



ΙΣΤΟΡΙΑ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Β' ΕΠΑ.Λ.

ΤΟΜΕΑΣ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Ιστορία Διακοσμητικών Τεχνών

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΡΧΙΚΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ:

Ευάγγελος Γεωργουσόπουλος

Αρχιτέκτων μηχαν., Εκπαιδευτικός

Ελευθέριος Δάφνος

Ζωγράφος, Εκπαιδευτικός

Ηλίας Κωνσταντόπουλος

Επ. Καθηγητής Τμ. Αρχιτεκτόνων Πανεπιστημίου Πατρών

ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΡΙΑ:

Βίκα Δ. Γκιζελή

Αρχιτέκτων μηχαν., Σύμβουλος Π.Ι.

ΚΡΙΤΕΣ:

Μάρω Αδάμη

Αν. Καθηγήτρια Τμ. Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ

Μελίττα Εμμανουήλ

Αν. Καθηγήτρια Τμ. Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ

Αικατερίνη Πατσουμά

Επ. Καθηγήτρια Τμ. Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ

ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:

Παρασκευή Μάρκου

Φιλολόγος

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ:

Ειρήνη Ψηλογιαννοπούλου

Εκπαιδευτικός

ΕΞΩΦΥΛΛΟ, ΑΤΕΛΙΕ:

P. K. NET

Ενέργεια 2. 3. 2.: “Ανάπτυξη των Τ.Ε.Ε. και Σ.Ε.Κ.”

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ

Σταμάτης Αλαχιώτης

Καθηγητής Γενετικής Πανεπιστημίου Πατρών

Πρόεδρος του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου

Έργο: “Βιβλία Τ.Ε.Ε.”

Επιστημονικός Υπεύθυνος του Έργου:

Γεώργιος Βούτσινος

Σύμβουλος του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου

Υπεύθυνη του Τομέα Εφαρμοσμένων Τεχνών:

Βίκα Δ. Γκιζελή

Σύμβουλος του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΠΑΝΕΚΔΟΣΗΣ

Η επανέκδοση του παρόντος βιβλίου πραγματοποιήθηκε από το Ινστιτούτο Τεχνολογίας
Υπολογιστών & Εκδόσεων «Διόφαντος» μέσω ψηφιακής μακέτας.

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

**Ευάγγελος Γεωργουσόπουλος Ελευθέριος Δάφνος
Ηλίας Κωνσταντόπουλος**

Η συγγραφή και η επιστημονική επιμέλεια του βιβλίου πραγματοποιήθηκε
υπό την αιγίδα του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου

Ιστορία Διακοσμητικών Τεχνών

Β΄ ΕΠΑ.Λ.

ΤΟΜΕΑΣ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ «ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ»

Πρόλογος

Η «**Ιστορία Διακοσμητικών Τεχνών**» που πραγματεύεται το βιβλίο αυτό δεν αναφέρεται ακαδημαϊκά στις αμιγείς μορφές της τέχνης, ούτε σχολαστικά στην ιστορία των έργων τέχνης, έστω και αν σ' αυτό δόθηκε περισσότερη σημασία στα κυριότερα επιτεύγματα των πιο σημαντικών ιστορικών εποχών. Το βιβλίο αναφέρεται στις συγκεκριμένες **εφαρμογές των τεχνών στο πραγματικό, δομημένο περιβάλλον**. Το θέμα του είναι, για το λόγο αυτό, ένα από τα κύρια αντικείμενα των Εφαρμοσμένων Τεχνών, αποτελώντας ταυτόχρονα νέο γνωστικό αντικείμενο στο χώρο της Δευτεροβάθμιας Τεχνικής Εκπαίδευσης.

Το βιβλίο αυτό δε γράφτηκε για να το αποστηθίσουν οι μαθητές, ούτε καν για να το μάθουν σε μια χρονιά ολόκληρη. Είναι ένα βιβλίο αναφοράς, γι αυτό και είναι λεπτομερές και πολυσέλιδο. Εξάλλου, συχνά αναφέρεται σε ευρύτερα θέματα αρχιτεκτονικής, η οποία αποτελεί ένα ενιαίο σύνολο με τα λεγόμενα θέματα διακόσμησης. Εξετάζοντας το διάκοσμο, στα ανάκτορα π.χ. των παλαιότερων εποχών, προσεγγίζοντας τις μορφές των κεραμικών και της πορσελάνης, ή ακόμη και την ενδυμασία του ανθρώπου, από την Κίνα ως το Ισλάμ και ως την Ευρώπη, μελετώντας τον εξοπλισμό και την επίπλωση της κατοικίας, καθώς και τα αντικείμενα και τα ειδικά σκεύη της καθημερινής ζωής μέσα από τη μελέτη της παραδοσιακής κατοικίας στην Ελλάδα, αναλύοντας τις αρχές των προϊόντων του Μπάουχαους και των μετέπειτα βιομηχανικών σχεδιαστών, το περιεχόμενο του βιβλίου υπερκαλύπτει κατά πολύ την πατροπαράδοτη «διδασκτέα ύλη». Αποτελεί ένα ολοκληρωμένο σύνολο, από το οποίο μπορούν να αντληθούν γνώσεις που υπάγονται στο αντικείμενο του ομώνυμου μαθήματος.

Για διευκόλυνση του μαθητή, χρησιμοποιήθηκαν μικρά στοιχεία σε γκρι φόντο για όλα όσα αφορούν γενικότερα θέματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής και αποτελούν ένα ευρύτερο γνωστικό πλαίσιο αναφοράς, ενώ όλα όσα αποτελούν το κύριο διδακτικό αντικείμενο του βιβλίου γράφτηκαν με κανονικά στοιχεία σε φόντο λευκό.

Τέλος, με τις Δραστηριότητες υπενθυμίζεται ότι ο τεχνίτης, ο καλλιτέχνης, ο βιοτέχνης, ο σχεδιαστής πρέπει να εκπαιδευτεί με τέτοιο τρόπο, ώστε «να μπορεί να πάρει τη θέση του στην εποχή του όχι μέσα από μια αφηρημένη αγάπη για την εικαστική δραστηριότητα, ούτε μέσα από μια ατελή εξάσκηση της τέχνης, αλλά μέσα από την ενότητα της γνώσης της αισθητικής, της επιδεξιότητας, της εξάσκησης, μέσα από το έργο του μυαλού και των χεριών του».

Η Υπεύθυνη
του Τομέα Εφαρμοσμένων Τεχνών
του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου

Ιούλιος 2001

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Κεφάλαιο 1°

ΑΡΧΑΙΑ ΑΙΓΥΠΤΟΣ, ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΡΩΜΗ.....	15
1.1. ΑΡΧΑΙΑ ΑΙΓΥΠΤΟΣ	15
Κατοικίες και Ανάκτορα.....	18
Επίπλωση	19
Ενδυμασία.....	21
Μικροτεχνία: υαλουργία, χρυσοχοΐα	21
Μεταλλοτεχνία	23
1.2. ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ	25
Μινωϊκός πολιτισμός	26
Η Κατοικία	28
Το Ένδυμα.....	28
Μικροτεχνία και Κόσμημα.....	28
Μυκήνες.....	30
Η Κατοικία	32
Η Ενδυμασία	32
Τα Κοσμήματα.....	32
Η Μικροτεχνία	33
Η Αρχαία Ελλάδα μετά τον 12ο π.Χ. αιώνα.....	35
Η Κατοικία	35
Η Διακόσμηση της κατοικίας	37
Η Επίπλωση	38
Το Κόσμημα	42
Η Ενδυμασία	43
Η Κεραμική.....	44
Η Μικροτεχνία	45
1.3. ΑΡΧΑΙΑ ΡΩΜΗ	47
Η ρωμαϊκή ιδιωτική κατοικία	49
Η Μικροτεχνία	51
Φαγιούμ.....	53

Κεφάλαιο 2°

ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΚΑΙ ΔΥΤΙΚΟΣ ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ	55
2.1. ΒΥΖΑΝΤΙΟ	55
Τεχνικές εικονογράφησης.....	60
Η Βυζαντινή κατοικία.....	61
Η Ενδυμασία	63
Κοσμήματα.....	64
Μικροτεχνία.....	66

2.2. ΔΥΤΙΚΟΣ ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ	69
Η Κατοικία	72
Η Επίπλωση	73
Η Τέχνη των Βαρβαρικών Φύλων	74
Μεταλλοτεχνία	75
Υαλογραφήματα - Βιτρώ (Vitreaux)	76

Κεφάλαιο 3°

ΚΙΝΑ ΚΑΙ ΙΣΛΑΜ	79
3.1. ΚΙΝΕΖΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ	79
Η κατοικία	80
Οι κήποι.....	81
Η ένδυση	82
Αντικείμενα Κινεζικής Τέχνης.....	82
Ζωγραφική σε μεταξωτούς κυλίνδρους	84
Αντικείμενα από πορσελάνη.....	85
Αντικείμενα από λάκα	86
3.2. ΙΣΛΑΜ	89
Κατοικίες.....	91
Ανάκτορα.....	91
Διακόσμηση	93
Μεταλλοτεχνία	94
Ταπητουργία	95

Κεφάλαιο 4°

ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ	99
Οι αλλαγές στη διακόσμηση των εσωτερικών χώρων. Η κατοικία.....	101

Κεφάλαιο 5°

ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ (συνέχεια)	107
Τα έπιπλα στην Ιταλία της Αναγέννησης	107
Το γυαλί και οι χρήσεις του	109
Ο ζωγραφικός διάκοσμος σε αίθουσες μεγάρων της Αναγέννησης	110

Κεφάλαιο 6°

ΤΟ ΜΠΑΡΟΚ	115
Η κατοικία στην εποχή του Μπαρόκ. Τα έπιπλα.....	117
Καινοτομίες και νέες τεχνικές στις διακοσμητικές τέχνες.....	120

Κεφάλαιο 7°

ΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΜΠΑΡΟΚ - ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ.....	123
Η διακόσμηση των αιθουσών του ανακτόρου από τον Σαρλ Λε Μπρεν (1619-1690)	131
Οι Μεγάλοι Επιπλοποιοί του Μπαρόκ.....	134
Η εξέλιξη της ενδυμασίας από τα τέλη του Μεσαίωνα έως την εποχή του Μπαρόκ	135

Κεφάλαιο 8°

ΤΑΠΙΣΕΡΙ ΚΑΙ ΠΟΡΣΕΛΑΝΗ.....	139
8.1 ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΜΟΝΑΔΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΤΑΠΙΣΕΡΙ.....	139
Ιστορική εξέλιξη της ταπίσερι.....	140
8.2 ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΜΟΝΑΔΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΠΟΡΣΕΛΑΝΗΣ.....	144
Ιστορική εξέλιξη της πορσελάνης.....	146

Κεφάλαιο 9°

ΤΟ ΡΟΚΟΚΟ.....	151
Τα κτίρια και η εσωτερική διακόσμηση	151
Επίπλωση	153
Το στιλ της αντιβασιλείας	153
Στιλ Λουδοβίκου ΙΕ΄	153
Queen Anne στιλ	155
Εκκλησίες σε στιλ Ροκοκό.....	155
Οι Διακοσμητικές τέχνες	156
Η Ενδυμασία κατά τον 18ο αιώνα	157

Κεφάλαιο 10°

ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ	159
Η ιδιωτική κατοικία	161
Ο Διάκοσμος των κτιρίων.....	162
Η Επίπλωση στη Γαλλία.....	164
Η Επίπλωση στη Μεγάλη Βρετανία.....	165
Η Ενδυμασία	167

Κεφάλαιο 11°

ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	
ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ.....	171
11.1. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΗ ΕΛΛΑΔΑ	171
Μακεδονική Αρχιτεκτονική	171

Χαγιάτια και Σαχνισιά.....	172
Πύργος – Πυργόσπιτο	173
Η διακόσμηση του οντά	176
Ζωγραφική	177
Οπτικές απάτες στη διακόσμηση	178
11.2. Η ΑΙΓΑΙΟΠΕΛΑΓΙΤΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ.....	179
Βοτσαλωτά δάπεδα και ανάγλυφα διακοσμητικά	181

Κεφάλαιο 12°

ΤΟ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΕΠΙΠΛΟ ΚΑΙ ΤΑ ΣΚΕΥΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ.....

Επίπλωση	183
Ξυλογλυπτική	185
Κεραμική	185
Υφαντική.....	187
Η φορεσιά.....	188
Μεταλλοτεχνία	189
Κόσμημα.....	190

Κεφάλαιο 13°

ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΩΝ ΑΡΤΣ & ΚΡΑΦΤΣ.....

Αρτς & Κραφτς στην Αγγλία	193
Αντιστάσεις στη βιομηχανία.....	194
Αρτς & Κραφτς στην Αμερική.....	196

Κεφάλαιο 14°

Η ΑΡ ΝΟΥΒΩ	199
Το νέο ύφος και η προέλευση του όρου Αρ Νουβώ	200
Η αρχιτεκτονική και η διακόσμηση εσωτερικών χώρων	201
Τα έπιπλα Τονέ	205

Κεφάλαιο 15°

ΑΡ ΝΤΕΚΟ. Ο ΕΥΘΥΓΡΑΜΜΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΕΜΦΑΣΗ ΣΤΟ ΓΡΑΜΜΙΚΟ

Ο ρόλος της διακόσμησης στις δεκαετίες 1920, 1930	207
Η Αρ Ντεκό στη Γαλλία	208
Η Αρ Ντεκό στη Μεγάλη Βρετανία και στις ΗΠΑ.....	210
Αεροδυναμικό Στιλ (Streamlining)	213

Κεφάλαιο 16°

Η ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΣΤΙΣ ΠΡΩΤΕΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ

ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ.....	215
Ο νέος ρόλος του σχεδιαστή στη συνεργασία του με τη βιομηχανία.....	215
Ντόιτσερ Βέρκμπουντ (Deutscher Werkbund)	215
AEG.....	216
Πίτερ Μπέρενς	217

Κεφάλαιο 17°

ΤΟ ΝΤΕ ΣΤΙΛ	219
Οι αρχές της ομάδας Ντε Στιλ.....	219
Αρχιτεκτονική	220
Αρχιτεκτονική εσωτερικών χώρων.....	223
Τα έπιπλα του Ντε Στιλ.....	224

Κεφάλαιο 18°

ΣΧΟΛΕΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ

ΤΕΧΝΩΝ	227
Βάλτερ Γκρόπιους: Ίδρυση της Σχολής Μπάουχαους	229
Το εκπαιδευτικό σύστημα του Μπάουχαους.....	230
Ντεσάου: Η ώριμη περίοδος του Μπάουχαους.....	232
Χάνες Μέγερ: δεύτερος διευθυντής του Μπάουχαους	232
Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε: τελευταίος διευθυντής του Μπάουχαους.....	233

Κεφάλαιο 19°

Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΜΠΑΟΥΧΑΟΥΣ ΚΑΙ Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΩΝ

ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ	235
Αρχιτεκτονική	235
Έπιπλα	237
Φωτιστικά και άλλα αντικείμενα.....	238

Κεφάλαιο 20°

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΚΑΤΟΨΗ ΣΤΟ 'ΕΛΕΥΘΕΡΟ'

ΕΠΙΠΛΟ.....	243
Φρανκ Λούντ Ράιτ (Frank Lloyd Wright).....	243
Τσαρλς Ρένι Μάκιντος (Charles Rennie Mackintosh).....	244
Γκέριτ Τόμας Ρίτβελντ	245
Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε και Μπάουχαους	246

Λε Κορμπυζιέ (Le Corbusier).....	247
Μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο.....	248

Κεφάλαιο 21°

Ο ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΔΙΑΦΟΡΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ, ΑΠΟ ΤΟΝ ΡΑΪΤ ΣΤΟΝ ΑΑΛΤΟ	249
Το μοντέρνο έπιπλο	249
Ολικός σχεδιασμός (Total Design / Gesamtkunstwerk).....	251
Αλβάρ Αάλτο (Alvar Aalto).....	252

Κεφάλαιο 22°

ΝΕΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ. Η ΕΚΡΗΞΗ ΤΩΝ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ.....	255
ΗΠΑ.....	255
Μεγάλη Βρετανία	257
Σκανδιναβία	258
Γερμανία.....	259
Ιταλία.....	260

Κεφάλαιο 23°

ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΣΧΕΔΙΑΣΤΕΣ.....	263
Μεταμοντερνισμός	263
Στούντιο Αλκίμια (Studio Alchimia) και Μέμφις (Memphis)	264
Μετά τη δεκαετία 1980.....	266

Κεφάλαιο 24°

Ο ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΥΨΗΛΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ Ο ΜΙΝΙΜΑΛΙΣΜΟΣ ΣΤΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ.....	269
Μινιμαλισμός, Υψηλή τεχνολογία και Περιβάλλον: οι νέες σχεδιαστικές προκλήσεις.....	269

Κεφάλαιο 25°

ΤΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ΤΟΥ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗΣ	273
Μπροστά σε μία νέα χιλιετία	280
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	281

ΑΡΧΑΙΑ ΑΙΓΥΠΤΟΣ, ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΡΩΜΗ

1.1. ΑΡΧΑΙΑ ΑΙΓΥΠΤΟΣ

Στις όχθες του Νείλου γεννήθηκε και άνθησε πριν από 5.000 χρόνια ένας από τους μεγαλύτερους αρχαίους πολιτισμούς, ο Αιγυπτιακός. Η ιστορία της Αρχαίας Αιγύπτου αρχίζει το 3.000 π.Χ. και τελειώνει το 332 π.Χ. με την κατάληψη της χώρας από το Μεγάλο Αλέξανδρο. Διαίρεται σε 3 περιόδους: Αρχαίο Βασίλειο, Μεσαίο Βασίλειο και Νέο Βασίλειο και περιλαμβάνει 31 δυναστείες Φαραώ.

Συνήθως η τέχνη εκφράζει τις πεποιθήσεις των λαών που την παράγουν. Έτσι και η τέχνη των Αιγυπτίων έχει πολλές ιδιαιτερότητες, που απορρέουν, σε όλες σχεδόν τις εκφράσεις της, από την ιδιαίτερη στάση τους απέναντι στη ζωή και κυρίως απέναντι στο θάνατο.

Οι Αιγύπτιοι πίστευαν στη μετά θάνατον ζωή. Γι' αυτό φρόντιζαν για τη διατήρηση του σώματος με την ταρίχευση και μουμιοποίησή του, έτσι ώστε η ψυχή, μετά το θάνατο, να βρίσκει εκεί καταφύγιο. Βέβαια, η αθανασία ήταν αρχικά προνόμιο του Φαραώ, των ευγενών και των ιερέων, και αργότερα όλων όσων είχαν την οικονομική δυνατότητα.

Το ταριχευμένο σώμα του νεκρού συνοδευόταν από τα αγαπημένα του έπιπλα και κοσμήματα, γιατί το ενδιαφέρον των Αιγυπτίων ήταν να εξασφαλίσουν για τη μετά θάνατον ζωή, όσα είχαν κατά την επίγεια ζωή τους. Όλα αυτά μαζί, έπρεπε να κρυφτούν σ' έναν απαραβίαστο χώρο, τον τάφο. Με τον τρόπο αυτό, τα ταφικά μνημεία της Αιγύπτου έγιναν για εμάς τους μεταγενέστερους ανεκτίμητες πηγές πληροφόρησης, σχετικά με τον πολιτισμό, την καθημερινή ζωή, τις συνήθειες, τα αντικείμενα, τους τρόπους με τους οποίους διακοσμούσαν τα σπίτια τους, και πολλά άλλα.

Μνημειακή Αρχιτεκτονική

Οι Αιγύπτιοι θεωρούσαν τους τάφους τους ως μόνιμες κατοικίες και τα σπίτια τους ως προσωρινές.



Εικ. 1.1. Εξωτερικό μασταμπά στη Σακάρα.



Εικ. 1.2. Οι πυραμίδες των Φαραώ Χέοπα, Χεφρίνου και Μυκερίνου στη Γκίζα.



Εικ. 1.3. Ιερογλυφικά χαραγμένα στη βάση ενός από τα γιγαντιαία αγάλματα στο ναό του Αμπού Σιμπέλ.

Μασταμπάς Η πρώτη ταφική κατασκευή (τρίτη π.Χ. χιλιετία) που ονομαζόταν **μασταμπάς** (εικ. 1.1) ήταν ένα χαμηλό πλινθόκτιστο ορθογώνιο οικοδόμημα με τους τοίχους να συγκλίνουν προς τα πάνω. Είχε μία είσοδο και τρία έως πέντε δωμάτια για τη μούμια του νεκρού, για τις τελετές προς τιμή του και για τα αγάλματα του νεκρού, στα οποία θα κατέφευγε η ψυχή του εάν καταστρεφόταν η πραγματική μούμια. Αντικείμενα της καθημερινής ζωής συνόδευαν το νεκρό, ενώ όλο το εσωτερικό έφερε διακόσμηση με θέματα από την επίγεια ζωή.

Πυραμίδες Αργότερα, από το 2.680 π.Χ. περίπου, άρχισαν να κατασκευάζονται οι πυραμίδες, οι οποίες θεωρούνται ως μετεξέλιξη του μασταμπά. Είχαν σκοπό όχι μόνο να εντοπίζεται το σημείο της ταφής αλλά και να προστατεύουν τον υπόγειο νεκρικό θάλαμο.

Από τις πιο σημαντικές πυραμίδες είναι αυτές που βρίσκονται κοντά στο Κάιρο, στα δυτικά του Νείλου, γνωστές ως πυραμίδες της Γκίζας, που προορίζονταν για τους Φαραώ Χέοπα, Χεφρίνα και Μυκερίνο (εικ. 1.2).

Από αυτές μεγαλύτερη ήταν η πυραμίδα του Χέοπα, που κατασκευάστηκε γύρω στο 2.575 π.Χ. και έφτανε τα 146,6 μ. ύψος, ενώ και η κάθε πλευρά της τετραγωνικής βάσης της είχε μήκος 231,6 μ. Για την κατασκευή της απαιτήθηκαν 6.250.000 τόνοι πέτρας. Η Πυραμίδα αποτελεί το σύμβολο ενός ολόκληρου πολιτισμού.

Το σώμα του νεκρού τοποθετείτο σε σαρκοφάγο, μέσα στο νεκρικό θάλαμο. Τα ιερογλυφικά (εικ. 1.3) που συνυπάρχουν στο εσωτερικό των τάφων με τις τοιχογραφίες και τα ανάγλυφα αναφέρονται στις τελετές και στο ταξίδι της ψυχής στον κόσμο των νεκρών.

Ανάγλυφα και Τοιχογραφίες

Η κοινωνική θέση την οποία κατείχε ο νεκρός όσο ζούσε και προσδοκούσε να διατηρήσει και μετά το θάνατό του, καταγραφόταν στα ανάγλυφα και στις τοιχογραφίες που στόλιζαν το εσωτερικό των τάφων. Τα θέματα των τοιχογραφιών και των αναγλύφων απεικόνιζαν τις χαρές της επίγειας ζωής και σκοπό είχαν να εξασφαλίσουν τη διαιώνιση των απολαύσεων και στον άλλο κόσμο.

Υπήρχαν ακόμη και θέματα ιστορικά, που σκόπευαν να διαιωνίσουν τη δόξα της Αιγύπτου. Με τα ανάγλυφα, λοιπόν, και τις τοιχογραφίες έχουμε πολλές πληροφορίες για τη ζωή στην Αίγυπτο πριν από χιλιάδες χρόνια. Ο Αιγύπτιος καλλιτέχνης επεδίωκε να διαφυλάξει τα πάντα με σαφήνεια και μονιμότητα ακολουθώντας κάποιους αυστηρούς κανόνες, στους οποίους μυσίτο από πολύ νωρίς. Κανείς δεν θα του ζητούσε να κάνει κάτι διαφορετικό. Έτσι για πάνω από 3.000 χρόνια η Αιγυπτιακή τέχνη δεν άλλαξε παρά ελάχιστα.

Για τη διευκόλυνσή τους οι καλλιτέχνες σχεδίαζαν αρχικά στον τοίχο έναν κানাβο, ενώ χώριζαν το ανθρώπινο σώμα σε 18 ίσα μέρη, που τα τοποθετούσαν διαδοχικά μέσα στα τετράγωνα του. Το σημαντικότερο πρόσωπο αποδιδόταν σε μεγαλύτερη κλίμακα από τα υπόλοιπα πρόσωπα της σκηνής. Οι καλλιτέχνες σχεδίαζαν από μνήμης την πιο χαρακτηριστική πλευρά των πραγμάτων.

Συνδυάζονταν η μετωπική όψη και η κατατομή (προφίλ) για να αποδοθούν τα διάφορα τμήματα του σώματος, ενώ απουσίαζε η τρίτη διάσταση (εικ. 1.4).

Έτσι το κεφάλι γινόταν από το πλάι, ενώ τα μάτια από μπροστά. Ο κορμός, το στήθος και οι ώμοι διακρίνονται καλύτερα από μπροστά δίνοντάς μας την ευχέρεια να δούμε το σημείο ένωσης των χεριών με τον κορμό. Αντίθετα, η κίνηση των ποδιών διακρίνεται καλύτερα από τα πλάγια. Όταν ζωγράφιζαν τα πουλιά (εικ. 1.5) και τα ψάρια, φρόντιζαν να είναι πολύ λεπτομερείς, για να μπορεί κανείς με ευκολία να ξεχωρίζει το είδος τους. Οι μορφές δηλώνονται με γραμμές. Μοιάζουν επίπεδες, αφού στα χρώματα (άσπρο, μαύρο, κεραμιδί, κίτρινο) δεν υπάρχουν καθόλου ενδιάμεσοι τόνοι.

Εκτός από τις τοιχογραφίες έχουμε και ζωγραφισμένα ανάγλυφα (εικ. 1.6) που, πέρα από τους τάφους, στόλιζαν και εξωτερικές επιφάνειες κτιρίων. Στις σκηνές των αναγλύφων, όπου οι μορφές δημιουργούνται με την τεχνική του εσวานάγλυφου, δηλαδή την αφαίρεση όγκου από το βάθος (φόντο), υπάρχει συνδυασμός μετωπικών και πλαγίων όψεων. Χαρακτηριστικό αυτών των εσวานάγλυφων είναι ότι δεν δημιουργούσαν σκιές, αφού είχαν την ιδιότητα να συγκρατούν το δυνατό φως της Αιγύπτου.

Τάφοι και νεκρικοί ναοί

Τόσο οι μασταμπάδες, όσο και οι πυραμίδες, λειτούργησαν ως μαγνήτες τυμβωρύχων και ιερόσυλων. Δημιουργήθηκε λοιπόν η ανάγκη να κατασκευαστούν τάφοι και σε μη εμφανή σημεία, σκαλισμένοι μέσα σε βράχους, που πολλές φορές το βάθος τους έφτανε τα 150 μ. Απότομα σκαλιά και στενοί διάδρομοι οδηγούσαν στο νεκρικό θάλαμο όπου βρισκόταν η σαρκοφάγος των φαραώ. Εντούτοις, απ' όσα ξέρουμε μέχρι σήμερα, μονάχα ο τάφος του Τουταγχαμών έμεινε ασύλητος με άθικτα όλα τα κτερίσματά του, ως το 1922. Εκτός από τα ταφικά μνημεία, υπήρχαν και οι νεκρικοί ναοί. Αυτοί κτίζονταν σε περίοπτη θέση, μακριά από τους τάφους. Πολλοί από αυτούς ήταν διασκορπισμένοι σε όλη την κοιλάδα του Νείλου.

Οι Αιγυπτιακοί ναοί ήταν επιβλητικά επιμήκη κτίρια με ογκώδεις λίθινους τοίχους και συμμετρική διάταξη χώρων ως προς τον άξονά τους, έτσι ώστε η κίνηση προς το βάθος, το άδυτο των ναών, να είναι καθορισμένη. Αποτελούνταν από διαδοχικές περίστυλες αυλές και από αίθουσες που έβλεπαν στις εσωτερικές αυλές και οδηγούσαν στο άβατο, όπου ετελείτο η πολύπλοκη μυστηριακή λατρεία των Αιγυπτίων. Το εξωτερικό επομένως μέρος του ναού ήταν μάλλον χωρίς ενδιαφέρον και συνήθως περιοριζόταν σε ένα απλό περίβολο τοίχο. Μοναδικό ενδιαφέρον είχε η είσοδος και ο πυλώνας που είχε τη μορφή δίδυμων πέτρινων πύργων. Κάποιοι φορές αυτοί οι πύργοι ήταν διακοσμημένοι με ανάγλυφα ή πλαισιώνονταν από αγάλματα σε καθιστή θέση (εικ. 1.7) και από οβελίσκους.



Εικ. 1.4 Νωπογραφία από τον τάφο του Μέμνωνος, περίπου το 1415 π.Χ. Θήβες.



Εικ. 1.5. Οι χήνες του Μείνουμ από τον τάφο Ιτέτ, 2600 - 2800 π.Χ.



Εικ. 1.6. Ανάγλυφο από το μασταμπά Ptah Hotep στη Σακάρα.



Εικ. 1.7. Ναός του Αμπού Σιμπέλ. Καρνάκ. 19η δυναστεία.

Από κατασκευαστική άποψη οι ναοί στηρίζονταν στην απλούστερη «αρχιτεκτονική της δοκού». Πε-
λώριοι οριζόντιοι πέτρινοι όγκοι στηρίζονταν σε συμπαγείς κίονες ή πεσσούς που ήταν τοποθετημένοι ο ένας
κοντά στον άλλον ώστε να αφήνουν ένα μικρό πέρασμα ανάμεσά τους (εικ. 1.8). **Οι κίονες αυτοί μιμούνταν
δέσμες βλαστών παπύρου ή φύλλα φοινικιάς.** Τα ιερογλυφικά και τα ανάγλυφα που διακοσμούσαν τους
τοιίχους σε συνδυασμό με τα χρώματα και το χρυσό που στόλιζαν το ναό έδιναν μία εικόνα πλούτου και με-
γαλείου.

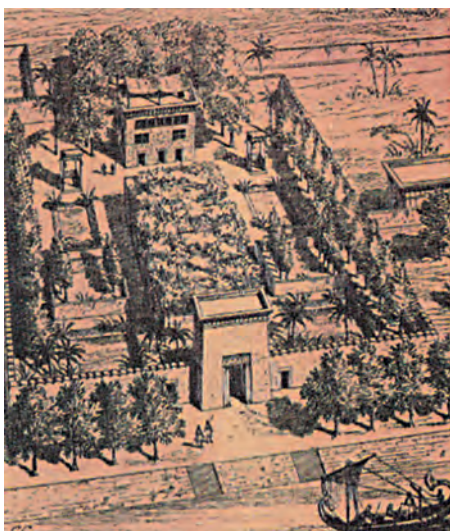


Εικ. 1.8. Ναός του Άμωνος,
Καρνάκ, Υπόστυλη αίθουσα,
19η δυναστεία.



Εικ. 1.9. Η λεωφόρος με τις σφίγγες, Καρνάκ.

Από την εποχή του νέου βασιλείου, σήμερα γνωρί-
ζουμε τα αξιόλογα μνημεία του Λούξορ και του Καρνάκ. Στο Καρνάκ, μέσα σε ένα μεγάλο σε έκταση περίβο-
λο, κτίστηκε ένα ολόκληρο συγκρότημα ναών και ιερών. Μια ατέλειωτη σειρά σφιγγών συνέδεε το συγκρό-
τημα με το Λούξορ (εικ. 1.9).



Εικ. 1.10. Αναπαράσταση της
κατοικίας κάποιου ευγενούς. Σχέδιο
19ου αιώνα.

Κατοικίες και Ανάκτορα

Πολύ λίγα γνωρίζουμε για τα παλάτια και τα
σπίτια των Αιγυπτίων, λόγω του ότι είχαν κατασκευ-
αστεί από ευτελή υλικά και δεν διασώθηκαν. Οι πλη-
ροφορίες μας γι' αυτά προέρχονται κυρίως από τις
τοιχογραφίες και το περιεχόμενο των τάφων.

Οι Αιγυπτιακές κατοικίες, φτιαγμένες άλλο-
τε από πλίνθες και άλλοτε από καλάμια με κρεμα-
στές ψάθες και ξύλινες κολόνες, ήταν ευάερες και
κομψές. Πολλές φορές είχαν επίπεδη στέγη, κάτω
από την οποία οι κάτοικοι αναζητούσαν και έβρισκαν
λίγη δροσιά κατά την περίοδο της μεγάλης ζέστης.
Οι επαύλεις των πλουσίων ήταν μεγάλες (εικ. 1.10).
Είχαν κήπους με πυκνή βλάστηση και δεξαμενές

γεμάτες ψάρια. Πρόσθετη πολυτέλεια προσέδιδαν οι τοιχογραφίες, που αναπαριστούσαν ευχάριστες σκηνές από τη φύση ή απεικόνιζαν γεωμετρικά σχέδια και μοτίβα φυτών. Από τους τοίχους κρέμονταν πολύχρωμα υφάσματα που χρησίμευαν ως εσωτερικά χωρίσματα, ενώ τα πατώματα στρώνονταν με ψάθες.

Η πόλη Αλ Αμάρνα χτίστηκε με βάση ένα πολεοδομικό σχέδιο που περιελάμβανε εργατικά σπίτια, επαύλεις και ανάκτορα. Τρεις μεγάλοι δρόμοι, παράλληλοι προς τον ποταμό, σχημάτιζαν, με τη βοήθεια μικρότερων δρόμων, οικοδομικά τετράγωνα. Στο βόρειο μέρος ήταν οι κατοικίες των εμπόρων και των τεχνιτών, ενώ στο νότιο, μέσα σε ανθισμένους κήπους με φοίνικες, ακακίες και μικρές τεχνητές λιμνούλες, τα σπίτια των υψηλών αξιωματούχων (εικ. 1.11).

Στο **σπίτι του ηγεμόνα** συναντάμε τις δύο παραδοσιακές υποδιαιρέσεις του αιγυπτιακού σπιτιού: χώρους υποδοχής και ιδιωτικά διαμερίσματα. Τα τελευταία, βρίσκονταν συνήθως στον πρώτο όροφο και διέθεταν λουτρό με επίπεδες πέτρες και αυλάκια, για να φεύγει το νερό. Διέθετε επίσης το σπίτι του ηγεμόνα κουζίνες, κατοικίες για τους υπηρέτες, στάβλους, κελάρια και σιταποθήκες.

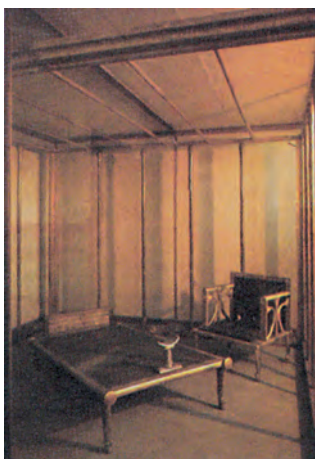


Εικ. 1.11. Αναπαράσταση τμήματος κατοικίας από την Αλ Αμάρνα.

Στην πόλη Αλ Αμάρνα έχουμε επίσης κάποια αξιόλογα στοιχεία από το **βασιλικό ανάκτορο**. Βρισκόταν στο κέντρο του οικισμού και είναι από τα ελάχιστα λείψανα ανακτόρων που έχουν διασωθεί. Ήταν κτίριο μεγάλων διαστάσεων και ιδιαίτερα πολύπλοκο. Περιλάμβανε έναν επίσημο τομέα με μian αυλή διακοσμημένη με βασιλικά αγάλματα και μια πτέρυγα με εξώστη, απ' όπου παρουσιαζόταν στα πλήθη ο ηγεμόνας. Λίγο πιο πέρα υπήρχαν διαδοχικές αυλές, μια μεγάλη αίθουσα με 48 κίονες και ένα τεράστιο κτίριο με αρκετές υπόστυλες αίθουσες. Τα ιδιωτικά διαμερίσματα βρίσκονταν από την άλλη πλευρά της κυρίας οδού, μέσα σε κήπους. Μια γέφυρα τα συνέδεε με τα επίσημα κτίρια. Τα δάπεδα και οι τοίχοι καλύπτονταν με ζωγραφικές παραστάσεις ή είχαν ένθετα κομμάτια χρωματισμένης φαγεντιανής (υαλωμένου κεραμικού).

Επίπλωση

Λιγοστά ήταν τα έπιπλα που χρησιμοποιούσαν οι Αιγύπτιοι. Τα τραπέζια σπάνιζαν. Σε πολλές εξάλλου τοιχογραφίες οι Αιγύπτιοι απεικονίζονται καθισμένοι οκλαδόν στο πάτωμα. Οι περισσότεροι κοιμόνταν σε πάγκους, κτισμένους κοντά στον τοίχο. Φυσικά, στα σπίτια των πλουσίων συναντάμε πολλά έπιπλα, μερικά από τα οποία έχουν διασωθεί σε τάφους που δεν έχουν συληθεί ή λεηλατηθεί.



Εικ. 1.12. Έπιπλα από τον τάφο της Χετεφερές Α', περ. 2650 π.Χ. Αιγυπτιακό Μουσείο, Κάιρο.



Εικ. 1.13. Επίχρυσος θρόνος του Τουταγχαμών, περ. 1340 π.Χ. Αιγυπτιακό Μουσείο, Κάιρο.



Εικ. 1.14. Πολυθρόνα της 18ης Δυναστείας. Αιγυπτιακό μουσείο, Κάιρο.



Εικ. 1.15. Αιγυπτιακό κεφαλοστήριγμα.



Εικ. 1.16. Ένα από τα έξι κρεβάτια που βρέθηκαν στον τάφο του Τουταγχαμών, περ. 1340 π.Χ. Αιγυπτιακό Μουσείο, Κάιρο.

Στον τάφο, για παράδειγμα, της **Βασίλισσας «Χετεφερές Α'»**, μητέρας του Χέοπα, διασώθηκαν έπιπλα που εντυπωσιάζουν με την ομορφιά τους (εικ. 1.12). Οι δύο πολυθρόνες και το κρεβάτι που βρέθηκαν ήταν ξύλινα και επιχρυσωμένα, με πόδια που έμοιαζαν στο σχήμα με αυτά του λιονταριού. Στα πλάγια οι πολυθρόνες ήταν διακοσμημένες με άνθη λωτού, ενώ οι γωνίες του κρεβατιού με άνθη παπύρου. Ο επιχρυσωμένος ουρανός, από τον οποίο κρέμονταν με χάλκινους γάντζους κουρτίνες και υφάσματα, όριζε το χώρο του κρεβατιού και του προσέδιδε χαρακτηριστικά περισσότερο ιδιωτικό. Επιπλέον, η καρέκλα-φορείο που βρέθηκε, είχε επίχρυσο σκελετό που στηριζόταν σε δύο οριζόντια δοκάρια με χρυσή διακόσμηση, που στις άκρες τους αναπαριστάνονταν φύλλα φοινικιάς.

Πραγματικοί θησαυροί βρέθηκαν στριμωγμένοι και στα τέσσερα μικρά δωμάτια του **τάφου του Τουταγχαμών**. Ένα από τα πιο αξιόλογα ευρήματα ήταν ο επίχρυσος θρόνος διακοσμημένος με σκαλιστά κεφάλια λιονταριών, ένθετα πολύχρωμα γυαλιά και πολύτιμες πέτρες (εικ. 1.13). Στην πλάτη του θρόνου απεικονίζεται μια τρυφερή συζυγική σκηνή, ο βασιλιάς καθιστός και η γυναίκα του όρθια που τον αλείφει με άρωμα.

Η μορφή πολλών επίπλων που και σήμερα χρησιμοποιούμε, όπως τα κρεβάτια, τα скаμνιά, οι κασέλες, τυποποιήθηκε από τους Αιγυπτίους (εικ. 1.14, 1.16). Υπήρχε μεγάλη ποικιλία από скаμνιά, πτυσσόμενα ή σταθερά, με απλή ή πλούσια διακόσμηση. Ήταν χαμηλά όπως και οι καρέκλες, και συχνά τα πόδια τους ήταν λαξευμένα

ώστε να μοιάζουν με πόδια ή σπλές ταύρου. Τα ρούχα φυλάσσονταν σε κασέλες και κιβώτια. Ως στρώματα χρησιμοποιούνταν διάφορα διπλωμένα υφάσματα, ενώ για καλύμματα, δερμάτινα και λινά υφάσματα. Οι Αιγύπτιοι δεν χρησιμοποιούσαν μαξιλάρια, αλλά κεφαλοστήριγματα κατασκευασμένα από ξύλο, οστό ή λίθο (εικ. 1.15).

Ενδυμασία

Η σεμνοτυφία, σύμφωνα με τα σημερινά δεδομένα, δεν ήταν χαρακτηριστικό γνώρισμα του αιγυπτιακού, αλλά και όλων των αρχαίων λαών και πολιτισμών. Στην Αίγυπτο οι άνδρες ντύνονταν, συχνά, με κοντές φούστες διακοσμημένες με έναν κόμπο στη μέση. Το στήθος τους έμενε γυμνό και οι ώμοι καλύπτονταν συνήθως με ένα μανδύα ή ένα κομμάτι ύφασμα. Στις σημαντικές τελετές ο Φαραώ φορούσε μακριά φούστα και μανδύα με αναρίθμητες πτυχές. Οι γυναίκες φορούσαν μακριά φορέματα, συχνά διάφανα, που δημιουργούσαν περίεργες πτυχώσεις. Όταν ο καιρός γινόταν πιο ψυχρός ντύνονταν με μακρυμάνικα ενδύματα. Οι περισσότεροι Αιγύπτιοι περπατούσαν ανυπόδητοι. Οι ιερείς, όμως, και οι πλούσιοι φορούσαν σανδάλια από δέρμα ή από καλάμια παπύρου. Τέλος, άνδρες και γυναίκες φορούσαν περούκες.

Μικροτεχνία: υαλουργία, χρυσοχοΐα

Σε μεγάλα εργαστήρια της Αιγύπτου κατασκευάζονταν κοσμήματα και αντικείμενα από γυαλί και πολύτιμα μέταλλα ενώ, παράλληλα, φτιάχνονταν από κατεργασμένο ξύλο έπιπλα και σαρκοφάγοι, που σήμερα ελκύουν ιδιαίτερα την προσοχή μας.

Οι Αιγύπτιοι φημίζονταν, συγκεκριμένα, για την επίδοσή τους στην **υαλουργία** και έφτιαχναν γυάλινα αντικείμενα τα οποία προμηθεύονταν όλες σχεδόν οι χώρες της Μεσογείου. Με τη μέθοδο που έγινε γνωστή ως **πυρρηνοδιαμόρφωση**, κατασκεύαζαν μικρά πολύχρωμα φιαλίδια, επειδή οι ίδιοι δεν γνώριζαν την τεχνική του φυσητού γυαλιού.

Αρχικά σχημάτιζαν ένα καλούπι από πηλό που το στερέωναν πάνω σε μια μεταλλική ράβδο. Κατόπιν το περιέβαλλαν με παχύρρευστη λιωμένη μάζα γυαλιού με χρώματα που δημιουργούσαν αντίθεση, για παράδειγμα γαλάζιο με κίτρινο. Για να κάνουν διακοσμητικά σχήματα, χάραζαν το γυαλί, όσο ήταν ακόμη μαλακό, με ένα αιχμηρό αντικείμενο. Το τελευταίο στάδιο ήταν να ξύσουν το πηλίνο καλούπι από το εσωτερικό του κομματιού, όταν το γυαλί είχε πια κρυώσει. Η τεχνική αυτή χάρισε εκπληκτικές δημιουργίες, όπως το αγγείο σε σχήμα ψαριού που προοριζόταν για μπουκαλάκι αρώματος (εικ. 1.17).



Εικ. 1.17. Αγγείο σε σχήμα ψαριού. 18η δυναστεία, 1370 π.Χ. Λονδίνο. Βρετανικό

Εξαιρετικά επίσης περιδέραια φτιάχνονταν από **πολύχρωμες γυάλινες χάντρες και φαγεντιανή** (ένα είδος υαλωμένου πηλού) και χρησίμευαν ως στολίδια στην καθημερινή τους ζωή ή ως κτερίσματα (εικ. 1.18). Στα περιτεχνα σχέδιά τους πολλές φορές ενσωμάτωναν φυλακτά με μορφές θεοτήτων, που σκοπό είχαν να προστατέψουν τον ιδιοκτήτη τους από το κακό ή να τον γεμίσουν με δύναμη.



Εικ. 1.18. Αιγυπτιακό περιδέραιο από πολύτιμες χάντρες και φαγεντιανή.



Εικ. 1.19. Η σαρκοφάγος του Τουταγχαμών, περ. 1340 π.Χ. Αιγυπτιακό Μουσείο, Κάιρο.



Εικ. 1.20. Δαχτυλίδια με περιστρεφόμενη κεφαλή.



Εικ. 1.21. Τμήμα ζώνης με χρυσές χάντρες και πολύτιμες πέτρες.

Οι Αιγύπτιοι ήταν επίσης λάτρεις του χρυσού, καθώς είναι ένα όμορφο μέταλλο που δύσκολα φθείρεται. Τεράστιες ποσότητες χρυσού βρίσκονταν στις ερήμους ανατολικά του Νείλου. Οι τεχνίτες τον χρησιμοποιούσαν με μεγάλη προσοχή. Οι ιερείς διακοσμούσαν τους ναούς με χρυσό και οι βασιλείς θάβονταν με χρυσά αντικείμενα για να τους συνοδεύουν στη μεταθανάτια ζωή τους. Από χρυσό κατασκευάζονταν και όμορφα κοσμήματα που τα χρησιμοποιούσαν άνδρες και γυναίκες.

Στον **τάφο του Τουταγχαμών** βρέθηκε το σώμα του Φαραώ μέσα σε τρεις περίτεχνες σαρκοφάγους, η μια μέσα στην άλλη. Στις σαρκοφάγους αναπαριστανόταν ο νεκρός Φαραώ. Το κάλυμμα της κεφαλής εκτεινόταν μέχρι τους ώμους και ήταν στολισμένο με δύο ιερά ζώα, το φίδι και το γρύπτα. Ο βασιλιάς είχε το «γένι των θεών» και κρατούσε σταυρωτά τα σύμβολα της εξουσίας, «το μαστίγιο και το ρόπαλο» (εικ. 1.19).

Οι δύο εξωτερικές σαρκοφάγοι ήταν ξυλόγλυπτες και καλύπτονταν με φύλλα χρυσού. Η ένθεση, εξάλλου, των χιλιάδων γυάλινων ψηφίδων και ημιπολύτιμων λίθων στη δεύτερη σαρκοφάγο, φανερώνει την εξαιρετική δεξιότητα των μεταλλοτεχνιτών. Από ατόφιο χρυσάφι με ένθετους πολύτιμους λίθους, ήταν κατασκευασμένη η εσωτερική σαρκοφάγος και ζύγιζε πάνω από 100 κιλά.

Αναφορικά με τα κοσμήματα, άξια προσοχής είναι τα δαχτυλίδια με περιστρεφόμενη κεφαλή, που στη μια τους όψη σκαλίζονταν σκαραβαίοι, ενώ στην άλλη σύμβολα καλοτυχίας (εικ. 1.20).

Σημαντικό εύρημα είναι μια ζώνη που αποτελείται από χρυσές χάντρες σε ποικίλα σχήματα καθώς και από πολύτιμες πέτρες, όπως λαζουλίτη, τουρκουάζ, αμέθυστο και καρνεόλιο (εικ. 1.21). Στο μέσον αυτής ήταν κρεμασμένη η ανάγλυφη χρυσή φιγούρα του θεού της μακροζωίας Σεχ.

Αξιοθαύμαστο είναι και το χρυσό βραχιόλι με τις εγχάρακτες παραστάσεις, οι οποίες απεικονίζουν δυο κόμπρες που προστατεύουν τον Ουράνιο θεό Ώρο (εικ. 1.22).



Εικ. 1.22. Χρυσό βραχιόλι.

Με μεγάλη αισθητική αξία εμφανίζονται και τα περιδέραια που αποτελούνται από χρυσές μύγες (εικ. 1.23). Τα περιδέραια απονέμονταν από τους Φαραώ στους στρατιώτες τους ως δώρα ευγνωμοσύνης για τη γενναιότητα που επιδείκνυαν σε κάποια μάχη.



Εικ. 1.23. Αιγυπτιακό περιδέραιο με χρυσές μύγες.

Μεταλλοτεχνία

Το πρώτο ευρείας χρήσης μέταλλο που μπορούσε να σφυρηλατηθεί ήταν ο χαλκός. Μπορούσε επίσης να χυθεί και να διαμορφωθεί σε ατελείωτη ποικιλία αντικειμένων τέχνης ή σκευών, όπως κεφαλές τσεκουριών, ξίφη, μαχαίρια και αιχμές δοράτων αλλά και αγγεία διαφόρων σχημάτων.

Δειλά-δειλά, γύρω στο 3.000 π.Χ. ο χαλκός άρχισε να αντικαθίσταται από τον πιο σκληρό ορείχαλκο, που ήταν κράμα χαλκού και κασσίτερου. Από ορείχαλκο, με την **τεχνική του κέρινου προπλάσματος**, ήταν κατασκευασμένο το άγαλμα του Τούθμωση Δ' (εικ. 1.24), μια τεχνική που χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα. Σύμφωνα με αυτή, αρχικά έφτιαχναν το κέρινο πρόπλασμα, το οποίο κάλυπταν με πηλό, στη συνέχεια το ζέσταιναν έως ότου λιώσει το κερί και τέλος έχυναν το λιωμένο μέταλλο μέσα στο πήλινο καλούπι.



Εικ. 1.24. Ορειχάλκινο άγαλμα του Τούθμωση Δ'.



Εικ. 1.25. Καθρέφτης.

Από χαλκό και ορείχαλκο δημιουργούσαν επίσης και θαυμάσιους καθρέφτες (εικ. 1.25). Στις γυαλιστερές απαστράπτουσες επιφάνειές τους, που θύμιζαν τον ήλιο που λάτρευαν, θαύμαζαν την αντανάκλασή τους. Οι λαβές τους είχαν άλλοτε σχήμα γυναίκας και άλλοτε καλύπτονταν με ελεφαντόδοντο ή ξύλο.

Δραστηριότητες:

1) Προσπαθήστε να δημιουργήσετε μια ζωγραφική παράσταση χρησιμοποιώντας, όσο μπορείτε, τους κανόνες που χρησιμοποιούσαν και οι αρχαίοι Αιγύπτιοι.

2) Να αντιγράψετε ορισμένα έπιπλα ή ρούχα από παραστάσεις τοιχογραφιών ή αναγλύφων, που διακοσμούσαν τις πυραμίδες και τους ναούς των αρχαίων Αιγυπτίων, τις οποίες θα βρείτε σε εγκυκλοπαίδειες, βιβλία ή περιοδικά.

1.2. ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

Στον ελληνικό χώρο δημιουργήθηκε ένας από τους μεγαλύτερους και λαμπρότερους πολιτισμούς, ο οποίος επηρέασε σημαντικά το Δυτικό κόσμο και αποτελεί ακόμα και σήμερα αντικείμενο θαυμασμού. Η λογοτεχνία, οι τέχνες, το θέατρο, οι επιστήμες, ο αθλητισμός, η φιλοσοφία έφτασαν στο απόγειό τους.

Η γεωγραφική θέση της Ελλάδας ευνόησε την ενασχόληση των κατοίκων της με τη ναυτιλία. Οι Έλληνες αγαπούσαν τα ταξίδια και την περιπλάνηση στη θάλασσα. Λόγοι δημογραφικοί αλλά, κυρίως, οικονομικοί σύντομα τους ώθησαν να εγκαταλείψουν τις εστίες τους και να ιδρύσουν νέες πόλεις σε ξένες χώρες. Έτσι ίδρυσαν τις αποικίες σε μια έκταση που απλωνόταν έως την Ισπανία στη Δύση και έως τον Εύξεινο Πόντο στην Ανατολή. Αποτέλεσμα αυτών των εξορμήσεων ήταν η συσσώρευση πλούτου, η απόκτηση ποικίλων και πολύτιμων γνώσεων και εμπειριών, αλλά και η διάδοση του ελληνικού τρόπου ζωής και σκέψης στις νέες χώρες εγκατάστασης.

α. Νεολιθική Εποχή

Κατά την **αρχαιότερη νεολιθική εποχή**, υπήρχε στη Χοιροκοιτία της Κύπρου μια ολόκληρη πόλη που περιελάμβανε γύρω στα χίλια θολωτά, πλίνθινα σπίτια με κυκλικές κατόψεις και χρονολογείται γύρω στο 5.700 π.Χ.

Κατά τη **μέση νεολιθική εποχή** (Σέσκλο), τα σπίτια, συνήθως τετράπλευρα και μονόχρωρα, ήταν χτισμένα πάνω σε κτιστή βάση από λίθους και ψηλότερα ήταν κατασκευασμένα από ωμές πλίνθους. Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει το μεγάλο ελλειπτικό σπίτι στο Χαμαίζι στην Κρήτη, που φανερώνει, ίσως, το μεταβατικό στάδιο από την κυκλική καλύβα (Ορχομενός), σε ορθογώνιου σχήματος κτίρια.

Στη **νεότερη νεολιθική εποχή** χρονολογείται ο οικισμός του Διμηνιού στη Θεσσαλία. Ο οικισμός απλώνεται γύρω από την ακρόπολη με σπίτια κτιστά, με ευθύγραμμους τοίχους.

Στην Κρήτη και στις Κυκλάδες κυριάρχησε ο παραλληλόγραμμος τύπος αρχιτεκτονικής. Αρχικά συναντάμε σπίτια με ένα δωμάτιο ή με μικρά δωμάτια γύρω από ένα μεγαλύτερο. Με την πάροδο όμως του χρόνου τα σπίτια αυτά εξελίχθηκαν σε πολυσύνθετες κατοικίες.

β. Εποχή του Χαλκού (3.000 – 1.100 π.Χ.) Κυκλαδικός πολιτισμός

Ο πολιτισμός που άνθισε στις Κυκλάδες από την 4η χιλιετία π.Χ. μέχρι την έκρηξη του ηφαιστείου της Σαντορίνης έδωσε θαυμάσια δείγματα διακόσμησης. Για αρκετά χρόνια η γνώση μας για τον Κυκλαδικό πολιτισμό περιοριζόταν σε ό,τι αφορούσε την κεραμική, και την τοιχογραφία της Φυλακωπής, όπου σε μια στενή ταινία αναπτύσσονται μπλε ψάρια με κίτρινη κοιλιά.



Εικ. 1.26. Ακρωτήρι. Η «οδός Τελχίνων», κεντρικός δρόμος του οικισμού με κατεύθυνση βορρά-νότο.



Εικ. 1.27. Η ζωφόρος της νηοπομπής. Τοιχογραφία από το Ακρωτήρι της Θήρας (λεπτομέρεια), 16ος αι. π.Χ.

Σε νεότερες ωστόσο ανασκαφές αποκαλύφθηκε η ύπαρξη μιας ολόκληρης πόλης θαμμένης κάτω από τις στάχτες του ηφαιστείου της Σαντορίνης: το Ακρωτήρι.

Αντίθετα με ό,τι συνέβη στην Κνωσό, εδώ η ηφαιστειακή τέφρα διατήρησε σε πολύ καλή κατάσταση τον οικισμό του Ακρωτηρίου. Αν και οι οροφές έχουν καταρρεύσει, εντούτοις οι προσόψεις των σπιτιών υψώνονται ακόμα σε έναν ή δύο ορόφους, ενώ σκάλες, πόρτες και παράθυρα διατηρούνται σχεδόν ανέπαφα (εικ. 1.26).

Οι **νωπογραφίες** –δηλαδή η ζωγραφική που γίνεται πάνω σε σοβά όσο αυτός είναι ακόμα νωπός– με τις οποίες διακοσμούσαν τα σπίτια αυτά, έχουν διατηρήσει τη φρεσκάδα τους ως τις μέρες μας. Τα θέματά τους είναι δανεισμένα άλλοτε από τη φύση, όπως «οι δύο αντιλόπες», και άλλοτε από την καθημερινή ζωή, όπως «οι ψαράδες που μεταφέρουν ψάρια», «τα παιδιά παλαιστής», «η νεαρή ιέρεια που κρατά μυροδοχείο».

Μια από τις πιο αξιόλογες κυκλαδίτικες τοιχογραφίες είναι αυτή της **Νηοπομπής** (εικ. 1.27) από την οποία έχουν διασωθεί πάνω από έξι μέτρα. Πρόκειται για τη σταδιακή αφήγηση των συμβάντων μιας εκστρατείας στην οποία μετέχουν επτά πολεμικά και μερικά μικρότερα πλοία. Απεικονίζονται ακόμα τρεις πόλεις, άγρια ζώα και ογδόντα περίπου πρόσωπα.

Μινωικός πολιτισμός

Ο πολιτισμός που αναπτύχθηκε στην Κρήτη τοποθετείται στην εποχή του Χαλκού. Οι Κρήτες ήταν λαός θαλασσοπόρος και είχαν αυτάρκεια σε αγροτικά προϊόντα (λάδι, κρασί, δημητριακά). Ο μεγάλος πλούτος των κατοίκων προερχόταν πιθανότατα από το εμπόριο. Οι πολλές, τέλος, και πλούσιες αρχιτεκτονικές ιδέες και τεχνικές τους οφείλονταν κατά κύριο λόγο στη γνώση της αρχιτεκτονικής της Αιγύπτου και της Ανατολής.

Ανάκτορα

Το πρώτο ανάκτορο στην Κνωσό κτίστηκε γύρω στα 2000 π.Χ. Σύγχρονά του ήταν τα ανάκτορα στα Μάλια, στη Φαιστό, στη Ζάκρο. Η αρχιτεκτονική των Μινωικών ανακτόρων τα οποία **αναπτύσσονται γύρω από μια κεντρική αυλή** επηρέασε σημαντικά την ιδιωτική αρχιτεκτονική των μετέπειτα χρόνων.

ΑΡΧΑΙΑ ΑΙΓΥΠΤΟΣ, ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΡΩΜΗ

Οι ανασκαφές που έκανε ο Άρθουρ Έβανς στην Κνωσό από το 1889 έως το 1932, βοήθησαν στην κατανόηση των Μινωικών ανακτόρων.

Το ανάκτορο της Κνωσού ξεπέρασε κάθε άλλο σε έκταση και μεγαλοπρέπεια. Σε πολλά σημεία άγγιζε τους πέντε ορόφους, ενώ το σύνολο των διαμερισμάτων –μικρών ή μεγάλων– των αιθουσών, των αποθηκών και των εργαστηρίων υπερέβαινε τα 22.000 τ.μ.

Εντυπωσιακή είναι η σύνδεση των διαφορετικών τομέων του παλατιού με δαιδαλώδεις διαδρόμους, η διαμόρφωση μεγαλοπρεπών εισόδων, η πρακτική και λειτουργική κατανομή των δωματίων, καθώς και η μελέτη του τρόπου ύδρευσης και αποχέτευσης του παλατιού με πήλινους σωλήνες που ενώνονται μεταξύ τους. Τόσο δαιδαλώδης ήταν η σύνδεση, ώστε ενέπνευσε το μύθο του λαβύρινθου στους μετέπειτα χρόνους.

Ιδιαίτερη φροντίδα είχε καταβληθεί για την κατασκευή και διαρρύθμιση των βασιλικών διαμερισμάτων, έτσι ώστε να εξασφαλιστεί καλή θέα, κλιματισμός και χώροι λουτρών. Εξίσου σημαντική ήταν η ευκολία επικοινωνίας τους με το υπόλοιπο ανάκτορο. Η ένωση των αιθουσών γινόταν με πολύθυρα, ενός συστήματος με συνεχόμενες πόρτες που επέτρεπε την ένωση δύο χώρων.

Ο **εξωτερικός και εσωτερικός διάκοσμος** των ανακτόρων τούς προσέδιδε εξαιρετική λαμπρότητα. Γυψόλιθοι κάλυπταν τα δάπεδα και ορισμένους τοίχους. Οι ξύλινες κολόνες (εικ. 1.28), που ήταν στενές στη βάση τους και πλάταιναν όσο ανέβαιναν προς τα επάνω, είχαν χρώμα κοκκινωπό. Οι **τοιχογραφίες** (εικ. 1.29, 1.30) διατηρούσαν το διακοσμητικό τους χαρακτήρα εξυπηρετώντας το αρχιτεκτονικό σύνολο. Έτσι συναντάμε διαζώματα ζωγραφισμένα που τριγύριζαν τα δωμάτια και μεγάλα πλαίσια που κάλυπταν ολόκληρους τοίχους.

Εξωτικά λουλούδια, ζώα και πουλιά απεικονίζονταν θαυμάσια, αλλά και η ζωή της θάλασσας με τα ψάρια, τα κοράλλια, τα χταπόδια, τα χελιδνόψαρα και τα δελφίνια αποτυπώνονταν εξαιρετικά. Τα ανδρικά σώματα είχαν κόκκινο χρώμα ενώ τα γυναικεία λευκό. Αξιοσημείωτος είναι επίσης ο διακοσμητικός τρόπος απόδοσης των λεπτομερειών στα φορέματα, στα φτερώματα των πουλιών και στις φλεβώσεις των πολύχρωμων βράχων. Οι πιο φημισμένες τοιχογραφίες είναι η **Παριζιάνα**, ο **Πρίγκιπας με τα κρίνα** και τα **Ταυροκαθάψια**.

Η πρώτη μεγάλη καταστροφή των Μινωικών ανακτόρων έγινε το 1750 π.Χ. εξαιτίας μεγάλου σεισμού. Σύντομα όμως ξαναχτίστηκαν. Η ολοκληρωτική τους καταστροφή επήλθε στις αρχές του 15ου π.Χ. αιώνα και, στη συνέχεια, εξαιτίας μιας εισβολής από την κυρίως Ελλάδα.



Εικ. 1.28. Αίθουσα των ασπίδων, Ανάκτορο Κνωσού.



Εικ. 1.29. Το μέγαρο της Βασίλισσας, Ανάκτορο Κνωσού.



Εικ. 1.30. Ο πρίγκιπας με τα κρίνα. Ανάκτορο Κνωσού.



Εικ. 1.31. Προσόψεις μινωικών σπιτιών επάνω σε πλακίδια από φαγεντιανή, Μουσείο Ηρακλείου.

Η Κατοικία

Για τη μινωική κατοικία δεν έχουμε πολλές πληροφορίες. Τα πλακάκια από Φαγεντιανή (εικ. 1.31), που βρέθηκαν στην Κνωσό μαρτυρούν πως στην Κρήτη υπήρχαν σπίτια με δύο και τρεις ορόφους. Σ' αυτά συναντούσε κανείς επίπεδες στέγες και υπερώα, ορθογώνιες πόρτες και τετραμερή παράθυρα.



Εικ. 1.32. Η μικρή θεά των όφρων. Φαγεντιανή, περ. 1600 πΧ. Μουσείο Ηρακλείου.

Το Ένδυμα

Το ένδυμα ως ένδειξη πολιτισμού των κατοίκων του Ελλαδικού χώρου χαρακτηρίζεται από ελευθερία στην έκφραση και αγάπη για ένα αρμονικό σύνολο.

Στη Μινωική Κρήτη, όπου ο ρουχισμός φανερώνει στοιχεία επηρεασμού από την Αίγυπτο, ακολουθούνταν διάφοροι συρμοί (μόδες) που διαμορφώνονταν συνήθως στις βασιλικές αυλές.

Το **ανδρικό ένδυμα** (εικ. 1.30), «το περιζώμα», αν και απλό, έπαιρνε διάφορες μορφές ανάλογα με τον τρόπο που χρησιμοποιείτο. Συχνά το έδεναν γύρω από τους γοφούς και το έσφιγγαν με μία μεταλλική ζώνη για να αναδεικνύεται η χάρη του σώματος. Άλλοτε πάλι το συνόδευαν με κάποιο αιδιοθύλακο (σώβρακο, εσώρουχο).

Όσο για το **γυναικείο ένδυμα** (εικ. 1.32), ιδιαίτερη εντύπωση προκαλούσαν τα περίτεχνα φορέματα με τα ανοικτά περικόρμια που άφηναν ανοικτό το στήθος αλλά και οι ψηλοί γιακάδες και οι επάλληλοι φραμπαλάδες που ήταν διακοσμημένοι με πολύχρωμες ταινίες, καθώς και οι ζώνες που τα ελεύθερα άκρα τους τελείωναν σε φούστες. Το κεφάλι καλυπτόταν με καπελίνα και μπερέδες που έφεραν όμορφες αγκράφες και διαδήματα.

Μικροτεχνία και κόσμημα

Πληροφορίες για τον ιδιωτικό βίο των κατοίκων στον αρχαίο ελλαδικό χώρο αντλούμε και από τα αναρίθμητα μικρά αντικείμενα που έχουν σωθεί και ήταν κατασκευασμένα από χαλκό, σκληρή πέτρα αλλά και πολύτιμες ύλες. Σε γενικές γραμμές η τεχνοτροπία και

ΑΡΧΑΙΑ ΑΙΓΥΠΤΟΣ, ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΡΩΜΗ

η θεματική τους δεν διαφέρουν πολύ από εκείνες της γλυπτικής και της αγγειογραφίας. Οι Μινωίτες λιθοξόοι επεξεργάζονται την πέτρα δίνοντάς της ποικίλα και περίτεχνα σχήματα.

Ανάμεσα στα πιο αξιόλογα αντικείμενα ήταν το «ρυτό», αγγείο δηλαδή που χρησίμευε για τις σπονδές προς τους θεούς και τους νεκρούς, από **ορεία κρύσταλλο** (εικ. 1.33), που είχε ένα торνευτό δαχτυλίδι στο λαιμό και λαβή από κρυστάλλινες πέρλες περασμένες σε μεταλλικό σύρμα, και το «ρυτό» από **μαύρο στεατίτη** σε σχήμα κεφαλής ταύρου (εικ. 1.34) και ένθετες ύλες για την απόδοση των ματιών (ορεία κρύσταλλο), του ρύγχους (οστέο) και των κεράτων (επιχρυσωμένο ξύλο). Οι ταύροι φαίνεται ότι είχαν συμβολική ή θρησκευτική σημασία.

Άξια προσοχής είναι επίσης και τα **ιερά σκεύη που διακοσμούνται με ολόκληρες ανάγλυφες ιερές παραστάσεις**. Το αγγείο των θεριστών (εικ. 1.35), κατασκευασμένο από μαύρο στεατίτη, είναι ένα από τα πιο γνωστά. Έχει σχήμα αυγού στρουθοκαμήλου και σ' αυτό απεικονίζεται μια πολύ ζωντανή σκηνή από την τελετουργία των αγροτικών εορτών. Συχνά τα ανάγλυφα σκεύη καλύπτονταν από φύλλα χρυσού.

Πολύτιμες και ευαίσθητες ύλες, όπως **ελεφαντοστόν** και **πολύτιμο μέταλλο**, χρησιμοποιήθηκαν για να φιλοτεχνηθούν έργα μικρογλυπτικής, όπως ο χρυσελεφάντινος ταυροκαθάπτης από την Κνωσό (εικ. 1.36), στον οποίο έχει αποδοθεί η κίνησή του την ώρα της εκτέλεσης του επικίνδυνου άλματος.

Λεπτότατα αντικείμενα δημιουργήθηκαν από **Φαγεντιανή**, ένα είδος εφυσωμένου πηλού.

Από φαγεντιανή έχουν γίνει «ρυτά» με μορφή κεφαλής ταύρων ή λεόντων, μικρά ανθοδοχεία, σκεύη



Εικ. 1.33. Ρυτό από ορεία κρύσταλλο από τη Ζάκρο, 1500 - 1400 π.Χ. Μουσείο Ηρακλείου.



Εικ. 1.34. Ταυροκέφαλο ρυτό από την Κνωσό, περ. 1500 π.Χ. Μουσείο Ηρακλείου.



Εικ. 1.35. Ρυτό από μαύρο στεατίτη με ανάγλυφη παράσταση θεριστών, (λεπτομέρεια), περ. 1500 π.Χ. Μουσείο Ηρακλείου.



Εικ. 1.36. Ακροβάτης. Ελεφαντοστόν από την Κνωσό, Μουσείο Ηρακλείου.



Εικ. 1.37. Ενθετικό πλακίδιο από φαγεντιανή για διακόσμηση επίπλων. Μουσείο Ηρακλείου.

καλλωπισμού και ενθεματικά πλακίδια για έπιπλα (εικ. 1.37), όπως αυτά που παριστάνουν δαμαλίδα να θηλάζει το μοσχάρι της και αίγαγρο να περιποιείται τα μικρά του.

Ιδιαίτερα εντυπωσιακές είναι επίσης οι κομψές γυνόστηθες θεές με φίδια, από την Κνωσό (εικ. 1.32). Το ύψος τους έφτανε μόλις τα 30 εκ. Με την επιφανειακή υάλωση της φαγεντιανής οι καλλιτέχνες κατόρθωναν να αποδώσουν θαυμάσια τη λευκή σάρκα του σώματος και τα διακοσμητικά στοιχεία των φορεμάτων.

Κοσμήματα

Στη Μινωική Κρήτη λειτούργησαν επίσης εργαστήρια χρυσοχοΐας όπου κατασκευάζονταν κοσμήματα – σκουλαρίκια, ψήφοι περιδεραιών, δακτυλίδια, σφραγιδόλιθοι κ.ά.– που διακρίνονταν για τη μεγάλη δεξιοτεχνία και την καλλιτεχνική ευαισθησία των καλλιτεχνών τους.



Εικ. 1.38. Χρυσό περίαπτο από τα Μάλια, 16ος αι. π.Χ. Μουσείο Ηρακλείου.

Αντιπροσωπευτικό δείγμα αποτελεί το περίφημο χρυσό περίαπτο από τα Μάλια με τις δυο μέλισσες (εικ. 1.38) που αφήνουν μια σταγόνα μέλι σε κερήθρα. Κοσμήματα σαν και αυτά μαρτυρούν τη βαθιά γνώση εξελιγμένων τεχνικών στην επεξεργασία του χρυσού, όπως την **κοκκίδωση** –μικρά χυτά σφαιρίδια επικολλημένα σε διάφορα σημεία του κοσμήματος– και τη **συρματερή** –κοσμήματα κατασκευασμένα με μεταλλικά σύρματα διαμορφωμένα από τον τεχνίτη σε διάφορα πάχη.

Μυκήνες

Γύρω στα 1450 π.Χ. η Κνωσός κατακτήθηκε από τους Μυκηναίους, την πρώτη ελληνική φυλή. Έτσι οι κρητικές επιρροές πέρασαν στην ηπειρωτική Ελλάδα.

Κέντρα του Μυκηναϊκού πολιτισμού υπήρξαν ορισμένες πόλεις – βασιλεία της Πελοποννήσου (Μυκήνες, Τίρυνθα, Πύλος) που, αν και είχαν κοινή πολιτιστική κληρονομιά, κοινή γλώσσα, και παρεμφερή κτίρια και όπλα, εντούτοις διατηρούσαν την αυτοδυναμία τους και συχνά πολεμούσαν μεταξύ τους. Τα ανάκτορα, όπως και οι οικισμοί, βρίσκονται σχεδόν πάντα σε οχυρές θέσεις κοντά σε εύφορες περιοχές. Η κάτοψη των παλατιών τους εμφανίζεται πιο τυποποιημένη από αυτή των παλατιών της Κρήτης. Το ανάκτορο των Μυκηνών, το σπουδαιότερο απ' όλα, χρονολογείται στα 1350-1325 π.Χ. και βρίσκεται στο κέντρο σχεδόν της περιτοχισμένης με κυκλώπεια τείχη ακρόπολης. Η πύλη των Λεόντων είναι η κύρια πύλη της ακρόπολης και εντυπωσιάζει με την μεγαλιθική κατασκευή της.

Ανάκτορα

Τα ανάκτορα (εικ. 1.39) ήταν χτισμένα γύρω από μια κεντρική αυλή με πρόπυλο. Το σημαντικότερο τμήμα του ανακτόρου ήταν το **τριμερές Μέγαρο**, το οποίο απαρτιζόταν από: την **αίθουσα** (αίθω = λάμπω) στην πρόσοψη του κτιρίου σε μορφή στοάς, τον **πρόδομο**, δηλαδή τον προθάλαμο και το **κυρίως μέγαρο**, χώρο περίπου τετραγωνικού σχήματος, με την κυκλική **εστία** στο κέντρο και τέσσερις κίνες συμμετρικά ανά δύο τοποθετημένους γύρω της. Το Μέγαρο ήταν ισόγειο και στεγαζόταν μάλλον με επίπεδο δώμα. Όροφος υπήρχε στα πλάγια διαμερίσματα. Υπήρχαν τέλος τα διαμερίσματα του βασιλιά και της οικογένειάς του, λουτρά με άψογα μελετημένο αποχετευτικό σύστημα και πλήθος μικρών και μεγάλων χώρων που επικοινωνούσαν μεταξύ τους με διαδρόμους, μικρότερες αυλές, δευτερεύουσες εισόδους και κλιμακοστάσια.

Πληροφορίες για τον τρόπο διακόσμησης και επίπλωσης των ανακτόρων της μυκηναϊκής εποχής αντλούμε κυρίως από τα Ομηρικά έπη. Στην Οδύσσεια αναφέρεται χαρακτηριστικά: «το ανάκτορο του Μενέλαου λάμπει από το χρυσάφι, το ασήμι, το χαλκό και το ελεφαντοστόν που κοσμούν τους τοίχους και τα έπιπλα». Οι τοίχοι των ανακτόρων αλλά και των πλουσίων σπιτιών ήταν διακοσμημένοι με τοιχογραφίες που θεματικά (κυνήγια, πολεμιστές) αλλά και τεχνικά είχαν ομοιότητες με τις αντίστοιχες τοιχογραφίες της Κρήτης. Τα δάπεδα ήταν στρωμένα με πλάκες γυψόλιθου. Πολλές φορές επίσης είχαν γραπτή διακόσμηση (Πύλος, Τίρυνθα). Στις εξωτερικές πόρτες τα θυροφύλλα ήταν στολισμένα με χάλκινα διακοσμητικά και τα παράθυρα διέθεταν ξύλινο πλαίσιο και παραθυρόφυλλα.

Από τα σπουδαιότερα **έπιπλα** του ανακτόρου ήταν οι «θρόνοι», καθίσματα δηλαδή με υψηλές πλάτες που ήταν τοποθετημένοι κατά μήκος των τοίχων ή κοντά στην εστία. Στο μπροστινό μέρος των θρόνων τοποθετούνταν υποπόδια. Τα καθίσματα των υιών του ηγεμόνα ήταν απλούστερα αλλά διέθεταν και αυτά πλάτη, ενώ της οικοδέσποινας έμοιαζε με ανάκλιντρο και ονομαζόταν «κλιδίη». Η επίπλωση των υπνοδωματίων περιοριζόταν σε κλίνες και κιβώτια για τα ρούχα. Το φαγητό προσφερόταν σε μικρά τραπέζια που τοποθετούνταν από τους υπηρέτες μπροστά από τους συνδαιτυμόνες.

Θολωτοί τάφοι

Το πιο αξιόλογο επίτευγμα της μυκηναϊκής αρχιτεκτονικής είναι οι θολωτοί τάφοι με λαμπρό παράδειγμα το θησαυρό του Ατρέα, γνωστό ως **τάφο του Αγαμέμνονα**, που βρίσκεται λίγο έξω από την Ακρόπολη των Μυκηνών. Για να φτάσει κανείς στον κύριο νεκρικό θάλαμο ακολουθεί έναν κεκλιμένο διάδρομο, το **δρόμο**, που είναι περιστοιχισμένος από γκρι ορθογώνιους ογκόλιθους.

Στο βάθος του δρόμου υπάρχει η είσοδος του θαλάμου πλαισιωμένη με ημικίονες από πράσινο ασβεστόλιθο και ένα τεράστιο υπέρθυρο βάρους 122.000 κιλών. Ένα ανακουφιστικό τρίγωνο με λαξευμένες διακοσμήσεις από κόκκινες, ροζ και πράσινες πέτρες βρίσκεται στο επάνω μέρος του υπέρθυρου. Ο **θάλαμος** (εικ. 1.40), ο μεγάλος αυτός θολωτός χώρος αποτελεί σταθμό στην Ιστορία της Αρχιτεκτονικής. Είναι κατασκευασμένος από καλοδουλεμένους και με ακρίβεια υπολογισμένους ογκόλιθους ώστε να αντέχουν την πίεση των υπόλοιπων λίθινων



Εικ. 1.39. Αξονομετρική αναπαράσταση του ανακτόρου των Μυκηνών.
α. κλιμακοστάσιο β. αίθουσα θρόνου γ. μεγάλη αυλή δ. τριμερές μέγαρο.



Εικ. 1.40. Ο θησαυρός του Ατρέα. Το εσωτερικό του θαλάμου.

όγκων, σχηματίζοντας συγχρόνως μια εντελώς λεία εσωτερική επιφάνεια. Με 13 μ. ύψος και 13,5 μ. διάμετρο ήταν ο μεγαλύτερος καλυμμένος χώρος χωρίς υποστηρίγματα έως την ανέγερση του Πάνθεου της Ρώμης, 1.500 περίπου χρόνια αργότερα. Σήμερα ο θάλαμος είναι εξαιρετικά λιτός, τα καρφιά όμως που βρίσκουμε στους τοίχους μαρτυρούν για το είδος διακόσμησης που κάποτε υπήρχε.

Η Κατοικία

Μέσα στην ακρόπολη συναντούσε κανείς χώρους λατρείας, αλλά και πολυτελή σπίτια αξιωματούχων με κατώγειο, ισόγειο και ανώγειο, όπου διέμενε η οικογένεια, καθώς και μαγειρείο, αποθήκες και στάβλους.

