

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗΣ



κέντρα
διά βίου
μάθησης



Ιστορία της Τέχνης

ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ ΓΙΑ ΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗΣ



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ

Συγγραφέας
Νικόλαος Τριβυζαδάκης

Υπεύθυνος διαμόρφωσης επιστημονικών προδιαγραφών του εκπαιδευτικού υλικού
Αργύρης Κυρίδης

ΥΠΕΥΘΥΝΟΙ ΑΠΟ ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Επιστημονικός Υπεύθυνος για τις εκπαιδευτικές προδιαγραφές του υλικού
Αλέξης Κόκκος

Αναπληρωτής Επιστημονικός Υπεύθυνος
Μάνος Παυλάκης

Επιμέλεια Κειμένων
Έφη Κωσταρά

Το παρόν δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του υποέργου 8 με τίτλο «Συγγραφή και αξιολόγηση και αξιοποίηση υφιστάμενων εκπαιδευτικών υλικών προγραμμάτων εθνικής και τοπικής εμβέλειας» των πράξεων «Κέντρα Δια Βίου Μάθησης-Προγράμματα Εθνικής Εμβέλειας & Προγράμματα Τοπικής Εμβέλειας ΑΠ7» και «Κέντρα Δια Βίου Μάθησης-Προγράμματα Εθνικής Εμβέλειας & Προγράμματα Τοπικής Εμβέλειας ΑΠ8» οι οποίες έχουν ενταχθεί στο Επιχειρησιακό Πρόγραμμα «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» (ΕΠΕΔΒΜ) του ΕΣΠΑ (2007-2013), Άξονας Προτεραιότητας 7: «Ενίσχυση της Δια Βίου Εκπαίδευσης Ενηλίκων στις 8 Περιφέρειες Σύγκλισης» με κωδικό MIS 375686 και Άξονας Προτεραιότητας 8: «Ενίσχυση της δια βίου εκπαίδευσης ενηλίκων στις 3 Περιφέρειες σταδιακής εξόδου» με κωδικό MIS 375687 και οι οποίες συγχρηματοδοτούνται από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο - ΕΚΤ) και από εθνικούς πόρους, μέσω του Προγράμματος Δημοσίων Επενδύσεων (ΠΔΕ) του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων.

Περιεχόμενα

Σκοπός.....	3
Προσδοκώμενα αποτελέσματα.....	3
Λέξεις - Κλειδιά	4
Εισαγωγικές Παρατηρήσεις.....	4
1 Το φαινόμενο της τέχνης.....	5
1.1 Τέχνη, Φύση και Πολιτισμός	5
1.2 Τι είναι Τέχνη.....	6
1.3 Ο δυναμικός χαρακτήρας της τέχνης.....	8
2 Η Εξέλιξη των Αισθητικών Θεωριών.....	10
2.1 Η Τέχνη στην Αρχαιότητα.....	10
2.2 Η αυτοσυνειδησία του καλλιτεχνικού φαινομένου.....	11
2.3 Καλές και Εφαρμοσμένες Τέχνες.....	12
3 Η Τέχνη πριν τις Καλές Τέχνες.....	14
3.1 Προϊστορία	14
3.2 Μεταξύ προϊστορίας και ιστορίας - Μάγια, Ίνκα.....	17
3.2.1 Μάγια.....	17
3.2.2 Ίνκα.....	18
3.3 Αρχαίοι Πολιτισμοί - Μεσοποταμία, Αίγυπτος.....	21
3.3.1 Μεσοποταμία.....	21
3.3.2 Αίγυπτος.....	22
3.4 Η Τέχνη στην Άπω Ανατολή - Ινδία, Κίνα, Ιαπωνία	24
3.4.1 Ινδία.....	24
3.4.2 Κίνα.....	25
3.4.3 Ιαπωνία.....	26
3.5: Η τέχνη στην αρχαία Ελλάδα.....	28
3.5.1 Από την προϊστορία στην ιστορία	29
3.5.2 Η ελληνική τέχνη στο απόγειό της.....	32
3.6 Ρωμαϊκή τέχνη	35
3.7 Μεσαίωνας - Βυζάντιο και δύση.....	38
3.8 Ισλαμική τέχνη	44
4 Ο κόσμος της Ιστορίας της Τέχνης	46
4.1 Αναγέννηση	46
4.2 Από την κλασική στη μοντέρνα τέχνη.....	50
5 Μοντέρνος και σύγχρονος κόσμος	56
6 Νεοελληνική καλλιτεχνική δημιουργία.....	60
7 Το τέλος της Ιστορίας της Τέχνης.....	64
Σύνοψη.....	66
Βιβλιογραφία	67
Παράρτημα - Απαντήσεις ασκήσεων 7, 10, 13 και 16.....	69

Σκοπός

Σκοπός του παρόντος κεφαλαίου είναι να παρουσιαστεί η τέχνη εν τω γενέσθαι, γίνεσθαι και φαίνεσθαι. Βασικός άξονας αυτής της προσέγγισης είναι η έκθεση της τέχνης ως μιας πορείας σκέψης και δημιουργίας, που χαρακτηρίζεται από ποικιλία παραγωγικών αιτίων, πλειάδα εκφραστικών μέσων και εξέλιξη παραγόμενων δομών. Τελικά, το μοναδικό αυτό φαινόμενο αποκαλύπτεται προσδιορισμένο όχι μόνο στην ιδιαιτερότητά του, αλλά και στην ετερότητα του κοινωνικού και πολιτιστικού ανθρώπινου βίου, στον οποίο κάθε φορά εντάσσεται.

Προσδοκώμενα αποτελέσματα

Με την ολοκλήρωση της μελέτης του παρόντος κεφαλαίου, οι εκπαιδευόμενοι:

- Θα έχουν έρθει σε επαφή με το φαινόμενο της τέχνης και καλλιτεχνικής δημιουργίας σε μια πορεία προσέγγισης που εκκινά από τις πρώτες στιγμές εμφάνισης της τέχνης εντός του ανθρώπινου βίου μέχρι και την τελική διαμόρφωση και παρουσία της στη σύγχρονη κοινωνική ζωή του.
- Θα έχουν κατακτήσει μέσα από το γράμμα του κειμένου έναν τρόπο ανάγνωσης του πνεύματος που διακατέχει την τέχνη, ανεξάρτητα από την εξωτερική μορφή με την οποία αυτή μπορεί να τους παρουσιάζεται. Για το λόγο αυτό άλλωστε, η αναφορά σε επιμέρους καλλιτεχνικά κινήματα, εξαιρετικής σημασίας έργα τέχνης, σημαντικές προσωπικότητες αλλά και πνευματικές εικαστικές κινήσεις είναι ενδεικτική και όχι εξαντλητική.
- Θα έχουν λάβει το απαραίτητο θεωρητικό υπόβαθρο, ώστε σε ένα πρώτο επίπεδο να μπορούν αυτόνομα να αξιολογήσουν και να ερμηνεύσουν κάθε καλλιτεχνική έκφανση που μπορεί να συναντήσουν.
- Θα έχουν δεχτεί αφορμές και παροτρύνσεις, ώστε να καλλιεργήσουν τους πρώτους σπόρους ενδεχόμενης ή υποβόσκουσας εικαστικής διάνοιας ή δημιουργικής φαντασίας, προκειμένου να τιθασεύσουν μελλοντικά την καλλιτεχνική τους πρωτοτυπία και ευαισθησία και να τη μεταφράσουν σε καλλιτεχνική εκφραστικότητα.

Λέξεις – Κλειδιά

- Τέχνη
- Αισθητική
- Πολιτισμός
- Κοινωνική εξέλιξη
- Καλές και Εφαρμοσμένες Τέχνες
- Ζωγραφική
- Γλυπτική
- Αρχιτεκτονική
- Αρχαιότητα
- Μοντέρνος και σύγχρονος κόσμος

Εισαγωγικές Παρατηρήσεις

Η τέχνη είναι μια ιδιαίτερη και πολύμορφη διεργασία, μια στοχαστική κίνηση του ανθρώπινου νου μέσω της οποίας όντα και μορφές που βρίσκονται στη σφαίρα του άυλου και φανταστικού αποκτούν υλική ύπαρξη και αισθητικά αντιληπτή υπόσταση. Το γεγονός μας εισάγει στο βασικό δίπολο, γύρω από το οποίο η τέχνη δημιουργείται, αναγιγνώσκεται και εκτιμάται.

Η τέχνη, λοιπόν, προϊόν της διάνοιας και του πολιτισμού του ανθρώπου, εξελίσσεται μαζί με αυτόν, προσαρμόζεται, μεταλλάσσεται, ποικίλει. Παρόλα αυτά, η αλλαγή που συνοδεύει την τέχνη χαρακτηρίζεται από μια αναλλοίωτη σταθερότητα όσον αφορά στον κεντρικό πυρήνα, στην ουσία της. Το γεγονός αυτό επιτρέπει διαχρονικά να μπορούν να χαρακτηριστούν εξίσου ως έργα τέχνης διαφορετικά αντικείμενα που εντάσσονται σε εντελώς διαφορετικές καταβολές, κοινωνικές διακυμάνσεις ή πολιτιστικές επιρροές. Έτσι, για παράδειγμα, τέχνη είναι εξίσου οι προϊστορικές βραχογραφίες, οι πίνακες της Αναγέννησης, μια μουσική συμφωνία του **Μπετόβεν – Beethoven** ή τα Ρέντυ Μέιντς – Ready mades του Ντανταϊσμού.

Από την άλλη, το καλλιτεχνικό αντικείμενο είναι κάτι το υπαρκτό, το οποίο ο άνθρωπος προσλαμβάνει μέσω των αισθήσεων. Αυτή η λειτουργία της αντίληψης αποτελεί, όπως έλεγε και ο **Μπάουμγκάρντεν - Baumgarten** (Γερμανός φιλόσοφος του 18ου αι.), την πρωταρχική γνώση, την πρώτη γνωσιολογία. Με άλλα λόγια, η γνώση που αποκτά ο άνθρωπος μέσω των αισθήσεων του αποτελεί το βασικό ερέθισμα, που τροφοδοτείται στη σκέψη και στη διάνοια προκειμένου να νοηματοδοτηθεί ή όχι ως έργο τέχνης. Αναπόφευκτα, η θέαση και κατ'επέκταση η παραγωγή του έργου τέχνης δομείται από ένα συνδυασμό αντιληπτικής ικανότητας μέσω των αισθήσεων και εξάσκησης του νου και της φαντασίας, που συναποτελούν τη γενική ατμόσφαιρα, τον κόσμο της τέχνης.

1 Το φαινόμενο της τέχνης

1.1 Τέχνη, Φύση και Πολιτισμός

Η εμφάνιση της τέχνης δεν είναι αποτέλεσμα τυχαίου γεγονότος, αλλά σηματοδοτεί μια εσκεμμένη προδιάθεση του ανθρώπου να έρθει σε δημιουργική αντιπαράθεση με τη φύση. Την «αντιπαλότητα» αυτή συνέλαβαν πρώτοι οι αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς, οι οποίοι είδαν την τέχνη ως μια συνειδητή και σκόπιμη ανθρώπινη δραστηριότητα (όχι αναγκαστικά καλλιτεχνική), η οποία κινείται στον αντίποδα μιας προϋπάρχουσας αναπόφευκτης αναγκαιότητας, που είναι ο φυσικός κόσμος. Μάλιστα, η κίνηση αυτή από τη φύση στην τέχνη σηματοδοτεί το πέρασμα του ανθρώπου από τη «βαρβαρότητα» στον πολιτισμό.

Δύο είναι οι παραδόσεις που περιγράφουν αυτό το πέρασμα. Η πρώτη από αυτές σχετίζεται με το έργο του αρχαίου ποιητή **ΗΣΙΟΔΟΥ** και βασίζεται κυρίως σε μυθικές και μυθολογικές παραδόσεις. Πιο συγκεκριμένα, ο **ΗΣΙΟΔΟΣ** μας παραδίδει το μύθο των πέντε γενών, τα οποία είναι με βάση τη σειρά διαδοχής τους το χρυσό, το αργυρό, το χάλκινο, το ηρωϊκό και το σιδερένιο. Καθένα από τα γένη αυτά αναφέρεται σε μια περίοδο της ανθρώπινης ιστορίας, που παίρνει το όνομά της από την πλέον ενδεικτική δύναμη που χαρακτηρίζει τη ζωή και την οργάνωση των ανθρώπων. Έτσι, η περίοδος του χρυσού γένους θεωρείται η πλέον ιδανική, καθώς κατά τη διάρκειά της ο άνθρωπος ζούσε μέσα στη φύση και κοντά στους θεούς και τη μακαριότητά τους, απαλλαγμένος από κάθε ανάγκη για κοινωνική οργάνωση, τεχνολογικά επιτεύγματα και τέχνες. Με τη διαδοχή όμως των επόμενων γενών ξεκινά με σταθερά και αργά βήματα η απομάκρυνση από τους θεούς, που οδηγεί τον άνθρωπο σε εκφυλισμό και παρακμή. Αποκορύφωμα αυτής της παρακμής είναι το χάλκινο και κυρίως το σιδερένιο γένος, κατά τα οποία ο άνθρωπος για να επιζήσει βασίζεται στην ανάπτυξη εργαλείων και τεχνολογίας, που οδηγούν στην άνθηση των τεχνών ως αυτόνομων δραστηριοτήτων. Με τον τρόπο αυτό, οι τέχνες γίνονται για τον **ΗΣΙΟΔΟ** αναγκαίο κακό, που για τον άνθρωπο δεν είναι παρά απόδειξη παρακμής και εκφυλισμού.

Σε εντελώς διαφορετικό επίπεδο κινείται η δεύτερη παράδοση αναφορικά με την αντιπαράθεση φύσης και τέχνης. Βασικό δόγμα αυτής της θεώρησης είναι η πορεία του ανθρώπου από λιγότερο σε περισσότερο ολοκληρωμένες δομές και μορφές, η κατάληξη των οποίων είναι η δημιουργία οργανωμένων κοινωνιών, που βασίζονται στο νόμο και στις τέχνες. Κατά τον τρόπο αυτό, η πρόοδος του ανθρώπου στηρίζεται στην αντίθεση φύσης και νόμου-τέχνης, με τα τελευταία να ταυτίζονται με κάθε οργανωμένη, εκούσια και στοχευμένη πράξη ή δημιουργία του ανθρώπου, που καθιερώνει την ποιοτική διαφοροποίησή του από τη φύση. Ως εκ τούτου, η ανθρώπινη κοινωνία υπερβαίνει τη φύση και δημιουργεί πολιτισμό, ο οποίος

βασίζεται αρχικά στο νόμο, στην ανάπτυξη των επιστημών και στην καλλιέργεια των γραμμάτων και των τεχνών.

1.2 Τι είναι Τέχνη

Από τη στιγμή που ο άνθρωπος ξεκίνησε συνειδητά να «αντιτάσσεται» στο φυσικό κόσμο με τον προσανατολισμό του σε κοινωνικές μορφές οργάνωσης και ζωής και τη δημιουργία προϊόντων πολιτισμού, συνέλαβε μια ουσιαστική διάκριση ανάμεσα στα αντικείμενα που παράγει. Ξεκίνησε λοιπόν να αντιλαμβάνεται ότι μια ομάδα από τα αντικείμενα αυτά είναι πιο πολύτιμη από τα υπόλοιπα, εφόσον τα αντικείμενα αυτά ενσωματώνουν κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ή ιδιότητες. Με τον τρόπο αυτό, ο άνθρωπος κατάλαβε την ιδιομορφία του έργου τέχνης και ξεκίνησε να διαμορφώνει την έννοια του καλλιτεχνικού αντικειμένου. Το πώς έγινε αυτό αποσαφηνίζεται από τον μεγάλο Έλληνα φιλόσοφο **Αριστοτέλη**, ο οποίος ταξινομεί τις ανθρώπινες δραστηριότητες σε θεωρητικές, πρακτικές και ποιητικές. Με τις τελευταίες, ο άνθρωπος φέρνει στην ύπαρξη μορφές και αντικείμενα, που δεν υφίστανται στη φύση, στοχεύοντας να συμπληρώσει το έργο της και να αποκαλύψει την εσωτερική της ουσία με γνώμονα την αναζήτηση του ωραίου.

Ας προχωρήσουμε όμως λίγο παραπάνω από τον αρχαίο φιλόσοφο και ας αναρωτηθούμε ποια είναι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που αναβαθμίζουν ένα αντικείμενο από την τάξη του απλού φυσικού αντικειμένου σε εκείνη του έργου τέχνης. Σε κάθε περίπτωση, τα στοιχεία αυτά πρέπει να είναι διαχρονικά, να αναφέρονται τόσο στις αιτίες παραγωγής όσο στο αποτέλεσμα του έργου τέχνης και να υπερβαίνουν το υλικό ή τη μορφή που μπορεί αυτό να λαμβάνει. Τι είναι λοιπόν αυτό που κάνει μια χορογραφία να ξεχωρίζει από μια απλή ανθρώπινη κίνηση, ένα ποίημα να μην είναι απλά σημάδια μελανιού σε ένα χαρτί, μια μελωδία να διαφέρει από μια σειρά άναρχων ήχων ή έναν πίνακα ζωγραφικής να μην περιορίζεται σε πεταμένες μπογιές σε έναν καμβά;

Μια απάντηση στο παραπάνω ερώτημα δόθηκε από τη λεγόμενη θεσμική θεωρία της τέχνης (institutional theory of art). Σύμφωνα με αυτή, ένα αντικείμενο είναι έργο τέχνης αν βαπτίζεται ως τέτοιο από κάποιον που καλείται ειδικός (ιστορικός της τέχνης, εικαστικός κ.ο.κ.). Απαραίτητη προϋπόθεση για να κληθεί κάποιος ειδικός είναι να έχει εμπειρία της τέχνης, δηλαδή να έχει σπουδάσει την τέχνη, να έχει μελετήσει πολλά έργα τέχνης, να έχει ασχοληθεί με την ιστορία των δημιουργών τους, αλλά και να έχει έρθει σε επαφή με το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής των εκάστοτε καλλιτεχνών και κινημάτων. Με πιο απλά λόγια, να έχει έρθει σε επαφή με τον κόσμο της τέχνης, από τον οποίο αντλεί την

αυθεντία του. Ωστόσο, αναπόφευκτο μειονέκτημα αυτής της θεώρησης είναι οι διαφωνίες που προκύπτουν μεταξύ των ειδικών για το αν ένα αντικείμενο είναι έργο τέχνης ή όχι.

Στον αντίποδα της θεσμικής θεωρίας βρίσκεται μια διαφορετικού τύπου προσέγγιση, που μεταθέτει το κριτήριο της τέχνης στο θεατή, στον ακροατή, στον αναγνώστη. Σύμφωνα λοιπόν με αυτή, έργο τέχνης είναι εκείνο το αντικείμενο που προσφέρει αισθητική εμπειρία. Τι είναι όμως αισθητική εμπειρία; Η έννοια αυτή υπερβαίνει ιδιότητες του έργου τέχνης, που λαμβάνουμε μέσω των αισθήσεων και αποκτά έναν οικουμενικό και πανανθρώπινο χαρακτήρα. Έτσι, η αισθητική εμπειρία που ξεκινά από το έργο τέχνης δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα νόημα, μια ουσία που είναι ενσωματωμένη στο έργο τέχνης με τέτοιο τρόπο ώστε να αναφέρεται σε κάτι συγκεκριμένο. Η συνέπεια και συμφωνία λοιπόν ανάμεσα στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ένα έργο τέχνης και στο νόημα που είναι ενσωματωμένο σε αυτό αποτελεί την αισθητική εμπειρία, το γενεσιουργό αίτιο και τελικό αποτέλεσμα του έργου τέχνης.

Έγινε ξεκάθαρο λοιπόν ότι κάθε πράγμα δεν είναι τέχνη. Οι καλλιτέχνες δημιουργούν έργα που αντανakλούν τις δεξιότητές τους, τις γνώσεις τους και την προσωπικότητά τους, ενώ κάποιες φορές πετυχαίνουν και κάποιες όχι να πραγματοποιήσουν τους καλλιτεχνικούς τους στόχους. Αυτό όμως που πρέπει να υπογραμμιστεί είναι ότι κάθε έργο τέχνης μπορεί να ερμηνευτεί με πολλούς τρόπους, να γίνει κατανοητό, να δημιουργήσει σύγχυση, να προκαλέσει αναλύσεις, να επαινέθει ή να γίνει αντικείμενο κριτικής. Πάντα όμως το έργο τέχνης στοχεύει και ολοκληρώνεται στον ίδιο του τον εαυτό, εκτιμάται ως τέχνη και μόνο και απέχει από κάθε πρακτική χρησιμότητα ή χρηστικότητα.

Άσκηση 1

Είναι σίγουρο ότι πολλές φορές κατά τη διάρκεια της ζωής σας θα έχετε βρεθεί σε θέση παρατήρησης της φύσης. Ένα θαλασσινό τοπίο, μια οπτική του ουρανού, μια ματιά σε ένα δάσος ή ένα λιβάδι είναι μόνο λίγα από τα θέματα, που θα σας έχουν τραβήξει την προσοχή. Από την άλλη, θαυμασμός, μεγαλείο, ομορφιά, «μαγεία», αποστροφή είναι μόνο κάποια από τα συναισθήματα που σας δημιουργήθηκαν.

Σκεφτείτε τώρα μια επίσκεψη σε ένα μουσείο, μια γκαλερί τέχνης, έναν αρχαίο ναό, μια εκκλησία. Ένας πίνακας, ένα γλυπτό, μια παράσταση αναπόφευκτα θα έχει προξενήσει το ενδιαφέρον σας. Θαυμασμός, μεγαλείο, ομορφιά, «μαγεία», αποστροφή είναι και σε αυτήν την περίπτωση μόνο κάποια από τα συναισθήματα που θα σας δημιουργήθηκαν.

Μετά από τα παραπάνω, αναλογιστείτε όσα έχετε διαβάσει στις υποενότητες 1.1 και 1.2. αναφορικά με τη φύση και την ουσία της τέχνης. Ποια από τα παραπάνω ερεθίσματα, που γεννούν παρόμοια συναισθήματα, είναι τελικά έργα τέχνης και γιατί; Καταγράψτε σύντομα την απάντησή σας σε 10 με 15 γραμμές.

1.3 Ο δυναμικός χαρακτήρας της τέχνης

Συνεχίζοντας την προδιαγραφείσα πορεία της σκέψης μας, γίνεται ολοφάνερο ότι η τέχνη, ανεξάρτητα από το πώς παρουσιάζεται και παρά τη σταθερότητα του λόγου της, δηλαδή της σταθερής ικανότητας προσδιορισμού της ουσίας της ως εύρεσης των απαραίτητων στοιχείων για την πραγματοποίηση του σκοπού της, είναι μια έννοια εξελισσόμενη και δυναμική, που συνεχώς αποκαλύπτεται με διαφορετικές μορφές και υποστάσεις. Ο δυναμισμός αυτός της τέχνης είναι διττός. Σε ένα πρώτο επίπεδο, η δυναμική της τέχνης αφορά στα μέσα με τα οποία εμφανίζεται από τον εκάστοτε δημιουργό της. Έτσι, η τέχνη που αρχικά ήταν μόνο εικαστική, δηλαδή ζωγραφική και γλυπτική, με το πέρασμα των χρόνων και την εξέλιξη των καλλιτεχνικών ερεθισμάτων, αλλά και των αναγκών για έκφραση παράγαγε τη μουσική, την αρχιτεκτονική, τη λογοτεχνία, την ποίηση, το θέατρο. Αργότερα και υπό την επίδραση των επιτευγμάτων της τεχνολογικής ανάπτυξης, η τέχνη απέκτησε νέες προεκτάσεις και εμπλουτίστηκε με το βιομηχανικό σχέδιο, τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο, ενώ διαρκώς μεγαλώνει το πεδίο εντός του οποίου ένας άνθρωπος μπορεί να εντοπίσει τα δικά του εναύσματα και να τα αξιοποιήσει, ικανοποιώντας κρυμμένες καλλιτεχνικές παρορμήσεις ή συμπληρώνοντας υπάρχουσες αισθητικές τάσεις.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η τέχνη μεταλλάσσεται και εντός των πλαισίων ενός καλλιτεχνικού εκφραστικού μέσου. Τέτοιου τύπου παράδειγμα είναι η εξέλιξη της τέχνης των γλυπτών. Τα προϊστορικά γλυπτά είναι φανερό ότι δίνουν έμφαση σε μια περισσότερο σχηματική και αφαιρετική απεικόνιση του θέματος που επιλέγεται. Ο τρόπος αυτός βασίζεται σε γενικότητες με την έννοια ότι για την απόδοση των μορφών επιλέγονται τα μέσα εκείνα με βάση τις προϋποθέσεις που ο καλλιτέχνης θεωρεί ότι η εικόνα του πρέπει να ικανοποιεί. Για το λόγο αυτό, η απόδοση μιας γυναικείας μορφής από έναν προϊστορικό δημιουργό του 15.000 π.Χ. δίνει έμφαση αποκλειστικά στα σημεία της ιδιαιτερότητας του γυναικείου σώματος (εφηβαίο, μεγάλα στήθη, φουσκωμένη κοιλιά, πληθωρικοί γλουτοί), που προφανώς έχουν κάποιο συμβολικό ή τελετουργικό νόημα, τα οποία και απεικονίζονται όχι ρεαλιστικά (με βάση το πώς φαίνονται στο ανθρώπινο μάτι), αλλά με βάση συγκεκριμένα, κυκλικά και τριγωνικά σχήματα (όπως τα βλέπουμε, αν τα αναλύσουμε στα σχήματα που τα αποτελούν) (βλ.

ενδεικτικά την *Αφροδίτη του Λωσέλ – Venus of Laussei*, Μουσείο Ακουιτανίας, Μπορντώ, Γαλλία - Musée d'Aquitaine, Bordeaux, France).

Διαφορετική εντελώς είναι η λογική της απεικόνισης ενός από τα σπουδαιότερα έργα της Αναγέννησης, του *Δαβίδ – David* του **Μιχαήλ-Αγγέλου - Michelangelo** (Ακαδημαϊκή Πινακοθήκη- Galleria dell'Accademia, Φλωρεντία-Firenze, 1501-1504). Και αυτό συμβαίνει γιατί η εξέλιξη των απαιτήσεων των καλλιτεχνών και του κοινού με βάση νέα κοινωνικά δεδομένα, αλλά και η ανάγκη για πληρέστερη και «επιστημονικότερη» απεικόνιση του κόσμου μέσω της τέχνης οδήγησε τον **Μιχαήλ-Άγγελο** στο να αποδώσει τη μορφή του Δαβίδ με γνώμονα τη σωστή κλίμακα και τις ορθές οπτικά αναλογίες, επιδιώκοντας το μέγιστο επίπεδο τεχνικής αρτιότητας και τελειότητας. Αναλογιζόμενοι λοιπόν τα δύο γλυπτά αντιλαμβανόμαστε τη διαφορετικότητα των καταβολών, που αντανακλάται στο τελικό αποτέλεσμα, χωρίς όμως να επηρεάζεται η αξία των αντικειμένων ως αυτόνομα και ισοδύναμα έργα τέχνης.

Άσκηση 2

Βρίσκεστε στην πόλη της Αθήνας και μόλις βγήκατε από το μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, όπου μεταξύ άλλων είχατε την ευκαιρία να θαυμάσετε μια σειρά από “καταπληκτικά” ειδώλια προϊστορικής περιόδου. Κατόπιν, εξέρχεστε από το μουσείο, οπότε κουρασμένοι αποφασίζετε να αναπαυθείτε σε μια παρακείμενη καφετέρια για να απολαύσετε ένα δροσιστικό ποτό. Το ποτήρι που σας σερβίρουν το ποτό, παρατηρείτε, έχει ακριβώς το ίδιο σχήμα, το ίδιο χρώμα και τις ίδιες διαστάσεις με ένα από τα ειδώλια, που προηγουμένως είχατε θαυμάσει εντός του μουσείου. Τα δύο αντικείμενα, το ειδώλιο και το ποτήρι σας μοιράζονται ακριβώς τις ίδιες ακριβώς αισθητικές ιδιότητες. Είναι και τα δύο έργα τέχνης; Πού διαφοροποιούνται και γιατί; Αν κάποιο από τα αντικείμενα δεν είναι έργο τέχνης, θα μπορούσε να μεταμορφωθεί σε τέτοιο και με ποιο τρόπο; Έχοντας μελετήσει την Ενότητα 1, καταγράψτε τις σκέψεις σας. Κατόπιν, ανταλλάξτε απόψεις με τους υπόλοιπους εκπαιδευόμενους.

Άσκηση 3

Σκεφτείτε για λίγο κάθε εμπειρία από έργα τέχνης, που μπορεί να είχατε μέχρι στιγμής. Πίνακες, μουσικά κομμάτια, γλυπτά, ποιήματα, φωτογραφίες, βίντεο κ.ο.κ. Μπορείτε να καταλάβετε ότι το καλλιτεχνικό φαινόμενο εκτείνεται σε ένα πολύ μεγάλο φάσμα ανθρώπινης δραστηριότητας. Έχοντας στο νου σας το δυναμικό χαρακτήρα της τέχνης (υποενότητα 1.3), αλλά και την έννοια της αισθητικής εμπειρίας (υποενότητα 1.2), αναλογιστείτε : Ποιες μπορεί να είναι οι προοπτικές της τέχνης; Μέχρι πού μπορεί να φτάσει η τέχνη; Τι μορφή μπορεί να πάρει; Ποιες αλήθειες μπορεί να μας αποκαλύψει;

2 Η Εξέλιξη των Αισθητικών Θεωριών

2.1 Η Τέχνη στην Αρχαιότητα

Δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο το γεγονός ότι από την αρχαιότητα με την τόσο πλούσια γραμματειακή παραγωγή, δεν μας έχουν παραδοθεί πραγματείες είτε ακέραιες είτε σε επίπεδο τίτλων που να αφορούν αποκλειστικά στην τέχνη. Αξιοσημείωτες εξαιρέσεις μπορεί να θεωρηθούν το *Περί Αρχιτεκτονικής (De Architectura)* του **Βιτρουβίου** (Ρωμαίος αρχιτέκτονας και συγγραφέας του 1ου αι. π.Χ.) και το *35ο Βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας* του **Πλίνιου του Πρεσβύτερου** (Φυσικός Φιλόσοφος του 1ου αι.). Και στις δύο όμως περιπτώσεις η ενασχόληση με την τέχνη δεν αυτονομείται ως πεδίο προσέγγισης, αλλά εντάσσεται σε ένα ευρύτερο κοινωνικό και εκπαιδευτικό πλαίσιο. Έτσι, οδηγούμαστε σε μια πρωταρχική συνειδητοποίηση του γεγονότος ότι, κατά την αρχαιότητα, ο όρος τέχνη ήταν κάτι διαφορετικό και ευρύτερο από αυτό που ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται σήμερα. Και αυτό γιατί η τέχνη κατά την αρχαιότητα ταυτιζόταν με κάθε προϊόν ανθρώπινης δραστηριότητας, τόσο υλικό όσο και πνευματικό, το οποίο όμως μπορούσε να παραχθεί αποκλειστικά και μόνο μέσα από ορισμένους κανόνες και παραγωγικές διαδικασίες.

