

TO

ONIK

THIS

ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ
ΜΟΡΦΩΤΙΚΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ

<i>Πρόεδρος</i>	ΛΟΥΚΑ Τ. ΚΑΤΣΕΛΗ
<i>Αντιπρόεδρος</i>	ΕΛΙΣΑΒΕΤ Α. ΖΑΧΑΡΙΑΔΟΥ
<i>Γενικός Γραμματέας</i>	ΣΑΒΒΑΣ ΚΟΝΤΑΡΑΤΟΣ
<i>Αναπλ ταμίας</i>	ΔΗΜΗΤΡΗΣ Ι. ΚΥΡΤΑΤΑΣ
<i>Μέλη</i>	ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΚΟΚΚΙΝΙΔΗ
	ΛΟΥΚΑΣ ΠΑΠΑΔΗΜΟΣ
	ΑΛΕΞΗΣ ΠΟΛΙΤΗΣ
	ΑΝΤΩΝΗΣ ΡΕΓΚΑΚΟΣ

Διευθυντής του Ιδρύματος ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΚΑΨΑΛΗΣ

Υπεύθυνη έκδόσεχον ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΦΙΛΙΠΠΟΠΟΥΛΟΥ

Ε.Η.ΟΟΜΒΚΙΟΗ

ΤΟ
ΧΡΟΝΙΚΟ
ΤΗΣ
ΤΕΧΝΗΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΛΙΝΑ ΚΑΣΔΑΓΛΗ

ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ
ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 7

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ἡ τέχνη κῶ οἱ καλλιτέχνες 15

I ΠΑΡΑΞΕΝΕΣ ΚΑΤΑΒΟΛΕΣ

Προϊστορικοί κῶ πρωτόγονοι λαοί. Ἀρχαία Ἀμερική 39

2 ΤΕΧΝΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑ

Αἴγυπτος, Μεσοποταμία. Κρήτη 55

3 Η ΜΕΓΑΛΗ ΑΦΥΠΝΙΣΗ

Ἡ Ἑ/ᾠδα, ἀπό τον ἑβδομο ὡς τον πέμπτο αἰῶνα π.Χ. 75

4 ΤΟ ΒΑΣΙΛΕΙΟ ΤΗΣ ΟΜΟΡΦΙΑΣ

Ἡ Ἑ/ᾠδα κῶ ὁ ὕληνικός κόσμος, ἀπό τον τέταρτο αἰῶνα π.Χ. ὡς τόν πρώτο αἰῶνα μ.Χ. 99

5 ΟΙ ΚΑΤΑΧΤΗΤΕΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

Ρωμαῖοι, Βοοόιστές, Εβραῖοι κῶ Χριστιανοί, ἀπό τόν πρώτο ὡς τόν τέταρτο αἰῶνα μ.Χ. \\\η

6 ΧΩΡΙΖΟΥΝ ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ

Ἡ Ρώμη κῶ τό Βυζάντιο, ἀπό τόν πέμπτο ὡς τόν δέκατο τρίτο αἰῶνα μ.Χ. 133

7 ΚΟΙΤΑΖΟΝΤΑΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΗ

Τό Ἰσ/Ἀμ κῶ ἡ Κίνα, ἀπό τόν δευτέρο ὡς τόν δέκατο τρίτο αἰῶνα μ.Χ. 143

8 Η ΔΥΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΧΩΝΕΥΤΗΡΙ

Ἡ Εὐρώπη, ἀπό τόν ἕκτο ὡς τόν ενδέκατο αἰῶνα 157

9 Η ΣΤΡΑΤΕΥΟΜΕΝΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ

Ο δωδέκατος αἰῶνας ι η ι

io Η ΘΡΙΑΜΒΕΥΟΥΣΑ ΕΚΚΛΗΣΙΑ

Ο δέκατος τρίτος ὡῶνας 185

II ΑΥΛΙΚΟΙ ΚΑΙ ΑΣΤΟΙ

Ο δέκατος τέταρτος αἰῶνας 207

12 Η ΚΑΤΑΧΤΗΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Οι αρχές του δέκατον πέμπτου αἰῶνα 223

13 ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΝΕΩΣΗ: I

7α τέλη του δέκατου πέμπτου αἰῶνα στην Ἰταλία 247

14 ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΝΕΩΣΗ: II

Ο δέκατος πέμπτος ὡῶνας στις χώρες του Βορρά 269

15 Η ΕΠΙΤΕΥΞΗ ΤΗΣ ΑΡΜΟΝΙΑΣ

Τοσκάνη κῶ Ρώμη, αρχές του δέκατον ἕκτου αἰῶνα 287

16 ΦΩΣ ΚΑΙ ΧΡΩΜΑ

Ἡ Βενετία κῶ ἡ βόρεια Ἰταλία, στις αρχές του δέκατον ἕκτου αἰῶνα 325

17	Η ΝΕΑ ΓΝΩΣΗ ΔΙΑΔΙΔΕΤΑΙ <i>Η Γερμανία και οι Κάτω Χώρες, στις αρχές του δέκατου έκτου αιώνα 34*</i>
18	ΚΡΙΣΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ <i>Η Ευρώπη, στο τέλος τον δέκατον έκτου αιώνα 361</i>
19	ΟΡΑΣΗ ΚΑΙ ΟΡΑΜΑΤΑ <i>Η καθολική Ευρώπη, τα πρώτα πενήντα χρόνια τον δέκατου έβδομον αιώνα 3^7</i>
20	Ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ <i>Η Όλλανδία, τον δέκατο έβδομο αιώνα 4^3</i>
21	Η ΔΥΝΑΜΗ ΚΑΙ Η ΔΟΞΑ: Ι <i>Ιταλία, τέλη δέκατον έβδομον και δέκατος όγδοος αιώνας 435</i>
22	Η ΔΥΝΑΜΗ ΚΑΙ Η ΔΟΞΑ: ΙΙ <i>Γαλλία, Γερμανία και Α νοτρία, στα τέλη τον δέκατον έβδομον και στις αρχές του δέκατον όγδοον αιώνα 447</i>
23	Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ <i>Η Άγγλία και η Γαλλία, τον δέκατο όγδοο αιώνα 457</i>
24	ΤΟΜΗ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΗ <i>Άγγλία, Άμερική και Γαλλία, τέλος τον δέκατον όγδοον και αρχές τον δέκατον ένατον αιώνα 475</i>
25	ΔΙΑΡΚΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ <i>Ο δέκατος ένατος αιώνας 499</i>
26	ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΝΕΑ ΠΡΟΤΥΠΑ <i>Τέλος τον δέκατον ένατον αιώνα 535</i>
27	Η ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ <i>Τα πρώτα πενήντα χρόνια τον εικοστού αιώνα 557</i>
28	ΧΡΟΝΙΚΟ ΔΙΧΩΣ ΤΕΛΟΣ <i>Ο θρίαμβος τον Μοντερνισμού 599</i> <i>Το ρεύμα αλλάζει πάλι κατεύθυνση 618</i> <i>Το παρελθόν πον μεταβάλλεται 616</i>
	Σημείωμα για τά βιβλία τέχνης 638
	Χρονολογικά διαγράμματα 655
	Χάρτες 664
	Πίνακας εικόνων κατά περιοχή 6γο
	Ευρετήριο και Γλωσσάριο 674
	Ευχαριστίες 685

Τίτλος του πρωτοτύπου
E. H. Gombrich
THE STORY OF ART (Sixteenth edition / revised, expanded and redesigned) 1995
Phaidon Press
Regent's Wharf
All Saints Street
London N 1 9PA
www.phaidon.com
€ 1950, 1958, 1960. 1966, 1972, 1978, 1984. 1989. 1995 Phaidon Press Limited
Text © 1995 E. H. Gombrich

Πρώτη ελληνική έκδοση
ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
(από τη 15η αγγλική έκδοση, 1989)
Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1994

Δεύτερη ελληνική έκδοση
Το ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
Μετάφραση (από τη 16η αγγλική έκδοση)
ΛΙΝΑ ΚΑΣΣΑΓΓΗ
Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1998
Ανατύπωση 2016
Η έκδοση αυτή δημοσιεύεται με την άδεια της Phaidon Press Limited

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση μέρους ή του συνόλου του ελληνικού κειμένου
με οιονδήποτε τρόπο, ηλεκτρονικό ή μη, χωρίς προηγούμενη γραπτή άδεια
του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης

Ελληνική στοιχειοθεσία και σελιδοποίηση
Ν. και Γ. Μπαλή ΑΕ
Τεπογραφικές διορθώσεις: Μαργαρίτα Κρεμμυδα, Μαριλίτσα Μητσού,
Γιώργος Ανδρουλιδάκης, υπό την εποπτεία Ε. Χ. ΚΑΣΣΑΓΓΗ

ISBN
πανόδετο: 978-960250-143-6
χαρτόδετο: 978-960250144-3

Τυπώθηκε στην Κίνα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Τό βιβλίο αυτό προορίζεται για όσους θέλουν να προσανατολιστούν για πρώτη φορά σ' έναν παράξενο και συναρπαστικό χώρο. Σκοπός του είναι να δώσει στον άρχαριο μιὰ γενική έποπτεία, χωρίς να μπει σέ λεπτομέρειες και να του δημιουργήσει σύγχυση· να τον βοηθήσει να βάλει μιὰ κατανοητή τάξη στά ονόματα, στις περιόδους και στους ρυθμούς που γεμίζουν τις σελίδες έργων με περισσότερες αξιώσεις, και να του δώσει έτσι τὰ εφόδια για να συμβουλευθεῖ βιβλία πιο εξειδικευμένα. Γράφοντάς το, είχα στο νού μου, πρώτα απ' όλα, τούς νεαρούς αναγνώστες ανάμεσα στά δώδεκα και στά είκοσι, που έχουν μόλις ανακαλύψει από μόνοι τους τον κόσμο τής τέχνης. Ποτέ όμως δέν πίστευα πώς τὰ βιβλία για νέους πρέπει να διαφέρουν από τὰ βιβλία για ενήλικους —εκτός από ένα σημείο: ότι έχουν να αντιμετωπίσουν τούς πιο απαιτητικούς κριτές, εκείνους που μπορούν να έπισημάνουν άμέσως και ν' αποδοκιμάσουν κάθε ίχνος επιτήδευσης στη γλώσσα και κάθε εύκολο συναισθηματισμό. Ξέρω από τήν πείρα μου πώς αυτά είναι τὰ ψεγάδια που κάνουν τον αναγνώστη να βλέπει με ύποψία, σέ όλη τήν υπόλοιπη ζωή του, κάθε κείμενο που άναφέρεται στην τέχνη. Προσπάθησα με ειλικρίνεια ν' αποφυγώ αυτές τις παγίδες και να χρησιμοποιήσω γλώσσα απλή, με κίνδυνο να χαρακτηριστεί τό βιβλίο πρόχειρο και ερασιτεχνικό. Δέν απέφυγα όμως, από τήν άλλη μεριά, τις νοητικές δυσκολίες, και έτσι ελπίζω πώς κανένας αναγνώστης δέν θά αποδώσει τό γεγονός ότι μεταχειρίστηκα ελάχιστους από τούς συμβατικούς όρους του ιστορικού τής τέχνης σέ όποιαδήποτε πρόθεση να ύποτιμήσω τή νοημοσύνη του. Γιατί ύποτιμούν άκριβώς τή νοημοσύνη του αναγνώστη εκείνοι που κάνουν κακή χρήση τής «επιστημονικής» γλώσσας, ώστε να τον έντυπωσιάσουν και όχι να τον διαφωτίσουν.

Έκτος από τήν απόφαση να περιορίσω τούς τεχνικούς όρους, προσπάθησα επίσης, γράφοντας τό βιβλίο αυτό, ν' ακολουθήσω μερικούς δικούς μου κανόνες, που έκαναν τή ζωή μου, ως συγγραφέα, πιο δύσκολη, αλλά που θά κάνουν ίσως πιο εύκολη τή ζωή του αναγνώστη. Ό πρώτος από αυτούς τούς κανόνες ήταν πώς δέν έπρεπε να γράψω για έργα που δέν μπορούσα να τά συνοδέψω με φωτογραφίες. Δέν ήθελα να καταντήθει τό κείμενο ένας κατάλογος ονομάτων που δέν θά σήμαινε τίποτε για όσους δέν ξέρουν τὰ αναφερόμενα έργα και που θά ήταν περιττός για όσους τά ξέρουν. Ό κανόνας αυτός περιόρισε άμέσως τήν επιλογή καλλιτεχνών και έργων, που τελικά καθορίστηκε από τον άριθμό των εικόνων που μπορούσε να περιλάβει τό βιβλίο. Με ανάγκασε να είμαι διπλά άυστηρός, όταν διάλεγα τι να αναφέρω και τι να παραλείψω. Και έτσι οδηγήθηκα στον δεύτερο κανόνα, που απαιτούσε να περιοριστώ σέ πραγματικά έργα τέχνης και να αποκλείσω οτιδήποτε παρουσίαζε ενδιαφέρον μόνον ως δείγμα γούστου ή μόδας.

Αυτή ή απόφαση σήμαινε ότι έπρεπε νά θυσιαστούν σέ σημαντικό βαθμό τά έντυπωσιακά φραστικά σχήματα. Ό έπαινος είναι πολύ πιο πληκτικός από τήν επίκριση ή παρουσία μερικών διασκεδαστικών τερατουργημάτων θά πρόσφερε ίσως κάποια ψυχαγωγία. Ό άναγνώστης, ώστόσο, θά είχε κάθε δικαίωμα νά άναρωτηθεΐ γιατί νά ενσωματώνεται κάτι γιά τό όποιο είχα άντιρρήσεις σ' ένα βιβλίο άφιερωμένο στήν τέχνη, ιδιαίτερα, μάλιστα, αν ή παράθεσή του οδηγούσε στήν παράλειψη ενός γνήσιου άριστουργήματος. Έτσι, ενώ δεν ισχυρίζομαι ότι όλες οι εικόνες στο βιβλίο άντιπροσωπεύουν τό ύψηλότερο επίπεδο τής τελειότητας, προσπάθησα πράγματι νά μή συμπεριλάβω ό,τι θεώρησα πώς δεν είχε ξεχωριστή άξια.

Ό τρίτος κανόνας άπαιτούσε επίσης κάποια αυταπάρνηση. Όρκίστηκα πώς, στήν επιλογή μου, θ' άντιστεκόμουν στον πειρασμό τής πρωτοτυπίας, ώστε νά μήν παραλείψω τά γνωστά άριστουργήματα γιά νά ικανοποιήσω προσωπικές μου προτιμήσεις. Τό βιβλίο αυτό δέν είναι, στο κάτω κάτω, μόνο μία άνθολογία ω-ραίων πραγμάτων προορίζεται γιά εκείνους πού γυρεύουν κατευθύνσεις σ' ένα χώρο νέο, καί γι' αυτούς ή γνώριμη παρουσία χλιοϊδωμένων παραδειγμάτων είναι ίσιος καί ένα καλοδεχούμενο ορόσημο. Τά πιο γνωστά έργα είναι συχνά, από πολλές άπόψεις, καί τά πιο σημαντικά. "Αν τό βιβλίο μπορέσει νά βοηθήσει τούς άναγνώστες νά τά δούν με καινούριο μάτι, θά είναι χρησιμότερο παρά αν τά άγνοούσε γιά χάρη λιγότερο γνωστών άριστουργημάτων.

Ό άριθμός, ώστόσο, γνωστών έργων καί καλλιτεχνών πού έπρεπε νά παραλείψω ήταν τεράστιος. Παραδέχομαι πώς δέν βρήκα χώρο γιά τήν ινδική ή τήν έτρουσκική τέχνη, ή γιά ζωγράφους τής στάθμης των Quercia, Signorelli, Caraccio, Peter Vischer, Brouwer, Terborch, Canaletto, Corot, καί πολλούς άλλους πού προσωπικά με ενδιαφέρουν βαθύτατα. "Αν όμως τούς συμπεριλάμβανα, τό βιβλίο θά γινόταν δυό ή τρεις φορές μεγαλύτερο, καί πιστεύω πώς θά είχε λιγότερη άξια ως βασικός οδηγός γιά τήν τέχνη. Ακολούθησα άλλον έναν κανόνα στο οδυνηρό έργο του περιορισμού: όποτε είχα άμφιβολίες, προτιμούσα πάντα νά μιλήσω γιά ένα έργο πού είχα δει, παρά γιά κάποιο πού τό ήξερα μόνον από φωτογραφίες. Θά ήθελα ό κανόνας αυτός νά ήταν άπαράβατος, αλλά δέν είναι σωστό νά τιμωρείται ό άναγνώστης γιά τά τυχόν εμπόδια πού ματαιώνουν τά ταξίδια του φιλότεχνου. Έξάλλου, ό τελευταίος μου κανόνας ήταν νά μή συμμορφώνομαι με άπόλυτους κανόνες καί νά μήν άκολουθώ κάποτε ούτε τούς δικούς μου, ώστε νά δίνω στον άναγνώστη τήν ευχαρίστηση νά με πιάσει «επ' αυτοφώρφ».

Αυτοί λοιπόν είναι οι άρνητικοί κανόνες πού υιοθέτησα. Τούς θετικούς μου στόχους τούς φανερώνει τό βιβλίο. Προσπάθησα ν' άφηγηθώ τό χρονικό τής τέχνης γιά μία άκόμη φορά με λόγια άπλά καί νά βοηθήσω τον άναγνώστη νά συλλάβει τή συνοχή της. Σκοπός του βιβλίου μου είναι νά φωτίσει τήν κρίση του άναγνώστη όχι με συναρπαστικές περιγραφές, αλλά με μερικές ένδεικτικές παρατηρήσεις πάνω στις πιθανές προθέσεις του καλλιτέχνη. Η μέθοδος αυτή θά βοηθήσει τουλάχιστον νά αποφύγουμε τις συνηθέστερες παρεξηγήσεις καί τό είδος εκείνο τής κριτικής πού παρανοεί έντελώς τό έργο τέχνης. Πέρα από αυτά, τό βιβλίο έχει επίσης έναν κάπως πιο φιλόδοξο στόχο. Επιδιώκει νά τοποθετήσει τά έργα γιά τά όποια μιλά μέσα στο ιστορικό τους πλαίσιο. Ό άναγνώστης θά μπορέσει έτσι νά κατανοήσει τις καλλιτεχνικές επιδιώξεις του δημιουργού τους. Κάθε γενιά άπορρίπτει κάποια στιγμή τά κριτήρια των προγενέστερων.

Κάθε έργο τέχνης άρέσει στην εποχή του όχι μόνο για όσα πραγματώνει, αλλά και για όσα δεν πραγματώνει. Όταν ο νεαρός Μότσαρτ πήγε για πρώτη φορά στο Παρίσι, παρατήρησε —όπως έγραφε στον πατέρα του— πώς όλες οι συμφωνίες της μόδας είχαν γρήγορο φινάλε· αποφάσισε λοιπόν να ξαφνιάσει τό άκροατήριό του συνθέτοντας μία συμφωνία όπου ή εισαγωγή στο τελευταίο μέρος θά ήταν σέ αργό ρυθμό. Πρόκειται, φυσικά, για ένα άσήμαντο παράδειγμα, πού δείχνει όμως την κατεύθυνση προς την όποια πρέπει να προσανατολίζεται ή ιστορική αποτίμηση της τέχνης. Τό κίνητρο της πρωτοτυπίας μπορεί να μίν είναι ή ύψηλότερη ή ή βαθύτερη ιδιότητα τού καλλιτέχνη, σπάνια όμως άπουσιάζει εντελώς. Καί ή στάθμιση αυτής της σκόπιμης διαφοράς οδηγεί συχνά στην πιο εύκολη προσέγγιση της τέχνης τού παρελθόντος. Αυτή την άδιάκοπη αλλαγή στόχων προσπάθησα να την κάνω κλειδί της αφήγησής μου και να δείξω πώς τό κάθε έργο συνδέεται μέ τό προηγούμενο μέσα άπό τή μίμηση ή την αντιλογία. Έστω και κινδυνεύοντας να γίνω πληκτικός μέ την επιμονή μου, αναφέρθηκα, για να κάνω συγκρίσεις, σέ έργα πού φανερώνουν πόσο άπομακρύνθηκαν οι καλλιτέχνες άπό τούς προκατόχους τους. Στη μέθοδο αυτή ύπάρχει^α μία παγίδα πού ελπίζω να την απέφυγα, αλλά πού πρέπει να την αναφέρω. Ενωώ την άφελή παρερμηνεία πού παρουσιάζει τή συνεχή αλλαγή στην τέχνη ως σταθερή πρόοδο. Είναι αλήθεια πώς κάθε καλλιτέχνης πιστεύει πώς ξεπέρασε την προηγούμενη γενιά και πώς, κατά την άποψη του, προχώρησε μακρύτερα. Δεν είναι δυνατόν να καταλάβουμε ένα έργο τέχνης άν δεν μπορούσαμε να συμμεριστούμε τό αίσθημα άπελευθέρωσης και θριάμβου πού ένιωσε ο καλλιτέχνης άντικρίζοντας τό επίτευμά του. Πρέπει όμως να συνειδητοποιήσουμε επίσης πώς κάθε κέρδος ή πρόοδος προς μία κατεύθυνση σημαίνει άπώλεια προς κάποιαν άλλη, και πώς αυτή ή ύποκειμενική πρόοδος, παρά τή σημασία της, δεν άντιστοιχεί σέ μίαν άντικειμενική αύξηση της καλλιτεχνικής άξίας. Όλα αυτά μοιάζουν ίσως αινιγματικά, όταν μιλάμε άφηρημένα. Ελπίζω, διαβάζοντας τό βιβλίο, να καταλάβετε τί εννοώ.

Δυό λόγια ακόμη σχετικά μέ τό χώρο πού παραχωρώ στις διάφορες μορφές τέχνης. Μερικοί θ' άποκομίσουν ίσως την εντύπωση ότι ή ζωγραφική ευνοείται ιδιαίτερα σέ σύγκριση μέ τή γλυπτική και την άρχιτεκτονική. Ένας άπό τούς λόγους αυτής της μεροληψίας είναι ότι ή ζωγραφική δεν χάνει τόσο στην εικονογράφηση όσο ή γλυπτική ή —πολύ περισσότερο— τά μεγάλα κτίρια μέ τις μνημειακές διαστάσεις. Δεν είχα άλλωστε την πρόθεση να συναγωνιστώ τις θαυμάσιες ιστορίες της άρχιτεκτονικής πού ύπάρχουν. Άπό την άλλη πλευρά όμως, δεν θά ήταν δυνατόν να ολοκληρωθεί τό χρονικό της τέχνης, όπως παρουσιάζεται εδώ, χωρίς ν' αναφερθούμε στο χώρο της άρχιτεκτονικής. Περιορίστηκα βέβαια σ' ένα ή δυό κτίρια για κάθε εποχή, αλλά προσπάθησα ν' άποκαταστήσω κάποια ισορροπία δίνοντας σέ αυτά τά παραδείγματα πρωτεύουσα θέση σέ κάθε κεφάλαιο. Ό άναγνώστης θά μπορέσει έτσι να συντονίσει τις γνώσεις του για κάθε εποχή και να τή δει στο σύνολό της.

Για τό τέλος κάθε κεφαλαίου διάλεξα μία χαρακτηριστική παράσταση άπό τή ζωή και τον κόσμο τού καλλιτέχνη στην άντίστοιχη περίοδο. Αυτές οι εικόνες σχηματίζουν μία μικρή άνεξάρτητη σειρά, πού εικονογραφεί τή μεταβαλλόμενη κοινωνική θέση τού καλλιτέχνη και τού κοινού του. Κι όταν ακόμη ή καλλιτεχνική τους άξια δεν είναι πολύ μεγάλη, τά εικονογραφικά αυτά τεκμήρια μάς

βοηθούν να σχηματίσουμε μιιά συγκεκριμένη εικόνα του περιβάλλοντος οπου γεννήθηκε ή τέχνη του παρελθόντος.

Τό βιβλίο αυτό δέν θά είχε γράφει χωρίς τη θερμή ενθάρρυνση τής Elisabeth Senior, πού ό πρόωρος θάνατός της σέ μιιά αεροπορική επιδρομή, στό Λονδίνο, ήταν μεγάλη απώλεια γιά όσους τή γνώριζαν. Χρωστώ επίσης πολλά στους: Dr. Leopold Ettlinger, Dr. Edith Hoffmann, Dr. Otto Kurz, κυρία Olive Renier, κυρία Edna Sweetman, στή γυναίκα μου καί στόν γιό μου Richard γιά τις πολύτιμες συμβουλές τους καί τή βοήθειά τους, καί στόν εκδοτικό οίκο Phaidon Press γιά τή συμβολή του στή διαμόρφωση τού βιβλίου.

Πρόλογος στή δωδέκατη έκδοση

Σκοπός αυτού τού βιβλίου ήταν, από τήν άρχή, ν' αφηγηθεί τό χρονικό τής τέχνης μέ λόγια καί εικόνες, παραθέτοντας, όπου είναι έφικτό, τήν εικόνα μαζί μέ τό σχετικό κείμενο, ώστε ό άναγνώστης νά μήν αναγκάζεται νά γυρίσει τή σελίδα. Κρατώ σάν θησαυρό στή μνήμη μου τον άντισυμβατικό καί ευρηματικό τρόπο μέ τόν όποιο ό Dr. Bela Horovitz καί ό Ludwig Goldscheider, ιδρυτές τού Phaidon Press, πραγματοποίησαν τό 1949 αυτό τό σχέδιο, ζητώντας μου νά προσθέσω άλλου μιιά παράγραφο, άλλου μιιά εικόνα. Τό άποτέλεσμα τής εντατικής συνεργασίας μερικών εβδομάδων δικαίωσε άπόλυτα τή διαδικασία πού έπιλέξαμε. Φτάσαμε, ώστόσο, σέ μιιά τόσο λεπτή ισορροπία, ώστε καμιά σημαντική άλλαγή νά μήν είναι πιά εφικτή, όσο θά έξακολουθούσε νά ισχύει τό άρχικό σχήμα. Στήν ενδέκατη έκδοση (1966) άλλαξαν λίγο τά τελευταία κεφάλαια μέ τήν προσθήκη ενός υστερόγραφου, αλλά τό κύριο σώμα τού βιβλίου έμεινε άνέπαφο. Ή άπόφαση τών εκδοτών νά δώσουν στό βιβλίο μιιά καινούρια μορφή, μέ τις σύγχρονες μεθόδους παραγωγής, πρόσφερε νέες εύκαιρίες, δημιούργησε όμως καί νέα προβλήματα. Ό αριθμός τών άναγνωστών, στή μακρά σταδιοδρομία τού βιβλίου, ήταν πολύ μεγαλύτερος από εκείνον πού θά μπορούσα ποτέ νά φανταστώ. Οί περισσότερες από τις δώδεκα εκδόσεις σέ ξένες γλώσσες είχαν ακολουθήσει τήν αρχική σελιδοποίηση. Μού φαινόταν λοιπόν άσχημο νά παραλειφθούν κομμάτια ή εικόνες πού θά τ' άναζητούσαν ίσως οί άναγνώστες. Είναι πολύ έννευστικό ν' ανακαλύπτεις ξαφνικά πώς κάτι πού περιμένεις νά βρεις σ' ένα βιβλίο λείπει από τήν έκδοση πού κρατάς στά χέρια σου. Είχα βέβαια τήν εύκαιρία νά δημοσιεύσω σέ μεγαλύτερο σχήμα ορισμένα έργα στά όποια άναφέρομαι καί νά προσθέσω μερικές ακόμη έγχρωμες εικόνες, χωρίς όμως ν' άναγκαστώ ν' άφαιρέσω τίποτε· ελάχιστα μόνο παραδείγματα άλλαξα, γιά λόγους τεχνικούς ή γιά άλλες αιτίες πού δέν ήταν δυνατόν νά τις παρακάμψω. Ή δυνατότητα, παράλληλα, ν' άναφερθώ σέ περισσότερα έργα καί νά προσθέσω καί άλλες εικόνες αποτελούσε μιάν ελκυστική εύκαιρία καί ταυτόχρονα έναν πειρασμό πού έπρεπε ν' άποφύγω. "Αν τό βιβλίο αυτό γινόταν ένας τόμος ογκώδης, θ' αλλοιωνόταν άναμφίβολα ό χαρακτήρας του καί δέν θά εκπληρωνόταν ό σκοπός του. Τελικά, αποφάσισα νά προσθέσω δεκατέσσερα παραδείγματα πού δέν μού φαίνονταν μόνο, αυτά καθαυτά, ενδιαφέροντα —ποιο έργο τέχνης δέν είναι;— αλλά καί αφετηρίες γιά νέες παρατηρήσεις πού πλουτίζουν τήν υφή τής συλλογιστικής. Ή συλλογιστική είναι, στό κάτω κάτω, αυτό πού κάνει τό βιβλίο τούτο νά είναι χρονικό κι όχι άνθολογία. Τό ότι διαβάζεται ευχάριστα, δίχως ό

ἀναγνώστης νά ψάχνει γιά τήν εικόνα πού συνοδεύει τό κείμενο, αὐτό οφείλεται στη βοήθεια πού πρόσφεραν μέ ποικίλους τρόπους οἱ κύριοι Elwyn Blacker καί Keith Roberts καί ὁ Dr. I. Grafe.

E. H. G. *Νοέμβριος 1971*

Πρόλογος στη δέκατη τρίτη έκδοση

Υπάρχουν πολύ περισσότερες ἐγχρωμες εικόνες σ' αὐτήν τήν έκδοση παρά στή δωδέκατη, ἀλλά τό κείμενο (εκτός ἀπό τή βιβλιογραφία) δεν ἔχει ἀλλάξει. Τό ἄλλο καινούριο χαρακτηριστικό εἶναι οἱ χρονολογικοί πίνακες στο τέλος τοῦ βιβλίου. Ὅταν δε! μερικά ὁρόσημα τοποθετημένα πάνω στο εὐρύ πανόραμα τῆς Ἱστορίας, θά μπορέσει ὁ ἀναγνώστης νά εξουδετερώσει τήν ψευδαίσθηση τῆς προοπτικῆς πού δίνει τήν πρωτοκαθεδρία στις πρόσφατες ἐξελίξεις εἰς βάρος τοῦ ἀπώτερου παρελθόντος. Ξυπνώντας ἐτσι τοὺς στοχασμοὺς σχετικά μέ τις χρονικὲς διακυμάνσεις στήν ἱστορία τῆς τέχνης, οἱ πίνακες θά ἐξυπηρετήσουν τον ἴδιο σκοπὸ γιά τον ὅποιο ἔγραψα αὐτό τό βιβλίο πριν ἀπὸ καμιά τριανταριά χρόνια. Ἐδῶ μπορῶ νά παραπέμψω πάλι τον ἀναγνώστη στις πρώτες λέξεις τοῦ Προλόγου μου, *σελίδα γ*.

E. H. σ. *Ιούλιος 1977*

Πρόλογος στή δέκατη τέταρτη έκδοση

«Τά βιβλία ἔχουν τή δική τους ζωή.» Ὁ Ρωμαῖος ποιητής πού ἔκανε αὐτή τήν παρατήρηση δεν θά μπορούσε νά φανταστεῖ ὅτι τοὺς στίχους του θά τοὺς ἀντέγραφαν μέ τό χέρι ἐπὶ αἰῶνες καί ὅτι θά μπορούσαμε νά τοὺς βροῦμε στις βιβλιοθήκες μας υστερ' ἀπὸ δύο χιλιάδες χρόνια. Μ' αὐτά τά κριτήρια, τό βιβλίο τοῦτο εἶναι νεοσσός. Κι ἐτσι ὁμως, ὅταν τό ἔγραφα, δέν θά μπορούσα νά ονειρευτώ τή μελλοντική του ζωή, πού, ὅσον ἀφορὰ τις ἐκδόσεις σέ ἀγγλική γλῶσσα, χρονολογεῖται τώρα στο πίσω μέρος τῆς σελίδας τοῦ τίτλου. Μερικὲς ἀπὸ τις ἀλλαγές πού ἔγιναν στο βιβλίο σημειώνονται στοὺς Προλόγους τῆς δωδέκατης καί τῆς δέκατης τρίτης ἐκδόσης.

Αὐτές οἱ ἀλλαγές διατηρήθηκαν, ἀλλά τό τμήμα τό σχετικό μέ τά βιβλία περί τέχνης ἐκσυγχρονίσθηκε πάλι. Γιά νά συμβαδίσουμε μέ τις ἐξελίξεις τῆς τεχνολογίας καί τις καινούριες προσδοκίες τοῦ κοινού, πολλές ἀπὸ τις εικόνες πού ἦταν πρώτα τυπωμένες σέ ἀσπρόμαυρο παρουσιάζονται τώρα ἐγχρωμες. Ἐπιπλέον, πρόσθεσα ἓνα συμπλήρωμα γιά τις «Νέες ἀνακαλύψεις», μέ μιὰ σύντομη ἀναδρομή στὰ ἀρχαιολογικά εὐρήματα, ὥστε νά θυμίσω στον ἀναγνώστη σέ ποιά ἔκταση ἡ ἱστορία τοῦ παρελθόντος ὑπόκειται πάντοτε σέ ἀναθεώρηση καί σέ ἀπροσδόκητο ἐμπλουτισμό.

E. H. σ. *Μάρτιος 1984*

Πρόλογος στή δέκατη πέμπτη έκδοση

Οἱ ἀπαισιόδοξοι μᾶς λένε καμιά φορά ὅτι σ' αὐτή τήν ἐποχὴ τῆς τηλεόρασης καί τοῦ βίντεο, οἱ ἄνθρωποι ἔχουν χάσει τή συνήθεια νά διαβάζουν καί ὅτι οἱ σπουδαστές, προπάντων, διαθέτουν ὅλο καί λιγότερη ὑπομονή γιά νά βροῦν κάποια

απόλαυση διαβάζοντας ένα βιβλίο από την αρχή ως το τέλος. Όπως σε όλους τους συγγραφείς, το μόνο που μου απομένει είναι να ελπίζω ότι οι άπαισιόδοξοι κάνουν λάθος. Μέσα στη χαρά μου που βλέπω αυτή τη δέκατη πέμπτη έκδοση εμπλουτισμένη με νέες έγχρωμες εικόνες, με αναθεωρημένη και αναδιοργανωμένη βιβλιογραφία και εύρετήριο, με βελτιωμένους χρονολογικούς πίνακες, καθώς και με δύο γεωγραφικούς χάρτες, αισθάνομαι την ανάγκη να τονίσω άλλη μία φορά ότι σκοπός αυτού του βιβλίου είναι να το απολαύσουν οι αναγνώστες σαν να διαβάζουν ένα χρονικό. Είναι βέβαιο ότι το χρονικό συνεχίζεται τώρα πέρα από το σημείο όπου τό αφησα στην πρώτη μου έκδοση, αλλά ακόμα κι αυτά τα πρόσθετα επεισόδια δεν μπορούν να γίνουν εντελώς κατανοητά παρά μόνο στο φως εκείνων που είχαν συμβεί πρωτότερα. Έλπίζω ότι θα έχω ακόμα αναγνώστες που τους αρέσει να τους λένε από την αρχή αρχή πώς έγιναν τα πράγματα.

E. H. G. Μάρτιος 1989

Πρόλογος στη δέκατη έκτη έκδοση

Όπως κάθομαι για να προσθέσω τον πρόλογο σ' αυτή την πιο πρόσφατη έκδοση, είμαι γεμάτος έκπληξη κι ευγνωμοσύνη. Έκπληξη, γιατί θυμάμαι τόσο καλά τις πολύ ταπεινές μου προσδοκίες όταν έγραφα αυτό το βιβλίο, και ευγνωμοσύνη για τις γενιές των αναγνωστών —να τολμήσω να πω σε όλο τον κόσμο;— που θα το βρήκαν, φαίνεται, τόσο χρήσιμο ως εισαγωγή στην καλλιτεχνική μας κληρονομιά ώστε το σύστησαν και σε άλλους, όλο και πιο πολλούς. Ευγνωμοσύνη, φυσικά, και για τους έκδοτες μου, που ανταποκρίθηκαν σ' αυτό το αίτημα συμβαδίζοντας με το πέρασμα του χρόνου, και περιέβαλαν με πολλή φροντίδα κάθε καινούρια και αναθεωρημένη έκδοση.

Αυτή η τελευταία μεταμόρφωση οφείλεται στον σημερινό ιδιοκτήτη της Phaidon Press, τον Richard Schlagman, που θέλησε να επιστρέφει στη βασική αρχή, να βρίσκονται δηλαδή οι εικόνες μπρός στα μάτια του αναγνώστη την ώρα που μελετάει το κείμενο, να βελτιωθεί η ποιότητα και η αναλογία των εικόνων και, αν ήταν δυνατόν, ν' αυξηθεί ο αριθμός τους.

Υπήρχε, φυσικά, ένα αυστηρό όριο στην πραγματοποίηση αυτού του τελευταίου στόχου, εφόσον το βιβλίο θα ξέφευγε από το σκοπό του, αν γινόταν υπερβολικά μακρύ για να χρησιμεύει ως εισαγωγή.

Όποσδήποτε ελπίζουμε πώς οι αναγνώστες θα καλοδεχτούν αυτές τις προσθήκες, κυρίως τους αναδιπλούμενους πίνακες, ένας από τους όποιους, στη σελίδα 2J7, *Εικόχι 155 κώ 156*, μου έδωσε τη δυνατότητα να δείξω και να αναπτύξω ολόκληρη την εικόνα της άγιας Τράπεζας της Γάνδης. Όρισμένες άλλες προσθήκες θα δούμε ότι ήταν σημαντικές παραλείψεις προγενέστερων εκδόσεων, ιδίως μερικές εικόνες που αναφέρονται στο κείμενο αλλά δεν εικονογραφούνται, όπως η αναπαράσταση των αιγυπτιακών θεών που μάς δείχνει το Βιβλίο των Νεκρών, *σε/Ida 6\$, Εικόνα 38*, το οικογενειακό πορτρέτο του βασιλιά Άκενατόν, *σελίδα 6γ, Εικόνα 40*, το μετάλλιο που δείχνει το αρχικό σχέδιο για τον Άγιο Πέτρο της Ρώμης, *σελίδα 28g, Εικόνα 186*, ή τοιχογραφία του Κορρέτζιο στο θόλο του καθεδρικού ναού της Πάρμας, *σελίδα 33\$ Εικόνα 217*, και ένα από τα πορτρέτα της πολιτοφυλακής του Φράνς Χάλς, *σελίδα 415· Εικόνα 26g*.

Μερικές ακόμα εικόνες προστέθηκαν για ν' αποσαφηνίσουν την τοποθέτηση

ή τὰ συμφραζόμενα τών έργων που μελετούμε: ή μορφή ολόκληρη του Ηνίοχου των Δελφών, *σελίδα 88, Εικόνα 53*. ό καθεδρικός ναός του Ντάραμ, *σελίδα 175, Εικόνα 114*, τό βορινό προστώ του καθεδρικού ναού της Σάρτρ, *σε/άδα 180, Εικόνα 126*, καί τό νότιο εγκάρσιο κλίτος του καθεδρικού ναού του Στρασβούργου, *σελίδα 182, Εικόνα 128*. Δεν χρειάζεται νά εξηγήσω εδώ τήν αντικατάσταση ορισμένων εικόνων γιά καθαρά καλλιτεχνικούς λόγους, ούτε τό σκοπό τής μεγέθυνσης λεπτομερειών από τά έργα, αλλά πρέπει νά πώ δυό λόγια γιά τούς οχτώ καλλιτέχνες που άποφάσισα νά συμπεριλάβω, παρ' όλη τήν πεποίθησή μου νά μήν άφήσω τόν άριθμό τους νά ξεπεράσει τά όρια: στόν πρόλογο τής πρώτης έκδοσης άνέφερα τόν Corot, έναν από τούς ζωγράφους που πολύ θαύμαζα, αλλά δέν ήξερα που νά τόν βολέψω. Ή παράλειψη αυτή μου τριβέλιζε από τότε τό νου, καί στο τέλος μετάνιωσα, έλπίζοντας πώς αυτή ή μεταστροφή στη σκέψη μου ώφέλησε καί τή μελέτη ορισμένων καλλιτεχνικών θεμάτων.

Κατά τά άλλα, περιόρισα τήν προσθήκη καλλιτεχνών στα κεφάλαια του εικοστού αιώνα, υιοθετώντας από τή γερμανική έκδοση του βιβλίου δυό δασκάλους του γερμανικού έξπρεσιονισμού, τήν Käthe Kollwitz, που άσκησε τόσο μεγάλη επίδραση στους «ρεαλιστές του σοσιαλισμού» τής Άνατολικής Εύρώπης, καί τόν Emil Nolde γιά τή δύναμη στη χρήση τής νέας γραφιστικής γλώσσας, *σελίδες 566-67, Εικόνες 368-69*. Ό Brancusi καί ό Nickolson. *σελίδες 581-583, Εικόνες 380, 382*, προορίζονταν νά ένισχύσουν τή μελέτη τής άφηρημένης τέχνης, καί ό de Chirico καί ό Magritte τή μελέτη του υπερρεαλισμού, *σελίδες 590-91, Εικόνες 388-89*. Τέλος, ό Morandi μου χρησίμευε ως δείγμα ενός καλλιτέχνη του εικοστού αιώνα, που είναι ιδιαίτερα ελκυστικός γιατί άντιστάθηκε στις ύφολογικές έτικέτες, *σελίδα 609, Εικόνα 399*.

Έκανα αυτές τις προσθήκες μέ τήν ελπίδα νά καταστήσω τήν ανάπτυξη τών θεμάτων λιγότερο αυχηρή άπ' ό,τι έμοιαζε στις προηγούμενες εκδόσεις, καί επομένως πιο κατανοητή. Γιατί αυτός είναι πάντα ό κυριότερος στόχος του βιβλίου. "Αν απέκτησε φίλους άνάμεσα στους φιλότεχνους καί στους σπουδαστές, ό μόνος λόγος είναι ότι τούς έκανε νά δούν τούς συνειρμούς που έχει τό χρονικό τής τέχνης. Νά απομνημονεύεις ονόματα καί χρονολογίες είναι δύσκολο καί ανιαρό· γιά νά θυμάσαι ένα χρονικό δέν χρειάζεται μεγάλη προσπάθεια, όταν πιά έχεις καταλάβει τό ρόλο που παίζουν τά διάφορα πρόσωπα του έργου καί πώς οι χρονολογίες σημαδεύουν τό πέρασμα του χρόνου άνάμεσα στις γενιές καί τά έπεισόδια τής αφήγησης.

Τό άναφέρω πολλές φορές στο σώμα του βιβλίου, ότι στην τέχνη κάθε κέρδος από τή μιá πλευρά μπορεί νά οδηγήσει σέ απώλεια από τήν άλλη. Άναμφισβήτητα, αυτό ισχύει καί γιά τούτη τήν καινούρια έκδοση, αλλά έλπίζω είλικρινά ότι τά κέρδη άντισταθμίζουν μέ τό παραπάνω τήν όποιαδήποτε απώλεια.

Τώρα μου μένει μόνο νά ευχαριστήσω τόν άετομάτη επιμελητή μου Bernard Dod γιά τήν άφοσίωση μέ τήν όποια παρακολούθησε τήν καινούρια μου έκδοση.

Ε. Η. G. Δεκέμβριος 1994

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

7/ τέχνη και οι καλλιτέχνες

Στην πραγματικότητα, η Τέχνη δεν υπάρχει. Υπάρχουν μόνον οι καλλιτέχνες. Κάποτε ήταν οι άνθρωποι που πήραν χρωματιστό χρώμα στα χέρια τους και σχεδίασαν πρόχειρα στον τοίχο της σπηλιάς τους ένα βουβάλι· σήμερα μερικοί αγοράζουν χρώματα και σχεδιάζουν αφίσες για τους τοίχους. Δεν έκαναν και δεν κάνουν μόνον αυτά, αλλά και ένα σωρό άλλα πράγματα. Δεν βλέπτε να ονομάζουμε όλες αυτές τις δραστηριότητες τέχνη, όσο θυμόμαστε πώς ή λέξη σημαίνει πολύ διαφορετικά πράγματα σε διαφορετικούς καιρούς και τόπους, και όσο συμφωνούμε πώς ή Τέχνη —μέ κεφαλαίο Τ— δεν υπάρχει. Γιατί ή Τέχνη μέ κεφαλαίο Τ κατάντησε σκιάχτρο και φετιχισμός. Κινδυνεύεις να έξουθενώσεις έναν καλλιτέχνη λέγοντάς του πώς εκείνο που μόλις έφτιαξε δεν είναι «Τέχνη», παρόλο που είναι καλό. Και αν δηλώσουμε σε όποιονδήποτε πώς εκείνο που του άρεσει σε κάποιο έργο δεν είναι, όπως νομίζει, Τ έχνη, αλλά κάτι διαφορετικό, θά μείνει άναυδος.

Δεν νομίζω πώς οι λόγοι για τους όποιους μάς άρεσει ένα άγαλμα ή ένας πίνακας είναι άλλοτε σωστοί κι άλλοτε όχι. Μπορεί να σου άρεσει ή άπεικόνιση ενός τοπίου επειδή σου θυμίζει τον τόπο σου, ή μιά προσωπογραφία επειδή σου θυμίζει κάποιο φίλο. Δεν έχει σημασία. Μποστά σ' έναν πίνακα, όλοι θυμόμαστε χίλια δυο πράγματα που έπηρεάζουν τις προτιμήσεις ή τις αντίπαθειές μας. Δεν πρέπει καθόλου ν' ανησυχούμε που οι άναμνήσεις μάς βοηθούν να απολαύσουμε ό,τι βλέπουμε. Μόνο όταν κάποια άσχετη άνάμνηση μάς δημιουργεί προκαταλήψεις, όταν από ένστικτο άποστρέφουμε τό βλέμμα από έναν θαυμάσιο πίνακα που παριστάνει ένα τοπίο στις Άλπεις επειδή δεν μάς άρεσει ή ορειβάσια, τότε μόνο πρέπει να ψάξουμε να βρούμε τό λόγο που προκάλεσε τήν άπόωση και εμπόδισε τελικά τήν άπόλαυση. Ή άποστροφή μας για ένα έργο τέχνης *μπορεί* να στηρίζεται σε λόγους που δεν είναι σωστοί.

Οι περισσότεροι άνθρωποι προτιμούν να βλέπουν σ' έναν πίνακα ό,τι τους άρεσει να βλέπουν και στήν πραγματικότητα. Μιά τέτοια προτίμηση είναι φυσιολογική. Όλοι άγαπάμε τήν ομορφιά στή φύση και είμαστε ευνώμονες στους καλλιτέχνες που τήν άπαθανάτισαν στα έργα τους. Και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες δεν θά διαφωνούσαν μαζί μας σ' αυτό τό θέμα. Όταν ό Ρούμπενς, ό μεγάλος Φλαμανδός ζωγράφος, σχεδίασε τό παιδί του (*Εικόνα /*), ήταν άναμφίβολα περήφανος για τήν ομορφιά του και ήθελε να θαυμάσουμε κι εμείς τον γιό του. Αιτή όμως ή προτίμηση για τά όμορφα και θελκτικά θέματα μπορεί να γίνει εμπόδιο, αν μάς κάνει να απορρίπτουμε έργα επειδή τό θέμα τους είναι



Ι
Ρούμπενς,
Προσωπογραφία
τοῦ γιου του Νικόλα,
περ. 1020

Μαύρη κιμωλία καί
σανγκίνα πάνω σε
χαρτί, 25,2 x 20,3 εκ.
'Αλμπερτίνα, Βιέννη

A. 1822



λιγότερο ελκυστικό. Ο Αλμπρεχτ Ντύρερ, ο μεγάλος Γερμανός ζωγράφος, σχεδίασε ασφαλώς τη μητέρα του (Εικόνα 2) με όση αφοσίωση κι αγάπη ένιωθε και ο Ρούμπενς για το παχουλό παιδί του. Η ακριβής σπουδή μιας γριάς που την έφθειραν οι έγνοιες μπορεί να δυσανεστήσει τον θεατή, που θα στρέψει άλλου το πρόσωπό του. Αν όμως ξεπεράσει την αρχική αποστροφή του, θα άμειφθει πλουσιοπάροχα, γιατί, στην τρομερή του ειλικρίνεια, το σχέδιο του



3

Μπαρτολομέ
Έστεμπάν
Μουρίγιο,
Χαμίνια του δρόμον,
περ. 1670-5

Λάδι πάνω σε
μουσαμά, 146 χ 108
έκ. Παλαιό
Πινακοθήκη,
Μόναχο

4

Πήτερ ντε Χόοχ,
Έσωτερικό σπιτιού
με γυναίκα που
καθαρίζει μήλα,
1663

Λάδι πάνω σε
μουσαμά, 70,5 χ 54,3
έκ. Συλλογή
Ουάλλας, Λονδίνο

νιτύρερ είναι μεγάλο έργο. Πράγματι, θ' ανακαλύψουμε σύντομα πώς ή όμορ-
-ηία ενός πίνακα είναι άσχετη με την ομορφιά του θέματός του. Δεν ξέρω αν οι
-ικροί αλήτες που ζωγράφιζε ό Ισπανός Μουρίγιο (*Εικόνα 3*) ήταν όμορφοι,
-ιλλά. όπως τούς ζωγράφισε, έχουν σίγουρα πολλή γοητεία. Εξάλλου, οι πε-
-ησσότεροι θα έλεγαν πώς τό παιδί στον υπέροχο πίνακα από έσωτερικό σπι-
-ιου του Όλλανδου Πήτερ ντε Χόοχ (*Εικόνα 4*) είναι άσχημο.
-Η εικόνα όστόσο δέν παύει νά είναι ελκυστική.





5
Μελότσο ντά
Φορλί,
"Άγγελος, περ. 1480

Λεπτομέρεια από
νωπογραφία.
Πινακοθήκη,
Βατικανό

Τό κακό μέ τήν ομορφιά είναι πώς τά γούστα καί τά κριτήρια γιά τό τί είναι ιραίο μπορεί νά διαφέρουν πολύ. Οί *Εικόνες* 5 καί 6 ανήκουν στον 15^ο αιώνα αί παριστάνουν καί οί δύο αγγέλους πού παίζουν λαούτο. Πολλοί θά προτιμήσουν τόν ιταλικό πίνακα τού Μελότσο ντά Φορλί (Melozzo da Forlì, *Εικόνα* 5), μέ τή χάρη καί τή γοητεία του, από τόν πίνακα τού βόρειου Χάνς Μέμλινγκ Hans Memling, *Εικόνα* 6), πού ήταν σύγχρονός του. Προσωπικά μου άρέσουν :αί τά δύο έργα. Ισως μάς χρειαστεί περισσότερος χρόνος γιά νά ανακαλύψουμε τήν εσωτερική ομορφιά τού αγγέλου τού Μέμλινγκ, αλλά μόλις πάψει





7

Γκουίντο Ρένι,
Ὁ Χριστός με τον
ακάνθινο στέφανο,
περ. 1639-40

Λάδι πάνω σε
μουσαμά, 62 χ 48 εκ.
Λούβρο, Παρίσι

8

Ζωγράφος από την
Τοσκάνη,
Κεφαλή
του Χρίστου, περ.
1175-1225

Λεπτομέρεια από
Εσταυρωμένο·
τέμπερα πάνω σε
ξύλο. Ούφίτσι,
Φλωρεντία



νά μάς ένοχλεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι εἶναι κάπως ἀδέξιος, ἴσο ἀξιαγάπητο.

Ἐκεῖνο ποὺ ἰσχύει γιὰ την ομορφιά, ἰσχύει καὶ γιὰ τι αὐτὸ ποὺ προκαλεῖ ἔλξη ἢ ἀπέχθεια εἶναι ἡ ἔκφραση καὶ πίνακα. Μερικοὶ προτιμοῦν μιὰ ἔκφραση ποὺ μποροῦν εὐκόλα καὶ ποὺ γιὰ αὐτὸ τοὺς συγκινεῖ βαθιά. Ὄταν ὁ Ἰταῖνος Ρένι (Guido Reni), ποὺ ἐζήσε τον 17^ο αἰῶνα, ζωρε Ἐσταυρωμένον, *Εἰκόνα 7*, ἤθελε, χωρὶς ἀμφιβολία, νὰ δεῖ μεγαλεῖο των Παθῶν. Στούς αἰῶνες ποὺ ἀκολούθησαν, ποὶ μὴ καὶ παρηγοριά ἀπὸ αὐτὴν την παράσταση τοῦ Σωτῆ ἔκφράζει εἶναι τόσο δυνατό καὶ τόσο ξεκάθαρο, ὥστε ἂ αὐτοῦ βρίσκονται σὲ ἀπόμερα ἐξωκλήσια καὶ σὲ μακρινὰ οἱ ἄνθρωποι δὲν ἔχουν ἰδέα ἀπὸ «Τέχνη». Ἀλλὰ κι ὅταν ἂ συναισθηματικὴ ἔκφραση μάς συγκινεῖ, δὲν πρέπει γιὰ αὐτὸ πουμε ἔργα ποὺ την ἔκφρασή τους δὲν την καταλαβαίνουν Ἰταλὸς ζωγράφος τοῦ Μεσαίωνα ποὺ ζωγράφισε τον Ἐστ αισθανόταν σίγουρα την ἴδια εὐλικρινὴ συγκίνηση γιὰ τ



9

"Άλμπρεχτ
Ντύρερ,
Λαγός, 1502

Νερομπογιά και
γκουάς πάνω σε
χαρτί, 25 * 22,5 εκ.
Άλμπερτίνα, Βιέννη

Ρένι. Για να καταλάβουμε όμως πώς ένιωθε, πρέπει πρώτα να μάθουμε τους τρόπους με τους οποίους σχεδίαζε. Όταν κατανοήσουμε τις διαφορετικές αυτές γλώσσες, ίσως να προτιμήσουμε έργα τέχνης που η έκφρασή τους είναι λιγότερο πρόδηλη από την έκφραση του Χριστού του Ρένι. Όπως ακριβώς μερικοί προτιμούν ανθρώπους που μετρούν τα λόγια τους και τις χειρονομίες τους αφήνοντας κάτι και για τη φαντασία, έτσι μερικοί αγαπούν πίνακες και γλυπτά που τους επιτρέπουν να προβληματίζονται και να σκέφτονται. Στις πιο «πρωτόγονες» εποχές, όταν οι καλλιτέχνες δεν ήξεραν να παριστάνουν τόσο καλά όσο τώρα τα πρόσωπα και τις χειρονομίες, είναι, πολλές φορές, ακόμη πιο συγκινητικό να βλέπουμε πόσο προσπάθησαν να εκφράσουν το συναίσθημα που ήθελαν.

Πολλοί άμύητοι αντιμετωπίζουν και μιά άλλη δυσκολία. Θέλουν να θαυμάσουν την επιδεξιότητα του ζωγράφου ή του γλύπτη στην απόδοση πραγμάτων που τους είναι οικεία. Προτιμούν τους πίνακες που μοιάζουν «άληθινοί». Δεν αρνούμαι καθόλου πώς ο λόγος αυτός είναι σοβαρός. Η επιμονή και η τέχνη που απαιτούνται για μια πιστή αναπαράσταση του φυσικού κόσμου είναι αξιοθαύμαστες. Μεγάλοι καλλιτέχνες στο παρελθόν μόχθησαν πολύ για να κάνουν έργα όπου και η μικρότερη λεπτομέρεια καταγράφεται με μεγάλη προσοχή. Η σπουδή ενός λαγού, *Εικόνα 9*, στην άκουαρέλα του Ντύρερ είναι ένα από τα γνωστότερα παραδείγματα υπομονής και αγάπης. Ποιος όμως μπορεί να

υποστηρίζει πώς τό σχέδιο του ελέφαντα του Ρέμπραντ, *Εικόνα 10*, είναι αναγκαστικά λιγότερο καλό επειδή έχει λιγότερες λεπτομέρειες; Ό Ρέμπραντ ήταν τέτοιος μάγος, ώστε κατάφερε νά μάς δώσει τήν αίσθηση τού ρυτιδωμένου δέρματος τού ελέφαντα μέ μερικές γραμμές τού κοντυλιού του.

Άλλα δέν είναι μόνο ή άπουσία τής λεπτομέρειας πού ενοχλεί, βασικά, όσους θέλουν νά μοιάζουν οί πίνακες «άληθινοί». Τούς άπωθούν περισσότερο ορισμένα έργα πού δέν τά θεωρούν σωστά σχεδιασμένα, ιδίως άν ανήκουν σέ νεότερη εποχή, οπότε ό ζωγράφος «θά έπρεπε νά ξέρει καλύτερα τή δουλειά του». Στην πραγματικότητα, δέν ύπάρχει κανένα μυστήριο σ' αυτές τις παραμορφώσεις τής φύσης, γιά τις όποιες άκούμε τόσες διαμαρτυρίες όποτε γίνεται λόγος γιά τή σύγχρονη τέχνη. "Όποιος έχει δει ταινίες τού Ντίσνεϋ ή «κόμικς» καταλαβαίνει γιά τί μιλάμε. Ξέρει πώς καμιά φορά είναι σωστό νά σχεδιάζονται ορισμένα πράγματα διαφορετικά άπ' ό,τι φαίνονται, πώς μπορεί κανείς, μέ κάποιο τρόπο, νά τά αλλάξει καί νά τά παραμορφώσει. Ό Μίκυ Μάους δέν μοιάζει πολύ μέ άληθινό ποντίκι, κι όμως κανένας δέν γράφει άγανακτισμένα γράμματα στις εφημερίδες γιά τό μάκρος τής ουράς του. Εκείνοι πού μπαίνουν στον μαγεμένο κόσμο τού Ντίσνεϋ δέν νοιάζονται γιά τήν Τέχνη μέ Τ κεφαλαίο. Δέν πηγαίνουν νά δούν τις ταινίες του οπλισμένοι μέ τις ίδιες προκαταλήψεις πού κουβαλούν μαζί τους σέ μιά έκθεση μοντέρνας τέχνης. "Όταν όμως ό σύγχρονος καλλιτέχνης σχεδιάζει κάτι μέ τον δικό του τρόπο, χαρακτηρίζεται «άτζαμής» πού δέν είναι ικανός γιά κάτι καλύτερο. "Ό,τι όμως καί νά πιστεύουμε γιά τούς καλλιτέχνες τής εποχής μας, μπορούμε νά είμαστε βέβαιοι πώς ξέρουν, τουλάχιστον, νά σχεδιάζουν «σωστά». Αν δέν τό κάνουν.

10

Ρέμπραντ,
Έ/χφραπας, 1637

Μαύρη κιμωλία
πάνω σέ χαρτί, 23 χ 34
έκ. Άλμπερτίνα,
Βιέννη





Π

Πάμπλο Πικάσσο,
Κότα με κοτόπον/χι,
1941-2

Χαλκογραφία, 36 χ 28
έκ. Εικονογράφηση
για τή Φυσική
Ιστορία του Μπουφόν

οί λόγοι είναι ίσως οι ίδιοι με τούς λόγους τού Ντίσνεϋ. 'Η *Εικόνα* // δείχνει μιὰ κότα από μιαν εικονογραφημένη *Φυσική Ιστορία* σχεδιασμένη από τον Πικάσσο, έναν από τούς φημισμένους πρωτοπόρους τής μοντέρνας τέχνης. Κανένας δέν θά έχει ασφαλώς αντίρρηση γι' αὐτή τή χαριτωμένη απόδοση τής κότας με τὰ χνουδωτά κοτοπουλάκια της. Σχεδιάζοντας ὅμως έναν κόκορα, *Εικόνα 12*, ὁ Πικάσσο δέν ἀρκέστηκε νά περιγράψει ἀπλῶς τὴν ὄψη του. Θέλησε νά τονίσει τὴν ἐπιθετικότητα, τὸ θράσος, τὴ βλακεία του. Μὲ ἄλλα λόγια, κατέφυγε στὴ γελοιογραφία. Ἀλλὰ τί πειστικὴ γελοιογραφία!

Δύο πράγματα, λοιπόν, πρέπει νά ἀναρωτηθοῦμε, ὅταν δέν μᾶς ικανοποιεῖ ἡ ἀκρίβεια ενός πίνακα. Τὸ ἓνα εἶναι μὴπως ὁ καλλιτέχνης εἶχε τούς λόγους του γιὰ ν' ἀλλάξει τὴ ν ὄψη των πραγμάτων. Θά ξαναβροῦμε αὐτοὺς τούς λόγους ὅσο



προχωρούμε στην ιστορία τής τέχνης. Τό άλλο είναι πώς δεν πρέπει ποτέ νά καταδικάζουμε ένα έργο επειδή δέν είναι σωστά σχεδιασμένο, έκτος κι αν είμαστε απόλυτα βέβαιοι πώς έχουμε δίκιο εμείς, καί ό ζωγράφος άδικο. "Όλοι έχουμε τήν τάση ν' άποφαινόμαστε βιαστικά δι «δέν είναι αυτή ή άληθινή όψη των πραγμάτων». Έχουμε τήν παράξενη συνήθεια νά νομίζουμε πώς ή φύση πρέπει πάντα νά μοιάζει μέ τις εικόνες πού συνηθίσαμε νά βλέπουμε. Μιά έκπληκτική ανακάλυψη πού έγινε πριν από λίγα μόνο χρόνια δείχνει πόσο πέφτουμε έξω. Γιά πολλούς αιώνες οι άνθρωποι παρακολουθούσαν τά άλογα νά καλπάζουν, πηγαιναν σέ ιπποδρομίες καί σέ κυνήγια, έβλεπαν πίνακες καί εικόνες πού έδειχναν άλογα νά όρμουν στή μάχη ή νά τρέχουν πίσω από τά κυνηγετικά σκυλιά. Κανένας δέν πρόσεξε «πώς είναι» ένα άλογο όταν τρέχει.

>ί πίνακες και οι γκραβούρες με θέμα τις ιπποδρομίες παρουσίαζαν συνήθως τὰ λογὰ νὰ πετουν στον ἀέρα με τὰ πόδια τεντωμένα —ὅπως τὰ ζωγράφισε ὁ »εὐδωρος Ζερικώ (*Géricault*), ὁ σπουδαῖος ζωγράφος τοῦ 19^{ου} αἰῶνα, στον ερίφημο πίνακα του με τις ιπποδρομίες του Ἐπσομ, *Εἰκόνα ΙΙ*. Πενήντα πεῖτου χρόνια ἀργότερα, ὅταν ἡ φωτογραφικὴ μηχανὴ εἶχε τελειοποιηθεῖ τόσο στε νὰ μπορεῖ νὰ φωτογραφίζει ἀλογα σε γρήγορη κίνηση, οἱ φωτογραφίες πέδειξαν πὼς καὶ οἱ ζωγράφοι καὶ τὸ κοινὸ εἶχαν ἀδικο. Κανένα ἀλογο, ὅταν ιλπάξει, δὲν κινεῖται με τον τρόπο ποὺ μάς φαίνεται «φυσικὸς». "Ὅταν τὰ πόδια ηκώνονται ἀπὸ τὴ γη, κινούνται, εναλλάξ, γιὰ τὴν ἐπόμενη κλοτσιά, *Εἰκόνα*

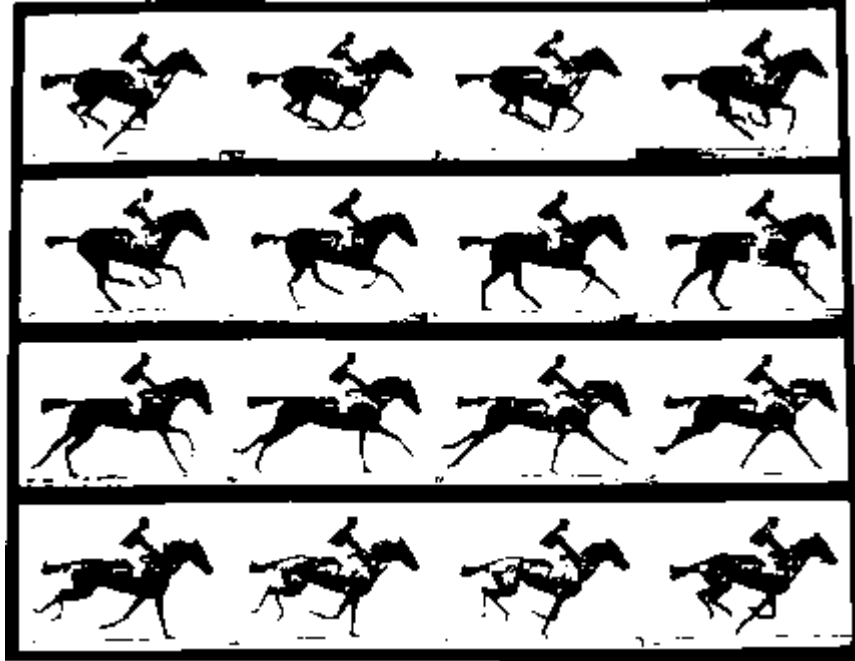
"Ἀν σκεφθοῦμε λίγο, θὰ καταλάβουμε πὼς τὸ ἀλογο δὲν θὰ μπορούσε νὰ ροχωρήσει ἀλλιῶς. Κι ὁμως, ὅταν οἱ ζωγράφοι ἀρχισαν νὰ εφαρμόζουν τὴ *ία* ἀνακάλυψη καὶ σχεδίαζαν τὰ ἀλογα ὅπως κινούνται στὴν πραγματικότητα, λ,οι παραπονέθηκαν πὼς τὰ ἔργα τους δὲν ἦταν σωστά.

Αὐτὸ εἶναι, βέβαια, ἓνα ἀκραῖο παράδειγμα, τέτοια λάθη ὁμως δὲν εἶναι καὶ ἴσο σπάνια ὅσο νομίζουμε. "Ἐχουμε ὅλοι τὴν τάση νὰ παραδεχόμαστε πὼς τὰ υμβατικά χρώματα καὶ σχήματα εἶναι καὶ τὰ μόνα σωστά. Τὰ παιδιά νομίζουν υχνὰ πὼς τὰ ἀστρα ἔχουν τὸ σχῆμα τοῦ ἀστρου ὅπως τὸ σχεδιάζουμε, ἐνῶ, υσικά, δὲν τὸ ἔχουν. Εκείνοι ποὺ ἐπιμένουν πὼς σὲ μιὰν εἰκόνα ὁ οὐρανὸς ρέπει οπωσδήποτε νὰ εἶναι γαλάζιος καὶ ἡ χλόη πράσινη δὲν διαφέρουν πολὺ ηὸ τὰ παιδιά. Ἄγανακτοῦν ὅταν βλέπουν ἄλλα χρώματα σὲ μιὰν εἰκόνα. "Ἀν ^χάσουμε ὁμως ὅσα ξέρουμε γιὰ πράσινη χλόη καὶ γαλάζιο οὐρανὸ καὶ ἀντι-ρίσουμε τον κόσμο σὰν νὰ ἔχουμε ἐρθεῖ ἀπὸ τὸ διάστημα σὲ ἐξερευνητικὸ

13

Τεοντόρ Ζερικώ,
Ιπποδρομίες στο
Ἐπσομ, 1821

Λάδι πάνω σὲ
μουσαμά, 92 x 122,5
ἐκ. Λούβρο, Παρίσι



•4

Ἦντυσαρντ
Μυόιμπριτζ.
Α/ο <> η<»
κη/.ηύά.Πι:ν κίνησα.
\\Χηι

Φωτογραφική σπρά.
Μοιογ.Ιο τοΓ
Κιηι,Μοη-μρηη-
ΓΗ.ΠΤΙΟΝ

ταξίδι και βλέπουμε τή Γή γιά πρώτη φορά. Οα βρούμε ίσιος πώς τα πράγματα έχουν τά πίο αναπάντεχα χριόματα. Και οί ζωγράφοι αισθάνονται πότε πότε πως κάνουν ένα τέτοιο έξερευνητικό ταξίδι. Θέλουν να δουν τον κόσμο για πρώτη φορά, νά ελευθερωθούν από όλες τις συμβατικές έννοιες και τις προκαταλήψεις ότι ή σάρκα είναι ροδαλή και τά μήλα κίτρινα ή κόκκινα. Δέν είναι εύκολο να απαλλαγεί κανείς από αυτές τις προκαθορισμένες έννοιες, οί καλλιτέχνες όμως πού τό κατορθώνουν δημιουργούν συχνά τά πίο ενδιαφέροντα έργα. Αυτοί μας μαθαίνουν νά ανακαλύπτουμε στη φύση νέες ομορφιές, πού δέν είχαμε φανταστεί ποτέ πώς είναι δυνατόν νά υπάρχουν. "Αν τούς ακολουθήσουμε και μάθουμε κάτι κοντά τους, τότε, ακόμη και μιά ματιά από τό παράθυρό μας μπορεί νά γίνει συναρπαστική περιπέτεια.

Δέν υπάρχει μεγαλύτερο έμπόδιο για τήν απόλαυση τής μεγάλης τέχνης από τήν άπροθυμία μας νά αποβάλουμε συνήθειες και προκαταλήψεις. "Ενας πίνακας πού παρουσιάζει ένα θέμα γνώριμο μέ τρόπο άπροσδόκητο συχνά καταδικάζεται, απλώς και μόνο έπειδή «δεν μοιάζει σιοστός». Όσο συχνότερα χρησιμοποιείται ένα θέμα στην τέχνη, τόσο περισσότερο πειθόμαστε πώς πρέπει πάντα νά παρουσιάζεται μέ τόν ίδιο τρόπο. Τά βιβλικά θέματα, ιδιαίτερα, δημιουργούν έντονες αντιδράσεις. "Αν και όλοι γνωρίζουμε πιδς ή Αγία Γραφή δέν μιλά γιά τήν έξωτερική εμφάνιση τού Χριστού, και πώς ό ΘΓΑΚ δέν μπορεί νά έχει ανθρώπινη μορφή, και μόλο που ξέρουμε πως οί καλλιτέχνες τού παρελθόντος ήταν εκείνοι πού, γιά πρώτη φορά, δημιούργησαν τις παραστάσεις πού συνηθίσαμε νά βλέπουμε, μερικοί έχουν ακόμη τήν τάση νά



15

Καραβάτζιο,
Ο Εύαγγελιστής
Ματθαίος, 1682

Εικόνα για την Άγια
Τράπεζα· λάδι πάνω
σε μουσαμά,
223 * 183 εκ.
Κατεστραμμένο·
άλλοτε στο Μουσείο
Kaiser-Friedrich,
Βερολίνο

16

Καραβάτζιο,
Ο Ευαγγελιστής
Ματθαίος, 1682

Εικόνα για την Αγία
Τράπεζα· λάδι πάνω
σε μουσαμά, 296,5 x
195 εκ. Έκκλησία
Αγίου Λουδοβίκου
των Γάλλων, Ρώμη

θεωρούν πώς ή απομάκρυνση από τις παραδοσιακές μορφές ισοδυναμεί με βλασφημία.

Στην πραγματικότητα, οί καλλιτέχνες πού προσπάθησαν νά συλλάβουν μιαν απόλυτα νέα εικόνα για τά όσα εξιστορεί ή Αγία Γραφή ήταν εκείνοι πού τή διάβασαν μέ τή μεγαλύτερη προσοχή καί εύλάβεια. Προσπάθησαν νά ξεχάσουν όλους τούς πίνακες πού είχαν δει καί νά φανταστούν τή στιγμή πού οί βοσκοί πήγαν νά προσκυνήσουν τον μικρό Χριστό στή φάτνη, ή τή στιγμή πού ένας ψαράς άρχισε νά κηρύττει τό Εύαγγέλιο. ' Άνθρωποι άστόχαστοι έτυχε, πολλές φορές, νά οργιστούν έπειδή ένας καλλιτέχνης προσπάθησε νά πλησιάσει τό παλιό κείμενο μέ όλότελα καινούριο μάτι. "Ένα χαρακτηρι-



στικό «σκάνδαλο» αυτού τού είδους ξέσπασε με αφορμή τόν Καραβάτζιο (Caravaggio), έναν τολμηρό και επαναστάτη Ιταλό ζωγράφο που έζησε γύρω στά 16<χ>. Τού ανέϋεσαν νά ζωγραφίσει μιάν εικόνα τού Εύαγγελιστή Ματθαίου γιά μιά εκκλησία τής Ρώμης. Θά έδειχνε τόν Ματθαίο νά γράφει τό Ευαγγέλιο καί, γιά νά φανεί ότί τό Εύαγγέλιο είναι ό λόγος τού Θεού, θά σχεδίαζε έναν άγγελο νά τόν καθοδηγεί. Ο Καραβάτζιο, ένας άσυμβίβαστος νέος καλλιτέχνης μέ φαντασία, πάσχισε νά συλλάβει τί σήμαινε νά είσαι ένας γέρος, φτωχός άνθρωπος τής δουλειάς, ένας τελαινης, καί ξαφνικά νά πρέπει νά στριοθεΐς γιά νά γράψεις ένα βιβλίο. Ζωγράφισε λοιπόν έναν Ματθαίο.

Εικόνα Ρ.1. φαλακρό, ξιπόλητο, μέ σκονισμένα πόδια, πού κρατά άδέξια ένα μεγάλο βιβλίο καί σουφρώνει τό μέτωπο από τήν άσυνήθιστη ένταση πού άπαιτεί τό γράψιμο. Δίπλα του ζωγράφισε έναν νεαρό άγγελο, πού μοιάζει σάν **11** έχει μόλις κατέβει από τόν ούρανό καί οδηγεί τό χέρι του όπιος ό δάσκαλος τό χέρι τού παιδιού. Όταν ό Καραβάτζιο παρέδοκε τόν πίνακα στήν εκκλησία πού τόν είχε παραγγείλει, δημιουργήθηκε

σκάνδαλο, έπειδή ό κόσμος πίστεψε πώς τό έργο του έδειχνε άσέβεια πρός τόν Εύαγγελιστή. Ο πίνακας δέν έγινε δεκτός, καί ό Καραβάτζιο άναγκάστηκε νά ζωγραφίσει άλλον. Αύτή τή φορά ήταν πολύ προσεχτικός. Άκολούθησε κατά γράμμα τίς συμβατικές άπόψεις γιά τό πώς έπρεπε νά είναι ένας άγιος κι ένας άγγελος **Εικόνα 101**. Τό αποτέλεσμα είναι καί πάλι ένας καλός πίνακας, άφού ό ζωγράφος προσπάθησε νά κάνει τό έργο του ζωντανό καί ένδιαφέρον, αλλά έχουμε τήν αίσθηση ότι είναι λιγότερο τίμιο καί ειλικρινές από τό πρώτο.

Η ιστορία αύτή δείχνει τό κακό πού μπορούν νά κάνουν όσοι κατακρίνουν τά έργα τέχνης χρησιμοποιώντας λανθασμένα κριτήρια. Καί τό σπουδαιότερο,

μάς κάνει νά συνειδητοποιήσουμε πώς τὰ «έργα τέχνης», ὅπως τὰ ἀποκαλούμε, δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα κάποιας αἰνιγματικῆς δραστηριότητος, ἀλλὰ ἀντικείμενα πού τὰ φτιάχνουν ἄνθρωποι γι' ἄλλους ἀνθρώπους. "Ένας πίνακας μοιάζει πολὺ ἀπόμετρος ὅταν τὸν βλέπουμε κορνιζαρισμένο στὸν τοῖχο. Καὶ στὰ μουσεῖα ἀπαγορεύεται —καὶ πολὺ σωστά— ν' ἀγγίζουμε τὰ ἔργα. Ἀρχικὰ ὁμως τὰ ἔργα αὐτὰ ἦταν καμωμένα γιὰ νὰ τὰ ἀγγίζουν οἱ ἄνθρωποι, νὰ τὰ χρησιμοποιοῦν, νὰ τὰ παζαρεύουν, νὰ τσακώνονται καὶ νὰ παθιάζονται γι' αὐτὰ. Ἀς μὴν ξεχνάμε ἐπίσης πὼς ὅλα τὰ στοιχεῖα τοὺς ἦταν ἀποτέλεσμα κάποιας ἀπόφασης τοῦ καλλιτέχνη, πὼς μπορεῖ νὰ προβληματίστηκε γιὰ ὅ,τι ἔκανε καὶ νὰ τὸ ἄλλαξε πολλὲς φορές, πὼς σκέφτηκε ἴσως ἂν ἔπρεπε ν' ἀφήσει ἐκεῖνο ἐκεῖ τὸ δέντρο στὸ φόντο ἢ νὰ τὸ ἀλλάξει, πὼς μπορεῖ νὰ ικανοποιήθηκε μὲ μιὰ πετυχημένη πινελιά πού ἔδινε μιὰ ἀπροσδόκητη λάμψη σ' ἓνα φωτεινὸ σύννεφο καὶ πὼς πρόσθεσε, ἀπρόθυμα, στὸν πίνακα κάποιο πρόσωπο, ἐπειδὴ ἐπέμενε ὁ ἀγοραστής. Γιατί οἱ περισσότεροι πίνακες καὶ τὰ περισσότερα ἀγάλματα πού βρίσκονται τῶρα στὰ μουσεῖα μας δὲν ἔγιναν γιὰ νὰ τὰ ἐκθέτουμε σὰν Τέχνη. Κατασκευάστηκαν μὲ μιὰ συγκεκριμένη ἀφορμὴ καὶ γιὰ ἓναν συγκεκριμένο σκοπὸ, πού ἦταν στὸ μυαλὸ τοῦ καλλιτέχνη ὅταν ἀρχισε νὰ δουλεύει.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὅσες ιδέες μᾶς ἀπασχολοῦν συνήθως, ἐμᾶς πού δὲν εἴμαστε καλλιτέχνες, ιδέες πού σχετίζονται μὲ τὴν ομορφιά καὶ τὴν ἔκφραση, ἐκεῖνοι δὲν τις ἀναφέρουν σχεδὸν ποτέ. Αὐτὸ δὲν συνέβαινε πάντα. Ἰσχυε ὁμως γιὰ πολλοὺς αἰῶνες στὸ παρελθόν, καὶ ἰσχύει πάλι. Καὶ οφείλεται, ὡς ἓνα βαθμὸ, στὸ γεγονὸς ὅτι οἱ καλλιτέχνες, ἄνθρωποι συχνὰ συνεσταλμένοι, θὰ αἰσθάνονταν ἄσχημα ἂν χρησιμοποιοῦσαν μεγάλα λόγια ὅπως «τὸ Κάλλος». Θὰ τὸ θεωροῦσαν μάλλον ἐπιδεικτικὸ νὰ μιλάνε γιὰ τὴν «ἐκφραση τῆς συγκίνησής τους» καὶ νὰ μεταχειρίζονται ἀνάλογες ἐντυπωσιακὲς φράσεις. Τέτοια πράγματα εἶναι γι' αὐτοὺς αὐτονόητα καὶ βρίσκουν πὼς εἶναι ἀνώφελο καὶ νὰ τὰ συζητοῦν. Αὐτὸς εἶναι ὁ ἓνας λόγος —καὶ μοιάζει σοβαρὸς. Ὑπάρχει ὁμως καὶ ἄλλος. Μέσα στις καθημερινὲς ἐγνοιες τοῦ καλλιτέχνη, αὐτὲς οἱ ιδέες παίζουν πολὺ μικρότερο ρόλο ἀπ' ὅ,τι ὑποθέτουν, νομίζω, οἱ ἄμύητοι. Ἐκεῖνο πού ἀπασχολεῖ τὸν καλλιτέχνη, ὅταν σκέφτεται τί θὰ ζωγραφίσει, ὅταν σχεδιάζει ἢ ὅταν ἀναρωτιέται ἂν τὸ ἔργο του τελείωσε, εἶναι κάτι πού ἐκφράζεται πολὺ δυσκολότερα. Ἰσως νὰ ἔλεγε πὼς ἀνησυχεῖ μήπως δὲν τὸ «πέτυχε». Μόνον ὅταν καταλάβουμε τί ἐννοεῖ μὲ τὴ σεμνὴ αὐτὴ λέξη, θ' ἀρχίσουμε νὰ συνειδητοποιοῦμε τί ἐπιδιώκουν πραγματικὰ οἱ καλλιτέχνες.

Νομίζω πὼς αὐτὸ δὲν θὰ τὸ καταλάβουμε παρὰ μόνον ἂν ἀναφερθούμε στὴ δική μας ἐμπειρία. Δὲν εἴμαστε βέβαια καλλιτέχνες, δὲν προσπαθήσαμε ἴσως ποτέ νὰ ζωγραφίσουμε ἢ νὰ σχεδιάσουμε, οὔτε ἔχουμε ἴσως τὴν πρόθεση νὰ τὸ ἐπιχειρήσουμε. Αὐτὸ ὁμως δὲν σημαίνει ὅπωςδήποτε πὼς δὲν ἀντιμετωπίσαμε προβλήματα ἴδια μ' ἐκεῖνα πού ἀντιμετωπίζει καθημερινὰ ὁ καλλιτέχνης. Ἀνυπομονῶ, στ' ἀλήθεια, ν' ἀποδείξω πὼς δὲν ὑπάρχει σχεδὸν ἄνθρωπος πού νὰ μὴν εἶχε κάποια γεύση ἀπὸ τέτοιου εἶδους προβλήματα, ἔστω καὶ σὲ μικρὸ βαθμὸ. Ὅποιος προσπάθησε κάποτε νὰ στολίσει λουλούδια σ' ἓνα βάζο, νὰ ἀνακατέψει καὶ νὰ μοιράσει τὰ χρώματα, νὰ προσθέσει κάτι ἐδῶ καὶ ν' ἀφαιρέσει κάτι ἀπὸ κεῖ, δοκίμασε τὴν παράξενη αἴσθηση πού δίνει ἡ ἐξισορρόπηση

μορφής και χρώματος, χωρίς να είναι σέ θέση να πει ακριβώς τί είδους αρμονία προσπάθησε να πετύχει. Διαισθανόμαστε πώς λίγο κόκκινο εδώ θα κάνει θαύματα, ή πώς τό γαλάζιο είναι όμορφο μόνο του, αλλά δέν «πάει» μέ τά άλλα χρώματα, ενώ ξαφνικά ένα μικρό κλωνάρι μέ λίγα πράσινα φύλλα μάς δίνει τήν έντύπωση ότι συμπλήρωσε «πετυχημένα» τή σύνθεση. «Μήν τ' άγγίζετε πιά», λέμε, «τώρα είναι τέλειο.» Παραδέχομαι πώς δέν είναι όλοι τόσο προσεχτικοί όταν τοποθετούν λουλούδια στά βάζα τους. Σχεδόν όλοι, όμως, άσχολοῦνται μέ κάτι πού θέλουν να τό «πετύχουν». Μπορεί να ψάχνουν μιá ζώνη γιά ένα φόρεμα, ή κάτι τόσο άνάξιο λόγου όσο ή σωστή άναλογία π.χ. πουτίγκας και κρέμας στο πιάτο. Σέ κάθε τέτοια περίπτωση, όσο ασήμαντη και άν είναι, πιστεύουμε ίσως πώς λίγο περισσότερο ή λίγο λιγότερο άπ' ό,τι πρέπει χαλά τήν ισορροπία και πώς μιá μόνο σχέση είναι ή σωστή.

Οί άνθρωποι πού προβληματίζονται μ' αυτόν τον τρόπο γιά λουλούδια, γιά φορέματα ή γιά τό σερβίρισμα μάς φαίνονται πιθανόν σχολαστικοί, επειδή μπορεί να πιστεύουμε πώς αυτά τά πράγματα δέν δικαιολογούν τόση φροντίδα. Άλλά ό,τι άποτελεϊ ίσως κακή συνήθεια στήν καθημερινή ζωή, και επομένως καταπνίγεται ή μένει κρυφό, άξιοποιείται στο χώρο τής τέχνης. Όταν συνταιριάζει φόρμες ή συνδυάζει χρώματα, ό καλλιτέχνης πρέπει να είναι πάντα «σχολαστικός» ή μάλλον έξαιρετικά άπαιτητικός. Βλέπει ίσως διαφορές στις αποχρώσεις και στήν ύφη, πού εμείς δυσκολευόμαστε να τις διακρίνουμε. Κοντά σ' άλλα, ή δουλειά του είναι πολύ πιο περίπλοκη άπό οποιαδήποτε εμπειρία τής καθημερινής μας ζωής. Δέν πρέπει μόνο να βρει τήν ισορροπία ανάμεσα σέ δυο ή τρία χρώματα, σχήματα ή γεύσεις, αλλά να παίξει μέ αναρίθμητα άλλα. Έχει ίσως στο μουςαμά του εκατοντάδες αποχρώσεις και σχήματα, πού πρέπει να ζυγιαστούν, ώσπου να μοιάζουν «σωστά». Ένα πράσινο μπορεί ξαφνικά να φαίνεται περισσότερο κίτρινο άπ' όσο πρέπει, επειδή βρίσκειται πολύ κοντά σ' ένα έντονο γαλάζιο. Έτσιος ό ζωγράφος να νιώθει πώς ό πίνακας χάλασε, πώς στήν εικόνα ύπάρχει μιá παράφωνη νότα, και πρέπει να ξαναρχίσει άπό τήν αρχή. Μπορεί να υποφέρει και ν' άγωνιά γι' αυτό τό πρόβλημα. Μπορεί να τό σκέφτεται τις νύχτες και να μένει άγρυπνος. Μπορεί να στέκει μπροστά στο μουςαμά του όλη μέρα και να προσπαθεί να προσθέσει λίγο χρώμα εδώ ή εκεί και ύστερα να τό σβήνει, παρόλο πού εμείς δέν είμαστε σέ θέση να καταλάβουμε τή διαφορά. Όταν όμως πετύχει, όλοι νιώθουμε πώς έκανε κάτι στο όποιο δέν θα μπορούσε να προστεθεί τίποτε, κάτι πού είναι σωστό —ένα δείγμα τελειότητας μέσα στον τόσο άτελή κόσμο μας.

Άς εξετάσουμε έναν άπό τούς πιο φημισμένους πίνακες τού Ραφαήλ, τήν «Παναγία στο λιβάδι», *Εικόνα ιγ*. Είναι χωρίς άμφιβολία ωραίο και θελκτικό έργο· οι μορφές είναι θαυμάσια σχεδιασμένες και ή έκφραση τής Παναγίας, όπως χαμηλώνει τό βλέμμα γιά να κοιτάξει τά δυο παιδιά, αλησμόνητη. Άν όμως παρατηρήσουμε τά σχέδια τού ζωγράφου (*Εικόνα ιδ*), συνειδητοποιούμε πώς δέν ήταν αυτά τά πράγματα πού τον άπασχόλησαν κυρίως. Αυτά τά θεώρησε δεδομένα. Εκείνο πού προσπάθησε έπίμονα να πετύχει ήταν ή σωστή ισορροπία ανάμεσα στις μορφές, ή σωστή σχέση πού θα δημιουργούσε τό πιο άρμονικό σύνολο. Στο πρόχειρο σχέδιο, στήν άριστερή γωνία, σκέφτηκε να



Π

Ραφαήλ,
Ἡ Παναγία στο
λιβάδι,
1505-6

Λάδι πάνω σέ ξύλο,
113 χ 88 ἐκ.
Μουσείο Ἱστορίας
τῆς Τέχνης, Βιέννη

φήσει τον μικρό Χριστό νά προχωρήσει λίγο, κοιτάζοντας τή μητέρα του με τό εφάλι στραμμένο καί ἀνασηκωμένο. Καί δοκίμασε διάφορες θέσεις γιά τό εφάλι τῆς μητέρας σέ ἀντιστοιχία μέ τήν κίνηση του παιδιοῦ. "Ὑστερα ἀπο-
άσισε νά γυρίσει τό παιδί ἔτσι πού νά βλέπει ἀπευθείας τό πρόσωπο τῆς μη-
έρας του. Δοκίμασε νά προσθέσει ἀκόμη μιὰ μορφή, τον μικρό "Ἅγιο Ἰωάννη·
ντί ὁμως νά βάλει τον Χριστό νά τον κοιτάζει, τον ἔβαλε νά στρέφει τό βλέμμα
ξω ἀπό τήν εικόνα. Ἐκανε ἀκόμη μιὰ δοκιμή, καί μέ ἐκδηλη ἀνυπομονησία
:ρχισε νά δοκιμάζει τό κεφάλι τοῦ παιδιοῦ σέ διάφορες θέσεις. Ὁ Ραφαήλ
έμισε ἔτσι πολλές σελίδες στο σημειωματάριό του· προσπαθοῦσε νά βρει



18

Ραφαήλ,
Τέσσερις σπονδές
για το έργο
«Η Παναγία στο
λιβάδι», 1505-6

Φύλλο από
σημειωματάριο
πενάκι και μελάνι
πάνω σε χαρτί, 36,2 x
24,5 ε". Αλμπερτίνα,
Βιέννη

την καλύτερη ισορροπία ανάμεσα στις τρεις μορφές. Αν ξανακοιτάξουμε όμως τώρα την τελική παράσταση, θα διαπιστώσουμε πώς στο τέλος το «πέτυχε». Τά πάντα στην εικόνα μοιάζουν να είναι στη σωστή τους θέση, και η στάση και η αρμονία στις όποιες κατέληξε ο Ραφαήλ ύστερα από σκληρή δουλειά φαίνονται τόσο φυσικές, ώστε δεν διακρίνουμε σχεδόν την προσπάθεια. Και όμως, αυτή η αρμονία ακριβώς είναι που κάνει την ομορφιά της Παναγίας ακόμη μεγαλύτερη και τη γλυκύτητα των παιδιών γλυκύτερη.

Είναι συναρπαστικό να βλέπεις την προσπάθεια ενός καλλιτέχνη να βρει τη σωστή ισορροπία. "Αν τον ρωτούσαμε όμως γιατί έκανε το ένα ή άλλαξε το άλλο, δεν θα μπορούσε ίσως να μάς απαντήσει. Δεν ακολουθεί πάγιους κανόνες. Βρίσκει ψηλαφητά το δρόμο του. Μερικοί καλλιτέχνες ή κριτικοί προσπαθούσαν κατά καιρούς να διαμορφώσουν κανόνες. 'Ακολουθώντας τους, οι μέτριοι καλλιτέχνες δεν μπόρεσαν να πετύχουν τίποτα, ενώ οι μεγάλοι, άψηφώντας τους, μπόρεσαν να βρουν μία νέα αρμονία. Όταν ο μεγάλος Άγγλος ζωγράφος Ρένολντς (Sir Joshua Reynolds) έλεγε στους μαθητές του, στη Βασιλική Ακαδημία, πώς δεν έπρεπε να χρησιμοποιούν το γαλάζιο στο πρώτο πλάνο ενός πίνακα αλλά να το κρατούν για το φόντο, για τους μακρινούς λόφους στον ορίζοντα, ο αντίζηλός του ο Γκέινσμπορω (Gainsborough) θέλησε, λένε, να αποδείξει ότι τέτοιοι ακαδημαϊκοί κανόνες δεν έχουν τις πιο πολλές φορές νόημα. "Εφτιαξε το περίφημο «Blue Boy» («Γαλάζιο παιδί»), όπου το γαλάζιο κοστούμι του αγοριού, στο κέντρο του πρώτου πλάνου, προβάλλει θριαμβευτικά μπροστά στο θερμό φαιό του φόντου.

Η αλήθεια είναι πώς δεν μπορεί να θεσπίσει κανείς κανόνες αυτού του είδους, γιατί δεν είναι δυνατό να προδικάσει τι εντύπωση θα ήθελε να πετύχει ο καλλιτέχνης. Μπορεί να θέλει ακόμη και μία στριγκή, παράφωνη νότα, αν νιώθει πώς αυτό χρειάζεται. Εφόσον λοιπόν δεν υπάρχουν κανόνες για να κρίνουμε αν ένας πίνακας ή ένα άγαλμα πέτυχε, είναι συνήθως αδύνατο να

ἐξηγήσουμε μέ λόγια γιατί ακριβώς πιστεύουμε πώς ἀποτελεῖ μεγάλο ἔργο τέχνης. Αὐτό, βέβαια, δέν σημαίνει πώς ἓνα ἔργο εἶναι ἐξίσου καλό μέ ὅποιο-δήποτε ἄλλο, ἢ πώς εἶναι ἀνώφελο νά συζητοῦμε γιά θέματα γούστου. Ἐν δέν ὠφελούν σε τίποτε ἄλλο οἱ συζητήσεις γιά τήν τέχνη, μάς κάνουν τουλάχιστον νά κοιτάζουμε προσεχτικά τούς πίνακες, καί ὅσο περισσότερο τούς κοιτάζουμε, τόσο συχνότερα παρατηροῦμε σημεία πού μάς εἶχαν διαφύγει. Ἔτσι αρχίζουμε νά διαισθανόμαστε τό εἶδος τῆς ἁρμονίας πού προσπάθησε νά πετύχει κάθε γενιά καλλιτεχνῶν. Ὅσο πῶς πολύ καταλαβαίνουμε αὐτές τίς ἁρμονίες, τόσο περισσότερο τίς χαιρόμαστε, καί στό κάτω κάτω αὐτό εἶναι τό πῶς σημαντικό. Ἡ παλιά ρῆση ὅτι δέν χωρεῖ συζήτηση σέ θέματα γούστου ἰσως νά εἶναι σωστή, αὐτό ὅμως δέν πρέπει νά μάς κάνει ν' ἀγνοήσουμε τό γεγονός ὅτι τό γούστο μπορεί νά ἐξελιχθεῖ. Πρόκειται κι ἐδῶ γιά κοινή ἐμπειρία, πού ὁ καθένας μπορεί νά τήν ἐπαληθεύσει σ' ἓνα περιορισμένο πεδίο. Γιά ὅσους δέν πίνουν τσάι, ἓνα εἶδος τσαγιού μπορεί νά μοιάζει ακριβώς μέ κάποιο ἄλλο. Ἄν ὅμως ἔχουν τόν καιρό, τήν ἐπιθυμία καί τήν εὐκαιρία νά διερευνήσουν τίς λεπτότητες τῆς διαφορᾶς ἀνάμεσα στά εἶδη, εἶναι πιθανόν νά γίνουν «εἰδημονες» (connaisseurs) καί νά ξεχωρίζουν μέ ἀκρίβεια τόν τύπο καί τό χαρμάνι τοῦ τσαγιού πού προτιμοῦν. Κι ἡ γνώση αὐτή θά μεγαλώσει χωρίς ἄλλο τήν ἀπόλαυσή τους ἀπό τά πῶς ἐκλεκτά χαρμάνια.

Τό γούστο στήν τέχνη εἶναι, ἀναμφισβήτητα, κάτι ἀπείρως πῶς περίπλοκο ἀπό τό γούστο στήν τροφή καί στό ποτό. Τό θέμα δέν εἶναι μόνο νά ἀνακαλύψεις διάφορες λεπτές γεύσεις, ἀλλά κάτι πῶς σοβαρό καί πῶς σημαντικό. Σέ τελευταία ἀνάλυση, οἱ μεγάλοι καλλιτέχνες ἔδωσαν ὅ,τι μπορούσαν σ' αὐτά τά ἔργα, ὑπέφεραν γι' αὐτά, ἰδρῶσαν γιά νά τά φτιάξουν, καί ἔχουν, τό λιγότερο, τό δικαίωμα νά ζητήσουν ἀπό μάς νά προσπαθήσουμε νά καταλάβουμε τί θέλησαν νά κάνουν.

Τά ὅσα μπορούμε νά μάθουμε γιά τήν τέχνη δέν ἔχουν τελειωμό. Πάντα μένουν καινούρια πράγματα ν' ἀνακαλύψουμε. Τά μεγάλα ἔργα τέχνης φαίνονται διαφορετικά κάθε φορά πού τά κοιτάμε. Μοιάζουν νά εἶναι τόσο ἀνεξάντλητα καί ἀπρόβλεπτα ὅσο καί οἱ ἄνθρωποι. Εἶναι ἀπό μόνα τους ἓνας συναρπαστικός κόσμος, μέ τούς δικούς του παράξενους νόμους, τίς δικές του περιπέτειες. Κανένας δέν πρέπει νά νομίζει πώς ξέρει τά πάντα γι' αὐτόν, γιατί κανένας δέν μπόρεσε ποτέ νά τά μάθει. Τίποτε ἰσως δέν εἶναι τόσο σημαντικό ὅσο τοῦτο: γιά νά χαροῦμε αὐτά τά ἔργα χρειάζεται ἓνα φρέσκο μυαλό, ἓνα μυαλό πού νά εἶναι ἐτοιμο νά συλλάβει κάθε νύξη καί νά ἀνταποκριθεῖ σέ κάθε κρυμμένη ἁρμονία, ἓνα μυαλό πού, πάνω ἀπ' ὅλα, δέν εἶναι παστωμένο μέ ἡχηρές λέξεις καί στερεότυπες φράσεις. Εἶναι πολύ καλύτερα νά μήν ξέρει κανένας τίποτε γιά τήν τέχνη, παρά νά ἔχει τό εἶδος τῆς ἡμιμάθειας πού ἐκτρέφει τό σνομπισμό. Ὁ κίνδυνος εἶναι πραγματικός. Υπάρχουν π.χ. ἄνθρωποι πού ἔμαθαν, ἀπό δῶ κι ἀπό κει, τά ἀπλά πράγματα πού προσπάθησαν νά πῶ σέ αὐτό τό κεφάλαιο, καί πού καταλαβαίνουν πώς ὑπάρχουν μεγάλα ἔργα τέχνης χωρίς καμιᾶ ἀπό τίς φανερές ιδιότητες τῆς ομορφιάς στήν ἐκφραση καί στό σωστό σχέδιο. Οἱ ἴδιοι ὅμως αὐτοί ἄνθρωποι γίνονται τόσο ὑπεροπτικοί γιά τίς γνώσεις τους, πού τελικά προσποιοῦνται ὅτι τούς ἀρέσουν μόνον ἔργα ἀσχημα

καί κακά σχεδιασμένα. Τους κυνηγά ο φόβος μήπως θεωρηθούν αγράμματοι, αν ομολογήσουν πώς τους άρέσει κάποιο έργο που είναι έκδηλα εύχαριστο ή συγκινητικό. Καταλήγουν να γίνουν σνόμπ, χάνουν την ικανότητα να χαίρονται πραγματικά την τέχνη, καί άποκαλούν «πολύ ενδιαφέροντα» όσα θεωρούν περίπου άπωθητικά. Δέν θά ήθελα καθόλου να συμβάλω σέ μιά τέτοια παρεξήγηση. Προτιμώ να μή γίνω καθόλου πιστευτός, παρά να μέ πιστέψουν μ' αυτόν τον άκριτο τρόπο.

Στά επόμενα κεφάλαια θά μιλήσω για την ιστορία τής τέχνης, δηλαδή την ιστορία των κτιρίων, τής ζωγραφικής καί τής γλυπτικής. Πιστεύω πώς αν μάθουμε κάτι απ' αυτήν την ιστορία, μπορούμε να καταλάβουμε εύκολότερα γιατί οι καλλιτέχνες δούλεψαν μ' έναν ορισμένο τρόπο, ή γιατί προσπάθησαν να προκαλέσουν μίαν ορισμένη αίσθηση. Είναι προπάντων μιά καλή μέθοδος για να οξύνουμε τό βλέμμα μας ώστε να διακρίνουμε τά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των έργων τέχνης, καί να μεγαλώσει έτσι ή ευαισθησία μας σέ σχέση μέ τις λεπτότερες άποχρώσεις που κάνουν τό ένα να διαφέρει από τό άλλο. Είναι ίσως ό μόνος τρόπος για να μάθουμε να τά χαιρόμαστε αυτά καθαυτά. Υπάρχουν, ωστόσο, ορισμένοι κίνδυνοι. Βλέπουμε κάποτε ανθρώπους να περιφέρονται σέ μιά πινακοθήκη μέ τον κατάλογο στο χέρι. Κάθε φορά που σταματούν μπροστά σέ έναν πίνακα, ψάχνουν άνυπόμονα για τον αριθμό. Ξεφυλλίζουν τους καταλόγους τους, καί μόλις βρούν τον τίτλο ή τό όνομα άπομακρύνονται. Θά μπορούσαν να έχουν μείνει σπίτι τους, άφού δέν κοιτάζαν καλά καλά τον πίνακα. Έλεγξαν μόνο τον κατάλογο. Αυτό μοιάζει μέ διανοητικό βραχυκύκλωμα, που δέν έχει καμιά σχέση μέ την άπόλαυση ενός έργου ζωγραφικής.

Οί άνθρωποι που κάτι ξέρουν από την ιστορία τής τέχνης διατρέχουν καμιά φορά τον κίνδυνο να πέσουν σέ παρόμοια παγίδα. Όταν δούν ένα έργο τέχνης, δέν στέκονται να τό κοιτάξουν, αλλά μάλλον ψάχνουν στή μνήμη τους για να βρούν την κατάλληλη ετικέτα. Ίσως να άκουσαν πώς ό Ρέμπραντ ήταν ξακουστός για τό *chiaroscuro* του —ιταλικός όρος για τή φωτοσκίαση. Όταν λοιπόν βλέπουν ένα έργο του, κουνάνε τό κεφάλι τους γεμάτοι σοφία, ψιθυρίζοντας: «καταπληκτικό κιαροσκούρο», καί προχωρούν στον επόμενο πίνακα. Θέλω να είμαι άπόλυτα ειλικρινής γι' αυτόν τον κίνδυνο τής ήμιμάθειας καί του σνομπισμού, γιατί όλοι έχουμε την τάση να υποκύπτουμε σέ τέτοιους πειρασμούς, κι ένα βιβλίο σαν κι αυτό μπορεί να τους πληθύνει. Θά ήθελα να βοηθήσω ν' άνοιξουν μάτια, όχι να λυθούν γλώσσες. Δέν είναι δύσκολο να λέμε εξυπνάδες για την τέχνη, γιατί οι λέξεις που μεταχειρίζονται οι κριτικοί χρησιμοποιήθηκαν μέ τόσο διαφορετικές άφορμές ώστε έχουν χάσει κάθε άκρίβεια. Είναι πολύ πιο δύσκολο, αλλά καί πολύ πιο ικανοποιητικό, να κοιτάσουμε έναν πίνακα μέ νέο μάτι καί να ξανοιχτούμε σ' ένα εξερευνητικό ταξίδι —άπό τό όποιο κανείς δέν ξέρει τί μπορεί ν' άποκομίσει.

I

ΠΑΡΑΞΕΝΕΣ ΚΑΤΑΒΟΛΕΣ

Προϊστορικοί και πρωτόγονοι λαοί. 'Αρχαία Αμερική

Για τις καταβολές της τέχνης ξέρουμε τόσο λίγα όσα και για τις καταβολές της γλώσσας. "Αν με τη λέξη *τέχνη* έννοούμε να χτίζεις ναούς και σπίτια, να φτιάχνεις πίνακες και γλυπτά ή σχέδια σε ύφαντά, τότε δεν υπάρχουν άνθρωποι δίχως τέχνη. "Αν όμως έννοούμε κάποια εξαισία πολυτέλεια, κάτι που απολαμβάνει κανείς σε μουσεία ή εκθέσεις, ή κάτι εξαιρετικό, πολύτιμο, που χρησιμοποιεί για να στολίσει τό σαλόνι του, πρέπει να συνειδητοποιήσουμε πώς αυτή η χρήση της λέξης είναι πολύ πρόσφατη και πώς πολλοί από τους σπουδαιότερους αρχιτέκτονες, ζωγράφους ή γλύπτες του παρελθόντος δέ φαντάστηκαν ποτέ πώς η τέχνη θ' αποκτούσε αυτή την έννοια. Θα καταλάβουμε καλύτερα τη διαφορά, αν πάρουμε για παράδειγμα την αρχιτεκτονική. "Όλοι ξέρουμε πώς υπάρχουν ωραία κτίρια και πώς μερικά είναι αληθινά έργα τέχνης. Άλλα δεν υπάρχει σχεδόν κτίριο στον κόσμο που να μην έγινε για κάποιο συγκεκριμένο σκοπό. Εκείνοι που χρησιμοποιούν αυτά τα κτίρια για τόπους λατρείας ή ψυχαγωγίας, ή και για κατοικίες, τα κρίνουν, πρώτα και κύρια, από την άποψη της χρησιμότητας. Πέρα από αυτό όμως μπορεί να τους άρέσει ή να μην τους άρέσει τό σχέδιο και οι αναλογίες του κτιρίου· ή μπορεί να εκτιμούν την προσπάθεια του αρχιτέκτονα να τό κάνει όχι μόνο βολικό, αλλά και «πετυχημένο». Ανάλογη ήταν πολλές φορές, στο παρελθόν, και ή στάση του κοινού απέναντι στη ζωγραφική και στη γλυπτική. Τότε οι άνθρωποι δέ θεωρούσαν πώς ένας πίνακας ή ένα άγαλμα ήταν έργα τέχνης, αλλά τά αντιμετώπιζαν σάν αντικείμενα για μιά καθορισμένη χρήση. Κάποιος που δέ θά ήξερε για ποιές ανάγκες χτίστηκαν τά σπίτια, δέ θά μπορούσε να τά κρίνει σωστά. Δεν μπορούμε να καταλάβουμε την τέχνη του παρελθόντος, αν δεν ξέρουμε τούς σκοπούς που έξυπηρετεῖ. "Όσο πιο μακριά ανατρέχουμε στην Ιστορία, τόσο πιο καθορισμένοι αλλά και πιο παράξενοι γίνονται οι στόχοι που υποτίθεται πώς έξυπηρετεῖ ή τέχνη. Τό ίδιο συμβαίνει όταν φεύγουμε από τις πόλεις και πηγαίνουμε στά χωριά ή, ακόμη καλύτερα, όταν φεύγουμε από πολιτισμένες χώρες και πηγαίνουμε σε λαούς που ό τρόπος της ζωής τους μοιάζει ακόμη με τις συνθήκες κάτω από τις όποιες ζούσαν οι μακρινοί μας πρόγονοι. Αύτους τούς λαούς τούς λέμε «πρωτόγονους», όχι επειδή είναι πιο απλοϊκοί —οι διαδικασίες της σκέψης τους είναι συχνά πιο περίπλοκες από τις δικές μας— αλλά επειδή είναι πιο κοντά στην κατάσταση από την όποια κάποτε ξεκίνησε ολόκληρη ή ανθρωπότητα. Γ ιά τούς πρωτόγονους, δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα σ' ένα κτίσμα και σε μιά εικόνα σε ό,τι αφορά τη χρη-

σιμότητα. Οί καλύβες τους τούς προστατεύουν από τη βροχή, τον άνεμο και τον ήλιο, καθώς και από τὰ πνεύματα που ορίζουν τὰ στοιχεία της φύσης. Οί εικόνες γίνονται για νά τούς προστατεύουν από άλλες δυνάμεις, εξίσου πραγματικές με τὰ στοιχεία: εικόνες και αγάλματα άσκοϋν μαγικό ρόλο.

Δεν θα μπορέσουμε νά καταλάβουμε αυτές τις παράξενες καταβολές της τέχνης, άν δεν κατορθώσουμε νά μπούμε στο μυαλό τών πρωτόγονων λαών και ν' ανακαλύψουμε τί λογής εμπειρίες τούς κάνουν ν' αντιμετωπίζουν τις εικόνες όχι σάν κάτι όμορφο που τό κοιτάξεις, αλλά σάν μιá δύναμη που τή μεταχειρίζεσαι. Δέ νομίζω πώς είναι τόσο δύσκολο νά νιώσουμε κι εμείς αυτή τήν αίσθηση, φτάνει νά θέλουμε νά είμαστε απόλυτα ειλικρινείς μέ τον έαυτό μας και νά δούμε μήπως έχουμε κρατήσει μέσα μας κάτι από τον «πρωτόγονο» άνθρωπο. 'Αντί ν' αρχίσουμε από τήν Εποχή τών Παγετώνων, άς αρχίσουμε από τούς εαυτούς μας. "Άς υποθέσουμε πώς βλέπουμε στή σημερινή εφημερίδα μιá φωτογραφία του άγαπημένου μας αθλητή ή κινηματογραφικού άστέρα. Θά μάς άρεσε νά του βγάζαμε τά μάτια μέ μιá βελόνα; Θά νιώθαμε άραγε τό ίδιο αδιάφορο όσο άν τρυπούσαμε τήν εφημερίδα σέ κάποιο άλλο σημείο; Δέν νομίζω. "Όσο κι άν ξέρουμε, όταν σκεφτόμαστε συνειδητά, πώς ό,τι κάνουμε δέν επηρεάζει καθόλου τό φίλο μας ή τό ίνδαλμά μας, νιώθουμε κάποιο δισταγμό. Κάπου παραμένει ή άλλόκοτη αίσθηση πώς ό,τι κάνουμε στήν εικόνα συμβαίνει στον άνθρωπο τον όποιο παριστάνει. "Αν έχω δίκιο, άν τούτη ή παράξενη και παράλογη ιδέα έχει πραγματικά επιβιώσει ως σήμερα, ως τήν άτομική εποχή, τότε δέν έχουμε λόγο νά ξαφνιαζόμαστε που τέτοιες ιδέες έπικρατούσαν, σχεδόν παντού, άνάμεσα σ' εκείνους που ονομάζουμε «πρωτόγονους» λαούς. Σέ όλα τά μέρη του κόσμου θεραπευτές και μάγισσες προσπάθησαν νά κάνουν μάγια μέ άνάλογο τρόπο: κατασκεύαζαν ομοιώματα τών έχθρών τους και τρυπούσαν τήν καρδιά τους ή τά καίγανε, ελπίζοντας ότι θά υπέφεραν οι ίδιοι οι άνθρωποι. Ο Γκάυ Φόξ,* που ομοίωμά του καίνε κάθε χρόνο στήν 'Αγγλία, είναι κατάλοιπο μιας τέτοιας δεισιδαιμονίας. Οί πρωτόγονοι έχουν καμιά φορά τήν ίδια άβεβαιότητα μέ τά μικρά παιδιά για τό τι είναι εικόνα και τί πραγματικότητα. "Ένας Ευρωπαίος σχεδίαζε μιá φορά άγελάδες σ' ένα χωριό της 'Αφρικής. «'Αν τις πάρεις μαζί σου, πώς θά ζήσουμε;» τον ρωτούσαν άπελπισμένοι οι κάτοικοι.

"Όλες αυτές οι παράξενες ιδέες έχουν μεγάλη σημασία, άφού μπορούν νά μάς βοηθήσουν νά καταλάβουμε τις αρχαιότερες ζωγραφιές που έχουν διασωθεί. Δέν υπάρχουν παλαιότερα δείγματα της ανθρώπινης δεξιότητας. Καί όμως, όταν ανακαλύφθηκαν στά τοιχώματα τών σπηλαίων, στήν 'Ισπανία, *Εικόνα /9*, και στή νότια Γαλλία, *Εικόνα 20*, τον δέκατο ένατο αιώνα, οι άρχαιολόγοι άρνήθηκαν στήν άρχή νά πιστέψουν πώς αυτές οι τόσο ζωηρές παραστάσεις ζών ήταν φτιαγμένες από ανθρώπους της Εποχής τών Παγετώνων. Τά ύποτυπώδη όμως έργαλεία από πέτρα ή κόκαλο που βρέθηκαν σ' αυτά τά

ἦ9

*Βίσωνα, περ.
15-000-10.000 π.Χ.*

*Ζωγραφική σέ
σπήλαιο· 'Αλταμίρα,
'Ισπανία*

20

*'Άλογο, περ.
15-000-10.000 π.Χ.*

*Ζωγραφική σέ
σπήλαιο· Λασκώ,
Γαλλία*

* Guy Fawkes. 'Άγγλος στρατιωτικός, που σέ μιá συνωμοσία οπαδών του Παπισμού έπληείρησε ν' ανατινάξει τό Κοινοβούλιο. 'Η επέτειος της σύλληψής του, στις 5 Νοεμβρίου 1605, γιορτάζεται μέ φωτιές στο ύπαιθρο, όπου καίνε ομοίωμά του. (Σ.τ.μ.)





μέρη τούς έπεισαν βαθμιαία ότι αυτά τά βουβάλια, τά μαμούθ και τούς τάρανδους τά χάραξαν ή τά ζωγράρισαν πραγματικά οί άνθρωποι πού τά κυνηγούσαν. καί γι' αυτό τά γνώριζαν πολύ καλά. Είναι παράξενη εμπειρία νά κατεβαίνεις σ' αυτές τις σπηλιές, από στενόχωρους συχνά διαδρόμους, βαθιά μέσ στο σκοτάδι τού βουνού, καί ξαφνικά νά βλέπεις νά φωτίζεται από τό ηλεκτρικό φανάρι τού οδηγού ή εικόνα ενός βουβαλιού. Είναι φανερό πώς κανένας δε θά κατέβαινε σ' αυτά τά απόκοσμα βάθη τής γης άπλώς γιά νά διακοσμήσει ένα τέτοιο άπροσπέλαστο μέρος. Εξάλλου, λίγες από τις ζωγραφιές αυτές έχουν σχεδιαστεί χωριστά ή καθεμιά, στην οροφή ή στα τοιχώματα τής σπηλιάς —έκτος από μερικές στο σπήλαιο τού Λασκώ, *Εικόνα 21*. Άντίθετα, οί περισσότερες είναι ζωγραφισμένες ή χαραγμένες ή μιá πάνω στην άλλη, χωρίς νά μπορούμε νά διακρίνουμε τή σειρά. Ή πιθανότερη εξήγηση γι' αυτά τά εύρηματα είναι ότι αποτελούν τά αρχαιότερα δείγματα τής ανθρώπινης πίστης στη δύναμη τής εικόνας.

Πρόκειται, φυσικά, γιά ύποθέσεις, πού βασίζονται όμως στο ρόλο πού άσκει ή τέχνη σέ όσους πρωτόγονους λαούς έχουν διατηρήσει τά άρχαία τους έθιμα ως τήν εποχή μας. Σήμερα, βέβαια, δέν υπάρχουν, όσο ξέρω, λαοί πού νά επιδίδονται σέ τέτοιου είδους μαγεία. Άλλά ή τέχνη, στο μεγαλύτερο μέρος της, έχει γι' αυτούς στενή σχέση μέ άνάλογες ιδέες γιά τή δύναμη των εικόνων. Ύπάρχουν πρωτόγονοι λαοί πού χρησιμοποιούν ακόμη πέτρινα έργαλεία καί χαράζουν εικόνες ζώων στους βράχους γιά μαγικούς σκοπούς. "Άλλες φυλές έχουν καθορισμένες γιορτές, όπου μεταμφιέζονται σέ ζώα καί μιμούνται τήν κίνησή τους σέ ιερούς χορούς. Νομίζουν κι αυτοί πώς μ' αυτόν τον τρόπο θά έξουσιάσουν τή λεία τους. Κάποτε φτάνουν νά πιστεύουν πώς μερικά ζώα συγγενεύουν μαζί τους —όπως συμβαίνει στα παραμύθια. "Έτσι υπάρχουν φυλές-λύκοι, φυλές-κοράκια ή φυλές-βατράχια. Μπορεί αυτό νά μάς φαίνεται περίερ-

21

*Σπήλαιο στο
Λασκώ, Γαλλία,
περ. 15.000-10.000
π.Χ.*

γο, άλλα δέν πρέπει νά ξεχνάμε ότι τέτοιες ιδέες τις συναντούμε και σέ εποχές όχι και τόσο μακρινές από τή δική μας. Οί Ρωμαίοι πίστευαν πώς τόν Ρωμύλο καί τόν Ρώμο τούς θήλασε μιὰ λύκαινα, κι ένα χάλκινο ομοίωμά της είχε στηθεί στο Καπιτώλιο τῆς Ρώμης. Ἀκόμη καί σήμερα υπάρχει μιὰ ζωντανή λύκαινα σέ κλουβί, κοντά στά σκαλοπάτια τοῦ Καπιτωλίου. Στήν πλατεία Τραφάλγκαρ τοῦ Λονδίνου δέν υπάρχουν ζωντανά λιοντάρια, ἀλλά ὁ «Βρετανικός Λέων» ζεῖ καί βασιλεύει στις σελίδες τοῦ σατιρικοῦ περιοδικοῦ *Punch*. Υπάρχει, βέβαια, μεγάλη διαφορά ἀνάμεσα σέ τούτον τόν ἐραλδικό ἢ γελοιογραφικό συμβολισμό καί στή σοβαρότητα μέ τήν ὅποια οἱ πρωτόγονοι ἀντιμετωπίζουν τή συγγενειά τους μέ τά τοτέμ, ὅπως ἀποκαλοῦν τά συγγενικά τους ζῶα· γιατί δίνουν καμιά φορά τήν ἐντύπωση ὅτι ζοῦν σ' ἓναν ονειρικό κόσμο, ὅπου μπορούν νά εἶναι ταυτόχρονα καί ἀνθρώποι καί ζῶα. Πολλές φυλές φορᾶνε σέ ὀρισμένες τελετές μάσκες μέ χαρακτηριστικά ζώων, καί φαίνεται νά νιώθουν τότε πώς ἔχουν μεταμορφωθεί, πώς ἔχουν γίνει κοράκια ἢ ἀρκούδες. Εἶναι σάν νά ἐπαίζαν τά παιδιά κλέφτες κι ἀστυνόμους, μὴν ξέροντας, ἀπό ένα σημεῖο καί πέρα, πού τελειώνει τὸ παιχνίδι καί πού ἀρχίζει ἡ πραγματικότητα. Στήν περίπτωση ὁμως τῶν παιδιῶν, ὑπάρχει πάντα ὁ κόσμος τῶν «μεγάλων», πού τοὺς λένε «Μὴν κάνετε θόρυβο» ἢ «Ὡρα γιὰ ὕπνο». Γιὰ τόν πρωτόγονο δέν ὑπάρχει ὁ ἄλλος κόσμος γιὰ νά καταστρέψει τήν ψευδαίσθηση, ἀφοῦ ὅλα τά μέλη τῆς φυλῆς παίρνουν μέρος στοὺς τελετουργικοὺς χοροὺς καί στις ἀπίθανες παιδιές τῶν υποκρίσεων. Οἱ προηγούμενες γενιές τοὺς ἔχουν μάθει τή σημασία αὐτῶν τῶν τελετῶν, πού τοὺς ἀπορροφοῦν τόσο, ὥστε νά μὴν μποροῦν νά κρίνουν ἀντικειμενικά τὴ συμπεριφορά τους.

Ὅλα αὐτὰ μπορεῖ νά μοιάζουν ἀσχετα μέ τήν τέχνη, στήν πραγματικότητα ὁμως οἱ συνθήκες αὐτές τήν ἐπηρεάζουν μέ πολλοὺς τρόπους. Πολλὰ ἀπὸ τὰ ἔργα πού φτιάχνουν οἱ καλλιτέχνες προορίζονται νά παίξουν κάποιο ρόλο στὰ παράξενα αὐτὰ ἔθιμα· κι ἐκεῖνο πού ἔχει πιά σημασία δέν εἶναι ἂν τὸ γλυπτό ἢ ὁ πίνακας εἶναι ὠραῖο μέ τὰ δικά μας κριτήρια, ἀλλὰ ἂν «λειτουργεῖ», δηλαδή ἂν συντελεῖ στήν ἐπιζητούμενη μαγεία. Εξάλλου, οἱ καλλιτέχνες ἐργάζονται γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τῆς δικῆς τους φυλῆς, πού ξέρον ἀκριβῶς τί θέλει νά πει ἢ κάθε μορφὴ ἢ τὸ κάθε χρῶμα. Αὐτὸ πού περιμένει τὸ κοινὸ ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες δέν εἶναι νά καινοτομήσουν, ἀλλὰ νά χρησιμοποιήσουν ἀπλῶς τήν τέχνη καί τὴ γνώση τους γιὰ νά ἐκτελέσουν τὸ ἔργο.

Καί πάλι δέν εἶναι ἀνάγκη νά πάμε μακριὰ γιὰ νά βροῦμε ὀρισμένα παράλληλα φαινόμενα. Ἡ σημασία πού ἔχει μιὰ ἐθνικὴ σημαία δέν εἶναι τὸ πανί της μέ τὰ ὠραῖα χρῶματα, πού κάθε κατασκευαστὴς μπορεῖ νά τὸ ἀλλάξει ἀνάλογα μέ τὸ κέφι του. Οὔτε ἡ βέρα εἶναι ένα στολίδι πού μπορείς νά τὸ φοράς ἢ νά τὸ ἀλλάξεις ὅπως σ' ἀρέσει. Ὡστόσο, ἀκόμη καί μέσα στις προκαθορισμένες τελετές καί συνήθειες τῆς ζωῆς μας, ὑπάρχει κάποιο στοιχεῖο ἐπιλογῆς, καθὼς καί ὀρισμένα περιθώρια μέσα στὰ ὅποια μπορεῖ ν' ἀναπτυχθεῖ τὸ γούστο καί ἡ δεξιότητι. Ἀς πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὸ χριστουγεννιάτικο δέντρο. Τὸ πὼς θὰ τὸ στολίσουμε, εἶναι προκαθορισμένο ἀπὸ τὸ ἔθιμο. Κάθε οἰκογένεια ἐξάλλου ἔχει τὴ δική της παράδοση καί τις δικές της προτιμήσεις, καί μόνο σύμφωνα μ' αὐτές θεωρεῖ τὸ δέντρο «πετυχημένο».



"Όταν, ωστόσο, φτάσει ή στιγμή νά στολιστεί, μένουν ακόμη πολλά πού θά αποφασιστούν έπιτόπου. Θά βάλουμε κερί σε τούτο τό κλαδί; Υπάρχουν άρκετά γυαλιστερά στολίδια στην κορφή; Μήπως τό άστέρι είναι πολύ βαρύ ή τούτη ή πλευρά παραφορτωμένη; Για τον άμύητο, όλη αύτή ή διαδικασία είναι μάλλον παράξενη καί περιττή. Για μάς όμως πού ξέρουμε τή σημασία τού χριστουγεννιάτικου δέντρου, είναι σημαντικό τό πώς θά τό στολίσουμε.

Ή πρωτόγονη τέχνη λειτουργεί μέ παρόμοια προκαθορισμένα σχήματα, αφήνει όμως στόν καλλιτέχνη καί περιθώρια όπου θά δείξει τήν τόλμη του. Ή μαστοριά μερικών πρωτόγονων τεχνιτών είναι πραγματικά έκπληκτική. Δεν πρέπει ποτέ νά ξεχνάμε, μιλώντας για πρωτόγονη τέχνη, πώς ή λέξη δέ σημαίνει ότι οι καλλιτέχνες είναι πρωτόγονοι σέ ό,τι αφορά τή γνώση τής τέχνης τους. Άντίθετα, πολλές φυλές έχουν μιά θαυμαστή τεχνική στή γλυπτική, στήν καλαθοπλεκτική, στή βυρσοδεψία, ακόμη καί στήν κατεργασία τού μετάλλου. Αν αναλογιστούμε μέ πόσο άπλά εργαλεία είναι φτιαγμένα αύτά τά έργα, δέν μπορούμε παρά νά θαυμάσουμε τήν ύπομονή καί τό σίγουρο χέρι πού οι πρωτόγονοι τεχνίτες άπόκτησαν μέ τήν ειδίκευση αιώνων. Οί Μαορί τής Νέας Ζηλανδίας, π.χ., κάνουν άληθινά θαύματα μέ τήν ξυλογλυπτική τους. *Εικόνα 22*. Τό γεγονός, φυσικά, πώς ένα αντικείμενο είναι δύσκολο νά κατασκευαστεί, δέ σημαίνει άπαραίτητα πώς είναι έργο τέχνης. "Αν ήταν έτσι, τότε εκείνοι πού φτιάχνουν καράβια μέσα σέ μπουκάλια θά συγκαταλέγονταν ανάμεσα στους μεγαλύτερους καλλιτέχνες. Αύτή ή άπόδειξη, ωστόσο, τής έπιδεξιότητας τού πρωτόγονου σημαίνει ότι δέν είναι σωστή ή πεποίθηση πώς τά έργα του μοιάζουν παράξενα έπειδή δέν μπορεί νά τά κάνει καλύτερα. Δεν είναι ή στάθμη τής τεχνικής του πού διαφέρει από τή δική μας, αλλά οι ιδέες του. Αύτό είναι κάτι πού πρέπει νά τό συνειδητοποιήσουμε από τήν άρχή, γιατί τό χρονικό ολόκληρο τής τέχνης δέν είναι μιά ιστορία τεχνικής προόδου, αλλά μιά ιστορία άλλαγής ιδεών καί άπαιτήσεων. Όσο περνά ό καιρός, πληθαίνουν οι αποδείξεις πώς οι πρωτόγονοι καλλιτέχνες μπορούν, κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις, νά φτιάξουν έργα έξίσου σωστά, σέ ό,τι αφορά τήν άναπαράσταση τής φύσης, μέ όποιοδήποτε καλοκαμωμένο έργο ενός καλλιτέχνη τής Δύσης. Πριν από μερικές δεκάδες χρόνια άνακαλύφθηκαν στή Νιγηρία χάλκινα κεφάλια, πού άποτελούν τις πιό πειστικές άπεικονίσεις, *Εικόνα 2?*, πού θά μπορούσε κανείς νά φανταστεί. Είναι πολύ παλιά, καί

22

Ύπέρθυρο από τό σπίτι ενός Μαορί αρχηγού, αρχές τού 19ου αιώνα

Σκαλισμένο ξύλο, 32 x 82 εκ. Μουσείο τής Άνθρωπότητας, Λονδίνο





δεν υπάρχουν στοιχεία που νά φανερώνουν πώς οι ιθαγενείς καλλιτέχνες έμαθαν τή δουλειά τους από κάποιον ξένο.

Ποιος, λοιπόν, μπορεί νά είναι ο λόγος που ένα μεγάλο μέρος τής πρωτόγονης τέχνης μοιάζει τόσο αλλότριο; Για μιά ακόμη φορά πρέπει νά ανατρέξουμε στην προσωπική μας πείρα καί στά πειράματα που όλοι μπορούμε νά κάνουμε. "Ας πάρουμε ένα κομμάτι χαρτί καί ας ζωγραφίσουμε πρόχειρα κάτι που νά μοιάζει μέ πρόσωπο. "Έναν κύκλο για τό κεφάλι, μιá γραμμή για τή μύτη, μιá άλλη για τό στόμα. Κοιτάξτε αυτό τό σχέδιο δίχως μάτια. Δέ μοιάζει άβάσταχτα θλιβερό; Τό δύστυχο πλάσμα είναι τυφλό. Πρέπει νά του «βάλουμε μάτια». Τί ανακούφιση που αισθανόμαστε όταν κάνουμε τις δύο τελείες καί μπορεί επιτέλους νά μάς κοιτάζει! Για μάς, αυτό είναι άπλώς ένα άστείο. Δέν είναι όμως τό ίδιο για τον ιθαγενή. "Ένα στρογγυλό ξύλο, στο όποιο έδωσε ένα άπλό σχήμα προσώπου, τό βλέπει σάν κάτι έντελώς μεταμορφωμένο. Τήν έντύπωση που προκαλεί τή θεωρεί απόδειξη τής μαγικής του δύναμης. Δέ χρειάζεται νά τό κάνει πιο φυσικό, μιá καί έχει μάτια για νά βλέπει. "Η *Εικόνα 24* είναι ή μορφή ενός «Θεού του Πολέμου» τής Πολυνησίας, του "Όρο. Οί Πολυνήσιοι είναι έξαιρετικοί τεχνίτες, αλλά δέν έκριναν, όπως φαίνεται, άναγκαίο σ' αυτή τήν περίπτωση νά φτιάξουν μιá σωστή αναπαράσταση ανθρώπου. Εμείς δέ βλέπουμε παρά ένα κομμάτι ξύλο, καλυμμένο μέ ύφασμένες ίνες. Μόνο τά μάτια καί τά χέρια υποδηλώνονται άτεχνα μέ ένα σιρίτι. "Από τή στιγμή όμως που θά τά προσέξουμε, αυτό είναι άρκετό για νά δώσει στο ξύλο μιá μυστηριώδη δύναμη. "Αν καί δέ βρισκόμαστε ακόμη έντελώς στο χώρο τής τέχνης, τό πρόχειρο σχέδιό μας μπορεί νά μάς διδάξει καί κάτι άλλο. "Ας διαφοροποιήσουμε μέ κάθε δυνατό τρόπο αυτό τό άτεχνο σχήμα. "Ας αλλάξουμε τά μάτια κι ας τά κάνουμε αντί για κουκίδες σταυρούς, ή ας τους δώσουμε μιá οποιαδήποτε μορφή άσχετη μέ τήν όψη των άληθινών ματιών. "Ας κάνουμε έναν κύκλο για μύτη καί μιá σπείρα

οά στόμα. Όλα αυτά δέ θά έχουν καμιá σημασία από τή στιγμή που θά διατηρήσουν τήν ίδια σχέση μεταξύ τους. Για τον ιθαγενή καλλιτέχνη αυτή ή αναζάλυση σήμαινε ίσως πολλά. Του έμαθε νά φτιάχνει μορφές ή πρόσωπα διαέγοντας τις φόρμες που του άρεσαν καί που ταίριαζαν στο είδος τής τέχνης του. 'Ο άποτέλεσμα μπορεί νά μήν ήταν πολύ πειστικό σέ ό,τι άφορά τήν ομοιότητα έ τή φύση, αλλά θά παρουσίαζε κάποια ενότητα καί κάποια άρμονία που έλειαν άκριβώς από τό πρώτο μας άτεχνο σχέδιο. "Η *Εικόνα 25* δείχνει μιá μάσκα πό τή Νέα Γουινέα. Δέν είναι ίσως ωραία, αλλά ούτε καί τό έπιζητεί. Προ-

24

"Όρο, Θώζ τον
πο/χμον, από τήν
Ταϊτή, 18ος αιώνας

Ξύλο σκεπασμένο μέ
πλεγμένο σπάγκο,
μήκος 66 εκ.
Μουσείο τής
'Ανθρωπότητας.
Λονδίνο



Ι', VI. TOI />J'II\ 'ή
ααπη <ιχο ζη\ '
r.i./iio/t'l τοϊ Κο/.ποι
:<π InTioi'U. .Xi.a
/ οι /ιν, '/. ττι.ρ. Ι ΚΧο

r.i /o. ι (,κιαμικ απο
(,τ/.ιM (K/ (V/.VTpOI M/1
I.T TIM.: ι\ί.^. ι ψο;
ι ^:4 ι:κ'. Μ οι crdo
τή: Λ\Π\ 'Η')τ:οτητα:.
\\ι η'ιM νο





ορίζεται για μια τελετή οπου οι νέοι του χωριού μεταμφιέζονται σε φαντάσματα και τρομάζουν τις γυναίκες και τα παιδιά. Όσο αλλόκοτο ή αποκρουστικό και νά μάς φαίνεται αυτό τό «φάντασμα», μάς ικανοποιεί ως ένα βαθμό ό τρόπος μέ τον όποιο ό καλλιτέχνης έχει συνθέσει ένα πρόσωπο μέ γεωμετρικά σχήματα.

Σέ ορισμένες περιοχές του κόσμου, οι πρωτόγονοι καλλιτέχνες δημιούργησαν πολύπλοκα συστήματα για νά παραστήσουν τις διάφορες μορφές και τά τοτέμ των μύθων τους μέ διακοσμητικό τρόπο. Στους ιθαγενείς της Βόρειας Αμερικής, π.χ., οι καλλιτέχνες συνδυάζουν τήν οξεία παρατήρηση των φυσικών μορφών μέ μιá περιφρόνηση για κείνο που λέμε αληθινή όψη των πραγμάτων. Καθώς είναι κυνηγοί, ξέρουν καλύτερα απ' όλους μας τό πραγματικό σχήμα που έχει τό ράμφος του άετού ή τ' αυτιά του κάστορα. Πιστεύουν όμως πως ένα και μόνο χαρακτηριστικό άρκει. Μιά μάσκα μέ ράμφος άετού είναι ένας άετός. Η *Εικόνα 26* παριστάνει τό σπίτι του άρχηγού της φυλής Haida από τη βορειοδυτική περιοχή, μέ τρεις τοτεμικούς στύλους στην πρόσοψη. Για μάς είναι ίσιος ένα συνονθύλευμα από άσχημες μάσκες, για τους Ερυθρόδερμους όμως ό στύλος άπεικονίζει έναν παλιό θρύλο της φυλής.

26

Πρόπ/Άσμα σπιτιού
ενός άρχηγού Χάιντα
του 19ου αιώνα,
Ινδιάνοι της
βορειοδυτικής ακτής

Άμερικανικό
Μουσείο Φυσικής
Ιστορίας, Νέα
Υόρκη

Ζούσε κάποτε στην πό/η Gwais Kun ένας νέος, που ο/η μέρα τεμπέλιαζε στο κρεβάτι τον, ώσπου μιá μέρα ή πεθερά του του έκανε παρατήρηση. Έκείνος ντράπηκε, έφυγε από το σπίτι και πήρε τήν απόφαση νά σκοτυχει ένα τέρας που ζούσε σε μιá λίμνη κι έτρωγε ανθρώπους και φάλαινες. Τον βοήθησε ένα μαγικό πουλί, και μαζί έφτιαξαν, μέ τον κορμό ενός δέντρου, μιá παγίδα, από όπου κρέμασε δυο παιδιά για δόλωμα. Έτσι έπιασε τό τέρας, τό έγδαρε, και ντυμένος μέ τό δέρμα του έπιασε ψάρια και τ' άφηνε ταχτικά στην πόρτα της γκρινιάρας πεθεράς του. Αυτή κολακεύτηκε τόσο μέ τά αναπάντεχα δώρα, που νόμισε πως ήταν ή ίδια σπουδαία μάγισσα. Όταν ό νέος της φανέρωσε τήν ά/ι|θεια, ντράπηκε τόσο, που πέθανε.

Όλα τά πρόσωπα αυτής της ιστορίας άπεικονίζονται στον κεντρικό στύλο. Η μάσκα κάτω από τήν είσοδο είναι μιá από τις φάλαινες που καταβρόχθισε τό τέρας. Η μεγάλη μάσκα πάνω από τήν είσοδο είναι τό τέρας· αποπάνω της βλέπουμε τήν ανθρώπινη μορφή της άτυχης πεθεράς. Η μάσκα μέ τό ράμφος, πιο πάνω, είναι τό πουλί που βοήθησε τον ήρωα, και αυτός ό ίδιος είναι πιο ψηλά, ντυμένος μέ τό δέρμα του τέρατος, μαζί μέ τά ψάρια που ψάρευε. Οι άνθρωπινες μορφές στην κορυφή είναι τά παιδιά που χρησιμοποίησε ό νέος για δόλωμα.

Είναι εύκολο για μάς νά υποθέσουμε πως τό έργο αυτό είναι γέννημα κάποιου παραλογισμού, αλλά για κείνους που τό έφτιαξαν ήταν πολύ σοβαρή υπόθεση. Μέ τά πρωτόγονα εργαλεία των ιθαγενών, οι στύλοι αυτοί χρειάστηκαν χρόνια για νά γίνουν, καμιά φορά μάλιστα όλοι οι άντρες του χωριού βοήθησαν στο έργο που προορισμός του ήταν νά έπσημάνει και νά τιμήσει τό σπίτι ενός ισχυρού φυλάρχου.

Χωρίς εξήγηση, δέ θα μπορούσαμε ποτέ νά καταλάβουμε τι σημαίνουν αυτά τά ξυλόγλυπτα που έγιναν μέ τόσο μόχθο κι αγάπη. Είναι κάτι που συμβαίνει συχνά στα πρωτόγονα έργα τέχνης. Μιά μάσκα όπως της *Εικόνας 28* μάς φαί-



νεται ίσως διασκεδαστική, τό νόημά της όμως δεν είναι καθόλου άστεϊο. Παριστάνει έναν άνθρωποφάγο δαίμονα των βουνών, πού τό πρόσωπό του είναι κηλιδωμένο με αίμα. "Αν καί είναι πιθανό νά μην την καταλάβουμε, έκτιμουμε ωστόσο τήν τελειότητα με την όποια τά φυσικά σχήματα μεταμορφώνονται σέ ένα σχέδιο μέ συνεπή διάρθρωση. Υπάρχουν πολλά μεγάλα έργα του ίδιου τύπου πού ανήκουν στις παράξενες καταβολές τής τέχνης· ή άκριβής ερμηνεία τους χάθηκε ίσως γιά πάντα, αλλά εξακολουθούμε νά τά θαυμάζουμε. "Ο,τι απόμεινε από τούς μεγάλους πολιτισμούς τής αρχαίας 'Αμερικής είναι ή «τέχνη» τους. "Εβαλα τή λέξη σέ εισαγωγικά, όχι γιατί λείπει ή ομορφιά από τις μυστηριώδεις αυτές άπεικονίσεις καί από τά μυστηριώδη αυτά κτίρια —μερικά είναι πολύ γοητευτικά— αλλά γιατί δέν πρέπει νά τά πλησιάσουμε μέ τήν ιδέα ότι έγιναν γιά νά δώσουν απόλαυση ή νά «διακοσμήσουν». "Η τρομαχτική κεφαλή του Θανάτου, γλυπτό πού προέρχεται από ένα βωμό στά ερείπια του Κοπάν, στή σημερινή 'Ονδούρα (Εικόνα 27), μάς θυμίζει τις μακάβριες ανθρωποθυσίες πού άπαιτούσαν οι θεοί τους. Δέν ξέρουμε πολλά πράγματα γιά τήν άκριβή σημασία τέτοιων γλυπτών, αλλά οι προσπάθειες τών έπιστημόνων πού τά ανακάλυψαν καί πάσχισαν νά βρουν τά μυστικά τους μάς έμαθαν άρκετά γιά νά μπορούμε νά τά συγκρίνουμε μέ άλλα έργα πρωτόγονων πολιτισμών. Αυτοί οι λαοί δέν ήταν, βέβαια, πρωτόγονοι μέ τή συνηθισμένη έννοια τής λέξης. "Όταν έφτασαν οι 'Ισπανοί καί οι Πορτογάλοι κατακτητές, τον δέκατο έκτο αιώνα, οι 'Αζτέκοι στό Μεξικό καί οι 'Ινκα στο Περού κυβερνούσαν κραταιές αυτοκρατορίες. Ξέρουμε επίσης πώς στους αιώνες πού είχαν προηγηθεί, οι Μάγια στήν Κεντρική 'Αμερική είχαν χτίσει μεγάλες πολιτείες κι είχαν επινοήσει ένα σύστημα γραφής κι ένα ήμερολογιακό σύστημα πού δέν ήταν καθόλου πρωτόγονα. Όπως οι Νέγροι τής Νιγηρίας, έτσι καί οι προκολομβιανοί 'Αμερικανοί μπορούσαν θαυμάσια νά απεικονίσουν τό ανθρώπινο πρόσωπο μέ φυσικό τρόπο. Οι αρχαίοι Περουβιανοί έδιναν σέ μερικά άγγεία τους τό σχήμα τής ανθρώπινης κεφαλής, κι αυτές οι κεφαλές έχουν μιá εντυπωσιακή φυσικότητα, Εικόνα 29 Αν τά περισσότερα έργα αυτών τών πολιτισμών μάς φαίνονται ξένα καί άφύσικα, ίσως αυτό νά οφείλεται στις ιδέες πού έκφράζουν.

27

Κεφαλή του θεού του θανάτου, από πέτρινο βωμό τών Μάγια βρέθηκε στό Κοπάν, 'Ονδούρα, περ. 500-600 μ.Χ.

37 * i04 έκ. Μουσείο τής 'Ανθρωπότητας, Λονδίνο

28

Μάσκα χορού τών 'Ινουιτ από τήν 'Αλάσκα, περ. 1880

Ζωγραφισμένο ξύλο, 37 x 25,5 εκ. Εθνολογικό Μουσείο, Κρατικά Μουσεία, Βερολίνο





29

Αγγείο με τη μορφή
μονόφθαλμον άντρα,
βρέθηκε στην
κοιλιάδα Τσικαννά,
Περού, περ. 250-
550 μ.Χ.

Πηλός, ύψος 29 εκ.
Ίνστιτούτο Τέχνης,
Σικάγο



30

Ο Τλάλοκ, θεός
τής Βροχής των
Άζτέκων, 14ος-
15ος αιώνας

Πέτρα, ύψος 40 εκ.
Εθνολογικό
Μουσείο,
Κρατικά Μουσεία,
Βερολίνο

Ἡ *Εικόνα 30* παριστάνει ένα γλυπτό από τὸ Μεξικὸ, ποὺ ἀνήκει στὴν ἐποχὴ τῶν Ἀζτέκων, στὴν τελευταία περίοδο πρὶν ἀπὸ τὴν ἰσπανικὴ κατάκτηση. Οἱ ἀρχαιολόγοι νομίζουν ὅτι ἀπεικονίζει τὸ θεὸ τῆς βροχῆς, τὸν Τλάλοκ. Στὰ τροπικὰ αὐτὰ κλίματα ἡ βροχὴ εἶναι συχνὰ θέμα ζωῆς ἢ θανάτου γιὰ τοὺς κατοίκους· χωρὶς βροχὴ, τὰ σπαρτὰ καταστρέφονται καὶ οἱ ἄνθρωποι πεινροῦν. Δὲν εἶναι περίεργο ποὺ ὁ θεὸς τῆς βροχῆς καὶ τῆς θύελλας ἀποκτὰ στὴ φαντασία τους τὴ μορφὴ παντοδύναμου δαίμονα. Ἡ ἀστραπὴ στὸν οὐρανὸ εἶναι γιὰ αὐτοὺς ἓνα μεγάλο φίδι. "Ἐτσι, πολλοὶ λαοὶ τῆς Ἀμερικῆς θεωροῦσαν τὸν κροταλία ἱερὸ καὶ παντοδύναμο ὄν. "Ἀν κοιτάξουμε προσεχτικότερα τὴ μορφὴ τοῦ Τλάλοκ, θά δοῦμε πῶς τὸ στόμα του τὸ σχηματίζουν δυο κεφάλια ἀπὸ κροταλίες, τὸ ἓνα ἀπέναντι στο ἄλλο, μὲ τὰ μεγάλα δηλητηριώδη δόντια τους νὰ ἐξέχουν. Ἡ μὴτη του ἐπίσης μοιάζει νὰ σχηματίζεται ἀπὸ τὰ πλεγμένα σώματα τῶν φιδιῶν. Ἀκόμη καὶ τὰ μάτια του μποροῦμε ἴσως νὰ τὰ δοῦμε σὰν κουλουριασμένα φίδια. Βλέπουμε λοιπὸν πῶς ἡ ιδέα τῆς κατασκευῆς ἐνὸς προσώπου μὲ δεδομένα σχήματα μπορεῖ νὰ μᾶς ἀπομακρύνει ἀπὸ τις ἀντιλήψεις μας γιὰ μιὰ γλυπτικὴ ποὺ μοιάζει μὲ τὴ φύση. Παίρνουμε ἐπίσης μιὰ νύξη γιὰ τοὺς λόγους ποὺ ἴσως οδήγησαν μερικὲς φορές σ' αὐτὴ τὴ μέθοδο. Ἦταν πραγματικά ταιριαστὸ νὰ φτιάξουν τὴν εἰκόνα τοῦ θεοῦ τῆς βροχῆς μὲ τὸ σῶμα τῶν ἱερῶν φιδιῶν ποὺ ἐνσάρκωναν τὴ δύναμη τῆς ἀστραπῆς. "Ἀν προσπαθήσουμε νὰ κατανοήσουμε τὴ νοοτροπία ποὺ δημιουργήσε αὐτὰ τὰ ὑπερφυσικὰ εἰδῶλα, ἴσως ἀρχίσουμε νὰ καταλαβαίνουμε πῶς ἡ εἰκόνα, σ' ἐκείνους τοὺς ἀρχαίους πολιτισμοὺς, δὲν εἶχε σχέση μόνο μὲ τὴ μαγεία καὶ τὴ θρησκεία, ἀλλὰ πῶς ἦταν καὶ ἡ πρώτη μορφὴ γραφῆς. Τὸ ἱερὸ φίδι τῆς ἀρχαίας μεξικανικῆς τέχνης δὲν ἦταν μόνο ἡ εἰκόνα ἐνὸς κροταλίου. Μποροῦσε νὰ ἐξελιχθεῖ σὲ σῆμα ποὺ συμβόλιζε τὴν ἀστραπὴ, καί, μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, σὲ χαρακτήρα μέσα ἀπὸ τὸν ὅποιο λατρεύεται ἡ ἐξορκίζεται ἴσως ἡ θύελλα. Δὲν ξέρουμε πολλὰ πράγματα γιὰ τις μυστηριώδεις αὐτὲς καταβολές, ἀν ὅμως θέλουμε νὰ καταλάβουμε τὸ χρονικὸ τῆς τέχνης, θὰ πρέπει νὰ θυμόμαστε κάθε τόσο πῶς οἱ εἰκόνες καὶ τὰ γράμματα εἶναι, στὴν πραγματικότητα, συγγενεῖς ἐξ αἵματος.

*Ἰθαγενὴς τῆς
Αὐστραλίας
σχεδιάζει τοτέμ με
μορφὴ ὀπίσσονι
(ζῶο τῆς περιοχῆς)
σε βράχο*



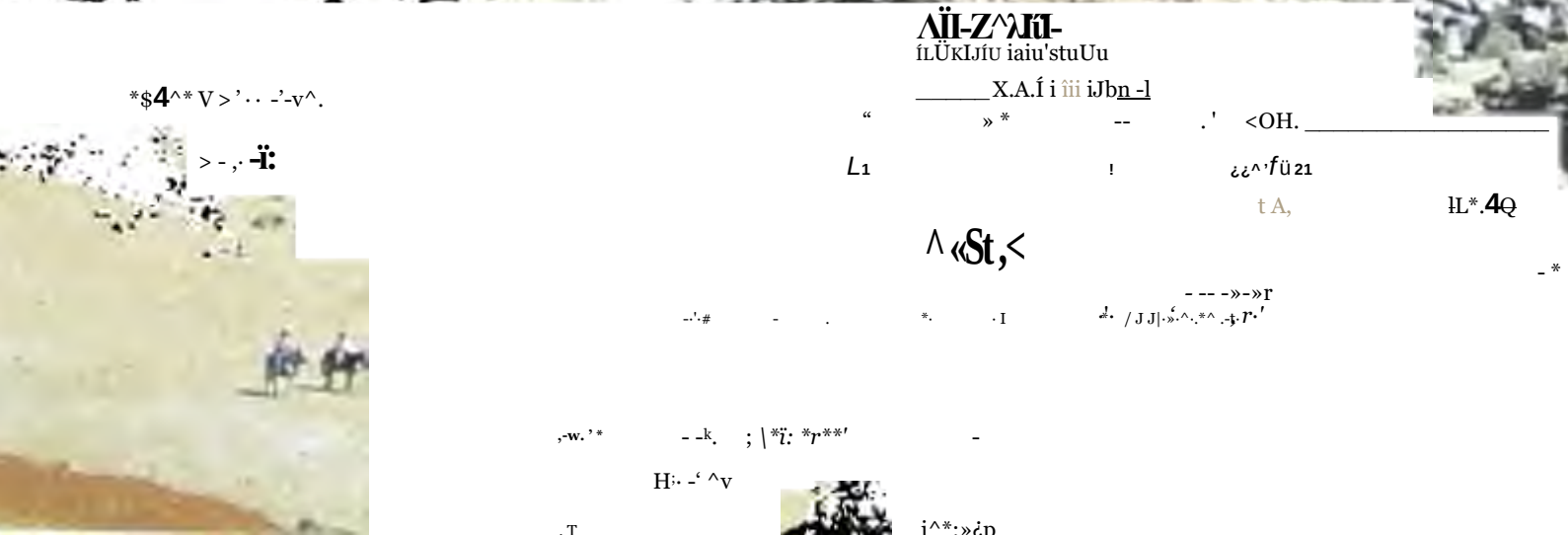
2

ΤΕΧΝΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑ

Αίγυπτος, Μεσοποταμία, Κρήτη

Σε όλα τα μέρη του κόσμου υπάρχει κάποια μορφή τέχνης. 'Αν δούμε όμως την ιστορία της τέχνης ως αδιάκοπη προσπάθεια, τότε δεν μπορούμε να τοποθετήσουμε την άφετηρία της στις σπηλιές της Νότιας Γαλλίας ή στους Ερυθρόδερμους της Βόρειας 'Αμερικής. Δεν υπάρχει άμεση παράδοση που να ενώνει αυτές τις παράξενες καταβολές με τη δική μας εποχή, υπάρχει όμως μια άμεση παράδοση από δάσκαλο σε μαθητή, και από μαθητή σε θαυμαστή ή αντιγραφέα, που συνδέει την τέχνη της εποχής μας, το κάθε σπίτι ή την κάθε άφισα, με την τέχνη της Κοιλάδας του Νείλου πριν από πέντε χιλιάδες χρόνια. Γιατί θα δούμε πώς οι 'Αρχαίοι 'Ελληνες μαθήτευσαν στους Αιγυπτίους, και πώς όλοι έμεις μαθητεύσαμε στους 'Ελληνες. Η τέχνη της Αίγυπτου έχει, λοιπόν, τεράστια σημασία για μάς.

"Όλοι ξέρουμε πώς η Αίγυπτος είναι ή χώρα των πυραμίδων, *Εικόνα 31*, αυτών των πέτρινων βουνών που ορθώνονται σάν άνεμοδαρμένα ορόσημα στον μακρινό ορίζοντα της Ιστορίας. Μόλο που φαίνονται απόμακρες και γεμάτες μυστήριο, μάς λένε πολλά για την ιστορία τους. Μάς μιλάνε για μία χώρα τόσο οργανωμένη, ώστε να μπορούν να ύψωθούν αυτοί οι γιγάντιοι τύμβοι στη διάρκεια της ζωής ενός μόνο βασιλιά* μάς μιλάνε για βασιλιάδες τόσο πλούσιους και δυνατούς που να μπορούν να έξαναγκάσουν χιλιάδες εργάτες ή σκλάβους να δουλεύουν όλοχρονίς, να κόβουν πέτρες από τα λατομεία, να τις κουβαλάνε στο κτίσμα και να τις άνυψώνουν με τα πιο πρωτόγονα μέσα, ως τη στιγμή που ο τάφος θα ήταν έτοιμος να δεχτεί το βασιλιά. Κανένας βασιλιάς και κανένας λαός δε θα έκαναν τόσα έξοδα και δε θα κόπιαζαν τόσο πολύ μόνο και μόνο για να φτιάξουν ένα μνημείο. Πράγματι, ξέρουμε πώς οι πυραμίδες είχαν πρακτική σημασία για τους βασιλιάδες και για τους ύπηκόους τους. Οι Αιγύπτιοι θεωρούσαν το βασιλιά πλάσμα θεϊκό, που τους έξουσίαζε και που, όταν θα άφηνε τη γή, θα ανέβαινε πάλι στους ουρανούς απ' όπου είχε έρθει. Οι πυραμίδες, καθώς ύψώνονταν προς τον ουρανό, θα τον βοηθούσαν ίσως στο άνέβασμά του. Θα διατηρούσαν πάντως το ιερό του σκήνωμα* γιατί οι Αιγύπτιοι πίστευαν πώς, για να ζήσει ή ψυχή στον άλλο κόσμο, το σώμα έπρεπε να μείνει άφθαρτο. Αυτός είναι ο λόγος που εμπόδιζαν το σώμα, με μία περίπλοκη μέθοδο ταρίχευσης, να άποσυντεθει, περιτυλίγοντάς το με λουρίδες από ύφασμα. 'Η πυραμίδα χτιζόταν για να φυλάξει τη μούμια του βασιλιά. Τοποθετούσαν το σώμα του ακριβώς στο κέντρο του μεγάλου πέτρινου βουνού, σ' ένα πέτρινο φέρετρο. 'Ολόγυρα στον





3ῆ
*Οι Πυραμίδες
τῆς Γκίζας,
περ. 2613-2563*

νεκρικό θάλαμο ήταν γραμμένες μαγικές λέξεις και ξόρκια, για να τον βοηθήσουν στο ταξίδι του στον άλλο κόσμο.

Δέν είναι όμως μόνο αυτά τα αρχαιότατα κατάλοιπα της ανθρώπινης αρχιτεκτονικής που αποκαλύπτουν το ρόλο που έπαιζαν πανάρχαιες δοξασίες στο χρονικό της τέχνης. Οι Αιγύπτιοι πίστευαν πως δέν έφτανε να συντηρήσεις το σώμα. "Αν διατηρούσαν και το ομοίωμα του βασιλιά, ήταν ακόμη πιο σίγουρο πως θα εξακολουθούσε να υπάρχει για πάντα. Παράγγελλαν λοιπόν σε γλύπτες να σκαλίσουν το κεφάλι του βασιλιά σε σκληρό άφθαρτο γρανίτη και το τοποθετούσαν μέσα στον τάφο, όπου δέν το έβλεπε κανένας, για να ασκήσει τη μαγεία του και να βοηθήσει την ψυχή να μείνει ζωντανή μέσα στην εικόνα και διαμέσου της εικόνας. Μιά από τις λέξεις που χρησιμοποιούσαν οι Αιγύπτιοι για το γλύπτη σήμαινε «εκείνος που σε κρατάει στη ζωή».

Ήρχικά, οι τελετουργικοί αυτοί τύποι αποτελούσαν προνόμιο των βασιλιάδων, σύντομα όμως οι ευγενείς της Αύλης απέκτησαν μικρότερα μνημεία, που τα έστηναν σε κανονικές σειρές γύρω από τον τύμβο του βασιλιά· και σιγά σιγά, κάθε άνθρωπος που σεβόταν τον εαυτό του έπρεπε να φροντίσει για τη μεταθανάτια ζωή του, παραγγέλλοντας έναν ακριβό τάφο που θα στέγαζε τη μούμια και το ομοίωμά του και όπου η ψυχή του θα κατοικούσε και θα δεχόταν τις προσφορές, τροφές και ποτά, που προορίζονταν για τους νεκρούς. Μερικά από τα πρώτα ομοιώματα της εποχής των πυραμίδων, στην Τέταρτη Δυναστεία του «Παλαιού Βασιλείου», είναι από τα ωραιότερα έργα της αιγυπτιακής τέχνης, *Εικόνα 32*. Έχουν μία σοβαρότητα και μία απλότητα που δέν ξεχνιούνται εύκολα. Είναι φανερό ότι ο γλύπτης δέν προσπαθούσε να κολακέψει το μοντέλο του ή να συγκροτήσει μία φευγαλέα έκφραση. Τον απασχολούσε μόνο η ουσία. Παρέλειπε όλες τις μικρολεπτομέρειες. Έξαιτίας ίσως αυτής ακριβώς της αυστηρής προσήλωσης στις βασικές φόρμες του ανθρώπινου κεφαλιού παραμένουν τα πορτρέτα αυτά τόσο εντυπωσιακά. Γιατί, παρά τη σχεδόν γεωμετρική τους άκαμψία, δέν είναι πρωτόγονα, όπως είναι οι μάσκες των ιθαγενών που αναφέραμε στο Κεφάλαιο 1, *σελίδες 47*. **5Α** *Εικόνες 28, 28*. Ούτε είναι τόσο φυσικά όσο τα νατουραλιστικά κεφάλια της Νιγηρίας, *σελίδα 45* > *Εικόνα 23*. Η παρατήρηση της φύσης και η αρμονία του συνόλου είναι τόσο τέλεια εξισορροπημένες, ώστε μάς δίνουν την εντύπωση ότι είναι φυσικά και συγχρόνως απόμακρα και άνεπηρεαστα από το χρόνο.

Αυτός ο συνδυασμός της γεωμετρικής κανονικότητας και της οξείας παρατήρησης της φύσης χαρακτηρίζει όλη την αιγυπτιακή τέχνη. Τα καλύτερα δείγματα είναι τα ανάγλυφα και η ζωγραφική που διακοσμούν τους τοίχους των τάφων. Η αλήθεια είναι πως η λέξη «διακοσμούν» δέν ταιριάζει σε μία τέχνη που δέν έμελλε να τη δει άλλος από την ψυχή του νεκρού. Τα έργα αυτά δέν ήταν καμωμένα για να προσφέρουν απόλαυση. Σκοπός τους ήταν να «διατηρούν τη ζωή». Κάποτε, σε μία εποχή μακρινή και απάνθρωπη, όταν πέθαινε κανένας ισχυρός, το έθιμο άπαιτούσε να τον ακολουθήσουν στον τάφο οι υπηρέτες και οι σκλάβοι του. Τους θυσίαζαν, ώστε να μη φτάσει ο αφέντης τους στον άλλο κόσμο χωρίς την ακολουθία του. Ήργότερα, οι φρικαλεότητες αυτές θεωρήθηκαν ή πολύ απάνθρωπες ή πολύ δαπανηρές, και ή τέχνη ήρθε να

32

*Κεφάλι
(προσαπητογραφία),
περ. 2551-2528
π.Χ.*

**Βρέθηκε σ' έναν
τάφο στην Γκίζα·
ασβεστόλιθος, ύψος
27,8 εκ. Μουσείο
Ίστορίας της
Τέχνης, Βιέννη**





σώσει την κατάσταση. Αντί για πραγματικούς υπηρέτες, έδιναν στους μεγάλους του κόσμου τούτου εικόνες για υποκατάστατα. Οί ζωγραφιές και τὰ γλυπτά των αιγυπτιακών τάφων ήταν οί σύντροφοι τής ψυχής στον άλλο κόσμο, μιά πίστη που συναντούμε σε πολλούς πρώιμους πολιτισμούς.

Τὰ ανάγλυφα και οί τοιχογραφίες μάς δίνουν μιά ιδιαίτερα ζωντανή εικόνα τής ζωής στήν Αίγυπτο πριν από χιλιάδες χρόνια. Όστόσο, όταν τὰ βλέπουμε για πρώτη φορά, μπορεί νά μάς δημιουργήσουν άπορίες. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οί Αιγύπτιοι ζωγράφοι είχαν μιά τελείως διαφορετική αντίληψη για τήν αναπαράσταση τής ζωής :—πράγμα που δεν ήταν ίσως άσχετο μέ τον διαφορετικό στόχο των έργων τους. Τό σημαντικότερο γι' αυτούς δέν ήταν ή ομορφιά, αλλά ή πληρότητα. Έργο τού καλλιτέχνη ήταν νά διαφυλάξει τὰ πάντα όσο τό δυνατό σαφέστερα καί μονιμότερα. Δέν προσπαθούσε νά σχεδιάσει τή φύση από μιά τυχαία οπτική γωνία. Σχεδίαζε από μνήμης, άκολου-

33

*Ο κήπος του
Νεμπαμούν,
περ. 1400 π.Χ.*

**Τοιχογραφία από
εναν τάφο στις
Θηβες, 64 χ 742 εκ.
Βρετανικό Μουσείο,
Λονδίνο**

34

*Προσωπογραφία
τον Χεζιρέ, από μιά
ζύ/ανη πόρτα του
τάφου του,*
περ. 2778-2783
π.Χ.

Ξύλο, ύψος Π5 εκ·
Αιγυπτιακό
Μουσείο, Κάιρο



θώντας αυστηρούς κανόνες που εξασφάλιζαν απόλυτη σαφήνεια σε όσα στοιχεία έπρεπε να ενσωματωθούν στην εικόνα. Η μέθοδός του έμοιαζε περισσότερο με του χαρτογράφου παρά με του ζωγράφου. Η Εικόνα 33 την έξηγεϊ με ένα απλό παράδειγμα: έναν κήπο με μιά μικρή λίμνη. Αν είχαμε να σχεδιάσουμε ένα τέτοιο θέμα, θ' αναρωτιόμασταν ίσως από πού ν' αρχίσουμε. Τό σχήμα και τό είδος των δέντρων θά φαινόταν καθαρά μόνο από τό πλάι, και τό σχήμα τής λίμνης δέ θά ξεχώριζε παρά μόνο αν τό βλέπαμε από ψηλά. Οί Αιγύπτιοι δέν είχαν κανένα πρόβλημα. Σχεδίαζαν, απλούστατα, τή λίμνη σαν να τήν έβλεπαν από ψηλά, και τά δέντρα από τό πλάι. Τά ψάρια όμως και τά πουλιά στη λίμνη τά σχεδίαζαν από πλάγια όψη, αφού δέ θά μπορούσαμε να τά αναγνωρίσουμε αν τά σχεδίαζαν από πάνω.

Σέ μιά τόσο απλή εικόνα μπορούμε εύκολα να καταλάβουμε τή διαδικασία που ακολουθεϊ ό καλλιτέχνης. Τά παιδιά χρησιμοποιούν συνήθως παρόμοια μέθοδο. Οί Αιγύπτιοι όμως ήταν πολύ συνεπέστεροι από τά παιδιά στην εφαρ-

μογή αυτών των μεθόδων. Έπρεπε όλα να παρασταθούν από τήν πιο χαρακτηριστική οπτική τους γωνία. Στην Εικόνα 34 βλέπουμε τις συνέπειες αυτής τής μεθόδου στην παράσταση του ανθρώπινου σώματος. Τό κεφάλι διακρινόταν εύκολότερα σε πλάγια όψη. Τό σχεδίαζαν λοιπόν από τό πλάι. "Όταν όμως φανταζόμαστε τά μάτια, τά βλέπουμε από μπροστά. Έκαναν επομένως ένα κατά μέτωπον (en face) μάτι σ' ένα κεφάλι σχεδιασμένο από τό πλάι. Ό κορμός, τό στήθος και οι ώμοι φαίνονται καλύτερα από μπροστά, γιατί έτσι βλέπουμε πώς ενώνονται τά χέρια με τον κορμό. Τά χέρια και τά πόδια όμως, όταν κινούνται, φαίνονται πολύ καθαρότερα από τό πλάι. Αύτός είναι ό λόγος που οι Αιγύπτιοι, στις παραστάσεις τους, μοιάζουν τόσο παράξενα επίπεδοι και άφύσικοι. Επιπλέον, οι ζωγράφοι τους έβρισκαν πώς δέν ήταν εύκολο να παραστήσουν τό κάθε πόδι όπως φαίνεται από τό έξω μέρος. Προτιμούσαν τήν καθαρή γραμμή που ξεκινά από τό μεγάλο δάχτυλο και προχωρεί προς τήν κνήμη. Έτσι, και τά δυο πόδια είναι σχεδιασμένα από τό μέσα μέρος —και ή μορφή στο ανάγλυφο μοιάζει να έχει δυο άριστερά πόδια. Δέν πρέπει με κανέναν τρόπο να υποθέσουμε ότι οι καλλιτέχνες στην Αίγυπτο πίστευαν πώς οι άνθρωποι είναι έτσι καμωμένοι. Άκολουθούσαν απλώς έναν κανόνα που τους επέτρεπε να ενσωματώνουν στην ανθρώπινη μορφή ό,τι θεωρούσαν σημαντικό. Αύτή ή αυστηρή προσήλωση στον κανόνα είχε

ίσως κάποια σχέση με τη μαγική ιδιότητα των έργων. Γιατί πώς Οά μπορούσε πραγματικά ένας άνθρωπος να φέρει ή να δεχτεί τις απαραίτητες προσφορές των νεκρών μ' ένα χέρι που θα φαινόταν κοντότερο ή κρυμμένο από το σώμα, αν ο καλλιτέχνης ακολουθούσε τους νόμους της προοπτικής;

Σ' αυτή την περίπτωση, όπως και σε άλλες, η αιγυπτιακή τέχνη δέ βασιζόταν σε ό,τι βλέπει ο καλλιτέχνης σε μία δεδομένη στιγμή, αλλά πιο πολύ σε ό,τι ξέρει ότι ανήκει σ' ένα πρόσωπο ή σε μία σκηνή. Συνθέτει τις παραστάσεις του ξεκινώντας από τις φόρμες που έχει μάθει και που γνωρίζει, όπως ο πρωτόγονος καλλιτέχνης συνθέτει τις μορφές του με τις φόρμες που ξέρει να αποδώσει. Ο καλλιτέχνης δεν ενσωματώνει στις εικόνες του μόνο ό,τι ξέρει για φόρμες και σχήματα, αλλά και ό,τι ξέρει για τη σημασία τους. Εμείς χρησιμοποιούμε καμιά φορά την έκφραση: «τό μεγάλο αφεντικό». Οί Αιγύπτιοι ζωγράφιζαν τό αφεντικό μεγαλύτερο από τους υπηρέτες ή ακόμη και από τη γυναίκα του.

Από τη στιγμή που θα καταλάβουμε αυτούς τους κανόνες και αυτές τις συμβάσεις, θα κατανοήσουμε και τη γλώσσα των εικόνων που έξιτορούν τη ζωή των Αιγυπτίων. Η *Εικόνα 35* δίνει μία ιδέα της γενικής διάταξης ενός τοίχου στον τάφο άξιωματούχου της εποχής του «Μέσου Βασιλείου», περίπου τό 1900 π.Χ. Οί επιγραφές με τά ιερογλυφικά μάς λένε άκριβώς ποιος ήταν και ποιούς τίτλους και διακρίσεις είχε στη ζωή του. Τό όνομά του ήταν, όπως διαβάζουμε, Χναμχοτέπ, Διοικητής της Άνατολικής Ερήμου, Πρίγκιπας του

35

Τοιχογραφία από τον τάφο του Χναμχοτέπ, περ. 1900 π.Χ.

Βρέθηκε στο Μπενί Χασάν από αντίγραφο του πρωτοτύπου δημοσιευμένο από τον Κάρλ Λέψιους. Ωνήγηιά ΤΓΤ, 1842



3<>

Λεπτομέρεια από την
Εικόνα 35



Μενάτ Χουφού, Έμπιστος Φίλος του Βασιλιά. Οικείος του Βασιλιά, Άνώτερος Επόπτης των Ιερέων, Ιερέας του Ώρου. Ιερέας του Άνουβι. Αρχηγός Όλων των Θεϊκών Μυστικών και τό πιο εντυπωσιακό από όλα Αύθεντης Όλων των Χιτώνων. Στο αριστερό μέρος τον βλέπουμε να κυνηγά άγριοπούλια μ' ένα είδος μπουμερανγκ. Μαζί του είναι ή γυναίκα του ή Χετί, ή παλλακίδα του ή Τζάτ και ένας από τους γιούς του, πού, παρά τό μικρό του ανάστημα στην εικόνα, είχε τόν τίτλο: Έπόπτης των Συνόρων. Κάτω, στό διάζωμα, βλέπουμε ψαράδες, μέ τόν επιστάτη τους τόν Μεντουχότεπ, νά τραβάνε ένα δίχτυ γεμάτο ψάρια. Έπάνω από τήν πύλη βλέπουμε πάλι τόν Χναμχοτέπ. πού αυτή τή φορά πιάνει πουλιά τής λίμνης μ' ένα δίχτυ. Όταν ξέρουμε τις μεθόδους τών Αιγυπτίων καλλιτεχνών, καταλαβαίνουμε εύκολα πώς λειτουργεί αυτή ή συσκευή. Ό κυνηγός κρύβεται πίσω από τά καλάμια κρατώντας ένα σκοινί πού ενώνεται μέ τό άνοιχτό δίχτυ, όπως τό βλέπουμε από πάνω. Όταν τά πουλιά αγγίζουν τό δόλωμα, τραβά τό σκοινί και τό δίχτυ τα παγιδεύει. Πίσω από τόν Χναμχοτέπ στέκεται ό μεγάλος του γιός, ό Νάχτ, και ό Έπόπτης των Θησαυρών, πού ήταν κι ό υπεύθυνος για τήν παραγγελία του τάφου. Στή δεξιά πλευρά, ό Χναμχοτέπ, «σπουδαίος ψαράς, περίφημος κυνηγός άγριων πουλιών, πού άγαπά τή θεά του κυνηγιού», καμακώνει ψάρια. *Εικόνα 10.* Άλλη μιά φορά μπορούμε νά παρατηρήσουμε τά συμβατικά μέσα του Αιγύπτου καλλιτέχνη, πού βάζει τό νερό νά άνεβαίνει άνάμεσα στά καλάμια για νά μάς δείξει τό άνοιγμα μέ τά ψάρια. Ή επιγραφή λέει: «Κωπηλατώντας άνάμεσα στους παπύρους, τις λίμνες μέ τις άγριόπαπες, τά έλη και τά ποτάμια, μέ τό διχαλωτό καμάκι τρυπά τριάντα ψάρια· όμορφη ή μέρα πού κυνηγάμε ίππο-ποτάμους!». Κάτω βλέπουμε ένα διασκεδαστικό επεισόδιο· ένας άνθρωπος

ζει πέσει στη λίμνη και τον τραβάνε έξω οι σύντροφοί του. Ή επιγραφή ιρω από την πύλη αναφέρεται στις μέρες που γίνονται προσφορές στους κρούς, μαζί με προσευχές στους θεούς.

"Όταν έχουμε πια εξοικειωθεί με τις αιγυπτιακές παραστάσεις, τὰ μη ρε-
λιστικά στοιχεία δὲ μὰς ενοχλοῦν περισσότερο ἀπὸ δ,τι ἡ ἔλλειψη χρώματος
ἢ φωτογραφία. Ἀρχίζουμε μάλιστα νὰ συνειδητοποιοῦμε τὰ μεγάλα πλε-
εκτῆματα αὐτῆς τῆς μεθόδου. Τίποτε σ' αὐτὲς τις ζωγραφιές δὲ δίνει την
τύπωση τοῦ τυχαίου, τίποτε δὲ φαίνεται ὅτι θὰ μπορούσε νὰ εἶναι διαφορε-
ιό. Ἀξίζει νὰ πάρουμε ἓνα μολύβι καὶ νὰ προσπαθήσουμε νὰ ἀντιγράψουμε
α ἀπ' αὐτὰ τὰ «πρωτόγονα» αιγυπτιακὰ σχέδια. Τὸ ἀποτέλεσμα θὰ φαίνεται
ιντα ἀδέξιο, ἀσύμμετρο, στραβό. Αὐτὸ τουλάχιστο συμβαίνει στὴ δική μου
ρίπτωση. Γιατὶ ἡ αἴσθηση τῆς τάξης ποὺ κυριαρχεῖ σὲ κάθε λεπτομέρεια τῆς
/υπτιακῆς τέχνης εἶναι τόσο ισχυρὴ, ὥστε ἡ παραμικρὴ παραλλαγὴ νὰ τὴν
αἶρει ἀπόλυτα. Ὁ Αἰγύπτιος καλλιτέχνης ἀρχίζει τὴ σύνθεσή του σχεδιά-
ντας στον τοῖχο ἓνα πλῆγμα ἀπὸ εὐθεῖες καὶ τοποθετώντας τις μορφές του μέ-
γάλη προσοχὴ ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τις γραμμές. Κι ὥστόσο, αὐτὴ ἡ γεωμετρι-
I αἴσθηση τῆς τάξης δὲν τον ἐμπόδιζε νὰ παρατηρεῖ τις λεπτομέρειες τῆς
<της μὲ εκπληκτικὴ ἀκρίβεια. Κάθε πουλὶ καὶ κάθε ψάρι εἶναι σχεδιασμένο



37

*Πουλιά σε λόχμη με
ακακίες*

**Λεπτομέρεια τῆς
Εἰκόνας ³⁵ ἀπὸ
ἀντίγραφο τοῦ
πρωτοτύπου τῆς
Νίνας Μάκφερσον
Νταίιβις**



38

Ὁ θεὸς Ἄνουβις, με
κεφάλι τσακαλιού,
επιβίβσει το ζύγισμα
τῆς καρδιάς τοῦ
νεκροῦ, ἐνῶ ὁ
ἀνέλεος θεὸς
θῶθ, με κεφάλι
ἰβιδας, δεξιά,
καταγράφει τὸ
αποτέλεσμα,
περ. 1285 π.Χ.

Σκηνή ἀπὸ
αιγυπτιακὸ βιβλίο
τῶν Νεκρῶν,
ζωγραφισμένο
πάπυρο ποὺ
τοποθετοῦσαν στὸν
τάφο τοῦ νεκροῦ
ὑψος 39.⁸ «
Βρετανικὸ Μουσεῖο,
Λονδίνο

τόσο πιστά, ὥστε ὁ ζωολόγος μπορεῖ καὶ τώρα νὰ ξεχωρίσει τὸ εἶδος του. Ἡ *Εἰκόνα 37* δείχνει μιὰ τέτοια λεπτομέρεια τῆς *Εἰκόνας 35*.^{1*} πουλιά στο δέντρο, κοντὰ στο δίχτυ του Χναμχοτέπ. Τον καλλιτέχνη δεν τον καθοδηγοῦσε μόνο ἡ βαθιὰ γνώση, ἀλλὰ καὶ μιὰ αἴσθηση τοῦ περιγράμματος.

Ἐνα ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα στοιχεῖα τῆς αιγυπτιακῆς τέχνης εἶναι ὁ τρόπος ποὺ τὰ γλυπτὰ, οἱ ζωγραφιές καὶ οἱ ἀρχιτεκτονικές φόρμες συνταιριάζονται μεταξύ τους, σὰν νὰ ὑπάκουαν σ' ἓναν μοναδικὸ νόμο. Ἐναν τέτοιο νόμο, μὲ τον ὅποιο συμμορφώνονται ὅλα τὰ δημιουργήματα ἐνὸς λαοῦ, τον ἀποκαλοῦμε «ὑφος». Εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ ἐξηγήσουμε μὲ λόγια τί εἶναι ἐκεῖνο ποὺ δημιουργεῖ ἓνα «ὑφος», εἶναι ὅμως πολὺ εὐκολότερο νὰ τὸ διακρίνουμε. Οἱ κανόνες ποὺ διέπουν τὴν αιγυπτιακὴ τέχνη στο σύνολό της δίνουν στο κάθε ἔργο μιὰ αἴσθηση ἰσορροπίας καὶ αὐστηρῆς ἁρμονίας.

Τὸ αιγυπτιακὸ ὑφος βασιζόταν σε μιὰ σειρά ἀπὸ αὐστηροὺς νόμους, τοὺς ὁποίους οἱ καλλιτέχνες μάθαιναν ἀπὸ πολὺ νωρὶς. Τὰ ἀγάλματα σὲ καθιστὴ στάση ἔπρεπε νὰ ἔχουν τὰ χέρια ἀκουμπισμένα στὰ γόνατα· οἱ ἄντρες ἔπρεπε νὰ ζωγραφίζονται μὲ δέρμα πιο σκούρο ἀπὸ τῶν γυναικῶν· ἡ ὄψη κάθε θεοῦ ἦταν αὐστηρὰ καθορισμένη: ὁ Ὡρος, ὁ θεὸς τοῦ οὐρανοῦ, ἔπρεπε νὰ παρασταθεῖ σὰν γεράκι ἢ μὲ κεφάλι γερακιού· ὁ Ἄνουβις, ὁ θεὸς τῶν νεκρικών τελετῶν, σὰν τσακάλι ἢ μὲ κεφάλι τσακαλιού. *Εἰκόνα 38*. Ὁ καλλιτέχνης ἔπρεπε ἀκόμη νὰ μάθει τὴν τέχνη τῆς καλλιγραφίας. Ἐπρεπε νὰ σκαλίζει καθαρά καὶ μὲ ἀκρίβεια στὴν πέτρα τις εἰκόνες καὶ τὰ σύμβολα τῶν ἱερογλυ-



40

Ο Άχνατέν και η
Νεφερτίτι με τὰ
παιδιά τους,
περ. 1345

Ἀνάγλυφο βωμοῦ
ἀπὸ ασβεστόλιθο,
32.5 x 39 εκ.
Αιγυπτιακὸ
Μουσείο, Κρατικά
Μουσεία, Βερολίνο



39

Ἀμέ|χοφισ Δ΄
(Ἀχνατέν), περ.
1360 π.Χ.

Ἀνάγλυφο ἀπὸ
ἀσβεστόλιθο, ὕψος
14 εκ. Αιγυπτιακὸ
Μουσείο, Κρατικά
Μουσεία, Βερολίνο

φικόν. Ὃταν πιά μάθαινε ὅλους αὐτοὺς τοὺς κανόνες, τέλειωνε καὶ ἡ μαθητεία του. Κανένας, ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, δὲν του ζητοῦσε τίποτε διαφορετικὸ, κανένας δὲν ἀπαιτοῦσε νὰ εἶναι «πρωτότυπος». Αντίθετα, θεωροῦσαν πιθανότατα καλύτερον ὅποιον καλλιτέχνη θύμιζε περισσότερο μὲ τὰ ἔργα του τὰ μνημεῖα τοῦ παρελθόντος, πὺ ἀποτελοῦσαν ἀντικείμενο θαυμασμοῦ. Ἔτσι, γιὰ παραπάνω ἀπὸ τρεῖς χιλιάδες χρόνια, ἡ αἰγυπτιακὴ τέχνη δὲν ἄλλαξε παρά ελάχιστα. Ὅσα λογίζονταν καλὰ καὶ ωραία τὴν ἐποχὴ τῶν πυραμίδων, ἐξακολουθοῦσαν νὰ λογίζονται θαυμαστά χιλία χρόνια ἀργότερα. Εμφανίστηκαν, βέβαια, νέες τάσεις καὶ ζητήθηκε ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες νὰ χρησιμοποιήσουν νέα θέματα, ἀλλὰ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὅποιο παράσταναν τὸν ἄνθρωπο καὶ τὴ φύση παρέμεινε οὐσιαστικά ὁ ἴδιος.

Ἐνας μόνον ἄνθρωπος μπόρεσε νὰ τραντάξει τὰ σιδερένια δεσμὰ τοῦ αἰγυπτιακοῦ ὕφους. Ἦταν ἕνας βασιλιάς τῆς Δέκατης ὀγδοῦς Δυναστείας, στὴν περίοδο τοῦ «Νέου Βασιλείου», πὺ ἰδρύθηκε ὕστερα ἀπὸ μιά καταστρεπτικὴ εἰσβολή. Ὁ βασιλιάς Ἀμένωφισ Δ΄ ἦταν ἕνας αἰρετικὸς. Ἐπαψε νὰ τηρεῖ πολλὰ ἀπὸ τὰ ἔθιμα τῆς πανάρχαιας παράδοσης. Δὲν ἤθελε νὰ τιμὰ τοὺς πολλοὺς καὶ ἀλλόκοτους θεοὺς τοῦ λαοῦ του. Ἐνας μόνον θεὸς ἦταν γιὰ τὸν Ἀμένωφι ὁ ὕψιστος, ὁ Ἄτέν, πὺ τὸν λάτρευε καὶ πὺ τὸν εἶχε παραστήσει μὲ τὴ μορφή τῆς ἡλιακῆς σφαίρας, πὺ ἐρίχνε στὴ γῆ τις ἀκτίνες τῆς, κι ἡ καθεμιὰ εἶχε στὴν ἀκρὴ ἕνα χέρι. Πῆρε ὁ ἴδιος τὸ ὄνομα Ἀχνατέν, ἀπὸ τὸ θεὸ του, καὶ μετέφερε τὸ ἀνάκτορό του σ' ἕνα μέρος ἀπρόσιτο γιὰ τοὺς ἱερεῖς τῶν ἄλλων θεῶν, πὺ ονομάζεται σήμερα Τέλ-έλ-Ἀμάρνα.

Τὰ ἔργα πὺ παράγγειλε πρέπει νὰ σκανδάλισαν τοὺς Αἰγυπτίους τῆς ἐπο-

χής του με τό νεωτερισμό τους. Δέν είχαν τίποτε από τήν επίσημη καί αυστηρή αξιοπρέπεια τών προηγούμενων Φαραώ. 'Αντίθετα, έβαλε καί τόν παρουσίαζαν με τή γυναίκα του Νεφερτίτη, *Εικόνα 40*, νά κανακεύουν τά παιδιά τους κάτω από τήν εύλογία του ήλιου. Μερικές από τις προσωπογραφίες του δείχνουν πώς ήταν άσχημος άνθρωπος. *Εικόνα* ήθελε ίσως νά τόν παριστάνουν σέ όλη τήν ανθρώπινη άδυναμία του, ή μπορεί νά πίστευε τόσο πολύ στή μοναδικότητα που είχε ως προφήτης, ώστε επέμενε νά τόν ζωγραφίζουν όπως ήταν στ' αλήθεια. Διάδοχος του Άχνατέν ήταν ο Τουτααχαμών, που ο τάφος του με τους θησαυρούς του ανακαλύφθηκε τό 1922. Μερικά από τά εύρήματα ανήκουν άκόμη στο νέο ύφος τής θρησκείας του Άτέν — ειδικά ή ράχη του βασιλικού θρόνου, *Εικόνα* ^2, όπου βλέπουμε τό βασιλιά καί τή βασίλισσα σέ μιά οικεία σκηνή. 'Ο βασιλιάς κάθεται στο κάθισμά του, σέ μιά στάση που θά σκανδάλιζε τόν σχολαστικά συντηρητικό Αιγύπτιο —σχεδόν νωχελική, σύμφωνα με τά αιγυπτιακά κριτήρια. 'Η γυναίκα του δέν είναι πιο μικρόσωμη άπ' αυτόν καί άκουμπά τρυφερά τό χέρι της στον ώμο του, ενώ ο θεός "Ηλιος, που παριστάνεται σαν μιά χρυσή σφαίρα, άπλώνει ξανά τά χέρια καί τους ευλογεί.

Αυτή ή καλλιτεχνική μεταρρύθμιση, τόν καιρό τής Δέκατης όγδοης Δυναστείας, έγινε ίσως εύκολότερη από τό γεγονός ότι ο βασιλιάς μπορούσε νά αναφερθεϊ σέ ξένα έργα πολύ λιγότερο άκαμπτα καί αυστηρά από τά αιγυπτιακά. Σ' ένα νησί, τήν Κρήτη, ζούσε ένας προικισμένος λαός, που οι καλλιτέχνες του χαίρονταν νά παριστάνουν τή γοργή κίνηση. "Όταν έγιναν οι άνασκαφές στο βασιλικό ανάκτορο τής Κνωσού, στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα, ήταν δύσκολο νά πιστέψει κανείς πώς στή δεύτερη χιλιετία π.Χ. είχε αναπτυχθεϊ ένα τόσο έλεύθερο καί χαριτωμένο ύφος. "Έργα στο ίδιο ύφος βρέθηκαν καί στην ήπειρωτική Ελλάδα. "Ένα μυκηναϊκό έγχειρίδιο που άπεικονίζει κυνήγι λιονταριού, *Εικόνα 4Ε* φανερώνει μιά αίσθηση τής κίνησης καί μιά ρευστότητα γραμμής που θά πρέπει νά έντυπωσίασε όσους Αιγύπτιους τεχνίτες ήταν πιά έλεύθεροι νά απομακρυνθούν από τους ιερούς κανόνες τής δικής τους τέχνης.

Αυτό το άνοιγμα όμο^ς τής αιγυπτιακής τέχνης δέν κράτησε πολύ. "Ηδη στη βασιλεία του Τουτααχαμών οι παλιές δοξασίες αποκαταστάθηκαν καί τό παράθυρο προς τόν έξω κόσμο έκλεισε καί πάλι. Τό αιγυπτιακό ύφος, που είχε κιόλας ξεπεράσει χίλια χρόνια ζωής, εξακολούθησε νά υπάρχει για χίλια καί

42

*Ο Τουτααχαμών
καί ή γυναίκα του,*
περ. 1330 π.Χ.

Επιχρυσωμένο καί
χρωματισμένο
ανάγλυφο σέ κύλο
άπό τό θρόνο που
βρέθηκε στον τάφο
του. Αιγυπτιακό
Μουσείο, Κάιρο

41

Έγχειρίδιο. περ.
1600 π.Χ.

Βρέθηκε στις
Μυκήνες·
ορείχαλκος με ένθετο
χρυσό, άσήμι καί
νιέλλο (μαύρο
μεταλλικό κράμα),
μήκος 23.8 εκ.
Εθνικό
Αρχαιολογικό
Μουσείο. Αθήνα







περισσότερα χρόνια ακόμη. Οί Αιγύπτιοι πίστευαν αναμφίβολα πώς θα συνεχιζόταν για πάντα. Πολλά από τα έργα που βρίσκονται στα μουσεία μας ανήκουν στην τελευταία αυτή περίοδο, όπως και όλα σχεδόν τα κτίρια, οί ναοί και τὰ ανάκτορα. Εμφανίστηκαν νέα θέματα, έγιναν νέα έργα, τίποτε όμως τὸ οὐσιαστικά νέο δὲν ἦρθε νὰ προστεθεῖ στὰ ὅσα εἶχε πραγματώσει ἡ τέχνη.

Ἡ Αἴγυπτος δὲν ἦταν, φυσικά, παρὰ μιὰ μόνο ἀπὸ τις μεγάλες καὶ ισχυρές αυτοκρατορίες ποὺ ἐζήσαν στὴ Μέση Ανατολή γιὰ ἀρκετές χιλιάδες χρόνια. Ξέρουμε ἀπὸ τὴν Ἀγία Γραφή πὼς ἡ μικρὴ χώρα τῆς Παλαιστίνης βρισκόταν ἀνάμεσα στο αἰγυπτιακὸ βασίλειο τοῦ Νείλου καὶ στὴ Βαβυλωνία καὶ τὴν Ἀσσυρία, ποὺ ἀναπτύχθηκαν στὴν κοιλάδα τοῦ Εὐφράτη καὶ τοῦ Τίγρη. Ἡ τέχνη τῆς Μεσοποταμίας, ὅπως ονομαζόταν ἐλληνικά ἡ περιοχὴ αὐτῇ, δὲ μᾶς εἶναι τόσο γνωστὴ ὅσο ἡ τέχνη τῆς Αἰγύπτου. Αὐτὸ οφείλεται, τουλάχιστον ὡς ἓνα βαθμὸ, σὲ τυχαίους παράγοντες. Στις κοιλάδες αὐτές δὲν ὑπῆρχαν λατομεῖα, καὶ τὰ περισσότερα κτίρια ἦταν χτισμένα με τοῦβλα, ποὺ με τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου ἐγίναν σκόνη. Ἀκόμη

καὶ ἡ γλυπτικὴ σὲ πέτρα ἦταν σχετικὰ σπάνια. Αὐτὴ δὲν εἶναι ὁμῶς ἡ μόνη ἐξήγηση γιὰ τὸ γεγονός ὅτι τὰ πρῶτα ἔργα αὐτοῦ τοῦ πολιτισμοῦ ποὺ ἐφτάσαν ὡς εὐχὰς εἶναι λιγοστά. Ὁ βασικὸς λόγος θὰ πρέπει νὰ εἶναι ὅτι οἱ λαοὶ αὐτοὶ δὲν πίστευαν, ὅπως οἱ Αἱγύπτιοι, πὼς, γιὰ νὰ ἐξακολουθήσει νὰ ζεῖ ἡ ψυχὴ, πρέπει νὰ διαφυλαχθεῖ τὸ ἀνθρώπινο σῶμα καὶ τὸ ὁμοίωμά του. Στὸ ἀπώτερο παρελθόν, ὅταν βασιλευσαν οἱ Σουμέριοι, στὴν πόλη Οὐρ, ἐθαβαν ἀκόμη τοὺς βασιλιάδες με ὅλο τὸ σπιτικό τους, ὡς τὸν τελευταῖο σκλάβο, γιὰ νὰ μὴν τοὺς λείπει ἡ ἀκολουθία τους στὸν ἄλλο κόσμο. Ἐχουν ἀνακαλυφθεῖ τάφοι ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, καὶ μπορούμε νὰ θαυμάσουμε στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο μερικὰ οικιακὰ σκεύη ἐκείνων των ἀρχαίων βάρβαρων βασιλιάδων. Ἐκεῖ βλέπουμε πὼς ἡ δεξιὸς καὶ ἡ ἐκλέπτυνση μποροῦν νὰ συνυπάρξουν με τὴν πρωτόγονη δεισιδαιμονία καὶ τὴν ἀσπλαχνία. Σ' ἓναν τάφο, π.χ., βρέθηκε μιὰ ἀρπα στολισμένη με μυθικὰ ζῶα, *Εἰκόνα 43*» ποὺ μοιάζουν με τὰ δικά μας ἐραλδικὰ ζῶα, ὅχι μόνο στὴν ὄψη ἀλλὰ καὶ στὴ διάταξη, γιατί οἱ Σουμέριοι ἀγαποῦσαν τὴ συμμετρία καὶ τὴν ἀκρίβεια στὴν ἐκτέλεση. Δὲν ξέρουμε τί ἀκριβῶς σήμαιναν αὐτὰ τὰ ζῶα, ἀλλὰ εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι προέρχονταν ἀπὸ τὴ μυθολογία τους καὶ πὼς αὐτές οἱ παραστάσεις, ποὺ μοιάζουν με εἰκόνες παιδικῶν βιβλίων, εἶχαν γιὰ τοὺς Σουμερίους σοβαρὸ καὶ βαθύ νόημα.

Στὴ Μεσοποταμία, οἱ καλλιτέχνες δὲ διακοσμοῦσαν τοὺς τοίχους των τῶν τῶν, ἀλλὰ ἐπρεπε κι αὐτοί, με διαφορετικὸ τρόπο, νὰ διατηρήσουν ζωντανούς

43

Τμήμα ἀπὸ ἀρπα, περ. 2000 π.Χ.

Βρέθηκε στὴν Οὐρ, ξύλο με ἐπιχρῶσωση καὶ ἐνθετα κοσμήματα
Βρετανικὸ Μουσεῖο, Λονδίνο

44

*Μνημείο του
Βασιλιά
Ναραμσίν,
περ. 2270 π.Χ.*

Βρέθηκε στα ΣοΟσα-
πέτρα, ύψος 200 εκ.
Λούβρο, Παρίσι





έσα από την εικόνα τούς ισχυρούς τού κόσμου τους. Οί βασιλιάδες τής Ιεσοποταμίας συνήθιζαν από παλαιά νά παραγγέλνουν μνημεία με άφορμή ις νίκες τους στά πεδία τής μάχης. Τά μνημεία αυτά μνημόνευαν τις φυλές τις ποιες είχαν νικήσει καί τά λάφυρα πού είχαν πάρει. 'Η *Εικόνα 44* είναι ένα νάγλυφο πού παριστάνει τό βασιλιά νά πατά τό πτώμα τού νεκρού αντιπάλου зу, ενώ άλλοι εχθροί ζητούν έλεος. 'Ο κύριος σκοπός αυτών των μνημείων εν ήταν ίσως ν' άπαθανάτισουν μόνο τις νίκες. Τά πρώτα τουλάχιστον χρονιά, ή παλαιά πίστη στή δύναμη τής εικόνας θά πρέπει νά επηρέαζε εκείνους ού τά παράγγελναν. Μπορεί νά πίστευαν πώς, όσο υπήρχε ή εικόνα τού ασιλιά πού πατά στο λαιμό τον σκοτωμένο εχθρό, ή νικημένη φυλή δέν θά ή κώνε ποτέ κεφάλι.

Άργότερα, τά μνημεία αυτά έγιναν πλήρη εικονογραφημένα χρονικά τών κοστρατειών τού βασιλέα. Τά καλύτερα διατηρημένα από αυτά τά χρονικά νήκουν σε μιά από τις τελευταίες περιόδους, τή βασιλεία τού Άσουρνασιρ-άλ Β' τής Άσσυρίας, πού έζησε τον ένατο αιώνα π.Χ., λίγο άργότερα από τό ασιλιά Σολομώντα. Στά μνημεία αυτά βλέπουμε όλα τά επεισόδια μιάς καλά

45

*Άσσυριακός
στρατός πολιορκεί
φρούριο,
περ. 883-859 π.Χ.*

*Λεπτομέρεια
άλαβάστρινου
αναγλύφου από τό
ανάκτορο τού
Βασιλιά
Άσουρνασιρ-άλ στή
Νίμρουτ. Βρετανικό
Μουσείο, Λονδίνο*

οργανωμένης εκστρατείας: η *Εικόνα 45* δείχνει τις λεπτομέρειες της επίθεσης σ' ένα φρούριο με τις πολιορκητικές μηχανές σε πλήρη δράση, τους υπερασπιστές να κατρακυλούν κάτω, και στην κορφή ενός πύργου μία γυναίκα που θρηνεί μάταια. Ο τρόπος με τον οποίο παριστάνονται αυτές οι σκηνές μοιάζει αρκετά με τον αιγυπτιακό, αλλά ίσως με λιγότερη τάξη και άκαμψία. Καθώς τα κοιτάζουμε, είναι σαν να παρακολουθούμε κινηματογραφικά επίκαιρα κάπου δυο χιλιάδες χρόνια παλαιά. Τόσο πραγματικά και πειστικά μοιάζουν όλα. "Αν ωστόσο τα εξετάσουμε με μεγαλύτερη προσοχή, θ' ανακαλύψουμε κάτι περίεργο: υπάρχουν πολλοί νεκροί και πληγωμένοι σ' αυτούς τους άγριους πολέμους, αλλά κανένας δεν είναι Άσσυριος. Η τέχνη της προπαγάνδας και του κομπασμού ήταν πολύ προχωρημένη εκείνα τα χρόνια. Ίσως όμως να υπάρχει και άλλη εξήγηση, πιο ευνόικη για τους Άσσυριους. Ίσως δηλαδή να ήταν κι εκείνοι θύματα της ίδιας δεισδαιμονίας που συναντήσαμε τόσες φορές ως τώρα: ότι μία εικόνα είναι κάτι παραπάνω από απλή εικόνα. Μπορεί να μην παρουσίαζαν σκοτωμένους και πληγωμένους Άσσυριους γι' αυτόν ακριβώς το λόγο. Όποια όμως κι αν ήταν η αιτία, ή παράδοση που άρχισε τότε, κράτησε πολύ. Σε όλα τα μνημεία που άπαθανοτίζουν τους πολεμάρχους του παρελθόντος, ο πόλεμος δεν έχει καμιά δυσκολία. Φτάνει να εμφανιστείς, και ο εχθρός σκορπά σαν άχυρο στον άνεμο.

*Αιγύπτιος
τεχνίτης
κατασκευάζει μιά
χρυσή σφίγγα,
περ. 1380 π.Χ.*

*Άντίγραφο από
τοιχογραφία σ' έναν
τάφο των Θηβών.
Βρετανικό Μουσείο,
Λονδίνο*



3

Η ΜΕΓΑΛΗ ΑΦΥΠΝΙΣΗ

Ἡ Ἑλλάδα, από τον έβδομο ως τον πέμπτο αιώνα π.Χ.

Οἱ πρώτες μορφές τῆς τέχνης γεννήθηκαν σέ χώρες πού τις κυβερνοῦσαν Ἀνατολίτες τύραννοι, τις ἀπέραντες χώρες τῶν οἰκισμῶν οὗ ὁ ἥλιος καίει ἀνελέητα καί ὅπου μόνο ἡ γῆ πού ἀρδεύεται ἀπό τὰ ποτάμια εἶναι παραγωγική. Οἱ μορφές αὐτές ἐμείναν σχεδόν ἀναλλοίωτες ἐπὶ χιλιάδες χρόνια. Οἱ συνθήκες ἦταν πολὺ διαφορετικές στὰ πιο εὐκρατα κλίματα, στὴ θάλασσα πού πλαισίωνε αὐτές τις αὐτοκρατορίες, στὰ νησιά, μικρά καὶ μεγάλα, τῆς Ἀνατολικῆς Μεσογείου καὶ στις πολύκολπες ἀκτές τῆς Ἑλλάδας καὶ τῆς Μικρᾶς Ἀσίας. Τοὺς τόπους αὐτοὺς δὲν τοὺς κυβερνοῦσε ἓνας μονάρχης. Ἦταν κρησφύγετα γιὰ τολμηροὺς ναυτικούς, γιὰ βασιλιάδες-πειρατὲς πού ἐκάναν μακρινὰ ταξίδια καὶ συσσωρεύαν μὲ τὸ ἐμπόριο καὶ μὲ τὴν ἀρπαγὴ μεγάλα πλούτη στὰ κάστρα καὶ στὰ λιμάνια τους. Κέντρο αὐτῆς τῆς περιοχῆς ὑπῆρξε στὴν ἀρχὴ ἡ Κρήτη, πού οἱ βασιλιάδες της ἦταν, κατὰ καιροὺς, τόσο ἰσχυροὶ καὶ πλούσιοι ὥστε νὰ στέλνουν πρεσβεῖες στὴν Αἴγυπτο καὶ νὰ ἐντυπωσιάζουν ἀκόμη καὶ τοὺς Αἰγυπτίους μὲ τὴν τέχνη τους (σελ. 168).

Κανεῖς δὲν ξέρει μὲ ἀκρίβεια ποιοὶ ἦταν αὐτοὶ πού κυβερνοῦσαν τὴν Κρήτη καὶ πού τὴν τέχνη τους τὴν ἀντέγραφαν στὴν κυρίως Ἑλλάδα, ἰδιαίτερα στις Μυκήνες. Πρόσφατες ἀνακαλύψεις δείχνουν πὼς εἶναι πιθανὸ ὅτι μιλοῦσαν μιά παλαιότερη μορφή ἐλληνικῆς γλώσσας. Ἀργότερα, γύρω στο 1000 π.Χ., ἓνα νέο κύμα πολεμικῆς φυλῆς κατέβηκε ἀπὸ τὴν Εὐρώπη στὴ βραχόσπαρτη ἐλληνικὴ χερσόνησο καὶ στις ἀκτές τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, πολέμησαν, καὶ νίκησαν τοὺς προηγούμενους κατοίκους. Μόνο στὰ τραγοῦδια πού ἐξιστοροῦν αὐτές τις μάχες ἐπιζεῖ κάτι ἀπὸ τὴ λαμπρότητα καὶ τὴν ομορφιά τῆς τέχνης πού καταστράφηκε μὲ τοὺς μακροχρόνιους πολέμους- γιὰ τὰ τραγοῦδια αὐτὰ εἶναι τὰ ὁμηρικὰ ἐπη, καὶ ἀνάμεσα στοὺς νεοφερμένους ἦταν οἱ ἐλληνικὲς φυλές πού ξέρουμε ἀπὸ τὴν Ἱστορία.

Στοὺς πρώτους αἰῶνες τῆς κυριαρχίας τους στὴν Ἑλλάδα, ἡ τέχνη τῶν φυλῶν αὐτῶν ἦταν τραχιὰ καὶ πρωτόγονη. Τίποτε δὲν θυμίζει τὴ χαρούμενη κίνηση τῆς Κρητικῆς τέχνης. Τὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ξεπερνᾶνε σχεδόν καὶ τὰ αἰγυπτιακὰ σὲ ἀκαμψία. Τὰ ἀγγεῖα τους διακοσμούνται μὲ ἀπλὰ γεωμετρικά σχήματα, καὶ ἂν κάποτε ὑπάρχει κάποια παράσταση, ἀποτελεῖ κι αὐτὴ μέρος τοῦ αὐστηροῦ σχεδίου. Ἡ *Εἰκόνα 46*, π.χ., παριστάνει τὸ θρήνο γιὰ ἓνα νεκρό. Ὁ νεκρὸς κεῖται στο φέρετρο, ἐνῶ γυναῖκες, δεξιὰ καὶ ἀριστερά, σηκώνουν ψηλὰ τὰ χέρια καὶ θρηνοῦν, κατὰ τὸ ἔθιμο πού ἐπικρατεῖ σὲ ὅλες περίπου τις πρωτόγονες κοινωνίες.



46

θρήνος για τον νεκρό, περ. 700 π.Χ.

Ελληνικό αγγείο
γεωμετρικού ρυθμού
ύψος 155 εκ.
Εθνικό
Αρχαιολογικό
Μουσείο. Αθήνα

Κάτι από την απλότητα και τη σαφήνεια αυτής της διάταξης υπάρχει και στον αρχιτεκτονικό ρυθμό των πρώτων εκείνων χρόνων, που κατά παράδοξο τρόπο επιβιώνει ως σήμερα στις πόλεις και στα χωριά μας. Η *Εικόνα* 50 δείχνει έναν ελληνικό ναό του αρχαίου ρυθμού που πήρε το όνομά του από τη φυλή των Δωριέων. Σ' αυτήν ανήκαν και οι Σπαρτιάτες, που ήταν γνωστοί για τη λιτότητά τους. Πραγματικά, δεν υπάρχει τίποτε το περιττό σ' αυτά τα κτίρια, τίποτε, τουλάχιστον, που νά μὴν καταλαβαίνουμε, ή νά μὴ νομίζουμε ότι καταλαβαίνουμε, σέ τί ἀποσκοπεῖ. Πιθανόν οἱ πρῶτοι ἀπό αὐτοὺς τοὺς ναοὺς νά ἦταν χτισμένοι ἀπὸ ξύλο, νά εἶχαν μόνον ἓνα μικρὸ περιτοιχισμένο δωμάτιο, ὅπου βρισκόταν τὸ ὁμοίωμα τοῦ θεοῦ, καὶ γύρω γύρω γερούς στύλους γιὰ νά κρατάνε τὸ βάρος τῆς σκεπῆς. Τὸ 600 π.Χ., περίπου, οἱ Ἕλληνες ἀρχισαν νά ἀντιγράφουν τὰ ἀπλά αυτά κτίρια σὲ πέτρα. Οἱ ξύλινοι στύλοι ἔγιναν κίονες, πού ὑποστήριζαν ἰσχυρά πέτρινα δοκάρια· τὰ δοκάρια αὐτὰ λέγονται ἐπιστύλια, καὶ ὁλόκληρη ἡ ἐνότητα πού στηρίζεται στον κίονα, θριγκός. Βλέπουμε ἴχνη τῆς ξύλινης δομῆς στο ἐπάνω μέρος, ὅπου ἔχει κανεῖς τὴν ἐντύπωση ὅτι προεξέχουν οἱ ἄκρες τῶν δοκῶν. Οἱ ἄκρες αὐτὲς σηματοδοτοῦνται συνήθως μὲ τρεῖς σχισμὲς, τὰ λεγόμενο τρίγλυφα. Ὁ χώρος ἀνάμεσα στὰ τρίγλυφα λέγεται μετόπη. Τὸ ἐκπληκτικὸ στοιχεῖο στοὺς παλαιούς αὐτοὺς ναοὺς, πού μιμοῦνται τόσο ξεκάθαρα τὶς ξύλινες δομὲς, εἶναι ἡ ἀπλότητα καὶ ἡ ἁρμονία τοῦ συνόλου. "Ἄν οἱ κατασκευαστὲς εἶχαν χρησιμοποιήσει ἀπλούς τετράγωνους στύλους ἢ κυλινδρικούς κίονες, ὁ ναὸς θὰ φαινόταν ἴσως βαρὺς καὶ ἀγαρμπος. Αὐτοί, ἀντίθετα, φρόντισαν νά σχεδιάσουν τοὺς κίονες μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε νά παρουσιάζουν στὴ μέση μιὰν ἐλάχιστη διόγκωση καὶ νά λεπταίνουν ὅσο ἀνεβαίνουν πρὸς τὰ ἐπάνω. Μοιάζουν ἔτσι σὰν νά ἔχουν κάποια ελαστικότητα, σὰν νά τοὺς πιέζει ελαφρὰ τὸ βάρος τῆς σκεπῆς, χωρὶς ὁμῶς νά τοὺς παραμορφώνει. Θὰ ἔλεγε κανεῖς πὼς εἶναι ζωντανὰ πλάσματα πού σηκώνουν ἀνετα τὸ φορτίο τους. "Ἄν καὶ μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ναοὺς αὐτοὺς εἶναι μεγάλοι καὶ ἐντυπωσιακοί, δὲν εἶναι κολοσσαιοὶ ὅπως τὰ αἰγυπτιακὰ κτίρια. "Ἐχει τὴν αἴσθηση πὼς τοὺς ἔχτισαν ἄνθρωποι γιὰ ἄνθρωπους. Πραγματικά, οἱ Ἕλληνες δὲν εἶχαν ἀφέντη θεόπεμπτο πού νά μπορεῖ ἢ νά θέλει νά ἐξαναγκάσει ἓνα λαὸ νά γίνῃ σκλάβος του. Οἱ ἐλληνικὲς φυλὲς εἶχαν εγκατασταθεῖ σὲ διάφορες μικρὲς πόλεις καὶ λιμάνια. Ἀνάμεσά τους υπῆρχαν ἀντιζηλίες καὶ προστριβὲς, καμιά ὁμῶς ἀπὸ τὶς μικρὲς αὐτὲς κοινωνίες δὲν κατάφερε νά κυριαρχήσει πάνω σὲ ὅλες τὶς ἄλλες.

Ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἐλληνικὲς πολιτείες, ἡ Αἰθῆνα ἔγινε, γιὰ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης, ἡ πιο διάσημη καὶ ἡ πιο σημαντικὴ. Ἐδῶ καρποφόρησε ἡ πιο μεγάλη καὶ πιο ἐκπληκτικὴ ἐπανάσταση σὲ ὅλη τὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Εἶναι δύσκολο νά ἀποφανθοῦμε πού καὶ πότε ἀρχισε αὐτὴ ἡ ἐπανάσταση· ἴσως τὴν ἐποχὴ περίπου πού χτίστηκαν στὴν Ελλάδα οἱ πρῶτοι πέτρινοι ναοί, τὸν ἕκτο αἰῶνα π.Χ. Ξέρουμε πὼς νωρίτερα οἱ καλλιτέχνες τῶν παλαιῶν αυτοκρατοριῶν τῆς Ανατολῆς εἶχαν ἀγωνιστεῖ νά φτάσουν σ' ἓνα ἰδιαίτερο εἶδος τελειότητας. Προσπαθοῦσαν νά μιμηθοῦν τὴν τέχνη τῶν προγόνων τους ὅσο πιο πιστὰ μπορούσαν καὶ νά ἀκολουθοῦν αυστηρὰ τοὺς ἱεροὺς κανόνες πού εἶχαν μάθει. "Ὅταν οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες ἀρχισαν νά φτιάχνουν πέτρινα ἀγάλματα, ξε-

κίνησαν από κεί που είχαν σταματήσει οι Αιγύπτιοι και οι Ασσύριοι. Ἡ *Εικόνα 47* δείχνει ότι μελέτησαν και μιμήθηκαν αιγυπτιακά πρότυπα, ότι απ' αυτά έμαθαν πώς να φτιάχνουν έναν όρθιο έφηβο, πώς να ξεχωρίζουν τα μέλη του σώματος και τούς μυς που τό στηρίζουν. Δείχνει όμως επίσης πώς ο καλλιτέχνης που έφτιαξε αυτά τα αγάλματα δεν έμενε ικανοποιημένος με συνταγές, όσο καλές και αν ήταν, και πώς είχε αρχίσει να πειραματίζεται για λογαριασμό του. Είναι λ.χ. φανερό ότι ήθελε να μάθει πώς ακριβώς ήταν τα γόνατα. Μπορεί να μὴν τό πέτυχε απόλυτα· μπορεί, στά δικά του αγάλματα, τα γόνατα να πείθουν ακόμη λιγότερο παρά στά αιγυπτιακά πρότυπα· ή ουσία όμως είναι ότι αποφάσισε να δει ο ίδιος πώς ήταν τα πράγματα, αντί ν' ακολουθήσει τὴν παλιά συνταγή. Τό πρόβλημα δεν ήταν πιά να μάθεις έναν έτοιμο τύπο προκειμένου να παραστήσεις τό ανθρώπινο σώμα. Κάθε Έλληνας γλύπτης ήθελε να βρει τον τρόπο με τον όποιο *αυτός* θα παρίστανε ένα συγκεκριμένο σώμα. Οι Αιγύπτιοι είχαν βασίσει τὴν τέχνη τους στή γνώση. Οι Έλληνες άρχισαν να χρησιμοποιούν τα μάτια τους. Από τὴ στιγμή που άρχισε αὐτή ή επανάσταση, τίποτε πιά δεν μπορούσε να τὴ σταματήσει. Οι γλύπτες στά εργαστήριά τους δοκίμαζαν νέες ιδέες και νέους τρόπους για να παραστήσουν τό ανθρώπινο σώμα, ενώ άλλοι ακολουθούσαν άμέσως κάθε καινοτομία και πρόσθετον τις δικές τους ανακαλύψεις. Ο ένας έβρισκε πώς να σμιλεύει τον κορμό, ο άλλος διαπίστωνε ότι τό άγαλμα θα έμοιαζε πολύ πιο ζωντανό, αν και τα δυο πόδια δεν πατούσαν στερεά στή γη. Άλλος πάλι ανακάλυπτε πώς μπορούσε να κάνει εκφραστικότερο ένα πρόσωπο δίνοντας άπλως στά χείλη μιá κλίση προς τα επάνω που να μοιάζει με χαμόγελο. Ἡ αιγυπτιακή μέθοδος ήταν βέβαια από πολλές πλευρές άσφαλότερη. Τα πειράματα τών Ελλήνων καλλιτεχνών δεν πετύχαιναν πάντα. Τό χαμόγελο έμοιαζε κάποτε σάν μορφασμός άμνηχίας, και ή λιγότερο άκαμπτη στάση (ραινόταν καμιά φορά επιτηδευμένη. Οι Έλληνες καλλιτέχνες όμως δεν φοβήθηκαν τις δυσκολίες. Είχαν πάρει ένα δρόμο που δεν άφηγε περιθώρια για επιστροφή.

Οι ζωγράφοι ακολουθήσαν. "Αν εξαίρέσουμε αυτά που λένε οι άρχαίοι "Έλληνες συγγραφείς, δεν ξέρουμε πολλά πράγματα για τα έργα τους. Πρέπει όμως να συνειδητοποιήσουμε ότι πολλοί Έλληνες ζωγράφοι ήταν ακόμη πιο διάσημοι στήν εποχή τους από τούς γλύπτες. Ο μόνος τρόπος για να σχηματίσουμε μιá ιδέα για τὴν πρώτη ζωγραφική τών αρχαίων Ελλήνων είναι να δούμε τις παραστάσεις στά κεραμικά τους. Τα ζωγραφισμένα αυτά δοχεία λέγονται, γενικά, άγγεϊα, και χρησιμοποιούνταν συνήθως για κρασί και για λάδι. Ἡ ζωγραφική τών άγγείων εξελίχθηκε σε σημαντική βιοτεχνία στήν Άθήνα, και οι ταπεινοί εργάτες που δούλευαν στά εργαστήρια ήταν εξίσου πρόθυμοι με τούς υπόλοιπους καλλιτέχνες να εφαρμόσουν τις πιο πρόσφατες ανακαλύψεις στά έργα τους. Στά πρώιμα άγγεϊα. τού έκτου αιώνα π.Χ., υπάρχουν ακόμη ίχνη τών αιγυπτιακών μεθόδων, *Εικόνα 48*. Βλέπουμε δύο ομηρικούς ήρωες, τον Άχιλλέα και τον Αϊάντα, να παίζουν πεσσούς στή σκηνή τους. Και οι δύο μορφές παριστάνονται προφίλ. Τα μάτια δίνουν ακόμη τὴν αίσθηση ότι τα βλέπεις από μπροστά. Τα σώματα όμως δεν είναι πιά σχεδιασμένα με τόν αιγυπτιακό τρόπο, ούτε τα χέρια και τα πόδια έχουν τὴν ίδια σαφήνεια και άκαμψία. Είναι φανερό

47

**Πολυμήδης ό
Άργεϊός**
*Οί άδείοι Κ/χοβις
και Βίτων, περ. 615-
590 π.Χ.*

Μάρμαρο, ύψος 218
και 216 εκ.

Άρχαιολογικό
Μουσείο, Δελφοί

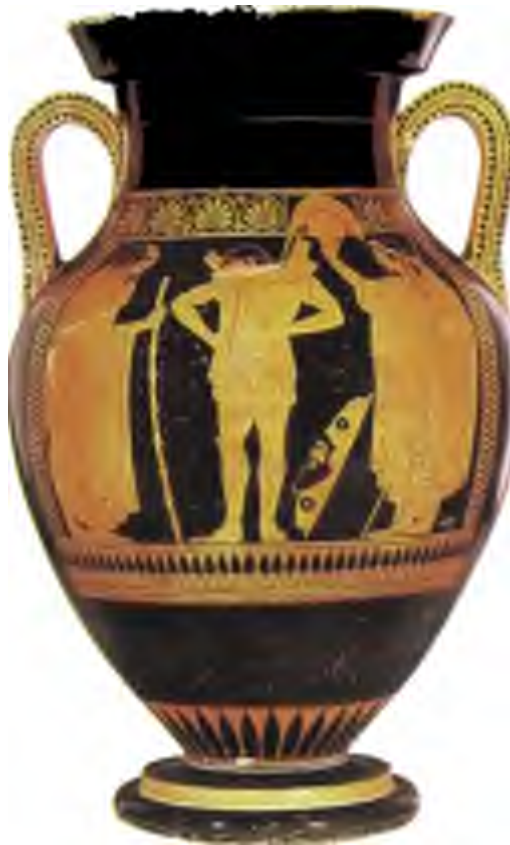




4*

Ὁ Ἀ/ι/./ι:az
και a lias πακ<» υ
ΓΟΙΚ η;ηno\ z.
m;p. 540 π.Χ.

Μ κλι/νομορφο
υννίτο. κργo roί
Γ_ηκκ/ i γo; iο ικ
Ττμοι α κ i κ o
\ iο i σ i: i το. Β i/ π κ i/ ν o



49

Ο άην/αῖ/ῖ:τισμο;
τ<>> πο/Μμιστή.
περ. 510-500 π.Χ.

Ερυθρόμορφο
(ἱγγείο. έργο του
Εύθυμιοη· ύψος Ν>
έκ Γλυπτοθήκη
Μονάου

πώς ό ζωγράφος προσπάθησε νά φανταστεί πώς θά φαίνονταν δυό άνθρωποι, αν στέκονταν έτσι ό ένας απέναντι στον άλλον. Δέ φοβόταν πιά νά δείξει μόνο ένα μικρό μέρος τού αριστερού χεριού τού Άχιλλέα, αφήνοντας τό υπόλοιπο κρυμμένο πίσω από τόν ώμο του. Δέ σκεφτόταν πιά πώς έπρεπε νά δείξει στην εικόνα όλα τά πράγματα πού ήξερε ότι υπήρχαν γύρω. Από τή στιγμή πού ό παλαιός εκείνος κανόνας έσπασε, καί ό καλλιτέχνης άρχισε νά βασίζεται σέ ό,τι έβλεπε, άρχισε μιá εντυπωσιακή μεταστροφή. Οί ζωγράφοι ανακάλυψαν τό πιο σημαντικό άπ' όλα: τή βράχυνση τών μορφών. Ήταν συνταρακτική γιά τήν ιστορία τής τέχνης ή στιγμή λίγο πριν από τό 500 π.Χ. πού ό καλλιτέχνης τόλμησε γιά πρώτη φορά νά σχεδιάσει ένα πόδι όπως φαίνεται από μπροστά. Στα χιλιάδες αιγυπτιακά καί άσσυριακά έργα πού έφτασαν στα χέρια μας δέν είχε συμβεί ποτέ κάτι τέτοιο. Ένα ελληνικό αγγείο. Εικόνα 49- δείχνει μέ πόση περηφάνια υιοθετήθηκε αυτή ή ανακάλυψη. Βλέπουμε έναν νέο πολεμιστή πού φοράει τήν πανοπλία του γιά νά πάει στή μάχη. Οί γονείς του, δεξιά κι αριστερά, πού τόν βοηθούν καί τού δίνουν ίσως συμβουλές, παρι-

στώνονται ακόμη εντελώς προφίλ. Τό ίδιο συμβαίνει καί μέ τό κεφάλι τού νέου, στο κέντρο. Βλέπουμε πώς ό ζωγράφος δυσκολεύτηκε νά ταιριάξει τό κεφάλι μέ τόν κορμό, πού είναι ιδωμένος από μπροστά. Τό δεξί πόδι είναι ακόμη σχεδιασμένο μέ τόν παλαιό «σίγουρο» τρόπο, τό αριστερό όμως σχεδιάστηκε σέ βράχυνση τά δάχτυλα είναι σάν μιá σειρά πέντε μικρών κύκλων. Θά θεωρηθεί ίσως υπερβολική ή επιμονή μας σέ μιá τόσο μικρή λεπτομέρεια, αλλά αυτό σήμαινε πραγματικά πώς ή παλαιότερη τέχνη είχε οριστικά σβήσει. Σήμαινε πώς ό καλλιτέχνης δέν είχε από δώ κι εμπρός γιά στόχο νά περιλάβει στην εικόνα τά πάντα μέ τή σαφέστερα ορατή μορφή τους, αλλά πώς λογάριαζε από ποιά γωνία έβλεπε ένα αντικείμενο. Καί έδειξε —δίπλα κιόλας στο πόδι— τι εννοούσε. Σχεδίασε τήν άσπίδα τού νέου, όχι όπως θά τή βλέπαμε μέ τή φαντασία μας, δηλαδή στρογγυλή, αλλά ιδωμένη από τό πλάι καί ακουμπισμένη στον τοίχο.

Παρατηρώντας, ωστόσο, αυτή τήν εικόνα, καθώς καί τήν προηγούμενη, συνειδητοποιούμε καί κάτι άλλο: πώς τά διδάγματα τής αιγυπτιακής τέχνης δέν έχουν εντελώς αγνοηθεί. Οί Έλληνες καλλιτέχνες προσπαθούσαν ακόμη νά σχεδιάσουν τό περίγραμμα τών μορφών τους όσο πιο καθαρά γινόταν, καί

να χρησιμοποιήσουν τη γνώση που είχαν για το ανθρώπινο σώμα στο βαθμό που δεν παραμόρφωνε την εικόνα. Εξακολουθούσε να τους άρέσει ή ακρίβεια του σχεδίου, ή ισορροπημένη διάταξη. Δεν προσπαθούσαν καθόλου να αντιγράψουν κάποια τυχαία όψη της φύσης όπως την έβλεπαν. Ή παλιά συνταγή, ο τύπος της ανθρώπινης μορφής όπως είχε διαμορφωθεί στη διάρκεια των αιώνων, αποτελούσε ακόμη την άφετηρία τους. Άλλα δεν τη θεωρούσαν πιά ιερή και άπαραβίαστη σε κάθε της λεπτομέρεια.

Ή μεγάλη επανάσταση της ελληνικής τέχνης, ή ανακάλυψη της φυσικής μορφής και της βράχυνσης, συνέβη σε μιάν εποχή που μπορεί να θεωρηθεί γενικά ή πιο εκπληκτική στη ν ανθρώπι νη ιστορία. Είναι ή εποχή που οι άνθρωποι στις ελληνικές πόλεις αρχίζουν να άμφισβητούν τις παραδόσεις και τους μύθους που αφορούσαν τους θεούς, και ερευνούν δίχως προκατάληψη τη φύση των πραγμάτων. Είναι ή εποχή που γεννιούνται ή φιλοσοφία και ή επιστήμη, όπως την εννοούμε σήμερα, και που ξεπηδά τό θέατρο από τις τελετές προς τιμήν του Διονύσου. Δεν πρέπει ώστόσο να νομίσουμε πώς οι καλλιτέχνες άνήκαν τότε στην τάξη των διανοουμένων. Οι πλούσιοι που κυβερνούσαν τις πόλεις και που περνούσαν τον καιρό τους στην αγορά με άτελευτατες συζητήσεις, ίσως άκόμη και οι ποιητές και οι φιλόσοφοι, άντιμετώπιζαν συνήθως με συγκατάβαση τους γλύπτες και τους ζωγράφους. Οι καλλιτέχνες δούλευαν με τά χέρια, και τό έκαναν για να βγάλουν τό ψωμί τους. Εργάζονταν στά χυτήρια, ιδρωμένοι και βρώμικοι, μοχθούσαν σάν τον κοινό σκαφτιά. Δεν μπορούσαν λοιπόν να θεωρηθούν μέλη της «καλής κοινωνίας». Ό ρόλος τους ώστόσο στη ζωή της πόλης ήταν ασύγκριτα μεγαλύτερος από τό ρόλο του Αιγύπτου ή του Άσσύριου τεχνίτη, γιατί οι περισσότερες ελληνικές πόλεις, και ιδιαίτερα ή Άθήνα, ήταν δημοκρατίες, όπου αυτοί οι ταπεινοί έργατες, περιφρονημένοι από τους ύπεροπτικούς πλούσιους, μπορούσαν ώστόσο να μετέχουν, ως ένα βαθμό, στη διαχείριση των κοινών.

Ή ελληνική τέχνη έφτασε στο ύψιστο σημείο της εξέλιξης της όταν ή αθηναϊκή δημοκρατία βρισκόταν στην άκμή της. Άφου οι Άθηναίοι νίκησαν τους Πέρσες, ό δήμος, με ήγήτη τον Περικλή, άρχισε να ξαναχτίζει όσα είχαν καταστρέψει οι εχθροί. Τό 480 π.Χ. οι ναοί επάνω στον ιερό βράχο, την Άκρόπολη, είχαν καεί και λεηλατηθεί από τους Πέρσες. Ξαναχτίστηκαν τώρα από μάρμαρο, με μιά λαμπρότητα και με μιά εύγένεια που δεν είχε γνωρίσει ως τότε ό κόσμος, *Εικόνα 80*. Ό Περικλής δεν ήταν ύπεροπτικός. Άπό τους άρχαίους συγγραφείς συμπεραίνουμε πώς φερόταν στους καλλιτέχνες σάν να ήταν ίσοι του. Έμπιστεύθηκε τά σχέδια των ναών στον άρχιτέκτονα Ίκτινο και άνέθεσε στο γλύπτη Φειδία να φτιάξει τις μορφές των θεών και να έπιβλέψει τη διακόσμηση των ναών.

Ή φήμη του Φειδία βασίζεται σε έργα που δεν ύπάρχουν πιά. Είναι χρήσιμο. ώστόσο, να προσπαθήσουμε να τά φανταστούμε, γιατί έχουμε την τάση να ξεχνούμε τους στόχους της ελληνικής τέχνης εκείνη την εποχή. Διαβάζουμε στην Αγία Γραφή πώς οι προφήτες άναθεμάτιζαν τη λατρεία των ειδώλων, αλλά δε συνδέουμε συνήθως τά λόγια τους με συγκεκριμένες ιδέες. Ύπάρχουν πολλά χωρία σάν τό άκόλουθο του προφήτη Ιερεμία (Γ 3-5):

50

Ίκτινος

Ό Παρθενώνας
στην Άκρόπολη
των Άθηνών,
περ. 45^ο π.Χ.

Δωρικός ναός



*"Οτι τὰ νόμια τῶν ἐθνῶν μάταια· ξύλιν ἐστ' ἵν' ἐκ τῶν δρυμόν ἐκκεκρυμμένον, ἔργον τέκτονος καὶ χώνενμα' ἀργυρίωκα' ἰ χρυσίῳ κεκαλυππισμένα ἐστὶν ἐν σφνραις καὶ ἡλοῖς ἐστεράσοαν αὐτά, καὶ ὅν κινήθῃσονται [...] αἰρόμενα ἀρθήσονται, ὅτι οὐκ ἐπιβήσονται. Μὴ φοβηθῇτε αὐτά, ὅτι οὐ μὴ κακοποιήσουσιν, καὶ ἀγαθὸν οὐκ ἐστὶν ἐν αὐτοῖς. **

Αὐτὸ ποῦ ἐννοοῦσε ὁ Ἰερεμίας ἦταν τὰ εἰδῶλα τῆς Μεσοποταμίας, φτιαγμένα ἀπὸ ξύλο καὶ πολὺτιμα μέταλλα. Τὰ λόγια του, ὡστόσο, θὰ ταίριαζαν καὶ γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Φειδία, ποῦ ἐγίναν λίγους μόνο αἰῶνες μετὰ τὸ θάνατο τοῦ προφήτη.

"Ὅταν βλέπουμε τις σειρές τὰ λευκὰ μαρμάρινα ἀγάλματα τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος στὰ μεγάλα μουσεῖα, ξεχνάμε συχνά πὼς ἀνάμεσά τους βρίσκονται καὶ τὰ εἰδῶλα γιὰ τὰ ὅποια μιλά ἡ Ἀγία Γραφή: ὅτι οἱ ἄνθρωποι προσεῦχονταν μπροστὰ τους, τοὺς πρόσφεραν θυσίες μὲ μαγικά ξόρκια, καὶ χιλιάδες καὶ μυριάδες προσκυνητὲς τὰ πλησίαζαν ἴσιος μὲ φόβο κι ἐλπίδα καὶ ἀναρωτιόνταν, ὅπως λέει ὁ προφήτης, μήπως τὰ ἀγάλματα καὶ οἱ σκαλισμένες μορφές ἦταν καὶ αὐτὰ θεοί. Ὁ λόγος ἄλλωστε ποῦ καταστράφηκαν ὅλα σχεδὸν τὰ γνωστὰ ἀγάλματα τῆς ἀρχαιότητος ἦταν ἐπειδὴ, μετὰ τὴν ἐπικράτηση τοῦ Χριστιανισμοῦ, θεωρήθηκε πράξη εὐσέβειας νὰ καταστρέφονται τὰ ἀγάλματα τῶν θεῶν τῆς εἰδωλολατρίας. Τὰ γλυπτὰ στὰ μουσεῖα μας εἶναι κυρίως ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα, φτιαγμένα γιὰ συλλέκτες καὶ ταξιδιώτες ποῦ τ' ἀγόραζαν γιὰ ἐνθῆμιο καὶ γιὰ νὰ διακοσμῶν κήπους ἢ δημόσια λουτρά. Πρέπει νὰ εἴμαστε ἐγγνώμονες γι' αὐτὰ τὰ ἀντίγραφα, ἀφοῦ μᾶς δίνουν μιὰ ἀμυδρὴ ἐστὼ εἰκὼνα τῶν γνήσιων ἀριστουργημάτων τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης· αὐτὲς ὅμως οἱ μέτριες ἀπομιμήσεις μπορεῖ νὰ εἶναι παραπλανητικὲς, ἀν δὲν χρησιμοποιήσουμε καὶ τὴ φαντασίαν μας. Σὲ αὐτὲς οφείλεται, σὲ σημαντικό βαθμὸ, ἡ τρέχουσα ἀποψη ὅτι ἡ ἐλληνικὴ τέχνη ἦταν ἀψυχή, ψυχρὴ καὶ ἀνούσια καὶ πὼς τὰ γλυπτὰ εἶχαν αὐτὴ τὴ γύψιν ὄψη καὶ τὴν κενὴ ἐκφραση ποῦ θυμίζουν παλιὲς σχολὲς ζωγραφικῆς. Τὸ ρωμαϊκὸ ἀντίγραφο π.χ. τοῦ μεγάλου ἀγάλματος τῆς Παλλάδας Ἀθηνᾶς ποῦ εἶχε φτιάξει ὁ Φειδίας γιὰ τὸ ἱερό της στὸν Παρθενῶνα, *Εἰκὼνα 5/*, δὲν φαίνεται ιδιαίτερα ἐντυπωσιακὸ. Πρέπει νὰ καταφύγουμε σὲ παλιὲς περιγραφὲς καὶ νὰ προσπαθήσουμε νὰ φανταστοῦμε πὼς ἦταν στὴν πραγματικότητά: ἓνα γιγαντιαῖο ξύλινο ομοῖωμα, ὡς ἔντεκα μέτρα ὕψος, ψηλὸ σὰν δέντρο, ντυμένο ολόκληρο μὲ πολὺτιμο υλὶκὸ —ἢ πανοπλία καὶ τὰ ρούχα ἀπὸ χρυσάφι, τὸ δῆμα ἀπὸ ἐλεφαντόδοντο. Ἡ ἀσπίδα καὶ ὀρισμένα μέρη τῆς πανοπλίας εἶχαν ἔντονα λαμπερὰ χρώματα, καὶ τὰ μάτια ἦταν καμωμένα ἀπὸ χρωματιστὰ πετράδια. Ἡ χρυσὴ περικεφαλαία τῆς θεᾶς ἦταν στολισμένη μὲ γρύπες. Τὰ μάτια ἐνὸς τεράστιου φιδιού, ποῦ ἦταν κουλουριασμένο μέσα στὴν ἀσπίδα της, θὰ ἦταν φτιαγμένα κι αὐτά, ἀσφαλῶς, ἀπὸ λαμπερὰ πετράδια. Θὰ

5^η

Ἀθήνα Παρθένος, περ. 447-432 π.Χ.

Ρωμαϊκὸ μαρμάρينو ἀντίγραφο τοῦ ἔργου τοῦ Φειδία ἀπὸ ξύλο, χρυσὸ καὶ ἐλεφαντόδοντο, ὕψος 104 ἐκ. Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, Ἀθήνα

* Γιατὶ οἱ συνήθειες τῶν λαῶν εἶναι μάταιες: κόβει κάποιος ἓνα δέντρο ἀπὸ τὸ δάσος καὶ τὸ δουλεύει ὁ ξυλουργός, εἰδῶλο χυτὸ καὶ μὲ ἀσήμι καὶ χρυσάφι τὰ στολίζουν μὲ καρφία καὶ σφουριά τὰ στερεώνουν καὶ δὲν θὰ φύγουν ἀπὸ τὴ θέση τους. Καὶ πρέπει νὰ τὰ σηκώσουν οἱ ἴδιοι, γιατί δὲν μποροῦν νὰ σαλέψουν. Μὴν τὰ φοβηθεῖτε, γιατί δὲν θὰ σὰς κάνουν κακό, καὶ κανένα καλὸ δὲν ἔχουν ἀπάνω τους.



ΜΕΓΑΛΗ ΑΦΥΠΝΙΣΗ



52

Ὁ Ηρακλῆς
σηκώνει στους
ώμους του τον
ουρανό,
περ. 470-4^ο π.Χ.

Μαρμάρينو τμήμα
από τὸ ναὸ τοῦ Δία
στην Ὀλυμπία,
ὕψος 156 ἐκ.
Αρχαιολογικὸ
Μουσείο, Ὀλυμπία

αισθανόσουν ἀναμφίβολα δέος μπροστά στο υπερφυσικό ὅταν, μπαίνοντας στὸ ναό, βρισκόσουν ξαφνικά ἀντιμέτωπος μ' αὐτὸ τὸ γιγαντιαῖο ἀγάλμα. Ἀναμφισβήτητα, ὑπῆρχε ἀκόμη κάτι τὸ πρωτόγονο καὶ τὸ ἄγριο σε μερικά ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικά του, κάτι ποὺ εξακολουθοῦσε νὰ συνδέει ἓνα τέτοιο εἰδωλό μὲ τις πανάρχαιες δεισιδαιμονίες ποὺ καταδίδωκε ὁ προφήτης Ἱερεμίας. Ὡστόσο, οἱ πρωτόγονες ιδέες, σύμφωνα μὲ τις ὁποῖες οἱ θεοὶ ἦταν φοβεροὶ δαίμονες ποὺ κατοικοῦσαν μέσα στὰ ἀγάλματα, εἶχαν πάψει ἤδη ν' ἀποτελοῦν τὸ βασικὸ στοιχείο. Ἡ Παλλὰς Ἀθὴν νά, ὅπως τὴ ν εἶδε ὁ Φειδίας, καὶ ὅπως τὴν παρέστησε, ἦταν κάτι περισσότερο ἀπὸ ἀπλὸ εἰδωλό ενός δαίμονα. Ὅλες οἱ πηγές συμφωνοῦν πὼς αὐτὸ τὸ ἀγαλμα εἶχε μιὰν ευγένεια ποὺ δημιουργοῦσε ἐντελὼς διαφορετικὴ ἐντύπωση γιὰ τὸ χαρακτήρα καὶ τὴ σημασία των θεῶν. Ἡ Ἀθηνά τοῦ Φειδία ἐμοιαζε μὲ μεγάλο ἀνθρώπινο πλάσμα. Ἡ δύναμή της δὲν βασιζόταν στὴ μαγεία, ἀλλὰ στὴν ομορφιά της. Οἱ ἄνθρωποι συνειδητοποίησαν τότε ὅτι ἡ τέχνη τοῦ Φειδία ἔδωσε στοὺς Ἕλληνες μιὰ νέα ἐννοία τοῦ θεοῦ.

Τὰ δύο μεγάλα ἔργα τοῦ Φειδία, ἡ Ἀθηνά καὶ τὸ πασίγνωστο ἀγαλμα τοῦ Δία στὴν Ὀλυμπία, χάθηκαν γιὰ πάντα, σώθηκαν ὁμως οἱ ναοὶ ὅπου ἦταν τοποθετημένα, καὶ μαζί μ' αὐτοὺς μερικά διακοσμητικὰ στοιχεῖα ποὺ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὴν ἴδια ἐποχή. Ὁ ναὸς τῆς Ὀλυμπίας εἶναι ὁ ἀρχαιότερος. Ἀρχισε ἴσως νὰ χτίζεται γύρω στὸ 470^ο π.Χ. καὶ τέλειωσε πρὶν ἀπὸ τὸ 457 π.Χ. Στις μετόψεις, πάνω ἀπὸ τὸ ἐπιστύλιο, παριστάνονταν οἱ ἄθλοι τοῦ Ηρακλή. Ἡ *Εἰκόνα* §2 δείχνει τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὰ μῆλα των Εσπερίδων —ἐναν ἄθλο ποὺ ἀκόμη κι ὁ Ηρακλῆς δὲν μπόρεσε ἡ δὲ ἔβλησε νὰ τον ἀναλάβει. Παρακάλεσε λοιπὸν τον Ἀτλαντα, ποὺ κρατοῦσε τον ουρανό στοὺς ὡμους του, νὰ τον ἀντικαταστήσει, καὶ ὁ Ἀτλας δέχτηκε, μὲ τον ὅρο ὅτι ὁ Ηρακλῆς θὰ βαστοῦσε στὸ μεταξὺ τὸ φορτίο του. Τὸ ἀνάγλυφο δείχνει τον Ἀτλαντα νὰ γυρνᾷ πίσω μὲ τὰ χρυσὰ μῆλα, ἐνῶ ὁ Ηρακλῆς στέκει γεμάτος ἐνταση κάτω ἀπὸ τὸ φοβερὸ βάρος. Ἡ Ἀθηνά, πολυμήχανη βοηθὸς τοῦ Ηρακλή σε ὅλους τοὺς ἄθλους, ἔχει βάλει ἓνα μαξιλάρι στοὺς ὡμους του γιὰ νὰ τον ἀνακουφίσει. Στὸ δεξιὸ χέρι κρατοῦσε κάποτε μετάλλينو δόρυ. Ὁ ἄθλος παρουσιάζεται μὲ θαυμαστὴ ἀπλότητα καὶ σαφήνεια. Ἐχομε τὴν αἴσθηση ὅτι ὁ καλλιτέχνης προτιμοῦσε ἀκόμη νὰ δείχνει μιὰ μορφή σὲ στάση ξεκάθαρη, ἰδωμένη ἀπὸ μπροστὰ ἢ ἀπὸ τὸ πλάι. Τὸ σῶμα τῆς Ἀθηνᾶς εἶναι ἀπέναντί μας, καὶ μόνο τὸ κεφάλι στρέφεται στὸ πλάι, πρὸς τον Ηρακλή. Καταλαβαίνουμε ὅτι διασώζεται ἀκόμη ἐδῶ ἡ ἐπίδραση των κανόνων ποὺ ρύθμιζαν τὴν τέχνη των Αἰγυπτίων. Ἀλλὰ αἰσθανόμαστε ὅτι τὸ μεγαλεῖο, ἡ μεγαλόπρεπη γαλήνη καὶ ἡ δύναμη των ἐλληνικῶν γλυπτῶν οφείλονται, ὡς ἓνα βαθμὸ, καὶ στὴν τήρηση των ἀρχαίων κανόνων. Γιατί οἱ κανόνες αὐτοὶ δὲν εἶναι πιά ἐμπόδιο ποὺ περιορίζει τὴν ἐλευθερία τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ παλαιὰ ἀρχὴ ποὺ ἀπαιτοῦσε ἀπὸ τον καλλιτέχνη νὰ δεῖξει τὴ δομὴ τοῦ σώματος —δηλαδή τοὺς κύριους ἄρμους του, προκειμένου νὰ καταλάβουμε πὼς λειτουργεῖ— τον ὥθησε νὰ μελετήσῃ τὴν ἀνατομία των οστῶν καὶ των μυῶν καὶ νὰ συνθέσῃ μιὰ πειστικὴ εἰκόνα τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, ποὺ παραμένει ορατὴ ἀκόμη καὶ κάτω ἀπὸ τὸ κυμάτισμα των πτυχῶν. Ὁ τρόπος μὲ τον ὅποιο οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες χρησιμοποιοῦσαν τις πτυχές γιὰ νὰ ἐπισημάνουν τὰ κύρια μέρη τοῦ σώματος, μαρτυρεῖ τὴ σημασία ποὺ ἀπέδιδαν στὴ γνώση τῆς

ΥΠΝΙΣΗ



53

Ὁ Ἡνίοχος,
περ. 475 π.Χ.

Βρέθηκε στους
Δελφούς·
ορείχαλκος, ύψος 180
εκ. Ἀρχαιολογικό
Μουσείο, Δελφοί



φόρμαν. Λύτη άκριβώς ή ισορροπία ανάμεσα στο σεβασμό των κανόνων και σι; μια έ/ευ(Ο)ερία μέσα στα πλαίσια των κανόνων, είναι το στοιχείο που θαύμασαν τόσο στους Έλληνες; οί έπόμενε; γενεές. Αυτός είναι ό λόγο* που οί καλλιτέχνες ξαναγεμίζουν κά-θε τόσο στα αριστουργήματα τής ελληνικής τέχνης; άναζητούντας καθοδήγηση και έμπνευση.

Το ειδο; των έργων που ζητούσε συχνά το κοινό απο τους Έλληνες καλλιτέχνες τους βοήθησε να τελειοποιήσουν τη γνακτη του; για το σώμα «έν κινήσει». Ένας ναός σαν τής Ολυμπίας περιστοιχιζόταν απο αγάλματα που παρίσταναν όλυμπιονίκες και που ήταν άφιεριομένα στους θεούς. Σήμερα αυτό τό έθιμο φαίνεται χιορίς άλλο παράξε-νο. γιατί όσο δημοφιλείς κι αν είναι οί πρωταθλητές μας. δε (Ο)ά μάς περνούσε ποτέ απο το νού ν' άφιερο'κτουμε τήν προτομή τους σε

M

\i.~:t'μ).ρ):κ;

:ή; 1 ικι^ \ (/ _ > }

κάποια εκκλησία με τήν εύκαιρία τής τελευταίας τους νίκης. Οί μεγάλες όμως άΟλητικες έκδηλοχτεις τώ\ Έλλήνων, άπό τις όποιες οί "Ολυμπιακοί Αγώνες ήταν φυσικά ή μεγαλύτερη, ήταν πολύ διαφορετικές άπο τις δικές μας. Συνδέ-ονταν στενά μέ τις θρησκευτικές δοξασίες καί τις λαϊκές τελετουργίες. Όσοι έπαιρναν μέρος στους άγώνες δεν ήταν άπλώς άΟλητές επαγγελματιες ή ε-ρασιτέχνες αλλά μέλη τών μεγαλύτερων οικογενειών τής Ελλάδας. Τον όλυμπιονίκη τόν άντιμετιόπιζαν μέ δέος, σαν άνθρωπο πού τον εύνόησαν οί θεοί δίνοντάς του τό χάρισμα τού άκατάβλητου. Οί άγώνες όργαναιΟηκαν άρχικά για να διαπιστωθεί ποιος είχε εύλογηΟεί μέ τή χάρη τής νίκης. Για να τιμήσουν ή καί νά διαιωνίσουν αυτό το φα\ έριομα τής θείας χάρης, οί νικητές παράγγελναν τα αγάλματά τους στους πίο φημισμένους καλλιτέχνες τής έποχής τους.

Οί άνασκαφές στην 'Ολυμπία άποκάλυψαν πολλές απο τις βάσεις τών πε-ρίφημων αυτών αγαλμάτων. άλλα τα ίδια τά αγάλματα έχουν χαθεί. Ήταν φτιαγμένα κυρίως άπό χαλκό, καί είναι πιθανό νά τα έλκοσαν τό Μεσακονα. όταν ύπήρχε έλλειψη μεταλλιον. Μόνο στους Δελφούς βρέθηκε ένα. πού πα-ριστάνει έναν ήνίοχο. *Εικόνα* Τό κεφάλι του. που το βλέπουμε στην *Εικόνα* είναι έντυπιοσιακά διαφορετικό άπο τή γενική ιδέα που εύκολα σχηματίζει κανείς για την ελληνική τέχνη όταν τή βλέπει μόνο σέ αντίγραφα. Τά ματια.

που συχνά μοιάζουν κενά και άνέκφραστα στά μαρμάρινα γλυπτά ή έχουν μείνει άδεια στα χάλκινα κεφάλια, είναι καμιομενα άπο χρωματιστά πετράδια οποις τά έφτιαχναν πάντα τότε.. Τα μαλλια. τα ματια καί τά χείλη ήταν ελαφρα επιχρυσωμένα, πρέ/γμα που έδινε στο πρόσωπο μια αίσθηση ζεστα-σίας καί χλιδής. Ωστόσο, ένα τε.τοιο κεφάλι δέν φαινόταν ποτέ φανταχτερό ή χυδαίο. Βλέπουμε πως ό καλλιτέχνης δεν ήθελε, νά μιμηΟεί ένα συγκεκριμένο

πρόσωπο με όλα τὰ ψεγάδια του, άλλα πώς τὸ ἐπλάσε με βάση τὴ γνώση του γιὰ τὴν ἀνθρώπινη μορφή. Δεν ξέρουμε ἀν' ὃ ἡνίοχος μοιάζει στο μοντέλο του —ίσως νὰ μὴ «μοιάζει» καθόλου, μὲ τὴν ἐννοια πού δίνουμε εμεῖς στὴ λέξη. Εἶναι ὁμως μιὰ πειστική εἰκόνα ἐνὸς ἀνθρώπινου πλάσματος μὲ ἐξαισία ἀπλότητα καὶ ομορφιά.

Τέτοια ἔργα, πού οὔτε κἀν ἀναφέρονται ἀπὸ τοὺς κλασικοὺς συγγραφεῖς, μὰς θυμίζουν τί χάσαμε μὲ τὴν ἀπώλεια τῶν πιο φημισμένων ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἀγάλματα τῶν ἀθλητῶν, ὅπως ὁ «Δισκοβόλος» τοῦ Ἀθηναίου γλύπτη Μύρωνα, πού θὰ πρέπει νὰ ἀνῆκε στὴν ἴδια γενιά μὲ τὸν Φειδία. Διασώθηκαν πολλὰ ἀντίγραφα τοῦ «Δισκοβόλου», πού μὰς δίνουν τουλάχιστον μιὰν ἰδέα γιὰ τὸ τί ἦταν τὸ πρωτότυπο, *Εἰκόνα 55*. Ὁ νεαρός ἀθλητὴς παριστάνεται ἀκριβῶς τὴ στιγμή πού ετοιμάζεται νὰ ρίξει τὸν βαρὺ δίσκο του. Σκύβει καὶ τεντώνει τὸ χέρι πρὸς τὰ πίσω, γιὰ νὰ δώσει μεγαλύτερη δύναμη στὴ ρίψη του. Τὴν ἐπόμενη στιγμή θὰ πετάξει τὸ δίσκο μὲ μιὰ ἐνισχυτική στροφὴ τοῦ σώματός του. Ἡ στάση εἶναι τόσο πειστική, ὥστε οἱ σύγχρονοι ἀθλητὲς τὴ χρησιμοποιήσαν γιὰ ὑπόδειγμα, προσπαθώντας νὰ διδαχτοῦν τὸν ἀκριβὴ τρόπο μὲ τὸν ὅποιο οἱ Ἕλληνες ἐρίχναν τὸ δίσκο. Δεν ἦταν ὁμως καὶ τόσο εὐκόλο. Παραγνώρισαν τὸ γεγονός ὅτι τὸ ἀγαλμα τοῦ Μύρωνα δὲν ἦταν ἓνα «καρέ» παρμένο ἀπὸ ἀθλητικά ἐπικάιρα, ἀλλὰ ἀρχαῖο ἐλληνικὸ ἔργο τέχνης. "Ἀν μάλιστα τὸ ἐξετάσουμε πιο προσεχτικά, θὰ καταλάβουμε πὼς ὁ Μύρων ἔδωσε τὴν ἐκπληκτικὴ ἐντύπωση τῆς κίνησης ἐφαρμόζοντας μὲ καινούριο τρόπο πανάρχαιες μεθόδους. Κοιτάζοντας τὸ ἀγαλμα καὶ ἐντοπίζοντας τὴν προσοχή μας στὰ περιγράμματα, συνειδητοποιοῦμε ξαφνικά τὴ σχέση του μὲ τὴν αἰγυπτιακὴ παράδοση. Ὅπως οἱ Αἰγύπτιοι ζωγράφοι, ἔτσι καὶ ὁ Μύρων ἔχει πλάσει τὸν κορμὸ ὅπως τὸν βλέπουμε ἀπὸ μπροστά, καὶ τὰ πόδια καὶ τὰ χέρια ὅπως τὰ βλέπουμε ἀπὸ τὸ πλάι· ὅπως κι ἐκεῖνοι, ἔχει συνθέσει τὴν εἰκόνα τοῦ ἀνδρικοῦ σώματος μὲ τις πιο χαρακτηριστικὲς ὀψεις τῶν μερῶν του. Στὰ δικά του ὁμως χέρια, αὐτὴ ἡ παλιά καὶ ξεπερασμένη συνταγὴ ἔχει γίνῃ κάτι ἐντελὸς διαφορετικὸ. Ἀντὶ νὰ συνταιριάσει τις ἀπόψεις αὐτὲς στὴν ἀφύσικη ἀπόδοση μιᾶς ἀκαμπτης πόζας, ζήτησε ἀπὸ ἓνα ζωντανὸ μοντέλο νὰ πάρει μιὰ παρόμοια στάση καὶ τὴν προσάρμοσε μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε νὰ μοιάζει μὲ πειστικὴ παράσταση ἐνὸς σώματος «ἐν κινήσει». "Ἀν αὐτὸ ἀντιστοιχεῖ ἢ ὄχι στὴ σωστὴ κίνηση τοῦ δισκοβόλου, εἶναι ἐντελὸς ἀδιάφορο. Εκείνο πού ἔχει σημασία εἶναι ὅτι ὁ Μύρων κατέκτησε τὴν κίνηση, ἀκριβῶς ὅπως οἱ ζωγράφοι τῆς εποχῆς του κατέκτησαν τὸ χῶρο.

Ἀπ' ὅσα ἐλληνικὰ ἀγάλματα διασώθηκαν, τὰ γλυπτά τοῦ Παρθενῶνα κα-
θρεφτίζουν ἴσως αὐτὴ τὴ νέα ἐλευθερία μὲ τὸν πιο θαυμαστὸ τρόπο. Ὁ Παρθε-
νῶνας, *Εἰκόνα 50*, τέλειωσε εἰκοσι περίπου χρόνια μετὰ τὸ ναὸ τῆς Ὀλυμπίας,
καὶ στο σύντομο αὐτὸ χρονικὸ διάστημα οἱ καλλιτέχνες ἔμαθαν νὰ λύνουν μὲ
μεγαλύτερη ἀκόμη ευκολία καὶ ἀνεση τὰ προβλήματα τῆς πειστικῆς ἀναπαρά-
στασης. Δεν ξέρουμε ποιοι ἦταν οἱ γλύπτες πού ἐργάστηκαν γιὰ τὴ διακόσμηση
τοῦ ναοῦ, ἀλλὰ ἀφού ὁ Φειδίας ἐφτιαξε τὸ ἀγαλμα τῆς Ἀθῆνας στο σηκό, εἶναι
πιθανὸ καὶ τὰ ἄλλα γλυπτά νὰ βγήκαν ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι του.

Οἱ *Εἰκόνες 56* καὶ **57** δείχνουν κομμάτια τῆς ζωφόρου πού ἔζωνε τὸ ἔσωτε-

55

Ὁ Δισκοβόλος,
περ. 45° π.Χ.

Ρωμαϊκὸ ἀντίγραφο
σὲ μάρμαρο τοῦ
ὄρειχάλκινου
ἀγάλματος τοῦ
Μύρωνα, ὕψος 155
ἐκ. Ἐθνικὸ Ρωμαϊκὸ
Μουσεῖο, Ρώμη





56

Ἀρματηλάτης,
περ. 440 π.Χ.

Λεπτομέρεια από τη
μαρμάρινη ζωφόρο
τον Παρθενώνα.
Βρετανικό Μουσείο,
Λονδίνο

ρικό του κτιρίου, κάτω από τη στέγη, καί παρίστανε την έτήσια πομπή στή γιορτή τής θεάς. Σ' αυτή τή γιορτή γίνονταν πάντα άγώνες καί άθλητικές επιδείξεις, όπως λ.χ. ή επικίνδυνη άνοδος καί κάθοδος από τό άρμα τήν ώρα πού κάλπαζαν τά τέσσερα άλογα. Μιά τέτοια επίδειξη δείχνει ή *Εικόνα* 56. Δεν είναι εύκολο νά διακρίνουμε άμέσως τί ακριβώς συμβαίνει σ' αυτό τό κομμάτι, γιατί τό ανάγλυφο έχει πάθει σοβαρές ζημιές. Δεν έχει μονάχα σπάσει ένα μέρος τής επκράνειας, αλλά έχει σβηστεί εντελώς τό χρώμα, πού θά έκανε πιθανόν τις μορφές νά προβάλλουν έντονότερα πάνω σ' ένα ζωηρά χρωματισμένο φόντο. Για μάς, τό χρώμα καί ή υφή τού καλού μαρμάρου είναι τόσο θαυμαστά πού δεν θά θέλαμε νά τά καλύψουμε μέ μπογιά, οί άρχαίοι "Έλληνες όμως έβαφαν άκόμη καί τούς ναούς μέ χρώματα πού δημιουργούσαν έντονες αντίθεσεις, όπως τό κόκκινο καί τό γαλάζιο. Οσο λίγο όμως καί αν απόμεινε από τό αρχικό έργο, άξίζει, στήν περίπτωση τών ελληνικών γλυπτών, νά προσπαθήσουμε νά ξεχάσουμε τί δεν ύπάρχει πιά, για νά έχουμε τή χαρά νά ανακαλύψουμε ό,τι απόμεινε. Τό πρώτο πράγμα πού διακρίνουμε στο ανάγλυφο είναι τά άλογα: τέσσερα, τό ένα πίσω από τ' άλλο. Τά κεφάλια καί τά πόδια τους διατηρούνται άρκετά καλά ώστε νά μάς δώσουν μία ιδέα τής μαστοριάς μέ τήν όποια ό γλύπτης κατάφερε νά δείξει τή δομή τών οστών καί τών μυών, χωρίς τό άποτέλεσμα νά είναι άκαμπτο καί στεγνό. Συμπεραίνουμε ότι τό ίδιο θά γινόταν καί μέ τις

57

~Α Αοϋ'Ο και ιππέας,
περ. 440 π.Χ.

Λεπτομέρεια από τη
μαρμάρινη ζωφόρο
του Παρθενώνα.
Βρετανικό Μουσείο,
Λονδίνο



ανθρώπινες μορφές. Μπορούμε να φανταστούμε, από τα ίχνη που υπάρχουν, πόσο ελεύθερη ήταν ή κίνηση τους και πόσο καθαρά πρόβαλλαν οι μύες στα σώματα. Η βράχυνση δεν αποτελούσε πιά πρόβλημα για τον καλλιτέχνη. Το χέρι που κρατά την άσπίδα είναι σχεδιασμένο με απόλυτη άνεση, όπως επίσης το κυματιστό λοφίο της περικεφαλαίας και ο μανδύας που τον φουσκώνει ο άνεμος. Αυτές όμως οι νέες ανακαλύψεις δεν παρασύρουν τον καλλιτέχνη. "Όσο κι αν χαιρέται την κατάκτηση του χώρου και της κίνησης, δεν έχουμε την αίσθηση πώς βιάζεται να επιδείξει τι μπορεί να κάνει. "Αν και έγιναν ζωντανά και γεμάτα ψυχή τα συμπλέγματα, εξακολουθούν να ταιριάζουν απόλυτα με τη διάταξη της σοβαρής πομπής που προχωρεί από τοίχο σε τοίχο, σε όλο το κτίριο. Ο καλλιτέχνης κράτησε κάτι από τη σοφία της διάταξης που άντλησαν οι Έλληνες από την αιγυπτιακή τέχνη, καθώς και από τη θητεία στα γεωμετρικά σχήματα, πριν από τη Μεγάλη Αφύπνιση. Αυτό ακριβώς το σίγουρο χέρι είναι που κάνει την κάθε λεπτομέρεια στη ζωφόρο του Παρθενώνα τόσο διαυγή και τόσο «σωστή».

"Όλα τα έργα εκείνης της μεγάλης εποχής έχουν αυτή τη σοφία και τη μαστοριά στη διάταξη των μορφών. Ωστόσο, οι Άρχαιο Έλληνες εκτιμούσαν ακόμη περισσότερο κάτι άλλο: το γεγονός ότι η νέα ελευθερία που τους έδινε τη δυνατότητα να παραστήσουν το ανθρώπινο σώμα σε οποιαδήποτε στάση ή κίνηση μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να καθρεφτίσει την εσωτερική ζωή των μορφών. "Ενας από τους μαθητές του Σωκράτη μάς λέει πώς αυτό ακριβώς συνιστούσε στους καλλιτέχνες ο μεγάλος φιλόσοφος, που υπήρξε κι ο ίδιος γλύπτης. "Επρεπε να παριστάνουν τη «λειτουργία της ψυχής», μελετώντας με ακρίβεια τον τρόπο με τον οποίο «τά συναισθήματα επηρεάζουν το κινούμενο σώμα».

Και πάλι οι τεχνίτες που ζωγράφιζαν άγγεϊα προσπάθησαν να συμβαδίσουν με τις ανακαλύψεις των μεγάλων δασκάλων που τα έργα τους έχουν χαθεί. Η *Εικόνα 5#* παριστάνει το συγκινητικό επεισόδιο από την ιστορία του Όδυσσέα, όπου η γριά παραμάνη αναγνωρίζει τον ηρώα από τη γνώριμη ούλη, τη στιγμή που του πλένει τα πόδια, όταν ξαναγυρίζει στο σπίτι του ύστερα από δεκαεννιά χρόνια, μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο, με το ραβδί, τον μπόγο και το τάσι του. Ο καλλιτέχνης εικονογράφησε προφανώς ένα κάπως διαφορετικό επεισόδιο από εκείνο που διαβάζουμε στον Όμηρο, όπου η παραμάνη έχει άλλο όνομα από αυτό που επιγράφεται στο άγγεϊο και όπου δεν παρευρίσκεται καθόλου ο Εὐμαιος, ο χοιροβοσκός. Τη σκηνή που ζωγράφησε μπορεί να την είχε δει σε κάποιο θεατρικό έργο, γιατί, όπως ξέρουμε, στον ίδιο αυτό αιώνα, οι Έλληνες δραματουργοί δημιούργησαν την τέχνη του θεάτρου. Δεν μάς χρειάζεται, ωστόσο, το ακριβές κείμενο για να νιώσουμε ότι εδώ συμβαίνει κάτι δραματικό και συγκινητικό, γιατί ο τρόπος που κοιτάζονται ή παραμάνη και ο Όδυσσέας μάς λέει περισσότερα σχεδόν από όσα θα μπορούσαν να μάς πουν τα λόγια. Οι Έλληνες καλλιτέχνες είχαν πράγματι κατακτήσει τα εκφραστικά μέσα που χρειάζονταν για να φανερώσουν κάτι από τα σιωπηλά συναισθήματα που δημιουργούνται ανάμεσα στους ανθρώπους.

Αυτή η ικανότητα να βλέπουμε «τη λειτουργία της ψυχής» στη στάση του

58

Αναγνώριση του Όδυσσέα από τη γριά παραμάνη του, 5ος αιώνας π.Χ.

**Ερυθρόμορφο άγγεϊο, ύψος 20,5 εκ.
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Κιούζι**





59

*Ἐπιτύμβια στήλη
τῆς Ἥγησως, περ.
400 π.Χ.*

Μάρμαρο, ὕψος 147
ἐκ. Εθνικό
Ἀρχαιολογικό
Μουσείο, Ἀθήνα

σώματος μεταμορφώνει μια απλή επιτύμβια στήλη. *Εικόνα 59.* σε μεγάλο έργο τέχνης. Τό ανάγλυφο δείχνει την Ήγησώ όπως ήταν όταν ζούσε. Μιά νεαρή παρακώρη στέκει μπροστά της και της κρατάει μία πυξίδα, απ' όπου η Ήγησώ μοιάζει νά διαλέγει ένα κόσμημα. Είναι μία ήρεμη σκηνή, πού μπορεί νά συγκριθεῖ με την αιγυπτιακή παράσταση στην οποία ο Τουταγχαμών είναι καθισμένος στο θρόνο του, ενώ η γυναίκα του τού διορθώνει τό περιλαίμιο, *σελίδα 09, Εικόνα 42.* Τό αιγυπτιακό έργο έχει κι αυτό ένα θαυμαστά καθαρό περίγραμμα, αλλά μολονότι ανήκει σέ μία σπουδαία περίοδο τής αιγυπτιακής τέχνης, είναι μάλλον άκαμπτο καί αφύσικο. Τό ελληνικό ανάγλυφο ξεπέρασε αυτούς τούς άδέξιους περιορισμούς, αλλά κράτησε τή διαύγεια καί τήν ομορφιά τής διάταξης, πού δέν είναι πιά γεωμετρική καί γωνιώδης, αλλά ελεύθερη καί άνετη. Ό τρόπος μέ τον όποιο πλαισιώνεται τό επάνω μέρος από τήν καμπύλη πού σχηματίζουν τά χέρια των δύο γυναικών, ό τρόπος μέ τον όποιο αυτές οί γραμμές βρίσκουν τήν άντιστοιχία τους στις καμπύλες τής καρέκλας, ό απλός τρόπος μέ τον όποιο τό όμορφο χέρι τής Ήγησώς γίνεται τό κέντρο τής προσοχής, ή ροή των πτυχών καθώς περιζώνουν τό σώμα ύποβάλλοντας τή γαλήνη —όλα συνδυάζονται γιά νά συνθέσουν εκείνη τήν απλή άρμονία πού πρωτογνώρισε ό κόσμος μέ τήν ελληνική τέχνη τού πέμπτου αιώνα.