Οι Μυκηναίοι κατοικούσαν συνήθως σε αγροτικούς συνοικισμούς, αλλά σε καιρούς κινδύνου αναζητούσαν καταφύγιο στις ακροπόλεις. Τα σπίτια ήταν κατασκευασμένα από πλίνθους, δεμένους με πυκνή στερεή μονοδεσιά και στερεώνονταν πάνω σε πέτρινα θεμέλια. Ήταν μικρά μονώροφα κτίρια που διέθεταν ένα ή δύο δωμάτια. Μεταξύ τους χωρίζονταν με στενά ακανόνιστα περάσματα ή καμιά φορά με πλατύτερους δρόμους, χωρίς όμως κάποιο ρυμοτομικό σχέδιο.

Η Ενδυμασία

Η επίδραση της Κρητικής περιβολής στις Μυκήνες είναι φανερή από τα στοιχεία που έδωσαν οι ανασκαφές. Αρχικά οι άνδρες φορούσαν το κρητικό «περίζωμα» ενώ οι γυναικείς φορεσιές ακολουθούσαν το μινωικό συρμό (μόδα).

Κατά τη **μυκηναϊκή περίοδο, αλλά και ύστερα από αυτή**, το ένδυμα αποτελείτο από ένα ορθογώνιο υφαντό ύφασμα που κάλυπτε ελεύθερα το σώμα, αφήνοντας να διαγράφεται κάτω από τις πλούσιες πτυχώσεις η γεροδεμένη ανδρική κορμοστασιά ή, αντίστοιχα, η γυναικεία θηλυκότητα.



Εικ. 1.41. Περίππτα σε μορφή διπλού αετού από Μυκήνες, β' μισό 16ου αι. π.Χ. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών.

Τα Κοσμήματα

Ανάμεσα στα άφθονα χρυσά αντικείμενα που έχουν βρεθεί στους βασιλικούς μυκηναϊκούς τάφους συναντάμε και πλήθος κοσμημάτων όπως διαδήματα, χρυσά δισκάρια που στόλιζαν πολυτελή ενδύματα, περόνες, ενώτια (σκουλαρίκια), περιβραχιόνια καθώς και χρυσά δακτυλίδια – σφραγίδες.

Τα περίππτα (φυλαχτά) (εικ. 1.41) και τα περιδέραια, στολισμένα με **ανάγλυφες χάντρες** ήταν ο κυριότερος τύπος κοσμήματος. Οι χάντρες έπαιρναν διάφορα σχήματα, όπως φυτικά και θαλασσινά σχηματοποιημένα μοτίβα δανεισμένα από τη Μινωική Κρήτη. Τα περίππτα από την άλλη είχαν ανθρω-

πινες μορφές, μορφές ζώων και πουλιών ή φυτικά μοτίβα. Οι χάντρες και τα περιάπτα ήταν κατασκευασμένα από σφυρηλατημένα ελάσματα πάνω σε ειδικές μήτρες.

Η Μικροτεχνία

Η κρητική παράδοση συνεχίστηκε από τους Μυκηναίους τεχνίτες στην κατασκευή αντικειμένων μικροτεχνίας. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις ήταν δυσχερής η διάκριση της εγχώριας παραγωγής από τα αντικείμενα που είχαν εισαχθεί από την Κρήτη.

Η πλαστικότητα, η κίνηση και η χάρη αντικειμένων, όπως αυτό από **ορεία κρύσταλλο** που κατέληγε σε λαιμό πάτιας (εικ. 1.42), αποκάλυπταν την καλλιτεχνική ευαισθησία αλλά και την πρόοδο των Μυκηναίων τεχνιτών στην κατασκευή μορφών και λεπτής κατεργασίας λίθινων οικιακών σκευών.

Αριστουργήματα μικρογραφικής τέχνης θεωρήθηκαν οι **σφραγιδόλιθοι** (εικ. 1.43) που μαζί με άλλες πέτρες προσαρμόζονταν σε περιδέραια, βραχιόλια και δαχτυλίδια. Πάνω σ' αυτούς απεικονίζονταν με δύναμη και δραματικότητα σκηνές μάχης ή κυνηγιού, θέματα θρησκευτικά αλλά και θέματα από την καθημερινή ζωή, γρύπες κ.ά.

Η **μεταλλοτεχνία** ήταν ο πιο γνωστός κλάδος της Μυκηναϊκής τέχνης. Γαβάθες, κύπελλα, λεκάνες, λυχνάρια, αμφορείς, λέβητες και πλήθος άλλων χαλκωμάτων που έκαναν περήφανους τους ιδιοκτήτες τους, υπήρχαν σε κάθε καλό σπίτι και περνούσαν από γενιά σε γενιά ως προίκα ή κληρονομιά.

Τα αντικείμενα από **χρυσό, άργυρο** και **ήλεκτρο** (κράμα χρυσού και αργύρου) που βρέθηκαν στους Μυκηναϊκούς τάφους φανέρωναν το υψηλό βιοτικό επίπεδο των Μυκηναίων. Ιδιαίτερα κομψά ήταν τα ποτήρια και τα κύπελλα που τα διακοσμούσαν με ανάγλυφες παραστάσεις. Τα δύο πανομοιότυπα στο σχήμα χρυσά κύπελλα από το θολωτό τάφο του Βαφειού είναι τα πιο φημισμένα (εικ. 1.44). Η διακόσμηση σ' αυτά ήταν ανάγλυφη και είχε ως



Εικ. 1.42. Αγγείο από ορεία κρύσταλλο σε μορφή πάτιας από τις Μυκήνες, 16ος αι. π.Χ. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών.



Εικ. 1.43. Δαχτυλίδι-σφραγίδα, τέλος 15ου αι. π.Χ. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών.



Εικ. 1.44. Χρυσό κύπελο από τάφο του Βαφειού, περ. 1500 π.Χ. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών.



Εικ. 1.45. Χρυσό προσωπίο από τους βασιλικούς τάφους των Μυκηνών, γνωστό ως το προσωπίο του Αγαμέμνονα, 16ος αι. π.Χ. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών.



Εικ. 1.46. Λαβή μυκηναϊκού ξίφους του 15ου αι. π.Χ. . Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών.

θέμα την κατά δύο διαφορετικούς τρόπους σύλληψη άγριων ταύρων. Στο ένα κύπελλο ο ταύρος εγκλωβίζεται στα σχοινένια δίχτυα που έχουν στηθεί ανάμεσα σε δύο δέντρα, ενώ στο άλλο το πόδι του ταύρου πιάνεται σε μια θηλιά την ώρα που ερωτοτροπεί. Στους βασιλικούς τάφους βρέθηκε πλήθος αντικειμένων από μέταλλο, που σχετίζονταν με το **νεκρικό διάκοσμο** των βασιλέων. Ελάχιστη βέβαια καλλιτεχνική ευαισθησία μπορούμε να διακρίνουμε στα χρυσά προσωπία με το παχύ πρόσωπο, τα γουρλωτά μάτια και το φαλακρό κρανίο. Εξάιρεση ίσως αποτελεί η προσωπίδα που ο Σλήμαν απέδιδε στον Αγαμέμνονα (εικ. 1.45). Η σοβαρή μορφή με τα σφιγμένα χαρακτηριστικά ενός γενειοφόρου άνδρα ίσως να απέδιδε κάτι από την προσωπικότητα του νεκρού.

Τέλος η εκπληκτική πρόοδος που σημειώθηκε στην **μεταλλουργία** φάνηκε στα εγχειρίδια κάθε τύπου, που φανέρωναν το δυναμισμό και τον πολεμικό χαρακτήρα των Μυκηναίων. Τα φημισμένα ξίφη τους συχνά ξεπερνούσαν στο μήκος το ένα μέτρο. Οι χρυσόδετες λαβές τους είχαν συνήθως σχήμα μήλου ή μανιταριού (εικ. 1.46) και οι ράχες τους ήταν κατακόσμητες με ένθετες σκηνές πολέμου, οπλομαχιών, κυνηγιού κ.λπ.

Ένθετη διακόσμηση είχαν και τα εγχειρίδια, που ως βασιλικά όπλα διακρίνονταν για την κομψότητά τους. Στα πιο αξιόλογα από αυτά, τα πολύπλοκα θέματά τους αποδίδονταν με τόνους μεταλλικών χρωμάτων μέσω της ένθετης ή εμπέστης τεχνικής διαφόρων μετάλλων (εικ. 1.47).



Εικ. 1.47. Εγχειρίδιο με «εμπέστα» διακοσμητικά από τις Μυκήνες, περ. 1600 - 1500 π.Χ. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών.

Το 1200 π.Χ. περίπου το οικονομικό σύστημα των Μυκηνών άρχισε να καταρρέει. Η αλλαγή του κλίματος επηρέασε την αγροτική παραγωγή και το 12ο αιώνα ακολούθησε η από βορρά εισβολή των Δωριέων. Οι Μυκηναϊκές πόλεις λεηλατήθηκαν και τα ανάκτορα καταστράφηκαν. Η μετακίνηση ενός μεγάλου μέρους του πληθυσμού ήταν αναπόφευκτη και για ένα αρκετά μεγάλο διάστημα έσβησε κάθε πολιτιστική φλόγα.

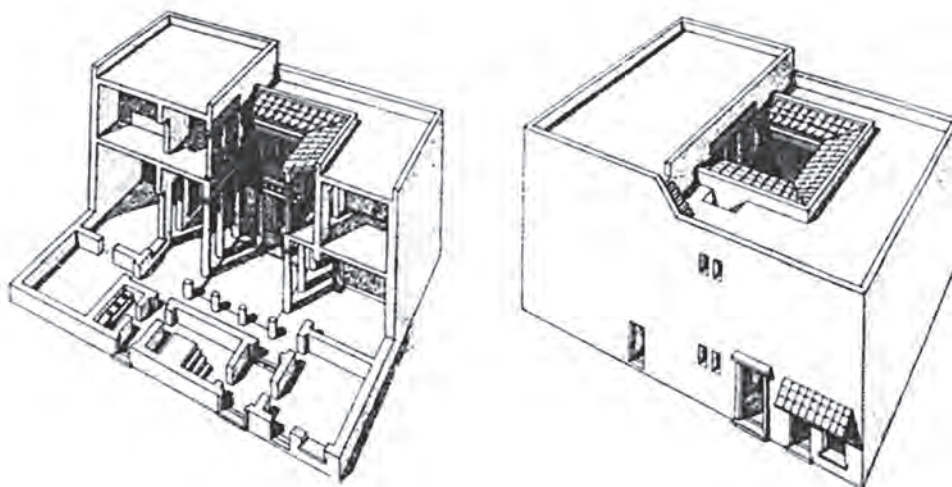
Η ελληνική τέχνη θα αναβιώσει μερικούς αιώνες αργότερα, φέρνοντας στο προσκήνιο μια μικρή και χωρίς σημασία μέχρι τότε πόλη, την Αθήνα, που θα μεσουρανήσει στην εξελικτική πορεία της Αρχαίας ελληνικής τέχνης.

γ. Η ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ ΜΕΤΑ ΤΟΝ 12ο π.Χ. ΑΙΩΝΑ

Η Κατοικία

Από την εποχή του χαλκού, το 12ο π.Χ. αιώνα και μέχρι την κλασική περίοδο του 5ου π.Χ. αιώνα, το ενδιαφέρον των Ελλήνων για την κατασκευή της ιδιωτικής κατοικίας υπήρξε μειωμένο. Άλλωστε κάθε προσπάθεια θνητού να συναγωνιστεί με την ιδιωτική του κατοικία τη μεγαλοπρέπεια των ναών θεωρείτο ιεροσυλία. Ωστόσο δεν συνέβαινε το ίδιο με τα δημόσια κτίρια, ιδιαίτερα της κλασικής εποχής, που ήταν αξιοθαύμαστα.

Με την πάροδο των χρόνων και καθώς πλησιάζουμε στην ελληνιστική εποχή (3ος - 1ος π.Χ. αιώνας), τα σπίτια γίνονται μεγαλύτερα και πολυτελέστερα. Τα φτωχικά εντούτοις παραμένουν μικρά και πρόχειρα κατασκευασμένα.



Εικ. 1.48. Αναπαράσταση αρχαίας ελληνικής κατοικίας, H. Schleif.

Οι γνώσεις μας για τη διάρθρωση της κατοικίας (εικ. 1.48) πέρα από τις φιλολογικές αναφορές βασίζονται και στις ανασκαφές που έγιναν στην Όλυνθο (κατοικίες 5ου π.Χ. αιώνα), στην Πριήνη (κατοικίες 3ου π.Χ. αιώνα), στη Δήλο και στην Πέλλα (κατοικίες 2ου π.Χ. αιώνα).

Τα σπίτια της Ολύνθου, που παρόμοια συναντάμε και σε άλλες ελληνικές πόλεις της ίδιας εποχής, ήταν **μεσημβρινά**, συνήθως ισόγεια ή με όροφο. Στην περίπτωση που υπήρχε όροφος οι σκάλες που οδηγούσαν στον πάνω όροφο άρχιζαν από την αυλή. Ήταν χτισμένα με τα ίδια σχεδόν υλικά όπως και στο παρελθόν (πέτρινη βάση, πλίνθινοι τοίχοι) και αποτελούνταν από πέντε έως επτά δωμάτια.

Η **κεντρική εσωτερική αυλή** αποτελούσε τον πυρήνα των σπιτιών και γύρω από αυτήν αναπτυσσόταν το σπίτι. Σ' αυτήν είχαν πρόσβαση όλα τα δωμάτια ώστε να φωτίζονται και να αερίζονται. Σε μια ή περισσότερες πλευρές της αυλής κατασκευάζονταν **υπόστεγα**. Κάποιες φορές συναντάμε τον τύπο της αυλής με περιστύλιο. Σε ορισμένες κατασκευές υπήρχε στο βόρειο μέρος της η **παστάς**, δηλαδή μια σκεπαστή στοά. Οι φωτεινές αυτές αυλές με τις δροσερές στοές και τα υπόστεγα φιλοξενούσαν την οικογένεια και τους καλεσμένους του σπιτιού, όταν επιζητούσαν τη δροσιά των καλοκαιρινών βραδιών και τη ζέση του ήλιου τα χειμωνιάτικα μεσημέρια. Ο **βωμός** για τις θυσίες της οικογένειας στους θεούς βρισκόταν στο κέντρο της αυλής, από την οποία απουσίαζε κάθε είδος βλάστησης.

Συνεχείς τοίχοι χωρίς παράθυρα αποτελούσαν την όψη της κατοικίας προς το δρόμο, με αποτέλεσμα το ελληνικό σπίτι να αποτελεί έναν κόσμο-χώρο κλειστό και απομονωμένο. Πρόκειται για το τυποποιημένο σπίτι των θερμών χωρών, όπου υπάρχει περιορισμός των γυναικών.



Εικ. 1.49. Αναπαράσταση ανδρώνος στην αρχαία Πριήνη.

Ο **ανδρών** (εικ. 1.49), ο χώρος δηλαδή όπου ο οικοδεσπότης και οι φίλοι του δειπνούσαν ξαπλωμένοι σε περίτεχνα διακοσμημένα ανάκλιντρα τοποθετημένα κυκλικά στο δωμάτιο, το **διαιτητήριο** (το καθημερινό) και ο **οίκος** (τραπεζαρία) διαμορφώνουν τα κυριότερα δωμάτια του σπιτιού. Για τις γυναίκες υπήρχαν ειδικά ξεχωριστά διαμερίσματα, ο **γυναικωνίτης**, που βρισκόταν στον πρώτο όροφο του σπιτιού, εάν υπήρχε, ή στο βάθος, μακριά από την είσοδο. Ειδικό επίσης δωμάτιο είχαν οι δούλοι. Επιπλέον υπήρχε **δωμάτιο μαγειρείο** με μόνιμη εστία για μαγείρεμα και θέρμανση. Εξίσου σημαντικά ήταν και τα **κελάρια**.

Υπήρχαν, τέλος, ειδικά **δωμάτια λουτρού** με μόνιμο ή μεταφερόμενο λουτήρα, αγωγό αποχέτευσης και μόνιμες λεκάνες αποχωρητηρίου, παρόμοια με αυτά της σημερινής εποχής.

Στις λαϊκές συνοικίες τα σπίτια αποτελούνταν από ένα ή δύο δωμάτια. Κάποτε υπήρχε και πατάρι που μια εσωτερική ξύλινη σκάλα το συνέδεε με τον υπόλοιπο χώρο. Το πατάρι συνήθως το ενοικίαζαν. Οι πόρτες άνοιγαν προς τα έξω ενώ τα παράθυρα ήταν μικρά. Για το κρύο τα κάλυπταν με σκούρα πανιά. Κουζίνα συνήθως δεν υπήρχε, αλλά μαγείρευαν έξω, ανάβοντας ξύλα και κάρβουνα που τα μετέφεραν σε κάποιο σημείο του σπιτιού.

Με ένα καλάμι μετατόπιζαν μια πλάκα ή ένα κεραμίδι, ώστε να φεύγει ο καπνός. Σε τριώροφα ή τετραώροφα κτίρια στεγάζονται οι φτωχότερες τάξεις. Τα κτίρια αυτά ονομάζονταν **συνοικίες**.

Η Διακόσμηση της κατοικίας

Τα δάπεδα των δωματίων ήταν στρωμένα με ισχυρό κονίαμα ή ψηφιδωτά. Αν και στην Ελλάδα υπήρχαν, από παλαιότερα, δάπεδα στρωμένα με βότσαλα, μόνο μετά τον 5ο π.Χ. αιώνα εμφανίζονται μωσαϊκά με παραστάσεις, τόσο σε ιδιωτικές κατοικίες όσο και σε δημόσια κτίρια. Μετά από τον 1ο π.Χ. αιώνα αρχίζουν να εμφανίζονται και επιτοίχια μωσαϊκά.

Στα πρώιμα μωσαϊκά τα θέματα ήταν οργανωμένα γύρω από ένα κεντρικό μοτίβο. Αργότερα δημιουργήθηκαν μεγάλα παραστατικά θέματα που οι μορφές τους διακρίνονταν για την πλαστικότητα τους, αλλά πολλές φορές και για τη χρωματική προοπτική τους. Επίπεδα μοτίβα, όπως ρόμβοι ή λέπια, απαντούν μόνο στα πλαίσια των παραστάσεων ή σε δευτερεύοντες χώρους.

Οι παραστάσεις των μωσαϊκών δεν έχουν σχέση με τη λειτουργία του χώρου στον οποίο βρίσκονται, αλλά ούτε και φανερώνουν το επάγγελμα ή τις προσωπικές προτιμήσεις του ιδιοκτήτη του σπιτιού.

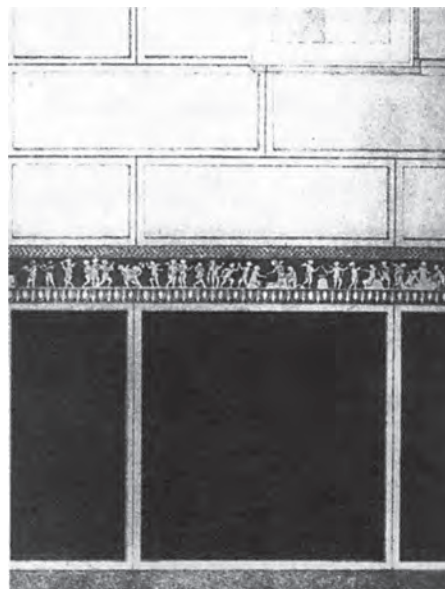
Στην Πέλλα συναντά κανείς τα σπουδαιότερα ψηφιδωτά. Ενδεικτικά αναφέρουμε την εικόνα της *Αρπαγής της ωραίας Ελένης*, του *Διονύσου πάνω στον Πάνθηρα* και το *Κυνήγι του λιονταριού*.

Η πολυχρωμία, που μέχρι τον 5ο αιώνα ήταν χαρακτηριστικό της μεγάλης αρχιτεκτονικής, κυριαρχεί, τώρα πια, και στην τοιχοποιία της ιδιωτικής κατοικίας. Οι μονόχρωμοι τοίχοι ήταν σπάνιοι και τους συναντάμε στα ταπεινότερα σπίτια. Με τη χρήση επίθετου κονιάματος, που λειτουργούσε ως ανάγλυφο, αλλά και με χρώμα, προσπαθούσαν να μιμηθούν την τοιχοποιία, δηλαδή τους κτισμένους με λιθόπλινθους τοίχους ή τη δομή των μαρμαρίνων τοίχων, της μνημειακής αρχιτεκτονικής.

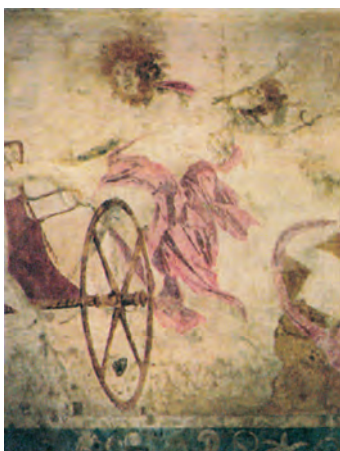
Τα **στατικά στοιχεία** των τοίχων των ιδιωτικών χώρων είναι τα ίδια με αυτά των δημοσίων κτιρίων (εικ. 1.50). Διακρίνονται δηλαδή:

α) οι **ορθοστάτες** (μια χαμηλή βάση),

β) ο **καταλυπήρ** (τοιχίο άρθρωσης ανάμεσα στους ορθοστάτες και την κύρια ζώνη του τοίχου), που διακοσμείται με ανάγλυφα κυμάτια και γραπτά κοσμήματα ή ζωφόρους μορφών, και



Εικ. 1.50. Διακόσμηση τοίχου οικίας, Δήλος.



Εικ. 1.51. Ο τάφος της Περσεφόνης. Λεπτομέρεια από την τοιχογραφία της αρπαγής της Περσεφόνης. Βεργίνα.

γ) η **κύρια ζώνη του τοίχου**, που, στην ιδιωτική κατοικία, διακοσμήτο με απομίμηση μαρμάρινων πλακών.

Ωστόσο, όσον αφορά τη διακόσμηση των σπιτιών, όπως και στην αρχιτεκτονική, υπήρχαν κάποια όρια που κανείς δεν μπορούσε να ξεπεράσει. Έτσι, για παράδειγμα, τοιχογραφίες συναντάμε κυρίως σε δημόσια κτίρια συνελεύσεων ή στοές. Καμιά από αυτές τις **τοιχογραφίες** δυστυχώς δεν έχει διασωθεί και τις γνωρίζουμε μόνο από γραπτές πηγές.

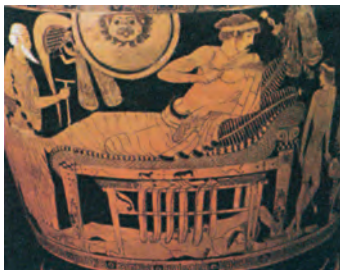
Κάποια ιδέα όμως μπορούμε να έχουμε από τις τοιχογραφίες των μακεδονικών τάφων. Στους τρεις τοίχους του ταφικού θαλάμου της Περσεφόνης, για παράδειγμα, παριστάνεται η αρπαγή της θεάς από τον Άδη (εικ. 1.51).

Ακόμα, συνήθιζαν να **κρεμούν διάφορα αντικείμενα** στους τοίχους των σπιτιών, όπως μικρές ανάγλυφες μορφές από επίθετο κόνιαμα, π.χ. μάσκες μέδουσας, σάτυρους ή πολεμιστές και μικρούς πίνακες που είχαν την έννοια των ιδιωτικών αφιερωμάτων. Τα **ταβάνια** ήταν διακοσμημένα με φατνώματα από επίθετο κόνιαμα σε μια προσπάθεια μίμησης των αντίστοιχων που υπήρχαν στα δημόσια κτίρια.

Η Επίπλωση

Απλότητα, κομψότητα και ευαισθησία προβάλλονται στα έπιπλα της αρχαίας ελληνικής κατοικίας, τα οποία γνωρίζουμε κυρίως από παραστάσεις σε αγγεία αλλά και από περιγραφές.

Κλίνες (ανάκλιντρα), καθίσματα, τραπέζια και μια μεγάλη ποικιλία από μικρά και μεγάλα κιβώτια για ρούχα και κοσμήματα κατασκευάζονταν από καρυδιά, δρυ, κέδρο ή ελιά και διακοσμούνταν με ένθετα στολίδια από ελεφαντόδοντο, ξύλο ή μέταλλο. Τα ένθετα αυτά στολίδια παρίσταναν πηγάσους, νηρηίδες, ιπποκάμπους και φίδια και ήταν στιλβωμένα με κερί.



Εικ. 1.52. Ερυθρόμορφο αγγείο (λεπτομέρεια), αρχές 5ου αι. π.Χ. Μουσείο Ιστορίας της τέχνης, Βιέννη.

Οι **κλίνες** (εικ. 1.52), που προορίζονταν για τον ύπνο ή για τα συμπόσια, ήταν η εξέλιξη του αιγυπτιακού κρεβατιού με ψηλότερα όμως πόδια, καλύπτονταν συνήθως με πολύχρωμα λινά ή μάλλινα υφάσματα και στολίζονταν με μαξιλάρια.

Τα **τραπέζια**, χαμηλά με τρία ή τέσσερα πόδια, τοποθετούνταν μπροστά από τις κλίνες κατά την ώρα του φαγητού, στα συμπόσια, ενώ απομακρύνονταν με την ολοκλήρωση του γεύματος.

Μεγάλη ήταν και η ποικιλία των **καθισμάτων**. Σήμερα γνωρίζουμε τους **κλισμούς** (εικ. 1.53) που ήταν άνετες καρέκλες με κοίλη πλάτη και ιδανικές αναλογίες, τους **δίφρους**, δηλαδή скаμνιά με τέσσερα ίσια ή διασταυρωμένα πόδια και τους **θρόνους** που φέρουν συνήθως παραστάσεις θεών και πολύ επίσημων προσώπων. Στις καρέκλες, στα скаμνιά και στα ανάκλιντρα το κάθισμα ήταν από δέρμα ή από υφαντό ύφασμα.



Εικ. 1.53. Επιτύμβια στήλη της Ηγησώς, περ. 410-400 π.Χ. στην οποία παρατηρούμε μια καρέκλα "κλισμό". Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών.

Ναοί

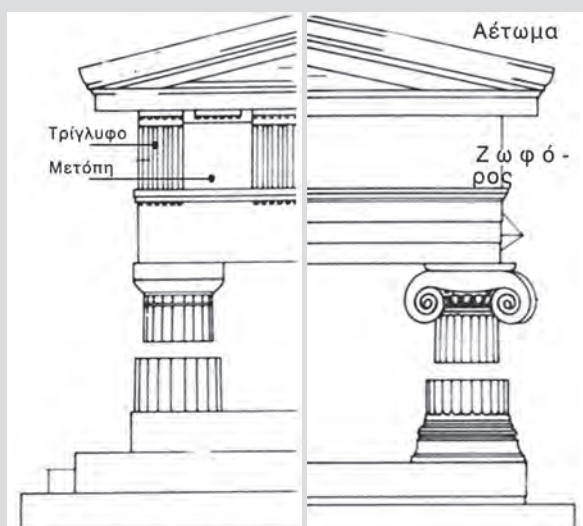
Οι βασικότεροι αρχιτεκτονικοί ρυθμοί, Δωρικός και Ιωνικός, άρχισαν να κάνουν την εμφάνισή τους από τα μέσα του 7ου αιώνα.

Ο **Δωρικός** ρυθμός (εικ. 1.54) αναπτύχθηκε στην Ηπειρωτική Ελλάδα. Οι απέρριπτες ραβδώσεις και οι χωρίς βάση κολόνες του, καθώς και τα πλατιά κιονόκρανά του είναι τα στοιχεία που τον χαρακτηρίζουν. Το πάνω μέρος του ναού κοσμείται με αετώματα και ζωφόρο, η οποία διαιρείται σε τρίγλυφα και μετόπες.

Ο **Ιωνικός** ρυθμός (εικ. 1.55) χαρακτηρίζεται από τα ελικοειδή κιονόκρανα και τους ραβδωτούς κίονες που καταλήγουν σε βάση με σχήμα δίσκου. Το πάνω μέρος του Ιωνικού ναού είναι απλούστερο του Δωρικού. Η συνεχόμενη ζωφόρος του ορισμένες φορές διακοσμείται με ανάγλυφες μορφές. Ο ρυθμός αυτός επικράτησε στα νησιά και στην ανατολική Ελλάδα.

Τον 5ο αιώνα άρχισε να κάνει για πρώτη φορά την εμφάνισή του ένας νέος ρυθμός, ο **Κορινθιακός**. Το κιονόκρανό του (εικ. 1.56) είναι μια πλαστική σύνθεση που μιμείται φύλλα ακάνθου. Χρησιμοποιήθηκε περισσότερο από τους Ρωμαίους παρά από τους Έλληνες.

Οι ρυθμοί αυτοί χαρακτηρίζουν μόνο το εξωτερικό μέρος του ναού. Στο εσωτερικό διατηρήθηκε το παλαιό απλό σχέδιο με τον «πρόναο» και το «σηκό», που είχε ως πρότυπο το μεγαροειδές οίκημα με προσθήκη του περιστευλίου.



Εικ. 1.54. Δωρικός ρυθμός. **Εικ. 1.55.** Ιωνικός ρυθμός.



Εικ. 1.56. Κορινθιακό κιονόκρανο από τον θόλο της Επιδαύρου, περ. 350 π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο Επιδαύρου.



Εικ. 1.57. Τμήμα της πήλινης σίμης του Λεονιδίου, τέλη 4ου αι. π.Χ. Μουσείο Ολυμπίας.

Στην ολοκληρωμένη του μορφή ο αρχαίος ελληνικός ναός ήταν λίθινος. Το είδος του λίθου που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή του διέφερε από περιοχή σε περιοχή, καθώς δεν ήταν δυνατόν να χρησιμοποιηθούν παντού για την κατασκευή του τα ίδια υλικά. Το μάρμαρο με την ευγενική υφή του και τη σταθερότητα που εξασφαλίζει ήταν ο πιο αγαπημένος λίθος για την κατασκευή των ναών. Η οροφή και ο σκελετός της στέγης ήταν από ξύλο. Από κεραμικό ήταν η κεράμωση και η σίμη, το τελείωμα δηλαδή της στέγης που συγκρατούσε τα νερά της βροχής. Από τις υδρορροές της σίμης που έμοιαζαν με κεφάλια λιονταριών, σειληνών ή ήταν απλές οπές, τα νερά χύνονταν στη γη (εικ. 1.57). Οι πρώτες στη σειρά κεραμίδες επάνω από το γέισο των μακρών πλευρών, εξείχαν από τη στέγη σχηματίζοντας ένα είδος γεισώματος διακοσμημένο με ζωγραφισμένα ή ανάγλυφα ανθέμια. Ανθέμια υπήρχαν και στην κορυφή

της στέγης πάνω από τους καλυπτήρες. Στις καλύτερες περιπτώσεις, όπως στον Παρθενώνα, ακόμα και οι κέραμοι της στέγης ήταν μαρμάρινοι.

Σπουδαία θέση στη διακόσμηση ενός ναού κατείχε και ο γλυπτός διάκοσμος. Τα μέρη που μπορούσαν να δεχθούν πλαστική κόσμηση ήταν οι μετόπες του δωρικού ναού, η ζωφόρος του ιωνικού και τα αετώματα.

Ένα στοιχείο που έχει χαθεί με τους αιώνες για να συμπληρωθεί η εικόνα του ναού, είναι το χρώμα. Οι κίονες βέβαια και το επιστύλιο δεν χρωματίζονταν. Χρωματισμένο με έντονα και λαμπρά χρώματα, κυρίως κόκκινο και κυανό, ήταν το επάνω μέρος του ναού. Καθώς στο τμήμα αυτό υπήρχε και ο γλυπτός διάκοσμος, δημιουργούνταν μία αρμονία με τα χρώματα των γλυπτών, γιατί και τα γλυπτά είχαν χρώμα.

Αρχαίο Θέατρο

Το Αρχαίο Θέατρο, υπαίθριο και κτισμένο σε πλαγιές με φυσική κλίση, εξασφάλιζε τέλεια θέα και ακουστική για όλους τους θεατές. Τα μέρη του ήταν η **ορχήστρα**, η **σκηνή** και το **κυρίως** θέατρο ή **κοίλο**. Τα καθίσματα ήταν μαρμάρινα. Τα πρώτα καθίσματα, που προορίζονταν για το ιερατείο, ήταν μεγαλοπρεπείς μαρμάρινοι θρόνοι.

Το **Θέατρο της Επιδαύρου** (350 π.Χ.) θεωρείται το ομορφότερο και καλύτερα διατηρημένο θέατρο. Πρότυπο όμως για όλα τα αρχαία θέατρα, και μέσω της Ρώμης, για όλα τα θέατρα του κόσμου, αποτέλεσε αυτό του **Διονύσου στην Αθήνα**, καθώς, με εξαίρεση τα σκηνικά, συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία του θεάτρου όπως τα ξέρουμε σήμερα.

Πολεοδομία. Ύδρευση - Αποχέτευση

Στις παλιές πόλεις, όπως στην Αθήνα, στη Θήβα και στη Σπάρτη, δεν υπήρχε πολεοδομικό σχέδιο. Οι δρόμοι ήταν στενοί και ακανόνιστοι και οι λαϊκές συνοικίες πυκνοκατοικημένες. Στις νεότερες όμως πόλεις, όπως στην Όλυνθο και στην Πριήνη εφαρμόζονταν άρτιο πολεοδομικό σχέδιο με σωστή και λειτουργική ρυμοτομία. Υπήρχαν ευθείς και πλατείς έως πέντε μέτρα δρόμοι, καθώς και κανονικά πολεοδομικά τετράγωνα.

Παροχή νερού σε κάθε σπίτι χωριστά δεν υπήρχε. Οι **δημόσιες** όμως **κρήνες**, τα **πηγάδια** και οι **δεξαμενές** για το βρόχινο νερό ήταν στη διάθεση των κατοίκων. Αν η πηγή του νερού βρισκόταν μακριά, η διοχέτευση στις κρήνες γινόταν από **υδραγωγεία**.

Το νερό της βροχής και τα ακάθαρτα νερά των σπιτιών συγκεντρώνονταν σε ένα **ανοιχτό αυλάκι στο δρόμο**. Από το τέλος του δού αιώνα στην Αθήνα ανοίγονταν **υπόνομοι**. Υπήρχε ένας στην Αγορά και κάποιοι μικρότεροι ιδιωτικοί.

Η πολυχρωμία της Φρασίκλειας

«Τα διασωθέντα μέχρι σήμερα ίχνη χρώματος σε αρκετά αγάλματα Κορών από την Ακρόπολη Αθηνών μας επιτρέπουν να διαπιστώσουμε τη μεγάλη σημασία που είχε ο χρωματισμός των ενδυμάτων των Κορών με τις διακοσμητικές ταινίες και τα διάφορα σχέδια για την άρτια εικόνα των αγαλμάτων. (...) Αυτή την ολοκληρωμένη εικόνα και τη λαμπρότητα της αρχικής πολυχρωμίας των ενδυμάτων μπορούμε να τις παρατηρήσουμε με τον καλύτερο τρόπο στο άγαλμα της Φρασίκλειας. (...) Καθώς έως τώρα δεν έχει δημοσιευθεί λεπτομερής φωτογραφία του διάκοσμου του χιτώνα ή της οπίσθιας όψης της Κόρης, παρουσιάζονται, εδώ για πρώτη φορά, τέσσερα σχέδια, που βοηθούν στην κατανόηση της διάταξής τους (εικ. 1.58).



Εικ. 1.58. Δύο από τα τέσσερα σχέδια της Φρασίκλειας.

Εμπρόσθια και οπίσθια όψη είναι διαφορετικά διακοσμημένες. Εμπρός ρόδακες και γαμματοσταυροί (αγκυλωτοί σταυροί) είναι διάσπαρτοι, ενώ η οπίσθια πλευρά κοσμείται με ποικιλότερα σχέδια, όπως αστέρια με τρεις ή τέσσερις ακτίνες, ρόδακες με διαφορετική διάταξη και αριθμό πετάλων (δηλαδή εναλλαγή στρογγυλών ή τριγωνικών πετάλων), από τους οποίους μερικοί εγγράφονται σε κύκλο.

Τα κύρια χρώματα στο άγαλμα της Φρασίκλειας είναι το κόκκινο, το μαύρο και το κίτρινο, χωρίς να αποκλείεται βέβαια η χρήση και άλλων χρωμάτων. (...) Καλύτερα διατηρημένο είναι το κόκκινο χρώμα, του χιτώνα στη δεξιά εμπρός και πίσω πλευρά της Κόρης. Εξίσου καλά διατηρημένα είναι και τα χρώματα του γλωσσωτού διάκοσμου του ποδόγυρου του χιτώνα. Τα γλωσσόσχημα κοσμήματα είναι εναλλάξ κόκκινα και μαύρα, με το κέντρο τους κίτρινο. Ακόμα, κατά τις πληροφορίες του ανασκαφέα, κίτρινο πρέπει να ήταν και το εξωτερικό πλαίσιό τους. Εναλλάξ κίτρινα και μαύρα ήταν τα πέταλα των ροδάκων. Επίσης, ο ίδιος συνδυασμός κίτρινου και μαύρου χρώματος πρέπει να χρησιμοποιήθηκε και για τις ταινίες του μαιάνδρου. (...) Το βέβαιο είναι ότι πριν από το χρωματισμό του ενδύματος της Φρασίκλειας, τα σχέδια χαράχτηκαν με διαβήτη και μετά λαξεύτηκαν με αιχμηρό βελόνι, ένα από τα ποικίλα λειτουργικά εργαλεία που μεταχειρίζονταν οι καλλιτέχνες.

Με αυτή την τεχνική ο καλλιτέχνης αφενός καθόριζε την ακριβή θέση και το μέγεθος του σχεδίου και αφετέρου εμπόδιζε το ξεχείλισμα το χρώματος. Υποθέτω ότι τα σχέδια ξαναχαράζονταν μετά τον τελικό χρωματισμό, κι έτσι οι εγχαράξεις ξανάπαιρναν το φυσικό χρώμα του μαρμάρου.

Σπουδαίο ρόλο για το πρόσωπο και τα γυμνά μέλη του αγάλματος έπαιζε φυσικά το χρώμα και η διαφάνεια του μαρμάρου. Μετά την οριστική λάξευση του αγάλματος, έπρεπε τα τμήματα αυτά ν' αποκτήσουν λεία επιφάνεια και απαλή λάμψη για να αποδοθεί όσο το δυνατόν καλύτερα το χρώμα του φυσικού δέρματος. Αυτό επιτυγχάνονταν με την τεχνική της «γανώσεως». Όπως γνωρίζουμε από τις γραπτές μαρτυρίες, περνιόταν στο μάρμαρο με πινέλο ένα μίγμα λαδιού και υγρού κεριού, το οποίο στη συνέχεια ξαναθερμαινόταν έτσι

ώστε να διεισδύσει στο μάρμαρο και να απλωθεί ομοιόμορφα. Κατόπιν γυαλιζόταν η επιφάνεια με κερόσχοινο και καθαρό λινό ύφασμα. Μ' αυτόν τον τρόπο τα αγάλματα αποκτούσαν αστραφτερή επιφάνεια και συγχρόνως μια προστατευτική επίστρωση. Αβέβαιο παραμένει εάν, για την απόδοση της υφής του δέρματος, η επιφάνεια του μαρμάρου χρωματιζόταν (πριν από το πέραςμα με το διαφανές στρώμα του κεριού) με μια ανοιχτόχρωμη βαφή ή αν το κερί περνιόταν κατευθείαν στο μάρμαρο.

Πηγή: Αικατερίνη Καρακάση, *Το έξοχο άγαλμα της Φρασίκλειας*,

Αρχαιολογία και Τέχνες, τεύχος 68, σελ. 51-53

Το Κόσμημα

Τα κοσμήματα, πολύτιμα προσωπικά αντικείμενα και στολίσματα των κατόχων τους, κάποτε γίνονταν σύμβολα κυριαρχίας και μέσα επιβολής γοήτρου. Πολλές φορές χρησιμοποιούνταν ως φυλακτά ή ως κτερίσματα που συνόδευσαν στον κάτω κόσμο τους νεκρούς των ανώτερων κοινωνικά τάξεων.

Στον ελληνικό χώρο τα κοσμήματα που έχουν διασωθεί προέρχονται κυρίως από τάφους. Τα κοσμήματα που προορίζονταν για τις ευπορότερες κοινωνικές τάξεις ήταν κατασκευασμένα από χρυσό και ασήμι, ενώ αυτά που απευθύνονταν στα ευρύτερα στρώματα ήταν κατασκευασμένα από πιο φτηνά υλικά, όπως χαλκό, σίδηρο, πηλό, υαλόμαζα και κόκαλο. Τις πιο σημαντικές στιγμές της ελληνικής κοσμηματοποιίας μπορούμε να παρακολουθήσουμε μέσα από εργαστήρια πόλεων του Ευξείνου Πόντου, καθώς και αντίστοιχα της Ελληνιστικής περιόδου.

Σε τάφους Ελλήνων και Σκυθών αποίκων του Ευξείνου Πόντου έχουν βρεθεί τα καλύτερα δείγματα της αρχαίας ελληνικής χρυσοτεχνίας. Για τους αποίκους αυτούς δούλευαν Έλληνες καλλιτέχνες και τα δημιουργήματά τους αποτελούν πηγή πληροφοριών για τη χρυσοχοΐα της κλασικής περιόδου.



Εικ. 1.59. Εγκόλπιο από σφυρήλατο χρυσό από τα εργαστήρια πόλεων του Ευξείνου Πόντου (λεπτομέρεια), 4ος π.Χ. αι. Ιστορικό Μουσείο, Κίεβο.

Αριστούργημα μικρογλυπτικής είναι το **εγκόλπιο από σφυρήλατο χρυσό** (εικ. 1.59), που πιστεύεται ότι ανήκει σε κάποιο νομάδα ηγεμόνα. Οι σαρνατοαχτώ ξεχωριστές χυτές φιγούρες από τις οποίες διακοσμείται, είναι τοποθετημένες σε δύο ζώνες. Στη μια ζώνη θηρία κατασπαράζουν διάφορα ζώα, ενώ στην άλλη Σκύθες ράβουν ένα ένδυμα από προβάδια και κάποιοι άλλοι αρμέγουν πρόβατα. Τα ζώα αποδίδονται εντυπωσιακά με τρόπο νατουραλιστικό και ζωντανό.

Άλλο θαυμάσιο δείγμα της ίδιας περιόδου είναι το **χρυσό χτένι της Σαλόχα** (εικ. 1.60), στη ράχη του οποίου αναπαριστάνεται μια τοπική μάχη σε μικρογραφία.

Η ελληνική χρυσοχοΐα διανύει την πορεία της μέσα από μια πολύ σημαντική εποχή, την **Ελληνιστική**. Η κατάκτηση της Ανατολής και η στενή επαφή με τον πολιτισμό της καθώς και η ανάπτυξη του εμπορίου και η εισροή λαφύρων και περσικού χρυσού επηρέασαν σημαντικά την εποχή.

Τα κοσμήματα της ελληνιστικής περιόδου ήταν φιλοτεχνημένα με διακοσμητικά θέματα εμπνευσμένα από τη φύση. Τη θεματολογία αποτελούσαν βλαστόσπειρες, ρόδακες, φύλλα φυτών, συνδυασμένα με διάφορες μορφές, όπως ερωτιδίων, ή με το «**Ηράκλειο άμμα**» (εικ. 1.61), το σχηματοποιημένο δηλαδή κόμπτο του Ηρακλή, που θεωρείται γενάρχης των Μακεδόνων. Οι τάσεις αυτές διακρίνονται στα **διαδήματα** και στα **νεκρικά στεφάνια** που με εκπληκτική δεξιοτεχνία μιμούνται τα φυλλώματα της Δάφνης και της Βελανιδιάς.

Κατά την περίοδο αυτή ανακαλύφθηκε μια νέα τεχνική κοπής κοσμημάτων. Οι **καμέες** (εικ. 1.62), πολύτιμοι λίθοι με πολύχρωμα επιστρώματα (π.χ. όνυχας), κόβονταν σε ανάγλυφα, τοποθετούνταν σε σκούρο φόντο και δένονταν πάνω σε δαχτυλίδια ή φοριόνταν κρεμασμένοι στο λαιμό.

Η Ενδυμασία

Κατά την περίοδο αυτή, το ένδυμα αποτελείτο από ένα ύφασμα. Η ονομασία του ενδύματος ήταν ανάλογη με τον τρόπο που αυτό κάλυπτε το σώμα. Το **χιτώνα**, για παράδειγμα, που ήταν λινό ύφασμα ραμμένο στους ώμους και στα πλάγια, τον φορούσαν κατάσαρκα άνδρες και γυναίκες. Οι έφηβοι όμως, οι ιππείς και οι στρατιώτες φορούσαν το **ιμάτιο**, δηλαδή ένα επανωφόρι που τους επέτρεπε να κάνουν ελεύθερες κινήσεις. Ιμάτιο φορούσαν και



Εικ. 1.60. Το χρυσό χτένι της Σαλόχα, Μουσείο Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη.



Εικ. 1.61. Το «Ηράκλειο άμμα». Λεπτομέρεια από χρυσό περιμήριο στις Σέδες, 4ος αι. π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης.



Εικ. 1.62. Καμέα με τα πορträίτα του Πτολεμαίου Β' και της γυναίκας του.

οι γυναίκες πάνω από τους χιτώνες τους. Ο **πέπλος** αντίθετα ήταν το κατ' εξοχήν γυναικείο ένδυμα που στερεωνόταν με περόνες στους ώμους και με ζώνες στη μέση.

Η Κεραμική

Τα ζωγραφισμένα κεραμικά αγγεία αποτελούν μια από τις κυριότερες πηγές πληροφόρησης για την καθημερινή ζωή στην αρχαία Ελλάδα.



Εικ. 1.63.
Μαγειρικά
σκεύη.



Εικ. 1.64.
Μπιμπερό.



Εικ. 1.65.
Παιδικό
παιχνίδι.



Εικ. 1.66.
Παιδικό
γιογιό.

Κύριο υλικό κατασκευής των αντικειμένων ήταν ο πηλός καθώς το σίδερο ήταν αρκετά ακριβό. Από πηλό κατασκευάζονταν αντικείμενα που προορίζονταν για πρακτική χρήση, όπως μαγειρικά σκεύη (εικ. 1.63), σκεύη κουζίνας και αποθήκευσης, ποτήρια, λυχνάρια, παιδικά παιχνίδια (εικ. 1.64, 1.65, 1.66), σκεύη καλλωπισμού και αποστολής ειδών εμπορίου, αλλά και σκεύη που χρησιμοποιούνταν για τελετουργικούς σκοπούς, όπως αυτά που συνόδευαν τους νεκρούς στους τάφους τους.

Ο αμφορέας και η οينوχόη για το κρασί, η υδρία για το νερό και ο κρατήρας για την ανάμειξη νερού και κρασιού είναι οι ονομασίες ορισμένων αγγείων που συναντάμε στις πηγές που μελετάμε.

Ο τρόπος με τον οποίο οι αρχαίοι διακοσμούσαν τα αγγεία που κατασκεύαζαν ήταν ποικίλος και διαφορετικός ανά εποχή.

Στη **γεωμετρική περίοδο**, η διακόσμηση των αγγείων περιοριζόταν σε γεωμετρικά σχήματα καθώς και σε *σχηματοποιημένες ανθρώπινες και ζωικές φιγούρες*. Από τον **8ο αιώνα** όμως κάνουν την εμφάνισή τους και κυριαρχούν μοτίβα που προέρχονται από την **εγγύς Ανατολή**, όπως αντιλόπτες, σφίγγες κ.λπ. Διαμορφώνεται έτσι η ανατολίζουσα τεχνοτροπία.

Κατά τον **6ο αιώνα** επικράτησε η **μελανόμορφη** τεχνοτροπία. Η τεχνοτροπία αυτή που απαιτεί μαύρες παραστάσεις πάνω στο κοκκινωπό χρώμα του αγγείου, άρχισε βαθμιαία να εκτοπίζεται από την αντίστοιχη **ερυθρόμορφη** που τελικά επικράτησε στις αρχές του 5ου αιώνα (εικ. 1.52). Τώρα οι φιγούρες έχουν το χρώμα του πηλού, ενώ το βάθος βάφεται με μαύρο στιλπνό βερνίκι. Τα αγαπημένα **διακοσμητικά θέματα** των αγγείων ήταν μυθολογικά ή σκηνές από την καθημερινή ζωή, όπως αθλητές που γυμνάζονται, συμπόσια, ερωτικές σκηνές, γυναίκες σε οικιακές ασχολίες και πολλά άλλα.

Υπήρχαν τέλος και οι **λευκές λήκυθοι**, μικρά δηλαδή αγγεία που προορίζονταν για το λάδι με το οποίο οι Αρχαίοι άλειφαν το σώμα τους είτε σε καθημερινή βάση είτε για τις νεκρικές προσφορές.

Οι λευκές λήκυθοι (εικ. 1.67) ωστόσο χρησίμευαν κυρίως ως ταφικά αφιερώματα. Πάνω στο λευκό τους φόντο η διακόσμηση γινόταν με παραστάσεις από χρώμα.

Η Μικροτεχνία

Κατά τη **γεωμετρική περίοδο**, συναντάμε **χαραγμένες φιγούρες που μοιάζουν με αυτές των αγγείων** πάνω στα τόξα και τις παραμάνες, που βρέθηκαν στην Αθήνα και την Εύβοια, στις χρυσές ταινίες που κοσμούσαν τα σώματα των νεκρών αλλά και σε σφραγίδες από πέτρα και ελεφαντόδοντο.

Παρόμοιες ολόγλυφες μορφές ανθρώπων και αλόγων χρησίμευαν ως διακοσμητικά προσαρτήματα στα χείλη χάλκινων λεβήτων.

Κατά τον 8ο αιώνα, έργα που θύμιζαν **ανατολίτικα πρότυπα** κυριαρχούν στην ελληνική τέχνη. Κεφάλια γρυπών από σφυρήλατο χαλκό με ένθετα μάτια, ψηλά αυτιά, ανοιχτό ράμφος, ελικοειδή λαιμό (εικ. 1.68) και χυτευμένες χάλκινες σειρήνες με φουσκωτά μάγουλα, χρησιμοποιούνται σαν χερούλια στους λέβητες (εικ. 1.69). Η χαρακτηριστική διαφορά όλων αυτών των αντικειμένων που είχαν επηρεαστεί από τα ανατολίτικα πρότυπα, βρίσκεται στο ότι ο Έλληνας καλλιτέχνης δημιουργεί μορφές λεπτότερες και γωνιώδεις, μεταφέροντας τις ανατολικές μορφές στη δική του αισθητική.

Από την **αρχαϊκή** ως και την **ελληνιστική εποχή** διασώθηκαν αναρίθμητα χάλκινα, πήλινα αλλά και από πολυτιμότερες ύλες αντικείμενα, η θεματολογία των οποίων ελάχιστα διαφέρει από εκείνη της γλυπτικής και της αγγειογραφίας. Μικρά **πήλινα χυτευτά ειδώλια** μαζικής παραγωγής που παριστάνουν άνδρες, γυναίκες, θεούς και ζώα, χρησίμευαν ως αφιερώματα σε τάφους. Οι ίδιες μορφές μπορούσαν να γίνουν παιδικά παιχνίδια ή διακοσμητικά αντικείμενα για το σπίτι. Άλλες φορές πάλι διακοσμούσαν τους αρύβαλλους δηλαδή τα μικρά αγγεία, που χρησίμευαν ως αρωματοδοχεία. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα **πήλινα ομοιώματα ηθοποιών** (εικ. 1.70) που μας δίνουν πολύτιμες πληροφορίες για τα ρούχα και τις μάσκες που χρησιμοποιούσαν στο αρχαίο θέατρο.



Εικ. 1.67.
Αττική λευκή
λήκυθος,
περ. 400 π.Χ.
Εθνικό
Αρχαιολογικό
Μουσείο
Αθηνών.



Εικ. 1.68.
Κεφάλι γρύπα
από
σφυρήλατο
χαλκό,
Ολυμπία, 7ος
αι. π.Χ. Εθνικό
Αρχαιολογικό
Μουσείο
Αθηνών.



Εικ. 1.69. Χάλκινη χυτευτή
σειρήνα που χρησιμοποιείτο ως
χερούλι σε λέβητα, τέλος 8ου αι.
π.Χ. Μουσείο Ολυμπίας.



Εικ. 1.70.
Πήλινο ειδώλιο
ηθοποιού που
παριστάνει
δούλο, περ. 375
- 350 π.Χ.
Μητροπολιτικό
Μουσείο Ν.
Υόρκης.



Εικ. 1.71. Ταναγραία, 3ος αι. π.Χ. Κρατικό Μουσείο Βερολίνου.



Εικ. 1.72. Χάλκινη υδρία από την Ποσειδωνία. Η λαβή έχει την μορφή λιονταριού, περ. 520 π.Χ. Μουσείο Ποσειδωνίας.



Εικ. 1.73. Κάτοπτρο από την Κόρινθο, 6ος αι. π.Χ. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών.

Τα σπουδαιότερα δείγματα πήλινων ειδωλίων της ελληνιστικής περιόδου ήταν οι **Ταναγραίες** (εικ. 1.71). Τα αγαλματίδια αυτά πήραν την ονομασία τους από μια τοποθεσία της Βοιωτίας όπου είχαν πρωτοανακαλυφθεί, αν και παρόμοια βρέθηκαν σε πολλά μέρη του Ελλαδικού χώρου. Οι Ταναγραίες με τη σεμνότερη επιτηδευμένη στάση τους, το μικρό κεφάλι, που πολλές φορές φέρει ριπίδιο και καπέλο για τον ήλιο, τον ψηλό λαιμό, τα χρωματιστά ιμάτια και χιτώνες, αποτελούν συνειδητή προσπάθεια του καλλιτέχνη να αποδώσει την ομορφιά.

Φιλοτεχνήθηκαν όμως και **χάλκινα συμπαγή αγαλματίδια** που χρησίμευαν είτε ως διακοσμητικά και αναθηματικά έργα είτε ως εξαρτήματα άλλων αντικειμένων, όπως λαβές χάλκινων αγγείων. Οι λαβές αυτές κατέληγαν σε κεφαλές, μορφές ζώων και ανθέμια. Κάποτε ολόκληρη η λαβή αποτελούνταν από το σώμα ενός ζώου ή ενός εφήβου (εικ. 1.72).

Έχουν σωθεί επίσης γυναικείες μορφές που, όπως και στην αρχαία Αίγυπτο, αποτελούν τις **λαβές κυκλικών κατόπτρων** (εικ. 1.73). Συνήθως είχαν τη μορφή της θεάς Αφροδίτης πλαισιωμένη από δυο ερωτιδείς ή γρύπτες που στήριζαν το φτιαγμένο από γυαλιστερό χαλκό κύριο σώμα του κατόπτρου.

Δραστηριότητες:

1) Χωριστείτε σε ομάδες μέσα στην τάξη και, χρησιμοποιώντας χαρτόνι μακέτας ή ό,τι άλλο υλικό θέλετε, προσπαθήστε να κατασκευάσετε σε μακέτα ένα αρχαίο ελληνικό σπίτι σαν και αυτά που υπήρχαν στην Αθήνα κατά τον 5ο π.Χ. αιώνα.

2) Να αντιγράψετε ορισμένα έπιπλα από παραστάσεις αγγείων ή αναγλύφων που βρίσκονται συνήθως στους καταλόγους των Μουσείων. Να παρατηρήσετε τα ρούχα που φορούσαν οι συμμετέχοντες στην πομπή των Παναθηναίων, από τη ζωφόρο του Παρθενώνα.

1.3. ΑΡΧΑΙΑ ΡΩΜΗ

Η Αρχαία Ρώμη, χτισμένη πάνω σε επτά λόφους δίπλα στον ποταμό Τίβερη, ιδρύθηκε σύμφωνα με το μύθο από το Ρώμο και το Ρωμύλο που ήταν γιοι του Άρη.

Με το πέρασμα των αιώνων ισχυροποιήθηκε σημαντικά και κατέληξε να γίνει μεγάλη δύναμη. Αρχικά κατέκτησε τους γείτονές της και ήρθε σε επαφή με τον ελληνικό πολιτισμό μέσω των ελληνικών πόλεων-κρατών της Νότιας Ιταλίας, χωρίς όμως να μπορέσει να φθάσει τον υψηλό αισθητικό χαρακτήρα του.

Αργότερα συγκρούστηκε με τους λαούς της Βορείου Αφρικής. Το 50 π.Χ. η Ρώμη είχε κατακτήσει το μεγαλύτερο μέρος της Μεσογείου και μέχρι το 2ο μ.Χ. αιώνα που έφτασε στο απόγειο της δύναμής της, είχε απλωθεί μέχρι τη Βρετανία.

Είναι, λοιπόν, φανερό πως τα στοιχεία που ο Ρωμαϊκός πολιτισμός δανείστηκε από λαούς τόσο ανόμοιους μεταξύ τους λόγω των κατακτήσεων, ήταν ποικίλα.

Αρχιτεκτονική και πολεοδομία

Οι **μεγάλες ορθογώνιες** και **κυκλικές αίθουσες** ήταν τα κύρια στοιχεία της πλούσιας και πολύπλοκης Ρωμαϊκής Αρχιτεκτονικής. Βασικά επίσης χαρακτηριστικά ήταν τα **τόξα** και ο **θόλος** τα οποία εκμεταλλεύτηκαν πλήρως. Χρησιμοποίησαν κονιάματα με ασβέστη, άμμο και θηραϊκή γη ως συνδετικά υλικά, μαζί με χαλίκια και μικρές πέτρες, για να χτίσουν αψιδωτές εισόδους στις πόλεις, ημικυκλικές ασίδες θριάμβου και για να κατασκευάσουν μεγάλα γεφύρια.

Το πιο ξακουστό Ρωμαϊκό κτίσμα ήταν το **Κολοσσαίο** (εικ. 1.74). Τριώροφες ασίδες, η μία πάνω στην άλλη, υποβάσταζαν εσωτερικά τις κερκίδες αυτού του μεγάλου αμφιθεάτρου. Μπροστά, όμως, από τις ασίδες αυτές τοποθετήθηκε ένα είδος παραπετάσματος στο οποίο διακρίνουμε ελληνικά αρχιτεκτονικά στοιχεία. Η συνύπαρξη σ' αυτό και των τριών ρυθμών του ελληνικού ναού είναι χαρακτηριστική. Το ισόγειο ήταν μια παραλλαγή του Δωρικού ρυθμού. Ο επόμενος όροφος ήταν κοσμημένος από ιωνικά ημιστύλια, ενώ ο τρίτος και ο τέταρτος όροφος από κορινθιακά.



Εικ. 1.74. Το Κολοσσαίο στη Ρώμη, περίπου 80 μ.Χ. Ρωμαϊκό αμφιθέατρο.

Ρωμαϊκός ναός

Ο Ρωμαϊκός ναός ήταν χτισμένος σε τοποθεσίες που είχαν επιλεγεί με κριτήρια θρησκευτικά και όχι αισθητικά, όπως συνέβαινε στην αρχαία Ελλάδα. Παρόλο που ήταν λιγότερο επιβλητικός από τον ελληνικό, οι επιδράσεις του από αυτόν είναι ολοφάνερες. Στην πρόσοψή του μια μεγαλειώδης κλίμακα οδηγούσε σε μια στοά με κορινθιακούς κίονες. Οι κίονες των δύο πλευρών ήταν συνήθως συνδεδεμένοι με τον τοίχο του σηκού. Ο ρόλος τους ήταν καθαρά διακοσμητικός.



Εικ. 1.75. Πάνθεον, 130 μ.Χ..
Αναπαράσταση του εσωτερικού
από πίνακα του G. P. Pannini.
Κρατικό Μουσείο Τέχνης
Κοπεγχάγη.

Το **Πάνθεον** (εικ. 1.75) θεωρείται ως ο πιο αξιόλογος Ρωμαϊκός ναός και ένα από τα σημαντικότερα κτίρια της ιστορίας. Ήταν κυκλικής κάτοψης με στοά εισόδου από γρανιτένιες κολόνες, με κιονόκρανα κορινθιακού ρυθμού και έναν πελώριο θόλο που εντυπωσίαζε τον επισκέπτη. Το εξωτερικό του θόλου καλυπτόταν από επιχρυσωμένα κεραμίδια, έτσι ώστε να θυμίζει τον ήλιο, ακόμα και όταν τον έβλεπε κανείς από τους γειτονικούς λόφους, ενώ εσωτερικά χάλκινα άστρα διακοσμούσαν κάθε του φάνωμα και συμβόλιζαν τα άστρα του ουρανού.

Ανάκτορα

Αρκετές πληροφορίες έχουμε και για τα αυτοκρατορικά ανάκτορα. Τα σπουδαιότερα απ' αυτά ήταν το **Παλατίνο** στη Ρώμη, που κτίστηκε από μια σειρά αυτοκρατόρων από τον 3ο αι. π.Χ. έως το 212 μ.Χ., και το ανάκτορο που έκτισε ο Διοκλητιανός, γύρω στα 300 μ.Χ., στο πρότυπο κάστρου, για να αποσύρεται στο **Σπαλάτο** (σημερινή Κροατία).

Το **Παλατίνο**, σήμερα, είναι εντελώς κατεστραμμένο. Το σχέδιο που διατηρείται μας δίνει αρκετές πληροφορίες για την επιβλητική του μορφή. Η μεγάλη αίθουσα ακροάσεων είχε, καθώς φαίνεται, θόλο που έφτανε τα 45 μέτρα. Πρέπει να ήταν το καταπληκτικότερο κτίσμα της Ρώμης.

Το ανάκτορο στο **Σπαλάτο** διατηρούσε τα χαρακτηριστικά οποιουδήποτε στρατιωτικού καταυλισμού, που όμως τα συνδύαζε με τις ανέσεις που μπορούσε να απολαύσει ένας αυτοκράτορας. Στο βορινό μέρος βρίσκονταν οι στρατώνες της αυτοκρατορικής φρουράς, στάβλοι, αποθήκες και φούρνοι. Προς τη νότια πλευρά βρίσκονταν τα αυτοκρατορικά διαμερίσματα με τη δίπατη αίθουσα υποδοχής, ναό και βιβλιοθήκη. Στη νότια πλευρά επίσης βρίσκονταν τα δωμάτια των γυναικών, η τραπεζαρία, οι ξενώνες, αλλά και το θολωτό οκτάγωνο μαισωλείο του Διοκλητιανού.

Ρωμαϊκές Θέρμες Οι Ρωμαϊκές Θέρμες υπήρξαν ένας σημαντικός χώρος για την κοινωνική ζωή των Ρωμαίων. Ήταν δημόσια λουτρά, χώρος σωματικής άσκησης, αλλά και κέντρα πολιτιστικών δραστηριοτήτων και επιχειρηματικών διαπραγματεύσεων. Διέθεταν βιβλιοθήκες, μικρά θέατρα, αίθουσες διαλέξεων, δωμάτια για μασάζ, εστιατόρια και γυμναστήρια. Μπορούμε, λοιπόν, να τις θεωρήσουμε ως ένα από τα πρώτα «κτίρια πολλαπλών χρήσεων».

Οι Θέρμες του Καρακάλλα, χτισμένες μέσα σε ένα πάρκο που διέθετε αρένα για πάλη, στίβο και κερκίδες, είχαν μήκος 320 μ. Η κεντρική αίθουσα, όπου υπήρχε το χλιαρό νερό, είχε τρία ανοίγματα με σταυροθόλια, ενώ η αίθουσα με το ζεστό νερό καλυπτόταν από τρούλο, ζωγραφισμένο με μεγαλοπρεπείς παραστάσεις.

Το κρύο λουτρό, το οποίο ήταν και αυτό περίτεχνα διακοσμημένο, ήταν υπαίθριο. Οι χώροι ζεσταίνονταν με θερμό αέρα που κυκλοφορούσε ανάμεσα σε αγωγούς από τούβλα, που βρίσκονταν μέσα στο πάτωμα ή στους τοίχους. Οι αίθουσες των θερμών του Καρακάλλα ήταν από τους επιβλητικότερους και πολυτελέστερους χώρους του αρχαίου κόσμου. Τις ανάγκες για μεγάλες ποσότητες νερού που χρειάζονταν οι Θέρμες εξυπηρετούσε αποκλειστικά ένα από τα δεκατέσσερα υδραγωγεία που προμήθευαν νερό τη Ρώμη.

Πολεοδομία

Ο σχεδιασμός των δρόμων, τα υδραγωγεία, τα αποχετευτικά συστήματα, τα συγκροτήματα κατοικιών και κάθε είδους δημόσια κτίρια, υπήρξαν μερικά από τα πιο σημαντικά

επιτεύγματα των Ρωμαίων. Οι πόλεις ήταν συνήθως τετράγωνες με δύο βασικούς-κεντρικούς δρόμους που τέμνονταν στο κέντρο τους. Στο σημείο εκείνο βρισκόταν το “forum” γύρω από το οποίο υπήρχε η κεντρική αγορά, αποθήκες, κτίρια για δικαστική ή διοικητική χρήση, δημόσια λουτρά, γυμναστήρια, αμφιθέατρα για μονομαχίες και άλλα θεάματα, στρατώνες και άλλα κτίρια που αναμφίβολα ενίσχυαν το κύρος του εκάστοτε αυτοκράτορα. Τα περισσότερα από αυτά τα κτίσματα έχουν καταστραφεί καθώς χρησιμοποιήθηκαν ως λατομεία από τους μεταγενέστερους. Μερικές όμως από τις ασίδες θριάμβου, το Πάνθεον, το Κολοσσαίο, οι μεγάλες Θέρμες καθώς και οι Στύλοι του Τραϊανού και του Αδριανού βγήκαν αλώβητα από την καταστροφή και κοσμούν μέχρι σήμερα τη Ρώμη.

Η ρωμαϊκή ιδιωτική κατοικία

Στο Ρωμαϊκό κόσμο διακρίνουμε διάφορους τύπους ιδιωτικής κατοικίας. Τα *insulae* (εικ. 1.76) στην αρχή ήταν ένα είδος πενταόροφων πολυκατοικιών με ύψος περί τα 20 μέτρα. Οι χώροι υγιεινής που διέθεταν ήταν κοινοί. Πολύ συχνά τα «insulae» κατέρρεαν και καταπλάκωναν τους ενοίκους στα ερείπιά τους. Τον 3ο μ.Χ. αιώνα, το 90% των κατοίκων της Ρώμης διέμενε σε κατοικίες τέτοιου τύπου, καθώς μετά τους νικηφόρους πολέμους η καλλιέργεια των αγρών γινόταν από δούλους που βρίσκονταν κάτω από την εξουσία των γαιοκτημόνων, με αποτέλεσμα τη μαζική συρροή αγροτών στις πόλεις.



Εικ. 1.76. Αναπαράσταση *insulae* από την Οστία.

Οι πιο εύπορες οικογένειες, από την άλλη, εγκατέλειπαν τις ασφυκτικές πόλεις και ζούσαν σε *επαύλεις* που έχτιζαν στα περίχωρά τους. Κάποιες από αυτές θύμιζαν την ελληνική στοά. Διέθεταν σειρά δωματίων πίσω από μια μακριά κιονοστοιχία. Άλλες πάλι είχαν πολυάριθμα δωμάτια, εσωτερικές αυλές και προσεγμένους κήπους.

Τα *επιπλά* που συναντάμε σε γενικές γραμμές στις ρωμαϊκές κατοικίες ήταν λιγοστά κρεβάτια, ανάκλιντρα, καναπέδες, μικρά τραπέζια και ξύλινα ντουλάπια.

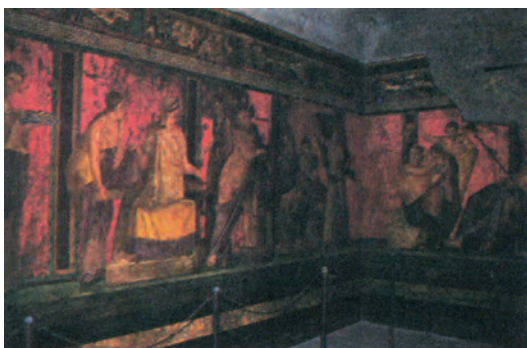
Στην Πομπηία, συναντάμε **μονοκατοικίες** δίπλα σε μαγαζιά και εργαστήρια. Η πρόσοψη αυτού του είδους των κατοικιών ήταν φτωχική. Αν ο ιδιοκτήτης ήταν έμπορος, μπροστά από το σπίτι βρισκόταν το κατάστημά του. Στο *αίθριο* (εικ. 1.77), την εσωτερική αυλή του σπιτιού, οδηγούσε ένας διάδρομος που ξεκινούσε από την είσοδο. Γύρω από την κεντρική αυτή αυλή αναπτύσσονταν μικρά δωμάτια με επικλινείς κεραμοσκεπείς στέγες.



Εικ. 1.77. Πομπηία. Οικία των Αργυρών Γάμων. Το τετράστιλο αίθριο, 1ος αι. μ.Χ.

Το δωμάτιο του ιδιοκτήτη που διέθετε ένα μικρό κήπο, βρισκόταν απέναντι από το διάδρομο. Τα σπίτια των πλουσίων ήταν ψηλοτάβανα με φαρδιές πόρτες αλλά με λιγοστά παράθυρα. Οι κήποι τους, γεμάτοι με λουλούδια, σιντριβάνια και αγάλματα, διέθεταν μια σκεπαστή κιονοστοιχία που ονομαζόταν «περιστύλιο».

Τα δάπεδα και οι τοίχοι των σπιτιών ήταν διακοσμημένοι. Διασώζεται μεγάλος αριθμός τοιχογραφιών καθώς επίσης και ψηφιδωτών παραστάσεων.



Εικ. 1.78. Πομπηία. Τοιχογραφίες από την «Έπαυλη των Μυστηρίων», περ. 50 π.Χ.

Τοιχογραφίες Τα θέματα των τοιχογραφιών ήταν ποικίλα (εικ. 1.78). Νεκρές φύσεις, τοπία, προσωπογραφίες, ιστορικά και μυθολογικά θέματα υπήρξαν μερικά από αυτά. Συχνή ήταν και η χρήση ιλουζιονιστικών στοιχείων, στοιχείων δηλαδή που μιμούνταν την πραγματικότητα, όπως ζωγραφισμένα ομοιώματα μαρμάρων ή κίωνων, αγάλματα που έμοιαζαν αληθινά, παράθυρα από τα οποία προέβαλλαν όμορφα κτίρια και τοπία ή πίνακες που έδιναν την εντύπωση ότι προεξείχαν από τα περίτεχνα πλαίσιά τους.

Συχνές, επίσης, ήταν και οι απεικονίσεις διαφόρων θεοτήτων υπό την προστασία των οποίων τελούσαν τα κύρια δωμάτια της ρωμαϊκής κατοικίας. Προστάτιδα της κρεβατοκάμαρας, για παράδειγμα, ήταν η Αφροδίτη, της τραπεζαρίας ο Βάκχος, κ.ο.κ. Τέλος, στις ζωγραφικές παραστάσεις, είναι εμφανής η κοινωνική τάξη και η πνευματική και ψυχική καλλιέργεια του ιδιοκτήτη. Οι πνευματικά καλλιεργημένοι επέλεγαν, συνήθως, θεματογραφία ελληνική, σε αντίθεση με τους νεόπλουτους που θέλγονταν από τη διακοσμητική υπερβολή και από τη χλιδή.

Ως προς το **ύφος** αυτών των τοιχογραφιών διακρίνουμε μεγάλη ποικιλία καθώς καλύπτει ένα μεγάλο φάσμα, από τη γραμμικότητα και τις επιφάνειες πλακάτου χρώματος, ως την εμπρεσιονιστική απόδοση των μορφών με μικρές πινελιές.



Εικ. 1.79. Μάχη της Ισού, 2ος ή 1ος π.Χ αιώνας. Ψηφιδωτό. Αρχαιολογικό Μουσείο, Νέαπολη.

Ψηφιδωτά

Μεγάλη ανάπτυξη παρατηρούμε την ίδια εποχή και στο **ψηφιδωτό**, που **ετοποθετείτο στο δάπεδο**, όπως θα στρώναμε σήμερα ένα χαλί.

Το περίφημο ψηφιδωτό που απεικόνιζε και αφηγείτο τη **μάχη της Ισσοῦ** (εικ. 1.79), όπου ο Μ. Αλέξανδρος κατατρόπωσε τα στρατεύματα του Δαρείου, αποτελούσε τη διακόσμηση ενός δαπέδου στον οίκο του Φαύνου στην Πομπηία. Καταπληκτική είναι η κίνηση με την οποία αναπαριστάνεται η ορμητική έφοδος του Μακεδόνα κατακτητή και η άτακτη φυγή των αντιπάλων του. Είναι κατασκευασμένο από μικρούς κύβους φυσικής χρωματισμένης πέτρας (ψηφίδες), που τον 3ο π.Χ. αιώνα αντικατέστησε όλα όσα έως τότε χρησιμοποιούνταν, όπως π.χ. τα βότσαλα ή τα χαλίκια που βρίσκουμε σε ψηφιδωτά στην Πέλλα.

Πέρα, όμως, από τα ψηφιδωτά των δαπέδων συναντάμε και τα **ψηφιδωτά των τοίχων και των θόλων**, για τη δημιουργία των οποίων χρησιμοποιούνταν και γυάλινες ψηφίδες καθώς δεν ήταν απαραίτητο να έχουν την αντοχή και τη στερεότητα των πρώτων. Διέθεταν επιπλέον χρώματα καταπληκτικά, όπως το μπλε, το έντονο πράσινο, το λαμπερό κόκκινο, το κίτρινο ή το χρυσαφί.

Η Μικροτεχνία

Με την **τεχνική της καμέας**, μιας τεχνικής χάραξης σκληρών ημιπολύτιμων λίθων, που από το 2ο αι. π.Χ. είχε εξελιχθεί σημαντικά στην ελληνιστική Ανατολή, ήταν κατασκευασμένα αξιόλογα αντικείμενα. Η ωραιότερη Ρωμαϊκή καμέα ή καμέα του Αυγούστου (εικ. 1.80) αποτελείται από δύο στρώματα όνυχας. Το γαλακτώδες χρώμα των ανθρώπινων μορφών προβάλλει στο σκοτεινό βάθος. Στο πάνω διάζωμα, όπου συναντάμε πλήθος αλληγορικών μορφών, ο Αύγουστος υποδέχεται το θριαμβευτή Τιβέριο, ενώ στο κάτω απεικονίζονται Ρωμαίοι στρατιώτες να στήνουν ένα τρόπαιο έπειτα από κάποια νίκη τους κατά των βαρβάρων.



Εικ. 1.80 Καμέα του Αυγούστου, αρχές του 1ου μ.Χ. αιώνα. Όνυχας, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη.

Γυαλί

Η επεξεργασία του γυα-

λιού χρονολογείται πολλούς αιώνες πριν. Τον τελευταίο όμως π.Χ. αιώνα οι Ρωμαίοι ανακάλυψαν την **τεχνική του φουσητού γυαλιού** και κατασκεύαζαν μαζικά και οικονομικά κάθε είδος μπουκαλιού και δοχείου. Συχνά συγκέντρωναν σπασμένα γυαλιά και τα ανακύκλωναν. Πολλές φορές σε συνδυασμό με την τεχνική του φουσητού γυαλιού χρησιμοποιούσαν και **καλούπια** (εικ. 1.81), κατασκευάζοντας έτσι ανάγλυφες παραστάσεις στην εξωτερική όψη των αγγείων. Αξιόλογα ήταν επίσης τα γυάλινα εκείνα αντικείμενα



Εικ. 1.81. Κύπελο κατασκευασμένο με την τεχνική του φουσητού γυαλιού σε συνδυασμό με καλούπι.

που, φτιαγμένα με εξαιρετική δεξιότητα, προσπαθούσαν να μιμηθούν πιο πολύτιμα υλικά, όπως λ.χ. το **αγγείο πόρτλαντ** (εικ. 1.82) που θυμίζει καμέα. Πάνω στην μπλε επιφάνειά του υπήρχε ένα στρώμα λευκού γυαλιού προσεκτικά κομμένο από χρυσοχόο για να μπορούν να σχηματιστούν τα λευκά ανάγλυφα.

Μεταλλοτεχνία

Οι Ρωμαίοι εκτιμούσαν ιδιαίτερα την αργυροχοΐα. Από άργυρο κατασκευάζονταν λαμπρά οικιακά είδη που κοσμούσαν με λεπτοδουλεμένα ανάγλυφα, όπως κύπελλα, κουτάλια, κουτάλες σερβιρίσματος και ρόκες, καθώς και προσωπικά στολίδια και αντικείμενα καλλωπισμού, όπως χτένια, καθρέφτες, σκαλιστά μελανοδοχεία και πολλά άλλα μικροαντικείμενα. Για την κατασκευή των οικιακών σκευών (εικ. 1.83, 1.84) που λίγο απέχουν από αυτά που σήμερα χρησιμοποιούνται, οι Ρωμαίοι τεχνίτες χρησιμοποιούσαν χαλκό που, πολλές φορές, τον επαργύρωναν ώστε να μην αλλοιώνονται τα τρόφιμα.

Χρησιμοποιούσαν επίσης και τον κόκκινο γυαλιστερό πηλό με τον οποίο έφτιαχναν κομψές πιατέλες, μπολ και κύπελλα σε πολλά σχέδια και μεγέθη.



Εικ. 1.82. Αγγείο Πόρτλαντ, (αντίγραφο από τον Thomas Wedgwood, 18ος αι. μ.Χ.). Μουσείο Τέχνης του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ.