Πριν προχωρήσετε στην ανάγνωση της υπόλοιπης ενότητας και με βάση την τελευταία πρόταση της παραγράφου, κάντε μια αναγωγή της σκέψης της αρχαιότητας στη σημερινή εποχή. Αντικρίστε τον κόσμο γύρω σας, σκεφτείτε τις καθημερινές σας ασχολίες, φέρτε στο νου σας κάθε ερέθισμα που μπορεί να σχετίζεται με μια ανθρώπινη δραστηριότητα και προκύπτει συνειδητά μέσα από κανόνες και διαδικασίες. Κατά τη σκέψη των αρχαίων, όλα αυτά είναι τέχνη. Στην περίπτωση αυτή όμως πώς διαφοροποιούνται τα απλά αντικείμενα του κόσμου μας από τα έργα τέχνης; Πώς έφτασε ο άνθρωπος να υπερβεί τη σκέψη των αρχαίων με τα τόσο θαυμαστά επιτεύγματα ώστε να ξεχωρίζει και να βλέπει στη σημερινή εποχή πράγματα και ιδέες πίσω από αυτά που κάποτε δεν μπορούσε να δει;

Γίνεται σαφές ότι αυτό που σήμερα εννοούμε ως τέχνη δεν μπορούσε να εκφραστεί κατά την αρχαιότητα με μια συγκεκριμένη λέξη. Και αυτό συνέβαινε γιατί η αναφορά της λέξης τέχνη δεν σχετιζόταν μόνο με τις «Καλές Τέχνες», αλλά ταυτόχρονα και με τις χειροτεχνίες-μαστορίες και τις επιστήμες. Για το λόγο αυτό, οι άνθρωποι μεταχειρίζονταν τη λέξη τέχνη για να παραπέμψουν στη ζωγραφική ή τη γλυπτική, αλλά ταυτόχρονα και στη γεωργία, την ξυλουργική ή την ιατρική. Βλέπουμε λοιπόν ότι ο όρος τέχνη γίνεται ισοδύναμος της στοχευμένης δεξιότητας ή επιδεξιότητας, που αναπτύσσεται προκειμένου να ικανοποιήσει ανθρώπινες απαιτήσεις με βάση την εσωτερική αναγκαιότητα του δημιουργού (καλλιτέχνη, τεχνίτη, επιστήμονα) να δώσει υπόσταση σε μια σωματική, υλική ή πνευματική του ενέργεια. Η οπτική αυτή αναπόφευκτα συνεπάγεται ότι ο δημιουργός μπορεί να παράγει το έργο του

με βάση τους συγκεκριμένους κανόνες της τέχνης του, τους οποίους μεταχειρίζεται για να δώσει μορφή σε κάτι που είναι ήδη διαμορφωμένο στο νου του. Με τον τρόπο αυτό, η τέχνη, που υπάγεται σε κανόνες, μπορεί να μεταδοθεί μέσω διδασκαλίας και μάθησης.

Με άλλα λόγια, ο άνθρωπος της αρχαιότητας θεωρούσε την τέχνη μια οργανωμένη γνώση, αλλά και διαδικασία, που δημιουργείται και εξελίσσεται για να παραχθεί ένα ορισμένο αποτέλεσμα, που σε επίπεδο σύλληψης υφίσταται από πριν στη διάνοια του δημιουργού. Καταλυτικός παράγοντας όμως στην παραγωγή της τέχνης είναι και η συνδρομή του υπερφυσικού και θείου στοιχείου. Ενδεικτική είναι η μαρτυρία του **Πλάτωνα** (Έλληνας Φιλόσοφος, 427-347 π.Χ.) από το έργο του *Φαίδρος* (245α), που ξεκαθαρίζει ότι ο πραγματικά μεγάλος δημιουργός, για να μην αφανιστεί το έργο του, δεν βασίζεται αποκλειστικά στους κανόνες της τέχνης του, αλλά εμπνέεται από τη Μανία των Μουσών. Πέρα όμως από αυτό, κατανοητό πρέπει να γίνει το γεγονός ότι για τον άνθρωπο της αρχαιότητας, η τέχνη οδηγεί σε ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα, που δεν μπορεί παρά να στοχεύει στη βελτίωση της ποιότητας της ζωής του. Το αποτέλεσμα αυτό μπορεί να ταυτίζεται είτε με ένα υλικό αντικείμενο (μια ζωγραφιά, ένα άγαλμα κτλ), είτε με μια ασκούμενη δραστηριότητα, που έχει να κάνει με τον άνθρωπο (ιατρική, ρητορική κτλ), αλλά και τη φύση ή τα ζώα (κτηνοτροφία, γεωργία κτλ).

2.2 Η αυτοσυνειδησία του καλλιτεχνικού φαινομένου

Μέχρι τώρα διαφάνηκε η αδυναμία της σκέψης της αρχαιότητας να απομονώσει την τέχνη ως μια δραστηριότητα που στοχεύει στην αναζήτηση της ομορφιάς και πραγματώνεται μέσω της δημιουργικής φαντασίας ώστε να εξωτερικεύσει συναισθήματα. Και αυτό γιατί τα παραπάνω στοιχεία θεωρούνταν προϋποθέσεις κάθε ανθρώπινης δραστηριότητας. Έτσι, ως βασική αδυναμία του αρχαίου στοχασμού αναδεικνύεται η μη δυνατότητα διαχωρισμού των επιστημών (sciences) και των μαστοριών/επιδεξιοτήτων (crafts) από τις τέχνες (arts) ως ασχολίες του ανθρώπου, που παρά τη διαφορετικότητα του τελικού αποτελέσματος μοιράζονται καθολικό υπόβαθρο, οικουμενική ουσία και κοινά χαρακτηριστικά.

Το πέρασμα από την αρχαία στη σύγχρονη περί τεχνών θεώρηση, που ισοδυναμούσε με ριζοσπαστικές εξελίξεις στο επίπεδο των αισθητικών θεωριών, ξεκίνησε κατά την Αναγέννηση (15ος -16ος αι.) με το έργο σημαντικών φιλοσόφων και διανοητών όπως ο **Λέον Μπατίστα Αλμπέρτι – Leon Battista Alberti** (1404-1472), ο **Άλμπρεχτ Ντύρερ – Albrecht Durer** (1471-1528) και ο **Λεονάρντο ντα Βίντσι – Leonardo da Vinci** (1452-1519). Σε μια εποχή όπου οι λεγόμενες οπτικές τέχνες (arti del disegno/γλυπτική, ζωγραφική, αρχιτεκτονική) θεωρούνται «ευτελείς» δραστηριότητες, κεντρικό σημείο του στοχασμού των παραπάνω διανοητών

γίνεται η αναβάθμιση αυτών των ασχολιών και η κατάταξή τους ανάμεσα στις ανώτερες ανθρώπινες ενασχολήσεις, δηλαδή στις ελευθέρια τέχνες - επιστήμες. Σαν αποτέλεσμα, η τέχνη προσεγγίζεται πλέον ως μια διαδικασία αναπαράστασης και μίμησης, αφετηρία της οποίας είναι η γνώση της φύσης και το ταλέντο του καλλιτέχνη, που πραγματώνονται με βάση ορισμένους νόμους και κανόνες. Έτσι, δημιουργούνται οι προϋποθέσεις ώστε η καλλιτεχνική δημιουργία να αποκτήσει κύρος επιστημονικό και να καταταχθεί ανάμεσα στις εμπειρικές επιστήμες και τη φυσική φιλοσοφία. Η προσήλωση της τέχνης σε συγκεκριμένη λογική ακολουθία επιστημονικών και μαθηματικών κανόνων εξασφαλίζει την ομορφιά του καλλιτεχνικού αποτελέσματος, που γίνεται αντιληπτή ως αρμονία και συμμετρία των μερών, αλλά και ως αποκάλυψη ενός υπερφυσικού και υπερνοητού κάλλους.

Παρά τη σπουδαιότητα όμως των παραπάνω εξελίξεων, η τέχνη που απαλλάχθηκε από τη δεξιotechνία, παρέμεινε δέσμια της επιστήμης. Και απαιτούνταν ένα ακόμα σημαντικό βήμα στην πορεία της εξέλιξης των αισθητικών θεωριών, ούτως ώστε η τέχνη να χειραφετηθεί πλήρως από όλα τα δεσμά και να αποκτήσει την πλήρη αυτοσυνειδησία της. Το βήμα αυτό πραγματοποιήθηκε κατά τον 17ο αι. αποτελώντας συνέπεια ενός κινήματος που έμεινε γνωστό ως η «Διαμάχη – La Querelle». Κεντρικό σημείο τριβής στη «Διαμάχη» ήταν το ερώτημα σχετικά με το αν οι αρχαίοι ή οι μοντέρνοι κατόρθωσαν να δημιουργήσουν μεγαλύτερα και πιο θαυμαστά επιτεύγματα. Το τελικό συμπέρασμα που προέκυψε μέσα από μια σειρά θεωρητικών και φιλοσοφικών αναζητήσεων ήταν ότι από τη μια υπάρχουν ανθρώπινες ενασχολήσεις όπου η μοντέρνα γνώση είναι μεγαλύτερη και πληρέστερη σε σχέση με τη γνώση των αρχαίων. Από την άλλη όμως και όσον αφορά σε δραστηριότητες που βασίζονται στο ταλέντο, στο γούστο και στην ευφυΐα είναι ξεκάθαρο ότι τα επιτεύγματα των αρχαίων είναι σαφώς ανώτερα. Οι ενασχολήσεις, όπου είχαν τα πρωτεία οι μοντέρνοι, ήταν οι επιστήμες, οι οποίες υπάγονται σε πρόοδο και εξέλιξη που μπορεί να μετρηθεί και να υπολογιστεί επακριβώς. Αντίθετα, οι ενασχολήσεις που βασίζονται στην πηγαία δημιουργική κίνηση του νου και δεν μπορούν να χαρακτηριστούν από αθροιστικότητα γνώσης όρισαν το πεδίο των τεχνών.

2.3 Καλές και Εφαρμοσμένες Τέχνες

Με το πέρασμα των αιώνων και σε μια πορεία από τον αρχαίο στο μοντέρνο κόσμο, η τέχνη περιδιηθήκε αναζητώντας τον πραγματικό της εαυτό ή αλλιώς την ουσία εκείνη που την χαρακτηρίζει αποκλειστικά και τη νοηματοδοτεί ως ξεχωριστό πεδίο εξαιρετικής ανθρώπινης δημιουργικότητας. Και έχοντας αποκτήσει συνείδηση του εαυτού της, δεν απομένει παρά να οριστεί η μέθοδος και ο τρόπος με βάση τα οποία κάθε καλλιτεχνική έκφανση θα ταξινομείται

και θα αξιολογείται. Στο πλαίσιο αυτό, ο άνθρωπος κατέληξε στο να προσεγγίζει την τέχνη μέσω του συστήματος των Καλών Τεχνών (Fine Arts). Το σύστημα αυτό βέβαια δεν είναι αναλλοίωτο, ούτε και καλύπτει πάντα κάθε περίπτωση που μπορεί να παρουσιαστεί. Ωστόσο, βασικό του χαρακτηριστικό είναι η ποικιλομορφία του, αλλά και η προσαρμοστικότητά του ανάλογα με τον τρόπο θέασής του. Έτσι, τόσο ο απλός άνθρωπος όσο και ο επιστήμονας ή ερευνητής έχει αποκτήσει ένα σημαντικό εργαλείο, που σε πρακτικό και μεθοδολογικό επίπεδο αποτελεί ένα κοινό λεξιλόγιο ούτως ώστε να προάγεται η επικοινωνία πάνω στα ζητήματα των τεχνών και να μεταδίδονται προβληματισμοί, θεωρήσεις και νοήματα.

Πυρήνας του συστήματος των Καλών Τεχνών είναι οι πέντε βασικές τέχνες : Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, ποίηση και μουσική. Με την εξέλιξη του καλλιτεχνικού φαινομένου, ο πυρήνας αυτός εμπλουτίστηκε και με άλλες τέχνες, όπως το σχέδιο, ο χορός, οι μικροτεχνίες, η φωτογραφία, ο κινηματογράφος και το θέατρο. Σε κάθε περίπτωση, οι δραστηριότητες αυτές με τον ένα ή τον άλλο τρόπο και τηρουμένων των αναλογιών συνοδεύουν τον άνθρωπο καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας του, αφού εμπλέκουν το ασυνείδητο ενδιαφέρον του για στοιχεία όπως το χρώμα, η γραμμή, το ανάγλυφο, το παιχνίδι φωτός και σκιάς, η κίνηση, η φωνή, ο ήχος. Και αυτό συμβαίνει γιατί τα στοιχεία αυτά παρέχουν στον άνθρωπο την αφορμή αλλά και τον τρόπο για να μπορέσει να αποκαλύψει ως απτές μορφές βιώματα, σκέψεις ή παρορμήσεις.

Με το ίδιο θεωρητικό και φιλοσοφικό υπόβαθρο, αλλά ως ξεχωριστό ταξινομικό και αξιολογικό σύστημα προέκυψαν οι Εφαρμοσμένες Τέχνες (Applied Arts). Αφορμή για την καθιέρωσή τους ήταν η έριδα ανάμεσα σε καλλιτέχνες, αλλά και θεωρητικούς δύο διαφορετικών κατευθύνσεων. Η πρώτη ομάδα, πιστή στην αυτονομία των Καλών Τεχνών, υποστήριζε ότι η καλλιτεχνική συμπεριφορά οφείλει να υπηρετεί πάντα ανώτερους στόχους, μακριά από τη φθορά της πραγματικότητας ώστε να παραμένει αποκλειστική, εσωτερική και «αριστοκρατική». Στον αντίποδα αυτής της άποψης, η δεύτερη ομάδα ακολουθώντας επιτεύγματα των κοινωνικών επιστημών και της πολιτικής φιλοσοφίας, επεδίωκε την εφαρμογή των Καλών Τεχνών στο πλαίσιο του πραγματικού κόσμου με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνουν κτήμα όλων των ανθρώπων, όλων των κοινωνιών. Αποτέλεσμα αυτής της δημιουργικής έριδας και υπό τη σκέπη της γενικής ιδέας περί ενότητας της τέχνης, ήταν ο ιδεολογικός προσδιορισμός των Εφαρμοσμένων Τεχνών (βιομηχανικό σχέδιο, γραφιστικές τέχνες κ.α.), οι οποίες δεν ολοκληρώνονται στον εαυτό τους όπως οι Καλές Τέχνες, αλλά αξιοποιούν τα επιτεύγματα, τη φαντασία και τις δημιουργίες των Καλών Τεχνών για να δημιουργούν συγκεκριμένες μορφές και αντικείμενα που επιζητούν σημαίνοντα ρόλο στην καθημερινότητα του ανθρώπου.

3 Η Τέχνη πριν τις Καλές Τέχνες

3.1 Προϊστορία

Πριν προχωρήσουμε στην παρουσίαση της τέχνης αυτής καθαυτής στην πορεία και εξέλιξη της μέχρι την εποχή μας, ας κάνουμε ένα ταξίδι στη λεγόμενη Προϊστορική περίοδο του ανθρώπου. Για να γίνει αυτό, πρέπει να ξεχάσετε, έστω και θεωρητικά, τον τρόπο της σύγχρονης ζωής μας και να αναχθείτε σε μια εποχή χωρίς τα κοινωνικά, πολιτικά, θρησκευτικά, τεχνολογικά και τεχνικά επιτεύγματα του σήμερα. Φανταστείτε λοιπόν έναν άνθρωπο «γυμνό», που ξεκινά να αντιμετωπίζει την ακατανόητη φύση, να αναρωτιέται τι υπάρχει γύρω του, να προσπαθεί να επιβιώσει σε ένα εχθρικό φυσικό περιβάλλον. Ο άνθρωπος επιζεί και ξεκινά να συνυπάρχει με άλλους ανθρώπους, όχι πάντα και απαραίτητα φιλικά, χωρίς γραπτό αλλά με υποτυπώδη προφορικό λόγο. Βασικά του ενδιαφέροντα δεν μπορεί παρά να είναι η έγνοια της επιβίωσης, η αναζήτηση τροφής (κυρίως μέσω κυνηγιού και καρποσυλλογής και αργότερα καλλιέργειας και κτηνοτροφίας), η προστασία του από τα καιρικά φαινόμενα και φυσικά η ικανοποίηση του αναπαραγωγικού του ενστίκτου.

Ας προβληματιστούμε. Σε ένα τέτοιο περιβάλλον, μπορεί άραγε να υπάρξει τέχνη; Μπορεί ο άνθρωπος να υπερβεί την ικανοποίηση βασικών βιοτικών αναγκών και να κυνηγήσει την εκπλήρωση ανώτερων δημιουργικών στόχων και να καταλήξει σε καλλιτεχνικά επιτεύγματα;

Άσκηση 4

Κατά το σχεδιασμό ενός αυτοκινήτου, οι σχεδιαστές προσπαθούν να δώσουν σε αυτό ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, ώστε να το κάνουν πιο προσφιλές στο ευρύ κοινό και να επεκτείνουν το πελατολόγιό τους. Στην προσπάθειά τους αυτή είναι εμφανές το ενδιαφέρον τους για τη γραμμή, τις φωτισκιάσεις και την κίνηση, ενώ συχνά εμπνέονται από γνωστά και δημοφιλή έργα τέχνης. Έχουμε λοιπόν μπροστά μας ένα τρανό και εύγλωττο παράδειγμα από την καθημερινή ζωή του τρόπου εισβολής των Καλών Τεχνών ως παραγωγικού αιτίου των Εφαρμοσμένων Τεχνών. Έχοντας στο νου σας την υποενότητα 2.3, σκεφτείτε άλλα παρόμοια παραδείγματα όπου ένα καθημερινό αντικείμενο αναβαθμίζεται αισθητικά μέσω του «παιχνιδιού» ανάμεσα στις Καλές και τις Εφαρμοσμένες Τέχνες. Καταγράψτε τις σκέψεις σε 10-15 γραμμές. Κατόπιν, ανταλλάξτε απόψεις με τους υπόλοιπους εκπαιδευόμενους. Μην ξεχνάτε: Δεν μπορεί να είναι όλοι καλλιτέχνες, αφού η εσωτερική έμπνευση και το ταλέντο είναι μοναδικά. Ωστόσο, όλοι μας μπορούμε να αξιοποιήσουμε δημιουργικά ήδη υφιστάμενα ερεθίσματα, προκειμένου να βελτιώσουμε την ποιότητα της ζωής μας. Τελικά, δεν είμαστε όλοι καλλιτέχνες των Καλών Τεχνών, αλλά όλοι μπορούμε να γίνουμε καλλιτέχνες των Εφαρμοσμένων Τεχνών.

Ο όρος προϊστορία χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον **Πωλ Τουρνάλ – Paul Tournal** (Γάλλος φαρμακοποιός και αρχαιολόγος, 1805-1872) και έχει καθιερωθεί στην εποχή μας ως περιγραφικός της περιόδου εκείνης της ανθρώπινης παρουσίας που ξεκινά με την αρχική εμφάνιση και δραστηριοποίηση του ανθρώπου στη γη και ολοκληρώνεται με την ανακάλυψη της γραφής. Αναπόφευκτα, η χρονική περίοδος της προϊστορίας δεν μπορεί να οριστεί επακριβώς, αφού η εξελεκτική πορεία του ανθρώπου διαφέρει ανάλογα με το περιβάλλον, τις συνθήκες ζωής και τα ερεθίσματα, που ενίοτε δεχόταν. Με άλλα λόγια, διαφορετικά είναι τα όρια της προϊστορίας στον ευρωπαϊκό χώρο, άλλα σημεία αναφοράς σχετίζονται με την άνθρωπο στην αμερικανική ήπειρο, διαφορετικές συνθήκες και κατοβολές συνάντησε ο άνθρωπος στην Ασία και την Ωκεανία.

Ως συνέπεια, είναι ιδιαίτερα δύσκολο να απαντηθεί το ερώτημα σχετικά με το πότε ξεκίνησε ο άνθρωπος να δημιουργεί τα πρώτα καλλιτεχνικά του επιτεύγματα. Σε άμεση συνάφεια με αυτό το ερώτημα γεννιέται και ένα ακόμα που έχει να κάνει με τους λόγους που μπορεί να ώθησαν τον άνθρωπο στην παραγωγή τέχνης. Εκείνο όμως που θα πρέπει να θεωρήσουμε σίγουρο είναι ότι η τέχνη προέκυψε στον προϊστορικό άνθρωπο αρχικά μέσα από τις ανάγκες της ζωής του και κατόπιν ως έκφραση πεποιθήσεων ή συναισθημάτων. Πιο συγκεκριμένα, η επιβίωση του ανθρώπου επέβαλε σε αυτόν να τιθασεύσει τη φύση και τον κόσμο γύρω του. Χρειαζόταν λοιπόν όπλα για να κυνηγά, σκεύη για να αποθηκεύει τροφή και νερό, αργότερα εργαλεία για να καλλιεργεί τη γη. Στην αρχή χρησιμοποιούσε αυτά που του παρείχε η ίδια η φύση. Ένα κόκκαλο ενός μεγάλου ζώου γινόταν ένα ισχυρό όπλο, ενώ μια μυτερή πέτρα προσκολλημένη σε ένα ξύλο μεταμορφωνόταν σε εκπληκτικό εργαλείο. Αργότερα όμως ο άνθρωπος και με τη χρησιμοποίηση της φωτιάς μπόρεσε να τιθασεύσει διάφορα υλικά και να δημιουργήσει όλα αυτά που χρειαζόταν. Με τον τρόπο αυτό, σχηματίστηκε μια ιδιαίτερη ομάδα ανθρώπων, η οποία έχαιρε εκτίμησης από τους άλλους ανθρώπους, καθώς γνώριζε πώς να δημιουργεί πράγματα, τα οποία πριν δεν υπήρχαν στη φύση. Αυτοί λοιπόν οι δημιουργοί ήταν οι πρώτοι καλλιτέχνες, που ταυτίζονταν με τους εφευρέτες ή τους δημιουργούς.

Τα πρώτα καλλιτεχνήματα χαρακτηρίζονταν αποκλειστικά από χρηστικότητα. Στην πορεία όμως του χρόνου, οι δημιουργοί άρχισαν να διακοσμούν τα αντικείμενα που έφτιαχναν ή να δημιουργούν για να διακοσμήσουν. Για ποιο λόγο έκαναν κάτι τέτοιο; Ίσως γιατί τους προξενούσε χαρά, ίσως γιατί ήταν ένα είδος επίδειξης και κομπασμού, ίσως γιατί ήταν μια ανάγκη ικανοποίησης κάποιων μεταφυσικών, υπερφυσικών ή θρησκευτικών αναζητήσεων. Κανείς δεν ξέρει με σιγουριά. Ωστόσο, αυτό που είναι βέβαιο είναι ότι οι διακοσμήσεις είτε αναπαρήγαγαν θέματα, που υπήρχαν ήδη στη φύση όπως ζώα, ψάρια, φυτά και άλλους

ανθρώπους (χαρακτηριστικές είναι οι βραχογραφίες των σπηλαίων της *Αλταμίρα* – *Altamira* της Ισπανίας - *España*, 15000-10000 π.Χ. και του Λασκώ – *Lascaux* της Γαλλίας - *France*, 15000-10000 π.Χ., με τις πολυάριθμες και περίτεχνες απεικονίσεις βουβαλιών, αλόγων και άλλων ζώων, αλλά και του σπηλαίου των *Κομπαρέλ*- *Les Combarelles* της Γαλλίας-France, 13000-11000 π.Χ., με τις ανθρωπόμορφες γυναικείες απεικονίσεις) είτε βασίζονταν στη δημιουργία νέων θεμάτων όπως για παράδειγμα γεωμετρικά σχέδια πάνω σε πήλινα σκεύη.

Βλέπουμε λοιπόν ότι ο προϊστορικός άνθρωπος έδινε ιδιαίτερη σημασία στην εικόνα και στη δύναμη την οποία μπορεί αυτή να εκπέμπει. Δεν θα ήταν υπερβολή μάλιστα αν λέγαμε ότι με την τέχνη εξυμνεί τη δύναμη της εικόνας και την παρουσιάζει ως ένα τρόπο μετάδοσης νοημάτων, ως μια πρώιμη γραφή. Πώς το καταφέρνει αυτό; Αρχικά λοιπόν, ο άνθρωπος αναπτύσσει τη γλυπτική και δημιουργεί ολόγλυφα έργα, που δημιουργούν παράλληλες υπάρξεις των αντικειμένων που υπάρχουν στη φύση (όπως ειδώλια με γυναικείες μορφές-θεότητες σαν την *Αφροδίτη* - *Venus του Willendorf*, Μουσείο Φυσικής Ιστορίας-Natural historisches Museum, Βιέννη-Wien, 22000 π.Χ.). Αργότερα, φαίνεται ότι ενδιαφέρεται για ανάγλυφες δημιουργίες, που εμμένουν σε απεικονίσεις συγκεκριμένων οπτικών του θέματος με βάση τις εκάστοτε επιδιώξεις (βλ. το ανάγλυφο που απεικονίζει *ζευγάρι βουβαλιών* σε στιγμή αναπαραγωγής, *Λε Τουκ ντ'Οντουμπερτ* – *Le Tuc d' Audoubert*, Γαλλία-France, 20000-10000 π.Χ.). Δεν θα ήταν λάθος αν συσχετίζαμε το εν λόγω θέμα με την επίκληση του ανθρώπου για αφθονία θηραμάτων). Αργότερα, το κέντρο του ενδιαφέροντος κερδίζει η ζωγραφική απεικόνιση και με τη χρήση χρώματος, οπότε το αντικείμενο δεν παρίσταται φυσικά, αλλά απλά προβάλλεται. Οδηγούμαστε λοιπόν στο συμπέρασμα ότι η τέχνη που είχε ως στόχο να δημιουργήσει έναν παράλληλο πανομοιότυπο κόσμο εξελίχθηκε ώστε να παρουσιάζει τη φύση σημειολογικά και συμβολικά.

Ένα ακόμα ερώτημα έχει μείνει αναπάντητο και αναζητά επιτακτικά μια απάντηση. Γιατί τα έργα της τέχνης του προϊστορικού ανθρώπου μοιάζουν παράξενα σε εμάς, τους σύγχρονους; Γιατί ο προϊστορικός καλλιτέχνης δημιουργεί χοντροκομμένες μορφές, μακριά από νατουραλιστικές ή ρεαλιστικές απεικονίσεις; Δεν μπορεί να κάνει κάτι τέτοιο ή μήπως δεν χρειάζεται να κάνει κάτι τέτοιο; Στην αναζήτηση της απάντησης, ας ταξιδέψουμε μέχρι το Βρετανικό Μουσείο-British Museum στο Λονδίνο. Εκεί φυλάσσεται η χάλκινη κεφαλή ενός *Νέγρου αρχηγού*, που προέρχεται από το *Ίφε* - *Ifè* της Νιγηρίας-Nigeria, 12ος-14ος αι. Παρά την οψιμότητα της κατασκευής, ο δημιουργός αυτού του ιδιαίτερα ρεαλιστικού έργου προέρχεται από έναν πρωτόγονο λαό, που ζούσε πολύ κοντά στον τρόπο ζωής του προϊστορικού ανθρώπου. Με την αναγωγή αυτή βλέπουμε ότι ο πρωτόγονος - προϊστορικός άνθρωπος, αν και εφόσον το επιδιώξει, μπορεί να δημιουργήσει ρεαλιστική τέχνη. Δεν το

κάνει όμως συνειδητά διότι οι συγκεκριμένοι τρόποι και τεχνικές με τις οποίες δημιουργεί την τέχνη του και οι οποίες σε εμάς φαίνονται παράξενες και παιδικές, εντούτοις αντιπροσωπεύουν για αυτόν τις απαραίτητες προϋποθέσεις προκειμένου η τέχνη του να υπηρετήσει τους σκοπούς που ο ίδιος θέτει και τους οποίους εμείς οι σύγχρονοι είμαστε «καταδικασμένοι» απλά στο να τους εικάζουμε.

Τέλος, παράλειψη θα ήταν αν δεν κάναμε λόγο για την πορεία του ανθρώπου προς την ανακάλυψη μιας ακόμα τέχνης, που δημιουργείται σε παράλληλες αλλά διαφορετικές συνάψεις. Η ανάγκη λοιπόν του ανθρώπου για στέγαση σε μέρη ασφαλή πέρα από τα καταφύγια που του έδινε η φύση, έδωσε ώθηση στην αποκάλυψη της νέας τέχνης, της αρχιτεκτονικής. Εξαιρετικά είναι τα επιτεύγματα του ανθρώπου σε αυτόν τον τομέα, που υπερβαίνουν την ανάγκη για στέγαση και καταλήγουν σε μνημειακές κατασκευές (για παράδειγμα το μνημείο του *Στόουνχετζ - Stonehenge*, κοντά στο Έιμζμπέρι - *Amesbury* της Μεγάλης Βρετανίας - *Great Britain*, 2500-2000 π.Χ.) που μπορεί είτε να αποτελούν φόρο τιμής σε μια θεότητα, είτε να διατρανώνουν το μεγαλείο μιας φυλής ή ενός ηγεμόνα είτε να ικανοποιούν την προσμονή του ανθρώπου για πλούσια και γαλήνια ζωή μετά το θάνατο.

3.2 Μεταξύ προϊστορίας και ιστορίας – Μάγια, Ίνκα

Η ανακάλυψη της Αμερικής στα τέλη του 15ου αι. και η μετέπειτα διαρκής εξερεύνηση, όχι πάντα ειρηνική, της αχανούς αυτής ηπείρου από τους Ευρωπαίους, έφερε τους τελευταίους ενώπιον λαών, οι οποίοι παρά τη φαινομενική τους πρωτογονικότητα, είχαν ήδη δημιουργήσει κραταιά κρατικά μορφώματα αυτοκρατορικού χαρακτήρα με λαμπρά επιτεύγματα στο πεδίο του πολιτισμού και της τέχνης. Θέατρο της δράσης και ζωής αυτών των λαών ήταν κυρίως η κεντρική και νότια Αμερική, στο γεωγραφικό χώρο όπου σήμερα βρίσκεται το Μεξικό, το Περού, η Γουατεμάλα, η Χιλή και η Αργεντινή. Οι σημαντικότεροι από αυτούς τους λαούς ήταν οι Μάγια και οι Ίνκα, των οποίων η ακμή τελείωσε άδοξα υπό την κατακτητική μανία των Ευρωπαίων αποίκων.

3.2.1 Μάγια

Η πρώτη μεγάλη αυτοκρατορία της αμερικανικής ηπείρου, με συνεχή παρουσία από το 2000 π.Χ. μέχρι και το 16ο αι., είναι αυτή των Μάγια. Από τις τάξεις του σπουδαίου αυτού πολιτισμού ξεπήδησαν ιδιαίτερα σημαντικοί καλλιτέχνες, οι οποίοι μάλιστα πρέπει να έχαιραν προνομιακής θέσης στο κοινωνικό οικοδόμημα των Μάγια. Με κέντρο μάλιστα τα καλλιτεχνικά εργαστήρια των ανακτόρων, οι καλλιτέχνες αυτοί δημιουργούσαν έργα τέχνης υψηλής ποιότητας, εφάμιλλα του επιπέδου και της ποιότητας της αρχαίας ελληνικής και της

Ρωμαϊκής τέχνης. Μάλιστα, η σημασία που έδιναν οι καλλιτέχνες στα έργα τους αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι συνήθιζαν να τα υπογράφουν, ιδιαίτερα τα ζωγραφικά και τα ανάγλυφα, όπως διαπιστώθηκε μετά την αποκρυπτογράφηση και ανάγνωση της ιερογλυφικής γραφής των Μάγια. Εκτός από ζωγραφικά, ψηφιδωτά και γλυπτά (ολόγλυφα και ανάγλυφα) έργα, υψηλές ήταν οι επιδόσεις των καλλιτεχνών στην μικροτεχνία σε ξύλο και χρυσό, στην ξυλογλυπτική και στην παραγωγή αντικειμένων από νεφρίτη και αχάτη (Βλ. το νεκρικό προσωπείο/μάσκα του βασιλιά Πακάλ-Pakal, Ναός των Επιγραφών-Templo delas Inscripciones, Παλένκουε-Palenque, μέσα 7ου αι., σήμερα στο Εθνικό Μουσείο Ανθρωπολογίας της Πόλης του Μεξικού-Museo Nacional de Antropología, México), ενώ μοναδική σπουδαιότητα παρουσιάζει η αγγειοπλαστική και η αγγειογραφία (Βλ. το περίφημο και γνωστό ως *Chamá Vase*, Chamá, Γουατεμάλα-Guatemala, 8ος αι., σήμερα στο Πανεπιστημιακό Μουσείο Αρχαιολογίας και Ανθρωπολογίας της Πενσυλβάνια-University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology).