*Ερ/αστήρι Έλ' /ηνα
γλυπτη, περ. 480
π.Χ.*

Σκηνή από τήν κάτω
όψη ερυθρόμορφου
αγγείου· *άριστε/χι:*
χυτήριο χαλκού μέ
σχέδια στον τοίχο
όπιά: άντρας πού
κατασκευάζει
ακέφαλο άγαλμα·
τό κεφάλι είναι
ακουμπισμένο χάμω
διάμετρος 50,5 εκ.
Σύλλογή
Αρχαιοτήτων.
Κρατικά Μουσεία
Βερολίνου



4

ΤΟ ΒΑΣΙΛΕΙΟ ΤΗΣ ΟΜΟΡΦΙΑΣ

*Ἡ Ἑλλάδα καὶ ὁ ἐλληνικὸς κόσμος,
ἀπὸ τὸν τέταρτο αἰῶνα π.Χ. ὠς τὸν πρῶτο αἰῶνα μ.Χ.*

*Ἡ τέχνη συνειδητοποίησε τὴν ἐλευθερίαν της στα ἑκατὸ χρόνια ἀνάμεσα στὸ 520 καὶ τὸ 420 π.Χ. περίπου. Πρὸς τὸ τέλος τοῦ πέμπτου αἰῶνα, οἱ καλλιτέχνες εἶχαν ἀπόλυτη συναισθησιὴ τῆς δυνάμεως καὶ τῆς μαστοριάς τους. Τὸ ἴδιο συνέβαινε καὶ μὲ τὸ κοινόν. Μόλο ποὺ οἱ καλλιτέχνες θεωροῦνταν ἀκόμη βιοτέχνες, καὶ παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι τοὺς καταφρονούσε ἴσως ἡ «ὕψηλὴ κοινωνία», ἓνα ολοένα μεγαλύτερο μέρος τοῦ κοινοῦ ἀρχισε νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴ δουλειὰ τους αὐτὴ καθεαυτή, καὶ ὄχι μόνον ἐξαιτίας τοῦ θρησκευτικοῦ ἢ τοῦ πολιτικοῦ τῆς ρόλου. Οἱ ἄνθρωποι ἔκαναν σύγκριση ἀνάμεσα στις ἀρετὲς τῶν «σχολῶν», δηλαδὴ στὴ μέθοδο, στὸ ὕφος καὶ στὴν παράδοση ποὺ διαφοροποιούσαν τοὺς καλλιτέχνες τῶν διαφόρων πόλεων. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ σύγκριση καὶ ὁ συναγωνισμὸς ἀνάμεσα στις σχολὰς παρακινούσε τοὺς καλλιτέχνες νὰ ἐντείνουν ἀδιάκοπα τις προσπάθειές τους καὶ βοηθοῦσε στὴ δημιουργία αὐτῆς τῆς ποικιλίας ποὺ τόσο θαυμάζουμε στὴν ἐλληνικὴ τέχνη. Στὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἀρχισαν νὰ χρησιμοποιοῦνται παράλληλα διάφοροι ρυθμοί. Ὁ Παρθενῶνας εἶχε χτιστεῖ σύμφωνα μὲ τὸν δωρικὸ ρυθμό, *σελίδα 83, Εἰκόνα 50*, στὰ μεταγενέστερα ὁμως κτίρια τῆς Ἀκρόπολης χρησιμοποιήθηκαν καὶ στοιχεῖα τοῦ ἰωνικοῦ ρυθμοῦ. Ἡ ἀρχὴ ποὺ διέπει τὴν ἀρχιτεκτονικὴ αὐτῶν τῶν ναῶν εἶναι ἡ ἴδια μὲ τῶν δωρικῶν, ἀλλὰ ἡ συνολικὴ ὄψη καὶ ὁ χαρακτήρας τους εἶναι διαφορετικά. Τὸ κτίριο ὅπου ὁ ἰωνικὸς ρυθμὸς ἐμφανίζεται στὴν τελειότερή του μορφή εἶναι τὸ Ἐρέχθειο, *Εἰκόνα 60*. Οἱ κίονες τοῦ ἰωνικοῦ ναοῦ εἶναι λιγότερο ρωμαλέοι καὶ δυνατοί. Μοιάζουν μὲ λεπτοὺς κορμούς, καὶ τὸ κιονόκρανο δὲν εἶναι πιά ἓνα ἀπλό, ἀστόλιστο μαξιλάρι· εἶναι πλούσια διακοσμημένο στὰ πλάγια μὲ ἑλικες, κι αὐτὲς πάλι μοιάζουν νὰ ἐκφράζουν τὸ ρόλο τοῦ τμήματος ποὺ στηρίζει τὸ ἐπιστύλιο ἀπάνω στὸ ὅποιο ἀκουμποῦσε ἡ σκεπὴ. Τὰ κτίρια αὐτά, μὲ τις ἐξάισια ἐπεξεργασμένες λεπτομέρειες, ἔδιναν μιὰν ἐντύπωση ἀπειρης χάρης καὶ ἀνεσης.

Ἡ γλυπτικὴ καὶ ἡ ζωγραφικὴ αὐτῆς τῆς περιόδου, ποὺ ἀρχίζει μὲ τὴ γενιὰ ποὺ διαδέχεται τὸν Φειδίαν, ἔχουν τὴν ἴδια χάρη καὶ ἀνεση. Ἡ Ἀθήνα πολέμοῦσε τότε μὲ τὴ Σπάρτη, καὶ ὁ φοβερός ἐκεῖνος πόλεμος ἦταν τὸ τέλος καὶ τῆς δικῆς τῆς εὐημερίας, καὶ τῆς εὐημερίας ολόκληρης τῆς Ἑλλάδας. Τὸ 408 π.Χ., κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς σύντομης ἀνακωχῆς, ἓνα γλυπτό κιγκλίδωμα προστέθηκε στὸν μικρὸ ναὸ τῆς θεᾶς τῆς νίκης, ἀπάνω στὴν Ἀκρόπολη. Τὰ γλυπτά καὶ ἡ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῆς Ἀπτερης Νίκης φανερώνουν μιὰ μεταβολὴ στὸ γούστο, μιὰ στρόφῃ πρὸς τὴ λεπτότητα, ποὺ χαρακτηρίζει καὶ τὸν ὑπόλοιπο



60

*Τό Έρέχθειο
στην Ακρόπο
των Άθηνών,
περ. 420-405 π.Χ.
Ίωνικός ναός*

ιωνικό ρυθμό. Τά γλυπτά αυτά είναι οίκτρα άκρωτηριασμένα, αλλά θά ήθελα, ταρ' όλα αυτά, νά παραθέσω μιá φωτογραφία, *Εικόνα 6ι*, γιά νά δείξω πόσο **5**μορφη έξακολουθεί νά είναι ή τσακισμένη αυτή μορφή, άκόμη καί δίχως κεφάλι καί χέρια. Παριστάνει ένα κορίτσι, μιá από τις θεές τής νίκης, πού σκύβει, καθώς περπατά, γιά νά δέσει τό πέδιλό της. Μέ πόση χάρη έχει αποδώσει ό γλύπτης αυτό τό ξαφνικό σταμάτημα καί πόσο άπαλά καί πλούσια σκεπάζουν τό όμορφο κορμί οί λεπτές πτυχές! Βλέποντας τέτοια έργα, καταλαβαίνουμε πώς ό καλλιτέχνης είχε την ικανότητα νά κάνει ό,τι ήθελε. Δεν πάλευε πιά μέ κανενός είδους δυσκολίες γιά νά παραστήσει την κίνηση ή τή βράχυνση. Αυτή όμως ή άνεση καί ή δεξιοτεχνία τον έκαναν ίσως νά νιώθει καί περισσότερη αυτεπίγνωση. Ό καλλιτέχνης πού έφτιαξε τή ζωφόρο τού Παρθενώνα, *σελίδες 9²-93- Εικόνες 56-57*, δεν φαίνεται νά προβληματιζόταν πάρα πολύ γιά την τέχνη του ή γιά τό τί έκανε. "Ήξερε πώς έπρεπε νά παραστήσει μιá πομπή, καί πάσχιζε νά την παραστήσει καλά καί μέ σαφήνεια. Δεν είχε την επίγνωση πώς ήταν ένας μεγάλος καλλιτέχνης, γιά τον όποιο θά μιλούσαν μικροί καί μεγάλοι ύστερα από χιλιάδες χρόνια. Στή ζωφόρο τού ναού τής Νίκης διαφαίνεται ίσως γιά πρώτη φορά μιá αλλαγή στάσης. Αυτός ό καλλιτέχνης ήταν —δικαιολογημένα— περήφανος γιά τις τεράστιες ικανότητές του. "Έτσι, άλλαξε σιγά σιγά, κατά τή διάρκεια τού τέταρτου αιώνα, ή αντιμετώπιση τής τέχνης. Τά φειδιακά αγάλματα των θεών ήταν ξακουστά σ' όλη τήν Ελλάδα γιά τόν τρόπο μέ τον όποιο παρίσταναν τούς θεούς. Τά μεγάλα όμως γλυπτά του

61

*Θεά τής Νίκης,
408 π.Χ.*

*Άπό τά θωράκια
γύρω στό ναό τής
Νίκης, στην Άθήνα·
μάρμαρο, ύψος 106
εκ. Μουσείο
Άκροπόλεως,
Άθήνα*





62

Πραξιτέλης
Ὁ Ἑρμῆς με τὸν
μικρὸ Διόνυσο,
περ. 34° π.Χ.

Μάρμαρο, ὕψος 213 ἐκ
Ἀρχαιολογικὸ
Μουσεῖο, Ὀλυμπία



τέταρτου αιώνα χρωστούσαν τη φήμη τους περισσότερο στο γεγονός ότι ήταν ωραία έργα τέχνης. Οί καλλιεργημένοι "Έλληνες συζητούσαν πια για τη ζωγραφική και τη γλυπτική όπως για την ποίηση και το θέατρο· έπαινούσαν τὰ έργα για την ομορφιά τους ή διαφωνούσαν με τη μορφή τους και με την αντίληψη που τὰ είχε υπαγορεύσει.

Ο μεγαλύτερος γλύπτης της εποχής, ο Πραξιτέλης, ήταν πάνω απ' όλα ξακουστός για τη γοητεία του έργου του και τη γλυκιά και θελκτική έκφραση των γλυπτών του. Τό πιο φημισμένο άγαλμά του, που τό εξυμνούν πολλά ποιήματα, παρίστανε τη θεά του έρωτα, τη νεαρή Άφροδίτη, τη στιγμή που έμπαινε στο λουτρό της. Τό έργο όμως αυτό χάθηκε. "Ένα άλλο άγαλμα που βρέθηκε στην Όλυμπία τον δέκατο ένατο αιώνα, θεωρείται από πολλούς δικό του, *Εικόνες 62-63*. Δεν μπορούμε

ώστόσο νά είμαστε βέβαιοι. Μπορεί νά είναι απλώς ένα πιστό μαρμάρινο αντίγραφο ενός χάλκινου αγάλματος. Παριστάνει τον Έρμη νά κρατά τον μικρό Διόνυσο άγκαλιά και νά παίζει μαζί του. Ξανακοιτάζοντας στη *σελίδα 79* την *Εικόνα 47* διαπιστώνουμε ποιά τεράστια απόσταση κάλυψε ή έλληνική τέχνη μέσα σέ διακόσια χρόνια. Στο έργο του Πραξιτέλη δεν υπάρχει πιά ίχνος άκαμψίας. Ο θεός στέκει μπροστά μας σέ μιάν άβιαστη στάση, που δεν μειώνει ωστόσο τό μεγαλείο του. "Αν όμως εξετάσουμε τον τρόπο με τον όποιο καθόρθωσε ο Πραξιτέλης νά δώσει αυτή την εντύπωση, αρχίζουμε νά καταλαβαίνουμε πώς, ακόμη και σέ τούτη την περίπτωση, τὰ διδάγματα της αρχαίας τέχνης δεν έχουν λησμονηθεί. Καί ο Πραξιτέλης επίσης φροντίζει νά μάς δείξει τούς αρμούς του σώματος, νά μάς κάνει νά καταλάβουμε, όσο σαφέστερα γίνεται, τη λειτουργία του. Όλα αυτά όμως είναι τώρα σέ θέση νά τὰ κάνει χωρίς νά γίνεται τό άγαλμα άκαμπτο και άψυχο. Μπορεί νά δείξει τούς μύς και τὰ οστά νά φουσκώνουν και νά κινούνται κάτω από τό άπαλό δέρμα, μπορεί νά δώσει την αίσθηση ενός ζωντανού σώματος με όλη τη χάρη και την ομορφιά του. Πρέπει ωστόσο νά συνειδητοποιήσουμε πώς ο Πραξιτέλης και οί άλλοι "Έλληνες καλλιτέχνες έφτασαν στην ομορφιά μέσ' από τη γνώση. Κανένα ανθρώπινο σώμα δεν είναι τόσο συμμετρικό, τόσο καλοφτιαγμένο και όμορφο όσο τὰ άγάλματά τους. Ο κόσμος συχνά νομίζει πώς οί "Αρχαίοι "Έλληνες γλύπτες μελετούσαν πολλά μοντέλα και διάλεγαν μόνον όσα από τὰ χαρακτηριστικά τούς άρεσαν πώς άντέγραφαν προσεχτικά, σέ πρώτο στάδιο, τη μορφή ενός πραγματικού ανθρώπου κι έπειτα τον έξωράιζαν, παραλείποντας τις άτέλειες ή



64

*Ο Ἀπόλλων
του Μπελβεντέρε,
περ. 350 π.Χ.*

Ρωμαϊκό μαρμάρινο
αντίγραφο
ελληνικού έργου,
ύψος 224 εκ.
Μουσείο Πιού
Κλημεντίνου,
Βατικανό

τά χαρακτηριστικά που δεν συμφωνούσαν με τη δική τους ιδέα για το τέλειο σώμα. Λένε πώς οι Ἀρχαίοι Ἕλληνες καλλιτέχνες «ἐξιδανίκευαν» τή φύση, ὅπως ὁ φωτογράφος «ρετουσάρει» ἓνα πορτρέτο σβήνοντας τὰ ψεγάδια. Μιά «ρετουσαρισμένη» ὁμως φωτογραφία κι ἓνα ἐξιδανικευμένο ἀγάλμα χάνουν συνήθως καί τὸ χαρακτήρα καί τὸ σφρίγος τους. Ἔχουν ἀφαιρεθεῖ καί ἀπαλειφθεῖ τόσα πράγματα, ὥστε δέν μένει πιά παρὰ ἓνα ὠχρὸ φάντασμα τοῦ ἀρχικοῦ μοντέλου. Ὁ τρόπος μὲ τον ὅποιο ἀντιμετώπιζαν τὰ πράγματα οἱ Ἀρχαῖοι ἦταν εντελῶς ἀντίθετος. Σὲ ὅλους αὐτοὺς τοὺς αἰῶνες, οἱ καλλιτέχνες γιὰ τοὺς ὁποίους μιλήσαμε προσπάθησαν νὰ ἐμφυσήσουν ὅλο καὶ περισσότερη ζωὴ μέσα στὸ παλιὸ κέλυφος. Τὴν ἐποχὴ τοῦ Πραξιτέλη, ἡ μέθοδός τους ἔδωσε τοὺς πιο ῥοιμους καρπούς της. Τὰ παλιὰ πρότυπα ἀρχισαν νὰ κινούνται καὶ ν' ἀνασαί-



νουν στα χέρια του επιδέξιου γλύπτη. Στέκουν μπροστά μας σάν αληθινά ανθρώπινα πλάσματα, που ανήκουν όμως σ' έναν διαφορετικό, καλύτερο κόσμο. Καί δέν είναι πλάσματα από έναν διαφορετικό κόσμο επειδή οί Έλληνες ήταν υγιέστεροι ή ωραιότεροι από τούς άλλους ανθρώπους —δέν έχουμε λόγους νά τό πιστεύουμε— αλλά επειδή ή τέχνη είχε φτάσει εκείνη τή στιγμή σ' ένα σημείο όπου οί τύποι καί τά ατομικά χαρακτηριστικά ισορρόπησαν σέ μιά νέα καί λεπτή στάθμιση.

Πολλά από τά ξακουστά έργα τής κλασικής αρχαιότητας που θαύμασε άργότερα ό κόσμος, επειδή άντιπροσώπευαν τούς τελειότερους ανθρώπινους τύπους, είναι άντίγραφα ή παραλλαγές αγαμάτων που έγιναν αύτή τήν εποχή, στά μέσα του τέταρτου αιώνα π.Χ. Ό 'Απόλλων του Μπελβεντέρε, *Εικόνα 64*, παριστάνει τό ιδανικό πρότυπο του άνδρικού σώματος. Έτσι που τον βλέπουμε νά στέκει μπροστά μας, σέ μιά εντυπωσιακή στάση, νά κρατάει τό τόξο στο τεντωμένο χέρι, μέ τό κεφάλι του γυρισμένο στο πλάι σάν νά παρακολουθεί μέ τά μάτια τό βέλος που φεύγει, άναγνωρίζουμε χωρίς δυσκολία τον άμυδρο άπόηχο τής παλαιός άντίληψης, σύμφωνα μέ τήν όποια κάθε μέρος του σώματος έπρεπε νά παρουσιάζεται από τήν πιο χαρακτηριστική του πλευρά. Άπό τά φημισμένα κλασικά άγάλματα τής 'Αφροδίτης, τό πιο γνωστό είναι ίσιος ή 'Αφροδίτη τής Μήλου, *Εικόνα 65*. Είναι πιθανό νά ανήκε σέ ένα σύμπλεγμα τής 'Αφροδίτης καί του Έρωτα, που έγινε κάπως άργότερα, αλλά που αποτελούσε καί πάλι εφαρμογή τών μεθόδων καί τών έπιτευγμάτων του Πραξιτέλη. Τό άγαλμα ήταν φτιαγμένο για νά τό βλέπουμε από τό πλάι (ή 'Αφροδίτη άπλωνε τά χέρια της προς τον Έρωτα). Θαυμάζουμε κι έδω τή διαύγεια καί τήν



απλότητα με την οποία ο καλλιτέχνης έπλασε το ωραίο σώμα, τον τρόπο με τον οποίο υπογράμμισε τα κύρια μέρη του, χωρίς ποτέ το έργο να γίνει τραχύ ή άσαφές.

Βέβαια, αυτή η μέθοδος, που γεννούσε την ομορφιά ζωντανεύοντας προοδευτικά μία γενική, σχηματική μορφή ωστόσο ή επιφάνεια του μαρμάρου έμοιαζε να ζει και ν' ανασαίνει, είχε ένα μειονέκτημα. Μπορούσε, ενδεχομένως, να πλάσει πειστικούς ανθρώπινους τύπους· ήταν όμως δυνατόν να παραστήσει πραγματικά έξατομικευμένους ανθρώπους; Όσο παράξενο κι αν φαίνεται, η ιδέα της προσωπογραφίας* δεν άπασχόλησε τους Έλληνες πριν από τα τέλη του τέταρτου περίπου αιώνα. Αναφέρονται βέβαια προσωπογραφίες που είχαν γίνει παλαιότερα, *σελίδες 89-90, Εικόνα 54** αλλά αυτά τα αγάλματα δεν έμοιαζαν και τόσο με το πρότυπό τους. Η προσωπογραφία ενός στρατηγού δεν ήταν τίποτε περισσότερο από μιάν εικόνα ωραίου στρατιώτη με περικεφαλαία και ράβδο. Ο καλλιτέχνης δεν αναπαράστανε ποτέ το σχήμα της μύτης του, τις ρυτίδες του μετώπου του ή την προσωπική του έκφραση. Είναι ένα παράξενο φαινόμενο, που ακόμη δεν το έχουμε εξετάσει, το ότι οι Αρχαίοι Έλληνες καλλιτέχνες, στα έργα που είδαμε, απέφευγαν να δώσουν στα πρόσωπα κάποια ιδιαίτερη έκφραση. Το πράγμα είναι ακόμη πιο εκπληκτικό, αν συλλογιστεί κανείς ότι εμείς οι ίδιοι δεν μπορούμε να σχεδιάσουμε πρόχειρα ένα πρόσωπο σ' ένα κομμάτι χαρτί χωρίς να του δώσουμε μιάν ορισμένη —άσπεια συνήθως— έκφραση. Τα κεφάλια των αγαλμάτων ή τα ζωγραφισμένα πρόσωπα του πέμπτου αιώνα δεν είναι βέβαια ανέκφραστα, δεν μοιάζουν δηλαδή πληκτικά ή κενά, αλλά τα χαρακτηριστικά τους δεν φαίνεται να εκφράζουν ποτέ κάποιο έντονο συναίσθημα. Οι μεγάλοι αυτοί τεχνίτες χρησιμοποιούσαν το σώμα και τις κινήσεις του για να εκφράσουν εκείνο που ο Σωκράτης αποκαλούσε «λειτουργία της ψυχής», *σελίδες 94-95, Εικόνα 5#*, επειδή διαισθάνονταν πως οι διακυμάνσεις στα χαρακτηριστικά θα παραμόρφωναν και θα χαλούσαν την απλή αρμονία του προσώπου.

Μία γενιά μετά τον Πραξιτέλη, προς το τέλος του τέταρτου αιώνα, ο περιορισμός αυτός ξεπεράστηκε σιγά σιγά, και οι καλλιτέχνες ανακάλυψαν τον τρόπο να ζωντανεύουν τα χαρακτηριστικά του προσώπου χωρίς να καταστρέφουν την ομορφιά τους. Κάτι περισσότερο: έμαθαν πως να συλλαμβάνουν τη λειτουργία της ατομικής ψυχής, τον ιδιαίτερο χαρακτήρα μιας φυσιognωμίας, και να φτιάχνουν προσωπογραφίες, με την έννοια που δίνουμε εμείς στον όρο. Γι' αυτή την καινούρια τέχνη άρχισε να γίνεται λόγος στον καιρό του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Ένας συγγραφέας της εποχής, σατιρίζοντας τις έκνευριστικές συνήθειες που είχαν οι κόλακες, περιγράφει πως επιδίδονταν σέ κραυγαλέα εγκώμια για την εντυπωσιακή ομοιότητα κάποιας προτομής του προστάτη τους. Ο ίδιος ο Αλέξανδρος προτιμούσε να του κάνει τις προτομές του ο Λύσιππος, ο αυλικός γλύπτης, ο διασημότερος καλλιτέχνης της εποχής, που τα έργα του ήταν τόσο πιστά στη φύση, ώστε άφηναν κατάπληκτους τους συγχρόνους του. Αένε πως το κεφάλι του Αλέξανδρου, καμωμένο από τον Λύσιππο,

66

*Κεφαλή
του Μεγάλου
Αλεξάνδρου,
περ. 325-3^{οο} π.Χ.*

Μαρμάρινο
αντίγραφο
από το πρωτότυπο
του Λυσίππου,
ύψος 41 εκ.
Αρχαιολογικό
Μουσείο,
Κωνσταντινούπολη

Στή γλυπτική. (Σ.τ.μ.)





διασώθηκε σ' ένα αντίγραφο, *Εικόνα 66*, που δείχνει πόσο είχε αλλάξει η τέχνη από την εποχή του Ήνιοχου των Δελφών ή και από τον καιρό του Πραξιτέλη, που ήταν μόνο μια γενιά μεγαλύτερος από τον Λύσιππο. Τό κακό μέ τὰ ἀρχαία ἀγάλματα εἶναι, βέβαια, ὅτι δὲν ξέρουμε πόσο ἔμοιαζαν στο πρότυπό τους. Ἴσως, ἀν βλέπαμε μιά φωτογραφία τοῦ Ἀλέξανδρου, νά

τὴ βρῖσκαμε πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν προτομὴ. Εἶναι πιθανὸ τὰ ἀγάλματα τοῦ Λύσιππου νὰ ἔμοιαζαν πολὺ περισσότερο μὲ κάποιο θεὸ παρά μὲ τον κατακτητὴ τῆς Ἀσίας. Αὐτὸ ὅμως ποὺ μπορούμε νὰ ποῦμε εἶναι τοῦτο: ἓνας ἄνθρωπος σὰν τον Ἀλέξανδρο, πνεῦμα ἀνήσυχο, ἀφάνταστα προικισμένο ἀλλὰ «χαλασμένο» ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία, μπορεῖ νὰ ἔμοιαζε πραγματικὰ σ' αὐτὴ τὴν προτομὴ μὲ τὰ ἀνασηκωμένα φρύδια καὶ τὴ ζωερὴ ἐκφραση.

Ἡ ἰδρυση μίας αὐτοκρατορίας ἀπὸ τον Ἀλέξανδρο στάθηκε γεγονὸς τεράστιας σημασίας γιὰ τὴν ἐλληνικὴ τέχνη, γιατί ἔτσι, ἀπὸ τέχνη ποὺ ἀφοροῦσε μόνο μερικὲς μικρὲς πόλεις, ἐξελίχθηκε σὲ εἰκαστικὴ γλῶσσα τοῦ μισοῦ περίπου κόσμου. Αὐτὴ ἡ ἀλλαγὴ ἦταν ἐπόμενο νὰ ἐπηρεάσει τὸ χαρακτὴρα τῆς. Ὀνομάζουμε συνήθως τὴν τέχνη τῆς ὑστερῆς αὐτῆς περιόδου ἐλληνιστικὴ καὶ ὄχι ἐλληνικὴ, γιατί ἔτσι ἀποκαλοῦν τις αὐτοκρατορίες ποὺ ἱδρυσαν οἱ διάδοχοι τοῦ Ἀλέξανδρου στὴν Ἀνατολή. Οἱ πλούσιες πρωτεύουσές τους, ἡ Ἀλεξάνδρεια στὴν Αἴγυπτο, ἡ Ἀντιόχεια στὴ Συρία καὶ ἡ Πέργαμος στὴ Μικρὰ Ἀσία, ζητοῦσαν ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες διαφορετικὰ πράγματα ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ εἶχαν συνηθίσει στὴν Ελλάδα. Ἀκόμη καὶ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ, ἡ δύναμη καὶ ἡ ἀπλότητα τοῦ δωρικοῦ ρυθμοῦ, καθὼς καὶ ἡ ἀνετη χάρη τοῦ ἰωνικοῦ, δὲν ἀρκοῦσαν πιά. Οἱ καλλιτέχνες προτιμοῦσαν τώρα μιά νέα μορφὴ κίονα, ποὺ εἶχε ἐπινοηθεῖ στὶς ἀρχὲς τοῦ τέταρτου αἰῶνα καὶ ποὺ πῆρε τὸ ὄνομά του ἀπὸ τὴν πλούσια ἐμπορικὴ πόλη, τὴν Κόρινθο, *Εικόνα 6γ*. Στον κορινθιακὸ ρυθμὸ πρόσθεσαν φύλλα στὶς ἰωνικὲς σπείρες γιὰ νὰ διακοσμήσουν τὸ κιονόκρανο. Τὸ κτίριο, ἐξάλλου, στο σύνολό του, εἶχε περισσότερα καὶ πλουσιότερα στολίδια. Ἡ πολυτέλεια τοῦ νέου αὐτοῦ ρυθμοῦ ταίριαζε στὰ πολυδάπανα οἰκοδομήματα ποὺ χτίζονταν σὲ τεράστια κλίμακα στὶς νέες πολιτείες τῆς Ἀνατολῆς. Αἶγα ἀπ' αὐτὰ ἔχουν διασωθεῖ, ἀλλὰ ὅσα μένουν ἀπὸ μεταγενέστερες περιόδους δίνουν μιὰν ἐντύπωση μεγαλείου καὶ λαμπρότητας. Οἱ ρυθμοὶ καὶ ἡ εὐρηματικότητα τῆς ἐλληνικῆς τέχνης προσαρμόστηκαν στὴν κλίμακα καὶ στὶς παραδόσεις τῶν ἀνατολικῶν βασιλείων.

Εἶπα πὼς ἡ ἐλληνικὴ τέχνη δὲν μπορούσε παρά νὰ ὑποστῇ μιὰν ἀλλαγὴ στὴν ἐλληνιστικὴ περίοδο. Ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ (ραίνεται σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ πιο φημισμένα γλυπτὰ τῆς ἐποχῆς. Ἐνα ἀπὸ αὐτὰ εἶναι ὁ βωμὸς τῆς Περγάμου,

67

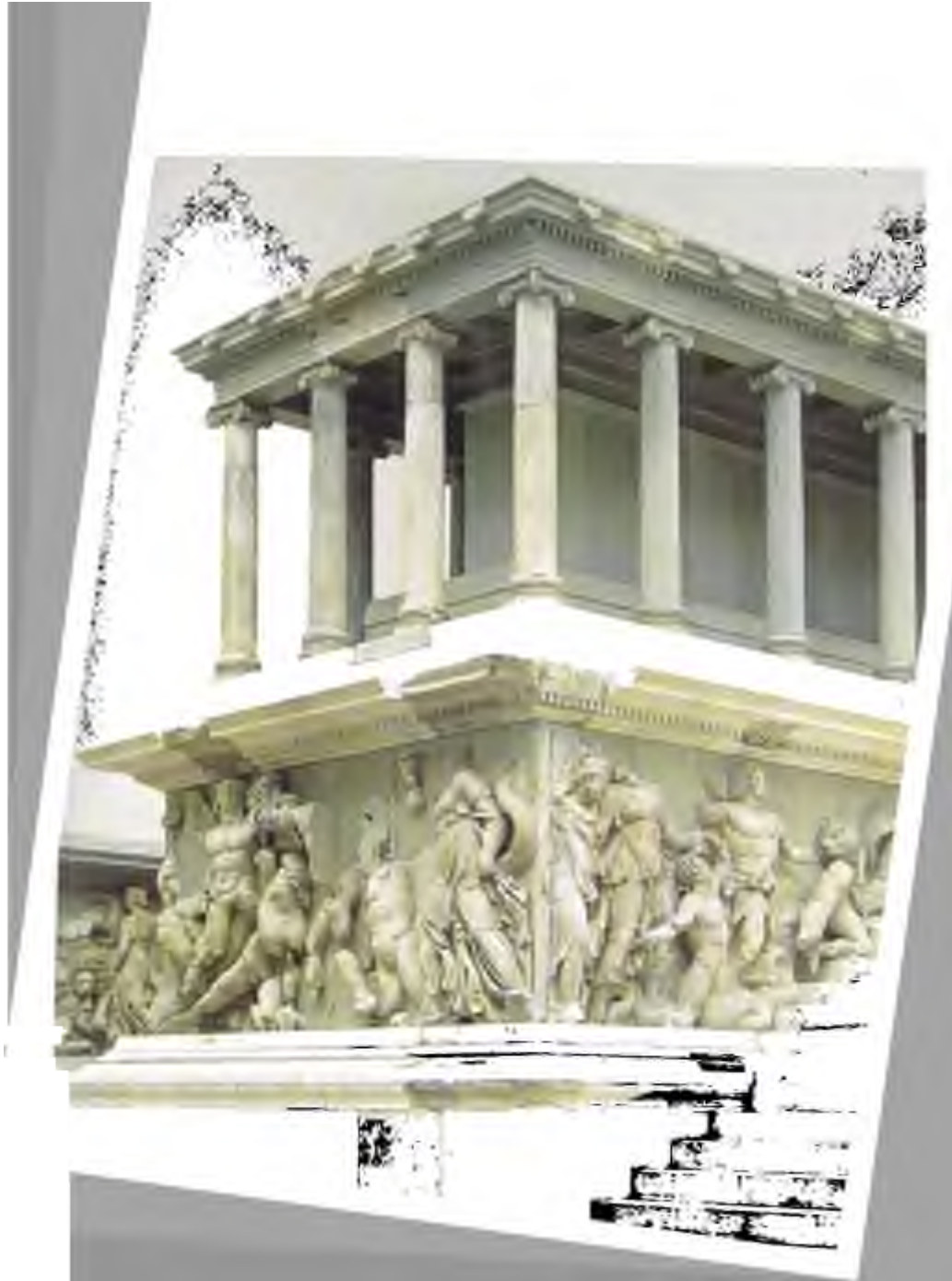
«Κορινθιακὸ»
κιονόκρανο,
περ. 300 π.Χ.

Ἀρχαιολογικὸ
Μουσεῖο,
Επίδευρος

68

Ὁ βωμὸς τοῦ Δία
ἀπὸ τὴν Πέρ'αμο,
περ. 164-156 π.Χ.

Μάρμαρο Μουσείο
Περγάμου, Κρατικὰ
Μουσεία, Βερολίνο





69

Ἀγήσανδρος,
'Αθηνόδωρος και
Πολύδωρος από τῆ
Ρόδου
Ὁ Λαοκόων και
οἱ γιοι του,
περ. 175-150 π.Χ.

Μάρμαρο, ὕψος 242
εκ. Μουσείο Πίου
Κλημεντίνου, Ρώμη

πού κατασκευάστηκε γύρω στο 150 π.Χ. περίπου, *Εικόνα 68*. Τό σύμπλεγμα πού βλέπουμε εδώ παριστάνει τὴν πάλη ανάμεσα στους θεούς καί τούς Γίγαντες. Πρόκειται γιά ἓνα ὑπέροχο ἔργο, μάταια ὅμως ἀναζητοῦμε τὴν ἀρμονία καί τὴ λεπτότητα τῶν πρώτων ἐλληνικῶν γλυπτῶν. Εἶναι φανερό πὼς ὁ καλλιτέχνης ἤθελε νὰ δημιουργήσει μιὰν ἐντονη δραματικὴ ἐντύπωση. Ἡ μάχη μαίνεται. Οἱ θεοὶ θριαμβεῦν, καταβάλλοντες τοὺς ἀδέξιους Γίγαντες, πού ρίχνουν βλέμματα ἀγωνίας καί ἀπόγνωσης. Δὲ βλέπει κανεὶς παρὰ βίαιες κινήσεις καί πτυχές πού ἀνεμίζουν. Γιά νὰ γίνῃ πιο ἐντονη ἡ ἐντύπωση, τὸ ἀνάγλυφο δὲν εἶναι πιά ἐπίπεδο, ἀλλὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ τρισδιάστατες σχεδὸν μορφές πού, μες στὴν πάλη τους, μοιάζουν νὰ «ξεχειλίζουν» πρὸς τὰ σκαλοπάτια τοῦ βωμοῦ, σὰν νὰ ἀδιαφοροῦν γιά τὸ πού εἶναι ἡ θέση τους. Ἡ ἐλληνιστικὴ τέχνη ἐδειχνε προτίμηση γιά τέτοια βίαια καί ὁρμητικὰ ἔργα· ἤθελε νὰ ἐντυπωσιάσει, καὶ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τὸ κατορθώνει.

Μερικὰ ἀπὸ τὰ κλασικὰ γλυπτά πού θαύμασαν οἱ μεταγενέστεροι αἰῶνες ἐγίναν στὴν ἐλληνιστικὴ ἐποχὴ. Ὅταν βρέθηκε τὸ γλυπτό τοῦ Λαοκόοντα, *Εικόνα 69*, τὸ 1506, καλλιτέχνες καὶ φιλότεχνοι ἀναστατώθηκαν ἀπὸ τὸ τραγικὸ σύμπλεγμα. Παρίστανε τὴ φοβερὴ σκηνὴ πού περιγράφει καὶ ὁ Βιργίλιος στὴν *Αἰνείαδα*: ὁ Λαοκόων, ἓνας ἱερεὺς τῆς Τροίας, προειδοποίησε τοὺς συμπατριῶτες του νὰ μὴ δεχτοῦν τὸν Δούρειο Ἴππο, ὅπου κρύβονταν οἱ στρατιῶτες τῶν Ἑλλήνων. Ἀλλὰ οἱ θεοὶ, πού εἶχαν αποφασίσει πὼς ἡ Τροία ἔπρεπε νὰ καταστραφῇ κι ἐβλέπαν τὰ σχέδιά τους νὰ ναυαγοῦν, ἔστειλαν ἀπὸ τὴ θάλασσα δύο τεράστια φίδια, πού τυλίχτηκαν γύρω ἀπὸ τὸν Λαοκόοντα καὶ τὰ δύστυχα παιδιά του καὶ τοὺς ἐπνίξαν. Αὐτὸ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ δείγματα τῆς παράλογης σκληρότητας τῶν θεῶν πού συναντοῦμε ἀρκετὰ συχνὰ στὴν ἐλληνικὴ καὶ στὴ λατινικὴ μυθολογία. Θὰ ἤθελε κανεὶς νὰ ξέρει ποιά ἐντύπωση νὰ προξένῃσῃ ὁ μῦθος στὸν Ἕλληνα γλύπτη πού ἐφτιαξε τὸ ἐντυπωσιακὸ ἀγάλμα. Ἦθελε ἀραγε νὰ μᾶς κάνει νὰ νιώσουμε τὴ φρίκη μιᾶς σκηνῆς, ὅπου ἓνα ἀθῶο θῦμα δοκιμάζεται ἐπειδὴ εἴτε τὴν ἀλήθεια; Ἦ ἤθελε κυρίως νὰ δείξῃ πὼς ἦταν ικανὸς νὰ παραστήσῃ μιὰ φοβερὴ καὶ κατὰ κάποιον τρόπο συναρπαστικὴ πάλη ανάμεσα στὸν ἄνθρωπο καὶ τὸ ἐρπετό; Εἶχε πάντως κάθε λόγο νὰ εἶναι περήφανος γιά τὴ μαστοριά του. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὅποιο οἱ μῦες τοῦ κορμοῦ καὶ τῶν χειρῶν ἐκφράζουν τὴν προσπάθεια καὶ τὴν οδύνη τῆς ἀπελπισμένης πάλης, ἡ ἐκφραση τοῦ πόνου στὸ πρόσωπο τοῦ Λαοκόοντα, οἱ ἀνίσχυρες συστροφές τῶν παιδιῶν του καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὅποιο ὅλη αὐτὴ ἡ ἀναταραχὴ καὶ ἡ κίνηση παγώνει καὶ γίνετα ἓνα σταθερὸ σύμπλεγμα, προκάλεσαν ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή τὸ θαυμασμό. Ὑποψιαζόμαστε ὅμως, ὥρες ὥρες, πὼς πρόκειται γιά μιὰ τέχνη πού ἐπιδίωκε ν' ἀρῇσῃ στὸ ἴδιο κοινὸ πού χαιρόταν τὸ φρικιαστικὸ θέαμα τῶν μονομαχιῶν. Ἴσως δὲν εἶναι σωστὸ νὰ κατηγοροῦμε γι' αὐτὸ τὸν καλλιτέχνη. Τὸ γεγονὸς εἶναι ὅτι τότε πιά, στὴν ἐλληνιστικὴ ἐποχὴ, ἡ τέχνη εἶχε, πιθανότατα, χάσει σὲ μεγάλο βαθμὸ τὴν παλιὰ σχέση της μὲ τὴ μαγεία καὶ μὲ τὴ θρησκεία. Οἱ καλλιτέχνες ἐνδιαφέρονταν μόνον γιά τὰ προβλήματα τῆς ἰδίας τῆς τέχνης τους, καὶ τὸ πρόβλημα τῆς ἀπεικόνισης μιᾶς τόσο δραματικῆς πάλης, μὲ ὅλη τὴν κίνηση, τὴν ἐκφραση καὶ τὴν ἐντασὴ της, ἦταν ἀκριβῶς τὸ εἶδος τῆς δουλειᾶς πού θὰ ἐκρίνε τὴν ἐπιδεξιότητα τοῦ καλλιτέχνη. Τὸ δίκαιο



70

Κορίτσι πού μαζεύει
(χη)/Μ)οια,
ιος αιώνας μ.Χ.

Λεπτομέρεια
τοιχογραφίας από τις
Σταβίες. Εθνικό
Αρχαιολογικό
Μουσείο, Νεάπολη

71

Κεφρώ] φαύνος,
2ος αιώνας π.Χ.

Λεπτομέρεια
τοιχογραφίας από
την Ηράκλεια της
Ιταλίας. Εθνικό
Αρχαιολογικό
Μουσείο, Νεάπολη



καί τό άδικο, σέ σχέση μέ τή μοίρα του Λαοκόοντα, δέν άπασχόλησαν ίσως καθόλου τον γλύπτη.

Σ' αὐτήν ακριβώς τήν περίοδο καί σ' αὐτήν τήν ατμόσφαιρα άρχισαν νά συλλέγουν οί πλούσιοι έργα τέχνης, νά παραγγέλλουν αντίγραφα ξακουστών έργων, όταν δέν μπορούσαν ν' αποκτήσουν τά πρωτότυπα, καί νά πληρώνουν άπίστευτα ποσά γιά όσα από αὐτά ήταν διαθέσιμα. Οί συγγραφείς άρχισαν κι αυτοί νά ενδιαφέρονται γιά τήν τέχνη, νά γράφουν γιά τή ζωή τών καλλιτεχνών, νά συγκεντρώνουν άνέκδοτα γιά τις παραξενιές τους καί νά ετοιμάζουν τουριστικούς οδηγούς. Πολλοί από τοὺς διάσημους καλλιτέχνες τής άρχαιότητας ήταν ζωγράφοι καί όχι γλύπτες. Γιά τά δικά τους έργα δέν ξέρουμε παρά μόνον ό,τι ύπάρχει στά άποσπάσματα κλασικών βιβλίων τέχνης πού έφτασαν ως εμάς. Ξέρουμε πώς κι αυτοί οί ζωγράφοι ενδιαφέρονταν πιο πολύ γιά τά ειδικά προβλήματα τής δουλειάς τους παρά γιά μιá τέχνη πού ύπηρετούσε έναν θρησκευτικό σκοπό. Διαβάζουμε γιά καλλιτέχνες πού ειδικεύονταν σέ θέματα τής καθημερινής ζωής, πού ζωγράφιζαν κουρεία ή σκηνές από τό θέατρο, αλλά όλα αὐτά τά έργα έχουν χαθεί. Ο μόνος τρόπος γιά νά σχηματίσουμε μιάν ιδέα γιά τό χαρακτήρα τής άρχαίας ζωγραφικής είναι νά μελετήσουμε τις διακοσμητικές τοιχογραφίες καί τά ψηφιδωτά πού βρέθηκαν στην Πομπηία καί άλλου. Η Πομπηία ήταν μιá πλούσια επαρχιακή πόλη, πού θάφτηκε κάτω από τή λάβα του Βεζούβιου κατά τήν έκρηξη του 79 μ-Χ. Σέ

όλα σχεδόν τά σπίτια καί τις έπαύλεις της ύπήρχαν τοιχογραφίες, ζωγραφισμένοι κίονες καί «άπόψεις», ζωγραφισμένες άπομιμήσεις εικόνων καί θεατρικών σκηνών. Δέν είναι βέβαια όλα άριστουργήματα, αλλά ξαφνιάζεται κανείς βλέποντας μιάν εργασία τόσο ύψηλής στάθμης σέ μιá μικρή καί μάλλον άσήμαντη πολιτεία. Εμείς δέ θά κάναμε τόση έντύπωση, άν γίνονταν κάποτε άνασκαφές σέ κάποιο δικό μας παραθαλάσσιο θέρετρο. Είναι φανερό πώς οί διακοσμητές έσωτερικών χώρων τής Πομπηίας καί τών γειτονικών πόλεων, όπως τό Ηράκλειο καί οί Σταβίες άντλησαν δίχως περιορισμό από τό άπόθεμα τών έπινοήσεων πού είχαν δημιουργήσει οί μεγάλοι καλλιτέχνες τής ελληνιστικής έποχής. Άνάμεσα σέ πολλές κοινοτοπίες, ανακαλύπτουμε κάποτε μιá μορφή μέ έξαίσια ομορφιά καί χάρη, όπως ή *Εικόνα γο*, πού παριστά-



ει μίαν από τις "Ωρες νά κόβει ένα λουλούδι, σαν νά χορεύει. "Η βρίσκουμε ιρισμένες λεπτομέρειες, όπως τό κεφάλι ενός φαύνου, *Εικόνα 71*, από άλλη *ικόνα*, πού μάς δίνει μίαν ιδέα γιά τή μαστοριά καί την ελευθερία πού είχαν υποκτήσει οί ζωγράφοι στο χειρισμό τής έκφρασης.

Σ' αυτές τις διακοσμητικές τοιχογραφίες βρίσκουμε όλα σχεδόν τά πράγματα πού μπορούν νά συνθέσουν μίαν *εικόνα*: χαριτωμένες νεκρές φύσεις, όπως :.χ. δυο λεμόνια μ' ένα ποτήρι νερό, καθώς καί *εικόνες ζώων*. Υπήρχαν ακόμη :αί *τοπία*. Αυτή ήταν ίσως ή μεγαλύτερη καινοτομία τής ελληνοιστικής περιόδου. 'Η άρχαία ανατολική τέχνη δέ χρειαζόταν τό *τοπίο* παρά μόνο γιά πλαίσιο »έ σκηνές από τήν καθημερινή ζωή ή από πολεμικές εκστρατείες. Γιά τήν λληνική τέχνη, τήν εποχή του Φειδία ή του Πραξιτέλη, τό κύριο θέμα του *αλλιτέχνη* παρέμενε ό άνθρωπος. Στην ελληνοιστική περίοδο, όταν ποιητές τάν τον Θεόκριτο ανακάλυπταν τή γοητεία τής άπλής ζωής ανάμεσα στους *Ασκούς*, οί καλλιτέχνες προσπάθησαν κι αὐτοί νά συλλάβουν τις χαρές τής ύσης γιά νά τις προσφέρουν σέ *υπερεκλεπτυσμένους* *άστους*. Τά έργα τους δέν πεικόνιζαν συγκεκριμένα χωριατόσπιτα ή *τοπία* φημισμένα γιά τήν ομορφιά ους. Αποτελούσαν μάλλον *άπανθίσματα* από όλα τά πράγματα πού θά μπορούσαν νά συνθέσουν μιά *ειδυλλιακή* σκηνή: βοσκούς καί κοπάδια, ταπεινούς *αούς*, *απόμακρες* *επαύλεις* καί *βουνά*, *Εικόνα 72*. Τό καθετί σ' αυτές τις παρα-

72

Τοπίο, 1ος αιώνας
μ.Χ.

**Τοιχογραφία. Βίλλα
Άλμπάνι. Ρώμη**

στάσεις ήταν τοποθετημένο με τρόπο γοητευτικό, και τὰ στερεότυπα στοιχεία πού τις αποτελούσαν ήταν αξιοποιημένα στο έπακρο. Νιώθουμε ότι βρισκόμαστε, πραγματικά, μπροστά σέ μιάν ειρηνική σκηνή. 'Ωστόσο, κι αυτά ακόμη τὰ έργα είναι πολύ λιγότερο ρεαλιστικά απ' ό,τι μάς φαίνεται στην άρχή. ' Αν αποφασίζαμε νά θέσουμε μερικά ενοχλητικά ερωτήματα ή αν προσπαθούσαμε νά σχεδιάσουμε ένα χάρτη τής περιοχής, πολύ γρήγορα θά συναντούσαμε δυσκολίες. Δέν ξέρουμε ποιά είναι ή απόσταση ανάμεσα στο ναό καί τήν έπαυλη, ή πόσο απέχει τό γεφύρι από τό ναό. Τό γεγονός είναι πώς ούτε οί καλλιτέχνες τής ελληνιστικής εποχής ήξεραν αυτό πού ονομάζουμε νόμους τής προοπτικής. 'Η πασίγνωστη λεωφόρος μέ τις λεύκες πού, μακράινοντας, χάνονται —καί πού τόσοι από μάς έχουμε σχεδιάσει στο σχολείο— δεν αποτελούσε τότε καθιερωμένη άσκηση. "Ο,τι βρισκόταν μακριά, ό καλλιτέχνης τό σχεδίαζε μικρό, καί ό,τι ήταν κοντά ή ήταν σημαντικό, μεγάλο, αλλά ό νόμος τής βαθμιαίας σμίκρυνσης των αντικειμένων καθώς απομακρύνονται (καθιερωμένη μέθοδος για νά ζωγραφίσουμε ένα τοπίο) δέν είχε γίνει αποδεκτός από τήν κλασική άρχαιότητα. Χρειάστηκε νά περάσουν πάνω από χίλια χρόνια για νά εφαρμοστεί. "Ετσι, ακόμη καί τὰ τελευταία, τὰ πιο ελεύθερα καί τὰ πιο τολμηρά έργα τής άρχαιότητας διατηρούν κάτι από τούς κανόνες τής αιγυπτιακής τέχνης, στους όποιους έχουμε ήδη αναφερθεί. Κι εδώ, ή γνώση τού χαρακτηριστικού περιγράμματος τού κάθε αντικειμένου μετράει όσο κι ή ίδια ή εντύπωση πού παρέχει ή όραση. "Εχουμε προ πολλού δεχτεί πώς αυτή ή ιδιότητα δέν είναι ψεγάδι στα έργα τέχνης, πώς δέν είναι κάτι πού πρέπει νά μάς απογοητεύει ή πού πρέπει νά τό περιφρονούμε, αλλά πώς ή καλλιτεχνική τελειότητα μπορεί νά κατορθωθεί στα πλαίσια όποιουδήποτε ύφους. Οί "Ελληνες θρυμάτισαν τὰ αύστηρά ταμπού τής πρώιμης ανατολικής τέχνης καί ξανοίχτηκαν σ' ένα έξεργνητικό ταξίδι, για νά προσθέσουν, μέσα από τήν παρατήρηση, όλο καί περισσότερα στοιχεία στις παραδοσιακές παραστάσεις τού κόσμου. Τὰ έργα τους όμως δέν μοιάζουν ποτέ μέ καθρέφτες πού αντανακλούν μιάν όποιαδήποτε τυχαία όψη τής φύσης. "Εχουν πάντα τή σφραγίδα τού νού πού τὰ δημιούργησε.

"Ε/^ηνας γλύπτης
στο εργαστήρι τον,
1ος αιώνας π.Χ.

ΎΑποτύπωμα
άπ< ελληνιστικό

1,3 χ 1,2 εκ.
Μητροπολιτικό
Μουσείο Τέχνης,
Νέ Ύόρκη



5

ΟΙ ΚΑΤΑΚΤΗΤΕΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

*Ρωμαίοι, Βουδιστές, Εβραίοι και Χριστιανοί,
από τον πρώτο ως τον τέταρτο αιώνα μ.Χ.*

Στην Πομπηία, πόλη ρωμαϊκή, υπήρχαν, όπως είδαμε, πολλές μνήμες της ελληνιστικής τέχνης. Γιατί η τέχνη είχε μείνει περίπου αμετάβλητη την εποχή που οι Ρωμαίοι κατακτούσαν τον κόσμο και ίδρυναν την αυτοκρατορία τους επάνω στα ερείπια των ελληνιστικών βασιλείων. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες που δούλευαν στη Ρώμη ήταν Έλληνες, και οι περισσότεροι Ρωμαίοι συλλέκτες αγόραζαν έργα των μεγάλων Ελλήνων καλλιτεχνών ή αντίγραφά τους. Ωστόσο, κάποια αλλαγή συντελέστηκε στην τέχνη, όταν η Ρώμη έγινε κοσμοκράτειρα. Οι καλλιτέχνες βρέθηκαν αντιμέτωποι με νέες απαιτήσεις και αναγκάστηκαν να διαμορφώσουν ανάλογα τις μεθόδους τους. Το σημαντικότερο ίσως επίτευγμα των Ρωμαίων ήταν τα δημόσια έργα. Ξέρουμε όλοι για τους δρόμους τους, τα υδραγωγεία τους, τα δημόσια λουτρά τους. Ακόμη και τα ερείπια αυτών των έργων είναι έντυπωσιακά. Νιώθει κανένας σαν μυρμηγκι, όταν περπατά στη Ρώμη ανάμεσα στις τεράστιες κολόνες τους. Αυτά ακριβώς τα ερείπια είναι που δέν αφησαν τους μεταγενέστερους αιώνες να ξεχάσουν το «μεγαλείο της Ρώμης».

Τό πιο ξακουστό από τα ρωμαϊκά κτίρια είναι ίσως η πελώρια παλαιόστρα, ή γνωστή ως Κολοσσαίο, *Εικόνα 73*. Πρόκειται για χαρακτηριστικό ρωμαϊκό κτίσμα, που προκάλεσε αργότερα μεγάλο θαυμασμό. Τό οικοδόμημα, στο σύνολό του, έξυπηρετούσε πρακτικές ανάγκες: τριώροφες άψιδες, ή μιά πάνω στην άλλη, υποβαστάζουν τις κερκίδες του μεγάλου άμφιθεάτρου στο έσωτερικό. Μπρος όμως από αυτές τις άψιδες, ό Ρωμαίος αρχιτέκτονας τοποθέτησε ένα είδος παραπετάσματος με ελληνικά αρχιτεκτονικά στοιχεία. Χρησιμοποίησε μάλιστα και τούς τρεις ρυθμούς των ελληνικών ναών. Τό ισόγειο είναι μιά παραλλαγή τού δωρικού —διατηρεί ακόμη και τις μετόπες και τά τρίγλυφα. Ό επόμενος όροφος έχει ιωνικά, και ό τρίτος και ό τέταρτος κορινθιακά ήμισυτύλια. Ό συνδυασμός τής ρωμαϊκής δομής με τούς ελληνικούς ρυθμούς είχε τεράστια έπιρροή στην κατοπινή αρχιτεκτονική. ' Αν ρίξουμε μιά ματιά στις δικές μας πόλεις, δέν θά δυσκολευτούμε νά βρούμε δείγματα αυτής τής έπιρροής.

Κανένα ίσως από τά ρωμαϊκά αρχιτεκτονήματα δέν προκάλεσε βαθύτερη έντύπωση από τις άψιδες θριάμβου που έστησαν οι Ρωμαίοι σέ όλη την αυτοκρατορία τους, στην Ίταλία, στή Γαλλία, *Εικόνα 74** στή Βόρειο Αφρική και στην Άσία. Ή ελληνική αρχιτεκτονική βασιζόταν, γενικά, σέ ταυτόσημες μονάδες —και αυτό ισχύει και στην περίπτωση τού Κολοσσαίου. Οι άψιδες θριάμβου όμως χρησιμοποιούν τούς ρυθμούς γιά νά πλαισιώσουν και νά το-

ΚΑΤΑΚΤΗΤΕΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ



73

*Το Κολοσσαίο,
Ρώμη, περ. 80 μ.Χ.
Ρωμαϊκό αμφιθέατρο*

74

*Αψίδα θριάμβου
του Τιβέριου,
Όράγ,η, Νότια
Γλ/Λα,
περ. 14-37 μα-*



νίσουν τη μεγάλη κεντρική πύλη, και για να την περιστοιχίσουν με μικρότερα ανοίγματα. Ήταν ένας συνδυασμός που μπορούσε να χρησιμοποιηθεί στην αρχιτεκτονική σύνθεση όπως ή συγχορδία στη μουσική.

Τό πιο σημαντικό στοιχείο, πάντως, στη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική είναι ή χρήση των άψιδων. Τό στοιχείο αυτό δεν έπαιξε κανένα ρόλο στά ελληνικά κτίρια, μολονότι ήταν ίσως γνωστό στους "Ελληνες αρχιτέκτονες. Ή κατασκευή μιας άψιδας από πέτρες σε σχήμα σφήνας είναι ένα δύσκολο μηχανικό κατόρθωμα. "Αμα έχει κατακτήσει κανείς αυτή την τέχνη, μπορεί νά τη χρησιμοποιήσει σέ ολόένα τολμηρότερα σχέδια: νά συνδέσει τούς στύλους μιας γέφυρας ή ενός ύδραγωγείου ή νά κατασκευάσει μέ την ίδια μέθοδο μιά θολωτή



75

*Έσωτερικό του
Πανθέου, Ρώμη,
περ. 130 μ.Χ.*

**Πίνακας του β.Ρ.
Ραηηήι, Κρατικό
Μουσείο Τέχνης,
Κολεγχάγη**



76

Όωηοκράτορας
Βεσπασιανός,
περ. 70 μ.Χ.

Μάρμαρο, ύψος
135 εκ. Εθνικό
Αρχαιολογικό
Μουσείο, Νεάπολη

άπαιτούσε τότε να κρατούν στις κηδείες κέρνα ομοιώματα των προγόνων. Δεν υπάρχει αμφιβολία πώς αυτή η συνήθεια είχε σχέση με τη δοξασία ότι το ομοίωμα διατηρεί την ψυχή, όπως είδαμε ότι πίστευαν στην αρχαία Αίγυπτο. Άργότερα, όταν η Ρώμη έγινε αυτοκρατορία, η προτομή του αυτοκράτορα έξακολουθούσε να προκαλεί θρησκευτικό δέος. Ξέρουμε πώς κάθε Ρωμαίος έπρεπε να καίει θυμίαμα μπροστά στην προτομή, σαν τεκμήριο πίστης και άφοσίωσης, και πώς ο διωγμός των χριστιανών άρχισε επειδή άρνήθηκαν να συμμορφωθούν με αυτή την εντολή. Τό παράξενο είναι πώς, παρά την ιερή σημασία της προτομής, οι Ρωμαίοι άφηναν τόν καλλιτέχνη να παριστάνει τά πρόσωπα φυσικά και άκαλλώπιστα, κάτι πού ποτέ δεν είχαν κάνει οι "Έλληνες. "Ίσως να χρησιμοποιούσαν καμιά φορά νεκρικά έκμαγεία και να έμαθαν έτσι τή δομή και τά χαρακτηριστικά του κεφαλιού, γιατί οι γνώσεις τους σ' αυτόν τόν τομέα ήταν εκπληκτικές. Γνωρίζουμε τόν Πομπήιο, τόν Αύγουστο, τόν Τίτο, τόν Νέρωνα, σαν να έχουμε δει τό πρόσωπό τους στον κινηματογράφο. Δεν υπάρχει ίχνος κολακείας στην προτομή του Βεσπασιανού, *Εικόνα* γό —τίποτα πού να τόν κάνει να μοιάζει για θεός. Ωστόσο, δεν υπάρχει στις ρωμαϊκές προτομές και τίποτα τό μικρόψυχο.

Μιά άλλη δουλειά πού ανέθεσαν οι Ρωμαίοι στους καλλιτέχνες τους έκανε να αναβιώσει μία συνήθεια πού μάς είναι γνωστή από την αρχαία Άνατολή, *σελίδα*

στέγη. Οι Ρωμαίοι έγιναν αυθεντίες στην τέχνη του θόλου με διάφορες τεχνικές έπι νοήσεις. Τό πιο θαυμαστό από τά κτίρια αυτού τού είδους είναι τό Πάνθεον. Είναι ο μόνος ναός τής κλασικής αρχαιότητας πού δεν έπαψε ποτέ να λειτουργεί ως τόπος λατρείας: στην πρώτη περίοδο τού Χριστιανισμού έγινε εκκλησία, κι έτσι δεν καταστράφηκε ποτέ. Τό εσωτερικό του, *Εικόνα* 75, είναι μία μεγάλη στρογγυλή αίθουσα με θολωτή σκεπή και μ' ένα κυκλικό άνοιγμα στην κορυφή, άπ' όπου βλέπεις τόν ουρανό. Δεν υπάρχει άλλο άνοιγμα, αλλά τό φως μπαίνει άπλετο και διάχυτο από ψηλά. Λίγα κτίρια δίνουν αυτή την εντύπωση τής γαλήνης και τής άρμονίας. Δεν υπάρχει καμιά αίσθηση βάρους. Ό μεγάλος θόλος μοιάζει να αιώρείται από πάνω μας σαν άλλος ουράνιος θόλος.

Οι Ρωμαίοι συνήθιζαν να παίρνουν από την ελληνική αρχιτεκτονική ο,τι τούς άρεσε και να τό εφαρμόζουν όπου τό χρειάζονταν. Έκαναν τό ίδιο σέ όλους τούς τομείς. Μιά από τις ανάγκες τους ήταν να φτιάχνουν προτομές πού να μοιάζουν άπόλυτα με τό πρότυπό τους. Τέτοιες προτομές είχαν παίξει κάποιο ρόλο στην παλαιότερη θρησκεία των Ρωμαίων. Τό έθιμο



77

Στή/η τοῖς
Τ/χύανοη, Ρ(υμη,
περ. 114 μ.Χ.

7*

Λεπτομέρεια τῆς
Ηκόνας 77 <την*;>ς
που δείχνουν την
άλωση μι< πόλης
(άπάνω). μια μάχη
εναντίον των Δοκών
(κέντρο) και
στρατιώτες που
θερίζουν σιτάρι έξω
άπο σχυρό (κάτω)

72, *Εικόνα 4*>. Οι Ρωμαίοι, όπως και οι Ασσύριοι, ήθελαν νά διαλαλήσουν τις νικες τους και να ἐξίστορήσουν τις ἐκστρατεῖες τους. Ὁ Τραϊανός, π.χ., ἐστήσε μια μεγάλη στήλη με παραστάσεις σέ μορφή χρονικοῦ των πολέμιον καὶ των θριάμβων του στη Δακία (τη σημερινή Ρουμανία). Παρακολουθοῦμε τοὺς λεγεωνάριους να λεηλατοῦν, να πολεμοῦν καὶ νά κατακτοῦν. *Εικόνα ~/Η*. Ὅλη ἡ ὀξυιοσύνη καὶ τα επιτεύγματα τῆς ἐλληνικῆς τέχνης κατὰ τὴ διάρκεια αἰδῶνων χρησιμοποιήθηκαν γι' αὐτὲς τις θαυμαστὲς πολεμικὲς ἀνταποκρίσεις. Ἡ σημασία ὁμως ποι. ἔδιναν οἱ Ρωμαῖοι στὴν ἀκριβὴ ἀπόδοση των λεπτομερειῶν καὶ στὴν ἀφηγηματικὴ σαφήνεια, προκειμένου να συνειδητοποιήσουν οἱ ἄμαχοι το μέγεθος των στρατιωτικῶν κατορθωμάτων, ἀλλάξε ως ἓνα βαθμὸ τὸ χαρακτήρα τῆς τέχνης. Βασικὸς σκοπὸς δεν ἦταν πια ἡ ἀρμονία. ἡ ομορφιά ἢ ἡ δραματικὴ





έκφραση. Οί Ρωμαίοι ήταν άνθρωποι προσγειωμένοι και δέν νοιάζονταν για τέτοιες πολυτέλειες. Παρ' όλα αυτά, οί εικαστικές μέθοδοι που χρησιμοποιούσαν για την εξιστόρηση των κατορθωμάτων ενός ηρώα, απέκτησαν μεγάλη σημασία για τις θρησκείες που έρχονταν σέ επαφή μέ την απέραντη αύτοκρατορία τους.

Στούς πρώτους αιώνες μετά Χριστόν, ή ελληνιστική και ή ρωμαϊκή τέχνη εκτόπισαν πέρα για πέρα, ακόμη κι από τά παλαιότερα προπύργιά τους, τις τέχνες των ανατολικών βασιλείων. Οί Αιγύπτιοι εξακολουθούσαν νά θάβουν τούς νεκρούς τους καμωμένους μούμιες, αντί όμως νά τούς ζωγραφίζουν μέ τον αιγυπτιακό τρόπο, παράγγελλαν τά πορτρέτα τους σέ καλλιτέχνες που ήξεραν όλα τά τεχνάσματα τής ελληνικής τέχνης τής προσωπογραφίας, *Εικόνα 79*. Αυτές οί προσωπογραφίες, που άσφα-

ώς τις έκαναν άπλοι τεχνίτες μέ χαμηλή αμοιβή, μάς ξαφνιάζουν ακόμη και σήμερα μέ τή ζωντάνια και τό ρεαλισμό τους. Λίγα έργα τής αρχαίας τέχνης μοιάζουν τόσο δροσερά και «μοντέρνα» όσο αυτά.

Οί Αιγύπτιοι δέν ήταν οί μόνοι που προσάρμοσαν τις νέες μεθόδους τής τέχνης στις θρησκευτικές τους ανάγκες. Ακόμη και στή μακρινή Ινδία, ό ρωμαϊκός τρόπος τής εικαστικής αφήγησης και τής δοξολόγησης ενός ήρωα υιοθετήθηκε από καλλιτέχνες που ανέλαβαν νά εικονογραφήσουν τήν ιστορία μιας ειρηνικής κατάκτησης: τή ζωή του Βούδα.

Ή τέχνη τής γλυπτικής είχε ανθήσει στήν Ίνδία πολύ πριν από τήν ελληνιστική επίδραση. Ή μορφή του Βούδα, όμως, εμφανίστηκε για πρώτη φορά σέ ανάγλυφα —που έπαιξαν ρόλο προτύπου για τή μεταγενέστερη βουδιστική τέχνη— στήν παραμεθόρια περιοχή τής Γκαντάρα. Ή *Εικόνα 80* παριστάνει τό έπεισόδιο από τό θρύλο του Βούδα «Ή μεγάλη απάρνηση». Ό νεαρός πρίγκιπας Γκαουτάμα εγκαταλείπει τό παλάτι των γονιών του για νά γίνει ερημίτης. Νά πώς μιλά στο αγαπημένο του άτι, τον Καντάκα: «Άγαπημένε μου Καντάκα, σέ παρακαλώ ύπηρετήσέ με για μιá ακόμη φορά, για τούτη μόνο τή νύχτα. Όταν μέ τή βοήθειά σου γίνω Βούδας, θά σώσω τον κόσμο των θεών και των θνητών». Άν τό άλογο χλιμίντριζε ή έκανε θόρυβο μέ τις οπλές του, ή πόλη θά ξυπνούσε και θ' ανακάλυπτε τή φυγή του νέου. Οί θεοί, λοιπόν, έπνιξαν τή φωνή του κι έβαλαν τά χέρια τους κάτω από τις οπλές του άλογου.

Ή ελληνική και ή ρωμαϊκή τέχνη, που είχαν μάθει τούς ανθρώπους νά

79

*Προσωπογραφία
άνόρος,
περ. 100 μ.Χ.*

*Άπό μούμια που
βρέθηκε στή
Χαουάρα (Αίγυπτος),
ζωγραφισμένη μέ
εγκανστική, 33 * 17.2
εκ. Βρετανικό
Μουσείο, Λονδίνο*

80

*Ό Γκαουτάμα
(Βούδας)
έγκατα/χίπει τό
σπίτι του, περ. 20ς
αιώνας μ.Χ.*

*Βρέθηκε στό
Λοριγιάν Τανγκάι,
Πακιστάν (άλλοτε
Γκαντάρα) μαύρος
σχιστόλιθος, 48 x 54
εκ. Ινδικό Μουσείο,
Καλκούτα*





δίνουν ατούς θεούς καί ατούς ήρωες ωραία μορφή, βοήθησαν καί τούς Ινδούς νά πλάσουν μιαν εικόνα τού σωτήρα τους. Τό ωραῖο κεφάλι τού Βούδα, μέ εκείνη τήν έκφραση τής βαθιάς γαλήνης, έγινε κι αὐτό στήν παραμεθόρια περιοχή τής Γκαντάρα, *Εικόνα 81*.

Μια ἄλλη ανατολική θρησκεία πού έμαθε ν' απεικονίζει τά διάφορα ιερά επεισόδια γιά τή διδασκαλία των πιστών, ήταν ἡ θρησκεία των Εβραίων. Ὁ εβραϊκός νόμος ἀπαγόρευε οὐσιαστικά τις εικόνες, ἀπό τό φόβο τής ειδωλολατρίας. Οἱ εβραϊκές ὁμως παροικίες στις πόλεις τής Ἀνατολῆς συνήθιζαν νά διακοσμούν τούς τοίχους τών συναγωγών τους μέ ιστορίες ἀπό τήν Παλαιό Διαθήκη. Μιά ἀπό αὐτές τις παραστάσεις ἀνακαλύφθηκε στά χρόνια 1930-32 σέ ένα μικρό ρωμαϊκό στρατόπεδο στή Μεσοποταμία, πού λέγεται Δούρα-Εὐρώπος. Δέν είναι, ἀπό καμιά ἀποψη, μεγάλο έργο τέχνης, είναι ὁμως ένα ενδιαφέρον τεκμήριο τού τρίτου αἰώνα μ.Χ. Αὐτό καθεαυτό τό γεγονός ὅτι τό ὕφος μοιάζει ἀδέξιο καί ὅτι ἡ παράσταση φαίνεται ἐπίπεδη καί πρωτόγονη, παρουσιάζει ενδιαφέρον, *Εικόνα 82*. Ἡ απεικόνιση παριστάνει τον Μωυσή νά βγάξει μ' ένα χτύπημα νερό ἀπό τό βράχο. Δέν πρόκειται ὁμως τόσο γιά μιὰ εικονογράφηση τού βιβλικού επεισοδίου, ὅσο γιά μιὰ ερμηνεία μέ εικόνες τής σημασίας του γιά τον εβραϊκό λαό. Ἴσως αὐτός νά είναι ὁ λόγος πού ὁ Μωυσῆς ἀπεικονίζεται σάν μιὰ ὑψηλόκορμη μορφή πού στέκει μπροστά στή Σκηνή τού Μαρτυρίου, ὅπου μπορούμε νά διακρίνουμε τήν ἐπτάφωτη λυχνία. Γιά νά ἐπισημάνει πώς κάθε φυλή τού Ἰσραήλ πήρε τό μερίδιό της ἀπό τό θαυματουργό νερό, ὁ καλλιτέχνης σχεδίασε δώδεκα ποταμάκια, πού τό καθένα τρέχει πρὸς μιὰ μικρή μορφή πού στέκει μπροστά σέ μιὰ σκηνή. Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ὁ καλλιτέχνης δέν ήταν πολὺ ἐπιδέξιος, πράγμα πού ἐξηγεῖ γιατί χρησιμοποίησε ἀπλές μεθόδους. Ἴσως ὁμως νά μήν τον ἐνδιέφερε ἰδιαίτερα ἡ ομοιότητα. Ὅσο πιο φυσικές ήταν οἱ μορφές, τόσο μεγαλύτερη θά ήταν

81

Κεφαλὶ τὸν Βούδα, 4ος-5ος αἰώνας μ.Χ.

Βρέθηκε στη H3(J(ώ, Ἀφγανιστάν (ἄλλοτε Γκα ντάρα)· ἀσβεστοκονίαμα μέ ἱχνη χρώματος, ὕψος 29 εκ. Μουσείο Βυζαντινῆς καὶ Ἀλβέρτου, Λονδῖνο

82

Ὁ Μωυσῆς βγάξει νερό ἀπό το βράχο, 245-256 μ.Χ.

Τοιχογραφία ἀπὸ τὴ συναγωγὴ στὰ Δούρα-Εὐρώπο, Συρία



καί ἡ αμαρτία, ἡ παράβαση δηλαδή τῆς Εντολῆς πού ἀπαγόρευε τις εἰκόνες. Ὁ κύριος σκοπός τοῦ καλλιτέχνη ἦταν νά θυμίσει τὰ περιστατικά ὅπου ὁ Θεός εἶχε φανερώσει τή δύναμή Του. Ἡ ταπεινή τοιχογραφία τῆς συναγωγῆς μάς ενδιαφέρει ἐπειδὴ παρόμοιες σκέψεις ἀρχισαν νά ἐπηρεάζουν τήν τέχνη τήν εποχή πού ξεπήδησε ἀπό τήν Ἀνατολή ἡ χριστιανική θρησκεία, παίρνοντας τήν τέχνη στήν ὑπηρεσία της.

Ὅταν ζητήθηκε γιά πρώτη φορά ἀπό τοὺς χριστιανούς καλλιτέχνες νά παραστήσουν τον Σωτήρα καί τοὺς Ἀποστόλους του, βρήκαν καί πάλι βοήθεια στήν παράδοση τῆς ἐλληνικῆς τέχνης. Ἡ *Εἰκόνα 83* δείχνει μιὰ ἀπό τις πρώτες παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ, τον τέταρτο αἰώνα. Ἀντί γιά τον γενειοφόρο πού συνηθίσαμε νά βλέπουμε στά μεταγενέστερα ἔργα, ἐχουμε ἐδῶ ἕναν νέο καί ὠραῖο Χριστό, καθισμένο στο θρόνο του ἀνάμεσα στόν Ἀπόστολο Πέτρο καί τον Ἀπόστολο Παῦλο, πού μοιάζουν μέ σεβάσμιους Ἑλληνας ριλοσόφους. Μιά λεπτομέρεια, εἰδικά, μάς θυμίζει πόσο κοντά βρίσκεται ἀϊόλη μιὰ τέτοια παράσταση στις μεθόδους τῆς εἰδωλολατρικῆς ἐλληνιστικῆς τέχνης: γιά νά δείξει ὁ καλλιτέχνης ὅτι ὁ θρόνος τοῦ Χριστοῦ εἶναι ψηλότερα ὑπὸ τον οὐρανό, ἔβαλε τὰ πόδια του νά πατοῦν ἐπάνω στο θόλο τοῦ στερεώματος, πού τον κρατά ὁ ἀρχαῖος θεός τοῦ οὐρανοῦ.

Οἱ καταβολές τῆς χριστιανικῆς τέχνης εἶναι ἀρχαιότερες ἀπὸ αὐτό τὸ παράδειγμα, τὰ παλαιότερα ὅμως μνημεῖα δέν παριστάνουν ποτέ τον ἴδιο τον



83

Ὁ Χριστός με τον
Ἀπόστολο Πέτρο
καὶ τον Ἀπόστολο
Παῦλο,
περ. 389 μ.Χ.

Μαρμάρينو
ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴ
σαρκοφάγο τοῦ
Ἰουνίου Βάσσου·
κρύπτη Ἀγίου
Πέτρου, Ρώμη



84

*Οἱ τρεῖς παιῶνες ἐν τῇ
καμίνῳ,*
3ος αἰώνας μ.Χ.

Τοιχογραφία·
κατακόμβη τῆς
Πρισκίλλας, Ρώμη

Χριστό. Οἱ Εβραῖοι, στα Δούρα, είχαν ζωγραφίσει τις σκηνές ἀπὸ τὴν Παλαιὸ Διαθήκη, ὄχι τόσο γιὰ νὰ διακοσμήσουν τὴ συναγωγὴ, ὅσο γιὰ νὰ καταστήσουν ορατὴ τὴν ιερὴ ιστορία. Οἱ καλλιτέχνες ποὺ πρῶτοι ζωγράρισαν εἰκόνες γιὰ χριστιανικοὺς τόπους ταφῆς —τις ρωμαϊκὲς κατακόμβες— λειτούργησαν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Παραστάσεις ὅπως «Οἱ τρεῖς παῖδες ἐν τῇ καμίνῳ», *Εἰκόνα 84*, ποὺ ἀνήκει πιθανόν στὸν τρίτο αἰῶνα μ.Χ., δείχνουν πὼς γνώριζαν τις μεθόδους τῆς ἐλληνιστικῆς ζωγραφικῆς ποὺ είχαν χρησιμοποιηθεῖ στὴν Πομπηία. Μποροῦσαν νὰ ὑποβάλουν τὴν ἀνθρώπινη μορφή μὲ λίγες ἀδρές πινελιές. Διαισθανόμεστε, ὡστόσο, πὼς αὐτὰ τὰ ἐντυπωσιακὰ τεχνάσματα *δεν* τοὺς ἐνδιέφεραν πολὺ. Ἡ εἰκόνα εἶχε πάψει πιά νὰ εἶναι μόνον ἓνα ὥραϊο πρᾶγμα. Κύριος σκοπὸς τῆς ἦταν τὴν ὥρα νὰ θυμίζει στὸν πιστὸ κάποιον ποὺ νὰ δείχνει τὸ ἔλεος καὶ τὴ δύναμη τοῦ Θεοῦ. Στὴν Παλαιὸ Διαθήκη (Δανιήλ, Γ) ὑπάρχει ἡ ιστορία τῶν τριῶν Εβραίων ἀξιωματοῦχων τῆς ἐποχῆς τοῦ Ναβουχοδονόσορα, ποὺ ἀρνήθηκαν νὰ πέσουν καὶ νὰ προσκυνήσουν τὸ γιγαντιαῖο χρυσὸ ὁμοῖωμα τοῦ βασιλιά ποὺ εἶχε τοποθετηθεῖ ἐν *περίφλεια*, ἐν *χώρῳ Βαβυλόνος*. Ὅπως συνέβη καὶ μὲ τόσοις χριστιανοὺς τὴν ἐποχὴ ποὺ ἐγίναν αὐτὲς οἱ ζωγραφιές, ἐτσι κι ἐκεῖνοι ἐπρεπε νὰ πληρώσουν τὸ τίμημα γιὰ τὴν ἀνυπακοή τους. Τοὺς ἐρίξαν σὲ μιὰ φλεγόμενη κάμινον. Ἀλλὰ, ὡ τοῦ θαύματος, ἡ φωτιὰ δὲν μπόρεσε νὰ τοὺς κάψει. *Καὶ ἡ Ὀρίξ τῆς κεφαλῆς αὐτῶν οὐκ ἐφλογίσθη, καὶ τὰ σαράβαρα αὐτῶν οὐκ ἠλλοιώθη*, Ὁ Κύριος *ἀπέστειλε* τὸν *ἄγγελον* αὐτοῦ, καὶ *ἐξείλατο* τοῖς *παῖδας* αὐτοῦ.

Δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ φανταστοῦμε πὼς θὰ εἶχε ἀποδώσει ἓνα τέτοιο θέμα ὁ γλύπτης τοῦ «Λαοκρόντα», *σελίδα 10*, *Εἰκόνα 6g*, γιὰ νὰ καταλάβουμε πόσο διαφορετικὸς ἦταν ὁ νέος προσανατολισμὸς τῆς τέχνης. Στις κατακόμβες, ὁ ζωγράφος δὲν θεωροῦσε αὐτοσκοπὸ τὴν παράσταση μιᾶς δραματικῆς σκηνῆς. Προκειμένου νὰ παρουσιάσει αὐτὸ τὸ παρήγορο καὶ ἐνθαρρυντικὸ δεῖγμα τόλμης καὶ σωτηρίας, ἀρκοῦσε νὰ μπορεῖ ν' ἀναγνωρίσει κανεὶς τοὺς τρεῖς

ον ΚΟΣΜΟΥ



85

*Προσωπογραφία
ἀζωματούχοῦ ἀπο
την Ἀφροῤισιάδα.
περ. 400 μ.Χ.*

**Μάρμαρο, ὕψος 1,6
ζκ. Ἀρχαιολογικὸ
Μουσεῖο,
Κωνσταντινούπολη**

άντρες με τό περσικό τους ένδυμα, τις φλόγες καί τό περιστέρι —σύμβολο τής θείας συμπαράστασης. Ό,τι δέν είχε απόλυτη σχέση με τό θέμα, παραμερίζοταν. ΓΤ άλλη μιá φορά, ή σαφήνεια καί ή απλότητα βάραιναν περισσότερο από τήν πιστή άπομίμηση. Οί τρεις αύτοί νέοι, πού είναι σχεδιασμένοι κατά μέτωπο καί κοιτάζουν τον θεατή με τά χέρια ύψωμένα σέ στάση προσευχής, μοιάζουν νά μαρτυρούν πώς οί άνθρωποι είχαν άρχίσει νά ένδιαφέρονται καί γι' άλλα πράγματα πέρα από τήν εγκόσμια ομορφιά.

Τή μετατόπιση τού ενδιαφέροντος δέν τή διακρίνουμε μόνο στά θρησκευτικά έργα τής περιόδου τής παρακμής καί τής πτώσης τής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Λίγοι καλλιτέχνες φαίνεται νά νοιάζονται πιά γιά τήν εκλέπτυνση καί τήν άρμονία πού αποτελούσαν τό μεγαλείο τής ελληνικής τέχνης. Οί γλύπτες δέν είχαν πιά τήν ύπομονή νά δουλεύουν τό μάρμαρο με τή σμίλη καί νά τό χειρίζονται με τήν ευαισθησία καί τήν καλαισθησία πού ήταν τό καύχημα τού "Έλληνα τεχνίτη. Λένε συχνά πώς ή αρχαία τέχνη πέρασε τότε από μιá φάση παρακμής, καί είναι αλήθεια πώς πολλά από τά μυστικά τής καλύτερης περιόδου χάθηκαν μέσα στον κυκεώνα τών πολέμων, των επαναστάσεων καί των εισβολών. "Έχουμε διαπιστώσει όμως πώς αύτή ή κάμψη στο πεδίο τής τεχνικής δέν εξηγεί τά πάντα. Τούς καλλιτέχνες αύτής τής εποχής δέν έμοιαζε νά τούς ικανοποιεί πιά ή άπλή δεξιοτεχνία τής ελληνιστικής περιόδου· προσπάθησαν νά πετύχουν κάτι καινούριο. Μερικά από τά αγάλματα αύτής τής περιόδου φανερώνουν καθαρά ποιοι ήταν οί στόχοι τους, *Εικόνα 88*. Γιά τον "Έλληνα τής εποχής τού Πραξιτέλη, τά έργα αυτά θά ήταν χοντροκομμένα καί βάρβαρα. "Ένας Ρωμαίος έξοικειωμένος με τήν εντυπωσιακή ομοιότητα τών προτομών, όπως λ.χ. τού Βεσπασιανού, *σελίδα 127*, *Εικόνα 90*, θά τά άπέρριπτε ως κακότεχνα. Γιά μάς, ώστόσο, οί μορφές αυτές φαίνεται νά έχουν μιá δική τους ζωή καί μιá πολύ έντονη έκφραση, πού οφείλεται στήν άδρή αποτύπωση τών χαρακτηριστικών καί στήν προσοχή πού δίνει ό καλλιτέχνης σέ σημεία όπως ή περιοχή γύρω από τά μάτια καί οί ρυτίδες τού μετώπου. Παριστάνουν τούς ανθρώπους πού παρακολούθησαν καί τελικά αποδέχτηκαν τήν άνοδο τού Χριστιανισμού, πού σήμανε τό τέλος τού άρχαίου κόσμου.

*Ζωγράφος νεκρικών
προσωπογραφιών
στο εργαστήρι τον,
καθισμένος π/Δι στο
κουτί με τις μπογιές
και το καβαλέτο του,
περ. 100μ.Χ.*

*Άπό ζωγραφισμένη
σαρκοφάγο πού
βρέθηκε στήν
Κριμαία*



6

ΧΩΡΙΖΟΥΝ ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ

*Ἡ Ρώμη και το Βυζάντιο, από τον πέμπτο
ώς τον δέκατο τρίτο αιώνα*

Τό 311 μ.Χ., μέ την επίσημη αναγνώρισή της από τον Αὐτοκράτορα Κωνσταντῖνο, ἡ Χριστιανική Ἐκκλησία αντιμετώπισε τεράστια προβλήματα. Τήν ἐποχή των διωγμών δεν χρειαζόταν, οὔτε υπήρχε ἄλλωστε ἡ δυνατότητα νά κατασκευάζονται δημόσιοι χώροι λατρείας. Οἱ ἐκκλησίες καί οἱ αἰθουσες συγκεντρώσεων πού υπήρχαν ἦταν μικρές καί ταπεινές. "Όταν ὁμως ἡ Ἐκκλησία ἐγινε ἡ μεγαλύτερη ἐξουσία στήν Αὐτοκρατορία, κρίθηκε ἀπαραίτητο νά ἀναθεωρηθεῖ ἡ σχέση της μέ τήν τέχνη. Οἱ χώροι τῆς λατρείας δέν ἦταν δυνατόν νά ἔχουν γιά πρότυπά τους τοὺς ἀρχαίους ναοὺς, ἀφοῦ ἡ λειτουργία τους ἦταν ἐντελῶς διαφορετική. Τό ἐσωτερικό τοῦ ἀρχαίου ναοῦ περιοριζόταν συνήθως σ' ἓνα μικρό ἱερό γιά τό ἀγαλμα τοῦ θεοῦ. Οἱ πομπές καί οἱ θυσίες γίνονταν στο ὑπαιθρο. Ἡ ἐκκλησία, ἀντίθετα, ἐπρεπε νά ἐξασφαλίσει χώρο γιά τοὺς πιστοὺς πού παρακολουθοῦσαν τῇ λειτουργία ἡ τό κήρυγμα.

Γιά τό λόγο αὐτόν, οἱ χριστιανικές ἐκκλησίες δέν εἶχαν ὡς πρότυπο τοὺς εἰδωλολατρικούς ναοὺς, ἀλλά τις μεγάλες αἰθουσες συγκεντρώσεων πού λέγονταν στήν ἀρχαιότητα «βασιλικές». Τά κτίρια αὐτά τά χρησιμοποιοῦσαν γιά στεγασμένες ἀγορές καί δικαστήρια· ἀποτελοῦνταν κυρίως ἀπό μεγάλες, ἐπιμήκεις αἰθουσες, μέ χαμηλότερους χώρους στο πλάι, πού χωρίζονταν ἀπό τήν κεντρική αἶθουσα μέ κιονοστοιχίες. Στο βάθος υπήρχε συχνά χώρος γιά μιὰ ἡμικυκλική ἐξέδρα, ὅπου καθόταν ὁ πρόεδρος τῆς συνέλευσης ἡ ὁ δικαστής. Ἡ μητέρα τοῦ Κωνσταντίνου, ἡ Ἀγία Ελένη, ἔχτισε μιὰ τέτοια βασιλική γιά νά λειτουργήσῃ σάν ἐκκλησία, καί ὁ ὅρος χρησιμοποιήθηκε ἀπό τότε γιά τις ἐκκλησίες τοῦ ἰδίου τύπου. Στήν ἡμικυκλική κόγχη τοποθετήθηκε ἡ Ἀγία Τράπεζα, ὅπου κατευθύνονταν τά βλέμματα τῶν ἐκκλησιαζομένων. Τό μέρος αὐτό τοῦ κτιρίου ονομάστηκε τελικά σολέα (χοροστάσιο). Ὁ κεντρικός χώρος ὅπου συναθροίζονταν τό ἐκκλησίασμα ονομάστηκε ἀργότερα κυρίως ναός, καί οἱ παράπλευροι χώροι πλάγια κλίτη. Στις περισσότερες βασιλικές, ὁ ἐπιβλητικός κυρίως ναός εἶχε ἀπλή ξύλινη σκεπή, καί τά δοκάρια ἦταν ἀκάλυπτα. Τά πλάγια κλίτη εἶχαν συχνά σκεπή ἐπίπεδη. Οἱ κίονες πού χωρίζαν τον κυρίως ναό ἀπό τά πλάγια κλίτη ἦταν πολλές φορές πλούσια διακοσμημένοι. Καμιὰ ἀπό τις πρώτες βασιλικές δέν ἐμεινε ἀνέπαφη, ἀλλά, παρά τις ἀλλαγές καί τις ἀνακαινίσεις πού ἐγιναν κατά τῇ διάρκεια δεκαπέντε αἰώνων ἀπό τότε, μπορούμε ἀκόμη νά σχηματίσουμε γνώμη γιά τό πῶς περίπου ἦταν αὐτά τά κτίρια, *Εἰκόνα 86*.

Τό πρόβλημα τῆς διακόσμησης τῆς βασιλικῆς ἦταν πολὺ δυσκολότερο καί



πολύ σοβαρότερο, γιατί οι διαφορετικές αντιλήψεις για την εικόνα και για τη χρήση της στη θρησκεία ήρθαν ξανά στο προσκήνιο και έγιναν άφορμή για βίαιες διαμάχες. Όλοι σχεδόν οι πρώτοι χριστιανοί συμφωνούσαν σε ένα πράγμα: ότι δεν έπρεπε να υπάρχουν αγάλματα στον Οίκο του Κυρίου. Τα αγάλματα έμοιαζαν πολύ με τα ομοιώματα και τα είδωλα που απαγόρευε η Γραφή. Ήταν άδιανόητο να τοποθετηθεί άγαλμα του Θεού ή των άγιων Του πάνω στην Τράπεζα. Γιατί πώς θα μπορούσαν να καταλάβουν οι καημένοι οι ειδωλολάτρες, που μόλις είχαν μυηθεί στην καινούρια θρησκεία, τη διαφορά ανάμεσα στις παλιές δοξασίες και στο νέο μήνυμα, αν έβλεπαν αγάλματα στις εκκλησίες; Θα μπορούσαν εύκολα να υποθέσουν πώς ένα τέτοιο άγαλμα «παρίστανε» πραγματικά το Θεό, ακριβώς όπως ένα άγαλμα του Φειδία παρίστανε για τους συγχρόνους του τον Δία. "Έτσι θα δυσκολευόνταν ακόμα πιο πολύ να συλλάβουν την έννοια του Παντοδύναμου και Ἀόρατου Θεού που έπλασε τον άνθρωπο «κατ' εικόνα και ομοίωσιν». Ενώ όμως όλοι οι εὐσεβείς χριστιανοί αποδοκίμαζαν τα μεγάλα, φυσικού μεγέθους αγάλματα, ο τρόπος που αντιμετώπιζαν τη ζωγραφική ήταν πολύ διαφορετικός. Μερικοί θεώρησαν πώς οι ζωγραφικές παραστάσεις θα ήταν χρήσιμες, γιατί θα θύμιζαν στο εκκλησίασμα όσα είχε διδαχτεί και θα κρατούσαν ζωντανή τη μνήμη των διαφόρων επεισοδίων της Ἀγίας Γραφής. Αὐτή ήταν η άποψη που υιοθετήθηκε κυρίως στο λατινικό, το Δυτικό μέρος της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Ὁ Πάπας Γρηγόριος Α' ο επονομαζόμενος Μέγας, που έζησε στο τέλος του έκτου αιώνα μ.Χ., υποστήριξε αὐτή τη θέση. Θύμιζε σέ όσους διαφωνούσαν με τις ζωγραφικές παραστάσεις ότι πολλά μέλη της Εκκλησίας δεν ήξεραν ούτε να γράφουν ούτε να διαβάζουν και πώς οι εικόνες τους ήταν απαραίτητες, όπως είναι η εικονογράφηση στα παιδικά βιβλία. «Ἡ ζωγραφική» έλεγε «μπορεί να κάνει για τον αναλφάβητο ό,τι και η γραφή για όσους ξέρουν να διαβάζουν.»

Ἡ υποστήριξη της ζωγραφικής από μιά τόσο ισχυρή έξουσία ήταν γεγονός τεράστιας σημασίας για την ιστορία της τέχνης. Τα λόγια αὐτά αναφέρθηκαν άπειρες φορές, όποτε εκδηλωνόταν κάποια αντίθεση για τη χρήση των εικόνων στις εκκλησίες. Είναι, ωστόσο, βέβαιο ότι τό είδος της τέχνης που έγινε έτσι άποδεκτό ήταν μάλλον περιορισμένο. Για να εξυπηρετηθεί ο διδακτικός στόχος του Πάπα Γρηγορίου, τό θέμα στις εικόνες έπρεπε να εξιστορείται όσο πιο απλά και καθαρά γινόταν, και να παραλείπεται οτιδήποτε μπορούσε να άποσπάσει την προσοχή από αὐτόν τον βασικό και ιερό σκοπό. Στην άρχή οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν άκόμη τις άφηγηματικές μεθόδους που είχαν άναπτυχθεῖ στη ρωμαϊκή εποχή, σιγά σιγά όμως άρχισαν να περιορίζονται στα άπολύτως άναγκαῖα. Ἡ *Εικόνα 8γ* δείχνει ένα έργο στο όποιο αὐτές οι άρχές εφαρμόστηκαν με τη μεγαλύτερη συνέπεια. Προέρχεται από μιά βασιλική της Ραβέννας, που ήταν τότε, τό 500 περίπου μ.Χ., μεγάλο λιμάνι και η σημαντικότερη πόλη της ανατολικής άκτής της Ἰταλίας. Εικονογραφεί τό χωρίο εκείνο της Καινής Διαθήκης όπου αναφέρεται ότι ο Χριστός έθρεψε πέντε χιλιάδες ανθρώπους με πέντε καρβέλια και δύο ψάρια. Ένας καλλιτέχνης της ελληνιστικής εποχής θα έβρισκε ίσως την ευκαιρία να ζωγραφίσει μιά ζωνηρή και δραματική σκηνή με πλήθος κόσμου. Αὐτός όμως ο ζωγράφος

διάλεξε μία πολύ διαφορετική μέθοδο. Τό έργο του δέν είναι ζωγραφική πού γίνεται με επιδέξιες πινελιές —είναι ψηφιδωτό, πού τό έχει συνθέσει μέ πολύ κόπο, μέ γυάλινες ή πέτρινες ψηφίδες, μέ βαθιά καί πλούσια χρώματα, πού δίνουν στο εσωτερικό τής έκκλησίας μία κατανυκτική λαμπρότητα. Ό τρόπος μέ τον όποιο άφηγεΐται τήν ιστορία ό ζωγράφος δείχνει στο θεατή πώς γίνεται κάποιο θαύμα, πώς αυτό πού συμβαίνει είναι ιερό. Τό φόντο άποτελεΐται από χρυσωμένες γυάλινες ψηφίδες, καί πάνω σ' αυτό τό χρυσό φόντο δέν συντελείται τίποτα φυσικό ή ρεαλιστικό. Ή άκίνητη καί ήρεμη μορφή τού Χριστού βρίσκεται στο κέντρο τής εικόνας. Δέν πρόκειται γιά τον γενειοφόρο Χριστό πού ξέρουμε, άλλα γιά έναν νέο μέ μακριά μαλλιά, όπως τον φαντάστηκαν οί πρώτοι χριστιανοί. Φοράει πορφυρό χιτώνα καί άπλώνει τά χέρια του γιά νά εύλογήσει κι από τις δυο μεριές, όπου στέκουν δυο Άπόστολοι πού τού προσφέρουν τά ψωμιά καί τά ψάρια γιά τό θαύμα. Τά κρατούν μέ τά χέρια σκεπασμένα, όπως έκαναν εκείνο τον καιρό οί ύπήκοοι όταν πρόσφεραν φόρο ύποτελείας στον άρχοντα. Ή σκηνή μοιάζει πραγματικά μέ Ιερή τελετή. Είναι φανερό πώς ό καλλιτέχνης έδινε πολύ μεγάλη σημασία σέ ό,τι παρίστανε. Γι' αυτόν δέν ήταν μόνον ένα παράξενο θαύμα πού είχε συμβεί πριν από μερικές εκατοντάδες χρόνια στήν Παλαιστίνη. Ήταν σύμβολο καί τεκμήριο τής παντοτινής δύναμης τού Χριστού, πού τήν εκφράζει ή Έκκλησία. "Έτσι εξηγείται γιατί ό Χριστός κοιτάζει σταθερά τον πιστό: αυτόν πρόκειται νά θρέψει.

Άπό τήν εικόνα αυτή άποκομίζουμε αρχικά μιάν έντύπωση άκαμψίας καί αύστηρότητας. Δέν ύπάρχει τίποτα από τή μαστοριά τής κίνησης καί τής έκφρασης πού ήταν τό καύχημα τής έλληνικής τέχνης καί πού διατηρήθηκε ως τή ρωμαϊκή εποχή. Ό τρόπος μέ τον όποιο έχουν τοποθετηθεί οί μορφές, σέ αύστηρή μετωπική διάταξη, μάς θυμίζει, ως ένα βαθμό, ορισμένα παιδικά σχέδια. Κι ώστόσο ό καλλιτέχνης θά πρέπει νά γνώριζε καλά τήν ελληνική τέχνη. Ήξερε πώς ακριβώς νά τυλίγει τό μανδύα γύρω από τό σώμα, ώστε νά παραμένουν ορατοί μέσα από τις πτυχές οί βασικοί του άρμοί. Ήξερε πώς νά συνδυάσει ψηφίδες διαφόρων άποχρώσεων, γιά ν' αποδώσει τό χρώμα τής σάρκας ή τών βράχων. Έδειξε τις σκιές στή γή καί δε δυσκολεύτηκε καθόλου νά πετύχει τή βράχυνση. "Αν ή εικόνα μάς φαίνεται μάλλον πρωτόγονη, αυτό οφείλεται άσφαλώς στο ότι ό καλλιτέχνης τήν ήθελε απλή. Οί αιγυπτιακές αντιλήψεις γιά τή σημασία τής σαφήνειας στήν παρουσίαση τών αντικειμένων ήρθαν ξανά στο προσκήνιο κυριαρχικά, έπειδή ή Έκκλησία είχε ανάγκη από μιá τέτοια σαφήνεια. Ό καλλιτέχνης όμως δέ χρησιμοποιούσε τώρα πιά τις απλές φόρμες τής πρωτόγονης τέχνης, άλλα τις εξελιγμένες φόρμες τής ελληνικής ζωγραφικής. "Έτσι, ή χριστιανική τέχνη στο Μεσαίωνα έγινε ένα περίεργο κράμα πρωτόγονων καί περίτεχνων μεθόδων. Ή παρατήρηση τής φύσης πού, όπως είδαμε, είχε άναπτυχθεί στήν Ελλάδα γύρω στο 500 π.Χ., παραμερίστηκε πάλι γύρω στο 500 μ.Χ. Οί καλλιτέχνες έπαψαν νά ελέγχουν τους κανόνες τους μέ μέτρο τήν πραγματικότητα. Σκοπός τους δέν ήταν πιά νά διερευνήσουν πώς πρέπει νά παρασταθεί τό σώμα ή νά δημιουργηθεί ή ψευδαίσθηση τού βάθους. Οί άνακαλύψεις, ώστόσο, πού είχαν γίνει δέν πήγαν καθόλου χαμένες. Ή ελληνική καί ή ρωμαϊκή τέχνη είχαν αφήσει ένα τερά-



»7
Το θαύμα των
άρτων και των
ιχθύων, περ. 520
Ψηφιδωτό· βασιλική
του 'Αγίου
'Απολλιναρίου του
Νέου, Ραβέννα

στιο απόθεμα από μορφές: όρθιες, καθιστές, σκυμμένες ή ύπτιες. "Όλοι αυτοί οί τύποι ήταν χρήσιμοι στην αφήγηση ενός μύθου, κι έτσι τούς άντέγραφαν μέ επιμέλεια και τούς προσάρμοζαν ολοένα σέ καινούρια θέματα. Ή χρησιμοποίησή τους όμως είχε τόσο ριζικά διαφορετικό στόχο, ώστε δέν πρέπει νά μάς ξαφνιάζει τό γεγονός ότι οί παραστάσεις, επιφανειακά τουλάχιστον, μαρτυρούν ελάχιστα τις κλασικές καταβολές τους.

Τό θέμα του ρόλου τής τέχνης στην Εκκλησία είχε, τελικά, τεράστια σημασία γιά ολόκληρη τήν ιστορία τής Ευρώπης. Στάθηκε ένας από τούς κύριους λόγους γιά τούς όποιους τό ανατολικό τμήμα τής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, πού ήταν ελληνόφωνο και πού πρωτεύουσά του είχε τό Βυζάντιο (ή Κωνσταντινούπολη), άρνήθηκε ν' άναγνωρίσει τό πρωτείο του Πάπα. Μιά από τις πολιτικές παρατάξεις έναντιώθηκε σέ κάθε μορφή εικόνας μέ θρησκευτικό περιεχόμενο: οί εικονομάχοι, πού υπερίσχυσαν τό 754 και άπαγό-

ρευσαν όλη τή θρησκευτική τέχνη στην Ανατολική Εκκλησία. Οί αντίπαλοί τους, ωστόσο, συμφωνούσαν άκόμη λιγότερο με τις απόψεις τού Πάπα Γρηγορίου. Γ Γ αυτούς, οί εικόνες δεν ήταν άπλώς χρήσιμες, ήταν ιερές. Τά έπιχειρήματά τους ήταν εξίσου εύστοφα μέ των είκονομάχων. «"Αν ό Θεός, κατά τό μέγα έλεος Του, άποκαλύφθηκε στους πιστούς διά τής ένανθρωπήσεως τού Υιού Του», έλεγαν, «γιατί δεν θά ήθελε νά άποκαλυφθεί στά μάτια τών θνητών μέ τή μορφή ορατών εικόνων; Δεν λατρεύουμε αυτές τις εικόνες, όπως έκαναν οί ειδωλολάτρες, λατρεύουμε τό Θεό καί τούς άγιους διαμέσου τών εικόνων τους.» "Όποια καί άν είναι ή γνώμη μας για τή λογική αυτής τής θέσης, ή σημασία της στην ιστορία τής τέχνης ήταν τεράστια. Γιατί, όταν οί εικονολάτρες πήραν ξανά τήν εξουσία στά χέρια τους ύστερα από καταπίεση ενός αιώνα, ή ζωγραφική στις εκκλησίες δεν μπορούσε πιά νά άντιμετωπιστεί σάν άπλή εικονογράφηση για όσους δεν ήξεραν νά διαβάζουν. Τήν έβλεπαν τώρα ως μυστηριώδη άντανάκλαση τού μεταφυσικού κόσμου. Ή Ανατολική Εκκλησία, επομένως, δεν ήταν δυνατόν νά επιτρέψει στον καλλιτέχνη «νά κάνει τό κέφι του» όταν ζωγράφιζε θρησκευτικές εικόνες. "Όποιαδήποτε ώραία ζωγραφιά πού παρίστανε μιá μητέρα μέ τό βρέφος της δεν μπορούσε νά θεωρηθεί εικόνισμα τής Θεομήτορος. Εικονίσματα ήταν μόνον οί συγκεκριμένοι τύποι πού είχε καθαιγάσει μιá πανάρχαιη παράδοση.

Έτσι, ή επιμονή τών Βυζαντινών στην τήρηση τής παράδοσης έγινε σχεδόν εξίσου ισχυρή μέ τών Άρχαίων Αιγυπτίων. Τό θέμα, ωστόσο, είχε δύο πλευρές. Ζητώντας από τον καλλιτέχνη πού ζωγράφιζε εικονίσματα νά συμμορφώνεται άπόλυτα στά παλαιά πρότυπα, ή Βυζαντινή Εκκλησία βοήθησε νά διασωθούν οί ιδέες καί τά επιτεύγματα τής ελληνικής τέχνης στους τύπους πού χρησιμοποιήθηκαν για τις πτυχές, τά πρόσωπα καί τις χειρονομίες. "Αμα κοιτάξουμε μιá βυζαντινή εικόνα τής Παρθένου, όπως ή *Εικόνα* 88, μάς δίνει ίσως τήν εντύπωση ότι δεν έχει σχέση μέ αυτά τά επιτεύγματα. Ή διάταξη όμως τών πτυχών γύρω από τό σώμα καί ό τρόπος μέ τον όποιο αυτές οί πτυχές απλώνονται άκτινωτά γύρω στά γόνατα καί τούς αγκώνες, ή μέθοδος μέ τήν όποια πλάθονται τό πρόσωπο καί τά χέρια μέ τή χρήση τής σκιάς, άκόμη καί ή πλούσια καμπύλη στο θρόνο τής Θεοτόκου, δεν θά ήταν εφικτές άν δεν είχαν προηγηθεί οί κατακτήσεις τής ελληνικής καί τής ελληνιστικής τέχνης. Επομένως, παρά τήν κάποια άκαμψία της, ή βυζαντινή τέχνη παρέμεινε πιο κοντά στη φύση απ' ό,τι ή τέχνη τής Δύσης σέ μεταγενέστερες περιόδους. Άπό τήν άλλη μεριά, ή έμμονή στην παράδοση καί ή ύποχρέωση τών καλλιτεχνών νά συμμορφώνονται μέ ορισμένους αποδεκτούς τρόπους για τήν παρουσίαση τού Χριστού καί τής Παναγίας, τούς εμπόδιζαν νά αναπτύξουν τά προσωπικά τους χαρίσματα. Αυτός όμως ό συντηρητισμός αναπτύχθηκε βαθμιαία, καί αποτελεί σφάλμα νά υποθέτουμε ότι οί καλλιτέχνες εκείνης τής εποχής δεν είχαν καμιά ελευθερία. Αυτοί ήταν πού μεταμόρφωσαν τις άπλές παραστάσεις τής πρωτοχριστιανικής τέχνης στους μεγάλους κύκλους έπιβλητικών καί επίσημων συνθέσεων πού δεσπόζουν στο έσωτερικό τής βυζαντινής εκκλησίας. "Όταν κοιτάζουμε τά ψηφιδωτά πού έφτιαχναν "Έλληνες καλλιτέχνες στά Βαλκάνια καί στην Ίταλία τό Μεσαίωνα, διαπιστώνουμε πώς ή Ανατολική Αύτοκρα-

88

*Ή Παναγία με τό
Βρέφος σε κόί' /χ/
θρόνο, περ. 1280*

**Εικόνα από τήν 'Αγία
Τράπεζα, πιθανώς
ζωγραφισμένη στην
Κωνσταντινούπολη
τέμπερα πάνω σέ
ξύλο, 81,5 x 49 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
Τέχνης(Συλλογή
ΜεΠοη),
Ουάσινγκτον**





δ9
 Ὁ Χριστός
 Παηοκράτωρ,
 ἡ Πα\αγία
 Βρεφοκρατούσα
 καὶ ἄγιοι,
 περ. 1190 μ.Χ.
 Ψηφιδωτό
 καθεδρικός ναός του
 Μονρεάλε, Σικελία

τορία κατόρθωσε πράγματι νά ξαναζωντανέψει κάτι από την αἴγλη και τό μεγαλείο τῆς ἀρχαίας ἀνατολικῆς τέχνης και νά τό χρησιμοποιήσει γιά νά δοξάσει τό Χριστό καί τήν εξουσία Του. Ἡ *Εἰκόνα* 89 δίνει μιὰ ιδέα γιά τό πόσο εντυπωσιακή μπορούσε νά εἶναι αὐτή ἡ τέχνη. Δείχνει τήν κόγχη τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Μονρεάλε, στη Σικελία, πού τον διακόσμησαν Βυζαντινοί τεχνίτες λίγο πριν ἀπό τό 1190 μ.Χ. Ἡ Σικελία ἀνήκε τότε στη Δυτική ἢ Λατινική Εκκλησία, πράγμα πού ἐξηγεῖ τό γεγονός ὅτι, ἀνάμεσα στοὺς ἁγίους πού παρατάσσονται δεξιά κι αριστερά ἀπό τό παράθυρο, βρίσκουμε τήν πρώτη ἀπεικόνιση τοῦ Θωμά Μπέκετ, πού ἡ δολοφονία του, εἴκοσι περίπου χρόνια νωρίτερα, εἶχε συνταράξει ὅλη τήν Ευρώπη. Πέρα ὁμως ἀπό τήν ἐπιλογή ἑνός ξένου ἁγίου, οἱ καλλιτέχνες ἔχουν ἀκολουθήσει πιστά τη δική τους βυζαντινὴ παράδοση. Οἱ πιστοὶ πού συγκεντρώνονταν στον καθεδρικό ναό βρίσκονταν ἀντιμέτωποι μέ τη μεγαλειώδη μορφή τοῦ Παντοκράτορα, πού τοὺς εὐλογοῦσε μέ τό δεξί του χέρι. Πιο κάτω βλέπουμε τήν Παναγία ἐνθρονη σάν αὐτοκράτειρα, πλασιωμένη ἀπό δύο ἀρχαγγέλους, καί τοὺς ἁγίους σε ἐπιβλητική σειρά.

Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού μᾶς κοιτάζουν ἀπό ψηλά, ἀπό τοὺς χρυσοὺς τοίχους πού θαμποφέγγουν, ἦταν τόσο τέλεια σύμβολα τῆς χριστιανικῆς θρησκείας, ὥστε δεν φαινόταν πῶς θά παρουσιαστεῖ ποτέ ἀνάγκη γιά οἰοιοσδήποτε μορφῆς ἀλλαγῆ. Ἔτσι ἐξακολουθήσαν νά δεσπόζουν σε ὅλη τήν Ἀνατολικὴ Εκκλησία. Ἀκόμη καί στὰ ρωσικὰ εἰκονίσματα βρίσκουμε ὡς σῆμερα τήν ἀντανάκλαση των καλλιτεχνῶν τοῦ Βυζαντίου.

Βυζαντινός
 εἰκονομάχος
 ἀσβεστῶνει μιὰ
 εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ,
 περ. 900

Ἀπό βυζντινὸ
 χειρόγραφο, τό
 Ψαλτήριο ΧλοΟντοφ,
 Κρατικό Ἱστορικό
 Μουσείο, Μόσχα



7

ΚΟΙΤΑΖΟΝΤΑΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΗ

*Το Ίσλάμ και η Κίνα, από τον δεύτερο
ώς τον δέκατο τρίτο αιώνα*

Πριν ξαναγυρίσουμε στον Δυτικό κόσμο και στην τέχνη της Ευρώπης, ας ρίξουμε τουλάχιστον μια ματιά σε ό,τι συντελέστηκε σε άλλα μέρη στους ταραγμένους εκείνους καιρούς. Είναι ενδιαφέρον να δούμε πώς άντεδρασαν δύο άλλες μεγάλες θρησκείες στο θέμα των εικόνων, που τόσο άπασχόλησε τη Δύση. Η θρησκεία που επικράτησε στη Μέση Ανατολή και που σάρωσε τά πάντα τον έβδομο και τον όγδοο αιώνα, η θρησκεία των Μουσουλμάνων κατακτητών της Περσίας, της Μεσοποταμίας, της Αιγύπτου, της Βόρειας Αφρικής και της Ισπανίας, στάθηκε ακόμη πιο αυστηρή σ' αυτό τό θέμα από τό Χριστιανισμό. Απαγόρευσε έντελώς τις εικόνες. Αλλά η τέχνη αυτή καθεαυτήν δεν καταργείται τόσο εύκολα, και οι τεχνίτες της Ανατολής, που τούς απαγόρευαν να παριστάνουν ανθρώπους, άφησαν τή φαντασία τους να παίξει μέ σχήματα και φόρμες. Έφτιαξαν τις πιο λεπτεπίλεπτες δαντελωτές διακοσμήσεις, τά αραβουργήματα. Είναι μιá αλησμόνητη εμπειρία να περπατάς στις αϋλές και στις αιθουσές της Αλάμπρας, *Εικόνα 90*, και να θαυμάζεις τήν άνεξάντλητη ποικιλία αυτών των διακοσμητικών συνθέσεων. Ακόμη και έξω από τον ισλαμικό κόσμο, η τέχνη αυτή έγινε γνωστή μέ τ' ανατολίτικα χαλιά, *Εικόνα ψ*. Σέ τελική ανάλυση, τά λεπτά σχέδιά τους και οι πλούσιοι χρωματικοί συνδυασμοί τους οφείλονται ίσως στη διδασκαλία του Μωάμεθ, που απομάκρυνε τή σκέψη του καλλιτέχνη από τά άντικείμενα της πραγματικής ζωής και τήν οδήγησε στον ονειρικό κόσμο των γραμμών και των χρωμάτων. Ορισμένες μεταγενέστερες μουσουλμανικές αιρέσεις ήταν λιγότερο αυστηρές σχετικά μέ τήν απαγόρευση των εικόνων. "Άφησαν τούς καλλιτέχνες νά ζωγραφίζουν μορφές και επεισόδια, εφόσον δέν είχαν σχέση μέ τή θρησκεία. Η εικονογράφηση ειδυλλίων, μύθων και ιστορικών γεγονότων στη ν Περσία, από τον δέκατο τέταρτο αιώνα και πέρα, και άργότερα στις Ίνδιες, όταν κυβερνούσαν οι Μουσουλμάνοι (Μογγόλοι), μάς δείχνει πόσα πράγματα είχαν διδαχτεί οι καλλιτέχνες αυτών των χωρών από μιá πειθαρχία που τούς είχε περιορίσει στο σχεδιάσμα διακοσμητικών συνθέσεων. Η φεγγαρόλουστη σκηνή σε κήπο, *Εικόνα 92*, από ένα περσικό ειδυλλίο του δέκατου πέμπτου αιώνα, είναι ένα τέλειο παράδειγμα της θαυμαστής αυτής τέχνης. Μοιάζει μέ χαλί που θά έλεγες πώς ζωντάνεψε σ' έναν παραμυθένιο κόσμο. Η ψευδαίσθηση της πραγματικότητας μετρά εδώ πολύ λίγο, όπως και στη βυζαντινή τέχνη. Ίσως και λιγότερο. Ούτε προοπτικό σχεδιάσμα μορφών υπάρχει, ούτε γίνεται καμιά προσπάθεια γιά νά φανούν οι φωτοσκιάσεις ή η δομή του σώματος. Μορφές και φυτά μοιάζουν σάν νά τά έχουν κόψει από

ΟΙΤΑΖΟΝΤΑΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΗ



90

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

91

*Περσικό χαλί,
17ος αιώνας
Μουσείο Βικτωρίας
και Άλβέρτου,
Λονδίνο*





92

ο Πέρσης
Πρίγκιπας Χουμάϋ
συναντά την Κινέζα
Πριγκίπισσα
Χουμαγιουν στον
κήπο της,
περ. 1430-40 |

Μικρογραφία από
περσικό χειρόγραφο
μυθιστορήματος-
Μονασείο i
Διακοσμητικών ;
Τεχνών, Παρίσι



93

Ύποδοχή,
περ. 150 μ.Χ.

Αποτύπωμα από
ανάγλυφο στον τάφο
του Βοϋ-Λιάνγκ-τσέ
έπαρχία Σαντούνγκ,
Κίνα

χρωματιστό χαρτί και νά τά έχουν απλώσει σέ όλη τή σελίδα γιά νά συνθέσουν ένα τέλειο σύνολο. Άλλα γι' αυτόν ακριβώς τό λόγο, ή εικονογράφηση ταιριάζει πιο πολύ στο βιβλίο από όποιαδήποτε απόπειρα τού καλλιτέχνη νά δημιουργήσει την ψευδαίσθηση τής πραγματικότητας. Μιά τέτοια σελίδα τή διαβάζουμε όπως σχεδόν διαβάζουμε ένα κείμενο. Τό βλέμμα μας περνά από τον ηρώα, πού στέκει μέ τά χέρια σταυρωμένα στή δεξιά γωνία, στήν ήρωίδα πού τον πλησιάζει, και μπορούμε ν' αφήσουμε τή φαντασία μας ελεύθερη νά περιδιαβάσει μέσα στο φεγγαρόφωτο τού παραμυθένιου κήπου δίχως νά φτάσουμε ποτέ στόν κορεσμό.

Ή έπιρροή τής θρησκείας στήν τέχνη ήταν ακόμη πιο ισχυρή στήν Κίνα. Δέν ξέρουμε πολλά γιά τις καταβολές τής κινεζικής τέχνης, εκτός από τό γεγονός πώς οι Κινέζοι ήταν, από πολύ παλιά, τεχνίτες στο χύσιμο τού χαλκού. Μερικά από τά χάλκινα αγγεία πού χρησιμοποιούσαν στους άρχαιους ναούς ανήκουν στήν πρώτη χιλιετία π.Χ. —μερικοί μάλιστα τά τοποθετούν ακόμη νωρίτερα. Ή γνώση μας όμως γιά τήν κινεζική ζωγραφική και γλυπτική δέν είναι τόσο παλαιό. Γιά ένα διάστημα μερικών αιώνων πριν και μετά τή γέννηση τού Χριστού, οι Κινέζοι υιοθέτησαν έθιμα ταφής πού έμοιαζαν κάπως μέ τά αιγυπτιακά. Σ' εκείνους τούς νεκρικούς θαλάμους, όπως και στους αιγυπτιακούς, είναι ζωγραφισμένες μερικές ολοζώντανες παραστάσεις, πού καθρεφτίζουν τή ζωή και τις συνήθειες εκείνης τής απόμακρης έποχής, *Εικόνα* 93· Βλέπουμε πώς από τότε κίολας είχαν αναπτυχθεί πολλά από τά στοιχεία

ιού θεωρούμε ότι χαρακτηρίζουν την κινεζική τέχνη. Οί Κινέζοι καλλιτέχνες **5** εν είχαν την ίδια αδυναμία με τους Αιγύπτιους για τις άκαμπτες γωνιώδεις ρόρμες. Προτιμούσαν τις μεγάλες καμπύλες. "Όταν ο Κινέζος καλλιτέχνης σχεδίαζε ένα άλογο που πηδάει, έμοιαζε να τό συνθέτει συνδυάζοντας μερικά καμπύλα σχήματα. Παρατηρούμε τήν ίδια τάση στήν κινεζική γλυπτική, που ιοιάζει πάντα να συστρέφεται και να περιστρέφεται, χωρίς ωστόσο να χάνει τον σταθερό και στέρεο χαρακτήρα της. *Εικόνα 94.*

Μερικοί από τούς μεγάλους Κινέζους σοφούς συμμερίζονταν τή γνώμη του Πάπα Γρηγορίου για τή χρησιμότητα τής τέχνης. Ή τέχνη ήταν γι' αυτούς ένας τρόπος \ά υπενθυμίζουν στους ανθρώπους τά μεγάλα παραδείγματα άρετής από τούς χρυσούς αιώνες του παρελθόντος. "Ένα από τά πρώτα εικονογραφημένα κινεζικά κείμενα σέ μορφή κυλίνδρου είναι μιά συλλογή από πρότυπα ένάρετων γυναικών, γραμμένη στο πνεύμα του Κομφούκιου. Λέγεται ότι είναι έργο του ζωγράφου Κού Κ'άι-Τσι, που έζησε τον τέταρτο αιώνα μ.Χ. Ή σκηνή, *Εικόνα 95*- δείχνει ένα σύζυγο που κατηγορεί άδिका τή γυναίκα του, και έχει όλη τήν αξιοπρέπεια και τή χάρη που χαρακτηρίζουν τήν κινεζική τέχνη. Δε θά μπορούσε να άπαιτήσει κανείς περισσότερη σαφήνεια, στή χειρονομία και στή ηάταση, από μιά εικόνα που έχει και διδακτικό στόχο —και που μαρτυρεί τυνάμα πώς ο Κινέζος καλλιτέχνης είχε κατακτήσει τή δύσκολη τέχνη τής κίνησης. Δέν ύπάρχει καμιά ακαμψία σέ τούτο τό πρώιμο έργο, γιατί ή ροπή



94

Φτερωτό θηρίο,
περ. 523 μ.Χ.

Τάφος του Χσιάο
Τζίνγκ, κοντά
στο Ναντζίνγκ,
Τζιανγκσού, Κίνα



95

*Αντρας που
μαλώνει τη γυναίκα
του, περ. 400 μ.Χ.*

**Λεπτομέρεια από
μεταξωτό είλητάρις
πιθανώς αντίγραφο
από πρωτότυπο του
Κού Κ'άι-τσι,
Βρετανικό Μουσείο,
Λονδίνο**

προς τις κυματιστές γραμμές δίνει μία αίσθηση κίνησης σε όλη την εικόνα.

Την πιο σημαντική, ωστόσο, ώθηση στην κινεζική τέχνη την έδωσε η έπιρροή μιας νέας θρησκείας: του Βουδισμού. Τους μοναχούς και τους ασκητές που ανήκουν στο περιβάλλον του Βούδα τους παρίσταναν συχνά με αγάλματα καταπληκτικής φυσικότητας, *Εικόνα 96*. Βλέπουμε γι' άλλη μία φορά τις καμπύλες των περιγραμμάτων στ' αυτιά, στα χείλη, στα μάγουλα· δεν παραμορφώνουν όμως τις πραγματικές φόρμες, μάλλον τις συνδέουν. Έχουμε την αίσθηση πως ένα τέτοιο έργο δεν έχει τίποτε το τυχαίο, αλλά πως όλα βρίσκονται στη θέση τους και συμβάλλουν στη συνολική εντύπωση. Η βασική αρχή της πρωτόγονης μάσκας, *σελίδα 51. Εικόνα 28*, λειτουργεί ακόμη και σε μία τόσο φυσική παράσταση ενός προσώπου.

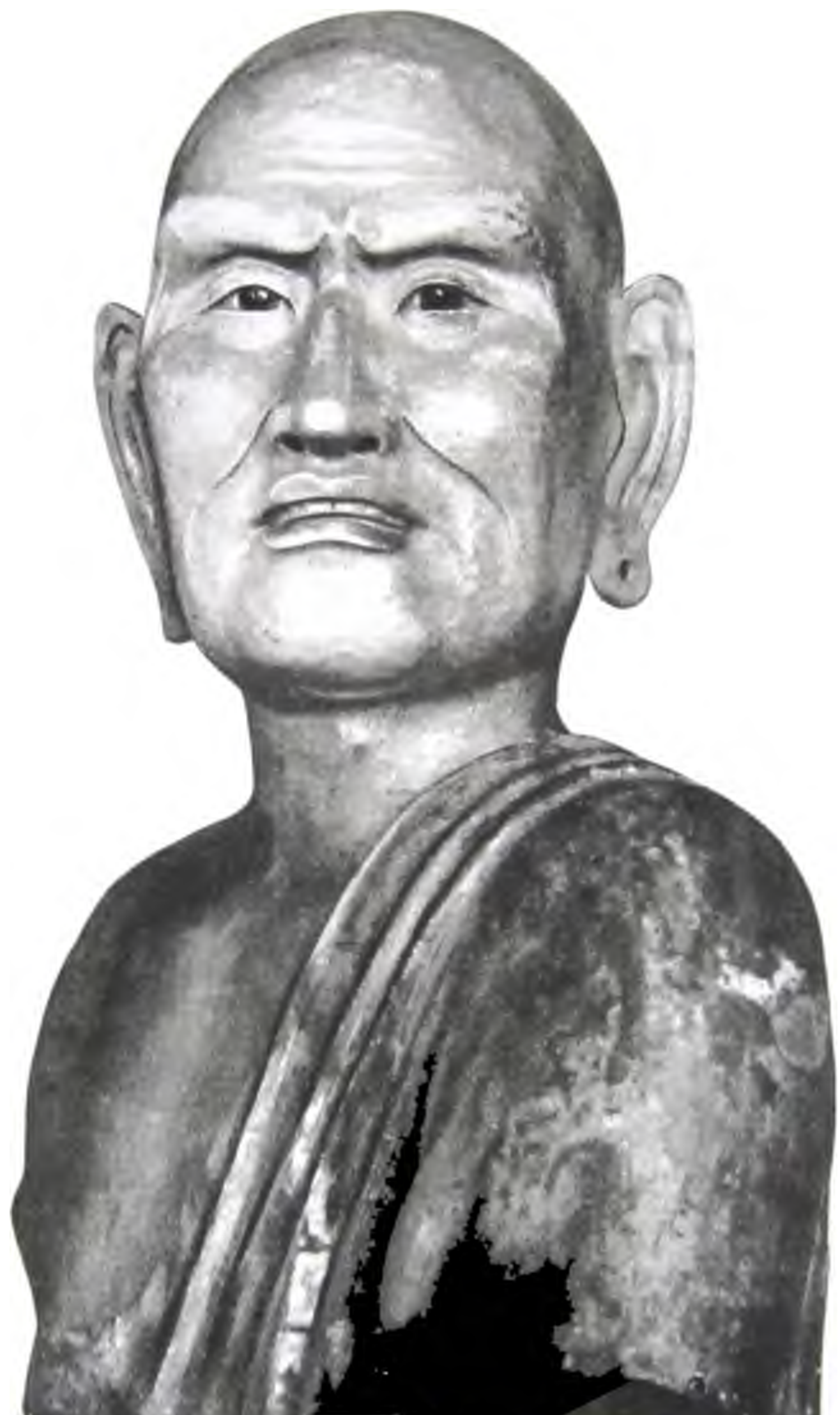
Ο Βουδισμός έπληρε την κινεζική τέχνη, όχι μόνο προτείνοντας νέους στόχους, αλλά εγκαινιάζοντας μιάν έντελώς καινούρια στάση απέναντι στις εικόνες, ένα σεβασμό για τα έπιτεύγματα του καλλιτέχνη που δεν υπήρχε ούτε στην Αρχαία Ελλάδα ούτε στην Ευρώπη ως την εποχή της Αναγέννησης. Οί Κινέζοι ήταν ο πρώτος λαός που δεν αντιμετώπισε την κατασκευή εικόνων σαν κατώτερο έργο, αλλά έξιωσε τον ζωγράφο με τον έμπνευσμένο ποιητή. Οί ανατολικές θρησκείες δίδασκαν πως δεν υπήρχε τίποτε σημαντικότερο από το να στοχάζεσαι σωστά, πράγμα που σημαίνει πως σκέφτεσαι και σταθμίζεις την ίδια ιερή αλήθεια για πολλές ώρες χωρίς διακοπή, πως προσηλώνεσαι σε μια ιδέα και την εξετάζεις από όλες τις πλευρές με έπιμονή. Για τους Άνατολίτες, το είδος αυτό της πνευματικής άσκησης ήταν πολύ σπουδαιότερο απ' ό,τι είναι για μάς η σωματική άσκηση ή ο άθλητισμός. Μερικοί μοναχοί στοχάζονταν πάνω σε —άσυνδετες μεταξύ τους— λέξεις, που τις σκέφτονταν και τις ξανασκέφτονταν μέρες ολόκληρες, ακίνητοι, άγρικώντας τη σιωπή πριν και μετά την ιερή συλλαβή. Άλλοι πάλι είχαν για αντικείμενο του στοχασμού τους στοιχεία της φύσης, λ.χ. το νερό, και το τί μπορούμε να διδαχτούμε από το νερό, πόσο ταπεινό είναι, πως παραμερίζει κι έχει ωστόσο τη δύναμη να διαβρώνει βράχους, πως είναι καθαρό και δροσερό και παρήγορο, και δίνει ζωή στα διψασμένα χωράφια· ή τα βουνά, πόσο δυνατά κι αγέρωχα είναι, αλλά και πόσο αγαθά, αφού αφήνουν τα δέντρα να φυτρώνουν στις πλαγιές τους. Αυτή είναι ίσως η αιτία που η θρησκευτική τέχνη στην Κίνα χρησιμοποιήθηκε, τελικά, λιγότερο για να ισορροηθούν οί μύθοι του Βούδα και των μεγάλων σοφών της Κίνας, λιγότερο για τη διδασκαλία ενός συγκεκριμένου δόγματος —όπως έμελλε να συμβεί με τη χριστιανική τέχνη στο Μεσαίωνα— και περισσότερο για βοήθημα στην άσκηση του στοχασμού. Ευλαβικοί καλλιτέχνες άρχισαν να ζωγραφίζουν το νερό και τα βουνά μ' ένα πνεύμα σεβασμού, όχι για να διδάξουν ή απλώς για να διακοσμήσουν, αλλά για να προσφέρουν υλικό για βαθύ διαλογισμό. Οί εικόνες πάνω σε μετάξι, που τυλίγονταν σε κύλινδρο, φυλάγονταν σε πολύτιμες θήκες. Τις ξετύλιγαν μόνο σε στιγμές ήρεμίας, για να τις κοιτάξουν και να τις σκεφτούν, όπως ανοίγουμε μια ποιητική συλλογή και διαβάζουμε ξανά και ξανά ένα ώραϊο ποίημα. Γι' αυτό το σκοπό έγιναν τα σπουδαιότερα κινέζικα τοπία του δωδέκατου και του δέκατου τρίτου αιώνα. Δεν είναι εύκολο για τόν σημερινό άνθρωπο να καταλάβει αυτό το πνεύμα, γιατί εμείς είμαστε

96

Κεφαλή ενός Λό/αν.

ΠΕΡ. 1000

Βρέθηκε στο "Αι-Τσοϋ, Κίνα· έφναλωμένη τερακότα σε περίπου φυσικό μέγεθος. Πρώην Συλλογή Ρυϊϋ, Φραγκφούρτη





97

Μά Γιουάν
*Τοπίο στο
σεληνόφως,*
περ. 1200

Κρεμαστό είλητάριο·
μελάνι καί χρώμα
πάνω σέ μετάξι,
149.7 x 78,2 εκ.
Εθνικό Ανακτορικό
Μουσείο, Ταϊπέι

98

Ἀποδίδεται στον
Κάο Κ'ο-κούγκ
Τοπίο μετά τη
βροχή,
1250-1300

Κρεμαστό
εὐλητάριο μελάνι
πάνω σὲ χαρτί,
122,1 x 81,1 ἐκ.
Εθνικὸ Ἀνακτορικὸ
Μουσείο, Ταϊπέι



ανήσυχοι Ευρωπαίοι με λιγοστή υπομονή και λιγοστή γνώση τῆς τεχνικῆς τοῦ στοχασμοῦ —ὄχι περισσότερη, ὑποθέτω, ἀπὸ αὐτὴ ποὺ θὰ εἶχαν οἱ Κινέζοι γιὰ τὴ σωματικὴ ἀσκήση. Ἐὰν ὅμως κοιτάξουμε μὲ προσοχὴ καὶ γιὰ πολλή ὥρα μιὰν εἰκόνα, ὅπως τὴν *Εἰκόνα* 97, θὰ νιώσουμε ἴσως κάτι ἀπὸ τὸ πνεῦμα ποὺ τὴ δημιούργησε καὶ ἀπὸ τὸν υψηλὸ σκοπὸ ποὺ θὰ ἐξυπηρετοῦσε. Δὲν πρέπει, φυσικὰ, νὰ νομίζουμε πὼς πρόκειται γιὰ ἀπεικονίσεις ἀληθινῶν τοπίων ἢ γιὰ κάρτες ἀπὸ φημισμένα γιὰ τὴν ομορφιά τους μέρη. Οἱ Κινέζοι καλλιτέχνες δὲν πηγαίνουν στο ὑπαιθρο γιὰ νὰ καθίσουν ἀντίκρυ σὲ κάτι καὶ νὰ τὸ σχεδιάσουν. Μάθαιναν μάλιστα τὴν τέχνη τους μὲ μιὰ παράξενη μέθοδο στοχασμοῦ καὶ αὐτοσυγκέντρωσης. Ἔτσι, διδάσκονταν ἀρχικὰ «πὼς ζωγραφίζονται τὰ πεῦκα», «πὼς ζωγραφίζονται οἱ βράχοι», «πὼς ζωγραφίζονται τὰ σύννεφα», μελετώντας ὄχι τὴ φύση ἀλλὰ τὰ ἔργα μεγάλων δασκάλων. Μόνο ὅταν γίνονταν ἀριστοὶ τεχνίτες, ἀρχίζουν νὰ ταξιθεύουν καὶ νὰ μελετοῦν τὴν ομορφιά τῆς φύσης γιὰ νὰ συλλάβουν κάθε φορὰ τὴν ἐκφράση τοῦ τοπίου. Ὅταν γύριζαν στὰ

£

%
ιλ
&
I
£
A

I

3

σπίτια τους, προσπαθοῦσαν νὰ ἀναπολήσουν αὐτὴ τὴν ἐκφράση συναρμολογώντας εἰκόνες πεύκων, βράχων, σύννεφων, ὅπως περίπου θὰ συναρμολογοῦσε ὁ ποιητὴς ορισμένες εἰκόνες ποὺ περνοῦσαν ἀπὸ τὸ μυαλὸ τοῦ σὲ κάποια περιδιάβαση. Οἱ Κινέζοι ζωγράφοι φιλοδοξοῦσαν νὰ ἀποκτήσουν τέτοια ευκολία μὲ τὸ πινέλο ἢ τὸ μελάνι, ὥστε νὰ μποροῦν νὰ ἀποτυπώσουν τὸ ὅραμά τους ὅσο ἢ ἐμπνευσή τους ἦταν νωπὴ. Συχνὰ ἐγγραφαν μερικοὺς στίχους καὶ ζωγράφιζαν μιὰ εἰκόνα στον ἴδιο μετάξινο κύλινδρο. ΓΤ αὐτὸ οἱ Κινέζοι θεωροῦσαν παιδαριώδες νὰ ψάχνει κανεὶς γιὰ λεπτομέρειες σὲ μιὰν εἰκόνα καὶ νὰ τις συγκρίνει μὲ τὴν πραγματικότητα. Αὐτὸ ποὺ ἤθελαν μάλλον ἦταν νὰ βροῦν στὴ ζωγραφιὰ τὰ ορατὰ σημάδια τῆς ἐξαρσης τοῦ καλλιτέχνη. Δὲν εἶναι ἴσως εὐκολο γιὰ μᾶς νὰ ἐκτιμήσουμε τὰ τολμηρότερα ἔργα τῆς κινεζικῆς ζωγραφικῆς, ὅπως ἡ *Εἰκόνα* 98, ποὺ ἀποτελεῖται μόνο ἀπὸ μερικὲς ἀχνές βουνοκορφές ποὺ ξεπροβάλλουν μέσα ἀπὸ τὰ σύννεφα. Ἐὰν ὅμως προσπαθήσουμε νὰ μποῦμε στὴ θέση τοῦ ζωγράφου καὶ νὰ νιώσουμε κι εμεῖς κάτι ἀπὸ τὸ δέ-



ος πού θα πρέπει νά ένιωσε γιά τις μεγαλόπρεπες αυτές βουνοκορφές, ίσως μπορέσουμε νά διαισθανθούμε τί ήταν εκείνο πού μετρούσε πιο πολύ γιά τούς Κινέζους στην τέχνη. Γιά μάς είναι εύκολότερο νά θαυμάσουμε μιάν ανάλογη έπιδεξιότητα καί αὐτοσυγκέντρωση σέ θέματα πιο οικεία. Ἡ εικόνα των τριών ψαριών σέ μιὰ μικρή λίμνη, *Εικόνα 99*, δίνει μιάν ιδέα γιά τήν υπομονετική παρατήρηση πού ἀναλώθηκε στή μελέτη αὐτοῦ τοῦ ἀπλού θέματος, καθώς καί γιά τήν εύκολία καί τή μαστοριά μέ τις ὅποιες τό ἀξιοποίησε ὁ ζωγράφος. Διαπιστώνουμε γι' ἄλλη μιὰ φορά πόσο ἄρεσαν στοὺς Κινέζους ζωγράφους οἱ κομπές καμπύλες καί πῶς τις εκμεταλλεύτηκαν προκειμένου νά ἐκφράσουν τήν κίνηση. Οἱ φόρμες δέν φαίνονται νά συνθέτουν ἓνα ξεκάθαρο συμμετρικό σχέδιο. Οὔτε ὑπακούουν σέ μιὰ ισοδύναμη διάταξη, ὅπως στήν περσική μικρογραφία. Ἐχουμε, ωστόσο, τήν αἴσθηση ὅτι ὁ καλλιτέχνης τις εξισορρόπησε μέ μεγάλη σιγουριά. Μιά τέτοια εικόνα μπορεῖς νά τήν κοιτάξεις γιά πολλή ὥρα χωρίς νά βαρεθεῖς. Εἶναι κάτι πού ἀξίζει τον κόπο νά τό δοκιμάσεις.

Υπάρχει κάτι τό θαυμαστό στή συγκράτηση τῆς κινεζικῆς τέχνης, στον ἠθελημένο περιορισμό σέ μερικά ἀπλά μοτίβα παρμένα ἀπό τή φύση. Εἶναι ὁμως σχεδόν αὐτονόητο ὅτι μιὰ τέτοια προσέγγιση τῆς τέχνης εἶχε καί τούς κινδύνους της. Μέ τον καιρό, περίπου κάθε τύπος πινελιάς πού μπορούσε νά παραστήσει ἓνα κλαδί μπαμποῦ ἢ ἓναν ἄδρό βράχο καταγράφηκε καί κατονομάστηκε ἀπό τήν παράδοση, καί ὁ θαυμασμός γιά τά ἔργα τοῦ παρελθόντος ἦταν τόσο μεγάλος, ὥστε οἱ καλλιτέχνες τολμοῦσαν ὅλο καί λιγότερο νά βασιστοῦν στή δική τους ἐμπνευση. Ἡ στάθμη τῆς τέχνης παρέμεινε πολύ υψηλή στοὺς ἐπόμενους αἰῶνες, τόσο στήν Κίνα ὅσο καί στήν Ἰαπωνία (πού υιοθέτησε τις ἀντιλήψεις τῆς Κίνας). Ἡ τέχνη ὁμως γινόταν ὅλο καί περισσότερο ἓνα χαριτωμένο καί περίπλοκο παιχνίδι, πού ἔχανε σέ σημαντικό βαθμό τό ενδιαφέρον του, ἐπειδή πολλές ἀπό τις κινήσεις του ἦταν κιόλας γνωστές. Μόνο ὕστερα ἀπό μιὰ νέα ἐπαφή μέ τά ἐπιτεύγματα τῆς Δυτικῆς τέχνης, τον δέκατο ὀγδοο αἰῶνα, τόλμησαν οἱ Ἰάπωνες καλλιτέχνες νά εφαρμόσουν τις παραδοσιακές τους μεθόδους σέ νέα θέματα. Τά πειράματα αὐτά, ὅπως θά δούμε, γονιμοποίησαν μέ τή σειρά τους τήν τέχνη τῆς Δύσης, ὅταν ἐκείνη τά γνώρισε γιά πρώτη φορά.

99

Ἀποδίδεται στον
Λιού Τσ αι
Τρία ψάρια,
περ. 1068-85

Φύλλο ἀπό λεύκωμα
μελάνι καί χρώμα
πάνω σέ μετάξι,
22,2 X 22,8 ἐκ.
Μουσείο Τέχνης,
Φιλαδέλφεια

Μικρός Γιαπωνέζος
ζωγραφίζει ἓνα
κλαδί μπαμποῦ,
αρχές τοῦ 19ου
αἰῶνα

Εὐλογραφία τοῦ
Χιντενόμπου,
13 χ 18.1 ἐκ.

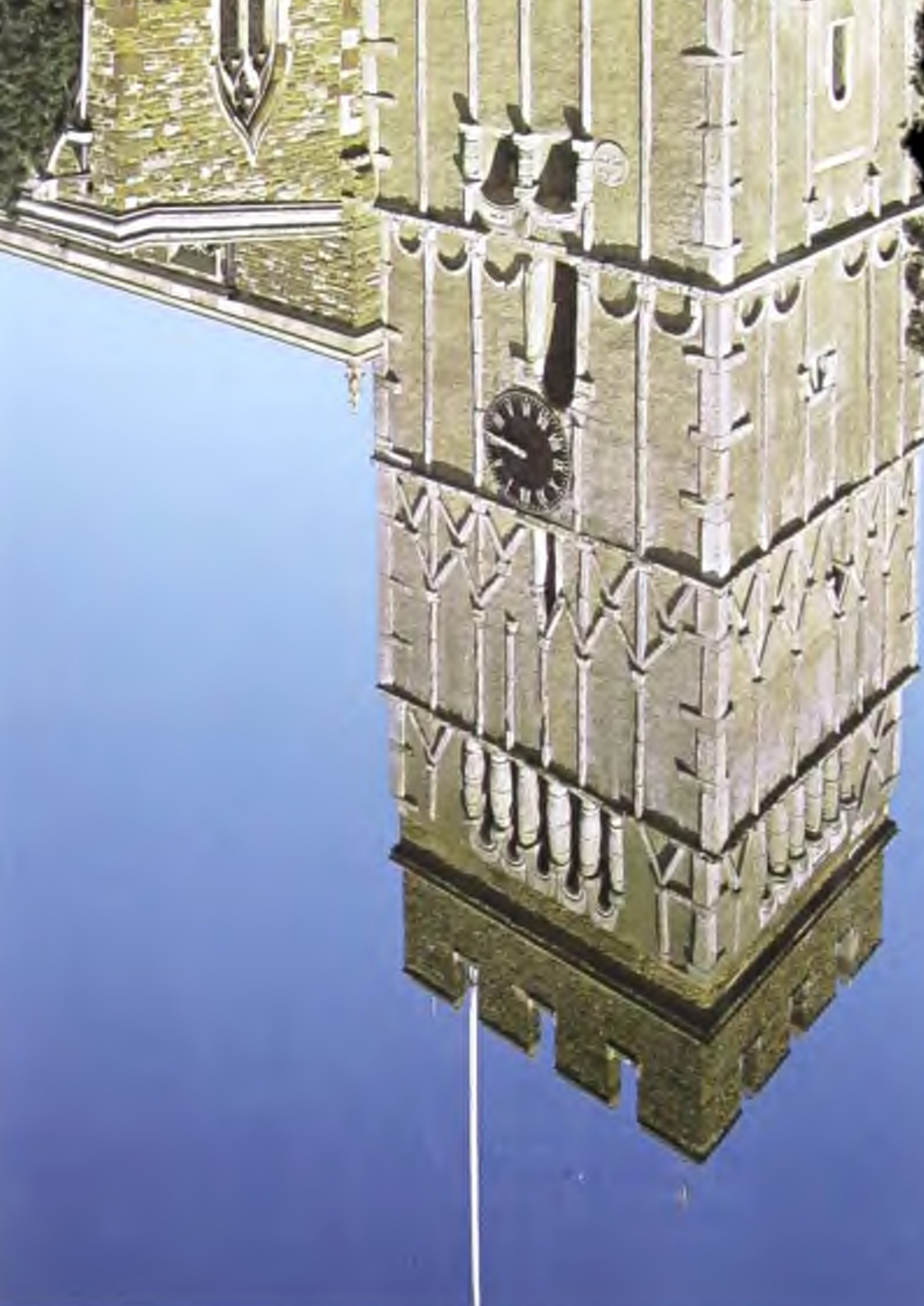


8

Η ΔΥΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΧΩΝΕΥΤΗΡΙ

Ἡ Ευρώπη, από τον έκτο ως τον ενδέκατο αιώνα

Φτάσαμε, μελετώντας τή Δυτική τέχνη, ως τον καιρό του Μεγάλου Κωνσταντίνου, καί ως την εποχή οπου έμελλε νά ισχύσει ή αρχή του Πάπα Γρηγορίου, ότι οί εικόνες είναι χρήσιμες γιά νά διδάσκουν στους πιστούς τό Λόγο του Θεού. Ἡ περίοδος πού ἀκολούθησε τήν πρωτοχριστιανική εποχή, μετά τήν πτώση τής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, είναι γνωστή γενικότερα μέ τήν ύποτιμητική ονομασία Σκοτεινοί Αἰώνες. Ὀνομάζουμε αὐτή τήν περίοδο σκοτεινή, γιά νά ἐπισημάνουμε, ως ένα βαθμό, τό γεγονός ότι οί ἄνθρωποι πού ἐζησαν σ' ἐκείνους τούς καιρούς των μετακινήσεων, τών πολέμων καί τής αναταραχῆς ἦταν βυθισμένοι στο σκοτάδι καί δέν εἶχαν ἀρκετές γνώσεις γιά νά τούς καθοδηγήσουν τή λέμε ὁμως ἔτσι καί γιά νά υποδηλώσουμε ότι δέν ξέρουμε πολλά πράγματα γι' αὐτή τήν αναστατωμένη καί δυσκολοξεδιάλυτη εποχή, πού ἀκολούθησε τήν παρακμή του ἀρχαίου κόσμου, πριν ἀκόμη σχηματιστοῦν οί χώρες τής Ευρώπης μέ τή μορφή, περίπου, πού τις ξέρουμε σήμερα. Φυσικά, δέν ὑπάρχουν καθορισμένα χρονικά ὅρια γι' αὐτή τήν περίοδο. Μπορούμε ὁμως νά πούμε πώς, σέ ὅ,τι ἀφορρά τήν τέχνη, κράτησε σχεδόν πεντακόσια χρόνια —ἀπό τό 500 ὠς τό 1000μ.Χ. Πεντακόσια χρόνια είναι ἀσφαλώς μεγάλο διάστημα, καί πολλά μπορούν ν' ἀλλάξουν, ὅπως καί ἀλλάξαν. Εκείνο, ὡστόσο, πού μάς ενδιαφέρει περισσότερο είναι τό γεγονός ότι σέ ὅλα τούτα τά χρόνια δέν δημιουργήθηκε ἕνα ξεκάθαρο καί ομοιόμορφο ὕφος. Διαπιστώνουμε μάλλον μιά σύγκρουση ἀνάμεσα σέ διάφορα ὕφη, πού ἀρχισαν νά συγχωνεύονται μόνο προς τό τέλος τής περιόδου. Αὐτό δέν πρόκειται νά ξαφνιάσει ὅσους ἔχουν κάποια οικειότητα μέ τήν ιστορία τών Σκοτεινών Αἰώνων, πού δέν ἦταν ἀπλῶς μιά σκοτεινή εποχή ἀλλά καί μιά εποχή ἀνομοιογενῆς, ὅπου οί διαφορές ἀνάμεσα σέ λαούς καί κοινωνικές τάξεις ἦταν τεράστιες. Κατά τή διάρκεια τών πέντε αὐτῶν αἰώνων ζούσαν, κυρίως στά μοναστήρια, ἄντρες καί γυναῖκες πού ἀγαποῦσαν τή μάθηση καί τήν τέχνη καί θαύμαζαν τά ἔργα τής ἀρχαιότητος πού εἶχαν διασωθεῖ καί βρίσκονταν σέ βιβλιοθήκες καί θησαυροφυλάκια. Ὅρισμένες φορές, οί λόγιοι καί καλλιεργημένοι αὐτοί μοναχοί ἢ κληρικοί ἔφτασαν νά κατέχουν ὑψηλά ἀξιώματα στις αὐλές τών ισχυρῶν καί προσπάθησαν νά ξαναζωντανέψουν τις τέχνες πού θαύμαζαν περισσότερο. Ὡστόσο, οί προσπάθειές τους ἔμεναν συχνά ἀκαρπες, γιὰτί μεσολαβούσαν νέοι πόλεμοι καί εισβολές ἀπό βόρειους ἐπιδρομείς, πού εἶχαν βέβαια πολύ διαφορετική ἀντίληψη γιά τήν τέχνη. Οἱ διάφορες τευτονικές φυλές, οἱ Γότθοι, οἱ Βάνδαλοι, οἱ Σάξονες, οἱ Δανοί καί οἱ Βίκινγκς, πού σάρωναν τήν Εὐρώπη διαρπάζοντας καί λεηλατώντας τά πάντα,





101

Κεφαλή δράκοντα,
περ. 820

Ξυλόγλυπτο πού
βρέθηκε στο
Όζεμπεργκ.
Νορβηγία, ύψος 51
εκ. υπίνα^υείειβ
01(1&1&83η1u^,
Όσλο

100

Έκκ/jjaiα των
Άγίων Πάντων,
Ερ/-; Μπάρτον,
Northamptonshire,
περ. 1000

Ιαζονικός πύργος
πού απομεινείται
ξύλινη κατασκευή

θεωρούνταν βάρβαροι από όσους αναγνώριζαν την αξία των ελληνικών και ρωμαϊκών επιτευγμάτων στη λογοτεχνία και στην τέχνη. Από μιάν άποψη, ήταν άναμφίβολα βάρβαροι, αυτό όμως δέν σημαίνει πώς δεν είχαν την αίσθηση της ομορφιάς ή μιά δική τους τέχνη. Είχαν τεχνίτες άξιους, ειδικευμένους στη λεπτή επεξεργασία του μετάλλου, καθώς και στά θαυμάσια ξυλόγλυπτα, πού μπορούν νά συγκριθούν μέ των Μαορί της Νέας Ζηλανδίας, σελίδα 44, Εικόνα 22. Τους άρεσαν τά πολύπλοκα σχέδια: δράκοντες ή πουλιά σέ μυστηριώδεις διαπλοκές. Δέν ξέρουμε άκριβώς ποιά είναι ή προέλευση ή ή σημασία αυτών των σχεδίων, πού εμφανίστηκαν τον έβδομο αιώνα. Είναι όμως πιθανόν οί άντλήψεις των τευτονικών αυτών φυλών γιά τήν τέχνη νά έμοιαζαν μέ τις άντλήψεις άλλων πρωτόγονων φυλών, σέ άλλα μέρη. Έχουμε λόγους νά πιστεύουμε ότι και αυτές οί φυλές άντιμετώπιζαν τις εικόνες ως ένα μέσο γιά τήν άσκηση μαγείας και τον έξορκισμό τών κακών πνευμάτων. Οί δράκοντες πού ήταν σκαλισμένοι στά έλκηθρα και στά πλοία τών Βίκινγκς, Εικόνα 101, είναι χαρακτηριστικό δείγμα της τέχνης τους. Δέν είναι δύσκολο νά υποθέσουμε ότι αυτές οί άπειλητικές κεφαλές τεράτων ήταν κάτι περισσότερο από μιάν άθώα διακόσμηση.

Οί μοναχοί και οί ιεραπόστολοι της Κελτικής Ιρλανδίας και της Σαξονικής Άγγλίας χρησιμοποίησαν τις παραδόσεις εκείνων τών τεχνιτών τού Βορρά γιά τις άνάγκες της χριστιανικής τέχνης. Έχτισαν πέτρινες εκκλησίες και καμπαναριά, ανηγράφοντας τις ξύλινες δομές πού μεταχειρίζονταν οί τεχνίτες τού τόπου, Εικόνα 100. Τά πιο εκκληκτικά, ωστόσο, τεκμήρια της τέχνης τους είναι μερικά από τά χειρόγραφα πού φιλοτεχνήθηκαν στην Άγγλία και τήν Ιρλανδία τον έβδομο και τον όγδοο αιώνα. Η Εικόνα 103 παριστάνει μιά



102

Ο Ευαγγελιστής

Λουκάς,

περ. 79° Ρ·χ·

Άπό μικρογραφία σε
Ευαγγέλιο.

Stiftsbibliothek,
St. Gallen

σελίδα από τό ξακουστό Ευαγγέλιο Εϊκ^ϊΓηε, καμωμένο στη Νορθουμβρία, λίγο πριν από τό 700 μ.Χ. Ό σταυρός αποτελείται από μία άπίστευτα πλούσια «δαντέλα» μέ συμπλέγματα δρακόντων ή ερπετών, πάνω σέ ένα φόντο μέ άκόμη πιο περίτεχνα σχέδια. Είναι συναρπαστικό νά προσπαθήσει κανείς νά βρει πού άρχίζει καί πού τελειώνει αυτός ό λαβύρινθος μέ τά συστρεφόμενα μοτίβα καί νά παρακολουθήσει τις σπείρες των περιπλεγμένων σωμάτων. Τό εκπληκτικότερο τελικά είναι πώς όλα αυτά δέν καταλήγουν σέ κανενός είδους σύγχυση, αλλά ότi τά διάφορα μοτίβα βρίσκονται σέ άπόλυτη άντιστοιχία καί δημιουργούν μία πολύπλοκη άρμονία σχεδίου καί χρώματος. Δυσκολευόμαστε νά καταλάβουμε πώς μπόρεσαν νά έπινοήσουν μία τέτοια σύνθεση καί πώς είχαν τήν ύπομονή καί τήν έπιμονή νά τήν πραγματοποιήσουν. Αυτό άποτελεϊ άπόδειξη, άν χρειάζεται, πώς οι καλλιτέχνες πού πήραν στά χέρια τους τήν ντόπια παράδοση είχαν καί ικανότητα καί τεχνική.

Είναι άκόμη πιο εκπληκτικό όταν διαπιστώνουμε τον τρόπο πού διάλεξαν αυτοί οι καλλιτέχνες προκειμένου νά παραστήσουν τήν ανθρώπινη μορφή, στά εικονογραφημένα χειρόγραφα τής Άγγλίας καί τής Ίρλανδίας. Έχουμε νά κάνουμε λιγότερο μέ ανθρώπινες μορφές καί πιο πολύ μέ περίεργα μοτίβα πού τά συνθέτουν στοιχεία του ανθρώπινου σώματος, Εικόνα 102. Βλέπει κανείς πώς ό καλλιτέχνης χρησιμοποίησε κάποιο πρότυπο πού βρήκε σέ μία παλιά Βίβλο καί τό προάρμοσε στο δικό του γούστο. "Άλλαξε τις πτυχές του ενδύματος καί τις έκανε νά μοιάζουν μέ πλεγμένες κορδέλες, έκανε τά μαλλιά —ως καί τ' αυτιά— νά μοιάζουν μέ σπείρες, καί τό πρόσωπο μέ άυστηρή μάσκα. Αυτές οι μορφές των ευαγγελιστών καί των άγιων μοιάζουν σχεδόν εξίσου

103

Σελίδα από τά

Ευαγγέλια

Lindisfarne,

περ. 698 μ.Χ.

Βρετανική
Βιβλιοθήκη,
Λονδίνο

Η.





άκαμπτες καί παράξενες με τὰ πρωτόγονα εἴδωλα. Μαρτυρούν πὼς οἱ καλλιτέχνες, πού ἤξεραν μόνον ὅσα τοὺς εἶχε διδάξει ἡ παράδοση τῆς ντόπιας τέχνης, δὲν μπορούσαν νὰ προσαρμοστούν εὐκολὰ στις νέες ἀπαιτήσεις τῶν χριστιανικῶν βιβλίων. Ὡστόσο θὰ ἦταν λάθος νὰ πούμε πὼς οἱ εἰκόνες αὐτές εἶναι ἀδόουλετες. Ἡ εξάσκηση τοῦ χεριοῦ καὶ τοῦ ματιοῦ πού ἔδωσε στον καλλιτέχνη τὴ δυνατότητα νὰ κάνει ὥραϊα σχέδια προσκόμισε ἓνα καινούριο στοιχείο στη Δυτικὴ τέχνη. Δίχως αὐτὴ τὴν επιρροή, ἡ πορεία τῆς Δυτικῆς τέχνης θὰ ἦταν ἰσὼς ἀνάλογη μὲ τῆς βυζαντινῆς. Χάρη στὴ σύγκρουση ἀνάμεσα στις δύο παραδόσεις, κάτι εντελὼς νέο γεννήθηκε στὴ Δυτικὴ Εὐρώπη.

Γιατί ἡ γνώση πού κληροδότησαν τὰ παλαιότερα ἐπιτεύγματα τῆς κλασικῆς τέχνης δὲν εἶχε χαθεῖ ὁλότელαι. Στὴν αὐλή τοῦ Καρλομάγνου, πού θεωροῦσε τον ἑαυτό του διάδοχο τῶν Ρωμαίων αὐτοκρατόρων, ξανάζησε ἡ παράδοση τῶν τεχνιτῶν τῆς Ρώμης. Ἡ ἐκκλησία πού ἔχτισε ὁ Καρλομάγνος, τὸ 800 περίπου μ.Χ., στὴν ἔδρα του, τὸ Ἀαχεν (Αἰξ-λά-Σαπέλ), *Εἰκόνα 104*, εἶναι ἀντίγραφο μιᾶς ξακουστῆς ἐκκλησίας πού εἶχε χτιστεῖ στὴ Ραβέννα, κάπου τριακόσια χρόνια νωρίτερα.

Ἔχουμε ἤδη διαπιστώσει πὼς ἡ σημερινὴ ἀντίληψη πού ἀπαιτεῖ ἀπὸ τον καλλιτέχνη νὰ εἶναι «πρωτότυπος» δὲν ἴσχυε στο παρελθόν γιὰ τοὺς περισσότερους λαοὺς. Ὁ Αἰγύπτιος, ὁ Κινέζος, ὁ Βυζαντινὸς καλλιτέχνης θὰ ἀπορούσαν μὲ μιά τέτοια ἀπαίτηση. Οὐτε ὁ καλλιτέχνης τῆς μεσαιωνικῆς Δύσης θὰ καταλάβαινε γιατί ἔπρεπε νὰ ἐπινοήσει νέους τρόπους γιὰ νὰ σχεδιάσει μιὰ ἐκκλησία ἢ ἓνα δισκοπότηρο ἢ γιὰ νὰ παραστήσει κάποιο ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴν Ἀγία Γραφή, ἀφοῦ οἱ παλιοὶ τρόποι ἐπαρκοῦσαν ἀπόλυτα. Ὁ εὐσεβὴς δωρητὴς πού ἠθελε νὰ προσφέρει μιὰ νέα λειψανοθήκη γιὰ τὸ σεπτὸ σκῆνωμα τοῦ προστάτη ἀγίου του, προσπαθοῦσε ὄχι μόνον νὰ προμηθευτεῖ τὸ πιο πολὺτιμο ὕλικό πού μπορούσε ν' ἀγοράσει, ἀλλὰ καὶ νὰ προτείνει ἓνα παλιὸ καὶ ἀξιοσέβαστο ὑπόδειγμα γιὰ νὰ παρουσιάσει σωστά ὁ καλλιτέχνης τὸ βίο τοῦ ἀγίου. Καὶ ὁ καλλιτέχνης, ἀπὸ τὴ μεριά του, δὲν ἐνίωθε νὰ τον δεσμεύουν τέτοιου εἶδους παραγγελίες. Υπῆρχαν ἀρκετὰ περιθώρια γιὰ νὰ δείξει ἀν ἦταν μάστορας ἢ μαστροχαστής.

Ἴσως καταλάβουμε καλύτερα αὐτὴ τὴ στάση, ἀν ἀναλογιστοῦμε πὼς ἀντιμετωπίζουμε σήμερα τὴ μουσικὴ. Ὅταν ζητήσουμε ἀπὸ κάποιον μουσικό νὰ παίξει σ' ἓνα γάμο, δὲν ἔχουμε τὴν ἀπαίτηση νὰ συνθέσει κάτι καινούριο γιὰ τὴν περίσταση, ὅπως δὲν περίμενε, τὸ Μεσαίωνα, ὁ χορηγὸς νὰ ἐπινοήσει ὁ καλλιτέχνης ἓναν νέο τρόπο γιὰ νὰ ζωγραφίσει μιὰ Γέννηση. Λέμε τί εἶδους μουσικὴ θέλουμε καὶ πόσα πρόσωπα θὰ ἀριθμεῖ ἡ ορχήστρα ἢ ἡ χορωδία. Καὶ ἐξαρτᾶται πιά ἀπὸ τον μουσικό ἀν θὰ παίξει ἐξοχα κάποιο ἀριστούργημα ἢ ἀν θὰ «τὰ θαλασσωσεῖ». Καὶ ὅπως δυο ἐξίσου μεγάλοι μουσικοὶ μπορεῖ νὰ ἐρμηνεύσουν διαφορετικὰ τὸ ἴδιο κομμάτι, ἔτσι καὶ δυο μεγάλοι καλλιτέχνες τοῦ Μεσαίωνα μπορούσαν νὰ κάνουν πολὺ διαφορετικὰ ἔργα τέχνης πάνω στο ἴδιο θέμα ἢ ἀκόμη καὶ στο ἴδιο ἀρχαῖο πρότυπο. Τὸ ἀκόλουθο παράδειγμα ἀποσαφηνίζει τί ἐννοοῦμε:

Ἡ *Εἰκόνα 105* δείχνει μιὰ σελίδα ἀπὸ ἓνα Εὐαγγέλιο πού φιλοτεχνήθηκε στὴν αὐλή τοῦ Καρλομάγνου. Παριστάνει τον Εὐαγγελιστὴ Ματθαῖο νὰ γρά-



ιος

Ο Εύα[^]/ελιστής
Ματθαίος,
περ. 800 μ.Χ.

Από χειρόγραφο
Ευαγγέλιο, πιθανώς
ζωγραφισμένο
στό Άαχεν.
Μουσείο Ιστορίας
της Τέχνης, Βιέννη

φει τό Ευαγγέλιο. Στην Ελλάδα και στη Ρώμη συνήθιζαν νά ζωγραφίζουν στην πρώτη σελίδα τό πορτρέτο του συγγραφέα, και ή εικόνα του Ευαγγελιστή πρέπει νά είναι ένα εξαιρετικά πιστό αντίγραφο μιας τέτοιας προσωπογραφίας. Ό τρόπος πού ό άγιος φορά τήν τήβεννό του σύμφωνα μέ τά κλασικά πρότυπα, ό τρόπος μέ τον όποιον έχει πλαστεί τό κεφάλι του μέ όλες τις αποχρώσεις φωτισμού καί χρώματος, μάς πείθουν πώς ό καλλιτέχνης του Μεσαίωνα μόχθησε πολύ γιά νά αποδώσει μέ ακρίβεια, επάξια, ένα σεβάσμιο πρότυπο.

Ό ζωγράφος πού έκανε τις μικρογραφίες σ' ένα άλλο χειρόγραφο τού ένατου αιώνα, *Εικόνα ιοό*, είχε ίσως μπροστά του τό ίδιο ή κάποιο παραπλήσιο δείγμα από τήν πρωτοχριστιανική εποχή. Μπορούμε νά συγκρίνουμε τά χέρια- τό αριστερό κρατάει ένα κεράτινο μελανοδοχείο καί άκουμπά στο αναλόγιο- τό δεξι κρατάει τήν πένα- μπορούμε νά συγκρίνουμε τά πόδια, άκόμη καί τις πτυχώσεις γύρω από τά γόνατα. Ένώ όμως ό ζωγράφος τής *Εικόνας ιο\$* προσπάθησε ν' αντιγράψει πιστά τό πρωτότυπο, ό ζωγράφος τής *Εικόνας ιοό* θά πρέπει νά επιδίωξε μιá νέα ερμηνεία. Ίσιος νά μήν ήθελε νά παρουσιάσει τον Εύαγγελιστή σάν κάποιο άτάραχο λόγιο, πού κάθεται ήσυχά στο γραφείο του. Γι* αυτόν ό Ματθαίος ήταν ένας άνθρωπος εμπνευσμένος, πού κατέγραφε τό Λόγο τού Κυρίου. Ό ζωγράφος ήθελε ν' απεικονίσει ένα γεγονός πού είχε τεράστια σημασία γιά τήν ιστορία τής ανθρωπότητας, καί κατόρθωσε πράγματι νά έκφράσει κάτι από τό δικό του δέος καί τή δική του συγκίνηση μέσα από τή μορφή τού άγιου. Σκοπός του ήταν νά τού δώσει τήν έκφραση τής έντονης αυτοσυγκέντρωσης. Οί πινελιές στις πτυχές καί στο φόντο μαρτυρούν πώς τό έργο έγινε σέ κατάσταση ζωηρής συγκίνησης. Η έντύπωση αυτή οφείλεται, νομίζω, ως ένα βαθμό, στην έκδηλη απόλαυση μέ τήν όποια ό καλλιτέχνης σχεδίαζε, σέ κάθε δυνατή ευκαιρία, σπείρες καί έλικες. Ίσως νά υπήρχε κάτι στο πρωτότυπο πού νά υπαγόρευε μιá τέτοια τεχνική. Τό πιθανότερο όμως είναι ότι τή διάλεξε ό ίδιος ό καλλιτέχνης, επειδή τού θύμιζε τις πλεγμένες κορδέλες καί γραμμές πού ήταν τό

106

*Ο Ευαγγελιστής
Ματθαίος,*
περ. 830 μ.Χ.

΄Από χειρόγραφο
Ευαγγέλιο, πιθανώς
ζωγραφισμένο
στη Ρένς. Δημοτική
Βιβλιοθήκη,
Έπερναι



βασικό στοιχείο τής τέχνης τού Βορρά. Σέ εικόνες σάν κι αυτήν βλέπουμε νά γεννιέται ένα νέο μεσαιωνικό ύφος, πού έδωσε στήν τέχνη τή δυνατότητα νά δημιουργήσκει κάτι πού δέν ύπήρχε πρίν. Οί Αιγύπτιοι ζωγράφιζαν κυρίως δ,τι *ήξεραν* πώς ύπάρχει, οί "Έλληνες δ,τι *εβλεπαν* στο Μεσαίωνα, ό καλλιτέχνης έμαθε νά εκφράζει στά έργα του δ,τι *ενιωθε*.

Γιά νά εκτιμήσουμε σωστά ένα έργο τού Μεσαίωνα πρέπει νά έχουμε υπόψη μας αύτή τήν επιδίωξη. Γιατί οί καλλιτέχνες αυτοί δέν σκόπευαν νά αντιγράψουν πειστικά τή φύση ή νά κάνουν ωραία πράγματα —ήθελαν νά μεταδώσουν στους όμοδόξους τους τό περιεχόμενο και τό μήνυμα τού Ευαγγελίου. Καί τό πέτυχαν ίσως καλύτερα από άλλους, τόσο πρίν όσο και μετά. Ή *Εικόνα 107* είναι από ένα άλλο Ευαγγέλιο με μικρογραφίες, πού είκονογρα-



107

Ὁ Χριστός, πλύνει
τὰ Ἀ(ῥ)κι των
Ἀποστό/χυν,
περ. 10(Κ)

"Ἀπὸ τὸ Εἰαγγέλιο
τοῦ Ὁθωνα Γ'.
Κρατική Βιβλιοθήκη
τῆς Βαυαρίας.
Μόναχο

ψήθηκε (ἢ «ιστορήθηκε») στὴ Γερμανία, πάνω ἀπὸ ἓναν αἰῶνα ἀργότερα, γύρω στο 1000 μ.Χ. Παριστάνει τὸ ἐπεισόδιο οποῦ ὁ Χριστός, μετὰ τον Μυστικό Δεῖπνο, πλύνει τὰ πόδια των μαθητῶν του:

*Ἐρχεται οἱ>ν πρὸς Σίμωνα Πέτρον, καὶ λέγει αὐτῷ ἐκεῖνος· Κύριε, σύ μου νίπτεις τοὺς πόδας; ἀπεκρίθη Ἰησοῦς καὶ εἶπεν αὐτῷ ὁ ἐγὼ ποιῶ, σύ οὐκ οἶσας ἄρτι, γνώση οἷ· μετὰ τοῦτα, λέγει αὐτῷ Πέτρος οὐ μὴ νίψῃς τοὺς πόδας μου εἰς τον αἰῶνα. ἀπεκριθὲν αὐτῷ ὁ Ἰησοῦς· εἰ μὴ νίψῃ σε, οὐκ ἔχεις μέρος μετ' ἐμοῦ), λέγει αὐτῷ Σίμων Πέτρος Κύριε, μὴ τοί>ς πόδας μου μόνον, ἀλλὰ καὶ τὰς χεῖρας καὶ την κεφαλὴν. (Κατὰ Ἰωάννην, ΙΓ 6-10.)**

Τὸ μόνο ποῦ ἐνδιέφερε τὸν καλλιτέχνη ἦταν αὐτός ὁ διάλογος. Δεν θεώρησε ἀναγκαῖο νὰ ζωγραφίσῃ τὸ χῶρο ὅπου ἐγίνε τὸ περιστατικόν· ἴσως νὰ ἀποσπούσε τὴν προσοχὴ ἀπὸ τὸ βαθύτερο νόημα τοῦ γεγονότος. Τοποθέτησε τὰ βασικά πρόσωπα μπροστά σὲ μιὰν ἐπίπεδη, φωτεινὴ, χρυσὴ ἐπιφάνεια, πάνω στὴν ὁποία οἱ χειρονομίες προβάλλονται σὰν βαρυσήμαντη ἐπιγραφή: ἡ παρακλητικὴ κίνησις τοῦ Πέτρου, ἡ ἡρεμὴ, διδακτικὴ χειρονομία τοῦ Χριστοῦ. Ἐνας μαθητὴς στὸ δεξιόν μέρος βγάζει τὰ πέδιλά του, ἓνας ἄλλος φέρνει μιὰ λεκάνη, οἱ ὑπόλοιποι εἶναι μαζεμένοι πίσω ἀπὸ τὸν Πέτρο. "Ὅλα τὰ μάτια

* Ἐρχεται λοιπὸν κοντὰ στον Σίμωνα Πέτρο, καὶ ἐκεῖνος τοῦ λέει: Κύριε, ἐσύ μοὺ πλύνεις τὰ πόδια; Ἀποκρίθηκε ὁ Ἰησοῦς καὶ τοῦ εἶπε: τὸ τί κάνω ἐγώ. ἐσύ δὲν τὸ ξέρεις ἀκόμη. Οἱ τὸ μάθεις ὅμως ἀργότερα. Τοῦ λέει ὁ Πέτρος: δὲν Οἱ μοὺ πλύνεις τὰ πόδια στὸν αἰῶνα. Τον ἀποκρίθηκε ὁ Ἰησοῦς: ἀν δὲν σὲ πλύνω, δὲν Οἱ ἔχεις σχέση μαζί μου. Τοῦ λέει ὁ Σίμων Πέτρος: Κύριε, ὄχι μόνο τὰ πόδια μου, ἀλλὰ καὶ τὰ χέρια καὶ τὸ κεφάλι μου.

είναι προσηλωμένα προς τό κέντρο τής σκηνής, δίνοντας μας έτσι τήν αίσθηση ότι συμβαίνει κάτι τό αφάνταστα σημαντικό. Τί πειράζει αν ή λεκάνη δέν είναι απόλυτα στρογγυλή ή αν ό ζωγράφος στρέβλωσε τήν κνήμη του 'Αγίου Πέτρου, σπρώχνοντας κάπως τό γόνατο προς τά εμπρός, γιά νά φανεί καθαρά τό πόδι μέσα στο νερό;

"Ας ανατρέξουμε τώρα σε μιάν άλλη παρόμοια σκηνή, σ' ένα ελληνικό αγγείο του πέμπτου αιώνα π.Χ., *σελίδα 95. Εικόνα 58*. Τήν τέχνη πού έδειχνε «τή λειτουργία τής ψυχής», τήν είχαν ανακαλύψει οί "Έλληνες· κι όσο διαφορετικά κι αν ερμήνευε αυτόν τό ρόλο τής τέχνης ό ζωγράφος του Μεσαίωνα, ή Εκκλησία δέν θά μπορούσε ποτέ, χωρίς αυτή τήν παράδοση, νά χρησιμοποιήσει εικόνες γιά τούς δικούς της στόχους.

Ό Πάπας Γρηγόριος πρέσβευε, όπως είδαμε, πώς «ή ζωγραφική μπορεί νά κάνει γιά τον αναλφάβητο δ,τι ή γραφή γιά όσους μπορούν νά διαβάσουν», *σελίδα 155*. 'Η αναζήτηση αυτή τής σαφήνειας δέν φαίνεται μόνο στις εικονογραφήσεις αλλά και στά γλυπτά, όπως π.χ. στο φάτνωμα μιας όρειχάλκινης πύλης στήν έκκλησία του Χίλντεσχαϊμ, στή Γερμανία, πού έγινε λίγο μετά τό 1000 μ.Χ., *Εικόνα 108*. Δείχνει τον Θεό νά πλησιάζει τον 'Αδάμ και τήν Εύα μετά τό προπατορικό άμάρτημα. Δέν υπάρχει, και σ' αυτό τό ανάγλυφο, τίποτε πού νά μήν είναι απόλυτα απαραίτητο. Αλλά ή προσήλωση στο ουσιώδες κάνει τις μορφές νά προβάλλονται καθαρότερα στο άπλό φόντο, και μπορούμε σχεδόν νά «διαβάσουμε» τί σημαίνουν οί χειρονομίες τους; ό Θεός δείχνει τον 'Αδάμ, ό 'Αδάμ τήν Εύα, και ή Εύα τό φίδι πού σέρνεται στά πόδια της. 'Η μετάθεση τής ευθύνης και ή γένεση τής άμαρτίας εκφράζονται μέ τέτοια δύ-

108

Ό 'Αδάμ και ή Εύα
μετά τήν πτόχη,
περ. 1015

Άπό τις
όρειχάλκινες πύλες
του καθεδρικού ναού
του Χίλντεσχαϊμ





αμη και έναργεια, ώστε ξεχνάμε πώς οι αναλογίες των σωμάτων δεν είναι τως απόλυτα σωστές και πώς ο Άδάμ και η Εύα δεν έχουν, σύμφωνα με τα ημερινά κριτήρια, ωραία σώματα.

Δέν πρέπει όμως να υποθέσουμε πώς ή τέχνη, στο σύνολό της, υπηρετούσε, κείνον τον καιρό, αποκλειστικά τη θρησκεία. Στο Μεσαίωνα δέν χτίστηκαν όνον εκκλησίες, αλλά και πύργοι. Οί βαρόνοι και οι φεουδάρχες, στους όοίους άνηκαν, χρησιμοποιούσαν πότε πότε καλλιτέχνες. Ό λόγος γιά τον όοιο τείνουμε να ξεχάσουμε τά έργα τους, όταν μιλάμε γιά την πρώτη περίοδο ού Μεσαίωνα, είναι άπλός: οί πύργοι, τις πιο πολλές φορές, καταστράφηκαν,

109, 110

Ό τοιχοτάπητας του Μπαγιέ, περ. 1080

Ό Χαράλδος δίνει όρκο στον Γουλιέλμο της Νορμανδίας, κι επιστρέφει στην Άγγλία- ύψος φριζας 50 εκ. Musée de la Tapisserie. Μπαγιέ

ένω οί εκκλησίες διασώθηκαν. Τη θρησκευτική τέχνη την αντιμετώπιζαν τότε γενικά με περισσότερο σεβασμό και την προστάτευαν με μεγαλύτερη προσοχή από τις διακοσμήσεις σέ ιδιωτικές κατοικίες. "Όταν οί διακοσμήσεις αυτές δέν ήταν πιά τής μόδας, τις ξήλωναν ή τις πετούσαν, άκριβώς όπως και σήμερα. Ευτυχώς όμως, ένα εξαίρετο δείγμα αυτής τής τέχνης έχει σωθεί —κι αυτό επειδή βρισκόταν σέ μιά εκκλησία. Πρόκειται γιά τον περίφημο Τοιχοτάπητα (ταπισερί)του Μπαγιέ, πού παριστάνει τή νορμανδική κατάκτηση. Δέν ξέρουμε πότε άκριβώς έγινε αυτή ή ταπισερί, αλλά οί περισσότεροι ειδικοί συμφωνούν πώς θά πρέπει νά ζούσαν άκόμη τότε οί μάρτυρες των γεγονότων —ίσως γύρω στο 1080. 'Η ταπισερί είναι ένα εικονογραφημένο χρονικό, του είδους πού ξέρουμε από τήν τέχνη τής Ανατολής και τής Ρώμης (βλ. Στήλη του Τραϊανού, σελίδα 121, Εικόνα γ8)— ή έξιτορήση μιας εκστρατείας και μιας νίκης. Πρόκειται γιά μιάν αφήγηση μέ θαυμαστή ζωντάνια. Στην *Εικόνα log* βλέπουμε, όπως λέει ή έπιγραφή, τον Χαράλδο νά ορκίζεται πίστη στον Γουλιέλμο, και στην *Εικόνα no* παρακολουθούμε τήν επιστροφή του στην 'Αγγλία. 'Η σκηνή δέν θά μπορούσε νά ιστορηθεί σαφέστερα: βλέπουμε τον Γουλιέλμο στο θρόνο του νά παρακολουθεί τον Χαράλδο πού άκουμπά τό χέρι του πάνω στά ιερά κειμήλια γιά νά ορκιστεί —αυτός άκριβώς ό όρκος χρησιμέυσε ως πρόσφαση στον Γ ουλιέλμο γιά νά διεκδικήσει τήν 'Αγγλία. Μού άρέσει ιδιαίτερα ό άνθρωπος στον εξώστη, πού σκιάζει μέ τό χέρι τά μάτια του, γιά νά διακρίνει τό πλοίο του Χαράλδου, καθώς πλησιάζει. "Όταν ό καλλιτέχνης του Μεσαίωνα, σ' αυτή τήν περίοδο, δέν άντέγραφε κάποιο πρότυπο, σχεδίαζε περίπου σάν παιδί. Είναι εύκολο νά τον εϊρωνευθούμε, αλλά καθόλου εύκολο νά τον μιμηθούμε. Διηγείται τήν εποποιία μέ τέτοια οικονομία μέσων και τέτοια προσήλωση σέ ό,τι έκρινε σημαντικό, ώστε τό τελικό αποτέλεσμα είναι πιο άξιομνημόνευτο από τις ρεαλιστικές άνταποκρίσεις στις έφημερίδες μας και στην τηλεόραση.



9

Η ΣΤΡΑΤΕΥΟΜΕΝΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ

Ο δέκατος αιώνας

Οι χρονολογίες είναι τα απαραίτητα στηρίγματα οπου κρεμούμε τον μεγάλο πίνακα της Ιστορίας· και αφού όλοι ξέρουμε τη χρονολογία του 1066, θά τη χρησιμοποιήσουμε σαν βολικό στήριγμα. Δεν έχουν διασωθεί άκέραια κτίρια από την Αγγλία της σαξονικής εποχής, και σε ολόκληρη την Ευρώπη δεν έχουν μείνει παρά λίγες εκκλησίες που νά χτίστηκαν πριν από το 1066. Οί Νορμανδοί όμως που αποβιβάστηκαν στην 'Αγγλία έφεραν έναν εξελιγμένο οικοδομικό ρυθμό που είχε διαμορφωθεί στα χρόνια τους, και στη Νορμανδία και άλλου. Οί επίσκοποι και οί ευγενείς, οί νέοι φεουδάρχες της 'Αγγλίας, άρχισαν σύντομα νά προβάλλουν την ισχύ τους χτίζοντας άβαεία και καθεδρικούς ναούς. Ο ρυθμός μέ τον όποιο αυτά τά κτίρια άνεγείρονταν είναι γνωστός ως νορμανδικός στην 'Αγγλία και ρομανικός στην ηπειρωτική Ευρώπη. "Ανθησε πάνω από εκατό χρόνια μετά τη νορμανδική εισβολή.

Σήμερα είναι δύσκολο νά φανταστούμε τί σήμαινε ή εκκλησία για τον άνθρωπο εκείνης της εποχής. Ίσως μόνο σε μερικά παλαιά, απομονωμένα χωριά μπορούμε ακόμη νά σχηματίσουμε κάποια άμυδρή ιδέα για τη σημασία που είχε τότε. Η εκκλησία ήταν συχνά τό μόνο πέτρινο κτίσμα στην περιοχή· ήταν τό μόνο μεγάλο κτίριο σε άκτίνα πολλών χιλιομέτρων, και τό καμπαναριό της ήταν ορόσημο για όποιον ερχόταν από μακριά. Την Κυριακή, την ώρα της λειτουργίας, όλοι σχεδόν οί κάτοικοι μαζεύονταν εκεί, και ή διαφορά ανάμεσα στο ψηλό κτίριο και στα πρωτόγονα ταπεινά σπίτια τους θά πρέπει νά ήταν συγκλονιστική. Δεν είναι λοιπόν παράξενο που ολόκληρη ή κοινότητα ενδιαφερόταν για τήνάνέγερση της εκκλησίας και καμάρωνε για τη διακόσμησή της. Άκόμη και από οικονομική άποψη, τό χτίσιμο ενός καθεδρικού ναού, που έπαιρνε χρόνια ολόκληρα, πρέπει νά μεταμόρφωνε κυριολεκτικά την πόλη. Η έξαγωγή της πέτρας από τά λατομεία, ή μεταφορά της, οί σκαλωσιές που έπρεπε νά στηθούν, ή πρόσληψη πλανόδιων τεχνιτών που διηγούνταν ιστορίες από μακρινά μέρη, όλα αυτά άποτελούσαν τότε σπουδαίο γεγονός.

Στο Μεσαίωνα δέν ξεχάστηκαν, ώστόσο, οί πρώτες εκκλησίες, οί βασιλικές, και οί διάφορες αρχιτεκτονικές φόρμες που είχαν χρησιμοποιήσει οί Ρωμαίοι. Τό βασικό σχέδιο ήταν συνήθως τό ίδιο —ό κυρίως ναός, που κατέληγε σε μιά κόγχη, και δύο ή τέσσερα κλιτή στα πλάγια. Μερικές φορές τό απλό αυτό σχέδιο έμπλουτιζόταν μέ προσθήκες. Μερικοί αρχιτέκτονες έχτιζαν εκκλησίες σε σχήμα σταυρού, προσθέτοντας έτσι έναν νέο χώρο ανάμεσα στην κόγχη και στον κυρίως ναό, τό εγκάρσιο κλιτός. Η γενική έντύπωση



III

*Εκκ/σία των
Βενεδικτίνων στο
Μούρμπαχ.
'Αλσατία,
περ. 1160*

Ρομανική εκκλησία

112

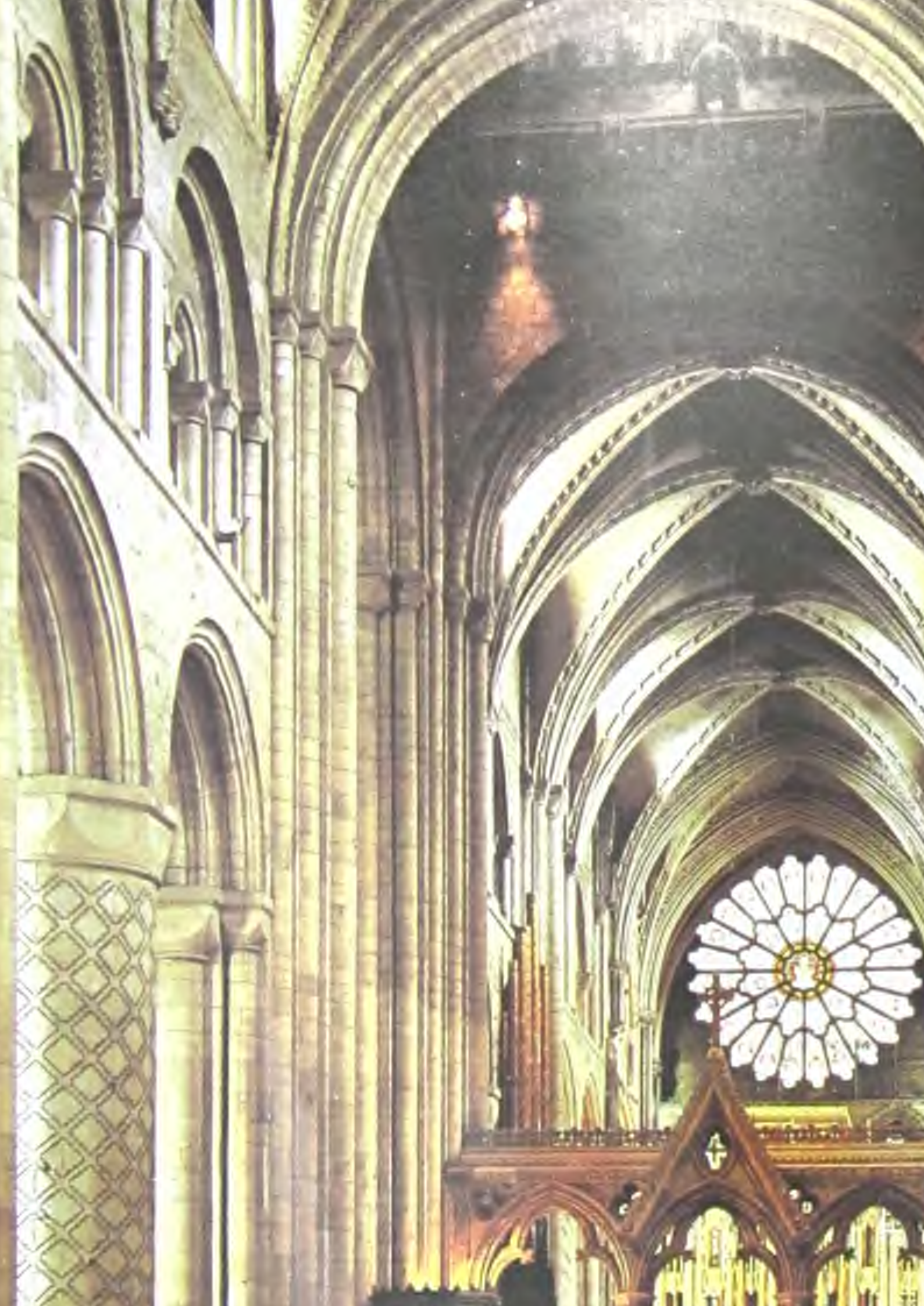
*Ο καθεδρικός \νός
του Τουρναί, Βέλγιο,
1171-1213*

Ἡ εκκλησία μέσα
στή μεσαιωνική
πόλη



πού δίνουν οι νορμανδικές ή ρομανικές εκκλησίες διαφέρει ωστόσο πολύ από εκείνη που δίνουν οι βασιλικές. Στις πρώτες βασιλικές χρησιμοποιήθηκαν κλασικοί κίονες με οριζόντιο θριγκό. Στις ρομανικές καί τις νορμανδικές έχουμε συνήθως στρογγυλές αψίδες που τις υποστηρίζουν συμπαγείς στύλοι. Ἡ γενική έντύπωση από αυτές τις εκκλησίες, τόσο απέξω όσο καί μέσα, είναι μιὰ αίσθηση ἐπιβλητικής δύναμης. Υπάρχουν λιγοστές μόνο διακοσμήσεις, μετρημένα παράθυρα, αλλά κυρίως στέρεοι ατόφιοι τοίχοι καί πύργοι, που μάς θυμίζουν μεσαιωνικό κάστρο, *Εικόνα ///*. Αὐτοί οἱ ρωμαλέοι καί σχεδόν προκλητικοί πέτρινοι ὅγκοι που ὑψωσε ἡ Εκκλησία σέ τόπους όπου ζούσαν χωρικοί καί πολεμιστές που μόλις είχαν προσηλυτιστεί, ἐκφράζουν τήν ἴδια τήν έννοια τῆς Στρατευόμενης Εκκλησίας —τὴν πεποίθηση πώς ἔργο τῆς Εκκλησίας ἐπὶ τῆς γῆς εἶναι νά μάχεται τις δυνάμεις τοῦ σκότους ἕως ὅτου ἀνατεῖλει ἡ ὥρα τοῦ θριάμβου, τήν ἡμέρα τῆς Κρίσης, *Εικόνα 112*.

"Ὅλους τοὺς ἀξιους ἀρχιτέκτονες τοὺς ἀπασχολοῦσε τὸ ἴδιο πρόβλημα:

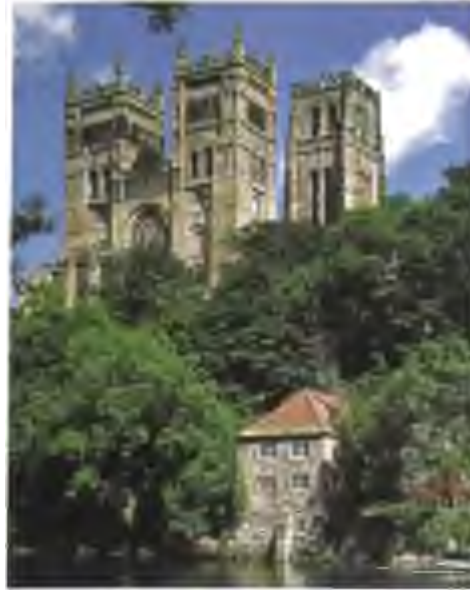


113'·*4

Κεντρικό κλιτός και
όντικη πρόσοψη τον
καθεδρικών ναών
του Ντάραμ,

1093-1128

Νορμανδικός
καθεδρικός ναός



πώς νά φτιάξουν μια πέτρινη σκεπή άντάξια γι' αυτά τά εντυπωσιακά πέτρινα κτίρια. Οί ξύλινες σκεπές πού είχαν χρησιμοποιηθεί για τις βασιλικές δέν είχαν μεγαλοπρέπεια κι έπιαναν εύκολα φωτιά. Ή ρωμαϊκή τέχνη τής θολωτής στέγης απαιτούσε, γιά τόσο μεγάλα κτίρια, πολλές τεχνικές καί μαθηματικές γνώσεις, πού είχαν σέ σημαντικό βαθμό χαθεί. Έτσι, ό ενδέκατος καί ό δωδέκατος αιώνας ήταν μιά περίοδος άκατάπαυστου πειραματισμού. Δέν ήταν εύκολο πράγμα νά καλύψει κανείς ολόκληρο τό πλάτος τού κυρίως ναού μέ θολωτή σκεπή. Ή άπλούστερη λύση ήταν, όπως φαινόταν, νά γεφυρωθεί ή απόσταση, όπως ενώνουμε μέ γέφυρα τις δυο όχθες ενός ποταμού. Τοποθετούσαν λοιπόν καί στις δυο πλευρές πελώριους πεσσούς γιά νά ύποστη ρίξουν τά τόξα αυτών τών «γεφυριών». Γρήγορα όμως κατάλαβαν πώς μιά τέτοια θολωτή σκεπή έπρεπε νά είναι πολύ στερεά συναρμολογημένη γιά νά μήν πέσει, καί πώς τό βάρος πού είχαν οι πέτρες ήταν πολύ μεγάλο. Γιά νά σηκώσουν αυτό τό τεράστιο φορτίο, χρειάστηκαν τεράστιοι όγκοι από πέτρες γιά τις πρώτες θολωτές σκεπές κυλινδρικού τύπου.

Οί Νορμανδοί αρχιτέκτονες άρχισαν λοιπόν νά δοκιμάζουν μιάν άλλη μέθοδο. Κατάλαβαν πώς δέν ήταν άνάγκη νά γίνεται όλη ή σκεπή τόσο βαριά. Έφτανε νά γεφυρωθεί ή απόσταση μέ μερικά στέρα τόξα καί νά καλυφθούν τά ενδιαμέσα από ελαφρότερο ύλικό. Διαπιστώθηκε πώς ό άποτελεσματικότερος τρόπος ήταν νά συνδέουν έγκάρσια τά τόξα ή τις «νευρώσεις» ανάμεσα στους πεσσούς καί νά γεμίζουν τά ενδιαμέσα τριγωνικά τμήματα. Τον τρόπο αυτόν, πού έμελλε ν' αλλάξει ριζικά τις δομικές μεθόδους, τον βρίσκουμε ήδη στον νορμανδικό καθεδρικό ναό τού Ντάραμ, στήν Άγγλία, *Εικόνα 114*, άν καί ό αρχιτέκτονας πού σχεδίασε, λίγο μετά τή νορμανδική κατάκτηση, τήν πρώτη «θολωτή σκεπή μέ νευρώσεις» γιά τό μεγαλειώδες εσωτερικό του. *Εικόνα* //?, δέν είχε συνειδητοποιήσει όλες τις τεχνικές δυνατότητες πού τού προσφέρονταν.



Οι ρομανικές εκκλησίες άρχισαν νά διακοσμούνται για πρώτη φορά με γλυπτά στη Γαλλία, άν και σ' αυτή την περίπτωση ή λέξη «διακοσμών» είναι κάπως παραπλανητική. Ότιδήποτε ανήκε στο ναό είχε τον συγκεκριμένο ρόλο του καί έπρεπε νά έκφράζει μιά συγκεκριμένη αντίληψη σέ σχέση μέ τή διδασκαλία τής Εκκλησίας. Ή είσοδος τής έκκλησίας τού 'Αγίου Τροφίμου στην Άρλ, στή νότια Γαλλία, πού χτίστηκε τον δωδέκατο αιώνα, είναι ένα από τά πιο ολοκληρωμένα δείγματα αυτού τού ρυθμού, *Εικόνα ιβ*. Τό σχήμα της θυμίζει τή ρωμαϊκή αψίδα θριάμβου, *Εικόνα ια*. Στο χώρο πάνω από τό υπέρθυρο —τό τύμπανο, *σε?.. 119*— βλέπουμε τον Χριστό «έν τή δόξη Του», περιτριγυρισμένο από τά σύμβολα τών τεσσάρων Εὐαγγελιστών. Τά σύμβολα αὐτά, τό λιοντάρι τού Μάρκου, ὁ άγγελος τού Ματθαίου, τό βόδι τού Λουκά καί ὁ αετός τού 'Ιωάννη, είναι έμπνευσμένα από τή Γραφή. Στην Παλαιά Διαθήκη διαβάζουμε για τό ὄραμα τού 'Ιεζεκιήλ (Ίεζ. Α' 4-12), όπου περιγράφει τό θρόνο τού Θεού, πού τον κρατούν τέσσερα πλάσματα μέ κεφάλια λιονταριού, ανθρώπου, βοδιού καί αετού.

Οί θεολόγοι πίστεψαν πώς τά πλάσματα πού στήριζαν τό θρόνο τού Θεού συμβόλιζαν τούς τέσσερις Εὐαγγελιστές. Τό ὄραμα αὐτό αποτελούσε κατάλληλο θέμα για τήν είσοδο τής έκκλησίας. Στο υπέρθυρο άποκάτω υπάρχουν δώδεκα καθισμένες μορφές, οί δώδεκα 'Απόστολοι, καί στ' άριστερά τού Χριστού διακρίνουμε μιά σειρά γυμνές άλυσοδεμένες μορφές —καταδικασμένες ψυχές πού τις σέρνουν στην Κόλαση— ενώ στά δεξιά τού Χριστού βλέπουμε

Π5

*Πρόσοψη τής
εκκλησίας του
Αγίου Τροφίμου
στην Άρλ.
περ. ιιβο*



116
 Ὁ Χριστός ἐν ὁδῇ
 Λεπτομέρεια τῆς
 Εἰκόνας 115

τούς μακάριους, μέ τὰ πρόσωπα στραμμένα προς τον Ἰησοῦ, σέ αιώνια εὐδαιμονία. Πιο κάτω βρίσκουμε τις αυστηρές μορφές των ἁγίων, τον καθένα μέ τό σύμβολό του, πού θυμίζουν στους πιστούς τούς συμπαραστάτες πού θά μεσιτεύσουν, ὅταν οἱ ψυχές τους θά στέκουν μπροστά στον ὑπέρτατο Κριτή. Ἔτσι, ἡ διδασκαλία τῆς Εκκλησίας σχετικά μέ τον τελικό σκοπό τῆς επίγειας ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου ενσαρκωνόταν σ' αὐτά τὰ γλυπτά, στήν εἴσοδο τοῦ ναοῦ. Οἱ εἰκόνες αὐτές ἔμεναν στή μνήμη των πιστών ζωηρότερα καί ἀπό τὰ λόγια τοῦ κηρύγματος.

Ὁ Φρανσουά Βιγιόν, Γάλλος ποιητής πού ἔζησε στο τέλος τοῦ Μεσαίωνα, μάς δίνει μιά σχετική περιγραφή στους συγκινητικούς στίχους πού ἔγραψε γιά τή μητέρα του:

*Γυναίκα εἶμαι φτωχούλα και γριά,
 ἀγναφη, καί δεν ξέρω μήτε να διαβάζω.
 Βλέπω στής ενορίας μου την εκκλησία
 Παράδεισο ζωγραφιστό, να παίζουν οἱ ἄρρες κι οἱ αὐλοί,
 μιά Κόλαση ὅπου βράζουνε οἱ αμαρτωλοί:
 τό να τό τρέμω, και με τ' ἄλλο αναγαλλιάζω...*

Αὐτά τὰ γλυπτά δέν εἶναι δυνατόν νά εἶναι τόσο φυσικά, χαριτωμένα καί ἀνάλαφρα ὅσο τὰ κλασικά. Ἡ επιβλητική αὐστηρότητά τους ὁμως τά κάνει



ιδιαίτερα εντυπωσιακά. Βλέπεις αμέσως τι παριστάνουν, και ταιριάζουν πολύ καλύτερα με τό μεγαλειό δλου του κτιρίου.

Στο εσωτερικό της εκκλησίας, ή κάθε λεπτομέρεια ήταν ύπολογισμένη με προσοχή ώστε ν' ανταποκρίνεται στο σκοπό και στο μήνυμά της. Ἡ *Εικόνα ιγ* δείχνει ένα μανουάλι που έγινε για τον καθεδρικό ναό του Γκλώστερ γύρω στα 11 ίο. Τά περιπλεγμένα τέρατα και οί δράκοντες που τό αποτελούν μάς θυμίζουν τούς Σκοτεινούς Αιώνες, *σελίδα 759, Εικόνα 10Γ σελίδα 161. Εικόνα 10J*. Τώρα όμως, αυτά τά μυστηριώδη σχήματα αποκτούν ένα πίο συγκεκριμένο νόημα. Μιά λατινική έπιγραφή γύρω από τό στεφάνι της κορυφής λέει περίπου: «Αὐτός ό φωτοφόρος είναι έργο άρετής· με τή λάμψη του κηρύσσει τό δόγμα, ώστε ή διαφθορά νά μή σκιάσει τον άνθρωπο». Και πράγματι, προσπαθώντας νά διεισδύσουμε με τό βλέμμα μας σε αυτό τό λαβύρινθο τών παράξενων πλασμάτων, δέν βρίσκουμε άπλώς γι' άλλη μία φορά (γύρω από τον μεσιανό κόμβο) τά σύμβολα τών Εὐαγγελιστών που αντιπροσωπεύουν τό δόγμα, αλλά και γυμνές ανθρώπινες μορφές. "Όπως ό Λαοκόων και οί γιοί του, *σελίδα 110, Εικόνα 69*, έτσι κι αυτές παλεύουν με φίδια και τέρατα· ή πάλι τους όμως δέν είναι μάταιη. Τό φώς που εν σκοτία (*ραίνει* θά τούς βοηθήσει νά κατανικήσουν τή δύναμη του κακού.

Ἡ κολυμπήθρα μιας εκκλησίας στο Βέλγιο, στή Λιέγη, που κατασκεύαστηκε γύρω στο 1113 - άποτελεῖ ακόμη μία ένδειξη για τό ρόλο

ιιγ

Τό μανουάλι του

Γκ/χόστερ,

περ. 1104-13

Όρειχαλκος

επιχρυσωμένος,

ῥψος 58.4 εκ.

Μουσείο Βικτωρίας

και Ἄλβέρτου,

Λονδίνο



Π8

Ράινερ βάν Χούν
Κολυμπήθρα,
1107-18

Ώρείχαλκος, ύψος 87
έκ. Εκκλησία
τοῦ Ἀγίου
Βαρθολομαίου,
Λιέγη

πού έπαιζαν οί θεολόγοι στην καθοδήγηση των καλλιτεχνών, *Εικόνα υ8*. Είναι φτιαγμένη από ορείχαλκο και παριστάνει στο κέντρο, ανάγλυφη, τη βάπτιση του Χριστού —τό πιο ταιριαστό θέμα για μια κολυμπήθρα. Λατινικές επιγραφές εξηγούν τη σημασία τής κάθε μορφής. Διαβάζουμε π.χ. *Angelis ministrantes* ΓΑγγελοι διακονούντες) απάνω από τις δυο μορφές που περιμένουν νά προσδεχτούν τον Χριστό στήν όχθη του Ιορδάνη. Δέν είναι όμως μόνον οί έπιγραφές που υπογραμμίζουν τη σπουδαιότητα που αποδίδεται στή σημασία κάθε λεπτομέρειας. Καί εδώ, ολόκληρη ή κολυμπήθρα είχε μιάν ορισμένη σημασία. Ἀκόμη καί οί μορφές των βοδιών πάνω στις όποιες στηρίζεται δέν είναι απλό στολίδι. Διαβάζουμε στήν Παλαιά Διαθήκη πώς ό Βασιλιάς Σολομών πήρε έναν έργάτη από τήν Τύρο τής Φοινίκης, που ήταν μάστορας στο χύσιμο του ορείχαλκου. Ἀνάμεσα στά αντικείμενα που κατασκεύασε για τό ναό, στήν Ιερουσαλήμ, ή Αγία Γραφή περιγράφει:

*Και έποίησε τήν θάλασσαν χυτήν, δέκα πήχεων τήν διαμέτρησιν, στρογγυλήν κυκλόθεν... κώ ομοίωμα μόσχων υποκάτω αυτής... ή έποίησαν αύτους δώδεκα μόσχους, οι τρεις βλέποντες βορραν, και οί τρεις δυσμάς, και οί τρεις νότον, καί οί τρεις κατ' ανατολάς, καί ή θάλασσα έπ' αυτών άνω, ήσαν τα οπίσθια αυτών έσω. **

Παραλειπομένων Β' (Δ 2-4)

* Μια θάλασσα αναλντή, δέκα πήχες από τη μιά στήν άλλη άκρη, με στρογγυλή περίμετρο. .. Στηριζόταν σε δώδεκα βόδια, τρία που κοιτάζαν κατά τό βοριά και τρία που κοιτάζαν κατά τή δύση καί τρία που κοιτάζαν κατά τό νότο καί τρία που κοιτάζαν κατά τήν ανατολή: κι ή θάλασσα άκουμπούσε άπάνω τους, κι δλα τά πισνά τους ήταν προς τά μέσα.



Π9

*Ὁ Εὐαγγε/ασμός,
περ. 1150*

**Ἐκ τοῦ σουαβικοῦ
χειρόγραφου
Εὐαγγελίου.
Νομαρχιακή
Βιβλιοθήκη,
Στουτγάρδη**

120

*Οἱ Ἅγιοι Γερεὼν,
Βιλλιμάρους,
Γάλλος, καὶ τὸ
μαρτύριο τῆς Ἁγίας
Ουρσονίας μετὰ τὴν
11.000 παρθένους,
1137-47*

**Ἐκ τοῦ χειρόγραφου
ἡμερολογίου.
Νομαρχιακή
Βιβλιοθήκη,
Στουτγάρδη**

Ὁ ἱερό αυτό πρότυπο ἦταν λοιπόν πού δόθηκε γιὰ ὑπόδειγμα, δυο χιλιάδες ὅσα χρόνια ἀργότερα, στον τεχνίτη τῆς Λιέγης, πού ἤξερε κι αὐτός νά δου-
,εῦει τον ορεῖχαλκο.

Οἱ μορφές πού χρησιμοποιεῖ ὁ καλλιτέχνης γιὰ νά παραστήσει τον Χρι-
ττό, τοὺς ἀγγέλους καὶ τον Ἰωάννη τον Πρόδρομο, μοιάζουν πιο φυσικές, καὶ
αὐτόχρονα πιο γαλήνιες καὶ μεγαλόπρεπες ἀπὸ ἐκεῖνες πού κοσμοῦν τὴν
ἀλκινες πόρτες στο Χίλντεσχαϊμ, *σελίδα 16γ, Εἰκόνα 108*. Ὁ δωδέκατος αἰώ-
ας, ὅπως ξέρουμε, ἦταν ὁ αἰώνας τῶν Σταυροφοριῶν. Φυσικό ἦταν νά ὑπάρ-
ει περισσότερη ἐπαφή ἀπὸ πρὶν μετὰ τὴ βυζαντινὴ τέχνη, καὶ πολλοὶ καλλι-
έχνης προσπάθησαν τότε νά μιμηθοῦν καὶ νά συναγωνιστοῦν τὰ μεγαλόπρεπα
ἱκονίσματα τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας, *σελίδες 139-4, Εἰκόνες 88, 89*.



Σέ καμιά άλλη στιγμή, πράγματι, δεν πλησίασε τόσο ή ευρωπαϊκή τέχνη τὰ ιδανικά εκείνης τής μορφής τής 'Ανατολικής τέχνης, όσο στήν άκμή τοῦ ρομανικού ρυθμού. Εἶδαμε τήν αυστηρή καί ιεροπρεπή διάταξη των γλυπτών τής 'Αρλ, *Εἰκόνες 115-116*. Τό ἴδιο πνεῦμα ὑπάρχει καί σέ πολλά ιστορημένα χειρόγραφα τοῦ δωδέκατου αἰώνα. Ἡ *Εἰκόνα 119*, π.χ., παριστάνει τον Ευαγγελισμό. Μοιάζει σχεδόν τόσο ἀκίνητη καί ἀλύγιστη όσο κι ἓνα αἰγυπτιακό ἀνάγλυφο. Βλέπουμε τήν Παναγία κατά μέτωπο, μέ τὰ χέρια της υψωμένα σέ μιά χειρονομία ἐκπληξης, ενώ ἡ περσιστερά τοῦ 'Αγίου Πνεύματος κατεβαίνει ἀπό ψηλά. Ὁ ἄγγελος φαίνεται περίπου σέ κατατομή, μέ τό δεξι χέρι σέ μιά θέση πού, στή μεσαιωνική τέχνη, σημαίνει ὅτι μιλά. "Αν, κοιτάζοντας αὐτή τή σελίδα, προσδοκούμε μιά ζωηρή ἀναπαράσταση ενός πραγματικού περιστατικού, θά ἀπογοητευθούμε. "Αν ὁμως θυμηθούμε, γιά ἄλλη μιά φορά, πώς τον καλλιτέχνη δέν τον ἀπασχολούσε ἡ μίμηση τών φυσικῶν μορφῶν, ἀλλά μάλλον ὁ συνδυασμός παραδοσιακῶν ιερῶν συμβόλων, τότε δέν θά νιώθουμε πιά νά μάς λείπει αὐτό πού δέν σκόπευε ποτέ νά μάς δώσει.

Γιατί πρέπει νά συνειδητοποιήσουμε πόσο μεγάλες ἦταν οἱ δυνατότητες πού προσφέρθηκαν στοὺς καλλιτέχνες ἀπό τή στιγμή πού παραιτήθηκαν τελικά ἀπό κάθε φιλοδοξία νά παραστήσουν τὰ πράγματα ὅπως τὰ βλέπουμε. Ἡ *Εἰκόνα 120* δείχνει μιά σελίδα ἀπό μηνολόγιο γερμανικοῦ μοναστηριοῦ. Σημειώνει τις κύριες γιορτές τῶν ἁγίων γιά τον Ὀκτώβριο, ἀλλά, ἀντίθετα μέ τὰ δικά μας ἡμερολόγια, τις σημειώνει ὄχι μόνο μέ λέξεις ἀλλά καί μέ εἰκόνες. Στό κέντρο, κάτω ἀπό τις ἀψίδες, βλέπουμε τον "Αγιο Βιλιμάρους, τον ιερέα, καί τόν "Αγιο Γ ἄλλο μέ ποιμαντορική ράβδο ἐπισκόπου, μαζί μέ κάποιο σύντροφο πού κουβαλά τις ἀποσκευές τοῦ περιπλανώμενου ιεραποστόλου. Οἱ περιέργες εἰκόνες πάνω καί κάτω περιγράφουν τὰ μαρτύρια δύο ἁγίων πού εορτάζονται τόν Ὀκτώβρη. Σέ μεταγενέστερη εποχή, τέτοιες βίαιες σκηνές ζωγραφίζονταν συχνά μέ πληθώρα φρικιαστικῶν λεπτομερειῶν. Ἐδῶ ὁ καλλιτέ-



χνης μπόρεσε νά τις αποφύγει. Για νά μάς θυμίσει τον" Αγιο Γερεών και τούς συντρόφους του, πού τούς αποκεφάλισαν κι έριξαν τά κεφάλια τους σ' ένα πηγάδι, τοποθέτησε τά ακέφαλα κορμιά σ' έναν κύκλο γύρω από τό πηγάδι. Ή 'Αγία Ουρσουλα, πού σύμφωνα με τό μύθο την έσφαξαν οί ειδωλολάτρες μαζί με έντεκα χιλιάδες παρθένες, είναι καθισμένη στο θρόνο, πλαισιωμένη, στην κυριολεξία, από τις ακολούθους της. "Ένας άπαισιος άγριάνθρωπος με τόξο και βέλη, μαζί με κάποιον πού κραδαίνει τό ξίφος του, σημαδεύουν την 'Αγία Ουρσουλα απέξω από την εικόνα. Μπορούμε νά καταλάβουμε όλη την ύπόθεση χωρίς ν' άναγκαστούμε νά την παραστήσουμε νοερά. Καί εφόσον ό καλλιτέχνης δέν είχε ανάγκη από καμιά ψευδαίσθηση χώρου ή από οποιαδήποτε δραματική έκφραση, μπορούσε νά συνταιριάσει τις μορφές και τις φόρμες του με καθαρά διακοσμητικό πνεύμα. Ή ζωγραφική άρχιζε νά γίνεται μιά μορφή γραφής με εικόνες· αλλά αυτή ή έπιστροφή σέ άπλουστευμένες μεθόδους παρουσίασης έδινε στον καλλιτέχνη του Μεσαίωνα μιά νέα ελευθερία προκειμένου νά δοκιμάσει πιο περίπλοκες μορφές σύν-θεσης. Χωρίς τις μεθόδους αυτές, ή διδασκαλία τής Εκκλησίας δέν θά μπορούσε ποτέ νά μεταφραστεί σέ ορατά σχήματα.

Αυτό πού ισχύει για τις φόρμες, ισχύει και για τά χρώματα. Καθώς οί καλλιτέχνες δέν αισθάνονταν πιά την υποχρέωση νά μελετούν και νά μιμούνται τις πραγματικές κλιμακώσεις των άποχρώσεων πού συναντούμε στή φύση, ήταν ελεύθεροι νά διαλέξουν όποιο χρώμα τούς άρεσε για τις εικονογραφήσεις τους. Τό λαμπερό χρυσάφι και τά φωτεινά γαλάζια στά έργα των χρυσοκόων, τά έντονα χρώματα των μικρογραφιών στά χειρόγραφα, τό θερμό κόκκινο και τό βαθύ πράσινο στά «βιτρώ», *Εικόνα Ι27*, μαρτυρούν πώς οί καλλιτέχνες αυτοί αξιοποίησαν σωστά τήν ανεξαρτησία τους άπέναντι στή φύση —πράγμα πού έδωσε τή δυνατότητα νά έκφράσουν τήν ιδέα του ύπερφυσικού.

121

*Ο Ευαγγελισμός,
μέσα του 12ου
αιώνα*

**Υαλογράφημα
παραθύρου,
καθεδρικός ναός
τής Σάρτρ**

*Καλλιτέχνες
φτιάχνουν
χειρόγραφο και
ζωγραφισμένο
ξύλινο φύλλο,
περ. 1200*

**Ή από τό βιβλίο
μέ τά σχέδια
τής Μονής Βεινν
Εθνική Βιβλιοθήκη
τής Αυστρίας, Βιέννη**



ΙΟ

Η ΘΡΙΑΜΒΕΥΟΥΣΑ ΕΚΚΛΗΣΙΑ

Ο δέκατος τρίτος αιώνας

Συγκρίναμε την τέχνη της ρομανικής περιόδου με τη βυζαντινή και με την τέχνη της Ανατολής στη ν αρχαιότητα. Από μια όμως άποψη ή Δυτική Ευρώπη διέφερε πάντα ουσιαστικά από την Ανατολή. Στην Ανατολή, ό κάθε ρυθμός διαρκούσε χιλιάδες χρόνια και δέ φαινόταν νά υπάρχει λόγος ν' αλλάξει. Η Δύση ούδέποτε γνώρισε αυτή την άκνησία. Ήταν πάντα ανήσυχη, ψάχνοντας για νέες λύσεις και νέες ιδέες. Ο ρομανικός ρυθμός, π.χ., δέν κράτησε περισσότερο από τον δωδέκατο αιώνα. Μόλις κατόρθωσαν οι καλλιτέχνες νά φτιάξουν τις θολωτές σκεπές στις έκκλησίες τους και νά διαρρυθμίσουν τά αγάλματά τους μέ τον νέο, μεγαλόπρεπο τρόπο, μία καινούρια αντίληψη έκανε όλες αυτές τις νορμανδικές και τις ρομανικές έκκλησίες νά φανούν άδέξιες και ξεπερασμένες. Ή νέα αντίληψη γεννήθηκε στη βόρεια Γαλλία. Ήταν ή άρχή πού διέπει τον γοτθικό ρυθμό. Φαινομενικά, θά έλεγε κανείς ότι έπρόκειτο για τεχνική κυρίως επινόηση, αλλά άν λογαριάσουμε τις συνέπειές της, είναι κάτι πολύ σημαντικό. Ανακάλυψαν τότε πώς ή μέθοδος της θολωτής σκεπής μέ διασταυρούμενα τόξα θά μπορούσε νά έξελιχθεΤ μέ πολύ μεγαλύτερη συνέπεια και μέ πολύ μεγαλύτερο εύρος από ό,τι φαντάστηκαν ποτέ οι άρχιτέκτονες του ρομανικού ρυθμού. "Αν αλήθευε ότι οι πεσσοί ήταν άρκετοί για νά ύποστη ρίξουν τις άψίδες, ανάμεσα στις όποιες οι άλλες πέτρες ήταν άπλό παραγέμισμα, τότε όλοι οι συμπαγείς τοίχοι ανάμεσα στους πεσσούς ήταν, ουσιαστικά, περιττοί. Θά μπορούσε κανείς νά στήσει έναν πέτρινο σκελετό πού θά στήριζε όλο τό κτίριο. Τό μόνο πού χρειαζόταν ήταν λεπτοί πεσσοί και στενές νευρώσεις. Ότιδήποτε άλλο, μπορούσε νά παραλειφθεϊ χωρίς νά κινδυνεύει νά σωριαστεί ό σκελετός. Οι βαριοί πέτρινοι τοίχοι ήταν άχρηστοι στη θέση τους μπορούσαν νά μπουν μεγάλα παράθυρα. Ίδανικό των άρχιτεκτόνων έγινε τότε νά χτίζουν έκκλησίες μέ τον τρόπο πού έμείς φτιάχνουμε θερμοκήπια. Δέν είχαν βέβαια χαλύβδινους σκελετούς ή σιδερένια δοκάρια —αυτά έπρεπε νά τά κάνουν από πέτρα, πράγμα πού άπαιτούσε διεξοδικό και προσεχτικό ύπολογισμό. Εφόσον όμως ό ύπολογισμός αυτός ήταν σωστός, ήταν δυνατόν νά γίνει μία έκκλησία έντελώς νέου τύπου: ένα κτίριο από πέτρα και γυαλί, τέτοιο πού δέν είχε γνωρίσει ως τότε ό κόσμος. Αυτή είναι ή βασική ιδέα του γοτθικού καθεδρικού ναού, πού άναπτύχθηκε στη βόρεια Γαλλία από τά μέσα του δωδέκατου αιώνα.

Βέβαια, ή άρχή των σταυρωτών νευρώσεων δέν ήταν, αυτή μόνο, άρκετή για την επανάσταση πού άποτελούσε ό γοτθικός ρυθμός. Χρειάστηκαν και μερικές άλλες τεχνικές επινοήσεις για νά πραγματοποιθεϊ τό θαύμα. Οι στρογγυ-



λες άψίδες τού ρομανικού ρυθμού, π.χ., ήταν ακατάλληλες για τό σκοπό που τις ήθελαν οί νέοι αρχιτέκτονες. Ό λόγος είναι ε-τούτος: άν θέλω νά γεφυρώσω την απόσταση ανάμεσα σέ δυο πεσσούς μέ μιá ήμικυκλική άψίδα, ένας μόνο τρόπος ύπάρχει. Ό θόλος θά έχει πάντα ένα συγκεκριμένο ύψος, ούτε περισσότερο ούτε λιγότερο. "Αν θέλω νά φτάσει πιο ψηλά, πρέπει νά κά-νω την άψίδα πιο οξεία. Ή καλύτερη λύση στην προκειμένη

περίπτωση είναι νά έγκαταλείψει κανείς τη στρογγυλή άψίδα καί στή θέση της νά συναρμολογήσει δυο τμήματα. Αυτή είναι ή άρχή τής οξυκόρυφης άψίδας. Τό μεγάλο της πλεονέκτημα είναι ότι μπορεί νά γίνεται λιγότερο ή περισσότερο αιχμηρή, ανάλογα μέ τις άνάγκες τού κτιρίου.

Υπήρχε άκόμη ένα πρόβλημα. Οί βαριές πέτρες τής θολωτής σκεπής δεν πίεζαν μόνο προς τά κάτω, αλλά καί προς τά πλάγια, όπως τό τεντωμένο τόξο. Ή αιχμηρή άψίδα ήταν καί εδώ προτιμότερη από τήν ήμικυκλική, αλλά, καί σέ αυτή τήν περίπτωση, οί πεσσοί δέν άρκούσαν για ν' άντέξουν στήν προς τά έξω πίεση. Χρειάζονταν ισχυρά πλαίσια για νά συγκρατήσουν ολόκληρο τό κτίριο. Στην άψιδοστοιχία τού πλάγιου κλιτούς δέν υπήρχε μεγάλη δυσκολία. Οί άντηρίδες μπορούσαν νά χτιστούν απέξω. Πώς θά λυνόταν όμως τό πρό-βλημα τού κυρίως ναού; Αυτό έπρεπε νά στηριχτεί απέξω, πάνω από τις στέγες τών πλάγιων κλιτών. Τό πέτυχαν μέ τις «ιπτάμενες» άντηρίδες, που συμπλη-ρώνουν τό σκελετό τού γοτθικού θόλου, *Εικόνα 122*. Ή γοτθική εκκλησία μοιάζει νά αιώρεϊται ανάμεσα σ' αυτές τις λεπτές πέτρινες δομές, όπως ό τροχός τού ποδηλάτου υποβαστάζει τό φορτίο του χάρη στις λεπτές άκτίνες του. Καί στις δυο περιπτώσεις, ή ισοδύναμη κατανομή τού βάρους είναι που δίνει τή δυνατότητα νά μειωθούν όλο καί περισσότερο τά δομικά ύλικά, χωρίς νά κινδυνέψει ή στερεότητα τού συνόλου.

Δέν θά ήταν, έν τούτοις, σωστό ν' άντιμετωπίζουμε αυτές τις εκκλησίες κυρίως σάν άθλους μηχανικής. Οί καλλιτέχνες φρόντισαν νά μάς κάνουν νά νιώθουμε καί νά χαιρόμαστε τήν τόλην τού σχεδίου τους. Στην περίπτωση τού δωρικού ναού, *σελίδα 83*, *Εικόνα 50*, αισθανόμαστε τή λειτουργία τής σειράς τών κιόνων που υποστηρίζουν τό βάρος τής οριζόντιας σκεπής. "Όταν βρισκό-μαστε στο εσωτερικό μιáς γοτθικής εκκλησίας, *Εικόνα 123*, άρχίζουμε νά κα-ταλαβαίνουμε τήν περίπλοκη άμοιβαιότητα τής ώθησης καί τής έλξης που συγκρατεί τον ψηλό θόλο. Δέν ύπάρχουν πουθενά γυμνοί τοίχοι ή συμπαγείς πεσσοί. Όλο τό εσωτερικό μοιάζει νά διαμορφώνεται από λεπτούς κιονίσκους καί νευρώσεις: τό διχτυωτό πλέγμα τους καλύπτει τή θολωτή σκεπή καί δια-τρέχει τούς τοίχους τού κυρίως ναού για νά τό συλλέξουν οί πεσσοί που

122

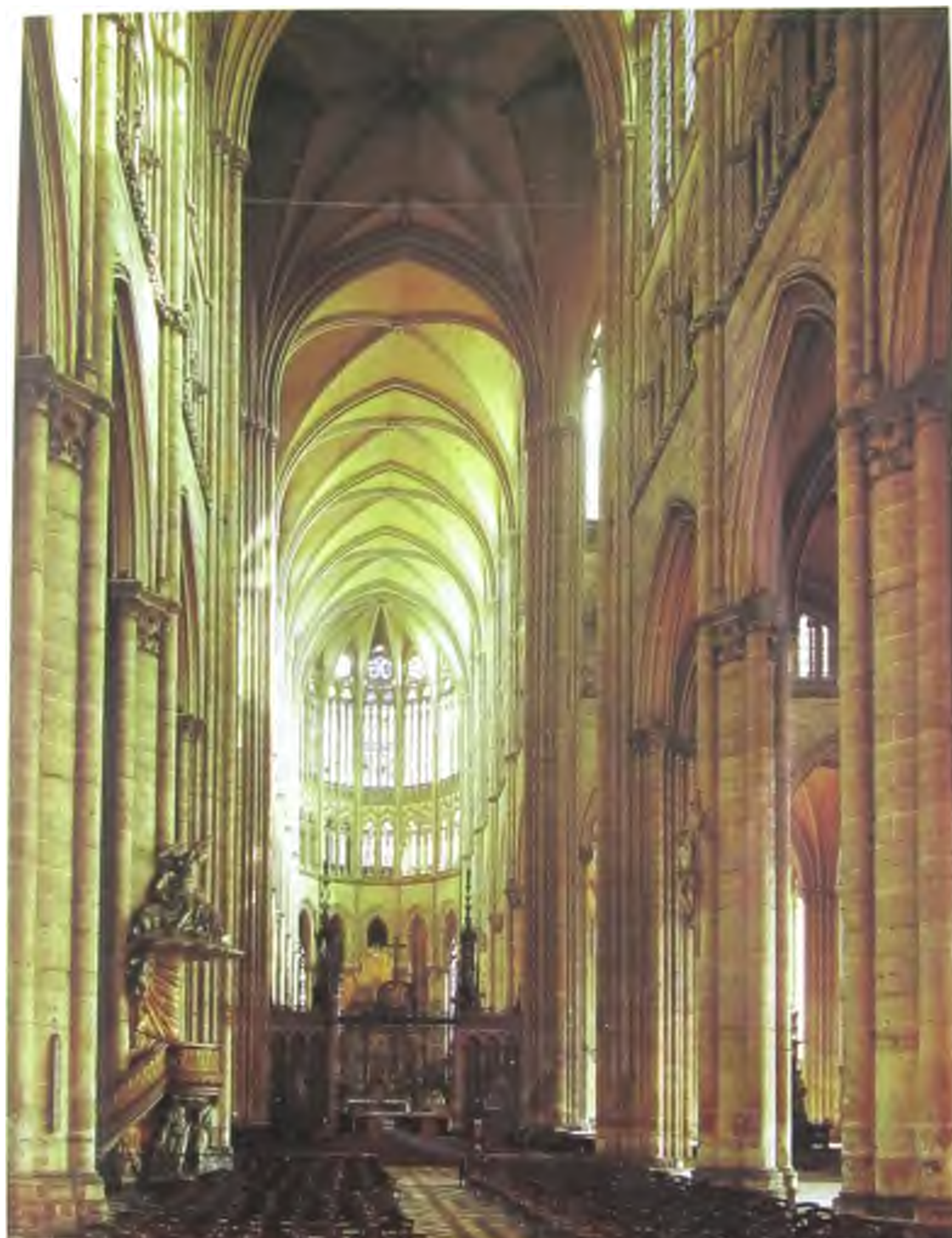
Ό καΟκόμικος ναός;
τής Παναγίας
τών Γλαμσιών,
1163-1250

Άεροφωτογραφία
που δείχνει τό
σταυροειδές σχήμα
καί τις «ιπτάμενες»
άντηρίδες

123

Ρομπέρ ντέ Λυζάρς
Τό κεντρικό κλίτος
του καθεδρικού ναόν
τής Άμμένης,
περ. 1218-47

Εσωτερικό γοτθικής
εκκλησίας





124

*Ἡ Ξαίμβ-ΟιαρβΙΙβ,
Παρίσι,
1248*

Παράθυρα γοτθικής
εκκλησίας

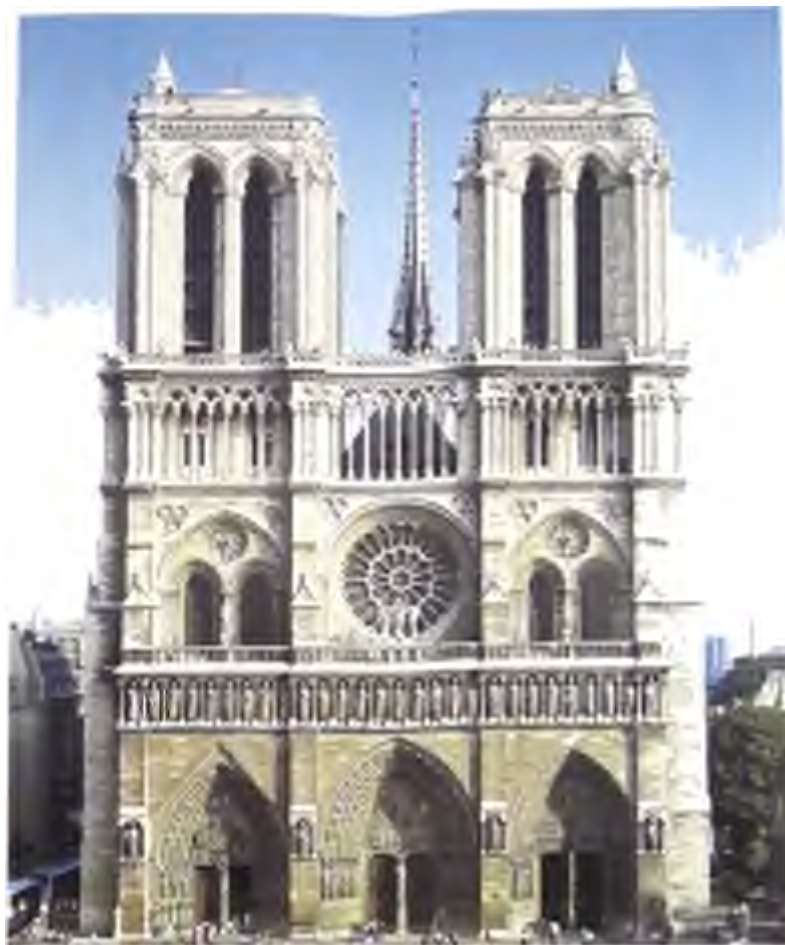
σχηματίζονται από μία δέσμη πέτρινων ράβδων. Ακόμη και τὰ παράθυρα καλύπτονται από αυτές τις περιπλεγμένες γραμμές, που ονομάζονται λιθογλύπτες διακοσμητικές καμπύλες, *Εικόνα 124*.

Οἱ μεγάλοι καθεδρικοί ναοί, εκκλησίες των επισκόπων (καθέδρα: ὁ επισκοπικός θρόνος), του τέλους τοῦ δωδέκατου καὶ των ἀρχῶν τοῦ δέκατου τρίτου αἰῶνα, σχεδιάστηκαν, οἱ περισσότεροι, σὲ μιά τόσο τολμηρή καὶ μνημειακή κλίμακα, πού ελάχιστοι ἢ καὶ σχεδόν κανένας δέν ολοκληρώθηκε σύμφωνα με τὸ ἀρχικό σχέδιο. Ἀλλά καὶ ἔτσι ἀκόμη, καὶ ὕστερα ἀπὸ τις πολλές μετατροπές πού ἐγίναν στο πέρασμα τοῦ χρόνου, ἡ εἰσοδος σ' αὐτοὺς τοὺς ἀπέραντους χώρους, πού οἱ ἴδιες τους οἱ διαστάσεις μοιάζουν νά εκμηδενίζουν ὅ,τι εἶναι ἀπλῶς ἀνθρώπινο καὶ ἀσήμαντο, παραμένει μιά ἀξέχαστη ἐμπειρία. Δυσκολευόμαστε νά φανταστοῦμε τὴν ἐντύπωση πού θά πρέπει νά ἔκαναν αὐτὰ τὰ κτίρια σὲ ὅσους δέν εἶχαν γνωρίσει παρὰ τὰ βαριά καὶ βλοσυρά κτίσματα τοῦ ρομανικοῦ ρυθμοῦ. Εκείνες οἱ παλαιότερες ἐκκλησίες, μετὰ τὴ δύναμη καὶ τὴ σιβαρότητά τους, μπορούσαν ἴσως νά ἐκφράσουν κάτι ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς

125

Ὁ καθεδρικός ναός
τῆς Παναγίας τῶν
Παρισίων,
1163-1250

Γοτθικός καθεδρικός
ναός



«στρατευόμενης ἐκκλησίας», πού πρόσφερε καταφύγιο ἀπὸ τὴν ἐπιβουλὴ τοῦ κακοῦ. Οἱ νέοι καθεδρικοὶ ναοὶ ἔδωσαν στοὺς πιστοὺς τὴ γεύση ἐνὸς διαφορετικοῦ κόσμου. Θὰ εἶχαν ἀκούσει στὰ κηρύγματα καὶ στοὺς θρησκευτικούς ὕμνους γιὰ τὴν Οὐράνια Ἱερουσαλὴμ με τὶς πύλες ἀπὸ μαργαριτάρι, τ' ἀτίμητα πετράδια τῆς, τοὺς δρόμους ἀπὸ καθαρὸ χρυσάφι καὶ διάφανο γυαλί (Ἀποκάλυψη, ΚΑ). Τώρα, τὸ ὄραμα αὐτὸ εἶχε κατέβει ἀπὸ τὸν οὐρανὸ στὴ γῆ. Οἱ τοῖχοι αὐτῶν τῶν κτιρίων δὲν ἦταν ψυχροὶ καὶ ἐχθρικοί. Ἦταν ἀπὸ χρωματιστὸ γυαλί, πού εἶχε τὴν ἴδια λάμψη με τὰ ρουμπίνια καὶ τὰ σμαράγδια. Οἱ πεσσοί, οἱ νευρώσεις, οἱ λιθογλύπτες καμπύλες λαμποκοποῦσαν ἀπὸ χρυσάφι. Ὅτιδήποτε βαρὺ, γήινο, πληκτικὸ εἶχε καταργηθεῖ. Οἱ πιστοὶ πού παραδίνονταν στὴν ἐνατένιση ὅλης αὐτῆς τῆς ομορφιάς θὰ ἐνιωθάν πὼς εἶχαν φτάσει πλησιέστερα στο μυστήριον ἐνὸς κόσμου πού βρίσκεται πέρα ἀπὸ τὴν ὕλη.

Ἀκόμη καὶ ἀπὸ μακριά, αὐτὰ τὰ ἀπίστευτα κτίσματα μοιάζουν νὰ διαλαλοῦν τὴ δόξα τῶν οὐρανῶν. Ἡ πρόσοψη τῆς Παναγίας τῶν Παρισίων εἶναι ἰσὼς τὸ τελειότερο ἀπ' ὅλα, *Εἰκόνα 125*. Τόσο διαφανὴς καὶ ἀνετὴ εἶναι ἡ διάταξη τῶν



πυλών και τών παραθύρων, τόσο ανάλαφρο και γεμάτο χάρη τὸ λιθό-γλυπτο δικτύωμα τοῦ εξώστη, ὥστε ξεχνάμε τὸ βάρος τοῦ πέτρινου αὐτοῦ ὄγκου και ὅλο τὸ κτίριο μοιάζει νὰ ἀνυψώνεται μπροστὰ μας σὰν ἀντικατοπτρισμός.

Παρόμοια αἴσθηση ελαφράδας καὶ ἔλλειψης βάρους δίνουν καὶ τὰ γλυπτά ποὺ πλαισιώνουν τις πύλες σὰν οὐράνια στρατιά. Ἐνὼ ὁ τεχνίτης τῆς ρομανικῆς Ἀρλ, *σελίδα 190, Εἰκόνα //5*, ἔκανε τις μορφές τῶν ἀγίων τοῦ νὰ μοιάζουν μὲ συμπαγεῖς πεσσούς, στέρεα ἐνσωματωμένους στον ἀρχιτεκτονικὸ σκελετό, ὁ μαστορας ποὺ δούλεψε στὴ βόρεια πύ-

Εἰκόνες 126, 127, ἔδωσε ζωὴ σὲ καθεμιά

ἀπὸ τις μορφές του. Μοιάζουν νὰ κινούνται, ν' ἀλληλοκοιτάζονται μὲ σοβαρότητα, ἐνὼ ἡ ροὴ τῶν πτυχῶν ὑποδηλώνει, γι' ἄλλη μιὰ φορά, πὼς κάτω ἀπ' αὐτές ὑπάρχει ἓνα ἀνθρώπινο σῶμα. Κάθε μορφὴ χαρακτηρίζεται καθαρά καὶ θὰ μπορούσε νὰ τὴν ἀναγνωρίσει ὁποῖος ξέρει τὴν Παλαιὰ Διαθήκη. Δὲ δυσκολευόμαστε νὰ διακρίνουμε τὸν Ἀβραάμ· εἶναι ὁ γέροντας ποὺ κρατᾷ τὸ γιό του τὸν Ἰσαάκ, ἑτοιμὸ γιὰ τὴ θυσία. Ὁ Μωυσῆς ξεχωρίζει ἐπίσης εὐκόλα, γιατί κρατᾷ τις Δέκα Ἐντολές χαραγμένες σὲ πλάκες, καὶ ἔχει πλάι του τὴν κολόνα μὲ τὸν *χα/Λοῦν ὄφιν*, μὲ τὸν ὁποῖο γιάτρεψε τοὺς Ἰσραηλίτες. Στὰ δεξιὰ τοῦ Ἀβραάμ εἶναι ὁ Μελχισεδέκ, βασιλιάς τοῦ Σαλήμ, γιὰ τὸν ὁποῖο ἡ Ἁγία Γραφή (Γένεσις 14, 18) μᾶς λέει πὼς ἦταν *ιερεὺς τοῦ Θεοῦ τοῦ νηίστου* καὶ ὅτι *ἐσήνεγκε ἄρτους καὶ οἶνον* γιὰ νὰ ὑποδεχτεῖ τὸν Αβραάμ ὕστερα ἀπὸ μιὰ νικηφόρα μάχη. Γι' αὐτὴν τὴν ιδιότητα ἡ μεσαιωνικὴ θεολογία τὸν ἀντιμετώπιζε ὡς τὸ ἀρχικὸ πρότυπο τοῦ ἱερέα ποὺ μεταδίδει τὰ ἀχραντα μυστήρια καὶ ἔτσι ἔχει ὡς διακριτικὸ τὸ δισκοπότηρο καὶ τὸ θυμιατήρι. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ἐπισημαίνονται καθαρά μὲ κάποιον σύμβολο ὅλες οἱ μορφές ποὺ συνωστιζονται στις πύλες τῶν μεγάλων γοθικῶν καθεδρικών ναῶν, γιὰ νὰ κατανοοῦν καὶ νὰ στοχάζονται οἱ πιστοὶ τὸ νόημα καὶ τὸ μῆνυμά τους. Ὅλες μαζί ἀποτελοῦν μιὰ ἐξίσου ολοκληρωμένη ἐνσάρκωση τῆς διδασκαλίας τῆς Ἐκκλησίας ὅσο καὶ τὰ ἔργα ποὺ μᾶς ἀπασχόλησαν στὸ προηγούμενο κεφάλαιο. Νιώθουμε ὡστόσο πὼς ὁ γλύπτης τῆς γοθικῆς περιόδου ἀντιμετώπισε τὸ ρόλο του μ' ἓνα καινούριο πνεῦμα. Κατὰ τὴν ιδέα του, τὰ ἀγάλματα δὲν εἶναι μόνο ἱερὰ σύμβολα, ἐπιβλητικές ὑπομνήσεις μιᾶς ἠθικῆς ἀλήθειας. Τὸ καθένα θὰ πρέπει νὰ ἀντιπροσώπευε γι' αὐτὸν μιὰν αὐτοδύναμη μορφὴ, διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ διπλανή στὴ στάση καὶ στον τύπο τῆς ομορφιάς, ἐμποτισμένη μὲ προσωπικὸ ἦθος.

Ὁ καθεδρικός ναὸς τῆς Σάρτρ ἀνήκει κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος του στὸ τέλος τοῦ δωδέκατου αἰώνα. Μετὰ τὸ 1200 χτίστηκαν πολλοὶ νέοι καὶ θαυ-

126

Τὸ προστώο τοῦ βορείου κλιτοῦς στον καθεδρικό ναὸ τῆς Σάρτρ,

1194

127

Ὁ Μελχισεδέκ, ὁ Ἀβραάμ καὶ ὁ Μωυσῆς,

1194

Λεπτομέρεια τῆς Εἰκόνας 126





ιαστοί καθεδρικοί ναοί και στη Γαλλία καί σε άλλες γειτονικές χώρες, όπως στην 'Αγγλία, στην 'Ισπανία καί στη γερμανική Ρηνανία. Πολλοί από τούς :αλλιτέχνες πού δούλευαν στις νέες οικοδομές είχαν μάθει την τέχνη τους στά [ρώτα κτίρια αὐτοῦ τοῦ εἶδους. "Όλοι ὁμως προσπάθησαν νά προσθέσουν κάτι στά ἐπιτεῦγματα τῶν πρεσβυτέρων τους.

Ἡ *Εἰκόνα 129*, ἀπό τον γοτθικό καθεδρικό ναό τοῦ Στρασβούργου, πού χτίστηκε στις ἀρχές τοῦ δέκατου τρίτου αἰῶνα, δείχνει τό νέο πνεῦμα μέ τό ὅποιο Ἰοῦλευαν οἱ γλύπτες. Παριστάνει τό θάνατο τῆς Παναγίας. Οἱ δώδεκα Ἀπόστολοι περιστοιχίζουν τήν κλίνη της, ἐνώ ἡ Μαρία ἡ Μαγδαληνή γονατίζει μπροστά της. Ὁ Χριστός, στο κέντρο, δέχεται τήν ψυχή τῆς Παναγίας στήν ἀγκαλιά ου. Βλέπουμε ὅτι ὁ καλλιτέχνης προσπαθοῦσε ἀκόμη νά κρατήσει κάτι ἀπό τήν ἐρόπρεπη συμμετρία τῆς προηγούμενης περιόδου. Μποροῦμε νά φανταστοῦμε >τι σχεδίασε σέ πρώτη φάση τό σύμπλεγμα γιά νά τοποθετήσει τά κεφάλια τῶν Αποστόλων γύρω ἀπό τήν ἀψίδα, μέ τούς δυο Ἀποστόλους κοντά στο κρεβάτι, σέ ἀντιστοιχία τον ἕνα μέ τον ἄλλο, καί μέ τή μορφή τοῦ Χριστοῦ στή μέση. Δέν :όν ικανοποιούσε ὁμως πιά μιᾶ καθαρά συμμετρική διάταξη, ὅπως τον τεχνίτη :οῦ δωδέκατου αἰῶνα, *σελίδα 181*. *Εἰκόνα 120*. Εἶναι φανερό πῶς ἤθελε νά δώσει |ωή στις μορφές του. Βλέπουμε μιάν ἐκφραση πένθους στά ὠραῖα πρόσωπα τῶν Αποστόλων, μέ τ' ἀνασηκωμένα φρύδια τους καί τό γεμάτο ἐνταση βλέμμα. Γρεῖς ἀπ' αὐτούς σηκώνουν στο πρόσωπο τά χέρια, σέ μιᾶ παραδοσιακή χειρονομία θλίψης. Πιο ἐκφραστικό ἀκόμη εἶναι τό πρόσωπο καί ἡ φιγούρα τῆς Μαρίας τῆς Μαγδαληνῆς, πού εἶναι σωριασμένη μπροστά στο κρεβάτι σφιγγοντας τά χέρια —καί εἶναι ἀξιοθαύμαστο πῶς ὁ καλλιτέχνης κατόρθωσε νά δώσει



129

Ἡ Κοίμησις
τῆς Θεοτόκου

Λεπτομέρεια τῆς
Εἰκόνας 128

την ἀντίθεση ἀνάμεσα στὰ δικά της χαρακτηριστικά καί στο γαλήνιο, μακάριο πρόσωπο τῆς Παναγίας. Οἱ πτυχές δεν εἶναι πιά ἐδῶ τὸ ἀδείο κέλυφος καί οἱ καθαρὰ διακοσμητικὲς σπείρες πού βλέπουμε στὰ πρῶτα μεσαιωνικά ἔργα. Οἱ καλλιτέχνες τῆς γοτθικῆς ἐποχῆς προσπάθησαν νά καταλάβουν, σέ ὅ,τι ἀφορα τὶς πτυχώσεις πού περιβάλλουν τὸ σῶμα, τὴν τεχνικὴ τῶν ἀρχαίων πού εἶχε φτάσει ὡς αὐτούς. Μπορεῖ νά ἀναζητήσαν διδάγματα σέ ὅ,τι εἶχε ἀπομείνει ἀπὸ τὰ εἰδωλολατρικά ἔργα, τὶς ρωμαϊκὲς ταφόπετρες καί τὶς ἀψίδες τοῦ θριάμβου, πού εἶχαν διασωθεῖ σέ ὑπολογισμὸ ἀριθμὸ στὴ Γαλλία. Ἐτσι ξαναβρήκαν πάλι τὴ χαμένη κλασικὴ τέχνη, πού ἀφηνε νά διαγράφει ἡ δομὴ τοῦ σώματος κάτω ἀπὸ τὶς πτυχές. Πράγματι, ὁ καλλιτέχνης αισθανόταν περήφανος πού μπορούσε νά ἐφαρμόσει αὐτὴ τὴ δύσκολη τεχνικὴ. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὅποιο φαίνονται κάτω ἀπὸ τὸ ὕφασμα τὰ πόδια καί τὰ χέρια τῆς Παναγίας, καθὼς καί τὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ, μαρτυρεῖ πῶς αὐτοὶ οἱ γλύπτες δὲν ἐνδιαφέρονταν πιά μόνο γιὰ τὸ τί παρίσταναν, ἀλλὰ καί γιὰ τὸ πῶς θὰ τὸ παρίσταναν. Γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ, ὅπως στὴν ἐποχὴ τῆς μεγάλης ἀφύπνισης στὴν Ελλάδα, ἀρχίζαν νά ἐξετάζουν τὴ φύση, ὄχι τόσο γιὰ νά τὴ μιμηθοῦν, ἀλλὰ γιὰ νά μάθουν ἀπὸ αὐτὴν πῶς νά καταστήσουν πειστικὴ μιὰ μορφή. Ὑπάρχει ὥστόσο τεράστια διαφορά ἀνάμεσα στὴν ἐλληνικὴ καί στὴ γοτθικὴ τέχνη, ἀνάμεσα στὴν τέχνη τοῦ ναοῦ καί τὴν τέχνη τῆς καθεδρικῆς ἐκκλησίας. Οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες τοῦ πέμπτου αἰῶνα π.Χ. ἐνδιαφέρονταν κυρίως νά πλάσουν τὴν εἰκόνα τοῦ ὥραίου σώματος. Γιὰ τοὺς καλλιτέχνες τῆς γοτθικῆς ἐποχῆς, ὅλες αὐτὲς οἱ μέθοδοι καί τὰ τεχνάσματα ἀποτελοῦσαν μέσα πού ὡδηγοῦσαν σ' ἓνα σκοπὸ: νά ἀφηγηθοῦν τὶς ιστορίες τῆς Γραφῆς πρὸς πειστικά καί πρὸς συγκινητικά. Δὲν ἀφηγοῦνται γιὰ χάρη τῆς ἰδίας



Ι 3ῑ

Ὁ ενταφιασμός
του Χριστού,
περ. 1250-1300

Ἀπό τό χειρόγραφο
Ψαλτήριο
τοῦ Μπονμόν
Δημοτική
Βιβλιοθήκη,
Μπεζανσόν

**130**

*Εκκεχαρτ και
Οντα,*
περ. 1260

Ἀπό τή σειρά τών
«ιδρυτών» στό
χοροστάσιο τοῦ
καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ
Νάουμπουργκ

τῆς αφήγησης, ἀλλά γιά χάρι τοῦ μηνύματος τῆς, καθώς και γιά τήν παρηγοριά και τό φρονηματισμό πού μπορούσαν ν' ἀποκομίσουν οἱ πιστοί. Ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ, ὅπως κοιτάζει τήν Παναγία τήν ὥρα πού πεθαίνει, ἦταν ἀσφαλῶς σημαντικότερη γιά τον καλλιτέχνη ἀπό τήν ἐπιδέξια ἀπόδοση τών μυώνων.

Κατά τή διάρκεια τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα, μερικοί καλλιτέχνες προχώρησαν ἀκόμη περισσότερο στήν προσπάθειά τους νά δώσουν ζωή στήν πέτρα. Ὁ γλύπτης πού ἀνέλαβε νά παραστήσει τοὺς δωρητές τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Νάουμπουργκ στή Γερμανία, γύρω στό 1260, μάς πείθει σχεδόν ὅτι κάνει προσωπογραφίες πραγματικῶν ὑποτῶν τῆς ἐποχῆς, *Εἰκόνα 130*. Δέν εἶναι πολὺ πιθανό ὅτι αὐτό ἔκανε —οἱ δωρητές εἶχαν πεθάνει πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια και δέν ἤξερε παρὰ μόνο τό ὄνομά τους. Ὡστόσο τὰ ἀγάλματά του, τόσο τῶν ἀντρῶν ὅσο καί τῶν γυναικῶν, δίνουν τήν ἐντύπωση ὅτι εἶναι ἐτοιμα νά κατεβούν ἀπὸ τό βᾶθρο τους καί νά σμιῶν με τοὺς ρωμαλεούς ὑπότες καί τις ὥραιες κυρίες πού διαβάζουμε τοὺς ἄθλους καί τοὺς καημούς τους στὰ βιβλία.

Στό Βορρά, ἡ δουλειά στοὺς καθεδρικοὺς ναοὺς ἦταν τό κύριο ἔργο τῶν γλυπτῶν τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα. Ἡ βασικὴ ἀπασχόληση τῶν ζωγράφων τῆς ἐποχῆς εξακολουθοῦσε νά εἶναι ἡ εἰκονογράφηση τῶν χειρογράφων τοῦ πνεῦμα ὅμως ἦταν τώρα πολὺ διαφορετικὸ ἀπὸ τήν ἐπιβλητικὴ εἰκονογράφηση τῆς ρομανικῆς περιόδου. Συγκρίνοντας τον «Εὐαγγελισμό» τοῦ δωδέκατου αἰώνα, *σελίδα 180, Εἰκόνα //9*, με μιά σελίδα ἀπὸ Ψαλτήρι τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα, *Εἰκόνα 131*, διαπιστώνουμε τό βαθμὸ τῆς ἀλλαγῆς. Παριστάνει τον

ένταφιασμό του Χριστού, και η εικόνα είναι όμοια, τόσο στο θέμα όσο και στο πνεύμα, με τό ανάγλυφο τού Στρασβούργου, *Εικόνα 129*. Παρατηρούμε, για μιαν ακόμη φορά, τη σημασία πού έδινε ο καλλιτέχνης στην έκφραση των συναισθημάτων. Ή Παναγία σκύβει πάνω από τον νεκρό Χριστό και τόν άγκαλιάζει, ενώ ο Ιωάννης σφίγγει με πόνο τά χέρια. Όπως και στο ανάγλυφο, έτσι κι εδώ βλέπουμε πόσο προσπάθησε ο καλλιτέχνης νά ταιριάζει την εικόνα του σέ ένα κανονικό σχήμα: οί άγγελοι στο επάνω μέρος βγαίνουν από τά σύννεφα με θυμιατήρια στα χέρια, και οί ύπηρέτες με τά παράξενα μυτερά καπέλα (σάν τά καπέλα των Εβραίων τού Μεσαίωνα) κρατούν τό σώμα τού Χριστού. Αυτή η έκφραση έντονης συγκίνησης και αυτή η κανονική κατανομή τών μορφών επάνω στή σελίδα ήταν, ολοφάνερα, πιο σημαντικές για τόν καλλιτέχνη από όποιαδήποτε προσπάθεια νά ζωντανέψει τά πρόσωπα ή νά παραστήσει ένα πραγματικό περιστατικό. Δεν τόν ενδιαφέρει τό γεγονός ότι οί ύπηρέτες είναι μικρότεροι από τά ιερά πρόσωπα και δέ δίνει καμιά ένδειξη σχετικά με τό χώρο ή με τό σκηνικό. Καταλαβαίνουμε τί συμβαίνει χωρίς καμιά τέτοια εξωτερική επισήμανση. "Αν και σκοπός τού καλλιτέχνη δέν ήταν νά παρουσιάσει τά πράγματα όπως τά βλέπουμε, ή γνώση πού είχε άποκτήσει για τό ανθρώπινο σώμα, όπως και στην περίπτωση τού καλλιτέχνη τού Στρασβούργου, ήταν παρ' όλα αυτά πολύ μεγαλύτερη από τού ζωγράφου πού έφτιαχνε μικρογραφίες τόν δωδέκατο αιώνα.

Τόν δέκατο τρίτο αιώνα οί καλλιτέχνες έγκατέλειπαν από καιρό σέ καιρό τά βιβλία τους με τά παραδομένα σχέδια, μόνο και μόνο για νά παραστήσουν κάτι επειδή τούς ένδιέφερε. Σήμερα δέν μπορούμε νά καταλάβουμε τί σήμαινε αυτή ή πρωτοβουλία. Για μάς ο καλλιτέχνης είναι ένας άνθρωπος με ένα μπλοκ, πού σχεδιάζει «εκ τού φυσικού», όποτε έχει διάθεση. Ξέρουμε όμως πώς ή μαθητεία και ή άγωγή τού καλλιτέχνη στο Μεσαίωνα ήταν πολύ διαφορετική. "Αρχιζε ως μαθητευόμενος κοντά σέ κάποιον δάσκαλο, τόν όποιο βοηθούσε στην άρχή έκτελώντας άπλώς τις οδηγίες του και χρωματίζοντας τά δευτερεύουσας σημασίας κομμάτια ενός πίνακα. Σιγά σιγά μάθαινε πώς νά παριστάνει έναν Άπόστολο και πώς νά σχεδιάζει τήν Παναγία. Μάθαινε νά αντιγράφει εικόνες από παλαιά βιβλία, νά τροποποιεί τή διάταξη τους, νά τις προσαρμόζει σέ διαφορετικά πλαίσια, και τελικά άποκτούσε άρκετή ευχέρεια ώστε νά μπορεί νά ζωγραφίζει κάποια σκηνή χωρίς καμιά άναφορά σέ άλλα πρότυπα. Ποτέ όμως στή σταδιοδρομία του δέν άναγκαζόταν νά πάρει στα χέρια ένα τετράδιο και νά σχεδιάσει κάτι «εκ τού φυσικού». Άκόμη και όταν τού ζητούσαν νά παραστήσει ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, έναν βασιλιά ή έναν επίσκοπο, δέν έκανε κάτι πού νά τού μοιάζει άπόλυτα. Στο Μεσαίωνα δέν ύπήρχαν προσωπογραφίες όπως τις καταλαβαίνουμε εμείς. Τό μόνο πού έκανε ο καλλιτέχνης ήταν νά σχεδιάσει μιá συμβατική μορφή και νά προσθέσει τά εμβλήματα τής εξουσίας —στέμμα και σκήπτρο για τό βασιλιά, μίτρα και ποιμαντορική ράβδο για τό μητροπολίτη— και νά γράψει ίσως από κάτω τό όνομα για νά μή γίνει λάθος. Πώς όμως οί καλλιτέχνες πού έφτιαχναν τόσο φυσικές μορφές όπως οί δωρητές τού Νάουμπουργκ, *Εικόνα 130*, δυσκολεύονταν νά πετύχουν τήν ομοιότητα ενός συγκεκριμένου προσώπου; Επειδή ή ιδέα νά καθίσει κανείς άπέναντι σέ κάποιο άντι-

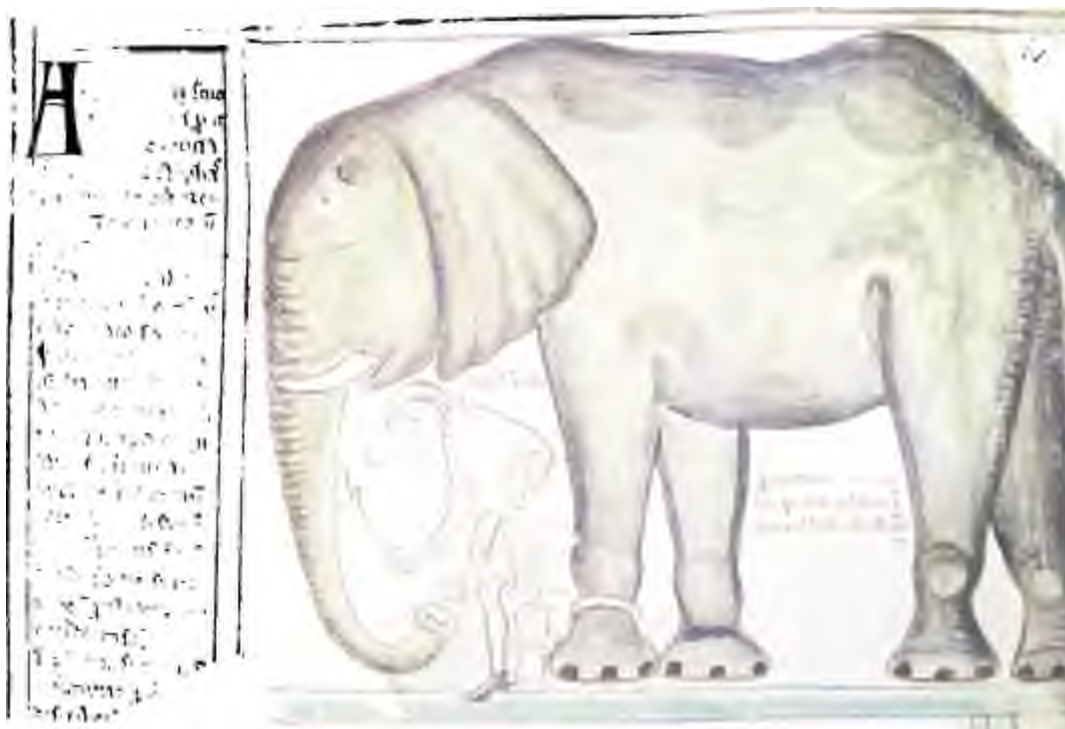
•32

Μάθιου Πάρις
Έ/χφα\τας
και υ όόηγός του,
περ. 1255

Σχέδιο από
χειρόγραφο·
Βιβλιοθήκη Πάρκερ.
Κολέγιο Corpus
Christi. Καίμπριτζ

κείμενο ή σε κάποιο πρόσωπο καί νά τό αντιγράψει τούς ήταν ξένη. Γι' αυτό είναι ακόμη πιο σημαντικό τό γεγονός ότι οί καλλιτέχνες τού δέκατου τρίτου αιώνα, σέ μερικές περιπτώσεις, σχεδίαζαν πραγματικά κάτι «έκ τού φυσικού». Τό έκαναν όταν δέν υπήρχε συμβατικό σχέδιο στό όποιο θά μπορούσαν νά στηριχτούν. Ή *Εικόνα 132* δείχνει μιά τέτοια εξαίρεση. Παριστάνει έναν ελέφαντα πού σχεδίασε ό Αγγλος ιστορικός Μάθιου Πάρις (πέθανε τό 1259) στό μέσα τού δέκατου τρίτου αιώνα. Τον ελέφαντα αυτόν τον είχε στείλει ό "Άγιος Λουδοβίκος, βασιλιάς τής Γαλλίας, στον Ερρίκο Γ' τό 1255. Ήταν ό πρώτος ελέφαντας πού είχαν δει ποτέ οί "Άγγλοι. Ή μορφή τού υπηρέτη δίπλα στό ζώο δέν είναι ιδιαίτερα πειστική κατά τήν ομοιότητα, μόλο πού σημειώνεται τό όνομά του: Henricus de Flor. Τό ενδιαφέρον όμως είναι πώς σέ αύτή τήν περίπτωση ό καλλιτέχνης προσπάθησε νά βρει τις σωστές αναλογίες. Άνάμεσα στό πόδια τού ελέφαντα διαβάζουμε μιά λατινική επιγραφή: «Άπό τό μέγεθος τού ανθρώπου πού άπεικονίζεται εδώ μπορείτε νά φανταστείτε τό μέγεθος τού ζώου πού παριστάνεται εδώ». Εμάς, αυτός ό ελέφαντας μάς φαίνεται ίσως κάπως παράξενος, μαρτυρεί όμως, κατά τή γνώμη μου, πώς οί καλλιτέχνες τού Μεσαίωνα, τουλάχιστον τον δέκατο τρίτο αιώνα, είχαν σαφή επίγνωση τών αναλογιών καί πώς, άν τις αψηφούσαν τόσο συχνά, δέν τό έκαναν από άγνοια, αλλά άπλώς έπειδή δέν πίστευαν πώς είχαν σημασία.

Τον δέκατο τρίτο αιώνα, τήν έποχή τών μεγάλων καθεδρικών ναών, ή Γαλλία ήταν ή πλουσιότερη καί ή σπουδαιότερη χώρα τής Εύρώπης. Τό Πα-



νεπιστήμιο στο Παρίσι ήταν τὸ πνευματικὸ κέντρο τοῦ Δυτικοῦ κόσμου. Στὴν Ἰταλία, μιὰ χώρα ὅπου οἱ διάφορες πόλεις πολεμοῦσαν ἢ μιὰ τὴν ἄλλη, οἱ ιδέες καὶ οἱ μέθοδοι των μεγάλων Γάλλων ἀρχιτεκτόνων ποὺ χτίσανε τοὺς καθεδρικοὺς ναοὺς, αὐτοὺς ποὺ μιμήθηκαν μὲ τόσο ζήλο οἱ Γερμανοὶ καὶ οἱ Ἀγγλοὶ, δὲν βρήκαν ἀρχικά ἀνταπόκριση.

Ἐπρεπε νὰ περάσουμε τὰ μέσα τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα γιὰ ν' ἀρχίσει νὰ συναγωνίζεται ἓνας Ἰταλὸς γλύπτης τὸ παράδειγμα των Γάλλων καὶ νὰ μελετᾷ τις μεθόδους τῆς κλασικῆς γλυπτικῆς, ὥστε νὰ παραστήσει πειστικότερα τὴ φύση: Πρόκειται γιὰ τὸν Nicola Pisano, ποὺ δούλεψε στὸ μεγάλο ἐμπορικὸ κέντρο καὶ λιμάνι, τὴν Πίζα. Ἡ *Εἰκόνα 133* δείχνει ἓνα ἀπὸ τὰ ἀνάγλυφα γιὰ ἄμβωνα ποὺ ἔκανε τὸ 1260. Μὲ τὴν πρώτη ματιὰ δὲν εἶναι πολὺ εὐκόλο νὰ ἀντιληφθοῦμε ποιο εἶναι τὸ θέμα τοῦ ἔργου, γιὰτὶ ὁ Πιζάνο ἀκολούθησε τὴ μεσαιωνικὴ συνήθεια νὰ συνδυάζει διάφορους μύθους σὲ μιὰ σύνθεση. Ἔτσι, τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ ἀνάγλυφου τὴν καλύπτει ἓνα σύμπλεγμα μὲ τὸν Εὐαγγελισμό, καὶ τὸ κέντρο ἢ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ. Ἡ Παναγία εἶναι ξαπλωμένη σ' ἓνα κρεβάτι, ὁ Ἰωσήφ κάθετα σ' ἓνα σκαμνὶ στὴ γωνία, ἐνῶ δύο ὑπηρέτριες κάνουν λουτρό στο βρέφος. Ἐχουμε τὴν ἐντύπωση ὅτι τοὺς στριμώχνει ἓνα κοπάδι πρόβατα, ποὺ ἀνήκουν ὁμως σὲ ἄλλη σκηνὴ —στοὺς βοσκούς ποὺ ἦρθαν νὰ προσκυνήσουν καὶ ποὺ τοὺς βλέπουμε στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνιά, ὅπου ξαναβρίσκουμε τὸν Χριστὸ, στὴ φάτνη. Ἡ σκηνὴ μπορεῖ νὰ εἶναι κάπως φορτωμένη καὶ μπερδεμένη, ἀλλὰ ὁ γλύπτης κατόρθωσε, παρ' ὅλα αὐτὰ, νὰ ἐξασφαλίσει σὲ κάθε ἐπεισόδιο τὴ θέση του καὶ νὰ δώσει ζωντάνια στὶς λεπτομέρειες. Βλέπει κανεὶς πόσο χάρηκε ορισμένα στοιχεῖα ποὺ παρατήρησε, ὅπως ἡ κατσίκਾ στὴ δεξιὰ κάτω γωνία ποὺ ξύνει τὸ κεφάλι τῆς μὲ τὸ πόδι. Συνειδητοποιοῦμε ἐξάλλου πόσα οφείλει στὴ μελέτῃ τῆς κλασικῆς καὶ τῆς πρώιμης χριστιανικῆς γλυπτικῆς, *σελίδα 118, Εἰκόνα 83*, ἀν προσέξουμε μὲ ποιὸν τρόπο εἶναι φτιαγμένα τὰ κεφάλια καὶ τὰ ρούχα. Ὅπως ὁ καλλιτέχνης τοῦ Στρασβούργου, ποὺ ἐξῆσε μιὰ γενιὰ νωρίτερα, ἢ τοῦ Νάουμπουργκ, ποὺ εἶχε ἴσως τὴν ἴδια περίπου ἡλικία, ἔτσι καὶ ὁ Πιζάνο εἶχε μάθει ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους πὼς νὰ προβάλει τὰ διάφορα μέρη τοῦ σώματος μέσα ἀπὸ τις πτυχές καὶ πὼς νὰ δίνει στὶς μορφές του εὐγένεια καὶ πειστικότητά.