Εικ. 1.83. Μπρούτζινη κατασρόλα.



Εικ. 1.84. Μπρούτζινος τρίφτης.

Φαγιούμ

Στη ρωμαϊκή Αίγυπτο του 2ου μ.Χ. αιώνα κορυφώνεται η ανάπτυξη μιας ενδιαφέρουσας σειράς έργων ζωγραφικής, των προσωπογραφιών του «φαγιούμ» (εικ. 1.85). Πήραν αυτή την ονομασία επειδή τα περισσότερα βρέθηκαν στο οροπέδιο Φαγιούμ. Πρόκειται για νεκρικά πορträίτα τοποθετημένα πάνω στις μούμιες, στο ύψος του προσώπου. Είναι ζωγραφισμένα σε πόζα τριών τετάρτων με μεγάλα μάτια, μακριά μύτη, ήρεμη έκφραση σε μια προσπάθεια των καλλιτεχνών να εκφράσουν τον εσωτερικό κόσμο των εικονιζομένων.

Τα ρούχα, τα κοσμήματα και τα χτενίσματά τους είναι καθαρά Ρωμαϊκά (εικ. 1.86).

Η τεχνική που χρησιμοποιήθηκε για να φιλοτεχνηθούν τα πορτρέτα αυτά είναι η εγκαυστική, δηλ. η χρήση σκόνης τέμπρας αναμεμειγμένης με λιωμένο κερί μέλισσας.



Εικ. 1.85. Φαγιούμ από μούμια που βρέθηκε στη Χαουάρα (Αίγυπτος), περ. 100 μ.Χ. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.



Εικ. 1.86. Φαγιούμ από μούμια που βρέθηκε στη Χαουάρα (Αίγυπτος), περ. 100 μ.Χ. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.

Δραστηριότητα:

Χρησιμοποιώντας μικρά χρωματιστά χαρτιά να δημιουργήσετε πάνω σε χοντρό χαρτόνι τη μακέτα ενός μωσαϊκού δαπέδου.

ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΚΑΙ ΔΥΤΙΚΟΣ ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ

2.1. ΒΥΖΑΝΤΙΟ

Το 330 μ.Χ. ο Μέγας Κωνσταντίνος εγκαινίασε τη νέα πρωτεύουσα του Ρωμαϊκού κράτους στο Βυζάντιο, μια πόλη στις ακτές του Βοσπόρου στην οποία δόθηκε το όνομα Κωνσταντινούπολη. Το κοσμοϊστορικό αυτό γεγονός θεωρείται από πολλούς μελετητές ως η απαρχή της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας.

Από τα πρώτα κιόλας χρόνια η νέα αυτοκρατορία εξελίχθηκε και εκχριστιανίστηκε. Η Κωνσταντινούπολη έγινε το σημαντικότερο εμπορικό και πολιτιστικό κέντρο της εποχής καθώς αποτέλεσε το σημείο συνάντησης και τον κεντρικό κόμβο Ανατολής και Δύσης. Βρισκόταν επίσης στο σταυροδρόμι της πορείας που ακολουθούσαν οι προσκυνητές που κατευθύνονταν προς την Παλαιστίνη. Με το πέρασμα των αιώνων η ανατολική καλλιτεχνική παράδοση διείσδυσε σιγά – σιγά στο Βυζάντιο μεταφερόμενη από τεχνίτες και καλλιτέχνες που είχαν μαθητεύσει στην εγγύς Ανατολή. Έτσι ο Ελληνικός και ο ανατολικός ρυθμός ανθούσαν αλληλεπιδρώντας ο ένας πάνω στον άλλο.

Η πλειονότητα των Βυζαντινών αυτοκρατόρων αγαπούσε και προστάτευε τις τέχνες. Σε εποχές οικονομικής ευμάρειας χτίστηκαν μεγάλοι ναοί διακοσμημένοι με αγιογραφίες και μωσαϊκά, αλλά αναπτύχθηκαν και εργαστήρια χρυσοχοΐας, ελεφαντουργίας, μεταλλοτεχνίας κ.ά.

Αρχιτεκτονική

Δείγματα Βυζαντινής αρχιτεκτονικής συναντούμε στους ναούς, στα ανάκτορα, στις ιδιωτικές κατοικίες κ.α.

Ναοί

Όταν, μετά το διάταγμα του Μεδολάννου (313 μ.Χ.), ο Μ. Κωνσταντίνος ανακήρυξε ως νόμιμη θρησκεία του κράτους το Χριστιανισμό, ξεκίνησε η ευρείας κλίμακας κατασκευή εκκλησιών, καθώς οι ήδη υπάρχοντες χώροι λατρείας ήταν μικροί και ταπεινοί. Τα πρότυπα κατασκευής αυτών των εκκλησιών απείχαν σημαντικά από αυτά του αρχαίου ναού καθώς η λειτουργία τους ήταν εντελώς διαφορετική. Το εσωτερικό του αρχαίου ναού ήταν μικρό και φιλοξενούσε το άγαλμα του θεού ενώ οι πομπές και οι θυσίες γίνονταν έξω. Ο Χριστιανικός ναός, αντίθετα, όφειλε να εξασφαλίσει χώρο για τους πιστούς που παρακολουθούσαν τη λειτουργία και το κήρυγμα. Ως πρότυπό τους λοιπόν είχαν τις «Ρωμαϊκές Βασιλικές» που χρησίμευαν ως στεγασμένες αγορές ή δικαστήρια.

Οι «Βασιλικές» αποτελούνταν κυρίως από μεγάλες μακρόστενες αίθουσες με χαμηλότερους χώρους στο πλάι, οι οποίοι χωρίζονταν από την κεντρική αίθουσα με κιονοστοιχίες· στο βάθος υπήρχε μια ημικυκλική εξέδρα όπου καθόταν ο πρόεδρος ή ο δικαστής.



Εικ. 2.1. Το εσωτερικό του Αγίου Απολλινάριου στη Ραβέννα.



Εικ. 2.2. Κιονόκρανο από την Αγία Σοφία.



Εικ. 2.3. Μαρμάρινο θωράκιο τέμπλου, από τις Καρυές, 2ο μισό 10ου αι., Ναός Πρωτάτου, Αγιον Όρος.

Μια τέτοιου είδους «Βασιλική» που λειτούργησε ως εκκλησία χτίστηκε από την Αγία Ελένη. Από τότε ο όρος «Βασιλική» χρησιμοποιήθηκε για εκκλησίες τέτοιου τύπου. Η Αγία Τράπεζα τοποθετήθηκε στην ημικυκλική κόγχη. Ο κεντρικός χώρος, στον οποίον συναθροίζονταν οι πιστοί, ονομάστηκε «κύριος ναός» ή «κεντρικό κλίτος». Οι παράπλευροι χώροι που ανάλογα με το μέγεθος του ναού ήταν πολλές φορές περισσότεροι από δύο, ονομάστηκαν «πλάγια κλίτη».

Οι στέγες, αμφικλινείς στον κύριο ναό και επικλινείς στα πλάγια κλίτη, ήταν ξύλινες και κεραμοσκεπείς. Στηρίζονταν με εγκάρσια δοκάρια, τα οποία, πολλές φορές, καλύπτονταν με επάργυρα ή επίχρυσα φατνώματα. Στα «πλάγια κλίτη» διαμορφώνονταν, σε πολλές περιπτώσεις, υπερώα και γυναικωνίτες (εικ. 2.1).

Στις μεγάλες βασιλικές χρησιμοποιήθηκαν κίονες για την στήριξη της στέγης. Συχνά χρησιμοποιήθηκαν κίονες από παλαιότερα ειδωλολατρικά κτίρια, των οποίων η βάση πατούσε σε ένα υπερυψωμένο στυλοβάτη. Τα κιονόκρανα στο πάνω μέρος του κορμού των κίωνων κατασκευάζονταν συνήθως από λευκό μάρμαρο (εικ. 2.2). Το αρχικό τους σχήμα έμοιαζε με καλάθι, το οποίο περιβαλλόταν από γλυπτικό φυτικό διάκοσμο: έλικες και φύλλα σε δύο σειρές. Αργότερα προστίθενται και ζωόμορφες διακοσμήσεις: πουλιά, κριάρια, φανταστικά ζώα κ.ά. Για την κατασκευή αυτών των μοτίβων χρησιμοποιήθηκε, εκτός από τη σμίλη, και το τρυπάνι για βαθιές γλύφες, ώστε να δημιουργείται έντονη φωτοσκίαση.

Ο ιερότερος χώρος της βασιλικής ήταν η ημικυκλική κόγχη του ιερού, μέσα στην οποία τελείτο το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, πάνω στην Αγία Τράπεζα. Η καλυπτήρια πλάκα της Αγίας Τράπεζας είχε, συχνά, ανάγλυφες διακοσμήσεις με σταυρούς, με κληματίδες, με τον αμνό κ.ά. Στην κόγχη, πίσω από την Τράπεζα, ήταν κτισμένο σε ημικύκλιο σχήμα το *σύνθρονο*.

Ο χώρος του ιερού χωριζόταν από τον υπόλοιπο ναό με ένα χαμηλό διάφραγμα, το οποίο με τον καιρό εξελίχθηκε στο γνωστό μας τέμπλο. Το διάφραγμα αυτό ήταν κατασκευασμένο από μαρμαρίνες πλάκες, που ονομάζονταν *θωράκια* (εικ. 2.3). Αυτά ήταν διακοσμημένα με ρόμβους, πουλιά και ψάρια. Η ανάγνωση των ιερών γραφών γινόταν από μια υπερυψωμένη εξέδρα, τον άμβωνα. Το μαρμάρινο κιγκλίδωμα του άμβωνα ήταν διακοσμημένο με σταυρούς, πουλιά και ρόδακες.

Τα πολύλοβα παράθυρα των πλαγίων τοίχων ή τα παράθυρα που ανοίγονταν στους υπερυψωμένους τοίχους του «κεντρικού κλιτούς», εξασφάλιζαν το φωτισμό της εκκλησίας. Μπροστά από τον κυρίως ναό υπήρχε το *αίθριο*. Πρόκειται για μια αυλή, η οποία περιβαλλόταν από στοές. Μετά το αίθριο υπήρχε ο *νάρθηκας*, ο οποίος επικοινωνούσε με τον κυρίως ναό. Το αίθριο και ο *νάρθηκας* προορίζονταν για τους κατηχούμενους και τους μετανοούντες.

Η **Βασιλική** αυτού του είδους ονομάστηκε «Ελληνιστική» ή «απλή βασιλική», σε αντίθεση με άλλους τύπους της, όπως η «ανατολική βασιλική», η οποία ήταν συνήθως τετράγωνη με ισούψη κεραμοσκεπή κλίτη, και η «σταυρόσχημη», η οποία έδινε την εντύπωση τεσσάρων αυτοτελών βασιλικών, ανεπτυγμένων γύρω από ενιαίο κέντρο.

BYZANTIO ΚΑΙ ΔΥΤΙΚΟΣ ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ

Άλλος τύπος εκκλησίας ήταν η βασιλική με *εγκάρσιο κλίτος*, το οποίο προστίθεται στο Ανατολικό τμήμα του ναού. Έτσι αλλοιώνεται το εξωτερικό περίγραμμά του σε σχήμα **T**, ενώ ταυτόχρονα διαμορφώνονται δύο πλάγια μικρά διαμερίσματα προς το ιερό βήμα για τις ανάγκες του κληρικού.

Η αρχιτεκτονική των κυκλικών και πολυγωνικών κτιρίων, η οποία προτιμήθηκε κυρίως για την κατασκευή μικρών κτισμάτων και βαπτιστηρίων, δεν εξουδετερώθηκε από τον τύπο της Βασιλικής. Επίσης, πολλοί κυκλικοί ναοί προέρχονται από μετατροπή ειδωλολατρικών κτισμάτων ή μαυσωλείων σε χριστιανικές εκκλησίες.

Ο τρούλος, ο οποίος αποτελεί σήμα κατατεθέν της βυζαντινής αρχιτεκτονικής, διαμορφώνει ένα χαρακτηριστικό αρχιτεκτονικό τύπο, τη **βασιλική μετά τρούλου**, με πιο αντιπροσωπευτικό δημιούργημα το **Ναό της Του Θεού Σοφίας** στην Κωνσταντινούπολη. Ο ναός αυτός ανεγέρθηκε κατά την περίοδο της βασιλείας του Ιουστινιανού (527-565) και έμελλε να γίνει το θρησκευτικό κέντρο της Αυτοκρατορίας. Η κάτοψη του ήταν ορθογώνια και οι τοίχοι ήταν διασπασμένοι από αψίδες και κιονοστοιχίες. Ο τρούλος, χτισμένος πάνω σε ένα τετράγωνο, στηριζόταν σε τέσσερα λοφία και σε τέσσερα τεράστια τόξα. Ήταν διάτρητος από σαράντα παράθυρα, τα οποία συγκέντρωναν εντυπωσιακά το ηλιακό φως στον κεντρικό χώρο του ναού. Με αυτόν τον τρόπο εξαλειφόταν κάθε αίσθηση βάρους από τον τεράστιο τρούλο.

Ο διάκοσμος των κιονόκρανων (Εικ.2.2), οι επενδύσεις των τοίχων με πολύχρωμα μάρμαρα καθώς και η λάμψη και το χρώμα των ψηφιδωτών αναδεικνύονταν εκπληκτικά από το φως που διείσδυε από τα εκατό περίπου παράθυρα του τρούλου και των τοίχων.

Η Εικονογράφηση των ναών

Το πρόβλημα της διακόσμησης των ναών ήταν μεγάλο, καθώς οι διαφορετικές αντιλήψεις γύρω από το ζήτημα της χρήσης των εικόνων έδιναν αφορμές για βίαιες αντιδράσεις και συγκρούσεις.

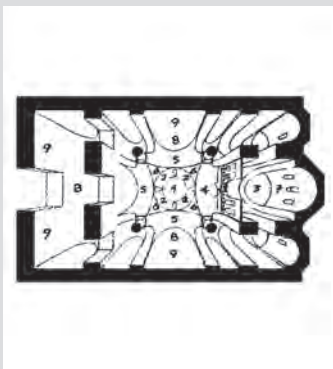
Η ιδέα της απόρριψης των αγαλμάτων ήταν καθολική, καθώς η ύπαρξή τους δεν διευκόλυνε τη σύλληψη, από την πλευρά των χριστιανών, της έννοιας του Παντοδύναμου και Αόρατου Θεού που έπλασε τον κόσμο «κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσή του», εφ' όσον θα ήταν εύκολο να υποθέσουν πως ένα τέτοιο άγαλμα παρίστανε πραγματικά το Θεό.

Οι ζωγραφικές, όμως, παραστάσεις αντιμετωπίζονταν διαφορετικά. Από πολλούς θεωρούνταν απαραίτητες, ιδίως για τα μέλη της εκκλησίας τα οποία δε γνώριζαν ανάγνωση και γραφή. Οι παραστάσεις αυτές θα υπενθύμιζαν στα αναλφάβητα μέλη της εκκλησίας όλα όσα είχαν διδαχτεί και θα διατηρούσαν ζωντανά στη μνήμη τους τα διάφορα επεισόδια της Αγίας Γραφής. Έτσι στη Βυζαντινή αιογραφία παραμεριζόταν οτιδήποτε δεν σχετιζόταν απόλυτα με το θέμα. Η σαφήνεια και η απλότητα βάραιναν περισσότερο από την πιστή απομίμηση. Προκειμένου να εξυπηρετηθεί ο διδακτικός σκοπός της εικονογραφίας, έπρεπε να παραλείπεται οτιδήποτε αποσπούσε την προσοχή των πιστών.

Οι αρχές αυτές εφαρμόστηκαν με μεγάλη συνέπεια σε ένα ψηφιδωτό του 5ου μ.Χ. αι. που προέρχεται από τη βασιλική του Αγίου Απολλινάριου στη Ραβέννα της Ιταλίας. Εδώ εικονογραφείται το χωρίο εκείνο της Καινής Διαθήκης που αναφέρεται στο «*θαύμα των άρτων και των ιχθύων*» (εικ. 2.4). Ο Χριστός ήρεμος και ακίνητος, βρίσκεται στο κέντρο της εικόνας. Είναι νέος, χωρίς γένια και μακριά μαλλιά, σύμφωνα με την εικόνα που οι πρώτοι Χριστιανοί του απέδωσαν επηρεασμένοι ακόμη από τα ελληνορωμαϊκά πρότυπα. Ο χιτώνας του είναι πορφυρός. Καθώς απλώνει τα χέρια του, ευλογεί και τις δύο πλευρές όπου στέκονται οι τέσσερις Απόστολοι κρατώντας τα ψάρια και το ψωμί. Η ιερότητα της σκηνής αλλά και η παντοδυναμία του



Εικ. 2.4. Το θαύμα των άρτων και των ιχθύων. Ψηφιδωτό. Άγιος Απολλινάριος, Ραβέννα.



Εικ. 2.5.

*Εικονογραφικό
πρόγραμμα μιας
εκκλησίας:*

1. Παντοκράτορας,
2. Προφήτες, Απόστολοι,
3. Η Παναγία στον τύπο
της πλατυτέρας των ουρανών,
4. Η Ανάληψη, 5. Βασικές
σκηνές από τη ζωή του
Χριστού – Δωδεκάορτο,
6. Ευαγγελιστές, 7. Σκηνές
που συμβόλιζαν τη Θεία
Ευχαριστία, 8. Σκηνές
θαυμάτων, η ζωή της
Παναγίας, Μαρτύρια Αγίων,
ο Ακάθιστος Ύμνος κλπ.,
9. Παραστάσεις μεμονωμένων
αγίων. Από το φυλλάδιο «Μία
μέρα στο Βυζαντινό
Μουσείο».

Χριστού που αποδίδεται συμβολικά, ήταν το κύριο μέλημα του καλλιτέχνη. Οι μορφές, άκαμπτες και αυστηρές, τοποθετημένες με μετωπική διάταξη, μας δίνουν μια αίσθηση πρωτόγονη, μια και ο καλλιτέχνης θέλησε να φανούν απλές. Για την απόδοση του θέματος χρησιμοποιήθηκαν πέτρινες ψηφίδες σε πλούσια χρώματα και όμορφους συνδυασμούς που τυλίγουν τα σώματα, ενώ για την απεικόνιση του φόντου επιχρυσωμένες γυάλινες ψηφίδες, που προσδίδουν στο εσωτερικό της εκκλησίας λαμπρότητα και μεγαλοπρέπεια.

Η λατρεία του Θεού και των Αγίων γινόταν από τους βυζαντινούς μέσω των εικόνων, που με το πέρασμα των αιώνων έπαψαν να αντιμετωπίζονται ως απλή εικονογράφηση για όσους δεν γνώριζαν ανάγνωση, αλλά ως μυστηριώδης αντανάκλαση του μεταφυσικού κόσμου. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία συγκεκριμένων τύπων εικόνων μέσα από μια μακρόχρονη παράδοση, που έγινε σχεδόν εξίσου ισχυρή με την αρχαία Αιγυπτιακή.

Η βυζαντινή τέχνη είναι επίμονα συμβολική και υπακούει σε αυστηρούς κώδικες συμβάσεων. Οι μορφές των Αγίων φέρουν φωτοστέφανο και κοιτάζουν κατά πρόσωπο το θεατή με τέτοιο τρόπο ώστε να λειτουργούν ως δίαυλοι προσευχής προς αυτόν. Οι χειρονομίες και τα χρώματα έχουν καθορισμένη σημασία αλλά και ο τρόπος που πλάθονται τα σαρκώματα με τη χρήση της σκιάς και του φωτός, ακολουθούν σταθερούς εικονογραφικούς κανόνες. Η διάταξη των πτυχωσεων στα ρούχα γύρω από το σώμα απλωνόταν συνήθως ακτινωτά γύρω από τους αγκώνες και τα γόνατα. Οι εικόνες αυτές, τέλεια σύμβολα της Χριστιανικής θρησκείας, δεσπόζουν μέχρι και σήμερα στην Ανατολική εκκλησία.

Η θεώρηση του ναού ως αναπαράσταση του σύμπαντος, έδινε στον τρούλο το συμβολικό χαρακτήρα του ουράνιου βασιλείου, ενώ στο δάπεδο, αυτόν της γήινης πραγματικότητας. Η αντίληψη αυτή καθρεφτίζεται στην εικονογράφηση του ναού και τα θέματα ιεραρχούνται σύμφω-

να με αυτή (εικ. 2.5). Έτσι ο παντοκράτορας τοποθετείται στον τρούλο περιβαλλόμενος από αγγέλους. Οι προφήτες της Παλαιάς Διαθήκης απεικονίζονται στο τύμπανο του τρούλου, ενώ οι τέσσερις Ευαγγελιστές στα σφαιρικά τρίγωνα που συνδέουν τον τρούλο με τους πεσσούς. Στην κόγχη του ιερού, που συνήθως παραπέμπει στο σπήλαιο της Βηθλεέμ, βλέπουμε τη Θεοτόκο ως Βρεφοκρατούσα, ως Πλατυτέρα ή ως Δεομένη. Οι πιο κρίσιμες, τέλος, στιγμές της επίγειας ζωής του Χριστού, όπως τα θαύματα και οι παραβολές του (Δωδεκάορτο), απεικονίζονται στις υπόλοιπες καμπύλες επιφάνειες του ναού (καμάρες κ.τ.λ.), ενώ στις όρθιες επιφάνειες των τοίχων παριστάνονται άγιοι και μάρτυρες. Πέρα απ' όλα αυτά, τα εσωτερικά των τόξων και όλα τα κενά που δημιουργούνται μεταξύ των εικόνων, γεμίζουν με άφθονες διακοσμητικές ταινίες.

Το Ιερόν Παλάτιον

Το ιερό παλάτιο στην Κωνσταντινούπολη υπήρξε κέντρο της αυτοκρατορικής διοίκησης αλλά και τόπος διαμονής του Αυτοκράτορα, που αποτελούσε σύμβολο της θείας εξουσίας και ήταν τοποτηρητής του Χριστού πάνω στη γη. Από την εποχή του Μ. Κωνσταντίνου χρονολογείται το παλαιότερο, ενώ το πιο πρόσφατο από την εποχή του Βασιλείου του Α΄.

Κτισμένο στο οροπέδιο που δέσποζε πάνω από το Βόσπορο και την Προποντίδα, διέθετε έναν περίβολο που είχε επτά εισόδους και περιελάμβανε εσωτερικές αυλές, διαμερίσματα που προορίζονταν για κατοικία του Αυτοκράτορα και της οικογένειάς του, αίθουσες υποδοχής και ακρόασης, εκκλησίες, παρεκκλήσια, προσευχητάριο, βιβλιοθήκη, οπλοθήκη, στρατώνες, όπου διέμεναν οι λόχοι των φρουρών, ιππόδρομο, ιδιαίτερα περίπτερα καθώς και φυλακές. Τα διάφορα τμήματα του ανακτόρου συνδέονταν με τρεις αλέες και επτά στεγασμένες στοές. Σήμερα, δυστυχώς, τίποτα δεν έχει διασωθεί και οι πληροφορίες που είναι στη διάθεσή μας, προέρχονται από τις μελέτες και τις επίμονες προσπάθειες αρχαιολόγων, ιστορικών της τέχνης και αρχιτεκτόνων.

Πολοδομία

Όσο τουλάχιστον μπορούμε να γνωρίζουμε, από τον 5ο έως το 10ο μ.Χ. αιώνα οι πόλεις διατηρούν ένα αυστηρό πολοδομικό σχήμα ακολουθώντας τη ρωμαϊκή παράδοση. Κοσμούνται με μεγάλα δημόσια κτίρια, ναούς, λουτρά, ιπποδρόμους και αγορές.

Οι προσόψεις των κατοικιών στις πλούσιες συνοικίες, ιδιαίτερα προσεγμένες, διέθεταν στοές και κιονοστοιχίες που πολλές φορές διακοσμούσαν με πολύχρωμα μάρμαρα και μωσαϊκά. Συχνή είναι και η εναλλαγή πλίνθων και πέτρας σε γεωμετρικά σχήματα. Το εσωτερικό των σπιτιών εκοσμείτο από τοιχογραφίες.

Παρόλο που από τον 11ο μ.Χ. κιόλας αιώνα παρατηρείται μια παρακμή στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, πολλά από τα στοιχεία αυτά διατηρούνται και μετά το 12ο μ.Χ. αιώνα. Τα αλλεπάλληλα χτυπήματα που δέχεται το Βυζάντιο από εξωτερικούς και εσωτερικούς εχθρούς είχαν ως αποτέλεσμα την παρακμή και της ιδιωτικής κατοικίας, που αρχίζει πλέον να κατασκευάζεται με ευτελή δομικά υλικά, όπως πέτρες, λάσπη και ξύλα. Έτσι ως τις μέρες μας τίποτε σχεδόν από τις κατοικίες δεν έχει διασωθεί. Μεγάλος επίσης φόβος υπήρχε και για εξάπλωση πυρκαγιών που κατέστρεφαν ολόκληρα οικοδομικά τετράγωνα.

Οι κεντρικοί δρόμοι των πόλεων με τις παρόδους τους και τα στενά σοκάκια τους βρίσκονταν συνήθως σε πολύ κακή κατάσταση καθώς ήταν γεμάτοι λάκκους, κοπριές, σκουπίδια και λάσπες. Τα σπίτια, από την μία έως την άλλη πλευρά του δρόμου ήταν σε τόσο κοντινή απόσταση, ώστε ο ήλιος έφτανε λιγοστός στην επιφάνειά τους.

Πολλές πόλεις που κατόρθωσαν να επιβιώσουν είχαν περιορίσει την έκτασή τους με νέα τείχη. Εκτός από τις μεγάλες πόλεις όπως η Κωνσταντινούπολη, η Θεσσαλονίκη και μερικές ακόμα, οι υπόλοιπες μετατράπηκαν σε κατοικημένα κάστρα για την προστασία του πληθυσμού. Τα κάστρα αυτά είχαν ένα ιδιαίτερο τείχος, την ακρόπολη, στο ψηλότερο σημείο του λόφου που ήταν κτισμένα. Μέσα στην ακρόπολη υπήρχε το διοικητήριο, μια εκκλησία, μια μεγάλη δεξαμενή νερού για τις μακροχρόνιες πολιορκίες. Τα σπίτια ήταν κτισμένα στο κάτω μέρος του κάστρου.

Όσοι μικροέμποροι και τεχνίτες δεν είχαν την οικονομική δυνατότητα να διατηρούν σπίτι, ζούσαν στα καταστήματά τους, ενώ άλλοι που αδυνατούσαν να ζήσουν στις γειτονίες της πόλης, έμεναν στα περίχωρα μέσα σε παράγκες.

Αρχιτεκτονήματα στην Ελλάδα

Στον Ελλαδικό χώρο εξαιρετικά δείγματα βυζαντινής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής υπάρχουν κυρίως στη Θεσσαλονίκη. Η Αχειροποίητος, ο Άγιος Δημήτριος, είναι εκκλησίες που χρονολογούνται στον 5ο μ.Χ. αιώνα.

Η Παναγία η Καταπολιανή στην Πάρο χτίστηκε τα χρόνια του Ιουστινιανού (6ος μ.Χ. αι.). Αξίζει επίσης να σημειώσουμε τη χερσόνησο του όρους «Άθως». Πρόκειται για το Άγιο Όρος, στο οποίο, μέχρι και σήμερα, τα είκοσι μοναστήρια και οι αναρίθμητες εκκλησίες του δεν έπαψαν να εξυμνούν το πνεύμα του Βυζαντίου.

Νοτιότερα, στην εκκλησία του Οσίου Λουκά, κοντά στους Δελφούς, και έξω ακριβώς από την Αθήνα, στο μοναστήρι του Δαφνίου, βρίσκονται οι δύο εξαίσιτοι κύκλοι μωσαϊκών που χρονολογούνται από τον 11ο αιώνα.

Στις πλαγιές επίσης του Υμηττού, κοντά στην Αθήνα, συναντά κανείς το άψογα αναστηλωμένο Μοναστήρι της Καισαριανής, το οποίο τοιχογραφήθηκε την ίδια εποχή. Μεταγενέστερες, αλλά από τις ομορφότερες, είναι οι εκκλησίες του Μυστρά, οι οποίες «αναρριχώνται» σε μια απόκρημνη λοφοπλαγιά της Λακωνίας.

Τεχνικές εικονογράφησης

Ψηφιδωτό

Τα ψηφιδωτά ήταν ένας πολύ διαδεδομένος τρόπος διακόσμησης στην βυζαντινή εποχή. Τα χρησιμοποιούσαν για να διακοσμήσουν δάπεδα και τοίχους σε εκκλησίες αλλά και σε πολυτελή κτίρια. Αρχικά χρησιμοποιήθηκαν ως θέματα γεωμετρικά και φυτικά μοτίβα, απεικονίσεις πτηνών και ζώων και σύμβολα της Χριστιανικής θρησκείας. Αργότερα κατασκευάστηκαν ακόμα και φορητές εικόνες με την τεχνική αυτή.

Ως ψηφίδες για τα δάπεδα χρησιμοποιούνταν μικρά βότσαλα, χαλίκια και χρωματιστές πέτρες, που κόβονταν σε μικρά κομμάτια και τοποθετούνταν σε παχιά στρώση από ασβεστοκονίαμα με τριμμένο κεραμίδι. Για τα ψηφιδωτά των τοίχων οι ψηφίδες κατασκευάζονταν από χρωματιστή υαλόμαζα.

Για την κατασκευή των χρυσών ψηφίδων κόβονταν μικρά τετράγωνα διαφανή κομμάτια γυαλιού ανάμεσα στα οποία τοποθετούσαν λεπτότατο φύλλο χρυσού.

Τοιχογραφία

Η τεχνική της τοιχογραφίας χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τους πρώτους χριστιανούς για την απεικόνιση βασικών συμβόλων και κάποιων επεισοδίων από την Παλαιά και Καινή Διαθήκη στις κατακόμβες, ενώ στη συνέχεια για την εικονογράφηση και τη διακόσμηση των ναών. Ο τρόπος κατασκευής της ήταν αρκετά περίπλοκος. Πάνω στην τοιχοποιία της εκκλησίας τοποθετούσαν οι τεχνίτες ένα πρώτο στρώμα σοβά (μείγμα ασβέστη, άμμου και νερού). Μετά περνούσαν ένα δεύτερο στρώμα, του οποίου την επιφάνεια λείαναν πολύ καλά. Προτού στεγνώσει ο σοβάς μετέφεραν το σχέδιο και τοποθετούσαν τα χρώματα, τα οποία δούλευαν με νερό. Η τέχνη της διακόσμησης του τοίχου με ζωγραφικές παραστάσεις έπρεπε να τελειώνει μέσα σε οκτώ ώρες, όσο δηλαδή ο σοβάς ήταν νωπός. Έτσι πήρε την ονομασία *fresco*. Σε περίπτωση που ο τεχνίτης δεν είχε προλάβει να τελειώσει την παράστασή του όσο ο σοβάς ήταν ακόμη νωπός, συνέχιζε με χρώματα που αναμείγνυε με αυγό. Εδώ έχουμε την τεχνική του *secco* (= στεγνό).

Φορητή εικόνα

Στις φορητές εικόνες, προάγγελοι των οποίων θεωρούνται τα Φαγιούμ*, απεικονίζονται μεμονωμένα πρόσωπα αλλά και πολυπρόσωπες σκηνές σ' ένα χώρο συμβατικό. Το πιο συνηθισμένο τους σχήμα ήταν το ορθογώνιο. Υπήρχαν όμως και στρογγυλές εικόνες, αναδιπλούμενα δίπτυχα, τρίπτυχα, τετράπτυχα και, σπανιότερα, εξάπτυχα, καθώς επίσης και εικόνες αμφιπρόσωπες, ζωγραφισμένες δηλαδή και από τις δύο πλευρές του ξύλου. Κάποιες φορές επενδύονταν με πολύτιμα υλικά περίτεχνα κατασκευασμένα.

* Βλέπε: Ρωμαϊκή τέχνη.

Η διαδικασία που ακολουθείται για την κατασκευή μιας εικόνας είναι αρκετά χρονοβόρα. Αρχικά γίνεται η προετοιμασία του ξύλου. Η επιφάνειά του λειαίνεται και αλείφεται με ένα στρώμα ψαρόκολλας και ένα στρώμα στόκου. Εδώ πάνω τοποθετείται ένα ύφασμα στο οποίο περνιούνται επάλληλες στρώσεις στόκου. Η επιφάνεια τρίβεται έως ότου γίνει λεία. Πάνω στην προετοιμασμένη επιφάνεια τοποθετείται το σχέδιο, το οποίο χαράσσεται με ένα μυτερό αντικείμενο, ώστε να διακρίνεται και όταν περάσουν οι πρώτες στρώσεις χρώματος. Ακολουθεί το χρώσωμα και τα χρώματα, τα οποία κατασκευάζονται από φυσικά ορυκτά, όπως λαζουλίτη, μαλαχίτη, ασματίτη ή από φυτά και έντομα. Η διάλυσή τους γίνεται με αυγό, εξ ου και η ονομασία αυγοτέμπερα. Αρχικά τοποθετούσαν τα σκούρα χρώματα και κατόπιν τους ανοιχτότερους τόνους. Η τελική φάση της κατασκευής ήταν το βερνίκωμα, το οποίο ζωντάνευε τα χρώματα και προστάτευε την χρωματική επιφάνεια.

Η Βυζαντινή κατοικία

Συνέχεια του αρχαίου Ελληνικού σπιτιού και πρόδρομος της νεότερης κατοικίας μπορεί να θεωρηθεί η βυζαντινή κατοικία. Οι γνώσεις μας γύρω από αυτή είναι αρκετά περιορισμένες και βασίζονται κυρίως σε χειρόγραφα και τοιχογραφίες που ελάχιστα μας διαφωτίζουν, καθώς δεν υπάρχει ρεαλιστική απεικόνιση στη βυζαντινή ζωγραφική.

Πολλά κοινά στοιχεία με αυτά της ρωμαϊκής εντοπίζουμε στην ιδιωτική κατοικία, όπως αποδεικνύεται από την πρόσφατη ανακάλυψη ενός μεγαλοαστικού παλαιοχριστιανικού σπιτιού στη Θεσσαλονίκη που η λειτουργία του χρονολογείται κατά τον 5ο και 6ο μ.Χ. αιώνα. Το συγκεκριμένο σπίτι αποτελείτο από μια τετράγωνη εσωτερική αυλή με στοές και χρηστικούς χώρους γύρω της.

Στα μεταγενέστερα χρόνια, καταργήθηκε αυτός ο τύπος της κατοικίας, καθώς μια τέτοια ανάπτυξη του χώρου δεν επιτρεπόταν, λόγω της συγκέντρωσης του πληθυσμού στα αστικά κέντρα. Άρχισαν έτσι να διαμορφώνονται τα **διώροφα** και **τριώροφα** σπίτια με ορθογώνιο συνήθως σχήμα στην κάτοψή τους. Οι στέγες που κάποιες φορές διέθεταν τρούλους, ήταν κεραμωτές και επικλινείς, ενώ τα παράθυρα ήταν ορθογώνια ή με καμάρες. Το **τρίκλινο**, το κυριότερο δωμάτιο της Βυζαντινής οικίας που από τον 12ο μ.Χ. αιώνα ονομαζόταν και σάλα, θύμιζε τον ανδρώνα του αρχαίου ελληνικού σπιτιού. Βρισκόταν στο ισόγειο ή σε κάποιο όροφο και συχνά τον καταλάμβανε ολόκληρο. Στα ενδότερα της οικίας βρίσκονταν τα δωμάτια των γυναικών που ονομάζονταν **μητρωνίκια**.

Γύρω από το τρίκλινο συναντάμε τους κοιτώνες, το μαγειρείο, το αριστείο ή συμπόσιο (τραπεζαρία) και το λουτρό. Όταν κατά τους μεταγενέστερους χρόνους το βυζαντινό σπίτι γίνεται μικρότερο, το τρίκλινο υποκαθιστά τους περισσότερους χώρους του σπιτιού. Γίνεται καθιστικό, υπνοδωμάτιο και κουζίνα. Ο **ηλιακός**, ένας από τους εξαιρετικά σημαντικούς χώρους, ήταν ένας ξύλινος συχνά εξώστης, στενόμακρος ή κυκλικός που άλλοτε προεξείχε από το κυρίως σπίτι και άλλοτε όχι. Τέτοιοι ηλιακοί μέχρι και σήμερα επιβιώνουν στην αρχιτεκτονική κυρίως της Βορείου Ελλάδος.



Εικ. 2.6. Ο ελεφάντινος θρόνος του Αρχιεπισκόπου Μαξιμιανού, περ. 550 μ.Χ. Μουσείο του Αρχιεπισκοπικού.



Εικ. 2.7. Στις εικονογραφήσεις συχνά απεικονίζονται έπιπλα. Εδώ παρατηρούμε καρέκλα με αναλόγιο, υποπόδιο και ντουλάπι με ράφια.

Επίπλωση

Όσον αφορά την επίπλωση της εποχής, μαρτυρίες γι' αυτήν έχουμε μόνο από εικονογραφήσεις. Η πιο συνηθισμένη απεικόνιση επίπλου, οι θρόνοι, ήταν κατασκευασμένοι από ξύλο ή από κάποιο πολύτιμο υλικό και πολλές φορές ήταν στημένοι σε βάθρο, είχαν ουρανό και ήταν ντυμένοι με ακριβά υφάσματα.

Από τους μοναδικούς θρόνους που έχουν διασωθεί είναι αυτός του Αρχιεπισκόπου της Ραβέννας Μαξιμιανού (εικ. 2.6), διακοσμημένος με πολύπλοκα φυλλοειδή σπειρώματα, το μονόγραμμα του Χριστού, ζώα, πουλιά, αλλά και θέματα από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη. Ήταν όλος κατασκευασμένος από ελεφαντόδοντο.

Στις εικονογραφήσεις (εικ. 2.7) απεικονίζονται επίσης σκαμνιά και καρέκλες, πτυσσόμενα ή σταθερά, με δερμάτινα ή ξύλινα καθίσματα, με απλά ή τορνευτά πόδια. Πολλές φορές βλέπουμε διάφορα υποπόδια μπροστά σε καρέκλες ή θρόνους.

Ακόμη, χρησιμοποιούνταν ξύλινα τραπέζια απλά ή περίτεχνα, ενώ συχνή είναι και η χρήση πέτρινων ή μεταλλικών. Από μαρτυρίες γνωρίζουμε ότι στα Ανάκτορα υπήρχαν τραπέζια από ελεφαντόδοντο και χρυσάφι.

Τα κρεβάτια, τέλος, απλά ή περίτεχνα, με πόδια τορνευτά και με κολόνες, ήταν πολλές φορές στρωμένα με λινά κεντητά σκεπάσματα ή καλύμματα. Επιπλέον, στις εικονογραφήσεις συναντάμε βιβλιοθήκες, θρανία με ντουλάπια και αναλόγια με κινητό βραχίονα για τη στήριξη της πινακίδας ανάγνωσης.

Τα μαγειρικά σκεύη, τα πιάτα, οι κούπες, οι πιατέλες που χρησιμοποιούνταν στο τραπέζι ήταν από πηλό διακοσμημένα με χαράξεις, χρώματα και υάλωση.

Με πηλό κατασκευάζονταν επίσης μεγάλα αγγεία, τα πιθάρια, με κλειστό στόμιο και μεγάλη στρογγυλή κοιλιά για την αποθήκευση των προϊόντων, αλλά και αγγεία ψηλά και λεπτά για τη μεταφορά τους. Επιπλέον, από σίδηρο κατασκευάζονταν μαχαίρια, καρφιά, πελέκειες, σφυριά, καθώς επίσης σταυροί και κοσμήματα.

Η Ενδυμασία

Ιδιαίτερη αδυναμία έδειχναν οι βυζαντινοί στα ακριβά και πολυτελή ενδύματα (εικ. 2.8), ενώ έως τα μέσα του 6ου αιώνα η ενδυμασία τους διατηρούσε τα χαρακτηριστικά της Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής ενδυμασίας. Λαθραία εισαγωγή μεταξοσκωλήκων από την Κίνα στο Βυζάντιο είχε γίνει τότε από κάποιους μοναχούς. Από την ίδια χώρα έφεραν επίσης και έναν οριζόντιο αργαλειό με πετάλια που διευκόλυνε τη γρήγορη ύφανση των μεταξωτών.

Τα μεταξωτά βυζαντινά υφάσματα, ορισμένα από τα οποία έχουν διατηρηθεί μέχρι σήμερα μέσα σε ερμητικά κλεισμένες σαρκοφάγους και φυλάσσονται σε μουσεία ή θησαυροφυλάκια εκκλησιών, έγιναν γρήγορα περιζήτητα, τόσο στη ντόπια όσο και στη Δυτική αγορά. Τα σπουδαιότερα από αυτά, που είναι πορφυρά και διακοσμημένα με χρυσοκέντητα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, παρουσιάζουν φανερές περσικές επιδράσεις με την απεικόνιση αετών, ελεφάντων κ.ά. Πολλά μεταξωτά, τέλος, διακοσμούνται με θρησκευτικές παραστάσεις αλλά και με γεωμετρικά ή άνθινα μοτίβα, στοιχεία που συναντάμε αργότερα στη λαϊκή μας παράδοση αλλά και σε υφάσματα της Οθωμανικής τέχνης.



Εικ. 2.8. Χρυσόβουλλο του Αλεξίου Γ' Μεγάλου Κομνηνού, 1374 μ.Χ. Αρχείο Μονής Αγ. Διονυσίου, Άγιον Όρος.

Το παλάτι προμηθευόταν μεταξωτά από ειδικά εργαστήρια. Ο βασιλιάς συνήθιζε να αλλάζει πολυτελή ρούχα κατά τις πομπές εντυπωσιάζοντας με τον τρόπο αυτό τα πλήθη. Εξίσου όμως πολύτιμα ενδύματα φορούσαν και οι αξιωματούχοι. Στα ψηφιδωτά του Αγίου Βιταλίου της Ραβέννας (εικ. 2.9), τα φορέματα των ακολούθων της Αυτοκρατορίας διακοσμούνται με επαναλαμβανόμενα μοτίβα ενώ στον επίσημο κεντρικό μανδύα της Θεοδώρας εικονίζεται η προσκύνηση των Μάγων.

Όταν κατά τα μέσα του 7ου αιώνα η Βυζαντινή Αυτοκρατορία ήλθε σε επαφή με το αραβικό στοιχείο, τα ανδρικά ρούχα άρχισαν να γίνονται στενότερα, οι περισκελίδες να σφίγγουν στις γάμπες και τα αρχαία σανδάλια να αντικαθίστανται από τα ανατολικού τύπου μπότινια. Ο χιτώνας παρέμενε τώρα μόνο ως γιορτινό ρούχο για τους πλούσιους και τους αξιωματούχους. Ο τρόπος ένδυσης επηρεάστηκε όμως και από την έλευση των Σταυροφόρων. Τότε έκαναν την εμφάνισή τους κοντά γιορτινά ενδύματα καλοσφιγμένα στη μέση, με στενά μανίκια. Ωστόσο, οι αλλαγές που έγιναν στα γυναικεία ρούχα ήταν λιγότερο ριζοσπαστικές. Ο μακρύς χιτώνας τον οποίο έβαζαν κατά τις εξόδους τους δεν εγκαταλείφθηκε. Τα μανίκια ήταν τόσο μακριά ώστε να μη διακρίνεται ο καρπός του χεριού.



Εικ. 2.9. Η Αυτοκράτειρα Θεοδώρα και η ακολουθία της. Ψηφιδωτό, Άγιος Βιτάλιος, 547 μ.Χ., Ραβέννα.

Κοσμήματα

Τόσο οι γυναίκες όσο και οι άνδρες στο Βυζάντιο αρέσκονταν στο να χρησιμοποιούν κάθε λογής κοσμήματα ως στολίδια αλλά και ως μέσο κοινωνικής καταξίωσης. Τη μόδα, εξάλλου, που δημιουργείτο στην Αυτοκρατορική αυλή προσπαθούσαν, όπως είναι φυσικό, να μιμηθούν οι ανώτερες τάξεις. Ο Ιουστινιανός και η Θεοδώρα με την ακολουθία τους απεικονίζονται στα ψηφιδωτά του Αγίου Βιταλίου στολισμένοι με όμορφα κοσμήματα, που παρόμοιά τους έχουν βρεθεί σε διάφορες περιοχές (εικ. 2.9).



Εικ. 2.10. Ενώτιο με την τεχνική της «opus interrasile», 6ος-7ος αι. μ.Χ., Μουσείο Μπενάκη.

Κατά τους πρώτους βυζαντινούς χρόνους ακολουθήθηκαν, όπως ήταν φυσικό, τα Ρωμαϊκά πρότυπα ως προς τη μορφή και τις τεχνικές. Τα κοσμήματα όμως αυτά, που κατασκευάζονταν από λεπτό φύλλο χρυσού, ήταν ελαφρύτερα από τα αντίστοιχα Ρωμαϊκά, καθώς οι δημιουργοί τους έδιναν μεγαλύτερη έμφαση στην περίτεχνη επεξεργασία του υλικού, παρά στο βάρος του, καθώς επίσης και στη διακόσμησή του με πολύτιμους λίθους.

Κατά την εποχή αυτή τελειοποιήθηκε και η τεχνική του «opus interrasile» (εικ. 2.10), που ήταν ήδη γνωστή από τους προηγούμενους αιώνες: το φύλλο χρυσού, δηλαδή, κοβόταν βάσει ενός περίτεχνου σχεδίου, γεωμετρικών κυρίως

ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΚΑΙ ΔΥΤΙΚΟΣ ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ

ή φυτικών μοτίβων, δημιουργώντας μια διάτρητη λεπτοδουλεμένη διακόσμηση που αναδεικνυόταν μέσα από το παιχνίδισμα της φωτοσκίασης στη διάτρητη επιφάνεια.

Η διάσταση του φυλαχτού αποδόθηκε στο κόσμημα όταν από πολύ νωρίς άρχισαν να κυριαρχούν τα χριστιανικά θέματα, όπως το χριστόγραμμα, ο σταυρός και το παγώνι (σύμβολο του παραδείσου, της αιωνιότητας και της αθανασίας). Μια ιδιαίτερη μάλιστα κατηγορία σταυρών ήταν οι σταυροί-λειτουργικές ειδικά διαμορφωμένοι ώστε να τοποθετούνται μέσα σ' αυτούς λείψανα Αγίων. Οι σταυροί σηματοδοτούσαν σημαντικά γεγονότα, όπως τη γέννηση, τη βάπτισμα και το γάμο.

Η επανεμφάνιση γνωστών τύπων κοσμήματος που υπήρχαν στα ρωμαϊκά χρόνια, όπως τα εκπληκτικής λεπτότητας καλαθόσχημα ενώτια (εικ.2.10) που επαναλαμβάνονται και κατά τον 10ο και 11ο μ.Χ. αιώνα, σηματοδότησε τη μεγάλη ακμή του κοσμήματος που παρατηρείται κατά τους αιώνες αυτούς.

Παράλληλα, φανερές είναι οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ του Βυζαντινού και του Ισλαμικού κόσμου σε ό,τι αφορά τις τεχνικές αλλά και τα διακοσμητικά θέματα που κυριαρχούν στα κοσμήματα της εποχής. Μυθικά ζώα, όπως ο γρύπας, κουφικοί* -είδος αραβικής γραφής- και ψευδοκουφικοί χαρακτήρες παρατηρούνται τόσο στα Βυζαντινά όσο και στα Ισλαμικά κοσμήματα.

Η τεχνική του περικλείστου σμάλτου (cloisone), (εικ.2.11) με την οποία επιτυγχάνεται η απόδοση περίπλοκων παραστάσεων δίνοντάς τους τη λάμψη των πολύτιμων λίθων, τυποποιήθηκε κατά την περίοδο αυτή. Με σμάλτο διακοσμούνται εκκλησιαστικά είδη καθώς και θαυμάσια κοσμήματα, όπως το ζεύγος των περικαρπίων που βρέθηκε στη Θεσσαλονίκη (εικ.2.11), κοσμημένο με πουλιά, ρόδακες και ανθέμια αλλά και το στέμμα που ο αυτοκράτορας Μιχαήλ Ζ΄ ο Δούκας δώρισε στο βασιλιά της Ουγγαρίας.

Αλλά και τα κοσμήματα από ημιπολύτιμους λίθους που έχουν διακοσμηθεί με σκαλισμένα θέματα είναι εξίσου αξιόλογα. Πρόκειται κυρίως για εγκόλπια με θρησκευτικού χαρακτήρα διακόσμηση, που συνήθως χρησιμοποιούνταν για φυλαχτά. Άλλοτε διατηρούσαν την απλή μορφή καμέας** (εικ. 2.12) και άλλοτε είχαν πολύτιμη ένδεση από χρυσό ή αργυρό και πολύτιμους λίθους (εικ. 2.13).



Εικ. 2.11. Χρυσό περικάρπιο διακοσμημένο με την τεχνική του περικλείστου σμάλτου, 9ος ή 10ος αι. μ.Χ., Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης.



Εικ. 2.12 Καμέα με Χριστό Παντοκράτορα σε προτομή (13ος αι. μ.Χ.). Ίασπις με κόκκινες και κιτρινωπές ζώνες.



Εικ. 2.13. Εγκώλπιο με Θεοτόκο σε στάση δέησης, Μονή Βατοπεδίου, Αγ. Όρος. Ανάγλυφος αμέθυστος, επίχρυσο αργυρό, διάλιθη ένδεση με μαργαριτάρια, σμαράγδια και τουρκουάζ.

* Βλέπε Ισλαμική τέχνη

**Βλέπε Ρώμη

Από ανασκαφές που έγιναν στον Ελλαδικό χώρο λιγοστά βαρύτιμα βυζαντινά κοσμήματα έχουν έρθει στο φως. Συχνά συναντάμε κοσμήματα από άργυρο, που είναι μέταλλο φτηνότερο του χρυσού. Η πλειονότητα των αντικειμένων που έρχονται στο φως είναι χάλκινα με απλό διάκοσμο, δηλωτικά του μέτρου ζωής των απλών ανθρώπων στο Βυζάντιο. Ενδεικτικά αναφέρουμε πως κατά τον 6ο μ.Χ. αιώνα ένα περιδέραιο κόστιζε 20 σόλδια, ενώ ο ετήσιος μισθός ενός απλού στρατιώτη, μόλις πλησίαζε τα 4 σόλδια.

Ύστερα από την τέταρτη σταυροφορία και την κατάκτηση του Βυζαντίου από τους Λατίνους, οι πολύτιμοι βυζαντινοί θησαυροί λεηλατήθηκαν. Κάποια μεμονωμένα αντικείμενα τα οποία διασώθηκαν, εντοπίστηκαν σε σκευοφυλάκια δυτικών μοναστηριών και κάποια άλλα, αργότερα, σε ιδιωτικές συλλογές ή μουσεία.

Μικροτεχνία

Ο Βυζαντινός πολιτισμός άφησε θαυμάσια δείγματα μικροτεχνίας, παρά το γεγονός ότι πολύ μικρός αριθμός από αυτή την παραγωγή έχει διασωθεί εξαιτίας της ταραγμένης ιστορίας της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας.

Έπειτα από τις καταστροφικές αλώσεις της Κωνσταντινούπολης, πολλά από αυτά μεταφέρθηκαν στη Δύση για να κοσμήσουν ναούς και παλάτια, ενώ άλλα – κυρίως όσα ήταν κατασκευασμένα από χρυσό ή άργυρο – τα έλιωσαν για να χρησιμοποιήσουν το πολύτιμο μέταλλό τους.

Αυτά που διασώθηκαν ήταν όσα κρύφτηκαν ή θάφτηκαν από κάποιους Μοναχούς, κυρίως σε μοναστήρια του Αγίου Όρους, στα οποία κατόρθωσαν να διατηρήσουν μέρος του παλαιού τους πλούτου. Ο πλούτος αυτός, που προερχόταν από δωρεές συνήθως των Αυτοκρατόρων, της άρχουσας τάξης ή και των απλών πιστών, αποτελούσε ένδειξη ευλάβειας και συχνά συνοδευόταν από αφιερωματικές επιγραφές.

Μικρογλυπτική Στη μικρογλυπτική χρησιμοποιήθηκαν διάφορα υλικά, όπως ελεφαντόδοντο, κόκκαλα, στεατίτης, πολύτιμα μέταλλα, ξύλο, ημιπολύτιμοι λίθοι κ.ά., διακοσμημένα με ποικίλες τεχνικές, όπως της εγχάραξης, του σμάλτου, του διάτρητου ανάγλυφου κ.ά.

Ήδη από την Αρχαιότητα αλλά και κατά τους βυζαντινούς χρόνους, **το ελεφαντόδοντο** ήταν ένα από τα πολυτιμότερα υλικά, μιας και το προμηθεύονταν από την Ινδία ή την Αφρική. Αυτό το σπάνιας ομορφιάς υλικό χρησιμοποιήθηκε από τους Βυζαντινούς για την επένδυση θρόνων (εικ. 2.6), θυρών, κιβωτιδίων, επίπλων, ακόμη και βιβλίων, αλλά και για την κατασκευή φορητών εικόνων και κιβωτίων.

Η παραγωγή των αντικειμένων αυτών, ακόμη και όταν είχαν θρησκευτικό χαρακτήρα, εξυπηρετούσε κυρίως τις ανάγκες κοσμικών αρχόντων, χωρίς, από την άλλη, να αποκλείουμε όσα προορίζονταν αποκλειστικά για εκκλησιαστική χρήση, όπως το βημόθυρο του Πρωτάτου στο Άγιο Όρος.

ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΚΑΙ ΔΥΤΙΚΟΣ ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ

Πρόκειται για μια ξύλινη πόρτα (εικ. 2.14) που η επιφάνεια των θυροφύλλων της ήταν εξ ολοκλήρου διακοσμημένη από ένθετα τριγωνικά ή ρομβόσχημα πλακίδια με τονισμένο το κέντρο τους από ένθετες ελεφάντινες ταινίες καθώς και από ανάγλυφα παραλληλόγραμμα και ημικυκλικά πλακίδια.

Η μεγαλύτερη παραγωγή ελεφάντινων αντικειμένων ήταν φορητές εικόνες (εικ. 2.15) και κυρίως τρίπτυχα που προορίζονταν για την ιδιωτική λατρεία της άρχουσας τάξης. Θέματά τους ήταν η μεγάλη Δέηση, με το Χριστό ένθρονο στη μέση και εκατέρωθεν τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο και την Παναγία, καθώς επίσης και σκηνές του Δωδεκάορτου, όπως η Σταύρωση, της Μονής Διονυσίου.

Όταν κατά περιόδους οι δρόμοι προς την Αφρική και την Ινδία γίνονταν επικίνδυνοι, το ελεφαντόδοντο ήταν δυσεύρετο και οι καλλιτέχνες το υποκαθιστούσαν με άλλα υλικά, όπως στεατίτη και οστά από μεγάλα ζώα (άλογα, βοοειδή).

Τα πολυάριθμα εκκλησιαστικά σκεύη που έχουν διασωθεί ως τις μέρες μας αποδεικνύουν τη μεγάλη άνθιση που σημειώθηκε στη **χρυσοχοΐα**. Τα σπουδαιότερα από αυτά είναι κατασκευασμένα από πολύτιμα μέταλλα και διακοσμημένα με πολύτιμους λίθους και σμάλτα με την παράλληλη χρήση πολλών τεχνικών (εικ. 2.16). Μετά το 12ο μ.Χ. αιώνα σημειώθηκε αύξηση της παραγωγής **αργυρών** και **επίχρυσων αργυρών επενδύσεων** σε σταυρούς λιτανείας, σε ιερές εικόνες και σε καλύμματα βιβλίων. Σε πηγές αναφέρεται επίσης και επένδυση ολόκληρων τοίχων ναών από αργυρές πλάκες.



Εικ. 2.14. Βημόθυρο τέμπλου (10ος αι. μ.Χ.), ναός Πρωτάτου, Αγιον Όρος.



Εικ. 2.15. Ελεφαντόδοντο. Απόστολοι Ιωάννης Θεολόγος και Παύλος. Βενετία, Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικ. 2.16. Μέρος από το δίπτυχο, το λεγόμενο του Μιλούτιν. Ξύλο, επιχρυσωμένος άργυρος, ορεία κρύσταλλος, ημιπολίτιμοι λίθοι, ύαλος, μαργαριτάρια, σμάλτο και περγαμηνή. Μονή Χιλιανδαρίου, Αγιον Όρος.



Εικ. 2.17. Εγχάρακτος ορειχάλκινος χυτός λιτανικός σταυρός. Μονή Δοχειαρίου, Αγ. Όρος.



Εικ. 2.18. Λειψανοθήκη. Ορεία κρύσταλλος. Μονή Βατοπεδίου, Αγ. Όρος.

Στο Βυζάντιο ακμάζει και η τέχνη του **χυτού χαλκού**. Υπάρχει μεγάλη ποικιλία χάλκινων αντικειμένων θρησκευτικής και οικιακής χρήσης, όπως χυτοί σταυροί, βάσεις καντηλιών, μανουάλια, λύχνοι, θυμιατήρια, ακόμη και θύρες μνημειακού χαρακτήρα (εικ. 2.17).

Τα πολυτελή αντικείμενα που κατασκευάζονται σε **δυτικά εργαστήρια** και εισάγονται στο Βυζάντιο, φανερώνουν τις συνεχείς εμπορικές σχέσεις Ανατολής και Δύσης και επιδρούν στην εντόπια παραγωγή με τη μεταφορά νέων ιδεών. Μια λειψανοθήκη

που φυλάσσεται στη Μονή Βατοπεδίου του Αγίου Όρους αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό έργο από Ενετικά εργαστήρια αργυροχρυσοχοΐας και κατεργασίας ορείας κρυστάλλου (εικ. 2.18). Αποτελούμενη από ένα κρυστάλλινο κυλινδρικό ποτήρι με ημισφαιρικό σκέπασμα, είναι δεμένη με επίχρυσο άργυρο. Το δέσιμο αυτό σχημάτιζε ένα ψηλό πόδι με οκτάλοβη βάση και δρακοντόμορφες λαβές, ενώ σειρά φύλλων ακάνθου κοσμούσαν το χείλος και τη βάση του σκεπάσματος.

Δραστηριότητες:

- 1) Χωριστείτε σε ομάδες μέσα στην τάξη και χρησιμοποιώντας χαρτόνι μακέτας ή ό,τι άλλο υλικό θέλετε, προσπαθήστε να κατασκευάσετε σε μακέτα μια βασιλική.
- 2) Να συγκριθεί ο διάκοσμος του θρόνου του αρχιεπισκόπου της Ραβέννας Μαξιμιανού με ένα λαϊκό κάθισμα.
- 3) Περιγράψτε τα ρούχα και τα κοσμήματα του Ιουστινιανού, της Θεοδώρας και της συνοδείας τους, έτσι όπως απεικονίζονται στα ψηφιδωτά του Αγίου Βιταλίου στη Ραβέννα.

2.2. ΔΥΤΙΚΟΣ ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ

Μετά τη διάλυση της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και την εισβολή των γερμανικών φύλων (Γότθων, Βανδάλων, Σαξόνων, Δανών και Βίκινγκς) κατά τον 5ο μ.Χ. αιώνα στη Δυτική Ευρώπη τα παλιά κέντρα αποδεκατίστηκαν και αγροτοποιήθηκαν. Με τη συσσώρευση μεγάλων εκτάσεων γης στα χέρια λίγων παλαιών στρατιωτικών έγινε η απαρχή του φεουδαρχικού συστήματος.

Όλη η Ευρώπη αποτελείτο από μικρά “βαρβαρικά κρατίδια”, οι άρχοντες των οποίων ενδιαφέρονταν για τα προσωπικά τους συμφέροντα. Παρόλες τις διαφορές που υπήρχαν μεταξύ αυτών των κρατιδίων δημιουργήθηκε μια ισχυρή πολιτισμική ενότητα, που κύριος φορέας της ήταν η Εκκλησία. Οι καθεδρικοί ναοί, τα διάσπαρτα μοναστήρια αλλά και οι πύργοι που είχαν με τη σειρά τους ανάλογο πνευματικό περιεχόμενο, αποτελούσαν σημαντικούς κόμβους μιας παγκόσμιας επικοινωνίας και κέντρα που ένωναν πνευματικά όλη την Ευρώπη.

Από το 800 μ.Χ. μεγάλη ώθηση δόθηκε στις τέχνες. Στην Αυλή του Καρλομάγνου καλλιτέχνες και λόγιοι συμβάλλουν στη διαμόρφωση ενός νέου «Μεσαιωνικού πολιτισμού».

Μια ευημερία, στη Βόρεια κυρίως Ευρώπη, που παρατηρείται από το 12ο μ.Χ. αιώνα, είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη του εμπορίου. Οι έμποροι, που μέχρι τότε ήταν πλανόδιοι πραματευτές, έγιναν μεταπράτες, εργοδότες και πλοιοκτήτες. Τα προϊόντα τους διατίθεντο μέσω ενός δικτύου εμπορικών δρόμων που συνέδεε τις Ευρωπαϊκές πόλεις. Πλοία από τη Βενετία, τη Γένοβα και τα Ολλανδικά λιμάνια, διέσχιζαν τη Μεσόγειο μεταφέροντας είδη πολυτελείας όπως το μετάξι, αλλά και ξυλεία, σίδηρο, χαλκό, μόλυβδο και άλλα.

Αρχιτεκτονική

Κατά το Μεσαίωνα, η Αρχιτεκτονική θεωρείται ως η πιο υψηλή και ολοκληρωμένη καλλιτεχνική έκφραση. Δύο βασικοί ρυθμοί επικράτησαν, ο Ρωμανικός και ο Γοθικός.

Από τα τέλη του 9ου έως το 12ο μ.Χ. αιώνα, επικρατεί ο **Ρωμανικός Ρυθμός**. Στην πραγματικότητα, όμως, οικοδομικός οργανισμός παρατηρήθηκε μετά το 1000 μ.Χ., που από πολλούς θεωρείτο η χρονιά της Δευτέρας Παρουσίας του Χριστού και το τέλος του κόσμου.



Εικ. 2.19.
Κεντρικός
νάρθηκας
από την
εκκλησία
Μανταλένα,
12ος μ.Χ.
αιώνας,
Βεζελαί,
Γαλλία.



Εικ. 2.20.
Καβαλάρηδες.
Τοιχογραφία
από την
εκκλησία του
Σκίμπετ. Δανία,
Γιουτλάνδη,
1150-1175 μ.Χ.



Εικ. 2.21.
Χριστός εν δόξη.
Λεπτομέρεια από
το τύμπανο του
Καθεδρικού
ναού της Ωτέν,
12ος αιώνας μ.Χ.

Κύρια χαρακτηριστικά του Ρυθμού αυτού είναι (εικ. 2.19):

- τα στρογγυλά τόξα
- οι παχείς τοίχοι
- οι παχείς κολόνες
- τα μικρά παράθυρα και
- οι θολωτές δίοδοι.

Σημαντικές βέβαια διαφορές παρατηρούμε από περιοχή σε περιοχή καθώς ο ρυθμός είχε αποκτήσει διαφορετική φυσιογνωμία, όπως στην Ισπανία, στη Γερμανία, στη Γαλλία και στην Ιταλία.

Η **Ρωμανική ζωγραφική** (εικ. 2.20) και **γλυπτική** (εικ. 2.21) που χρησιμοποιήθηκε για τη διακόσμηση των εκκλησιών, περιλαμβάνει στοιχεία από την πρωτοχριστιανική και βυζαντινή παράδοση αλλά και από την τέχνη των λεγόμενων βαρβάρων. Ως κύριο χαρακτηριστικό μπορούμε να θεωρήσουμε τις παραμορφωμένες μορφές, τη χρήση τυποποιημένων φυτικών μοτίβων και τα γεωμετρικά αλληλοπλεκόμενα μορφότυπα. Πάνω στα επιστύλια και στις προσόψεις δίνονται οι ιστορίες από την Παλαιά και Καινή Διαθήκη και οι τοιχογραφίες παρουσιάζουν τους Βίους των Αγίων.

Στα ημικυκλικά παράθυρα των πυλών στις προσόψεις των κτιρίων βρίσκει κανείς πολύ σημαντικά ανάγλυφα με φανταστικές και εντυπωσιακές σκηνές, όπως π.χ. «Η ημέρα της κρίσεως». Στη δραματική αυτή σκηνή, από τη μια πλευρά απεικονίζονται οι αμαρτωλοί και από την άλλη οι καλοί να βγαίνουν από τους τάφους προς συνάντηση του πεπρωμένου τους. Πάνω από αυτούς υπήρχε η μορφή του Χριστού ένθρονου και αλύγιστη σε μια ιερατική στάση (εικ.2.21).

Ο 12ος και 13ος μ.Χ. αιώνας βρήκε την Ευρώπη ενωμένη από τους Σταυροφόρους σε μια κοινή προσπάθεια. Γυρίζοντας από την Εγγύς Ανατολή,

έφεραν μαζί τους μυθικές ιστορίες για τα πλούτη αλλά και νέα στοιχεία που αφορούσαν την τέχνη και την επιστήμη στο Βυζάντιο και το Ισλάμ. Άνθισαν λοιπόν καινούριες ιδέες και ιδρύθηκαν νέα Πανεπιστήμια ενώ η αρχιτεκτονική προχώρησε στην αναζήτηση νέων μέσων που οδήγησαν σε νέες αρχιτεκτονικές μορφές, όπως οι μορφές του Γοθικού καθεδρικού ναού.

ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΚΑΙ ΔΥΤΙΚΟΣ ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ

Τη **Γοτθική Αρχιτεκτονική** (εικ. 2.22), που αναπτύχθηκε αρχικά στη Γαλλία από τον 12ο αι. και εξής, τη συναντάμε στη συνέχεια στις χώρες όπου είχε αναπτυχθεί και ο Ρωμανικός ρυθμός.

Βασικά χαρακτηριστικά της είναι:

- το οξυκόρυφο τόξο
- οι επίστεγες ή μετέωρες αντηρίδες
- οι νευρώσεις του θόλου
- το ολοένα και πιο περίπλοκο τύμπανο στα παράθυρα
- τα μεγάλα και υψηλά παράθυρα με τις πολύχρωμες υαλογραφίες που έκαναν υποβλητικό το φωτισμό στο εσωτερικό και
- η εκτεταμένη χρήση γλυπτών

Από τις σπουδαιότερες γοτθικές εκκλησίες είναι η *Παναγία των Παρισίων* και οι καθεδρικοί ναοί της *Σαρτρ*, της *Ρεμς* και της *Αμιένης*.

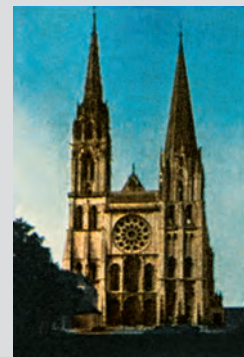
Στη Γλυπτική των ναών του 12ου και 13ου μ.Χ. αιώνα αρχικά συναντάμε άκαμπτες και με δυναμισμό φιγούρες που σταδιακά αποκτούν κάποια φυσικότητα. Στις πέτρινες προσόψεις και στις βαθιές εσοχές των πυλών, στους μεγάλους Καθεδρικούς ναούς, υπάρχουν ολόκληρες γλυπτές παραστάσεις με βασιλιάδες και βασιλίσσες, με προφήτες και Αγίους, καθώς και σκηνές από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη (εικ. 2.23). Η απουσία τοιχογραφιών από τους γοτθικούς ναούς αναπληρώνεται, σε μεγάλο βαθμό, από πολύχρωμα βιτρώ.

Οι Μεσαιωνικές πόλεις

Κατά το 12ο μ.Χ. αιώνα, παράλληλα με την αύξηση του εμπορίου αναπτύχθηκαν και οι πόλεις, που σταδιακά εξελίχθηκαν σε ελεύθερες «πόλεις-δήμους» με δυνατότητα θέσπισης δικών τους νόμων ή δημιουργίας εμπορικών συντεχνιών. Οι περισσότερες από αυτές διοικούνταν από έναν αιρετό δήμαρχο και από ένα τοπικό συμβούλιο, ενώ οι κάτοικοί τους ήταν ελεύθεροι πολίτες.

Οι μεσαιωνικές αυτές πόλεις ήταν περιτριγυρισμένες από ισχυρά τείχη (εικ. 2.24), οι πύλες των οποίων άνοιγαν την αυγή και έκλειναν με τη δύση του ηλίου. Η είσοδος σε επισκέπτες και εμπόρους επιτρεπόταν μόνο έπειτα από την καταβολή φόρου. Καθώς ο χώρος μέσα από τα τείχη ήταν μικρός, τα σπίτια κτιζόνταν το ένα πλάι στο άλλο σχηματίζοντας έτσι στενούς δρόμους. Οι περαστικοί, όταν διάβαιναν αυτούς τους δρόμους, ήταν ιδιαίτερα προσεκτικοί, καθώς τα δοχεία με τα βρώμικα νερά αδειάζονταν έξω από τα παράθυρα με την κραυγή «προσέξτε τα νερά».

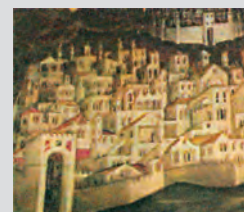
Τα σπίτια είχαν δύο και τρεις ορόφους (εικ. 2.25). Οι περισσότεροι επαγγελματίες είχαν τα εργαστήρια και τα μαγαζιά τους στο ισόγειο του σπιτιού. Τα προϊόντα τους τα εξέθεταν σε ένα ράφι στο μπροστινό μέρος. Κατά τη διάρκεια της νύχτας έκλειναν τα ρολά για ασφάλεια. Πολλοί τεχνίτες, όπως υποδηματοποιοί, δούλευαν μπροστά σε παράθυρα που έβλεπαν στο δρόμο, ώστε να έχουν τη δυνατότητα να επιδεικνύουν την τέχνη και τα προϊόντα τους στους περαστικούς.



Εικ. 2.22. Η πρόσοψη του Καθεδρικού ναού της Σαρτρ, Γαλλία, 1250 μ.Χ.



Εικ. 2.23. Καθεδρικός ναός Σαρτρ, Βασιλική Πύλη, περίπου 1150 μ.Χ.



Εικ. 2.24. Guisto de Menabuoi, δεύτερο ήμισυ του 14ου αιώνα. Πάντοβα, Βαπτιστήριο του Καθεδρικού ναού.



Εικ. 2.25. Το κτίριο των συντεχνιών στο Λεϊμπένχαν.

Η Κατοικία



Εικ. 2.26. Αγροικία, 13ος αιώνας.



Εικ. 2.27. Γρίλιες από γυαλισμένο κέρατο.



Εικ. 2.28. Το σπίτι του άρχοντα.

Τα **σπίτια των απλών ανθρώπων** (εικ. 2.26) στα μεγάλα φέουδα, αποτελούνταν από ένα κεντρικό δωμάτιο που, πολλές φορές, ήταν και το μοναδικό δωμάτιο του σπιτιού. Ήταν το καθημερινό δωμάτιο αλλά λειτουργούσε και ως κουζίνα, ως υπνοδωμάτιο και, πολλές φορές, ως στάβλος. Ως αποθηκευτικοί χώροι ή στάβλοι για τα ζώα χρησιμοποιούνταν συχνά δύο πτέρυγες κτισμένες στις δύο πλευρές του δωματίου. Στο κέντρο αυτού του δωματίου υπήρχε μια κεντρική πέτρινη εστία όπου μαγείρευαν.

Οι τοίχοι ήταν από πυρόλιθους, αλλά αρκετά συχνά ήταν κατασκευασμένοι από καλάμια με επίχρισμα από σοβά (ένα μίγμα αργίλου, άχυρου και κοπριάς). Το είδος των παραθύρων των σπιτιών ήταν ενδεικτικό της κοινωνικής θέσης του ιδιοκτήτη. Τα σπίτια των φτωχών είχαν μικρά παράθυρα σαν τρύπες που έκλειναν με ξύλινα παντζούρια, ενώ των πιο εύπορων διέθεταν μεγαλύτερα καφασωτά παράθυρα.

Καθώς το γυαλί ήταν πολύ ακριβό, χρησιμοποιείτο μόνο στα παράθυρα των εκκλησιών. Αντ' αυτού στις κοινές κατοικίες χρησιμοποιούσαν λινό ύφασμα εμποτισμένο με λίπος και ρητίνη, που άφηνε το φως να περάσει εμποδίζοντας τα ρεύματα. Όταν ο καιρός ήταν καλός, αυτό μπορούσε να αφαιρεθεί. Πολλοί ευγενείς τοποθετούσαν στα παράθυρά τους γρίλιες από γυαλισμένο κέρατο (εικ. 2.27) καθώς ήταν φθηνότερο από το γυαλί και άφηνε το φως να εισέρχεται στο δωμάτιο.

Τα **σπίτια των αρχόντων** ήταν συνήθως μεγάλα (εικ. 2.28), πέτρινα και περιτριγυρισμένα από κήπους, ενώ προστατεύονταν από ψηλά τείχη και κάποιες φορές από τάφρο. Το κεντρικό δωμάτιο ήταν αρκετά μεγάλο και χρησίμευε ως αίθουσα τελετών, ως δικαστήριο ή ως χώρος για τις γιορτές. Τα μαγειρεία βρισκόνταν συνήθως εκτός του κυρίως σπιτιού για την αποφυγή πυρκαγιάς. Διέθεταν μεγάλα τζάκια με πέτρινες καμινάδες. Κοντά στην κουζίνα υπήρχαν και τα κελάρια όπου αποθηκεύονταν κάθε είδους φαγητά και ποτά.

Η Επίπλωση

Η γεμάτη μετακινήσεις ζωή των ανθρώπων στο μεσαίωνα, η δομή των σπιτιών τους αλλά και η κοινωνική τάξη στην οποία ανήκαν, ήταν οι βασικοί λόγοι που επηρέασαν το σχεδιασμό και την κατασκευή των επίπλων.

Κατά τους πρώτους αιώνες οι άρχοντες που κατείχαν τεράστιες εκτάσεις, πολύ συχνά αναγκάζονταν να μετακινούνται με τις οικογένειές τους και τους υποτακτικούς τους σε διάφορες περιοχές για να μπορούν έτσι να επιβλέπουν το φέουδό τους. Τα έπιπλα, κατά συνέπεια, επιβάλλονταν να είναι βαριά και εντοιχισμένα, ώστε να αποφεύγονται οι κλοπές στα ακατοίκητα σπίτια τους, ή ελαφριά και ευκίνητα για να μπορούν να τα παίρνουν μαζί τους. Πολλές φορές οι φεουδάρχες για να μετακινηθούν έπαιρναν μαζί τους περίπου εκατό άτομα, άμαξες, κάρρα για φόρτωμα, κασέλες με στρωσίδια, ταπετσαρίες, πλούσια υφάσματα, πιατικά, κοσμήματα, ρουχισμό, πτυσσόμενα έπιπλα και ό,τι κινητό υπήρχε στα κάστρα και στα σπίτια τους.



Εικ. 2.29. Μόντενα (Modena). Βιβλιοθήκη Estense. Ο άρχοντας κάθεται σε ψηλή καρέκλα ενώ οι υπόλοιποι σε σκαμνιά ή πάγκους.

Η κοινωνική θέση (που καθόριζε το ρουχισμό, την επίπλωση και τα φαγητά κάθε ανθρώπου και που βασιζόνταν σε κάποιους κανόνες ιεραρχίας) επηρέασε σοβαρά την εξέλιξη του επίπλου κατά το Μεσαίωνα. Έτσι, την ώρα του γεύματος ο άρχοντας καθόταν σε μια **υψηλή καρέκλα** με ουρανό και κουρτίνες που έπεφταν από πίσω, ενώ οι υπόλοιποι κάθονταν σε **σκαμνιά ή πάγκους** (εικ. 2.29).

Τα πιο αγαπημένα καθίσματα ήταν τα πτυσσόμενα **σκαμνιά** και όσα είχαν σχήμα «X» γιατί ήταν ελαφριά και μπορούσαν να μεταφερθούν εύκολα. Όμως, υπήρχαν και σκαμνιά με τέσσερα πόδια, торνευτά ή ορθογώνια, καθώς και κάθε είδους πάγκοι. Ακόμα, δεν ήταν σπάνια τα πέτρινα καθίσματα, κυρίως σε ναούς και μοναστήρια αλλά πολλές φορές και σε σπίτια.

Ο **μπουφές**, ανάλογα με το μέγεθός του, ήταν επίσης ένα έπιπλο που προσδιόριζε την κοινωνική θέση του κατόχου. Ήταν ένα έπιπλο με ράφια που βρισκόταν στο κεντρικό δωμάτιο για την τοποθέτηση των πιάτων και το σερβίρισμα των κρασιών. Συνήθως ήταν πολύ βαρύς και στολισμένος με ακριβά υφάσματα.



Εικ. 2.30. Το τραπέζι αποτελείτο από βαριές ταύλες τοποθετημένες πάνω σε τρίποδα. S. Pietro, 1406-1481 μ.Χ. Σιένα, Πινακοθήκη.



Εικ. 2.31. Τα πολυτελή υφάσματα και οι κουρτίνες ήταν τα απαραίτητα στολίδια των κρεβατιών. Livre d' Heures. Μιλάνο, Βιβλιοθήκη Αμβροσιάννα.