Η τέχνη των Μάγια φτάνει στη μέγιστη ακμή της μεταξύ του 3ου και 10ου αι. Πρόκειται για μια τέχνη πνευματική και συμβολική, που περιστρέφεται γύρω από την εξύμνηση του θείου και τη σύνδεσή του με την ελιτιστική άρχουσα τάξη. Στις συνθέσεις κυριαρχεί το χρώμα, ενώ απεικονίζονται συχνά θεότητες και σκηνές από τη θρησκευτική ζωή, ενώ δεν λείπουν και οι μορφές αξιωματούχων και ηρώων. Λιγότερες από την άλλη, αλλά όχι αμελητέες είναι και οι παραστάσεις με σκηνές από την καθημερινή ζωή (Βλ. τις τοιχογραφίες από το ναό των Τοιχογραφιών-Los Murales, Μποναμπάκ-Bonampak, Μεξικό-México, 8^{ος} – 9^{ος} αι.). Σε κάθε περίπτωση, κεντρικό σημείο των συνθέσεων είναι οι ανθρώπινες μορφές, θεών ή θνητών, ενώ τα υπόλοιπα μοτίβα όπως ζώα ή διακοσμητικά σχέδια έχουν παραπληρωματικό χαρακτήρα. Αυτό πάντως που προβάλλεται έντονα μέσα από την τέχνη των Μάγια είναι η αντίληψή τους για την ανθρώπινη ομορφιά, αφού εμμένουν σε λεπτομέρειες που παραμορφώνουν το ανθρώπινο σώμα, όπως επιμήκη μακρουλά πρόσωπα, τεντωμένα αμυγδαλωτά μάτια, διάτρητα με μεγάλους κρίκους αυτιά (Βλ. το κεφάλι του βασιλιά Πακάλ-Pakal, Ναός των Επιγραφών-Templo delas Inscripciones, Παλένκουε - Palenque, μέσα 7ου αι., σήμερα στο Εθνικό Μουσείο Ανθρωπολογίας της Πόλης του Μεξικού - Museo Nacional de Antropología, México) και σώματα με πλούσια και πολλά «τατουάζ».

3.2.2 Ίνκα

Παράλληλα με την αυτοκρατορία των Μάγια άνησε και εκείνη των Ίνκα σε μια γεωγραφική περιοχή που καταλαμβάνει κυρίως τις δυτικές ακτές της νότιας Αμερικής, σε μια έκταση που σταδιακά επεκτάθηκε σε μια περιοχή από τη σημερινή Κολομβία μέχρι τη Χιλή και την

Αργεντινή. Η μεγάλη άνθηση του πολιτισμού των Ίνκα ξεκινά περίπου στο 1200 π.Χ., ενώ το τέλος τους έρχεται υπό την εξοντωτική μανία των Ευρωπαίων αποικιοκρατών του 16ου. Πρέπει επίσης να αναφερθεί ότι η δυναμική του πολιτισμού τους οφείλεται μεταξύ άλλων στις πολλές φυλές και πληθυσμιακές ομάδες, όπως οι Μότσε και οι Νάζκα, οι οποίες αναπτύσσονταν αυτόνομα και στην πορεία ενσωματώθηκαν σε μια ενιαία αυτοκρατορία, στην οποία κληροδότησαν τις πολιτισμικές τους καταβολές και τις καλλιτεχνικές τους προτιμήσεις.

Σε σχέση με την τέχνη των Μάγια, οι Ίνκα αναπτύσσουν το καλλιτεχνικό τους ιδίωμα με προσανατολισμό περισσότερο πρακτικό και ρεαλιστικό. Άλλωστε, με βάση τα όσα γνωρίζουμε για τους Ίνκα, ήταν ένας λαός που αναζητούσε την πρακτικότητα σε καθετί που έφτιαχνε, χωρίς ενδιαφέρον για πρωτότυπες δημιουργίες και για τέχνη με συμβολικό χαρακτήρα. Παρά αυτήν την έλλειψη φαντασίας, που αποδεικνύεται και από τις συνεχείς επαναλήψεις μοτίβων, σχεδίων και θεμάτων, οι Ίνκα παρήγαγαν υψηλή τέχνη, κυρίως στο επίπεδο της παραγωγής κεραμικών, σμάλτων, χρυσών αντικειμένων, αλλά και υφασμάτων. Χαρακτηριστική ως προς αυτά είναι η περιγραφή των αυτοκρατορικών κήπων του Μάτσου Πίτσου-Machu Picchu, Περού-Peru από τον Ισπανό χρονικογράφο Garcilaso dela Vega στο έργο του *Βασιλικές Περιγραφές των Ίνκα - Royal Commentaries of the Incas*, 1609, όπου αναφέρει ότι υπήρχαν «αγροί» με καλαμπόκια, όπου το σύνολο των φυτών είχε κατασκευαστεί από ασήμι και χρυσό με εξαιρετική απόδοση λεπτομερειών, ενώ το σκηνικό συμπληρωνόταν με την τοποθέτηση πλήθους ζώων όπως κουνέλια, φίδια, σαύρες, γάτες και πτηνά, τα οποία ήταν επίσης από πολύτιμα μέταλλα.

Η σημασία που έδιναν οι Ίνκα στα αντικείμενα από πολύτιμα μέταλλα φαίνεται και από το γεγονός ότι αποκαλούσαν το χρυσό ως τον «ιδρώτα του ήλιου». Έτσι λοιπόν και μέσα από τη μελέτη των χρυσών τους αντικειμένων μπορούμε να αναπαράγουμε την ιδέα των Ίνκα για την ομορφιά, η οποία συνδεόταν με την παραμορφωτική επιμήκυνση των λοβών των αυτιών. Μάλιστα, όσο μεγαλύτερη ήταν η επιμήκυνση αυτή, τόσο υψηλότερη κοινωνικά εκτίμηση απολάμβανε το άτομο. Για το λόγο αυτό, οι Ισπανοί κατακτητές αποκαλούσαν τους ευγενείς των Ίνκα «Ορεχόνες-Orejones», που σημαίνει «μεγάλα αυτιά» (βλ. *χρυσή αντρική μορφή ευγενούς Ίνκα με παραμορφωμένα αυτιά - Oréjon*, Κρατικό Μουσείο των Λαών – Staatliches Museum für Völker kunde (Linden-museum), Στουτγάρδη-Stuttgart, 15ος-16ος αι.).

Σε επίπεδο κεραμικής τέχνης, σημαντική είναι η παραγωγή των Σαβίν – Chavin και των Μότσε -Moche, η οποία μάλιστα περιλαμβάνει αγγεία, που διακοσμούνται με πλούσια αγγειογραφία, όπου κυριαρχούν γεωμετρικά θέματα, απεικονίσεις φυτών, πτηνών και ζώων, ενώ οι ανθρώπινες μορφές είναι λιγότερες. Επιπλέον, χαρακτηριστική είναι η παραγωγή αγγείων

που μορφοποιούνται αυτά καθαυτά ώστε να απεικονίζουν ανθρώπινες μορφές όπως βασιλιάδες, πολεμιστές, ιερείς, κωπηλάτες, ενώ δεν λείπουν και τα ζωόμορφα αγγεία, αλλά και εκείνα σε σχήμα σπιτιού ή ναού. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της κεραμικής αυτού του είδους (2ος – 6ος αι.) βρίσκονται σήμερα στη σχετική αίθουσα του Μητροπολιτικού Μουσείου Τέχνης της Νέας Υόρκης – Metropolitan Museum of Art, NewYork.

Τέλος, θα ήταν παράλειψη η μη αναφορά στην παραγωγή υφασμάτων από τους Ίνκα, την παράδοση ύφανσης των οποίων κληροδότησαν στους σύγχρονους λαούς της περιοχής, ιδιαίτερα στο Περού. Σε κάθε περίπτωση, στα υφάσματα των Ίνκα κυριαρχούν χρώματα έντονα, όπως το χρυσό, το κίτρινο, το κόκκινο και το καφέ. Η διακόσμησή τους περιλαμβάνει κατά προτίμηση γεωμετρικά μοτίβα, αλλά και ανθέμια, ενώ σημαντικός είναι και ο αριθμός πτηνών και ζώων όπως πούμα. Η διακόσμηση των υφασμάτων μπορεί όμως να σχετίζεται και με το χώρο της θρησκείας, αφού δεν λείπουν και οι απεικονίσεις θεοτήτων και μυθολογικών θεμάτων (Σημαντική συλλογή υφασμάτων Ίνκα εκτίθεται σήμερα στο Μουσείο Παγκόσμιου Πολιτισμού – VarldskulturMuseerna, Γκέτεμποργκ-Göteborg).

Άσκηση 5

Δύο λαοί, δύο αυτοκρατορίες, δύο πολιτιστικά μορφώματα, οι Μάγια και οι Ίνκα. Και οι δύο λαοί αναπτύχθηκαν στην ίδια ήπειρο, και οι δύο λαοί έφτασαν σε υψηλά επίπεδα πολιτισμού και τέχνης. Μελετήστε την Υποενότητα 3.2. Κάντε μια μικρή έρευνα στο διαδίκτυο για εικόνες από κειμήλια τέχνης των δύο λαών. Κατόπιν, αναζητήστε κοινά σημεία στην τέχνη τους, αλλά ταυτόχρονα και διαφορές. Καταγράψτε τα συμπεράσματά σας σε 10-15 γραμμές.

Δραστηριότητα 1

Ο δυτικός κόσμος, όπως τον γνωρίζουμε, δεν παρέμεινε στάσιμος με το πέρασμα των αιώνων, αλλά διαρκώς εξελισσόταν από ατελέστερες σε τελειότερες μορφές πολιτισμικής οργάνωσης. Αντίθετα, οι Μάγια και οι Ίνκας ήταν λαοί που για χιλιετίες διατήρησαν αναλλοίωτο το βασικό κορμό των πολιτιστικών τους χαρακτηριστικών με αποτέλεσμα να χαρακτηριστούν από μια πρωτογονικότητα, που λειτούργησε εις βάρος τους στην επαφή τους με τους Ευρωπαίους κατακτητές και τελικά οδήγησε στην καταστροφή τους. Τι μπορεί όμως να συνέβη στο επίπεδο των καλλιτεχνικών εξελίξεων; Επηρεάστηκαν από τους χριστιανούς Ευρωπαίους; Μήπως αυτοί τους επηρέασαν στην παραγωγή καλλιτεχνικών έργων; Ας μην ξεχνούμε ότι τα έργα της τέχνης τους αναπόφευκτα άσκησαν στους Ευρωπαίους τη γοητεία του καινούριου, του εξωτικού, αυτού που πρέπει να κατακτηθεί. Αναζητήστε λοιπόν μαρτυρίες επιρροών της τέχνης των Μάγια και των Ίνκα στις δυτικές ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές παραδόσεις.

3.3 Αρχαίοι Πολιτισμοί – Μεσοποταμία, Αίγυπτος

Στην άλλη άκρη του πλανήτη, η μετάβαση από την προϊστορία στην ιστορία δεν περιελάμβανε λαούς απομονωμένους από τον υπόλοιπο κόσμο. Το γεγονός αυτό στην πορεία των αιώνων έφερε αναπόφευκτα τους λαούς αυτούς σε επαφή με νέα μορφώματα και νέες δυνάμεις, γεγονός που οδήγησε τελικά στην παρακμή και εξαφάνισή τους από το προσκήνιο της ιστορίας. Παρόλα αυτά, ο υλικός πολιτισμός τους με την καλλιτεχνική τους παραγωγή επέζησε μέχρι τις ημέρες μας, αποτελώντας μάρτυρα τρανό του λαμπρού μεγαλείου ενός ένδοξου παρελθόντος, που μας εισάγει στη γοητεία των αρχαίων πολιτισμών του ευρύτερου χώρου της Ανατολικής Μεσογείου.

3.3.1 Μεσοποταμία

Στη Μεσοποταμία και σε μια χρονική περίοδο περίπου από το 3000 π.Χ. και μέχρι τα τέλη του 4ου αι. π.Χ. εμφανίστηκαν και κυριάρχησαν διαδοχικά πολλοί λαοί. Σουμέριοι, Ακκάδες, Ασσύριοι, Βαβυλώνιοι και Πέρσες είναι μόνο οι σημαντικότεροι από αυτούς, οι οποίοι παρήγαγαν υψηλής στάθμης τέχνη, που προκαλεί θαυμασμό ακόμα και σήμερα. Παρά τις όποιες διαφορές των λαών αυτών, η μελέτη των υλικών και καλλιτεχνικών καταλοίπων τους δείχνει σε μεγάλο βαθμό κοινές καταβολές και κοινή «αισθητική» γλώσσα έκφρασης, καθώς και επιδράσεις από τη γειτονική Αίγυπτο.

Έτσι, ο καλλιτέχνης-τεχνίτης στην αρχαία Μεσοποταμία ήταν ένα πρόσωπο σεβαστό για την τέχνη του. Χρησιμοποιούσε μια μεγάλη κλίμακα από πολύτιμα και μη υλικά όπως χρυσό, ελεφαντόδοντο, κοχύλια, γυαλί, εφυσωμένο πηλό και αλάβαστρο προκειμένου να παράγει αντικείμενα, αλλά και να διακοσμήει αρχιτεκτονήματα. Πέρα όμως από το πολύτιμο υλικό, η ποιότητα της δουλειάς του μπορούσε να εκτοξεύσει την αξία ενός αντικειμένου ή μιας διακόσμησης. Βασικοί παραγγελιοδότες έργων τέχνης ήταν κυρίως βασιλείς, ευγενείς και ιερείς, από τους οποίους κατά πάσα πιθανότητα εκπορεύονταν οι βασικές στυλιστικές αρχές, ενώ ενεργό ρόλο στο καλλιτεχνικό έργο φαίνεται να έπαιζε και η θεία έμπνευση, την οποία ο καλλιτέχνης αναζητούσε και μέσω της συμβουλής ενός μαντείου.

Όσον αφορά στις διακοσμήσεις αρχιτεκτονημάτων, τα βασικά μοτίβα που στόλιζαν κυρίως τους ναούς ήταν γεωμετρικά σχέδια και μορφές από το ζωικό βασίλειο (βλ. τις τοιχογραφίες από τον γνωστό ως «διακοσμημένο ναό – *Painted Temple*» από το Ουκέρ-Υqair, περί το 3000 π.Χ., σήμερα στο Εθνικό Μουσείο της Βαγδάτης, Ιράκ – National Museum of Bagdad, Iraq). Σημαντικό ρόλο παίζουν επίσης και οι παραστάσεις με ανθρώπινες μορφές, όπως εκείνες από το βασιλικό ανάκτορο – Royal Palace του Μαρί - Mari, Συρία - Syria, που χρονολογούνται στις αρχές τις δεύτερης χιλιετίας π.Χ.. Ανάμεσα στις σκηνές ξεχωρίζουν η παράσταση απόδοσης

αφιερωμάτων, δώρων και θυσιών στους θεούς Σιν-Sin και Ίσταρ – Ishtar ενώπιον του βωμού της τελευταίας, η σκηνή βασιλικής στέψης, καθώς και οι παραστάσεις από βασιλικές δραστηριότητες (π.χ. κυνήγι). Ζωγραφικές διακοσμήσεις προέρχονται και από άλλα παλάτια, όπως στο Τιλ Μπαρσίπ – Til Barship (8ος αι.), στο Καρ Τουκουλτί Νινουρτά – Kar Tukulti Ninurta (τέλη δεύτερης χιλιετίας π.Χ.), ενώ ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στο ανάκτορο του Ασσύριου βασιλιά Σαλμαναζέρ του 3ου – Shalmaneser III (858-825 π.Χ.) στην πόλη Νιμρούντ - Nimrud (αρχαίο όνομα Καλού-Καλhu) με την πασίγνωστη σκηνή της πομπής των ευνούχων.

Σημαντικές ήταν επίσης οι επιδόσεις των λαών της Μεσοποταμίας στην γλυπτική, ολόγλυφη και ανάγλυφη, αλλά και στη μικροτεχνία. Βασικά υλικά ήταν το αλάβαστρο, ο οψιδιανός, ο αμμόλιθος, ο γύψος και ο χλωρίτης, ενώ στα θέματα κυριαρχούν οι ζωικές και ανθρώπινες μορφές, που πολλές φορές συνδυάζονται. Τοποθετείται δηλαδή κεφάλι ζώου σε άνθρωπο ή κεφάλι ανθρώπου σε ζώο (βλ. τους πυλώνες της εισόδου της Περσέπολη-Persopolis, Ιράν-Iran, 518-460 π.Χ., οι οποίοι διακοσμούνται με ένα ζεύγος ανθρωποκέφαλων ταύρων). Από αλάβαστρο είναι κατασκευασμένο το περίφημο αγγείο του Ουρούκ-Vase of Uruk, γνωστό και ως «Warka Vase», που χρονολογείται γύρω στο 3000 π.Χ. (μέχρι πρόσφατα φυλασσόταν στο Εθνικό Μουσείο του Ιράκ-National Museum of Iraq, ενώ σήμερα αγνοείται η τύχη του). Η διακόσμηση του αγγείου αυτού εκτείνεται σε τρεις επάλληλες ζώνες, που συνολικά απεικονίζουν μια λατρευτική πομπή με ζώα, υπηρέτες με αφιερώματα, ευγενείς και βασιλείς, που καταλήγει στο ναό της θεάς Ιστάρ-Ishtar. Το πλέον δημοφιλές όμως στο ευρύ κοινό έργο γλυπτικής από το χώρο της Μεσοποταμίας είναι η Στήλη του Χαμουραμπί – Stele of Hammurabi, 1800-1700 π.Χ., σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου –Musée du Louvre, Παρίσι-Paris. Στο ανώτερο τμήμα της Στήλης, που έχει ύψος περίπου 2,25 μ. παριστάνεται ένθρονος σε προφίλ ο θεός του ήλιου Σαμάς - Shamash, στον οποίο παρουσιάζεται όρθιος ο βασιλιάς Χαμουραμπί. Στο υπόλοιπο της Στήλης παρατίθεται η νομοθεσία του Χαμουραμπί, γνωστή και ως «Κώδιξ του Χαμουραμπί» σε σφηνοειδή γραφή μικροσκοπικών χαρακτήρων.

3.3.2 Αίγυπτος

Με κέντρο ζωής και δράσης τον ιερό ποταμό Νείλο γεννήθηκε και άνθησε ο Αιγυπτιακός πολιτισμός με ζωή περίπου 4000 χρόνων μέχρι και την οριστική ήττα της Αιγύπτου από τους Ρωμαίους (31 π.Χ.). Εκτός από την παρουσία του ποταμού Νείλου, το βασικό χαρακτηριστικό της Αιγυπτιακής κοινωνίας, που αντανακλάται σε κάθε έκφραση του πολιτισμού, είναι η οργάνωση του κράτους, της θρησκείας και εν γένει της ζωής στην Αίγυπτο γύρω από το πρόσωπο του ενός και μοναδικού απόλυτου μονάρχη, του Φαραώ. Η συνθήκη αυτή έδωσε μεγάλη ώθηση στην άνθηση της γλυπτικής στην Αίγυπτο, ως βασικός στόχος της οποίας είχε

τεθεί η ανάδειξη της θεϊκότητας του Φαραώ μέσω της σύνδεσης του προσώπου του με τις ουράνιες θεότητες Όρο - Horus και Ρα - Ra. Για το λόγο αυτό, σε όλους τους μεγάλους ναούς τοποθετούνταν κολοσσιαία αγάλματα των μεγάλων θεοτήτων, που συνοδεύονται από εξίσου μεγάλα αγάλματα των Φαραώ, υποδηλώνοντας τη μυστηριακή σύνδεση τους (βλ. την *πρόσοψη του ναού του Ραμσή Β΄* στο Άμπου Σίμπελ – Abu Simbel της Αιγύπτου-Egypt, περί το 1300 π.Χ.). Στην ίδια κατεύθυνση, για τις μορφές υιοθετείται ένα ιδεαλιστικό στυλ, με βλέμμα αφηρημένο και στραμμένο προς την αιωνιότητα.

Η διαγραφείσα σύνδεση της τέχνης με τη θρησκεία αναδεικνύεται και μέσα από την ανάπτυξη ενός συμβολικού λεξιλογίου σε σχέση με τα επιμέρους χαρακτηριστικά της απεικόνισης του Φαραώ. Έτσι, πέρα από τη μετωπικότητα της μορφής του και το αφηρημένο βλέμμα, ο Φαραώ απεικονίζεται συνήθως με ένα κάλυμμα στο κεφάλι, το οποίο καλύπτει το μέτωπο, αναπτύσσεται κατά μήκος και των δύο πλευρών του προσώπου του και μέχρι το στήθος, ενώ διακοσμείται συνήθως με μπλε ρίγες. Στο κέντρο του μετώπου, το κάλυμμα αυτό διακοσμείται με τη βασιλική κόμπρα, που θεωρείται από τους Αιγυπτίους κόρη του θεού του ήλιου, Ρα και υπηρέτρια της βασιλικής οικογένειας (βλ. τη *χρυσή μάσκα του Τουτανχαμών-Tutankhamun*, 14ος αι. π.Χ., Αιγυπτιακό Μουσείο –Egyptian Museum, Κάιρο-Cairo). Εκτός από το εν λόγω κάλυμμα, ο Φαραώ μπορεί να φέρει επί της κεφαλής κόκκινο στέμμα (σύμβολο της κυριαρχίας του στην Κάτω Αίγυπτο), λευκό στέμμα (σύμβολο της κυριαρχίας στην Άνω Αίγυπτο) και μπλε στέμμα με κόμπρα (αποτελεί τμήμα της στρατιωτικής βασιλικής περιβολής).

Εκτός από τον Φαραώ, σημαντικό τμήμα της αιγυπτιακής τέχνης σχετιζόταν με την απεικόνιση των θεοτήτων. Στο αιγυπτιακό πάνθεο, πρωταρχική θεότητα ήταν ο Όρος-Horus, που έφερε κεφαλή γερακιού, αλλά και ο Κεπερά - Khepri που συμβόλιζε τη δημιουργία και την αναγέννηση και απεικονιζόταν με κεφάλι σκαραβαίου. Σύμβολο του ήλιου αλλά και της διακυβέρνησης υπό τον ένα και μόνο Φαραώ ήταν ο θεός Άμων Ρα – Amun Ra, που είτε έφερε κεφάλι γερακιού κάτω από ένα ηλιακό δίσκο, είτε ολοκληρωτικά ανθρώπινη μορφή με επίμηκες στέμμα, που απέδιδε την κίνηση του ήλιου προς αυτόν. Μητέρα των θεών και προσωποποίηση της γονιμότητας ήταν η θεά Άθωρ - Hathor εικονιζόταν ως αγελάδα, ως γυναίκα με κεφάλι αγελάδας ή ως γυναίκα με κέρατα αγελάδας ανάμεσα στα οποία υπήρχε ηλιακός δίσκος.

Ανάμεσα στα πιο εξαιρετικά δείγματα αιγυπτιακής, και όχι μόνο, τέχνης μπορεί να καταταχθεί η νεκρική ζωγραφική, από τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα της οποίας αποτελούν οι *διακοσμήσεις σε τάφους* από την Κοιλιάδα των Βασιλέων –Wādī al Mulūk στις Θήβες - Thebes. Η ανασκαφική έρευνα έφερε στο φως μια πλειάδα τάφων (πάνω από 60), που χρονολογούνται μεταξύ 1700 και 1200 π.Χ. Τα βασικά θέματα της ζωγραφικής των τάφων

σχετίζονται με το ταξίδι της μεταθανάτιας ζωής (ιδεαλιστικές σκηνές). Στις σκηνές αυτές κυριαρχούν οι μορφές των θεών, αλλά και των βασιλέων. Πλούσιες είναι επίσης και οι παραστάσεις με θέματα από την καθημερινή ζωή (όργωμα, κυνήγι, ψάρεμα, πομπές με προσφορές κ.α.), και με απεικονίσεις ζώων και πτηνών. Στο ίδιο πλαίσιο με τη ζωγραφική των τάφων και ακολουθώντας την ίδια θεματική κινείται και η ζωγραφική χειρογράφων, όπως των *παπύρων του βιβλίου των Νεκρών-The book of the Dead*, που τοποθετούνταν στις νεκρικές σαρκοφάγους μαζί με τους νεκρούς.

Εκτός από τα παραπάνω, η αιγυπτιακή τέχνη χαρακτηρίζεται και από μια διαχρονική και απαρασάλευτη σταθερότητα αναφορικά με τις βασικές αρχές, που ακολουθεί η παρουσίαση των μορφών, αλλά και του χώρου. Έτσι, οι καλλιτέχνες δεν αναζητούν τον ρεαλισμό, αλλά επιλέγουν σχηματικούς τρόπους απεικόνισης στηριζόμενοι κυρίως σε συγκεκριμένες συμβάσεις. Για το λόγο αυτό, δεν απεικονίζουν ποτέ τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των μορφών, ούτε ξεχωρίζουν αντρικές και γυναικείες μορφές με μοναδικό σημείο διαφοροποίησης τη χρήση κόκκινου χρώματος για τους άντρες και καφέ-ώχρας για τις γυναίκες. Επιλέγουν ωστόσο γενικούς τύπους, οι οποίοι εστιάζουν σε μορφές νεανικές και σφριγηλές, στο αποκορύφωμα της νεότητας και της δύναμής τους. Αναλόγως, και στην απόδοση του χώρου, οι Αιγύπτιοι φαίνεται να αδιαφορούν για τις τρεις διαστάσεις και τη χρήση της προοπτικής, ενώ επιλέγουν να δίνουν μια στατικότητα και επιπεδότητα στις συνθέσεις τους, τοποθετώντας το σύνολο των μορφών και των υπολοίπων στοιχείων στο ίδιο επίπεδο.

3.4 Η Τέχνη στην Άπω Ανατολή – Ινδία, Κίνα, Ιαπωνία

3.4.1 Ινδία

Ξεχωριστό μυστήριο και έντονη γοητεία ασκούσε πάντα στο δυτικό άνθρωπο ο κόσμος της μακρινής και άπω ανατολής, ένας κόσμος γεμάτος διαφορετικές συνήθειες, έθιμα και παραδόσεις. Δεσπόζουσα θέση στον κόσμο αυτό καταλαμβάνει ο πολιτισμός της Ινδίας, ο οποίος αναπτύχθηκε στην περιοχή των ποταμών Γάγκη και Γιούμα. Σταθμό στην ιστορία των Ινδίων αποτελεί η περίοδος ανάμεσα στο 600 και 540 π.Χ., όπου η παραδοσιακή λατρεία των Βραχμάνων υποχώρησε μπροστά στη δυναμική των κηρυγμάτων του Βούδα. Με την επικράτηση του Βουδισμού, αναπτύχθηκε στην Ινδία η μνημειακή τέχνη με πληθώρα κτιρίων να κατασκευάζονται προκειμένου να φυλάξουν κειμήλια της βουδιστικής θρησκευτικής ζωής. Η ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής αυτού του είδους περιελάμβανε κατά πρώτον κτίρια μικρών σχετικά διαστάσεων σε σχήμα τύμβου, τα οποία συνήθως περιβάλλονταν από κολώνες. Γνωστά ως Στούπα - Stupaή Νταγκόμπα - Dagoba (βλ. *ανάγλυφο με απεικόνιση Στούπα-Stupa*,

Μουσείο Ασιατικής Τέχνης – Museum für Asiatische Kunst, Βερολίνο - Berlin, 2ος αι). Επιπλέον, ένα δεύτερο αρχιτεκτονικό επίτευγμα των Ινδών υπό την επιρροή της βουδιστικής λατρευτικής ζωής είναι η μορφοποίηση του εσωτερικού σπηλαίων ως ναών. Στους χώρους αυτούς, οι οροφές λειαινόνταν και ο φυσικός βράχος διαμορφωνόταν σε σειρές κιόνων, που κατέληγαν σε μια μικρή Στούπα - Stupa. Πολύ συχνά ο χώρος διακοσμούταν και με ανάγλυφα ιερών μορφών και ζώων, όπως ελέφαντες (Βλ. το σπήλαιο στο *Καρλί-Karli*, Ινδία-India, 2ος αι. π.Χ.).

Η αγάπη των Ινδών για την τέχνη της αρχιτεκτονικής αποδεικνύεται και με την κατασκευή μεγαλοπρεπών ναών, που χαρακτηρίζονται από πλούτο και ομορφιά και είναι αφιερωμένοι τόσο στη βουδιστική όσο και στη βραχμανική-ινδουιστική παράδοση. Πολύ σημαντικός είναι ο αφιερωμένος στο θεό άρχοντα *Σίβα-Siva* ναός από το *Μπουβανεσβαρ-Bhubaneswar* της Ινδίας (11ος αι.). Πρόκειται για ένα επιβλητικό συγκρότημα, με πλούσια ανάγλυφη διακόσμηση στις εξωτερικές του επιφάνειες. Εκτός από θρησκευτική, στην Ινδία αναπτύχθηκε και η κοσμική αρχιτεκτονική με κυριότερους εκπροσώπους τα παλάτια. Ανάμεσα σε αυτά ξεχωρίζει το *ανάκτορο του Γκβαλιόρ-Gwalior* (15ος-16ος αι.).

Στον τομέα της γλυπτικής, οι Ινδοί επικεντρώνονται στην παραγωγή κυρίως αγαλμάτων του Βούδα. Παράλληλα, αναπτύσσουν και την τέχνη του ανάγλυφου, τα οποία διακοσμούνται με αναπαραστατικές σκηνές σε στίλ που επικεντρώνεται στο νατουραλισμό και στις έντονες κινήσεις και εκφράσεις. Υπό την επίδραση του Ινδουισμού αναπτύχθηκε και η απόδοση φανταστικών και τρομακτικών θεμάτων και μορφών, που αναπτύσσονται κυρίως στις εξωτερικές και εσωτερικές επιφάνειες των ναών (Βλ. το *χάλκινο άγαλμα της θεάς Ναρασίμα-Narashima*, Μουσείο Ασιατικής Τέχνης – Asian Art Museum, Σαν Φρανσίσκο-San Francisco, 16ος αι.). Από την άλλη, οι Ινδοί δεν έμειναν πίσω ούτε στη ζωγραφική. Ήδη από την εποχή πριν το Βούδα, δημιουργούν τοιχογραφικές διακοσμήσεις, που απεικονίζουν μάχες και κυνήγια, αλλά και αργότερα τη μορφή του Βούδα σε έντονα χρώματα, κυρίως κόκκινο, καφέ, άσπρο και μπλε (Βλ. τις τοιχογραφίες στα σπήλαια Αγίντα-Ajanta, Ινδία-India, 2ος π.Χ.-7ος αι.). Σημαντικό κομμάτι της ζωγραφικής τους ενασχόλησης κατέλαβε επίσης η δημιουργία μικρογραφιών χειρογράφων, όπου είναι έντονη η ποιητική διάθεση, η χάρη και η τρυφερότητα σε σκηνές παρμένες από την καθημερινή και θρησκευτική ζωή.