Οἱ Ἰταλοὶ ζωγράφοι ἀργησαν πιο πολὺ καὶ ἀπὸ τοὺς γλύπτες νὰ ἐπηρεαστοῦν ἀπὸ τὸ νέο πνεῦμα τῶν καλλιτεχνῶν τῆς γοτθικῆς ἐποχῆς. Οἱ ἰταλικὲς πόλεις, ὅπως ἡ Βενετία, βρίσκονταν σὲ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὴ Βυζαντινὴ Αυτοκρατορία, καὶ οἱ Ἰταλοὶ τεχνίτες ἀντλοῦσαν ἐμπνευση καὶ καθοδήγηση πιο πολὺ ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη παρὰ ἀπὸ τὸ Παρίσι, *σελίδα 23, Εἰκόνα 8*. Στὶς ἰταλικὲς ἐκκλησίες τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα ἡ διακόσμηση γινόταν ἀκόμη μὲ μεγάλοπρεπα ψηφιδωτὰ «ελληνικοῦ τύπου».

Θὰ μπορούσε νὰ θεωρήσει κανεὶς ὅτι ἡ προσήλωση στὸ συντηρητικὸ ὕφος τῆς Ἀνατολῆς θὰ καθυστεροῦσε τὴν ἀλλαγὴ, κι ἔτσι ἐγίνε πράγματι. Ἀλλὰ πρὸς τὸ τέλος τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα, ἡ στέρεη αὐτὴ θητεία στὴ βυζαντινὴ παράδοση ἔδωσε τὴ δυνατότητα στὴν ἰταλικὴ τέχνη, ὅχι μόνο νὰ παρακολουθηθεῖ τὰ ἐπιτεύγματα τῆς γλυπτικῆς τοῦ Βορρά, ἀλλὰ καὶ νὰ ἐπιφέρει ἐπαναστατικὲς μεταβολές σὲ ὅλη τὴν τέχνη τῆς ζωγραφικῆς.

133

Νικόλα Πιζάνο
Ὁ Εὐαγγε/ασμός,
ἡ Γέννηση καὶ οἱ
Ποιμένες,
1200

Μαρμάρينو
ἀνάγλυφο
ἀπὸ τὸν ἄμβωνα
τοῦ Βαπτιστή ρίου
στὴν Πίζα



FIDES



"Ας μην ξεχνάμε πώς είναι πιο εύκολο για τον γλύπτη να παραστήσει τη φύση, παρά για τὸ ζωγράφο. Ὁ γλύπτης δὲν χρειάζεται νὰ δημιουργήσει τὴν ψευδαίσθηση τοῦ βάθους με τὴ βράχυνση τῶν μελῶν ἢ με φωτοσκιάσεις. Τὰ ἀγάλματά του στέκονται μέσα στον πραγματικό χώρο καὶ στο πραγματικό φῶς. Επομένως οἱ γλύπτες στο Στρασβούργο ἢ στο Νάουμπουργκ μπορούσαν νὰ φτάσουν σ' ἓνα βαθμὸ φυσικότητας ποὺ δὲν ἦταν εφικτὸς γιὰ κανένα ζωγράφο τοῦ δέκατου τρίτου αἰῶνα. Ὅπως εἶδαμε, ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Βορρά δὲν ἐπιζητοῦσε νὰ δημιουργήσει τὴν ψευδαίσθηση τῆς πραγματικότητας. Οἱ ἀρχές ποὺ ἀκολουθοῦσε στὴ διάταξη καὶ στὴν ἀφήγηση ἀνταποκρίνονταν σὲ ἄλλες σκοπιμότητες.

Στὴ βυζαντινὴ τέχνη οφείλεται τελικὰ τὸ ἄλμα ποὺ ἔκαναν οἱ Ἴταλοί γιὰ νὰ ξεπεράσουν τὸ φράγμα ποὺ χωρίζει τὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὴ γλυπτικὴ. Παρὰ τὴν αὐστηρότητά της, ἡ βυζαντινὴ τέχνη διαφύλαξε πιο πολλὰ στοιχεῖα ἀπὸ τις ἀνακαλύψεις τῶν ζωγράφων τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς ἀπ' ὅσα διασώθηκαν στὴν εἰκαστικὴ γραφὴ τοῦ Μεσαίωνα στὴ Δύση. Ὅπως παρατηρήσαμε, πολλές ἀπὸ αὐτὲς τις ἀνακαλύψεις ἦταν, κατὰ κάποιον τρόπο, κρυμμένες κάτω ἀπὸ τὴν παγερὴ σοβαρότητα μιᾶς βυζαντινῆς εἰκόνας, ὅπως στὴ *σελίδα 139, Εἰκόνα 88* τὸ πρόσωπο πλάθεται μὲ τὴ βοήθεια τῆς φωτοσκίασης, ὁ θρόνος καὶ τὸ σκαμνὶ στὰ πόδια μαρτυροῦν τὴ σωστὴ ἀντίληψη τῆς βράχυνσης. Μὲ τέτοιες μεθόδους, μιὰ μεγαλοφυΐα ἱκανὴ ν' ἀποτινάξει τὴ μαγικὴ ἐπιρροή τοῦ βυζαντινοῦ συντηρητισμοῦ μπορούσε νὰ ξανοίχτῃ σ' ἓναν καινούριο κόσμον καὶ νὰ μεταφράσει τις φυσικὲς μορφές τῆς γοτθικῆς γλυπτικῆς σὲ ζωγραφικὴ. Αὐτὴ ἡ μεγαλοφυΐα ἦταν, γιὰ τὴν ἰταλικὴ τέχνη, ὁ Φλωρεντίνος ζωγράφος Giotto di Bondone (περ. 1267-1337).

Συνήθως, μὲ τον Τζιόττο ἐγκαινιάζεται ἓνα καινούριο κεφάλαιο· οἱ Ἴταλοί πίστευαν πὼς μιὰ ἐντελὴς νέα ἐποχὴ στὴν τέχνη ἀρχισε μ' αὐτόν τον μεγάλον ζωγράφο. Θὰ δοῦμε ὅτι εἶχαν δίκιο. Ὡστόσο χρῆσιμο εἶναι νὰ θυμόμαστε πὼς στὴν πραγματικὴ ἱστορία δὲν ὑπάρχουν νέα κεφάλαια καὶ νέες ἀρχές καὶ πὼς δὲν μειώνεται μὲ κανέναν τρόπο ἡ μεγαλοσύνη τοῦ Τζιόττο ἀν συνειδητοποιήσουμε πὼς οἱ μέθοδοι του ὀφείλαν πολλὰ στοὺς βυζαντινοὺς καλλιτέχνες, καὶ οἱ στόχοι του καὶ οἱ προοπτικὲς του στοὺς μεγάλους γλύπτες τῶν καθεδρικών ναῶν τοῦ Βορρά.

Τὰ πιο ξακουστά ἔργα τοῦ Τζιόττο εἶναι τοιχογραφίες ἢ *νωπογραφίες* (ποὺ λέγονται ἐτσι ἐπειδὴ πρέπει νὰ ζωγραφιστοῦν ἐνῶ ὁ σοβάς εἶναι ἀκόμη νωπός). Ἀνάμεσα στο 1302 καὶ στο 1305 κάλυψε τοὺς τοίχους μιᾶς μικρῆς ἐκκλησίας στὴν Πάδοβα, στὴ βόρεια Ἰταλία, μὲ ἐπεισόδια ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ. Ἀποκάτω ζωγράφιζε προσωποποιήσεις ἀρετῶν καὶ ἐλαττωμάτων, σὰν ἐκεῖνες ποὺ βρίσκουμε κάποτε στις εἰσόδους τῶν καθεδρικών ναῶν.

Ἡ *Εἰκόνα 134* δείχνει τὴν Πίστη τοῦ Τζιόττο, μιὰ σεβαστὴ δέσποινα μὲ τὸ Ὀταυρό στο ἓνα χέρι κι ἓνα χειρόγραφο στο ἄλλο. Διαπιστώνει κανεὶς εὐκόλα τὴν ομοιότητα αὐτῆς τῆς ἐπιβλητικῆς μορφῆς μὲ τὰ ἔργα τῶν γλυπτῶν τῆς γοτθικῆς ἐποχῆς. Δὲν πρόκειται ὁμως γιὰ ἀγάλμα. Εἶναι μιὰ ζωγραφικὴ ποὺ δίνει τὴν ψευδαίσθηση τοῦ ἀγάλματος. Παρατηροῦμε τὴ βράχυνση τοῦ χερσίου, τὸ πλάσιμον τοῦ προσώπου καὶ τοῦ λαιμοῦ, τις βαθιὲς σκιὲς στις ρευστές

134

Τζιόττο ντὶ
Μποντόνε
Ἡ Πίστη,
περ. 1305

Λεπτομέρεια ἀπὸ
νωπογραφία.
Καπτέλλα
ντελλ' Ἀρένα,
Πάδοβα

πτυχές. Τίποτα τέτοιο δεν είχε γίνει επί χίλια χρόνια. Ο Τζιόττο ανακάλυψε πάλι την τέχνη να δημιουργεί την ψευδαισθηση του βάθους πάνω σέ μία επίπεδη επιφάνεια.

Για τον Τζιόττο, η ανακάλυψη αυτή δεν ήταν απλώς ένα τέχνασμα που αποτελούσε αυτοσκοπό. Τον βοήθησε ν' αλλάξει όλη την αντίληψη της ζωγραφικής. Αντί νά χρησιμοποιεί τις μεθόδους της εικαστικής γραφής, μπορούσε νά δημιουργήσει την ψευδαισθηση ότι τό ιερό επεισόδιο συνέβαινε μπροστά στα μάτια του θεατή. Τώρα πιά, δεν έφτανε νά μελετούν παλαιότερες παραστάσεις του ίδιου επεισοδίου καί νά ανανεώνουν τά καθιερωμένα από τό χρόνο πρότυπα. Ο Τζιόττο ακολούθησε μάλλον τή συμβουλή των μοναχών που παρότρυναν στο κήρυγμά τους τους πιστούς νά οραματίζονται, όταν διάβαζαν τή Γραφή καί τους Βίους των Αγίων, τί γινόταν, λ.χ., όταν ή οικογένεια ενός μαραγκού προσπαθούσε νά διαφύγει στήν Αίγυπτο ή όταν σταυρωνόταν ό Χριστός. Ο Τζιόττο δεν ήσυχασε παρά μόνον αφού τά ξανασκέφτηκε όλα αυτά από τήν άρχή: πώς θά στεκόταν ένας άνθρωπος, τί θά έκανε, πώς θά μπορούσε νά κινηθεί, άν συμμετείχε σ' ένα τέτοιο γεγονός; Κι ακόμη, πώς θά (ραινόταν στον θεατή μία τέτοια κίνηση ή χειρονομία;

Ο καλύτερος τρόπος για ν' αντιληφθούμε τήν έκταση αυτής τής επανάστασης είναι νά συγκρίνουμε μία από τις τοιχογραφίες του Τζιόττο στήν Πάδοβα, *Εικόνα 135*, μ' ένα παρόμοιο θέμα στή μικρογραφία του δέκατου τρίτου αιώνα στήν *Εικόνα /j/*. Πρόκειται για τό θρήνο γύρω από τον νεκρό Χριστό, όταν ή Παναγία τον άγκαλιάζει για τελευταία φορά. Στή μικρογραφία ό καλλιτέχνης δέν ενδιαφέρθηκε νά παραστήσει τή σκηνή όπως ίσως συνέβη. Διαφοροποίησε τό μέγεθος των μορφών για νά χωρέσουν άνετα στή σελίδα, κι άν προσπαθήσουμε νά φανταστούμε τό χώρο ανάμεσα στις μορφές του πρώτου πλάνου καί τον Ιωάννη στο βάθος —με τον Χριστό καί τήν Παναγία στή μέση— θά συνειδητοποιήσουμε πόσο είναι όλα συμπιεσμένα καί πόσο λίγο ένδιέφερε τόν καλλιτέχνη ό χώρος. Η ίδια άδιαφορία για τον τόπο όπου διαδραματίζονται τά γεγονότα έκανε τόν Νικόλα Πιζάνο νά περιλάβει στο ίδιο πλαίσιο διαφορετικά επεισόδια. Η μέθοδος του Τζιόττο διαφέρει πέρα για πέρα. Η ζωγραφική είναι γι' αυτόν κάτι περισσότερο από ένα υποκατάστατο του γραπτού λόγου. Παρακολουθούμε τό πραγματικό γεγονός σάν νά τό παίζουν στο θέατρο. Συγκρίνετε τή συμβατική χειρονομία θλίψης του Ιωάννη, στή μικρογραφία, με τή γεμάτη πάθος κίνηση του Ιωάννη στον Τζιόττο, καθώς σκύβει άνοιγοντας τά χέρια του. "Αν προσπαθήσουμε νά φανταστούμε εδώ τήν απόσταση που χωρίζει τις κουλουριασμένες μορφές στο πρώτο πλάνο από τόν Ιωάννη, νιώθουμε άμέσως πώς υπάρχει χώρος καί άέρας ανάμεσά τους καί πώς μπορούν όλες νά κινηθούν. Αυτές οι μορφές στο πρώτο πλάνο δείχνουν πόσο νέα ήταν από κάθε άποψη ή τέχνη του Τζιόττο. "Όπως είδαμε, ή πρώτη χριστιανική τέχνη ξαναγύρισε στήν παλιά άνατολική άποψη ότι, για νά είναι ξεκάθαρη ή αφήγηση, κάθε μορφή έπρεπε νά παριστάνεται στο άκέραιο, περιπυρ όπως γινόταν στήν αιγυπτιακή τέχνη. Ο Τζιόττο έγκατέλειψε αυτές τις θεωρίες. Τέτοια άπλοικά τεχνάσματα ήταν γι' αυτόν περιττά. Μάς δείχνει τόσο πειστικά πώς ή κάθε μορφή καθρεφτίζει τή θλίψη τής τραγικής σκηνής,

135

Τζιόττο ντι Μποντόνε
Ο θρήνος
για τόν Χριστό,
περ. 1305

Νωπογραφία.
Καπέλλα
ντελλ' Άρένα.
Πάδοβα





ώστε διαισθανόμαστε ότι υπάρχει ή ίδια θλίψη στις κουλουριασμένες μορφές, χωρίς να βλέπουμε τὰ πρόσωπα.

Ἡ φήμη του Τζιόττο ἀπλώθηκε παντοῦ. Οἱ Φλω^ρρεντινοὶ ἦταν περήφανοι γιὰ αὐτόν. Ἐνδιαφέρονταν γιὰ τὴ ζωὴ του, καὶ ἦταν πολλὰ τὰ ἀνέκδοτα ποὺ κυκλοφοροῦσαν γιὰ τὸ πνεῦμα του καὶ τὴν ἐπιδεξιότητά του. Καὶ αὐτὸ ἦταν ἐπίσης κάτι καινούριο. Τίποτα τέτοιο δὲν εἶχε συμβεῖ ὡς τότε. Υἱήρχαν βέβαια ζωγράφοι ποὺ ἡ κοινωνία τοὺς σεβόταν καὶ ποὺ τοὺς ἐφοδίαζαν μὲ συστατικά ἀπὸ μοναστήρι σὲ μοναστήρι ἢ ἀπὸ ἐπίσκοπο σὲ ἐπίσκοπο. Γενικά ὁμῶς ὁ κόσμος δὲ θεώρησε ἀναγκαιο νὰ διατηρήσει ζωντανὰ τὰ ὀνόματά τους γιὰ τὴν αἰωνιότητα. Τοὺς ἀντιμετώπιζαν ὅπως ἀντιμετωπίζουμε σήμερα ἓναν καλὸ επιπλοποιό ἢ ἓναν καλὸ ράφτη. Ἀκόμη καὶ οἱ ἴδιοι οἱ καλλιτέχνες δὲν ἐνδιαφέρονταν καὶ τόσο ν' ἀποκτήσουν φήμη. Πολὺ συχνὰ δὲν ὑπέγραφαν καν τὰ ἔργα τους. Δὲν ξέρουμε τὰ ὀνόματα τῶν γλυπτῶν ποὺ ἐφτιαξαν τὰ ἀγάλματα στὴ Σάρτρ, στὸ Στρασβούργο ἢ στὸ Νάουμπουργκ. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τοὺς ἐκτιμοῦσαν στὸν καιρὸ τους, ἡ τιμὴ ὁμῶς ἀνῆκε στὴν ἐκκλησία στὴν ὁποία δούλευαν. Καὶ ἀπὸ αὐτὴ ἐπίσης τὴν ἀποψη, ὁ Φλωρεντινὸς Τζιόττο ἐγκαινιάζει ἓνα ἐντελὸς νέο κεφάλαιο στὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἡ ἱστορία τῆς τέχνης, ἀρχικά στὴν Ἰταλία καὶ ἀργότερα σὲ ἄλλες χώρες, εἶναι ἡ ἱστορία τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν.



II

ΑΥΛΙΚΟΙ ΚΑΙ ΑΣΤΟΙ

Ο δέκατος τέταρτος αιώνας

Ο δέκατος τρίτος αιώνας ήταν η εποχή των μεγάλων καθεδρικών ναών, όπου είχαν συμπράξει δλοι σχεδόν οι κλάδοι της τέχνης. Τά τεράστια αυτά έργα συνεχίστηκαν στον δέκατο τέταρτο αιώνα, αλλά και αργότερα, δέν άποτελούσαν όμως πιά τον κύριο άξονα της τέχνης. Πρέπει νά θυμηθούμε ότι ο κόσμος είχε αλλάξει πολύ σ' αυτό τό διάστημα. Στά μέσα τού δωδέκατου αιώνα, όταν αναπτύχθηκε ο γοθτικός ρυθμός, ή Εύρώπη ήταν ακόμη μιá άραιοκατοικημένη ήπειρος. Ο πληθυσμός της ήταν κυρίως άγροτικός, ενώ τά μοναστήρια καί οι πύργοι τών ευγενών ήταν τά βασικά κέντρα έξουσίας καί μόρφωσης. Η φιλοδοξία τών μεγάλων έπισκοπών ν' άποκτήσουν έπιβλητικούς καθεδρικούς ναούς μαρτυρούσε πώς άρχιζε νά γεννιέται στις πόλεις ένα αίσθημα περηφάνιας. Εκατόν πενήντα χρόνια αργότερα όμως, οι πόλεις αυτές είχαν γίνει πολυάνθρωπα κέντρα έμπορίου, καί οι άστοι απέκτησαν βαθμιαία μεγαλύτερη ανεξαρτησία άπέναντι στην Εκκλησία καί στους φεουδάρχες. Ακόμη καί οι ευγενείς δέν ζούσαν πιά στή βλοσυρή άπομόνωση τών περιχαρακωμένων άρχοντικών τους, αλλά πήγαιναν νά εγκατασταθούν στις πόλεις, εκεί όπου υπήρχαν άνέσεις καί έκσυγχρονισμένη πολυτέλεια, γιά νά έπιδείξουν τον πλούτο τους στις αυλές τών ισχυρών. Μπορούμε νά σχηματίσουμε μιá ζωηρή εικόνα γιά τή ζωή στον δέκατο τέταρτο αιώνα άν κοιτάξουμε τις έμμετρες άφηγήσεις τού Τσώσερ, μέ τούς υπότες καί τούς ευπατρίδες, τούς καλόγερους καί τούς τεχνίτες. Είχε περάσει πιά ή εποχή τών Σταυροφοριών, μέ τά πρότυπα τού ίπποτισμού πού μάς θυμίζουν οι δωρητές τού καθεδρικού ναού στο Νάουμπουργκ, *σελίδα 194- Εικόνα 150*. Είναι ώστόσο επικίνδυνο νά γενικεύουμε υπέρμετρα σέ ό,τι άφορά τις *εποχές* καί τούς ρυθμούς. Υπάρχουν πάντα εξαιρέσεις καί παραδείγματα πού δέ συμφωνούν μέ τέτοιες γενικεύσεις. Μ' αυτήν όμως τήν επιφύλαξη, μπορούμε νά πούμε πώς ο δέκατος τέταρτος αιώνας είχε μεγαλύτερη τάση προς τήν έκλέπτυνση παρά προς τό μεγαλείο.

Αυτό τό διαπιστώνουμε στην αρχιτεκτονική της έποχής. Στην Αγγλία, π.χ., έχουμε τον καθαρό γοθικό ρυθμό τών πρώτων καθεδρικών ναών, γνωστό ως «Πρώιμο άγγλικό ρυθμό», καί τή μεταγενέστερη ανάπτυξη του, τον «Πολυποικίλο ρυθμό». Ο όρος μαρτυρεί τήν άλλαγή τού γούστου. Εκείνοι πού έχτισαν τις γοθικές εκκλησίες, τον δέκατο τέταρτο αιώνα, δέν θεωρούσαν πιά ικανοποιητικό τό ξεκάθαρο, μεγαλόπρεπο περίγραμμα τών πρώτων καθεδρι-



χάραξη των περίπλοκων διακοσμητικών καμπύλων του γοθικού ρυθμού. Τό δυτικό παράθυρο του καθεδρικού ναού του Εξετερ είναι χαρακτηριστικό δείγμα αυτού του ύφους, *Εικόνα 137*-

Οι εκκλησίες δέν αποτελούσαν πιά την κύρια ενασχόληση των αρχιτεκτόνων. Στις πόλεις που μεγάλωναν και εύημερούσαν έπρεπε νά χτιστούν πολλά δημόσια κτίρια: δημαρχεία, μέγαρα των συντεχνιών, κολέγια, παλάτια, γέφυρες και πύλες. "Ένα από τά πιο ξακουστά και τά πιο χαρακτηριστικά κτίρια τής εποχής είναι τό παλάτι του Δόγη στη Βενετία, *Εικόνα 138*. "Αρχισε νά χτίζεται τόν δέκατο τέταρτο αιώνα, όταν ή δύναμη και ή ευημερία τής πόλης ήταν στο απόγειό τους, και δείχνει πώς αυτή ή εξέλιξη του γοθικού ρυθμού, παρ' όλη τή ν

137

*Δοτική πρόσοψη
τον καθεδρικών \ηοϊ
τον Εξετερ,*

περ. 1350-1400

Ο Πολυποίκιλος
ρυθμός





έμμονή στα στολίδια καί τὰ σκαλίσματα, μπορούσε νά φτάσει σε μια δική της εντύπωση μεγαλείου.

Τὰ χαρακτηριστικότερα έργα γλυπτικής τού δέκατου τέταρτου αιώνα δέν είναι ίσως τά πολυάριθμα πέτρινα αγάλματα πού εξακολουθούσαν νά γίνονται γιά τις εκκλησίες, αλλά τά μικρά, από πολύτιμο μέταλλο ή ελεφαντόδοντο, στά όποια ήταν άσυναγώνιστοι οί τεχνίτες τής εποχής. Στην *Εικόνα 139* βλέπουμε ένα ασημένιο επιχρυσωμένο αγαλματίδιο τής Παναγίας, δημιούργημα Γάλλου χρυσοχόου τού 1339. Έργα σάν κι αυτό δέν προορίζονταν γιά τή δημόσια άσκηση τής λατρείας. Τά χρησιμοποιούσαν μάλλον ιδιώτες πού προσεύχονταν στά παρεκκλήσια των παλατιών. Δέ διαλαλούσαν τήν αλήθεια επίσημα καί άφ' ύψηλου, όπως τά αγάλματα στους καθεδρικούς ναούς. Σκοπός τους ήταν νά προκαλέσουν τήν αγάπη καί τήν τρυφερότητα. Ό χρυσοχός τού Παρισιού σκεφτόταν τήν Παναγία σάν μιá πραγματική μάνα καί τον Χριστό σάν ένα πραγματικό

139

*Η Παρθένος
με τό Βρέφος,
περ. 1324-39'
άφιέρωμα τής
Jeanne d'Enveux
τό 1339*

*Επιχρυσωμένο
άσήμι, σμάλτο
καί πολύτιμες πέτρες·
ύψος 69 εκ.
Λούβρο, Παρίσι*

παιδί πού άπλωνε τό χέρι του στο πρόσωπο τής μητέρας του. Φρόντισε νά αποφύγει κάθε εντύπωση ακαμψίας. ΓΤ αυτό έδωσε στή μητέρα μιá μικρή κλίση —στηρίζει τό χέρι στο γοφό γιά νά σηκώσει τό παιδί, γέρνοντας τό κεφάλι της προς τό μέρος του. Έτσι, τό σώμα μοιάζει νά λικνίζεται έλαφρά, διαγράφοντας μιάν άβρής καμπύλη, σάν ένα **5**. Οί καλλιτέχνες τής εποχής είχαν ιδιαίτερη αδυναμία σ' αυτό τό μοτίβο. Ό χρυσοχός πού έκανε αυτό τό άγαλμα μπορεί νά μήν επινόησε ούτε τήν ιδιάζουσα στάση τής Παναγίας ούτε τό θέμα τού Παιδιού πού παίζει μαζί της. Άκολούθησε τό συρμό. Τή δική του συμβολή τή βλέπουμε στο εξάισιο τελείωμα κάθε λεπτομέρειας, στήν ομορφιά τών χειρών, στις μικρές πτυχές πάνω στους βραχίονες τού παιδιού, στήν έξοχη ύφή τού επιχρυσωμένου ασημιού καί τού σμάλτου καί, πάνω άπ' όλα, στις σωστές αναλογίες τού αγάλματος, μέ τό μικρό, χαριτωμένο κεφάλι πάνω σέ ένα σώμα ψηλό καί λιγνό. Δέν ύπάρχει τίποτε τό τυχαίο στά έργα τών μεγάλων αυτών τεχνιτών. Λεπτομέρειες όπως οί πτυχές πού σκεπάζουν τό δεξι χέρι τής Παναγίας φανερώνουν τήν άπέραντη φροντίδα τού καλλιτέχνη νά δώσει στο έργο του χάρη καί άρμονική γραμμή. Θά άδικήσουμε αυτά τά αγάλματα άν τά προσπε-



140

Ο Χριστός
στον Ναό.
κνχτρ/ι με γεράκι,
περ. 1310

Σελίδα από το
Ψαλτήριο της
Βασίλισσας Μαίρης.
Βρεταννή
Βιβλιοθήκη.
Λονδίνο

ράσουμε στά μουσεία, αφιερώνοντάς τους μόνο μια γρήγορη ματιά. Ήταν φτιαγμένα για να τὰ έκτιμούν αληθινοί ειδήμονες καί να τὰ θεωρούν αντικείμενα λατρείας.

Ἡ ἀγάπη των ζωγράφων του δέκατου τέταρτου αἰώνα γιά χαριτωμένες καί εκλεπτυσμένες λεπτομέρειες φαίνεται σέ γνωστά ιστορημένα χειρόγραφα ὅπως τό ἀγγλικό «Ψαλτήριο τῆς Βασίλισσας Μαίρης». Ἡ *Εἰκόνα 140* δείχνει τὸν Χριστό στὸν Ναό, νὰ συζητάει μὲ τοὺς Γραμματεῖς. Κάθεται σέ μιὰ ψηλὴ καρέκλα καὶ ἐξηγεῖ κάτι σχετικὰ μὲ τό δόγμα, κάνοντας τὴ χαρακτηριστικὴ χειρονομία ποὺ χρησιμοποιοῦσαν οἱ καλλιτέχνες τοῦ Μεσαίωνα γιά τοὺς δασκάλους. Οἱ Εβραῖοι Γραμματεῖς σηκώνουν ψηλά τὰ χέρια, εκφράζοντας δέος καὶ ἐκπληξη, ὅπως καὶ οἱ γονεῖς τοῦ Χριστοῦ, ποὺ μόλις μπαίνουν καὶ βλέπουν τὴ σκηνή, ἐνῶ κοιτάζουν ὁ ἓνας τὸν ἄλλον μὲ ἀπορία. Ἡ ἀφηγηματικὴ μέθοδος ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι μάλλον ἐξωπραγματικὴ. Εἶναι φανερό πὼς ὁ καλλιτέχνης ἀγνοοῦσε ἀκόμη τὸν τρόπο ποὺ εἶχε ἀνακαλύψει ὁ Τζιόττο, νὰ ὀργανώνει μιὰ σκηνή ὥστε νὰ τὴν κάνει ζωντανή. Ὁ Χριστός, ποῦ, ὅπως μάς λέει ἡ Καινὴ Διαθήκη, ἦταν τότε δώδεκα χρονῶν, εἶναι μικροσκοπικὸς σέ σχέση μὲ τοὺς ἐνηλίκους, καὶ ὁ καλλιτέχνης δὲν κάνει καμιά προσπάθεια γιά νὰ μάς

δώσει μιὰν ἰδέα γιά τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στις μορφές. Εξἄλλου, ὅλα τὰ πρόσωπα εἶναι περίπου σχεδιασμένα σύμφωνα μὲ τὸν ἴδιο ἀπλό τύπο, μὲ καμπυλωτά φρύδια, κατεβαστὰ χεῖλια καὶ σγουρά μαλλιά καὶ γένια. Μὲ ἐκπληξη βλέπουμε πὼς στὸ κάτω μέρος τῆς ἰδίας σελίδας ἔχει προστεθεῖ μιὰ ἄλλη σκηνή, ἀσχετὴ μὲ τό ἱερὸ κείμενο. Πρόκειται γιά θέμα παρμένο ἀπὸ τὴν καθημερινή ζωὴ τῆς εποχῆς, τό κυνήγι τῆς πάπιας μὲ γεράκι. Ὁ ἀντρας καὶ οἱ γυναῖκες πάνω στ' ἄλογα καὶ τό ἀγόρι ποὺ πάει μπροστὰ βλέπουν μὲ εὐχαρίστηση τό γεράκι νὰ ἀρπάζει μιὰ πάπια, ἐνῶ δύο ἄλλες ξεφεύγουν. Ὁ καλλιτέχνης μπορεῖ νὰ μὴν εἶχε κοιτάξει ἓνα ἀληθινὸ δωδεκάχρονο παιδί γιά νὰ ζωγραφίσει τὸν Χριστό, ἀλλὰ μελέτησε ὅποιοδήποτε ἀληθινὰ γεράκια καὶ πάπιες ὅταν ζωγράφιζε τὴ σκηνή ἀποκάτω. «Ἐνῶθε ἴσως τόσο σεβασμὸ γιά τό ἱερὸ κείμενο, ποῦ δὲν μπορούσε νὰ ἐντάξει στὴν εἰκόνα τις παρατηρήσεις του ἀπὸ τὴ ζωὴ. Προτίμησε νὰ ξεχωρίσει τὰ δυο πράγματα: τὴν καθαρὰ συμβολικὴ ἀφήγηση, ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, μὲ εὐανάνγνωστες χειρονομίες καὶ χωρὶς λεπτομέρειες ποῦ ν' ἀποσποῦν τὴν προσοχή, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, στὸ περιθώριο τῆς σελίδας, ἓνα κοααάτι

αιώνα του Τσώσερ. Μόνο κατά τη διάρκεια του δέκατου τέταρτου αιώνα συγκεράστηκαν βαθμιαία τα δύο αυτά στοιχεία: η γεμάτη χάρη αφήγηση και η πιστή παρατήρηση. “Ίσως αυτό δεν θα είχε συντελεστεί τόσο γρήγορα, χωρίς την επίδραση της ιταλικής τέχνης.

Στήν Ιταλία, και ιδιαίτερα στη Φλωρεντία, η τέχνη του Τζιόττο είχε αλλάξει την όλη αντίληψη της ζωγραφικής. Ή παλιά βυζαντινή τεχνοτροπία φάνηκε ξαφνικά άκαμπτη και ξεπερασμένη. Δέ θα έπρεπεώστούσο να υποθέσουμε πώς η ιταλική τέχνη ξεχώρισε απότομα από την υπόλοιπη Ευρώπη. Αντίθετα, οι ιδέες του Τζιόττο επηρέασαν τις χώρες πέρα από τις “Άλπεις, ενώ τα ιδανικά των ζωγράφων του Βορρά, που συνέχιζαν τη γοτθική παράδοση, άρχισαν να υιοθετούνται από τους καλλιτέχνες του Νότου. Στη Σιένα προπάντων —άλλη πόλη της Τοσκάνης και μεγάλη αντίζηλο της Φλωρεντίας— τό γούστο καί οι μέθοδοι των καλλιτεχνών του Βορρά έκαναν βαθύτατη εντύπωση. Οι ζωγράφοι της Σιένας δεν είχαν άποκοπέϊ από τη βυζαντινή παράδοση μέ τον δραστικό καί επαναστατικό τρόπο του Τζιόττο στη Φλωρεντία. Ό μεγαλύτερος ζωγράφος της Σιένας, σύγχρονος του Τζιόττο, ό Duccio (περ. 1255/60-περ. 1315/18), είχε προσπαθήσει, καί τό πέτυχε, αντί να άπορρίψει τις βυζαντινές φόρμες, να τούς έμφυσησει νέα ζωή. Ό πίνακας για την ‘Αγία Τράπεζα πού βλέπουμε στην *Εικόνα 141* καί πού ανήκει σε δυό νεότερους ζωγράφους της σχολής του, τόν Simone Martini (1285;-1344) καί τόν Lippo Memmi (πέθανε ίσως τό 1347)» μαρτυρεί πόσο οι καλλιτέχνες της Σιένας άφομοίωσαν τα ιδανικά καί τη γενική άτμόσφαιρα του δέκατου τέταρτου αιώνα. Ό πίνακας παριστάνει τόν Ευαγγελισμό —τη στιγμή πού ό ‘Αρχάγγελος Γαβριήλ κατεβαίνει από τόν ουρανό για να χαιρετίσει την Παρθένο καί βλέπουμε να βγαίνει από τό στόμα του τό *Χάϊρε, Κε/αριτωμένη*. Στο άριστερό του χέρι κρατάει κλαδί έλιάς, σύμβολο ειρήνης· τό δεξί του χέρι είναι άνασηκωμένο σάν να πρόκειται να μιλήσει. Έχει βρει την Παναγία να διαβάζει. Ή εμφάνιση του αγγέλου την αίφνιδίασε. Άποτραβιέται μέ μιá κίνηση δέους καί ταπεινοφροσύνης, ενώ γυρίζει να κοιτάξει τόν ουράνιο αγγελιοφόρο. Άνάμεσά τους ένα βάζο μέ λευκά κρίνα, σύμβολα παρθενίας, καί ψηλά, στην κεντρική οξυκόρυφη άψίδα, ή περιστερά, σύμβολο του Αγίου Πνεύματος, περιτριγυρισμένη από τετραπτέρυγα χερουβείμ. Αυτοί οι ζωγράφοι συμμερίζονταν την προτίμηση των Γάλλων καί των “Αγγλων συναδέλφων τους, *Εικόνες 113* καί *140*, για λεπτογραμμένες φόρμες καί για λυρική διάθεση. Χαίρονταν τις άβρες καμπύλες των πτυχώσεων καί τη λυγρή χάρη των λιγνών σωμάτων. Στην πραγματικότητα, όλος ό πίνακας μοιάζει μέ πολύτιμο έργο χρυσοχόου. μέ τις μορφές να προβάλλουν πάνω στο χρυσό φόντο μέ τέτοια δεξιοτεχνική διάταξη ώστε να απορρέει ένα έξοχο σχέδιο. Δεν παύουμε ούτε στιγμή να θαυμάζουμε τόν τρόπο μέ τόν όποιο τοποθετούνται αυτές οι μορφές μέσα στο περίπλοκο σχήμα του τριπτύχου· τόν τρόπο μέ τόν όποιο πλαισιώνονται οι φτερούγες του αγγέλου από την οξυκόρυφη άψίδα στο άριστερό μέρος καί μέ τόν όποιο ή μορφή της Παναγίας άποτραβιέται, για να προστατευτεί, στη δεξιά άψίδα, ενώ τό κενό ανάμεσά τους καλύπτεται από τό βάζο καί, ψηλότερα, από την περιστερά. Οι ζωγράφοι είχαν μάθει από τη μεσαιωνική παράδοση αυτή την τέχνη, να συνταιριάζουν τις μορφές σε μιá σύνθεση. Είχαμε



141

Σιμόνε Μαρτίνι
καί Λίππο Μέμμι
Ο Ειχηγ/ε/Λομός,
1333

Τμήμα Άγίας
Τράπεζας πού έγινε
γιά τόν καθεδρικό
ναό τής Σιένας·
τέμπερα πάνω σέ
ξύλο· Ούϋτίτι

ήδη την εύκαιρία νά θαυμάσουμε τόν τρόπο με τόν όποιο οί καλλιτέχνες τού Μεσαιώνα διαμοίραζαν τά ιερά σύμβολα, προκειμένου νά έπιτύχουν μιάν άρμονική διάταξη. Ξέρουμε όμως ότι τό κατόρθωσαν άγνοώντας τό πραγματικό σχήμα και τις άναλογίες των πραγμάτων και άψηφώντας εντελώς τό θέμα τού χώρου. Άλλά οί ζωγράφοι τής Σιένας δέν άκολουθούσαν πιά τήν ίδια διαδικασία. Οί μορφές τους μάς φαίνονται ίσως κάπως παράξενες, μέ τά λοξά τους μάτια και τά καμπυλωτά χείλη. Φτάνει όμως νά εξετάσουμε μερικές λεπτομέρειες, γιά νά πειστούμε πώς τά επιτεύγματα τού Τζιόττο δέν πήγαν καθόλου χαμένα. Τό βάζο είναι πραγματικό βάζο, τοποθετημένο σέ ποανιπτικό πέττη νο δήηρηΛη *τη



όν άγγελο. Τό κάθισμα οπού κάθεται ή Παναγία είναι πραγματικό κάθισμα, :ού δίνει την αίσθηση του βάθους, καί τό βιβλίο πού κρατάει δέν είναι άπλώς να σύμβολο βιβλίου, αλλά πραγματικό προσευχητάρι, με τό φως νά πέφτει :άνω του καί μέ σκιά ανάμεσα στις σελίδες του, πού ό καλλιτέχνης θά πρέπει νά ό μελέτησε βλέποντας κάποιο προσευχητάρι πού είχε στο εργαστήρι του.

Ό Τζιόττο ήταν σύγχρονος τού μεγάλου Φλωρεντινού ποιητή, τού Δάντη, :ού τον αναφέρει στη *Θεία Κωμωδία*. Ό Σιμόνε Μαρτίνι, ό ζωγράφος τής *Ει-όνας 14τ'*, ήταν φίλος τού Πετράρχη, τού μεγαλύτερου Ιταλού ποιητή τής πόμενης γενιάς. Ό Πετράρχης είναι σήμερα γνωστός κυρίως από τά ερωτικά Γονέτα πού έγγραφε για τή Λάουρα. Άπό τά ποιήματα αυτά μαθαίνουμε πώς ό Λμόνε Μαρτίνι έκανε ένα πορτρέτο τής Λάουρας πού άρεσε πολύ στον ποιητή. Εχουμε δει πώς στο Μεσαίωνα δέν υπήρχαν προσωπογραφίες όπως τις έννο-•ύμε σήμερα. Οί καλλιτέχνες ζωγράφιζαν συμβατικές μορφές γυναικών ή άν-ρών καί πρόσθετον τό όνομα τού άνθρώπου πού ύποτίθεται ότι παρίσταναν. Ίυστυχώς τό πορτρέτο τής Λάουρας χάθηκε, καί δέν ξέρουμε πόσο τής έμοιαζε.

142

**Πέτερ Πάρλερ
ό Νεότερος
Α ύτοπροσωπογρα-
φία, 1379-86**

**Καθεδρικός ναός τή:
Πράγας**

Ξέρουμε όμως πώς ο Σιμόνε Μαρτίνι, όπως και άλλοι καλλιτέχνες του δέκατου τέταρτου αιώνα, ζωγράφιζαν πρόσωπα «έκ τού φυσικού», και πώς η τέχνη της προσωπογραφίας αναπτύχθηκε εκείνη την εποχή. Ίσως ο τρόπος με τον οποίο ο Σιμόνε Μαρτίνι ατένιζε τη φύση και μελετούσε τις λεπτομέρειες δεν ήταν άσχετος με τη γενικότερη ανάπτυξη της προσωπογραφίας, αφού οι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες είχαν πολλές ευκαιρίες ν' αποκομίσουν διδάγματα από τὰ ἐπιτεύγματα του. Ο Σιμόνε Μαρτίνι, όπως άλλωστε και ο ίδιος ο Πετράρχης, έμεινε πολλά χρόνια στην αυλή του Πάπα, που εκείνη την εποχή δέ βρισκόταν στη Ρώμη, αλλά στην Άβινιόν, στη νότια Γαλλία. Η Γαλλία ήταν ακόμη τό κέντρο της Εϋρώπης, και οι γαλλικές ιδέες και τεχνοτροπίες άσκούσαν παντού μεγάλη έπιρροή. Τη Γερμανία την κυβερνούσε τότε μιá οικογένεια που καταγόταν από τό Λουξεμβούργο και είχε τό παλάτι της στην Πράγα. Στον καθεδρικό ναό αυτής της πόλης υπάρχει μιá θαυμαστή σειρά από προτομές αυτής της περιόδου (1379–13^6). Παριστάνουν δωρητές, όπως τὰ αγάλματα των κτητόρων στο Νά-συμπουργκ, σελίδα 194, Εικόνα /jo. Σ' αυτήν όμως την περίπτωση δεν υπάρχουν περιθώρια γιά άμφιβολίες. Έχουμε νά κάνουμε μέ πραγματικές προτομές ανθρώπων της εποχής. Ανάμεσά τους κι ο ίδιος ο γλύπτης, ο Πέτερ Πάρλερ ο Νεότερος. Πρόκειται, κατά πάσα πιθανότητα, γιά τήν πρώτη γνωστή αυτοπροσωπογραφία καλλιτέχνη, Εικόνα 142.

Η Βοημία έγινε ένα από τὰ κέντρα μέσα από τὰ όποια διαδόθηκε ευρύτερα ή ιταλική και γαλλική επίδραση. Οι διασυνδέσεις της έφτασαν ως τήν Αγγλία, όταν ο Ριχάρδος Β' παντρεύτηκε τήν Άννα της Βοημίας. Η Άγγλία είχε έπίσης έμπορικές σχέσεις μέ τή Βουργουνδία. Η Εϋρώπη—ή τουλάχιστον ή Εϋρώπη της Λατινικής Εκκλησίας— άποτελούσε ακόμη τότε μιá μεγάλη ένότητα. Καλλιτέχνες και ιδέες ταξίδευαν από τό ένα κέντρο στο άλλο, και κανένας δέ σκεφτόταν νά άπορρίψει κάποιο έπίτευγμα έπειδή ήταν «ξένο». Ο ρυθμός που δημιουργήθηκε μέσα από αυτές τις ανταλλαγές, προς τό τέλος του δέκατου τέταρτου αιώνα, ονομάστηκε από τούς ιστορικούς «Διεθνής ρυθμός». Ένα θαυμαστό του δείγμα είναι τό ονομαζόμενο «Δίπτυχο Ούιλτον», που τό ζωγράφησε πιθανώς Γάλλος καλλιτέχνης γιά έναν "Αγγλο βασιλιά, Εικόνα 143. Τό έργο αυτό μάς ενδιαφέρει από πολλές άπόψεις, μιá από τις όποιες είναι και τό ότι παριστάνει μιá ιστορική προσωπικότητα, τό βασιλιά Ριχάρδο Β', τον άτυχο σύζυγο της Άννας της Βοημίας. Τον βλέπουμε νά γονατίζει και νά προσεύχεται, ενώ ο Ίωάννης ο Βαπτιστής και άλλοι δύο προστάτες άγιοι της βασιλικής οικογένειας μεσιτεύουν γιά χάρη του στην Παναγία, ή όποια φαίνεται νά στέκει στο άνθισμένο λιβάδι του Παραδείσου· τήν περιτριγυρίζουν άγγελοι που λάμπουν από ομορφιά και που φοράνε όλοι τό βασιλικό έμβλημα, τό άσπρο έλάφι μέ τὰ χρυσά κέρατα. Τό Θείο Βρέφος, όλο ζωηράδα, κάνει μιá κίνηση προς τὰ έμπρός, σάν νά καλωσορίζει ή νά ευλογεί τό βασιλιά και νά τον βεβαιώνει πώς εισακούστηκαν οι προσευχές του. Κάτι από τήν πανάρχαιη μαγική στάση άπέναντι στην εικόνα έξακολουθεί ίσως νά έπιζεί στις «προσωπογραφίες δωρητών», γιά νά μάς θυμίζει τήν άντοχή αυτών των δοξασιών, που τις συναντήσαμε στο ίδιο τό λίκνο της τέχνης. Δέν είναι άπίθανο, ό δωρητής, που αποοεί νά υπν

143 ΠΙΣΩ ΣΕΛΙΔΑ
Ο "Άγιος Ίωάννης
ό Βαπτιστής, ό
"Άγιος Έδουάρδος ό
Έξομολογητής και
ό "Άγιος Έδόμόνος
θέτουν τον Ριχάρδο
Β' ΙΜΟ την
προστασία του
Χρίστου (Άίπτυχο
Ουίλτον), περ. 1395

Τέμπρα πάνω σέ
ξύλο κάθε τμήμα
47.5 x 29.2 εκ.
Έθνική
Πινακοθήκη,





αντιξοότητες της ζωής, γνωρίζοντας πώς σέ μιά ήσυχη εκκλησία ή παρεκκλήσι υπήρχε κάτι δικό του, τό ομοίωμά του, άποτυπωμένο από έναν άξιο καλλιτέχνη, συντροφιά με τούς άγιους καί τούς αγγέλους, σέ μιά στάση άένανης προσευχής.

Διακρίνουμε χωρίς δυσκολία μέ ποιόν τρόπο τά έργα πού εξετάσαμε πριν συνδέονται μέ τήν τέχνη τού «Διπτύχου Ούιλτον»: ύπάρχει εδώ μιά ωραία ρευστή γραμμή καί κομπά, λεπτά μοτίβα. Ό τρόπος μέ τον όποιο ή Παναγία αγγίζει τό πόδι τού μικρού Χριστού καί οί χειρονομίες τών αγγέλων μέ τά μακριά, λιγνά χέρια μάς θυμίζουν μορφές πού έχουμε ξαναδει. Για μιάν άκόμη φορά, βλέπουμε πώς δείχνει ό καλλιτέχνης τή δεξιοτεχνία του στή βράχυνση —στή στάση λ.χ. τού αγγέλου πού γονατίζει στήν άριστερή πλευρά— καί πώς χαίρεται ν' άξιοποιεί σπουδές εκ τού φυσικού στο πλήθος τών λουλουδιών πού κοσμούν τον παράδεισο τής φαντασίας του.

Ζωγραφίζοντας τον γύρω κόσμος, οί καλλιτέχνες τού «Διεθνούς ρυθμού» χρησιμοποίησαν τό ίδιο χάρισμα τής παρατηρητικότητας, καί δοκίμασαν τήν ίδια εύχαρίστηση για τά ωραία καί λεπτεπίλεπτα πράγματα. Τό Μεσαίωνα συνήθιζαν νά εικονογραφούν μηνολόγια μέ παραστάσεις από τις διάφορες ασχολίες τού κάθε μήνα: τή σπορά, τό κυνήγι, τό θερισμό. Ένα μηνολόγιο, ενσωματωμένο σέ προσευχητάρι πού παράγγειλε ένας πλούσιος Βουργουνδός δούκας στό εργαστήρι τών αδελφών ύπόουι[^], *Εικόνα 144*, δείχνει πώς αὐτές οί εικόνες, παρμένες από τή ζωή, έγιναν πιο ζωντανές καί πιο πιστές, άκόμη καί σέ σύγκριση μέ τό «Ψαλτήριο τής Βασίλισσας Μαίρης», *Εικόνα 140*. Η μικρογραφία παριστάνει τήν έτήσια γιορτή τής άνοιξης, όπως τή γιόρταζαν οί αύλικοί. Περνάνε από ένα δάσος, πάνω στ' άλογά τους, μέ χαρούμενες φορεσιές, στεφανωμένοι μέ κλαδιά καί λουλούδια. Βλέπουμε πώς ό ζωγράφος χάρηκε πρώτα σάν θεατής τά όμορφα κορίτσια μέ τά κομπά τους φορέματα καί άποτύπωσε μέ απόλαυση τή λαμπερή παρέλαση. Ξαναθυμόμαστε τον Τσώσερ καί τούς προσκυνητές του· γιατί καί ό ζωγράφος μας πάσχιζε νά έξατομκεύσει τούς διαφόρους τύπους καί τό κατόρθωσε τόσο καλά πού νομίζουμε πώς τούς άκούμε νά μιλάνε. Τέτοιες εικόνες ζωγραφίζονταν, πιθανόν, μέ μεγεθυντικό φακό, καί πρέπει νά τις μελετάμε μέ άνάλογη άγάπη καί προσοχή. "Όλες οί λεπτομέρειες πού διάλεξε καί συγκέντρωσε στή σελίδα του ό ζωγράφος συνθέτουν μιάν εικόνα πού μοιάζει σχεδόν μέ σκηνή από τήν πραγματική ζωή. Σχεδόν, αλλά όχι άπόλυτα· γιατί, όταν προσέξουμε ότι ό καλλιτέχνης τοποθετεί στό βάθος ένα παραπέτασμα από δέντρα, καί άκόμη μακρύτερα τις στέγες ενός μεγάλου καστελιού, συνειδητοποιούμε ότιαυτό πού βλέπουμε δέν είναι ή πραγματικότητα. Η τέχνη τού ζωγράφου μοιάζει τόσο άπομακρυσμένη από τον συμβολικό τρόπο άφήγησης πού χρησιμοποιούσαν οί προηγούμενες γενιές, ώστε χρειάζεται προσπάθεια για νά καταλάβουμε πώς καί αὐτός άκόμη δέν είναι σέ θέση νά παραστήσει τό χώρο μέσα στον όποιο κινούνται οί μορφές του, καί πώς φτάνει στήν ψευδαίσθηση τής πραγματικότητας κυρίως μέσα από τήν προσήλωσή του στή λεπτομέρεια. Τά δέντρα του δέν είναι πραγματικά δέντρα, ζωγραφισμένα εκ τού φυσικού, αλλά μάλλον μιά σειρά από δέντρα-σύμβολα, τό ένα δίπλα στό άλλο, ενώ καί τά πρόσωπα τών ανθρώπων είναι, λίγο πολύ, παραλλαγές ενός καί τού αυτού ελκυστικού τύπου. Τό ενδιαφέρον του, ωστόσο, για τή λαμπρό-

144

Πώλ καί Ζάν ντε
Λεμπούρ,
Μάης,
περ. 1410

Σελίδα από τις «*Très
Riches Heures*»,
ζωγραφισμένες για
τόν Δούκα
τού Μπερρύ-
Μουσείο Κοντέ,
Σαντιγύ





1|τα και τή χαρά τής ζωής γύρω του μαρτυρεί πώς οί απόψεις του για τούς τόχους τής ζωγραφικής ήταν πολύ διαφορετικές από τις απόψεις των καλλι-
;χνών τής πρώτης περιόδου τού Μεσαίωνα. Τό ενδιαφέρον είχε μετατοπιστεί
ϊθιμαίᾳ από τήν όσο τό δυνατό σαφέστερη καί έντυπωσιακότερη έξιστόρηση
ώς θρησκευτικού θέματος στήν απόδοση τής φύσης μέ τον πιστότερο τρόπο,
ιδαμε πώς οί δυο αντιλήψεις δέν καταλήγουν άναγκαστικά σέ σύγκρουση. Ἡ
ὑπὴ τότε γνώση τής φύσης μπορούσε αναμφίβολα νά ὑπηρετήσει τή θρησκευ-
κή τέχνη, όπως τήν ὑπηρετήσαν οί καλλιτέχνες τού δέκατου τέταρτου αιώνα
ἢ όπως έμελλε νά τήν ὑπηρετήσουν καί οί κατοπινοί· οί στόχοι όμως τού
ιλλιτέχνη είχαν αλλάξει. Παλαιότερα, άρκούσε νά μάθει τούς καθιερωμένους
>πους για νά παραστήσει τίς κύριες μορφές στά θρησκευτικά επεισόδια καί νά

145

Αντόνιο

Πιζανέλλο

Σπουδές για έναν

πίθηκο,

περ. 1430

Φύλλο από τετράδιο

μέ σχέδια

άκιδογραφία πάνω

χαρτί 20,6 χ 21,7 εκ

Λούβρο, Παρίσι

εφαρμόσει τή γνώση του σέ ολοένα νεότερους συνδυασμούς. Τώρα, ή δουλειά του απαιτούσε μια διαφορετική δεξιότητα. Έπρεπε νά είναι σέ θέση νά κάνει σπουδές εκ τού φυσικού καί νά τις μεταφέρει στά έργα του. Άρχισε τότε νά χρησιμοποιεί τετράδια σχεδίου καί νά συγκεντρώνει σπουδές από σπάνια καί ώραϊα φυτά καί ζώα. Αυτό πού υπήρξε εξαίρεση στην περίπτωση τού Μάθιου Πάρις, *σελίδα 132*, έμελλε νά καταστεί γρήγορα κανόνας. "Ένα σχέδιο όπως στην *Εικόνα 132*, έμελλε νά καταστεί γρήγορα κανόνας. "Ένα σχέδιο όπως στην *Εικόνα 145* > έργο τού Antonio Pisanello (1397-1455) < ενός ζωγράφου από τή βόρεια Ιταλία, είκοσι χρόνια περίπου μετά τή μικρογραφία των Λεμπούρ, μάς δείχνει πώς αυτή ή συνήθεια οδήγησε τούς ζωγράφους νά μελετήσουν με ενδιαφέρον καί αγάπη τά αληθινά ζώα. Τό κοινό άρχισε νά κρίνει τά έργα των καλλιτεχνών ανάλογα μέ τήν επιδεξιότητά τους στην απόδοση τής φύσης καί μέ τον πλούτο των ελκυστικών λεπτομερειών πού κατόρθωναν νά ενσωματώσουν στο έργο τους. Οί ζωγράφοι ήθελαν ώστόσο νά προχωρήσουν περισσότερο. Δέν τούς ικανοποιούσε πιά ή πρόσφατα άποκτημένη δεξιοτεχνία τους στη λεπτομερειακή απεικόνιση, εκ τού φυσικού, των λουλουδιών ή των ζώων φιλοδοξούσαν νά διερευνήσουν τούς νόμους τής οπτικής καί ν' άποκτήσουν γιά τό ανθρώπινο σώμα όση γνώση χρειαζόταν ώστε νά τό πλάθουν στά αγάλματα καί στις παραστάσεις τους όπως οί "Έλληνες καί οί Ρωμαίοι. Άπό τή στιγμή αυτή, ή μεσαιωνική τέχνη είχε ουσιαστικά τελειώσει. Η περίοδος πού ακολουθεϊ είναι αυτή πού ονομάζουμε συνήθως Άναγέννηση.

Γλύπτης
τρία τό έργον,
περ. 1340

Μαρμάρινο
ανάγλυφο τού
Αντρέα Πιζάνο από
τό κωδωνοστάσιο
της Φλωρεντίας·
ύψος 100 εκ.
Museo dell'Opera del
Duomo ΦΙ/rtflfwrin



Η ΚΑΤΑΚΤΗΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Οί αρχές του δέκατου πέμπτου αιώνα

Ἡ ιδέα μιας Ἀναγέννησης είχε κερδίσει έδαφος στην Ἰταλία από την εποχή του Τζιόττο. Τότε, όταν επαινούσαν έναν ποιητή ή έναν καλλιτέχνη, έλεγαν πώς ή δουλειά του ήταν εξίσου καλή μέ των αρχαίων. Μέ αυτό τον τρόπο εγκωμίασαν τον Τζιόττο ως τον ζωγράφο που οδήγησε σέ μιá αληθινή αναβίωση τής τέχνης, καί μ' αυτό έννοούσαν πώς τό έργο του ήταν εξίσου καλό μέ των ξακουστών καλλιτεχνών που επαινούσαν στά βιβλία τους οί "Έλληνες καί οί Ρωμαίοι συγγραφείς. Τό γεγονός ότί αυτή ή ιδέα διαδόθηκε ειδικά στήν Ἰταλία, δεν είναι περίεργο. Οί Ἰταλοί είχαν σαφή επίγνωση πώς στο παρελθόν ή χώρα τους, μέ πρωτεύουσα τή Ρώμη, υπήρξε τό κέντρο τοú πολιτισμένου κόσμου, καί πώς ή δύναμη καί ή δόξα της έσβησαν από τότε που οί γερμανικές φυλές, οί Γότθοι καί οί Βάνδαλοι, είχαν εισβάλει στή χώρα καί διέλυσαν τή Ρωμαϊκή Αύτοκρατορία. Ἡ ιδέα μιας αναβίωσης ήταν στενά δεμένη γιά τούς Ἰταλούς μέ τήν ιδέα μιας αναγέννησης «τοú μεγαλείου τής Ρώμης». Ἡ περίοδος που μεσολαβούσε ανάμεσα στήν κλασική εποχή, στήν όποια άνέτρεχαν μέ περηφάνια, καί τή νέα εποχή που προσδοκούσαν, ήταν απλώς ένα θλιβερό διάλειμμα. «Τό μεσοδιάστημα». Ἡ ιδέα λοιπόν τής αναγέννησης εύθυνόταν γιά τήν αντίληψη πώς τό μεσοδιάστημα ήταν ένας Μεσαίωνας, όρος που χρησιμοποιούμε ακόμη. Καί καθώς οί Ἰταλοί θεωρούσαν τούς Γότθους υπαίτιους γιά τον άφανισμό τής Ρωμαϊκής Αύτοκρατορίας, έδωσαν στήν τέχνη τής ενδιάμεσης περιόδου τό όνομα γοτθική, εννοώντας βάρβαρη —όπως χρησιμοποιούμε τώρα τή λέξη βανδαλισμός, όταν αναφερόμαστε σέ όσους καταστρέφουν ώραϊα πράγματα χωρίς λόγο.

Ξέρουμε σήμερα πώς οί θεωρίες αυτές των Ἰταλών δεν βασίζονταν στήν πραγματικότητα. Ἐπρόκειτο, στήν καλύτερη περίπτωση, γιά μιá χοντροκομμένη καί υπεραπλουστευμένη εικόνα τής πραγματικής πορείας των γεγονότων. Είδαμε πώς κάπου έπτακόσια χρόνια χώριζαν τούς Γότθους από τήν εμφάνιση τής τέχνης που άποκαλούμε σήμερα γοτθική. Ξέρουμε επίσης πώς ή αναβίωση τής τέχνης, ύστερα από τό συγκλονισμό καί τήν άναταραχή τοú σκοτεινού Μεσαίωνα, έγινε βαθμιαία, καί πώς ή ίδια ή γοτθική περίοδος άποτελεϊ σημαντική φάση αύτής τής αναβίωσης. Μπορούμε ίσως νά καταλάβουμε γιάτί οί Ἰταλοί δεν είχαν συνειδητοποιήσει στον ίδιο βαθμό μέ τούς λαούς που ζούσαν βορειότερα τήν άργή άλλαγή στήν τέχνη: είδαμε πώς, γιά μιá περίοδο τοú Μεσαίωνα, είχαν μείνει πίσω. Έτσι, τά έπιτεύγματα τοú

μεγάλων και υψηλών ιδανικών στην τέχνη. Οί Ιταλοί του δέκατου τέταρτου αιώνα πίστευαν πώς ή τέχνη, ή επιστήμη και ή παιδεία είχαν ακμάσει στην κλασική εποχή, πώς όλα αυτά καταστράφηκαν σχεδόν από τους βαρβάρους του Βορρά και πώς ο δικός τους ρόλος ήταν ν' αναστήσουν τό ένδοξο παρελθόν και νά δημιουργήσουν μία νέα εποχή.

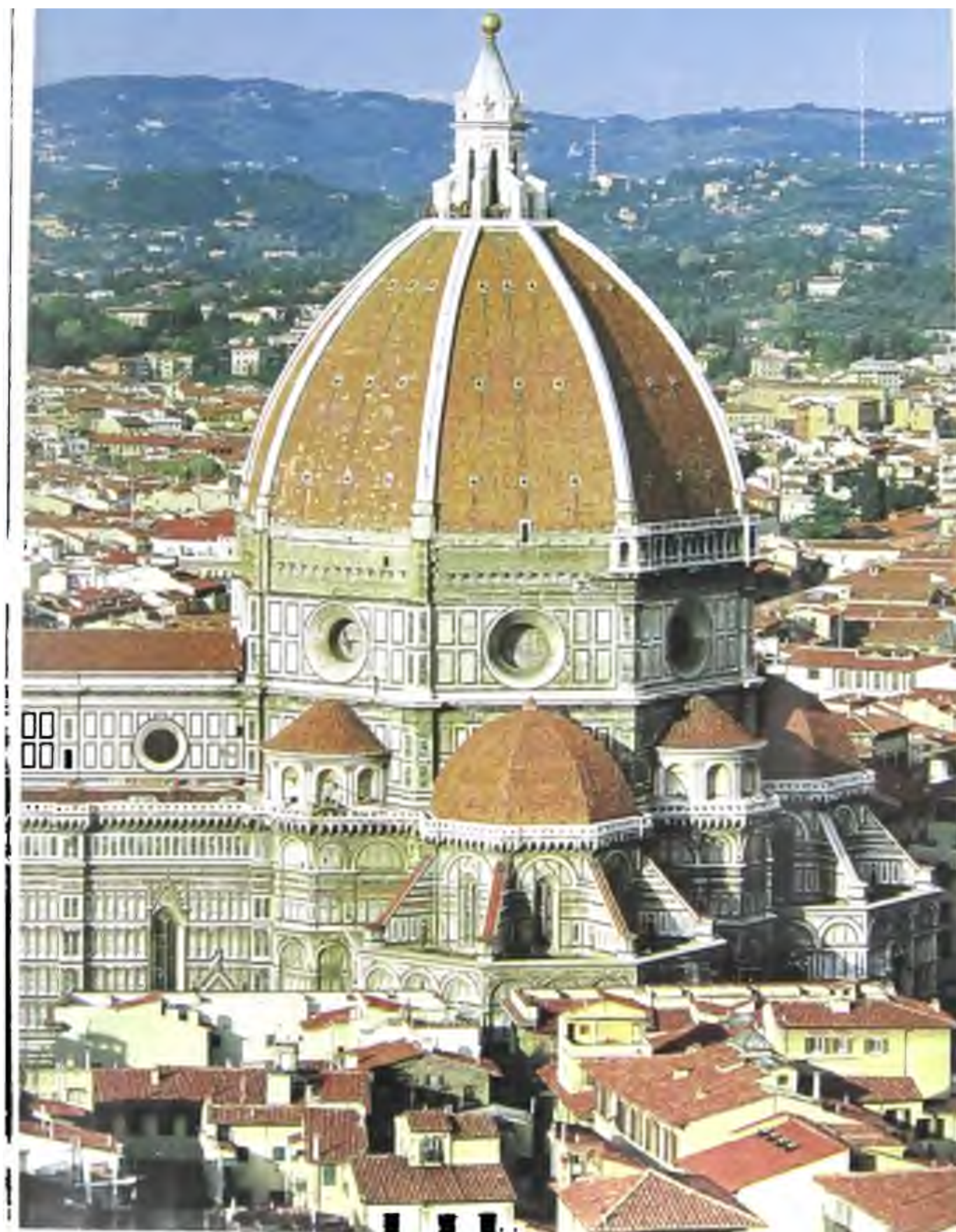
Σέ καμιά άλλη πολιτεία δέν ήταν τόσο έντονη αυτή ή αίσθηση εμπιστοσύνης κι ελπίδας όσο στήν πλούσια εμπορική πόλη, τή Φλωρεντία, τήν πόλη τού Δάντη και τού Τζιόττο. Εκεί άκριβώς, τις πρώτες δεκαετίες τού δέκατου πέμπτου αιώνα, μία ομάδα καλλιτεχνών ξεκίνησε αποφασιστικά, μέ σκοπό νά δημιουργήσει μία νέα τέχνη και νά ξεκόψει από τις ιδέες τού παρελθόντος.

Ή ήγετική φυσιογνωμία σ' αυτήν τήν ομάδα ήταν ένας άρχιτέκτονας, ο Filippo Brunelleschi (1377-1446). Ό Μπρουνελλέσκι δούλεψε στον καθεδρικό ναό τής Φλωρεντίας, πού βρισκόταν στο τελευταίο στάδιο τής οικοδόμησής του. Ήταν μία έκκλησία γοτθικού ρυθμού, και ο νέος άρχιτέκτονας είχε άφομοιώσει στήν έντέλεια τις τεχνικές επινοήσεις πού άποτελούσαν μέρος τής γοτθικής παράδοσης. Πράγματι, ή φήμη του οφείλεται εν μέρει σέ ένα επίτευγμα πού δέν θά μπορούσε νά πραγματοποιηθεί, άν ο ίδιος αγνοούσε τις γοτθικές μεθόδους γιά τήν κατασκευή τού θόλου. Οί Φλωρεντινοί ήθελαν νά άποκτήσει ο καθεδρικός ναός τους έναν μεγάλο θόλο, κανέννας όμως δέν κατόρθωνε νά γεφυρώσει τήν τεράστια απόσταση ανάμεσα στους πεσσούς πάνω στους όποιους θά στηριζόταν ο θόλος αυτός, ώσότου ο Μπρουνελλέσκι επινόησε μία μέθοδο γιά νά τό πετύχει, *Εικόνα 146*. Κι όταν τον κάλεσαν νά σχεδιάσει νέες εκκλησίες ή άλλα κτίρια, κατάργησε τελείως τον παραδοσιακό ρυθμό και υιοθέτησε τις επιδιώξεις εκείνων πού λαχταρούσαν νά ξαναζωντανέψουν τό μεγαλείο τής Ρώμης. Λένε πώς πήγε στή Ρώμη, όπου μέτρησε τά έρείπια τών ναών και τών αρχαίων ανακτόρων και σχεδίασε τις φόρμες τους και τή διακόσμησή τους. Δέν είχε τήν πρόθεση ν' αντιγράψει αυτούσια αυτά τά κτίρια, πού δέν θά μπορούσαν άλλωστε νά προσαρμοστούν στις ανάγκες τής Φλωρεντίας τού δέκατου πέμπτου αιώνα. Εκείνο πού επιδίωκε ήταν ή δημιουργία ενός νέου τρόπου δόμησης, όπου οί φόρμες τής κλασικής άρχιτεκτονικής θά χρησιμοποιούνταν ελεύθερα γιά νά διαμορφώσουν νέους κανόνες άρμονίας και ομορφιάς.

Τό έκπληκτικότερο στοιχείο στήν περίπτωση τού Μπρουνελλέσκι είναι ότι κατόρθωσε νά πραγματοποιήσει τό σκοπό του. Γιά πεντακόσια περίπου χρόνια οί άρχιτέκτονες τής Εύρώπης και τής Άμερικής άκολούθησαν τά δικά του άχνάρια. "Όπου κι άν πάμε, σέ πόλεις και σέ χωριά, βρίσκουμε κτίρια όπου χρησιμοποιούνται οί κλασικές φόρμες, όπως οί κολόνες ή τά αετώματα. Μόνο στον αιώνα μας άρχισαν οί άρχιτέκτονες νά αμφισβητούν τις αρχές τού Μπρουνελλέσκι και νά επαναστατούν εναντίον τής αναγεννησιακής παράδοσης, όπως επαναστάτησε εκείνος εναντίον τής γοτθικής. Ωστόσο, πολλά σημανινά σπίτια, άκόμη κι όταν δέν έχουν κολόνες και άλλα παρόμοια διακοσμητικά στοιχεία, διατηρούν κάπου ορισμένα κατάλοιπα τής κλασικής μορφής, λ.χ. στήν κορνίζα τής πόρτας ή στό πλαίσιο τού παραθύρου ή στά μέτρια και τις άναλογίες τού κτιρίου. "Αν σκοπός τού Μπρουνελλέσκι ήταν νά δημιου-

146

Φίλιππο
Μπρουνελλέσκι
Θό 'Joz, του
καθεδρικών ναού τής
Φλωρε\τίας,
περ. 1420-36





147

Φίλιππο
Μπρουνελλέσκι
Παρεκκλήσι
των Πάτσι,
Φ)χυρεντία,
περ. 1430

Εκκλησία της
πρώιμης
Ἀναγέννησης

ήσει την αρχιτεκτονική μιας νέας εποχής, είναι βέβαιο πώς τὸ κατόρθωσε.

Ἡ *Εικόνα 147* δείχνει την πρόσοψη μιας μικρῆς ἐκκλησίας πού ἔχτισε ὁ Μπρουνελλέσκι γιά τήν ισχυρή οικογένεια Πάτσι στή Φλωρεντία. Μὲ τήν πρώτη ματιά διαπιστώνουμε πὼς δὲν μοιάζει μὲ κλασικό ναό, ἀλλὰ ἀκόμη ἰγότερο μὲ τις φόρμες πού χρησιμοποιοῦσαν οἱ Γότθοι ἀρχιτέκτονες. Ὁ Μπρουνελλέσκι συνταίριασε κίονες, εντοιχισμένους πεσσούς καὶ ἀψίδες μὲ ὄν δικό του τρόπο, γιά νά δώσει μιάν ἐντύπωση ελαφράδας καὶ χάρης, μιάν ἴσθησι διαφορετική ἀπὸ ὅ,τι εἶχε ὑπάρξει ὡς τότε. Λεπτομέρειες ὅπως τὸ λαίσιο τῆς πόρτας μὲ τὸ κλασικό ἀέτωμα μαρτυροῦν τὴν προσοχή μὲ τὴν ποία ὁ Μπρουνελλέσκι εἶχε μελετήσει τὰ ἀρχαία ερεῖπια καὶ κτίρια ὅπως τὸ Ιάνθεον, *σελίδα 10*, *Εικόνα 75*. Συγκρίνετε τὴν κατασκευὴ τῆς ἀψίδας πού ροχωρεῖ καὶ στο δεῦτερο πάτωμα μὲ τοὺς ἐντοιχισμένους πεσσούς. Ἡ οφειλή του στις ρωμαϊκές φόρμες γίνεται ἀκόμη σαφέστερη στο εσωτερικό τῆς ἐκκλησίας, *Εικόνα 148*. Στον φωτεινὸ αὐτὸ χώρο μὲ τις ὥραϊες ἀναλογίες δὲν πᾶρχει κανένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα στὰ ὅποια οἱ Γότθοι ἀρχιτέκτονες ἔδιναν ὅση σημασία. Οὔτε ψηλά παράθυρα, οὔτε λεπτοὶ κίονες. Ἀντιθέτως, ὁ γυνὸς ἀσπρος τοίχος χωρίζεται μὲ γκρίζους ἐντοιχισμένους πεσσούς, πού δίδουν τὴν ἐντύπωση μιᾶς κλασικῆς «τάξης», μὴ πού δὲν παίζουν κανένα ὅλο στην κατασκευὴ τοῦ κτιρίου. Ὁ Μπρουνελλέσκι τοὺς χρησιμοποίησε

148

Φίλιππο
Μπρουνελλέσκι
Ἐσωτερικό του
Παρεκκλησίου των
Πάτσι, Φ)χορεντία,
περ. 1430





149

Μαζάτσιο
7/ Αγία Τριάδα
με την Παναγία,
τον Άγιο Ιωάννη
και δωρητές,
περ. 1425-8

Νωπογραφία,
667 * 3'7 εκ.
Εκκλησία Santa
Maria Novella,
Φλωρεντία

μόνο για να υπογραμμίσει το σχήμα και τις αναλογίες του εσωτερικού χώρου.

Ο Μπρουνελλέσκι δεν ήταν μόνον ο δημιουργός της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής. Σ' εκείνον χρωστάμε, καθώς φαίνεται, άλλη μια σημαντική άνακάλυψη, που επηρέασε αποφασιστικά την τέχνη τούς επόμενους αιώνες: την προοπτική. Είδαμε πώς ούτε οι "Έλληνες, που γνώριζαν τη βράχυνση, ούτε οι ζωγράφοι της έλληνοιστικής εποχής, που μπορούσαν να δημιουργήσουν την ψευδαίσθηση του βάθους, *σελίδα 114, Εικόνα 72*, ήξεραν τούς μαθηματικούς νόμους σύμφωνα με τούς όποιους τά αντικείμενα μοιάζουν να μικραίνουν καθώς απομακρύνονται από μάς. Κανείς κλασικός καλλιτέχνης δεν θά ήταν σέ θέση, όπως είδαμε, να ζωγραφίσει την περίφημη λεωφόρο με τά δέντρα που οδηγεί στο βάθος της εικόνας, πριν εξαφανιστεί έντελώς στόν ορίζοντα. Ο Μπρουνελλέσκι έδωσε στους καλλιτέχνες τή μαθηματική λύση του προβλήματος. Τό ενδιαφέρον και ό ένθουσιασμός που προκάλεσε αυτή ή άνακάλυψη στους φίλους του ζωγράφους πρέπει να ήταν τεράστια. Η *Εικόνα 149* δείχνει έναν από τούς πρώτους πίνακες που έγιναν σύμφωνα με αυτούς τούς μαθηματικούς κανόνες. Είναι μία τοιχογραφία σέ μία έκκλησία της Φλωρεντίας και παριστάνει τήν 'Αγία Τριάδα, τήν Παναγία και τον Βαπτιστή 'Ιωάννη κάτω από τό σταυρό, μαζί με τούς δωρητές —έναν ήλικιωμένο έμπορο και τή γυναίκα του— που γονατίζουν έξω από τό πλαίσιο. Ο καλλιτέχνης που τή ζωγράφησε λεγόταν Masaccio (1401-1428), που σημαίνει «ό αδήςιος Θωμάς». Πρέπει να ήταν μία σπάνια μεγαλοφυΐα, άφου πέθανε μόλις είκοσι οχτώ χρόνων, και σ' αυτό τό σύντομο διάστημα είχε κατορθώσει να πραγματοποιήσει μιάνάληθινή επανάσταση στή ζωγραφική. Η επανάστασή του δεν περιορίζεται μόνο στο τέχνασμα της προοπτικής, μόνο που αυτό καθαυτό τό γεγονός θά πρέπει να έντυπωσίασε, όταν έγινε για πρώτη φορά. Μπορούμε να φανταστούμε τήν κατάπληξη των Φλωρεντινών τή στιγμή που άποκαλύφθηκε αυτή ή τοιχογραφία —που έμοιαζε να έχει τρυπήσει τον τοίχο μέσα από τον όποιο μπορούσε να δει κανείς ένα άλλο έντάφιο παρεκκλήσι, χτισμένο σύμφωνα με τον μοντέρνο ρυθμό του Μπρουνελλέσκι. "Ίσως όμως να τούς έκανε άκόμη μεγαλύτερη έντύπωση ή απλότητα και τό μεγαλείο τών μορφών που πλασιώνει αυτή ή νέα άρχιτεκτονική. "Αν οι Φλωρεντινοί περίμεναν κάτι σάν τον «Διεθνή ρυθμό», που ήταν της μόδας στή Φλωρεντία, όπως και άλλου στήν Εύρώπη, θά πρέπει να άπογοητεύθηκαν. Άντί για τή λεπτεπίλεπτη χάρη του, είδαν βαριές ογκώδεις μορφές· αντί για ρευστές άνετες καμπύλες, στέρα γωνιώδη σχήματα· και αντί για χαριτωμένες λεπτομέρειες, σάν τά λουλούδια και τά πολύτιμα πετράδια, ένα γυμνό μνήμα μ' ένα σκελετό. Άλλά άν ή τέχνη του Μαζάτσιο ήταν λιγότερο ευχάριστη στο μάτι από τις ζωγραφικές που είχαν συνηθίσει να βλέπουν, ήταν ταυτόχρονα πιο ειλικρινής και πιο συγκινητική. Τό βλέπουμε πώς ό Μαζάτσιο θαύμαζε τό δραματικό μεγαλείο του Τζιότο, μόνο που δεν τον μιμήθηκε. Η άπλή χειρονομία με τήν όποια ή Παναγία δείχνει τον έσταυρωμένο Γιό της είναι τόσο εύγλωττη και έντυπωσιακή, έπειδή ακριβώς είναι ή μόνη κίνηση σέ όλη τήν έπιβλητική σύνθεση. Οι μορφές μοιάζουν πράγματι με άγάλματα. Αυτή τήν έντύπωση έδωσε, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, ό Μαζάτσιο, με τό προοπτικό πλαίσιο μέσα στο όποιο τις τοποθέτησε. Νιώθουμε πώς μπορούμε σχεδόν να τις άγγίξουμε, και αυτή ή αίσθηση



μάς φέρνει πιο κοντά τόσο σέ αυτές όσο και στο μήνυμά τους. Για τους μεγάλους καλλιτέχνες της 'Αναγέννησης, οι νέες ανακαλύψεις και οι τεχνικές επινοήσεις δεν ήταν ποτέ αυτοσκοπός. Τις χρησιμοποιούσαν για νά κάνουν οικειότερο τὸ νόημα των θεμάτων τους.

Ὁ μεγαλύτερος γλύπτης στον κύκλο τοῦ Μπρουνελλέσκι ήταν ὁ Φλωρεντίνος Donatello (1386;-1466), ποὺ περνούσε τον Μαζάτσιο δεκαπέντε χρόνια, ἀλλὰ ἐζησε πολὺ περισσότερο ἀπὸ αὐτόν. Ἡ *Εἰκόνα* /5/ δείχνει ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα του ἔργα, ποὺ τοῦ εἶχε παραγγεῖλει ἡ συντεχνία των ὀ-

λουργῶν. Παριστάνει τον Ἅγιο Γεώργιο, προστάτη ἀγίό τους, καὶ ἐπρόκειτο ἃ τοποθετηθεῖ σ' ἓνα κοίλωμα ἐξωτερικοῦ τοίχου στὴν ἐκκλησία Or San Michele, στὴ Φλωρεντία. "Ἄν ἀναλογιστοῦμε τὰ γοτθικὰ ἀγάλματα στο ἐξωτερικὸ των καθεδρικών ναῶν, *σελίδα 191*. *Εἰκόνα 121*, καταλαβαίνουμε πόσο ριζι-:ή ήταν ἡ ρήξη τοῦ Ντονατέλλο με τὸ παρελθόν. Τὰ γοτθικὰ ἐκεῖνα ἀγάλματα λαίονταν νά αἰωροῦνται δίπλα στις πύλες, σέ γαλήνιες, ἐπιβλητικές σειρές, τάν πλάσματα ἀπὸ ἓναν ἄλλο κόσμο. Ὁ "Ἅγιος Γεώργιος τοῦ Ντονατέλλο :ατὰ στέρεα στὴ βάση του, μέ τὰ πόδια καρφωμένα στὴ γῆ, σάν νά ήταν ἀπο- >ασισμένος νά μὴν ὑποχωρήσει οὔτε μιὰ σπιθαμῇ. Τὴν ὄψη του δὲν τὴ διακρί- ει ἡ ἀόριστη καὶ ἡρεμὴ ομορφιά τῶν μεσαιωνικῶν ἁγίων —εἶναι ὅλο ἐνεργη- ικότητα καὶ συγκέντρωση, *Εἰκόνα 750*. Μοιάζει σάν νά βλέπει τον ἐχθρό νά :λησιάζει καὶ νά υπολογίζει τὴ δύναμή του, ἔτσι ὅπως στέκει μέ τὰ χέρια ικουμπισμένα στὴν ἀσπίδα, τὸ σῶμα τεντωμένο, ἀψηφώντας τον κίνδυνο. Τό ιγαλμα αὐτὸ ἀπόκτησε φήμη μεγάλη σάν μιὰ ἀσυναγώνιστη εἰκόνα νεανικῆς ὀλμης καὶ θάρρους. Δὲν πρέπει ὁμως νά θαυμάζουμε μόνο τὴ φαντασία τοῦ Ντονατέλλο, δηλαδή τὴν ικανότητά του νά συλλάβει τον ἵπποτικό ἅγιο μ' ἓναν ὅσο πειστικὸ καὶ φρέσκο τρόπο· ἡ ὅλη ἀπὸ μέρους του ἀποψη γιὰ τὴ γλυπτικὴ ιαρτυρεῖ μιάν ἀπόλυτα νέα ἀντίληψη τῆς τέχνης. Παρά τὴν ἐντύπωση τῆς ωντάνιας καὶ τῆς κίνησης ποὺ δίνει τὸ ἀγαλμα, παραμένει σαφές στο περί- ραμμά του καὶ σταθερὸ σάν βράχος. "Ὅπως τὰ ἔργα τοῦ Μαζάτσιο, ἔτσι κι αὐτὸ εἶχνει πῶς ὁ δημιουργὸς του ἤθελε ν' ἀντικαταστήσει τὴν εὐγενικὴ ἐκλέπτυν- τη τῶν προγενέστερων μέ μιὰ καινούρια καὶ ρωμαλέα σπουδὴ τῆς φύσης. Αε- :τομέρειες ὅπως τὰ χέρια ἢ τὸ μέτωπο τοῦ ἁγίου φανερώνουν τὴν ἀπόλυτη [νεξαρτησία ἀπέναντι στὰ παραδοσιακὰ πρότυπα. Εἶναι μιὰ νέα καὶ συνειδητὴ ιελότη τῶν πραγματικῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ ἀνθρώπινου σώματος. Στούς >λ(ορεντινοὺς καλλιτέχνες τῆς ἀρχῆς τοῦ δέκατου πέμπτου αἰῶνα δὲν τοὺς ιρκοῦσε πιά νά ἐπαναλαμβάνουν τοὺς παλαιοὺς τύπους ποὺ τοὺς εἶχαν παρα-

150

Λεπτομέρεια τῆς
Εἰκόνας 151

15*

Ντονατέλλο
Ἅγιος Γεώργιος,
περ. 1415-16

Μάρμαρο, ὕψος 209
εκ. Εθνικὸ Μουσεῖο
Μπαρτζέλλο,
Φλωρεντία





153

Λεπτομέρεια από την
Εικόνα 152

δώσει οί καλλιτέχνες του Μεσαίωνα. Όπως οί Έλληνες καί οί Ρωμαίοι, τούς όποιους θαύμαζαν, άρχισαν νά μελετούν τό άνθρώπινο σώμα στα εργαστήρια, ζητώντας από μοντέλα ή από συναδέλφους νά ποζάρουν στην άπαιτούμενη στάση. Ή νέα αύτή μέθοδος είναι πού κάνει τό έργο του Ντονατέλλο νά μοιάζει τόσο εκπληκτικά πειστικό.

Ό Ντονατέλλο κέρδισε μεγάλη φήμη όσο ζούσε. Όπως και τον Τζιόττο, έναν αιώνα νωρίτερα, έτσι κι αύτόν τον προσκαλούσαν συχνά σέ άλλες πόλεις τής Ιταλίας, γιά νά προσθέσει κάτι στην ομορφιά καί στη δόξα τους. Ή *Εικόνα 152* δείχνει ένα ανάγλυφο από ορείχαλκο πού έκανε γιά μιá κολυμπήθρα στή Σιένα, δέκα χρόνια περίπου μετά τον "Άγιο Γεώργιο. Τό ανάγλυφο αύτό παριστάνει —όπως ή μεσαιωνική κολυμπήθρα τής *σελίδας 179, Εικόνα ιι8*— ένα επεισόδιο από τή ζωή του Ιωάννη του Βαπτιστή. Είναι ή άνατριχιαστική στιγμή όταν ή πριγκίπισσα Σαλώμη ζήτησε από τον βασιλιά Ηρώδη τήν κεφαλή του Ιωάννη, άμοιβή γιά τό χορό της, καί τήν κέρδισε. "Έχουμε μπροστά μας τή βασιλική αίθουσα των συμποσίων, πιο πίσω τον εξώστη μέ τούς μουσικούς, καί στο βάθος άλλα δωμάτια καί σκαλοπάτια. Ό δήμιος, πού μόλις μπήκε στήν αίθουσα, κρατάει, γονατιστός μπροστά στον Ηρώδη, «τήν κεφαλήν επί πίνακι». Εκείνος άποτραβιέται καί σηκώνει τά χέρια μέ φρίκη, τά παιδιά κλαίνε καί φεύγουν τρέχοντας. Ή Ήρωδιάδα, πού έχει ύποκινήσει τό έγκλημα, μιλάει στον βασιλιά, προσπαθώντας νά εξηγήσει τί έγινε. Γύρω της υπάρχει ένα μεγάλο κενό, ενώ οί καλεσμένοι δείχνουν τήν άποστροφή τους. Ό ένας σκεπάζει τά μάτια μέ τά χέρια του, άλλοι πλησιάζουν τή Σαλώμη, πού μοιάζει νά έχει μόλις σταματήσει νά χορεύει. Δέν είναι άνάγκη νά εξηγήσουμε ποιά στοιχεία είναι νέα στο έργο του Ντονατέλλο. Είναι όλα νέα. Γιά όσους είχαν συνηθίσει τις ξεκάθαρες καί γεμάτες χάρη άφηγηματικές συνθέσεις τής γοτθικής τέχνης, ό τρόπος μέ τον όποιο ό Ντονατέλλο παρουσίαζε ένα θέμα θά πρέπει νά προκαλούσε άληθινή άναστάτωση. Έδώ, πρόθεση του δημιουρ-



γού δέν ήταν νά πετύχει μιά διαυγή καί ευχάριστη σύνθεση. Σκοπός του ήταν μάλλον νά δώσει τήν εντύπωση μιας μεγάλης, ξαφνικής αναταραχής. Οί μορφές τού Ντονατέλλο, όπως καί τού Μαζάτσιο, είναι τραχιές καί γωνιώδεις στις κινήσεις τους. Οί χειρονομίες τους είναι βίαιες, καί δέν γίνεται καμιά προσπάθεια νά απαλυνθεῖ ἡ φρίκη τού περιστατικού. Στά μάτια των συγχρόνων, ἡ σκηνή θά ἐμοιαζε ἀσυνήθιστα ζωντανή.

Ἡ νέα τέχνη τῆς προοπτικῆς τόνιζε περισσότερο τήν ψευδαίσθηση τῆς πραγματικότητος. Ὁ Ντονατέλλο θά πρέπει νά ἀναρωτήθηκε στήν ἀρχή: «Πώς θά ἦταν ἡ στιγμή πού ἔφεραν στήν αἶθουσα τό κεφάλι τού ἀγίου;» Κοίταξε νά παραστήσει ἕνα κλασικό ἀνάκτορο, σάν κι ἐκεῖνο ὅπου θά μπορούσε νά εἶχε συμβεῖ τό γεγονός, καί διάλεξε ρωμαϊκοὺς τύπους ἀνθρώπων γιά τις μορφές στο βάθος, *Εἰκόνα 153*. Βλέπουμε πράγματι καθαρά πώς ὁ Ντονατέλλο, ὅπως καί ὁ φίλος του ὁ Μπρουνελλέσκι, εἶχε ἀρχίσει ἐκεῖνο τον καιρό νά μελετᾶ συστηματικά τις ρωμαϊκές ἀρχαιοότητες γιά νά μπορέσει νά ξαναζωντανέψει τήν τέχνη. Εἶναι ὁμως λάθος νά νομίζουμε πώς ἡ μελέτη τῆς ἐλληνικῆς καί τῆς ρωμαϊκῆς τέχνης ἦταν ἡ αἰτία τῆς Ἀναγέννησης. Ἐγινε μάλλον τό ἀντίθετο. Στον κύκλο τού Μπρουνελλέσκι, οἱ καλλιτέχνες ἐπιθυμοῦσαν μέ τέτοιο πάθος τήν ἀναβίωση τῆς τέχνης, ὥστε στράφηκαν στή φύση, στήν ἐπιστήμη καί στά κατάλοιπα τῆς ἀρχαιότητος γιά νά πραγματοποιήσουν τοὺς νέους στόχους τους.

Ἡ γνώση τῆς ἐπιστήμης καί τῆς κλασικῆς τέχνης παρέμεινε γιά ἕνα χρονικό διάστημα ἀποκλειστικό κτῆμα των Ἰταλῶν καλλιτεχνῶν τῆς Ἀναγέννησης. Τό πάθος ὁμως γιά τή δημιουργία μιάς τέχνης πού θά ἦταν πιο πιστή στή φύση προσφοδότησε τήν ἐμπνευση τῶν καλλιτεχνῶν τῆς ἴδιας γενιάς στο Βορρά.

Ὅπως ἡ γενιά τού Ντονατέλλο στή Φλωρεντία εἶχε βαρεθεῖ τις ἐκλεπτύνσεις τού «Διεθνούς γοθικοῦ ρυθμοῦ» καί ἤθελε νά δημιουργήσει πιο ρωμαλέες, πιο αὐστηρές μορφές, ἐτσι κι ἕνας γλύπτης ἀπό τήν ἄλλη μεριά τῶν Ἀλπεῶν πάσχιζε γιά μιά τέχνη πιο φυσική καί πιο ἀμεση ἀπό τή λεπτεπίλεπτη τέχνη τῶν προγενεστέρων του. Ὁ γλύπτης αὐτός ἦταν ὁ Claus Sluter, καί δούλεψε ἀπό τό 1380 ὡς τό 1400 περίπου στήν Ντιζόν, πού ἦταν ἐκείνη τήν ἐποχή ἡ πρωτεύουσα τού πλούσιου Δουκάτου τῆς Βουργουνδίας. Τό πιο γνωστό ἔργο του εἶναι τὰ ἀγάλματα τῶν προφητῶν, πού ἀποτελοῦσαν κάποτε τή βάση ενός μεγάλου σταυροῦ πού ἐπιστέγαζε τήν πηγὴ ενός δημοφιλούς τόπου προσκυνήματος, *Εἰκόνα 154*. Ἦταν οἱ προφῆτες πού τὰ λόγια τους ἐρμηνεύονταν σάν προμήνυμα τῶν Παθῶν. Ὁ καθένας τους κρατᾶ στο χέρι ἕνα μεγάλο βιβλίο ἢ ἕνα εἰλητάριο ὅπου εἶναι χαραγμένα αὐτὰ τὰ λόγια, καί μοιάζει νά στοχάζεται τό ἐπικείμενο δράμα. Δέν εἶναι ὁμως πιά οἱ ιερές καί ἀκαμπτες μορφές πού πλαισίωναν τήν εἴσοδο ενός γοθικοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ, *σε/.ἰδα 191, Εἰκόνα 12J*. Διαφέρουν ἀπό τὰ προγενέστερα ἔργα, ὅπως ἀκριβῶς διαφέρει καί ὁ Ἅγιος Γεώργιος τού Ντονατέλλο. Ὁ ἀντρας μέ τό σαρῖκι εἶναι ὁ Δανιήλ, ὁ γερο-προφήτης μέ τό γυμνὸ κεφάλι, ὁ Ἡσαΐας. Καθὼς στέκουν μπροστά μας, μεγαλύτεροι ἀπὸ τό φυσικό, ζωντανεμένοι ἀκόμη μέ τό χρυσάφι καί τό χρώμα, μοιάζουν λιγότερο μέ ἀγάλματα καί περισσότερο μέ ἐπιβλητικά πρόσωπα ἀπὸ κάποιο μεσαιωνικό Μυστήριον, ἑτοιμα νά παίξουν τοὺς ρόλους

154

Κλάους Σλούτερ
Οἱ προφῆτες Δανιήλ
καὶ Ἡσαΐας,
1396-1404

Ἀπὸ τὴν Κρήνη
τοῦ Μωυσέως,
ἀσβεστόλιθος, ὕψος
(ἐκτός ἀπὸ τὴν βάση)
360 ἐκ. Μοναστήρι
τοῦ Οἰαπιρμιοί,
Ντιζόν

τους. Ἀλλά αυτή ἡ εντυπωσιακή ψευδαίσθηση τῆς φυσικότητας δεν πρέπει νά μάς κάνει νά παραβλέψουμε τό καλλιτεχνικό αισθητήριο με τό ὅποιο ὁ Σλούτερ δημιούργησε αυτές τις μνημειώδεις μορφές μέ τις κυματιστές πτυχές καί τήν ἀξιοπρέπεια τῆς ἐμφάνισής τους.

Ὡστόσο ἡ τελική κατάκτηση τῆς πραγματικότητας στις χώρες τοῦ Βορρά δεν ἦταν ἔργο γλύπτη. Ὁ καλλιτέχνης πού οἱ επαναστατικές του ἀνακαλύψεις ἔδωσαν ἀπό τήν ἀρχή τήν αἴσθηση ὅτι ἀντιπροσώπευαν κάτι εντελώς νέο, ἦταν ὁ ζωγράφος Jan van Eyck (†390;†440· Ὁ Γιάν βάν Ἀνκ, ὅπως καί ὁ Σλούτερ, βρισκόταν σέ επαφή μέ τήν αὐλή των Δουκῶν τῆς Βουργουνδίας, ἀλλά ἐργάστηκε κυρίως στήν περιοχή ἐκείνη των Κάτω Χωρῶν πού ἀποτελεῖ τό σημερινό Βέλγιο. Τό πιο ξακουστό ἔργο του εἶναι μιά μεγάλη σύνθεση μέ πολλά ἐπεισόδια, γιά τήν Ἁγία Τράπεζα μιάς ἐκκλησίας στή Γάνδη, *Εἰκόνες 155-56*. Ἀένε πῶς τό ἔργο τό ἀρχισε ὁ μεγαλύτερος ἀδελφός του, ὁ Hubert, γιά τον ὅποιο ξέρουμε λίγα πράγματα, καί πῶς τό τέλειωσε ὁ Γιάν, τό 1432· Ζωγραφίστηκε λοιπόν τά ἴδια ἀκριβῶς χρόνια πού ἐγιναν τά μεγάλα ἔργα τοῦ Μαζάτσιο καί τοῦ Ντονατέλλο γιά τά ὅποια μιλήσαμε.

Μέ ὅλες τις ἐμφανείς διαφορές τους, ὑπάρχουν ορισμένες ομοιότητες ἀνάμεσα στή νωπογραφία τοῦ Μαζάτσιο πού βρίσκεται στή Φλωρεντία, *Εἰκόνα 149*. καί σ' αὐτή τήν εἰκόνα τῆς Ἁγίας Τράπεζας πού ζωγραφίστηκε γιά μιά ἐκκλησία τῆς μακρινῆς Φλάνδρας. Καί οἱ δύο παρουσιάζουν στά πλάγια τον ευλαβικό δωρητή καί τή γυναῖκα του νά προσεύχονται, *Εἰκόνα 155*, καί οἱ δύο ἐπικεντρώνονται σέ μιά μεγάλη συμβολική παράσταση —τήν Ἁγία Τριάδα στή νωπογραφία, καί, στήν Ἁγία Τράπεζα, τό μυστικό ὄραμα τῆς Λατρείας τοῦ Ἀμνού, ὅπου ὁ ἀμνός συμβολίζει τον Χριστό, *Εἰκόνα 156*. Ἡ σύνθεση βασίζεται κυρίως σ' ἓνα χωρίο ἀπό τήν *Ἀποκάλυψη* τοῦ Ἰωάννη (ζλ **9**): *Μετά ταῦτα εἶδον, καί ἰδοὺ ὄχλος πολύς, ὃν ἀριθμῆσαι αὐτόν οὐδέ τις ἐδύνατο, ἐκ παντός ἔθνους καί φυλῶν καί λαῶν καί γλωσσῶν, ἐστῶτες ἐνώπιον θρόνου καί ἐνώπιον τοῦ αρνίου** κείμενο πού ἡ Ἐκκλησία τό συσχετίζει μέ τή Γιορτή των Ἀγίων Πάντων, γιά τήν ὅποια ὑπάρχουν κι ἄλλες νύξεις στο ἔργο. Ἀπάνω βλέπουμε τό Θεό Πατέρα, μεγάλόπρεπο ὅπως τοῦ Μαζάτσιο, ἀλλά ἐνθρονισμένο μέ λαμπρότητα, καθώς ὁ Πάπας ἀνάμεσα στήν Παναγία καί στον Ἅγιο Ἰωάννη τόν Βαπτιστή, πού αὐτός πρῶτος ονόμασε τον Ἰησοῦ Ἀμνό τοῦ Θεοῦ.

"Ὅπως τό πολύπτυχό μας, *Εἰκόνα 156*, ἡ Ἁγία Τράπεζα, μέ τις πολλές της εἰκόνες, μπορούσε νά μείνει ἀνοιχτή, κι αὐτό γινόταν τις γιορτές, ὁπότε φανερόνταν τά λαμπρά της χρώματα, ἡ κλειστή (τις καθημερινές), ὅταν ἔδειχνε μιά πιό ἡσυχὴ ὄψη, *Εἰκόνα 155*. Εἰδὼ ὁ καλλιτέχνης παρίστανε τόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Βαπτιστή καί τόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Εὐαγγελιστή, περίπου ὅπως εἶχε παραστήσει ὁ Τζιόττο τις Ἀρετές καί τις Κακίες στο Παρεκκλήσι τῆς Ἀρένα, *σελίδα 20α Εἰκόνα 114*· Ἀπάνω, βλέπουμε τή γνώριμη σκηνή τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καί δὲν ἔχουμε παρὰ νά κοιτάξουμε τήν ὑπέροχη εἰκόνα τῆς Ἁγίας Τράπεζας

* Ὑστερα κοίταξα, κι ἦταν πολὺς κόσμος πού κανεὶς δὲν μπορούσε νά τοὺς μετρήσει, ἀπὸ κάθε λογῆς ἔθνη καί φυλές καί λαοὺς καί γλώσσες· ἔστεκαν ὀρθοὶ μπροστὰ στὸ θρόνο καί μπροστὰ στὸ ἄρνι.

155

Γιάν βάν Ἀνκ
Ἡ Ἁγία Τράπεζα
τῆς Γάνδης με τά
πλάγια φύλλα
διπλομένη,
1432

**Λάδι πάνω σέ ξύλο,
κάθε φύλλο 146,2 x
514 ἐκ. Καθεδρικός
ναὸς τοῦ Ἁγίου
Βανο, Γάνδη**

156

ΠΤΥΣΣΟΜΕΝΟ

ΦΥΛΛΟ

Ἁγία Τράπεζα τῆς
Γάνδης, με τά οὐλά
ανοιχτά





Η ΚΑΤΑΚΤΗΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ



από τον Σιμόνε Μαρτίνι, ζωγραφισμένη εκατό χρόνια νωρίτερα, *σελίδα 215, Εικόνα 141*, για να πάρουμε μιá πρώτη εντύπωση από την εντελώς νεωτεριστική, «προσγειωμένη» προσέγγιση του Βάν Άυκ στο ιερό κείμενο.

Τήν πιο χτυπητή επίδειξη εντούτοις τής νέας του αντίληψης για τήν τέχνη τήν κράτησε για τις έσωτερικές πτέρυγες: τις μορφές του Άδάμ και τής Εύας μετά τήν Πτώση. Ἡ Ἁγία Γραφή μάς λέει ότι μόνον αφού έφαγαν από τό Δέντρο τής Γνώσης *εγ|τοσαν ότι γυμνοί ήσαν*. Ὁλόγυμνοι πράγματι, μέ όλα τά φύλλα τής συκιάς πού κρατούν στά χέρια τους. Ἐδώ δέν υπάρχει πραγματικά αντιστοιχία μέ τούς καλλιτέχνες τής πρώιμης Αναγέννησης στήν Ἰταλία, πού ποτέ δέν έγκατέλειψαν τελείως τήν παράδοση τής ελληνικής και τής ρωμαϊκής τέχνης. Θυμόμαστε ότι οί αρχαίοι είχαν «έξιδανικεύσει» τήν ανθρώπινη μορφή σέ έργα σάν τήν Ἀφροδίτη τής Μήλου ή τον Ἀπόλλωνα του Μπελβεντέρε, *σελίδες 104-5, Εικόνα 64, 65*. Ὁ Γιάν βάν Άυκ δέν τό εννοούσε έτσι. Χωρίς άλλο, θά είχε τοποθετήσει μπρος του γυμνά μοντέλα και τά ζωγράφιζε τόσο πιστά ώστε οί μεταγενέστερες γενιές σκανδαλίστηκαν κάπως από τήν τόση του ελκρίνεια. Ὅχι πώς ὁ καλλιτέχνης δέν ενδιαφερόταν για τήν ομορφιά. Είναι φανερό ότι χαιρόταν ανακαλώντας τό μεγαλείο των Οὐρανών τόσο όσο είχε χαρεῖ και ὁ καλλιτέχνης του Διπύχου Οὐίλτον, *σελίδες 216-17, Εικόνα 143*, μιá γενιά νωρίτερα. Δείτε όμως ξανά τή διαφορά, τήν ὑπομονή και τή μαστοριά μέ τήν ὁποία μελέτησε εκείνος τή στυλνότητα των πολύχρωμων χρυσοκέντητων ὕφασμάτων πού φορούν οί άγγελοι μουσικοί και τή λάμψη τών κοσμημάτων παντού. Ἀπό αυτή τήν άποψη οί άδελφοί Βάν Άυκ δέν άποκόπηκαν τόσο ριζικά από τήν παράδοση του Διεθνούς ρυθμού ὅπως είχε κάνει ὁ Μαζάτσιο. Μάλλον άκολούθησαν τις μεθόδους καλλιτεχνών σάν τούς άδελφούς Αεμπούρ και τις έφτασαν σέ τέτοιο σημείο τελειότητας, ώστε ξεπέρασαν τις άντιλήψεις τής μεσαιωνικής τέχνης. Οί άδελφοί Αεμπούρ, ὅπως και άλλοι καλλιτέχνες τής γοτθικής εποχής, γέμιζαν τις εικόνες μέ γοητευτικές μικρές λεπτομέρειες πού άντλούσαν από τήν παρατήρηση τής φύσης. Περηφανεύονταν να δείχνουν τήν έπιδεξιότητά τους σχεδιάζοντας λουλούδια, ζώα, κτίρια, εξάισιες ενδυμασίες και κοσμήματα, μιá άληθινή γιορτή για τό μάτι. Είδαμε πώς δέν ενδιαφέρονταν και πολύ για τήν άληθοφάνεια τών μορφών και τών τοπίων, και επομένως τό σχέδιο και ή προοπτική τους δέν ήταν πολύ πειστικά. Αὐτά όμως δέν ισχύουν για τή ζωγραφική του Βάν Άυκ. Ἡ παρατήρηση τής φύσης, στήν περίπτωσή του, είναι άκόμη πιο ὑπομονετική, ή γνώση τής λεπτομέρειας άκόμη πιο άκριβής. Τά δέντρα και τά κτίρια στο βάθος δείχνουν καθαρά τή διαφορά. Τά δέντρα τών αδελφών Αεμπούρ, ὅπως είδαμε, ήταν μάλλον σχηματικά και συμβατικά, *σελίδα 219, Εικόνα 144*. Τά τοπία τους έμοιαζαν πιο πολύ μέ σκηνικό ή μέ ταπισερί παρά μέ τήν άληθινή φύση. Ὅλα αὐτά είναι διαφορετικά στον πίνακα του Βάν Άυκ. Στις λεπτομέρειες πού μάς δείχνει ή *Εικόνα 157* έχουμε πραγματικά δέντρα και ένα πραγματικό τοπίο, πού οδηγούν τό βλέμμα στήν πόλη και στον πύργο, πέρα στον ορίζοντα. Ἡ άπέραντη ὑπομονή μέ τήν ὁποία είναι ζωγραφισμένα τά χορτάρια στους βράχους και τά λουλούδια πού φυτρώνουν στις σχισμές τους δέν μπορεί να συγκριθεῖ μέ τά διακοσμητικά χαμόκλαδα τής μικρογραφίας τών Αεμπούρ. Καί ὁ,τι ισχύει για τό τοπίο, ισχύει και για τις

157

Λεπτομέρειες από
την Εικόνα 156

μορφές. Ο Βάν "Αυκ αναπαράστησε με τέτοιο φανατισμό κάθε μικρολεπτομέρεια, ώστε μάς φαίνεται σχεδόν ότι μπορούμε να μετρήσουμε τις τρίχες στη χαιτή των αλόγων ή στις γούνες που στολίζουν τα ρούχα των καβαλάρηδων. Τό άσπρο άλογο στη μικρογραφία των Λεμπούρ μοιάζει κάπως με ξύλινο άλογάκι. Τό άλογο του Βάν "Αυκ είναι παρόμοιο σέ σχήμα καί στάση, αλλά είναι ζωντανό. Βλέπουμε τή λάμψη στο μάτι του καί τις ζάρες στο δέρμα του, καί ενώ τό προηγούμενο άλογο μοιάζει σχεδόν επίπεδο, τό άλογο του Βάν "Αυκ έχει στρογγυλεμένα μέλη, σχεδιασμένα με φως καί σκιά.

Είναι ίσως άτοπο ν' αναζητούμε όλες αυτές τις μικρολεπτομέρειες καί να παινεύουμε έναν μεγάλο καλλιτέχνη γιά τήν ύπομονή με τήν όποια παρατήρησε καί άντέγραψε τή φύση. Θά άποτελούσε άσφαλώς σφάλμα να υπολογίζουμε λιγότερο τή δουλειά των άδελφών Αεμπούρ ή όποιου άλλου καλλιτέχνη, έπειδή δέν τή διακρίνει αυτή ή πιστή απομίμηση τής φύσης. "Αν όμως σκοπός μας είναι να καταλάβουμε πώς άναπτύχθηκε ή τέχνη στο Βορρά, πρέπει να έκτιμήσουμε αυτή τήν άπέραντη φροντίδα καί ύπομονή του Βάν "Αυκ. Οί καλλιτέχνες τής γενιάς του από τό Νότο, οί Φλωρεντινοί του κύκλου του Μπrouνελλέσκι, είχαν επεξεργαστεί μιá μέθοδο με τήν όποια ή φύση μπορούσε να αποδοθεί με επιστημονική σχεδόν ακρίβεια. Ο Βάν "Αυκ άκολούθησε τον αντίθετο δρόμο. "Εφτασε στήν ψευδαίσθηση τής φύσης προσθέτοντας ύπομονετικά λεπτομέρεια στή λεπτομέρεια, ώσότου ή εικόνα γινόταν στο σύνολό της ένας καθρέφτης του ορατού κόσμου. Μπορούμε εύκολα να υποθέσουμε πώς όποιο έργο ξεχωρίζει στήν άπόδοση τής ωραίας υφής των πραγμάτων, των λουλουδιών, των κοσμημάτων ή των ύφασμάτων, είναι έργο καλλιτέχνη του Βορρά, πιθανότατα Όλλανδου· ενώ ένας πίνακας με τολμηρά περιγράμματα καί καθαρή προοπτική, που έκφράζει με μαστοριά τήν ομορφιά του ανθρώπινου σώματος, είναι ιταλικός.

Γιά να πραγματοποιήσει τήν πρόθεσή του, να καθρεφτίσει δηλαδή τή φύση σέ όλες της τις πτυχές, ό Βάν "Αυκ έπρεπε να βελτιώσει τήν τεχνική τής ζωγραφικής. Εκείνος εφεύρε τήν ελαιογραφία. Η ακρίβεια καί ή σημασία αυτού του ισχυρισμού άμφισβητήθηκαν πολλές φορές, αλλά σέ τέτοιες περιπτώσεις οί λεπτομέρειες δέν έχουν κανένα νόημα. Δέν ανακάλυψε κάτι εντελώς νέο, σάν τήν προοπτική. Εκείνο που κατόρθωσε ήταν να βρει μιá νέα συνταγή γιά τήν ετοιμασία των χρωμάτων πριν άπλωθούν πάνω στο ξύλο. Τότε δέν υπήρχαν έτοιμα χρώματα σέ σωληνάρια ή κουτιά. Τά παρασκευάζαν οί ίδιοι οί ζωγράφοι, κυρίως από φυτά καί ορυκτά. Τά άλεθαν —αυτοί ή οί μαθητευόμενοι— άνάμεσα σέ δυο πέτρες, καί, πριν τά χρησιμοποιήσουν, πρόσθετον λίγο ύγρό γιά να «δέσει» ή σκόνη καί να γίνει ένα είδος αλοιφής. Υπήρχαν διάφοροι τρόποι γιά τήν άνάμειξη των χρωμάτων, σέ όλο όμως τό Μεσαίωνα τό κύριο συστατικό του ύγρου ήταν τό αυγό, που τό μόνο του μειονέκτημα ήταν πώς στέγνωνε γρήγορα. Η μέθοδος ζωγραφικής με αυτό τον τύπο χρωμάτων λεγόταν τέμπερα. Φαίνεται πώς ό Βάν "Αυκ δέν ήταν ικανοποιημένος με αυτή τή συνταγή, έπειδή έμπόδιζε τά ομαλά περάσματα από τό ένα χρώμα στο άλλο μέσα από μιá κλιμάκωση άποχρώσεων. Χρησιμοποιώντας λάδι αντί γιά αυγό, μπορούσε να δουλέψει πολύ πιο άργά καί με

158

Γιάν βάν "Αυκ

Οί αρραβώνες τώ|

Αρνολφίνι,

1434

Λάδι πάνω σέ_ύλο!

81,8 x 59/7· Εθνική

Πινακοθήκη,

Λονδίνο





μεγαλύτερη ακρίβεια. Μπορούσε να κάνει στιλπνά χρώματα και να τὰ απλώσει σε διάφανα στρώματα, ή νά προσθέσει τούς λαμπερούς τόνους με ένα λεπτό πινέλο καί νά πετύχει τὰ θαύματα της ακρίβειας πού ξάφνιασαν τούς συγχρόνους του καί οδήγησαν τούς καλλιτέχνες ν' αποδεχτούν γρήγορα τήν ελαιογραφία ως τήν πιό κατάλληλη μέθοδο.

Ἡ τέχνη τού Βάν Άυκ ἐφτάσε ίσως στό αποκορύφωμά της μέ τήν προσωπογραφία. Μιά ἀπό τις πιό ξακουστές είναι τῆς *Εικόνας 158*. Παριστάνει τόν Ἰταλό ἔμπορο *Giovanni Amolfini*, πού εἶχε πάει στις Κάτω Χώρες γιά δουλειά, μέ τή μέλλουσα γυναίκα του *Jeanne de Chenany*. Μέ τόν τρόπο του, τό ἔργο αὐτό ἦταν τόσο νέο καί τόσο επαναστατικό, ὅσο τὰ ἔργα τού Ντονατέλλο καί τού Μαζάτσιο στήν Ἰταλία. Μιά συνηθισμένη γωνιά τού πραγματικού κόσμου καθηλώθηκε ξαφνικά, «ὡς διά μαγείας», σ' ένα σανίδι. Ἐδῶ ὑπῆρχαν τὰ πάντα: τό χαλί καί οἱ παντόφλες, τό ροζάριο στόν τοίχο, ἡ μικρή βούρτσα πλάι στό κρεβάτι καί τὰ φρούτα στό παράθυρο. Εἶναι σάν νά πηγαίναμε ἐπίσκεψη στό σπίτι των Ἀρνολφίνι. Ἡ εἰκόνα παριστάνει πιθανῶς μία σπουδαία στιγμή στή ζωή τους —τόν ἀρραβώνα τους. Ἡ νέα γυναίκα ἔχει μόλις βάλει τό δεξί της χέρι στό αριστερό τού Ἀρνολφίνι, πού ετοιμάζεται νά βάλει τό δεξί του χέρι στό δικό της, σάν ἐπίσημο τεκμήριο τῆς ἐνωσης τους. Μπορεῖ νά ζήτησαν ἀπό τόν ζωγράφο νά καταγράψει αὐτή τή σημαντική στιγμή σάν μάρτυρας, ὅπως τό ζητάμε σήμερα ἀπό ένα συμβολαιογράφο. Μιά τέτοια ὑπόθεση ἐξηγεῖ γιατί ὁ ζωγράφος ἔγραψε λατινικά σέ ένα εὐδιάκριτο σημεῖο τού πίνακα *Johannes de Eyck fuit hic* (ὁ Γ' ἰάν βάν Άυκ ἦταν παρών). Μέσα στόν καθρέφτη, στό βάθος, βλέπουμε ὅλη τή σκηνή ἰδωμένη ἀπό πίσω, καί βλέπουμε ἐπίσης νά καθρεφτίζεται, καθῶς φαίνεται, ὁ ζωγράφος καί μάρτυρας, *Εικόνα 159*. Δεν ξέρουμε αν ἦταν ὁ Ἰταλός ἔμπορος ἡ ὁ καλλιτέχνης τού Βορρά πού σκέφτηκε νά χρησιμοποιήσει μέ αὐτό τόν

1591 160

Λεπτομέρειες ἀπό
τὴν *Εικόνα 158*



ρόπο τó νέο είδος τής ζωγραφικής, πού μπορεί να συγκριθεί με τή νομική ρήση τής φωτογραφίας, όταν τήν προσυπογράφει ένας μάρτυρας.

Προσπαθώντας νά έκφράσει τήν πραγματικότητα όπως τήν έβλεπε με τó άτι, ό Βάν Άνκ, όπως καί ό Μαζάτσιο, χρειάστηκε νά έγκαταλείψει τις ρευστές καμπύλες καί τά θελκτικά σχήματα τού «Διεθνούς γοτθικού ρυθμού». Οί ορφές του μοιάζουν ίσως, γιά μερικούς, αλύγιστες καί αδέξιες, σέ σύγκριση μέ ήν εξάισια χάρη ορισμένων εικόνων όπως τó «Δίπτυχο Ούίλτον», σελίδες 276-7, *Εικόνα 143*. Άλλά παντού στήν Εύρωπη, καλλιτέχνες τής ίδιας γενιάς, αναητώντας μέ πάθος τήν αλήθεια, άψήφησαν τις παλαιότερες έννοιες τής όμορφιάς καί σκανδάλισαν ίσως πολλούς ηλικιωμένους. "Ένας από τούς πιό ριζοσπαστικούς ανακαινιστές ήταν ό Ελβετός ζωγράφος Conrad Witz (1400;-446;). Ή *Εικόνα 101* είναι από μιά σύνθεση γιά Άγία Τράπεζα πού ζωγράφισε τή Γενεύη τó 1444- Είναι αφιερωμένη στον Άπόστολο Πέτρο καί παριστάνει ή συνάντησή του μέ τόν Χριστό μετά τήν Άνάσταση, όπως τήν άφηγείται ό

161

Κόνραντ Βίτς
Τό θαυμαστό
ψάρεμα, 1444

Φύλλο από *Άγία*
Τράπεζα- λάδι πάνω
σέ ξύλο 132 x 154 εκ
Μουσείο Τέχνης καί
Ιστορίας, Γενεύη

Ευαγγελιστής Ιωάννης (Κεφ. κα). Μερικοί Ἀπόστολοι είχαν πάει νά ψαρέψουν μέ τούς συντρόφους τους στη λίμνη τῆς Τιβεριάδας, χωρίς ὅμως νά πιάσουν τίποτε. Ὅταν ξημέρωσε, ὁ Χριστός στεκόταν στην ἀκτῆ, ἀλλά ἐκεῖνοι δέν τον γνῶρισαν. Τούς εἶπε νά ρίξουν τά δίχτυα ἀπό τη δεξιὰ μεριά τῆς βάρκας, καί τότε ἐπιασαν τόσα ψάρια, πού ἦταν πιά ἀδύνατο νά σηκώσουν τό δίχτυ. Τῇ στιγμῇ ἐκείνῃ, κάποιος εἶπε «Εἶναι ὁ Κύριος»· καί ὅταν ὁ Ἀπόστολος Πέτρος τό ἀκούσε, *τόν επενδυτήν ὀιεζώσατο ἦν γάρ γυμνός· καί εβα/χν εαυτόν εἰς την θάλασσαν οἱ δε ἄλλοι μαθηται τῇ πλοιαρίῳ ἠλθον** καί ἀργότερα ἐφαγαν μαζί μέ τον Χριστό. Ὁ καλλιτέχνης τοῦ Μεσαίωνα πού θά ἀναλάμβανε νά ζωγραφίσει αὐτό τό θαῦμα, θά περιοριζόταν ἰσως, προκειμένου νά παραστήσει τή λίμνη τῆς Τιβεριάδας, σέ μερικές συμβατικές σειρές κυματιστῶν γραμμῶν. Ὁ Βίτς ὅμως ἤθελε νά κάνει τούς ἀστούς τῆς Γενεύης νά καταλάβουν πῶς ἀκριβῶς θά ἦταν ἡ στιγμῇ πού ὁ Χριστός στάθηκε πλάι στή λίμνη. Ζωγράφησε λοιπόν μιὰ λίμνη πού τούς ἦταν γνωστή, τή λίμνη τῆς Γενεύης, μέ τον ὄγκο τοῦ ὄρους Σαλέβ νά ὑψώνεται στο βάθος. Εἶναι ἓνα πραγματικό τοπίο, πού μπορούσαν ὅλοι νά τό ἀναγνωρίσουν καί πού εξακολουθεῖ νά ὑπάρχει καί νά μοιάζει πολύ μέ τόν πίνακα τοῦ Βίτς. Εἶναι ἰσως ἡ πρώτη ἀκριβῆς ἀναπαράσταση μιᾶς ἀληθινῆς τοποθεσίας. Στήν πραγματική λίμνη, ὁ Ελβετός καλλιτέχνης ζωγράφησε πραγματικούς ψαράδες. Δέν εἶναι οἱ σεβάσμιοι Ἀπόστολοι τῶν παλαιῶν παραστάσεων, ἀλλά ἄνθρωποι τοῦ λαοῦ, πού δουλεύουν μέ τά δίχτυα τους καί παλεύουν μάλλον ἀδέξια νά ἐμποδίσουν τή βάρκα νά μπατάρει. Ὁ Ἀπόστολος Πέτρος μοιάζει σάν χαμένος μέσα στο νερό, ὅπως θά ἦταν φυσικό σέ μιὰ τέτοια περίπτωση. Μόνο ὁ Χριστός εἶναι ἡρεμος καί σταθερός. Ἡ στέρεη μορφή θυμίζει τις μορφές στήν τοιχογραφία τοῦ Μαζάτσιο, *Εἰκόνα 149*- Θά ἦταν ἀναμφίβολα μιὰ συγκινητική ἐμπειρία γιά τούς πιστούς τῆς Γενεύης, ὅταν εἶδαν γιά πρώτη φορά αὐτή τή σύνθεση, ὅπου οἱ Ἀπόστολοι ἦταν ἴδιοι μ' αὐτούς καί ψάρευαν στή δική τους λίμνη, μέ τόν ἀναστημένο Χριστό νά ἐμφανίζεται σάν σέ θαῦμα στή γνωστή τους ἀκτῆ, γιά νά τούς βοηθήσει καί νά τούς παρηγορήσει.

* Ζώστηκε τό χιτῶνα, γιατί ἦταν γυμνός, καί ρίχτηκε στή θάλασσα- κι οἱ ἄλλοι μαθητές ἦρθαν μέ τή βάρκα.

Λιθοξόος καί
γλόπτης στή
δον/χιά, περ. 1408

Βάση μαρμάρινου
γλυπτοῦ τοῦ Νάνι
ντί Μπάνκο.
Οἱ San Michele,
Φλωρεντία



13

ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΝΕΩΣΗ: Ι

Τά τέλη τον δέκατον πέμπτον αιώνα στην Ιταλία

Οι νέες ανακαλύψεις που έκαναν οι Ιταλοί και οι Φλαμανδοί καλλιτέχνες στις αρχές του δέκατου πέμπτου αιώνα προκάλεσαν μεγάλη αίσθηση σε όλη την Ευρώπη. Ζωγράφοι αλλά και μαικήνες γοητεύθηκαν από το γεγονός ότι η τέχνη μπορούσε να χρησιμοποιηθεί όχι μόνο για να ιστορήσει με συγκινητικό τρόπο ένα βιβλικό επεισόδιο, αλλά και για να καθρεφτίσει ένα κομμάτι του πραγματικού κόσμου. Το άμεσότερο ίσως αποτέλεσμα αυτής της μεγάλης επανάστασης στην τέχνη ήταν ότι παντού οι καλλιτέχνες άρχισαν να πειραματίζονται και να αναζητούν νέες εντυπωσιακές λύσεις. Αυτό το πνεύμα της περιπέτειας που χαρακτηρίζει την τέχνη του δέκατου πέμπτου αιώνα αποτελεί και την αληθινή τομή με το Μεσαίωνα.

Θα εξετάσουμε πρώτα μία συγκεκριμένη συνέπεια αυτής της τομής. Ός το 1400, η τέχνη στα διάφορα μέρη της Ευρώπης είχε ακολουθήσει παράλληλη πορεία. Το ύφος των ζωγράφων και των γλυπτών της γοθικής περιόδου είναι γνωστό, όπως είδαμε, ως «Διεθνής ρυθμός», *σελίδα 2/5*, γιατί οι στόχοι των μεγάλων καλλιτεχνών στη Γαλλία και στην Ίταλία, στη Γερμανία και στη Βουργουνδία ήταν σχεδόν οι ίδιοι. Υπήρξαν φυσικά, σε όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα, εθνικές διαφορές —λ.χ. ανάμεσα στη Γαλλία και την Ιταλία τον δέκατο τρίτο αιώνα— στο σύνολό τους όμως δεν ήταν πολύ σημαντικές. Αυτό ισχύει όχι μόνο στο χώρο της τέχνης, αλλά και στον κόσμο της μάθησης ή ακόμη και της πολιτικής. Οι λόγιοι του Μεσαίωνα μιλούσαν και έγραφαν λατινικά. Δεν τους ένοιαζε αν δίδασκαν στο Πανεπιστήμιο του Παρισιού, της Πάδοβας ή της Όξφορδης.

Για τους ευπατρίδες της εποχής τα ιδανικά του ιπποτισμού αποτελούσαν κοινό κτήμα· η πίστη τους στο βασιλιά ή στο φεουδάρχη δεν εσήμαινε ότι θεωρούσαν τον εαυτό τους πρόμαχο ενός ορισμένου λαού ή έθνους. Όλα αυτά είχαν αλλάξει σιγά σιγά προς το τέλος του Μεσαίωνα, όταν οι πόλεις, με τους άστους και τους έμπορους, άποκτούσαν ολοένα μεγαλύτερη σημασία από τους πύργους και τους βαρόνους. Οι έμποροι μιλούσαν τη μητρική τους γλώσσα και αντιμετώπιζαν ενωμένοι κάθε ξένο συναγωνιστή ή παρείσακτο. Κάθε πόλη ήταν περήφανη για τη θέση της και τα προνόμιά της στο εμπόριο και τη βιοτεχνία και τα προστάτευε από τους αντιζήλους της. Στο Μεσαίωνα ο καλός τεχνίτης πήγαινε από τη μία οικοδομή στην άλλη ή τον σύστηναν από το ένα μοναστήρι στο άλλο, και ελάχιστοι τον ρωτούσαν ποιά ήταν η εθνικότητά του. Μόλις όμως απέκτησαν σημασία οι πόλεις, οι καλλιτέχνες, όπως όλοι οι

βιοτέχνες και οι τεχνίτες, οργανώθηκαν σε συντεχνίες, που ήταν από πολλές απόψεις όμοιες με τις σημερινές συνδικαλιστικές οργανώσεις. Έργο τους ήταν να υπερασπίζονται τα δικαιώματα και τα προνόμια των μελών τους και να εξασφαλίζουν αγορές για τα προϊόντα τους. Για να γίνει δεκτός στη συντεχνία, ο τεχνίτης έπρεπε να αποδείξει ότι ήταν ικανός να φτάσει σε ένα ορισμένο επίπεδο και ότι ήταν αληθινός μάστορας. Του έδιναν τότε την άδεια να ανοίξει εργαστήριο, να προσλάβει μαθητεύοντες και να δεχτεί παραγγελίες για εικόνες, προσωπογραφίες, ζωγραφιστές κασέλες, λάβαρα, οικόσημα ή οποιαδήποτε ανάλογη εργασία.

Τα σινάφια και οι συντεχνίες ήταν συνήθως πλούσια σωματεία που έπαιζαν κάποιο ρόλο και στη διακυβέρνηση της πολιτείας, συμβάλλοντας στην ευημερία αλλά και στον εξωραϊσμό της. Στη Φλωρεντία, όπως και άλλου, οι συντεχνίες —οι χρυσοχόοι, οι υφαντουργοί, οι οπλουργοί και άλλοι— άφιερωναν μέρος από τα κεφάλαιά τους για να χτίζονται εκκλησίες, μέγαλα και παρεκκλήσια. Από αυτή την πλευρά έκαναν πολλά για την τέχνη. Παράλληλα, υπερασπίζονταν άγρυπνα τα συμφέροντα των μελών τους, και δεν ήταν εύκολο για τον ξένο καλλιτέχνη να βρει δουλειά ή να εγκατασταθεί σε μία πόλη. Μόνο οι πιο ξακουστοί καλλιτέχνες κατόρθωναν τότε να ξεπεράσουν αυτό το εμπόδιο και να ταξιδεύουν ελεύθερα, όπως την εποχή που χτιζονταν οι μεγάλοι καθεδρικοί ναοί.

Όλα αυτά έπηρεασαν την ιστορία της τέχνης, γιατί, με την ανάπτυξη των πόλεων, δε δημιουργήθηκε στην Ευρώπη άλλος «Διεθνής ρυθμός», τουλάχιστον ως τον εικοστό αιώνα. Στον δέκατο πέμπτο, η τέχνη χωρίστηκε σε διάφορες «σχολές», και σχεδόν κάθε μικρή ή μεγάλη πόλη στην Ιταλία, τη Φλάνδρα και τη Γερμανία είχε τη δική της «σχολή ζωγραφικής». Η λέξη «σχολή» όμως είναι κάπως παραπλανητική. Εκείνο τον καιρό δεν υπήρχαν σχολές που διδασκαν ζωγραφική στους νέους. Αν ένα παιδί αποφάσιζε να γίνει ζωγράφος, ο πατέρας του τον έστελνε από μικρό να μαθητέψει σε έναν από τους γνωστούς καλλιτέχνες της πόλης του. Ζούσε συνήθως μαζί του, έκανε θελήματα για την οικογένεια του καλλιτέχνη, καθώς και πολλές άλλες δουλειές. Ίσως στην αρχή να έτριβε τα χρώματα ή να βοηθούσε στην προπαρασκευή του ξύλου ή του μουσαμά για το ζωγάφο. Σιγά σιγά του έμπιστευονταν καμιά μικρή δουλειά, όπως λ.χ. να ζωγραφίσει το κοντάρι μιας σημαίας. Έπειτα, μία μέρα που ο ζωγράφος δεν προλάβαινε, ζητούσε ίσως από το μαθητή του να τον βοηθήσει να τελειώσει κάποιο μικρής σημασίας κομμάτι ενός σημαντικού πίνακα, σε μέρος που δεν πολυφαινόταν —να ζωγραφίσει το φόντο που είχε σχεδιάσει ο ζωγράφος επάνω στο μουσαμά ή να τελειώσει το ρούχο κάποιου από τα δευτερεύοντα πρόσωπα. Αν έδειχνε πως έχει ταλέντο και ήξερε να μιμηθεί τέλεια τον τρόπο με τον οποίο ζωγράφιζε ο δάσκαλός του, ο νέος θα αναλάμβανε σιγά σιγά να κάνει πιο σημαντικά πράγματα —να ζωγραφίσει ίσως έναν ολόκληρο πίνακα, με βάση το σχέδιο του δασκάλου και με την επίβλεψή του. Αυτές ήταν λοιπόν οι «σχολές ζωγραφικής» τον δέκατο πέμπτο αιώνα. Ήταν πράγματι θαυμάσιες σχολές, και πολλοί από τους σημερινούς ζωγράφους θα εύχονταν να είχαν διδαχτεί τόσο διεξοδικά την τέχνη τους. Ο τρόπος με τον οποίο οι



162

Λεόν Μπαττίστα
Άλμπερτι
*Ἐκκλησία τον
Ἁγιον Ἀννώρα,*
μάτοβα,
περ. 1460

Ἐκκλησία τῆς
Ἀναγέννησης

«δάσκαλοι», σέ μια πόλη, κληροδο-
τούσαν την τέχνη και τήν πείρα τους
στή νέα γενιά, ἐξηγεί επίσης γιατί,
στις πόλεις αυτές, ἡ «σχολή ζωγραφι-
κῆς» ἀποκτοῦσε ἕνα τόσο ξεκάθαρο
ἀτομικό ὕφος. Μπορούμε νά διακρί-
νουμε ἂν ἕνας πίνακας τοῦ δέκατου
πέμπτου αἰώνα ἐγινε στή Φλωρεντία
ἢ στή Σιένα, στήν Ντιζόν ἢ στή Βρύ-
γη, στήν Κολωνία ἢ στή Βιέννη.

Προκειμένου νά ἐξετάσουμε ἀπό
πλεονεκτική θέση αὐτή τήν τεράστια
ποικιλία «σχολών», ζωγράφων καί
πειραματισμών, καλύτερα νά γυρί-
σουμε στή Φλωρεντία, ὅπου εἶχε ἀρ-
χίσει ἡ μεγάλη ἐπανάσταση στήν τέ-
χνη. Εἶναι συναρπαστικό νά παρακο-
λουθεῖ κανεῖς πῶς ἡ γενιά πού διαδέ-
χτηκε τόν Μπρουνελλέσκι, τόν Ντο-
νατέλλο καί τόν Μαζάτσιο προσπά-
θησε νά ἀξιοποιήσει τις ἀνακαλύψεις
τους καί νά τις εφαρμόσει σέ ὅλα τά
προβλήματα πού ἀντιμετώπιζε. Δέν ἦ-
ταν πάντα εὐκόλο. Οἱ παραγγελίες ἐ-
μεναν βασικά οἱ ἴδιες, καί οἱ νέες ἐπα-

ναστατικές μέθοδοι ἐμοιάζαν νά ἐρχονται καμιά φορά σέ ἀντίθεση μ' αὐτές.
"Ἄς δούμε τήν περίπτωση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς: ὁ Μπρουνελλέσκι ἤθελε νά
εισαγάγει τις φόρμες των κλασικῶν κτιρίων, τοὺς κίονες, τὰ αἰτώματα καί τὰ
γείσα πού εἶχε ἀντιγράψει ἀπὸ τὰ ρωμαϊκά ερεῖπια. Εἶχε χρησιμοποιήσει αὐτά
τά στοιχεῖα στις ἐκκλησίες του. Οἱ διάδοχοί του θέλησαν νά προχωρήσουν πιο
πέρα. Ἡ *Εἰκόνα 102* δείχνει μιὰ ἐκκλησία πού σχεδίασε ὁ Φλωρεντινὸς ἀρχι-
τέκτονας Leon Battista Alberti (1404-1472). Ἡ πρόσοψη μοιάζει μὲ γιγάντια
ἀψίδα θριάμβου ρωμαϊκοῦ τύπου, *σελίδα 99*, *Εἰκόνα 74*. Πῶς μπορούσε ὁμως νά
εφαρμοστεῖ μιὰ τέτοια ἀντίληψη σέ μιὰ κοινὴ κατοικία, στο δρόμο μιᾶς πόλης;
Τὰ παραδοσιακά σπίτια καί τὰ παλάτια δέν ἦταν δυνατόν νά χτιστοῦν σάν τοὺς
ἀρχαίους ναοὺς. Δέν υπήρχαν δείγματα ιδιωτικῶν κατοικιῶν ἀπὸ τῆ ρωμαϊκῆ
ἐποχῆ. Στὴν περίπτωση ἄλλωστε πού θὰ υπήρχαν, οἱ ἀνάγκες καί οἱ συνήθειες
εἶχαν ἀλλάξει τόσο πολὺ, ὥστε δέ θὰ πρόσφεραν καί μεγάλη βοήθεια. Τὸ πρό-
βλημα ἦταν νά βρεθεῖ ἕνας συμβιβασμὸς ἀνάμεσα στο παραδοσιακὸ σπίτι, μὲ
τοιχοὺς καί παράθυρα, καί στις κλασικὲς φόρμες πού οἱ ἀρχιτέκτονες εἶχαν
μάθει νά χρησιμοποιοῦν ἀπὸ τὸν Μπρουνελλέσκι. Ὁ Ἀλμπερτι πάλι βρῆκε τὴ
λύση, πού εξακολούθησε νά ἰσχύει ὡς τὴν ἐποχὴ μας. Ὅταν ἔχτισε ἕνα παλάτι
γιά τὴν οἰκογένεια Ρουσελλλάι, πλουσίους εμπόρους τῆς Φλωρεντίας, *Εἰκόνα*
/63, σχεδίασε ἕνα κοινὸ τριώροφο κτίριο. Δέν ὑπάρχει μεγάλη ομοιότητα ἀνά-



163

Λεόν Μπαττίστα
Άλμπερτι
Παλάτσο
Ρουτσελ/Αι,
Φλωρεντία,
περ. 1460

εσα σ' αυτή την πρόσοψη και σέ οποιοδήποτε κλασικό ερείπιο. Κι όμως ο Άλμπερτι άκολούθησε τη θεωρία του Μπρουνελλέσκι, χρησιμοποιώντας κλασικά στοιχεία στη διακόσμηση. Αντί νά βάλει κίονες ή ήμικίονες, κάλυψε τό τίριο με εντοιχισμένους πεσσούς καί θριγκούς, υποβάλλοντας τον κλασικό υθμό δίχως ν' αλλάξει τή δομή του κτιρίου. Είναι εύκολο νά διαπιστώσουμε πό πού διδάχτηκε ό Άλμπερτι αυτή τήν άρχή. "Άς θυμηθούμε τό Κολοσσαίο τή Ρώμη, *σελίδα 118, Εικόνα 75*, όπου διαφορετικοί έλληνικοί «ρυθμοί» χρησιμοποιήθηκαν στους διαφόρους ορόφους. Κι έδώ ό πρώτος όροφος άποτελεί ροσαρμογή του δωρικού ρυθμού· κι έδώ υπάρχουν άψίδες ανάμεσα στους εσσούς. Ωστόσο, παρά τό γεγονός ότι έδωσε νέα όψη στον παλαιό τύπο του στικού μεγάρου, ανατρέχοντας στις ρωμαϊκές φόρμες, ό Άλμπερτι δέν έχει /καταλείπει έντελώς τή γοτθική παράδοση. Άρκει νά συγκρίνουμε τά παράυρα του παλατιού μέ τά παράθυρα τής Παναγίας του Παρισιού, *σελίδα 189, Έκόνα 125*, γιά ν' ανακαλύψουμε μιάν απροσδόκητη ομοιότητα. Ό Άλμπερτι μετέφρασε» άπλώς ένα γοτθικό σχέδιο σέ κλασική φόρμα, αμβλύνοντας τή βαρβαρική» οξυκόρυφη άψίδα καί χρησιμοποιώντας κλασικά στοιχεία σ' ένα αραδοσιακό πλαίσιο.

Τό έπίτευγμα αυτό του Άλμπερτι άποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα. ή ζωγράφοι καί οι γλύπτες, στή Φλωρεντία του δέκατου πέμπτου αιώνα,

104

Λορέντζο
Γκιμπέρτι
*Ἡ Βάπτισμα του
Χριστοῦ*,
1427

Επαχρυσωμένος
ορείχαλκος 60 χ 60
ἐκ. Ἀνάγλυφο στην
κολυμπήθρα του
Βαπτιστήριου,
καθεδρικός ναός τῆς
Σιένας



ἀναγκάζονταν κι αὐτοὶ νὰ συνταιριάζουν συχνὰ νέες μεθόδους και παλιές παραδόσεις. Τὸ κράμα ἀνάμεσα στο νέο και τὸ παλιό, ἀνάμεσα στις γοθτικές παραδόσεις και στις νέες φόρμες, χαρακτηρίζει πολλοὺς καλλιτέχνες στὰ μέσα του αἰώνα.

Ὁ μεγαλύτερος ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς Φλωρεντινοὺς καλλιτέχνες ποὺ κατόρθωσαν νὰ συμφιλώσουν τὰ νέα ἐπιτεύγματα μὲ την παράδοση ἦταν ἕνας γλύπτης τῆς γενιάς τοῦ Ντονατέλλο, ὁ Lorenzo Ghiberti (1378-1455). Ἡ *Εἰκόνα 164* δείχνει ἕνα ἀπὸ τὰ ἀνάγλυφά του γιὰ τὴν ἴδια κολυμπήθρα τῆς Σιένας γιὰ τὴν ὁποία ὁ Ντονατέλλο ἔκανε τὸ Χορὸ τῆς Σαλώμης, *σελίδα 232, Εἰκόνα 152*. Γιὰ τὴ δουλειὰ τοῦ Ντονατέλλο μπορέσαμε νὰ ποῦμε πὼς τὸ καθετὶ ἦταν νέο* μὲ τὴν πρώτη ματιά, ἡ δουλειὰ τοῦ Γκιμπέρτι φαίνεται πολὺ λιγότερο εντυπωσιακὴ. Παρατηροῦμε πὼς ἡ διάταξη τῆς σκηνῆς δὲ διαφέρει αισθητὰ ἀπὸ ἐκείνη ποὺ χρησιμοποίησε ὁ χαλκοχύτες τῆς Λιέγης τὸν δωδέκατο αἰώνα, *σελίδα 179, Εἰκόνα 118*: ὁ Χριστὸς βρίσκεται στο κέντρο, πλαισιωμένος ἀπὸ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Βαπτιστὴ καὶ τοὺς ἀγγέλους, μὲ τὸ Θεὸ καὶ τὸ Ἅγιο Πνεῦμα νὰ εμφανίζονται στὸν οὐρανό. Ἀκόμη και στὴν επεξεργασία τῶν λεπτομερειῶν, τὸ ἔργο τοῦ Γκιμπέρτι θυμίζει τοὺς μεσαιωνικοὺς προδρομοὺς του — ἡ φροντίδα μὲ τὴν ὁποία πλάθει τις πτυχώσεις παραπέμπει στὴν ἐργασία τῶν χρυσοχόων τοῦ δέκατου τέταρτου αἰώνα, ὅπως ἡ Παναγία στὴ *σελίδα 210, Εἰκόνα 139*. Τὸ

έργο όμως του Γκιμπέρτι είναι, με τον δικό του τρόπο, εξίσου ρωμαλέο και πειστικό με την παράλληλη σύνθεση του Ντονατέλλο. Κατόρθωσε κι αυτός να εξατομικεύσει την κάθε μορφή και να καταστήσει άντληπτό το ρόλο της: το κάλλος και την ταπεινοφροσύνη του Χριστού, του Άμινού του Θεού, την επίσημη και ζωηρή χειρονομία του Ιωάννη, του άποσκελετωμένου προφήτη από την έρημο, τα ουράνια τάγματα των αγγέλων που κοιτάζονται σιωπηλά με χαρά και έκπληξη. Κι ενώ ο νέος δραματικός τρόπος του Ντονατέλλο αναστατώνει κάπως τη σοφή διάταξη που άποτελούσε το καύχημα των παλαιότερων, ο Γκιμπέρτι φρόντισε να παραμείνει διαυγής και συγκρατημένος. Δέ μάς δίνει την εντύπωση του πραγματικού χώρου, πράγμα που έπιζητούσε ο Ντονατέλλο. Άρκεϊται σέ μιάν άπλή νύξη βάθους και αφήνει τις βασικές του μορφές να προβάλλονται καθαρά μπροστά σ' ένα ούδέτερο φόντο.

"Όπως ο Γκιμπέρτι έμεινε πιστός σέ μερικές από τις ιδέες της γοθτικής τέχνης, χωρίς όμως ν' άπορρίψει τις άνακαλύψεις του αιώνα του, έτσι και ο μεγάλος ζωγράφος Fra Angelico, από τό Φιέζολε, κοντά στή Φλωρεντία (1387-1455) έφάρμοσε τις νέες μεθόδους του Μαζάτσιο για νά έκφράσει κυρίως τά παραδοσιακά θέματα της θρησκευτικής τέχνης. Ό Φρά Άντζέλικο ήταν δομνικανός μοναχός, και οι τοιχογραφίες που ζωγράφιζε στο φλωρεντινό μοναστήρι του Αγίου Μάρκου, γύρω στο 144<λ είναι από τά ωραιότερα έργα του. Ζωγράφιζε από μιά θρησκευτική σκηνή σέ κάθε κελί και στο τέλος κάθε διαδρόμου, και καθώς περιφέρεται κανείς σήμερα μέσα στο παλιό κτίριο νιώθει τό πνεύμα που οδήγησε στή δημιουργία τους. Ή *Εικόνα 165* δείχνει τον Ευαγγελισμό. Βλέπουμε άμέσως πώς ή τέχνη της προοπτικής δεν παρουσίαζε καμιά δυσκολία για τό ζωγράφο. Ή μοναστηριακή αυλή όπου γονατίζει ή Παναγία δίνεται τόσο πειστικά όσο ο θολωτός χώρος στήν ξακουστή νωπογραφία του Μαζάτσιο, *σελίδα 228, Εικόνα 149*. Όστόσο, ο Φρά Άντζέλικο δέν είχε διόλου την πρόθεση «ν' άνοίξει μιá τρύπα στον τοίχο». "Όπως ο Σιμόνε Μαρτίνι τον δέκατο τέταρτο αιώνα, *σελίδα 213, Εικόνα 141*, έτσι κι αυτός ήθελε μόνο νά παραστήσει τό θρησκευτικό θέμα με όλη την ομορφιά και την άπλότητά του. Στο έργο του Φρά Άντζέλικο δέν ύπάρχει σχεδόν καμιά κίνηση, ούτε μάς παρέχεται ή εντύπωση ότι τά σώματα που βλέπουμε είναι πραγματικά στερεά αντικείμενα. Νομίζω όμως ότι αυτό είναι άκόμη πιο συγκινητικό, έξαιτίας της ταπεινοφροσύνης του. Είναι ή ταπεινοφροσύνη ενός μεγάλου καλλιτέχνη που παραμέρισε εκούσια κάθε επίδειξη νεωτερισμού, παρά τή βαθιά γνώση των προβληματισμών που έφεραν στήν τέχνη ο Μπρουνελλέσκι και ο Μαζάτσιο.

Μπορούμε νά μελετήσουμε τή γοητεία που άσκησαν οι νέοι προβληματισμοί, καθώς και τις δυσκολίες τους, στο έργο ενός άλλου Φλωρεντινού ζωγράφου, του Paolo Uccello (1397-1475) —που ένα από τά πιο καλοδιατηρημένα έργα του είναι μιá σκηνή μάχης που βρίσκεται στήν Έθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου, *Εικόνα 166*. Ό πίνακας έπρόκειτο πιθανότατα νά τοποθετηθεί επάνω από την ξύλινη επένδυση του τοίχου ενός δωματίου στο παλάτι των Μεδίκων, της πιο ισχυρής και πλούσιας οικογένειας άνάμεσα στους έμπορους της Φλωρεντίας. Παριστάνει ένα επεισόδιο από την ιστορία της πολιτείας που ήταν

165

Φρά Άντζέλικο
Ό Ευαγγε/ασμός,
περ. 1440

Νωπογραφία,
187 x 157 εκ.
Μουσείο του Αγίου
Μάρκου, Φλωρεντία





ακόμη επίκαιρο όταν έγινε ο πίνακας —τή μάχη του Σάν Ρομάνο, τό 1432, όταν τὰ στρατεύματα τῆς Φλωρεντίας εἶχαν νικήσει τοὺς ἀντιπάλους τους σε μιά ἀπὸ τις πολυάριθμες συγκρούσεις ἀνάμεσα στις ἰταλικές φατρίες. "Ἄν τον κοιτάξουμε επιπόλαια, ὁ πίνακας φαίνεται μεσαιωνικός. Αὐτοὶ οἱ οπλισμένοι ἱππότες μὲ τις μακριές καὶ βαριές λόγχες, πού μοιάζουν νά πηγαίνουν μὲ τ' ἄλογά τους σὲ κάποια γιόστρα, μάς θυμίζουν μεσαιωνικό ἱπποτικό μυθιστόρημα* καὶ ὁ τρόπος πού παρουσιάζεται ἡ σκηνή δὲ μάς φαίνεται οὔτε αὐτὸς πολὺ μοντέρνος. "Ἄλογα καὶ ἄνθρωποι φαίνονται λίγο σάν ξύλινα, σχεδόν σάν παιχνίδια, καὶ ὁ κάπως χαρούμενος τόνος τῆς εἰκόνας βρίσκεται πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα τοῦ πολέμου. Ἀλλά ἂν ἀναρωτηθούμε γιατί αὐτὰ τὰ ἄλογα μοιάζουν μὲ ξύλινα αλογάκια καὶ γιατί ἡ ὅλη σκηνή μάς θυμίζει λιγάκι κουκλοθέατρο, θ' ἀνακαλύψουμε κάτι περίεργο. Επειδὴ ἀκριβῶς ὁ ζωγράφος γοητεύθηκε τόσο πολὺ ἀπὸ τις νέες δυνατότητες τῆς τέχνης, ἔκανε ὅ,τι μπορούσε γιὰ νά προβληθοῦν οἱ μορφές του μέσα στο χῶρο σάν νά ἦταν λαξεμένες καὶ ὄχι ζωγραφισμένες. Λένε πὼς ἡ ἀνακάλυψη τῆς προοπτικῆς ἐντυπωσίασε τόσο τον Οὐτσέλλο, πού μέρες καὶ νύχτες ζωγράφιζε ἀντικείμενα σὲ βράχυνση, θέτοντας συνεχῶς νέα προβλήματα στον εαυτό του. Οἱ συνάδελφοί του ἔλεγαν πὼς ἦταν τόσο ἀπορροφημένος ἀπὸ τις μελέτες του, πού, ὅταν ἡ γυναίκα του τοῦ θυμίζε πὼς ἦταν ὥρα γιὰ ὕπνο, ἐκεῖνος ἀναφωνοῦσε: «Τί γλυκὸ πράγμα πού εἶναι ἡ προοπτική!». Κάτι ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐμμονὴ ἰδέα καθρεφτίζεται στον πίνακα. Εἶναι

166

Πάολο Οὐτσέλλο
Ἡ μάχη του Σάν
Ρομάνο,
περ. 1450

Πιθανῶς ἀπὸ ἓνα
δωμάτιο στο
Παλάτσο Μέντιτσι,
Φλωρεντία
λάδι πάνω σὲ ξύλο,
181,6 x 320 ἐκ.
Εθνικὴ
Πινακοθήκη,
Λονδῖνο

φανερό πώς ο Ούτσέλλο παιδεύτηκε πολύ για να παραστήσει με τη σωστή προοπτική τὰ διάφορα κομμάτια από πανοπλίες που είναι πεταμένα εδώ κι εκεί. Περηφανευόταν ίσως πιο πολύ απ' όλα για τή φιγούρα του νεκρού πολεμιστή, που είναι πεσμένη στο χώμα· ή παρουσίασή της σε βράχυνση θά πρέπει να ήταν πολύ δύσκολη. *Εικόνα 109*. Ποτέ ως τότε δέν είχε ζωγραφιστεί τέτοια φιγούρα, καί μόλο που μοιάζει πολύ μικρή σε σχέση με τις άλλες, μπορούμε να φανταστούμε τί αίσθηση θά πρέπει να προκαλέσει. Σε όλο τον πίνακα βρίσκουμε σημάδια τῆς προσήλωσης του ζωγράφου στην προοπτική καί τῆς μαγείας που αὐτή ασκούσε στή σκέψη του. Ἀκόμη καί τὰ σπασμένα κοντάρια, χάμω, είναι ἔτσι τοποθετημένα που σημαδεύουν ἕνα κοινό «σημείο φυγῆς». Ἡ μαθηματική αὐτή διάταξη ἀκριβώς είναι, ὡς ἕνα βαθμό, ὑπεύθυνη γιὰ τὴν τεχνητὴ ὄψη του χώρου όπου γίνεται ἡ μάχη. "Αν ἀπὸ αὐτὴ τὴ λαμπρὴ ἐπίδειξη ἱπποτισμοῦ γυρίσουμε στὸν πίνακα τοῦ Βάν "Αυκ με θέμα τοὺς ἱππότες, *σελίδα 238, Εικόνα 137*- καί στή μικρογραφία τῶν Αεμπούρ, *σελίδα 2/9, Εικόνα 144*, πού συγκρίναμε μαζί του, θά δούμε πιο καθαρά τί χρωστοῦσε ὁ Οὔτσέλλο στὴ γοτθικὴ παράδοση καί πὼς τὴ μεταμόρφωσε. Ὁ Βάν "Αυκ, στὸ Βορρά, ἔλλαξε τὶς φόρμες τοῦ «Διεθνούς ρυθμοῦ», προσθέτοντας ὅλο καί περισσότερες λεπτομέρειες βασισμένες στὴν παρατήρηση καί προσπαθώντας νὰ ἀντιγράψει τὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τῶν πραγμάτων ὡς τὴν πὺ λεπτὴ ἀπόχρωση. Ὁ Οὔτσέλλο διάλεξε μᾶλλον τὸν ἀντίθετο δρόμο. Μὲ τὴν προσφιλή του τέχνη τῆς προοπτι-



κής, προσπάθησε να κατασκευάσει ένα πειστικό σκηνικό πάνω στο οποίο οι μορφές του θα φαίνονταν στέρεες και πραγματικές. Καί είναι γεγονός ότι φαίνονται στέρεες, αλλά η εντύπωση παραπέμπει κάπως στις στερεοσκοπικές εικόνες που βλέπουμε μέσα από φακούς. Ο Ουτσέλλο δεν είχε ακόμη μάθει να χρησιμοποιεί το φως, τη σκιά και τον αέρα για να απαλύνει τα σκληρά περιγράμματα μιας αυστηρά προοπτικής απόδοσης. "Αν όμως σταθούμε μπροστά στον πίνακα, δέ νιώθουμε να υπάρχει κανένα ψεγάδι, γιατί, παρ' όλη την έμμονή του στην εφαρμοσμένη γεωμετρία, ο Ουτσέλλο ήταν πραγματικός καλλιτέχνης.

Ενώ ζωγράφοι σαν τον Φρά Άντζελικο μπορούσαν να χρησιμοποιούν το καινούριο χωρίς ν' αλλάξουν το πνεύμα του παλιού, ενώ ο Ουτσέλλο, με τη σειρά του, ήταν κυριευμένος από τα προβλήματα που δημιουργούσε το καινούριο, άλλοι, λιγότερο ευσεβείς και λιγότερο φιλόδοξοι καλλιτέχνες, έφάρμοζαν τις νέες μεθόδους μ' ελαφριά καρδιά, χωρίς να νοιάζονται πολύ για τη δυσκολία που παρουσίαζαν. Αυτούς τους καλλιτέχνες θα πρέπει να προτιμούσε το κοινό της εποχής, επειδή του έδιναν ό,τι καλύτερο είχαν να προσφέρουν οι δύο κόσμοι. Ετσι, την παραγγελία για τις τοιχογραφίες στο ιδιωτικό παρεκκλήσι στο παλάτι των Μεδίκων στη Φλωρεντία την πήρε ο Benozzo Gozzoli (περ. 1421 -1497)[^] μαθητής του Φρά Άντζελικο, που ήταν όμως ολοφάνερα ένας άνθρωπος με πολύ διαφορετικές απόψεις. Κάλυψε τους τοίχους της μικρής εκκλησίας με την έφιππη πομπή των Μάγων, που τους έβαλε να ταξιδεύουν σαν αληθινοί βασιλιάδες μέσα από ένα γελαστό τοπίο, *Εικόνα 168*. Το βιβλικό έπεισόδιο έδωσε στο ζωγράφο την ευκαιρία να παρουσιάσει πανέμορφα στολίδια και υπέροχα ρούχα, έναν κόσμο παραμυθένιο, χαριτωμένο και χαρούμενο. Είδαμε πώς αυτή η τάση να προβάλλεται το θεαματικό στοιχείο της ψυχαγωγίας των ευγενών αναπτύχθηκε στη Βουργουνδία, *σελίδα 219, Εικόνα 144*. με την όποια οι Μεδικοί είχαν στενές εμπορικές σχέσεις. Ο Γκότσολι μοιάζει να θέλει ν' αποδείξει ότι τα νέα έπιτεύγματα μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να κάνουν αυτές τις εύθυμες εικόνες της σύγχρονης ζωής ακόμη πιο ζωντανές και τερπνές. Δεν έχουμε λόγο να διαφωνήσουμε μαζί του. Η ζωή της εποχής εκείνης ήταν πράγματι τόσο γραφική και γεμάτη χρώμα, που πρέπει να αισθανόμαστε ευγνωμοσύνη για τους ελάχιστονες καλλιτέχνες που διαφύλαξαν αυτές τις τέρψεις στα έργα τους —και όποιος πάει στη Φλωρεντία δέ θα πρέπει να στερηθεί τη χαρά που του δώσει μια επίσκεψη στη μικρή εκκλησία, όπου μοιάζει να πλανιέται ακόμη κάτι από το κέφι και τη γεύση μιας γιορταστικής ζωής.

Στο μεταξύ, άλλοι ζωγράφοι στις πόλεις που βρίσκονταν στα βόρεια και στα νότια της Φλωρεντίας, είχαν αφομοιώσει το μήνυμα της νέας τέχνης του Ντονατέλλο και του Μαζάτσιο και έπιζητούσαν να έπωφεληθούν από αυτό, με μεγαλύτερο πάθος από τους ίδιους τους Φλωρεντινούς. Ο Andrea Mantegna (1431-1506) δούλεψε πρώτα στη διάσημη πανεπιστημιούπολη της Πάδοβας, και κατόπιν στην Αύλη των Δουκών της Μάντοβας, στη βόρεια Ιταλία. Σέ μια εκκλησία της Πάδοβας, κοντά στο παρεκκλήσι όπου ο Τζιόττο είχε ζωγραφίσει τις περίφημες νωπογραφίες του, ο Μαντένια έκανε μια σειρά τοιχογρα-

68

Μπενότσο
Γ κότσολι
*Τό ταξίδι των
Μάγων στη
Βηθλεέμ,*
περ. 1459-^3

Λεπτομέρεια από
νωπογραφία.
Παρεκκλήσι στο
Παλάτσο
Μέντιτσι-Ρικκάρντι,
Φλωρεντία





169

Ἀντρέα Μαντένια
Ὁ Ἀπόστολος
Ἰάκωβος πορεύεται
προς τον τόπο τῆς
εκτέλεσής του,
περ. 1455

Νωπογραφία
κατεστραμμένη-
ἄλλοτε στην
εκκλησία τῶν
ΕΓαθήσων, Πάδοβα

φίες με θέμα τὸ βίο τοῦ Ἀποστόλου Ἰακώβου. Ἡ ἐκκλησία βομβαρδίστηκε στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, καὶ οἱ περισσότερες ἀπὸ τις υπέροχες τοιχογραφίες τοῦ Μαντένια καταστράφηκαν. Πρόκειται γιὰ σημαντικὴ ἀπώλεια, γιατί ἀνήκαν ἀσφαλῶς στα μεγαλύτερα ἔργα τέχνης ὅλων τῶν εποχῶν. Μία τοιχογραφία, *Εἰκόνα 16g*, ἔδειχνε τὸν Ἀπόστολο Ἰάκωβο νὰ τὸν πηγαίνουν οἱ δεσμοφύλακες του στο μέρος ὅπου θὰ τὸν ἐκτελοῦσαν. Ὅπως ὁ Τζιόττο ἢ ὁ Ντονατέλλο, ἔτσι καὶ ὁ Μαντένια προσπάθησε νὰ φανταστεῖ πῶς θὰ πρέπει νὰ φαινόταν ἡ σκηνὴ τὴν πραγματικότητά, ἀλλὰ τὰ κριτήρια γιὰ τὸ τί ονόμαζε πραγματικότητά εἶχαν γίνει πολὺ απαιτητικότερα ἀπ' ὅ,τι στὴν ἐποχὴ τοῦ Τζιόττο. Γιὰ τὸν Τζιόττο εἶχε σημασία μόνο τὸ ἐσωτερικὸ μῆνυμα τοῦ μύθου —τὸ πῶς θὰ φέρονταν καὶ θὰ κινούνταν ἄντρες καὶ γυναῖκες σε μιὰ δεδομένη κατάσταση. Τὸν Μαντένια τὸν ἐνδιέφεραν καὶ οἱ ἐξωτερικὲς συνθήκες. Ἦξερε πῶς ὁ Ἀπόστολος Ἰάκωβος ἔζησε τὴν ἐποχὴ τῶν Ρωμαίων αὐτοκρατόρων καὶ ἤθελε ν' ἀναπαραστήσει τὴ σκηνὴ ὅπως θὰ μπορούσε νὰ εἶχε συμβεῖ. Μελέτησε, εἰδικὰ γι' αὐτὸν τὸ σκοπὸ, τὰ κλασικὰ μνημεῖα. Ἡ πύλη τῆς πόλης ἀπὸ τὴν ὁποία ἔχει μόλις περάσει ὁ Ἀπόστολος Ἰάκωβος εἶναι μιὰ ρωμαϊκὴ ἀψίδα θριάμβου, καὶ οἱ στρατιῶτες ποὺ τὸν συνοδεύουν φοροῦν τὴ στολὴ καὶ ἔχουν τὸν οπλισμὸ τῶν Ρωμαίων λεγεωνάριων, ὅπως τοὺς βλέπουμε σε αὐθεντικὰ γλυπτά. Ἡ ζωγραφικὴ ὅμως δὲ μᾶς θυμίζει τοὺς ἀρχαίους γλύπτες μόνο μέσα ἀπὸ τις ἐνδυμασίες καὶ τὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα. Τὸ ὅλο ἔργο ἀποπνέει ρωμαϊκὴ τέχνη μὲ τὴν τραχιά του ἀπλότητα καὶ τὴν αὐστηρή του μεγαλοπρέπεια. Ἡ διαφορὰ, πράγματι, ἀνάμεσα στις φλωρεντινὲς νωπογραφίες τοῦ Μπενότσο Γκότσοι καὶ στὰ ἔργα τοῦ Μαντένια, ποὺ ἐγίναν περίπου τὴν ἴδια ἐποχὴ, δὲ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι πιο ἐντονὴ. Στὴν ἱλαρὴ λαμπρότητα τοῦ Γκότσοι ἀναγνωρίζουμε μιὰ ἐπιστροφή στον «Διεθνὴ γοτθικὸ ρυθμὸ», ἐνῶ ὁ Μαντένια προχωρεῖ πέρα ἀπὸ τὸ σημεῖο ὅπου σταμάτησε ὁ Μαζάτσιο. Οἱ μορφές του εἶναι ἐξίσου ἀγαλματίνες καὶ ἐπιβλητικὲς μὲ τις μορφές τοῦ Μαζάτσιο. Σὰν κι αὐτὸν, χρησιμοποιεῖ τὴ νέα τέχνη τῆς προοπτικῆς μὲ μεγάλο ζήλο, ἀλλὰ δὲν τὴν ἐκμεταλλεύεται, ὅπως ὁ Οὐτσέλλο, γιὰ νὰ προβάλει τὴ νέα ἐντυπωσιακὴ αἰσθησιμότητα τὴν ὁποία καθιστοῦσε ἐφικτὴ ὁ «μαγικὸς» αὐτὸς τρόπος. Ὁ Μαντένια χρησιμοποιεῖ μᾶλλον τὴν προοπτικὴ γιὰ νὰ στήσῃ τὴ σκηνὴ πάνω στὴν ὁποία μοιάζουν νὰ στέκουν καὶ νὰ κινούνται οἱ φιγούρες του σὰν στέρεα, χεροπιαστὰ πλάσματα. Τὰ τοποθετεῖ ὅπως θὰ ἔκανε ἓνας ἀξίος σκηνοθέτης, γιὰ νὰ ἐπισημάνῃ τὴ σημασία τῆς στιγμῆς καὶ τὴ φάση τοῦ ἐπεισοδίου. Βλέπουμε καθαρά τί συμβαίνει: ἡ φρουρὰ ποὺ συνοδεύει τὸν Ἀπόστολο Ἰάκωβο ἔχει σταματήσει γιὰ λίγο, ἐπειδὴ ἓνας ἀπὸ τοὺς διώκτες του μετάνιωσε κι ἔπεσε στὰ πόδια τοῦ ἁγίου ζητώντας τὴν εὐλογία του. Εκείνος στρέφεται ἡρεμὰ νὰ εὐλογήσῃ τὸν γονατισμένον ἄνθρωπο, ἐνῶ οἱ Ρωμαῖοι στρατιῶτες στέκουν καὶ κοιτάζουν, ὁ ἓνας μὲ ἀπάθεια, ὁ ἄλλος σηκώνοντας τὸ χέρι μὲ μιὰ ἐκφραστικὴ κίνηση ποὺ μοιάζει νὰ λέει πῶς κι αὐτὸς συγκινήθηκε. Ἡ καμπύλη τῆς ἀψίδας πλασιώνει τὴ σκηνὴ καὶ τὴ χωρίζει ἀπὸ τὸ ἀναστατωμένον πλήθος ποὺ ἀπώθοῦν οἱ φρουροί.

Ἐνῶ ὁ Μαντένια ἐφάρμοζε ἔτσι τις νέες μεθόδους στὴ βόρεια Ἰταλία, ἓνας ἄλλος μεγάλος ζωγράφος, ὁ Piero della Francesca (1416;-1492) ἔκανε τὸ ἴδιο

στις πόλεις Αρέτσο και Ούρμπινο, στα νότια της Φλωρεντίας. Οί τοιχογραφίες του Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, όπως και του Γκότσολι και του Μαντένια, έγιναν λίγο μετά τα μέσα του δέκατου πέμπτου αιώνα, δηλαδή μια γενιά περίπου υστέρη από τον Μαζάτσιο. Το θέμα της *Εικόνας* 190 αναφέρεται στο περίφημο όνειρο που οδήγησε τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο να άσπασθεί τη χριστιανική θρησκεία. Πριν από μια κρίσιμη μάχη, ονειρεύτηκε πώς ένας άγγελος του έδειξε το Σταυρό λέγοντας: *Εν τοντωνίκα*. Ο πίνακας του Πιέρο παριστάνει το επεισόδιο τη νύχτα, στο στρατόπεδο του αυτοκράτορα, πριν από τη μάχη. Βλέπουμε μέσα στην άνοιχτη σκηνή τον Κωνσταντίνο να κοιμάται σε κρεβάτι εκστρατείας. Στο πλευρό του κάθεται ο σωματοφύλακας του, και τον φρουρούν άλλοι δυο στρατιώτες. Η ήσυχη νυχτερινή σκηνή φωτίζεται ξαφνικά από μια λάμψη, ενώ ένας άγγελος κατεβαίνει από τον ούρανο κρατώντας το σύμβολο του Σταυρού στο τεντωμένο χέρι του. Όπως και στον Μαντένια, έτσι κι εδώ το επεισόδιο έχει κάτι το θεατρικό. Βλέπουμε μια σκηνή θεάτρου καθαρά προσδιορισμένη, και τίποτε δεν αποσπά την προσοχή μας από την κύρια δράση. Ο Πιέρο, όπως και ο Μαντένια, έδωσε μεγάλη προσοχή στη στολή των Ρωμαίων λεγεωνάριων και, όπως εκείνος, απέφυγε τις χαρούμενες και γραφικές λεπτομέρειες που βρίσκουμε παντού στο έργο του Γκότσολι. Ο Πιέρο είχε κατακτήσει επίσης πέρα για πέρα την τέχνη της προοπτικής, και ο τρόπος με τον οποίο δείχνει σε βράχυνση τη φιγούρα του αγγέλου είναι τόσο τολμηρός, ώστε να δημιουργεί σχεδόν σύγχυση, ιδίως σε μια μικρή φωτογραφία. Ωστόσο, στα γεωμετρικά τεχνάσματα που αποβλέπουν στην υποβολή του χώρου, πρόσθεσε άλλο ένα, εξίσου σημαντικό: τη χρήση του φωτός. Οί ζωγράφοι του Μεσαίωνα είχαν περίπου άγνοήσει αυτό το στοιχείο. Οί επίπεδες μορφές τους δε ρίχνουν σκιά. Ο Μαζάτσιο είχε σταθεί, κι εκείνος, πρωτοπόρος στο θέμα αυτό —τά στέρια σφαιρικά σώματα στα έργα του πλάστηκαν ρωμαλέα με φώς και σκιά, *σελίδα 228, Εικόνα 149*. Κανένας όμως δεν κατάλαβε τόσο καλά τις τεράστιες νέες δυνατότητες αυτού του μέσου όσο ο Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα. Στην εικόνα αυτή, το φώς δε βοηθάει μόνο στο πλάσιμο των μορφών, αλλά είναι ισοδύναμο με την προοπτική στη δημιουργία της ψευδαίσθησης του βάθους. Ο στρατιώτης στο πρώτο πλάνο στέκει σάν σκοτεινό περίγραμμα μπροστά στην ολόφωτη είσοδο της σκηνής. Έτσι καταλαβαίνουμε την απόσταση που χωρίζει τους στρατιώτες από τα σκαλοπάτια όπου κάθεται ο σωματοφύλακας, του όποιου η μορφή ξεπροβάλλει μέσα στη λάμψη που εκπέμπει ο άγγελος. Νιώθουμε τη στρογγυλότητα της σκηνής, το εσωτερικό της κενό, τόσο με τη μεσολάβηση του φωτός, όσο και με τη βράχυνση και την προοπτική. Ο Πιέρο ωστόσο αφήνει το φώς και τη σκιά να κάνουν ένα μεγαλύτερο ακόμη θαύμα: τον βοηθούν να δημιουργήσει τη μυστηριώδη ατμόσφαιρα του επεισοδίου μέσα στη βαθιά νύχτα, εκείνο το όραμα του Αυτοκράτορα που έμελλε ν' αλλάξει την πορεία της Ιστορίας. Αυτή η εντυπωσιακή απλότητα και γαλήνη καθιστούν ίσως τον Πιέρο τον μεγαλύτερο ανάμεσα στους διαδόχους του Μαζάτσιο.

Ενώ αυτοί οι καλλιτέχνες, όπως άλλωστε και άλλοι, εφάρμοζαν τις ανακαλύψεις της μεγάλης γενιάς των Φλωρεντινών, οι καλλιτέχνες της Φλωρεντίας συνειδητοποιούσαν όλο και περισσότερο τα νέα προβλήματα που είχαν δη-

190
Πιέρο ντέλλα
Φραντσέσκα
*Το όνειρο του
Κωνσταντίνου,*
περ. 1460

Λεπτομέρεια από
νωπογραφία·
εκκλησία του Άγιοι
Φραγκίσκου.
Αρέτσο



μιουργήσει αυτές οι καινοτομίες. Στην πρώτη έξαρση του θριάμβου, θά σκέφτηκαν ίσως πώς ή ανακάλυψη της προοπτικής και ή μελέτη της φύσης μπορούσαν να λύσουν όλα τους τα προβλήματα. Δεν πρέπει όμως να ξεχνούμε πώς ή τέχνη είναι πολύ διαφορετική από την έπιστήμη. Τα μέσα του καλλιτέχνη, ή τεχνική του, μπορούν ν' άναπτυχθούν, ή ίδια όμως ή τέχνη δεν προοδεύει με την έννοια πού προοδεύει ή έπιστήμη. Κάθε ανακάλυψη προς μιά κατεύθυνση δημιουργεί νέες δυσκολίες κάπου αλλού. Οι ζωγράφοι του Μεσαίωνα, όπως είδαμε, δεν ήξεραν τούς κανόνες του σωστού σχεδίου, αλλά αυτό ακριβώς τό μειονέκτημα τούς έδωσε τή δυνατότητα νά κατανέμουν τις μορφές σέ όλη τήν έκταση του πίνακα, έντελώς έλεύθερα, προκειμένου νά σχηματίσουν ένα τέλειο σύνολο. Τό εικονογραφημένο μηνολόγιο του δωδέκατου αιώνα, *σελίδα 181*. *Εικόνα 120*, ή τό ανάγλυφο του δέκατου τρίτου αιώνα «Η Κοίμηση τής Παναγίας», *σελίδα 193*, *Εικόνα 129*, αποτελούν δείγματα αυτής τής ικανότητας. 'Ακόμη και οι ζωγράφοι του δέκατου τέταρτου αιώνα, όπως ο Σιμόνε Μαρτίνι, *σελίδα 213*, *Εικόνα 141*, μπορούσαν νά συνδυάζουν τις μορφές τους με τέτοιο τρόπο ώστε νά σχηματίζουν ένα λαγαρό σχέδιο επάνω στο χρυσό φόντο. Μόλις υιοθετήθηκε ή νέα αντίληψη πού ήθελε τήν εικόνα καθρέφτη τής πραγματικότητας, τό πρόβλημα τής διάταξης των μορφών έγινε πιο δύσκολο. Στη ζωή, οι φιγούρες δέ σχηματίζουν άρμονικά σύνολα ούτε και προβάλλονται καθαρά μπροστά σ' ένα ουδέτερο φόντο. Με άλλα λόγια, οι νέες δυνατότητες του καλλιτέχνη κινδύνευαν νά άναιρέσουν τό πιο πολύτιμο από τά χαρίσματά του: νά δημιουργεί ένα τερπνό και ικανοποιητικό σύνολο. Τό πρόβλημα ήταν ιδιαίτερα σοβαρό σέ ό,τι αφορούσε τούς πίνακες πού προορίζονταν γιά "Αγιες Τράπεζες, καθώς και άλλα παρόμοια έργα. Αυτά τά έργα έπρεπε νά είναι καμωμένα γιά νά τά βλέπουν από μακριά και γιά νά ταιριάζουν με τήν αρχιτεκτονική ολόκληρης τής εκκλησίας. Έπρεπε, επίσης, νά παριστάνουν τά έπεισόδια από τή Γραφή με ξεκάθαρο και έντυπωσιακό περίγραμμα. 'Η *Εικόνα 191* δείχνει πώς ένας Φλωρεντινός ζωγράφος του δεύτερου μέρους του δέκατου πέμπτου αιώνα, ο Antonio Pollaiuolo (1432;-1498), προσπάθησε νά λύσει αυτό τό νέο πρόβλημα, νά δώσει δηλαδή στήν εικόνα και σωστό σχέδιο και άρμονική σύνθεση. Είναι μιά από τις πρώτες προσπάθειες προς αυτή τήν κατεύθυνση, όπου τό θέμα αντιμετώπιστηκε όχι μόνο με λεπτότητα και ένστικτο, αλλά και με τήν εφαρμογή συγκεκριμένων κανόνων. Δεν έχουμε ίσως νά κάνουμε με μιάν απόλυτα πετυχημένη απόπειρα, ούτε και πρόκειται γιά μιά πολύ ελκυστική εικόνα, αλλά δείχνει καθαρά πόσο συνειδητά άναζητήσαν οι Φλωρεντινοί καλλιτέχνες τή λύση του προβλήματος. 'Ο πίνακας παριστάνει τό μαρτύριο του 'Αγίου Σεβαστιανού, πού είναι δεμένος σ' έναν κορμό δέντρου, με έξι δημίους γύρω του. 'Η ομάδα αυτή σχηματίζει ένα όρθιο τρίγωνο. Κάθε δήμιος έχει μιάν αντίστοιχη μορφή στήν άλλη πλευρά.

'Η διάταξη αυτή είναι τόσο ξεκάθαρη και συμμετρική, ώστε νά καταντά σχεδόν υπερβολικά άκαμπτη. 'Ο ζωγράφος κατάλαβε προφανώς τό μειονέκτημα του έργου του και προσπάθησε νά δώσει κάποια ποικιλία: ένας από τούς δημίους, πού σκύβει γιά νά ετοιμάσει τό τόξο του, είναι ζωγραφισμένος κατά μέτωπο, ενώ ή αντίστοιχη μορφή στρέφει τά νώτα. Τό ίδιο επαναλαμβάνεται με



171

Αντόνιο

.Πολ/ .υούλο

|17 μαρτύριο του

Αγιον Σεβαστιανού,

|περ. 1475

«Ζωγραφική σέ Άγία

ΑΤράτιεΟ λάδι πάνω

*1) ξύλο, 291,5 x 202,6

Εθνική

ιοθήκη

.Ο

πλάνο, όπου συμβαίνει το μαρτύριο, δεν υπάρχει πρόσβαση προς το τοπίο. Σχεδόν αναρωτιέται κανείς μήπως ο ζωγράφος δεν θά πετύχαινε περισσότερα χρησιμοποιώντας ένα ουδέτερο ή χρυσό φόντο, γρήγορα όμως συνειδητοποιούμε πώς δεν ήταν πιά δυνατό νά καταφύγει σέ αυτό τό μέσο. Πάνω σ' ένα χρυσό φόντο, αυτές οι ρωμαλέες καί ζωντανές μορφές του θά έμοιαζαν έκτος τόπου. Από τή στιγμή πού ή τέχνη αποφάσισε νά παραβγεί μέ τή φύση, δεν μπορούσε πιά νά γυρίσει πίσω. Από τον πίνακα αυτόν συμπεραίνουμε ποιο ήταν τό πρόβλημα πού θά συζητούσαν στά έργαστήριά τους οι ζωγράφοι του δέκατου πέμπτου αιώνα. Ή ιταλική τέχνη έφτασε στή λαμπρότερη στιγμή της μιά γενιά άργότερα, όταν βρέθηκε ή λύση αυτού του προβλήματος.

Ανάμεσα στους Φλωρεντινούς ζωγράφους πού πρωτοστάτησαν σ' αυτές τις άναζητήσεις στο δεύτερο μέρος του δέκατου πέμπτου αιώνα ήταν ό Sandro Botticelli (1446-151°). Ενας από τούς πιο φημισμένους πίνακές του παρουσιάζει

τούς τέσσερις δημίους πού σημαδεύουν τον άγιο. Με τον άπλό αυτόν τρόπο, ό ζωγράφος προσπάθησε ν' άναιρέσει κάπως την άύστηρή συμμετρία τής σύνθεσης καί νά δώσει μιάν αίσθηση κινήσεων πού έρχονται σέ αντίθεση ή μιά μέ την άλλη, όπως στή μουσική. Στο έργο του Πολλαγιούλο τό τέχνασμα αυτό χρησιμοποιείται μάλλον άμήχανα καί ή σύνθεσή του μοιάζει κάπως μέ άσκηση. Μαντεύουμε πώς ό ζωγράφος χρησιμοποίησε τό ίδιο μοντέλο, από διάφορες πλευρές, γιά τις αντίστοιχες φιγούρες, καί νιώθουμε πώς ή περηφάνια του γιά τον τρόπο πού είχε αποδώσει τούς μύς καί τήν κίνηση τον έκανε σχεδόν νά ξεχάσει τό πραγματικό θέμα του πίνακα. Ό Πολλαγιούλο, εξάλλου, δεν επέτυχε εντελώς σ' εκείνο πού ήθελε. Είναι γεγονός ότι εφαρμόσε θαυμάσια τή νέα τέχνη τής προοπτικής σέ μιά ύπέροχη άποψη του τοπίου τής Τοσκάνης πού χρησιμοποίησε γιά φόντο, τό κύριο όμως θέμα τής εικόνας καί τό φόντο δεν αποτελούν μιά ενότητα. Από τό λόφο, στο πρώτο

ζει έναν όχι χριστιανικό αλλά κλασικό μύθο: τή γέννηση τής Αφροδίτης, *Εικόνα 172*. Οί κλασικοί ποιητές ήταν κιόλας γνωστοί στο Μεσαίωνα, άλλα μόνο την εποχή τής Αναγέννησης, όταν οί Ίταλοί προσπάθησαν μέ πάθος νά αναστήσουν τό μεγαλείο τής Ρώμης, διαδόθηκαν οί κλασικοί μύθοι ανάμεσα στους μορφωμένους. Γι' αυτούς, οί μυθολογίες των Ελλήνων καί των Ρωμαίων, τίς όποιες θαύμαζαν, ήταν κάτι περισσότερο από όμορφα παραμύθια. Είχαν τέτοια πίστη στην άνώτερη σοφία των αρχαίων, ώστε πίστευαν ότι στους μύθους τους υπήρχε μιά βαθιά καί μυστηριώδης αλήθεια. Τό έργο τό είχε παραγγείλει γιά την έξοχική του έπαυλη ένα μέλος τής πλούσιας καί ισχυρής οικογένειας των Μεδίκων. Είτε ό ίδιος είτε κάποιος λόγιος φίλος του θά έξηγησαν προφανώς στο ζωγράφο πώς παρίσταναν οί αρχαίοι τήν άναδυομένη 'Αφροδίτη. Γι' αυτούς τους λογίους, ή ιστορία τής γέννησής της ήταν τό σύμβολο του μυστηρίου μέσα από τό όποιο ήρθε στον κόσμο τό θείο μήνυμα τής ομορφιάς. Ό ζωγράφος αντιμετώπισε τήν παραγγελία μέ σεβασμό καί προσπάθησε νά παρουσιάσει τό μύθο μέ τρόπο άντάξιο του. Τό θέμα τής εικόνας γίνεται άμεσα κατανοητό. Η 'Αφροδίτη έχει άναδυθεί από τή θάλασσα μέσα σ' ένα κοχύλι, πού τό φέρνουν στή στεριά φτερωτοί θεοί του άνέμου μέσα σέ μιά βροχή από ρόδα. Τήν ώρα πού ετοιμάζεται νά πατήσει στή γή, μιά από τίς ΤΩρες ή τίς Νύμφες τήν άναδέχεται μ' έναν πορφυρό μανδύα. Ό Μποττιτσέλλι πέτυχε εκεί όπου απέτυχε ό Πολλαγιουόλο. Η εικόνα του είναι, πράγματι, μιά απόλυτα άρμονική σύνθεση. Ό Πολλαγιουόλο όμως θά μπορούσε νά ισχυριστεί ότι ό Μποττιτσέλλι, γιά νά τό επιτύχει αυτό, θυσίασε μερικές από τίς κατακτήσεις πού ό ίδιος προσπάθησε τόσο πολύ νά διαφυλάξει. Οί φιγούρες του Μποττιτσέλλι μοιάζουν λιγότερο στέρεες. Κι ούτε είναι τόσο σωστά σχεδιασμένες όσο οί μορφές του Πολλαγιουόλο ή του Μαζάτσιο. Η χαριτωμένη κίνηση καί οί μελωδικές γραμμές τής σύνθεσής του θυμίζουν τή γοτθική παράδοση του Γκιμπέρτι καί του Φρά Άντζελικο, ή άκόμη καί τήν τέχνη του δέκατου τέταρτου αιώνα — έργα όπως ό Ευαγγελισμός του Σιμόνε Μαρτίνι, *σελίδα 213*, *Εικόνα 141*, ή τό έργο του Γάλλου χρυσοχόου, *σελίδα 210*, *Εικόνα 139*, οπου παρατηρήσαμε τό άπαλό λίκνισμα του σώματος καί τήν εξαίσια ροή των πτυχώσεων. Η 'Αφροδίτη του Μποττιτσέλλι είναι τόσο όμορφη, ώστε δέν προσέχουμε τον άφύσικα μακρύ λαιμό, τους πολύ χαμηλούς ώμους καί τον περίεργο τρόπο μέ τον οποίο ενώνεται μέ τον κορμό τό άριστερό χέρι. Η μάλλον θά έπρεπε νά πούμε ότι οί ελευθερίες πού πήρε ό Μποττιτσέλλι σέ σχέση μέ τή φύση, γιά νά πετύχει ένα χαριτωμένο περίγραμμα, προσθέτουν κάτι στήν ομορφιά καί στήν άρμονία τής σύνθεσης, επειδή ενισχύουν τήν αίσθηση ενός άπέραντα άβρου καί λεπτού πλάσματος, πού έφτασε στις άκτές μας σαν ουράνιο δώρο.

Ό πλούσιος έμπορος πού παράγγειλε τό έργο, ό Λορέντζο ντί Πιεφφραντσέσκο ντέ' Μέντιτσι, υπήρξε επίσης εργοδότης ενός άλλου Φλωρεντινού, πού έδωσε τό όνομά του σέ μιά ήπειρο. Ό Άμερίγκο Βεσπούτσι πήγε στον Νέο Κόσμο γιά λογαριασμό του Μέδικου. Φτάσαμε πιά στήν περίοδο πού οί μεταγενέστεροι ιστορικοί θεωρούν ως τό «επίσημο» τέλος του Μεσαίωνα. Στην ιταλική τέχνη, όπως είδαμε, υπήρξαν πολλοί σταθμοί πού θά μπορούσαν

172

**Σάντρο
Μποττιτσέλλι**
*Η γέννηση της
'Αφροδίτης,*
περ. 1485

Τέμπρα
πάνω σέ μουσαμά,
172,5 x 278,5 εκ.
Ουφίτσι,
Φλωρεντία





νά χαρακτηριστούν σάν άρχή μιας νέας περιόδου: οί καινοτομίες του Τζόττο γύρω στο 1300, καί του Μπρουνελλέσκι γύρω στο 1400. Σημαντικότερη όμως από τις επαναστάσεις στην τεχνική υπήρξε ίσως ή βαθμιαία αλλαγή πού πραγματοποιήθηκε στην τέχνη κατά τή διάρκεια τών δύο αυτών αιώνων. Είναι μιιά αλλαγή πού πιο εύκολα τή διαισθανόμαστε παρά τήν περιγράφουμε. "Αν συγκρίνουμε τις εικονογραφήσεις μεσαιωνικών κειμένων πού εξετάσαμε στά προηγούμενα κεφάλαια, *σελίδα 195, Εικόνα /?/, καί σελίδα 20, Εικόνα 140*, μέ κάποιο δείγμα τής φλωρεντινής τέχνης του 1475 περίπου, *Εικόνα 173*, καταλαβαίνουμε πώς ή ίδια τέχνη μπορεί νά εφαρμοστεί μέ διαφορετικό πνεύμα. Όχι ότι ο Φλωρεντίνος καλλιτέχνης δέν ήταν αρκετά ευσεβής καί πιστός. Οί ίδιες όμως οί δυνατότητες πού είχε άποκτήσει ή τέχνη του δέν τον άφηναν πιά νά τήν αντιμετωπίσει μόνο σάν μέσο γιά νά έκφράσει τό νόημα κάποιου επεισοδίου από τά ιερά κείμενα. Τή σελίδα πού είχε μπροστά του ήθελε νά τή μετατρέψει σέ μιιά χαρούμενη επίδειξη πλούτου καί πολυτέλειας. Αυτός ο ρόλος τής τέχνης, ή συνεισφορά στην ομορφιά καί τή χάρη τής ζωής, δέν είχε ποτέ ξεχαστεί εντελώς. Στην περίοδο τής Ίταλικής Άναγέννησης ήρθε προοδευτικά στο προσκήνιο.

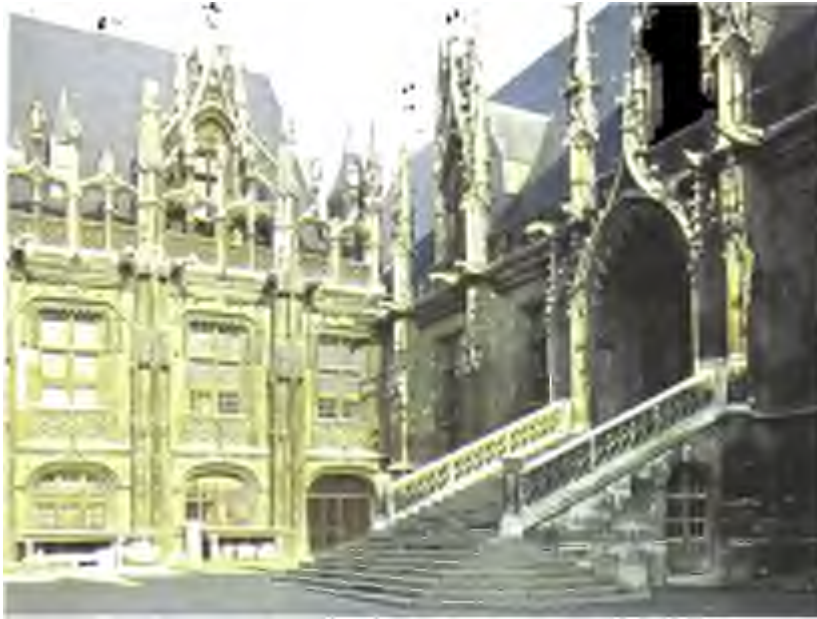
14

ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΝΕΩΣΗ: II

Ο δέκατος πέμπτος αιώνας στις χώρες του Βορρά

Τόν δέκατο πέμπτο αιώνα έγινε, όπως είδαμε, μια αποφασιστική τομή στην ιστορία της τέχνης. Μέ τις ανακαλύψεις και τις καινοτομίες της γενιάς του Μπrouneλλέσκι στη Φλωρεντία, η ιταλική τέχνη βρέθηκε σε άλλο επίπεδο και δεν ακολούθησε πια την ίδια εξέλιξη με την τέχνη στην υπόλοιπη Ευρώπη. Οί καλλιτέχνες των χωρών του Βορρά δεν είχαν ίσως πολύ διαφορετικούς στόχους από τους συναδέλφους τους στην Ιταλία. Ύπήρχαν όμως διαφορές στά μέσα και στις μεθόδους. Η φύση της διαφοράς ανάμεσα στο Βορρά και στο Νότο γίνεται σαφέστερη στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής. Τό τέλος του γοθτικού ρυθμού στη Φλωρεντία εκφράζεται με την εμφάνιση του Μπrouneλλέσκι, που επινόησε την αναγεννησιακή αρχιτεκτονική μέθοδο εισάγοντας κλασικά στοιχεία στα κτίριά του. Θα περάσει σχεδόν ένας αιώνας ως τη στιγμή που οι αρχιτέκτονες έξω από την Ιταλία θ' ακολουθήσουν τό παράδειγμά του. Όλο τόν δέκατο πέμπτο αιώνα εξακολουθήσαν νά επεξεργάζονται τόν γοθτικό ρυθμό του δέκατου τέταρτου. Ενώ όμως τά κτίρια αυτά είχαν ακόμη ορισμένα τυπικά χαρακτηριστικά της γοθτικής αρχιτεκτονικής, όπως οι οξυκόρυφες αψίδες ή τά άντερείσματα, ή άντίληψη της αισθητικής, γενικότερα, είχε αλλάξει σημαντικά. Θυμόμαστε ότι τόν δέκατο τέταρτο αιώνα οί αρχιτέκτονες χρησιμοποιούσαν περίτεχνα στοιχεία πλούσιας διακόσμησης, όπως στόν «Πολυποϊκίλο ρυθμό», δείγμα του όποιου είναι τό παράθυρο του καθεδρικού ναού του Έξετερ στην Αγγλία, *σελίδα 208, Εικόνα 1⁷*. Τόν δέκατο πέμπτο αιώνα, αυτή ή τάση για περίπλοκα δαντελωτά μοτίβα και εντυπωσιακή διακόσμηση πήρε ακόμη μεγαλύτερες διαστάσεις. Η *Εικόνα 174, το Δικαστικό Μέγαρο* στή Ρουάν, είναι δείγμα της τελευταίας φάσης του γαλλικού γοθτικού ρυθμού, που λέγεται «Φλογόμορφος ρυθμός» (flamboyant). Στην εικόνα βλέπουμε την άπειραντη ποικιλία των διακοσμητικών στοιχείων, μέ τά όποια οί αρχιτέκτονες έχουν καλύψει όλόκληρο τό οικοδόμημα, δίχως νά άναρωτηθούν, προφανώς, αν έξυπηρετούσαν όποιαδήποτε λειτουργική άνάγκη. Μερικά από αυτά τά κτίρια έχουν παραμυθένια όψη, μέ την άπίστευτα πλούσια και εύρηματική διακόσμηση τους· αλλά έχει κανείς την αίσθηση πώς σ' αυτά οί αρχιτέκτονες εξάντλησαν και την τελευταία δυνατότητα του γοθτικού ρυθμού, και πώς ήταν πια αναπόφευκτο νά υπάρξει, άργά ή γρήγορα, μιá αντίδραση. Έχουμε πράγματι ενδείξεις πώς, και χωρίς την άμεση ιταλική επίδραση, οί αρχιτέκτονες του Βορρά θά επινοούσαν έναν νέο, απλούστερο ρυθμό.

Ειδικά στην Άγγλία βλέπουμε νά εμφανίζονται αυτές οί τάσεις στην τε-



174

Η αυλή
του Δικαστικού
Μεγάρου (άλλοτε
Θησαυροφυλακίου)
στη Ρουάν,
1482

Ο Φλογόμορφος
γοθτικός ρυθμός

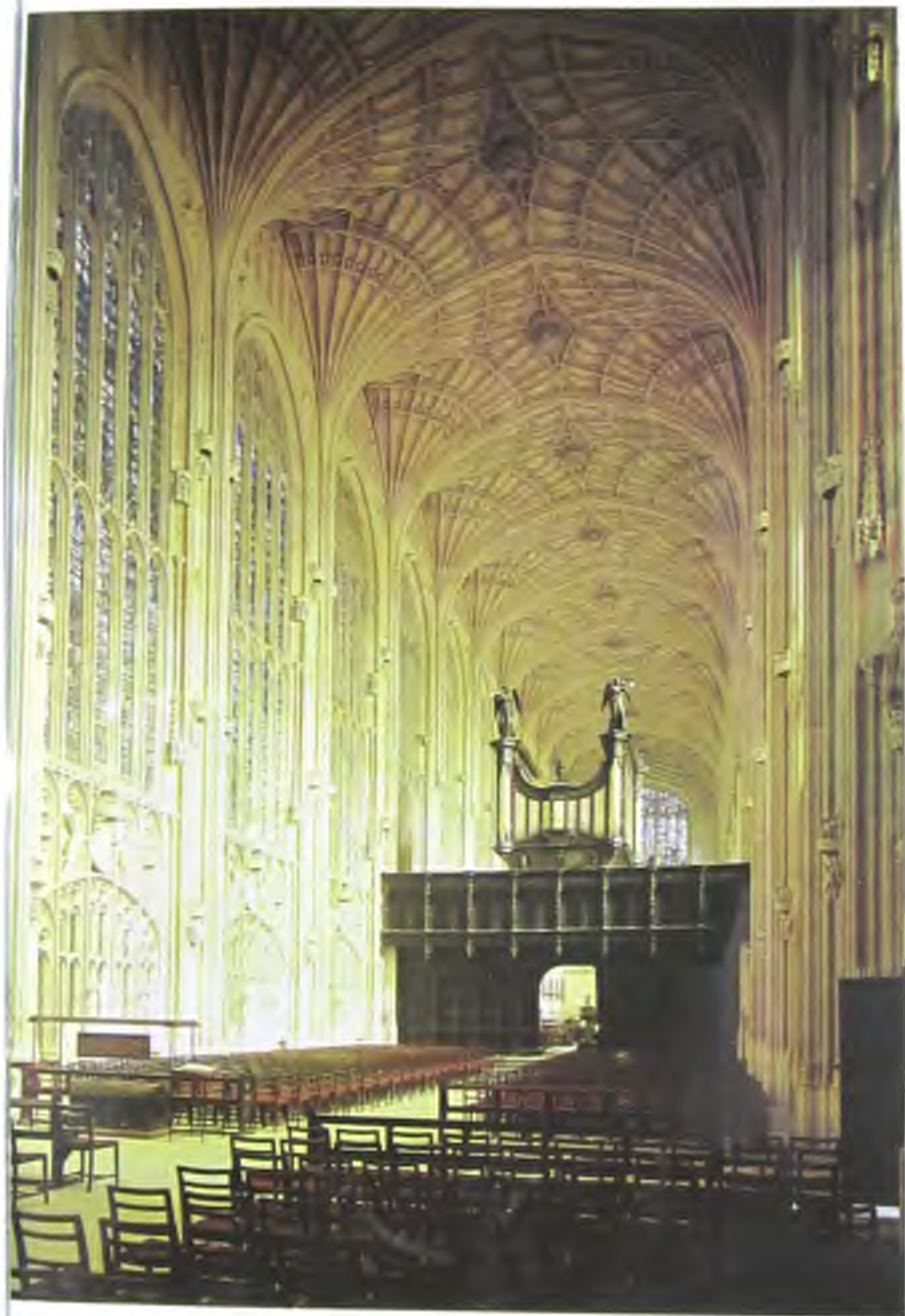
λευταία φάση του γοθτικού ρυθμού, που ονομάστηκε «Κατακόρυφος». Με αυτό το όνομα χαρακτηρίζονται τα αγγλικά κτίρια του τέλους του δέκατου τέταρτου και του δέκατου πέμπτου αιώνα, όπου οι ευθείες είναι συχνότερες από τις καμπύλες και τις αψίδες του προηγούμενου «Πολυποίκιλτου ρυθμού». Το πιο φημισμένο δείγμα της «κατακόρυφης» αρχιτεκτονικής είναι το θαυμαστό παρεκκλήσι του King's College, στο Καίμπριτζ, *Εικόνα 118*, που άρχισε να χτίζεται το 1446. Το σχήμα του είναι πολύ απλούστερο από αυτά που συναντούμε σε παλαιότερα εσωτερικά γοθικών εκκλησιών —δεν υπάρχουν πλάγια κλίτη, και επομένως ούτε πεσσοί ή αψίδες. Ο χώρος δίνει την εντύπωση ψηλοτάβανης αίθουσας και όχι μεσαιωνικής εκκλησίας. Άλλα ενώ η όλη δομή του κτιρίου είναι έτσι πιο λιτή και ίσως πιο εγκόσμια από των μεγάλων καθεδρικών ναών, η φαντασία του τεχνίτη είναι απόλυτα ελεύθερη να δράσει σε ό,τι αφορά τις λεπτομέρειες, και ιδιαίτερα στη μορφή του θόλου («ριπιδωτός θόλος»), με τα εκπληκτικά δαντελωτά μοτίβα που σχηματίζουν οι καμπύλες και οι γραμμές, θυμίζοντας τα θαυμαστά μεσαιωνικά χειρόγραφα των Κελτών και της Νορθουμβρίας, *σελίδα 101. Εικόνα 101*.

Η ανάπτυξη της ζωγραφικής και της γλυπτικής στην Ευρώπη, έξω από την Ιταλία, ήταν παράλληλη με την ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής. Με άλλα λόγια, ενώ η Αναγέννηση είχε επικρατήσει στην Ιταλία σε όλους τους τομείς, ο Βορράς, τον δέκατο πέμπτο αιώνα, έμενε πιστός στη γοθική παράδοση. Παρά

175

Τό παρεκκλήσι τοί
Κινγκ 'ς Κόλ/χτζ,
στο Καίμπριτζ-
άρχισε να χτίζεται
τό 1446

Ο Κατακόρυφος
ρυθμός





τις μεγάλες καινοτομίες των αδελφών Βάν Άυκ, ή άσκηση της τέχνης εξακολούθησε νά σχετίζεται πιο πολύ με τά ήθη καί τά έθιμα παρά με τήν επιστήμη. Οί μαθηματικοί κανόνες τής προοπτικής, τά μυστικά τής επιστημονικής ανατομίας καί ή μελέτη των ρωμαϊκών μνημείων δέν είχαν άκόμη ταράξει τήν πνευματική ήρεμία των καλλιτεχνών του Βορρά. Γι' αυτό τό λόγο μπορούμε νά πούμε ότι εξακολουθούσαν νά ανήκουν στο Μεσαίωνα, ενώ οί συνάδελφοί τους από τήν άλλη μεριά των "Άλπεων είχαν ήδη προχωρήσει στη «νεότερη εποχή». Τά προβλήματα, ώστόσο, πού άντιμετώπιζαν οί καλλιτέχνες σε όλη τήν Εύρώπη έμοιαζαν πολύ μεταξύ τους. Ό Γιάν βάν Άυκ τούς είχε διδάξει πώς νά καταστήσουν τήν εικόνα καθρέφτη τής φύσης, προσθέτοντας τή μία λεπτομέρεια πάνω στην άλλη, έως ότου καλυφθεί όλος ό χώρος με τή συνδρομή τής προσεκτικής παρατήρησης, *σελίδα 238, Εικόνα 157> σελίδα 241, Εικόνα 158*. "Όπως όμως ό Φρά Άντζέλικο καί ό Μπενότσο Γκότσοι στο Νότο, *σελίδα 253, Εικόνα 705, σελίδα 237, Εικόνα 168*, είχαν χρησιμοποιήσει τις καινοτομίες του Μαζάτσιο με τό πνεύμα του δέκατου τέταρτου αιώνα, έτσι καί στο Βορρά υπήρχαν καλλιτέχνες πού εφαρμόσαν τις ανακαλύψεις του Βάν "Άυκ σε πιο παραδοσιακά θέματα. Ό Γερμανός ζωγράφος Stefan Lochner (1410; -1451)¹⁴ π.χ., πού δούλεψε στην Κολωνία στα μέσα του δέκατου πέμπτου αιώνα, ήταν κατά κάποιο τρόπο ό Φρά Άντζέλικο του Βορρά. Η χαριτωμένη του Παναγία μέσ στις τριανταφυλλίες, *Εικόνα 176*, περιστοιχισμένη από μικρούς άγγέλους πού παίζουν μουσική, σκορπίζουν λουλούδια ή προσφέρουν καρπούς στον μικρό Χριστό, δείχνει πώς ό ζωγράφος ήξερε τις νέες μεθόδους του Βάν Άυκ, άκριβώς όπως ό Φρά Άντζέλικο γνώριζε τις καινοτομίες του Μαζάτσιο. Καί όμως, τό πνεύμα του έργου του είναι πιο κοντά στο γοτθικό Δίπτυχο Ουίλτον, *σελίδες 216-17> Εικόνα 143*, παρά στον Βάν "Άυκ. Είναι ενδιαφέρον νά συγκρίνουμε τό Δίπτυχο με τό μεταγενέστερο έργο. Παρατηρούμε άμέσως ότι ό νεότερος ζωγράφος είχε κατακτήσει κάτι πού δυσκόλευε τον παλιό: ό Λόχνερ μπορούσε νά υποβάλει τήν αίσθηση του χώρου, όπου είναι ενθρονισμένη ή Παναγία επάνω στη χλόη. Συγκρινόμενες μ' αυτές τις μορφές, οί φιγούρες του Δίπτυχου μοιάζουν επίπεδες. Η Παναγία του Λόχνερ κάθεται άκόμη μπρος από ένα χρυσό φόντο, μπροστά του όμως υπάρχει ένας πραγματικός χώρος, κάτι σαν σκηνή θεάτρου. Ό ζωγράφος έβαλε μάλιστα δυο χαριτωμένα άγγελάκια νά ανοίγουν τήν αύλαία πού μοιάζει νά κρέμεται από τό πλαίσιο τής εικόνας. Πίνακες σαν του Λόχνερ καί του Φρά Άντζέλικο έθελξαν τούς ρομαντικούς τεχνοκρίτες του δέκατου ένατου αιώνα, άνθρώπους σαν τον Ράσκιν καί τούς ζωγράφους τής Αδελφότητας των Προραφαηλιτών. Είχαν γι' αυτούς τή γοητεία μιας άπλής πίστης καί μιας παιδικής καρδιάς. Από μιάν άποψη, είχαν δίκιο. Τά έργα αυτά είναι ίσως τόσο ελκυστικά, επειδή γιά μάς, πού έχουμε συνηθίσει στην άπόδοση του χώρου στη ζωγραφική καί σ' ένα μάλλον σωστό σχέδιο, είναι πιο κατανοητά από τά έργα των προγενέστερων καλλιτεχνών του Μεσαίωνα, των όποιων διατηρούν ώστόσο τό πνεύμα.

"Άλλοι ζωγράφοι στο Βορρά παρουσιάζουν ορισμένες άντιστοιχίες με τον Γκότσοι, πού οί τοιχογραφίες του στο Παλάτσο Μέντιτσι, στη Φλωρεντία, καθρεφτίζουν τή χαρούμενη φαντασμαγορία του κομψού κόσμου, στο παραδο-



σιακό κλίμα του «Διεθνούς ρυθμού». Αυτό ισχύει κυρίως για τους ζωγράφους που σχεδίαζαν ταπισερί καί για εκείνους που διακοσμούσαν τις σελίδες πολύτιμων χειρογράφων. Ἡ σελίδα που παριστάνει ἡ *Εἰκόνα 177* ἐγίνε στα μέσα περίπου του δέκατου πέμπτου αἰώνα, την εποχή που ὁ Γκότσολι ζωγράφιζε τις τοιχογραφίες του. Στό βάθος, βλέπουμε την παραδοσιακή σκηνή που δείχνει τὸ συγγραφέα νὰ προσφέρει τὸ βιβλίο του στὸν εὐγενή που τὸ εἶχε παραγγεῖλει. Ὁ ζωγράφος ὁμως θεώρησε πὼς αὐτὸ καθεαὐτὸ τὸ θέμα θὰ ἦταν μάλλον πληκτικό. Τὸ τοποθέτησε λοιπὸν στὴν εἰσοδο ἐνὸς σπιτιοῦ, παρουσιάζοντας συ-

νάμα ὅ,τι συνέβαινε στὸν περίγυρο. Πίσω ἀπὸ τὴν πύλη τῆς πόλης μια συντροφιά ετοιμάζεται, καθὼς φαίνεται, νὰ πάει κυνήγι —ἐνας κομψευόμενος πάντως κρατᾷ στὸ χέρι του ἓνα γεράκι, ἐνὼ οἱ ἄλλοι στέκουν δίπλα του μὲ ἀγέρωχο ὕφος ἀστών. Βλέπουμε τὰ καροτσάκια καὶ τοὺς πάγκους μπροστὰ στὴν πύλη, καθὼς καὶ στὸ εσωτερικὸ τῆς, μὲ τοὺς ἐμπόρους ν' ἀπλώνουν τιςπραμάτειες τους καὶ τοὺς αγοραστές νὰ τις ἐξετάζουν. Εἶναι ἡ ζωντανή εἰκόνα μιας μεσαιωνικῆς πολιτείας ἐκείνου τοῦ καιροῦ. Κάτι τέτοιο δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ εἶχε γίνει ἑκατὸ χρόνια νωρίτερα ἀλλὰ οὔτε σὲ ὅποιαδήποτε προηγούμενη ἐποχή. Μόνο στὴν αἰγυπτιακὴ τέχνη υπάρχουν εἰκόνες που παριστάνουν τὴν καθημερινή ζωὴ των ἀνθρώπων τόσο πιστά· οἱ Αἰγύπτιοι ὁμως δὲν ἐβλέπαν τον δικὸ τους κόσμον μὲ τόση ἀκρίβεια καὶ χιούμορ. Ἡ αἴσθησις τοῦ κωμικοῦ που ὑπῆρχε στὸ «Ψαλτήριον τῆς Βασίλισσας Μαίρης», *σελίδα 27*, *Εἰκόνα 140*, ολοκληρώθηκε μὲ τούτες τις χαριτωμένες παραστάσεις τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Ἡ τέχνη τοῦ Βορρά, που νοιαζόταν λιγότερο ἀπὸ τὴν ἰταλική γιὰ τὴν ἰδανικὴ ἁρμονία καὶ ομορφιά, προσανατολιζόταν ὅλο καὶ περισσότερο σὲ παραστάσεις αὐτοῦ τοῦ τύπου.

Θὰ ἦταν ὥστόσο μεγάλο λάθος νὰ υποθέσουμε πὼς οἱ δύο αὐτές «σχολές» ἀναπτύχθηκαν σὲ στεγανά διαμερίσματα. Ξέρουμε, λ.χ., ὅτι ὁ Jean Fouquet (1420;-1480;), ἓνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους Γάλλους καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς, ἐπισκέφθηκε στὰ νιάτα του τὴν Ἰταλία. Πῆγε στὴ Ρώμη, ὅπου ζωγράφισε τον Πάπα, τὸ **1447**. Ἡ *Εἰκόνα 178* εἶναι ἡ προσωπογραφία ἐνὸς δωρητῆ, τον ὅποιο ζωγράφισε πιθανόν μερικὰ χρόνια μετὰ τὴν ἐπιστροφή του ἀπὸ τὴ Ρώμη. Ὅπως στὸ Δίπτυχον Οὐίλτον, *σελίδες 276-77*, *Εἰκόνα 143*, ἐτσι κι ἐδῶ, ὁ ἅγιος προστατεύει τὸν γονατιστὸ δωρητῆ που προσεύχεται. Τὸ ὄνομα τοῦ δωρητῆ ἦταν Estienne (παλιὰ γαλλικὴ γραφή γιὰ τὸ Στέφανος), καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο ὁ προστάτης του ἅγιος εἶναι ὁ Ἅγιος Στέφανος, που, ὡς πρῶτος διάκονος τῆς Ἐκκλησίας, φορεῖ τὸ ἐνδυμα τοῦ ἀξιωματὸς του. Κρατᾷ ἓνα βιβλίο, ἐπάνω στὸ ὅποιο εἶναι τοποθετημένη μιὰ μεγάλη αἰχμηρὴ πέτρα, σύμβολο τοῦ λιθοβολι-

177

Ζάν Λέ Ταβερνιέ
Σελίδα ἀφιέρωσης
στις «Κατακτήσεις
του —
περ. 1460

Βασιλική
Βιβλιοθήκη.
Βρυξέλλες

178

Ζάν Φουκέ
Ὁ Estienne
Chevalier,
Οησαυροφύλακας
του Καρόλου Ζ'
τῆς Γαλλίας, με τὸν
Ἅγιο Στέφανο,
περ. 1450

Φύλλο ἀπὸ Ἅγια
Τράπεζα· λάδι πάνω
σὲ ξύλο, φ χ 88 εκ.
Πνακοθήκη,
Κρατικὰ Μουσεία,
Βερολίνο



σμού του. "Αν κοιτάξουμε τό Δίπτυχο Ούϊλτον, θά διαπιστώσουμε γι' άλλη μια φορά πόσο μεγάλα ήταν τά άλματα πού έγιναν στην αναπαράσταση τής φύσης μέσα σέ πενήντα χρόνια. Στο Δίπτυχο, οί άγιοι καί ό δωρητής μοιάζουν σάν χάρτινες φιγούρες κολλημένες στο ξύλο: οί μορφές τού Ζάν Φουκέ έχουν πλαστικότητα. Στην παλαιότερη εικόνα δέν υπάρχει διόλου φως ή σκιά. Ό Φουκέ χρησιμοποιεί τό φως περίπου σάν τον Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, *σελίδα 20ί, Εικόνα 190*. Ό τρόπος μέ τον όποιο στέκουν, σάν νά βρίσκονταν σέ πραγματικό χώρο, οί ήρεμες και άγαλματώδεις αυτές μορφές μαρτυρεί ότι ό Φουκέ είχε βαθύτατα επηρεαστεί από ό,τι είδε στην Ιταλία. Ωστόσο δέν ζωγραφίζει σάν τούς Ιταλούς. Τό ενδιαφέρον του γιά τήν ύφή καί τήν επιφάνεια των άντικειμέ-

νων —γούνα, πέτρα, ύφασμα καί μάρμαρο— δείχνει πώς ή τέχνη του εξακολουθεί νά ανήκει στην παράδοση του Γιάν βάν "Αυκ.

"Ενας άλλος μεγάλος καλλιτέχνης από τό Βορρά πού πήγε στή Ρώμη (γιά προσκύνημα, τό **145^ο**) ήταν ό Rogier van der Weyden (1400;-1464). Δέν ξέρουμε πολλά γι' αυτόν, εκτός από τό ότι στήν εποχή του ήταν πολύ φημισμένος καί ότι έζησε στή νότια 'Ολλανδία, όπου είχε εργαστεί καί ό Βάν 'Αυκ. 'Η *Εικόνα ΙΙ9* δείχνει έναν μεγάλο πίνακα γιά 'Αγία Τράπεζα με θέμα τήν 'Αποκαθήλωση. 'Ο Βάν ντέρ Βένντεν, όπως καί ό Βάν "Αυκ, μπορούσε νά παραστήσει πιστά όλες τις λεπτομέρειες, τήν κάθε τρίχα καί τήν κάθε βελονιά. 'Η εικόνα του, ώστόσο, δέν άποτελεί άναπαράσταση ενός πραγματικού γεγονότος. Οί φιγούρες του είναι τοποθετημένες σε ένα είδος θεατρικής σκηνής χωρίς βάθος καί μέ ουδέτερο φόντο. "Αν αναλογιστούμε τά προβλήματα του Πολλαγιουόλο, *σελίδα 263*, *Εικόνα ΙγΙ*, θά καταλάβουμε πόσο σοφή ήταν ή άπόφαση του Βάν ντέρ Βένντεν. "Επρεπε κι αυτός νά ζωγραφίσει μιά μεγάλη εικόνα πού θά τήν έβλεπαν από μακριά, καί νά κάνει κατανοητό τό θρησκευτικό θέμα στο έκκλησίασμα. 'Η εικόνα του έπρεπε νά έχει καθαρό περίγραμμα καί ικανοποιητική σύνθεση. Τό έργο του Βάν ντέρ Βένντεν άνταποκρίνεται σ' αυτές τις άπαιτήσεις, χωρίς νά είναι άφύσικο καί εξεζητημένο σάν του Πολλαγιουόλο. Κέντρο τής σύνθεσης είναι τό σώμα του Χριστού, πού είναι στραμμένο μετωπικά πρός τό θεατή. Τό πλαισιώνουν οί γυναίκες πού κλαΐνε. 'Ο 'Ιωάννης, πού σκύβει, όπως καί ή Μαρία Μαγδαληνή στήν άλλη πλευρά, προσπαθεί μάταια νά συγκροτήσει τή λιπόθυμη Παναγία, πού ή κίνησή της αντιστοιχεί στήν κίνηση του σώματος του 'Αποκαθηλωμένου Χριστού. 'Η ήρεμη στάση των γέρων άποτελεί μιά πετυχημένη αντίθεση σέ σχέση μέ τις έκφραστικές χειρονομίες των κύριων «ήθοποιών» του δράματος. Γιατί μοιάζουν πράγματι μέ ήθοποιούς σ' ένα μεσαιωνικό «Μυστήριο» ή σ' ένα tableau vivant στημένο από εμπνευσμένο σκηνοθέτη, πού έχει μελετήσει τά μεγάλα έργα του Μεσαίωνα, μέ σκοπό νά τά μιμηθεί μέ τό δικό του έκφραστικό μέσο. Μ' αυτόν τόν τρόπο, μεταφράζοντας τις βασικές θεωρίες τής γοτθικής τέχνης στο νέο, φυσικότερο ύφος, ό Βάν ντέρ Βένντεν ευεργέτησε τήν τέχνη του Βορρά. Κατόρθωσε νά περισώσει σέ σημαντικό βαθμό τή διαύγεια του παραδοσιακού σχεδίου, πού διαφορετικά θά μπορούσε νά είχε χαθεί, ύστερα από

179

Ρογήρος βάν ντέρ
Βένντεν

'Αποκαθήλωση,

περ. 1435

**Ζωγραφική γιά τήν
'Αγία Τράπεζα: λάδι
πάνω σέ ξύλο,
220 x 262 εκ. Πράδο,
Μαδρίτη**



M 1 WbS^ial w pñ ilÆiw a impX



τήν ισχυρή επίδραση που άσκησαν οι καινοτομίες του Βάν "Αυκ. Από το σημείο αυτό και πέρα, οι καλλιτέχνες του Βορρά προσπάθησαν, ο καθένας με τον τρόπο του, να συμφιλώσουν τις νέες απαιτήσεις της τέχνης με τον παλιό θρησκευτικό της στόχο.

Η προσπάθεια αυτή είναι φανερή στο έργο ενός από τους μεγαλύτερους Φλαμανδούς ζωγράφους, που έζησε στο δεύτερο μέρος του δέκατου πέμπτου αιώνα, του Hugo van der Goes (πέθανε το 1482). Είναι ένας από τους λίγους Βορειοευρωπαίους καλλιτέχνες εκείνης της εποχής για τον οποίο ξέρουμε μερικές λεπτομέρειες της ιδιωτικής του ζωής. Αένε πώς αποσύρθηκε εκούσια στο τέλος της ζωής του σε μοναστήρι, πώς τον τυραννούσαν αισθήματα ενοχής και πώς είχε κρίσεις μελαγχολίας. Στην τέχνη του υπάρχει πράγματι κάτι τό έντονο και τό σοβαρό, που την κάνει να διαφέρει αισθητά από την άταραξία του Βάν "Αυκ. Η *Εικόνα 180* παριστάνει την Κοίμηση της Θεοτόκου. Αυτό που μάς κάνει άμέσως εντύπωση είναι ο θαυμαστός τρόπος με τον οποίο ο καλλιτέχνης έχει αποδώσει τις διαφορετικές αντιδράσεις των δώδεκα Άποστόλων μπροστά στο γεγονός που συμβαίνει κάτω από τὰ μάτια τους —τό φάσμα των εκφράσεων από την ήρεμη θλίψη ως τη βαθιά συμπόνια και την άδιάκριτη σχεδόν έκπληξη. Θα καταλάβουμε καλύτερα τό επίτευγμα του Βάν ντέρ Γκούς, αν τό συγκρίνουμε με τὰ γλυπτά στην είσοδο του καθεδρικού ναού του Στρασβούργου, *σελίδα 193, Εικόνα 129*, που αναφέρονται στο ίδιο θέμα. Σέ σύγκριση με την ποικιλία των τύπων του ζωγράφου, οι Άπόστολοι του γλύπτη μοιάζουν όλοι ίδιοι. Καί πόσο πιο εύκολο ήταν για τον παλαιότερο καλλιτέχνη να ταξινομήσει τις μορφές του σ' ένα καθαρό σχήμα! Δεν είχε να παλέψει με τη βράχυνση και την ψευδαισθηση του χώρου που περίμενε από τον Βάν ντέρ Γκούς τό κοινό. Νιώθουμε ότι ο Βάν ντέρ Γκούς προσπαθεί να μάς θυμίσει μιὰ πραγματική σκηνή, χωρίς όμως να αφήσει καμιά γωνιά του πίνακα άδεια ή χωρίς νόημα. Οί δύο Άπόστολοι στο πρώτο

180

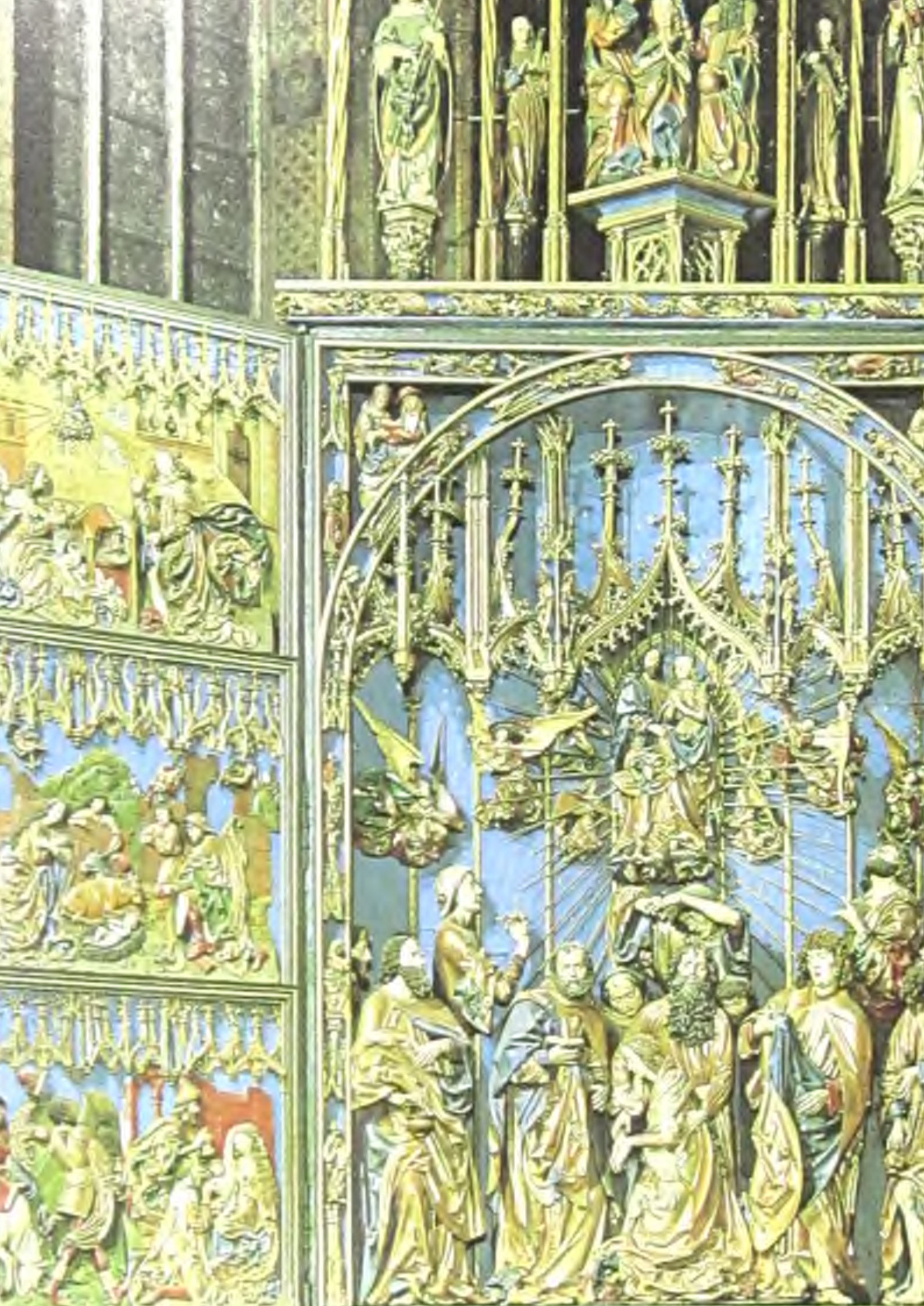
Ουγος βάν ντέρ
Γκούς
*Η Κοίμηση της
Θεοτόκου,*
περ. 1480

*Ζωγραφική για τήν
Αγία Τράπεζα λάδι
πάνω σέ ξύλο,
146,7 χ 121,1 εκ.
ΟΐΟεήνψετημικη,
Βρόνη*

181

*λεπτομέρεια της
Βικ .ας 180*







183

Φάιτ Στός

Κεφαλή Αποστόλου)

Λεπτομέρεια της
Εικόνας 182

182

Αγία Τράπεζα από
την εκκλησία της
Παναγίας,
Κ/χικοβί 1477-89Ξύο ζωγραφισμένο,
ΒΨ Ι.μ.

26?, Εικόνα 191). Είναι έργο του Veit Stoss, πού έζησε τό μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στη Νυρεμβέργη, όπου και πέθανε σέ μεγάλη ηλικία, τό 1533. Ακόμη και σέ τούτη τή μικρή φωτογραφία διακρίνουμε τήν αξία της καθαρής σύνθεσης. "Όπως τό εκκλησίασμα, πού στεκόταν μακριά, έτσι κι εμείς δέν έχουμε καμιά δυσκολία νά κατανοήσουμε τό νόημα τών κύριων παραστάσεων. Τό κεντρικό σύμπλεγμα δείχνει και πάλι τήν Κοίμηση της Θεοτόκου, μέ τούς δώδεκα Άποστόλους γύρω της, μόνο πού εδώ ή Παναγία είναι γονατιστή και προσεύχεται. Πιο ψηλά βλέπουμε τον Χριστό νά δέχεται τήν ψυχή της σ' έναν ούρανό πού άκτινοβολεί, ενώ στήν κορυφή παρακολουθούμε τή στέψη της από τον Θεό και τον Χριστό. Και οι δυο πτέρυγες του γλυπτου παριστάνουν σημαντικές στιγμές από τή ζωή της Παρθένου, πού —μαζί μέ τή στέψη— ονομάζονται οι Εφτά Χαρές της Παναγίας. Ό κύκλος άρχίζει στο τετράγωνο επάνω άριστερά μέ τον Ευαγγελισμό και συνεχίζεται πιο κάτω μέ τή Γέννηση και τήν Προσκύνηση τών Μάγων. Στή δεξιά πτέρυγα είναι οι άλλες τρεις στιγμές της χαράς, ύστερα από τή μεγάλη θλίψη: ή Ανάσταση του Χριστού, ή Άνάληψη και ή Έπιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος τήν Πεντηκοστή. "Όλα αυτά τά έβλεπε τό εκκλησίασμα πού μαζευτόταν στις γιορτές της Παναγίας (οι άλλες πλευρές του ξυλόγλυπτου είχαν παραστάσεις για άλλες γιορτές). Μόνον όμως από κοντά μπορούσαν οι άνθρωποι νά θαυμάσουν τήν αλήθεια και τήν εκφραστικότητα της τέχνης του Στός: τά θαυμάσια κεφάλια και τά χέρια τών Άποστόλων, Εικόνα 18j.

Στά μέσα του δέκατου πέμπτου αιώνα έγινε στή Γερμανία μία αποφασιστική τεχνική ανακάλυψη, πού επηρέασε άφάνταστα τή μελλοντική εξέλιξη της τέχνης, και όχι μόνον αυτής: ή ανακάλυψη της τυπογραφίας. Τό τύπωμα τών

πλάνο και τό όραμα του Χριστού πάνω από την κλίνη της Παναγίας δείχνουν μέ σαφήνεια κατά ποιο τρόπο θέλησε νά μοιράσει τις φιογούρες του και νά μάς τις δείξει. Άλλά αυτή ή φανερή προσπάθεια, πού κάνει τήν κίνηση κάπως άφυσική, εντείνει τήν αίσθηση της συγκίνησης γύρω από τό ήρεμο πρόσωπο της Παναγίας πού πεθαίνει και πού μόνη μέσα στο κατάμεστο δωμάτιο αξιώνεται νά δει τον Χριστό, καθώς ανοίγει τήν άγκαλιά του για νά τή δεχτεί.

Η επιβίωση της γοτθικής παράδοσης, μέ τή νέα μορφή πού της έδωσε ό Βάν ντέρ Βέυντεν, ύπήρξε σημαντική για τή γλυπτική και τήν ξυλόγλυπτική. Η Εικόνα 182 δείχνει μία ξυλόγλυπτη Άγία Τράπεζα πού έγινε στήν Κρακοβία της Πολωνίας τό 1477 (δύο χρόνια μετά τον πίνακα του Πολλαγιουόλο, σελίδα

εικόνων προηγήθηκε από το τύπωμα των βιβλίων κατά μερικές δεκαετίες. Κυκλοφόρησαν στην αρχή μικρά φυλλάδια με εικόνες άγιων και προσευχές για τους προσκυνητές και τους πιστούς. Ήταν μία άπλη μέθοδος τυπώματος, ή ίδια που χρησιμοποιήθηκε αργότερα ως βάση για το τύπωμα στοιχείων. Σ' ένα κομμάτι ξύλο σκάλιζαν με κοπίδι και αφαιρούσαν ό,τι δεν έπρεπε να φανεί στο τύπωμα. Μ' άλλα λόγια, όλο το λευκό στο τυπωμένο χαρτί έπρεπε να τo σκάψει κανείς στο ξύλο, και ν' αφήσει όλο το μαύρο άθικτο, δημιουργώντας στενές προεξοχές. Τό αποτέλεσμα έμοιαζε με τις σφραγίδες από καουτσούκ που χρησιμοποιούμε σήμερα. Καί ή μέθοδος ήταν ή ίδια: κάλυπταν τήν επιφάνεια του ξύλου με τυπογραφικό μελάνι, που τότε τo έκαναν από λάδι και αιθάλη, και τo πίεζαν επάνω στο χαρτί. Μπορούσαν νά βγάλουν πολλά αντίτυπα πριν φθαρεί τo ξύλο. Ή άπλη αυτή τεχνική του τυπώματος λέγεται ξυλογραφία. Ήταν μία φτηνή μέθοδος που έγινε γρήγορα δημοφιλέστατη. Χρησιμοποιούσαν πολλά ξύλα μαζί για σειρές εικόνων σέ μορφή βιβλίου. Ξυλογραφίες και βιβλία, τά έβρισκες ύστερα από λίγο στις αγορές και στα πανηγύρια* με τον ίδιο τρόπο έφτιαχναν και τράπουλες, χιουμοριστικές εικόνες και θρησκευτικές παραστάσεις. Ή *Εικόνα 184* δείχνει μία σελίδα από τά πρώτα αυτά βιβλία που χρησιμοποιούσε ή Εκκλησία σάν εικονογραφημένο κήρυγμα, για νά θυμίσει στον πιστό ότi θά πεθάνει, και νά τού διδάξει —όπως λέει ό τίτλος— τήν «Τέχνη του καλού θανάτου». Ή ξυλογραφία δείχνει τον θεοσεβούμενο μελλοθάνατο στο κρεβάτι του, με τον καλόγερο κοντά του νά τού δίνει μιάν άναμμένη λαμπάδα στο χέρι. "Ένας άγγελος υποδέχεται τήν ψυχή του, που έχει βγει από τo στόμα του με τή μορφή ενός μικροσκοπικού προσευχόμενου ανθρώπου. Στο βάθος, ό Χριστός με τούς άγιους του, προς τον όποιο έπρεπε νά στρέφει τή σκέψη του ό άνθρωπος που πεθαίνει. Στο πρώτο πλάνο βλέπουμε δαίμονες με τά πιο περίεργα και αποτρόπαια σχήματα. Οί επιγραφές που βγαίνουν από τά στόματά τους μάς γνωστοποιούν τί λένε: «Είμαι έξω φρένων», «Έξευτελιστήκαμε», «Είμαι άναυδος», «Καμιά παρηγοριά», «Χάσαμε αυτή τήν ψυχή». Μάταια όσotόσο διαμαρτύρονται. Ό άνθρωπος που ξέρει νά πεθαίνει δέν φοβάται τις δυνάμεις τής Κόλασης.

Όταν ό Γουτεμβέργιος έκανε τή μεγάλη του εφεύρεση και χρησιμοποίησε, αντί για ολόκληρο ξύλο, κινητά στοιχεία που τά συγκροτούσε ένα πλαίσιο, τά πρωτόγονα εκείνα βιβλία άχρηστεύθηκαν. Γρήγορα όμως βρέθηκε ό τρόπος νά συνδυαστεί τo τυπωμένο κείμενο με τo ξύλο που προοριζόταν για εικονογράφηση. Πολλά βιβλία του τέλους του δέκατου πέμπτου αιώνα ήταν εικονογραφημένα με ξυλογραφίες.

Όσοtόσο, παρά τή χρησιμότητά της, ή ξυλογραφία ήταν ένα μάλλον πρωτόγονο μέσο για τo τύπωμα των εικόνων. Βέβαια, τo πρωτόγονο είναι συχνά και αποτελεσματικό. Ή ποιότητα των λαϊκών εικόνων, στα τέλη του Μεσαίωνα, θυμίζει καμιά φορά τις καλύτερες άφίσεις μας, με τo άπλό τους περίγραμμα και τά λιτά τους μέσα. Οί μεγάλοι όμως καλλιτέχνες τής έποχής είχαν άλλες φιλοδοξίες. Ήθελαν νά προβάλουν τή δεξιότητά τους στις λεπτομέρειες και τήν οξύτητα τής παρατήρησης. Για έναν τέτοιο σκοπό, ή ξυλογραφία ήταν άκατάλληλη. Διάλεξαν λοιπόν άλλο μέσο, που μπορούσε νά αποδώσει λεπτό-

184

Ὁ καλός ἀΐ' Ὁρωπος
στην επιθανάτια
κλίνη του,
περ. 147°

Ξυλογραφία,
22,5 * 1<>,5 ἐκ.
εικονογράφηση από
τὴν «Τέχνη τοῦ
καλοῦ θανάτου»·
τυπωμένη στην Οἶλμ



τερες αποχρώσεις. Ἀντί για ξύλο, χρησιμοποίησαν χαλκό. Ἡ μέθοδος τῆς χαλκογραφίας εἶναι λίγο διαφορετική. Στὴν ξυλογραφία ἀφαιρεῖς τὰ πάντα, ἐκτός ἀπὸ ὅ,τι θέλεις νὰ φανεῖ. Στὴ χαλκογραφία χαράξεις, μ' ἓνα ειδικό εργαλεῖο ποὺ λέγεται καλέμι, τὸ σχέδιο στο χαλκό. Οἱ γραμμὲς ποὺ προκύπτουν στὴν ἐπιφάνεια τοῦ μετάλλου συγκρατοῦν τὸ μελάνι ἢ τὸ χρώμα ποὺ θ' ἀπλώσεις σὲ ὅλη τὴν ἐπιφάνεια. Σκεπάζεις λοιπὸν τὴ χαραγμένη πλάκα μὲ τυπογραφικὸ μελάνι καὶ κατόπιν τὴ σκουπίζεις. "Ἀν μετὰ τὴν πιέσεις δυνατὰ πάνω σ' ἓνα κομμάτι χαρτί, τὸ μελάνι ποὺ ἔμεινε στις χαράξεις θὰ εγγράφει πάνω στο χαρτί, καὶ ἡ χαλκογραφία θὰ εἶναι ἐτοιμη. Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ χαλκογραφία εἶναι τὸ ἀρνητικὸ τῆς ξυλογραφίας. Στὴν ξυλογραφία ὑπάρχουν προεξοχές καὶ στὴ χαλκογραφία εσοχές. "Ὅσο δύσκολο ὅμως κι ἂν εἶναι νὰ χρησιμοποιεῖς τὸ καλέμι μὲ σταθερὸ χέρι καὶ νὰ ἐλέγχεις τὸ βάθος καὶ τὴν ἀδρότητα των γραμμών, ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ μαθαίνεις καλὰ τὴν τέχνη, μπορείς ν' ἀποδώσεις πολὺ περισσότερες λεπτομέρειες καὶ πολὺ λεπτότερες ἀποχρώσεις μὲ τὴ χαλκογραφία παρά μὲ τὴν ξυλογραφία.

"Ἐνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους καὶ πιο ἱακουστοὺς χαρακτες τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα ἦταν ὁ Μαῦϊτς ΒοΐοΓημυβΓ (1453' - 49>) < ποὺ ἐζησε στο Κολμάρ, στὴ σημερινὴ Ἀλσατία. Ἡ *Εἰκόνα 185* εἶναι μιὰ χαλκογραφία του μὲ θέμα τὴ Γέννηση. Ἡ παράσταση ἀκολουθεῖ τὰ πρότυπα των μεγάλων Φλαμανδων ζωγράφων. "Ὅπως ἐκεῖνοι, ἔτσι καὶ ὁ Σόνγκουερ προσπαθεῖ νὰ περιγράψει ὅλες τις λεπτομέρειες τῆς καθημερινότητος καὶ νὰ μεταδώσει τὴν ὕψη καὶ τις ἐπιφάνειες των ἀντικειμένων ποὺ παριστάνει. Πῶς τὸ κατόρθωσε χωρὶς χρώμα, πινέλο καὶ λάδι, εἶναι θαῦμα. Μποροῦμε νὰ δοῦμε τὸ ἔργο μ' ἓναν μεγεθυντικὸ



φακό και νά μελετήσουμε τον τρόπο με τον οποίο σχεδιάζει τις σπασμένες πέτρες καί τα τούβλα, τά λουλούδια στις σχισμές, τον κισσό πού σκαρφαλώνει στην αψίδα, τό τρίχωμα των ζώων, τά μαλλιά καί τά γένια των βοσκών. Δεν θαυμάζουμε όμως μόνο την ύπομονή καί την τέχνη του. Μπορούμε νά χαρούμε τη χριστουγεννιάτικη αὐτή σκηνή χωρίς νά ὑποψιαζόμαστε τις δυσκολίες τῆς χαλκογραφίας. Νά ἡ Παναγία γονατιστή στήν ἐρειπωμένη μικρή ἐκκλησία, πού παίρνει ἐδῶ τή θέση τοῦ στάβλου. Γονατίζει μέ εὐλάβεια μπροστά στο Βρέφος, πού τό ἔχει ἀκουμπήσει προσεχτικά στή ν ἄκρη τοῦ μανδύα της, καί ὁ Ἰωσήφ, μέ τό φανάρι στο χέρι, τήν κοιτάζει ἀνήσυχος, μέ πατρικό βλέμμα. Τό βόδι καί τό γαῖδουρί προσκυνοῦν κι αὐτά τό Βρέφος. Οἱ ταπεινοί βοσκοί δέν ἔχουν ἀκόμη περάσει τό κατώφλι* ἕνας ἀπ' αὐτούς, στο βάθος, ἀκούει τό μήνυμα τοῦ ἀγγέλου. Στή γωνία, ἐπάνω δεξιά, οἱ ἄγγελοι ψάλλουν τό *Ἐνι γῆς εἰρήνη*. "Ὅλα αὐτά τά θέματα εἶναι βαθιά ριζωμένα στήν παράδοση τῆς χριστιανικῆς τέχνης, ἡ σύνθεσις ὅμως καί ἡ διάταξή τους πάνω στο χαρτί εἶναι τοῦ Σόνγκαουερ. Τά προβλή-

ματα τής σύνθεσης, είτε πρόκειται για σελίδα βιβλίου είτε για εικόνα που προορίζεται για την 'Αγία Τράπεζα, είναι περίπου τά ίδια. Καί στις δύο περιπτώσεις, ή υποβολή του χώρου καί ή πιστή μίμηση τής πραγματικότητας δέν επιτρέπεται νά ἐπηρεάσουν την ισορροπία τής σύνθεσης. Δέν μπορούμε νά συνειδητοποιήσουμε πέρα γιά πέρα τό ἐπίτευγμα τοῦ ζωγράφου, ἀν δέν υπολογίσουμε αὐτή τή δυσκολία. Καταλαβαίνουμε τώρα γιατί διάλεξε ἓνα ἐρείπιο γιά σκηνικό —τοῦ ἔδωσε τή δυνατότητα νά ἐξασφαλίσαι ἓνα ἀδρό πλαίσιο στη σκηνή μέ τ' ἀπομεινάρια τής σπασμένης λιθοδομῆς πού σχηματίζουν τό ἀνοιγμα μέσα ἀπό τό ὅποιο βλέπουμε τή σύνθεση· κι ἀκόμη: νά τοποθετήσει ἓνα σκοτεινό φόντο πίσω ἀπό τά κύρια πρόσωπα καί νά μὴν ἀφήσει κανένα μέρος τής χαλκογραφίας ἀδειο ἢ χωρίς ἐνδιαφέρον. Μπορούμε νά διαπιστώσουμε πόσο προσεχτικά σχεδίασε τή σύνθεση, ἀν τραβήξουμε δυο διαγώνιες γραμμές στή σελίδα: τις βλέπουμε νά τέμνονται στο κεφάλι τής Παρθένου Μαρίας, πού εἶναι τό πραγματικό κέντρο τής χαλκογραφίας.

Ἡ ξυλογραφία καί ἡ χαλκογραφία διαδόθηκαν πολύ γρήγορα σέ ὅλη τήν Εὐρώπη. Στήν Ἰταλία ὑπάρχουν χαρακτηριστικά μέ τήν τεχνοτροπία τοῦ Μαντένια καί τοῦ Μποττιτσέλλι. Ἀλλά προέρχονται ἀπό τήν Ὁλλανδία καί τή Γαλλία. Μέσα ἀπό αὐτά τά χαρακτηριστικά, οἱ καλλιτέχνες τής Εὐρώπης γνώρισαν τίς ιδέες των ομοτέχνων τους. Τήν ἐποχή ἐκείνη, δέν θεωρούσαν ἀκόμη ἀνέντιμο νά δανειστεῖ ἓνας καλλιτέχνης μιάν ιδέα ἢ μιὰ σύνθεση πού ἀνήκε σέ ἄλλον, καί πολλοί ἀπό τοὺς λιγότερο σημαντικούς καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν τά χαρακτηριστικά σάν τετράδια προτύπων. Ἀκριβῶς ὅπως ἡ ἀνακάλυψη τής τυπογραφίας ἐπιτάχυνε τήν ἀνταλλαγή των ιδεών, χωρίς τήν ὅποια ἡ Μεταρρύθμιση δέν θά εἶχε ἰσως συντελεσθεῖ, ἐτσι καί ἡ τυπωμένη εἰκόνα ἐξασφάλισε τό θρίαμβο τής Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης στήν υπόλοιπη Εὐρώπη. Ἦταν ἓνας ἀπό τοὺς παράγοντες πού ἐξάλειψαν τή μεσαιωνική τέχνη τοῦ Βορρά, δημιουργώντας, στις χώρες αὐτές, μιὰ κρίση πού μόνον οἱ μεγάλοι καλλιτέχνες μπόρεσαν νά ξεπεράσουν.



15

Η ΕΠΙΤΕΥΞΗ ΤΗΣ ΑΡΜΟΝΙΑΣ

Τοσκάνη και Ρώμη, αρχές του δέκατου έκτου αιώνα

Αφήσαμε την ιταλική τέχνη στην εποχή του Μποττιτσέλλι, δηλαδή στο τέλος του δέκατου πέμπτου αιώνα —πού οι Ιταλοί τον ονομάζουν, κατά περίεργο τρόπο, *Quattrocento*, τὰ «Τετρακόσια». Ἡ αρχὴ τοῦ δέκατου ἑκτου αἰώνα, τοῦ *Cinquecento*, εἶναι ἡ πιο ἑξαιρετική περίοδος τῆς ιταλικῆς τέχνης καὶ μια ἀπὸ τις μεγαλύτερες σὲ ὅλη τὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Εἶναι ἡ ἐποχὴ τοῦ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι καὶ τοῦ Μιχαηλάγγελου, τοῦ Ραφαήλ καὶ τοῦ Τιτσιανού, τοῦ Κορρέτζιο καὶ τοῦ Τζιορτζιόνε, τοῦ Ντύρερ καὶ τοῦ Χόλμπαϊν στο Βορρά, καὶ πολλῶν ἄλλων περίφημων καλλιτεχνῶν. Ἀναρωτιέται κανεὶς πὼς ἔτυχε νὰ γεννηθοῦν τον ἴδιο καιρὸ τόσοι μεγάλοι καλλιτέχνες, ἀλλὰ σὲ τέτοιες ἐρωτήσεις δὲν ὑπάρχει ικανοποιητικὴ ἀπάντηση. Δὲν μπορούμε νὰ ἐξηγήσουμε τὴν ὑπαρξὴ τῆς μεγαλοφυΐας. Προτιμότερο εἶναι νὰ τὴ χαροῦμε. Ὅ,τι ἔχουμε νὰ πούμε, ἐπομένως, δὲν μπορεῖ ν' ἀποτελέσει πλήρη ἐξήγηση γιὰ τὴν περίοδο πού ονομάζεται «Ἀκμὴ τῆς Ἀναγέννησης». Μποροῦμε ὅμως νὰ ἐξετάσουμε τις συνθήκες πού ἔκαναν δυνατὴ αὐτὴν τὴν ξαφνικὴ ἀνθήση.

Οἱ συνθήκες αὐτές, ὅπως εἶδαμε, εἶχαν τὴν καταβολὴ τους στὴν ἐποχὴ τοῦ Τζιόττο. Ἡ φήμη τοῦ ἦταν τόσο μεγάλη, ὥστε ἡ πόλη τῆς Φλωρεντίας ἦταν περήφανη γι' αὐτόν καὶ τοῦ ζήτησε νὰ σχεδιάσει τὸ καμπαναριὸ τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ. Αὐτὴ ἡ περηφάνια τῶν πόλεων, πού συναγωνίζονταν ἡ μιὰ τὴν ἄλλη γιὰ νὰ ἐξασφαλίσουν τις ὑπηρεσίες τῶν πιο μεγάλων καλλιτεχνῶν, προκειμένου νὰ ἐξωραΐσουν τὰ κτίσματά τους καὶ νὰ δημιουργήσουν ἔργα αἰώνια, παρακινούσε τοὺς καλλιτέχνες σ' ἓναν δημιουργικὸ ἀνταγωνισμό. Τὸ κίνητρο αὐτὸ δὲν ὑπῆρχε, στον ἴδιο βαθμὸ, στις φεουδαρχικὲς χώρες τοῦ Βορρά, ὅπου οἱ πόλεις εἶχαν καὶ λιγότερη ανεξαρτησία καὶ λιγότερο τοπικὸ αἶσθημα. Ἀκολούθησε ἡ ἐποχὴ τῶν μεγάλων ἀνακαλύψεων, ὅταν οἱ Ἴταλοί καλλιτέχνες στράφηκαν στὰ μαθηματικά γιὰ νὰ μελετήσουν τοὺς νόμους τῆς προοπτικῆς, καὶ στὴν ἀνατομία γιὰ νὰ μελετήσουν τὴ δομὴ τοῦ ἀνθρώπινου σώματος. Οἱ ἀνακαλύψεις αὐτές διεύρυναν τον ὀρίζοντα τοῦ καλλιτέχνη. Δὲν ἦταν πιά ἓνας τεχνίτης ἀνάμεσα σὲ ἄλλους, πρόθυμος ν' ἀναλάβει παραγγελίες γιὰ παπούτσια, γιὰ ντουλάπια ἢ γιὰ εἰκόνες, κατὰ περίπτωσιν. Εἶχε ἐδραιώσει τὴν καλλιτεχνικὴ του ὑπόστασιν. Δὲν ἀποκτούσε φήμην καὶ δόξα, ἀν δὲν ἐξερευνούσε τὰ μυστήρια τῆς φύσης καὶ δὲν ἐξίχνιαζε τοὺς μυστικούς νόμους τοῦ σύμπαντος. Μὲ τέτοιες φιλοδοξίες, οἱ πιο προικισμένοι καλλιτέχνες αἰσθάνονταν δυσφορία γιὰ τὴν κοινωνικὴ τους θέση, πού δὲν ἦταν διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ θέση τῶν καλλιτεχνῶν στὴν Ἀρχαία Ἑλλάδα, ὅταν ἡ «καλὴ κοινωνία» μπορούσε νὰ δεχτεῖ ἓναν ποιητὴ ἐπειδὴ

έργαζόταν μέ τό μυαλό του, ποτέ όμως έναν καλλιτέχνη πού δούλευε μέ τά χέρια του. Αυτό αποτελούσε για τούς καλλιτέχνες μιαν ακόμη πρόκληση, ένα ακόμη κίνητρο, καί τούς ώθούσε σέ όλο καί μεγαλύτερα έπιτεύγματα, πού θα έξανάγκαζαν τον κόσμο γύρω τους νά τούς δεχτεί όχι μόνον ως εύυπόληπτους προϊσταμένους πλούσιων έργαστηρίων, αλλά καί ως άτομα μέ μοναδικά καί πολύτιμα χαρίσματα. Ήταν ένας δύσκολος αγώνας, πού δέν πέτυχε άμέσως. Δεδομένου ότι ό κοινωνικός σνομπισμός καί ή προκατάληψη είναι ισχυροί παράγοντες, πολλοί εκείνον τον καιρό ήταν πρόθυμοι νά καλέσουν στο σπίτι τους έναν λόγιο πού μιλούσε λατινικά καί έκφραζόταν όπως άρμοζε σέ κάθε περίπτωση, αλλά δίσταζαν νά κάνουν τό ίδιο για έναν ζωγράφο ή για έναν γλύπτη. Αυτό πού βοήθησε τούς καλλιτέχνες νά ξεπεράσουν τις προκαταλήψεις ήταν, κι εδώ, ή έπιθυμία πού είχαν οι διάφοροι πλούσιοι πάτρωνες νά φημιστούν. Υπήρχαν στήν Ίταλία πολλοί μικροί ήγεμόνες πού είχαν μεγάλη ανάγκη σεβασμού καί γοήτρου. "Ένας σίγουρος τρόπος για νά μείνει άθάνατο τό όνομα κάποιου καί για νά εξασφαλίσει ένα άξιο μνημείο για τό πέρασμά του από τή ζωή ήταν νά χτίσει μεγαλειώδη κτίρια, νά παραγγείλει λαμπρό τάφο ή έναν μεγάλο κύκλο από τοιχογραφίες, ή νά δωρίσει έναν πίνακα για τήν 'Αγία Τράπεζα κάποιας γνωστής εκκλησίας. Ή ζήτηση πού είχαν οι πιο όνομαστοί καλλιτέχνες από πολλά κέντρα τούς έδωσε τή δυνατότητα νά υπαγορεύουν τούς όρους τους. Παλαιότερα, ό ήγεμόνας ήταν πού έδειχνε εύνοια προς τον καλλιτέχνη. Τώρα οι ρόλοι σχεδόν άντιστράφηκαν, καί ό καλλιτέχνης έκανε χάρη στον πλούσιο άρχοντα είτε στον ήγεμόνα, όταν δεχόταν τήν παραγγελία του. Έτσι, ό καλλιτέχνης μπορούσε συχνά νά διαλέξει τί λογής δουλειά προτιμούσε καί, τό σπουδαιότερο, δέν ήταν πιά υποχρεωμένος νά προσαρμόζει τό έργο του στά καπρίτσια καί τις ιδιοτροπίες του εργοδότη του. "Αν ή νέα αυτή δύναμη του καλλιτέχνη στάθηκε τελικά θετικό ή άρνητικό στοιχείο για τήν τέχνη γενικότερα, είναι κάτι για τό όποιο είναι δύσκολο νά βγάλει κανείς άπόφαση. Στήν άρχή, ωστόσο, λειτούργησε σάν άπελευθέρωση, πού άποδέσμευσε μιá τεράστια, άπωθημένη δύναμη. Ό καλλιτέχνης ήταν έπιτέλους έλεύθερος.

Σέ κανέναν άλλο τομέα δέν έγινε τόσο αισθητή ή νέα έλευθερία όσο στήν άρχιτεκτονική. Από τήν εποχή του Μπrouνελλέσκι, *σελίδα 224*, ό άρχιτέκτονας έπρεπε νά έχει, ως ένα βαθμό, τή μόρφωση του λογίου. "Έπρεπε νά ξέρει τούς κανόνες των άρχαίων «ρυθμών», τις σωστές αναλογίες καί τά μέτρα του δωρικού, του ιωνικού καί του κορινθιακού κίονα καί του θριγκού. "Έπρεπε νά μελετά καί νά μετρά τά άρχαία έρείπια καί νά έντυφά στά χειρόγραφα κλασικών συγγραφέων, όπως ό Βιτρούβιος, πού είχε κωδικοποιήσει τούς κανόνες των Ελλήνων καί των Ρωμαίων άρχιτεκτόνων καί του όποιου τά έργα περιείχαν πολλά δύσκολα καί δυσνόητα χωρία πού προβλημάτιζαν τούς λογίους τής Άναγέννησης. Σέ κανέναν άλλο χώρο στήν τέχνη δέν έγινε τόσο φανερή ή διαμάχη ανάμεσα στις άπαιτήσεις του πελάτη καί στά ιδανικά του καλλιτέχνη όσο στήν άρχιτεκτονική. Οι καλλιεργημένοι αυτοί άρχιτέκτονες λαχταρούσαν νά χτίσουν άρχαίους ναούς καί άψίδες θριάμβου. Άντί γι' αυτό, τούς ζητούσαν μέγαρα καί εκκλησίες. Είδαμε πώς ή συμβιβαστική λύση σ' αυτή τή θεμελιακή διαμάχη επινοήθηκε από άρχιτέκτονες σάν τον Άλμπέρτι, σε-

186

Καραντόσσο

*Τόρντικο μετάλλιο
γιά τόν καινούριο
"Άγιο Πέτρο, πού
δείχνει το σχέδιο τον
Μπραμάντε γιά έναν
τεράστιο Ούλο,*

1506

Όρειχαλκος,
διάμετρος 5,6 εκ.
Βρετανικό Μουσείο,
Λονδίνο



λίδα 250, *Εικόνα 163*, πού συνταίριασε τούς αρχαίους «ρυθμούς» μέ την αντίληψη τού νεότερου αστικού μεγάρου. Τό όνειρο, ώστόσο, τού αρχιτέκτονα τής Άναγέννησης ήταν πάντα νά σχεδιάσει ένα κτίριο άνεξάρτητα από την πρακτική του χρήση, μόνο γιά τήν ομορφιά των αναλογιών του, τήν άπλοχωριά των εσωτερικών χώρων καί τό επιβλητικό μεγαλείο τής όλης σύνθεσης. Άναζητούσε μέ πάθος μιá τέλεια συμμετρία καί εύρυθμία, πού δέν μπορούσε νά τις επιτύχει εφόσον ύπολόγιζε κυρίως τις πρακτικές ανάγκες ενός συνηθισμένου κτιρίου. Ήταν μεγάλη στιγμή όταν βρέθηκε επιτέλους ένας κραταιός εργοδότης πρόθυμος νά θυσιάσει τήν παράδοση καί τή σκοπιμότητα γιά χάρη τής δόξας πού θ' αποκτούσε μέ ένα μνημειώδες κτίριο, ικανό νά ξεπεράσει τά επτά θαύματα τού κόσμου. Μόνον έτσι μπορούμε νά καταλάβουμε τήν απόφαση τού Πάπα Ίουλίου Β' τό 1506, νά κατεδαφίσει τήν παλιά βασιλική τού Αγίου Πέτρου, πού είχε χτιστεί στο μέρος όπου, σύμφωνα μέ τήν παράδοση, είχε ενταφιαστεί ό άγιος, καί νά τήν ξαναχτίσει μ' έναν τρόπο πού άψηφούσε τις πανάρχαιες παραδόσεις τής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής, καθώς καί τό τελετουργικό μέρος τής λατρείας. Έμπιστεύθηκε αυτό τό έργο στον Donato Bramante (**444-54**)^ φλογερό ζηλωτή τού νέου ρυθμού. "Ένα από τά λίγα κτίριά του πού διασώθηκε άθικτο δείχνει πόσο είχε άφομοιώσει ό Μπραμάντε τις ιδέες καί τις αρχές τής κλασικής αρχιτεκτονικής, χωρίς νά τή μιμηθεί δουλικά. Ή *Εικόνα 189* παρουσιάζει ένα παρεκκλήσι ή «ναΐσκο».



187

**Ντονάτο
Μπραμάντε**
*Ο Ναϊσκος
(ΤβηιρίβHo),
εκκλησία του
Ἁγίου Πέτρου
στο Μοντόριο,
Ρώμη, 1502*

Παρεκκλήσι στην
*Ακμή τῆς
Ἀναγέννησης

ὅπως τον ἔλεγε, πού θά εἶχε γύρω του ἓνα περιστύλιο στον ἴδιο ρυθμό. Ἔχει τή μορφή ενός μικροῦ περιπτέρου, ενός στρογγυλοῦ κτιρίου ἐπάνω σε σκαλιά, πού τό στεφανώνει ἓνας θόλος καί τό περιβάλλει μιά σειρά δωρικές κολόνες. Τό κιγκλίδωμα πάνω ἀπό τό γείσο προσθέτει ἓναν ἐλαφρό, χαριτωμένο τόνο στο κτίριο, καί τό ὅλο οἰκοδόμημα, ἡ μικρή ἐκκλησία καί ἡ διακοσμητική κιονοστοιχία, διέπονται ἀπό μίαν ἁρμονία ἐξίσου τέλεια μέ τήν ἁρμονία των ναῶν τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος.

Σ' αυτόν λοιπόν τόν αρχιτέκτονα ανέθεσε ό Πάπας να σχεδιάσει τη νέα έκκλησία του 'Αγίου Πέτρου, πού θά έπρεπε νά καταστεί ένα από τά θαύματα τού Χριστιανισμού. Ό Μπραμάντε ήταν άποφασισμένος νά άψηφήσει τή χιλιόχρονη Δυτική παράδοση, σύμφωνα μέ την όποια μιά τέτοια έκκλησία έπρεπε νά είναι μιά μακρόστενη αίθουσα, μέ τό εκκλησίασμα νά στρέφεται πρός την άνατολή, πρός τήν 'Αγία Τράπεζα, όπου γίνεται ή λειτουργία.

Μέ τό πάθος τής συμμετρίας καί τής άρμονίας πού θά ταίριαζαν σ' έναν τέτοιο ναό, σχεδίασε μίαν έκκλησία τετράγωνη, μέ παρεκκλήσια συμμετρικά τοποθετημένα γύρω από έναν γιγάντιο χώρο σέ σχήμα σταυρού. Τό χώρο αυτόν θά τόν σκέπαζε ένας τεράστιος θόλος στηριγμένος σέ κολοσσιαίες άψίδες. Τό ξέρουμε από τό μετάλλιο τής θεμελίωσης, *Εικόνα 186*. Ό Μπραμάντε άποσκοπούσε, όπως έλεγαν, νά συνδυάσει τά χαρακτηριστικά τού μεγαλύτερου αρχαίου κτιρίου, τού Κολοσσαίου —πού τά πανύψηλα ερείπια του έντυπωσίαζαν ακόμη τόν επισκέπτη τής Ρώμης, *σελίδα 118, Εικόνα 73*— μέ τά στοιχεία τού Πανθέου, *σελίδα 10, Εικόνα 75*. Για μιά στιγμή, ό θαυμασμός για τήν τέχνη τών αρχαίων καί ή φιλοδοξία νά δημιουργηθεΤ κάτι πρωτάκουστο παραμέρισαν τόσο τις πρακτικές σκέψεις όσο καί τις πανάρχαιες παραδόσεις. Τό σχέδιο όμως τού Μπραμάντε για τόν "Αγιο Πέτρο δέν έμελλε νά πραγματοποιηθεί. Τό τεράστιο κτίριο καταβρόχθισε τέτοια υπέρογκα ποσά, πού στήν προσπάθειά του νά συγκεντρώσει τά άπαιτούμενα χρήματα ό Πάπας επιτάχυνε τήν κρίση πού οδήγησε στη Μεταρρύθμιση. Τά συχωροχάρτια πού πουλούσαν σέ όποιον έδινε χρήματα για τό χτίσιμο τής νέας εκκλησίας υπήρξαν ή αφορμή για τήν πρώτη δημόσια διαμαρτυρία τού Λούθηρου στή Γερμανία. Αντιρρήσεις για τό σχέδιο τού Μπραμάντε δημιουργήθηκαν καί μέσα στους κόλπους τής Καθολικής Εκκλησίας, καί μέ τά χρόνια ή ιδέα μιας κυκλικής συμμετρικής εκκλησίας έγκαταλείφθηκε. Ό σημερινός "Αγιος Πέτρος δέν έχει πολλά κοινά μέ τήν αρχική μελέτη, έκτός από τις γιγαντιαίες διαστάσεις του.

Τό τολμηρό καί άποφασιστικό πνεύμα πού διέκρινε τό σχέδιο τού Μπραμάντε για τόν "Αγιο Πέτρο είναι χαρακτηριστικό τής περιόδου τής Ακμής τής 'Αναγέννησης, τής περιόδου γύρω στό 1500, πού γέννησε πολλούς από τούς μεγαλύτερους καλλιτέχνες τού κόσμου. Σ' αυτούς τούς άνθρώπους τίποτε δε φαινόταν άδύνατο, κι ίσως γι' αυτό κατόρθωναν μερικές φορές ό,τι ήταν, κατά τά φαινόμενα, άδύνατο. Για μιά ακόμη φορά, ή Φλωρεντία γέννησε μερικές από τις ήγετικές φυσιογνωμίες τής εποχής. Από τόν καιρό τού Τζιόττο, γύρω στό 1300, καί τού Μαζάτσιο, στις άρχές τού 1400, οί καλλιτέχνες τής Φλωρεντίας συντηρούσαν τήν παράδοσή τους μέ μεγάλη περηφάνια, καί όλοι οί καλλιεργημένοι άνθρωποι άναγνώριζαν τήν υπεροχή τους. Θά δούμε πιο κάτω πώς όλοι σχεδόν οί μεγάλοι καλλιτέχνες ήταν τό δημιούργημα μιας στέρης παράδοσης, καί γι' αυτόν άκριβώς τό λόγο δέν πρέπει νά ξεχνάμε τούς ταπεινότερους τεχνίτες, πού στά εργαστήριά τους διδάχτηκαν οί μεγάλοι τά στοιχεία τής τέχνης τους.

Ό Leonardo da Vinci (1452-1519)» ό αρχαιότερος από τούς ξακουστούς αυτούς καλλιτέχνες, γεννήθηκε σ' ένα χωριό τής Τοσκάνης. Μαθήτευσε σ' ένα από τά κυριότερα εργαστήρια τής Φλωρεντίας, τό εργαστήρι τού Andrea del



188

Άντρέα ντέλ

Βερρόκκιο

Μπαρτο/ομμέο

Κο/.ΑΓ.όνι.

1479

ρπαλκος, ψος

(λογο και
καβαλ ρης)

395 κ

Νλα Γ. α ι γση

ο ννη και Ια λοι.

ΒΓΑΓ.τ α

τομέρεια της
>να 188

Verrocchio (1435-1488), πού ήταν ζωγράφος και γλύπτης. Ἡ φήμη τοῦ Βερρόκκιο ἦταν τόσο μεγάλη, ὥστε ἡ Βενετία τοῦ παράγγειλε τὸ μνημεῖο τοῦ Μπαρτολομέο Κολλεόνι, ενός στρατηγοῦ στον ὅποιο ἡ πολιτεία χρωστοῦσε εὐγνωμοσύνη γιὰ πράξεις φιλανθρωπίας περισσότερο παρά γιὰ ἀνδραγαθήματα. Τὸ ἐπιπλο ἀγαλμα τοῦ Βερρόκκιο, *Εἰκόνες 118-19*, πείθει πὼς ἦταν πράγματι ἄξιος κληρονόμος τῆς παράδοσης τοῦ Ντονατέλλο. Μελέτησε με προσοχή τὴν ἀνατομία τοῦ ἀλογου, καὶ βλέπουμε μὲ πόση οξύτητα παρατήρησε τοὺς μύς καὶ τὶς φλέβες στο πρόσωπο καὶ στο λαιμὸ τοῦ Κολλεόνι. Ἀλλὰ πιο θαυμαστὴ ἀκόμη εἶναι ἡ στάση τοῦ καβαλάρη, πού μοιάζει νὰ οδηγεῖ τὰ στρατεύματα, ἀγέρωχος καὶ ἀτρόμητος. Ἡ ἐξοικείωσή μας μὲ τοὺς χάλκινους καβαλάρηδες πού συνωστιζονται σὲς πόλεις μας —καὶ παριστάνουν αὐτοκράτορες, βασιλιάδες, ἡγεμόνες καὶ στρατηγούς, ἄλλους περισσότερο κι ἄλλους λιγότερο ἄξιους— μάς ἐμποδίζει νὰ συνειδητοποιήσουμε ἀμέσως τὴν ἀπλότητα καὶ τὴ δύναμη τοῦ ἔργου τοῦ Βερρόκκιο: τὸ καθαρό

περίγραμμα πού παρουσιάζει τὸ σύμπλεγμά του ἀπὸ ὅλες σχεδὸν τὶς πλευρές, καὶ τον συμπακνωμένο δυναμισμό πού φαίνεται νὰ ζωντανεῖ τον ἀρματωμένο καβᾶλاره καὶ τὸ ἄτι του.