Στο κεντρικό δωμάτιο και απέναντι από την εστία, ήταν στημένο το **τραπέζι** (εικ. 2.30) πάνω σε ένα βάθρο. Αποτελείτο από βαριές τάβλες τοποθετημένες πάνω σε δύο τρίποδα. Ήταν στενό και τα καθίσματα τοποθετούνταν στη μία μόνο μεριά για την καλύτερη εξυπηρέτηση των συνδαιτυμόνων, οι οποίοι συνήθιζαν να τρώνε με τα χέρια, αφού η χρήση του πιρουνιού διαδόθηκε κατά τους τελευταίους αιώνες του Μεσαίωνα. Έτσι, στο τραπέζι βρίσκονταν πετσέτες για να καθαρίζουν τα χέρια τους όσοι έτρωγαν, ενώ τα μαχαίρια ήταν προσωπικά.

Σκελετοί κρεβατιών δεν σώζονται πριν από το 15ο μ.Χ. αιώνα και οι γνώσεις μας γι' αυτά προέρχονται μόνο από πίνακες ζωγραφικής. Συνήθως κοιμούνταν πάνω σε στρώματα, ενώ οι υπηρέτες πάνω σε ψάθες. Κρεβάτι με σκελετό διέθεταν μονάχα οι πιο τυχεροί. Οι σκελετοί των κρεβατιών κατά το 12ο μ.Χ. αιώνα ήταν πολύ απλοί. Αποτελούνταν από τέσσερις στύλους που στο επάνω μέρος συνήθως κατέληγαν σε μπάλες. Κουρτίνες κρέμονταν από ράβδους δημιουργώντας έναν ιδιωτικό χώρο. Κατά το 13ο μ.Χ. αιώνα στα κρεβάτια τοποθέτησαν ουρανό. Αρχικά τον κρεμούσαν από την οροφή, ενώ αργότερα ήταν αναπόσπαστο μέρος του κρεβατιού. Τα πολυτελή υφάσματα, οι κουρτίνες και οι γούνες ήταν το απαραίτητο στολίδι του ουρανού (εικ. 2.31).

Οι **κασέλες** ήταν από τα πιο απαραίτητα κομμάτια της μεσαιωνικής επίπλωσης. Τις χρησιμοποιούσαν ως χώρο αποθηκευτικό, ως κρεβάτι, κάθισμα αλλά και ως τραπέζι. Τον πρώτο καιρό ήταν πολύ απλά κατασκευασμένες. Με το πέρασμα όμως των χρόνων τις διακοσμούσαν με ξυλόγλυπτα μοτίβα και τις έβαφαν με χαρούμενα χρώματα. Υπήρχαν και διαφόρων ειδών ντουλάπια για την αποθήκευση τροφίμων και για τη φύλαξη των ρούχων τους.

Το γοτθικό σtil στην αρχιτεκτονική επηρέασε ακόμη και το σχεδιασμό των επίπλων. Έτσι συναντάμε καρέκλες με ψηλές πλάτες, σκαμνιά και κασέλες με ξυλόγλυπτα στοιχεία, δανεισμένα από την αρχιτεκτονική. Στα κρεβάτια της γοτθικής εποχής ο ουρανός και οι κουρτίνες στηρίζονταν στους στύλους των κρεβατιών που ήταν συνήθως διακοσμημένος με σκαλίσματα.

Η Τέχνη των Βαρβαρικών Φύλων

Τα βαρβαρικά φύλα, που σάρωσαν λεηλατώντας τα πάντα στο πέρασμά τους (θεωρήθηκαν βάρβαροι από όσους αναγνώριζαν την αξία των ελληνικών και των ρωμαϊκών επιτευγμάτων), είχαν την αίσθηση της ομορφιάς και ανέπτυξαν μια δική τους τέχνη.

ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΚΑΙ ΔΥΤΙΚΟΣ ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ

Επεξεργάζονταν τα μέταλλα, σκάλιζαν το ξύλο με αφηρημένα γεωμετρικά ή φυτικά μοτίβα και διάφορα ζώα, όπως δράκοντες (εικ. 2.32) ή πουλιά. Διέθεταν πλούσια φαντασία, ενώ στο σχεδιασμό της ανθρώπινης μορφής υπήρχε φανερή αδυναμία. Χαρακτηριστικό δείγμα της τέχνης τους αποτέλεσαν απεικονίσεις σκαλισμένες στα έλκηθρα και στα πλοία τους. Πολύ εύκολα μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι απειλητικές κεφαλές τεράτων δεν ήταν απλά μια αθώα διακόσμηση, αλλά ένα μέσο για την άσκηση μαγείας και τον εξορκισμό των κακών πνευμάτων.

Οι μοναχοί της Κελτικής Ιρλανδίας και της Σαξονικής Αγγλίας έχτισαν κεντρικές εκκλησίες και καμπαναριά, αντιγράφοντας τις ξύλινες δομές που μεταχειρίζονταν οι τεχνίτες του τόπου τους (εικ. 2.33). Τα σπουδαιότερα, όμως, δείγματα της τέχνης τους ήταν μερικά απ' τα χειρόγραφα που φιλοτεχνήθηκαν στην Αγγλία και την Ιρλανδία κατά τον 7ο και 8ο μ.Χ. αιώνα, όπως το περίφημο ευαγγέλιο LINDIS FARNE (Το βιβλίο του KELLS) (εικ. 2.34).



Εικ. 2.32. Ξυλόγλυπτο κεφάλι δράκοντα που βρέθηκε στο Οξενμπερκ της Νορβηγίας, περίπου 820 μ.Χ.



Εικ. 2.33. Εκκλησία των Αγίων Πάντων, Ερλς Μπάρτον. Northamptonshire, Σαξονία. Πύργος που απομιμείται ξύλινη κατασκευή.



Εικ. 2.34. Σελίδα από τα Ευαγγέλια Lindis Farne. Περίπου 698 μ.Χ. Βρετανική Βιβλιοθήκη Λονδίνου.

Μεταλλοτεχνία

Κατά το Μεσαίωνα, η μεταλλοτεχνία έφτασε στο απόγειό της. Τότε, με τη χρησιμοποίηση πολύτιμων υλικών και με ιδιαίτερη τέχνη, κατασκευάστηκαν ιερά αντικείμενα όπως λειψανοθήκες και άγιες τράπεζες για τις μεγάλες εκκλησίες.

Η λειψανοθήκη του Αγ. Ταυριανού (εικ. 2.35) από το Έβρε της Νορμανδίας είναι μια μικρογραφία γοτθικής εκκλησίας. Έχει ύψος 70 εκατοστά, είναι κατασκευασμένη από άργυρο και επίχρυσο χαλκό, διακοσμημένη με επισημασμένες πλάκες και βαθιά σκαλισμένες ανάγλυφες φιγούρες. Έχουν κατασκευασθεί επίσης πολυάριθμες λειψανοθήκες που παίρνουν



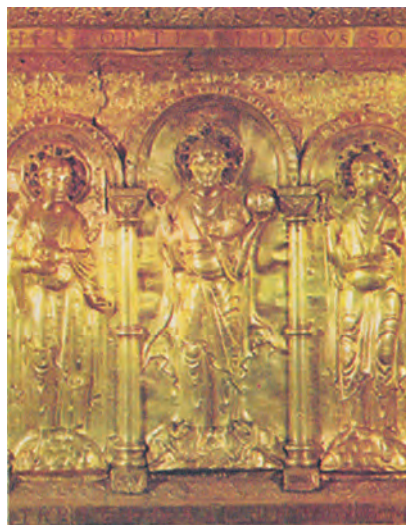
Εικ. 2.35. Λειψανοθήκη Αγίου Ταυριανού, 1240-1253 μ.Χ.

το σχήμα των μελών του σώματος που περιέχουν. Έτσι φιλοτεχνήθηκαν κεφαλόσχημες λειψανοθήκες, που περιείχαν οστά κρανίου και λειψανοθήκες σε σχήμα χεριού (εικ. 2.36).

Με μεγάλη προσοχή και ευλάβεια κατασκεύαζαν και τις Άγιες Τράπεζες των εκκλησιών. Αξιοσημείωτο δείγμα είναι *Η Χρυσή Αγία Τράπεζα* που ο Ερρίκος ο Β΄ αφιέρωσε στον καθεδρικό ναό της Βασιλείας μετά τη θαυματουργή θεραπεία του, και σήμερα βρίσκεται στο μουσείο Κλυνύ στο Παρίσι (εικ. 2.37). Είναι κατασκευασμένη πριν από το 1019 μ.Χ. και είναι διακοσμημένη με πολύτιμους λίθους και μαργαριτάρια. Στο κέντρο, με δυσκολία διακρίνουμε τις φιγούρες του αυτοκρατορικού ζεύγους, σε στάση γονυκλισίας μπροστά στο Χριστό που περιτριγυρίζεται από τον Αγ. Βενέδικτο και τους Αρχάγγελους. Αν και διακρίνουμε μια ακαμψία στα σώματα, τα πρόσωπα είναι αρκετά εκφραστικά και η πτυχολογία στα ρούχα δίνει ιδιαίτερη χάρη στις φιγούρες.



Εικ. 2.36. Λειψανοθήκη σε σχήμα χεριού, αρχές 11ου αιώνα. Ξύλο με αργυρή επένδυση. Εκκλησία Αγίου Γεδεών, Ρουμανία.



Εικ. 2.37. Λεπτομέρεια από χρυσή Αγία Τράπεζα από τη Βασιλεία, πριν από το 1019 μ.Χ. Μουσείο Κλυνύ Παρίσι.

Υαλογραφήματα - Βιτρώ (Vitreaux)

Από τον 4ο μ.Χ. αιώνα ακόμα, στα παράθυρα των εκκλησιών πολλές φορές τοποθετούσαν χρωματιστά τζάμια. Από τον 11ο μ.Χ. αιώνα άρχισαν να διακοσμούν τα παράθυρα με μορφές από κομμάτια χρωματιστού γυαλιού, επιζωγραφισμένα με μαύρο χρώμα, έτσι ώστε να διακρίνονται κάποιες λεπτομέρειες. Αυτά είναι τα υαλογραφήματα ή βιτρώ. Τα κομμάτια από γυαλί τα πλαισιώναν με ράβδους από μολύβι και τα συγκολλούσαν.

Από τα πιο φημισμένα υαλογραφήματα είναι του ναού της Σαρτρ (εικ. 2.38). Στο κέντρο του μεγάλου ρόδακα, που βρίσκεται στο εγκάρσιο κλίτος του ναού, απεικονίζεται η Παναγία με το Χριστό στα γόνατά της. Τριγύρω υπάρχουν διακοσμητικά μοτίβα που σχηματίζουν δωδεκάδες και έχουν συμβολικό χαρακτήρα.

ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΚΑΙ ΔΥΤΙΚΟΣ ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ

Απεικονίζουν θρησκευτικά θέματα όπως αγγέλους, βασιλείς του Ισραήλ, προφήτες και τέσσερα λευκά περιστέρια, σύμβολα του Αγίου Πνεύματος. Στα παράθυρα του ναού απεικονίζονται σκηνές από τη ζωή των Αγίων.



Εικ. 2.38. Ρόδακας του βορείου διαδρόμου του καθεδρικού ναού της Σαρτρ, περίπου 1230 μ.Χ.

Δραστηριότητες:

1) Με τη χρήση χοντρών μαρκαδόρων ζωγραφίστε σε χαρτί τη μακέτα ενός βιτρώ που θα χρησιμοποιηθεί στην πόρτα της εισόδου μιας κατοικίας.

2) Να αναγνώσετε μέσα στην τάξη αποσπάσματα από το μυθιστόρημα του Ουμπέρτο Έκο *Το όνομα του Ρόδου* και να προσπαθήσετε να κατανοήσετε τη μοναστηριακή οργάνωση του χώρου.

ΚΙΝΑ ΚΑΙ ΙΣΛΑΜ

3.1. ΚΙΝΕΖΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

Ο Κινεζικός πολιτισμός είναι ένας από τους αρχαιότερους πολιτισμούς που συνεχίζει να υπάρχει μέχρι και σήμερα. Η απαρχή του χάνεται στα βάθη των αιώνων. Η κινεζική αυτοκρατορία ιδρύθηκε το 221 π.Χ. και επιβίωσε μέχρι το 1912 μ.Χ. Ο αυτοκράτορας είχε μεγάλη δύναμη και θεωρούσε τον εαυτό του αθάνατο. Γύρω του συγκέντρωνε μια ομάδα δημοσίων υπαλλήλων που τον βοηθούσαν στη διοίκηση του κράτους. Αυτοί ήταν μορφωμένοι και μπορούσαν να φτάσουν στα ανώτατα αξιώματα. Υπήρχαν επιπλέον οι αγρότες που αποτελούσαν το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού και οι οποίοι δούλευαν σκληρά καλλιεργώντας τη γη, πλήρωναν φόρους, υπηρετούσαν στο στρατό και αναγκάζονταν να δουλεύουν στα δημόσια έργα.

Η κινεζική τέχνη χαρακτηρίζεται από πολυπλοκότητα και ισορροπία, μέτρο και ευαισθησία, με κυρίαρχο στοιχείο τη γραμμή. Η ζωή, η θρησκεία, η τέχνη δένονται σε ένα πρωτότυπο σύνολο. Στις παλαιότερες εποχές κυριαρχεί η χαλκοουργία, με τον Βουδισμό αναπτύσσεται η γλυπτική και τέλος η ζωγραφική μαζί με την κεραμική.

Οι πόλεις και η κινεζική αρχιτεκτονική

Σε πολλές πόλεις της Κίνας συναντάμε τείχη που οι πύλες τους έκλειναν κάθε βράδυ, ύστερα από ένα προειδοποιητικό για τους ξένους χτύπημα των τυμπάνων από έναν κεντρικό πύργο. Στη μια μεριά της πόλης συνήθως ζούσαν οι πλούσιοι και οι αξιωματούχοι, ενώ στην άλλη οι φτωχοί. Η αγορά βρισκόταν σε κάποιον κεντρικό δρόμο.

Η πιο εντυπωσιακή οχυρωμένη πολιτεία ήταν το **Πεκίνο**. Είχε ορθογώνιο σχέδιο με άξονα Βορρά-Νότο και είσοδο από τη Νότια πλευρά. Έκλεινε μέσα στα τείχη της ολόκληρο τον πληθυσμό της πόλης, τους στρατιώτες και τα πολεμοφόδια.

Το Ανάκτορο στο Πεκίνο ή η **Απαγορευμένη πόλη**, ήταν περιτριγυρισμένο από τάφρο και τείχος που δεν υπάρχει πια. Οι τεράστιες πύλες του, οι πλατείες και οι αίθουσές του εκτείνονταν πάνω σε ένα αυστηρά συμμετρικό σχέδιο. Το πρώτο έξοχα διακοσμημένο κτίσμα του είναι η πύλη της *Μεγάλης Ειρήνης* στην οποία κανείς φτάνει από μαρμάρινες γέφυρες με μαρμάρινα κάγκελα (εικ. 3.1). Στο μπροστινό μέρος βρίσκονται τοποθετημένοι μπρούτζινοι λέοντες για να προστατεύουν το Ανάκτορο. Εντυπωσιακότερο απ' όλα τα κτίσματα ήταν το Ανάκτορο της Μεγάλης Ειρήνης, όπου ο Αυτοκράτορας δεχόταν σε ακρόαση τους επίσημους, που συναθροίζονταν και τον προσκυνούσαν ταπεινά. Στο πίσω



Εικ. 3.1. Η Πύλη της Μεγάλης Ειρήνης.

μέρος του κτιρίου αυτού υπήρχαν δύο αίθουσες όπου ο Αυτοκράτορας μπορούσε να αποσυρθεί. Και τα τρία αυτά κτίρια υψώνονταν πάνω σε μια μαρμάρινη εξέδρα που αποτελείτο από τρία επίπεδα. Η είσοδος στην Απαγορευμένη Πόλη γινόταν από τη Μεσημβρινή Πύλη. Πέντε μαρμάρινες γέφυρες περνούσαν πάνω από την Τάφρο και ένωναν τις δύο μπροστινές αυλές.

Θρησκευτικά κτίρια



Εικ. 3.2. Η παγόδα της λίμνης Soochow.

Οι παγόδες

Το μοναδικό είδος θρησκευτικού κτίσματος που εμφανίστηκε στην Κίνα είναι η **Παγόδα** (εικ. 3.2). Πρόκειται για πέτρινο πλίνθινο ή ξύλινο ναό σε σχήμα πύργου και θεωρείται ένα καθαρά συμβολικό οικοδόμημα. Σηματοδοτεί την πίστη στο μεγαλείο του Βούδα, στεφανώνει τα ιερά λείψανα που υποτίθεται ότι στεγάζει και διαφοροποιεί έτσι ένα Βουδιστικό μοναστήρι από κάθε είδος ανακτόρου. Ως προς τα άλλα, οι εξωτερικές τους διαφορές είναι ανύπαρκτες, καθώς και στις δύο περιπτώσεις τα επιμέρους κτίσματα ήταν διατεταγμένα στον ίδιο άξονα με μεγαλύτερο και πλουσιότερο το κτίριο που έβλεπε προς το Νότο και χρησίμευε ως αίθουσα του θρόνου στα Ανάκτορα, και ως ναός με το άγαλμα του Βούδα στα Μοναστήρια.

Ναοί σκαλισμένοι στο βράχο

Ο Βουδισμός έφερε στην Κίνα και τους σκαλισμένους σε βράχο ναούς, που είχαν ως πηγή έμπνευσης τα ανάλογα ιερά των Ινδιών. Πολλοί από αυτούς χρονολογούνται από τον 5ο ως τον 11ο αιώνα μ.Χ. Είναι διακοσμημένοι με ζωγραφικές παραστάσεις και ανάγλυφα που απεικονίζουν σκηνές από τη ζωή του Βούδα και διατηρούνται σε θαυμάσια κατάσταση μέχρι τις μέρες μας.

Σινικό Τείχος

Είναι σκόπιμο να σταθούμε στο μεγαλύτερο αμυντικό έργο της Κίνας αλλά και ολόκληρης της οικουμένης, που είναι το Σινικό τείχος. Κατασκευασμένο το 16ο μ.Χ. αιώνα από πέτρα, αντικατέστησε μια σειρά από οχυρά και χρησιμοποιήθηκε ως προμαχώνας κατά των Μογγόλων πριγκίπων που απειλούσαν τα βόρεια, τότε, σύνορα της Κίνας. Το πέτρινο αυτό τείχος έχει μήκος περί τα 3.000 χλμ.

Η κατοικία

Στις κατοικίες συμβίωναν διάφορες γενιές της ίδιας οικογένειας. Συναντάμε, έτσι, τον αρχηγό της οικογένειας, τη γυναίκα του, τις παλλακίδες, τα παιδιά με τις συζύγους τους και τους πολυάριθμους υπηρέτες τους. Υπήρχαν αυστηροί κανόνες ως προς τον τρόπο ζωής και τις συνήθειες. Ο Κομφούκιος δίδασκε το σεβασμό των παιδιών προς τους γονείς και ο νόμος ήταν σαφής ως προς την υπακοή της γυναίκας στο σύζυγό της. Γενικά, όμως, η στοργή και ο σεβασμός ήταν αυτά που επικρατούσαν στις κινέζικες οικογένειες.

Τα σπίτια χωρίζονταν σε διάφορους χώρους με ένα σύνολο από αυλές, τις οποίες συνήθως περιέκλειαν μονώροφα κτίρια (εικ. 3.3). Τα ενδιαίτηματα εκτείνονταν στον άξονα Βορρά-Νότου. Τα δωμάτια της οικογένειας βρίσκονταν στις πίσω αυλές, ενώ των υπηρετών και των ξένων στον εξωτερικό περίβολο. Στο βόρειο τοίχο δεν υπήρχαν παράθυρα και στην

κεντρική είσοδο που βρισκόταν στο νότιο τοίχο υπήρχε ένα παραπέτασμα για να εμποδίζει την είσοδο των κακών πνευμάτων στο σπίτι. Τα σπίτια ήταν συνήθως πλινθόκτιστα ή από σοβά ενισχυμένο με ξυλοδεσιές.

Αν στην αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική έδιναν έμφαση στον κίονα και στην αρχαία Αίγυπτο στην τοιχοποιία, στην Κίνα από πολύ νωρίς το ενδιαφέρον επικεντρώθηκε στην κατασκευή της στέγης. Σ' αυτήν ακολουθούνται οι βασικές αρχές της δοκού (εικ. 3.4). Τα οριζόντια δοκάρια θηλυκώνουν με το επάνω μέρος των κάθετων δοκαριών, πάνω στα οποία φέρεται όλο το βάρος του κτιρίου.

Στα σημεία όπου ενώνονται τα δοκάρια γίνεται μια ενίσχυση από βραχίονες. Τα κεραμίδια, που συχνά ήταν διακοσμημένα με σύμβολα και επιγραφές ώστε να φοβίζουν τα κακά πνεύματα, στηρίζονταν σε τραβέρσες. Τα γείσα ήταν μεγάλα για να προστατεύουν από τις καταρρακτώδεις βροχές και για να προσφέρουν σκιά, ενώ οι γωνίες έκλιναν προς τα επάνω για καθαρά αισθητικούς λόγους.

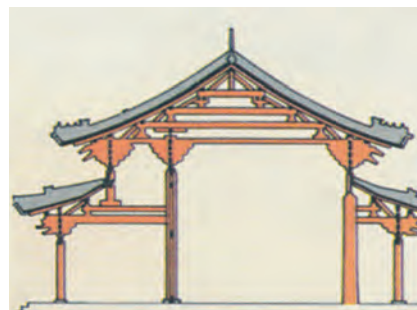
Οι κήποι

Στην Κίνα αναπτύχθηκε και η Κηποτεχνία. Εάν στο Ισλάμ θεωρούσαν τον κήπο ως καθρέπτη του παράδεισου, στην Κίνα τον σχεδίαζαν ως μικρόκοσμο του σύμπαντος και απευθυνόταν τόσο στο πνεύμα όσο και στις αισθήσεις. Ο κήπος διαμορφωνόταν κατ' απομίμηση του φυσικού τοπίου (εικ. 3.5), αλλά η τοποθέτηση των τεχνητών βράχων, των ρυακιών και των περιπτέρων από μπαμπού, γινόταν με μια συγκεκριμένη συμβολική σημασία και υπαγορευόταν από τις αρχές μιας αρμονίας.

Τα αγαπημένα λουλούδια των Κινέζων ήταν η γαρδένια, που τη χρησιμοποιούσαν για να αρωματίζουν το τσάι και για να στολίζουν οι γυναίκες τα μαλλιά τους, το χρυσάνθεμο, η παιονία και ο κρίνος.



Εικ. 3.3. Πήλινο ομοίωμα κατοικίας που βρέθηκε σε τάφο γαιοκτήμονα Μινγκ.



Εικ. 3.4. Σχέδιο του συστήματος στήριξης στέγης.



Εικ. 3.5. Κήπος της Πολιτικής των Απλών, 16ος μ.Χ. αιώνας.

Η ένδυση



Εικ. 3.6. Μεταξωτή ρόμπα του 19ου αιώνα, Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου, Λονδίνο.



Εικ. 3.7. Παπούτσια πλατφόρμα που ανήκαν σε μια κυρία που την ανάγκαζαν να προχωράει με μικρά βήματα.

Το ένδυμα ήταν ενδεικτικό της κοινωνικής τάξης στην Κίνα. Οι χωρικοί φορούσαν ρούχα ριχτά, κατασκευασμένα από ίνες κάνναβης, ενώ οι πλούσιοι και οι αξιωματούχοι μεταξωτές ρόμπες (εικ. 3.6). Το μετάξι, ύφασμα πολυτελείας, δικαιούνταν να το φορούν μόνο όσοι ανήκαν σε υψηλές κοινωνικές τάξεις. Στις κρατικές αποθήκες υπήρχαν αποθέματα μεταξιού και κάνναβης. Βαμβακερά ρούχα χρησιμοποιήθηκαν κατά το τέλος της Αυτοκρατορίας, αλλά ποτέ δεν αντικατέστησαν το μετάξι.

Τα στοιχεία της ενδυμασίας, όπως τα παπούτσια (εικ. 3.7.), η ζώνη, το καπέλο, το σπαθί και οι ρόμπες, ήταν δηλωτικά σημάδια βαθμού στην ιεραρχία της κινέζικης κοινωνίας. Τις ρόμπες με δράκοντες – που κατά τη μυθολογία ήταν καλοκάγαθα πνεύματα του νερού που έλεγχαν τα σύννεφα και τη βροχή – φορούσαν μόνο οι ανώτατοι αξιωματούχοι, ενώ αυστηρό πρωτόκολλο καθόριζε τη φορά που ήταν τοποθετημένος ο δράκος. Ο πεντάνυχος δράκος συμβόλιζε τη δύναμη του βασιλιά και απεικονιζόταν μόνο σε αυτοκρατορικά αντικείμενα. Ανάλογα καθορίζονταν και τα εμβλήματα που στόλιζαν τις ρόμπες των κατώτερων αξιωματικών: πουλιά για τους δέκα πολιτικούς βαθμούς, ενώ ζώα για τους εννέα στρατιωτικούς. Σε επίσημες εμφανίσεις φορούσαν μαύρο μεταξωτό καπέλο με οριζόντιο γείσο.

Αντικείμενα Κινεζικής Τέχνης



Εικ. 3.8. Τελετουργικό ορειχάλκινο σκεύος από την περίοδο Σανγκ, 1200-1100 π.Χ.

Ορειχάλκινα σκεύη Κατά τη διακυβέρνηση της χώρας από τη Δυναστεία Σανγκ (1650-1027 π.Χ.) συναντάμε τα πρώτα αντικείμενα κινέζικης τέχνης. Πρόκειται για **ορειχάλκινα τελετουργικά σκεύη** που το σχήμα τους είχε μορφή ζώου (κουκουβάγια, τίγρη) (εικ. 3.8). Διακοσμημένα με διάφορα σύμβολα που συνήθως συμβόλιζαν τη γονιμότητα της γης, είχαν κατασκευαστεί για τη λατρεία των προγόνων του βασιλιά και θεωρούνταν τοτεμικές ενσαρκώσεις κάποιου πνεύματος που παρείχε προστασία σ' αυτόν. Πολλά από αυτά παρουσίαζαν μια εξελιγμένη τεχνική κατασκευής καθώς και υψηλή καλλιτεχνική αξία. Χύνονταν σε πήλινα καλούπια και στη συνέχεια γινόταν η επεξεργασία τους με κατάλληλα εργαλεία.

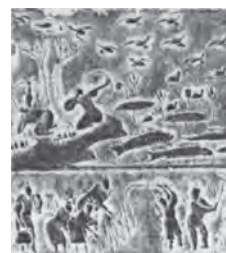
ΚΙΝΑ ΚΑΙ ΙΣΛΑΜ

Κάμποσους αιώνες μετέπειτα συναντάμε **ορειχάλκινα αντικείμενα** με απλούστερες και πιο αυστηρές μορφές, που δεν χρησιμοποιούνταν σε τελετές. Η πιο συνηθισμένη μορφή τέτοιων αντικειμένων είναι οι κασετίνες για τα είδη καλλωπισμού αλλά και τα μπρούτζινα θυμιατήρια με διάτρητα καπάκια που έχουν το σχήμα λόφου με ζώα (εικ. 3.9). Το σχήμα αυτό συμβόλιζε τη γη των Αθανάτων. Πολλές φορές τα ζώα τρέχουν να κρυφτούν ενώ δαιμόνια τα κυνηγούν. Στις καλύτερες περιπτώσεις τα μπρούτζινα αυτά αντικείμενα ήταν επίχρυσα και διακοσμημένα με ένθετους πολύτιμους λίθους.

Αντικείμενα από Πολλά στοιχεία για την αρχαίους τάφους **αρχαίους τάφους** χαία κινέζικη τέχνη αντλούμε από τους αρχαίους τάφους, οι τοίχοι των οποίων κοσμούνταν από **ανάγλυφες** ή **ζωγραφικές παραστάσεις** πάνω σε κεραμικά πλακάκια και, πολλές φορές, απεικόνιζαν σκηνές από την καθημερινή ζωή (κυνήγι πάπιας, θερισμός ρυζιού) (εικ. 3.10) ή ακόμη και φιγούρες κάποιων αξιωματούχων. Οι είσοδοι των τάφων φρουρούνταν από μυθικά τέρατα που σκοπό είχαν να διώχνουν τα κακά πνεύματα. **Μικρογραφίες κτιρίων** και **κεραμικά είδωλα**, στιλβωμένα σε μερικά σημεία με χρώμα, αντικατέστησαν άλλα έργα που παρίσταναν ανθρωποθυσίες και ζωοθυσίες. Τα θέματά τους ήταν άλογα ράτσας (εικ. 3.11), καμήλες, κυρίες, νάνοι, γελωτοποιοί της αυλής και πολλά άλλα. Το 1974, με τις ανασκαφές που έγιναν στον τάφο του πρώτου Αυτοκράτορα των Τσιν (221-207 π.Χ.), ήρθε στο φως ένας ολόκληρος στρατός από **πεντακόσιους πήλινους πολεμιστές** που τον συνόδευαν στον άλλο κόσμο. Οι φιγούρες αυτές (εικ. 3.12) εν μέρει χυτευτές και εν μέρει λαξευμένες, είχαν μέγεθος φυσικό. Τα χέρια και τα κεφάλια είχαν δουλευτεί χωριστά, ενώ στη συνέχεια προστέθηκαν τα σώματα.



Εικ. 3.9.
Θυμιατήρι,
περίοδος Хан, 2ος-
1ος αιώνας π.Χ.



Εικ. 3.10. Κυνήγι
πάπιας και
θερισμός ρυζιού.
Αποτυπώματα
από πλακίδιο
τάφου, 2ος μ.Χ.
αιώνας.



Εικ. 3.11.
Κεραμικό
στιλβωμένο άλογο
από τη Δυναστεία
Τανγκ.



Εικ. 3.12. Τοξότης
από τον πήλινο
στρατό, 221-207 π.Χ.

Ζωγραφική σε μεταξωτούς κυλίνδρους

Οι πληροφορίες μας για τα πρώτα βήματα ζωγραφικής σε ρόλους από μετάξι προέρχονται – όπως και για την αρχαία ελληνική ζωγραφική – από μεταγενέστερα αντίγραφα και από φιλολογικές αναφορές.

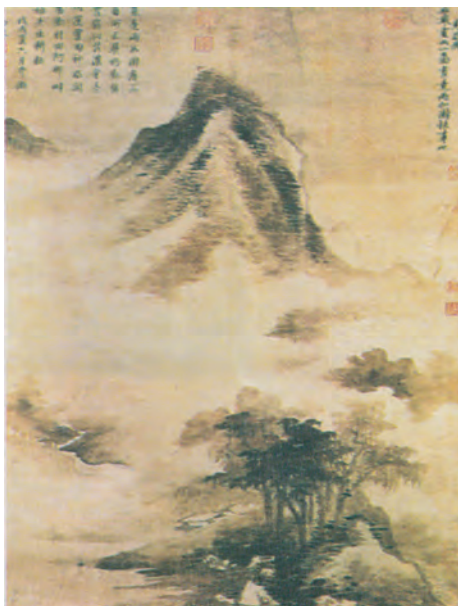
Η ζωγραφική χρησιμοποιήθηκε για να υπενθυμίζει στους ανθρώπους τα μεγάλα παραδείγματα αρετής του παρελθόντος, που βασιζόνταν στο πνεύμα του κουμφουκισμού.



Εικ. 3.13. Μεταξωτός κύλινδρος (λεπτομέρεια), περ. 400 μ.Χ., Βρετανικό Μουσείο Λονδίνου.

Σε μια από τις πρώτες ζωγραφικές παραστάσεις ανάμεσα στις οποίες παρεμβάλλονται κείμενα διαπαιδαγωγικής, απεικονίζεται ένας σύζυγος να κατηγορεί άδικα τη γυναίκα του (εικ. 3.13). Προέρχεται από αντίγραφα συλλογής του 4ου μ.Χ. αιώνα που σκοπό είχε να προβάλλει το πρότυπο της ενάρετης γυναίκας. Το έργο αυτό είναι φιλοτεχνημένο με σαφήνεια στις χειρονομίες και στη διάταξη των μορφών χωρίς κανενός είδους ακαμψία, καθώς ο κινέζος καλλιτέχνης είχε από πολύ νωρίς κατανοήσει τον τρόπο με τον οποίο μπορούσε να αποδοθεί η κίνηση. Η πινακιά του, αλλού παχιά, αλλού απότομη και αυστηρή, αλλού τρεμάμενη, προσαρμόζεται στο βάρος, στη σταθερότητα και στην κίνηση των μορφών.

Μεγάλη ώθηση στην κινεζική τέχνη έδωσε μια νέα θρησκεία, ο Βουδισμός, καθώς εγκαίνιασε μια καινούρια στάση απέναντι στις εικόνες.



Εικ. 3.14. Μεταξωτός κύλινδρος. Τοπίο, 1250-1300 μ.Χ. Εθνικό Ανακτορικό Μουσείο. Ταϊπέι.

Οι ανατολικές θρησκείες πρεσβεύουν πως το πιο σημαντικό για τον άνθρωπο είναι να στοχάζεται σωστά, να προσηλώνεται, δηλαδή, σε μια ιερή ιδέα και να την εξετάζει με επιμονή για πολλές ώρες από όλες τις πλευρές. Κάποιοι μοναχοί, επικεντρώνοντας το στοχασμό τους σε λέξεις ή αντικείμενα της φύσης, όπως το νερό, εξετάζουν τι μπορούν να διδαχτούν από αυτό που, αν και είναι τόσο ταπεινό, μπορεί ωστόσο να δώσει ζωή στη φύση αλλά και να διαβρώσει ολόκληρους βράχους.

Η θρησκευτική τέχνη χρησιμοποιήθηκε περισσότερο για να βοηθήσει την άσκηση του στοχασμού και λιγότερο για να εξιστορήσει τους μύθους του Βούδα και των μεγάλων σοφών της Κίνας. Ευλαβικοί καλλιτέχνες ζωγράφιζαν τοπία με βουνά, σύννεφα, πεύκα, νερά, βράχια ή κάποια κλαδιά μπαμπού πάνω σε μετάξι, που τυλίγονταν σε κυλίνδρους, φυλαγόταν σε πολύτιμες θήκες και ξετυλιγόταν μόνο σε στιγμές ηρεμίας και περισυλλογής (εικ. 3.14). Οι εικόνες αυτές, τα σπουδαιότερα δείγματα των οποίων χρονολο-

γούνται κατά το 12ο και 13ο μ.Χ. αιώνα, δεν έχουν καμία σχέση με την πραγματικότητα, μια και οι καλλιτέχνες δεν μαθήτευαν κοντά στη φύση, αλλά μελετούσαν τα έργα μεγάλων δασκάλων με μια περίεργη μέθοδο στοχασμού και αυτοσυγκέντρωσης.

Αντικείμενα από πορσελάνη

Ένας καθαρός τύπος αργίλου, η «καολίνη» και μια διαλυτική ουσία, το «πετούσι», που είναι τα βασικά υλικά κατασκευής της πορσελάνης, υπήρχαν σε φυσική κατάσταση και σε μεγάλη αφθονία σε κάποιες περιοχές της νότιας Κίνας. Η ποιότητα της πορσελάνης εξαρτάτο από την ύπαρξη καλών πρώτων υλών αλλά και από το αριστοτεχνικό ψήσιμό της σε φούρνους, που η θερμοκρασία τους ανέβαινε σταδιακά. Τα σχήματά τους ήταν ποικίλα, καθώς οι τεχνίτες εμπνέονταν από την κινέζικη παράδοση, από την τέχνη της εγγύς Ανατολής αλλά και από την αντίστοιχη της Δύσης. Συναντάμε, επομένως, ασκιά, λάμπες για λάδι, πιθάρια και κυλινδρικά βάζα. Δημιουργήθηκαν όμως και νέα σχήματα που εμπνέονταν από τη Δύση και προορίζονταν για εξαγωγή, όπως κανάτες, κύπελλα, ποτήρια για μπίρα κ.λπ. Είχαν ζωηρούς διάκοσμους με σκηνές από διάσημα μυθιστορήματα, τοπία, παιδικά παιχνίδια, φυτά και εμβλήματα. Από το λιμάνι της Καντόνα στάλθηκαν πολλά εκατομμύρια τέτοια κομμάτια, τα οποία μαζί με άλλα δείγματα κινέζικης διακοσμητικής τέχνης άσκησαν βαθιά επίδραση στον ευρωπαϊκό ρυθμό του Ροκοκό.

Τα σπουδαιότερα δείγματα της κινέζικης πορσελάνης προέρχονται από τη **Δυναστεία των Μινγκ** (1368-1644 μ.Χ.). Πρόκειται για τα **κυανόλευκα σκεύη**, τα οποία διακοσμούσαν στη λευκή τους επιφάνεια με μπλε παραστάσεις από κοβάλτιο (που εισήγαγαν από την Περσία) και στη συνέχεια τα σμάλτωναν και τα έψηναν. Τα πρώτα κυανόλευκα σκεύη είχαν μικρό μέγεθος και απλό διάκοσμο, αλλά αργότερα είχαν μεγαλύτερες διαστάσεις και σύνθετο διάκοσμο. Τα εντυπωσιακότερα δείγματα είναι τα βάζα που διακοσμούσαν με επάλληλη τοποθέτηση οριζοντίων ζωνών, με εμβλήματα, περικοκλάδες, σύννεφα, πουλιά, φύλλα φοίνικα και δράκους (εικ. 3.15). Υπήρχαν όμως και αντικείμενα με ενιαίο διάκοσμο που ενσωματωνόταν πλήρως στο σχήμα του σκεύους, ενώ τα θέματά τους ήταν φυσιοκρατικά, όπως ψάρια, πουλιά και φυτά (εικ. 3.16).



Εικ. 3.15. Βάζο εποχής Μινγκ.



Εικ. 3.16. Αγγείο από κυανόλευκη πορσελάνη, εποχής Μινγκ.



Εικ. 3.17. Πορσελάνινο σκεύος με διάκοσμο στο κόκκινο χρώμα του χαλκού.



Εικ. 3.18. Δίσκος από πορσελάνη «Ροζ οικογένεια».



Εικ. 3.19. Σκεύος από τη Δυναστεία Κινγκ.

Πολύ λιγότερα είναι τα πορσελάνινα σκεύη με διάκοσμο στο κόκκινο χρώμα του χαλκού (εικ. 3.17). Η επιτυχία του διακόσμου αυτού ήταν δύσκολη μια και το κόκκινο μεταβάλλεται εύκολα σε γκρι ή καφέ και εύκολα ξεφεύγει από τα περιγράμματα του θέματος.

Μια άλλη ομάδα πορσελάνινων σκευών είναι τα **Βουκάι** (πέντε χρώματα). Πρόκειται για επισμαλτωμένα σκεύη που συνδύαζαν τον μπλε διάκοσμο του κοβαλτίου με χρωματιστά σμάλτα, τα οποία, αφού ζωγραφίζονταν μετά το πρώτο ψήσιμο, απαιτούσαν ένα δεύτερο σε χαμηλότερη θερμοκρασία. Τα χρώματά τους ήταν κυρίως το έντονο κόκκινο, το κίτρινο, το πράσινο, το μελιτζανί, το τουρκουάζ και το σκούρο καφέ. Σκόπιμο είναι να σταθούμε στη δημιουργία ενός ροζ σμάλτου που προέρχεται από το χρυσό και χρησιμοποιήθηκε για την ιδιαίτερα λεπτή διακόσμηση κάποιων σκευών που προορίζονταν για την αυτοκρατορική συλλογή και είχαν την ονομασία **ροζ οικογένεια** (εικ. 3.18).

Υπέροχα όμως είναι και τα μονόχρωμα πορσελάνινα σκεύη. Τα πιο διάσημα είναι τα λευκά της εποχής Γιονγκλέ (1403-1424 μ.Χ.). Μικρές κωνικές κούπες με σχεδόν διάφανη επιφάνεια, ή κούπες με πόδι, κάθε είδους χρηστικά και διακοσμητικά σκεύη, αλλά και λεπτά αγάλματα με βουδιστικά και ταοϊστικά θέματα παράγονται από φίνια λευκή πορσελάνη. Άλλα μονόχρωμα σκεύη, σε ιδιαίτερα λεπτό κόκκινο χρώμα του χαλκού, πράσινο, κίτρινο του λεμονιού, τουρκουάζ και βαθύ μπλε με καθαρές φόρμες και απαλές επιφάνειες παρασκευάζονταν από σμάλτα τα οποία ψήνονταν σε χαμηλή φωτιά και άγγιζαν την τελειότητα λόγω της άριστης γνώσης των κινέζων γύρω από τις δύσκολες μεθόδους ψησίματος. Σε πολλές μάλιστα περιπτώσεις δημιουργούσαν ένα τεχνητό ράγισμα στην επιφάνεια των αντικειμένων, έτσι ώστε να φαίνονται παλαιά (εικ. 3.19).

Αντικείμενα από λάκα

Κατά την εποχή των Μινγκ, η κατασκευή επίπλων από σκληρό ξύλο τελειοποιήθηκε. Τα λακαρισμένα ή με ένθετη διακόσμηση έπιπλα προορίζονταν για ανάκτορα, ναούς κ.λπ., και από το 17ο αιώνα μ.Χ. εξαγόταν και στην Ευρώπη.

ΚΙΝΑ ΚΑΙ ΙΣΛΑΜ

Τη ρητίνη, την πρώτη ύλη παρασκευής της λάκας εξέκρινε το δένδρο *ρους ο βερνικοφόρος*. Τη ρητίνη αυτήν την αναμείγνυαν με λεπτό άργιλο ή στάχτη και με μαύρη ή κόκκινη χρωματική ουσία. Απαιτούνταν 200 περίπου στρώσεις βερνικιού για τη δημιουργία μιας αρκετά βαθιάς επιφάνειας, έτσι ώστε να μπορεί να σκαλιστεί.

Έπειτα από κάθε στρώση η λάκα τριβόταν με ελαφρόπετρα για να μην υπάρχουν σκασίματα. Τα σκαλίσματα γίνονταν σε όλη την επιφάνεια του βερνικιού. Τα εργαστήρια της λάκας επιβλέπονταν από ένα μέλος της αυτοκρατορικής οικογένειας. Οι τεχνίτες ήταν ειδικευμένοι σε διαφορετική απασχόληση. Άλλος ζωγράφιζε, άλλος χάραζε και άλλος ήταν υπεύθυνος για το βερνίκωμα.



Εικ. 3.20. Θρόνος από λάκα από τη Δυναστεία Τσινγκ, περίπου 1740 μ.Χ. Μουσείο Βικτωρίας και Αλμπέρτου. Λονδίνο.

Ο θρόνος του αυτοκράτορα Τσιέν Λουνγκ (εικ. 3.20), κατασκευασμένος γύρω στο 1740 μ.Χ. από κόκκινη λάκα, δείχνει την τελειότητα των τεχνιτών των αυτοκρατορικών εργαστηρίων σε αυτή την απαιτητική τέχνη και ακολουθεί τα διακοσμητικά πρότυπα της εποχής. Στα σκαλιστά μοτίβα περιλαμβάνεται και ο αυτοκρατορικός δράκος, ήρεμος χωρίς κανένα απειλητικό σφρίγος, που ελίσσεται στην προσπάθειά του να φτάσει τον ήλιο. Τα σύμβολα εδώ είναι πολλά και αλληλοδιαπλέκονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να χάνονται μέσα στην πληθωρικότητά τους.

Δραστηριότητα:

1) Χρησιμοποιώντας τα κατάλληλα χρώματα και κινέζικα μοτίβα (λουλούδια, πεντάνυχους δράκους κ.ά.) διακοσμήστε μικρά καθημερινά αντικείμενα από γυαλί, ξύλο, κεραμικό κ.λπ.

3.2. ΙΣΛΑΜ

Η τέχνη του Ισλάμ είναι η τέχνη του πολιτισμού που εμπνεύστηκε από τη διδασκαλία του Μωάμεθ, ο οποίος γεννημένος το 570 μ.Χ. στη Μέκκα, θεωρείται προφήτης του ενός και μοναδικού θεού, του Αλλάχ. Το μεγαλύτερο μέρος του αραβικού κόσμου είχε ενωθεί κάτω από την πνευματική και πολιτική του εξουσία. Οι Άραβες σε διάστημα μικρότερο του αιώνα οδήγησαν το Ισλάμ δυτικά ως την Ισπανία και ανατολικά ως τα σύνορα της Ινδίας. Κατά τις αρχές του Μεσαίωνα η μεγάλη αυτή αραβική αυτοκρατορία μαζί με τη βυζαντινή υπήρξε εστία παιδείας και καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Αρχιτεκτονική

Η αρχιτεκτονική θεωρείται ως η πιο πλήρης έκφραση του ισλαμικού πολιτισμού. Σ' αυτήν εντάσσονται στοιχεία πολλών τεχνών, όπως τοιχογραφίες, ανάγλυφα, κεραμική διακόσμηση, ψηφιδωτά καθώς και στοιχεία καλλιγραφίας. Δεν έχει χαρακτηριστικά εθνικής, αλλά εθνοκοινοτικής ταυτότητας. Έτσι, για παράδειγμα, έχουμε ισλαμική αρχιτεκτονική με περσικά ή ισπανικά χαρακτηριστικά. Η αρχιτεκτονική χρησιμοποιήθηκε από το Ισλάμ για να τονίσει την κυριαρχία του απέναντι στο χριστιανικό και τον υπόλοιπο κόσμο.

Τα τζαμιά με τις φαντασμαγορικές διαστάσεις, τα μεγαλόπρεπα παλάτια με τις υπέροχες διακοσμήσεις και τα μαυσωλεία (εικ. 3.21) ήταν τα ορατά σύμβολα αυτής της κυριαρχίας.

Τα τζαμιά Οι μουσουλμάνοι δεν χρειάζονταν ιδιαίτερο χώρο για την προσευχή τους, καθώς δεν υπήρχαν ιδιαίτερες θρησκευτικές τελετές ούτε ιερείς. Αρχικά αρκούσαν σε έναν περιφραγμένο χώρο δίχως σκεπή, ενώ κατά τα πρώτα χρόνια της ισλαμικής επέκτασης τζαμιά χτίζονταν μόνο εκεί όπου δεν υπήρχαν παλαιότερα κτίσματα κατάλληλα να χρησιμοποιηθούν από την καινούρια θρησκεία.

Μέσα σε ογδόντα χρόνια από το θάνατο του Μωάμεθ κατασκευάστηκε ένας μεγάλος αριθμός τζαμιών με τα βασικά χαρακτηριστικά της ισλαμικής αρχιτεκτονικής. Αποτελούνταν από ένα **μεγάλο περίβολο** με αψιδωτή στοά, με βρύσες για το τελετουργικό νίψιμο και μια στεγασμένη αίθουσα για την προσευχή και τις θρησκευτικές συγκεντρώσεις. Ένας ή δύο μιναρέδες δέσποζαν σε όλο το συγκρότημα απ' όπου ο μουεζίνης καλού-



Εικ. 3.21. Το Ταζ Μαχάλ στην Αγρα. Ινδία. Κτισμένο γύρω στα 1635 μ.Χ. από τον αυτοκράτορα Σαχ Τζαχάν για να χρησιμοποιηθεί ως μαυσωλείο της συζύγου του Μουμτζάζ Μαχάλ. Είναι ένα από τα πιο φημισμένα μνημεία της ισλαμικής τέχνης.



Εικ. 3.22. Μιχράμπ του Μαστζιντ-ι Τζαμί, Κερμάν, Ιράν, 1349 μ.Χ.



Εικ. 3.23. Ο Θόλος του Βράχου, 685 μ.Χ. Ιερουσαλήμ.

σε τους πιστούς για προσευχή πέντε φορές την ημέρα. Καθώς το τζαμί ήταν τόπος προσευχής και όχι λατρείας, δεν διέθετε βωμούς, αγάλματα ή ιερό. Υπήρχε μόνο μια αψιδωτή κόγχη με πλούσια διακόσμηση, το **Μιχράμπ** (εικ. 3.22), που έδειχνε στους πιστούς την κατεύθυνση της ιερής πόλης των μουσουλμάνων, τη Μέκκα. Έπιπλα δεν υπήρχαν, παρά μόνο ένας ξύλινος ή πέτρινος άμβωνας για το κήρυγμα, που ονομαζόταν **Μιμπάρ**. Τα πρώτα τζαμιά ήταν απλά όπως και ο οίκος του Μωάμεθ. Το τζαμί ποτέ δεν θεωρήθηκε αμιγής θρησκευτικός χώρος. Ήταν χώρος προσευχής και συγκέντρωσης των πιστών. Εκεί λαμβάνονταν οι αποφάσεις, γίνονταν οι ανακοινώσεις, κατέληγαν οι νομοθετημένες ελεημοσύνες και τα λάφυρα.

Ο θόλος του Βράχου (εικ. 3.23), το πρώτο μεγάλο έργο της ισλαμικής αρχιτεκτονικής, άρχισε να χτίζεται μόλις το 685 μ.Χ. στην Ιερουσαλήμ. Το τέμενος αυτό είναι χτισμένο πολύ κοντά στο σημείο όπου προηγουμένως υπήρχε ο θρυλικός ναός του Σολομώντος. Έχει σχέδιο οκταγωνικό με δύο ομόκεντρα περιστύλια που περιβάλλουν ένα κεντρικό χώρο σκεπασμένο με τρούλο. Το κτίριο είναι επηρεασμένο από τα γνωστά ως «μαρτύρια» κτίρια των πρωτοχριστιανικών χρόνων. Στόχος του Χαλίφη που κατασκεύασε το τέμενος αυτό ήταν να επισκιάσει τις χριστιανικές εκκλησίες της Ιερουσαλήμ και να θαμπώσει τους χριστιανούς. Εξωτερικά ο τρούλος καλύπτεται με μεταλλικά φύλλα και οι εξωτερικοί τοίχοι με εφυσωμένα γαλάζια πλακίδια νεότερης εποχής, ενώ στο εσωτερικό οι τοίχοι και οι κίονες είναι επενδυμένοι με πολύχρωμα μάρμαρα και ψηφιδωτά με παραστάσεις φυτών και λουλουδιών. Υπάρχουν επίσης επιγραφές με αποσπάσματα από το Κοράνιο, καθώς και διάτρητα μαρμάρια διαφράγματα παραθύρων.

Με την πάροδο του χρόνου η μορφή των τζαμιών αρχίζει να αλλάζει, παρόλο που τα βασικά χαρακτηριστικά τους παραμένουν ίδια. Από τον 7ο έως τον 11ο μ.Χ. αιώνα χτίστηκαν Ουλού τζαμί ή τζαμιά της παρασκευής, ενώ από το 12ο αιώνα αρχίζουν να εμφανίζονται τα Μαντασάς ή τζαμιά της διδασκαλίας.

Τα **Ουλού τζαμί** είναι περιτειχισμένα προαύλια αρκετά μεγάλα, ώστε να χωρούν όλη τη μουσουλμανική κοινότητα. Συνήθως περιβάλλονταν από ισόγεια προστώα με αψίδες που στηρίζονταν σε κολόνες.

Τα **Μαντρασάς** είναι συνήθως μικρότερα αλλά όμορφα. Εδώ τα προστώα αντικαταστάθηκαν από θολωτές αίθουσες που η επικοινωνία τους με την κεντρική αυλή γινόταν με τη βοήθεια επιβλητικών θολωτών ανοιγμάτων. Το κύριο όμως χαρακτηριστικό των κτιρίων αυτών ήταν η πρόσοψή τους με την περίτεχνη πύλη, περιστοιχισμένη συνήθως από δύο μιναρέδες. Πολλά από τα Μαντρασάς ήταν φτιαγμένα με τετράγωνη πελεκημένη πέτρα με διαδοχικές λωρίδες ανοιχτότερου και σκουρότερου χρώματος. Αντιπροσωπευτικότερα δείγματα υπάρχουν στην Αίγυπτο, την Περσία και την Ανατολία.

Το 1453, με την πτώση της Κωνσταντινούπολης στα χέρια των Οθωμανών, η ισλαμική αρχιτεκτονική εμπνεύστηκε τα ωραιότερα κτίριά της από τη βυζαντινή παράδοση και ιδιαίτερος από το ναό της Αγίας Σοφίας. Έτσι, στα επιβλητικά τούρκικα τζαμιά του 16ου και 17ου αιώνα το κυρίαρχο στοιχείο ήταν ο τρούλος.

Κατοικίες

Οι πρώτοι Μουσουλμάνοι κατοικούσαν σε οάσεις μέσα σε φτωχικά πλινθόκτιστα σπίτια με χωρίσματα από φοινικόφυλλα ή ήταν νομάδες και ζούσαν σε τέντες από μαλλί καμήλας. Η ζωή τους ήταν σκληρή, καθώς το μεγαλύτερο μέρος της Αραβικής Χερσονήσου καταλαμβάνεται από αμμώδεις ερήμους και σποραδικές οάσεις με χουρμαδιές. Ο αραβικός πολιτισμός σύντομα ανέπτυξε «πόλεις-κέντρα» για τη διοίκηση του τεράστιου κράτους. Κάθε μια από αυτές είχε το δικό της χρώμα, μια και οι Άραβες σεβάστηκαν την προϋπάρχουσα παράδοση.

Οι πόλεις, περιτειχισμένες, χωρίζονταν σε ζώνες, τους μαχαλάδες. Ο κάθε μαχαλάς χωριζόταν με τη σειρά του σε γειτονιές με στενά σοκάκια που κατέληγαν στον κύριο δρόμο της αγοράς. Η αγορά (μπαζάρ) ήταν ίσως μια από τις αντιπροσωπευτικότερες εικόνες των πόλεων. Τα μαγαζάκια, χωρίς πόρτες και παράθυρα αλλά με ένα μεγάλο άνοιγμα όσο και το μαγαζί, είχαν συνήθως πατάρι και λειτουργούσαν ως εμπορικά καταστήματα αλλά και ως εργαστήρια.

Τα σπίτια των ευπόρων, μονώροφα ή διώροφα και σε σχήμα Π, ήταν κλειστά από τη μεριά του δρόμου. Στο κέντρο υπήρχε μια αυλή χωρίς στέγαστρο, γύρω από την οποία ήταν διατεταγμένοι οι διάφοροι χώροι. Τα διαμερίσματα των γυναικών βρίσκονταν στο βάθος. Οι λιγότερο εύποροι κατοικούσαν σε συγκροτήματα που αποτελούνταν από μικρής έκτασης χώρους, διατεταγμένους ο ένας δίπλα ή πάνω στον άλλο.

Ο ίδιος ο Μωάμεθ ζούσε και ασκούσε τα καθήκοντά του σε πολύ λιτό περιβάλλον. Το σπίτι του στη Μεδίνα ήταν πλίνθινο με κορμούς φοινικιάς για κολόνες, ενώ η στέγη αποτελείτο πάλι από φύλλα φοινικιάς ανακατεμένα με λάσπη. Τα δωμάτια ήταν μικρά και κατέληγαν σε μια εν μέρει σκεπασμένη αυλή και ένα σκέπαστρο από φοινικόφυλλα, όπου μπορούσαν να καταφύγουν οι φτωχότεροι από τους οπαδούς του.

Ανάκτορα

Αντίποδας των μικρών αυτών σπιτιών και των σκηνών όπου ζούσαν οι νομάδες της κεντρικής Αραβίας είναι τα Ανάκτορα. Τα πιο φημισμένα ήταν αυτά της Βαγδάτης, που τα περιγράφουν γλαφυρά οι περιηγητές, αλλά είναι γνωστά και από τις «Χίλιες και μια νύχτες». Το κύριο ανάκτορο, το τέμενος και τα διοικητικά κτίρια αποτελούσαν μια πόλη μέσα στην πόλη. Τα κτίρια αυτά περιβάλλονταν από ένα επιβλητικό τείχος με τέσσερις πύλες, που συνδέονταν με τους εξωτερικούς τοίχους της πόλης με αψιδωτές στοές.

Ο περίκλειστος χώρος του ανακτόρου ήταν ένας παράδεισος και ένας ιδανικός τόπος αναψυχής, με μεγάλους κήπους, κανάλια, λίμνες, πεζούλες, οπωροφόρα δέντρα και λουλούδια. Σημαντικό ρόλο στο ανάκτορο της Βαγδάτης αλλά και σε κάθε μουσουλμανικό ανάκτορο έπαιξαν τα περίπτερα του κήπου, αέρινες και εύθραυστες κατασκευές, που μεγάλο μέρος της ομορφιάς τους οφειλόταν στα αντικείμενα και στα πολύχρωμα υφάσματα που

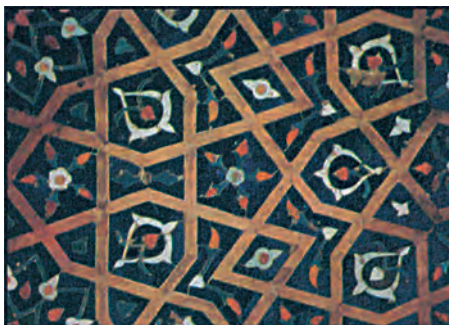
τα διακοσμούσαν. Την πλουσιότερη διακόσμηση είχαν οι χώροι του χαρεμιού. Απ' όλο αυτό τον πλούτο τίποτε δεν έχει διασωθεί, καθώς το 1238 η πόλη λεηλατήθηκε και καταστράφηκε από τις ορδές των Μογγόλων, ενώ οι τελευταίοι Άραβες και 800.000 κάτοικοι της πόλης σφαγιάστηκαν.



Εικ. 3.24. Η αίθουσα των δύο αδελφών, διάκοσμος του τρούλου με μουκάρνα. Αλάμπρα, Γρανάδα. Ισπανία.



Εικ. 3.25. Η Αυλή των Λεόντων, Αλάμπρα. Γρανάδα. Ισπανία.



Εικ. 3.26. Μωσαϊκό, περ. 14ου-15ου αι. μ.Χ., από οικοδόμημα στην Περσία.

Τα ανάκτορα της Αλάμπρα

Ένα από τα αξιολογότερα ανάκτορα είναι το

ανάκτορο της Αλάμπρα, κατασκευασμένο τον 11ο αιώνα, σε μια εποχή δηλαδή που τα τρία τέταρτα της σημερινής Ισπανίας και Πορτογαλίας καλύπτονταν από μικρά ισλαμικά κράτη. Το ανάκτορο της Αλάμπρα θεωρείται ως το σπουδαιότερο μνημείο της ισπανομαυριτανικής τέχνης και ως το πολυτελέστερο κτίσμα σε ολόκληρη την Ευρώπη του 1600. Κτισμένο ως κατοικία ενός Βεζίρη, μετατράπηκε σε ανάκτορο κατά το 13ο αιώνα, όταν η Γρανάδα έγινε πρωτεύουσα ενός ισχυρού εμιράτου και αποτέλεσε το ανάκτορο των τελευταίων μουσουλμάνων βασιλιάδων της Ισπανίας. Βρισκόταν περιτριγυρισμένο από ένα πελώριο οχυρό, ενώ εσωτερικά αποτελείτο από δροσερά δωμάτια, ηλιόλουστες αυλές, θερμά λουτρά και τζαμιά που διέθεταν υπέροχες διακοσμήσεις, διαμορφώνοντας έτσι ένα εξευγενισμένο και πολυτελές περιβάλλον. Οι περίστυλες εσωτερικές αυλές με τα φυτά και τα όμορφα σιντριβάνια, αλλά και τα δωμάτια με τους τρούλους, θυμίζουν τις ρωμαϊκές επαύλεις. Η αίθουσα των δύο αδελφών (εικ. 3.24) ήταν διακοσμημένη με μουκάρνα –σταλακτίτες από γύψο ή τούβλο– Η Αυλή των λεόντων (εικ. 3.25) στο κέντρο της πτέρυγας του χαρεμιού, ήταν ένα περιστύλιο με τοξοστοιχίες, μονούς και διπλούς κίονες και εμπλουτισμένο με το ισλαμικό γούστο. Στο κέντρο της αυλής βρισκόταν μια μαρμάρινη κρήνη που περιβαλλόταν από δώδεκα λιοντάρια σκαλισμένα στην πέτρα. Με το νερό που ανάβλυζε έδινε την εικόνα του παραδείσου, έτσι όπως τον φαντάζονταν οι μουσουλμάνοι. Η εναλλαγή ανοικτών και κλειστών χώρων επέτρεπε το παιχνίδισμα του φωτισμού. Οι τοίχοι ήταν στολισμένοι με κεραμικά πλακάκια και γύψινα διακοσμητικά μορφότυπα που η γεωμετρικότητά τους ήταν καθαρά ισλαμικής έμπνευσης. Η έννοια του φόντου στα μοτίβα αυτά λείπει εντελώς.

Τα γεωμετρικά σχέδια (εικ. 3.26) ήταν ιδιαίτερα αγαπητά στους Άραβες και τα συναντάμε σε πολλά ισλαμικά οικοδομήματα να συμβολίζουν την τέλεια λογική τάξη του σύμπαντος, όπως τη δημιούργησε ο Αλλάχ.

Διακόσμηση

Για την αποφυγή της ολίσθησης στην ειδωλολατρία, η ισλαμική τέχνη απαγόρευε κάθε είδους απεικόνιση θεού, ζώου ή ανθρώπου. Έτσι οι καλλιτέχνες στράφηκαν στις διακοσμητικές τέχνες, αφήνοντας τη φαντασία τους να παίξει με σχήματα και φόρμες. Έφτιαξαν, λοιπόν, τις πιο λεπτεπίλεπτες δαντελωτές διακοσμήσεις, **τα αραβουργήματα** (εικ. 3.27), με τα οποία διακόσμησαν τοίχους, τρούλους, οροφές, κεραμικά, διάφορα άλλα αντικείμενα, ακόμα και χαλιά. Είναι μια αλησμόνητη εμπειρία να περπατάς στις αυλές και στις αίθουσες των ισλαμικών ανακτόρων ή των τζαμιών (εικ. 3.22) και να θαυμάζεις την ανεξάντλητη ποικιλία αυτών των διακοσμητικών συνθέσεων με τα λεπτά σχέδια και τα πλούσια χρώματα.

Τα κουφικά είναι ένα καθαρά ισλαμικό διακοσμητικό στοιχείο. Πρόκειται για ένα είδος καλλιγραφικής αραβικής γραφής, που αν και χρησιμοποιείτο στην καθημερινή ζωή, τη συναντάμε κυρίως στο Κοράνι. Τη βρίσκουμε, όμως, και στη διακόσμηση πολυτελών αντικειμένων. Υπάρχουν, ωστόσο, και πήλινα πιάτα που έχουν ως μοναδική διακόσμηση την κουφική γραφή (εικ. 3.28). Είναι τόσο απλά και όμορφα που, αργότερα, καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν αυτού του είδους τη διακόσμηση χωρίς καν να ξέρουν να διαβάσουν αυτήν τη γραφή.

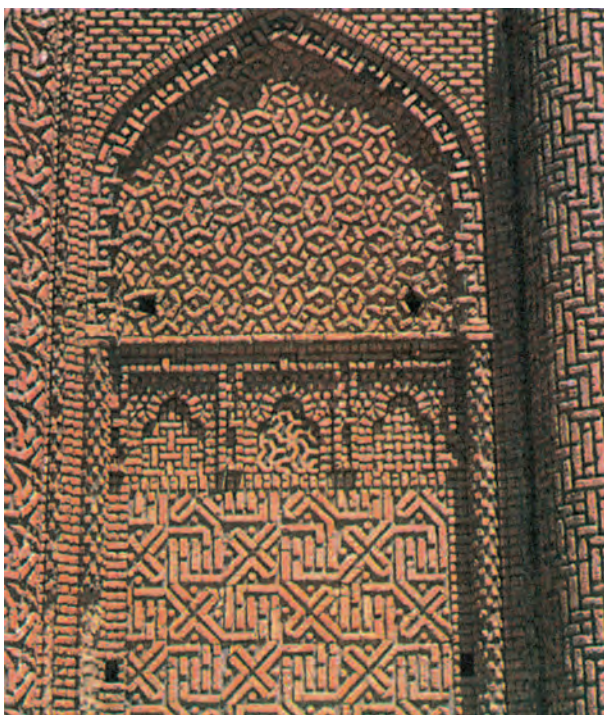
Καθώς η πρώτη ύλη για την κατασκευή πορσελάνης δεν υπήρχε στην εγγύς Ανατολή, χρησιμοποιήσαν τη **φαγεντιανή ή μαγιόλικα**, ένα τύπο κεραμικής στην οποία ο πηλός είναι λείος και στιλπνός, κατάλληλος για έγχρωμες διακοσμήσεις. Η φαγεντιανή μπορούσε να αποκτήσει ιριδίζουσα επιφάνεια όταν επικαλυπτόταν με ένα ειδικό βερνίκι και ψηνόταν για δεύτερη φορά. Οι συγκεκριμένες ιδιότητες χρησιμοποιήθηκαν και επέφεραν αλλαγές όχι μόνο στην κατασκευή ειδών κεραμικής αλλά και την αρχιτεκτονική



Εικ. 3.27. Μωσαϊκό, περ. 14ος- 15ος αι. μ.Χ., από οικοδόμημα στην Περσία.



Εικ. 3.28. Κεραμικό κύπελλο από τη Νισαπούρ. Χορασάν, Ιράν. 10ος αιώνας. Freer Gallery of Art, Ουάσιγκτον.



Εικ. 3.29. Πρόσοψη τάφου του 11ου αιώνα από το δυτικό Ιράν.

σε επαφή από τον 7ο μ.Χ. αιώνα, επινόησαν νέες τεχνικές για τη δημιουργία περίπλοκων γεωμετρικών σχεδίων πλινθοποιίας (εικ. 3.29), ενώ οι τεχνίτες του γύψου έφτασαν σε υψηλά επίπεδα δεξιοτεχνίας, συνδένοντας λουλουδένια συμπλέγματα με γεωμετρικά σχήματα και χρησιμοποιώντας την κομψή καλλιγραφία.

Μεταλλοτεχνία



Εικ. 3.25. Κασετίνα για πένες με ενθέσεις χρυσού και αργύρου.

του Ισλάμ (εικ. 3.22). Τα επισμαλτωμένα πλακάκια διακοσμημένα με επιγραφές, φυτικά και γεωμετρικά μοτίβα, με χρώματα κυρίως γαλάζιο, πρασινωπό, λευκό και μαύρο, έγιναν ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής, καθώς χρησιμοποιήθηκαν με τέτοια σπατάλη ώστε, το 16ο αιώνα να καλύπτουν ολόκληρα οικοδομήματα.

Σε ολόκληρο τον ισλαμικό κόσμο συναντάμε τζαμιά και ανάκτορα διακοσμημένα με **μουκάρνα** (σταλακτίτες) (εικ. 3.24). Πρόκειται για ένα σύνολο τρισδιάστατων κυψελών που, άλλοτε κατασκευασμένα από πλίνθους και άλλοτε από γύψο, επικαλύπτουν κάθε αρχιτεκτονικό χώρο και διευκολύνουν τη μετάβαση από τη μια επιφάνεια στην άλλη.

Επηρεασμένοι από την περσική παράδοση με την οποία είχαν έλθει

Τα σημαντικότερα εργαστήρια μεταλλοτεχνίας μετά το 1000 μ.Χ. βρίσκονταν στην Αίγυπτο. Δέχονταν παραγγελίες από πλούσιους Τούρκους για την κατασκευή ακριβών και καλοδουλεμένων χάλκινων αντικειμένων (εικ. 3.25), τα οποία ήταν διακοσμημένα με ένθετους πολύτιμους λίθους, με χρυσό ή άργυρο, με αραβουργήματα ή καλλιγραφήματα και, πιο σπάνια, με ανθρωπίνες μορφές, ζώα ή τέρατα.

Ταπητουργία

Το χνουδωτό χαλί με τους κόμπους είναι στενά συνδεδεμένο με τον ισλαμικό πολιτισμό. Τούρκικες φυλές μετέφεραν την τεχνική του από την κεντρική στη Δυτική Ασία.

Αρχικά, προσπαθώντας να μιμηθούν τη γούνα ζώου, έδεναν τα νήματα με κόμπους στο υφάδι και το στημόνι. Την τεχνητή αυτή γούνα τη χρησιμοποιούσαν για να στρώνουν το έδαφος στις σκηνές τους. Σιγά-σιγά, όμως, το χαλί αυτό απέκτησε διακοσμητική αξία. Γύριζαν την ανάποδη πλευρά, αυτή με το μακρύ μαλλί, προς τα επάνω, έκοβαν το μαλλί και δημιουργούσαν το χνούδι του σύγχρονου χαλιού, το οποίο χρησιμοποιούσαν ως διακοσμητικό σε δάπεδα ή τοίχους, στολίδι στις σκηνές τους ή ως κάλυμμα στο κουβούκλιο του θρόνου του βασιλιά.

Η ταπητουργία ήταν κατά παράδοση οικοτεχνική δραστηριότητα, αλλά πολλές φορές δημιουργήθηκαν ολόκληρα εργαστήρια για την παραγωγή ταπήτων. Η αξία τους εξαρτιόταν όχι μόνο από τον πλούτο των σχεδίων αλλά και από την πυκνότητα των κόμπων. Όσο πιο λεπτή ήταν η κλωστή, τόσο πιο πυκνή ήταν η ύφανση.

Τα διακοσμητικά σχέδια των χαλιών διέφεραν από τόπο σε τόπο αλλά και από εποχή σε εποχή. Όλα, όμως, εκτός από σπάνιες περιπτώσεις, ενσωμάτωναν τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία της ισλαμικής τέχνης, την επανάληψη δηλαδή προς όλες τις κατευθύνσεις. Τα ατέρμονα αυτά σχέδια αποτέλεσαν σύμβολο της μουσουλμανικής αντίληψης για την παροδικότητα όλων των πεπερασμένων μορφών.

Οι ονομασίες των χαλιών ήταν συνήθως εμπορικές επωνυμίες και προέρχονταν κυρίως από τους τόπους συγκέντρωσης και κυκλοφορίας τους στο εμπόριο ή από ονόματα ζωγράφων του 16ου μ.Χ. αιώνα που τα συμπεριλάμβαναν στις συνθέσεις τους, αλλά και από κάποια ιδιόρρυθμα στοιχεία των σχεδίων τους.

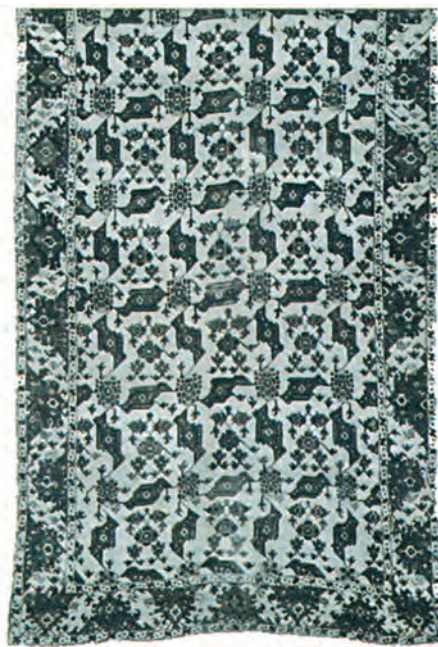
Το κλασικό τουρκικό χαλί είναι ο αποκαλούμενος τύπος **Χολμπαίν** (εικ. 3.26) από τον ζωγράφο Χανέ Χολμπαίν. Αυτού του είδους τα χαλιά έχουν συνήθως κεραμιδί έδαφος πάνω στο οποίο σχεδιάζονται σειρές από πολυγωνικά μετάλλια σε λευκό χρώμα και εξαιρετικά πράσινα, γαλάζια ή μαύρα αραβουργήματα.



Εικ. 3.26. Χαλί Χολμπαίν, Staatliche Museen zu Berlin.



Εικ. 3.27. Χαλί Ουσάκ από την Τουρκία, περ. 1600 μ.Χ. Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Ν. Υόρκη.



Εικ. 3.28. Χαλί με πουλιά από την Τουρκία, περ. 1600 μ.Χ., Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Ν. Υόρκη.

Ένας άλλος τύπος τούρκικου χαλιού, το **ούσακ** (εικ. 3.27) πήρε την ονομασία του από την περιοχή όπου κατασκευαζόταν. Το σχέδιο βασιζόταν συνήθως σε μεγάλα διαδοχικά μετάλλια, σε σχήμα άστρου, γεμάτα λευκά ή κίτρινα φυτικά μοτίβα ή αραβουργήματα. Το λευκό περίγραμμα των μεταλλίων αυτών δημιουργούσε μια θαυμάσια αντίθεση με το κόκκινο βάθος που χαρακτηρίζει το κλασικό ανατολίτικο χαλί.

Από την Τουρκία επίσης προέρχονται και τα αποκαλούμενα **χαλιά με πουλιά** (εικ. 3.28) και πήραν την ονομασία τους από ένα σχηματοποιημένο φυτικό επαναλαμβανόμενο μοτίβο που θύμιζε πουλί. Η ιδιόρρυθμη χρωματική κλίμακα του φιλντισένιου βάθους με τα βαθυγάλαζα και ερυθρά διακοσμητικά στοιχεία είναι μοναδική στην ισλαμική ταπητουργία.

Τα **μαμελουκικά** χαλιά της Αιγύπτου (εικ. 3.29), ξεχωρίζουν για την πρωτοτυπία τους. Οι σχεδιαστές τους, ακολουθώντας μια αρχαία τοπική παράδοση, δημιούργησαν χαλιά χωρισμένα σε μικρές γεωμετρικές ενότητες που καλύπτονταν με δύο κυρίως διακοσμητικά στοιχεία: άνθη παπύρου και αναδιπλωμένα φύλλα. Συχνή ήταν και η χρήση σχηματοποιημένων κυπαρισσιών. Το όλο σχέδιο αναπτυσσόταν γύρω από ένα μεγάλο πολυγωνικό ή αστεροειδές μέταλλιο. Αλλά και ο χρωματισμός των χαλιών αυτών είναι μοναδικός. Το βάθος είναι βαθύ κόκκινο, ενώ τα σχέδια έχουν κυρίως ανοιχτό πράσινο και φωτεινό γαλάζιο χρώμα.

Η περσική ταπητουργία ανέπτυξε νέους τύπους, βασισμένη σε φυτικά και παραστατικά μοτίβα. Αρχικά κυριαρχούσε η αφηρημένη διακόσμηση με αραβουργήματα και έντονα βαθιά χρώματα.



Εικ. 3.29. Μαμελουκικό μεταξωτό χαλί.



Εικ. 3.30. Χαλί «τύπου κήπου» από τον Καύκασο, γύρω στο 1700 μ.Χ. Fogg Art Museum. Μασσαχουσέτη.



Εικ. 3.31. Μογγολικό χαλί. Ινδία, τέλος 16ου αιώνα, Μουσείο Καλών Τεχνών, Βοστώνη.

Το σχέδιο βασιζόταν κυρίως σε ατέρμονα συστήματα με μεγάλα, επάλληλα σπειροειδή σχήματα και κεντρικά μετάλλια. Με τον καιρό όμως αυξήθηκε η προτίμηση για το χαλί που σχεδιαζόταν από ζωγράφους και μικρογράφους, οι οποίοι χρησιμοποιούσαν την ταπητουργική τέχνη για να δημιουργήσουν ζωγραφικά έργα από μαλλί και μετάξι. Χαρακτηριστικά δείγματα των χαλιών αυτών είναι οι μεγάλοι μεταξωτοί **κυνηγετικοί τάπητες**, που θεωρείται ότι έχουν κατασκευαστεί στο Κασάν.

Ένα άλλο είδος περσικού χαλιού είναι αυτό που κατασκευαζόταν στον **Καύκασο** και διατηρούσε μια πιο παραδοσιακή μορφή στα σχέδιά του. Τα χαλιά αυτά απεικονίζουν με πολύ σχηματοποιημένα σχέδια, κήπους με ρυάκια στο κέντρο (εικ. 3.30), στέρνες, δέντρα, λουλούδια, ακόμη και περίπτερα.

Σε ό,τι αφορά τα **ινδομογγολικά** χαλιά, αρχικά τουλάχιστον η επιρροή τους από τα περσικά ήταν φανερή. Κατασκευασμένα συχνά από μετάξι με εξαιρετικά λεπτή τεχνική, είχαν συνήθως ένα

όμορφο κόκκινο βάθος και ήταν γεμάτα από πολύχρωμες ρεαλιστικές λεπτομέρειες ή φυτικά μοτίβα (εικ.3.31).

Δραστηριότητες:

1) Να προσπαθήσετε να βρείτε από διάφορα βιβλία διακοσμητικά μοτίβα από την ισλαμική τέχνη και να τα συγκρίνετε με μοτίβα που υπάρχουν στην ελληνική λαϊκή τέχνη.

2) Να αναγνώσετε μέσα στην τάξη αποσπάσματα από τα παραμύθια *Χίλιες και μία νύχτες*. Να επισημάνετε περιγραφές ανακτόρων, σπιτιών και να προσπαθήσετε να κατανοήσετε τον τρόπο ζωής των Αράβων της εποχής.

ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

Για πολλούς αιώνες που ακολούθησαν την πτώση της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και ως τα μέσα του 19ου αιώνα, η ιταλική χερσόνησος ήταν κατακερματισμένη πολιτικά σε μικρές πόλεις-κράτη. Στην αρχή του 15ου αιώνα, πέντε κράτη είναι τα ισχυρότερα της Ιταλίας: το βασίλειο της Νεαπόλεως, το Παπικό κράτος με κέντρο τη Ρώμη, η Δημοκρατία της Βενετίας, το Δουκάτο του Μιλάνου και η Δημοκρατία της Φλωρεντίας.