3.4.2 Κίνα

Ο Βουδισμός έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη των τεχνών και στην Κίνα, στην οποία διαδόθηκε μετά τα μέσα του 1ου αι. Έτσι, ο βασικός αρχιτεκτονικός τύπος της Στούπα - Stupa εισήχθη στη θρησκευτική κινεζική αρχιτεκτονική, με βασικό ωστόσο υλικό κατασκευής το

ξύλο και διακοσμημένος με επιχρυσωμένες κολώνες που επιστέφονταν από το κατεξοχήν κινεζικό σύμβολο, το Δράκο. Σημείο κατατεθέν όμως της κινεζικής αρχιτεκτονικής έγινε η παγόδα-pagoda, ένας τύπος μακρόστενης κατασκευής και μεγάλου ύψους (πολλές φορές ανέρχεται σε ύψος πολλών ορόφων), που στενεύει προς τα πάνω. Ιδιαίτερα γνωστή παγόδα-pagoda είναι ο σιδερένιος πύργος του Κάιφενγκ-Kaifeng (11ος αι.), αλλά και ο πορσελάνινος πύργος της Νανζίνγκ-Nanjing του 15ου αι. (δυστυχώς καταστράφηκε στα μέσα του 19ου αι.). Ακόμα, οι Κινέζοι δημιούργησαν ένα είδος ιδιαίτερου θριαμβικού τόξου, που είναι γνωστό ως Πάιφανγκ - Raifang ή Πάιλου - Ραίλου. Ήταν κατασκευασμένο κυρίως από πέτρα ή ξύλο, ενώ δεν λείπουν και οι επενδύσεις με πολύτιμα μέταλλα, αλλά και με εγχάρακτες ή γλυπτές διακοσμήσεις, που συνδέονται συνήθως με ένα τιμώμενο πρόσωπο. Τα Πάιφανγκ – Raifang τοποθετούνταν κυρίως σε δρόμους ή κομβικά σημεία και είχαν ένα ή τρία ανοίγματα με τοξωτές ή ευθύγραμμες απολήξεις, τα οποία ήταν αντίστοιχα πύλες. Θεωρείται ότι η διαβάθμιση του ύψους των ανοιγμάτων αντανάκλα τη διαστρωμάτωση της κινεζικής κοινωνίας. Στην επαρχία Σέξιαν – Shexian της Κίνας διασώζονται πάνω από 250 περίπου Raifang, που χρονολογούνται από τον 14ο μέχρι και τον 20 αι.

Τα επιβλητικά αρχιτεκτονήματα στους τύπους που μόλις περιγράφηκαν αποτελούν μια μόνο πτυχή της ανάπτυξης των τεχνών στον κινεζικό πολιτισμό. Και αυτό γιατί οι Κινέζοι ανέπτυξαν πλήθος καλλιτεχνικών πρωτοβουλιών σε πάρα πολλούς τομείς όπως στην κεραμική, στην υαλουργία, στην κατασκευή σμάλτων, έργων μικροτεχνίας και ιδιαίτερα πορσελάνινων αντικειμένων. Μεγάλη ώθηση δόθηκε όμως ήδη από το 12ο αι. στις εικαστικές τέχνες και ιδιαίτερα στη ζωγραφική σε συνδυασμό με την ανάπτυξη της καλλιγραφίας. Το καλλιτεχνικό ιδίωμα που δημιουργείται την εποχή αυτή στην Κίνα βασίζεται σε μια ζωγραφική με έντονα συμβολικές προεκτάσεις, που πραγματεύεται τόσο ανθρώπινες μορφές όσο και τοπία σε μια αναζήτηση ευγενούς μεγαλείου, υψηλής τεχνικής και έντονου συναισθήματος. Οι τάσεις αυτές φαίνεται ότι διαφοροποιούνται από τα μέσα του 17ου αι., οπότε και στη ζωγραφική επικρατεί περισσότερο ο νατουραλισμός, αλλά και οι πολύχρωμες φανταχτερές συνθέσεις με διακοσμητικό χαρακτήρα.

3.4.3 Ιαπωνία

Κατά κοινή ομολογία, στην Ιαπωνία κατοικεί ένας λαός με κύρια στοιχεία την πειθαρχία, την προσαρμοστικότητα, αλλά και την αγάπη για τις Καλές Τέχνες και το ωραίο, στη διάσταση όμως που αυτό γίνεται αντιληπτό σε πολιτισμικές συνάψεις της Άπω Ανατολής. Και είναι αυτή ακριβώς η αίσθηση του ωραίου, που από το δεύτερο μισό του 19ου, οπότε και ο ιαπωνικός πολιτισμός ανοίχθηκε προς τη δύση, ξεκίνησε να γοητεύει το δυτικό άνθρωπο και

να τον προκαλεί να την κατανοήσει και να την ερμηνεύσει. Και αυτό γιατί για τον λαό αυτό, το ωραίο, αν και υπαρκτό, δεν είναι φανερό, αλλά κρυμμένο και εντοπίζεται είτε στη στιγμή της γέννησής είτε στην αμέσως επόμενη του θανάτου και της παρακμής.

Τα πρώτα καλλιτεχνικά δείγματα στον ιαπωνικό χώρο εμφανίστηκαν σε πολύ πρώιμο στάδιο, ήδη από το 10000 π.Χ. Παρόλα αυτά, κομβικό σημείο στην ιαπωνική τέχνη είναι ο 6ος και 7ος αι., οπότε και ξεκίνησαν οι έντονες επιδράσεις από τον γειτονικό κινεζικό πολιτισμό, με συνδυαστικό κρίκο την κοινή βουδιστική θρησκεία (Τα πρώτα ιαπωνικά αγάλματα του Βούδα εμφανίζονται περίπου στον 6ο με 7ο αι.). Ωστόσο, οι Ιάπωνες δεν περιορίστηκαν στο να αντιγράψουν τους Κινέζους, αλλά προσαρμόσαν τα ερεθίσματα που δέχονταν με τέτοιο τρόπο ώστε να εκφράζουν τις απαιτήσεις, τις αναζητήσεις και τις προεκτάσεις του ντόπιου πληθυσμού.

Στην αρχιτεκτονική, κυριαρχεί και εδώ ο τύπος της Παγόδας - Pagoda. Οι Ιάπωνες αρέσκονται στην κατασκευή ξύλινων ναών και γενικότερα αρχιτεκτονημάτων, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στις επιστρώσεις ως σημαίνοντα στοιχεία του συνόλου. Επίσης, μεγάλη έμφαση δίνεται στις διακοσμητικές λεπτομέρειες των κτιρίων, αφού οι όψεις εξωραϊζονται τόσο με το βερνίκωμα όσο και με την επιχρύσωση του ξύλου, ενώ ιδιαίτερα συχνά οι επιφάνειες είναι σμιλευμένες ώστε να διαμορφώνουν μορφές και συνθέσεις εξαιρετικής φαντασίας και τεχνικής (Βλ. την *Παγόδα-Pagoda Μούρο-Γι -- Muro-Ji*, Ούντα-Uda, Ιαπωνία-Japan, 9ος αι). Τα χρώματα και οι αποχρώσεις που κυριαρχούν εκτείνονται σε μια γκάμα με βάση το κόκκινο, το λευκό, το πράσινο και το μπλε.

Παράλληλα με την αρχιτεκτονική, αναπτύχθηκε στην Ιαπωνία η ζωγραφική, που αποτελεί και την πλέον αγαπητή τέχνη των κατοίκων, ακόμα και σήμερα. Βασικοί παράγοντες ώθησης της τέχνης αυτής, την οποία οι καλλιτέχνες ασκούσαν με φαρδιά πινέλα κυρίως, ήταν καλλιτεχνικά ρεύματα, τα οποία εκπορεύονταν οι τάσεις και οι αρχές της δημιουργίας και τα οποία διαδέχονταν χρονολογικά το ένα το άλλο. (Για παράδειγμα η τέχνη Γιομον-Jomon, η τέχνη Καμακούρα-Kamakura, η τέχνη της περιόδου Έντο – Edo κ.ο.κ.). Σημαντικό στοιχείο στην εξελικτική αυτή πορεία της ιαπωνικής εικαστικής έκφρασης είναι η διαρκής παρατήρηση της φύσης και η σύλληψη νέων ιδεών αναφορικά με αυτή, οι οποίες ενσωματώνονται στο καλλιτεχνικό έργο. Έντονος όμως είναι πάντα ο συμβολικός χαρακτήρας των θεμάτων, κάτι που κληροδοτήθηκε από την κινεζική τέχνη.

Η ανάπτυξη της γλυπτικής δεν ακολούθησε την ακμή της ζωγραφικής, καθώς για τους Ιάπωνες δεν θεωρούνταν ιδιαίτερα εκφραστική. Έτσι, η γλυπτική συνδέθηκε κυρίως με τη θρησκεία του Βουδισμού. Από τα πλέον αξιόλογα δείγματα γλυπτικής είναι μια ομάδα

διαδεδομένων ξυλόγλυπτων έργων της περιόδου Έντο-Edo (17ος-20ος αι.), που είναι γνωστά ως Ουκίγιο-ε – Ukiyo-e, και τα οποία απεικόνιζαν κατά βάση θέματα από την καθημερινή ζωή. Τέλος, ιδιαίτερη ακμή γνώρισε και η κατασκευή εφυσωμένων κεραμικών, αλλά και πορσελάνινων αντικειμένων, με τα ιαπωνικά έργα να θεωρούνται ανάμεσα στα κορυφαία καλλιτεχνήματα της παγκόσμιας παραγωγής.

Δραστηριότητα 2

Στην υποενότητα 3.4.3 έγινε λόγος για την ιδιαίτερη αίσθηση του ωραίου, που χαρακτηρίζει τον ιαπωνικό λαό. Πρόκειται για μια ομορφιά που δεν φαίνεται, αλλά στην ουσία καλεί τον άνθρωπο να την αναζητήσει και την ορίσει. Αυτή η ομορφιά αναπόφευκτα βασίζεται στο στιγμιαίο, στο να ζεις τη ζωή σε κάθε ανάσα, σε κάθε βλέμμα, σε κάθε ήχο. Ποια όμως είναι η δική σας αίσθηση περί ωραίου; Κατά πάσα πιθανότητα, διαφοροποιείται από αυτή των Ιαπώνων. Η δικής σας όμως αντίληψη του ωραίου είναι αποκλειστικά δική σας σύλληψη ή εντάσσεται στο γενικό πλαίσιο του πολιτισμού στον οποίο έχετε ανατραφεί; Αφού προβληματιστείτε πάνω σε αυτό, μοιραστείτε τις απόψεις σας με τους συνεκπαιδευόμενούς σας.

Άσκηση 6

Μελετήστε την ενότητα 3.4.. Παράλληλα, ανατρέξτε σε διάφορες πηγές (διαδίκτυο, βιβλία κ.τ.λ.) με εικόνες από τα αναφερόμενα στο κείμενο (και όχι μόνο) παραδείγματα έργων τέχνης. Ακολουθώντας, προσπαθήστε να εντοπίσετε τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στους πολιτισμούς και την τέχνη της Ινδίας, της Κίνας και της Ιαπωνίας. Χωριστείτε σε ομάδες των 3-4 ατόμων και καταγράψτε σύντομα, σε 5 ως 10 το πολύ γραμμές τα συμπεράσματά σας. Κατόπιν, ανταλλάξτε κείμενα και αξιολογήστε τις απαντήσεις σας με βάση την ενότητα 3.4.

3.5: Η τέχνη στην αρχαία Ελλάδα

Δραστηριότητα 3

Όλος ο κόσμος μιλά και θαυμάζει τους Έλληνες και το πολιτισμό τους, όπως αυτός διαδόθηκε παντού με κύριους εκπροσώπους τα ανυπέβλητης αξίας καλλιτεχνικά του έργα, που καταλαμβάνουν περίοπτη θέση στα μεγαλύτερα μουσεία του κόσμου. Πριν λοιπόν προχωρήσετε στις ανάγνωση της υποενότητας 3.5, αφιερώστε λίγο χρόνο στην επίσκεψη σε ένα μουσείο αρχαίας ελληνικής τέχνης. Αν έχετε κάνει πρόσφατα μια τέτοια επίσκεψη, φέρτε

τη στο νου σας. Κατόπιν, περιγράψτε τις εμπειρίες από αυτό στους συνεκπαιδευμένους σας και ανταλλάξτε απόψεις και σχόλια.

3.5.1 Από την προϊστορία στην ιστορία

Το πέρασμα από την προϊστορία στην ιστορία διαδραματίστηκε στον ελλαδικό χώρο μέσα από την άνθηση τριών μεγάλων πολιτισμών, του κυκλαδικού, του μινωικού και του μυκηναϊκού. Και οι τρεις αυτοί πολιτισμοί βρίσκονταν σε άμεση σχέση και συνάφεια με το Αιγαίο Πέλαγος και με τα επιτεύγματά τους σε κάθε τομέα προετοίμασαν το έδαφος για το «θαύμα» του ελληνικού πολιτισμού, όπως αυτό ξετυλίχθηκε κατά την πρώτη χιλιετία π.Χ.

Η κυκλαδική τέχνη άκμασε στο γεωγραφικό χώρο του κεντρικού Αιγαίου από το 3000 ως το 1600 π.Χ.. Η θέση των κυκλαδικών νησιών όπως της Κέρου, της Νάξου, της Μήλου κ.α. στην πορεία εμπορικών δρόμων της εποχής του χαλκού ανάμεσα στο κυρίως ελλαδικό χώρο και τους λαούς της ανατολικής Μεσογείου λειτούργησε καταλυτικά στο να γίνουν τα νησιά αυτά εστίες πολιτισμού και τεχνών. Στα χωριά λοιπόν των κυκλαδικών νησιών δημιουργήθηκαν τα πρώτα αξιόλογα κεραμικά και επισμαλτωμένα αντικείμενα με πολύχρωμες και περίτεχνες διακοσμήσεις (βλ. *τηγανόσχημο κεραμικό αγγείο* από τη Σύρο, με παράσταση πλοίου ανάμεσα σε ελικοειδή σχέδια, 2500-2000 π.Χ., αλλά και το *αγγείο σε σχήμα σκαντζόχοιρου ή μικρής αρκούδας* που κρατά φιάλη, ενώ φέρει και ζωγραφική διακόσμηση, 2800-2300 π.Χ. Και τα δύο βρίσκονται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο), από τις οποίες δεν έλειπε και η ανθρώπινη μορφή (βλ. *λυχνοστάτη* από τη Φυλακοπή της Μήλου με χρωματιστή παράσταση ψαρά με ψάρια στα χέρια, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 1700 π.Χ.).

Η πλέον γνωστή όμως καλλιτεχνική έκφραση του κυκλαδικού πολιτισμού είναι τα αγάλματα και αγαλματίδια από μάρμαρο (ειδώλια), υλικό που είναι άφθονο στις Κυκλάδες. Μέσω αυτών των αγαλμάτων αντιλαμβανόμαστε την αισθητική σύλληψη της ανθρώπινης μορφής από τους Κυκλαδίτες, η οποία δεν βασίζεται στην απόδοση λεπτομερειών, αλλά στην απλοποίηση σχημάτων και αναλογιών και στην προσθήκη των ελάχιστων στοιχείων που είναι απαραίτητα για να δηλωθεί το τελικό αποτέλεσμα. Έτσι, το μάρμαρο διαμορφώνεται σε σχήμα οβάλ για να δηλώσει το κεφάλι της μορφής με την προσθήκη μιας τριγωνικής λεπτομέρειας προς υποδήλωση της μύτης, ενώ η γυναικεία μορφή αρκείται στην απόδοση των βασικών στοιχείων της φύσης της, όπως στήθος και τριγωνικό εφηβαίο. Από την άλλη, ξεχωριστή ομάδα ειδωλίων είναι αυτή όπου το σώμα των μορφών διαμορφώνεται σε σχήμα βιολιού. Τέλος, ιδιαίτερη αναφορά αρμόζει στα ειδώλια που παριστάνουν καθιστούς μουσικούς να παίζουν λύρα. (βλ. τη συλλογή κυκλαδικών ειδωλίων από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, το Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης-Ίδρυμα Νικολάου και Ντόλλης

Γουλανδρή, αλλά και από το Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης-Metropolitan Museum of Art της Νέας Υόρκης-New York).

Η κυκλαδική ακμή, παρά τη δυναμική της, δεν μπορούσε να συναγωνιστεί την ανωτερότητα του κρητικού στοιχείου, όπως αυτό εκφράστηκε με την άνοδο του μινωικού πολιτισμού σε μια περίοδο από το 3000 μέχρι το 1400 π.Χ.. Ιδιαίτερα από το 2100 π.Χ., οπότε και ξεκινά η ακμή του κρητικού θαλάσσιου εμπορίου που έφτανε μέχρι και το βόρειο ελλαδικό χώρο, οι Μινωίτες κατόρθωσαν να μετουσιώσουν την οικονομική δύναμη σε δημιουργία. Κατόρθωσαν με τον τρόπο αυτό να εγκαθιδρύσουν πυρήνες οργανωμένης αστικής ζωής, το κέντρο της οποίας ήταν τα εντυπωσιακά τους ανάκτορα, έργα ανυπέβλητου αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και ταλέντου. Ταυτόχρονα, πολλά ήταν τα τεχνικά και καλλιτεχνικά τους εργαστήρια, που τροφοδοτούσαν το μινωικό κόσμο με πληθώρα αντικειμένων και αποτελούσαν τις βάσεις του εξαγωγικού τους εμπορίου.

Η πολύ στενή σχέση των Μινωιτών με τη θάλασσα έπαιξε ρόλο στη διαμόρφωση του θεματολογίου της ζωγραφικής τους, τόσο της εντοιχίας όσο και της αγγειογραφίας. Με έμπνευση θέματα από τη θάλασσα χλωρίδα και πανίδα, οι καλλιτέχνες διακοσμούν τις εξωτερικές όψεις των αγγείων (θαλάσσιος ρυθμός), αλλά και τις σημαντικότερες επιφάνειες των ανακτόρων. Γίνεται σαφές ότι ο μινωικός λαός έβλεπε στο θαλάσσιο στοιχείο τις υπέρτερες δυνάμεις του φυσικού κόσμου, στις οποίες έδινε θεϊκές και αναπαραγωγικές ιδιότητες (βλ. *πήλινο φλασκή με παράσταση χταποδιού*, Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου, 1500 π.Χ.). Εξίσου όμως ιδιαίτερη θέση στη θρησκευτική ζωή των Μινωιτών διαδραμάτιζε η γυναικεία μορφή στο πρόσωπο της Μητέρας των Θεών, που προσωποποιούσε τη γονιμότητα και την αρχή της ζωής, τόσο για τον άνθρωπο όσο και για τη φύση. Για το λόγο αυτό, η Μητέρα των Θεών απεικονίζεται γυμνόστηθη, κρατά στα χέρια της φίδια (δηλώνουν τη δύναμή της) και πολύ συχνά συνοδεύεται και από άλλα ζώα (βλ. τη *Μικρή Θεά των Όφρων*, Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου, 1600 π.Χ.).

Όσον αφορά στις τοιχογραφικές διακοσμήσεις, η αγάπη των Μινωιτών για τη φύση είναι έκδηλη, αφού είναι εμφανής η προσπάθεια των καλλιτεχνών να αποκαλύψουν στο θεατή τους τη μαγεία του φυσικού κόσμου, σε συνθέσεις με έντονα χρώματα και πλούσια διακοσμητική διάθεση (βλ. την αποσπασματικά σωζόμενη τοιχογραφία των δελφινιών από το μέγαρο της Βασιλίσσας του Ανακτόρου της Κνωσού, 1600 π.Χ., αλλά και το *Γαλάζιο πουλί*, 1550 π.Χ., Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου). Εκτός όμως από το φυσικό, και ο ανθρώπινος κόσμος διεκδικεί τη θέση του στη θεματική της ζωγραφικής, τόσο με μεμονωμένες παραστάσεις (βλ. τον *Πρίγκιπα των Κρίνων*, 1550, αλλά και την *Παριζιάνα*, 1450 π.Χ.. Και οι δύο παραστάσεις βρίσκονται στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου) όσο και με συνθέσεις

από την καθημερινή και θρησκευτική ζωή (βλ. την τοιχογραφία με *Ταυρομαχία-Ταυροκαθάψια*, 1500 π.Χ., αλλά και την *Σαρκοφάγο της Αγίας Τριάδας*, 1400 π.Χ., που απεικονίζει θρησκευτική πομπή για τη θυσία ταύρου. Και οι δύο παραστάσεις βρίσκονται στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου). Σε κάθε περίπτωση όμως, οι παραστάσεις χαρακτηρίζονται από έντονη ποιητική διάθεση, λεπτότητα και ευαισθησία, ενώ ο καλλιτέχνης φαίνεται να διαπνέεται από νατουραλιστική προοπτική και αγάπη για τη ζωή.

Για κάποιο λόγο, μετά το 1500 π.Χ., η μινωική ισχύς άρχισε να μειώνεται, ενώ μια νέα δύναμη άρχισε να αναδεικνύεται στον ελλαδικό χώρο. Κέντρο της ζωής αυτής της δύναμης ήταν οι Μυκήνες στην Πελοπόννησο, που έδωσαν και το όνομα τους στον πολιτισμό που γεννήθηκε ανάμεσα στο 1500 και το 1100 π.Χ. Παρά την αυτοτέλειά του, ο μυκηναϊκός πολιτισμός βασίστηκε στον μινωικό στο πεδίο των τεχνών, αντιγράφοντας σε γενικές γραμμές τους τρόπους, τα σχέδια και τους τρόπους της μινωικής τέχνης (βλ. την ομοιότητα της *Παριζιάνας* της μινωικής τέχνης με την *παράσταση γυναικείας μορφής* από το Αρχαιολογικό Μουσείο Ναυπλίου, 1300-1200 π.Χ.). Παρά ταύτα, η μυκηναϊκή τέχνη θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι μια τέχνη δυναμική και πολεμική, με λιτότητα διακοσμητικών στοιχείων, σχηματικότητα και αδρότητα στις συνθέσεις. Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι εμφανή στην αγγειογραφία (βλ. τον *Κρατήρα των Πολεμιστών*, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 1200-1100), αλλά και στις σωζόμενες τοιχογραφίες.

Οι επιδόσεις των Μυκηναίων καλλιτεχνών είναι ιδιαίτερα υψηλές στη μεταλλοτεχνία, με παραγωγή που περιλαμβάνει τόσο αντικείμενα πολυτελείας όσο και σκεύη καθημερινής χρήσης. Η ποιότητα αυτών των αντικειμένων δεν είναι συνάρτηση μόνο του υψηλού βαθμού τεχνικής τελειότητας του δημιουργού τους, αλλά και των παραστάσεων που τα διακοσμούν. Μάλιστα, δεν θα ήταν υπερβολικό αν λέγαμε ότι ορισμένες φορές η ποιότητα των διακοσμήσεων υπερβαίνει κατά πολύ σε αξία ακόμα και το πολύτιμο μέταλλο κατασκευής. Ξίφη, εγχειρίδια, ειδώλια, ρυτά, κύπελλα, φιάλες, αλλά και πολύτιμα κοσμήματα όπως σκουλαρίκια, πόρπες και περιδέραια είναι μόνο ορισμένα από τα πλέον αντιπροσωπευτικά παραδείγματα της μεταλλοτεχνικής παραγωγής των Μυκηναίων. Βέβαια, στο σύνολο αυτών των καλλιτεχνημάτων ξεχωρίζει η *χρυσή νεκρική προσωπίδα του Αγαμέμνονα* (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 1600 π.Χ.), όπου παρά την κάπως αδέξια τεχνική, είναι πρόδηλη η προσπάθεια απόδοσης των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του νεκρού.

Άσκηση 7

Ταξινομήστε τις παρακάτω έννοιες, ανάλογα με το καλλιτεχνικό μόρφωμα με το οποίο σχετίζονται : α) Αγαμέμνονας, β) Παριζιάνα, γ) ειδώλια, δ) Πρίγκιπας των Κρίνων, ε) βιολόσχημα αγαλαματίδια, ζ) Μητέρα των Θεών, η) πολεμικός χαρακτήρας, θ) τηγανόσχημο αγγείο.

Κυκλαδική τέχνη :.....

Μινωική τέχνη :.....

Μυκηναϊκή τέχνη :.....

3.5.2 Η ελληνική τέχνη στο απόγειό της

Με την είσοδο στην κατεξοχήν ιστορική περίοδο, που τοποθετείται γύρω στο 1100 π.Χ., ξεκινά η πορεία της ελληνικής τέχνης προς τη μέγιστη ακμή της, προς την περίοδο εκείνη δηλαδή που χαρακτηρίστηκε παγκοσμίως ως κλασική, αποτελώντας διαχρονικά σημείο αναφοράς για κάθε καλλιτεχνική δημιουργική έκφραση. Για να μπορέσει λοιπόν κανείς να κατανοήσει την τέχνη της αρχαίας Ελλάδας, πρέπει αρχικά να προσεγγίσει το κοινωνικό και πολιτικό υπόβαθρο των Ελλήνων της περιόδου. Στον ελληνικό κόσμο κυριαρχούσε η πόλη-κράτος, στην οποία κυρίαρχο ρόλο έπαιζε μια μορφωμένη και πλούσια αριστοκρατική κοινωνική τάξη. Παράλληλα, ο άνθρωπος ως ατομικότητα τίθεται στο κέντρο του πολιτισμού, ενώ η ανάπτυξη του φιλοσοφικού στοχασμού αναπόφευκτα αντανακλάται στα καλλιτεχνικά δημιουργήματα.

Ως άμεση συνέπεια, η αρχιτεκτονική έρχεται να υπηρετήσει τον Έλληνα στις βασικές του ανάγκες όπως υπαγορεύονται από τις νέες εξελίξεις. Για το λόγο αυτό, η ελληνική πόλη πλέον αναπτύσσεται γύρω από τρεις πόλους. Την αγορά, το κέντρο της κοινωνικής, πολιτικής και οικονομικής ζωής. Τον ναό αφιερωμένο στην προστάτρια θεότητα της πόλης, γύρω από τον οποίο αναπτύσσονταν τα κυριότερα θρησκευτικά και λειτουργικά δρώμενα. Και τέλος, το θέατρο, τόπο διασκέδασης και ψυχαγωγίας. Από τους τρεις αυτούς πόλους, η αρχιτεκτονική αναπτύχθηκε περισσότερο σε συνάρτηση με το θρησκευτικό κέντρο, με αποτέλεσμα τη δημιουργία στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο (Μικρά Ασία, Κάτω Ιταλία, ελλαδικός κορμός) πληθώρας εξαιρετικών θρησκευτικών κτιρίων. Στα κτίρια αυτά βρήκαν πεδίο εφαρμογής οι τρεις ελληνικοί ρυθμοί, ο δωρικός, ο ιωνικός και αργότερα ο κορινθιακός. Παρά τις διαφορές τους σε επιμέρους μορφολογικά χαρακτηριστικά, οι τύποι αυτοί υπηρέτησαν την κλασική

τάξη και την ανάγκη του Έλληνα της εποχής για χωρικό προσδιορισμό του θείου και υπερφυσικού στοιχείου εντός των ορίων ενός δομημένου χώρου, αντάξιου του μεγαλείου του (Βλ. χαρακτηριστικά το ναό της Αθηνάς Αφαίας, Αίγινα, 6ος αι. π.Χ., το ναό του Ποσειδώνα στο Σούνιο, Αττική, 447-438 π.Χ. και φυσικά τον Παρθενώνα, 447-432 π.Χ.).

Σε συνάρτηση με την αρχιτεκτονική αναπτύχθηκε η τέχνη της γλυπτικής. Σημείο τομής στην πορεία της ελληνική γλυπτικής είναι ο 8ος αι. π.Χ., εποχή όπου οι Έλληνες κατασκευάζουν κολοσσιαία αγάλματα υπό την επιρροή ανατολικών λαών της Μεσοποταμίας και της Αιγύπτου. Βασικά υλικά είναι το μάρμαρο, αλλά και ο ασβεστόλιθος και ο πωρόλιθος. Έτσι, οι Έλληνες κατασκευάζουν περίοπτα αγάλματα, που ναί μεν είναι μετωπικά και στιβαρά, όπως τα ανατολικά τους πρότυπα, ωστόσο ενσωματώνουν τον ελληνικό δυναμισμό και την τάση προς δημιουργική καινοτομία (Βλ. την *Κυρία της Ωκζέρ - Auxerre*, Μουσείο του Λούβρου – Musée du Louvre, Παρίσι-Paris, 640π.Χ.). Στην πορεία, τα αγάλματα, που πρέπει να αναφερθεί ότι ήταν πολύχρωμα και όχι λευκά, αποκτούν φυσικές διαστάσεις και ενσωματώνουν μια ελληνική πρωτοτυπία, το λεγόμενο αρχαϊκό μειδίαμα, το οποίο στοχεύει στο να προσδώσει στις μορφές τη χαρά της ζωής στην πλήρη της ενεργητική κατάφαση. Το μειδίαμα ενσωματώνεται σχεδόν καθολικά σε όλα τα έργα και ιδιαίτερα στους δύο τύπους που κυριαρχούν, στον Κούρο και την Κόρη (Βλ. τον *Κροίσο*, επιτάφιο άγαλμα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 530 π.Χ. και την *Πεπλοφόρο*, Μουσείο Ακρόπολης, 530 π.Χ.).

Με την είσοδο στον 5ο αι. π.Χ., η κατάσταση στο πολιτικό σκηνικό της Ελλάδας αρχίζει να διαφοροποιείται με την καθιέρωση του δημοκρατικού πολιτεύματος, γεγονός που μεταξύ άλλων ωθεί τους καλλιτέχνες στην απομάκρυνση από τον τύπο του αριστοκρατικού κούρου και στην καθιέρωση ενός στιλ περισσότερο νατουραλιστικού. Σταδιακά μάλιστα, οι καλλιτέχνες γίνονται περισσότερο τολμηροί, αφού αναζητούν τρόπους και τεχνικές λύσεις ώστε να απεικονίσουν το ανθρώπινο σώμα σε όσο το δυνατόν μεγαλύτερη κίνηση και με οργανική σύνθεση των επιμέρους τμημάτων του (Βλ. το *Παιδί του Κριτίου*, Μουσείο Ακρόπολης, 490-480). Τα γλυπτά λοιπόν αποκτούν συνεχώς και μεγαλύτερη κίνηση, τόσο υπάρχουσα όσο και υποβόσκουσα, δηλαδή αποτύπωση της στιγμής εκείνης πριν από την έναρξη της κίνησης, που είναι γεμάτη ζωή και ενέργεια (Βλ. το *Δισκοβόλο του Μύρωνα*, 450 π.Χ., Εθνικό Ρωμαϊκό Μουσείο – Museo Nazionale Romano, Ρώμη - Roma). Προς το τέλος του 5ου αι. π.Χ., τα στοιχεία αυτά βρίσκονται σε πλήρη ανάπτυξη, οι καλλιτέχνες έχουν εξοικειωθεί με την αναζήτηση της ευρυθμίας και της φυσικότητας, ενώ οι μορφές γίνονται γαλήνιες, γίνονται κλασικές (Βλ. τον *Ερμή του Πραξιτέλη*, Αρχαιολογικό Μουσείο Ολυμπίας, 330 π.Χ.).