Σ' ἓνα εργαστήρι πού ἐβγαζε τέτοια ἀριστουργήματα, ὁ νεαρός Λεονάρντο μπόρεσε ἀναμφίβολα νὰ μάθει πολλὰ πράγματα. Μυήθηκε στὰ τεχνικὰ μυστικά τοῦ χυτηρίου καὶ τῆς ἐπεξεργασίας τοῦ μετάλλου, ἔμαθε νὰ προετοιμάζει προσεχτικὰ πῖνακες καὶ γλυπτά, ξεκινώντας ἀπὸ σπουδές μὲ μοντέλα, γυμνά ἢ ντυμένα. Ἔμαθε νὰ μελετᾷ φυτὰ καὶ περίεργα ζῶα γιὰ νὰ τὰ ἐντάξει σὲς πῖνακές του, καὶ θὰ πρέπει νὰ τοῦ δίδαξαν καλὰ τὶς ἀρχές τῆς προοπτικῆς καὶ τὴ χρήση τοῦ χρώματος. Στὴν περίπτωσι ἄλλων προικισμένων νέων, ἡ ἐκπαίδευσι αὐτὴ θὰ ἦταν ἀρκετὴ γιὰ νὰ γίνουν ἀξιοσέβαστοι καλλιτέχνες, καὶ πολλοὶ καλοὶ ζωγράφοι καὶ γλύπτες βγήκαν πράγματι ἀπὸ τὸ εργαστήρι τοῦ Βερρόκκιο. Ὁ Λεονάρντο ὅμως ἦταν κάτι περισσότερο ἀπὸ ἓνα προικισμένο παιδί. Ἦταν μιὰ μεγαλοφυΐα, πού ἡ διανοητικὴ τῆς δύναμι θὰ παραμείνει πάντα ἀντικείμενο ἀπορίας καὶ θαυμασμοῦ γιὰ τον κοινὸ θνητό. Ἐχουμε μαρτυρίες γιὰ τὸ εὖρος καὶ τὴ δημιουργικότητα τοῦ μυαλοῦ τοῦ Λεονάρντο, ἐπειδὴ οἱ μαθητές καὶ οἱ θαυμαστὲς του διαφύλαξαν μὲ προσοχή τὰ σχέδια καὶ τὰ σημειωματάρια του, χιλιάδες σελίδες γεμάτες κείμενα καὶ σχεδιάσματα, ἀποσπάσματα ἀπὸ βιβλία πού διάβαζε καὶ σημειώσεις γιὰ βιβλία πού λογάριάζε νὰ γράφει. Ὅσο περισσότερο μελετοῦμε αὐτὰ τὰ χειρόγραφα, τόσο λιγότερο καταλαβαίνουμε πὼς μπορούσε ὁ ἴδιος ἄνθρωπος νὰ ἔχει τέτοια ἐπίδοσι σὲ ὅλους αὐτοὺς τοὺς διαφορετικοὺς τομείς τῆς ἐρευνας καὶ νὰ συνεισφέρει σημαντικὰ σχεδὸν σὲ ὅλους. Ἴσως ἓνας ἀπὸ τοὺς λόγους νὰ ἦταν πὼς ὁ Λεο-

νάρντο ήταν Φλωρεντινός καλλιτέχνης και όχι λόγιος. Πίστευε πώς έργο του καλλιτέχνη ήταν να εξερευνήσει τον ορατό κόσμο, όπως είχαν κάνει οι προηγούμενοι, αλλά πληρέστερα και με μεγαλύτερη διεισδυτικότητα και ακρίβεια. Ή γνώση των λογίων, αντλημένη από βιβλία, δεν τον ένδιεφερε. Ό Λεονάρντο, όπως κι ό Σαίξπηρ, ήξερε ίσως «λίγα λατινικά και ακόμη λιγότερα έλληνικά». Τήν εποχή που οι σοφοί, στά πανεπιστήμια, βασιζονταν στο κύρος των αρχαίων συγγραφέων, ό ζωγράφος Λεονάρντο δέ θά παραδεχόταν ποτέ ό,τι διάβαζε χωρίς νά τό ελέγξει με τά ίδια του τά μάτια. Κάθε φορά που αντιμετώπιζε κάποιο πρόβλημα, αντί νά ανατρέξει στις αϋθεντίες, προσπαθούσε νά τό λύσει με πειράματα. Δέν υπήρχε τίποτα στή φύση που νά μήν άποτελοΐσε ερέθισμα γιά τήν περιέργειά του και πρόκληση γιά τήν εύφυΐα του. Ερεΐνυσε τά μυστικά του άνθρώπινου σώματος ανατέμνοντας περισσότερα από τριάντα πτώματα, *Εικόνα 190*. Υπήρξε ένας από τους πρώτους που προσπάθησαν νά εξιχνιάσουν τό μυστήριο τής ανάπτυξης του εμβρύου μέσα στή μήτρα* μελέτησε τους νόμους που διέπουν τά θαλάσσια ρεύματα και τά κύματα* παρατηρούσε και άνέλυε, χρόνια ολόκληρα, τό πέταγμα των εντόμων και των πουλιών, πράγμα που τον βοήθησε νά εφεύρει μιά ιπτάμενη μηχανή γιά τήν όποια ήταν βέβαιος πώς μιά μέρα θά γινόταν πραγματικότητα. Τό σχήμα που έχουν οι βράχοι και τά σύννεφα, ή επίδραση τής ατμόσφαιρας στο χρώμα μακρινών αντικειμένων, οι νόμοι που διέπουν τήν ανάπτυξη των δέντρων και των φυτών, ή άρμονία των ήχων, όλα αυτά υπήρξαν στόχος μιας ακατάπαυστης έρευνας, που έμελλε νά γίνει τό θεμέλιο τής τέχνης του.

Οι σύγχρονοι του τον θεωρούσαν άνθρωπο παράξενο, άλλόκοτο. Ηγεμόνες και στρατηγοί ήθελαν νά χρησιμοποιήσουν τον καταπληκτικό αυτόν μάγο ως μηχανικό γιά νά χτίσουν οχυρώματα και ν' άνοιξουν διώρυγες, γιά νά εφεύρει νέα όπλα και νέα πολεμικά μέσα. Σέ καιρό ειρήνης τους διασκέδαζε επινοώντας μηχανικά παιχνίδια ή διάφορες τεχνικές λύσεις γιά θεατρικές παραστάσεις και γιά δημόσια θεάματα. Τον θαύμαζαν ως μεγάλο καλλιτέχνη και ήταν περιζήτητος ως έξοχος μουσικός, λίγοι όμως σύγχρονοι του θά ύποψιάστηκαν τή σημασία των ιδεών του ή τό εύρος των γνώσεών του. Ό λόγος είναι ότι ό Λεονάρντο δε δημοσίευσε ποτέ τά κείμενά του και ότι πολύ λίγοι τον καιρό εκείνο θά ήξεραν έστω και τήν ύπαρξή τους. Ήταν άριστέρόχειρας και άρχιζε τό γράψιμο από τά δεξιά προς τά αριστερά, με άποτέλεσμα οι σημειώσεις του νά διαβάζονται μόνο μέσα σέ καθρέφτη. Πιθανόν νά φοβόταν ν' άποκαλύψει τις εφευρέσεις του, από φόβο μήπως θεωρηθούν οι ιδέες του αιρετικές. Στά κείμενά του βρίσκουμε τή φράση «Ό ήλιος δέν κινείται», που σημαίνει ότι ό Λεονάρντο είχε προβλέψει τις θεωρίες του Κοπέρνικου που, άργότερα, προκάλεσαν τή δίωξη του Γαλιλαίου. Μπορεί όμως νά καταπιανόταν με τις έρευνες και τά πειράματά του μόνο και μόνο γιά νά ικανοποιήσει τήν ακόρεστη περιέργειά του, και, όταν έλυνε ένα πρόβλημα, είχε τήν τάση νά χάνει τό ενδιαφέρον του, γιατί υπήρχαν πολλά άλλα μυστήρια που έμενε νά εξιχνιαστούν.

Είναι προπάντων ενδεχόμενο νά μήν είχε τή φιλοδοξία νά τον θεωρούν επιστήμονα. Ή εξερεύνηση τής φύσης του παρείχε κυρίως τή γνώση του ορατού κόσμου που χρειαζόταν γιά τήν τέχνη του. Πίστευε πώς, άν τήν τοποθετούσε σέ

190

Λεονάρντο ντά Βίντσι
Σπονδές άνατομίας
(άάρυγγας και
κνήμη),
1510

Πενάκι, καστανό
μελάνι και άραή
μπογιά πάνω από
μαύρη κιμωλία σέ
χαρτί, 26 x 19,6 εκ.
Βασιλική
Βιβλιοθήκη,
Πύργος του
Ουίνδσορ



επιστημονική βάση, θά μεταμόρφωνε την αγαπημένη του ζωγραφική από ταπεινή χειροτεχνία σε αξιοσέβαστη και εύγενή επιδίωξη. Δεν είναι εύκολο να καταλάβουμε σήμερα γιατί άπασχολούσε τόσο τον Λεονάρντο ή κοινωνική θέση του καλλιτέχνη, είδαμε όμως πόσο σημαντικό ήταν το θέμα για τους ανθρώπους εκείνης της εποχής. Μπορούμε ίσως να συνειδητοποιήσουμε τις συνθήκες αυτές, αν θυμηθούμε τους ρόλους που *έδωσε* ο Σαίξπηρ στον Στη μόνη τόν ύφαντή, τόν Κυδώνη τó μαραγκό και τόν Καζάνη τó γανωτή στο *"Ονειρο κα/.οκαιρινής νύχτας"*. Ο Άριστοτέλης είχε κωδικοποιήσει τήν υπεροψία τής κλασικής αρχαιότητας, διακρίνοντας τīs τέχνες εκείνες που συμβάδιζαν με τή «φιλελεύθερη παιδεία» (τīs αποκαλούμενες ελευθέριας τέχνες, δηλαδή τή Γραμματική, τή Λογική, τή Ρητορική και τή Γεωμετρία) από εκείνες που άπαιτούσαν χειρωνακτική εργασία και θεωρούνταν ταπεινές και ανάξιες για έλευθερο πολίτη. "Ανθρωποι σάν τόν Λεονάρντο φιλοδοξούσαν ν' αποδείξουν πώς ή ζωγραφική ήταν τέχνη ελευθέρια και πώς ή χειρωνακτική εργασία τήν όποια άπαιτούσε δεν ήταν περισσότερη από όση χρειαζόταν για νά γραφτεί ένα ποίημα. Ή άποψη αυτή είναι πιθανό νά έπηρέασε τή σχέση του Λεονάρντο με τούς πελάτες του. Δεν του άρεσε ίσως νά τόν αντιμετωπίζουν σάν προμηθευτή στον όποιο ό καθένας μπορούσε νά παραγγείλει όποιου είδους πίνακα ήθελε. Ξέρουμε πάντως ότι συχνά ό Λεονάρντο δεν ήταν συνεπής στις παραγγελίες του. "Αρχιζε κάποιο έργο και τó άφηνε άτέλειωτο, παρά τīs έπίμονες παρακλήσεις του πελάτη του. Δεν άναγνώριζε παρά μόνο στον έαυτό του τó δικαίωμα νά κρίνει άν ένας πίνακας ήταν τελειωμένος ή όχι, και γι' αυτό άρνιόταν νά τόν παραδώσει, άν δεν ήταν ό ίδιος ικανοποιημένος. Δεν είναι λοιπόν παράξενο πώς έλάχιστα έργα του Λεονάρντο ολοκληρώθηκαν, και πώς οι σύγχρονοι του θλιβόνταν για τόν τρόπο με τόν όποιο αυτή ή μοναδική μεγαλοφυΐα φαινόταν νά σπαταλά τó χρόνο της, ταξιδεύοντας αδιάκοπα από τή Φλωρεντία στο Μιλάνο και από τó Μιλάνο στη Φλωρεντία, ύπηρετώντας τόν διαβόητο τυχοδιώκτη Καίσαρα Βοργία, μένοντας έπειτα για ένα διάστημα στη Ρώμη και καταλήγοντας στην αυλή του Φραγκίσκου Λ' τής Γαλλίας, όπου πέθανε τó 1519. Μπορούμε νά πούμε πώς ήταν ένας άνθρωπος που πιο πολύ τόν θαύμαζαν παρά τόν καταλάβαιναν.

Τό δυστύχημα ήταν πώς τά λίγα έργα που ό Λεονάρντο ολοκλήρωσε στην ώριμότητά του έφτασαν ως έμάς σέ πολύ κακή κατάσταση. "Έτσι, όταν κοιτάμε τήν ξακουστή τοιχογραφία του «Ό Μυστικός Δείπνος», *Εικόνες 191-192*, πρέπει νά προσπαθήσουμε νά αναλογιστούμε πώς ήταν όταν τήν έβλεπαν οι καλόγεροι για τούς όποιους έγινε. Τό έργο σκεπάζει τόν τοίχο μιας ορθογώνιας αίθουσας που χρησιμοποιούσαν για τραπεζαρία οι καλόγεροι του μοναστηριού τής Santa Maria delle Grazie στο Μιλάνο. Πρέπει νά φανταστούμε τά αποκαλυπτήρια τής τοιχογραφίας, όταν πλάι στά μακρόστενα τραπέζια των μοναχών παρουσιάστηκε τó τραπέζι του Χριστού με τούς Άποστόλους. Ποτέ άλλοτε δεν είχε μετουσιωθεί τó ιερό έπεισόδιο με τρόπο τόσο προσιτό και φυσικό. Ήταν σάν νά είχε προστεθεί πλάι στην αίθουσα ένας άλλος χώρος, όπου ό Μυστικός Δείπνος πήρε μορφή άπτή. Πόσο καθαρά έπεφτε τó φως επάνω στο τραπέζι, κάνοντας τīs μορφές νά μοιάζουν σφαιρικές και στέρεες! Τό πρώτο πράγμα που



191

*Ἡ τράπεζα τῆς
μονῆς τῆς Santa
Maria delle Grazie,
Μιλάνο, με τὸν
«Μαστικό δείπνο»
τοῦ Λεονάρντο ντὰ
Βίττσι στον ἀκριανό
τοιχο*

θὰ ἔκανε ἴσως ἐντύπωση στοὺς μοναχοὺς ἦταν ἡ φυσικότητα με τὴν ὁποία εἶχαν ἀποδοθεῖ ὅλες οἱ λεπτομέρειες, τὰ πιάτα πάνω στο τραπεζομάντιλο καὶ οἱ πτυ-
χὲς στὰ ρούχα. Τότε, ὅπως καὶ τώρα, οἱ ἀπλοὶ ἀνθρώποι ἔκριναν τὰ ἔργα τῆς
τέχνης ἀνάλογα μὲ τὸ πόσο ἐμοιαζαν μὲ τὴ φύση. Αὐτὴ ὅμως δὲν μπορούσε νὰ
ἦταν παρὰ ἡ πρώτη ἀντίδραση. Ἀφοῦ θὰ εἶχαν θαυμάσει ἀρκετὰ αὐτὴ τὴν
ἐκπληκτικὴ ψευδαἰσθήση τῆς πραγματικότητας, οἱ μοναχοὶ θ' ἄρχιζαν νὰ ἐξε-
τάζουν τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο παρουσίασε τὴ σκηνὴ ὁ Αεονάρντο. Τίποτε σὲ
αὐτὸ τὸ ἔργο δὲ θύμιζε παλαιότερες παραστάσεις τοῦ ἰδίου θέματος. Στις παρα-
δοσιακὲς ἐκδοχὲς, οἱ Ἀπόστολοι κάθονταν ἡρεμα, στὴ σειρὰ, στο τραπέζι
—μόνο ὁ Ἰούδας ξεχώριζε, ἀπομονωμένος— ἐνῶ ὁ Χριστὸς πρόσφερε γαλήνια
τὴ Θεία Μετάληψη. Ἡ νῆα παράσταση ἦταν πολὺ διαφορετικὴ. Εἶχε συγκί-
νηση καὶ δραματικότητα. Ὁ Αεονάρντο, ὅπως καὶ ὁ Τζιόττο παλαιότερα, ἀ-
νέτρεξε στὴ Γραφή καὶ προσπάθησε νὰ ἐκφράσει οπτικά τὴ στιγμή πού ὁ
Χριστὸς εἶπε:

*Ἀμὴν λέγω ὑμῖν ὅτι εἰς ἐξ ὑμῶν πα/χιδιόσει με. καὶ λυπούμενοι σφόδρα ἤρξαντο λέγειν αὐτῷ ἕκαστος αὐτῶν μήτι ἐγὼ εἰμι, Κύριε;** **

(Κατὰ Ματθαῖον, Κ' 21-22)

Στον Ιωάννη διαβάζουμε ακόμη: *Ἦν δε ἀνακείμενος εἰς ἓκ των μαθητῶν αὐτοῦ ἐν τῷ κόλπῳ τοῦ Ἰησοῦ, ὃν ἠγάπα ὁ Ἰησοῦς νεύει οὖν τούτῳ Σίμων Πέτρος πυθέσθαι τις ἀν εἷη περὶ οὗ /έ.γει.*

(Κατὰ Ἰωάννην, ΙΓ' 23-24)

Αὐτὰ τὰ ερωτήματα καὶ αὐτὰ τὰ νεύματα εἶναι πού δίνουν κίνηση στην παράσταση. Ὁ Χριστός ἔχει μόλις ξεστομίσει τις τραγικές λέξεις, καὶ οἱ Ἀπόστολοι πού βρίσκονται δίπλα του ἀποτραβιούνται μέ τρόπο· μερικοὶ φαίνονται νά τον βεβαιώνουν γιά τήν ἀγάπη τους καί την ἀθωότητά τους, ἄλλοι ἀναρωτιοῦνται μέ σοβαρότητα ποιόν ἐννοεῖ ὁ Κύριος, καί ἄλλοι μοιάζουν νά τον κοιτάζουν, περιμένοντας κάποια ἐξήγηση. Ὁ Πέτρος, ὁ πιο ορμητικός ἀπό ὅλους, τρέχει πρὸς τον Ἰαχίννη, πού κάθεται στὰ δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ. Ψιθυρίζοντας κάτι στο αὐτὶ τοῦ Ιωάννη, σπρώχνει, χωρὶς νά τὸ θέλει, πρὸς τὰ μπρος τον Ιουδα, πού, ἐνῶ δὲν εἶναι ἀποκομμένος ἀπὸ τοὺς ἄλλους, μοιάζει ὡστόσο ἀπομονωμένος. Εἶναι ὁ μόνος πού οὔτε ρωτᾷ οὔτε χειρονομεῖ. Σκύβει μπροστά καί κοιτᾷ καχύποπτα ἢ θυμωμένα, δημιουργώντας μιὰ δραματική ἀντίθεση μέ τὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ, πού κάθεται ἡρεμὸς καί καρτερικὸς μέσα στήν ἀναταραχή. Ἀναρωτιέται κανεὶς πόσον καιρὸ θὰ πρέπει νά χρειάστηκαν οἱ πρώτοι θεατὲς γιά νά συνειδητοποιήσουν τὴν τέχνη πού ἀπαίτησε ὁ ἐλεγχὸς αὐτῆς τῆς δραματικῆς κίνησης. Παρὰ τὴ συγκίνηση πού προκάλεσαν τὰ λόγια τοῦ Χριστοῦ, δὲν ὑπάρχει τίποτε τὸ χαώδες στὴ σύνθεση. Οἱ δώδεκα Ἀπόστολοι μοιάζουν νά σχηματίζουν ἐντελῶς φυσιολογικά τέσσερις ομάδες —ἢ καθεμιὰ ἀπὸ τρεῖς— πού συνδέονται μεταξύ τους μέ χειρονομίες καί κινήσεις. Ὑπάρχει τόση τάξη σ' αὐτὴ τὴν ποικιλία, καί τόση ποικιλία σ' αὐτὴ τὴν τάξη, πού εἶναι ἀδύνατο νά ἐξαντλήσουμε τὸ ἀρμονικὸ παιχνίδι τῆς κίνησης καί τῆς ἀντικίνησης. Θὰ μπορέσουμε ἴσως νά καταλάβουμε πέρα γιά πέρα τὸ ἐπίτευγμα τοῦ Αεονάρντο, ἀν ἀναφερθούμε στὰ προβλήματα πού ἀναλύσαμε στήν περίπτωση τοῦ «Ἀγίου Σεβαστιανού» τοῦ Πολλαγιουόλο, *σελίδα 263, Εἰκόνα 191*. Εἶδαμε πὼς προσπάθησαν οἱ καλλιτέχνες ἐκείνης τῆς γενιάς νά συνδυάσουν τις ἀπαιτήσεις τοῦ ρεαλισμοῦ καί τοῦ σχεδίου. Θυμόμαστε πόσο ἡ λύση τοῦ Πολλαγιουόλο μᾶς φάνηκε τότε ἀφύσικη καί ἀκαμπτη. Ὁ Αεονάρντο, πού δὲν ἦταν πολὺ μεταγενέστερος, ἔλυσε τὸ πρόβλημα μέ φανερὴ ἀνεση. "Ἀν ξεχάσουμε γιά μιὰ στιγμή τὸ θέμα, μπορούμε παρ' ὅλα αὐτὰ νά χαροῦμε τον ὁμορφο συνδυασμὸ τῶν μορφῶν. Ἡ σύνθεση ἔχει ἐκείνη τὴν ἀβίαστη ἰσορροπία καί ἀρμονία πού χαρακτηρίζε τὴ γοτθικὴ ζωγραφικὴ καί πού προσπάθησαν νά ξαναβρῶν, ὁ

192

Αεονάρντο ντὰ
Βίντσι
Ὁ Μυστικός
Αεῖπνος,
1495-8

Τέμπρα πάνω σέ
ἀσβεστοκονίαμα,
460 x 880 ἐκ.
Τράπεζα τῆς μονῆς
τῆς Santa Maria de
Grazie, Μιλάνο

* Ὅρισμένως σὰς λέω ὅτι ἓνας ἀπὸ σὰς θὰ μὲ παραδώσει. Καὶ πολὺ λυπημένα ἀρχισε νά τοῦ λέει ὁ καθένας: μήπως εἰμὶ ἐγώ. Κύριε;

** Καὶ εἶχε γείρει ἓνας ἀπὸ τοὺς μαθητὲς του στήν ἀγκαλιά τοῦ Ἰησοῦ, ἐκεῖνος πού ἀγαποῦσε ὁ Ἰησοῦς καί τοῦ κάνει νόημα ὁ Σίμων Πέτρος νά ρωτήσῃ γιά ποιόν λέει.



καθένας με τον δικό του τρόπο, ζωγράφοι σαν τον Βάν ντέρ Βέυντεν και τον Μπottitsέλλι. Ο Λεονάρντο όμως δεν αναγκάστηκε να θυσιάσει το σωστό σχέδιο ή την ακρίβεια της παρατήρησης για να πετύχει ένα ικανοποιητικό περίγραμμα. Αν ξεχάσουμε την ομορφιά της σύνθεσης, βρισκόμαστε ξαφνικά αντιμέτωποι με μία αίσθηση της πραγματικότητας τόσο πειστική και εντυπωσιακή όσο στα έργα του Μαζάτσιο ή του Ντονατέλλο. Και αυτό όμως το επίτευγμα, όσο σημαντικό και αν θεωρηθεί, δεν εξηγεί το αληθινό μεγαλείο του έργου. Γιατί, πέρα από τα τεχνικά θέματα, όπως η σύνθεση και η σχεδιαστική ικανότητα, εκείνο που πρέπει να θαυμάσουμε είναι η διεισδυτικότητα του Λεονάρντο σε ό,τι αφορά τη συμπεριφορά και τις αντιδράσεις των ανθρώπων, και η δύναμη της φαντασίας που έκανε εφικτή την παρουσίαση της σκηνής. Κάποιος σύγχρονος μάς πληροφορεί πώς έβλεπε συχνά τον Λεονάρντο να δουλεύει τον «Μυστικό Δείπνο». Άνέβαινε στη σκαλωσιά και στεκόταν μπροστά στην τοιχογραφία μέρες ολόκληρες με σταυρωμένα χέρια, κοιτάζοντας με κριτικό μάτι τι είχε κάνει, πριν προσθέσει μία πινελιά. Το αποτέλεσμα αυτού του στοχασμού είναι που μάς κληροδότησε και, ακόμη και κατεστραμμένος, ο «Μυστικός Δείπνος» παραμένει ένα από τα μεγάλα θαύματα της ανθρώπινης μεγαλοφυΐας.

Ένα άλλο έργο του Λεονάρντο είναι ίσως πιο ξακουστό και από τον «Μυστικό Δείπνο». Είναι η προσωπογραφία μιας Φλωρεντινής που λεγόταν Λίτσα, ή «Μόνα Λίτσα», *Εικόνα 193*. Άλλα τόσο μεγάλη φήμη δεν αποτελεί μόνο εύλογα για ένα έργο τέχνης. Συνηθίσαμε τόσο να βλέπουμε τη Μόνα Λίτσα σε κάρτες, ακόμη και σε διαφημίσεις, που είναι πιά δύσκολο να τη δούμε με παρθένα ματιά, σαν έργο ενός πραγματικού καλλιτέχνη που παριστάνει μία πραγματική γυναίκα με σάρκα και οστά. Άξιζε όμως να ξεχάσουμε ό,τι ξέρουμε, ή νομίζουμε πώς ξέρουμε, γι' αυτόν τον πίνακα, και να τον κοιτάξουμε σαν να είμαστε οι πρώτοι άνθρωποι που τον αντίκρισαν. Αυτό που μάς εντυπωσιάζει άμέσως είναι η ζωντάνια της Μόνα Λίτσας. Μοιάζει πράγματι σαν να μάς κοιτάζει και «να έχει δική της γνώμη». Σαν ζωντανό πλάσμα, φαίνεται κι αυτή ν' αλλάζει μπροστά στα μάτια μας και να μοιάζει λίγο διαφορετική όποτε την ξαναβλέπουμε. Άκόμη και σε φωτογραφίες του πίνακα έχουμε αυτή την περίεργη αίσθηση, αλλά στο πρωτότυπο, στο Μουσείο του Λούβρου, το έργο είναι σχεδόν απόκοσμο. Κάποτε η Μόνα Λίτσα φαίνεται να μάς κοροϊδεύει, και κάποτε πάλι διακρίνουμε κάτι σαν θλίψη στο χαμόγελό της. Όλα αυτά μοιάζουν παράξενα —και είναι— τέτοια εντύπωση δίνουν συχνά τα μεγάλα έργα της τέχνης. Ο Λεονάρντο ήξερε, ωστόσο, πώς κατόρθωνε να δίνει αυτή την εντύπωση και με ποιά μέσα. Αυτός ο μεγάλος παρατηρητής της φύσης γνώριζε περισσότερα για τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούμε τα μάτια μας από όποιονδήποτε άλλον άνθρωπο. Είχε διακρίνει καθαρά ένα πρόβλημα που θέτει στους καλλιτέχνες ή κατάκτηση της φύσης —ένα πρόβλημα τόσο περίπλοκο όσο το να συνδυάσεις το σωστό σχέδιο με την αρμονική σύνθεση. Τα μεγάλα έργα του ιταλικού Quattrocento που ακολούθησαν το δρόμο που άνοιξε ο Μαζάτσιο είχαν ένα κοινό γνώρισμα: οι μορφές τους μοιάζουν κάπως σκληρές και τραχιές, σχεδόν ξύλινες. Το παράξενο είναι πώς αυτό δεν οφείλεται στην έλλειψη ύπομονής ή γνώσης. Καθένας δεν μιμήθηκε τη φύση με τόση ύπομονη όπως ο Βάν Άνκ, *σελίδα 241*,

193
Λεονάρντο ντά
Βίντσι
Μόνα Λίτσα,
περ. 1502

Λάδι πάνω σε ξύ!
77 * 53 εκ.
Λούβρο, Παρίσι





194

Λεπτομέρεια
τῆς Εικόνας 193

Εικόνα /58: κανένας δεν ἤξερε πιο πολλά για τὸ σχέδιο καὶ την προοπτικὴ ἀπὸ τὸν Μαντένια, *σελίδα 258, Εικόνα 101*. Παρ' ὅλο ὅμως τὸ μεγαλεῖο καὶ την ἐπιβλητικότητά μετὰ ὅποια παράσταναν τὴ φύση, οἱ φιγούρες τους ἐμοιάζαν πιο πολὺ μετὰ ἀγάλματα παρά μετὰ ζωντανὰ πλάσματα. Ὁ λόγος εἶναι ἴσως πῶς, ὅσο πιο εὐσυνείδητα ἀντιγράφουμε μιὰ μορφή, γραμμὴ μετὰ γραμμὴ καὶ λεπτομέρεια μετὰ λεπτομέρεια, τόσο δυσκολότερα μάς πείθει πῶς κάποτε, στὴν πραγματικότητά, σάλευε καὶ ἀνάσαινε. Εἶναι σὰν νὰ τὴ μάγεψε ξαφνικά ὁ ζωγράφος καὶ τὴν ἀνάγκασε νὰ στέκει γιὰ πάντα ἀκίνητη, ὅπως οἱ ἄνθρωποι στο παραμῦθι τῆς «Κοιμισμένης Βασιλοπούλας». Οἱ καλλιτέχνες εἶχαν προσπαθήσει νὰ ξεπεράσουν αὐτὴ τὴ δυσκολία μετὰ πολλοὺς τρόπους. Ὁ Μποττιτσέλλι π.χ., *σελίδα 265,*

Εικόνα 192, επιχείρησε να τονίσει στους πίνακές του τα κυματιστά μαλλιά και τα άερνα φορέματα, για να φαίνονται οι φιγούρες του λιγότερο άκαμπτες. Μόνον ο Λεονάρντο όμως βρήκε τη λύση του προβλήματος: ο ζωγράφος πρέπει να αφήνει το θεατή να μαντέψει κάτι. "Αν τα περιγράμματα δεν είναι τόσο άδρά σχεδιασμένα, αν η μορφή παραμένει κάπως άοριστη, σαν να εξαφανίζεται σε μια σκιά, θ' αποφευχθεί η εντύπωση του στεγνού και του άκαμπτου. Αυτή είναι η περίφημη ανάκαλυψη του Λεονάρντο, το *diu più*, όπως το λένε οι Ίταλοι: το άκαθόριστο περίγραμμα και τα απαλά χρώματα που επιτρέπουν στις φόρμες να σβήνουν ή μια μέσα στην άλλη και ν' αφήνουν πάντα κάτι για τη φαντασία μας.

"Αν επιστρέφουμε τώρα στη Μόνα Αίζα, *Εικόνα 194*, θα καταλάβουμε ίσως κάπως γιατί δίνει την εντύπωση του μυστηρίου. Βλέπουμε ότι ο Λεονάρντο χρησιμοποίησε εδώ το σφουμάτο με τη μεγαλύτερη δυνατή περίσκεψη. "Οποιος προσπάθησε να σχεδιάσει κάποτε ένα πρόσωπο, ξέρει πώς εκείνο που λέμε έκφραση βασίζεται κυρίως σε δυο χαρακτηριστικά: τις γωνιές του στόματος και τις γωνιές των ματιών. Είναι αυτά ακριβώς τα σημεία που ο Λεονάρντο άφησε σκόπιμα μέσα στην άοριστία μιας απλής σκιάς. Γι' αυτό, όταν μάς κοιτάζει η Μόνα Αίζα, δεν είμαστε ποτέ σίγουροι για τη διάθεσή της. Η έκφρασή της μάς διαφεύγει πάντα. Δεν είναι, βέβαια, μόνον η άοριστία που δημιουργεί αυτή την εντύπωση. Υπάρχουν πολύ περισσότερα πίσω από αυτήν. Ο Λεονάρντο έκανε κάτι πολύ τολμηρό, που μόνον ένας ζωγράφος με τη δική του απaráμιλλη μαστοριά μπορούσε ίσως να διακινδυνεύσει. "Αν κοιτάξουμε προσεχτικά την εικόνα, βλέπουμε πώς οι δυο πλευρές δεν είναι έντελώς ίδιες, πράγμα που φαίνεται πιο καθαρά στο ονειρικό τοπίο στο βάθος. Ο ορίζοντας στην άριστερή πλευρά μοιάζει να βρίσκεται πολύ χαμηλότερα από τον ορίζοντα στη δεξιά πλευρά. Επομένως, όταν κατευθύνουμε το βλέμμα μας προς την άριστερή πλευρά της εικόνας, ή γυναίκα μοιάζει κάπως ψηλότερη ή πιο στητή παρά αν κατευθύνουμε το βλέμμα προς τη δεξιά πλευρά. Με την αλλαγή αυτή, αλλάζει και το πρόσωπό της, έπειδή και εκεί οι δυο πλευρές δεν είναι έντελώς ίδιες. Με όλα αυτά τα περίπλοκα τεχνάσματα, ο Λεονάρντο θα μπορούσε *εντούτοις* να είχε δώσει πιο πολύ ένα δείγμα ταχυδακτυλουργίας παρά ένα μεγάλο έργο τέχνης, αν δεν ήξερε που ακριβώς έπρεπε να σταματήσει και αν δεν αντιστάθμιζε την τολμηρή του παρέκκλιση από τη φύση με μια σχεδόν θαυματουργή απόδοση της ζωντανής σάρκας. Κοιτάξτε πώς έπλασε το χέρι ή τα μανίκια με τις μικροσκοπικές πτυχές. Ο Λεονάρντο μπορούσε να είναι εξίσου φιλόπρονος με όποιονδήποτε από τους προγενέστερους όταν μελετούσε προσεχτικά τη φύση. Δεν ήταν όμως πιά ο πιστός υπηρέτης της φύσης. Πολύ παλιά, στο άπώτερο παρελθόν, οι άνθρωποι είχαν κοιτάξει τις προσωπογραφίες με δέος, γιατί πίστευαν πώς ο καλλιτέχνης, διασώζοντας την ομοιότητα, μπορούσε να διασώσει με κάποιο τρόπο και την ψυχή του ανθρώπου που ζωγράφιζε. Τώρα, ο μεγάλος επιστήμονας, ο Λεονάρντο, έπαληθευε τα όνειρα και τους φόβους των πρώτων εικονοπλαστών. "Ήξερε το μυστικό που έδινε ζωή σε όσα χρώματα άπλωνε ο μαγικός χρωστήρας του.

Ο δεύτερος μεγάλος Φλωρεντίνος καλλιτέχνης που το έργο του έδωσε στην



ιαλική τέχνη του δέκατου έκτου αιώνα (Cinquecento) τη μεγάλη της φήμη ίναι ο Michelangelo Buonarroti (1475-1564)- Ο Μιχαηλάγγελος ήταν είκοσι ρία χρόνια νεότερος από τον Λεονάρντο και πέθανε σαράντα πέντε χρόνια ργότερα από αυτόν. Στη μακρόχρονη ζωή του είδε ν' αλλάζει εντελώς ή θέση ου καλλιτέχνη. Ως ένα βαθμό, την αλλαγή την προκάλεσε ο ίδιος. Στά νιάτα ου, ο Μιχαηλάγγελος έμαθε την τέχνη του όπως και όλοι οι άλλοι τεχνίτες. Όταν ήταν δεκατριών χρονών, μαθήτευσε για τρία χρόνια σ' έναν από τους :υριότερους καλλιτέχνες του Quattrocento στη Φλωρεντία, τον Domenico jhirlandaio (1449-1494). Ο Γκιρλαντάιο ήταν ένας από τους ζωγράφους που ά έργα τους τα απολαμβάνουμε πιο πολύ για τον τρόπο με τον οποίο καθρεφτί- ουν τη γραφική ζωή της εποχής παρά για τη μεγαλοφυΐα τους. "Ήξερε νά :αρουσιάζει ευχάριστα τις θρησκευτικές σκηνές, σάν νά είχαν συμβεί στους :λούσιους Φλωρεντινούς του κύκλου τών Μεδίκων, που ήταν οι προστάτες ου. Ή *Εικόνα* 795 παριστάνει τη γέννηση της Παναγίας. Βλέπουμε τις συγγέ- ισες της μητέρας της, της Αγίας "Αννας, που έρχονται νά τη συγχαρούν. Έχουμε μπροστά μας ένα σπίτι που θά πρέπει νά ανταποκρινόταν στη μόδα του έλους του δέκατου πέμπτου αιώνα και παρακολουθούμε μία τυπική επίσκεψη ών εύπορων κυριών της καλής κοινωνίας. Ο ζωγράφος ήξερε πώς νά οργανώ- τει αποτελεσματικά τις ομάδες του και πώς νά τέρψει τό μάτι. "Έδειξε ότι συμμε- ιζόταν την κλίση τών συγχρόνων του για την κλασική τέχνη, γιατί φρόντισε ά ζωγραφίσει ένα ανάγλυφο με παιδιά που χορεύουν, με την κλασική τεχνο- ροπία, στο βάθος της αίθουσας.

Στό εργαστήρι του, ο νεαρός Μιχαηλάγγελος μπόρεσε σίγουρα νά μάθει δλα

195

Ντομένικο
Γκιρλαντάιο
*Ή Γέννηση της
Παναγίας,*
1491

Νωπογραφία
έκκλησία της Santa
Maria Novella,
Φλωρεντία

«τά κόλπα τῆς δουλειάς», μια στέρεη τεχνική για νωπογραφίες και μια πλήρη κατάρτιση σε ό,τι αφορά τὸ σχέδιο. Ἄπ' ὅσα ξέρουμε ὁμως, ὁ Μιχαηλάγγελος δὲ χαιρόταν τὴ μαθητεία του στὸ ἐργαστήρι τοῦ πετυχημένου αὐτοῦ ζωγράφου. Οἱ ιδέες του γιὰ τὴν τέχνη ἦταν διαφορετικές. Ἀντὶ ν' ἀποκτήσει τὸ ἀνετο ὕψος τοῦ Γκιρλαντάιο, προσπάθησε νὰ μελετήσει τὰ ἔργα των μεγάλων καλλιτεχνῶν τοῦ παρελθόντος, τοῦ Τζιόττο, τοῦ Μαζάτσιο καὶ τοῦ Ντονατέλλο, καθὼς καὶ τὰ ἔργα των Ελλήνων καὶ των Ρωμαίων γλυπτῶν, ποὺ τὰ ἐβλεπε στὴ συλλογὴ τῶν Μεδίκων. Προσπάθησε νὰ διεισδύσει στὰ μυστικά των ἀρχαίων γλυπτῶν, ποὺ ἤξεραν πῶς νὰ παραστήσουν τὸ ὁμορφο ἀνθρώπινο σῶμα σὲ κίνηση, μὲ ὅλους τοὺς μῦς καὶ τοὺς τένοντες. Ὅπως ὁ Λεονάρντο, ἔτσι κι αὐτὸς δὲν ἀρκέστηκε νὰ μάθει τοὺς νόμους τῆς ανατομίας «ἀπὸ δεῦτερο χέρι», ποὺ λένε, δηλαδὴ ἀπὸ τὰ ἀρχαία ἀγάλματα. Μελέτησε ὁ ἴδιος τὴν ἀνατομία τοῦ ἀνθρώπινου σώματος ἀνατέμνοντας πτώματα, καὶ σχεδίαζε ἀπὸ ζωντανὰ πρότυπα, ὥσπου τὸ σῶμα ἔπαυε νὰ ἔχει γι' αὐτὸν μυστικά. Ἀλλὰ σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Λεονάρντο, γιὰ τὸν ὁποῖο ὁ ἀνθρώπος ἦταν μόνο ἐνὰ ἀπὸ τὰ πολλὰ συναρπαστικὰ αἰνίγματα τῆς φύσης, ὁ Μιχαηλάγγελος ἀγωνίστηκε μὲ ἀπίστευτη ἐμμονὴ νὰ λύσει αὐτὸ τὸ συγκεκριμένο πρόβλημα καὶ νὰ τὸ λύσει ολοκληρωτικά. Ἡ αὐτοσυγκέντρωση καὶ ἡ οἰξία μνήμη του θὰ πρέπει νὰ ἦταν τόσο ἐκπληκτικές, ὥστε πολὺ γρήγορα καμιά στάση καὶ καμιά κίνηση δὲν παρουσίαζαν γι' αὐτὸν δυσκολίες. Μποροῦμε μάλιστα νὰ ποῦμε ὅτι τοῦ ἄρεσαν οἱ δυσκολίες. Στάσεις καὶ οπτικές γωνίες ποὺ οἱ μεγάλοι καλλιτέχνες τοῦ Quattrocento θὰ δίσταζαν νὰ ἐντάξουν στοὺς πίνακες, ἀπὸ φόβο μήπως δὲν τὶς παραστήσουν πειστικά, κέντριζαν τὴν καλλιτεχνικὴ του φιλοδοξία. Πρὶν περάσει πολὺς καιρὸς, ἀκούστηκε ἡ φήμη πῶς αὐτὸς ὁ νέος καλλιτέχνης δὲν ἦταν ἀπλῶς ἰσάξιός μὲ τοὺς φημισμένους καλλιτέχνες τῆς ἀρχαιότητος, ἀλλὰ οὐσιαστικά τοὺς ξεπερνοῦσε. Ἀργότερα θὰ ῥχόταν ὁ καιρὸς ποὺ οἱ νέοι θὰ φοιτοῦσαν πολλὰ χρόνια σὲ σχολές καλῶν τεχνῶν, μελετώντας ἀνατομία, γυμνὸ, προοπτικὴ καὶ ὅλα τὰ τεχνάσματα ποὺ ἀπαιτεῖ τὸ σχέδιο. Καὶ σήμερα, πολλοὶ ἐμπειρικοὶ καλλιτέχνες χωρὶς φιλοδοξίες εἶναι σὲ θέση νὰ σχεδιάζουν τὸ ἀνθρώπινο σῶμα ἀπ' ὅλες τὶς οπτικές γωνίες. Δὲν εἶναι λοιπὸν εὐκόλο νὰ καταλάβουμε σήμερα τὸν τεράστιο θαυμασμό ποὺ προκάλεσαν, στὴν ἐποχὴ του, ἡ ἐπιδεξιότητα καὶ οἱ γνώσεις τοῦ Μιχαηλάγγελου. Σὲ ἡλικία τριάντα χρόνων, τὸν θεωροῦσαν κιόλας ἐναντὶ τοὺς πρῶτους καλλιτέχνες τοῦ καιροῦ του, ἰσότιμο —μὲ τὸν τρόπο του— μὲ τὸν μεγαλοφυῆ Λεονάρντο. Ἡ πόλη τῆς Φλωρεντίας τίμησε τοὺς δύο καλλιτέχνες, παραγγέλλοντας στὸν καθέναν νὰ ζωγραφίσει ἐνὰ ἐπεισόδιον ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς στοῦς τοίχους τοῦ δημοτικοῦ μεγάρου. Ἡ ἀναμέτρηση τῶν δύο γιγάντων ἀποτελεῖ μιὰ δραματικὴ στιγμή στὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Ἡ πόλη ολόκληρη παρακολουθοῦσε μὲ ἀγωνία τὴν πρόοδο των ἐργασιῶν τους. Τὰ ἔργα αὐτὰ ἐμειναν δυστυχῶς ἀτέλειωτα. Τὸ 1506, ὁ Λεονάρντο γύρισε στὸ Μιλάνο, καὶ ὁ Μιχαηλάγγελος δέχτηκε μιὰ πρόταση ποὺ τὸν γέμισε ἐνθουσιασμό. Ὁ Πάπας Ἰούλιος Β' τοῦ ζήτησε νὰ τοῦ ετοιμάσει στὴ Ρώμη ἐναντὶ ἀντάξιον τοῦ ἀρχηγοῦ τῆς Χριστιανοσύνης. Ξέρουμε ποιά ἦταν τὰ φιλόδοξα σχέδια αὐτοῦ τοῦ μεγαλόπνευστου ἀλλὰ ἀδίστακτου ἡγεμόνα τῆς Ἐκκλησίας, καὶ ὁ Μιχαηλάγγελος θὰ πρέπει νὰ ἦταν πράγματι γοητευμένος μὲ τὴν ιδέα ὅτι θὰ ἐργαζόταν γιὰ ἐναν



196

Καππέ/ Σιστίνα,
Βατικανό

Γε\ικ άποψη του
εσωτερικού πριν από
καθαρισμό

άνθρωπο που είχε τα μέσα και τη βούληση να πραγματοποιήσει τις πιο παράτολμες επιδιώξεις. Μέ την εξουσιοδότηση του Πάπα, πήγε άμέσως στα φημισμένα λατομεία της Καρράρας για να διαλέξει τα μάρμαρα με τα όποια θά έκανε ένα γιγάντιο μανσωλείο. Ό νεαρός καλλιτέχνης έμεινε έκθαμβος μπροστά στο θέαμα των μαρμάρινων όγκων, που έμοιαζαν να περιμένουν τη σμίλη του για να γίνουν αγάλματα, τέτοια που ό κόσμος δέν είχε ξαναδεί ως τότε. "Έμεινε στην Καρράρα περισσότερο από έξι μήνες, διαλέγοντας, απορρίπτοντας, αγοράζοντας, ενώ στο μυαλό του γεννιόνταν ακατάπαυστα εικόνες. "Ηθελε να έλευθερώσει τις μορφές από την πέτρα όπου ήταν εγκλωβισμένες. "Όταν όμως γύρισε και άρχισε να δουλεύει στη Ρώμη, κατάλαβε πώς ό ενθουσιασμός του Πάπα για τό μανσωλείο είχε μειωθεί αισθητά. Ξέρουμε τώρα πώς ένας από τους βασικούς λόγους της άπροθυμίας του Πάπα ήταν ότι τό σχέδιο για τόν τάφο είχε έρθει σέ σύγκρουση με κάτι που του ήταν ακόμη προσφιλέστερο: τό σχέδιο για έναν καινούριο "Άγιο Πέτρο. Γιατί ό τάφος έπρόκειτο να τοποθετηθεί άρχικά στην παλαιό βασιλική, και αν έπρόκειτο τώρα να κατεδαφιστεί, που θά γινόταν τό μανσωλείο; Ό Μιχαηλάγγελος, φοβερά άπογοητευμένος, ύποψιάστηκε πώς υπήρχαν άλλοι λόγοι. "Όσφραινόταν δολοπλοκίες, και φοβόταν πώς οι αντίπαλοί του, και κυρίως ό Μπραμάντε, ό άρχιτέκτονας του νέου 'Αγίου Πέτρου, ήθελαν να τόν δηλητηριάσουν. Σέ μία κρίση φόβου και οργής έφυγε από τη Ρώμη και πήγε στη Φλωρεντία, αφήνοντας ενα σκαιό γράμμα για τόν Πάπα, όπου του έλεγε πώς, αν τόν ήθελε, δέν είχε παρά να έρθει να τόν αναζητήσει.

Τό έκπληκτικό σ' αυτήν την περίπτωση είναι ότι ό Πάπας δέν έχασε την ψυχραιμία του. "Άρχισε έπίσημες διαπραγματεύσεις με τις αρχές της Φλωρεντίας για να πείσουν τόν νεαρό γλύπτη να γυρίσει στη Ρώμη. "Όλοι φαίνονταν να συμφωνούν ότι οι κινήσεις και οι προθέσεις του Μιχαηλάγγελου ήταν έξισου σημαντικές με όποιαδήποτε λεπτή κρατική υπόθεση. Οι Φλωρεντινοί φοβήθηκαν μάλιστα πώς ό Πάπας μπορούσε να στραφεί έναντίον τους, αν έξακολουθούσαν να του προσφέρουν άσυλο. "Έπεισαν λοιπόν τόν Μιχαηλάγγελο να γυρίσει στόν Ιούλιο Β' και του έδωσαν ένα συστατικό γράμμα όπου έγραφαν πώς ή τέχνη του ήταν άσυναγώνιστη σέ όλη την 'Ιταλία, ίσως και σέ ολόκληρο τόν κόσμο, και πώς, αν γινόταν δεκτός με καλοσύνη, «ήταν ικανός να κάνει πράγματα που θά ξάφνιαζαν την οικουμένη». Για μία φορά, μία διπλωματική νότα είχε πεί την αλήθεια. "Όταν ό Μιχαηλάγγελος γύρισε στη Ρώμη, ό Πάπας του ανέθεσε μία άλλη παραγγελία. Στο Βατικανό υπήρχε μία μικρή εκκλησία που την είχε χτίσει ό Πάπας Σίξτος Δ', ή Cappella Sistina, *Εικόνα* 196. Οι τοίχοι της ήταν ζωγραφισμένοι από τους πιό ξακουστούς ζωγράφους της προηγούμενης γενιάς, τόν Μποττιτσέλλι, τόν Γκιρλαντάιο και άλλους. Ό θόλος όμως ήταν ακόμη κενός. Ό Πάπας πρότεινε να τόν ζωγραφίσει ό Μιχαηλάγγελος. Εκείνος έκανε ό,τι μπορούσε για να άποφύγει την παραγγελία. Είπε πώς δέν ήταν ουσιαστικά ζωγράφος αλλά γλύπτης. Ήταν βέβαιος πώς αυτή την άχαρη δουλειά τή χρωστούσε στις δολοπλοκίες των έχθρών του. Καθώς ό Πάπας επέμενε, άρχισε να έπεξεργάζεται ενα χωρίς μεγάλες αξιώσεις σχέδιο με δώδεκα Άποστόλους —ζωγραφισμένους σέ κόγχες— και να φέρνει βοηθούς από τή

Φλωρεντία. Ξαφνικά όμως κλείστηκε στην εκκλησία, δέν άφησε νά τον πλησιάσει κανείς κι άρχισε νά δουλεύει μόνος σ' ένα σχέδιο πού πράγματι δεν έπαψε νά «ξαφνιάζει την οικουμένη» από την πρώτη στιγμή πού φανερώθηκε.

Είναι δύσκολο γιά έναν κοινό θνητό νά φανταστεί πώς ήταν δυνατόν νά κατορθώσει ένας άνθρωπος ό,τι κατόρθωσε ό Μιχαηλάγγελος μέσα σέ τέσσερα χρόνια, δουλεύοντας μόνος πάνω στις σκαλωσιές τής παπικής εκκλησίας, *Εικόνα 198*. Αύτή καθεαυτήν ή σωματική προσπάθεια πού χρειάστηκε γιά νά ζωγραφίσει στην οροφή τις τεράστιες τοιχογραφίες, γιά νά προετοιμάσει καί νά σχεδιάσει μέ λεπτομέρειες τά θέματα καί νά τά μεταφέρει στο θόλο, πρέπει νά ήταν άπίστευτη. Ήταν άναγκασμένος νά ξαπλώνεται ανάσκελα καί νά ζωγραφίζει κοιτάζοντας προς τά πάνω. Είχε συνηθίσει τόσο πολύ σ' αύτή την άβολη στάση, ώστε ακόμα κι όταν έπαιρνε ένα γράμμα, εκείνη την εποχή, τό κρατούσε πάνω από τό κεφάλι του κι έγερνε προς τά πίσω γιά νά τό διαβάσει. Ό σωματικός όμως άθλος —νά καλύψει όλη αύτή την επιφάνεια άβοήθητος— δεν είναι τίποτε, άν τον συγκρίνουμε μέ τό πνευματικό καί καλλιτεχνικό επίτευγμα. Ό πλούτος τής αένας επινοητικότητας, ή αδιάπτωτη μαστοριά τής εκτέλεσης σέ κάθε λεπτομέρεια καί, πάνω άπ' όλα, τό μεγαλείο τών οραμάτων πού αποκάλυψε ό Μιχαηλάγγελος στους μεταγενέστερους έδωσαν στην ανθρωπότητα μία νέα αντίληψη γιά τή δύναμη τής μεγαλοφυίας.

Βλέπουμε συχνά σέ φωτογραφίες λεπτομέρειες από τό γιγάντιο αυτό έργο καί δέ χορταίνουμε νά τις κοιτάζουμε. Ή έντύπωση ώστόσο πού δίνει τό σύνολο, μόλις μπούμε στο παρεκκλήσι, είναι πολύ διαφορετική από τό άθροισμα όλων τών φωτογραφιών πού έτυχε νά δούμε. Τό παρεκκλήσι μοιάζει σάν πολύ άπλόχωρη καί ψηλοτάβανη αίθουσα μέ μία ρηχή θολωτή σκεπή. Ψηλά στους τοίχους βλέπουμε μία σειρά παραστάσεις από τή ζωή τού Μωυση καί τού Χριστού, ζωγραφισμένες μέ τον παραδοσιακό τρόπο πού έπικρατούσε στην προγενέστερη γενιά. Κοιτάζοντας όμως την οροφή, έχουμε την έντύπωση ότι αντικρίζουμε ξαφνικά έναν κόσμο διαφορετικό. Βρισκόμαστε σέ μία διάσταση πέρα από την ανθρωπινή. Στις άψίδες τού θόλου, ανάμεσα στα πέντε παράθυρα τής καθεμιάς από τις δυο πλευρές τής αίθουσας, ό Μιχαηλάγγελος ζωγράφισε γιγαντιαίες μορφές: τούς προφήτες τής Παλαιός Διαθήκης πού προανάγγειλαν στους Εβραίους την έλευση τού Μεσσία, εναλλάξ μέ τις Σίβυλλες, πού, σύμφωνα μέ μία παλιά παράδοση, προείπαν την έλευση τού Χριστού στους εϊδωλολάτρες. Θεόρατοι άντρες καί γυναίκες, άπορροφημένοι από τις βαθιές σκέψεις τους, διαβάζουν, γράφουν, συζητούν ή μοιάζουν ν' άκούνε μία ενδόμυχη φωνή. Άνάμεσα σ' αυτές τις σειρές, μέ τις φιγούρες πάνω από τό φυσικό μέγεθος, ζωγράφισε στην οροφή τή Δημιουργία καί την ιστορία τού Νώε. Αλλά, σάν νά μήν ικανοποιούσε αυτό τό τεράστιο έργο τό πάθος του νά δημιουργεί νέες ολοένα παραστάσεις, γέμισε τό χώρο ανάμεσα στις μεγάλες συνθέσεις μέ ένα εκθαμβωτικό πλήθος μορφών, πού άλλες μοιάζουν μέ άγάλματα καί άλλες μέ ζωντανούς νέους υπερκόσμιας ομορφιάς, ανάμεσα στους όποιους παρεμβάλλονται γιρλάντες καί ανάγλυφα μέ επιπρόσθετες παραστάσεις. Καί αυτό δεν αποτελεί παρά τό κέντρο τής σύνθεσης. Επιπλέον, μέσα στις άψίδες καί άκριβώς κάτω από αυτές, ζωγράφισε άντρες καί γυναίκες σέ άτέλειωτη σειρά καί μέ

197

Μιχαηλάγγελος
*Λεπτομέρεια από
τήν οροφή τής
Καπέλλα Σιστίνα*

198

ΠΤΥΣΣΟΜΕΝΟ
ΦΥΛΛΟ
Μιχαηλάγγελος
*Ή οροφή τής
Καπέλλα Σιστίνα,
1508-12*

Νωπογραφία,
13-7 x 39 Μ· Βατικαν





μιά ποικιλία απέραντη —τούς προγόνους του Χριστού, όπως όπαριθμούνται στην 'Αγία Γραφή.

Βλέποντας όλον αυτόν τον πλούτο των μορφών σε μία φωτογραφία, μπορεί να υποθέσουμε πώς η οροφή είναι παραφορτωμένη, χωρίς ισορροπία. Καθώς όμως μπαίνουμε στην εκκλησία, μία από τις μεγαλύτερες εκπλήξεις μας είναι πόσο απλή και αρμονική φαίνεται η οροφή, αν τη δούμε μονάχα σαν ένα δείγμα έξοχης διακόσμησης —και πόσο ξεκάθαρη είναι η συνολική διάταξη. 'Από τότε που καθαρίστηκε από το παχύ στρώμα της καπνιάς και της σκόνης, στη δεκαετία του 1980, τα χρώματα φανερώθηκαν δυνατά και φωτεινά —κάτι άναγκαίο, εφόσον η οροφή θά έπρεπε να είναι ορατή μέσα σ' ένα παρεκκλήσι με τόσο λίγα και στενά παράθυρα. (Αυτό είναι ένα σημείο που σπάνια τo σκέφτονται εκείνοι που θαυμάζουν αυτά τὰ έργα ζωγραφικής με τo ισχυρό ηλεκτρικό φως που πέφτει τώρα επάνω τους από τήν οροφή.)

Η *Εικόνα 197* δείχνει μία τομή του έργου από τή μιάν άκρη τής θολωτής οροφής στην άλλη και αποτελεί δείγμα του τρόπου με τον όποιο ó Μιχαηλάγγελος κατένεμε τις μορφές στά πλάγια τών σκηνών από τή Δημιουργία. 'Από τή μιιά πλευρά είναι ή Προφήτης Δανιήλ μ' ένα μεγάλο βιβλίο που τó υποβαστάζει ένα άγοράκι, ενώ εκείνος στρέφεται για νά σημειώσει κάτι που διάβασε. Δίπλα του είναι ή Κυμαία Σίβυλλα που κοιτάζει μες στο βιβλίο της. Στην αντίθετη πλευρά είναι ή Περσική Σίβυλλα, ήλικιωμένη γυναίκα με άνατολίτικα ρούχα, που κρατάει ένα βιβλίο κοντά στά μάτια της, βυθισμένη κι αυτή στη μελέτη τών ιερών κειμένων —και ó 'Ιεζεκιήλ, προφήτης τής Παλαιός Διαθήκης, που στρέφεται άπότομα σαν νά λογομαχεί. Τά μαρμάρινα καθίσματα τους είναι στολισμένα με άγάλματα παιδιών που παίζουν, κι από πάνω τους, σε κάθε πλευρά, είναι δύο από τὰ γυμνά που πάνε χαρούμενα νά δέσουν ένα άνάγλυφο στην οροφή. Στά τρίγωνα τύμπανα ó ζωγράφος παράστησε προγόνους του Χριστού καθώς μνημονεύονται στην Αγία Γραφή, κι από πάνω άλλα συνεστραμμένα σώματα. Οι εκπληκτικές αυτές γυμνές μορφές μαρτυρούν τήν ικανότητα του Μιχαηλάγγελου νά σχεδιάζει τó ανθρώπινο σώμα σε όλες τις στάσεις και από όποιαδήποτε οπτική γωνία. Είναι νέοι άθλητές με θαυμάσια μυϊκή διάπλαση, που συστρέφονται προς όλες τις κατευθύνσεις, διατηρώντας όμως πάντα τή χάρη τους. 'Υπάρχουν είκοσι τέτοια γυμνά στην οροφή, τó ένα καλύτερο από τ' άλλο, και δέ χωρεϊ άμφιβολία όπι πολλές από τις ιδέες που γεννήθηκαν στη σκέψη του, όταν έβλεπε τὰ μάρμαρα τής Καρράρας, ξανάρθαν τώρα στο νού του, καθώς ζωγράφιζε τή Σιστίνα. Αισθάνεται κανείς πόσο χαιρόταν αυτή τήν έκθαμβωτική μαστοριά του, και πώς ή άπογοήτευση και ή οργή που τόν πλημμύρισαν έπειδή δέν τον είχαν αφήσει νά δουλέψει με τó υλικό που προτιμούσε, τόν παρακίνησαν άκόμη περισσότερο νά άποδείξει στους έχθρους του —πραγματικούς ή υποθετικούς— πώς αν τόν υποχρέωναν νά ζωγραφίσει, θά τούς έδειχνε ποιος ήταν!

Ξέρουμε με πόση προσοχή μελετούσε ó Μιχαηλάγγελος τήν κάθε λεπτομέρεια και πόσο προσεχτικά σχεδίαζε τήν κάθε μορφή. Η *Εικόνα 199* είναι Μ^{π*} σελίδα από τó τετράδιο τών σχεδιασμάτων του, μιιά σπουδή σε μοντέλο για μιιά από τις Σίβυλλες. Βλέπουμε τήν άλληλεξάρτηση τών μυώνων, που κανείς δέν

199

Μιχαηλάγγελος
Σπονδή για τή
Λιβυκή Σίβυλλα
στην οροφή τής
Καπιτέλλα Σιστίνα,
περ. 1510

Σαγκίνα πάνω σε
καστανό χαρτί (όιπ
28,9 x 214 εκ.
Μητροπολιτικό
Μουσείο Τέχνης,
Νέα Υόρκη



την είχε έτσι μελετήσει και αποδώσει από την εποχή των Ἀρχαίων Ἑλλήνων γλυπτών. Ἄν όμως αποδείχτηκε ένας ἀνυπέρβλητος δεξιότηχνης σέ αυτά τα «γυμνά», ἔδειξε πώς ἦταν κάτι πολύ περισσότερο με τήν εικονογράφηση τῶν βιβλικῶν ἐπεισοδίων πού ἀποτελοῦν τό κέντρο τῆς σύνθεσης. Ὁ Θεός, μέ χειρονομίες γεμάτες δύναμη, δημιουργεῖ τά φυτά, τά οὐράνια σώματα, τά ζῶα καί τον ἄνθρωπο. Δέν εἶναι ὑπερβολή νά πούμε πώς ἡ εἰκόνα τοῦ Θεοῦ-Πατέρα —ὅπως ἔζησε στή σκέψη πολλῶν γενεῶν, ὄχι μόνο καλλιτεχνῶν ἀλλά καί ταπεινῶν ἀνθρώπων, πού δέν εἶχαν ἴσως ἀκούσει ποτέ τό ὄνομα τοῦ Μιχαηλάγγελου— διαμορφώθηκε καί διαπλάστηκε ἀπό τήν ἀμεση ἢ ἐμμεση ἐπρροή τῶν μεγάλων αὐτῶν οραμάτων, μέ τά ὅποια ὁ Μιχαηλάγγελος παρᾶστησε τήν πράξη τῆς Δημιουργίας. Ἴσως ἡ πιο ξακουστή καί ἡ πιο εντυπωσιακή εἶναι ἡ δημιουργία τοῦ Ἀδάμ, *Εἰκόνα ἰοο*, σέ ἓνα ἀπό τά μεγάλα ἐπίπεδα. Παλαιότεροι καλλιτέχνες εἶχαν ζωγραφίσει κι αὐτοί τον Ἀδάμ, ξαπλωμένο κατάχαμα, νά ζωντανεύει μ' ἓνα ἀπλό ἀγγιγμα ἀπό τό χέρι τοῦ Θεοῦ. Κανένας ὁμως δέν πλησίασε, οὔτε ἀπό μακριά, τήν ἐκφραση τοῦ μεγαλείου, πού συνδέεται μέ τό μυστήριο τῆς δημιουργίας, μέ τόση ἀπλότητα καί δύναμη. Δέν ὑπάρχει τίποτε στήν εἰκόνα πού ν' ἀποσπά τήν προσοχή ἀπό τό κύριο θέμα. Ὁ Ἀδάμ εἶναι ξαπλωμένος κατάχαμα, μέ ὅλο τό σφρίγος καί τήν ομορφιά πού ταιριάζουν στον πρώτο ἄνθρωπο· ὁ Θεός-Πατέρας πλησιάζει ἀπό τήν ἀντίθετη μεριά, μέ τοὺς ἀγγέλους νά Τον ὑποβαστάζουν, τυλιγμένος μέσα σ' ἓναν μεγάλο καί ἐπιβλητικό μανδύα πού τον φουσκώνει ὁ ἀνεμος σάν πανί καραβιοῦ, υποβάλλοντας τήν ἀνεση καί τήν ταχύτητα μέ τις ὁποιες ταξιδεύει σ' ὅσο στο κενό. Ἐνῶ απλώνει τό χέρι Του, χωρίς ν' ἀγγίζει καν τό δάχτυλο τοῦ Ἀδάμ. βλέπουμε σχεδόν τον πρώτο ἄνθρωπο νά ξυπνά σάν ἀπό βαθύ ὕπνο καί ἡ « νά ἀτενίζει τό πατρικό πρόσωπο τοῦ Δημιουργοῦ του. Ὁ τρόπος μέ τον ὁποῖο Ἀδ ὁ Μιχαηλάγγελος κατόρθωσε νά κάνει τό ἀγγιγμα τοῦ θεϊκοῦ χεριοῦ κέντρο καί οπτική εστία τῆς εἰκόνας καί τό πώς μάς ἔδωσε νά καταλάβουμε τήν Εἰκ





Λτή ομορφιά

έννοια της παντοδυναμίας με την άνεση καί τη δύναμη της χειρονομίας της Δημιουργίας, είναι ένα από τα μεγαλύτερα θαύματα στην τέχνη.

Μόλις ο Μιχαηλάγγελος τέλειωσε το μεγάλο έργο του στη Σιστίνα, τό 1512, γύρισε με λαχτάρα στα μάρμαρά του, για νά συνεχίσει τό μανσολείο του Ιουλίου Β' Έσκόπευε νά τό στολίσει με αγάλματα αιχμαλώτων, σάν κι αυτά πού είχε δει στα ρωμαϊκά μνημεία —ίσως όμως νά ήθελε νά δώσει σέ αυτές τις μορφές κάποιο συμβολικό νόημα. Μιά από αυτές είναι ο «Θνήσκων δούλος» της Εικόνας 201.

"Οποιος νόμιζε πώς μετά την τρομαχτική προσπάθεια στη Σιστίνα ή φαντασία του Μιχαηλάγγελου είχε στερέψει, γρήγορα αποδείχτηκε ότι είχε άδικο. Γιατί όταν γύρισε στο ύλικο πού αγαπούσε, ή δημιουργική του δύναμη φάνηκε μεγαλύτερη παρά ποτέ. Ένώ στον «Αδάμ» ο Μιχαηλάγγελος είχε απεικονίσει τη στιγμή πού ή ζωή έμπαινε στο ωραίο σώμα ενός ρωμαλέου νέου, στον «Θνήσκοντα δούλο» διάλεξε τη στιγμή πού έσβηνε ή ζωή, καί τό σώμα παραδινόταν στους νόμους της νεκρής ύλης. Υπάρχει μιά άνείπω-
σ' αυτή την ύστατη στιγμή, σ' αυτήν την τελειωτική εγκατάλειψη, σ' αυτήν την απολύτρωση από τον αγώνα της ζωής —στη χειρονομία πού δηλώνει κάματο καί παραίτηση. Δύσκολα πιστεύουμε, όταν αντικρίσουμε τό έργο στο Λούβρο, πώς είναι ένα άγαλμα από κρύο, άψυχο μάρμαρο. Μοιάζει νά κινείται μπροστά στα μάτια μας, μένοντας ώστόσο άσάλευτο. Αυτό ήθελε ίσως νά επιτύχει ο Μιχαηλάγγελος. "Ένα από τά μυστικά της τέχνης του, πού οι άνθρωποι δεν έπαψαν νά θαυμάζουν, είναι πώς, όσο καί νά αφήνει τά σώματα νά συστρέφονται με βίαιες κινήσεις, τά περιγράμματά τους παραμένουν σταθερά, άπλά καί ήρεμα. Ό λόγος είναι πώς από την αρχή προσπάθησε πάντα νά συλλάβει τις μορφές του σάν νά ήταν κρυμμένες στο ακατέργαστο μάρμαρο· ο ρόλος του ως γλύπτη ήταν νά άφαιρέσει άπλώς τό μάρμαρο πού τις έκρυβε. Έτσι, τό άρχικό σχήμα του μαρμάρινου όγκου παρέμενε στο περίγραμμα των αγαλμάτων του, διασφαλίζοντας μιά διαυγή σύνθεση, όση κίνηση κι αν υπήρχε στην άπεικονιζόμενη μορφή.

"Αν ο Μιχαηλάγγελος ήταν ήδη διάσημος όταν τον κάλεσε ο Πάπας Ίούλιος Β' στη Ρώμη, ή φήμη του, όταν τελείωσε αυτά τά έργα, ήταν κάτι πού δεν είχε γνωρίσει ως τότε κανένας καλλιτέχνης. Αυτή ή τεράστια όμως φήμη άρχισε νά μοιάζει με κατάρα, γιατί δεν τον άφησε νά πραγματοποιήσει τό νεανικό του όνειρο, τό μανσολείο του Ίουλίου Β'. "Όταν ο Ίούλιος πέθανε, ο πάπας πού τον διαδέχτηκε θέλησε κι αυτός νά εξασφαλίσει τις ύπηρεσίες του πιο φημισμένου καλλιτέχνη της εποχής του, καί από τότε, κάθε νέος πάπας άνυπομονούσε ακό-

νίχαηλ ^γελος
1 όονλος,

[ε, 1513

1 ύπος 229
κ. Λούβρο. Παρίσι



Ι περισσότερο νά συνδυάσει τό όνόμά του μέ τό όνομα τού Μιχαηλάγγελου. νό) όμως ηγεμόνες και πάπες συναγωνίζονταν γιά νά εξασφαλίσουν τίς ύπη- σίες τού ηλικιωμένου καλλιτέχνη, εκείνος κλεινόταν όλο καί περισσότερο όν εαυτό του καί γινόταν όλο καί πιό άπαιτητικός στή δουλειά του. Τό ποι- ιατα πού έγγραφε φανερό)νουν πό)ς τόν βασάνιζαν άμφιβολίες γιά τό άν ή τέχνη υ ήταν άμαρτον.ή, ενώ τά γράμματά του δείχνουν αναμφισβήτητα πα>ς, όσο ρισσότερο τόν θαύμαζε ό κόσμος, τόσο πιό πικρός καί δύστροπος γινόταν ό ος. Δέν τόν θαύμαζαν μόνο, τόν έτρεμαν καί γιά τούς θυμούς του, καί δέ

202

Περουτζίνο
Η Παναγία
εμφανίζεται στον
"Άγιο Βερνα/Μίο.
περ. 1490-4

Λάτή πάνω σι. ά /ο
173' 17" ι* Παλιπ
Πινακοθήκη. Μόνα, ο

χαριζόταν σέ κανέναν, ούτε ανώτερο ούτε κατώτερο. Δεν υπάρχει άμφιβολία πώς είχε επίγνωση της κοινωνικής του θέσης, που ήταν πολύ διαφορετική από όποιουδήποτε άλλου ζωγράφου ή γλύπτη στα χρόνια της νεότητάς του. Πράγματι, όταν ήταν έβδομήντα εφτά χρόνων, αποπήρε κάποτε ένα συμπατριώτη του, που είχε άπευθύνει ένα γράμμα «Στό γλύπτη Μιχαηλάγγελο». «Πέστε του» έγραφε «νά μήν άπευθύνει τά γράμματά του στό γλύπτη Μιχαηλάγγελο, γιατί εδώ μέ ξέρουν μόνον ως Μιχαηλάγγελο Μπουοναρρότι. Δέν υπήρξα ποτέ ζωγράφος ή γλύπτης μέ την έννοια ότι είχα έργαστήρι... αν καί ύπηρέτησα τούς πάπες· αλλά τό έκανα επειδή μέ έξανάγκασαν».

Πόσο ειλικρινής ήταν αυτή ή περήφανη άνεξαρτησία του, φαίνεται καί από τό γεγονός ότι δέ δέχτηκε πληρωμή για τό τελευταίο μεγάλο έργο του, που τόν άπασχόλησε στή γεροντική του ήλικία —νά συμπληρώσει ένα έργο του άλλοτε εχθρού του, του Μπραμάντε: τόν κεντρικό θόλο του 'Αγίου Πέτρου. 'Ο γέρος καλλιτέχνης θεώρησε πώς μέ αυτή τή δουλειά για τήν ολοκλήρωση της μεγαλύτερης εκκλησίας της Χριστιανοσύνης πρόσφερε στό Θεό μιá ύπηρεσία που δέν έπρεπε νά αμαυρωθεί από εγκόσμια κέρδη. Καθώς ύψώνεται πάνω από τή Ρώμη, λές καί τόν ύποστηρίζει τό στεφάνι του από διπλές κολόνες, μέ τό καθαρό, μεγαλειώδες περίγραμμά του, ό θόλος αυτός είναι ένα ταιριαστό μνημείο στό πνεύμα εκείνου του μοναδικού καλλιτέχνη τόν όποιο οί σύγχρονοί του άποκάλεσαν «θεϊκό».

Τόν καιρό που ό Μιχαηλάγγελος καί ό Λεονάρντο συναγωνίζονταν ό ένας τόν άλλο στή Φλωρεντία, τό 1504, έφτασε στή ν πολιτεία ένας νεαρός ζωγράφος ύπο τό Ούρμπινο, μιá μικρή πόλη στή ν επαρχία της Ούμπρια. Ήταν ό Raffaello Santi (1483-15²⁰) που είχε δώσει δείγματα του ταλέντου του όταν δούλευε στό έργαστήρι του κυριότερου καλλιτέχνη της Σχολής της Ούμπρια, του Pietro Perugino (1446-1523). 'Όπως ό δάσκαλος του Μιχαηλάγγελου, ό Γκιρλαντάιο, καί ό δάσκαλος του Λεονάρντο, ό Βερρόκκιο, έτσι καί ό δάσκαλος του Ραφαήλ ανήκε στή γενιά των ιδιαίτερα πετυχημένων ζωγράφων, που χρειάζονταν πολλούς έξασκημένους βοηθούς για νά τούς βοηθούν νά εκτελούν μιá πληθώρα παραγγελιών. 'Ο Περούτζινο ήταν ένας από τούς καλλιτέχνες που ή γλυκύτητα καί ή ευλάβεια του ύφους του σέ θρησκευτικά θέματα είχε έμπνεύσει ομόφωνο σεβασμό. Τά προβλήματα μέ τά όποια είχαν άναμετρηθεί μέ πάθος οί παλαιότεροι ζωγράφοι του Quattrocento δέν παρουσίαζαν πιά γι' αυτόν δυσκολίες. Μερικά πάντως από τά πιο πετυχημένα έργα του δείχνουν πώς ήξερε νά δίνει μιá αίσθηση βάθους δίχως νά χαλά τήν ισορροπία της σύνθεσης, καί πώς είχε μάθει νά χειρίζεται τό σφουμάτο του Λεονάρντο ώστε ν' άποφεύγει τήν τραχύτητα καί τήν άκαμψία των μορφών. 'Η *Εικόνα 202* είναι ένας πίνακας για 'Αγία Τράπεζα, άφιερωμένος στον'Αγιο Βερνάρδο. 'Ο άγιος σηκώνει τό βλέμμα από τό βιβλίο του καί βλέπει τήν Παναγία νά στέκει μπροστά του. 'Η διάταξη δέ θά μπορούσε νά είναι άπλούστερη, κι ωστόσο, στό σχεδόν συμμετρικό αυτό σχήμα, δέν υπάρχει τίποτε σκληρό ή βεβιασμένο. Οί φιγούρες τοποθετούνται στό χώρο σχηματίζοντας μιάν άρμονική σύνθεση, ενώ ή καθεμιá κινείται μέ ήρεμία καί άνεση. Είναι άλήθεια πώς ό Περούτζινο έφτανε σ' αυτή τήν άρμονία θυσιάζοντας κάτι άλλο: τήν πιστή άπόδοση της φύσης, για τήν όποια είχαν άγωνιστεί

μέ τόσο πάθος και άφοσίωση οι μεγάλοι καλλιτέχνες του Quattrocento. Άν εξετάσουμε τους άγγέλους του Περουτζίνο, θά δούμε ότι όλοι περίπου ανήκουν στον ίδιο τύπο, έναν τύπο ομορφιάς που ανακάλυψε ο ίδιος και χρησιμοποιούσε σε νέες ολοένα παραλλαγές. "Άν δούμε πολλά έργα του, μπορεί νά μάς κουράσουν τά τεχνάσματά του. Οί πίνακές του όμως δέν έγιναν γιά νά τούς κοιτάζουμε στά μουσεία, τόν έναν πλάι στον άλλο. Άπομονωμένα, μερικά από τά καλύτερα έργα του ανοίγουν ένα παράθυρο σ' έναν κόσμο πιο γαλήνιο και πιο αρμονικό από τόν δικό μας. Σ' αυτό τό κλίμα λοιπόν μεγάλωσε ό νεαρός Ραφαήλ και γρήγορα κατάκτησε και άφομοίωσε τό ύφος του δασκάλου του. "Όταν έφτασε στη Φλωρεντία, βρέθηκε άντιμέτωπος μέ μία έρεθιστική πρόκληση. Ό Λεονάρντο και ό Μιχαηλάγγελος, ό ένας τριάντα ένα χρόνια μεγαλύτερος του και ό άλλος οχτώ, είχαν ανεβάσει την τέχνη σ' ένα επίπεδο που κανένας δέν είχε ονειρευτεί ιός τότε. Ένας άλλος καλλιτέχνης αυτής τής ηλικίας θά άποθαρρύνονταν ίσως από τή φήμη αυτών των γιγάντων. "Όχι όμως ό Ραφαήλ. Ήταν αποφασισμένος νά μάθει. Θά πρέπει νά ήξερε ότι σε ορισμένα σημεία μειονεκτούσε. Δέν είχε ούτε τίς απέραντες γνώσεις του Λεονάρντο, ούτε τή δύναμη του Μιχαηλάγγελου. Ένώ όμως αυτοί οι δυο μεγαλοφυείς καλλιτέχνες ήταν δύσκολοι στις σχέσεις τους μέ τούς άλλους, άπροσδόκητοι στις αντιδράσεις τους και άσύλληπτοι γιά τούς κοινούς θνητούς, ό Ραφαήλ είχε έναν πράο χαρακτήρα που του εξασφάλιζε την εύνοια των ισχυρών. Είχε εξάλλου την απαιτούμενη θέληση γιά νά δουλέψει και νά φτάσει στο επίπεδο των παλαιότερων δασκάλων.

Οί μεγάλοι πίνακες του Ραφαήλ μοιάζουν τόσο άνετα έκτελεσμένοι, που δέν τούς συνδέεις συνήθως μέ σκληρή και έντατική δουλειά. Γιά πολλούς είναι απλώς ό ζωγράφος που έκανε τίς γλυκές Παναγίες, οι όποιες έγιναν τόσο γνωστές ώστε νά μήν τίς άντιμετωπίζουμε πιά σχεδόν σαν ζωγραφική. Τό ραφαηλικό όραμα τής Παναγίας υιοθετήθηκε από τίς επόμενες γενιές μέ τόν ίδιο τρόπο που υιοθετήθηκε ή άντίληψη του Μιχαηλάγγελου γιά τό Θεό-Πατέρα. Βλέπουμε φτηνές άναπαραγωγές αυτών των έργων σε ταπεινές κατοικίες κι έχουμε την τάση νά νομίζουμε πώς πίνακες μέ τέτοια απήχηση θά πρέπει νά είναι κάπως αυτονόητοι. Αυτή όμως ή φαινομενική απλότητα είναι καρπός βαθιάς σκέψης, προσεχτικού σχεδιασμού και απέραντης καλλιτεχνικής σοφίας, *σελίδες 34-35» Εικόνες ιγ, ιδ*. "Ένας πίνακας σαν την Παναγία του Granduca, *Εικόνα 20J*, του Ραφαήλ είναι πράγματι «κλασικός», μέ την έννοια πώς γιά άμέτρητες γενιές στάθηκε ένα πρότυπο τελειότητας, όπως τά έργα του Φειδία και του Πραξιτέλη. Δέν χρειάζεται εξήγηση. Άπό αυτή την άποψη είναι πράγματι αυτονόητος. Άν όμως τόν συγκρίνουμε μέ τίς αναρίθμητες παραστάσεις του ίδιου θέματος που είχαν προηγηθεί, έχουμε την αίσθηση πώς όλοι έψαχναν νά βρούν αυτήν ακριβώς την απλότητα που πέτυχε ό Ραφαήλ. Βλέπουμε βέβαια τί χρωστούσε ό Ραφαήλ στο ήρεμο κάλλος των μορφών του Περουτζίνο. Πόση όμως διαφορά ύπάρχει άνάμεσα στη μάλλον κενή ίσομετρία του δασκάλου και τή σφύζουσα ζωντάνια του μαθητή! Ό τρόπος μέ τόν οποίο είναι πλασμένο τό πρόσωπο τής Παναγίας, έτσι καθώς τό περιζώνει ή σκιά, ό τρόπος μέ τόν όποιο μάς κάνει νά αισθανθούμε τόν όγκο του σώματος,

203

Ραφαήλ
Η Παναγία του
Γκραντούκα,
 περ. 1505

Λάδι πάνω σέ ξύλο,
 84 X 55 οC. I Ιαλάτσι
 Πίτσι, Φλωρεντία





καθώς τό τυλίγει ό κυματιστός μανδύας, ό σταθερός καί τρυφερός τρόπος μέ τον όποιο ή Παναγία κρατάει καί στηρίζει τόν μικρό Χριστό —όλα αυτά συμβάλλουν στην εντύπωση τής τέλει ισορροπίας. Νιώθουμε πώς, αν αλλάζαμε κάτι, έστω καί τό ελάχιστο, στό σύμπλεγμα, θά καταστρέφαμε την άρμονία. Ωστόσο δέν υπάρχει τίποτε βεβιασμένο ή έξεζητημένο στη σύνθεση. Μάς φαίνεται πώς δέ θά μπορούσε νά είναι άλλιώς καί πώς θά ήταν πάντα έτσι από την εποχή πού έγινε ό κόσμος.

"Υστερα από μερικά χρόνια στη Φλωρεντία, ό Ραφαήλ πήγε στη Ρώμη. Έφτασε εκεί, ίσως τό 1508, όταν ό Μιχαηλάγγελος άρχισε νά δουλεύει στην οροφή τής Σιστίνα. Ό Πάπας Ιούλιος Β' βρήκε άμέσως δουλειά γιά τόν νέο καί συμπαθητικό καλλιτέχνη. Τού άνέθεσε νά διακοσμήσει στό Βατικανό διάφορες αίθουσες, πού τις ξέρουμε μέ τό όνομα Stanze (δωμάτια). Ό ζωγράφος άπέδειξε τήν ικανότητά του στό τέλει σχέδιο καί τήν άρμονία τής σύνθεσης μέ μιá σειρά από νωπογραφίες πού κάλυπταν τοίχους καί οροφές των δωματίων. Γιά νά καταλάβουμε τήν ομορφιά αυτών των έργων, πρέπει νά μείνουμε στις αίθουσες άρκετή ώρα, νά νιώσουμε τήν άρμονία καί τήν πολυμορφία τής όλης σύλληψης, όπου βλέπουμε νά ζυγιάζονται κινήσεις καί σχήματα. "Αν δούμε τά ίδια αυτά έργα έξω από τό περιβάλλον τους, καί σέ μικρότερο σχήμα, μοιάζουν ψυχρά, γιατί οί ξεχωριστές μορφές, πού στην τοιχογραφία έχουν φυσικό μέγεθος, χάνονται εύκολα μέσα στό σύνολο. Από τήν άλλη πάλι μεριά, όταν τις άπομονώσεις σάν «λεπτομέρειες», χάνουν μιάν από τις κύριες λειτουργίες τους, τό ότι άποτελούν μέρος τής χαριτωμένης μελωδίας τής όλης σύνθεσης.

Αυτό ισχύει λιγότερο στην περίπτωση μιας μικρότερης τοιχογραφίας. *Εικόνα 204*, πού ό Ραφαήλ ζωγράφησε στην έπαυλη ενός πλούσιου τραπεζίτη, τού Agostino Chigi, γνωστή σήμερα μέ τό όνομα Φαρνεζίνα. Τό θέμα του ήταν παρμένο από ένα ποίημα τού Φλωρεντινού ποιητή Angelo Poliziano. πού είχε επίσης έμπνεύσει τή «Γέννηση τής Άφροδίτης» τού Μποττιτσέλλι. Οί στίχοι αυτοί περιγράφουν μιá σκηνή όπου ό άξεστος Κύκλωπας, ό Πολύφημος, τραγουδά ένα έρωτικό τραγούδι στην όμορφη νηρηίδα Γαλάτεια, ενώ εκείνη, πάνω σ' ένα άρμα πού τό σέρνουν δύο δελφίνια, φεύγει πάνω στά κύματα κοροϊδεύοντας τόν Κύκλωπα γιά τό άδέξιο τραγούδι του, τριγυρισμένη από μιάν εύθυμη παρέα, θεότητες τής θάλασσας καί νύμφες. Στην τοιχογραφία τού Ραφαήλ εμφανίζεται ή Γαλάτεια μέ τούς χαρούμενους συντρόφους της. Ό Κύκλωπας επρόκειτο νά ζωγραφιστεί σέ άλλη μεριά τής αίθουσας. "Όση ώρα καί νά κοιτάξουμε αυτή τήν όμορφη, χαρωπή παράσταση, πάντα άνακαλύπτουμε νέες ομορφιές στην πλούσια καί περίπλοκη σύνθεσή της. Κάθε μορφή μοιάζει ν' άντιστοιχεϊ σέ κάποια άλλη, κάθε κίνηση νά άπαντά σέ μιάν αντίθετη κίνηση. Παρατηρήσαμε τήν ίδια αυτή μέθοδο στόν πίνακα τού Πολλαγιούλο, *σελίδα 263, Εικόνα 191*. Πόσο άκαμπτη καί πληκτική μοιάζει όμως ή δική του λύση σέ σύγκριση μέ τού Ραφαήλ! "Ας άρχίσουμε μέ τούς μικρούς έρωτιδεϊς πού σκοπεύουν μέ τά βέλη τους τήν καρδιά τής Γαλάτειας: δέ ζυγιάζεται μόνο ή κίνηση των δύο —πού βρίσκονται δεξιά κι άριστερά— αλλά καί ό έρωτιδεάς πού κολυμπά πλάι στό άρμα άντιστοιχεϊ μέ αυτόν πού πετά στην κορυφή. Τό ίδιο

204

Ραφαήλ

Η νύμφη Γα/Ατεια,
περ. 1512-14

Νωπογραφία.
295 χ 225 εκ. Βίλλα
φαρνεζι Ρώμη

ισχύει καί μέ τις θεότητες τῆς θάλασσας πού μοιάζουν νά «παιχνιδίζουν» γύρω ἀπό τή Γαλάτεια. Βλέπουμε δύο, στις ἄκρες, νά φυσοῦν τά κοχύλια τους, καθώς καί δύο ζευγάρια, ἐμπρός καί στό βάθος, νά ερωτοτροποῦν. Τό πιο θαυμαστό ὅμως εἶναι πῶς ὅλες αὐτές οἱ ποικίλες κινήσεις βρίσκουν κάποια ἀντανάκλαση καί κάποια συνέχεια στή φιγούρα τῆς ἰδίας τῆς Γαλάτειας. Τό ἄρμα της κατευθύνεται ἀπό τά ἀριστερά πρὸς τά δεξιά καί ὁ μανδύας της ἀνεμίζει πρὸς τά πίσω, ἀλλά, ἀκούγοντας τὸ παράξενο ἐρωτικό τραγούδι, γυρίζει τὸ κεφάλι καί χαμογελά, ἐνῶ ὅλες οἱ γραμμές τῆς εἰκόνας, ἀπὸ τά βέλη τῶν ἐρωτιδῶν ἕως τά χαλινάρια πού κρατάει, συγκλίνουν πρὸς τὸ ὠραῖο της πρόσωπο, στό κέντρο τῆς σύνθεσης. Μὲ αὐτά τὰ καλλιτεχνικά μέσα, ὁ Ραφαήλ ἐξασφάλισε μιὰ ἀ-ἐνα κίνηση σὲ ὅλη τὴν εἰκόνα, χωρίς ὅμως νά δώσει τὴν ἐντύπωση τῆς σπασμωδικότητος ἢ τῆς ἐλλείψεως ἰσορροπίας. Αὐτὴ τὴν ὑπέρτατη δεξιότητὴ στὴ διευθέτηση τῶν μορφῶν, αὐτὴ τὴν τέλεια μαστοριά στὴ σύνθεση δὲν ἔπαψαν νά θαυμάζουν οἱ καλλιτέχνες ὅλων τῶν ἐποχῶν στὸν Ραφαήλ. Ακριβῶς ὅπως ὁ Μιχαηλάγγελος θεωρήθηκε ἀξεπέραστος στὴν ἀπόδοση τοῦ ἀνθρώπινου σώματος, ἐτσι εἶπαν καί γιὰ τὸν Ραφαήλ ὅτι κατόρθωσε ἐκεῖνο πού ἡ παλαιότερη γενιά εἶχε ἀγωνιστεῖ τόσο νά ἐπιτύχει: τὴν τέλεια ἀρμονικὴ σύνθεση ἐλεύθερα κινούμενων μορφῶν.

Υπῆρχε ἄλλη μιὰ ιδιότητα στὰ ἔργα τοῦ Ραφαήλ, πού τὴ θαύμασαν τόσο οἱ σύγχρονοί του ὅσο καί οἱ ἐπόμενες γενιές — ἡ ἐξάισια ὠραιότητα τῶν μορφῶν του. Ὅταν τέλειωσε τὴ «Γαλάτεια», κάποιος αὐλικὸς τὸν ρώτησε πού βρῆκε, στὸν κόσμον ολόκληρο, ἓνα τόσο ὠραῖο μοντέλο. Εκείνος ἀπάντησε πῶς δὲν εἶχε ἀντιγράψει ἐνα συγκεκριμένο μοντέλο, ἀλλὰ πῶς ἀκολούθησε «μιὰν ὀρισμένη ἰδέα» πού εἶχε στὸ μυαλό του. "Ὡς ἐνα βαθμὸ, λοιπόν, ὁ Ραφαήλ, ὅπως ὁ δάσκαλός του ὁ Περουτζίνο, εἶχε ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὴν πιστὴ μίμηση τῆς φύσης πού ἐπιδίωκαν τόσοι καλλιτέχνες τοῦ Quattrocento. Χρησιμοποίησε ἐσκεμμένα ἓναν φανταστικὸ τύπον καλλονῆς. "Ἀν γυρίσουμε στὴν ἐποχὴ τοῦ Πραξιτέλη, σελίδα 102, Εἰκόνα 62, θά δοῦμε πῶς ἡ «ιδανικὴ» ομορφιά δημιουργήθηκε ἀπὸ μιὰν ἀργὴ προσέγγιση τῶν σχηματικῶν μορφῶν στὴ φύση. Τώρα, ἡ διαδικασία ἀντιστράφηκε. Οἱ καλλιτέχνες προσπαθοῦσαν νά τροποποιήσουν τὴ φύση σύμφωνα μὲ τὴν ἰδέα τῆς ομορφιάς πού εἶχαν σχηματίσει μελετώντας τὰ κλασικὰ ἀγάλματα — «ἐξιδανίκευσαν» δηλαδή τὸ μοντέλο. Ἡ τάση αὐτὴ εἶχε τοὺς κινδύνους της, γιατί, ὅταν ὁ καλλιτέχνης «βελτιώνει» ἐσκεμμένα τὴ φύση, τὸ ἔργο του μπορεῖ εὐκόλα νά μοιάσει ἐξεζητημένο ἢ ἀνούσιο. "Ἀν ξανακοιτάξουμε ὅμως τὸ ἔργο τοῦ Ραφαήλ, διαπιστώνουμε πῶς, αὐτὸς τουλάχιστον, μποροῦσε νά ἐξιδανικεύσει χωρὶς νά χάνει καθόλου τὸ ἔργο τῆ ζωτάνια καί τὴν εἰλικρίνειά του. Δὲν ὑπάρχει τίποτε σχηματικὸ ἢ ὑπολογισμένο στὴ θελκτικότητῃ τῆς Γαλάτειας. Εἶναι πλάσμα ἐνός λαμπρότερου κόσμου, ἐνός κόσμου ἐρωτὰ καί κάλλους — τοῦ κλασικοῦ κόσμου, ὅπως τὸν ἐρμήνευαν οἱ θαυμαστές του στὴν Ἰταλία τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα.

Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ ἐπίτευγμά του διατήρησε ὁ Ραφαήλ τὴ φήμη του σὲ ὅλους τοὺς μεταγενέστερους αἰῶνες. Ἴσως ἐκεῖνοι πού συνδέουν τὸ ὄνομά του μόνον μὲ τις ὁμορφες Παναγίες καί τις ἐξιδανικευμένες μορφές ἀπὸ τὴν κλασικὴ ἀρχαιότητα, νά ξαφνιαστοῦν ἀπὸ τὴν προσωπογραφία πού ἔκανε μὲ θέμα

205

Λεπτομέρεια τῆς
Εἰκόνας 204





τον μεγάλο προστάτη του, τον Πάπα Λέοντα Γ, τής οικογένειας των Μεδίκων, μαζί με δύο καρδινάλιους, *Εικόνα 2θδ*. Δεν υπάρχει τίποτε τό εξιδανικευμένο στο κάπως πρησμένο πρόσωπο του μυωπικού Πάπα, που έχει μόλις εξετάσει ένα παλιό χειρόγραφο (όμοιο περίπου, σέ ό,τι αφορά τό ύφος καί τήν εποχή, μέ τό «Ψαλτήριο τής Βασίλισσας Μαίρης», *σελίδα 2η, Εικόνα 140*). Τά βελούδα καί τά δαμασκηνά ύφάσματα μέ τούς διαφόρους πλούσιους τόνους ενισχύουν τό κλίμα τής επισημότητας καί τής δύναμης, ή έντύπωση όμως πού αποκομίζουμε είναι ότι οι άνθρωποι αυτοί δέ νιώθουν άνετα. Ήταν καιροί άναταραχής, άφού τήν ίδια εποχή πού έγινε ή προσωπογραφία έγινε επίσης και ή επίθεση τού Λούθηρου εναντίον τού Πάπα για τον τρόπο μέ τον όποιο προσποριζόταν χρήματα για τή νέα έκκλησία τού 'Αγίου Πέτρου. Ό Πάπας μάλιστα είχε αναθέσει τότε στον Ραφαήλ τήν εύθύνη για τήν όλη επιχείρηση, μετά τό θάνατο τού Μπραμάντε (15*4). Ετσι είχε γίνει και άρχιτέκτονας, πού σχεδίαζε έκκλησίες, έπαύλεις καί παλάτια καί μελετούσε τά ερείπια τής άρχαίας Ρώμης. Δεν είχε τά προβλήματα επικοινωνίας τού μεγάλου αντιπάλου του, τού Μιχαηλάγγελου. Τά πήγαινε καλά μέ τούς άνθρώπους, καί τό έργαστήρι του είχε πολλές παραγγελίες. Οι αρετές αυτές καί ή κοινωνικότητά του τον έκαναν άγαπητό στους λόγιους καί τούς άξιωματούχους τής παπικής αύλής. Κυκλοφορούσε μάλιστα ή φήμη πώς θά τον έκαναν καρδινάλιο, αλλά πέθανε, τριάντα επτά μόλις χρόνων, τόσο νέος σχεδόν όσο ο Μότσαρτ, έχοντας συσσωρεύσει στή σύντομη ζωή του ένα έκπληκτικό πλήθος καλλιτεχνικών έπιτευγμάτων. Ένας από τούς φημισμένους λόγιους τής έποχής, ο Καρδινάλιος Bembo, έγραψε τό έπιτύμβιο στον τάφο του, πού βρίσκεται στο Πάνθεον τής Ρώμης;

Τούτος είναι ο τάφος τον Ραφαήλ· όσο ζούσε, ή Μητέρα Φύση φοβόταν ότι θά τήν ξεπέρναγε, όταν πέθανε, ότι θά πέθαινε κι αυτή.





ΦΩΣ ΚΑΙ ΧΡΩΜΑ

Η Βενετία και η βόρεια Ιταλία, στις αρχές του δέκατου έκτου αιώνα

Θά εξετάσουμε τώρα ένα άλλο μεγάλο κέντρο τής ιταλικής τέχνης, πού μόνον ή Φλωρεντία τό ξεπερνά σέ σημασία —τὴν περήφανη καὶ πλούσια πόλη, τὴ Βενετία. Ἡ Βενετία, πού τό ἐμπόριο τὴν ἔφερνε σέ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὴν Ἀνατολή, ἀργήσε, σέ σχέση μὲ ἄλλες ιταλικὲς πόλεις, ν' ἀποδεχθεῖ τὸν ἀναγεννησιακὸ ρυθμὸ, τὴν εφαρμογὴ δηλαδὴ ἀπὸ τὸν Μπρουνελλέσκι τῶν κλασικῶν κανόνων στὴν ἀρχιτεκτονικὴ. Ὅταν ὁμως τὸν ἀποδέχθηκε, ὁ ρυθμὸς αὐτὸς ἀπέκτησε ἐκεῖ νέα εὐφροσύνη, λαμπρότητα καὶ θέρμη, πού θυμίζουν, περισσότερο ἴσως ἀπὸ ὅποιοδῆποτε ἄλλο κτίριο στοὺς νεότερους χρόνους, τὸ μεγαλεῖο τῶν σπουδαίων ἐμπορικῶν πόλεων τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς, τῆς Ἀλεξάνδρειας ἢ τῆς Ἀντιόχειας. "Ἐνα ἀπὸ τὰ πιο χαρακτηριστικὰ κτίρια ἀναγεννησιακοῦ ρυθμοῦ στὴ Βενετία εἶναι ἡ Βιβλιοθήκη τοῦ Ἀγίου Μάρκου, *Εἰκόνα 20γ*. Τὴν ἐχτισε Φλωρεντινὸς ἀρχιτέκτονας, ὁ Jacopo Sansonino (1486-157°) ἀλλὰ προσαρμόσε ἀπόλυτα τὸ φλωρεντινὸ ὕφος στο πνεῦμα τοῦ τοπίου, στο ἀστραφτερό φῶς τῆς Βενετίας, πού τὸ ἀντανακλοῦν τὰ κανάλια θαμπώνοντας τὰ μάτια. Ἰσὼς νὰ μοιάζει κάπως σχολαστικὸ νὰ θέλουμε ν' ἀναλύσουμε ἓνα τόσο χαρούμενο καὶ ἀπλὸ κτίριο, ἀλλὰ μιά προσεχτικὴ ματιὰ θὰ μᾶς βοηθήσει νὰ δοῦμε μὲ πόση ἐπιδεξιότητα ἐκεῖνοι οἱ μεγάλοι μαστόροι δημιουργοὺσαν ὁλοένα καινούρια μοτίβα, συνδυάζοντας μερικὰ ἀπλά στοιχεῖα. Τὸ ἰσόγειο, μὲ τὶς ρωμαλεῖς δωρικὲς κολόνες του, ἀκολουθεῖ τὸ πιο ὀρθόδοξο κλασικὸ ὕφος. Ὁ Σανσοβίνο μιμήθηκε στὴ δόμηση τοὺς κανόνες πού πρόβαλλε ὡς ὑπόδειγμα τὸ Κολοσσαῖο, *σελίδα 118, Εἰκόνα 73*. Ἡ ἰωνικὴ διάταξη τοῦ ἄνω ορόφου ἀκολουθεῖ τὴν ἴδια παράδοση· ἔχει προστεθεῖ ἓνα εἶδος «υπερώου», πού τὸ ἐπιστέφει ἓνα κιγκλιδώμα μὲ μιά σειρά ἀγάλματα στὴν κορυφὴ του. Ἀντὶ ὁμως νὰ στηρίξει τὶς ἀψίδες ἀνάμεσα στὶς κολόνες σὲ πεσσούς, ὅπως εἶχε γίνῃ μὲ τὸ Κολοσσαῖο, ὁ Σανσοβίνο τὶς στήριξε σὲ μιά ἄλλη σειρά μικρῶν ἰωνικῶν κιόνων, δημιουργώντας ἔτσι μιάν ἐντύπωση πλούτου μὲ τοὺς ἐναλλασσόμενους ρυθμούς. Μὲ τὰ κιγκλιδώματα, τοὺς ἀνθοπλόκαμους καὶ τὰ ἀγάλματα ἔδωσε στο κτίριο κάτι ἀπὸ τὴ δαντελωτὴ ἐμφάνιση πού εἶχαν οἱ παλιὲς γοτθικὲς προσόψεις τῆς Βενετίας, *σελίδα 20δ, Εἰκόνα 138*.

Τὸ κτίριο αὐτὸ εἶναι ἓνα χαρακτηριστικὸ δείγμα τῆς καλαισθησίας πού ἔκανε ξακουστὴ τὴν τέχνη τῆς Βενετίας τὸν δέκατο ἕκτο αἰῶνα. Ἡ ἀτμόσφαιρα τῶν καναλιῶν, πού μοιάζει νὰ θολώνει τὰ ξεκάθαρα περιγράμματα τῶν ἀντικειμένων καὶ νὰ σμίγει τὰ χρώματά τους σ' ἓνα ἀπλετο φῶς, ἔμαθε ἴσως στοὺς ζωγράφους αὐτῆς τῆς πολιτείας νὰ χρησιμοποιοῦν τὸ χρῶμα πιο ἀποφασιστικά



207

**Γιάκοπο
Σανσοβίνο**
*Βιβλιοθήκη του
'Αγίου Μάρκων,
Βενετία,*
1536

Κτίριο από την
'Ακμή της
'Αναγέννησης

και μέ μεγαλύτερη παρατηρητικότητα απ' ό,τι άλλοι καλλιτέχνες στην Ιταλία έως τότε. Οί δεσμοί με την Κωνσταντινούπολη και τούς τεχνίτες των ψηφιδωτών μπορεί να έπαιξαν επίσης κάποιο ρόλο στη διαμόρφωση αυτής της τάσης. Είναι δύσκολο να γράφεις ή να μιλάς για χρώμα, και καμιά εικονογράφηση σε σμίκρυνση δεν δίνει μια σωστή ιδέα για την αληθινή εμφάνιση ενός έγχρωμου έργου τέχνης. "Ένα όμως είναι φανερό: οι ζωγράφοι του Μεσαίωνα δεν ενδιαφέρονταν περισσότερο για τα «πραγματικά» χρώματα των αντικειμένων απ' όσο για τα πραγματικά τους σχήματα. Στις μικρογραφίες τους, τα σμάλτα και τις εικόνες τους, άπλωναν τα αγνότερα και τα πιο πολύτιμα χρώματα που είχαν —ό πιο αγαπητός τους συνδυασμός ήταν το άστραφτερό χρυσάφι με την καθαρή ούλτραμαρίνα. Οί μεγάλοι καινοτόμοι της Φλωρεντίας ενδιαφέρονταν περισσότερο για το σχέδιο παρά για το χρώμα. Αυτό δεν σημαίνει, βέβαια, πώς οι εικόνες τους δεν είχαν εξαιρετικά χρώματα —κάθε άλλο μάλιστα— λίγιοι όμως θεωρούσαν το χρώμα ως ένα από τα κύρια μέσα που είχαν στη διάθεσή τους για να σμιξουν μορφές και φόρμες μιάς εικόνας σ' ένα ενιαίο ύφος. Προτιμούσαν να το πετυχαίνουν αυτό με την προοπτική και τη σύνθεση, πριν ακόμη χρησιμοποιήσουν το πινέλο. Οί ζωγράφοι της Βενετίας δεν φαίνεται ν' αντιμετώπιζαν το χρώμα σαν πρόσθετο στολίδι της εικόνας, αφού την είχαν πιά σχεδιάσει πάνω στο σανίδι. Μπαίνοντας στη μικρή εκκλησία του 'Αγίου Ζαχαρία στη Βενετία, και ατενίζοντας την εικόνα που ζωγράφισε πάνω από την 'Αγία Τράπεζα, γέρος πιά, το 1505, ο Giovanni Bellini (1431-1507) **Εικόνα 208**, διαπιστώνει κανείς αμέσως πώς έβλεπε το χρώμα με πολύ διαφορετικό τρόπο. "Όχι πώς το έργο είναι ιδιαίτερα λαμπερό. 'Η απαλότητα μάλλον και ο πλούτος των χρωμάτων είναι εκείνα που κάνουν πρώτα εντύπωση, πριν καλά καλά αρχίσουμε να εξετάζουμε τί παριστάνει η εικόνα. Νομίζω ότι και η φωτογραφία ακόμη δίνει κάτι από τη θερμή, χρυσαφένια ατμόσφαιρα της κόγχης όπου είναι τοποθετημένος ο θρόνος της Παναγίας, με τον μικρό Χριστό που σηκώνει το χεράκι Του για να ευλογήσει τούς πιστούς μπροστά στην 'Αγία Τράπεζα. "Ένας άγγελος στά σκαλοπάτια της Αγίας Τράπεζας παίζει απαλά βιολί, ενώ οι άγιοι στέκουν ήρεμα από τις δυο μεριές του θρόνου: ο "Άγιος Πέτρος με το κλειδί και το βιβλίο του, ή

208

**Τζιοβάννι
Μπελλίνι**
Παναγία με αγίους,
1505

*Εικόνα για την 'Αγν
Τράπεζα, λάδι πάνω
σε ξύλο,
μεταφερμένο σε
μονοσμά, 402 x 273
εκ. 'Εκκλησία του
Αγίου Ζαχαρία,
Βενετία*





'Αγία Αικατερίνη μέ τον φοίνικα τού μαρτυρίου καί τον σπασμένο τροχό, ή 'Αγία Αουκία καί ό "Άγιος 'Ιερώνυμος, ό λόγιος πού μετέφρασε την 'Αγία Γραφή στα λατινικά, καί πού ό Μπελλίνι τον παριστάνει νά διαβάζει ένα βιβλίο. Πολλές Παναγίες μέ άγιους ζωγραφίστηκαν καί πριν καί μετά, τόσο στην Ιταλία όσο καί άλλού, λίγες όμως είχαν τέτοια ευγένεια καί γαλήνη. Στή βυζαντινή παράδοση, τήν εικόνα τής Παναγίας πλαισιώναν αύστηρές μορφές αγίων, αν-

λίδα 140, *Εικόνα 8g*. Ο Μπελλίνι μπόρεσε να ζωντανέψει αυτήν την απλή, συμμετρική διάταξη, χωρίς να χαλάσει την τάξη της. Μπόρεσε επίσης να κάνει τις παραδοσιακές μορφές της Παναγίας και των αγίων αληθινοί και ζωντανούς ανθρώπους, χωρίς να τους αφαιρέσει τον θρησκευτικό τους χαρακτήρα και το κύρος τους. Δεν θυσιάσε καν την ποικιλία και την ατομικότητα που συναντούμε στη ζωή, όπως είχε κάνει ως ένα βαθμό ο Περουτζίνο, *σελίδα 314, Εικόνα 202*. Η Άγία Αικατερίνη με το όνειροπόλο χαμόγελο, ο Άγιος Ιερώνυμος, ο γέρος λόγιος απορροφημένος στο βιβλίο του, είναι πραγματικοί άνθρωποι, παρόλο που και αυτοί, όπως και οι μορφές του Περουτζίνο, μοιάζουν ν' ανήκουν σ' έναν άλλο, πιο γαλήνιο και πιο ώραϊο κόσμο, έναν κόσμο διαποτισμένο από το θερμό και υπερκόσμιο φως που γεμίζει τον πίνακα.

Ο Μπελλίνι ανήκε στην ίδια γενιά με τον Βερρόκιο, τον Γκαρλαντάιο και τον Περουτζίνο —τή γενιά της οποίας οι μαθητές και οι θαυμαστές ήταν οι μεγάλοι καλλιτέχνες του δέκατου έκτου αιώνα. Ήταν κι αυτός επικεφαλής ενός πολυσύχολου εργαστηρίου, μέσα από το οποίο βγήκαν οι ξακουστοί Ενετοί ζωγράφοι του Cinquecento, ο Τζιορτζιόνε και ο Τισιανός. Όπως οι κλασικοί ζωγράφοι της κεντρικής Ιταλίας έφτασαν σ' εμάς με μια νέα, ολοκληρωμένη αρμονία μέσα από το τέλει σχέδιο και την ισορροπημένη διάταξη, έτσι και οι Ενετοί ζωγράφοι ήταν φυσικό ν' ακολουθήσουν το παράδειγμα του Μπελλίνι, που είχε χρησιμοποιήσει τόσο πετυχημένα το χρώμα και το φως για να δώσει ενότητα στα έργα του. Σ' αυτόν τον τομέα, τα πιο επαναστατικά επίτευγματα τα πραγματοποίησε ο Giorgione (1478;-15¹ °). Δεν ξέρουμε πολλά πράγματα γι' αυτόν, και μόλις για πέντε έργα μπορούμε να πούμε με απόλυτη βεβαιότητα ότι είναι δικά του. Αυτά όμως ήταν αρκετά για να του εξασφαλίσουν μια φήμη ισοδύναμη σχεδόν με των μεγάλων καλλιτεχνών της Νέας Κίνησης. Περιέργως, και οι πίνακες αυτοί είναι κάπως αινιγματικοί. Δεν είμαστε εντελώς βέβαιοι για το τι παριστάνει ο πιο ολοκληρωμένος, «Η καταιγίδα». *Εικόνα 20g^m* μπορεί να είναι μια σκηνή από κάποιον κλασικό συγγραφέα ή από ένα μιμητή των κλασικών. Γιατί οι Ενετοί καλλιτέχνες εκείνης της εποχής είχαν ανακαλύψει τη γοητεία της ελληνικής ποίησης και των όσων αντιπροσώπευε. Τους άρεσε να παριστάνουν βουκολικά ειδύλλια και θέματα από την κλασική μυθολογία, να απεικονίζουν την ομορφιά της Άφροδίτης και των νυμφών. Ίσως κάποτε να αποσαφηνισθεί το θέμα του Τζιορτζιόνε —ίσως να είναι ο μύθος της μητέρας κάποιου μελλοντικού ήρωα που την εξόρισαν με το παιδί της από την πολιτεία και που τη βρήκε, εκεί στην έρημιά, ένας καλοπροαίρετος νεαρός βοσκός. Κάτι τέτοιο έμοιαζε να θέλει να πει ο Τζιορτζιόνε. Δεν είναι όμως το περιεχόμενο που κάνει τον πίνακα ένα από τα πιο θαυμαστά έργα τέχνης. Είναι δύσκολο να το διαπιστώσουμε αυτό από μια μικρή φωτογραφία, αλλά και σ' αυτήν ακόμα την εικονογράφηση διασώζεται κάτι από το επαναστατικό επίτευγμα του ζωγράφου. Οι μορφές δεν σχεδιάστηκαν με ιδιαίτερη προσοχή και η σύνθεση είναι κάπως άτεχνη, η εικόνα όμως έχει μιά ενότητα που την οφείλει αποκλειστικά στο φως και στον αέρα που διαποτίζουν τα πάντα. Είναι το απόκοσμο φως μιας καταιγίδας, και για πρώτη φορά, καθώς φαίνεται, το τοπίο μπροστά στο οποίο κινούνται τα πρόσωπα δεν είναι απλώς ένα φόντο. Είναι αθύρποστατο, αποτελεί



τό πραγματικό θέμα της εικόνας. Τό βλέμμα μας περνά από τις μορφές στο τοπίο, που κατέχει τό μεγαλύτερο μέρος του μικρού πίνακα, και από τό τοπίο ξαναγυρίζει στις μορφές, και νιώθουμε πώς ό Τζιορτζιόνε δέν σχεδίασε πρόσωπα και πράγματα μέ σκοπό νά τά τοποθετήσει αργότερα μέσα στο χώρο, όπως οι προηγούμενοι και οι σύγχρονοί του, άλλα αντιμετώπισε τή φύση, τή γή, τά δέντρα, τον άέρα, τό φως, τά σύννεφα και τούς ανθρώπους μέ τις πόλεις και τά γεφύρια τους σαν ένα σύνολο. Ήταν ένα βήμα τόσο σημαντικό όσο σχεδόν παλαιότερα ή προοπτική. Από εκείνη τήν εποχή και έπειτα, ή ζωγραφική ήταν κάτι περισσότερο από σχέδιο σύν χρώμα. Ήταν μία τέχνη μέ τούς δικούς της κρυφούς νόμους και τις δικές της επινοήσεις.

Ό Τζιορτζιόνε πέθανε πολύ νέος, πριν αξιοποιήσει τις δυνατότητες της μεγάλης ανακάλυψής του. Τις αξιοποίησε ό πιο ξακουστός Ενετός ζωγράφος —ό Τισιανός (1485;-! 576). Γεννήθηκε στο Πιέβε ντί Καντόρε, στη νότια πλευρά των Άλπεων, και έλεγαν πώς ήταν ενενήντα έννια χρόνων, όταν πέθανε σε μία έπιδημία πανούκλας. Στη μακρόχρονη ζωή του απέκτησε φήμη ισάξια σχεδόν μέ του Μιχαηλάγγελου. Οι πρώτοι βιογράφοι του μάς πληροφορούν μέ δέος πώς ακόμη και ό παντοδύναμος αυτοκράτορας Κάρολος Ε' του έκανε τήν τιμή νά σκύψει και νά σηκώσει ένα πινέλο που του είχε πέσει κάτω. Ίσως ή χειρονομία του αυτοκράτορα νά μή μάς φαίνεται κάτι τό σπουδαίο, αν αναλογιστούμε όμως τό αυστηρό πρωτόκολλο της Αυλής που επικρατούσε τότε, θά καταλάβουμε πόσο σημαντικό ήταν τό γεγονός ότι οι άνθρωποι πίστεψαν πώς ή πιο έπιβλητική ενσάρκωση της κοσμικής εξουσίας ταπεινώθηκε συμβολικά μπροστά στο μεγαλείο της ιδιοφυίας. Από αυτή τήν άποψη τό ανέκδοτο, αληθινό ή όχι, αντιπροσώπευε γιά τούς μεταγενέστερους τό θρίαμβο της τέχνης. Κι όμως ό Τισιανός δέν ήταν ένας σοφός μέ τήν οικουμενικότητα του Λεονάρντο, ούτε μία εξαιρετική προσωπικότητα όπως ό Μιχαηλάγγελος, ή ένας άνθρωπος πολύπλευρος και γοητευτικός όπως ό Ραφαήλ. Ήταν κυρίως ζωγράφος, ένας ζωγράφος όμως που χειριζόταν τό χρώμα μέ τήν τελειότητα που ό Μιχαηλάγγελος χειριζόταν τό σχέδιο. Αυτή ή ανυπέρβλητη έπιδεξιότητα του έδωσε τή δυνατότητα νά άψηφήσει τούς κανόνες της σύνθεσης που είχαν πάντα σεβαστεί οι ζωγράφοι και νά βασιστεί στο χρώμα γιά νά ξαναδώσει στο έργο του τήν ένότητα που είχε φαινομενικά παραβιάσει. Μία ματιά στην *Εικόνα 210* (που τήν είχε άρχίσει μόνο δεκαπέντε περίπου χρόνια μετά τήν «Παναγία μέ τούς άγιους» του Μπελλίνι), άρκει γιά νά καταλάβουμε τί εντύπωση θά έκανε ή τέχνη του στους συγχρόνους του. Ήταν σχεδόν άνήκουστο νά άπομακρύνει κανείς τήν Παναγία από τό κέντρο της εικόνας και νά μή βάλει τούς δυο άγιους που τή συνοδεύουν —τον "Άγιο Φραγκίσκο, που τον αναγνωρίζουμε από τά στίγματα, και τον Άγιο Πέτρο, που έχει άποθέσει τό σύμβολό του, τό κλειδί, στα σκαλοπάτια του θρόνου— νά στέκουν συμμετρικά από τή μία και από τήν άλλη μεριά, όπως στον πίνακα του Μπελλίνι, άλλα νά τούς κάνει νά συμμετέχουν στη σκηνή ενεργά. Σ' αυτόν τον πίνακα, που προοριζόταν γιά τήν Άγια Τράπεζα, ό Τισιανός έπρεπε νά ξαναζωντανέψει τήν παράδοση της προσωπογραφίας του δωρητή, *σελίδες 216-217* > *Εικόνα 143*' τό έκανε όμως μ' έναν εντελώς καινούριο τρόπο. Ή εικόνα αποτελούσε εύχαριστήριο άνάθημα γιά τή νίκη του Βενετού



εύπατρίδη Γιακόπο Πέζαρο κατά τών Τούρκων ό Τισιανός τον άπεικόνισε γονατιστό μπροστά στην Παναγία, ενώ πίσω του έβαλε έναν θωρακισμένο σημαιοφόρο νά σέρνει έναν Τούρκο αιχμάλωτο. Ή Παναγία καί ό "Άγιος Πέτρος κοιτάζουν τον Πέζαρο μέ καλοσύνη, ενώ ό "Άγιος Φραγκίσκος δείχνει στον μικρό Χριστό τά υπόλοιπα μέλη τής οικογένειας, πού γονατίζουν στις γωνιές του πίνακα, *Εικόνα 2η*. Ή σκηνή μοιάζει νά διαδραματίζεται σέ ένα αίθριο, μέ δυο γιγάντιες κολόνες πού χάνονται στά σύννεφα, όπου δυο μικροί άγγελοι προσπαθούν παίζοντας νά σηκώσουν τό Σταυρό. Οί σύγχρονοι του Τισιανού θά είχαν άσφαλώς ξαφνιαστεί πού τόλμησε νά άνατρέψει έτσι τους καθιερωμένους κανόνες τής σύνθεσης. Θά πρέπει νά περίμεναν άρχικά πώς μιά τέτοια σύνθεση θά τους φαινόταν άνισόμετρη, άζύγιαστη. Στην πραγματικότητα, συμβαίνει άκριβώς τό άντίθετο. Ή άπροσδόκητη σύνθεση κάνει τήν εικόνα χαρούμενη καί ζωντανή, χωρίς νά επηρεάσει καθόλου τήν όλη άρμονία. Κύρια αιτία ήταν όπτι ό Τισιανός κατόρθωσε νά δώσει ενότητα στην εικόνα μέ τον κατάλληλο χειρισμό του φωτός, τής άτμόσφαιρας καί του χρώματος. Τό γεγονός όπτι χρησιμοποίησε ένα άπλό λάβαρο γιά νά εξισορροπήσει τή μορφή τής Παναγίας θά ξάφνιαζε ίσως δυσάρεστα μιά παλαιότερη γενιά, τό λάβαρο όμως του Τισιανού, μέ τό πλούσιο ζεστό χρώμα, είναι ένα τόσο υπέροχο δείγμα ζωγραφικής, ώστε τό έγχείρημα πέτυχε άπόλυτα.

Ό Τισιανός στην έποχή του ήταν ξακουστός κυρίως γιά τις προσωπογρα-





φίες του. Φτάνει νά κοιτάξουμε την *Εικόνα 212*, γνωστή με τον τίτλο «Νεαρός “Αγγλος”», γιά νά καταλάβουμε γιατί γοήτευαν τόσο τά πορτρέτα του. Μάταια όμως θά προσπαθήσουμε νά αναλύσουμε τό λόγο αὐτῆς τῆς μαγείας. “Αν συγκρίνουμε τό ἔργο αὐτό μέ παλαιότερες προσωπογραφίες, μοιάζει ιδιαίτερα ἀπλό καί ἀβίαστο. Δεν ὑπάρχει τίποτε ἐδῶ ἀπό τό λεπτομερειακό πλάσιμο τῆς Μόνα Λίζας του Λεονάρντο —κι ὁμως, αὐτός ὁ ἀγνωστος νέος ἔχει τήν ἴδια μυστηριώδη ζωντάνια μ’ ἐκείνην. Μάς κοιτάζει μ’ ἓνα τόσο ἐντονο καί γεμάτο συγκίνηση βλέμμα, *Εικόνα 213*, πού εἶναι σχεδόν ἀδύνατο νά πιστέψουμε ὅτι αὐτά τά ὄνειροπόλα μάτια δεν εἶναι τίποτ’ ἄλλο ἀπό λίγο χρώμα πάνω σ’ ἓναν τραχύ μουσαμά.

Δέν εἶναι ν’ ἀπορεῖς πού οἱ δυνατοί τοῦ κόσμου διεκδικοῦσαν τήν τιμή νά τοὺς ζωγραφίσει ὁ Τισιανός. Ὅχι πῶς ὁ ζωγράφος εἶχε τήν τάση νά πετυχαίνει μιὰ ιδιαιτέρως κολακευτική ομοιότητα. Τοὺς ἔδινε ὁμως τήν ἐντύπωση πῶς θά εξακολουθοῦσαν νά ὑπάρχουν γιά πάντα μέσα ἀπό τήν τέχνη του. “Ἐτσι καί γινόταν αὐτή τήν αἴσθηση ἔχουμε τουλάχιστον ἀτενίζοντας τήν προσωπογραφία τοῦ Πάπα Παύλου Γ’ στή Νεάπολη, *Εικόνα 214*. Παριστάνει τον ἡλικιωμένο προκαθήμενο τῆς Ἐκκλησίας νά στρέφει τό πρόσωπο προς ἓναν νεαρό συγγενή του, τον Ἀλεσσάντρο Φαρνέζε, πού εἶναι ἔτοιμος νά τον προσκυνήσει, ἐνῶ ὁ ἀδελφός του ὁ Ὀττάβιο κοιτάζει ἡρεμα τον θεατή. Εἶναι φανερό πῶς ὁ Τισιανός γνώριζε καί θαύμαζε τό πορτρέτο τοῦ Πάπα Δέοντα Γ’ μέ τοὺς καρδινάλιους του, πού εἶχε ζωγραφίσει ὁ Ραφαήλ κάπου εἴκοσι οχτῶ χρόνια πρωτύτερα, *σελίδα 322*, *Εικόνα 206*, θά ἐπιδίωξε ὁμως νά τό ξεπεράσει στή ζωντανή περιγραφή τοῦ ἀνθρώπινου χαρακτήρα. Τό συναπάντημα ἀνά-





μέσα στις τρεις προσωπικότητες είναι εδώ τόσο πειστικό και τόσο δραματικό, ώστε προσπαθούμε να μαντέψουμε τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους. Συνωμοτούν άραγε οι καρδινάλιοι; Άντιλαμβάνεται τα σχέδιά τους ο Πάπας; Άνώφελα έρωτήματα, που μπορεί όμως ν' άπασχόλησαν και τους σύγχρονους. Τό έργο δεν τέλειωσε, επειδή ο Τισανός έφυγε από τη Ρώμη, όταν τον κάλεσαν στη Γερμανία για να ζωγραφίσει τον αυτοκράτορα Κάρολο Ε'.

Δέν ήταν μόνο στά μεγάλα κέντρα, όπως ή Βενετία, που οι καλλιτέχνες ανακάλυψαν νέες δυνατότητες και νέες μεθόδους. Ο ζωγράφος που άργότερα θεωρήθηκε ο πιο «προοδευτικός» και ο πιο τολμηρός καινοτόμος όλης τής περιόδου ζούσε απομονωμένος στην Πάρμα, μιά μικρή πόλη στη βόρεια Ίταλία. Ήταν ο Antonio Allegri, ο άποκαλούμενος Correggio (1489;-! 534). Ο Αεονάρντο και ο Ραφαήλ είχαν πεθάνει και ο Τισανός είχε κιόλας γίνει διάσημος, όταν ζωγράφισε ο Κορρέτζιο τά πιο σημαντικά του έργα, αλλά δέν ξέρουμε άν γνώριζε, και σέ ποιά έκταση, τήν τέχνη τής εποχής του. Πιθανόν να είχε τήν εύκαιρία να μελετήσει στις γειτονικές πόλεις τής βόρειας Ίταλίας τά έργα μερικών από τούς μαθητές του Αεονάρντο και να μάθει τον τρόπο με τον όποιο χειριζόταν εκείνος τό φώς και τή σκιά. Σέ αυτόν ακριβώς τον τομέα ανακάλυψε έντελώς καινούριες εκφραστικές δυνατότητες, που έπηρεασαν αισθητά τις κατοπινές σχολές τής ζωγραφικής.

Η *Εικόνα 215* δείχνει έναν από τούς πιο φημισμένους πίνακές του, τήν «Άγια Νύχτα». Ο ψηλός βοσκός μόλις οραματίστηκε πώς άνοιξαν οι ουρανοί όπου οι άγγελοι ψάλλουν τό «Δόξα εν ύψίστοις Θεώ». τούς βλέπουμε να στροβιλίζονται χαρούμενα στά σύννεφα και να κοιτάζουν κάτω στη γή τό μέρος όπου έφτασε τρέχοντας ο βοσκός με τό μακρύ ραβδί του. Στά σκοτεινά ερείπια του στάβλου βλέπει τό θαύμα: τον νεογέννητο Χριστό που άκτινοβολεί φώς ολόγυρα, φωτίζοντας τό όμορφο πρόσωπο τής εύτυχισμένης μητέρας. Ο βοσκός σταματά και πάει να βγάλει τό σκουφί του, έτοιμος να γονατίσει και

να προσκυνήσει. Υπάρχουν και δυο νεαρές ύπηρέτριες —ή μιά κοιτάζει έκθαμβη τό φώς από τή φάτνη, ή άλλη στρέφει χαρούμενα τό βλέμμα προς τον βοσκό. Ο Ίωσήφ, έξω στο σκοτάδι, άσχολείται με τό γαϊδούρι του.

Στήν αρχή, ή διάταξη δίνει τήν εντύπωση ότι είναι άτεχνη και τυχαία. Τήν παραφορτωμένη αριστερή μεριά δέν φαίνεται να τήν εξισορροπεί μιά αντίστοιχη ομάδα στά δεξιά. Ίσορροπεί μόνο με τήν έμφαση που δίνει τό φώς στην Παναγία και τον Χριστό. Ο Κορρέτζιο, περισσότερο και από τον Τισανό, έκμεταλλεύθηκε τήν ά-



νακάλυψη ότι χρώμα και φως μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να έπλησουν τις φόρμες και να οδηγήσουν το βλέμμα του θεατή προς ό κατευθύνσεις.

"Ένα χαρακτηριστικό της τέχνης του Κορρέτζιο έγινε αντικείμενο των επόμενων αιώνων: ο τρόπος με τον οποίο ζωγράφιζε τις όροφει θόλους στις εκκλησίες. Ο Κορρέτζιο έδινε στο εκκλησίασμα την ψιση πώς ξαφνικά άνοιγε ή σκεπή και πώς έβλεπαν τους ουρανούς σ έκθαμβωτική τους αίγλη. Η γνώση των φωτιστικών «έφέ» τον βοι γεμίζει την οροφή με φωτισμένα σύννεφα, που ανάμεσά τους αιώρ ούράνια πλάσματα με τὰ πόδια τους να κρέμονται κάτω. Τό θέαμα αύθηκε τότε άταίριαστο και προκάλεσε διαμαρτυρίες. "Όταν όμως βρεβ στον σκοτεινό και μελαγχολικό καθεδρικό ναό της Πάρμας, που χι Μεσαίωνα, και κοιτάζουμε ψηλά τό θόλο, ή εντύπωση είναι συντ *Εικόνα 217*. Δυστυχώς ό άναγνώστης δέν μπορεί να τό καταλάβει αύ από τήν εικονογράφηση του βιβλίου. Είναι ευτύχημα, επομένως, < άκόμα μερικά από τὰ σχέδια που έκανε για τήν προετοιμασία του *Εικόνα 218* δείχνει τήν πρώτη του ιδέα για τή μορφή της Παναγίας π νει μ' ένα σύννεφο και άτενίζει τήν άκτινοβολία των ουρανών που τ νει. Είναι πιο εύκολο να ξεχωρίσουμε τό σχέδιο από τή μορφή στή φία, που είναι πιο συσπασμένη. Επιπλέον, μπορούμε να δούμε με μέσα μπορούσε ό Κορρέτζιο να υποβάλει μιά τέτοια πλημμύρα φωτι κοντυλιές του κραγιονιού του.

217

Κορρέτζιο
*Η Ανάληψη της
Παναγίας*

Νωπογραφία· θόλος
του καθεδρικού ναού
της Πάρμας

*Ορχήστρα από
Βενετσιάνους
ζωγράφους:
/χπτομέρεια από τό
«Γαμήλιο γεύμα
στην Κανά» του
Βερνέζε, 1562-3*

Λάδι πάνω σε
μυσαμά· από
άριστερά προς τὰ
δεξιά, ό Πάολο
Βερνέζε (μέ τενόρο
βιόλα ντά γκάμπα), ό
Γιάκοπο Μπασσάνο
(μέ σοπράνο
κορνέτα), ό
Τιντορέττο (μέ λόρα
ντά μπράτσιο ή
βιολί) και ό Τισιανός
(μέ μπασαβιόλα).
Λούβρο, Παρίσι



17

Η ΝΕΑ ΓΝΩΣΗ ΔΙΑΔΙΔΕΤΑΙ

*Η Γερμανία και οι Κάτω Χώρες,
στις αρχές του δέκατου έκτου αιώνα*

Τά μεγάλα επιτεύγματα και οι καινοτομίες των Ίταλών καλλιτεχνών τής 'Αναγέννησης έκαναν ζωηρή εντύπωση στους λαούς που κατοικούσαν βόρεια από τις "Άλπεις. "Όποιος ένδιαφερόταν για τήν αναζωογόνηση τής μάθησης έστρεφε τό βλέμμα του προς τήν Ιταλία, όπου είχαν αρχίσει νά ανακαλύπτουν τή σοφία και τούς θησαυρούς τής κλασικής άρχαιότητας. Γνωρίζουμε πολύ καλά πώς δέν μπορούμε νά μιλούμε για πρόοδο στην τέχνη μέ τήν έννοια που μιλούμε για πρόοδο στη γνώση. "Ένα γοτθικό έργο τέχνης μπορεί νά είναι εξίσου σπουδαίο μ' ένα έργο τής 'Αναγέννησης. 'Ωστόσο, ήταν ίσως φυσικό για τούς ανθρώπους τής εποχής εκείνης, που έρχονταν σ' έπαφή μέ τά άριστουργήματα του Νότου, νά θεωρήσουν ξαφνικά τή δική τους τέχνη ξεπερασμένη καί άξεστη. Τρία ήταν τά χειροπιαστά έπιτεύγματα των Ίταλών καλλιτεχνών που τούς έντυπωσίαζαν: πρώτα, ή ανακάλυψη τής προοπτικής, έπειτα ή γνώση τής ανατομίας καί ή τέλεια άπόδοση του ανθρώπινου σώματος καί τής ομορφιάς του, καί τέλος ή γνώση των κλασικών άρχιτεκτονικών μορφών, που αποτελούσαν εκείνη τήν εποχή τό ιδανικό τής ευγένειας καί τής ομορφιάς.

Είναι πραγματικά ένδιαφέρον νά παρακολουθήσει κανείς τις αντίδράσεις διαφόρων καλλιτεχνών καί καλλιτεχνικών παραδόσεων απέναντι στην επιρροή αυτής τής νέας γνώσης καί νά δει πώς επιβλήθηκαν —ή, όπως έγινε μερικές φορές, πώς υιοτάχθηκαν οι καλλιτέχνες— ανάλογα μέ τή δύναμη του χαρακτήρα τους καί τήν εύρύτητα του οράματος τους. Οι άρχιτέκτονες βρέθηκαν ίσως στην πιο δύσκολη θέση. Καί ό γοτθικός ρυθμός που γνώριζαν καί ή αναβίωση των κλασικών άρχιτεκτονικών μορφών ήταν, θεωρητικά τουλάχιστον, άπόλυτα λογικά καί συνεπή συστήματα· είχαν όμως τόσες διαφορές στους στόχους καί στο πνεύμα, όσες θά μπορούσαν ποτέ νά έχουν δυο άρχιτεκτονικοί ρυθμοί. Χρειάστηκε λοιπόν νά περάσει πολύς καιρός ώσπου νά υιοθετηθεί ή νέα αρχιτεκτονική σέ χώρες βόρεια από τις "Άλπεις. Καί όταν ακόμη άρχισαν νά χτίζονται κτίρια μέ τον νέο ρυθμό, αυτό έγινε έπειδή τό ζητούσαν συχνά μ' έπιμονή ήγεμόνες καί εύγενείς που είχαν έπισκεφθεί τήν Ίταλία καί ήθελαν νά είναι μέσα στη μόδα. 'Ακόμη καί τότε όμως, οι άρχιτέκτονες πολλές φορές επιφανειακά μόνο άκολουθούσαν τις απαιτήσεις του νέου ρυθμού. "Έδειχναν ότι γνώριζαν τις νέες ιδέες βάζοντας εδώ έναν κίονα κι εκεί μιá ζωφόρο, προσθέτοντας δηλαδή μερικές κλασικές φόρμες στο πλήθος των διακοσμητικών μοτίβων. Τις περισσότερες φορές, ώστόσο, τό κύριο σώμα του κτιρίου παρέμενε άνέπαφο. Υπάρχουν, για παράδειγμα, έκκλησίες στη Γαλλία, στην Αγ-



γλία και στη Γερμανία, όπου οι πεσσοί που υποστηρίζουν τό θόλο μετατρέπονται επίπολαια σε κίονες με την προσθήκη κιονοκράνων, ή όπου τὰ παράθυρα είναι γεμάτα από τὰ δαντελωτά διακοσμητικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον γοθικό ρυθμό, με τη διαφορά ότι ή οξεία γωνία τους γίνεται στρογγυλή, *Εικόνα 278*. Υπάρχουν σε μοναστήρια κανονικά περιστύλια με άπιθανους κίονες σέ σχήμα μπουκάλας, κάστρα φορτωμένα πυργίσκους καί άντηρίδες, διακοσμημένα όμως μέ κλασικά στοιχεία, άστικά σπίτια μέ οξυκόρυφες στέγες αλλά καί κλασικές ζωφόρους καί προτομές, *Εικόνα 219*. Ό Ιταλός καλλιτέχνης που πίστευε στην τελειότητα των κλασικών κανόνων θ' άπεχθανόταν σίγουρα αυτά τὰ κτίρια, αν όμως δέν τὰ κρίνουμε μέ σχολαστικά άκαδημαϊκά κριτήρια, θαυμάζουμε συχνά την έφευρετικότητα καί την εύστροφία μέ την όποια συνδυάζονταν αυτοί οι παράταιροι ρυθμοί.

Στήν περίπτωση των ζωγράφων καί των γλυπτών, τὰ πράγματα ήταν διαφορετικά, γιατί δέν μπορούσαν νά χρησιμοποιήσουν τμηματικά μερικές συγκεκριμένες φόρμες, κίονες ή άψίδες. Μόνον άσήμαντοι ζωγράφοι θά μπορούσαν νά ικανοποιηθούν ξεσηκώνοντας μιá μορφή ή μιá χειρονομία από κάποιο ιταλικό χαρακτηριστικό που θά έπεφτε κατά τύχη στα χέρια τους. Ό πραγματικός καλλιτέχνης θά ένιωθε σίγουρα την έπιθυμία νά κατανοήσει σέ βάθος τις νέες άρχές τής τέχνης καί ν' άποφασίσει μόνος του αν του ήταν χρήσιμες. Μπορούμε νά παρακολουθήσουμε αυτή την εντυπωσιακή εξέλιξη στο έργο του Albrecht Dürer (1471-1528)* του μεγαλύτερου Γερμανού καλλιτέχνη, που είχε σέ όλη του τή ζωή άπόλυτη έπίγνωση τής ζωτικής σημασίας των νέων άρχών για τό μέλλον τής τέχνης.

Ό Ντύρερ ήταν γιος ενός φημισμένου χρυσοχόου, που προερχόταν από την Ούγγαρία καί είχε εγκατασταθεί στην άκμάζουσα Νυρεμβέργη. Από μικρό παιδί άκόμη, είχε δείξει ένα εκπληκτικό χάρισμα στο σχέδιο (σώζονται μερικά από τὰ έργα του τής εποχής εκείνης) καί μαθήτευσε στο μεγαλύτερο

219

**Ζάν Βαλλό
και Κριστιάν****Σιντενιέ***Ἡ παλιά Καγκελαρία**(«Le Greffe»),**Βρίσφρ >535-37*Κτίριο τῆς
Ἀναγέννησης
στον Βορρά

ἐργαστήρι τῆς πολιτείας, όπου ζωγράφιζαν εικονίσματα για τῆς ἐκκλησίας καὶ χάραζαν, με τὴ μέθοδο τῆς ξυλογραφίας, εἰκόνες γιὰ βιβλία. Τὸ ἐργαστήρι ἀνήκε στὸν Michel Wolgemut, ἕναν καλλιτέχνη τῆς Νυρεμβέργης. Ὅταν τέλειωσε τὴ μαθητεία του, ἀκολούθησε τὴ συνήθεια ποὺ εἶχαν ὅλοι οἱ νέοι καλλιτέχνες τοῦ Μεσαίωνα, νὰ περιοδεύουν δουλεύοντας σε διάφορα ἐργαστήρια, γιὰ νὰ ἐκτενίσουν τοὺς ὀρίζοντές τους καὶ νὰ βρουν ἕναν τόπο νὰ εγκατασταθοῦν. Σκοπὸς τοῦ Ντύρερ ἦταν νὰ ἐπισκεφθεῖ τὸ ἐργαστήρι τοῦ μεγαλύτερου χαλκογράφου τῆς ἐποχῆς, τοῦ Μάρτιν Σόνγκαουερ, *σελίδες 283-84*, ὅταν ὅμως ἐφτάσε στὸ Κολμάρ, ἔμαθε πὼς ὁ μεγάλος καλλιτέχνης εἶχε πεθάνει λίγους μῆνες νωρίτερα. Δούλεψε ὥστόσο στὸ ἐργαστήρι ποὺ κρατοῦσαν τ' ἀδέρφια τοῦ Σόνγκαουερ, καὶ μετὰ πῆγε στὴ Βασιλεία τῆς Ελβετίας, ποὺ ἦταν τότε πνευματικὸ καὶ βιβλιοεμπορικὸ κέντρο. Εκκεῖ ἔκανε μιὰ σειρά ξυλογραφίες γιὰ βιβλία, καὶ μετὰ συνέχισε τὸ ταξίδι του, πέρασε τῆς “Ἀλπεῖς κι ἐφτάσε στὴ βόρεια Ἰταλία. Σε ὅλο τὸ ταξίδι παρακολουθοῦσε μὲ ἐνδιαφέρον τὸν κόσμον γύρω του, ἀποτύπωσε σὲ ἀκουαρέλες γραφικὰ τοπία τῶν “Ἀλπεων καὶ μελέτησε τὰ ἐργα τοῦ Μαντένια, *σελίδες 256-59*. Ὅταν γύρισε στὴ Νυρεμβέργη γιὰ νὰ παντρευτεῖ καὶ ν' ἀνοίξει δικό του ἐργαστήρι, εἶχε ἀποκτήσει ὅλες τῆς τεχνικῆς γνώσεις ποὺ θὰ μπορούσε νὰ διδάχτεῖ στὸ



220

Άλμπρεχτ Ντύρερ
Ἡ μάχη του
Ἀρχαγγέλου
Μιχαήλ εναντίον
του δράκοντα,
 1498

Ξυλογραφία,
 39,2 x 28,3 ἐκ.

221

"Άλμπρεχτ Ντύρερ
Μεγάλο κομμάτι
χορταριασμένη γη,
>503

Υδατογραφία,
 πενία και μελάνι,
 μολύβι και
 αραιωμένο χρώμα
 πάνω σε χαρτί,
 40.3 x 31 x 1 ἐκ*
 Άλμπερτίνα, Βιέννη



Νότο ένας καλλιτέχνης από τὸ Βορρά. Γρήγορα φάνηκε πὼς ὁ νέος χαράκτης εἶχε κάτι περισσότερο ἀπὸ τεχνικὲς γνώσεις· ἦταν γεμάτος ἀπὸ τὴν ἐντονὴ συγκίνηση καὶ τὴ φαντασία τοῦ πραγματικὰ μεγάλου καλλιτέχνη. "Ἐνα ἀπὸ τὰ πρῶτα σημαντικὰ ἔργα του ἦταν μιὰ σειρά ξυλογραφίες σε μεγάλο σχῆμα, ποὺ αποτελοῦσαν εἰκονογράφηση τῆς Ἀποκάλυψης τοῦ Ἰωάννη καὶ ποὺ γνώρισαν μεγάλη ἐπιτυχία. Τὰ τρομερὰ οράματα καὶ ἡ φρίκη τῆς Ἡμέρας τῆς Κρίσεως, τὰ σημάδια καὶ τὰ προμηνύματά της δὲν εἶχαν ἀποδοθεῖ ποτὲ ὡς τότε με τόση ἐνταση καὶ δύναμη. Εἶναι φανερό πὼς τὴ φαντασία τοῦ Ντύρερ καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ τὸ φλόγιζε ἡ γενικὴ δυσαρέσκεια γιὰ τοὺς θεσμοὺς τῆς Εκκλησίας, δυσαρέσκεια ποὺ εἶχε ἀπλωθεῖ στὴ Γερμανία κατὰ τὸ τέλος τοῦ Μεσαίωνα καὶ οδήγησε τελικὰ στὴ Μεταρρύθμιση τοῦ Λουθήρου. Γιὰ τον Ντύρερ καὶ τὸ κοινὸ του, τὰ παράξενα οράματα τῆς Ἀποκάλυψης ἀπέκτησαν ἓνα εἶδος ἐπικαιρότητας· πολλοὶ πίστευαν πὼς αὐτὲς οἱ προφητείες θὰ ἐβγαίναν ἀληθινὲς κατὰ τὴ διάρκεια τῆς δικῆς τους ζωῆς. Ἡ *Εἰκόνα 220* ἀναπαριστᾷ τὸ εἶδος IB 7-8 τῆς Ἀποκάλυψης:

*Και ἐγένετο πό/χος ἐν τῷ ουρανῷ ὁ Μιχαήλ καὶ οἱ ἄγγελοι αὐτοὶ) του πο/χηήσαι μετὰ του δράκοντος' καὶ ὁ δράκων επο/χησε καὶ οἱ ἄγγελοι αὐτοὶ), καὶ οὐκ ἴσ/σαν, οὔτε τόπος ευρέθη αὐτῶν ἐν τῷ ουρανῷ. **

Προκειμένου νὰ ἀποδώσει τὴ φοβερὴ αὐτὴ στιγμὴ, ὁ Ντύρερ ἀπέρριψε δλα τὰ παραδοσιακὰ σχήματα ποὺ εἶχαν χρησιμοποιηθεῖ ἀμέτρητες φορές ὡς τότε γιὰ νὰ παραστήσουν μὲ κομψότητα καὶ ἀνεση τὴν πάλι ενός ἡρώα με ἓναν θα-

- νάσιμο εχθρό. Ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ τοῦ Ντύρερ δὲν παίρνει θεαματικὲς πόζες. Εἶναι ἀπόλυτα ἀφοσιωμένος σ' αὐτὸ ποὺ κάνει. Χρησιμοποιεῖ καὶ τὰ δυὸ του χέρια σὲ μιὰν υπεράνθρωπη προσπάθεια νὰ βυθίσει τὴ φοβερὴ ρομφαία του στο λαιμὸ τοῦ δράκοντα· τοῦτη ἡ γεμάτη δύναμη χειρονομία ἀποτελεῖ τὸ κέντρο τῆς εἰκόνας. Γύρω του, οἱ στρατιῆς των ἀγγέλων πολεμοῦν μὲ ξίφη καὶ μὲ βέλη ἐνάντια στὰ φρικτὰ τέρατα, ποὺ ἡ τρομαχτικὴ ὄψη τους εἶναι ἀδύνατο νὰ περιγράψει. Κάτω ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἐπουράνιο πεδίο τῆς μάχης ἀπλώνεται ἓνα τοπίο ἀτάραχο καὶ γαλήνιο, μὲ τὸ περίφημο μονόγραμμα τοῦ Ντύρερ.

Ἀλλὰ μὴ μὴ ὁ Ντύρερ ἀπέδειξε πὼς ἦταν μάστορας στὴν ἀπεικόνιση τῶν φανταστικῶν μορφῶν καὶ τῶν οραμάτων, πραγματικὸς

* Κι ἐγένε πόλεμος στον ουρανὸ· ὁ Μιχαήλ καὶ οἱ ἄγγελοί του πολέμησαν ἐναντίον τοῦ δράκοντα· καὶ ὁ δράκοντας ἐπολέμησε καὶ οἱ ἄγγελοί του, καὶ δὲν νίκησαν οὔτε βρέθηκε πια τόπος γι' αὐτοὺς στὸν οὐρανόν.

κληρονόμος των καλλιτεχνών της γοτθικής παράδοσης που είχαν δημιουργήσει τις μνημειακές πύλες των μεγάλων καθεδρικών ναών, δεν έμενε ωστόσο ικανοποιημένος με τό επίτευγμά του. Οί σπουδές και τὰ σχέδιά του φανερώνουν πώς τον ενδιέφερε επίσης νά μελετήσει τήν ομορφιά τῆς φύσης και νά τήν ἀντιγράψει μέ υπομονή και πιστότητα, ὅπως ὅλοι οἱ καλλιτέχνες μετά τον Γιάν βάν "Αυκ, πού δίδαξε στούς ζωγράφους τοῦ Βορρά πώς ὁ κύριος στόχος τῆς τέχνης τους θά ἔπρεπε νά εἶναι ἡ ἀναπαράσταση τῆς φύσης. Μερικές ἀπό αὐτές τις σπουδές τοῦ Ντύρερ εἶναι περίφημες, ὅπως ὁ λαγός του, *σελίδα 24, Εικόνα 9*, ἡ ἡ ἀκουαρέλα του μέ θέμα ἕνα κομμάτι χορταριασμένη γῆ, *Εικόνα 221*. Φαίνεται πώς ὁ Ντύρερ θέλησε ν' ἀποκτήσει τέλεια κυριαρχία στή μίμηση τῆς φύσης, ὄχι τόσο ὡς αὐτοσκοπό, ἀλλά γιά νά μπορέσει τελικά νά παραστήσει πειστικότερα τὰ θρησκευτικά θέματα μέ τὰ ὅποια ἐμελλε ν' ἀσχοληθεῖ στούς πίνακες, στις χαλκογραφίες καί στις ξυλογραφίες του. Γιατί ἡ ἴδια ὑπομονή πού τόν βοηθοῦσε νά σχεδιάσει αὐτές τις σπουδές, τόν ἔκανε καί γνήσιο χαρακτή, πού ποτέ δέν κουράστηκε νά προσθέτει λεπτομέρεια πάνω στή λεπτομέρεια γιά νά δημιουργήσει, μέσα στά ὅρια τῆς χάλκινης πλάκας, ἕναν πραγματικό μικρό-κοσμο.

Στή «Γέννησή» του, *Εικόνα 222*, ἔργο τοῦ 1504 (δηλαδή τῆς ἐποχῆς πού ὁ Μιχαηλάγγελος κατέπλησσε τοὺς Φλωρεντινοὺς μέ τις γνώσεις του γύρω ἀπό τό ἀνθρώπινο σῶμα), ὁ Ντύρερ ἀσχολήθηκε μέ τό θέμα πού εἶχε παραστήσει ὁ Σόνγκαουερ στήν ὁμορφή χαλκογραφία του, *σελίδα 284, Εικόνα 18ζ*. Ὁ παλαιότερος καλλιτέχνης εἶχε κιόλας βρεῖ τήν εὐκαιρία νά ἀπεικονίσει μέ ἰδιαίτερη ἀγάπη τοὺς ἀνώμαλους τοίχους τῶν ἐρειπωμένων στάβλων. Μέ μιὰ πρώτη ματιά, θά νόμιζε κανεῖς πώς αὐτό ἦταν τό κύριο θέμα τοῦ Ντύρερ. Ἡ παλιά ἀγροτική αὐλή μέ τόν σκασμένο σοβά καί τὰ ξεκολλημένα τοῦβλα, ὁ μισογκρεμισμένος τοίχος ὅπου φυτρώνουν δέντρα, τὰ ετοιμόρροπα σανίδια, ἀντί γιά στέγη, ὅπου φωλιάζουν πουλιά, ἔχουν σχεδιασθεῖ καί ἀποδοθεῖ μέ τόσο ἡρεμη καί στοχαστική ὑπομονή, ὥστε ἔχουμε τήν αἴσθηση τοῦ πόσο χαϊρόταν ὁ καλλιτέχνης καθώς ἀπεικόνιζε τό γραφικό παλιό κτίριο. Σέ σύγκριση μ' αὐτό, οἱ μορφές μοιάζουν πράγματι μικρές καί σχεδόν ἀσήμαντες: ἡ Παναγία, πού ζήτησε καταφύγιο στόν παλιό στάβλο καί πού γονατίζει μπροστά στο Παιδί της, ὁ Ἰοκτήφ, πού μόλις ἔβγαλε νερό ἀπό τό πηγάδι καί τό χύνει προσεχτικά σέ ἕνα στενό κανάτι. Πρέπει νά ψάξουμε μέ προσοχή γιά ν' ἀνακαλύψουμε στο βάθος ἕναν ἀπό τοὺς βοσκούς πού ἦρθαν νά προσκυνήσουν καί χρειάζεσαι σχεδόν μεγεθυντικό φακό γιά νά διακρίνεις τόν παραδοσιακό ἄγγελο στόν ουρανό, πού ἀναγγέλλει στόν κόσμο τό χαρμόσυνο γεγονός. Κι ὁμως, κανένας δέν θά υποστήριζε σοβαρά πώς ὁ Ντύρερ προσπαθοῦσε ἀπλῶς νά δείξει πόσο καλά μπορούσε νά παραστήσει παλιούς γκρεμισμένους τοίχους. Τούτη ἡ παλιά παραμελημένη ἀγροικία μέ τοὺς ταπεινοὺς της ἐπισκέπτες ἀναδίνει μιὰ τέτοια ἀτμόσφαιρα εἰδυλλιακῆς γαλήνης, πού μάς προσκαλεῖ νά ἀντιμετωπίσουμε τό θαῦμα τῆς "Ἀγίας Νύχτας μέ τό ἴδιο αἶσθημα εὐλάβειας καί στοχασμοῦ πού κατεῖχε τόν καλλιτέχνη τῇ στιγμῇ τῆς δημιουργίας του. Στις χαλκογραφίες του τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ὁ Ντύρερ φαίνεται νά συνοψίζει καί νά φέρνει στήν τελειότητα ὅλες τις κατακτήσεις τῆς γοτθικῆς τέχνης, ἀπό τῇ στιγμῇ πού αὐτή στρά-

222

Άλμπρεχτ Ντύρερ
Η Γέννηση,
>504

Χαρακτικό.
 18-5 x >2 εκ.



φηκε στη μίμηση τής φύσης. Ταυτόχρονα όμως προβλη
 στόχους πού είχαν θέσει στην τέχνη οι Ιταλοί καλλιτι

Υπήρχε ένας στόχος πού ή γοτθική τέχνη τον είχε
 πού τώρα βρέθηκε στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος: ή
 πινου σώματος με την ιδανική εκείνη ομορφιά πού του
 τέχνη.

Ό Ντύρερ γρήγορα ανακάλυψε πώς ή άπλή μίμησ
 σης, ακόμη κι άν είχε γίνει με τόση επιμέλεια και άφο<
 ή Εύα του Βάν Άυκ, *σελίδα Εικόνα 156*, δέν θά ι
 μιουργήσει την άσύλληπτη ποιότητα τής ομορφιάς π<
 χνη του Νότου. Ό Ραφαήλ, άντιμετωπίζοντας αυτό τό<
 σέ «κάποια ιδέα» τής ομορφιάς πού είχε στο μυαλό το
 πού είχε άφομοιώσει όλα τά χρόνια πού μελετούσε την



223

Αλμπρεχτ Ντύρερ

Αδάμ και Εβα,

• 504

Χαλκογραφία,
24J χ 19.2 εκ.

τά ώραϊα ζωντανά μοντέλα. Για τον Ντύρερ, ο τρόπος αυτός δεν ήταν εύκολος. “Οχι μόνον οι δυνατότητες που είχε για μελέτη ήταν πιο περιορισμένες, άλλα του έλειπε κι η στέρεη παράδοση και το σίγουρο ένστικτο που θα μπορούσαν να τον καθοδηγήσουν. Γ Γ αυτό το λόγο αναζήτησε μία καλή συνταγή, έναν πρακτικό κανόνα που θα μπορούσε να του διδάξει τι συνιστά την ομορφιά στο ανθρώπινο σώμα· και πίστεψε πως βρήκε αυτόν τον κανόνα στα διδάγματα των αρχαίων συγγραφέων για τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος. Ή διατύπωσή τους και τα μέτρα που έδιναν ήταν μάλλον δυσνόητα, αλλά ο Ντύρερ δεν αποθαρρυνόταν με τέτοιες δυσκολίες. Είχε σκοπό, όπως έλεγε, να δώσει στον άσφαη τρόπο με τον οποίο δούλευαν οι πρόγονοί του (που είχαν δημιουργήσει έργα ρωμαλέα χωρίς να έχουν σαφή γνώση των κανόνων της τέχνης) μία βάση που θα μπορούσε να διδαχτεί. Είναι άπιστευτα ενδιαφέρον να παρακολουθεί κανείς τον Ντύρερ να πειραματίζεται με τους διάφορους κανόνες της αναλογίας, να τον βλέπει να παραμορφώνει επίτηδες την ανθρώπινη μορφή, σχεδιάζοντας σώματα ή πολύ μακριά ή πολύ φαρδιά, για να βρει τη σωστή ισορροπία και τη σωστή αρμονία. Άνάμεσα στα πρώτα αποτελέσματα αυτής της μελέτης, που θα τον απασχολούσε σ’ όλη του τη ζωή, ήταν ή χαλκογραφία του Άδάμ και της Εβάς, όπου εφαρμόσε όλες τις νέες του αντιλήψεις για την ομορφιά και την αρμονία, και που την υπέγραψε περήφανα με ολόκληρο το όνομά του στα λατινικά: «ALBERTUS DURER NORICUS FACIEBAT 1504»,* *Εικόνα 22J*.

Ίσως δέν είναι εύκολο σήμερα να διακρίνουμε άμέσως τί κατόρθωσε ο Ντύρερ μ’ αυτή τη χαλκογραφία. Γιατί ο καλλιτέχνης μιλά μία γλώσσα με την οποία είναι λιγότερο εξοικειωμένος από εκείνη που είχε χρησιμοποιήσει στο προηγούμενο παράδειγμα. Οι αρμονικές μορφές που πέτυχε με προσεχτικό μέτρημα, με το διαβήτη και το χάρακα, δεν είναι τόσο πειστικές και ώραϊες όσο τα ιταλικά και τα κλασικά τους πρότυπα. Υπάρχει κάποια εντύπωση τεχνητού, όχι μόνο στη φόρμα και στη στάση τους, αλλά και στη συμμετρικότητα της σύνθεσης. Αυτή όμως ή εντύπωση της άδεξιότητας γρήγορα εξαφανίζεται, όταν διαπιστώσουμε πως ο Ντύρερ δέν εγκατέλειψε την πραγματική του πίστη για να λατρεύει νέα είδωλα, όπως έκαναν καλλιτέχνες λιγότερο σημαντικοί. Καθώς τον αφήνουμε να μάς ξεναγήσει στον Κήπο της Έδεμ, όπου το ποντίκι κάθεται ήσυχο κοντά στη γάτα, και το ελάφι, ή αγελάδα, το κουνέλι κι ο παπαγάλος δέν φοβούνται τα βήματα του ανθρώπου, καθώς κοιτάζουμε βαθιά στο περιβόλι όπου φυτρώνει το δέντρο της γνώσης και βλέπουμε το φίδι να προσφέρει στην Εβά τον μοιραίο καρπό και τον Άδάμ ν’ απλώνει το χέρι για να τον πάρει, και καθώς προσέχουμε πως κατόρθωσε ο Ντύρερ να προβάλει, μέσα απ’ το σκιερό δάσος με τα τραχιά του δέντρα, τα καθαρά περιγράμματα των λευκών και ευαίσθητα πλασμένων σωμάτων, φτάνουμε στο σημείο να θαυμάσουμε την πρώτη σοβαρή προσπάθεια για να μεταφυτευθούν τα ιδεώδη του Νότου σε βορινό έδαφος.

Ο ίδιος ο Ντύρερ, έντούτοις, δέν έμενε εύκολα ικανοποιημένος. “Ενα

Αλβέρτος Ντύρερ Νυρεμβέργιος έποίησεν, έν έτει 1504.

χρόνο μετά την εκτύπωση αυτής της χαλκογραφίας ξεκίνησε για τη Βενετία, γιά να πλατύνει τούς ορίζοντές του καί να μάθει περισσότερα από τά μουσικά τής τέχνης τού Νότου. Ή άφιξη ενός τόσο διάσημου άντιπάλου δέν ήταν καί πολύ εύχάριστη γιά τούς ελάσσονες καλλιτέχνες τής Βενετίας, καί ό Ντύρερ έγγραψε σ' ένα φίλο του:

Έχω πολλούς Ιταλούς φίλους που μέ συμβουλεύουν νά μην τρώω και να μην πίνω μαζί με τους ζωγράφους τους. Πολλοί άπ' αυτούς είναι εχθροί μου' αντιγράφουν τά έργα μου στις εκκλησίες κι οπου τά βρουν, κι έπειτα κατακρίνουν τή δουλιιά μου λέγοντας πώς όέν ακολουθεΐ τον κλασικό τρόπο, και επομένως δέν είναι καλή. Α././ό ο Τζιοβάννι Μπε/λίνι μ' έχει παινέψει πολύ σέ πολλ,ο'ς εύγενείς. ΉΘελχ νά αποκτήσει ένα έ/τ/ο μου. κι ήρθε ό ίδιος νά μου ζητήσει νά του φτιάξω κάτι' θά πλ/ηκυνε καλ.ά. Όλοι μου λχνε τί ευσεβής που είναι, κι αυτό (.ιέ κάνει νά τον συμπα-θώ. Είναι πολύ γέρος, παρα(ένει όμως ό καλύτερος στή ζωγραφική.

Σ' ένα τέτοιο γράμμα από τή Βενετία, ό Ντύρερ έγγραψε τή συγκινητική φράση πού δείχνει πόσο έντονα ένωσε τήν αντίθεση ανάμεσα στή θέση του, τού καλλιτέχνη πού ανήκε στήν αυστηρή τάξη των συντεχνιών τής Νυρεμβέργης, σέ σύγκριση μέ τήν ελευθερία των Ίταλών συναδέλφων του: «Πώς θά τρέμω άποζητώντας τον ήλιο», έλεγε· «εδώ είμαι άφέντης, στον τόπο μου παράσιτο». Ή κατοπινή ζωή του Ντύρερ, ώστόσο, δέν δικαιολογεί τούς φόβους του. Πράγ-ματι, στήν άρχή έπρεπε νά παζαρεύει καί νά διαπληκτίζεται μέ τούς πλούσιους άστους τής Νυρεμβέργης καί τής Φραγκφούρτης, σάν ένας άπλός τεχνίτης. Τούς ύποσχόταν πώς θά χρησιμοποιούσε τήν καλύτερη μόνο ποιότητα χρω-μάτων στά έργα του καί πώς θά έβαζε πολλά στρώματα. Σιγά σιγά όμως ή φήμη του άπλώθηκε, κι ό αυτοκράτορας Μαξιμιλιανός, πού πίστευε πώς ή τέχνη είναι μέσο γιά νά δοξαστεί κανείς, εξασφάλισε τις ύπηρεσίες του γιά ορισμένα φιλόδοξα σχέδιά του. Όταν, σέ ήλικία πενήντα χρονών, πήγε στις Κάτω Χώρες, τον δέχτηκαν πραγματικά σάν άρχοντα. Βαθιά συγκινημένος από αυτή τήν ύποδοχή, περιγράφει ό ίδιος πώς τον τίμησαν μέ επίσημο συμπόσιο οί ζωγράφοι τής Άμβέρσας στο μέγαρο τής συντεχνίας τους: «Όταν μέ οδήγη-σαν στο τραπέζι», γράφει, «οί άνθρωποι στάθηκαν όρθιοι καί στις δυο πλευ-ρές, σάν νά ύποδέχονταν κάποιον μεγάλο άρχοντα, κι ανάμεσά τους ύπήρχαν πολλά σημαντικά πρόσωπα —κι όλοι τους ύποκλίθηκαν μέ τή μεγαλύτερη ταπεινοφροσύνη». Άκόμα καί στις χώρες τού Βορρά, οί μεγάλοι καλλιτέχνες είχαν πιά σπάσει τó φραγμό τού σνομπισμού πού έκανε τον κόσμο νά περι-φρονεί εκείνους πού δουλεύαν μέ τά χέρια τους.

Είναι παράξενο κι αινιγματικό τó γεγονός όπi ό μόνος Γερμανός ζωγράφος πού μπορεί νά συγκριθεΐ μέ τον Ντύρερ έχει ξεχαστεί τόσο, πού δεν ξερούμε καλά καλά τ' όνομά του. Ένας συγγραφέας τού δέκατου έβδομου αιώνα αναφέ-ρει μέ τρόπο άόριστο κάποιον Matthias Grünewald από τó AschafTenburg. Κά-νει μία ένθουσιώδη περιγραφή κάποιων έργων αυτού τού «Γερμανού Κορρέ-τζιο», όπως τον άποκαλεΐ. Άπό τότε, στά έργα αυτά, καί σέ άλλα πού έμοιαζαν φτιαγμένα από τον ίδιο μεγάλο καλλιτέχνη, βάζουν συνήθως τήν ετικέτα



224

Γ κρύνεβαλντ

Ἡ Σταύ/χωση,

•515

Φύλλο ἀπὸ τὴν Ἁγία

Τρύπια τοῦ

Ἰζενχαϊμ- λάδι πάνω

σ<: φύλλο, 269 χ 307 ἐκ.

Μουσείο τοῦ

Ουντερλίντεν,

Κολμάρ

«Γκρύνεβαλντ». Δεν υπάρχει εντούτοις αρχείο ή έγγραφο τής εποχής πού νά αναφέρει κανένα ζωγράφο με τό όνομα Γ κρύνεβαλντ, καί τό πιθανότερο είναι πώς ό συγγραφέας μπέρδεψε κάπως τά πράγματα. Επειδή μερικά ἀπό τά έργα πού αποδίδονται στον ζωγράφο έχουν τ' αρχικά M.G.N., κι έπειδή ξέρουμε πώς έζησε κοντά στο Ἀσάφενμπουργκ ένας ζωγράφος Mathis Gothardt Nithardt, σύγχρονος περίπου τοῦ Ντύρερ, επικρατεί τώρα ή γνώμη πώς αὐτό, κι όχι Γκρύνεβαλντ, ήταν τό πραγματικό όνομα τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη. Ὅμως κι αὐτή ή θεωρία δέν βοηθάει πολύ, αφού λίγα πράγματα ξέρουμε καί γιά τον Mathis. Μέ λίγα λόγια, ενώ στήν περίπτωση τοῦ Ντύρερ έχουμε μπροστά μας έναν πραγματικό άνθρωπο πού γνωρίζουμε μέ λεπτομέρειες τις συνήθειες, τις ιδέες, τά γούστα καί τήν ιδιοσυγκρασία του, ό Γ κρύνεβαλντ είναι γιά μάς μεγάλο μυστήριο, όπως ό Σαίξπηρ. Δέν είναι δυνατό νά οφείλεται αὐτή ή άγνοια σέ άπλή σύμπτωση. Ὁ λόγος πού ξέρουμε τόσα πολλά γιά τον Ντύρερ είναι επειδή κι ό ίδιος πίστευε πώς ήταν γιά τήν τέχνη τοῦ τόπου του μεταρρυθμιστής καί καινοτόμος. Τον άπασχολούσε τό τί έκανε καί γιατί, κρατούσε σημειώσεις γιά τά ταξίδια καί τις έρευνές του κι έγραψε βιβλία γιά νά διδάξει τή γενιά του. Δέν υπάρχει καμιά ένδειξη πώς ό ζωγράφος τών άριστουργημάτων τοῦ «Γκρύνεβαλντ» έβαζε τον εαυτό του στήν ίδια μοίρα* τό αντίθετο, μάλιστα.



225
Γκρύνεβαλντ
Η Ανάσταση.
1515
Φύλλο από την Άγια
Τράπεζα του
Ίζενχαϊμ· λάδι πάνω
σέ ξύλο. 269 x 143 εκ.
Μοι«σεΐο του
Ούντερλιντεν.
Κολμάρ

Τά λίγα έργα του πού έχουμε είναι εικόνες παραδοσιακού τύπου για την Άγια Τράπεζα, σέ μεγάλες καί μικρές έπαρχιακές εκκλησίες, μαζί μ' έναν μεγάλο αριθμό από ζωγραφισμένα «φύλλα» για τό πολύπτυχο μιας μεγάλης Αγίας Τράπεζας στο άλσατικό χωριό Τζενχαϊμ (ή λεγόμενη Αγία Τράπεζα του "Ίζενχαϊμ). Τό έργο του δέν παρέχει καμιά ένδειξη πώς επιδίωξε, όπως ο Ντύρερ, νά γίνει κάτι περισσότερο από άπλός τεχνίτης ή πώς τον ένοχλούσε ή έμπεδωμένη παράδοση τής θρησκευτικής τέχνης, όπως είχε διαμορφωθεί στην ύστερη γοτθική περίοδο. Παρόλο πού γνώριζε σίγουρα μερικές από τίς μεγάλες ανακαλύψεις τής ιταλικής τέχνης, τίς χρησιμοποίησε μόνο στο βαθμό πού ταίριαζαν μέ τή δική του αντίληψη για τήν τέχνη. Σ' αυτό τό σημείο, δέ φαίνεται νά είχε άμφιβολίες. Γ Γ αυτόν, τέχνη δέν ήταν ή άναζήτηση των κρυμμένων νόμων τής ομορφιάς· ή τέχνη είχε έναν μόνο στόχο, τό στόχο όλης τής θρησκευτικής τέχνης στο Μεσαίωνα —νά χρησιμεύει δηλαδή σάν κήρυγμα μέ εικόνες, διακηρύσσοντας τίς ιερές αλήθειες όπως τίς διδασκε ή Εκκλησία. Τό κεντρικό «φύλλο» τής εικόνας για τήν Άγια Τράπεζα του "Ίζενχαϊμ, *Εικόνα 224*, μαρτυρεί πώς θυσίασε όλες τίς άλλες απόψεις στον κύριο αυτόν στόχο. Από τήν ομορφιά, όπως τήν είδαν οί Ιταλοί καλλιτέχνες, δέν υπάρχει ίχνος σ' αυτή τήν άγρια καί σκληρή εικόνα του Έσταυρωμένου Σωτήρα. "Όπως ένας ιεροκήρυκας τή Μεγαλοβδομάδα, ό Γκρύνεβαλντ έκανε ό,τι μπορούσε για νά νιώσουμε τή φρίκη τούτης τής εικόνας του πόνου: τό σώμα του Χριστού πού πεθαίνει είναι παραμορφωμένο από τά βασανιστήρια τής Σταύρωσης· τά άγκάθια από τά φραγγέλια μπαίνουν στις κακοφομισμένες πληγές πού σκεπάζουν όλο τό σώμα. Τό σκούρο κόκκινο αίμα δημιουργεί μιάν έντονη αντίθεση μέ τό άρρωστικό μένο πράσινο τής σάρκας. Μέ τά χαρακτηριστικά Του καί τήν έντυπωσιακή χειρονομία των χειρών Του, ό Χριστός Πάσχων μάς μιλάει για τό νόημα του Γολγοθά Του. Τό μαρτύριό Του καθρεφτίζεται στο παραδοσιακό σύμπλεγμα τής Παναγίας, μέ τό ένδυμα τής χήρας, πού λιποθυμάει στην άγκαλιά του Ιωάννη του Ευαγγελιστή, στον όποιο τήν έμπιστεύθηκε ό Κύριος, καί στη μικρότερη μορφή τής Μαγδαληνής μέ τή μυροδόχη, πού σφίγγει τά χέρια της μέ πόνο. Από τήν άλλη μεριά του Σταυρού στέκει ή έπιβλητική μορφή του Ιωάννη του Βαπτιστή μέ τό άρχαίο σύμβολο του αμνού πού φέρει τό σταυρό καί χύνει τό αίμα του στο δισκοπότηρο τής Θείας Κοινωνίας. Μέ μιá αύστηρή καί έπιτακτική κίνηση, ό Ίωάννης δείχνει προς τον Σωτήρα, καί από πάνω του είναι γραμμένα τά λόγια πού λέει (άπό τό κατά Ίωάννην Ευαγγέλιο, γ 30): *Εκείνον δει αυξάνειν, εμέ δε έλαττοῦχιθαι*.

Δέν υπάρχει άμφιβολία πώς ό καλλιτέχνης ήθελε ν' αναλογισθεῖ ό θεατής τής εικόνας τούτα τά λόγια, γι' αυτό καί τά ύπογράμμισε τόσο έντονα, βάζοντας τό χέρι του Ίωάννη του Βαπτιστή νά δείχνει προς τήν κατεύθυνσή τους. "Ίσως καί νά ήθελε νά *δούμε* πώς ό Χριστός πρέπει νά φαίνεται μεγάλος κι εμείς μικροί. Γιατί, σέ τούτη τήν εικόνα, όπου ή πραγματικότητα παρουσιάζεται σ' όλη της τήν άδυσώπητη φρίκη, υπάρχει κάτι έξωπραγματικό καί φανταστικό: οί μορφές διαφέρουν πολύ στο μέγεθος. Φτάνει μόνο νά συγκρίνουμε τά χέρια τής Μαρίας Μαγδαληνής κάτω από τό Σταυρό μέ τά χέρια του Χριστού, για νά καταλάβουμε τήν έκπληκτική διαφορά στις διαστάσεις τους.



226

Λουκάς Κράναχ
*Ανάπαυση κατά ή
φυγή στην Αίγυπτο,*
1504

Λάδι πάνω σε ξύλο,
70,7 χ 53 «
Πινακοθήκη,
Κρατικά Μουσεία,
Βερολίνο

Είναι φανερό ότι ο Γκρύνεβαλντ απέρριπτε τούς κανόνες της νέας τέχνης, όπως είχε άναπτυχθεί από την εποχή της Άναγέννησης, και ότι συνειδητά επέστρεφε στις αρχές των μεσαιωνικών και των πριμιτίφ καλλιτεχνών, που άλλαξαν τό μέγεθος τών μορφών ανάλογα μέ τή σπουδαιότητά τους στήν εικόνα.

Τό έργο του Γ κρύνεβαλντ μάς θυμίζει για μιá ακόμη φορά πώς ένας καλλιτέχνης μπορεί νά είναι μεγάλος χωρίς νά είναι «προοδευτικός», μιá και ή μεγαλοσύνη τής τέχνης δέν έξαρτάται από τις καινοτομίες. Ό Γκρύνεβαλντ έδειξε πώς ήξερε τις νέες επινοήσεις στήν τέχνη και πώς τις χρησιμοποιούσε όταν τον βοηθούσαν νά έκφράσει εκείνο που ήθελε νά μεταδώσει. Καί όπως μεταχειρίστηκε τό πινέλο του για νά περιγράψει τό νεκρό και βασανισμένο σώμα του Χριστού, τό μεταχειρίστηκε και σ' ένα άλλο «φύλλο» τής εικόνας για νά παραστήσει τή μεταμόρφωσή Του στήν Άνάσταση, σέ μιάν απόκοσμη οπτασία από ουράνιο φώς, *Εικόνα 225*. Δύσκολα περιγράφεται αυτή ή εικόνα, γιατί και πάλι τόσα πολλά έξαρτώνται από τό χρώμα. Είναι σάν ό Χριστός νά έχει πετάξει ψηλά, πάνω από τον τάφο, αφήνοντας πίσω Του ένα άκτινοβόλο φως —γιατί τό σάβανο που τυλίγει τό σώμα άντανακλά τις χρωματιστές άκτίνες του φωτοστέφανου. Ή αντίθεση ανάμεσα στή μορφή του άναστημένου

227

“Άλμπρεχτ
“Άλντορφερ
Τοπίο,
περ. 1526-8

Λάδι πάνω σε
περγαμινή,
μονταρισμένη σέ
ξύλο,
30 x 22 εκ.
Παλαιά
Πινακοθήκη,
Μόναχο



Χριστού, πού αιώρείται πάνω από τή σκηνή, καί στις άμήχανες κινήσεις των στρατιωτών στό έδαφος, πού τούς θάμπωσε και τούς συγκλόνισε τό ξαφνικό φωτεινό όραμα, είναι τρομαχτική.

"Ένας τρίτος ξακουστός Γερμανός τής γενιάς τού Ντύρερ, ό Lucas Cranach (1472-1553) άρχισε τή σταδιοδρομία του μέ πολλές υποσχέσεις. Όταν ήταν νέος, έζησε μερικά χρόνια στή νότια Γερμανία καί στήν Αύστρία. Τήν έποχή πού ό Τζιορτζιόνε, πού καταγόταν από τούς νότιους πρόποδες των "Άλπεων, ανακάλυπτε τήν ομορφιά τού βουνίσιου τοπίου, *σελίδα 328, Εικόνα 209*, ό νέος αυτός καλλιτέχνης είχε γοητευθεί από τούς βόρειους πρόποδες μέ τά γέρικα δάση καί τούς ρομαντικούς όρίζοντές τους. Σ' ένα έργο του πού τό ζωγράφισε τό 1504, ό Κράναχ παριστάνει τήν 'Αγία Οικογένεια στή Φυγή πρός τήν Αίγυπτο, *Εικόνα 226*. Ξαποσταίνουν κοντά σέ μιά πηγή, σ' ένα βουνό μέ πυκνά δέντρα καί θεά σέ μιά πράσινη κοιλάδα. Γύρω στήν Παναγία έχει μαζευτεί ένα πλήθος από μικρούς αγγέλους· ένας προσφέρει στόν Χριστό βατόμουρα, άλλος κουβαλά νερό μ' ένα όστρακο, ενώ μιά ομάδα ψυχαγωγεί τούς κουρασμένους φυγάδες παίζοντας μουσική μέ πίπιζες καί φλογέρες. Αύτή ή ποιητική εικόνα διασώζει κάτι από τό πνεύμα τής λυρικής τέχνης τού Αόχνερ, *σελίδα 272, Εικόνα 196*.

Ἀργότερα, ὁ Κράναχ ἐγίνε ἓνας ἐπιτυχημένος ζωγράφος τῆς μόδας στήν Αὐλή τῆς Σαξονίας, καί χρωστοῦσε τὴ φήμη του κυρίως στὴ φιλία του με τὸν Λούθηρο. Φαίνεται ὅμως πὼς ἡ σύντομη διαμονή του στήν περιοχή τοῦ Δούναβη ἦταν ἀρκετὴ γιὰ νὰ κάνει τοὺς κατοίκους τῶν «Ἀλπεων νὰ δουν τὴν ομορφιά τοῦ τοπίου ποὺ τοὺς τριγύριζε. Ὁ ζωγράφος Albrecht Altdorfer ἀπὸ τὴ Ρατισβόνη (1480;-1538) βγήκε στὰ δάση καὶ στὰ βουνὰ γιὰ νὰ μελετήσει τὸ σχῆμα τῶν ἀνεμοδαρμένων πεύκων καὶ τῶν βράχων. Πολλὲς ἀπὸ τὶς ἀκουαρέλες καὶ τὶς χαλκογραφίες του, καὶ τουλάχιστον ἓνα ἀπὸ τὰ λάδια του, *Εἰκόνα 227*, δὲν διηγούνται καμιὰν ἱστορία οὔτε ἀπεικονίζουν ἀνθρώπινη μορφή. Αὐτὴ εἶναι μιὰ πολὺ σημαντικὴ ἀλλαγὴ. Ἀκόμη κι οἱ Ἀρχαῖοι Ἕλληνες, ποὺ τόσο ἀγαποῦσαν τὴ φύση, εἶχαν ζωγραφίσει τοπία μόνον ὡς πλαίσια γιὰ βουκολικὲς σκηνές, *σελίδα 114, Εἰκόνα 72*. Στὸ Μεσαίωνα, ἓνα ζωγραφικὸ ἔργο ποὺ δὲν εἰκονογραφοῦσε κάποιο συγκεκριμένο θέμα, θρησκευτικὸ ἢ κοσμικὸ, ἦταν κάτι σχεδὸν ἀδιανόητο. Μόνον ὅταν δημιουργήθηκε ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἴδια τὴν τέχνη τοῦ ζωγράφου, μπόρεσαν νὰ πουληθοῦν ἔργα ποὺ δὲν εἶχαν ἄλλο σκοπὸ παρὰ νὰ καταγράψουν τὴν ἀπόλαυση τοῦ καλλιτέχνη ὅταν ἀντίκριζε ἓνα ωραῖο τοπίο.

Σὲ τοῦτη τὴ μεγάλῃ ἐποχῇ τῆς πρώτης δεκαετίας τοῦ δέκατου ἑκτοῦ αἰῶνα, οἱ Κάτω Χώρες δὲν εἶχαν τόσοις ἐξαιρετικοὺς καλλιτέχνες ὅσους εἶχαν τὸν προηγούμενο αἰῶνα, ὅπου ζωγράφοι σάν τὸν Βάν Ἄυκ, *σελίδες 235-36*, τὸν Ρογήρο βάν ντέρ Βένντεν, *σελίδα 276*, καὶ τὸν Βάν ντέρ Γκούς, *σελίδα 279*, ἦταν ἑακουστοὶ σὲ ολόκληρὴ τὴν Ευρώπη. Οἱ καλλιτέχνες τουλάχιστον ποὺ προσπάθησαν νὰ ἀφομοιώσουν τὴ νέα γνώση, ὅπως εἶχε κάνει ὁ Ντύρερ στὴ Γερμανία, διχάστηκαν συχνὰ ἀνάμεσα στὴν πίστη τους γιὰ τὶς παλιὲς μεθόδους καὶ στὴν ἀγάπη τους γιὰ τὸ νέο. Ἡ *Εἰκόνα 228* εἶναι ἓνα χαρακτηριστικὸ παράδειγμα, ἔργο τοῦ ζωγράφου Jan Gossaert, ποὺ εἶναι γνωστός μετὰ τὸ ὄνομα Mabuse (1478;-153²). Ὁπως λέει ἡ παράδοση, ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκάς ἦταν ζωγράφος- ἐτσι, παριστάνεται ἐδῶ καθὼς ζωγραφίζει μιὰ προσωπογραφία τῆς Παναγίας καὶ τοῦ μικροῦ Χριστοῦ. Ὁ τρόπος μετὰ τὸν ὁποῖο ζωγράφησε ὁ Μαρμπούζε αὐτὲς τὶς μορφές εἶναι σύμφωνος μετὰ τὴν παράδοση τοῦ Βάν Ἄυκ καὶ τῶν μαθητῶν του, τὸ πλαίσιο ὅμως εἶναι πολὺ διαφορετικὸ. Μοιάζει σάν νὰ ἠθελε νὰ δείξει ὁ ζωγράφος πὼς γνώριζε τὰ ἐπιτεύγματα τῶν Ἰταλῶν καλλιτεχνῶν, πὼς μπορούσε νὰ σχεδιάσει σύμφωνα με τοὺς κανόνες τῆς ἐπιστημονικῆς προοπτικῆς καὶ νὰ φανερώσει τὴν ἐξοικείωσή του μετὰ τὴν κλασικὴ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴν ἐπιδεξιότητά του στὴν τεχνικὴ τῆς φωτοσκίασης. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἓνα ἔργο με πολλὴ γοητεία, εἶναι ἡ ἀλήθεια, ποὺ τοῦ λείπει ὅμως ἡ ἀπλὴ ἀρμονία καὶ τῶν βόρειων καὶ τῶν ἰταλικῶν προτύπων του.

Ἔτσι, ὁ μεγαλύτερος Ὁλλανδὸς καλλιτέχνης τῆς ἐποχῆς ἔτυχε νὰ μὴ βρίσκεται ἀνάμεσα στοὺς οπαδοὺς τῆς Νέας Σχολῆς, ἀλλὰ ἀνάμεσα σ' ἐκείνους ποὺ, ὅπως ὁ Γκρύνεβαλντ στὴ Γερμανία, ἀρνήθηκαν ν' ἀκολουθήσουν τὴ νέα κίνηση ποὺ ἐρχόταν ἀπὸ τὸ Νότο. Αὐτὸς ὁ ζωγράφος ἐζησε στὴν ὁλλανδικὴ πόλη Hertogenbosch καὶ λεγόταν Hieronymus Bosch. Πολὺ λίγα ξέρουμε γιὰ αὐτόν. Δὲν ξέρουμε πόσων χρονῶν ἦταν ὅταν πέθανε τὸ 1516, θὰ δούλευε ὅμως πολλὰ χρόνια, ἀφοῦ τὸ 1488 εἶχε δικό του ἐργαστήρι. Ὁπως ὁ Γκρύνεβαλντ,

228

Μαρμπούζε
Ὁ Εὐαγγελιστὴς
Λουκάς ζωγραφίζει
τὴν Παναγία,
περ. 1515

Λάδι πάνω σὲ ξύλο,
230 x 205 ἐκ.
Εθνικὴ
Πινακοθήκη, Πράγα





229 . 230

Ἱερώνυμος Μπός
Ὁ Παράδεισος
καὶ ἡ Κόλαση,
περ. 1510

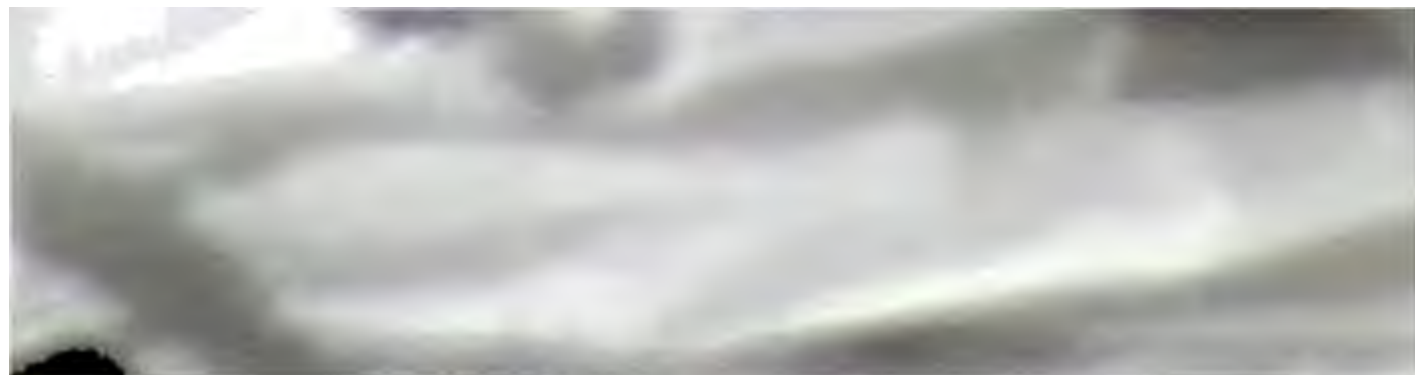
Δεξιό καὶ ἀριστερό
φύλλο ἀπὸ τρίπτυχο·
λάδι πάνω σὲ ξύλο
κάθε φύλλο 135 * 45
εκ. Πράδο, Μαδρίτη

ἔτσι κι ὁ Μπός ἔδειξε πὼς οἱ παραδόσεις καὶ τὰ επιτεύγματα τῆς ζωγραφικῆς ποὺ εἶχαν επινοηθεῖ γιὰ νὰ παραστήσουν τὴν πραγματικότητα ὅσο γινόνταν πιο πειστικά, μποροῦσαν ν' ἀντιστραφούν, κατὰ κάποιον τρόπο, γιὰ νὰ μᾶς δώσουν μιὰν ἐξίσου πιστευτὴ εἰκόνα πραγμάτων ποὺ δεν εἶχε ἀντικρίσει ποτέ ἀνθρώπου μάτι. Ὁ Μπός ἐγινε διάσημος γιὰ τὶς τρομαχτικὲς τοῦ ἀπεικονίσαις τῶν δυνάμεων τοῦ Κακοῦ. Δέν εἶναι ἴσως τυχαῖο ποὺ ὁ μελαγχολικὸς ἡγεμόνας τῆς Ἰσπανίας, ὁ Φίλιππος Β', εἶχε ἰδιαίτερη προτίμηση γιὰ τὰ ἔργα αὐτοῦ τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ τόσο τον ἀπασχολοῦσε ἡ ἀνθρώπινη κακία. Οἱ *Εἰκόνες* 229-230 δείχνουν δυο φύλλα ἀπὸ ἓνα τρίπτυχο τοῦ Μπός ποὺ ἀγόρασε ὁ Φίλιππος, γι' αὐτὸ καὶ βρίσκεται ὡς τώρα στὴν Ἰσπανία. Στὴν ἀριστερὴ εἰκόνα βλέπουμε τὸ Κακό νὰ εἰσβάλλει στὸν κόσμο. Τῇ δημιουργίᾳ τῆς Εὐας τὴν ἀκολουθεῖ ὁ πειρασμός τοῦ Ἀδάμ· μετὰ, διώχονται κι οἱ δυὸ ἀπὸ τὸν Παράδεισο, ἐνὼ ψηλὰ βλέπουμε τὴν πτώση τῶν ἐπαναστατημένων ἀγγέλων, ποὺ τοὺς διώχουν ἀπὸ τὸν οὐρανὸ σὰν ἓνα σμάρι ἀποκρουστικὰ ἔντομα. Στὸ ἄλλο φύλλο βλέπουμε ἓνα ὄραμα τῆς Κόλασης. Ἡ φρίκη ἐπαναλαμβάνεται ὅλο καὶ φοβερότερη: φωτιές καὶ βασανιστήρια καὶ κάθε εἶδους μορφές τρομερῶν δαιμόνων, μισοζῶα, μισο-ἄνθρωποι ἢ μισο-μηχανές, ποὺ κυνηγοῦν καὶ βασανίζουν τοὺς κολασμένους στοὺς αἰῶνες τῶν αἰώνων. Γιὰ πρώτη, κι ἴσως γιὰ μοναδικὴ φορά, ἓνας καλλιτέχνης πέτυχε νὰ δώσει μιὰ συγκεκριμένη, ἀπὴν μορφή στοὺς φόβους ποὺ εἶχαν τυραννήσει τὸ μυαλὸ τῶν ἀνθρώπων κατὰ τὸν 16^ο αἰῶνα. Ἦταν ἓνα κατόρθωμα ἐφικτὸ ἴσως μόνον ἐκείνῃ τῇ χρονικῇ στιγμῇ, ὅταν οἱ παλιές ιδέες ἦταν ἀκόμη ισχυρές, καὶ ἐντούτοις τὸ νέο πνεῦμα πρόσφερε στὸν καλλιτέχνη τὶς μεθόδους γιὰ νὰ παρουσιάσει ἐκεῖνο ποὺ ἐβλεπε. Ὁ Ἱερώνυμος Μπός θὰ μπορούσε ἴσως νὰ εἶχε γράψει σ' ἓναν ἀπὸ τοὺς πίνακές του μὲ θέμα τὴν Κόλαση ἐκεῖνο ποὺ ἔγραψε ὁ Γιάν βάν Αὐκ στὴν εἰρηνικὴ σκηνὴ τῶν ἀρραβόνων τῶν Ἀρνολφίνοι: «Ἦμουν κι ἐγὼ ἐκεῖ».

Ὁ ζωγράφος με/χτὰ
τοὺς νόμους τῆς
βράχυνσης, 1525

Ξυλογραφία τοῦ
"Άλμπρεχτ Ντύρερ,
13,6 x 18,2 εκ. Ἀπὸ
τὸ εγχειρίδιο τοῦ
Ντύρερ πάνω στὴν
προοπτικὴ καὶ τὴν
αναλογία,
*Lindenheysung der
Messung mit dem
Zirckel und
Richtscheyt*
(Διδασκαλία τῆς
μέτρησης μὲ διαβήτη
καὶ κανόνα)





ΚΡΙΣΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Η Ευρώπη, στο τέλος του δέκατου έκτου αιώνα

Γύρω στο 1520, δλοι οί φιλότεχνοι στις ιταλικές πόλεις φαίνονταν νά συμφωνούν πώς ή ζωγραφική είχε φτάσει στο άκρον άωτο τής τελειότητας. Καλλιτέχνες όπως ό Μιχαηλάγγελος και ό Ραφαήλ, ό Τιτσιανός και ό Ντά Βίντσι, κατόρθωσαν όλα όσα είχαν επιδιώξει οί προηγούμενες γενιές. Κανένα τεχνικό πρόβλημα δέν ήταν γιΓ αυτούς άξεπέραστο, κανένα θέμα υπερβολικά περίπλοκο. Είχαν δείξει πώς μπορούσε νά συνδυαστεί ή ομορφιά μέ τήν άρμονία, χωρίς νά θυσιάζεται τό σωστό σχέδιο, και είχαν ξεπεράσει, καθώς πίστευε ό κόσμος, άκόμη και τά πιο φημισμένα αγάλματα τής ελληνικής και τής ρωμαϊκής αρχαιότητας. Για ένα παιδί πού φιλοδοξούσε νά γίνει μιά μέρα σπουδαίος ζωγράφος, ή γενική αυτή έντύπωση δέν θά πρέπει νά ήταν και τόσο ευχάριστη. "Όσο και νά θαύμαζε τά έργα τών μεγάλων καλλιτεχνών, θ' αναρωτιόταν άν πράγματι μπορούσε νά προσθέσει κι αυτός κάτι, εφόσον οί μεγάλοι καλλιτέχνες είχαν πετύχει ό,τι ήταν δυνατό νά κατορθώσει ή τέχνη. Μερικοί δέχονταν μοιρολατρικά αυτή τήν άποψη και άσκιζαν νά μάθουν όσα ήξερε ό Μιχαηλάγγελος και νά μιμηθούν τό ύφος του όσο καλύτερα γινόταν. Μιά και άρесе στον Μιχαηλάγγελο νά σχεδιάζει γυμνά σέ πολύπλοκες πόζες, άντέγραφαν τά γυμνά του και τά έβαζαν στους πίνακές τους, άδιάφορο άν ταίριαζαν ή όχι. Τά άποτελέσματα ήταν καμιά φορά κάπως γελοία: για παράδειγμα, τά θρησκευτικά έπεισόδια από τήν Άγια Γ ραφή πλημμύριζαν μέ φηγούρες πού έμοιαζαν μέ ομάδα άθλητών τήν ώρα τής άσκησης. "Όταν άργότερα ορισμένοι τεχνοκρίτες κατάλαβαν πώς οί νέοι αυτοί ζωγράφοι ξεστράτισαν μόνο και μόνο έπειδή μιμούνταν τον τρόπο τών έργων του Μιχαηλάγγελου, καθώς ήταν τής μόδας, ονόμασαν τήν περίοδο στήν όποια επικρατούσε αυτή ή τάση «έποχή του Μανιερισμού». Δέν ήταν όμως όλοι οί νέοι καλλιτέχνες εκείνη τήν έποχή τόσο άνόητοι ώστε νά πιστεύουν πώς σκοπός τής τέχνης ήταν νά παρουσιάζει μιά συλλογή γυμνών σέ περίπλοκες στάσεις. Πολλοί μάλιστα άμφέβαλλαν άν ή τέχνη θά μπορούσε ποτέ νά φτάσει σέ κάποιο νεκρό σημείο, κι άν δέν ήταν δυνατό, τελικά, νά ξεπεραστούν οί μεγάλοι καλλιτέχνες τής προηγούμενης γενιάς, άν όχι στήν άπεικόνιση τής ανθρώπινης μορφής, τουλάχιστον σέ κάποιον άλλο τομέα. Μερικοί προσπάθησαν νά τους ξεπεράσουν στο πεδίο τής εύρηματικότητας. Θέλησαν νά ζωγραφίσουν εικόνες γεμάτες βαθιά νοήματα και σοφία· μιά σοφία όμως τόσο δυσνόητη, πού τήν καταλάβαιναν μόνον οί πιο βαθυστόχαστοι λόγιοι. Τά έργα τους μοιάζουν σχεδόν μέ σπαζοκεφαλιές, πού δέν μπορούσαν νά λυθούν παρά μόνον από εκείνους πού γνώριζαν τό πραγματικό νόημα τών αί-



γυπτιακών ιερογλυφικών, σύμφωνα με την άποψη των λογίων τής εποχής, καθώς και τή σημασία πολλών μισοξεχασμένων αρχαίων συγγραφέων. "Άλλοι πάλι προσπαθούσαν να τραβήξουν τήν προσοχή κάνοντας τά έργα τους λιγότερο φυσικά, λιγότερο σαφή, λιγότερο απλά κι αρμονικά από τά έργα τών μεγάλων δασκάλων. Τά έργα εκείνα, ύποστή ρίζαν, ήταν όντως τέλεια· ή τελειότητα όμως δέν κρατά τό ενδιαφέρον τού θεατή αιωνίως. "Όταν τή γνωρίσεις, παύει νά σ' ερεθίζει. «Θά επιδιώξουμε τό εκπληκτικό, τό αναπάντεχο, τό ανήκουστο», έτσι φαίνεται νά σκέφτονται. Υπήρχε βέβαια κάτι τό νοσηρό σε τούτη τήν ψύχωση

τών νέων καλλιτεχνών νά ξεπεράσουν τούς κλασικούς, πού οδήγησε ακόμη καί τούς καλύτερους σέ παράξενους, εξεζητημένους πειραματισμούς. Κατά κάποιο τρόπο όμως, αυτές οι άπεγνωσμένες προσπάθειες νά δημιουργήσουν κάτι σημαντικότερο ήταν ή μεγαλύτερη τιμή πού θά μπορούσαν νά κάνουν στους παλαιότερους καλλιτέχνες. Μήπως ό ίδιος ό Ντά Βίντσι δέν είχε πει: «Είναι τιποτένιος μαθητής όποιος δέν ξεπερνά τό δάσκαλό του»; *Ός έναν βαθμό, οι ίδιοι οι μεγάλοι «κλασικοί» καλλιτέχνες είχαν αρχίσει νά ενθαρρύνουν καινοφανή καί πρωτότυπα πειράματα· ή φήμη τους καί ή εκτίμηση πού απολάμβαναν στά τελευταία τους χρόνια τούς επέτρεπαν νά δοκιμάζουν νέους κι άνορθόδοξους τρόπους στή σύνθεση καί στο χρώμα, καί νά ψάχνουν γιά καινούριες δυνατότητες στήν τέχνη. Ό Μιχαηλάγγελος, ειδικά, είχε δείξει μερικές φορές απόλυτη περιφρόνηση γιά κάθε σύμβαση, κι αυτό γινόταν περισσότερο στά αρχιτεκτονικά του έργα, όπου καμιά φορά έγκατέλειπε τούς πιο άπαράβατους κανόνες τής κλασικής παράδοσης γιά νά ακολουθήσει τά δικά του κέφια καί τις παραξενιές του. Αυτός ό ίδιος είχε συνηθίσει τό κοινό νά θαυμάζει τά «καπρίτσια» τού καλλιτέχνη καί τις «επινοήσεις» του, κι είχε δώσει τό παράδειγμα μιάς μεγαλοφυΐας πού δέν ήταν ικανοποιημένη μέ τήν άσύγκριτη τελειότητα τών πρώτων άριστουργημάτων της, αλλά πού έψαχνε άσταμάτητα κι άνήσυχα γιά νέες μεθόδους καί τρόπους έκφρασης.

"Ηταν φυσικό λοιπόν νά θεωρήσουν οι νέοι καλλιτέχνες πώς τό παράδειγμα τού Μιχαηλάγγελου τούς είχε δώσει τό δικαίωμα νά καταπλήξουν τό κοινό μέ τις δικές τους «πρωτότυπες» επινοήσεις. Οι προσπάθειές τους έδωσαν μερικές διασκεδαστικές συνθέσεις. Τό παράθυρο πού έχει σχήμα προσώπου, *Εικόνα 231*, έργο τού αρχιτέκτονα καί ζωγράφου Ε. ΖιεαίΓΟ (1543*609), αποτελεί δείγμα αυτής τής τάσης.

"Άλλοι αρχιτέκτονες πάλι, προτιμούσαν νά έπιδεικνύνουν τις γνώσεις τους καί τήν εξοικειώσή τους μέ τούς κλασικούς, καί πραγματικά ξεπερνούσαν, στον

231

Φεντερίκο
Τζούκκαρο
*Παράθυρο τού
Πα/Λτσο
Τζούκκαρι, Ρώμη,
1592*

τομέα αυτόν, τους συναδέλφους τους της γενιάς του Μπραμάντε. Ο μεγαλύτερος κι ο πιο διαβασμένος απ' αυτούς ήταν ο αρχιτέκτονας Andrea Palladio (1508-80). Η Εικόνα 232 δείχνει το περίφημο έργο του Villa Rotonda (Στρογγυλή "Επαυλη), κοντά στη Βιτσέντσα. Από μιάν άποψη, και τούτο το κτίριο είναι ένα «καπρίτσιο». Έχει τέσσερις όμοιες πλευρές, που ή καθεμιά τους έχει μία είσοδο με κολόνες σαν πρόσοψη ναού κι έναν κεντρικό χώρο που θυμίζει το ρωμαϊκό Πάνθεον, σελίδα 120, Εικόνα 75. Όσο όμορφος και αν είναι αυτός ο συνδυασμός, δεν θά μάς άρεσε καθόλου νά μένουμε σ' ένα τέτοιο κτίριο. Η αναζήτηση του νεωτερισμού και των έντυπωσιακών στοιχείων έφερνε προ-σκόμματα στις συνηθισμένες λειτουργίες της αρχιτεκτονικής.

Χαρακτηριστικός καλλιτέχνης της εποχής ήταν ο Benvenuto Cellini (1500-71), Φλωρεντίνος γλύπτης και χρυσοχόος. Ο Τσελλίνι έχει περιγράψει τη ζωή του σ' ένα ξακουστό βιβλίο, που δίνει μία πολύ γραφική και ζωντανή εικόνα της εποχής. Ήταν καυχησιάρης, άδιστακτος και ματαιόδοξος, δέν μπορείς όμως νά τόν αντιπαθήσεις, γιατί άφηγεΐται τις περιπέτειες και τά άνδραγαθήματά του μέ τόσο κέφι, που είναι σαν νά διαβάζουμε κάποιο μυθιστόρημα τού Δουμά. Όσο για τη ματαιοδοξία του, την έπαρση και τó άνήσυχο πνεύμα του, που τόν ανάγκασαν νά πηγαίνει από πόλη σέ πόλη κι από Αυλή σέ Αυλή, καβγαδίζοντας και δρέποντας δάφνες, αυτά άκριβώς δείχνουν πώς ó Τσελλίνι ήταν γνήσιος άνθρωπος της εποχής του. Γι' αυτόν, ó καλλιτέχνης δέν ήταν πιά ένας εύυπό-

232

Άντρέα
Παλλάντιο
Βίλλα Ροτόχ'Ια
(Στρο'ηυ/Λ]
"Εηαν/jj), κο\τά
στη Βιτσέντσα,
1550

Ιταλική έπαυλη του
δέκατου έκτου αιώνα





233

**Μπενβενούτο
Τσελλίνι**

Ήνατιέρα,

1543

Σκαλισμένο χρυσάφι
καί σμάλτο
σέ έβένινη βάση,
μήκος 33-5 εκ.
Μουσείο Ιστορίας
τής Τέχνης, Βιέννη

ληπτος καί νηφάλιος ιδιοκτήτης κάποιου εργαστηρίου· ήταν ένας «βιρτουόζος», πού γιά τή ν εύνοιά του άξιζε νά συναγωνίζονται ήγεμόνες καί καρδινάλιοι. Ένα από τά λίγα έργα του πού διασώθηκαν είναι καί μιá χρυσή άλατιέρα πού έφτιαξε γιά τον βασιλιά τής Γαλλίας τό **1543**[^] *Εικόνα 233*. Ο Τσελλίνι διηγείται με λεπτομέρειες πώς έγινε αυτό τό έργο. Μάς λέει πώς άποπήρε δυο γνωστούς λογίους πού του πρότειναν κάποιο θέμα, πώς έφτιαξε μόνος του ένα μοντέλο από κερí πού παρίστανε τή Γη καί τή Θάλασσα. Γιά νά δείξει τήν άλληλο-οίεισδυση τής στεριάς καί τής θάλασσας, μπλέκει τά πόδια των δυο μορφών. «Η Θάλασσα, πού έχει μορφή άνδρική, κρατά ένα ψιλοδουλεμένο πλοίο, πού μπορεί νά χωρέσει πολύ άλάτι, από κάτω έβαλα τέσσερα θαλασσινά άλογα κι έδωσα στη μορφή μιá τρίαίνα. Τή Γη τήν έκανα σάν μιá όμορφη γυναίκα γεμάτη χάρη. Πλάι της έβαλα έναν πλούσια στολισμένο ναό γιά τό πιπéρι». Όλη όμως αύτή ή πολυμήχανη έφευρετικότητα είναι λιγότερο ενδιαφέρουσα, όταν τή διαβάξεις, από τήν ιστορία γιά τό πώς ό Τσελλίνι μετέφερε τό χρυσάφι από τό θησαυροφυλάκιο του βασιλιά καί δέχτηκε τήν επίθεση τεσσάρων ληστών, πού τους κατατρόπωσε ολομόναχος. Σέ μερικούς από μάς ή στυλπή κομψότητα των μορφών του Τσελλίνι ίσως νά φαίνεται κάπως φορτωμένη κι επιτηδευμένη. Ό δημιουργός τους, ώστόσο, είχε όλη τή δύναμη πού μοιάζει νά λείπει από τό έργο του.

Οί ιδέες του Τσελλίνι είναι χαρακτηριστικές τής εποχής καί συνοψίζουν τις πυρετώδεις καί σπασμωδικές προσπάθειες πού γίνονταν γιά νά δημιουργηθεί κάτι πιο ενδιαφέρον κι άσυνήθιστο άπ' ό,τι είχαν δημιουργήσει οί προηγούμενες γενιές. Τό ίδιο πνεύμα βρίσκουμε καί στα έργα ενός από τους μαθητές του Κορρέτζιο, του Parmigianino (1503-154°). Φαντάζομαι πώς μερικοί θά θεωρήσουν τήν Παναγία του, *Εικόνα 2J4*, σχεδόν ένοχλητική, επειδή τό θρησκευτικό θέμα έχει άποδοθεί μέ προσποιητό κι επιτηδευμένο τρόπο. Τίποτα δεν θυμίζει

234

Παρμιτζιανίνο

*Η Παναγία με τον
μακρύ λαϊμό,*

1534-40

"Εμεινε
μισοτελειωμένο
καθώς πέθανε
ό ζωγράφος·
λάδι πάνω σέ ξύλο.
216 x 132 εκ.
Ούφίτσι,
Φλωρεντία





την άνεση και την απλότητα μέ τις οποίες είχε χειριστεί ο Ραφαήλ αυτό τό παραδοσιακό θέμα. Ἡ εικόνα λέγεται «Ἡ Παναγία μέ τον μακρύ λαιμό», επειδή ὁ ζωγράφος, προσπαθώντας νά δώσει στήν Παναγία του χάρη καί κομψότητα, τή ζωγράφησε μέ λαιμό κύκνου. Τράβηξε καί μάκρυνε τις αναλογίες τοῦ ἀνθρώπινου σώματος μ' ἕναν περίεργα αὐθαίρετο τρόπο. Τό χέρι τῆς Παναγίας μέ τὰ μακριά, λεπτά δάχτυλα, τό μακρύ πόδι τοῦ ἀγγέλου στο πρώτο πλάνο, ὁ ισχνός, κουρασμένος προφήτης μέ τή ν περιγαμινή —όλα αὐτά τὰ βλέπουμε σάν μέσα σ' ἕναν παραμορφωτικό καθρέφτη. Κι ὁμως, σίγουρα ὁ καλλιτέχνης δέν ἐφτασε σ' αὐτό τό ἀποτέλεσμα ἀπό ἀγνοία ἢ ἀδιαφορία. Προσπάθησε νά μάς δείξει πώς τοῦ ἄρεσαν αὐτές οι ἀφύσικα μακριές μορφές, αφοῦ, γιά νά εἶναι πιο βέβαιος πώς πέτυχε τήν ἐντύπωση πού ἐπιζητούσε, τοποθέτησε μιὰ παράξενη ψηλή κολόνα μέ ἐξίσου ἀσυνήθιστες αναλογίες στο φόντο τῆς εικόνας. Ὅσο γιά τή σύνθεση, κι ἐκεῖ τόνισε πώς δέν πίστευε σέ συμβατικές ἁρμονίες. Ἀντί νά μοιράσει τις μορφές σέ ἴσο ἀριθμό ζευγαριῶν καί στις δυο πλευρές τῆς Παναγίας, στρίμωξε ἕνα συνωθούμενο πλήθος ἀγγέλων σέ μιὰ μικρή γωνιά, ἀφήνοντας τήν ἄλλη πλευρά ἐντελώς ἀδεια, γιά νά ξεχωρίσει ἡ ψηλή μορφή τοῦ προφήτη, πού ἡ ἀπόσταση τον κάνει νά φαίνεται τόσο μικρός, ὥστε μόλις φτάνει στο γόνατο τῆς Παναγίας. "Ἀν λοιπόν πρόκειται γιά τρέλα, ὑπάρχει χωρίς ἀμφιβολία κάποια μέθοδος σέ τούτη τήν τρέλα. Ὁ ζωγράφος ἠθελε νά εἶναι ἀνορθόδοξος. Ἦθελε νά δείξει πώς ἡ κλασική λύση τῆς τέλει ἁρμονίας δέν εἶναι ἡ μόνη δυνατή λύση: πώς ἡ φυσική ἀπλότητα εἶναι βέβαια ἕνας τρόπος γιά νά φτάσει κανεῖς στήν ομορφιά, ἀλλά πώς ὑπάρχουν κι ἄλλοι, λιγότερο ἄμεσοι τρόποι γιά νά τραβήξει τό ἐνδιαφέρον των φιλότεχνων μέ τό ἐκλεπτυσμένο γούστο. Εἴτε μάς ἀρέσει εἴτε ὄχι, ὁ δρόμος πού ἀκολούθησε πρέπει νά παραδεχτοῦμε πώς ἦταν συνεπής. Ὁ Παρμιτζιανίνο καί ὅλοι οἱ καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς του, πού προσπάθησαν συνειδητά νά δημιουργήσουν κάτι καινούριο κι ἀναπάντεχο, ἐστῶ καί εἰς βάρος τῆς «φυσικῆς» ομορφιάς πού καθιέρωσαν οἱ μεγάλοι δάσκαλοι, ἦταν ἴσως οἱ πρώτοι «μοντέρνοι» καλλιτέχνες. Θά δοῦμε πράγματι ἀργότερα πώς ἐκεῖνο πού σήμερα λέμε «μοντέρνα» τέχνη, ἴσως εἶχε τις ρίζες του σέ μιάν ἀνάλογη ἐπιθυμία τῶν καλλιτεχνῶν ν' ἀποφύγουν τις κοινοτοπίες καί νά δημιουργήσουν ἐντυπώσεις πού νά διαφέρουν ἀπό τή συμβατική φυσική ομορφιά.

Ἄλλοι καλλιτέχνες σέ τούτη τήν παράξενη περίοδο, στον ἴσκιο τῶν γιγάντων τῆς τέχνης, εἶχαν λιγότερες ἀμφιβολίες ὅτι θά τὰ κατάφερναν νά τοῦς ξεπεράσουν μέ τὰ κοινά κριτήρια τῆς ἐπιδεξιότητος καί τοῦ ταλέντου. Ἴσως νά μή μάς ἀρέσουν ὅλα τους τὰ ἔργα, ἀλλά καί σέ τούτη τήν περίπτωση θά ἀναγκαστοῦμε νά παραδεχτοῦμε πώς μερικές ἀπό τις προσπάθειές τους εἶναι ἀρκετά ἐντυπωσιακές. Ἐνα χαρακτηριστικό παράδειγμα εἶναι τό ἀγαλμα τοῦ Ερμή, τοῦ ἀγγελιαφόρου τῶν θεῶν, ἀπό ἕναν Φλαμανδό γλύπτη, τον Jean de Boulogne (1529-1608), πού οἱ Ἰταλοί τον ονόμασαν Giovanni da Bologna ἢ Giambologna, *Εικόνα 235*. Ὁ Τζιοβάννι ντά Μπολόνια προσπάθησε νά ἐπιτύχει τό ἀδύνατο: νά φτιάξει ἕνα ἀγαλμα πού νά κατανικά τό βάρος τοῦ ἀψυχου ὕλικου καί νά δημιουργεῖ τήν αἴσθηση τοῦ γοργοῦ πετάγματος στον ἀέρα. Ὡς ἕνα σημεῖο, τό πέτυχε. Ὁ περίφημος Ερμῆς του ἀγγίζει τό ἔδαφος μόνο μέ τή

235

Τζιανμπολόνια
Ὁ Ἑρμῆς,
1580

Ορείχαλκος, ὕψος
187 ἐκ. Εθνικό
Μουσείο
Μπαρτζέλλο,
Φλωρεντία

μύτη του ποδιού του, ή μάλλον όχι τό έδαφος άλλα ένα ρεύμα αέρα που βγαίνει από τό στόμα μιάς μάσκας που άντιπροσωπεύει τον Νοτιά. Όλόκληρο τό άγαλμα είναι τόσο προσεχτικά ζυγισμένο, που πραγματικά μοιάζει νά αιώρείται στον αέρα· είναι σχεδόν σάν νά τρέχει στο κενό μέ ταχύτητα καί χάρη. Ίσως γιά έναν κλασικό γλύπτη, ή καί γιά τον Μιχαηλάγγελο, ή στάση αυτή να μή φαινόταν κατάλληλη γιά ένα άγαλμα που θά έπρεπε νά θυμίζει τό βάρος τής ύλης από τήν όποια πλάστηκε —ό Τζιαμπολόνια όμως προτίμησε, όπως κι ό Παρμιτζιανίνο, ν' άψηφήσει αυτούς τούς καθιερωμένους κανόνες καί νά δείξει σε τί απροσδόκητα άποτελέσματα θά μπορούσε νά φτάσει.

Ό μεγαλύτερος ίσως από τούς καλλιτέχνες τού τέλους τού δέκατου έκτου αιώνα έζησε στή Βενετία. Τ' όνομά του ήταν Jacopo Robusti, άλλα τό παρανόμι του ήταν Tintoretto (1518-1594). Είχε κι αυτός κουραστεί από τήν άπλή ομορφιά των σχημάτων καί τών χρωμάτων που είχε διδάξει ό Τισιανός στους Ενετούς· στήν περίπτωσή του όμως, ή επιθυμία γιά αλλαγή ήταν κάτι περισσότερο από τήν επιδίωξη τού άσυνήθιστου. Φαίνεται ότι πίστευε πώς, άν καί ό Τισιανός ήταν ασύγκριτος ως ζωγράφος τής ομορφιάς, τά έργα του είχαν τήν τάση νά ευχαριστούν κι όχι νά συγκινούν, καί δέν ήταν αρκετά συναρπαστικά ώστε νά ζωντανεύουν τις ιστορίες τής 'Αγίας Γραφής καί τις ιερές παραδόσεις. "Ασχετα άν είχε δικίο ή άδικο σέ τούτη τήν εκτίμησή του, αποφάσισε νά ιστορήσει τούς μύθους τής Γ' ραφής μέ διαφορετικό τρόπο, καί νά κάνει τον θεατή νά αισθανθεί ρίγος μπροστά στά δραματικά γεγονότα που ζωγράφιζε. Η *Εικόνα 236* δείχνει πώς κατόρθωσε πραγματικά νά δημιουργήσει έργα εντυπωσιακά κι ασυνήθιστα. Μέ τήν πρώτη ματιά, ή εικόνα μοιάζει συγκεχυμένη καί παραπλανητική. Άντί γιά τή σαφή διάταξη τών κύριων προσώπων στο πρώτο πλάνο τής εικόνας, που είδαμε στον Ραφαήλ, άντικρίζουμε τό βάθος μιάς παράξενης θολωτής αίθουσας. Ένας ψηλός άντρας μέ φωτοστέφανο στέκει στήν άριστερή γωνία· άνασηκώνει τό χέρι σάν νά θέλει νά σταματήσει κάτι που συμβαίνει. "Αν παρακολουθήσουμε μέ τό μάτι τή χειρονομία του, θά δούμε πώς δείχνει ένα επεισόδιο ψηλά, κάτω από τό θόλο, στήν άπέναντι μεριά τής εικόνας. Δυο άντρες κατεβάζουν έναν νεκρό από έναν τάφο· έχουν κιόλας σηκώσει τήν πλάκα, κι ένας τρίτος μέ σαρίκι τούς βοηθάει, ενώ ένας άρχοντας στο βάθος, μέ μιά δάδα στο χέρι, προσπαθεί νά διαβάσει τήν επιγραφή ενός άλλου τάφου. Είναι φανερό πώς αυτοί οί άνθρωποι ληλατούν μιά κατακόμβη. "Ένας από τούς νεκρούς, ριγμένος σ' ένα χαλί, παρουσιάζεται από μιά παράξενη οπτική γωνία, ενώ ένας σεβάσμιος γέροντας μέ υπέροχο ένδυμα γονατίζει πλάι στο πτώμα καί τό κοιτάζει. Στή δεξιά γωνιά βλέπουμε μιά ομάδα από ανθρώπους που χειρονομούν, γυναίκες κι άντρες, μέ μάτια γεμάτα έκπληξη, στραμμένα προς τον άγιο —γιατί άγιος πρέπει νά είναι ό άνθρωπος μέ τό φωτοστέφανο. "Αν κοιτάξουμε πιο προσεχτικά, διαπιστώνουμε πώς κρατά κάποιο βιβλίο: είναι ό Μάρκος ό Εύαγγελιστής, ό προστάτης τής Βενετίας. Τί συμβαίνει λοιπόν; Η εικόνα παριστάνει τήν άνακομιδή τού λειψάνου τού Άγιου Μάρκου από τήν Αλεξάνδρεια (τήν πόλη τών «άπιστων» Μουσουλμάνων) στή Βενετία, όπου χτίστηκε ή ξακουστή κρύπτη τής εκκλησίας τού Άγιου Μάρκου γιά νά τό δεχτεί. Κατά τήν παράδοση, ό Ευαγγελιστής Μάρκος ήταν επίσκοπος Αλεξανδρείας καί τον



236

Τιντορέττο
*Ἡ εἴγηση των
 /χιψάνων τον
 Ἀποστό(Μ)
 Μάρκον,*
 περ. 1562

Λάδι πάνω σέ
 μουσαμά,
 405 χ 4«5 εκ.
 Πινακοθήκη τής
 Μπρέρα, Μιλάνο

είχαν θάψει σέ μιάν από τις κατακόμβες τής πόλης. "Όταν ή ομάδα των Ενετών κατέβηκε στις κατακόμβες μέ σκοπό ν' ανακαλύψει τό σώμα του άγιου, δέν ήξερε φυσικά σέ ποιόν τάφο βρισκόταν τό τιμημένο λείψανο. "Όταν όμως βρήκαν τον σωστό τάφο, ό Ευαγγελιστής έμφανίστηκε ξαφνικά κι αποκάλυψε τά λείψανα τής γήινης ύπαρξής του. Αύτή τή στιγμή διάλεξε ό Τιντορέττο. Ό άγιος προστάζει τούς άντρες νά πάσουν νά ψάχνουν τούς τάφους. Τό λείψανό του βρέθηκε. Κείται στα πόδια του, λουσμένο στο φώς, κι έχει κιόλας κάνει θαύματα μέ τήν παρουσία του: ό άνθρωπος πού σπαράζει στα δεξιά έχει έλευ-θερωθεί από τον δαίμονα πού τον κατείχε καί πού φαίνεται νά ξεφεύγει από τό στόμα του σάν καπνός. Ό άρχοντας πού γονατίζει γεμάτος εύγνωμοσύνη καί λατρεία είναι ό δωρητής, μέλος τής θρησκευτικής αδελφότητας πού είχε πα-



ραγγεΐλει την εικόνα. Σίγουρα αυτό το έργο θα πρέπει να θεωρήθηκε εκκεντρικό από τους ανθρώπους της εποχής. Θα πρέπει να ξαφνιαστήκαν από τις έντονες αντιθέσεις ανάμεσα στο φως και τη σκιά, στο κοντινό και το μακρινό, καθώς κι από την έλλειψη άρμονίας στις χειρονομίες και στην κίνηση. Γρήγορα όμως θα κατάλαβαν πώς με πιο κοινές μεθόδους ο Τιντορέττο δεν θα μπορούσε να δημιουργήσει την αίσθηση του έκπληκτικού θαύματος που ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια μας. Για να πετύχει αυτόν το σκοπό, ο ζωγράφος θυσίασε ακόμη και την απαλή ομορφιά του χρώματος, που ήταν το πιο πολύτιμο επίτευγμα της Σχολής της Βενετίας, του Τζιορτζιόνε και του Τιτσιανού. Στον πίνακά του με θέμα την πάλη του 'Αγίου Γεωργίου με το δράκοντα, που βρίσκεται στο Λονδίνο, *Εικόνα 237*, δείχνει πώς το παράξενο φως κι οι σπασμένοι χρωματικοί τόνοι συντελούν στη δημιουργία έντασης και ταραχής. "Έχουμε την αίσθηση πώς ή δραματική σκηνή έχει φτάσει στο αποκορύφωμά της. 'Η βασιλοπούλα μοιάζει να βγαίνει από το πλαίσιο της εικόνας και να έρχεται προς το μέρος μας, ενώ ο ήρωας έχει μεταφερθεί, παρά τους κανόνες, στο βάθος της σκηνής.

Ο Giorgio Vasari (1511-74) ένας μεγάλος Φλωρεντινός κριτικός και βιογράφος της εποχής, γράφει σχετικά με τον Τιντορέττο πώς «άν δεν εγκατέλειπε τον παραδοσιακό δρόμο, αλλά ακολουθούσε το ώραϊο ύφος της προηγούμενης γενιάς, θα γινόταν ένας από τους μεγαλύτερους ζωγράφους που γνώρισε ποτέ η Βενετία». Ο Βαζάρι πίστευε πώς το έργο του Τιντορέττο το μείωνε ή άπροσεξια στην εκτέλεση και το εκκεντρικό γούστο. Δεν μπορούσε να εξηγήσει γιατί ο Τιντορέττο δεν πρόσεχε καθόλου το θέμα του «φινιρίσματος». «Τα σχέδιά του», λέει, «είναι τόσο άδοϋλετα, που οι μολυβιές του μαρτυρούν περισσότερη δύναμη παρά κρίση και μοιάζουν να έγιναν τυχαία.» Αυτή είναι μία επίκριση που από τότε ως σήμερα έχει γίνει συχνά για μοντέρνους καλλιτέχνες. "Ίσως αυτό να μην είναι παράξενο, γιατί οι μεγάλοι εκείνοι καινοτόμοι έδωσαν πάντοτε προσοχή στα ουσιαστικά πράγματα, χωρίς ν' άνησυχούν για την τεχνική τελειότητα με τη συνηθισμένη έννοια. Σέ περιόδους όπως εκείνη που έζησε ο Τιντορέττο, η τεχνική άριότητα είχε φτάσει σε τόσο υψηλό επίπεδο, που οποιoσδήποτε είχε κάποια κλίση θα μπορούσε να κατακτήσει μερικά από τα τεχνάσματά της. "Ένας άνθρωπος σαν τον Τιντορέττο ήθελε να παρουσιάζει τα θέματά του από καινούρια σκοπιά, ήθελε να εξερευνήσει νέους τρόπους για να άπεικονίσει τις παραδόσεις και τους μύθους του παρελθόντος. Θεωρούσε το έργο του τελειωμένο, άν είχε άποδώσει το όραμα μιας μυθικής σκηνής. Τό προσεχτικό, τέλειo φινίρισμα τον άφηνε άδιάφορο, μιά και δεν εξυπηρετούσε το σκοπό του. Τό αντίθετο- ίσως να άποσπούσε την προσοχή μας από τά δραματικά γεγονότα της εικόνας. "Έτσι, σταματούσε στο σημείο όπου πίστευε πώς τέλειωσε, κι άφηνε τον κόσμο ν' άπορεί.

Κανένας, στον δέκατο έκτο αιώνα, δεν προχώρησε τόσο τις μεθόδους αυτές όσο ένας ζωγράφος από την Κρήτη, ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (1541 i-1614), ο επονομαζόμενος για συντομία El Greco, ο "Έλληνας. Ο Γ κρέκο είχε έρθει στη Βενετία από ένα άπομονωμένο μέρος της γής, που δεν είχε άναπτύξει κανένα νέο είδος τέχνης μετά τó Μεσαίωνα. Στην πατρίδα του πρέπει να είχε εξοικειωθεί με τις άγιογραφίες τις ζωγραφισμένες κατά την παραδοσιακή βυζαντινή

237

Τιντορέττο
Ο "Άγιος Γεώργιος
και ο δράκοντας,
περ. 1555-8

Λάδι πάνω σε
μουσαμά,
157-5 x 100,3 έκ.
Εθνική
Πινακοθήκη,
Λονδίνο



τεχνοτροπία: μορφές σοβαρές, άκαμπτες και χωρίς καμιά ομοιότητα με τη φύση. Μιά και δεν είχε μάθει νά εκτιμά τις εικόνες για τó σωστό τους σχεδιασμά, δέν βρήκε τίποτα τó απαράδεκτο στην τέχνη τού Τιντορέττο· αντίθετα, πολλά της στοιχεία τον γοήτευσαν, γιατί ήταν, φαίνεται, και ó ίδιος, άνθρωπος γεμάτος πάθος κι ευσέβεια, και σκόπευε ν' άφηγηθεϊ τούς θρησκευτικούς μύθους με νέο και συγκλονιστικό τρόπο. Μετά τή διαμονή του στή Βενετία, εγκαταστάθηκε



239
Έλ Γκρέκο
Ο αδελφός
Όρτένσιο Φέλιξ
Παραβιθίνο, 1609

Λάδι πάνω σε μουσαμά,
113 x 86 εκ.
Μουσείο Καλών
Τεχνών, Βοστώνη

238

Έλ Γκρέκο
Τό άνοιγμα της
Πέμπτης Σφραγίδας
της Άποκάλυψης,
περ. 1608-14

Λάδι πάνω σε μουσαμά,
224,5 x 192,8 εκ.
Μητροπολιτικό
Μουσείο Τέχνης,
Νέα Υόρκη

σ' ένα μακρινό μέρος της Ευρώπης, στο Το-
λέδο της Ισπανίας, όπου και πάλι δέν θά τόν
επηρεάζαν ούτε θά τόν ενοχλούσαν οί κριτι-
κοί πού ζητούσαν σωστό καί φυσικό σχέδιο
—γιατί καί στην Ίσπανία εξακολουθούσαν
άκόμη νά επικρατούν οί ιδέες του Μεσαίω-
να. "Ισιος έτσι εξηγείται τό γεγονός πώς ή
τέχνη του Γκρέκο ξεπέρασε άκόμη καί τήν
τέχνη του Τιντορέττο στην τολμηρή της πε-
ριφρόνηση γιά τά φυσικά σχήματα καί χρώ-
ματα καί στά συγκλονιστικά δραματικά της
οράματα. Η Εικόνα 238 είναι ένα από τά πιο
εκπληκτικά κι ενδιαφέροντα έργα του. Παρι-
στάνει ένα επεισόδιο από τήν Άποκάλυψη
του Ίωάννη, πού τόν βλέπουμε στην άκρη
του πίνακα, βυθισμένον στό εκστατικό του
όραμα, νά κοιτάζει τόν ουρανό, σηκώνοντας
ψηλά τά χέρια σέ προφητική χειρονομία.

Πρόκειται γιά τό χωρίο όπου ό Άμνός
καλεῖ τόν Ίωάννη νά «έρθει καί νά δει» τό
άνοιγμα των επτά σφραγίδων:

«Και δε ήνοιξε τήν πέμπτην σφραγίδα, ειδον υποκάτω τον θυσιαστηρίου τας ψυχάς
των έσφαγμένων διά τόν λόγον του Θεού καί διά τήν μαρτυρίαν ήν είχαν. και έκραξαν
φωνή μεγάλη λέγοντες' "έως πότε, ό δεσπότης δ άγιος και ό ά/^θινός, ου κρίνεις καί
έκδικεις τό αίμα ήμών έκ των κατοικούντων επί τής γης;" Καί έδόθη αυτοις έκάστω
στολή λευκή». (Αποκού.υψη, ς 9-11)*

Οί γυμνές φιγούρες μέ τις παραγμένες τους χειρονομίες είναι λοιπόν μάρτυρες
πού ανασταίνονται γιά νά δεχτούν τό θεϊκό δώρο, τις λευκές στολές. Σίγουρα,
δέν υπάρχει άκριβές καί σωστό σχέδιο πού νά μπορεί νά αποδώσει μέ τέτοια
άπόκοσμη καί πειστική δύναμη τή φοβερή εικόνα τής Ήμέρας τής Κρίσεως,
όταν οί ίδιοι οί άγιοι ζητούν τήν καταστροφή του κόσμου. Δέν είναι δύσκολο νά
αναγνωρίσει κανείς πώς ό Γ κρέκο έμαθε πολλά από τήν άνορθόδοξη μέθοδο,
μονόπλευρη σύνθεση του Τιντορέττο, καί πώς είχε έπηρεαστεί κι από τόν
Μανιερισμό, μέ τις άφύσικα στενόμακρες μορφές του, όπως ή έξεζητημένη
Παναγία του Παρμιτζανίνο, Εικόνα 234. Διαπιστώνουμε όμως συγχρόνως
πώς ό ζωγράφος είχε χρησιμοποιήσει αυτή τήν καλλιτεχνική μέθοδο μ' έναν
νέο στόχο. Ζούσε στην Ίσπανία, όπου ή θρησκεία είχε έναν μυστικιστικό ζήλο

* Καί όταν άνοιξε τήν πέμπτη σφραγίδα, είδα κάτω από τό θυσιαστήριο τις ψυχές
εκείνων πού είχαν σφαγεί για τό λόγο του Θεού καί γιά τή μαρτυρία πού είχαν δώσει,
καί έκραξαν μέ δυνατή φωνή, λέγοντας: "Ως πότε, Κύριε, εσύ ό άγιος καί ό αληθινός,
δέν θά κρίνεις καί δέν θά ξεπληρώσεις τό αίμα μας πάνω σ' αυτούς πού κατοικούν τή γή;"
Καί δόθηκε στον καθένα τους στολή λευκή.

πού δεν τον βρίσκει κανείς πουθενά άλλου. Μέσα σ' αυτή την ατμόσφαιρα, ή εξεζητημένη τέχνη του Μανιερισμού έχασε το χαρακτήρα της «τέχνης για ειδήμονες». "Αν και το έργο του Γκρέκο δίνει τη ν εντύπωση ότι είναι άπιστευτα «μοντέρνο», οι σύγχρονοι του στην Ισπανία δέ φαίνεται να είχαν αντιρρήσεις, όπως είχε ο Βαζάρι για τα έργα του Τιντορέττο. Τα σημαντικότερα πορτρέτα του. *Εικόνα 219*, μπορούν πραγματικά να συγκριθούν με τα πορτρέτα του Τιτσιανού, *σελίδα 111*, *Εικόνα 212*. Το εργαστήρι του δούλευε πάντα πολύ. Φαίνεται πως έπαιρνε βοηθούς για να τα βγάλει πέρα με τις παραγγελίες, γεγονός που ίσως εξηγεί γιατί όλα τα έργα με τ' όνομά του δεν είναι εξίσου καλά. Μιά γενιά μόνον αργότερα άρχισαν οι επικρίσεις για τις αφύσικες μορφές και τα χρώματά του, και τα έργα του θεωρήθηκαν τότε σαν κακόγουστα άστεϊα. Μόνο μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν οι μοντέρνοι καλλιτέχνες έμαθαν να μην εφαρμόζουν τα ίδια κριτήρια για το «ορθό» σε όλα τα έργα τέχνης, ανακάλυψε ξανά ο κόσμος την τέχνη του Γκρέκο κι άρχισε να την καταλαβαίνει.

Στις χώρες του Βορρά, στη Γερμανία, στην Όλλανδία και στην Άγγλία, οι καλλιτέχνες βρέθηκαν αντιμέτωποι με μία πιο πραγματική κρίση από εκείνη που αντιμετώπισαν οι συνάδελφοί τους στην Ιταλία και την Ισπανία. Γιατί οι Νότιοι είχαν μόνο το πρόβλημα πως να ζωγραφίσουν με καινούριο κι εντυπωσιακό τρόπο. Στο Βορρά, είχαν ν' απαντήσουν στο βασικό ερώτημα αν έπρεπε ή όχι να συνεχιστεί ή τέχνη της ζωγραφικής. Η μεγάλη αυτή κρίση δημιουργήθηκε με τη Μεταρρύθμιση. Πολλοί διαμαρτυρόμενοι είχαν αντιρρήσεις στο θέμα των εικόνων ή των αγαλμάτων άγιων στις εκκλησίες, και τα θεωρούσαν δείγματα της παπικής ειδωλολατρίας. "Έτσι, οι ζωγράφοι στις προτεσταντικές περιοχές έχασαν την κύρια πηγή εισοδήματος, τη ζωγραφική εικόνων για τις εκκλησίες. Οι πιο αυστηροί από τους καλβινιστές αντιδρούσαν και σ' άλλες μορφές πολυτέλειας, όπως ή χαρούμενη διακόσμηση των σπιτιών μ' α και όπου αυτό επιτρεπόταν, το κλίμα και το ύφος των κτιρίων ήταν συνήθως άκατάλληλα για μεγάλες τοιχογραφίες. Μόνον ή εικονογράφηση βιβλίων και οι προσωπογραφίες άπομεναν ταχτική πηγή εισοδήματος για τους καλλιτέχνες.

Μπορούμε να παρακολουθήσουμε το αποτέλεσμα μιάς τέτοιας κρίσης στη σταδιοδρομία του μεγαλύτερου Γερμανού ζωγράφου αυτής της γενιάς, στη ζωή του Hans Holbein του Νεότερου (1497-1543). Ο Χόλμπαϊν ήταν είκοσι έξι χρόνια νεότερος από τον Ντύρερ και μόνο τρία χρόνια μεγαλύτερος από τον Τσελλίνι. Γεννήθηκε στο Άουγκσμπουργκ, μιά πλούσια πόλη που είχε στενούς έμπορικούς δεσμούς με την Ιταλία. Γρήγορα πήγε στη Βασιλεία, διάσημο τότε κέντρο της νέας γνώσης.

Η γνώση για την όποια πάλεψε με τόσο πάθος σε όλη του τη ζωή ο Ντύρερ κατακτήθηκε έτσι πιο εύκολα από τον Χόλμπαϊν. Γεννημένος σε οικογένεια ζωγράφων (ο πατέρας του ήταν γνωστός καλλιτέχνης) κι έξυπνος καθώς ήταν, γρήγορα άφομοίωσε τις κατακτήσεις και των καλλιτεχνών του Βορρά και των Ιταλών. Δέν ήταν πάνω από τριάντα χρονών όταν ζωγράφισε τη θαυμαστή εικόνα της Παναγίας με την οικογένεια του Δημάρχου της Βασιλείας ως δωρητές, *Εικόνα 240*. Ο τύπος αυτός ήταν παραδοσιακός σε πολλές χώρες και τον είδαμε κιόλας στο «Δίπτυχο Ουίλτον», *σελίδες 216-17* < *Εικόνα 143*, και στην

240

Χάνς Χόλμπαϊν ό
Νεότερος
*Η Παναγία και το
Βρέφος με την
οικογένεια του
Δημάρχου Μάγιερ,*
1528

Λάδι πάνω σε ξύλο.

146,5 x 102 εκ.

Ανακτορικό
Μουσείο,
Ντάρμστατ





241

Χάνς Χόλμπαϊν
ό Νεότερος
Ἡ Anne Cresacre,
νύφη τον Σερ Τόμας
Μούρ,
15^Λ8

Μαύρη καί
χρωματιστή καμωλία
πάνω σέ χαρτί,
37,9 x 26,9 ἐκ.
Βασιλική
Βιβλιοθήκη,
Πύργος τού
Ουίνδσορ

«Παναγία του Πέζαρο» τού Τισιανού, *σελίδα 170, Εικόνα 2^η*. Τό έργο τού Χόλμπαϊν, ώστόσο, είναι άπό τά τελειότερα δείγματα τού είδους του. Ό τρόπος μέ τον όποιο τοποθετούνται οι δωρητές, σέ ομάδες πού μοιάζουν νά έχουν σχηματιστεί χωρίς καμιά προσπάθεια, μέ την Παναγία στη μέση, ήρεμη καί μεγάλοπρεπη, πλαισιωμένη άπό μιά κόγχη μέ κλασικά στοιχεία, μάς θυμίζει τις πύ άρμονικές συνθέσεις τής Ιταλικής Άναγέννησης, τού Τζιοβάννι Μπελλίνι, *σελίδα 327, Εικόνα 208*, καί τού Ραφαήλ, *σελίδα 317> Εικόνα 203*. Ἡ προσήλωση στη λεπτομέρεια, άπό την άλλη μεριά, καί κάποια αδιαφορία γιά τη συμβατική ομορφιά μαρτυρούν πώς ό Χόλμπαϊν έμαθε τήν τέχνη του στο Βορρά. Είχε κιόλας αρχίσει νά γίνεται ό μεγαλύτερος καλλιτέχνης στις γερμανόφωνες χώρες, όταν ή αναταραχή τής Μεταρρύθμισης ματαίωσε κάθε τέτοια ελπίδα. Τό 1526 έφυγε άπό τήν Ελβετία μέ προορισμό τήν Άγγλία, μέ μιά συστατική έπιστολή άπό τον μεγάλο λόγιο, τον Έρασμο άπό τό Ρόττερνταμ. «Οί τέχνες έδώ έχουν παγώσει», έγραφε ό Έρασμος έγκωμιάζοντας τον Χόλμπαϊν στους φίλους του, ανάμεσα στους όποιους ήταν κι ό Σέρ Τόμας Μώρ. Μιά άπό τις πρώτες παραγγελίες τού ζωγράφου στήν Άγγλία ήταν ένα μεγάλο πορτρέτο τής οικογένειας εκείνου τού άλλου σπουδαίου λογίου, καί μερικές μελέτες γι' αυτό τό έργο σώζονται στον Πύργο τού Ουίνδσορ, *Εικόνα 241*. Αν ό Χόλμπαϊν έλπιζε νά ξεφύγει άπό τή δίνη τής Μεταρρύθμισης, θά άπογοητεύθηκε άπό τήν εξέλιξη τών γεγονότων. Όταν όμως έγκαταστάθηκε στήν Άγγλία καί πήρε τον έπίσημο τίτλο τού Ζωγράφου τής Αύλής άπό τον Ερρίκο Η\ απέκτησε ένα πεδίο δράσης πού τού επέτρεπε νά ζει καί νά βγάξει τό ψωμί του. Δέν μπορούσε πιά νά ζωγραφίζει Παναγίες, αλλά τά καθήκοντα τού Ζωγράφου τής Αύλής ήταν όλο και πύ πολύπλευρα. Σχεδίαζε κοσμήματα

242

Χάνς Χόλμπαϊν
ό Νεότερος
Ό Σερ Ρίτσαρντ
Σάουθγουελ,
1536

Λάδι πάνω σέ ξύλο,
47,5 X 38 ἐκ.
Ουφίτσι,
Φλωρεντία

A portrait of a man in a black cap and robe, looking slightly to the right. The cap has a gold emblem. The robe is black with a white collar and a gold chain. The background is dark blue.

VLII. ANNO.
III. XXVIII.

ETATIS SVÆ
ANNO XXXIII.





244

Νικ. Χίλλιαρντ
Νεαρός μες στα
τριαήφην/α,
περ. 1587

Ακουαρέλα και
γκουάς πάνω σε
περγαμινή (vellum),
13,6 x 7,3 εκ.
Μουσείο Βικτωρίας
και Άλβέρτου,
Λονδίνο

243

Χάνς Χόλμπαϊν
ό Νεότερος
Γερμανός έμπορος
στο Λονδίνο, 1532

Αάδι πάνω σε ξύλο.
96,3 x 85,7 εκ.
Πνακοθήκη,
Κρατικά Μουσεία,
Βερολίνο

καί έπιπλα, κοστούμια γιά παρελάσεις και διακοσμήσεις γιά μεγάλες αίθουσες, όπλα και κύπελλα. Ή κυριότερη δουλειά του, ωστόσο, ήταν νά ζωγραφίζει τά πορτρέτα τής βασιλικής οικογένειας, κι οί τόσο ζωντανές εικόνες τών γυναικών και τών άνδρών τής εποχής του Ερρίκου Η' οφείλονται στο άκούραστο μάτι του Χόλμπαϊν. Ή Εικόνα 242 παρουσιάζει τήν προσωπογραφία του Σέρ Ρίτσαρντ Σάουθγουελ, αύλικού και άξιωματούχου, πού έλαβε μέρος στη διάλυση τών μοναστηρίων. Δεν ύπάρχει τίποτα τό δραματικό σ' αυτά τά πορτρέτα του Χόλμπαϊν, τίποτα πού νά τραβάει τό βλέμμα, όσο όμως περισσότερο τά κοιτάζουμε, τόσο μάς αποκαλύπτουν τή σκέψη και τήν προσωπικότητα του ανθρώπου πού παριστάνουν.

Δέν άμφιβάλλουμε ούτε στιγμή πώς άποτελούν πιστές καταγραφές του τί είδε ο Χόλμπαϊν, άνεπηρέαστος από φόβο ή από εύνοια. Ό τρόπος μέ τον όποιο τοποθέτησε ο Χόλμπαϊν τον άνθρωπο μέσα στο πλαίσιο τής εικόνας δείχνει τή σιγουριά του μάστορα. Τίποτα δέν αφήνεται στην τύχη. Όλόκληρη ή σύνθεση είναι τόσο ισορροπημένη, πού ίσως μάς φανεί κοινός τόπος. Αυτό όμως άκριβώς ήθελε κι ο Χόλμπαϊν. Άπό τά πρώτα του κίολας πορτρέτα φανέρωσε τή θαυμαστή τεχνική του στην επεξεργασία τής λεπτομέρειας, τήν ικανότητα νά εκφράζει τό χαρακτηρισά του μοντέλου του μέσα από τά πράγματα πού τό

τριγύριζαν, Εικόνα 243. "Όσο όμως γερνούσε κι ωριμάζε ή τέχνη του, όλο και λιγότερο χρειαζόταν τέτοια τεχνάσματα. Άπέφευγε τότε νά παρεμβάλλει τον εαυτό του και ν' αποσπά τήν προσοχή από τό μοντέλο του. Και αυτήν άκριβώς τήν αριστοτεχνική του λιτότητα θαυμάζουμε.

"Όταν ο Χόλμπαϊν έγκατέλειψε τις γερμανόφωνες χώρες, ή ζωγραφική άρχισε νά παρακμάζει σέ σημείο τρομαχτικό, κι όταν πέθανε, τό ίδιο συνέβη μέ τήν τέχνη και στην Άγγλία. Είναι γεγονός πώς ο μόνος κλάδος τής τέχνης πού δέν καταστράφηκε μέ τή Μεταρρύθμιση στην Άγγλία ήταν ή προσωπογραφία, πού τόσο στέρεα τήν καθιέρωσε ο Χόλμπαϊν. Και σ' αυτόν τον τομέα όμως, οί τάσεις του Μανιερισμού από τό Νότο άρχισαν νά γίνονται όλο και περισσότερο αισθητές, και τά νέα ιδανικά τής αύλικής λεπτότητας και κομψότητας άντικατέστησαν τό άπλούστερο ύφος του Χόλμπαϊν.

Ή προσωπογραφία ενός νεαρού εύπατρίδη τής ελισαβετιανής εποχής, Εικόνα 244, δίνει μιάν ιδέα του νέου τύπου τής προσωπογραφίας στην καλύτερή της εκδοχή. Είναι μιá μινιατούρα από τον ξακουστό Άγγλο ζωγράφο Nicholas Hilliard (1547-1595) πού ήταν σύγχρονος του Σέρ Φίλιπ Σίντνεϋ και του Ούίλλιαμ Σαίξπηρ. "Ίσως ή μινιατούρα νά προοριζόταν γιά τήν κοπέλα πού προσπαθούσε νά κερδίσει ο νεαρός, άφού έχει τή λατινική επιγραφή «Dat poenas laudata fides» («Ή παινεμένη πίστη μου είναι αιτία του πόνου μου»). Δέν θά 'πρεπε ν' άναρωτηθούμε άν αυτός ο πόνος ήταν πιο πραγματικός από τά

Οι Ιταλοί, που περηφανεύονταν πώς ήταν άσυναγώνιστοι στην παρουσίαση του ωραίου σώματος εν κινήσει, αναγνώριζαν πώς οι Φλαμανδοί τους ξεπερνούσαν στην υπομονή και την ακρίβεια με την όποια απεικόνιζαν ένα λουλούδι, ένα δέντρο, έναν άχερώνα ή ένα κοπάδι πρόβατα. Ήταν λοιπόν φυσικό για τους καλλιτέχνες του Βορρά, που δεν τους χρειαζόνταν πιά για να ζωγραφίζουν εικόνες για τις εκκλησίες ή γενικά εικόνες με θρησκευτικό περιεχόμενο, να προσπαθήσουν να βρουν μιάν αγορά για την ειδικότητά τους και να ζωγραφίσουν πίνακες με μοναδικό σκοπό την επίδειξη της εκπληκτικής επιδεξιότητάς τους στην απόδοση της όψης των πραγμάτων. Η εξειδίκευση δεν ήταν κάτι νέο για τους καλλιτέχνες αυτών των χωρών. Είδαμε πώς ο Ιερώνυμος Μπός, *σελίδα* 8, *Εικόνες* 229-230, είχε ειδικευθεί στις εικόνες της Κόλασης και των δαιμόνων, πριν ακόμη δημιουργηθεί η κρίση στην τέχνη. Τώρα που το πεδίο της ζωγραφικής περιορίστηκε, οι ζωγράφοι προχώρησαν περισσότερο προς αυτή την κατεύθυνση. Επιδίωξαν ν' αναπτύξουν τις παραδόσεις της τέχνης του Βορρά, που ανάγονται στην εποχή των κωμικών σχεδίων στα περιθώρια των μεσαιωνικών χειρογράφων, *σελίδα* 21, *Εικόνα* 140, και στίς εικόνες από την πραγματική ζωή του δέκατου πέμπτου αιώνα, *σελίδα* 274, *Εικόνα* 177. Πίνακες στους οποίους οι ζωγράφοι καλλιεργούσαν συνειδητά ένα ορισμένο είδος ή τύπο θέματος, ιδιαίτερα σκηνές από την καθημερινή ζωή, έγιναν αργότερα γνωστοί με τον όρο ρωπογραφίες (*peinture de genre* «genre» σημαίνει στα γαλλικά κλάδος ή είδος).

Ο μεγαλύτερος από τους Φλαμανδούς καλλιτέχνες του δέκατου έκτου αιώνα που ειδικεύθηκαν στις ρωπογραφίες ήταν ο Pieter Bruegel ο Πρεσβύτερος (1525;-69). Δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα για τη ζωή του, εκτός από το ότι ταξίδεψε στην Ίταλία, όπως και τόσοι άλλοι σύγχρονοί του καλλιτέχνες, και πώς έζησε στην Άμβερσα και στις Βρυξέλλες, όπου, στη δεκαετία του 1560, ζωγράφισε τα περισσότερα έργα του. Για τον Μπρέγκελ, η αξιοπρέπεια της τέχνης και του καλλιτέχνη ήταν τόσο σημαντική όσο ήταν για τον Ντύρερ και τον Τσελλίνι, και σ' ένα από τα υπέροχα σχέδιά του παρουσιάζει την αντίθεση ανάμεσα στον περήφανο ζωγράφο και στον κουτό διοπτροφόρο που πασπατεύει το πουγκί του, ενώ περιεργάζεται το έργο του καλλιτέχνη, *Εικόνα* 245-

Τό «είδος» του θέματος που ενδιέφερε τον Μπρέγκελ ήταν σκηνές από τη ζωή των αγροτών. Ζωγράφισε χωρικούς να γλεντάνε, να γιορτάζουν και να δουλεύουν, κι ο κόσμος έφτασε στο σημείο να πιστεύει πώς ήταν κι ο ίδιος Φλαμανδός αγρότης. Είναι ένα λάθος που το κάνουμε συχνά με τους καλλιτέχνες, συγχέοντας το έργο τους με τους ίδιους. "Αν ο Μπρέγκελ ήταν χωρικός, σίγουρα δεν θά μπορούσε να ζωγραφίζει όπως ζωγράφιζε. Ήταν αναμφίβολα άνθρωπος της πόλης, κι η στάση του απέναντι στην αγροτική ζωή ήταν πολύ πιθανόν ανάλογη με τη στάση του Σαίξπηρ, για τον οποίο ο Κυδώνης ο μαραγκός και ο Στημόνης ο υφαντής ανήκαν στη συνομοταξία των παλιάτσων. Ήταν συνήθεια, εκείνη την εποχή, να θεωρείται ο χωρικός πρόσωπο κωμικό. Δεν πιστεύω πώς ο Σαίξπηρ ή ο Μπρέγκελ ακολούθησαν τη συνήθεια από ονομιπισμό· στη ζωή του αγρότη, ή ανθρώπινη φύση είναι πιο γνήσια, λιγότερο αλλοιωμένη από την επιτήδευση και τη συμβατικότητα παρά στην πε-



ρίπτωση. π.χ.. των εύγενών που ζωγράφισε ό Χίλλιαρντ. Έτσι, όταν ζητούσαν να δείξοι \· την άνΟριόπινη μωρία, συγγραφείς καί καλλιτέχνες έπαιρναν τά θέματα τοι : άπο τη ζωή των ταπεινών.

Ο σακουστος πίνακας μέ θέμα έ\\άν χιοριάτικο γάμο. Εικόνα 24(1. είναι μιά άπό τις τελειότερες άνΟρώπινες κωμωδίες του Μπρέγκελ. Όπιος δλα τά ζωγραφικά έργα, χάνει πολύ στην άναπαραγυτ/ή. όλες οι λεπτομέρειες γίνονται πολύ μικρότερε:, κι επομένως πρέπει νά μελετήσουμε τή φοιτογραφία μέ πολύ μεγαλύτερη προσοχή. Το γλέντι γίνεται σ' έναν άχεριόνα. μέ τό άχυρο στοιβαγμένο στο βάθος. Έ νύφη κάθεται μπροστά σ' ένα μπλέ ύφασμα, μ' ένα είδος κορόνας κρεμασμένο πάνω άπ' το κεφάλι της. Κάθεται ήσυχα, μέ τά χέρια σταυρωμένα, μ' ένα χαμόγελο άφατης ικανοποίησης στό κουτό πρόσωπό της. Εικόνα 247. Ο γέρος που κάθεται στην καρέκλα κι ή γυναίκα πλάι της είναι πιθανότατα οι γονείς της. ενώ ό άνθρωπος πίο πέρα, που καταβροχθίζει τό φαγητό μέ τό κουτάλι, είναι ίσιος ό γαμπρός. Οι περισσότεροι καλεσμένοι είναι άπορροφημένοι άπο τό φαγοπότι, καί παρατηρούμε, πως μόλις άρχισαν. Στην άριστερή γωνία, κάποιος χύνει μπίρα στά κανάτια, πού τά πιο πολλά είναι άκομη άδεια νά μέσα στο πανέρι, ενώ μπροστά, δυο άντρες μέ άσπρες ποδιές κουβαλάνε δέκα πιάτα με πίτες ή χυλό πάνω σ' έναν πρόχειρο δίσκο, κι ένας άπό τους καλεσμένους άκουμπά τα πιάτα στο τραπε,ι. Πολλά άλλα πράγματα όμως συμβαίνουν την ίδια στιγμή: στο βα(ο): μια παρέα προσπαθεί νά μπει μέσα να κι οι μου-

246

Πίτερ Μπρέγκελ
ό Πρεσβυτέρας
Χο(//ϊάτικο2 ;α//υς.
περ. 1568

Λάδι **πάνω** σέ Ιυλο.

114 14 κ.
Μουσείο Ιστορίας
τής Τέχνης. Βιεν\τ|

σικοί, ό ένας τους μέ αξιολύπητο, άπελπισμένο και πεινασμένο βλέμμα, καθώς κοιτάζει τά φαγητά πού περνούν άπό μπροστά του και χάνονται· νά και δυό ξένοι, στην άκρη τού τραπεζιού, ό καλόγερος κι ό εϊρηνοδίκης, πού λένε τά δικά τους· και τό παιδί στο πρώτο πλάνο, πού κρατάει κιόλας ένα πιάτο, φοράει ένα καπέλο μέ φτερό πού τού πέφτει πολύ μεγάλο, κι είναι άπορροφημένο νά γλείψει τό νόστιμο φαγητό στά δάχτυλά του —εικόνα άθώας λαιμαργίας. Πιο θαυμαστός, ωστόσο, κι άπό τον πλούτο των λεπτομερειών, τού χιούμορ καί τής παρατηρητικότητας είναι ό τρόπος μέ τον όποιο ό Μπρέγκελ οργάνωσε τη σύνθεση τού πίνακα, έτσι ώστε νά μη δίνει την εντύπωση συνωστισμού ή σύγχυσης. Ό ίδιος ό Τιντορέττο δέν θά μπορούσε νά είχε δημιουργήσει πειστικότερη εικόνα ενός χώρου μέ πολύ κόσμο. Ό Μπρέγκελ τό κατόρθωσε μέ τό τέχνασμα τού τραπεζιού πού έπεκτείνεται ως τό βάθος, καί μέ τήν κίνηση των ανθρώπων, πού αρχίζει μέ τήν παρέα στην πόρτα τής άποθήκης, οδηγεί στο πρώτο πλάνο καί στή σκηνή των ύπηρετών πού μεταφέρουν τό φαγητό, καί γυρίζει πάλι στο βάθος, μέ τή χειρονομία τού ανθρώπου πού σερβίρει στο τραπέζι, καί πού κατευθύνει τό βλέμμα μας ίσια στή μικρή αλλά κεντρική μορφή τής χαμογελαστής νύφης.

Σέ τούτες τις εύθυμες αλλά καθόλου απλές εικόνες, ό Μπρέγκελ ανακάλυψε ένα νέο βασίλειο γιά τήν τέχνη, πού τό άξιοποίησαν στο έπακρο οί κατοπινές γενιές των καλλιτεχνών στις Κάτω Χώρες.

Στή Γαλλία, ή κρίση στήν τέχνη πήρε διαφορετική μορφή. Τοποθετημένη ανάμεσα στην Ίταλία καί στις χώρες τού Βορρά, ή Γαλλία έπηρεάστηκε καί

247

Λεπτομέρεια
τής Εικόνας 246





248

Ζάν Γκουζόν
Νύμφες από την
Κρήνη των 'Αθύχων
Βρεφών (Fontaine
des Innocents),

1547-9

Μάρμαρο· κάθε
τμήμα 240 x 63 εκ.
Εθνικό Μουσείο
Γαλλικών
Μνημείων, Παρίσι

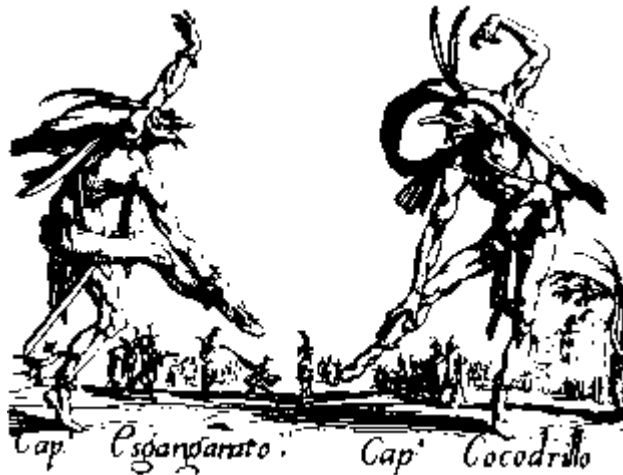
‘πό τις δυό πλευρές. Η ισχυρή παράδοση της γαλλικής μεσαιωνικής τέχνης πειλήθηκε στην αρχή από την εισβολή της ιταλικής μόδας, στην όποια οι ‘άλλοι ζωγράφοι δυσκολεύτηκαν να προσαρμοστούν, όπως κι οι συνάδελφοί τους στις Κάτω Χώρες, *σελίδα 357, Εικ. 228*. Άπ’ όλη την ιταλική τέχνη, ή υψηλή κοινωνία της εποχής διάλεξε τελικά τούς κομψούς και λεπτεπίλεπτους ανιεριστές τύπου Τσελλίνι, *Εικόνα 233*. Βλέπουμε την επίδρασή του στα λοζώντανα ανάγλυφα μιας κρήνης που σχεδίασε ο Γάλλος γλύπτης Jean ĩoujon (πέθανε τό 1566;), *Εικόνα 248*. Σ’ αυτές τις εξαίσια χαριτωμένες μορφές αϊ στόν τρόπο μέ τόν όποιο έχουν τοποθετηθεί στις στενές επιφάνειες πού ροορίζονταν γι’ αυτές, ύπάρχει κάτι από την εξεζητημένη κομψότητα τού Ιαρμιτζιανίνου καί τή δεξιοτεχνία τού Τζιανμπολόνια.

Μιά γενιά αργότερα, παρουσιάστηκε στη Γαλλία ένας καλλιτέχνης πού στή αρακτική του έμφανίστηκαν οί αλλόκοτες επινοήσεις τού ιταλικού Μανιερισμού συνδυασμένες με τό πνεύμα τού Πίτερ Μπρέγκελ: ό Jacques Callot (1592-

249

Ζάκ Καλλό
Μετ' ό Ιταλοί κλόονν,
 περ. 1622

Λεπτομέρεια
 χαλκογραφίας από τη
 σειρά «Balli di
 Sfessania»



1635) από τη Λωραίνη. Όπως ό Τιντορέττο, ή ακόμη κι ό Γκρέκο, ό Καλλό ενθουσιαζόταν από τούς εκπληκτικούς συνδυασμούς —ψηλόλιγνες μορφές και χώροι με απροσδόκητα πανοράματα— όπως ό Μπρέγκελ όμως, χρησιμοποίησε αυτά τά μέσα γιά νά περιγράψει τον παραλογισμό τού ανθρώπου, μέ σκηνές από τή ζωή τών απόκληρων, τών στρατιωτών, τών σακάτηδων, τών ζητιάνων και τών πλανόδιων ήθοποιών. *Εικόνα 249* Όταν όμως τό κοινό δέχτηκε πιά αυτά τά παράξενα θέματα, οι περισσότεροι ζωγράφοι τού καιρού του είχαν κιόλας στρέψει τήν προσοχή τους σέ νέα προβλήματα, πού συζητιόνταν στα έργαστήρια τής Ρώμης, τής Αμβέρσας και τής Μαδρίτης.