Η άνοδος των ιταλικών πόλεων άρχισε τον 11ο αιώνα και έφθασε στο απόγειο τον 15ο αιώνα. Η Βόρεια Ιταλία, στις αρχές του 15ου αιώνα, ήταν μια από τις πιο πλούσιες περιοχές της Ευρώπης γιατί, σε αντίθεση με τις περισσότερες περιοχές της Δυτικής Ευρώπης, δε γνώρισε ένα αυστηρό φεουδαρχικό σύστημα. Απεναντίας οι ευγενείς της επιδίδονταν σε εμπορικές και βιομηχανικές δραστηριότητες. Έτσι στις πόλεις-κράτη της Βόρειας Ιταλίας άρχισε η πολιτισμική και καλλιτεχνική επανάσταση που ονομάστηκε **Αναγέννηση**, με κυριότερη και πρωτοπόρα εστία της τη Φλωρεντία.

Στις αρχές του 15ου αιώνα, η **Φλωρεντία** ήταν μια πόλη-κράτος, που κυριαρχούσε κατά διαστήματα στην αγροτική ενδοχώρα αλλά και στις πέριξ πόλεις. Μεταξύ αυτών ήταν και η Πίζα. Για τον τίτλο του πολίτη ήταν απαραίτητη η συμμετοχή του σε σωματείο ή συντεχνία. Η μικρή ολιγαρχία, που κυβερνούσε την πόλη, προερχόταν από τον κόσμο του εμπορίου και των τραπεζών. Η οικογένεια, της οποίας το όνομα συνδέθηκε με την ακμή της Φλωρεντίας κατά το μεγαλύτερο μέρος του 15ου αιώνα, ήταν η οικογένεια των **Μεδίκων**. Το 16ο αιώνα οι Μεδικοί μετεξελίχθηκαν από αστούς σε κληρονομικούς δυνάστες, λαμβάνοντας τον τίτλο του Μεγάλου Δούκα της Τοσκάνης και διατήρησαν τον έλεγχο έως το 18ο αιώνα.

Η Φλωρεντία ήταν το κέντρο μιας απέραντης οικονομικής αυτοκρατορίας. Στο επίκεντρο της οικονομικής της δραστηριότητας ήταν οι ογδόντα τράπεζες και τα διακόσια υφαντουργεία, για την επεξεργασία του μαλλιού, που απασχολούσαν 30.000 εργάτες.

Στις αρχές του 15ου αιώνα, ένα μάλλινο ένδυμα περνούσε από τριάντα κατεργασίες, η καθεμιά από τις οποίες γινόταν από ειδικευμένο εργάτη. Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα να είναι περιζήτητα τα μάλλινα της Φλωρεντίας, που εξάγονταν σ' όλη την Ευρώπη.



Εικ. 4.1. Τσιάνο, Προσωπογραφία του Καρόλου Ε΄ (1548). Παλαιά Πινακοθήκη Μονάχου.



Εικ. 4.2. Μάρκος Γκίρερτς ο Νεώτερος, Προσωπογραφία της Ελισάβετ Α΄. Εθνική Πινακοθήκη Πορτράιτων, Λονδίνο.

Τα βασίλεια, η κοινωνία και η άνοδος των πόλεων κατά την Αναγέννηση

Κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης στη Δυτική Ευρώπη, έγιναν αισθητά δύο σημαντικά γεγονότα. Από τη μια παρατηρήθηκε η αποδυνάμωση της φεουδαρχίας προς όφελος της κεντρικής εξουσίας και από την άλλη, η δημιουργία ευρύτερων εδαφικών συνόλων, που επιτεύχθηκε με τη συνένωση βασιλείων. Στην Ισπανία, τα βασίλεια της Καστίλης και της Αραγονίας συνενώθηκαν (1479) μετά το γάμο της Ισαβέλλας της Καστίλης με το Φερδινάνδο της Αραγονίας. Στο πρώτο μισό του 16ου αιώνα, ο Κάρολος Ε΄ της Ισπανίας (εικ. 4.1) υπήρξε επίσης αυτοκράτωρ της Γερμανίας, βασιλιάς της Νεαπόλεως, των Κάτω Χωρών και όλων των Ισπανικών Κτήσεων στο Νέο Κόσμο. Τέλος στην Αγγλία, ο Ιάκωβος Α΄ Στιούαρτ διαδέχθηκε την Ελισάβετ Α΄ (εικ. 4.2) και (από το 1603) ήταν συγχρόνως βασιλιάς της Αγγλίας και της Σκωτίας.

Μολονότι στην υπόλοιπη Ευρώπη παρατηρήθηκε εδαφική επανασύνταξη, η χώρα, από την οποία ξεκίνησε η Αναγέννηση, έμοιαζε εκ πρώτης όψεως στο περιθώριο των Ευρωπαϊκών εξελίξεων. Η ιταλική χερσόνησος, κατά τους αιώνες που ακολούθησαν την πτώση της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας ήταν κατακερματισμένη πολιτικά σε μικρές πόλεις - κράτη. Στις αρχές του 15ου αιώνα, αν και δεν ήταν ακόμα ώριμη για την ενότητα, ακολούθησε το ευρωπαϊκό παράδειγμα και ξεπέρασε το στάδιο των πόλεων-κρατών με σκοπό τη δημιουργία ευρύτερων εδαφικών ενοτήτων. Η διαδικασία συνεχίστηκε έως το 19ο αιώνα.

Αξιοσημείωτη είναι η άνοδος των πόλεων και η αστικοποίηση της κοινωνίας. Η δημογραφική άνοδος των πόλεων παρατηρήθηκε από τη μια άκρη της Δυτικής Ευρώπης έως την άλλη και, κατά το 16ο αιώνα, ο πληθυσμός του Παρισιού, Λονδίνου, Νεάπολης, Ρώμης, Βενετίας, Σεβίλλης, Λισαβόνας κ.ά. παρουσίασε αύξηση από 40 % - 300 %. Μόνο η Γερμανία δεν είχε πόλεις με πληθυσμό που να ξεπερνά τους 100.000 κατοίκους. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι στη χώρα αυτή κανένα μεγάλο εδαφικά κράτος δεν επιβίωσε. Τέλος, στις Κάτω Χώρες, το λιμάνι της Αμβέρσας, που ήταν το εμπορικό κέντρο της απέραντης αυτοκρατορίας του Καρόλου Ε΄, είχε το 1568 πληθυσμό 104.981 κατοίκους.

Ο ουμανισμός και οι καλλιτεχνικές αλλαγές

Οι απλές οικογενειακές επιχειρήσεις, οι συντροφικές και οι ιταλικής επιπόνησης οργανωμένες μετοχικές επιχειρήσεις, διέφεραν από τον περιοδεύοντα έμπορο-γυρολόγο των αρχών του Μεσαίωνα ως προς την πολυπλοκότητα της οικονομικής δομής τους. Η γνώση της γραφής και της μέτρησης ήταν απαραίτητη για τον έλεγχο των επιχειρήσεων, ενώ έντονη ήταν και η ανάγκη για την εκπαίδευση νομομαθών, γεγονός που είχε ως συνέπεια την αύξηση του ενδιαφέροντος για τη λατινική και την ελληνική γλώσσα και την κλασική γραμματεία.

Η μόρφωση που χρειαζόταν για τη νέα οικονομική πραγματικότητα έπρεπε να είναι σχετική με τα εγκόσμια και όχι, όπως στη διάρκεια του Μεσαίωνα να βρίσκεται υπό τον έλεγχο της εκκλησίας. Το γεγονός

ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθεί και ένα νέο είδος ανθρώπου, ο **Ουμανιστής** που ήταν υπερέμφανος για τη γνώση των αρχαίων συγγραφέων και όχι για τη γνώση της μεταφυσικής του Θωμά Ακινάτη. Στην ουμανιστική ελίτ που δημιουργήθηκε, κάποιος ήταν δεκτός για τις γνώσεις του και όχι, όπως στο Μεσαίωνα, για την ευγενική καταγωγή του.

Δύο σημαντικά γεγονότα ενίσχυσαν τη στροφή προς την Κλασική Αρχαιότητα: η **ανακάλυψη της τυπογραφίας** από τον Γουτεμβέργιο και η **Άλωση της Κωνσταντινούπολης** από τους Τούρκους το 1453. Η ανακάλυψη της τυπογραφίας διευκόλυνε τη διάδοση των αρχαίων κειμένων. Οι Έλληνες σοφοί, που εγκατέλειψαν την Κωνσταντινούπολη, έφεραν στην Ιταλία χειρόγραφα που θεωρούνταν χαμένα και αναζωπύρωσαν το ενδιαφέρον για την ελληνική τέχνη και τον Κλασικό πολιτισμό. Στην Ιταλία, το ενδιαφέρον αυτό είχε ήδη εκδηλωθεί και νωρίτερα, τόσο στη λογοτεχνία, με το έργο του Πετράρχη (1304-1374) και του Ντάντε Αλιγκέρι (1265-1321), όσο και στις εικαστικές τέχνες, ειδικότερα από τις αρχές του 15ου αιώνα, όπου μια νέα εικαστική γλώσσα θεμελιώθηκε στη γλυπτική και τη ζωγραφική. Καλλιτέχνες, όπως ο Μαζάτσιο, ο Ντονατέλλο, ο Πιέρο ντε λα Φραντζέσκα, συνέχισαν το έργο του Τζιότο με κύριο μέλημά τους να αποδώσουν την ανθρώπινη μορφή και έκφραση –όπως συνέβαινε και στην κλασική τέχνη– δίνοντας σημασία στην **ανθρώπινη ανατομία** και τους νόμους της **προοπτικής**, που πρωτοανακάλυψαν οι αρχιτέκτονες Μπρουνελέσκι και Αλμπέρτι. Το χειρόγραφο «Ντε Αρκτεκτούρα» (De Architectura) του Ρωμαίου αρχιτέκτονα του 1ου μ.Χ. αιώνα Βιτρούβιου, που τυπώθηκε εκείνη την περίοδο, βοήθησε στην επαναανακάλυψη της γνώσης, που αφορούσε τις ελληνικές και τις ρωμαϊκές οικοδομικές μεθόδους.

Οι αλλαγές στη διακόσμηση των εσωτερικών χώρων. Η κατοικία



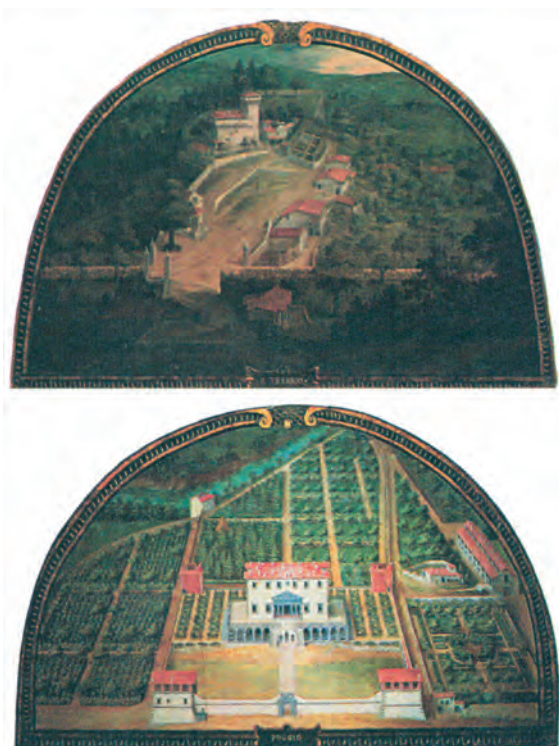
Εικ. 4.3. Η πόλη της Φλωρεντίας κατά τον 15ο αιώνα.

Μεταξύ του 1450 και του 1500, η διακόσμηση εσωτερικών χώρων άλλαξε ριζικά. Ήταν τόσο η ανάγκη για ανανέωση που σημειώθηκε μεγαλύτερη αλλαγή μέσα σε μερικές δεκάδες χρόνια παρά στους έξι αιώνες που προηγήθηκαν. Χρησιμοποιώντας ως έμπνευση τη ρωμαϊκή αρχαιότητα με ελεύθερο τρόπο, οι καλλιτέχνες θέλησαν να καλύψουν τις καινούργιες ανάγκες, που απαιτούσαν πολυτέλεια και άνεση και δημιούργησαν ένα νέο ύφος στη διακόσμηση, που, αργότερα, θα το μιμηθούν ως ιταλικό ύφος στις αυλές της Ευρώπης, όπως του Φραγκίσκου Α΄ της Γαλλίας και της Ελισάβετ Α΄ της Αγγλίας.

Η Πόλη της Φλωρεντίας

Η Φλωρεντία, κατά το 15ο αιώνα, ήταν μια πόλη που ευημερούσε μέσα στα ισχυρά της τείχη (εικ. 4.3). Οι ανθυγιεινές και κακότεχνες κατασκευές είχαν αντικατασταθεί με καθαρές τριώροφες κατοικίες. Το τείχος που ανεγέρθηκε στα τέλη του 13ου αιώνα, περιέβαλλε όχι μόνο το πυκνοκατοικημένο κέντρο της πόλης, αλλά και τους αγρούς και τους

κήπους. Οι δρόμοι, τη νύχτα, φωτίζονταν με πυρσούς. Η ωραία πέτρα, με την οποία ήταν κτισμένα τα κτίρια της πόλης, το πλακόστρωτο των δρόμων και οι ελεύθεροι χώροι μέσα στην πόλη, άφηναν άναυδο τον επισκέπτη της εποχής. Τα περισσότερα σπίτια είχαν δικά τους πηγάδια. Αρκετά, μάλιστα, διέθεταν ένα εσωτερικό αποχωρητήριο. Παρά το σπάνιο για την εποχή αποχετευτικό σύστημα της πόλης, το επίπεδο της δημόσιας υγείας ήταν χαμηλό και, σε συνδυασμό με την πληθυσμιακή πυκνότητα, οι άνθρωποι, κυρίως των κατώτερων κοινωνικών τάξεων, πέθαιναν νέοι.



Εικ. 4.4. Δύο επαύλεις στη περίχωρα της Φλωρεντίας που ανήκαν στην οικογένεια των Μεδίκων. Η κατοικία με τη μορφή κάστρου, επάνω, κτίστηκε στα τέλη του Μεσαίωνα ενώ κάτω στα τέλη του 15ου αιώνα.



Εικ. 4.5. Η αυλή στο γαλλικό ανάκτορο του Μπλουά με το μεγαλόπρεπο ελικοειδές κλιμακοστάσιο.

Οι κατοικίες

Κατά τη διάρκεια του 15ου αιώνα, υπήρχε εργασία για όλους τους καλλιτέχνες. Κάθε σημαντική οικογένεια της Φλωρεντίας, όπως και των άλλων ιταλικών πόλεων του βορρά, συναγωνιζόταν τις άλλες σε επίδειξη πλούτου. Οι παραγγελίες ήταν άφθονες. Τα μέγαρα, τα «**παλάτσι**» (palazzi) των πριγκίπων, τραπεζιτών και εμπόρων της εποχής, χτίζονταν όλο και πιο όμορφα, όλο και πιο μεγαλόπρεπα. Το σχέδιο και η διακόσμηση ήταν προσεγμένα.

Οι πρίγκιπες της Αναγέννησης συνήθιζαν να κτίζουν **δεύτερες κατοικίες** στην εξοχή, έξω από τα τείχη, για ν' αποφεύγουν τη ζέστη, το θόρυβο και τις μυρωδιές της πόλης, αλλά και για να μπορούν να κυνηγήσουν. Οι κατοικίες αυτές δεν ήταν κάστρα, όπως κατά το Μεσαίωνα, και δεν διέθεταν πλούσια αμυντικά συστήματα.

Η δυνατότητα των πλουσίων να έχουν σπίτια εκτός των τειχών της πόλης οφειλόταν στην εξάλειψη των συμμοριών που λεηλατούσαν την ύπαιθρο, στο σταδιακό περιορισμό των τοπικών φεουδαρχών και στην ενίσχυση της κεντρικής εξουσίας (εικ. 4.4).

Σ' όλα τα οικήματα της Αναγέννησης, η **αυλή**, άλλοτε εσωτερική και άλλοτε εξωτερική, ήταν το βασικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Η αυλή της Αναγέννησης είχε κυρίως τετράγωνο σχήμα, και, τις περισσότερες φορές, τόσο στην Ιταλία όσο και στην Ισπανία, ήταν πολύ

ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

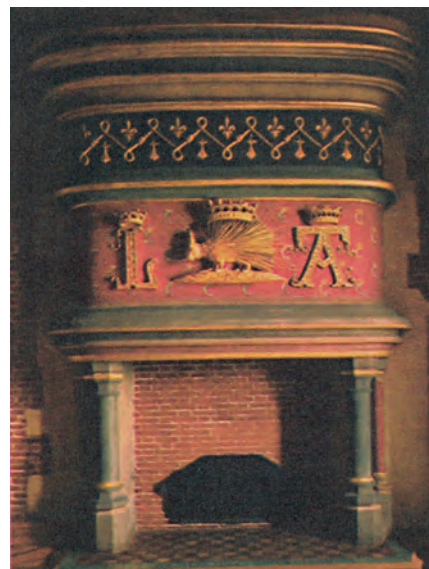
καλά διαμορφωμένη και διακοσμημένη. Στην Αγγλία, σημαντικό στοιχείο της αυλής ήταν η επιβλητική είσοδος, ενώ στη Γερμανία και τη Γαλλία, η αυλή τις περισσότερες φορές αναδείκνυε μια μεγαλόπρεπη σκάλα (εικ. 4.5).

Στην Ιταλία και τη Γαλλία, ο πρίγκιπας κατοικούσε στο κεντρικό τμήμα της κύριας κατοικίας όπου υπήρχαν και τα διαμερίσματα της υπόλοιπης οικογένειάς του. Οι αυλικοί, οι υπηρέτες και οι φρουροί διέμεναν στ' άλλα διαμερίσματα.

Η αίθουσα υποδοχής

Κυρίαρχη θέση στην
πριγκιπική κατοικία
κατείχε η **μεγάλη**

αίθουσα υποδοχής, διακοσμημένη με νωπογραφίες, πίνακες και ταπισερί. Ένα μνημειακό τζάκι (εικ. 4.6), διακοσμημένο με οικόσημα και γλυπτά, κυριαρχούσε στο χώρο, τόσο στη Βόρεια Ευρώπη, όσο και στην Ιταλία. Στα υπόλοιπα δωμάτια, η ύπαρξη του τζακιού εξαρτιόταν από το κλίμα της χώρας. Έτσι στις χώρες του βορρά, όπου τα δωμάτια των κατοικιών ήταν μικρά, η ύπαρξη του τζακιού ήταν αναγκαία, πράγμα που δεν συνέβαινε στην Ιταλία.



Εικ. 4.6.
Τζάκι στον
πύργο του
Μπλουά
στη Γαλλία.

Το υπνοδωμάτιο

Ο πιο σημαντικός χώρος μετά την αίθουσα υποδοχής, ήταν το **υπνοδωμάτιο**. Η χρήση του συνδυάζει και άλλες λειτουργίες. Ήταν το προσωπικό καταφύγιο για τις κυρίες της Αναγέννησης, ενώ, στην γαλλική αυλή, περισσότερα γεγονότα συνέβαιναν γύρω από τη βασιλική κλίνη (εικ.4.7), παρά γύρω από το θρόνο. Ένας προθάλαμος οδηγούσε συνήθως στο υπνοδωμάτιο, ενώ το παρεκκλήσι του μεγάρου βρισκόταν κοντά σ' αυτό. Ο χώρος των υπνοδωματίων ήταν επιβλητικός, ευρύχωρος και αραιά επιπλωμένος, όπως συνέβαινε και στ' άλλα δωμάτια των αρχοντικών της περιόδου. Τα έπιπλα, ογκώδη, με πλούσιες διακοσμήσεις, περιορίζονταν σε μια καρέκλα, μια κασέλα και το κρεβάτι.



Εικ. 4.7. Το υπνοδωμάτιο του Φραγκίσκου Α' της Γαλλίας στον πύργο του Σαμπόρ.

Το **κρεβάτι** ήταν το έπιπλο, που κυριαρχούσε στο χώρο του υπνοδωματίου. Ήταν μεγαλοπρεπές, με τέσσερις ξυλόγλυπτους στύλους, που στήριζαν τον ουρανό. Τον ουρανό αποτελούσε ένα πλαίσιο που ήταν, πολλές φορές, ξυλόγλυπτο. Επάνω στο πλαίσιο προ-



Εικ. 4.8. Κρεβάτι τοσκανικού τύπου στο Μέγαρο Νταβανζάτι (Davanzati), της Φλωρεντίας.



Εικ. 4.9. Αίθουσα του Μεγάλου Νταβανζάτι (Davanzati) στη Φλωρεντία, διακοσμημένη με τοιχογραφίες.

σάρμοζαν ένα τεντωμένο ύφασμα, για τη δημιουργία του ουρανού και κουρτίνες, που «έκλειναν» γύρω - γύρω το κρεβάτι.

Το κρεβάτι με ουρανό ήταν ευρέως διαδεδομένο και αποτελούσε τον κανόνα, έως το 18ο αιώνα. Ωστόσο, από τα μέσα του 16ου αιώνα, στη Φλωρεντία, κυριάρχησε το **κρεβάτι Τοσκανικού τύπου** (εικ. 4.8). Αυτό το νέου ύφους κρεβάτι, είχε ξυλόγλυπτο και επιχρυσωμένο προσκεφάλι και τέσσερις ξύλινους στριφτούς στύλους, των οποίων η κορυφή κατέληγε σε υδρίες.

Η διακόσμηση των τοίχων

Στους τοίχους του υπνοδωματίου, στις αίθουσες

υποδοχής και στο παρεκκλήσι, υπήρχαν συχνά **τοιχογραφίες** που απεικόνιζαν αλληγορικές σκηνές, πρόσωπα ή διακοσμητικά μοτίβα (εικ. 4.9), όπως επίσης πίνακες ή **ταπισερί**. Οι **ξύλινες επενδύσεις τοίχου** ήταν πολύ συνηθισμένες σ' όλη την Ευρώπη, εκτός από την Ιταλία. Στην Ιταλία, όπως και στην Ισπανία, η ξύλινη επένδυση –όταν υπήρχε– περιοριζόταν στο κάτω μέρος του τοίχου, ενώ στο επάνω μέρος του τοίχου τοποθετούνταν τοιχοτάπητες (ταπισερί).

Για πρώτη φορά το 15ο αιώνα, μπορούσε να συναντήσει κανείς τον πρόγονο αυτού που θα ονομάζαμε σήμερα ταπετσαρία. Πρόκειται για χαρτί ζωγραφισμένο. Την εποχή εκείνη το χαρτί άρχισε να γίνεται λιγότερο σπάνιο.

Η χρήση του επικολλημένου –στον τοίχο– χαρτιού, διαδόθηκε στην Αγγλία, στις αρχές του 16ου αιώνα και υιοθετήθηκε από τη μεσαία τάξη για τη διακόσμηση δωματίων. Οι αλλαγές στην αισθητική αντίληψη και η ανάγκη για ανανέωση, οδηγούσαν στην επικάλυψη, πολλές φορές, των υπάρχουσών τοιχογραφιών με νεότερες. Σε κάθε αλλαγή Πάπα, στο Βατικανό, άλλαζαν τη διακόσμηση των διαμερισμάτων ή δημιουργούσαν νέα. Χάρη σ' αυτή τη συνήθεια, έχουν διασωθεί αριστουργήματα, αλλά και έχουν χαθεί για πάντα, επίσης, έργα, όπως αυτά που ζωγράφισε ο Πιέρο ντε λα Φραντζέσκα για τους Πάπες (Νικόλαο Ε' και Πίο Β').

**Το στουντιόλο
(studiolo)**

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα δωμάτια σε ένα παλάτσο (palazzo) ήταν το **στουντιόλο** (studiolo). Ήταν μέρος του προσωπικού διαμερίσματος του πρίγκιπα, δηλαδή κάτι σαν το προσωπικό γραφείο του, όπως συνέβαινε και με το υπνοδωμάτιο, το παρεκκλήσι και το χώρο φύλαξης των αρχείων (εικ. 4.10). Τα έπιπλα ήταν λιγοστά σ' ένα στουντιόλο. Πολλές φορές περιλάμβανε μόνο μια καρέκλα και ένα τραπέζι. Δεν υπήρχαν βιβλιοθήκες, όπως τις γνωρίζουμε σήμερα. Απεναντίας, στη θέση αυτών, έβρισκε κανείς εντοιχισμένα ντουλάπια προορισμένα για την τοποθέτηση των βιβλίων.



Εικ. 4.10. Το στουντιόλο (studiolo) του ηγεμόνα Φεντερίγο ντα Μοντεφέλτρο στον πύργο του Ούρμπινο. Επάνω από την πύλινη επένδυση υπήρχαν πορτρέτα Επιφανών Ανδρών, μερικά των οποίων εκτίθενται σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου.

Από το 14ο αιώνα, ο πρόδρομος της ιταλικής Αναγέννησης στη λογοτεχνία, ο συγγραφέας Πετράρχης (1304-1374) πρόβαλε την ιδέα για την ανάγκη ενός χώρου απομόνωσης με σκοπό τη μελέτη των αρχαίων κειμένων, ασκώντας βαθιά επιρροή στους Ιταλούς Ουμανιστές.

Όλοι οι άνδρες οι οποίοι επηρέασαν την Ιταλική Αναγέννηση αλλά και πολλές σημαντικές γυναίκες είχαν ένα στουντιόλο για να επιδεικνύουν στους ξεχωριστούς επισκέπτες τους. Στο ξεχωριστό αυτό δωμάτιο, φύλαγαν τις προσωπικές τους συλλογές σε χειρόγραφα, βιβλία, πίνακες ζωγραφικής (πολλές φορές ήταν φτιαγμένοι ειδικά για το συγκεκριμένο χώρο από τους μεγάλους καλλιτέχνες της Αναγέννησης), αλλά και αγαλματίδια και άλλα σπάνια αντικείμενα. Τα στουντιόλο με τις συλλογές τους, αποτέλεσαν έναν από τους προδρόμους του σημερινού Μουσείου.

Δραστηριότητες:

1) Να αναζητηθούν κατόψεις μεγάρων της ιταλικής Αναγέννησης και να αντιπαρατεθούν με κτίρια της ίδιας περιόδου στην υπόλοιπη Δυτική Ευρώπη.

2) Μέσα από πίνακες ζωγραφικής της Αναγέννησης να διαπιστωθεί ο εμπλουτισμός του διάκοσμου και η αναφορά στα στοιχεία της ελληνικής αρχαιότητας.

ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ (συνέχεια)

Τα έπιπλα στην Ιταλία της Αναγέννησης

Η Κασόνε (cassone) Το χαρακτηριστικότερο έπιπλο της Ιταλικής Αναγέννησης ήταν η περίτεχνη **κασόνε** (cassone), η γαμήλια κασέλα που προοριζόταν για την προίκα της νύφης (εικ. 5.1). Οι πλούσιες οικογένειες παρήγγειλαν συνήθως δύο κασέλες έτσι, ώστε στη μια να υπάρχει το οικόσημο της νύφης και στην άλλη του γαμπρού. Με την ευκαιρία του γάμου, τις μετέφεραν στο νέο σπίτι της νύφης. Λόγω της έκθεσής τους σε δημόσια θέα, έπρεπε να έχουν εξαιρετικό σχέδιο.



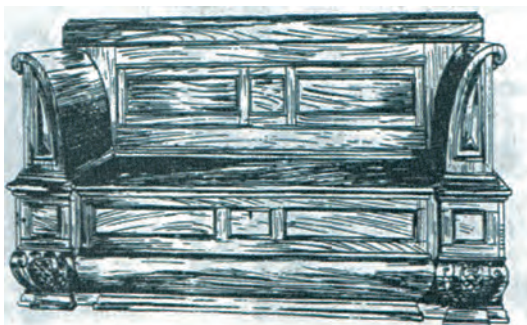
Εικ. 5.1. Κασόνε (cassone) από ανάγλυφη οξιά επιχρυσωμένη, φέρει ζωγραφική διακόσμηση με θέμα την «Πολιορκία της Τραπεζούντας από τους Τούρκους» (1475).
Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Νέα Υόρκη.

Στη Φλωρεντία υπήρχαν δεκάδες εργαστήρια που ασχολούνταν με την παραγωγή των γαμήλιων κασελών. Ένας καλός τεχνίτης, για να ικανοποιήσει τις απαιτήσεις των πελατών του, έπρεπε να χρησιμοποιήσει τις γνώσεις του στη ζωγραφική, γλυπτική και χρυσοχοΐα. Καλλιτέχνες όπως ο Ουτσέλο, ο Ντονατέλλο, ο Μποτιτσέλι και ο Περούτζινο, ζωγράφισαν κασόνε. Τα θέματα ζωγραφικής ήταν θρησκευτικά, μυθολογικά και πολύ συχνά εμπνευσμένα από την τοπική λογοτεχνία, όπως από το «Δεκαήμερο» του Βοκάκιου (1313-1375) ο οποίος, μαζί με τον Πετράρχη, αποτέλεσε τον πρόδρομο του ουμανισμού της Αναγέννησης. Ανάγλυφες παραστάσεις, όπως συνθέσεις, πολλές φορές επίχρυσες με φρούτα και λουλούδια, μπορντούρες με φύλλα ακάνθου κ.ά., υπήρχαν σε κασόνε της Αναγέννησης. Η ιντάρσια (intarsia), ένα είδος ένθετης διακόσμησης, που είναι πρόγονος της μαρκετερί, συναντάται, επίσης, ως διακοσμητικό στοιχείο τους.

Η όλο και περισσότερο επιμελημένη διακόσμηση των ιταλικών μεγάρων και η λαμπρότητα της ζωγραφικής στους τοίχους και τις οροφές, οδήγησε σε ένα νέο είδος κασέλας. Η νέα αυτή κασέλα ήταν κατασκευασμένη από σκαλιστό λουστραρισμένο ξύλο και όχι ζωγραφισμένη, επιχρυσωμένη ή με ένθετες διακοσμήσεις. Σ' αυτό συνετέλεσε και η νέα κοινωνική θέση των καλλιτεχνών, οι οποίοι δε δέχονταν πλέον να ζωγραφίσουν έπιπλα. Πρόκειται για ένα νέο είδος, που θύμιζε, πολλές φορές, τον τύπο των ρωμαϊκών σαρκοφάγων (εικ. 5.2).



Εικ. 5.2. Η νέου είδους κασόνε που είχε σαν πρότυπο τις ρωμαϊκές σαρκοφάγους. Η εικονιζόμενη βενετσιάνικη γαμήλια κασέλα είναι από σκαλιστό λουστραρισμένο ξύλο.
Μουσείο του Πύργου Σφόρτσα, Μιλάνο.



Εικ. 5.3. Η κασαπάνκα (cassapanca) που απετέλεσε μετεξέλιξη της κασόνε.

Η κασαπάνκα (cassapanca)

Αργότερα, με την προσθήκη πλάτης και μπράτσων, δημιουργήθηκε η κασαπάνκα (cassapanca), που αποτέλεσε μετεξέλιξη των κασόνε. Το νέο έπιπλο βρισκόταν κοντά στην είσοδο του σπιτιού και το επιτηρούσε οπλισμένος φρουρός. Συμβόλιζε τον πλούτο και την κοινωνική θέση του ιδιοκτήτη και μέσα στην κασαπάνκα, που λειτουργούσε ως χρηματοκιβώτιο, φυλάγονταν τα πιο πολύτιμα πράγματά του (εικ. 5.3).

Το κάθισμα

Από τους τύπους **καθισμάτων** που χρησιμοποιούνταν στην Ιταλία της Αναγέννησης, συνηθέστερα ήταν:



Εικ. 5.4. Πτυσσόμενη καρέκλα σε σχήμα Χ, γνωστή ως Ντάντε ή Σαβοναρόλα.



Εικ. 5.5. Το σκαμπέλο (sgabello). Μουσείο Μπαρντίνι, Φλωρεντία.

α) Η **πτυσσόμενη καρέκλα σε σχήμα Χ** (εικ. 5.4), που είναι γνωστή ως Ντάντε ή Σαβοναρόλα στην Ιταλία, και στη Γερμανία ως καρέκλα του Λουθήρου. Αυτή, πολλές φορές, έφερε διακοσμήσεις από τσερτοζίνα (certosina) στην πλάτη και στα μπράτσα.

β) Το **σκαμπέλο** (sgabello) (εικ. 5.5.), ελαφρύ και ευκολομετακίνητο κάθισμα. Το σκαμπέλο είχε ξυλόγλυπτη ψηλή πλάτη από συμπαγές ξύλο και τη βάση του αποτελούσαν δύο επίσης σκαλιστές ξύλινες πλάκες. Αυτές συγκρατούσαν ένα καθόλου αναπαυτικό κάθισμα σε σχήμα παραλληλογράμμου ή οκταγώνου.

Το τραπέζι

Το **τραπέζι**, προορισμένο να παραμένει αποκλειστικά σε μια αίθουσα του σπιτιού, ήταν μια καινοτομία της Αναγέννησης. Το μεσαιωνικό τύπο τραπέζιού, που το αποτελούσαν



Εικ. 5.6. Τραπέζι ορθογώνιο από την περιοχή της Τοσκάνης. Μουσείο του Πύργου Σφόρτσα, Μιλάνο.

τάβλες στηριγμένες σε τρίποδες και που δεν είχαν σταθερό χώρο τοποθέτησης μέσα στην κατοικία, αντικατέστησε ένα νέο είδος ξύλινου τραπεζιού. Αυτό το νέο είδος περιελάμβανε μια βαριά τάβλα και δύο εξίσου βαριά ανάγλυφα πόδια, συνδεδεμένα με τραβέρσα (εικ. 5.6). Στα πόδια και την τραβέρσα οι παραστάσεις είχαν ως θέματά τους τον Ηρακλή, τις νύμφες, μυθικά πτηνά κ.ά.

Νέες τεχνικές διακόσμησης ξύλινων επιφανειών

Η **ιντάρσια** (intarsia) ήταν ένας τρόπος διακόσμησης, που συναντούσε κανείς στην Αναγέννηση.

Για τη διακόσμηση των ξύλινων επιφανειών των επίπλων με ιντάρσια (εικ. 5.7) οι τεχνίτες σχεδίαζαν διάφορα σχέδια, συνήθως γεωμετρικά, επάνω στην επιφάνεια του ξύλου και κατόπιν σκάλιζαν τα σχεδιασμένα τμήματα. Σ' αυτά τα σκαλισμένα τμήματα της ξύλινης επιφάνειας τοποθετούσαν μικρά τεμάχια χονδρού καπλαμά από πολύτιμα ξύλα ή κομμάτια ελεφαντοστού ή μέταλλο. Η τέχνη της ιντάρσια προήλθε από την Ανατολή και στην Ιταλία πρωτοεμφανίστηκε στη Σιένα.

Παρόμοια τεχνική διακόσμησης ξύλινων επιφανειών ήταν και η **τσερτοζίνα** (certosina), που ήταν μωαμεθανικής προέλευσης και τη συναντούσε κανείς σε έπιπλα κατασκευασμένα στη Βενετία και την Ισπανία. Οι τεχνίτες, που χρησιμοποιούσαν αυτή την τεχνική, αντί για ξύλο μεταχειρίζονταν κόκαλο και ελεφαντόδοντο.



Εικ. 5.7. Ξύλινη επιφάνεια διακοσμημένη με την τεχνική της ιντάρσια (intarsia), από τον Πιέρ Αντόνιο ντέλι Αμπάτι με θέμα «Προοπτική κτιρίων». Ιερό του Μόντε Μπέρικο, Βιτσένζα, Ιταλία.

Το γυαλί και οι χρήσεις του

Μέχρι το 1400, το γυαλί ήταν χονδρό και αδιαφανές. Η **Βενετία** είχε την αποκλειστικότητα του γυαλιού, για μακρύ χρονικό διάστημα, και προστάτευε το εμπορικό της μονοπώλιο, με όλα τα μέσα της εποχής.

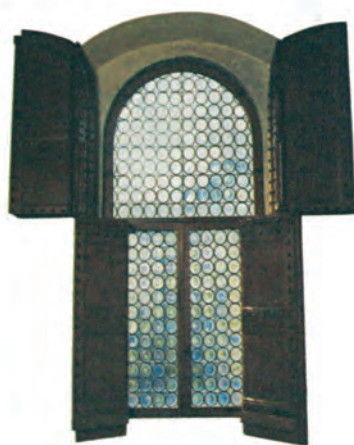
Στις αρχές του 15ου αιώνα οι βενετσιάνοι υαουργοί κατάφεραν να δημιουργήσουν ένα υλικό διαφανές που το ονόμασαν **κρύσταλλο**. Το νέο αυτό υλικό επέτρεψε την κατασκευή επαργυρωμένων καθρεφτών (εικ. 5.8) που έδιναν τη δυνατότητα στους κατόχους τους να βλέπουν την εικόνα τους, αλλά και στους καλλιτέχνες να δημιουργούν τις αυτοπροσωπογραφίες τους. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι πρώτοι καθρέφτες ήταν κυρτοί και, επομένως, παραμορφωτικοί. Τις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα στο **Μουράνο της Βενετίας**, σημειώνεται κάποια βελτίωση στην τεχνική της κατασκευής του καθρέφτη, ο οποίος, με περίτεχνη κορνίζα, μετατρέπεται από αποκλειστικά χρηστικό σε διακοσμητικό αντικείμενο.



Εικ. 5.8. Μικρός παραμορφωτικός καθρέφτης με κορνίζα ανάγλυφη από ξύλο και ελεφαντόδοντο.

Οι υαλοπίνακες Το γυαλί δεν ήταν αναγκαίο μόνο για τους καθρέφτες, αλλά και για τα παράθυ-

ρα, στα οποία άρχισαν να το χρησιμοποιούν από το 13ο αιώνα. Καθ' όλη τη διάρκεια της Αναγέννησης, οι κατασκευαστές υαλοπινάκων δεν κατόρθωσαν να παράγουν παρά μόνο μικρά και θαμπά κομμάτια. Για να καλύψουν τη μεγάλη έκταση ενός ανοίγματος παραθύρου ήταν απαραίτητο να συνδέσουν τα γυάλινα τμήματα με βέργες από μολύβι. Αυτό, αν και δε δημιουργούσε αισθητικά προβλήματα, αφού επινοήθηκαν όμορφα σχέδια από τους



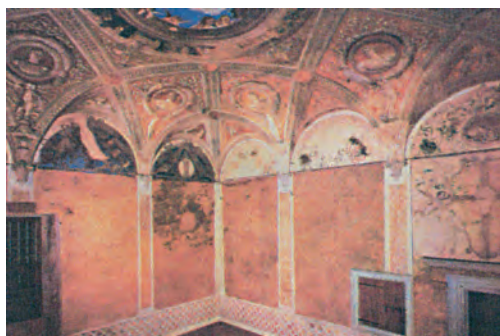
Εικ. 5.9. Παράθυρο από φλωρεντινό μέγαρο του 15ου αιώνα. Τα στρογγυλά τμήματα του γυαλιού ήταν συνδεδεμένα με βέργες από μολύβι, ενώ βαριά ξύλινα παραθυρόφυλλα προσέφεραν πρόσθετη προστασία από τις καιρικές συνθήκες.

κατασκευαστές, μείωνε το εισερχόμενο φως (εικ. 5.9).

Καθώς, όμως, οι υαλοπίνακες παρέμεναν μακρινή πολυτέλεια για τους φτωχούς, ιδίως στην Ιταλία με το μεσογειακό κλίμα, τα παράθυρα καλύπτονταν κυρίως με παραθυρόφυλλα, ενώ λαδόχαρτο, περγαμηνές ή ύφασμα, αντικαθιστούσαν τους υαλοπίνακες.

Ο ζωγραφικός διάκοσμος σε αίθουσες μεγάρων της Αναγέννησης

Δύο καλλιτέχνες της Αναγέννησης, ο Μαντένια και ο Περούτσι, επηρεαζόμενοι από τους Ρωμαίους συγγραφείς Βιτρούβιο και Πλίνιο τον Πρεσβύτερο και τις μαρτυρίες τους για την αληθοφανή διακόσμηση αρχαίων ρωμαϊκών επαύλεων με εικόνες τοπίων, δημιούργησαν δύο αίθουσες αριστουργηματικά εικονογραφημένες.



Εικ. 5.10. Η νοτιοανατολική γωνία του “Δωματίου των Συζύγων” με τις μεγαλοπρεπείς κουρτίνες κλειστές.



Εικ. 5.11. Η βορειοδυτική γωνία του “Δωματίου των Συζύγων” με τις τραβηγμένες κουρτίνες να αποκαλύπτουν ιδιωτικές στιγμές της οικογένειας Γκονζάγκα και της αυλής της.

Το «Δωμάτιο των Συζύγων»

Το «**Δωμάτιο των Συζύγων**» ή αλλιώς «**Κάμερα Πίκτα**» (Camera Picta), δηλαδή το ζωγραφισμένο δωμάτιο, είναι ένα από τ' αριστουργήματα του **Αντρέα Μαντένια** (1431-1506). Ο Μαντένια εργάστηκε από το 1465 έως το 1474 για την εικονογράφηση αυτού του δωματίου που ο Δούκας της Μάντοβα, Λουδοβίκος Γ΄ Γκονζάγκα, θα χρησιμοποίησε, στον ανακαινισμένο πύργο του, είτε ως κρεβατοκάμαρα είτε ως αίθουσα ακροάσεως. Το δωμάτιο είχε δύο πόρτες και δύο παράθυρα, ένα εκ των οποίων έβλεπε στη λίμνη που περιέβαλλε τη Μάντοβα. Ο αρχιτέκτονας της ανακαίνισης, ο Λούκα Φαντσέλι, ήταν υπεύθυνος για τις παραστάδες στις πόρτες, τα φουρούσια και το τζάκι.

Ο Μαντένια, μιμούμενος ροζ και πράσινες μαρμαρίνες πέτρες που συναντούσε κανείς, στην πραγματικότητα, σ' ένα ρωμαϊκό μνημείο της Βερόνας, δημιούργησε ζωγραφικά ένα περίβλημα κατά μήκος του πασαμέντο, δηλαδή του κάτω τμήματος των τοίχων. «Φανταστικές» πέτρες στήριζαν τις κολόνες που συγκρατούσαν το θόλο. Μεγαλοπρεπείς κουρτίνες έμοιαζαν να κρέμονται από ράβδους μεταξύ των φουρουσιών. Στους νότιους και ανατολικούς τοίχους (εικ. 5.10), οι κουρτίνες ήταν κλειστές, ενώ στους βόρειους και δυτικούς (εικ. 5.11), είχαν τραβηχτεί ώστε να δίνουν σε κάποιον τη δυνατότητα να παρακολουθήσει την οικογένεια Γκονζάγκα σε ιδιωτικό χώρο με φόντο ένα φανταστικό τοπίο. Για την απομίμηση των κουρτινών χρειάστηκε μακροχρόνια εργασία. Τα περίτεχνα μοτίβα και οι επιχρυσώσεις έχουν σήμερα χαθεί.

ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ (συνέχεια)

Η εικόνα που δημιουργείται σ' έναν παρατηρητή, που βρίσκεται στο κέντρο της αίθουσας, είναι ότι βρίσκεται σ' ένα περίπτερο και κοιτάζει προς τα έξω.

Επιπλέον ο θόλος (εικ. 5.12) ήταν διακοσμημένος με ανάγλυφες εικόνες από ερωτιδείς, προτομές των οκτώ πρώτων Ρωμαίων αυτοκρατόρων και τριγωνικές διατομές που απεικόνιζαν επεισόδια από τη ζωή του Ηρακλή, του Ορφέα και του Αρίωνα. Γιρλάντες και μενταγιόν με τα οικοδόμημα του Γκονζάγκα περιέβαλλαν τις αυτοκρατορικές προτομές, ενώ το φόντο ήταν απομίμηση χρυσού μωσαϊκού. Επάνω από το κέντρο της αίθουσας, υπήρχε ένα ζωγραφισμένο κυκλικό άνοιγμα, που αποτελούσε το αποκορύφωμα των ιλουζιονιστικών (illusion = ψευδαίσθηση, αυταπάτη) τεχνασμάτων του Μαντένια. Από το κυκλικό θεωρείο με κιγκλίδωμα, αποκαλύπτονταν φτερωτοί ερωτιδείς, κυρίες και υπηρέτριες που κρυφοκοίταζαν γύρω από το χείλος του, δίνοντας την εντύπωση πως αστειεύονται και φλυαρούν με τους θεατές που βρίσκονταν από κάτω.



Εικ. 5.12. Η οροφή του “Δωματίου των Συζύγων” με τις προτομές των οκτώ πρώτων Ρωμαίων αυτοκρατόρων σε μετάλλια και στο κέντρο το ζωγραφισμένο κυκλικό άνοιγμα (oculus).

Η προσεκτική διαφοροποίηση του πραγματικού φωτός, που ερχόταν από τα παράθυρα και του καλλιτεχνικού φωτός, που έλουζε τα απομακρυσμένα τοπία και το κυκλικό άνοιγμα της οροφής, βοηθούσε στη δημιουργία του τελικού ιλουζιονιστικού αποτελέσματος στο θεατή.

Η “Αίθουσα της Προοπτικής”

Η “Αίθουσα της Προοπτικής” (εικ. 5.13), στον πρώτο όροφο της βίλας Φαρνεζίνα στη Ρώμη, το ισόγειο της οποίας διακοσμήθηκε από τον Ραφαήλ, ζωγραφίστηκε (γύρω στα 1517-18) από τον ζωγράφο, σκηνογράφο και αρχιτέκτονα της βίλας, **Μπαλντασάρε Περούτσι** (1481 - 1536).

Ο Περούτσι, βαθιά επηρεασμένος από τις σκηνογραφικές τοιχογραφίες της Αρχαίας Ρώμης και ιδιαίτερα το «Δωμάτιο με τις μάσκες» στον Παλατίνο λόφο της Ρώμης, με την έντονη αληθοφάνεια των τοιχογραφιών της, δημιούργησε την “Αίθουσα της Προοπτικής”. Στον ευρισκόμενο μέσα στην αίθουσα, δινόταν η εντύπωση ότι το δωμάτιο προεκτείνεται και προς τις τέσσερις πλευρές του και οι επιβλητικές ανοιχτές στοές οδηγούσαν σε χαμηλά μπαλκόνια, με πανοραμική άποψη της Ρώμης.



Εικ. 5.13. Η “Αίθουσα της Προοπτικής” της Βίλας Φαρνεζίνα, ζωγραφισμένη από τον Μπαλντασάρε Περούτσι.

Η σωστή χρήση της προοπτικής με πλακάκια ζωγραφισμένα στον τοίχο που συνέχιζαν τα πραγματικά του δαπέδου ως το μπαλκόνι, οι ζωγραφισμένες κολόνες σε απομίμηση πολύτιμων μαρμάρων και η φρεσκάδα του τοπίου, που λούζεται από τον καλοκαιριάτικο ουρανό, συνέβαλλαν στη δημιουργία ενός τελικού εντυπωσιακού αποτελέσματος.



Εικ. 5.14. Ο βασιλικός πύργος του Αμπουάζ στη γαλλική κοιλάδα του Λίγηρα.



Εικ. 5.15. Τοιχογραφία με διακοσμητικά μοτίβα γκροτέσκ.



Η Αναγέννηση στην υπόλοιπη Ευρώπη

Η Γαλλία το 15ο αιώνα

Από τις αρχές του 15ου αιώνα, η Γαλλία παρακολουθούσε τις νέες ιδέες, που γεννήθηκαν στα μικρά πριγκιπάτα της Κεντρικής και Βόρειας Ιταλίας. Το ενδιαφέρον έγινε μεγαλύτερο μετά την εκστρατεία του Καρόλου Η΄ στη Νάπολη, ο οποίος, επιστρέφοντας (το 1495), έφερε ως λάφυρα στη Γαλλία πίνακες, υφάσματα, έπιπλα αλλά και αρχιτέκτονες, γλύπτες, χρυσοχόους, διακοσμητές, λόγιους, κηπουρούς. Επιθυμία του ήταν να καταστήσει τον **πύργο του Αμπουάζ** ισάξιο ενός ιταλικού ανακτόρου και καλλιτεχνική εστία απ' όπου θα εξαπλωνόταν σε όλη τη Γαλλία η νέα μορφή της τέχνης (εικ. 5.14).

Παρ' όλα αυτά, τα μεσαιωνικά έπιπλα, ο μπουφές, ο θρόνος - καρέκλα και η κασέλα, διατήρησαν τα γοτθικά τους στοιχεία ανακατεμένα με αναγεννησιακά μοτίβα, όπως ανάγλυφες κεφαλές, γκροτέσκ κ.ά. (Ετυμολογικά η λέξη γκροτέσκ προέρχεται από την ιταλική λέξη grotta –γκρότα– που σημαίνει σπήλαιο. Με τη λέξη γκροτέσκ, περιγράφονταν τ' αναγεννησιακά διακοσμητικά μοτίβα που περιλάμβαναν γιρλάντες αναμειγμένες με λουλούδια, καθώς και φανταστικά ανθρώπινα όντα σ' ένα σχέδιο συμμετρικό) (εικ. 5.15).

Τα ανάκτορα και η σχολή του Φοντενεμπλώ

Οι μεγάλες αλλαγές στη γαλλική τέχνη άρχισαν με τον Φραγκίσκο Α΄ (1515-1547), που θέλησε να μετατρέψει το **κάστρο του Φοντενεμπλώ** σε πολυτελές ανάκτορο με έργα επηρεασμένα από την αρχαιότητα και να δημιουργήσει «μια νέα Ρώμη». Μια πλειάδα από Ιταλούς και Γάλλους καλλιτέχνες εργάστηκε για την κατασκευή και τη διακόσμηση αυτού του ανακτόρου (εικ. 5.16). Στη ζωή της Αυλής συμμετείχαν καλλιτέχνες όπως ο Λεονάρντο ντα Βίντσι και ο Μπενβενούτο Τσελλίνι.

Εικ. 5.16. Η “Αίθουσα Φραγκίσκου Α΄” στα ανάκτορα του Φοντενεμπλώ έργο του αρχιτέκτονα Ζιλ λε Μπρετόν. Η διακόσμηση από γύψινα και φρέσκο οφείλεται στους Ρόσσο και Πριματίσιο.

ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ (συνέχεια)

Στους εσωτερικούς χώρους του ανακτόρου εργάστηκαν δύο Ιταλοί καλλιτέχνες, ο **Πριματίτσιο** (εικ. 5.17) και ο **Ρόσσο** (εικ. 5.18) που ήταν συγχρόνως αρχιτέκτονες, ζωγράφοι και δεξιότέχνες στις γύψινες κατασκευές. Οι νωπογραφίες τους, ιταλικού ύφους, πλαισιώθηκαν με γύψινες διακοσμήσεις που δημιούργησαν νέα αντίληψη στη διαμόρφωση των εσωτερικών χώρων. Το νέο ύφος που εισήγαγαν στο Φοντενεμπλώ αψηφούσε τους κανόνες της κλασικής αναγέννησης και εξέφραζε το **Μανιερισμό**, ένα νέο ρεύμα που εμφανίστηκε στο δεύτερο ήμισυ του 16ου αιώνα.

Γιρλάντες με λουλούδια και φρούτα, αλλά και νέα μοτίβα, όπως ιδιόρρυθμα γκροτέσκ, φιγούρες, χίμαιρες, μάσκες και άλλα, που χρησιμοποιήθηκαν και από τους επιπλοποιούς της περιόδου, ήταν οι καινοτομίες της **Σχολής του Φοντενεμπλώ**.

Εικ. 5.17. Γύψινα και φρέσκο του Πριματίτσιο στην "Αίθουσα Φραγκίσκου Α'" στο Φοντενεμπλώ.



Εικ. 5.18. Γύψινα και φρέσκο του Ρόσσο στην "Αίθουσα Φραγκίσκου Α'" στο Φοντενεμπλώ. Το φρέσκο στο κέντρο έχει τίτλο "Στερημένη Αφροδίτη".



Οι **Γάλλοι επιπλοποιοί** Μεγάλοι της εποχής θεωρήθηκαν ο **Σαμπέν ντε Ντιζόν** (εικ.5.19) και ο **Ζακ ντε Σερσώ** (εικ. 5.20). Ο πρώτος δημοσίευσε, στη Γαλλία, ένα βιβλίο με σκίτσα από παράξενες φιγούρες, ιδιόρρυθμα σχεδιασμένες και αναφέρεται ως ο πρώτος επώνυμος Γάλλος επιπλοποιός. Παράλληλα ο ντε Σερσώ δημοσίευσε, στα μέσα του 16ου αιώνα, ένα βιβλίο με σχέδια για έπιπλα αναγεννησιακά. Τα βιβλία του, που είναι γεμάτα με αρχαϊκές διακοσμήσεις και μυθολογικά θέματα, όπως σφίγγες, νύμφες μ' έντονη την επιμήκυνση των κάτω άκρων κ.ά., βοήθησαν στη διάδοση της επιπλοποιίας της Γαλλικής Αυλής στους τεχνίτες της βόρειας Ευρώπης.



Εικ. 5.19. Ξύλινη σκαλιστή ντουλάπα του Σαμπέν ντε Ντιζόν. Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.



Εικ. 5.20. Σχέδιο κρεβατιού με ουρανό του Γάλλου επιπλοποιού Ζακ ντε Σερσώ.

Η Γερμανία Στις περιοχές της νότιας Γερμανίας, εξαιτίας των εμπορικών δεσμών με την Ιταλία, οι **Κλαϊνμάιστερς** (Kleinmeisters = μικροί μάστορες), περισσότερο διακοσμητές εσωτερικών χώρων παρά αρχιτέκτονες ή ζωγράφοι, δέχθηκαν τις νέες ιταλικές ιδέες γρήγορα και αντικατέστησαν τα γοθικά μοτίβα με αρχαϊκά. Από τους πρώτους που επισκέφθηκαν την Ιταλία και έφεραν σχέδια αναγεννησιακά ήταν ο **Πέτερ Φλώτνερ** (εικ. 5.21) από τη Νυρεμβέργη. Ο παραπάνω σχεδιαστής διέδωσε τα σχέδια

Εικ. 5.21. Σχέδιο καρέκλας του Γερμανού Πέτερ Φλώτνερ. Μουσείο Στάατλις, Βερολίνο.



αυτά αναπαράγοντάς τα σε ξυλογραφίες. Στη νότια Γερμανία κατασκευάζονταν έπιπλα όμοια με αυτά της βόρειας Ιταλίας, από έλατο και πεύκο, που είναι μαλακά ξύλα και δεν επιδέχονται βαθιά σκαλίσματα. Αντίθετα στη βόρεια Γερμανία, όπως και στην υπόλοιπη βόρεια Ευρώπη, γινόταν χρήση της βελανιδιάς η οποία προσφερόταν για πιο γερές κατασκευές και πιο βαθύ σκάλισμα.

Οι Κάτω Χώρες

Στις Κάτω Χώρες, από τους πίνακες των ζωγράφων της περιόδου, διαπιστώνουμε ότι τα εσωτερικά των σπιτιών των πλουσίων αστών δεν ήταν τόσο λαμπρά όσο τα ιταλικά. Παρ' όλα αυτά, τα πολύχρωμα πλακάκια, τα ξύλινα πατώματα, τα έπιπλα με τις ταμπλαδωτές κατασκευές, οι ξύλινες επενδύσεις στους τοίχους και το χαρακτηριστικό **κρεβάτι που κλείνεται σε ντουλάπα**, δείχνουν ένα υψηλό επίπεδο ζωής. Συγχρόνως, το ολλανδικής επινόησης τραπέζι με το συρόμενο φύλλο, που διαδόθηκε σε όλη την Ευρώπη, αποδεικνύει τις δυνατότητες εξέλιξης που είχε η τεχνική της επιπλοποιίας στις Κάτω Χώρες.

Δραστηριότητες:

- 1) Σύγκριση επίπλων από το Μεσαίωνα μέχρι την Αναγέννηση.
- 2) Ποια έπιπλα, κατά τη γνώμη σας, θα τοποθετούσατε στο υπνοδωμάτιο της Ιουλιέττας, για το θεατρικό έργο του Σαίξπηρ «Ρωμαίος και Ιουλιέττα», που εξελίσσεται κατά την περίοδο της Αναγέννησης;
- 3) Σε συνδυασμό με το μάθημα «Αρχιτεκτονικό - Προοπτικό Σχέδιο» του 2^{ου} Κύκλου Τ.Ε.Ε. της ειδικότητας «Σχεδιασμός Εσωτερικών Χώρων», να σχεδιάσετε μια σύγχρονη Αίθουσα της οποίας οι τοιχογραφίες να δίνουν μια πανοραμική άποψη της Αθήνας, έχοντας ως πρότυπο την «Αίθουσα της Προοπτικής» του Μπαλντασάρε Περούτσι, στη Βίλα Φαρνεζίνα της Ρώμης.

ΤΟ ΜΠΑΡΟΚ

Η περίοδος στην τέχνη που ονομάζουμε **Μπαρόκ** περιλαμβάνει το 17ο και το μεγαλύτερο μέρος του 18ου αιώνα. Όπως και στην Αναγέννηση, οι καλλιτέχνες του Μπαρόκ ασχολήθηκαν με τα ίδια είδη εργασιών και εργάστηκαν για τους ίδιους εργοδότες, που δεν είναι άλλοι από την Εκκλησία, τους Ηγεμόνες και την Αυλή τους, την αριστοκρατία.

Μπορεί η προέλευση του Μπαρόκ να ήταν ιταλική, διαδόθηκε όμως γρήγορα στη Γαλλία, την Κεντρική Ευρώπη, την Αγγλία, την Ολλανδία, την Ισπανία και τις υπερπόντιες αποικίες της. Στη Λατινική Αμερική, το Μπαρόκ συνέχισε να αποτελεί τον κυρίαρχο ρυθμό αρχιτεκτονικής ως τα τέλη του 19ου αιώνα.

Στην πραγματικότητα ο όρος Μπαρόκ είναι μια γενική έννοια που προσδιορίζει τη Δυτική Τέχνη κατά το 17ο και 18ο αιώνα, γιατί, αν και είναι η δεσπόζουσα τεχνοτροπία, υπάρχουν άλλες που εξελίσσονται ταυτόχρονα. Ο Γαλλικός Κλασικισμός, ο Ολλανδικός Ρεαλισμός και το Ροκοκό το 18ο αιώνα συνυπάρχουν με το Μπαρόκ ως τη Γαλλική Επανάσταση και το θρίαμβο του Νεοκλασικισμού.

Η χρησιμοποίηση του όρου «Μπαρόκ» έγινε εκ των υστέρων και είχε αρχικά υποτιμητική χροιά. Για μερικούς προέρχεται από την πορτογαλική λέξη μπαρόκο (*barroco*), που σημαίνει μαργαριτάρι με ακανόνιστο σχήμα, ενώ για άλλους από την ιταλική λέξη μπαρόκο (*baroco*), που σημαίνει στη μεσαιωνική σχολαστική λογική το σφαλερό συλλογισμό.

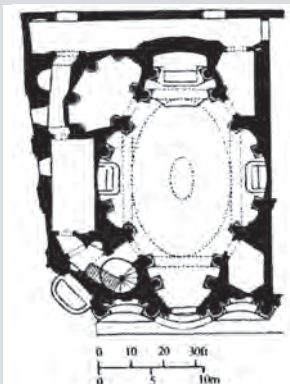
Τα χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας

Αν και τα εξωτερικά μέρη των κτιρίων, που ήταν από φυσική πέτρα ή μάρμαρο, δεν διακρίνονταν για την οπτική χρωματική γοητεία τους, εσωτερικά οι αρχιτέκτονες του Μπαρόκ χρησιμοποιούσαν πλούσια χρώματα. Υπερκορεσμένοι χρωματισμοί στη ζωγραφική, χρωματιστά μάρμαρα, σκαλισμένο ξύλο, άλλοτε επίχρυσο και άλλοτε χρωματιστό κυριαρχούσαν στον εσωτερικό χώρο. Οι εκκλησίες στο εσωτερικό τους διακοσμούνται όλο και περισσότερο ενώ οι αίθουσες υποδοχής, στα μέγαρα, φορτώνονται υπερβολικά με ταπισερί, ξύλινες επενδύσεις στους τοίχους, ακριβά έπιπλα και είναι άφθονη η παρουσία του χρυσού (εικ. 6.1).

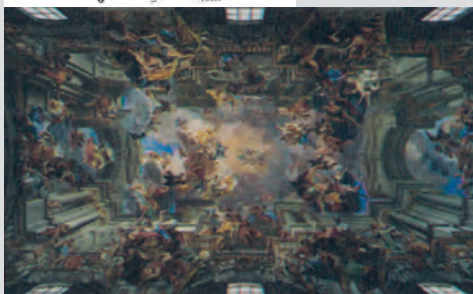
Ενώ σ' ένα κτίριο της Αναγέννησης ο θεατής αντιλαμβάνεται με το μάτι το σχέδιό του, **στα έργα του Μπαρόκ ο χώρος καθίσταται ασαφής** και δεν ορίζεται επακριβώς, γεγονός που οφείλεται στη χρήση κυματοειδών καμπυλών στους τοίχους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η εκκλησία Σαν Καρλίνο στη Ρώμη, έργο του Μπορομίνι (εικ. 6.2).



Εικ. 6.1. Αίθουσα του Μεγάλου Λωζέν στο Παρίσι (περ. 1660).



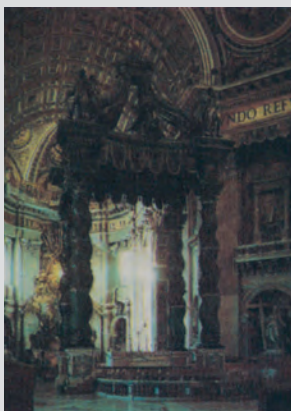
Εικ. 6.2.
Κάτοψη της
εκκλησίας Σαν
Καρλίνο στη
Ρώμη με τις
κυματοειδείς
καμπύλες των
τοιχών.
Αρχιτέκτων
Μπορομίνι.



Εικ. 6.3. Ανδρέα Πότσο, “Η Αλληγορία του αποστολικού έργου των Ιησουϊτών” στην εκκλησία του Αγίου Ιγνατίου στη Ρώμη.



Εικ. 6.4.
Τζιανλορέντζο
Μπερνίνι,
“Η έκσταση
της Αγίας
Τερέζας”, στη
Σάντα Μαρία
ντέλλα
Βιτόρια στη
Ρώμη.
Μάρμαρο,
ύψος 3,5 μ.



Εικ. 6.5.
Μπερνίνι,
Το “Κιβώριο”
(Baldaquino)
της Αγίας
Τράπεζας
στον Άγιο
Πέτρο του
Βατικανού
στη Ρώμη.
Ορείχαλκος
εν μέρει
επιχρυσωμένος,
ύψος 30,5 μ.

Τα ασαφή όρια ανάμεσα στις τρεις Εικαστικές Τέχνες.

Στο εσωτερικό των κτιρίων η πληθωρική παρουσία της ζωγραφικής, των γύψινων ανάγλυφων και γλυπτών διακοσμητικών στοιχείων, **ενώνει τις τρεις Εικαστικές Τέχνες** (Αρχιτεκτονική, Ζωγραφική, Γλυπτική) σε ένα παιχνίδι **αλληλοδιείσδυσης** και **ιλουζιονισμού** (από τη λέξη illusion = ψευδαίσθηση, αυταπάτη), χωρίς να υπάρχουν σαφή όρια μεταξύ τους. Στη ζωγραφική και τη γλυπτική, ο ιλουζιονισμός προσπαθεί με τη χρησιμοποίηση διαφόρων τεχνασμάτων να εμπλέξει το θεατή συναισθηματικά στο θέμα. Δεν επιδιώκει να τον εξαπατήσει αλλά να τον συγκινήσει και να τον καταπλήξει, όπως θα συνέβαινε αν συμμετείχε σ' ένα θεατρικό έργο.

Χαρακτηριστικό έργο ζωγραφικής του Μπαρόκ, όπου ο ιλουζιονισμός κάνει έντονη την παρουσία του, είναι *Η Αλληγορία του αποστολικού έργου των Ιησουϊτών* του Ανδρέα Πότσο στην εκκλησία του Αγίου Ιγνατίου στη Ρώμη (εικ. 6.3).

Στη γλυπτική, αναφέρουμε το έργο του **Μπερνίνι** *Η έκσταση της Αγίας Τερέζας* στη Σάντα Μαρία ντέλλα Βιτόρια στη Ρώμη (εικ. 6.4). Με το έργο αυτό, ο Μπερνίνι καταφέρνει να μετατρέψει ένα γλυπτό έργο σε αρχιτεκτονική - ζωγραφική - γλυπτική, προσπαθώντας να κάνει το θεατή κοινωνό της μυστικιστικής εμπειρίας της Αγίας.

Στην αρχιτεκτονική, ο ίδιος μεγάλος καλλιτέχνης του Μπαρόκ με το **Κιβώριο** της Αγίας Τράπεζας (Μπαλντακίνο) του Αγίου Πέτρου στο Βατικανό (εικ. 6.5), ύψους 30,5 μέτρων, μετασχηματίζει ένα αρχιτεκτονικό έργο σε γλυπτική και ζωγραφική ταυτόχρονα. Όμως στην αρχιτεκτονική του Μπαρόκ το σχέδιο δεν αντιστοιχεί απαραίτητα με τη δομή του κτιρίου. Οι σημερινές αρχές για λειτουργικότητα έρχονται σε αντίθεση με τις απόψεις της αρχιτεκτονικής του Μπαρόκ, σύμφωνα με τις οποίες οποιαδήποτε ατέλεια του κτιρίου μπορεί να καλυφθεί ακόμη και από τοίχους «*παραπετάσματα*».

Ο Μπερνίνι εφαρμόζει πιστά τους κλασικούς κανόνες του Ρωμαίου αρχιτέκτονα του 1ου αιώνα μ.Χ. **Βιτρούβιου**, ο οποίος με το έργο του άσκησε τεράστια επιρροή στην αρχιτεκτονική της Αναγέννησης. Παρά το σεβασμό του Μπερνίνι στους κλασικούς κανόνες, η ρήξη που δημιουργείται ανάμεσα στην αρχιτεκτονική του και στην τέχνη της Αναγέννησης είναι πολύ μεγάλη. Στην τάξη, την ισορροπία, τις λιτές γραμμές, τις συμμετρικές φόρμες της Αναγέννησης, ο Μπερνίνι αντιτάσσει την κίνηση, τις κολοσσιαίες μάζες, τη βίαιη αντίθεση φωτός και σκιάς, τις γλυπτές φόρμες, τον πλούσιο στολισμό με κυματιστές και ιπτάμενες παραστάσεις.

Η κατοικία στην εποχή του Μπαρόκ. Τα έπιπλα

Στις Ιταλικές πόλεις νέες πλούσιες οικογένειες χρηματοδοτούσαν την κατασκευή νέων μεγάρων. Οι περισσότερες όφειλαν τα πλούτη τους στο εμπόριο ή στην παπική προστασία. Ο ανταγωνισμός με τις παλαιότερες οικογένειες οδηγούσε στην πληθωρική επίδειξη.

Στα μέγαρα, οι αίθουσες υποδοχής, κάτω από τις οροφές με τις τοιχογραφίες, ήταν κατάφορτες με πίνακες και γλυπτά. Στις ίδιες αίθουσες, όπως και στα άλλα δωμάτια που ήταν σχεδιασμένα περισσότερο για επίδειξη παρά για χρήση, υπήρχαν μεγαλοπρεπή έπιπλα. Χαρακτηριστικότερα της περιόδου ήταν οι κονσόλες και τα κομό.

Οι Κονσόλες Οι **κονσόλες** ήταν η καινοτομία της εποχής (εικ. 6.6, 6.7). Είχαν μικρή χρηστική αξία και ήταν σχεδιασμένες με σκοπό την έκθεση. Οι βάσεις τους ήταν σχεδόν γλυπτές και επιχρυσωμένες. Γοργόνες, τρίτωνες, όστρακα, άγγελοι, φυλλώματα και άλλα, αποτελούσαν τα αγαπημένα διακοσμητικά θέματα. Η επιφάνειά τους καλυπτόταν είτε από σπάνιο μάρμαρο είτε από μαρμάρινα ψηφιδωτά. Επάνω από τις κονσόλες κρεμούσαν καθρέφτες, που πλέον είχαν εξελιχθεί από τους βενετσιάνους κατασκευαστές.

Οι καθρέφτες Νέες τεχνικές βελτίωσαν το μέγεθος και την ποιότητα στους **καθρέφτες**. Οι μεγάλοι καθρέφτες είχαν την ικανότητα να πολλαπλασιάζουν το φως της ημέρας αλλά και το φως των κεριών τη νύχτα. Μεγέθυναν το χώρο και έδιναν μια αίσθηση ενότητας σ' αυτόν. Εκτός όμως από την πρακτική και διακοσμητική τους χρήση, το γεγονός ότι παρέμεναν πολύ ακριβοί, τους μετέτρεπε σε πολύτιμα αντικείμενα. Οι κορνίζες που περιέβαλλαν τους καθρέφτες ήταν ξύλινες ή μπρούντζινες, επιχρυσωμένες με πληθωρικά ανάγλυφα σκαλίσματα. Οι βενετσιάνοι τεχνίτες της περιόδου



Εικ. 6.6.
Μαρμάρινη
κονσόλα με
ημικυκλική
επιφάνεια.
Σικελία
δεύτερο ήμισυ
του 17ου
αιώνα.



Εικ. 6.7. Κονσόλα με μαρμάρινη επιφάνεια και
ξύλογλυπτη βάση. Ρώμη, δεύτερο ήμισυ του 17ου αιώνα.



Εικ. 6.8. Βενετσιάνικος καθρέφτης με γυάλινη διακοσμητική κορνίζα εποχής Μπαρόκ. Ιδιωτική συλλογή.

κατασκεύαζαν γυάλινες διακοσμητικές κορνίζες που στόλιζαν τους καθρέφτες (εικ. 6.8). Ένα πρώτο πλαίσιο από χρωματιστό γυαλί ακολουθούσε το σχήμα του καθρέφτη. Επάνω στο χρωματιστό γυαλί επικολλούσαν γυάλινες ράβδους, που στην επιφάνειά τους έφεραν διακοσμητικά μοτίβα ή σχημάτιζαν γιρλάντες. Στο ίδιο χρωματικό πλαίσιο, και κυρίως στην επίστεψη, κολλούσαν μικρά γυάλινα λουλούδια, φύλλα ή γυάλινους μίσχους, πολλές φορές χρωματιστούς. Τα στοιχεία αυτά έδιναν μια γενική αίσθηση ρευστότητας. Χαράξεις από μυθολογικά ή φυτικά θέματα, στον καθρέφτη ή στο χρωματιστό πλαίσιο, συμπλήρωναν την τελική εικόνα.

Τα κομό

Τα **κομό** ήταν, επίσης, όπως και οι κονσόλες, έπιπλα με σκοπό την έκθεση

και την επίδειξη. Καθ' όλη τη διάρκεια του 17ου αιώνα, το επάνω μέρος ήταν ορθογώνιο και στηριζόταν σε μια βάση της οποίας η εμφάνιση ποικίλλει. Πολλές φορές, υπήρχαν πολλά μικρά συρτάρια που κρύβονταν πίσω από φύλλα. Επάνω στην εμφανή επιφάνεια των κομό –είτε ήταν συρτάρια είτε φύλλα– υπήρχαν διακοσμήσεις από πολύτιμα υλικά. Οι επιπλοποιοί συναγωνίζονταν

στην εφεύρεση νέων τεχνικών για να πρωτοτυπήσουν. Τα κομό, εκτός της διακοσμητικής τους χρήσης, ήταν και πρακτικά αποθηκευτικά έπιπλα. Τα συρτάρια τους χρησιμοποιούνταν για την τοποθέτηση συλλογών κάθε είδους, λόγω της αυξανόμενης συλλεκτικής μανίας, που υπήρχε στην Ευρώπη, κατά το 17ο αιώνα.

Τα κρεβάτια

Στα **κρεβάτια** της εποχής του Μπαρόκ, οι ξυλουργικές εργασίες, όταν φαίνονταν και δεν ήταν καλυμμένες από ταπετσαρίες, ήταν συνήθως επιχρυσωμένες. Οι τέσσερις στύλοι, που στήριζαν τον ουρανό, δεν ήταν πλέον απαραίτητοι. Μερικές φορές τα κρεβάτια αυτά, που είχαν ψηλό προσκέφαλο, διατηρούσαν τις δύο κολόνες που βοηθούσαν στη στήριξη του ουρανού. Η στήριξη του ουρανού επιτυγχανόταν κυρίως με αλυσίδες, που κρέμονταν από την οροφή του δωματίου. Η πολυτέλεια του επίπλου εξαρτιόταν από τα υφάσματα που το περιέβαλλαν και που ήταν συχνά μεταξωτά.

Οι καρέκλες

Οι **καρέκλες**, ογκώδεις και συχνά επιχρυσωμένες, διακρίνονταν από πληθωρική διακόσμηση με βαθιά ανάγλυφα στο σκελετό, στα μπράτσα και στην επίστεψη της πλάτης της καρέκλας. Ανθρώπινες φιγούρες, αγγελούδια και φυλλώματα ήταν τα κυριότερα μοτίβα. Πραγματικά αριστουργήματα ξυλογλυπτικής, οι καρέκλες έδιναν ένα επιβλητικό αποτέλεσμα.

ΤΟ ΜΠΑΡΟΚ

Τα τραπέζια Τα **τραπέζια** είχαν ξυλόγλυπτες και επιχρυσωμένες βάσεις και επιφάνεια μαρμάρινη (εικ. 6.9), πολλές φορές με «πιέτρε ντούρε» (pietre dure) (εικ. 6.10) ή με «σκαλιόλα» (scagliola). Αν η οριζόντια επιφάνεια του τραπεζιού ήταν ξύλινη, τότε η γύρω ζώνη ήταν έντονα σκαλισμένη.

Η τεχνική της «πιέτρε ντούρε» (pietre dure)

Η τεχνική με «**πιέτρε ντούρε**» (pietre dure), έμοιαζε με αυτήν του ψηφιδωτού επάνω σε μάρμαρο. Οι ψηφίδες ήταν ημιπολύτιμοι λίθοι όπως αχάτης, λαζουρίτης, ίασπις, αμέθυστος, χαλκηδόνιο, κ.ά. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιήθηκε και για τη διακόσμηση πολυτελών επίπλων και αντικειμένων όπως εβένινα κομό, κοσμηματοθήκες, ρολόγια, λειψανοθήκες κ.ά.

Το κρατικό εργαστήριο που ιδρύθηκε από τον Μεγάλο Δούκα της Τοσκάνης, Φερδινάνδο Α΄ Μέδικο, στα τέλη του 16ου αιώνα, έκανε τη Φλωρεντία το σημαντικότερο κέντρο παραγωγής αυτών των μαρμάρινων έγχρωμων ψηφιδωτών. Η υπεροχή της Φλωρεντίας που οφειλόταν στην τεχνική δεξιοτεχνία, τον αρμονικό συνδυασμό των ψηφιδωτών και την καλλιτεχνική έμπνευση των δημιουργών, μονοπώλησε τις εξαγωγές - κυρίως επιφανειών των τραπεζιών - σ' όλη την Ευρώπη, κατά το 17ο και 18ο αιώνα.

Τα θέματα των «φλωρεντιανών μωσαϊκών», όπως ονομάστηκαν, παίρνονταν από τη μυθολογία, από τη φύση και τον κόσμο των ζώων. Για εντονότερο διακοσμητικό αποτέλεσμα χρησιμοποιήθηκε, πολλές φορές, ως υπόβαθρο το μαύρο μάρμαρο, που τόνιζε ακόμη περισσότερο τους χρωματιστούς λίθους στη δημιουργία ζωηρών πολύχρωμων συνθέσεων.



Εικ. 6.9. Τραπέζι με ξυλόγλυπτη βάση επίχρυση και μαρμάρινη επιφάνεια του 17ου αιώνα. Μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών, Παρίσι.



Εικ. 6.10. Επιφάνεια τραπεζιού από μαύρο μάρμαρο διακοσμημένη με την τεχνική της «πιέτρε ντούρε» (pietre dure). Οι ψηφίδες είναι από λαζουρίτη, ίασπι, χαλκηδόνιο και αχάτη. Μουσείο Οπιδίσιου ντέλλε Πίετρε Ντούρε, Φλωρεντία.



Εικ. 6.11. Επιφάνεια τραπεζιού διακοσμημένη με την τεχνική της «σκαλιόλα» (scagliola), 17^{ος} αιώνας. Ιδιωτική συλλογή.

Η τεχνική της
«σκαλιόλα»
(scagliola)

Η τεχνική της «σκαλιόλα» (scagliola) (εικ. 6.11) ήταν λιγότερο δαπανηρή σε πολυτελή υλικά. Αποτελούσε ζωγραφική απομίμηση της «rietre dure». Χρησιμοποιώντας σεληνίτη (κρυσταλλική ποικιλία γύψου), με κόλλα και χρώμα, ζωγράφιζαν επάνω σε μαρμάρινες ή πέτρινες επιφάνειες. Τα θέματα ήταν γεωμετρικά μοτίβα, τοπία, λουλούδια και γιρλάντες από φύλλα ακάνθου. Η τεχνική αυτή συνεχίστηκε και κατά τις περιόδους του Ροκοκό και του Νεοκλασικισμού.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι, ενώ στην υπόλοιπη Ευρώπη η κατασκευή των επίπλων είχε ραγδαία εξέλιξη, η Ιταλία, καθ' όλη τη διάρκεια του 17ου αιώνα, δεν κατάφερε να ξεπεράσει την περίοδο της Αναγέννησης και του Μανιερισμού. Παρέμεινε, ωστόσο, πρωτοπόρα, στο μεγαλύτερο μέρος του 17ου αιώνα, γιατί η απόσταση που τη χώριζε από τις άλλες χώρες ήταν μεγάλη.