Ριζικές πολιτικές εξελίξεις προς το τέλος του 4ου αι. π.Χ. δημιουργούν νέο έδαφος για εξέλιξη στην ελληνική γλυπτική. Ας μην ξεχνούμε ότι ο **Αλέξανδρος** έχει κατακτήσει την Περσία και παρά τη βραχεία ζωή της δικής του αυτοκρατορίας, έχει δημιουργήσει τις βάσεις ενός κοσμοπολιτισμού, μιας αντίληψης της ζωής για ένα άνθρωπο που ζει στον κόσμο, επηρεάζει και επηρεάζεται, αλλάζει, μεταβάλλεται. Η γλυπτική λοιπόν ξεπερνά τα όρια και τον εαυτό της και αρχίζει να γίνεται εξαιρετικά νατουραλιστική. Η ιδέα της απόδοσης των πραγμάτων όπως θα έπρεπε να είναι δίνει τη θέση της στην απόδοση όπως είναι. Έτσι, η γλυπτική που απεικόνιζε αρχικά μυθολογικά θέματα με θεούς και ήρωες, γίνεται πλέον επιρρεπής σε παραστάσεις απλών ανθρώπων και καθημερινής ζωής. Η ανάγκη για φυσική τελειότητα υποχωρεί και εμφανίζεται η τάση για ρεαλιστικά πορτρέτα ανθρώπων, που χαίρονται, που υποφέρουν, που πονούν, που βιώνουν ως άνθρωποι τη ζωή τους (Βλ. *το σύμπλεγμα του Λαοκόωντος*, Μουσείο Βατικανού – Musei Vaticani, Ρώμη – Roma, 200 π.Χ.).

Το αρχαίο ελληνικό θαύμα δεν περιορίστηκε μόνο στις παραπάνω τέχνες, αλλά συνδέθηκε και με την κατεξοχήν ελληνική τέχνη, τη ζωγραφική. Δυστυχώς, η χρονική απόσταση οδήγησε στη φθορά και την καταστροφή το συντριπτικό κομμάτι της εντοιχίας ζωγραφικής με εξαίρεση την ταφική ζωγραφική των λεγόμενων Μακεδονικών Τάφων. Το κενό όμως αναπληρώνεται από την πολύ πλούσια αγγειογραφία που έχει διασωθεί, δείγμα ενός πολιτισμού που συνεχώς μπορεί να μας εκπλήσσει με τα κατορθώματά του. Η σημασία μάλιστα της αγγειογραφίας έγκειται στο ότι μέσω αυτής τα αγγεία δεν φαίνεται να είχαν μόνο πρακτικό ρόλο, αλλά και ψυχαγωγικό, αφηγηματικό και πληροφοριακό. Ήταν δηλαδή ένα είδος εικονογραφημένου βιβλίου, που μπορεί να έφερε διακόσμηση στο σύνολό του, στα σώμα, στους ώμους, στο λαιμό, στη βάση (Βλ. *το αγγείο Φρανσουά-Francois*, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Φλωρεντίας – Museo Archeologico Nazionale di Firenze, 6ος αι π.Χ.).

Τα βασικά θέματα της αρχαίας ελληνικής αγγειογραφίας έχουν να κάνουν με θρησκευτικά-μυθολογικά μοτίβα, με θρύλους, με ιστορίες ηρώων, αλλά και με σκηνές από την καθημερινή ζωή. Ο τρόπος με τον οποίο ήταν οργανωμένες οι συνθέσεις μαρτυρά αφηγηματική διάθεση και ακρίβεια με γνώμονα το να γίνεται εύκολα κατανοητό το θέμα που απεικονίζεται. Το γεγονός αυτό ήταν σημαντικό, καθώς τα εικονογραφημένα αγγεία ήταν προϊόν εμπορίου και ως εκ τούτου εξάγονταν όχι μόνο στον ελλαδικό, αλλά και στον ευρύτερο γνωστό τότε κόσμο, με αποτέλεσμα να αποτελούν ένα «πρεσβευτή» των ιδεών και παραδόσεων των Ελλήνων. Από την άλλη, τα βασικά σχήματα αγγείων που κυριαρχούσαν ήταν ο αμφορέας, η πελίκη, ο κρατήρας, η υδρία και η κύλικα. Όσον αφορά στην τεχνική της αγγειογραφίας, είναι φανερό ότι οι αγγειογράφοι ακολουθούν κατά περιόδους συγκεκριμένους κανόνες αναφορικά με την απεικόνιση των μορφών σε πεδία όπως οι αναλογίες, τα σωματικά χαρακτηριστικά, οι

χειρονομίες και οι εκφράσεις του προσώπου. Έτσι, δημιουργήθηκαν οι βασικοί ρυθμοί της ελληνικής αγγειογραφίας, που είναι ο γεωμετρικός ρυθμός (βλ. *αττικό ερυθρόμορφο αμφορέα του ζωγράφου του Διύλου με παράσταση πρόθεσης νεκρού και γεωμετρικά μοτίβα*, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 750 π.Χ.), ο μελανόμορφος ρυθμός (βλ. *αττικό μελανόμορφο αμφορέα του ζωγράφου Εξηκία με παράσταση το θάνατο της αμαζόνας βασίλισσας Πενθεσίλειας από τον Αχιλλέα*, Βρετανικό Μουσείο-British Museum, Λονδίνο-London, 530 π.Χ.) και ο ερυθρόμορφος ρυθμός (βλ. *αττική ερυθρόμορφη πελίκη από το ζωγράφο του Λυκάονα με παράσταση της καθόδου του Οδυσσέα στον Άδη*, Μουσείο Καλών Τεχνών –Museum of Fine Arts, Βοστώνη – Boston, 440 π.Χ.,). Στον μελανόμορφο ρυθμό, η «μονοτονία» των μαύρων μορφών σπάει με την απόδοση με λευκό χρώμα της γυναικείας σάρκας, ενώ στον ερυθρόμορφο ρυθμό, οι μορφές προβάλλονται πάνω σε μαύρο φόντο, ενώ με μαύρο αποδίδονται και οι επιμέρους λεπτομέρειες. Τέλος, ιδιαίτερη ομάδα αποτελούν τα λευκά αγγεία, η διακόσμηση των οποίων γίνεται με πολύχρωμες συνθέσεις πάνω σε λευκό ή κιτρινωπό επίχρισμα (βλ. *αττική λευκή κύλικα από το ζωγράφο του Πιστόξενου με παράσταση της θεάς Αφροδίτης πάνω σε χήνα*, Βρετανικό Μουσείο –British Museum, Λονδίνο – London, 470 π.Χ.).

Άσκηση 8

Διαβάστε με πολύ προσοχή το εδάφιο 3.5.2. Γίνεται λόγος για την τέχνη της αρχαίας Ελλάδας σε μια περίοδο σχεδόν 1000 χρόνων διαρκούς εξέλιξης και εξαιρετικών έργων τέχνης. Ποιο όμως είναι το χρονικό σημείο εκείνο όπου η τέχνη πλέον χαρακτηρίζεται ως κλασική, δηλαδή ως τέχνη – σημείο αναφορά για μελλοντικές γενιές; Γιατί συμβαίνει κάτι τέτοιο; Ποια στοιχεία συνιστούν αυτή τη μοναδικότητα; Έπειτα, ρίξτε μια ματιά στον κόσμο γύρω σας. Επιβιώνει το κλασικό; Είναι υπαρκτό στην εποχή μας; Το βλέπουμε γύρω μας; Καταγράψτε τις απόψεις σας σε 10 γραμμές.

3.6 Ρωμαϊκή τέχνη

Η μελέτη της τέχνης των Ρωμαίων δεν μπορεί να περιοριστεί αποκλειστικά στην χρονική περίοδο της ακμής της αυτοκρατορίας τους (4ος αι. π.Χ. – 5ος αι.), αλλά πρέπει να ανατρέξει στις δημιουργικές καταβολές του πολιτισμού τους. Έτσι, στο κέντρο περίπου της Ιταλικής χερσονήσου αναπτύχθηκε ήδη από τον 8ο αι. π.Χ. ο Ετρουσκικός πολιτισμός, που αποτέλεσε το υπόβαθρο επί του οποίου αργότερα επέδρασε το πολιτιστικό μόρφωμα των Ελλήνων ώστε να αποκρυσταλλωθεί ο χαρακτήρας της μεγάλης ρωμαϊκής τέχνης.

Οι Ετρούσκοι ήταν ιδιαίτερα επιδέξιοι στην κατασκευή αρχιτεκτονημάτων δημόσιας χρήσης και κοινής ωφέλειας, κατασκευάζοντας εντυπωσιακά τείχη με πύλες (βλ. *την Πύλη της*

Αψίδας-Porta dell'Arco, Βολτέρρα-Volterra, Ιταλία-Italia, 4ος αι. π.Χ.), πολύπλοκα δίκτυα ύδρευσης και αποχέτευσης, αλλά και εκτεταμένες νεκροπόλεις με περίτεχνους θολωτούς τάφους, αλλά και ενίοτε τοιχογραφικές διακοσμήσεις με θέματα από τη ζωή του νεκρού (Βλ. τις νεκροπόλεις στο *Τσερβετέρι-Cerveteri* και στην *Ταρκυνία-Tarquinia*, , Ιταλία-Italia, 7ος αι. π.Χ. και εξής). Επιπλέον, πλούσια είναι και η καλλιτεχνική παραγωγή τους σε αντικείμενα από τερακότα (είδος υλικού από πηλό), υλικού πλούσιου στην περιοχή τους. Από τερακότα έφτιαχναν κυρίως αγάλματα, που τα διακοσμούσαν με χρώματα, ενώ έχει βρεθεί και μια πληθώρα από τεφροδόχους, το καπάκι των οποίων ήταν διαμορφωμένο ως νεκρικό πορτρέτο (Βλ. *τεφροδόχο-canopicjar* από την πόλη Σαντάνο-Santano, Δημοτικό Μουσείο – Museo Civico, Μπολόνια-Bologna, 6ος αι. π.Χ.). Ακόμα, από τερακότα έφτιαχναν σαρκοφάγους, το πάνω μέρος των οποίων ήταν διαμορφωμένο ώστε να απεικονίζει ολόγλυφες μορφές παντρεμένων ζευγαριών σε μια κατάσταση μακαριότητας μετά το θάνατο (Βλ. *τη Σαρκοφάγο των Συζύγων, Sarcophago degli Sposi*, Εθνικό Μουσείο Ετρουσκικής Τέχνης-Museo Nazionale Etrusco, Ρώμη – Roma, μέσα 6ου αι. π.Χ.). Τέλος, περιορισμένες αλλά αξιόλογες είναι και οι προσπάθειές τους στη μεταλλοτεχνία (Βλ. *τη Χίμαιρα-Chimera από το Αρέτσο-Arezzo*, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο-Museo Archeologico Nazionale, Φλωρεντία- Firenze, 4ος αι. π.Χ.).

Με τις καταβολές των Ετρούσκων και υπό την καθοριστική επίδραση των Ελλήνων, με τους οποίους ήρθαν σε στενή επαφή μετά την κατάκτησή τους (146 π.Χ.), οι Ρωμαίοι αναδείχθηκαν όχι μόνο ως το κυρίαρχο πολιτικό και στρατιωτικό μόρφωμα της εποχής τους, αλλά και ως πρωτοπόρα δύναμη στο πεδίο των γραμμάτων και των τεχνών, με βασική πεποίθηση τους την πίστη τους στη δύναμη της εικόνας προς υπηρετήση πολιτικών, κοινωνικών και αυτοκρατορικών επιταγών. Βασικός τομέας στον οποίο αμέσως επιδόθηκαν ήταν η αρχιτεκτονική με την κατασκευή έργων κοινής ωφελείας και ιδιαίτερα δρόμων και υδραγωγείων, αλλά και με τη δημιουργία μνημειακών συνόλων όπως αγορές (Βλ. το αρχιτεκτονικό σύνολο της *Ρωμαϊκής Αγοράς – Forum Romanum* στο κέντρο της Ρώμης-Roma, με την πληθώρα δημόσιων και κυβερνητικών κτιρίων που περιέχει), αμφιθέατρα και ναούς. Στόχος της αρχιτεκτονικής τους δεν ήταν αποκλειστικά η ικανοποίηση πρακτικών αναγκών, αλλά και η προβολή σε όλους της δύναμης, της αποτελεσματικότητας, της ικανότητας και της κυριαρχίας του ρωμαϊκού κράτους, που εξασφάλιζε την ευτυχία και ευημερία των πολιτών.

Οι Ρωμαίοι αρχιτέκτονες ανέπτυξαν τεχνικές και τρόπους ώστε να μπορούν να συνδυάζουν σε ένα έργο διάφορα στοιχεία όπως τόξα, θόλους, πεσσούς και κίονες σε αναλογίες που κανείς δεν μπορούσε να φανταστεί μέχρι τότε. Δείγμα αυτής της πρωτοπορίας είναι το επιβλητικό *Κολοσσαίο της Ρώμης (Αμφιθέατρο των Φλαβίων-Amphitheatrum Flavium*, 1ος αι.). Στην κάτοψή του, το επιβλητικό αυτό κτίριο των 50000 θεατών έχει σχήμα οβάλ με μέγιστη

διάμετρο 190 περίπου μέτρα, ενώ το ύψος του φτάνει περίπου τα 50 μέτρα. Στους εξωτερικούς τοίχους ανοίγονται 80 τόξα σε τρεις ορόφους, καθένας από τους οποίους φέρει κίνες διαφορετικού ρυθμού (ιωνικού, κορινθιακού και τοσκανικού-παραλλαγή του δωρικού). Στον τελευταίο, τέταρτο όροφο, ανοίγονται μόνο παράθυρα. Το αριστούργημα όμως της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής αυθεντικότητας και έμπνευσης ήταν το *Πάνθεον-Pantheon* της Ρώμης (1ος αι. π.Χ.). Το οικοδόμημα αποτελείται από ένα κυλινδρικό κέλυφος, επί του οποίου οι Ρωμαίοι αρχιτέκτονες μπόρεσαν να στηρίξουν έναν τεράστιο θόλο διαμέτρου 43 μέτρων, επιδεικνύοντας το ανώτατο επίπεδο των τεχνικών τους κατακτήσεων.

Οι Ρωμαίοι καλλιτέχνες αναδείχθηκαν πρωτοπόροι και στην τέχνη της ζωγραφικής. Τα πλέον όμορφα και καλύτερα διατηρημένα δείγματα ρωμαϊκής ζωγραφικής προέρχονται από το Ερκουλάνουμ (Herculaneum), την Πομπηία και την Όστια. Περίτεχνες ψηφιδωτές συνθέσεις, τόσο επιδαπέδιες όσο και εντοιχίες (βλ. το *ψηφιδωτό με την Μάχη της Ισσού από την Έπαυλη του Φαούνου-Casa del Fauno*, Πομπηία-Ρομπεί, 3ος αι. π.Χ.), αλλά και πολύχρωμες και επιτηδευμένες τοιχογραφίες διακοσμούν σπίτια, ανάκτορα και δημόσια κτίρια και μαρτυρούν την αισθητική του ρωμαϊκού λαού (βλ. την *Έπαυλη των Μυστηρίων – Villa dei Misteri*, Πομπηία-Ρομπεί, 3ος αι. π.Χ.). Τα μοτίβα προέρχονται απευθείας από την ελληνιστική περίοδο, μαρτυρούν αφηγηματική και παιχνιδιάρικη διάθεση ενός κοινού που αγαπά το ωραίο, το ιδεατό, το υπερκόσμιο.

Υπό την επίδραση της ελληνικής τέχνης, οι Ρωμαίοι επιδόθηκαν και στη γλυπτική, παράγοντας μάλιστα σε μεγάλη έκταση αντίγραφα παλαιότερων ελληνικών έργων (βλ. τον *Απόλλωνα του Μπελβεντέρε - Belvedere*, Μουσείο Βατικανού-Musei Vaticani, Βατικανό-Città del Vaticano, 2ος αι., που αποτελεί αντίγραφο παλαιότερου ελληνικού έργου του 4ου αι. π.Χ.). Η πρωτοτυπία τους όμως εκφράστηκε στη δημιουργία πορτραίτων αλλά και αγαλμάτων με βασική αρχή την αποτύπωση των προσωπικών μορφολογικών χαρακτηριστικών του εικονιζόμενου ούτως ώστε η εικόνα του να επιβιώσει στους απογόνους του ως ανάμνηση του αγαπημένου τους, αλλά και να κληροδοτηθεί στην υπόλοιπη κοινωνία ως πρότυπο ευσεβούς ανθρώπου και υποδειγματικού πολίτη (βλ. το *άγαλμα ενός Ρωμαίου ευγενούς-πατρικίου, που φέρει στα χέρια του τις προτομές των προγόνων του*, Μουσείο Καπιτωλίου-Musei Capitolini/Centrale Montemartini, Ρώμη-Roma, 1ος αι. π.Χ.). Αυτονόητο είναι ότι παρά τον επιζητούμενο ρεαλισμό, δεν λείπουν και οι ιδεαλιστικές τάσεις.

Δεν έμειναν όμως μόνο σε αυτά. Οι Ρωμαίοι αξιοποίησαν την τέχνη του ανάγλυφου προκειμένου να παρουσιάσουν στο ευρύ κοινό τους σημαντικά ιστορικά και μυθολογικά γεγονότα, αλλά και σκηνές από το βίο σημαντικών προσωπικοτήτων. Η λειτουργία αυτή της γλυπτικής ήταν ιδιαίτερα σημαντική, καθώς εξυπηρετούσε την ανάγκη ανύψωσης των

σημαντικότερων κρατικών προσωπικοτήτων (αυτοκρατόρων, υπάτων, στρατηγών κ.ο.κ.) στο επίπεδο του υπερφυσικού και του ιδεατού, δίνοντας σε αυτούς θεία νομιμοποίηση και εξαναγκάζοντας τους πολίτες και υφισταμένους να υπακούουν αδιαμαρτύρητα στα κελεύσματά τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της λειτουργίας του ανάγλυφου είναι οι διακοσμήσεις του *Κίονα του Τραϊανού- Colonna Traiana* στη Ρώμη-Roma, αρχές 2ου αι., αλλά και η *Αψίδα του Γαλερίου-Arcodi Galerio*, Θεσσαλονίκη, αρχές 4ου αι..

Άσκηση 9

Οι Ρωμαίοι φαίνεται ότι αγάπησαν τις τέχνες. Το έργο τους όμως δεν ήταν μόνο διακοσμητικό ή αμιγώς καλλιτεχνικό, αλλά συνοδευόταν και από άλλες προεκτάσεις. Αφού λοιπόν διαβάσετε την υποενότητα 3.6., χωριστείτε σε ομάδες των 3-4 ατόμων και καταγράψτε σε λίγες γραμμές την άποψη που έχετε σχηματίσει αναφορικά με τις λειτουργίες που υπηρετούσε η ρωμαϊκή τέχνη. Κατόπιν, ανταλλάξτε τα κείμενά σας και αξιολογήστε η μια ομάδα την άλλη με βάση το κείμενο της υποενότητας 3.6.

3.7 Μεσαίωνας – Βυζάντιο και δύση

Στην έρευνα και την επιστήμη έχει επικρατήσει ο όρος Μεσαίωνας για να περιγράψει την περίοδο που ξεκινά από την πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας (5ος-6ος αι.) και ολοκληρώνεται με την Αναγέννηση (14ος-16ος αι.). Γενικά θεωρείται ότι κατά την περίοδο αυτή εγκαταλείπονται τα ιδανικά και ιδεώδη της κλασικής αρχαιότητας, ενώ η διαρκώς αυξανόμενη παρουσία της Εκκλησίας λειτουργεί αποτρεπτικά προς κάθε αυθόρμητη δημιουργική διάθεση, ελευθερία πνεύματος και πνευματική πρωτοπορία. Η κατάσταση όμως αυτή, που φαίνεται να αποτελεί την πραγματικότητα της δυτικής Ευρώπης, δεν ισχύει στον κόσμο της Ανατολής, όπου μια νέα αυτοκρατορία, η Βυζαντινή αναδίδεται από τις στάχτες της Ρωμαϊκής, διεκδικώντας με αξιώσεις τη θέση της ως συνεχιστής της μεγάλης ελληνικής πολιτισμική παράδοσης. Μάλιστα, η παρουσία της εκκλησίας εντός του βυζαντινού κράτους, όχι μόνο δεν ανέστειλε την καλλιτεχνική πρωτοβουλία, αλλά προσέφερε νέο πνευματικό και ιδεολογικό υπόβαθρο ώστε οι καλλιτέχνες να αναμορφώσουν τα αρχαία πρότυπα και να παράγουν ανυπέβλητης σπουδαιότητας καλλιτεχνική παραγωγή.

Οι κυριότερες και πλέον αντιπροσωπευτικές καλλιτεχνικές εκφράσεις του βυζαντινού πολιτισμού είναι η αρχιτεκτονική και η ζωγραφική. Η αρχιτεκτονική ως παραγωγικό αίτιο του χριστιανικού ναού, της εκκλησίας θέτει ως βασικό της στόχο την προβολή της ιδέας του Υψηλού και του Αγαθού ως μαρτυρίες της παρουσίας του Θεού στον κόσμο. Για το λόγο αυτό, ο βυζαντινός καλλιτέχνης, πέρα από την πληθώρα αρχιτεκτονικών τύπων που χρησιμοποιεί

(βασιλικές, τρουλαίες βασιλικές, περίκεντρα κτίσματα/πολύγωνα και ροτόντες, σταυρικοί και σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί κ.τ.λ.), πασχίζει να υπερβεί τα φυσικά όρια της κατασκευής του, βασιζόμενος σε τέτοιες δομές ώστε να επιτυγχάνει τη μετάβαση από την πραγματικότητα στο χώρο του απείρου, του πνευματικού. Στους ναούς που έχουν δρομικό χαρακτήρα (δηλαδή σε αυτούς όπου κυριαρχεί η διάσταση του μήκους, όπως στις βασιλικές. (Βλ. *το ναό του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, 5ος αι.), ο πιστός εισέρχεται στο ναό και αμέσως αντιλαμβάνεται την υπερβατικότητα στην αψίδα του ιερού βήματος, αλλά και στην εσωτερική κλιμάκωση των επιφανειών από τα χαμηλότερα πλαϊνά στο υψηλότερο κεντρικό κλίτος (οι βυζαντινές βασιλικές χωρίζονται με κατά μήκος του ναού σειρές κίωνων συνήθως σε τρία ή πέντε μέρη, που ονομάζονται κλίτη. Το κεντρικό είναι συνήθως μεγαλύτερο σε πλάτος από τα πλαϊνά και πιο ψηλό. (Βλ. *το ναό της Αχειροποιήτου στη Θεσσαλονίκη*, 5ος αι.). Στους περίκεντρους (Βλ. *τον οκταγωνικό ναό της Νέας Μονής Χίου*, μέσα 11ου αι.) και τρουλαίους ναούς (Βλ. *την Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολης*, 532-537), όπου κυριαρχεί η διάσταση του ύψους, ο πιστός επικεντρώνεται στον ψηλό τρούλο, που αποτελεί συμβολική απεικόνιση του ουρανού.

Όλα τα παραπάνω, δεν θα είχαν κανένα νόημα αν η αρχιτεκτονική δεν ήταν κοντά στον άνθρωπο, στον απλό πιστό. Εδώ, ο βυζαντινός ναός με τις ανάγλυφες διακοσμήσεις και τα περίτεχνα κιονόκρανα (Βλ. *τα κιονόκρανα του ναού της Παναγίας Αχειροποιήτου Θεσσαλονίκης*, 5ος αι.) απομακρύνεται από την αρχαία ελληνική παράδοση, αλλά και από το δυτικό κόσμο, αφού κατασκευάζεται με γνώμονα την ανθρώπινη κλίμακα. Ο ναός πρέπει να είναι προσιτός στον πιστό για να μπορέσει ο τελευταίος να συλλάβει τα συμβολικά νοήματα, που εκπορεύονται. Και όλα αυτά σε μια πορεία από τα πάνω προς τα κάτω, που πραγματοποιείται όχι με βάση την ευθεία, αλλά την καμπύλη. Όλος ο ναός είναι γεμάτος καμπύλες. Ο ημικυκλικός τρούλος, σύμβολο του ουρανού, δεν παρουσιάζεται απόμακρος στον πιστό, αφού οι καμπύλες γραμμές του στρέφουν το βλέμμα προς τα κάτω, υποδηλώνοντας ένα Θεό που δεν είναι μόνο κριτής και τιμωρός, αλλά κομμάτι της ανθρώπινης φύσης. Το τετρατοσφαίριο της κόγχης αγκαλιάζει με τις καμπύλες του την ανατολική πλευρά του ναού και φαίνεται σαν να βρίσκεται ανάμεσα στον ουρανό και τη γη. Τέλος, καμάρες, τόξα, σταυροθόλια, παράθυρα με καμπυλωτές άνω πλευρές εντάσσονται στην ίδια λογική, που συμπληρώνεται και από το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού βασισμένο στην ίδια ιεραρχική δομή. Χριστός-Παντοκράτορας στον τρούλο (ουρανός. Βλ. *τον Παντοκράτορα* από τη Μονή Δαφνίου στην Αθήνα, 1081), απεικόνιση της Παναγίας στο τετρατοσφαίριο της κόγχης (βρίσκεται μεταξύ ουρανού και γης και μεσιτεύει για τον άνθρωπο και τη σωτηρία του. Βλ. *την Παναγία της Κόγχης* από την Αγία Σοφία

Κωνσταντινούπολης, 843), σκηνές από την ορθόδοξη ζωή στο επόμενο επίπεδο και παραστάσεις αγίων στα κατώτερα στρώματα (ο ανθρώπινος κόσμος ανοίγεται προς τον θείο).

Σε συνάρτηση με την αρχιτεκτονική, έγινε ένας πρώτος λόγος για τη σημασία της βυζαντινής ζωγραφικής. Δεν περιορίζεται όμως μόνο σε αυτή η σημασία και σπουδαιότητα του μοναδικού αυτού μέσου καλλιτεχνικής έκφρασης, που περιλαμβάνει τη μνημειακή ζωγραφική (τοιχογραφίες-ψηφιδωτά. Βλ. τις τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Ολυμπιώτισσας στην Ελασσόνα, τέλη 13ου αι. και τα ψηφιδωτά της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, 14ος αι), τη ζωγραφική χειρογράφων (βλ. το *Ειλητάριο του Ιησού του Ναυή/Παλατινός ελληνικός κώδικας-Codex Palatinus Graecus 431*, Αποστολική Βιβλιοθήκη Βατικανού-Biblioteca Apostolica Vaticana, Βατικανό-Città del Vaticano, 10ος αι.) και τη ζωγραφική φορητών εικόνων (βλ. την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα, Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης, Σινά, 6ος αι.). Ο βυζαντινός καλλιτέχνης, που βιώνει την κλασική ελληνική παράδοση ως φορέας και συνεχιστής της, δημιουργεί το δικό του αυτόνομο ιδίωμα, που υπηρετεί την ανάγκη παρουσίασης του Θεού με υλικά μέσα, αλλά και ανταποκρίνεται στην αισθητική της βυζαντινής κοινωνίας. Έτσι λοιπόν, η ζωγραφική του βυζαντινού κόσμου έχει τριπλό χαρακτήρα : παιδαγωγικό (στην υπηρεσία των διδαγμάτων της εκκλησίας), ιστορικό (μαρτυρά την ιστορικότητα προσώπων και πραγμάτων) και διακοσμητικό (καλλωπιστική αξία).

Για να μπορέσει όμως να αποκρυσταλλώσει το δικό του στυλ με βάση τον τριπλό χαρακτήρα της τέχνης του, ο βυζαντινός ζωγράφος αξιοποιεί τις φόρμες και τους τρόπους της αρχαίας τέχνης του, προσαρμοσμένους όμως στις νέες απαιτήσεις. Για το λόγο αυτό, παιχνιδίζει με το φως και τη σκιά, αγνοεί συνειδητά τους κανόνες της γεωμετρικής προοπτικής, ενώ παρουσιάζει τις μορφές του μεγάλες ή μικρές ανάλογα με τη σημασία τους. Γίνεται σαφές ότι ο βυζαντινός καλλιτέχνης δεν θέλει να παρουσιάσει τον κόσμο όπως είναι, αλλά σε μια διαφορετική του κατάσταση, όπως θα γίνει μετά την ανακαίνιση της φύσης από το Χριστό και Θεό του.

Αφορμή για προβληματισμό

Πριν προχωρήσετε στην ανάγνωση της υπόλοιπης Υποενότητας, σκεφτείτε την παρουσία του βυζαντινού στοιχείου στην εποχή μας, γύρω μας. Το στοιχείο αυτό πώς ενσωματώνεται στις ζωές μας; Είναι κάτι υπαρκτό και ζωντανό ή κάτι νεκρό, κρύο και απόμακρο;

Και ενώ λοιπόν όλα αυτά συμβαίνουν στην ανατολή, η δύση φαίνεται να ψάχνει να βρει τον εαυτό της μετά τη διάλυση του δυτικού τμήματος της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας (476) από τις συνεχείς εισβολές Γόθων και Γερμανών και την απουσία σταθερού σημείου πολιτικής και πολιτισμικής αναφοράς. Στην παραγμένη αυτή περίοδο και μέχρι την άνοδο του **Καρόλου του**

Μέγα (Καρλομάγνος, 742-814) στο θρόνο της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας του γερμανικού έθνους, που σηματοδοτούσε μια προσπάθεια αναβίωσης του μεγαλείου της παλιάς ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, λίγοι πυρήνες τέχνης κάνουν την εμφάνισή τους στο δυτικό ευρωπαϊκό χώρο, παράγοντας αντικείμενα τέχνης χωρίς «οικουμενικότητα» με την έννοια ότι ανταποκρίνονται στο γούστο και στις αισθητικές αξίες μεμονωμένων ομάδων και περιοχών. Τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η τέχνη των Κελτών στη Μεγάλη Βρετανία από τον 5^ο μέχρι τον 8^ο αι., αλλά και η λεγόμενη «Μεροβίγγεια τέχνη», που άνθησε στην περιοχή της σημερινής Γαλλίας, Γερμανίας και Βελγίου από τον 5^ο μέχρι τον 8^ο αι. (Βλ. χαρακτηριστικά τον αρχιτεκτονικό τύπο και το γλυπτό διάκοσμο του *Αββαείου του Ζουάρ-Abbaye Notre-Dame de Jouarre*, Γαλλία-France, 7ος αι.).