Ό Ταχτώ
Τζούκκαρο ενώ
γι'άίξεται στις
σκα/αχτες ενός
παλατιού. Τον
πα/χικολοοθεΐ
ό ηλικιωμένος
Μι/σηλόγγελος,
ί:ΐώ ή Φήμη
σολπίζει τό θρίαμβό
τοι> σ' όλο τόν
κόσμο, περ. 159°

Ι/έοιο του Φεντερίκο
 Τζούκκαρο· πενάκι
 και μελάνι πάνω σέ
 χαρτί. 26.2 x 4> ώ.
 Αλμπερτίνα, Βιέννη



19

ΟΡΑΣΗ ΚΑΙ ΟΡΑΜΑΤΑ

*Η καθολική Ευρώπη, τά πρώτα πενήντα χρόνια
τον δέκατου έβδομου αιώνα*

Η ιστορία τής τέχνης περιγράφεται συχνά ως διαδοχή από διαφορετικούς ρυθμούς. Μαθαίνουμε πώς τον ρομανικό ή νορμανδικό ρυθμό του δωδέκατου αιώνα, με τις στρογγυλεμένες του αψίδες, τον διαδέχτηκε ο γοτθικός, που είχε αψίδες μυτερές* τον γοτθικό ρυθμό τον αντικατέστησε ή 'Αναγέννηση, που πρωτοπαρουσιάστηκε στην Ίταλία στις αρχές του δέκατου πέμπτου αιώνα, για να διαδοθεί σιγά σιγά σε όλες τις χώρες τής Εύρώπης. Ο ρυθμός που ακολούθησε τήν 'Αναγέννηση ονομάζεται συνήθως Μπαρόκ. Ένώ όμως είναι εύκολο ν' αναγνωρίσει κανένας τούς προηγούμενους ρυθμούς από χαρακτηριστικά σημεία, τὰ πράγματα δυσκολεύουν με τό Μπαρόκ. Κι αυτό, γιατί από τήν 'Αναγέννηση και πέρα, σχεδόν ως τήν εποχή μας, οι αρχιτέκτονες χρησιμοποίησαν τις ίδιες βασικές φόρμες: κίονες, παραστάδες, γείσα, θριγκούς και διακοσμητικά μοτίβα που τὰ δανείζονταν από τὰ έρείπια τής κλασικής εποχής. Από μίαν άποψη λοιπόν μπορούμε να πούμε ότι ή αναγεννησιακή αρχιτεκτονική εξακολούθησε να υπάρχει από τήν εποχή του Μπρουνελλέσκι ως τις ημέρες μας, και πολλά αρχιτεκτονικά βιβλία άποκαλούν ολόκληρη τήν περίοδο Αναγέννηση. Από τήν άλλη μεριά, είναι φυσικό ότι μέσα σε τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα άλλαξαν τὰ γούστα και οι μόδες, κι έτσι καθιερώθηκαν διαφορετικές έτικέτες για να διακρίνεται ή άλλαγή των ρυθμών. Είναι περίεργο ότι πολλές από αυτές τις έτικέτες, που για μάς είναι άπλως ονόματα ρυθμών, ήταν στην αρχή λέξεις χλευαστικές ή ύβριστικές. Τή λέξη «γοτθικός» τήν πρωτοχρησιμοποίησαν οι τεχνοκρίτες τής Αναγέννησης για να ορίσουν έναν ρυθμό που τον θεωρούσαν βάρβαρο και που, όπως πίστευαν, τον έφεραν στην Ίταλία οι Γότθοι που κατέστρεψαν τή Ρωμαϊκή Αύτοκρατορία και λεηλάτησαν τις πόλεις τής Ίταλίας. Η λέξη «Μανιερισμός» διατηρεί ακόμη για πολλούς τήν αρχική της έννοια τής έπιτήδευσης και τής ρηχής μίμησης, ιδιότητες που απέδιδαν οι κριτικοί του δέκατου έβδομου αιώνα στους καλλιτέχνες του τέλους του δέκατου έκτου. Τον όρο «Μπαρόκ» τον χρησιμοποίησαν πρώτοι οι τεχνοκρίτες μιας νεότερης εποχής, που άποδοκίμαζαν τις τάσεις του δέκατου έβδομου αιώνα και ήθελαν να τις γελοιοποιήσουν. «Μπαρόκ» στην πραγματικότητα σημαίνει παράδοξο ή τερατώδες, και τό μεταχειρίστηκαν όσοι ύποστήριζαν πώς οι κλασικές αρχιτεκτονικές φόρμες δεν έπρεπε να χρησιμοποιούνται ή να συνδυάζονται ποτέ με άλλο τρόπο από εκείνον που ίσχυε στην Αρχαία Ελλάδα και στή Ρώμη. Η παραγνώριση των αυστηρών κανόνων τής κλασικής αρχιτεκτονικής έδειχνε για τούς έπικριτές αυτούς μίαν άξιοθρήνητη έλλειψη κα-

λαισθησίας, γΓ αυτό καί ονόμασαν τό ρυθμό «Μπαρόκ». Δεν είναι εύκολο νά παρακολουθήσουμε αυτές τις λεπτές διακρίσεις. Συνηθίσαμε πιά νά βλέπουμε στις πόλεις μας κτίρια πού αφηφούν τούς κανόνες τής κλασικής ἀρχιτεκτονικής ή τούς παρεξηγούν όλότελα. "Έτσι, δέν προσέχουμε πιά αὐτά τα θέματα, καί οί παλιές ἀντιδικίες μοιάζουν ἀσχετες μέ τ' ἀρχιτεκτονικά προβλήματα πού απασχολούν τον σημερινό ἄνθρωπο. Για μᾶς, μιά πρόσοψη ἐκκλησίας ὅπως στήν *Εικόνα 250* δέν εἶναι ἴσως καί τόσο ἐνδιαφέρουσα, μιά κι ἔχουμε δει τόσες πετυχημένες ἢ ἀποτυχημένες ἀπομιμήσεις κτιρίων αὐτοῦ τοῦ τύπου, ὥστε σχεδόν δέν γυρνᾶμε τό κεφάλι γιά νά τις κοιτάξουμε. "Όταν ὁμως ἡ ἐκκλησία χτίστηκε στή Ρώμη, τό 1575» ἦταν ενα κτίριο ἐπαναστατικό. Δέν ἐπρόκειτο ἀπλῶς γιά μιά ἀκόμη ἐκκλησία στή Ρώμη, ὅπου ὑπάρχουν τόσες ἐκκλησίες. Ἦταν ἡ ἐκκλησία τοῦ νεοσύστατου Τάγματος των Ἰησουιτών, πού ἡ ἰδρυσὴ του θεωρήθηκε τότε τό ἰσχυρότερο ἀντίδοτο ἐναντίον τής Μεταρρύθμισης στήν Εὐρώπη. Τό ἴδιο τό σχῆμα τής βασίστηκε σ' ενα νέο καί ἀσυνήθιστο σχέδιο· εἶχε κίολας ἀπορριφθεῖ ἡ ἀναγεννησιακή ιδέα τής στρογγυλῆς καί συμμετρικῆς ἐκκλησίας ὡς ἀκατάλληλης γιά τή θεία λειτουργία, καί τώρα ἐπινοήθηκε ενα νέο, ἀπλό καί πρωτότυπο σχέδιο πού ἐμελλε νά χρησιμεύσει γιά πρότυπο σέ ολόκληρη τήν Εὐρώπη. Ἡ ἐκκλησία θά εἶχε τό σχῆμα τοῦ σταυροῦ, πού θά εἶχε ἀπό πάνω εναν ψηλό καί ἐπιβλητικό θόλο. Στον ενιαίο, ἐπιμήκη ὀρθογώνιο χώρο, τό κεντρικό κλίτος, ὅπως λέγεται, τό ἐκκλησίασμα θά μπορούσε νά συγκεντρώνεται χωρίς ἐμπόδιο καί νά βλέπει τήν Αγία Τράπεζα, πού ὑψωνόταν ἐκεῖ ὅπου τελεῖωνε τό ὀρθογώνιο, καί πίσω τής ἦταν ἡ κόγχη, ἴδια στό σχῆμα μέ τις κόγχες τών παλιών βασιλικών. Γιά τήν ἀτομική προσευχή καί τή λατρεία τών ἁγίων υπήρχε, καί στις δύο πλευρές τοῦ κεντρικοῦ κλιτοῦς, μιά σειρά ἀπό μικρά παρεκκλήσια, τό καθένα μέ τή δική του Αγία Τράπεζα, καί δύο μεγαλύτερα παρεκκλήσια στις δύο ὀριζόντιες ἄκρες τοῦ σταυροῦ. Αὐτό τό σχέδιο εἶναι ἕνας ἀπλός καί εὐρηματικός τύπος ναοῦ, πού χρησιμοποιήθηκε πολὺ ἀπό τότε. Συνδυάζει τά κύρια χαρακτηριστικά τοῦ μεσαιωνικοῦ ναοῦ (τό μακρὺ, ὀρθογώνιο σχῆμα πού προβάλλει περισσότερο τή μεγάλη Ἁγία Τράπεζα) μέ τά ἐπιτεύγματα τής ἀρχιτεκτονικῆς τής Ἀναγέννησης, πού ἀπέδιδε τόση σημασία στοὺς μεγάλους ἐσωτερικούς χώρους, ὅπου τό φῶς ξεχύνεται ἀπό τον ἐπιβλητικό θόλο.

Ἐν κοιτάξουμε προσεκτικά τήν πρόσοψη τής ἐκκλησίας τοῦ Ἰησοῦ, πού χτίστηκε ἀπό τόν φημισμένο ἀρχιτέκτονα Giacomo della Porta (1541;-1602), καταλαβαίνουμε ἀμέσως γιατί θά πρέπει νά ἐντυπωσίασε πραγματικά τούς συγχρόνους τής, πού θά τή θεώρησαν ὄχι λιγότερο καινούρια καί πρωτότυπη ἀπὸ ὅσο τό ἐσωτερικό τοῦ ναοῦ. Διακρίνουμε ἀμέσως πῶς ἀποτελεῖται ἀπὸ στοιχεῖα τής κλασικῆς ἀρχιτεκτονικῆς: οἱ κίονες (ἢ μᾶλλον οἱ ἡμικυκλικές κολόνες καί παραστάδες) στηρίζουν ἕνα ἐπιστύλιο πού βρίσκεται κάτω ἀπὸ ἕνα εἶδος «ὑπερώου», πού κι αὐτό μέ τή σειρά του στηρίζει τόν ἐπάνω ὀροφο. Ἀκόμη καί ἡ διάταξη αὐτῶν τών τμημάτων βασίζεται σέ στοιχεῖα κλασικῆς ἀρχιτεκτονικῆς: ἡ μεγάλη κεντρική εἰσοδος, πού τήν πλαισιώνουν κίονες, μέ δύο μικρότερες εἰσόδους στις δύο πλευρές, θυμίζει τή δομή τών ἀψίδων θριάμβου, *σελίδα ng, Εικόνα 74** πού (τό ἐπαναλαμβάνουμε) εἶχε χαραχτεῖ τόσο

250

Τζιάκομο ντέλλα

Πόρτα

'Εκκλησία του

Τησοῦ, Ρώμη,

περ. 1575-7

Εκκλησία του

πρώτου Μπαρόκ



έντονα στο μυαλό του αρχιτέκτονα, όσο μιά βασική συγχορδία στη μνήμη του μουσικού. Δεν υπάρχει τίποτε σε τούτη την απλή κι υποβλητική πρόσοψη που νά δείχνει πώς άφηψαν σκόπιμα τούς κλασικούς κανόνες για χάρη κάποιας εξεζητημένης παραξενιάς. Ό τρόπος ωστόσο με τον όποιο αφομοιώνονται τά κλασικά στοιχεία σ' έναν νέο ρυθμό μαρτυρεί πώς οι κλασικοί κανόνες, ακόμη και οι αρχές της 'Αναγέννησης, έχουν πιά ξεπεραστεί. Τό πιο εντυπωσιακό στοιχείο σ' αυτή την πρόσοψη είναι ή διπλή χρήση τού κάθε κίονα, της κάθε παραστάδας, σάν νά ήθελε ό άρχιτέκτονας νά δώσει στο κτίριο μεγαλύτερο πλούτο, ποικιλία και επισημότητα. Τό δεύτερο χαρακτηριστικό είναι ή φροντίδα του ν' άποφύγει την επανάληψη και τή μονοτονία και νά διαμορφώσει έτσι τά επιμέρους στοιχεία ώστε νά δημιουργήσει μιά ένταση στο κέντρο, όπου ή κεντρική είσοδος υπογραμμίζεται με τό διπλό πλαίσιο. "Αν κοιτάξουμε παλαιότερα κτίρια που άποτελούνται από ανάλογα στοιχεία, διαπιστώνουμε άμέσως τή μεγάλη αλλαγή στο χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής. Τό «Παρεκκλήσιο των Πάτσι» τού Μπρουνελλέσκι, *σελίδα 226, Εικόνα 147*, φαίνεται συγκριτικά τόσο πιο ανάλαφρο και χαριτωμένο, με την εξαίσια απλότητά του, και τό «Τεμπέττο» τού Μπραμάντε, *σελίδα 290, Εικόνα 189*, είναι σχεδόν άυστηρό, με τή διαυγή και άμεση διάταξη του. 'Ακόμη κι ή περίτεχνη χλιδή της Βιβλιοθήκης τού Σανσοβίνο, *σελίδα 326, Εικόνα 209*, μοιάζει συγκριτικά απλή, καθώς επαναλαμβάνεται πολλές φορές τό ίδιο σχήμα. "Αν δεις ένα κομμάτι εκείνου τού σχήματος, τό έχεις δει όλο. Στην πρόσοψη που έκανε ό Ντέλλα Πόρτα για την πρώτη εκκλησία των 'Ιησουιτών, τά πάντα έξαρτώνται από την εντύπωση που δίνει ή σύνθεση στο σύνολό της. "Όλα άφομοιώνονται σ' έναν εύρύ και πολύπλοκο ρυθμό. "Ίσως τό πιο χαρακτηριστικό γνώρισμα τού έργου, από αυτή την άποψη, είναι ή έγνοια τού

αρχιτέκτονα νά συνδέσει τὰ ἐπάνω μέ τὰ κάτω πατώματα. Χρησιμοποιεί μιὰ μορφή έλικας πού δεν έχει καμιά σχέση μέ την κλασική άρχιτεκτονική. Δεν έχουμε παρά νά φανταστούμε μιὰ τέτοια φόρμα σ' έναν ελληνικό ναό ή σ' ένα ρωμαϊκό θέατρο, γιά νά δούμε πόσο έντελώς άταίριαστα θά ήταν. Και πραγματικά, αυτές οί καμπύλες και οί έλικες εϋθύνονται γιά πολλές άπό τις επικρίσεις πού έκτοξεύθηκαν έναντίον του Μπαρόκ άπό τούς οπαδούς τής καθαρής κλασικής παράδοσης. Αν όμως σκεπάσουμε μ' ένα κομμάτι χαρτί τὰ έπίμαχα διακοσμητικά στοιχεία καί προσπαθήσουμε νά φανταστούμε τό κτίριο δίχως αυτά, θά παραδεχτούμε πώς δεν είναι μόνο διακοσμητικά. Χωρίς αυτά, τό κτίριο θά «διαλυόταν». Αϋτά δημιουργούν τήν απαραίτητη συνοχή καί ενότητα πού επιδίωξε ό άρχιτέκτονας. Μέ τήν πάροδο του χρόνου, οί δημιουργοί του Μπαρόκ χρησιμοποίησαν ακόμη πιο τολμηρά κι ασυνήθιστα τεχνάσματα γιά νά πετύχουν τήν απαραίτητη ενότητα σέ μεγάλες έπιφάνειες. Άπομονωμένα, αυτά τὰ εϋρήματα είναι συχνά ακατανόητα, αλλά σέ όλα τὰ καλά κτίρια είναι ουσιαστικά γιά τις έπιδιώξεις του αρχιτέκτονα.

Ή πορεία τής ζωγραφικής μετά τό άδιέξοδο του Μανιερισμού καί ή δημιουργία ενός στύλ μέ πολύ μεγαλύτερες δυνατότητες άπ' όσες είχε τό στύλ των παλαιότερων μεγάλων ζωγράφων, υπήρξε άπό μερικές άπόψεις ανάλογη μέ τήν πορεία τής άρχιτεκτονικής Μπαρόκ. Στούς μεγάλους πίνακες του Τιντορέττο καί του Γκρέκο παρακολουθήσαμε τήν άνάπτυξη μερικών ιδεών πού γίνονταν όλο καί πιο σημαντικές στήν τέχνη του δέκατου έβδομου αιώνα: τήν έμφαση στο φώς καί τό χρώμα, τήν παραμέληση τής άπλής έξισορρόπησης καί τήν προτίμηση γιά πιο περίπλοκες συνθέσεις. Ή ζωγραφική, ωστόσο, του δέκατου έβδομου αιώνα δεν είναι άπλώς ή συνέχεια του Μανιερισμού. Οί άνθρωποι τής έποχής, τουλάχιστον, δεν πίστευαν πώς είναι. Θεωρούσαν πώς ή τέχνη είχε φτάσει σέ μιὰ έπικίνδυνη ρουτίνα καί πώς έπρεπε νά βγει άπό αϋτήν. Άρεσε τότε στόν κόσμο νά συζητά γιά τήν τέχνη. Στή Ρώμη, ειδικά, υπήρχαν καλλιεργημένοι άνθρωποι πού μιλούσαν γιά τις διάφορες «τάσεις» ανάμεσα στούς καλλιτέχνες τής έποχής τους, πού τούς άρεσε νά τούς συγκρίνουν μέ τούς παλαιούς δασκάλους καί νά παίρνουν μέρος στις διαφωνίες καί στις δολοπλοκίες των καλλιτεχνών. Τούτες οί συζητήσεις ήταν κάτι καινούριο στόν κόσμο τής τέχνης. Είχαν άρχίσει ουσιαστικά τον δέκατο έκτο αιώνα, γύρω άπό θέματα όπως αν ή ζωγραφική ήταν καλύτερη άπό τή γλυπτική, ή αν τό σχέδιο ήταν πιο σημαντικό άπό τό χρώμα, ή τό αντίθετο (οί Φλωρεντινοί ύποστήριζαν τήν ύπεροχή του σχεδίου, οί Ενετοί του χρώματος). Τώρα τό θέμα τής συζήτησης ήταν διαφορετικό: μιλούσαν γιά δυο καλλιτέχνες πού ήρθαν στή Ρώμη άπό τή βόρεια Ίταλία καί πού οί μέθοδοί τους τούς φαίνονταν άπόλυτα αντίθετες. Ήταν ό Annibale Carracci άπό τήν Μπολόνια (1560-1609) καί ό Michelangelo da Caravaggio (1573-1610) άπό ένα χωριό κοντά στο Μιλάνο. Καί οί δυο καλλιτέχνες φαίνονταν κουρασμένοι άπό τό Μανιερισμό. Ό τρόπος όμως μέ τον όποιο είχαν ξεπεράσει τήν έπιτήδευσή του ήταν πολύ διαφορετικός. Ό Καρράτσι άνήκε σέ μιὰ οικογένεια ζωγράφων πού είχαν σπουδάσει τήν τέχνη τής Βενετίας καί του Κορρέτζιο. Όταν έφτασε στή Ρώμη, γοητεύθηκε άπό τὰ έργα του Ραφαήλ, τον όποιο θαύμαζε άπεριόριστα. Προσπάθησε νά συλλάβει ξανά



251

Αννίπαλε
Καρράτσι

*Η Παναγία θρηνεί
τον Χριστό.*
1599-1600

Εικόνα για την Άγια
Τράπεζα, λάδι πάνω
σέ μοκταμά.
150' > 49' εκ.
Μουσείο
Καποντιμόντε.
Νεάπολη

κάτι από την απλότητα και την ομορφιά τους, άχτι νά τά μάχεται συνειδητά, όπως οι μανιεριστές. Οι τεχνοκρίτες αργότερα υποστήριξαν πώς επιδίωξη του ήταν νά μιμηθεί τὰ καλύτερα στοιχεία από όλους τούς μεγάλους ζωγράφους. Είναι απίθανο νά είχε καταστρώσει ποτέ ένα τέτοιο πρόγραμμα (πού λέγεται «έκλεκτισμός»). Αυτό έγινε αργότερα, από τις άκαδημίες και τις σχολές καλών τεχνών, πού χρησιμοποίησαν' γιά πρότυπο τή δική του τέχνη. Ό Καρράτσι ήταν γνήσιος καλλιτέχνης, καί δέν θά μπορούσε ποτέ νά υιοθετήσει μιá τόσο ανόητη ιδέα. Σύνθημα, ώστόσο. τής παράταξης του ανάμεσα στις κλίκες τής Ρώμης ήταν ή καλλιέργεια τής κλασικής ομορφιάς. Οί προθέσεις του είναι φανερές στον πίνακα γιά 'Αγία Τράπεζα πού παριστάνει τήν Παναγία νά θρηνεί τον νεκρό Χριστό, *Εικόνα 251*. Δέν έχουμε παρά νά ανακαλέσουμε στή μνήμη μας τό βασανισμένο σώμα του Χριστού του Γκρύνεβαλντ, *σελίδα 351*, *Εικόνα 224*. Υώ νά καταλάβουμε πόσο πρόσεξε ό Άννίπαλε Καρράτσι νά μή μάς



Ιυμίζει τη φρίκη του θανάτου καί την αγωνία του πόνου. Ή εικόνα έχει διάταξη

όσο απλή κι αρμονική, όσο και ή διάρθρωση μιας ζωγραφιάς τής πρώιμης Αναγέννησης. Δεν θά τήν παίρναμε όμως εύκολα γιά πίνακα αναγεννησιακό.

□ τρόπος με τον όποιο τό φως παίζει πάνω στο σώμα του Σωτήρα, ή επίκληση ττά συναισθηματά μας, είναι κάτι πολύ διαφορετικό, είναι Μπαρόκ. Είναι ;ύκολο ν' απορρίψουμε ένα τέτοιο έργο γιά τό συναισθηματισμό του, δεν πρέ- :ει όμως νά ξεχάσουμε τό σκοπό πού εξυπηρετούσε. Είναι μιá εικόνα γιά τήν Αγία Τράπεζα, πού προοριζόταν νά τή βλέπει κανείς σε ώρα προσευχής καί ,ατρείας, με κεριά νά καίνε μπροστά της.

"Όπως κι άν φαίνονται σ' εμάς οί μέθοδοι τού Καρράτσι, ό Καραβάτζιο κι οι ιπαδοί του δέν εκτιμούσαν ιδιαίτερα τή δουλειά του. Είναι αλήθεια πώς οί δυο ωγράφοι ήταν φίλοι, πράγμα δύσκολο γιά τον Καραβάτζιο, πού ήταν ατίθασος αϊ εύέξαπτος, εύκολα θιγόταν καί μπορούσε ακόμη καί νά μαχαιρώσει άνθρω- :ο. Τό έργο του όμως ήταν διαφορετικό από τό έργο τού Καρράτσι. Ό φόβος ής άσκήμιας ήταν γι' αὐτόν αξιοκαταφρόνητη αδυναμία. Αὐτός αναζητούσε ήν αλήθεια, τήν αλήθεια όπως τήν έβλεπε. Δέν τού άρεσαν τά κλασικά πρότυπα αϊ δέν είχε κανένα σεβασμό προς τήν «ιδανική ομορφιά». Ήθελε νά καταργή- σει τή σύμβαση καί νά ξανασκεφτεῖ τήν τέχνη σάν κάτι καινούριο, σελίδες ιο-

Καραβάτζιο

Ο άπιστος θωμάς,

περ. 1002-3

Λάδι πάνω σέ

μουσαμά,

107 x 146 εκ.

Ίδρυμα Schlösser

και Gärten,

Σανσουσί, Πότσδαμ

37, *Εικόνες 15. 16*. Μερικοί νόμισαν πώς κύριος σκοπός του ήταν να εντυπωσιάσει το κοινό και πώς δεν είχε κανένα σεβασμό ούτε για την ομορφιά ούτε για την παράδοση. Ο Καραβάτζιο ήταν ένας από τους πρώτους ζωγράφους που έγιναν στόχος αυτών των κατηγοριών και ο πρώτος που η άποψή του συνοψίστηκε από τους τεχνοκρίτες σε μία λέξη: τον είπαν «νατουραλιστή». Στην πραγματικότητα, ήταν πολύ μεγάλος και σοβαρός καλλιτέχνης για να σπαταλά τον καιρό του προσπαθώντας να εντυπωσιάσει. Ένώ οι κριτικοί συζητούσαν, εκείνος δούλευε. Και το έργο του δεν έχει χάσει τίποτα από την τόλμη του, τρεις αιώνες τώρα και περισσότερο από τότε που το δημιούργησε. "Ας πάρουμε τον πίνακα με θέμα τον Άποστολο Θωμά, *Εικόνα 252*. Οι τρεις απόστολοι που παρατηρούν τις πληγές του Χριστού, ο ένας χώνοντας το δάχτυλο στην πληγή του πλευρού του, δεν είναι καθόλου συμβατικές μορφές. Μπορούμε να φανταστούμε γιατί ένα τέτοιο έργο θα φαινόταν άσεβες, ακόμη και εξοργιστικό, σέ θρησκευόμενους ανθρώπους. Ο κόσμος τότε ήταν συνηθισμένος να βλέπει τους άποστόλους ως μορφές σεβάσμιες, τυλιγμένες με όμορφα πτυχωτά ρούχα, ενώ εδώ έμοιαζαν σαν κοινοί εργάτες, με ταλαιπωρημένα πρόσωπα και ρυτιδωμένα μέτωπα. 'Αλλά, θ' άπαντούσε ο Καραβάτζιο, ήταν εργάτες, γέροι και κουρασμένοι κοινοί άνθρωποι —κι όσο για την άπρεπη χειρονομία του άπιστου Θωμά, ή Καινή Διαθήκη το λέει καθαρά. Ο Ίησους λέει στο Θωμά: *«Φέρε τον δάκτυλό σου ώδε... και βιά/χ εις την πλευράν μου, και μή γίνου άπιστος, άλλα πιστός»* (Κατά Ιωάννην, Κ 27).

Ο «νατουραλισμός» του Καραβάτζιο, δηλαδή η επιδίωξη του να αντιγράψει τη φύση πιστά, είτε τη θεωρούμε άσχημη είτε ωραία, ήταν ίσως πιο ευλαβικός από την προσήλωση του Καρράτσι στην ομορφιά. Ο Καραβάτζιο θά διάβασε τη Γραφή πολλές φορές και θά μελέτησε τά λόγια της. Όπως οι άλλοι μεγάλοι καλλιτέχνες, ο Τζιόττο και ο Ντύρερ, έτσι και ο Καραβάτζιο προσπαθούσε να φανταστεί τά βιβλικά έπεισόδια σαν να συνέβαιναν μπροστά στά μάτια του, σαν να γίνονταν στο διπλανό σπίτι. Κι έκανε ό,τι μπορούσε για να είναι οι μορφές των άρχαίων κειμένων πιο πραγματικές και άπτές. Ακόμη κι ο τρόπος με τον όποιο χειρίζεται τό φώς και τη σκιά συντελεί σέ τούτο τό σκοπό. Τό φώς του δεν κάνει τό σώμα να μοιάζει χαριτωμένο και άβρό: είναι σκληρό, σχεδόν έκτυφλωτικό, σέ σχέση με τις σκοτεινές σκιές. Κάνει όμως τό παράξενο έπεισόδιο να προβάλλει με μία τιμιότητα που δεν δέχεται συμβιβασμούς, κάτι που λίγοι από τούς συγχρόνους του μπορούσαν να εκτιμήσουν, άλλα που επηρέασε άποφασιστικά τούς κατοπινούς καλλιτέχνες.

Ο Άννίπαλε Καρράτσι και ο Καραβάτζιο έπαψαν να είναι τής μόδας τον δέκατο ένατο αιώνα, τώρα όμως άρχίζει πάλι ν' αναγνωρίζεται ή άξια τους. Η ώθηση, ώστόσο, που έδωσαν στη ζωγραφική είναι άφάνταστη. Και οι δύο έγκαταστάθηκαν στη Ρώμη, που ήταν τότε τό κέντρο του πολιτισμένου κόσμου. Έκεί πήγαιναν καλλιτέχνες άπ' όλα τά μέρη τής Εύρώπης, έπαιρναν μέρος στις συζητήσεις για τη ζωγραφική, ταυτίζονταν με τη μία ή την άλλη μερίδα στις διαμάχες, μελετούσαν τούς παλαιούς ζωγράφους και γυρνούσαν τελικά στην πατρίδα τους μιλώντας για τις «νέες τάσεις» —όπως άκριβώς έκαναν οι μοντέρνοι καλλιτέχνες με τό Παρίσι. Ανάλογα με την έθνική τους παράδοση και

την ιδιοσυγκρασία τους, οι καλλιτέχνες διάλεγαν τή μια ή τήν άλλη από τις αντίπαλες σχολές στη Ρώμη, κι οι σημαντικότεροι αποκτοῦσαν τὸ δικό τους προσωπικό ιδίωμα, ἀφομοιώνοντας ὅσα ἔμαθαν ἀπὸ αὐτές τις ξένες τάσεις. Ἡ Ρώμη παραμένει ἀκόμη ἡ καλύτερη σκοπιά γιὰ νὰ κοιτάξει κανεὶς τὸ λαμπρὸ πανόραμα τῆς ζωγραφικῆς στis χώρες ποὺ υιοθέτησαν τὸν ρωμαϊκὸ καθολικισμό. Ἀπὸ τοὺς πολλοὺς Ἰταλοὺς καλλιτέχνες ποὺ διαμόρφωσαν τὸ στὺλ τους στὴ Ρώμη, ὁ πιο διάσημος ἦταν ἰσὼς ὁ Guido Reni (1575-1642) ἀπὸ τὴν Μπολόνια, ποὺ, ὕστερα ἀπὸ ἓνα σύντομο διάστημα δισταγμοῦ, ἀκολούθησε τὴ σχολὴ τοῦ Καρράτσι. Ἡ φήμη του, ὅπως καὶ ἡ φήμη τοῦ δασκάλου του, ἦταν κάποτε ἀφάνταστα μεγαλύτερες ἀπ' ὅ,τι εἶναι σήμερα, *σελίδα 22, Εἰκόνα χ*. Ἐναν καιρὸ, τὸ ὄνομά του ἦταν ἰσάξιο με τοῦ Ραφαήλ, καὶ βλέποντας τὴν *Εἰκόνα 255*, ἴσιος νὰ καταλάβουμε γιὰτί. Ὁ Ρένι ζωγράφησε αὐτὴ τὴν τοιχογραφία στο τὰβάνι ἑνὸς παλατιοῦ στὴ Ρώμη, τὸ 1614. Παριστάνει τὴν Ἀουρόρα (Ἀὐγή) καὶ τὸν νεαρὸ Ἀπόλλωνα, τὸ θεὸ τοῦ ἡλίου, πάνω στο ἄρμα του, ἐνὼ γύρω του χορεύουν με τὸν φαιδρὸ ρυθμὸ τους οἱ ὁμορφες παρθένες (οἱ Ὑμεραι) καὶ πορεύεται ἓνα παιδί με δαυλὸ, ὁ Αὐγερινός. Εἶναι τέτοια ἡ ομορφιά κι ἡ χάρη τῆς εἰκόνας με τὴν ολόλαμπρη μέρα ποὺ ἀνατέλλει, ὥστε μπορούμε νὰ καταλάβουμε γιὰτί θύμιζε τὸν Ραφαήλ καὶ τίς τοιχογραφίες τῆς Φαρνεζίνα, *σελίδα 378, Εἰκόνα 204*. Πράγματι, ὁ Ρένι ἤθελε νὰ φέρει στὴ μνήμη τὸν μεγάλο δάσκαλο ποὺ βάλθηκε νὰ συναγωνιστεῖ. "Ἄν οἱ μοντέρνοι κριτικοὶ συχνὰ δὲν ἐκτιμουν αρκετὰ τὸ ἔργο τοῦ Ρένι, αὐτὸς ἰσὼς εἶναι ὁ λόγος. Νιώθουν, ἢ φοβούνται, πὼς αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ μίμηση ἑνὸς ἄλλου ζωγράφου ἔκανε τὴ δουλειὰ τοῦ Ρένι πολὺ ἀτολμη καὶ προμελετημένη στὴν ἀναζήτηση τῆς ἀγνῆς ομορφιάς. Δὲν χρειάζεται νὰ φιλονικούμε γιὰ τέτοιες διακρίσεις. Εἶναι ἀσφαλῶς ἀλήθεια πὼς ὁ Ρένι διέφερε ἀπὸ τὸν Ραφαήλ στὴ συνολικὴ του στάση. Στὴν περίπτωσή τοῦ Ραφαήλ, ἔχουμε τὴν αἴσθησή πὼς ἡ ομορφιά κι ἡ ἁρμονία πῆγάζαν αὐθόρμητα ἀπὸ τὴ φύση καὶ τὴν τέχνη του· ἀντίθετα, στὴν περίπτωσή τοῦ Ρένι νιώθουμε πὼς ἀποφάσισε νὰ ζωγραφίζει ἔτσι γιὰ λόγους ἀρχῆς καὶ πὼς, ἂν οἱ μαθητὲς τοῦ Καραβάτζιο τὸν εἶχαν πείσει τυχαία πὼς εἶχε ἀδικο, θὰ υιοθετοῦσε

253

Γκουίντο Ρένι
Αουρόρα, 1614Νωπογραφία,
περ. 280 x 1700 ἐκ.
Παλάτσο
Παλλαβιτσίνι-
Ροσπλιόζι, Ρώμη



254

Νικολά Πουσσεν
«Et in Arcadia ego»
 («Βρίσκομαι
 ακόμη και στην
 Αρκαδία»),
 1638-9

Λάδι πάνω σε
 μουςαμά,
 85 χ 121 εκ.
 Λούβρο, Παρίσι

κάποιο άλλο στυλ. Δεν ήταν όμως υπεύθυνος ό Ρένι αν τὰ θέματα αρχής είχαν αναπτυχθεί τόσο πολύ ώστε είχαν διαποτίσει τή σκέψη καί τις κουβέντες κριτικών καί ζωγράφων. Κανένας δέν έφταιγε. Ή τέχνη είχε εξελιχθεί σέ τέτοιο βαθμό, ώστε μοιραία ό καλλιτέχνης αποκτούσε επίγνωση τού πλήθους τών μεθόδων πού βρίσκονταν στή διάθεσή του. Μιά καί τó παραδεχτούμε αυτό, είμαστε σέ θέση νά θαυμάσουμε τόν τρόπο μέ τόν όποιο ό Ρένι πραγματοποίησε τó πρόγραμμά του περί ομορφιάς, άπορρίπτοντας συνειδητά ό,τι θεωρούσε ταπεινό καί άσχημο στή φύση ή αταίριαστο μέ τὰ ύψηλά του ιδεώδη, καί πώς ή αναζήτησή του γιά φόρμες πιο τέλειες καί πιο ιδανικές από τήν πραγματικότητα στέφθηκε μέ έπιτυχία. Ό Καρράτσι, ό Ρένι κι οι οπαδοί τους ήταν πού διαμόρφωσαν τήν έννοια τής έξιδανίκευσης, τής «ώραιοποίησης» τής φύσης, μέ μέτρο τὰ κριτήρια πού επέβαλλαν τὰ κλασικά άγάλματα. Όνομάζουμε αυτή τήν τάση «νεοκλασικισμό» ή «άκαδημαϊσμό», σέ αντίθεση μέ τήν κλασική τέχνη, πού δέν τή δεσμεύει κανένας φορμαλισμός. Οι άντιδικίες γύρω από αυτό τó θέμα δέν θά πάψουν, κανένας όμως δέν άρνιέται πώς άνάμεσα στους οπαδούς τού νεοκλασικισμού ύπήρξαν μεγάλοι καλλιτέχνες, καί μάς φανέρωσαν έναν κόσμο άγνόητας καί ομορφιάς, πού δίχως αυτόν θά ήμασταν πío φτωχοί.

Ό μεγαλύτερος από τούς «ακαδημαϊκούς» ζωγράφους ήταν ό Nicolas Poussin (1594- *665), ένας Γάλλος πού έκανε τή Ρώμη δεύτερη πατρίδα του. Ό Πουσσεν μελέτησε τὰ κλασικά άγάλματα μέ πολύ ζήλο, γιατί ή ομορφιά τους θά τόν βοηθούσε νά έκφράσει τó όραμα ξεχασμένων τόπων όπου βασίλευε ή άθωότητα καί ή μεγαλοπρέπεια. Ή *Εικόνα 254* αντιπροσωπεύει ένα από τὰ πιο



γνωστά επιτεύγματα της επίμονης μελέτης του. Δείχνει ένα γαλήνιο ηλιόλουστο μεσογειακό τοπίο. Ώραιοι νέοι και μια όμορφη σοβαρή κοπέλα είναι μαζεμένοι γύρω από κάποιο πέτρινο μνήμα. "Ένας από τους βοσκούς —γιατί πρόκειται για βοσκούς, όπως μαρτυρούν τὰ στεφάνια στο κεφάλι κι οί γκλίτσες τους— έχει γονατίσει και προσπαθεί νά διαβάσει τήν επιγραφή τού τάφου, ενώ ένας άλλος δείχνει τήν επιγραφή κοιτάζοντας τήν όμορφη βοσκοπούλα πού, όπως και ό σύντροφός της απέναντι, στέκει σιωπηλή και μελαγχολική. Ή επιγραφή είναι γραμμένη στά λατινικά: «ET IN ARCADIA EGO», πού σημαίνει «Βρίσκομαι ακόμη και στήν Άρκαδία», δηλαδή εγώ, ό Θάνατος, διαφεντεύω ακόμη και στον ειδυλλιακό όνειρότοπο των βουκολικών. Καταλαβαίνουμε τώρα γιατί οί μελαγχολικές μορφές αντικρίζουν τό μνήμα μέ μιά έξαισία χειρονομία δέους και περίσκεψης και θαυμάζουμε ακόμη πιο πολύ τήν ομορφιά τής κίνησης, όπως περνά από τον ένα βοσκό στον άλλο. Ή διάταξη μοιάζει άπλή, όμως ή άπλότητά της προϋποθέτει τεράστια καλλιτεχνική γνώση. Μόνο μιά τέτοια γνώση θά μπορούσε νά υποβάλει τούτο τό νοσταλγικό όραμα γαλήνης, όπου ό θάνατος έχει πιά χάσει τή φρίκη του.

255

Κλώντ Λορραίν

**Τοπίο με θυσία στον
Άπόλλωνα,**
1662-3

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
174 X 220 εκ.
Αβαιείο Anglesey.
Καΐμπριτζερ

Τά έργα ενός άλλου έξιταλισμένου Γάλλου έγιναν ξακουστά για την ίδια αυτή διάθεση νοσταλγικής ομορφιάς. Ο Claude Lorrain (1600-82) ήταν έξι περίπου χρόνια νεότερος από τον Πουσσέν. Ο Κλώντ μελέτησε τό τοπίο της ρωμαϊκής υπαίθρου, τούς λόφους και τις πεδιάδες γύρω από τη Ρώμη με τις θαυμάσιες αποχρώσεις των χωρών του Νότου και τις υποβλητικές αναμνήσεις του παρελθόντος. Όπως ο Πουσσέν, έδειξε με τις μελέτες του πώς ήταν ένας απaráμιλλος τεχνίτης της ρεαλιστικής αναπαράστασης της φύσης, και τά σχέδια των δέντρων του είναι πράγματι χαρά των ματιών. Για τά μεγάλα έργα του όμως και για τά χαρακτηριστικά του διάλεγε μόνο θέματα που τά θεωρούσε άξια ενός τοπίου ονειρικού της παλιάς έποχής, και τά βύθιζε ολόκληρα σ' ένα χρυσαφένιο φώς ή σέ μιάν ασημένια ατμόσφαιρα που μεταμόρφωναν τά πάντα, *Εικόνα 255*. Ο Κλώντ Λορραίν πρώτος άνοιξε τά μάτια τών ανθρώπων στην άνυπέρβλητη ομορφιά της φύσης, και για έναν σχεδόν αιώνα ύστερα από τό θάνατό του, οι ταξιδιώτες έκριναν τό πραγματικό τοπίο σύμφωνα με τά δικά του κριτήρια. "Αν τούς θύμιζε τά όράματά του, τό θεωρούσαν ώριο και σταματούσαν νά τό απολαύσουν. Οι "Αγγλοι άριστοκράτες προχώρησαν ακόμη περισσότερο, αναπλάθοντας τά τοπία που τούς ανήκαν, κήπους και πάρκα, πάνω στα ιδανικά του Κλώντ Λορραίν για την ομορφιά. "Έτσι, πολλές απόψεις της άγγλικής υπαίθρου θά έπρεπε πραγματικά νά είχαν την ύπογραφή του Γ άλλου ζωγράφου που έζησε στην Ίταλία και υιοθέτησε τις ιδέες του Καρράτσι.

"Ένας μόνο καλλιτέχνης από τό Βορρά είχε άμεση επαφή με την ατμόσφαιρα της έποχής του Καρράτσι και του Καραβάτζιο στη Ρώμη, κι αυτός ήταν μιá γενιά μεγαλύτερος από τόν Πουσσέν και τόν Κλώντ, στην ήλικία περίπου του Γκουίντο Ρένι. Ο Φλαμανδός Peter Paul Rubens (**1577**-1640) πήγε στη Ρώμη τό 1600, όταν ήταν είκοσι τριών χρονών, που είναι ίσως ή πιο εύεπηρεάστη ήλικία. Θά είχε παρακολουθήσει πολλές παθιασμένες συζητήσεις για την τέχνη και θά μελέτησε πολλά νέα και παλαιά έργα, όχι μόνο στη Ρώμη, αλλά και στη Γένοβα και τη Μάντοβα, όπου είχε μείνει αρκετό καιρό. Παρακολουθούσε και μάθαινε με έντονο ενδιαφέρον, δέν φαίνεται όμως ν' άκολουθήσε καμιά ομάδα ή «κίνηση». Παρέμεινε ουσιαστικά Φλαμανδός καλλιτέχνης: ένας καλλιτέχνης από τη χώρα όπου είχαν ζήσει και είχαν δουλέψει ο Βάν Άνκ, ο Βάν ντέρ Βένντεν και ο Μπρέγκελ. Οι Φλαμανδοί αυτοί ζωγράφοι είχαν πάντοτε επικεντρώσει τό ενδιαφέρον τους στις ποικιλόμορφες έπκράνειες τών πραγμάτων: προσπάθησαν νά χρησιμοποιήσουν όλα τά μέσα που κατείχαν για ν' αποδώσουν την υφή του ύφασματος και της ζωντανής σάρκας, δηλαδή νά ζωγραφίσουν όσο πιστά γίνεται ό,τι βλέπει τό μάτι. Δέν τούς άπασχολούσαν τά κριτήρια της ομορφιάς, που ήταν ιερά για τούς Ίταλούς συναδέλφους τους, κι ούτε καν νοιάζονταν πολύ για τό αν τό θέμα ήταν άρκετά σοβαρό ή όχι. Ο Ρούμπενς είχε μεγαλώσει μέσα σέ αυτή την παράδοση, και όλος ο θαυμασμός του για τη νέα τέχνη που αναπτυσσόταν στην Ίταλία δέν (ραίνεται νά κλόνισε τη βασική του πίστη, πώς δουλειά του ζωγράφου ήταν νά ζωγραφίζει τόν γύρω του κόσμος: νά ζωγραφίζει ό,τι του άρεσε και νά μάς κάνει νά νιώθουμε πώς χαίρεται την πολύμορφη ζωντανή ομορφιά τών πραγμάτων. Μιá τέτοια αντιμετώπιση δέν έρχόταν σέ σύγκρουση με την τέχνη του Καραβάτζιο και του Καρράτσι. Στον Ρούμπενς άρεσε ο τρόπος

μέ τον όποιο ό Καρράτσι καί ή σχολή του ξαναζωντάνεψαν στη ζωγραφική τά κλασικά θέματα καί τούς μύθους καί δημιούργησαν εντυπωσιακές θρησκευτικές εικόνες γιά τούς πιστούς. Θαύμαζε όμως καί τή δίχως συμβιβασμούς ειλικρίνεια μέ τήν όποια ό Καραβάτζιο μελετούσε τή φύση.

"Όταν ό Ροϋμπενς γύρισε στην Άμβέρσα τό 1608, στά τριάντα ένα του χρόνια, ήταν ένας άνθρωπος πού είχε μάθει ό,τι θά μπορούσε νά μάθει· είχε αποκτήσει τέτοια ευκολία στο χειρισμό τού πινέλου καί των χρωμάτων, στην αναπαράσταση τού γυμνού καί τών πτυχών των φορεμάτων, τού σπλισμού καί των κοσμημάτων, τών ζώων καί τών τοπίων, πού κανένας δέν μπορούσε νά παραβγεί μαζί του στη βόρεια Εύρώπη. Οί περισσότεροι προγενέστεροι του καλλιτέχνες στις Κάτω Χώρες είχαν ζωγραφίσει σέ μικρή κλίμακα. Ό Ροϋμπενς είχε φέρει από τήν Ίταλία τήν προτίμηση γιά μεγάλους πίνακες πού στόλιζαν εκκλησίες καί παλάτια, πράγμα πού ταίριαζε μέ τις απαιτήσεις τών ηγεμόνων καί τών ισχυρών. Είχε μάθει πώς νά τοποθετεί τις μορφές σέ μεγάλη κλίμακα καί πώς νά χρησιμοποιεί τό φώς καί τά χρώματα γιά νά γίνεται ή γενική εντύπωση εντονότερη. Ή *Εικόνα 236*, σχέδιο γιά έργο επάνω από τήν Άγία Τράπεζα μιας εκκλησίας στην Άμβέρσα, φανερώνει πόσο καλά είχε μελετήσει τούς Ίταλούς τής προηγούμενης γενιάς καί πόσο τολμηρά ανέπτυξε τις ιδέες τους. Πρόκειται γιά τό παλιό παραδοσιακό θέμα τής Παναγίας μέ άγιους, μέ τό όποίο είχαν καταπιαστεί οί καλλιτέχνες από τήν εποχή τού «Δίπτυχου Ουίλτον», *σελίδες 216-17, Εικόνα 143*, τής «Παναγίας» τού Μπελλίνι, *σελίδα 327, Εικόνα 208*, ή τής «Παναγίας τού Πέζαρο» τού Τισιανού, *σελίδα 33°*, *Εικόνα 210*, κι αξίζει νά κοιτάξουμε πάλι τις προηγούμενες εικόνες γιά νά διαπιστώσουμε μέ πόση ευκολία κι έλευθερία χειρίστηκε ό Ροϋμπενς αυτό τό θέμα. Μέ τήν πρώτη ματιά βλέπουμε πώς υπάρχει περισσότερη κίνηση, περισσότερος χώρος, περισσότερο φώς, πώς στην εικόνα αυτή υπάρχουν πιο πολλές μορφές άπ' όσες σέ όποιαδήποτε άλλη από τις παλαιότερες εικόνες. Οί άγιοι συνωστίζονται κοντά στον ψηλό θρόνο τής Παναγίας, ένα πλήθος γιορταστικό. Στο πρώτο πλάνο, ό επίσκοπος Άγιος Αύγουστίνος, ό μάρτυρας "Άγιος Λαυρέντιος κι ό καλόγερος "Άγιος Νικόλαος τού Τολεντίνο οδηγούν τό θεατή προς τό αντικείμενο τής λατρείας τους. Ό "Άγιος Γεώργιος μέ τό δράκοντα κι ό "Άγιος Σεβαστιανός μέ φαρέτρα καί βέλη κοιτάζονται στά μάτια μέ ζωηρή συγκίνηση, ενώ ένας πολεμιστής, μέ τό φοίνικα τού μαρτυρίου στο χέρι, είναι έτοιμος νά γονατίσει μπροστά στο θρόνο. Μιά ομάδα από γυναίκες, πού έχουν ανάμεσά τους μία καλόγρια, παρακολουθούν εκστατικά τό κέντρο τής εικόνας, όπου μία νέα, μέ τή βοήθεια ενός μικρού άγγέλου, πέφτει στά γόνατα γιά νά δεχτεί ένα δαχτυλίδι από τον μικρό Χριστό, πού σκύβει προς τό μέρος της από τήν αγκαλιά τής μητέρας του. Πρόκειται γιά τήν παράδοση τού αρραβώνα τής Αγίας Αικατερίνης, πού είχε δει σ' ένα όραμα τή σκηνή, κι από τότε θεωρούσε πώς ήταν ή Νύμφη τού Χριστού. Ό Ίωσήφ κοιτάζει μέ καλοσύνη από τό πίσω μέρος τού θρόνου, καί ό "Άγιος Π έτρος μέ τον "Άγιο Παύλο —τον ένα τον αναγνωρίζουμε από τό κλειδί, τον άλλον από τό ξίφος— είναι βυθισμένοι σέ βαθύ στοχασμό. Οί δύο μορφές αποτελούν μιάν εντυπωσιακή αντίθεση στην επιβλητική παρουσία τού Αγίου Ίωάννη άπέναντι, πού στέκει μόνος, λουσμένος στο φώς, ύψώνο-

256

Πέτερ Πάουλ
Ροϋμπενς
*Ένθρονη Παναγία
μέ τό Βρέφος και
άγιοι,*
περ. 1627-8

Σχεδιάσμα γιά
μεγάλη εικόνα τής
Άγίας Τράπεζας
λάδι πάνω σέ κύλο,
802x555-5 εκ
Πινακοθήκη,
Κρατικά Μουσεία,
Βερολίνο





ντας τὰ χέρια σέ μια χειρονομία υπέρτατου θαυμασμού, ενώ δυο χαριτωμένοι μικροί άγγελοι τραβάνε τον άπρόθυμο άμνό του για νά τον ανεβάσουν στο θρόνο. Από τον ουρανό κατεβαίνουν ορμητικοί ένα ακόμη ζευγάρι μικροί άγγελοι, κρατώντας ένα δάφνινο στεφάνι πάνω από τό κεφάλι τής Παναγίας.

Άφού προσέξουμε τις λεπτομέρειες, πρέπει τώρα νά ξαναδούμε την εικόνα ολόκληρη. Θαυμάζουμε τή γενναιοδωρη πνοή μέ τήν όποια κατόρθωσε ό Ροϋμπενς νά συνδέσει όλες τις μορφές καί νά δώσει σέ όλη τή σύνθεση ένα κλίμα χαρούμενης καί γιορταστικής επισημότητας. Δεν είναι παράξενο τό γεγονός όπi ένας καλλιτέχνης πού είχε τή δυνατότητα νά δημιουργή-

σει τόσο τεράστιες εικόνες μέ τέτοια σιγουριά τού χεριού καί τής ματιάς, είχε περισσότερες παραγγελίες άπ' όσες μπορούσε νά εκτελέσει. Ό Ροϋμπενς όμως δέν στενοχωριόταν. Είχε μεγάλες οργανωτικές ικανότητες καί προσωπική γοητεία, καί πολλοί προικισμένοι ζωγράφοι στή Φλάνδρα ήθελαν νά δουλέψουν κοντά του γιά νά μάθουν. "Αν ή παραγγελία γιά μιá καινούρια εικόνα προερχόταν από εκκλησία ή από κανέναν πρίγκιπα ή βασιλιά, ό Ροϋμπενς, καμιά φορά, έκανε μόνον ένα μικρό χρωματιστό σχέδιο (ή *Εικόνα* 256 είναι ένα τέτοιο σχέδιο γιά μεγάλη σύνθεση). Οί μαθητές ή οί βοηθοί του μετέφεραν τις ιδέες του σέ ένα μεγάλο τελάρo, καί μόνον όταν τέλειωναν ό,τι τούς είχε αναθέσει, έπαιρνε κάποτε εκείνος τό πινέλο κι έβαζε μερικές πινελιές σ' ένα πρόσωπο ή σ' ένα μεταξωτό φόρεμα, ή άπάλυνε τις σκληρές αντίθεσεις. Είχε τήν αυτοπεποίθηση πώς τό πινέλο του μπορούσε αμέσως νά ζωντανέψει οτιδήποτε, κι είχε δίκιο. Γιατί αυτό ήταν τό μεγαλύτερο μυστικό τής τέχνης τού Ροϋμπενς: ή μαγική του ικανότητα νά ζωντανεύει καθετί πού άγγιζε, νά τά κάνει όλα ορμητικά, χαρούμενα, ζωντανά. Αυτή τήν ιδιότητα τή συνειδητοποιούμε καί τή θαυμάζουμε ιδιαίτερα σέ μερικά άπό τά άπλά σχέδια, *σελίδα* iό, *Εικόνα* /, καί τούς πίνακες πού έκανε γιά τό κέφι του. Ή *Εικόνα* 257 δείχνει τό κεφάλι ενός μικρού κοριτσιού, πιθανόν τής κόρης τού Ροϋμπενς. Έδώ δέν υπάρχουν τεχνάσματα στή σύνθεση ούτε λαμπερά ρούχα καί χείμαρροι άπό φώς. Είναι ένα άπλό κατά μέτωπο πορτρέτο, τό πρόσωπο ενός παιδιού. Κι όμως μοιάζει νά ζει καί νά πάλλεται σάν τή ζωντανή σάρκα. Συγκρινόμενες μ' αυτό, οί προσωπογραφίες άλλων εποχών φαίνονται απόμακρες κι άψυχες, όσο μεγάλες καί νά είναι ως έργα τέχνης. Είναι μάταιο νά προσπαθήσουμε νά αναλύσουμε πώς πέτυχε ό Ροϋμπενς αυτή τήν εντύπωση τής κεφάτης ζωντάνιας, έχει όμως σίγουρα σχέση μέ τις τολμηρές καί άβρές πινελιές άπό φώς μέ τις όποιες υποδήλωνε τά ύγρά

257

Πέτερ Πάουλ
Ροϋμπενς
*Κεφάλι παιδιού,
πιθανώς τής κόρης
τού καλλιτέχνη
Κλάρας Σερένας,*
περ. 1616

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
μονταρισμένο σέ
ξύλο, 33 * 26,3 εκ.
Κρατική Συλλογή
Τέχνης τού
Λιχτενστάιν, Vaduz

$$K^1 i \cdot ' " _k \cdot \ll t'.$$



Ιόλεμο στην Άγγλία. Από τη μιά μεριά, οι έλέω Θεού βασιλιάδες κι οι Αυλές :ους, πού τούς περισσότερους τούς ύποστήριζε ή Καθολική Έκκλησία —από :ήν άλλη, οι άνερχόμενες εμπορικές πόλεις, οι περισσότερες προτεσταντικές.)ι Κάτω Χώρες είχαν διχαστεί ανάμεσα στην προτεσταντική Όλλανδία, πού ίντιστεκόταν στην ισπανική «καθολική» κυριαρχία, καί στην καθολική Φλάν- >ρα, με πρωτεύουσα τήν Άμβέρσα, ύποταγμένη στήν Ίσπανία. Ό Ρούμπενς ίπέκτησε τή μοναδική του θέση ως ζωγράφος τού καθολικού στρατοπέδου, ιλλά δεχόταν παραγγελίες καί από τον Κάρολο Α' τής Άγγλίας, πού τού :δωσε τό άξίωμα τού ιππότη. Ταξιδεύοντας από Αυλή σέ Αυλή, ως τιμώμενος ,ένος, συχνά αναλάμβανε λεπτές πολιτικές καί διπλωματικές αποστολές, μέ :υριότερη τή μεσολάβηση γιά τή συμφιλίωση Άγγλίας καί Ίσπανίας. Παράλ- .ηλα, βρισκόταν σ' έπαφή μέ τούς λογίους τής έποχής κι αλληλογραφούσε ,ατινικά γιά θέματα έπιστημονικά, όπως ή αρχαιολογία καί ή τέχνη. Ή αυτο- προσωπογραφία του μέ τό ξίφος τού ευπατρίδη, *Εικόνα 258*, δείχνει πώς είχε :πίγνωση τής μοναδικής του θέσης, κι όμως δέν υπάρχει υπεροψία ή ματαιο- ιοξία στή διορατική ματιά του. Ό Ρούμπενς παρέμεινε γνήσιος καλλιτέχνης. Όι άλληγορικές εικόνες θεωρούνται συνήθως άνιαρές καί άφηρημένες, τήν ;ποχή τού Ρούμπενς όμως ήταν ένας κατάλληλος τρόπος γιά νά έκφράζονται ρισμένες ιδέες. Ή *Εικόνα 259* είναι μιά τέτοια περίπτωση, καί λένε πώς ό

259

**Πέτερ Πάουλ
Ρούμπενς**
*Άλληγορία γιά τά
αγαθά τής ειρήνης,*
1629-30
Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
203,5 x 298 εκ.
Εθνική
Πινακοθήκη,
Λονδίνο

Ρούμπενς την έφερε δώρο στον Κάρολο Α', όταν προσπαθούσε να τον πείσει να συνθηκολογήσει με την Ισπανία. Ό πίνακας αντιπαραβάλλει την εύλογη-μένη ειρήνη με τη φρίκη του πολέμου. Ή Αθηνά, ή θεά της σοφίας και των τεχνών, επιτίθεται εναντίον του "Άρη, που είναι έτοιμος να υποχωρήσει —ή φοβερή παρέα του, ή Έρινύα του πολέμου, έχει κιόλας πάρει δρόμο. Με την προστασία της Αθηνάς, οι χαρές της ειρήνης ανθίζουν, σύμβολα της γονιμότητας και της αφθονίας, όπως μόνον ο Ρούμπενς μπορούσε να τα συλλάβει: ή Ειρήνη που δίνει το στήθος της σ' ένα βρέφος για να θηλάσει, ένας φαύνος που κοιτάζει με απόλαυση τους λαμπρούς καρπούς, *Εικόνα 260*, ή υπόλοιπη παρέα του Βάκχου, μαινάδες που χορεύουν, κρατώντας χρυσάφι και θησαυρούς, κι ένας πάνθηρας που παίζει άκακα σαν μεγάλη γάτα· από την άλλη μεριά, τρία παιδιά με φοβισμένα μάτια, φεύγοντας μπρος στον τρόμο του πολέμου, φτάνουν στον παράδεισο της ειρήνης και της αφθονίας, στεφανωμένα από ένα νεαρό πνεύμα. Όποιοσδήποτε βυθιστεί στις πλούσιες λεπτομέρειες αυτού του πίνακα, με τις έντονες αντιθέσεις και τα θερμά χρώματα, δεν μπορεί παρά να νιώσει πώς αυτές οι ιδέες δεν ήταν για τον Ρούμπενς ώχρες, άφηρημένες έννοιες, αλλά επιβλητική πραγματικότητα. Οι ιδανικές φόρμες της κλασικής ομορφιάς του ήταν άχρηστες. Ήταν πολύ απόμακρες και άφηρημένες. Οι άντρες και οι γυναίκες του είναι πλάσματα ζωντανά, σαν τους ανθρώπους που έβλεπε γύρω του, σαν τους ανθρώπους που του άρεσαν. Όρισμένος δεν ήταν της μόδας στη Φλάνδρα οι λεπτές γυναίκες στον καιρό του Ρούμπενς, μερικοί ωστόσο δεν παραδέχονται τις «χοντρές» του. Μιά άποψη που είναι, βέβαια, άσχετη με την τέχνη και δεν θα μάς άπασχολήσει σοβαρά. Επειδή όμως ή παρατήρηση αυτή γίνεται συχνά, ίσως να πρέπει να συνειδη-

260

Λεπτομέρεια της
Εικόνας 259





261

Άντονι βάν
Ντάυκ
Ο Κάρολος Α΄
της Αγγλίας,
περ. 1635

Λάδι πάνω σε
μουσαμά,
266 χ 207 εκ.
Λούβρο, Παρίσι

202

Άντονι βαν
Ντάυκ
Οι Λόρδοι Τζών
και Μπέρναρντ
Στιούαρτ, περ. 1638

Λάδι πάνω σε
μουσαμά,
237-5 χ 146,1 εκ.
Εθνική
Πινακοθήκη,
Λονδίνο



τοποιώσουμε πώς ή χαρά της πληθωρικής, αισθησιακής ζωής σέ δλες τις εκδηλώσεις ήταν αυτό που δεν άφησε τον Ρούμπενς νά καταντήσεί άπλός δεξιότηχης. Άντίθετα, αντί οι πίνακές του νά παραμείνουν μπαρόκ διακοσμήσεις γιά αίθουσες τελετών, έγιναν άριστουργήματα που διατηρούν τή ζωτικότητα τους άκόμη και στην παγερή άτμόσφαιρα των μουσείων.

Άνάμεσα στους διαφόρους μαθητές και βοηθούς του Ρούμπενς, ό σημαντικότερος κι ό πιο άνεξάρτητος ήταν ό Anthony van Dyck (1599-⁴⁰, που ήταν είκοσι δύο χρόνια μικρότερος του και άνήκε στη γενιά του Πουσέν και του Κλώντ Λορραίν. Ό Βάν Ντάυκ απέκτησε τή δεξιότηχία του Ρούμπενς στην άπόδοση τής υφής και τής επιφάνειας των πραγμάτων, ενός μεταξωτού ή τής ανθρώπινης σάρκας, ήταν όμως πολύ διαφορετικός άπό τον δάσκαλό του σέ ιδιοσυγκρασία και διάθεση. Φαίνεται πώς ό Βάν Ντάυκ δέν ήταν πολύ γερός άνθρωπος, και συχνά στά έργα του έπικρατεί μιά άτονη και κάπως μελαγχολική διάθεση. Η ιδιότητα αυτή ίσως νά άρεσε στους άυστηρούς εύγενείς τής Γένοβας και τους υπότες τής Αύλής του Καρόλου Α΄ τής Άγγλίας. Τό 1632 έγινε Αύλικός Ζωγράφος του Καρόλου, και τ΄ όνομά του πήρε τήν άγγλική μορφή Sir Anthony Vandyke. Σ΄ αυτόν οφείλουμε τήν καλλιτεχνική καταγραφή τής κοινωνίας αυτής μέ τό προκλητικό άριστοκρατικό ύφος και τή μόδα του αύλικού εκλεπτυσμένου γούστου. Η προσωπογραφία του Καρόλου Α΄, *Εικόνα 201*, που μόλις έχει ξεπεζέψει, σέ κάποιο κυνήγι, παριστάνει τον βασιλιά όπως θά ήθελε νά μείνει στην Ιστορία: μιά μορφή άσύγκριτης κομψότητας, άναμφισβήτητου

κύρους και ύψηλης παιδείας, προστάτης των τεχνών και ύποστηρικτής τής έλέω Θεού βασιλείας —ένας άνθρωπος που δέν έχει άνάγκη άπό έξωτερικά γνωρίσματα τής έξουσίας γιά ν΄ αυξήσει τή φυσική του έπιβολή. Είναι φυσικό νά είναι περιζήτητος άπό τήν καλή κοινωνία ένας ζωγράφος που τόνιζε τόσο άποτελεσματικά αυτές τις ιδιότητες στά πορτρέτα του. Ό Βάν Ντάυκ πνιγόταν τόσο άπό τό πλήθος των παραγγελιών, ώστε κι εκείνος, όπως κι ό δάσκαλός του, δέν ήταν δυνατό νά τά βγάλει πέρα μόνος. Είχε λοιπόν πολλούς βοηθούς, που ζωγράφιζαν τά ρούχα των εύγενών τοποθετημένα άπάνω σέ κούκλες, κι ό ίδιος, συχνά, δέν ζωγράφιζε ούτε καν τό κεφάλι ολόκληρο. Μερικές άπό αυτές τις προσωπογραφίες μοιάζουν, άλίμονο, μέ τά κολακευτικά πορτρέτα κομψών κυριών που γίνονταν και γίνονται άκόμη, και δέν ύπάρχει άμφιβόλια πώς ό Βάν Ντάυκ δημιούργησε ένα επικίνδυνο προηγούμενο που έβλαψε πολύ τήν τέχνη τής προσωπογραφίας. Αυτό όμως δέν μειώνει τήν άξια των μεγάλων πορτρέτων του. Ούτε πρέπει νά μάς κάνει νά ξεχάσουμε πώς εκείνος, περισσότερο άπό όποιονδήποτε άλλον, αποκρυστάλλωσε τά ιδανικά τής γαλαζοαίματης άριστοκρατίας και τής χάρης του κόσμου των



263

Ντιέγκο Βελάσκεθ
Ο νιγρον/.άζ τή;
Σφίλ/ϊϊ;
περ. 1619-20

Λάδι πάνω σέ
μονσαμά,
106.7 x 81 εκ.
Μουσείο
Ουέλλιγισον, Apsle>
House, Λονδίνο

εγγενών. *Εικόνα 262*, που πλουτίζουν την αντίληψή μας για τό ανδρικό ιδανικό εξίσου με τις εύρωστες καί ρωμαλέες μορφές τού Ρούμπενς πού ξεχειλίζουν από ζωή.

Σ' ένα από τα ταξίδια του στην Ισπανία, ό Ρούμπενς γνώρισε έναν ζωγράφο πού είχε γεννηθεί τόν ίδιο χρόνο μέ τόν μαθητή του τόν Βάν Ντάυκ, καί πού είχε μια θέση στην Αύλή τού Φιλίππου Δλ στη Μαδρίτη, ανάλογη μ' εκείνη τού Βάν Ντάυκ στην Αύλή τού Καρόλου Α': τόν Diego Velázquez 0599-1660). Μόλο πού δέν είχε ακόμη πάει στην Ιταλία, ό Βελάσκεθ θαύμαζε πολύ τις ανακαλύψεις καί τό ύφος τού Καραβάτζιο, πού τόν είχε γνωρίσει από τις απομιμήσεις τών έργων του. Είχε άφομοιώσει τό «νατουραλισμό» καί προσανατόλισε την τέχνη του στην άντικειμενική παρατήρηση τής φύσης, άφηφώντας τις συμβάσεις. Ή *Εικόνα 263* δείχνει ένα από τά πρώτα του έργα, μέ θέμα έναν γέρο νερούλά στη Σεβίλλη. Είναι μιά εικόνα ήθογραφική, τού τύπου πού είχαν ανακαλύψει οί ζωγράφοι στις Κάτω Χώρες γιά νά έπιδείξουν τή δεξιοτεχλία τους, στην περίπτωση όμοιος τού Βελάσκεθ έχει όλη την ένταση καί τή διεισδυτικό-

264

Ντιέγκο Βελάσκεθ
Ο Πάπας
Ίννοκέντιος Ι΄
1649-50

Λάδι πάνω σε
μουςαμά,
140 x 120 εκ.
Πινακοθήκη Ντόρια
Παμφίλι, Ρώμη



τητα του έργου «ό "Απιστος Θωμάς» του Καραβάτζιο, *Εικόνα 252*. Ο γέρος με τό ρικνό, φθαρμένο πρόσωπο και τό τρύπιο παλτό, τό μεγάλο πηλίνο σταμνί με τό στρογγυλό του σχήμα, ή επιφάνεια τού μικρού γυαλιστερού κανατιού καί τό φως πού παίζει με τό διάφανο γυαλί, όλα είναι ζωγραφισμένα τόσο πειστικά, ώστε έχουμε τήν αίσθηση πώς θά τ' αγγίζουμε. Κανένας πού κοιτάζει τούτη τή ν εικόνα δέν σκέφτεται ν' αναρωτηθει άν τ' αντικείμενα πού παριστάνει είναι ώραϊα ή άσχημα, ή άν τό θέμα της είναι σημαντικό ή άσήμαντο. Ούτε καν τά χρώματα δέν είναι ωραία από μόνα τους. Κυριαρχούν οί τόνοι τού καφέ, τού γκριζου, τού πράσινου. Κι όμως, όλη ή σύνθεση έχει αποδοθεϊ με τόσο πλούσια άρμονία, πού ή εικόνα μένει άξέχαστη σ' όποιον σταμάτησε κάποτε νά τήν κοιτάξει. Άκολουθώντας τή συμβουλή τού Ρούμπενς, ό Βελάσκεθ πήρε τήν άδεια νά ταξιδέψει στή Ρώμη, γιά νά μελετήσει τά έργα των μεγάλων ζωγράφων. Έφτασε στή Ρώμη τό 1630, δέν έμεινε όμως πολύ. Γύρισε στή Μαδρίτη, όπου, έκτος από ένα άκόμη σύντομο ταξίδι στήν Ίταλία, έμεινε διάσημος καί περιζήτητος αύλικός ζωγράφος. Κύριο έργο του ήταν νά κάνει τά πορτρέτα τού

ζασιλιά και τής βασιλικής οικογένειας. Ένώ λίγα από τὰ μοντέλα του ήταν γοητευτικά ή είχαν πρόσωπα ενδιαφέροντα, ορισμένους ήθελαν νά φαίνονται Επιβλητικοί καί φορούσαν βαριά καί άκαμπτα ρούχα πού δέν τούς κολάκευαν. Οχι καί πολύ ελκυστική δουλειά γιά έναν ζωγράφο, καθώς φαίνεται. Ό Βε-Ιάσκεθ όμως μεταμόρφωσε αυτές τις προσωπογραφίες, μέ τρόπο λες μαγικό, σε ιερικά από τὰ πιο θαυμαστά έργα ζωγραφικής στον κόσμο. Είχε από καιρό υπομακρυνθεί από τήν επίδραση τού Καραβάτζιο. Μελέτησε τήν τέχνη τού πνέλου τού Ρούμπενς καί τού Τισιανού, δέν υπάρχει όμως τίποτε «δανεικό» ττόν τρόπο μέ τον όποιο βλέπει τή φύση. Ή *Εικόνα 264* παρουσιάζει τό πορτρέτο τού Πάπα Ίννοκέντιου Γ, πού ό Βελάσκεθ τό ζωγράφισε στή Ρώμη τό 1649-50, λίγο παραπάνω από έκατό χρόνια μετά τήν εποχή πού ό Τισιανός είχε ζωγραφίσει τον Πάπα Παύλο Γ', *σελίδα 333, Εικόνα 214* αυτό μάς θυμίζει πώς ττήν ιστορία τής τέχνης, τό πέραςμα τού χρόνου δέν οδηγεί άπαραίτητα σέ ιλλαγή τής προσέγγισης τού θέματος. Ό Βελάσκεθ έννωσε ορισμένους τήν ινάγκη νά ξεπεράσει τό άριστούργημα τού Τισιανού, όπως τον Τισιανό θά :όν είχε ερεθίσει τό σύμπλεγμα τού Ραφαήλ, *σελίδα 322, Εικόνα 206*. Ό Βελά-σκεθ είχε μελετήσει τήν τέχνη τού Τισιανού, ό τρόπος ώστόσο μέ τον όποιο τό [ίνέλο του αποδίδει τή γυαλάδα τού υφάσματος κι ή σιγουριά μέ τήν όποια ιποτυπώνει στον μουσαμά τήν έκφραση τού Πάπα, πείθουν πώς εδώ έχουμε :ναν ζωντανό άνθρωπο καί όχι μιá καλομελετημένη φόρμουλα. Όποιοσδήποτε [άει στή Ρώμη δέν πρέπει νά παραλείψει νά δει αυτό τό άριστούργημα στο Ιαλάτσο Ντόρια Παμφίλι. Τά ώριμα έργα τού Βελάσκεθ βασίζονται πράγματι όσο πολύ στήν τέχνη τής πινελιάς καί στή λεπτή αρμονία των χρωμάτων, ώστε ι φωτογράφιση δίνει μιάν άμυδρή μόνον ιδέα γιά τὰ πρωτότυπα. Αυτό ισχύει ικόμη περισσότερο γιά τόν τεράστιο πίνακά του (περίπου τρία μέτρα ύψος) πού



είναι γνωστός μέ τ' όνομα Las Meni-nas (Οί Κυρίες τών Τιμών), *Εικόνα 266*. Στον πίνακα βλέπουμε τόν ίδιο τόν Βελάσκεθ νά ζωγραφίζει ένα με-γάλο έργο, κι άν κοιτάξουμε πιο προ-σεχτικά, ανακαλύπτουμε τί ζωγραφί-ζει. Ό καθρέφτης στο πίσω μέρος τού εργαστηρίου δείχνει τόν βασιλιά καί τή βασίλισσα, *Εικόνα 263*, πού πο-ζάρουν στον ζωγράφο. Βλέπουμε λοι-πόν εκείνο πού βλέπουν αυτοί —ένα πλήθος κόσμου πού μόλις μπήκε στο έργαστήρι. Είναι ή μικρή τους κόρη, ή ινφάντα Μαργαρίτα, ανάμεσα σε δυο Δεσποινίδες τών Τιμών, πού ή μιá τής προσφέρει αναφυκτικά, ενώ ή άλλη ύποκλίνεται στους βασιλείς. Ξέρουμε τὰ όνόματά τους, όπως ξέ-ρουμε καί τί κάνουν οί δυο νάνοι (ή

266

Ντιέγκο Βελάσκ
Las Meninas
(*Οί Δεσποινίδες*
τών Τιμών),
1656

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
318 χ 276 εκ.
Πράδο, Μαδρίτη

265

Λεπτομέρεια της
Εικόνας 266





2f>7

Ντικγκ ο Βι;/./(/σγκ<

ο Π/>iyKin<u

Φ i/.ιππ<>:

Πρηηρί,ρο:

ζή; Ισπονία

|6S9

Λάοι πανη σι:

μοί'ΓΠ/μά.

ι 2X.S \ μμ-S ί.κ

Μοτ σπο Ιστορία:

τή; Ιϊ./νη:. Βι.ννη

τ/ημη γι VUIKU M/I T' αγόρι ποι runJA μι: τ< > σκι λί). ()ι σοβαροί ήνηλικί:: από
'Ο<>: ο;;ί/νοι ν να :.7ϊι \A.TUM ν ΤΟ σοστο φ;:ρσιμ<> τον νττισκ'κπιον.

11*Hί/ ι,ιναι η σημασία n/.οκ/.ηρη: τή: m νΟμση; Ισο: νι μην το μαΟοι μ;
>τ;.. Οί;/.Ο ομο: νι πιστί.ΐ'Ο rro: ο Ιίι./ασκι;0 σταματησ»; μκ/ πραγματική
ιγμη μ;.σι/ στο γρονσ ιϋο/.ι- πριν αφη ρj.Oj.ί η (p<>>rt>yp(/»ρικη μηχανη. Ισο,;
»,ραν την ινφαντα μπροστά στο : |>ασι/;ι; για νι οιασκ; οας; ι καπό: την

Ὁ Βελάσκεθ, βέβαια, δὲν εἶχε συνήθως ἀνάγκη ἀπὸ τέτοια περιστατικά γιὰ νὰ μεταμορφώσει τὴν καταγραφὴ τῆς πραγματικότητας σὲ ζωγραφικὰ ἀριστουργήματα. Δὲν υπάρχει τίποτε τὸ ἀντισυμβατικὸ σ' ἓνα πορτρέτο ὅπως ἡ εἰκόνα τοῦ Πρίγκιπα Φιλίππου Πρόσπερου τῆς Ἰσπανίας, *Εἰκόνα* 267, ποὺ εἶναι δύο χρόνων, τίποτε ἴσιος ποὺ νὰ μᾶς κάνει ἐντύπωση ὅταν τὸ πρωτοδοῦμε. Στὸ πρωτότυπο ὁμως, οἱ διάφορες ἀποχρώσεις τοῦ κόκκινου (ἀπὸ τὸ πλούσιο περσικὸ χαλὶ ὡς τὴ βελούδινη καρέκλα, τὸ παραπέτασμα, τὰ μανίκια καὶ τὰ ροδαλά μάγουλα τοῦ παιδιοῦ) μαζί μὲ τοὺς ψυχροὺς κι ἀσημένιους τόνους τοῦ ἀσπρου καὶ τοῦ γκρι ποὺ σβήνουν στο βάθος, δημιουργοῦν μιὰ μοναδικὴ ἁρμονία. Ἀκόμη κι ἓνα μικρὸ μοτίβο ὅπως τὸ σκυλάκι πάνω στὴν κόκκινη καρέκλα φανερώνει μιὰ μαστοριά τόσο ἀβίαστη ὅσο καὶ θαυμαστή.

Ὁ Βάν “Αὐκ πάσχισε ν’ ἀντιγράψει κάθε σγουρὴ τρίχα τοῦ μικροῦ ζώου, ὁ Βελάσκεθ, διακόσια χρόνια ἀργότερα, ἀρκέστηκε ν’ ἀποδώσει τὴ χαρακτηριστικὴ τοῦ ἐντύπωση. Ὅπως ὁ Ντά Βίντσι, κι ἀκόμη περισσότερο, βασίστηκε στὴ φαντασία τοῦ θεατῆ* ἐκεῖνος, μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ τοῦ δίνει ὁ ζωγράφος, μπορεῖ νὰ συμπληρώσει ὅ,τι ἔχει παραλειφθεῖ. Ἄν καὶ ὁ Βελάσκεθ δὲν ζωγραφίζει οὔτε μιὰ τρίχα ξεχωριστά, τὸ σκυλάκι του μοιάζει πιο μαλλιάρο καὶ πιο φυσικὸ ἀπὸ τοῦ Βάν Αὐκ. ΓΤ αὐτὰ τὰ ἐφέ του θαύμασαν τὸν Βελάσκεθ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον παλαιὸ ζωγράφο οἱ πρώτοι ἱμπρεσιονιστὲς στὸ Παρίσι τοῦ δέκατου ἑνατου αἰώνα.

Κύριο ἔργο τοῦ ζωγράφου εἶχε γίνεи πιά ἡ μελέτῃ τῆς φύσης μὲ μάτια πάντα φρέσκα, καὶ ἡ ἀνακάλυψη ὅλο καὶ καινούριων ἁρμονιῶν, χρωμάτων καὶ φωτισμῶν. Σ’ αὐτὴ τὴ νέα ἐπίδοση, οἱ μεγάλοι ζωγράφοι τῆς καθολικῆς Εὐρώπης βρέθηκαν νὰ συμφωνοῦν μὲ τοὺς ζωγράφους ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά των συνόρων, τοὺς μεγάλους καλλιτέχνες τῆς προτεσταντικῆς Ὁλλανδίας.

Ταβέρνα δπον
σύχναζαν
κα/Μτέχνες στη
Ρώμη τοῦ ἱγου
αἰώνα, με
γελοιογραφίες στον
τοίχο,
περ. 1625-39

Σχέδιο τοῦ Pieter van
Laar πενάκι, μελάνι
καὶ αραιωμένο χρώμα
πάνω σὲ χαρτί.
20.3 x 25.8 ἐκ.
Μουσείο
Χαλκογραφιῶν,
Κρατικὰ Μουσεία,
Βερολίνο





20

Ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ

7/ Όλλανδία τον δέκατο έβδομο αιώνα

Η διαίρεση τής Εύρώπης σέ δυο στρατόπεδα, τό καθολικό και τό διαμαρτυρόμενο, επηρέασε ακόμη και την τέχνη των μικρών χωρών, όπως ή Όλλανδία. Η νότια Όλλανδία, τό σημερινό Βέλγιο, παρέμεινε καθολική, και είδαμε ότι ο Ρούμπενς στην Άμβέρσα είχε αμέτρητες παραγγελίες από εκκλησίες, πρίγκιπες και βασιλιάδες, που του ζητούσαν να ζωγραφίσει πίνακες για να δοξαστεί ή δύναμή τους. Οι βόρειες όμως επαρχίες τής Όλλανδίας επαναστάτησαν εναντίον των καθολικών αφεντάδων τους, των Ισπανών, και οι περισσότεροι κάτοικοι των πλούσιων έμπορικών τους πόλεων έγιναν διαμαρτυρόμενοι. Τό γούστο των διαμαρτυρομένων έμπορων τής Όλλανδίας ήταν πολύ διαφορετικό από τό γούστο που επικρατούσε στις χώρες πέρα από τά σύνορά της. Αυτόι οι άνθρωποι είχαν περίπου τις ίδιες απόψεις μέ τούς πουριτανούς στην Άγγλία, ήταν θρησκοί, εργατικοί και σφιχτοχέρηδες, και οι πιο πολλοί τους απέχθονταν τή φανταχτερή πολυτέλεια και τήν επίδειξη του Νότου. Μόλο που οι απόψεις τους γίνονταν πιο ήπιες όσο αποκοτούσαν περισσότερη ασφάλεια και πλούτο, αυτοί οι Όλλανδοί άστοί του δέκατου έβδομου αιώνα ποτέ δέν δέχτηκαν άτόφιο τό Μπαρόκ που είχε επικρατήσει στην καθολική Εύρώπη. Άκόμη και στην αρχιτεκτονική προτιμούσαν απλούστερες μορφές. Όταν, στα μέσα του δέκατου έβδομου αιώνα, πάνω στη μεγαλύτερη οικονομική ακμή τής Όλλανδίας, οι πολίτες του Άμστερνταμ αποφάσισαν να χτίσουν ένα μεγάλο δημαρχείο που θ' άντανακλούσε τό γόητρο και τά έπιτεύγματα του νεογέννητου έθνους τους, διάλεξαν ένα πρότυπο που, παρά τό μεγαλείο του, είναι απλό στη γραμμή και μετρημένο στη διακόσμηση του, *Εικόνα 268*.

Είδαμε πώς ή νίκη του Προτεσταντισμού επηρέασε σέ μεγάλο βαθμό τή ζωγραφική, *σελίδα 374*- Ξέρουμε πώς ή καταστροφή ήταν τόσο μεγάλη, που ακόμη και στην Άγγλία και στη Γερμανία, όπου οι τέχνες είχαν άνθήσει τό Μεσαίωνα όσο και οπουδήποτε άλλου, ή σταδιοδρομία του ζωγράφου και του γλύπτη έπαψε πιά να ελκύει τούς νέους. Είδαμε πώς στην Όλλανδία, όπου ή παράδοση τής καλής τεχνικής ήταν τόσο ισχυρή, οι ζωγράφοι αναγκάστηκαν να προσανατολιστούν σέ μερικούς κλάδους τής ζωγραφικής όπου δέν υπήρχαν άντιρρήσεις για λόγους θρησκευτικούς.

Ο πιο σημαντικός από αυτούς τούς κλάδους, όπως είχε διαπιστώσει και ο Χόλμπαϊν στην έποχή του, ήταν ή προσωπογραφία. Πολλοί πετυχημένοι έμποροι ήθελαν ν' αφήσουν στους απογόνους τους τή μορφή τους, πολλοί άξιοι άστοί που γίνονταν δημοτικοί σύμβουλοι ή δήμαρχοι έπιθυμούσαν να άπαθα-



ναπιστούν μέ τά εμβλήματα του αξιώματος τους. Υπήρχαν επίσης πολλές τοπικές έπιτροπές καί διοικητικά συμβούλια πού έπαιξαν σπουδαίο ρόλο στη ζωή των ολλανδικών πόλεων, κι είχαν τήν αξιέπαινη συνήθεια νά παραγγέλνουν πίνακες πού παρίσταναν τά μέλη τους, γιά νά τούς κρεμάσουν στις αίθουσες τών συμβουλίων καί τών συγκεντρώσεών τους. Ό καλλιτέχνης λοιπόν πού τό στύλ του άρεσε σ' αυτό τό κοινό είχε έλπίδες νά μπορέσει νά εξασφαλίσει ένα σταθερό εισόδημα. Έτσι όμως κι έπαυε νά είναι τής μόδας, τότε άντιμετώπιζε συχνά τήν οικονομική καταστροφή.

Ό πρώτος ξεχωριστός καλλιτέχνης τής έλεύθερης Όλλανδίας, ό Frans Hals (1580;-1666), άναγκάστηκε νά ζήσει μιά τέτοια ζωή γεμάτη άνασφάλεια. Ό Χάλς ανήκε στη γενιά τού Ρούμπενς. Οί γονείς του έφυγαν από τή νότια Όλλανδία έπειδή ήταν διαμαρτυρόμενοι, κι έγκαταστάθηκαν στην πλούσια ολλανδική πόλη Χάαρλεμ. Τό μόνο πράγμα πού ξέρουμε γιά τή ζωή του είναι πώς συχνά χρωστούσε χρήματα στό φούρναρη ή στόν παπουτσή του. Στα γεράματά του (πέθανε ογδόντα τόσων χρόνων), τού χορηγήθηκε ένα μικρό

268

Γιάκομπ βάν
Κάμπεν
*Τό Βασιλικό
Άνάκτορο (άλλοτε
Δημαρχείο),
Άμστερνταμ,
1648*

**Όλλανδικό
δημαρχείο του
17ου αιώνα**

επίδομα από τό δημοτικό πτωχοκομείο, πού είχε ζωγραφίσει τό διοικητικό του συμβούλιο.

Ἡ *Εικόνα* 269, πού χρονολογείται ἀπό την ἀρχή τῆς σταδιοδρομίας του, δείχνει τή λάμψη καί τήν πρωτοτυπία μέ τήν ὁποία προσέγγιζε αὐτή τή δουλειά. Οἱ πολῖτες των περήφανων ἀνεξάρτητων πόλεων των Κάτω Χωρῶν ἐπρεπε νά ὑπηρετοῦν μέ τή σειρά στήν πολιτοφυλακή, συνήθως ὑπό τις διαταγές εὐπορότερων κατοίκων. Ἦταν συνήθεια στήν πόλη Χάαρλεμ νά τιμοῦν τοὺς ἀξιωματικούς αὐτῶν των μονάδων, ἀμα τελείωναν τή θητεία τους, μ' ἓνα πλουσιοπάροχο συμπόσιο, καί εἶχε γίνεи ἐπίσης παράδοση νά ἀπαθανατίζουν αὐτό τό εὐχάριστο γεγονός σ' ἓναν μεγάλο πίνακα. Ὅρισμένως δέν ἦταν εὐκολο γιά τον καλλιτέχνη νά καταγράψει τις φυσιογνωμίες τόσων ἀνθρώπων μέσα σ' ἓνα πλαίσιο χωρίς τό ἔργο νά δείχνει ἀκαμπτο ἢ κατασκευασμένο, ὅπως γινόταν ἀνελλιπώς ὡς τότε σέ τέτοιες δοκιμές.

Ὁ Χάλς κατάλαβε ἀπό τήν ἀρχή πῶς νά ἐκφράσει τό πνεῦμα τοῦ φαιδροῦ περιστατικοῦ καί πῶς νά δώσει ζωή σέ μιὰ τέτοια τελετουργική ομάδα χωρίς νά παραβιάζει τό σκοπό του, νά δείξει δηλαδή τοὺς δώδεκα παρευρισκόμενους τόσο πειστικά ὥστε νά αισθανόμαστε ὅτι τοὺς ἔχουμε γνωρίσει: ἀπό τον εὐσώμο συνταγματάρχη πού κάθεται στήν κορφή τοῦ τραπέζιου καί σηκώνει τό ποτήρι του ὡς τον νεαρό σημαιοφόρο στήν ἀντίθετη ἄκρη, πού δέν τοῦ δώσανε κάθισμα ἀλλά κοιτάζει περήφανα πρὸς τό μέρος μας σάν νά θέλει νά θαυμάσουμε τήν ὥραία του στολή.

"Ἴσως θά θαυμάσουμε πιο πολύ τή μαστοριά του ἀν παρατηρήσουμε μιὰ ἀπό τις πολλές ἀτομικές προσωπογραφίες πού ἔφεραν τόσο λίγα χρήματα στον

269

Φράνς Χάλς
*Συμπόσιο των
αξιωματικῶν των
Λόχου τῆς
πολιτοφυλακῆς του
Αγίου Γκωργίου,
1616*

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά.
175 x 324 ἐκ
Μουσείου Φράνς
Χάλς, Χάαρλεμ



Χάλς και την οικογένειά του. *Εικόνα 290*. Σέ σύγκριση με προηγούμενα πορτρέτα, μοιάζει σχεδόν με φωτογραφία. Νομίζουμε πώς πραγματικά γνωρίζουμε τον Pieter van den Broecke, έναν γνήσιο έμπορο-τυχοδιώκτη του δέκατου έβδομου αιώνα. "Ας θυμηθούμε την προσωπογραφία του Χόλμπαϊν με θέμα τον Σέρ Ρίτσαρντ Σάουθγουελ, *σελίδα 377 > Εικόνα 242*, που έγινε λιγότερο από έναν αιώνα νωρίτερα, ή ακόμα τὰ πορτρέτα που ζωγράφιζαν την εποχή εκείνη στην καθολική Ευρώπη ο Ρούμπενς, ο Βάν Ντάικ ή ο Βελάσκεθ. Ήταν βέβαια ζωντανά και φυσικά, έχεις όσοσο την αίσθηση πώς οι ζωγράφοι είχαν τοποθετήσει προσεχτικά τὰ μοντέλα τους σέ πόζες επιτηδευμένες, γιά νά μεταδώσουν μιά έντύπωση άριστοκρατικής καταγωγής. Οι προσωπογραφίες του Χάλς μάς δίνουν τήν έντύπωση ότι ο ζωγράφος «έπιασε» μιά χαρακτηριστική στιγμή του μοντέλου και τήν άποτύπωσε γιά πάντα στο μουςαμά του. Είναι δύσκολο νά φανταστούμε σήμερα πόσο τολμηρά και άντισυμβατικά φαίνονταν τότε στο κοινό αυτά τὰ πορτρέτα. Και ο τρόπος ακόμα με τον όποιο ο Χάλς χειριζόταν τό χρώμα και τό πινέλο δείχνει πώς πραγματικά άποτύπωνε με γρηγοράδα μιά φευγαλέα έντύπωση. Οι παλαιότερες προσωπογραφίες είναι δουλεμένες με φανερή ύπομονή· κάποτε έχουμε τήν αίσθηση πώς τό μοντέλο πρέπει νά πόζαρε πολλές φορές, ενώ ο ζωγράφος κατέγραφε προσεχτικά όλο και νέες λεπτομέρειες. Ο Χάλς ποτέ δέν έπέτρεψε στο μοντέλο του νά κουρασθεί ή νά «μπαγιατέψει». Είναι σαν νά παρακολουθούμε τό γρήγορο κι έπιδέξιο πινέλο του νά δημιουργεί από τό τίποτε τήν εικόνα άνακατεμένων μαλλιών ή ένα τσαλακωμένο μανίκι, με μερικές άνοιχτές ή σκούρες πινελιές. Βέβαια, ή έντύπωση που μάς δίνει ο Χάλς, ότι ρίχνει μιά τυχαία ματιά στο μοντέλο σέ μιά στιγμή που κάνει μιά χαρακτηριστική κίνηση ή βρίσκεται σέ μιά χαρακτηριστική διάθεση, δέν θά μπορούσε νά πραγματοποιηθεί χωρίς μιά πολύ ύπολογισμένη προσπάθεια. Εκείνο που στήν άρχή μοιάζει πώς έγινε κατά τύχη και πέτυχε, είναι ουσιαστικά άποτέλεσμα μιάς προσεχτικά σχεδιασμένης έντύπωσης. "Αν και ή προσωπογραφία δέν είναι συμμετρική, όπως ήταν συνήθως παλαιότερες προσωπογραφίες, δέν τής λείπει ή ισορροπία. Όπως και άλλοι ζωγράφοι τής εποχής του Μπαρόκ, έτσι και ο Χάλς ήξερε νά δημιουργεί τήν έντύπωση τής ισορροπίας χωρίς φαινομενικά ν' ακολουθεϊ κανέναν κανόνα.

"Όσοι από τούς ζωγράφους τής προτεσταντικής Όλλανδίας δέν είχαν τάλέντο ή ένδιαφέρον γιά τήν τέχνη τής προσωπογραφίας, έπρεπε νά εγκαταλείψουν τήν ιδέα πώς θά μπορούσαν νά ζήσουν από παραγγελίες. Άντίθετα με τούς ζωγράφους του Μεσαίωνα και τής Άναγέννησης, ήταν άναγκασμένοι νά ζωγραφίσουν πρώτα τό έργο τους και μετά νά ψάξουν γιά άγοραστή. Τώρα έχουμε τόσο συνηθείσει στήν ιδέα πώς ο καλλιτέχνης δουλεύει άπομονωμένος στο εργαστήρι του, γεμάτο ως άπάνω με έργα που προσπαθεί απεγνωσμένα νά πουλήσει, ώστε δέν είναι δυνατόν νά συλλάβουμε πόσο μεγάλη ήταν ή άλλαγή που έγινε εκείνη τήν εποχή. Άπό μιά άποψη, οι καλλιτέχνες άνακουφίστηκαν ίσως έπειδή ξεφορτώθηκαν τούς προστάτες που άνακατεύονταν στή δουλειά τους και που καμιά φορά τούς φέρονταν άσχημα. Τούτη όμως ή έλευθερία τούς κόστισε πολύ άκριβά. Κι αυτό γιατί, αντί γιά έναν μόνο προστάτη, ο καλλιτέχνης έπρεπε τώρα νά τὰ βγάλει πέρα μ' έναν άκόμη πιο τυραννικό αφέντη: τό

270

Φράνς Χάλς
Ο Pieter van den
Broecke,
περ. 1033

Λάδι πάνω σέ
μουςαμά,
7½ x 61 εκ.
Κληροδότημα
Iveagh, Κένγουντ,
Λονδίνο





ἀγοραστικό κοινό. "Έτσι αναγκαζόταν είτε νά πηγαίνει στις αγορές καί τά πανηγύρια, όπου πουλούσε τά έργα του, είτε νά εξαρτάται ἀπό μεσάζοντες, προμηθευτές έργων τέχνης, πού τόν ἀπάλλασσαν ἀπό αὐτόν τον μπελά, ἀλλά πού ἤθελαν ν' ἀγοράζουν τά έργα ὅσο πιό φτηνά μπορούσαν, γιά νά τά πουλήσουν μέ κέρδος. Επιπλέον, ὁ συναγωνισμός ἦταν πολύ μεγάλος· σέ κάθε πόλη τῆς Ὁλλανδίας ὑπῆρχαν πολλοί καλλιτέχνες πού ἀπλώναν τά έργα τους σέ ὑπαίθριους πάγκους, κι ὁ μόνος τρόπος γιά νά γίνουν γνωστοί οἱ ἐλάσσονες καλλιτέχνες ἦταν νά ἐιδικευτοῦν σ' ἓναν κλάδο ἢ εἶδος (genre) ζωγραφικῆς. Τότε, ὅπως καί τώρα, τό κοινό ἤθελε νά ξέρει τί ἀγοράζει. "Ὅταν ἓνας ζωγράφος ἐβγαζε ὄνομα σέ θέματα πολεμικά, σκηνές μάχης π.χ., τό πιθανότερο ἦταν πῶς θά πουλούσε πάντα σκηνές μάχης. "Αν εἶχαν ἐπιτυχία τά τοπία του στο σεληνόφως, θά ἦταν ἀσφαλέστερο νά ἐξακολουθήσει νά ζωγραφίζει τοπία στο σεληνόφως. "Έτσι ὁμως, καί ἡ τάση γιά ἐιδικεύση πού ἀρχισε στή βόρεια Εὐρώπη τόν δέκατο ἕκτο αἰῶνα, *σελίδα 381*, προχώρησε ἀκόμα περισσότερο τόν δέκατο ἑβδόμο. Μερικοί ἀπό τούς ἐλάσσονες ζωγράφους ἦταν ευχαριστημένοι νά ζωγραφίζουν πολλές φορές τήν ἴδια εἰκόνα. "Έτσι, βέβαια, ἡ δουλειά τους ἐφτανε κάποτε σέ μιὰ τελειότητα πού προκαλεῖ θαυμασμό. Αὐτοί οἱ ἐιδικευμένοι ζωγράφοι ἦταν πραγματικά ἐιδικοί. Οἱ ζωγράφοι ψαριῶν ἤξεραν νά ἀποδώσουν τήν ἀσημένια ἀπόχρωση των ὑγρῶν λεπιῶν μέ μιὰ δεξιότητά πού ντροπιάζει πολλούς ζωγράφους μέ εὐρύτερο προσανατολισμό. Καί οἱ ζωγράφοι πού ἀσχολοῦνταν μέ τή θαλασσογραφία δέν ἐγίναν μόνο μαστόροι στήν ἀπόδοση των κυμάτων καί των σύννεφων, ἀλλά ἦταν καί τόσο καταπληκτικοί στήν ἀκριβή ἀπεικόνιση των πλοίων καί τῆς ἀρματωσιάς τους, ὥστε τά έργα τους θεωροῦνται ἀκόμη πολύτιμες ἱστορικές μαρτυρίες τῆς ἐποχῆς ὅπου ἀναπτύχθηκε ἡ ναυτική δύναμη τῆς Ἀγγλίας καί τῆς Ὁλλανδίας. Ἡ *Εἰκόνα 2ji* εἶναι ἔργο ενός ἀπό τούς παλαιότερους θαλασσογράφους, τοῦ Simon de Vlieger (1601-1653). Δείχνει πῶς οἱ Ὁλλανδοί καλλιτέχνες δημιουργοῦσαν τήν ἀτμόσφαιρα τῆς θάλασσας μέ ἀπλά καί λιτά μέσα. Οἱ Ὁλλανδοί ἦταν οἱ πρῶτοι στήν ἱστορία τῆς τέχνης πού ἀνακάλυψαν τήν ομορφιά τοῦ οὐρανοῦ. Δέν εἶχαν ἀνάγκη ἀπό δραματικά ἢ ἐντυπωσιακά στοιχεῖα γιά νά κάνουν τούς πίνακες τους ἐνδιαφέροντες. Παρίσταναν ἀπλῶς ἓνα κομμάτι τοῦ κόσμου ὅπως τό ἐβλε-



272

Γιάν βάν Γκόγιεν
*Άνεμόμυλ/Ός δίπλα
 στο ποτάμι,*
 1642

Λάδι πάνω σέ ξύλο,
 25,2 x 34 εκ·
 Εθνική
 Πινακοθήκη,
 Λονδίνο

παν, κι ανακάλυψαν πώς τό αποτέλεσμα ήταν τόσο ικανοποιητικό όσο και όποιαδήποτε απεικόνιση μιας ηρωικής ιστορίας ή ενός κωμικού θέματος.

"Ένας από εκείνους τούς νεωτεριστές ήταν ό Jan van Goyen (1596-1656) από τή Χάγη, πού ήταν περίπου τής ίδιας γενιάς μέ τόν Κλώντ Λορραίν, *σελίδα 396, Εικόνα 255*. Αξίζει νά συγκρίνει κανένας ένα από τά ξακουστά τοπία τού Κλώντ Λορραίν, τό νοσταλγικό όραμα ενός τόπου γαλήνιας ομορφιάς, μέ τό απλό καί άμεσο έργο τού Γιάν βάν Γκόγιεν, *Εικόνα 272*. Οί διαφορές είναι τόσο φανερές πού δεν χρειάζονται επεξήγηση. Άντί γιά περίτεχνους ναούς, ό Όλλανδός ζωγραφίζει έναν κοινό μύλο· αντί γιά ονειρικά ξέφωτα, ένα χέρσο κομμάτι τής πατρικής του γής. Όμως ό Βάν Γκόγιεν ξέρει νά μετατρέπει τό κοινότυπο θέμα του σ' ένα όραμα ήρεμης ομορφιάς. Μεταμορφώνει γνωστά μοτίβα καί οδηγεί τό βλέμμα μας ως τόν θαμπό ορίζοντα, ώστε νά έχουμε τήν αίσθηση πώς εμείς οί ίδιοι στεκόμαστε σ' ένα ύψωμα καί κοιτάζουμε τό βραδινό φως. Είδαμε πώς οί καινοτομίες τού Κλώντ γοήτεψαν τόσο τή φαντασία των θαυμαστών του στην Άγγλία, ώστε προσπάθησαν ν' αλλάξουν τό άγγλικό τοπίο καί νά τό προσαρμόσουν στον ζωγραφικό του κόσμο. "Ένα τοπίο ή έναν κήπο πού τούς θύμιζε τόν Κλώντ, τό ονόμασαν «picturesque», γραφικό, δηλαδή σάν ζωγραφιά. Συνηθίσαμε από τότε νά χρησιμοποιούμε τή λέξη, όχι μόνο γιά έρειπωμένους πύργους καί ήλιοβασιλέματα, αλλά καί γιά απλά πράγματα όπως οί βάρκες μέ

πανί ή οί μύλοι. "Αν τό σκεφτούμε καλύτερα, μια λογική εξήγηση είναι πώς μεταχειριζόμαστε τή λέξη γιατί τέτοια μοτίβα μάς θυμίζουν εικόνες όχι τού Κλώντ, αλλά άλλων ζωγράφων, όπως ό ντέ Φλίγκερ ή ό Βάν Γκόγιεν. Εκείνοι είναι πού μάς διδάξαν νά βλέπουμε τή «γραφικότητα» σ' ένα άπλό θέμα. Πολύς κόσμος, όταν περπατάει στην έξοχή, χαίρεται τό τοπίο, χωρίς νά συνειδητοποιεί πώς χρωστάει τήν απόλαυση αυτή στους ταπεινούς εκείνους ζωγράφους πού πρώτοι μάς άνοιξαν τά μάτια στην άνεπιτήδευτη φυσική ομορφιά.

Ό μεγαλύτερος Όλλανδός ζωγράφος, κι ένας από τούς μεγαλύτερους ζωγράφους τού κόσμου, ό Rembrandt van Rijn (1606-1669) ήταν μιá γενιά νεότερος από τόν Φράνς Χάλς καί τον Ρούμπενς καί επτά χρόνια πío μικρός από τόν Βάν Ντάυκ καί τόν Βελάσκεθ. Ό Ρέμπραντ δέν κάθισε νά γράψει τις παρατηρήσεις του, όπως ό Ντά Βίντσι καί ό Ντύρερ- δέν ήταν μιá μεγαλοφυΐα πού όλοι τή θαύμαζαν, όπως ό Μιχαηλάγγελος, πού τά λόγια του έμειναν άθάνατα* δέν ήταν άνεπίστος διπλωμάτης όπως ό Ρούμπενς, πού συζητούσε μέ τούς σημαντικότερους λογίους τής εποχής του. Κι όμως, έχουμε τήν αίσθηση πώς γνωρίζουμε τόν Ρέμπραντ πío πολύ ίσως παρά όποιονδήποτε άλλον από όλους εκείνους τούς μεγάλους ζωγράφους, γιατί άφησε μιάν εκπληκτική ιστορία τής ζωής του σε μιá σειρά από αυτόπροσωπογραφίες, πού ξεκινούν από τά νιάτα του, όταν ήταν πετυχημένος ζωγράφος τής μόδας, ως τά μοναχικά γερατιά του, όταν τό πρόσωπό του καθρέφτιζε τό δράμα τής φτώχειας, καί μαζί τήν άδάμαστη θέληση ενός πραγματικά μεγάλου ανθρώπου. Αυτές οί προσωπογραφίες αποτελούν στο σύνολό τους μιá μοναδική βιογραφία.

Ό Ρέμπραντ γεννήθηκε τό 1606, γιός ενός εύπορου μυλωνά, στην πανεπιστημιακή πόλη Λέυντεν. Μπήκε στο πανεπιστήμιο, γρήγορα όμως άφησε τις σπουδές του γιά νά γίνει ζωγράφος. Μερικά από τά πρώτα έργα του τά παίνεψαν πολύ σύγχρονοί του λόγιοι, καί σε ηλικία είκοσι πέντε χρόνων ό Ρέμπραντ έφυγε από τό Λέυντεν γιά νά εγκατασταθεί στο "Άμστερνταμ, πού ήταν μεγάλο εμπορικό κέντρο. Έκεί καθιερώθηκε γρήγορα ως προσωπογράφος, παντρεύτηκε ενα πλούσιο κορίτσι, αγόρασε σπίτι, τό γέμισε μέ έργα τέχνης καί άλλα παράξενα αντικείμενα, καί δούλεψε άσταμάτητα. "Όταν πέθανε ή πρώτη του γυναίκα, τό 1642, τού άφησε μεγάλη περιουσία, ό ζωγράφος όμως δέν ήταν πιά τόσο περιζήτητος. Χρεώθηκε, καί δεκατέσσερα χρόνια αργότερα οί δανειστές του πουλήσαν τό σπίτι του καί έβγαλαν στή δημοπρασία τις συλλογές του. Μόνο ή βοήθεια τής πιστής του έρωμένης καί τού γιού του τόν έσωσαν από τήν απόλυτη καταστροφή: έκαναν έναν διακανονισμό κατά τόν οποίο ό ζωγράφος έγινε τυπικά υπάλληλος τής επιχείρησής τους —έμπόριο έργων τέχνης— καί μ' αυτή τήν ιδιότητα ζωγράφιζε τά τελευταία άριστουργήματά του. Άλλά οί δύο πιστοί του σύντροφοι πέθαναν πριν άπ' αυτόν, κι όταν ό Ρέμπραντ ξεψύχησε, τό 1669, άφησε μόνο μερικά παλιά ρούχα καί τά σύνεργα τής τέχνης του. Ή Εικόνα 275 δείχνει τόν ζωγράφο σέ προχωρημένη ηλικία. Τό πρόσωπό του δέν ήταν ώραίο, κι ό Ρέμπραντ ποτέ δέν θέλησε νά κρύψει τήν άσκήμια του. Μελετούσε τό πρόσωπό του στον καθρέφτη μέ απόλυτη ειλικρίνεια. Χάρις σέ αυτήν τήν ειλικρίνεια, σέ λίγο παύουμε ν' άναζητάμε τήν ομορφιά. "Έχουμε μπροστά μας τό πρόσωπο ενός πραγματικού ανθρώπου. Δέν ύπάρχει εδώ ίχνος

273

Ρέμπραντ

Α ύτοπροσωπογραφία.

περ. 1655-58

Λάδι πάνω σε ξύλο,

49,2 X 4* εκ.

**Μουσείο Ιστορίας
τής Τέχνης, Βιέννη**





275

Ρέμπραντ
Η παραβολή του
άσπλαχνου δούλου,
 περ. 1655

Πενάκι από καλάμι
 και καστανό μελάνι
 πάνω σέ χαρτί,
 17,3 x 21,8 εκ.
 Λοϋβρο, Παρίσι



Υποστήριζε τό δικαίωμα του καλλιτέχνη νά κρίνει ό ίδιος πότε τό έργο του ήταν τελειωμένο: «όταν είχε πετύχει τό σκοπό του», όπως έλεγε, κι έτσι άφησε τό χέρι μέσα στο γάντι απλώς σκι τσαρισμέ νο. Όλα τούτα ωστόσο κάνουν ακόμη πιο έντονη τήν αίσθηση τής ζωής πού μεταδίδει ή μορφή. Έχουμε τήν εντύπωση πώς γνωρίζουμε αυτόν τον άνθρωπο. Έχουμε δει κι άλλες προσωπογραφίες μεγάλων ζωγράφων πού είναι άλησμόνητες γιά τον τρόπο με τον όποιο συνοψίζουν τό χαρακτήρα και τό ρόλο ενός προσώπου. Άκόμη όμως και οι πιο μεγάλες απ' αυτές μάς θυμίζουν ήρωες μυθιστορημάτων ή ήθοποιούς στή σκηνή. Είναι πειστικά κι έντυπωσιακά πορτρέτα, διαισθανόμαστε όμως πώς δέν μπορεί νά παρουσιάζουν παρά μία πλευρά μόνο ενός περίπλοκου ανθρώπου. Άκόμα κι ή Μόνα Λίζα δέν είναι δυνατόν νά χαμογελούσε διαρκώς. Στις μεγάλες όμως προσωπογραφίες τού Ρέμπραντ νιώθουμε πώς έχουμε μπροστά μας πραγματικούς ανθρώπους, νιώθουμε τή ζεστασιά τους, τήν ανάγκη τους γιά κατανόηση και μαζί τή μοναξιά και τον πόνο τους. Εκείνη ή οξεία και σταθερή ματιά πού ξέρουμε τόσο καλά από τις αυτοπροσωπογραφίες τού Ρέμπραντ πρέπει νά έφτανε στά βάθη τής ανθρώπινης καρδιάς.

Τούτη ή εκτίμηση μπορεί νά θεωρηθεί συναισθηματική, δέν ξέρω όμοιος άλλον τρόπο γιά νά περιγράψω τή σχεδόν μυστηριακή γνώση πού φαίνεται νά είχε ό Ρέμπραντ γιά εκείνο πού οι άρχαίοι Έλληνες αποκαλούσαν «λειτουργία τής ψυχής», σελίδα 94. Όπως ό Σαίξπηρ, μπορούσε νά μπει στο πετσί κάθε λογής ανθρώπων και νά ξέρει πώς θά φέρνονταν σέ όποιαδήποτε περίπτωση. Αυτό είναι τό χάρισμα πού κάνει τις εικόνες του με βιβλικά θέματα τόσο διαφορετικές από οτιδήποτε είχε γίνει πριν από κείνον. Σάν πιστός διαμαρτυρόμενος, ό Ρέμπραντ πρέπει νά είχε διαβάσει τή Γραφή πολλές φορές. Μπήκε στο πνεύμα των διαφόρων έπεισοδίων και προσπάθησε νά περιγράψει τήν κάθε ιστορία όπως ακριβώς θά συνέβη και όπως θά φέρθηκαν οι άνθρωποι και με τή στάση πού θά είχαν κρατήσει σέ μία τέτοια στιγμή. Η *Εικόνα* 275 είναι ένα σχέδιο όπου ό Ρέμπραντ εικονογραφεί τήν παραβολή τού Άσπλαχνου Δούλου (Κατά Ματθαίον, ΙΗ 21-35). Δέν είναι ανάγκη νά εξηγήσουμε τό σχέδιο. Εξηγείται από μόνο του. Βλέπουμε τον κύριο τήν ήμέρα πού γίνονται

οί λογαριασμοί, με τον επιστάτη του να ελέγχει τα χρέη του δούλου, που είναι γραμμένα σ' ένα μεγάλο κατάστιχο. Από τον τρόπο με τον οποίο στέκεται ο δούλος, με το κεφάλι σκυμμένο και τα χέρια να ψάχνουν στις τσέπες του, καταλαβαίνουμε πώς δεν μπορεί να πληρώσει το χρέος του. Η σχέση ανάμεσα στους τρεις αυτούς ανθρώπους, τον άπασχολημένο επιστάτη, τον επιβλητικό κύριο και τον ένοχο δούλο, διαγράφεται με μερικές γραμμές.

Ο Ρέμπραντ σχεδόν δεν χρειάζεται χειρονομίες ή κινήσεις για ν' αποδώσει το έσωτερικό νόημα μιας σκηνής. Ποτέ δεν χρησιμοποιεί θεατρικά μέσα. Η *Εικόνα 276* είναι ένα από τα έργα όπου παριστάνει ένα άλλο επεισόδιο από την Παλαιά Διαθήκη, που σχεδόν ποτέ δεν είχε εικονογραφηθεί ως τότε —τή συμφιλίωση μεταξύ του Δαβίδ και του άσωτου γιού του, του Άβεσαλώμ. Όταν ο Ρέμπραντ διάβαζε την Παλαιά Διαθήκη και προσπαθούσε να φανταστεί τους βασιλιάδες και τους πατριάρχες της Γης της Επαγγελίας, έρχονταν στο νοῦ του οί διάφοροι Άνατολίτες που έβλεπε στο πολύβουο λιμάνι του "Άμστερνταμ. Γι' αυτό έντυσε τον Δαβίδ σαν Ίνδο ή Τούρκο μ' ένα μεγάλο σαρίκι, κι έβαλε τον Άβεσαλώμ να φέρει ένα ανατολίτικο κυρτό σπαθί. Τό ζωγραφικό του μάτι τό τραβούσαν τά λαμπρά ρούχα, που του έδιναν τήν εύκαιρία να δείξει τό παιξίμο του φωτός πάνω στά πολύτιμα ύφασματα και τή λάμψη του χρυσαφιού στά κοσμήματα. Βλέπουμε πώς ο Ρέμπραντ ήταν εξίσου μεγάλος τεχνίτης στήν απόδοση αυτών των γυαλιστερών επιφανειών όσο κι ο Ρούμπενς ή ο Βελάσκεθ. Ο Ρέμπραντ όμως χρησιμοποιούσε λιγότερο φωτεινά χρώματα από τους άλλους δυό. Η πρώτη έντύπωση που κάνουν τά περισσότερα έργα του είναι πώς τό χρώμα τους είναι βαθύ καφετί. Οί σκούροι όμως τόνοι δίνουν ακόμη μεγαλύτερη δύναμη και έμφαση στήν αντίθεση των λιγοστών φωτεινών και λαμπερών χρωμάτων. "Έτσι, τό φώς σέ μερικούς πίνακες του Ρέμπραντ μοιάζει σχεδόν έκτυφλωτικό. Ωστόσο ο ζωγράφος δέν μεταχειρίστηκε χωρίς λόγο τις μαγικές αυτές αντίθεσεις του φωτός και τής σκιάς. Του χρησίμευαν για να προβάλει τή δραματικότητα μιας σκηνής. Τι θά μπορούσε να είναι πιο συγκινητικό από τή χειρονομία του νεαρού πρίγκιπα με τή μεγαλόπρεπη στολή, που κρύβει τό πρόσωπό του στό στήθος του πατέρα του, ή από τον Βασιλιά Δαβίδ που δέχεται με ήρεμη και θλιμμένη παραδοχή τήν ύποταγή του παιδιού του; Δέν βλέπουμε τό πρόσωπο του Άβεσαλώμ, αισθανόμαστε όμως ό,τι αισθανόταν κι εκείνος.

"Όπως ο Ντύρερ, έτσι κι ο Ρέμπραντ δέν ήταν μόνο μεγάλος ζωγράφος αλλά και μεγάλος χαράκτης. Δέν χρησιμοποιούσε πιά τήν τεχνική τής ξυλογραφίας ή τής χαλκογραφίας, *σελίδες 282-83*, αλλά μιά μέθοδο που του επέτρεπε να δουλεύει πιο γρήγορα και πιο έλεύθερα απ' ό,τι θά μπορούσε με τό καλέμι. Αυτή ή τεχνική ονομάζεται όξυγραφία. Η αρχή πάνω στήν όποια στηρίζεται είναι πολύ απλή. Αντί να χαράξει επίπινα τήν έγκράνεια του χαλκού, ο καλλιτέχνης τήν καλύπτει με κερί και σχεδιάζει πάνω στό κερί με μιά βελόνα. "Όπου περάσει η βελόνα, αφαιρείται τό κερί και μένει γυμνή ή χάλκινη πλάκα. Τό μόνο που του μένει να κάνει κατόπιν είναι να βυθίσει τήν πλάκα σ' ένα οξύ που διαβρώνει τό χαλκό όπου δέν ύπάρχει κερί και να μεταφέρει έτσι τό σχέδιο στή χάλκινη πλάκα. Η εικόνα μπορεί τότε να τυπωθεί όπως όλα τά χαρακτηριστικά. Ο μόνος τρόπος για να ξεχωρίσει κανείς τήν όξυγραφία από τή χαλκογραφία είναι να

276

Ρέμπραντ
Η συμφιλίωση του
Δαβίδ και του
Άβεσαλώμ,

1642

Λάδι πάνω σέ ξύλο,
73 x 61,5 εκ.
Έρμιτάζ,
Πετρούπολη





Ρέμπραντ
Ο Χριστός

πε 1652

Όσυγραφία,
15,5 * 20,7 εκ.

διακρίνει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα των γραμμών. Υπάρχει μία σαφής διαφορά ανάμεσα στην κοπιαστική και άργη δουλειά της χάραξης με καλέμι και στο ελεύθερο και άνετο παίξιμο της βελόνας. Η *Εικόνα 277* δείχνει μία από τις όξυγραφίες του Ρέμπραντ, που παριστάνει μίαν ακόμη σκηνή από τη Γραφή: ο Χριστός διδάσκει, και οι φτωχοί και οι ταπεινοί έχουν μαζευτεί γύρω του για να ακούσουν. Αυτή τη φορά ο Ρέμπραντ βρήκε τα μοντέλα του στην ίδια του την πόλη. Είχε ζήσει πολλά χρόνια στην εβραϊκή γειτονιά του "Αμστερνταμ και είχε μελετήσει την εμφάνιση και τα ρούχα των Εβραίων για να τα χρησιμοποιήσει στα βιβλικά θέματά του. Τους βλέπουμε λοιπόν εδώ μαζεμένους, άλλοι να στέκουν όρθιοι κι άλλοι να κάθονται, μερικοί ν' ακούνε συνεπαρμένοι κι άλλοι να σκέφτονται τα λόγια του Ιησού, άλλοι, όπως ο χοντρός στο βάθος, να ενοχλούνται ίσως με την επίθεση του Χριστού κατά των Φαρισαίων. "Όποιος είναι συνηθισμένος στις ωραίες μορφές της ιταλικής τέχνης, ξαφνιάζεται αντικρίζοντας για πρώτη φορά τα έργα του Ρέμπραντ, που μοιάζει ν' αδιαφορεί για το στοιχείο της ομορφιάς και να μὴν αποφεύγει καν την απόλυτη άσκημία. Αυτό, κατά κάποιον τρόπο, είναι αλήθεια. Όπως και άλλοι καλλιτέχνες του καιρού του, ο Ρέμπραντ είχε απομειώσει το μήνυμα του Καραβάτζιο, που το έργο του τό είχε γνωρίσει από 'Ολλανδούς που είχαν επηρεαστεί απ' αυτόν. "Όπως ο Καραβάτζιο, έβαζε την αλήθεια και την ειλικρίνεια πάνω από την αρμονία και την ομορφιά. Ο Χριστός είχε κάνει κήρυγμα στους φτωχούς, τους πεινασμένους και τους δυστυχισμένους, κι ή φτώχεια, ή πείνα και τα δάκρυα δὲν έχουν ομορφιά. Φυσικά εξαρτάται από τό τί θεωρούμε «ομορφιά». Ένα παιδί συχνό θεωρεί τό καλοσυνάτο, ρυτιδωμένο πρόσωπο της γιαγιάς του πιο όμορφο από τά κανονικά χαρακτηριστικά μιας στάρ του κινηματογράφου και γιατί όχι; Μέ τον ίδιο τρόπο, μπορεί κανένας νά ύποστηρίξει πώς ο τσακισμένος γέροντας στη δεξιά μεριά της όξυγραφίας, που ζαρωμένος, μέ τό χέρι μπροστά στο πρόσωπο, σηκώνει τά μάτια και κοιτάζει τελείως συνεπαρμένος, είναι μία από τις πιο ωραίες μορφές που σχεδιάστηκαν ποτέ. "Ισως όμως δὲν έχει σημασία τί λέξεις χρησιμοποιούμε για νά εκφράσουμε τό θαυμασμό μας.

Η έλλειψη συμβατικότητας στην τέχνη του Ρέμπραντ μάς κάνει καμιά φορά νά ξεχνάμε πόση καλλιτεχνική σοφία και έπιδεξιότητα χρησιμοποιεί στη διάταξη ομάδων ανθρώπων. Τίποτα δὲν θά μπορούσε νά είναι πιο προσεκτικά εξισορροπημένο από τό πλήθος που σχηματίζει κύκλο γύρω από τον Χριστό, κρατώντας ώστόσο μίαν απόσταση γεμάτη σεβασμό. Γ Γ αυτή την τέχνη της διάταξης μιας ανθρώπινης μάζας σέ φαινομενικά τυχαίες αλλά αρμονικές ομάδες, ο Ρέμπραντ χρωστούσε πολλά στην παράδοση της ιταλικής τέχνης, που δὲν την περιφρονούσε καθόλου. Δὲν θά 'πρεπε νά φανταστούμε πώς ο μεγάλος αυτός καλλιτέχνης ήταν ένας απομονωμένος επαναστάτης που ή άξια του δὲν αναγνωρίστηκε από την υπόλοιπη Ευρώπη. Είναι αλήθεια πώς γινόταν λιγότερο περιζήτητος σάν προσωπογράφος, καθώς ή τέχνη του κέρδιζε σέ βάθος και άκεραιότητα. "Όποιοι όμως και νά ήταν οι λόγοι της προσωπικής του τραγωδίας και της πτώχευσής του, ή καλλιτεχνική του φήμη διατηρήθηκε πάντοτε σέ ύψηλά επίπεδα. Η πραγματική τραγωδία, τότε όπως και τώρα, είναι πώς μόνον η φήμη δὲν είναι άρκετή για νά κερδίσει κανείς τό ψωμί του.



Ἡ μορφή του Ρέμπραντ είναι τόσο σημαντική σέ όλους τούς κλάδους τῆς ολλανδικῆς τέχνης, ὥστε κανένας ἄλλος σύγχρονός του ζωγράφος δέν μπορεί συγκριθεῖ μαζί του. Αυτό ὁμως δέν σημαίνει πὼς δέν υπήρχαν πολλοὶ καλλιτέχνες στὴν προτεσταντικὴ Ὁλλανδία ποὺ ν' ἀξίζει νά μελετηθοῦν. Πολλοὶ ἀκολούθησαν τὴν παράδοση τῆς τέχνης τοῦ Βορρά καὶ παράστησαν τὴ ζωὴ ἰὼν κοινῶν ἀνθρώπων σέ εὐθυμους, ἀπλούς πίνακες. Ὅπως εἶδαμε, αὐτὴ ἡ παράδοση ἔχει τις καταβολές της στις μεσαιωνικὲς μικρογραφίες, *σελίδα 271, Εἰκόνα 140, σελίδα 274, Εἰκόνα 111*. Θυμόμαστε πὼς τὴν υιοθέτησε ὁ Μπρέγκελ, *τελίδα 382, Εἰκόνα 246*, ποὺ ἔδειξε τὸ ζωγραφικὸ του ταλέντο καὶ τὴ γνώση τῆς ἀνθρώπινης φύσης σέ κωμικὰ θέματα ἀπὸ τὴ ζωὴ των χωρικῶν. Ὁ καλλιτέχνης τοῦ τελειοποίησε αὐτὸ τὸ εἶδος τον δέκατο ἑβδόμο αἰῶνα ἦταν ὁ Jan Steen 1626-1679)* γαμπρὸς τοῦ Γιάν βάν Γκόγιεν. Ὅπως πολλοὶ ἄλλοι καλλιτέχνες :ῆς ἐποχῆς του, ὁ Στέεν δέν μπορούσε νά ζήσει ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ του καὶ εἶχε ταράλληλα ἓνα πανδοχεῖο γιὰ νά κερδίζει χρήματα. Φαντάζεται κανεῖς πὼς (αἰρόταν μ' αὐτὸ τὸ δεύτερο ἐπάγγελμα, ἀφοῦ τοῦ ἔδινε τὴν εὐκαιρία νά παρακολουθεῖ τοὺς ἀνθρώπους ὅταν διασκέδαζαν καὶ νά αὐξάνει ἔτσι τον ἀριθμὸ των τωμικῶν του τύπων. Ἡ *Εἰκόνα 278* παριστάνει μιὰ χαρούμενη στιγμὴ ἀπὸ τὴ ὥῃ τοῦ λαοῦ: τὸ γλέντι μετὰ ἀπὸ μιὰ βάφτιση. Βλέπουμε ἓνα ἀνετο δωμάτιο μὲ ὑὰ κόγχη στον τοῖχο γιὰ τὸ κρεβάτι ὅπου εἶναι ξαπλωμένη ἡ μητέρα, ἐνῶ φίλοι

2,8

Γιάν Στέεν
*Τὸ γλέντι της
βάφτισης,*
1664

*Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
88,9 x 108,6 ἐκ.
Συλλογὴ Οὐάλλας,
Λονδῖνο*

και συγγενείς περιτριγυρίζουν τον πατέρα που κρατά το μωρό. Άξιζει να κοιτάξει κανένας τους διαφόρους τύπους και με τι τρόπο διασκεδάζουν, δεν πρέπει ωστόσο να σταματήσει στις λεπτομέρειες, αλλά να θαυμάσει και την τέχνη με την οποία ο καλλιτέχνης συνδύασε όλα τα στοιχεία σε μία σύνθεση. Η μορφή στο πρώτο πλάνο —βλέπουμε τη ράχη της— είναι ένα θαυμάσιο ζωγραφικό κομμάτι με χρώματα εύθυμα, που έχουν μία ζεστασιά και μιάν αβρότητα που δεν την ξεχνά κανείς εύκολα, όταν έχει δει το πρωτότυπο.

Συχνά συνδέουμε την ολλανδική τέχνη του δέκατου έβδομου αιώνα με τη διάθεση ευθυμίας και καλοπέρασης που βρίσκουμε στα έργα του Γιάν Στέεν, υπάρχουν όμως άλλοι καλλιτέχνες στην Ολλανδία που εκφράζουν μία εντελώς διαφορετική διάθεση, μία διάθεση πολύ πιο κοντά στο πνεύμα του Ρέμπραντ. Έξαιρετικό δείγμα είναι ένας άλλος «ειδικός», ο ζωγράφος τοπίων Jacob van Ruysdael (1628;-1682). Ο Ρούισνταλ ήταν περίπου συνομήλικος με τον Γιάν Στέεν, δηλαδή ανήκε στη δεύτερη γενιά των μεγάλων Ολλανδών ζωγράφων. Όταν μεγάλωσε, τα έργα του Βάν Γκόγιεν και του Ρέμπραντ ήταν κίολας διάσημα και θα έπη ρέασαν σίγουρα το γούστο και την επιλογή των θεμάτων του. Το πρώτο μέρος της ζωής του τό πέρασε στην όμορφη πόλη Χάαρλεμ, που χωρίζεται από τη θάλασσα με μία σειρά άμμολοφους σκεπασμένους με δέντρα. Τού άρεσε να μελετά αυτές τις απέραντες έκτασεις κι αρχίζει να ειδικεύεται σε γραφικές σκηνές μέσα σε δάση, *Εικόνα 279*. Ο Ρούισνταλ αποδίδει με μεγάλη μαστοριά τα σκοτεινά, απειλητικά σύννεφα, τό φώς του δειλινού όταν μεγαλώνουν οι ίσκιοι, τους έρειπωμένους πύργους και τά γάργαρα νερά· με λίγα λόγια, έκεϊνος είναι που ανακάλυψε την ποίηση του βόρειου τοπίου, όπως ο Κλώντ είχε ανακαλύψει την ποίηση του ιταλικού τοπίου. Κανένας ίσως καλλιτέχνης

279

Γιάκομπ βάν
Ρούισνταλ
*Λιμνού/Λ ανάμεσα
στά δέντρα,*
περ. 1665-70

**Λάδι πάνω σε
μουςσμά,**
107,5 x «43 έ*.
**Εθνική
Πινακοθήκη,
Λονδίνο**



πριν απ' αυτόν δεν είχε μπορέσει να εκφράσει σε τέτοιο βαθμό τὰ αισθήματα και τις διαθέσεις του όπως καθρεφτίζονται στη φύση.

Όταν άποκάλεσα αυτό τό κεφάλαιο «Ο καθρέφτης τής φύσης», δέν ήθελα μόνο νά πώ πώς ή τέχνη στήν Όλλανδία είχε κατορθώσει νά παραστήσει τή φύση πιστά όσο ένας καθρέφτης. Ούτε ή τέχνη ούτε ή φύση είναι ποτέ τόσο λείες καί ψυχρές όσο ένας καθρέφτης. Ή φύση, όταν καθρεφτίζεται στήν τέχνη, άντανακλά πάντα τή σκέψη τού καλλιτέχνη, τίς προτιμήσεις, τίς χαρές, καί επομένως τίς διαθέσεις του. Αυτό τό γεγονός, περισσότερο άπό κάθε άλλο, κάνει τόσο ενδιαφέροντα τον πιο «ειδικευμένο» κλάδο τής ολλανδικής ζωγραφικής, τον κλάδο τής νεκρής φύσης. Αύτές οί νεκρές φύσεις παριστάνουν συνήθως όμορφα δοχεία γεμάτα κρασί καί όρεχτικά φρούτα ή άλλες λιχουδιές άπλωμένες προκλητικά σέ ύπέροχα πορσελάνινα πιάτα. Ήταν έργα κατάλληλα γιά τραπεζαρίες, καί σίγουρα έβρισκαν άγοραστή. Ήταν όμως καί κάτι περισσότερο άπό μαρτυρίες τών άπολαύσεων τού φαγητού. Στις νεκρές αύτές φύσεις οί ζωγράφοι διάλεγαν όποια άντικείμενα τούς άρεσε νά ζωγραφίζουν καί τὰ τοποθετούσαν στο τραπέζι κατά τό κέφι τους. Έγιναν έτσι ένα θαυμάσιο πεδίο γιά πειραματισμούς, πού βοήθησαν τούς καλλιτέχνες νά λύσουν τὰ συγκεκριμένα προβλήματά τους. Ο Willem Kalf (1619-1693) π.χ. μελετούσε τον τρόπο με τόν όποιο τό φως άντανακλά καί διαθλάται μέσα στο χρωματιστό γυαλί. Μελέτησε τίς άντιθέσεις καί τίς άρμονίες τής υψής καί τών χρωμάτων καί προσπάθησε νά πετύχει νέες άρμονίες άνάμεσα στα πλούσια περσικά χαλιά, τή ζωηρή μπλέ πορσελάνη καί τὰ πολύχρωμα φρούτα, *Εικόνα 280*. Χωρίς νά τό ξέρουν οί ίδιοι, αυτοί οί «ειδικοί» άρχίζουν νά δείχνουν πώς τό θέμα στον πίνακα είναι πολύ λιγότερο σημαντικό απ' όσο πίστευαν τότε. Άκριβώς όπως άσήμαντες λέξεις μπορούν νά άποτελέσουν τό κείμενο ενός ωραίου τραγουδιού, έτσι καί μέ άσήμαντα άντικείμενα μπορεί νά γίνει μιá τέλεια εικόνα.

Ή παρατήρηση αυτή μοιάζει ίσως παράδοξη μετά άπό όσα είπα γιά τὰ θέματα τών έργων τού Ρέμπραντ. Δέν νομίζω όμως πώς υπάρχει καμιά άντινομία. Ο συνθέτης πού δέν μελοποιεί μερικούς άσήμαντους στίχους αλλά ένα μεγάλο ποίημα, θέλει νά καταλάβουμε πρώτα τό ποίημα γιά νά μπορέσουμε νά εκτιμήσουμε τή μουσική του ερμηνεία. Με τόν ίδιο τρόπο, ένας ζωγράφος πού ζωγραφίζει μιá σκηνή άπό τήν Αγία Γραφή θέλει νά καταλάβουμε πρώτα τό έπεισόδιο γιά νά εκτιμήσουμε τή ζωγραφική του σύλληψη. Άλλά άκριβώς όπως υπάρχει μεγάλη μουσική δίχως λέξεις, έτσι υπάρχει καί μεγάλη ζωγραφική χωρίς σημαντικά θέματα. Προς αυτή τήν κατάκτηση προχωρούσαν ψηλαφητά οί καλλιτέχνες τού δέκατου έβδομου αιώνα, όταν ανακάλυψαν τήν απόλυτη όμορφιά τού ορατού κόσμου, *σελίδα 19, Εικόνα 4*. Καί οί Ολλανδοί ειδικοί, πού σ' όλη τους τή ζωή ζωγράφιζαν τό ίδιο είδος θέματος, απέδειξαν τελικά πώς τό θέμα έχει δευτερεύουσα σημασία.

Ο σημαντικότερος άπό αυτούς τούς καλλιτέχνες γεννήθηκε μιá γενιά μετά τόν Ρέμπραντ. Ήταν ό Jan Vermeer van Delft (1632-1675). Φαίνεται πώς ό Βερμέερ ήταν αργός καί προσεχτικός στή δουλειά του. Δέν ζωγράφισε πολλούς πίνακες στή ζωή του, καί λίγοι άπό αυτούς παριστάνουν σημαντικά γεγονότα. Οί περισσότεροι έχουν γιά θέμα άπλές μορφές πού στέκουν σέ ένα

280

Βίλλεμ Κάλφ
*Νεκρή φύση, με το
κέρας απ' όπου
έπιναν τὰ μέλη τής
Συπεχνίας τών
τοξοτών τού 'Αγίου
Σεβαστιανού,
αστακό και ποτήρια,*
περ. 1653

*Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
864 x 102,2 εκ.
Εθνική
Πινακοθήκη,
Λονδίνο*





δωμάτιο χαρακτηριστικού ολλανδικού σπιτιού. Μερικοί παριστάνουν μόνον ένα πρόσωπο νά κάνει κάτι απλό, όπως μιά γυναίκα νά χύνει γάλα σέ μιά κούπα, *Εικόνα 281*. Με τόν ερχομό τού Βερμέερ ή ζωγραφική τής καθημερινότητας (*peinture de genre*) έγκατέλειψε τελείως τό ρόλο τής χιουμοριστικής εικονογράφησης. Οί πίνακες του είναι ούσιαστικά νεκρές φύσεις μέ ανθρώπους. Δέν είναι εύκολο νά προσπαθήσει κανένας νά εξηγήσει γιατί ενα τόσο λιτό και άνεπιτήδευτο έργο είναι ενα από τ' αριστουργήματα όλων των εποχών. Λίγοι όμως άπ' όσους έχουν δει τό πρωτότυπο θά διαφωνήσουν πώς πρόκειται γιά κάτι σάν θαύμα. "Ενα από τά θαυμαστά χαρακτηριστικά του μπορεί κανένας νά τό περιγράψει, όχι όμως και νά τό εξηγήσει. Είναι ό τρόπος μέ τόν όποιο ό Βερμέερ πετυχαίνει μιά τέλεια, επίπονη ακρίβεια στήν απόδοση τής ύψης, τού χρώματος και τής φόρμας, χωρίς τό έργο νά μοιάζει ποτέ βεβιασμένο ή τραχύ. "Όπως ένας φωτογράφος απαλύνει επίτηδες τις έντονες αντίθέσεις τής εικόνας χωρίς νά θολώνει τις φόρμες, έτσι κι ό Βερμέερ μαλάκωνε τά περιγράμματα, διατηρώντας ώστόσο τήν έντύπωση τού στέρεου και τού σταθερού. Ό παράξενος και μοναδικός τούτος συνδυασμός τής απαλότητας και τής ακρίβειας κάνει τά καλύτερα έργα του άλησμόνητα. Μάς άποκαλύπτουν τήν ήρεμη ομορφιά ενός άπλου θέματος και μάς κάνουν νά καταλάβουμε τί ένιωθε ό καλλιτέχνης όταν έβλεπε τό φώς νά μπαίνει από τό παράθυρο και νά άναδεικνύει τό χρώμα σ' ένα κομμάτι ύφασμα.

281

Βερμέερ
Η μαγείρισσα,
περ. 1660

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
45>5 X έκ.
Rijksmuseum.
"Άμστερνταμ

Ο φτωχός;
ζωγράφος
τουρτουρίζει στη
σοφίτα του,
περ. 1640

Σχέδιο τού Pieter
Bloot* μαύρη κιμωλία
πάνω σέ περγαμινή
(vellum),
17,7 X 15,5 έκ
Βρετανικό Μουσείο,
Λονδίνο



Η ΔΥΝΑΜΗ ΚΑΙ Η ΔΟΞΑ: Ι

Ιταλία, τέλη δέκατου έβδομου και δέκατος όγδοος αιώνας

Ό ρυθμός Μπαρόκ διαμορφώθηκε, όπως είδαμε, στα τέλη του δέκατου έκτου αιώνα, και ή εκκλησία των Ιησουιτών του Ντέλλα Πόρτα, *σελίδα 389, Εικόνα 250*, αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα τής πρώτης του φάσης. Ό Ντέλλα Πόρτα αφήφησε τούς λεγομένους κανόνες τής κλασικής αρχιτεκτονικής και αναζήτησε μεγαλύτερη ποικιλία και πιο εντυπωσιακά έφέ. Είναι φυσικό πώς ή τέχνη, όταν άρρει ένα δρόμο, τον άκολουθεϊ. Άπό τή στιγμή που ή ποικιλία και τά εντυπωσιακά έφέ θεωρήθηκαν σημαντικά, κάθε καλλιτέχνης έπρεπε νά παρουσιάσει πιο περίπλοκες διακοσμήσεις και πιο έκπληκτικές ιδέες για νά εξακολουθήσει νά εντυπωσιάζει. Ή διαδοχική προσθήκη όλο και περισσότερων έκθαμβωτικών στοιχείων στην άρχιτεκτονική και τή διακόσμηση συνεχίστηκε στην Ίταλία τά πρώτα πενήντα χρόνια του δέκατου έβδομου αιώνα, κι έτσι, στά μέσα του αιώνα, ό ρυθμός που ονομάζουμε Μπαρόκ είχε πιά διαμορφωθεί οριστικά.

Ή *Εικόνα 282* δείχνει μιá χαρακτηριστική μπαρόκ έκκλησία που σχεδίασε ό διάσημος άρχιτέκτονας Francesco Borromini (1599-1667) και οι βοηθοί του. Είναι φανερό πώς άκόμη και οι φόρμες που έφάρμοσε ό Μπορρομίνι είναι ουσιαστικά άναγεννησιακές. Όπως ό Ντέλλα Πόρτα, χρησιμοποίησε κι αυτός τήν πρόσοψη ενός ναού για νά πλαισιώσει τήν κεντρική πύλη, και, όπως εκείνος, διπλάσιασε τον άριθμό των παραστάδων στις δύο πλευρές για νά δώσει μεγαλύτερη έντύπωση πλούτου. "Άν τή συγκρίνουμε όμως με τήν πρόσοψη του Μπορρομίνι, ή πρόσοψη του Ντέλλα Πόρτα μοιάζει σχεδόν άυστηρή, συγκρατημένη. Τον Μπορρομίνι δέν τον ικανοποιούσε πιά νά διακοσμή έναν τοίχο με ρυθμούς δανεισμένους από τήν κλασική άρχιτεκτονική. "Έχτισε τήν έκκλησία του συνδυάζοντας διάφορες φόρμες —τον μεγάλο θόλο, τούς δύο πλαϊνούς πύργους και τήν πρόσοψη. Καί ή πρόσοψη αυτή έχει κυρτή έπιφάνεια, σάν νά πλάστηκε με πηλό. Παρατηρώντας τις λεπτομέρειες, άνακαλύπτουμε άκόμη πιο περίεργα έφέ. Ό πρώτος όροφος τών πύργων έχει σχήμα τετράγωνο, αλλά ό δεύτερος είναι στρογγυλός, και αυτοί οι δύο όροφοι συνδέονται μ' έναν περίεργα τεθλασμένο θριγκό, που θά προκαλούσε φρίκη σέ κάθε ορθόδοξο δάσκαλο άρχιτεκτονικής, αλλά που έσυληρετεί θαυμάσια τό σκοπό του. Τά πλαίσια στις πόρτες από τή μιá και τήν άλλη πλευρά τής κεντρικής πύλης είναι άκόμη πιο έκπληκτικά. Ό τρόπος με τον όποιο τό άέτωμα πάνω από τήν είσοδο πλαισιώνει ένα ώοειδές παράθυρο δέν έχει τον όμοιο του σέ κανένα παλαιότερο κτίριο. Οι σπείρες και οι καμπύλες του Μπαρόκ έπικρατούν πιά και στο



γενικό σχέδιο και στις διακοσμητικές λεπτομέρειες. Αυτού του είδους τὰ μπαρόκ κτίρια θεωρούνται από μερικούς παραφορτωμένα καὶ θεατρικά. Ὁ ἴδιος ὁ Μπορρομίνι δὲν θὰ καταλάβαινε αὐτὴ τὴν ἐπὶ κριση. "Ἦθελε νὰ δημιουργήσει ἐκκλησίες γιορταστικές, κτίρια γεμάτα μεγαλοπρέπεια καὶ κίνηση. "Ἄν σκοπὸς τοῦ θεάτρου εἶναι νὰ μᾶς χαρίζει τὸ ὄραμα ἐνὸς κόσμου παραμυθένιου, ὅλο φῶς καὶ φαντασμαγορία, γιατί δὲν μπορούσε ὁ ἀρχιτέκτονας ποὺ σχεδιάζει μὴν ἐκκλησία νὰ τῆς δώσει περισσότερη μεγαλοπρέπεια καὶ δόξα ὥστε νὰ μᾶς θυμίζει τοὺς οὐρανοὺς;

Μπαίνοντας σ' αὐτές τις ἐκκλησίες, καταλαβαίνουμε ἀκόμη καλύτερα πὼς ὁ πλοῦτος κι ἡ ἐπίδειξη, οἱ πολὺτιμες πέτρες, τὸ χρυσάφι κι ὁ γύψος χρησιμοποιοῦνταν συνειδητὰ γιὰ νὰ υποβάλουν ἓνα ὄραμα οὐράνιας δόξας με πολὺ πιο συγκεκριμένο τρόπο ἀπ' ὅ,τι οἱ μεσαιωνικοὶ καθεδρικοὶ ναοί. Ἡ *Εἰκόνα* 283 δείχνει τὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Μπορρομίνι. Ὅσοι ἔχουν συνηθίσει σὲ ἐσωτερικὰ ἐκκλησιῶν τῆς βόρειας Εὐρώπης, ἴσως θεωρήσουν αὐτὸ τὸ ἐκθαμβωτικὸ θέαμα πολὺ ἐγκόσμιο γιὰ τὸ γούστο τους. Ἀλλὰ ἡ Καθολικὴ

282

**Φραντσέσκο
Μπορρομίνι
καὶ Κάρλο**

Ραϊνάλντι

Ἡ ἐκκλησία Σαπία

Ἀξηβζε, Πιάτσα

*Ναβόνα, Ρώμη**

1653

Εκκλησία τῆς

Ἀκμῆς τοῦ

Ρωμαϊκοῦ Μπαρόκ



283

Φραντσέσκο

Μπορρομίνι

και Κάρλο

Ραϊνάλντι

*Εσωτερικό της**εκκλησίας Σαπία**Λέηβχβ, Πιάτσα**Ναβόνα, Ρώμη,**περ. 1653*

Εκκλησία εκείνης της εποχής σκεπτόταν διαφορετικά. Όσο περισσότερο οι διαμαρτυρόμενοι κατάγγελλαν την επίδειξη στις εκκλησίες, τόσο περισσότερο η Καθολική Εκκλησία έβαζε στην υπηρεσία της την εκφραστική δύναμη του καλλιτέχνη. Έτσι η Μεταρρύθμιση, και όλο το επίμαχο θέμα των εικόνων και της λατρείας τους που είχε επηρεάσει την πορεία της τέχνης τόσο συχνά στο παρελθόν, είχε έμμεση επίδραση και στην ανάπτυξη του Μπαρόκ. Ο καθολικός κόσμος κατάλαβε πώς η τέχνη μπορούσε να εξυπηρετήσει τη θρησκεία με τρόπους πολύ πιο σύνθετους από τον απλό στόχο που είχε στα πρώτα χρόνια του Μεσαίωνα —να διδάξει το δόγμα σε όσους δεν ήξεραν να διαβάσουν, *σελίδα 95*. Μπορούσε να βοηθήσει να προσηλυτιστούν εκείνοι που, ίσως, είχαν διαβάσει πάρα πολύ. Αρχιτέκτονες, ζωγράφοι και γλύπτες χρησιμοποιήθηκαν για να μεταμορφώσουν τις εκκλησίες σε λαμπρά θεάματα, που το μεγαλείο κι η φαντασμαγορία τους σε συνέπαιρναν. Σε αυτούς τους εσωτερικούς χώρους δεν είχαν τόση σημασία οι λεπτομέρειες όση είχε η γενική εντύπωση. Δεν θα μπορούσαμε να τους καταλάβουμε, ούτε θα τους κρίνουμε



σωστά, αν δεν τους φανταστούμε ως πλαίσιο στη θεαματική τελετουργία της Καθολικής Εκκλησίας, αν δεν τους έχουμε δει την ώρα της λειτουργίας, δταν τα κεριά είναι αναμμένα στην 'Αγία Τράπεζα, δταν ή μυρωδιά του λιβανιού γεμίζει τό κεντρικό κλιτός και δταν ό ήχος του οργάνου και ή χορωδία μάς μεταφέρουν σ' έναν άλλο κόσμο.

Αυτή την υπέρτατη τέχνη της θεατρικής διακόσμησης την ανέπτυξε κυρίως ό Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), πού ανήκε στην ίδια γενιά με τον Μπορρομίνι. Ήταν ένα χρόνο μεγαλύτερος από τον Βάν Ντάυκ και τον Βελάσκεθ και οχτώ χρόνια μεγαλύτερος από τον Ρέμπραντ. "Όπως κι εκείνοι, ήταν προσωπογράφος περιωπής. Ή *Εικόνα 284* είναι ή προτομή μιας νέας γυναίκας, πού έχει δλη τή φρεσκάδα και τον αύθορμητισμό των κα-

λύτερων έργων του Μπερνίνι. Τήν τελευταία φορά πού τήν είδα στο μουσείο της Φλωρεντίας, μιά άχτίδα ήλιου έπαιζε με τήν προτομή, και ή μορφή ολόκληρη έμοιαζε ν' αναπνέει και νά ζωντανεύει. Ό Μπερνίνι αποθανάτισε μιά φευγαλέα έκφραση, πού είμαστε βέβαιοι πώς θά ήταν ή πιο χαρακτηριστική του μοντέλου του. Στην απόδοση της έκφρασης του προσώπου, ό Μπερνίνι ήταν πραγματικά ανυπέρβλητος. Τή χρησιμοποιούσε δπως ό Ρέμπραντ χρησιμοποιούσε τή βαθιά του γνώση για τον ανθρώπινο χαρακτήρα, ώστε νά δώσει οπτική μορφή στη θρησκευτική του πίστη.

Ή *Εικόνα 285* δείχνει μιά Αγία Τράπεζα του Μπερνίνι για τό παρεκκλήσι μιας μικρής εκκλησίας στη Ρώμη. Είναι αφιερωμένη στην Ίσπανίδα Αγία Θηρεσία, μιά καλόγρια του δέκατου έκτου αιώνα πού είχε περιγράψει τά μυστικιστικά της οράματα σ' ένα περίφημο βιβλίο. Στο βιβλίο μιλάει για μιά στιγμή θείας έκστασης, δταν άγγελος Κυρίου διαπέρασε τήν καρδιά της μ' ένα χρυσό φλέγόμενο βέλος, γεμίζοντάς την με πόνο αλλά και με άφατη ευδαιμονία. Αυτό τό όραμα τόλμησε νά παραστήσει ό Μπερνίνι. Βλέπουμε τήν άγια πάνω σ' ένα σύννεφο· άνεβαίνει στον ουρανό, προς τό φώς πού ξεχύνεται σάν καταρράκτης από ψηλά, με τή μορφή χρυσών αχτίδων. Ό άγγελος τήν πλησιάζει άπαλά και ή άγια λιποθυμεί μέσα σ' έκσταση. Τό σύμπλεγμα είναι έτσι τοποθετημένο ώστε μοιάζει νά αιώρείται χωρίς στήριγμα, θαυμάσια πλαισιωμένο από τήν Αγία Τράπεζα, και νά φωτίζεται από ένα αόρατο παράθυρο ψηλά. "Ένας βόρειος έπισκέπτης, πάλι, ίσως βρει, με τήν πρώτη ματιά, τό σύνολο πολύ θεατρικό και τό σύμπλεγμα υπερβολικά συναισθηματικό. Αυτό είναι φυσικά θέμα

284

Τζιάν Λορέντζο Μπερνίνι
Ή Κοστώησα Μπουοναρέ/Ϊj,
περ. 1635

Μάρμαρο,
Ύψος 72 εκ.
Εθνικό Μουσείο
Μπαρτζέλλο,
Φλωρεντία

285

Τζιάν Λορέντζο Μπερνίνι
Ή έκσταση της
Άγίας Θηρεσίας,
1645-52

Μάρμαρο,
Ύψος 35" εκ.
Παρεκκλήσι
Κορνάρο. εκκλησία
Santa Maria della
Vittoria, Ρώμη





286
Λεπτομέρεια της
Εικόνας 285

ιή αγωγής, κι έτσι δεν χωράει συζήτηση. "Αν όμως παραδεχτούμε πώς :ευτικό έργο τέχνης, όπως ή 'Αγία Τράπεζα του Μπερνίνι, μπορεί χρησιμοποιηθεί για νά προκαλέσει τό συναίσθημα της παράφορης ἴς καί τής μυστικιστικής έκστασης στο όποιο άποσκοπούσαν οί ες του Μπαρόκ, πρέπει νά δεχτούμε πώς ό Μπερνίνι πέτυχε τό στό- ύπέρτατη μαστοριά. Ξεπέρασε συνειδητά κάθε άναστολή καί μάς μιά άκραία συγκίνηση πού την είχαν άποφύγει ως τότε οί καλλιτέ- τυγκρύνουμε τό πρόσωπο τής άγίας του πού λιποθυμάει με ό,τι άλλο υργηθεῖ τούς προηγούμενους αιώνες, θά βρούμε πώς έχει μιά ένταση πού δέν είχε έπιχειρηθει ποτέ ως τότε στην τέχνη. Κοιτάζοντας μετά [286 τό κεφάλι του Ααοκόοντα, *σελίδα 110, Εικόνα 69*, ή του «Δούλου 'ει» του Μιχαηλάγγελου, *σελίδα 3/3, Εικόνα 201*, βλέπουμε τή διαφο- 1 καί ό τρόπος μέ τον όποιο απέδωσε ό Μπερνίνι τις πτυχώσεις ήταν ινούριος γιά τήν εποχή του. 'Αντί νά τις αφήσει νά πέσουν σέ αύ- υχές, όπως ήταν ό κλασικός τρόπος, τις έκανε ν' άνεμίζουν και νά /, γιά νά επιτείνει τήν έντύπωση τής συγκίνησης καί τής κινητικό- .α αυτά τά έφέ του άρχισαν γρήγορα νά τά μιμούνται σέ όλη τήν

287
Τζιοβάννι
Μπαττίστα
Γκάουλλι
*Ἡ /χιτρεία του
'Αγίου Ὀνόματος
του Ἰησοῦ,*
1670-83
**Νωπογραφία, οροφή
τῆς ιησουιτικῆς
εκκλησίας τοῦ
'Ιησοῦ, Ρώμη**

αι αλήθεια πώς αγάλματα όπως ή «'Αγία Θηρεσία» του Μπερνίνι νά τά κρίνουμε μόνο μέσα στο πλαίσιο γιά τό όποιο έγιναν, τό ἴδιο μη περισσότερο γιά τις ζωγραφικές διακοσμήσεις στις έκκλησίες Η *Εικόνα 28γ* δείχνει τό διάκοσμο τής οροφῆς στήν έκκλησία των ι στη Ρώμη, πού τή ζωγράφισε ένας μαθητής του Μπερνίνι, ό υίο- Ἰδῖα υαῖϋ (1639-1709) ^ καλλιτέχνης θέλει νά μάς δώσει τήν





έντύπαχτη πώς ο θόλος της εκκλησίας άνοιξε για νά μάς άποκαλύψει όλη τήν αίγλη των ουρανών. Ό Κορρέτζιο ήταν, όπως είδαμε, ο πρώτος πού είχε επιχειρήσει νά ζωγραφίσει τούς ούρανούς σε μια οροφή, *σελίδα 338, Εικόνα 287*, τά έφέ όμως τού Γκάουλλι είναι άπείρως θεατρικότερα. Θέμα του είναι ή λατρεία τού Ιερού Όνόματος τού Ίησού, πού είναι γραμμένο μέ άκτινοβόλα γράμματα στο κέντρο της εκκλησίας. Τό περιστοιχίζουν άναρίθμητα χερουβείμ, άγγελοι καί άγιοι, πού κοιτάζουν όλοι μέ άγαλλίαση τό φώς, ενώ λεγεώνες δαιμόνων ή έκτεσόντων άγγέλων διώχονται από τον ούράνιο χώρο, έκφράζοντας τήν άπόγνώσή τους. "Όλη αυτή ή σκηνή, πού σφύζει από ζωή, φαίνεται σάν νά διαρρηγνύει τά πλαίσια της οροφής, πού ξεχειλίζει μέ σύννεφα γεμάτα άγιους κι άμαρτωλούς ως κάτω στην εκκλησία. Ό καλλιτέχνης άφησε τήν εικόνα νά σπάσει τό πλαίσió της για νά μάς σαστήσει καί νά μάς συγκλονίσει, ώστε νά μήν μπορούμε πιά νά καταλάβουμε τί είναι πραγματικό καί τί ψευδαίσθηση. "Ένα τέτοιο έργο δεν έχει νόημα έξω από τό χώρο για τον όποιο έγινε. "Ίσως λοιπόν δεν είναι σύμπτωση πώς μετά τήν άκμή τού ρυθμού Μπαρόκ, όπου όλοι οί καλλιτέχνες συνεργάζονταν μέ έναν κοινό στόχο, ή ζωγραφική καί ή γλυπτική ως τέχνες άνεξάρτητες έπεσαν σέ παρακμή στην Ίταλία καί σέ όλη τήν Καθολική Ευρώπη.

288

Τζιοβάννι
Μπαττίστα Τιέπολο
*Το συμπόσιο της
Κ/χοπάτρας,*
περ. 1750

Νωπογραφία
Παλάτιο Λάμπια,
Βενετία

Τον δέκατο όγδοο αιώνα, οί καλλιτέχνες στην Ίταλία ήταν κυρίως υπέροχοι διακοσμητές εσωτερικών χώρων, ξακουστοί σέ όλη τήν Εύρώπη για τις γύψινες διακοσμήσεις τους καί για τις μεγάλες τοιχογραφίες πού μεταμόρφωναν τήν αίθουσα ενός πύργου ή ενός μοναστηριού σέ πλαίσιο για θεαματικές γιορτές. "Ένας από τούς διασημότερους καλλιτέχνες αυτής της εποχής ήταν ο Βενετσιάνος Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770)- πού δεν εργάστηκε μόνο στην Ίταλία, αλλά καί στη Γερμανία καί στην Ίσπανία. Η *Εικόνα 288* είναι ένα τμήμα από ένα τεράστιο διακοσμητικό έργο πού ζωγράφισε για ένα βενετσιάνικο

289

Λεπτομέρεια της
Εικόνας 288





παλάτι το 175«· Παριστάνει ένα θέμα πού έδωσε την ευκαιρία στον Τιέπολο νά παρουσιάσει χαρούμενα χρώματα καί πολύτιμα ρούχα: «Τό συμπόσιο τής Κλεοπάτρας». Ο θρύλος αναφέρει πώς ό Μάρκος Άντώνιος, για νά τιμήσει τή βασίλισσα τής Αιγύπτου, έκανε μιá γιορτή πού τέτοια δέν είχε δει ποτέ ό κόσμος. Τά πιο ακριβά καί σπάνια φαγητά έμφανίζονταν σέ μιάν άτελείωτη σειρά. Ή βασίλισσα όμως δέν εντυπωσιάστηκε. Στοιχημάτισε μέ τον περήφανο Ρωμαίο πώς εκείνη θά τού παρουσίαζε ένα φαγητό πολύ πιο άκριβό άπ' οτιδήποτε τής είχε προσφέρει ως τότε: πήρε ένα φημισμένο μαργαριτάρι άπό τό σκουλαρίκι της, τό διέλυσε σέ ξίδι καί ήπιε τό ύγρό. Στή νωπογραφία τού Τιέπολο βλέπουμε τήν Κλεοπάτρα νά δείχνει στον Μάρκο Άντώνιο τό μαργαριτάρι, ενώ ένας μαύρος ύπηρέτης τής προσφέρει ένα ποτήρι.

Τέτοιες τοιχογραφίες πρέπει νά διασκεδάζαν τούς ζωγράφους πού τις έφτιαχναν, καί είναι άπόλαυση νά τις κοιτάζει κανείς. Κι όμως αισθανόμαστε ίσως όπι αυτά τά πυροτεχνήματα έχουν λιγότερη άξια άπό πιο μετριοπαθή έργα παλαιότερων έποχων. Ή μεγάλη ώρα τής ιταλικής τέχνης έφτανε πιά στο τέλος της.

Μόνο σ' έναν ειδικό κλάδο παρουσίασε ή ιταλική τέχνη νέες ιδέες στήν

290

Φραντσέσκο
Γ κουάρντι
*Άποψη του San
Giorgio Maggiore.
Βενετία,
1775-80*

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά.

70,5 x 93,5 εκ.

Σύλλογή Ουάλλας.
Λονδίνο

άρχη του δέκατου όγδοου αιώνα: στη ζωγραφική ή στη χαρακτηριστική μέ θέμα τό τοπίο. Οι ταξιδιώτες πού πήγαιναν στην Ιταλία άπ' όλα τά μέρη τής Ευρώπης για νά θαυμάσουν τήν αϊγλή των περασμένων μεγαλείων της, επιθυμούσαν συχνά να πάρουν μαζί τους θυμητικά από τό ταξίδι τους. Στη Βενετία, ιδιαίτερα, πού τό τοπίο της είναι τόσο γοητευτικό γιά τον καλλιτέχνη, αναπτύχθηκε μιá σχολή ζωγράφων πού ικανοποίησαν αυτή τήν ανάγκη. Ή *Εικόνα 290* δείχνει μιá άποψη τής Βενετίας ζωγραφισμένη από έναν από αυτούς τούς ζωγράφους, τον Francesco Guardi (1712-1793). Όπως ή τοιχογραφία του Τιέπολο, μαρτυρεί πώς ή τέχνη τής Βενετίας δέν είχε χάσει τήν έντονη αίσθηση τής λαμπρότητας, του φωτός καί του χρώματος. Άξίζει νά συγκρίνει κανένας τις άπόψεις των καναλιών τής Βενετίας του Γκουάρντι μέ τις συγκρατημένες καί πιστές θαλασσογραφίες του Σίμον ντέ Φλίγκερ, *σελίδα 418, Εικόνα 211*, πού έγιναν έναν αιώνα νωρίτερα. Άντιλαμβανόμαστε πώς τό πνεύμα του Μπαρόκ, ή τάση γιά κίνηση καί τολμηρά έφέ, εκφράζεται ακόμη καί στην άπλή άποψη μιας πολιτείας. Ό Γκουάρντι έχει άπόλυτα κατακτήσει τά έφέ πού είχαν μελετήσει οί ζωγράφοι του δέκατου έβδομου αιώνα. Έμαθε πώς άφού πιά μάς δοθεί ή γενική εντύπωση μιας σκηνης, τις λεπτομέρειες μπορούμε νά τις προσθέσουμε καί νά τις συμπληρώσουμε μόνοι μας. "Αν παρατηρήσουμε προσεχτικά τούς γονδολιέρους του, διαπιστώνουμε μέ έκπληξη πώς είναι φτιαγμένοι μέ μερικές καίρια τοποθετημένες χρωματιστές πινελιές —άπό πιο μακριά όμως ή ψευδαίσθηση λειτουργεί πολύ άποτελεσματικά. Ή παράδοση των ανακαλύψεων του Μπαρόκ, πού έπιζεϊ σέ αυτά τά όψιμα έργα τής ιταλικής τέχνης, θ' άποκτήσει νέα σημασία στις επόμενες περιόδους.

Ειδήμονες
και πα/Μοπώ/Ές
συνγεντριόμενοι
στή Αύ/α/
1725

Σχέδιο του Π. Α.
Γκέτον πενάκι καί
μαύρο μελάνι πάνω
σέ χαρτί καστανό
(HuTT) 27 x 39.5 εκ.
Αλμπερτίνα, Βιέννη



22

Η ΔΥΝΑΜΗ ΚΑΙ Η ΔΟΞΑ: II

*Γαλλία, Γερμανία και Αυστρία, στα τέλη τον δέκατου
έβδομου και στις αρχές του δέκατου όγδοου αιώνα*

Τή δύναμη τής τέχνης νά εντυπωσιάζει και νά επιβάλλεται δεν την ανακάλυψε μόνο ή Καθολική Εκκλησία. Οί βασιλιάδες και οί ηγεμόνες τής Ευρώπης, τον δέκατο έβδομο αιώνα, θέλησαν κι αυτοί νά επιδείξουν τή δύναμή τους και νά ένισχύσουν έτσι τήν έξουσία τους στή συνείδηση του λαού. Κι αυτοί ήθελαν νά παρουσιάζονται σάν πλάσματα διαφορετικά, πού ή θεία έξουσία τά ξεχώριζε από τό γένος των κοινών ανθρώπων. Αύτός ό χαρακτηρισμός ταιριάζει κυρίως στον πιο ισχυρό ηγεμόνα κατά τό τέλος του δέκατου έβδομου αιώνα, τον Λουδοβίκο ΙΔ' τής Γαλλίας, πού έκμεταλλεύθηκε συστηματικά, για τήν πολιτική του, τήν αίγλη του βασιλικού άξιώματος. Δέν ήταν όρισμένως τυχαίο τό γεγονός πώς ό Λουδοβίκος ΙΔ' προσκάλεσε στο Παρίσι τον Λορέντζο Μπερνίνι για νά τον συμβουλευθεϊ για τό νέο του ανάκτορο. Τό επιβλητικό αυτό σχέδιο δέν πραγματοποιήθηκε ποτέ, ένα άλλο όμως ανάκτορο του Λουδοβίκου ΙΔ' έγινε τό σύμβολο τής τεράστιας δύναμής του: τό ανάκτορο των Βερσαλλιών, πού χτίστηκε γύρω στά 1660-1680. Οί Βερσαλλίες είναι τόσο μεγάλες, ώστε καμιά φωτογραφία δέν άποδίδει τήν έντύπωση πού προκαλεί τό κτίριο, *Εικόνα 291*. Υπάρχουν τουλάχιστον 123 παράθυρα στην πρόσοψη του κάθε ορόφου προς τούς κήπους. Οί ίδιοι οί κήποι, μέ τις άλεες από σχηματοποιημένα δέντρα, τις ύδριες και τά αγάλματα, *Εικόνα 292*, τά κλιμακωτά παρτέρια και τις λίμνες, καλύπτουν άρκετά στρέμματα.

Τό μέγεθος τους περισσότερο παρά οί διακοσμητικές λεπτομέρειες είναι πού κάνει τις Βερσαλλίες μπαρόκ. Οί αρχιτέκτονες προσπάθησαν κυρίως νά διευθετήσουν τούς τεράστιους όγκους του κτιρίου σέ έντελώς χωριστές πτέρυγες και νά τούς δώσουν άρχοντιά και μεγαλείο. Τόνισαν τό κέντρο του κυρίου ορόφου μέ μιά σειρά ιωνικούς κίονες, πού ύποστήριζαν ένα θριγκό στολισμένο στο επάνω μέρος μέ αγάλματα, και πλαισίωσαν τό έντυπωσιακό αυτό κεντρικό μοτίβο μέ διακοσμήσεις του ίδιου τύπου. Δέν θά είχαν κατορθώσει νά σπάσουν τή μονοτονία μιας τόσο μεγάλης πρόσοψης μ' έναν άπλό συνδυασμό αναγεννησιακών στοιχείων, τό πλήθος όμως των αγαλμάτων, τών άγγείων και των τροπαίων δημιούργησε κάποια ποικιλία. Σέ τέτοια κτίρια λοιπόν (ραίνεται πιο καθαρά ή πραγματική λειτουργία και ή σκοπιμότητα τών στοιχείων του Μπαρόκ. Αν οί αρχιτέκτονες τών Βερσαλλιών ήταν λίγο πιο τολμηροί, κι άν χρησιμοποιούσαν πιο άνορθόδοξα μέσα για τή διάρθρωση και τή διάταξη του τεράστιου κτιρίου, τό άποτέλεσμα θά ήταν ίσως ακόμα πιο πετυχημένο.

Στήν επόμενη μόνο γενιά άφομοιώθηκε απόλυτα αυτό τό μάθημα από τούς





ἀρχιτέκτονες εκείνης της περιόδου. Γιατί οι εκκλησίες τής Ρώμης και οι πύργοι τής Γαλλίας σε ρυθμό Μπαρόκ φλόγισαν τή φαντασία τής εποχής τους. Κάθε ἀσήμαντος πρίγκιπας στη νότια Γερμανία φιλοδοξούσε ν' ἀποκτήσει τις δικές του Βερσαλλίες- κάθε μικρό μοναστήρι στην Αύστρια ή τήν Ισπανία ήθελε νά συναγωνιστεί τά λαμπρά σχέδια τοῦ Μπορρομίνι ή τοῦ Μπερνίνι. Γύρω στο 1700 ἔχουμε μιάν ἀπό τις μεγαλύτερες περιόδους τής ἀρχιτεκτονικής- καί ὄχι μόνο τής ἀρχιτεκτονικής. Αὐτοί οἱ πύργοι κι οἱ εκκλησίες δέν ἦταν ἀπλῶς ἔργα ἀρχιτεκτόνων —ὅλες οἱ τέχνες μαζί δημιουργοῦσαν ἕναν εκπληκτικό τεχνητό κόσμο. Πολιτείες ολόκληρες χρησιμοποιούνταν γιά σκηνικό, ἐκτάσεις γῆς μεταμορφώνονταν σέ κήπους, ποταμάκια σέ καταρράκτες. Οἱ καλλιτέχνες ἦταν ἀπόλυτα ἐλεύθεροι νά κάνουν σχέδια κατὰ τό κέφι τους καί νά μεταφέρουν τά πιο ἀπίθανα ὁράματά τους σέ πέτρα κι ἐπιχρυσωμένο γύψο. Συχνά, τά χρήματα σώνονταν πρὶν νά πραγματοποιηθοῦν τά σχέδιά τους, ἀλλά ὅσα ἀπὸ τά ἔργα αὐτῆς τῆς ἐξωφρενικῆς δημιουργίας τελείωσαν, μεταμόρφωσαν πολλές πολιτείες καί τοπία τῆς Καθολικῆς Εὐρώπης. Στὴν Αὐστρία κυρίως, στὴ Βοημία καί

292

Ο κήπος των
Βερσα/Μόν

Τὸ σύνθεμα δεξιά
εἶναι ἀντίγραφο τοῦ
«Λαοκρόντα», σελίδα
110. Εἰκόλη 69



293

Δούκας φόν
Χίλντεμπραντ
Άνω Μπελβεντέρε
στη Βιέννη, 1720-4

294

Δούκας φόν
Χίλντεμπραντ
Το Άνω
Μπελβεντέρε
στη Βιέννη, είσοδος
και κλιμακοστάσιο,
1724

Χαλκογραφία του
18ου αιώνα



295

Δούκας φόν
Χίλντεμπραντ
καί Γιόχαν
Ντίντσενχόφερ
Κλιμακοστάσιο στο
καστέλι του
Πόμμερσφέλντεν,
Γψμανία,
1713 4



στή νότια Γερμανία, οί ιδέες του ιταλικού Μπαρόκ, σέ συνδυασμό μέ τό γαλλικό, βρήκαν την πιο τολμηρή κι ολοκληρωμένη έκφρασή τους. Ἡ *Εικόνα 294* δείχνει τό ανάκτορο πού έχτισε στή Βιέννη, για τόν Πρίγκιπα Ευγένιο τῆς Σαβοΐας, ὁ ἀρχιτέκτονας Lucas von Hildebrandt (1668-1745). Τό ανάκτορο εἶναι χτισμένο σ' ἓνα λόφο καί μοιάζει νά αἰωρεῖται ἀνάλαφρα πάνω ἀπό ἕναν κήπο σέ διάφορα ἐπίπεδα, μέ σιντριβάνια καί κλαδεμένους φράχτες. Ὁ ἀρχιτέκτονας τό διαμόρφωσε μέ σαφήνεια σέ ἐπτά διαφορετικές ἐνότητες, πού θυμίζουν περίπτερα σέ κήπο: ἓνα κεντρικό τμήμα μέ πέντε παράθυρα, πού προεξέχει, πλαισιωμένο ἀπό δύο πτέρυγες μόλις λίγο χαμηλότερες, ἐπειτα δύο ἀντίστοιχα χαμηλότερα τμήματα καί τέσσερα γωνιακά περίπτερα σέ σχῆμα πυργίσκου, πού πλαισιώνουν ολόκληρο τό κτίριο. Τό κεντρικό περίπτερο καί τὰ γωνιακά ἔχουν τήν πύλοισια διακόσμηση, καί τό οἰκοδόμημα ἔχει περίπλοκο σχῆμα, ἀλλά τό περίγραμμά του εἶναι ἀπόλυτα σαφές καί καθαρό. Αὐτή τή σαφήνεια δέν τήν ἐπηρεάζουν τὰ παράξενα, τερατώδη μοτίβα πού χρησιμοποιεῖ ὁ Χίλντεμπραντ στίς λεπτομέρειες τοῦ διακόσμου του, οἱ ἐπίπεδες κολόνες πού στενεύουν πρὸς τή βάση, ἡ τεθλασμένη καί σπειροειδῆς γραμμή στίς μετόπες πάνω ἀπό τὰ παράθυρα, τὰ ἀγάλματα καί τὰ τρόπαια πού βρίσκονται σέ ὅλη τήν ἔκταση τῆς σκεπῆς.

Μόνον ὅταν μπούμε μέσα στο κτίριο αἰσθανόμαστε σέ ὅλη τῆς τήν ἔκταση

τήν ἐπιβολή αὐτῆς τῆς παράξενης διακόσμησης. Ἡ *Εικόνα 294* δείχνει τήν εἴσοδο τοῦ παλατιοῦ τοῦ Πρίγκιπα Εὐγένιου, καί ἡ *Εικόνα 295* τό κλιμακοστάσιο ἐνός γερμανικοῦ πύργου πού σχεδίασε ὁ Χίλντεμπραντ. Αὐτοί οἱ ἐσωτερικοί χώροι δικαιώνονται μόνον ὅταν τοὺς φανταστοῦμε νά λειτουργοῦν —κάποια μέρα πού ὁ ἰδιοκτήτης θά εἶχε μιά γιορτή ἢ θά ἔδινε μιά δεξίωση, ὅταν τὰ φῶτα θά ἦταν ἀναμμένα, κι ἄντρες καί γυναῖκες μέ τὰ λαμπερά ἐπίσημα ρούχα τῆς ἐποχῆς θά ἀνέβαιναν αὐτῇ τῇ σκάλα. Σέ μιά τέτοια στιγμή, ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στοὺς σκοτεινοὺς δρόμους τῆς ἐποχῆς, γεμάτους βρωμιά καί ἀθλιότητα, καί στον ἀκτινοβόλο, παραμυθένιο κόσμο τοῦ ἀρχοντικοῦ πύργου θά ἦταν συνταρακτική.

Τὰ κτίσματα τῆς Εκκλησίας χρησιμοποιοῦσαν παρόμοια ἐντυπωσιακά τεχνάσματα. Ἡ *Εικόνα*



296

**Γιάκομπ
Πράνταουερ**
*Το Μοναστήρι
του Μέλκ, \ηροι*

296 δείχνει τὸ αὐστριακὸ μοναστήρι τοῦ Μέλκ στο Δούναβη. "Όταν κατεβαίνει τὸ ποτάμι, τὸ μοναστήρι με τὸ θόλο του καὶ τοὺς παράξενους πύργους του ὑψώνεται πάνω στο λόφο σάν ὄραμα. Τὸ ἔχτισε ἓνας ντόπιος ἀρχιτέκτονας, ὁ Jakob Prandtauer (πέθανε τὸ 1726) καὶ τὸ διακόσμησαν πλανόδιοι Ἰταλοὶ τεχνίτες, πάντα γεμάτοι ιδέες καὶ σχέδια ἀπὸ τὴ μεγάλη παρακαταθήκη των μοτίβων τοῦ Μπαρόκ. Τί καλά πού εἶχαν μάθει, αὐτοὶ οἱ ταπεινοὶ καλλιτέχνες, τὴ δύσκολη δουλειὰ τῆς διάρθρωσης καὶ τῆς οργάνωσης τοῦ κτιρίου, ὥστε νὰ δώσουν τὴν ἐντύπωση τῆς ἐπιβλητικότητος χωρὶς μονοτονία! "Ἡξεραν ἀκόμη νὰ διαβαθμίζουν τὴ διακόσμηση καὶ νὰ χρησιμοποιοῦν τις πιο φανταχτερές φόρμες μετρί, καὶ επομένως πιο ἀποτελεσματικά, στὰ σημεῖα τοῦ κτιρίου πού ἠθελαν νὰ τονίσουν.

297

**Γιάκομπ
Πράνταουερ,
Ἀντόνιο
Μπεντούτσι
καὶ Γιόζεφ
Μούνγκεναστ**
*Ἐσωτερικὸ τῆς
ἐκκ' /ησίας στο
Μοναστήρι του
Μέλκ,
περ. 1738*

Στοὺς ἐσωτερικοὺς χώρους ὁμως, κάθε μέτρο εξαφανιζόταν. Ἀκόμη κι ὁ Μπερνίνι ἢ ὁ Μπορρομίνι στις πιο ὑπερβολικὲς στιγμές τους δὲν θὰ ἦταν ποτέ τόσο τολμηροί. Πρέπει ἀπάλι νὰ φανταστοῦμε τί σήμαινε τότε γιὰ ἓναν ἀπλὸ Αὐστριακὸ χωρικὸ ν' ἀφήνει τὸ χωριάτικο σπίτι του καὶ νὰ μπαίνει σέ τούτη τὴν παράξενη χώρα των θαυμάτων, *Εἰκόνα 297*. Παντοῦ ὑπάρχουν σύννεφα καὶ ἄγγελοι πού παίζουν μουσικὴ καὶ χειρονομοῦν μέσα στὴν εὐδαιμονία τοῦ Παραδείσου. Μερικοὶ ἔχουν ἐγκατασταθεῖ στὸν ἀμβώνα, τὸ καθετὶ μοιάζει νὰ κινεῖται καὶ νὰ χορεῦει —καὶ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ μέλη πού πλαισιώνουν τὴ μεγαλόπρεπη Ἁγία Τράπεζα μοιάζουν νὰ λικνίζονται στο ρυθμὸ τῆς χαράς. Τίποτε δὲν εἶναι «φυσικὸ» ἢ «κανονικὸ» σέ μιὰ τέτοια ἐκκλησία —δὲν εἶναι αὐτὸς ὁ σκοπὸς τῆς. Οἱ καλλιτέχνες ἐπιδίωκαν νὰ δώσουν μιὰ πρόγευση τοῦ Παραδείσου. Ὅπως δὲν φανταζόμαστε ὅλοι ἔτσι τον Παράδεισο, ὅταν ὁμως βρίσκεσαι σέ αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα, σέ συνεπαίρνει καὶ παύεις νὰ προβληματίζεσαι.





Έχεις τήν αίσθηση πώς βρίσκεσαι σ' έναν κόσμο όπου οί κοινοί κανόνες καί τά κοινά κριτήρια απλώς δέν ισχύουν.

Βόρεια από τίς Άλπεις, όπως καί στην Ίταλία, οί τέχνες καΟεαυτές παρασι ρΟηκαν άπο αυτό τό όργιο τής διακόσμησης. θυσιάζοντας ένα μεγάλο μέρος άπο τήν αυτόνομη σημασία τους. Υπήρχαν φυσικά ζωιγράφοι καί γλύπτες άξιόλογοι γύρω στό 18οο. μό'ον όμοις ενός καλλιτέχνη τό έργο μπορεί ίσως να συγκριHeί με τα έργα τών μεγάλων ζωιγράφων τού πρώτου μέρους τού δέκατου έβδομου αιώνα: τού Antoine Watteau (1684-1721). Ό Βαττω' προέρχεται άπο ένα τμήμα τής Φλάνδρας πού ή Γαλλία τό είχε κατακτήσει λίγα χρόνια πριν άπό τή γέννησή του καί εγκαταστάθηκε στό Παρίσι, όπου πέθανε στά τριάντα επτά του χρόνια. Κι αυτός σχεδίαζε εσωτερικές διακοσμήσεις γιά τούς πύργους τών εύγενών, που χρησίμευαν γιά πλαίσιο στις γιορτές καί στά θεάματα τής αύλικής κοινωνίας. Οί πραγματικές όμοις γιορτές δέν φαίνονται νά ικανοποιούσαν τή φαντασία τού καλλιτέχνη. Άρχισε νά ζωγραφίζει τά δικά του οράματα μιας ζωής χωρίς δυσκολίες καί καθημερινές άνάγκες. μιας ζωής ονειρικής με χαρούμενες εκδρομές σέ άλση παραμυθένια όπου ποτέ δέν βρέχει. με μουσικές συγκεντρώσεις όπου όλες οί γυναίκες είναι όμορφες κι όλα τά ερωτευμένα ζευγάρια χαριτωμένα, μιάς κοινωνίας όπου όλοι φοράνε εξάισια μεταξωτά χωρίς να φαίνονται επιδεικτικοί, κι όπου ή ζωή τών βοσκών μοιαζει.ι νά 'ναι μια σειρά άπο μενουέτα. Λύτη ή περιγραφή δίνει ίσως τήν εντύπωση πόες ή τέχνη τού Βαττω είναι εξεζητημένη καί φτιαχτή. Για πολλούς, αυτή ή

τέχνη καθρεφτίζει τό γούστο τῆς γαλλικῆς ἀριστοκρατίας στις ἀρχές τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα, αὐτό πού λέγεται Ροκοκό: τῇ μόδα των ἀπαλῶν χρωμάτων καί τῆς λεπτῆς διακόσμησης, πού διαδέχθηκε τήν πιο δυναμικὴ ἐποχὴ τοῦ Μπαρόκ κι ἐκφράστηκε μ' ἓναν τόνο χαρούμενης ἐπιπολαιότητος. "Ένας ὅμως καλλιτέχνης σάν τον Βαττώ δὲν μποροῦσε νὰ ἐκφράζει μόνο τῇ μόδα τοῦ καιροῦ του. "Έγινε τὸ ἀντίθετο: ἀπὸ τὰ ὄνειρα καί τον κόσμο τοῦ Βαττώ διαμορφώθηκε ἡ μόδα πού λέμε Ροκοκό. Ακριβῶς ὅπως ὁ Βάν Ντάυκ εἶχε βοηθήσει νὰ δημιουργηθεῖ ἡ ἔννοια τῆς ἱπποτικῆς χάρης, *σελίδα 405, Εἰκόνα 202*, ἔτσι κι ὁ Βαττώ πλούτισε τῇ φαντασίᾳ μας μὲ τ' ὄραμα γοητευτικῆς ἀβρότητας.

Ἡ *Εἰκόνα 298* δείχνει ἓνα ἔργο του μὲ θέμα μιὰ γιορτὴ σ' ἓνα πάρκο. Δὲ μοιάζει σὲ τίποτε μὲ τὸ πολυθόρυβο ξεφάντωμα τοῦ Γιάν Στέεν, *σελίδα 428, Εἰκόνα 278*: αὐτὴ ἡ σκηνὴ εἶναι πλημμυρισμένη ἀπὸ μιὰ γλυκιὰ καί σχεδὸν μελαγχολικὴ ηρεμία. Οἱ νέοι καί οἱ κοπέλες ἐδῶ κάθονται ἀπλῶς κι ονειρεύονται, παίζουν μὲ τὰ λουλούδια ἢ κοιτάζουν ὁ ἓνας τον ἄλλο. Τὸ φῶς χορεύει πάνω στὴ λάμψη των ἐξαισιῶν ρούχων, μεταμορφώνοντας τὸ ἄλσος σ' ἐπίγειο παράδεισο. Ἡ ποιότητα τῆς τέχνης τοῦ Βαττώ, ἡ ελαφράδα τῆς πινελιάς του καί ἡ λεπτότητα των χρωματικῶν ἀρμονιῶν του δὲ φαίνονται καλὰ στις φωτογραφίες. Πρέπει νὰ δει κανεῖς στο πρωτότυπο τοὺς ἐξαιρετικὰ ευαίσθητους πίνακες καί τὰ σχέδιά του γιὰ νὰ τοὺς ἀπολαύσει. Ὁ Βαττώ, ὅπως ὁ Ροῦμπενς πού τον θαύμαζε, μποροῦσε νὰ δώσει τὴν ἐντύπωση τῆς ζωντανῆς, παλλόμενης σάρκας μ' ἓνα μόνο ἀγγιγμα τοῦ παστέλ ἢ τοῦ πινέλου. Ἡ διάθεση ὅμως των σχεδίων του εἶναι τόσο διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ διάθεση τοῦ Ροῦμπενς ὅσο καί τὰ ἔργα του ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Γιάν Στέεν. Ὑπάρχει κάποια θλίψη σ' αὐτὰ τὰ ὁράματα τῆς ομορφιάς, πού δύσκολα μπορούμε νὰ τὴν καθορίσουμε, πού τοποθετεῖ ὅμως τὰ ἔργα του πέρα ἀπὸ τὸ χῶρο τῆς ἀπλῆς δεξιτεχνίας καί τῆς χάρης. Ὁ Βαττώ πέθανε νέος ἀπὸ φυματίωση. Ἴσως ἡ συνείδηση γιὰ τὸ ἐφήμερο τῆς ομορφιάς χάρισε στὴν τέχνη του τὴν ἐνταση πού δὲν μπόρεσε νὰ τὴ φτάσει κανένας ἀπ' ὅσους τον θαύμασαν καί τον μιμήθηκαν.

Ἡ τέχνη ἱπὸ τὴν
προστασία τον
Βασιλιά: ὁ
Λουδοβίκος ΙΔ
ἰσισκεπτεται
τό Βασιλικό
Ἔρ/οστάσιο
Γκομπ/λν τό 166γ

Τοιχοτάπητας·
Μουσείο τῶν
Βερσαλλιών



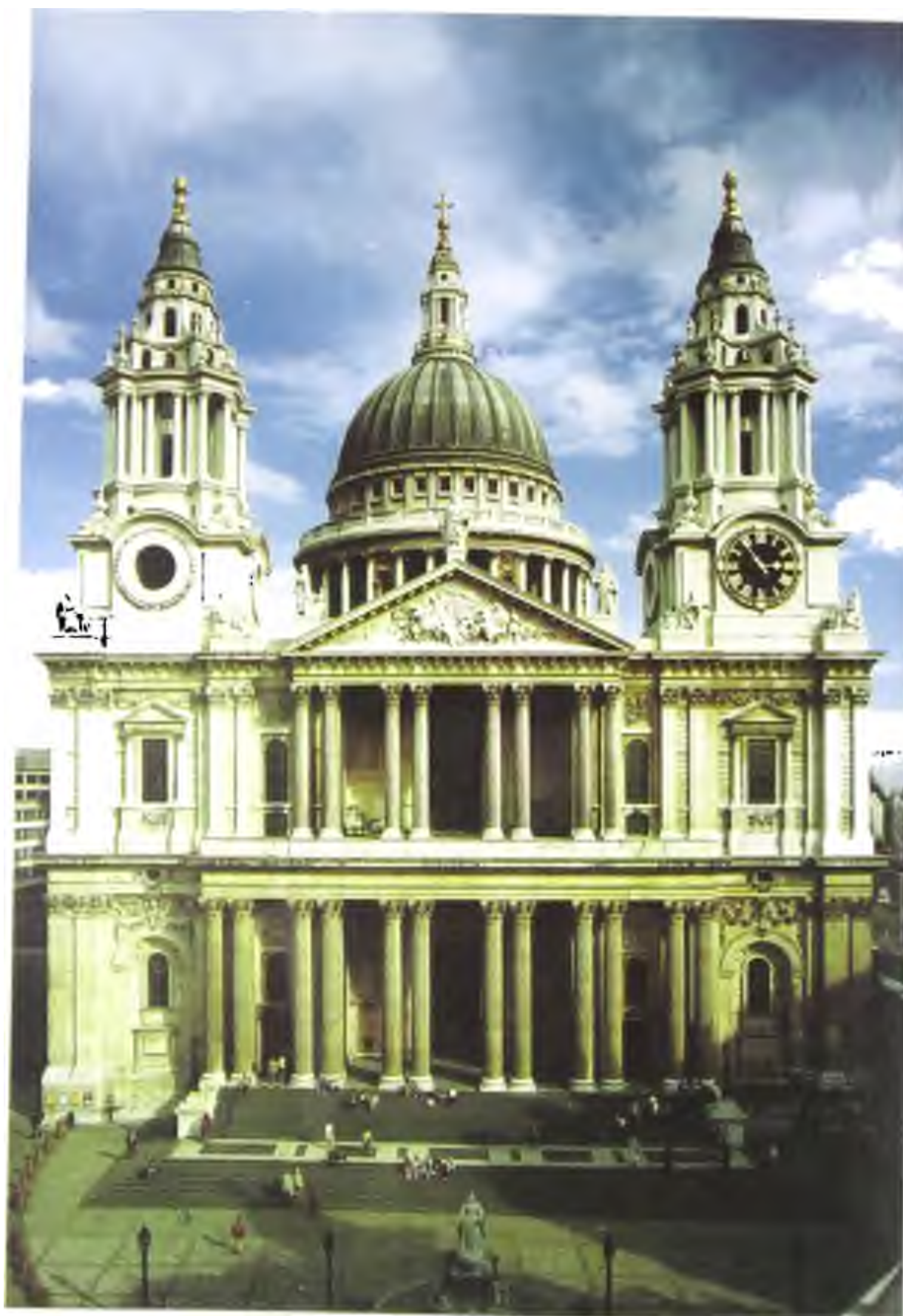
23

Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ

7/ *Άγγλία και η Γαλλία, τον δέκατο όγδοο αιώνα*

Γύρω στο 1700, το Μπαρόκ έφτασε στο μεσουράνημά του στην Καθολική Ευρώπη. Οί διαμαρτυρόμενες χώρες εντυπωσιάστηκαν από τη μόδα αυτή που είχε άπλωθει παντού, αλλά δεν την υιοθέτησαν πραγματικά. Αυτό ισχύει ά* κόμη και για την Άγγλία την εποχή της Παλινόρθωσης, όταν η Αύλη των Στιούαρτ αντέγραφε τη γαλλική μόδα και δεν μπορούσε να υποφέρει το γούστο και τις ιδέες των πουριτανών. Εκείνη την εποχή (1632-1723) έζησε ο μεγάλος αρχιτέκτονας της Άγγλιας, ο Sir Christopher Wren- του ανέθεσαν να ξαναχτίσει τις εκκλησίες του Λονδίνου που είχαν καταστραφεί από τη μεγάλη πυρκαγιά του 1666. Άξίζει να συγκρίνει κανείς τον καθεδρικό ναό του Άγιου Παύλου στο Λονδίνο, *Εικόνα 2gg*, τό πιο ξακουστό έργο του Ρέν, με μιά μπαρόκ εκκλησία στη Ρώμη, χτισμένη περίπου είκοσι χρόνια νωρίτερα, *σελίδα 436, Εικόνα 282*. Δεν υπάρχει άμφιβολία πώς ο Ρέν επηρεάστηκε από τη δομή και τη γενική έντυπωση της αρχιτεκτονικής Μπαρόκ, παρόλο που ο ίδιος δεν είχε πάει ποτέ στη Ρώμη. Όπως κι η εκκλησία του Μπορρομίνι, ο καθεδρικός ναός του Ρέν, που είναι σέ πολύ μεγαλύτερη κλίμακα, αποτελείται από έναν κεντρικό θόλο, με πύργους από τη μιά και την άλλη μεριά, ενώ κι εδώ μιά μίμηση πρόσοψης αρχαίου ναού πλαισιώνει την κεντρική είσοδο. Υπάρχει ακόμη μιά ορισμένη ομοιότητα ανάμεσα στους μπαρόκ πύργους του Μπορρομίνι και στους πύργους του Ρέν, ειδικά στον δευτερο όροφο. Η γενική έντυπωση, ωστόσο, των δύο προσώπων είναι πολύ διαφορετική. Η πρόσοψη του Αγίου Παύλου δεν διαγράφει καμπύλη. Δεν γίνεται προσπάθεια για να υποβληθεί ή κίνηση, αλλά ή δύναμη και ή σταθερότητα. Ο τρόπος με τον όποιο χρησιμοποιούνται οι διπλοί κίονες, για να δοθεί ή αίσθηση της μεγαλοπρέπειας και της άρχοντίας στην πρόσοψη, θυμίζει πιο πολύ τις Βερσαλλίες, *σελίδα Εικόνα 2gi*, παρά τό ρωμαϊκό Μπαρόκ. Εξετάζοντας τις λεπτομέρειες, αναρωτιόμαστε άν πρέπει να θεωρήσουμε Μπαρόκ τό στυλ του Ρέν. Δεν υπάρχει στη διακόσμηση τίποτε που να είναι αλλόκοτο ή φαντασμαγορικό. Όλες οι φόρμες του Ρέν ακολουθούν αυστηρά τά πρότυπα της Άναγέννησης. Κάθε φόρμα και κάθε τμήμα του κτιρίου μπορεί να σταθεί μόνο του, δίχως να χάσει τό έσωτερικό του νόημα. Σέ σχέση με την πληθωρικότητα του Μπορρομίνι ή του αρχιτέκτονα του Μέλκ, ο Ρέν δίνει την έντυπωση της αυτοσυγκράτησης και της νηφαλιότητας.

Οί αντίθεσεις ανάμεσα στην προτεσταντική και την καθολική αρχιτεκτονική γίνονται ακόμα πιο έντονες άν μελετήσουμε τά έσωτερικά των εκκλησιών





του Ρέν. "Ας πάρουμε για παράδειγμα την εκκλησία του 'Αγίου Στεφάνου Ουώλμπρουκ, στο Αονδίνο, *Εικόνα 300*. Μιά τέτοια εκκλησία είναι στην ουσία μία αίθουσα όπου μαζεύονται οι πιστοί για τη λατρεία. Σκοπός τού κτιρίου δέν είναι νά δημιουργήσῃ τό ὄραμα ενός ἄλλου κόσμου, ἀλλά νά ἐπιτρέψῃ στον πιστό νά συγκεντρώσῃ τή σκέψη του. Στις πολλές εκκλησίες πού σχεδίασε ὁ Ρέν χρησιμοποίησε νέες παραλλαγές τού θέματος τῆς «αἰθουσας» πού εἶναι συγχρόνως ἀπλή κι ἐπιβλητική.

Ο,τι γινόταν στις εκκλησίες γινόταν καί στούς πύργους. Κανένας "Αγγλος βασιλιάς δέν θά μπορούσε νά συγκεντρώσῃ ἀρκετά χρήματα γιά νά χτίσῃ Βερσαλλίες, καί κανένας "Αγγλος λόρδος δέν θά σκεφτόταν νά συγκριθεῖ μέ τούς Γερμανούς ἡγεμονίσκους στο θέμα τῆς πολυτέλειας καί τῆς σπατάλης. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἡ μανία τῆς ἀνοικοδόμησης ἐφτασε καί στήν Αγγλία. Τό 'Ανάκτορο Μπλέναμ τού Δούκα τού Μάλμπορω εἶναι πιο μεγάλο κι ἀπό τό Μπελβεντέρε τού Πρίγκιπα Εὐγένιου. Αὐτές ὁμως ἦταν ἐξαιρέσεις. Τό ἰδανικό τού αγγλικού δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα δέν ἦταν τό ἀνάκτορο, ἀλλά ἡ ἐξοχική ἐπαυλῇ.

Οἱ ἀρχιτέκτονες αὐτῶν των ἐξοχικῶν σπιτιῶν ἀπέφευγαν συνήθως τις ὑπερβολές τού Μπαρόκ. Φιλοδοξία τους ἦταν νά μὴ θίξουν κανέναν ἀπό τούς κανόνες αὐτοῦ πού θεωρούσαν «καλὸ γούστο», κι ἔτσι ἀκολουθοῦσαν ὅσο γίνεται πιο αὐστηρά τούς πραγματικούς ἢ τούς ὑποθετικούς νόμους τῆς κλασικῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Οἱ ἀρχιτέκτονες τῆς ἰταλικῆς 'Αναγέννησης, πού εἶχαν μελετήσει κι εἶχαν μετρήσῃ τὰ ἐρεῖπια των κλασικῶν κτιρίων μέ ἐπιστη-



301

Λόρδος
Μπέρλινγκτον
και Ουίλλιαμ Κέντ
ΤαϊαγονίΚ Χάους,
Λονδίνο, περ. 1725

μονική προσοχή, είχαν γράψει βιβλία για να εφοδιάσουν αρχιτέκτονες και τεχνίτες με πρότυπα. Τό πιο ξακουστό από αυτά τα βιβλία τό είχε γράψει ό Άντρεά Παλλάντιο, *σελίδα 362*. Τό βιβλίο του Παλλάντιο κατέληξε νά θεωρείται ή υπέρτατη αυθεντία σέ θέματα αρχιτεκτονικής καλαισθησίας στην Αγγλία τού δέκατου όγδοου αιώνα. Ή έπαυλη σέ «παλλαδιανό στυλ» έγινε ή τελευταία λέξη τής μόδας. Ή *Εικόνα 301* δείχνει μιá τέτοια έπαυλη, τό Τσίσγουικ Χάους. Τό κεντρικό κτίριο τό σχεδίασε ό ιδιοκτήτης, ό Λόρδος Burlington, πού επέβαλλε τό γούστο και τή μόδα στόν καιρό του (1695-1753)* και τό διακόσμησε ό φίλος του William Kent (1685-1748) πρόκειται στήν ουσία γιά μιá σχεδόν πιστή μίμηση τής Βίλλα Ροτόντα, *σελίδα 361*, *Εικόνα 232*, τού Παλλάντιο. Αντίθετα μέ τόν Χίλντεμπραντ και άλλους άρχιτέκτονες τής Καθολικής Ευρώπης, οί σχεδιαστές τής άγγλικής έπαυλης πουθενά δεν παραβαίνουν τούς άυστηρούς κανόνες τού κλασικού ύφους. Ή επιβλητική είσοδος έχει τή γνήσια μορφή ενός άρχαίου ναού μέ πρόσοψη κορινθιακού ρυθμού, *σελίδα 108*. Οί τοίχοι τού κτιρίου είναι άπλοι και σκέτοι, δίχως διάκοσμο, δέν υπάρχουν καμπύλες, σπείρες, άγάλματα στή σκεπή, ούτε και τερατόμορφα διακοσμητικά μοτίβα.

Γιατί ό κανόνας τής καλαισθησίας στήν Άγγλία τού Λόρδου Μπέρλινγκτον και τού ποιητή Άλεξάντερ Πόουπ ήταν επίσης ό κανόνας τής λογικής. Ή ιδιοσυγκρασία αυτής τής χώρας άντιδρούσε στις φανταστικές διακοσμή-

302

Το κτήμα
Στάουρχεντ
στο Ουίλτσερ,
διαμορφώθηκε
άπό τό 1741

σεις του Μπαρόκ, και σέ μιὰ τέχνη πού απευθυνόταν στην έντονη συγκίνηση των αισθήσεων. Οί τυπικοί κήποι όπως τών Βερσαλλιών, πού οί άτελεύτητοι κλαδεμένοι θάμνοι τους καί οί άλές έπεξέτειναν τό άρχιτεκτονικό σχέδιο πέρα από τό κτίριο, μακριά έξω στον περίγυρο, θεωρούνταν στην Άγγλία γελοίοι καί ψεύτικοι. Ένας κήπος ή ένα πάρκο έπρεπε νά καθρεφτίζει την ομορφιά τής φύσης, έπρεπε νά είναι ένα σύνολο από ωραία τοπία πού νά γοητεύουν τό ζωγράφο. Άνθρωποι όπως ο Κέντ εφεύραν τον άγγλικό «κήπο-τοπίο», ιδανικό περιβάλλον για την παλλαδιανή έπαυλη. Άκριβώς όπως είχαν γυρέψει πρότυπα από την ιταλική άρχιτεκτονική για τούς νόμους τής λογικής καί τής καλαισθησίας στα κτίρια, έτσι στράφηκαν σ' ένα ζωγράφο του Νότου για νά τούς δώσει τά κριτήρια τής ομορφιάς του τοπίου. Ή έννοια τής ιδανικής φύσης προερχόταν κυρίως από τά έργα του Κλώντ Αορραίν. "Ας συγκρίνουμε τό υπέροχο πάρκο τής έπαυλης Στάουρχεντ στο Ούιλτσερ, *Εικόνα 302*, πού σχεδιάστηκε πριν από τά μέσα του δέκατου όγδου αιώνα, μέ έργα αυτών των δύο καλλιτεχνών. Ο «ναός» στο βάθος θυμίζει καί πάλι τή Βίλλα Ροτόντα του Παλλάντιο (πού είχε κι αυτή για πρότυπο τό Πάνθεον τής Ρώμης), ενώ ή θέα, μέ τή λίμνη, τή γέφυρα καί την ανάμνηση ρωμαϊκών κτισμάτων, επιβεβαιώνει την παρατήρησή μας για την επίδραση πού είχαν τά έργα του Κλώντ Αορραίν στην αισθητική διαμόρφωση του άγγλικού τοπίου, *σελίδα 396, Εικόνα 255*.

Ή θέση του ζωγράφου καί του γλύπτη στην Άγγλία, στο βασίλειο τής καλαισθησίας καί τής λογικής, δεν ήταν αξιοζήλευτη. Είδαμε πώς ή νίκη



του Προτεσταντισμού και η πουριτανική εχθρότητα προς τις εικόνες και την πολυτέλεια στάθηκε μεγάλο χτύπημα για την παράδοση της τέχνης. Ο μόνος σχεδόν λόγος για τόν οποίο υπήρχε ακόμη ζήτηση για ζωγραφική ήταν η επιθυμία των ανθρώπων ν' άπαθανατιστούν, μιά ανάγκη που την κάλυπταν κυρίως ξένοι καλλιτέχνες, όπως ο Χόλμπαϊν, *σελίδα* και ο Βάν Ντάικ, *σελίδα 403*, που είχαν κληθεί στη ν Αγγλία αφού έγιναν γνωστοί στο εξωτερικό.

Οι κομψοί τζέντλμεν του καιρού του Λόρδου Μπέρλιγκτον δέν αντιδρούσαν στη ζωγραφική και στη γλυπτική για λόγους πουριτανισμού, δέν έδιναν όμως εύκολα παραγγελίες σέ ντόπιους καλλιτέχνες που δέν είχαν καθιερωθεί ακόμη στο εξωτερικό. "Αν χρειαζόνταν έναν πίνακα για τ' άρχοντικά τους, προτιμούσαν ν' αγοράσουν τό έργο κάποιου ξακουστού Ίταλου καλλιτέχνη. Καυχόνταν ότι ήταν «ειδήμονες» στά θέματα της τέχνης, και μερικοί είχαν θαυμάσιες συλλογές παλαιών καλλιτεχνών, δέν έδιναν όμως δουλειά στους ζωγράφους της εποχής τους.

Αυτή η κατάσταση έρέθιζε πολύ έναν νεαρό Ί Αγγλο χαρακτή που ζούσε από την εικονογράφηση βιβλίων. Λεγόταν William Hogarth (1697-1764). Πίστευε πώς είχε τή δυνατότητα νά γίνει τόσο καλός ζωγράφος όσο και οί ξένοι που τά έργα τους αγοράζονταν για εκατοντάδες λίρες, καταλάβαινε όμως πώς δέν υπήρχε κοινό για τή σύγχρονη τέχνη στην Ί Αγγλία. Ξεκίνησε λοιπόν συνειδητά μέ τό σκοπό νά δημιουργήσει ένα νέο είδος ζωγραφικής που θά άρεσε στους συμπατριώτες του. Ήξερε ότι πιθανόν νά ρωτούσαν «Τί χρειάζεται ένας πίνακας;», και σκέφτηκε πώς, για νά κάνει έντύπωση σέ ανθρώπους μεγαλωμένους μέσα στόν πουριτανισμό, ή τέχνη θά έπρεπε νά έχει ένα στόχο φανερό. Καταπίσθηκε λοιπόν μέ μιά σειρά έργων που θά διδασκαν στους ανθρώπους πώς ή αρετή ανταμείβεται και ή κακία τιμωρείται. Θά έδειχνε τήν «Πορεία του άκόλαστου» από τήν ακολουσία και τήν τεμπελιά στο έγκλημα και τό θάνατο, ή «Τά τέσσερα στάδια της σκληρότητας», από τό παιδί που ταλαιπωρεί μιά γάτα ως τόν ενήλικο που κάνει μιά άγρια δολοφονία. Θά ζωγράφιζε αυτές τις ήθοπλαστικές ιστορίες και τά προειδοποιητικά παραδείγματα μέ τέτοιο τρόπο, ώστε όποιος έβλεπε τούς πίνακες θά καταλάβαινε και τό μύθο και τό μάθημα που διδασκε. Τά έργα του θά ήταν πραγματικά ένα θέαμα χωρίς λόγια, όπου όλα τά πρόσωπα θά είχαν έναν καθορισμένο ρόλο, που θά τόν ερμήνευαν μέ χειρονομίες και μέ τή χρήση σκηνικών. Ό ίδιος ο Χόγκαρθ παρομοίαζε αυτό τό είδος της ζωγραφικής μέ τήν τέχνη του δραματουργού και του σκηνοθέτη. "Έκανε ό,τι μπορούσε για νά προβάλει εκείνο που άποκαλούσε «τύπο» κάθε προσώπου, όχι μόνο μέ τή φυσιογνωμία του, αλλά και μέ τό ένδυμα και τό φέρεσιμο. Κάθε σειρά από τς εικόνες του μπορεί νά έρμηνευθεί σάν μιά ιστορία ή, ακόμη καλύτερα, σάν ένα κήρυγμα. Μέ αυτή τήν έννοια, ή νέα τέχνη δέν ήταν τόσο νέα όσο νόμιζε ο Χόγκαρθ. Ξέρουμε πώς ή τέχνη στο Μεσαίωνα χρησιμοποίησε εικόνες για νά διδάξει, και αυτή ή παράδοση του κηρύγματος μέ εικόνες εξακολούθησε νά υπάρχει στη λαϊκή τέχνη ως τήν εποχή του Χόγκαρθ. "Ατεχνες χαλκογραφίες πουλιόνταν στά πανηγύρια και παρίσταναν τή μοίρα του μέθυσου ή τούς κινδύνους της χαρτοπαιξίας, και οί ποιητάρηδες πουλούσαν φυλλάδες μέ παρόμοιες ιστορίες. Ό Χόγκαρθ όμως δέν ήταν λαϊκός δημιουργός μέ αυτή τήν

**303**

Ουίλλιαμ Χόγκαρθ

Ἡ πορεία του

ακόλαστον

ό ακόλαστος

στο Μπέντλαμ

(φρενοκομείο),

1735

Λάδι πάνω σέ

μονοαμά, 62,5 χ 75

έκ. Μουσείο Σέρ

Τζών Σόουν, Λονδίνο

έννοια. Είχε μελετήσει προσεχτικά τούς παλαιούς ζωγράφους και τον τρόπο με τον οποίο πετύχαιναν τὰ ζωγραφικά τους έφέ. Γνώριζε τούς Όλλανδούς, όπως τον Γιάν Στέεν, πού γέμιζαν τούς πίνακές τους μέ κωμικά θέματα από την καθημερινή ζωή και ήταν μαστόροι στην περιγραφή τής χαρακτηριστικής έκφρασης κάθε τύπου, *σελίδα 428, Εικόνα 278*. Γνώριζε επίσης τις μεθόδους των συγχρόνων του Ίταλών ζωγράφων, των Ενετών τού είδους τού Γκουάρντι, *σελίδα 444» Εικ. 290*, πού τού είχαν διδάξει πώς νά δίνει τήν εντύπωση μιας μορφής μέ μερικές γρήγορες πινελιές.

Ἡ *Εικόνα 303* δείχνει ένα επεισόδιο από τήν «Πορεία τού ακόλαστου», όπου ο Ἀκόλαστος πεθαίνει τρελός σ' ένα φρενοκομείο. Είναι μιὰ άγρια σκηνή φρίκης, πού άπεικονίζει όλες τις μορφές τής τρέλας: τον φανατικό θρησκομανή στο πρώτο κελί νά παραδέρνει στο άχυρένιο κρεβάτι του σάν παρωδία τής μπαρόκ εικόνας ενός άγιου, τον μεγαλομανή μέ τήν κορόνα τού βασιλιά στο επόμενο κελί, τον ηλίθιο πού σχεδιάζει τήν εικόνα τού κόσμου στον τοίχο τού φρενοκομείου, τον τυφλό μέ τό χάρτινο τηλεσκόπιο, τό τρα-

γελαφικό τριό γύρω από τη σκάλα —τον βιολιστή που χασκογελάει, τόν χαζό τραγουδιστή και τη συγκινητική μορφή του γεμάτου απάθεια ανθρώπου που κάθεται και κοιτάζει στο κενό— και τελικά τό σύμπλεγμα τού 'Ακόλαστου που πεθαίνει και που δεν τόν κλαίει κανένας έκτος από τήν υπηρέτρια που τήν είχε κάποτε αφήσει στο δρόμο. Καθώς σωριάζεται, τού βγάζουν τις άλυσίδες, τό ανάλογο τού σημερινού ζουρλομανδύα. Δέν χρειάζονται πιά. Είναι μία τραγική σκηνή, που τήν κάνει ακόμη τραγικότερη ή παρουσία τού τερατόμορφου νάνου που κοροϊδεύει, και ή αντίθεση μέ τις δυο κομψές έπισκέπτριες που είχαν γνωρίσει τόν ακόλαστο στον καιρό τής δόξας του.

Κάθε μορφή και κάθε έπεισόδιο τής εικόνας έχει τή θέση του στην αφήγησή, όμως αυτό μόνο δέν θά 'κανε τό έργο καλή ζωγραφική. Τό σημαντικό είναι πώς ό Χόγκαρθ, παρ' όλη τήν προσήλωσή του στο θέμα, παρέμεινε ζωγράφος, όχι μόνο στον τρόπο μέ τόν όποιο χρησιμοποίησε τό πινέλο και διαμοίρασε τό φως και τό χρώμα, αλλά και μέ τή σημαντική του έπιδεξιότητα στη διάταξη των ομάδων. Οί άνθρωποι γύρω από τόν ακόλαστο, άν και φρικαλέοι, είναι εξίσου καλά οργανωμένοι στη σύνθεσή τους όσο και σ' έναν ιταλικό πίνακα τής κλασικής παράδοσης. Ό Χόγκαρθ, πράγματι, ήταν πολύ περήφανος για τό πόσο κατανοούσε αυτή τήν παράδοση. Ήταν σίγουρος πώς είχε βρει τό νόμο που κυβερνά τήν ομορφιά. Έγραψε ένα βιβλίο, *Ή Ανάλυση τής Όμορφιάς*, για νά εξηγήσει τήν ιδέα πώς μία γραμμή κυματιστή θά είναι πάντα πιο όμορφη από μία γραμμή που σχηματίζει γωνίες. Ό Χόγκαρθ, εξάλλου, ανήκε κι αυτός στην έποχή τής λογικής και πίστευε σέ κανόνες καλαισθησίας που μπορεί κανείς νά τούς διδαχθεί, δέν κατόρθωσε όμως νά πείσει τούς "Αγγλους νά άπάσουν νά προτιμούν τούς παλαιούς καλλιτέχνες. Είναι αλήθεια όι οι εικονογραφικές του σειρές τόν έκαναν διάσημο και τού εξασφάλισαν μεγάλη περιουσία, ή φήμη του όμως βασιζόταν λιγότερο στους ίδιους τούς πίνακες και περισσότερο στα αντίγραφα τους, που τά έφτιαχνε μέ τή μέθοδο τής χαρακτηριστικής και που τ' άγόραζε μέ προθυμία ό κόσμος. Οί ειδικοί τής εποχής δέν τόν έπαιρναν στα σοβαρά σάν ζωγράφο, και σ' όλη του τή ζωή αγωνίστηκε μέ πείσμα ενάντια στη μόδα τού καιρού του.

Μόνο μία γενιά αργότερα γεννήθηκε ένας "Αγγλος ζωγράφος που ή τέχνη του ικανοποίησε τήν κοινή κοινωνία τού δέκατου όγδοου αιώνα, ό Sir Joshua Reynolds (1723-1792). Ό Ρένολντς, αντίθετα μέ τόν Χόγκαρθ, είχε πάει στην Ήταλία και συμφωνούσε μέ τούς γνώστες των καλλιτεχνικών πραγμάτων τής εποχής του πώς οι μεγάλοι καλλιτέχνες τής ιταλικής Άναγέννησης —ό Ραφαήλ, ό Μιχαηλάγγελος, ό Κορρέτζιο κι ό Τισιανός— ήταν τά άνυπέρβλητα υπόδειγματα τής πραγματικής τέχνης. Είχε αφομοιώσει τά διδάγματα που αποδίδονται στον Καρράτσι, *σελίδες 390-9Δ* πώς ή μόνη έλπίδα ενός καλλιτέχνη ήταν ή προσεχτική μελέτη και ή μίμηση των «άρετών» των μεγάλων δασκάλων: τού σχεδίου τού Ραφαήλ, τού χρώματος τού Τισιανού κτλ. Άργότερα, όταν ό Ρένολντς καθιερώθηκε στην Άγγλία κι έγινε ό πρώτος πρόεδρος τής νεοσύστατης Βασιλικής Άκαδημίας τής Τέχνης, ανέπτυξε τό ακαδημαϊκό αυτό δόγμα σέ μία σειρά από διαλέξεις, που είναι ακόμα και σήμερα ενδιαφέρουσες. Μαρτυρούν πώς ό ζωγράφος, όπως οι σύγχρονοί του (ό συγ-

γραφέας Samuel Johnson,* π.χ.), πίστευε στους κανόνες της καλαισθησίας και στο «κύρος» της τέχνης. Πίστευε πώς η σωστή μέθοδος στην τέχνη μπορούσε σέ μεγάλο βαθμό να διδαχθεί, αν προσφερόταν στους σπουδαστές ή δυνατότητα να μελετήσουν τα αναγνωρισμένα αριστουργήματα της ιταλικής τέχνης. Οί διαλέξεις του είναι γεμάτες από παροτρύνσεις στους σπουδαστές να διαλέγουν θέματα σοβαρά και αξιοπρεπή, γιατί πίστευε πώς μόνο τό μεγάλο και τό επιβλητικό αξίζει να αποκαλείται Μεγάλη Τέχνη. «'Αντί να επιδιώκει να διασκεδάζει την ανθρωπότητα με την άποψη λεπτολογία των μιμήσεών του, ό γνήσιος ζωγράφος», έγραφε ό Ρένυολντς στην τρίτη *Διά/χξή* του, «πρέπει να προσπαθεί να τις βελτιώσει με τό μεγαλείο των ιδεών του.»

Άπό μία τέτοια άναφορά φαίνεται ίσως πώς ό Ρένυολντς ήταν κάπως πομπώδης και πληκτικός, αν διαβάσουμε όμως τις *Δια/ξεις* του και κοιτάξουμε τούς πίνακές του, γρήγορα θ' αλλάξουμε γνώμη. Γεγονός είναι πώς παραδέχτηκε τις άπόψεις γιά την τέχνη που διάβαζε στά έργα των καθιερωμένων τεχνοκριτών του δέκατου έβδομου αιώνα- όλοι άνεξαιρέτως έδιναν σημασία στη σοβαρότητα του λεγομένου «ιστορικού πίνακα». Είδαμε πόσο σκληρά αγωνίστηκαν οί καλλιτέχνες σέ παλαιότερες εποχές ενάντια στον κοινωνικό σνομπισμό, που έκανε τον κόσμο να περιφρονεί τούς ζωγράφους και τούς γλύπτες έπειδή δούλευαν με τά χέρια τους, *σελίδες 287-88*. Ξέρουμε πόσο έπέμεναν οί καλλιτέχνες πώς η πραγματική τους δουλειά δεν ήταν χειρωνακτική αλλά πνευματική και πώς ήταν έξίσου αξιοπρεπείς κοινωνικά όσο κι οί ποιητές και οί λόγιοι. Σέ τέτοιες συζητήσεις, οί καλλιτέχνες τόνιζαν τη σημασία της ποιητικής επινόησης στην τέχνη και πρόβαλλαν τά υψηλά θέματα που άπασχολούσαν τό νου τους. «'Ισως δουλεύουμε κάπως χειρωνακτικά όταν κάνουμε μία προσωπογραφία ή ένα τοπίο εκ του φυσικού», ύποστή ρίζαν, «οπότε τό χέρι αντίγράφει ό,τι βλέπει τό μάτι, σίγουρα όμως χρειάζεται κάτι περισσότερο από τεχνική: χρειάζεται μόρφωση και φαντασία γιά να ζωγραφιστεί ένας πίνακας όπως ή "Αυγή" του Ρένι ή τό "Et in Arcadia ego" του Πουσσέν», *σελίδες 294-95· Εικόνες 253, 254*. Σήμερα ξέρουμε πώς αυτό τό επιχείρημα δεν στέκει. Άναγνωρίζουμε πώς δεν *υπάρχει* τίποτε τό άναξιοπρεπές στη χειρωνακτική εργασία και πώς, έπιπλέον, χρειάζεται κάτι περισσότερο από τό άκριβές μάτι και τό σίγουρο χέρι γιά να ζωγραφιστεί μία καλή προσωπογραφία ή ένα τοπίο. Κάθε εποχή και κάθε κοινωνία, ώστόσο, έχουν τις δικές τους προκαταλήψεις στά θέματα της τέχνης και του γούστου —άκόμη κι ή δική μας. Ή μελέτη αυτών των ιδεών, που τις έπαιρναν στά σοβαρά, στο παρελθόν, ιδιαίτέρως έξυπνοι άνθρωποι, είναι ενδιαφέρουσα, επειδή άκριβώς μ' αυτόν τον τρόπο μαθαίνουμε να ξεετάζουμε και τούς εαυτούς μας.

Ό Ρένυολντς ήταν διανοούμενος, ανήκε στον κύκλο του Σάμιουελ Τζόνσον, ήταν όμως έξίσου εύπρόσδεκτος στά μεγάλα αρχοντικά των ισχυρών και των πλουσίων. Καί, μόλο που πίστευε εύλικρινά στην άνωτερότητα του ιστορικού πίνακα, με την έλπίδα πώς θά ξαναζήσει ή παλιά παράδοση στην Άγγλία, παραδεχόταν πώς ή μόνη ζωγραφική που είχε πραγματική ζήτηση στην

* Σάμιουελ Τζόνσον (1709-1784): Άγγλος λεξικογράφος και συγγραφέας. (Σ.τ.μ.)



**305**

Σέρ Τζόσουα

Ρένυολντς

*Η Μις Μπόουλς**με το σκύλο της,*

1775

Λάδι πάνω σε
μουσαμά, 91,8 x 7 U
έκ. Συλλογή

Ουάλλας, Λονδίνο

304

Σέρ Τζόσουα

Ρένυολντς

*Ο Ιοχηφ**Μπαρέττι,*

1773

Λάδι πάνω σε
μουσαμά, 73,7 x 62,2
έκ. Ιδιωτική
συλλογή

εποχή του ήταν η προσωπογραφία.

Ο Βάν Ντάυκ είχε δημιουργήσει έναν τύπο κοσμικής προσωπογραφίας που όλοι οι ζωγράφοι της μόδας των επόμενων γενεών προσπαθούσαν να μιμηθούν. Ο Ρένυολντς μπορούσε να είναι εξίσου κολακευτικός και εξίσου κομπός με τους καλύτερους προσωπογράφους της εποχής του, πρόσθετε, ωστόσο, και κάποιο άλλο ενδιαφέρον στους πίνακές του, προβάλλοντας το χαρακτήρα των μοντέλων του και το ρόλο τους στην κοινωνία. Έτσι, η *Εικόνα 304* παριστάνει έναν πνευματικό άνθρωπο του κύκλου του Σάμιουελ Τζόνσον, τον Ιταλό λόγιο Ιωσήφ Μπαρέττι, που είχε φτιάξει ένα αγγλοϊταλικό λεξικό και αργότερα μετέφρασε στα ιταλικά τις *διαλέξεις* του Ρένυολντς. Είναι ένα σωστό ντοκουμέντο, οικείο χωρίς αυθάδεια, που είναι συγχρόνως και άρτιο ζωγραφικά.

Ακόμη κι όταν είχε να ζωγραφίσει ένα παιδί, ο Ρένυολντς προσπαθούσε

να δώσει μιάν άλλη διάσταση στην προσωπογραφία, διαλέγοντας με προσοχή το πλαίσιο. Η *Εικόνα 305* είναι η προσωπογραφία της «Μις Μπόουλς με το σκύλο της». Ο Βελάσκειθ όμως είχε κι αυτός ζωγραφίσει ένα παιδί μ' ένα σκυλί, *σελίδα 410, Εικόνα 267*. Όμως ο Βελάσκειθ είχε ενδιαφερθεί κυρίως για την υφή και το χρώμα των αντικειμένων. Ο Ρένυολντς θέλει να μάς δείξει τη συγκινητική αγάπη του μικρού κοριτσιού για το ζώακι του. Λένε πώς κόπιασε πολύ για να κερδίσει την εμπιστοσύνη του παιδιού πριν αρχίσει να το ζωγραφίζει. Τον κάλεσαν στο σπίτι της και κάθισε δίπλα της στο τραπέζι, όπου «τή διασκέδασε τόσο με παραμύθια και διάφορα παιχνίδια, ώστε τον βρήκε τον πιο γοητευτικό άνθρωπο στον κόσμο. Τήν έβαλε να κοιτάξει κάπου μακριά από το τραπέζι και τής έκλεψε το πιάτο της. Ύστερα έκανε πώς έφαχνε για το πιάτο, και μετά κατόρθωσε να το γυρίσει δίπλα της χωρίς εκείνη να καταλάβει πώς. Τήν επόμενη μέρα, με χαρά το κοριτσάκι πήγε στο σπίτι του, κάθισε με μιάν έκφραση γεμάτη αγαλλίαση, κι αυτήν τήν έκφραση τήν αποτύπωσε για πάντα ό ζωγράφος». Δεν είναι περίεργο που το αποτέλεσμα είναι πιο επιτηδευμένο και πιο προμελετημένο από τη μάλλον αυθόρμητη σύνθεση του Βελάσκειθ. Είναι αλήθεια πώς, αν συγκρίνουμε τους συνδυασμούς των χρωμάτων και την απόδοση της ζωντανής σάρκας και της φουντωτής τρίχας του σκυλιού με του Βελάσκειθ, ίσως βρούμε τον Ρένυολντς απογοητευτικό. Δεν είναι όμως δίκαιο να

περιμένουμε από αυτόν μιά έντύπωση που δεν την επιδίωκε. Σκοπός του ήταν να προβάλει το χαρακτήρα του γλυκού παιδιού και να ζωντανέψει για μάς την τρυφερότητα και τη χάρη του. Σήμερα, που έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε τούς φωτογράφους να παρατηρούν παιδιά σε ανάλογες στάσεις, δεν είναι εύκολο να εκτιμήσουμε απόλυτα την πρωτοτυπία με την οποία ο Ρένολντς χειριζόταν το θέμα. Δεν είναι σωστό όμως να κατηγορήσουμε έναν καλλιτέχνη για τις απομιμήσεις που μείωσαν την αποτελεσματικότητα του έργου του. Ο Ρένολντς δεν άφησε ποτέ την προσήλωση στο θέμα να διαταράξει την αρμονία του έργου.

Στη Συλλογή Ουάλλας στο Λονδίνο, όπου βρίσκεται η προσωπογραφία της Μις Μπόουλς, υπάρχει και το πορτρέτο ενός συνομήλικου περίπου κοριτσιού, που το ζωγράφισε ο μεγαλύτερος αντίπαλος του Ρένολντς στην προσωπογραφία, ο Thomas Gainsborough (1727-88), που ήταν μόνο τέσσερα χρόνια μικρότερος του. Ο Γκέινσμπορω έκανε το πορτρέτο της Μις Χέιβερφιλντ, *Εικόνα 106*, τη στιγμή που η κοπελίτσα προσπαθούσε να δέσει την κάπα της. Τίποτα ιδιαίτερα συγκινητικό ή ενδιαφέρον σ' αυτό που κάνει. Έχουμε την έντύπωση πώς ντύνεται για να πάει περίπατο. Ο ζωγράφος όμως έδωσε στην απλή χειρονομία τέτοια χάρη και γοητεία, που μάς άρεσει εξίσου με την ιδέα του Ρένολντς να ζωγραφίσει το κορίτσι με το σκυλί άγκαλιά. Τον Γκέινσμπορω όμως τον απασχολούσε πολύ λιγότερο το θέμα της «ιδέας» απ' ό,τι τον Ρένολντς. Είχε γεννηθεί σε μιά αγροτική περιοχή, το Σάφοκ, είχε μεγάλο φυσικό ταλέντο, και ποτέ δεν το θεώρησε απαραίτητο να πάει στην Ιταλία για να μελετήσει τούς μεγάλους ζωγράφους. Σε σύγκριση με τον Ρένολντς και με όλες τις θεωρίες του για τη σημασία της παράδοσης, ο Γκέινσμπορω ήταν σχεδόν αυτοδημιούργητος. Στη σχέση τους υπάρχει κάτι που θυμίζει την αντίθεση ανάμεσα στον μορφωμένο Άννιμπάλε Καρράτσι, *σελίδα 390*, που ήθελε να ξαναζωντανέψει το ύφος του Ραφαήλ, και τον επαναστάτη Καραβάτζιο, *σελίδα 392*, που δεν παραδεχόταν άλλο δάσκαλο από τη φύση. Έτσι κάπως έβλεπε κι ο Ρένολντς τον Γκέινσμπορω, σαν μιά ιδιοφυΐα που άρνιόταν να μιμηθεί τούς μεγάλους δασκάλους, και μόνο που θαύμαζε την επιδεξιότητα του αντιπάλου του, θεωρούσε καθήκον του να καταγγέλλει στους μαθητές του τις αρχές του. Σήμερα, που πέρασαν σχεδόν δύο αιώνες, οι δυο καλλιτέχνες δέ μάς φαίνεται ότι διαφέρουν πολύ. Συνειδητοποιούμε τώρα, ίσως πιο εύκολα από τούς ίδιους, πόσα όφειλαν κι οι δυο στην παράδοση του Βάν Ντάικ και στη μόδα της εποχής τους. "Αν όμως κοιτάξουμε ξανά το πορτρέτο της Μις Χέιβερφιλντ έχοντας στο νου αυτή την αντίθεση, διακρίνουμε τις ιδιότητες που ξεχωρίζουν το δροσερό, ανεπιτήδευτο ύφος του Γκέινσμπορω από το περίτεχνο ύφος του Ρένολντς. Διαπιστώνουμε πώς ο Γκέινσμπορω δεν είχε σκοπό να παραστήσει τον διανοούμενο· στόχος του ήταν να ζωγραφίσει τίμια, ελεύθερα πορτρέτα, όπου θα μπορούσε να επιδείξει τον λαμπρό τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούσε το πινέλο, και το σίγουρο μάτι του. Κι έτσι, πετυχαίνει περισσότερο εκεί ακριβώς που ο Ρένολντς μάς απογοητεύει. Η απόδοση του δροσερού δέρματος του κοριτσιού και του γυαλιστερού υφάσματος της κάπας, ο τρόπος με τον οποίο ζωγραφίζει τις δαντέλες και τις κορδέλες του καπέλου, όλα αυτά μαρτυρούν την απόλυτη μαστοριά του στην απόδοση της υφής και της



όψης των ορατών αντικειμένων. Οί γρήγορες ανυπόμονες πινελιές μάς θυμίζουν σχεδόν τή δουλειά του Φράνς Χάλς, *σελίδα 4Π»Εικόνα 290*. Ό Γκέϊνσμπορω όμως ήταν ένας καλλιτέχνης με λιγότερο δυναμισμό. Σέ πολλές προσωπογραφίες του υπάρχει μια λεπτότητα στις αποχρώσεις καί στην πινελιά πού φέρνει μάλλον στο νού τά οράματα τού Βαττώ, *σελίδα 454, Εικόνα 298*.

Κι οί δυο αύτοί "Αγγλοι ζωγράφοι είχαν τόσες παραγγελίες, πού συχνά στενοχωριόνταν γιατί δέν τούς έμενε καιρός νά ζωγραφίσουν άλλα θέματα. Άλλά ενώ ό Ρέυνολντς λαχταρούσε νά βρει χρόνο καί άνεση γιά νά ζωγραφίσει φιλόδοξες μυθολογικές σκηνές ή έπεισόδια από την άρχαία 'Ιστορία, ό Γκέϊνσμπορω ήθελε νά ζωγραφίσει εκείνα ακριβώς τά θέματα πού περιφο-



307

Τόμας

Γ κέινσμπορω

Άγροτική σκηνή,
περ. 1780

Μαύρη κιμωλία και
σφουμίλι, τονισμένο
μέ λευκό, πάνω σε
χαρτί καστανό (όιιΤ),
28,3 X **37.9** εκ*.
Μουσείο Βικτωρίας
και Άλβέρτου,
Λονδίνο

308

Ζάν-Μπατίστ-
Σιμεόν Σαρντέν

Προσευχή πριν από
τό φαγητό (*La*
Bénédicite), 1740

Λάδι πάνω σε
μουσαμά, 49.5 * 38,5
εκ. Λούβρο, Παρίσι

νούσε ο αντίπαλός του. Γιατί ο Ρένυολντς ήταν κατεξοχήν κοινωνικός άνθρωπος, ενώ ο Γκέινσμπορω αγαπούσε την απομόνωση της έξοχης, και ανάμεσα στις λιγοστές διασκεδάσεις που του άρεσαν ήταν ή μουσική δωματίου. Δυστυχώς, ο Γ κέινσμπορω δεν έβρισκε πολλούς αγοραστές για τὰ τοπία του, κι έτσι ένα μεγάλο μέρος από τὰ έργα του δεν ξεπέρασαν τό στάδιο τών σχεδίων που έκανε για τή δική του εύχαρίστηση, *Εικόνα*

Σ' αυτές τις μελέτες, τὰ δέντρα κι οι λόφοι τής άγγλικής ύπαιθρου συνθέτουν γραφικά τοπία, που μάς θυμίζουν πώς αυτή ήταν ή έποχή του σχεδιαστού κήπου-τοπίου. Τὰ σχέδια του Γ κέινσμπορω δεν είναι εικόνες τής πραγματικής φύσης αλλά «συνθέσεις» τοπίων που καθρεφτίζουν μία διάθεση.

Στόν δέκατο όγδοο αιώνα, οι άγγλικοί θεσμοί και τό άγγλικό γούστο έγιναν πρότυπα για όλους τούς Εύρωπαίους που ονειρεύονταν τήν κυριαρχία τής λογικής. Γ ιατί στην Αγγλία δέ χρησιμοποιήθηκε ή τέχνη για νά ανάδειξει τή δύναμη και τή δόξα ενός ισόθεου άρχοντα. Τό κοινό του Χόγκαρθ, άκόμη και εκείνοι που πόζααν για τον Ρένυολντς και τον Γκέινσμπορω, ήταν κοινοί θνητοί. Θυμόμαστε πώς και στή Γαλλία τό βαρύ μπαρόκ μεγαλείο τών Βερσαλλιών δεν ήταν πιά τής μόδας στις άρχές του δέκατου όγδου αιώνα· τό διαδέχθηκε τό λεπτότερο, πιο οικείο Ροκοκό του Βαττώ, *σελίδα 454. Εικόνα 298*. Τώρα, ολόκληρος αυτός ό άριστοκρατικός όνειρόκοσμος άρχιζε νά σβήνει. Οι ζωγράφοι άρχισαν νά μελετούν τή ζωή τών κοινών ανθρώπων του καιρού τους, νά ζωγραφίζουν συγκινητικά ή διασκεδαστικά έπεισόδια, που μπορούσαν νά συνθέσουν μιάν ιστορία. Ό σημαντικότερος καλλιτέχνης του νέου είδους ήταν ό Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779). δυο χρόνια μικρότερος από τόν Χόγκαρθ. Η *Εικόνα 308* δείχνει έναν από τούς χαριτωμένους πίνακές του: ένα απλό δωμάτιο, όπου μία γυναίκα βάζει τό φαγητό στό τραπέζι και ζητάει από τὰ παιδιά νά πούν τήν προσευχή τους. Τόν Σαρντέν τόν τραβούσαν αυτές οι ήρεμες στιγμές από τή ζωή τών κοινών ανθρώπων. Θυμίζει τόν Όλ-





309

Ζάν-Αντουάν
Ούντόν
Ο Βολταίρος,
1781

**Μάρμαρο, ύψος 50,8
έκ. Μουσείο
Βικτωρίας και
Άλβέρτου, Λονδίνο**

λανδό ζωγράφο Βερμέερ, *σελίδα 432, Εικόνα 281*, κατά τόν τρόπο μέ τόν όποιο αισθάνεται καί διατηρεί την ποίηση μιας οικογενειακής σκηνής, χωρίς νά ψάχνει γιά εντυπωσιακά έφέ ή εύστοχες αλληγορίες. Άκόμη καί τό χρώμα του είναι ήρεμο καί συγκρατημένο, καί τά έργα του, άν τά συγκρίνουμε μέ τή λαμπρή ζωγραφική τού Βαττώ, ίσως μοιάζουν κάπως μουντά. "Αν όμως τά μελετήσουμε στό πρωτότυπο, ανακαλύπτουμε μιά διακριτική μαστοριά πού διαφαίνεται στην ευαίσθητη διαβάθμιση των τόνων καί στή φαινομενικά άτεχνη σύνθεση τής σκηνής, πού κάνουν τόν Σαρντέν εναν από τούς πίο αξιαγάπητους ζωγράφους τού δέκατου όγδοου αιώνα.

Στή Γαλλία, όπως καί στή ν' Αγγλία, τό νέο ενδιαφέρον γιά τόν κοινό άνθρωπο, πού αντικατέστησε τό ενδιαφέρον γιά τά λιλιά τών ισχυρών, εύνόησε τήν τέχνη τής προσωπογραφίας. Ό μεγαλύτερος ίσως Γ άλλος προσωπογράφος δέν ήταν ζωγράφος, ήταν ό γλύπτης Jean-Antoine Houdon (174--1828). Στις θαυμαστές προτομές του, ό Ούντόν συνέχισε τήν παράδοση πού είχε άρχισει ό Μπερνίνι, πάνω από εκατό χρόνια νωρίτερα, *σελίδα 438, Εικόνα 284*. Ή *Εικόνα 309* δείχνει μιά προτομή τού Βολταίρου από τόν Ούντόν. Στό πρόσωπο τού μεγάλου προμάχου τού Αόγου, ό γλύπτης μάς αφήνει νά δούμε τό δηκτικό πνεύ-

3¹⁰

**Ζάν-Ονορέ
Φραγκονάρ**

*Το πάρκο τής Βι/Ζα
ντ' Έστε, Τίβολι,
περ. 1760*

**Σανγκίνα πάνω σέ
χαρτί, 35 * 48-7 εκ.
Μοκτέιο Καλών
Τεχνών, Μπεζρσόν**



μα, τό διεισδυτικό μυαλό καί μαζί τή βαθιά συμπόνια ενός μεγάλου πνεύματος.

Ἡ αγάπη γιά τις «γραφικές» όψεις τής φύσης πού είχαν έμπνεύσει τά σχέδια τοῦ Γκέινσμπορω στην Ἀγγλία, έχουν την αντίστοιχία τους καί στη Γαλλία τοῦ δέκατου όγδοου αιώνα. Ἡ *Εικόνα 110* είναι ένα σχέδιο τοῦ Jean-Honore Fragonard (1732-1806), πού ανήκε στη γενιά τοῦ Γκέινσμπορω. Ὁ Φραγκονάρ ήταν κι αὐτός ζωγράφος μέ μεγάλη γοητεία, πού ἀκολούθησε την παράδοση τοῦ Βαττώ στά θέματά του ἀπό τή ζωή των εὐγενών. Στις μελέτες τοπίων πετύχαινε μέ μεγάλη μαστοριά έντυπωσιακά ἀποτελέσματα. Ἡ ἀποψη ἀπό τή Βίλλα ντ' Έστε στο Τίβολι, κοντά στή Ρώμη, φανερώνει πώς ό ζωγράφος μπορούσε νά βρει μεγαλειό καί χάρη σ' ένα κομμάτι τής πραγματικῆς φύσης.

*Ἡ Σ/ο/η έκ του
Φυσικου στη
Βασιλική
Ακαδημία, με
πορτρέτα των
σημαντικότερων
κα/Μτεχνών
ανάμεσά τους
ό Ρένυολντς (μέ
ἀκοιχτικό κεράς),
1771*

**Πίνακας τοῦ Γιόχαν
Ζόφαν· λάδι πάνω
σέ μουσαμά.
100,7 x 147-3 εκ.
Βασιλική Συλλογή,
Πύργος τοῦ Ουίνδσορ**



ΤΟΜΗ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

*Αγγλία, Ἀμερική και Γαλλία, τέλος του δέκατου όγδοου
και αρχές τον δέκατου ένατον αιώνα*

Στα βιβλία τής Ἱστορίας, ή σύγχρονη έποχή αρχίζει μέ την ανακάλυψη τής Αμερικής από τον Κολόμβο τό 1492. Είδαμε πώς ή περίοδος εκείνη ήταν σημαντική για τήν τέχνη. Ήταν ή έποχή τής Αναγέννησης, όταν ή δουλειά του ζωγράφου και του γλύπτη δέν ήταν πιά ένα επάγγελμα όπως όλα τά άλλα, παρά μιá άσχολία ξεχωριστή. Ήταν επίσης ή έποχή κατά τήν όποια ή Μεταρρύθμιση, μέ τήν αντίθεσή της στις θρησκευτικές εικόνες, έβαλε τέλος στη συχνή χρήση τής ζωγραφικής και τής γλυπτικής σέ πολλές χώρες τής Εύρώπης και άνάγκασε τούς καλλιτέχνες νά ψάξουν για άλλες άγορές. Όσο όμως σημαντικά κι άν ήταν αυτά τά γεγονότα, δέν προκάλεσαν μιá απότομη τομή. Οί περισσότεροι καλλιτέχνες ήταν άκόμη οργανωμένοι σέ συντεχνίες και συντροφίες, είχαν άκόμη βοηθούς όπως οί άλλοι τεχνίτες, και βασιζόνταν άκόμη στις παραγγελίες, κυρίως των πλούσιων άρχόντων, που χρειάζονταν καλλιτέχνες για νά στολίζουν τούς πύργους και τά έξοχικά τους και για νά προσθέτουν τις προσωπογραφίες τους στην πινακοθήκη των προγόνων τους. Άκόμη και μετά τό 1492, μ' άλλα λόγια, ή τέχνη διατήρησε τή θέση της στη ζωή των άργόσχολων, και τή θεωρούσαν γενικά σαν κάτι δεδομένο, κάτι άπαραίτητο. Μόλο που οί μόδες άλλαζαν κι οί καλλιτέχνες αντιμετώπιζαν διαφορετικά προβλήματα, άλλοι δείχνοντας περισσότερο ενδιαφέρον για τήν άρμονική διάταξη των μορφών, άλλοι για τό ταίριασμα των χρωμάτων ή τή δραματική έκφραση, ό σκοπός τής ζωγραφικής και τής γλυπτικής παρέμενε ουσιαστικά ό ίδιος, και κανένας δέν τον άμφισβητούσε σοβαρά. Ό σκοπός αυτός ήταν νά προμηθεύουν ώραία αντικείμενα σέ όσους τά ήθελαν και τά χαίρονταν. Είναι αλήθεια πώς υπήρχαν πολλές γνωστικές σχολές που φιλονικούσαν μεταξύ τους για τό νόημα του ώραιου και για τό άν ήταν άρκετό νά χαίρεται κανένας τήν επιδέξια μίμηση τής φύσης, μέ τήν όποια είχαν γίνει διάσημοι ό Καραβάτζιο, οί Όλλανδοί ζωγράφοι, είτε καλλιτέχνες όπως ό Γκέϊνσμπορω, ή άν ή πραγματική ομορφιά έξαρτιόταν από τήν ικανότητα του καλλιτέχνη νά «έξιδανικεύει» τή φύση, **όπως** υποτίθεται πώς έκαναν ό Ραφαήλ, ό Καρράτσι, ό Ρένι ή ό Ρένουλντς. Αύτές όμως οί διαφωνίες δέν πρέπει νά μάς κάνουν νά ξεχνάμε πόσα κοινά σημεία υπήρχαν ανάμεσα στους διαφωνούντες και πόσα ανάμεσα στους καλλιτέχνες που έννοούσε ή κάθε πλευρά. Άκόμη κι οί «ιδεαλιστές» συμφωνούσαν πώς ό καλλιτέχνης οφείλει νά μελετά τή φύση και νά μαθαίνει νά σχεδιάζει τό γυμνό, άκόμη κι οί «νατουραλιστές» συμφωνούσαν πώς τά έργα τής κλασικής αρχαιότητας ήταν άξεπέραστα σέ ομορφιά.

Προς τὸ τέλος τοῦ δέκατου ὀγδοῦ αἰώνα, αὐτὰ τὰ κοινὰ σημεῖα ἀρχισαν σιγὰ σιγὰ νὰ υποχωροῦν. Φτάσαμε στὴν πραγματικά σύγχρονη εποχή, ποὺ ἀνέτειλε ὅταν ἡ Γαλλικὴ Επανάσταση τοῦ 1789 γκρέμισε πολλές προϋποθέσεις ποὺ ἴσχυαν γιὰ εκατοντάδες, ἀν' ὅχι γιὰ χιλιάδες χρόνια. Ακριβῶς ὅπως ἡ Επανάσταση ἔχει τὴς καταβολές της στὴν Εποχὴ τοῦ Λόγου, ἔτσι κι οἱ ἀλλαγές στὴς ιδέες γιὰ τὴν τέχνη πηγάζουν ἀπὸ αὐτὴν. Ἡ πρώτη ἀπὸ τὴς ἀλλαγές ἔχει σχέση μὲ τὴ στάση τοῦ καλλιτέχνη ἀπέναντι σ' αὐτὸ ποὺ ἀποκαλοῦμε «ὑφος» ἢ «στὺλ». Υπάρχει ἓνας ἥρωας σὲ μιὰ κωμωδία τοῦ Μολιέρου ποὺ ξαφνιάζεται ἐπειδὴ μαθαίνει πῶς πάντα χρησιμοποιοῦσε, χωρὶς νὰ τὸ ξέρει, τὸν πεζὸ λόγο ὅταν μιλοῦσε. Κάτι ἀνάλογο συνέβηκε στὸν κόσμον τῆς τέχνης τὸν δέκατο ὀγδοὺ αἰώνα. Σὲ παλαιότερες εποχές, τὸ ὑφος τῆς περιόδου ἦταν ἀπλῶς ὁ τρόπος μὲ τὸν ὅποιο γίνονταν τὰ πράγματα· καὶ οἱ καλλιτέχνες τὸν χρησιμοποιοῦσαν ἐπειδὴ πίστευαν πῶς ἦταν τὸ καλὺτερο μέσο γιὰ νὰ πετύχουν ορισμένα ἐφέ. Στὴν Εποχὴ τοῦ Λόγου ὁ κόσμος ἀρχισε νὰ συνειδητοποιεῖ τὸ «ὑφος» καὶ τοὺς ρυθμούς. Πολλοὶ ἀρχιτέκτονες πίστευαν ἀκόμη, ὅπως εἶδαμε, πῶς οἱ κανόνες ἀπὸ τὰ βιβλία τοῦ Παλλάντιο εξασφάλιζαν τὸ «σωστό» ὑφος γιὰ κομψὰ κτίρια. Ὅταν ὁμως ἡ γνώση πάνω σὲ τέτοια θέματα βασίζεται σὲ βιβλία, μοιραία θὰ υπάρξουν ἄλλοι ποὺ θὰ πουν: «Γιατί νὰ υιοθετήσουμε ἀποκλειστικά τὸ ὑφος τοῦ Παλλάντιο;». Αὐτὸ ἀκριβῶς συνέβηκε στὴν Ἀγγλία τοῦ δέκατου ὀγδοῦ αἰώνα. Ἀνάμεσα στοὺς πιο ἐξελιγμένους φιλότεχνους ὑπῆρχαν μερικοὶ ποὺ ἤθελαν νὰ εἶναι διαφορετικοὶ ἀπὸ τοὺς ἄλλους. Ὁ πιο χαρακτηριστικὸς ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς Ἑγγλέζους ἀργόσχολους ἀρχοντες, ποὺ σκοπὸ τῆς ζωῆς τους εἶχαν νὰ στοχάζονται καὶ νὰ συζητοῦν περὶ ὑφους καὶ περὶ τῶν κανόνων τῆς καλαισθησίας, ἦταν ὁ περίφημος Horace Walpole, γιος τοῦ πρώτου πρωθυ-





312

Τζών Πάπγουερθ
Το Ντόρσετ Χάους,
Τσέλτεναμ,
περ. 1825

Πρόσοψη της
εποχής της
Αντί βασιλείας

311

Όράτιος
Ουώλπουλ,
Ρίτσαρντ Μπέντλν
καί Τζών Σούτ
Το Στρώμπερρυ Χίλλ,
Τονίκεναμ,
Λονδίνο,
περ. 1750-75
Νεογοττική έπαυλη

πουργού της Αγγλίας. Ό Ουώλπουλ σκέφτηκε πώς θά 'ταν μονότονο νά χτίσει τό άρχοντικό του στην έξοχή μέ τόν τρόπο πού ήταν χτισμένες οι άμεμπτες παλαδιανές έπαύλεις. Ήταν ένας άνθρωπος πού τού άρεσε τό παράξενο καί τό ρομαντικό, ξακουστός γιά τις έκκεντρικότητές του. Ταίριαζε λοιπόν μέ τό χαρακτήρα του πού αποφάσισε νά χτίσει καί τό άρχοντικό του, στό Στρώμπερρυ Χίλλ, μέ γοτθικό ρυθμό, σάν έναν ρομαντικό πύργο τού παλιού καιρού, *Εικόνα j//*. Στην έποχή του, γύρω στό 1790, τό γοτθικό άρχοντικό τού Ουώλπουλ θεωρήθηκε παραξενιά ενός ανθρώπου πού ήθελε νά δείξει την αγάπη του γιά τό παρελθόν από τη σκοπιά όμως τού τι άκολούθησε, ήταν κάτι περισσότερο. Στάθηκε ένα άπό τά πρώτα δείγματα της συνειδητοποίησης πού έκανε τούς ανθρώπους νά διαλέγουν τό στυλ τού σπιτιού τους, όπως διαλέγει κανένας τό σχέδιο μιας ταπετσαρίας.

Έχουμε πολλά συμπτώματα αύτου τού είδους. Ένώ ό Ουώλπουλ διάλεγε τόν γοτθικό ρυθμό γιά τό άρχοντικό του,

ό άρχιτέκτονας William Chambers (1726-1796) μελετούσε την κινέζικη άρχιτεκτονική καί τόν τρόπο μέ τόν όποιο οι Κινέζοι σχεδιάζουν τούς κήπους τους, κι έχτιζε την Κινέζικη Παγόδα στό Kew Gardens, τόν μεγάλο Βοτανικό Κήπο τού Λονδίνου. Είναι άλήθεια πώς οι περισσότεροι άρχιτέκτονες ακολουθούσαν άκόμη τις κλασικές μορφές τού αναγεννησιακού κτιρίου, καί αύτοί όμως, όσο περνούσε ό καιρός, προβληματίζονταν περισσότερο γιά τό ποιο είναι τό σωστό ύφος. Αντιμετώπιζαν μέ κάποια καχυποψία τις έφαρμογές καί την παράδοση της αρχιτεκτονικής πού αναπτύχθηκε μετά την έποχή της 'Αναγέννησης. 'Ανακάλυψαν πώς πολλές άπό αυτές τις έφαρμογές δέν είχαν πραγματική σχέση μέ τά κτίρια της κλασικής Ελλάδας. Συνειδητοποίησαν, μέ μεγάλη έκπληξη, πώς ό,τι είχε θεωρηθεί κανόνας της κλασικής αρχιτεκτονικής μετά τόν δέκατο πέμπτο αιώνα τό είχαν πάρει άπό μερικά ρωμαϊκά έρείπια μιας έποχής παρακμής. Στόν δέκατο όγδοο αιώνα ανακαλύφθηκαν πάλι οι ναοί της 'Αθήνας τού Περικλή άπό τά χαρακτηριστικά πού έκαναν γεμάτοι ζήλο περιηγητές, καί ήταν πολύ διαφορετικοί άπό τά κλασικά σχέδια στα βιβλία τού Παλλάντιο. Έτσι, οι αρχιτέκτονες αύτοί άρχισαν νά ψάχνουν γιά τόν σωστό ρυθμό. Στη «Γοτθική 'Αναβίωση» τού Ουώλπουλ αντιπαρατάχθηκε ή «Ελληνική 'Αναβίωση», πού μεσουράνησε στην έποχή της 'Αντιβασιλείας (ίδιοι 820). Είναι ή έποχή κατά την όποια άνθησαν στην 'Αγγλία τά θέρετρα μέ τις



ιαματικές πηγές, και σέ αυτές τις πόλεις βλέπουμε καλύτερα τις μορφές που πήρε η Ελληνική Αναβίωση. Η *Εικόνα 312* δείχνει ένα σπίτι στη λουτρόπολη Τσέλτεναμ, που έχει για πρότυπο τον καθαρό ιωνικό ρυθμό των ελληνικών ναών, *σελίδα 100, Εικόνα 60*. Η *Εικόνα 313* είναι ένα παράδειγμα της αναβίωσης του δωρικού ρυθμού στην αρχική του μορφή, όπως την ξέρουμε από τον Παρθενώνα, *σελίδα 83, Εικόνα 50*. Είναι το σχέδιο μιας έπαυλης από τον διάσημο αρχιτέκτονα Σέρ John Soane (1752-1837). Αν τη συγκρίνουμε με την παλατιανή έπαυλη του Ουίλλιαμ Κέντ, ογδόντα περίπου χρόνια νωρίτερα, *σελίδα 460, Εικόνα 301*, η επιφανειακή ομοιότητα υπογραμμίζει άπλως τις διαφορές. Ο Κέντ χρησιμοποίησε ελεύθερα τις φόρμες που βρήκε στην παράδοση για να συνθέσει το κτίριό του. Το σχέδιο του Σόουν, συγκρινόμενο με αυτό, μοιάζει με άσκηση ορθής χρήσης των στοιχείων του ελληνικού ύφους.

Η σύλληψη αυτή της αρχιτεκτονικής ως εφαρμογής αυστηρών και απλών κανόνων, ήταν σίγουρο πως θα άρесе στους οπαδούς του Λόγου, που η δύναμη και η επιρροή τους εξακολουθούσε να μεγαλώνει σε πολλές χώρες. Δεν είναι λοιπόν παράξενο πως ένας άνθρωπος όπως ο Thomas Jefferson (1743-1826), ένας από τους θεμελιωτές των Ήνωμένων Πολιτειών, ο τρίτος πρόεδρος τους.

313

Τζών Σόουν
Σχέδιο για εξοχικό
σπίτι

Από τα Σκίτσα
Αρχιτεκτονικής,
Λονδίνο, 1791



314

Τόμας Τζέφερσον
Το Μοντισέλλο,
Βιρτζίνια /
1796-1806

έχτισε την κατοικία του, τὸ Μοντιτσέλλο, σ' αὐτὸ τὸ διαυγές νεοκλασικὸ ὕψος, *Εἰκόνα \$14** καὶ πὼς ἡ Οὐάσινγκτον καὶ τὰ δημόσια κτίριά της σχεδιάστηκαν με βάση τὸ ρυθμὸ τῆς Ἑλληνικῆς Αναβίωσης. Καὶ στη Γαλλία ἐπίσης, ἡ ἐπικράτηση αὐτοῦ τοῦ ρυθμοῦ εξασφαλίστηκε μετὰ την Επανάσταση. Ἡ παλιὰ ἀνέμελη παράδοση τῶν ἀρχιτεκτόνων καὶ τῶν διακοσμητῶν τοῦ Μπαρόκ καὶ τοῦ Ροκοκό ταυτίστηκε με τὸ παρελθόν πού μόλις εἶχε καταλυθεῖ· ἦταν τὸ στυλ τῶν παλατιῶν τῶν βασιλιάδων καὶ τῶν ἀρχόντων, ἐνῶ οἱ ἄνθρωποι τῆς Επανάστασης ἤθελαν νὰ ταυτίζονται με τοὺς ἐλεύθερους πολῖτες μιᾶς νέας Αθήνας. "Ὅταν ὁ Ναπολέων, ὡς πρόμαχος τῶν ιδεῶν τῆς Επανάστασης, ἐγίνε παντοδύναμος στὴν Εὐρώπη, τὸ νεοκλασικὸ στυλ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἐγίνε τὸ στυλ τῆς Αυτοκρατορίας. Καὶ στὴν ἡπειρωτικὴ Εὐρώπη, παράλληλα με τὸ ἐλληνικὸ στυλ, παρουσιάστηκε καὶ μιὰ γοτθικὴ ἀναβίωση. Αὐτὴ τραβοῦσε ιδιαίτερα τοὺς ρομαντικούς, πού δὲν πείθονταν ὅτι ἡ δύναμη τοῦ Λόγου θὰ διαμόρφωνε τὸν κόσμο, καὶ νοσταλγοῦσαν τὴν ἐπιστροφή στὴν Εποχὴ τῆς Πίστης.

Στὴ ζωγραφικὴ καὶ στὴ γλυπτικὴ, ἡ τομὴ στὴν ἄλυσίδα τῆς παράδοσης ἦταν ἴσως λιγότερο φανερὴ ἀπ' ὅ,τι στὴν ἀρχιτεκτονικὴ, ἀλλὰ πιθανότατα εἶχε μεγαλύτερες συνέπειες. Κι ἐδῶ οἱ ρίζες τῆς ἀναταραχῆς ἐφταναν μακριά, στὴν ἀρχὴ τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα. Εἶδαμε πόσο ἀνικανοποίητος ἦταν ὁ Χόγκαρθ ἀπὸ τὴν παράδοση τῆς τέχνης ὅπως τὴ βρήκε, *σελίδα 462*, καὶ πὼς ξεκίνησε σκόπιμα νὰ δημιουργήσῃ ἓνα νέο εἶδος ζωγραφικῆς γιὰ ἓνα νέο κοινόν. Ὁ Ρένυολντς, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἀγωνιοῦσε γιὰ τὴ διατήρηση τῆς παράδοσης, σὰν νὰ καταλάβαινε πὼς κινδύνευε. Ὁ κίνδυνος βρισκόταν, ὅπως ἀναφέραμε, σὸ ὅτι ἡ ζωγραφικὴ δὲν ἦταν πιά ἓνα κοινὸ ἐπάγγελμα πού ἡ γνώση τοῦ περνοῦσε ἀπὸ δάσκαλο σὲ μαθητὴ. Αντίθετα, εἶχε γίνῃ ἓνα μάθημα ὅπως ἡ φιλοσοφία, καὶ τὸ δίδασκαν στὶς ἀκαδημίες. Ἡ ἴδια ἡ λέξη «ἀκαδημία» συμβολίζει τὴ νέα στάση. Ὁ ὅρος προέρχεται ἀπὸ τὸ ἄλσος ὅπου ὁ Πλάτων ἐδίδασκε τοὺς μαθητὲς του, καὶ χρησιμοποιήθηκε ἀργότερα γιὰ νὰ χαρακτηρίσῃ τις συνάξεις λογίων πού ἀναζητοῦσαν τὴ σοφία. Πρώτοι οἱ Ἰταλοὶ καλλιτέχνες τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα ονόμασαν τις αἰθουσες ὅπου μαζεύονταν «ἀκαδημίες», γιὰ νὰ ὑπογραμμίσουν τὴν ἰσοτιμία τους με τοὺς λογίους, τὴν ὅποια θεωροῦσαν τόσο σημαντικὴ· μόνον ὅμως στὸν δέκατο ὀγδοο αἰῶνα οἱ ἀκαδημίες αὐτὲς ἐγίναν βαθμιαία σχολές Καλῶν Τεχνῶν. Ἐτσι, οἱ παλιές μέθοδοι με τις ὁποῖες οἱ μεγάλοι δάσκαλοι τοῦ παρελθόντος εἶχαν μάθει τὴν τέχνη τους, τρίβοντας χρώματα καὶ βοηθώντας τοὺς μεγαλότερους, ἔπεσαν σὲ παρακμὴ. Δὲν εἶναι περίεργο τὸ ὅτι ἀκαδημαϊκοὶ δάσκαλοι, ὅπως ὁ Ρένυολντς, ἀναγκάζονταν νὰ παρακινοῦν τοὺς νέους νὰ μελετοῦν με προσοχὴ τ' ἀριστουργήματα τοῦ παρελθόντος καὶ ν' ἀφομοιώνουν τὴν τεχνικὴ τους. Οἱ ἀκαδημίες τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα βρισκόνταν ὑπὸ βασιλικὴ προστασία, ἐνδειξὴ τοῦ ενδιαφέροντος τοῦ βασιλιά γιὰ τις τέχνες τοῦ κράτους του. Ἀλλὰ γιὰ ν' ἀνθήσουν οἱ τέχνες, τὸ πιο σπουδαῖο δὲν εἶναι νὰ διδάσκονται σὲ βασιλικά ἰδρύματα, παρὰ νὰ ὑπάρχουν αρκετοὶ αγοραστές πρόθυμοι νὰ ἀγοράσουν πίνακες καὶ γλυπτά ζωντανῶν καλλιτεχνῶν.

Σ' αὐτὸν τὸν τομέα ἀκριβῶς παρουσιάστηκαν οἱ περισσότερες δυσκολίες, γιὰτὶ ἡ μεγάλῃ προβολὴ ἀπὸ τις ἀκαδημίες τῶν δασκάλων τοῦ παρελθόντος

έκανε τούς πελάτες νά προτιμούν ν' αγοράζουν τούς παλαιούς καλλιτέχνες παρά νά παραγγέλνουν έργα ατούς ζωντανούς. Γιά αντίδοτο, οί άκαδημίες, πρώτα ατό Παρίσι, ύστερα στο Λονδίνο, άρχισαν νά οργανώνουν κάθε χρόνο εκθέσεις μέ έργα τών μελών τους. Ίσως είναι δύσκολο νά συνειδητοποιήσουμε πόσο σημαντική ήταν αυτή ή άλλαγή, έπειδή εμείς έχουμε συνηθίσει στην ιδέα ότι οί ζωγράφοι ζωγραφίζουν κι οί γλύπτες δημιουργούν τά έργα τους μέ κύριο σκοπό νά τά στείλουν σέ μιά έκθεση γιά νά τά προσέξουν οί τεχνοκρίτες και νά βρούν άγοραστές. Οί έτήσιες αυτές εκθέσεις έγιναν κοσμικά γεγονότα, πού αποτελούσαν θέμα συζήτησης στην καλή κοινωνία και δημιουργούσαν ή κατέστρεφαν ύπολήψεις στην τέχνη. Άντί νά δουλεύουν γιά άτομα πού καταλάβαιναν τις άπαιτήσεις τους ή γιά τό μεγάλο κοινό πού μπορούσαν νά εκτιμήσουν τό γούστο του, οί καλλιτέχνες έπρεπε νά δουλεύουν τώρα γιά νά πετύχουν σέ μιά έκθεση, όπου υπήρχε πάντα ό κίνδυνος νά παραγνωριστεί τό άπλό και τό ειλικρινές γιά χάρη του θεαματικού και του επιτηδευμένου. Ήταν πράγματι μεγάλος πειρασμός γιά τον καλλιτέχνη νά τραβήξει την προσοχή διαλέγοντας θέματα μελοδραματικά, και νά βασιστεί στο μέγεθος και στο φανταχτερό χρώμα γιά νά εντυπωσιάσει τό κοινό. Δέν είναι λοιπόν περιέργο πώς μερικοί καλλιτέχνες περιφρονούσαν την «επίσημη» τέχνη τών άκαδημιών και πώς ή διαφωνία ανάμεσα σέ κείνους πού είχαν τή δυνατότητα νά τραβήξουν τό κοινό και σέ κείνους πού βρίσκονταν στο περιθώριο άπειλούσε νά καταστρέψει την κοινή βάση πάνω στην οποία είχε αναπτυχθεί ως τότε όλη ή τέχνη.

Ίσως τό πιο άμεσο και ορατό αποτέλεσμα τής μεγάλης αυτής κρίσης ήταν ότι παντού οί καλλιτέχνες άναζητούσαν νέα θέματα. Στο παρελθόν ή θεματολογία στη ζωγραφική ήταν κάτι δεδομένο. Στά μουσεία και τις πινακοθήκες μας βλέπουμε αμέσως πόσο πολλά έργα ζωγραφικής έχουν τό ίδιο θέμα. Τό μεγαλύτερο μέρος από τά παλαιότερα έργα παριστάνουν, φυσικά, θρησκευτικά θέματα από την Αγία Γραφή και τούς βίους τών άγιων. Άλλά άκόμη και τά έργα μέ χαρακτηρισά κοσμικό περιορίζονται συνήθως σέ λίγα επιλεγμένα θέματα: την ελληνική μυθολογία μέ τούς έρωτες και τις έριδες τών θεών τις ήρωικές ιστορίες τών Ρωμαίων μέ τά παραδείγματα άνδρείας και αυτοθυσίας* και τέλος, τά άλληγορικά θέματα πού εικονογραφούν μιά γενική άλήθεια προσωποποιώντας τη. Είναι παράξενο πώς σπάνια καλλιτέχνες πριν από τά μέσα του δέκατου όγδοου αιώνα ξεστράτισαν από αυτά τά στενά όρια τής εικονογραφίας, σπάνια ζωγράφισαν ένα επεισόδιο από κάποιο ιπποτικό μυθιστόρημα ή μιά σκηνή από τή μεσαιωνική ή τή σύγχρονή τους Ιστορία. Όλα αυτά άλλαξαν πολύ γρήγορα στην περίοδο τής Γαλλικής Επανάστασης. Ξαφνικά, ό καλλιτέχνης αίσθάνθηκε ελεύθερος νά διαλέξει γιά θέμα του οτιδήποτε, μιά σκηνή από τον Σαίξπηρ ή ένα πρόσφατο γεγονός, οτιδήποτε δηλαδή ερέθιζε τή φαντασία του και τραβούσε τό ενδιαφέρον. Ή περιφρόνηση αυτή τής παραδοσιακής θεματολογίας στην τέχνη ήταν ίσως τό μόνο πράγμα πού είχαν κοινό οί πετυχημένοι καλλιτέχνες τής εποχής κι οί απομονωμένοι επαναστάτες.

Δέν είναι τυχαίο τό ότι αυτή ή απομάκρυνση από τις καθιερωμένες παραδόσεις τής εύρωπαϊκής τέχνης έγινε ως ένα βαθμό από καλλιτέχνες πού είχαν έρθει στην Εύρώπη από μακριά —άπό Άμερικανούς πού εργάζονταν στην

Ἀγγλία. Αυτοί οι άνθρωποι ήταν λιγότερο δεσμευμένοι από τις ιερές συνήθειες του Παλαιού Κόσμου, κι ήταν, επομένως, πιο πρόθυμοι για πειραματισμούς. Ὁ Ἀμερικανός John Singleton Copley (1737-1815) είναι χαρακτηριστικός καλλιτέχνης αυτής της ομάδας. Ἡ *Εικόνα 315* δείχνει ένα από τα μεγάλα έργα του, που προκάλεσε αίσθηση όταν ἐκτέθηκε για πρώτη φορά τὸ 1785. Τὸ θέμα του ήταν πράγματι ἀσυνήθιστο. Ὁ σαιξπηριστὴς φιλόλογος Malone, φίλος τοῦ πολιτικοῦ Edmund Burke, τὸ εἶχε προτείνει στον ζωγράφο, δίνοντάς του μαζί καὶ ὅλες τις ἀναγκαῖες ιστορικές πληροφορίες. Τοῦ ζήτησε νὰ ζωγραφίσει τὸ πασίγνωστο ἐπεισόδιο, ὅταν ὁ Κάρολος Α' τῆς Ἀγγλίας ἀπαίτησε ἀπὸ τὴ Βουλὴ των Κοινοτήτων τὴ σύλληψη πέντε μελῶν ποὺ εἶχαν καταγγελεῖ, ἀλλὰ ὁ πρόεδρος τῆς Βουλῆς ἀμφισβήτησε τὴν ἐξουσία τοῦ βασιλιά καὶ ἀρνήθηκε νὰ παραδώσει τὰ μέλη. Ἐνα τέτοιο ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴν πρόσφατη σχετικὰ ιστορία δὲν εἶχε ἀποτελέσει ποτὲ ὡς τότε θέμα ἐνὸς μεγάλου πίνακα, καὶ δίχως προηγούμενο ἦταν ἐπίσης ἡ μέθοδος ποὺ διάλεξε ὁ Κόπλεϋ. Σκοπὸς του ἦταν ν' ἀναπαράστησι τὴ σκηνὴ μὲ ὅσο γινόταν μεγαλύτερη ἀκρίβεια —ὅπως θὰ τὴν ἐβλεπε ἕνας σύγχρονος ποὺ βρέθηκε ἐκεῖ. Ἐρεῦνησε μ' ἐπιμονὴ τὰ ιστορικά γεγονότα. Συμβουλευθῆκε ἀρχαιοδίφες καὶ ιστορικούς γιὰ τὸ ἀκριβὲς σχῆμα τῆς αἰθουσας τὸν δέκατο ἑβδόμο αἰῶνα καὶ γιὰ τὰ ἐνδύματα ποὺ φοροῦσαν τότε¹ πήγε ἀπὸ ἀρχοντικὸ σὲ ἀρχοντικὸ στὴν ἐξοχὴ συγκεντρώνοντας τὰ πορτρέτα ὅσων ἦταν βουλευτὲς σ' ἐκείνη τὴν κρίσιμη στιγμή. Μὲ λίγα λόγια, ἔκανε ὅ,τι θὰ ἔκανε σήμερα ἕνας ευσυνείδητος σκηνοθέτης, ἂν εἶχε ν' ἀναπαραστήσει μιὰ ἀνάλογη σκηνὴ γιὰ μιὰ ιστορική ταινία ἢ ἕνα θεατρικὸ ἔργο. Μερικοὶ μπορεῖ νὰ διαφωνήσουν ὡς πρὸς τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς προσπάθειας. Εἶναι ὁμως γεγονός πὼς γιὰ ἀνω ἀπὸ ἑκατὸ χρόνια, πολλοὶ καλλιτέχνες, μεγάλοι καὶ μικροί, ἀκολούθησαν αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν τρόπο τῆς σχολαστικῆς ιστορικῆς ἐρευνας, ποὺ θὰ βοηθοῦσε τὸ κοινὸ νὰ δει μὲ τὴ φαντασία του ἀποφασιστικές στιγμὲς τῆς ιστορίας.