Καινοτομίες και νέες τεχνικές στις διακοσμητικές τέχνες

Ο έβενος

Το εμπόριο, που αναπτύχθηκε με τις μακρινές χώρες, δεν έφερε μόνο έπιπλα στην Ευρώπη αλλά και νέα υλικά. Την εποχή αυτή ο **έβενος** χρησιμοποιήθηκε στην Ευρώπη σε ευρεία κλίμακα. Η φύση του ξύλου όμως δεν επέτρεπε τη χρήση του για κατασκευές μασίφ, γιατί ήταν σκληρός και εύθραυστος. Έπρεπε οι τεχνίτες να ξαναχρησιμοποιήσουν και να βελτιώσουν την τεχνική του καπλαμά για να τον μεταχειριστούν στην επιπλοποιία (εικ. 6.12α). Ήταν τόσο σημαντική για το κοινό της εποχής η χρήση του, ώστε στη Γαλλία ονόμασαν τους επιπλοποιούς «εμπενίστ» (ébénistes) από τη λέξη έβενος.

Οι νέες τεχνικές του καπλαμά

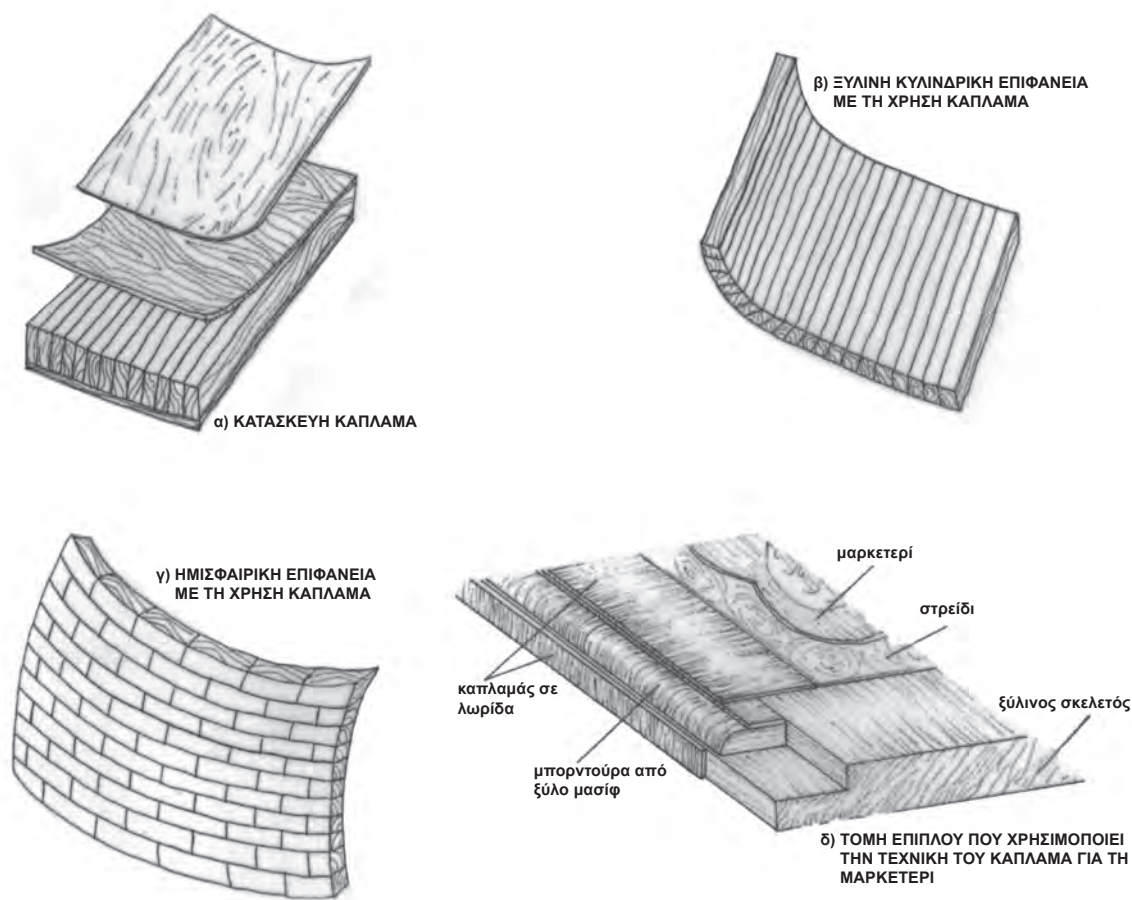
Άλλη καινοτομία της εποχής ήταν οι **ξύλινες κυλινδρικές επιφάνειες** (εικ. 6.12β). Οι επιπλοποιοί της εποχής το κατάφεραν χρησιμοποιώντας λουρίδες καπλαμά, που τις κολλούσαν δίπλα - δίπλα, ενώ στον πυρήνα οι λουρίδες κόβονταν σε σχήμα σφήνας. Με τον τρόπο αυτό και τη βοήθεια της κόλλας, που διατηρούσε το τελικό αποτέλεσμα, μπορούσαν να έχουν καμπυλωμένες, σε τέταρτο κυλίνδρου, γωνίες.

Μια άλλη καινοτομία, που η χρήση της στα κομώ ήταν ευρεία, ήταν η κατασκευή μιας επιφάνειας καμπύλης σε δύο διευθύνσεις, δηλαδή **ημισφαιρικής** (εικ. 6.12γ). Αυτό το κατάφεραν με μικρά κομματάκια καπλαμά που τα έκτιζαν σαν τούβλα. Πάλι, όμως, στον πυρήνα έπρεπε τα τουβλάκια του καπλαμά να είναι σφηνοειδή και προς τις τέσσερις διευθύνσεις.

Με την τεχνική του καπλαμά και τη χρησιμοποίηση ξύλων που είχαν διαφορετικά χρώματα, με ακανόνιστα νερά ακόμη και φιλντίσι ή σεντέφι, οι επιπλοποιοί δημιουργούσαν μια εικόνα σαν παζλ. Τα φυτικά και ζωικά μοτίβα ήταν τα συνηθέστερα αυτής της τεχνικής, που ονομάζεται **μαρκετερί** (εικ. 6.12δ).

ΤΟ ΜΠΑΡΟΚ

Εκτός από τη μαρκετερί, υπάρχει και η **παρκετερί** που είναι επίσης καπλαμάς, αλλά με γεωμετρικά μοτίβα. Ο καπλαμάς «**στρείδι**» εδημιουργείτο όταν έκοβαν φάλτσα ένα κομμάτι ξύλου, π.χ. καρυδιάς (εικ. 6.12δ). Τα νερά του ξύλου έδιναν ένα μοτίβο που έμοιαζε με όστρακο στρειδιού.



Εικ. 6.12. Πίνακας ξυλουργικών εργασιών με τη χρήση Καπλαμά

Η λάκα

Οι εμπορικοί δεσμοί της Ευρώπης με τις χώρες της Άπω Ανατολής έκαναν γνωστή τη χρήση της **μαύρης λάκας**. Στην Ιταλία, τη Γαλλία, την Ολλανδία, την Αγγλία, τη Γερμανία έπρεπε να υπάρχει τουλάχιστον ένα έπιπλο από λάκα σε κάθε πλούσιο μέγαρο της εποχής. Όμως οι ανατολίτες επιπλοποιοί δεν κατάφεραν να ικανοποιήσουν τα γούστα των πελατών τους, γιατί τα σχέδια, που τους έστελναν οι έμποροι από την Ευρώπη, δεν μπορούσαν να τα πραγματοποιήσουν τόσο καλά, όσο οι Ευρωπαίοι συνάδελφοί τους.

Η αποστολή ενός έτοιμου κατασκευασμένου επίπλου από την Ευρώπη για να λακαριστεί στην Ανατολή, ήταν πολύ ακριβή. Έτσι, αφού δεν μπορούσαν να φέρουν ρετσίνι από την Ανατολή, οι Ευρωπαίοι τεχνίτες, επινόησαν έναν ευρωπαϊκό τρόπο λακαρίσματος. Μολονότι το ευρωπαϊκό υποκατάστατο δεν ήταν τόσο αστραφτερό και σκληρό όπως το ανατολίτικο, αποδείχτηκε ανθεκτικότερο από αυτό. Η Βενετία, το Λονδίνο και η Σπα στη Φλάνδρα, έγιναν κέντρα βιοτεχνιών λακαρίσματος, όπως και τα εργοστάσια Γκομπλέν στη Γαλλία του Λουδοβίκου ΙΔ'.

Το πλεκτό καλάμι Από την Ινδία έμαθαν να χρησιμοποιούν το **πλεκτό καλάμι** για την πλάτη και το κάθισμα της καρέκλας. Επειδή ήταν φθινό υλικό, η αριστοκρατία απέφευγε αρχικά τη χρήση του, και έτσι περιορίστηκε στις λαϊκές τάξεις. Ανθεκτικό, ελαφρύ και με ελαστικότητα που πρόσφερε άνεση στο κάθισμα, το πλεκτό καλάμι επέβαλε τελικά την παρουσία του και στα πιο λαμπρά μέγαρα. Ειδικότερα μετά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα γνώρισε τη μεγαλύτερή του ζήτηση. Οι καρέκλες οι γνωστές ως Τονέ, από το όνομα του κατασκευαστή τους, που συνδυάζουν το πλεκτό καλάμι με την οξιά, τη λυγισμένη με ατμό, εξακολουθούν να κατασκευάζονται μέχρι σήμερα.

Δραστηριότητες:

- 1) Να αναζητηθεί η ιστορία του ρολογιού.
- 2) Να σχεδιάσετε διακοσμητική μακέτα που θα χρησιμοποιηθεί για τη διακόσμηση της επιφάνειας ενός τραπεζιού με την τεχνική της μαρκετερί, της παρκετερί ή της σκαλιόλα.

ΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΜΠΑΡΟΚ - ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

Ενώ η Ιταλία παρέμενε διαιρεμένη σε κράτη με ανταγωνιστικές οικονομίες, στην υπόλοιπη Ευρώπη η ανάπτυξη των εθνικών οικονομιών είχε ως αποτέλεσμα τη μετάβαση των κοινωνιών από τα φεουδαρχικά πριγκιπάτα στο κεντρικό μοναρχικό κράτος. Στη Γαλλία, η μακρά πορεία ενοποίησης της χώρας, που άρχισε από τον Λουδοβίκο ΙΑ΄, συνεχίστηκε το 16ο και 17ο αιώνα και είχε επίδραση σ' όλες τις τέχνες. Δύο μεγάλες πολιτικές προσωπικότητες του 17ου αιώνα, οι πρωθυπουργοί καρδινάλιοι Ρισελιέ και Μαζαρέν, συντέλεσαν ώστε η Γαλλία, από βασίλειο αλληλοσπαρασσόμενων φεουδαρχών που ήταν κατά το Μεσαίωνα, και εστία θρησκευτικών διαμαχών ανάμεσα σε προτεστάντες και καθολικούς αργότερα, να μετατραπεί σ' ένα ισχυρό κράτος όλο και περισσότερο συγκεντρωτικό.

Όταν, μετά το θάνατο του Μαζαρέν, ο **Λουδοβίκος ΙΔ΄** αποφάσισε να κυβερνήσει μόνος του, δεν υπήρχαν εμπόδια για τη δημιουργία ενός συγκεντρωτικού και απολυταρχικού κράτους. Κατά τη μακρά περίοδο της βασιλείας του απάλλαξε τη Γαλλία από την παλιά φεουδαρχική αριστοκρατία, μεταβάλλοντας τους βαρόνους σε αυλικούς. Κύριος εκπρόσωπος της απόλυτης μοναρχίας στην Ευρώπη, μετέτρεψε το Παρίσι σε κέντρο της πολιτικής και πολιτιστικής ζωής της ηπείρου.

Από τα μεσαιωνικά κάστρα στις Βερσαλίες

Τα κοσμικά ήθη, που αναπτύχθηκαν στην κοινωνία της Αναγέννησης, επέτρεπαν την κατασκευή μεγάλων κτιρίων, που αποδείκνυαν τη δύναμη και τον πλούτο των κατόχων τους. Στα ανάκτορα και τα μέγαρα της εποχής αυτής και ειδικότερα από τον 16ο αιώνα και μετά, απορροφήθηκε ο κύριος όγκος της αρχιτεκτονικής δραστηριότητας. Αντίθετα, κατά την προηγούμενη περίοδο του Μεσαίωνα, οι φιλόδοξοι φεουδάρχες, επεδείκνυαν τον πλούτο τους ξοδεύοντας μεγάλα ποσά για την ανέγερση γιγαντιαίων καθεδρικών ναών, προφασιζόμενοι την εξύμνηση του Θεού.

Η γαλλική δυναστεία των Βαλουά –από τη βασιλεία του Καρόλου Γ΄ στα μέσα του 15ου αιώνα, μέχρι τον τελευταίο της δυναστείας, τον Ερρίκο Γ΄, στα τέλη του 16ου αιώνα– έκτισε μια σειρά από μεγάλους πύργους στην κοιλάδα του Λίγηρα. Όπως συνέβαινε και σ' άλλες ευρωπαϊκές αυλές της περιόδου, οι βασιλείς ταξίδευαν από τον ένα πύργο στον άλλο, και, άλλοτε έμεναν στους ιδιόκτητους βασιλικούς πύργους και άλλοτε φιλοξενούνταν στους πύργους των αριστοκρατών.

Την εποχή αυτή, οι **πύργοι-κάστρα** (εικ. 7.1) μετασχηματίστηκαν σε **πύργους-παλάτια**, δηλαδή μετατράπηκαν από μεσαιωνικά οχυρά, που προσέφεραν προστασία, σε παλάτια άνεσης και χλιδής.



Εικ. 7.1. Ο πύργος – κάστρο του Λανζέ στην κεντρική Γαλλία.



Εικ.7.2. Ο πύργος του Σενονσύ.



Εικ. 7.3. Ο πύργος του Σαμπόρ, έργο του ιταλού αρχιτέκτονα Ντομένικο ντα Κορτόνα για τον Φραγκίσκο Α΄ της Γαλλίας.



Εικ. 7.4. Ο πύργος του Αζέ λε Ριντώ.



Εικ. 7.5. Η Πλατεία των Βοσγίων στο Παρίσι.

Ο πιο ξακουστός από τους πύργους του Λίγνρα είναι αυτός του **Μπλουά** (εικ. 4.5), που υπέστη διαδοχικές επεκτάσεις από τους βασιλείς, σ' όλη τη διάρκεια της Αναγέννησης. Εξίσου φημισμένοι είναι ο **πύργος του Αμπουάζ** (εικ. 5.14), έργο των Ιταλών καλλιτεχνών, τους οποίους έφερε μαζί του ο Κάρολος Η΄ επιστρέφοντας από την εκστρατεία του στην Ιταλία. Πολύ ονομαστός είναι και ο **πύργος του Σενονσύ** (εικ. 7.2), κτισμένος στο μεγαλύτερο μέρος του πάνω σε μια τοξωτή γέφυρα του ποταμού Σερ. Αλλά ο πιο εντυπωσιακός και φημισμένος όλων, είναι ο **πύργος του Σαμπόρ** (εικ. 7.3) που αποτελεί σχεδόν περικέντρο κάστρο. Αν και αποτελεί έργο του ιταλού αρχιτέκτονα Ντομένικο ντα Κορτόνα για τον Φραγκίσκο Α΄ και μολονότι είναι κλασικός στις λεπτομέρειες, διατηρεί πολύ περισσότερα μεσαιωνικά χαρακτηριστικά. Αξίζει ακόμη να σημειώσουμε το **Αζέ λε Ριντώ** (εικ.7.4), που ο μεγάλος συγγραφέας Μπαλζάκ αποκάλεσε ως «τον πιο θηλυκό των πύργων του Λίγνρα», εξαιτίας της κομψής σιλουέτας του που λικνίζεται στον ποταμό Εντρ.

Εκτός από τους πύργους του Λίγνρα και τον **κεντρικό πύργο του Λούβρου**, που μεταγενέστερα θα υποστεί διαδοχικές αλλαγές, οι βασιλείς της Γαλλίας είχαν στη διάθεσή τους και άλλα παλάτια στην ευρύτερη περιοχή του Παρισιού (**Φοντενεμπλώ**, **Σαιν Ζερμαίν**, **Βενσέν**, **πύργο της Μαδρίτης** στο δάσος της Βουλώνης κ.ά.). Μερικά από αυτά δεν γλίτωσαν το γκρέμισμα από τους επαναστάτες, κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης. Το **παλάτι του Κεραμεικού** άρχισε να κτίζεται (1565) από τον αρχιτέκτονα Φιλίππερ ντελ Ορμ για τη βασιλομήτορα Αικατερίνη των Μεδίκων και καταστράφηκε (1871) από τους επαναστάτες της Κομμούνας. Το συνδεδεμένο με πτέρυγες του Λούβρου παλάτι, πυρπολήθηκε κατά την εξέγερση και η φωτιά παραλίγο να επεκταθεί και στο Λούβρο, παρότι είχε μετατραπεί σε Μουσείο, από τα πρώτα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης.

Ένα άλλο ανάκτορο στο Παρίσι κατασκευάστηκε από τη χήρα του Ερρίκου Δ΄, Μαρία των Μεδίκων. Πρόκειται για το **παλάτι του Λουξεμβούργου**, του οποίου η κατασκευή άρχισε (το 1615), με σχέδια του Σαλομόν ντε Μπρος και αποτελεί σήμερα, έδρα της Γαλλικής Γερουσίας.

Μια σειρά μεγάλων έργων που άλλαξαν τη μεσαιωνική εικόνα του Παρισιού έγιναν από τον ιδρυτή της δυναστείας των Βουρβόνων, Ερρίκο Δ΄. Σ' αυτά ανήκει το **Δημαρχείο του Παρισιού**, που άρχισε να κατασκευάζεται την εποχή του Φραγκίσκου Α΄ και περατώθηκε έναν περίπου αιώνα αργότερα από τον Ερρίκο Δ΄. Οφείλουμε, επίσης να αναφέρουμε τη διαμόρφωση δύο πλατειών και των γύρω από αυτές κτιρίων: της **Πλατείας Ντωφέν** και της «Βασιλικής» Πλατείας, που σήμερα ονομάζεται **Πλατεία των Βοσγίων** (εικ. 7.5). Οι παραπάνω εξωράισαν την πόλη, ενώ οι κατοικίες, προορισμένες για τους αστούς της μεσαίας τάξης, ήσαν υψηλής στάθμης.

ΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΜΠΑΡΟΚ - ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

Από τα μέσα του 15ου αιώνα, τα μεγάλα έργα κατασκευάστηκαν με σχέδια είτε από Γάλλους αρχιτέκτονες, που είχαν επισκεφθεί την Ιταλία, είτε από Ιταλούς, που εργάστηκαν στην Γαλλία. Τα κλασικά στοιχεία που μετέφεραν, αφομοιώθηκαν σιγά-σιγά από τη γαλλική αρχιτεκτονική η οποία, σε συνδυασμό με τις ζωντανές ακόμα μεσαιωνικές παραδόσεις, συνέβαλε στη δημιουργία ενός γαλλικού ύφους, που θα κυριαρχήσει στη χώρα για τρεις αιώνες.

Το αυτόχθονο αυτό στιλ συνίσταται σε μεγάλο βαθμό στην επανάληψη ορθογώνιων παραθύρων στους κάτω ορόφους. Τα παράθυρα, πολύ συχνά, έχουν πλαίσια από σκαλισμένη πέτρα. Οι στέγες είναι έντονα επικλινείς και διακόπτονται από διακοσμητικούς φεγγίτες.

Τα έργα που παραγγέλθηκαν, κατά τον 16ο αιώνα και τις αρχές του 17ου αιώνα από τους βασιλείς της Γαλλίας, δεν έφθασαν στα ύψη της αρχιτεκτονικής μεγαλοφυΐας και επινοητικότητας των έργων, που χρηματοδότησαν οι πάπες, οι πρίγκιπες ή οι έμποροι της Ιταλίας. Θα αποτελέσουν όμως το υπόβαθρο για τη δημιουργία μεγάλων έργων στη Γαλλία, κατά τη διάρκεια του 17ου και 18ου αιώνα, όπως είναι, η ανατολική πρόσοψη του Λούβρου, οι Βερσαλιές, το μέγαρο των Απομάχων, η Πλατεία Βαντόμ, το Πάνθεον κ.ά.

Η Αρχιτεκτονική του παλατιού των Βερσαλιών

Ο πύργος του **Βω λε Βικόντ** (εικ. 7.6) που έκτισε ο αρχιτέκτονας **Λε Βω** (1612-1670) για λογαριασμό του υπουργού οικονομικών Φουκέ, με τη συνεργασία του **Λε Νοτρ** στη διαμόρφωση των κήπων και του αρχιτέκτονα **Λε Μπρεν** στην αρχιτεκτονική εσωτερικών χώρων, εντυπωσίασε το Λουδοβίκο ΙΔ'. Ο βασιλιάς, όμως, διέταξε να συλληφθεί ο Φουκέ για οικονομικές ατασθαλίες και κάλεσε την ομάδα των αρχιτεκτόνων και καλλιτεχνών να εργασθούν γι' αυτόν στις **Βερσαλιές**. Ο επονομαζόμενος «Βασιλιάς Ήλιος», ήθελε να μετατρέψει έναν απλό αναγεννησιακό πύργο, που έχτισε ο πατέρας του με σχέδια του αρχιτέκτονα Λε Ρουά κοντά στην κοινότητα των Βερσαλιών, νοτιοδυτικά του Παρισιού, σε μόνιμη βασιλική κατοικία. Οι αρχιτέκτονες έπρεπε να μετατρέψουν το κτίριο σε μόνιμη κατοικία του Ηγεμόνα και της Αυλής για να μεταφερθούν από το Λούβρο στις Βερσαλιές. Το κτίριο λειτούργησε ως σύμβολο της ενότητας της χώρας κάτω από τη βασιλική εξουσία.

Η αρχιτεκτονική επέμβαση του Λε Βω

Το αρχικό κτίσμα του Λουδοβίκου ΙΓ' ήταν κτισμένο από τούβλα και πέτρες είχε σχήμα Π. Ο Λε Βω «το έντυσε» εξωτερικά στις τρεις του πλευρές, δημιουργώντας ένα νέο κτίριο ίδιου σχήματος από πέτρα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, μεγάλωσε την πρόσοψη του ανακτόρου από την πλευρά των κήπων, διατηρώντας ανέπαφο το αρχικό (εσωτερικό) κτίριο από την πλευρά της εισόδου (εικ. 7.7). Θα πρέπει να προστεθεί ότι για την κατασκευή του τεράστιου ανακτόρου εργάστηκαν 22.000 εργάτες σύμφωνα με τους χρονικογράφους της εποχής.

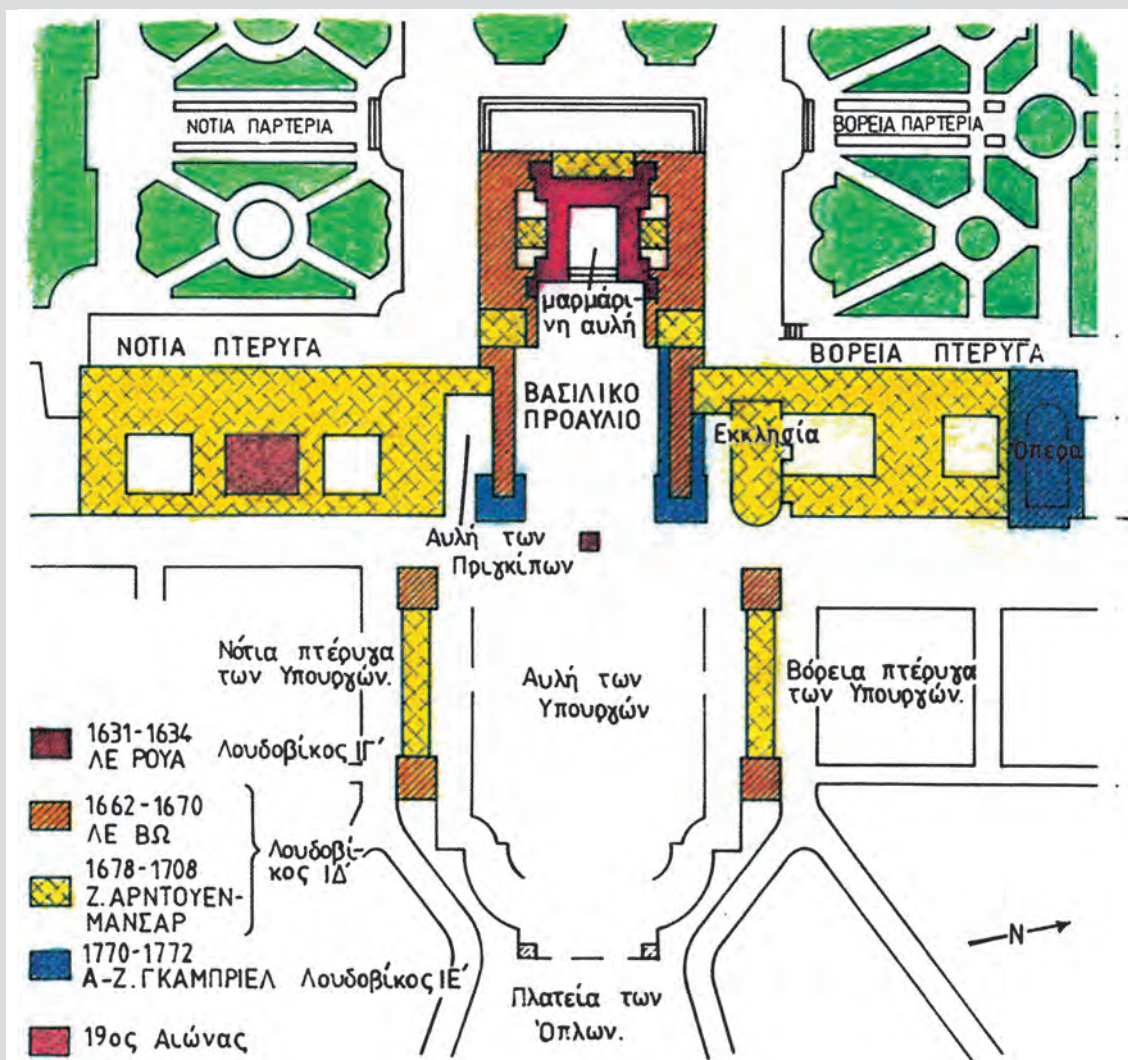
Η αρχιτεκτονική επέμβαση του Ζυλ Αρντουέν-Μανσάρ

Μετά το θάνατο του Λε Βω, οι μαθητές του ανέλαβαν να περατώσουν το έργο του. Τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 17ου αιώνα ο αρχιτέκτονας **Ζυλ Αρντουέν-Μανσάρ**, ανέλαβε να δημιουργήσει την τρίτη επέκταση του παλατιού των Βερσαλιών. Η μεγάλη βεράντα στον πρώτο όροφο από τη μεριά των κήπων μετατράπηκε σε μια τεράστια αίθουσα (που είχε μήκος 75 μέτρα, πλάτος 10 μέτρα και ύψος 12 μέτρα). Η νέα αυτή «**Αίθουσα των Κατόπτρων**», όπως ονομάστηκε, ένωνε τις δύο γωνιακές αίθουσες του «**Πολέμου**» και της «**Ειρήνης**», που είχε δημιουργήσει ο Λε Βω στην προηγούμενη επέκταση.

Εκτός της «Αίθουσας των Κατόπτρων», ο Μανσάρ ήταν υπεύθυνος και για τις δύο μεγάλες πτέρυγες, που εκτείνονταν η μια προς βορρά και η άλλη προς νότο. Το τελικό αποτέλεσμα ήταν η πρόσοψη του παλατιού



Εικ. 7.6. Γενική άποψη του πύργου του Βω λε Βικόντ.



Εικ. 7.7. Οι σταδιακές επεμβάσεις στο ανάκτορο των Βερσαλιών.



Εικ. 7.8. Η εκκλησία του παλατιού, έργο των Ζυλ Αρντουέν-Μανσάρ και Ρομπέρ ντε Κοτ (1697-1710).

από τη μεριά των κήπων να έχει μήκος 576 μέτρα και 375 παράθυρα. Οι δύο νέες πτέρυγες περιείχαν διαμερίσματα για τη μόνιμη διαμονή πολυάριθμων αυλικών. Στο παλάτι και στα γειτονικά κτίρια κατοικούσε μεγάλο μέρος των 3.000 ευγενών και υπηρετών που αποτελούσαν την αυλή.

Η εκκλησία των Βερσαλιών Με βάση σχέδια του Ζυλ Αρντουέν-Μανσάρ έγινε και η κατασκευή της εκκλησίας των Βερσαλιών (εικ. 7.8), που θεωρείται για τους ειδικούς το πιο αντιπροσωπευτικό τμήμα του παλατιού σε ύφος Μπαρόκ. Την εκκλησία τελείωσε μετά το θάνατο του Μανσάρ, ο συνεργάτης του **Ρομπέρ ντε Κοτ** (1710), που τον διαδέχθηκε στη θέση του πρώτου αρχιτέκτονα του βασιλιά.

ΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΜΠΑΡΟΚ - ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

**Το Μεγάλο
Τριανόν**

Και εάν η εκκλησία των Βερσαλιών ακολουθούσε, ως προς την κατασκευή της, τις επιταγές του ευρωπαϊκού Μπαρόκ, το ανάκτορο του **Μεγάλου Τριανόν** ή «Μαρμάρινου Τριανόν» (εικ. 7.9), το οποίο ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ παρήγγειλε για χάρη της Κυρίας ντε Μαιντενόν στον ίδιο αρχιτέκτονα, τον Μανσάρ, εκφράζει περισσότερο το γαλλικό κλασικισμό που άνθισε την περίοδο αυτή. Το ανάκτορο κτίστηκε από ασβεστολιθική πέτρα και πολύχρωμα μάρμαρα με κυρίαρχο χρώμα το ροζ.

**Η Όπερα των
Βερσαλιών**

Το 18ο αιώνα ο **Λουδοβίκος ΙΕ΄** ανέθεσε στον αρχιτέκτονα **Ζακ Ανζ Γκαμπριέλ** (1698-1782) την κατασκευή της Όπερας στη βορινή πτέρυγα των ανακτόρων. Ο αρχιτέκτονας αυτός δημιούργησε το πρώτο θέατρο με το σχήμα που έχει το λατινικό γράμμα **U** στη Γαλλία (εικ. 7.10). Η διακόσμηση της αίθουσας ήταν ολόκληρη από ξύλο επιχρυσωμένο ή χρωματισμένο σε απομίμηση μαρμάρου. Στο γλύπτη Παζού οφείλεται η έντονη κλασικιστική διακόσμηση της αίθουσας με θέματα τους θεούς του Ολύμπου και τα σύμβολα των ζωδίων. Τα χρώματα που κυριαρχούν αρμονικά στην αίθουσα είναι το γαλάζιο και το ροζ με έντονη την παρουσία του χρυσού.

**Από το 18ο
στο 19ο αιώνα**

Το μεγαλεπήβολο σχέδιο του Γκαμπριέλ να ενοποιήσει σε νεοκλασικό ύφος την όψη του παλατιού από την πλευρά της αυλής ευτυχώς δεν πραγματοποιήθηκε λόγω των άσχημων οικονομικών του βασιλιά. Τη χρονιά του θανάτου του Λουδοβίκου ΙΕ΄, ο Γκαμπριέλ αποπεράτωσε τη μια μόνο από τις δύο πτέρυγες που ανέλαβε να ανακατασκευάσει. Το 19ο αιώνα με σχέδια δικά του ολοκληρώθηκε και η κατασκευή της απέναντι πτέρυγας. Το αριστούργημα όμως του Γκαμπριέλ στις Βερσαλίες είναι το **Μικρό Τριανόν**, κτισμένο για τη Μαρκησία ντε Πομπαντούρ. Πρόκειται για ένα κλασικιστικό τριώροφο κτίριο, με λιτή και αυστηρή φόρμα, ελεύθερο γύρω-γύρω και κτισμένο από ανοιχτόχρωμη πέτρα (εικ. 7.11).

Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του **Λουδοβίκου ΙΣΤ΄**, ο αρχιτέκτονας **Ρισάρ Μικ** σχεδίασε τους **αγγλικούς κήπους του Τριανόν** (εικ. 7.12) και το «χωριό» της Μαρίας - Αντουανέτας, ενώ με δικά του σχέδια ανακαινίστηκαν τα διαμερίσματα της βασίλισσας στο κεντρικό ανάκτορο.



Εικ. 7.9. Τα ανάκτορα του Μεγάλου Τριανόν ή “Μαρμάρινου Τριανόν”. Αρχιτέκτων Ζυλ Αρντουέν Μανσάρ.



Εικ. 7.10. Η Όπερα των Βερσαλιών στη βορινή πτέρυγα των κεντρικών ανακτόρων. Αρχιτέκτων Ζακ Ανζ Γκαμπριέλ.



Εικ. 7.11. Το Μικρό Τριανόν, κτισμένο από τον Γκαμπριέλ στους κήπους των Βερσαλιών.



Εικ. 7.12. Ο Ναός του Έρωτα σχεδιάστηκε από τον Ρισάρ Μικ στους κήπους του Μικρού Τριανόν.



Εικ. 7.13. Η “Αίθουσα της Αφροδίτης” κτίστηκε από τον Λε Βω και διακοσμήθηκε από τον Λε Μπρεν. Είναι αντιπροσωπευτική του σtil Λουδοβίκου ΙΔ’.



Εικ. 7.14. Η “Αίθουσα με το εκκρεμές” του γαλλικού Ροκοκό (stil Λουδοβίκου ΙΕ’).



Εικ. 7.15. Η “Μεσημβρινή Αίθουσα”. Το οκταγωνικό αυτό μπουντουάρ της Μαρίας - Αντουανέτας είναι τυπικό του ύφους Λουδοβίκου ΙΣΤ’.

Μετά τη Γαλλική Επανάσταση του 1789, τα κεντρικά ανάκτορα δεν χρησιμοποιήθηκαν ποτέ πια ως μόνιμη κατοικία Γάλλου ηγεμόνα. Ο Ναπολέοντας και οι βασιλείς, μετά την «παλινόρθωση» της μοναρχίας, διέμεναν στο Μεγάλο Τριανόν και ο Λουδοβίκος Φίλιππος τα μετέτρεψε σε ιστορικό μουσείο, αφιερωμένο «στη δόξα της Γαλλίας». Έτσι, η οικοδομική δραστηριότητα στις Βερσαλίες συνεχίστηκε έως και το 19ο αιώνα.

Οι Βερσαλίες, χωρίς καμιά αμφιβολία, υπήρξαν το πιο σημαντικό κτίριο του 17ου αιώνα. Περισσότερο από κάθε άλλο ευρωπαϊκό μνημείο μετά την αρχαιότητα, αντιγράφηκαν και ενέπνευσαν τις ευρωπαϊκές αυλές, ώστε να δημιουργήσουν ένα μεγαλοπρεπές περιβάλλον.

Τα διαμερίσματα των Βερσαλιών επιτρέπουν στον επισκέπτη να παρακολουθήσει την εξέλιξη των τάσεων των γαλλικών διακοσμητικών τεχνών, δηλαδή από το επίσημο Μπαρόκ στο Γαλλικό Κλασικισμό (stil Λουδοβίκου ΙΔ’) (εικ. 7.13), στο Ροκοκό (stil Λουδοβίκου ΙΕ’) (εικ. 7.14) και στο stil του Λουδοβίκου ΙΣΤ’ (εικ. 7.15) που οδήγησε στον Ευρωπαϊκό Νεοκλασικισμό. Παρά τη διαφορετικότητα των παραπάνω stil, ο επισκέπτης αποκομίζει μια συνολική εντύπωση ενότητας και αρμονίας.

Η αυλή των Βερσαλιών την εποχή του Λουδοβίκου ΙΔ’

Κατά την περίοδο της βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΔ’ (1643-1715), ένα αυστηρό πρωτόκολλο οργάνωνε τη ζωή του πλήθους των αυλικών και όσων εργάζονταν στα υπουργεία. Επρόκειτο για ένα «μηχανισμό» πολύ προσεκτικά ρυθμισμένο, όπου τα συμβούλια αλλά και οι δεξιώσεις και οι γιορτές διαδέχονταν η μια την άλλη. Εκτός από την αγάπη του για τα θεάματα, ο μονάρχης προσπαθούσε να ελέγξει την αριστοκρατία, κρατώντας την υπό τον έλεγχό του, για να αποφύγει τις δολοπλοκίες που υφίσταντο οι προκάτοχοί του.

ΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΜΠΑΡΟΚ - ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

Οι κήποι του ανακτόρου

Οι κήποι σχεδιάστηκαν από το μεγαλύτερο αρχιτέκτονα τοπίου της Γαλλίας, **Αντρέ Λε Νοτρ**, και αποτελούν ένα από τα δύο αριστουργήματά του που διατηρούνται έως τις μέρες μας (το άλλο είναι οι ήδη προαναφερθέντες κήποι στο Βω Λε Βικόντ). Αποτελούν το απόγειο της έκφρασης του κήπου γαλλικού ρυθμού και διατηρήθηκαν σχεδόν ανέπαφοι μέχρι τις μέρες μας γλυτώνοντας από την επιθυμία της Μαρίας - Αντουανέτας να τους μετατρέψει σε αγγλικού ρυθμού κήπο, καθώς, κατά την εποχή της βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΣΤ΄, αυτό το μοντέλο κυριαρχούσε σ' όλη την Ευρώπη.

Τα έργα για τη διαμόρφωση των κήπων των Βερσαλιών άρχισαν σχεδόν ταυτόχρονα με την πρώτη επέκταση του ανακτόρου (1667), σε μια έκταση 60.000 στρεμμάτων. Σήμερα, δεν έχουν απομείνει παρά μόνο 6.000 στρέμματα. Λόγω του γεγονότος ότι το έδαφος της περιοχής σε ορισμένα σημεία ήταν βαλτώδες, απαιτήθηκαν για το τελικό αποτέλεσμα πιτάνιες χωματουργικές εργασίες, αποστραγγιστικά έργα, ακόμη και μεταφύτευση μέρους του υπάρχοντος δάσους.

Το σχέδιο περιελάμβανε **δύο κύριους άξονες** κάθετους μεταξύ τους. Ο πρώτος κύριος άξονας, ο **οριζόντιος** (εικ. 7.16), ξεκινούσε από την τεχνητή λίμνη, στο βορρά, την αφιερωμένη στον Ποσειδώνα, ακολουθούσε παράλληλα την πρόσοψη του ανακτόρου και κατέληγε στον πορτοκαλεώνα και τη λίμνη των Ελβετών. Ανάμεσα, υπήρχαν τεχνητές λίμνες και παρτέρια με σχέδια πάνω στο έδαφος, που δημιουργούσαν χαμηλά κλαδεμένα φυτά, υπακούοντας με μαθηματική ακρίβεια σε αυστηρούς κανόνες αρχιτεκτονικής. Για να είναι ανθισμένα τα παρτέρια των κήπων, τα φυτά ανανεώνονταν έως και 15 φορές το χρόνο. Οι Βερσαλίες τροφοδοτούνταν με 150.000 φυτά κάθε χρόνο.

Ο δεύτερος κύριος άξονας, ο **κάθετος**, ξεκινούσε από τα ανάκτορα, συγκεκριμένα από το βασιλικό υπνοδωμάτιο, και συμβόλιζε τη βασιλική κυριαρχία, όχι μόνο στους ανθρώπους αλλά και στη φύση (εικ. 7.17). Περνώντας διαδοχικά από την τεχνητή λίμνη, την αφιερωμένη στη Λητώ, τον επονομαζόμενο «πράσινο τάπητα» (βασιλική αλέα) και την τεχνητή λίμνη του Απόλλωνα, κατέληγε στο μεγάλο κανάλι. Η **λίμνη του Απόλλωνα** αποτελούσε το **κέντρο της όλης αρχιτεκτονικής σύνθεσης των κήπων**, στοιχείο καθόλου τυχαίο, αφού οι κήποι και η διακόσμησή τους ήταν αφιερωμένοι στον Ολύμπιο θεό του Φωτός. Στο κέντρο της λίμνης ορθωνόταν ένα άγαλμα του Έλληνα θεού –αφιερωμένο στο βασιλιά– πάνω σε άρμα που σέρνουν άλογα και τρίτωνες (εικ. 7.18).

Αριστερά και δεξιά του κάθετου άξονα, από τη λίμνη της Λητούς έως τη λίμνη του Απόλλωνα, ξετυλίγονταν, χωρίς συμμετρία αλσύλλια, δενδροστοιχίες, μικρές τεχνητές λίμνες με σιντριβάνια. Διακόσια γλυπτά περίπου, των μεγαλύτερων καλλιτεχνών του 17ου αιώνα (Μαρσύ, Τυμπύ, Ζιραρντόν, Κουαζεβόξ κ.ά.), αγάλματα, διακοσμητικά βάζα κ.ά., στόλιζαν τους κήπους κάνοντας τις Βερσαλίες το μεγαλύτερο υπαίθριο μουσείο γαλλικής γλυπτικής.



Εικ. 7.16. Ο οριζόντιος άξονας των κήπων όπως παρουσιάζεται σε πίνακα του 1700.



Εικ. 7.17. Ο κάθετος στα ανάκτορα άξονας των κήπων. Στο βάθος της εικόνας το μεγάλο κανάλι.



Εικ. 7.18. Η Λίμνη του Απόλλωνα με το γλυπτό σύμπλεγμα του Ζαν-Μπατίστ Τυμπύ.

Η δημιουργημένη –από τον Λε Νοτρ– μακρά προοπτική του κάθετου άξονα εκτείνονταν πέρα από τη λίμνη του Απόλλωνα με ένα κανάλι σε σχήμα σταυρού (το μεγαλύτερο μήκος είναι 1650 μέτρα). Το κανάλι οδηγούσε στα ανάκτορα του Μεγάλου και Μικρού Τριανόν, που κτίστηκαν μεταγενέστερα. Το κανάλι ήταν το θέατρο ναυτικών γιορτών και αγώνων της αυλής.

Το νερό δεν χρειαζόταν μόνο για το μεγάλο κανάλι και τις λίμνες, αλλά κυρίως για τις βασιλικές γιορτές που οργάνωνε η αυλή με σιντριβάνια και πυροτεχνήματα. Αξίζει να αναφερθεί ότι 5.000-6.000 κυβικά μέτρα νερό την ώρα χρειαζόνταν για τα παιχνίδια των σιντριβανιών και των πηγών των κήπων. Το νερό, που είχε κεφαλαιώδη σημασία στο μύθο των Βερσαλιών, χρειάστηκε να μεταφερθεί από λίμνες και ποτάμια της περιοχής, ακόμα και από τον Σηκουάνα, με υδραυλικά έργα, που αποτελούσαν τεχνικά επιτεύγματα της εποχής.

Ο ιταλικός, ο γαλλικός και ο αγγλικός κήπος

Οι κήποι των Βερσαλιών αποτελούν ένα σταθμό μιας μακράς πορείας που αρχίζει στη Δυτική Ευρώπη από το Μεσαίωνα. Στις πυκνές και ασφυκτικές πόλεις και χωριά του Μεσαίωνα, που περιβάλλονται από κάστρα, δεν υπάρχει πολύς χώρος για κήπους. Σε σπάνιες περιπτώσεις, καλλιεργούνται φυτά εδωδιμα ή φαρμακευτικά στις αυλές των κάστρων.

Στα μοναστήρια που βρίσκονται εκτός των τειχών, ο χώρος που διατίθεται για την καλλιέργεια φυτών είναι περισσότερος και, εκτός από φαρμακευτικά φυτά, καλλιεργούνται αμπέλια, οπωροφόρα δέντρα, λαχανικά και άνθη για το στόλισμα της εκκλησίας.

Στην τελευταία περίοδο του Μεσαίωνα, οι κήποι στολίζονται με πηγές, τεχνητές λίμνες με ψάρια, παγκάκια και κλαδεμένους θάμνους. Η ιδέα της δημιουργίας ενός κήπου για αισθητική απόλαυση αρχίζει ν' αναπτύσσεται.



Εικ. 7.19. Ο κήπος της Βίλας ντ' Έστε στα περίχωρα της Ρώμης, διαμορφώθηκε την περίοδο της Αναγέννησης.



Εικ. 7.20. Ο περίφημος κήπος του πύργου του Βιλλαντρύ, χαρακτηριστικός του γαλλικού ρυθμού κηποτεχνίας.

Παράλληλα, η ανάπτυξη των εφαρμοσμένων τεχνών συμβάλλει στη μετατροπή της τέχνης της κηπουρικής σε καλλιτεχνία. Οι κήποι πλέον αποκτούν γεωμετρικά σχήματα και αρδεύονται.

Κύριο στοιχείο των **ιταλικών κήπων της Αναγέννησης** είναι η **κλιμακωτή διάταξη** σε επίπεδα που συνδέονται με σκάλες ή ράμπες, καθώς και ένας κύριος δρόμος που συνδέει όλες τις επιμέρους διευθετήσεις. Στους κήπους που αναφέρθηκαν, τα τεχνητά στοιχεία –είτε αυτά είναι αγάλματα, είτε αρχιτεκτονήματα– συνδυάζονται άριστα με το τοπίο (εικ. 7.19).

Στο τέλος του 15ου αιώνα, αρχίζει ουσιαστικά η προσπάθεια της γαλλικής αριστοκρατίας να μιμηθεί τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της Ιταλικής Αναγέννησης. Άλλωστε, ανάμεσα στους καλλιτέχνες, που ο Κάρολος Η΄ έφερε μαζί του από την Ιταλία, ήταν και ο αρχιτέκτονας τοπίου Ντομένικο Πατσέλλο. Η μεταφορά, όμως, των ιταλικών κήπων στη γαλλική αρχιτεκτονική είναι αδύνατη για δύο λόγους. Ο πρώτος κύριος παράγοντας είναι η ύπαρξη τάφρων αμυντικών που περιβάλλουν τους γαλλικούς πύργους και απομονώνουν την κατοικία από τον κήπο. Ο δεύτερος, είναι το γαλλικό τοπίο. Το επίπεδο έδαφος της βόρειας Γαλλίας, που είναι γεμάτο δασώδεις εκτάσεις, μεταβάλλει τους γαλλικούς κήπους σε ξέφωτα μέσα στο δάσος.

Οι προσπάθειες των αρχιτεκτόνων τοπίου στη Γαλλία, κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, οδηγούν στη διαμόρφωση ενός γαλλικού ρυθμού κηποτεχνίας, που φθάνει στο απόγειό της με τον Λε Νοτρ το 17ο αιώνα. Ο **γαλλικός κήπος** φημίζεται για τα **«παρτέρια»** του. Με χαμηλά κλαδεμένα φυτά και άνθη επιτυγχάνει σχέδια πάνω στο έδαφος, έχοντας ως κύριες αρχές τους έντονα ευθείς άξονες, τη συμμετρία και τη σχολαστική τήρηση των μαθηματικών διαστάσεων (εικ.7.20).

ΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΜΠΑΡΟΚ - ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

Οι γαλλικοί κήποι αντικατοπτρίζουν τη γαλλική κοινωνία της εποχής τους με την αυστηρή κοινωνική δομή, τον πλούτο και τη δύναμη που είναι συγκεντρωμένη σε λίγους. Σηματοδοτούν επίσης και την πλήρη καθυπόταξη της φύσης στον άνθρωπο.

Στην Αγγλία με το διαφορετικό τοπίο, ο γαλλικός κήπος που επηρεάζει όλη την υπόλοιπη Ευρώπη, είναι δύσκολα εφαρμόσιμος. Ο **αγγλικός κήπος** διαμορφώνεται το 18ο αιώνα ακολουθώντας ως πρότυπο τη φύση του αγγλικού εδάφους, με τους κυματοειδείς λόφους, τα διάσπαρτα δέντρα και τα φιδειδή ρυάκια (εικ. 7.21).

Οι αρχιτέκτονες τοπίου στην Αγγλία διαμορφώνουν τον κήπο αγγλικού ρυθμού επηρεασμένοι από το ανερχόμενο Ρομαντικό Κίνημα, τις περιγραφές των Αγγλων περιηγητών για τη γραφικότητα της παρθένας φύσης των Άλπεων, τις εικόνες των κήπων της Άπω Ανατολής από τις λάκες και τις πορσελάνες που φθάνουν, εκείνη την εποχή, στη Δύση, αλλά και τους Γάλλους τοπιογράφους Κλωντ Λορέν και Νικολά Πουσέν.

Ο αγγλικός κήπος είναι περισσότερο νατουραλιστικός και κύριο μέλημά του είναι ο χειρισμός των κυματιστών γραμμών της φύσης, η εφαρμογή των βασικών αρχών της ζωγραφικής, δηλαδή η εναλλαγή του φωτός και της σκιάς, αλλά και ο έντονος μυστικισμός, όπως εκδηλώνεται στους κρυμμένους σε αλσύλλια αρχαίους ελληνικούς ναούς, που απεικονίζονται στα έργα των Λορέν και Πουσέν.



Εικ. 7.21. Αγγλικό πάρκο στο Στάουρχεντ (Stourhead).

Η διακόσμηση των αιθουσών του ανακτόρου από τον Σαρλ Λε Μπρεν (1619-1690)

Ο Λε Μπρεν

Εάν ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ ήταν η προσωποποίηση της Απόλυτης Μοναρχίας, ο Λε Μπρεν ήταν ο απόλυτος μονάρχης του γαλλικού γούστου. Ο «Πρώτος ζωγράφος του Βασιλιά», όπως ονομάστηκε, ήταν συγχρόνως διευθυντής της «Ακαδημίας» (ζωγραφικής και γλυπτικής) και του «**Βασιλικού Εργαστηρίου των επίπλων του Στέμματος**». Η ίδρυση βασιλικών εργαστηρίων από το Λουδοβίκο ΙΔ΄ στα εργαστήρια Γκομπλέν (επίθετο οικογένειας ξακουστών Γάλλων υφαντουργών, ιδρυτών των ομώνυμων εργαστηρίων), έδειχνε το ενδιαφέρον του μονάρχη για τη γαλλική παραγωγή πολυτελών καλλιτεχνικών αντικειμένων, αλλά και την απόφασή του να μεταβάλει τις Βερσαλίες σ' ένα ανάκτορο απαράμιλλης υπεροχής, που θα εντυπωσίαζε την υπόλοιπη Ευρώπη. Ο Λε Μπρεν προσέλαβε τους καλύτερους και πιο ταλαντούχους σχεδιαστές, κατασκευαστές επίπλων, ταπητουργούς, χρυσοχόους κ.ά. Γάλλοι και ξένοι δούλευαν κάτω από τον απόλυτο έλεγχό του. Αυτό είχε ως τελικό αποτέλεσμα τη συνοχή και την ανανέωση που έφερε στο γαλλικό στίλ. Το **στιλ «Λε Μπρεν»** που εκφράζει κατά τον καλύτερο τρόπο τις επιθυμίες του μονάρχη, θεωρείται από τους σημερινούς ειδικούς ότι ταυτίζεται με το **στιλ «Λουδοβίκου ΙΔ΄»**.

Οι Βερσαλίες οφείλουν στο Λε Μπρεν την αρμονία και τη συνοχή τους. Αυτός ήταν άλλωστε που πρόσεξε και την παραμικρή λεπτομέρεια, από τις οροφές ως την επίπλωση, τις ταπισερί, τα κηροπήγια. Οι πολυάριθμες ομάδες που εργάστηκαν για τη ζωγραφική, τη γλυπτή διακόσμηση, την επιχρύσωση, φαίνεται ότι υπάκουαν σε δύο βασικά χαρακτηριστικά, τις αρχές της συμμετρίας και την ευρύτητα της φόρμας.

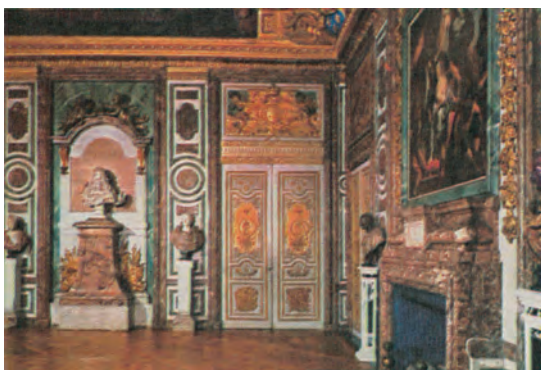
Διακοσμητικά μοτίβα

Τα διακοσμητικά μοτίβα που σχεδίασε ο Λε Μπρεν, επαναλαμβάνονταν από τις κολόνες και τις πόρτες έως και τις κονσόλες. Ήταν σύμβολα που είχαν σχέση με τη Γαλλία ή το βασιλιά, π.χ. ο κόκορας (Γαλλία), ο κρίνος (σύμβολο της Γαλλικής Μοναρχίας), το κεφάλι του Απόλλωνα (Λουδοβίκος ΙΔ΄), τα δύο L που αλληλοεμπλέκονταν και από πάνω είχαν τη βασιλική κορώνα (Λουδοβίκος ΙΔ΄), τα σκήπτρα του βασιλείου (βασιλιάς).

Η Διακόσμηση των αιθουσών

Η πολυχρωμία των αιθουσών οφείλεται στον κυρίαρχο ρόλο των μαρμάρων, που χρησιμοποιήθηκαν στη διακόσμηση έως το 1680. Η επένδυση των τοίχων με πολύχρωμα μάρμαρα που, συνδυαζόμενα μεταξύ τους, δημιουργούσαν γεωμετρικές συνθέσεις, η χρυσή διακόσμηση στις οροφές και τις πόρτες, οι αντικατοπτρισμοί των καθρεφτών, οι μπρούτζινες διακοσμήσεις στους κίονες, τα σπάνια ξύλα, η ταρταρούγα κ.ά., υπάκουαν στη γοητεία του παιχνιδιού των χρωμάτων. Όλα τα διακοσμητικά στοιχεία διατηρούσαν μια ομοιογένεια, είτε

πρόκειται για τις επτά συνεχόμενες αίθουσες των λεγομένων «μεγάλων διαμερισμάτων» (εικ. 7.22), τις αφιερωμένες στην ελληνική μυθολογία και στη λατρεία του Απόλλωνα, είτε πρόκειται για τα σαλόνια του «Πολέμου» (εικ.7.23) και της «Ειρήνης» (εικ.7.24) και την «Αίθουσα των Κατόπτρων» (εικ.7.25). Σε μεγάλο μέρος το τελικό αποτέλεσμα έφερε εξίσου τη σφραγίδα του Λε Μπρεν και του αρχιτέκτονα Μανσάρ.



Εικ. 7.22. Η «Αίθουσα της Αρτέμιδος» στις Βερσαλίες.



Εικ. 7.23. Η «Αίθουσα του Πολέμου» διαμορφωμένη από τους Μανσάρ και Λε Μπρεν. Το γύψινο ανάγλυφο με την μορφή του μονάρχη να ηγείται πολεμικών επιχειρήσεων είναι έργο του γλύπτη Κουαζεβόξ.



Εικ. 7.24. Η «Αίθουσα της Ειρήνης». Η πύλη αριστερά ενώνει την Αίθουσα με την «Αίθουσα των Κατόπτρων».



Εικ. 7.25. Η «Αίθουσα των Κατόπτρων» στα ανάκτορα των Βερσαλιών.

Η «Αίθουσα των Κατόπτρων»

Κυριότερη αίθουσα του παλατιού, η «**Αίθουσα των Κατόπτρων**», όφειλε την ονομασία της στους **δεκαεπτά μεγάλους πίνακες από καθρέφτες**, που αντιστοιχούσαν στα **δεκαεπτά μεγάλα παράθυρα** με θέα τους κήπους τους διαμορφωμένους από τον Λε Νοτρ. Είχαν κατασκευαστεί σε ειδικό εργοστάσιο με εντολή του Κολμπέρ, πρωθυπουργού του Λουδοβίκου ΙΔ'. Οι καθρέφτες πολλαπλασίαζαν την ημέρα το φως που έμπαινε από τα παράθυρα, και τη νύχτα τα φώτα των κηροπηγίων και των πολυελαίων. Έτσι προκαλούσαν την οπτική απάτη ότι η αίθουσα επεκτεινόταν στο άπειρο, γεγονός που αποτελούσε τυπική μορφή του ιλουζιονισμού στο Μπαρόκ.

Τα πρώτα χρόνια της εγκατάστασης της αυλής στις Βερσαλίες, όλα σχεδόν τα έπιπλα στην «Αίθουσα των Κατόπτρων», όπως και μερικά έπιπλα για τις άλλες επίσημες αίθουσες των ανακτόρων, ήταν από συμπαγές ασημί (συχνά επιχρυσωμένο). Με σχέδια του Λε Μπρεν, οι χρυσοχόοι και αργυροχόοι του «Βασιλικού Εργαστηρίου των επίπλων του Στέμματος» κατασκεύασαν –εκτός από έπιπλα– και απλούστερα αντικείμενα, όπως κανάτες και κάδους πορτοκαλιών, πυροστιές τζακιών, κηροπήγια και φωτιστικά επιδαπέδια κηροπήγια κ.ά., όλα από ασημί. Ελάχιστα αντικείμενα από ασημί έχουν σωθεί από την περίοδο, αφού αργότερα τα έλιωσαν προκειμένου με το μέταλλό τους να χρηματοδοτήσουν τις πολεμικές επιχειρήσεις του μονάρχη. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα προαναφερθέντα αντικείμενα αποτελούσαν μέρος του νομισματικού αποθέματος της χώρας σε πολύτιμα μέταλλα.

Η **ζωγραφική διακόσμηση της θολωτής οροφής** της «Αίθουσας των Κατόπτρων» απετέλεσε το κορυφαίο ζωγραφικό έργο του Λε Μπρεν και του εργαστηρίου του. Το

αποτελούσαν εννέα μεγάλες συνθέσεις, που υμνούσαν αντίστοιχα πολεμικά γεγονότα των πρώτων χρόνων διακυβέρνησης του «Βασιλιά Ήλιου» (1661-1678). Τόσο στις παραπάνω συνθέσεις όσο και στα δεκαοκτώ μετάλλια της οροφής, που αφορούσαν σημαντικές στιγμές στη διπλωματία και στην εσωτερική πολιτική του μονάρχη, κατά την ίδια περίοδο, ο Λε Μπρεν χρησιμοποίησε τη συμβολική γλώσσα της ελληνικής μυθολογίας.

Η απανταχού παρούσα ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα και η χρήση της, θεματολογικά και αλληγορικά -κυρίως της ελληνικής μυθολογίας-, βοήθησε στην αισθητική συνοχή, το κύρος και τη διεθνή λάμψη, που αποζητούσαν να εκπέμψουν οι Βερσαλίες, από την πρώτη στιγμή της απόφασης για τη δημιουργία τους.

Οι Μεγάλοι Επιπλοποιοί του Μπαρόκ

Στο τέλος του 17ου αιώνα και στις αρχές του 18ου, δύο μεγάλοι επιπλοποιοί ξεπέρασαν κατά πολύ την τέχνη της εποχής τους, φθάνοντας σε απίστευτα επίπεδα καλλιτεχνικής δημιουργίας. Πρόκειται για το γάλλο Αντρέ Σαρλ Μπουλ (1642-1732) και τον ιταλό Αντρέα Μπρουστολόν (1662-1732).

Αντρέ Σαρλ Μπουλ (1642 - 1732)

Από το 16ο αιώνα, οι ιταλοί τεχνίτες, είχαν χρησιμοποιήσει το κίτρινο μπρούντζο και την ταρταρούγα. Ο κορυφαίος επιπλοποιός του Μπαρόκ, Αντρέ Σαρλ Μπουλ, χρησιμοποίησε και τα δύο υλικά με τρόπο ιδιοφυή (εικ. 7.26). Από το 1675 έως το 1680, χρησιμοποιούσε τη μαρκετερί με κίτρινο μπρούντζο και ταρταρούγα χαρακτηρίζοντας το μεν ντεκόρ του μπρούντζου με φόντο την ταρταρούγα ως «πρώτο μέρος» («première partie») το δε ντεκόρ της ταρταρούγας με φόντο



Εικ. 7.26. Γραφείο του Αντρέ Σαρλ Μπουλ με μαρκετερί από ταρταρούγα και χαλκό, καθώς και επίχρυσα μπρούντζινα ανάγλυφα τελειώματα. Μουσείο Βερσαλιών.

τον μπρούντζο ως «αντίθετο μέρος» («contre partie»).

Χρησιμοποιώντας πολλές φορές αυτό το θετικό και αρνητικό στα έπιπλά του από εβένινο καπλαμά, κατάφερε να δώσει την αίσθηση της μεγαλοπρέπειας και πολυτέλειας του Μπαρόκ, αν και, παρά τις έντονες καμπύλες, τα έπιπλά του διακρίνονταν για τον κλασικό σχεδιασμό τους.

ΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΜΠΑΡΟΚ - ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

Είναι επίσης ο πρώτος που χρησιμοποίησε μπρούντζινα ανάγλυφα, πολλές φορές επίχρυσα, για να προστατέψει τις ευαίσθητες πλευρές του επίπλου. Άλλα υλικά που χρησιμοποίησε είναι ο κασσίτερος, ο χαλκός, το ελεφαντόδοντο, το φίλντισι, το κόκαλο και το ασήμι.

**Αντρέα Μπρουστολόν
(1662 - 1732)**

Τα έπιπλά του είναι αριστουργήματα ξυλογλυπτικής. Οι πολυθρόνες, τα κηροπήγια, τα τραπέζια που έφτιαχνε για τα πλούσια μέγαρα, όπως για την οικογένεια Βερνιέ της Βενετίας, αποδεικνύουν έναν δεξιότατο γλύπτη. Τα γυμνά μέρη της πολυθρόνας, τα πόδια και τα μπράτσα είναι κλαδιά δέντρων, τυλιγμένα με αναρριχώμενα φυτά, ενώ νέγροι με λακαρισμένα κεφάλια συγκρατούν τα μπράτσα (εικ. 7.27)

Εικ. 7.27. Πολυθρόνα του Αντρέα Μπρουστολόν. Μουσείο Κα Ρετσόνικο, Βενετία.



Η εξέλιξη της ενδυμασίας από τα τέλη του Μεσαίωνα έως την εποχή του Μπαρόκ

Αυτό που ονομάζουμε σήμερα **μόδα** άρχισε το 14ο και 15ο αιώνα. Κατά τις προηγούμενες ιστορικές περιόδους, υπήρχαν πολύ μικρές αλλαγές στα ρούχα από γενιά σε γενιά. Μερικές φορές μάλιστα το βασικό ύφος μιας ενδυμασίας διαρκούσε για αιώνες. Τα ρούχα των ευγενών ήταν πολυτελή, ενώ των χωρικών τραχιά και καθόλου κομψά. Επειδή οι εύποροι αστοί ήθελαν να συναγωνιστούν την αριστοκρατία σε πολυτελή υφάσματα, γουναρικά και κοσμήματα, έγιναν νόμοι που όριζαν τι επιτρεπόταν για τα άτομα της κάθε τάξης. Τα μεταξωτά και τα γουναρικά αποτελούσαν προνόμιο της αριστοκρατίας (εικ. 7.28).



Εικ. 7.28. Γάλλοι ευγενείς στα τέλη του Μεσαίωνα.

Οι χιτώνες των νέων ανδρών, κατά τη διάρκεια του 15ου αιώνα, ήταν πολύ κοντοί και έφταναν λίγο κάτω από τη μέση. Στο στέρνο και τους ώμους ήταν έντονα ενισχυμένοι με ειδικές επενδύσεις για να τονίζουν τη δύναμή τους. Μια πιο μακριά ενδυμασία φορούσαν συνήθως οι πιο ηλικιωμένοι (εικ. 7.29). Τα παντελόνια - κάλτσες έδεναν στη μέση αφήνοντας κενό στην κορυφή εμπρός και πίσω που καλύπτονταν με τη ρεμπάλντα, ένα κομμάτι ύφασμα δηλαδή, που έκλεινε το κενό στην κορυφή του παντελονιού, αφού οι χιτώνες ήταν πολύ κοντοί. Τα παπούτσια είχαν μακριές μύτες οι οποίες, προς τα τέλη του αιώνα, έγιναν στρογγυλές.



Εικ. 7.29. Βουργουνδοί το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα.



Εικ. 7.30. Ζεύγος Γερμανών που φορά χαρακτηριστικές ενδυμασίες της δεύτερης δεκαετίας του 16ου αιώνα.



Εικ. 7.31. Ενδυμασίες επηρεασμένες από την ισπανική μόδα. Αριστερά η γυναίκα φορά το καλαθένιο κρινολίνο.



Εικ. 7.32. Αγγλοι ευγενείς στα τέλη του 16ου αιώνα. Η γυναίκα φορά το γαλλικό κρινολίνο.

Τα ρούχα των γυναικών αποτελούνταν από δύο φορέματα, το ένα επάνω από το άλλο, ενώ υπήρχε μια ζώνη κάτω από το στήθος. Τα γυναικεία ρούχα, όπως και τα ανδρικά, είχαν γίνει, ήδη από το 14ο αιώνα, περισσότερο εφαρμοστά, ενώ, από την ίδια περίοδο, άρχισαν να χρησιμοποιούν κουμπιά στο στήθος και στα μανίκια.

Τα γυναικεία καπέλα ήταν εκκεντρικά, στην αρχή πλατιά και αργότερα μακρόστενα σε σχήμα κώνου. Στη Γαλλία ήταν τόσο ψηλά που εξαιτίας τους ψήλωσαν τις πόρτες.

Τα υφάσματα που χρησιμοποιούνταν για την κατασκευή των ρούχων του 16ου αιώνα ήταν περισσότερο πολυτελή. Μετάξι με πλουμιστά σχέδια από βελούδο, δαντέλες, περίτεχνα κεντήματα και διακοσμήσεις με πολύτιμους λίθους, βοηθούσαν τα ρούχα ν' αποκτήσουν αυστηρή και άκαμπτη γραμμή. Τα χρώματα ήταν έντονα.

Τις πρώτες δεκαετίες επεκράτησε και η συνήθεια ενός ή περισσότερων σκισιμάτων στα ρούχα. Σύμφωνα με τη συνήθεια αυτή –που πρωτοξεκίνησαν Ελβετοί και Γερμανοί στρατιώτες– μέσα από τα μικρά σκισίματα φαινόταν άλλο ύφασμα (εικ. 7.30).

Το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα, η Ισπανία ήταν η πλουσιότερη και ισχυρότερη δύναμη της Ευρώπης και, όπως ήταν φυσικό, επηρέασε τις ενδυματολογικές τάσεις σε όλη την Ευρώπη (εικ. 7.31).

Οι άνδρες ήταν υποχρεωμένοι να φορούν χιτώνες με ψηλό λαιμό και φουφούλες. Εξωτερικά φορούσαν πουκάμισο με σκληρές τραχηλιές που κρατούσαν το κεφάλι ψηλά. Αυτές λίγο αργότερα θα μετεξελιχθούν σε φαρδιές ξεχωριστές, που θα είναι υποχρεωτικές και για τα δύο φύλα. Οι τραχηλιές, με τις κολλαρισμένες τους πιέτες γύρω από το λαιμό, ήταν ενισχυμένες με συρματάκια. Τα σκούρα χρώματα, που αγαπούσαν οι Ισπανοί, θ' αγαπηθούν και από τους προτεστάντες των Κάτω Χωρών. Στις Κάτω Χώρες, που παρέμειναν για μεγάλο χρονικό διάστημα υπό ισπανική κυριαρχία, πίστευαν ότι φορώντας μαύρα απλά ρούχα υπηρετούσαν τον Θεό πιστότερα παρά εάν φορούσαν πολυτελή και φανταχτερά ενδύματα.

Σύμφωνα με τις απαιτήσεις της **ισπανικής μόδας**, οι γυναίκες της Ευρώπης άρχισαν να φορούν το **ισπανικό κρινολίνο**. Επρόκειτο για μια φούστα ενισχυμένη με στεφάνια, φτιαγμένα από ψάθα που μετέτρεπε το εξωτερικό φόρεμα σε κωνικό σχήμα. Στα τέλη του αιώνα επεκράτησε και το **γαλλικό κρινολίνο**, οι ξύλινοι δακτύλιοι του οποίου έδιναν στο εξωτερικό

ΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΜΠΑΡΟΚ - ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

ένδυμα το σχήμα καμπάνας (εικ. 7.32). Οι γυναίκες των λαϊκότερων τάξεων φορούσαν, ένα μακρόστενό μαξιλαράκι γύρω από τη μέση, το οποίο αντικαθιστούσε τους ξύλινους δακτυλίους.

Κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, τα βενετσιάνικης επινόησης γυναικεία παπούτσια με υπερενισχυμένες σόλες έφθαναν σε σημεία υπερβολής, ίσως περισσότερο και από τη δεκαετία του ενενήντα του 20ού αιώνα.

Στην αρχή του 17ου αιώνα, τα κρινολίνα και οι τραχηλίες καταργήθηκαν. Οι σκληροί γιακάδες –και αργότερα οι εύκαμπτοι από δαντέλα– αντικατέστησαν τις τραχηλίες. Οι τραχηλίες, ωστόσο, διατηρήθηκαν στην Ολλανδία θυμίζοντας ρόδα (εικ.7.33). Αν και το στιλ ντυσίματος διέφερε από χώρα σε χώρα, ωστόσο οι πλούσιοι αστοί και οι αριστοκράτες της Ευρώπης άρχισαν, την εποχή αυτή, να ακολουθούν ενδυματολογικές προδιαγραφές που προέρχονταν από τη Γαλλία. Η αυλή του Λουδοβίκου ΙΔ', του πιο ισχυρού βασιλιά της εποχής, επηρέασε όλη την υπόλοιπη Ευρώπη, κατά το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα.

Τα ανδρικά ρούχα, σύμφωνα με τις επιταγές της **Αυλής των Βερσαλιών**, αποτελούνταν από υπερβολικά φουσκωτές φουφούλες, στολισμένες με κορδέλες στη μέση και στο κάτω μέρος (εικ. 7.34).

Σύμφωνα με τη μόδα, τα μαλλιά των ανδρών έπρεπε να είναι τόσο μακριά που άρχισαν να φορούν περούκα. Τα παπούτσια τους είχαν για πρώτη φορά, τακούνια και στολίδια (κορδέλες, αγκράφες κ.λπ.). Οι μπότες είχαν φαρδιά ρεβέρ γυρισμένα προς τα κάτω. Τα γάντια είχαν στο επάνω μέρος εντυπωσιακά μανικέτια.

Τα γυναικεία ρούχα δεν άλλαξαν πολύ το 17ο αιώνα. Κυριότερο χαρακτηριστικό της γυναικείας ενδυμασίας ήταν η βαθιά λαιμόκοψη, πλαισιωμένα με εντυπωσιακούς γιακάδες (εικ. 7.35). Προς το τέλος του αιώνα, η γραμμή έγινε αυστηρότερη. Τα γυναικεία φορέματα έγιναν περισσότερο στενά πάνω από τη μέση, ενώ, από τη μέση και κάτω παρέμεναν πλούσια και φουσκωναν στο πίσω μέρος.



Εικ. 7.33. Ο Ρούμπενς και η γυναίκα του φορούν ρούχα ενδεικτικά των τάσεων που κυριαρχούσαν στις Κάτω Χώρες, την πρώτη δεκαετία του 17ου αιώνα.



Εικ. 7.34. Ανδρικό ένδυμα σύμφωνα με τις επιταγές της Αυλής των Βερσαλιών στα μέσα του 17ου αιώνα.



Εικ. 7.35. Γάλλοι ευγενείς το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα.

Δραστηριότητες:

1) Να συγκεντρώσετε φωτογραφίες από διαφορετικά είδη επίπλων (π.χ. κονσόλα, καρέκλα, τραπέζι κ.ά.) και να τις συγκρίνετε με αντίστοιχες από τα τέσσερα γαλλικά στιλ του 17ου και 18ου αιώνα (Λουδοβίκου ΙΓ΄, Λουδοβίκου ΙΔ΄, Λουδοβίκου ΙΕ΄ και Λουδοβίκου ΙΣΤ΄).

2) Βρείτε τις αντιστοιχίες των ενδυμάτων και των επίπλων της εποχής του Μπαρόκ.

ΤΑΠΙΣΕΡΙ ΚΑΙ ΠΟΡΣΕΛΑΝΗ

8.1 ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΜΟΝΑΔΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΤΑΠΙΣΕΡΙ

Με τον γαλλικής προέλευσης όρο «**ταπισερί**» (*tapisserie*), εννοούμε το υφασμένο διακοσμητικό έργο τέχνης, που είναι κρεμασμένο ή τεντωμένο στον τοίχο, και είναι συνήθως μεγάλων διαστάσεων. Στην ελληνική γλώσσα έχουν χρησιμοποιηθεί οι λέξεις τοιχοτάπητας, εμπέτασμα, πέτασμα, τοιχοπέτασμα, όπως επίσης και ο διεθνής όρος ταπισερί.

Η ταπισερί, είτε κρεμασμένη στους τοίχους των πύργων ή των εκκλησιών, είτε ως διακόσμηση των δρόμων των πόλεων του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, με την ευκαιρία επισήμων εκδηλώσεων, όπως οι βασιλικές «είσοδοι», αποτελούσε για τους ιδιοκτήτες της ένα πολύ σημαντικό απόθεμα κεφαλαίου, ένα μέσο συναλλαγής, ένα ισχυρό διπλωματικό δώρο. Ταυτόχρονα ήταν σύμβολο καταξίωσης και βεβαίωνε την τάξη και τη δύναμη του άρχοντα. Πάνω απ' όλα, όμως, αποτελεί ένα έργο τέχνης. Οι πρίγκιπες της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, όπως και οι πρόγονοί τους, που έζησαν στο Μεσαίωνα, εκτιμούσαν αυτή την τέχνη και συγκροτούσαν σημαντικές συλλογές.

Η ταπισερί και η σημασία της

Ο Αυτοκράτορας Κάρολος Ε΄, εκτός από τους αποθηκευμένους τοιχοτάπητες στα ανάκτορα Αλ-καζάρ της Μαδρίτης και στις Βρυξέλες, κατείχε και μια ειδική συλλογή την οποία έπαιρνε μαζί του στις μετακινήσεις. Ο Ερρίκος Η΄ της Αγγλίας κατείχε μια από τις σημαντικότερες συλλογές ταπισερί. Στα ανάκτορα μόνο του Ουέστμινστερ μετρήθηκαν, στα μέσα του 16ου αιώνα, πάνω από 280 κομμάτια. Την ίδια περίοδο, στο διάστημα μιας μόνο δεκαετίας, ο Φραγκίσκος Α΄ της Γαλλίας συγκέντρωσε σχεδόν 200 τοιχοτάπητες καταγραμμένους. Ακόμα, οι Πάπες και οι εκκλησιαστικοί αξιωματούχοι, όπως και οι Ιταλοί πρίγκιπες, έδειξαν μεγάλο ζήλο για τη συλλογή αξιόλογων ταπισερί. Από τους φεουδάρχες του Μεσαίωνα ως τους ουμανιστές αξιωματούχους της Αναγέννησης και τους βαθύπλουτους αστούς, η ταπισερί έγινε αντικείμενο του ίδιου ανυπόκριτου θαυμασμού. Η διαδικασία της ύφανσης γινόταν με αργό ρυθμό, αφού κανένας από τους πλέον επιτήδειους υφαντουργούς, δεν μπορούσε να παράγει περισσότερα από τέσσερα έως πέντε εκατοστά την ημέρα. Επιπλέον, στα υλικά, που δεν ήταν άλλα από το μαλλί και το μετάξι, προστίθετο πολλές φορές και η χρυσή κλωστή. Χάρη στην αργή διαδικασία, που ακολουθούσε η ύφανσή της, στην πολυτέλεια των υλικών και στο μεγάλο της μέγεθος, αποτελούσε μια από τις πιο μνημειακές καλλιτεχνικές παραγωγές.

Ο θεωρητικός της Αναγέννησης Τζιόρτζιο Βαζάρι εγκωμίασε την εργασία του υφαντουργού Πιέτερ Βαν Άλστ, που μετέφερε σε τοιχοτάπητες τα σχέδια της σειράς του Ραφαήλ οι «Πράξεις των Αποστόλων» και έγραψε: «Πώς μπορεί να αναπαραστήσει κάποιος με κλωστές, τα μαλλιά, τις γενειάδες και την ευλυγισία της σάρκα; Πρόκειται περισσότερο για θαύμα παρά για ανθρώπινη δεξιότητα. Τα νερά, τα ζώα, τα σπίτια, έχουν τόσο καλά αναπαραχθεί, που μοιάζουν ζωγραφισμένα παρά υφασμένα».

Ιστορική εξέλιξη της ταπισερί



Εικ. 8.1. “Η Όραση” από την σειρά των γαλλικών ταπισερί “Η Κυρία με τον μονόκερω” που αναπαριστούν τις πέντε αισθήσεις. Μουσείο του Κλυνύ, Παρίσι.



Εικ. 8.2. “Η αναχώρηση για το κυνήγι”. Μουσείο του Κλυνύ, Παρίσι.