Με την άνοδο του **Καρλομάγνου**, λαμβάνει χώρα στον τομέα των τεχνών και του πολιτισμού μια άνθηση, που διαρκεί από τα τέλη του 8ου ως και το τέλος του 9ου αι.. Την περίοδο αυτή παρατηρείται αυξημένο ενδιαφέρον για λογοτεχνική, καλλιτεχνική, αρχιτεκτονική και γενικότερα πνευματική παραγωγή με πρότυπα που αντλούνται και μιμούνται την αντίστοιχη παραγωγή του 4ου και 5ου αι της χριστιανικής βυζαντινής αυτοκρατορίας. Σημαντικός αριθμός αρχιτεκτονημάτων (Βλ. το *Παλατινό Παρεκκλήσι- Pfalzkapelle* από τον καθεδρικό ναό – Aachener Dom του Άαχεν-Aachen, Γερμανία-Deutschland, 9ος αι., που μιμείται τον τύπο του ναού του Αγίου Βιταλίου-Basilica di San Vitale, Ραβέννα-Ravenna, 6ος αι.), εικονογραφημένων χειρογράφων, έργων μεταλλοτεχνίας και μικροτεχνίας, αλλά και τοιχογραφικών και ψηφιδωτών διακοσμήσεων (Βλ. το *ψηφιδωτό της Κιβωτού της Διαθήκης*, βασιλική Ζερμινί ντε Πρε – basilica Germigny-Des-Prés, 9ος αι.) έχουν επιβιώσει στην εποχή μας, αποτελώντας μάρτυρες αυτής της καρολίνειας αναγέννησης. Στο ίδιο πνεύμα μιας αναγεννησιακού τύπου μίμησης αρχαιότερων προτύπων κινείται η τέχνη ανάμεσα στο 950 και 1050, περίοδο κατά την οποία την αυτοκρατορία του **Καρλομάγνου** διαδέχεται ως κυρίαρχο ευρωπαϊκό πολιτικό μόρφωμα η αυτοκρατορία υπό τη δυναστεία των **Οθώνων** στη Γερμανία (Βλ. τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου στο Όμπερτσελ - *Kirche St Georg im Oberzell*, 10ος αι.).

Σημαντικότερες όμως εξελίξεις έμελλε να ακολουθήσουν στην ευρωπαϊκή τέχνη από τον 11ο και μέχρι τα τέλη του 14ου αι. Η εμφάνιση του ρομανικού ρυθμού με τη νηφάλια δύναμή του και ακολούθως η κυριαρχία του γοθτικού στιλ με τις αριστοκρατικές, λεπτές και εκφραστικές του φόρμες επρόκειτο να αφήσουν τα ίχνη τους ανεξίτηλα στην ιστορική εξέλιξη του καλλιτεχνικού φαινομένου. Έτσι λοιπόν, η ρομανική τέχνη (ή νορμανδική για την Αγγλία) εμφανίστηκε ως μια κίνηση προς αναβίωση μνημειακών μορφών, ιδιαίτερα στη γλυπτική (ιδιαίτερη φροντίδα δόθηκε για τη διακόσμηση επιστυλίων, κιονόκρανων και άλλων αρχιτεκτονικών κατασκευών) και τη ζωγραφική (ραδινές μορφές, ακρίβεια σχεδίου,

περιορισμένες χρωματικές αποχρώσεις). Οι τέχνες αυτές αναπτύχθηκαν σε συνάρτηση με την αρχιτεκτονική, που χαρακτηρίστηκε από συμπαγείς κατασκευές (όπως πύργους, χοντρούς τοίχους, μεγαλειώδεις παραστάδες, τυφλά αψιδώματα, βαρείς θόλους), σαφήνεια σχεδίου, συμμετρικότητα, κανονικότητα και απλότητα (βλ. τη *βασιλική του Αγίου Μιχαήλ του Μεγάλου-Basilica di San Michele Maggiore*, Πάβια-Pavia, 10ος-11ος αι.). Ο ρομανικός ναός ξεκάθαρα ήταν προορισμένος να δίνει την εντύπωση ενός κάστρου, που είναι ορατό από παντού και επιβάλλει στους πιστούς τη δύναμή του. Παράλληλα, έμφαση δόθηκε στην ανάδειξη του ρεαλισμού, που βασίστηκε σε μια απευθείας και αυθόρμητη παρατήρηση λεπτομερειών και παραστάσεων από την καθημερινή ζωή με γνώμονα το συναίσθημα και τη φαντασία. Ωστόσο, η κυριαρχία της καθολικής εκκλησίας επέβαλλε καθετί που δημιουργείται να είναι σαφές, ώστε να μεταδίδει επακριβώς το νόημα και το συμβολισμό του, σύμφωνα με τα διδάγματά της (βλ. την *Κολυμπήθρα του Ράινερ Βαν Χού – Reinier van Hoei* από την εκκλησία του Αγίου Βαρθολομαίου - Sint-Bartolome üskerk, Λιέγη-Liège, 1113).

Παρά τη σημασία της και τα εντυπωσιακά έργα της, η ρομανική τέχνη δεν είναι παρά μια περίοδος πειραματισμού, προκειμένου καλλιτέχνες και κοινωνίες να κατασταλάξουν στο πολιτισμικό και πνευματικό τους προσανατολισμό. Το ίδιο σε γενικές γραμμές ισχύει και για τη γοτθική τέχνη, που ονομάστηκε έτσι στην αρχή της Αναγέννησης από λόγιους που θεωρούσαν την καλλιτεχνική παραγωγή των προηγούμενων αιώνων βαρβαρική ως προϊόν γοθικών και βάρβαρων φύλων. Και αυτό γιατί μέχρι την περίοδο της Αναγέννησης, ήταν εμφανείς οι διαρκείς αναζητήσεις και αμφιταλαντεύσεις του δυτικού κόσμου να αναζητήσει και να κατακτήσει το κλασικό, το συνδυαστικό κρίκο δηλαδή με το μεγαλείο της αρχαιότητας. Σε κάθε περίπτωση, πλούσια είναι τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της περιόδου με κύρια πεδία την αρχιτεκτονική, τη γλυπτική και τη ζωγραφική.

Η γοτθική αρχιτεκτονική εμφανίστηκε το 12ο αι. κυρίως στην περιοχή της Γαλλίας και από εκεί επεκτάθηκε στη βόρεια Ευρώπη ως έκφραση του αστικού κέντρου που ευδοκίμει πολιτιστικά και πνευματικά γύρω από ένα ναό, τον καθεδρικό, που ανάγεται έτσι στο σύμβολο της χριστιανικής πίστης αλλά και περηφάνιας της πόλης. Για το λόγο αυτό, στον επιβλητικό και περίοπτο γοτθικό ναό κυριαρχούν τα κάθετα στοιχεία, που αναδεικνύουν τη διάσταση του ύψους υποχρεώνοντας τον πιστό να σηκώσει με δέος και δισταγμό το βλέμμα του, είτε βρίσκεται στο εσωτερικό είτε στο εξωτερικό του ναού. Ο ναός αποκτά λεπτούς τοίχους και κίονες, οξυκόρυφες αψίδες, ιπτάμενες αντηρίδες, πανύψηλα κωδωνοστάσια. Τα παράθυρά του γίνονται μεγάλα σε μέγεθος και διακοσμούνται με πολύχρωμα γυαλιά, ώστε υπό την επίδραση του ηλιακού φωτός να δημιουργείται στο εσωτερικό ένα παιχνίδισμα λάμπων και αντανακλάσεων. Γίνεται λοιπόν ένας ναός αέρινος και υπερβατικός, που

υποχρεώνει τον πιστό να αντικρίσει σε αυτόν τον εξωπραγματικό και υπερκόσμιο Θεό, που αναπόφευκτα του προκαλεί συστολή και φόβο. Η αίσθηση αυτή ενισχύεται από τις περίτεχνες ανάγλυφες διακοσμήσεις, ιδιαίτερα στις προσόψεις, που επιτείνουν την εντύπωση του υπερφυσικού κόσμου, που αν και υφίσταται, δεν είναι κοντά στον άνθρωπο, δεν είναι απτός (Βλ. τον *καθεδρικό της Παναγίας των Παρισίων – Cathédrale Notre-Dame de Paris*, 1163-1250). Τα παραπάνω στοιχεία, αν και εμφανή, μετριάζονται κατά τον 14ο αι. στη γοθτική αρχιτεκτονική της Ιταλίας, με την αρμονία των στοιχείων και τη μείωση της έντασης της κάθετης διάστασης να μεταφέρουν την κατασκευή εγγύτερα στα ανθρώπινα μέτρα (Βλ. τον *καθεδρικό της Παναγίας του Ορβιέτο-Cattedrale di Santa Maria Assunta/Duomo di Orvieto*, 13ος αι.).

Στη ζωγραφική, η γοθτική τέχνη εκφράζεται κυρίως μετά τα μέσα του 13ου αι. μέσω τοιχογραφιών και πινάκων, ακολουθώντας πρότυπα της ίδιας περιόδου από το βυζαντινό κόσμο. Χαρακτηριστικό είναι το έργο του **Ντούτσιο ντι Μπουονινσένια - Duccio di Buoninsegna** (13ος αι.), αλλά κυρίως του **Τσιμαμπουέ - Cimabue** (1240-1302), ενός από τους πλέον σημαντικούς καλλιτέχνες του 13ου αι., ο οποίος χαρακτηρίζεται για τη μεγάλη εκφραστικότητα των έργων του, την κυριαρχία των περιγραμμάτων, αλλά και τη διαχείριση των μοτίβων και των μορφών των έργων του κατά τους βυζαντινούς τρόπους και τεχνικές (Βλ. τον *πίνακα με απεικόνιση της Παναγίας με το Χριστό και Αγγέλους - Maestà*, Μουσείο του Λούβρου - Musée du Louvre, Παρίσι-Paris, 1280). Οι τάσεις αυτές κορυφώνονται στον κορυφαίο ίσως πριν την Αναγέννηση ζωγράφο, τον **Τζιότο ντι Μποντόνε - Giotto di Bondone** (1266-1337), ο οποίος λαμβάνει τα διδάγματα της βυζαντινής τέχνης, τα οποία όμως μετασχηματίζει με τέτοιο τρόπο ώστε να μας παραδώσει μια πνευματική καλλιτεχνική δημιουργία, που στοχεύει να μας φέρει εγγύτερα σε κοινωνία με το θείο στοιχείο. Για το λόγο αυτό, οι συνθέσεις του χαρακτηρίζονται από σαφήνεια, απλότητα και υποταγή στο γράμμα των αγίων διδαγμάτων (Βλ. τις *τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας της Προσφοράς – Santa Maria della Carità* (Cappella degli Scrovegni) dell'Arena, Πάδοβα-Padova 1305). Λίγο διαφοροποιημένο παρουσιάζεται το έργο του **Σιμόνε Μαρτίνι-Simone Martini** (1284-1344), ο οποίος κορυφώνει τη γοθτική ζωγραφική με συνθέσεις που απομακρύνονται από την πραγματικότητα (εξαυλώνονται) και γίνονται περισσότερο ανάλαφρες και χαριτωμένες (Βλ. το *τρίπτυχο του Ευαγγελισμού-Annunciazione*, Μουσείο Ουφίτσι – Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία-Firenze).

Άσκηση 10

Αντιστοιχίστε τις έννοιες στις παρακάτω στήλες :

1) Καρολίνεια Τέχνη	α) Παναγία των Παρισίων (Notre-Dame de Paris)
2) Γοτθική ζωγραφική	β) κάστρο
3) Μεσαίωνας	γ) Δύση
4) Ρομανικός ναός	δ) Τζιότο ντι Μποντόνε - Giotto di Bondone
5) Βυζαντινή ζωγραφική	ε) τριπλός χαρακτήρας (παιδαγωγικός, ιστορικός, διακοσμητικός)
6) Γοτθικός ρυθμός	ζ) Μίμηση προτύπων 4 ^{ου} – 5 ^{ου} αι.
7) Βυζαντινή Αρχιτεκτονική	η) ανθρώπινη κλίμακα

3.8 Ισλαμική τέχνη

Την εποχή όπου η Ευρώπη «διχάζεται» ανάμεσα στο βυζαντινό και το δυτικοευρωπαϊκό κόσμο, η εικονιστική τέχνη, δηλαδή η τέχνη που απεικονίζει μορφές και συνθέσεις, αντιμετωπίζεται με σκεπτικισμό στον ισλαμικό κόσμο (από την Ισπανία μέχρι και την Περσία και την Ινδία), καθώς αντιβαίνει βασικές θεολογικές διδασκαλίες, που απορρέουν από το Κοράνι. Προχωρώντας όμως ένα βήμα παραπέρα και προσεγγίζοντας τον κόσμο του Ισλάμ και των Αράβων, είναι φανερό ότι μας ανοίγεται ένας κόσμος ιδιαίτερος και γοητευτικός, που στον τομέα των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων αντιπροσωπεύεται με τον καλύτερο τρόπο από την χαρακτηριστικότερη μορφή αρχιτεκτονικής του έκφρασης, το μουσουλμανικό τέμενος ή τζαμί (βλ. το *Τέμενος του Βράχου-Qubbat As-Sakhrāh*, Ιεροσόλυμα - 𐤒𐤓𐤕𐤓𐤕; 691). Κατά την πρώτη χιλιετία, το τέμενος αποτελούσε συνήθως ολόκληρο συγκρότημα με συνοδευτικά ιδρύματα όπως σχολεία, βιβλιοθήκες και λουτρά. Βασικό του συστατικό όμως ήταν μια ψηλή κυλινδρική κατασκευή, ο γνωστός μιναρές, από τον οποίο καλούσαν τους πιστούς στη λατρεία. Όσον αφορά στις βασικές κατασκευαστικές τεχνικές και στις καλλιτεχνικές διεξόδους, οι Άραβες ακολουθούν τα διδάγματα του βυζαντινού κόσμου, με τον οποίο έρχονται σε επαφή. Ωστόσο, δεν μένουν εκεί, αλλά τελειοποιούν καθετί που προσλαμβάνουν υποβοηθούμενοι από το υψηλό επίπεδο των επιστημονικών τους γνώσεων, ιδιαίτερα στα

μαθηματικά. Έτσι δημιουργούν τις δικές τους φόρμες και τη δική τους εν γένει έκφραση, που τίθεται στην υπηρεσία της καλαισθησίας τους με δημιουργίες όπως τα οξυκόρυφα τόξα, που χρησιμοποιούνται σε κάθε είδους άνοιγμα, όπως πόρτες και παράθυρα.

Ειπώθηκε ήδη ότι το Κοράνι απαγορεύει την απεικόνιση ανθρώπινων μορφών και ζώων. Αυτό όμως δεν κατέπνιξε την αισθητική λεπτότητα του αραβικού κόσμου, η οποία εξωτερικεύτηκε αρχικά με την τέχνη της καλλιγραφίας. Η άνθηση αυτής της καλλιτεχνικής έκφρασης έχει να κάνει με την ανάγκη του πιστού μουσουλμάνου προς ηθική τελείωση μέσω της συνεχούς εξάσκησης στην καλλιγραφία, που σίγουρα θα τον οδηγήσει στην θέαση της ομορφιάς του Θεού. Παράλληλα, ως μοναδικής σπουδαιότητας διακοσμητικό καλλιτέχνημα αναδεικνύεται και το λεγόμενο αραβούργημα, που κατασκευάζεται συνήθως σε μάρμαρο ή ξύλο και απεικονίζει φυτικά ή γεωμετρικά θέματα (βλ. τα αραβουργήματα στην *Αλάμπρα-Alhambra*, Ισπανία-Esraña, 9ος αι.).

4 Ο κόσμος της Ιστορίας της Τέχνης

4.1 Αναγέννηση

Προβληματισμός

Φανταστείτε ότι ζείτε σε μια κοινωνία και εποχή όπου κυριαρχεί μια αυστηρότητα και πειθαρχία, που πηγάζει από μια εκκλησία που θέλει να ελέγχει όλες τις εκφάνσεις της ζωής σας και φυσικά την παραγόμενη τέχνη. Εσείς όμως φαίνεται να θέλετε να ξεφύγετε από αυτήν την «καταπίεση» και να εκφραστείτε καλλιτεχνικά με άλλους τρόπους, να δημιουργήσετε, να πειραματιστείτε. Πώς θα μπορούσατε να κάνετε κάτι τέτοιο; Πού θα αναζητούσατε πηγές έμπνευσης; Μην ξεχνάτε όμως : Άλλο το αντιδρώ γιατί έχω ανάγκη να εκφραστώ με άλλο τρόπο και άλλο το αντιδρώ για να αντιδράσω.

Ο 15ος και 16ος αι. είναι μια περίοδος αλλαγής για τον πολιτισμό και τις τέχνες. Βασικό στοιχείο αυτής της αλλαγής είναι η απομάκρυνση από την αυστηρότητα της εκκλησίας, κάτι που δίνει τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες για εντυπωσιακά έργα, δείγματα της δύναμης και ισχύος πλούσιων αστών και αριστοκρατών. Αναπόφευκτα, το περιεχόμενο των έργων τέχνης διαφοροποιείται, αφού δεν σχετίζεται πλέον αποκλειστικά με θέματα θρησκευτικού και εκκλησιαστικού περιεχομένου, ενώ οι γλύπτες, οι αρχιτέκτονες και οι ζωγράφοι δεν αντιμετωπίζονται πλέον ως τεχνίτες, αλλά ως καλλιτέχνες, των οποίων η δημιουργικότητα κερδίζει το θαυμασμό όλων. Παράλληλα, η εποχή αυτή σηματοδοτείται από μεγάλες ανακαλύψεις, άνθηση του εμπορίου και εμπιστοσύνη στην ανθρώπινη επιστήμη, τη λογική και την εμπειρία.

Ως καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των παραπάνω εξελίξεων προκύπτει μια νέα, πολυδιάστατη εκφραστικότητα στην απεικόνιση του χώρου, κάτι που επιτυγχάνεται με την εκ νέου ανακάλυψη της γραμμικής προοπτικής (η γραμμική προοπτική είναι αρχική κατάκτηση των σκηνογράφων της αρχαιότητας με κύριο εκπρόσωπο τον Αγάθαρχο, 5ος αι. π.Χ.) από τον **Φίλιππο Μπρουνελέσκι – Filippo Brunelleschi** (Ιταλός αρχιτέκτονας και μηχανικός, 1377-1446), ενώ το ενδιαφέρον για το ανθρώπινο σώμα και την ρεαλιστική απόδοσή του γίνεται έντονο με κύριο γνώμονα την παράδοση και τα διδάγματα της κλασικής αρχαιότητας. Έτσι, στο κέντρο των αναζητήσεων της τέχνης τίθεται η ιδεώδης ομορφιά και η απόλυτη αρμονία. Αυτό λοιπόν το νέο «κίνημα» με τις πολύμορφες πολιτισμικές, πολιτικές και καλλιτεχνικές προεκτάσεις ονομάστηκε Αναγέννηση-Renaissance.

Αφετηρία της Αναγέννησης ήταν η Ιταλία. Πρωτοστάτης ήταν ο **Οίκος των Μεδίκων - Medici** (15ος-18ος αι.) στην Φλωρεντία, ενώ ακολούθησαν και άλλες πλούσιες οικογένειες όπως οι

Γκονζάγκα – Gonzaga (14ος-18ος αι.) στην Μάντοβα - Mantova και οι **Έστι – Este** (11ος-19ος αι.) στη Φεράρα-Ferrara. Αργότερα όμως, και η παπική έδρα έδωσε ώθηση στις τέχνες με τους Πάπες να καλούν στη Ρώμη τους πλέον διάσημους καλλιτέχνες της Αναγέννησης προκειμένου να διακοσμήσουν με τα έργα τους την πόλη και το Βατικανό. Σήμερα, τα καλλιτεχνήματα της Αναγέννησης θεωρούνται ανεκτίμητης και παγκόσμιας αξίας πολιτιστική κληρονομιά, σημείο αναφοράς για κάθε γενιά που ακολούθησε.

Στην αρχιτεκτονική, αναγεννησιακός αέρας πνέει με το έργο του **Φίλιππο Μπρουνελέσκι – Filippo Brunelleschi** (Ιταλός αρχιτέκτονας και μηχανικός, 1377-1446), ο οποίος σχεδιάζει και κατασκευάζει με μοναδική εφευρετικότητα τον τρούλο του *καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας-Santa Maria del Fiore, Firenze* (1426-1434). Ο ίδιος εργάστηκε επίσης στις εκκλησίες του *Αγίου Λαυρεντίου-San Lorenzo* (πρώτο μισό 15ου αι.) και του *Αγίου Πνεύματος-Santo Spirito* (1444) στη Φλωρεντία - Firenze. Το εσωτερικό των δύο αυτών ναών μαρτυρά την αγάπη του αρχιτέκτονα για οργάνωση του χώρου με βάση τη γραμμική προοπτική, αλλά και για αναβίωση κλασικών στοιχείων όπως τοξωτά επιστύλια και κίονες με κορινθιακά κιονόκρανα. Στην ίδια κατεύθυνση αναβίωσης του κλασικού στοιχείου κινείται και ο **Λέον Μπατίστα Αλβέρτι – Leon Battista Alberti**(1404-1472), όπως φαίνεται στο *ναό του Αγίου Ανδρέα στη Μάντοβα-Basilica di Sant' Andrea, Mantova* (1460).

Παρά τη σπουδαιότητα αυτών των επιτευγμάτων, η Αναγέννηση εκφράζεται καλλιτεχνικά σε όλο της το μεγαλείο μέσα από τη ζωγραφική με πρώτο σημαντικό δημιουργό τον **Μαζάτσο – Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Simone, 1401-1428)**, ο οποίος αναζητά τον ρεαλισμό στις μορφές του, που επιτυγχάνεται μέσα από τη στιβαρότητα και τον όγκο (βλ. τις τοιχογραφίες στο *παρεκκλήσι Μπρανκάτσι-Cappella Brancacci, Φλωρεντία-Firenze, 1425-1428*). Την ίδια φροντίδα για ρεαλισμό και ελεύθερη κίνηση στο χώρο σε μια σύνθεση βασισμένη στην προοπτική δείχνει και ο δομινικανός μοναχός **Φρα Αντζέλικο - Fra' Angelico, (1387-1455)** (βλ. τις *τοιχογραφίες στη μονή του Αγίου Μάρκου-San Marco, Φλωρεντία-Firenze, 1436*). Με το έργο των δύο αυτών καλλιτεχνών, που πειραματίστηκαν πάνω στην προοπτική του **Μπρουνελέσκι - Brunelleschi** δημιουργήθηκε το υπόβαθρο για την αποκρυστάλλωση των αρχών της γραμμικής προοπτικής, σύμφωνα με την οποία οι γραμμές μιας σύνθεσης συγκλίνουν προς ένα συγκεκριμένο σημείο, δημιουργώντας της αίσθηση ότι τα αντικείμενα και οι μορφές απομακρύνονται από το θεατή. Έτσι, έγινε δυνατή η απεικόνιση τρισδιάστατου χώρου και πραγματικότητας σε μια δισδιάστατη ζωγραφική επιφάνεια. Με τον τρόπο αυτό ζωγραφίζει ο **Πάολο Ουτσέλο – Paolo Uccello (1397-1475)** (βλ. *τους τρεις πίνακες με τη Μάχη του Αγίου Ρωμανού - Battaglia di San Romano, Εθνική Πινακοθήκη Λονδίνου-National Gallery of London, Πινακοθήκη Ουφίτσι Φλωρεντίας – Galleria degli Uffizi Firenze και Μουσείου του*

Λούβρου Παρισιού - Musée du Louvre Paris, 1456), ο **Αντρέα Μαντένια – Andrea Mantegna** (1431-1506) (βλ. *Το Νεκρό Χριστό-Cristo Morto*, Πινακοθήκη Μπρέρα -Pinacoteca di Brera, Μιλάνο-Milano, 1470) και ο **Πιέρο ντε λα Φραντσέσκα – Piero della Francesca** (1416-1492), το έργο του οποίου χαρακτηρίζεται από γεωμετρία, ισορροπία και ορθές αναλογίες, αλλά και παρουσίαση ενός γαλήνιου, αέναου και πνευματικού κόσμου (βλ. τη *Βάπτιση του Χριστού-Battesimo di Cristo*, Εθνική Πινακοθήκη Λονδίνου-National Gallery of London, 1450). Λίγο διαφορετικός είναι ο **Σάντρο Μποπιτσέλι – Sandro Botticelli** (1445-1510), που δημιουργεί επηρεασμένος από νεοπλατωνικές ιδέες, που τον οδηγούν σε μονοπάτια μακριά από το χριστιανισμό, σε αναζήτηση της χάρης και της αλληγορίας. Τα δύο του έργα, *Γέννηση της Αφροδίτης-Nascita di Venere* και *Άνοιξη-Primavera* (και τα δύο βρίσκονται στην Πινακοθήκη Ουφίτσι της Φλωρεντίας – Galleria degli Uffizi Firenze, 1483 και 1482 αντίστοιχα) παρουσιάζουν μυθολογικά θέματα με ρυθμικές γραμμές και εξιδανικευμένες μορφές, μακριά από τον όγκο και το βάρος του κόσμου μας.

Και αν οι παραπάνω καλλιτέχνες παρουσίασαν τις νέες κατευθύνσεις που το πνεύμα της Αναγέννησης πρόσφερε στον άνθρωπο, δεν μπορεί παρά να θεωρηθούν μόνο προάγγελος των εκπληκτικών επιτευγμάτων που επρόκειτο να ακολουθήσουν στην περίοδο κορύφωσης των αναγεννησιακών τάσεων. Την περίοδο αυτή εμφανίστηκαν οι τρεις ίσως μεγαλύτεροι καλλιτέχνες όλων των εποχών, ο **Λεονάρντο ντα Βίντσι-Leonardo da Vinci** (1452-1519), ο **Μικελάντζελο Μπουοναρότι – Michelangelo Buonarroti** (1475-1564) και ο **Ραφαήλ – Raffaello Sanzio** (1483-1520). Ο **Λεονάρντο ντα Βίντσι** ήταν ένας μοναδικός άνθρωπος. Τεχνίτης, καλλιτέχνης, μουσικός, επιστήμονας, γλύπτης, συγγραφέας ήταν μόνο μερικές από τις ιδιότητές του. Η μοναδικότητα του ταλέντου του αποκαλύπτεται σε όλο της το μεγαλείο στη *Μόνα Λίζα-Mona Lisa* (Μουσείου του Λούβρου Παρισιού – Musée du Louvre Paris, 1503-1506), ένα έργο που χαρακτηρίζεται από αέρινη προοπτική του τοπίου και κυρίως από την πρωτοποριακή για την εποχή στάση της μορφής με το αινιγματικό χαμόγελο. Το πρόσωπο της Μόνα Λίζα αποδίδεται με την τεχνική του σφουμάτο-sfumato, που αποτελεί ανακάλυψη του Λεονάρντο ντα Βίντσι και βασίζεται στην απόδοση των λεπτομερειών όχι με περιγράμματα, αλλά με διαδοχικές τονικές διαβαθμίσεις.

Λίγο νεότερος από τον Λεονάρντο είναι ο **Μικελάντζελο Μπουοναρότι**, του οποίου οι αναζητήσεις περί ρεαλισμού στην απόδοση του αντρικού σώματος αποκαλύπτονται στο έργο του *Δαβίδ-David* (Ακαδημαϊκή Πινακοθήκη - Galleria dell'Accademia, Φλωρεντία - Firenze, 1501-1504). Παρά το ότι ο ίδιος θεωρούσε τον εαυτό του κυρίως γλύπτη, έχει μείνει στην ιστορία για τις εξαιρετικές και μοναδικές τοιχογραφίες του στην *Καπέλα Σιξτίνα-Cappella Sistina* στο Βατικανό - Città del Vaticano (πρώτο μισό 16ου αι.), όπου κορυφώνεται η αγάπη

του για τον ρεαλισμό της αντρικής μορφής σε συνθέσεις που αναβαθμίζουν τη ζωγραφική στον επίπεδο της πλέον υψηλής τέχνης. Το ίδιο μπορεί να πει κανείς και για τον **Ραφαήλ**, ο οποίος όμως δημιουργεί με βάση την αίσθηση της τέλει αρμονίας και την ανάδειξη της ευδαιμονικής ύπαρξης. Έτσι, ο **Ραφαήλ** μεταχειρίζεται πλούσια χρώματα για να επιτύχει συναισθηματική αρμονία, σιγουριά, αξιοπρέπεια και χάρη (Βλ. τη *Σχολή των Αθηνών- Scuola di Atene*, Δωμάτιο της Μελέτης-Stanza della Segnatura, Βατικανό - Città del Vaticano, 1509-1511).

Αν και η Αναγέννηση ξεκίνησε από την Ιταλία, δεν περιορίστηκε μόνο σε αυτή. Την εποχή λοιπόν της ιταλικής Αναγέννησης, εξελίξεις λαμβάνουν χώρα σταδιακά στη βόρεια Ευρώπη, κυρίως στην Ολλανδία και τη Γερμανία, που προκύπτουν ως αντίδραση των πληθυσμών στην ηγεμονία της καθολικής εκκλησίας. Αυτή η αντίδραση, σε θρησκευτικό επίπεδο κορυφώθηκε με τη Μεταρρύθμιση του **Λούθηρου** του 16ου αι., ενώ σε καλλιτεχνικό επίπεδο οι δημιουργοί αφοσιώθηκαν στην αναζήτηση του απόλυτου νατουραλισμού, δημιουργώντας ζωγραφικά έργα που αποτελούσαν «κατοπτρική» απόδοση της φύσης. Σε αυτό βοήθησε και η ανακάλυψη μιας νέας ζωγραφικής τεχνικής από τον Ολλανδό ζωγράφο **Γιαν βαν Έικ – Jan van Eyck** (1390-1441), της ελαιογραφίας, που σε αντίθεση με την τεχνική της τέμπερας που χρησιμοποιούσαν οι Ιταλοί (η τεχνική της ελαιογραφίας εισάγεται στην Ιταλία από τον ζωγράφο **Αντονέλλο ντι Μεσίνα – Antonello di Messina**, 1430-1479), έδωσε τη δυνατότητα στους ζωγράφους να παράγουν έργα εξαιρετικής λαμπρότητας και ζωντάνιας χρωμάτων (Βλ. το *Γάμο των Αρνολφίνι – Arnolfinis Bryllup*, Εθνική Πινακοθήκη Λονδίνου – National Gallery of London, 1434). Στο ίδιο κλίμα κινήθηκαν και οι ζωγράφοι **Ροζιέ βαν ντερ Βέϋντεν – Rogier van der Weyden** (1400-1464), **Χούγκο βαν ντερ Γκος – Hugo van der Goes** (1440-1482) και ο Γερμανός **Ματίας Γκρούνεβαλντ – Matthias Gruenewald** (1470-1528). Ο πιο σημαντικός όμως καλλιτέχνης της Αναγέννησης στη βόρεια Ευρώπη είναι αναμφίβολα ο **Άλμπρεχτ Ντίρερ – Albrecht Durer** (1471-1528), ο οποίος ανέπτυξε μια γραμμική τεχνική για να απεικονίσει νατουραλιστικά θέματα εμμένοντας στην προσεκτική παρατήρηση της φύσης (Βλ. την *Αυτοπροσωπογραφία-Selbstporträt*, Μουσείο Πράδο – Museo del Prado, Μαδρίτη - Madrid, 1498). Εκτός όμως από τις στιλιστικές, η Αναγέννηση στη βόρεια Ευρώπη συνοδεύτηκε και από καινοτομίες στα θέματα, που η ζωγραφική απεικόνιζε. Έτσι, από τον 15ο αι. αναπτύχθηκε η τοπιογραφία (Βλ. **Λουκάς Κράναχ ο Πρεσβύτερος – Lucas Cranach der Ältere**, *Κυνήγι Ελαφιού και Αγριογούρουνου - Hirsch- und Eberjagd*, Μουσείο Πράδο – Museo del Prado, Μαδρίτη - Madrid, 1529), η απεικόνιση φανταστικών κόσμων και πραγματικοτήτων (Βλ. **Ιερώνυμος Μπος – Hieronymus Bosch**, *Κήπος των Επίγειων Απολαύσεων-Lysterneshave*, Μουσείο Πράδο – Museo del Prado, Μαδρίτη - Madrid, 1520), η δημιουργία πορτραίτων (Βλ.