Στὴν περίπτωσι τοῦ Κόπλεϋ, ἡ ἀπόπειρα νὰ ζωντανέψει τὴ δραματικὴ διαμάχη ἀνάμεσα στον βασιλιά καὶ τοὺς εκπροσώπους τοῦ λαοῦ δὲν ἀντιπροσώπευε σίγουρα μόνον τὸ ἐνδιαφέρον ἐνὸς ἀμερόληπτου ιστοριοδίφου. Μόλις δυο χρόνια πρὶν, ὁ Γεώργιος Γ' εἶχε ὑποχρεωθεῖ νὰ ὑποκύψει στὴν πρόκλησι τῶν ἀποίκων καὶ νὰ ὑπογράψει σύμφωνα εἰρήνης μὲ τις Ἡνωμένες Πολιτείες. Ὁ Μπέρκ, ποὺ ἀπὸ τὸν κύκλο του προερχόταν ἡ εἰσήγησι γιὰ τὸ θέμα, ἦταν ἕνας σταθερὸς ἀντίπαλος τοῦ πολέμου, ποὺ τὸν θεωροῦσε ἀδικο καὶ καταστροφικό. Ὅλοι κατάλαβαν πολὺ καλά τὸ νόημα ποὺ εἶχε ἡ ὑπόμνησι ἀπὸ τὸν Κόπλεϋ τῆς παλαιότερης ἀπόκρουσι τῶν βασιλικῶν διεκδικήσεων. Λένε πὼς ὅταν ἡ Βασίλισσα εἶδε τὸν πίνακα, ἀπόστρεψε τὸ βλέμμα της μὲ πονεμένη ἐκπληξι, κι ὕστερα ἀπὸ μιὰ μακριὰ καὶ δυσοίωνη σιωπὴ εἶπε στον νεαρό Ἀμερικανό: «Διαλέξατε, κύριε Κόπλεϋ, ἕνα πολὺ ἀτυχο θέμα γιὰ νὰ ἐξασκήσετε τὸ κοντύλι σας». Δὲν ἤξερε κι αὐτὴ πόσο ἀτυχη θὰ ἀποδεικνυόταν πρᾶγματι αὐτὴ ἡ ιστορικὴ ἀνάμνησι. Μόλις τέσσερα χρόνια ἀργότερα, ἡ σκηνὴ τοῦ πίνακα θὰ ξαναπαίζετο στὴ Γαλλία. Αὐτὴ τὴ φορά, ὁ Μιραμπώ ἀρνήθηκε στὸν Βασιλιά τὸ δικαίωμα νὰ ἐπεμβαίνει στὴ Βουλὴ, δίνοντας ἔτσι τὸ σύνθημα ποὺ ἀναψε τὴ Γαλλικὴ Επανάστασι τοῦ 1789.

315

Τζών Σίνγκλετον
Κόπλεϋ
Ὁ Κάρολος Α'
ἀπαιτεῖ τὴν
παράδοσι τῶν
πέντε ὑπὸ
κατηγορίαν
βουλευτῶν τῆς
Βουλῆς τῶν
Κοινοτήτων, 1641.

1785

Λάδι πάνω σὲ
μουσαμά,
234 x 32 εκ.
Δημόσια
Βιβλιοθήκη.
Βοστώνη,
Μασσαχουσέτη





t-sr*

Ἡ Γαλλικὴ Επανάσταση ἔδωσε τεράστια ώθηση στους ιστορικούς πίνακες καὶ στὰ ἡρωικά θέματα. Ὁ Κόπλεϋ εἶχε ἀναζητήσει παραδείγματα ἀπὸ τὸ παρελθόν τῆς Ἀγγλίας. Στους ιστορικούς του πίνακες ὑπάρχει μιὰ φλέβα ρομαντικῆ, ποὺ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὴ Γοτθικὴ Ἀναβίωση στὴν ἀρχιτεκτονικὴ. Οἱ Γ ἄλλοι επαναστάτες ἤθελαν νὰ θεωροῦν ὅτι ἦταν Ἕλληνες ἢ Ρωμαῖοι ξαναγεννημένοι, καὶ ἡ ζωγραφικὴ τους, ὅπως καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τους, ἀντανάκλουσε τὴν προσήλωση στὸ ρωμαϊκὸ μεγαλεῖο, ὅπως τὸ ἀποκαλοῦσαν. Ὁ σημαντικότερος καλλιτέχνης τοῦ νεοκλασικοῦ ὕφους ἦταν ὁ ζωγράφος Jacques-Louis David (1748-1825), ποὺ ἦταν ὁ «ἐπίσημος ζωγράφος» τῆς Ἐπαναστατικῆς Κυβέρνησης καὶ σχεδίαζε τὰ κοστοῦμα καὶ τὰ σκηνικά γιὰ προπαγανδιστικὰ θεάματα ὅπως «Ἡ Γιορτὴ τοῦ Υπερτατοῦ Ὄντος», ὅπου ὁ Ροβεσπιέρος ἐπαιξε τὸ ρόλο τοῦ αὐτοδιορισμένου Μεγάλου Ἱερέα. Αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι εἶχαν τὴν αἴσθηση πὼς ζοῦσαν σὲ ἡρωικούς καιροὺς καὶ πὼς τὰ γεγονότα τῆς εποχῆς τους ἀξίζαν τὴν προσοχὴ τοῦ ζωγράφου ἐξίσου μὲ τὰ γεγονότα τῆς ἐλληνικῆς καὶ τῆς ρωμαϊκῆς ιστορίας. Ὅταν ὁ Μαρά, ἓνας ἀπὸ τοὺς ἀρχηγούς τῆς Ἐπανάστασης, δολοφονήθηκε στὸ λουτρό του ἀπὸ μιὰ φανατικὴ, ὁ Νταβίντ τον παρουσίασε σὰν μάρτυρα ποὺ θυσιάστηκε γιὰ τὴν πίστη του, *Εἰκόνα 116*. Ὁ Μαρά συνήθιζε, φαίνεται, νὰ ἐργάζεται μέσα στὸ λουτρό καὶ εἶχε προσαρμόσει στὴν μπανιέρα του ἓνα ἀπλὸ γραφεῖο. Ἡ δολοφόνος τοῦ εἶχε δώσει μιὰ αἴτηση, καὶ τὴν ὥρα ποὺ ἐκεῖνος ἐσκυψε νὰ τὴν ὑπογράψει, τὸν σκότωσε. Τὸ περιστατικὸ αὐτὸ δεν προσφέρεται ὡς θέμα γιὰ μιὰ εἰκόνα ἀξιοπρέπειας καὶ μεγαλείου, ὁ Νταβίντ ὅμως κατόρθωσε νὰ δημιουργήσει ἓναν πίνακα ποὺ (ραϊνόταν ἡρωικός, διατηρώντας ὡστόσο τις πραγματικὲς λεπτομέρειες ἐνὸς αστυνομικοῦ δελτίου. Ἡ μελέτη των ἐλληνικῶν καὶ τῶν ρωμαϊκῶν ἀγαλμάτων τοῦ εἶχε διδάξει πὼς νὰ πλάθει τοὺς μῦθους καὶ τοὺς τένοντες καὶ νὰ δίνει στὸ σῶμα μιὰ ευγενικὴ ομορφιά· εἶχε μάθει ἐπίσης ἀπὸ τὴν κλασικὴ τέχνη νὰ παραλείπει ὅλες τῖς λεπτομέρειες ποὺ δὲν ἦταν ἀπαραίτητες γιὰ τὴ βασικὴ ἐντύπωση καὶ νὰ ἐπιδιώκει τὴν ἀπλότητα. Οὔτε παρδαλὰ χρώματα ὑπῆρχαν στὰ ἔργα του, οὔτε περίπλοκα προοπτικὰ τεχνάσματα. Ἡ «Δολοφονία τοῦ Μαρά», συγκρινόμενη μὲ τὸν μεγάλο θεαματικὸ πίνακα τοῦ Κόπλεϋ, μοιάζει αὐστηρή. Ἀποτελεῖ ἐντυπωσιακὸ μνημεῖο γιὰ ἓναν ταπεινὸ «φίλο τοῦ λαοῦ», —ὅπως ἀποκαλοῦσε τὸν εαυτὸ του ὁ Μαρά,— ποὺ βρῆκε τὸ τέλος ἐνὸς μάρτυρα ἀγωνιζόμενος γιὰ τὸ γενικὸ καλὸ.

Ἀνάμεσα στοὺς καλλιτέχνες τῆς γενιάς τοῦ Νταβίντ ποὺ ἀπέρριψαν τὸν παλαιὸ τύπο τῆς θεματογραφίας ἦταν ὁ μεγάλος Ἰσπανὸς ζωγράφος Francisco Goya (1746-1828). Ὁ Γκόγια εἶχε μελετήσῃ τὴ μεγάλη παράδοση τῆς ζωγραφικῆς στὴν Ἰσπανία, ποὺ τὴν ἐκπροσωποῦν ὁ Γκρέκο, *σελίδα 372, Εἰκόνα 23S*, καὶ ὁ Βελάσκεθ, *σελίδα 407** *Εἰκόνα 264*, καὶ οἱ μορφές του στὸ μπαλκόνι. *Εἰκόνα 3Π* μαρτυροῦν πὼς δὲν ἀπαρνήθηκε τὴν παλιὰ μαστοριά γιὰ χάρι τῆς κλασικῆς μεγαλοπρέπειας, ὅπως ὁ Νταβίντ. Ὁ μεγάλος Ενετὸς ζωγράφος τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα, ὁ Τζιοβάννι Μπαττίστα Τιέπολο, *σελίδα 442, Εἰκόνα 288*, ἦταν στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του αὐλικὸς ζωγράφος στὴ Μαδρίτη, κι ἔχει μείνει κάτι ἀπὸ τὴν ἀκτινοβολία του στὰ ἔργα τοῦ Γκόγια. Οἱ μορφές ὅμως τοῦ Γκόγια ἀνήκουν σ' ἓναν ἄλλο κόσμον. Οἱ δυο γυναῖκες ποὺ κοιτάζουν προ-

3>6

Ζάκ-Λουὶ Νταβίντ
Ἡ δολοφονία τοῦ
Μαρά, 1793

Λάδι πάνω σὲ
μυσαμά,
168 x 128,3 ἐκ.
Βασιλικὰ Μουσεία
Καλῶν Τεχνῶν τοῦ
Βελγίου. Βρυξέλλες



3*7

Φρναϊσκο Γκόγια

*Σνμπ)γγμα
σε μπαλκόνι,
περ. 1810-5*

Λάδι πάνω σε
μονσαμά,
194.8 χ 125,7 εκ.
Μητροπολιτικό
Μουσείο Τέχνης,
Νέα Υόρκη

3¹⁸

Φρανσίσκο Γ κόγια

*Ο Βασίλης
Φερδινάνδος Ζ'
της Ισπανίας,
περ. 1814*

Λάδι πάνω σε
μονσαμά,
207 * 140 εκ.
Π ρόδο, Μαδρίτη



κλητικά κάποιο διαβάτη, ενώ οι δύο μάλλον ύποπτοι καβαλιέροι τους παρακο-
λουθούν κρυμμένοι από πίσω, βρίσκονται ίσως πιο κοντά στον κόσμο τού
Χόγκαρθ. Οι προσωπογραφίες τού Γ κόγια, που τού εξασφάλισαν μιά θέση στην
ισπανική Αυλή, *Εικόνα 318*, μοιάζουν επιφανειακά με τὰ παραδοσιακά επίσημα
πορτρέτα τού Βάν Ντάυκ, *σελίδα 404*, *Εικόνα 201*, ή τού Ρέννολντς. Ή δεξιο-
τεχνία με τήν όποια παρασταίνει τή λάμψη των μεταξωτών ύφασμάτων και τών
χρυσ αφικών θυμίζει τον Τισιανό ή τον Βελάσκεθ. Κοιτάζει, ώστόσο, τὰ μοντέ-
λα του με τρόπο διαφορετικό. Δέν εννοώ πώς οι άλλοι κολάκευαν τούς μεγά-
λους καί τούς ισχυρούς, αλλά ό Γ κόγια δέν είχε κανέναν οίκτο. Στά χαρακτη-
ριστικά τους βλέπεις τή ματαιοδοξία καί τήν άσκήμια τους, τήν άπληστία καί



319
Λεπτομέρεια τῆς
Εικόνας 318

τὴν κενότητα τους. Κανένας αὐλικός ζωγράφος πριν ἢ μετὰ δὲν ἄφησε ποτὲ τέτοια εἰκόνα τοῦ πελάτη του, *Εἰκόνα 319*–

Ὁ Γκόγια ἀπέδειξε τὴν ἀνεξαρτησία του ἀπὸ τις συμβάσεις τοῦ παρελθόντος ὄχι μόνο στη ζωγραφικὴ του. Ὡπως ὁ Ρέμπραντ, δημιούργησε πάρα πολλὰ χαρακτηριστικά, τὰ περισσότερα μὲ μιά νέα τεχνικὴ ποὺ λέγεται ἀκουατίντα καὶ ποὺ ἐπιτρέπει ὄχι μόνο τις γραμμὲς τῆς ὀξυγραφίας, ἀλλὰ καὶ τις φωτοσκιάσεις. Τὸ πῶς ἐντυπωσιακὸ χαρακτηριστικὸ των χαρακτηριστικῶν τοῦ Γκόγια εἶναι πῶς δὲν αποτελοῦν εἰκονογραφήσεις γνωστῶν θεμάτων, βιβλικῶν, ιστορικῶν ἢ ἡθογραφικῶν (genre). Τὰ περισσότερα ἔχουν φανταστικὰ θέματα μὲ μάγισσες καὶ μυστηριώδη φαντάσματα. Μερικὰ ἀποτελοῦν καταγγελίες τῶν δυνάμεων τῆς ἀνοησίας καὶ τῆς ἀντίδρασης, τῆς βίας καὶ τῆς καταπίεσης, ποὺ ὁ Γκόγια εἶχε συναντήσει στὴν Ἰσπανία, ἀλλὰ ἐκφράζουν τοὺς προσωπικοὺς ἐφιάλτες τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ *Εἰκόνα 320* παριστάνει ἐνὰ ἀπὸ τὰ πῶς βασιανιστικὰ ὄνειρά του —τὴ μορφή ἐνὸς γίγαντα ποὺ κάθεται στὴν ἀκρὴ τοῦ κόσμου. Μαντεύουμε τὸ γιγάντιο μέγεθος του ἀπὸ τὴν κλίμακα τοῦ τοπίου στὸ πρῶτο πλάνο, μιά κι ὁ γίγαντας κάνει τὰ σπῖτια καὶ τὰ κάστρα νὰ μοιάζουν μὲ ἀπλὲς κουκκίδες. Μποροῦμε ν' ἀφήσουμε τὴ φαντασία μας ἐλεύθερη γύρω ἀπὸ τοῦτο τὸ φοβερὸ ὄραμα, ποὺ εἶναι σχεδιασμένο μὲ τόσο καθαρὸ περίγραμμα σὰν νὰ ἦταν παρμένο ἐκ τοῦ φυσικοῦ. Τὸ τέρας κάθεται μέσα σ' ἐνὰ φεγγαρόλουστο τοπίο, σὰν ἐνὰς κακὸς ἐφιάλτης. Στοχαζόταν ἀραγε ὁ Γκόγια τὴ μοῖρα τοῦ τόπου του, τὴν καταπίεσή του ἀπὸ τοὺς πολέμους κι ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη μωρία; Ἡ δημιουργοῦσε ἀπλῶς μιά ποιητικὴ εἰκόνα; Γιατί αὐτὴ ἡ σύνθεση συνόψιζε τὸ πῶς ἐντυπωσιακὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἀπομάκρυνσης ἀπὸ τὴν παράδοση —ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἦταν πᾶς ἐλεύθερος νὰ ἐκφράσει πάνω στὸ χαρτί τὰ προσωπικά του ὁράματα, μιά ἐλευθερία ποὺ ὡς τότε ἀνήκε μόνο στοὺς ποιητές.

Τὸ πῶς ἀξιοπρόσεχτο δείγμα τῆς νέας αὐτῆς ἀντιμετώπισης τῆς τέχνης ὑπῆρξε ὁ Ἀγγλὸς ποιητὴς καὶ μυστικιστὴς William Blake (1757-1827), ποὺ ἦταν ἐντεκα χρόνια νεότερος ἀπὸ τὸν Γκόγια. Ὁ Μπλέικ ἦταν ἐνὰς βαθιὰ θρησκευόμενος ἄνθρωπος, ποὺ ζοῦσε σ' ἐναντὶ τοῦ δικό του κόσμου. Περιφρονοῦσε

320
Φρανσίσκο Γκόγια
Ὁ γίγαντας,
περ. 1818
Ἀκουατίντα,
28,5 χ.Τ. ἐκ.



την επίσημη τέχνη των ακαδημιών και δεν δεχόταν τὰ κριτήριά της. Μερικοί νόμιζαν πώς ήταν ολότελα τρελός, άλλοι τον θεωρούσαν έναν άκακο βλαμμένο, καί μόνο λίγοι ανάμεσα στους συγχρόνους του πίστεψαν στην τέχνη του καί τον έσωσαν από τή λιμοκτονία. Ζούσε από τή χαρακτηριστική, καί τὰ έργα του πότε τὰ προόριζε γιά τούς άλλους καί πότε τὰ χρησιμοποιούσε γιά νά εικονογραφεί τὰ ποιήματά του. Ἡ *Εικόνα \$21* είναι μιὰ εικονογράφιση γιά τὸ ποιήμα του «Εὐρώπη, μιὰ προφητεία». Λένε πώς ὁ Μπλέικ εἶδε τήν αινιγματική αὐτή μορφή ενός γέρου πού μετρά τή γῆ μ' ἓνα διαβήτη, σάν ὄραμα πού πλανιόταν πάνω ἀπό τὸ κεφάλι του στήν κορυφή μιᾶς σκάλας, σέ μιὰ φτωχογειτονιά τοῦ Λονδίνου, ὅπου ζούσε. Υπάρχει ἓνα ἀπόσπασμα στίς *Παροιμίες* τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ὅπου ἡ Σοφία μιλάει καί λέει:

Κύριος ἐκτίσέ με ἀρχὴν οδῶν αὐτοῦ εἰς ἔργα αὐτοῦ... προ τοῦ δρῆ εὐρασθῆναι, προ δε πᾶχτων βουνῶν, γέννα με... ἡνίκα ἡτοίμαζε τὸν οὐρανόν, συμπαρήμην αὐτῷ, καί ὅτε ἀφώριζε τὸν εαυτοῦ θρόνον ἐπ' ἀνέμων. Καί ὡς ισχυρά ἐποίει τὰ ἄνω νέφη, καί ὡς ασφαλεῖς ἐτίθει πηγὰς τῆς ὑπ' οὐρανόν...

(*Παροιμία Η 22-28*)*

Στο μεγαλόπρεπο αὐτὸ ὄραμα τοῦ Κυρίου, πού τοποθετεῖ ἓνα διαβήτη στο πρόσωπο τῆς ἁβύσσου, ἔδωσε μορφή ὁ Μπλέικ. Σ' αὐτὴ τήν εικονογράφιση τῆς Δημιουργίας, ὑπάρχει κάτι ἀπὸ τή μορφή τοῦ Θεοῦ τοῦ Μιχαηλάγγελου, *σελίδα 312, Εικόνα 200*. Ὁ Μπλέικ θαύμαζε πράγματι τὸν Μιχαηλάγγελο. Στὰ χέρια του ὁμως ἡ μορφή τοῦ Δημιουργοῦ ἐγίνε ονειρική, φανταστική. Ὁ Μπλέικ εφεύρε μιὰ δική του μυθολογία, καί ἡ μορφή τοῦ οράματος δὲν ἦταν, γιά νά κυριολεκτήσουμε, ὁ Θεός, ἀλλὰ ἓνα πλάσμα τῆς φαντασίας του, πού τὸ ἔλεγε Γιούριζεν. Ὁ Γιούριζεν ἦταν, κατὰ τὸν Μπλέικ, ὁ δημιουργὸς τοῦ κόσμου, ἐπειδὴ ὁμως πίστευε πώς ὁ κόσμος ἦταν κακός, θεωρούσε πώς ὁ δημιουργὸς του ἦταν κακὸς δαίμονας. Ἀπὸ αὐτὴ τήν ἐννοια πηγάζει ὁ μυστηριώδης, ἐφιαλτικός χαρακτήρας τοῦ οράματος, ὅπου ὁ διαβήτης μοιάζει μὲ κεραυνὸ σέ σκοτεινὴ νύχτα καταιγίδας.

Ὁ Μπλέικ ζούσε τόσο πολὺ μέσα στὰ ὁράματά του, ὥστε ἀρνιόταν νά σχεδιάσει ἐκ τοῦ φυσικοῦ καί βασιζόταν αποκλειστικά στήν εσωτερικὴ του ὁραση. Δὲν εἶναι δύσκολο νά βροῦμε λάθη στο σχέδιό του, ἀν ὁμως ἀντιμετωπίσουμε ἔτσι τὸ ἔργο του, δείχνουμε ὅτι δὲν ἔχουμε καταλάβει καθόλου τὸ νόημά του. Ὅπως οἱ καλλιτέχνες τοῦ Μεσαίωνα, ὁ Μπλέικ δὲν ἐνδιαφερόταν γιά τὴν ἀκρίβεια τῆς παράστασης, γιὰτὶ ἡ σημασία τῆς κάθε μορφῆς τῶν ονείρων του ἦταν τόσο ἐντονη γι' αὐτόν, ὥστε τὸ θέμα τῆς ἀπόλυτα σωστῆς ἀπόδοσης δὲν τὸν ἐνδιέφερε. Ἦταν ὁ πρῶτος καλλιτέχνης μετὰ τὴν Ἀναγέννηση πού ἐπαιναστάτησε μὲ τὸν συνειδητὸ αὐτὸ τρόπο ἐνάντια στὰ καθιερωμένα κριτήρια τῆς

32ῖ

Οὐίλλιαμ Μπλέικ
Ὁ Παλαιὸς
τῶν *Ἡμερῶν*,
1794

Ανάγλυφη
χαλκογραφία μὲ
νερομπογιά,
23,3 x 16,8 εκ.
Βρετανικὸ Μουσεῖο,
Λονδίνο

* Ὁ Κύριος μὲ ἔπλασε στήν ἀρχὴ τοῦ δρόμου του πρὶν ἀπὸ τὰ πρῶτα τῶν ἔργα... πρὶν θεμελιωθοῦν τὰ βουνά, πρὶν νά βγοῦν στήν ἐπιφάνεια τῆς γῆς οἱ λόφοι μὲ γέννησε... δταν ἐτοίμαζε τὸν οὐρανόν, ἦμουν ἐκεῖ ὅταν οροθετοῦσε τὸ θρόνο του στοὺς ἀνέμους ὅταν τοποθετοῦσε τὰ σὺννεφα στὸν αἰθέρα ὅταν στερέωνε τὶς πηγὰς τῆς ἁβύσσου.



παράδοσης, και καταλαβαίνουμε γιατί οι σύγχρονοί του τὸν θεωροῦσαν τόσο παράξενο. Πέρασε σχεδὸν ἓνας αἰώνας γιὰ ν' ἀναγνωριστεῖ γενικὰ σὰν μιὰ ἀπὸ τὶς πιο σημαντικὲς μορφές τῆς ἀγγλικῆς τέχνης.

Ένας τομέας τῆς τέχνης ὠφελήθηκε ιδιαίτερα ἀπὸ τὴν ἐλευθερία ποὺ ἀπέκτησε ὁ καλλιτέχνης ὡς πρὸς τὴν ἐπιλογή τοῦ θέματός του: ἡ ζωγραφικὴ τοῦ τοπίου. Ὡς τότε, τὴ θεωροῦσαν ἐλάσσονα κλάδο. Οἱ ζωγράφοι, εἰδικὰ, ποὺ ἐβγάζαν τὸ ψωμί τους ζωγραφίζοντας «ἀπόψεις» ἐξοχικῶν ἀρχοντικῶν, πάρκα ἢ γραφικὰ τοπία, δὲν θεωροῦνταν σοβαροὶ καλλιτέχνες. Ἡ στάση αὐτὴ ἀλλάξε κάπως μὲ τὴν επικράτηση τοῦ ρομαντικοῦ πνεύματος στὸ τέλος τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα, ὅταν μεγάλοι καλλιτέχνες ἀφιέρωσαν τὴ ζωὴ τους γιὰ νὰ δώσουν σὲ αὐτὸ τὸν τύπο τῆς ζωγραφικῆς καινούριο κύρος. Κι ἐδῶ ἡ παράδοση μποροῦσε νὰ εἶναι καὶ βοήθεια καὶ ἐμπόδιο, καὶ εἶναι συναρπαστικό νὰ δοῦμε πόσο διαφορετικὰ ἀντιμετώπισαν αὐτὸ τὸ θέμα δύο Ἕλληνες τοπογράφοι τῆς ἰδίας γενιάς, ὁ William Turner (1775-1851) καὶ ὁ John Constable (1776-1837). Ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στοὺς δύο αὐτοὺς ἀνθρώπους θυμίζει τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸν Ρένολντς καὶ τὸν Γκείνσμπορω, στὰ πενήντα ὅμως χρόνια ποὺ χωρίζουν τὶς γενιές τους, ἡ διαφορά στὶς θέσεις τῶν ἀντιπάλων ἐγίνε πολύ μεγαλύτερη. Ὁ Τέρνερ, ὅπως κι ὁ Ρένολντς, ἦταν ἐξαιρετικὰ ἐπιτυχημένος καλλιτέχνης, καὶ τὰ ἔργα του συχνὰ προκαλοῦσαν αἰσθησιὴ στη Βασιλικὴ Ἀκαδημία. Ὅπως καὶ τὸν Ρένολντς, ἔτσι καὶ τὸν Τέρνερ τὸν βασάνιζε κυριολεκτικὰ τὸ πρόβλημα τῆς παράδοσης. Φιλοδοξία τῆς ζωῆς του ἦταν νὰ φτάσει, ἀν ὅχι νὰ ξεπεράσει, τὰ ξακουστὰ τοπία τοῦ Κλώντ Αορραίν, *σελίδα 396, Εἰκόνα 255*. Ὅταν κληροδότησε στὸ ἔθνος τὰ ἔργα καὶ τὰ σχέδιά του, ἔβαλε ὅρο ἀπαράβατο ὅτι ἐνα δικὸ του ἔργο. *Εἰκόνα 322*, θὰ εἶναι πάντα ἐκτεθειμένο πλάι σ' ἐνα ἔργο τοῦ Κλώντ



322

Τζόζεφ Μάλλορντ
Ουίλλιαμ Τέρνερ
*Ἡ Δίδω χτίζει
τὴν Καρχηδόνα,*
1815
Λάδι πάνω σὲ



323

Τζόζεφ Μάλλορντ
Ούιλλιαμ Τέρνερ
*Άτμόπλοιο μέσα
σε χιονοθύελλα,*
1842

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
91,5 X 122 εκ.
Τέιτ Γκίλερν,
Λονδίνο

Λορραίν. Ό Τέρνερ αδίκησε τό ταλέντο του επιζητώντας αύτή τη σύγκριση. Ή ομορφιά των έργων του Κλώντ βασίζεται στην ήρεμη απλότητα και τη γαλήνη τους, στη διαύγεια και την καθαρότητα του κόσμου των ονείρων του και στην απουσία κάθε χτυπητού έφέ. Κι ό Τέρνερ οραματιζόταν έναν κόσμο φανταστικό, γεμάτο φως κι ομορφιά, ήταν όμως ένας κόσμος όχι γαλήνης, αλλά κίνησης, ένας κόσμος που δέν είχε για γνώρισμα τις απλές αρμονίες, αλλά τις λαμπρές φαντασμαγορίες μέ τά εκτυφλωτικά τους χρώματα. Συσσώρευε στους πίνακές του κάθε τέχνασμα που θά τους έκανε πιο εντυπωσιακούς και πιο δραματικούς, και άν ήταν κανένας καλλιτέχνης μέ λιγότερο ταλέντο, ή επιθυμία του νά κάνει εντύπωση στο κοινό θά μπορούσε νά είναι ολέθρια. Ήταν όμως τόσο υπέροχος σκηνοθέτης, δούλευε μέ τόσο κέφι κι έπιδεξιότητα, που όλα τά βγάζε πέρα, και τά καλύτερα έργα του μάς δίνουν πραγματικά μιá σύλληψη του μεγαλείου της φύσης στην πιο ρομαντική και θεσπέσια μορφή της. Ή *Εικόνα 323* δείχνει έναν από τους πιο τολμηρούς πίνακες του Τέρνερ —ένα άτμόπλοιο μέσ στή χιονοθύελλα. "Αν συγκρίνουμε αύτή τή στροβιλιζόμενη σύνθεση μέ τή θαλασσογραφία του ντέ Φλίγκερ, *σελίδα 4/8, Εικόνα 291*, θά καταλάβουμε τό μέτρο της τόλμης του Τέρνερ. Ό Όλλανδός καλλιτέχνης του δέκατου έβδομου αιώνα δέν είχε ζωγραφίσει μόνον ό,τι είδε μέ τήν πρώτη ματιά, αλλά, ως ένα σημείο, και

**324**

Τζών Κόνσταμπλ
*Σπουδή με κορμούς
 δέντρων*,
 περ. 1821

Λάδι πάνω σέ χαρτί,
 24,8 x 29,2 εκ.
 Μουσείο Βικτωρίας
 καί 'Αλβέρτου,
 Λονδίνο

δ,τι ήξερε πώς υπάρχει. "Ηξερε πώς ήταν καμωμένο ένα καράβι, πώς ήταν τά πανιά του, και με βάση τά έργα του, θά μπορούσαμε ίσως νά ξαναφτιάξουμε αυτά τά πλοία. Κανένας δέν θά μπορούσε νά ξαναφτιάξει ένα ατμόπλοιο τού δέκατου ένατου αιώνα από τή θαλασσογραφία τού Τέρνερ. Μάς δίνει μόνο τήν εντύπωση τού σκοτεινού σκάφους, τής σημαίας πού κυματίζει θαρραλέα στον ιστό —μιας μάχης μέ τό μαινόμενο πέλαγος καί μέ τήν απειλητική καταιγίδα. Νιώθουμε σχεδόν τήν όρμη τού ανέμου, τή δίνη των κυμάτων. Δέν έχουμε καιρό ν' άσχοληθούμε μέ λεπτομέρειες. Τις καταπίνει τό εκτυφλωτικό φως καί οί μαύροι ίσκιοι των σύννεφων τής καταιγίδας. Δέν ξέρω άν μιά χιονοθύελλα στο πέλαγος είναι πραγματικά έτσι. Ξέρω όμως πώς δταν διαβάζουμε ένα ποίημα ρομαντικό, ή δταν άκούμε ρομαντική μουσική, μιά τέτοια καταιγίδα τρομαχτική καί συγκλονιστική φανταζόμαστε. Στον Τέρνερ ή φύση πάντα καθρεφτίζει κι εκφράζει τά συναισθήματα τού ανθρώπου. Αισθανόμαστε μικροί κι αδύναμοι μπροστά στις δυνάμεις πού δέν μπορούμε νά δαμάσουμε, καί θαυμάζουμε τον καλλιτέχνη πού εξούσιαζε τά στοιχεία τής φύσης.

Οί ιδέες τού Κόνσταμπλ ήταν πολύ διαφορετικές. ΓΓ αυτόν, ή παράδοση μέ τήν όποια ό Τέρνερ ήθελε νά συναγωνιστεί καί νά τήν ξεπεράσει δέν ήταν παρά ένας μετεάς. "Όχι πώς δέν θαύμαζε τούς παλαιούς μεγάλους δασκάλους. "Ηθελε όμως νά ζωγραφίζει τον κόσμο όπως τον έβλεπε μέ τά δικά του μάτια, καί όχι μέ τά μάτια τού Κλώντ Λορραίν. Μπορούμε νά πούμε πώς συνέχισε από κεϊ πού είχε σταματήσει ό Γκέινσμπορω, *σελίδα 47<Κ Εικόνα 10γ*. 'Αλλά ό

325

Τζών Κόνσταμπλ
Το κάρο του σανού,
 περ. 1821

Λάδι πάνω σέ
 μουσαμά.
 130.2 x 185.4 εκ.
 Εθνική
 Πινακοθήκη,
 Λονδίνο

Γκείνσμπορω διάλεγε ακόμη θέματα που ήταν «γραφικά» με τα κριτήρια της παράδοσης. Έβλεπε ακόμη τη φύση σαν ένα ευχάριστο σκηνικό για σκηνές ειδυλλιακές. Ο Κόνσταμπλ θεωρούσε όλες αυτές τις ιδέες περιττές. Τον ένδιεφερε μόνον η αλήθεια. «Υπάρχει αρκετός χώρος για έναν ζωγράφο της φύσης», έγραφε σ' ένα φίλο του το 1802. «Το μεγάλο ελάττωμα σήμερα είναι ή *bravura*, ή προσπάθεια να κάνει ο καλλιτέχνης κάτι πέρα από την αλήθεια.» Οί τοπιογράφοι της μόδας, που έπαιρναν ακόμη τον Κλώντ για πρότυπο, είχαν βρει μερικά εύκολα τεχνάσματα με τα όποια κάθε έρασιτέχνης μπορούσε να συνθέσει μια άποτελεσματική κι ευχάριστη εικόνα. Ένα έντυπωσιακό δέντρο στο πρώτο πλάνο χρησίμευε για αντίθεση στη μακρινή θέα που άνοιγε στο κέντρο της σύνθεσης. Η χρήση των χρωμάτων ήταν σοφά υπολογισμένη. Θερμά χρώματα, κατά προτίμηση καστανοί και χρυσοί τόνοι, για το πρώτο πλάνο. Τό φόντο έπρεπε να έχει άχνες μπλέ αποχρώσεις. Υπήρχαν συνταγές για να ζωγραφίζεις τα σύννεφα, και ειδικά τεχνάσματα για να απομimetiseς τη φλούδα των γέρικων βελανιδιών. Ο Κόνσταμπλ περιφρόνησε όλα αυτά τα κλισέ. Λένε πως κάποιος φίλος τον επέκρινε επειδή δεν έδωσε στο πρώτο πλάνο του πίνακά του τους απαιτούμενους απαλούς καστανούς τόνους παλιού βιολιού, και πως τότε ο Κόνσταμπλ πήρε ένα βιολί και το έβαλε πάνω στη χλόη, για να δείξει στο φίλο του τη δυσαρμονία ανάμεσα στο χλωρό πράσινο, όπως τό βλέπουμε, και στους θερμούς τόνους που απαιτούσε ή συμβατικότητα. Ο Κόνσταμπλ



όμως δεν επιδίωκε νά έντυπωσιάσει με τολμηρές καινοτομίες. Τό μόνο πού ήθελε είναι νά μένει πιστός στη δική του όραση. Πήγαινε στην έξοχή καί σχεδίαζε τοπία έκ τού φυσικού, πού τά έπεξεργαζόταν αργότερα στο έργαστήρι του. Τά σχέδιά του, *Εικόνα 324*, είναι συχνά πιο τολμηρά από τά τελειωμένα του έργα, τό κοινό όμως δεν ήταν ακόμη έτοιμο νά δεχτεί τήν καταγραφή μιας γρήγορης έντύπωσης σάν έργο άξιο νά έκτεθει. Καί ούτως ή άλλως, τά έργα του δημιούργησαν άμηχανία όταν τά έδειξε στο κοινό γιά πρώτη φορά. 'Η *Εικόνα 325* δείχνει τό έργο πού έκανε τον Κόνσταμπλ διάσημο στο Παρίσι, όπου τό έστειλε τό 1824. Παριστάνει μιιά άπλή άγροτική σκηνή, ένα κάρο τού σανού πού διασχίζει ένα ποτάμι. Πρέπει ν' αφήσουμε ελεύθερο τον εαυτό μας νά κοιτάξει τήν εικόνα, νά παρακολουθήσουμε στο φόντο τό φως τού ήλιου πού άπλώνεται στά λιβάδια, νά δούμε τά σύννεφα νά περνούν πρέπει ν' ακολουθήσουμε τό ποτάμι πού τρέχει, νά σταματήσουμε στο μύλο, πού είναι ζωγραφισμένος μέ τόσο αυτοσυγκράτηση καί απλότητα, γιά νά καταλάβουμε τήν απόλυτη ειλικρίνεια τού καλλιτέχνη, τήν άρνησή του νά έντυπωσιάσει περισσότερο από τή φύση, καί τήν τέλεια έλλειψη κάθε πόζας καί έκζήτησης.

326

Κάσπαρ Ντάβιντ
Φρήντριχ
*Τοπία στά βουνά
της Σιλεσίας,*
περ. 1815-20

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
54,9 x 70,3 εκ.
Νέα Πινακοθήκη.
Μόναχο

Ἡ ρήξη μὲ την παράδοση κληροδότησε στους καλλιτέχνες τοὺς δυὸ εκφραστικούς τρόπους ποὺ εἰσαρκώνονταν στὸν Τέρνερ καὶ τὸν Κόνσταμπλ. Μποροῦσαν νὰ γίνουν ποιητὲς τῆς εἰκόνας καὶ νὰ ἐπιδιώξουν συγκινητικές καὶ δραματικές εντυπώσεις, ἢ μποροῦσαν ν' ἀκολουθήσουν τὸν ἄλλο δρόμο, νὰ συγκεντρωθοῦν στὸ θέμα ποὺ ἦταν μπροστὰ τους καὶ νὰ τὸ διερευνήσουν μὲ δλὴ τὴν ἐπιμονή καὶ τὴν τιμότητα ποὺ διέθεταν. Υπῆρξαν ἀναμφισβήτητα μεγάλοι καλλιτέχνες ἀνάμεσα στοὺς ρομαντικούς ζωγράφους τῆς Εὐρώπης, ὅπως ὁ σύγχρονος τοῦ Τέρνερ Γερμανὸς Caspar David Friedrich (1774-1840), ποὺ τὰ τοπία του ἀντανακλοῦν τὴ διάθεση τῆς ρομαντικῆς λυρικῆς ποίησης τῆς ἐποχῆς, ὅπως τὴ γνωρίζουμε κυρίως ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ Σούμπερτ. Τὸ γυμνὸ ορεινὸ τοπίο του, *Εἰκόνα 326*, ἴσως μᾶς θυμίζει καὶ τὸ πνεῦμα τῆς κινέζικης τοπογραφίας, *σελίδα 133*, *Εἰκόνα 38*, ποὺ βρίσκεται κι αὐτὴ τόσο κοντὰ στὴν ποιητικὴ ιδέα. Ὅσο ὅμως καὶ νὰ ἀξίζαν τὴ μεγάλη ἐπιτυχία ποὺ εἶχαν στὸ κοινὸ μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ρομαντικούς ζωγράφους στὴν ἐποχὴ τους, πιστεύω ὅτι ἐκεῖνοι ποὺ ἀκολούθησαν τὸ δρόμο τοῦ Κόνσταμπλ, προσπαθώντας νὰ διερευνήσουν τὸν ορατὸ κόσμο ἀντὶ νὰ υποβάλουν ποιητικὲς διαθέσεις, πέτυχαν κάτι ποὺ εἶχε μιά διαρκέστερη σημασία.

Ὁ νέος ρόλος
των «ἐπισήμων
ἐκθέσεων»:
*Ὁ Κάρολ/Μς Γ τῆς
Γαλλίας ἀπονέμει
παράσημα στο
Σαλὸν τοῦ Παρισιῦ
τοῦ 1824,*
1825-7

Ἔργο τοῦ
François-Joseph
Henri λάδι πάνω
σὲ μουσαμά,
173 * 256 ἐκ.
Λούβρο, Παρίσι



ΔΙΑΡΚΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

Ο δέκατος ένατος αιώνας

Αυτό που ονόμασα «τομή στην παράδοση», και που χαρακτηρίζει την εποχή της Γαλλικής Επανάστασης, άλλαξε ριζικά τη θέση του καλλιτέχνη. Οι ακαδημίες και οι εκθέσεις, οι κριτικοί κι οι φιλότεχνοι είχαν κάνει ο,τι μπορούσαν για να δημιουργήσουν τη διάκριση ανάμεσα στην Τέχνη με Τ κεφαλαίο και την απλή άσκηση μιας τέχνης, είτε ήταν η ζωγραφική είτε η αρχιτεκτονική. Τώρα, τα θεμέλια πάνω στα οποία είχε στηριχτεί η τέχνη σε όλη τη διάρκεια της ύπαρξής της, υπονομεύονταν από έναν άλλο παράγοντα. Η Βιομηχανική Επανάσταση άρχισε να εξουδετερώνει την ίδια την παράδοση της χειροποίητης δουλειάς· η χειροτεχνία υποχώρησε μπροστά στην παραγωγή της μηχανής· το εργοστάσιο πήρε τη θέση που είχε πριν το εργαστήριο.

Τά πιο άμεσα αποτελέσματα αυτής της αλλαγής φάνηκαν στην αρχιτεκτονική. Η έλλειψη στέρεης τεχνικής, μαζί με την επίμονη προσήλωση στο «στύλ» και την «ομορφιά», την αφάνισαν σχεδόν έντελώς. Τον δέκατο ένατο αιώνα κατασκευάστηκαν τόσα κτίρια όσα ίσως δεν είχαν χτιστεί σε όλους μαζί τους προηγούμενους αιώνες. Ήταν η εποχή της τεράστιας ανάπτυξης των πόλεων στην Άγγλία και την Αμερική, που μεταμόρφωσε απέραντες εκτάσεις σε «οικοδομήσιμες περιοχές». Η άπεριόριστη όμως αυτή οικοδομική δραστηριότητα δεν είχε τον δικό της ρυθμό. Οι εμπειρικές αρχές και τα βιβλία με τα σχέδια που ίσχυαν ως τη Γεωργιανή εποχή απορρίφθηκαν, γιατί θεωρήθηκαν πολύ απλά και «ακαλαίσθητα». Οι επιχειρηματίες ή τα δημοτικά συμβούλια που είχαν ανάγκη από ένα καινούριο εργοστάσιο, ένα σταθμό τρένου, ένα σχολικό κτίριο ή ένα μουσείο ζητούσαν και πλήρωναν «Τέχνη». "Όταν λοιπόν εκπληρώνονταν οι άλλες προδιαγραφές του κτιρίου, ανέθεταν στον αρχιτέκτονα να διαμορφώσει μία πρόσοψη γοτθική, ή να κάνει το κτίριο να μοιάζει με νορμανδικό πύργο ή με αναγεννησιακό ανάκτορο ή ακόμα και με τζαμί. Δέχονταν λίγο πολύ μερικές συμβάσεις, που δεν βελτίωναν όμως την κατάσταση. Οι εκκλησίες χτίζονταν συνήθως σε γοτθικό ρυθμό, επειδή ήταν ο ρυθμός της εποχής που τη θεωρούσαν «Εποχή της Πίστης». Για τα θέατρα και τις λυρικές σκηνές χρησιμοποιούσαν συνήθως το Μπαρόκ, ενώ τα ανάκτορα και τα μέγαρα των ύπουργείων χτίζονταν στον μεγαλόπρεπο ρυθμό της ιταλικής Αναγέννησης.

Θά ήταν άδικο να υποθέσουμε πώς δεν υπήρχαν προικισμένοι αρχιτέκτονες τον δέκατο ένατο αιώνα. Καί βέβαια υπήρχαν. Η κατάσταση όμως όπου βρισκόταν η τέχνη τους τους έδενε τα χέρια. "Όσο πιο εύσυνείδητα μάθαιναν να μιμούνται τους παλιούς ρυθμούς, τόσο λιγότερο ήταν πιθανό να προσαρ-



μοστούν τὰ σχέδιά τους στο σκοπό για τον όποιο προορίζονταν. Κι αν πάλι δεν ακολουθούσαν τις συμβάσεις του ρυθμού που έπρεπε νά μιμηθούν, τὸ αποτέλεσμα δεν ήταν και τόσο επιτυχημένο. Όρισμένοι αρχιτέκτονες τού δέκατου ένατου αιώνα κατόρθωσαν νά βρουν ένα δρόμο ανάμεσα στις δυο τούτες δυσάρεστες ἐπιλογές και νά δημιουργήσουν κτίρια που δέν ήταν ούτε ψευδοαρχαϊκά ούτε άπλώς παράξενες επινοήσεις. Τά έργα τους έχουν γίνει ορόσημα στις πόλεις όπου βρίσκονται, και έχουμε φτάσει σχεδόν στο σημείο νά τά δεχόμαστε σάν τμήμα τού φυσικού περιβάλλοντος. Αυτό ισχύει, π.χ., για τὸ Ἀγγλικό Κοινοβούλιο στό Αονδίνο, *Εικόνα 327*, που ἡ ιστορία του είναι χαρακτηριστική για τις δύσκολες συνθήκες κάτω από τις όποιες δούλευαν οί αρχιτέκτονες τῆς εποχῆς. Όταν τὸ παλιό κτίριο κάηκε τὸ 1834, έγινε διαγωνισμός, και οί κριτές διάλεξαν τῇ μελέτῃ τού Sir Charles Barry (1795-1860), που ήταν αὐθεντία στό ρυθμό τῆς Ἀναγέννησης. Αἰσθάνθηκαν, ωστόσο, ότι οί πολιτικές ελευθερίες στήν Ἀγγλία στηρίζονταν στά ἐπιτεύγματα τού Μεσαίωνα, και επομένως ήταν δίκαιο και σωστό νά οικοδομήσουν τὸ ιερό τῆς Βρετανικῆς Ελευθερίας σε γοτθικό ρυθμό —μιά άποψη, ἐξάλλου, που ἴσχυσε κι όταν ἀναστηλώθηκε τὸ Κοινοβούλιο μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, άφου εἶχε καταστραφεῖ από τούς γερμανικούς βομβαρδισμούς. Ὁ Μπάρρυ λοιπόν έπρεπε νά συμβουλευθεῖ έναν ειδικό τού γοτθικού ρυθμού, τον A.W.N. Pugin (1812-1852), ἀνένδοτο πρόμαχο τῆς Γοτθικῆς Ἀναβίωσης. Ἡ συνεργασία κανονίστηκε ως εξής: ὁ Μπάρρυ θά καθόριζε τὸ γενικό σχῆμα και τῇ

327

Κάρολος Μπάρρυ
και Αύγουστος
Ουέμπυ Νόρθμορ
Πιούτζιν
*Τὸ Ἀγγ/ακό
Κοινοβού/ιο,
Λονδίνο, 1835*

διάρθρωση του κτιρίου, ενώ ο Πιούτζιν θά αναλάμβανε τή διακόσμηση τής πρόσοψης καί του εσωτερικού. Σ' εμάς, αυτή ή διαδικασία δεν θά φαινόταν καί τόσο ικανοποιητική, τό αποτέλεσμα όμως δεν είναι κακό. "Όταν τά δει κανείς από μακριά, μέσα από τήν ομίχλη τού Λονδίνου, τά περιγράμματα τού Μπάρρυ έχουν κάποια μεγαλοπρέπεια· κι από κοντά, οί γοτθικές λεπτομέρειες κρατάνε κάτι από τή ρομαντική γοητεία τους.

Στή ζωγραφική ή τή γλυπτική, οί συμβάσεις τού ρυθμού παίζουν λιγότερο ουσιαστικό ρόλο, κι έτσι θά μπορούσαμε νά θεωρήσουμε πώς ή τομή στήν παράδοση επηρέασε λιγότερο αυτές τις τέχνες. Κι όμως, δέν ήταν έτσι. Ή ζωή τού καλλιτέχνη δέν ήταν ποτέ δίχως βάσανα κι αγωνίες, οί «παλιοί καλοί καιροί» είχαν ώστόσο τό πλεονέκτημα πώς κανένας καλλιτέχνης δέν είχε βρεθεί στήν ανάγκη νά άναρωτηθεί γιατί είναι καλλιτέχνης. Ή δουλειά του ήταν από μερικές απόψεις εξίσου σαφώς καθορισμένη όσο καί τά άλλα επαγγέλματα. Υπήρχαν πάντα παραγγελίες γιά θρησκευτικές εικόνες, γιά προσωπογραφίες· οί άνθρωποι αγόραζαν πίνακες γιά τά σαλόνια τους, ή παράγγελλαν τοιχογραφίες γιά τις έπαύσεις τους. Σέ όλες αυτές τις παραγγελίες, ό καλλιτέχνης έργαζόταν μέ τον τρόπο πού είχαν εργαστεί καί οί πρόγονοί του: έκτελούσε τό έργο πού περίμενε ό πελάτης. Μπορούσε, φυσικά, νά κάνει δουλειά αδιάφορη, ή τόσο ύπεροχη πού ή παραγγελία γινόταν απλώς ή άφετηρία γιά ένα ύπερβατικό αριστούργημα. Ή θέση του όμως στή ζωή ήταν λίγο πολύ σίγουρη. Αυτήν ακριβώς τήν αίσθηση τής ασφάλειας έχασαν οί καλλιτέχνες στον δέκατο ένατο αιώνα. Ή τομή στήν παράδοση τούς έδωσε τή δυνατότητα γιά άπειρες επιλογές. Άποφάσιζαν οί ίδιοι άν θά ζωγράφιζαν τοπία ή σκηνές δραματικές από τό παρελθόν, άν θά διάλεγαν θέματα από τον Μίλτωνα ή από τούς κλασικούς, άν θά υιοθετούσαν τό συγκρατημένο ύφος τής κλασικής αναβίωσης τού Νταβίντ ή τον γεμάτο φαντασία τρόπο των ρομαντικών ζωγράφων. "Όσο όμως μεγάλωνε ή κλίμακα τής επιλογής, τόσο λιγότερο πιθανό ήταν νά συμπίπτει τό γούστο τού καλλιτέχνη μέ τό γούστο τού κοινού. Οί αγοραστές των πινάκων έχουν συνήθως μιá καθορισμένη ιδέα στο μυαλό τους. Θέλουν κάτι πού νά μοιάζει μέ κάτι άλλο πού είδαν αλλού. Στο παρελθόν, αυτή ή άπαιτηση δέν προβλημάτιζε τον καλλιτέχνη, επειδή, μόλο πού ή δουλειά τού καθενός ήταν πολύ διαφορετική από τού άλλου ως προς τήν καλλιτεχνική της άξια, τά έργα μιας εποχής έμοιαζαν σέ πολλά σημεία μεταξύ τους. Τώρα πού είχε χαθεί αύτή ή ενότητα τής παράδοσης, ή σχέση τού καλλιτέχνη μέ τον πελάτη γινόταν πολύ συχνά δύσκολη. Τό γούστο τού πελάτη είχε σταθεροποιηθεί σέ ένα πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο, κι ό καλλιτέχνης δέν είχε τή διάθεση νά ικανοποιήσει αύτή τήν άπαιτηση. "Αν άναγκαζόταν νά ένδώσει γιά λόγους οικονομικούς, είχε τήν αίσθηση πώς συμβιβαζόταν, κι έτσι έχανε καί τον αύτοσεβασμό του καί τήν εκτίμηση των άλλων. "Αν άκολουθούσε μόνο τήν εσωτερική του επιταγή καί άπέρριπτε τις παραγγελίες πού δέν συμβιβάζονταν μέ τή δική του άντίληψη γιά τήν τέχνη, κινδύνευε νά πεθάνει τής πείνας. "Έτσι, τον δέκατο ένατο αιώνα δημιουργήθηκε ένα μεγάλο χάσμα ανάμεσα στους καλλιτέχνες πού ή ιδιοσυγκρασία τους ή οί πεποιθήσεις τους τούς επέτρεπαν ν' άκολουθούν τις συμβάσεις καί νά ικανοποιούν τις άπαιτήσεις τού κοινού, καί σ' εκείνους πού ήταν περήφανοι γιά τήν ήθελη-

μένη άπομόνωσή τους. Ή κατάσταση επιδεινώθηκε από τη Βιομηχανική Επανάσταση και την παρακμή τής χειροτεχνίας, τήν ανάπτυξη μιας νέας μεσαίας τάξης που τής έλειπε συνήθως ή παράδοση, και τήν παραγωγή φτηνών και κακοφτιαγμένων αντικειμένων που περνούσαν για «Τέχνη» —γιατί όλα αυτά μαζί είχαν για αποτέλεσμα να φθαρεί το γούστο του κοινού.

Ή έλλειψη έμπιστοσύνης ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό ήταν γενικά άμοιβαία. Για τον επιτυχημένο έπιχειρηματία, ο καλλιτέχνης ήταν περίπου ένας άπατεώνας που ζητούσε γελοία ποσά για κάτι που δύσκολα θα μπορούσε να ονομαστεί τίμιος μόχθος. Από τή μεριά του καλλιτέχνη, παράλληλα, καθιερώθηκε ή τάση να «σκανδαλίζει» τήν «αστική τάξη» μέσα στη μακαριότητά της, να τήν μπερδεύει και να τή σαστιίζει. Ο καλλιτέχνης άρχισε να θεωρεί πώς ανήκε σε μία φυλή ξεχωριστή, άφηνε μακριά τα μαλλιά του και τα γένια του, φορούσε βελούδινα ρούχα, πλατύγυρα καπέλα και φαρδιές γραβάτες, ύπογραμμίζοντας τήν περιφρόνησή του για τή συμβατικότητα των «εύ-υπόληπτων» αστών. Μία κατάσταση μάλλον ανόητη, αλλά που ήταν ίσως αναπόφευκτη. Και πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι, αν και ή σταδιοδρομία του καλλιτέχνη ήταν γεμάτη επικίνδυνες παγίδες, οι νέες συνθήκες είχαν και τα πλεονεκτήματά τους. Οι παγίδες ήταν φανερές. Ο καλλιτέχνης που πουλούσε τήν ψυχή του και κολάκευε το γούστο εκείνων που δεν είχαν γούστο ήταν χαμένος. Χαμένος ήταν όμως και ο καλλιτέχνης που δραματοποιούσε τή θέση του και θεωρούσε πώς ήταν μεγαλοφυΐα μόνο και μόνο επειδή δεν έβρισκε αγοραστές. "Αλλά ή κατάσταση ήταν απελπιστική μόνο για τους αδύνατους χαρακτήρες. Γιατί οι μεγάλες δυνατότητες επιλογής και ή ανεξαρτησία από τον πελάτη και τις ιδιοτροπίες του, που στοίχιζαν τόσο άκριβά, είχαν και τα πλεονεκτήματά τους. Για πρώτη φορά, ίσως, ήταν αλήθεια πώς ή τέχνη λειτουργούσε σαν ένα τέλειο μέσο άτομικής έκφρασης —υπό τον όρο ότι ο καλλιτέχνης είχε πράγματι κάτι άτομικό να εκφράσει.

Για πολλούς, ίσως ή παραπάνω σκέψη να μοιάζει με παραδοξολογία. Πιστεύουν πώς όλη ή τέχνη είναι ένα μέσο «έκφρασης», κι ως ένα σημείο έχουν δίκιο. Το θέμα όμως δεν είναι τόσο άπλο. Είναι φανερό πώς ο Αιγύπτιος καλλιτέχνης όν είχε τήν εύκαιρία να εκφράσει τήν προσωπικότητά του. Οι κανόνες και οι συμβάσεις τής τέχνης του ήταν τόσο άυστηροί, ώστε δεν υπήρχαν πολλές εύκαιρίες για έπιλογή. Συμπέρασμα: όπου δεν υπάρχει έπιλογή, δεν υπάρχει και έκφραση. Ένα άπλο παράδειγμα θα δείξει τήν αλήθεια του συλλογισμού. "Όταν λέμε πώς μία γυναίκα «έκφράζει τήν προσωπικότητά της» με τον τρόπο που ντυνεται, έννοούμε πώς ή έπιλογή της υποδηλώνει τις έπιθυμίες και τις προτιμήσεις της. Θα το καταλάβουμε καλύτερα αν προσπαθήσουμε να μαντέψουμε γιατί μία γυναίκα που διαλέγει ένα καπέλο, απορρίπτει το ένα και παίρνει το άλλο. Αυτό πάντα έχει σχέση με το πώς φαντάζεται τον εαυτό της και το πώς θέλει να τή βλέπουν οι άλλοι, και κάθε τέτοια πράξη έπιλογής μάς μαθαίνει κάτι για τήν προσωπικότητά της. Αν ή ίδια γυναίκα ήταν υποχρεωμένη να φοράει στολή, θα έμενε ίσως κάποιο περιθώριο για «έκφραση», θα ήταν όμως φυσικά πολύ μικρότερο. Το στυλ είναι μία τέτοια στολή. Ένώ όμως περνούσε ο καιρός, τα περιθώρια που είχε ο καλλιτέχνης σαν άτομο μεγάλωναν, και μαζί διευρύν-

νονταν τὰ μέσα του καλλιτέχνη γιὰ τὴν ἐκφραση τῆς προσωπικότητάς του. Ὁ καθένας μπορεῖ νὰ διακρίνει πῶς ὁ Φρά Ἀντζέλικο ἦταν διαφορετικός τύπος ἀνθρώπου ἀπὸ τον Μαζάτσιο, ἢ πῶς ὁ Ρέμπραντ ἦταν διαφορετικός χαρακτήρας ἀπὸ τον Βερμέερ. Κι ὁμως, κανένας ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς καλλιτέχνες δὲν ἔκανε μια συνειδητὴ ἐπιλογή μὲ σκοπὸ νὰ ἐκφράσει τὴν προσωπικότητά του. Τὸ ἔκανε μόνο τυχαία, ὅπως τυχαία ἐκφραζόμαστε σὲ καθετὶ ποὺ κάνουμε, εἴτε ἀνάβουμε ἓνα τσιγάρο εἴτε τρέχουμε νὰ προφτάσουμε τὸ λεωφορεῖο. Ἡ ἀντίληψη πῶς ὁ πραγματικός σκοπὸς τῆς τέχνης εἶναι ἡ ἐκφραση τῆς προσωπικότητάς μπόρεσε νὰ κερδίσει ἔδαφος μόνον ὅταν ἡ τέχνη ἔχασε κάθε ἄλλο προορισμό. Ὡστόσο, ὅπως εἶχαν ἐξελιχθεῖ τὰ πράγματα, αὐτὴ ἦταν μιὰ ἀληθινὴ καὶ πολύτιμη ἀνακάλυψη. Γιατί οἱ ἄνθρωποι δὲν ἀναζητοῦσαν πιά στίς ἐκθέσεις καὶ στὰ ἐργαστήρια των καλλιτεχνῶν τὴν ἐπίδειξη μιας κοινῆς δεξιότητος —ποὺ ἦταν πιά κάτι καθημερινό— ζητοῦσαν νὰ τοὺς φέροι σ' ἐπαφὴ ἡ τέχνη μὲ ἀνθρώπους ἀξιόλογους, ἀνθρώπους ποὺ ἡ δουλειὰ τους μαρτυροῦσε μιὰν ἀδιάβλητη εὐλικρίνεια, καλλιτέχνες ποὺ δὲν ἀρκούνταν νὰ δανείζονται διάφορα ἐφέ καὶ ποὺ δὲν θὰ ἔβαζαν οὔτε μιὰ πινελιά χωρὶς ν' ἀναρωτηθοῦν ἂν ικανοποιούσε τὴν καλλιτεχνικὴ τους συνείδηση. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη, ἡ ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς στον δέκατο ἑνατο αἰῶνα διαφέρει πολὺ ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης ὅπως τὴν ἀντιμετωπίσαμε ὡς τώρα. Σὲ προηγούμενες ἐποχές, οἱ μεγάλοι καλλιτέχνες ἦταν συνήθως δάσκαλοι μὲ ὑπέρτατη δεξιότητά, ποὺ εἶχαν τις πιο σπουδαίες παραγγελίες κι ἐπομένως γίνονταν ξακουστοί. Σκεφτεῖτε τον Τζιόττο, τον Μιχαηλάγγελο, τον Χόλμπαϊν, τον Ροῦμπενς ἢ ἀκόμη καὶ τον Γκόγια. Αὐτὸ βέβαια δὲν σημαίνει πῶς δὲν συνέβαιναν τραγωδίες ἢ πῶς ὅλοι οἱ ζωγράφοι εἶχαν τὴν ἀναγνώριση ποὺ τοὺς ἀξίζε στὴν πατρίδα τους, ἀλλὰ λίγο πολὺ οἱ καλλιτέχνες καὶ τὸ κοινὸ τους πίστευαν σὲ ὀρισμένα δεδομένα κι ἐπομένως συμφωνοῦσαν ὡς πρὸς τὰ κριτήρια τῆς ομορφιάς. Μόνο τον δέκατο ἑνατο αἰῶνα δημιουργήθηκε πραγματικὸ χάσμα ἀνάμεσα στοὺς ἐπιτυχημένους καλλιτέχνες —ποὺ δημιουργοῦσαν τὴν «ἐπίσημη τέχνη»— καὶ τοὺς ἀντικομοφομιστές, ποὺ τοὺς ἐκτιμοῦσαν συνήθως μετὰ θάνατον. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι μιὰ παράξενη ἀντινομία. Ἀκόμη καὶ σήμερα λίγοι εἶναι οἱ ἐιδικοί ποὺ ξέρουν πολλὰ πράγματα γιὰ τὴν «ἐπίσημη τέχνη» τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα. Πολλοὶ ἀπὸ μᾶς βέβαια γνωρίζουμε μερικά ἀπὸ τὰ προϊόντα της, τὰ μνημεῖα των μεγάλων ἀνδρῶν στίς δημόσιες πλατείες, τις τοιχογραφίες σὲ δημαρχεῖα καὶ τὰ βιτρώ σὲ ἐκκλησίες ἢ σὲ πανεπιστήμια, τὰ πιο πολλὰ ὁμως ἀπὸ αὐτὰ ἔχουν ἀποκτήσει τόσο μυχλιασμένη ὄψη ποὺ δὲν τὰ προσέχουμε περισσότερο ἀπὸ τις ξεθωριασμένες γκραβούρες, ἀντίγραφα γνωστῶν ἄλλοτε πινάκων, ποὺ συναντοῦμε ἀκόμη στὰ σαλόνια παλαικῶν ξενοδοχείων.

Ἴσως ὑπάρχει κάποιος λόγος γι' αὐτὴ τὴ συχνὴ ὀλιγωρία. Μιλώντας γιὰ τον πίνακα τοῦ Κόπλεϋ μὲ θέμα τον Κάρολο Α' ποὺ ἀντιμετωπίζει τὸ Κοινοβούλιο, *σελίδα 483, Εἰκόνα 375*·> ἀνέφερα ὅτι ἡ προσπάθειά του νὰ ἀναπαραστήσει ὅσο μποροῦσε ἀκριβέστερα μιὰ δραματικὴ ἱστορικὴ στιγμή ἔκανε μιὰ ἐντύπωση ποὺ κράτησε καιρὸ, καὶ ὅτι ἐπὶ ἓναν ὀλόκληρο αἰῶνα πλήθος καλλιτέχνες ξόδεψαν πολὺ μόχθο γιὰ τέτοιους πίνακες μὲ κοστοῦμια ἐποχῆς ποὺ ἔδειχναν μεγάλους ἀνδρες τοῦ παρελθόντος —τον Δάντη, τον Ναπολέοντα ἢ τον Τζώρτζ

Ουάσινγκτον— σέ κάποια δραματική κρίσιμη καμπή τής ζωής τους. Θά μπορούσα να προσθέσω ότι τέτοιες θεατρικές εικόνες σημείωσαν γενικά μεγάλη επιτυχία στις εκθέσεις αλλά γρήγορα έχασαν τή γοητεία τους. Οί ιδέες μας γιά τό παρελθόν αλλάζουν συνήθως πολύ γρήγορα. Τά περίπλοκα κοστούμια καί τά σκηνικά δέν είναι πιά πειστικά καί οί ήρωικές χειρονομίες θυμίζουν μελόδραμα. Είναι πολύ πιθανό ν' ανακαλυφθοῦν κάποτε ξανά αὐτά τά ἔργα, καί τότε θά μπορέσουμε νά διακρίνουμε ανάμεσα στά πραγματικά κακά καί σ' ἐκεῖνα πού ἔχουν κάποιες ἀρετές. Γιατί φυσικά, ὅλη ἐκεῖνη ἡ τέχνη δέν ἦταν τόσο κενή καί συμβατική ὅσο νομίζουμε σήμερα. Κι ὁμως, θά εἶναι ἴσιος πάντα ἀλήθεια πώς ἀπό τή ν' εποχή τής μεγάλης ἐπανάστασης ἡ λέξη Τέχνη ἀπέκτησε διαφορετική ἐννοια γιά μάς καί πώς ἡ ἱστορία τής τέχνης στόν δέκατο ἑνατο αἰῶνα δέν θά γίνει ποτέ ἡ ἱστορία τῶν πύο ἐπιτυχημένων καί ἀκριβοπληρωμένων καλλιτεχνῶν τής εποχῆς. Τήν ἀντιμετωπίζουμε μάλλον σάν τήν ἱστορία μίας χούφτας ἀπομονωμένων ἀνθρώπων, πού εἶχαν τό θάρρος καί τήν ἐπιμονή νά σκέφτονται ἐλεύθερα, νά ἐξετάζουν τις συμβάσεις μέ κριτικό μάτι καί χωρίς φόβο, κι ἔτσι νά δημιουργοῦν νέες δυνατότητες γιά τήν τέχνη τους.

Τά πύο δραματικά ἐπεισόδια αὐτῆς τής ἐξέλιξης συνέβησαν στό Παρίσι. Γιατί τό Παρίσι εἶχε γίνει ἡ καλλιτεχνική πρωτεύουσα τής Εὐρώπης τόν δέκατο ἑνατο αἰῶνα, ὅπως ἦταν ἡ Φλωρεντία τόν δέκατο πέμπτο καί ἡ Ρώμη τόν δέκατο ἑβδόμο. Καλλιτέχνες ἀπ' ὅλα τά μέρη τοῦ κόσμου πῆγαιναν στό Παρίσι, νά μαθητεύσουν κοντά στοῦς μεγάλους δασκάλους, καί πύο πολύ ἀπό ὅλα νά πάρουν μέρος στις συζητήσεις γιά τή φύση τής τέχνης, ἀτελεύτητες κουβέντες στά καφενεῖα τής Μονμάρτρης, ὅπου μέ μόχθο διαμορφωνόταν ἡ νέα ἀντίληψη γιά τήν τέχνη.

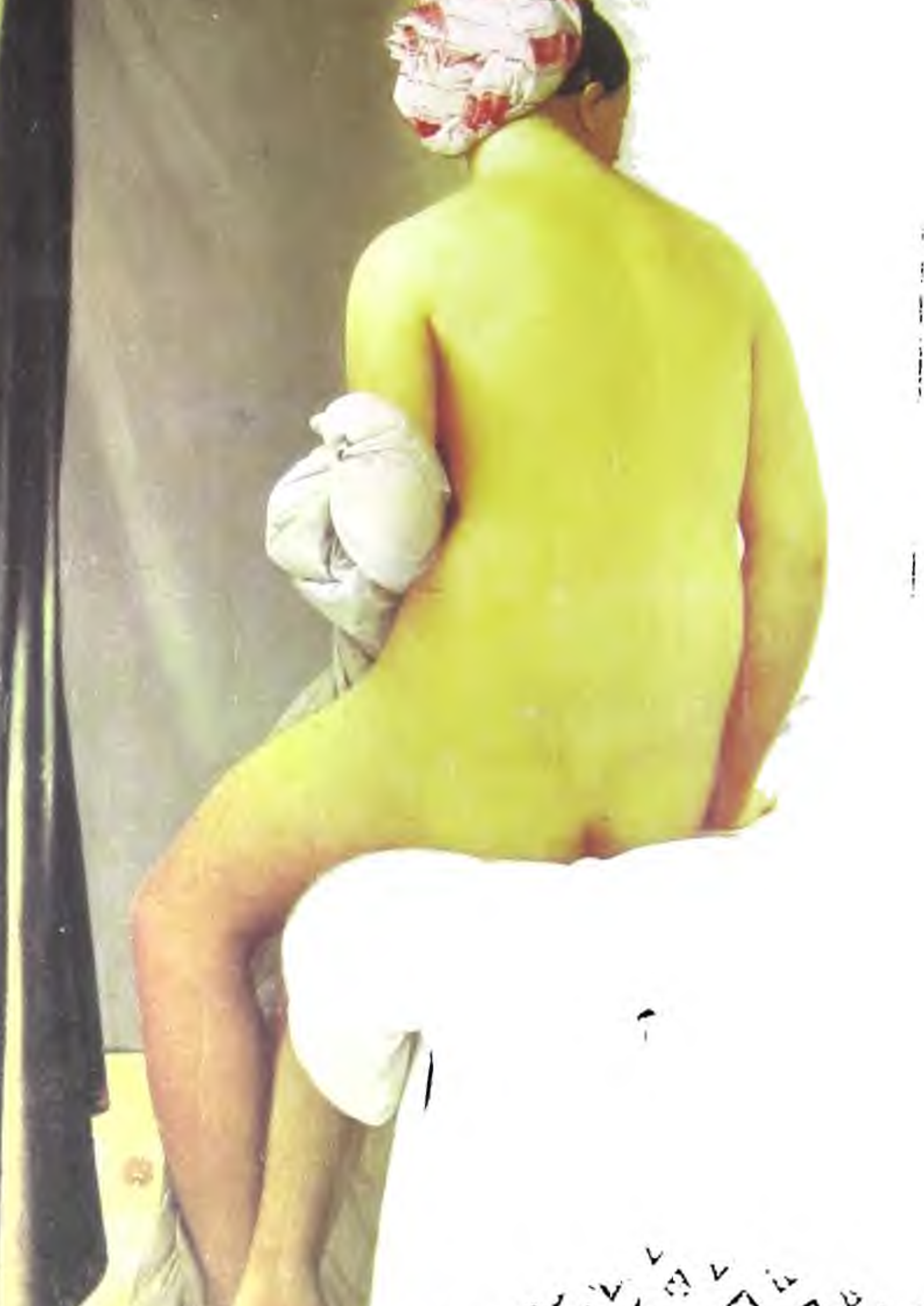
Ὁ πύο σημαντικός συντηρητικός ζωγράφος τήν πρώτη πεντηκονταετία τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα ἦταν ὁ Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Μαθητής καί οπαδός τοῦ Νταβίντ, *σελίδα 485*, θαύμαζε, ὅπως κι ἐκεῖνος, τήν ἡρωική τέχνη τής κλασικῆς ἀρχαιότητος. Ἐπέμενε, ὅταν δίδασκε ἐκ τοῦ φυσικοῦ, στήν πειθαρχία τής ἀπόλυτης ἀκρίβειας καί ἀντιπαθούσε φοβερά τόν αὐτοσχεδιασμό καί τήν ἀκαταστασία. Ἡ *Εἰκόνα 328* μαρτυρεῖ τή μαστοριά του στήν ἀπόδοση τῶν μορφῶν καί τή νηφάλια διαύγεια τής σύνθεσῆς του. Εἶναι εὐκόλο νά καταλάβουμε γιατί πολλοί καλλιτέχνες ζήλευαν τήν τεχνική σιγουριά τοῦ "Ενγκρ καί σέβονταν τό κύρος του, ἀκόμη κι ὅταν διαφωνοῦσαν μέ τις ἀπόψεις του. Εἶναι ὁμως ἐπίσης εὐκόλο νά καταλάβουμε γιατί οἱ πύο παράφοροι σύγχρονοί του ἐβρίσκαν αὐτή τή στρωτή τελειότητα ἀνυπόφορη.

Ἡ τέχνη τοῦ Eugène Delacroix (1798-1863) ἦταν τό ιδανικό τῶν ἀντιπάλων του. Ὁ Ντελακρουά ἀνήκε στήν κατηγορία τῶν μεγάλων ἐπαναστατῶν πού γέννησε ἡ χώρα τῶν ἐπαναστάσεων. Ὁ ἴδιος ἦταν ἓνας περίπλοκος χαρακτήρας μέ πλατιές καί ποικίλες συμπάθειες, καί τά ὥραϊα ἡμερολόγια του δείχνουν πώς δέν θά τοῦ ἄρεσε νά τόν θεωροῦν μόνο φανατικό ἐπαναστάτη. Τοῦ ἀπέδωσαν αὐτή τήν ιδιότητα, ἐπεὶ δέν ἀποδεχόταν τά κριτήρια τής Ἀκαδημίας. Σιχαινόταν ὅλες τις συζητήσεις γιά τοὺς "Ἕλληνες καί τοὺς Ρωμαίους, μαζί μέ τήν ἐπιμονή στό σωστό σχέδιο καί τήν αἰώνια μίμηση τῶν κλασικῶν ἀγαλμάτων. Πίστευε πώς στή ζωγραφική τό χρώμα ἦταν πολύ πύο σημαντικό ἀπό τό

328

Ζάν-Ὦγκύστ-Ντομινίκ "Ενγκρ
Λονομένη
(Ἡ Λονομένη τοῦ
Βαλπενσόν),
1808

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
146 x 97,5 εκ.
Λούβρο, Παρίσι



σχέδιο και ή φαντασία από τη γνώση. Ενώ ο Ένγκρ κι ή σχολή του καλλιερ-
γούσαν τό Υψηλό "Υφος καί θαύμαζαν τον Πουσσέν καί τον Ραφαήλ, ό Ντε-
λακρουά σκανδάλιζε τούς ειδικούς προτιμώντας τούς ζωγράφους της Βενετίας
καί τον Ρούμπενς. Είχε βαρεθεί τά λόγια θέματα πού άπαιτούσε ή Άκαδημία
άπό τούς καλλιτέχνες, καί τό 1832 πήγε στη Βόρεια Άφρική γιά νά μελετήσει
τά λαμπερά χρώματα καί τά ρομαντικά στολίδια τού άραβικού κόσμου. "Όταν
είδε άλογα νά πολεμάνε στην Ταγγέρη, έγραψε στο ήμερολόγιό του: «Άπό την
άρχή ορθώθηκαν καί πολέμησαν με μιά μανία πού μ' έκανε νά τρέμω γιά τούς
καβαλάρηδες, ήταν όμως εξαίσια γιά νά τά ζωγραφίσεις. Είμαι βέβαιος πώς ή
σκηνή πού είδα ήταν τόσο εκπληκτική κι απίστευτη όσο οτιδήποτε... θά μπο-
ρούσε νά επινοήσει ό Ρούμπενς». Η *Εικόνα* 329 δείχνει έναν άπό τούς καρπούς
τού ταξιδιού του. Τά πάντα σέ αυτόν τον πίνακα είναι μιά άρνηση τής διδασκα-
λίας τού Νταβίντ καί τού Ένγκρ. Δεν ύπάρχει έδώ διαύγεια στο περίγραμμα,
ούτε πλάσιμο τού γυμνού μέ προσεχτικά διαβαθμισμένους τόνους φωτοσκία-
σης, ούτε πόζα καί περιορισμός στη σύνθεση, ούτε καν κάποιο πατριωτικό καί
διδασκτικό θέμα. Αυτό πού επιδιώκει ό ζωγράφος είναι νά μάς κάνει νά συμμε-
ριστούμε μιάν έντονη στιγμή καί νά γευθοΰμε τή δική του άπόλαυση άπό τήν
κίνηση καί τή ρομαντική γοητεία τής σκηνής, τήν ώρα πού τό άραβικό ιππικό
όρμά καί τό ώραϊο καθαρόαιμο ζώο ορθώνεται άγέρωχο στο πρώτο πλάνο. Ό
Ντελακρουά πρώτος θαύμασε δημόσια τά έργα τού Κόνσταμπλ στο Παρίσι,
σελίδα 495* *Εικόνα* 325, άν καί ή προσωπικότητά του καί ή επιλογή ρομαντικών
θεμάτων βρίσκονταν ίσως πλησιέστερα στον Τέρνερ.



329

Ευγένιος
Ντελακρουά
*Άραβικό ιππικό
σε επίθεση,*
1832

Λάδι πάνω σέ
μονσαμά,
60 x 73>² εκ.
Μουσείο Φάμπρ,
Μονπελλιέ



33<»
Ζάν-Μπατίστ
Καμίγ Κορό
Tífio/j. ní κήποι τής;
Bί/μ; ντ 'Εατι:.
ι «43

Λάάι πάνω αί:
μουνσαμά.
435 >, λ.
Λούβρο. Παρίσι

"Όπως και να είναι, ξέρουμε ότι ο Ντελακρουά θαύμαζε πραγματικά έναν Γάλλο ζωγράφο τοπίων τής γενιάς του. πού ή τέχνη του μπορούμε να πούμε ότι έριχνε μιά γέφυρα ανάμεσα στις αντίθετες προσεγγίσεις στη φύση. Ήταν

6 Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875). ό Κόνσταμπλ. ό Κορό ξεκίνησε με την απόφαση ν' αποδύχτει την πραγματικότητα με δση αλήθεια μπορούσε, αλλά ή αλήθεια πού επιθυμούσε νά συλλάβει ητα\· κιχ πως (διαφορετική. Ή *Εικόνα 110* δείχνει ότι συγκέντρωνε τήν προσοχή του όχι τόσο στις λεπτομέρειες όσο στη γενική φόρμα καί τόν τόνο των θεμάτων του. ώστε νά εκφράσει τή θέρμη καί τή γαλήνη μιας καλοκαιρινής ημέρας στο Νότο.

Κατά σύμπτωση, είχε έπιλέξει κι ό Φραγκονάρ. εκατό χρόνια περίπου πρωτότερα. ένα θέμα από τό πάρκο τής Βίλας ντ' Έστε. κοντά στη Ρώμη. *σι./ιόα 471-Εικόνα 110*, καί ίσως άξιζει νά σταθούμε γιά μιά στιγμή καί νά συγκρίνουμε αυτές τίς εικόνες με άλλες, καθώς μάλιστα ή τοπιογραφία πήγαινε σιγά σιγά νά γίνει ό σημαντικότερος κλάδος στήν τέχνη του δέκατου ένατου αιώνα. Είναι φανερό ότι ό Φραγκονάρ έπιζητούσε τήν ποικιλία, ενώ ό Κορό γύρευε μιά καθαρότητα καί μιά ισορροπία πού μάς θυμίζουν ίσως από μακριά τόν Πουσσεν. *σι./ιόα 795*, *Εικόνα 254** κ*(ή τόν Κλώντ Λορραίν, *σι.Λιόα 110*. *Εικόνα 255* αλλά τό άκτι νοβόλο φοις καί ή άτμόσφαιρα ποι) γεμίζουν τόν πίνακα του Κορό επιτυγχάνεται με πολύ διαφορετικά μέσα. Εδώ ή σύγκριση με τόν Φραγκονάρ μπορεί πάλι νά μάς βοηθήσει, γιατί τό εκφραστικό μέσο του Φραγκονάρ τόν υποχρέ-

ωσε νά συγκεντρωθεί στην προσεκτική διαβάθμιση του τόνου. 'Ως σχεδιαστής, τὸ μόνο πού εἶχε στή διάθεσή του ἦταν τὸ ἄσπρο χαρτί καὶ τὰ διαφορετικῆς έντασης καστανά χρώματα· κοιτάζτε όμως, γιά παράδειγμα, τὸν τοῖχο στό πρῶτο πλάνο γιά νά δείτε πόσο αὐτά ἦταν ἀρκετά ὥστε νά ἐκφράσουν τήν αντίθεση ανάμεσα στή σκιά καὶ στό φῶς τοῦ ἡλίου. Ὁ Κορό πέτυχε παρόμοια ἀποτελέσματα με τή χρήση τῆς παλέτας του καὶ οἱ ζωγράφοι ξέρουν ὅτι δεν εἶναι μικρὸ ἐπίτευγμα. Ὁ λόγος εἶναι ὅτι τὸ χρώμα ἐρχεται συχνά σε σύγκρουση με τις διαβαθμίσεις τοῦ τόνου πάνω στὸν ὁποῖο μποροῦσε νά βασιστεῖ ὁ Φραγκονάρ.

Μποροῦμε νά θυμηθοῦμε τὴ συμβουλή πού δέχτηκε καὶ ἀπέρριψε ὁ Κόνσταμπλ, *σελίδα 495*^{< ν(*} χρωματίζει τὸ πρῶτο πλάνο μ' ἓνα γλυκὸ καστανό, ὅπως εἶχαν κάνει ὁ Κλώντ Λορραίν καὶ ἄλλοι ζωγράφοι. Αὐτὴ ἡ συμβατικὴ γνώση στηριζόταν στήν παρατήρηση ὅτι τὰ ζωηρά πράσινα εἶχαν τήν τάση νά μὴν ταιριάζουν μὲ τ' ἄλλα χρώματα. "Ὅσο πιστὴ κι ἂν μάς φαίνεται μιὰ φωτογραφία (ὅπως στή *σελίδα 461*, *Εἰκόνα 102*), τὰ έντονα χρώματά της θά ἐπιδροῦσαν χωρὶς ἄλλο διασπαστικά στή μαλακὴ διαβάθμιση τῶν τόνων, πού χρησίμευε ἐπίσης στὸν Κάσπαρ Ντάβιντ Φρήντριχ, *σελίδα 496*, *Εἰκόνα 326*, γιά νά ἐπιτύχει τήν έντύπωση τῆς ἀπόστασης. Πράγματι, ἂν κοιτάξουμε τὸ «Κάρο τοῦ σανοῦ», *σελίδα 495- Εἰκόνα 325*, τοῦ Κόνσταμπλ, θά παρατηρήσουμε ὅτι κι ἐκεῖνος κάνει πὸ μουντὸ τὸ χρώμα στό πρῶτο πλάνο καὶ στὰ φυλλώματα, γιά νά μείνει σὲ μιὰ ενοποιημένη τονικὴ κλίμακα. Ὁ Κορό μοιάζει νά ἔχει αἰχμαλωτίσει μὲ τήν παλέτα του τὸ λαμπρὸ φῶς καὶ τὴ φωτεινὴ ἀχλὺ τῆς σκηνῆς μὲ νεωτεριστικά μέσα. Δούλεψε μὲ μιὰ τονικὴ σειρά ασημένιου γκριζοῦ πού δέν ἐξουδετερώνει ἐντελῶς τὰ χρώματα ἀλλὰ τὰ διατηρεῖ σὲ ἄρμονία, χωρὶς ν' απομακρύνεται ἀπὸ τήν οπτικὴ ἀλήθεια. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι, ὅπως ὁ Κλώντ Λορραίν καὶ ὅπως ὁ Τέρνερ, δέν ἐδίστασε νά γεμίσει τὸ σκηνικὸ του μὲ μορφές ἀπὸ τὸ κλασικὸ ἢ τὸ βιβλικὸ παρελθόν, καὶ πραγματικά αὐτὴ ἡ ποιητικὴ κλίσση του εἶναι πού τελικά τοῦ εξασφάλισε διεθνή φήμη.

Ὅσο κι ἂν οἱ νεότεροι συνάδελφοι τοῦ Κορό αγαποῦσαν καὶ θαύμαζαν τήν ἡρεμὴ μαστοριά του, δέν ἐπιθυμοῦσαν ν' ἀκολουθήσουν τὸ δρόμο του. Πράγματι, ἡ ἐπόμενη ἐπανάσταση ἀφοροῦσε κυρίως τις συμβάσεις πού προσδιόριζαν τὴ θεματογραφία. Στις ἀκαδημίες ἴσχυε ἀκόμα ἡ ιδέα πὼς τὰ ἀξιοπρεπῆ ἔργα ἔπρεπε νά παριστάνουν ἀξιοπρεπῆ πρόσωπα καὶ πὼς οἱ ἐργάτες καὶ οἱ χωρικοὶ ἦταν κατ'ἀλλῆλα θέματα μόνο γιά ἔργα ἡθογραφίας στήν παράδοση τῶν Ὁλλανδῶν δασκάλων, *σελίδες 381* 428*. Τὴν ἐποχὴ τῆς Επανάστασης τοῦ 1848, μιὰ ομάδα καλλιτεχνῶν συγκεντρώθηκε στό γαλλικὸ χωριὸ Μπαρμπιζόν, γιά ν' ἀκολουθήσει τις ιδέες τοῦ Κόνσταμπλ κοιτάζοντας τὴ φύση μὲ καινούρια μάτια. Ένας ἀπὸ αὐτοὺς, ὁ Francois Millet (1814-1875) εἶχε τήν ιδέα νά χρησιμοποιοῦσε στις ἀνθρώπινες μορφές του τις ἀρχές τοῦ Κόνσταμπλ γιά τὸ τοπίο. "Ἦθελε νά ζωγραφίσει ἐπεισόδια ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν χωρικῶν ὅπως ἦταν πραγματικά, νά ζωγραφίσει ἄντρες καὶ γυναῖκες νά δουλεύουν στὰ χωράφια. Εἶναι περιέργο σῆμερα τὸ ὅτι μιὰ τέτοια πρόθεση θεωρήθηκε ἐπαναστατικὴ, στήν τέχνη ὅμως τοῦ παρελθόντος οἱ χωρικοὶ ἦταν γενικά πρόσωπα κωμικά, ὅπως τοὺς εἶχε ζωγραφίσει ὁ Μπρέγκελ, *σελίδα 382*, *Εἰκόνα 246*. Ἡ *Εἰκόνα 33* παριστάνει τὴν ξακουστὴ σύνθεση τοῦ Μιλλέ «Οἱ σταχομαζώχτρες». Οὔτε δρα-

331

Ζάν-Φρανσουά
Μιλλέ
Οἱ
σταχομαζώχτρες,
1857

Λάδι πάνω σὲ
μοναμά,
83,8 χιλ. ἐκ.
Μουσείο Ὁρσαί,
Παρίσι





332

Γουστάβος
Κουρμπέ
Ἡ συνάντηση, ἢ
«Καλημέρα, κύριε
Κουρμπέ»,
1854

Λάδι πάνω σὲ
μουσαμά,
129 x 149 ἐκ.
Μουσείο Φάμπρ,
Μοντελλιέ

ματικό επεισόδιο υπάρχει εδώ, ούτε ἡ εικονογράφηση κάποιας ιστορίας. Ἀπλῶς τρεῖς μορφές πού δουλεύουν σκληρά σὲ ενα χωράφι όπου γίνεται ὁ θερισμός. Οἱ τρεῖς γυναῖκες δὲν εἶναι οὔτε ὁμορφες οὔτε χαριτωμένες. Δὲν υπάρχει τίποτα στην εικόνα πού νά ἀναφέρεται σὲ κάποιο βουκολικό ειδύλλιο. Οἱ γυναῖκες κινούνται αργά καὶ βαριά, ἀφοσιωμένες στὴ δουλειά τους. Ὁ Μιλλέ ἔκανε ὅ,τι μπορούσε γιὰ νά δώσει ἐμφαση στην τετράγωνη, βαριά φτιαξιά τους καὶ τὶς μετρημένες τους κινήσεις. Τὶς ἔπλασε στέρεα, μὲ ἀπλά περιγράμματα, μὲ φόντο τὴ φωτεινὴ, ἡλιόλουστη πεδιάδα. Ἔτσι, οἱ τρεῖς του χωριάτισσες ἀπέκτησαν μιὰν ἀξιοπρέπεια πρὸ φυσικὴ καὶ πρὸ πειστικὴ ἀπὸ τοὺς ἀκαδημαϊκοὺς ἥρωες. Ἡ διάταξη, πού μὲ τὴν πρώτη ματιά μοιάζει τυχαία, υπογραμμίζει αὐτὴ τὴν ἐντύπωση τῆς ἡρεμῆς στάσης. Υπάρχει ἓνας ὑπολογισμένος ρυθμὸς στὴν κίνηση καὶ στὴν τοποθέτηση τῶν μορφῶν, πού δίνει σταθερότητα στὴν ὅλη σύνθεση καὶ μᾶς κάνει νά νιώσουμε πὼς ὁ ζωγράφος ἀντιμετώπισε τὴν ἐργασία τοῦ θερισμοῦ σὰν ενα ἐπείσοδιο ἐπίσημο καὶ σημαντικὸ.

Ὁ ζωγράφος πού ἔδωσε τὸ ὄνομα σὲ αὐτὴ τὴν κίνηση ἦταν ὁ Gustave Courbet (1819-1877). Ὅταν ἔκανε ἀτομικὴ ἐκθεση σὲ μιὰ παράγκα στὸ Παρίσι, τὸ 1855. τὴν ονόμασε: *Le Réalisme, G. Courbet*. Ὁ «ρεαλισμός» του ἐπρόκειτο νά σημαδεύει μιὰν ἐπανάσταση στὴν τέχνη. Ὁ Κουρμπέ δὲν ἠθέλε νά εἶναι μαθητὴς κανενός, μόνο τὴ φύση δεχόταν γιὰ δάσκαλο. Ὡς ενα σημεῖο, ὁ χαρακτήρας καὶ οἱ ιδέες του ἔμοιαζαν μὲ τοῦ Καραβάτζιο, σελίδα 392- *Εικόνα 252*. Δὲν ἠθέλε τὴν ομορφιά ἀλλὰ τὴν ἀλήθεια.

Στὴν *Εικόνα 332* παριστάνει τὸν εαυτὸ του νά περπατᾷ στὴν ἐξοχή, μὲ τὰ συνεργα τοῦ ζωγράφου στὴν πλάτη, τὴν ὥρα πού τὸν χαιρετᾷ ὁ φίλος καὶ πελάτης του. Ὁνόμασε τὸν πίνακα: «Bonjour, Monsieur Courbet» («Καλημέρα, κύριε Κουρμπέ»). Γιὰ κείνους πού εἶχαν συνηθίσει στὰ θεαματικὰ ἔργα τῆς ἀκαδημαϊκῆς τέχνης, ἡ εικόνα αὐτὴ θὰ πρέπει νά φαινόταν ἐντελῶς παιδιάστικη. Δὲν υπάρχουν ἐδῶ οὔτε χαριτωμένες πόζες, οὔτε γραμμὲς ἀρμονικὲς, οὔτε ἐντυπωσιακὰ χρώματα. Ἄν τὶς συγκρίνουμε μὲ τὴν ἀτεχνὴ διάταξή του, ἀκόμη καὶ οἱ «Σταχομαζώχτρες» τοῦ Μιλλέ μοιάζουν ἔργο ὑπολογισμένο. Γενικά, ἡ ιδέα ἐνός ζωγράφου πού παριστάνει τὸν εαυτὸ του μὲ τὸ πουκάμισο, σὰν ἀλήτη, θὰ πρέπει νά φάνηκε σωστὴ προσβολὴ γιὰ τοὺς «ἀξιοπρεπεῖς» ζωγράφους καὶ τοὺς θαυμαστὲς τους. Αὐτὴ πάντως ἦταν ἡ ἐντύπωση πού ἠθέλε νά δώσει ὁ Κουρμπέ. Ἦθελε νά εἶναι τὰ ἔργα του μιὰ διαμαρτυρία ἐναντίον τῶν καθιερωμένων συμβάσεων τῆς ἐποχῆς του, νά «σοκάρει τὴν ἀστική τάξη», νά τὴν ἀφυπνίσει ἀπὸ τὴν αὐταρέσκεία της, καὶ νά διαλαλήσει τὴν ἀξία τῆς ἀσυμβίβαστης καλλιτεχνικῆς εὐλικρινείας ὡς ἀντίθεση στον ἐπιδέξιο χειρισμὸ τῶν παραδοσιακῶν κοινοτοπιῶν. Τὰ ἔργα τοῦ Κουρμπέ εἶναι δίχως ἀμφιβολία εὐλικρινή. «Ελπίζω», ἔγραφε σ' ἓνα χαρακτηριστικὸ γράμμα του τὸ 1854* «νά κερδίζω πάντα τὸ ψωμί μου μὲ τὴν τέχνη μου, χωρὶς ποτὲ νά ἀπομακρυνθῶ οὔτε τόσο δὲ ἀπὸ τὶς ἀρχές μου, χωρὶς νά πῶ ψέματα στὴ συνείδησή μου οὔτε γιὰ μιὰ στιγμὴ, χωρὶς νά ζωγραφίσω οὔτε κάν ὅσο μπορεῖ νά σκεπάσει ἡ παλάμη μου μόνο καὶ μόνο γιὰ νά εὐχαριστήσω ὅποιονδὴποτε ἢ γιὰ νά πουλήσω πρὸ εὐκολα.» Ἡ ἠθελήμενη ἀποκήρυξη ἀπὸ τὸν Κουρμπέ τῶν εὐκολῶν ἐφέ καὶ ἡ ἐπιμονὴ του ν' ἀποδίδει πάντα τὸν κόσμο ὅπως τὸν ἔβλεπε, ἐνθάρρυναν πολλοὺς

άλλους ν' απορρίψουν τις συμβάσεις και ν' ακολουθήσουν αποκλειστικά τη δική τους καλλιτεχνική συνείδηση.

Η ίδια προσήλωση στην ελικρίνεια, ή ίδια αποστροφή προς τη θεατρική επίδειξη της επίσημης τέχνης που οδήγησαν την ομάδα των ζωγράφων του Μπαρμπιζόν και τόν Κουρμπέ στο «Ρεαλισμό», έκαναν μιά άλλη ομάδα "Αγ-γλων ζωγράφων να πάρουν έναν πολύ διαφορετικό δρόμο. Στοχάστηκαν γύρω από τις αιτίες που έφεραν την τέχνη σε μιά τόσο επικίνδυνη αποτελέματωση. "Ήξεραν πώς οι άκαδημίες ισχυρίζονταν ότι αντιπροσώπευαν την παράδοση του Ραφαήλ, το «Υψηλό Μεγαλειώδες "Υφος», όπως τό έλεγαν. "Αν αυτό ίσχυε, τότε ή τέχνη είχε πάρει στραβό δρόμο διαμέσου του Ραφαήλ. Γιατί εκείνος κι οί οπαδοί του είναι που έξεθείαζαν τη μέθοδο της «έξιδανίκευσης» της φύσης, *σελίδα 120*, και την αναζήτηση της ομορφιάς εις βάρος της αλήθειας. Για ν' αναμορφωθεί λοιπόν ή τέχνη, έπρεπε να αντλήσει την αλήθεια της από την παράδοση πριν από τόν Ραφαήλ, από την εποχή που οί καλλιτέχνες ήταν ακόμα «τίμιοι τεχνίτες έναντι του Θεού», που προσπαθούσαν ν' αντιγράψουν τη φύση χωρίς να τούς απασχολεί ή κοσμική επιτυχία, παρά μόνον ή δόξα του Θεού. Πιστεύοντας πώς ή τέχνη είχε χάσει την ελικρίνειά της μέ τόν Ραφαήλ και πώς όφειλαν να ξαναγυρίσουν στην «Έποχή της Πίστης», αυτός ό όμιλος, στην Αγγλία, πήρε τό όνομα «Άδελφότητα των Προραφαηλιτών». "Ένα από τα πιο προικισμένα μέλη της Άδελφότητας ήταν ό γιος ενός Ίταλου πρόσφυγα, ό Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). Η *Εικόνα 333* δείχνει έναν «Ευαγγελισμό», ζωγραφισμένο από τόν Ροσσέτι. Συνήθως για τό θέμα αυτό οί ζωγράφοι ακολουθούσαν τόν τύπο των μεσαιωνικών έργων, όπως στή *σελίδα 213, Εικόνα 141*. Η πρόθεση του Ροσσέτι να ξαναγυρίσει στο πνεύμα των ζωγράφων του Μεσαίωνα δέν σήμαινε ότι ήθελε ν' αντιγράψει τις συνθέσεις τους. Έκείνο που επιδίωκε ήταν να μιμηθεί τη στάση τους: να διαβάσει τη Γραφή μέ ευλάβεια και να φανταστεί μέ πίστη τη στιγμή που ό άγγελος χαιρέτησε την Παναγία: *Η δε ιδόμα διεταράχθη επι τώ λόγω αυτού, και διελογίζετο ποταπός εἴη ό ασπασμός ουτος* (Λουκ. Α 29). Βλέπουμε πώς ό Ροσσέτι αναζήτησε την απλότητα και την ελικρίνεια στη νέα του απόδοση, και πόσο ήθελε να δούμε την παλιά ιστορία μέ νέο πνεύμα. Αλλά παρ' όλη τους την πρόθεση ν' αποδώσουν τη φύση εξίσου πιστά μέ τούς Φλωρεντινούς του Quattrocento που τόσο τούς θαύμαζαν, πολλοί θά σκεφτούν ότι οί Προραφαηλίτες είχαν βάλει έναν στόχο άκατόρθωτο. "Άλλο είναι να θαυμάζεις τις αφελείς και άυθόρμητες εικόνες των «πριμιτίφ» (όπως ονόμαζαν αδικαιολόγητα τότε τούς ζωγράφους του δέκατου πέμπτου αιώνα) κι άλλο να προσπαθείς να τις μιμηθείς ό ίδιος. Γιατί αυτή είναι ή μόνη άρετή που μέ την καλύτερη θέληση του κόσμου δέν μπορείς να τη φτάσεις. "Έτσι, ενώ ή άφετηρία τους ήταν όμοια μέ την άφετηρία του Μιλλέ και του Κουρμπέ, ή τιμία προσπάθειά τους τούς οδήγησε, πιστεύω, σε αδιέξοδο. Η νοσταλγία των βικτωριανών ζωγράφων για την άθωότητα παραήταν άντιπατική προς τόν ίδιο τόν εαυτό της ώστε να πετύχει. Η ελπίδα των Γάλλων συγχρόνων τους να προχωρήσουν στη διερεύνηση του ορατού κόσμου αποδείχτηκε πιο γόνιμη για την επόμενη γενιά.

Τό τρίτο έπαναστατικό κύμα στη Γαλλία (τό πρώτο κύμα ήταν του Ντελα-



333
**Ντάντε Γκάμπριελ
Ροσσέτι**

«*Ecce am ilia
Domini*» (« *Τδοο
ή δού/jj /Copiât*)»,

1849-50

**Λάδι πάνω σε
μοκατάμα.
μονταρισμένο
σε ζύλο
72.6 χ 41-9 εκ.
Τέιτ Γκάλερυ.
Λονδίνο**

ώστε ξεχνούσε πώς στο ύπαιθρο δεν υπάρχει συνήθως τόσο ομαλή κλιμάκωση από το σκοτάδι στο φως. Αν έμπιστευθούμε τα μάτια μας και αγνοήσουμε τις προκαθορισμένες ιδέες για το πώς *πρέπει* να μοιάζουν τα πράγματα σύμφωνα με τους ακαδημαϊκούς κανόνες, θά κάνουμε τις πιο ενδιαφέρουσες ανακαλύψεις.

Δέν είναι παράξενο πώς αυτές οι νέες ιδέες θεωρήθηκαν στην αρχή παράδοξες και αιρετικές. Καθώς προχωρούσαμε σ' αυτό το χρονικό της τέχνης, είδαμε πόσο έχουμε όλοι την τάση να κρίνουμε τη ζωγραφική με βάση εκείνα που *ξέρουμε* και όχι με *ο,τι β/χπουμε*. Θυμόμαστε πώς οι Αιγύπτιοι καλλιτέχνες δεν μπορούσαν να φανταστούν ότι ήταν δυνατόν να παραστήσουν μια μορφή δίχως να δείξουν το κάθε μέρος του συνόλου από την πιο χαρακτηριστική του πλευρά, *σελίδα 61. "Ηξεραν* πώς ήταν ένα πόδι, ένα μάτι ή ένα χέρι και συνταίριαζαν όλα αυτά μαζί για να φτιάξουν έναν ολόκληρο άνθρωπο. Θά 'ταν για τους Αιγυπτίους άκατανόητο να παραστήσουν μια μορφή μ' ένα χέρι κρυμμένο ή με ένα πόδι παραμορφωμένο με προοπτική βράχυνση. Θυμόμαστε ότι οι Έλληνες κατόρθωσαν να ξεπεράσουν αυτή την προκατάληψη και επέτρεψαν την προ-

κρούα και το δεύτερο του Κουρμπέ) ξεκίνησε με τον Édouard Manet (1832-1883) και τους φίλους του. Αυτοί οι καλλιτέχνες ακολούθησαν τις ιδέες του Κουρμπέ με πολλή σοβαρότητα. Ύψρεψαν να *έπισημάνουν* τις συμβάσεις της ζωγραφικής που ήταν πια ξεπερασμένες και κενές. Πίστεψαν πώς ο ισχυρισμός της παραδοσιακής τέχνης, ότι είχε βρει τον τρόπο να παριστάνει τη φύση όπως τη βλέπουμε, βασιζόταν σε μια παρανόηση. Η παραδοσιακή τέχνη είχε ανακαλύψει το πολύ πολύ πώς να παριστάνει ανθρώπους και αντικείμενα υπό εντελώς τεχνητές συνθήκες, υποστήριζαν με συγκατάβαση. Οι ζωγράφοι έβαζαν τα μοντέλα να ποζάρουν στα εργαστήριά τους, όπου το φως έμπαινε από το παράθυρο, και χρησιμοποιούσαν ένα άργό πέρασμα από το φως στη σκιά για να δώσουν την εντύπωση της στρογγυλότητας και του όγκου. Οι μαθητές στις άκαδημίες Καλών Τεχνών μάθαιναν από την αρχή να βασιζούν τις συνθέσεις τους στο παιχνίδι ανάμεσα στο φως και τη σκιά. Πρώτα σχέδιαζαν συνήθως από γύψινα αντίγραφα κλασικών αγαλμάτων, προσπαθώντας να πετύχουν με γραμμοσκίαση στα σχέδιά τους διαφορετικούς τόνους στην απόδοση της σκιάς. "Όταν άποκτούσαν αυτή τη συνήθεια, την εφαρμόζαν σε όλα τ' αντικείμενα. Το κοινό είχε τόσο συνηθίσει να βλέπει τα πράγματα να παριστάνονται με αυτό τον τρόπο,

οπτική βράχυνση στην εικόνα, *σελίδα 81, Εικόνα 49*. Θυμόμαστε ότι η σημασία της γνώσης ξαναεμφανίστηκε στην πρωτοχριστιανική και τη μεσαιωνική τέχνη, *σελίδα 117, Εικόνα 8γ*, και διατηρήθηκε ως την Αναγέννηση. Ακόμη και τότε όμως, η σημασία της θεωρητικής γνώσης για το πώς *οφείλε* να είναι ο κόσμος επιβεβαιώθηκε μάλλον από τις ανακαλύψεις της έπιστημονικής προοπτικής και την έμφαση στην ανατομία, *σελίδες 229-30*. Οι μεγάλοι καλλιτέχνες στις έπόμενες περιόδους έκαναν όλο και νέες ανακαλύψεις που τους επέτρεπαν να παρουσιάζουν μια πειστική εικόνα του ορατού κόσμου, κανένας τους όμως δεν είχε άμφισβητήσει σοβαρά την αντίληψη πώς κάθε αντικείμενο στη φύση έχει την οριστική του, μόνιμη μορφή και το χρώμα του, που πρέπει ν' αναγνωρίζονται εύκολα στην εικόνα. Μπορούμε λοιπόν να πούμε πώς ο Μανέ και οι οπαδοί του έφεραν μιάν επανάσταση στην απόδοση των χρωμάτων, που μπορεί σχεδόν να συγκριθεί με την επανάσταση που έφεραν οι Άρχαίοι Έλληνες στην αναπαράσταση των μορφών.

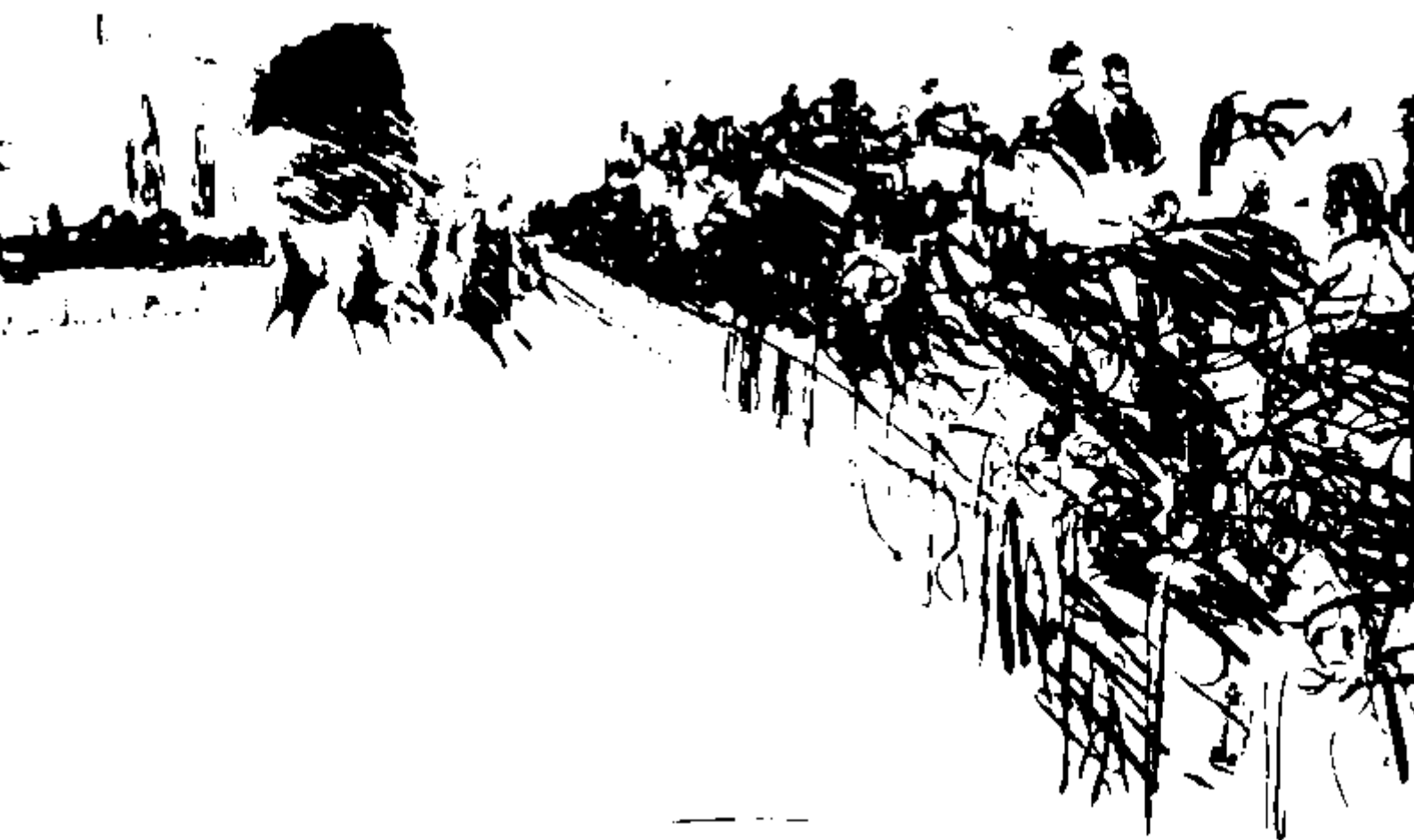
Αυτές οι ανακαλύψεις δέν έγιναν μονομιάς ή μόνον από έναν άνθρωπο. Άλλά ακόμη και τὰ πρώτα έργα του Μανέ, όπου είχε εγκαταλείψει τις παραδοσιακές μεθόδους της άπαλής διαβάθμισης του χρώματος και χρησιμοποίησε δυνατές, σκληρές αντίθεσεις, προκάλεσαν μεγάλη κατακραυγή ανάμεσα στους συντηρητικούς καλλιτέχνες. Τό 1863 οι άκαδημαϊκοί ζωγράφοι άρνήθηκαν να παρουσιάσουν τὰ έργα του στην επίσημη έκθεση, τό «Σαλόν». Αυτό τό επεισόδιο είναι ή άρχή μιας διαμάχης που συνεχίστηκε για τριάντα σχεδόν χρόνια. Είναι δύσκολο για μάς να συλλάβουμε τή βιαιότητα εκείνων των καβγάδων ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τους τεχνοκρίτες, ειδικά επειδή τὰ έργα του Μανέ μάς φαίνονται σήμερα ότι μοιάζουν ουσιαστικά με τὰ μεγάλα έργα προηγούμενων περιόδων, όπως είναι π.χ. τὰ έργα του Φράνς Χάλς, *σελίδα 4Π, Εικόνα 270*. Ο Μανέ πράγματι άρνιόταν επίμονα πώς ήθελε να είναι επαναστάτης. Έντελώς συνειδητά γύρευε τήν έμπνευσή του στη μεγάλη παράδοση των μαστόρων του πινέλου που είχαν άπορρίψει οι Προραφαηλίτες, τήν παράδοση που είχαν αρχίσει οι μεγάλοι Ένετοι, ο Τζιορτζιόνε και ο Τιτσιανός, και που είχε συνεχίσει θριαμβευτικά στην Ίσπανία ο Βελάσκεθ, *σελίδες 407-10, Εικόνες 264-67s* και τόν δέκατο ένατο αιώνα ο Γκόγια. "Ένα έργο ακριβώς του Γκόγια, *σελίδα 486, Εικόνα 317*. τόν προκάλεσε να ζωγραφίσει μιά παρόμοια ομάδα σ' ένα μπαλκόνι και να διερευνήσει τις αντίθεσεις ανάμεσα στο φώς του ήλιου και στο σκοτάδι που καταπίνει τις μορφές στο έσωτερικό, *Εικόνα 334*. Ο Μανέ όμως, τό 1869, προχώρησε αυτή τή διερεύνηση πολύ περισσότερο από όσο ο Γκόγια εξήντα χρόνια πρωύτερα. Τὰ κεφάλια των γυναικών του Μανέ δέν ήταν πλασμένα με τόν παραδοσιακό τρόπο, όπως τὰ κεφάλια των γυναικών του Γκόγια —και θά τό διαπιστώσουμε άν συγκρίνουμε τὰ έργα και των δύο ζωγράφων με τή «Μόνα Αίζα» του Αεονάρντο, *σελίδα 301, Εικόνα /93** ή με τό πορτρέτο του παιδιού του Ρούμπενς, *σελίδα 400, Εικόνα 237*, ή με τή «Μις Χέιβερφιλντ» του Γκέινσμπορω, *σελίδα 469, Εικόνα 306*. "Όσο διαφορετικές και άν είναι οι μέθοδοι αυτών των ζωγράφων, κοινός στόχος τους ήταν να δώσουν τήν έντύπωση του στερεού σώματος, και τό κατόρθωσαν με τό παίξιμο του φωτός και της σκιάς. Συγκρινόμενα με τὰ δικά τους, τὰ κεφάλια του Μανέ μοιάζουν

334

Έδουάρδος Μανέ
Τό μπαλκόνι,
1868-69

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
169 x 125 εκ.
Μουσείο Όρσαί,
Παρίσι





ἐπίπεδα. Ἡ γυναίκα στό φόντο δέν ἔχει καν σωστή μύτη. Μπορούμε να καταλάβουμε γιατί αὐτή ἡ απόδοση θεωρήθηκε σκέτη ἀγνοία ἀπό κείνους πού δεν καταλάβαιναν τίς ἐπιδιώξεις τοῦ Μανέ. Εἶναι ὥστόσο γεγονός πώς στό ὑπαιθρο, μέσα στό ἀπλετο φῶς τῆς μέρας, οἱ στρογγυλές φόρμες καμιά φορά μοιάζουν *πραγματικά* ἐπίπεδες, ἀπλές χρωματιστές κηλίδες. Αὐτήν ἀκριβῶς τήν ἐντύπωση θέλησε νά ἀποδώσει ὁ Μανέ. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι πώς ὅταν στεκόμαστε μπροστά σέ ενα ἔργο του, μοιάζει πῶς πραγματικό ἀπό ὅποιοδήποτε ἔργο παλαιοῦ δασκάλου. Ἔχουμε τήν ψευδαίσθηση πώς πραγματικά ἀντικρίζουμε πρόσωπο μέ πρόσωπο αὐτή τήν παρέα πάνω στό μπαλκόνι. Ἡ γενική ἐντύπωση τῆς σύνθεσης δέν εἶναι ἐπίπεδη, ἀντίθετα, ἔχουμε τήν αἴσθηση τοῦ πραγματικοῦ βάθους. Ἐνας ἀπό τοὺς παράγοντες πού προκαλοῦν αὐτό τό ἐντυπωσιακό ἐφέ εἶναι τό ἐντονο χρῶμα τοῦ κάγκελου. Εἶναι βαμμένο μέ ζωηρό πράσινο, πού κόβει ὁριζόντια τή σύνθεση ἀψηφώντας τοὺς παραδοσιακοὺς κανόνες τῆς χρωματικῆς ἁρμονίας. Ἐτσι, τό κάγκελο προβάλλεται ἀδρά στό πρώτο πλάνο, καί ἡ εἰκόνα ὑποχωρεῖ πρὸς τό βάθος.

Οἱ νέες θεωρίες δέν ἀφορούσαν μόνο τήν ἐπεξεργασία τῶν χρωμάτων στό ὑπαιθρο (*plein air*), ἀλλὰ καί τήν απόδοση τῶν μορφῶν σέ κίνηση. Ἡ *Εἰκόνα 335* δείχνει μιὰ λιθογραφία τοῦ Μανέ —λιθογραφία εἶναι ἕνας τρόπος γιὰ τό τύπωμα σχεδίων πού χαράζονται ἀπευθείας στήν πέτρα, καί ἀνακαλύφθηκε στίς ἀρχές τοῦ δέκατου ἑνατου αἰώνα. Μέ τήν πρώτη ματιά, πιθανόν νά μή δοῦμε τίποτε, παρὰ μόνο μιὰ μπερδεμένη μουντζούρα. Τό θέμα εἶναι οἱ ἵπποδρομίες. Ὁ Μανέ θέλει νά ἐπιτύχει τήν ἐντύπωση τοῦ φωτός, τῆς ταχύτητας καί τῆς κίνησης, μέ μόνο μιὰ ὑπόνοια τῶν μορφῶν πού διαφαίνονται μέσα ἀπό τή σύγχυση. Τα Φλόγα τρέχουν πρὸς τήν κατεύθυνσή μας μέ μεγάλη ταχύτητα καί οἱ κερκίδες εἶναι γεμάτες μέ νευρικό πλήθος. Αὐτό τό παράδειγμα δείχνει πῶς καθαρά ἀπό οτιδήποτε ἄλλο τήν ἀρνηση τοῦ Μανέ νά ἐπηρεαστεῖ ἀπό τίς γνώσεις του στήν παρουσίαση τῆς φόρμας. Κανένα ἀπό τ' ἄλογά του δέν ἔχει τέσσερα πόδια. Ἀπλῶς δέν μπορούμε νά δοῦμε ὅλα τὰ πόδια τοῦ ἀλόγου μ' ἕνα στιγμιαῖο κοίταγμα σέ μιὰ τέτοια σκηνή. Οὔτε εἶναι δυνατόν νά διακρίνουμε τίς λεπτομέρειες στοὺς θεατές. Δεκατέσσερα περίπου χρόνια πρὶν, ὁ Ἄγγλος ζωγράφος William Powell Frith (**1819-1909**) ^{ε*Χ*} ζωγραφίσει τὸν πίνακα «Ἡ μέρα τῶν ἵπποδρομιῶν», *Εἰκόνα 336*. Ὁ πίνακας αὐτός ἦταν πολὺ ἀγαπητὸς στὴ βικτωριανὴ Αγγλία γιὰ τό ντικενσιανὸ χιούμορ μέ τό ὅποιο εἰκονογράφησε τοὺς τύπους καί τὰ ἐπεισόδια τῆς ἵπποδρομίας. Ἀπολαμβάνουμε περισσότερο τέτοια ἔργα ὅταν μελετήσουμε τήν κεφάτη ποικιλία τῆς σκηνῆς μέ τήν ἡσυχία μας. Στὴ ζωὴ ὅμως δέν εἶναι φυσικὰ δυνατόν νά παρακολουθήσουμε ὅλες τίς λεπτομέρειες. Σέ κάθε στιγμή μπορούμε νά καλύψουμε μέ τό βλέμμα μας μόνον ἕνα σημεῖο· ὅλα τ' ἄλλα μᾶς φαίνονται σάν ἕνα χάος ἀπὸ ἀσύνδετα σχήματα. Ἰσως *ξέρουμε* τί εἶναι, ἀλλὰ δέν τὰ *βλέπουμε*. Μέ αὐτὴ τὴν ἔννοια, ἡ λιθογραφία τοῦ Μανέ μέ θέμα τίς ἵπποδρομίες εἶναι πραγματικά πολὺ πῶς «ἀληθινὴ» ἀπὸ τό ἔργο τοῦ βικτωριανοῦ εὐθυμογράφου. Μᾶς μεταφέρει γιὰ μιὰ στιγμή στὴ βαβούρα καί τήν κίνηση τῶν ἵπποδρομιῶν πού παρακολούθησε ὁ καλλιτέχνης, περιγράφοντας μόνο τόσα ὅσα θὰ μπορούσε νά ἐγγυηθεῖ πῶς κάλυψε τό βλέμμα του ἐκείνη τὴ στιγμή.

335

Ἐδουάρδος Μανέ
Ἰπποδρομίες στό
Αὐσάν,
1865

Λιθογραφία,
36,5 x 51 ἐκ.

336

Οὐίλλιαμ Πάουελ
Φρίθ
Ἡμέρα τῶν
ἵπποδρομιῶν,
1856-8

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
101,6 x 22 ἐκ.
Τέιτ Γκάλερυ,
Λονδὶνο



Ἀνάμεσα στους ζωγράφους πού ἀκολούθησαν τόν Μανέ καί τον βοήθησαν ν' ἀναπτύξει τις ιδέες του, ἦταν κι ἓνας φτωχός καί πεισματάρης νέος ἀπό τή Χάρβρη, ὁ Claude Monet (1840-1926). Ὁ Μονέ ἐπέμενε πώς ὁ καλλιτέχνης οφείλει νά ἐγκαταλείψει τελείως τό εργαστήρι του καί νά μή ζωγραφίζει οὔτε μιά πινελιά παρά μόνο μπροστά στο θέμα του. Εἶχε μετατρέψει μιά βάρκα σέ εργαστήρι γιά νά μπορεί νά μελετᾶ τις αλλαγές καί τὰ ἐφέ τοῦ τοπίου δίπλα στό ποτάμι. Ὁ Μανέ, ὅταν τόν ἐπισκέφθηκε, πείστηκε γιά τήν ορθότητα τῆς μεθόδου τοῦ νεότερου καλλιτέχνη, καί γιά νά τόν τιμήσει τόν ζωγράφισε στό ὑπαίθριο εργαστήρι του, *Εἰκόνα 337*. Ὁ πίνακας ἀποτελεῖ συγχρόνως μίαν ἀσκηση τοῦ νέου τρόπου πού πρότεινε ὁ Μονέ. Γιατί ἡ θέση του Μονέ πώς ὅλα τὰ ἐργα μέ θέμα τή φύση πρέπει νά γίνονται «ἐπὶ τόπου», δέν ἀπαιτοῦσε μόνο ἀλλαγὴ στις συνήθειες καί κάποια ἀδιαφορία γιά τή βολή τοῦ καλλιτέχνη, ἀλλά καί δέν μπορούσε παρά νά καταλήξει σέ νέες τεχνικές μεθόδους. Ἡ «φύση» ἢ τό «μοτίβο» ἀλλάζει ἀπὸ στιγμή σέ στιγμή, καθὼς ἐνα σύννεφο σκεπάζει τόν ἥλιο ἢ ὁ ἀνεμος σπᾶει τό καθρέφτισμα στό νερό. Ὁ ζωγράφος πού ἐπιδιώκει νά συλλάβει μιά χαρακτηριστική στιγμή δέν εχει καιρό νά ἀνακατεῦει καί νά ταιριάζει τὰ

337

Ἐδουάρδος Μανέ
*Ὁ Μονέ ἐρ'άζεται
μέσα στη βάρκα του.*

1874

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
82,7 X 105 ἐκ.
Νέα Πινακοθήκη.
Μόναχο

χρώματά του, κι ακόμα λιγότερο νά τα βάζει τό ενα ἐπάνω στό άλλο, σέ μιά καφετιά βάση, όπως έκαναν οί παλαιοί ζωγράφοι. Πρέπει νά τά βάλει άπευθείας στόν μουσαμά μέ γρήγορες πινελιές, δίνοντας λιγότερη σημασία στη λεπτομέρεια καί περισσότερη στη γενική έντύπωση τού συνόλου. Αυτή άκριβως ή έλλειψη φινιρίσματος, αυτή ή φαινομενικά άπρόσεκτη προσέγγιση εξόργιζε συχνά τούς τεχνοκρίτες. Άκόμη κι όταν ό Μανέ άναγνωρίστηκε κάπως μέ τις προσωπογραφίες του καί τις συνθέσεις του μέ μορφές, οί νεότεροι ζωγράφοι τοπίων γύρω από τόν Μονέ δύσκολα μπορούσαν νά εκθέσουν τά ανορθόδοξα έργα τους στό «Σαλόν». Μαζεύτηκαν λοιπόν όλοι μαζί τό 1874 κι οργάνωσαν μιά έκθεση στό εργαστήρι ενός φωτογράφου. Ή έκθεση αυτή περιλάμβανε ένα έργο τού Μονέ πού ό κατάλογος τό ονόμαζε «Impression: Soleil levant» («Έντύπωση: Άνατολή») —ενα λιμάνι πού διαφαίνεται μέσα από την πρωινή ομίχλη. Κάποιος κριτικός βρήκε τόν τίτλο ιδιαίτερα γελοίο κι άναφέρθηκε στην ομάδα των ζωγράφων μέ τή λέξη «Οί Ίμπρεσιονιστές». Σκοπός του ήταν νά δηλώσει πώς ή έντύπωση μιας στιγμής, γιά τούς ζωγράφους αυτούς, ήταν άρκετή γιά ν' άποτελέσει έργο τέχνης. Ή ετικέτα κόλλησε, καί γρήγορα ξεχάστηκε ή ειρωνική απόχρωσή της. Άργότερα, ή ομάδα υιοθέτησε τό όνομα Ίμπρεσιονιστές, κι έτσι τούς ξέρουμε από τότε.

Είναι ενδιαφέρον νά διαβάσουμε μερικά από τά κριτικά σημειώματα πού γράφτηκαν γιά τις πρώτες εκθέσεις των Ίμπρεσιονιστών. "Ενα εύθυμογραφικό περιοδικό έγραφε τό 1876:

Ή οδός Λ'ε Πελτιε είναι πραγματικά οδός ολέθρου. Μετά την πυρκαγιά στην "Οπερα, μάς περιμένει εκεί ακόμη μια συμφορά. Μόλις άνοιξε μιά έκθεση στην γκα/ερν Ντυράν-Ρυέλ, που υλοτίθεται ότι περιέχει έργα τέχνης. Μπαίνω μέσα, και τά έκπληκτα μάτια μου αντικρίζουν κάτι φρικιαστικό. Πέντε ή έξι τρελοί, άνάμεσά τους καί μιά γυναίκα, εκθέτουν από κοινού τά έργα τους. Είδα άνθρώπους νά σκάνε στα γέ/α μπροστά σέ αυτές τις εικόνες, ή δική μου όμως ή καρδιά μάτωσε. Αυτοί οί λεγόμενοι καλλιτέχνες θεωρούν πώς είναι επαναστάτες καί ονομάζονται "Ίμπρεσιονιστές". Παίρνουν ένα κομμάτι μουσαμά, μπογιές καί πινέλο, τόν πασα/είβουν στην τύχη με μερικές κηλίδες χρώμα καί υπογράφουν τόν δήθεν πίνακα. Είναι μιά παραίτηση, ακριβώς όπως τών τροφίμων ενός φρενοκομείου που μαζεύουν πέτρες από τό δρόμο πιστεύοντας πώς έχουν βρε7 διαμάντια.

Ή τεχνική τής ζωγραφικής δεν ήταν τό μόνο πού εξόργισε τόσο τούς τεχνοκρίτες. Άποδοκίμαζαν επίσης τά θέματα πού διάλεγαν οί ζωγράφοι. Στό παρελθόν, οί ζωγράφοι έπρεπε νά διαλέγουν ενα τοπίο πού όλος ό κόσμος τό θεωρούσε «γραφικό». Λίγοι συνειδητοποιούσαν πώς αυτή ή άπαίτηση ήταν κάπως παράλογη. Λέμε «γραφικά» τά θέματα πού έχουμε δει από πριν σέ εικόνες. "Αν οί καλλιτέχνες περιορίζονταν μόνο σ' αυτά, θά άντέγραφαν ό ένας τόν άλλον έπ' άπειρον. Ό Κλώντ Αορραίν έκανε «γραφικά» τά ρωμαϊκά μνημεία, σελίδα 396, Εικόνα 255, κι ό Γιάν βάν Γκόγιεν μετέτρεψε τούς ολλανδικούς μύλους σέ στερεότυπα μοτίβα, σελίδα 419, Εικόνα 2J2. Ό Κόνσταμπλ κι ό Τέρνερ στην Άγγλία άνακάλυψαν καινούρια θέματα, ό καθένας μέ τόν δικό του

τρόπο. Τό «'Ατμόπλοιο στη χιονοθύελλα», *σελίδα 493** *Εικόνα 323*, ήταν τόσο νέο ως θέμα όσο και ως τεχνοτροπία. Ο Μονέ γνώριζε τό έργο του Τέρνερ. Τό είχε δει στό Λονδίνο, όπου έμεινε κατά τή διάρκεια του Γαλλοπρωσικού πολέμου (1870-1), και του ένίσχυσε τή ν πεποίθησή του πώς οί μαγικές έντυπώσεις του φωτός και του αέρα ήταν πολύ πιο σημαντικές από τό θέμα ενός πίνακα. Εντούτοις, ένα έργο όπως ή *Εικόνα 338* που παριστάνει ένα σταθμό τρένου στό Παρίσι, θεωρήθηκε από τους κριτικούς καθαρή άναίδεια. Έδω έχουμε μίαν αληθινή «έντύπωση» από τήν καθημερινή ζωή. Τόν Μονέ δέν τόν ένδιέφερε ό σιδηροδρομικός σταθμός σάν ένας τόπος όπου άνθρωποι συναντούνται ή αποχαιρετιούνται —τόν γοήτευε τό θέαμα του φωτός όπως χυνόταν από τή γυάλινη σκεπή κι έπεφτε επάνω στά σύννεφα του ατμού, καθώς και τά σχήματα των ατμομηχανών και των βαγονιών όπως έβγαιναν μέσα από τήν ομίχλη. Δέν ύπάρχει, ωστόσο, τίποτε τυχαίο σέ αυτή τήν προσωπική μαρτυρία του ζωγράφου. Ο Μονέ ζύγιαζε τους τόνους και τά χρώματά του τόσο προσεχτικά όσο οποιοσδήποτε ζωγράφος τοπίων στό παρελθόν.

Οί ζωγράφοι τής νέας αυτής ομάδας, οί Ίμπρεσιονιστές, εφαρμόζαν τις καινοφανείς αρχές τους όχι μόνο στην τοπιογραφία, αλλά και σέ όλες τις σκηνές από τή ζωή. Η *Εικόνα 339* είναι ένα έργο του Auguste Renoir (1841-1919)» ζωγραφισμένο τό 1876, που παριστάνει ζευγάρια νά χορεύουν σ' ένα υπαίθριο κέντρο στό Παρίσι. "Όταν ό Γιάν Στέεν, *σελίδα 428*, *Εικόνα 278* παράστησε μία τέτοια στιγμή γλεντιού, έπιζήτησε νά περιγράψει διάφορους κωμικούς λαϊκούς τύπους. Ο Βαττώ, στις ονειρικές γιορτές των αριστοκρατών, *σελίδα 454*, *Εικόνα 298*, θέλησε νά αποδώσει τή διάθεση μιας ζωής ανέμελης. Στο έργο του Ρενουάρ



338

Κλώντ Μονέ
Σταθμός Σαιν-Λαζάρ,
1877

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
75,5 x «04 εκ.
Μουσείο Όρσαί.
Παρίσι



339
Πιέρ Όγκυστ
Ρενουάρ
Χορός στο Moulin de la Gauche,
1876

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
131 x 175 εκ.
Μουσείο Όρσαι,
Παρίσι

υπάρχει κάτι κι από τούς δυό. Κι αυτός παρατηρεί τή συμπεριφορά των χαρούμενων ανθρώπων και την ομορφιά τής γιορτής. Τό ενδιαφέρον του όμως βρίσκεται άλλου. Θέλει νά περιγράψει τό χαρούμενο μείγμα των ζωηρών χρωμάτων και νά μελετήσει τήν επίδραση τού ηλιακού φωτός στο πλήθος πού στροβιλίζεται. "Αν συγκρίνουμε τό έργο του μέ τήν απόδοση τής βάρκας τού Μονέ από τον Μανέ, μοιάζει ατελές σκίτσο. Μόνο τά κεφάλια μερικών μορφών στο πρώτο πλάνο είναι ζωγραφισμένα μέ κάποια λεπτομέρεια, αλλά ακόμη καί αυτά είναι φτιαγμένα μέ τον ελεύθερο τρόπο. Τά μάτια καί τό μέτωπο τής καθισμένης γυναίκας βρίσκονται στή σκιά, ενώ ό ήλιος παίζει στο στόμα καί στο πηγούνι της. Τό φόρεμά της είναι φτιαγμένο μέ άραιές πινελιές, πιο τολμηρές ακόμη κι από τις πινελιές τού Φράνς Χάλς, *σελίδα 4Π, Εικόνα 290*, ή τού Βελάσκειθ, *σελίδα 4Π, Εικόνα 290*. Αύτές όμως οι μορφές βρίσκονται στο κέντρο τής οπτικής μας εστίας. Πιο πέρα, οι μορφές αναλύονται όλο καί περισσότερο σέ ήλιακό φώς καί άέρα. Μάς θυμίζουν τον τρόπο μέ τον όποιο ό Γκουάρντι, *σελίδα 444, Εικόνα 290*, ζωντάνεψε τις μορφές των βαρκάρηδων τής Βενετίας μέ μερικές μόνο κηλίδες χρώματος. "Έναν αιώνα άργότερα, μάς είναι δύσκολο νά καταλάβουμε πώς δημιούργησαν αυτά τά έργα μιά τέτοια κατακραυγή. Αντιλαμβανόμαστε χωρίς δυσκολία πώς ό,τι φαίνεται άπλό σκίτσο δεν οφείλεται καθόλου σέ άπροσεξία,

άλλά είναι τό αποτέλεσμα μεγάλης καλλιτεχνικής σοφίας. "Αν ό Ρενουάρ είχε ζωγραφίσει κάθε λεπτομέρεια, τό έργο θά φαινόταν πληκτικό καί άψυχο. "Ένα τέτοιο δίλημμα είχαν αντιμετωπίσει οί καλλιτέχνες, όπως είδαμε, καί παλαιότερα, τόν δέκατο πέμπτο αιώνα, όταν ανακάλυψαν γιά πρώτη φορά πώς νά αποδίδουν τή φύση. Ό ίδιος ό θρίαμβος τού νατουραλισμού καί της προοπτικής είχε οδηγήσει σέ κάπως άκαμπτές καί σάν ξύλινες μορφές καί, όπως είδαμε, μόνον ή μεγαλοφυΐα τού Λεονάρντο μπόρεσε νά ξεπεράσει αυτή τή δυσκολία, αφήνοντας σκόπιμα τις μορφές νά σβήνουν σέ σκούρες σκιές —τό τέχνασμα πού λέγεται «sfumato», *σελίδες 301-302, Εικόνες 193-194*. Οί Ίμπρεσιονιστές ανακάλυψαν πώς οί σκοτεινές σκιές πού χρησιμοποιούσε ό Λεονάρντο γιά νά πλάσει τις μορφές του δέν υπάρχουν στον ήλιο καί στο ύπαιθρο, αποκλείοντας έτσι αυτή την παραδοσιακή διεξοδό. "Έπρεπε λοιπόν νά προχωρήσουν περισσότερο στό σκόπιμο θόλωμα των περιγραμμάτων άπ' όσο όλες οί προηγούμενες γενιές. Ήξεραν πώς τό ανθρώπινο μάτι είναι ένα υπέροχο όργανο. "Αν τού δώσεις τό σωστό ερέθισμα, συμπληρώνει ολόκληρη τή μορφή πού γνωρίζει πώς υπάρχει. Πρέπει όμως νά ξέρουμε πώς νά κοιτάξουμε αυτά τά έργα. Οί πρώτοι επισκέπτες των εκθέσεων τών Ίμπρεσιονιστών κολλούσαν προφανώς τή μύτη τους στό μουσαμά καί δέν έβλεπαν τίποτε, παρά μόνο ένα χάος από τυχαίες πινελιές. Γι' αυτό πίστεψαν πώς αυτοί οί ζωγράφοι ήταν τρελοί.

"Όταν βρέθηκαν μπροστά σέ έργα όπως ή *Εικόνα 340*, όπου ένας από τούς πιο παλιούς καί μεθοδικούς ύποστηρικτές τής κίνησης, ό Camille Pissarro (1830-1903), ζωντάνευε τήν «εντύπωση» ενός βουλεβάρτου στό Παρίσι μέσ στον ήλιο, αυτοί οί οργισμένοι άνθρωποι θά έλεγαν: «"Όταν περπατώ στό δρόμο, έτσι είμαι; Εξαφανίζονται μήπως τά πόδια μου, τά μάτια μου καί ή μύτη μου καί γίνονται μια άμορφη μάζα;» Καί πάλι ή γνώση τού τί «ανήκει» στόν άνθρωπο επηρέαζε τήν κρίση τους ως πρός τό τί βλέπουμε πραγματικά.

Πέρασε κάμποσος καιρός προτού νά μάθει τό κοινό ότι, γιά νά εκτιμήσει κανείς έναν ιμπρεσιονιστικό πίνακα, έπρεπε νά τόν βλέπει από μακριά, κι έτσι νά χαρεί ένα θαύμα: τά αινιγματικά κομμάτια από χρώμα ν' άποκτούν ξαφνικά νόημα καί νά ζωντανεύουν μπροστά στά μάτια του. Αυτός ήταν ό πραγματικός στόχος τών Ίμπρεσιονιστών, νά κατορθώσουν αυτό τό θαύμα, καί νά μεταθέσουν τήν εικαστική εμπειρία από τόν ζωγράφο στόν θεατή. Ή αίσθηση τής καινούριας ελευθερίας καί τής δύναμης πού είχαν αυτοί οί καλλιτέχνες θά τούς αποζημίωνε γιά τούς χλευασμούς καί τήν εχθρότητα πού συναντούσαν. Ξαφνικά ό κόσμος ολόκληρος πρόσφερε κατάλληλα θέματα στόν ζωγράφο. "Όπου ανακάλυπτε έναν όμορφο συνδυασμό τόνων, μιάν ενδιαφέρουσα συνύπαρξη χρωμάτων καί σχημάτων, ένα ευχάριστο κομμάτι από ήλιακό φώς καί χρωματιστούς ίσκιους, μπορούσε νά πάρει τήν παλέτα του καί νά μεταφέρει τήν εντύπωση στό μουσαμά. "Όλα τά παλιά σκιάχτρα, «τό σοβαρό θέμα», «ή ζυγισμένη σύνθεση», «τό σωστό σχέδιο», πήγαν στήν άκρη. Ό καλλιτέχνης ήταν υπεύθυνος μόνον άπέναντι στήν εύαισθησία του γιά τό τί ζωγράφιζε καί πώς τό ζωγράφιζε. Καθώς κοιτάζουμε τόν άγώνα τους μέσα από τό πέραςμα τού χρόνου, είναι ίσως λιγότερο εκπληκτικό πώς οί απόψεις αυτών τών νέων καλλιτεχνών βρήκαν αντίστάση, παρά τό γεγονός πώς έγιναν τόσο γρήγορα άποδε-



340
Καμίγ Πισσαρρό
*To Boulevard des
/italiens, πρωί*
μτ. τον ή/ο, 1897

Λάδι πάνω σε
μουσαμά,
73,2 x 92,1 εκ.
Έθνική
Πινακοθήκη
Τέχνης, Συλλογή
Τσεστερ Ντέλ,
Ουάσινγκτον

κτές. Γιατί όσο πικρός κι αν ήταν ο αγώνας κι όσο σκληρός για τους ίδιους τους καλλιτέχνες, ο θρίαμβος του Ιμπρεσιονισμού υπήρξε απόλυτος. Μερικοί τουλάχιστον από τους νέους αυτούς επαναστάτες, ειδικά ο Μονέ κι ο Ρενουάρ, έζησαν εύτυχώς αρκετά για να χαρούν τους καρπούς της νίκης τους και να γίνουν ξακουστοί και αξιοσέβαστοι σε όλη την Ευρώπη. Είδαν τα έργα τους να μπαίνουν στα μουσεία και τις πινακοθήκες και να γίνονται πολύτιμα αποκτήματα των πλουσίων. Αυτή η μεταμόρφωση, επιπλέον, επηρέασε μόνιμα και τους καλλιτέχνες και τους τεχνοκρίτες. Οι κριτικοί που τους είχαν περιφρονήσει αποδείχθηκε ότι είχαν κάνει πράγματι λάθος. "Αν είχαν αγοράσει τα έργα αυτά αντί να τα ειρωνεύονται, θα είχαν γίνει πλούσιοι. Η κριτική επομένως έχασε το κύρος της, και ποτέ δεν τό ξαναβρήκε. Ο αγώνας των Ιμπρεσιονιστών έγινε ο αγαπημένος μύθος όλων των πρωτοπόρων στην τέχνη. Από μιάν άποψη, αυτή η διαβόητη αποτυχία είναι τόσο σημαντική στην ιστορία της τέχνης όσο και η τελική νίκη του Ιμπρεσιονισμού.

“Ίσως να μὴν ἦταν τόσο γρήγορη καὶ ἀπόλυτη αὐτὴ ἡ νίκη, ἀν δὲν υπήρχαν δύο σύμμαχοι πού βοήθησαν τοὺς ἀνθρώπους τοῦ δέκατου ἐνατοῦ αἰῶνα νὰ δοῦν τον κόσμον μὲ μάτια διαφορετικά. Ἐνας ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς συμμάχους ἦταν

Ο#



341

Κατσουσάικα
Χοκουσάι*Το όρος Φουζ'ι
ιδωμένο πίσω
από μια στέρνα,***1835****Ξυλογραφία από τις
«Εκατό απόψεις του
όρους Φουζ'ι»,
22,6 x 15,5 εκ.**

ή φωτογραφία, που στά πρώτα της βήματα χρησιμοποιήθηκε κυρίως για πορτρέτα. Ο χρόνος της έκθεσης για τη φωτογραφία ήταν τότε πολύ μάκρος και οι άνθρωποι που φωτογραφίζονταν ήταν αναγκασμένοι να στήνονται σε μία άκαμπτη στάση για να μπορέσουν να μείνουν τόση ώρα ακίνητοι. Η φορητή φωτογραφική μηχανή και η δυνατότητα της γρήγορης στιγμιαίας φωτογραφίας εμφανίστηκαν τον ίδιο καιρό που το κοινό γνώρισε τον Ίμπρεσιονισμό. Τό στιγμιότυπο του δίδαξε τη γοητεία μιας συμπτωματικής εικόνας από μία γωνία απροσδόκητη. Η ανάπτυξη της φωτογραφίας, επιπλέον, δεν ήταν δυνατό παρά να ώθήσει τον καλλιτέχνη να προχωρήσει σε ευρύτερη διερεύνηση και πειραματισμό. Η ζωγραφική δεν είχε ανάγκη να κάνει κάτι που ένα μηχανικό μέσο μπορούσε να το κάνει καλύτερα και φτηνότερα. Στο παρελθόν, όπως είδαμε, η τέχνη της ζωγραφικής έξυπηρετούσε διάφορους χρήσιμους σκοπούς. Χρησιμοποιήθηκε για να άπαθανατίσει τη μορφή κάποιου γνωστού ανθρώπου ή την άποψη κάποιου έξοχου σπιτιού. Ο ζωγράφος ήταν κάποιος που μπορούσε να ξεπεράσει την πρόσκαιρη φύση των πραγμάτων και να διατηρήσει την όψη τους για πάντα. Δεν θα ξέραμε π.χ. πώς ήταν το ντόντο, ένα μεγάλο πουλί από τις Δυτικές Ίνδιες, αν κάποιος Όλλανδός ζωγράφος του δέκατου έβδομου αιώνα δεν άσκούσε τη δεξιότητά του απεικονίζοντας ένα δείγμα του είδους προτού αυτό εξαφανιστεί. Η φωτογραφία τον δέκατο ένατο αιώνα ήταν έτοιμη να αντικαταστήσει τις εικαστικές τέχνες· δημιούργησε έτσι ένα πρόβλημα για τον

καλλιτέχνη έξιςου σοβαρό μέ την κατάργηση των εικόνων στις εκκλησίες από τον Προτεσταντισμό, *σελίδα 374*. Πριν από την ανακάλυψη τής φωτογραφίας, κάθε άνθρωπος πού σεβόταν τον εαυτό του παράγγελλε τό πορτρέτο του τουλάχιστον μιά φορά στη ζωή του. Τώρα πιά, οί άνθρωποι δέν είχαν διάθεση νά υποστούν μιά τέτοια δοκιμασία, εκτός άν επρόκειτο νά υποχρεώσουν και νά βοηθήσουν κάποιο φίλο καλλιτέχνη. Έτσι, οί καλλιτέχνες αναγκάζονταν προοδευτικά νά διερευνήσουν χώρους όπου δέν ήταν δυνατόν νά τους ακολουθήσει ή φωτογραφία. Στην πραγματικότητα, ή μοντέρνα τέχνη δέν θά ήταν αυτό πού είναι δίχως τήν ώθηση τής φωτογραφίας.

Ο δεύτερος σύμμαχος τών Έμπρεσιονιστών στην περιπέτεια τής αναζήτησης νέων θεμάτων και νέων χρωματικών συνδυασμών ήταν τά γιαπωνέζικα έγχρωμα χαρακτηριστικά. Η τέχνη τής Ιαπωνίας έχει τις καταβολές της στην κινέζικη τέχνη, *σελίδα 155*, και διατήρησε τον ίδιο χαρακτήρα περισσότερο από χίλια χρόνια. Τον δέκατο όγδοο αιώνα, ώστόσο, ίσως μέ τήν επίδραση τών ευρωπαϊκών χαρακτηριστικών, οί Γιαπωνέζοι καλλιτέχνες απομακρύνθηκαν από τά παραδοσιακά μοτίβα τής τέχνης τής "Απω Ανατολής κι άρχισαν νά διαλέγουν θέματα από τήν καθημερινή ζωή τού λαού, γιά τις χρωματιστές ξυλογραφίες τους πού συνδύαζαν μιά εξαιρετικά τολμηρή έπινοητικότητα μέ τή μαστοριά μιας τέλειας τεχνικής. Οί ειδήμονες στην Ιαπωνία δέν έκτιμούσαν ιδιαίτερα τά φτηνά τούτα προϊόντα. Προτιμούσαν τον αύστηρό παραδοσιακό τρόπο. Όταν ή Ιαπωνία αναγκάστηκε, γύρω στο 1850, νά αναπτύξει έμπορικές σχέσεις μέ τήν Ευρώπη και τήν Άμερική, αυτά τά χαρακτηριστικά τά έβρισκαν οί Ευρωπαίοι πάμφθηνα στά μαγαζιά πού πουλούσαν τσάι, γιατί οί Γ ιαπωνέζοι τά χρησιμοποιούσαν συχνά γιά περιτύλιγμα ή γιά νά γεμίζουν τά κενά στά κιβώτια. Ο κύκλος τού Μανέ ήταν από τους πρώτους πού θαύμασαν τήν ομορφιά τους κι άρχισαν νά τά συλλέγουν μέ πάθος. Βρήκαν σ' αυτά μιά παράδοση γνήσια, πού δέν τήν είχαν παραμορφώσει οί άκαδημαϊκοί κανόνες και τά κλισέ πού οί ίδιοι προσπαθούσαν νά αποβάλουν. Τά γιαπωνέζικα χαρακτηριστικά τους βοήθησαν νά συνειδητοποιήσουν πόσες ευρωπαϊκές συμβάσεις έπιζούσαν ακόμα στην τέχνη τους δίχως νά τό ξέρουν. Οί Γ ιαπωνέζοι χαίρονταν κάθε απροσδόκητη και

342

Κιταγκάβα

Ούταμάρο

Σηκώνοντας ένα

παραθυρόφυ/ ^χ> για

να δούμε το

Īχ)/A\)δι της

δαμασκηιάς,

τέλος τής

δεκαετίας του 1790

Ξυλογραφία,

19,7 x 5^ο εκ.





πέρα από τις συμβάσεις άποψη του κόσμου. Ο μεγάλος ζωγράφος τους, ο Χοκουσάι (1760-1849), παράστησε τὸ ὅρος Φουζι σάν νά τὸ ᾿βλεπε τυχαία πίσω ἀπὸ μιά σκαλωσιά, *Εἰκόνα 341*. Ὁ Οὐταμάρο (1753-1806) δε δίσταζε νά παρουσιάσει μερικές ἀπὸ τίς μορφές του τεμαχισμένες ἀπὸ τὸ περιθώριο του χαρακτηριστικοῦ ἢ ἀπὸ μιά κουρτίνα ἀπὸ μπαμπού, *Εἰκόνα 342*. Στούς Ἱμπρεσιονιστές ἔκανε μεγάλη ἐντύπωση αὐτή ἡ τολμηρή ἀδιαφορία γιὰ ἕναν στοιχειώδη κανόνα τῆς ευρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς. Σε αὐτὸν τὸν κανόνα ἀνακάλυψαν τὸ τελευταίον κρησφύγετο τῆς παλιᾶς κυριαρχίας τῆς γνώσης πάνω στὴν ὄραση.

Ὁ ζωγράφος πού ἐπηρέασαν πὺλὸν πολὺ αὐτὲς οἱ ἀντιλήψεις ἦταν ὁ Edgar Degas (1834-19 >7). Ὁ Ντεγκά ἦταν λίγο μεγαλύτερος ἀπὸ τὸν Μονέ καὶ τὸν Ρενουάρ. Ἀνῆκε στὴ γενιά τοῦ Μανέ καί, ὅπως κι ἐκεῖνος, δὲν ἔκανε πολλή παρέα μὲ τὴν ομάδα των Ἱμπρεσιονιστῶν, ἀν καὶ συμφωνοῦσε μὲ τίς περισσότερες ἀπὸ τίς ἐπιδιώξεις τους. Τὸν Ντεγκά τὸν ἐνδιέφεραν μὲ πάθος τὸ σχέδιο κι ἡ ἀφογή τεχνική, καὶ θαύμαζε ἰδιαίτερα τὸν Ἑνγκρ. Στὰ πορτρέτα του, *Εἰκόνα 343*, ἐπιδίωκε νά προβάλλει τὴν ἐντύπωση τοῦ χώρου καὶ τὴν αἴσθησι τρισδιά-

343

Ἑνγκάρ Ντεγκά
*Ὁ Ἄνρ'ι Ντεγκά
καὶ ἡ ἀνιψιὸς του
ἢ Λονκία,*
1876

*Λάδι πάνω σε
μουσαμά,*
99,8 χ Π 9,9 ἐκ.
Ἰνστιτούτο Τέχνης,
Σικάγο

στατων μορφών, όπως φαίνονται από τις πιο απροσδόκητες οπτικές γωνίες. Γι' αυτό διάλεγε τὰ θέματά του από τον κόσμο του μπαλέτου και όχι από τὸ ὑπαιθρο. Παρακολουθώντας τις πρόβες του μπαλέτου, ὁ Ντεγκά είχε την ευκαιρία νὰ βλέπει σώματα ἀπ' ὅλες τις πλευρές, στις πιο ποικίλες στάσεις. Κοιτάζοντας τη σκηνή ἀπὸ ψηλά, ἐβλεπε τις μπαλαρίνες νὰ χορεύουν ἢ νὰ ξεκουράζονται, καὶ μελετοῦσε την περίπλοκη προοπτική καὶ τὴν ἐπίδραση τοῦ σκηνικοῦ φωτισμοῦ στο πλάσιμο τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς. Ἡ *Εικόνα \$44* εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ σχέδια τοῦ Ντεγκά μετὰ τὴν τεχνική τοῦ παστέλ. Ἡ διάταξη δὲν θὰ μπορούσε νὰ εἶναι πὶὸ συμπτωματική. Μερικὼν χορευτριῶν βλέπουμε μόνο τὰ πόδια, μερικὼν ἄλλων μόνο τὸ σῶμα. Μιὰ φιγούρα μονάχα παρουσιάζεται ολόκληρη, καὶ αὐτὴ σὲ μιὰ στάση περίπλοκη, πού δύσκολα μπορούμε νὰ τὴν ξεδιαλύνουμε. Τὴ βλέπουμε ἀπὸ ψηλά, μετὰ τὸ κεφάλι σκυμμένο, τὸ ἀριστερὸ χερὶ νὰ κρατᾷ τον ἀστράγαλο, σὲ μιὰ στάση ἡθελημένης ἀνάπαυσης. Τὰ ἔργα τοῦ Ντεγκά δὲν ἔχουν ὑπόθεση. Δὲν τον ἐνδιέφεραν οἱ χορεύτριες ἐπειδὴ ἦταν ὁμορφα κορίτσια. Τον ἀφηναν ἀδιάφορο οἱ ἀλλαγές στὴ διάθεσή τους. Τις κοίταζε μετὰ τὴν ἀπαθὴ ἀντικειμενικότητα μετὰ τὴν ὁποία οἱ Ἰμπρεσιονιστὲς κοίταζαν τὸ τοπίο γύρω τους. Εκείνο πού τον ἐνδιέφερε ἦταν ἡ ἀλληλεπίδραση τοῦ φωτός καὶ τῆς σκιάς πάνω στὴν ἀνθρώπινη μορφή καὶ ὁ τρόπος μετὰ τον ὅποιο θὰ μπορούσε νὰ δώσει τὴν αἴσθηση τῆς κίνησης ἢ τοῦ χώρου. Ἀπέδειξε στον ἀκαδημαϊκὸ κόσμο πὼς οἱ ἀρχές τῶν νέων καλλιτεχνῶν δὲν ἦταν καθόλου ἀντίθετες μετὰ τὸ καλὸ σχέδιο, ἀπεναντίας μάλιστα ἔθεταν καινούρια προβλήματα, πού μόνον ὁ τέλειος μάστορας θὰ μπορούσε νὰ τὰ λύσει.

344

Ἐντγκάρ Ντεγκά

*Περὶ μένοντας
τὸ σύνθημα.*

1879

Παστέλ πάνω σὲ
χαρτί,

99-8 X 119-9 εκ

Ἰδιωτικὴ συλλογή





345

Αύγουστος Ροντέν
Ό γλύπτης Ζυλ
Νταλού,
1883

Ώρειχάλκος, ύψος
52,6 εκ.
Μουσείο Ροντέν,
Παρίσι

346

Αύγουστος Ροντέν
7ο χέρι τού θεού,
περ. 1898

Μάρμαρο, ύψος
92,9 εκ.
Μουσείο Ροντέν,
Παρίσι

Οι βασικές αρχές τής νέας κίνησης βρήκαν τήν πλήρη έκφρασή τους μόνο στη ζωγραφική, και ή γλυπτική όμως πήρε γρήγορα μέρος στη μάχη γύρω από τόν «μοντερνισμό». Ό μεγάλος Γάλλος γλύπτης Auguste Rodin (1840-1917) γεννήθηκε τήν ίδια χρονιά μέ τόν Μονέ. Όντας ένθερμος μελετητής τής κλασικής γλυπτικής και τού Μιχαηλάγγελου, δέν θά έπρεπε νά βρίσκεται σε βασική αντίθεση μέ τήν παραδοσιακή τέχνη. Πράγματι, ό Ροντέν δέν άργησε νά άναγνωριστεί, και ή φήμη του ήταν ισάξια, αν όχι μεγαλύτερη, άπό τη φήμη κάθε άλλου καλλιτέχνη τού καιρού του. Άλλά και τά δικά του έργα υπήρξαν αντικείμενα βίαιων αντιθέσεων ανάμεσα στους τεχνοκρίτες, και συχνά τά τοποθετούσαν στην ίδια κατηγορία μέ τά έργα των έπαναστατών τού Ιμπρεσιονισμού. Θά καταλάβουμε τό λόγο κοιτάζοντας μιá προτομή του, *Εικόνα 345*- "Όπως οί Ιμπρεσιονιστές, έτσι και ό Ροντέν περιφρονούσε τό φινιρισμένο τελείωμα. "Όπως κι εκείνοι, προτιμούσε νά αφήνει ελεύθερη τή φαντασία τού θεατή. Κάποτε μάλιστα άφηνε ένα κομμάτι μάρμαρο ή πέτρα άκατέργαστο, γιά νά δώσει τήν εντύπωση πώς ή μορφή μόλις άναδυόταν άπό τό ύλικό κι έπαιρνε



σχήμα. Για τόν κοινό άνθρωπο, αυτά έμοιαζαν μέ άδικαιολόγητη έκκεντρικότητα, γιά να μήν πούμε μέ σκέτη τεμπελιά. Οί άντιρρήσεις ήταν παρόμοιες μέ κείνες πού είχαν διατυπωθεί γιά τό έργο του Τιντορέττο, *σελίδα 37*. Για τό κοινό, καλλιτεχνική τελειότητα σήμαινε άκόμη πώς όλα έπρεπε νά είναι ταχτικά καί τελειωμένα. Άψηφώντας αυτές τις ευτελείς συμβάσεις γιά νά έκφράσει τό όραμά του γιά τή θεία πράξη τής Δημιουργίας, *Εικόνα 346*, ό Ροντέν επέβαλε εκείνο πού ό Ρέμπραντ είχε διεκδικήσει ως άναφαίρετο δικαίωμα, *σελίδα 422* —νά θεωρεί πώς ένα έργο τέλειωσε όταν ό ίδιος είχε έκπληρώσει τον καλλιτεχνικό του στόχο. Εφόσον κανένας δέν μπορούσε νά υποστηρίξει πώς ή μέθοδος πού διάλεξε οφειλόταν στην άμάθεια, ή έπιρροή του βοήθησε πολύ στην προετοιμασία του δρόμου γιά τή ν παραδοχή του Ίμπρεσιονισμού πέρα από τον στενό κύκλο των Γ άλλων θαυμαστών του.

Καλλιτέχνες άπ' όλο τον κόσμο γνώρισαν τον Ίμπρεσιονισμό στο Παρίσι καί πήραν μαζί τους σ' άλλα μέρη τις νέες άνακαλύψεις, καί μαζί τή νέα θέση του καλλιτέχνη-έπαναστάτη ένάντια στην προκατάληψη καί στή συμβατικότητα του άστικού κόσμου. Ένας από τους πιο σημαντικούς άποστόλους του νέου εύαγγελίου έξω από τή Γαλλία ήταν ό Άμερικανός James Abbott McNeill Whistler (1834-1903). Ό Ουίςλερ είχε πάρει μέρος στην πρώτη μάχη τής νέας κίνησης· είχε έκθέσει μαζί μέ τον Μανέ στο «Σαλόνι των Άπορριφθέντων» τό 1863 κι άγαπούσε τά γιαπωνέζικα χαρακτικά όσο οί συνάδελφοί του στή Γ αλλία. Δέν ήταν Τμπρεσιονιστής μέ τήν άυστηρή έννοια του όρου, όπως δέν ήταν ό Ντεγκά ή ό Ροντέν, άφού νοιαζόταν πιο πολύ γιά τή δημιουργία λεπτεπίλεπτων σχηματισμών παρά γιά τά έφέ του φωτός καί του χρώματος. Έκείνο πού τόν συνέδεε μέ τους Γ άλλους ζωγράφους ήταν ή περιφρόνησή του άπέναντι στο ένδιαφέρον πού έδειχνε τό κοινό γιά τή συναισθηματική άνεκδοτολογία. Έπέμενε πώς στή ζωγραφική, σημασία δέν είχε τό θέμα, αλλά ό τρόπος μέ τόν όποιο μεταφράζεται σέ χρώματα καί φόρμες. Ένα από τά πιο δημοφιλή έργα του Ουίςλερ, ίσως ένα από τά δημοφιλέστερα έργα πού έγιναν ποτέ, είναι ή προσωπογραφία τής μητέρας του, *Εικόνα 347*. Είναι χαρακτηριστικό πώς όταν τήν εξέθεσε τό 1872, ό Ουίςλερ τής είχε δώσει τόν τίτλο «Σύνθεση σέ γκριζο καί μαύρο». Τόν άπωθούσε κάθε συσχέτιση μέ «φιλολογική» πρόθεση ή συναισθηματισμό. Έντούτοις, ή άρμονία σχημάτων καί χρωμάτων πού έπιδίωξε δέν άποτελεί στην ουσία άντίφαση μέ τή συγκινησιακή φύση του θέματος. Τό προσεχτικό ζύγισμα απλών σχημάτων δίνει στην εικόνα τόν ήρεμο χαρακτήρα της, καί οί χαμηλόφωνοι τόνοι του γκριζου καί του μαύρου, πού κλιμακώνονται άπό τά μαλλιά καί τό φόρεμα τής γυναίκας στον τοίχο καί τό περιβάλλον, τονίζουν τήν έκφραση τής έγκαρτέρησης καί τής μοναξιάς, πού κάνει τό έργο άγαπητό στον πολύ κόσμο. Μάς φαίνεται περίεργο πού ό ζωγράφος αυτής τής ευαίσθητης καί άβρής εικόνας ήταν πασίγνωστος γιά τό προκλητικό του φέρεσιμο καί τήν έπίδοσή του «στην εύγενική τέχνη νά κάνει έχθρούς», όπως έλεγε. Είχε έγκατασταθεί στο Αονδίνο καί αισθανόταν ότι προορισμός του ήταν ν' άγωνιστεί σχεδόν μόνος γιά τή μοντέρνα τέχνη. Η συνήθειά του νά βάζει στα έργα του τίτλους πού τό κοινό τους θεωρούσε έκκεντρικούς, ή περιφρόνησή του γιά τόν άκαδημαϊσμό εξόργισαν εναντίον του τόν John Ruskin

347

Τζέιμς Άμποτ
ΜακΝήλ Ουίςλερ
*Διάταξη σέ γκριζο
καί μαύρο:
προσωπογραφία τής
μητέρας του
κα/όατέχνη,*
1871

Λάδι πάνω σέ
μονσαμά,
144 x 102 εκ.
Μουσείο Όρσαι,
Παρίσι





348

Τζέιμς "Άμπτοτ
ΜακΝήλ Ουίςλερ
*Νυχτερινό σε μπλε
και άσημί: ή παλιά
Γέφυρα του
Μπάττερση,*
περ. 1872-75

Λάδι πάνω σέ
μονσαμά,
67,9 X 5^ο» 8 εκ.
Τέτ Γκάλερν,
Λονδίνο

(1819-19^{οο})» τον μεγάλο τεχνοκρίτη που είχε υποστηρίξει τον Τέρνερ και τούς Προραφαλίτες. Τό 1877» ό Ουίςλερ εξέθεσε μιά σειρά από συνθέσεις μέ για-
πωνέζικη τεχνοτροπία που τις ονόμασε «Νυχτερινά», *Εικόνα 34\$'* ή τιμή της
καθεμιάς ήταν 200 γκινέες. Ό Ράσκιν έγραψε: «Ποτέ δέν περίμενα πώς ένας
ξιπασμένος θά είχε τό θράσος νά ζητήσει διακόσιες γκινέες έπειδή έριξε έναν
κουβά χρώμα στά μούτρα του κοινού». Ό Ουίςλερ κίνησε έναντιον του αγωγή
γιά λίβελο, καί ή δίκη, γιά μιά ακόμη φορά, πρόβαλε τό βαθύ χάσμα ανάμεσα
στις ιδέες του καλλιτέχνη καί τις προκαταλήψεις του κοινού. Τό θέμα του
«φινιρίσματος» συζητήθηκε στο δικαστήριο, καί ό Ουίςλερ ρωτήθηκε στην
αντιπαράσταση άν είχε ζητήσει τό μεγάλο έκεϊνο ποσό «γιά δύο ήμερων δου-
λειά». «"Όχι», απάντησε- «τό ζήτησα γιά τή γνώση μιας ολόκληρης ζωής.»

Είναι περίεργο πόσα κοινά σημεία είχαν οι αντίδικοι σέ αυτή τήν άτυχή
δίκη. Καί οι δυο πλευρές ήταν βαθιά άνικανοποίητες μέ τήν άθλιότητα του
γύρω τους κόσμου. Άλλά ένώ ό Ράσκιν, που ήταν μεγαλύτερος, είχε τήν έλπίδα
πώς θά μπορούσε νά έμφυσήσει στους συμπατριώτες του μιά βαθύτερη αίσθηση
τής ομορφιάς άποτεινόμενος στο αίσθημα ήθικής τής έποχής, ό Ουίςλερ έγινε
μορφή ήγετική στην «αισθητική κίνηση», όπως τήν έλεγαν τότε, που υποστή-
ριζε πώς ή καλλιτεχνική ευαισθησία είναι τό μόνο πράγμα στη ζωή που άξίζει
νά τό παίρνει ό άνθρωπος στά σοβαρά. Κι οι δυο άπόψεις απέκτησαν μεγαλύ-
τερη σημασία καθώς ό δέκατος ένατος αιώνας έφτανε στο τέλος του.

Ό ζωγράφος που
άπορρίφθηκε
άναφωνά: «Τέτοιο
έργο κώ τό έκαναν
πέρα, οι άξεστοι!»,
1859

Λιθογραφία του
Όνορέ Ντωμιέ,
22,1 X 27,2 εκ.



ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΝΕΑ ΠΡΟΤΥΠΑ

Τέλος τον δέκατου 'ένατου αιώνα

Επιφανειακά, τó τέλος του δέκατου ένατου αιώνα ήταν μια εποχή μεγάλης ευημερίας, ίσως και μακαριότητας. Οί καλλιτέχνες όμως και οί συγγραφείς πού αισθάνονταν ότι έμεναν στό περιθώριο, ήταν όλο και πío δυσαρέστημένοι μέ τις έπιδιώξεις και τις μεθόδους τής τέχνης πού άρεσε στό κοινό. Ή άρχιτεκτονική τούς πρόσφερε τόν πío πρόχειρο στόχο γιά τις επιθέσεις τους. Τó χτίσιμο είχε καταντήσει κενή ρουτίνα. Όπως είδαμε, οί πολυκατοικίες, τά έργοστάσια και τά δημόσια κτίρια των πόλεων πού έπεκτείνονταν μέ ίλιγγιώδη ταχύτητα ήταν ένα κράμα ρυθμών πού δέν είχε καμιά σχέση μέ τή λειτουργία τού κτιρίου. Συχνά έμοιαζε σάν νά είχαν πρώτα χτίσει οί μηχανικοί ένα κτίριο πού εξυπηρετούσε τις ανάγκες τής χρήσης του και μετά νά κολλούσαν στην πρόσοψη λίγη «Τέχνη», μέ τή μορφή διακόσμησης πού άντέγραφαν από βιβλία μέ τύπους ιστορικών ρυθμών. Είναι περίεργο πώς επί τόσα χρόνια δέν είχαν άντιδράσει σέ αυτή τή διαδικασία οί περισσότεροι αρχιτέκτονες. Τό κοινό ζητούσε τις κολόνες, τις παραστάδες, τά γείσα και τις διακοσμήσεις, κι οί άρχιτέκτονες τού τά έφτιαχναν. Προς τó τέλος όμως τού αιώνα, όλο και πío πολλοί άνθρωποι άρχισαν νά καταλαβαίνουν πόσο παράλογη ήταν αυτή ή μόδα. Ειδικά στην Ήγγλία, κριτικοί και καλλιτέχνες άνησυχούσαν γιατί παρήκμαζε ή παράδοση τής δουλειάς τού χειριού έξαιτίας τής Βιομηχανικής Επανάστασης, και σιχαίνονταν τή φτηνή και φανταχτερή μηχανική άπομίμηση διακοσμητικών στοιχείων πού κάποτε είχαν και νόημα και εύγένεια. Άνθρωποι όπως ό Ράσκιν κι ό Ουίλλιαμ Μόρρις ονειρεύονταν μιάν ολοκληρωτική μεταρρύθμιση τής τέχνης και τής χειροτεχνίας και τήν άντικατάσταση τής φτηνής μαζικής παραγωγής από εύσυνείδητη ανθρώπινη δουλειά τού χειριού. Ή επιρροή τών ιδεών τους ήταν μεγάλη, έστω κι άν τά άπλά, χειροποίητα πράγματα, πού πρότειναν, άποδείχτηκαν τελικά ή μεγαλύτερη πολυτέλεια. Ή προπαγάνδα τους δέν μπορούσε βέβαια νά καταργήσει τή μαζική βιομηχανική παραγωγή, βοήθησε όμως νά συνειδητοποιήσουν οί άνθρωποι τά προβλήματα πού είχε δημιουργήσει, και νά διαδοθεί ή προτίμηση γιά τó γνήσιο, τó άπλό και τó χειροποίητο.

Ό Ράσκιν κι ό Μόρρις έλπιζαν άκόμη πώς ή άνανέωση τής τέχνης θά γινόταν μέ επιστροφή στις συνθήκες τού Μεσαίωνα. "Άλλοι όμως καλλιτέχνες καταλάβαιναν πώς αυτό ήταν ούτοπία. Ονειρεύονταν μιá «Νέα τέχνη», βασισμένη σέ μιá καινούρια αίσθηση τού σχεδίου και τών δυνατοτήτων τών έγγενών σέ κάθε ύλικό. Αυτό τó λάβαρο μιας τέχνης νέας ή *Art Nouvelle* ύψώθηκε τή δεκαετία τού 1890. Οί άρχιτέκτονες πειραματιζόνταν μέ νέα υλικά

καί νέους τύπους διακόσμησης. Οί ελληνικοί ρυθμοί είχαν τις ρίζες τους σε πρωτόγονες ξύλινες δομές, *σελίδα 77*» καί είχαν αποτελέσει την καθιερωμένη βάση της αρχιτεκτονικής διακόσμησης από την εποχή της 'Αναγέννησης, *σελίδες 224. 250*. Δέν ήταν λοιπόν καιρός ή νέα αρχιτεκτονική από σίδηρο καί γυαλί, πού είχε καθιερωθεί χωρίς σχεδόν νά γίνει αντιληπτό με τούς σταθμούς των σιδηροδρόμων, *σελίδα 520*, καί τά βιομηχανικά κτίρια, νά αποκτήσει ένα δικό της διακοσμητικό ύφος; Καί, αφού ή δυτική παράδοση ήταν τόσο δεμένη με τις παλιές μεθόδους της οικοδομής, μήπως θά μπορούσε ή 'Ανατολή νά προσφέρει καινούρια πρότυπα καί νέες ιδέες;

"Ετσι θά σκεφτόταν ό Βέλγος αρχιτέκτονας Victor Horta (1861-1947)» πού τά σχέδιά του βρήκαν αμέσως απήχηση. Ό Χόρτα είχε μάθει από τούς Ιάπωνες ν' αφηφά τή συμμετρία καί νά δίνει έμφαση στις γενναϊόδωρες καμπύλες τής ανατολίτικης τέχνης, *σελίδα 148*. Δέν ήταν όμως απλός μιμητής. Μεταμόρφωσε τις καμπύλες σε σιδερένιες δομές, πού εξυπηρετούσαν τις απαιτήσεις τής εποχής, *Εικόνα 349*. Γιά πρώτη φορά από τον καιρό του Μπρουνελ-λέσκι, ή Ευρώπη απέκτησε ένα απόλυτα νέο αρχιτεκτονικό στυλ. Καί φυσικά, αυτές οι καινοτομίες ταυτίστηκαν με τήν 'Αρ Νουβώ.

Γιατί αυτή ή αμνηχανία στο θέμα του «στυλ» καί ή έλπίδα πώς ή 'Ιαπωνία θά βοηθούσε τήν Ευρώπη νά ξεπεράσει τό άδιέξοδο της, δέν περιορίζονταν μόνο στην άρχιτεκτονική, αλλά ή άβεβαιότητα κι ή έλλειψη ενθουσιασμού γιά τά επιτεύγματα τής ζωγραφικής του δέκατου ένατου αιώνα, πού κατείχε τούς νέους καλλιτέχνες, εξηγούνται δυσκολότερα. Είναι όμως σημαντικό νά καταλάβουμε τά βαθύτερα αίτια τους, επειδή από αυτή τήν αίσθηση γεννήθηκαν οι διάφορες κινήσεις πού τώρα τις λένε συνήθως Μοντέρνα Τέχνη. Μερικοί μπορεί νά θεωρούν τούς 'Ιμπρεσιονιστές τούς πρώτους «μοντέρνους καλλιτέχνες», επειδή άψήφησαν ορισμένους κανόνες ζωγραφικής πού δίδασκαν οι άκαδημίες. Καλό είναι όμως νά θυμόμαστε ότι οι 'Ιμπρεσιονιστές δέν ήταν διαφορετικοί ως προς τις επιδιώξεις τους από τις παραδόσεις τής τέχνης πού είχαν αναπτυχθεί από τήν εποχή πού ή 'Αναγέννηση ανακάλυψε τή φύση. "Ηθελαν κι αυτοί νά ζωγραφίζουν τή φύση όπως τή βλέπουμε, καί ή αντίδικία τους με τούς συντηρητικούς συναδέλφους τους δέν άφορούσε τόσο πολύ τό στόχο, όσο τά μέσα με τά όποια θά τόν πετύχαιναν. Με τή διερεύνηση τής ανταύγειας του χρώματος, με τά πειράματά τους γύρω στην έλεύθερη πινελιά, γύρευαν νά δημιουργήσουν μιá ακόμη τελειότερη άντιγραφή τής οπτικής έντύπωσης. Μόνο με τόν 'Ιμπρεσιονισμό, πράγματι, είχε έπιτευχθεί ή απόλυτη κατάκτηση τής φύσης: ό,τι έβλεπε τό μάτι του ζωγράφου μπορούσε νά γίνει θέμα πίνακα, κι έτσι ό πραγματικός κόσμος σέ όλες τις όψεις του έγινε αντικείμενο άξιο μελέτης γιά τόν καλλιτέχνη. "Ισως αυτός ακριβώς ό πλήρης θρίαμβος των μεθόδων τους έκανε μερικούς καλλιτέχνες νά διστάσουν νά τις παραδεχτούν. "Εμοιαζε, γιά μιá στιγμή, σάν όλα τά προβλήματα μιας τέχνης, πού σκοπό της είχε νά μιμηθεί τήν οπτική έντύπωση, νά είχαν λυθεί καί σάν νά μήν υπήρχε πιά λόγος νά επιμένουν περισσότερο στην έπίδιωξη αυτών των στόχων.

Ξέρουμε όμως πώς στην τέχνη, μόλις λυθεί ένα πρόβλημα ξεφυτρώνουν πλήθος άλλα. Ό πρώτος ίσως πού είχε σαφή αίσθηση αυτών των προβλημάτων

349

Βίκτωρ Χόρτα
Κλαμακοστάσιο του
Μεγάρου Τασσέλ,
οδός Paul-Émile
Janson, Βρυξέλλες,
1893

Στίτι 'Αρ Νουβώ



ήταν ένας ζωγράφος που ανήκε στην ίδια γενιά με τους Ίμπρεσιονιστές: ο Paul Cézanne (1839-1906), επτά μόλις χρόνια νεότερος από τον Μανέ και δυο χρόνια μεγαλύτερος από τον Ρενουάρ. Στά νιάτα του, ο Σεζάν είχε πάρει μέρος στις εκθέσεις των Ίμπρεσιονιστών, αηδίασε όμως τόσο τον τρόπο με τον οποίο τις υποδέχτηκαν οι κριτικοί και το κοινό, ώστε αποσύρθηκε στην ιδιαίτερη πατρίδα του, το Αϊξ-άν-Προβάνς, όπου άφοσιώθηκε ανενόχλητος, μακριά από το θόρυβο και τις διαμάχες των κριτικών, στα προβλήματα της τέχνης του. Ήταν οικονομικά ανεξάρτητος, άνθρωπος με στρωτή, απλή ζωή, και δεν του ήταν απαραίτητο να βρίσκει αγοραστές για τα έργα του. Μπορούσε λοιπόν να αφιερώσει όλη του τη ζωή στη λύση των καλλιτεχνικών προβλημάτων που τον απασχολούσαν και ν' αντιμετωπίσει τη δουλειά του με τὰ πιο απαιτητικά κριτήρια. Φαινομενικά έζησε μιὰ ζωή γαλήνια και ανέμελη, τὸν κατείχε όμως μόνιμα τὸ πάθος τῆς καλλιτεχνικῆς τελειότητας, γιὰ τὸ ὁποῖο αγωνίστηκε σε ὅλη του τὴ ζωή. Δεν τοῦ ἄρεσαν οἱ θεωρητικὲς κουβέντες, ὅταν ὅμως απέκτησε ἕναν μικρὸ κύκλο θαυμαστῶν, προσπαθοῦσε καμιά φορὰ νὰ τοὺς ἐξηγήσει μὲ λίγα λόγια τί ἐπιδίωκε. Μιὰ ἀπὸ τις παρατηρήσεις του ἦταν ὅτι ἤθελε νὰ ζωγραφίσει τὸν Πουσσέν «ἐκ τοῦ φυσικοῦ». Ἦθελε νὰ πει, δηλαδή, πὼς οἱ κλασικοὶ ζωγράφοι ὅπως ὁ Πουσσέν εἶχαν φτάσει σε μιὰ θαυμαστὴ ἰσορροπία καὶ τελειότητα στὸ ἔργο τους. Ἐνας πίνακας ὅπως τὸ «Et in Arcadia ego» τοῦ Πουσσέν, *σε/ίδια 395, Εἰκόνα 254** εἶχε ἕναν ὑπέροχο ἁρμονικὸ ρυθμὸ, ὅπου τὸ ἕνα σχῆμα μοιάζει νὰ ἀντιστοιχεῖ τέλεια μὲ τ' ἄλλα. Ἐχουμε τὴν αἴσθηση πὼς τὸ καθετὶ βρίσκεται στὴ θέση του καὶ πὼς τίποτε δὲν εἶναι τυχαῖο ἢ ἀόριστο. Ἡ κάθε μορφή προβάλλεται καθαρά καὶ τὴν ἀντιλαμβανόμαστε σὰν ἕνα σῶμα στέρεο, συγκεκριμένο. Ὁλόκληρη ἡ σύνθεση ἔχει μιὰ φυσικὴ ἀπλότητα ποὺ φαίνεται ἀναπauτική καὶ ἡρεμῇ. Ὁ Σεζάν ἀπέβλεπε σὲ μιὰ τέχνη ποὺ θὰ εἶχε κάτι ἀπὸ αὐτὸ τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴ γαλήνη. Δὲν πίστευε ὅμως πὼς θὰ μπορούσε πιά νὰ ἐπιτύχει αὐτὲς τις ιδιότητες μὲ τις μεθόδους τοῦ Πουσσέν. Οἱ παλαιοὶ δάσκαλοι ἔφτασαν τελικὰ σ' ἐκείνη τὴν ἰσορροπία καὶ τὴ στερεότητα θυσιάζοντας ἄλλα πράγματα. Δὲν ἐνιωθάν τὴν υποχρέωση νὰ σεβαστοῦν τὴ φύση ὅπως τὴν ἐβλεπαν. Οἱ εἰκόνες τους εἶναι μάλλον διαρθρώσεις σχημάτων ποὺ εἶχαν μάθει ἀπὸ τὴ μελέτῃ τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος. Ἀκόμη καὶ τὴν αἴσθηση τοῦ χώρου καὶ τοῦ συγκεκριμένου τὴν ἐπιτύχαιναν ἐφαρμόζοντας καθορισμένους παραδοσιακοὺς κανόνες καὶ ὄχι ἀντιμετωπίζοντας τὸ κάθε ἀντικείμενο μὲ νὸς μάτι. Ὁ Σεζάν συμφωνοῦσε μὲ τοὺς Ίμπρεσιονιστὲς φίλους του πὼς οἱ μέθοδοι αὐτῆς ἀκαδημαϊκῆς τέχνης ἦταν ἀντίθετες μὲ τὴ φύση. Θαύμαζε τις νῆες ἀνακαλύψεις στὸ χῶρο τοῦ χρώματος καὶ τῆς διάπλασης τῶν μορφῶν. Καὶ ὁ ἴδιος ἤθελε νὰ ὑποταχθεῖ στις ἐντυπώσεις του, νὰ ζωγραφίσει τὰ σχήματα καὶ τὰ χρώματα ποὺ ἐβλεπε, ὄχι ἐκεῖνα ποὺ ἤξερε ἢ ποὺ τοῦ εἶχαν διδάξει. Δὲν ἦταν ὅμως ικανοποιημένος μὲ τὴν κατεῦθυνση ποὺ εἶχε πάρει ἡ ζωγραφικὴ. Οἱ Ίμπρεσιονιστὲς ἦταν γνήσιοι τεχνίτες ὅταν ζωγράφιζαν τὴ «φύση». Ἀλλὰ ἦταν αὐτὸ ἄρκετό; Ποῦ βρισκόταν ἐκείνη ἡ προσήλωση στὴν ἁρμονικὴ σύνθεση, ἡ ἐπίτευξη τῆς ἀπλότητος τῶν ὀγκῶν καὶ τῆς τέλει ἰσορροπίας ποὺ ξεχώριζαν τὰ μεγάλα ἔργα στὸ παρελθόν; Ὁ στόχος ἦταν νὰ ζωγραφίσει κανένας «ἐκ τοῦ φυσικοῦ», νὰ χρησιμοποιήσει τις ἀνακαλύψεις τῶν Ίμπρεσιονιστῶν ἀλλὰ καὶ

να ξαναβρεί την αίσθηση της τάξης και της αναγκαιότητας που χαρακτήριζε την τέχνη του Πουσσέν.

Τό πρόβλημα καθεαυτό δέν ήταν καινούριο μέσα στην πορεία της τέχνης. "Όπως θυμόμαστε, η κατάκτηση της φύσης και η επινόηση της προοπτικής τό Quattrocento στην Ίταλία είχαν άπειλήσει τή διαύγεια της διάταξης που παρούσαζε η μεσαιωνική τέχνη, δημιουργώντας ένα πρόβλημα που μόνον η γενιά του Ραφαήλ είχε κατορθώσει νά λύσει, *σελίδες 262, 319*. Τό ίδιο θέμα έπαναλαμβάνόταν τώρα σέ άλλο επίπεδο. Ή διάλυση των στέρεων περιγραμμάτων στό τρεμάμενο φως και η ανακάλυψη της χρωματιστής σκιάς από τούς Ίμπρεσιονιστές είχαν θέσει πάλι ενα νέο πρόβλημα: πώς θά μπορούσαν νά διασωθούν αυτά τά επιτεύγματα χωρίς νά χαθούν η διαύγεια και η τάξη; Πιό άπλά: τά έργα των Ίμπρεσιονιστών είχαν τήν τάση νά είναι εκθαμβωτικά αλλά και άκατάστατα. Ό Σεζάν άπεχθανόταν τήν άκαταστασία και τή σύγχυση. Δέν ήθελε όμως νά ξαναγυρίσει στις άκαδημαϊκές συμβάσεις του σχεδίου και της φωτοσκίασης για νά δημιουργεί τήν ψευδαίσθηση του όγκου, ούτε νά υιοθετήσει τή μέθοδο του «διαμορφωμένου» τοπίου για νά πετύχει τήν άρμονία στα έργα του. Τό θέμα της σωστής χρήσης του χρώματος ήταν άκόμα πιό επείγον πρόβλημα. Ό Σεζάν είχε πάθος για τά δυνατά, έντονα χρώματα, όπως είχε πάθος και για τή διαυγή σύνθεση. Οί καλλιτέχνες του Μεσαίωνα, όπως είδαμε, *σελίδες 181-3*, είχαν κατορθώσει νά ικανοποιήσουν τήν ίδια αυτή επιθυμία ελεύθερα, επειδή δέν ήταν αναγκασμένοι νά σέβονται τήν άληθινή όψη των πραγμάτων. "Όταν όμως η τέχνη ξαναγύρισε στην παρατήρηση της φύσης, τ' άγνά και λαμπερά χρώματα των γυάλινων βιτρώ και των μικρογραφιών στα κείμενα του Μεσαίωνα υποχώρησαν, και υπερίσχυσαν οί άπαλές συνθέσεις των τόνων μέ τις όποιες οί μεγαλύτεροι από τούς Βενετσιάνους, *σελίδα 326*, και τούς Όλλανδούς ζωγράφους, *σελίδα 424*, μπόρεσαν νά δώσουν τήν έντύπωση του φωτός και της ατμόσφαιρας. Οί Ίμπρεσιονιστές δέν ανακάτευαν πιά τά χρώματα στην παλέτα, αλλά τά έβαζαν χωριστά στό μουςαμά, μικρές σταγόνες και πιτσιλιές, για ν' αποδώσουν τις τρεμουλιαστές ανταύγειες του άνοιχτού χώρου. Οί εικόνες τους είχαν πολύ πιό ζωηρούς τόνους από τις παλαιότερες, τό άποτέλεσμα όμως δέν ικανοποιούσε άπολύτως τόν Σεζάν. Έκείνος ήθελε ν' αποδώσει τούς πλούσιους άδιάσπαστους τόνους της φύσης κάτω από τόν ούρανό του Νότου, θεωρούσε όμως πώς η άπλή έπιστροφή στη χρήση των άγνων βασικών χρωμάτων σέ μεγάλη έκταση άπειλούσε τήν ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Οί εικόνες που ζωγραφίζονται μέ αυτό τόν τρόπο μοιάζουν επίπεδες και δέν κατορθώνουν νά δώσουν τήν έντύπωση του βάθους. Έτσι ό Σεζάν έμοιαζε παγιδευμένος μέσα σέ κάθε είδους αντιφάσεις. Ή επιθυμία του νά μείνει άπόλυτα πιστός στις έντυπώσεις των αισθήσεων του μπροστά στη φύση φαινόταν νά μάχεται τήν πρόθεσή του νά μετατρέψει —όπως έλεγε— τόν «Ίμπρεσιονισμό σέ κάτι πιό στέρεο και άνθεκτικό, όπως είναι η τέχνη των μουσείων». Γι' αυτό τό λόγο έπεφτε συχνά στην άπελπισία, γι' αυτό δούλευε σάν σκλάβος, και ποτέ δέν έπαψε νά πειραματίζεται. Τό θαύμα ήταν όπι πέτυχε, όπι κατόρθωσε τό φαινομενικά άνέφικτο στη ζωγραφική του. "Αν η τέχνη ήταν θέμα υπολογισμού, δέν θά μπορούσε νά τό καταφέρει - αλλά βέβαια δέν είναι. Αυτό τό θέμα της ισορρο-



πίας και τής αρμονίας πού τόσο απασχολεί τούς καλλιτέχνες, δεν είναι τό ίδιο μέ τό θέμα τής ισορροπίας των μηχανών. Ξαφνικά «συμβαίνει», καί κανένας δεν ξέρει απόλυτα πώς καί γιατί. Πολλά γράφτηκαν γιά τό μυστικό τής τέχνης τού Σεζάν. Δόθηκαν πολλές εξηγήσεις γιά τό τί επιδίωκε καί τό τί πέτυχε. Άλλά αὐτές οἱ εξηγήσεις παραμένουν ὠμές, καί κάποτε ἀντιφάσκουν ἡ μιά μέ τήν ἄλλη. Ἔστω ὅμως καί ἂν μάς ενοχλοῦν οἱ θεωρίες, ὑπάρχουν τά ἔργα πού πείθουν. Καί ἡ καλύτερη συμβουλή σ' αὐτή τήν περίπτωση, ὅπως ἄλλωστε καί πάντα, εἶναι «νά κοιτάξουμε τό ἴδιο τό ἔργο στο πρωτότυπο».

Ἄκομη καί οἱ εικονογραφήσεις μας, ὥστόσο, μποροῦν νά ἀποδώσουν κάτι ἀπό τή σημασία τού θριάμβου τού Σεζάν. Τό τοπίο μέ τό ὄρος Σαιντ-Βικτουάρ στη νότια Γαλλία, *Εἰκόνα 350*, εἶναι λουσμένο στό φῶς, ἀλλά παραμένει στέρεο καί συγκεκριμένο. Ἔχει μιά διάταξη διαυγή, κι ὅμως δίνει τήν εντύπωση μεγάλου βάθους καί ἀπόστασης. Ὑπάρχει μιά αἴσθηση τάξης καί ηρεμίας στον

350

Πῶλ Σεζάν
Τό ὄρος Γα/ιτ-Βικτουάρ, δημοχ φαίνεται ἀπό τήν Μπε'φκ
περ. 1885

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά.
73 X 92 ἐκ. Ἴδρυμα
Barnes, Merion.
Πενσυλβάνια



351
Πώλ Σεζάν
Βουνά στην
Προβηγκία,
1886-90

Λάδι πάνω σε
μουσαμά,
63.5 x 794 εκ.
Εθνική
Πινακοθήκη,
Λονδίνο

τρόπο με τον οποίο ο Σεζάν χαράζει στο κέντρο την οριζόντια του γεφυριού και του δρόμου και τις κάθετες του σπιτιού στο πρώτο πλάνο, πουθενά όμως δεν έχουμε την αίσθηση πώς πρόκειται για μία τάξη που επέβαλε στη φύση ο Σεζάν. Άκόμα κι οι πινελιές του ρυθμίζονται ώστε να ακολουθούν τις κύριες γραμμές της σύνθεσης και να ενισχύουν την αίσθηση της φυσικής αρμονίας. Ο τρόπος με τον οποίο ο Σεζάν άλλαζε την κατεύθυνση της πινελιάς του χωρίς να καταψύχει ποτέ στο σχεδιάσμα του περιγράμματος είναι επίσης φανερός στην *Εικόνα 351** που μαρτυρεί πόσο συνειδητά ο καλλιτέχνης εξουδετέρωσε την εντύπωση της επίπεδης σύνθεσης που θα μπορούσε να είχε δημιουργηθεί στο πάνω μέρος της εικόνας, δίνοντας έμφαση στις στέρες, άπτες φόρμες των βράχων στο πρώτο πλάνο. Η θαυμαστή προσωπογραφία της γυναίκας του, *Εικόνα 352*, δείχνει πόσο ή προσήλωση του Σεζάν στις άπτες, καθαρογραμμένες φόρμες συντείνει στην εντύπωση της αξιοπρέπειας και της γαλήνης. "Αν τα συγκρί-



352

Πώλ Σεζάν
Ἡ κυρία Σεζάν,
1883-87

Λάδι πάνω σε
μονσαμά,
62 χ 5» ἐκ.
Μουσείο Τέχνης,
Φιλαδέλφεια

νουμε μέ αυτά τὰ ἤρεμα ἀριστουργήματα, τὰ ἔργα τῶν Ἱμπρεσιονιστῶν ὅπως τὸ πορτρέτο τοῦ Μονέ ἀπὸ τον Μανέ, *σελίδα 518, Εἰκόνα 337*. μοιάζουν συχνά μέ ευφυεῖς αὐτοσχεδιασμούς.

Υπάρχουν δῖχως ἀμφιβολία ἔργα τοῦ Σεζάν πού δέν μπορούμε νά τὰ καταλάβουμε τόσο εύκολα. Σέ φωτογραφία, μιὰ νεκρή φύση ὅπως ἡ *Εἰκόνα 353*¹⁰⁰ζ νά μή μοιάζει τόσο ἐντυπωσιακή. Πόσο ἀχαρη φαίνεται, ἀν τή συγκρίνουμε μέ τὸ χειρισμὸ ἑνὸς παρόμοιου θέματος ἀπὸ τον Ὁλλανδὸ καλλιτέχνη τοῦ δέκατου ἑβδόμου αἰώνα, τον Κάλφ, *σελίδα 43Α Εἰκόνα 28ο!* Ἡ φρουτιέρα εἶναι τόσο ἀδέξια σχεδιασμένη, πού τὸ πόδι της δέν ἀκουμπάει καν στή μέση. Τὸ τραπέζι ὄχι μόνο γέρνει ἀπὸ τ' ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, ἀλλὰ καὶ μοιάζει σάν νά κλίνει πρὸς τὰ εμπρός. Ἐκεῖ πού ὁ Ὁλλανδὸς καλλιτέχνης ἦταν θαυμάσιος στήν

απόδοση των μαλακών, αφράτων επιφανειών, ο Σεζάν χρησιμοποιεί ένα συνονθύλευμα από χρωματικές κηλίδες, που κάνει την πετσέτα να μοιάζει με αλουμινόχαρτο. Δεν είναι περίεργο που στην αρχή κοροϊδευαν τα έργα του Σεζάν κι έλεγαν πώς ήταν οίκτρά πασαλείμματα. Ο λόγος, ωστόσο, αυτής της φαινομενικής άδεξιότητας δεν είναι δύσκολο να βρεθεί. Ο Σεζάν δεν δέχεται χωρίς αμφισβήτηση καμιά παραδοσιακή μέθοδο ζωγραφικής. Είχε αποφασίσει ν' αρχίσει από την αρχή, σαν να μην υπήρχε ζωγραφική πριν απ' αυτόν. Ο Όλλανδός καλλιτέχνης είχε ζωγραφίσει τη νεκρή του φύση για να επιδείξει την εκπληκτική του δεξιοτεχνία. Ο Σεζάν είχε διαλέξει τα θέματά του για να μελετήσει κάποια ειδικά προβλήματα που επιδίωκε να λύσει. Ξέρουμε πώς τον γοήτευε η σχέση του χρώματος με το πλάσιμο των σωμάτων. "Ένα ζωηρόχρωμο στρογγυλό στερεό αντικείμενο, όπως το μήλο, ήταν ένα μοτίβο ιδανικό για να διερευνήσει το θέμα που τον ενδιέφερε. "Όπως είδαμε, τον απασχολούσε η ζυγισμένη σύνθεση. Γι' αυτό καί προεξέτεινε τη φρουτιέρα προς τ' αριστερά, για να γεμίσει το κενό. Μιά κι ήθελε να μελετήσει τη σχέση όλων των αντικειμένων επάνω στο τραπέζι, το έγειρε απλούστατα προς τα εμπρός για να φανούν καλύτερα. Το παράδειγμα αυτό δείχνει ίσως πώς συνέβη να γίνει ο Σεζάν ο πατέρας της «μοντέρνας τέχνης». Με την τεράστια προσπάθειά του να πετύχει μία αίσθηση βάθους χωρίς να θυσιάσει τη λαμπρότητα των χρωμάτων, να πετύχει μία τακτική διάταξη χωρίς να θυσιάσει την αίσθηση του βάθους —μέσα σέ όλο αυτό τό ψάξιμο καί τό ψηλάφισμα, μόνον ένα πράγμα δεχόταν να

353

Πώλ Σεζάν
Νεκρή φύση,
περ. 1879-82

Λάδι πάνω σε
μουσαμά.
46 x 55 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



θυσιάσει, αν ήταν ανάγκη: τό συμβατικό «σωστό» περίγραμμα. Δέν είχε σκοπό νά παραμορφώσει τή φύση· δέν τόν ένοιαζε όμως καί πολύ αν παραμορφωνόταν σε κάποια μικρότερης σημασίας λεπτομέρεια, έφόσον αυτό θά τόν βοηθούσε νά έπιτύχει τό έπιθυμητό αποτέλεσμα. 'Η «γραμμική προοπτική» πού είχε έπινοήσει ό Μπρουνελλέσκι, *σελίδα 229*, δέν τόν ένδιέφερε πάρα πολύ. Τήν παραμέριζε, όταν έμπόδιζε τή δουλειά του. Στο κάτω κάτω, αυτή ή έπιστημονική προοπτική είχε έφευρεθεί γιά νά βοηθήσει τούς ζωγράφους νά δημιουργήσουν τήν ψευδαίσθηση του χώρου —όπως έκανε ό Μαζάτσιο στήν τοιχογραφία τής Σάντα Μαρία Νοβέλλα, *σελίδα 228, Εικόνα 149*— Στόχος του Σεζάν δέν ήταν νά δημιουργήσει μιá ψευδαίσθηση. “'Ηθελε μάλλον νά δώσει τήν αίσθηση του στερεού καί του βάθους καί βρήκε πώς μπορούσε νά τό πετύχει χωρίς τή συμβατική ικανότητα στο σχέδιο. Δέν μπορούσε νά συνειδητοποιήσει τότε πώς αυτή ή άδιαφορία γιά τό «σωστό σχέδιο» θά προκαλούσε μιá μεγάλη αναστάτωση στήν τέχνη.

'Ενώ ό Σεζάν ψηλαφούσε γιά νά βρει τόν τρόπο νά συμφιλιώσει τίς μεθόδους του Ιμπρεσιονισμού μέ τήν ανάγκη τής τάξης, ένας πολύ νεότερος καλλιτέχνης, ό Georges Seurat (1859-9) Οι ξεκίνησε ν' άντιμετωπίσει αυτό τό πρόβλημα σάν μαθηματική έξίσωση. Χρησιμοποιώντας γιά άφετηρία τή μέθοδο ζωγραφικής του 'Ιμπρεσιονισμού, μελέτησε τήν έπιστημονική θεωρία τής χρωματικής όρασης καί αποφάσισε νά φτιάξει τίς εικόνες του μέ μικρές, κανονικές κουκκίδες αδιάσπαστου χρώματος, όπως ένα ψηφιδωτό. Τά χρώματα, πίστευε, θά έσμιγαν μ' αυτό τόν τρόπο στο μάτι, ή μάλλον στο νού, χωρίς νά χάσουν τήν ένταση καί τή λάμψη τους. 'Η ακραία όμως αυτή τεχνική, πού έγινε γνωστή μέ τόν όρο *pointillisme*, έκανε φυσικά τά έργα του μάλλον δυσανάγνωστα, άφού απέφευγε όλα τά περιγράμματα καί διασπούσε κάθε φόρμα σέ περιοχές από πολύχρωμες κουκκίδες. “Έτσι, ό Σερά αναγκάστηκε νά αντισταθμίσει τήν περίπλοκη τεχνική του μέ μιá πιο ριζική άπλοποίηση των σχημάτων από τόν Σεζάν, *Εικόνα 154*. Έχει σχεδόν κάτι τό αιγυπτιακό ή έμφαση πού δίνει ό Σερά στίς κάθετες καί στίς οριζόντιες, καί πού τόν απομάκρυνε προοδευτικά όλο καί περισσότερο από τήν πιστή απόδοση τής φυσικής παρουσίας των πραγμάτων, οδηγώντας τον πρós τή διερεύνηση σχημάτων μέ ένδιαφέρον καί έκφραστική δυνατότητα.

Τό χειμώνα του 1888, ένώ ό Σερά προκαλούσε τήν προσοχή των κριτικών καί του κοινού στο Παρίσι καί ό Σεζάν δούλευε άπομονωμένος στο Αίξ, ένας νέος 'Ολλανδός γεμάτος πάθος έφευγε από τό Παρίσι γιά τή νότια Γαλλία, άναζητώντας τό έντονο φώς καί τό χρώμα του Νότου. Ήταν ό Βικέντιος βάν Γκόγκ. 'Ο Vincent van Gogh γεννήθηκε στήν 'Ολλανδία τό 1853 κι ήταν γιός πάστορα. Ήταν βαθιά θρησκευόμενος άνθρωπος καί δούλεψε ως λαϊκός ιεροκήρυκας στήν 'Αγγλία καί κοντά στους Βέλγους άνθρακωρύχους. Τόν είχε έπηρεάσει πολύ ή τέχνη του Μιλλέ, *σελίδα 508*, καί τό κοινωνικό της μήνυμα, κι αποφάσισε νά γίνει κι ό ίδιος ζωγράφος. 'Ο νεότερος άδερφός του, ό Τεό, πού εργαζόταν στο κατάστημα ενός έμπορου τέχνης, του έδειξε τούς 'Ιμπρεσιονιστές. 'Ο Τεό ήταν αξιόλογος άνθρωπος. Φτωχός ό ίδιος, βοηθούσε πάντα άδιαμαρτύρητα τόν Βικέντιο, του έκανε μάλιστα τά έξοδα γιά νά πάει στήν Άρλ, στή νότια Γαλλία. 'Ο



354

Ζώρζ Σέρα
Ή γέφυρα στην
Κουρμπεβούά,
 1886-87

Λάδι πάνω σέ
 μονσαμά,
 464 x 55-3 εκ.
 Πινακοθήκες
 Ίνστιτούτου
 Κουρτώ, Λονδίνο

Βικέντιος έλπιζε πώς, αν δούλενε εκεί ανενόχλητος για μερικά χρόνια, θά μπορούσε ίσως μιά μέρα νά πουλήσει τά έργα του και νά ξεπληρώσει τον γενναιοδωρο άδερφό του. Στην απομόνωση πού διάλεξε, στην "Αρλ, έγγραφε όλες τις ιδέες και τις ελπίδες του στον Τεό, και τά γράμματά του είναι ένα συνεχές ήμερολόγιο. Αυτά τά γράμματα ενός ταπεινού και σχεδόν αυτόδίδακτου καλλιτέχνη, πού δέν είχε ιδέα γιά τη μελλοντική του φήμη, παραμένουν μιά από τις πιο συγκινητικές κι ενδιαφέρουσες άλληλογραφίες τής διεθνούς λογοτεχνίας. Μάς κάνουν νά δούμε τον καλλιτέχνη πού είχε τή ν αίσθηση τής αποστολής του, τούς αγώνες και τούς θριάμβους του, τήν άπελπιστική του μοναξιά και τή λαχτάρα του γιά συντροφικότητα, και συνειδητοποιούμε κάτω από ποιά φοβερή πίεση δούλενε μέ τόσο πυρετώδη δυναμισμό. Σέ διάστημα λιγότερο από ένα χρόνο, τον Δεκέμβριο 1888, είχε μιά κρίση παράνοιας. Τον Μάιο τού 1889 τον έβαλαν σέ φρενοκομείο, είχε όμως ακόμα περιόδους διαύγειας, και τότε ζωγράφιζε πάλι. Ή άγωνία του συνεχίστηκε άλλους δεκατέσσερις μήνες. Τον Ιούλιο τού 1890 ό Βάν Γκόγκ αυτόκτόνησε —ήταν τριάντα επτά χρόνων, όπως ό Ρα-

φαήλ, κι ή σταδιοδρομία του ως ζωγράφου δέν είχε κρατήσει περισσότερο από δέκα χρόνια: τά έργα πού τον έκαναν διάσημο τά ζωγράφισε μέσα σέ τρία χρόνια, πού τά σημάδευαν κρίσεις και άπελπισία. Οί πιο πολλοί άνθρωποι σήμερα γνωρίζουν μερικά από αυτά τά έργα: τά ήλιοτρόπια, τήν άδεια καρέκλα, τά κυπαρίσσια και μερικά από τά πορτρέτα του πού κυκλοφορούν σέ χρωματιστές αναπαραγωγές και τά βλέπει κανένας νά κρέμονται στον τοίχο πολλών άπλών σπιτιών. Αυτό ακριβώς ήθελε κι ό Βάν Γκόγκ. Ηθελε τά έργα του νά κάνουν τήν ίδια άμεση, δυνατή εντύπωση μέ τά χρωματιστά χαρακτηριστικά των Γιαπωνέζων, σελίδα 525, πού τόσο θαύμαζε. Αναζητούσε μέ πάθος μιá άπλή τέχνη πού δέν θα τραβούσε μόνο τούς πλούσιους φιλότεχνους, αλλά θα έδινε χαρά και παρηγοριά σέ όλους τούς ανθρώπους. Εντούτοις, τό θέμα δέν τελειώνει εδώ. Καμιά αναπαραγωγή δέν είναι τέλεια. Οί πιο φτηνές κάνουν τις εικόνες τού Βάν Γκόγκ νά μοιάζουν πύ όμές άπ' ό,τι είναι, και κάποτε γίνονται πράγματι κουραστικές. "Όταν συμβαίνει αυτό, είναι μιá άποκάλυψη νά δει κανένας τά πρωτότυπα και ν' ανακαλύψει πόσο λεπτός και συνειδητός μπορούσε νά είναι ό Βάν Γκόγκ, ακόμη και στις περιπτώσεις πού επιδίωκε τήν πιο δυνατή εντύπωση.

355

Βικέντιος βάν
Γκόγκ

Σταροχώραφο μέ
κυπαρίσσια, 1889

Λάδι πάνω σέ
μοι>σαμά,
72,1 x 90,9 εκ.
Εθνική
Πινακοθήκη,
Λονδίνο

356

**Βικέντιος βάν
Γκόγκ**

*"Αποψη των Les
Saintes-Mairies-de-
la-Mer, 1888*

Πένα από φτερό και
σινική μελάνη πάνω
σέ χαρτί, 43.5 x 60 εκ.
Συλλογή "Όσκαρ
Ράινχαρτ, Winterthur

Γιατί ο Βάν Γκόγκ είχε κι αυτός άφομοιώσει τὰ μαθήματα των Τμπρεσπο-
νιστών καὶ τὸν *pointillisme* του Σερά. Του άρεσε ἡ τεχνική μέ τις κουκκίδες καὶ
τις πινελιές μέ καθαρό χρώμα, στὰ χέρια του όμως αὐτή ἡ τεχνική ἔγινε κάτι
διαφορετικό ἀπὸ τὸν άρχικό προορισμό πού τῆς εἶχαν δώσει οἱ Παρισινοὶ
ζωγράφοι. Ὁ Βάν Γκόγκ χρησιμοποίησε τις χωριστές πινελιές όχι μόνο γιὰ
νά διασπάσει τό χρώμα ἀλλά καὶ γιὰ νά ἐκφράσει τὸν δικό του πυρετό. Σ' ἓνα
ἀπὸ τὰ γράμματά του ἀπὸ τὴν "Άρλ περιγράφει τὴν ἐμπνευσή του ὅταν «οἱ
συγκινήσεις εἶναι καμιά φορά τόσο δυνατές, πού δουλεύει κανένας χωρὶς νά
ἔχει συνείδηση πὼς δουλεύει... κι οἱ πινελιές ἀκολουθοῦν ἡ μιὰ τὴν ἄλλη μέ
συνέπεια καὶ συνοχή, ὅπως τὰ λόγια σέ μιὰ κουβέντα ἡ σ' ἓνα γράμμα». Ἡ
σύγκριση δέν θά μπορούσε νά εἶναι πιὸ σαφής. Σέ τέτοιες στιγμές ζωγράφιζε
ὅπως ἄλλοι ἄνθρωποι γράφουν. Ὅπως ἀκριβῶς σέ μιὰ σελίδα γραμμένη μέ τό
χέρι τὰ σημάδια πού ἀφήνει στό χαρτί ἡ πένα μεταδίδουν κάτι ἀπὸ τις χειρο-
νομίες τοῦ συγγραφέα, ὥστε νά καταλάβουμε μέ τό ἐνστικτο ὅταν κάποιο γράμ-
μα γράφτηκε κάτω ἀπὸ μεγάλη συναισθηματική ἐνταση —έτσι κι οἱ πινελιές
τοῦ Βάν Γ κόγκ μιλάνε γιὰ τὴν κατάσταση τοῦ μυαλοῦ του. Κανένας καλλιτέ-
χνης πριν ἀπὸ ἐκεῖνον δέν χρησιμοποίησε αὐτό τό μέσο μέ τόση συνέπεια κι
ἀποτελεσματικότητα. Υπήρχε, ὅπως εἶδαμε καὶ πριν, τολμηρή κι ελεῦθερη
πινελιά σέ παλαιότερα ἔργα, τοῦ Τιντορέττο, *σελίδα 37^ο, Εἰκόνα 237*, τοῦ Χάλς,
σελίδα 4Π. Εἰκόνα 270, καὶ τοῦ Μανέ, *σελίδα 518, Εἰκόνα 337*. σ' αὐτά τὰ ἔργα
ὁμως ἐκφράζει μάλλον τὴν υπέρτατη μαστοριά τοῦ καλλιτέχνη, τὴ γρήγορή
του ἀντίληψη καὶ τὴ μαγική του δύναμη νά παριστάνει ἓνα ὄραμα. Στὴν πε-
ρίπτωση τοῦ Βάν Γ κόγκ ἐκφράζει τὴν ἔξαρση στὴν ὁποία βρισκόταν ὁ νους τοῦ
καλλιτέχνη. Ὁ Βάν Γ κόγκ διάλεγε γιὰ θέμα ἀντικείμενα κι ἐπεισόδια πού ἐδί-



ναν σε αυτά τὰ νέα εκφραστικά μέσα ευρύτερο πεδίο δράσης —μοτίβα όπου μπορούσε νά σχεδιάσει καί νά ζωγραφίσει με τό πινέλο του καί νά στρώσει παχύ τό χρώμα, άκριβώς σάν ένας συγγραφέας πού υπογραμμίζει τις λέξεις του. Ήταν ό πρώτος ζωγράφος πού ανακάλυψε την ομορφιά τού θερισμένου σταχυού. τού φράχτη καί τών σπαρμένων χωραφιών, των ροζιασμένων λιόδεντρων καί τής σκοτεινής φλόγας τού κυπαρισσιού, *Εικόνα 355-*

Ό Βάν Γκόγκ βρισκόταν σέ τέτοια έξαρση δημιουργίας, πού ένιωθε τήν ανάγκη όχι μόνο νά σχεδιάσει τον άστραφτερό ήλιο, *Εικόνα 356*, αλλά καί νά ζωγραφίσει πράγματα ταπεινά, ήσυχα καί οικεία, πού κανένας δέν τά είχε θεωρήσει ποτέ θέματα άξια νά έλκύσουν τήν προσοχή τού καλλιτέχνη. Ζωγράφησε τό στενόχωρο δωμάτιό του στήν "Αρλ, *Εικόνα 357** καί όσα έγγραφε στον άδερφό του γι' αυτό τό έργο μαρτυρούν μ' ένάργεια τό στόχο του:

Είχα /ιιά καινούρια ιδέα στο κεφάλι μου, και νά τό σχέδιο... Αυτή τή φορά είναι απλώς τό υπνοδομάτιό μου, μόνο που εδώ τό χρώμα. Θά κάνει τά πάντα καί, καθώς δίνει με τήν απλοποίησή του ένα πιο επιβατικό ύφος στά πράγματα, Θά υποβάλει εδώ τήν ανάπαυση ή τον ύπνο γενικά. Με μιά λέξη, βλέποντας τήν εικόνα, θά ξεκουράζεις τό μυαλό ή μάλλον τή φαντασία σου.

Οι τοίχοι είναι άχνό μενεζελί. Τό πάτωμα έχει κόκκινα τούβλα. Τό ξύλο τού κρεβατιού κι οι καρέκ/ες είναι κίτρινα όπως τό φρέσκο βούτυρο, τά σεντόνια κι οι μαξιλαροθήκες είναι πολύ ελαφρό πρασινωπό λεμονί. Τό σκέπασμα τού κρεβατιού κατακόκκινο. Τό παράθυρο πράσινο, ό νιπτήρας πορτοκαλής, ή λεκάνη μπλέ. Οι πόρτες λιλά.

Αυτό είν ' όλο —δεν υπάρχει τίποτα σ ' αυτό τό δωμάτιο με τά κλειστά παντζούρια. Οι άδρές γραμμές τών επίπ/χον θά εκφράζουν κι αυτές άπόλυτη ήρεμία. Πορτρέτα στους τοίχους, ένας καθρέφτης, μιά πετσέτα και μερικά ρούχα.

Η κορνίζα —επειδή δέν υπάρχει λευκό στήν εικόνα— θά είναι λευκή. Παίρνω τό αίμα μου πίσω, επειδή αναγκάστηκα νά σταματήσω τή δουλειά μου καί νά ξεκουραστώ!

Θά τό δον/έμω πάλι δ/ή τήν ήμερα, καταλαβαίνεις όμως πόσο άπλή είναι ή ιδέα τού έργου. Οι αποχρώσεις καί οι σκιές που ρίχνουν τά πράγματα έχουν καταργηθεί, τό έργο είναι ζοτρωρισμένο μέ ελεύθερες πλακάτες ελαφρές μπογιές, όπως στά τυπωμένα χαρακτικά τών Γισπανεζών.

Είναι φανερό πώς κύρια έγνοια τού Βάν Γ κόγκ δέν ήταν ή σωστή αναπαράσταση. Χρησιμοποιούσε χρώματα καί σχήματα γιά νά έκφράσει τί αισθανόταν γιά τά πράγματα πού ζωγράφιζε καί τί ήθελε νά αισθανθούν οι άλλοι. Δέν τόν ένδιέφερε πολύ ή «στερεοσκοπική πραγματικότητα», όπως τήν έλεγε, δηλαδή ή άκριβής φωτογραφική εικόνα τής φύσης. Υπερέβαλλε ή ακόμα άλλαζε τήν όψη τών πραγμάτων, άν αυτό ταίριαζε στις επιδιώξεις του. "Ετσι έφτασε από διαφορετικό δρόμο στο ίδιο κρίσιμο σημείο όπου είχε βρεθεί τόν ίδιο καιρό ό Σεζάν. Κι οι δύο έκαναν τό μεγάλο βήμα νά εγκαταλείψουν ήθελημένα τή ζωγραφική ως «μίμηση τής φύσης». Οι λόγοι πού τούς ώθησαν ήταν βέβαια διαφορετικοί. "Όταν ό Σεζάν ζωγράφιζε μιά νεκρή φύση, κύριος

357

**Βικέντιος βάν
Γκόγκ**
*Τό δωμάτιο τού
καλλιτέχνη στήν
Αρλ, 1889*

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
57.5 * 74 **έκ.**
Μουσείο Όρσαι,
Παρίσι





σκοπός του ήταν να διερευνήσει τη σχέση σχημάτων και χρωμάτων, κι έβαζε στη σύνθεση τόση «σωστή προοπτική» όση του χρειαζόταν γι' αυτό τό συγκεκριμένο πείραμα. Ό Βάν Γκόγκ ήθελε νά εκφράζει στό έργο του εκείνο πού αισθανόταν, κι αν τόν βοηθούσε ή παραμόρφωση νά πετύχει τό σκοπό του, θά χρησιμοποιούσε τήν παραμόρφωση. Καί οί δυο έφτασαν σ' αυτό τό σημείο χωρίς νά σκοπεύουν νά καταλύσουν τά παλιά κριτήρια τής τέχνης. Δεν παράσταναν τούς «επαναστάτες», δέν αποσκοπούσαν νά σοκάρουν τούς αὐτάρεσκους κριτικούς. Καί οί δυό, πράγματι, είχαν σχεδόν άπελλιστεῖ πώς θά πρόσεχε κανένας τά έργα τους —άπλως εξακολουθούσαν νά δουλεύουν έπειδή δέν μπορούσαν νά σταματήσουν.

Ή περίπτωση τού τρίτου καλλιτέχνη, πού τό 1888 βρισκόταν κι αὐτός στη νότια Γαλλία, ήταν διαφορετική: μιλάμε γιά τόν Paul Gauguin (1848-1903). Ό Βάν Γκόγκ είχε μεγάλη ανάγκη από συντροφιά· ονειρευόταν μιάν αδελφότητα καλλιτεχνών σάν εκείνη πού είχαν ιδρύσει στην Άγγλία οί Προραφαλίτες, σελίδες 511-12, κι έπεισε τόν Γκωγκέν, πού ήταν πέντε χρόνια μεγαλύτερος του, νά πάει κι αὐτός στην Άρλ. Σάν άνθρωπος, ό Γ κωγκέν ήταν πολύ διαφορετικός από τόν Βάν Γκόγκ. Δέν είχε ούτε τήν ταπεινοφροσύνη του ούτε τήν αίσθηση τής άποστολής πού είχε εκείνος. Άντίθετα, ήταν περήφανος καί φιλόδοξος. Υπήρχαν ώστόσο μερικά σημεία επαφής μεταξύ τους. Όπως ό

358

Πώλ Γ κωγκέν
Te Rerioa
(Όνειροπό/ση
μέρα μεσημέρι),
1897

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
95.1 x 130.2 εκ.
Πινακοθήκες
Ινστιτούτου
Κουρτώ, Λονδίνο

Βάν Γκόγκ, έτσι και ο Γκωγκέν άρχισε νά ζωγραφίζει συγκριτικά άργά (ήταν πριν ένας πετυχημένος, εύπορος χρηματιστής) όπως εκείνος, ήταν σχεδόν αὐτοδίδακτος. Ἡ φιλία τους όμως τέλειωσε τραγικά. Ὁ Βαν Γκόγκ, σ' έναν παροξυσμό τρέλας, ἐπιτέθηκε στον Γκωγκέν, πού τον άφησε κι έφυγε τρομαγμένος για τό Παρίσι. Δυο χρόνια άργότερα, ο Γκωγκέν έγκατέλειψε τήν Ευρώπη καί πήγε σ' ένα από τά μυθικά νησιά τού νότιου Ειρηνικού, τήν Ταϊτή, άναζητώντας τήν άπλή ζωή. Κι αυτό γιατί πίστευε όλο καί περισσότερο πώς ή τέχνη κινδύνευε νά γίνει άνειλικρινής κι έπιπόλαιη καί πώς όλη ή ευφυΐα καί ή γνώση πού είχαν σιγά σιγά μαζευτεί στήν Εύρώπη στερούσαν τον άνθρωπο από τό μεγαλύτερο δώρο —τή δύναμη καί τήν ένταση τού συναισθήματος καί τον άμεσο τρόπο έκφρασης.

Ὁ Γ κωγκέν φυσικά δέν ήταν ο πρώτος καλλιτέχνης πού είχε αυτές τις άμφιβολίες σχετικά μέ τον πολιτισμό τής εποχής του. Από τή στιγμή πού οί καλλιτέχνες ένιωσαν πώς τό «στύλ» ήταν κάτι φτιαχτό, αντιμετώπιζαν τίς συμβάσεις μέ δυσπιστία καί ύποπτεύονταν τή δεξιοτεχνία. Ὁνειρεύονταν μιά τέχνη χωρίς τά τεχνάσματα πού μπορούσε νά μάθει κανείς, ένα στύλ πού δεν ήταν σκέτο στύλ, παρά κάτι δυνατό, μέ ρίζες βαθιές όπως τό ανθρώπινο πάθος. Ὁ Ντελακρουά είχε πάει στο Αλγέρι γιά νά βρει πιο ζωηρά χρώματα καί μιά ζωή μέ λιγότερες δεσμεύσεις, *σελίδα 506*. Οί Προραφαηλίτες στήν Ἀγγλία έλπιζαν νά βρουν αυτή τήν άμεσότητα καί τήν απλότητα στήν αδιάφθορη τέχνη τής «Εποχής τής Πίστης». Οί Ἱμπρεσιονιστές θαύμαζαν τούς Γιαπωνέζους, ή τέχνη τους όμως ήταν έξεζητημένη σέ σύγκριση μέ τήν ένταση καί τήν απλότητα πού ποθούσε ο Γ κωγκέν. Στήν άρχή μελέτησε τή λαϊκή τέχνη, αλλά κι αυτή δέν τον κράτησε γιά πολύ. Αισθανόταν τήν ανάγκη νά φύγει από τήν Εύρώπη καί νά ζήσει ανάμεσα στους ιθαγενείς, στις Νότιες Θάλασσες, σάν ιθαγενής κι αυτός, γιά νά βρει τή σωτηρία του. Τά έργα πού έφερε από τήν Ταϊτή προβλημάτισαν άκόμη καί μερικούς από τούς παλιούς του φίλους. Τόσο ήταν άγρια καί πρωτόγονα. Αυτό όμως άκριβώς επιζητούσε ο Γ κωγκέν. Ἦταν περήφανος πού τον έλεγαν «βάρβαρο». Ἀκόμα καί τό χρώμα καί τό σχέδιό του έπρεπε νά είναι «βάρβαρο», γιά νά δικαιώσουν τήν ομορφιά των άγνών παιδιών τής φύσης πού έμαθε νά θαυμάζει στήν Ταϊτή. Κοιτάζοντας ένα από αυτά τά έργα σήμερα. *Εικόνα 35§*, πιθανόν νά μήν κατορθώσουμε νά συλλάβουμε ξανά αυτή τή διάθεση. Κι όμως, δεν είναι δύσκολο νά καταλάβουμε πώς ο Γκωγκέν άγγιξε μιά καινούρια χορδή. Δέν είναι μόνο ή θεματολογία στά έργα του πού είναι παράξενη κι εξωτική. Προσπάθησε νά μπει στο πνεύμα τών ιθαγενών καί νά κοιτάξει τον κόσμο όπως εκείνοι. Μελέτησε τις μεθόδους τών ντόπιων τεχνιτών καί συχνά έβαζε στά έργα του άναπαραστάσεις από τά έργα τους. Προσπάθησε νά εναρμονίσει τά δικά του πορτρέτα τών ντόπιων μέ αυτή τήν «πρωτόγονη» τέχνη, κι έτσι άπλοποίησε τά περιγράμματα τών μορφών καί δέν έδίσταζε νά χρησιμοποιεί μεγάλες επιφάνειες μέ ζωηρά χρώματα. Ἀντίθετα μέ τον Σεζάν, δέν τον ένοιαζε άν αυτές οί απλοποιημένες φόρμες καί οί χρωματικές συνθέσεις έκαναν τίς εικόνες του νά μοιάζουν επίπεδες. Ἀγνόησε πρόθυμα τά προαιώνια προβλήματα τής δυτικής τέχνης, καθώς σκεφτόταν πώς έτσι θά μπορούσε νά άποδώσει καλύτερα τον άμόλυντο δυναμισμό τών παιδιών τής φύσης. Ἴσως νά

359

Πιέρ Μποννάρ

Στο τ'χιπί:ζι, 1899

Λάοι πάνω σέ σονιόα,

55 x 7° εκ

Ίαρυμα Ε. ύ. ΒύλτΓιο,
Ζυρίχη



360

Φερντανάν Όνιλέρ
*Λίμνη Torn-, igo\$*Λάδι πάνω σέ
μουσαμιά,
80,2 x 100 εκ.
Μουσείο Τέχνης και
Ιστορίας, Γενεύη

μην πετύχαινε πάντα απόλυτα τον στόχο του, νά φτάσει δηλαδή στην άμεσότητα και την απλότητα. Τό πάθος του όμως γι' αυτόν ήταν τόσο γνήσιο όσο ήταν του Σεζάν για μιὰ νέα ἄρμονία καὶ τοῦ Βάν Γκόγκ γιὰ ἓνα καινούριο μήνυμα. Γιατί ὁ Γκωγκέν θυσίασε τὴ ζωὴ του γιὰ ἓνα ἰδανικό. Πίστεψε πῶς στὴ ν Εὐρώπῃ δεν τον καταλάβαιναν, καὶ θέλησε νὰ ξαναγυρίσει στὰ Νησιά τῶν Νότιων Θαλασσῶν γιὰ πάντα. "Υστερα ἀπὸ χρόνια μοναξιάς καὶ ἀπογοήτευσης, πέθανε ἐκεῖ κάτω ἄρρωστος καὶ φτωχός.

Ὁ Σεζάν, ὁ Βάν Γ κόγκ καὶ ὁ Γ κωγκέν ἦταν τρεῖς ἀπελπιστικά μοναχικοὶ ἄνθρωποι ποὺ δούλευαν χωρὶς ἐλπίδα πῶς θὰ τοὺς καταλάβαιναν ποτέ. Τὰ προβλήματα ὅμως τῆς τέχνης τους, ποὺ τὰ ἀντιμετώπισαν με τόσο πάθος, τὰ ἀναγνώριζαν σιγὰ σιγὰ ὅλο καὶ περισσότεροι καλλιτέχνες τῆς νεότερης γενιάς, ποὺ δὲν ἐβρίσκαν ικανοποίηση μὲ τὴν τεχνικὴ ποὺ διδάσκονταν στὶς σχολές Καλῶν Τεχνῶν. Εἶχαν μάθει νὰ ἀναπαριστάνουν τὴ φύση, νὰ σχεδιάζουν σωστά, νὰ χρησιμοποιοῦν τὰ χρώματα καὶ τὸ πινέλο· εἶχαν ἀφομοιώσει ἐπίσης τὰ διδάγματα τῆς ἱμπρεσιονιστικῆς ἐπανάστασης, καὶ ἐξασκήθηκαν νὰ ἀποδίδουν μὲ ἐπιδεξιότητα τον παλμὸ τοῦ ἡλιακοῦ φωτός καὶ τῆς ἀτμόσφαιρας. Μερικοὶ μεγάλοι καλλιτέχνες ἐπέμεναν πράγματι σ' αὐτὲς τὶς ιδέες, καὶ ὑποστήριζαν τὶς νέες μεθόδους σὲ χώρες ὅπου ἡ ἀντίδραση ἐναντίον τοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ ἦταν ἀκόμα ἰσχυρὴ, ἀλλὰ πολλοὶ ζωγράφοι ἀπὸ τὴ νεότερη γενιά ἀναζητοῦσαν νέες μεθόδους γιὰ νὰ λύσουν ἢ τουλάχιστον νὰ παρακάμψουν τὶς δυσκολίες ποὺ εἶχε ὁ Σεζάν. Βασικά, αὐτὲς οἱ δυσκολίες ξεκινοῦσαν ἀπὸ τὴ σύγκρουση (ποὺ τὴν ἐξετάσαμε πρωτύτερα, *σελίδες 494~5*) ἀνάμεσα στὴν ἀνάγκη γιὰ διαβάθμιση τῶν τόνων, ὥστε νὰ ὑποβάλλουν τὸ βάθος, καὶ τὴν ἐπιθυμία νὰ διατηρηθεῖ ἡ ομορφιά τῶν χρωμάτων ποὺ βλέπουμε. Ἡ τέχνη τῶν Γιαπωνέζων τοὺς εἶχε πείσει ὅτι μιὰ εἰκόνα μποροῦσε νὰ κάνει πολὺ πιο δυνατὴ ἐντύπωση ἂν τὸ πλάσιμο καὶ ἄλλες λεπτομέρειες θυσιάζονταν στὴν τολμηρὴ ἀπλοποίηση. Καὶ ὁ Βάν Γ κόγκ καὶ ὁ Γ κωγκέν εἶχαν προχωρήσει ἀρκετὰ σ' αὐτὸ τὸ δρόμο.



και ό Σέρα είχε πάει ακόμα πιο μακριά πειραματιζόμενος μέ τόν *ποναντιγισμό*. **361**

Ό Pierre Bonnard (1867-1947) εδειξε ιδιαίτερη ικανότητα κι ευαισθησία προ-
τείνοντας μιάν αίσθηση φωτός και χρώματος πού εναλλάσσονταν στο μουσαμά
σάν νά ήταν ταπισερί. Ό πίνακάς του μέ τό στρωμένο τραπέζι, *Εικόνα 359*, μάς
δείχνει πώς αποφεύγει νά τονίσει την προοπτική και τό βάθος γιά νά μάς κάνει
νά χαρούμε τό πολύχρωμο σχέδιο. Ό Ελβετός ζωγράφος Ferdinand Hodler
(1853-1918) τολμηρά άπλοποίησε ακόμα περισσότερο τό τοπίο τής πατρίδας
του, γιά νά πετύχει μιá διαύγεια πού θυμίζει διαφημιστική άφίσα, *Εικόνα 360*.

Δέν είναι τυχαίο διτι αυτός ό πίνακας μάς θυμίζει άφίσα, γιατί ό τρόπος
προσέγγισης πού είχε μάθει ή Εύρώπη από τούς Γιαπωνέζους ταιριάζει μέ
τήν τέχνη τής διαφήμισης. Πριν από τό γύρισμα του αιώνα, ό προικισμένος
μαθητής τού Ντεγκά, *σελίδα 526*, ό Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) κα-
τέληξε σε μιá τέτοια οικονομία μέσων γιά τη νέα τέχνη τής άφίσας, *Εικόνα 361*.

Ή τέχνη τής εικονογράφησης έπωφελήθηκε επίσης από τήν ανάπτυξη
τέτοιων έφέ. "Αν θυμηθούμε τήν άγάπη και τή φροντίδα πού οί παλαιότερες
έποχές είχαν άφιερώσει στην παραγωγή των βιβλίων, άνθρωποι σάν τόν Ού-
ίλλιαμ Μόρρις, *σελίδα 535*, δέν θά άποδέχονταν κακοφτιαγμένα βιβλία ή εικο-

νογραφήσεις πού έλεγαν άπλώς μιάν ιστορία χωρίς νά λογαριάσουν τήν εντύ-
πωση πού έδιναν πάνω στην τυπωμένη σελίδα. Εμπνευσμένη από τόν Ούίλσλερ
και τούς Γιαπωνέζους, ή νεαρή ιδιοφυία τού Aubrey Beardsley (1872-98) άπέ-
κτησε αμέσως φήμη σε όλη τήν Εύρώπη μέ τις έκλεπτυσμένες άσπρόμαυρες
εικονογραφήσεις του, *Εικόνα 362*.

Άνρί ντέ Τουλούζ-
Λωτρέκ
Στο *καμπαρέ*
Ambassadeurs: ό
Άριστιντ Μπρυνάν,
1892

Λιθογραφική άφίσα,
141,2 x 9Μ εκ.

362

Όντρεύ
Μπήρντολεϋ
Εικονογράφηση στη
«Σαλώμη» τον
Όσκαρ Ούάιλντ,
1894

Γραμμικό σχέδιο και
αυτότυπία (*ράστερ*)
πάνω σε γιαπωνέζικη
περγαμνή (ντιΠιιτη),
34,3 x 27,3 εκ.

Ὁ ἔπαινος πού μεταχειρίζονταν περισσότερο εκείνη τήν εποχή τοῦ Ἄρ Νουβώ ἦταν: «διακοσμητικό». Οἱ ζωγραφιές καί τά χαρακτηριστικά ἔπρεπε νά παρουσιάζουν ἓνα σχέδιο εὐχάριστο στο μάτι πολὺ προτοῦ δοῦμε τί παριστάνουν. Ἀργά ἀλλά ἀσφαλῶς, αὐτὴ ἡ μόδα γιὰ τὸ διακοσμητικὸ προετοίμασε τὸ δρόμο γιὰ μιὰ νέα προσέγγιση στὴν τέχνη. Ἡ πιστότητα στο θέμα ἢ στὴν ἀφήγηση μιᾶς συγκινητικῆς ιστορίας δὲν εἶχε πιά τόση σημασία. Καὶ ὁμως, μερικοὶ καλλιτέχνες ἐνιωθάν ὅτι σὲ ὅλη αὐτὴ τὴν ἀναζήτηση κάτι εἶχε χαθεῖ ἀπὸ τὴν τέχνη —καὶ προσπαθοῦσαν μὲ πάθος νά τὸ ἀνακτήσουν. Ὁ Σεζάν εἶχε τὴν αἴσθηση πὼς ἐκεῖνο πού χάθηκε ἦταν τὸ αἶσθημα τῆς τάξης καὶ τῆς ισορροπίας· πὼς ἡ προσήλωση τῶν Ἱμπρεσιονιστῶν στὴ στιγμή πού χάνεται, τοὺς εἶχε κάνει νά παραμελήσουν τις στερεές καὶ διαρκεῖς μορφές τῆς φύσης. Ὁ Βάν Γκόγκ εἶχε πιστέψει ὅτι, ὑποκύπτοντας στις ἐντυπώσεις πού ἀποκτοῦμε μὲ τὰ μάτια καὶ διερευνώντας μόνο τις οπτικὲς ιδιότητες τοῦ φωτός καὶ τοῦ χρώματος, ὁ καλλιτέχνης κινδύνευε νά ἀποστερήσει τὴν τέχνη ἀπὸ τὴν ἐνταση καὶ τὸ πάθος, πού μόνο μ' αὐτὰ ἔχει τὴ δυνατότητα νά μεταδώσει τὰ αἰσθήματά του στοὺς ἀνθρώπους. Ὁ Γκωγκέν, τέλος, ἦταν ἀπογοητευμένος ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὴν τέχνη ὅπως τὰ εἶχε βρεῖ. Λαχταροῦσε κάτι ἀπλούστερο καὶ πιο ἄμεσο κι ἐλπίζε πὼς θὰ τὸ ἐβρίσκε σὲ λαοὺς πρωτόγονους. Αὐτὸ πού ονομάζουμε «μοντέρνα τέχνη» διαμορφώθηκε μέσα ἀπὸ αὐτὸ τὸ αἶσθημα τοῦ ἀνικανοποίητου, καὶ οἱ διάφορες λύσεις πού ψηλαφητὰ προσπαθοῦσαν νά βροῦν οἱ τρεῖς αὐτοὶ καλλιτέχνες ἐγίναν τὰ ἰδανικά τριῶν κινήματων στὴ μοντέρνα τέχνη: ἡ λύση τοῦ Σεζάν οδήγησε στον Κυβισμό, πού γεννήθηκε στὴ Γαλλία· τοῦ Βάν Γκόγκ, στον Ἐξπρεσιονισμό, πού βρῆκε κυρίως ἀπήχηση στὴ Γερμανία· τοῦ Γκωγκέν, στις διάφορες μορφές Πριμιτιβισμού. Ὅσο «τρελά» καὶ νά ἐμοιαζαν στὴν ἀρχὴ αὐτὰ τὰ κινήματα, ἐπρόκειτο γιὰ συνεπεῖς προσπάθειες νά ξεπεραστεῖ τὸ ἀδιέξοδο στο ὅποιο εἶχαν βρεθεῖ οἱ καλλιτέχνες.

Ὁ Βάν Γκόγκ
ζοχ/ραφίζει
ηλιοτρόπια, 1888

Ζωγραφισμένο ἀπὸ
τὸν Πώλ Γκωγκέν
λάδι πάνω σὲ
μουσαμά,
73 X 92 ἐκ.
Rijksmuseum
Vincent Van Gogh,
Ἀμστερνταμ



Η ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

7α πρώτα πενήντα χρόνια του εικοστού αιώνα

"Όταν ο κόσμος μιλάει για «Μοντέρνα Τέχνη», εννοεί συνήθως μία τέχνη που έχει ξεκόψει ολότελα από τις παραδόσεις του παρελθόντος και προσπαθεί να κάνει πράγματα που κανένας καλλιτέχνης δεν τα είχε ονειρευτεί ως τότε. Με- ρικοί πιστεύουν στην πρόοδο και νομίζουν πώς και η τέχνη πρέπει να συμβα- διζει με τον καιρό της. "Άλλοι προτιμούν ν' αναπολούν «τις παλιές καλές ημέρες» και καταδικάζουν τη μοντέρνα τέχνη. Είδαμε όμως πώς τό θέμα είναι πολύ πιο περίπλοκο και πώς η μοντέρνα τέχνη, όπως άλλωστε κι η παλιά, γεννήθηκε για να δώσει λύση σέ κάποια συγκεκριμένα προβλήματα. Εκείνοι που θρηνούν για την απομάκρυνση από την παράδοση πρέπει να γυρίσουν πίσω, πριν από τη Γαλλική Επανάσταση του 1789, πράγμα που δεν είναι έφικτό. Τότε ακριβώς, όπως είδαμε, οι καλλιτέχνες συνειδητοποίησαν την έννοια του ύφους κι άρχισαν να πειραματίζονται και να δημιουργούν νέες κινήσεις, καθεμιά κι ένας «-ισμός» που ήχούσε σάν πολεμική κραυγή. Είναι παράδοξο ότι εκείνος ο καλλιτεχνικός τομέας που υπέφερε περισσότερο από τη γενική σύγχυση πέτυχε καλύτερα να διαμορφώσει ένα νέο και διαρκές ύφος· η μοντέρνα αρχιτεκτονική άργησε ν' αποκρυσταλλωθεί, οι αρχές της όμως είναι τώρα τόσο καθιερωμένες, ώστε λίγοι πιά τις αμφισβητούν. 'Η αναζήτη- ση, όπως είδαμε, ενός νέου ύφους στην αρχιτεκτονική και τη διακόσμηση οδήγησε στα πειράματα του 'Άρ Νουβώ, όπου οι νέες τεχνικές δυνατότητες της σιδερένιας κατασκευής συνδυάζονταν ακόμη με μία παιχνιδιάρικη διακό- σμηση, **σελίδα 537**» *Εικόνα 349*- 'Η αρχιτεκτονική όμως του 20^{ου} αιώνα δεν έπρόκειτο να γεννηθεί από τέτοιες ασκήσεις επινόησης. Τό μέλλον ανήκε σ' εκείνους που αποφάσισαν να κάνουν ένα καινούριο ξεκίνημα και ν' απαλλα- γούν από κάθε προσήλωση στο ύφος και στη διακόσμηση, παλιά ή νέα. 'Αντί να επιμένουν στην έννοια της αρχιτεκτονικής ως «καλής τέχνης», οι νεότεροι αρχιτέκτονες απέρριψαν παντελώς την ιδέα της διακόσμησης και ξεκίνησαν με σκοπό ν' αντιμετωπίσουν τό έργο τους με νέα κριτήρια ως προς τη λειτουργι- κότητά του.

'Η νέα αυτή άποψη έγινε αισθητή σέ διάφορα μέρη του κόσμου, πουθενά όμως δεν ήταν τόσο συνεπή τ' αποτελέσματά της όσο στην 'Αμερική, όπου την τεχνολογική πρόοδο δεν την άνεστελλε τόσο τό βάρος της παράδοσης. 'Ηταν φανερό πώς δεν ήταν δυνατό να χτίζεις ούρανοξύστες στο Σικάγο και να τούς διακοσμείς με στολίδια από εύρωπαϊκά βιβλία αρχιτεκτονικών ρυθ- μών. Χρειαζόταν όμως πολλή πειθώ και προσωπική πίστη σέ μιάν ιδέα για να

κάνει ο αρχιτέκτονας τόν πελάτη του να δεχτεί ένα απόλυτα άνορθόδοξο σχέδιο για το σπίτι του. Ο πιο χαρακτηριστικός και πετυχημένος από αυτούς τους αρχιτέκτονες ήταν ο Frank Lloyd Wright (1869-1959). Ο Ράιτ κατάλαβε πως το σημαντικό στοιχείο σ' ένα σπίτι ήταν τα δωμάτια, και όχι η πρόσοψη. "Αν το εσωτερικό του σπιτιού ήταν βολικό και καλά μελετημένο κι εξυπηρετούσε τις ανάγκες των ανθρώπων που θα ζούσαν μέσα, σίγουρα θα είχε απέξω και αποδεκτή όψη. Για μάς ίσιος μιά τέτοια αντίληψη να μη μοιάζει και πολύ επαναστατική, τότε όμως ήταν, γιατί επέβαλλε στον Ράιτ να παραμερίσει όλες τις συμβάσεις της αρχιτεκτονικής, ειδικά την απαίτηση για αυστηρή συμμετρία. Η Εικόνα 363 δείχνει ένα από τα πρώτα σπίτια που έχτισε ο Ράιτ σ' ένα πλούσιο προάστιο του Σικάγου. "Έχει καταργήσει όλα τα συνηθισμένα στολίδια, κι έχτισε το σπίτι με μόνο σκοπό ν' ανταποκρίνεται στο αρχιτεκτονικό σχέδιο. Ο Ράιτ όμως δεν θεωρούσε πως ήταν μηχανικός. Πίστευε σ' αυτό που ονόμαζε «Όργανική Αρχιτεκτονική», στην αρχή σύμφωνα με την όποια το σπίτι πρέπει να διαπλάθεται, σάν ζωντανός οργανισμός, μέσα από τις ανάγκες των ανθρώπων και το χαρακτήρα του τόπου.

Καταλαβαίνει κανένας την άπροθυμία του Ράιτ να παραδεχτεί τις απαιτήσεις του μηχανικού, και μάλιστα τώρα που αυτές οι απαιτήσεις άρχισαν να προιοθούνται με μεγάλη ένταση και πειστικότητα. Γιατί, αν ο Μόρρις είχε δίκιο πως η μηχανή δε θα μπορούσε ποτέ να παραβγεί με την εργασία των

363

Φράνκ Λόυντ Ράιτ
540 Fairoaks
Avenue, Oak Park,
Ιλλινόι, 1902

Σπίτι χωρίς «ρυθμό»



364

"Αντριου
Ράινχαρντ, Χένρυ
Χόφμαϊστερ και
άλλοι
*Το Κέντρο
Ροκφέλλερ,*
Νέα Υόρκη, 1931-9

Ο ρυθμός τής
σύγχρονης
εφαρμοσμένης
μηχανικής



χεριών, ή λύση ήταν προφανώς να διαπιστώσει κανένας τι μπορούσε να κάνει ή μηχανή, και να ρυθμίσει αναλόγως τα σχέδιά του.

Γιά μερικούς, αυτή ή αρχή αποτελούσε ύβρη έναντίον τής καλαισθησίας και τής ευπρέπειας. Απορρίπτοντας κάθε είδους διακόσμηση, οι αρχιτέκτονες πράγματι άχρήστεψαν τήν παράδοση πολλών αιώνων. Όλοκληρο τό σύστημα των πλαστών «ρυθμών», πού είχε διαμορφωθεί από τήν εποχή του Μπrouνελ-λέσκι, παραμερίστηκε, και μαζί όλα τά παλιά άραχνιασμένα στοιχεία. Τά νέα σπίτια φάνηκαν στή ν άρχή άφορήτως κενά και γυμνά. Συνηθίσαμε όμως όλοι τήν παρουσία τους και μάθαμε να χαιρόμαστε τά καθαρά περιγράμματα και τις άπλές



365

Βάλτερ Γκρόπιους
Το Μήαουχαους,
Ντεσσάου,
1926

φόρμες των μοντέρνων ρυθμών, *Εικόνα 364*, που στηρίζονται στους κανόνες της μηχανικής. Αυτή την επανάσταση του γούστου την οφείλουμε σέ μερικούς πρωτοπόρους, που τὰ πρώτα τους πειράματα στη χρησιμοποίηση τών μοντέρνων οικοδομικών υλικών αντιμετώπιστηκαν συχνά με ειρωνεία κι εχθρότητα. Ἡ *Εικόνα 365* δείχνει ένα ἀπό τὰ πειραματικά κτίρια που χρησιμοποίησαν ὡς ἐπίκεντρο τῆς προπαγάνδας τους οἱ θαυμαστές κι οἱ τιμητές τῆς μοντέρνας αρχιτεκτονικῆς. Εἶναι τὸ Bauhaus, στο Ντεσσάου, μιὰ σχολὴ ἀρχιτεκτονικῆς που ἱδρύσε ὁ Γερμανὸς Walter Gropius (1883-1969) καὶ που ἀργότερα την ἐκλείσε καὶ τὴ διέλυσε ἡ δικτατορία τοῦ Ναζισμοῦ. Ἡ σχολὴ χτίστηκε γιὰ ν' ἀποδείξει πὼς ἡ τέχνη καὶ ἡ μηχανικὴ δεν ἔπρεπε νὰ μείνουν ἀποξενωμένες μεταξύ τους, ὅπως ἦταν τον δέκατο ἑνατο αἰῶνα· ἀντίθετα, ἡ μιὰ θὰ μπορούσε νὰ ὠφελήσῃ τὴ ν ἄλλη. Οἱ σπουδαστές τῆς σχολῆς ἐπαιρναν μέρος στὴ μελέτη κτιρίων καὶ στοιχείων ἐσωτερικοῦ ἐξοπλισμοῦ. Τοὺς ἐνθάρρυναν νὰ χρησιμοποιοῦν τὴ φαντασία τους καὶ νὰ πειραματίζονται μὲ τόλμη, νὰ μὴν ἀπομακρύνονται ὁμως ποτὲ ἀπὸ τὸ σκοπὸ που θὰ ἐξυπηρετούσε τὸ κτίριο. Σ' αὐτὴ τὴ σχολὴ ἐπινοήθηκαν γιὰ πρώτη φορὰ οἱ καρέκλες ἀπὸ ἀτσάλενους σωλήνες κι ἄλλα παρόμοια ἐπιπλα, που σήμερα τὰ χρησιμοποιοῦμε καθημερινά. Οἱ θεωρίες τοῦ Μπάουχαους συμπυκνώνονται καμιά φορὰ στὸν ὅρο «λειτουργικότητα» —τὴ ν ἀρχὴ πὼς, ἂν κάτι σχεδιαστῇ γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσῃ τὸ σκοπὸ του, ἡ ομορφιά ἀκολουθεῖ ἀπὸ μόνη της. Υπάρχει ὀρισμένως πολλὴ ἀλήθεια σ' αὐτὸ τὸ δόγμα. Ὅπωςδήποτε, μας βοήθησε ν' ἀπαλλαγούμε ἀπὸ πολλὰ περιττὰ καὶ κακόγουστα μπιχλιμπίδια μὲ τὰ ὅποια οἱ ἀντιλήψεις τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα γιὰ τὴ ν τέχνη εἶχαν γεμίσει τις πόλεις καὶ τὰ σπίτια μας. Ὅπως ὁμως ὅλα τὰ συνθήματα, ἔτσι κι ἡ «λει-

τουργικότητα» στηρίζεται σέ μιάν υπερβολική άπλοποίηση. Άσφαλώς υπάρχουν πράγματα πού είναι λειτουργικώς σωστά αλλά μάλλον άσχημα, ή τουλάχιστον αδιάφορα. Τά καλύτερα έργα αυτού τού στύλ είναι ώραϊα, όχι μόνο γιατί έτυχε νά εκπληρώνουν τό σκοπό γιά τον όποιο κατασκευάστηκαν, αλλά επειδή τά σχεδίασαν άνθρωποι μέ γούστο καί διακριτικότητα, πού ήξεραν πώς νά κάνουν ένα κτίριο νά έξυπηρετεί τό σκοπό του καί νά είναι μαζί «σωστό» στο μάτι. “Έγιναν πολλές απόπειρες καί πολλά λάθη ώσπου ν’ ανακαλυφθούν οί μυστικές αυτές άρμονίες. Οί άρχιτέκτονες πρέπει νά είναι έλεύθεροι νά πειραματίζονται μέ διάφορες αναλογίες καί διαφορετικά ύλικά. Μερικοί από αυτούς τούς πειραματισμούς μπορεί νά φτάνουν σέ αδιέξοδο, ή πείρα όμως πού κερδίζεται είναι πολύτιμη, παρά τήν αποτυχία. Κανένας καλλιτέχνης δέν είναι δυνατόν νά «παίζει πάντα στά σίγουρα», καί τίποτε δέν είναι πιο σημαντικό από τό ν’ αναγνωρίσει τό ρόλο πού έπαixαν ακόμη καί φαινομενικώς έξαλλα ή έκκεντρικά πειράματα στην άνάπτυξη νέων ιδεών πού τώρα τις θεωρούμε σχεδόν δεδομένες.

Στήν άρχιτεκτονική αναγνωρίζεται από σχετικώς εύρύ κοινό ή άξια τής τολμηρής επινόησης καί τής καινοτομίας, λίγοι όμως συνειδητοποιούν πώς τό πρόβλημα είναι παρόμοιο στή ζωγραφική καί τή γλυπτική. Πολλοί πού μένουν αδιάφοροι μπροστά σέ «τούτα τά πολύ μοντέρνα πράματα», όπως λένε, θά έκπλαγούν άν μάθουν πόσα από αυτά έχουν μπει κιόλας στη ζωή τους κι έχουν παίξει ρόλο στη διαμόρφωση τού γούστου καί τών προτιμήσεων τους. Φόρμες καί χρωματικές συνθέσεις πού πρότειναν πολύ μοντέρνοι έπαναστάτες στη ζωγραφική έγιναν τό ύλικό τής διαφήμισης· κι όταν τά βλέπουμε σέ άφίσεις, σ’ έξώφυλλα περιοδικών ή σέ υφάσματα, μάς φαίνονται φυσιολογικά.

Άλλά μέ τί θά έπρεπε νά πειραματίζεται ό ζωγράφος καί γιατί δέν μπορεί νά καθίσει μπροστά στη φύση καί νά τή ζωγραφίσει όσο μπορεί καλύτερα; Ή απάντηση είναι πιθανόν πώς ή τέχνη έχασε τον προσανατολισμό της επειδή ό καλλιτέχνης ανακάλυψε πώς ή θέση όπi πρέπει «νά ζωγραφίζει ό,τι βλέπει» είναι άντιφατική ως προς τό νόημά της. Ίσως νά νομίζετε πώς πρόκειται γιά μιá παραδοξολογία από κείνες μέ τις όποιες μπερδεύουν τό ταλαιπωρημένο κοινό οί σύγχρονοι καλλιτέχνες καί οί κριτικοί, όσοι όμως παρακολούθησαν αυτό τό βιβλίο από τήν αρχή, δέν πρέπει νά δυσκολευτούν νά τήν καταλάβουν. Θυμόμαστε πώς έφτιαχνε, άς πούμε, ό πρωτόγονος καλλιτέχνης ένα πρόσωπο μέ άπλές φόρμες, άντί ν’ αντιγράφει ένα πρόσωπο πραγματικό, *σελίδα 47-Εικόνα 25*: συχνά αναφερθήκαμε στους Αιγυπτίους καί στον τρόπο μέ τον όποιο παράσταναν σέ μιάν εικόνα εκείνα πού ήξεραν κι όχι εκείνα πού έβλεπαν. Ή ελληνική κι ή ρωμαϊκή τέχνη έδωσαν ζωή σ’ αυτές τις σχηματικές μορφές· ή μεσαιωνική τέχνη τις χρησιμοποίησε, μέ τή σειρά της, γιά ν’ άφηγηθεϊ τήν Ιερά Ιστορία· ή κινέζικη τέχνη γιά στοχασμό. Καμιά από αυτές δέν πρότεινε στον καλλιτέχνη «νά ζωγραφίζει ό,τι έβλεπε». Αύτή ή ιδέα γεννήθηκε μόλις στην έποχή τής Άναγέννησης. Στήν αρχή, όλα φαίνονταν νά πηγαίνουν καλά. Ή έπιστημονική προοπτική, τό «βΓωϊΜίο», τά χρώματα τών Βενετσιάνων, ή κίνηση καί ή έκφραση προστέθηκαν στα μέσα μέ τά όποια ό καλλιτέχνης αναπαρίστανε τον γύρω του κόσμο· ή κάθε γενιά όμως ανακάλυπτε πώς υπήρχαν ακόμη άπροσδόκητες «εστίες αντίστασης», οχυρά

συμβάσεων που ανάγκαζαν τον καλλιτέχνη να χρησιμοποιεί τις φόρμες που του είχαν διδάξει και όχι να ζωγραφίζει εκείνο που πράγματι έβλεπε. Οί επαναστάτες του δέκατου ένατου αιώνα επιχείρησαν να καταλύσουν μία για πάντα αυτές τις συμβάσεις: αντιμετώπισαν τη μία μετά την άλλη, ώσπου οί Ίμπρεσιονιστές διακήρυξαν πώς οί δικές τους μέθοδοι τούς επέτρεπαν ν' αποτυπώσουν στο μουσαμά ό,τι έβλεπαν, μέ «έπιστημονική ακρίβεια».

Τά ζωγραφικά έργα που απέδωσε αυτή ή θεωρία ήταν γοητευτικά, δεν είναι όμως σωστό ν' αγνοήσουμε τό γεγονός πώς οί ιδέες πάνω στις όποιες βασίζονταν ήταν μόνον ή μισή αλήθεια. Συνειδητοποιήσαμε προοδευτικά, από κείνο τον καιρό, πώς δέν μπορούμε νά ξεχωρίσουμε μέ μία τομή καθαρή εκείνο που βλέπουμε από κείνο που ξέρουμε. Κάποιος που γεννήθηκε τυφλός και που ανακτά αργότερα τήν όρασή του, πρέπει νά μάθει νά βλέπει. Μέ λίγη αύτοπειθαρχία και παρατηρητικότητα μπορούμε ν' ανακαλύψουμε μόνοι μας πώς εκείνο που λέμε «βλέπουμε», χρωματίζεται άμετάκλητα και διαμορφώνεται από τή γνώση (ή τήν ιδέα) εκείνου που βλέπουμε. Αυτό γίνεται σαφές όταν τά δυο δέν συμφωνούν. Συμβαίνει νά κάνουμε λάθη στον τρόπο μέ τον όποιο βλέπουμε: για παράδειγμα, βλέπουμε κάποτε ένα μικρό αντικείμενο που βρίσκεται κοντά στά μάτια μας σάν νά ήταν ένα μεγάλο βουνό στον ορίζοντα, ή ένα κομμάτι χαρτί που πέφτει σάν πουλί. "Όταν καταλάβουμε πώς κάναμε λάθος, δέν μπορούμε ποτέ πιά νά τό δούμε όπως πριν. "Αν ήταν νά ζωγραφίσουμε τά σχετικά αντικείμενα, αναμφίβολα θά χρησιμοποιούσαμε διαφορετικά σχήματα και χρώματα πριν και μετά τήν ανακάλυψή μας. Στήν πραγματικότητα, μόλις πάρουμε ένα μολύβι για νά σχεδιάσουμε, ή όλη ιδέα ν' άφεθούμε σ' εκείνο που ονομάζεται εντυπώσεις τών αισθήσεων μοιάζει σ' αλήθεια παράδοξη. "Αν κοιτάξουμε από ένα παράθυρο, μπορούμε νά δούμε τή θέα μέ χίλιους τρόπους. Ποιος άπ' όλους είναι ή εντύπωση τών αισθήσεών μας; Πρέπει όμως ν' άρχίσουμε από κάπου* πρέπει νά συνθέσουμε μιάν εικόνα του άπέναντι σπιτιού και τών δέντρων μπροστά του. Ό,τι και νά κάνουμε, θ' άρχίσουμε πάντα μέ «συμβατικές» γραμμές ή φόρμες. Ό «Αιγύπτιος» παραμένει ζωντανός μέσα στον καθένα μας.

Αυτή, νομίζω, ήταν ή δυσκολία που ένιωσε άμυδρά ή γενιά που θέλησε νά άκολουθήσει και νά ξεπεράσει τούς Ίμπρεσιονιστές και που τελικά τήν έκανε νά άπορρίψει όλη τή δυτική παράδοση. "Αν ό «Αιγύπτιος» ή τό παιδί μέσα μας επιμένει πεισματικά νά μήν υποχωρήσει, γιατί νά μήν αντιμετώπισουμε τίμια τά βασικά δεδομένα τής κατασκευής εικόνων; Τά πειράματα του "Αρ Νουβώ στράφηκαν πρός τά γιαπωνέζικα χαρακτηριστικά για νά ξεπεράσουν τήν κρίση, σελίδα 556. Γιατί όμως νά σταματήσουμε σ' αυτά μόνο τά νέα κι έπιτηδευμένα προϊόντα; Δέν θά ήταν καλύτερα ν' άρχίσει ό καλλιτέχνης από τήν άρχή και νά ερευνήσει σέ βάθος τήν τέχνη τών πραγματικών «πρωτόγονων», τά φετίχ τών κανίβαλων και τις μάσκες τών άγριων φυλών; Κατά τή διάρκεια τής επανάστασης στήν τέχνη που κορυφώθηκε πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, ό θαυμασμός για τή νέγρικη γλυπτική ήταν πράγματι ένα από τά πάθη που ένωσε νεαρούς καλλιτέχνες τών πιο ποικίλων τάσεων. Τέτοια αντικείμενα μπορούσαν νά τά βρούν πάμφθηνα στά μαγαζιά που πουλούσαν εξωτικά είδη, κι έτσι, κάποια μάσκα από τήν Άφρική άντικαθιστούσε τό εκμαγείο του Άπόλλωνα του

366

Μάσκα τής φυλής
Ντάν, Δυτική
Άφρική,
περ. 1910-20

Ξύλο μέ καολίνη
γύρω στά βλέφαρα,
ύψος 17,5 εκ.
Συλλογή Von der
Heydt, Μουσείο
Rietberg, Ζυρίχη



Μπελβεντέρε, σελίδα 104, Εικόνα 64, στο εργαστήρι του ακαδημαϊκού καλλιτέχνη. Είναι εύκολο νά καταλάβουμε, αντικρίζοντας μερικά από τ' αριστουργήματα τής αφρικανικής γλυπτικής, Εικόνα 366, γιατί αυτές οι εικόνες συγκίνησαν τόσο μια γενιά που προσπαθούσε νά βγει από τό άδιέξοδο τής δυτικής τέχνης. Ούτε ή «πιστότητα στη φύση» ούτε ή «ιδανική ομορφιά», τά διδύμα θέματα τής εύρωπαϊκής τέχνης, είχαν άπασχολήσει ποτέ τό νού αυτών των τεχνιτών, τά έργα τους όμως κατείχαν άκριβώς εκείνο που ή εύρωπαϊκή τέχνη φαινόταν πως είχε χάσει κατά τή μακρά διαδρομή της: τήν ένταση τής έκφρασης, τή διαύγεια τής δομής, τήν άμεση απλότητα στην τεχνική.

Ξέρουμε τώρα πως οι παραδόσεις τής πρωτόγονης τέχνης είναι πιο περίπλοκες και λιγότερο «πρωτόγονες» απ' όσο είχαν πιστέψει εκείνοι που

τήν ανακάλυψαν είδαμε μάλιστα πως ή μίμηση τής φύσης δέν αποκλειόταν καθόλου από τους στόχους της, σελίδα 45, Εικόνα 23. Τό ύφος όμως αυτών των τελετουργικών αντικειμένων μπορούσε κάλλιστα νά παίξει τό ρόλο κοινής οπτικής εστίας για τήν αναζήτηση τής εκφραστικότητας, τής δομής και τής απλότητας που τά νέα κινήματα είχαν κληρονομήσει από τά πειράματα των τριών μοναχικών επαναστατών, του Βάν Γκόγκ, του Σεζάν και του Γκωγκέν.

Καλώς ή κακώς, αυτοί οι καλλιτέχνες του εικοστού αιώνα ήταν άναγκασμένοι νά γίνουν εφευρέτες. Για νά εξασφαλίσουν τήν προσοχή, έπρεπε νά άγωνιστούν για τήν πρωτοτυπία και όχι τόσο για τή μαστοριά που θαυμάζουμε στους μεγάλους καλλιτέχνες του παρελθόντος. Κάθε απομάκρυνση από τήν παράδοση που προκαλούσε τό ενδιαφέρον των κριτικών και τραβούσε οπαδούς τή χαιρέτιζαν σαν καινούριο «-ισμό» στον όποιο θ' άνήκε τό μέλλον. Αυτό τό μέλλον δέν διαρκούσε πάντοτε πολύ, και ωστόσο ή ιστορία τής τέχνης του εικοστού αιώνα πρέπει νά πάρει υπό σημείωση αυτόν τον άδιάκοπο πειραματισμό, γιατί πολλοί από τους πιο προικισμένους καλλιτέχνες τής εποχής συνεργάστηκαν σ' αυτές τις προσπάθειες.

Οι πειραματισμοί του Έξπρεσιονισμού είναι ίσως πιο εύκολο νά εξηγηθούν μέ λόγια. Ό ίδιος ό όρος (expression = έκφραση) δεν είναι ιδιαίτερα επιτυχημένος, επειδή ξέρουμε ότι όλοι εκφραζόμαστε μέ οτιδήποτε κάνουμε ή παραλείπουμε, ή λέξη όμως έγινε βολική έτικέτα, καθώς πρόσφερε μιαν εύκολοθύμητη αντίθεση μέ τον Ιμπρεσιονισμό —και για έτικέτα, είναι πολύ

χρήσιμη. Σ' ένα από τα γράμματά του, ο Βάν Γκόγκ εξηγούσε πώς ξεκίνησε να κάνει την προσωπογραφία ενός φίλου που αγαπούσε. Ή επίτευξη της συμβατικής ομοιότητας αποτελούσε μόνο το πρώτο στάδιο. Άφου έκανε ένα «σωστό» πορτρέτο, προχώρησε αλλάζοντας τα χρώματα και το περιβάλλον:

Τονίζω περισσότερο το ξανθό χρώμα των μαλλιών, βάζω πορτοκαλί, κίτρινο του χρομίου. Ήχμονι, και πίσω από το κεφάλι <5>έν ζωγραφίζω τον άσημαντο τοίχο του δωματίου αλλά το Άπειρο. Κατασκευάζω ένα όπλο φόντο με το πιο έντονο και πλούσιο μπλε που μπορεί να διοσει ή παλέτα. 7/ Ξανθιά, φωτεινή κεφαλή προβάλλει πάνω σ' αυτό το δυνατό μπ/χ φόντο μυστηριώδης, σαν άστρο στο γαλάζιο άπειρο. Αλίμονο, κα/χμου φί/χ, το κοινό θά δέι αυτή την υπερβολή μόνο σαν γελοιογραφία, ά/χ.ά τι σημασία έχει αυτό για μάς;

Ο Βάν Γκόγκ είχε δίκιο όταν παρατηρούσε πώς η μέθοδος που διάλεξε μπορούσε να συγκριθεί με τη μέθοδο του γελοιογράφου. Η γελοιογραφία υπήρξε πάντα «έξπρεσιονιστική», επειδή ο γελοιογράφος παίζει με το στοιχείο της ομοιότητας και το παραμορφώνει για να δείξει τι ακριβώς σκέφτεται για το θύμα του και γενικότερα για το συνάνθρωπό του. Όσο αυτές οι παραμορφώσεις της φύσης κυκλοφορούσαν με το σήμα του χιούμορ, κανένας δεν φαινόταν να τις θεωρεί δυσνόητες. Ο κόσμος δεν τις πλησίαζε με τις προκαταλήψεις που έπιφύλασσε για την Τέχνη με Τ κεφαλαίο. Η ιδέα όμως μιας σοβαρής γελοιογραφίας, μιας τέχνης που άλλαζε επίτηδες την όψη των πραγμάτων, όχι για να εκφράσει μιάν αίσθηση άνωτερότητας, αλλά ίσως αγάπη ή θαυμασμό ή φόβο, άποδείχτηκε πράγματι ένα πρόσκομμα, όπως τό είχε προβλέψει ο Βάν Γκόγκ. Κι όμως, δεν υπάρχει σ' αυτή την ιδέα καμιά άσυνέπεια: τά αισθήματά μας για τά πράγματα χρωματίζουν τόν τρόπο με τόν όποιο τά βλέπουμε και, άκόμη περισσότερο, τίς φόρμες που θυμόμαστε.