Από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση

Στο δεύτερο μισό του 15ου και αρχές του 16ου αι-

ώνα, το **Γοτθικό στιλ** της γαλλοφλαμανδικής ζωγραφικής κυριαρχούσε εικονογραφικά στην τέχνη των φλαμανδικών εργαστηρίων. Την περίοδο, που ονομάστηκε από τους ειδικούς «χίλια λουλούδια», γιατί τα σχέδια των ταπισερί χαρακτηρίζονταν από σπαρμένα λουλούδια αναμειγμένα με ζώα, που ξεχώριζαν μέσα σε φόντο κόκκινο (εικ. 8.1) ή μπλε σκούρο, διαδέχθηκε η περίοδος όπου κυριαρχούσε το πράσινο και οι σκηνές κυνηγιού (εικ. 8.2). Μερικές ταπισερί είχαν υφασμένα τα οικόσημα των ιδιοκτητών τους, ενώ όσες προορίζονταν για τις εκκλησίες και τα χοροστάσιά τους είχαν ως θέμα τους τον Άγιο, του οποίου η εκκλησία τιμούσε τη μνήμη.

Τα θέματα των ταπισερί απέδιδαν μεγάλα γεγονότα της εποχής ή και σκηνές του καθημερινού βίου. Πολλές φορές, λ.χ., γεγονότα που αφορούσαν πολεμικές νίκες των ηγεμόνων υφαίνονταν σε ταπισερί, οι οποίες χαρίζονταν στον ίδιο το νικητή, γεγονός ιδιαίτερα κολακευτικό γι’ αυτόν.

Οι Κάτω Χώρες χάρισαν στον Κάρολο Ε΄ τη «Νίκη της Παβίας» (από το έργο του Μπάρεντ Βαν Όρλεϋ). Επ’ ευκαιρία της νικηφόρας εκστρατείας του Αυτοκράτορα εναντίον των Τούρκων υφάνθηκε η χρυσοποίκιλη «Κατάκτηση της Τύνιδας» (από το έργο του Γιαν Βερμεγιέν). Οι Ιταλοί αγοραστές αγάπησαν ιδιαίτερα τα θέματα, που αναφέρονταν στην αρχαιότητα και την ελληνιστική μυθολογία, όπως ο *Τρωικός Πόλεμος* και η *Ιστορία του Σκιπίωνα*. Το ουμανιστικό θέμα του έργου *Οι Θρίαμβοι του Πετράρχη*, εισήγαγε, για πρώτη φορά στην τέχνη του πετάσματος, το πνεύμα της Αναγέννησης. Έργα μεγάλων ζωγράφων, όπως του Ρογήρου βαν ντερ Βέυντεν, του Κόζιμο Τούρα, του Περουτζίνο, μεταφέρθηκαν σε ταπισερί, ήδη από τα μέσα του 15ου αιώνα.

ΤΑΠΙΣΕΡΙ ΚΑΙ ΠΟΡΣΕΛΑΝΗ

**Αναγεννησιακή
περίοδος**

Τα επιτεύγματα της ιταλικής Αναγέννησης, δεν άφησαν αδιάφορους τους υφαντουργούς. Αρχιτεκτονικά και διακοσμητικά στοιχεία εισάγονταν, αρχικά δειλά και μετά πιο θαρραλέα. Εκείνος που έφερε, όμως, την επανάσταση στην υφαντουργία της Φλάνδρας ήταν ο Ραφαήλ. Η επιτυχία της μεταφοράς των 10 σχεδίων της σειράς του έργου του οι «Πράξεις των Αποστόλων» που παρήγγειλε ο Πάπας Λέων Ι΄ (1513 - 1521) για να κρεμαστούν στον τοίχο της Καπέλα Σιξτίνα ήταν πολύ μεγάλη (εικ. 8.3). Το έργο εισήγαγε στο σχέδιο την προοπτική της Αναγέννησης, για πρώτη φορά, στη Φλαμανδική τέχνη.

Με την επιτυχία του Ραφαήλ άνοιξε ο δρόμος και σε άλλους Ιταλούς καλλιτέχνες, με πρώτους τους συνεργάτες του στο εργαστήριο. Ο Τζούλιο Ρομάνο, ο Τζιοβάνι ντα Ούντινε, ο Λεονάρδο ντα Μπρέσια, ήταν μερικοί από τους καλλιτέχνες, που συνέβαλαν στην ανανέωση του ύφους της ταπισερί.

Εκτός από τη Φλάνδρα υπήρχαν δραστήρια εργαστήρια, κατά το 15ο και 16ο αιώνα, και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Στην Ιταλία βρίσκονταν τα πιο σημαντικά. Όλα είχαν δημιουργηθεί από υφαντουργούς του βορρά. Ξεχώριζαν τα εργαστήρια της Βενετίας και της Φλωρεντίας. Εάν στους παλαιότερους φλαμανδικούς τοιχοτάπητες δεν χρησιμοποιούσαν παρά τρία χρώματα άτονων αποχρώσεων, στην ιταλική παραγωγή του 16ου αιώνα συναντάμε μια χρωματική γκάμα περισσότερο πλούσια και φωτεινή. Στο γεγονός αυτό, αν προσθέσουμε τη ζωντάνια και την ευθυμία των αναπαριστάμενων σκηνών, αντιλαμβανόμαστε ότι η τέχνη της ταπισερί αποτέλεσε τον ιδεώδη στολισμό μιας πολυτελούς κατοικίας.

Στα μέσα του 16ου αιώνα οι μανιεριστές ζωγράφοι Ποντόρμιο, Σαλβιάτι και Μπρονζίνο (εικ. 8.4.), συμμετείχαν στην προσπάθεια του Κοσμά Α΄ Μέδικου, που δημιούργησε ένα εργαστήριο στη Φλωρεντία προσκαλώντας



Εικ. 8.3. “Ο Πολλαπλασιασμός των ιχθύων” από τη σειρά του Ραφαήλ “Οι Πράξεις των Αποστόλων” για την Καπέλα Σιξτίνα. Μουσείο του Βατικανού.

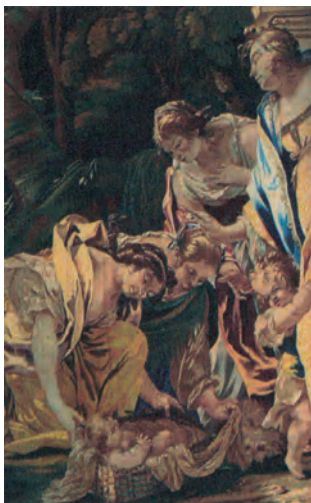


Εικ. 8.4. “Ο Ιωσήφ και η γυναίκα του Πετεφρή” σε σχέδια του Μπρονζίνο. Παλάτσο Βέκκιο, Φλωρεντία.

τους Φλαμανδούς υφαντουργούς Νικόλα Κάρσερ και Γιάν Ρόοστ. Εφήμερα εργαστήρια ιδρύθηκαν, κυρίως χάρη στην προσπάθεια ηγεμόνων των πόλεων-κρατιδίων να προσκαλέσουν Φλαμανδούς υφαντουργούς στη Μοδένα, στη Φερράρα, στη Γένοβα, στη Ρώμη. Στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα, πολλοί υφαντουργοί των Κάτω Χωρών, λόγω των πολέμων και της θρησκευτικής διαμάχης καθολικών-προτεσταντών, αναγκάστηκαν να ξενιτευτούν, δημιουργώντας εργαστήρια που συνέχισαν την παράδοση και κατά το 17ο αιώνα σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Στο Μόναχο, στη Νυρεμβέργη, στο Μόρτλεϊ κοντά στο Λονδίνο, στο Παρίσι, εγκαταστάθηκαν υφαντουργοί, οδηγώντας σε σκληρή δοκιμασία την οικονομία των Κάτω Χωρών.



Εικ. 8.5. “Ο τραγικός πνιγμός της Βριτομάρτεως” γαλλική ταπισερί με θέμα από την ελληνική μυθολογία. Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Νέα Υόρκη.



Εικ. 8.6. Λεπτομέρεια από την γαλλική ταπισερί “Η σωτηρία του Μωϋσή” αρχές του 17ου αιώνα. Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.



Εικ. 8.7. “Ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ επισκέπτεται τα Εργαστήρια Γκομπλέν” ταπισερί κατασκευασμένη στα ομώνυμα εργαστήρια. Μουσείο Γκομπλέν, Παρίσι.

Περίοδος του Μπαρόκ

Με τις προσπάθειες των Γάλλων μοναρχών (εικ. 8.5), καθ' όλη τη διάρκεια του 16ου αιώνα, τα παραδοσιακά υφαντουργεία Γκομπλέν (επίθετο οικογένειας ξακουστών Γάλλων υφαντουργών, που ίδρυσαν ομώνυμα εργαστήρια), μετατράπηκαν σε εργαστήρια ταπισερί. Ένας νέος άνεμος άρχισε να πνέει από το 17ο αιώνα στη γαλλική υφαντουργία (εικ. 8.6). Η δημιουργία, από το Λουδοβίκο ΙΔ΄, του «Βασιλικού Εργαστηρίου των Επίπλων του Στέμματος» και η τοποθέτηση του Λε Μπρεν, του «Πρώτου Ζωγράφου» του βασιλιά ως διευθυντή, έδωσαν μεγάλη ώθηση στη γαλλική ταπισερί, εξασφαλίζοντας παραγγελίες σε όλη την Ευρώπη.

Η επιτυχία, που είχαν τα εργαστήρια Γκομπλέν, όσον αφορά τον τομέα της ταπισερί, δεν οφειλόταν μόνο στη συνένωση όλων των εργαστηρίων του Παρισιού που ειδικεύονταν στην παραγωγή της αλλά, κυρίως, στην ομαδική εργασία, που επέβαλε ο διευθυντής Λε Μπρεν. Έτσι, για την παραγωγή του κάθε τοιχοτάπητα συνεργάζονταν δυο ή και περισσότεροι καλλιτέχνες, εφόσον η

διεύθυνση είχε ορίσει υπεύθυνους ειδικευμένους αποκλειστικά στις φιγούρες, τα τοπία, τις σκηνές μαχών, τα λουλούδια κ.λπ. (εικ. 8.7).

ΤΑΠΙΣΕΡΙ ΚΑΙ ΠΟΡΣΕΛΑΝΗ

**Η ταυτότητα των
καλλιτεχνών της
ταπισερί**

Η ταυτότητα των καλλιτεχνών της ταπισερί ήταν σχεδόν πάντοτε γνωστή. Αυτό συνέβαινε και στην περίπτωση που οι καλλιτέχνες δημιουργούσαν το αρχικό σχέδιο, ή το «καρτόν», δηλαδή το λεπτομερειακό σχέδιο στις διαστάσεις που θα το εκτελούσαν, αλλά και σε εκείνη που ήταν υφαντουργοί εκτελεστές, συνδυάζοντας, μερικές φορές περισσότερες από μια δραστηριότητες στο ίδιο έργο.

Ήδη από το 1528, για να προστατευθούν οι καλλιτέχνες από τις απομιμήσεις, υποχρεώθηκαν από τα δικαστήρια να υφαίνουν το μονόγραμμά τους στην μπορντούρα της ταπισερί, μέσα σε μια μικρή ασπίδα, μαζί με το αρχικό γράμμα της πόλης τους π.χ. Β (Βρυξέλες).

Ας μη νομίσουμε ότι η υφαντουργία σταμάτησε την εποχή του Μπαρόκ. Αντιθέτως συνεχίζεται ως τις μέρες μας, ακολουθώντας τα αισθητικά μονοπάτια, που κάθε φορά κυριαρχούν και στις άλλες τέχνες. Τον 20ό αιώνα οι ταπητουργίες της Ωμπυσσόν και της Γκομπλέν συνέχισαν την παράδοση, εκτελώντας σχέδια των μεγάλων καλλιτεχνών (Ματίς, Μαγιόλ, Πικάσο, Ντεραίν). Ο ελληνικής καταγωγής Μάριος Πράσινος (1916-1985) θεωρήθηκε από τους τεχνοκριτικούς του αιώνα μας, ως ένας από τους σπουδαιότερους καλλιτέχνες του 20ού αιώνα, που ασχολήθηκαν, ιδιαίτερα, με την τέχνη της ταπισερί.

Δραστηριότητα:

Να αναζητήσετε φωτογραφίες από ταπισερί με θέματα παρμένα από την ελληνική μυθολογία και να τα σχολιάσετε μέσα στην τάξη.

8.2 ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΜΟΝΑΔΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΠΟΡΣΕΛΑΝΗΣ

Ενώ γνωρίζουμε ότι στην Κίνα, που πρώτη ανακάλυψε την πορσελάνη, υπήρχαν εργαστήρια παραγωγής της, από τον 7ο αιώνα μ.Χ., στην Ευρώπη η παραγωγή της ξεκινά από τις αρχές του 18ου αιώνα. Μέχρι την παραγωγή της πρώτης ευρωπαϊκής πορσελάνης, υπήρχε ανθηρό εμπόριο εισαγωγής πορσελάνης από την Κίνα, με κέντρο το Άμστερνταμ.

Οι βασικές κατηγορίες κεραμικών της ευρωπαϊκής αγγειοπλαστικής από τον Μεσαίωνα έως το 19ο αιώνα.

Η εφεύρεση της αγγειοπλαστικής τοποθετείται ήδη στην εποχή της νεολιθικής περιόδου. Τα προϊόντα της αγγειοπλαστικής μπορούν να καταταχθούν σε κατηγορίες παρά τις διαφορές στη σύνθεση της πρώτης ύλης των κεραμικών, τη θερμοκρασία ψησίματος και τις καινοτομίες στη διακόσμησή τους, στοιχεία που διαφοροποιούν τον κάθε αγγειοπλάστη και το κάθε εργαστήριο. Έτσι από το Μεσαίωνα έως και το 19ο αιώνα η ευρωπαϊκή παραγωγή κεραμικών χωρίζεται σε έξι βασικές κατηγορίες: -πήλινα με υάλωμα μολύβδου, -πήλινα με υάλωμα κασσίτερου, -λιθοκεραμικά, -μαλακή πορσελάνη, -σκληρή πορσελάνη και -«μπόουν τσάινα».



Εικ. 8.8. Πήλινα με υάλωμα κασσίτερου από την Βαλέντσια της Ισπανίας. Μουσείο του Κλυνύ, Παρίσι.

Πήλινα με υάλωμα μολύβδου κατασκεύαζαν οι Ευρωπαίοι αγγειοπλάστες ήδη από το Μεσαίωνα. Η προτίμηση του κοινού θα στραφεί διαδοχικά από το τέλος του 15ου αιώνα, στην παραγωγή πήλινων εφυσωμένων με κασσιτερούχο βερνίκι.

Την τεχνική των **πήλινων με υάλωμα κασσίτερου**, όπως και τη διακόσμησή τους με μεταλλικά χρώματα, εισήγαγαν από τη Μέση Ανατολή στην Ευρώπη, οι Άραβες της Ισπανίας. Η παράδοση της «Ισπανομαυριτανικής» αγγειοπλαστικής συνεχίστηκε στη χώρα, με κέντρο την Βαλέντσια και τα περίχωρά της (χωριό Μανίσεσ) και μετά την εκδίωξη των Αράβων (εικ. 8.8). Την τεχνική διέδωσαν στην Ιταλία, οι έμποροι της ισπανικής νήσου Μαγιόρκα, στο όνομα της οποίας οφείλεται και ο όρος «**μαγιόλικά**» (στη

Γαλλία «**φαγιάνς**», στην Αγγλία και Ολλανδία «**ντελφτ**») που κατά το 16ο αιώνα σημαίνει κάθε κεραμικό εφυσωμένο με κασσιτερούχο βερνίκι.

Οι Ιταλοί κεραμίστες της Αναγέννησης δημιούργησαν αξιόλογα «**μαγιόλικά**» (πιάτα, αγγεία, βάζα, κ.ά.), τα οποία άσκησαν βαθιά επίδραση στην αγγειοπλαστική άλλων ευρωπαϊκών χωρών κυρίως λόγω της ζωγραφικής τους διακόσμησης. Οι αναγεννησιακοί αγγειοπλάστες ζωγράφισαν πάνω στην λευκή επιφάνεια που έδινε το υάλωμα της «**φαγιάνς**», με λαμπερά χρώματα (πράσινο, γαλάζιο, κίτρινο, πορτοκαλί, ακόμα

ΤΑΠΙΣΕΡΙ ΚΑΙ ΠΟΡΣΕΛΑΝΗ

και κόκκινο). Το αποτέλεσμα ξεπέρασε σε τεχνική τελειότητα, οτιδήποτε άλλο έδωσε η ευρωπαϊκή κεραμική, μετά την ελληνική κλασική αγγειογραφία. Η ζωγραφική διακόσμηση δεν περιοριζόταν μόνο σε απλά διακοσμητικά μοτίβα (φύλλα, λουλούδια, φρούτα, γκροτέσκ, κ.ά.), αλλά και ιστορημένες ζωγραφικές συνθέσεις, δημιουργώντας την τεχνοτροπία **ιστοριάτο** (istoriato) (εικ. 8.9). Οι καλλιτέχνες απεικόνιζαν θρησκευτικά θέματα, ιστορικά γεγονότα και επεισόδια από την μυθολογία, βαθιά επηρεασμένοι από τα επιτεύγματα της αναγεννησιακής ζωγραφικής, αντιγράφοντας συχνά και μεγάλους καλλιτέχνες, όπως το Ραφαήλ (εικ. 8.10).

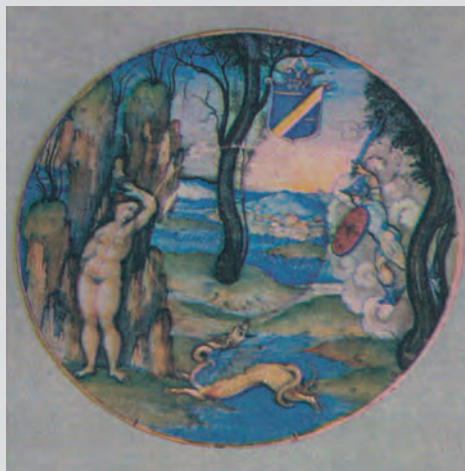
Τα **λιθοκεραμικά στάνιντσόιγκ** (steinzeug), είναι ο γερμανικός όρος, ενώ ο αγγλικός είναι **στούουνγουέαρ** (stoneware), πρωτοεμφανίστηκαν στη Γερμανία κατά το 16ο αιώνα και τα κυριότερα εργαστήρια παραγωγής βρίσκονταν στην περιοχή του Ρήνου (εικ. 8.11). Η ονομασία τους οφειλόταν στα συστατικά του πηλού τους, ο οποίος μετά την όπτηση γινόταν σκληρός και ανθεκτικός όσο ένας λίθος, λόγω της πρόσμιξης της αργίλου με υαλώδεις ουσίες.

Ορισμένα από τα παλαιότερα γερμανικά λιθοκεραμικά διακρίνονταν για τη γοθικού ρυθμού διακόσμησή τους με συνηθέστερα μοτίβα τα αμπελόφυλλα, τα φύλλα της βελανιδιάς και τους θυρεούς μέσα σε πλαίσια. Στη διακόσμηση δεν έλειψαν και ανάγλυφες ανθρώπινες μορφές, που συχνά διακωμωδούσαν εκκλησιαστικούς λειτουργούς της καθολικής εκκλησίας της Ρώμης. Με την εμφάνιση της πορσελάνης η παραγωγή των λιθοκεραμικών ατόνησε στη Γερμανία του 18ου αιώνα.

Στην Αγγλία, οι δυο σειρές λιθοκεραμικών «**βασάλτινα**» και «**ιάσπινα**» νεοκλασικού ύφους που παρουσίασε ο κορυφαίος άγγλος αγγειοπλάστης Γουέτζουντ την ίδια περίοδο, αγαπήθηκαν πολύ από την ανερχόμενη αστική τάξη της Ευρώπης και η παραγωγή τους συνεχίζεται μέχρι σήμερα.

Από τα τέλη του 16ου αιώνα διάφορες ποικιλίες πορσελάνης μαλακής ζύμης άρχισαν να κατασκευάζονται στη Φλωρεντία και από τα τέλη του 17ου αιώνα στη Ρουέν της Γαλλίας. Διαφορετικά υλικά όπως ασβέστης, γύψος, στάχτη από κόκκαλα ζώων και τριμμένο γυαλί, ήταν τα κυριότερα υλικά που χρησιμοποιούσαν για την **πορσελάνη μαλακής ζύμης**. Το τελικό αποτέλεσμα ψημένο σε χαμηλές θερμοκρασίες συχνά εφυσωμένο με βερνίκι μολύβδου, έφερε ζωγραφική ή ανάγλυφη διακόσμηση. Η χρωματική γκάμα της ζωγραφικής διακόσμησης, αρχικά πολύ περιορισμένη (μόνο μπλε), διευρύνθηκε με την ανακάλυψη νέων χρωμάτων.

Η ανακάλυψη της **αυθεντικής πορσελάνης** στη Δρέσδη της Σαξονίας από το φυσικό Τσιρνχάουζεν και τον αλχημιστή Μπαίτγκερ, οδήγησε στη δημιουργία από το



Εικ. 8.9. Μαγιόλικα της τεχνοτροπίας «ιστοριάτο» (istoriato) με θέμα «Ο Περσέας και η Ανδρομέδα» του Ν. Βελλινάριο. Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου, Λονδίνο.



Εικ. 8.10. Μαγιόλικα με διακοσμητικά μοτίβα γκροτέσκ της τεχνοτροπίας του Ραφαήλ. Εθνικό Μουσείο του Μπαρτζέλλο, Φλωρεντία.



Εικ. 8.11. Γερμανικά λιθοκεραμικά (16ος – 18ος αιώνας).

βασιλιά της Σαξονίας, του πρώτου ευρωπαϊκού εργοστασίου παραγωγής πορσελάνης του «**Μάισσεν**». Η μυστική σύσταση έγινε γνωστή στα άλλα γερμανικά κρατίδια και τις άλλες ευρωπαϊκές χώρες από τους «**αρκανίστες**» (τεχνίτες που ήξεραν το «**αρκάνουμ**», δηλαδή το μυστικό της παρασκευής της). Το μυστικό των Κινέζων ήταν η **Καολίνη** (ένυδρο πυριτικό αργίλιο), το «λευκό χρώμα», το οποίο ανέφερε ο πρωτοπόρος εξερευνητής Μάρκο Πόλο, ήδη από τα τέλη του 13ου αιώνα και η απαραίτητη υψηλή θερμοκρασία ψησίματος.

Η τέφρα των οστών ζώων που προστέθηκε στη χημική σύνθεση της σκληρής πορσελάνης γύρω στα 1800, οδήγησε στη δημιουργία ενός νέου τύπου πορσελάνης, η οποία ήταν εξαιρετικά σκληρή και διαφανής. Αυτή η νεότερη κατηγορία κεραμικής, φέρει την ονομασία «**μπόουν τσάινα**».

Ιστορική εξέλιξη της πορσελάνης

Η ανακάλυψη Την πρώτη δεκαετία της ευρωπαϊκής του 18ου αιώνα στη πορσελάνης Δρέσδη της Γερμανίας στη Γερμανία ανακάλυψαν το μυστικό της παραγωγής της πορσελάνης. Επρόκειτο για την **Καολίνη** (ένυδρο πυριτικό αργίλιο). Με τη βοήθεια του Αύγουστου του Ισχυρού, εκλέκτορα της Σαξονίας και βασιλιά της Πολωνίας, και του **Μπαίτγκερ** που, μαζί με το φυσικό **Τσιρνχάουζεν**, θεωρούνται ότι ανακάλυψαν το μυστικό της παραγωγής, ιδρύθηκε το πρώτο εργοστάσιο πορσελάνης στο **Μάισσεν**. Στην αρχή στο Μάισσεν, όπως και στην Κίνα, κατασκεύαζαν είδη οικιακής χρήσεως, πιάτα, κανάτια, φλιτζάνια, μπολ. Δεν άργησαν να εμφανιστούν, όμως, και μικροσκοπικά αγαλματίδια (εικ. 8.12).



Εικ. 8.12. Δύο Γερμανικά πορσελάνινα αγαλματίδια «ο Αρλεκίνος» και «η Κολομπίνα». Το πρώτο από το Μάισσεν και το δεύτερο από το Νύμφεμπουργκ. Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου, Λονδίνο.

Σύντομα ιδρύθηκαν στην Αυστρία και τη Γερμανία και άλλα εργοστάσια (Βιέννη, Νύμφεμπουργκ, Φράνκενταλ, Βερολίνο). Η γερμανική παραγωγή πορσελάνης κυριάρχησε ως τα μέσα του 18ου αιώνα, οπότε ισχυροί ανταγωνιστές εμφανίστηκαν στη Γαλλία, την Ιταλία και την Αγγλία. Οι ανταγωνίστριες χώρες, όμως, δεν είχαν ανακαλύψει παρά την **πορσελάνη «μαλακής πάστας»** και όχι της «**σκληρής πάστας**».

Γαλλία Στη Γαλλία ιδρύθηκε, τη δεύτερη δεκαετία του 18ου αιώνα, το **βασιλικό εργοστάσιο πορσελάνης της Βενσέν**. Ιδιωτικά εργοστάσια δημιουργή-

θηκαν στο Σαιν Κλου και στο Σαντιγί, όλα για πορσελάνη «μαλακής πάστας». Στα μέσα του 18ου αιώνα, με την επιρροή της κυρίας ντε Πομπαντούρ, ερωμένης του Λουδοβίκου ΙΕ΄, το εργοστάσιο της Βενσέν **μεταφέρεται στις Σέβρες** και (το 1759) γίνεται Βασιλικό Εργοστάσιο έχοντας το μονοπώλιο της χρήσης χρυσού και έκτυπων ανάγλυφων. Κατά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα θα κυριαρχήσει και θα θεωρηθεί ως το μεγαλύτερο κέντρο πορσελάνης στην Ευρώπη.

Η ανακάλυψη, τη δεκαετία του 1750, της «**μπισκουί**» (biscuit, δηλαδή της αγυάλιστης πορσελάνης) επέτρεψε την ανανέωση των θεμάτων και τη δημιουργία γλυπτών μορφών λευκής πάστας. Την περίοδο κατά την οποία διευθυντής στο Βασιλικό Εργοστάσιο των Σεβρών ήταν ο γλύπτης **Ετιέν Φαλκονέ** (από το

ΤΑΠΙΣΕΡΙ ΚΑΙ ΠΟΡΣΕΛΑΝΗ

1757-1766), μεταφέρθηκαν στην πορσελάνη αγαπημένα στο κοινό γλυπτά καλλιτεχνών (Ντιπλεσίς, Μπουσέ, Παζού και του ίδιου του Φαλκονέ) (εικ. 8.13).

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1750 χρησιμοποιήθηκε χρωματιστό φόντο σε λωρίδες περιμετρικά, με αρχή το μπλε που χρησιμοποιούσαν στις κινέζικες πορσελάνες. Την ίδια δεκαετία παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά, διακοσμήσεις με διαδοχικά τα χρώματα «**θαλασσί του ουρανού**», λευκοκίτρινο ή «**κίτρινο του νάρκισσου**», «**πράσινο του μήλου**» και του ροζ (το 1757) που ονομάστηκε «**ροζ-Πομπαντούρ**» προς τιμή της προστάτιδας των εργοστασίων. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι ανωτέρω συνδυασμοί χρωμάτων αποτελούν χρωματική αρμονία τυπικού ροκοκό.

Με την επιρροή του νέου διευθυντή γλύπτη Μπουαζό, παρατηρήθηκε (από το 1774) μια από τις πρώτες αλλαγές ύφους στην μακρόχρονη ιστορία του εργοστασίου. Η αλλαγή συνίσταται στη χρησιμοποίηση «**μισοτοσ-λακωμένης**» φόρμας στην επιφάνεια της πορσελάνης και συγχρόνως διακοσμητικών μοτίβων αρχαιοπρεπών, επηρεασμένων από την Πομπηία, την οποία η αρχαιολογική σκαπάνη έφερε στο φως (το 1748). Χαρακτηριστικό αυτής της περιόδου το σερβίτσιο (εικ. 8.14) που έγινε για την κυρία Ντυ Μπαρρύ (1770-1771), διάδοχο της Πομπαντούρ στην καρδιά του Λουδοβίκου ΙΕ'.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η ανακάλυψη κοιτάσματος Καολίνης, την ίδια περίοδο, στην περιοχή της **Λιμόζ**, είχε ως αποτέλεσμα την παραγωγή στη Γαλλία σκληρής πορσελάνης, που αποτελούσε ως τότε μονοπώλιο των γερμανικών εργοστασίων, αλλά και την ίδρυση πολλών εργοστασίων στην περιοχή.

Στο βασιλικό εργοστάσιο των Σεβρών, τα είδη που παράγονταν από σκληρή πάστα δεν ήταν μόνο σκεύη φαγητού (εικ. 8.15), αλλά και διακοσμητικά είδη όπως βάζα, κηροπήγια, πλαίσια για επιτραπέζια ρολόγια, μενταγιόν, κουτιά για είδη γραφείου, ακόμα και πλάκες διακοσμητικές για την επιπλοποιία. Η γλυπτική συνεχίζεται θριαμβευτικά με μορφές μοναχικές ή με συμπλέγματα όπως *Η Γιορτή των καλών ανθρώπων* των Μπουαζό και Λε Ρις αλλά και προτομές φτιαγμένες από τους καλύτερους γλύπτες της εποχής όπως ο Παζού ή ο Ουντόν.

Εικ. 8.13.
“Ο κόμπος
της γραβάτας”
πορσελάνη
μαλακής
πάστας
“μπισκούι”,
του γλύπτη
Ε. Φαλκονέ.
Μουσείο
Κεραμικής,
Σέβρες.



Εικ. 8.14. Το σερβίτσιο της κυρίας Ντυ Μπαρρύ. Μουσείο Κεραμικής, Σέβρες.



Εικ. 8.15. Δοχείο ψύξης φιαλών από το σερβίτσιο της Μεγάλης Αικατερίνης της Ρωσίας φτιαγμένο στις Σέβρες από πορσελάνη μαλακής πάστας.



Εικ. 8.16.
“Ιάσπινο”
βάζο του
Γουέτζγουντ
εμπνευσμένο
από
ελληνικό
αμφορέα με
θέμα την
“Αποθέωση
του
Ομήρου”.
Μουσείο
Γουέτζγουντ,
Σταφορσάιρ.



Εικ. 8.17.
Η “Αίθουσα
Πορσελάνης”
στο Παλάτσο
Πόρτιτσι της
Νάπολης. Η
διακόσμησή
της
οφείλεται
στο
εργοστάσιο
του
Καποντιμόντε.



Εικ. 8.18.
Μνημειακή
σύνθεση
από πορ-
σελάνη του
Μπουαζό
με θέμα
“Προ-
πάντων οι
Ποιητές”.
Μουσείο
Κεραμικής.

Αγγλία

Στην Αγγλία τα εργοστάσια που δημιουργήθηκαν στο Τσέλσου, στο Μπούου, στο Ντέρμπυ κ.ά., ήταν εμπορικές επιχειρήσεις και δεν είχαν τη βασιλική προστασία, όπως στην ηπειρωτική Ευρώπη, ενδεικτικό της **επέκτασης της χρήσης** της πορσελάνης στην ανερχόμενη, την ίδια περίοδο, **αστική τάξη της Βρετανίας**. Το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, ο μεγάλος Άγγλος αγγειοπλάστης **Τζοσάια Γουέτζγουντ** ίδρυσε ένα εργοστάσιο κεραμικής που ονομαζόταν «Ετρουρία». Ο τίτλος του εργοστασίου φανέρωνε την επιθυμία της αντιγραφής αρχαίων ελληνικών αγγείων και αυτό, γιατί τα αρχαία ελληνικά αγγεία που είχαν βρεθεί στην κεντρική Ιταλία θεωρούντο ετρουσκικά. Η νεοκλασική σειρά «**ιάσπινα**» του εργοστασίου του, θύμιζαν αρχαία καμέα, με κυρίαρχες τις ανάγλυφες λευκές μορφές πάνω σε χρωματιστό φόντο (εικ. 8.16).

Ιταλία

Στο Καποντιμόντε της Ιταλικής Νάπολης ιδρύθηκε στα μέσα του 18ου αιώνα, από τον βασιλιά των Δύο Σικελιών, και αργότερα βασιλιά της Ισπανίας Κάρολο Γ', εργοστάσιο πορσελάνης. Στο **εργοστάσιο του Καποντιμόντε** οφείλεται η διακόσμηση με πορσελάνη μιας ολόκληρης αίθουσας του Παλάτσο Πόρτιτσι της Νάπολης (εικ. 8.17).

Ισπανία

Αργότερα, ο ίδιος ως βασιλιάς πλέον της Ισπανίας, ίδρυσε στη Μαδρίτη εργοστάσιο πορσελάνης. Δύο ολόκληρες αίθουσες των ανακτόρων του Αρανχουέθ και της Μαδρίτης, διακοσμήθηκαν με πορσελάνη.

Οι καλλιτέχνες της πορσελάνης

Η συλλογή της πορσελάνης τον 18ο αιώνα, εκτόπισε το ενδιαφέρον των αριστοκρατών για τη συλλογή της ταπισερί. Μεγάλοι καλλιτέχνες καταξιωμένοι στην κάθε εποχή, δέχθηκαν να εκφραστούν με τις δυνατότητες που τους έδινε το υλικό της πορσελάνης (εικ. 8.18). Ο Μπουσέ, ο

Παζού, ο Φαλκονέ, ο Ουντόν, ήταν γνωστοί και καταξιωμένοι καλλιτέχνες, πολύ πριν δεχθούν να εργαστούν χρησιμοποιώντας την πορσελάνη. Καλλιτέχνες, επίσης, απασχολούμενοι αποκλειστικά και μόνο με την πορσελάνη, έγιναν επώνυμοι όπως και οι συνάδελφοί τους στην ταπισερί. Για έναν από τους καλλιτέχνες της πορσελάνης, μια γυναίκα, τη **Μαρία - Βικτόρια Ζακοτό** (1772 - 1855), ο βασιλιάς της Γαλλίας Λουδοβίκος ΙΗ΄ δημιούργησε έναν ειδικό τίτλο για να την τιμήσει. Την ονόμασε «Ζωγράφος της πορσελάνης του γραφείου του Βασιλέως».

ΤΑΠΙΣΕΡΙ ΚΑΙ ΠΟΡΣΕΛΑΝΗ

Ο φιλελληνισμός στις γαλλικές διακοσμητικές τέχνες

Οι Ευρωπαίοι αντιμετώπισαν τον αγώνα των Ελλήνων για την εθνική τους ανεξαρτησία στην αρχή με αμηχανία αλλά αμέσως μετά με πολύ μεγάλη συμπάθεια. Η πλειοψηφία της γαλλικής κοινής γνώμης της εποχής, τάχθηκε συντριπτικά υπέρ των Ελλήνων. Με κομμένη την ανάσα, παρακολούθησαν την πολιορκία του Μεσολογγίου. Ο θάνατος του Λόρδου Βύρωνα στην πόλη, είχε συγκινήσει ολόκληρη τη Γαλλία όπως και την υπόλοιπη Ευρώπη. Για πρώτη φορά, ίσως, μετά τη Γαλλική Επανάσταση, οι αριστοκράτες και οι φιλελεύθεροι είχαν τον ίδιο στόχο. Η ιδέα της ελευθερίας στον ελληνικό χώρο γοήτευε τόσο τους καθολικούς που υποστήριζαν τους αδελφούς τους στην Ανατολή, οι οποίοι είχαν επαναστατήσει για ν' αποτινάξουν το μουσουλμανικό ζυγό, όσο και τους φιλελεύθερους που ήταν εκ πεποιθήσεως υπέρ κάθε εθνικής εξέγερσης για ελευθερία. Έρανοι γυναικών των φιλελληνικών επιτροπών πραγματοποιούνταν από δούκισσες, μαρκησίες, κόμισσες και ηχηρά ονόματα της διανοήσεως, όπως οι κυρίες Ρεκαμιέ, Ουγκώ, Λαφαγιέτ που επισκέπτονταν κάθε πλουσιόσπιτο και φτωχόσπιτο και συγκέντρωναν εισφορές για όπλα, τρόφιμα ή για την απελευθέρωση γυναικόπαιδων από τα σκλαβοπάζαρα.

Το μέτρο της αλληλεγγύης του γαλλικού πληθυσμού είναι κυρίως η εμφάνιση παραστάσεων που αφορούν τον **Ελληνικό Αγώνα** σε **αντικείμενα καθημερινής χρήσης** (πίατα, φλιτζάνια, σουπιέρες (εικ. 8.19), σερβίτσια του καφέ, τσαγιέρες, μελανοδοχεία, κηροπήγια, ρολόγια κ.ά.).

Οι μαύρες ή πολύχρωμες παραστάσεις, σε μια εποχή που δεν υπήρχαν φωτογραφίες σ' εφημερίδες, μετέφεραν παντού σκηνές που διαδραματίζονταν στην Ελλάδα. Τρεις βιομηχανίες φαγεντιανής στις πόλεις Σουαζί λε Ρουά, Μοντερώ και Τουλούζη κατασκεύασαν διαδοχικές σειρές πιάτων με δώδεκα διαφορετικά θέματα εμπνευσμένα από τον Ελληνικό Αγώνα για ελευθερία (εικ. 8.20).

Πορσελάνινα φιαλίδια, που κατασκευάζονταν σε βιοτεχνίες της περιοχής του Παρισιού και παρίσταναν έναν Έλληνα ή μια Ελληνίδα, γέμιζαν με ηδύποτα που έφεραν τα ονόματα «Λικέρ Μεσολογγίου», «Λικέρ Ναυαρίνου».

Στα πλαίσια του φιλελληνικού κλίματος, όπου παρατηρείται η συμμετοχή της αρωματοποιίας, με το σαπούνι «Υψηλάντης» και της ζαχαροπλαστικής, με καραμέλες τυλιγμένες σε χαρτιά με τετράστιχα και λεζάντες υπέρ των Ελλήνων, δεν μπορούμε να μη συμπεριλάβουμε και την επίπλωση των σπιτιών. Σε μαξιλαράκια και κεντημένα παραπετάσματα για το τζάκι, σε υφάσματα και ταπισερί, βρίσκουμε παραστάσεις εμπνευσμένες από λιθογραφίες και πίνακες της εποχής με θέματα από την Ελληνική Επανάσταση. Πάνω από 50 διαφορετικοί τύποι ρολογιών από μπρούντζο (εικ. 8.21), πορσελάνη ή αλάβαστρο, που απεικονίζουν ήρωες της Επανάστασης ή απλούς αγωνιστές, τοποθετούνταν στα τζάκια των σαλονιών ανάμεσα σε δύο κηροπήγια που είχαν τη μορφή αντίστοιχα ενός Έλληνα και μιας Ελληνίδας.

Εικ. 8.19. Κεραμική σουπιέρα της βιοτεχνίας Μοντερώ φέρει μαύρη διακόσμηση σε κίτρινο φόντο, εμπνευσμένη από τον Ελληνικό Αγώνα.



Εικ. 8.20. Κεραμικό πιάτο της βιοτεχνίας Μοντερώ φέρει πολύχρωμη παράσταση με θέμα «ο Λόρδος Βύρων επίκεφαλής ελληνικού αποσπάσματος».



Εικ. 8.21. Ρολόι με παράσταση Έλληνα επαναστάτη που κρατάει το άλογο του από το χαλινάρι, ορείχαλκος, εν μέρει επιχρυσωμένος. Ιδ. συλλογή.



Σε βάζα, κασετίνες, ταμπακέρες, μελανοδοχεία από βιομηχανίες και βιοτεχνίες πορσελάνης του Παρισιού, οι τεχνίτες μετέφεραν σκηνές από πίνακες των **Βερνέ, Σεφέρ, Ντελακρουά, Ντυπρέ** κ.ά. και από λιθογραφίες του **Λεγιό** (εικ. 8.22) που αφορούν την Επανάσταση και τη φιλελληνική δραστηριότητα.

Μετά το 1830 με την απελευθέρωση της Ελλάδας, η κοινή γνώμη της Γαλλίας στράφηκε σε άλλα πιο επίκαιρα θέματα, κυρίως γαλλικά. Άλλωστε, η Ελλάδα ήταν ξανά ελεύθερη και ο στόχος είχε επιτευχθεί.



Εικ. 8.22. Βάζο πορσελάνης του Παρισιού που είναι αφιερωμένο στην Ελληνική Επανάσταση. Η κεντρική παράσταση του βάζου αντιγράφει την έγχρωμη λιθογραφία του Λεγιό (δεξιά), που βρίσκεται στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο Αθηνών.

Δραστηριότητα:

Να αναζητήσετε την ιστορία του νησιού Μουράνο (κέντρο παραγωγής του βενετσιάνικου γυαλιού).

ΤΟ ΡΟΚΟΚΟ

Η τάση για κομψότητα, λιτότητα και απλότητα που εκδηλώθηκε στην Γαλλία, τα πρώτα χρόνια του 18ου αιώνα, ονομάστηκε Ροκοκό, από τη γαλλική λέξη *rocaille*, που σήμαινε διακοσμητική εργασία απομίμησης βράχων, πέτρας και κοχυλιών. Χαρακτηρίζει την εποχή του Λουδοβίκου ΙΕ΄ όταν, από αντίδραση στο βαρύ και πομπώδες σtil του Λουδοβίκου ΙΔ΄, εξέφρασε τις απαιτήσεις της εποχής για μια πιο χαρούμενη και αυθόρμητη τέχνη, για πράγματα πιο χαριτωμένα και ελαφριά.

Τα πρώτα δείγματα του νέου αυτού σtil, παρουσιάστηκαν γύρω στο 1700, στην αρχή σε πολυτελείς κατοικίες στο Παρίσι, ενώ τα επόμενα δύο χρόνια διακοσμήθηκαν και κάποιες αίθουσες μέσα στις Βερσαλίες.

Ορόσημο για την εξέλιξη του Ροκοκό μπορούμε να θεωρήσουμε την αναδιακόσμηση μιας αίθουσας στο *Chateau de la Menagerie* το 1699, για την δεκαετίαχρονη μόλις δούκισσα της Βουργουνδίας. Η διακόσμηση είχε μια νεανική νότα. Η οροφή ήταν σκεπασμένη με αραβουργήματα, μοτίβα από φύλλα ακάνθου, γιρλάντες, λουλούδια, κορδέλες. Το αποτέλεσμα ευχαρίστησε τον βασιλιά Λουδοβίκο ΙΔ΄ και το Ροκοκό έγινε αποδεκτό από την Παρισινή κοινωνία.

Το Ροκοκό διαδόθηκε στη Γαλλία μετά το 1715, και για τριάντα περίπου χρόνια. Επικράτησε στη Γερμανία μέχρι το 1770 και λιγότερο στην Αγγλία, Ιταλία και Ισπανία.

Τα κτίρια και η εσωτερική διακόσμηση

Το Ροκοκό άσκησε μικρές επιδράσεις στο εξωτερικό των κτιρίων, που κατά κανόνα έμεινε λιτό, πολλές φορές ακόμη και μονότονο. Η συνηθισμένη εξωτερική διακόσμηση ήταν μια ελαφριά οριζόντια αυλάκωση στους τοίχους και σπανιότερα κάποια ανάγλυφη. Το ύψος των σπιτιών ήταν μικρότερο από αυτό του Μπαρόκ, και τα κύρια δωμάτια πολλές φορές βρίσκονταν στο ισόγειο.

Εσωτερική διακόσμηση Τα κτίρια στο εσωτερικό τους διακοσμούσαν με εξεζητημένη φαντασία (εικ. 9.1, 9.3). Προτιμούσαν τα μικρά δωμάτια, όπως τα μπουντουάρ, που ήταν προσαρμοσμένα στις ανθρώπινες ανάγκες και απέφευγαν κάθε αρχιτεκτονικό ή διακοσμητικό στοιχείο που προοριζόταν να προκαλέσει δέος στο θεατή.



Εικ. 9.1. Το Ανάκτορο Σένμπρουν, Βιέννη. Οι τοίχοι του δωματίου είναι επενδεδυμένοι με μπουαζερί από ξύλο τριανταφυλλιάς.



Εικ. 9.2. Σινουαζερί από αίθουσα στο Ανάκτορο Σένμπρου.

Οι τοίχοι και η οροφή ενώνονταν με ένα στρογγύλεμα στις κορνίζες. Οι τοίχοι επενδύνονταν με **μπουαζερί** (εικ. 9.1.), δηλαδή με ξύλινη σκαλιστή επένδυση. Οι γωνίες του σκαλιστού διάκοσμου ήταν στρογγυλές και σχημάτιζαν διάφορα κυματοειδή μοτίβα, σε σχήμα **S** ή **C**, που πλαισίωναν ασύμμετρα άλλα θέματα. Το κέντρο των Μπουαζερί στολιζόταν συνήθως με ροζέτες ή διακοσμούσαν με ανάγλυφα άνθη, φυλλώματα, όστρακα και σπειροειδή μοτίβα.

Αγαπημένο θέμα στη διακόσμηση των τοίχων όπως και στις ταπετσαρίες των επίπλων, ήταν παραστάσεις με πιθήκους και κινέζικες μορφές. Η ερωτοτροπία αυτή με το εξωτικό στοιχείο, είναι γνωστή ως Σινουαζερί (Chinoiserie) (εικ. 9.2). Τα χρώματα που συνήθως χρησιμοποιούσαν στους τοίχους ήταν το λευκό του ελεφαντόδοντου, το ροζ και το γαλάζιο, ενώ στα σκαλίσματα το χρυσό (εικ. 9.3).

Οι πόρτες κατασκευάζονταν ψηλότερες και οι κορνίζες προωθούνταν προς την οροφή. Τα παράθυρα είχαν στρογγυλές ή οβάλ κορυφές, που έφταναν ως το ύψος της κορνίζας της οροφής.

Τα τζάκια έγιναν πιο χαμηλά, με ανοίγματα, που είχαν τις χαρακτηριστικές καμπύλες του Ροκοκό. Πολλές φορές τοποθετούνταν πάνω από τα τζάκια, όπως επίσης και πάνω στους τοίχους, καθρέφτες με στρογγυλή κορυφή αρχικά και αργότερα με περίπλοκες καμπύλες στο επάνω μέρος τους. Συχνά επίσης, στο ψηλότερο μέρος των τοίχων ή και πάνω από τις πόρτες, τοποθετούνταν πίνακες με παραστάσεις μορφών ή ζώων. Συνεπώς, το εσωτερικό των σπιτιών του 18ου αιώνα είχε αλλάξει αρκετά.



Εικ. 9.3. Γκαμπριέλ Ζερμέν Μποφράν. Το σαλόνι της πριγκίπισσας. Μέγαρο Σουμπίζ, Παρίσι.

Το αντιπροσωπευτικότερο και ωραιότερο εσωτερικό κτιρίου που σώζεται από την περίοδο αυτή, είναι το σαλόνι της Πριγκίπισσας στο Μέγαρο Σουμπίζ, στο Παρίσι (εικ. 9.3). Πρόκειται για ένα ανάλαφρο δωμάτιο που η χαρούμενη διακόσμησή του έδινε έναν αέρινο χαρακτήρα. Το ωσειδές σχήμα δημιουργούσε μία αίσθηση μεγάλης χαλαρότητας, ενώ σε μια σειρά από καθρέφτες γινόταν αντανάκλαση του φωτός που έμπαινε από τα μεγάλα αψιδωτά παράθυρα.

Οι τοίχοι επενδύθηκαν με μπουαζερί ενώ οι οροφές με γύφινες διακοσμήσεις. Πάνω από τις πόρτες τα παράθυρα και τους καθρέπτες τοποθετήθηκαν ανάγλυφοι ερωτιδείς, ενώ ένθετες ζωγραφικές παραστάσεις του έρωτα και της ψυχής συμπλήρωναν τη διακόσμηση.

Επίπλωση

Μεγάλα χρηματικά ποσά διατίθεντο στη Γαλλία από την Αυλή και τους πλούσιους αστούς για την κατασκευή κομψών και ελαφρών επίπλων.

Στις περισσότερες περιπτώσεις οι καναπέδες, όπως και οι πλάτες από τις καρέκλες, ταίριαζαν με τα ξυλόγλυπτα σκαλίσματα των τοίχων και συνδυάζονταν με την όλη διακόσμηση των δωματίων.

Το στιλ της αντιβασιλείας

Παρόλο που η αντιβασιλεία στη Γαλλία κράτησε οχτώ μόλις χρόνια, από το θάνατο του Λουδοβίκου ΙΔ' (1715) έως την ενηλικίωση του εγγονού του, Λουδοβίκου ΙΕ' (1723), έδωσε το όνομά της στο πιο ελεύθερο και άνετο στιλ επίπλων, των αρχών του 18ου αιώνα.

Ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά είδη επίπλων της εποχής ήταν το «επίπεδο γραφείο», που είχε τρία ρηχά συρτάρια (εικ. 9.4). Συνήθως το επένδυαν με ακριβούς καπλαμάδες και το διακοσμούσαν με μπρούντζινα επιθέματα.

Μερικά από τα κομμάτια της περιόδου έμοιαζαν με κομμάτια γλυπτικής. Οι καμπύλες επιφάνειές τους διακοσμούσαν με ανάγλυφα.



Εικ. 9.4. Κρεσέν. Επίπεδο γραφείο στιλ Αντιβασιλείας. Μουσείο Λούβρου, Παρίσι.

Στιλ του Λουδοβίκου ΙΕ'

Ο ιεραρχικός ρόλος που είχαν κάποτε τα καθίσματα χάθηκε τελικά μέσα στην άνετη ατμόσφαιρα που επέβαλε το στιλ του «Λουδοβίκου ΙΕ'».

Τώρα η περίτεχνη σκαλιστή διακόσμησή τους χαρακτηρίζεται από μια ελαφρότητα, ενώ οι γραμμές τους γίνονται κομψότερες.

Τα λεπτά ελισσόμενα πόδια τους σε στιλ Καμπριολέ (Cabriolet) θεωρείται ότι προέρχονται από το σχήμα του ποδιού κάποιου ζώου. Η παλαιότερη μορφή μάλιστα κατέληγε σε μορφή πέλματος ζώου, που όμως γρήγορα σχηματοποιήθηκε.

Η κομψή πολυθρόνα με ταπετσαρία (Fauteuil en cabriolet) (εικ. 9.5.) είχε κοίλη πλάτη, συνήθως μαξιλαράκια στα μπράτσα και καμπυλωμένα τα εξωτερικά μέρη, ώστε να βολεύονται τα φορέματα της εποχής με τα κρινολίνα.



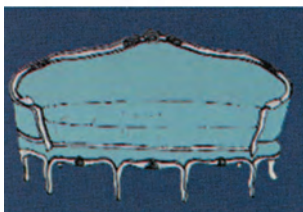
Εικ.9.5. Πολυθρόνα με ταπετσαρία (fauteuil en cabriolet), στιλ Λουδοβίκου ΙΕ'.



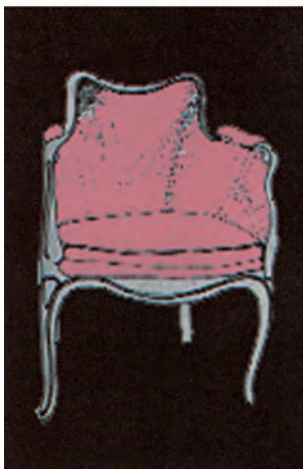
Εικ. 9.6. Μπερζέρα
στιλ Λουδοβίκου ΙΕ'.



Εικ. 9.7. Ο καναπές
douchesse, στιλ
Λουδοβίκου ΙΕ'.



Εικ. 9.8. Ο καναπές
ottoman, στιλ
Λουδοβίκου ΙΕ'.



Εικ. 9.9. “Πολυθρόνα
χτενίσματος” Fauteuil
à coiffure.

Η πιο αγαπημένη καρέκλα των κυριών της εποχής ήταν η “Μπερζέρα” (bergère) (εικ. 9.6). Επρόκειτο για μια μεγάλη αλλά χαμηλή πολυθρόνα που στις πλευρές και την πλάτη της υπήρχε κολλημένη ταπετσαρία ή πλεκτό καλάμι. Στο κάθισμά της ήταν τοποθετημένο ένα μαλακό μαξιλάρι. Υπήρχαν και μπερζέρες με πλαϊνά πτερύγια.

«Δούκισσα» (Duchesse) (εικ. 9.7) ονομαζόταν ο μακρύς καναπές που αποτελούνταν από τρία μέρη: δύο μπερζέρες δεξιά και αριστερά και ένα σκαμνί στη μέση.

Επίσης, την εποχή αυτή, ήταν στη μόδα έπιπλα εμπνευσμένα από την Άπω και Μέση Ανατολή, όπως οι οβάλ καναπέδες, γνωστοί ως «Οθωμανικοί» (Ottomans) (εικ. 9.8).

Πολύ ενδιαφέρον έχει και η “Fauteuil à coiffure” (εικ. 9.9), μια πολυθρόνα δηλαδή ειδικά σχεδιασμένη για να εξυπηρετεί την πολύωρη διαδικασία του κτενίσματος που απαιτούσαν οι κομμώσεις της εποχής. Το πάνω μέρος της πλάτης χαμήλωνε στο κέντρο, ώστε να μπορεί ο κομμωτής να ασχοληθεί με τα μαλλιά και αυτός που κτενίζεται να κάθεται άνετα.

Όλες αυτές οι καρέκλες και καναπέδες είχαν συνήθως κολλημένες ταπετσαρίες, που συνδυάζονταν με τις κουρτίνες. Οι ταπετσαρίες αυτές αλλάζονταν κατά διαστήματα. Ήταν, συνήθως, βαριές βελούδινες το χειμώνα και ελαφριές βαμβακερές ή μεταξωτές το καλοκαίρι.

Επίσης, συνηθισμένα ήταν και τα καλύμματα από ταπισερί που παραγγέλλονταν ειδικά, ώστε να έχουν τις διαστάσεις και το σχήμα της καρέκλας. Επειδή ήταν πολύ συχνή η αλλαγή των καλυμμάτων, επινοήθηκε μια μέθοδος για τη στερέωση των υφασμάτων με βίδες ή σφιγκτήρες. Τα ξύλα ήταν επιχρυσωμένα ή λουστραρισμένα με φυσικό ή χρωματιστό βερνίκι.

ΤΟ ΡΟΚΟΚΟ

Queen Anne στιλ

Πρόκειται για καθαρά Αγγλικό στιλ επίπλου, με προτίμηση στην απλότητα και τις ήρεμες γραμμές. Από τα πιο χαρακτηριστικά έπιπλα αυτού του στιλ, ήταν η καρέκλα με την πλάτη «στεφάνι» (εικ. 9.10). Ήταν αναπαυτική, με ταπετσαρία στο κάθισμα, και τα πόδια είχαν το σχήμα ποδιών λιονταριού ή κάποιου άλλου ζώου. Η πλάτη της ήταν συχνά διακοσμημένη με ένα σκαλισμένο όστρακο.



Εικ. 9.10. Καρέκλα φαγητού με πλάτη στεφάνι, στιλ Queen Anne.



Εικ. 9.11. Καρέκλα με καμπυλωμένη πλάτη και μπράτσα σε σχήμα γκλίτσας, στιλ Queen Anne.

Πολυθρόνες, μικρά καναπεδάκια και ντιβάνια με πλάτη είχαν παρόμοιο σχέδιο στα πόδια και τις πλάτες τους. Τα μπράτσα τους, άλλοτε ελικοειδούς τύπου έμοιαζαν με «γκλίτσα» (εικ. 9.11) και άλλοτε κατέληγαν σε σχήμα κεφαλιού λιονταριού ή αετού. Διάφορα νέα έπιπλα επίσης παρουσιάστηκαν αυτή την εποχή, όπως μια σειρά γραφείων και πτυσσόμενων τραπεζιών χαρτοπαιξίας.

Εκκλησίες σε στιλ Ροκοκό

Σε πολλά μέρη της κεντρικής Ευρώπης χτίστηκε ένας αριθμός εκκλησιών σε στιλ «ροκοκό». Και ενώ στη Γαλλία το κίνημα εμφανίστηκε ως μια αντίδραση στην ακαδημαϊκή τέχνη, εδώ υπήρξε η μετεξέλιξη του μπαρόκ και σε πολλές περιπτώσεις η διάκριση μεταξύ των δύο κινημάτων είναι δύσκολη και αρκετά υποκειμενική. Το εξωτερικό των εκκλησιών της Κεντρικής Ευρώπης περνά σχεδόν απαρατήρητο (όπως και στη Γαλλία). Στο εσωτερικό τους όμως συνυπάρχουν μια πραγματική πανδαισία φωτός, χρώματος και στροβιλιζόμενων διακοσμητικών θεμάτων. Κάθε μέτρο εξαφανίζεται και το καθετί μοιάζει να κινείται και να χορεύει. Σε μια τέτοια εκκλησία τίποτα δεν είναι φυσικό και κανονικό. Η υπερβολή γίνεται κανόνας.

Στις καλύτερες περιπτώσεις οι τοίχοι και τα ταβάνια διακοσμούνται με ζωγραφισμένα σύννεφα και αγγέλους που παίζουν μουσική και χειρονομούν μέσα στην ευδαιμονία του παραδείσου, άλλοτε πάλι έχουν εγκατασταθεί στον άμβωνα. Τα αρχιτεκτονικά μέλη που πλαισιώνουν την μεγαλοπρεπή Αγία Τράπεζα μοιάζουν να λικνίζονται στο ρυθμό της χαράς. Μπορούμε να φανταστούμε τι εντύπωση έδιναν όλα αυτά στον επισκέπτη που συνήθως ήταν απλός χωρικός και ζούσε σε ταπεινά χωριατόσπιτα. Ήταν ίσως το όραμα του παραδείσου και ένα προείκασμα του ουράνιου κόσμου.



Η εκκλησία του λιβαδιού (Wieskirche) (εικ. 9.12.) στην νότιο Γερμανία είναι διακοσμημένη μ' αυτό το πνεύμα. Το μεσαίο κλιτός της είναι αρκετά φαρδύ, έχει ωειδές σχήμα και καταλήγει σε ένα μακρόστενο ιερό. Η κυρίως εκκλησία έχει λευκό χρώμα, ενώ το ιερό ροδαλό. Η δομή του κτιρίου μοιάζει να αποσυντίθεται, αφήνοντας τα διακοσμητικά μοτίβα σχεδόν κρεμασμένα στον αέρα, ακόμα και ο σχετικά ογκώδης και πλούσια διακοσμημένος άμβωνας δείχνει σαν να αιωρείται.

Εικ. 9.12. Ντομένικος Τσίμερμαν, η εκκλησία Wieskirche, Βαυαρία, 1745-1754.

Οι Διακοσμητικές τέχνες

Η εποχή του Ροκοκό ήταν η κατεξοχήν εποχή των διακοσμητικών τεχνών. Η Γαλλία διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο, αφού παρήγαγε διάφορα χρυσά, αργυρά και πορσελάνινα αντικείμενα που, πολλές φορές, προορίζονταν για εξαγωγή.



Εικ. 9.13. Φρανσουά Τομά Ζερμέν. Αργυρό σκεύος. Ανάκτορο των Βερσαλιών.

Αργυροχοΐα

Οι Γάλλοι χρυσοχόοι και αργυροχόοι είχαν το σημαντικό πλεονέκτημα να μετατρέπουν σε έργα τέχνης τον ακατέργαστο χρυσό και ασήμι που κατείχε η χώρα ως νομισματικό αποθεματικό και το οποίο μπορούσαν να ξαναλιώσουν σε περίπτωση έκτακτης ανάγκης. Τα πιο χαρακτηριστικά αντικείμενα που κατασκεύαζαν ήταν σουπιέρες (εικ. 9.13.) και κηροπήγια. Κατασκεύαζαν όμως και επιτραπέζια σκεύη, όπως αλατιέρες, καράφες, τσαγιερά, αλλά και δοχεία για είδη τουαλέτας, κουτιά για χάπια, καραμέλες, ταμπάκο και καλλυντικά, τα οποία συχνά διακοσμούσαν με αχάτη, φίλντισι, ημιπολύτιμους λίθους, ή τα επισμάλτωναν. Από τα πιο χαρακτηριστικά θέματα αυτής της διακόσμησης ήταν το κοχύλι, το κοράλλι, ο βράχος, το κύμα, ο αφρός και τα φυτά.

Κατά τη βασιλεία του Λουδοβίκου ΙΕ΄ ακόμα και στις μεσαίες τάξεις αυξήθηκε η ζήτηση ασημικών, κυρίως διακοσμητικών αντικειμένων ή επιτραπέζιων σκευών. Τα μαχαιροπέρουνα, που έγιναν γνωστά στη Δύση από τους Βυζαντινούς, απέκτησαν τη σημερινή τους μορφή στη Γαλλία του 18ου αιώνα. Κουτάλια για το παγωτό ή τη ζάχαρη, πιρούνια για στρείδια, μαχαιροπέρουνα που δίπλωναν, μαχαίρια ειδικά για ταξιδιώτες ή κυνηγούς, ήταν δημιουργήματα των Γάλλων αργυροπλαστών.

ΤΟ ΡΟΚΟΚΟ

Από επιχρυσωμένο ορείχαλκο κατασκεύαζαν απλίδες, που συχνά κοσμούσαν με πορσελάνη *μάισσεν*. Ρολόγια και εκκρεμή συγκαταλέγονται στα πλέον πολυτελή αντικείμενα.

Πορσελάνη

Ένας μεγάλος αριθμός από αντικείμενα πορσελάνης συνέχισαν να εισάγονται από την Ανατολή. Ορισμένα ανάκτορα διέθεταν ολόκληρες «αίθουσες πορσελάνης» και «λάκας». Γύρω στο 1700 τα μυστικά της κατασκευής της πορσελάνης αποκαλύφθηκαν στην Ευρώπη χάρη στις μετακινήσεις των εργατών. Έτσι δημιουργήθηκε μια σειρά από εργοστάσια πορσελάνης και φαγιάνς, καθώς και άλλων, λιγότερο καθαρών υλικών, σε διάφορα μέρη της Ευρώπης, όπως στην Αγγλία, Γαλλία, Ιταλία και Γερμανία, στα οποία κατασκευάζονταν ολόκληρα (εικ. 8.12, 8.13, 8.14) σερβίτσια αλλά και μικρά αγαλματίδια που κατέληξαν να έχουν συλλεκτική αξία.

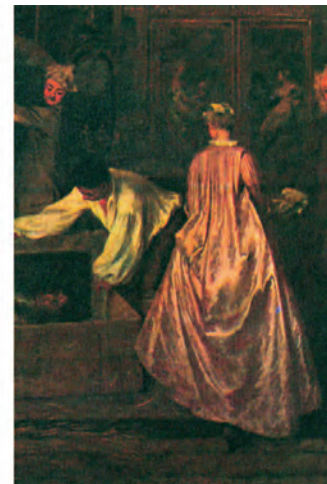
Η Ενδυμασία κατά τον 18ο αιώνα

Στην αρχή του 18ου αιώνα η **ανδρική μόδα** επιβάλλει παλτό σε φαρδιά γραμμή, με γυρισμένα μανίκια και γιλέκο που έμοιαζε με αυτό του προηγούμενου αιώνα. Ήταν κατασκευασμένα από κατεργασμένο μετάξι και διακοσμημένα με πλούσια κεντήματα. Τα παντελόνια ήταν κοντά, ενώ μεταξωτές κάλτσες έφταναν ως τα γόνατα και κάλυπταν το κάτω μέρος του παντελονιού. Τα παπούτσια στολίζονταν με αγκράφες ενώ το κεφάλι καλυπτόταν με πουδραρισμένες περούκες και καπέλο με ανασηκωμένο γείσο (εικ. 9.14).

Αυτή η μόδα κράτησε περίπου ως το 1760, οπότε τα παλτό αρχίζουν να στενεύουν. Λίγο αργότερα μια νέα μόδα, που επιβάλλει τα άνετα ρούχα της εξοχής να φοριούνται και στην πόλη, ξεκινά από την Αγγλία και επικρατεί σε ολόκληρη την Ευρώπη. Η ενδυμασία κάθε κομψού άνδρα πια αποτελείται από ένα παλτό με γυριστό γιακά, καπέλο με στρογγυλό γείσο και μπότες ιππασίας.



Εικ. 9.14. Ουίλιαμ Χόγκαρθ, *Η εξέλιξη ενός παλιotoμάρου*, (λεπτομέρεια), 1735, Μουσείο Σόουν, Λονδίνο.



Εικ. 9.15. Α. Βατώ, *Η τεμπέλα του Ζαρσαίν*, (λεπτομέρεια), 1720, Ανάκτορο του Σαρλότενμπουργκ, Βερολίνο.

Η γυναικεία μόδα αλλάζει ριζικά, αφού τα φορέματα γίνονται ριχτά και προσφέρουν άνεση. Γύρω στο 1720 εμφανίζεται το «**φόρεμα σάκος**», που διέθετε

εσάρπτα η οποία ξεκινούσε από τους ώμους και σχημάτιζε ουρά με φαρδιές πιέτες πίσω, ενώ μπροστά άνοιγε αφήνοντας να φανεί το φόρεμα (εικ. 9.15).



Εικ. 9.16. Φρανσουά Μπουσέ, *Η κυρία ντε Πομπαντούρ*, Συλλογή Ουάλας, Λονδίνο.



Εικ. 9.17. Άσπρο βελούδινο φόρεμα και σακάκι διακοσμημένα με χρωματιστά λουλούδια, 1744, Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου, Αγγλία.

Οι φούστες αρχίζουν σταδιακά να φαρδαίνουν (εικ. 9.16), ώσπου λίγο πριν το 1750, για να τις στηρίξουν, άλλες φορές χρησιμοποιούν μεσοφόρια ενισχυμένα με δακτυλίους, όπως τα κρινολίνα του 16ου αιώνα, και άλλες μια νέα κατασκευή από καλάμι ή μέταλλο που την έδεναν στη μέση και τη στερέωναν στο ύψος των γοφών και την ονόμαζαν «καλάθι» (εικ. 9.17). Τα καλάθια ήταν εύκαμπτα ώστε να διευκολύνεται το πέρασμα από τις πόρτες.

Κάποτε οι γυναίκες δανείζονταν τη γραμμή των ανδρικών ρούχων στα ρούχα ιππασίας.

Χαρακτηριστικό της δεκαετίας του 1770 ήταν τα εντυπωσιακά χτενίσματα με τους μεγάλους κότσους, τα φτερά και τις κορδέλες.

Δραστηριότητες:

1) Να βρείτε πίνακες ζωγραφικής από την εποχή του Ροκοκό και να σχολιάσετε μέσα στην τάξη την όλη ατμόσφαιρα που αποπνέουν. Επίσης να σχολιάσετε τα ρούχα, τα έπιπλα και τον περιβάλλοντα χώρο.

ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

Γύρω στα 1750, εκδηλώθηκε μια αντίδραση κατά του Μπαρόκ και του Ροκοκό, καθώς τα μοτίβα είχαν αρχίσει να μένουν στάσιμα και κυριαρχούσαν τα ίδια θέματα. Τη θέση αυτών πήρε μια νέα τεχνοτροπία, ο Νεοκλασικισμός.

Ο όρος υποδηλώνει τη στροφή προς την αρχαιότητα και την αναβίωση κλασικών στοιχείων, θεμάτων και διακοσμητικών μοτίβων στα τέλη του 18ου αιώνα και τις αρχές του 19ου αιώνα. Οι ανασκαφές στην Πομπηία και το Ερκουλάνουμ, όπως επίσης και τα κείμενα του γερμανού αρχαιολόγου Ιωάννη Βίνκελμαν (J. Winckelmann) για τη «μεγαλοπρεπή απλότητα» και «ήρεμη επιβλητικότητα» της αρχαίας ελληνικής τέχνης, στρέφουν την προσοχή του κόσμου στην ελληνική αρχαιότητα και αποτελούν τις ρίζες του Νεοκλασικισμού. Με αφετηρία την ελληνική αρχιτεκτονική, αναπτύχθηκε κυρίως μέχρι το 1840 σε όλες τις χώρες της Ευρώπης και πέρα από τον Ατλαντικό. Στην Ελλάδα ειδικά θα αρχίσει γύρω στα 1830, μετά την απελευθέρωση, και θα κυριαρχεί ως τα τέλη του 19ου αιώνα.

Ο 18ος αιώνας - Παλλαδιανισμός

Από τις αρχές του 18ου αιώνα, και πριν την εμφάνιση του Νεοκλασικισμού, έγιναν κάποιες προσπάθειες αναβίωσης της αρχαίας τέχνης σε διάφορες χώρες, μετά την απόρριψη του εκκεντρικού Μπαρόκ. Έτσι, γύρω στο 1715 εκδηλώθηκε στην Αγγλία και στη Γαλλία η τάση για απλότητα και σοβαρότητα που οδήγησε στην αναβίωση των προτύπων του Ανδρέα Παλλάντιο (Παλλαδιανισμός).

Το ιδανικό της περιόδου αυτής δεν ήταν τα μεγάλα ανάκτορα, αλλά οι εξοχικές επαύλεις. Οι αρχιτέκτονες ακολουθούσαν τους κανόνες της κλασικής αρχιτεκτονικής, προσπαθώντας να μην υπερβούν το μέτρο και να μη θίξουν αυτό που θεωρούσαν «καλό γούστο».

Η παλλαδιανή έπαυλη έγινε η τελευταία λέξη της μόδας. Οι αρχιτέκτονες του στίλ ακολουθούσαν κατά γράμμα τις σημειώσεις του «Ανδρέα Παλλάντιο», αρχιτέκτονα της Αναγέννησης, που τον θεωρούσαν αυθεντία καλαισθησίας σε θέματα αρχιτεκτονικής.

Μεγάλη προσοχή δόθηκε στους κήπους των επαύλεων, που ήταν αρμονικά δεμένοι με το κτίριο και καθρέφτιζαν την ομορφιά της φύσης. Δεν είχαν καμιά σχέση με τους τυπικούς κήπους των Βερσαλιών με τη γεωμετρική διάταξη, με τους κλαδεμένους θάμνους και τις αλέες.

Οι αγγλικοί κήποι (εικ. 10.1) με τις ελεύθερες διατάξεις (picturesque) και τα μικρά κτίσματα ελληνικού ή γοθικού τύπου δημιουργούν συναισθήματα γλυκιάς μελαγχολίας, δίνοντας νέα οπτικά ερεθίσματα. Το ίδιο πνεύμα θα εκδηλωθεί και στη μνημειακή αρχιτεκτονική με την αναβίωση κλασικών τύπων.



Εικ. 10.1. Το κτήμα Στάουρχεντ (Stourhead) στο Ουίλτσερ, σχεδιάστηκε το 1743.

Το κίνημα του νεοκλασικισμού, στα μέσα του 18ου αιώνα, ξεκίνησε αρχικά από Άγγλους αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες, που είχαν ταξιδέψει στο εξωτερικό και κυρίως στην Ιταλία, όπου και εντυπωσιάστηκαν από τις αρχαιολογικές ανακαλύψεις της Πομπηίας και του Ερκουλάνεουμ.

Από τους σπουδαιότερους αρχιτέκτονες ήταν ο Ρόμπερτ Άνταμ, ο οποίος ασχολήθηκε με τη διακόσμηση των εσωτερικών χώρων με ελαφριά ανάγλυφα και ο Τζον Νας, ο οποίος δημιούργησε γραφικούς κήπους.

Ο Νεοκλασικισμός κατά το 19ο αιώνα

Οι πιο φωτισμένοι αρχιτέκτονες, στις αρχές του 19ου αιώνα, απομακρύνονται από τα ρωμαϊκά πρότυπα και στρέφονται στην απλότητα της αρχαίας Ελλάδας. Ο νεοκλασικισμός μπορεί να θεωρηθεί ως ο επίσημος αρχιτεκτονικός ρυθμός του 19ου αιώνα. Από το Παρίσι, το Μόναχο, το Λονδίνο μέχρι την Αθήνα και την Ουάσινγκτον τα μεγάλα κτίρια έχουν αυτόν το ρυθμό. Μερικά από τα χαρακτηριστικά κτίρια της εποχής είναι το Βρετανικό Μουσείο και τα προπύλαια του σιδηροδρομικού σταθμού Γιούστον στο Λονδίνο, το Καπιτώλιο στην Ουάσινγκτον και τα νεοκλασικά κτίρια της Φιλαδέλφειας.



Εικ. 10.2. . Ουίλιαμ Στρίκλαντ, το Εμπορικό χρηματιστήριο στη Φιλαδέλφεια, 1832-1834.

Το **Βρετανικό Μουσείο** (1823-1847) σχεδιάστηκε από τον Σερ Ρόμπερτ Σμερκ. Οικοδομήθηκε για να στεγάσει σπουδαίες συλλογές κλασικών αρχαιοτήτων και αποτελείται από τέσσερις κύριες πτέρυγες με επιβλητική ιωνική κιονοστοιχία στην πρόσοψή του.

Τα **προπύλαια του σιδηροδρομικού σταθμού Γιούστον** (1835-1837) στο Λονδίνο κτίστηκαν σε δωρικό ρυθμό από τον Φίλιπ Χαρντούικ, αλλά το 1962 κατέρρευσαν από εγκληματική αδιαφορία.

Το **Καπιτώλιο**, επίσης στην **Ουάσινγκτον** (1792-1827), σχεδιασμένο από τον Θόρντον και τον Μπάλφιντς, είναι ένα επιβλητικό κτίριο με τεράστιες σκάλες, εντυπωσιακό τρούλο και κιονοστοιχία στην πρόσοψή του.

Τέλος στη **Φιλαδέλφεια** της Αμερικής χτίστηκαν αρκετά νεοκλασικά κτίρια, όπως η Τράπεζα και το Εμπορικό Χρηματιστήριο (εικ. 10.2) (1832-1834), που θεωρούνταν από τα αριστουργήματα της εποχής.

Ο Νεοκλασικισμός στην Ελλάδα

Μετά την αθλιότητα της Τουρκοκρατίας και το χάος των πόλεων, οι Έλληνες χρειάστηκε να οργανώσουν ένα σύγχρονο ευρωπαϊκό κράτος. Η εποχή έδωσε τη λύση. Στην Ευρώπη μεσουρανούσε ο νεοκλασικισμός. Έτσι τα οικοδομήματα στο νέο βασίλειο διαμορφώθηκαν με τέτοιο τρόπο ώστε και να καλυφθούν οι κτιριακές ανάγκες και να θυμίζουν την αρχαία Ελλάδα.

Η πνευματική ανάγκη του έθνους να βρει συνδετικούς κρίκους με την ιστορία του και οι δεσμοί του νεοκλασικισμού με την κλασική αρχαιότητα, ήταν η αιτία της ευρείας αποδοχής του και της μακράς διάρκειάς του.

Οι Έλληνες και ξένοι αρχιτέκτονες όπως οι Σταμάτης Κλεάνθης, Λύσανδρος Καυτατζόγλου, Παναγιώτης Κάλκος, αδελφοί Χάνσεν, Ερνέστος Τσίλερ κ.ά., που δούλεψαν για την εδραίωσή του, ήταν από τους καλύτερους της Ευρώπης.

ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

Ο νεοκλασικισμός στην Ελλάδα θεωρείται ότι αναπτύχθηκε σε δύο περιόδους: η πρώτη είναι η Οθωνική (1833-1862) και η δεύτερη του Γεωργίου του Α΄ (1863-1913).

Αρχικά ο νεοκλασικισμός βρήκε έκφραση σε δημόσια κτίρια μεγάλων αστικών κέντρων, όπως της Αθήνας, του Πειραιά, της Πάτρας, της Ερμούπολης και του Άργους αλλά και αλλού. Η Αθήνα μέσα σε μικρό χρονικό διάστημα μετά την ανάδειξή της ως πρωτεύουσας του Ελληνικού κράτους, μπόρεσε να επιδείξει θαυμάσια δείγματα νεοκλασικών κτιρίων, όπως τα ανάκτορα του Όθωνα (η σημερινή Βουλή), την Παλαιά Βουλή, το Πανεπιστήμιο, την Ακαδημία, τη Βιβλιοθήκη, το Αστεροσκοπείο, το Ζάππειο, το αρχαιολογικό Μουσείο, το Δημοτικό Θέατρο (κατεδαφίστηκε), το Αρσάκειο, το Βαρβάκειο και τόσα άλλα.

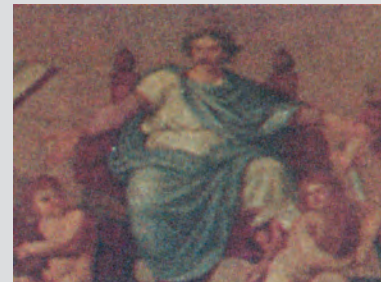
Όλα αυτά τα κτίρια είχαν ως πρότυπο τα αρχαία ελληνικά μνημεία (κίονες, κιονόκρανα, αετώματα, ζωφόρους κ.ά. διακοσμητικά θέματα).

Ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα κτίρια του Αθηναϊκού νεοκλασικισμού είναι το **Πανεπιστήμιο** (εικ. 10.3), που αποτελεί έργο του Δανού **Κρίστιαν Χάνσεν**, και με την παρουσία του σηματοδοτεί μία νέα εποχή πνευματικής αίσθησης και ελευθερίας.