Χανς Χόλμπάιν – Hans Holbein, *Εδουάρδος 6ος-Edward VI*, Εθνική Πινακοθήκη Τέχνης- National Gallery of Art, Ουάσινγκτον-Washington, 1538) και η ρωπογραφία, με σκηνές από την καθημερινή ζωή των ανθρώπων (βλ. **Πήτερ Μπρουγκέλ ο Πρεσβύτερος – Pieter Bruegel de Oude**, *Γάμος Χωρικών - Deboerenbruiloft*, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης – Kunsthistorisches Museum, Βιέννη-Vienna, 1568).

Άσκηση 11

Στην Υποενότητα 4.1 αναφέρεται μια βασική διαφορά ανάμεσα στα αναγεννησιακά έργα της Ιταλίας και της Βόρειας Ευρώπης. Αφού εντοπίσετε αυτή τη διαφορά σε θεωρητικό επίπεδο, προσπαθήστε να την εντοπίσετε αντιπαραβάλλοντας δύο έργα τέχνης, καθένα αντιπροσωπευτικό της κάθε περιοχής. Καταγράψτε σε 10 περίπου γραμμές τα σχόλιά σας. Κατόπιν, ανταλλάξτε κείμενα με τους συνεκπαιδευομένους σας και αφήστε τους να διατυπώσουν τις παρατηρήσεις τους πάνω σε αυτά.

Άσκηση 12

Μελετήστε την Υποενότητα 4.1. Ακολουθώντας, απομονώστε ένα από τα αναφερόμενα έργα τέχνης και αναζητήστε μια εικόνα του, είτε από κάποιο βιβλίο, είτε στο διαδίκτυο. Αυτό που πρέπει να κάνετε είναι να περιγράψετε εσείς οι ίδιοι το έργο τέχνης, βασισμένοι στα χαρακτηριστικά του κινήματος όπως διατυπώθηκαν στην Υποενότητα, στο πολιτιστικό και θρησκευτικό περιβάλλον της περιόδου, αλλά κυρίως στη δική σας παρατήρηση. Καταγράψτε την περιγραφή σας σε 15 με 20 γραμμές. Κατόπιν, αναγνώστε δύο φορές την περιγραφή στο τμήμα. Την πρώτη πριν δείξετε την εικόνα με το έργο τέχνης και την δεύτερη αφού την παρουσιάσετε. Αφήστε τους συνεκπαιδευομένους σας να ασκήσουν κριτική στα λόγια σας, αλλά και να προσθέσουν σχόλια στην περιγραφή σας. Το ζητούμενο της άσκησης είναι η αναζήτηση συνέπειας ανάμεσα στο κείμενο της περιγραφής και στο ίδιο το έργο, ώστε και μόνο η περιγραφή σας να μπορεί να παρέχει στον ακροατή τις βασικές αρχές του έργου, που περιγράφεται.

4.2 Από την κλασική στη μοντέρνα τέχνη

Κατά το 16ο αι. και μέχρι τις αρχές του 17ου, η Αναγέννηση έχει ήδη κορυφωθεί και πλέον φαίνεται σιγά σιγά να αρχίζει να κλείνει τον κύκλο της. Την περίοδο αυτή νέα δεδομένα έρχονται να ταράξουν την καλλιτεχνική ζωή στον ευρωπαϊκό χώρο. Το κέντρο του ενδιαφέροντος επικεντρώνεται στην Βενετία, όπου ο διάσημος ζωγράφος **Τιτσιάνο Βετσέλλιο**

– **Tiziano Vecellio** (1488-1576) αρχίζει και δημιουργεί με ένα στυλ που βασίζεται στην εκφραστική πινελιά και στα λαμπρά χρώματα (βλ. το έργο *Αφροδίτη και Άδωνις-Venere e Adone*, Μουσείο Πράδο – Museo del Prado, Μαδρίτη - Madrid, 1553), ενώ ταυτόχρονα ο **Τιντορέττο - Tintoretto** (1518-1594) καθιερώνει στη ζωγραφική του μια κίνηση υπερβολής και επιτήδευσης, που συνιστά την είσοδο στην περίοδο του Μανιερισμού. Με χρονικό ορίζοντα κυρίως τον 16ο αι., ο Μανιερισμός ήταν ένα γραμμικό στυλ, που συνειδητά παραμόρφωνε και επιμήκυνε την ανθρώπινη μορφή, αλλά και την χωρική οργάνωση της σκηνής, με αποτέλεσμα η σύνθεση να παρουσιάζεται εξωπραγματική. Σημαντικότερος εκπρόσωπος του Μανιερισμού δεν είναι άλλος από τον Έλληνα από την Κρήτη **Δομήνικο Θεοτοκόπουλο – El Greco** (1541-1614), στους οποίους τα έργα παρατηρούνται ανακολουθίες στην κλίμακα των μορφών, αλλά και σκληρές χρωματικές αποχρώσεις (βλ. *Το διαμερισμό των Ιματίων του Χριστού-El Espolio*, Καθεδρικός του Τολέδο –Catedral de Toledo, 1578).

Κατόπιν, στις αρχές του 17ου αι., μια εποχή με πολλές πολιτικές, θρησκευτικές και κοινωνικές αναταραχές, εμφανίζεται ένα νέο είδος τέχνης, το Μπαρόκ-Baroque, που άνθησε στην Ιταλία, στην Ισπανία, στη Γερμανία και την Αυστρία. Το Μπαρόκ σχετίζεται με το «παράξενο» και το «ασυνήθιστο» ή σε πιο πρακτικό επίπεδο με έργα που χαρακτηρίζονται από ενεργητικότητα, κίνηση και ένταση συναισθημάτων. Οι καλλιτέχνες του Μπαρόκ αξιοποίησαν τις κατακτήσεις της Αναγέννησης για να δημιουργήσουν καλλιτεχνικές πραγματικότητες με πειστικές ψευδαισθήσεις, που απαιτούσαν όμως και την εμπλοκή του θεατή στη σκηνική δράση. Για το λόγο αυτό, οι συνθέσεις του Μπαρόκ παρουσιάζουν πραγματικά ανθρώπινα όντα, που αναδύονται μέσα από τη σκιά και το φως και πρωταγωνιστούν σε εξαιρετικά δραματικές καταστάσεις. Η έντονη δραματικότητα επιτυγχάνεται με τις έντονες αντιθέσεις ανάμεσα στο φως και τη σκιά, τα πλούσια χρώματα και τις εκφραστικές χειρονομίες.

Μια από τις σημαντικότερες καλλιτεχνικές προσωπικότητες του Μπαρόκ είναι ο γλύπτης **Τζιαν Λορέντζο Μπερνίνι – Gian Lorenzo Bernini** (1598-1680), ο οποίος κατασκεύασε μεγάλων διαστάσεων γλυπτά, με ανοικτές φόρμες και ένταση στις κινήσεις, που αποπνέουν δραματικότητα, δυναμισμό και ενέργεια (βλ. *Απόλλων και Δάφνη-Apollo e Dafne*, Γκαλερί Μποργκέζε – Galleria Borghese, Ρώμη-Roma, 1622-1625). Με κέντρο τη Ρώμη αναπτύσσει το πλούσιο καλλιτεχνικό του έργο και ο **Μικελάντζελο Μερίζι ντα Καραβάτζιο – Michelangelo Merisi da Caravaggio** (1571-1610). Ως καλλιτέχνης ήταν εντελώς ανορθόδοξος, αφού χρησιμοποιούσε ως πρότυπα των βιβλικών μορφών των έργων του ζωντανά μοντέλα, που τα απεικόνιζε εντελώς ρεαλιστικά. Σε κάθε περίπτωση, η τέχνη του διαπνέεται από μια έντονη εκφραστικότητα, που βασίζεται στην αντίθεση φωτός και σκιάς. Ωστόσο, ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί στις συνθέσεις του έναν ιδιόμορφο εσωτερικό φωτισμό, ο οποίος λούζει απαλά

τις μορφές ώστε αυτές να ελαφρύνουν και να εξαϋλώνονται, ενώ ο υπόλοιπος χώρος χάνεται στο σκοτάδι (βλ. την *Ανάπαυση κατά τη Φυγή στην Αίγυπτο- Il Riposo durante la Fuga in Egitto*, Γκαλερί Ντόρια Πάμφιλτζ – Galleria Doria Pamphilj, Ρώμη-Roma, 1599).

Εκτός Ιταλίας, το Μπαρόκ εκπροσωπήθηκε από τον διάσημο Φλαμανδό ζωγράφο **Άντονου βαν Ντάικ – Anthony van Dyck** (1599-1641), του οποίου τα έργα έχαιραν το θαυμασμό όλων εξαιτίας του ισορροπημένου πάθους και της λογικής, που τα διέπνεε. Αντίστοιχα, στην Ισπανία σημαντική είναι η συνεισφορά του **Ντιέγκο Βελάθκεθ – Diego Velázquez** (1599-1660). Ο καλλιτέχνης αυτός υπηρέτησε με ευλάβεια το Μπαρόκ. Στα έργα του αποκρυσταλλώνει ένα δικό του, μοναδικό και αμίμητο ύφος, που στοχεύει στο να αναπαραστήσει ένα ευγενές όραμα της ανθρώπινης πραγματικότητας (βλ. *Γριά που τηγανίζει αυγά-Viejafriendohuevos*, Εθνική Πινακοθήκη της Σκωτίας – Scottish National Gallery, Εδιμβούργο-Edinburgh, 1618). Με το Μπαρόκ όμως συνδέθηκε και η χρυσή εποχή της ολλανδικής ζωγραφικής, η οποία αντιπροσωπεύεται με τον καλύτερο τρόπο από τον **Γιοχάνες Φερμίερ – Johannes Vermeer** (1632-1675) και τον **Ρέμπραντ Χάρμενσοον βαν Ρέιν – Rembrandt Harmenszoon van Rijn** (1606-1669). Ο πρώτος αποδεικνύεται εξαιρετικός χρήστης του εσωτερικού φωτισμού στις σκηνές του, αναπαράγοντας με ακρίβεια το φυσικό φωτισμό. Ταυτόχρονα, αξιοποιεί τη γραμμική προοπτική της Αναγέννησης, απεικονίζοντας μεγαλύτερη τη μορφή που βρίσκεται σε εγγύτητα προς το θεατή και καταλήγει στο να παράγει μια τέχνη με δύναμη έκφρασης, που βασίζεται στη νατουραλιστική απόδοση εσωτερικών καταστάσεων (βλ. *Αξιωματικός και γελαστό Κορίτσι-Soldatenogdensmilendepige*, Συλλογή Φρικ – Frick Collection, Νέα Υόρκη-New York, 1657). Από την άλλη, τα βασικά σημεία της τέχνης του **Ρέμπραντ** φαίνεται να είναι η βαθιά κατανόηση και η συμπόνια προς τον άνθρωπο. Ο ίδιος ειδικεύεται στην παραγωγή πορτραίτων του εαυτού του. Παρόλα αυτά, το έργο του έχει συναισθηματικό βάθος και χάρη, ενώ δίκαια έχει χαρακτηριστεί για τον τρόπο που διαχειρίζεται το φως και τη σκιά ως ο απόλυτος άρχοντας του φωτός (βλ. *Μάθημα ανατομίας του Δρ Τουλπ-Deanatomischeles van Dr. Nicolaes Tulp*, Βασιλική Πινακοθήκη Μόριτζι-Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Χάγη-Den Haag, 1632).

Παρά τα επιτεύγματά του, το Μπαρόκ ολοκληρώνει τον κύκλο του μέσα στον 18ο αι., δίνοντας τη θέση του ως κυρίαρχο καλλιτεχνικό ρεύμα σε ένα στίλ, εντελώς διαφορετικό, ανάλαφρο και γιατί όχι επιπόλαιο. Αυτό το νέο ρεύμα τέχνης, που αγαπούσε τις ασύμμετρες καμπύλες, τη διακοσμητικότητα και τον αυθορμητισμό, γεννήθηκε στη Γαλλία και κατόπιν επεκτάθηκε στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες. Το στίλ αυτό δεν είναι άλλο από το Ροκοκό, που αντιπροσώπευε τη χαρά και αισιοδοξία της ζωής. Παράλληλα, το Ροκοκό προέκυψε ως αντίδραση στη στιβαρότητα και σοβαρότητα της τέχνης του Μπαρόκ. Η τέχνη Ροκοκό

απεικόνιζε ένα κόσμο χωρίς φυσικότητα, ένα κόσμο εξαπάτησης, φαντασίας και παιχνιδιού. Βασικοί φορείς της τέχνης αυτής ήταν οι αριστοκράτες και πλούσιοι αστοί της εποχής, που αναζητούσαν ένα τρόπο καλλιτεχνικής αποτύπωσης της μαλθακότητας και «απερισκεψίας» της ζωής τους. Για το λόγο αυτό, η ζωγραφική Ροκοκό χαρακτηρίζεται από ατμοσφαιρικότητα, διακοσμητική διάθεση, χαριτωμένες και ντελικάτες μορφές, αλλά και αγάπη για το φως, το γέλιο, τα ανάλαφρα χρώματα και τα πλούσια συναισθήματα. Από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του Ροκοκό είναι ο **Αντουάν Βατώ -Antoine Watteau** (1684-1721) στη Γαλλία (Βλ. *Πιερότος-Pierrot*, Μουσείο του Λούβρου – Musée du Louvre, Παρίσι-Paris, 1718-1719) και ο **Γουίλιαμ Χόγκαρθ – William Hogarth** (1697-1764) στην Αγγλία (Βλ. *Υπηρέτες του Χόγκαρθ-Hogarth's Servants*, Πινακοθήκη Τέιτ-Tate Gallery, Λονδίνο-London, 1750-1755).

Το Ροκοκό υποχώρησε γύρω στο 1760, δίνοντας τη θέση του σε ένα πιο «σοβαρό» και νηφάλιο κίνημα τέχνης, το νεοκλασικισμό, ένα κίνημα του κόσμου των γραμμάτων και τεχνών που υιοθετεί μια νέα, επιστημονική προσέγγιση της αρχαιότητας. Με βάση αυτό, ο νεοκλασικισμός στηρίζεται στη θεώρηση ότι η νέα τέχνη που πρεσβεύει δεν μπορεί να ενταχθεί σε καμιά συνεχιζόμενη παράδοση, αφού συνιστά προϊόν ενός γόνιμου και δημιουργικού διαλόγου του παρόντος απευθείας με την αρχαιότητα. Με άλλα λόγια, οι στοχαστές και καλλιτέχνες του νεοκλασικισμού παραβλέπουν κάθε έκφανση του κλασικού, είτε μεσαιωνικού είτε αναγεννησιακού και δημιουργούν το εικαστικό τους έργο αναζητώντας αποκλειστικά τα αξιώματα της αρχαίας τέχνης, ελληνικής και ρωμαϊκής (Βλ. **Ζακ Λουί Νταβίντ – Jacques Louis David**, *Ο θάνατος του Σωκράτη-La Mort de Socrate*, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης – Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη-New York, 1787). Με τον τρόπο αυτό, ο νεοκλασικισμός έρχεται σε αντίθεση με τον κλασικισμό της εποχής του Μπαρόκ, που αποτέλεσε ένα κίνημα τέχνης, το οποίο σε γενικές γραμμές σεβόταν την αναγεννησιακή παράδοση και αντλούσε τα διδάγματα περί κλασικού από αυτήν. Κορυφαίος εκπρόσωπος του κλασικισμού είναι ο **Νικολά Πουσσέν – Nicolas Poussin** (1594-1665) (Βλ. *Και εγώ στην Αρκαδία-Et in Arcadia ego*, Μουσείο του Λούβρου – Musée du Louvre, Παρίσι-Paris, 1637-1638).

Ο νεοκλασικισμός αποδυναμώνεται στις αρχές του 19ου αι. Ήδη όμως από το 1780, ένα ακόμα νέο ρεύμα τέχνης κάνει την εμφάνισή του στο εικαστικό γίγνεσθαι. Γνώμονας αυτής της νέας κίνησης είναι ο καλλιτέχνης, ο οποίος αντιμετωπίζεται ως μια ρομαντική μορφή, ως οραματιστής, που μπορεί να παράγει τέχνη ικανή να εκφράσει τον πλούτο της ψυχής του. Το νέο κίνημα ονομάστηκε Ρομαντισμός και στηρίζεται στην υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη. Για να υπηρετήσει τους σκοπούς του, ο καλλιτέχνης προτάσσει την άγρια φύση, την εσωτερική έκφραση, την ατομικότητά του και το αχαλίνωτο πάθος. Αναπόφευκτα, οι

συνθέσεις γίνονται πλούσιες σε μια μεγάλη κλίμακα συναισθημάτων (χαρά, πόνος, νοσταλγία, λύπη, τρόμος κ.ο.κ.). Το σημαντικό όμως με τον Ρομαντισμό είναι η έμφασή του στην ιδιοσυγκρασία του καλλιτέχνη, ο οποίος βρίσκεται στο κέντρο της δημιουργίας ως ανεξάρτητο πνεύμα, ηρωικό και επαναστατικό. Από τις πλέον χαρακτηριστικές μορφές αυτού του νέου «τύπου» καλλιτέχνη είναι ο Ισπανός **Φρανθίσκο Γκόγια – Francisco de Goya** (1746-1828) (Βλ. *3η Μαΐου 1808-Eltres de mayo de 1808 en Madrid*, Μουσείο Πράδο-Museo del Prado, Μαδρίτη - Madrid, 1814), αλλά και ο Γάλλος **Ευγένιος Ντελακρουά – Eugène Delacroix** (1798-1863) (Βλ. *Σφαγή της Χίου-des Massacres de Scio*, Μουσείο του Λούβρου – Musée du Louvre, Παρίσι - Paris, 1824). Διαφορετικού τύπου ρομαντισμό με έμφαση κυρίως στην αξιοποίηση της φαντασίας για την απόδοση φυσικών τοπίων μας δίνει ο Άγγλος **Τζον Κόνσταμπλ – John Constable** (1776-1837) και κυρίως ο **Γουίλιαμ Τέρνερ – William Turner** (1775-1851), που αποτελεί ίσως τον κορυφαίο ζωγράφο του Ρομαντισμού στην Αγγλία. Στα έργα του, όπου αφοσιώνεται στην αγγλική τοπιογραφία, δημιουργεί εξαϋλωμένες πραγματικότητες, που συνδυάζουν το μυστήριο της φύσης και μοντέρνα τεχνολογικά επιτεύγματα (Βλ. *Βροχή, Ατμός και Ταχύτητα-ο Μεγάλος Δυτικός Σιδηρόδρομος - Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway*, Εθνική Πινακοθήκη-National Gallery, Λονδίνο-London, 1844).

Άσκηση 13

Αξιολογήστε τις παρακάτω προτάσεις (σωστό ή λάθος) :

- 1) Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ήταν ένας εξαιρετικός γλύπτης του κινήματος Ροκοκό.
- 2) Η τέχνη του Μπαρόκ οφείλει πολλά στην παρουσία του Γουίλιαμ Τέρνερ.
- 3) Ο Ευγένιος Ντελακρουά υπήρξε ένα επαναστατικό καλλιτεχνικό πνεύμα, γνήσιος εκπρόσωπος της τέχνης του Ρομαντισμού.
- 4) Ο Τζιαν Λορένζο Μπερνίνι ήταν ένας σπουδαίος γλύπτης της εποχής του Μπαρόκ κατασκευάζοντας μεγάλων διαστάσεων γλυπτά, γεμάτα δύναμη και ενέργεια.

Άσκηση 14

Για πολλούς, η περίοδος της Αναγέννησης θεωρείται η κορυφαία εποχή ανθρώπινης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Και όχι άδικα, αφού τα επιτεύγματά της δεν είναι μόνο αντικείμενο θαυμασμού, αλλά αποτελούν και πρότυπα τέχνης και επιστήμης, στα οποία καλλιτέχνες και στοχαστές ανατρέχουν ακόμα και σήμερα. Αν όμως ισχύει κάτι τέτοιο, ποιος

μπορεί να είναι ο λόγος που οδήγησε στην εμφάνιση νέων καλλιτεχνικών κινημάτων μετά την Αναγέννηση; Γιατί δηλαδή τα διδάγματα της Αναγέννησης δεν κάλυψαν πλήρως τις αισθητικές αναζητήσεις των ανθρώπων, αναγκάζοντάς τους να αναζητήσουν νέα πεδία και τρόπους έκφρασης; Πριν προβληματιστείτε, να φέρετε στο νου σας τα χαρακτηριστικά των κινημάτων που ακολούθησαν την Αναγέννηση και μέσα από την κατανόηση αυτών των στοιχείων, να προσπαθήσετε να εντοπίσετε ποιες ανάγκες δεν μπόρεσε να ικανοποιήσει η Αναγέννηση. Καταγράψτε τις απόψεις σας επιγραμματικά και αναλωθείτε κατόπιν σε μια συζήτηση στο τμήμα. Μην ξεχνάτε ποτέ ότι η τέχνη και η κατανόησή της δεν είναι κάτι στατικό, αλλά δυναμικό που απαιτεί διάλογο, συζήτηση, αλληλεπίδραση.

5 Μοντέρνος και σύγχρονος κόσμος

Ήταν το 1863 όταν ο Γάλλος ζωγράφος **Εντουάρ Μανέ – Édouard Manet** (1832-1883) παρουσίασε το έργο *Πρόγευμα στη Χλόη – Le Déjeuner sur l'herbe* (σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Ορσέ – Musée d' Orsay, Παρίσι – Paris). Στο έργο αυτό απεικονίζονται δύο αστοί άντρες ενδεδυμένοι με αριστοκρατικά ενδύματα, να απολαμβάνουν το πρόγευμα τους στην εξοχή. Δίπλα τους ωστόσο κάθεται μια ολόγυμνη γυναίκα, της οποίας το βλέμμα, φυσικά και αδιάφορα, στρέφεται προς το θεατή. Το γεγονός αυτό, δηλαδή η ατάραχη προβολή του γυμνού ως στοιχείο καθημερινής ζωής, σόκαρε την εκλεπτυσμένη κοινωνία της εποχής, αφού θεωρήθηκε ότι προσέβαλε την ηθική της, αλλά ταυτόχρονα και τις αρχές της ζωγραφικής ακαδημαϊκότητας. Έτσι, το πρώτο βήμα προς τη μετάβαση στο μοντέρνο κόσμο της τέχνης, μακριά από τις επιταγές του παρελθόντος, είχε συντελεστεί.

Το «αρνητικό» προηγούμενο από το έργο του Μανέ ακολουθήθηκε από την δημιουργία ενός κινήματος ζωγραφικής, που άνθησε κυρίως στη Γαλλία μεταξύ του 1870 και 1880 με κύριους εκπροσώπους τον **Κλωντ Μονέ – Claude Monet** (1840-1919), τον **Πιέρ Ογκούστ Ρενουάρ– Pier Auguste Renoir** (1841-1919), τον **Έντγκαρ Ντεγκά – Edgar Degas**(1834-1817) κ.α. Ο Ιμπρεσιονισμός, όπως αυτό το κίνημα ονομάστηκε από τον πίνακα του Μονέ «*Εντύπωση – L'Impression*» (Μουσείο Μαρμοτάν Μονέ – Musée Marmottan Monet, Παρίσι – Paris, 1872) απομακρύνθηκε ακόμα περισσότερο από την ακαδημαϊκή παράδοση ζωγραφικής, που απαιτούσε συνθέσεις βασισμένες στη γραμμή και εκφράστηκε αποκλειστικά μέσα από το χρώμα αναζητώντας την «εντύπωση» της στιγμής, σε ένα κόσμο που διαρκώς μεταβάλλεται (βλ. **Πιέρ Ογκούστ Ρενουάρ– Pier Auguste Renoir**, *Κορίτσια στο πιάνο – Jeunes filles au piano*, Μουσείο Ορσέ – Musée d' Orsay, Παρίσι –Paris, 1892). Στην ίδια κατεύθυνση με τον Ιμπρεσιονισμό κινείται και ένα άλλο κίνημα, ο Πουαντιγισμός, οι καλλιτέχνες του οποίου όμως δε ζωγραφίζουν με μικρές πινελιές, αλλά με αμέτρητα στίγματα σε συνθέσεις που χαρακτηρίζονται από γραμμική οπτική και γεωμετρικότητα (βλ. **Πωλ Σινιάκ – Paul Signac**, *Το Μεγάλο Κανάλι της Βενετίας – Le Grand Canal à Venise*, Μουσείο Τέχνης – Museo de Arte, Τολέδο - Toledo, 1905).

Από τους κόλπους των Ιμπρεσιονιστών, στα τέλη του 19ου αι. ξεπήδησαν τέσσερις μεγάλοι καλλιτέχνες, που με το έργο τους διαμόρφωσαν το υπόβαθρο των καλλιτεχνικών εξελίξεων που επρόκειτο να ακολουθήσουν στον 20ο αι. Ο **Ζωρζ Σερά – Georges Seurat** (1859-1891) (βλ. *Το Τσίρκο – Le Cirque*, Μουσείο Ορσέ – Musée d' Orsay, Παρίσι –Paris, 1890), ο **Πωλ Σεζάν – Paul Cézanne** (1839-1906) (βλ. *Οι Μεγάλες Λουόμενες – Les Grandes Baigneuses*, Μουσείο Τέχνης –Museum of Art, Φιλαδέλφια-Philadelphia, 1906), ο **Βανσάν βαν Χοχ – Vincent van**

Gogh(1853-1890) (βλ. *Ένασπρη Νύχτα – De Sterrennacht*, Μουσείο Μοντέρνα Τέχνης – Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη – New York, 1889) και ο **Πωλ Γκογκέν – Paul Gauguin** (1848-1903) (βλ. *Από πού ερχόμαστε, τι είμαστε, που πάμε - D'où Venons Nous / Que Sommes Nous / Où Allons Nous*, Μουσείο Καλών Τεχνών – Museum of Fine Arts, Βοστώνη – Boston, 1897) προσανατόλισαν την τέχνη και ιδιαίτερα τη ζωγραφική σε νέες κατευθύνσεις με γνώμονα την αποτύπωση του κόσμου όχι αποκλειστικά με βάση αυτό που βλέπει το μάτι, αλλά επεξεργασμένου από τις αμέτρητες δυνατότητες που προσφέρει η σκέψη και η φαντασία του ανθρώπου. Δίκαια λοιπόν χαρακτηρίστηκαν ως οι «πατέρες» της τέχνης του 20ου αι.

Το πρώτο μισό του 20ου αι. είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα εποχή, που χαρακτηρίζεται από διαρκή αλλαγή. Τεχνολογικά επιτεύγματα, επιστημονικές κατακτήσεις, πρόοδος της ιατρικής είναι μόνο μερικά από τα θετικά στοιχεία της περιόδου, που επισκιάζονται ωστόσο από τον όλεθρο και την καταστροφή δύο παγκόσμιων πολέμων. Αναπόφευκτα, οι συνθήκες ζωής δυσκολεύουν, τα δεδομένα αλλάζουν, οι παραδεδομένες αξίες του παρελθόντος τίθενται υπό έντονη αμφισβήτηση. Η επίδραση αυτών των παραγόντων στον κόσμο της τέχνης είναι τεράστια. Οι καλλιτέχνες βιώνουν αυτήν μια περιδίνηση και πασχίζουν να βρουν τον εαυτό τους σε μια πραγματικότητα, που μεταμορφώνεται συνέχεια.

Αποτέλεσμα των αναζητήσεων του καλλιτεχνικού κόσμου αυτής της περιόδου είναι η εμφάνιση διαρκώς νέων ρευμάτων και στυλ. Πολλά από αυτά είχαν σύντομη διάρκεια ζωής. Ιδιαίτερα στην αρχή του 20ου αι., ένα νέο ρεύμα τέχνης δεν προλάβει να κάνει αισθητή την παρουσία του και ένα άλλο έπαιρνε τη θέση του εκφράζοντας μια διαφορετική ομάδα καλλιτεχνών. Και αυτή ακριβώς η δυναμική διαδοχή των καλλιτεχνικών ρευμάτων αποτελεί την ουσία της τέχνης που σήμερα αποκαλείται μοντέρνα και η οποία απέρριπτε την αποπνικτική και σχολαστική παραδοσιακή τέχνη των προηγούμενων αιώνων και καλωσόριζε με ανοικτές αγκάλες καθετί που παρουσιαζόταν φρέσκο, διαφορετικό και προοδευτικό.

Την ίδια περίοδο, μια τεχνολογική ανακάλυψη έμελλε να παίξει ένα καθοριστικό ρόλο στις καλλιτεχνικές εξελίξεις. Κατά τη διάρκεια λοιπόν του 20ου αι., η φωτογραφία ανθεί και κατακτά τη θέση της στον κόσμο των Καλών Τεχνών. Αυτή όμως η νέα μέθοδος αποτύπωσης της πραγματικότητας δημιούργησε επιπλοκές στον κόσμο της ζωγραφικής τέχνης, δημιουργώντας ερωτήματα αναφορικά με το σκοπό της. Και αυτό γιατί στη φωτογραφία, ο κόσμος μπορούσε να αποτυπωθεί γρήγορα και εντελώς ρεαλιστικά σε σχέση με τις χρονοβόρες διαδικασίες της ζωγραφικής. Έτσι, οι καλλιτέχνες έπρεπε να στοχαστούν πάνω στη νέα κατάσταση που προέκυψε και να επαναπροσδιορίζουν τον εαυτό τους και το έργο τους.