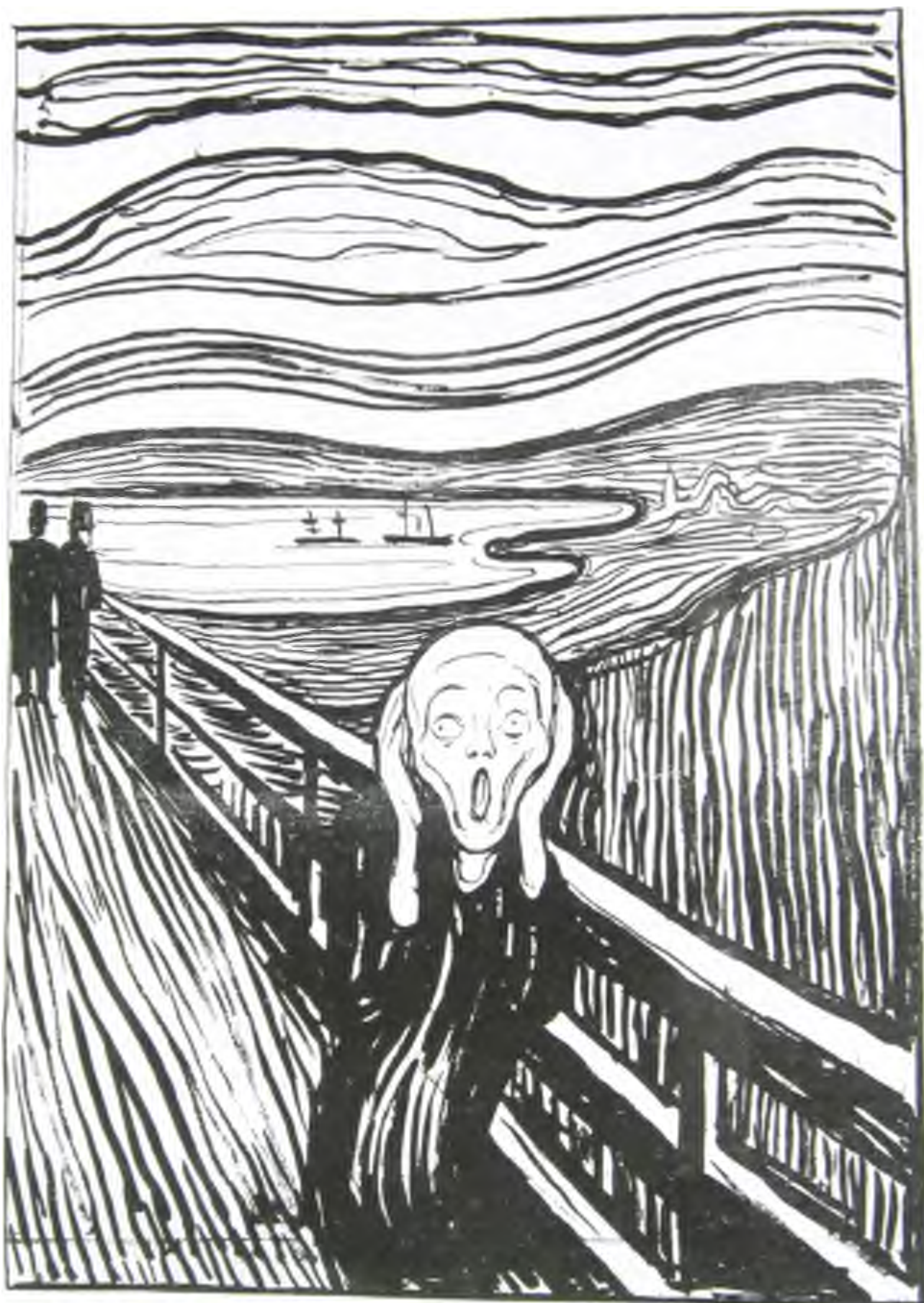
Ανάμεσα στους πρώτους καλλιτέχνες που διερεύνησαν αυτές τίς δυνατότητες, περισσότερο άκόμη και από τόν Βάν Γκόγκ, ήταν ο Νορβηγός Edward Munch (1863-1944). Ή *Εικόνα* 367 είναι μιá λιθογραφία που έκανε τό 1895 και τίς έδωσε τόν τίτλο «Ή κραυγή». Στόχος του είναι νά εκφράσει πώς μιá ξαφνική συγκίνηση μεταβάλλει όλες τίς έντυπώσεις τίς αίσθησης. "Όλες οί γραμμές μοιάζουν νά οδηγούν προς τή μοναδική οπτική εστία τίς λιθογραφίας —τό κεφάλι που φωνάζει. "Όλο τό τοπίο μοιάζει νά συμερίζεται τήν άγωνία και τή συγκίνηση αυτής τίς κραυγής. Τό πρόσωπο που φωνάζει είναι πράγματι παραμορφωμένο, όπως τό πρόσωπο μιας γελοιογραφίας. Τά γουρλωμένα μάτια και τά σκαμμένα μάγουλα θυμίζουν τό πρόσωπο του θανάτου. Τό πιό τρομαχτικό είναι ότι ποτέ δεν θά μάθουμε τί σημαίνει ή κραυγή.

Εκείνο που ένόχλησε τό κοινό σχετικά με τήν έξπρεσιονιστική τέχνη ήταν, ίσως, όχι τόσο τό γεγονός πώς παραμορφωνόταν ή φύση, όσο ότι τό άποτέλεσμα άπομάκρυνε από τήν ομορφιά. Τό ότι ο γελοιογράφος μπορούσε νά καταδείξει τήν άσκήμια του άνθρώπου, ήταν αποδεκτό· αυτή, στό κάτω κάτω, ήταν ή δουλειά του. Άλλά δεν μπορούσαν νά δεχτούν τό γεγονός ότι άνθρωποι που θεωρούσαν τούς εαυτούς τους σοβαρούς καλλιτέχνες ξεχνούσαν πώς, άν ήθε-

3^7

Έντβαρντ Μούνχ
Ή κραυγή,
1895

Λιθογραφία,
35,5 X 254 εκ.





λαν οπωσδήποτε ν' αλλάξουν τήν όψη των πραγμάτων, θά έπρεπε νά τά έξιδα-
νικεύουν καί όχι νά τ' άσχημίζουν. Ό Μούνχ όμως θά μπορούσε νά υποστηρίξει
πώς μία κραυγή αγωνίας δεν είναι όμορφη καί πώς είναι άνειλικρίνεια νά βλέπει
κανένας μόνο τήν ευχάριστη όψη τής ζωής. Γιατί οι Έξπρεσιονιστές αισθά-
νονταν τόσο έντονα τον ανθρώπινο πόνο, τή φτώχεια, τή βία καί τό πάθος, ώστε
είχαν τήν τάση νά πιστεύουν πώς ή προσήλωση στήν άρμονία καί τήν ομορφιά
στήν τέχνη πήγαζε μόνον από τήν άρνηση νά είναι κανείς τίμιος. Η τέχνη των
κλασικών ζωγράφων, όπως ό Ραφαήλ καί ό Κορρέτζιο, τούς φαινόταν άνειλι-
κρινής καί ύποκριτική. "Ηθελαν νά καταπιαστούν με τή γυμνή άλήθεια τής
ύπαρξής μας καί νά έκφράσουν συμπόνια γιά τον απόκληρο καί τον άσχημο.
Ήταν θέμα τιμής γι' αυτούς ν' άποφεύγουν οτιδήποτε ελκυστικό καί νά σοκά-
ρουν τήν «μπουρζουαζία» γιά νά τήν άφυπνίσουν από τήν πραγματική ή τή
φανταστική της νάρκη.

368

Καίτε Κόλβιτς
Άνάγκη,
1893-190·
Λιθογραφία,
15,5 x 15>2 εκ.



Όχι cm ή Γερμανίδα καλλιτέχνης Käthe Kollwitz (1867-1945) δημιούργησε τὰ συγκινητικά της χαρακτηρισκά και σχέδια προπάντων γιά νά κάνει αίσθηση. Συμπονούσε πολύ βαθιά τούς φτωχούς και τούς καταφρονεμένους και ήθελε νά προασπίσει τὰ δικαιώματά τους. Ἡ *Εικόνα J68* ἀποτελεῖ μέρος μιας εικονογραφικής σειράς ἀπό τη δεκαετία τοῦ 1890, ἐμπνευσμένη ἀπό ἓνα θεατρικό ἔργο πού πραγματευόταν τη φρικτή κατάσταση των εργατῶν τῆς υφαντουργίας στή Σιλεσία, σε μιὰ περίοδο ἀνεργίας καί κοινωνικής επανάστασης. Στήν πραγματικότητα, ἡ σκηνή με τό παιδί πού πεθαίνει δεν ὑπάρχει στό ἔργο, ἀλλά δίνει οξύτητα στή σύνθεση. Ὅταν ἡ σειρά ψηφίστηκε γιά νά πάρει ἓνα χρυσό μετάλλιο, ὁ ἀρμόδιος ὑπουργός εἰσηγήθηκε στον Αὐτοκράτορα νά μήν ἀποδεχτεῖ την πρόταση, «ἐν ὄψει τοῦ θέματος τοῦ ἔργου καί τῆς νατουραλιστικῆς του ἐκτελέσεως, ἀπό την ὅποια ἐλλείπουν τελείως στοιχεῖα κατευνασμοῦ ἢ συμφιλιώσεως». Αὐτή ἀκριβῶς ἦταν φυσικά ἡ πρόθεση τῆς Καίτε Κόλβιτς. Ἀντίθετα μέ τον Μιλλέ, *σε/άα* 509, *Εικόνα*

να 331, πού στίς «Σταχομαζώχτρες» του ήθελε νά μάς κάνει νά καταλάβουμε την αξιοπρέπεια τοῦ μόχθου, ἐκείνη δεν ἐβλεπε ἄλλο τρόπο γιά νά βγει κανεῖς ἀπό τό ἀδιέξοδο παρά τήν ἐπανάσταση. Γιά τοῦτο, τό ἔργο της ἐνέπνευσε πολλούς καλλιτέχνες καί προπαγανδιστές στον κομμουνιστικό Ἀνατολικό κόσμο, ὅπου ἐγινε πολύ πιο γνωστή παρά στή Δύση.

Καί στή Γερμανία ἐπίσης ἀκουγόταν συχνά τό αἶτημα γιά μιὰ ριζική μεταβολή. Τό 1906, μιὰ ομάδα Γερμανοῖ ζωγράφοι ἱδρυσαν μιὰ εταιρεία πού τήν ονόμασαν *Die Brücke* (Ἡ Γέφυρα), γιά νά προκαλέσουν ολοσχερή ρήξη μέ τό παρελθόν καί νά πολεμήσουν γιά μιὰ καινούρια αὐγή. Τό στόχο τους συμμερίστηκε ὁ Emil Nolde (1867-1956), ἀν καί γιά πολὺν καιρό δεν ἀνήκε στήν εταιρεία. Ἡ *Εικόνα 369* δείχνει μιὰ ἀπό τις ἐντυπωσιακές ξυλογραφίες του, τον «Προφήτη», πού εικονογραφεῖ καλά τὰ δυνατά ἐφέ, σχεδόν στό ὕφος της ἀφίσας, στά ὅποια ἀπέβλεπαν αὐτοῖ οἱ καλλιτέχνες. Ἀλλά τώρα δεν ἐπιδίωκαν πιά τή διακοσμητική ἐντύπωση ἀλλά τήν ἐνταση τῆς ἐκφρασης, κι ἔτσι τὰ πάντα συμπυκνώνονται στό ἐκστατικό βλέμμα τοῦ ἀνθρώπου τοῦ Θεοῦ.

Ἡ ἐξπρεσιονιστική κίνηση βρήκε τό πιο γόνιμο ἔδαφος στή Γερμανία,

3᾽9

Ἐμιλ Νόλτε
Ο προφήτης,
1912

Ξυλογραφία,
32,1 X 22,2 ἐκ.



370

Έρνστ Μπάρλαχ
«Έ/χος!»,

1919

Ξύλο, ύψος 38 εκ.
Ιδιωτική συλλογή

όπου πράγματι πέτυχε να ξεσηκώσει την οργή και την έκδικητικότητα του «άνθρωπάκου». "Όταν ήρθαν οι Ναζί στην εξουσία, τό **1933*** ή μοντέρνα τέχνη καταδικάστηκε καί οι ήγέτες τής κίνησης εξορίστηκαν ή τούς απαγορεύθηκε νά δουλέψουν στή Γερμανία. Τέτοια ήταν ή τύχη τού έξπρεσιονιστή γλύπτη Ernst Barlach (1870-1938), πού τό γλυπτό του μέ τίτλο «Έλεος!» παριστάνει ή *Εικόνα 370*. Έχει μεγάλη έκφραστική ένταση ή άπλή κίνηση των γέρικων χειρών τής ζητιάνας, κι ό γλύπτης δεν επιτρέπει σε τίποτα νά άποσπάσει τήν προσοχή μας άπό τό κεντρικό αυτό θέμα. Η γυναίκα έχει σκεπάσει τό πρόσωπό της μέ τήν κάπα της, κι ή άπλουστευμένη φόρμα τής καλυμμένης κεφαλής έντείνει τή συγκινησιακή άπήχηση τού γλυπτού. Τό ερώτημα αν ένα τέτοιο έργο είναι ώραϊο ή όχι είναι τόσο άσχετο σ' αυτή τήν περίπτωση όσο ήταν καί στήν περίπτωση τού Ρέμπραντ, *σελίδα 427*, τού Γκρύνεβαλντ, *σελές 35°-51* ή των «πρωτόγονων» έργων πού θαύμαζαν οι Έξπρεσιονιστές.

Άνάμεσα στους ζωγράφους πού ένόχλησαν τό κοινό, επειδή άρνιόνταν νά βλέπουν μόνο τήν εύχάριστη όψη των πραγμάτων, ήταν ό Αυστριακός Oskar Kokoschka (1886-1980), πού τά πρώτα του έργα ξεσήκωσαν θύελλα αγανάκτησης, όταν τά εξέθεσε στή Βιέννη τό 1909. Η *Εικόνα 371* δείχνει ένα άπό τά πρώτα αυτά έργα, ένα σύμπλεγμα παιδιών πού παίζουν. Για μάς τό έργο είναι εκπληκτικά πειστικό καί ζωντανό, μπορούμε, ώστόσο, νά καταλάβουμε γιατί ένα τέτοιο είδος πορτρέτου προκάλεσε τέτοια αντίδραση. Αν θυμηθούμε τις

προσωπογραφίες παιδιών από μεγάλους καλλιτέχνες, όπως ο Ρούμπενς, σελίδα 400, *Εικόνα 257*, ο Βελάσκειθ, σελίδα 410, *Εικόνα 267*, ο Ρένολντς, σελίδα 467, *Εικόνα 305*, ή ο Γκέινσμπορω, σελίδα 469, *Εικόνα 306*, συνειδητοποιούμε τούς λόγους της αντίδρασης. Στο παρελθόν, το παιδί σέ μια προσωπογραφία έπρεπε νά είναι όμορφο κι ευχαριστημένο. Οί μεγάλοι δέν ήθελαν νά ξέρουν γιά τούς πόνους καί τις άγωνίες της παιδικής ηλικίας καί δυσανασχετούσαν όταν τούς ανάγκαζε κανείς ν' αντιμετώπιζουν αυτό τό θέμα. Ό Κοκόσκα όμως δέν υποχωρούσε στις απαιτήσεις της σύμβασης. Κοίταξε αυτά τά παιδιά μέ βαθιά συμπάθεια καί συμπόνια. Άπέδωσε τή μελαγχολία, την όνειροπόλα διάθεσή τους, τις άδέξιες κινήσεις τους καί τή δυσαρμονία των σωμάτων πού αναπτύσσονται. Γιά νά τά προβάλει όλα αυτά, δέν μπορούσε νά βασιστεί στις καθιερωμένες μεθόδους τού σωστού σχεδίου, τό έργο του όμως είναι πιο πιστό στη ζωή.

371

“Όσκαρ Κοκόσκα
Παιδιά που παίζουν,
1909

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά, 73 x 108 εκ.
Μουσείο Wilhelm
Lehmbruck,
Ντούισμπουργκ

Τήν τέχνη τού Μπάρλαχ ή τού Κοκόσκα δέν μπορούμε νά τήν πούμε «πειραματική». Τό δόγμα όμως τού Έξπρεσιονισμού καθεαυτό ένθάρρυνε αναμφίβολα τον πειραματισμό, τουλάχιστο σάν κάτι πού έπρεπε νά δοκιμαστεί. "Αν τό δόγμα ύποστήριζε σωστά πώς τό σημαντικό πράγμα στην τέχνη δέν είναι ή μίμηση της φύσης αλλά ή έκφραση τών συναισθημάτων μέσ' από τήν επιλογή χρωμάτων καί γραμμών, δικαιολογημένα θά μπορούσε κανένας νά άναρωτηθεί μήπως ή τέχνη δέ θά γινόταν πιο άγνή άν καταργούσε τήν ιδέα τού θέματος καί αναγνώριζε ως αποκλειστική βάση τήν άπόδοση τόνων καί σχημάτων. Τό πα-



ράδειγμα της μουσικής, πού λειτουργεί τόσο καλά χωρίς νά χρειάζεται τὰ δεκανίκια του λόγου, πολλές φορές είχε κάνει καλλιτέχνες καί κριτικούς νά ονειρευτούν τή δημιουργία μιας αγνής εικαστικής μουσικής. Ὁ Ούϊσλερ, ὅπως είδαμε, είχε προχωρήσει κάπως πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση δίνοντας στὰ ἔργα του ονόματα πού ἀνήκαν στον κόσμο τῆς μουσικῆς, *σελίδα 5J2, Εἰκόνα 34*᾽

“Ἄλλο εἶναι ὁμως νά μιλά κανένας θεωρητικά γι’ αὐτὲς τις δυνατότητες κι ἄλλο νά δημιουργεῖ ἓνα ἔργο δίχως ἀναγνωρίσιμο θέμα. Φαίνεται ὅτι ὁ πρῶτος καλλιτέχνης πού ἔκανε αὐτό τὸ βῆμα ἦταν ὁ Ρώσος ζωγράφος Wassily Kandinsky (1866-1944). πού ζοῦσε τότε στο Μόναχο. Ὁ Καντίνσκυ, ὅπως καί πολλοὶ τοῦ κύκλου του, ἦταν μυστικιστῆς, πού ἀντιπαθούσε τις ἀξίες τῆς προόδου καί τῆς ἐπιστήμης καί ποθοῦσε τὴν ἀναγέννηση τοῦ κόσμου μέσα ἀπὸ μιά νέα τέχνη ἀνόθευτης «ἐσωτερικότητας». Στο κάπως μπερδεμένο καί γεμάτο πάθος βιβλίο του *Περὶ τοῦ πνευματικοῦ στοιχείου στὴν Τέχνη* (1912) τόνιζε τὴν ψυχολογικὴ ἐπίδραση τοῦ καθαροῦ χρώματος, τον τρόπο μὲ τον ὅποιο ἓνα λαμπερὸ κόκκινο μάς ἐρεθίζει σὰν τὸ κάλεσμα μιάς σάλπιγγας. Ἡ πελοίθησή του πὼς ἦταν ἐφικτὸ καί ἀναγκαῖο νά δημιουργηθεῖ μ’ αὐτὸ τον τρόπο μιά ἐπικοινωνία μεταξὺ πνευμάτων, τοῦ ἔδωσε τὸ θάρρος νά ἐκθέσει τις πρῶτες του προσπάθειες γιὰ τὴν ἐπίτευξη μιάς μουσικῆς χρωμάτων, *Εἰκόνα 37*²> ξεκινώντας πραγματικά αὐτὸ πού ἀργότερα ἐγίνε γνωστὸ ὡς «ἀφηρημένη τέχνη».

Συχνὰ εἰπώθηκε πὼς ὁ ὅρος «ἀφηρημένη» δὲν εἶναι ἰδιαίτερα εὐστοχος, καί προτάθηκαν ὑποκατάστατα ὅπως τὸ «μὴ ἀντικειμενικὴ» καί «ἀνεικονικὴ». Οἱ περισσότερες ὁμως ἐτικέτες πού βρίσκουμε στὴν ἱστορία τῆς τέχνης εἶναι τυχαίες, *σελίδα 519*- Εκείνο πού ἔχει σημασία εἶναι τὸ ἔργο τέχνης καί ὄχι ἡ ἐπιγραφή του. Εἶναι ἀμφίβολο ἂν τὰ πρῶτα πειράματα τοῦ Καντίνσκυ γιὰ νά διαμορφώσει μιά μουσικὴ χρωμάτων ἦταν ἀπόλυτα ἐπιτυχημένα, εἶναι ὁμως εὐκολο νά καταλάβουμε τὸ ἐνδιαφέρον πού προκάλεσαν. Εντούτοις, εἶναι ἀπὸ τὸ πὼς ἡ «ἀφηρημένη τέχνη» θά μπορούσε νά εἶχε καταλήξει σὲ κίνημα μόνον μέσα ἀπὸ τὸν Ἐξπρεσιονισμό. Γιὰ νά καταλάβουμε τὴν ἐπιτυχία της, καί γενικά τὴ μεταμόρφωση τῆς κατάστασης στὴν τέχνη στὰ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν Πρῶτο Παγκόσμιον Πόλεμο, πρέπει νά ξαναγυρίσουμε στο Παρίσι. Εκὶ γεννήθηκε ὁ Κυβισμός —μιά κίνηση πού ὡδήγησε σὲ πολὺ ριζοσπαστικότερες ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴ Δυτικὴ παράδοση τῆς ζωγραφικῆς παρ’ ὅσο καί αὐτὲς οἱ ἔξπρεσιονιστικὲς χρωματικὲς συγχωρδίες τοῦ Καντίνσκυ.

Ὁ Κυβισμός ὁμως δὲν ξεκίνησε γιὰ νά καταλύσει τὴν παράσταση ἀλλὰ νά τὴν ἀναμορφώσει. Γιὰ νά καταλάβουμε τὰ προβλήματα πού προσπάθησαν νά λύσουν οἱ Κυβιστές, ἂς θυμηθοῦμε τὰ συμπτώματα τῆς ζύμωσης καί τῆς κρίσης πού συζητήσαμε στὸ περασμένο κεφάλαιο: τὴν ἀνησυχία πού δημιουργήσε ἡ ἰδιοφυὴς ἀταξία τῶν «στιγμιότυπων» μὲ τὰ ὅποια ἐπιάναν οἱ Ἱμπρεσιονιστὲς τις φευγαλέες ἐντυπώσεις, τὴν ἀνάγκη γιὰ περισσότερη τάξη, δομὴ καί σύνθεση πού εἶχε ἐμπνεύσει τις εἰκονογραφήσεις τοῦ "Αρ Νουβώ, τονίζοντας τὴ «διακοσμητικὴ» ἀπλοποίηση ὅσο κι ὁ Σερά ἢ ὁ Σεζάν.

Αὐτὴ ἡ ἀναζήτηση ἀποκάλυψε προπάντων ἓνα συγκεκριμένο πρόβλημα: τὴ σύγκρουση ἀνάμεσα στὸ σχέδιο καί στὸ συμπαγὲς τῶν ὀγκῶν. Τὴν ἐντύπакτη τῆς στερεότητος στὴν τέχνη, ὅπως ξέρουμε ὅλοι, τὴν πετυχαίνουμε μὲ ὅ,τι ὄνο-



3^2

Βασίλν Καντίνσκν
Κί Οίκοι. 1910-11

Λί/(31 ππανο) σκ.
μοισαμμ. 95 ■' > 3° > <
Τί:ιτ Γκυ/ι. :ρι.
Λονόίνο

μάζουμε φωτοσκίαση, την ένδειξη από πού πέφτει τό φως. "Έτσι, μια ριζική απλοποίηση του σχεδίου Οά φαινόταν ιδιαίτερα εντυπωσιακή στις άφισες του Τουλούζ-Λωτρέκ ή στις εικονογραφήσεις του Μπήρντολεύ. *σι./ιόα 554- Εικόηη.ζ φί-2. αλλά, μέ την απουσία της φωτοσκίασης, ή εντύπωση είναι επίπεδη. Είδαμε ότι καλλιτέχνες όπως ό Χόντλερ. αν.λίόα 55.?. Εικόνα ?60, ή ό Μποννάρ. σι./ιόα 552, Εικόνα 559, Οά καλοδέχονταν αυτή την ιδιότητα, γιατί έδι\ε νέα έμφαση στά σχήματα των συνθέσεών τους, αλλά, αγνοώντας έτσι την έντύπωση της στερεότητας. αναπόφευκτα έπεφταν πάνω στό είδος του προβλήματος πού είχε παρουσιαστεί κατά την 'Αναγέννηση μέ την εισαγωγή της προοπτικής: τήνάνάγκη νά συμφιλιωθεί ή απόδοση της πραγματικότητας μ' ένα διανγές σχέδιο, σι./ιόα 262.*

Τώρα τό πρόβλημα είχε άντιστραφεϊ: δίνοντας την προτεραιότητα στό διακοσμητικό μοτίβο. θυσίαζαν την παμπάλαιη πρακτική, κατά την όποια όλες οι φόρμες διαμορφώνονταν μέ φως καί σκιά. Αλήθεια, μπορούσαν νά θεωρήσουν αυτή τή Ουσία καί ως άπελευΟέρωση. Επιτέλους, ή ομορφιά καί ή αγνότητα των φιοτειών χρωμάτων, πού κάποτε, είχαν συντελέσει στη δόξα των μεσαιωνικών βιτρώ. *σι./ιόα /8'2, Εικόνα i21. καί των μικρογραφιών, δέν θόλωναν πιά από σκιές. Σ' αυτό ακριβώς τό σημείο φάνηκε ή επίδραση του Βάν Γκόγκ καί του Εκωγκέν. όταν τά έργα τους άρχισαν νά γίνονται γνωκτά. Κι οι δυο είχαν ενθαρρύνει τούς καλλιτέχνες ν' άπορρίψουν τή γλυκερή όψη της {»περβολικά*



373

Ανρί Ματίς

Ή σερβάντα

(Το τραπέζι τον νά μοιάζει λογική συνέπεια τό γεγονός πώς ή γυναίκα καί τά δέντρα άπλοποι-
φα, ητ ον),
1908Λάδν πάνω σέ
μουσαμά,
180 X 220 εκ.
Έρμιτάζ.
Πετρούπολη

εξευγενισμένης τέχνης καί νά είναι ευθείς καί άμεσοι στις φόρμες καί στις χρωματικές συνθέσεις τους. Έκαναν τούς καλλιτέχνες νά βαρεθούν τή λεπτότητα καί τούς έσπρωξαν προς τά έντονα χρώματα καί τις παράτολμες «βάρβαρες» άρμονίες. Τό 1905 έξέθεσε στό Παρίσι ένας όμιλος νέων ζωγράφων, πού άργότερα έγιναν γνωστοί ως *Les Fauves*, δηλαδή «Τά άγρια θηρία», «Οί άγριοι». Όφειλαν τ' όνομά τους στήν εκδηλη περιφρόνησή τους γιά τις φόρμες τής φύσης καί τήν άγάπη τους γιά τά βίαια χρώματα. Στήν πραγματικότητα, δεν ήταν καί τόσο άγριοι. Ό πίο γνωστός τής ομάδας, ό Henri Matisse (1869-1954) ήταν δυό χρόνια μεγαλύτερος από τόν Μπήρντσελ καί είχε άνάλογο ταλέντο γιά τή διακοσμητική άπλοποίηση. Μελέτησε τις χρωματικές συνθέσεις τών ανατολίτικων χαλιών καί τών τοπίων τής Βόρειας Άφρικής καί διαμόρφωσε ένα ύφος πού άσκησε μεγάλη επίδραση στό σύγχρονο σχέδιο. Ή *Εικόνα 373* δείχνει ένα από τά έργα του από τό 1908 με τίτλο «La desserte» («Ή σερβάντα»). Βλέπουμε πώς ό Ματίς άκολούθησε τις γενικές γραμμές πού είχε διερευνήσει ό Μποννάρ, αλλά ενώ ό Μποννάρ ήθελε άκόμη νά διατηρήσει τήν εντύπωση του φωτός καί τής άκτινοβολίας, ό Ματίς προχώρησε πολύ περισσότερο καί μεταμόρφωσε αυτό πού έβλεπε μπροστά στά μάτια του σέ διακοσμητική σύνθεση. Ή άνταπόκριση άνάμεσα στό σχέδιο τής ταπετσαρίας στόν τοίχο καί τό ύφασμα του τραπεζομάντιλου, με τά άντικείμενα άπάνω στό τραπέζι, άποτελεϊ τό κύριο μοτίβο τής εικόνας. Άκόμη κι ή ανθρώπινη μορφή, μαζί με τό τοπίο πού βλέπουμε μέσα από τό παράθυρο, έχουν γίνει μέρος αύτής τής σύνθεσης, ώστε ήθησαν τόσο στα περιγράμμάτα τους, καί μάλιστα διαστρεβλώθηκε ή μορφή τους, γιά νά ταιριάζουν με τά λουλούδια τής ταπετσαρίας. Πράγματι, ό καλλιτέχνης ονόμασε τόν πίνακα «Άρμονία σέ κόκκινο», θυμίζοντας τούς τίτλους του Ουίλλερ, *σελίδες 53^ο-3*. Τά ζωηρά χρώματα καί τά άπλά περιγράμματα αύτών τών έργων έχουν κάτι από τό διακοσμητικό στοιχείο παιδικών σχεδίων, μόλο πού ό ίδιος ό Ματίς ποτέ δεν άπαρνήθηκε τήν εκζήτηση στήν τέχνη. Αύτή ήταν ή δύναμή του, αλλά μαζί καί ή άδυναμία του, γιατί δεν μπόρεσε νά βρει ένα δρόμο γιά νά βγάλει τήν τέχνη από τό άδιέξοδο όπου βρισκόταν. Αυτό ξεπεράστηκε μόνον όταν τό παράδειγμα του Σεζάν έγινε γνωστό καί μελετήθηκε μετά τό θάνατο του καλλιτέχνη τό 1906, όποτε έγινε στό Παρίσι μεγάλη άναδρομική έκθεση τών έργων του.

Κανένας άλλος καλλιτέχνης δεν έντυπωσιάστηκε τόσο από αύτή τήν άποκάλυψη όσο ένας νέος ζωγράφος από τήν Ίσπανία, ό Pablo Picasso (1881 -1973). Ό Πικάσο, γιος δασκάλου του σχεδίου, υπήρξε ένα είδος παιδι θαύμα στή Σχολή Καλών Τεχνών τής Βαρκελώνης. Πήγε στό Παρίσι 19 χρονών, καί ζωγράφιζε θέματα πού θ' άρεσαν στους Έξπρεσιονιστές: ζητιάνους, περιθωριακούς τύπους, άργόσχολους διαβάτες καί ανθρώπους του τσίρκου. Όμως αυτά δεν τόν ικανοποιούσαν, κι άρχισε νά μελετά τήν πρωτόγονη τέχνη πού πρόβαλλε ό Γκωγκέν, καί πιθανόν ό Ματίς. Μπορούμε νά υποθέσουμε τί έμαθε από αυτά τά έργα: πώς ήταν δυνατόν νά συνθέσει τήν εικόνα ενός προσώπου ή ενός άντικειμένου με λίγα, πολύ άπλά στοιχεία, *σελίδα 46*. Ήταν κάτι διαφορετικό από τήν άπλοποίηση τής οπτικής εντύπωσης πού είχαν έφαρμόσει οί

προηγούμενοι καλλιτέχνες. Εκείνοι είχαν αναγάγει τις φυσικές φόρμες σε επίπεδη παράσταση. Υπήρχαν άραγε τρόποι για ν' αποφυγεί κανένας αυτή την εντύπωση τής επίπεδης επιφάνειας, νά συνθέσει την εικόνα με απλά αντικείμενα, διατηρώντας όμως μιάν αίσθηση όγκου και βάθους; Ιδού τὸ πρόβλημα πού έκανε τον Πικάσο νά επιστρέφει στον Σεζάν. Σ' ένα από τὰ γράμματά του σέ νέο ζωγράφο, ὁ Σεζάν τον είχε συμβουλέψει νά βλέπει τή φύση σάν σύνολο ἀπὸ σφαίρες, κώνους καί κυλίνδρους. Εννοούσε προφανῶς πῶς ὁ ζωγράφος θά έπρεπε πάντα νά έχει αὐτὰ τὰ βασικά σχήματα στο νου του, ὅταν οργάνωνε τις εικόνες του. Ὁ Πικάσο ὅμως καί οἱ φίλοι του θέλησαν ν' ακολουθήσουν τή συμβουλή κατὰ γράμμα. Υποθέτω πῶς θά σκέφτηκαν: «Ἐδῶ καί πολὺ καιρὸ πάψαμε νά ὑποστηρίζουμε πῶς παριστάνουμε τὰ πράγματα ὅπως τὰ βλέπουμε. Ἦταν μιὰ οφθαλμαπάτη πού δέν ὑπάρχει λόγος νά την επιδιώκουμε. Δέν θέλουμε ν' ἀποτυπώσουμε στο μουσαμά τή φανταστική ἐντύπωση μιᾶς φευγαλέας στιγμῆς. Ἀς ακολουθήσουμε τὸ παράδειγμα τοῦ Σεζάν καί ἄς συνθέσουμε τήν εικόνα τῶν μοτίβων μας ὅσο πιο στέρεα καί ἀνθεκτικά μπορούμε. Γιατί νά μὴν εἴμαστε συνεπείς ὥστε ν' ἀποδεχθούμε τὸ γεγονὸς πῶς ὁ πραγματικὸς σκοπὸς μας εἶναι περισσότερο νά κατασκευάσουμε παρά νά ἀντιγράψουμε κάτι; Ὅταν σκεφτόμαστε ἓνα αντικείμενο, ἓνα βιολί π.χ., δέν ἐμφανίζεται μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ νου μας ὅπως θά τὸ βλέπαμε μὲ τὰ φυσικά μας μάτια. Μπορούμε —καί αὐτὸ κάνουμε— νά σκεφτοῦμε τις διαφορὲς ὀψεις τοῦ τῆν ἴδια στιγμῆ. Μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς προβάλλουν τόσο καθαρὰ, πού νομίζεις πῶς μπορείς νά τις ἀγγίζεις καί νά τις ψηλαφήσεις· ἄλλες εἶναι κάπως σβησμένες. Κι ὅμως, αὐτὸ τὸ παράξενο συνονθύλευμα ἀπὸ εικόνες ἀντιπροσωπεύει τὸ “ἀληθινὸ” βιολί περισσότερο ἀπ' ὅσο μιὰ φωτογραφία ἢ ἓνας λεπτομερειακὸς πίνακας». Αὐτὸς, υποθέτω, ἦταν ὁ συλλογισμὸς πού οδήγησε σέ πίνακες ὅπως ἡ νεκρὴ φύση μὲ βιολί τοῦ Πικάσο, *Εικόνα 374*. Ἀπὸ μιάν ἀποψη, τὸ ἔργο ἀντιπροσωπεύει τήν ἐπιστροφή στις «αιγυπτιακὲς ἀρχές», ὅπως τις ονομάσαμε, σύμφωνα μὲ τις ὁποῖες τὸ ἀντικείμενο σχεδιάζονταν ἀπὸ τήν οπτικὴ γωνία ἀπὸ τήν ὁποία φαινόταν πιὸ καθαρὰ ἢ χαρακτηριστικὴ ὀψη του, *σελίδα 61*. Ὁ ἑλικας κι ἓνα ἀπὸ τὰ κλειδιά εἶναι ἰδωμένα ἀπὸ τὸ πλάι, ὅπως τὰ φανταζόμαστε ὅταν συλλογιζόμαστε τὸ βιολί. Οἱ τρύπες τοῦ ἡχείου, ἀπὸ τήν ἄλλη μεριά, εἶναι ἰδωμένες ἀπὸ μπροστὰ· δὲ φαίνονται ἀπὸ τὸ πλάι. Ἡ καμπύλη τοῦ χεῖλους εἶναι υπερτονισμένη, ὅπως φανταζόμαστε συνήθως αὐτὲς τις καμπύλες πιὸ ἀπότομες ὅταν ἀναλογιζόμαστε τήν αίσθηση πού ἔχουμε καθὼς περνάμε τὸ χέρι πάνω στις πλευρὲς ἑνὸς τέτοιου οργάνου. Τὸ δοξάρι κι οἱ χορδὲς αἰωροῦνται κάπου μέσα στο χώρο οἱ χορδὲς μάλιστα παρουσιάζονται δυο φορές, μιὰ φορά σέ σχέση μὲ τὸ βιολί ὅταν τὸ κοιτάζουμε ἀπὸ μπροστὰ, τήν ἄλλη προς τήν πλευρὰ τῆς σπείρας. Παρὰ τὴ φαινομενικὴ αὐτὴ σύγχυση καί τις διάσπαρτες φόρμες (καί ὑπάρχουν πιὸ πολλὲς ἀπ' ὅσες ἀνέφερα), ἡ εικόνα δὲ μοιάζει καθόλου ἀκατάστατη. Ὁ λόγος εἶναι πῶς ὁ καλλιτέχνης κατασκεύασε τήν εικόνα του ἀπὸ περίπου ομοιόμορφα τμήματα, κι ἔτσι ολόκληρη ἡ σύνθεση δίνει μιάν ἐντύπωση συνέπειας, ὅπως ορισμένα ἔργα τῆς πρωτόγονης τέχνης, π.χ. τὸ ἀμερικανικὸ τοτέμ, *σελίδα 4#*, *Εικόνα 26*.

Υπάρχει βέβαια ἓνα μειονέκτημα σ' αὐτὴ τὴ μέθοδο γιὰ τὴ διάρθρωση τῆς

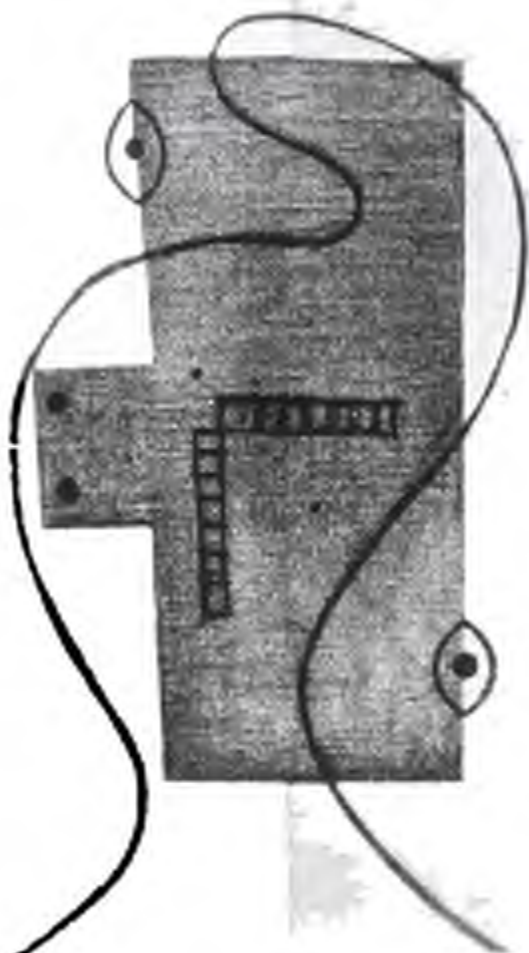


374

Πάμπλο Πικάσσο
Βιολί και σταφύλια,
1912

**Λάδι πάνω σε
μυσαμά,**
50,6 χ 61 εκ.
**Μουσείο Σύγχρονης
Τέχνης, Νέα Υόρκη.**
Κληροδότημα
Κας David M. Levy

εικόνας ενός αντικειμένου, και οι δημιουργοί του Κυβισμού τό γνώριζαν καλά: ή μέθοδος λειτουργεί μόνον όταν τό αντικείμενο είναι οικείο. Όποιος κοιτάζει την εικόνα, πρέπει νά γνωρίζει πώς είναι ένα βιολί, γιά νά μπορέσει νά συνδέσει τό ένα μέ τ' άλλο τά διάφορα θραύσματα. Αυτός είναι ό λόγος πού οί Κυβιστές ζωγράφοι διάλεγαν συνήθως γνώριμα μοτίβα —κιθάρες, μπουκάλες, κούπες μέ φρούτα ή, καμιά φορά, μιά ανθρώπινη μορφή— όπου μπορούμε εύκολα νά βρούμε άκρα και νά καταλάβουμε τή σχέση ανάμεσα στά διάφορα μέρη. Αυτό τό παιχνίδι δεν αρέσει σέ όλους, καί δεν είναι ύποχρεωτικό νά άρέσει. Άλλά είναι σωστό νά μήν παρεξηγούν τό σκοπό τού καλλιτέχνη. Κάποτε οί τεχνοκρίτες πίστευαν ότι περιφρονούμε τή νοημοσύνη τους όταν ζητάμε νά παραδεχτούν πώς ένα βιολί «είναι έτσι». Κανένας όμως δε θέλησε νά τούς προσβάλει. Μάλλον ό καλλιτέχνης τούς έκανε μιά φιλοφρόνηση. Δέχτηκε ότι ήξεραν πώς είναι ένα βιολί καί πώς δε ζητάνε νά πάρουν άπό τό έργο του μιά τέτοια στοιχειώδη πληροφόρηση. Τούς προσκάλεσε νά παίξουν μαζί του αυτό τό έξυπνο παιχνίδι καί νά δημιουργήσουν τή ν έννοια ενός άπτού, στερεού αντικειμένου άπό τά λίγα



'πιπεδα θραύσματα στον πίνακα του. Ξέρουμε πώς καλλιτέχνες, σέ όλες τις επο/ε:. Ηε/.ησαν να προβάλλουν τον τρόπο μέ τόν όποιο έλυσαν τό βασικό πα-ράδοξο τή: ζωγραφικής. τό γεγονός δηλαδή ότι παριστάνει βάθος πάνιοςέ μιαν επιφάνεια. Ο Κυβισμός ήταν μια προσπάθεια όχι γιά νά δικαιολογηθεί αυτή ή αντίφαση, άλλα μάλλον γιά να άξιοποιηΟει γιά νέες έντυπώσεις.

Ό Πικασσο ποτέ δεν ύποστήριζε πώς οί μέθοδοι τού Κυβισμού (ά μπορούσαν ν' αντικαταστήσουν όλους τους άλλους τρόπους άναπαράστασης τού όρα-τοΓ κοσμοι . Αντίθετα, ήταν πάντα έτοιμος ν' αλλάξει τίς μεθόδους του. κι από καιρό σε καιρό άφηγε τους τολμηρούς πειραματισμούς καί γυρνούσε σέ διά-φορε; παραδοσιακέ; μορφέ; τέχνη;. σκ/.ιϋι.ς 26-27. Εικό\ν.ς //, 12. Δύσκολα ίσως πιστεύουμε πως τα έργα στις /ά'κάιν;: -?75 και 476. ποίι παριστάνουν ένα ανθρώπινο κεφάλι, είναι καμωμένα από τον ίδιο καλλιτέχνη. Γιά νά καταλάβουμε το δεύτερο, πρέπει ν' άναφερΟούμε στά δικά μας πειράματα, όταν άψη-ρημένοι σχεδιάζοι με κάτι, σι/κ)α 46. στον πρωτόγονο φετιχισμό τής Εικόναν 24 ή στη μάσκα τή: σε/./άα; 47· Εικόνα 25. ")πω; φαίνεται. ό Ι Πικασσο έπιδίωκε \ά άνακαλύψει πόσο μπορούσε να προχωρήσει στην ιδέα τή: κατασκευή; τής εικόνα; ένι>; κεφαλιού άπο 1# πιο απίθανα ύλικά καί φόρμε;. 'Ι κοψι: τό σχήμα τή: «κεφαλή;» σ' ένα τραχύ ύφασμα, το κο/λησε στην επιφάνεια που ήθελε νά

375

Πάμπλο Πικασσο

Κι.φά/.ι (Γορτοϊ. 1445

Λιθογραφία.

24 \ 21 ι:κ.

37ά

Πάμπλο Πικασσο

Κι.φά/.ι. 142^

Κο/.α^ καί λαζι παχοϊ
σί: μοισαμα.

>> X 33 iK

Ιδιωτική σι ΛΛΟ' η

377

Ι Ιαμπλο Πικασσο

//<>/ I.ο)4^

Κι ραμικο πιάτο.

12 \ iN; κ

Ιώωτ\κη σι * · ο 'J

σχεδιάσει καί μετά έβαλε τὰ σχηματικά μάτια στο περιθώριο, όσο μακριά γινόνταν τὸ ένα ἀπὸ τὸ ἄλλο. Χρησιμοποίησε μιὰ τεθλασμένη γραμμὴ γιὰ νὰ παραστήσει τὸ στόμα καί τη σειρὰ των δοντιῶν καί κάπου πρόσθεσε ἕνα σχῆμα κυματιστό γιὰ νὰ υποβάλει τὴν καμπύλη τοῦ προσώπου. Ἀπὸ αὐτὲς ὅμως τις περιπέτειες στὰ ὅρια τοῦ ἀνέφικτου, ἐπέστρεψε σὲ στέρεες, πειστικές καί συγκινητικές εἰκόνες, ὅπως ἡ *Εἰκόνα 375*- Καμιὰ μέθοδος, καμιὰ τεχνικὴ δὲν τον ικανοποιούσαν γιὰ πολὺ. Κάθε τόσο ἀφηνε τὴ ζωγραφικὴ γιὰ νὰ πλάσει ἀγγελία. Λίγοι θὰ καταλάβουν μὲ τὴν πρώτη ματιὰ πὼς τὸ πιάτο τῆς *Εἰκόνας 377* τὸ ἐφτάξε ἕνας ἀπὸ τοὺς πιο περίπλοκους καλλιτέχνες τῆς εποχῆς. Πιθανόν ἡ καταπληκτικὴ του ἀκριβῶς εὐκολία στὸ σχέδιο κι ἡ δεξιότητά του ἔκαναν τὸν Πικάσο ν' ἀποζητᾷ τὸ ἀπλὸ καί τὸ ἄμεσο. Θὰ πρέπει νὰ αισθανόταν ιδιαίτερη ἡδονὴ ὅταν περιφρονούσε ὅλα τὰ τεχνάσματα καί τὴν εὐφυΐα του γιὰ νὰ κάνει μὲ τὰ χέρια του κάτι ποὺ νὰ θυμίζει ἔργα λαϊκὰ ἢ παιδικὰ.

Ὁ ἴδιος ὁ Πικάσο ἀρνιόταν πὼς ἔκανε πειράματα. «Δὲν ἀναζητῶ», ἔλεγε, «βρίσκω.» Περιγελοῦσε ἐκείνους ποὺ ἠθελαν νὰ καταλάβουν τὴν τέχνη του. «Ὅλοι θέλουν νὰ καταλάβουν τὴν τέχνη. Γιατί δὲν προσπαθοῦν νὰ καταλάβουν τὸ τραγούδι τοῦ πουλιοῦ;» Φυσικά, εἶχε δίκιο. Κανένα ἔργο ζωγραφικῆς δὲν εἶναι δυνατό νὰ «εξηγηθεῖ» πέρα γιὰ πέρα μὲ λόγια. Τὰ λόγια ὥστόσο εἶναι κάποτε χρήσιμες ἐνδείξεις, βοηθᾶνε νὰ ξεκαθαρίσουν οἱ παρεξηγήσεις καί μᾶς δίνουν τουλάχιστο μιὰν ἰδέα γιὰ τὴν κατάσταση στὴν ὁποία βρίσκεται ὁ καλλιτέχνης. Πιστεῦω πὼς οἱ συνθήκες ποὺ οδήγησαν τὸν Πικάσο στὰ διάφορα «εὐρήματά» του εἶναι χαρακτηριστικὲς τῆς τέχνης τοῦ εικοστοῦ αἰῶνα.

Ὁ καλύτερος ἴσως τρόπος γιὰ νὰ καταλάβουμε αὐτὲς τις «συνθήκες» εἶναι νὰ ἀναζητήσουμε, γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμη, τις καταβολές τους. Γιὰ τοὺς καλλιτέχνες των «παλαιῶν καλῶν ἡμερῶν» τὸ θέμα εἶχε τὴν προτεραιότητα. Ἐπαιρναν παραγγελία νὰ ζωγραφίσουν π.χ. μιὰ Παναγία ἢ μιὰ προσωπογραφία, καί μετὰ στρώνονταν στὴ δουλειὰ γιὰ νὰ τὴν πραγματώσουν ὅσο γινόνταν καλύτερα. "Ὅταν οἱ παραγγελίες αὐτοῦ τοῦ τύπου ἐγίναν πιο σπάνιες, ὁ καλλιτέχνης ἐπρε-

πε νὰ διαλέγει τὸ θέμα του. Μερικοὶ συγκέντρωναν τὴν προσοχή τους σὲ θέματα ποὺ θὰ τραβούσαν τοὺς πελάτες. Ζωγράφιζαν μοναχοὺς ποὺ γλεντούσαν ἢ εραστές στὸ σεληνόφως, ἢ κάποιο δραματικὸ γεγονὸς ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς πατρίδας τους. Ἄλλοι καλλιτέχνες ἀρνήθηκαν νὰ γίνουν τέτοιου εἶδους εἰκονογράφοι. "Ἄν ἦταν νὰ διαλέξουν ἕνα θέμα οἱ ἴδιοι, θὰ διάλεγαν κάτι ποὺ θὰ τοὺς ἔδινε τὴν εὐκαιρία νὰ μελετήσουν ἕνα συγκεκριμένο πρόβλημα τῆς τέχνης τους. Ἔτσι, οἱ Ἱμπρεσιονιστές, ποὺ τοὺς ἐνδιέφεραν οἱ ἐντυπώσεις τοῦ φωτός στὸ ὑπαιθρο, σκανδάλιζαν τὸ κοινὸ ζωγραφίζοντας



✓

δρόμους στά προάστια ή θημωνιές κι αποφεύγοντας τὰ «φιλολογικά» θέματα. 'Ονομάζοντας τὴν προσωπογραφία τῆς μητέρας του, *σελίδα 5J/, Εικόνα 347** «Διάταξη σὲ γκρίζο καὶ μαῦρο», ὁ Οὐίτσερ διακήρυξε τὴν πεποίθησή του ὅτι γιὰ τὸν καλλιτέχνη ὅποιοδήποτε θέμα δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο παρά μιὰ ευκαιρία νὰ μελετηθεῖ ἡ ισορροπία χρώματος καὶ σχεδίου. Ἐνας μάστορας ὅπως ὁ Σεζάν δὲν ἦταν αναγκασμένος νὰ δηλώσει οὔτε κἀν αὐτό. Ἡ νεκρὴ του φύση, *σελίδα 543* Εικόνα 353** ὅπως εἶδαμε, δὲν ἦταν δυνατόν νὰ ἐξηγηθεῖ ἀλλιῶς παρά σὰν προσπάθεια ἑνὸς καλλιτέχνη νὰ μελετήσῃ διάφορα προβλήματα τῆς τέχνης του. Οἱ Κυβιστὲς συνέχισαν ἀπὸ τὸ σημεῖο ὅπου σταμάτησε ὁ Σεζάν. Ἐφεξῆς, ἕνας ὅλο καὶ μεγαλύτερος ἀριθμὸς καλλιτεχνῶν θεωρεῖ δεδομένο πὼς ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία στὴν τέχνη εἶναι νὰ βρίσκονται νέες λύσεις γιὰ τὰ προβλήματα τῆς «φόρμας», ὅπως τὰ λένε. ΓΤ αὐτοὺς λοιπὸν τοὺς καλλιτέχνες ἡ «φόρμα» ἐρχεται πάντα πρώτη, καὶ δευτέρω τὸ «θέμα».

Τὴν καλύτερη περιγραφή αὐτῆς τῆς διαδικασίας τὴν ἔδωσε ὁ Ἐλβετὸς ζωγράφος καὶ μουσικὸς Paul Klee (1879-194°). πού ἦταν φίλος τοῦ Καντίνσκυ, εἶχε ἐπηρεαστεῖ ὁμως βαθιὰ καὶ ἀπὸ τὰ πειράματα τῶν Κυβιστῶν, πού τοὺς γνώρισε στο Παρίσι τὸ 1912. Γιὰ τὸν Κλέε, αὐτὰ τὰ πειράματα δὲν φανέρωναν τόσο καινούριους τρόπους γιὰ τὴν ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητας, παρά νέες δυνατότητες γιὰ νὰ παίξει μὲ τις φόρμες. Σὲ μιὰ διάλεξη πού ἔκανε στο Μπαούχαους, *σελίδα 560*, ὁ Κλέε μᾶς λέει πὼς ἀρχισε συσχετίζοντας γραμμὲς, τὰς οὐς καὶ χρώματα, τονίζοντας ἀπὸ δω κι ἀφαιρώντας τὸ βάρος ἀπὸ κεῖ, γιὰ νὰ πετύχει τὴν αἴσθηση τῆς ισορροπίας ἡ τοῦ «σωστοῦ», πού ἐπιδιώκει κάθε καλλιτέχνης. Περιγράφει πὼς οἱ φόρμες πού ἐβγαίνουν ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ ὑπεβαλλαν σιγὰ σιγὰ στὴ φαντασία του κάποιο πραγματικὸ ἢ φανταστικὸ θέμα, καὶ πὼς ἀκολουθοῦσε αὐτὲς τις ὑποδείξεις ὅταν ἐνιῶθε ὅτι θὰ βοηθοῦσε καὶ δὲ θὰ ἐμπόδιζε τίς ἀρμονίες, ολοκληρώνοντας τὴ μορφή πού εἶχε «βρεῖ». Εἶχε τὴν πεποίθηση πὼς αὐτὸς ὁ τρόπος τῆς δημιουργίας εικόνων ἦταν πιο «πιστὸς στὴ φύση» ἀπ' ὅ,τι θὰ μπορούσε ποτὲ νὰ εἶναι μιὰ δουλικὴ μίμηση. Γιατί ἡ ἴδια ἡ φύση, υποστήριζε, δημιουργεῖ μέσω τοῦ καλλιτέχνη ἡ ἴδια μυστηριώδους δύναμη πού δημιούργησε τὰ παράξενα σχήματα τῶν προϊστορικῶν ζώων καὶ τὸν ἐκπληκτικὸ παραμυθόκοσμο τῆς πανίδας στά βάθη τῆς θάλασσας ἐνεργεῖ ἀκόμη στὸ μυαλὸ τοῦ καλλιτέχνη καὶ κάνει τὰ δικά του πλάσματα νὰ πληθαίνουν. Ὅπως ὁ Πικάσο, ἔτσι καὶ ὁ Κλέε ἀπολάμβανε τὴν ποικιλία τῶν εικόνων πού μπορούσαν νὰ κατασκευαστοῦν μ' αὐτὸ τὸν τρόπο. Ἀδύνατο νὰ καταλάβουμε τὸν πλοῦτο τῶν φαντασιώσεων του ἀπὸ μιὰ μόνο εικόνα. Ἀλλὰ ἡ *Εικόνα 378* δίνει κάποια ἰδέα γιὰ τὸ χιούμορ καὶ τὴν ευφυΐα του. Στὴ «Μικρούλα ἱστορία γιὰ ἕναν μικρούλικο νάνο» παρακολουθοῦμε τὴ μεταμόρφωση τοῦ νάνου, ἀφοῦ τὸ κεφάλι τοῦ ἀνθρωπάκου παρουσιάζεται ὡς τὸ κάτω μέρος τοῦ μεγαλύτερου προσώπου πού βρίσκεται ἀπὸ πάνω του.

Εἶναι πολὺ ἀπίθανο νὰ σκέφτηκε ὁ Κλέε αὐτὸ τὸ τέχνασμα πρὶν ἀρχίσει νὰ ζωγραφίζει τὸν πίνακα. Ἡ ονειρικὴ ὁμως ἐλευθερία τοῦ παιχνιδιοῦ του μὲ τὰ σχήματα τὸν οδήγησε σ' αὐτὴ τὴν ἐπινόηση, πού μετὰ τὴν ολοκλήρωσε. Χωρὶς ἀμφιβολία, ἀκόμη κι οἱ παλιοὶ καλλιτέχνες ἐμπιστεύονταν κάποτε τὴν ἐμπνευση καὶ τὴν τύχη τῆς στιγμῆς. Πάντα ὁμως προσπαθοῦσαν νὰ ἔχουν

378

Πάουλ Κλέε
*Μιά μικρούλα
ἱστορία γιὰ ἕναν
μικρούλικο νάνο,*
1925

Νερομπογιὰ πάνω σὲ
σανίδι, βερνικωμένο,
43 x 35 ἐκ.
Ἰδιωτικὴ συλλογὴ



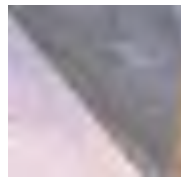
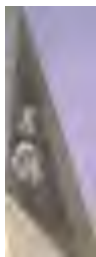
τον απόλυτο έλεγχο, έστω κι αν τέτοιες ευτυχισμένες συμπτώσεις ήταν καλοδεχούμενες. Πολλοί μοντέρνοι καλλιτέχνες, που συμμερίζονται την πίστη του Κλέε στη δημιουργική φύση, πιστεύουν πώς δεν είναι σωστό ακόμη και να επιδιώκεται τέτοιος συνειδητός έλεγχος· τό έργο πρέπει να αναπτύσσεται σύμφωνα μέ τούς δικούς του νόμους. Αυτή ή μέθοδος θυμίζει πάλι τά σχέδια τού κάνουμε τυχαία πάνω στο χαρτί, *σελίδα 6*, όταν μάς ξαφνιάζει κάποτε τό ισοτέλεσμα τού ανέμελου παιχνιδιού μας μέ τό μολύβι, μέ τή διαφορά πώς, ττήν περίπτωση τού καλλιτέχνη, αυτό μπορεί να γίνει σοβαρή υπόθεση.

Περιττό να πούμε ότι ήταν κι εξακολουθεί να είναι προπάντων θέμα ιδιοτυγκρασίας καί γούστου τό πόσο μακριά, σέ τέτοιες φανταστικές συνθέσεις, επιθυμεί ο καλλιτέχνης να τον οδηγήσει αυτό τό παιχνίδι μέ τις φόρμες. Τά :ργα τού Αμερικανού ίγοηι Εεϊήι^εΓ (1871-1956), που επίσης δούλεψε στο Μπάουχαους, είναι χαρακτηριστικό δείγμα τού τρόπου μέ τον όποιο ο καλλιέχνης διαλέγει τά θέματά του για να έπδειξει μερικά προβλήματα μορφής. Ό [>άινινγκερ είχε πάει στο Παρίσι τό 1912, όπως ο Κλέε, καί βρήκε τον κόσμο ής τέχνης ξετρελαμένο μέ τον Κυβισμό. Είδε πώς αυτό τό κίνημα είχε βρει νέες ύσεις στο πανάρχαιο αίνιγμα τής ζωγραφικής, τό πρόβλημα πώς να παριστάεις τό χώρο σέ μιάν επίπεδη επιφάνεια χωρίς να καταστρέφεις έτσι τή διαύγεια ού σχεδίου, *σελίδες 54<>44> 573-74*. Δημιούργησε κι αυτός ένα δικό του ιδιοφυές έχνασμα: διαμόρφωσε τήν εικόνα του μέ τρίγωνα αλληλοεπικαλυπτόμενα που οιάζουν διάφανα, κι έτσι δίνουν τήν έντύπωση μιας σειράς από στρώσεις κάως σάν τις διάφανες αυλαίες που βλέπουμε στο θέατρο. Καθώς αυτά τά σχήματα μοιάζουν να βρίσκονται τό ένα πίσω απ' τ' άλλο, δίνουν τήν έντύπωση τού

379

Λάιονελ
Φάινινγκερ
Ιστοφώρα,
1929

Λάδι πάνω σέ
μουςαμά,
43 X 72 εκ.
Ίνστιτούτο Τεχνών
τού Νητρώιτ. Δωρεά
Robert H. Tannahil



3ο

Κοσταντίν
Μπραγκούζι
Το φιλί,
1907

Π»:τρα, ύψος 28 εκ.
Μουσείο Τέχνης,
Κραϊόβα. Ρουμανία



βάθους, επιτρέποντας στον καλλιτέχνη ν' άπλοποιήσει τά περιγράμματα των αντικειμένων του χωρίς νά φαίνεται επίπεδη ή εικόνα. Ή *Εικόνα 37g*, πού παριστάνει μιά λεμβοδρομία, δείχνει πώς ή μέθοδος του έπέτρεπε νά εκφράσει, όχι μόνο μιάν αίσθηση χώρου αλλά και μιάν αίσθηση κίνησης.

Τό ίδιο ενδιαφέρον γι' αυτό πού ονόμασα προβλήματα μορφής μπόρεσε νά οδηγήσει ένα γλύπτη όπως ο Ρουμάνος Constantin Brancusi (1876-1957) νά εγκαταλείψει εκείνα πού είχε μάθει στή Σχολή Καλών Τεχνών και όταν ήταν βοηθός του Ροντέν, *σελίδες 327-28*, ώστε νά άγωνιστεί γιά νά πετύχει τήν άκρα άπλοποίηση. Γιά πολλά χρόνια δούλεψε μιά του έμπνευση, ένα σύμπλεγμα πού παρίστανε ένα φιλί μέ μορφή κύβου, *Εικόνα 38ο*. "Αν και ή λύση πού βρήκε ήταν τόσο ριζική ώστε νά μάς θυμίζει και πάλι γελοιογραφία, τό πρόβλημα πού ήθελε νά χειριστεί δεν ήταν εντελώς καινούριο. Θυμόμαστε ότι ή ιδέα του Μιχαηλάγγελου γιά τή γλυπτική ήταν νά βγάλει στήν επιφάνεια τή φόρμα πού μοιάζει νά ύπνώνει μέσα στον όγκο του μαρμάρου, *σελίδα 313*» και νά δώσει ζωή και κίνηση στις μορφές του, ενώ συγχρόνως θά διατηρούσε τό άπλό περίγραμμα τής πέτρας. Φαίνεται ότι ο Μπραγκούζι άποφάσισε νά προσεγγίσει τό πρόβλημα από τήν άλλη άκρη. Ήθελε νά άνακαλύψει πόσο μπο-

ρούσε να διατηρήσει ο γλύπτης από την αρχική πέτρα, ενώ συγχρόνως θά τη μεταμόρφωνε σε πρόταση γι' ανθρώπινη ομάδα.

"Ήταν σχεδόν αναπόφευκτο ότι αυτή η ολο και μεγαλύτερη έγνοια για τα προβλήματα της μορφής θά έδινε νέο ενδιαφέρον στα πειράματα της «άφηρημένης ζωγραφικής», που ο Καντίνσκυ είχε ξεκινήσει στη Γερμανία. Θυμόμαστε πώς οι ιδέες του είχαν βγει από τον Εξπρεσιονισμό και στόχευαν σε ένα είδος ζωγραφικής που θά συναγωνιζόταν σε εκφραστικότητα τη μουσική. Τό ενδιαφέρον για τη δομή που είχε ξυπνήσει ο Κυβισμός έθεσε τό έρώτημα ανάμεσα στους ζωγράφους του Παρισιού, της Ρωσίας, και σε λίγο και της Όλλανδίας, αν η ζωγραφική δέν θά μπορούσε να μετατραπεί σ' ένα είδος κατασκευής όπως η αρχιτεκτονική. Ο Όλλανδός Piet Mondrian (1872-1944) ήθελε να οικοδομήσει τους πίνακές του με τά απλούστερα υλικά: ίσιες γραμμές και καθαρά χρώματα, *Εικόνα 181*. Λαχταρούσε μία τέχνη διαυγή και πειθαρχημένη, που κατά κάποιον τρόπο άντανακλούσε τους αντικειμενικούς νόμους τού σύμπαντος. Γιατί ο Μοντριάν, όπως ο Καντίνσκυ και ο Κλέε, ήταν ένα είδος μυστικιστή και ήθελε να φανερώνει ή τέχνη του τις άπαρασάλευτες πραγματικότητες πίσω από τις άέναα μεταβαλλόμενες μορφές τών ύποκειμενικών φαινομένων.

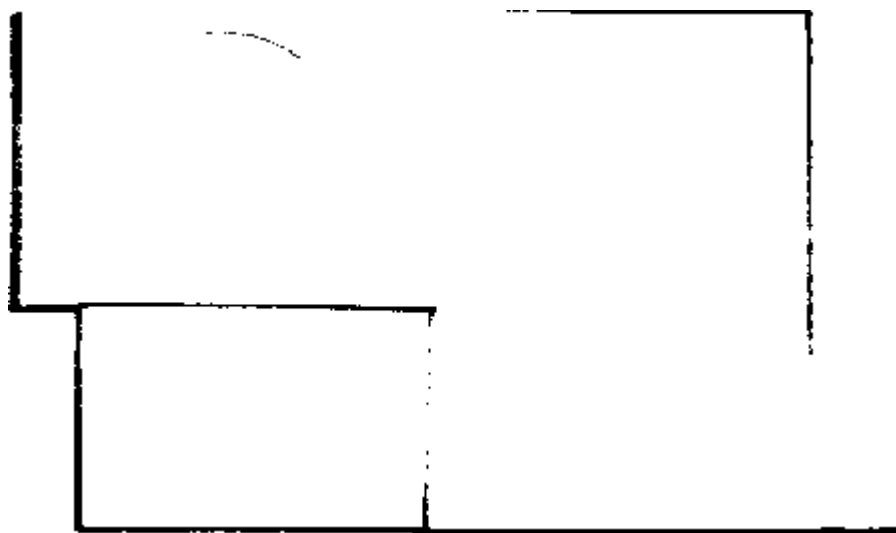
Σ' ένα παρόμοιο πνευματικό πλαίσιο, ο Άγγλος καλλιτέχνης Ben Nicholson (1894-^982) άφοσιώθηκε στα προβλήματα της επιλογής του. Άλλά ενώ ο

381

Πίτ Μοντριάν

*Σύνθεση με
κόκκινο, μαύρο,
μπ/έ, κίτρινο και
γκρίζο,
1920*

**Λάδι πάνω σε
μουσαμά,
52,5 x 60 εκ.
Stedelijk Museum,
Άμστερνταμ**



38 2

Μπέν Νίκολσον
(ανάγλυφο).

1934

,αίι πάνω σέ
σκαλισμένο σανίδι.
..8 χ 96.5 εκ.
ειτ ΓκάλερίΛ

Μοντριάν διερευνούσε τις σχέσεις των βασικών χρωμάτων, ό Νίκολσον συγκεντρωνόταν στις σχέσεις των άπλών σχημάτων, όπως ό κύκλος και τό ορθογώνιο, πού συχνά τά σκάλιζε σέ λευκές σανίδες, δίνοντας στο καθένα ελαφρά διαφορετικό βάθος, *Εικόνα \$2*. Εξέφραζε κι εκείνος την πεποίθηση του ότι αυτό πού γύρευε ήταν ή «Πραγματικότητα» και ότι για κείνον ή τέχνη και ή θρησκευτική έμπειρία ήταν τό ίδιο πράγμα.

Ό,τι κι άν νομίζουμε γι' αυτή τή φιλοσοφία, είναι εύκολο νά φανταστούμε ένα πνευματικό πλαίσιο μέσα στο όποιο ό καλλιτέχνης μπορεί ν' άπορροφηθεί εντελώς από τό μυστηριώδες πρόβλημα νά συσχετίσει λιγοστά σχήματα και τόνους ώσπου νά φανούν σωστά, *σελίδες 32-33*. Μιά εικόνα πού δεν περιέχει παρά μόνο δυο τετράγωνα μπορεί κάλλιστα νά έχει βασανίσει τον δημιουργό της περισσότερο άπ' όσο βασανίστηκε ένας καλλιτέχνης τον παλιόν καιρό για νά ζωγραφίσει μία Παναγία. Γιατί ό ζωγράφος τής Παναγίας ήξερε τό στόχο του. Είχε για οδηγό του τήν παράδοση, και οι αποφάσεις πού είχε νά πάρει ήταν περιορισμένες. Ό «άφηρημένος» ζωγράφος, μέ τά δυό του τετράγωνα, βρίσκει-ται σέ θέση πολύ λιγότερο ζηλευτή. Μπορεί νά τά μετατοπίζει από δώ κι από κεί επάνω στο μουσαμά, νά δοκιμάσει άπειρες δυνατότητες και ωστόσο νά μή μάθει ποτέ πού και πότε πρέπει νά σταματήσει.

Ήταν ένας καλλιτέχνης πού βρήκε μία πολύ προσωπική διέξοδο για νά



383

Άλεξάντερ
Κάλντερ
"Ένας κόσμος,
1934

Μηχανοκίνητο
μομπάιλ· βαμμένος
en derosωλήνας,
σύρμα και ξύλο με
σπάγκο, ύψος 102,9
έκ. Μουσείο
Σύγχρονης Τέχνης,
Νέα Υόρκη. Δώρο
του Abby Aldrich
Rockefeller (με
ανταλλαγή)

ξεπεράσει αυτή την κατάσταση: ο Άμερικανός γλύπτης Alexander Calder (1898-1976). Ο Κάλντερ είχε σπουδάσει μηχανικός και είχε θαυμάσει πολύ τη δουλειά του Μοντριάν, όταν τό 1930 έπισκέφθηκε τό έργαστήρι του στο Παρίσι. Όπως κι εκείνος, νοσταλγούσε μιά τέχνη που θ' άντανακλούσε τούς μαθηματικούς νόμους του σύμπαντος, για τον Κάλντερ όμως μιά τέτοια τέχνη δέν μπορούσε νά είναι άκαμπτη, στατική. Τό σύμπαν κινείται διαρκώς, τό συγκρατούν όμως μυστηριώδεις δυνάμεις ισορροπίας, και αυτή ή έννοια τής ισορροπίας ένέπνευσε στην άρχή τον Κάλντερ και τον οδήγησε στην κατασκευή των κινητών του (mobiles), *Εικόνα* JSJ. Κρέμασε δηλαδή φόρμες με διάφορα σχήματα και χρώματα και τις έκανε νά γυρίζουν και νά αιώρουνται στο κενό. Έδώ ή λέξη «ισορροπία» δέν είναι πιά σχήμα λόγου. Χρειάστηκε πολλή σκέψη και πείρα για νά γίνει αυτό τό λεπτό ζύγισμα.

Η εφεύρεση χρησιμοποιήθηκε φυσικά και για την κατασκευή παιχνιδιών τής μόδας. Λίγοι άπ' όσους απολαμβάνουν ένα μομπάιλ σκέφτονται άκόμη τό σύμπαν, όπως κι εκείνοι που έχουν εφαρμόσει τις ορθογώνιες συνθέσεις του Μοντριάν στην τέχνη τής διαφήμισης, δέ θυμούνται πιά τή θεωρία του. Ωστόσο, αυτή ή ενασχόληση με αινίγματα ισορροπίας και μεθόδων, όσο κι άν ήταν ένδιαφέρουσα και λεπταίσθητη, δημιούργησε ένα αίσθημα κενού, που προσπαθούσαν σχεδόν απελπισμένα νά τό ξεπεράσουν. Όπως ο Πικάσσο, άναζητούσαν νά βρουν κάτι πιο άπλό, λιγότερο αυθαίρετο. "Αν όμως τό ενδιαφέρον δέν βασιζόταν ούτε στο «θέμα» —όπως παλιά— ούτε στη «φόρμα» —όπως πρόσφατα— τί νόημα είχαν αυτά τά έργα;

Δύσκολα εξηγείται με λόγια ή απάντηση, γιατί τέτοιες επεξηγήσεις κατανοούν εύκολα ψευδοεμβαθύνσεις ή άπλως ανοησίες. "Αν πρέπει όμως νά δοθεί μιά εξήγηση, ύποθέτο) πώς ή αληθινή απάντηση είναι ότι ό μοντέρνος καλλι-

3«4

Χένρυ Μούρ
Πλασσιασμένη
μορφή,
193«

Πέτρα, μήκος
132.7 εκ.
Τετ Γκάλερν.
Λονδίνο



τέχνης θέλει να δημιουργεί πράγματα. Ἡ ἔμφαση δίνεται και στο «νά δημιουργεί» και στα «πράγματα». Πρέπει να έχει την αίσθηση πώς έκανε κάτι που δέν υπήρχε πρίν. Όχι απλώς ένα αντίγραφο ἀληθινού ἀντικειμένου, όσοδήποτε τέλειο, όχι ένα διακοσμητικό μοτίβο, όσοδήποτε επινοητικό, αλλά κάτι πιο ουσιαστικό και αιώνιο κι από τὰ δυό, κάτι που τό νιώθει πιο ἀληθινό από τὰ εὐτελή ἀντικείμενα τῆς καθημερινῆς μας ὑπαρξης. Για νά καταλάβουμε πώς σκεφτόταν, πρέπει ν' ἀνατρέξουμε στη δική μας παιδική ηλικία, στον καιρό που πιστεύαμε πώς μπορούσαμε νά φτιάξουμε πράγματα από τούβλα ή ἄμμο, όταν κάναμε τό σκουπόξυλο μαγικό ραβδί, και λίγες πέτρες τό παλάτι τῆς μάγισσας. Καμιά φορά, αὐτά τὰ πράγματα που φτιάχναμε μόνοι μας ἀποκοτούσαν για μᾶς μεγάλη σημασία —ίσως τόση ὅση πιθανόν νά έχει ή εικόνα για τον πρωτόγονο. Πιστεύω ὅτι αὐτήν ἀκριβώς τήν έντονη αίσθηση για τή μοναδικότητα ενός πράγματος που ἔφτιαξε ή μαγεία του ἀνθρώπινου χεριού, ήθελε ὁ γλύπτης Henry Moore (1898-1986) νά ἔχουμε μπροστά στά ἔργα του. *Εικόνα 384*. Ὁ Μούρ δέν ἀρχιζε τό ἀγαλμα κοιτάζοντας πρώτα τό μοντέλο του. Κοίταζε πρώτα τήν πέτρα του. Ἡ ἐπιθυμία του ήταν νά «βγάλει κάτι» από εκεί μέσα· όχι κατατεμαχίζοντάς την, αλλά ψηλαφώντας και προσπαθώντας νά βρει τί «ήθελε» ή πέτρα. "Αν ἐβγαине από μέσα κάτι που θυμίζει ἀνθρώπινη μορφή, ἐντάξει. Ἀλλά ἀκόμη και σ' αὐτή τή μορφή ήθελε νά διατηρήσει κάτι από τή στερεότητα και τήν ἀπλότητα του βράχου. Δέν προσπαθοῦσε νά φτιάξει μιᾶ γυναίκα από πέτρα, αλλά μιᾶ πέτρα που ὑποβάλλει τή γυναικεία μορφή. Αὐτή ή στάση βοήθησε τοὺς καλλιτέχνες του εικοστού αιώνα νά κατανοήσουν μ' ἕναν καινούριο τρόπο τήν τέχνη των πρωτόγονων. Πράγματι, μερικοί ζηλεύουν σχεδόν τον τεχνίτη μιας φυλῆς που οἱ εἰκόνες του είναι φορτισμένες για τοὺς ἄλλους μέ δύναμη μαγική και προορίζονται νά παίξουν ένα ρόλο στις πιο ιερές τελετές τῆς φυλῆς.

Τό μυστήριο των παλιών ειδώλων και των προαιώνιων φετίχ ξυπνάει τη ρομαντική τους επιθυμία να φύγουν μακριά από έναν πολιτισμό που τον μόλυνε ή εμπορικότητα. Ο πρωτόγονος μπορεί να είναι άγριος κι ανέλεγκτος, είναι όμως τουλάχιστον άπαλλαγμένος από την υποκρισία. Αυτή ακριβώς η ρομαντική λαχτάρα είχε κάνει τον Ντελακρουά να πάει στη Βόρεια Αφρική, *σελίδα 506*, και τον Γκωγκέν στον Νότιο Ειρηνικό, *σελίδα 551*.

Σ' ένα γράμμα του από την Ταϊτή, ο Γκωγκέν έγραψε πώς έπρεπε να επιστρέφει, πέρα από τ' άλλα του Παρθενώνα, στο ξύλινο κουνιστό άλογο της παιδικής του ηλικίας. Είναι εύκολο να είρωνευθούμε την προσήλωση των μοντέρνων καλλιτεχνών στην απλότητα και την παιδικότητα, κι όμως είναι εξίσου εύκολο να την καταλάβουμε. Γιατί οι καλλιτέχνες πιστεύουν πώς αυτή η αμεσότητα και η απλότητα είναι το μόνο πράγμα που δεν είναι δυνατόν να το διδαχθεί κανείς. Όλα τ' άλλα τεχνάσματα μπορεί κανείς να τα μάθει. Κάθε έφε αντιγράφεται εύκολα όταν σου δείξουν ότι μπορεί να γίνει. Πολλοί καλλιτέχνες θεωρούν ότι τα μουσεία και οι εκθέσεις είναι γεμάτα με έργα που τα διακρίνει τέτοια εκπληκτική ευκολία και μαστοριά, ώστε τίποτα δεν έχουν να κερδίσουν ακολουθώντας αυτόν το δρόμο, και πώς κινδυνεύουν να χάσουν την ψυχή τους και να γίνουν γλυκεροί κατασκευαστές γλυπτών και πινάκων, αν δεν ξαναγίνουν σαν τα μικρά παιδιά.

Αυτός ο Πριμιτιβισμός που υποστήριξε ο Γκωγκέν έγινε ίσως επίδραση ακόμη πιο διαρκής στη μοντέρνα τέχνη από τον Έξπρεσιονισμό του Βάν Γκόγκ και τον Κυβισμό του Σεζάν. Ήταν πρόδρομος μιας ριζικής επανάστασης στο γούστο, που άρχισε γύρω στο 1905 με την πρώτη έκθεση των «Φώβ», *σελίδα 573*. Αυτή ακριβώς η επανάσταση έκανε τους κριτικούς να ανακαλύψουν την ομορφιά που είχαν τα έργα του πρώιμου Μεσαίωνα, όπως της *σελίδας 165*, *Εικόνα 100*, ή της *σελίδας 180*, *Εικόνα 118*. Τότε ακριβώς, όπως είδαμε, οι καλλιτέχνες άρχισαν να μελετούν τα έργα των πρωτόγονων ιθαγενών με τον ίδιο ζήλο με τον οποίο ο ακαδημαϊκός καλλιτέχνης μελετούσε την αρχαία ελληνική γλυπτική. Αυτή η αλλαγή στο γούστο βοήθησε επίσης ν' ανακαλύψουν μερικοί νέοι ζωγράφοι στο Παρίσι, στις αρχές του εικοστού αιώνα, την τέχνη ενός έρασιτέχνη ζωγράφου, υπαλλήλου του τελωνείου, που ζούσε μιά ήσυχη, σεμνή ζωή στα περίχωρα. Αυτός ο ζωγράφος, ο Henri Rousseau (1844-1910), τους άπεδειξε πώς, όχι μόνο δεν είναι απαραίτητες οι σπουδές του επαγγελματία ζωγράφου, αλλά μπορεί και να τον καταστρέφουν. Γιατί ο Ρουσσώ ούτε να σχεδιάζει σωστά ήξερε, ούτε είχε ιδέα από τα τεχνάσματα των Ίμπρεσιονιστών. *Ζωγράφιζε* με άπλά, βασικά χρώματα και καθαρά περιγράμματα το κάθε φύλλο στο δέντρο και το κάθε βλαστάρι της χλόης, *Εικόνα 385*. Και όμως υπάρχει στα έργα του, όσο αδέξια και αν φαίνονται στον εξελιγμένο άνθρωπο, κάτι τόσο ρωμαλέο, άπλο και ποιητικό, ώστε παραδέχεται κανένας αναντίρρηση πώς τον αναγνωρίζει ως καλλιτέχνη.

Στόν παράδοξο άγώνα για έργα άφελή και άνεπιτήδευτα που είχε άρχισει τώρα, καλλιτέχνες όπως ο Ρουσσώ, που ζούσαν κι οι ίδιοι μιά ζωή άπλή, είχαν ένα φυσικό πλεονέκτημα. Ο Marc Chagall (1887-1985) π.χ., ένας ζωγράφος που ήρθε στο Παρίσι από ένα μικρό έπαρχιακό γκέτο στη Ρωσία λίγο πριν από τον

385

Ανρί Ρουσσώ
Προσωπογραφία
του Joseph
Brummer, 1909

Λάδι πάνω σε
μονσαμά,
116 x 88,5 εκ.
Ιδιωτική συλλογή





Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, δεν άφησε τη γνωριμία του με τὰ μοντέρνα πειράματα νὰ σβήσκει τις μνήμες τῆς παιδικῆς του ἡλικίας. Τὰ ἔργα του, με θέμα σκηνές ἀπὸ τὸ χωριὸ καὶ τοὺς ἀνθρώπους του, ὅπως ὁ μουσικός του ποὺ ἔχει γίνει ἓνα μὲ τὸ ὄργανό του, *Εἰκόνα 386*, διατηροῦν κάτι ἀπὸ τὸ κέφι καὶ τὴν παιδικὴ ἐκσταση τῆς γνήσιας λαϊκῆς τέχνης.

Ὁ θαυμασμός γιὰ τον Ρουσσώ καὶ γιὰ τον ἀφελή, αὐτοδίδακτο τρόπο τῶν «ερασιτεχνῶν ζωγράφων» ἔκανε ἄλλους καλλιτέχνες ν' ἀπαρνηθοῦν τις περίπλοκες θεωρίες τοῦ Εἰσπρεσιονισμοῦ καὶ τοῦ Κυβισμού, ποὺ τις θεώρησαν ἀχρηστὴ σαβούρα. "Ἦθελαν νὰ προσαρμοστοῦν στο ἰδανικὸ τοῦ «μέσου ἀνθρώπου» καὶ νὰ ζωγραφίζουν ἔργα καθαρὰ καὶ τίμια, ὅπου θὰ μπορούσε κανένας νὰ μετρήσει κάθε φύλλο στα δέντρα καὶ κάθε αὐλακίᾳ ἀπὸ τὸ ἀλέτρι στὸ χωράφι. Τὸ εἶχανε περηφάνια νὰ εἶναι «ρεαλιστές» καὶ «προσγειωμένοι», καθὼς καὶ νὰ ζωγραφίζουν θέματα ποὺ θὰ μπορούσε νὰ τὰ καταλάβει ὁ ἀπλὸς ἄνθρωπος καὶ νὰ τοῦ ἀρέσουν. Καὶ στὴ νازیστικὴ Γερμανία καὶ στὴν κομμουνιστικὴ Ρωσία, αὐτὴ ἡ θέση βρῆκε πρόθυμὴ ὑποστήριξη ἀπὸ τοὺς πολιτικούς, αὐτὸ ὅμως δὲν εἶναι οὔτε ὑπὲρ οὔτε ἐναντίον της. Ὁ Ἀμερικανὸς Grant Wood (1892-1942), ποὺ ἔζησε στὸ Παρίσι καὶ στὸ Μόναχο, περιγράφει τὴν ομορφιά τῆς ἰδιαίτερης πατρίδας του, τῆς "Αἰοβα, μ' αὐτὴ τὴν ἠθελημένη ἀπλότητα. Γιὰ τον πίνακά του «"Ἐρχεται ἡ ἀνοιξή», *Εἰκόνα 387*, ἔκανε κι ἓνα μοντέλο ἀπὸ πηλὸ, τὸ ὁποῖο τον βοήθησε νὰ μελετήσει τὸ τοπίο ἀπὸ μίαν οπτικὴ γωνία ἀπροσδόκητὴ καὶ νὰ προσδώσει στὸ ἔργο του κάτι ἀπὸ τὴ γοητεία ἑνὸς τοπίου-παιχνιδιοῦ.

Μπορεῖ νὰ βλέπουμε μὲ συμπάθεια τὸ γούστο τῶν καλλιτεχνῶν τοῦ εικοστοῦ αἰῶνα καὶ τὴν προτίμησή τους γιὰ τὸ ἄμεσο καὶ τὸ γνήσιο, ἀλλὰ νὰ νιώθουμε παράλληλα πὼς οἱ προσπάθειές τους νὰ γίνουν ἠθελημένα ἀνεπιτήδευτοι κι ἀπλοι ἦταν ἐπόμενο νὰ τοὺς οδηγήσουν στὴν ἀντίφαση. Δὲν γίνεται κανένας «πρωτόγονος» ἐπειδὴ τὸ θέλει. Ἡ ἐξάλλη ἐπιθυμία τους γιὰ παιδικότητα οδηγῆσε ἀπλὼς μερικοὺς καλλιτέχνες σὲ ἀσκήσεις ὑπολογισμένης ἀφέλειας.

Ἀλλὰ ὑπῆρχε ἓνας τρόπος ποὺ σπάνια τον εἶχαν ἐκμεταλλευθεῖ στὸ παρελθόν: ἡ δημιουργία φανταστικῶν καὶ ονειρικῶν εἰκόνων. Ἀλήθεια, εἶχαν γίνει εἰκόνες δαιμόνων καὶ διαβόλων, ὅπως ἐκεῖνες γιὰ τις ὁποῖες ξεχώρισε ὁ Ἱερώνυμος Μπόζ, *αν./ἰόα 338*, *Ε'ἰκόνις* 229. 2^ο, καὶ τερατώδεις μορφές, ὅπως τὸ

Ι ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ



αράΟυρο του Τζούκκαρο, *σελίδα 362, Εικόνα 231*, αλλά ίσως μόνον ο Γκόγια ίχε κατορθώσει να κάνει τό μυστηριώδες του όραμα, τόν γίγαντα πού κάθεται την άκρη τού κόσμου, *σελίδα 489, Εικόνα 320*, εντελώς πειστικό.

Αυτή ήταν ή φιλοδοξία τού Giorgio de Chirico (1888-1978), ενός Έλληνα ού είχε γεννηθεί από Ιταλούς γονείς: νά αιχμαλωτίσει τήν αίσθηση τού νεξήγητου πού μπορεί νά μάς συντρίψει, όταν συναντάμε κάτι άπροσδόκητο αϊ τελείως αιγιματικό. Χρησιμοποιώντας τις παραδοσιακές τέχνες τής άνα-αράστασης, συνδύασε ενα μνημειώδες κλασικό κεφάλι κι ενα μεγάλο λαστι-ενιο γάντι μέσα σέ μιάν έρημωμένη πόλη καί τό ονόμασε «Τό τραγούδι τού ρωτά », *Εικόνα 388*.

Έχουμε άκούσει όπι, όταν ο Βέλγος ζωγράφος René Magritte (1898-1967) ίδε για πρώτη φορά ένα αντίγραφο αυτού τού πίνακα, αίσθάνθηκε, όπως /ράψε άργότερα, όπι «αντιπροσώπευε μια άπόλυτη ρήξη μέ τίς διανοητικές υνήθειες των καλλιτεχνών πού είναι αιχμάλωτοι τού ταλέντου τους, τής δε-



ξιοσύνης τους και όλων των μικρών αισθητικών τους τεχνασμάτων: ήταν ένα όραμα». Ακολούθησε κι αυτός τον ίδιο δρόμο σε όλη σχεδόν τη ζωή του, και πολλές από τις ονειρώδεις εικόνες του, που ζωγραφίστηκαν με ακρίβεια και λεπτολογία και παρουσιάστηκαν με αινιγματικούς τίτλους, είναι αξιομνημόνευτες ακριβώς έπειδή είναι ανεξήγητες. Η *Εικόνα 389*, ζωγραφισμένη τό 1928, ονομάζεται «'Απόπειρα για τό ανέφικτο». Θα μπορούσε σχεδόν νά χρησιμέψει ως μότο σέ τούτο τό κεφάλαιο. Στο κάτω κάτω, όπως είδαμε στή *σελίδα §62*, τό αίσθημα ότι ύπρχε μια παγίδα στην απαίτηση νά ζωγραφίζουν απλώς οί καλλιτέχνες ό,τι βλέπουν, τούς οδήγησε ακριβώς σέ καινούριους πείραμα-



νέφερα πρωτότερα, να δημιουργήσουν κάτι πιο πραγματικό από την ίδια την πραγματικότητα, *σελίδα 382*. Ένα από τα πρώτα μέλη της ομάδας ήταν ο νεαρός Ίταλοελβετός γλύπτης Alberto Giacometti (1901-66), του οποίου ένα γλυπτό κεφάλι. *Εικόνα 390*, μάς θυμίζει ίσως το έργο του Μπρανκούζι, αν και αυτό που επιδίωκε ήταν όχι τόσο η άπλοποιήση όσο η επίτευξη της έκφρασης με απλά μέσα. "Αν και το μόνο που βλέπουμε στην πλάκα είναι δυο βαθουλώματα, ένα κάθετο κι ένα οριζόντιο, το έργο μάς κοιτάζει πάντα όπως ακριβώς εκείνα τα έργα της πρωτόγονης τέχνης για τα όποια μιλήσαμε στο πρώτο κεφάλαιο, *σελίδα 46*, *Εικόνα 24*.

Πολλοί από τους Υπερρεαλιστές είχαν επηρεαστεί από τα βιβλία του Ζίγκμουντ Φρόντ, που είχε αποδείξει πως, όταν στομώνουν οι συνειδητές σκέψεις μας, το παιδί κι ο πρωτόγονος που ζει μέσα μας τις αντικαθιστούν. Αυτή ακριβώς η ιδέα έκανε τους Υπερρεαλιστές να διακηρύξουν πως δεν είναι δυνατόν να δημιουργηθεί τέχνη όταν η λογική είναι εντελώς «εν έγρηγόρει». Παραδέχονταν πως η λογική μάς δίνει την επιστήμη, έλεγαν όμως πως μόνον η απουσία της λογικής μάς δίνει την τέχνη. 'Ακόμη όμως και αυτή η θεωρία δεν είναι τόσο νέα όσο φαίνεται. Οι αρχαίοι αποκαλούσαν την ποίηση «θεία μανία», και ρομαντικοί συγγραφείς όπως ο Κόλεριτζ και ο Ντέ Κούνινς πειραματίζονταν επίτηδες με όπιο και άλλα παραισθησιογόνα για να διώξουν τη λογική και ν' αφήσουν ελεύθερη τη φαντασία. Και οι Υπερρεαλιστές επιζητούσαν νοητικές καταστάσεις όπου εκείνα που είναι στο βάθος του νου ανεβαίνουν στην επιφάνεια. Συμφωνούσαν με τον Κλέε πως ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να σχεδιάζει το έργο του, αλλά να το αφήνει ν' αναπτύσσεται μόνο του. Το αποτέλεσμα μπορεί να φαίνεται τερατώδες για τον άνιδο, αν όμως αυτός ξεπεράσει την προκατάληψή του και αφήσει τη φαντασία του να παίξει ελεύθερη, θά μπορούσε ίσως να συμμεριστεί το παράξενο όνειρο του καλλιτέχνη.

Δέ νομίζω πως αυτή η θεωρία είναι σωστή· ούτε και ανταποκρίνεται πράγμα-

τισμούς. 'Ο καλλιτέχνης του Μαγκρίτ (και πρόκειται για αυτοπροσωπογραφία) δοκιμάζει το τυπικό ακαδημαϊκό θέμα, το ζωγράφισμα ενός γυμνού, αντιλαμβάνεται όμως ότι αυτό που κάνει δεν είναι αντιγραφή της πραγματικότητας αλλά μάλλον δημιουργία μιας νέας πραγματικότητας, περίπου όπως κάνουμε στα όνειρά μας. Πώς το κάνουμε, δεν το ξέρουμε.

'Ο Μαγκρίτ ήταν εξέχον μέλος μιας ομάδας καλλιτεχνών που αυτοαποκαλούνταν «Υπερρεαλιστές». Το όνομα είχε πλαστεί το 1924 για να εκφράσει τη λαχτάρα πολλών νέων καλλιτεχνών, που ά-

390

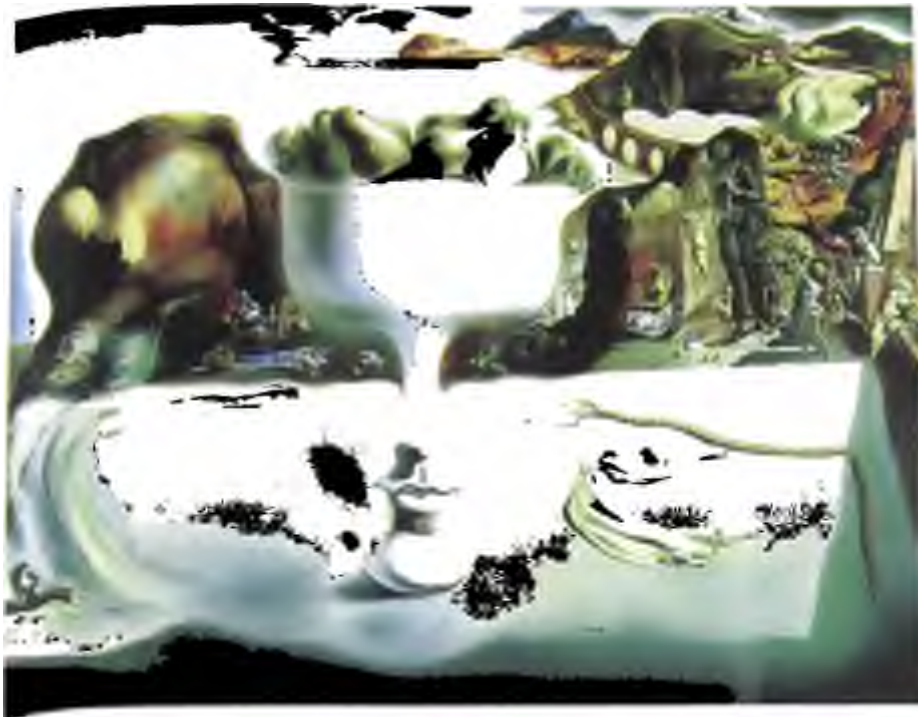
Άλμπέρτο
Τζιακομέττι
Κεφάλι, 1927

Μάρμαρο, ύψος 4>
εκ. Stedelijk Museum.
"Αμοστερνταμ

391

Σαλβαντόρ Νταλί
*Εμφάνιση
προσώπου και
φρουτιέρας σε
παράλια*, 1938

Λάδι πάνω σε
μουσαμά,
114,2 x 143,7 εκ
Wadsworth
Atheneum,
Χάρτφορντ,
Κοννέκτικατ



τι στις ιδέες του Φρόντ. 'Αλλά τὸ πείραμα των ονειρικών εικόνων άξιζε άσφαλώς νά γίνει. Στα όνειρα, έχουμε συχνά την παράξενη αίσθηση πώς άνθρωποι κι αντικείμενα συγχωνεύονται, καί τὸ ένα παίρνει τή θέση τοῦ άλλου. 'Η γάτα μας μπορεί νά είναι συγχρόνως ή θεία μας, καί ὁ κήπος μας ή 'Αφρική. 'Ενας από τοὺς πιο γνωστοὺς Υπερρεαλιστές ζωγράφους, ὁ 'Ισπανός Salvador Dalí (1904-89), πού έζησε πολλά χρόνια στις Ηνωμένες Πολιτείες, προσπάθησε νά μιμηθεῖ αὐτή τή μαγική σύγχυση τῆς ζωῆς τοῦ ονείρου. Σέ μερικούς από τοὺς πίνακές του ανακάτεψε παράξενα κι άσύνδετα κομμάτια από τον πραγματικό κόσμο —ζωγραφισμένα με τήν ίδια λεπτομερειακή άκρίβεια με τήν ὅποια ὁ Γκράντ Γούντ ζωγράφιζε τά τοπία του— καί μάς έδωσε τὸ ἐπίμονο αἶσθημα πώς πρέπει νά ὑπάρχει κάποια αλήθεια σ' αὐτή τήν τρέλα. Κοιτάζοντας π.χ. πιο προσεχτικά τήν Εικόνα 39' * ανακαλύπτουμε πώς τὸ ονειρικό τοπίο στήν άπάνω δεξιά γωνία, ὁ κόλπος με τά κύματα, τὸ βουνό με τή σήραγγα, παρασταίνουν συγχρόνως τὸ κεφάλι ενός σκυλιού, πού τὸ περιλαίμιό του είναι επίσης ένα γεφύρι τρένου πού περνάει από τή θάλασσα. Τὸ σκυλί αἰωρεῖται στο κενό —τὸ κεντρικό μέρος τοῦ σώματός του σχηματίζεται από μιά φρουτιέρα με άχλάδια πού συμπίπτει κι αὐτή με τὸ πρόσωπο ενός κοριτσιού πού τά μάτια του σχηματίζονται από παράξενες

άχιβάδες σε μian αμμουδιά γεμάτη με αινιγματικά φαντάσματα. "Όπως στά όνειρα, μερικά αντικείμενα, π.χ. τό σκοινί καί τό ύφασμα, προβάλλουν μέ άπρoσ-δόκητη διαύγεια, ενώ άλλα σχήματα μένουν άόριστα καί φευγαλέα.

"Ένα τέτοιο έργο μάς κάνει να καταλάβουμε γιά ύστατη φορά γιατί οί καλλιτέχνες του εικοστού αιώνα δέν ήταν ικανοποιημένοι νά παριστάνουν άπλώς «εκείνο πού βλέπουν». Συνειδητοποίησαν πιο πολύ άπ' όσο έπρεπε τό πλήθος τών προβλημάτων πού κρύβει αύτή ή άπαίτηση. Ξέρουν πώς ό καλλιτέχνης πού θέλει νά «παραστήσει» ένα πραγματικό (ή φανταστικό) αντικείμενο δέν άνοίγει πρώτα τά μάτια του γιά νά παρατηρήσει γύρω του, αλλά χτίζει τήν εικόνα του ξεκινώντας άπό τά χρώματα καί τις φόρμες. 'Ο λόγος πού συχνά ξεχνάμε αύτή τήν άπλή άλήθεια είναι πώς στά περισσότερα έργα στο παρελθόν κάθε φόρμα καί κάθε χρώμα δήλωνε μόνον ένα πράγμα στη φύση: οί καφέ πνευλιές σήμαιναν κορμούς δέντρων, οί πράσινες κηλίδες, φύλλα. 'Ο τρόπος μέ τον όποιο ό Νταλί άφήνει τήν κάθε φόρμα νά παριστάνει διάφορα πράγματα μαζί μάς κάνει νά σκεφτούμε πόσες δυνατές σημασίες μπορεί νά έχει ένα χρώμα ή μιá φόρμα: όπως άκριβώς ένα πετυχημένο λογοπαίγνιο μάς κάνει νά συνειδητοποιήσουμε τή λειτουργία τών λέξεων καί τό νόημά τους. 'Η άχιβάδα τού Νταλί, πού είναι μαζί καί μάτι, ή φρουτιέρα του, πού είναι μαζί καί τό μέτωπο καί ή μύτη μιας κοπέλας, ίσως μάς κάνουν ν' ανατρέξουμε στο πρώτο κεφάλαιο αυτού τού βιβλίου, στον Τάλοκ, θεό τής βροχής τών 'Αζτέκων, πού τά χαρακτηριστικά του ήταν φτιαγμένα άπό κροταλίες, *σελίδα 52, Εικόνα 30*.

Κι όμως, άν κοιτάξουμε πάλι τό άρχαίο είδωλο, θά νιώσουμε ίσως έκπληξη —πόσο μεγάλη είναι ή διαφορά στο πνεύμα, παρ' όλη τήν ομοιότητα στη μέθοδο! Μπορεί κι οί δύο εικόνες νά βγήκαν άπό ένα όνειρο, νιώθουμε όμως πώς ό Τάλοκ ήταν τό όνειρο ενός ολόκληρου λαού, τό εφιαλτικό πρόσωπο τής καταστροφικής δύναμης πού κρατούσε στά χέρια του τή μοίρα τους· ενώ τό σκυλί καί ή φρουτιέρα τού Νταλί άντανακλούν τό φευγαλέο όνειρο ενός ατόμου, γιά τό όποιο κανένας δέν έχει τό κλειδί. Είναι σίγουρα άδικο νά κατηγορήσουμε τον καλλιτέχνη γι' αύτή τή διαφορά. 'Οφείλεται στις άπόλυτα διαφορετικές συνθήκες πού δημιούργησαν τά δύο έργα.

Γιά νά κάνει ένα τέλειο μαργαριτάρι, τό στρείδι χρειάζεται κάποια ύλη, έναν κόκκο άμμου ή κάποιο άλλο μικρό στερεό σώμα, ώστε τό μαργαριτάρι νά σχηματιστεί γύρω του. Χωρίς αυτόν τον σκληρό πυρήνα, θά γίνει μιá άμορφη μάζα. Γιά ν' άποκρυσταλλωθεί ή αίσθηση τού καλλιτέχνη ως προς τις φόρμες καί τά χρώματα σ' ένα τέλειο έργο, χρειάζεται κι εκείνος έναν τέτοιο σκληρό πυρήνα, ένα συγκεκριμένο θέμα γύρω άπό τό όποιο θ' άναπτυχθούν τά χαρίσματά του.

Ξέρουμε πώς στο μακρινό παρελθόν όλα τά έργα τέχνης διαμορφώνονταν γύρω άπό έναν τέτοιο ζωτικό πυρήνα. 'Η κοινότητα καθόριζε τό θέμα στον καλλιτέχνη —είτε τήν κατασκευή τής τελετουργικής μάσκας είτε τήν οικοδόμηση καθεδρικών ναών, τήν προσωπογραφία ή τήν εικονογράφηση βιβλίων. Δέν έχει μεγάλη σημασία άν όλοι αυτοί οί στόχοι μάς άρέσουν ή όχι· δέν είναι άνάγκη νά παραδεχτούμε τό κυνήγι τών βουβαλίων μέ τή μαγεία ή τήν άπαθανάτιση εγκληματικών πολέμων ή τήν επίδειξη τής δύναμης καί τού πλούτου, γιά νά θαυμάσουμε τά έργα τέχνης πού έγιναν κάποτε γιά νά ύπηρετήσουν

τέτοιους σκοπούς. Τό μαργαριτάρι σκεπάζει πέρα γιά πέρα τον πυρήνα. Τό μυστικό του καλλιτέχνη είναι πώς κάνει τόσο υπέροχα τή δουλειά του, ώστε ξεχνάμε νά ρωτήσουμε τί υποτίθεται πώς αντιπροσωπεύει αυτή ή δουλειά, ε-
πειδή τόσο μάς συνεπαίρνει ό τρόπος με τον όποιο τήν έκανε. Ξέρουμε όλοι αυτή τή μετατόπιση τής έμφασης από παραδείγματα πολύ πιό άσήμαντα. "Όταν λέμε γιά έναν μαθητή πώς έκανε τον κομπασμό τέχνη ή πώς είναι μάστορας στο νά φορτώνει τά καθήκοντά του στους άλλους, εννοούμε ακριβώς αυτό: πώς δείχνει τέτοια έφευρετικότητα και φαντασία στήν επιδίωξη των ανάξιων σκο-
πών του, ώστε είμαστε αναγκασμένοι νά θαυμάσουμε τή δεξιότητά του, όσο κι αν αποδοκιμάζουμε τά ελατήριά του. Ήταν μιά στιγμή μοιραία στό χρονικό τής τέχνης όταν τήν προσοχή των ανθρώπων τή συνεπήρε τόσο ό τρόπος με τον όποιο οί καλλιτέχνες είχαν αναπτύξει τή ζωγραφική και τή γλυπτική σε καλές τέχνες, ώστε ξεχασαν νά αναθέσουν στον καλλιτέχνη πιό συγκεκριμένες υπο-
χρεώσεις. Ξέρουμε πώς τό πρώτο βήμα προς αύτή τήν κατεύθυνση έγινε στους έλληνιστικούς χρόνους, *σελίδες 108-111*, ένα άλλο στήν 'Αναγέννηση, *σελίδες 287-288*. "Όσο όμως και νά φαίνεται έκπληκτικό αυτό τό βήμα, δεν στερήσε ακό-
μη από τους ζωγράφους και τους γλύπτες τον ζωτικό πυρήνα του συγκεκριμένου στόχου, πού μόνον αύτός μπορούσε νά διεγείρει τή φαντασία τους. 'Ακόμη κι όταν έγιναν σπανιότερες οί συγκεκριμένες δουλειές, παρέμειναν πολλά προ-
βλήματα, πού λύνοντάς τα ό καλλιτέχνης μπορούσε νά δείξει τή μαστοριά του.

Όπου αυτά τά προβλήματα δεν τά διαμόρφωνε ή κοινωνία, τά διαμόρφωνε ή παράδοση. Ή παράδοση τής εικονογράφησης ακριβώς παρέσυρε στό πέρασμά της εκείνους τους απαραίτητους κόκκους τής άμμου, τις υποχρεώσεις. Ξέρουμε πώς ήταν θέμα παράδοσης και όχι έμφυτη ανάγκη ν' αναπαριστάνει ή τέχνη τή φύση. Ή σημασία αυτής τής ανάγκης στήν ιστορία τής τέχνης από τόνΤζιόττο, *σελίδα 201*, ως τους Ίμπρεσιονιστές, *σελίδα 519*, δεν οφείλεται στό γεγονός —όπως νομίζουν μερικοί— πώς «ουσία» ή «καθήκον» τής τέχνης είναι νά μιμείται τον πραγματικό κόσμο. Ούτε και είναι αλήθεια, πιστεύω, πώς αύτή ή ανάγκη είναι έντελώς αυθαίρετη. Γιατί δημιούργησε, όπως είδαμε, τον τύπο ακριβώς του άλυτου προβλήματος πού προκαλεί τήν έφευρετικότητα του καλ-
λιτέχνη και τον σπρώχνει νά κάνει τό αδύνατο. Είδαμε συχνά, έπιπλέον, πώς κάθε λύση σ' ένα από αυτά τά προβλήματα, όσο έντυπωσιακή κι αν ήταν, έφερνε νέα προβλήματα σέ άλλους χώρους, πού έδιναν τήν ευκαιρία σέ νεότερους νά δείξουν τί μπορούσαν νά κάνουν μέ τό χρώμα και τή φόρμα. Γιατί ακόμη κι ό καλλιτέχνης πού επαναστατεί ένάντια στήν παράδοση, ζητάει από αύτήν τό κίνητρο πού κατευθύνει τήν προσπάθειά του.

Γιά τό λόγο αυτόν ακριβώς, προσπάθησα ν' άφηγηθώ τό χρονικό τής τέχνης σάν ένα θέμα άσταμάτητης διαπλοκής και άλλαγής παραδόσεων, όπου τό κάθε έργο αναφέρεται στό παρελθόν και οδηγεί προς τό μέλλον. Γιατί καμιά πλευρά αυτής τής ιστορίας δεν είναι πιό θαυμαστή από τό γεγονός πώς μιά ζωντανή άλυσίδα παράδοσης συνδέει ακόμη τήν τέχνη τής έποχής μας μέ τήν τέχνη τής έποχής των Πυραμίδων. 'Ο αιρετικός Άχνατέν, *σε/άδα 6γ*, ή άναταραχή του Μεσαίωνα, *σελίδα 57** ή κρίση τής τέχνης τον καιρό τής Μεταρρύθμισης, *σελίδα 374** και ή τομή στήν παράδοση μέ τή Γαλλική Επανάσταση, *σελίδα*

απειλήσαν, τό καθένα μέ τή σειρά του, αὐτή τή συνοχή. Συχνά ὁ κίνδυνος υπήρξε πραγματικός. Στό κάτω κάτω, ἔχει συμβεῖ νά εξαφανιστεῖ ἡ τέχνη σέ ολόκληρες χώρες καί πολιτισμούς, ὅταν κόπηκε κι ὁ τελευταῖος κρίκος. Κάπως ὁμως καί κάπου ἡ τελική καταστροφή ἀποσοβήθηκε πάντα. "Όταν χανόταν ἡ ἐννοια τῶν παλαιῶν στόχων, βρίσκονταν ἄλλοι, κι ἔδιναν στον καλλιτέχνη τή ν αἰσθηση τῆς κατεϋθυνσης καί τοῦ σκοποῦ, πού δίχως αὐτά δέν μπορούν νά δημιουργηθοῦν μεγάλα ἔργα. Πιστεῦω πῶς στήν αρχιτεκτονική, αὐτό τό θαῦμα συνέβηκε γιά ἄλλη μιὰ φορά. "Υστερα ἀπό τό ψάξιμο καί τοὺς δισταγμούς τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα, ἡ σύγχρονη ἀρχιτεκτονική βρῆκε τον προσανατολισμό της. Οἱ σύγχρονοι ἀρχιτέκτονες ξέρουν τί γυρεύουν, καί τό κοινό ἀρχισε ν' αποδέχεται τή δουλειά τους σάν κάτι φυσικό. Γιά τή ζωγραφική καί τή γλυπτική, ἡ κρίση δέν ξεπέρασε ἀκόμη τό ἐπικίνδυνο σημεῖο. Υπάρχουν μερικά ἐλπιδοφόρα πειράματα, ἀλλά παραμένει δυστυχῶς ἓνα χάσμα ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνο πού λέμε «εφαρμοσμένη» ἢ «εμπορική» τέχνη, πού περιβάλλει τήν καθημερινή μας ζωή, καί τήν «καθαρή» τέχνη, στις εκθέσεις καί στις γκαλερί, πού πολλοί ἀπό μάς δέν μπορούν νά τήν καταλάβουν.

Εἶναι ἐξίσου ἀνόητο νά εἶναι κανένας «ὑπέρ τῆς μοντέρνας τέχνης» ὅσο καί «εναντίον» της. Γιά τήν πραγματικότητα μέσα στήν ὅποια ἀναπτύχθηκε, εὐθυνόμαστε ὅλοι ἐμεῖς ὅσο καί οἱ καλλιτέχνες. Υπάρχουν ἀναμφιβόλως σήμερα ζωγράφοι καί γλύπτες πού θά τιμοῦσαν ὅποιαδήποτε εποχή. Εφόσον δέν τοὺς ζητάμε νά κάνουν κάτι συγκεκριμένο, μέ ποιο δικαίωμα παραπονιόμαστε πῶς ἡ δουλειά τους εἶναι ἀκατάληπτη καί ἀσκοπη;

Τό εὐρύ κοινό ἔχει πιστέψει πῶς ὁ καλλιτέχνης πρέπει νά παράγει τέχνη ὅπως ὁ παπουτῆς παπούτσια, ἐννοώντας πῶς ὁ καλλιτέχνης πρέπει νά παράγει τό εἶδος τῆς ζωγραφικῆς ἢ τῆς γλυπτικῆς πού ἔχουν δει παλαιότερα μέ τήν ετικέτα «Τέχνη». Μπορεῖ κανένας νά καταλάβει αὐτή τήν ἀόριστη ἀπαίτηση, ἀλλά δυστυχῶς εἶναι τό μόνο πράγμα πού ὁ καλλιτέχνης δέν μπορεῖ νά κάνει. Εκεῖνο πού ἔχει γίνει στό παρελθόν δέν παρουσιάζει πιά κανένα πρόβλημα. Δέν υπάρχει σ' αὐτή τήν περίπτωση στόχος γιά νά δοκιμάσει ὁ καλλιτέχνης τις δυνάμεις του. Ἀλλά καί οἱ κριτικοί καί οἱ «διανοούμενοι» φταῖνε καμιά φορά γιά μιὰ παρόμοια παρεξήγηση. Κι αὐτοί ζητοῦν ἀπό τον καλλιτέχνη νά παράγει Τέχνη· κι αὐτοί τείνουν νά θεωρήσουν πίνακες καί γλυπτά ὡς ἀντικείμενα γιά τά μουσεῖα τοῦ μέλλοντος. Ὁ μόνος στόχος πού βάζουν στον καλλιτέχνη εἶναι νά δημιουργήσῃ «κάτι νέο» —άν ἐξαρπῶταν ἀπό αὐτοῦς, κάθε ἔργο θ' ἀντιπροσώπευε ἓνα καινούριο στυλ, ἓναν καινούριο «-ισμό». Μιά καί λείπουν πιά οἱ συγκεκριμένοι σκοποί, ἀκόμη κι οἱ πιο προικισμένοι σύγχρονοι καλλιτέχνες ἐνδίδουν κάποτε σ' αὐτές τις ἀπαιτήσεις. Οἱ λύσεις πού δίνουν στό πρόβλημα «πῶς νά εἶσαι πρωτότυπος» μπορεῖ νά εἶναι τόσο πνευματώδεις καί λαμπρές ὥστε νά προκαλοῦν τό θαυμασμό, δέν εἶναι ὁμως τελικά αὐτός ἓνας σκοπός πού ἀξίζει νά τον ἐπιδιώκει ὁ καλλιτέχνης. Αὐτή εἶναι, πιστεῦω, ἡ τελική αἰτία γιά τήν ὅποια ὁ σύγχρονος καλλιτέχνης τόσο συχνά ανατρέχει σέ διάφορες θεωρίες, νέες καί παλιές, σχετικά μέ τή φύση τῆς τέχνης. "Ίσιος νά μὴ βρισκόμαστε πιο κοντά στήν ἀλήθεια ὅταν λέμε πῶς «ἡ τέχνη εἶναι ἐκφραση» ἢ «ἡ τέχνη εἶναι κατασκευή» ἀπ' ὅ,τι ὅταν ἔλεγαν «ἡ

τέχνη είναι μίμηση τῆς φύσης». Όποιαδήποτε, ωστόσο, τέτοια θεωρία, ακόμη κι ἡ πιο ακατάληπτη, μπορεί ἴσως νά περιέχει ἐκεῖνο τον μυθικό κόκκο τῆς ἀλήθειας γύρω ἀπό τον ὅποιο θά γίνει τό μαργαριτάρι.

Ξαναγυρίσαμε, τελικά, στήν πρώτη μας θέση. Δεν ὑπάρχει στ' ἀλήθεια Τέχνη. Υπάρχουν μόνο καλλιτέχνες —δηλαδή ἄντρες καί γυναῖκες πού ἔχουν προικιστεῖ μέ τό θαυμαστό χάρισμα νά ξέρουν πώς νά ζυγιάζουν χρώματα καί σχήματα ὥσπου νά πετύχουν «τή σωστή ἐντύπωση» καί, ἀκόμη πιο σπάνια, πού ἡ ἀκεραιότητα τοῦ χαρακτήρα τους δεν τοὺς ἀφήνει νά ικανοποιούνται μέ μισές λύσεις, ἀλλά τοὺς σπρώχνει νά προτιμοῦν ἀπό τήν εὐκόλη ἐντύπωση καί τήν ἐπιπόλαιη ἐπιτυχία τό μόχθο καί τήν ἀγωνία πού ἀπαιτεῖ ἡ τίμια δουλειά. Καλλιτέχνες, ἐλπίζουμε, θά γεννιοῦνται πάντα. Ἐάν ὁμως θά ὑπάρχει τέχνη, ἐξαρτάται πολύ ἀπό μάς, τό κοινό. Μέ τήν ἀδιαφορία ἢ τό ἐνδιαφέρον μας, μέ τις προκαταλήψεις ἢ τήν κατανόησή μας, μπορούμε ἀκόμη νά ἐπηρεάσουμε τήν ἐκβαση. Εμεῖς πρέπει νά φροντίσουμε ὥστε νά μήν κοπεῖ τό νῆμα τῆς παράδοσης καί νά μή χαθούν οἱ ευκαιρίες γιά νά προσθέσει ὁ καλλιτέχνης τή δική του προσφορά στήν πολὺτιμη σειρά τὰ μαργαριτάρια, τό κειμήλιο πού μάς κληροδότησε τό παρελθόν.

*Ὁ ζωγράφος καί τό
μοχτέλο του, 1927*

Χαλκογραφία του
Πικάσσο,

194 X 28 ἐκ.
Εικονογράφηση γιά
τό ἔργο του Μπαλζά*
Το ἀγγχυστο
ἀριστον/ῆημα.
ἐκδοση Ambroise
Vollard, 1931



28

ΧΡΟΝΙΚΟ ΔΙΧΩΣ ΤΕΛΟΣ

Ο Θρίαμβος του Μοντερνισμού

Αυτό το βιβλίο γράφτηκε λίγο μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και πρωτοδημοσιεύτηκε το 195^ο. Εκείνον τον καιρό, οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες που αναφέρονται στο τελευταίο του κεφάλαιο ήταν ακόμη ζωντανοί, και μερικά από τα έργα που εικονίζονται, πολύ πρόσφατα. Δεν είναι περίεργο που με το πέρασμα του χρόνου μου διατυπώθηκε το αίτημα να προσθέσω ένα κεφάλαιο ακόμη, αφιερωμένο στις τρέχουσες εξελίξεις. Οι σελίδες που έχει τώρα μπροστά του ο αναγνώστης προστέθηκαν πραγματικά, κατά το μεγαλύτερο μέρος τους, στην ενδέκατη έκδοση και είχαν στην αρχή τον τίτλο «Υστερόγραφο 1966». Άλλα, όταν κι αυτή η χρονολογία, με τη σειρά της, έγινε παρελθόν, άλλαξα τον τίτλο σε «Χρονικό δίχως τέλος».

Όμολογώ ότι έχω μετανιώσει τώρα γι' αυτή την απόφαση, γιατί βρήκα ότι δημιουργεί σύγχυση ανάμεσα στο χρονικό της τέχνης, όπως το έχω συλλάβει εδώ, και σ' ένα χρονικό μόδας. Μιά τέτοια σύγχυση δεν πρέπει κατά κανένα τρόπο να μάς εκπλήξει. Στο κάτω κάτω, δεν έχουμε παρά να γυρίσουμε τις σελίδες αυτού του βιβλίου για να θυμηθούμε τις τόσες φορές που τα έργα της τέχνης αντανακλούν την κομψότητα και τη φινέτσα της τρέχουσας μόδας —είτε στραφούμε στις λεπτεπίλεπτες κυρίες του Βιβλίου των Ωρών των αδελφών Αεμπούρ, που γιορτάζουν τον ερχομό του Μάη, *σελίδα 219, Εικόνα 144*, ή στον ονειρικό κόσμο του «Ροκοκό» του Άντουαν Βαττώ, *σελίδα 454, Εικόνα 298*. Άλλα, όταν αξιολογούμε αυτά τα έργα, δεν πρέπει να ξεχνάμε πόσο γρήγορα ξεπεράστηκαν οι μόδες που καθρέφτιζαν, ενώ οι πίνακες κράτησαν τη γοητεία τους: το ζεύγος Αρνολφίни με τα καλά τους, καθώς τους ζωγράφησε ο Γιάν βάν "Αυκ, *σελίδα 241, Εικόνα 158*, θά φαίνονταν γελοίοι στην ισπανική αύλη, αν τους ζωγράφιζε ο Ντιέγκο Βελάσκεθ, *σελίδα 409, Εικόνα 266*, και την τυποδεμένη *Ίνφάχτα* του, με τη σειρά της, θά την κοροϊδεύαν αλύπητα τα παιδιά που ζωγράφιζε ο Σέρ Τζόσουα Ρένυολντς, *σελίδα 467, Εικόνα jos*.

Αυτό που ονομάστηκε «τό γαϊτανάκι της μόδας» σίγουρα εξακολουθεί να γυρίζει όσο υπάρχουν στον κόσμο άνθρωποι με αρκετά χρήματα και ελεύθερο χρόνο ώστε να γυρεύουν να έντυπωσιάσουν την κοινωνία με καινούριες εκκεντρικότητες, κι αυτό μπορεί πράγματι να είναι «χρονικό δίχως τέλος». Τα γεγονότα της ημέρας γίνονται «χρονικό» όταν έχει μεσολαβήσει αρκετή απόσταση, ώστε να μάθουμε ποιά επίπτωση είχαν (αν είχαν) στις μεταγενέστερες εξελίξεις.

Ή εφαρμογή αυτών των σκέψεων στο χρονικό της τέχνης, όπως τό άφηγη-

θήκαμε σ' αυτές τις σελίδες, δέ χρειάζεται σχεδόν εξήγηση: τὸ χρονικὸ τῶν καλλιτεχνῶν μπορείς νὰ τὸ ἀφηγηθεῖς μονάχα ὅταν ἔχει ξεκαθαρίσει, με τὸ πέρασμα κάποιου χρόνου, ποιά ἐπίδραση εἶχε ἡ δουλειά τους πάνω στοὺς ἄλλους καὶ ποιά ἦταν ἡ συμβολή τους σ' αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ χρονικὸ. Ἐτσι, δοκίμασα νὰ ἐπιλέξω, ἀπὸ τὸν ὄγκο τῶν κτιρίων, τῶν γλυπτῶν καὶ τῶν ἔργων ζωγραφικῆς ποὺ μάς εἶναι ἀκόμη γνωστὰ μετὰ ἀπὸ χιλιάδες χρόνια, ἕναν πολὺ μικρὸ ἀριθμὸ, ὅσα θὰ μπορούσαν νὰ παρουσιάσουν σ' ἕνα χρονικὸ ποὺ ἀσχολεῖται κατὰ πρῶτο λόγο μὲ τις λύσεις ὀρισμένων καλλιτεχνικῶν προβλημάτων, λύσεις, ἐννοεῖται, ποὺ καθόρισαν τὴ ροή τῶν μελλοντικῶν ἐξελίξεων.

"Ὅσο πλησιάζουμε πρὸς τὴ δική μας ἐποχή, τόσο πιο δύσκολο γίνεται, ἀναπόφευκτα, νὰ ξεχωρίσουμε τις πρόσκαιρες μὸδες ἀπὸ τὰ διαρκή ἐπιτεύγματα. Ἡ ἀναζήτηση ἐναλλακτικῶν λύσεων σ' αὐτὴ τὴν ἀναμέτρηση μὲ τὴ φυσικὴ ὀψη τῶν πραγμάτων, ὅπως τὴν περιέγραψα στις προηγούμενες σελίδες, οδήγησε ἀναγκαστικά σὲ ἐκκεντρικότητες, ποὺ εἶχαν σκοπὸ νὰ προκαλέσουν τὴν προσοχή, ἀλλὰ ἀνοίξε ἐπίσης ἕνα εὐρὺ πεδίο πειραματισμῶν μὲ τὸ χρῶμα καὶ τὴ φόρμα, ποὺ παραμένει πρὸς ἐξερεύνηση. Τὰ ἀποτελέσματα δὲν τὰ ξέρουμε ἀκόμη.

Γι' αὐτὸ τὸ λόγο αἰσθάνομαι ἀμνηχανία στὴν ιδέα ὅτι μπορεί κανεὶς νὰ γράψει τὸ χρονικὸ τῆς τέχνης «ὡς σήμερα». Χωρὶς ἀμφιβολία, μπορούμε νὰ καταγράψουμε καὶ νὰ συζητήσουμε τις τελευταῖες τάσεις, τις φυσιογνωμίες ποὺ συμβαίνει νὰ βρίσκονται στο προσκήνιο τῆ στιγμῆς ποὺ γράφουμε. Ἀλλὰ μόνον ἕνας προφήτης θὰ μπορούσε νὰ μαντέψει ἂν αὐτοὶ οἱ καλλιτέχνες «θὰ μείνουν στὴν ἱστορία» —καὶ γενικά ἀποδείχτηκε ὅτι οἱ κριτικοὶ δὲν εἶναι σπουδαῖοι προφῆτες. Φανταστεῖτε ἕναν προοδευτικὸ καὶ σοβαρὸ κριτικὸ τὸ 1890, ποὺ θὰ προσπαθοῦσε νὰ καλύψει τὴν ἱστορία τῆς τέχνης ὡς τὴ δική του ἐποχή. Μὲ τὴν καλύτερη διάθεση τοῦ κόσμου δὲ θὰ μπορούσε νὰ ξέρει πὼς οἱ τρεῖς μορφές ποὺ ἔμπαιναν ἐκεῖνο τὸν καιρὸ στὴν ἱστορία ἦταν ὁ Βάν Γκόγκ, ὁ Σεζάν καὶ ὁ Γκωγκέν ὁ πρῶτος, ἕνας μεσήλικας τρελὸς Ὁλλανδὸς ποὺ δούλευε στὴ νότια Γαλλία, ὁ δεῦτερος, ἕνας οικονομικὰ ἀνεξάρτητος ἀστὸς ποὺ ἀπὸ καιρὸ δὲν ἔστελνε πιά ἔργα στις ἐκθέσεις, καὶ ὁ τρίτος, ἕνας χρηματιστὴς ποὺ σὲ μεγάλη ἡλικία ἐγίνε ζωγράφος κι ἐξαφανίστηκε στὰ νησιά τοῦ νότιου Εἰρηρηνικοῦ. Τὸ ἐρώτημα εἶναι, ὄχι ἂν ὁ κριτικὸς θὰ ἐκτιμοῦσε τὰ ἔργα αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων, ἀλλὰ ἂν θὰ γνώριζε καν τὴν ὑπαρξή τους.

"Ὅποιος ἱστορικὸς ἐξῆσε ἀρκετά γιὰ νὰ ξέρει τί συμβαίνει ὅταν τὸ παρὸν γίνεται παρελθόν, μπορεί νὰ μιλήσει γιὰ τὸ πὼς ἀλλάζουν τὰ περιγράμματα ὅσο αὐξάνει προοδευτικά ἡ ἀπόσταση. Τὸ τελευταῖο κεφάλαιο αὐτοῦ τοῦ βιβλίου ἀποτελεῖ σχετικὸ παράδειγμα. Ὅταν ἔγραφα γιὰ τὸν Ὑπερρεαλισμὸ, δὲν εἶχα ὑπόψη μου πὼς ἕνας ἡλικιωμένος Γερμανὸς πρόσφυγας, ποὺ ἡ δουλειά του θὰ εἶχε μεγαλύτερη ἐπίδραση τὰ ἐπόμενα χρόνια, ζοῦσε τότε ἀκόμη στὴν Ἀγγλία, στὴν Περιοχὴ τῶν Αἰμνῶν. Ἐννοῶ τὸν Kurt Schwitters (1887-1948), ποὺ τὸν θεωροῦσα ἕναν ἀπὸ τοὺς ἀξιαγάπητους ἐκκεντρικοὺς στὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ 1920. Ὁ Σβίττερς χρησιμοποιοῦσε πεταμένα εἰσιτήρια λεωφορείων, κομμάτια ἀπὸ ἔφημερίδες, κουρέλια κι ἄλλα τέτοια ψιλοπράγματα, ποὺ τὰ κολλοῦσε ὅλα μαζί, φτιάχνοντας καλὸ γουστα καὶ διασκεδαστικὰ μπουκέτα. *Ε'κτόγινι & 2.*

392

Κούρτ Σβίττερς
Συμπαθητική
μελάνη, 1947

Κολάζ πάνω σε
χαρτί, 25.1 x 19«8 έκ.
΄Ανήκει στον
καλλιτέχνη



Ή θέση του, μια άρνηση νά χρησιμοποιήσει συμβατικά χρώματα και ύλικά, είχε σχέση με μιὰ εξτρεμιστική κίνηση που άρχισε στη Ζυρίχη κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Θά μπορούσα νά είχα ασχοληθεΐ με την ομάδα των «Ντανταϊστών» στο τμήμα του τελευταίου κεφαλαίου μου που αναφέρεται στον Πριμιτιβισμό. Παρέθεσα εκεί ένα απόσπασμα από τό γράμμα του Γκωγκέν, σελίδα 586, όπου έλεγε ότι ένιωσε πώς έπρεπε νά πάει πίσω, πέρα από τ' άλογα του Παρθενώνα, καί νά φτάσει στο ξύλινο κουνιστό άλογάκι τής παιδικής του ηλικίας· καί οί παιδιάστικες συλλαβές ντά-ντά μπορεί ν' αντιπροσωπεύουν ένα τέτοιο παιχνίδι. Αναμφιβόλως, αυτοί οί άνθρωποι ήθελαν νά γίνουν σάν μικρά παιδιά καί νά βγάλουν τή γλώσσα στη σοβαροφάνεια καί τό στόμφο τής Τέχνης με Τ κεφαλαίο. Δέν είναι δύσκολο νά καταλάβουμε αυτή τή διάθεση, πάντα όμως πιστευα πώς ήταν κάπως άνάρμοστο ν' αναφέρω, ν' αναλύσω καί νά διδάξω τέτοιες χειρονομίες «άντι-τέχνης», με τή σοβαρότητα, γιά νά μήν πούμε με τό στόμφο, που ξεκίνησαν νά γελοιοποιήσουν καί νά καταργήσουν οί δημιουργοί τους. Παρ' όλα αυτά, δέν μπορώ νά κατηγορήσω τον εαυτό μου ότι άπήφησε ή άγνόησε τά αισθήματα που έδιναν ζωή σ' αυτή τήν κίνηση. Προσπάθησα νά περιγράψω τό νοητικό πλαίσιο μέσα στο όποιο τά καθημερινά πράγματα στον κόσμο του παιδιού είναι ενδεχόμενο ν' άποκτήσουν μιá έντονη σημασία, σελίδα 5^5- Στ' αλήθεια, δέν είχα προβλέψει σέ πόση έκταση αυτή ή επιστροφή στη νοοτροπία των παιδιών θά έφτανε νά συγχέει τή διαφορά άνάμεσα στα έργα τής τέχνης καί στα άλλα άντικείμενα που κατασκευάζει ό άνθρω-

πος. Ο Γάλλος καλλιτέχνης Marcel Duchamp (1887-1968) απέκτησε άμφιλεγόμενη φήμη γιατί έπαιρνε κάθε τέτοιο αντικείμενο (πού τ' ονόμαζε «έτοιματζίδικο») και τό υπέγραφε μέ τ' όνομά του· κι ένας άλλος, πολύ νεότερος καλλιτέχνης, ό Joseph Beuys (1921-86) στη Γερμανία τόν άκολούθησε, διακηρύσσοντας ότι είχε διευρύνει ή επεκτείνει την έννοια τής τέχνης.

Ελπίζω είλικρινά ότι δεν συνέβαλα σ' αυτή τη μόδα —γιατί έγινε μόδα— όταν άνοιγα τούτες τις σελίδες μέ την παρατήρηση ότι «στήν πραγματικότητα δέν υπάρχει αυτό πού λέγεται Τέχνη», *σελίδα 15*. Αυτό πού ήθελα νά πώ, φυσικά, ήταν ότι ή λέξη «Τέχνη» σήμαινε διαφορετικά πράγματα σε διαφορετικές εποχές. Στήν “Απώ Ανατολή, παραδείγματος χάριν, ή καλλιγραφία ήταν ή πιό αξιοσέβαστη άπ' όλες τις «τέχνες». Άλλά υποστήριξα επίσης, *σελίδα 594* > ότι μιλάμε γιά τέχνη κάθε φορά πού κάτι είναι τόσο εξαιρετικά καλοκαμωμένο, ώστε ξεχνάμε νά ρωτήσουμε τί υποτίθεται ότι είναι, άπό καθαρό θαυμασμό γιά τόν τρόπο μέ τόν όποιο είναι φτιαγμένο. Οί εξελίξεις μετά τόν Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο έπιβεβαίωσαν τά λόγια μου. “Αν μέ τή λέξη ζωγραφική εννοούμε άπλώς νά βάζεις χρώματα στό μουσαμά, υπάρχουν ειδήμονες πού θαυμάζουν τόν τρόπο μέ τόν όποιο γίνεται αυτό, άδιαφορώντας γιά όλα τ' άλλα. Ακόμη και στό παρελθόν, ό τρόπος μέ τόν όποιο χειριζόταν ό ζωγράφος τά χρώματα, ό δυναμισμός τής πινελιάς του είτε ή λεπτότητα τού χειριού του επιβραβεύονταν, αλλά συνήθως μέσα στό ευρύτερο νόημα τής εντύπωσης πού πετύχαινε μ' αυτό τόν τρόπο. Γυρίστε στή *σελίδα 334*» *Εικόνα 213*, και θαυμάστε πώς χειρίστηκε τά χρώματα ό Τισιανός γιά ν' άποδώσει τόν άσπρο πλισέ γιακά, στή *σελίδα 403*, *Εικόνα 260*, γιά ν' απολαύσετε τή σιγουριά τής πινελιάς τού Ροϋμπενς καθώς ζωγράφιζε τό γένι τού φαύνου. “Η κοιτάξτε τή μαστοριά μέ τήν όποια οί Κινέζοι ζωγράφοι, *σελίδα 133*, *Εικόνα 98*, δούλεψαν μέ τό πινέλο τους στό μεταξύ μέ τις πιό λεπτές διαβαθμίσεις, αλλά και χωρίς ίχνος σχολαστικισμού. Στήν Κίνα, ειδικά, συζητούσαν και θαύμαζαν προπάντων τήν τέλεια μαστοριά τής πινελιάς. “Όπως είδαμε, οί Κινέζοι ζωγράφοι φιλοδοξούσαν νά αποκτήσουν τέτοια εύκολία στό χειρισμό τού πινέλου και τού μελανιού, ώστε νά μπορούν νά καταγράφουν τά όράματά τους όταν ήταν άκόμη νωπή ή έμπνευσή τους, όπως ό ποιητής σημειώνει πρόχειρα τούς στίχους του. Πράγματι, γιά τούς Κινέζους, ή ζωγραφική κι ή γραφή έχουν πολλά κοινά γνωρίσματα. Πριν άπό λίγο άνέφερα τήν κινέζικη τέχνη τής «καλλιγραφίας», αλλά οί Κινέζοι δέν θαυμάζουν τόσο τήν τυπική ομορφιά των γραμμάτων όσο τήν αίσθηση τής μαστοριάς και τής έμπνευσης πού ενυπάρχει στήν κάθε γραμμή.

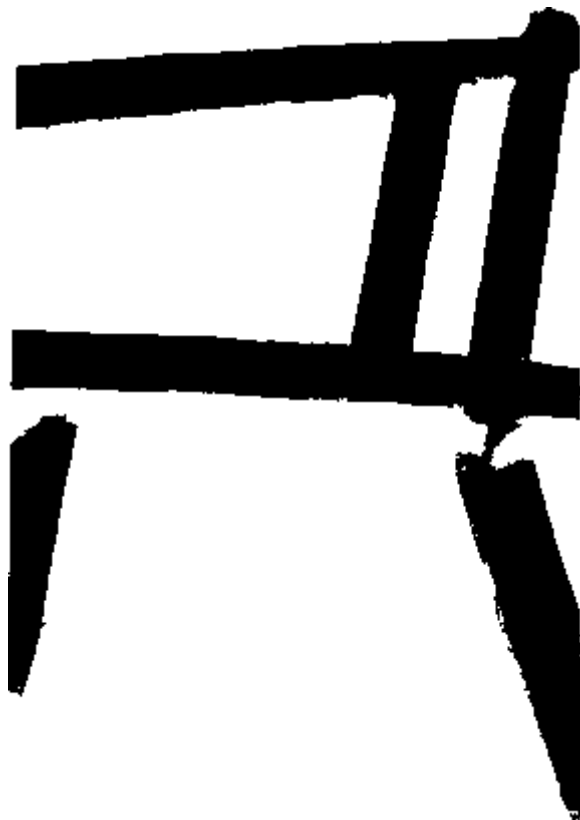
Έδώ λοιπόν έχουμε μιάν άποψη τής ζωγραφικής πού δέν είχε διερευνηθεί —τόν καθεαυτό χειρισμό τών χρωμάτων, άσχετα μέ όποιοδήποτε άπώτερο σκοπό ή ελατήριο. Στή Γαλλία, αυτή ή προσήλωση στό σημάδι ή τήν κηλίδα πού άφηνε τό πινέλο ονομάστηκε *tachisme*, άπό τό *tache*, πού σημαίνει κηλίδα. Περισσότερο άπ' όλους προκάλεσε τό ενδιαφέρον ό Άμερικανός καλλιτέχνης Jackson Pollock (1912-56) μέ τούς νεωτερικούς του τρόπους στή χρήση τού χρώματος. Ο Πόλλοκ είχε γοητευθεί άπό τόν Υπερρεαλισμό, σιγά σιγά όμως έγκατέλειψε τις παράξενες εικόνες πού γέμιζαν τούς πίνακές του κι άρχισε νά κάνει άσκήσεις άφηρημένης τέχνης. “Όταν βαρέθηκε τούς συμβατικούς τρό-

393

Τζάκσον Πόλλοκ
Ένα (αριθμός 31,
*1950*λ
1950

Λάδι και σμάλτο
πάνω σε μή
έπχρισμένο
μουσαμά,
269,5 * 530.8 εκ.
Μουσείο Σύγχρονης
Τέχνης, Νέα Υόρκη
Ίδρυμα Συλλογής
Sidney και Harriet
Janis





394

Φράντς Κλάιν
Λευκή, φόρμες,
1955

Λάδι πάνω σε
μουσαμά,
188,9 X 127,6 εκ
Μουσείο Σύγχρονης
Τέχνης, Νέα Υόρκη.
Δωρεά Ράιτς ΙοήΓ'ση

που;. έβαλε χάμω τό μουσαμά του κι άρχισε νά ρίχνει σταγόνα σταγόνα, νά γίνει καί νά πετάει τά χρώματα, κατασκευάζοντας εκπληκτικούς σχηματισμοί;. *Εικόνα* ·?9;?· Ισως νά θυμόταν ιστορίες γιά Κινέζους ζωγράφους πού ο/αν χρησιμοποιήσει τέτοιες άνορθόδοξες μεθόδους, καθώς καί τη συνήθεια τών Έρυθρόδερμιον να χαράζουν εικόνες στήν άμμο γιά σκοπούς μαγικούς. Οί περιπλεγμένες γραμμές πού ήταν τό άποτέλεσμα τής δουλειάς του ικανοποιούν " ο αντίθετες τάσεις στήν τέχνη τού εικοστού αιώνα: τον πόθο γιά παιδιάστικη απλότητα καί ειλικρίνεια, πού θυμίζει τά ορνιθοσκαλίσματα τών παιδιών πριν ακόμη άρχίσουν να διαμορφώνουν εικόνες· καί, στό άλλο άκρο, τό ενδιαφέρον ανθρώπιν εξελιγμένων γιά προβλήματα τής «καθαρής ζωγραφικής». Ό Πόλλοκ θεωρήθηκε ένας άπό τους καινοτόμους τού νέου ύφους πού έγινε γνωστό (δς "ζωγραφική τής δράσης» ή Άφηρημένος Εξπρεσιονισμός. Όποιος οί κινέζικες καλλιγραφίες, αυτά τα έργα πρέπει νά γίνονται γρήγορα. Δέν πρέπει νά είναι προμελετημένα. άλλα να μοιάζουν μέ μιάν αυθόρμητη έκρηξη. Δίχως άμφιβολία. οί καλλιτέχνες κι οί τεχνοκρίτες πού ύποστήριζαν αυτό τό κίνημα επηρεάζονταν όχι μόνον άπο την κινέζικη τέχνη, άλλα γενικά άπό τόν μυστικισμό τής "Λπο) Άνατολής, ειδικά μέ τη μορφή πού έγινε τής μόδας στή Λύση μέ τό όνομα Βουδισμός Ζέν. Κι άπο αυτή την άποψη, επίσης, ή νέα κίνηση εξακολούθησε την παράδοση τής τέχνης τού εικοστού αιώνα. Ο Καντίνσκυ. ό Κλέε κι ό Μοντριαν ήταν, όπως άναφεραμε. μυστικιστές· που ζητούσαν νά ξεπερασουν

395

Πιέρ Σουλάζ
j' 'Απρίλιον ις\$4.
1954

Λάδι πάνω σε
μοκατάμα,
194 7 χ 130 εκ.
Alhright-Knox Art
Gallery, Μπάφαλο.
Δωρεά Κυρίου και
Κυρίας Samuel M.
Kootz. 1958



το παραπέτασμα τών φαινομένων γιά να φτάσουν σέ κάποια ύψηλότερη αλήθεια, *σελίδες 57^ο. 57#- 5#²'* καί οί Υπερρεαλιστές ερωτοτροπούσαν μέ τή «θεία μανία», *σελίδα 592*. Είναι μέρος τού δόγματος τού Ζέν (όχι όμως τό πιο σημαντικό του μέρος) πώς κανένας πού δέν αποσπάστηκε από τίς ορθολογικές του ιδέες δέν μπορεί νά φτάσει στην αλήθεια.

Τόνισα στό προηγούμενο κεφάλαιο πώς δέν είναι απαραίτητο νά παραδεχτούμε τίς θεωρίες τού καλλιτέχνη γιά νά χαρούμε τό έργο του. "Αν έχουμε την υπομονή καί τό ενδιαφέρον νά κοιτάξουμε πολλά έργα αυτού τού τύπου, μερικά θά μάς άρέσουν στό τέλος περισσότερο από άλλα, καί σιγά σιγά θά καταλάβουμε τά προβλήματα πού θέλησαν νά λύσουν αυτοί οί καλλιτέχνες. Είναι διδακτικό ακόμη καί τό νά συγκρίνουμε έναν πίνακα τού 'Αμερικανού Franz Kline (1910-62) μ' έναν πίνακα τού Γάλλου κηλιδογράφου Pierre Soulages (γεννήθηκε τό 1919)' *Εικόνες 394, 395* Είναι χαρακτηριστικό όπι ό Κλάιν ονόμασε τό έργο του «Αευκές φόρμες». Άποσκοπούσε φανερά νά μάς κάνει νά προσέξουμε όχι μόνο τίς γραμμές του, άλλα καί τό μουσαμά, πού, κατά κάποιον τρόπο, τόν μεταμορφώνουν. Γιατί, όσο άπλές κι αν είναι οί πινελιές του, καταλήγουν στην έντύπωση μιας διάταξης μέσα στό χώρο, σάν νά ύποχωρούσε πρós τό κέντρο τό κάτω μέρος τής σύνθεσης. Εμένα, ώστόσο, ό πίνακας τού Σουλάζ μού φαίνεται πιο ενδιαφέρων. 'Η διαβάθμιση τών δυναμικών πινελιών του καταλήγει κι αυτή στην έντύπωση τών τριών διαστάσεων, άλλα παράλληλα ή ποιότητα τών χρω-

μάτων μου φαίνεται πιο εύχарιστη —αν και αυτές οι διαφορές δύσκολα φανερώνονται στην εικονογράφιση. Ίσως μάλιστα αυτή ή αντίσταση στη φωτογραφική αναπαραγωγή είναι ακριβώς εκείνο που γοητεύει μερικούς σύγχρονους καλλιτέχνες. Θέλουν να αισθάνονται πώς τó έργο τους παραμένει αληθινά μοναδικό, έργο τών χειρών τους, μέσα σ' έναν κόσμο όπου τόσα πράγματα είναι μηχανοποιητα και τυποποιημένα. Μερικοί χρησιμοποίησαν τεράστιους μουσαμάδες, όπου ή κλίμακα είναι εκείνο που κάνει εντύπωση και χάνει κι αυτή τή σημασία της στη φωτογραφική αναπαραγωγή. Περισσότερο από όλα, ωστόσο, πολλούς καλλιτέχνες τούς έλκύει εκείνο που λένε «ύφή», ή αίσθηση μιας ύλης, αν είναι λεία ή τραχιά, διάφανη ή πυκνή. Απορρίπτουν επομένως τά κοινά χρώματα και διαλέγουν άλλα υλικά, λάσπη, πριονίδι ή άμμο.

Έτσι δικαιολογείται έν μέρος ή αναβίωση τού ενδιαφέροντος για τά κολάζ τού Σβίττερς και τών άλλων Ντανταϊστών. Ή τραχύτητα τού τσουβαλιού, ή



396

Ζόλταν Κέμεντι
Διακυμάνσεις,
1959

Σίδερο και χαλκός.
130 x 64 εκ.
Ιδιωτική συλλογή



γυαλάδα του πλαστικού, ή ύφη του σκουριασμένου σίδηρου, δλα μπορούν νά διερευνηθούν με νέους τρόπους. Αύτά τά έργα βρίσκονται κάπου ανάμεσα στη ζωγραφική καί τη γλυπτική. Έτσι, ό Ούγγρος Zoltán Kemeny (1907-65)* πού ζούσε στην Ελβετία, έφτιαχνε τ' άφηρημένα του έργα με μέταλλο, *Εικόνα 396*. Κάνοντάς μας νά συνειδητοποιήσουμε τήν ποικιλία καί τήν έκπληξη πού προσφέρει τό άστικό τοπίο στην όραση καί στην άφή, τέτοια έργα μπορεί νά παίζουν για μάς τό ρόλο πού έπαιζαν οί πίνακες με τοπία για τούς ειδήμονες του δέκατου όγδοου αιώνα, προετοιμάζοντάς τους για τήν ανακάλυψη τής «γραφικής» ομορφιάς στην πραγματική φύση, *σελίδες 396-97*-

Πιστεύω πώς κανένας αναγνώστης, ώστόσο, δέ θά νομίσει ότι αυτά τά λίγα παραδείγματα έξαντλούν τις δυνατότητες καί τήν ποικιλία πού θά συναντήσει σέ μιá συλλογή πρόσφατης τέχνης. Υπάρχουν, παραδείγματος χάριν, καλλιτέχνες πού ενδιαφέρονται ειδικά για τά οπτικά έφέ σχημάτων καί χρωμάτων, για τον τρόπο μέ τον όποιο μπορείς νά τά κάνεις ν' άλληλεπιδράσουν στο μουςαμά, ώστε νά δώσουν μιάν άπροσδόκητη λάμψη ή ένα τρεμόσβησμα —μιá κίνηση πού πήρε τό όνομα «Όπ *Άρτ» (Optical Art: οπτική τέχνη). Θά ήταν όμως παραπλανητικό νά πούμε πώς στη σύγχρονη τέχνη κυριαρχούν πέρα για πέρα οί πειραματισμοί μέ τά χρώματα, τήν ύφη ή τά σχήματα μόνο. Είναι άλήθεια πώς, για νά τον σέβεται ή νεότερη γενιά, ό καλλιτέχνης οφείλει νά κυριαρχεί πάνω σ' αυτά τά μέσα μ' έναν ενδιαφέροντα καί προσωπικό τρόπο. Μερικοί όμως από τούς ζωγράφους πού έγιναν πιο γνωστοί στη μεταπολεμική περίοδο, γυρίζουν κατά καιρούς από τή διερεύνηση τής άφηρημένης



39«

Μαρίνο Μαρίνι
Καβαλάρης,
 1947

Ορείχαλκος,
 ύψος 163,8 εκ.
 Τέιτ Γκάλερυ,
 Λονδίνο

399

Τζιόρτζιο
Μοράντι
Νεκρή φύση,
 1960

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
 35,5 x 40,5 εκ.
 Μουσείο Μοράντι,
 Μπολόνια

τέχνης στη δημιουργία εικόνων: ο Ρώσος έμικρής Nicolas de Staël (1914-55). π.χ., πού οι άπλές άλλα υποβλητικές πινελιές του συχνά συνθέτουν πειστικές άναπολήσεις τοπίων καί μέ θαυματουργό τρόπο μάς δίνουν μιάν αίσθηση φορός καί βάθους, χωρίς όμως καί νά ξεχνάμε την ποιότητα του χρώματος. *Εικόνα 7.* Αυτοί οί ζωγράφοι συνεχίζουν τη διερεύνηση τής εικονογραφίας πού συζητήσαμε στό προηγούμενο κεφάλαιο, *σελίδες 561-2.*

Άλλοι καλλιτέχνες τής μεταπολεμικής εποχής προσκολλήθηκαν σέ μιá μόνο εικόνα, πού κυρίεψε καί μονοπώλησε τή σκέψη τους. Ό Ιταλός γλύπτης Manno Marini (1901-80) έγινε διάσημος γιά τīs άπειρες παραλλαγές του ενός μοτίβου πού αποτυπώθηκε στη μνήμη του τόν καιρό του πολέμου: τīs μορφές τών κοντοόν καί γεροδεμένων Ιταλών χωρικών πού έφευγαν στους βομβαρδισμούς άπο τά χωριά τους άπάνω σέ άλογα. *Εικόνα 397.* Η αντίθεση ανάμεσα σέ αί/τά τά φοβισμένα πλάσματα καί στην παραδοσιακή εικόνα του ηρωικού καβαλάρη, όπως ο Κολλεόνι του Βερρόκκιο, *σελίδα 292, Εικόνα 155,* δίνει στά έργα του Μαρίνι μιάν ιδιαίτερη συγκίνηση.

Ό άναγνωκτής ίσοις θ' άναρωτηθεί άν αυτά τά ετερόκλητα παραδείγματα προσθέτουν τίποτε στη συνέχεια του χρονικού τής τέχνης. Δεν μπορούμε, νά



τό πούμε, αλλά μπορούμε νά παρηγορηθοῦμε ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν πολλαπλότητα τῶν προσπαθειῶν. Πραγματικά, ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη, δὲν ὑπάρχει λόγος νά εἴμαστε ἀπαισιόδοξοι. Ἐξέφρασα τὴν πεποίθησή μου κλείνοντας τὸ προηγούμενο κεφάλαιο, σελίδα 597, ὅτι θὰ ὑπάρχουν πάντοτε καλλιτέχνες, δηλαδή «άντρες καὶ γυναῖκες ποὺ ἔχουν προικιστεῖ με τὸ θαυμαστὸ χάρισμα νά ξέρουν πὼς νά ζυγιάζουν χρώματα καὶ σχήματα ὥσπου νά πετύχουν τὴ “σωστή εντύπωση” καί, ἀκόμη πιο σπάνια, ποὺ ἡ ἀκεραιότητα τοῦ χαρακτήρα τους δέν τοὺς ἀφήνει νά ικανοποιούνται μὲ μισές λύσεις, ἀλλὰ τοὺς σπρώχνει νά προτιμούν ἀπὸ τὴν εὐκόλη εντύπωση καὶ τὴν ἐπιπόλαιη ἐπιτυχία τὸ μόχθο καὶ τὴν ἀγωνία ποὺ ἀπαιτεῖ ἡ τίμια δουλειά».

"Ἐνας τέτοιος καλλιτέχνης, ποὺ ἀνταποκρίνεται θαυμάσια σ' αὐτὴ τὴν περιγραφή, εἶναι ἕνας ἄλλος Ἰταλός, ὁ Giorgio Morandi (1890-1964). Ὁ Μοράντι εἶχε ἐπηρεαστεῖ γιὰ μικρὸ διάστημα ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ ντέ Κίρικο, *Εἰκόνα* 388, ἀλλὰ σύντομα ἔφτασε στο σημεῖο ν' ἀπορρίψει ὅλα τὰ κινήματα τῆς μόδας, γιὰ νά συγκεντρωθεῖ μὲ πείσμα στὰ βασικὰ προβλήματα τῆς τέχνης του. Τοῦ ἄρεσε νά ζωγραφίζει ἢ νά χαράζει στο χαλκὸ ἀπλές νεκρές φύσεις —μερικά βάζα καὶ ἀγγεῖα ποὺ εἶχε στο ἐργαστήρι του, ἀπὸ διαφορετικὲς γωνίες καὶ μὲ

διαφορετικούς φωτισμούς. *Εικόνα J99*- Τό έκανε με τόση ευαισθησία ώστε αργά άλλα σίγουρα κέρδισε την εκτίμηση των συναδέλφων του ζωγράφων, των κριτικών και του κοινού για τη μονόπλευρη του επιδίωξη της τελειότητας.

Δέν υπάρχει λόγος νά νομίζουμε ότι ό Μοράντι ήταν ό μόνος καλλιτέχνης τού αιώνα του πού άφοσιώθηκε στά προβλήματα πού είχε θέσει στον εαυτό του, άνεξάρτητα από τούς «-ισμούς» πού κραύγαζαν ζητώντας προσοχή. Άλλά δέν μάς έκπλήσσει τό ότι άλλοι σύγχρονοί μας μπήκαν στον πειρασμό ν' άκολουθήσουν, ή, άκόμα καλύτερα, νά ξεκινήσουν μιά καινούρια μόδα.

"Ας πάρουμε τήν κίνηση πού λέγεται «Πόπ "Αρτ» (Popular Art: λαϊκή τέχνη). Οί ιδέες πάνω στις όποιες βασίζεται δέν είναι δυσνόητες. Τις υπαινίχθηκα όταν άναφέρθηκα στο «χάσμα άνάμεσα σ' εκείνο πού λέμε "εφαρμοσμένη" ή "έμπορική τέχνη", πού μάς περιστοιχίζει στήν καθημερινή ζωή, και στήν "καθαρή τέχνη" στις πινακοθήκες και στις έκθέσεις, *σελίδα 596*. Είναι φυσικό νά άντιμετώπισαν αυτό τό χάσμα σάν πρόκληση οί σπουδαστές της τέχνης, άφού γι' αυτούς είναι κοινός τόπος νά παίρνουν τό μέρος της πλευράς πού περιφρονούν οί άνθρωποι μέ τό «καλό γούστο». "Όλες οί άλλες μορφές άντι-τέχνης είχαν γίνει πιά άντικείμενο προσοχής μόνο για τούς διανοούμενους. Μοιράζονταν μαζί μέ τή μισητή ιδέα της Τέχνης την άποκλειστικότητα και τις μυστικιστικές αξιώσεις της. Γιατί δέν συνέβηκε τό ίδιο και στήν περίπτωση της μουσικής; Υπήρχε ένα είδος καινούριας μουσικής πού είχε κατακτήσει τις μάζες και οδήγησε τό θαυμασμό τους ως τήν υστερική λατρεία: ή Μουσική Πόπ. Γ ιατί νά μήν έχουμε και Τέχνη Πόπ; Καί δέν θά μπορούσε αυτή νά δημιουργηθεί, άν χρησιμοποιούσαμε άπλώς εικόνες οικείες από τά κόμικς ή τή διαφήμιση;

Δουλειά τού ιστορικού είναι νά εξηγήσει τί συμβαίνει πραγματικά. Δουλειά τού κριτικού είναι νά κρίνει αυτό πού συμβαίνει. "Ένα από τά πιο σοβαρά προβλήματα, όταν επιχειρείς νά γράψεις τή σύγχρονη ιστορία, είναι ότι οί δυό λειτουργίες μπερδεύονται. Εύτυχώς, έχω δηλώσει κιόλας στον Πρόλογο πώς σκόπευα «νά παραλείψω όλα εκείνα πού θά μπορούσαν νά ενδιαφέρουν μόνον ως δείγματα γούστου ή μόδας». Άκόμη δέν είδα κανένα άποτέλεσμα από τά σύγχρονα πειράματα πού νά πιστεύω πώς ξεφεύγει από αυτόν τον κανόνα. Δέν θά είναι δύσκολο για τον άναγνώστη νά άποφασίσει μόνος του σχετικά μ' αυτό τό θέμα, άφού εκθέσεις των τελευταίων τάσεων οργανώνονται τώρα παντού. Καί αυτή είναι μιά εξέλιξη καλοδεχούμενη.

Καμιά επανάσταση στήν τέχνη δέν ήταν πιο επιτυχημένη από εκείνη πού άρχισε πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. "Όσοι από μάς γνώρισαν τούς προμάχους αυτών των κινήματων και θυμούνται τό θάρρος και μαζί τήν πικρία τους, καθώς άψηφούσαν έναν Τύπο εχθρικό κι ένα κοινό πού τούς ειρωνευόταν, δέν πιστεύουμε σχεδόν στά μάτια μας όταν βλέπουμε εκθέσεις των παλιών άνταρτών οργανωμένες μέ τήν ύποστήριξη τού κράτους και πολιорκημένες από πλήθη πού λαχταρούν νά μάθουν και ν' άφομοιώσουν αυτές τις καινούριες τεχνοτροπίες. Πρόκειται για ένα ιστορικό γεγονός πού τό είδα νά συμβαίνει, και μέ κάποιο τρόπο τό ίδιο τό βιβλίο μαρτυρεί αυτή τήν άλλαγή. "Όταν έγραφα για πρώτη φορά τήν Εισαγωγή και τό κεφάλαιο για τήν Πειραματική Τέχνη, θεώρησα δεδομένο πώς ήταν χρέος τού κριτικού και τού

ιστορικού να εξηγήσουν και νά δικακώσουν κάθε καλλιτεχνικό πειραματισμό απέναντι στην εχθρική επίκριση. Σήμερα τό πρόβλημα είναι μάλλον πώς τό στοιχείο τής έκπληξης έχει εξαφανιστεί και πώς οποιοσδήποτε σχεδόν πειραματισμός γίνεται δεκτός από τόν Τύπο και τό κοινό. "Αν κάποιος σήμερα χρειάζεται ύποστηρικτή, αυτός είναι ό καλλιτέχνης πού άποφεύγει τις επαναστατικές χειρονομίες. Πιστεύω πώς αυτή ή εντυπωσιακή μεταμόρφωση, περισσότερο παρά όποιαδήποτε συγκεκριμένη νέα κίνηση, είναι τό πιο σημαντικό γεγονός στην ιστορία τής τέχνης, από τήν εποχή πού κυκλοφόρησε ή πρώτη έκδοση αυτού τού βιβλίου, τό 1950.

Νά τι γράφει ό καθηγητής Quentin Bell σχετικά μέ τις «Καλές Τέχνες» στο βιβλίο του *Η κρίση στις κλασικές σπουδές* * τό 1964:

Όταν, τό 1914, ονόμαζαν χωρίς διάκριση τόν μετά τόν Ιμπρεσιονισμό καλλιτέχνη «κυβιστή», «φοντουριστή» ή «μοντερνιστή», αυτό ίσοδυναμούσε μέ τό νά τόν πουν τρελό ή τσαρλατάνο. Οί ζωγράφοι κι οι γλύπτες πού τό κοινό γνώριζε και θαύμαζε ήταν φανατικά αντίθετοι στις ριζοσπαστικές καινοτομίες. Τό χρήμα, ή επιρροή και οί παραγγελίες βρίσκονταν από τή δική τους π/χυρά. Σήμερα ά/ηθεύει σχεδόν νά πούμε ότι οίόροι αντίστράφηκαν. Δημόσιοι οργανισμοί όπως τό Συμβούλιο Τεχνών, τό Βρετανικό Συμβούλιο, τό Ραδιόφωνο κι ή Τηλεόραση, ή Μεγάλη Έπιχείρηση, ό Τύπος, ή Έκκλησία, ό Κινηματογράφος κι οί διαφημιστές, όλοι ίπποστηρίζουν εκείνο πού λανθασμένα πια λέγεται αντικομορμωστική τέχνη... τό κοινό δέχεται τα πάντα, ή τουλάχιστον ένα μεγάλο μέρος τού κοινού μέ κύρος και επιρροή τά δέχεται... καμιά μορφή εικαστικής έκκεντρικότητας δεν προκα/χι ούτε καν ξαφνιάζει τούς τεχνοκρίτες...

Καί τώρα ό έγκριτος ύποστηρικτής τής σύγχρονης αμερικανικής ζωγραφικής Harold Rosenberg, πού επινόησε τόν όρο «ζωγραφική τής δράσης», σχολιάζοντας τήν τέχνη από τήν άλλη άκτ ή τού Ατλαντικού σ' ενα άρθρο του στο περιοδικό *New Yorker*, **6** Άπριλίου 1963, αναφέρεται στη διαφορά μεταξύ τής αντίδρασης τού κοινού κατά τήν πρώτη έκθεση πρωτοποριακής τέχνης στη Νέα Υόρκη τό 1913 ^{κα^} τής τωρινής αντίδρασης ενός κοινού νέου τύπου, πού τό άποκαλεί «Κοινό τής Πρώτης Γραμμής»:

Τό Κοινό τής Πρώτης Γραμμής δέχεται τά πάντα. Οί θερμοί του εκπρόσωποι —έφοροι, διευθυντές μουσείων, καθηγητές και έμποροι τέχνης— τρέχουν νά οργανώσουν εκθέσεις, προμηθεύοντας επεξηγηματικές ετικέτες πριν στεγνώσουν τά χρώματα στο μουσαμά ή σκληρύνει τό πλαστικό. Οί κριτικοί πού συνεργάζονται, άνιχνεύουν τά εργαστήρια τών καλλιτεχνών σάν πρόσκοποι, έτοιμοι νά επισημάνουν τήν τέχνη τού μέλλοντος και νά έρθουν πρώτοι στην καθιέρωση ονομάτων. Οί ιστορικοί τής τέχνης περιμένουν μέ τή φωτογραφική μηχανή και τά σημειωματάρια, ώστε νά μην παραλειφθεϊ καμιά καινοφανής λεπτομέρεια. Η παράδοση τού καινούριου κατάντησε ό/χις τις άλλες παραδόσεις ασήμαντες, μηδαμινές...

The Crisis in the Humanities (έπιμέλεια J. H. Plumb).

Ὁ Ρόζενμπεργκ ἔχει ἰσως δίκιο ὅταν παρατηρεῖ πὼς ἐμεῖς οἱ ιστορικοὶ τῆς τέχνης συντείναμε στὴν ἀλλαγὴ τῆς κατάστασης. Πιστεῦω, πράγματι, πὼς κάθε συγγραφέας πού ετοιμάζει τώρα κάποια Ἱστορία τῆς Τέχνης, κυρίως τῆς σύγχρονης τέχνης, ἔχει καθήκον νά ὑπογραμμίσαι αὐτό τὸ ἀκούσιο ἀποτέλεσμα τῆς δράστηριότητάς του. Στὴν Εἰσαγωγὴ μου, *σελίδα 37*, ἔκανα μιὰ νύξη γιὰ τὴ βλάβη πού μπορεῖ νά προξενήσει ἓνα τέτοιο βιβλίο. Αὐτὸς ὅμως ὁ κίνδυνος εἶναι μηδαμινός, συγκρινόμενος με τὴν παραπλανητικὴ ἐντύπωση πού μπορεῖ νά δώσει μιὰ τέτοια πανοραμικὴ ἀποψη, πὼς στὴν τέχνη μόνο ἡ ἀλλαγὴ καὶ τὸ καινούριο ἔχουν σημασία. Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἀλλαγὴ ἐπιτάχυνε τὴν ἀλλαγὴ μὲ τόσο ἱλιγγιώδη ρυθμό. Βέβαια, δὲν εἶναι σωστό ν' ἀποδώσουμε ὅλες τις συνέπειες, ἀνεπιθύμητες καὶ ἐπιθυμητές, στὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Ἀπὸ μιὰν ἀποψη, τὸ νέο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης εἶναι καθεαυτὸ συνέπεια πολλῶν παραγόντων, πού ἔφεραν τὴν τέχνη πιο πολὺ στὴ μόδα παρὰ ὁποτεδήποτε ἄλλοτε στο παρελθόν. Συμπερασματικά, θὰ ἤθελα ν' ἀναφέρω μερικὸς ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς παράγοντες:

ι. Ὁ πρῶτος ἔχει ἀναμφισβήτητα σχέση με τὴν κοινὴ ἐμπειρία τῆς προόδου καὶ τῆς ἀλλαγῆς. Μὰς ἔκανε νά δοῦμε τὴν ἀνθρώπιν Ἱστορία ὡς σειρά διαδοχικῶν περιόδων, πού οδηγοῦν προοδευτικὰ στὴ δική μας ἐποχὴ καί, πέρα ἀπὸ αὐτὴν, στο μέλλον. Ἵσως δὲν ἀντιμετωπίζουμε πιά αὐτὴ τὴ διαδοχὴ μὲ αισιοδοξία. Ἵσως ἔχουμε συνείδηση τῆς ἀπώλειας ὅπως καὶ τοῦ κέρδους ἀπὸ αὐτές τίς διαδοχικὲς μεταμορφώσεις πού μὰς ἔφεραν στὴ Διαστημικὴ Ἐποχὴ. Ἀπὸ τον δέκατο ἑνῶ αἰῶνα ὅμως, ρίζωσε ἡ πεποίθηση πὼς αὐτὴ ἡ πορεία τῶν ἐποχῶν εἶναι ἀκαταμάχητη. Υπάρχει ἡ αἴσθησις πὼς ἡ τέχνη δὲν παρασύρεται λιγότερο ἀπὸ τούτῃ τὴν ἀμετάκλητη διαδικασία ἀπ' ὅσο παρασύρονται ἡ οἰκονομία ἢ ἡ λογοτεχνία. Στὴν πραγματικότητα, ἡ τέχνη θεωρεῖται ἡ κύρια «ἐκφραση τῆς ἐποχῆς». Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο εἰδικά, ἡ ἐξέλιξις τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης (ἀκόμη κι ἓνα βιβλίο ὅπως αὐτό) ἔχει συμβάλει στὴ διάδοσις αὐτῆς τῆς ιδέας. Δὲν ἔχουμε τὴν ἐντύπωση, διαβάζοντάς το, πὼς ὁ ἀρχαῖος ἐλληνικὸς ναός, τὸ ρωμαϊκὸ θέατρο, ἡ γοτθικὴ ἐκκλησία καὶ ὁ σημερινὸς οὐρανοξύστης «ἐκφράζουν» μιὰ διαφορετικὴ νοοτροπία καὶ συμβολίζουν ἓναν διαφορετικὸ τύπο κοινωνίας; Υπάρχει κάποια ἀλήθεια σ' αὐτὴ τὴν πεποίθησι, ἀν ἐννοοῦμε πὼς οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες δὲν θὰ μπορούσαν νά χτίσουν τὸ Ροκφέλλερ Σέντερ καὶ ἰσως νά μὴν ἤθελαν νά χτίσουν τὴν Παναγία τῶν Παρισίων. Υπερβολικά συχνά ὅμως ὑπονοεῖται ὅτι ἡ κατάσταση τῆς ἐποχῆς τους ἢ τὸ πνεῦμα τῆς, ὅπως ονομάζεται, δὲν μπορούσε παρὰ νά δώσει τὸν Παρθενῶνα, ὅτι ἡ Φεουδαρχικὴ Ἐποχὴ δὲν μπορούσε νά δημιουργήσῃ παρὰ καθεδρικοὺς ναοὺς καὶ ὅτι ἡ ἐποχὴ μας εἶναι προορισμένη νά κατασκευάζῃ οὐρανοξύστες. Μ' ἐ αὐτὴ τὴ θεωρία, πού δὲν τὴν συμμερίζομαι, εἶναι φυσικὰ μάταιο καὶ ἀνόητο νά μὴν παραδεχτοῦμε τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς μας. Ἀρκεῖ ἔτσι ν' ἀνακηρυχθεῖ «σύγχρονο» ὁποιοδήποτε στυλ ἢ πείραμα, γιὰ νά θεωρήσῃ υποχρεωμένο τὸν εαυτὸ του ὁ τεχνοκρίτης νά τὸ καταλάβῃ καὶ νά τὸ προβάλῃ. Αὐτὴ ἡ φιλοσοφία τῆς ἀλλαγῆς στέρησε τοὺς κριτικοὺς ἀπὸ τὸ θάρρος τῆς κρίσεως καὶ τοὺς ἔκανε χρονικογράφους γεγονότων. Εἰδικά ἡ ἐχθρικὴ ὑποδοχὴ το>ν Ἱμπρεσιονιστῶν, *σελίδα 5/9*, πού

αργότερα έγιναν τόσο διάσημοι και ακριβοί, έκανε τούς κριτικούς νά χάσουν την αυτοπεποίθησή τους. Δημιουργήθηκε ό θρύλος πώς όλοι οί μεγάλοι καλλιτέχνες άπορρίπτονταν πάντα και γελοιοποιούνταν στην εποχή τους, κι έτσι τώρα τό κοινό κάνει τήν άξιέπαινη προσπάθεια νά μήν άπορρίπτει και νά μή χλευάζει κανέναν. 'Η ιδέα πώς οί καλλιτέχνες είναι ή πρωτοπορία τού μέλλοντος και πώς εμείς, και όχι εκείνοι, θά είμαστε γελοίοι άν δέν τούς άναγνωρίσουμε, κατέκτησε τουλάχιστον μιá μεγάλη μειοψηφία.

2. Τό δεύτερο στοιχείο πού συνέβαλε σ' αυτή τήν κατάσταση είναι επίσης σχετικό μέ τήν εξέλιξη τής επιστήμης και τής τεχνολογίας. "Όλοι ξέρουμε πώς οί έννοιες τής σύγχρονης επιστήμης συχνά φαίνονται φοβερά δύσκολες και άκατάληπτες, αλλά πώς ώστόσο κατορθώνουν νά αποδείξουν τήν άξία τους. Τό πιο έντυπωσιακό παράδειγμα, πού τώρα πιά τό ξέρουν οί περισσότεροι, είναι βέβαια ή θεωρία τής σχετικότητας τού Αϊνστάιν: φαινόταν νά άντιφάσκει μέ όλες τις λογικές έννοιες γιά τό χρόνο και τό χώρο, οδήγησε όμως στήν εξίσωση τής ύλης μέ τήν ενέργεια, πού είχε ως αποτέλεσμα τήν ατομική βόμβα. Δυστυχώς όμως, ή επιστήμη διαφέρει από τήν τέχνη, γιατί ό επιστήμονας μπορεί νά ξεχωρίσει τό δυσνόητο άπό τό παράλογο μέ ορθολογικές μεθόδους. 'Ο τεχνοκρίτης δέν έχει στή διάθεσή του τέτοιες ξεκάθαρες δοκιμασίες. Κι όμως, έχει τήν αίσθηση πώς δέν μπορεί πιά νά ζητήσει πίστωση χρόνου γιά νά κρίνει άν ένα καινούριο πείραμα έχει ή δέν έχει τελικά νόημα. "Αν ζητήσει, είναι πιθανό νά μείνει πίσω. Πράγμα πού ίσως δέν είχε μεγάλη σημασία γιά τον τεχνοκρίτη τού παρελθόντος, σήμερα όμως όλοι πιστεύουν πώς όσοι μένουν προσηλωμένοι σε ξεπερασμένες ιδέες και άρνούνται ν' αλλάξουν, θ' αφανιστούν. 'Η οικονομική επιστήμη μάς λέει συνεχώς πώς είτε θά προσαρμοστούμε είτε θά πεθάνουμε. Κανένας βιομήχανος δεν είναι δυνατό νά διακινδυνέψει τή μομφή τού συντηρητικού. Δέν πρέπει μόνο νά συμβαδίζει μέ τον καιρό του, πρέπει και νά τόν δονν νά συμβαδίζει μέ τον καιρό του, κι ένας τρόπος γιά νά τό επιβεβαιώσει είναι νά στολίζει τό γραφείο του μέ έργα τής τελευταίας μόδας, όσο γίνεται πιο έπαναστατικά.

3. Τό τρίτο στοιχείο τής σημερινής κατάστασης μπορεί στήν άρχή νά φαίνεται πώς άντιφάσκει μέ τά προηγούμενα. Γιατί ή τέχνη δέ θέλει μόνο νά συμβαδίζει μέ τήν επιστήμη και τήν τεχνολογία, θέλει μαζί και νά προσφέρει μιá διαφυγή άπό αυτά τά τέρατα. Αύτός είναι ό λόγος, όπως είδαμε, πού οί καλλιτέχνες έφτασαν ν' άπορρίπτουν ό,τι είναι ορθολογικό και μηχανικό και πού τόσοι άνάμεσά τους υιοθετούν κάποια μυστικιστική πίστη πού ύπογραμμίζει τήν άξία τού αυθορμητισμού και τού άτομικισμού. Είναι πράγματι εύκολο νά καταλάβουμε γιατί οί άνθρωποι νιώθουν ν' άπειλούνται άπό τή μηχανοποίηση και τόν αυτοματισμό, και άπό τόν πληκτικό κομφορμισμό πού όλα αυτά άπαιτούν. 'Η τέχνη έμφανίζεται ως τό μόνο καταφύγιο όπου ή ιδιοτροπία κι οί προσωπικές παραξενιές έπιτρέπονται, θεωρούνται μάλιστα και πολύτιμες. Άπό τόν δέκατο ένατο αιώνα και πέρα, πολλοί καλλιτέχνες ύποστήριξαν πώς άγωνίστηκαν τόν καλόν άγώνα ένάντια στον άπολνικτικό συ-

ντηρητισμό, ερεθίζοντας την άστική τάξη, *σελίδα 5//*. 'Η άστική τάξη όμως ανακάλυψε δυστυχώς πώς πολύ τη διασκεδάζει νά την ερεθίζουν. Τάχα δέν αρέσει σε όλους μας, κατά κάποιον τρόπο, τό θέαμα τών ανθρώπων πού, άν και άρνούνται νά ώριμάσουν, βρίσκουν έντούτοις μιά θέση στη σύγχρονη κοινωνία; Καί έτσι, ό κόσμος τής τεχνολογικής αποτελεσματικότητας κι ό κόσμος τής τέχνης βρήκαν τον τρόπο νά συνυπάρξουν. Ό καλλιτέχνης μπορεί νά άποσυρθεΐ στον ιδιωτικό του κόσμο καί ν' ασχοληθεΐ μέ τά μυστήρια τής τέχνης του καί τά όνειρα τής παιδικής του ηλικίας, φτάνει μόνο νά ικανοποιεί την αντίληψη τού κοινού αναφορικά μέ τό τί είναι τέχνη.

4- Αυτές τις έννοιες τις χρωματίζουν πολύ έντονα μερικές ψυχολογικές θέσεις σχετικά μέ την τέχνη καί τούς καλλιτέχνες, πού την ανάπτυξη τους την παρακολουθήσαμε στην πορεία αυτού τού βιβλίου. Έχουμε την έννοια τής άτομικής έκφρασης, πού ανάγεται στους Ρομαντικούς, *σελίδα 502*· τή βαθιά αίσθηση από τις ανακαλύψεις τού Φρόντ, *σελίδα 592*, πού θεωρήθηκε διτ προϋπέθεταν μιάν αμεσότερη σχέση ανάμεσα στην τέχνη καί την ψυχική άγωνία από όσο παραδεχόταν ό ίδιος ό Φρόντ. Συνδυασμένες μέ την προοδευτικά αυξανόμενη πίστη πώς ή τέχνη είναι «ή έκφραση τής εποχής», αυτές οι πεποιθήσεις ήταν δυνατό νά οδηγήσουν στο συμπέρασμα διτ ό καλλιτέχνης δεν έχει μόνο τό δικαίωμα αλλά καί τό καθήκον νά έγκαταλείπει κάθε αυτοέλεγχο. "Αν οι έκρήξεις πού επακολουθούν δεν είναι όμορφες όταν τις βλέπουμε, αυτό οφείλεται στο γεγονός πώς ούτε ή εποχή μας είναι όμορφη. 'Η αντίθετη γνώμη, πώς μόνον ή τέχνη έχει τή δύναμη νά μάς δώσει μιά γεύση τελειότητας σ' αυτόν τον πολύ ατελή κόσμο, άπορρίπτεται γενικότερα ως «φυγή». Τά ενδιαφέροντα πού ξύπνησε ή ψυχολογία ανάγκασαν ορισμένος καί τον καλλιτέχνη καί τό κοινό νά διερευνήσουν τομείς τής ανθρώπινης ψυχής πού πριν θεωρούνταν άπωθητικοί ή ταμπού. 'Η επιθυμία ν' άποφύγει κανένας τή μομφή τής φυγής εμπόδιζε πολλούς ν' άποστρέψουν τό βλέμμα από θεάματα πού οι παλαιότερες γενιές θά τ' άπέρριπταν χωρίς συζήτηση.

5- Οι τέσσερις παράγοντες πού άπαριθμήσαμε ως τώρα έπηρέασαν την κατάσταση στη λογοτεχνία καί στη μουσική όχι λιγότερο άπ' όσο την έπηρέασαν στη ζωγραφική καί στη γλυπτική. Οι πέντε υπόλοιποι πού θά ήθελα νά εξετάσω είναι όλοι συναφείς μέ την άσκηση κυρίως τής τέχνης. Γιατί ή τέχνη διαφέρει από τις άλλες μορφές τής δημιουργίας, έπειδή έξαρτάται λιγότερο από μεσάζοντες. Τά βιβλία τυπώνονται καί έκδίδονται, τά θεατρικά έργα καί οι συνθέσεις τής μουσικής παρουσιάζονται ή έκτελούνται καί αυτή ή ανάγκη ενός μηχανισμού αποτελεί τροχοπέδη στον ακραίο πειραματισμό. 'Η ζωγραφική, επομένως, άποδείχτηκε ή τέχνη πού έπιδέχεται περισσότερο τις ριζικές καινοτομίες. Δεν είναι ανάγκη νά χρησιμοποιείς τό πινέλο άν προτιμάς νά χύνεις τά χρώματα, κι άν είσαι νεο-Ντανταϊστής μπορείς νά στείλεις σέ μιάν έκθεση μερικά σκουπίδια, καί άς τολμήσουν οι διοργανωτές νά τ' άπορρίψουν. Ό,τι καί νά γίνει, έσύ θά έχεις κάνει τό κέφι σου. Είναι αλήθεια ότι ό καλλιτέχνης χρειάζεται τελικά κάποιο μεσάζοντα, τον έμπορο τέχνης, πού έκθέτει καί προωθεί τά έργα

του. Αλλά όλες οι έπρροές που άναφέραμε θά επενεργήσουν στον έμπορο περισσότερο άπ' όσο στον κριτικό ή στον καλλιτέχνη. Αυτός προπάντων είναι που πρέπει νά έχει τό μάτι του στο βαρόμετρο τής άλλαγής, νά παρακολουθεί τά ρεύματα καί νά άνιχνεύει τά καινούρια ταλέντα. Συντηρητικοί κριτικοί τής τελευταίας γενιάς παραπονιούνταν πώς «αυτή ή μοντέρνα τέχνη» ήταν ένα κόλπο των εμπόρων τέχνης. Οί έμποροι όμως πάντα ήθελαν νά κερδίσουν. Δέν είναι τ' άφεντικά, είναι οί υπηρέτες τής αγοράς. Μπορεί κάποτε μιά σωστή πρόβλεψη νά εξασφάλισε στον έμπορο τέχνης, γιά ένα διάστημα, τή δύναμη που του έπέτρεψε νά φτιάξει ή νά καταστρέψει ονόματα, οί έμποροι όμως δέ δημιουργούν τους άνέμους τής άλλαγής, όπως καί οί άνεμόμυλοι δέ δημιουργούν τον άνεμο.

6. Ή περίπτωση των δασκάλων τής τέχνης είναι ίσως διαφορετική. Ή διδασκαλία στις σχολές νομίζω πώς άποτελει τον έκτο καί πολύ σημαντικό παράγοντα στη σημερινή κατάσταση. Ή επανάσταση στη μοντέρνα εκπαίδευση έγινε άρχικά αισθητή με τή διδασκαλία τής τέχνης στα παιδιά. Κατά τις άρχές του αιώνα, οί δάσκαλοι σ' αυτόν τον τομέα άρχισαν νά καταλαβαίνουν πόσο περισσότερο απέδιδαν τά παιδιά όταν έγκατέλειπαν τήν ψυχοφθόρα εξάσκηση μέ τις παραδοσιακές μεθόδους. Ήταν φυσικά ή εποχή που ή επιτυχία του Ιμπρεσιονισμού καί τά πειράματα του "Αρ Νουβώ, σελίδα 510, είχαν κλονίσει τήν πίστη στις παλιές μεθόδους. Οί πρωτοπόροι αυτής τής άπελευθερωτικής κίνησης, κυρίως ό Franz Cizek (1865-1946) στη Βιέννη, ύποστήριζαν πώς τό ταλέντο των παιδιών έπρεπε ν' άναπτυχθεί ελεύθερα, ώσπου νά είναι έτοιμα νά καταλάβουν τί σημαίνουν τά καλλιτεχνικά πρότυπα. Τ' άποτελέσματα τής θεωρίας του ήταν τόσο θεαματικά, που τήν πρωτοτυπία καί τή γοητεία τής ζωγραφικής των παιδιών τή ζήλεψαν επαγγελματίες καλλιτέχνες, σελίδα 573. Οί ψυχολόγοι επίσης θεώρησαν πολύ σημαντική τήν άδοση χαρά που δίνει τό παιχνίδι μέ τά χρώματα ή τήν πλαστιλίνη στα παιδιά. Τό ιδανικό τής «άτομικής έκφρασης» τό ένωσαν γιά πρώτη φορά οί μάζες στα μαθήματα τέχνης. Σήμερα χρησιμοποιούμε τον όρο «παιδική τέχνη» σαν κάτι φυσικό. Τό μεγαλύτερο μέρος του κοινού τό διαμόρφωσε αυτή ή παιδεία καί του δίδαξε μιά καινούρια άνεκτικότητα. Πολλοί γεύτηκαν τή χαρά τής ελεύθερης δημιουργίας καί άρχισαν νά ζωγραφίζουν γιά ξεκούραση. Αυτή ή γρήγορη αύξηση των ερασιτεχνών επηρέασε όρισμένως τήν τέχνη μέ πολλούς τρόπους. Ένώ δημιούργησε ένα ενδιαφέρον που εύχαριστεί τους καλλιτέχνες, πολλοί επαγγελματίες υπογραμμίζουν παράλληλα τή διαφορά στο χειρισμό του χρώματος άνάμεσα σ' έναν καλλιτέχνη κι έναν ερασιτέχνη. Ή μυστικιστική προσκόλληση στην αυθεντική πινελιά ίσως νά έχει σχέση μ' αυτή τήν άποψη.

η. Ο έβδομος παράγοντας, που θά μπορούσε νά είναι καί ό πρώτος, είναι τό γεγονός τής διάδοσης τής φωτογραφίας ως άντιπάλου τής ζωγραφικής. "Όχι πώς ή ζωγραφική του παρελθόντος επιδίωκε άποκλειστικά τή μίμηση τής φύσης. Άλλά, όπως είδαμε, σελίδα 595- ό δεσμός μέ τή φύση πρόσφερε ένα άγκυροβόλιο, ένα έρεθιστικό πρόβλημα που άπασχολούσε επί αιώνες τά καλύτερα πνεύματα άνάμεσα στους καλλιτέχνες. Ή φωτογραφία, είναι άλήθεια, έφευρέ-

θηκε στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα. Πολλά εκατομμύρια άνθρωποι σε κάθε χώρα έχουν φωτογραφική μηχανή, και ο αριθμός των έγχρωμων φωτογραφιών που βγάζουν στις διακοπές τους πρέπει να φτάνει τα δισεκατομμύρια. 'Ανάμεσα σ' αυτές τις φωτογραφίες, θα υπάρχουν σίγουρα πολλές επιτυχημένες, που μπορεί να είναι τόσο όμορφες και υποβλητικές όσο και πολλά μέτρια έργα με τοπία, και τόσο έκφραστικές κι αξιομνημόνευτες όσο πολλές προσωπογραφίες. Δεν είναι λοιπόν ν' άπορείς πώς ή λέξη «φωτογραφικός» είναι βρισιά στον κόσμο των ζωγράφων και των δασκάλων της τέχνης. Οι λόγοι για τους οποίους απορρίπτουν αυτή την ιδιότητα είναι ίσως άδικοι και ιδιότυποι, αλλά το επιχείρημα πώς ή τέχνη οφείλει τώρα να διερευνήσει λύσεις άλλες, που θα πάρουν τη θέση της αναπαράστασης της φύσης, πείθει πολλούς.

8. "Ας μην ξεχνάμε ότι ο όγδοος παράγοντας της σημερινής κατάστασης είναι σχετικός με το γεγονός πώς υπάρχουν μεγάλες περιοχές του κόσμου όπου δεν επιτρέπεται στον καλλιτέχνη να διερευνήσει άλλες εναλλακτικές λύσεις. Οι θεωρίες του Μαρξισμού, όπως έρμηνεύτηκαν στην πρώην Σοβιετική Ένωση, αντιμετωπίζουν όλους τους πειραματισμούς του εικοστού αιώνα στην τέχνη ως σύμπτωμα της παρακμής της καπιταλιστικής κοινωνίας. Το σύμπτωμα μιας υγιούς κομμουνιστικής κοινωνίας ήταν μιά τέχνη που ύμνιούσε τη χαρά της παραγωγικής δουλειάς, ζωγραφίζοντας κεφάλους οδηγούς τρακτέρ ή ρωμαλέους άνθρακωρύχους. Δυστυχώς όμως, αυτή η προσπάθεια κρατικού ελέγχου της τέχνης παρέσυρε τις τέχνες στο στίβο της πολιτικής και τις μετέτρεψε σε όπλα του ψυχρού πολέμου. 'Η κρατική υποστήριξη εξτρεμιστικών τάσεων στην τέχνη του Δυτικού στρατοπέδου δε θα παρεχόταν ίσως τόσο πρόθυμα, αν δεν έδινε την ευκαιρία να προβληθεί αυτή άκριβώς ή αντίθεση ανάμεσα σε μιάν ελεύθερη κοινωνία και σε μιιά δικτατορία.

9- Ερχόμαστε τώρα στον ένατο παράγοντα της νέας κατάστασης. Μπορούμε σίγουρα ν' αντλήσουμε ένα διδάγμα από την αντίθεση ανάμεσα στη θλιβερή ομοιομορφία του ολοκληρωτισμού και τη χαρούμενη ποικιλία της ελεύθερης κοινωνίας. Όποιος παρακολουθεί τη σύγχρονη κατάσταση με συμπάθεια και κατανόηση πρέπει να παραδεχτεί πώς ακόμη και το πάθος του κοινού για το καινούριο, ή η ευαισθησία του στα καπρίτσια της μόδας, προσθέτει στη ζωή μας κάποιο γούστο. Τόνωσε την έφευρετικότητα και τη χαρά της περιπέτειας στην τέχνη και το βιομηχανικό σχέδιο (design) γενικότερα, κάτι για το οποίο οι παλαιότερες γενιές θα ζήλευαν σίγουρα τους νέους. Μπορεί κάποτε να απορρίψουμε το τελευταίο επίτευγμα της αφηρημένης ζωγραφικής, λέγοντας: «Τι νόστιμο ύφασμα για κουρτίνες!»· δεν πρέπει ωστόσο να ξεχνάμε πόσο χαρούμενα και πλούσια και γεμάτα ποικιλία έχουν γίνει τα ύφασματα για κουρτίνες με την επίδραση της αφηρημένης τέχνης. 'Η νέα άνοχη, ή προθυμία κριτικών και βιομηχάνων να προωθήσουν τις νέες ιδέες και τους νέους συνδυασμούς χρωμάτων, σίγουρα πλούτισε το περιβάλλον όπου ζούμε. Μ' αυτό το πνεύμα, πιστεύω, αντιμετωπίζουν πολλοί νέοι εκείνο που αισθάνονται ότι είναι ή τέχνη της εποχής τους, δίχως να νοιάζονται και πολύ για τους μυστηριώδεις και

δυσνόητους προλόγους στους καταλόγους των εκθέσεων. Εφόσον ή απόλαυση είναι γνήσια, ας απορρίπτεται και λίγη σαβούρα.

Ο κίνδυνος της υποταγής στη μόδα, από την άλλη μεριά, είναι μεγάλος. Βρίσκεται στο γεγονός ότι απειλείται εκείνη ακριβώς η έλευθερία που απολαμβάνουμε. Οχι από την αστυνομία, βέβαια· αλλά από τις πιέσεις του κομφορμισμού, του φόβου μή μείνει κανείς πίσω, του φόβου μήπως θεωρηθεί «κατεστημένο» ή όποιαδήποτε είναι η σχετική έτικετα της τελευταίας στιγμής. Πρόσφατα μόλις, μιά εφημερίδα συνιστούσε στους αναγνώστες της να προσέξουν κάποια άτομική έκθεση, αν ήθελαν να είναι μέσα «στον αγώνα δρόμου της τέχνης». Δεν υπάρχει τέτοιος αγώνας δρόμου, αν όμως υπήρχε, θά έπρεπε να θυμηθούμε το μύθο της χελώνας και του λαγού.

Είναι πραγματικά εκπληκτικό σέ ποιά έκταση ή στάση πού είδαμε νά περιγράφει ο Χάρολντ Ρόζενμπεργκ ως «παράδοση του καινούριου», *σελίδα 61*, έφτασε νά θεωρείται δεδομένη στη σύγχρονη τέχνη. Όποιος τήν άμφισβητεί είναι άνθρωπος χωρίς φαντασία, πού άρνιέται ό,τι είναι προφανές. Καί όμως, καλό είναι νά θυμόμαστε πώς τήν άποψη ότi οι καλλιτέχνες πρέπει νά βρίσκονται στην πρωτοπορία της προόδου δέν τή συμμερίζονται όλοι οι πολιτισμοί. Σέ πολλές εποχές καί σέ πολλά μέρη της γης, αυτή ή έμμονη ιδέα ήταν τελείως άγνωστη. Ό τεχνίτης πού έκανε τό όμορφο χαλί, *σελίδα 145, Εικόνα 9Α* θά ξαφνιαζόταν αν τού ζητούσαν νά εφεύρει ένα νέο πρωτοποριακό σχέδιο. Τό μόνο πού ήθελε, χωρίς άμφιβολία, ήταν νά φτιάξει ένα ωραίο χαλί.

Είναι αλήθεια ότi ό Δυτικός κόσμος οφείλει πολλά στη φιλοδοξία των καλλιτεχνών νά ξεπεράσουν ό ένας τον άλλον. Χωρίς αυτή τή φιλοδοξία δέ θά υπήρχε τό «Χρονικό της Τέχνης». Καί ώστόσο είναι ανάγκη, περισσότερο παρά ποτέ, νά θυμηθούμε πόσο διαφέρει ή τέχνη από τήν επιστήμη καί τήν τεχνολογία. Είναι αλήθεια πώς ή ιστορία της τέχνης μπορεί καμιά φορά νά άνιχνεύσει τά βήματα πού οδηγούν στη λύση μερικών καλλιτεχνικών προβλημάτων, καί τό βιβλίο αυτό προσπάθησε νά κάνει αυτά τά προβλήματα κατανοητά. Αλλά προσπάθησε έπίσης νά δείξει πώς στην τέχνη δέν μπορούμε νά μιλάμε γιά «πρόοδο» αυτή καθεαυτή, γιατί κάθε κέρδος από μιάν άποψη συνήθως σημαίνει άπώλεια από μιάν άλλη, *σελίδες 262,53⁶-3⁸*. Αυτό ισχύει γιά τό παρόν όσο ίσχυε καί γιά τό παρελθόν. Είναι π.χ. λογικό πώς ή άνεκτικότητα πού κερδήθηκε θά έχει ως αποτέλεσμα τήν άπώλεια προτύπων καί πώς ή άναζήτηση νέων συγκινήσεων θά είναι εις βάρος της ύπομονής πού έκανε τον φιλότεχνο τού παρελθόντος νά ερωτοτροπεί μέ τά άναγνωρισμένα άριστουργήματα ώσπου νά τού άποκαλύψουν ένα μέρος από τό μυστικό τους. Από τήν άλλη μεριά, αυτός ό σεβασμός γιά τό παρελθόν είχε τά μειονεκτήματά του, όταν οδηγούσε στόν παραμερισμό των ζωντανών καλλιτεχνών. Δέν έχουμε καμιά έγγύηση ότi ό τρόπος μέ τον όποιο άντιδρούμε τώρα δέ θά έχει ως αποτέλεσμα νά παραμεριστεί μιá γνήσια μεγαλοφυΐα, πού προχωρεί μπροστά άψηφώντας τή μόδα καί τή δημοσιότητα. Εμπιλέον, ή απόλυτη προσήλωση στο παρόν μπορεί νά μάς άποκόψει από τήν κληρονομιά μας. Ίσως φαίνεται παράδοξο, αλλά καί τά μουσειά και τά βιβλία ιστορίας της τέχνης αύξάνουν αυτό τον κίνδυνο, επειδή, βάζοντας στο ίδιο καζάνι τοτέμ, κλασικά άγάλματα, παράθυρα καθεδρικών ναών, έργα τού Ρέ-

μπραντ και του Τζάκσον Πόλλοκ, δίνουν την εντύπωση πώς όλα είναι Τέχνη με Τ κεφαλαίο, αν και ανήκουν σε διαφορετικές περιόδους. Ή ιστορία της τέχνης αρχίζει να αποκτά νόημα όταν καταλάβουμε γιατί δεν είναι έτσι- και γιατί ζωγράφοι και γλύπτες ανταποκρίθηκαν σε διαφορετικές καταστάσεις, θεσμούς και μόδες με πολύ διαφορετικούς τρόπους. Γι' αυτό το λόγο επέμεινα, σε τούτο το κεφάλαιο, στην κατάσταση, τους θεσμούς και τις ιδέες στις όποιες είναι πιθανόν ν' ανταποκριθούν οι σημερινοί καλλιτέχνες. Όσο για το μέλλον —ποιος μπορεί νά το προβλέψει;

Τό ρεύμα αλλάζει πάλι κατεύθυνση

Εφόσον έκλεισα το προηγούμενο μέρος το 1966 με μιάν ερώτηση, αισθάνθηκα ότι θά έπρεπε νά δώσω και μιάν απάντηση, γιατί το μέλλον έγινε πάλι παρελθόν, και μιιά καινούρια έκδοση του βιβλίου ετοιμαζόταν το 1989. Σίγουρα, ή «παράδοση του καινούριου», που είχε κρατηθεί τόσο στέρα τον εικοστό αιώνα, δεν είχε αδυνατίσει στο ενδιάμεσο διάστημα. Άλλά γι' αυτόν ακριβώς το λόγο καταλάβαμε ότι το Κίνημα του Μοντερνισμού είχε γίνει τόσο παγκόσμια αποδεκτό και τόσο αξιοσέβαστο ώστε τώρα πιά ήτανε «παλιό ρούχο». Ήταν όρισμένως καιρός ν' αλλάξει πάλι τό ρεύμα κατεύθυνση. Αύτή ακριβώς ή προσδοκία αποκρυσταλλώθηκε στο νέο σύνθημα, τόν «Μεταμοντερνισμό». Κανένας δεν υποστηρίζει πώς αυτός ό όρος είναι καλός. Στο κάτω κάτω, δε λέει τίποτα περισσότερο παρά ότι οι οπαδοί αυτής της τάσης θεωρούν τόν «Μοντερνισμό» ως κάτι που ανήκει στο παρελθόν.

Άφου άναφέρθηκα στις γνώμες αξιοσέβαστων κριτικών, στο προηγούμενο μέρος, ώστε νά τεκμηριώσω τήν αναμφισβήτητη νίκη του Μοντέρνου Κινήματος, *σελίδα 6ι*, θά ήθελα νά παραθέσω εδώ μερικά αποσπάσματα από τό κύριο άρθρο του Δεκεμβρίου 1987 στο περιοδικό του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στο Παρίσι (*Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, εκδότης Yves Michaud):

Δεν είναι δύσκολο νά διακρίνουμε τα συμπτώματα της μεταμοντέρνας περιόδου. Οι άπει/ητικοί κύβοι των σύγχρονων πο/χοδομικών προγραμμάτων για τα προάστια τείνουν νά μεταμορφωθούν σε κατασκευές που μπορεί νά είναι ακόμη κύβοι, άλλα σκεπάζομαι τώρα με στν/αζαρισμέ.να διακοσμητικά θέματα. Ό πουριτανικός ή και απλώς βαρετός ασκητισμός τών διαφόρων μορφών της άφηρημένης ζωγραφικής («σκ/ηρή ακμή» ή «ζωγραφική τών/(κυματικών πεδίων» ή «μεταζωγραφική») έχει άμικατασταθεί με άλ/ηγορικά ή μανιερίστικα ζωγραφικά έργα, συχνά εικονικά... γεμάτα αναφορές στην παράδοση και στη μυθολογία. Στη γλυπτική, σύνθετα αντικείμενα «ύψη/ης τεχνολογίας» ή με εί/κυνική χρήση έχουν αντικαταστήσει τά έργα που γύρευαν τήν αλήθεια του υλικού ή αμφισβητούσαν τό τρισδιάστατο. Οι καλλιτέχνες δεν άποστρέφονται πιά τήν άφή/ηση, τό κήρυγμα ή τήν ήθοπλασία... Συγχρόνως, οι διαχειριστές και οι γραφειοκράτες της τέχνης, αυτοί που εργάζονται στα

μουσεία, οι ιστορικοί της τέχνης και οι κριτικοί έχουν χάσει ή έγκυα/χίψει τη σταθερή τους πίστη στην ιστορία των σχημάτων, που πρόσφατα τα είχαν ταυτίσει με την άφηρημένη αμερικανική ζωγραφική. Έγιναν επιδεκτικοί, καλού-κακού, μιας ποικιλίας που δεν ενδιαφέρεται πια για πρωτοπορίες.

Στις 11 Οκτωβρίου 1988, ο John Russel Taylor έγραφε στους Τάιμς:

Έδ(ο και δεκαπέντε ή είκοσι χρόνια ξέραμε ολοκάθαρα τί εννοούμε με τη /έξη «μοντέρνος», και τί λογής πράγματα, πάνω κάτω, περιμέναμε να δούμε σε μια έκθεση που θα διαφήμιζε την έμμονή της στην πρωτοπορία. Άλλα τώρα, φυσικά, ζούμε σ' έναν κόσμο πλουραλιστικό, όπου συχνά το πιο προχωρημένο, που είναι πιθανότατα μεταμοντέρνο, εύλογα θα φαίνεται το πιο παραδοσιακό και όπισθοδρομικό.

Θά ήταν εύκολο νά παραθέσω κείμενα από άλλους διακεκριμένους κριτικούς, που ηχούν σαν επικήδειοι πάνω από τον τάφο της Μοντέρνας Τέχνης. Άλήθεια, μπορούμε νά θυμηθούμε εδώ τό περίφημο εύφυσολόγημα τού Μάρκ Τουαίν, ότι ή είδηση τού θανάτου του ήταν ύπερβολική, αλλά δέν μπορούμε ν' άρνηθούμε ότι οι παλιές μας βεβαιότητες έχουν κάπως κλονιστεί.

Ό προσεχτικός άναγνώστης αύτου τού βιβλίου δέν θά ξαφνιαστεί καί πάρα πολύ μέ τούτη τήν εξέλιξη. Παρατηρούσα στον Πρόλογό μου ότι «κάθε γενιά άπορρίπτει κάποια στιγμή τά κριτήρια των προγενέστερων. Κάθε έργο τέχνης άρέσει στην εποχή του, όχι μόνο γιά όσα πραγματώνει, αλλά καί γιά όσα δέν πραγματώνει», σελίδες 8-9. "Αν αυτό άλήθευε εκείνο τον καιρό, δέν σήμαινε τίποτ' άλλο παρά ότι ό θρίαμβος τού Μοντερνισμού που περιέγραφα δέν θά μπορούσε νά διαρκέσει γιά πάντα. Καί ποιος ξέρει μήπως καί τούτο τό βιβλίο δέν συνετέλεσε ώστε ν' αλλάξει αυτός ό τρόπος τού σκέπτεσθαι;

Ό όρος Μεταμοντερνισμός χρησιμοποιήθηκε γιά πρώτη φορά τό **1975** από τον Charles Jencks, έναν νεαρό άρχιτέκτονα που είχε κουραστεί από τό δόγμα τού Φονξιοναλισμού (επιδίωξη της λειτουργικότητας), ό όποιος ταυτίστηκε μέ τη σύγχρονη άρχιτεκτονική καί τον όποιο πραγματεύθηκα καί σχολίασα στη σελίδα 560. Έλεγα εκεί ότι τό δόγμα «μάς βοήθησε νά άπαλλαγούμε από πολλά περιττά καί κακόγουστα μπηχλιμπίδια μέ τά όποια οι άντλήψεις τού δέκατου ένατου αιώνα γιά τήν τέχνη είχαν γεμίσει τις πόλεις καί τά σπίτια μας» αλλά ότι, όπως όλα τά σλόγκαν, στηρίζεται σέ μία ύπεραπλούστευση. Πράγματι, μπορεί ή διακόσμηση νά είναι κοινότυπη καί άνοστη, αλλά μπορεί νά μάς δώσει καί ευχαρίστηση, μία ευχαρίστηση που οι «πουριτανοί» τού Μοντέρνου Κινήματος ήθελαν νά στερήσουν από τό κοινό. Αν μία τέτοια διακόσμηση ένοχλούσε τώρα τούς παλαιότερους κριτικούς, τόσο τό καλύτερο, γιατί τό νά είσαι «ένοχλητικός» είχε επιτέλους γίνει άποδεκτό ως σημείο πρωτοτυπίας.

Όπωσδήποτε, αν ό άναγνώστης γυρίσει πίσω καί κοιτάξει, μετά τήν *Εικόνα 400*, στη σελίδα **559**, τήν *Εικόνα 364*, δέν θά έκπλαγεί που τό σχέδιο τού 1976 γιά έναν ουρανοξύστη στη Νέα Υόρκη από τον Philip Johnson (γεννήθηκε τό 1906) προκάλεσε σάλο, όχι μόνον άνάμεσα στους κριτικούς, αλλά ακόμα καί στον καθημερινό τύπο. Άντί γιά τά συνηθισμένα τετράγωνα κουτιά μέ τις έπί-



400

Φίλιπ Τζόνσον και
Τζών Μπέρτζη
*Το κτίριο της AT&T,
Νέα Υόρκη,*

1978-82



401

Τζέιμς Στέρλινγκ

και Μάικλ

Ουίλφορντ

Είσοδος στην Κλόρ

Γκά/χρο, Τέιτ

Γκά/χρο, Λονδίνο,

1982-6

πεδες στέγες, τό σχέδιο ξαναγυρίζει στο παλαιό επινόημα, τό τριγωνικό αέτωμα, πού θυμίζει άμυδρά τήν πρόσοψη τού 1460 τού Λεόνε Μπαττίστα Άλμπέρτι, *σελίδα 249, Εικόνα 162*. Αύτη ή προκλητική άπομάκρυνση άπό τόν καθάρó Φονξιοναλισμό άρεσε στους βιομηχάνους πού μνημόνευσα στο προηγούμενο μέρος, γιατί θέλουν νά δείξουν ότί άκολουθούν τους καιρούς, *σελίδα 613*, και για λόγους προφανείς, αυτό άληθεύει επίσης για τους διευθυντές των μουσείων. Ή Κλόρ Γκάλερν άπό τόν James Stirling (1926-1992)» πού στεγάζει τη Συλλογή τού Τέρνερ στην Τέιτ Γκάλερν τού Λονδίνου, *Εικόνα 401*, είναι μιá τέτοια περίπτωση. Ό άρχιτέκτονας έχει άπορρίψει τήν αύστηρή και απωθητική όψη κτιρίων όπως τό Μπάουχαους, *σελίδα 560, Εικόνα 365*, και εύνοει κάτι πιό έλαφρό, πιό παραστατικό και ελκυστικό.

Δέν άλλαξε μόνον ή εξωτερική όψη πολλών μουσείων, αλλά και τά έκθέματά τους. Λίγον καιρό πρωύτερα, όλες οι μορφές τής τέχνης τού δέκατου ένατου αιώνα εναντίον των όποιων είχε επαναστατήσει τό Μοντέρνο Κίνημα καταδικάζονταν χωρίς νά τις δει κανείς: ιδιαίτερα ή επίσημη τέχνη τού Σαλόν είχε εξοριστεί στις άποθήκες των μουσείων. Είχα ριψοκινδυνέψει νά έκφράσω στη *σελίδα 304* τή σκέψη ότι αύτή ή στάση δέν ήταν πιθανόν νά διαρκέσει και ότί θά ερχόταν ή ώρα πού αύτά τά έργα θά άνακαλύπτονταν πάλι. Εντούτοις, οι περισσότεροι άπό μάς ξαφνιάστηκαν όταν άνοιξε πρόσφατα στο Παρίσι ένα καινούριο μουσείο, τό Musée d'Orsay, πού στεγάζεται σ' έναν πρώην σιδηροδρομικό σταθμό "Αρ Νοοβιό, όπου συντηρητικά και μοντέρνα έργα ζωγραφικής παρουσιάζονται πλάι πλάι, ώστε νά μπορέσουν οι επισκέπτες νά αποφασίσουν μόνοι τους και νά αναθεωρήσουν παλιές προκαταλήψεις. Πολλοί βρήκαν, πρós μεγάλη τους έκπληξη, πώς δέν ήταν ντροπή για έναν πίνακα ζωγραφικής νά εικονογραφεί κάποιο ανέκδοτο ή νά δοξάζει ένα ιστορικό γεγονός. Αυτό μπορούσε νά γίνει καλά ή άσχημα.



Ἐπρεπε φυσικά νά τό περιμένει κανεῖς, πώς αὐτή ἡ καινούρια ανεκτικότητα θά ἐπηρέαζε καί τήν προοπτική τῶν ἐν ἐνεργείᾳ καλλιτεχνῶν. Τό 1966 τελείωσα τό προηγούμενο μέρος τοῦ κεφαλαίου μ' ἓνα ὑποσέλιδο πού πήρα ἀπό τό περιοδικό *New Yorker*, *Εἰκόνα 402*. Κατά κάποιον τρόπο, ἡ ἐρώτηση τήν ὁποία βλέπουμε ν' ἀπευθύνει ἡ ἀγανακτισμένη γυναίκα στον γενειοφόρο ζωγράφο προδιαγράφει τήν ἀλλαγμένη σημερινή νοοτροπία, καί δέν εἶναι περίεργο. Γιά ἓνα διάστημα, εἶχε φανεῖ καθαρά ὅτι αὐτό πού ονόμασα θρίαμβο τοῦ Μοντερνισμοῦ ἐνέπλεξε τοὺς μὴ κομφορμιστές σε μιάν ἀντίφαση. Ἦταν τελείως κατανοητό ὅτι οἱ νεαροὶ σπουδαστές τῆς τέχνης αἰσθάνθηκαν πώς οἱ συμβατικές ἀπόψεις γύρω ἀπὸ τήν τέχνη τοὺς προκαλοῦσαν νά παραγάγουν «ἀντι-τέχνη», ἀλλά μόλις ἡ ἀντι-τέχνη ἀπέκτησε ἐπίσημη ὑποστήριξη, ἔγινε Τέχνη μέ κεφαλαίο Τ, καί τότε, τί μένει νά ἀψηφήσουμε;

Οἱ ἀρχιτέκτονες, ὅπως εἶδαμε, μποροῦσαν ἀκόμη νά ἐλπίζουν ὅτι θά εἶχαν μιὰ ἀπήχηση ἀν ἀπομακρύνονταν ἀπὸ τον Φονξιοναλισμό, ἀλλά αὐτό πού ονομάζεται «μοντέρνα ζωγραφική» μέ εὐρεία ἐννοια, ποτέ δέν υιοθέτησε μιὰ τέτοια μεμονωμένη ἀρχή. Τό μόνο πού εἶχαν κοινό τὰ κινήματα καί οἱ τάσεις πού βγήκαν στήν ἐπιφάνεια τον εικοστό αἰῶνα, ἦταν ὅτι ἀπέρριπταν τή σπουδή αὐτοῦ πού βλέπουμε στή φύση. Ὁχι ὅτι ὅλοι οἱ καλλιτέχνες αὐτῆς τῆς περιόδου ἦταν πρόθυμοι νά πραγματοποιήσουν τή ρήξη, ἀλλά ἡ πλειοψηφία τῶν κριτικῶν εἶχαν τήν πεποίθηση πώς μόνον ἡ ριζική ἀπομάκρυνση ἀπὸ τήν παράδοση θά οδηγοῦσε στήν πρόοδο. Τά παραθέματα ἀπὸ πρόσφατα σχόλια σχετικά μέ τήν τωρινή κατάσταση τῆς τέχνης, μέ τὰ ὁποία ἀρχισα τό μέρος αὐτό τοῦ βιβλίου, δείχνουν ἀκριβῶς ὅτι αὐτή ἡ πεποίθηση ἔχει χάσει ἐδαφος. Εἶναι μιὰ ευχάριστη παρενέργεια τῆς αὐξημένης αὐτῆς ἀνεκτικότητος τό ὅτι οἱ οἰξείες ἀντιθέσεις ἀνάμεσα στις κοινωνίες τῆς Ἀνατολῆς καί τῆς Δύσης ὡς πρὸς τή στάση τους ἀπέναντι στήν τέχνη, *σελίδα 616*, ἔχουν ἀμβλυνθεῖ σέ ἀξιοσημείωτο βαθμό. Υπάρχει σήμερα πολὺ μεγαλύτερη ποικιλία στις γνώμες τῶν κριτικῶν, ὥστε νά δίνει σέ πολὺ περισσότερους καλλιτέχνες τή δυνατότητα νά ἀναγνωριστοῦν. Μερικοὶ ἀπὸ αὐτοὺς ἔχουν ἐπιστρέψει στήν εἰκονική τέχνη καί «δέν ἀποστρέφονται πιά τήν ἀφήγηση, τό κήρυγμα ἢ τήν ἠθοπλασία». Αὐτό ἐννοοῦσε ἐπίσης ὁ John Russel Taylor, ὅταν μιλοῦσε γιά «έναν κόσμον πλουραλιστικό, ὅπου συχνά τό πιο προχωρημένο... εὐλόγα φαίνεται σάν τό πιο παραδοσιακό».

403

Λούσιαν Φρόντ*Λϊκ) φυτά,*

1977-80

Λάδι πάνω σε
μουςαμά.

149-9 x >20 εκ.

Τέττ Γκάλερν,
Λονδίνο

Δεν θά δέχονταν τόν τίτλο του «Μεταμοντέρνου» όλοι οι σημερινοί καλλιτέχνες που απολαμβάνουν αυτό τό νεότευκτο δικαίωμα στην ποικιλία. ΓΤ αυτόν άκριβώς τό λόγο προτίμησα να μιλήσω για μιαν «αλλαγή στην κατεύθυνση τού ρεύματος» παρά για ένα καινούριο ύφος. Τόνισα στο προηγούμενο μέρος τού κεφαλαίου όπι είναι πάντοτε παραπλανητικό νά σκέφτεσαι πώς τά στυλ ακολουθοϋν τό ενα τό άλλο σαν στρατιώτες σέ παρέλαση. Όμολογουμένως, οι άναγνώστες καί οι συγγραφείς βιβλίων ιστορίας τής τέχνης θά προτιμούσαν μιá τέτοια ταχτοποιημένη διαρρύθμιση, αλλά τώρα άναγνωρίζεται γενικότερα όπι οι καλλιτέχνες έχουν τό δικαίωμα ν' ακολουθήσουν τό δρόμο τους. Έτσι, δέν είναι πιά τόσο άληθινό όσο ήταν τό 1966 όπι «άν κάποιος σήμερα χρειάζεται ύποστηρικτή, αυτός είναι ό καλλιτέχνης που άποφεϋγει τίς επαναστατικές χειρονομίες», σελίδα 6/ο. Ένα άξιοπρόσεχτο παράδειγμα είναι ό ζωγράφος Lucian Freud (γεννήθηκε τό 1922), που ποτέ δέν άπέρριψε τή σπουδή αυτού που βλέπουμε στή φύση. Τό έργο του «Δϋο φυτά». *Εικόνα 403*, ίσως σάς κάνει νά



ψηθείτε τό «Μεγάλο κομμάτι χορταριασμένη γή» τού Ντύρερ από τό 1502, *λίόα 345' Εικόνα 221*.

Άνέφερα επίσης στο προηγούμενο μέρος τού βιβλίου ότι, κατά την εκτίμηση των δασκάλων τής τέχνης, ή λέξη «φωτογραφικός» είχε γίνει όρος προσβλητικός, *σελίδα 616*. Στο αναμεταξύ, τό ενδιαφέρον γιά τη φωτογραφία έχει μεγαίκεται άφάνταστα, και οί συλλέκτες συναγωνίζονται γιά νά αποκτήσουν αντί- >πα από τά έργα των σημαντικότερων φωτογράφων, τωρινών καί παλαιών. Ιπορούμε πράγματι νά υποστηρίξουμε πώς ένας φωτογράφος σάν τον Henri artier-Bresson (γεννήθηκε τό 1908) άπολαμβάνει τώρα τόση εκτίμηση όση και ιοιοσδήποτε ζωντανός ζωγράφος. Πολλοί τουρίστες έχουν τραβήξει κάποια ιοψη γραφικού ιταλικού χωριού, αλλά είναι εντελώς άπίθανο όπ κανένας τους ιτόρθωσε νά παρουσιάσει μιá τέτοια πειστική εικόνα σάν αυτήν πού πήρε ό αρπέ-Μπρεσσόν από την Ακουλα ντέλι Άμπρούτζι, *Εικόνα 404*. Μέ τή



flaibtf 13
■jUXUI 3

μικροσκοπική του μηχανή σε ετοιμότητα, ο Καρτιέ-Μπρεσσόν δοκίμαζε τη συγκίνηση του κυνηγού που είναι πεσμένος χάμω και πα-
ραμονεύει, με τὸ χέρι στή σκανδάλη, πότε νὰ ἐρθει ἡ κατάλληλη στιγμή νὰ «χτυπήσει». Ἀλλά ἔχει ἐπίσης διακηρύξει τὴν πίστη του σ' ἓνα «πάθος γιὰ τὴ γεωμετρία» πού τὸν ἔκα-
νε νὰ συνθέτει μὲ προσοχή ὁποιαδήποτε σκη-
νὴ θὰ ἐπεφτε στὸ σκόπευτρό του. Τὸ ἀποτέλε-
σμα εἶναι ὅτι αισθανόμαστε πὼς βρισκόμαστε
μέσα στὴν εἰκόνα, ὅτι νκόθουμε τὸ πῆγαιν'
ἐλα τῶν γυναικῶν πού κουβαλάνε τὰ καρβέλια
στὴν ἀπότομη ἀνηφοριά, καὶ γοητευόμαστε
ἀπὸ τὴ σύνθεση —τὰ κάγκελα καὶ τὰ σκαλιά,
τὴν ἐκκλησία. καὶ σὲ κάποια ἀπόσταση τὰ σπί-
τια— πού συναγωνίζεται σὲ ενδιαφέρον πολ-
λὰ πιὸ προσχεδιασμένα ἔργα ζωγραφικῆς.

Τὰ τελευταία χρόνια, οἱ καλλιτέχνες ἔ-
χουν ἐπίσης υιοθετήσει τὸ μέσο τῆς φωτο-
γραφίας γιὰ νὰ δημιουργήσουν πρωτότυπες
ἐντυπώσεις. πού ἦταν ἄλλοτε ἀποκλειστικό-
τητα τῶν ζωγράφων. "Ἔτσι, ὁ David Hockney
(γεννήθηκε τὸ 1937) χρησιμοποίησε μὲ ἀπό-
λαυση τὴ φωτογραφικὴ του μηχανὴ γιὰ πολ-
λαπλές εἰκόνες πού θυμίζουν κάπως κυβιστι-
κὰ ἔργα ζωγραφικῆς, ὅπως ὁ πίνακας τοῦ Πι-
κάσσο «Βιολί καὶ σταφύλια» τοῦ 1912. *σε/.ῖδα*
575· *Εἰκόνα 577*- Τὸ πορτρέτο πού ἐφπιαξε τῆς
μητέρας του. *Εἰκόνα 405*. εἶναι ἓνα ψηφιδωτό
ἀπὸ διάφορες λήψεις παρμένες ἀπὸ ελαφρὰ
διαφορετικὲς γωνίες, καὶ ἐπιπλέον καταγρά-
φει τὴν κίνηση τοῦ κεφαλιοῦ τῆς. Θὰ περίμε-
νε κανεῖς ὅτι ἓνας τέτοιος συνδυασμός θὰ κα-
τέληγε σ' ἓνα ἀσυνάρτητο συνονθύλευμα, ἀλ-
λὰ αὐτὸ ὀρισμένως ὁὐν συμβαίνει.

Φαίνεται τούτη τὴ στιγμή πὼς ἡ συμφιλώ-

ση ἀνάμεσα στὸν φωτογράφο καὶ τὸν καλλιτέχνη θὰ ἀποκτήσει περισσότερη
σημασία στὰ ἐπόμενα χρόνια.

Ὅ,τι μᾶς ἔμαθαν πάλι αὐτὲς οἱ πρόσφατες ἐξελιξεις εἶναι πὼς ὑπάρχουν
ρεῦματα στὴν τέχνη ὅπως ἀκριβῶς ὑπάρχουν ρεῦματα στὴ μόδα τοῦ ντυσίμα-
τος ἢ τῆς διακόσμησης. Δεν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι πολλοὶ καλλιτέχνες τοὺς
ὁποίους θαυμάζουμε, καθὼς καὶ πολλὰ στὺλ τοῦ παρελθόντος, δεν ἔγινε δυνα-
τὸν νὰ ἐκτιμηθοῦν ἀπὸ ἰδιαίτερα εὐαίσθητους καὶ καλὰ πληροφορημένους
κριτικούς προηγούμενων γενεῶν. Αὐτὸ βέβαια εἶναι ἀλήθεια. Κανένας κριτι-

405

Ντκιφίτντ Χόκνυ
7/μηρί.μα.μον,
Μπρατζοφρντ.
Γιομκσι.μ. 4 Μήλιν
i4^2. I^K2

Κο>.<Ε μ>: πο/αροιντ.
14-1 χ 5):6 ΙΚ Ανήκτ.ι
ατολ· Μ/Αλιεκ/νη

κός και κανένας ιστορικός δεν μπορεί να είναι τελείως αμερόληπτος, αλλά νομίζω πώς είναι λάθος να συμπεράνουμε ότι οι καλλιτεχνικές αξίες είναι τελείως σχετικές. "Αν θεωρήσουμε δεδομένο ότι σπάνια σταματάμε για να αναζητήσουμε τα αντικειμενικά χαρίσματα των έργων ή των σχολών που δεν κατόρθωσαν να μάς έλκύσουν άμέσως, αυτό δεν αποδεικνύει ότι οι εκτιμήσεις μας είναι εξ ολοκλήρου υποκειμενικές. Έχω ακόμη την πεποίθηση ότι μπορούμε να ξεχωρίσουμε τη μαστοριά στην τέχνη, κι αυτή ή αναγνώριση δεν έχει μεγάλη σχέση με τις προσωπικές μας προτιμήσεις. "Ενας αναγνώστης αυτού του βιβλίου μπορεί ν' αγαπά τον Ραφαήλ και ν' αντιπαθεῖ τον Ροϋμπενς, ή και αντιθέτως, αλλά το βιβλίο δεν θά έχει επιτύχει τὸ στόχο του ἂν οἱ ἀναγνώστες του δὲν ἀναγνωρίσουν ὅτι καὶ οἱ δυο ἦταν ἐξοχοὶ καλλιτέχνες.

Τὸ παρελθὸν που μεταβάλλεται

Ἡ γνώση μας γιὰ τὴν ἱστορία εἶναι πάντοτε ἀτελής. Υπάρχουν πάντα καινούρια γεγονότα γιὰ ν' ἀνακαλύψουμε, καὶ μπορεί αὐτὰ ν' ἀλλάξουν τὴν εἰκόνα πού ἔχουμε γιὰ τὸ παρελθόν. Τὸ Χρονικὸ τῆς Τέχνης πού βρίσκεται στὰ χέρια τοῦ ἀναγνώστη εἶχε ἀποκλειστικὸ στόχο νὰ εἶναι ἐκλεκτικὸ, ἀλλὰ ὅπως εἶπα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ στὸ σημειωμὰ μου γιὰ τὰ βιβλία τέχνης, «ἀκόμα κι ἓνα ἀπλὸ βιβλίο σὰν αὐτὸ ἐδῶ μπορεί νὰ περιγράψει ὡς ἀναφορά πάνω στὴ δουλειὰ μιᾶς μεγάλης ομάδας ἱστορικών, ζωντανῶν καὶ νεκρῶν, πού μὲ βοήθησαν νὰ διευκρινίσω τὸ περίγραμμα τῶν περιόδων, τῶν τεχνοτροπιῶν καὶ τῶν προσώπων».

Μπορεῖ πράγματι ν' ἀξίζει τὸν κόπο νὰ ρωτήσῃ κανεὶς πότε ἐγιναν γνωστὰ τὰ ἔργα πάνω στὰ ὅποια στηρίξα αὐτὴ τὴν ἱστορία. Στὴν Ἀναγέννηση, οἱ ἐραστὲς τῆς ἀρχαιότητος ἀρχισαν νὰ ψάχνουν συστηματικὰ γιὰ λείψανα τῆς κλασικῆς τέχνης· ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Λαοκόοντα, *σε/Ἰδα 110, Εἰκόνα 69*, τὸ 1506 καὶ τοῦ Ἀπόλλωνα τοῦ Μελβεντέρε, *σελίδα 104, Εἰκόνα 64*, τὴν ἴδια ἐποχὴ ἔκαναν βαθιὰ ἐντύπωση στοὺς καλλιτέχνες καὶ στοὺς φιλότεχνους. Τὸν δέκατο ἑβδόμο αἰῶνα, οἱ πρῶτες χριστιανικὲς κατακόμβες, *σελίδα 129, Εἰκόνα 84*, ἐξερευνήθηκαν γιὰ πρώτη φορά συστηματικὰ, ἐξαιτίας τοῦ νέου θρησκευτικοῦ ζήλου πού ἔφερε ἡ Ἀντιμεταρρύθμιση. Ἐπειτα ἀκολούθησε, τὸν δέκατο ὀγδοο αἰῶνα, ἡ ἀνακάλυψη τῆς Ηράκλειας (1719). τῆς Πομπηίας (1748) καὶ τῶν ἄλλων πόλεων πού εἶχαν θαφτεῖ κάτω ἀπὸ τίς στάχτες τοῦ Βεζούβιου καὶ πού πρόσφεραν μετὰ ἀπὸ τόσα χρόνια πολλὰ ὁμορφα ἔργα ζωγραφικῆς, *σελίδες 112-113, Εἰκόνες 70, 71*. Περιέργως, μόλις τὸν δέκατο ὀγδοο αἰῶνα ἐκτιμήθηκε ἡ ομορφιά τῆς ζωγραφικῆς στὰ ἀρχαῖα ἐλληνικὰ ἀγγεῖα, πολλὰ ἀπὸ τὰ ὅποια ἀνακαλύφθηκαν σε τάφους στὸ ἰταλικὸ ἔδαφος, *σελίδες 80-81, Εἰκόνες 48, 49» σε/Ἰδα 95, Εἰκόνα 58*.

Ἡ ἐκστρατεία τοῦ Ναπολέοντα στὴν Αἴγυπτο (1801) ἀνοίξε αὐτὴ τὴ χώρα στοὺς ἀρχαιολόγους, πού κατόρθωσαν ν' ἀποκρυπτογραφήσουν τὰ ἱερογλυφικά, κι ἔκανε τοὺς σοφοὺς νὰ καταλάβουν σιγὰ σιγὰ τὸ νόημα καὶ τὴ λειτουργία αὐτῶν τῶν μνημείων, πού ἐγιναν ἀντικείμενο μιᾶς γεμάτης ζήλου ἀναζητήσεως

από πολλά έθνη, *σελίδες 56-64** *Εικόνες 51-57* Ἡ Ελλάδα, στις άρχές του δέκατου ένατου αιώνα, ήταν ακόμα τμήμα τής Ὁθωμανικής Αυτοκρατορίας και δέν ήταν εύκολα προσιτή στους περιηγητές. "Ένα τζαμί είχε χτιστεί στον Παρθενώνα, στην Ἀκρόπολη, και τά κλασικά γλυπτά ήταν από καιρό παραμελημένα, όταν ό πρεσβευτής τής Μεγάλης Βρετανίας στην Κωνσταντινούπολη, ό Αόρδος Έλγιν, πέτυχε τήν άδεια νά πάρει μερικά από τά γλυπτά στην Ἀγγλία, *σελίδες 92-95** *Εικόνες 56, 57*. Λίγο άργότερα, τό 1820, ή Ἀφροδίτη τής Μήλου, *σελίδα 105, Εικόνα 65*, βρέθηκε τυχαία στο ομώνυμο νησί και μεταφέρθηκε στο Αοϋβρο, στο Παρίσι, όπου έγινε άμέσως διάσημη. Στά μέσα τού αιώνα, ό Βρετανός διπλωμάτης και άρχαιολόγος Σέρ Austen Layard έπαιξε πρωτεύοντα ρόλο στην εξερεύνηση των άμμων τής Μεσοποταμίας, *σελίδα 72, Εικόνα 45*. Τό 18γο, ένας Γερμανός ερασιτέχνης, ό Έρρίκος Σλήμαν, ξεκίνησε νά βρει τούς τόπους πού εξυμνούσαν τά ομηρικά έπη και άνακάλυψε τούς τάφους των Μυκηνών, *σελίδα 68, Εικόνα 41*. Κυβερνήσεις και εθνικές άκαδημίες μοιράζονταν τώρα τις διαθέσιμες τοποθεσίες και οργάνωναν συστηματικές άνασκαφές, συχνά, ακόμα και τότε, στηριζόμενοι στην άρχή ότι όποιος έβρισκε κάτι, θά τό έβαζε στο χέρι. Εκείνη τήν εποχή ήταν πού γερμανικά συνεργεία άρχισαν νά άποκαλύπτουν τά λείψανα τής Ὀλυμπίας, όπου ως τότε είχαν γίνει μόνο σκαψίματα χωρίς σύστημα από τούς Γ άλλους, *σελίδα 86, Εικόνα 52*, και βρήκαν, τό 1875. τό περίφημο άγαλμα τού Ερμή, *σελίδες 102-105, Εικόνες 62, 65*. Τέσσερα χρόνια άργότερα, μιá άλλη γερμανική άποστολή άποκάλυψε τό βωμό τής Περγάμου, *σελίδα 109, Εικόνα 68*, και τον πήρε στο Βερολίνο· τό 1892 οί Γάλλοι άρχισαν τις άνασκαφές στους άρχαίους Δελφούς, *σελίδα 79, Εικόνα 47** *σελίδες 88-89, Εικόνες 55. 54-*

Ἀκόμη πιο συναρπαστική είναι ή ιστορία τής πρώτης άνακάλυψης προϊστορικών τοιχογραφιών σέ σπήλαια, στά τέλη τού δέκατου ένατου αιώνα, γιατί, όταν οί τοιχογραφίες τής Ἀλταμίρας, *σελίδα 41** *Εικόνα 19** πρωτοδημοσιεύτηκαν τό 1880, μονάχα μιá μειοψηφία άνάμεσα στους σοφούς φάνηκε πρόθυμη νά παραδεχτεί ότι έπρεπε νά μετατοπίσουμε τήν ιστορία τής τέχνης χιλιάδες χρόνια πίσω. Καί δέν χρειάζεται νά πούμε ότι οί γνώσεις μας για τήν τέχνη τού Μεξικού και τής Νότιας Αμερικής, *σελίδες 50, 52, Εικόνες 27> 29, 50, τής Βόρειας Ἰνδίας, σελίδες 125-6, Εικόνες 80, 81*, και τής άρχαίας Κίνας, *σελίδες 147-8** *Εικόνες 95. 94** οφείλονται εξίσου σέ ανθρώπους τολμηρούς και σοφούς όσο και οί άνακαλύψεις, τό 1905, των τάφων των Βίκινγκς στο Ὁ-ζεμπεργκ, *σελίδα 159** *Εικόνα 101*.

Ἀνάμεσα στά εύρήματα πού άνακαλύφθηκαν άμέσως μετά στή Μέση Ἀνατολή και πού άπεικονίζονται σ' αυτό τό βιβλίο, θά ήθελα νά αναφέρω τό Μνημείο τής Νίκης, *σελίδα 71, Εικόνα 44** πού βρήκαν οί Γ άλλοι στην Περσία γύρω στο 1900, τις έλληνιστικές προσωπογραφίες πού βρέθηκαν στην Αίγυπτο, *σελίδα 124** *Εικόνα 79** τις άνακαλύψεις στην Τέλ-έλ-Αμάρνα πού έκαναν ομάδες Ἀγγλων και Γερμανών, *σελίδες 66-7, Εικόνες 59. 4** και, φυσικά, τον εντυπωσιακό κρυμμένο θησαυρό στον τάφο τού Τουταγχαμών, πού βρέθηκε από τον Λόρδο Carnarvon και τον Howard Carter τό 1922, *σελίδα 69, Εικόνα 42*. Τις άρχαίες τοποθεσίες των Σουμερίων στην Ούρ, *σελίδα 70, Εικόνα 45** τις

έξερεύνθησε ο Leonard Woolley από το 1926. Οί πιο πρόσφατες ανακαλύψεις που κατόρθωσα να περιλάβω, όταν έγραφα αυτό το βιβλίο, ήταν οί τοιχογραφίες της συναγωγής στα Δοῦρα-Εὐρωπός, που ξεθάφτηκαν το 1932-3, *σελίδα 127, Εικόνα 52*, τὰ σπήλαια του Λασκώ, που βρέθηκαν τυχαία το 1940, *σελίδες 41-2, Εικόνες 20, 21*, καί ένα τουλάχιστον υπέροχο χάλκινο κεφάλι από τή Νιγηρία, *σελίδα 45, Εικόνα 28* περισσότερα δείγματα από τέτοια κεφάλια έχουν έρθει στο αναμεταξύ στο φως.

Ἐτελής είναι βέβαια αὐτός ο κατάλογος, αλλά περιέχει καί μιὰ σκόπιμη παράλειψη: τὰ εὐρήματα του Σέρ Ἀρθουρ Έβανς γύρω στο 1900 στήν Κρήτη. Ὁ προσεχτικός αναγνώστης θά έχει παρατηρήσει ότι αὐτές οί μεγάλες ἀνακαλύψεις ἀναφέρονται πραγματικά στο κείμενό μου, *σελίδα 65*, αλλά ότι γιά μιὰ φορά έκανα μιὰ παρέκκλιση από τήν ἀρχή μου νά εικονογραφώ ό,τι εξετάζω. "Όσοι έχουν έπισκεφθεῖ τήν Κρήτη, ίσως νά μου κρατούν κακία γι' αὐτή τή φαινομενική παραδρομή, γιατί χωρίς άλλο θά εντυπωσιάστηκαν ἐκεῖ από τό ἀνάκτορο τής Κνωσού καί τις μεγάλες τοιχογραφίες του. Κι ἐγώ επίσης εντυπωσιάστηκα, αλλά δίστασα νά τις παρουσιάσω μέ εικόνες σ' αὐτό τό βιβλίο, γιατί δέν μπόρεσα νά μή ν ἀναρωτηθώ πόσα από αὐτά που είδαμε τὰ είχαν δει καί οί ἀρχαῖοι Κρητικοί. Δέν εκφράζουμε μομφή γιά εκείνον που τὰ ἀνακάλυψε καί που, μέ τή λαχτάρα νά ζωντανέψει τὰ χαμένα μεγαλεία του ἀνακτόρου, ζήτησε από τόν Ελβετό ζωγράφο Emile Gilliéron καί τον γιό του νά ἀνακατασκευάσουν τις τοιχογραφίες από τὰ σπαράγματα που είχαν βρεθεῖ. Αὐτές οί ζωγραφίες δίνουν ὀρισμένως μεγαλύτερη ευχαρίστηση στους πιο πολλούς επισκέπτες μέ τήν τωρινή τους μορφή παρά ἂν τις είχαν ἀφήσει στήν κατάσταση στήν ὁποία βρέθηκαν, αλλά οί τυραννικές ἀμφιβολίες παραμένουν.

Γι' αὐτό καί καλοδεχτήκαμε ιδιαίτερα τό γεγονός ό,τι, στις ἀνασκαφές που ἀρχισαν τό 1967 από τόν Έλληνα ἀρχαιολόγο Σπύρο Μαρινάτο, βρέθηκαν παρόμοιες τοιχογραφίες στα ερείπια τής Σαντορίνης (τής ἀρχαίας Θήρας), που είναι πολύ πιο καλοδιατηρημένες. Ἡ μορφή ενός ψαρά, *Εικόνα 406*, συμπίπτει μέ τήν εντύπωση που είχα ἀποκομίσει από τὰ πρώτα εὐρήματα, όταν ἀνέφερα τό ελεύθερο καί χαριτωμένο ὕφος τους, που δέν είναι τόσο ἀκαμπτο ὅσο ἡ αἰγυπτιακή τέχνη. Αὐτοί οί καλλιτέχνες περιορίζονταν προφανώς λιγότερο από τις θρησκευτικές συμβάσεις καί, μόλο που δέν προδικάζουν τή συστηματική διερεύνηση που έκαναν οί ἀρχαῖοι Έλληνες γιά τήν ἀπόδοση τής βράχυνσης —ας μή μιλήσουμε γιά τό φώς καί τή σκιά— οί ευχάριστες δημιουργίες τους δέν θά έπρεπε νά παραλειφθούν τώρα από τό χρονικό τής τέχνης.

Καθώς πραγματευόμουν εκείνη τή μεγάλη περίοδο τών ἀνακαλύψεων στήν Ἀρχαία Ελλάδα, είχα τήν ἔγνοια νά θυμίσω στον ἀναγνώστη ότι ἡ εικόνα που κρατούμε από τήν ἀρχαία ἐλληνική τέχνη είναι κάπως διαστρεβλωμένη, γιατί είμαστε ἀναγκασμένοι σε μεγάλο βαθμό νά στηριζόμαστε, ὡς πρὸς τή γνώση τών περίφημων χάλκινων ἀγαλμάτων που κατασκευάζονταν από καλλιτέχνες σάν τόν Μῦρωνα, σέ μεταγενέστερα ἀντίγραφα καμωμένα σε μάρμαρο γιά Ρωμαίους συλλέκτες, *σελίδα 9/, Εικόνα 55*. Γ Γ αὐτόν τό λόγο διάλεξα τό κεφάλι του Ηνίοχου τών Δελφών μέ τὰ ἐνθετα μάτια του, *σελίδες 55-9, Εικόνες 53> 54*, παρά άλλα πιο φημισμένα έργα, γιά ν' ἀντικρούσω ὁποιαδήποτε εντύπωση του ἂ νά-

406

Ψαράς,
περ. 1500 π.Χ.

Τοιχογραφία από τη
Σαντορίνη
(αρχαία Θήρα).
Εθνικό
Ἀρχαιολογικό
Μουσείο, Ἀθήνα





407

Λεπτομέρεια τής
Εικόνας 409

408, 409

"Ηρωες ή άΟ/ητ'ες
5ος αιώνας π.Χ.

Βρέθηκαν στη
θάλασσα, έξω από τις
άκτες τής νότιας
Ιταλίας· ορείχαλκος,
καί τά δύο 197 εκ.
ύψος.
Αρχαιολογικό
Μουσείο, Ρέτζιο τής
Καλαβρίας

γνώστη ότι είχε κάτι τό γλυκερό ή ομορφιά των ελληνικών αγαλμάτων. Στο άναμεταξύ, τον Αύγουστο του 197²· δυο φιγούρες πού χωρίς άμφιβολία χρονολογούνται άπό τον πέμπτο π.Χ. αιώνα, άνασύρθηκαν άπό τή θάλασσα κοντά στο χωριό Ριάτσε, όχι μακριά άπό τή νότια μύτη τής Ιταλίας, καί μπορούν νά χρησιμέσουν άκόμα πιο έπιτακτικά γιά ν' αποδείξουμε τά παραπάνω, *Εικόνες 408, 409*. Τά χάλκινα αγάλματα, σέ φυσικό μέγεθος, δύο ηρώων ή άθλητών θά πρέπει νά μεταφέρονταν άπό την Ελλάδα με πλοίο ρωμαϊκό, καί πιθανότατα θά τά έριξαν στη θάλασσα γιά ν' άλαφρώσουν τό πλοίο σέ κάποια θύελλα. Οί άρχαιολόγοι δέν έχουν βγάλει άκόμη οριστική άπόφαση γιά τήν πιθανή χρονολογία τους, άλλά ή όψη τους αρκεί ώστε νά μάς πείσει γιά τήν καλλιτεχνική τους ποιότητα καί τήν εντυπωσιακή τους ρώμη. Δέν μπορεί κανείς νά μήν προσέξει τή μαστοριά στο πλάσιμο αυτών των μυωδών σωμάτων καί των γενειοφόρων άνδρικών κεφαλιών. Ή προσοχή μέ τήν όποια ό καλλιτέχνης έχει αποδώσει τά μάτια, τά χείλη, άκόμα καί τά δόντια μέ άλλα ύλικά, *Εικόνα 407*, ίσως νά σκανδάλισε τούς εραστές έκείνους τής άρχαίας ελληνικής τέχνης πού γύρευαν πάντοτε αυτό πού ονόμαζαν τό «ιδεώδες», άλλά όπως όλα τά μεγάλα έργα τέχνης, αυτά τά νέα εύρήματα άνατρέπουν τά δόγματα των κριτικών, *σελίδες 35-6*, καί δείχνουν θριαμβευτικά όπι όσο περισσότερες γενικότητες εκφέρουμε γιά τήν τέχνη τόσο πιθανότερο είναι νά πάρουμε στραβό δρόμο.

Υπάρχει στις γνώσεις μας ένα κενό, πού κάθε εραστής τής άρχαίας ελληνικής τέχνης τό αισθάνεται πολύ έντονα. Δέν γνωρίζουμε τά έργα των μεγάλων



ζωγράφων για τούς όποιους οι άρχαϊοι συγγραφείς έγραφαν μέ τόσο ενθουσιασμό. Τό όνομα π.χ. τού Άπελλή, πού ζούσε τον καιρό τού Μεγάλου Άλεξάνδρου, έμεινε παροιμιώδες, αλλά δεν έχουμε κανένα έργο από τό χέρι του. Τό μόνο πού ξέραμε γιά τήν άρχαία ελληνική ζωγραφική ήταν τό άντικαθρέφτισμά της πάνω στά αγγεία, *σελίδα 96. Εικόνα 46* *σελίδες 80-1, Εικόνες 48,49' σελίδες 95. 97, Εικόνα 58*, και τά αντίγραφα ή οι παραλλαγές πού βρέθηκαν σε ρωμαϊκό είτε αιγυπτιακό έδαφος, *σελίδες 112-4, Εικόνες 90-τ σελίδα 124, Εικόνα 79*. Αύτή ή κατάσταση άλλαξε τώρα εντυπωσιακά χάριή στην άνακάλυψη ενός βασιλικού τάφου στη Βεργίνα, στη βόρεια Ελλάδα, εκεί πού ήταν κάποτε ή Μακεδονία, ή πατρίδα τού Μεγάλου Άλεξάνδρου. Υπάρχει κάθε ένδειξη, πράγματι, ότι τά οστά πού βρέθηκαν στον κύριο ταφικό θάλαμο είναι τού πατέρα τού Άλεξάνδρου, τού Φιλίππου Β , πού δολοφονήθηκε τό 336 π.Χ. Τά πολύτιμα εύρήματα τού Καθηγητή Μανόλη Άνδρόνικου στη δεκαετία τού 'γο, περιλαμβάνουν όχι μόνον έπιπλα, κοσμήματα, ακόμη και ύφάσματα, αλλά επίσης και τοιχογραφίες, πού προφανώς έχουν γίνει από γνήσιους καλλιτέχνες. Μιά από τις τοιχογραφίες, στον εξωτερικό τοίχο ενός μικρότερου παράπλευρου δωματίου, παριστάνει τον άρχαίο μύθο τής άρπαγής τής Περσεφόνης. Σύμφωνα μέ τό μύθο, ό Πλούτων, ό άρχοντας τού "Αδη, σέ κάποια από τις σπάνιες επισκέψεις του στον Απάνω Κόσμο, είδε ένα κορίτσι πού μάζευε άνοιξιάτικα λουλούδια μαζί μέ τις συντρόφισσές της. Τήν πόθησε και τήν άρπάξε και τήν πήρε στο βασίλειό του, κάτω από τή γή. όπου βασιλέψε ως γυναίκα του, άν και είχε τήν άδεια νά γυρίζει στη θλιμμένη μητέρα της, τή Δήμητρα, τούς άνοιξιάτικους και τούς καλοκαιρινούς μήνες. Αυτό τό θέμα, πού είναι όρισμένως ταιριαστό γιά τή διακόσμηση ενός τάφου, είναι τό άντικείμενο τής τοιχογραφίας τής όποιος ή *Εικόνα 410* δείχνει τό κεντρικό τμήμα. Τό σύνολο περιγράφεται από τον Άνδρόνικο σέ μία διάλεξη μέ θέμα «Οί βασιλικοί τάφοι τής Βεργίνας» πού έδωσε στη Βρετανική Ακαδημία τόν Νοέμβριο τού **1979**-

410

Ή άρπαγή τής Περσεφόνης, περ. 33^ π.Χ.

Κεντρικό τμήμα τοιχογραφίας από βασιλικό τάφο τής Βεργίνας στη βόρεια Ελλάδα

Ή σύνθεση αναπτύσσεται σε μία επιφάνεια 3,5 Μ- μάκρος και 1,01 μ. ύψος, με εξααιρετική έ/ευθερία, τόλμη και ευχέρεια στο σχέδιο. Στην πάνω αριστερή γωνία μπορεί κάνεις νά ξεχωρίσει κάτι σάν άστραπή [τον κεραυνό του Δία]: ό Έρμης τρέχει μπρος από τό άρμα, με τό κηρύκειο στο χέρι. Τό άρμα, που τό σέρνουν τέσσερα άσπρα άτια, είναι κόκκινο· ό Πλούτων, που κρατάει στο δεξιό του χέρι τό σκήπτρο και τά χαλινάρια, έχει άρπάξει τήν Περσεφόνη από τή μέση με τό αριστερό. Εκείνη άπ/χυνει τά χέρια και ρίχνει πίσω τό κορμί της απελπισμένη. Ό Θεός έχει τό δεξιό του πόδι μέσα στο άρμα, ενώ τό πέλμα τού αριστερού αγγίζει ακόμα τή γή, όπου β/έπουμε τά /ιουλούδια πού μάζευε ή Περσεφόνη και ή φίλη της ή Κυάνη. Πίσω από τό άρμα άπεικονίζεται ή Κυάνη πεσμένη στά γόνατα, έντρο^ιη.

Τή λεπτομέρεια πού δείχνουμε έδώ ίσως δεν είναι πολύ εύκολο νά τήν ξεχωρίσουμε στην άρχή, έκτος από τό ώραϊα ζωγραφισμένο κεφάλι τού Πλούτωνα, τόν τροχό τού άρματός του σέ βράχυνση και τις πτυχώσεις από τό κυματιστό φόρεμα τού θύματος· αλλά ύστερα από λίγο βλέπουμε και τό μισόγυμνο σώμα τής Περσεφόνης, πού τό σφίγγει τό άριστερό χέρι τού Πλούτωνα, μέ τά



χέρια τεντωμένα σε μια χειρονομία απόγνωσης. Το σύμπλεγμα μάς δίνει μια υπόνοια τουλάχιστον από τη δύναμη και το πάθος για τα όποια ήταν ικανοί αυτοί οι καλλιτέχνες του τέταρτου π.Χ. αιώνα.

Ενώ μαθαίναμε έτσι για τον τάφο του ισχυρού βασιλέα της Μακεδονίας, που πραγματικά έθεσε με την πολιτική του τα θεμέλια για την εκτεταμένη αυτοκρατορία του γιού του, του Μεγάλου Αλεξάνδρου, αρχαιολόγοι έκαναν στη βόρεια Κίνα, κοντά στην πόλη Σιάν (Χσιάν), μια καταπληκτική ανακάλυψη. **5** Πλα στον τάφο ενός ακόμα πιο ισχυρού δυνάστη —του πρώτου αυτοκράτορα [της Κίνας, Κιν Σι Χουάνγκντι. Αυτός ο τρομερός πολέμαρχος, που βασίλευε υπό το 22^ο ως το 2^ο π.Χ. (έκατό χρόνια περίπου μετά τον Αλέξανδρο) είναι γνωστός στους ιστορικούς ως ο άνθρωπος που πρώτος ένωσε την Κίνα και που έχτισε το Σινικό Τείχος, για να προστατέψει την επικράτειά του ενάντια στις Επιδρομές νομάδων από τη Δύση. Αέμε διτι «εκείνος» τό έχτισε, αλλά στην ιραγματικότητα θά έπρεπε νά πούμε πώς έβαλε τούς υπηκόους του νά ύψώσουν υπτή την πελώρια σειρά των οχυρώσεων —ή παρατήρηση είναι ουσιαστική, ιατί τά νέα εύρήματα δείχνουν πώς θά υπήρχαν ακόμη αρκετά διαθέσιμα χέρια ιά τή δημιουργία «του πήλινου στρατού» του, σχηματισμοί ολόκληροι στρα- ιωτών από ψημένο πηλό σε φυσικό μέγεθος, παραταγμένοι γύρω από τον τάφο ον. πού ακόμη δεν έχει ανοιχτεί, *Εικόνα 4^η*.

Όταν έγραφα σ' αυτό το βιβλίο για τις πυραμίδες της Αιγύπτου, *σελίδες 56-7*. *Εικόνα 5*. θύμιζα στον αναγνώστη τις τρομερές απαιτήσεις που θά επέβαλ-

4^η

Μέρος του πήλινου στρατού του αυτοκράτορα Κιν Σι Χουάνγκντι, περ. 2^ο π.Χ.

Βρέθηκε κοντά στην πόλη Χσιάν στ ή βόρεια Κίνα



412

*Κεφαλή στρατιώτη
από τον «πλήλινο
στρατό»,
περ. 2^ο π.Χ.*



λαν αυτές οι ταφές στον πληθυσμό και τις θρησκευτικές πεποιθήσεις που θα υπαγόρευαν αυτά τα απίστευτα έγχειρήματα. Ανέφερα ότι μιά αιγυπτιακή λέξη για τον γλύπτη ήταν «αυτός που κρατάει τον άλλο ζωντανό» και πώς τα αγάλματα στους τάφους ήταν ίσως υποκατάστατα για τους υπηρέτες και τους σκλάβους που θυσιάζονταν άλλοτε για να συνοδέψουν τους ισχυρούς αφεντάδες τους στη χώρα των νεκρών. Ανέφερα μάλιστα, ενώ μιλούσα για τους κινέζικους τάφους της περιόδου των Χάν (αυτής που ακολούθησε την κυριαρχία του Σι Χουάνγκντι), πώς εδώ τα ταφικά έθιμα θύμιζαν κάπως τα έθιμα των Αιγυπτίων κανένας όμως δεν θα μπορούσε να φανταστεί έναν και μόνο άνθρωπο να παραγγέλνει στους τεχνίτες του να φτιάξουν ένα στρατό από γ 000 περίπου άνδρες με τα όλα τους, τα άλογα, τα όπλα, τις στολές και τα φάλαρα των άλογων. Ούτε θα μπορούσε κανείς να ξέρει πώς ή ζωντανή απεικόνιση του προσώπου που θαυμάσαμε στο κεφάλι ενός Λόχαν, *σελίδα /5Δ Εικόνα 96*, δοκιμαζόταν εδώ, 1200 χρόνια νωρίτερα, σ' αυτή την καταπληκτική κλίμακα. Όπως τα ελληνικά αγάλματα που έχουν πρόσφατα ανακαλυφθεί, αυτές οι εικόνες των στρατιωτών φαίνονταν ακόμα πιο ζωντανές με την προσθήκη του χρώματος, που τα ίχνη του είναι ακόμα ορατά. *Εικόνα 412*. Και έντούτες, όλη αυτή η τέχνη απέβλεπε στην εξυπηρέτηση του στόχου εκείνου του ατομισμού υπερανθρώπου, που πιθανότατα δεν μπορούσε ν' αντέξει στη σκέψη ότι υπήρχε ένας έχθρος που τη δύναμή του δεν κατόρθωνε να τη συντρίψει —ό Θάνατος.

Τυχαίνει ή τελευταία από τις καινούριες ανακαλύψεις που επιθυμώ να κάνω



γνωστές νά έχει επίσης σχέση μ' εκείνη την οικουμενική πεποίθηση για τη δύναμη των εικόνων την όποια υπαινίχθηκα στο πρώτο κεφάλαιο, πού ονομαζόταν «Παράξενες αρχές». Αναφέρομαι στο παράλογο μίσος πού μπορούν νά προκαλέσουν οι εικόνες, αν πιστέψει κανείς ότι ένσαρκώνουν έχθρικές δυνάμεις. Ένα μεγάλο μέρος από τὰ ἀγάλματα τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Νότρ-Ντάμ, στο Παρίσι, *σελίδες 186, 189, Εικόνες 122, 125*, έπεσε θῦμα ενός τέτοιου μίσους τον καιρό τῆς Γαλλικῆς Επανάστασης, *σελίδα 485*. Καθώς κοιτάζουμε στήν εικόνα τήν πρόσοψη τοῦ ναοῦ, *Εικόνα 125*, μπορούμε νά διακρίνουμε τήν οριζόντια σειρά τῶν μορφῶν πάνω ἀπό τις τρεις πύλες. Παρίσταναν βασιλιάδες τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, καί γι' αὐτό παρουσιάζονταν μέ στέμματα στο κεφάλι. Δυστυχῶς, πίστεψαν ἀργότερα ὅτι ἀπεικόνιζαν βασιλιάδες τῆς Γαλλίας, κι ἔτσι, ἀναπόφευκτα, προκάλεσαν τό θυμό τῶν ἐπαναστατῶν —ἀποκεφαλίστηκαν ὅπως ὁ Λουδοβίκος ἴς'. Αὐτό πού βλέπουμε σήμερα στο κτίριο εἶναι ἔργο ενός συντηρητῆ τοῦ 19ου αἰῶνα, τοῦ νῖοΠεϊ-Ιε-Οικ:, πού ἀφιέρωσε τή ζωή του γιά νά ἀποκαταστήσει τὰ μεσαιωνικά κτίρια τῆς Γαλλίας στήν ἀρχική τους μορφή, μέ κίνητρα ὄχι καί τόσο διαφορετικά ἀπό τοῦ Σέρ "Αρθουρ Έβανς, πού εἶχε ἀποκαταστήσει τις κατεστραμμένες τοιχογραφίες τῆς Κνωσοῦ.

413
Κεφαλή Βασιλιά τῆς
Παλαιᾶς Διαθήκης,
περ. 1230

Τμήμα ἀρχικά ἀπό
τήν πρόσοψη τῆς
Παναγίας τῶν
Παρισίων (βλέπε
Εικόνα 125)· πέτρα,
ὑψος 65 ἐκ.
Μουσείο τοῦ Cluny,
Παρίσι

Χωρίς ἄλλο, ἡ ἀπώλεια αὐτῆ τῶν ἀγαλμάτων πού εἶχαν κατασκευαστεῖ γιά τον καθεδρικό ναό τοῦ Παρισιοῦ γύρω στά 1230, ὑπῆρξε καί ἐξακολουθεῖ νά ἀποτελεῖ ἓνα σοβαρό κενό στις γνώσεις μας· καί γι' αὐτό, οἱ ιστορικοί τῆς τέχνης εἶχαν δίκιο πού χάρηκαν μέ τό εὔρημα τοῦ Ἀπριλίου 1977» ὅταν ἐργάτες πού ἐσκαβαν τὰ θεμέλια μιᾶς Τράπεζας στο κέντρο τοῦ Παρισιοῦ ἔπεσαν ἀπάνω σ' ἓναν θαμμένο σωρό μέ 364 τουλάχιστον θραύσματα, πού προφανῶς εἶχαν πεταχτεῖ ἐκεῖ μετά τήν καταστροφή τους τον δέκατο ὀγδοο αἰῶνα, *Εικόνα 413*. "Ὅσο κατεστραμμένα κι ἂν εἶναι αὐτά τὰ κεφάλια, ἀξίζουν ἀκόμα νά γίνουν ἀντικείμενο μελέτης καί παρατήρησης γιά τὰ σημάδια τῆς μαστορίας πού βλέπουμε ἀπάνω τους καί γιά τό ὕφος τῆς ἀξιοπρέπειας καί τῆς γαλήνης πού θυμίζει τὰ προγενέστερα ἀγάλματα τῆς Σάρτρ, *σελίδα 191, Εικόνα 12γ*, καθώς καί τὰ ἀγάλματα τῆς περίπου σύγχρονης καθεδρικής τοῦ Στρασβούργου, *σελίδα 193, Εικόνα 129*. Περιέργως, ἡ καταστροφή τους βοήθησε νά διατηρηθεῖ ἓνα χαρακτηριστικό πού παρατηρήσαμε σέ δυο ἄλλες περιπτώσεις —παρουσίαζαν κι αὐτά, τον καιρό πού ἀνακαλύφθηκαν, ἰχνη ἀπό χρώμα κι ἐπιχρύσωση, ἰχνη πού μπορεί νά μήν ἐπιζοῦσαν ὡς τώρα ἂν ἦταν ἐκτεθειμένα στο φῶς. Εἶναι πράγματι πιθανόν ὅτι ἄλλα μνημεῖα τῆς μεσαιωνικῆς γλυπτικῆς, ὅπως καί μεγάλο μέρος τῆς μεσαιωνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, *σελίδα 188, Εικόνα 124*, εἶχαν ἀρχικά χρώμα καί ὅτι, ὅπως οἱ ιδέες μας γιά τήν ἀρχαία ἐλληνική γλυπτική, ἔτσι κι ἐκεῖνες πού ἔχουμε γιά τήν ἐμφάνιση τῶν μεσαιωνικῶν ἔργων χρειάζονται ἀναπροσαρμογή. Ἀλλά μήπως αὐτή ἡ μόνιμη ἀνάγκη γιά ἀναθεώρηση δέν εἶναι μιᾶ ἀπό τις συγκινήσεις κατὰ τή μελέτη τοῦ παρελθόντος;

ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΓΙΑ ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ ΤΕΧΝΗΣ

Τό έκανα κανόνα, στο κύριο σώμα του κειμένου, νά μήν έκνευ-
ρίσω τόν αναγνώστη μέ έπανειλημμένες υπομνήσεις τών πολ-
λών πραγμάτων πού ή έλλειψη χώρου μέ εμπόδισε νά δείξω ή
νά πραγματευθώ. Έδώ πρέπει νά παραβώ αυτόν τόν κανόνα και
νά πώ μέ έμφαση και μέ λύπη μου ότι είναι τελείως αδύνατον νά
εύχαριστήσω όλες τις αυθεντίες στις όποιες είμαι οφειλέτης
γιά τις προηγούμενες σελίδες. Οι ιδέες πού έχουμε σχηματίσει
γιά τό παρελθόν είναι αποτέλεσμα μιας άπέραντης προσπά-
θειας, μέ τή συνεργασία πολλών, και άκόμα κι ένα άπλό βιβλίο
σάν αυτό έδώ μπορεί νά περιγράφει ως απολογισμός πάνω στη
δουλειά μιας μεγάλης ομάδας ιστορικών, ζωντανών και νεκρών,
πού μέ βοήθησαν νά διευκρινίσω τό περίγραμμα τών περιόδων,
τών τεχνοτροπιών και τών προσωπικοτήτων. Και πόσα γεγο-
νότα, διατυπώσεις και γνώμες μπορεί κανείς νά έχει πάρει από
άλλους χωρίς νά τό ξέρει! Τυχαίνει νά θυμάμαι ότι οφείλω τις
παρατηρήσεις μου σχετικά μέ τις θρησκευτικές ρίζες τών αγώ-
νωνστην 'Αρχαία 'Ελλάδα (σ. 89)σέμιά ραδιοφωνική εκπομπή
του Gilbert Murray τόν καιρό πού γίνονταν οι 'Ολυμπιακοί
Αγώνες στο Λονδίνο (1948). αλλά μόνον όταν ξαναδιάβασα
τό βιβλίο του D. F. Tovey. *The Integrity of Music (Η άκεραύ-
τητα τής μουσικής)*. Λονδίνο: Oxford University Press, 1941) συ-
νειδητοποιήσα πόσες από τις ιδέες αυτού του βιβλίου είχα χρη-
σιμοποιήσει στην εισαγωγή μου.

Αλλά, ενώ έλπιζω ότι θα καταγράψω όλα τά κείμενα
πού μπορεί νά διάβασα ή νά συμβουλευθήκα, έξέφρασα τήν
ελπίδα, στον πρόλογό μου, ότι αυτός ό τόμος θα δώσει τά μέσα
στούς νεοπροσερχόμενους ώστε νά συμβουλευθούν πού έξειδι-
κευμένα βιβλία και νά ωφεληθούν περισσότερο. 'Επομένως,
εκείνο που μου απομένει είναι νά δείξω τό δρόμο γι' αυτά τά
βιβλία. Πρέπει όμως νά προσθέσω ότι ή κατάσταση έδώ έχει
αλλάξει ριζικά από τότε πού πρωτοδημοσιεύθηκε *Το Χρονικό
τής Τέχνης*. 'Ο αριθμός τών τίτλων έχει σέ μεγάλο βαθμό αυξη-
θεί. και μαζί μ' αυτόν ή ανάγκη νά είναι κανείς εκλεκτικός.

Είναι ίσως χρήσιμο ν' αρχίσουμε μέ κάποιες άδρές και
πρόχειρες υποδιαιρέσεις, ώστε νά ξεχωρίσουμε τά πολλά είδη
τών βιβλίων περί τέχνης πού κατακλύζουν τά ράφια στα βι-
βλιοπωλεία και στις βιβλιοθήκες μας. Υπάρχουν βιβλία γιά
διάβασμα, βιβλία άναφοράς και βιβλία γιά νά τά κοιτάξεις.
Στήν πρώτη ομάδα βάζω) βιβλία πού τά χαιρόμαστε έξαιτίας
τών συγγραφέων τους. Είναι έργα πού δέν μπορούν νά «παλιώ-
σουν». γιατί άκόμα κι άν οι άπόψεις και οι έρμηνείες πού δι-
νουν δέν είναι πιά τής μόδας, παραμένουν άξιόλογα ως ντο-
κουμέντα τής έποχής τοί*ς και ως έκφραση μιας προσωπικό-
τητας. Γιά λόγους προφανείς, έβαλα σ' αυτόν τόν κατάλογο
μόνο βιβλία πού υπάρχουν στα άγγλικά. αλλά όσοι μπορούν
νά διαβάσουν τά πρωτότυπα θα συνειδητοποιήσουν όρισμέ-
ως ότι οι μεταφράσεις δέν είναι τίποτα παραπάνω από φτωχά
υποκατάστατα. Σ' εκείνοι>ς πού έπιθυμούν νά έμβαθύνουν τή
γνωριμία τους μέ τόν κόσμο τής τέχνης γενικά, χωρίς νά θέ-

λουν νά γίνουν ειδικοί σέ κάποιο ιδιαίτερο πεδίο, τά βιβλία
γιά άνάγνωση θα τά συνιστούσα πρώτα απ' όλα. Άνάμεσά
τους θα ξεχωρίζω βιβλία πού αποτελούν πηγές του παρελθό-
ντος, βιβλία από καλλιτέχνες ή συγγραφείς πού είχαν στενή
έπαφή μέ τά πράγματα πού περιγράφουν. Δέν διαβάζονται όλα
εύκολα, αλλά όση προσπάθεια κι άν χρειαστεί νά καταβάλου-
με γιά νά γνωρίσουμε έναν κόσμο ιδέων τόσο διαφορετικό από
τόν δικό μας, θα άνταμειφθούμε πλουσιοπάροχα μέ μιά καλύ-
τερη και πίο βαθιά κατανόηση του παρελθόντος.