Ως απάντηση στις προκλήσεις των καιρών, αναπτύσσεται μια νέα τέχνη που καλείται να παρουσιάσει μια εναλλακτική εικαστική πραγματικότητα. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, τα νέα ρεύματα τέχνης, ο Φοβισμός (βλ. **Ανρί Ματίς – Henry Matisse**, *Ο Χορός – La Danse*, Μουσείο Ερμιτάζ – Государственный Эрмитаж, Αγία Πετρούπολη - Санкт-Петербург, 1910), ο Εξπρεσιονισμός (βλ. **Φρανς Μάρκ – Franz Marc**, *Οι Μοίρες των Ζώων – Tierschicksale*, Μουσείο Τέχνης – Kunstmuseum, Βασιλεία – Basel, 1913), ο Κυβισμός (βλ. **Πάμπλο Πικάσο – Pablo Picasso**, *Τα Κορίτσια της Αβινιόν – Las señoritas de Avignon*, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης – Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη – New York, 1906 – 1907), ο Φουτουρισμός (**Ουμπέρτο Μποτσιόνι – Umberto Boccioni**, *Ελαστικότητα – Elasticità*, Πινακοθήκη Μπρέρα - Pinacoteca di Brera, Μιλάνο – Milano, 1912), η Αφαίρεση (βλ. **Πιητ Μοντριάν – Piet Mondrian**, *Broadway Boogie Woogie*, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης – Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη – New York, 1942-1943), το Νταντά (βλ. **Μαρσέλ Ντουσάν – Marcel Duchamp**, *L.H.O.O.Q.*, Συλλογή Σίςλερ – Sisler Collection, Νέα Υόρκη – New York, 1919), ο Υπερρεαλισμός (Σουρρεαλισμός) (βλ. **Νίκος Εγγονόπουλος**, *Ερμής εν αναμονή*, Συλλογή Οικογένειας Εγγονόπουλου, Αθήνα, 1939), η Ποπ Αρτ (βλ. **Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ – Robert Rauschenberg**, *Το Κρεβάτι – The Bed*, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης – Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη – New York, 1955) κ.ο.κ. δε γίνονται παρά διαφορετικές γλώσσες της ίδιας αναζήτησης για το πως η τέχνη οφείλει να είναι και να εκφράζεται, αλλά και για το τι είναι ταιριαστό και κατάλληλο για να απεικονίζεται. Για το λόγο αυτό, η τέχνη του 20ου αι. είναι ριζοσπαστική και συνάμα συναρπαστική, καθώς αποτελείται από ανόμοιες και διαφορετικές καλλιτεχνικές κινήσεις, που προσεγγίζουν τον κόσμο με ένα πνεύμα ελευθερίας και αυτονομίας. Βασικοί άξονες του καλλιτεχνικού έργου γίνονται η καινοτομία και η εξερεύνηση. Κάποιοι καλλιτέχνες αναζητούν έμπνευση στον εσωτερικό τους κόσμο (βλ. **Εμίλ Νόλντε – Emil Nolde**, *Πεντηκοστή – Pfingsten*, Νέα Εθνική Πινακοθήκη – Neue Nationalgalerie, Βερολίνο – Berlin, 1909). Άλλοι πάλι επιλέγουν μια πιο πνευματική προσέγγιση της τέχνης τους με έντονες αναφορές σε σύγχρονες τους πολιτικές ή ψυχολογικές θεωρίες (βλ. **Καζιμίρ Μαλέβιτς – Казимир Северинович Малевич**, *Μαύρο Τετράγωνο – Чёрныйквадрат*, Συλλογή Τρετιάκοφ – Третьяковская галерея, Μόσχα – Москва, 1913), ενώ δε λείπουν και εκείνοι που εμπνέονται από άλλες τέχνες, όπως τη μουσική και τη λογοτεχνία (βλ. **Βασίλι Καντίνσκι – Василий Кандинский**, *Στο Μπλε – Im Blau*, Συλλογή Τέχνης Ρηνανίας – Βεστφαλίας – Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Ντύζελντορφ – Duesseldorf, 1925). Και φυσικά, μέσα από αυτόν τον οργανισμό δημιουργίας προέκυψαν ορισμένα από τα ευφύστερα καλλιτεχνικά έργα που ο άνθρωπος ποτέ δημιούργησε, όπως αυτά γεννήθηκαν από την επαναστατική προσέγγιση του **Πικάσο – Picasso** (βλ. *Γκουέρνικα – Guernica*, Εθνικό Μουσείο Τέχνης Βασίλισσα Σοφία – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Μαδρίτη – Madrid, 1937), από

την ενσωμάτωση των θεωριών του Φρόυντ για το ασυνείδητο στο σουρεαλιστικό έργο του **Σαλβατόρ Νταλί – Salvador Dalí**, *Η Εμμονή της Μνήμης – La persistencia de la memoria*, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης – Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη – New York, 1931), αλλά και από τα διεισδυτικά πορτρέτα της **Φριντα Κάλο – Frida Kahlo** (βλ. *Πορτρέτο του εαυτού της με μαϊμού – Autorretrato con mono*, Πινακοθήκη Τέχνης Ολμπάιτ – Νοξ – Albright-Knox Art Gallery, Μπάφαλο – Buffalo, 1938). Ο κύκλος της τέχνης κλείνει.

Προβληματισμός

Ο 20ος αι. είναι για την τέχνη μια περίοδος αναζητήσεων και νέων προβληματισμών. Εντός αυτού του πλαισίου, η ανακάλυψη της φωτογραφίας επηρέασε την εξέλιξη των εικαστικών τεχνών. Με μια φωτογραφική μηχανή μπορούμε εύκολα και στιγμιαία να αποτυπώσουμε την πραγματικότητα, χωρίς να αναλωθούμε σε χρονοβόρες και επίπονες ζωγραφικές συνθέσεις. Αν όμως η φωτογραφία υποκαθιστά πλήρως τη ρεαλιστική και νατουραλιστική ζωγραφική, έχει άραγε η τελευταία θέση στο σύγχρονο κόσμο; Έχει νόημα η ύπαρξη καλλιτεχνών, που αρέσκονται στο να ζωγραφίζουν ένα τοπίο ή ένα πορτρέτο σε ένα κόσμο, που μια φωτογραφία κάνει τη ζωή όλων πιο εύκολη; Συζητήστε τις απόψεις σας στο τμήμα.

Άσκηση 15

Ανατρέξτε σε κάθε διαθέσιμη πηγή και εντοπίστε μια εικόνα της *Μόνα Λίζα* του **Λεονάρντο ντα Βίντσι**. Κατόπιν, κάντε το ίδιο για το έργο *L.H.O.O.Q.* του **Μαρσέλ Ντουσάν**. Κατόπιν, αντιπαραβάλετε τα δύο έργα. Οι διαφορές των δύο έργων είναι οφθαλμοφανείς. Προσπαθήστε ωστόσο να ερμηνεύσετε αυτές τις διαφορές με βάση όσα έχετε διαβάσει στην Ενότητα 4 και στην Ενότητα 5. Καταγράψτε την προσέγγισή σας σε 20 γραμμές.

6 Νεοελληνική καλλιτεχνική δημιουργία

Ενώ ο κόσμος της τέχνης, από την Αναγέννηση μέχρι και τις ημέρες μας βιώνει συγκλονιστικές αλλαγές, τα πράγματα διαφοροποιούνται αναφορικά με την τέχνη του ελληνισμού. Κομβικό σημείο είναι η άλωση της Κωνσταντινούπολης (1453), γεγονός που στέρησε από τον ελληνικό κόσμο το βασικό κέντρο εκπόρευσης των καλλιτεχνικών του τάσεων. Παρόλα αυτά, οι βυζαντινοί καλλιτεχνικοί τρόποι επιβίωσαν σε ένα οθωμανο-κρατούμενο χώρο, προσαρμοσμένοι στη λαϊκή αισθητική των υπόδουλων Ελλήνων, χωρίς να λείπουν βέβαια και ακαδημαϊκότερες τάσεις, αναμνήσεις ενός παρελθοντικού μεγαλείου (βλ. *τις τοιχογραφίες στο καθολικό της Ιεράς Μονής Ζάβορδας Γρεβενών*, έργο του **Φράγκου Κατελάνου**, 16ος αι.).

Παράλληλα, η άλωση της Κωνσταντινούπολης συνοδεύτηκε και με μια μαζική φυγή Ελλήνων λογίων και καλλιτεχνών εκτός των συνόρων του οθωμανικού κράτους, σε περιοχές υπό την κατοχή των Βενετών, όπως αρχικά η Κρήτη και αργότερα τα Επτάνησα. Η δημιουργικότητα και το δαιμόνιο των Ελλήνων αυτών, ιδιαίτερα στα Επτάνησα, είχε σαν αποτέλεσμα τη διαμόρφωση μιας αστικής τάξης με οικονομική ευρωστία, η οποία διεκδικούσε περίοπτη θέση στην βενετοκρατούμενη κοινωνία των νησιών. Ως μέσο προς αυτήν την κατεύθυνση χρησιμοποιήθηκε η τέχνη, η οποία σταδιακά απομακρύνεται από τα διδάγματα της βυζαντινής παράδοσης και αρχίζει να υιοθετεί τους δυτικούς τρόπους, με έμφαση στο νατουραλισμό και το ρεαλισμό (βλ. **Νικόλαος Κουτούζης**, *Προσωπογραφία Λογίου*, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, 1803).

Η δημιουργία του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους το 1830 και ιδιαίτερα ο ορισμός του πρίγκιπα της Βαυαρίας **Όθωνα** (1815-1867) ως βασιλιά της Ελλάδας έδωσαν νέα ώθηση στην ανάπτυξη των τεχνών. Ο φιλόμουσος νέος βασιλιάς φρόντισε για τη δημιουργία στη νέα πρωτεύουσα του κράτους, την Αθήνα, του «Σχολείου των Τεχνών» (πολυτεχνείου), ενώ η σχέση του με το Μόναχο έδωσε την ευκαιρία σε πολλούς Έλληνες καλλιτέχνες να σπουδάσουν στη Βασιλική Ακαδημία των Εικαστικών Τεχνών – Münchenner Akademie der Bildenden Künste, δίπλα σε μεγάλους δασκάλους. Οι καλλιτέχνες αυτοί επέστρεψαν αργότερα στην Ελλάδα και διαδραμάτισαν πρωταγωνιστικό ρόλο στα καλλιτεχνικά δρώμενα του νέου κράτους, καθιερώνοντας ένα ρεύμα τέχνης γνωστό ως ακαδημαϊκό ρεαλισμό (Σχολή του Μονάχου). Βασικά χαρακτηριστικά του ήταν η άριστη τεχνική απόδοση, η εμμονή στη λεπτομέρεια, η θεατρικότητα και τα έντονα χρώματα. Τα θέματα των έργων σχετίζονται με την ελληνική ζωή, είτε με τα ηρωικά γεγονότα της επανάστασης του 1821 (βλ. **Θεόδωρος Βρυζάκης**, *Η Έξοδος του Μεσολογγίου*, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 1853), είτε με την ηθογραφία, δηλαδή με την απόδοση της καθημερινότητας, των εθίμων και των ηθών του

απλού λαού στην πόλη και την ύπαιθρο (βλ. **Νικηφόρος Λύτρας**, *Επιστροφή από το πανηγύρι της Πεντέλης*, 1870 και **Γεώργιος Ιακωβίδης**, *Η παιδική συναυλία*, 1900. Και τα δύο έργα βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα). Επιπλέον, σημαντικό μερίδιο της καλλιτεχνικής παραγωγής καταλαμβάνει η θαλασσογραφία (βλ. **Ιωάννης Αλταμούρας**, *Ναυμαχία στον Πατραϊκό*, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 1874), η τοπιογραφία (βλ. **Πολυχρόνης Λεμπέσης**, *Τοπίο*, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 1880-1882) η προσωπογραφία (βλ. **Αριστείδης Οικονόμος**, *Προσωπογραφία της Ελένης Ροΐδη*, Συλλογή Λεωνίδα Παπάγου, Αθήνα, 1865) και η νεκρή φύση (**Νικόλαος Γύζης**, *Νεκρή Φύση με ψωμιά*, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 1875-1880). Διαφορετικής φύσης από τα έργα της Σχολής του Μονάχου και περισσότερο κοντά σε μια λαϊκότερη αισθητική προσέγγιση είναι τα έργα του **Δημητρίου Ζωγράφου**, μεταξύ 1836 και 1839 (**Ζωγράφος του Μακρυγιάννη** – βλ. *Η Δίκαια απόφαση του Θεού για την απελευθέρωση της Ελλάδος*, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, Αθήνα, 1836).

Ο ακαδημαϊσμός της Σχολής του Μονάχου διατηρήθηκε ζωντανός στην Ελλάδα μέχρι και τις αρχές του 20ου αι., εποχή κατά την οποία τα ερεθίσματα που λαμβάνονται από το εξωτερικό φέρνουν σε επαφή τους Έλληνες καλλιτέχνες με τις σύγχρονες εξελίξεις της μοντέρνας τέχνης. Παράλληλα, λαμβάνουν χώρα σημαντικά γεγονότα που συγκλονίζουν τον ελληνισμό, από την πτώχευση του 1875 μέχρι και το δράμα της μικρασιατικής καταστροφής. Ο Έλληνας καλλιτέχνης βιώνει μια κατάσταση διαρκούς αλλαγής και επαναπροσδιορισμού στοιχείων, που μέχρι τότε θεωρούσε δεδομένα με αποτέλεσμα να ωθείται αυθόρμητα στο να επανακαθορίσει τις καλλιτεχνικές του επιδιώξεις, τους στόχους και τις αναζητήσεις του. Κάτι ανάλογο άλλωστε συνέβη λίγα χρόνια νωρίτερα στον ευρωπαϊκό χώρο, καταλήγοντας στα κινήματα της μοντέρνας τέχνης.

Αφετηρία της αλλαγής αποτελεί το έργο τριών ζωγράφων, οι οποίοι δίκαια έχουν χαρακτηριστεί ως οι «Πατέρες» της ελληνικής τέχνης του 20ου αι. Πρόκειται για τους **Κωνσταντίνο Παρθένη** (1878-1967) (βλ. *Η Ανάστασις*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 1917), **Κωνσταντίνο Μαλέα** (1879-1928) (βλ. *Μονεμβασία*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, 1918-1928) και **Γιώργο Μπουζιάνη** (1879-1928) (βλ. *Καθιστό Κορίτσι*, Ιδιωτική συλλογή, Μόναχο, 1914) στους οποίους οι νέες τάσεις της ευρωπαϊκής τέχνης βρίσκουν γόνιμο έδαφος ώστε να ανατροφοδοτήσουν την ελληνική καλλιτεχνική ζωή. Από εκεί και πέρα, οι Έλληνες καλλιτέχνες έχουν στρωμένο το δρόμο ώστε να εκφραστούν συνδυάζοντας τις σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις με τις δικές τους αναζητήσεις και την ελληνική ιδιαιτερότητα. Έτσι, ο **Νικόλαος Λύτρας** (1883-1927) επηρεάζεται από τις ιδέες του γερμανικού εξπρεσιονισμού, αλλά και του φοβισμού (βλ. *Ηλιοθεραπεία*, Δημοτική Πινακοθήκη, Πειραιάς, 1925), ενώ ο **Γιώργος**

Γουναρόπουλος εντυπωσιάζει με συνθέσεις που διακρίνονται για το λυρισμό, τα μαγευτικά χρώματα και την ειδυλλιακή ατμόσφαιρα (βλ. *Τρεις γυναικείες μορφές σε θαλασσινό τοπίο*, Μουσείο Γουναρόπουλου, Αθήνα, 1973). Από την άλλη, η αφαίρεση ενσωματώνεται στο ελληνικό καλλιτεχνικό γίνεσθαι από ζωγράφους όπως **Γιάννης Σπυρόπουλος** (1912-1990) (βλ. *Μένητες Άνδρου*, Συλλογή Νειάδα, Αθήνα, 1952) και ο **Χρήστος Λεφάκης** (1906-1968) (βλ. *Λουλούδια ή Γραφές*, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 1966), ενώ ο ελληνικός σουρεαλισμός υπηρετείται από τον **Νίκο Εγγονόπουλο** (1910-1985) (βλ. *Εμφύλιος Πόλεμος*, Συλλογή οικογένειας Εγγονόπουλου, Αθήνα, 1948).

Εκτός όμως από τα παραπάνω, αξιοσημείωτη είναι και η παρουσία του **Φώτη Κόντογλου** (1895-1965), ενός ζωγράφου που φαίνεται να υπερβαίνει τα διδάγματα της ευρωπαϊκής τέχνης και να ανατρέχει στη βυζαντινή παράδοση, την οποία μετασχηματίζει με προσωπικές επινοήσεις και στοιχεία λαϊκής τέχνης (βλ. *Νικολάου Χρυσόχου απείκασμα*, Μουσείο Τσακύρογλου, Αθήνα, 1924). Στο πρώτο μισό του 20ου αι. κάνει την εμφάνισή του στο ελληνικό καλλιτεχνικό στερέωμα και ένας ιδιαίτερος πραγματικά καλλιτέχνης, ο **Θεόφιλος Χατζημιχάλης** (1870-1934). Χωρίς να επιδεικνύει κανένα ενδιαφέρον για το τι συμβαίνει γύρω του, δημιουργεί λαϊκότροπα έργα, που αντανακλούν παραδόσεις, θρύλους και μύθους από την ελληνική παράδοση (βλ. *Ερωτόκριτος και Αρετούσα*, Μουσείο Θεόφιλου, Μυτιλήνη, 1933). Συνδυασμό βυζαντινής παράδοσης και ευρωπαϊκής πρωτοπορίας μας δίνει ο **Γιάννης Τσαρούχης** (1910-1989), ένας ζωγράφος που αξιοποίησε τα στοιχεία αυτά για να κατασταλάξει στο δικό του μορφοπλαστικό ιδίωμα που βασίζεται σε ρεαλιστική φόρμα και καθαρά χρώματα (βλ. *Νέος με άσπρα λινά*, Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, Αθήνα, 1937).

Ανάλογα είναι τα επιτεύγματα της ελληνικής τέχνης και στον τομέα της γλυπτικής, όπου ήδη από την εποχή του βασιλιά **Όθωνα** παρατηρείται έντονος οργανισμός σε μια προσπάθεια μέσω της δημιουργίας γλυπτών έργων, η χώρα να μπορέσει να συνδέσει το παρόν της με το ένδοξο παρελθόν (βλ. **Αδερφοί Φυταλη**, *Ταφικό Μνημείο Μιχαήλ Τσιτίσα*, Α΄ Νεκροταφείο, Αθήνα, 1860). Παρά τις όποιες καταβολές ωστόσο, οι Έλληνες καλλιτέχνες πασχίζουν να υπερβούν τον κλασικισμό και να δημιουργήσουν έργα που προσεγγίζουν το ρεαλισμό (βλ. **Δημήτρης Φιλιπότης**, *Ξυλοθραύστης*, Κήπος Ζαπτείου, Αθήνα, 1875). Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και η σημαντικότερη ίσως μορφή της νεοελληνικής γλυπτικής, ο **Γιαννούλης Χαλεπάς** (1851-1938) (βλ. *Η Κοιμωμένη*, Α΄ Νεκροταφείο, Αθήνα, 1878). Με το πέρασμα στον 20ο αι., ο μοντερνισμός κατακτά σταδιακά τους Έλληνες γλύπτες, οι οποίοι σε όλη τη διάρκεια του αιώνα πειραματίζονται με νέους τρόπους και υλικά, πρωτοτυπώντας διαρκώς (βλ. **Μπέλλα Ραφτοπούλου**, *Γυναίκα με περιστέρι*, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, 1953 και **Γεώργιος Ζογγολόπουλος**, *Γλυπτό*, Διεθνής Έκθεση, Θεσσαλονίκη, 1966).

Άσκηση 16

Αντιστοιχίστε τις έννοιες στις παρακάτω στήλες :

1) Παρθένης, Μαλέας, Μπουζιάνης	α) Σχολείο των Τεχνών
2) Νίκος Εγγονόπουλος	β) Θαλασσογραφία
3) Σχολή Μονάχου	γ) Νεκρή Φύση
4) Βασιλιάς Όθωνας	δ) Λαϊκότροπη τέχνη
5) Ιωάννης Αλταμούρας	ε) Ακαδημαϊσμός
6) Γιαννούλης Χαλεπάς	ζ) Πατέρες Ελληνικής Τέχνης
7) Δημήτριος Ζωγράφος	η) Ελληνικός Σουρεαλισμός
8) Νικόλαος Γύζης	θ) Κοιμωμένη

7 Το τέλος της Ιστορίας της Τέχνης

Μέχρι και την εμφάνιση του Ιμπρεσιονισμού, ο βασικός στόχος της τέχνης ήταν αναμφίβολα η μίμηση του κόσμου, της φύσης. Από εκεί και πέρα όμως ξεκινά η μετάβαση στην εποχή του μοντερνισμού. Είναι η εποχή της αυτοκριτικής όπου τίποτε πλέον δε θεωρείται δεδομένο. Το σημαντικό με αυτήν την περίοδο είναι το ότι μετέφερε τη φιλοσοφία, την ιδέα στο κέντρο των καλλιτεχνικών εξελίξεων και της εν γένει καλλιτεχνικής παραγωγής. Η αποδοχή της τέχνης ως τέχνης σήμαινε ταυτόχρονα και αποδοχή της ιδέας που την τεκμηριώνει και τη νομιμοποιούσε ως τέχνη. Και εξαιτίας αυτής της ιδέας μπορούσε να θεωρηθεί έργο τέχνης ακόμα και η *Κρήνη* - *Fountain* του **Μαρσέλ Ντυσάν** – **Marcel Duchamp**, 1917 (Το εν λόγω έργο είναι χαμένο). Παρόλα αυτά, κάθε κίνημα του μοντερνισμού διεκδικούσε για τον εαυτό του αποκλειστικότητα στην αλήθεια της δικής του ιδέας, απορρίπτοντας όλα τα υπόλοιπα.

Αυτό αλλάζει γύρω στο 1955 με την εμφάνιση της Pop Art, ενός κινήματος που έβλεπε την τέχνη να ενυπάρχει ακόμα και στα πιο απλά καθημερινά αντικείμενα. Έτσι, ο πιο διάσημος ίσως καλλιτέχνης αυτού του κινήματος, ο **Άντι Γουόρχολ** – **Andy Warhol** (1928-1987), δημιουργεί το 1964 το *Κουτί Μπρίλο* – *Brillo Box* (Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης – Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη – New York) το οποίο δεν ήταν τίποτα περισσότερο παρά ένα απόλυτα ακριβές αντίγραφο ενός κουτιού που περιείχε απορρυπαντικό. Επομένως, το έργο τέχνης του Γουόρχολ και το απλό καθημερινό κουτί μοιράζονται ακριβώς την ίδια εξωτερική μορφή, το ίδιο μέγεθος, τα ίδια χρώματα. Το γεγονός αυτό είναι καθοριστικής σημασίας για τον κόσμο της τέχνης, αφού ακόμα και ένα απλό καθημερινό αντικείμενο μπορούσε πλέον να αναβαθμιστεί στην κλάση των έργων τέχνης. Αναπόφευκτα, δεν είναι οι εξωτερικές αισθητικές ιδιότητες που καθορίζουν πλέον το τι είναι τέχνη, αλλά η ιδέα, το νόημα, η φιλοσοφία που κρύβεται πίσω από αυτό. Έτσι, δεν μπορείς να διακρίνεις αν κάτι είναι τέχνη ή όχι απλά κοιτάζοντάς το. Οποιοσδήποτε πλέον μπορεί να γίνει καλλιτέχνης και οτιδήποτε τέχνη.

Τελικά, το νόημα που απορρέει από το επίτευγμα του Γουόρχολ είναι ότι η τάξη των έργων τέχνης είναι απεριόριστη, κάτι που θα μπορούσε να σηματοδοτήσει το «τέλος» της ιστορίας της τέχνης, δηλαδή του ορισμού της τέχνης βάσει της ένταξης ή ταύτισης του έργου με συγκεκριμένα ιδεολογικά ή στιλιστικά πρότυπα. Στην τέχνη τα πάντα γίνονται πιθανά. Ο κόσμος της τέχνης χαρακτηρίζεται πλέον από ένα πλουραλισμό, αφού για την επίτευξη καλλιτεχνικής επιτυχίας, ο καλλιτέχνης πρέπει να υπερβεί την ιστορία της τέχνης, πρέπει να ενσωματώσει στο έργο του μια ιδέα, ανεξάρτητα από την εξωτερική εμφάνιση. Στο πλαίσιο αυτό, προσεγγίζω και ερμηνεύω το έργο τέχνης δεν μπορεί παρά να σημαίνει ότι προσφέρω

μια θεωρία που να αναφέρεται σε αυτό το έργο. Χωρίς ιδέα, δεν υπάρχει ερμηνεία και άρα δεν υπάρχει έργο τέχνης.

Ζούμε σήμερα μοναδικές στιγμές. Το τέλος της τέχνης μοιάζει να είναι τόσο υπαρκτό και τόσο κοντινό !

Άσκηση 17

Στην Ενότητα 7 αναφέρεται ότι ζούμε σε μια εποχή πλουραλισμού, όπου ακόμα και ένα απλό καθημερινό αντικείμενο μπορεί αυτούσιο να γίνει έργο τέχνης. Έχοντας υπόψη λοιπόν το κείμενο όλων των Ενοτήτων, επαναλάβετε την άσκηση 2.

Σύνοψη

Μέσα στις λίγες σελίδες αυτές της θεματικής ενότητας, επιχειρήθηκε η παρουσίαση της Ιστορίας της Τέχνης από την προϊστορική περίοδο του ανθρώπου και μέχρι την εποχή μας. Αναμφίβολα, σε αυτήν την προσπάθεια, η παρουσίαση της τέχνης διαφορετικών λαών και διαφορετικών περιόδων χαρακτηρίζεται από ενδεικτικότητα και όχι εξαντλητικότητα δεδομένου ότι δεν θα μπορούσε να προσεγγιστεί αναλυτικά κάθε επιμέρους καλλιτεχνικό κίνημα σε μια πορεία πολλών χιλιάδων ετών. Παρόλα αυτά, επιδίωξη μέσα από την ανάγνωση των γραμμών του κειμένου είναι η δημιουργία ενός πρώτου δεσμού ανάμεσα στον αναγνώστη και το καλλιτεχνικό φαινόμενο σε όλη του την ποικιλότητα. Σε αυτό στοχεύει η διατύπωση τόσο του κειμένου όσο και των ασκήσεων και δραστηριοτήτων.

Επιπλέον, κεντρικός άξονας της συγγραφής ήταν η ιδέα ότι η τέχνη, πέρα από τις άλλες προεκτάσεις που λαμβάνει ή θα μπορούσε να λάβει, είναι ένα μέσο έκφρασης, ένας διαχρονικός τρόπος επικοινωνίας. Ήδη από την προϊστορία, όταν ο άνθρωπος δεν είχε ακόμα δομημένο προφορικό και γραπτό λόγο, ξεκίνησε να σχηματίζει εικόνες για να έρθει σε επαφή, σε κοινωνία με άλλους ανθρώπους. Προσαρμοσμένη στα δεδομένα των εποχών που ακολούθησαν, η προσπάθεια αυτή του ανθρώπου για επικοινωνία μέσω της τέχνης συνεχίστηκε με το έργο τέχνης να λαμβάνει κάθε φορά ένα νόημα, που είναι γεμάτο με αντιλήψεις, σκέψεις, συναισθήματα και παρατηρήσεις. Και για το λόγο αυτό, έργα τέχνης που δημιουργήθηκαν αιώνες πριν από την εποχή μας, ενσωματώνουν μια τέτοια δυναμική ώστε να μας αγγίζουν και να μας ευαισθητοποιούν ακόμα και σήμερα. Ας μην ξεχνούμε ότι η διείσδυση στην τέχνη ενός λαού ή μιας εποχής μπορεί να μας αποκαλύψει το πώς ο λαός αυτός ή η εποχή εκείνη ζούσε, σκεφτόταν, αισθανόταν, προβληματιζόταν.

Σε αυτήν την προσέγγιση, σημαντικός είναι ο ρόλος των καλλιτεχνών. Οι ιδιαίτεροι αυτοί άνθρωποι, οι φορείς της τέχνης, μπορούν μέσα από τα έργα τους να μας δείξουν τρόπους όπου ακόμα και ένα σύνθετο και πολύπλοκο νόημα μπορεί να εκφραστεί με μια απλή μορφή. Και αυτό συμβαίνει γιατί η γλώσσα της τέχνης είναι άμεση, πλούσια και γεμάτη με δύναμη και ενέργεια. Και όπως οφείλουμε να μάθουμε τη γλώσσα ενός λαού για να κατανοήσουμε πραγματικά αυτόν τον λαό, έτσι οφείλουμε ως σκεπτόμενοι άνθρωποι να μάθουμε και τη γλώσσα της τέχνης. Μόνο με τον τρόπο αυτό, η τέχνη θα μας μιλήσει και μόνο έτσι εμείς θα μπορέσουμε να την ακούσουμε.

Βιβλιογραφία

- Arnheim, R. (2005). *Τέχνη και Οπτική Αντίληψη. Η Ψυχολογία της Δημιουργικής Όρασης*. Μετάφραση Ιάκωβος Ποταμιάνος. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Beardsley, M. (1989). *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*. Μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ & Πάυλος Χριστοδουλίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Bourbon, F. (1999). *Χαμένοι Πολιτισμοί. Η Ανακάλυψη των Μεγάλων Πολιτισμών του Παρελθόντος*. Μετάφραση Μαριλένα Αλεβίζου. Αθήνα: Εκδόσεις Καρακώτσογλου.
- Calkins, R. (1979). *Monuments of Medieval Art*. New York: E.P. Dutton.
- Carrier, D. (2008). *A World Art History and its Objects*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Cumming, R. (2005). *Art*. London. New York. Munich. Melbourne and Delhi: DK Publishing, Inc.
- Danto, A. (2000). *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου: Μια φιλοσοφική θεώρηση της Τέχνης*. Μετάφραση Μαριλένα Καρα. Αθήνα : Μεταίχμιο.
- Έκο, Ου. (2006). *Ιστορία της Ομορφιάς*. Μετάφραση Δήμητρα Δόντση – Χρίστος Ρομποτής. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Gombrich, E.H. (1995). *Τέχνη και Ψευδαισθηση. Μελέτη για την Ψυχολογία της εικαστικής Αναπαράστασης*. Μετάφραση Ανδρέας Παππάς. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Gombrich, E.H. (2006). *Το Χρονικό της Τέχνης*. Μετάφραση Λίνα Κάσδαγλη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Janson, H.W. & Janson A.F. (2011). *Ιστορία της Τέχνης*. Μετάφραση Μαριάννα Αντωνοπούλου & Νάνσυ Κουβαράκου. Αθήνα : Εκδόσεις Έλλην.
- Κωτίδης, Α. (1995). *Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική 19ου αι*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Lacroix, P. (1875). *The Arts in the Middle Ages and at the Period of the Renaissance*. London: Chapman and Hall.
- Murrey P. & Murrey L. (1995). *Η Τέχνη της Αναγέννησης*. Μετάφραση Ανδρέας Παππάς. Αθήνα: Εκδόσεις Υποδομή.
- Prette, M.C. (2008). *Kunst Verstehen*. Koeln : Naumann & Goebel Verlagsgesellschaft mbH.

- Ramage, N. & Ramage, A. (2000). *Ρωμαϊκή Τέχνη*. Μετάφραση Χρυσούλα Ιωακειμίδου. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Σακελαράκης, Γ. & Ντούμας, Χ. & Σακελλαράκη, Ε. & Ιακωβίδης, Σ. (1994). *Ελληνική Τέχνη. Η Αυγή της Ελληνικής Τέχνης*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Woelfflin, H. (1996). Principles of Art History. In N.S. Price & M.K. Talley & A.M. Vaccaro (Eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Woelfflin, H. (1992). *Βασικές Έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης*. Μετάφραση Φώτης Κοκαβέσης. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Χαραλαμπίδης, Α. (1990-1995). *Η Τέχνη του Εικοστού Αιώνα*. Τόμος 1-3. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Παράρτημα – Απαντήσεις ασκήσεων 7, 10, 13 και 16

Άσκηση 7

Κυκλαδική τέχνη : ειδώλια, βιολόσχημα αγαλαματίδια, τηγανόσχημο αγγείο

Μινωική τέχνη : Παριζιάνα, Πρίγκιπας των Κρίνων, Μητέρα των Θεών

Μυκηναϊκή τέχνη : Αγαμέμνονας, πολεμικός χαρακτήρας

Άσκηση 10

1 - ζ, 2 - δ, 3 - γ, 4 - β, 5 - ε, 6 - α, 7 - η

Άσκηση 13

1 - Λάθος, 2 - Λάθος, 3 - Σωστό, 4 - Σωστό

Άσκηση 16

1 - ζ, 2 - η, 3 - ε, 4 - α, 5 - β, 6 - θ, 7 - δ, 8 - γ