'Αποφασίσαμε νά διαιρέσουμε αυτές τις σημειώσεις σέ
πέντε τμήματα. Βιβλία σχετικά μέ συγκεκριμένες περιόδους
ή καλλιτέχνες περιλαμβάνονται στο πέμπτο τμήμα κάτω από
τόν σχετικό τίτλο του κεφαλαίου (βλ. σσ. 646-54). Αυτά πού
άσχολούνται μέ γενικότερα θέματα θα τά βρείτε κάτω από τούς
διάφορους υποτίτλους τών τεσσάρων πρώτων τμημάτων. Στήν
άπαρίθμηση τών τίτλων οδηγήθηκα από καθαρά πρακτικές
σκέψεις, χωρίς νά άναζητώ τή συνέπεια. Περιστό νά πώ ότι
υπάρχουν κι άλλα καλά βιβλία πού θα μπορούσαν νά συμπε-
ριληφθούν σ' αυτούς τούς καταλόγους, και ή παράλειψη ενός
έργου δέν πρέπει νά έπηρεάσει τή γνώμη μας γιά τήν ποιότητά
του.

Πρωτογενείς πηγές

ΑΝΘΟΛΟΓΙΕΣ

Γιά όσους θέλουν νά βυθιστούν στο παρελθόν και νά διαβάσουν
κείμενα γραμμένα από συγχρόνους τών καλλιτεχνών πού μελε-
τούμε στο βιβλίο μας υπάρχουν πολλές έξαιρετες άνθολογίες
πού μπορούν νά χρησιμεύσουν ως ή καλύτερη εισαγωγή σέ
αυτό τό πεδίο. Μιά εύρεια έπιλογή από τέτοια κείμενα έχει
συμπληθεϊ από τήν Elizabeth Holt, πού έχει δώσει έπίσης και
τις μεταφράσεις τους στα άγγλικά. Τό τρίτομο έργο της *A Docu-
mentary History of Art*, «Μιά τεκμηριωμένη Ιστορία τής Τέ-
χνης» (νέα έκδοση, Princeton University Press, 1981-8), έκτει-
νεται από τό Μεσαίωνα ως τούς Ίμπρεσιονιστές. 'Η ίδια έχει
έπίσης συλλέξει έναν μεγάλο αριθμό κειμένων από έφημερίδες
και άλλες πηγές, γιά νά τεκμηριώσει τόν άναφαινόμενο ρόλο
τών εκθέσεων και τών κριτικών τόν δέκατο ένατο αιώνα, σ' ένα
έπίσης τρίτομο έργο: *The Expanding World of Art 1874-1902*.
«'Η επέκταση του κόσμου τής τέχνης 1874-1902». 'Ο πρώτος
τόμος έχει τόν τίτλο: *Universal Exhibitions and State-Sponsored
Fine Arts Exhibitions*, «Παγκόσμιες εκθέσεις και καλλιτεχνικές
εκθέσεις έπιχορηγούμενες από τό κράτος» (New Haven και
Λονδίνο: Yale University Press, 1988). Πίο έξειδικευμένο χα-
ρακτήρα παρουσιάζει ή σειρά τών τόμων μέ τις πηγές και τά
ντοκουμέντα πού έχει εκδώσει ό Prentice-Hall (γενικός επιμε-
λητής H. W. Janson). Πρόκειται γιά άνθολογίες καταταγμένες
κατά περιόδους και χώρες, άκόμα και τεχνοτροπίες, μέ υλικό
έπιλεγμένο από ένα εύρύ φάσμα πηγών όπως σύγχρονες πε-
ριγραφές και κριτικές, νομικά έγγραφα και έπιστολές πού ερ-
μηνεύονται και σχολιάζονται από τοί>ς έκάστοτε συντάκτες. Οι
τόμοι περιλαμβάνουν *The Art of Greece. 1400-31 BC*, «'Ελληνι-

κτῆ τέχνη 1400-31 π.Χ.», ἐπιμ. J. J. Pollitt (1965· β' ἔκδοση, 1900) *The Art of Rome. 753 BC-jjy AD*. «Ρωμαϊκὴ τέχνη, 753 π.Χ.-337 μ.Χ.», ἐπιμ. J. J. Pollitt (1966) *The Art of Byzantine Empire. 512-1455*. «Ἡ τέχνη τῆς Βυζαντινῆς Αυτοκρατορίας, 32-453»· ἐπιμ. Cyril Mango (1972) *Early Medieval Art, 500-1150*, «Πρώιμη μεσαιωνικὴ τέχνη. 300-1150». ἐπιμ. Caecilia Davis-Weyer (1971) *Gothic Art. 1140-c. 1450*, «Γοτθικὴ τέχνη, 1140-περ. 1450», ἐπιμ. Teresa G. Frisch (1971) *Italian Art. 1400-1750*. «Ἰταλικὴ τέχνη, 1400-1500», ἐπιμ. Creighton Gilbert (1980) *Italian Art. 1500-1600*, «Ἰταλικὴ τέχνη 1500-1600», ἐπιμ. Robert Enggass καὶ Henri Zemer (1966) *Northern Renaissance Art. 1400-1600*. «Ἡ τέχνη τῆς Αναγέννησης στὸ βορρᾶ. 1400-1750», ἐπιμ. Wolfgang Stechow (1966) *Italy and Spain. 1600-1750*. «Ἰταλία καὶ Ἰσπανία, 1600-1750», ἐπιμ. Robert Enggass καὶ Jonathan Brown (1970) *Neoclassicism and Romanticism*, «Νεοκλασικισμὸς καὶ Ρομαντισμὸς», ἐπιμ. Lorenz Eitner (2 τόμοι, 1970) *Realism and Tradition in art, 1848-1900*, «Ρεαλισμὸς καὶ παράδοση στὴν τέχνη. 1848-1900», ἐπιμ. Linda Nochlin (1966) *Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904*, «Ἰμπρεσιονισμὸς καὶ Μετα-ιμπρεσιονισμὸς, 1874-1904», ἐπιμ. Linda Nochlin (1966). Μία ἀνθολογία πού ἔχει γιὰ ὑλικὸ πηγὲς ἀπὸ τὴν Αναγέννηση μεταφρασμένες οφείλεται στὸν D. S. Chambers στὸ *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*. «Χορηγοὶ καὶ καλλιτέχνες κατὰ τὴν ἰταλικὴ Ἀναγέννηση» (Λονδίνο: Macmillan. 1970). Μία ευρύτερη ἐπιλογή εἶναι τὸ *Artists on Art*, «Οἱ καλλιτέχνες μιλοῦν γιὰ τὴν τέχνη», ἀνθολογία ἀπὸ τοὺς Robert Goldwater καὶ Marco Treves (Λονδίνο: Routledge & Regan Paul, 1947).

Γιὰ τὴ σύγχρονη ἐποχὴ χρήσιμες ἀνθολογίες μὲ ντοκουμέντα εἶναι οἱ ἑξῆς: *Nineteenth Century Theories of Art*, «Θεωρίες τοῦ δέκατου ἑνταυτοῦ αἰῶνα γιὰ τὴν τέχνη», ἐπιμ. Joshua C. Taylor (Μπέρκλεϋ: California U.P., 1987) *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, «Θεωρίες γιὰ τὴ σύγχρονη τέχνη: βιβλίον πηγῶν ἀπὸ καλλιτέχνες καὶ κριτικούς». ἐπιμ. Herschel B. Chipp (Μπέρκλεϋ: California U.P., 1968· ἀνατύπωση 1970) καὶ *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas*. «Ἡ θεωρία τῆς τέχνης: Ἀνθολογία τῶν μεταβαλλόμενων ἰδεῶν», ἐπιμ. Charles Harrison καὶ Paul Wood (Ὁξφόρδη: Blackwell, 1992).

ΜΟΝΟΓΡΑΦΙΕΣ

Τὰ παρακάτω εἶναι ἐπιλογή πρωτογενῶν πηγῶν πού τις βρίσκει κανεὶς στὰ ἀγγλικά:

Vitruvius on Architecture, «Βιτρούβιος. περὶ ἀρχιτεκτονικῆς». πραγματεία πού ἀσκησε μεγάλη ἐπίδραση, ἀπὸ ἕναν ἀρχιτέκτονα τῶν χρόνων τοῦ Αὐγούστου· ὑπάρχει σὲ μετάφραση τοῦ M. H. Morgan (Νέα Ὑόρκη: Dover, 1960). Ἀπὸ τὸν κλασικὸ κόσμον, βλ. ἐπίσης τὸν Πλίνιον τὸν Πρεσβύτερον. *Chapters on the History of Art*, «Κεφάλαια ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς Τέχνης». μετάφραση K. J. Bleake, μὲ σχόλια τοῦ E. Sellers, δημοσιευμένο ἀρχικὰ τὸ 1896, ἀλλὰ τώρα προσιτὸ τοῖς σὲ χωριστὴ ἔκδοση, ὡς τμῆμα τῆς μετάφρασης τῆς *Φοισκῆς ἱστορίας* τοῦ Πλίνιου στὴν Κλασικὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Loeb, ἐπιμέ-

λεια H. Rackham, τόμος IX. βιβλία 33-35 (Λονδίνο: Heinemann. 1952). Εἶναι γιὰ μᾶς ἡ πιὸ σημαντικὴ πηγὴ πληροφοριῶν σχετικὰ μὲ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ καὶ ρωμαϊκὴ ζωγραφικὴ καὶ γλυπτικὴ, συμπλήρωμα παλαιότερων κειμένων ἀπὸ τὸν περιφημὸ λόγιον πού χάθηκε στὴν καταστροφὴ τῆς Πομπηίας (σ. 113). Τὸ ἔργο τοῦ Πανσανία *Description of Greece*, «Ἑλλάδος Περιήγησις», μετάφραση καὶ ἐπιμέλεια ἀπὸ τὸν J. G. Frazer (6 τόμοι, Λονδίνο: Macmillan, 1898) ὑπάρχει σὲ ἔκδοση τσέπης μὲ τίτλον *Guide to Greece*, «Ὁδηγὸς γιὰ τὴν Ελλάδα», ἐκδ. Peter Levi (2 τόμοι, Harmondsworth: Penguin, 1971)· Παλαιὰ κινέζικα κείμενα γιὰ τὴν τέχνη βρίσκονται εὐκόλως σ' ἕναν τόμον τῆς σειρᾶς «Wisdom of the East». «Σοφία τῆς Ἀνατολῆς», μὲ τίτλον *The Spirit of the Brush*. «Τὸ πνεῦμα τοῦ πινέλου», μεταφρασμένο ἀπὸ τὸν Shio Sakanishi (Λονδίνο: John Murray, 1939). Τὸ πιὸ σημαντικό ντοκουμέντον γιὰ τὴς ἀντιλήψεις τῶν οἰκοδόμων πού ἐφτιαξαν τοὺς μεγάλους καθεδρικοὺς ναοὺς τοῦ Μεσαίωνα (σσ. 185-8) εἶναι ὁ ἀπολογισμὸς τοῦ Ἀβὰ Suger γιὰ τὸ χτίσιμο τῆς πρώτης μεγάλης γοτθικῆς ἐκκλησίας, πού ὑπάρχει σὲ μιὰ πρότυπη ἔκδοση. *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and its Art Treasures*. «Ὁ Ἀβὰς Suger περὶ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἀβαιοῦ Saint Denis καὶ τῶν καλλιτεχνικῶν θησαυρῶν του», μετάφραση, ἐπιμέλεια καὶ σχολιασμὸς ἀπὸ τὸν Erwin Panofsky (Princeton U.P., 1946· ἔκδοση ἀναθεωρημένη. 1979). Τὸ ἔργο τοῦ Θεόφιλου *The Various Arts*, «Οἱ διάφορες τέχνες», μετάφρασε καὶ ἐπιμελήθηκε ὁ C. R. Dodwell (Λονδίνο: Nelson. 1967) β' ἔκδοση Oxford U.P., 1986). Ἐκεῖνοι πού ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν τεχνικὴ καὶ τὴ μαθητεία τῶν μεταγενέστερων ζωγράφων τοῦ Μεσαίωνα μποροῦν τώρα νὰ στραφθοῦν στὴν ἐξίσου λογία ἔκδοση τοῦ Cennino Cennini *The Craftsman's Handbook*. «Τὸ ἐγχειρίδιον τοῦ τεχνίτη», ἀπὸ τὸν Daniel V. Thompson Jr. (2 τόμοι. New Haven καὶ Λονδίνο: Yale U.P., 1932-3· ἀνατύπωση Νέα Ὑόρκη: Dover 1954). Τὰ μαθηματικὰ καὶ κλασικὰ ἐνδιαφέροντα τῆς πρώτης γενεᾶς τῆς Αναγέννησης (σσ. 224-30) ἐξετάζονται στὸ βιβλίον τοῦ Leon Battista Alberti *On Painting and Sculpture*. «Περὶ ζωγραφικῆς καὶ γλυπτικῆς», μετάφραση καὶ ἐπιμέλεια Cecil Grayson (Λονδίνο: Phaidon. 1972) ἀνατύπωση Harmondsworth: Penguin, 1991)· Ἡ στερεότυπη ἔκδοση τῶν κυριότερων γραπτῶν τοῦ Leonardo da Vinci εἶναι τοῦ J. P. Richter *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. «Τὰ φιλολογικὰ ἔργα τοῦ Λεονάρντο Ντὰ Βίντσι» (Oxford U.P., 1939) ἀνατύπωση μὲ καινούρια εἰκονογράφηση. Λονδίνο: Phaidon, 1970). Ὅποιοσδήποτε θέλει νὰ μελετήσῃ σὲ βάθος τὰ γραπτὰ τοῦ Λεονάρντο θὰ πρέπει ἐπίσης νὰ συμβουλευθεῖ τὸ δίτομον ἔργο τοῦ Carlo Pedretti *Commentary*, «Ἑρμηνευτικὰ σχόλια», στὸν Richter (Ὁξφόρδη: Phaidon. 1977). Τὸ ἔργο τοῦ Λεονάρντο *Treatise on Painting*, «Πραγματεία περὶ ζωγραφικῆς», μεταφρασμένο καὶ σχολιασμένο ἀπὸ τὸν A. Philip McMahon (Princeton U.P., 1956), βασιζέται σὲ μιὰ σημαντικὴ συλλογὴ σημειώσεων τοῦ καλλιτέχνη, πού ἐγίνε τὸν δέκατον ἑκτὸ αἰῶνα μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς δὲν ὑπάρχουν πιά στὸ πρωτότυπον. Τὸ βιβλίον *Leonardo on Painting*, «Ὁ Λεονάρντο περὶ ζωγραφικῆς», ἐπιμέλεια Martin Kemp (New Haven καὶ Λονδίνο: Yale U.P., 1989) εἶναι μιὰ ἐξαιρετικὰ χρήσιμη ἀνθολογία. Οἱ ἐπιστολὲς

τού Μιχαηλάγγελου (σ. 315) μεταφράστηκαν και δημοσιεύθηκαν σε πλήρη έκδοση από τον E. H. Ramsden (2 τόμοι, Λονδίνο: Peter Owen, 1964). Υπάρχουν επίσης τα *Complete Poems and Selected Letters of Michelangelo*, «"Απαντα τα ποιήματα και επιλογή επιστολών του Μιχαηλάγγελου», μεταφρασμένα από τον Creighton Gilbert (Princeton U.P., 1980). Μπορεί επίσης να συμβουλευθεί κανείς το *The Poetry of Michelangelo*, «Η ποίηση του Μιχαηλάγγελου», με το πρωτότυπο κείμενο και μετάφραση του James M. Saslow (New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 199-). Για τη βιογραφία του Μιχαηλάγγελου από έναν σύγχρονό του, βλ. Ascanio Condivi. *The life of Michelangelo*, «Η ζωή του Μιχαηλάγγελου», μεταφρασμένο από την Alice Sedgwick Wohl και με επιμέλεια του Hellmut Wohl (Baton Rouge: Louisiana State U.P., 1976).

Τά κείμενα του Albrecht Dürer (σ. 342) μετέφρασε και επιμελήθηκε ο W. M. Conway, με εισαγωγή του Alfred Werner (Λονδίνο. Peter Owen, 1958)' υπάρχει και μία έκδοση του έργου του Dürer *The Painter's Manual*, «Τό εγχειρίδιο του ζωγράφου», από τον W. L. Strauss (Νέα Υόρκη: Abaris, 1977).

Τό κατά πολύ σημαντικότερο βιβλίο σχετικό με τις πηγές για την τέχνη της Αναγέννησης στην Ιταλία είναι τό έργο του Giorgio Vasari *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*. «Βίοι των ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων», πού υπάρχει στην Everyman's Library σέ τέσσερις τόμους, με επιμέλεια William Gaunt (Λονδίνο: Dent, 1963). 'Ο Penguin έκδιδει μία χρήσιμη επιλογή σέ δύο τόμους από τον George Bull (Harmondsworth, 1987). Τό άρχικό κείμενο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά τό 1550. και αναθεωρημένο και επηξημένο τό 1568. Θά τό διαβάσετε για τό κέφι σας, σάν μία συλλογή από ανέκδοτα και μικρές ιστορίες, πού μερικές θά είναι και αληθινές. Θά τό διαβάσετε με πολύ μεγαλύτερη ωφέλεια και απόλαυση, αν τό πάρετε σάν ενδιαφέρον ντοκουμέντο για την περίοδο του «Μανιερισμού», τότε πού οι καλλιτέχνες συνειδητοποιούσαν μέρις υπερβολής τά μεγάλα επιτεύγματα του παρελθόντος πού τους βάραιναν (σσ. 361 κέ.). Τό άλλο σαγηνευτικό βιβλίο Φλωρεντινού καλλιτέχνη εκείνης τής άνήσυχης εποχής, ή αυτοβιογραφία του Benvenuto Cellini (σ. 363), υπάρχει σέ διάφορες αγγλικές εκδόσεις: παραδειγματος χάριν, από τον George Bull (Harmondsworth: Penguin, 1956). John Pope-Hennessy, *The Life of Benvenuto Cellini*, «Η ζωή του Μπενβενούτο Τσελλίνι» (Λονδίνο: Phaidon, 1949' β έκδοση, 1995)' Charles Hope, *The Autobiography of Benvenuto Cellini*, «Αυτοβιογραφία του Μπενβενούτο Τσελλίνι» (συντομευμένο και εικονογραφημένο. 'Οξφόρδη: Phaidon, 1983). Τό βιβλίο *Life of Brunelleschi*, «Η ζωή του Μπρουνελλέσκι» του Antonio Manetti μεταφράστηκε από την Catherine Enggass, με επιμέλεια του Howard Saalman (University Park: Pennsylvania State U.P., 1970). Η Enggass μετέφρασε επίσης τό *Life of Bernini*, «Η ζωή του Μπερνίνι» του Filippo Baldinucci (University Park: Pennsylvania State U.P., 1966). Οι βίοι άλλων καλλιτεχνών του δέκατου έβδομου αιώνα καταγράφηκαν από τον Carel van Mander, *Dutch and Flemish Painters*, «'Ολλανδοί και Φλαμανδοί ζωγράφοι», μετάφραση και επιμέλεια του Constant van de Wall (Νέα Υόρκη: McFarlane, 1936' ανατύπωση Νέα Υόρκη: Arno,

1969)' και Antonio Palomino, *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, «Βίοι των διάσημων 'Ισπανών ζωγράφων και γλυπτών», μεταφρασμένο από τή Nina Mallory (Cambridge U.P., 1987). Οι έπιστολές του Peter Paul Rubens (σ. 397), μεταφράστηκαν και εκδόθηκαν με τήν επιμέλεια τής Ruth Saunders Magurn (Cambridge, Mass: Harvard U.P., 1955- νέα έκδοση, Evanston, 111: Northwestern U.P., 1991).

Η ακαδημαϊκή παράδοση του δέκατου έβδομου και του δέκατου όγδοου αιώνα, συγκερασμένη με πολλή γνώση και κοινό νοΰ, παρουσιάζεται στο *Sir Joshua Reynolds: Discourses on Art*, «Σέρ Τζόσουα Ρένουολντς: Λόγοι περί τέχνης» (σ. 465). επιμέλεια Robert R. Wark (San Marino Cal.: Huntington Library, 1959 ανατύπωση New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1981). Τό άνορθόδοξο κείμενο του William Hogarth *The Analysis of Beauty*, «Ανάλυση του κάλλους» (1753) βρίσκεται σέ ομοιότυπη ανατύπωση (Νέα Υόρκη: Garland, 1973). Η εξίσου άνεξάρτητη στάση του Constable απέναντι στην ακαδημαϊκή παράδοση (σσ. 494-95) μπορεί να έκτιμηθεί καλύτερα μέσα στα γράμματα και στις διαλέξεις του, πού βρίσκονται στο βιβλίο του C. R. Leslie *Memoirs of the life of John Constable*, «Απομνημονεύματα τής ζωής του John Constable» (- Λονδίνο: Phaidon 195Γ γ' έκδοση, 1995). Η πλήρης άλληλογραφία του, σέ όχτώ τόμους, επιμέλεια R. B. Beckett, είναι επίσης προσιτή (Ipswich: Suffolk Records Society, 1962 75).

Η άποψη των Ρομαντικών αντικαθρεφτίζεται ταό καθαρό στα θαυμάσια *Journals of Eugène Delacroix*, «Ημερολόγια του Eugène Delacroix» (σ. 504), μεταφρασμένα από τή Lucy Norton (Λονδίνο: Phaidon, 195'Υ έκδοση, 1955). Υπάρχει επίσης μία έκδοση σ' έναν τόμο των επιστολών του, επιλεγμένων και μεταφρασμένων από τήν Jean Stewart (Λονδίνο: Eyre & Spottiswode, 1971). Τά κείμενα του Γκαίτε για τήν τέχνη είναι προσιτά, συγκεντρωμένα στο βιβλίο *Goethe on Art*, «'Ο Γ καίτε περί τέχνης», μετάφραση και επιμέλεια του John Gage (Μπέρκλεϊ: California U.P., 1980). Οι έπιστολές του ρεαλιστή ζωγράφου Gustave Courbet μεταφράστηκαν πρόσφατα και εκδόθηκαν με τήν επιμέλεια τής Petra ten-Doesschate Chu (Chicago U.P., 1992). Ένα βιβλίο για τις πηγές των 'Ιμπρεσιονιστών (σ. 519) από έναν έμπορο έργων τέχνης πού γνώριζε τους περισσότερους από αυτούς είναι του Théodore Duret, *Manet and the French Impressionists*, «'Ο Μανέ και οι Γάλλοι 'Ιμπρεσιονιστές» (Λονδίνο: Lippincott, 1910). άλλα πολλοί θά βρούν τήν άνάγνωση των έπιστολών τους πίο ικανοποιητική. Υπάρχουν μεταφράσεις στ' αγγλικά των έπιστολών του Camille Pissarro (σ. 522), επιλογή και επιμέλεια John Rewald (Λονδίνο: Kegan Paul, 1944' δ* έκδοση, 1980), του Degas (σ. 526) από τον Marcel Guérin ('Οξφόρδη: Cassirer, 1947). του Cézanne (σσ. 53*. 574) από τον John Rewald (Λονδίνο: Cassirer, 194'δ' έκδοση 1977). Για μία προσωπική άποτίμηση του Renoir (σ. 520) βλ. του Jean Renoir, *Renoir, my Father*, «'Ο Ρενουάρ, ό πατέρας μου», μεταφρασμένο από τους Randolph and Dorothy Weaver (Λονδίνο: Collins. 1962- ανατύπωση Λονδίνο: Columbus, 1988). *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, «'Ολες οι έπιστολές του Βικέντιου βάν Γκόγκ» (σσ. 544- 53*) δημοσιεύτηκαν στ' άγγλικά σέ τρεις τόμους (Λονδίνο: Thames & Hudson. 1958). Υπάρ-

χει ή μετάφραση μιας επιλογής από τις έπιστολές του Gauguin (σσ. 55^ο- 586) από τον Bernard Denvir (Λονδίνο: Collins & Brown, 199²)· μια έκδοση του ήμιαυτοβιογραφικού βιβλίου του Gauguin *Noa Noa*, βλ. *Noa Noa: Gauguin's Tahiti, the Original Manuscript*, «Νόα Νόα, ή Ταϊτή του Gauguin, τα πρωτότυπα χειρόγραφα», επιμέλεια Nicholas Wadley (Όξφόρδη: Phaidon, 1985)· Τό *Gentle Art of Making Enemies*, «Η ευγενική τέχνη να κάνεις εχθρούς», του Whistler, για πρώτη φορά δημοσιεύτηκε τό 1890 (ανατύπωση Νέα Υόρκη: Dover 1968). Πιο πρόσφατες αυτοβιογραφίες περιλαμβάνουν του Oskar Kokoschka (σ. 568) *My Life*, «Η ζωή μου» (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1974)· και του Salvador Dali *Diary of a Genius*, «Ημερολόγιο μιας μεγαλοφυΐας» (Λονδίνο: Hutchinson, 1966' β' έκδοση, 199^ο). Τα *Collected Writings*, «Συλλογή έργων», του Frank Lloyd Wright (σ. 558) δημοσιεύτηκαν πρόσφατα (2 τόμοι, Νέα Υόρκη: Rizzoli, 199²). Μια διάλεξη του Walter Gropius (σ. 560) *The new Architecture and the Bauhaus*, «Η Νέα Αρχιτεκτονική και το Μπάουχαους», υπάρχει σε μετάφραση του P. Morton Shand (Λονδίνο: Faber, 1965) και μια ευρύτερη επιλογή ντοκουμέντων στο *The Bauhaus: Master and Students by Themselves*, «Τό Μπάουχαους: δάσκαλος και μαθητές από τους ίδιους» (Λονδίνο: Conran Octopus, 1992).

Από τους σύγχρονους ζωγράφους που εξήγησαν τις καλλιτεχνικές τους πεποιθήσεις, και τα κείμενά τους υπάρχουν τι» πωμένα, θά αναφέρω του Paul Klee (σ. 578) *On Modern Art*, «Για τη μοντέρνα τέχνη», μεταφρασμένο από τον P. Findley (Λονδίνο: Faber, 1948' νέα έκδοση, 1966) και τον Hilaire Hiler *Why Abstract?* «Γιατί άφηρημένη;» (Λονδίνο: Falcon, 1948), που περιέχει έναν διαυγή και κατανοητό απολογισμό του προσηλυτισμού ενός Άμερικανού καλλιτέχνη στην «άφηρημένη» ζωγραφική. Στις δυο σειρές που διευθύνει ο Robert Motherwell «Documents of Modern Art», «Ντοκουμέντα σχετικά με τη Μοντέρνα Τέχνη» (Νέα Υόρκη: Wittenbom, 1944'1961) και «Documents of 20th Century Art», «Ντοκουμέντα σχετικά με την τέχνη του 20ού αιώνα» (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1971-73) εκδίδονται ανατυπώσεις από δοκίμια και ομιλίες (στο πρωτότυπο και σε μετάφραση) πολλών άλλων άφηρημένων και υπερρεαλιστών καλλιτεχνών, ανάμεσα στους άλλους και του Kandinsky (σ. 570) *Concerning the Spiritual in Art*, «Περί του πνευματικού στοιχείου στην τέχνη», που τυπώθηκε επίσης χωριστά (Νέα Υόρκη: Dover 1986). Βλ. επίσης *Matisse on Art*, «Ο Ματίς για την τέχνη», μετάφραση και επιμέλεια J. Flam (Λονδίνο: Phaidon, 1973' β' έκδοση, Όξφόρδη, 1978' ανατύπωση 199^ο) και *Kandinsky: The Complete Writings on Art*, «Καντίνσκυ: Άπαντα τά έργα για την Τέχνη», επιμέλεια Kenneth Lindsay και Peter Vergo (Λονδίνο: Faber, 198²). Η σειρά «World of Art», «Ο κόσμος της τέχνης» (Λονδίνο: Thames & Hudson) περιλαμβάνει έναν τόμο για τό Νταντά (σ. 601) από τον H. Richter (1966) και τά μανιφέστα για τον Υπερρεαλισμό (σ. 59²) από τον P. Waldberg (1966). Το *The Cubist Painters: Aesthetic Meditations*, «Οι Κυβιστές ζωγράφοι: αισθητικοί στοχασμοί» του Guillaume Apollinaire, πρωτοδημοσιευμένο τό 1913· βρίσκεται στη σειρά «Documents of Modern Art», «Ντοκουμέντα της σύγχρονης τέχνης», μεταφρασμένο από τον Lionel

Abel (Νέα Υόρκη: Wittenbom, 1949' άνατύπωση 1977). ενώ τό *Surrealism and Painting*, «Υπερρεαλισμός και ζωγραφική» του André Breton έχει μεταφραστεί από τον Simon Watson Taylor (Νέα Υόρκη: Harper & Row, 1972). Τό *Modern Artists on Art*, «Σύγχρονοι καλλιτέχνες για την τέχνη», του Robert L. Herbert (Νέα Υόρκη: Prentice Hall, 1965) περιέχει δέκα δοκίμια, άνάμεσα τους δύο από τον Mondrian (σ. 582) και πολλές ομιλίες από τον Henry Moore (σ. 585), για τις όποιες βλ. επίσης Philip James Henry Moore *on Sculpture*, «Ο Χένρυ Μούρ για τη γλυπτική» (Λονδίνο: Macdonald 1966).

ΚΟΡΥΦΑΙΟΙ ΚΡΙΤΙΚΟΙ

Αυτή ή κατηγορία των βιβλίων, που θά έπρεπε νά διαβαστούν τόσο για χάρη των ίδιων των συγγραφέων τους όσο και για τις πληροφορίες που περιέχουν, περιλαμβάνουν επίσης άρκετά έργα μεγάλων κριτικών. Οι γνώμες για τη σχετική τους άξια μπορεί νά διαφέρουν, και τον παρακάτω κατάλογο θά πρέπει νά τον θεωρήσουμε άπλως έναν οδηγό.

Όσοι θέλουν νά ξεκαθαρίσουν τις δικές τους άπόψεις για τά καλλιτεχνικά θέματα και νά ώφεληθούν από τους ενθουσιασμούς του παρελθόντος δεν θά έκαναν άσχημα νά πάρουν μερικά δείγματα από τά βιβλία των σημαντικότερων κριτικών τέχνης του δέκατου ένατου αιώνα, όπως ο John Ruskin (σ. 530), του οποίου τό έργο *Modern Painters*, «Σύγχρονοι ζωγράφοι», κυκλοφορεί ξανά σε συνοπτική έκδοση με επιμέλεια David Barrie (Λονδίνο: Deutsch, 1987), ο William Morris (σ. 535) ή ο Walter Pater, ο εκπρόσωπος της «αισθητικής κίνησης» στην Άγγλία (σ. 533). Τό πιο σημαντικό έργο του Pater είναι *The Renaissance*, «Η Άναγέννηση», με εισαγωγή και σημειώσεις από τον Kenneth Clark (Λονδίνο: Fontana, 1966' ανατύπωση 1971). που είναι επίσης υπεύθυνος για μία ενδιαφέρουσα άνθολογία των πλούσιων κειμένων του Ράσκιν με τίτλο *Ruskin Today*, «Ο Ράσκιν σήμερα» (Λονδίνο: John Murray, 1964' ανατύπωση Harmondsworth: Penguin, 1982). Βλ. επίσης *The Lamp of Beauty: Writings on Art by John Ruskin*, «Ο λύχνος της ομορφιάς: κείμενα για την τέχνη από τον Τζών Ράσκιν». επιλογή και επιμέλεια από την Joan Evans (Λονδίνο: Phaidon, 1959' 1 έκδοση, 1995). *The Letters of William Morris to his Family and Friends*, «Τά γράμματα του Ουίλλιαμ Μόρρις στην οικογένειά του και στους φίλους του», εκδόθηκαν με την επιμέλεια του Philip Henderson (Λονδίνο: Longman, 195^ο). Οι Γάλλοι κριτικοί εκείνης της έποχής τυχαίνει νά είναι κάπως πιο κοντά στις σημερινές μας άπόψεις, και τά έργα γύρω από την τέχνη από τον Charles Baudelaire, τον Eugène Fromentin και τους άδελφούς Edmond και Jules de Goncourt είναι σχετικά με τις καλλιτεχνικές έπαναστάσεις της γαλλικής ζωγραφικής (σσ. 512-3). Δυό τόμοι με κείμενα του Baudelaire, μετάφραση και επιμέλεια του Jonathan Mayne, εκδόθηκαν από τη Phaidon Press: *The Painter of Modern Life*, «Ο ζωγράφος της σύγχρονης ζωής» (Λονδίνο: 1964· β' έκδοση, 1995) και *Art in Paris*, «Η τέχνη στο Παρίσι» (Λονδίνο, 1965' γ' έκδοση 1995). Ο Phaidon έχει επίσης εκδώσει μεταφράσεις του *The Masters of Past Time*, «Καλλιτέχνες του παλιού καιρού», του Fromentin (Λονδίνο,

1948· γ' έκδοση **1995**) και *French Eighteenth-Century Painters*, «Γάλλοι ζωγράφοι του δέκατου όγδοου αιώνα» των Edmond και Jules de Goncourt (Λονδίνο. 1948· Υ' έκδοση, **1995**). Έκδόθηκε επίσης μία επιλογή από τó *Journal*, «Ημερολόγιο», τών αδελφών Goncourt με επιμέλεια, μετάφραση και εισαγωγή του Robert Baidick (Oxford U.P.. 1962· ανάπτυωση Harmondsworth: Penguin. 1984). Για σύντομες βιογραφίες αυτών και άλλων σημαντικών Γ' άλλων συγγραφέων που έγραψαν για την τέχνη, ό άναγνώστης μπορεί νά σύμβουλευθει τó *Genius of the Future*. «Η μεγαλοφυΐα τού μέλλοντος» τής Anita Brookner (Λονδίνο: Phaidon. 197· ανάπτυωση Ithaca: Cornell U.P., 1988).

Ό έκφραστής τού Μετα-μπρεσιονισμού στην Άγγλία υπήρξε ό Roger Fry —βλ. για παράδειγμα. *Vision and Design*. «Όραμα και σχεδιασμός» (Λονδίνο: Chatto & Windus, **1920**· νέα έκδοση, επιμέλεια J. B. Bullen, Λονδίνο: Oxford U.P., 1981). *Cezanne: A Study of his Development*. «Σεζάν: μελέτη για τήν εξέλιξή του» (Λονδίνο: Hogarth Press, 1927· νέα έκδοση, Chicago U.P.. 1989) και *Last Lectures*, «Τελευταίες διαλέξεις» (Cambridge U.P.. 1939)· Ό πιο άφοσιωμένος υπέρμαχος τής πειραματικής τέχνης στην Άγγλία από τó **1930** ώς τó **1950** υπήρξε ό Sir Herbert Read, σέ βιβλία του όπως *Art Now*, «Η τέχνη τώρα» (Λονδίνο: Faber. **1933**· έκδοση, 1968) και *The Philosophy of Modern Art*. «Η φιλοσοφία τής μοντέρνας τέχνης» (Λονδίνο: Faber. **1933**· ανάπτυωση 1964). Οι συνήγοροι τής αμερικανικής «ζωγραφικής τής δράσης» (σ. 604) ήταν ό Harold Rosenberg, συγγραφέας τού *The Tradition of the New*, «Η παράδοση τού νέου» (Νέα Υόρκη: Horizon Press, 1959) Λονδίνο: Thames & Hudson. 1962· ανάπτυωση Λονδίνο: Paladin. 1970) και *The Anxious Object: Art Today and its Audience*, «Τό ανήσυχο αντικείμενο: Η τέχνη σήμερα και τó κοινό της» (Νέα Υόρκη: Horizon Press. 1964· Λονδίνο: Thames & Hudson, 1965) και ό Clement Greenberg, συγγραφέας τού *Art and Culture*. «Τέχνη και κουλτούρα» (Βοστώνη: Beacon Press, 1961 Λονδίνο: Thames & Hudson, 1973).

ΤΟ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

Για βασικό άναγνώσματα που θά βοηθήσουν κάποιον νά καταλάβει τις φιλοσοφικές συζητήσεις πίσω από τήν κλασική και τήν άκαδημαϊκή παράδοση, μπορούν νά χρησιμεύουν τά παρακάτω: Antony Blunt. *Artistic Theory in Italy 1450-1600*. «Θεωρία τής τέχνης στην Ίταλία 1450*1600» (Oxford U.P., 1940)· Michael Baxandall. *Giotto and the Orators*, «Ό Giotto και οι ρήτορες» (Oxford U.P., 1977· ανάπτυωση 1986)· Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*. «Αρχιτεκτονικές άρχές στην εποχή τού ουρανισμού» (Λονδίνο: Warburg Institute, **1949**· νέα έκδοση, Λονδίνο: Academy, 1988)· Erwin Panofsky. *Idea: A Concept in Art Theory*. «Η ιδέα: μία έννοια στη θεωρία τής τέχνης» (Νέα Υόρκη: Harper & Row. **1975**)

Προσεγγίσεις στην Ίστορία τής Τέχνης

Η Ίστορία τής Τέχνης είναι ένας κλάδος τής ιστορίας —μία λέξη που παράγεται από τά άρχαία ελληνικά και έχει τήν έννοια τής «άναζήτησης πληροφοριών». Αλλά λοιπόν που, συνήθως, περιγράφονται ως οι διάφορες «μέθοδοι» τής ιστορικής έρευνας γύρω από τήν τέχνη πρέπει νά εννοηθούν ως προσπάθειες για νά δοθεί άπάντηση σέ διάφορες ερωτήσεις που, ένδεχομένως, θά θέσουμε για τó παρελθόν. Ποιά άπ' αυτές τις έρωτήσεις θέλουμε νά κάνουμε σέ μία ορισμένη στιγμή, έξαρτάται από μάς και από τά ένδιαφέροντά μας, ενώ ή άπάντηση θά έξαρτηθεί από τις μαρτυρίες που θά φέρει ό ιστορικός στό φώς.

ΤΕΧΝΟΓΝΩΣΙΑ

Μιλώντας για όποιοδήποτε έργο τέχνης, θέλουμε πιθανότατα νά μάθουμε πότε έγινε, που, και, αν είναι δυνατόν, από ποιόν. Έκείνοι που έχουν εκλεπτύνει τις μεθόδους τους ώστε ν' άπαντήσουν σ' αυτά τά έρωτήματα είναι γνωστοί ως *ειδήμονες*. Αυτή ή κατηγορία περιλαμβάνει τις δεσπόζουσες φυσιογνωμίες μιας εποχής περασμένης που ό λόγος τους ως προς τήν «άπόδοση» ήταν (ή και είναι ακόμα) νόμος. Τό βιβλίο τού Bernard Berenson *Italian Painters of the Renaissance*, «Ίταλοί ζωγράφοι τής Αναγέννησης» (Όξφόρδη: Clarendon Press, 1930· Υ' έκδοση, Όξφόρδη: Phaidon, 1980) έχει γίνει κατά κάποιον τρόπο κλασικό. Βλέπε επίσης τού ίδιου *Drawings of the Florentine Painters*, «Σχέδια τών Φλωρεντινών ζωγράφων» (Λονδίνο: John Murray, 1903· έπισημημένη έκδοση, Chicago U.P., 1977)· Τό *Art and Connoisseurship*, «Τέχνη και τεχνογνωσία», τού Max J. Friedländer (Λονδίνο: Cassirer, 1942) παρέχει τήν καλύτερη εισαγωγή για τήν προσέγγιση σέ αυτή τήν ομάδα.

Πολλοί από τούς έξέχοντες ειδήμονες τού καιρού μας μάς έχουν υποχρεώσει συγκεντρώνοντας τούς καταλόγους από εκθέσεις δημοσίων ή ιδιωτικών συλλογών, που οι καλύτεροι έπιτρέπουν στόν χρήστη νά έξετάσει τά βασικά στοιχεία που τούς οδήγησαν στά συμπεράσματά τους.

Ό κρυφός εχθρός εναντίον τού όποιου έχει νά παλέψει ό ειδήμονας είναι ό πλαστογράφος. Μία συνοπτική εισαγωγή σ' αυτό τó πεδίο είναι τó έργο τού Otto Kurz *Fakes*. «Πλαστός» (Νέα Υόρκη: Dover, 1967)· Βλέπε επίσης τόν συναρπαστικό κατάλογο μιάς έκθεσης που έγινε στό Βρετανικό Μουσείο, με επιμέλεια τού Mark Jones. *Fake? The Art of Deception*, «Πλαστός; Η τέχνη τής εξαπάτησης» (Λονδίνο: Βρετανικό Μουσείο, 1990).

ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΩΝ

Υπήρξαν πάντοτε ιστορικοί τής τέχνης που θέλησαν νά πόνε πέρα από τά έρωτήματα τών ειδημόνων, προσπαθώντας νά εξηγήσουν ή νά έρμηνεύσουν τις άλλες εκείνες τής τεχνοτροπίας που είναι και τó θέμα αυτού τού βιβλίου.

Τό ενδιαφέρον γι' αυτό τó έρώτημα βγήκε στό προσκήνιο τόν δέκατο όγδοο αιώνα στη Γερμανία. όταν ό Johann Joachim Winckelmann δημοσίευσε τήν πρώτη ιστορία τής αρχαίας τέ-

χνης το 1764. Λιγοστοί είναι σήμερα οι αναγνώστες που έχουν όρεξη να καταπιαστούν μ' αυτό το βιβλίο, αλλά μπορείτε να βρείτε στ' αγγλικά, του ίδιου. *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*, «Στοχασμοί γύρω στη μίμηση των αρχαίων ελληνικών έργων ζωγραφικής και γλυπτικής» (Λονδίνο: Orpen, 1987)' και μια ανθολογία με επιμέλεια του David Irwin, *Writings on Art*, «Κείμενα γύρω στην τέχνη» (Λονδίνο: Phaidon, 1972).

Η παράδοση που έγκαινιωσε εκείνος συνεχίστηκε ζωηρά στις γερμανόφωνες χώρες κατά τους δέκατο ένατο και εικοστό αιώνα, αλλά λιγοστά μόνον από τα έργα που γράφτηκαν έχουν μεταφραστεί στ' αγγλικά. Μία αξιόλογη σύνοψη αυτών των ποικίλων θεωριών και ιδεών είναι του Michael Podro, *The Critical Historians of Art*. «Οι κριτικοί ιστορικοί της τέχνης» (New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1982). Ο καλύτερος δρόμος για να εισδύσεις σ' αυτά τα προβλήματα της ιστορίας των τεχνολογιών είναι πάντα τα κείμενα του Έλβετου Heinrich Wölfflin, αυθεντίας της συγκριτικής περιγραφής, που τα περισσότερα βιβλία του μπορείτε να τα βρείτε τώρα μεταφρασμένα στ' αγγλικά: *Renaissance and Baroque*, «Αναγέννηση και Μπαρόκ», με κατατοπιστική εισαγωγή από τον Peter Murray (Λονδίνο: Fontana, 1964)' *Classic Art: an Introduction to the Italian Renaissance*, «Κλασική τέχνη: Εισαγωγή στην ιταλική αναγέννηση» (Λονδίνο: Phaidon, 1952· ε έκδοση, 1994)' *Principles of Art History*, «Αρχές της ιστορίας της τέχνης» (Λονδίνο: Bell, 1932' ανατύπωση Νέα Υόρκη: Dover, 1986) και *The Sense of Form in Art*, «Η αίσθηση της φόρμας στην τέχνη» (Νέα Υόρκη: Chelsea, 1958). Μία ψυχολογική προσέγγιση των τεχνολογιών έπιχειρησε να κάνει ο Wilhelm Worringer, που το έργο του *Abstraction and Empathy*, «Αφαίρεση και ένσυναίσθηση» (μετάφραση στα αγγλικά, Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul, 1953). Ανάμεσα στους Γάλλους μελετητές των τεχνολογιών, θα πρέπει να αναφερθεί ο Henri Focillon, με το βιβλίο του *Life of Forms in Art*, «Η ζωή των μορφών στην τέχνη», μεταφρασμένο από τους C. B. Hogan και G. Kubler (Νέα Υόρκη: Wittenbom, Schultz, 1948' ανατύπωση Νέα Υόρκη: Zone Books, 1989)-

Η ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ

Τό ενδιαφέρον για τό θρησκευτικό και τό συμβολικό περιεχόμενο της τέχνης ξεκίνησε από τη Γαλλία τόν δέκατο ένατο αιώνα και κορυφώθηκε με τό έργο ζωής του Émile Mâle. Τό βιβλίο του *Religious Art in France: the Twelfth Century*. «Η θρησκευτική τέχνη στη Γαλλία: ο δωδέκατος αιώνας», εκδόθηκε σέ σχολιασμένη αγγλική μετάφραση (Princeton U.P., 1978), όπως και τό *Religious Art in France: the Thirteenth Century*, «Θρησκευτική τέχνη στη Γαλλία: ο δέκατος τρίτος αιώνας» (Princeton U.P., 1984). Κεφάλαια από άλλους τόμους περιλαμβάνονται στο *Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century*, «Θρησκευτική τέχνη από τόν δωδέκατο ως τόν δέκατο όγδοο αιώνα» (Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul, 1949) Η καλύτερη εισαγωγή για τη μελέτη των μυθολογικών θεμάτων στην τέχνη, που την εισήγαγε ο Aby Warburg και ή σχολή του είναι τό έργο του Jean Seznec *The Survival of the Pagan Gods*, «Η επιβίωση των παγα-

νιστικών θεών» (Princeton U.P., 1953' ανατύπωση 1972). Η ερμηνεία του συμβολισμού στην τέχνη της Αναγέννησης εκτίθεται με λαμπρό τρόπο στο έργο του Erwin Panofsky *Studies in Iconology*, «Μελέτες εικονολογίας» (Νέα Υόρκη: Harper & Row, 1972) και στο *Meaning in the Visual Arts*, «Τό νόημα στις εικαστικές τέχνες», του ίδιου (Νέα Υόρκη: Doubleday, 1957' ανατύπωση Harmondsworth: Penguin, 1970). όπως και στο έργο του Fritz Saxl *A heritage of images*, «Κληροδότημα από εικόνες» (Harmondsworth: Penguin, 1970). "Έχω κι εγώ δημοσιεύσει έναν τόμο με δοκίμια πάνω σ' αυτό τό θέμα: *Symbolic Images*, «Συμβολικές εικόνες» (Λονδίνο: Phaidon, 1972' γ έκδοση, Όξφόρδη, 1985' ανατύπωση Λονδίνο, 1995).

Υπάρχουν ακόμα μερικά λεξικά για όσους ενδιαφέρονται για τόν χριστιανικό και τόν παγανιστικό συμβολισμό, όπως του James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, «Λεξικό θεμάτων και συμβόλων στην τέχνη» (Λονδίνο: John Murray, 1974). κιά του G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, «Σημεία και σύμβολα στη χριστιανική τέχνη» (Oxford U.P., 1954).

Η μελέτη ειδικών θεμάτων ή μοτίβων στην ιστορία της Δυτικής τέχνης έμπλουτίσθηκε και ζωντάνεψε από τόν Kenneth Clark, ιδιαίτερα στο έργο του *Landscape into Art*, «Τό τοπίο στην τέχνη» (Λονδίνο: John Murray, 1949' αναθεωρημένη έκδοση, 1979) και *The Nude*, «Τό γυμνό» (Λονδίνο: John Murray, 1956' ανατύπωση Harmondsworth: Penguin, 1985). Σ' αυτή την κατηγορία ανήκει επίσης του Charles Sterling τό *Still Life Painting: From Antiquity to the Twentieth Century*, «Η νεκρή φύση στη ζωγραφική: από την αρχαιότητα ως τόν εικοστό αιώνα», μεταφρασμένο από τόν James Emmons (Λονδίνο: Harper & Row, 1981).

ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Ερωτήματα σχετικά με τις κοινωνικές συνθήκες που γέννησαν τις διάφορες τεχνολογίες και τά κινήματα τέθηκαν συχνά από ιστορικούς με μαρξιστικές πεποιθήσεις· ο πιο περιεκτικός είναι ο Arnold Hauser, συγγραφέας του *A Social History of Art*. «Κοινωνική ιστορία της τέχνης» (2 τόμοι, Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul, 1951' νέα έκδοση, 4 τόμοι 1990)- γ*ά την όποια βλ. επίσης τό άρθρο μου στο *Meditations on a Hobby Horse*. «Στοχασμοί πάνω σ' ένα ξύλινο αλογάκι» (Λονδίνο: Phaidon, 1963· δ' έκδοση, Όξφόρδη, 1985' ανατύπωση Λονδίνο, 1994). Πιο εξειδικευμένες μελέτες σ' αυτό τό χώρο είναι του Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, «Η φλωρεντινή ζωγραφική και τό κοινωνικό της υπόβαθρο» (Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul, 1947)' Κιι του T. J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the Revolution of 1848*, «Εικόνα του Λαού: ο Γουσταύος Κουρμπέ και ή Έπανάσταση του 1848» (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1973). Ανάμεσα στα θέματα που γεννήθηκαν πιο πρόσφατα είναι ο ρόλος των γυναικών στην τέχνη -βλ. Germaine Greer, *The Obstacle Race*. «Δρόμος μετ' έμποδίων» (Λονδίνο: Seeker & Warburg, 1979' ανατύπωση Λονδίνο: Pan, 1981) και Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, «Οραμα και δια-

φορά: θηλυκότητα, φεμινισμός και οι 'Ιστορίες της Τέχνης» (Λονδίνο: Routledge, 1988). Μερικοί από τους νεότερους ιστορικούς, τονίζοντας ότι πρέπει να επικεντρώσουμε την προσοχή μας στις κοινωνικές πλευρές, υιοθέτησαν την επικήτα «New Art History». «Νέα 'Ιστορία Τέχνης» βλ. την ανθολογία μ' αυτόν τον τίτλο με επιμέλεια A. L. Rees και Frances Borzello (Λονδίνο: Camden, 1986). Μπορεί κανείς να τους αντιτείνει ότι στην προσπάθεια τους ν' αποφύγουν τις αισθητικές αποτιμήσεις επειδή τις θεωρούν πολύ υποκειμενικές, τους έχουν προλάβει από καιρό οι αρχαιολόγοι που έχουν συνηθίσει να εξετάζουν τα έργα του παρελθόντος για να δουν τι έχουν να πούν σχετικά με μία συγκεκριμένη κουλτούρα. Βλέπε ακόμα την πιο πρόσφατη ανθολογία. *Art in Modern Culture*, «'Η τέχνη στη σύγχρονη κουλτούρα», επιμέλεια Francis Francina και Jonathan Harris (Λονδίνο: Phaidon, 1992) ανατύπωση **1994**.

ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ

Εφόσον υπάρχουν στην Ψυχολογία διάφορες σχολές, τα ερωτήματα ποικίλλουν και αυτά. Έχω ασχοληθεί με τις θεωρίες του Φρόυντ και τη σημασία τους για την τέχνη σε διάφορα δοκίμια: «Psychoanalysis and the History of Art», «'Η ψυχανάλις και η 'Ιστορία της Τέχνης», στο *Meditations on a Hobby Horse*. «Στοχασμοί πάνω σ' ένα ξύλινο αλογάκι» (Λονδίνο: Phaidon, 1963) δ' έκδοση, 'Οξφόρδη, 1985· ανατύπωση Λονδίνο, 1994). σσ. 30-44' «Freud's Aesthetics», «'Η αισθητική του Φρόυντ». στο *Reflections on the History of Art*, «Σκέψεις πάνω στην 'Ιστορία της Τέχνης» ('Οξφόρδη: Phaidon, 1987), σσ. 227-39 και «Verbal Wit as a Paradigm of Art: the Aesthetic Theories of Sigmund Freud (1856-1939)». «Τό λεκτικό χιούμορ ως πρότυπο τέχνης: οι αισθητικές θεωρίες του Ζίγκμουντ Φρόυντ, 1856-1939»· στο *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition*, «Φόρος τιμής: ερμηνευτές της πολιτιστικής μας παράδοσης» ('Οξφόρδη: Phaidon, 1984). σσ. **93***· **5**· 'Ο Peter Fuller, στο *Art and Psychoanalysis*. «Τέχνη και Ψυχανάλυση» (Λονδίνο: Hogarth Press, 1988). υιοθετεί τη φροϋδική άποψη, ενώ ο Richard Wollheim στο *Painting as an Art*, «'Η ζωγραφική ως τέχνη» (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1987), έχει υιοθετήσει τις τροποποιήσεις των θεωριών του Φρόυντ από την Melanie Klein. Το έργο του Adrian Stokes, που ανήκει στην ίδια σχολή, παραμένει πολύ ενδιαφέρον· βλ. π.χ. το βιβλίο του *Painting and the Inner World*. «'Η ζωγραφική και ο έσωεργικός κόσμος» (Λονδίνο: Tavistock, 1963). Τα προβλήματα της ψυχολογίας της οπτικής αντίληψης, στα όποια συχνά αναφέρθηκα στο *Χρονικά της Τέχνης*. εξετάζονται πληρέστερα στα βιβλία μου *Art and Illusion*, «Τέχνη και ψευδαίσθηση» (Λονδίνο: Phaidon, 1960· ε' έκδοση, 'Οξφόρδη, **1977** ανατύπωση Λονδίνο, **1994**). *The Sense of Order*, «'Η αίσθηση της τάξης» ('Οξφόρδη: Phaidon, 1979) ανατύπωση Λονδίνο, **1994**) και *The Image and the Eye*, «'Η εικόνα και το μάτι» ('Οξφόρδη: Phaidon, 1982· ανατύπωση Λονδίνο, **1994**). Το βιβλίο του Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, «Τέχνη και οπτική αντίληψη» (Μπέρκλεϋ: California U.P., 1954) βασίζεται στη θεωρία Gestalt της αντίληψης που ασχολείται με τις αρχές της μορφικής ισορροπίας. Το βιβλίο του

David Freedberg *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, «'Η δύναμη των εικόνων: μελέτες σχετικά με την ιστορία και τη θεωρία της ανταπόκρισης» (Chicago U.P., 1989) εξετάζει το ρόλο των εικόνων στις τελετουργικές πράξεις, στη μαγεία και στη δεισιδαιμονία.

ΚΑΛΟ ΓΟΥΣΤΟ ΚΑΙ ΣΥΛΛΕΚΤΕΣ

Το τελευταίο ερώτημα που θα θίξουμε εδώ αφορά την ιστορία των συλλογών και του καλού γούστου· το πιο περιεκτικό έργο γύρω σ' αυτό το θέμα είναι του Joseph Alsop *The Rare Art Tradition: The History of Art Collecting and its Linked Phenomena*, «'Η παράδοση της εκλεκτής τέχνης: η ιστορία των καλλιτεχνικών συλλογών και τα συναφή φαινόμενα» (Princeton U.P., 1981). Οι Francis Haskell και Nicholas Penny, στο έργο τους *Taste and the Antique*, «Τό καλό γούστο και τό παλαιό» (New Haven and London: Yale U.P., 1981), περιγράφουν ένα ειδικό θέμα. Συγκεκριμένες περιόδους πραγματεύονται τα ακόλουθα έργα: Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, «Ζωγραφική και πείραμα στην 'Ιταλία του δέκατου πέμπτου αιώνα» (Oxford U.P., 1972) β' έκδοση, 1988)· Martin Wackemagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and Patrons. Workshop and Art Market*, «Ο κόσμος του καλλιτέχνη στη φλωρεντινή 'Αναγέννηση: σχεδιασμοί και χορηγοί, εργαστήριο και έμποριο έργων τέχνης», μεταφρασμένο από την Alison Luchs (Princeton U.P., 1981)· Francis Haskell, *Patrons and Painters*, «Χορηγοί και ζωγράφοι» (Λονδίνο: Chatto & Windus, 1963· αναθεωρημένη και επηξημένη έκδοση New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1980) και *Rediscoveries in Art*, «'Ανακαλύπτοντας ξανά στην τέχνη» (Λονδίνο: Phaidon, 1976) ανατύπωση 'Οξφόρδη, 1980). Για τις διακυμάνσεις της αγοράς έργων τέχνης, βλ. Gerald Reitlinger, *Economics of Taste*, «'Η οικονομική πλευρά του καλού γούστου» (3 τόμοι, Λονδίνο: Barrie & Rockliff, 1961-70).

ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΜΕΘΟΔΟΙ

'Ιδού και μερικά παραδείγματα έργων που ασχολούνται με τις τεχνικές και με τις πρακτικές απόψεις της τέχνης: Rudolf Wittkower, *Sculpture*, «Γλυπτική» (Harmondsworth: Penguin, 1977). ή καλύτερη γενική επισκόπηση· Sheila Adam, *The Techniques of Greek Sculpture*, «Οι τεχνικές μέθοδοι στην αρχαία ελληνική γλυπτική» (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1966)· Ralph Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, «Τό εγχειρίδιο υλικών και τεχνικών μεθόδων του καλλιτέχνη» (Λονδίνο: Faber, 195· ε' έκδοση, 199)· A. M. Hind. *An Introduction to the History of Woodcut*, «Εισαγωγή στην ιστορία της ξυλογραφίας» (2 τόμοι, Λονδίνο: Constable, 1935) άνα τυπωμένο σ' έναν τόμο. Νέα 'Υόρκη: Dover, 1963). και από τον ίδιο συγγραφέα, *A History of Engraving and Etching*, «'Ιστορία της χαλκογραφίας και της όξυγραφίας» (Λονδίνο: Constable, 1927) ανατύπωση Νέα 'Υόρκη: Dover, χ.χ.)· Francis Ames-Lewis και Joanne Wright, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*, «Τό σχέδιο στο ιταλικό αναγεννησιακό εργαστήριο» (Λονδίνο:

Victoria & Albert Museum, 1983)· John Fitchen, *The Construction of Gothic Cathedrals*, «Η κατασκευή των γοθικών καθεδρικών» (Oxford U.P., 1961). Η Έθνική Πινακοθήκη στο Λονδίνο οργάνωσε τρεις εκθέσεις στη σειρά «Art in the Making», «Η τέχνη εν τω γίνεσθαι», παρουσιάζοντας τις τεχνικές μεθόδους της ζωγραφικής όπως φανερώνονται με την επιστημονική εξέταση: *Rembrandt*, «Ρέμπραντ» (1988), *Italian Painting before 1400*, «Η ιταλική ζωγραφική πριν από το 1400» (1989). και *Impressionism*, «Ιμπρεσιονισμός» (1990) Η επισκόπησή τους, *Giotto to Dürer: Early Renaissance Painting in the National Gallery*, «Από τον Τζιόττο ως τον Ντύρερ» ζωγραφική της Πρώιμης Αναγέννησης στην Έθνική Πινακοθήκη» (1991) άσχο λείται επίσης με τεχνικά ζητήματα, και με πολλά άλλα.

Εγχειρίδια και μελέτες για τις τεχνοτροπίες και τις περιόδους

Ο δρόμος για να φτάσουμε στα βιβλία που θέλουμε να διαβάσουμε ή να συμβουλευθούμε όταν ζητούμε πληροφορίες για μία συγκεκριμένη περίοδο, ή για έναν καλλιτέχνη, φαίνεται εύκολος, μόλο που δημιουργούνται κάποτε προβλήματα και χρειάζεται εξάσκηση για να τον ακολουθήσουμε ως το τέλος του. Υπάρχει όλο και μεγαλύτερος αριθμός από εξαιρετα εγχειρίδια που περιέχουν τα βασικά γεγονότα και δείχνουν με ποιά τρόπο θα προχωρήσουμε στο διάβασμα. Η πιο σημαντική από τις διάφορες σειρές είναι η «Pelican History of Art», «Η Ιστορία Τέχνης του Pelican», που ξεκίνησε με την επιμέλεια του Nikolaus Pevsner και τώρα εκδίδεται από τη Yale University Press. Οι περισσότεροι τόμοι υπάρχουν σε εκδόσεις τσέπης και όρισμένοι σε αναθεωρημένες εκδόσεις. Μερικοί παρέχουν την καλύτερη δυνατή γενική επισκόπηση για το θέμα τους. Η σειρά συμπληρώνεται από την *Oxford History of English Art* («Ιστορία της Άγγλικής Τέχνης της Όξφορντ»), με επιμέλεια T.S.R. Boase, σε 11 τόμους. Η «Phaidon Colour Library» («Έγχρωμη βιβλιοθήκη Phaidon») προσφέρει μία έγκυρη αλλά προσιτή προσέγγιση σε εύρο φάσμα καλλιτεχνών και κινήσεων, με έγχρωμη εικονογράφηση καλής ποιότητας, όπως και η σειρά «World of Art» («Ο κόσμος της τέχνης») των Thames & Hudson.

Ανάμεσα στο πλήθος των άλλων έγκυρων εγχειριδίων στα αγγλικά, θα περιλάμβανα τις εξής δημοσιεύσεις: Hugh Honour και John Fleming, *A World History of Art*, «Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης» (Λονδίνο: Macmillan, 1982· γ έκδοση, Λονδίνο: Laurence King, 1987)· H. W. Janson, *A History of Art*, «Ιστορία της Τέχνης» (Λονδίνο: Thames & Hudson· και Νέα Υόρκη: Abrams, 1962· 8^η έκδοση, 1994)· Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, «Διάγραμμα της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής» (Λονδίνο: Penguin, 1943 3^η έκδοση, 1963) Patrick Nuttgens, *The Story of Architecture*, «Τό χρονικό της αρχιτεκτονικής» (Όξφόρδη: Phaidon, 1983· ανατύπωση Λονδίνο, 1994) Για τη γλυπτική, βλ. John Pope-Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture*, «Εισαγωγή στην ιταλική γλυπτική» (3 τόμοι, Λονδίνο: Phaidon, 1955 63 β έκδοση, 1970*72· Ανατύπωση Όξφόρδη, 1985)· Για την ανατολική τέ-

χνη, βλ. *The Heibonsha Survey of Japanese Art*, «Επισκόπηση της Ιαπωνικής τέχνης από τη Heibonsha» (3ο τόμοι, Τόκιο: Heibonsha, 1964-69) και Νέα Υόρκη: Weatherhill, 1972-80).

Ο σπουδαστής που αναζητά λεπτομερή και σύγχρονη πληροφόρηση δεν στρέφεται συνήθως για καθοδήγηση στα βιβλία. Ο αγαπημένος του χώρος για ψάξιμο είναι τα περιοδικά, οι έπετηρίδες. οι τριμηνιαίες και μηνιαίες εκδόσεις που κυκλοφορούν διάφορα ιδρύματα και σύλλογοι επιστημονικοί σε όλη την Ευρώπη και την Αμερική. Ανάμεσα σ' αυτά, το *Burlington Magazine* και το *Art Bulletin* είναι τα σημαντικότερα. Εκεί γράφουν ειδικοί για ειδικούς και δημοσιεύουν τα ντοκουμέντα και τις ερμηνείες από τις όποιες σχηματίζεται σαν ψηφιδωτό η ιστορία της τέχνης. Αυτό το είδος της ανάγνωσης μπορεί να γίνει μόνο σε κάποια από τις μεγάλες βιβλιοθήκες. Εκεί ο σπουδαστής θα βρει επίσης ορισμένα βιβλία αναφοράς που χρειάζεται για σταθερή καθοδήγηση. Ένα απ' αυτά είναι η *Encyclopedia of World Art*, αρχικά ιταλικό έργο, που εκδόθηκε στ' αγγλικά από τους McGraw-Hill, Νέα Υόρκη, 1959*68. Ένα άλλο είναι το *Art Index*, εύρετήριο ονομάτων και θεμάτων, που παραπέμπει σε επιλεγμένα περιοδικά και δελτία από τα μουσεία, και που δημοσιεύεται κάθε χρόνο. Συμπληρώνεται από το *International Repertory of the Literature of Art* (RILA), που είναι γνωστό από το 1991 ως *Bibliography of the History of Art*.

ΛΕΞΙΚΑ

Ανάμεσα στα χρήσιμα λεξικά και βιβλία Αναφοράς είναι: Peter και Linda Murray, *The Penguin Dictionary of Art and Artists* (Harmondsworth: Penguin, 1959, 2^η έκδοση, 1989)· John Fleming και Hugh Honour, *The Penguin Dictionary of Decorative Arts* (Harmondsworth: Penguin, 1979· νέα έκδοση, 1989) και με τον Nikolaus Pevsner, *The Penguin Dictionary of Architecture* (Harmondsworth: Penguin, 1966-6^η έκδοση, 1991)· *The Oxford Companion to Art* και *The Oxford Companion to the Decorative Arts*, και τα δυο με επιμέλεια του Harold Osborne (Oxford U.P., 1970 και 1975)· Το υπό έκδοση *Macmillan Dictionary of Art*, που σχεδιάζεται να έχει 30 τόμους, θα συγκεντρώσει ένα εντυπωσιακό φάσμα από σύγχρονο υλικό Αναφοράς.

Ταξίδια

Αν υπάρχει ένα πεδίο σπουδής που δεν μπορεί να κατακτηθεί μόνο με το διάβασμα, αυτό είναι η ιστορία της τέχνης. Ο κάθε φιλότεχνος θα επιζητήσει ευκαιρίες για να ταξιδέψει και να περάσει όσο περισσότερο καιρό μπορεί εξερευνώντας τα μνημεία και τα έργα τέχνης από πρώτο χέρι. Δεν είναι δυνατόν να καταγράψουμε εδώ όλους τους ταξιδιωτικούς οδηγούς· Αναφέρουμε μερικούς: τους «Companion Guides» (εκδίδονται από τον Collins), τους «Blue Guides» (A. & C. Black) και τους «Phaidon Cultural Guides». Σημαντική για την αγγλική αρχιτεκτονική είναι η σειρά Penguin του Nikolaus Pevsner «The Buildings of England», «Τά κτίρια της Άγγλιας» (κατά κομμάτια).

Για τα υπόλοιπα -Καλό ταξίδι!

Βιβλιογραφία κατά κεφάλαια

Ἡ κατάταξη τῶν ἔργων ακολουθεῖ τὴ σειρά μὲ τὴ ν ὅποια ἐμφανίζονται οἱ καλλιτέχνες καὶ τὰ θέματα μέσα σὲ κάθε κεφάλαιο.

ΠΑΡΑΞΕΝΕΣ ΚΑΤΑΒΟΛΕΣ

Προϊστορικοὶ καὶ πρωτόγονοι λαοί. Ἀρχαία Ἀμερική

Anthony Forge. *Primitive Art and Society* (Λονδίνο: Oxford U.P., 1973)

Douglas Fraser. *Primitive Art* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1962)

Franz Boas. *Primitive Art* (Νέα Ὑόρκη: Peter Smith, 1962)

2

ΤΕΧΝΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑ

Αἰγύπτος. Μεσοποταμία. Κρήνη

W. Stevenson Smith. *The Art and Architecture of Ancient Egypt* (Harmondsworth: Penguin, 1958· β' ἔκδοση, ἀναθεωρημένη ἀπὸ τὸν William Kelly Simpson, 1981)

Heinrich Schafer, *Principles of Egyptian Art*. μτφρ. J. Baines (Oxford U.P., 1974)

Kurt Lange καὶ Max Hirmer, *Egypt: Architecture, Sculpture. Painting* (Λονδίνο: Phaidon, 1956· δ' ἔκδοση, 1968· ἀνατύπωση, 1974)

Henri Frankfort. *The Art and Architecture of the Ancient Orient* (Harmondsworth: Penguin, 1954· δ' ἔκδοση, 1970)

3

Η ΜΕΓΑΛΗ ΑΦΥΠΝΙΣΗ

Ἡ Ἑλλάδα. ἀπὸ τὸν ἑβδόμο ὡς τὸν πέμπτο αἰῶνα π.Χ.

Gisela M.A. Richter, *A Handbook of Greek Art* (Λονδίνο: Phaidon, 1959· θ' ἔκδοση, Ὁξφόρδη 1987· ἀνατύπωση, Λονδίνο 1994)

Martin Robertson, *A History of Greek Art* (2 τόμοι, Cambridge U.P., 1975)

-, *A Shorter History of Greek Art* (Cambridge U.P., 1981)

Andrew Stewart, *Greek Sculpture* (2 τόμοι, New Haven καὶ Λονδίνο: Yale U.P., 1990)

John Boardman. *The Parthenon and its Sculptures* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1985)

Bernard Ashmole, *Architect and Sculptor in Classical Greece* (Λονδίνο: Phaidon, 1972)

J.J. Pollitt. *Art and Experience in Classical Greece* (Cambridge U.P., 1972)

R.M. Cook. *Greek Painted Pottery* (Λονδίνο: Methuen, 1960· β' ἔκδοση, 1972)

Claude Rolley, *Greek Bronzes* (Λονδίνο: Sotheby's, 1986)

4

ΤΟ ΒΑΣΙΛΕΙΟ ΤΗΣ ΟΜΟΡΦΙΑΣ

Ἡ Ἑλλάδα καὶ ὁ ἑλληνικὸς κόσμος, ἀπὸ τὸν τέταρτο αἰῶνα π.Χ. ὡς τὸν πρῶτο αἰῶνα μ.Χ.

Margarete Bieber, *Sculpture of the Hellenistic Age* (Νέα Ὑόρκη: Columbia U.P., 1955· ἀναθεωρημένη ἔκδοση, 1961)

J. Onians, *Art and Thought in the Hellenistic Age* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1979)

J.J. Pollitt. *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge U.P., 1986)

5

ΟΙ ΚΑΤΑΚΤΗΤΕΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

Ρωμαῖοι, Βουδιστές, Εβραῖοι καὶ Χριστιανοί, ἀπὸ τὸν πρῶτο ὡς τὸν τέταρτο αἰῶνα μ.Χ.

Martin Henig (ἐπιμ.), *A Handbook of Roman Art* (Ὁξφόρδη: Phaidon, 1983· ἀνατύπωση, Λονδίνο, 1992)

Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Rome: the Centre of Power* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1970)

-, *Rome: the Late Empire* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1971)

Richard Brilliant, *Roman Art: From the Republic to Constantine* (Λονδίνο: Phaidon, 1974)

William Macdonald, *The Pantheon* (Harmondsworth: Penguin, 1976)

Diana E.E. Kleiner, *Roman Sculpture* (New Haven καὶ Λονδίνο: Yale U.P., 1993)

Roger Ling, *Roman Painting* (Cambridge U.P., 1991)

6

ΧΩΡΙΖΟΥΝ ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ

Ἡ Ρώμη καὶ τὸ Βυζάντιο, ἀπὸ τὸν πέμπτο ὡς τὸν δέκατο τρίτο αἰῶνα.

Richard Krautheimer, *Rome. Profile of a City. 312-1308* (Princeton U.P., 1980)

Otto Demus, *Byzantine Art and the West* (Λονδίνο: Weidenfeld & Nicolson, 1970)

Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making* (Λονδίνο: Faber, 1977)

Early Medieval Art in the British Museum (Βρετανικὸ Μουσείο, 1940)

John Beckwith, *The Art of Constantinople* (Λονδίνο: Phaidon, 1961· β' ἔκδοση, 1968)

Richard Krautheimer. *Early Christian and Byzantine Art and Architecture* (Harmondsworth: Penguin, 1965· δ' ἔκδοση, 1986)

7

ΚΟΙΤΑΖΟΝΤΑΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΗ

Τό Ισλαμ και ἡ Κίνα, ἀπὸ τὸν δεῦτερο ὡς τὸν δέκατο τρίτο αἰώνα

- Jerrilyn D. Dodds (ἐπιμ.), *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain* (Νέα Ὑόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, 1992)
- Oleg Grabar, *The Alhambra* (Λονδίνο: Allen Lane, 1978)
- , *The Formation of Islamic Art* (New Haven καὶ Λονδίνο: Yale U.P., 1973· ἀναθεωρημένη ἐκδοση, 1987)
- Godfrey Goodwin, *History of Ottoman Architecture* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1971· ἀνατύπωση, 1987)
- Basil Gray, *Persian Painting* (Λονδίνο: Batsford, 1947· ἀνατύπωση, 1961)
- R.W. Ferrier (ἐπιμ.), *The Arts of Persia* (New Haven καὶ Λονδίνο: Yale U.P., 1989)
- J. C. Harle, *Art and Architecture of the Indian Subcontinent* (Harmondsworth: Penguin, 1986)
- The Richard Blurton, *Hindu Art* (Λονδίνο: Βρετανικό Μουσείο, 1992)
- James Cahill, *Chinese Painting* (Γενεύη: Skira, 1960· ἀνατύπωση, Νέα Ὑόρκη: Skira/ Rizzoli, 1977)
- W. Willets, *Foundations of Chinese Art* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1965)
- William Watson, *Style in the Arts of China* (Harmondsworth: Penguin, 1974)
- Michael Sullivan, *Symbols of Eternity* (Oxford U.P., 1980)
- , *The Arts of China* (Berkeley: California U.P., 1967· ὡς ἐκδοση, 1984)
- Wen C. Fong, *Beyond Representation* (New Haven καὶ Λονδίνο: Yale U.P., 1992)

8

Η ΔΥΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΧΩΝΕΥΤΗΡΙ

Η Ευρώπη, ἀπὸ τὸν ἕκτο ὡς τὸν ἐνδέκατο αἰώνα

- David Wilson. *Anglo-Saxon Art* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1984)
- , *The Bayeux Tapestry* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1985)
- Janet Backhouse, *The Lindisfarne Gospels* (Ὁξφόρδη: Phaidon, 1981· ἀνατύπωση, Λονδίνο, 1994)
- Jean Hubert κ.ά., *Carolingian Art* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1970)

9

Η ΣΤΡΑΤΕΥΟΜΕΝΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ

Ὁ δωδέκατος αἰώνας

- Meyer Schapiro. *Romanesque Art* (Λονδίνο: Chatto & Windus, 1977)
- George Zarnecki (ἐπιμ.), *English Romanesque Art 1066-1200* (Λονδίνο: Βασιλική Ἀκαδημία, 1984)
- «.inns Swarzenski. *Monuments of Romanesque Art: the Art of*

Church Treasures in North-Western Europe (Λονδίνο: Faber, 1954· β' ἐκδοση, 1967)

- Otto Pächt, *Book Illumination in the Middle Ages* (Λονδίνο: Harvey Miller, 1986)
- Christopher de Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts* (Ὁξφόρδη: Phaidon, 1986· β' ἐκδοση, Λονδίνο, 1994)
- J. J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods* (New Haven καὶ Λονδίνο: Yale U.P., 1992)

Η ΘΡΙΑΜΒΕΥΟΥΣΑ ΕΚΚΛΗΣΙΑ

Ὁ δέκατος τρίτος αἰώνας

- Henri Focillon, *The Art of the West in the Middle Ages* (2 τόμοι, Λονδίνο: Phaidon, 1963· ὡς ἐκδοση, Ὁξφόρδη, 1980)
- Joan Evans, *Art in Mediaeval France* (Λονδίνο: Oxford U.P., 1948)
- Robert Branner, *Chartres Cathedral* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1969· ἀνατύπωση, Νέα Ὑόρκη: W.W. Norton, 1980)
- George Henderson, *Chartres* (Harmondsworth: Penguin, 1968)
- Willibald Sauerlander, *Gothic Sculpture in France 1140-1270*, μτφρ. Janet Sondheimer (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1972)
- Jean Bony, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries* (Berkeley: California U.P., 1983)
- James H. Stubblebine, *Giotto, the Arena Chapel Frescoes* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1969· β' ἐκδοση, 1993)
- Jonathan Alexander καὶ Paul Binski (ἐπιμ.), *Age of Chivalry: Art in Plantagenet England 1200-1400* (Λονδίνο: Βασιλική Ἀκαδημία, 1987)

ΑΥΛΙΚΟΙ ΚΑΙ ΑΣΤΟΙ

Ὁ δέκατος τέταρτος αἰώνας

- Jean Bony, *The English Decorated Style* (Ὁξφόρδη: Phaidon, 1979)
- Andrew Martindale, *Simone Martini* (Ὁξφόρδη: Phaidon, 1988)
- Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbours and their Contemporaries* (2 τόμοι. Νέα Ὑόρκη: Braziller, 1974)
- Jean Longnon κ.ά., *The Tres Riches Heures of the Due de Berry* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1969· ἀνατύπωση 1989)

12

Η ΚΑΤΑΧΤΗΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Οι αρχές του δέκατου πέμπτου αιώνα

- Eugenio Battisti, *Brunelleschi: the Complete Work* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1981)
 Bruce Cole, *Masaccio and the Art of Early Renaissance Florence* (Bloomington: Indiana U.P., 1980)
 Umberto Baldini mi Omella Casazza, *The Brancacci Chapel Frescoes* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1992)
 Paul Joannides, *Masaccio and Masolino* (Λονδίνο: Phaidon, 1993)
 H.W. Janson, *The Sculpture of Donatello* (Princeton U.P., 1957)
 Bonnie A. Bennett mi David G. Wilkins, *Donatello* (Όξφόρδη: Phaidon, 1984)
 Kathleen Morand, *Claus Sluter: Artist of the Court of Burgundy* (Λονδίνο: Harvey Miller, 1991)
 Elizabeth Dhanens, *Hubert and Jan van Eyck* (Όξφόρδη: Phaidon, 1980)
 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character* (2 τόμοι, Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1953 ανατύπωση. Νέα Όόρδη: Harper & Row, 1971)

13

ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΝΕΩΣΗ: I

7α τέλη του δέκατου πέμπτου αιώνα στην Ιταλία

- Franco Borsi, *L.B. Alberti: Complete Edition* (Όξφόρδη: Phaidon, 1977)
 Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti* (Princeton U.P., 1956 αναθεωρημένη έκδοση, 1970)
 John Pope-Hennessy, *Fra Angelico* (Λονδίνο: Phaidon, 1952 β' έκδοση, 1974)
 -, *Uccello* (Λονδίνο: Phaidon, 1950 β' έκδοση, 1969)
 Ronald Lightbown, *Mantegna* (Όξφόρδη: Phaidon-Christie's, 1986)
 Jane Martineau (έπιμ.), *Andrea Mantegna* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1992)
 Kenneth Clark, *Piero della Francesca* (Λονδίνο: Phaidon, 1951 β' έκδοση, 1969)
 Ronald Lightbown, *Piero della Francesca* (Νέα Όόρδη: Abbeville, 1992)
 L.D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo* (Όξφόρδη: Phaidon, 1978)
 H. Home, *Botticelli: Painter of Florence* (Λονδίνο: Bell, 1908 αναθεωρημένη έκδοση, Princeton U.P., 1980)
 Ronald Lightbown, *Botticelli* (2 τόμοι, Λονδίνο: Elek, 1978 ή αναθεωρημένη έκδοση δημοσιεύθηκε με τίτλο *Sandro Botticelli: Life and Work*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 1989)
 Για την ~Α νοιζη μι τη Γέννηση της Όφροδίτης βλ. τό δοκίμιό μου Charles Seymour (έπιμ.), *Michelangelo: The Sistine Ceiling* (Νέα Όόρδη: W. W. Norton, 1972)
 Για την ~Α νοιζη μι τη Γέννηση της Όφροδίτης βλ. τό δοκίμιό μου Charles Seymour (έπιμ.), *Michelangelo: The Sistine Ceiling* (Νέα Όόρδη: W. W. Norton, 1972)
 Carlo Pietrangeli (έπιμ.), *The Sistine Chapel: Michelangelo Rediscovered* (Λονδίνο: Muller, Blond & White, 1986)

14

ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΝΕΩΣΗ: II

Ο δέκατος πέμπτος αιώνας στις χώρες του Βορρά

- John Harvey, *The Perpendicular Style* (Λονδίνο: Batsford, 1978)
 Martin Davies, *Rogier van der Weyden: An Essay, with a Critical Catalogue of Paintings ascribed to him and to Robert Campin* (Λονδίνο: Phaidon, 1972)
 Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven mi Λονδίνο: Yale U.P., 1980)
 Jan Bialostocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe* (Όξφόρδη: Phaidon, 1976)

15

Η ΕΠΙΤΕΥΞΗ ΤΗΣ ΑΡΜΟΝΙΑΣ

Το σκάνη και Όόμη, αρχές του δέκατου έκτου αιώνα

- Amaldo Bruschi, *Bramante*, μτφρ. Peter Murray (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1977)
 Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci* (Cambridge U.P., 1939 έκδοση αναθεωρημένη από τον Martin Kemp, Harmondsworth: Penguin, 1988)
 A.E. Popham (έπιμ.), *Leonardo da Vinci: Drawings* (Λονδίνο: Cape, 1946 αναθεωρημένη έκδοση, 1973)
 Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man* (Λονδίνο: Dent, 1981)
 Βλ. επίσης τις μελέτες μου στο *The Heritage of Apelles* (Όξφόρδη: Phaidon, 1976 ανατύπωση, 1993), σσ. 39-56, mi *New Light on Old Masters* (Όξφόρδη: Phaidon, 1986 ανατύπωση, Λονδίνο, 1993), σσ. 32-88
 Herbert von Einem, *Michelangelo* (αναθεωρημένη άγγλική έκδοση, Λονδίνο: Methuen, 1973)
 Howard Hibbard, *Michelangelo* (Harmondsworth: Penguin, 1975 β' έκδοση, 1985) Αυτό τό έργο, όπως μι τό άμέσως προηγούμενο, αποτελούν χρήσιμες γενικές εισαγωγές
 Johannes Wilde, *Michelangelo: Six Lectures* (Oxford U.P., 1978)
 Ludwig Goldscheider, *Michelangelo: Paintings, Sculpture. Architecture* (Λονδίνο: Phaidon, 1953 6η έκδοση, 1995)
 Michael Hirst, *Michelangelo and his Drawings* (New Haven mi Λονδίνο: Yale U.P., 1988)
 Για πλήρεις καταλόγους των έργων του Μιχαηλάγγελου βλ. Frederick Hartt, *The Paintings of Michelangelo* (Νέα Όόρδη: Abrams, 1964)
 -, *Michelangelo: The Complete Sculpture* (Νέα Όόρδη: Abrams, 1970)
 -, *Michelangelo Drawings* (Νέα Όόρδη: Abrams, 1970)
 Για την Καπέλλα Σιστίνα βλ. Charles Seymour (έπιμ.), *Michelangelo: The Sistine Ceiling* (Νέα Όόρδη: W. W. Norton, 1972)
 Carlo Pietrangeli (έπιμ.), *The Sistine Chapel: Michelangelo Rediscovered* (Λονδίνο: Muller, Blond & White, 1986)

John Pope-Hennessy, *Raphael* (Λονδίνο: Phaidon, 1970)
 Roger Jones και Nicholas Penny, *Raphael* (New Haven και
 Λονδίνο: Yale U.P., 1983)
 Luitpold Dussier, *Raphael: A Critical Catalogue of his Pictures.*
Wall-Paintings and Tapestries (Λονδίνο: Phaidon, 1971)
 Paul Joannides, *The Drawings of Raphael, with a Complete Cata-*
logue (Όξφόρδη: Phaidon, 1983)
 Για την Stanza della Segnatura, βλ. τη μελέτη μου στο *Sym-*
bolic Images (Λονδίνο: Phaidon, 1972" γ έκδοση, Όξφόρ-
δη 1985· ανατύπωση, Λονδίνο 1995). σσ. 85-101· για την
Madonna della Sedia, βλ. τη μελέτη μου στο *Norm and*
Form (Λονδίνο: Phaidon, 1966· δ' έκδοση, Όξφόρδη
 1985· ανατύπωση, Λονδίνο 1995). σσ. 64-80

16

ΦΩΣ ΚΑΙ ΧΡΩΜΑ

Η Βενετία και η βόρεια Ιταλία, στις αρχές του δέκατου έκτου
αιώνα

Deborah Howard, *Jacopo Sansovino* (New Haven και Λονδίνο:
 Yale U.P., 1975)
 Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino* (2 τόμοι,
 New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1992)
 Johannes Wilde, *Venetian Art from Bellini to Titian* (Oxford
 U.P., 1974)
 Giles Robertson, *Giovanni Bellini* (Oxford U.P., 1968)
 Terisio Pignatti, *Giorgione: Complete Edition* (Λονδίνο: Phai-
 don, 1971)
 Harold Wethey, *The Paintings of Titian* (3 τόμοι, Λονδίνο:
 Phaidon, 1969/75)
 Charles Hope, *Titian* (Λονδίνο: Jupiter, 1980)
 Cecil Gould, *The Paintings of Correggio* (Λονδίνο: Faber, 1976)
 A.E. Popham, *Correggio's Drawings* (Λονδίνο: Βρετανική Έ-
 καδημία. 1957)

17

Η ΝΕΑ ΓΝΩΣΗ ΔΙΑΔΙΔΕΤΑΙ

Η Γερμανία και οι Κάτω Χώρες, στις αρχές του δέκατου έκτου
αιώ\α

Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Princeton
 UP., 1943· δ' έκδοση, 1955· ανατύπωση, 1971)
 Nikolaus Pevsner και Michael Meier, *Grünwald* (Λονδίνο:
 Thames & Hudson, 1948)
 G. Scheja, *The Isenheim Altarpiece* (Κολωνία: DuMont και Νέα
 Ύρκη: Abrams. 1969)
 Max J. Friedländer και Jakob Rosenberg, *The Paintings of Lu-*
kas Cranach, μτφρ. Heinz Norden (Λονδίνο: Sotheby's.
 1978)
 Walter S. Gibson, *Hieronymus Bosch* (Λονδίνο: Thames &
 Hudson, 1973) -βλ. επίσης τη μελέτη μου στο *The Heri-*

tage of Apelles (Όξφόρδη: Phaidon, 1976· ανατύπωση,
 Λονδίνο, 1993), σσ. 79"9°
 R.H. Marijnissen, *Hieronymus Bosch: The Complete Works*
 (Άμβέρσα: Tatar, 1987)

18

ΚΡΙΣΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Η Ευρώπη, στο τέλος του δέκατου έκτου αιώνα

James Ackerman, *Palladio* (Harmondsworth: Penguin, 1966)
 John Shearman, *Mannerism* (Harmondsworth: Penguin, 1967)
 John Pope-Hennessy, *Cellini* (Λονδίνο: Macmillan, 1985)
 Sydney J. Freedberg, *Parmigianino: His Works in Painting* (2
 τόμοι, Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 195°)
 A.E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino* (3
 τόμοι, New Haven και Λονδίνο, Yale U.P., 1971)
 Charles Avery, *Giambologna* (Όξφόρδη: Phaidon-Christie's
 1987· ανατύπωση, Λονδίνο: Phaidon, 1993)
 Hans Tietze, *Tintoretto: The Paintings and Drawings* (Λονδίνο:
 Phaidon, 1948)
 Harold E. Wethey, *El Greco and his School* (2 τόμοι, Princeton
 U.P., 1962)
 John Rowlands, *Holbein: The Paintings of Hans Holbein the*
Younger (Όξφόρδη: Phaidon, 1985)
 Roy Stron, *The English Renaissance Miniature* (Λονδίνο:
 Thames & Hudson, 1983)· περιέχει δοκίμια για τόν Nicho-
 las Hilliard και τόν Isaac Oliver
 F. Grossmann, *Pieter Bruegel: Complete Edition of the Paintings*
 (Λονδίνο: Phaidon, 1955· γ έκδοση, 1973)
 Ludwig Münz, *Bruegel: The Drawings* (Λονδίνο: Phaidon,
 1961)

19

ΟΡΑΣΗ ΚΑΙ ΟΡΑΜΑΤΑ

Η καθολική Ευρώπη, τα πρώτα πενήντα χρόνια τον δέκατου έ-
βδομου αι\ο\α

Rudolf Wittlower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750* (Har-
 mondsworth: Penguin, 1958· γ' έκδοση, 1973)
 Ellis Waterhouse, *Italian Baroque Painting* (Λονδίνο: Phaidon,
 1962· β' έκδοση. 1969)
 Donald Posner, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of*
Italian Painting around 1590 (2 τόμοι, Λονδίνο: Phaidon.
 1971)
 Walter Friedländer, *Caravaggio Studies* (Princeton U.P.. 1955)
 Howard Hibbard, *Caravaggio* (Λονδίνο: Thames & Hudson.
 1983)
 D. Stephen Pepper, *Guido Reni: A Complete Catalogue of his*
Works with an Introductory Text (Όξφόρδη: Phaidon.
 1984)
 Anthony Blunt, *The Paintings of Poussin* (3 τόμοι, Λονδίνο:
 Phaidon, 1966-7)

Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain: The Paintings* (2 τόμοι. New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1961)

Julius S. Held, *Rubens: Selected Drawings* (2 τόμοι, Λονδίνο: Phaidon, 1959) β' έκδοση α' τόμου, 'Οξφόρδη, 1986)
-, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: A Critical Catalogue* (2 τόμοι, Princeton U.P., 1980)

Corpus Rubenianum Ludwig Buchard (Λονδίνο: Phaidon' και Λονδίνο: Harvey Miller, 1968- 27 μέρη προγραμματίστη-
καν από τα όποια δημοσιεύθηκαν 15)

Michael Jaffé, *Rubens and Italy* (Oxford: Phaidon, 1977)

Christopher White, *Peter Pend Rubens: Man and Artist* (New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1987)

Christopher Brown, *Van Dyck* ('Οξφόρδη: Phaidon, 1982)

Jonathan Brown, *Velázquez* (New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1986)

Ennqueta Harris, *Velázquez* ('Οξφόρδη: Phaidon, 1982)

Jonathan Brown, *The Golden Age of Painting in Spain* (New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1991)

20

Ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ

Η Όλγ.ανδία, τόν δέκατο έβδομο αιώνα

Katharine Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam* (Ουτρέχτη: Dekker A Gumbert, 1959)

Bob Haak, *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*, μτφρ. E. Wilhams-Freeman (Λονδίνο: Thames A Hudson, 1984)

Seymour Slive, *Frans Heds* (3 τόμοι, Λονδίνο: Phaidon, 1970-4)
-, *Jacob van Ruisdael* (Νέα'Υόρκη: Abbeville, 1981)

Gary Schwarz, *Rembrandt: His Life, his Paintings* (Harmonds-
worth: Penguin, 1985)

Jakob Rosenberg, *Rembrandt: Life and Work* (2 τόμοι, Cam-
bridge, Mass.. Harvard U.P., 1948, δ' έκδοση, 'Οξφόρδη:
Phaidon, 1980)

A. Bredius, *Rembrandt: Complete Edition of the Paintings* (Βιέν-
νη: Phaidon, 1935- δ' έκδοση, αναθεωρημένη από τόν
Horst Gerson, Λονδίνο: Phaidon, 1971)

Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt* (6 τόμοι, Λονδίνο:
Phaidon, 1954-7' αναθεωρημένη έκδοση, 1973)

Christopher White και K.G. Boon, *Rembrandt's Etchings: An
Illustrated Critical Catalogue* (2 τόμοι, Amsterdam: Van
Ghendt, 1969)

Christopher Brown, Jan Kelch και Pieter van Thiel, *Rembrandt:
The Master and his Workshop* (2 τόμοι. New Haven και
Λονδίνο: Yale U.P., 1991)

Baruch D. Kirschenbaum, *The Religious and Historical Paint-
ings of Jan Steen* ('Οξφόρδη: Phaidon, 1977)

Wolfgang Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth
Century* (Λονδίνο: Phaidon, 1966- γ' έκδοση, 'Οξφόρδη,
1981)

Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seven-
teenth Century* (Λονδίνο: John Murray, 1983)

Lawrence Gowing, *Vermeer* (Λονδίνο: Faber, 1952)

Albert Blanket!, *Vermeer of Delft: Complete Edition of the
Paintings* ('Οξφόρδη: Phaidon, 1978)

John Michael Montias, *Vermeer and his Milieu* (Princeton U.P.,
1989)

21

Η ΔΥΝΑΜΗ ΚΑΙ Η ΔΟΞΑ: I

Ιταλία, τέλη δέκατου έβδομου και δέκατος όγδοος αιώνας

Anthony Blunt (έπιμ.), *Baroque and Rococo Architecture and
Decoration* (Λονδίνο: Elek, 1978)

-, *Borromini* (Harmondsworth: Penguin, 1979- νέα έκδοση,
Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1990)

Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini* (Λονδίνο: Phaidon,
1955- γ' έκδοση, 'Οξφόρδη 1981)

Robert Enggass, *The Paintings of Baciccio: Giovanni Battista
Gaulli 1639-1709* (University Park: Pennsylvania State
UP., 1964)

Michael Levey, *Giambattista Tiepolo* (New Haven και Λονδίνο:
Yale U.P., 1986)

-, *Painting in Eighteenth Century Venice* (Λονδίνο: Phaidon,
1959- 7' έκδοση, New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1994)

Julius S. Held και Donald Posner, *Seventeenth and Eighteenth
Century Art* (Νέα'Υόρκη και Λονδίνο: Abrams, 1972)

22

Η ΔΥΝΑΜΗ ΚΑΙ Η ΔΟΞΑ: II

*Γαλλία, Γερμανία και Αυστρία, στα τέλη του δέκατου έβδομου και
στις αρχές του δέκατου όγδου αιώνα*

G. Walton, *Louis XIV and Versailles* (Harmondsworth: Pen-
guin, 1986)

Anthony Blunt, *Art and Architecture in France 1500-1700* (Har-
mondsworth: Penguin, 1953- δ' έκδοση, 1980)

Henry-Russell Hitchcock, *Rococo Architecture in Southern
Germany* (Λονδίνο: Phaidon, 1968)

Eberhard Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central
Europe* (Harmondsworth: Penguin, 1965)

Marianne Roland Michel, *Watteau. An Artist of the Eighteenth
Century* (Λονδίνο: Trefoil, 1984)

Donald Posner, *Antoine Watteau* (Λονδίνο: Weidenfeld A
Nicolson, 1984)

23

Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ

Η Άλ-Γ'λία και η Γαλλία, τόν δέκατο όγδοο αιώνα

- Kerry Downes, *Sir Christopher Wren* (Λονδίνο: Granada, 1982)
 Ronald Paulson, *Hogarth: His Life. Art and Times* (2 τόμοι. New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1971 επίτομη έκδοση. 1974)
 David Bindman, *Hogarth* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1981)
 Ellis Waterhouse, *Reynolds* (Λονδίνο: Phaidon, 1973)
 Nicholas Penny (έπιμ.), *Reynolds* (Λονδίνο: Βασιλική 'Ακαδημία. 1986)
 John Hayes, *Gainsborough: Paintings and Drawings* (Λονδίνο: Phaidon, 1975· ά να τύπωση, 'Οξφόρδη 1978)
 -, *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough: A Critical Text and Catalogue Raisonne* (2 τόμοι, Λονδίνο: Sotheby's, 1982)
 -, *The Drawings of Thomas Gainsborough* (2 τόμοι, Λονδίνο: Zwemmer, 1970)
 -, *Thomas Gainsborough* (Λονδίνο: Tate Gallery, 1980)
 Georges Wildenstein, *Chardin, a Catalogue Raisonne* ('Οξφόρδη: Cassirer. 1969)
 Philip Conisbee, *Chardin* ('Οξφόρδη: Phaidon, 1986)
 H.H. Amason, *The Sculpture of Houdon* (Λονδίνο: Phaidon. 1975)
 Jean-Pierre Cuzin, *Jean-Honore Fragonard: Life and Work, Complete Catalogue of the Oil Paintings* (Νέα 'Υόρκη: Abrams, 1988)
 Oliver Millar, *Zoffany and his Tribuna* (Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul, 1967)

24

ΤΟΜΗ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Άγγ/Ja, 'Αμερική κώ Γαλλία, τέ/ας του δέκατου όγδοου και αρχές του δέκατου ένατου αιώνα

- J. Mordaunt Crook, *The Dilemma of Style* (Λονδίνο: John Murray, 1987)
 J.D. Prown, *John Singleton Copley* (2 τόμοι, Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1966)
 Anita Brookner, *Jacques-Louis David* (Λονδίνο: Chatto Windus, 1980)
 Paul Gassier και Juliet Wilson, *The Life and Complete Work of Francisco Goya* (Νέα 'Υόρκη: Reynal, 1971 αναθεωρημένη έκδοση, 1981)
 Janis Tomlinson, *Goya* (Λονδίνο: Phaidon, 1994)
 David Bindman, *Blake as an Artist* ('Οξφόρδη: Phaidon, 1977)
 Martin Butlin, *The Paintings and Drawings of William Blake* (2 τόμοι, New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1981)
 - και Evelyn Joll, *The Paintings of J.M. W. Turner, a Catalogue* (2 τόμοι. New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1977· αναθεωρημένη έκδοση, 1984)

Andrew Wilton, *The Life and Work of J.M. W. Turner* (Λονδίνο: 'Ακαδημία, 1979)

- Graham Reynolds, *The Late Paintings and Drawings of John Constable* (2 τόμοι. New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1984)
 Malcolm Cormack, *Constable* ('Οξφόρδη: Phaidon, 1986)
 Walter Friedlander, *From David to Delacroix* (Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1952)
 William Vaughan, *German Romantic Painting* (New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1980)
 Helmut Borsch-Supan, *Caspar David Friedrich* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1974: δ' έκδοση, Μόναχο: Prestel, 1990)
 Hugh Honour, *Neo-classicism* (Harmondsworth: Penguin, 1968)
 -, *Romanticism* (Harmondsworth: Penguin, 1981)
 Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion* (Λονδίνο: Sotheby's, 1986)

25

ΔΙΑΡΚΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

Ο δέκατος ένατος αιώνας

- Robert Rosenblum, *Ingres* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1967)
 Robert Rosenblum και H.W. Janson, *The Art of the Nineteenth Century* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1984)
 Lee Johnson, *The Paintings of Eugene Delacroix* (6 τόμοι, Oxford U.P., 1981-9)
 Michael Clarke, *Corot and the Art of Landscape* (Λονδίνο: Βρετανικό Μουσείο, 1991)
 Peter Galassi, *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical Landscape Tradition* (New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1991)
 Robert Herbert, *Millet* (Παρίσι: Grand Palais' και Λονδίνο: Hayward Gallery, 1975)
 Courbet (Παρίσι: Grand Palais* και Λονδίνο: Βασιλική 'Ακαδημία, 1977)
 Linda Nochlin, *Realism* (Harmondsworth: Penguin, 1971)
 Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti* (Oxford U.P., 1971)
 Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (Λονδίνο: Phaidon. 1971 ανατύπωση, New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1986)
 Manet (Παρίσι: Grand Palais' και Νέα 'Υόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης. 1983)
 John House, *Monet* ('Οξφόρδη: Phaidon, 1977' Υ έκδοση, Λονδίνο, 1991)
 Paul Hayes Tucker, *Monet in the '90s: The Series Paintings* (New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1989)
 Renoir (Παρίσι: Grand Palais* Λονδίνο: Hayward Gallery* και Βοστώνη: Μουσείο Καλών Τεχνών, 1985)
 Pissarro (Λονδίνο: Hayward Gallery* Παρίσι: Grand Palais* και Βοστώνη: Μουσείο Καλών Τεχνών, 1981)

- J. Hillier, *The Japanese Print: A New Approach* (Λονδίνο: Bell, 1960)
 Richard Lane, *Hokusai: Life and Work* (Λονδίνο: Bame & Jenkins, 1989)
 Jean Sutherland Boggs κ.ά., *Degas* (Παρίσι: Grand Palais' 27-τάβα: Εθνική Πινακοθήκη Καναδά' και Νέα' Υόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, 1988)
 John Rewald, *The History of Impressionism* (Νέα' Υόρκη: Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, 1946' δ' έκδοση, Λονδίνο: Seeker & Warburg, 1973)
 Robert L. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society* (New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1988)
 Albert Elsen, *Rodin* (Νέα' Υόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, 1963)
 Catherine Lampert, *Rodin: Sculptures and Drawings* (Λονδίνο: Hayward Gallery, 1986)
 Andrew MacLaren Young (έπιμ.), *The Paintings of James McNeill Whistler* (New Haven και Λονδίνο: Yale U.P., 1980)
 K.E. Maizon, *Honoré Daumier: Catalogue of the Paintings, Watercolours and Drawings* (2 τόμοι, Λονδίνο: Thames & Hudson, 1968)
 Quentin Bell, *Victorian Artists* (Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul, 1967)
 Graham Reynolds, *Victorian Painting* (Λονδίνο: Studio Vista, 1966)
- 26
 ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΝΕΑ ΠΡΟΤΥΠΙΑ
 Τέλος τού δέκατου ένατου αιώνα
- Robert Schmutzler, *Art Nouveau*, μτφρ. E. Roditi (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1964· συντομευμένη έκδοση, 1978)
 Roger Fry, *Cézanne. A Study of his Development* (Λονδίνο: Hogarth Press, 1927 νέα έκδοση, Chicago U.P., 1989)
 William Rubin (έπιμ.), *Cézanne: The Late Work* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1978)
 John Rewald, *Cézanne: The Watercolours* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1983)
 Hohn Russel, *Seurat* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1965)
 Richard Thomson, *Seurat* ('Οξφόρδη: Phaidon, 1985· ανατύπωση, 1990)
 Ronald Pickvance, *Van Gogh in Arles* (Νέα' Υόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, 1984)
 -, *Van Gogh in Saint Rémy and Auvers* (Νέα' Υόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, 1986)
 Michel Hoog, *Gauguin* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1987)
 Gauguin (Παρίσι: Grand Palais' Σικάγο: Ίνστιτούτο Τέχνης- και Washington: Εθνική Πινακοθήκη Τέχνης, 1988)
 Nicholas Watkins, *Bonnard* (Λονδίνο: Phaidon, 1994)
 Gôtz Adriani, *Toulouse-Lautrec* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 19*7)
 -, *Post-Impressionism: From Van Gogh to Gauguin* (Νέα' Υόρκη: Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, 1956' γ' έκδοση, Λονδίνο: Seeker & Warburg, 1978)
- Η ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ
 Τα πρώτα πενήντα χρόνια του εικοστού αιώνα
- Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1960· αναθεωρημένη έκδοση. Νέα' Υόρκη: Abrams, 1992)
 John Golding, *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914* (Λονδίνο: Faber, 1959· γ' έκδοση, 1988)
 Bernard S. Myers, *Expressionism* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1963)
 Walter Grosskamp (έπιμ.), *German Art in the Twentieth Century: Painting and Sculpture 1905-1955* (Λονδίνο: Βασιλική 'Ακαδημία, 1985)
 Hans Maria Wingler, *The Bauhaus* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969)
 H. Bayer, W. Gropius και I. Gropius (έπιμ.), *Bauhaus 1919-1928* (Λονδίνο: Seeker & Warburg, 1975)
 William J.R. Curtis, *Modern Architecture since 1900* ('Οξφόρδη: Phaidon, 1982· β' έκδοση, 1987· ανατύπωση, Λονδίνο, 1994)
 Norbert Lynton, *The Story of Modern Art* ('Οξφόρδη: Phaidon, 1980· β' έκδοση, 1989· ανατύπωση, 1994)
 Robert Hughes, *The Shock of the New: Art and the Century of Change* (Λονδίνο: BBC, 1980· αναθεωρημένη και επηυξημένη έκδοση, 1990)
 William Rubin (έπιμ.), *«Primitivism» in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (2 τόμοι, Νέα' Υόρκη: Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, 1984)
 Reinhold Heller, *Munch: His Life and Work* (Λονδίνο: John Murray, 1984)
 C. D. Zigrosser, *Prints and Drawings of Käthe Kollwitz* (Λονδίνο: Constable- και Νέα' Υόρκη: Dover, 1969)
 Werner Haftmann, *Emil Nolde*, μτφρ. N. Guterman (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1960)
 Richard Calvocoressi (έπιμ.), *Oskar Kokoschka 1886-1980* (Λονδίνο: Tate Gallery, 1987)
 Peter Vergo, *Art in Vienna 1898-1918: Klimt, Kokoschka, Schiele and their Contemporaries* (Λονδίνο: Phaidon, 1975· γ' έκδοση, 1993' ανατύπωση 1994)
 Paul Overy, *Kandinsky: The Language of the Eye* (Λονδίνο: Elek, 1969)
 Hans K. Roethel και Joan K. Benjamin, *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings* (2 τόμοι, Λονδίνο: Sotheby's, 1982-4)
 Will Grohmann, *Wassily Kandinsky: Life and Work* (Νέα' Υόρκη: Abrams, 1958)
 Six ten Ringbom, *The Sounding Cosmos* (Αβο: Academia, 1970)
 Jack Flam, *Matisse: The Man and his Art. 1869-1918* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1986)

- John Elderfield (έπιμ.), *Henri Matisse* (Νέα Υόρκη: Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, 1992)
- Pablo Picasso: *A Retrospective* (Νέα Υόρκη: Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, 1980)
- Timothy Hilton, *Picasso* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1975)
- Richard Verdi, *Klee and Nature* (Λονδίνο: Zwemmer, 1984)
- Margaret Plant, *Paul Klee: Figures and Faces* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1978)
- Ulrich Luckhardt, *Lyonel Feininger* (Μόναχο: Prestel, 1989)
- Pontus Hult n, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi* (Λονδίνο: Faber, 1988)
- John Milner, *Mondrian* (Λονδίνο: Phaidon, 1992)
- Norbert Lynton, *Ben Nicholson* (Λονδίνο: Phaidon, 1993)
- Susan Compton (έπιμ.), *British Art in the Twentieth Century: The Modern Movement* (Λονδίνο: Βασιλική Ακαδημία, 1987)
- Joan M. Marier, *Alexander Calder, 1898-1976* (Cambridge U.P., 1991)
- Alan Bowness (έπιμ.), *Henry Moore: Sculptures and Drawings* (6 τόμοι, Λονδίνο: Lund Humphries, 1965-7)
- Susan Compton (έπιμ.), *Henry Moore* (Λονδίνο: Βασιλική Ακαδημία, 1988)
- Le Douanier Rousseau* (Νέα Υόρκη: Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, 1985)
- Susan Compton (έπιμ.), *Chagall* (Λονδίνο: Βασιλική Ακαδημία, 1985)
- David Sylvester (έπιμ.), *René Magritte, Catalogue Raisonné* (2 τόμοι, Houston: The Menil Foundation' και Λονδίνο: Philip Wilson, 1992-3)
- Yves Bonnefoy, *Giacometti* (Νέα Υόρκη: Abbeville, 1991)
- Robert Deschamps, *Dali: The Work, the Man*, μτφρ. E.R. Morse (Νέα Υόρκη: Abrams, 1984)
- Dawn Ades, *Salvador Dali* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1982)
- Marilena Pasquali (έπιμ.), *Giorgio Morandi 1890-1964* (Λονδίνο: Electa, 1989)
- Hugh Adams, *Art of the Sixties* (Όξφόρδη: Phaidon, 1978)
- Charles Jencks και Maggie Keswick, *Architecture Today* (Λονδίνο: Ακαδημία, 1988)
- Lawrence Gowing, *Lucian Freud* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1982)
- Naomi Rosenblum, *A World History of Photography* (Νέα Υόρκη: Abbeville, 1989)
- Henri Cartier-Bresson, *Cartier-Bresson Photographer* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1980)
- Hockney on Photography: Conversations with Paul Joyce* (Λονδίνο: Jonathan Cape, 1988)
- Maurice Tuchman και Stephanie Barron (έπιμ.), *David Hockney: A Retrospective* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art' και Λονδίνο: Thames & Hudson, 1988)

28

ΧΡΟΝΙΚΟ ΔΙΧΩΣ ΤΕΛΟΣ

Ό θρίαμβος του Μοντερνισμού. Το ρεύμα αλλάζει πάλι κατεύθυνση. Τό παρελθόν που μεταβάλλεται

- John Elderfield, *Kurt Schwitters* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1985)
- Irving Sandler, *Abstract Expressionism: The Triumph of American Painting* (Λονδίνο: Pall Mall, 1970)
- Ellen G. Landau, *Jackson Pollock* (Λονδίνο: Thames & Hudson, 1989)
- James Johnson Sweeney, *Pierre Soulages* (Neuchâtel: Ides et Calendes, 1972)
- Doug Cooper, *Nicolas de Sta l* (Λονδίνο: Weidenfeld & Nicolson, 1962)
- Patrick Waldburg, Herbert Read and Giovanni de San Luzzaro (έπιμ.), *Complete Works of Marino Marini* (Νέα Υόρκη: Tudor Publishing, 1971)



Διαγράμματα

σελ. 656-63

Τά χρονικά διαγράμματα που ακολουθούν έχουν σκοπό να διευκολύνουν τη σύγκριση των χρονικών διαστημάτων που καλύπτουν οι περίοδοι και οι τεχνολογίες που παρουσιάζονται σ' αυτό το βιβλίο. Ο Πίνακας Ι περιλαμβάνει τα τελευταία 5-000 χρόνια (από το 3000 π.Χ. κ.έ.). παραλείπεται έτσι, κατ' ανάγκην, την προϊστορική ζωγραφική των σπηλαίων.

Τά τρία διαγράμματα που αποτελούν τους Πίνακες 2-4 παρουσιάζουν τους τελευταίους 25 αιώνες με περισσότερες λεπτομέρειες. Πρέπει να σημειωθεί ότι η κλίμακα αλλάζει στα διαγράμματα που καλύπτουν τα τελευταία 650 χρόνια. Περιλαμβάνονται μόνον καλλιτέχνες και έργα που μνημονεύονται στο κείμενο. Τό ίδιο ισχύει, με λίγες εξαιρέσεις, για την επιλογή των ιστορικών γεγονότων και προσώπων που δίνουμε στο τέλος κάθε διαγράμματος. Τό γκρίζο χρησιμοποιείται σ' όλα τα διαγράμματα για να υποδείξει τους ιστορικούς τομείς.

Χάρτες

σελ. 664-9

Ακριβώς όπως τά διαγράμματα έχουν σκοπό να βοηθήσουν τόν αναγνώστη να συσχετίσει τά γεγονότα και τά ονόματα που αναφέρονται σ' αυτό τό βιβλίο με τή ροή τού χρόνου, έτσι και οι *επιλεκτικοί* πίνακες τού Κόσμου, τής λεκάνης τής Μεσογείου και τής Δυτικής Εύρώπης βοηθούν να γίνει αισθητή ή σχέση τους με τό χώρο. Μελετώντας τους χάρτες, καλό είναι να θυμόμαστε ότι τά μορφολογικά χαρακτηριστικά τού εδάφους επηρέαζαν πάντοτε τήν πορεία τού πολιτισμού: οι οροσειρές έμπόδισαν τήν επικοινωνία, οι πλωτοί ποταμοί και τά παράλια διευκόλυναν τό εμπόριο, και οι γόνιμες πεδιάδες εύνόησαν τήν ανάπτυξη τών πόλεων, πολλές από τις όποιες άντεξαν επί αιώνες, άσχετα πρός τις πολιτικές μεταβολές που επηρέαζιν τά σύνορα ή ακόμα και τά ονόματα τών χωρών. Σήμερα, που τά αεροπορικά ταξίδια έχουν σχεδόν έκμηδενίσει τις άποστάσεις, δέν πρέπει να ξεχνούμε πώς οι καλλιτέχνες που ταξίδευαν στα κέντρα για να βρούν δουλειά, ή έπαιρναν τό δρόμο πάνω από τις Άλπεις για να πάνε στην Ίταλία να διαφωτιστούν, ταξίδευαν συνεχώς με τά πόδια.

ΠΙΝΑΚΑΣ Ι: ΟΙ ΧΙΛΙΕΤΙΕΣ 3000 Π.Χ.-2000 Μ.Χ.

3000 Π.Χ.	2000 Π.Χ.	1000 Π.Χ.
Σουμέριοι		
ΑΙΓΥΠΤΟΣ	Πρώιμη δυναστεία Παλαιό Βασίλειο	Μέσο Βασίλειο Νέο Βασίλειο
ΕΛΛΑΔΑ		1η - Μινωική περίοδος Εποχή Χαλκού Μυκηναϊκή
ΡΩΜΗ		
ΜΕΣΗ ΑΝΑΤΟΛΗ		
ΑΝΑΤΟΛΗ		Άρχη της πρώιμης εποχής Χαλκού
ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗ ΕΥΡΩΠΗ		
ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΙ ΑΜΕΡΙΚΗ		

1 M.C. 1000 M.C. 2000 M.C.

»κρατορία των Ασσυρίων

Υστερη περίοδος

αιακή περίοδος
Κλασική περίοδος
----- Έλληνιστική περίοδος

5 Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία

• Ίδρυση της Κωνσταντινούπολης

• Εμφάνιση του Ισλάμ

Βυζαντινή Αυτοκρατορία

ιση τού Βουδισμού στις Ίνδιες

• Ενοποίηση της Κίνας

β Αρχή της Αυτοκρατορίας των Μογγολιαν στην Ίνδια

----- Καρολέγγειοι

• Ίδρυση 'Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας

----- Ρομανικός ρυθμός (Νορμανδία)

• Μάχη τού Χάστινγκς

----- Γοτθικός ρυθμός

• Ανακάλυψη της Αμερικής

■ Αναγέννηση

— Μανιερισμός

— Μπαρόκ

— Ροκοκό

----- Νεοκλασικισμός

----- Ρομαντισμός

- Προραφαηλίτες

- Ιμπρεσιονισμός

- "Αρ-Νουβώ

- Φωβισμός

- Κυβισμός

- Ντανταϊσμός

- Υπερρεαλισμός

- Αφηρημένο Έξπρεσιονισμός

- Ποπ-Άρτ

Όπ-Αρτ

Μ εταμοντερνι σμός

»Π.Χ. 3^οΠ.Χ. 200Π.Χ. 100Π.Χ. 1 Μ.Χ. 100 200 300

ιορφα αγγεία

>υθρόμορφα αγγεία

ο άγαλμα του Ήνίοχου, Δελφοί

; τον Δία. Όλυμπία

ρων: Δίοκοβόλος

ίνος: Παρθενώνας

ειδίας: Άθηνα Παρθένος

ΰφορος τον Παρθενώνα

> Έρέχθειο

» Ναός ΄Απτερης Νίκης

• Επιτύμβια στήλη τής Ήγησώς

• Επινόηση του Κορινθιακού ρυθμού

• Απόλλων του Μπελβεντέρε

• Πραξιτέλης: Ό Έρμης με τον μικρό Διόνυσο

• Βασιλικοί τάφοι, Βεργίνα

• Λύσιππος: Κεφαλή του Μεγάλου Άλεξάνδρου

• Κινέζικος «πήλινος στρατός»

• Άφροδίτη τής Μήλου

• Λαοκόων

• Μεγάλος Βωμός του Δία, Πέργαμος

• Άψίδα θριάμβου του Τιβέριου

• Τοιχογραφίες Πομπηίας

• Κολοσσαίο

• Στήλη του Τραϊανού

• Πάνθεον

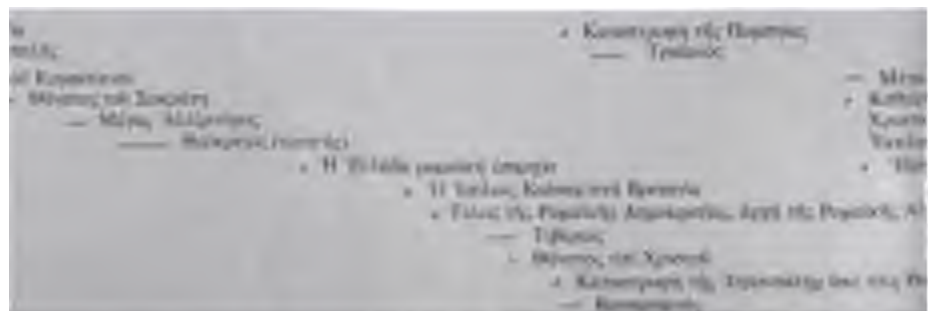
———— Κινέζικη ζωγραφική

----- Ζωγραφη:

ρωμαϊκές

• Συναγωγή Δοϋρα-

Εύρωπός, Μεσοπι



ΠΙΝΑΚΑΣ 4 ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ 1050-2000

1650

1700

1750

1800

Βαττώ

Χίλντεμπραντ

— Τιέπολο
Χόγκαρθ

----- Σαρντέν

— Γ κουάρντι

— Ρένουλντς
Γ κείνσμπορω

----- Φραγκονάρ

----- — Κόπλεϋ

24

----- **Νταβιή**

Οὐταμάρο

----- **M₁**

- Μοντιτσέλλο

Πυρκαγιά τού Λονδίνου

----- Λουδοβίκος ΙΔ' τῆς Γαλλίας

Διακήρυξη 'Ανεξαρτησίας της Αμερι»

- Γαλλική Επανάσταση

..... Αὐτοκρυ
Ναπολέκ

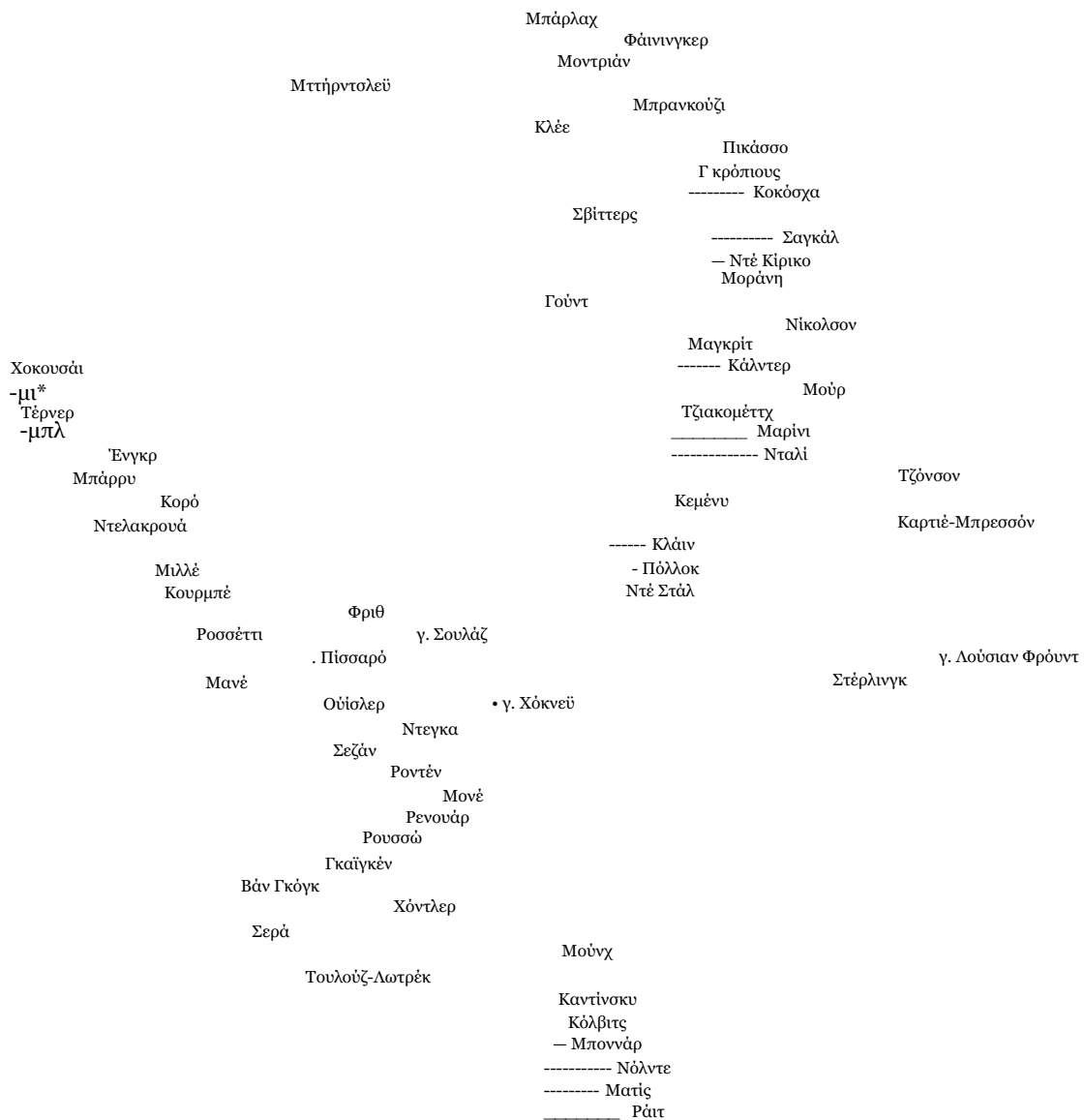
ΠΙΝΑΚΑΣ φ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ 1650-2000

5 0

1900

1950

2000



Έπιλεγμένες πρωτεύουσες και μεγαλούπολης

Τοποθεσίες

πού αναφέρονται στο κείμενο

Σύνορα

Ποταμοί

♦ . V

* 7"

'
v

ΓΡΟΙΛΑΝ,

ΑΛΑΣΚΑ

ΚΑΝΑΔΑΣ



Βανκοβέρ —

Χίτσούρι

Μόντρεαλ

-Λ

Σάν Φρανσίσκο

Λός "Αντζελες

ΗΠΑ

Μισισσιγηής

Οομκ Πάρκ · "Νμ/ Υόρκη

ψ οξ>άσιγκτον

Μοντσεέλλο

Νέα Όρλεάνη

ΜΕΞΙΚΟ

Πόλη Με- κοί

Άτλαντικός Ωκεο

ΓΑΪΤΗ

Ειρηνικός Ωκεανός



ν'ΗΔΙΑ

'Αγία Πετρούπολη

ΡΩΣΙΑ

ΙΛ \ , Βόλγας

IM<^

I

T» έΛ

Πεκίνο

Κίτρινος Ποταμός

r IPAN ν- έ., ν
. 4ί -;ΔΓ

KINA

< >T*ιΓ
ΣΑΟΥΔΙΚΗ
ΑΡΑΒΙΑ,
7

V #
^Αελχί

Χσιάν .

Νανκίνη

" Σανγκ

Γ ιανγκισέ

/α)T7ς \ ;; M

Νείλος

Βομβάη

ΙΝΔΙΑ

Χόνγκ Κόνγκ
»

||τ
'·3ι<.

•■ΜΛΛΛΠῖν

KENYA

κο '

Ναρομπι

Σηκατι ' ρη

ψ.

•ΛΔΟΝ

..*«κ

/

Ινδικός Ωκεανός

ΟΤΙΛ^ΡΙΚΗ

Πέρθ



Λίντισφαρν

Ντάρραμ

ΔΑΝΙΑ .

Βόρεια θάλασσα



Ἀλταμίρα

$$E\beta\rho^{\wedge}$$
$$&gt.\delta>^*$$

Ρώμη ΙΤΑΛΙΑ

Ni 1

Ἡράκλειτον .

Μεσόγειος θάλασσα



Μονρεάλη .





ΓΕ

Δελφοί ·
 λ ·
 Μυκήνες - Αθήνα
 Ολυμπία φ · Επίδαυρος · Αφροδισιοί
 Δ ' ? · κ ' ·
 ' * 9 Σαντορίνη β
 *
 Κνωσός *
 Κρήτη

150 χμ.

Πρωτεύουσες
Τοποθεσίες που αναφέρονται στο κείμενο
Σύνορα
Ποταμοί

' * 'Εξετερ
ΜΓ

%

Βισκώκος κόλπος



Ευρετήριο εικόνων

Οι αριθμοί αναφέρονται στις εικόνες

Ήγγυλια

Ήβρεϊό Anglesey, Καίμπριτζσερ

Κλώντ Λορραίν, Τοπίο fte Θυσία στην Ά-
πόλλω \-α 255

"Εξετερ

Καθεδρικός \-αός iij

"Ερλς Μπάρτον, Νόρθαμπτονσερ

Εκκλησία Αγίων Πάντων 100

Καίμπριτζ

Κολέγιο Corpus Christi: Μάθιον Πάρις,
Έλχφα \πας και ό δδηγός του 132

Παρακλήσι του Κί-γκ ς Κόλλχτζ 175

Κίνγκστον επί του Τάμεση

Μουσείο: Μούμπριτζ, Άλογο που καλ-
πάζει έν κι \ήσει 14

Λονδίνο

Βουλή τών Κοινοτήτων 327

Βρετανική Βιβλιοθήκη: Ευαγγέλια Lin-
disjarne 103· Ψαλ.τήριο της Βασίλισ-
σας Μαίρης 140

Βρετανικό Μουσείο: Άντρας που μαλ,ώ-
νει τή γυναίκα του 95· Άσσυριακός
στρατός πολιορκεί φρούριο 45· Βιβλίο
τών Νεκρών 38· Ζωφόρος Παρθενώνα
56-7· Καραντόσσο, Ιδρυτικό μετάλ-
λιο για τόν καινούριο Άγιο Πέτρο
186· Ο κήπος του Νεβίπαμούν 33·
Κορρέτζο. Ή Ανάληψη τής Πανα-
γίας 210 Προσωπογραφία άνδρός 79·
Τμήμα άρπας 43

Εθνική Πινακοθήκη: Βάν Άνκ, Οι άρ-
ραβιόνες τών Άρνολ.φίνι 158-60 Βάν
Γκόγεν, Ά νερόμυλος δίπλα στο ποτά-
μι 272 Βάν Γκόγκ. Σταροχώραφο με
κυπαρίσσια 355· Βάν Ντάνκ, Ό Λόρ-
δος Τζών και ό λόρδος Μπέρναρντ
Στιουαρτ 202 Βάν Ρούιςναελ, Λι-
μν-ούλα ανάμεσα στα δέντρα 279· Δίπτυ-
χο Ούιλτον 143· Κάφ. Νεκρή φύση, με
τό κέρασ από όπου έπιναν τά μέλη τής
Συντεχνίας τών Τοξοτών του Ήγιου
Σεβαστιανού την Κόνσταμπλ, Τό κά-
ρο του σανού 325· Ντέ Φλίγκερ, Όλ-
λανδέζικο πολυχμικό πλοίο και διάφορα
σκάφη στο μελ.τέμι ιηι· Ούτσελλο, Ή
μάχη του Σαν Ρομάνο 166*7· Πολλα-
γιουόλο, Τό μαρτύριο του Άγιου Σε-
βαστιανού την Ρούμπενς, ΑλΜρ/ορία
για τά άγαΟά τής ειρήνης 259-60 Σεζάν.
Βουνά στην Προβηγκία 351· Τέρνερ.
Ή Αιδώ χτίζει την Καρχηδόνα 322·
Τιντορέττο, Ό Άγιος Γεώργιος και ό
δράκος iij

Εκκλησία Αγίου Στεφάνου Walbrook 300
Καθεδρικός ιτιάς Αγίου Παύλου 299

Κένγουντ, Κληροδότημα Iveagh: Χάλς,
Ό Pieter van den Broecke 270

Μουσείο Βικτωρίας και Ήλβέρτου:
Γκαίνσμπορω, Αγροτική σκηνή 307·
Κεφαλή Βούδα 8Γ Κόνσταμπλ, Σπου-
δή με κορμούς δέντρων 324· Τό Μα-
νουάλι του Γκλώστερ 117· Ούντόν,
Βολταΐρως 309· Περσικό χαλί 91· Χιλ-
λαρντ. Νεαρός μες στα τριαντάφυλλα
244

Μουσείο τής Άνθρωπότητας: Κεφαλή
του Θεού του Θανάτου από πέτρινο βω-
μό τών Μάγια 27· Κεφαλή Νέγκρου 23·
Ήπέρθυρο από τό σπίτι ενός αρχηγού
Μαορί 22

Μουσείο Οτέλλινγκτον: Βελάσκεθ, Ό
νερουλάς τής Σεβίλλης 263

Μουσείο Sir John Soane: Χόγκαρθ, Ή
πορεία του άκόλαστου 303

Πινακοθήκη Ήνσπιούτον Κουρτώ:
Γκωγκέν, Te Rerioa (Όνειροπόληση
μέρα μεσημέρι) 358 Σερά, Ή γέφυρα
στήν Κουρμπεβουά 354

Στρώμπερρυ Χιλ, Τονίκεναμ 311

Σύλλογή Ουάλλας: Βαττώ, Γιορτή σ' ένα
πάρκο 298· Γκαίνσμπορω, Ή Μις
Χάβερφηντ 3/06· Γκουάντι, Άποψη
του San Giorgio Maggiore 290· Ντέ
Χόσγ, Έσωτερικό σπιτιού με ;γυναίκα
που καθαρίζει μήλα 4· Ρέννοιντς, Ή
Μις Μπούλς με τό σκόλα της 305·
Στέν, Τό γλέντι τής βάφτισης 278

Τέιτ Γκάλερν: Καντίνσκ, Κοζάκοι 372·
Κλ.όρ Γκάλλερυφα Ή Μαρίνι, Καβαλά-
ρης 39· Μούρ, Πλαγιασμένη μορφή
384 Νίκολσον, i934 (ανάγλυφο)
382· Ούισλερ, Νυχτερινό σε μπλε και
άσμηι: Ή παλιά Γέφυρα του Μπάττερ-
ση 348 Ροσσέτι, «Ecce Ancilla Do-
mini» 333· Τέρνερ, Ατμόπλοιο μέσα
σε χιονοθύελλα 323· Φρίθ, Ή ήμέρα
τών υποδρομιών 336· Φρόντ, Δυο
φυτά 403

Τοίγονικ Χάους 301

Ντάραμ

Καθεδρικός ναός II 3*4

Οδίνδσορ

Πέργως του Οδίνδσορ: Αεονάρντο ντά
Βίντσι, Σπουδές άνατομίας 190· Χόλ-
μπαϊν, Ή Anne Cresacre 241

Στάουρχεντ, Ούύτσερ

Κήποι 302

Τσελτεναμ

Ντόρσετ Χάους 312

Αίγυπτος

Κάιρο

Αιγυπτιακό Μουσείο: Προσωπογραφία
του Χεζιρέ 34· Ό Τουταγχαμών και ή
σύζυγός του 42

Αυστρία

Βιέννη

Άλμπερτίνα: Μπρέγκελ, Ό ζωγράφος
και ό άγοραστής 245· Ντύρερ, Λαγός
9· Ντύρερ, Μεγάλο κομμάτι χορταρια-
σμένη γή ην Ραφαήλ, Τέσσερις σπου-
δές για τήν «Παναγία από λιβάδι» 18·
Ρέμπραντ, Έλέφαντας 10· Ρούμπενς,
Πορτρέτο τουν γιου του Νικόλα Ι

Άνω Μπελβεντέρε 293*4

Μουσείο Ιστορίας τής Τέχνης: Βελά-
σκεθ, Ό πρίγκιπας Φίλιππος Πρόσπε-
ρος τής Ισπανίας 2&J' Ό Ευαγγελι-
στής Ματθαίος 105· Μπρέγκελ, Χω-
ριάτικος γάμος 246-7· Ραφαήλ, Ή Πα-
ναγία στο λιβάδι 1η· Ρέμπραντ, Αυτο-
προσωπογραφία 258· Ρούμπενς, Α (πο-
προσωπογραφία 273 Τσελλίνι, Αλα-
τιέρα 233

Μέλκ

Μοναστήρι 296-7

Βέλγιο

Αμβέρσα

Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών:
Μέμλινγκ, Άγγελος 6

Βρύγη

Ή παλιά καγκελαρία («Le Greffe») 219
Groeningemuseum: Βάν ντέρ Γκοϋς, Ή
Κοίμηση τής Θεοτόκου 180-1

Βρυξέλλες

Βασιλικά Μουσεία Καλών Τεχνών του
Βελγίου: Ή δολοφονία του Μαρά 316

Βασιλική Βιβλιοθήκη: Δέ Ταβερνιέ,
σελίδα αφιέρωσης στις Κατακτήσεις
του Καρλομάγνου 1η
ΜέγαροΤασσ'ελ 349'

Γάνδη

Καθεδρικός ναός Αγίου Βαβο: Βάν
"Ανκ, Αγία Τράπεζα τής Γάνδης 155*7

Λιέγη

"Άγιος Βαρθολομαίος: Ράινερ βάν
Χούι, Κολυμπήθρα 118

Γαλλία

Άμιένη

Καθεδρικός ιτιάς 123

Άρλ

Άγιος Τρόφιμος 115*6

Βερσαλλίες

ΉΑνάκτορο κώ κήποι 2<)1-2

Έκερναί

Δημοτική Βιβλιοθήκη: Ό Ευαγγελιστής
Ματθαίος 106

Καν

Άγιος Πέτρος 218

Κολμάρ

Μουσείο του Ούντερλίντεν: Γκρούνε-
βαλντ, Άγία Τράπεζα του 7ζενχώμ
224-5

Λασκό

Ζωγραφική σε σπήλαιο 20, 21

Μονπελλιέ

Μουσείο Φάμπρ: Κουρμπέ, Ή συ\άντη-
ση ή «Καλή μέρα. κύριε Κουρμπέ» 332΄
Ντελακρουά, Άραβικό Ιπτικό σε επί-
θεση 329

Μουρμπάκ

Έκκλησία των Βενεδικτήνων 111

Μπαγιε

Musée de la Tapisserie: Ο τοιχοτάπητας
τού Μ πάγιέ 109-ΙΟ

Μπεζανσόν

Δημοτική Βιβλιοθήκη: Ό ενταφιασμός
τού Χριστού 131
Μουσείο Καλών Τεχνών και Αρχαιο-
λογίας: Φραγκονάρ. Τό πάρκο τής
Βίλλα ντ' "Εστε στο Τίβολι 3 ΙΟ

Ντιζόν

Μοναστήρι του Σανμόλ: Σλοϋτερ, Κρή-
νη του Μουσεώς 154

Οράγγη

Αψίδα θριάμβου του Τιβέριου 74

Παρίσι

Λούβρο: Ή Άφροδίτη τής Μ ήλον 6\$ Βάν
Ντάυκ, Ό Κάρολος Α ' της Άγγλίας
261 "Ενγκρ, Ή λουομένη του Βαλπεν-
σόν 328· Ζερικό, Ιπποδρομίες στο
Έπσομ 13· Κορό, Τίβολι, οί κήποι
τής Βίλλα ντ' Έστε 330΄ Λεονάρντο
ντά Βίντσι, Μόνα Αίζα 193·4 Μιχαη-
λάγγελος, θνήσκων δούλος 201
Μνημείο του βασιλιά Ναραμοίν 44΄
Ή Παρθένος με τό Βρέφος 139΄ Πιζρ-
νέλλο. Σπουδες για έναν πίθηκο 145΄
Πουσέν, «Et in Arcadia ego» 254
Ρέμπραντ. Ή παραβολή του άσπλα-
χνου δούλου 275΄ Ρένι, Ό Χριστός με
τόν ακάνθινο στέφανο f Σαρντέν,
Προσευχή πριν από τό φαγητό 308
Μουσείο Γαλλικών Μνημείων: Γκου-
ζόν. Νύμφες άπό την Κρήνη τών αθώ-
ων βρεφών 248
Μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών: Ό
Πέρσης πρίγκιπας Χουμάν συναντά

την Κινέζα πριγκίπισσα Χουμαγιούν
στον κήπο της 92

Μουσείο του Κλουνύ: Κεφαλή βασιλιά
τής Παλαιός Διακίτης 413

Μουσείο Όρσαί: ΒάνΓκόγκ, Τόδωμάτιο
τού καλλιτέχνη στην Άρλ 357΄ Μανέ,
Τό μπαλκόνι 334 Μιλλέ, Οί σταχομα-
ζώχτρες 331 Μονέ, Σταθμός Σαιν-
Λαζάρ 338΄ Ούίςλερ, Διάταξη σε γκρί-
ζο και μαύρο: προσωπογραφία τής μη-
τέρας του καλλιτέχνη 347΄ Ρενουάρ,
Χορός στο Moulin de la Galette 339

Μουσείο Ροντέν: Ροντέν, Ό γλύπτης
Ζυλ Νταλου 345΄ Ροντέν, Τό χέρι
τού θεού 346

Παναγία τών Παρισίων 122, 125
Sainte-Chapelle 125

Ρουέν

Δικαστικό Μέγαρο (πρώην θησαυροφυ-
λάκιο) 174

Σαντιγύ

Μουσείο Κοντέ: άδελφοί Λεμπούρ,
Très riches heures 144

Σάρτρ

Καθεδρικός ναός 121, 126-7

Στρασβούργο

Καθεδρικός ναός 128-9

Τουρναι

Καθεδρικός ναός 112

Γερμανία**Άαχεν**

Καθεδρικός ναός 104

Βερολίνο

Κρατικά Μουσεία, Αιγυπτιακό Μου-
σειο: Ό Άχνατέν και ή Νεφερτίτι με
τα παιδιά τους 40΄ Άμένοφισ Δ' (Α-
χνατέν) 39

Κρατικά Μουσεία, Εθνολογικό Μου-
σειο: Μάσκα χορού τών Ινουίτ από
την Αλάσκα 28΄ Ό Τλάσκ. ό θεός
τής βροχής τών Άζτέκων 30

Κρατικά Μουσεία. Μουσείο Περγά-
μου: Βωμός του Δία 68

Κρατικά Μουσεία, Πινακοθήκη: Κρά-
ναχ. Ανάπαυση κατά τή φυγή στην Αί-
γυπτο 226΄ Ρούμπενς, "Ενθρονη Πανα-
γία με τό Βρέφος και άγιοι 256΄ Φουκέ,
Ό Estienne Chevalier... με τόν Άγιο
Στέφανο 178 Χόλμπαϊν, Γερμανός έ-
μπορος στο Λονδίνο 243

Κρατικά Μουσεία, Μουσείο Χαλκο-
γραφιών: Ντύρερ, Προσωπογραφία
τής μητέρας του 2

Δρέσδη

Πινακοθήκη παλαιών ζωγράφων: Κορ-
ρέτζιο. Ή Άγία Νύχτα 215

Κολωνία

Μουσείο Wallraf-Richartz: Λόχνερ, Ή
Παναγία μες στις τριανταφυλλίες 116

Μόναχο

Γλυπτοθήκη Μονάχου: Ό αποχαρετι-
σμός του πολεμιστή 49

Κρατική Βιβλιοθήκη Βαυαρίας: Ό Χρι-
στός πλένει τά πόδια τών Αποστόλων
107

Νέα Πινακοθήκη: Μανέ, Ό Μονέ εργά-
ζεται μέσα στη βάρκα του 337· Φρή-
ντριχ. Τοπίο στα βουνά τής Σιλεσίας
326

Παλαιά Πινακοθήκη: Άλντντόρφερ, Το-
πίο 227΄ Μουρίγιο, Χαμίνια του δρό-
μου y Περουτζίνο, Ή Παναγία εμφα-
νίζεται στον Άγιο Βερνάρδο 202

Νάουμπουργκ

Καθεδρικός ναός: Έκκεχαρτ κώ Ορνα
130

Ντάρμστατ

ΉΑνακτορικό Μουσείο: Χόλμπαϊν, Ή
Παναγία με τό βρέφος κώ τήν οικογέ-
νεια του δημάρχου Μάγερ 240

Ντεσσάου

Μπάουχαους 365

Ντούισμπουργκ

Μουσείο Wilhelm Lehmbruck: Κοκό-
σκα, Παιδιά που πώζουν 371

Πόμμερσφελντεν

Καστέλι 293

Πότσδαμ

Ίδρυμα Schlösser και Gärten, Σανσουσί:
Καρραβάτζιο. Ό άπιστος θωμάς 2\$2

Στουτγάρδη

Νομαρχιακή Βιβλιοθήκη Βυρτεμβέρ-
γης: Οί άγιοι Γερεών, Βιλλιμάρους
κώ Γάλλος κώ τό μαρτύριο τής άγίας
Ονρσον/.ας 120 Ό Ευαγγελισμός 119

Χίλντεσχαϊμ

Καθεδρικός ναός: Ό Αδάμ κώ ή Ενα
μετά τήν πτώση 118

Δανία**Κοπεγχάγη**

Κρατικό Μουσείο Τέχνης: Πανίνι. Έ-
σωτερικό του Πανθέου 75

Δημοκρατία τής Τσεχίας**Πράγα**

Εθνική Πινακοθήκη: Μαμπούζε, Ό
Ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει τήν
Παναγία 228

Καθεδρικός ναός: Πάρλερ, Αυτοπροσω-
πογραφία 142

Ελβετία

Βίντερτουρ
Συλλογή Oskar Reinhart: Βάν Γκόγκ,
Άποψη του Les Saintes-Maries-de-
la-Mer 356

Γενεύη
Μουσείο Τέχνης και Ίστορίας: Βίτς, *Το*
θαυμαστό ψάρεμα 10Γ Χόντλερ, *Λί-*
μνη Τούν 360

Ζυρίχη
Ίδρυμα E. G. Buhle: Μποννάρ, *Στό*
τραπέζι 359
Kunsthaus: ντέ Στάλ, *Άκράγας* 397
Μουσείο Rietberg, Συλλογή Von der
Heydt: Μάσκα τής φυλής Ντάν 366

Σα'ιν Γκαλλέν
Stiftsbibliothek: Ό Ευαγγελιστής Λουκάς
102

Ελλάδα

Άθήνα
Έθνικό Άρχαιολογικό Μουσείο: Άθη-
να Παρθένος 51 Έπιτύμβια στήλη τής
Ή-ησους 59 Έγχειρίδιο 4Γ θρήνος
για τον κεκρέ 46΄ Ψαράς 406
Έρε/θειον 60
Μουσείο Άκροπόλεως: θεά τής Νίκης
61
Παρθεντυνας 50

Βεργίνα
Ή αρπαγή τής Περσεφόνης 410

Δελφοί
Άρχαιολογικό Μουσείο: Πολυμήδης ό
Αργεϊος, Οί άδελχοί Κ/χοβις και Βί-
των 47' ό Ηνίοχος 53 4

Επίδουρος
Αρχαιολογικό Μουσείο: «Κορινθιακό»
κιονόκρανο 67

Όλυμπία
Άρχαιολογικό Μουσείο: Πραξιτέλης,
ό Έρμης με τόν μικρό Διόνυσο 62*3'
ό Έρακλής σηκώνει στους ώμους του
τόν ουρανό 52

Ηνωμένες Πολιτείες

Άμερικής
Βοβτώνη
Δημόσια Βιβλιοθήκη: Κόπλεν, Ό Κά-
ρολος Α άπαιτεί την παράδοση των
πέντε, μο κατηγορίαν βουλευτών τής
Βουλής των Κοινοτήτων. 1641 315
Μουσείο Καλών Τεχνών: Έλ Γκρέκο,
Ό άάελχρός Όρτένσιο Φέλιξ Παραβι-
θίνο 239
Μέριαν, Πενσυλβανία
Ίδρυμα Barnes: Σεζάν, *Τό όρος Σάιντ-*

Βικτουά/ > όπως φαίνεται από τή Μπελ-
βί > 35°
Μοντατοέλλο, Βιργίνια
Τό σπίτι του Τζέφερσον 314

Μπάφαλο
Πινακοθήκη Τέχνης Albright-Κnox:
Σουλάζ, j Άπριλίου 1954 395
Νέα Υόρκη
Αμερικανικό Μουσείο Φυσικής Ιστο-
ρίας: Πρόπλασμα σπιτιού) ενός αρχη-
γού Χάιντα του 19ου αιώνα 26
Κέντρο Ροκφέλλερ 364
Κτίριο AT&T 400

Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης: Γκό-
για, *Σύμπλεγμα σε μπαλκόνι* 317' Έλ
Γκρέκο, *Τό άνοιγμα τής Πέμπτης*
Σφραγίδας τής Άποκάλυψης 238· **Μι-**
χαηλάγγελος, Σπουδή για τή Αιβυκή
Σίβυλλα στην οροφή τής Καπτέλλα Σι-
**στίνα 199
Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης: Κάλντερ,
Ένας κόσμος 383' Κλάιν, *Λευκές*
φόρμες 394' Ντέ Κίρικο, *Τό τραγούδι*
τής άγάπης 388· Πικάσσο, *Βιολί και*
σταφύλια 374' Πόλλοκ, *Ένα (αριθμός*
37. 1950) 393**

Νητρόιτ
Ίνστιτούτο Τεχνών του Νητρόιτ: Φάι-
νινγκερ, *Ιστοφόρα* 379
Όουκ Πάρκ, Ίλινόι
540, Fairroads A venue 363

Ουάσινγκτον
Έθνική Πινακοθήκη Τέχνης: Ή Πανα-
γία /ιέ τό Βρέφος σε κοίλο θρόνο 88'
Πισσαρρό, *Τό Boulevard des Italiens,*
πρώι, με ήλιο 34°

Ουίνστον-Στέλεμ, Νότια Καρολίνα
Μουσείο Άμερικανικής Τέχνης Rey-
nolds House: Γουόντ, *Έρχεται ή Ά-*
νοιξη 387

Σικάγο
Ινστιτούτο Τέχνης του Σικάγο: Άγγελο
με τή μορφή μονόφθαλμου άντρα 29'
Ντεγκά, Ό Άνρ'ι Ντεγκά και ή άνηριά
του Λουσί) 343

Φιλαδέλφεια
Μουσείο Τέχνης τής Φιλαδέλφειας:
Λιού Τσ'άι, *Τρία ψάρια* 99
Σεζάν, *Κυρία Σεζάν* 352
Χάρτφορντ, Κοννέκτικατ
Wadsworth Atheneum: Νταλι, *Εμφάνι-*
ση προσώπου και φροητιέ/ >ας σε παρα-
λία 391

Ίνδία
Καλκούτα
Ινδικό Μουσείο: Ό Γκαουντά/ια (Βού-
δας) εγκαταλείπει τό σπίτι του 80

Ίσπανία
Άλταμίρα
Ζαρ/ραφική σε σπήλαιο ις
Γρανάδα
Αυλή των Λεόντων, Άλάμπρα 90
Μαδρίτη
Πράδο: Βάν ντέρ Βένντεν, *Άποκαθήλχυ-*
ση 179' Βελάσκειθ, *Οί δεσποινίδες των*
τιμών 265-6' Γκόγια, *Ό βασιλ,ιάς Φερ-*
δινάνδοςΖ' τής Ίσπανίας 31&-9 **Μπός,**
Παράδεισος και Κόλαση 229-30

Ίταλία
Αρέτσο
"Άγιος Φραγκίσκος: Πιέρο ντέλλα
Φραντσέσκα, Τό όνειρο του Κων-
σταντίνου ηγο

Βατικανό
Έτρονσικό Μουσείο: Ό Αχλλέας και
ό Αίας παίζουν τούς πεσσούς 48
Καπτέλα Σιστίνα: Μιχαηλάγγελος,
Νωπογραφία 196-8, 200
Μουσείο Πίου Κλημεντίνου: Ό Άπόλ-
λων του Μπελβεντέρε 64 Άγήσαν-
δρος, Άθηνόδωρος και Πολύδωρος
ό Ρόδιος, Ό Λ ασκόων και οί γιοι του 69
Πινακοθήκη: Μελότσο ντά Φορλί, Άγ-
γελος 5

Βενετία
"Άγιος Ζαχαρίας: Μπελλίνι, *Πα | <αγία με*
Αγίους 208
Accademia: Τζιορτζόνε, *Ή καταγίδα*
209

Άνάκτορο του Δόγη 138
Βιβλιοθήκη Αγίου Μάρκου ίση
Παλάτσο Λάμπια: Τιέπολο, *Τό συμπό-*
σιο τής Κλεοπάτρας 288

Πλατεία Αγίων Ιωάννη και Παύλου:
Βερόκιο, Μπαρτολαμέο Κολλχόνι
188-9
Santa Maria dei Frari: Τισιανός, *Πανα-*
γία με άγιους και μέλη τής ο'ικογέ\ -ειας
Πέζαρο 210

Βιτσέντσια
Βίλλα Ροτόντα (Στ-ρογγυλή Έπαυλη) 232

Κιούζι
Έθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο: Άλι<-
γντόριση του Όδυσσέα από τή γριά πα-
ραμάνα του 58

Μάντοβα
Άγιος Α\δρέας 102

Μιλάνο
Πινακοθήκη τής Μπρέρα: Τιντορέττο.
Ή εύρεση των λειψά\χυν του Αποστό-
λου Μάρκου 236

Santa Maria delle Grazie: Λεονάρντο ντὰ Βίντσι, *Ο Μυστικός Δείπνος* **1495-2**

Μονρεάλε
Καθεδρικός ναός: *Ο Χριστός Παντοκράτωρ, ἡ Παναγία Βρεφοκρατούσα καὶ ἅγιοι* **89**

Μπολόνια
Μουσείο Μοράνι: *Μοράντι, Νεκρή φύ-*
<"1399

Νεάπολη
Εθνικό Ἀρχαιολογικό Μουσείο: *Ο αὐτοκράτορας Βεσπασιανὸς* **76'** *Κεφαλή φαύνου* **77** *Κορίτσι που μαζεύει λου-λι>ὕδρια* **70**

Μουσείο τοῦ Καποντιμόντε: **Καρράτσι, Ἡ Παῖς <αγία θρηνεῖ τὸν Χριστό** **25Γ**
Τισιανὸς, Ὁ Πάπας Παῦλος Γ' **214**

Πάδοβα
Καπέλλα ντελλ' Ἀρένα: *Τζιόττο, Πίστη 134'* *Τζιόττο, Ὁ θρήνος γιὰ τὸν Χριστό* **135-6**

Πάρμα
Καθεδρικός ναός: **Κορρέτζιο, Ἡ Ἀῖψα ληψὴ τῆς Παναγίας** **217**

Πίζα
Βαπτιστήριο: **Πιζάνο, Ἀμβωνας** **133**

Ραβέννα
"Ἅγιος Ἀπολλινάριος ὁ Νέος: *Τὸ θαῦμα τῶν ἁγίων καὶ τῶν ἰχθύων* **86**
Ἅγιος Ἀπολλινάριος στην Κλάσση **86**

Ρήγιο Καλαβρίας
Ἀρχαιολογικό Μουσείο: *"Ἡρτοες ἡ ἀ-θίφρες* **407-9**

Ρώμη
"Ἅγιος Λουδοβίκος τῶν Γ' ἁλλων: **Καράβατζιο, Ὁ Εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος** **15-6**
"Ἅγιος Πέτρος: *Ὁ Χριστὸς με τὸν Ἀπόστολο Πέτρο καὶ τὸν Ἀπόστολο Παῦλο* **83**

Βίλλα Ἀλμπάνι: *Τοπίο* **72**

Βίλλα Φαρνεζίνα: **Ραφαήλ, Ἡ νύμφη**
Γλάστια **204*5**

Ἐθνικό Ρωμαϊκό Μουσείο: *Ὁ Δισκοβό-*
Ἰούλιος **55**

Εκκλησία Ἁγίου Πέτρου στο Μοντάριο **187**

Ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ 280' **Γκάουλι, Ἡ λατρεία τοῦ Ἁγίου Ὄνοματος τοῦ Ἰησοῦ** **287**

Κατακόμβη τῆς Πρισκίλλας: *Οἱ τρεῖς παιδὲς ἐν τῇ καμίνῳ* **84**

Κολοσσαίον **73**

Παλάτιο Ντόρια Παμφίλι: **Βελάσκεθ, Ὁ Πάπας Ἰννοκέντιος Γ'** **264**

Παλάτιο Παλλαβτσίνοι-Ροσσπινόζι: **Ρέ-βι, Ἡ Ἀῖψα** **253**

Παλάτιο Τσοῦκκαρι: *Τσοῦκκαρο, Πα-ράθυρο* **231**
Santa Agnese **282-3**

Santa Maria della Vittoria: **Μπερνίνι, Ἡ ἔκσταση τῆς Ἁγίας Θηρεσίας** **285-6**
Στήλη τοῦ Τραϊανοῦ **JJ-S**

Σιένα
Καθεδρικός ναός: **Γκιμπέρτι, Ἡ Βάπτισ-ση τοῦ Χριστοῦ** **164.** **Ντονατέλλο, Τὸ σιντόριο τοῦ Ἡρώδη** **152-3**

Φλωρεντία
Ἐθνικό Μουσείο Μπαρτζέλλο: **Γκε-ράρντο ντὶ Τζιοβάννι, Ὁ Εὐαγγελι-σμός καὶ σκηνὲς ἀπὸ τῆς «θείας Κωμο-δίας» τοῦ Δάντη** **173'** **Μπερνίνι, Ἡ Κο-στάντζια Μπονναρέλλι** **284'** **Ντονα-τέλλο, Ἅγιος Γεώργιος** **150-Γ** **Τζια-μπολόνια, Ἑρμης** **235**
Καθεδρικός ναός **146**

Μουσείο Ἁγίου Μάρκου: **Φράντζο Ἀντέλι-κο, Ὁ Εὐαγγελισμός** **165**

Παλάτιο Μέντιτσι-Ρικάρντι: **Γκότσο-λι, Τὸ ταξίδι τῶν μάγων** **168**

Παλάτιο Πίττι: **Ραφαήλ, Ἡ Παναγία τοῦ Granduca** **203'** **Τισιανὸς, Προσω-πογραφία ἀνδρός, τοῦ ἐπνομαζομένου «Νεαροῦ Ἀγγέλου»** **212-3**

Παλάτιο Ρουτσελλι **163**
Παρεκκλήσι τῶν Πάτσι **147*8**

Ὀφίτσι: **Ζωγράφος ἀπὸ τὴν Τοσκάνη, Κεφαλή τοῦ Χριστοῦ** **8'** **Μαρτίνι καὶ Μέμμι, Ὁ Εὐαγγελισμός** **147'** **Μποτι-τσέλλι, Ἡ γέννηση τῆς Ἀφροδίτης** **172** **Παρμιζανίνο, Ἡ Παναγία με τὸν μακρὺ λομὸ** **234'** **Ραφαήλ, Ὁ Πά-πας Λέων Γ' με δύο καρδινάλιους** **206'** **Χολμπάιν, Ὁ Σερ Ρίτσαρντ Σάουθ-γουελ** **242**

Santa Maria Novella: **Γκαριλάντιο, Ἡ Γέννηση τῆς Παναγίας** **195'** **Μαζά-τσιο, Ἡ Ἁγία Τριάδα με τὴν Παναγία, τὸν Ἅγιο Ἰωάννη καὶ δωρητὲς** **149**

Κίνα
Ναντζίνγκ
Τάφος τοῦ Χοαί-Τζινγκ **94**

Επαρχία Σαντούνγκ
Τάφος τοῦ Βού-Λιάνγκ-Τσέ **93**

Χοιάν
«πῆλινος στρατός» **4Π-12**

Λιχτενστάιν
Vaduz
Κρατική Συλλογὴ Τέχνης τοῦ Λιχτεν-στάιν Ροῦμπενς, Κεφάλι παιδιοῦ, πι-θανὸς τῆς κόρης τοῦ καλλιτέχνη Κλά-ρας Σερένας **257**

Νορβηγία
Τ'σλο
Universitetets Oldsaksamling: *Κεφαλή δράκοντα* **101**

Ὁλλανδία
"Ἀμστερνταμ
Βασιλικὸ Ἀνάκτορο (πρῶην Δημαρχεῖο) **268**
Rijksmuseum: **Βερμέερ, Ἡ μαγεύρισσα** **281**
Stedelijk Museum: **Μοντριάν, Σύνθεση με κόκκινο, μαῦρο, μπλε, κίτρινο καὶ γκρι** **38Γ** **Τζιακομέτι, Κεφάλι** **390**
Συλλογὴ Σίξ: **Ρέμπραντ, Γιάν Σίξ** **274**

Χάαρλεμ
Μουσείο Φράνς Χάλς: **Χάλς, Συμπόσιο τῶν αξιωματούχων τοῦ Λόχου τῆς πολι-τοφυλακῆς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου** **269**

Πολωνία
Κρακοβία
Ἐκκλησία τῆς Παναγίας: **Στός, Ἁγία Τράπεζα** **182-3**

Ρουμανία
Κραϊόβα
Μουσείο Τέχνης: **Μπραγκουζι, Τὸ φιλί** **380**

Ρωσία
Ἁγία Πετρούπολη
Ἑρμιτάζ: **Ματίς, Ἡ σερβάντα** **373** **Ρέ-μπραντ, Ἡ συμφιλιώση τοῦ Δαβὶδ καὶ τοῦ Ἀβεσαλχομ** **276**

Συρία
Δοῦρα-Εὐρωπὸς
Συναγωγὴ: **Ὁ Μπουσῆς βγάζει νερό ἀπὸ τὸ βράχο** **82**

Ταϊβάν
Ταϊπέι
Ἐθνικό Ἀνακτορικό Μουσείο: **Κάο Κ'ο-Κοῦνγκ, Τοπίο μετὰ τὴ βροχὴ** **98'** **Μά Γιουνάν. Τοπίο στο σελινόφω** **97**

Τουρκία
Κωνσταντινούπολη
Ἀρχαιολογικό Μουσείο: *Κεφαλή τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου* **66'** *Προσωπο-γραφία ἀξιωματοῦχοῦ ἀπὸ τὴν Ἀφρο-δισιάδα* **85**

Εύρετήριο και Γλωσσάριο

Οι τεχνικοί όροι και τὰ καλλιτεχνικά κινήματα σημειώνονται με πλάγια. Οι αριθμοί με μαύρα στοιχεία παραπέμπουν στις εικόνες.

Α

Άαχεν 163, 105' Καθεδρικός ναός 163, **104**
 Αβινιόν 215
 Αγγλία 159-63. «96-7. 215, 341. 376-9, 397. 402, 403*5. 4*9, 423-49»-7. 499-501. 535 αρχιτεκτονική 159, 175. 207. 269-70, 457, 459-61, 476-8. 500-1, 621, **100**, **H3-4**, **137**, **175**. 299-302, 3H-13. 327. 40i γλυπτική 583-384 ζωγραφική 196-7, 379. 403-5, 462-70, 488-97. 5* *-2, 5*7, 582-3, 623. **216-7**, **244**. 303-7. 321-5. 333. 336, 382, 403 σχέδιο 554. 362
 Αγθσανδρος, *Λαοκόων* 110-11, 129, 178, 440, 626, 69
 Αγία Τράπεζα, ζωγραφική 31, 212, 236-9, 262, 274. 276, 279. 288, 315, 326, 353-5. 359. 374, 391, 398-9, 6, 15-6, **141**, 210-11, **224-5**, **229-30**, 240, **251**, 256
 Αζτέκοι 50. **53**. **594**, 627, 3®
 Ἀθήνα 77-8, 82-3. Ἀκρόπολη 82, **99**, 5®'
 Ἀπτερης Νίκης ναός 99, 61 Ἐρέχθειο **99**. 60 Παρθένων 84, **9**-**3**, **99**-100, 586, 601, 627, 5®1. 56-7
 Ἀθηνόδωρος, *Λαοκόων* 110-11, 129, 178, 440, 626, 69
 «Αιγυπτιακές μέθοδοι» 61-5, 70-3, **77**-82, **90**, **94**, **103-4**, **H5**, 124, 136, 202, 502, 5*3, 561
 Αιγυπτιακή τέχνη 55-7®, 78, 81-2, 87, 9®, **94**, **97**, 115. 121, 124, 136, 13«, **147**, 163, 165, 202, **274**. 361. **5***3. 5®1, **574**, 627-8· γλυπτική 58-61, 65-7, 180, 32, 34, 39, 40 ζωγραφική 58-65, 68, 78, **33**. **35**-8, 42, **79** κτίσματα 58, 68. **77** Νέο Βασίλειο 67-8· Πυραμίδες **55**-**7**, **634-5**, **31**
 Αϊξ (Aix-en-Provence) 538, **544**
 «αισθητική κίνηση» 533
 ακαδημαϊκή τέχνη 395-6, 464, 5°4, 5°8, 512, 525, 562
 Ἀκαδημίες 390. 480-1, 488, **499**-**504**, 506, 5*2* Βασιλική Ἀκαδημία, Λονδίνο **35**, 464. **473**
 άκουατίνα 488-9. 3^ο
 Ἀλάμπρα, Γρανάδα 143, 9®
 Ἀλάσκα, τέχνη τῶν Ἰνουίτ 50, 28
 Αλγέρι 551
 Ἀλεξάνδρεια 108, 325. 368
 Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας 108-11, 634, 13
 Ἀλλέγκρι, Ἀντόνιο, βλ. Κορρέτζιο
 ἀλληγορικές εικόνες 402-3

Ἀλμπέρτι, Λεόν Μπαττίστα 249-5*. 288· Ἅγιος Ἀνδρέας (Μάντοβα) **249**, **621**, 162 Παλάτσο Ροντοελλάι **250**, **163**
 Ἀλταμίρα, ζωγραφική σὲ σπήλαιο 40, 627, 19
 Ἀλνττόρφερ, "Ἀλμπρεχτ 356' *Tonto* 335, 227
 Ἀμβέρσα 350, 381, 398, 402
 Ἀμένωφισ Δ', βλ. Ἀχνατέν
 Ἀμερική· ἀρχιτεκτονική 478, 557*9. **621**. **314**. **363-4**. 400· γλυπτική 584. 383 ζωγραφική 481-2, 503, 53®-3, **554**, 570, 577. 580, 581, 593. 602-5, 6*8-9, 315. 347-8, 379. 387. 393*4 μάσκα Ἰνουίτ 50, 55. 28· σπῆτι ἐνὸς Χάιντα 49. 574, 26' βλ. καὶ Ἀρχαία Ἀμερική
 Ἀμὲνη, Καθεδρικός Ναός 186, 123
 Ἀμοστερνταμ 4*3, 420, 427· Ἀνάκτορο (πρῶην Δημαρχεῖο) 4*4, 268
 Ἀμφιθέατρο 73
 Ἀναγέννηση 223*359. 387, 5*3, 56*, 57*, 595' ακμή 287-359' αρχιτεκτονική 224-7. 289-91, 325*6, 362, 388, 435, 457, 459' Βόρεια Ευρώπη 235-45, 269-85, 34*-59, 374-82' γοτθική ἐπίδραση 250-2, 255, 264, 269, 342 θέση τοῦ καλλιτέχνη 233, 287-8, 294, 3®3, 307, 3*3-5, 33 *, 350, 362, 475' κλασική ἐπίδραση 223-6, 230, 235-6, 249*50, 259, 264, 273, 288, 290, 304-5. 3*2, 323. 325. 329, 34*, 346, 356, 626· πρῶμη Ἀναγέννηση **233-85**, **392**
 ἀνατολική τέχνη 77*8, **H4**, *4*. *43, 185, 202, 573
 ἀνατομία 240, 287, 294, 305. 34*. 5*4, 190
 Ἀνδρόνικος, Μανόλης 632
 Ἄννα τῆς Βοημίας 215
 Ἀντζέλικο Φρά 252, 256, 264, 273- **503**
 Ὁ *Εὐαγγελισμός* 252. 165
 ἀντιβασιλείας ρυθμός 477. 3*2
 Ἀντιόχεια 108, 325
 ἀντι-τέχνη 601, 622
 Ἀουγκομπουργκ 374
 Ἀπελλής 632
 Ἀπόλλων τοῦ Μπελβεντέρε 105. 239. 562-3. 626. 64
 ἀποτίμηση τέχνης 15-37. 596-7
 Ἀρ Νουβώ 535-7. 555. 557. 562. 57®. 615, 621. **349**. 368 ἀρχιτεκτονική **535-7**. **557**. **349**

άραβουργήματα 143
 Αρένα, Καππέλλα ντελ', Πάδοβα 200-5. 236, 134-6
 'Αρέσο- "Άγιος Φραγκίσκος 260, 110
 "Αρλ 544-5. 547. 55» Άγιος Τρόφιμος 176-7. 190, 115-6
 Άρνολφίνι, Τζιοβάννι 243. 158-60
 'Αρχαία 'Αμερική 49-53' 'Αζτέκοι, Μεξικό 50, 53. 594. 627, 30 'Ινκα. Περού 50. 53. 627. 29 Μάγια, Κοπάν, 'Ονδούρα 50, 627. 27
 αρχιτεκτονική εκκλησιών 133-5. 289-91. 332, 499' αναγεννησιακή 224-7, 249-50, 289-91, 323. 341-2. 388, 146-8, 162, 186-7 γοτθική 185-93. 207-8, 269-71, 122-8, 137. 174-5 καρολίγγεια 163, 104 μπαρόκ 224-7. 388-9. 435-7. 449. 452-4. 250, 282-3, 297. 299-3^{οο} νορμανδική 171-5. 185, 387, 109-10, 113-4' ρομανική 171-3. 176-7, 185, 188, 387, ΠΙ-Ι2, 115-6
 'Ασάφενμπουργκ 35^ο-1
 'Ασορναστροπάλ Β' 72, 45
 'Ασσουρία 7^ο, 72-3, 82, 43. 45
 "Αυκ, Γιάν βάν 236-43, 255-6, 271, 273, 276, 279. 300. 346-7, 356, 359. 380, 397. 411, 599' *Η Αγία Τράπεζα της Γάλδης* 236-9, 347, 155*7 *Οι αρραβόνες των Άρνολφίνι* 240-3, 4Η, 158-60
 "Αυκ, Χούμπερτ βάν 236
 αύλικοι ζωγράφοι 376-9, 4^ο5, 487
 Αυστραλίας τέχνη 53
 Αυστρία, αρχιτεκτονική 451-3. 293*4, 396-7' ζωγραφική 568-9, 371
 Αυτοκρατορίας στυλ 480
 αυτοπροσωπογραφίες, βλ. προσωπογραφία
 άφηρημένη τέχνη 570-1, 582-4, 618, 372, 381-3 Αφηρημένος Έξπρεσιονισμός 604, 393-4' *ζα/ραφική της δράσης* 604, 611, 393' «ζωγραφική των χρωματικών πεδίων» 618' «μεταξογραφική» 618- «σκληρή ακμή» 618
 άφισης λιθογραφικές 554, 561, 361
 'Αφρική 44, 50, 58, 562-3, 593, 628, 23 φυλή Ντάν, μάσκα 563, 366- Κεφάλι νέγρου 44, 5^ο, 23
 'Αφροδισιός 130, 85
 'Αφροδίτη της Μήλου 105, 239, 627, 65
 Άχνατέν (Αμένωφισ Δ) 67-8, 595, 39* 40
 άψιδες 117, 119, 175. »86, 226 βλ. και θόλος

Β

Βαβυλωνία 110, 44
 Βαζάρι, Τζιόρτζιο 371, 374
 βάθους άπεικόνιση 35, 94. *14, 136-7. 201, 218, 239. 252, 273. *75. 279. 315. 494-5, 517. 527. 539, 543. 553, 575. 580- προοπτική 114. 229, 233, 239-40, 252-6, 259-60, 273. 287, 293, 305, 326, 331.341,356,359,513,539, 544, 561, 571, 573, 575' βλ. «Η βΡ»-χυνση
 Βαλλό, Ζάν, 'Η παλιά Καγκελαρία, Βρύγη 342, 219
 Βάν "Αυκ, βλ. "Αυκ
 Βάν Γκόγιεν, βλ. Γκόγιεν
 Βάν Γκόγκ, βλ. Γκόγκ
 Βάν Ντάυκ, βλ. Ντάυκ
 Βάν ντέρ Βένντεν, βλ. Βένντεν
 Βάν ντέρ Γκούς, βλ. Γκούς
 Βάν Ρούισνταλ, βλ. Ρούισνταλ
 Βάνδαλοι 157, 223
 Βασιλεία 343. 374
 βασιλική 133, 171-5, 289, 86
 Βασιλική 'Ακαδημία (Royal Academy), Λονδίνο 35, 464, 473
 Βατιώ, Άντουάν 454-5, 469, 470, 472, 473, 520, 599' *Γιορτή σ' ένα πάρκο* 455, 298
 Βελάσκεθ Ντιέγκο 406-11, 416, 420, 424, 438, 467, 485, 487, 514, 521. 569, 599' *Las Meninas* 408, 265, 266- *Ο νερούλας της Σεβί/ης* 406, 263' *Ο Πάπας Ίννοκέντιος Γ* 407, 264 *Ο πρίγκιπας Φίλιππος Πρόσπερος της Ίσπανίας* 410, 267
 Βέλγιο 236- αρχιτεκτονική 173, 343, 536, 112, 218, 349' γλυπτική 178, 118- ζωγραφική 590-1. 389' βλ. και φλαμανδική τέχνη
 Βενετία 198, 293, 325*35, 35«, 368-72, 390, 445, 506, 539, 56 Γ άγαλμα του Μπαρτολομμεό Κολλεόνι 293, 608, 188-9 "Άγιος Ζαχαρίας 326 Βιβλιοθήκη του Αγίου Μάρκου 325, 207' Παλάτι του Δόγη 208, 138
 Βεργίνα 623-4
 Βερμέερ, Γιάν 430-3, 47^ο, 503' *Η μαγείρισσα* 433, 281
 Βερόκκιο, Άντρέα ντελ 291-3, 315, 329 Μνημείο Μπαρτολομμεό Κολλεόνι 293, 608, 188-9
 Βερονέζε, Πάολο- *Ο γάμος της Κανά* 339
 Βερσαλλίες 447-9, 457, 460, 470, 291-2
 Βεσπασσιανός 121, 131, 116

Βένντεν, Ρογήρος βάν ντέρ 276, 300, 356, 397' *Η Άποκαθήλωση* 276, 179
 βιβλία 213, 282, 343, 374, 462, 554 χαραγμένα στο ξύλο 282, 184- Ευαγγέλια 163-6, 102-3, 1^ο5-7. 119 εικονογραφημένα, βλ. μικρογραφίες- εικονογράφηση 183, 196, 285, 374, 462, 554
 Βιγιόν, Φρανσουά 177
 Βιέννη 249, 45», 568, 615' Μπελβεντέρε 451, 293-4
 Βίκινγκς 157. 159, 627, 101
 Βύλα Φαρνεζίνα, Ρώμη 319, 204-5
 Βίντσι, βλ. Λεονάρντο ντά Βίντσι
 Βιομηχανική Έπανάσταση 499, 535, *12
 Βιτρούβιος 288
 Βίτς, Κόνραντ *Το θαναστό ψάρεμα* 244*5, 161
 Βιτσέντζα 363
 Βοημία 215, 449
 Βοργίας, Κάισαρας 296
 Βόρεια 'Αφρική 506
 Βού-Λιάνγκ-Τσέ 93
 Βούδας 124, 127, 15^ο, 627, 80-1 Βουδισμός Ζέν 604
 Βουλή των Κοινοτήτων, Λονδίνο 500-1, 327
 Βουργουνδία 218, 235, 247. 256
 βουργουνδική τέχνη 235, 144, 154
 βράχυνση μορφών 61, 81-2, 94, 1^οο, 143-198, 201, 218, 229, 254-5, 260. 279-513-4. 628, 632- βλ. επίσης βάθους άπεικόνιση
 Βρύγη, 'Η παλιά Καγκελαρία 342, 219
 Βρυξέλλες, Μέγαρο Τασσέλ 536. 349
 βυζαντινή τέχνη 135*41. 163, 179, 185. 328, 371-2, 86-9 επίδραση 198, 201
 Βυζάντιο, βλ. Κωνσταντινούπολη

Γ

Γαλλία 117. 215, 247. 285, 341, 383*472-3, 478, 602- αρχιτεκτονική 173, 176-7, 185-90, 197, 368-9. 342, 447-9* 111. 115, 122-6, 128, 174*218. 291 -2 γλυπτική 176, 190, 192. 210, 235, 384, 472, 528, 637. 116, 127, 129, 139, *54, 248, 309, 345-6, 413' ζωγραφική 28, 218, 274* 395-6, 454-5* 47^ο, 485, 504-27, 538-44, 550-5, 573. 586, 605, 13, 144, 178, 354-5. 298, 308, 316, 328-32, 334, 337-4^ο, 343, 350-4, 358-9, 361, 373, 385, 395 λιθο-

γραφία 517· 335' προϊστορική τέχνη 40,42,55- 20-ι σχέδια 473.5*7- 3-ο, 343 χαλκογραφίες384-5,249
Γαλλική Επανάσταση 476. 478. 481-5. 499. 557. 595. 637
Γάνδη, Άγια Τράπεζα 236-9. 155*7
γελιογραφίες καί κόμικς 25-6, 43. 5^4. 581
Γενεύη 244*5
Γένοβα 397- 4 5
Γερμανία 15, 181. 205. 215. 247. 281. 291. 374- 413.566-8. 589· αρχιτεκτονική 163. 190. 342. 45· 56ο. 104, 295, 365' γλυπτική 167. 195· 281. 567-8, 108,130, 182-3, 37®· ζωγραφική 20. 24. 273. 345. 350-6. 374-9- 496. 60ο. 5, 9, 176, 221, 224-7. 326, 392 ξυλογραφίες 282. 344-5- 5&7. 184, 220, 369 χαρακτηριστικά 284 346- 9. 566. 185, 222-3. 368
γεωμετρικός ρυθμός 75· 94. 46
Γεωργιος Γ τής Αγγλίας 482
γιαπωνέζικη τέχνη 155. 53^· έγχρωμες ξυλογραφίες 525. 546. 548. 341.342' επιδράσεις 536. 546, 548. 55· 553-4- 562
Γκαντάρα 124. 127- 80-ϊ
Γκάουλλι. Τζιοβάννι Μπαττίστα 440-3' 'Η ιατρεία τον άγιον ονόματος τον Τ- ησοί. 440, 287
Γκέινσμπορω. Τόμας 469-7ο. 473. 475- 492. 494, 568 'Αγροτική σκηνή 47ο, 307 Γα/άξιο παιδί 35' Προσωπογραφίες τής Μις Χέιμπερφ/.ντ 468, 306
Γκεράρντο ντι Τζιοβάννι. 'Ο έδαγγελ- σμός και σκηνές από τή θεία Κωμω- οία τοί> άά\·τη 173
Γκέτσι. Π. Α. 445
Γκίζα. Πυραμίδες 3--2
Γκαμπέρτι, Λορέντζο 251-2, 264· 'Η Βά- πτιση τοι~ Χρίστον 251. 164
Γκαβριαντάο. Ντομένικο 305. 307. 3-5- 329' 'Η Γέννηση τής Παναγίας 304, 195
Γκλώστερ. Τό μανουάλι του Καθεδρι- κοῦ ναοῦ 178. 117
Γ κόγια. Φρανσίσκο 485-9.503.5-4- 590' 'Ο Βασι/Μίς τής 'Ισπανίας Φερδινάν- όος Ζ 487. 3*8-9 'Ο γίγαντας 488. 320" Σύμπ/χτιγμα σε μπα/χόνι 485, 317
Γκόγιεν, Γιάν βάν 4-9, 428-9, 5-9' Άνε- μύμω/χκ, κοντά στο ποτάμι Υγι
Γκόγκ, Βυκέντιος βάν 544*53. 553*5- 563-4, 57·. 586, 600 Άποψη των

Sain les- Mar ies-de- la- Mer 547, 356' Το όωμάτιο τον καλλιτέχνη στήν Άρλ 548.357' Χωράφι με κυπαρίσσια 547. 355
Γκότσολι, Μπενότσο 256, 259-60, 273* 4' Το ταξίδι των Μάγων 256, 168
Γ κουάρντι Φραντσέσκο 444*5.463· 52 · ' "Άποψη του S. Giorgio Maggiore, Βενετία 444. 290
Γκουζόν, Ζάν 384' Νύμφες από τήν Κρήνη των 'Αθώων Βρεφόν 384, 248
Γκούς. Βάν ντέρ 279. 356' 'Η Κοίμηση τής Παναγίας 279, 180-ϊ
Γκρέκο (Δομήνικος Θεοτοκόπουλος) 37 ·*4. 385, 390, 485· Το άνοιγμα τής Πέμπτης Σφραγίδας 372-3, 238' 'Ο αιδε/υφός 'Ορτένσιο Φέ/,ιξ Παραβιθίνο Ε 373, 239
Γκρόπους, Βάλτερ 560· Μπάουχαους 56ο, 365
Γκρόνεβαλντ, Ματτίας 35~5, 356, 39·. 568' Φύλλα από τήν Αγία Τράπεζα του Τζενχαϊμ 35 ·-4, 224-5
Γκογκέν, Πάω 550-·, 553, 555, 563. 57 ·, 573, 586, 60ο-ι· 'Ο Βάν Γκόγκ ζω- γραφίζει ή/Λοτρόπια 555' 'Ονειροπό- /ηση 55·, 35«
Γοτθική άναβίωση 477, 5^ο, 3··. 327
γοτθική τέχνη 185-93, 20ϊ, 207-8, 223-4. 239. 269. 298, 325. 34~2, 346-7, 387, 499-500' γαλλικός γοτθικός ρυθμός 185-90, 269, 636-7, 122-9, *74 γλυ- πτική 190-5. 201, 230, 235, 281, 637' κατακόρυφος ρυθμός 269, 175* επί- δραση 212, 250, 255, 269-85· πολυ- ποίκυλος ρυθμός 207, 269, 137' πρώιμος άγγλικός ρυθμός 207' ρω- μαϊκή επιδραση 193* φλογόμορφος ρυθμός 269, 174' βλ. καί διεθνής γοτθικός ρυθμός
Γότθοι 157. 223
Γούντ, Γκράντ 589, 593' Έρχεται ή Ά- νοιξη 589, 387
Γουτεμβέργιος, Ιωάννης 282
Γρανάδα, βλ. 'Αλάμπρα
γραφικός 4-9. 495- 5-9. 607
Γρηγόριος Α' Μέγας, Πάπας 135. ·38. 148, 157, ·67

Δ
Δάντης 214, 224, 503. 173
Δελφοί 89. 53*4
Διαμαρτυρόμενοι. βλ. Προτεσταντι- σμός
Διεθνής γοτθικός ρυθμός 215-21, 229. 235, 239. 244, 247-8, 255, 259. 273' 5. 143-4
Δούρα-Εύραπός 127-8, 628, 82
δωρητών προσωπογραφίες, βλ. προσω- πογραφίες
δωρικός ρυθμός 77, 99, ·ο8, 11η, 186, 250, 288, 290. 325, 478, 50
Έβανς, Σέρ "Άρθουρ 628, 637
εβραϊκή τέχνη 127-9· Δούρα-Εύρωπός, 'Ο Μωνσής βγάζει νερό από τό βράχο 628, 82
εγκάρσιο κλίτος 175
έθνικοσοσιαλιστές, βλ. Ναζισμός
ειδήμονες 36, 462, 464. 602
εικόνες 141
είκονομαχία 137. ·4·,637
Εκθέσεις 481, 5-4
έκλεκτισμός 39 ·
έκφραση, ή τέχνη ως 502, 614
ελαιογραφία, έρεῦρεση 240-3
Ελβετία 244*5, 343, 376' γλυπτική 592, 390' ζωγραφική 244. 553* 578, 16ϊ, 360,378
Έλνιν, Λόρδος 627
έλικα 389
'Ελληνική άναβίωση 472-3, 478-8ο
ελληνική τέχνη 75··5. ·>7, ·3·, 157-9- 165, 193, 229, 5·3-4, 561,628-34 αγ- γειογραφία 75. 78. 80-2, 94-5. 97. 107,626,46,48-9,58' αρχιτεκτονική 77. 82, 84, 87, 89-93. 99-·οο, 108, 117-21,47 ·. 536.6οι. 627-50-1,56-7. 6ο, 67' γεωμετρικός ρυθμός 75« 94- 46' γλυπτική 78. 82, 84-94, 97-···- 115.122.124.361.485.562.586.618. 625-8.630,635.637,47> 5**4,59- 6ϊ- 4,407-9 δωρικός ρυθμός 77,99, ·ο8. 186. 50 επιδραση 55. ···■ ·17·21- 2, 124-9. 136-8. 150, 167. 221, 223-4. 235-6. 250. 288, 290.47« 485, 626-7 ζωγραφική 78-82. 94. · 12-14. 136. 138. 167, 623. 626. 628, 630. 632-3. 406.4 ·ο· ιωνικός ρυθμός 99 · 108.6ο

κορινθιακός ρυθμός 10β, 67· Μνη-
νες 68,75,627,41 προσωπογραφίες
89, 97, 106, 124, 54, 59. 66 βλ. και
βυζαντινή τέχνη, ελληνιστική τέ-
χνη, ρωμαϊκή τέχνη
ελληνιστική τέχνη 105-15, 117, 124,
129, 135. 178, 229, 325. 440, 595.
626-7, 65-72, 79¹ επίδραση 124,
128,135,138, 201,626- βλ. και ελλη-
νική τέχνη
εμπορική τέχνη 596, 610
έμποροι τέχνης (dealers) 614-5
Ένγκρ, Ζάν· Όγκύστ-Ντομνίκ 5^ο4-6>
526- Λουομένη 504, 3^ο8
εντοχισμένος πεσσός 226
εξέδρα ήμικυκλική 133
Έξηκίας, *Άχιλ/χας και Αίας που παίζουν*
τοικ; πεσσοῦς (αγγειογραφία) 78, 48
έξιδανίκευση 104, 320, 395, 5^ο*2
Έξετερ, καθεδρικός ναός 208, 269, 137
Εξπρεσιονισμός 555- 563-70, 573, 582,
586, 589
επίσημη τέχνη 503, 621
επιστήμη και τέχνη 235, 341, 544, 613,
617
επιστολία 77, 3@8
Εποχή της Πίστης 480, 499, 551
Εποχή του Λόγου 476, 478
Εποχή των Παγετώνων 40
ερασιτέχνες ζωγράφοι 615
"Ερασμος, Ντεζιντέριους 376
Ερρίκος Γ' της Άγγλίας 197
Ερρίκος Η' της Άγγλίας 379
«έτοιματζίδικο» (Ready-made) 602
Ευαγγέλια 164-6, 102-3, IQ5-7. "9
Ευγένιος της Σαβοΐας, πρίγκιπας 45¹
Εύθυμίδης, *Ο αποχαιρετισμός του πολε-*
μιστή (αγγειογραφία) 81, 49
εφαρμοσμένη τέχνη 596

Ζ

Ζερικώ, Τεοντόρ 28- *Ιπποδρομίες στο*
Έπαομ 28, 13
Ζόφανο, Γιόχαν, *Η Σχολή έκ του φυσι-*
κού 473
ζωγραφική σέ σπήλαια 40-2· Άλταμίρα,
Ίσπανία 40, 627, 19¹ Λασκώ, Γαλ-
λία 40, 42, 628, 20-1
ζωγραφική τοπίων 114-15, 15^ο-3, 239,
245, 263, 294, 329, 355-6. 395*7,
418-20, 429, 445, 470, 473. 49«,

492-7. 507-8, 517-20, 540-2, 607, 72,
97-8, 161, 209, 227, 272, 279, 3^ο0,
322-6, 330, 350, 361
Ζωγράφος από την Τροσκάνη, *Κεφαλή*
τού Χριστού 23, 8
ζωφόρος 90-2

Η

Ηγησώ 97, 59
Ηράκλεια, Ίταλία 113, 626, 71

Θ

θαλασσογραφία 418,445,493-4,271,323
θέμα 15, 17*18, 29, 430
Θεόκριτος 114
Θεοτοκόπουλος, βλ. Γκρέκο
Θήρα 628, 406
θόλος 119-21, 133, 175, 185, 224, 270,
113, 175
θολωτή σκεπή με νευρώσεις 175, H3
θριαμβική τέχνη 117, 119, 176, 193, 249,
74
θριγκός 77, 173

Ι

Ίησουίτες 388-9, 4^ο1, 435
Ικτίνος, Παρθενώνας 82, 50
Ίμπρεσιονισμός 411, 519-27, 536, 538.
546, 553, 562, 570, 586, 615
Ίνδία 124-7, 143¹ Ό Γκαουτάμα (Βού-
δας) εγκαταλείπει το σπίτι του 124,
627, 80¹Κεφαλή του Βούδα 127,627,81
Ίνκα 50, 53, 627, 29
Ίννοκέντιος Γ, Πάπας 408, 264
Ίούλιος Β\ Πάπας 289,3^ο5,3^ο7,3 *3.3*9
ιπτάμενες αντηρίδες 186, 122
Ίρλανδία 159
ισλαμική τέχνη 143-7¹ Άλάμπρα 143,
90- περσικά χαλιά 143. 91¹ Ό Πέρ-
σης Πρίγκιπας Χουμάι συναντά την
Κινέζα Πριγκαιουσα Χουμαγιούν στον
κήπο της 143, 147, 92
Ίσπανία 143, 19², 374, 402-3 άκουατί-
ντα 488,320¹ άρχιτεκτονική 143.9^ο
ζωγραφική 18, 26, 371*4, 405-11,

485-9, 573*7, 592-3, 3. H-12, 238-9,
263-7, 317-9, 374-7, 391 προϊστορι-
κή τέχνη 40, 627, 19

ιστορία της τέχνης 612, 618

ιστορική ζωγραφική 4^ο5, 469, 481-5,
503, 315

Ίταλία 223-35. 247-67, 287-339, 361-71,
374, 387-94, 435-45¹ άρχιτεκτονική
135. 208, 224-7, 249-50, 289-91, 325*
6,362-3,388,435*7,457,86,138,146-
8,162-3,187,207,231-2,250,282-3 γλυ-
πτική 198, 230-3, 251, 293, 3-3, 364,
367,438-40,198,230-3,251,293,313,
364, 367, 438-40 ζωγραφική 20, 23,
31, 34, 201-5, 212-15, 229, 252-67,
296-312, 315-23, 326-39, 364, 368-
71, 390-4, 440-5, 590, 608-9, 5. 7*8,
15-7,134-6,141,149,165-73,191-8,200,
202-6,208-15,217,234,236-7,251-3,
287-90, 388, 398-9¹ σχέδιο 34*5, 221,
295,310,339, 18, H5,19^ο, 199,216 βλ
και Άναγέννηση, Βενετία, βυζαντι-
νή τέχνη, ρωμαϊκή τέχνη, Ρώμη,
Φλωρεντία
ιωνικός ρυθμός 99, 1^ο8, 117, 288, 325,
477, 60, 312

Κ

Κάν, "Άγιος Πέτρος 342, 218
καθεδρικοί ναοί 188- βλ. και άρχιτεκτο-
νική έκκλησιών
Καίμπριτζ, Παρεκκλήσι του Κίνγκ'ς
Κόλλετζ 270, 175
καλέμι 283.424
καλλιγραφία 602. 604
καλλιτέχνες, εκπαίδευση 615
καλλιτέχνες, κοινωνική θέση 82, 99-
100. 11, 150, 202-5, 247-8, 285,
287-8, 294-6, 3-3-5, 331, 363*4, 374,
400-1. 41 6-8, 461-2, 465, 475, 499,
501-3,511. 596,613
Καλλό. Ζάκ 384-5¹ δυο Ιταλοί κλόουν
385, 249
Κάλφ, Βίλεμ 43^ο, 542¹ Νεκρή φύση 430,
280
Κάμπεν, Γιάκομπ βάν. Βασιλικό Ανά-
κτορο, "Άμστερνταμ 413, 268
Καντίνοσκυ, Βασίλν 57^ο, 578, 582, 604
Περί του πνευματικού στοιχείου στην
τέχνη (βιβλίο) 570· Κοζάκοι 570,372

Καὸ Κ' ο-κούνγκ 153.602 *Τοπίο μετά τη βροχή* 153.98
 Καραβάτζιο. Μικελάντζελο ντά 31,390, 393-4. 398. 406-8, 4^η. 5^η ° ἀπὸ-
 στος *θωμάς* 393. 4^η. 252' ο *Ευαγγε-
 λιστὴς Ματθαίος* (δύο εκδοχές) 3^η.
 15-6
 Καρλομάγνος 163
 Κάρολος Α τῆς Ἀγγλίας 402-3. 406,
 261
 Κάρολος Ε. αὐτοκράτορας 33^η. 337
 Καρράρα 307. 3 «ο
 Καρράτσι, Ἀννίπαλε 39^η. 5. 397. 464,
 475' *Π Παναγία θρηνεὶ τον Χρίστο*
 39^η. 251
 Καρτιέ-Μπρεσσόν. Ἀνρί 642. Ἀκουίλα
 |τέλι Ἀμπρουτζί 624, 404
 καταβολές τῆς τέχνης 39-53
 κατακόμβες 129. 626, 84
 •αἰτακορυφός ρυθμός 270, 175
 Κάτω Χώρες, βλ. Ὁλλανδία, ὀλλανδική
 τέχνη, φλαμανδική τέχνη
 κελτική τέχνη 159-61. 270
 Κέμενε. Ζόλταν 606-7' *διακυμάνσεις*
 606, 396
 Κέντ, Οὐίλλιαμ 460, 478' *Τοίγονικ*
 Χάους, Λονδίνο 460, 301
 κηλιδογραφία (tachisme) 602, 605, 395
 κιαροσκοуро 37
 Κίν Σι Χουάγκντι, αὐτοκράτορας τῆς
 Κίνας 634-5
 κινέζικη τέχνη 147*55, *63, 5^η, 602,
 604, 627· γλυπτική 147, 634-5, 93*4,
 96 ἐπίδραση 477, 5^η, 604 ζωγρα-
 φική 150-3, 155. 496, 97-9' πῆλινος
 στρατός 634-5. 4*1-12
 κίνησης απεικόνιση 27-9. 68, 90, 94,
 106, 108, πλ. 136, 147-8, 230, 233,
 263, 298, 320, 367.380, 398,440,517,
 527.561.581.632
 κιονόκρανο 108, (η)
 Κίρικο, Τζιόρτζιο ντέ 59°. 608· *Το τρα-
 γούδι του έρωτα* 590, 388
 Κίτζι, Ἀγκοστίνιο 319
 Κλάιν, Φράντς 605. *Λευκές φόρμες* 605,
 394
 κλασική τέχνη 395. 47 · ἐπίδραση 329,
 34*. 387-8, 394, 626 βλ. καὶ ἐλλη-
 νική τέχνη, ἐλληνιστική τέχνη, ρω-
 μαϊκὲ] τέχνη
 Κλέε, Πάουλ 578-80, 580, 582, 592, 604
*Μτὰ μικρὴ ἱστορία για έναν μικρούλι-
 κο νάνο* 578, 378
 Κλόρ Γκάλερν, Τέητ Γκάλερν 621, 401

Κλώντ Λορραίν 397. 405. 4-9.429.492.
 494.5°8.519' ἐπίδραση σε ἀγγλικές
 τοπογραφίες 397. 46 r *Τοπίο με θυ-
 σία στον Ἀπόλλωνα* 396, 255
 Κνωσός 68, 628, 637
 «Κοινὸ τῆς Πρώτης Γραμμῆς» 61 i
 Κοκόσκα, "Όσκαρ 568-9' *Παιδιά ποὺ
 παίζουν* 568-9, 371
 Κόλβιτς, Κάιτε 567' *Ἀνάγκη* 368
 Κολλεόνι, Μπαρτολομμεό 293, 188,189
 Κολμάρ 283, 343
 Κολόμπ, Ζάν, μικρογραφία 285
 Κολωνία 249. 273
 Κομποφούκιος 148
 Κόνσταμπλ, Τζών 492, 494-7, 5^η, 508,
 519' *Σπουδὴ με κορμούς δέντρων* 495,
 324' *Το κάρο τον σανού* 495-6, 506,
 325
 Κοπάν, Ὀνδούρα 50, 27
 Κόπλεϋ, Τζών Σίνγκλετον 482-3, 485'
*Ὁ Κάρολος Α' ἀπαιτά την παράδοση
 τῶν πέντε ὑπὸ κατηγορίαν βουλευτῶν*
 482, 503, 315
 κορινθιακός ρυθμός 108, 117, 288, 460,
 67
 Κορό, Ζάν-Μπατίστ Καμίγ 506-8· Τί-
 βολι, οἱ κήποι τῆς Βίλλα ντ' "Εστε
 507, 330
 Κορρέτζιο, Ἀντόνιο Ἀλλέγκρι 287,
 337-9, 364, 390, 443, 464,· 566 *Ἡ
 Ἁγία Νύχτα* 337, 215' *Ἡ Ἀνάληψη
 τῆς Παναγίας* 339, 216-7
 Κοὺ Κάι-τσι 148· Ἄντρας ποὺ μαλώνει
 τη γυναίκα του 148, 95
 Κουρμπέ, Γουσταῖος 512-13' *Ἡ συνάν-
 τηση ἢ «Καλήμέρα. Κύριε Κουρμπέ»*
 51^η.332
 Κρακοβία 281, 182-3
 Κράναχ, Λουκάς 355-6' *Ἀνάπαυση κατά
 τῆς φυγῆς στήν Αἴγυπτο* 354, 226
 Κρήτη 68, 75, 627-8
 κριτικοὶ τέχνης 273, 5^η3. 596, 610-3,
 618-9, 610
 κυβισμός 555, 570, 575-6, 578, 580, 582,
 586, 589, 625, 374
 κυλινδρικός θόλος 140
 Κάλντερ, Ἀλεξάντερ 584' *Ένας κόσμος*
 584, 383
 Κωνσταντίνος, αὐτοκράτορας 135. 260
 Κωνσταντινούπολη 137, >98, 326, 88

Λ
 λαϊκή τέχνη 551
Λαοκόων 110-11, 129, 178, 44°. 626,69
 Λασκώ, ζωγραφική σέ σπήλαιο 40, 42,
 628, 20-1
 Λέ Βώ, Λονί, 448, 291
 λειτουργικότητα 560-1,619
 Λεμπούρ, Πώλ καὶ Ζάν, ἀδελφοὶ 218,
 221, 239, 255' *Très Riches Heures*
 218, 599. 144
 Λεονάρντο ντά Βίντσι 287, 293-304,
 305. 315-6, 337, 361-2, 4". 420,
 522* ἀνατομικές μελέτες 294. 190
Μόνα Λίζα 300, 334, *93^4 *Ὁ Μυ-
 στικός Δειπνός* 296-300, 191-2
 Λένντεν 420
 Λέων Γ, Πάπας 323, 334
 Λιέγη, "Άγιος Βαρθολομαίος 178, 251,
 118
 λιθογραφία 517, 533. 554. 564-6, 335.
 357. 361, 367-8
 Λισὺ Τσ' αἰ, *Τρία ψάρια* 155, 99
 Λονδίνο- "Άγιος Παῦλος, καθεδρικός
 ναός 457, 299' "Άγιος Στέφανος
 Οὐώλμπρουκ 457, 3^{ος} Kew Gar-
 dens (Βοτανικός Κήπος) 477' Κλόρ
 Γκάλερν, Τέητ Γκάλερν 621, 401
 Κοινοβοῦλιο, κτίρια 5^{ος}-1« 327'
 Στρώμερρν Χιλ, Τονίκεναμ 477.
 311' *Τοίγονικ Χάους* 460, 301
 Λορραίν, βλ. Κλώντ Λορραίν
 Λουδοβίκος ΙΓ' τῆς Γαλλίας 401
 Λουδοβίκος ΙΔ' τῆς Γαλλίας 447- 455
 Λούθηρος, Μαρτίνος 291, 3^{ος}3, 345. 356
 Λόχνερ, Στέφαν 273. 355' *Ἡ Παναγία
 μες στις τριανταφυλλίες* 273, *76
 Λυζάρς, Ρομπέρ ντέ, καθεδρικός ναός
 Ἀμῆνης 123
 Λύσιππος· *Μέγας Αλέξανδρος* 108, 66

Μ
 Μά Γιονάν, *Τοπίο στο σεληνόφως* 153.
 97
 μαγεία 40,42-3.46, 53- 5«. 62.72, 84, 87.
 πλ. 159.215. 576.585.604.637
 Μάγια, τέχνη 50, 627. 27
 Μαγκρίτ, Ρενε 590-2 *Απόπειρα γιά το
 ανέφικο* 591. 389
 Μαδρίτη 405. 4@7
 Μαζάτσιο 229-30, 233, 236, 239-43« 243.
 245, 249. 252. 256. 259-60, 264. 273.

291, 3^{οο} 305' *Η Αγία Τριάδα* 229, 544, 149
 Μακεδονία 632, 634
 Μάλμπορώ, Δούκας 459
 Μμποτούζε, Γιάν Γκόσαρτ 356-7' *Ο Ευαγγελιστής Λουκάς ζωγράφιζα την Παναγία* 356, 228
 Μανέ, Έδουάρδος 513, 514*8, 521. 525* 6, 53*« 542' *Ο Μονέ εργάζεται μέσα στη βάρκα του* 518, 547, 337' *Το μπαλκόνι* 514, 334' *Οι υποδρομίες στο Λονσάν* 517, 335
 Μανιερισμός 361-3, 373*4, 379, 384, 387, 390-1
 Μανσάρ, Ζυλ-Αρντουέν, Βερσαλλίες 447, 291
 Μανιένια, Άντρέα 256-9, 285, 3^ο2, 343' *Ο Άπόστολος Τάκωβος πορεύεται προς τον τόπο της εκτέλεσής του* 259, 169
 Μάντοβα 256, 397' «Άγιος Άνδρέας» 249, 162
 Μαξιμιλιανός, αυτοκράτορας 35^ο
 Μαορί, τέχνη 44, 159, 22
 Μαρινάτος, Σπύρος 628
 Μαρίνα, Μαρίνο608' *Καβαλάρης* 398
 μαρξισμός 616
 Μαρτίνι, Σιμόνε 212-15, 239, 252, 262, 264· *Ο Ευαγγελισμός* 212, 236, 264, 147
 Ματίς, Ανρί 573' *Η σερβάντα* 573, 373
 Μέδικοι 254, 256, 264, 3*4, 323' βλ. και Παλάτσο Μέντατσι
 Μέλκ, μοναστήρι 452-3, 296-7
 Μελότσο ντά Φορλί 20' *Άγγελος* 20, 5
 Μέρλινγκ, Χάνς 20' *Άγγελος* 20, 6
 Μέμμι, Λίππο 212-13' *Ο Ευαγγελισμός* 212, 204, 141
 Μέντατσι, Λορέντσο ντί Πιεφφραντσέ-σκο ντέ 264
 Μέντατσι, Μαρία ντέ 401
 Μεξικό, τέχνη των Άζτέκων 50, 53, 594, 627, 30
 Μεσαίωνας 23, 136, 165-9, 264, 267, 345, 356, 4 ·3, 586' βλ. και Σκοτεινοί Αιώνες
 Μεσοποταμία 70-2, 84, 627
 μεταλλοτεχνία 68, 179, 210, 364, 41. 108, 117-8, 139, 186, 233
 μετά μοντερνισμός 618-9, 623
 Μεταρρέθμιση 345, 376, 380, 388, 437, 595
 μετόπη 111
 Μικρά Άσία 75, 108

Μιλάνο 3*5' Σάντα Μαρία ντέλλε Γκράτσε 296, 191
 Μιλλέ, Ζάν-Φρανσουά 508-11, 544. 567' *Οί σταχομαζώχτρες* 508, 567, 3^α
 μινιατούρες 218, 379, 571, 244
 Μιραμπώ, κόμης 482
 Μιχαηλάγγελος Μπουοναρρότι 287, 304-16, 319-20, 323, 331, 346, 361-2, 368, 385, 420, 464, 490, 503. 528, 58 Γ' *θνήσκων δούλος* 313, 44^ο, 201' Καπ-πέλλα Σιστίνα 307-13, 196-200 *Με-λέτη για μία από τις Σίβυλλες* 320, 199
 Μογγόλοι, τέχνη 143
 Μόναχο 57^ο, 589
 Μονέ, Κλώντ 518-21, 523, 528, 542' *Ο Σταθμός Σαιν-Λαζάρ στο Παρίσι* 520, 338
 Μονρεάλε, καθεδρικός ναός 141, 89
 μοντέρνα τέχνη 536, 543, 555. 619
 μοντέρνο κίνημα 618, 621
 Μοντιέλλο 478, 314
 Μοντριάν, Πίτ 583, 584, 604· *Σύνθεση με κόκκινο, μαύρο, μπλέ, κίτρινο κώ γκριζο* 582, 381
 Μοράντι, Τζιόρτζιο 609· *Νεκρή φύση* 609, 399
 Μόρρις, Ουίλλιαμ 535, 554, 558
 μοτίβο 57 8-9
 Μούμπριτζ, «Έντουαρντ, Άλογο ποιά καλπάζει εν κινήσει 14
 Μούνγκεναστ, Γιόζεφ, *Μοναστήρι του Μέλκ* 297
 Μούνχ, «Έντβαρντ 564-6' *Η κραυγή* 564, 367
 Μούρ, Χένρυ 585' *Ξαπλωμένη φιγούρα* 585, 384
 Μουρίλλο, Μπαρτολομέ Έστεμπάν 18· *Χαμίνια του δρόμου* 18, 3
 Μούρμπαχ, ρομανική εκκλησία 173, 111
 μουσεία, συλλογές 586, 596, 618, 621
 Μπαγιέ, τοιχοτάπητας 169, 109-10
 Μπάουχαους 560, 578, 580, 621, 365
 Μπαρέττα, Ιωσήφ φη, 305
 Μπάρλαχ, Έρνστ 568-9· *Έλεος iM. yjo*
 Μπαρμπίζον, ζωγράφοι τον 512
 Μπαρόκ 388-411, 413, 416, 435-53. 463, 467, 499, 519' ανστριακό 452, 296-7· γαλλικό 447-9, 291-2 γερμανικό 451, 295' ρωμαϊκό, άκμή 435-7. 457, 282-3
 Μπάρρυ, Σέρ Τσάρλς 500-1 Τό Άγγλι-κό Κοινοβούλιο 500, 327
 Μπασσάνο, Γιάκοπο 339
 Μπέκετ, Θωμάς 141

Μπελλίνι, Τζιοβάνι 326-9, 331, 350, 376' *Παναγία με άγιους* 326-8, 398, 208
 Μπενί-Χασάν 35-7
 Μπέντλεϋ, Ρίτσαρντ, Στρώμπερρυ Χιλ, Λονδίνο 477. 3^α
 Μπεντούτσι, Άντόνιο· *Μοναστήρι του Μέλκ* 297
 Μπέρκ, Έντμουντ 482
 Μπέρλινγκτον, Λόρδος 460, 301
 Μπερνίνι, Τζιάν Λορέντζο 438-40, 447, 449, 452, 472' *Άγια θηρεσία* 438-40, 285-6· *Προσωπογραφία της Κοστά-ντσας Μπονοναρέλλι* 438, 284
 Μπερρι, Δούκας, *Très Riches Heures* 218, 144
 Μπέρτζη, Τζών, Κτίριο AT&T 619, 400
 Μπήρντολεϋ, «Ωμπρεϋ 554, 571, 573' *Εικονογράφηση στη «Σαλώμη» του Όσκαρ Ουάιλντ* 554, 362
 Μπλέκ, Ουίλλιαμ 488-91' *Ο Παλαιός των Ημερών* 490, 321
 Μπλέναμ, Άνάτορο 459
 Μπολόνια 39^ο, 394
 Μπολόνια, Τζιοβάνι ντά, βλ. Τζανμπο-λόνια
 Μποννάρ, Πιέρ 552-4, 571, 573' *Στό τραπέζι* 553, 359
 Μπορρομίνι, Φραντσέσκο 436-8, 449, 452, 457' Σάντα Άντζε, Ρώμη 436-7, 282-3
 Μπός, Ιερώνυμος 356, 358-9, 381, 589' *Παράδεισος και Κόλαση* 359, 589, 229-30
 Μποττιτσέλλι, Σάντρο 263-6, 285, 287, 300, 302, 307, 319' *Η γέννηση της Άφροδίτης* 264-6, 319, *72
 Μπραμάντε, Ντονάτο 289-91, 307, 315, 323, 363, 186· *Ο Ναϊσκος (Tempiet-to), Έκκλησία του Άγίου Πέτρου στο Μοντόριο, Ρώμη* 389, 187
 Μπραγκούζι, Κονσταντίν 581, 592' *Τό φιλί* 581, 380
 Μπρέγκελ, Πίτερ 3805, 397, 428, 5*8' *Ο ζωγράφος και ο αγοραστής* 381, 245' *Χωριάτικος γάμος* 382-3, 246-7
 Μπρουνελλέσκι, Φίλιππο 224-7, 229, 235. 240, 249, 252, 267, 269, 288, 386, 536, 544, 559'
 Μυκήνες 68, 75, 627, 41
 Μύρων 90, 628· Δισκοβόλος 90, 55
 μυστικισμός 604, 613
 Μωάμεθ 144
 Μώρ, Σέρ Τόμας 376

Ν

Ναζισμός 560, 568, 589

Νάννι ντί Μπάνκο' *Λιθοξόοι κώ γλύπτες στη δουλειά* 245

Νάουμπουργκ, καθεδρικός ναός 195-201, 205, 207, 215,

Ναπολέον Βοναπάρτης 480. 503. 627
νατουραλισμός 393, 406

Νέα Ζηλανδία 44, 159< 22

Νέα Υόρκη, Κτίριο ΑΤ & Τ 619, 400'
Κέντρο Ροκφέλλερ 559- 3^4

Νέγρων γλυπτά 44, 5°, 58* 562, 23, 366
νεκρή φύση 113, 43<-1. 542-3, 549. 578*

609, 280, 353. 374. 399

νεο-Νταντά 614

νεογοτθικός ρυθμός, βλ. Γοτθική Άνα-
βίωση

νεοκλασικός ρυθμός 395, 477*80, 4*5,
504. 313-4, 306

Νιγηρία, τέχνη 44. 5°. 58' Κεφάλι νε-
γρου 44. 5*- 628, 23

Νικόλσον, Μπέν 583

Νόλντε, “Εμυλ \$6γ’Ο προφήτης 567,369
νορβηγική τέχνη 564, 30Π

Νορθουμβρία ιώο

νορμανδικός ρυθμός 169. 171 ~5» 1*5,
387. 499- 109-10, 113-4

Νταβίντ. Ζάκ Λουί 485, 5°4, 5°6' Ό
Μαρά δολοφονημένος 485. 306

Νταλί, Σαλβαντόρ 593*4' *Εμφάνιση*
προσώπου κώ φροντιέρας σε παραλία
593- 391

Ντανταϊσμός 601, 606. 614

Ντάραμ. καθεδρικός ναός 175, 73-4

Ντάνκ, “Αντονν βάν 405-6, 406, 420,
43», 455- 461, 465, 487 *Κάρολος Α*
τής Αγγλίας 405. 26 Γ’ Ό Λόρδος
Τξών και ό Λόρδος Μπέρναρντ
Στιουαρτ 405, 202

Ντέ Στάλ. Νικολά, βλ. Στάλ, Νικολά
ντέ

Ντέ Φλίγκερ, Σίμον, βλ. Φλίγκερ, Σι-
μόν ντέ

Ντεγκά, Έντγκάρ 526-7, 530. 554' Ό
Άνρι Ντετ/κά και ή άνιμιά του 526,
343' *Περιμένοντας τό σύνθημα* 527,
344

Ντελακρουά, Ευγένιος 504, 5°6, 5*2,
551, 506' *Άραβικό υπικό σε επίθεση*
506,329

Ντέλλα Πόρτα, Τζιάκομο, βλ. Πόρτα,
Τζιάκομο ντέλλα

Ντεσσάου, βλ. Μπάουχαους

Ντίντσενχόφερ, Γιόχαν· Πόμμερσφελ-
ντεν 295

Ντιζόν 235' Κρήνη του Μωυσέως 154

Ντίσνεϊ, Ούώλτ 25-6

Ντονατέλλο 230-3, 235-6, 243. 251-2,
256, 293- 300, 305 Άγιος Γεώργιος
230, 150-Γ Τό συμπόσιο του Ηρώδη
233. 152 3

Ντόρερ, "Άλμπρεχτ 1γ, 18, 24, 287, 342-
5*. 355. 356, 374, 381. 393, 420, 424'
Άδάμ και Εύα 349, 223' *Η Γέννηση*
346, 222' *Λαγός* 24, 9' *Η μάχη του*
Άρχαγγέλου Μιχαήλ με τό δράκοντα
345- 220' *Μεγάλο κομμάτι χορταρια-*
σμένη γη 345, 624, 22 Γ Προσωπο-
γραφία τής μητέρας του ιη, 2

Ντυσάν, Μαρσέλ 602

Ντωμέ, Όνονρέ Ό *ζωγράφος που άπορ-*
ρίφθηκε 533

Νυρεμβέργη 281, 342, 350

νωπογραφία (fresco) 113-5, 201, 229,
236, 260, 267, 273, 308, 319, 339,
374, 394, 440-4, 5, 134-6, 149. 165,
169, 170, 195. 204-5, 217, 253, 287-
9· βλ. και τοιχογραφίες

ξυλογραφία 155. *84, 282, 343-6, 359,
424, 567, 184. 220, 369' βλ· και για-
πωνέζικη τέχνη

Ο

Ολλανδία 374,4<0, 413-33. 5*2 βλ. και
ολλανδική τέχνη, φλαμανδική τέ-
χνη

ολλανδική τέχνη 18, 400, 4*3-33, 544-9,

582,4, 10, 269-81,355-7. 381 βλ. και

φλαμανδική τέχνη

Όλνμτία 87, 89, 103

Όμηρος 75, 78, 94

Όνδούρα 50, τη

Όπ·Άρτ 60γ

οπτικές έντεπώσεις 27-30, 62, 81, 115,
*65. 300, 316, 493, 512-13. 517, 522,
56*, 562

«οργανική αρχιτεκτονική» 55*. 363

Ουάσινγκτον 478* 504

Ουάσινγκτον, Τζώρτζ 503*4

ούγγαρέζικη τέχνη 607, 396

Ούιλτον, δίπτυχο 215, 239- 273-5* 374.
398, 143

Ούιλφορντ, Μάικλ Κλόρ Γκάλερν620,
401

Ούισλερ, Τζέιμς”Άμπος Μάκ Νήλ 530-
3.554,570,573* 577' *Διάταξη σε γκρι-*
ζο και μαύρο 530,57*,347' *Νεκτερινό*
σε μπλε κώ άσημί 533. 34*

Ούντνόν, Ζάν·Άντουάν 472' Ό *Βολταί-*
ρος 472, 309

ΟΟρ 70, 628, 43

Ουρμπίνο 260, 315

Ουταμάρο, Κιταγκάουα 526· *Σηκώνον-*
τας ένα παραθυρόφυλλο για να δούμε
τό λουλούδι τής δαμασκηιάς 525.342

Ουτσέλλο, Πάολο 252-6, 259' *Η μάχη*
του Σάν Ρομάνο 254-5, 166-7

Ουώλπουουλ, Όράτιος 476*7' νεογοτθι-
κή έπαυλη (Στρώμπερρυ Χιλ) 477.
31!

Π

Πάδοβα 256, 259, 169' Παρεκκλήσι της
Άρένας 200-5, 236,134-6

παιδική τέχνη 61, 136, 573. 604, 615
Παλαστίνη 70

Παλάτσο Μέντατσι, Φλωρεντία 252,
254, 256, 273, 066, 168

Παλάτσο Ροντσελλάι, Φλωρεντία 250,
163

Παλάτσο Τζούκκαρι, Ρώμη 362, 231

Παλινόρθωση 457

παλλαδιανό στύλ 459-61, 478* 301

Παλλάντιο, Άντρέα 363, 459, 476' Βιλ-
λα Ροτόντα 363, 460, 232

Παναγία τών Παρισίων (Notre-Dame)
186-9, 250, 636-7, 122, 125, 413

Παννίνι, Τζιοβάννι Πάολο, *Έσωτερικό*
του Πανθέου 75

Πάπγονορθ, Τζών Τό Dorset House.
Τσελτεναμ 477. 312

Παπούα, Νέα Γουινέα 46, 25

«παράδοση του καινούριου» 617. 618

Πάρις, Μάθιου 197. 205, 221, 132

Παρίσι 197. 504, 570, 573* 578* 5*2
Μουσείο Όρσαι 62 r Παναγία τών
Παρισίων 186-9, 250, 636-7, 122,
125, 413 Σαιντ-Σατέλ 188, 124

Πάρλερ, Πέτερ ό Νεότερος *Αιτοπρο-*
σωπηραφία 215. 142

Πάρμα 337 καθεδρικός ναός 337-9.2*6-7
 Παρμιτζιανίνο 364-8, 373.384' *Η Παναγία με τον μακρύ λαϊμό* 364-7. 234
 παστέλ 527, 344
 Παύλος Γ', Πάπας 334. 4*8
 Πέργαμος, Βωμός του Δία 108, 68
 Περικλής 82
 Περού 50, 53. 627, 29
 Περουτζίνο, Πιέτρο 3*5-6, 329 *Η Παναγία έμφανίζεται στον Άγιο Βερνάρδο* 3*5, 202
 περσική τέχνη 143. 9*-2
 Πετράρχης 214-5
 «πήλινο στρατός» 634-5. 4**-*2
 Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα 260, 275' *Το όνειρο του Κωνσταντίνου* 260, 170
 Πίζα 198
 Πιζανέλλο, Αντόνιο· *Πίθηκος* 221, 145
 Πιζάνο, Αντρέα· *Γλύπτης επί το εργον* 221
 Πιζάνο, Νικόλα· Βαπτιστήριο τής Πίζας, άμβωνας 198, 202, 133
 Πικάσσο. Πάμπλο 573-8. 5^4' *Βιολί και σταφυλία* 574. 625, 374' *Ο καλλιτέχνης και το μοντέλο του* 597' *Κεφάλι* 576, 376' *Κεφάλι αγοριού* 576, 375' *Κοράκι* 26, 576, 12 *Κότα με κοτόπουλα* 26. 576. 11 *Πουλί* 577. 377
 πινελιές 155. 54*. 543, 547, 602, 607, 615
 Πιούτζιν. Αύγουστος Ουέμπυ Νόρθμορ 500-1, 327
 Πισσαρό. Καμίγ 522-3' *To Boulevard des Italiens, πρωί με τον ήλιο* 522, 340
 πλάγια κλίτη 133, *86, 170
 Πολιτισιάνο, Άντζελο 3*9
 Πολλαγιουόλο. Αντόνιο 262-4, 276, 281. 298. 3*9' *Το μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού* 262-3, 3*9. *7*
 Πόλλοκ. Τζρκσον 602-4, 618' *Ένα (α-ριθμός 37. 195<=>)* 602, 393
 Πολύδωρος ό Ρόδιος. *Λαοκόων* 110-11, 129, 178. 440, 626, 69
 Πολυμήδης ό Αργείος. *Οί αδελφοί Κλέυβις και Βίτων* 78, 47
 Πολυνησία 46, 24
 πολυποίκιλτος ρυθμός 207, 269, 137
 Πολωνία 281
 Πόμμερσφέλντεν 45*. 295
 Πομπηία 113, *7. 129, 626
 Πόουπ, Άλεξάντερ 460
 Πόπ-Άρτ 610
 Πόρτα, Τζιάκομο ντέλλα 388-9, 435 Εκκλησία του Ίησού, Ρώμη 388. 250
 Πουσσέν, Νικολά 395-7. 4*5. 5*6, 507.

538-9' *Si in Arcadia ego* 396, 645, 538, 254
 Πράγα, καθεδρικός ναός 215. 142
 Πραντάουερ, Γιάκομπ, Μοναστήρι του Μέλκ 452, 296, 297
 Πραξιτέλης 103-8, 114, 3*6. 320" *Ο Έρμης με τόν μικρό Διόνυσο* 103, 62-3
 πριμιτιβισμός 5*2, 55*. 555- 562, 576, 586, 589. 601
 προϊστορική και πρωτόγονη τέχνη 24, 39-53, 58, 561-2, 574, 585' Αζτέκοι 50, 53, 594. 627, 3*
 βορειοαμερικανική, ινδιάνικη 49, 604, 26' Γαλλία, σπήλαια του Λασκώ 40, 42, 628, 50-1- ιθαγενής τής Αυστραλίας 53' Ί-νουίτ 50, 28' Ίσπανία, σπήλαια τής Άλταμίρας 40, 627. 19' Μάγια 50, 627, 27' Νέα Ζηλανδία, Μασορί 44. 159. 22· Νιγηρία, Άιφε 44, 23' Παπούα. Νέα Γουινέα 46, 25' Περού 29' Πολυνησία 46, 24
 προοπτική, βλ. βάθος, απεικόνιση
 προπαγάνδα, ή τέχνη ως 73, 482, 485, 616
 Προραφαηλίτες 273.5*2, 5*4.533.55»-*
 προστασία 138, 163, 249, 264, 288, 369, 416, 478, 449, 475, 480-1, 501-2
 προσωπογραφία 150, 243, 292-3. 3°, 303, 320, 323, 33*-4, 374-9, 400-1, 405, 407-*0, 4*3-6, 465, 467, 485, 487-8, 523-5, 551, 563-4, 568. 577, 625, 1. 2, 85, 158, 188-9, 193-4, 206, 212-14, 239-45, 257, 261-7, 269-70, 274, 304-6, 3*6, 3*8-9, 347, 385, 405' αιγυπτιακή 58, 61, 67-8, 124, 32, 34, 39-40, 42, 79' αυτοπροσωπογραφία 215, 243, 401. 420, 5***, 59*. 142, 159, 258, 273, 332, 389 ελληνική 54, 97. 106, 124.54, 59, 66· δωρητές 215. 236, 274. 33*. 369, 374, 178, 270, 236. 240· μεσαιωνική 196, 214-5. *42' ρωμαϊκή 127, 131, 76
 Προτεσταντισμός 374, 4*2, 4*3-4, 4*6, 437, 457, 461-2, 525
 πρώμη χριστιανική τέχνη άπαρχές 128-9, 198, 5*3* 66, 83-6· εικόνες, ρόλος 135-8· κελτική 159-61· προαναγεννησιακή 284· Ρώμη και Βυζάντιο 84, 132-4*
 πρώτος άγγλικός ρυθμός 207
 πρωτοτυπία 163, 596
 Πυραμίδες 55-7. 634. 3*

Ρ
 Ραβέννα 135. *63' Βασιλική του Αγίου Απολλιναρίου στην Κλάσση 86· Βασιλική του Αγίου Απολλιναρίου του Νέου 8γ
 Ραϊνάλντι, Κάρολ· Εκκλησία Σάντα Ανιέζε, Ρώμη 282-3
 Ράιτ, Φράνκ Λόουντ 557-9' Fair Oaks Avenue 558, 363
 Ράσκιν, Τζών 273, 53*, 533, 535
 Ρατισβόννη 35°
 Ραφαήλ (Raffaello Santi) 287, 3*5-23, 33*. 334. 337, 347, 361, 367, 368, 374, 390, 394, 408, 464, 475, 506, 5*2, 539. 545*6, 566· *Η Μαντόνα του Γκραχ'τούκα* 3*9, 203' *Π Νύμφη Γαλάτεια* 320. 204-5' *Π Παναγία στο λιβάδι* 34*5, *7' *Ο Πάπας Λέων Γ με δύο καρδινάλιος* 323, 334, 206· *Τέσσερις μελάτες για την «Παναγία στο λιβάδι»* 34-5, *8
 Ρεαλισμός 5 * 2
 Ρέμπραντ φάν Ράιν 24, 37, 420-9, 43°, 438, 53*, 568, 618· *Αυτόπροσωπογραφία* 420, 373' *Ο Γιάν Σίξ* 422, 274' *Σ-λεφαχ'τας* 24, 10· *Η παραβολή του άσπλαχνου δούλου* 423, 275' *Π συμφιλίωση του Δαβίδ και του Άβεσσαλάμ* 424, 276· *Ο Χριστός διδάσκει* 427, 277
 Ρένι, Σέρ Κρίστοφερ 457-9' "Άγιος Στέφανος Ουώλμπρουκ 456-8, 300" Καθεδρικός ναός Αγίου Παύλου 457-299
 Ρένι, Γκουίντο 23-4. 394*5. 397. 475' *Η Αυγή* 394. 465, 253' *Χριστός με τόν ακάνθινο στέφανο* 23, 7
 Ρενουάρ, Πιέρ· Ωγκύστ 520-3. 5*6. 538' *Χορός στο Moulin de la Galette* 520-1, 339
 Ρέυνολντς, Σέρ Τζόσουα 35* 464-8, 473, 475* 487. 569. 599' *Ο Joseph Baretta* 467, 304' *Π Μίς Μπόουλς με τó σκύλο της φη.* 305' *Αιαλάξεις* (βιβλίο) 465
 ριπιδωτός θόλος 270, 175
 Ριχάρδος Β' τής Αγγλίας 215
 Ροβεσπιέρος. Μαξιμιλιανός 485
 Ρόζενμπεργκ, Χάρολντ 611, 617
 ροκοκό 455. 470, 480, 298
 ρομανικός ρυθμός 17**6, 180, 186, 188. *90, 195. 387, * 11—12, 115-6, 119-20
 ρομαντισμός 497, 5*, 592. 614, 3*6
 Ρομπούστι. Γιάκοπο, βλ. Τιντορέττο
 Ροντέν, Ωγκύστ 528-30. 581' *Ο γλύπτης*

- Ζυλ Νταλού 528, 345' *Τό χέρι του θε-
 όν* 528-30, 346
 Ροσσέτι, Ντα ντε Γκιμπριέλ 512· *Ίδου
 ή δούλη του Κυρίου* 512, 333
 Ρουέν Δικαστικό Μέγαρο 269, 174
 Ρουϊσνταλ, Γιάκομπ βάν 429' *Λιμνούλα
 ανάμεσα στα δέντρα* 279
 ρομανική τέχνη 681, 380
 Ρούμπενς, Πέτερ Πάουλ 15. « 7,398-405.
 406-8. 413. 416, 420, 424, 455, 503,
 506, 569, 602· *Άλληγορία για τα αγα-
 θά της ειρήνης* 402-3, 259-60· *Αυτο-
 προσωπογραφία* 401, 258· *Ένθρονη
 Παχαρα με τό βρέφος και άγιοι* 398,
 256' *Κεφάλαι παιδιού, πιθανώς της κό-
 ρης του καλλιτέχνη Κλάρας Σερένας*
 400, 257' *Προσωπογραφία του γιού
 τον Νικόλα*, α 15, I
 Ρουσσώ. **Ανρί**: *Προσωπογραφία του Jo-
 seph Brummer* 586, 385
 ρυθμοί 117. 250, 288-9, 460, 536, 559'
 δομικός ηη. 99- 108, 117, 186, 250,
 288, 290, 478. 50' ιωνικός 99, 1°8,
 117. 288. 477- 6σ κορινθιακός 108,
 117. 288. 460, 67
 ρωμαϊκή τέχνη 113-5. " 7*23, 175, 3°1,
 477- 561' αρχιτεκτονική 117-22,250,
 291. 323- 325, 363,461,73*5,77' ύλο-
 πτική 121, 122,131,76,78' επίδραση
 135- 138, 163,17*, 176,193, *98, 221,
 223-4. 235-6, 249-50, 259, 288, 290,
 312, 323, 325. 485, 626· ζωγραφική
 113-5- 70-2· βλ. και βυζαντινή τέχνη,
 ελληνιστική τέχνη, κλασική τέχνη
 Ρώμη 31. 215- 296, 305, 388, 397, 407
 "Άγιος Πέτρος 289-91, 307- 3°3- 83,
 186· "Άγιος Πέτρος στο Μοντόριο
 389, 187· Βύλλα 'Αλμπάνι ητ Βύλλα
 Φαρνεζίνα 3°9- 204-5 'Εκκλησία
 του Ιησού 388-9,440,250,287· Εκ-
 κκλησία Ιόντα Άνιέζε 436-7, 282-3·
 Εκκλησία Σάντα Μαρία ντέλλα
 Βιττόρια 438. 285' *Καπέλλα Σιστί-
 να* 307-12,196-200 κατακόμβες 129,
 626. 84· Κολοσσαίο 117, 250, 291,
 325, 73*4 Παλάτσο Τζούκκαρι 362,
 231 Πάνθεον 121,291,323,363,461,
 75' Στήλη του Τραϊανού 122, 169,
 77-8' βλ. και ρωμαϊκή τέχνη
 ροπογραφίες (genre painting) 381-3,
 406, 418, 428-9. 433- 462, 508, 520,
 246, 263, 278, 281
 Ρωσία 141, 5*2, 5*6, 589 ζωγραφική
 570. 586-8, 607, 372, 386, 397
- Σ
 Σαγκάλ, Μάρκ 586, 588-9' *Ο βιολοντσε-
 λίστας* 589, 386
 Σαίξπηρ, Ουίλλιαμ 379, 423, 481
 Σαλόν 5U. 519. 621
 Σαλόν των απορριφθέντων 514, 530
 Σανσοβίνο, Γιάκοπο 325-6, 389.207' *Βι-
 βλιοθήκη του Αγίου Μάρκου* 325-6,
 389.207
 Σάντι, Ραφαέλο, βλ. Ραφαήλ
 Σαντορίνη, βλ. Θήρα
 σαξονική εποχή 157-9. 17>, 100
 Σάουθγουελ, Σέρ Ρίτσαρντ 379,416,242
 Σαρντέν, Ζάν-Μπατίστ-Σμιρόν 470-2'
Προσευχή πριν από τό φαγητό 470,308
 Σάρτρ, καθεδρικός ναός 190, 205, 637,
 121, 126-7
 Σβίττερς, Κούρτ 600-1, 606· *Συμπαθητι-
 κή μελάνη* 600, 392
 Σεζάν, Πώλ 538-44, 548, 551. 553*5. 563,
 570, 573*4.578, 586,600 *Βουνά στην
 Προβηγκία* 541, 35*· *Η κυρία Σεζάν*
 542,352' *Νεκρή φύση* 542-3,578,353
 Τό όρος Σαίντ-Βικτοράρ 541, 350
 Σερά, Ζωρζ 544, 546, 553, 570' *Γέφυρα
 στο Κουρμπεβόν* 544, 354
 Σι Χουνάγκκι, βλ. Κιν Σι Χουνάγκκι
 Σιένα 212-13, 249, 251' Βαπτιστήριο κα-
 θεδρικού ναού 233, 251, *52-3, *64
 Σικελία, καθεδρικός ναός του Μονρεά-
 λε 14*. 89
 Σιμόνε Μαρτίνι, βλ. Μαρτίνι, Σιμόνε
 Σιντενιέ, Κριστιάν, 'Η παλιά Καγκελα-
 ρία, Βρύγη 342, 219
 Σίντεν, Σέρ Φίλιπ 379
 Σίξ, Γιάν 422, 274
 Σίξτος Δ', Πάπας 307
 Σκοτεινοί Αιώνες 157.171, 178, 223,595
 Σλήμαν, 'Ερρίκος 627
 Σλούτερ, Κλάους 236· *Οί Προφήτες Δα-
 νιήλ και 'Ησαΐας* 235, *54
 Σουαβία 119
 Σοβιετική Ένωση 616
 Σογιέ, Πιέρ· Εκκλησία Αγίου Πέτρου,
 Κάν 342, 218
 σολέα (χοροστάσιο) 133. 171-3-, κόγχη
 Σόνγκαουερ, Μάρτιν 283-5, 343- 346' *Η
 Άγια Νύχτα* 283-5, 346, 185
 Σόουν, Σέρ Τζών 478' *Σχέδιο για έξοχικό
 σπίτι* 478, 3*3
 Σουλάζ, Πιέρ 605· *Ι 'Απριλίου 1954* 605,
 395
 σουμεριακή τέχνη ηο, 627, 43
 Σούμπερτ, Φράντς 496
- Σούσα 44
 Σπαρτιάτες ηη
 σπουδές και σχέδια 34*5.218,220-1,293.
 310, 339. 371, 376-9, 396, 398-9,470,
 495, 18, 145, 199, 216, 241, 256
 Σταβίες 113, 70
 Στάλ, Νικολά ντέ τιση- *Ακράγας* 609, 397
 Στάουρχεντ 461, 302
 Σταυροφορίες 180, 1ση
 Στέεν, Γ' iάν 428-9,455.462, 520· *Τό γλε-
 ντι της βάφτισης* 428, 278
 Στός, Φάιτ· *Άγια Τράπεζα από τήν εκ-
 κλησία της Παναγίας, Κρακοβία*
 281, 182-3
 Στρασβούργο, καθεδρικός ναός 192-3,
 196, 201, 205, 279, 637. 128-9
 Στρώμπερρυ Χιλ, Τουίκεναμ 477, 3· 1
 συλλέκτες 113, 117, 462
 συντεχνίες 248, 35°, 475
 σχέδια, βλ. σπουδές και σχέδια
 σχέδιο (Doodles) 46, 576, 578
 σχολές τέχνης 99. 248-9
 Σωκράτης 94, 106
 σώμα, ανθρώπινο, άπεικόνιση 475, 5°7.
 585. 591' αιγυπτιακή τέχνη 61, 65,
 97' ελληνική τέχνη 78, 81, 87-9,
 94-7, 103-6, 630-2· μεσαιωνική τέ-
 χνη 136, 160, 193. 196, 198
- Τ
 Ταβερνιέ, Ζάν λέ· σελίδα αφιέρωσης
 στις «Κατακτήσεις του Καρλομά-
 γνου» 274, 177
 Ταϊτή σοί, 586
 Τέηλορ, Τζών Ράσσελ 619. 622
 τέμπερα 240, 88, 172
 Τέρνερ, Τζόζεφ Μάλλορντ Ουίλλιαμ
 492-4,5°6,5°8,520,533' *Ατμόπλοιο
 σε χιονοθύελλα* 493, 520, 323' *Π Αι-
 δώ χτίζει τήν Καρχηδόνα* 492. 322
 τευτονικές φυλές 157
 τέχνη 15, 36-8, 564. 595*7. 616-8
 τέχνη του θόλου 121, 133- * 75. 1°5, 224,
 270, Η3. 175
 τέχνης διδασκαλία 615
 τεχνική δεξιότητα 24, 44. >54, 160, 37*
 Τζέφερσον, Τόμας, *Μοντιτσέλλο* 478,
 480, 314
 Τζιακομέττι, Άλμπέρτο 592 *Κεφάλι*
 592. 390

Τζιανμπολόνια 366-8, 384 *Ερμής* 367-8, **235**

Τζιορτζιόνε 287, 329-31. 355. 37^ι, 514' *Η καταγίδα* 329, 209

Τζιόττο ντι Μποντόνε 202-5, 211-14.

223-4, 229, 233, 236, 256, 259. 267, 287. 291, 297, 305. 393. 503. 595 *Ο θρήνος για τον Χριστό (Καππέλλα ντέλλ' Άρένα)* 202,135*6' *Η Πίστη (Καππέλλα ντέλλ' Άρένα)* 20^ι, 236, 134

Τζόνσον. Σάμνελ 465, 467

Τζόνσον, Φίλιπ 619 Κτίριο ΑΤ & Τ **6^ι9**, 400

Τζούκκαρο, Ταντέο 385

Τζούκκαρο, Φεντερίκο 362, 385, 39[©], **590**, 231

Τιέπολο, Τζιοβάννι Μπαττίστα 444-5, 485' *Τό συμπόσιο της Κλεοπάτρας* 444, 288-9

Τιντορέττο, Γιάκοπο 339, 368-74, 383*5. 390, 530' *Ο Άγιος Γεώργιος και ό δράκοντας* 371, 547, 237' *Η εύρεση των λαράνων του Άποστόλου Μάρκου* 368, 236

Τισανός 287, 329*5. 337, 361, 368, 371, 373, 401, 404*8, 464, 487, 602. *Η Παναγία με άγιους και μέλη της οικογένειας Πέξαρ* 332,376, 398,210-Π *Ο Πάπας Παύλος Γ'* 337, 4*7, 214' *Προσωπογραφία άνδρός* 332-4,212-13

τοιχογραφία 62-4, 73, 113-4. 127*8, 129, 229, 252, 260, 305, 3*8, 503, 628, 632-3, 33, 35-7, 70-2,406, 410

τοιχοτάπητες-υφάσματα 143, 169, 274, 455, 561, 573, 616-7, 632,91,109,110

Τολέδο 373

τοπογραφία, βλ. ζωγραφική τοπίων

τοτέμ 49, 26

Τουίκεναμ, βλ. Στρώμπερρυ Χιλ

Τουλουζ-Λωτρέκ, Άνρι ντε 554, 571' *Στο καμπαρέ Ambassadeurs: Αριστιντ Μπρυάν* 554, 36^ι

Τουρναί, καθεδρικός ναός 173, ¹¹²

Τουταγαμών 68, 97, 627, 42

Τραϊανός, αὐτοκράτορας 122

τριγύμφα ηη

Τσελλίνι, ΜπενβενοΟτο 363-4, 374, 381, 384' *Αλατιέρα* 363-4, 233

Τσελτεναμ. Dorset House **471** < 3¹²

Τσεχοσλοβακία, βλ. Βοημία

Τσίσογουκ Χάους 460. 301

Τόσσερ, Τζέφρεϋ 207, 212. 2¹⁸

τύμπανο 176, u6,129

Υ

ύαλογράφημα (βιτρώ) 183, 189, 503, 539, 571, 618,121, 124

υδατογραφία 345, 355, 623, 9, 221, 244, 321

υλικά ζωγραφικής 240, 3²⁶, 606

ύπαιθρο (plein-air), ζωγραφική στο 517-8

υπερρεαλισμός 590-3, 600, 602, 388-91

υπερώο 325

Υψηλό "Υφος 506, 512

Φ

Φάνινγκερ, Λάιονελ 580· *Καράβια που αρμενίζουν* 580, 379

Φαρνέζε, Άλεσσάντρο 334, 214

Φαρνέζε, Όττάβιο 334, 214

Φειδίας 82-7,90,99,114,316' *Η Παρθένος Αθηνά* 84, 5'

Φιέζολε 252

Φίλιππος Β' της Ίσπανίας 359

Φίλιππος Β' της Μακεδονίας 632, 634

Φίλιππος Γ' της Ίσπανίας 401

Φίλιππος Δ' της Ίσπανίας 406, 407-8

φλαμανδική τέχνη 15, 235*43, 247, 276-9, 283-5, 356-9, 379*83, 397-405, I, 155-60, 179-βι, 228-30, 245-7, 256-62· βλ. και Βέλγιο

Φλάνδρα, βλ. φλαμανδική τέχνη

Φλίγκερ, Σίμον ντε 418, 445, 493' *Ολ-λανδέζικο πολεμικό πλοίο και διάφορα σκάφη στο μελτέμι* 418, 217

φλογόμορφος ρυθμός 269, 174

Φλωρεντία 212, 224-6, 249*54, 287, 291, 296,305, 315,319, 326' "Άγιος Μάρκος 252,165· Θόλος καθεδρικού ναού 224, 146' Παρεκλήσι Πάτσι

226, 389, 147*8' Παλάτσο Μέντιτσι 254, 256, 273, 166, 168· Παλάτσο Ροντσελλάι 250,163· Σάντα Μαρία

Νοβέλλα 229, 3«4, 149, 195

Φουκέ, Ζάν 274-5' *Ο Estienne Chevalier... με τον Άγιο Στέφανο* 274, 178

Φραγκίσκος Α' της Γαλλίας 296

Φραγκονάρ, Ζάν-Ονορέ 473, 507' *Τό πάρκο της Βίλλα ντ' Έστε, Τίβολι* 473, 3¹⁰

Φραντσέσκα, βλ. Πιέρρο ντέλλα Φραντσέσκα

Φρήντριχ, Κάσπαρ Ντάβιντ 496-7, 508· *Τοπίο στα όρη της Σιλεσίας* 326

Φρίθ, Ουίλλιαμ Πάουελ 517' *Η ημέρα των υποδρομών* 51 η, 336

Φρόνντ, Ζίγκμουντ 592, 614

Φρόνντ, Λούσιαν 593, 623· *Δύο φντά* **623,403**

Φωβισμός 573, 575. 586

φωτογραφία 28, 523-5,606,615-6,624-5, **14,404-5**

φωτοσκιάσεις 37, 260, 275, 296, 329, 337, 339. 353*4, 369, 390-1, 393, 424, 429, 493, 507, 512-14, 519*27, **570-1, 628**

Χ

Χάαρλεμ 414, 429

Χάβρη 518

Χάντα, φυλή 49. 574, 26

χαλκογραφία 355,384*5,396,424-7,488, 490-ι, 597, 609, π, 249, 277, 3«

Χάλες, Φράνς 414*7, 420, 422, 468, 514, 52 Γ Συμπόσιο των αξιωματικών του λόχου της πολιτοφυλακής του Αγίου Γεωργίου 415, 269· *Ο Pieter van den Broecke* 416, 547, 270· *χαρακτικά και χαρακτική* 281-5, 342, 462, 490' *άκουατίνα* 488-9,32" *άφισα* 553-4, 561, 361 *γλυφίδα* 283· *γιαπωνέζικη έγχρωμη ξυλογραφία* 155, 525, 546, 562, 341-2' *λιθογραφία* 5Π, 533-554, 564-6, 335, 357, 361, 367. 368 *ξυλογραφία* 155, 282, 342-6, 359« 424, 525, 184, 220, 341-2, 369 *χαλκογραφία* 355. 384-5, 396. 424-7, 488, 490-1, 597, 609. ιβ, 249, 277, 32 Γ *χαρακτική* 283, 343, 346, 424, 444,464. 503, 185, 222-3· *χαρακτικό* 283,343- 346.424.444,464,503« 185, 222-3

Χάντ, Στάν, 402

Χίλιαρντ, Νικόλας 380-82· *Νεαρός μες στα τριαντάφυλλα* 379. 244

Χίλντεμπραντ, Λούκας φόν 45· 459'

Καστέλι του Πόμμερσφέλντεν 451. 295' *Τό "Ανω Μπελβεντέρε. Βιέννη* 451. 293-4

Χίλντεσχαίμ, καθεδρικός ναός 167, 180, **108**

Χιντενόμπου, ξυλογραφία 155

Χναμχοτέτ 62-4, 35*6

Χόγκαρθ, Ουίλλιαμ 462-4,470,480,487· *Η πορεία του ακόλαστου* 462-3, 303

Χόκνεϋ, Ντέηβιντ 625' *Ἡ μητέρα μου*

625,405

Χοκουσάι, Κατσουσάικα 526' *Το Φουζί*
Ἰδωμένο ἡσίκω ἀπὸ μια στέρνα 525,

341

Χόλμπαϊν ό Νεότερος, Χάινς 287, 376-9.

41' 3.4^1,5^3 *Ἡ Anne Cresacre* 376,

241' *Ο Georg Giszze* 379.343' *Ἡ Πα-*
ναγία καί τό βρέφος με την οικογένεια

τοῦ δημάρχου Μάγερ 374. 340' *Ο*

Σερ Ρήσαρντ Σάουθγουελ 376, 416,

342

Χόλντερ, Φέρντιναντ 554. 571' *Ἡ λίμνη*

Τουν 553. 360

Χόοχ, Πήτερ ντέ 18' *Ἑσπεरिकό σπιτιού*
με γυναίκα πού καθόριζα μίλα 18, 4

Χόρτα, Βίκτορ 536' *Κλιμακοστάσιο,*
Μέγαρο Τασσέλ, Βρυξέλλες 536,

349

Χούι, Ράινερ βάν, Κολυμπήθρα 178,118
χριστιανική τέχνη, βλ. πρώιμη χριστια-
νική τέχνη

χρώμα 28-9, 236, 310, 337, 390.403,424,

433, 455, 470, 475. 5^1, 571-3. 600

στην αρχιτεκτονική 92, 3* °, 62 r

βάθος, απεικόνιση 35-6, 494*5, 5°8,

553 στη γλυπτική 84, 92, 235, 635,

637' επιστημονική σπουδή 294.544'

καί μουσική 570' παράθεση 33, 136,

424, 548, 563-4, 573' σκιάσεις 513,

539, 571' συμβολισμός 43

χώρου απεικόνιση, βλ. βάθους απεικό-
νιση

Ψ

Ψαλτήριο Χλοϋντοφ 141

Ψαλτήριο τής βασίλισσας Μαίρης 21 ι,

21 8, 274, 323, 140

ψηφιδωτά 113, 136, 138, 198, 325, 86-7,

89

B

Bell, Quentin 611

Bembo, Καρδινάλιος 323

Beuys, Joseph 602

Bloot, Pieter, *Ο Φτωχός ζωγράφος* 433

Boulogne, Jean de, βλ. Τζανμπολόνια

Brücke, Die 567

L

Laar, Pieter van 411

La yard. Sir Austen 627

Lindisfame, Ευαγγέλιο 160, 103

M

Malone, Edmund 482

Michaud, Yves 618

N

Nithardt, Mathis Gothardt 351

P

Pointillisme 544, 546, 554, 354

Q

Quattrocento 287, 304, 316, 320, 539

R

Reinhard καί Hofmeister 559· Τό Κέν-
τρο Ροκφέλλερ 364

S

sfumato 303, 522, 561

Stirling, James 621 - Κλόρ Γκάλλερυ 621,

401

V

Viollet-le-Duc, Eugène 637

Vollard, Ambroise 597

W

Wolgemut, Michel 343

Woolley, Leonard 628

C

Carnarvon, Λόρδος 627

Carter, Howard 627

Chambers, William 477

Chute, John, *Στρώμπερρυ Χιλ, Λονδίνο*
477. 31 *

Cizek, Franz 615

Cinquecento 287, 304, 329

D

Duccio di Muoninsegna 212

Durand-Ruel 519

G

Gilliéron, Emile 628

Gossaert, Jan, βλ. Μπαμποϋζε

H

Heim, François-Joseph 497

J

Jencks, Charles 619

K

Kew Gardens 477

Εύχαριστίες

Οι εκδότες επιθυμούν να ευχαριστήσουν όλους τούς ιδιώτες, τα μουσεία, τις πινακοθήκες, τις βιβλιοθήκες και άλλα ιδρύματα που έδωσαν την άδεια αναπαραγωγής έργων από τις συλλογές τους. Ειδικότερα ευχαριστούν τούς κάτωθι (οι αριθμοί με μαύρα παραπέμπουν στις εικόνες):

Ήγγικη Υπηρεσία Κληροδοτημάτων, Λονδίνο 270
Συλλογή Σχεδίων, Άλμπερτίνα, Βιέννη I, 9, io, 18, 221, 245' σσ. 385β. 445
Ευγενική προσφορά του Τμήματος Υπηρεσιών Βιβλιοθήκης, Ήμερικανικό Μουσείο Φυσικής Ιστορίας, Νέα Ύόρκη 26
Άρχείο Εικόνων Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Πρωσίας. Βερολίνο 28, 30, 39. 40. 68. 226, 256 σσ. 95. 285, 471
Άρχείο Εικόνων Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Πρωσίας, Βερολίνο, φωτογραφίες Jorg P. Anders 2,178,243
Άρχείο Τέχνης και Ιστορίας, Λονδίνο 66, 115
Γκαλερί Τέχνης Albright-Knox, Buffalo, Νέα Ύόρκη, δωρεά του και της Samuel M. Kootz, 1958 395
Άρχείο Alinari, Φλωρεντία 72
Arterphot, Παρίσι ni (φωτό Brumaire), 297 (Nimatallah), 386 (A. Held)
Artothek, Peissenberg3,202,227,326,337
Βασιλικά Μουσεία Καλών Τεχνών του Βελγίου, Βρυξέλλες 316
Βασιλική Βιβλιοθήκη, Βρυξέλλες 177
Βασιλική Συλλογή © 1995 της Αυτής Μεγαλειότητας της Βασιλίσσας της Άγγλιας 190,241, σ. 473
Βασιλικό Ίνστιτούτο Καλλιτεχνικής Κληρονομιάς, Βρυξέλλες u8
Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών, Άμβέρσα 6
Μουσεία Βατικανού 48, 64, 196, 197. 198, 200
Ευγενική προσφορά των Φύλων του Μουσείου Βικτωρίας και Άλβέρτου, Λονδίνο 81, 97, 117.3°7.3°9.324.342
Οι Φύλοι της Δημόσιας Βιβλιοθήκης της Βοστώνης, Μασσαχουσέτη 315
Με την άδεια της Βρετονικής Βιβλιοθήκης, Λονδίνο 103, 140

Copyright Βρετανικού Μουσείου, Λονδίνο 22, 23, 24, 25, 27, 33. 3», 43.79. 95. 186, 276, 321, 368
Νομαρχιακή Βιβλιοθήκη Βυρτεμβέργης, Στουτγάρδη 119, 720
Φωτογραφία© 1995άπότό"Ίδρυμα Barnes, με επιφύλαξη παντός δικαιώματος 350
Bastin & Evrard, Βρυξέλλες 349
Bavaria Bildagentur, Μόναχο 104 (© Jeither), 295
Βιβλιοθήκη Τέχνης Bridgeman, Λονδίνο 5, 144, 159. 244, 263, 3^1, 372
Osvaldo Böhm, Βενετία 208
Συλλογή Ιδρύματος E.G. Bührle, Ζυρίχη, φωτογραφία W. Drayer 359
Γλυπτοθήκη Μονάχου 49
Τόν Πρόεδρο και τούς εταίρους του Corpus Christi College, Καίμπριτζ 132
Γκαλερί Ίνστιτούτου Courtauld, Λονδίνο 345. 358
William Curtis 363
Δημοτικές Βιβλιοθήκες, Μπεζανσόν 131
Δημοτική Βιβλιοθήκη, Έπερναι 706
Έθνική Βιβλιοθήκη της Αυστρίας, Βιέννη σ. 183
Άναπαραγωγές με την ευγενική προσφορά των Φύλων της Έθνικής Πινακοθήκης του Λονδίνου 143. 158, 159.160,166,167,171,237,259,260,262, 271, 272,279,280, 322, 325,351,355
Έθνική Πινακοθήκη Τέχνης, Ούάσινγκτον 88 (Συλλογή Andrew W. Mellon), 340 (Συλλογή Chester Dale)
Έθνικό Μουσείο Άνακτόρων, Ταϊπέι, Ταϊβάν 97, 98
Έκδοτική Άθηνών, Α.Ε., Άθήνα 51, 54.410
"Ένωση Διακοσμητικών Τεχνών, Παρίσι 92
Ένωση Έθνικών Μουσείων, Παρίσι 7, 13,44,65,139.145,193,194,201,254, 261, 275,3°8,328,330,331,334,338, 339,347,357.413 σσ. 339,455,497
Ezra Stoller © Esto Photographies, Mamoroneck, Νέα Ύόρκη 364
Fabbrica di San Pietro in Vaticano 83
Μουσείο Fabre, Μονπελιέ 329, 332
Μουσείο Frans Hals, Χάαρλεμ 269
Άρχείο Werner Forman, Λονδίνο 34
Foto Marburg 116, 128, 154, 268
Giraudon, Παρίσι 42,124,156,174,248, 253. 373. 389
Sonia Halliday και Laura Lushington 121

André Held, Ecublens 58
Colorphoto Hanz Hinz, Allschwil 21
Έκδόσεις Hirmer, Μόναχο io8, 126, 127, 129, 182
David Hockney 1982 405
Michael Holford Photographs, Lough-ton, "Εσσεξ 31, 45, 74 σ. 73
Φωτογραφική Βιβλιοθήκη Angelo Hornak. Λονδίνο 299, 300, 327
"Ίδρυμα Martin Bodmer, Γενεύη σ. 169
"Ίδρυμα Schlösser και Gärten, Πότσδαμ-Σανσουσί 252
Ένδικο Μουσείο, Καλκούτα 80
Ίνστιτούτο Τεχνών του Νητρώιτ, Δωρεά Robert H. Tannahill 379
Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη 17, 32, 233, 246, 247, 258, 267, 273
Index Φλωρεντίας 84, 133,135.136,231, 282, 283, 286
Index Φλωρεντίας, φωτογραφίες P. Tosí 8, 284 σ. 221
Ευγενική προσφορά του Μουσείου Καλών Τεχνών, Βοστώνη, Κληροδότημα Isaac Sweetser 239
Μουσείο Καλών Τεχνών και Άρχαιολογίας, Μπεζανσόν 310
Κρατικές Συλλογές Τέχνης, Δρέσδη 215
Κρατική Βιβλιοθήκη Βαυαρίας, Μόναχο 107
Κρατική Συλλογή Τέχνης του Λιχτενστάιν 257
Κρατικό Ιστορικό Μουσείο. Μόσχα σ. 141
Κρατικό Μουσείο Τέχνης, Κοπεγχάγη 75
A. F. Kersting, Λονδίνο 60, 100, 113, 114, 137,175. 371
Ken Kirkwood 301
Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης. Νέα Ύόρκη 199 (Άγορά 1924. Κληροδότημα Joseph Pulitzer. 24.197-2. © 1980 Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης), 317 (Συλλογή H. O. Havemeyes. Κληροδότημα της H. O. Havemeyer, 1929. 29.100.10. © 1979 Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης). 320 Harris Brisbane Dick Fund, 1935-35.42 © 1991 Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης)· σ. 115 (Δωρεά John Taylor Johnston, 1881)
Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Ύόρκη 369 ΓΕμύ Νόλντε, Προφήτης, 1912. Ξυλογραφία, τυπωμένη σε μαύρο, σύνθεση. 32,1 x 22,2 cm. Δό-

- θηκε άνωνύμως, μέ ανταλλαγή. Φωτογραφία 1995· Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη.) 374 (Πάμπλο Πικάσσο. *Βιολί καί σταφύλια*, άνοιξη-καλοκαίρι 1912. Λάδι σέ μουσαμά, 50,6 χ 61 cm. Κληροδότημα κας David M. Levy. Φωτογραφία © 1995 Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη), 383 (Άλεξάντερ Κάλντερ. Ένας κόσμος, 1934· Μηχανοκίνητο μομπάι: βαμμένος σιδεροσωλήνας, σύρμα καί ξύλο μέ σπάγγο, 102,9 cm ύψος. Δωρεά Abby Aldrick Rockefeller, μέ ανταλλαγή. Φωτογραφία © 1995 Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη), 388 (Τζόρτζιο ντέ Κίρικο, *Τό τραγούδι τον έρωτα*, 1914· Λάδι σέ μουσαμά, 73 χ 59· cm· Κληροδότημα Nelson A. Rockefeller. Φωτογραφία © 1995 Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη). 393 (Τζάκσον Πόλλοκ, *Ένα (αριθμός JI, /95°)*. *95°. Λάδι καί σμάλτο σέ μή έπιχρισμένο μουσαμά, 269,5 * 530,8 cm. Ταμείο Συλλογής Sidney καί Harriet Janis. Φωτογραφία © 1995 Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη), 394 (Φραντς Κλάιν, *Λαϊκές φόρμες*, 1955· Λάδι σέ μουσαμά, 188,9 * 127,6 cm. Δωρεά Phibp Johnson. Φωτογραφία © 1995 Μουσείο Μοντεονας Τέχνης. Νέα Υόρκη.)
- Με τήν ειδική άδεια τής πόλης τού Μ πάγιε, φωτογραφίες Οπό Michael Holford 109, no
- Magnum Photos ΕΠΕ, Λονδίνο 404
- Marlborough Fine Art (Λονδίνο) ΕΠΕ 392
- Μουσείο Morandi, Μπολόνια 399
- Πινακοθήκη Narodni, Πράγα 228
- Πινακοθήκη Ντόρια Παμφίλι ΕΠΕ 264
- Πρόντο. Μαδρίτη 179, 229, 230, 265, 266, 318, 319
- Ann Paludan. Gilsland, Κούμπρια 94
- ΆρχεϊοΕικώνων Ρηνανίας, Κολωνία 176
- Μουσείο Ροντέν, Παρίσι 345 (© Adam Rzepka), 346 (© Bruno Jarret)
- Συλλογή Oscar Reinhart, Βίντερτουρ 356
- Μουσείο Αμερικανικής Τέχνης Reynold House, Winston-Salem, Νότια Καρολίνα 387
- Μουσείο Riet berg, Ζυρίχη, φωτογραφία Wettstein & Kauf 366
- Rijksmuseum-Süchting, ΆρσρερνΤαρ281
- Rijksmuseum voor Volkenkunde, Λέιντεν 341
- Βιβλιοθήκη Εικώνων Robert Harding, Λονδίνο 20, 90, 292, 302, 411
- Συλλογή Six, Άμστερνταμ 274
- SCALA. Φλωρεντία 16,19, 46,47,53.55.61, 69,70,71,77,78,85,87,89,123,125,130, 134.138,14Μ46,147,148,149.15Μ55» 157.163.164.165.168,170,172,173,187, 192, 195.196,203,204, 205,206,207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 232, 234, 235, 236, 242, 250, 251, 276, 287, 288,289,291,407,408,40900.245,323
- Toni Schneiders 296
- Μέ τήν ευγενική προσφορά των Φίλων του Μουσείου Sir John Soane, Λονδίνο 303
- Stedelijke Musea, Βρύγη 180
- Stedelijk Museum, Άμστερνταμ 381,390
- Stiftsbibliothek, St Gallen 102
- Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων, Αθήνα 41,52,59.62,406
- Τέιτ Γκάλερι, Λονδίνο 323. 333. 336, 348, 372, 382, 384, 398, 401, 403
- Ίνστιτούτο Τέχνης τού Σικάγου 29 (Δωρεά Buckingham, 1995-2339), 343 (Συλλογή κου κας Lewis Lamed Coburn 1933429)
- Μουσείο Τέχνης καί Ιστορίας, Γενεύη 161, 360
- Μουσείο Τέχνης, Ζυρίχη, Εταιρεία των Φίλων τής Τέχνης τής Ζυρίχης 397
- Edward Teitelman, Camden, Νέα Υερσέη 314
- Τό Δ.Σ. τού Trinity College, Δουβλίνο σ. 136
- Μουσείο Unterlinden, Κολμάρ 224
- Μουσείο Τέχνης τής Φιλαδέλφειας 99 (Συλλογή Simkhovitch), 352 (Συλλογή Henry P. McIlhenny εις μνήμην Frances P. McIlhenny)
- Malcolm Varón, N.Y.C. © 1995 353
- Ίδρυμα Vincent Van Gogh / Μουσείο Van Gogh, Άμστερνταμ σ. 555
- Wadsworth Atheneum, Χάρτφορντ. Κοινέκτικατ 391 (Ταμείο Συλλογής Ella Gallup Sumner καί Mary Catlin Sumner)
- Άναπαραγωγή μέ τήν άδεια των Φίλων τής Συλλογής Wallace, Λονδίνο 4, 278, 290, 298, 305. 306
- Μουσείο Wilhelm Lchmbruck. Ντού-1 σμπουργκ 37*
- ZEFA, Λονδίνο 50,73. >94 (Φωτογραφία Wolfsberger), 400
- Γκράντ Γούντ, *Έρχεται ή άνοιξη*, © 1936 387
- Άλεξάντερ Κάλντερ, Ένας κόσμος, © 1934 383
- Βασίλν Καντίνσκν, *Κοζάκοι*, © 1910-11 372
- Άνρί Καρτιέ-Μπρεσσόν, *Άκουλα ντέλι Άμπρούτζι*, © 1952 404
- Ζόλταν Κέμενν, *Λιακνμάνσεις*, © 1959 396
- Τζόρτζιο ντέ Κίρικο, *Τό τραγούδι τού έρωτα* © 1914 388
- Φράντς Κλάιν, *Λευκές φόρμες*, © 1955 394
- Πάουλ Κλέε, *Μιά μικρούλα ιστορία για έναν μικρούλκο νάνο*, © 1925 378
- "Όσκαρ Κοκόσκα, *Παιδιά που παίζουν*, © 1909371
- Καίτε Κόλβιτς, *Άνάγκη,01893-1901*368
- Ρενέ Μαγκρίτ, *Άπόπειρα για τό ανέφικτο*, © 1928 389
- Μαρίνο Μαρίνι, *Καβαλάρης*, © 1947 398
- Άνρί Ματίς, *Η σερβάντα*, © 1908 373
- Κλώντ Μονέ, *Σταθμός Σαιν-Λαζάρ*, © 1877 338
- Πήτ Μόντριαν, *Σύνθεση με κόκκινο, μαύρο, μπλε, κίτρινοκαί γκριζο*, © 1920381
- Τζόρτζιο Μοράντι, *Νεκρή φύση*, © 1960 399
- "Έντβαρντ Μούνχ, *Η κραυγή*, © 1895 367
- Χένρυ Μούρ, *Πλαγιασμένη μορφή*, © 1938 384
- Έρνστ Μπάρλαχ, *«Έλεος!»*, ε 1919 370
- Πιέρ Μποννάρ, *Στο τραπέζι* © 1899 359
- Κονσταντίν Μπρανκούζι, *Τό φιλί*, © 1907380
- Μπέν Νίκολσον, 1934 (ανάγλυφο), © 1934382
- "Εμιλ Νόλντε, *Ό προφήτης*, © 1912 369
- Σάλβαντόρ Νταλί, *Έμφάνιση προσώπου καί φροντιέρας σέ παραλία*, © 1938 39*
- Πάμπλο Πικάσσο, *Βιολί καί σταφύλια*, Γ *9>2 374' Ό ζυτγράφος καί τό μοντέλο του. © 1927 σ. 597' Κεφάλι. © 1928 376' Κεφάλι ά^οριού. © 1945 375' Κότα μέ κοτόπουλα, © 1941-2 u Πουλί. © 1948 377
- Τζάκσον Πόλλοκ, Ένα (αριθμέκ: ή. 19.v>). c 1950 393

Μάρκ Σαγκάλ, *Ο βιολοντσελίστας*, ©

1939 386

Κούρτ Σβίττερς, *Συμπαθητική μελόνη*, ©

1947 392

Πιέρ Σουλάζ, *3 'Απριλίου 1954*, © 1954

395

Νικολά ντε Σάλ, *Άκράγας*, © 1953 397

'Αλμπέρτο Τζιακομέττι, *Κεφάλι*, © 1927

390

Λάιονελ Φάινινγκερ, *Ιστιοφόρα*, © 1929

379

Λούσιαν Φρόντ, *Δυο φυτά*, © 1977-9°

4»3

Ντέιβιντ Χόκνεϋ, *Η μητέρα μου,
Μπράντφορντ, Γιόρκσερ, 4 Μαΐου
1982*, © 1982 405

Χάρτες: Mountain High Maps and Map
Frontiers © 1995 Digital Wisdom,
Inc.