Η κάτοψή του έχει σχήμα διπλού **Τ**, ενώ η πρόσοψή του τονίζεται με ένα πρόθυλο στο οποίο έχει προστεθεί εκατέρωθεν μια ανοιχτή στοά. Οι κίονες του πυλώνα είναι ιωνικού ρυθμού και αποτελούν αντίγραφα, με μικρές αποκλίσεις, των κιόνων των προπυλαίων της Ακρόπολης. Χαρακτηριστική είναι η διαμόρφωση του άκρου της στέγης σε μορφή κλασικής σίμης και του γωνιακού ακρωτηρίου σε μορφή Σφιγγας, τα πρότυπα των οποίων θα πρέπει να αναζητήσουμε στην Αίγινα. Η υδρορροή του έχει το σχήμα κεφαλής λιονταριού, από το στόμα του οποίου βγαίνει το νερό. Αυτό το στοιχείο είναι επίσης δανεισμένο από τις λεοντοκεφαλές στις γωνίες του Παρθενώνα στην Ακρόπολη των Αθηνών. Σημαντική είναι η διακόσμηση στη στοά των Προπυλαίων. Η ζωφόρος, που ξετυλίγεται στην υψηλότερη ζώνη της στοάς, βασίζεται σε προσχέδια του Γερμανού ζωγράφου Καρλ Ραλ (Carl Rahl) (και έχει εκτελεστεί από τον Έντουαρ Λεμπίτσκι (Eduard Lebiezki)). Η σύνθεση έχει ως κεντρικό θέμα το βασιλιά Όθωνα (εικ. 10.4), ένθρονο και με χλαμύδα. Στα πόδια του κάθονται δύο άγγελοι, ενώ έντεκα προσωποποιημένες επιστήμες, που η καθεμία κρατά τα διακριτικά της σύμβολα, -η ιατρική το φίδι, η νομοθεσία το ξίφος και τη ζυγαριά-, είναι τοποθετημένες εκατέρωθέν του. Δεξιά και αριστερά τους, ο Ραλ φιλοτεχνεί δώδεκα επεισόδια στα οποία παρουσιάζει την ιστορία της ελληνικής παιδείας. Εδώ διακρίνουμε τα πιο γνωστά πρόσωπα του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Από τον Προμηθέα, τον Μίνωα, τον Όμηρο, τη Σαπφώ και τον Σόλωνα ως τον Απόστολο Παύλο.



Εικ. 10.3. Πανεπιστήμιο Αθηνών, Χ. Χάνσεν. Υδατογραφία του 1842 από τον ίδιο τον αρχιτέκτονα.



Εικ. 10.4. Καρλ Ραλ, Η ζωφόρος του Πανεπιστημίου Αθηνών (λεπτομέρεια).

Η ιδιωτική κατοικία

Εκτός από τα δημόσια κτίρια, την ίδια εποχή οικοδομήθηκαν και ευρύχωρες ιδιωτικές κατοικίες για τους εύπορους πολίτες. Βέβαια, με την πάροδο του χρόνου, το στυλ εκλαϊκεύτηκε, αλλά τις περισσότερες φορές χρησιμοποιήθηκε σε σπίτια που βρίσκονταν εντός σχεδίου πόλεως.



Εικ. 10.5. Ε. Τσίλερ, «Ιλίου Μέλαθρον», 1878 -1880.

σειρά από Έλληνες και ξένους αρχιτέκτονες που εργάστηκαν στην Αθήνα κατά τα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα. Μαρμάρινα φουρούσια μπαλκονιών, ανθέμια, ιωνικές έλικες, ακροκέραμα, κιγκλιδώματα, επίκρανα και αγάλματα, δημιουργήματα του Τσίλερ, βρήκαν μιμητές και χρησιμοποιήθηκαν ακόμα και σε λαϊκές κατασκευές.

Στο Γερμανό **Ερνέστο Τσίλερ** οφείλεται η κατασκευή πολλών δημόσιων κτιρίων και αστικών επαύλεων και κατοικιών. Το **Ιλίου Μέλαθρον** (δηλ. το Μέγαρο του Ε. Σλήμαν) (εικ. 10.5) στην Πανεπιστημίου, αλλά και το **Μέγαρο του Β. Μελά** στην πλατεία Κοτζιά (όπου για χρόνια στεγάστηκε το κεντρικό Ταχυδρομείο), είναι από τα αντιπροσωπευτικά οικοδομήματά του. Στις επαύλεις που κατασκεύασε στις διάφορες τοποθεσίες της Αττικής, επιδίωξε να εναρμονίσει το οίκημα με τον περιβάλλοντα χώρο χρησιμοποιώντας στοές, βεράντες, μπαλκόνια, πέργκολες, πύργους και υπερώα. Οι στερεότυπες διακοσμήσεις αυτών των σπιτιών επηρέασαν μια

Ο Διάκοσμος των κτιρίων



Εικ. 10.6. Συγκροτήματα πολυτελών αστικών κατοικιών στην οδό 3ης Σεπτεμβρίου 45-47, Αθήνα (κατεδαφισμένα).

Ο αρχιτεκτονικός διάκοσμος των κτιρίων αυτών, λιγότερο ή περισσότερο πλούσιος, ήταν ανάλογος με την οικονομική άνεση του ιδιοκτήτη τους (εικ. 10.6). Η βάση τους ήταν συνήθως μαρμάρινη, αλλά και στις περιπτώσεις που ήταν κτιστή ξεχώριζε με τη διαφορετική τοιχοδομία της. Τα ανοίγματα για τα παράθυρα και τις πόρτες, καλύπτονταν με τοξωτά ή οριζόντια υπέρθυρα. Τα μπαλκόνια ήταν μαρμάρινα. Τα φουρούσια τους, άλλοτε από μάρμαρο και σπανιότερα σιδερένια, διακοσμούσαν με εγχάρακτα ή ανάγλυφα σχέδια. Αργότερα διακοσμήθηκαν με πλούσια φυτικά και άλλα κοσμήματα. Στις καλύτερες περιπτώσεις βρίσκουμε φουρούσια που έχουν τη μορφή λιονταριού. Τα κιγκλιδώματα στα μπαλκόνια ήταν απλές, συνήθως κάθετες βέργες, κοσμημένες στο επάνω μέρος με μαιάνδρους.

Πολλές φορές οι μονότονες επιφάνειες της πρόσοψης διακοσμούσαν με μαρμάρινες ή κτιστές παραστάδες, που είχαν μαρμάρινα ή πήλινα επίκρανα (στο επάνω μέρος της παραστάδας). Επίσης συνηθιζόταν και η δημιουργία ενός μεγάλου αετώματος, στο κέντρο της πρόσοψης. Από τα μέσα του 19ου αιώνα τα πήλινα ακροκέραμα επέστρεψαν για να διακοσμήσουν τις στέγες.

ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

Εκτός από τα σπίτια των πλούσιων μεγαλοαστών, το στιλ αυτό συναντάται ευρύτατα και σε μεσοαστικές συνοικίες καθώς επίσης και σε σπιτάκια λαϊκών συνοικιών.

Φυσικά δεν ήταν όλα τα σπίτια που χτίστηκαν τον 19ο αιώνα νεοκλασικά. Για παράδειγμα, τα Αναφιώτικα, σκαρφαλωμένα στο βράχο της Ακρόπολης, που δημιουργήθηκαν από Αναφιώτες μεροκαματιάρηδες, δεν έχουν κανένα νεοκλασικό στοιχείο.

Το χρώμα χρησιμοποιήθηκε με ιδιαίτερη προσοχή και με σκοπό να εξυπηρετήσει το αρχιτεκτονικό σύνολο. Κύρια χρώματα ήταν η ώχρα και το λευκό και, κάποιες φορές, διακριτικές αποχρώσεις και σπασμένοι τόνοι του κυανού και του κόκκινου.

Σπουδαίο ρόλο στο νεοκλασικό σπίτι έπαιζαν οι ζωγραφικές διακοσμήσεις, τόσο στην οροφή όσο και στους τοίχους. Αξιόλογο παράδειγμα νεοκλασικής κατοικίας, με θαυμάσιες ζωγραφικές παραστάσεις, είναι το «Ιλίου Μέλαθρον».

Οι βοηθητικοί χώροι βρίσκονται στο ισόγειο του οικήματος, οι χώροι υποδοχής στον πρώτο όροφο, ενώ οι κοιτώνες και οι χώροι μελέτης βρίσκονται στο δεύτερο όροφο.

Τα δάπεδα με την πλούσια διακόσμηση, κατασκευασμένα από Ιταλούς τεχνίτες, απεικονίζουν παραστάσεις από τα ευρήματα του Σλήμαν στην Τροία και τις Μυκήνες, ή θέματα που σχετίζονται με τη χρήση του δωματίου. Στο δάπεδο της τραπεζαρίας για παράδειγμα, παριστάνεται ένα χταπόδι (εικ. 10.7).

Στους τοίχους και τις οροφές αναμείχθηκαν μοτίβα από την Πομπηία και παραστάσεις με αρχαιοελληνικά θέματα, τοπία, αρχαιολογικοί χώροι, αλλά και ευρήματα του Σλήμαν. Έτσι, στους τοίχους της τραπεζαρίας (εικ. 10.8) πάνω σε γαλάζιο φόντο απεικονίζονται μορφές μουσών, ενώ στην οροφή απεικονίζονται διάφορα εδέσματα σε ακτινωτή διάταξη, και μαγειρικά σκεύη από την αρχαιότητα. Στο κέντρο των εδεσμάτων υπάρχει μία πεταλούδα, δανεισμένη από τα κτερίσματα κάποιου μυκηναϊκού τάφου. Στο ταβάνι της αίθουσας χορού (εικ. 10.9) του πρώτου ορόφου, μέσα σε τετράγωνα και παραλληλόγραμμα πλαίσια είναι ζωγραφισμένοι ερωτιδείς. Δύο από αυτούς έχουν τη μορφή του Σλήμαν και της γυναίκας του, που μελετούν βιβλία και αρχαία ευρήματα, ενώ σε κάποιο άλλο σημείο της οροφής δύο ερωτιδείς εξετάζουν ένα αρχαίο αγγείο.

Εικ. 10.7. Μωσαϊκή παράσταση στο δάπεδο της τραπεζαρίας στο «Ιλίου Μέλαθρον».



Εικ. 10.8. Juri Subic. «Ιλίου Μέλαθρον». Τμήμα της οροφής και η κυκλική απόληξη της τραπεζαρίας.



Εικ. 10.9. Juri Subic. «Ιλίου Μέλαθρον» Οροφή της αίθουσας του χορού (λεπτομέρεια).



Δυστυχώς ελάχιστα από τα νεοκλασικά αρχοντικά έχουν διασωθεί μέχρι τις μέρες μας. Τα περισσότερα έχουν κατεδαφιστεί. Στην Αθήνα σώζονται σπίτια κυρίως στην περιοχή του Ψυρή και της Πλάκας, όπου ο φόβος για την ανακάλυψη αρχαιοτήτων κατά την εκσκαφή των θεμελίων μιας νέας οικοδομής, βοήθησε στη διάσωσή τους. Όταν βλέπεις κανείς τι έχει απομείνει από τα νεοκλασικά της Αθήνας, καταλαβαίνει πόσο επιτακτική είναι η ανάγκη να διασώσουμε, έστω και την τελευταία στιγμή, ό,τι έχει απομείνει.

Η Επίπλωση στη Γαλλία



Εικ. 10.10. Λουί Ζοζέφ λε Λορραίν, Αρχαιοθήκη, περ. 1756-1757, Μουσείο Κοντέ, πύργος Σαντιγύ.

Στην εποχή του νεοκλασικισμού, η επιπλοποιία έφτασε σε υψηλά επίπεδα. Το στιλ που αναπτύχθηκε είναι γνωστό και ως **στιλ του Λουδοβίκου ΙΣΤ΄**.

Αν και δεν επινοήθηκαν νέοι τύποι επίπλων, εκσυγχρονίστηκαν οι μορφές των προηγούμενων εποχών και χρησιμοποιήθηκαν πλούσια υλικά με μεγάλη δεξιοτεχνία.

Αρχικά, οι καμπύλες του Ροκοκό σε πολλά έπιπλα ανακατεύτηκαν με τις ευθείες γραμμές του νεοκλασικισμού. Σταδιακά όμως υιοθετήθηκε το κλασικό μέτρο και οι κλασικές διακοσμήσεις (εικ. 10.10).



Εικ. 10.11 πολυθρόνα Λουδοβίκου ΙΣΤ΄.

Τα πόδια καμπριολέ (cabriolet) του ροκοκό, αντικαταστάθηκαν από ίσια πόδια που λέπταναν στο κάτω μέρος. Άλλοτε είχαν τετράγωνη διατομή και άλλοτε στρογγυλή, με μια τορνευτή διακοσμητική ταινία στην κορυφή και μια μικρή στο κάτω άκρο. Πολλές φορές οι ευθείες των ποδιών διακοσμούσαν με κατακόρυφες ραβδώσεις ή περιελίξεις. Τα περιγράμματα έγιναν ορθογώνια και η ροκοκό καμπύλη **S** έδωσε τη θέση της στον κύκλο ή το τόξο. Στα σκαλιστά διακοσμητικά μέρη των επίπλων χρησιμοποιήθηκαν όλο και περισσότερο τα αρχαία ελληνικά μοτίβα (εικ. 10.10), όπως ο μαϊάνδρος, το ιωνικό κυμάτιο και η ταινία από κυμάτια. Ο επίχρυσος μπρούντζος (ormolu) παραμένει ως διακοσμητικό υλικό, αλλά συνήθως περιορίζεται σε λουρίδες και ορθογώνια.

Τα καθίσματα ακολουθούν τους βασικούς τύπους που είχαν καθιερωθεί από παλαιότερες εποχές. Έτσι, έχουμε την μπερζέρα (bergère), την πολυθρόνα (fauteuil) και τον καναπέ (canapé). Οι πολυθρόνες (εικ 10.11) έχουν άλλοτε ορθογώνιες πλάτες χωρίς διακόσμηση, κι άλλοτε οβάλ ή στρογγυλές, με

ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

διακοσμημένο το πάνω μέρος της τραβέρσας, από μικρά ξυλόγλυπτα λουλουδένια στεφάνια, ή κάποια κορδέλα δεμένη φιόγκο. Στο επάνω μέρος από κάθε πόδι, ως τμήμα του τελάρου του καθίσματος, τοποθετούσαν έναν κύβο, διακοσμημένο με ροζέτα. Πολλές φορές, ακόμη και το τελάρο ήταν διακοσμημένο με λεπτά και κομψά σκαλίσματα.

Οι μπερζέρες (εικ 10.12), οι καναπέδες και τα ντιβάνια παρέμειναν στη μόδα, ακολουθώντας τα σχήματα των πολυθρονών, με περιορισμένες όμως τις καμπύλες τους.

Διατηρήθηκε επίσης ο εξωτικός οθωμανικός καναπές (Ottoman) (εικ. 10.13), αλλά έγινε πιο αυστηρός στη μορφή.

Στη διάρκεια των τελευταίων χρόνων του Λουδοβίκου ΙΣΤ΄, οι σχεδιαστές δεν περιορίστηκαν στην εφαρμογή των κλασικών διακοσμήσεων ακολουθώντας τα παλαιότερα πρότυπα, αλλά προσπάθησαν να αναπλάσουν τις πραγματικές μορφές των αρχαίων επίπλων, όπως αυτές παρουσιάζονται στα αγγεία.

Ο ζωγράφος **Ζαν Λουί Νταβίντ** ανέθεσε να του κατασκευάσουν μια σειρά από τέτοια έπιπλα, όπως μια μπρούντζινη καρέκλα με τα πόδια χιαστί, καρέκλες από μαόνι στη μορφή της αρχαίας ελληνικής καρέκλας «κλισμός», τραπέζια με τρίποδη βάση, ένα κομψό ανάκλιντρο με ελικοειδή άκρα (εικ. 10.14), υποπόδια που έμελλε να αντιγραφούν από πολλούς σχεδιαστές της εποχής και να στολίσουν πολλά σαλόνια. Κανένα από τα έπιπλα του εργαστηρίου του Ζαν Λουί Νταβίντ δεν σώθηκε, μπορεί όμως να τα θαυμάσει κάποιος στους πίνακές του.



Εικ. 10.12. Μπερζέρα Λουδοβίκου XVI.



Εικ.10.13. Καναπές Ottoman, Λουδοβίκου ΙΣΤ΄.



Εικ. 10.14. Ζακ Λουί Νταβίντ, *Η κυρία Ρεκαμιέ*, 1800.

Η Επίπλωση στη Μεγάλη Βρετανία

Στη Μ. Βρετανία ο **Ρόμπερτ Άνταμ** σχεδίασε τα περισσότερα έπιπλα από οποιονδήποτε άλλον. Όμως, ανελάμβανε τόσο μεγάλο όγκο εργασίας, ώστε στάθηκε αδύνατο να σχεδιάσει την επίπλωση των κατοικιών που έκτιζε στο σύνολό της. Ευτυχώς, κάποιοι προικισμένοι επιπλοποιοί, όπως ο **Τσιπενταίηλ** και ο **Λίνελ**, παρήγαγαν ελαφρά και χαριτωμένα έπιπλα σε στιλ «Άνταμ».



Εικ. 10.15. Ρ. Άνταμ, Η γλυπτοθήκη, Νιούμπυ Χωλ, περ. 1767-1780.



Εικ. 10.16. Τα κεραμικά Γουέτζγουντ. Ο Τζοσαία Γουέτζγουντ επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τη διάδοση της νεοκλασικής αισθητικής στην Αγγλία. Αφού πρώτα εκπαιδεύτηκε ως κεραμίστας στο εργαστήριο του αδελφού του, συμπλήρωσε γρήγορα τις γνώσεις και τις ικανότητές του. Γύρω στο 1775 είχε διαμορφώσει τα περίφημα μπλε ιάσπινα κεραμικά, τα οποία προωθούσε σε διάφορους βασιλικούς οίκους της εποχής.

Τα έπιπλα τοίχου, όπως οι καθρέφτες, τα κομό, τα τραπέζια, και τα διακοσμητικά στοιχεία όπως τρίποδες, υδρίες και βάθρα, κυριαρχούσαν στη δουλειά του Άνταμ. Τα κομμάτια αυτά, αν και δεν είχαν πολλές ομοιότητες με τα αρχαία έπιπλα, διακρίνονταν για την εκλεπτυσμένη και κλασική μορφή τους. Η διακόσμησή τους ήταν πλούσια και διακριτική, και συνδυαζόταν με τη διακόσμηση των τοίχων και της οροφής (εικ. 10.15). Τα πόδια των επίπλων αυτών ήταν λεπτά, με διατομή που λέπται προς τα κάτω.

Κανένα σπíti του Άνταμ δεν μπορούσε να θεωρηθεί ολοκληρωμένο αν δεν είχε τουλάχιστον έναν μπουφέ, πλαισιωμένο από υδρίες. Οι υδρίες, που είχαν ως πρότυπο ρωμαϊκούς βωμούς, χρησίμευαν άλλοτε ως θήκες για τα μαχαιροπίρουνα και άλλοτε ως λεκάνες νερού. Οι μπουφέδες που ήταν επενδυμένοι από την μία πλευρά με φύλλο σιδήρου, χρησίμευαν για να διατηρούν τα πιάτα ζεστά, έχοντας ράφια και βάση για τη θερμάστρα. Τα ψυγεία του Άνταμ, που τοποθετούνταν κυρίως κάτω από τα τραπέζια των τοίχων, είχαν άλλοτε σχήμα οβάλ και άλλοτε χρησιμοποιούσαν ως πρότυπα κλασικές σαρκοφάγους με σπειροειδείς ραβδώσεις και πόδια που έμοιαζαν στο σχήμα με αυτά του λιονταριού. Ο πάγος συλλεγόταν το χειμώνα και διατηρείτο σε βαθείς λάκκους.

Η τραπεζαρία ήταν λειτουργικά επιπλωμένη και έπαιζε σημαντικό ρόλο στη ζωή των Άγγλων. Εδώ παρέμεναν οι άντρες μετά τα γεύματα και συζητούσαν για αρκετό χρόνο. Αντίθετα, το σαλόνι, το οποίο διακοσμούταν με κομψά έπιπλα και λεπτά υφάσματα, ήταν ο χώρος των γυναικών.

Τα έπιπλα του Άνταμ απευθύνονταν σε πλούσιους αστούς. Οι ιδέες του όμως επηρέασαν διάφορους τεχνίτες και σχεδιαστές, όπως τον «Τζωρτζ Χεπλγουάιτ» και τον «Τόμας Σέρατον», που τροποποίησαν και προσάρμοσαν το στιλ «Άνταμ» στα γούστα του ευρύτερου κοινού.

Ο μπουφές, όπως τον ξέρουμε σήμερα, με συρτάρια για λινά σεντόνια και ντουλάπια, δημιουργήθηκε από τον Χεπλγουάιτ. Οι καρέκλες του, σε σχήμα οβάλ, στεφανιού, καρδιάς ή ασπίδας, έχουν ελαφρύ σκελετό από οξιά, περασμένο από λάκα ή βαμμένο σύμφωνα με τους συνδυασμούς του δωματίου. Είχαν κάθισμα από πλεκτό καλάμι και μαξιλάρια ντυμένα με χρωματιστό βαμβακερό ή λινό ύφασμα. Άλλες πάλι, ήταν από μαόνι και είχαν δερμάτινο κάθισμα.

ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

Η τεχνική του καπλαμά, της ένθετης διακόσμησης και της μαρκετερί έφθασε στο απόγειό της (εικ.10.10, 10.17). Στις πόρτες και τις επιφάνειες των ντουλαπιών και των κομώ, χρησιμοποιήθηκαν διακοσμήσεις με μοτίβα λουλουδιών ή ζωγραφιστές φιγούρες που άλλοτε είχαν γκρίζους τόνους και άλλοτε ήταν σε πολλά χρώματα πάνω σε οβάλ ή κυκλικούς ρόδακες με καπλαμαδένιο ή βαμμένο φόντο. Μερικές από αυτές αποδίδονται σε γνωστούς καλλιτέχνες διακοσμητές (Κάουφμαν, Περγκολεζί, κ.ά.).



Εικ. 10.17. Ρ. Ανταμ, ντουλάπι με καπλαμά και ορμολού (επιχρυσωμένο μπρούτζο), 1771.

Η Ενδυμασία

Κατά τη Γαλλική Επανάσταση.

Η Γαλλική Επανάσταση (1789-1799) επέφερε αλλαγές ακόμα και στους ενδυματολογικούς κανόνες που είχαν επιβληθεί από την αριστοκρατία σε προηγούμενες εποχές. Τα ακριβά μεταξωτά υφάσματα, τα πουδραρισμένα μαλλιά και τα καλάθια άρχισαν να αμφισβητούνται. Τώρα πια τα μαλλιά μένουν ατημέλητα, ενώ τα παλτό μακραίνουν, έχουν ανασηκωμένα κολάρια και πελώρια τετράγωνα πέτα. Τα γιλέκα κονταίνουν ενώ τα παντελόνια γίνονται εφαρμοστά. Φουλάρια καλύπτουν το πιγούνι.

Τα καπέλα ψηλώνουν και στολίζονται με φαρδιές κορδέλες (εικ. 10.18.). Κάποιοι τολμηροί επηρεασμένοι από τον τρόπο ένδυσης των εργατών αντικατέστησαν τα στενά παντελόνια με φαρδιά.

Εικ. 10.18. Ζαν Λουί Νταβίντ, Η προσωπογραφία του κυρίου Σεριζάν, 1795, Παρίσι, Λούβρο.



Τα γυναικεία φορέματα απλοποιούνται και κοσμούνται με φαρδιές υφασμάτινες ζώνες στη μέση (εικ. 10.19). Κάποια παρισινή μόδα λίγο πριν την επανάσταση πρότεινε γυναικεία ρούχα στα χρώματα της γαλλικής σημαίας.

Μετά το 1794, που ο απόηχος των πιο βίαιων συγκρούσεων της Γαλλικής Επανάστασης άρχισε να σβήνει, οι Παριζιάνοι ασχολήθηκαν πάλι με τη μόδα, η οποία τώρα επηρεάζεται από τα **αρχαία ελληνικά αγάλματα**, μια και η

Εικ. 10.19. Ζαν Λουί Νταβίντ, Η προσωπογραφία της κυρίας Σεριζάν, 1795, Παρίσι, Λούβρο.



αρχαία ελληνική δημοκρατία θεωρείται συνώνυμο της ελευθερίας. Παρατηρούμε, λοιπόν, μια τάση για στενά ανδρικά ρούχα που αναδεικνύουν το σώμα αλλά και γυναικεία ρούχα με πτυχώσεις, εμπνευσμένα από την ενδυματολογία των αρχαίων ελληνικών κορών (εικ. 10.14).

Με την άνοδο του Ναπολέοντα Βοναπάρτη άρχισαν να χρησιμοποιούνται ακριβά υφάσματα, οι φούστες φαρδαινούν και διακοσμούνται περισσότερο.

Γύρω στο 1800 οι γυναίκες άρχισαν να χρησιμοποιούν εσώρουχα, αφού μέχρι τότε δεν φορούσαν τίποτα μέσα από τα μισοφόρια τους. Ήταν μακριά, με απλές γραμμές και απαλά υφάσματα.

Στις αρχές του 19ου αιώνα. Μετά την πτώση και την εξορία του Ναπολέοντα (1815), καμιά ευρωπαϊκή αυλή δεν ήταν σε θέση να επιβάλει τη μόδα. Τώρα η νεόπλουτη μεσαία τάξη ξόδευε μεγάλα ποσά για ρουχισμό σε μια προσπάθεια εντυπωσιασμού. Παρουσιάστηκαν επίσης αρκετά έντυπα που ασχολούνταν με τη μόδα και πληροφορούσαν τους αναγνώστες πού μπορούσαν να προμηθευτούν τα διάφορα ρούχα.



Εικ. 10.20. Ένδυση περιπάτου από γραβούρα του 1830, Μουσείο Βικτωρίας και Αλμπέρτου, Λονδίνο.

Τα φορέματα γίνονται περίπλοκα, με τολμηρά τελειώματα. Οι φούστες πιο φαρδιές και βαριά εμπριμέ βαμβακερά ή μεταξωτά υφάσματα αντικαθιστούν τις ανάλαφρες μουσελίνες. Άνδρες και γυναίκες σφίγγουν τη μέση με κορδέλες για να φαίνονται πιο αδύνατοι.

Τα χτενίσματα με τους πιο ασυνήθιστους τρόπους, ψεύτικες προσθήκες στο πλάι (*ποστίς*) και λοφία στην κορυφή του κεφαλιού που σταθεροποιούνται με καρφίτσες και κτενάκια ή ψεύτικα λουλούδια κάνουν την εμφάνισή τους.

Μετά το 1830 τα μανίκια φαρδαινούν υπερβολικά έτσι ώστε η μέση φαίνεται λεπτότερη (Εικ.10.20). Τα φορέματα γίνονται κοντύτερα. Οι μακριές φούστες που φορούν οι μπαλαρίνες ακόμα και σήμερα προέρχονται από αυτήν την περίοδο.

Η μόδα στα μέσα του 19ου αιώνα (1850-1870). Τώρα η μόδα επιβάλει φαρδιές φούστες. Έτσι οι γυναίκες φο-

ρούσαν μέχρι και πέντε μεσοφόρια φτιαγμένα από σκληρό ύφασμα κάτω από τα φορέματά τους, ώστε να φαίνονται φουσκωτά. Αυτά τα μεσοφόρια όμως ήταν βαριά, ζεστά και άβολα.

ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

Έτσι επινοήθηκε ένα νέο είδος κρινολίνου από εύκαμπτους αστάλινους δακτύλιους που συγκρατούσε τη φούστα ώστε να μην ακουμπάει στα πόδια, ενώ συγχρόνως χάριζε όγκο και χάρη στα φορέματα.

Τα **γυναικεία ρούχα** ήταν κομψά, άλλοτε με πλούσια βολάν και άλλοτε με μακριά ουρά με φαρδείς γιακάδες που κάλυπταν την πλάτη, με ψηλή λαιμόκοψη ή τολμηρά ντεκολτέ.

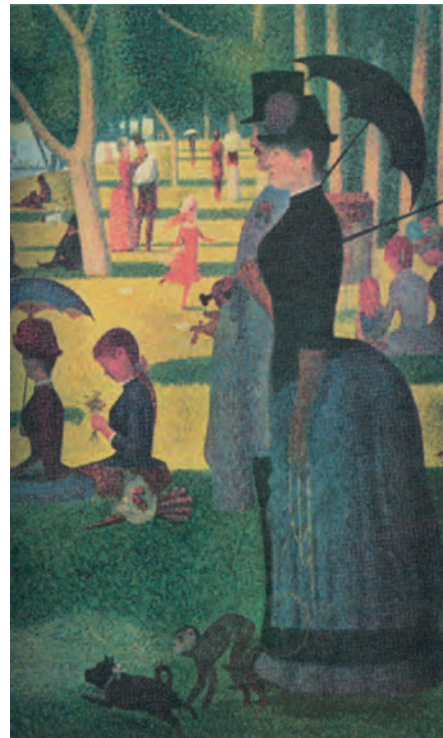
Η **ραπτομηχανή**, που εμφανίστηκε το 1851, επέτρεψε στις μοδίστρες να κατασκευάσουν τα πιο περίτεχνα στολίσματα.

Η μόδα στα τέλη του 19ου αιώνα.

Στα τέλη
του 19ου

αιώνα επικράτησε μια καινούργια μόδα. Τα φορέματα μπροστά ήταν στενά και κομψά, ενώ πίσω φούσκωναν δημιουργώντας το σχήμα **S**. Αυτά τα φορέματα χρειάζονταν μεγάλη υποστήριξη εσωτερικά. Έτσι κατασκευάστηκε ένα νέο είδος κρινολίνου, που ήταν κομμένο στο μπροστινό μέρος (εικ. 10.21).

Την τελευταία δεκαετία του αιώνα οι γυναίκες άρχισαν να φορούν ξεχωριστά φούστες και μπλούζες με ψηλούς κολλαριστούς γιακάδες και σακάκια με φουσκωτά μανίκια. Την ίδια εποχή άρχισαν να εμφανίζονται νέα πολυκαταστήματα, στα οποία οι γυναίκες έβρισκαν όλα τα είδη ρουχισμού και διάφορα αξεσουάρ στον ίδιο χώρο, περνώντας, συγχρόνως, ευχάριστα την ώρα τους.



Εικ. 10.21. Ζορζ Σερά, Κυριακάτικο απόγευμα στο νησί Γκραντ Ζατ, (λεπτομέρεια) 1884-1886, Ινστιτούτο Τέχνης, Σικάγο.

Δραστηριότητες:

1) Να φωτογραφίσετε νεοκλασικά κτίρια που βρίσκονται στην περιοχή σας ή να βρείτε φωτογραφίες νεοκλασικών κτιρίων από βιβλία και να προσπαθήσετε να εντοπίσετε τα στοιχεία που έχουν δανειστεί από την αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική.

2) Να μελετήσετε τα έπιπλα που εμφανίζονται στα έργα του ζωγράφου Ζαν Λουί Νταβίντ.

ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Η παραδοσιακή μας αρχιτεκτονική παρουσιάζει μεγάλες παραλλαγές, που οφείλονται κυρίως στις κλιματολογικές συνθήκες και στα δομικά υλικά κάθε περιοχής, στις συνήθειες διαβίωσης και στις ασχολίες των κατοίκων. Έτσι, σε περιοχές με αραιές βροχοπτώσεις, όπως π.χ. στα νησιά, η στέγη έχει αντικατασταθεί από το «δώμα», ενώ σε άλλες, όπου οι κάτοικοί τους ασχολούνται με τη γεωργία, στις εσωτερικές πλευρές των σπιτιών υπάρχει το βαθύ χαγιάτι. Εκεί όπου το ξύλο είναι άφθονο, όλη η οικοδομή είναι συνήθως ξύλινη (π.χ. σε διάφορες περιοχές του Αίμου), ενώ σε περιοχές όπου το μοναδικό υλικό που προσφέρεται είναι η πέτρα, τα σπίτια είναι εξ ολοκλήρου πέτρινα (π.χ. σε πολλά χωριά της Ηπείρου, της Μάνης, της Κυνουρίας και της Γορτυνίας). Ένας σπουδαίος αρχιτεκτονικός τύπος που συναντάται κυρίως στη Δυτική και Κεντρική Μακεδονία, Ροδόπη, Πήλιο κ.ά. είναι ο μεικτός. Ο κορμός της οικοδομής είναι από πέτρα ενώ ο όροφος από ξύλο.

Για πολλά χρόνια, ολόκληρες συντεχνίες οικοδόμων, τα επονομαζόμενα σινάφια, στις οποίες συμπεριλαμβάνονταν πετράδες, ξυλουργοί, ξυλογλύπτες, αγιογράφοι, λιθοξόοι, ζωγράφοι, ξεκινούσαν από περιοχές της Μακεδονίας και της Ηπείρου και ταξίδευαν σε ολόκληρο τον ελληνικό χώρο, για να θεμελιώσουν μία αρχιτεκτονική που σήμερα αποκαλούμε παραδοσιακή. Κύριο μέλημα των μαστόρων ήταν να διατηρήσουν τα τοπικά χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής.

11.1. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΗ ΕΛΛΑΔΑ

Μακεδονική Αρχιτεκτονική

Μακεδονική αρχιτεκτονική συνήθιζουμε να αποκαλούμε την αρχιτεκτονική που επικρατούσε στην Ηπειρωτική Ελλάδα το 18ο και 19ο μ.Χ. αιώνα, μια και τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματά της βρίσκονταν στη Μακεδονία. Παρόμοια όμως αρχοντικά με υπερυψωμένο, γεροκτισμένο και με φρουριακή διάταξη κορμό, όπου στον ανώτατο όροφο διαμορφώνονται σαχνισιά και χαγιάτια, υπήρχαν και υπάρχουν και σε άλλες περιοχές, όπως στην Ήπειρο, τη Θεσσαλία, τη Στερεά Ελλάδα, τη Θράκη και σε ορισμένα νησιά, όπως στη Σκόπελο, τη Θάσο, τη Μυτιλήνη και τη Σάμο. Οι στέγες τους ήταν συνήθως τετράριχτες, σκεπασμένες με σχιστόπλακες που αργότερα αντικαταστάθηκαν από κεραμίδια. Σε ορισμένες, μάλιστα, περιοχές, η αντικατάσταση ήταν ολοκληρωτική, χωρίς να μένει κανένα ίχνος από την παλαιότερη τεχνική.

Αν και τα εξωτερικά χαρακτηριστικά και η εσωτερική διαμόρφωση των σπιτιών αυτών φαίνεται πως έχουν πολλές ομοιότητες, εντούτοις μια πιο προσεκτική μελέτη μάς αποκαλύπτει βασικές τυπολογικές διαφορές σε ό,τι αφορά στη διαμόρφωση των ισογείων, όπου υπήρχαν οι βοηθητικοί χώροι, αλλά και στη διαμόρφωση του κεντρικού χώρου, των προεξοχών και των ημιυπαίθριων χώρων.

Σε πολλές χαλκογραφίες όπου απεικονίζονται απόψεις αστικών κέντρων πριν από τον απελευθερωτικό αγώνα των Ελλήνων κατά των Τούρκων, παρατηρούμε ότι αυτός ο τύπος σπιτιών επικρατούσε σ' όλο τον ελλαδικό χώρο και θεωρείται ως ο **ενιαίος τύπος της ελλαδικής μεταβυζαντινής αρχιτεκτονικής**. Τα ίχνη της αρχιτεκτονικής αυτής στις διάφορες πόλεις έχουν εξαφανιστεί είτε κατά τις μάχες κατά των Τούρκων (όπως συμβαίνει με το Ναύπλιο, την Καλαμάτα και τα Γιάννενα) είτε λόγω της φθοράς του χρόνου, εφόσον οι πόλεις συνέχισαν να είναι αστικά και οικονομικά κέντρα και μετά την απελευθέρωση της χώρας. Έτσι, με το πέρασμα των χρόνων, καταστράφηκαν όλα τα παλαιά κτίρια δίνοντας τη θέση τους πολλές φορές στο νεοκλασικισμό (Λάρισα, Θεσσαλονίκη, Πάτρα, Καβάλα). Πέρα όμως από τη φυσική φθορά, μεγάλος φόβος υπήρχε για τη φωτιά, μιας και ένα μεγάλο μέρος των οικοδομών ήταν από ξύλο. Μεγαλύτερο κίνδυνο από πυρκαγιά διέτρεχαν οι περιτοιχισμένες πολιτείες ή αυτές που τα σπίτια τους ήταν κολλημένα το ένα δίπλα στο άλλο με μεσοτοιχίες, όπως στη Βέροια, τη Φλώρινα κ.ά., αφού η φωτιά επεκτεινόταν γρήγορα στα ανώτερα μέρη των σπιτιών και έπειτα στα γύρω σπίτια.

Χαγιάτια και Σαχνισιά

Η μορφή της **πλατυμέτωπης κατοικίας** με «προστώο» ή «προστάδα» –ημιυπαίθριο χώρο μπροστά από την πόρτα του σπιτιού– αποτελεί έναν από τους βασικότερους τύπους του παραδοσιακού ελληνικού σπιτιού. Αυτή η μορφή κατοικίας εμφανίζεται στους Βυζαντινούς κιόλας χρόνους, εφόσον ένα από τα βασικά στοιχεία της Βυζαντινής οικίας ήταν ο ημιυπαίθριος χώρος (χαγιάτι).



Εικ. 11.1. Μακεδονία, Παγκαίο, Παραδοσιακό σπίτι με χαγιάτι.

Ποια ήταν, όμως, η λειτουργικότητα αυτών των ημιυπαίθριων χώρων; Προφυλαγμένοι από ανέμους, από βροχές και από το ζεστό καλοκαιρινό ήλιο περιόριζαν τις αρνητικές επιδράσεις από τις εξωτερικές κλιματολογικές συνθήκες. Στα **χαγιάτια** (εικ. 11.1) της αγροτικής κατοικίας οι χωρικοί περνούσαν πολλές ώρες της ημέρας, άλλοτε απασχολούμενοι με την επεξεργασία των αγροτικών τους προϊόντων, άλλοτε υφαίνοντας ή ετοιμάζοντας το φαγητό τους σε ημιυπαίθρια τζάκια και άλλοτε αναπαυόμενοι ύστερα από τον κάματο της αγροτικής ζωής. Οι χρήσεις των χαγια-

τιών της αγροτικής κατοικίας διέφεραν από τις αντίστοιχες των «χαγιατιών» των πλουσίων αρχοντικών, των εμπορών και των μεταπρατών.

Σε μια έγχρωμη χαλκογραφία του 19ου μ.Χ. αιώνα απεικονίζεται ένα δείπνο στο χαγιάτι του σπιτιού του επισκόπου της Αμφισσας (εικ. 11.2). Ο επίσκοπος καθισμένος, σύμφωνα με την οθωμανική συνήθεια, πάνω σε χαμηλά στρωσίδια δέχεται το εδαφιαίο προσκύνημα ενός ραγιά. Τρεις δημογέροντες κάθονται γύρω από ένα σοφρά, ενώ κάποιος άλλος, που μόλις έχει ανέβει, πλένει τα χέρια του με τη βοήθεια ενός υπηρέτη. Πρόκειται για μια χαρακτηριστική σκηνή η οποία παρουσιάζει παραστατικότητα τα έθιμα που επικρατούσαν στους χριστιανούς της εποχής εκείνης.



Εικ. 11.2. Έγχρωμη χαλκογραφία του 19ου αιώνα. Γεύμα στο Χαγιάτι, στο σπίτι του Επισκόπου των Σαλώνων.

Το **σαχνισί** (εικ. 11.3) είναι ένα άλλο βασικό στοιχείο της παραδοσιακής μας αρχιτεκτονικής. Έτσι ονομάζεται ο στεγασμένος κλειστός χώρος που προεξείχε πέρα από την όψη της οικοδομής και δημιουργήθηκε για να ικανοποιήσει κάποιες ανάγκες διαβίωσης. Κατ' αρχάς, με τον τρόπο αυτό, αυξανόταν ο χώρος των σπιτιών ιδίως στις περιτειχισμένες πόλεις, τα οικόπεδα των οποίων ήταν συνήθως πολύ μικρά. Επιπλέον, οι γυναίκες, σε εποχές που η κυκλοφορία τους εκτός σπιτιού ήταν δύσκολη έως αδύνατη, μισοκρυμμένες μπορούσαν να παρακολουθούν διακριτικά ό,τι συνέβαινε στο δρόμο. Τα σαχνισιά χρησίμευαν κατά την ώρα της ανάπαυσης για δροσιά ή για λιακάδα. Οι αρχιτεκτονικές προεξοχές δέσποζαν στους στενούς, συχνά καλντεριμωτούς δρόμους πολλών οικισμών, σφραγίζοντας τη φυσιογνωμία τους.



Εικ. 11.3. Σιάπισα, Το αρχοντικό Κανατσούλι, 1746.

Η αρχιτεκτονική αυτή λύση είχε μεγάλη εφαρμογή και στο Βυζάντιο, στο οποίο είχαν θεσπισθεί αυστηροί νόμοι που προσδιόριζαν την ελάχιστη απόσταση ανάμεσα στις αρχιτεκτονικές προεξοχές (τρία περίπου μέτρα) αλλά και την απόστασή τους από το έδαφος.

Πύργος – Πυργόσπιτο

Κατά τον 18ο αιώνα επισημαίνεται σε διάφορα μέρη της χώρας ένας τετράγωνος, πολυώροφος τύπος οχυρής κατοικίας, ο Πύργος ή Πυργόσπιτο (εικ. 11.4.). Αρχικά κτιζόταν απομακρυσμένο από τα άλλα οικήματα και δεν παρουσίαζε καμιά προεξοχή χώρων στους ορόφους. Η είσοδός του βρισκόταν ψηλότερα από το έδαφος και η προσπέλαση γινόταν από μια φορητή ξύλινη σκάλα. Τα πυργόσπιτα προστάτευαν τους ιδιοκτήτες τους από ληστρικές επιθέσεις αλλά και από τις βεντέτες που συχνά δημιουργούνταν λόγω των



Εικ. 11.4. Μάνη. Ο Πύργος του Τζανετάκη.

ληξε στη μορφή οχυρής κατοικίας, όπως εμφανίζεται στο Πήλιο, στη Δυτ. Μακεδονία, στη Θεσσαλία, στη Μάνη και αλλού.

διαφορών με τους γείτονες. Σταδιακά και με την επικράτηση ευνοϊκότερων συνθηκών, τα πυργόσπιτα άρχισαν να χτίζονται μέσα σε οικισμούς και έπαιρναν τη θέση αρχοντικού μιας κοινότητας που άρχισε να αστικοποιείται. Έτσι άρχισαν να κτίζονται εξωτερικά κλιμακοστάσια στην είσοδο ενώ, δειλά στην αρχή και τολμηρότερα αργότερα, παρουσιάστηκαν προεξοχές στον ανώτατο όροφο για περισσότερο φως και αέρα. Αυτός ο τύπος κατοικίας απαντάται από την Ήπειρο μέχρι τη Μάνη και η τυπολογία του ακολούθησε διάφορες παραλλαγές μέχρι που κατέ-

Κυριότεροι ορεινοί οικισμοί

Μεγάλη άνθηση, όμως, σημείωσαν κάποιοι ορεινοί οικισμοί και κεφαλοχώρια, όπως τα χωριά του Πηλίου, τα Ζαγοροχώρια στην Ήπειρο, τα Αμπελάκια της Θεσσαλίας κ.ά. που διέσωσαν την ελληνική μας παράδοση μέχρι τις ημέρες μας. Ο καθένας από τους οικισμούς αυτούς απέκτησε τον προσωπικό, τοπικό του χαρακτήρα. Εμείς θα σταθούμε σε δύο αξιόλογους οικισμούς, στα χωριά του Πηλίου και στα Ζαγοροχώρια.

Χωριά Πηλίου

Η οικονομική ευμάρεια από τα μέσα του 18ου μ.Χ. αιώνα ως και τα μέσα του 19ου μ.Χ. αιώνα είχε σαν αποτέλεσμα την πρωτοφανή οικοδομική άνθηση στα χωριά του Πηλίου. Ο πλούτος καθρεπτίζεται στο κτίσιμο των σπιτιών, στην ανακαίνιση ή ανέγερση εκκλησιών, στη λιθόστρωση των μονοπατιών, στη διαμόρφωση όμορφων κρηνών, πλατειών και στην ανέγερση κτιρίων για τη δημογεροντία (αρχονταρίκια) αλλά και σχολικών κτιρίων.

Το Πηλιορείτικο χωριό (εικ. 11.5.) είναι ένας ζωντανός οργανισμός με λειτουργικότητα και αισθητική και όχι ένα τυχαίο ασύνδετο σχέδιο σπιτιών και άλλων κατασκευών. Σε ό,τι αφορά το πολεοδομικό τους σχέδιο, διακρίνουμε τρεις τύπους χωριών:



Εικ. 11.5. Πήλιο. Η άποψη της Πορταριάς από χαλκογραφία των αρχών του 19ου αιώνα.

Ο πρώτος είναι ο «απλός» στον οποίο ανήκουν και τα περισσότερα χωριά. Ο κεντρικός πυρήνας του χωριού αυτού είναι η πλατεία από όπου ξεκινούν δρόμοι προς όλα τα σημεία του. Εδώ είναι τα εμπορικά μαγαζιά, η βρύση και η εκκλησία. Βασική οδική αρτηρία είναι το ανηφορικό καλντερίμι που φιδοσέρνεται ανάλογα με τις υψομετρικές διαφορές έτσι ώστε η κλίση του να μην είναι πολύ μεγάλη και η ανάβαση για τους ανθρώπους και τα ζώα να είναι εύκολη. Ξεκινά από το κατώτερο μέρος του χωριού και φτάνει ως το επάνω. Πολλά από τα καλντερίμια επικοινωνούσαν με τα διπλανά χωριά ή με τις κυρίως αγροτικές περιοχές όπου βρίσκονταν τα καλύβια και τα κτήματα των χωρικών. Τέτοια χωριά είναι η Πορταριά, οι Μηλιές, η Μακρυράχη κ.ά.

Ο δεύτερος τύπος είναι ο «σύνθετος» τύπος. Εδώ αν και υπάρχει η κεντρική πλατεία, το χωριό διαθέτει και συνοικίες με εκκλησία και αγορά.

Ο τρίτος και τελευταίος τύπος είναι το «επίναιο». Βρισκόταν στο καταλληλότερο για λιμενισμό

ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

σημείο της περιοχής. Ο οικισμός αναπτύσσεται κατά μήκος της παραλίας σε μικρό βάθος και τα κτίριά του είναι στραμμένα προς τη θάλασσα. Οι δύο-τρεις δρόμοι του βάθους είναι παράλληλοι προς την παραλία και επεκτείνονται μαζί της με κάθετους δρόμους.

Η οργάνωση των χώρων στα πηλιορείτικα σπίτια διακρίνεται σε τρεις κατηγορίες και έχει σχέση με την εποχή που έχουν κατασκευαστεί.

Η **πρώτη κατηγορία** περιλαμβάνει κτίρια που έχουν κτιστεί έως τα μέσα του 18ου μ.Χ. αιώνα. Πρόκειται για πύργους με ορθογώνια ή τετράγωνη κάτοψη, με τρεις ορόφους και πολύ μικρές διαστάσεις. Ο ισόγειος χώρος, το κατώγι, καταλήγει στο πίσω μέρος σε υπόγειο λόγω της κλίσης του εδάφους. Ο χώρος αυτός καθώς δεν έχει ανοίγματα, χρησιμοποιείται συνήθως ως αποθηκευτικός χώρος τροφίμων. Από εδώ μια ξύλινη σκάλα οδηγούσε στο «μετζοπάτωμα» (τον ταμπανά) όπου ζούσε η οικογένεια κατά τους χειμερινούς μήνες. Στα χαμηλοτάβανα δωμάτια υπήρχαν τζάκι και φαρδιά μαντέρια όπου κάθονταν και κοιμόνταν. Εδώ υπήρχε και το μαγειρείο με την εστία, το νεροχύτη, τα ντουλάπια και τα ράφια. Το τελευταίο πάτωμα ήταν ο πιο προσεγγμένος και πλούσια διακοσμημένος χώρος της οικίας. Εδώ υπήρχε το δοξάτο από όπου περνούσαν στον οντά, δηλαδή στον κύριο χώρο υποδοχής του σπιτιού, που είχε πολλά παράθυρα, φεγγίτες και ανοικτά στεγασμένα χαγιάτια, ενώ, παράλληλα, χρησίμευε ως χώρος για τη θερινή διαμονή της οικογένειας.

Στη **δεύτερη κατηγορία** ανήκουν τα σπίτια που έχουν χτιστεί από το 1750 ως το 1850 μ.Χ. Στο ισόγειο και αυτών των σπιτιών βρίσκουμε το κατώγι, που όμως διαιρείται με ένα μεσοπαράλληλο τοίχο σε δύο χώρους: στο μπροστινό πρώτο χώρο μπορεί να υπάρχει ένα χειμερινό δωμάτιο και η κουζίνα, ενώ τον πίσω τον χρησιμοποιούσαν ως αποθήκη. Στον πρώτο όροφο επαναλαμβάνεται ο μεσοπαράλληλος τοίχος και διαχωρίζει το χειμωνιάτικο χώρο από τους οντάδες, ενώ στον επάνω όροφο, τον καλοκαιρινό, κύριο στοιχείο παραμένει ο χώρος του δοξάτου. Είναι το πιο προσεγγμένο δωμάτιο του σπιτιού γιατί σ' αυτό πραγματοποιούνταν όλες οι συγκεντρώσεις.

Στην **τρίτη κατηγορία** ανήκουν τα σπίτια που έχουν κτιστεί από το 1860 ως το 1890 μ.Χ. Εδώ ορισμένα αρχοντικά αλλάζουν ριζικά τη διαρρύθμισή τους. Η είσοδος τώρα οδηγεί κατευθείαν στη μακρόστενη ευρύχωρη σάλα. Τα δοξάτα διαμορφώνονται σε διαμπερείς σάλες και τα βοηθητικά κατεβαίνουν στο υπόγειο, χωρίς όμως να έχουν την ίδια λειτουργικότητα όπως στα παλαιότερα σπίτια μιας και τώρα οι αποθηκευτικοί χώροι των τροφίμων γίνονται στα παράσπιτα. Δημιουργούνται αποχωρητήρια, λουτρά και προπαντός μεγάλες κουζίνες. Ακόμη και στα παλαιότερα αρχοντικά δημιουργούνται αυτοί οι χώροι. Κάποιο χειμωνιάτικο δωμάτιο μπορεί να μετατρέπεται σε κουζίνα, κάποιο τμήμα χώρου κόβεται για να γίνει λουτρό.

Ζαγοροχώρια

Το Ζαγόρι βρίσκεται βορειοανατολικά των Ιωαννίνων, είναι τόπος ορεινός, και τα 44 χωριά του βρίσκονται σε υψόμετρο από 600 έως 1600 μέτρα. Ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά των Ζαγοροχωρίων (εικ. 11.6.) είναι ότι το ένα βλέπει και ακούει το άλλο. Έτσι οι άνθρωποι έχουν τη δυνατότητα να επικοινωνούν μεταξύ τους, να ακούν την καμπάνα και τα τραγούδια των άλλων χωριών και να αισθάνονται ως μέλη της ίδιας κοινωνίας. Τα σπίτια είναι κτισμένα με την αρχή της ταύτισης στο χώρο. Έτσι στο Ανατολικό Ζαγόρι, όπου το μέρος είναι περισσότερο ήπιο με πυκνά δάση, τα σπίτια είναι κτισμένα διάσπαρτα, από μαύρη πέτρα και ξύλο. Στο κεντρικό και δυτικό Ζαγόρι με τα τραχιά βοσκοτόπια, τις βαθιές χαράδρες και τα ποτάμια (Βοϊδομάτης, Αώος, Ζαγορίτης) τα σπίτια είναι κτισμένα πιο συνεκτικά και από άσπρη πέτρα.

Γραφικά καλντερίμια με τα φιδογυρίσματά τους οδηγούν προς τις βουνοκορφές. Στο μέσο συνήθως των χωριών υπάρχει η κεντρική πλατεία (το μεσοχώρι) με την εκκλησία, το σχολείο, τη βρύση, το καφενείο, που γύρω τους αναπτύσσονται οι μαχαλάδες με τα σπίτια. Οι **κατοικίες των πλουσίων** συνήθως χτίζονται πλησιέστερα στο μεσοχώρι, ενώ οι **απλές κατοικίες** περιβάλλονται από ψηλούς και χοντρούς μαντρότοιχους με



Εικ. 11.6. Ζαγόρι. Αποψη οικισμού. (Κήποι).

δίφυλλες ξύλινες πόρτες πλάτους δύο περίπου μέτρων. Οι πόρτες αυτές ασφαλίζονται με σιδεριές και για περισσότερη αντοχή έχουν πυκνά καρφωμένα γυφτόκαρφα.

Από τα σπίτια που σώζονται μέχρι σήμερα, αυτά που χαρακτηρίζονται ως αρχοντικά είναι κτισμένα μετά το 1870. Εμφανίζονται χωρίς καμιά εξωτερική διακόσμηση, αλλά με εξαίρετη επεξεργασία της πέτρας στην τοιχοποιία. Οι απλές γραμμές τους και οι βαρείς συμπαγείς όγκοι τους προσδίδουν μια καθαρά αμυντική μορφή. Αποτελούνται από το κυρίως σπίτι και από τα παράσπιτα, που είναι βοηθητικά κτίσματα και ως κατασκευές όμοιες με το σπίτι. Πρόκειται για το μαγειριό, την τουαλέτα και τη στέρνα. Στο μαγειρείο, που μπορεί να είναι κολλημένο με το σπίτι ή μπορεί να αποτελεί ανεξάρτητο κτίσμα, υπάρχει τζάκι, φούρνος, και νεροχύτης. Το κυρίως σπίτι, διώροφο ή τριώροφο, ανάλογα με την κλίση του εδάφους, είχε την είσοδο και τους βοηθητικούς χώρους στο ισόγειο. Οι χώροι διαμονής βρίσκονταν στους ορόφους.

Το σπουδαιότερο βέβαια δωμάτιο και εδώ είναι ο **οντάς**, το δωμάτιο δηλαδή υποδοχής. Σε πολλές περιπτώσεις συναντάμε δύο οντάδες, τον καλοκαιρινό και το χειμερινό, ανάλογα με τον προσανατολισμό.



Εικ. 11.7. Καστοριά . Αρχοντικό Αϊβάζη. Το καθιστικό του ορόφου.

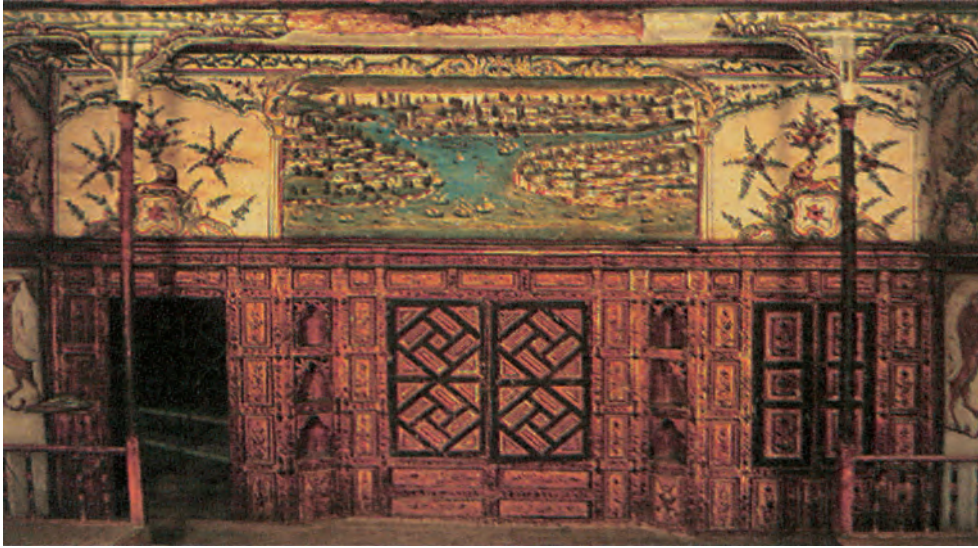
Η διακόσμηση του οντά

Το πιο προσεγμένο δωμάτιο των σπιτιών της μακεδονικής αρχιτεκτονικής είναι ο **οντάς**.

Είναι εμφανείς οι βυζαντινές επιδράσεις στους οντάδες, κυρίως στη χρησιμοποίηση των εντοιχισμένων ντουλαπιών και των περιμετρικών καθισμάτων σε σχήμα **Π**. Εξίσου έντονες είναι και οι οθωμανικές επιδράσεις στο ύφος των διακοσμήσεων, στη χρωματική κλίμακα και στην εσωτερική ατμόσφαιρά τους (εικ. 11.7). Τα **ταβάνια** των οντάδων, συνήθως ξύλινα, είναι φτιαγμένα με πολύ μεράκι. Η λεπτή επεξεργασία του ξύλου, οι γεωμετρικές χαράξεις και η πολυχρωμία είναι τα κύρια χαρακτηριστικά τους. Το πιο προσεγμένο στοιχείο τους είναι μια κεντρική ροζέτα, ένας ρόμβος ή ένας μεγάλος οκταγωνικός ταβλάς. Όλο το ταβάνι πολλές φορές επενδύεται με μικρότερους ρόμβους ή οι σανίδες τοποθετούνται έτσι ώστε να σχηματίζουν ένα ρομβοειδή κάναβο. Τα πορτόφυλλα, τα κιονόκρανα των τοξοστοιχιών, οι μουσάντρες (εντοιχισμένα ντουλάπια), γίνονται ξυλόγλυπτα, αν και τα όρια της



Εικ. 11.8. Σιάτιστα. Φεγγίτες με περίτεχνες γύψινες νευρώσεις και γραμμικές διακοσμητικές λωρίδες ζωγραφισμένες στους τοίχους.



Εικ. 11.9. Καστοριά. Αρχοντικό Νατζή. Τμήμα από τον καλό οντά.

ξυλοτεχνίας και της ξυλογλυπτικής δύσκολα διακρίνονται σ' αυτές τις περιπτώσεις. Στις καλύτερες περιπτώσεις ολόκληροι τοίχοι καλύπτονται από εξώγλυφα διακοσμητικά.

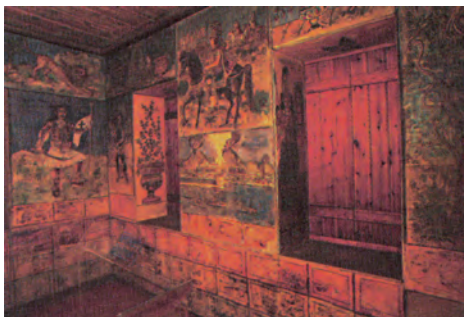
Όταν τα παραθυρόφυλλα ήταν κλειστά, οι φεγγίτες, στολισμένοι με χρωματιστά τζαμάκια (εικ. 11.8), αποτελούσαν την κύρια πηγή φυσικού φωτισμού. Στα πλουσιότερα αρχοντικά κάθε παράθυρο συνοδευόταν από το φεγγίτη του. Αργότερα οι φεγγίτες συνόδευαν τα μεσαία παράθυρα, ενώ τα υπόλοιπα διακοσμούνταν εξωτερικά με ψευδοπαράθυρα. Για λόγους προστασίας των φεγγιτών, τοποθετείτο εξωτερικά ένα δεύτερο υαλόφραγμα.

Ζωγραφική

Η **ζωγραφική** υπήρξε συμπλήρωμα της διακόσμησης στη λαϊκή μας αρχιτεκτονική. Μεγάλες τοιχογραφίες στολίζουν τους οντάδες, τις κρεβατοκάμαρες αλλά, κάποιες φορές, και τα καθημερινά δωμάτια των αρχοντικών (εικ. 11.9). Τα θέματά τους είναι τοπία, θαλασσογραφίες, παραστάσεις που απεικονίζουν πόλεις όπως η Κωνσταντινούπολη, μυθολογικά και ιστορικά θέματα, νεκρές φύσεις και φυτικά μοτίβα δανεισμένα πολλές φορές από το δυτικό μπαρόκ (η επίδραση του οποίου γίνεται φανερή στην ελληνική ζωγραφική του 18ου και 19ου μ.Χ. αιώνα), αλλά και γραμμικές διακοσμητικές λωρίδες. Τα θέματα των παραστάσεων περιβάλλονται πάντα από ένα πλαίσιο, που άλλοτε είναι ένα απλό περίγραμμα και άλλοτε έχει μια πιο σύνθετη μορφή, και δημιουργεί στο επάνω μέρος του μια ελεύθερη σύνθεση, με ακανόνιστο τοξωτό περίγραμμα.

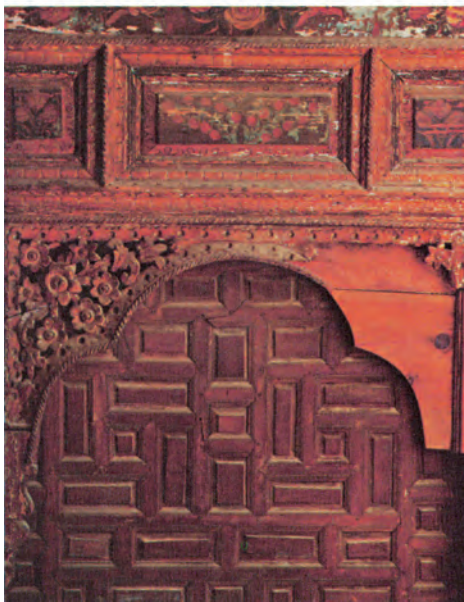
Οι **γραμμικές διακοσμητικές λωρίδες** (εικ. 11.8) αποτελούν ζώνες που τρέχουν σ' όλο το μήκος των τοίχων ή παρεμβάλλονται ανάμεσα σ' άλλα στοιχεία, όπως είναι οι πυκνές σειρές από φεγγίτες, και έχουν ως σκοπό να ενοποιούν τις μεγάλες συνθέσεις που καλύπτουν τις πλευρές κάθε χώρου.

Η αγάπη της μακεδονικής αρχιτεκτονικής για την ζωγραφική είναι φανερή. Οι μουσάντρες, τα κιονόκρανα, οι φεγγίτες, και τα ταβάνια στολίζονται με χρώμα ενώ οι τοίχοι, με τοιχογραφίες. Έτσι παρουσιάζεται ένα κατάκοσμο αποτέλεσμα.



Εικ. 11.10. Θεόφιλος Χατζημιχάλης. Τοιχογραφίες του καλού δωματίου από το Κλαμιδάδο (Νάπη) Λέσβου. Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα.

Σπουδαίος λαϊκός μας ζωγράφος θεωρείται ο **Θεόφιλος**. Γεννήθηκε γύρω στο 1868 στη Μυτιλήνη, όπου και πέθανε το 1934, αφού πρώτα περιπλανήθηκε ζωγραφίζοντας στη Σμύρνη και τα χωριά του Πηλίου για 30 χρόνια. Η θεματολογία του είναι ποικίλη (εικ. 11.10): τοπία, γλάστρες με λουλούδια, θηρία, θεοί του Ολύμπου, ήρωες της αρχαίας Ελλάδας, σκηνές από τη βυζαντινή ιστορία, σπληαρχηγοί και πολυπαθείς φιγούρες βγαλμένες από τις ρομαντικές φυλλάδες της εποχής. Συνεχιστής της βυζαντινής τέχνης, δεν ασχολείται με τις αναλογίες και την προοπτική. Οι ήρωές του με τα τονισμένα ματόφρυδα και τα σκούρα περιγράμματα τοποθετούνται σε πρώτο πλάνο και εμφανίζονται μεγαλύτεροι από όλους τους άλλους κοινούς θνητούς. Τις εικόνες του συνήθιζε να τις συνοδεύει με ανορθόγραφες καθαρευουσιάνικες επεξηγηματικές επιγραφές, που αργότερα επηρέασαν τη νεοελληνική γελοιογραφία.



Εικ. 11.11. Σιάτιστα. Αρχοντικό Μανούση, Λεπτομέρεια διακοσμητικού υπερθύρου.

Οπτικές απάτες στη διακόσμηση

Αρκετές φορές η διακόσμηση χρησιμοποιήθηκε όχι απλά για να συμπληρώσει το αρχιτεκτόνημα αλλά για να το αλλοιώσει. Αυτού του είδους οι αλλοιώσεις μπορούν να χαρακτηριστούν ως **οπτικές απάτες**. Σε προεπαναστατικά αρχοντικά συναντάμε ψεύτικους ζωγραφιστούς φεγγίτες ή ζωγραφιστή ισόνομη λιθοδομή, σε εξωτερικές όψεις, ως μια μίμηση ενός πλουσιότερου προτύπου.

Ένας δημοφιλής τρόπος «οπτικής απάτης» είναι η **εναλλαγή υλικών** και τεχνικών. Στο αρχοντικό Μανούση στην Σιάτιστα (εικ. 11.11), η πόρτα παρουσιάζει τρία επίπεδα επεξεργασίας. Το κύριο σώμα της αποτελείται από **ταμπλαδόκια** με απλό ξυλόγλυπτο σχέδιο, το τοξωτό υπέρθυρο διακοσμείται με διάτρητα σκαλιστά άνθη και στο επάνω μέρος υπάρχουν τρεις ζωγραφισμένοι ταμπλάδες.

Αλλά και οι φεγγίτες, που περιβάλλονται από ζωγραφιστές ξύλινες επιφάνειες, είναι διακοσμημένοι με διαφορετικά υλικά, γύψινα λεπτά διαχωριστικά και ζωγραφιστό τζάμι.

Ένας άλλος τρόπος οπτικής απάτης είναι η **παράδοξη συνύπαρξη ετερόκλητων στοιχείων**.

Στο *αρχοντικό Σβαρτς*, στα Αμπελάκια, στο τζάκι του Αετού (εικ. 11.12) του οντά, βρίσκουμε ζωγραφισμένη την παράσταση ενός χωριού περιτριγυρισμένου από ένα ανάγλυφο φυτικό διακοσμητικό μοτίβο, σε εντελώς διαφορετική κλίμακα. Το κυρίαρχο στοιχείο στη διακόσμηση δεν είναι το χωριό, αλλά το φυτικό μοτίβο. Στο πάνω μέρος της φούσκας του τζακιού έχουν προσαρμοστεί τρεις ολόγλυφες χρωματισμένες φρουτιέρες. Οι δύο από αυτές προστατεύονται από διαφανή τζάμια, ενώ η μεσαία είναι ακάλυπτη. Η παράξενη αυτή διαφάνεια επαναλαμβάνεται και λίγο παραπάνω σε δύο τριγωνικά ανοίγματα που και αυτά καλύπτονται με τζάμι. Στο πάνω μέρος του τζακιού κυριαρχεί ένας ολόγλυφος δικέφαλος αετός.



Εικ. 11.12. Πήλιο, Αμπελάκια, Αρχοντικό Σβαρτς. Το επάνω μέρος του τζακιού του αετού με την περίπλοκη διακόσμησή του.

Στο *αρχοντικό του Νατζή* στην Καστοριά, ένα ζωγραφιστό λιοντάρι κρατά σε ισορροπία πάνω στη μύτη του μια φρουτιέρα σχεδόν ίση με το μέγεθός του (εικ. 11.9). Εδώ ο καλλιτέχνης, στην προσπάθειά του να γεμίσει κάποιο κενό, συνδυάζει αφελώς στοιχεία από ετερόκλητες πηγές χρησιμοποιώντας τυχαίες διαστάσεις.

11.2. Η ΑΙΓΑΙΟΠΕΛΑΓΙΤΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Οι ιδιαίτερες γεωμορφολογικές και άλλες συνθήκες που επικρατούσαν σε κάθε αιγαιοπελαγίτικο νησί επέδρασαν ιδιαίτερα στην αρχιτεκτονική του και γι' αυτό κάθε νησί έχει τοπικά αρχιτεκτονικά γνωρίσματα. Δεν πρέπει ωστόσο να ξεχνούμε πως στα μεσαιωνικά χρόνια η αρχιτεκτονική ήταν ενιαία. Για πολλούς αιώνες τα σπίτια των νησιών του Αιγαίου ήταν **μονόχωρα** και –πέρα από κάποιες εξαιρέσεις– με **πλατυμέτωπη κάτοψη**.



Η ανάγκη για την κατασκευή μεγαλύτερων χώρων οδήγησε στη χρησιμοποίηση μεγάλων δοκαριών που τοποθετούνταν στο ταβάνι ώστε να κρατούν τη στέγη. Λόγω της έλλειψης τόσο μεγάλων ξύλων, τα δοκάρια πολλές φορές αντικαθίσταντο από ένα τόξο, το βόλτο, που χώριζε την κάτοψη του σπιτιού στα δύο (εικ. 11.13). Στο κεντρικό δοκάρι ή στην πάνω επιφάνεια της καμάρας έβαζαν μικρότερα ξύλα που κάλυπταν την απόσταση μεταξύ του εξωτερικού τοίχου και του βόλτου.

Εικ. 11.13. Ρόδος. Εσωτερικό σπιτιού με βόλτο και βοτσαλωτό πάτωμα.

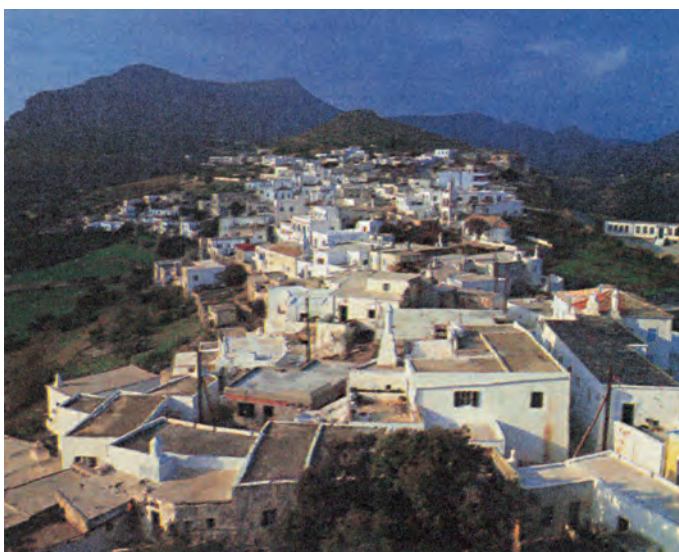
Πάνω από τα ξύλα αυτά τοποθετούσαν καλάμια, χαμόκλαδα και φύκια. Η τελική επίστρωση γινόταν με ένα ειδικό χώμα που το έστρωναν προσεκτικά και του έδιναν κατάλληλη κλίση έτσι ώστε τα νερά της βροχής να μην παραμένουν πάνω στο δώμα. Η εξαιρετική ανομβρία επέβαλλε στους κατοίκους πολλών νησιών τη σχολαστική συγκέντρωση των βρόχινων νερών και τη δημιουργία ατομικής στέρνας.

Τα εγχώρια οικοδομικά υλικά παίζουν κύριο ρόλο στη διαμόρφωση της κατασκευής. Στη Θήρα, για παράδειγμα, όπου το ξύλο απουσιάζει εντελώς, οι στέγες είναι θολωτές, κατασκευασμένες με καλούπια από τα υλικά του τόπου. Σ' αυτή συναντάμε επίσης και σπίτια λαξευμένα μέσα στο βράχο. Οι υπόγειες αυτές κατοικίες είναι συχνά ψηλοτάβανες και απλόχωρες.

Ένας από τους πιο διαδεδομένους τύπους της λαϊκής κατοικίας είναι και ο **δίχωρος**. Αποτελείται από δύο άνισους χώρους, τη σάλα που είναι χώρος υποδοχής, εργασίας και ύπνου όταν η οικογένεια είναι μεγάλη, και το υπνοδωμάτιο.

Το **διώροφο σπίτι** είναι η πιο εξελιγμένη μορφή του αιγαιοπελαγίτικου σπιτιού. Το ισόγειο άλλοτε αποτελεί μέρος της οικίας και χρησιμοποιείται ως χώρος υποδοχής και φαγητού και άλλοτε ως βοηθητικός χώρος και στάβλος. Τα ανοίγματα είναι μικρά ούτως ώστε να προφυλάσσουν από την υπερβολική ζέστη των καλοκαιρινών ημερών και την απώλεια θερμότητας το χειμώνα.

Οι εξωτερικές όψεις των σπιτιών ήταν ανεπίχριστες, ενοποιημένες με το φυσικό περιβάλλον, μιας και οι άνθρωποι προσπαθούσαν να κάνουν τους οικισμούς τους αθέατους από τη θάλασσα, εξαιτίας του φόβου για τους πειρατές. Η σημερινή μορφή των αιγαιοπελαγίτικων σπιτιών με το λευκό επίχρισμα των εξωτερικών τοίχων επικράτησε μετά τα μέσα του 20ού αιώνα (εικ. 11.14). Σε ορισμένα μεγάλα νησιά, όπως τη Σάμο, τη Χίο, τη Μυτιλήνη και τη Λήμνο, η αρχιτεκτονική έμοιαζε περισσότερο με την αρχιτεκτονική της ηπειρωτικής Ελλάδας.



Εικ.11.14. Κύθηρα. Αποψη του οικισμού της Χώρας.

Ανάμεσα στα σπίτια και το δρόμο υπήρχε συνήθως η αυλή με τον μαντρότοιχο. Το ήπιο κλίμα της Ελλάδας έκανε την αυλή να λειτουργεί ως ένα υπαίθριο δωμάτιο που εξυπηρετούσε τις διάφορες δραστηριότητες της οικογένειας. Κατάφυτη από θάμνους και λουλούδια, ήταν τόπος ξεκούρασης και δροσιάς. Εδώ υπήρχε μια βρύση και το στόμιο της στέρνας. Εδώ βρισκόταν η είσοδος για το μαγειριό –σε περίπτωση που ήταν έξω από το σπίτι– για τους στάβλους και τις αποθήκες.

Οι **ανεμόμυλοι**, που έχουν ύψος 7 έως 8 μέτρα, με λευκούς επιχρισμένους τοίχους και μια πυραμοειδή στέγη από άχυρο, είναι σήμερα εγκαταλελειμμένοι, μιας και οι κάτοικοι των νησιών μας δείχνουν απροθυμία να συνεχίσουν τις παλιές μεθόδους καλλιέργειας.

Τέλος, θαυμάσια δείγματα **βενετσιάνικης αρχιτεκτονικής** έχουν επιβιώσει μέχρι σήμερα σε παραθαλάσσιες πόλεις όπως το Ρέθυμνο, τα Χανιά, την Κέρκυρα, τη Ζάκυνθο κ.α., οι οποίες ήταν κτήσεις της Γαληνοτάτης Δημοκρατίας της Βενετίας, προτού πέσουν στον έλεγχο του τουρκικού ζυγού.

Βοτσαλωτά δάπεδα και ανάγλυφα διακοσμητικά

Τα δάπεδα στα νοικοκυρόσπιτα πολλών πλουσίων πλοιοκτητών και καπεταναίων σε νησιά όπως οι Σπέτσες, η Ύδρα, η Χίος κ.ά. είναι **βοτσαλωτά** (εικ. 11.13). Τα λευκά και μαύρα βότσαλα προέρχονται από τις παραλίες των νησιών. Τα σχέδιά τους, δανεισμένα από τα κεντήματα και τα ξυλόγλυπτα, άλλοτε διακοσμητικά και άλλοτε περισσότερο παραστατικά, έχουν συμβολικό και διακοσμητικό χαρακτήρα.

Έντονα συμβολικό χαρακτήρα έχουν και τα λίθινα **ανάγλυφα διακοσμητικά** (εικ. 11.14) στα θυρώματα, στα υπέρθυρα, στους φεγγίτες σπιτιών, στις διάφορες εντοιχισμένες πλάκες των εκκλησιών αλλά και στις υπαίθριες κρήνες. Θέματα όπως σταυροί, μορφές αγίων, ένοπλες μορφές, φίδια, λουλούδια, καρποί, εκφράζουν τις δεισιδαίμονες αντιλήψεις του λαού, σχετικές τόσο με το νερό όσο και με την είσοδο του σπιτιού, που πρέπει να προφυλαχτούν από δαιμονικές δυνάμεις. Πολύ συνηθισμένα θέματα σε υπέρθυρα είναι η απεικόνιση των ιδιοκτητών των σπιτιών με τις τοπικές φορεσιές τους και τα σύνεργα της δουλειάς.

Τα σπουδαιότερα κέντρα λιθογλυπτικής στον ελλαδικό χώρο κατά το 18ο και 19ο αιώνα τα συναντάμε στην Τήνο και τη Χίο, όπου από την αρχαιότητα υπήρχε αφθονία της πρώτης ύλης. Εδώ οικογένειες ολόκληρες ασχολήθηκαν κληρονομικά με το επάγγελμα του μαρμαρά.

Όσον αφορά στη γλυπτική διακόσμηση, στην ηπειρωτική Ελλάδα περιορίζεται σε λιτά εντοιχισμένα υπέρθυρα με φυλακτικά σύμβολα (φίδια, σταυρούς, δικέφαλους αετούς) και κτητορικές επιγραφές. Η μόνη περιοχή όπου είναι έντονη η γλυπτική διακόσμηση σε κατοικίες, αλλά και στα περιθυρώματα και στους εξωτερικούς τοίχους των εκκλησιών, είναι το Πήλιο. Όπως όμως και στις άλλες περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για τοπικό κέντρο γλυπτικής.



Εικ. 11.14. Μαρμάρινη κρήνη. Μονή Ιβήρων, Άγιον Όρος.

Δραστηριότητες:

1) Χρησιμοποιώντας φωτογραφικό υλικό, να προσπαθήσετε να εντοπίσετε τα στοιχεία της Αιγαιοπελαγίτικης αρχιτεκτονικής που επηρέασαν αρχιτέκτονες του 20ού αιώνα, (π.χ. Λε Κορμπυζιέ).

2) Να αναφέρετε βασικά λειτουργικά στοιχεία από γνωστά παραδοσιακά σπίτια της Ελλάδας.

ΤΟ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΕΠΙΠΛΟ ΚΑΙ ΤΑ ΣΚΕΥΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

*Η ανάγκη του ανθρώπου να διαμορφώσει αισθητικά το χώρο του και τα αντικείμενα που χρησιμοποιούσε στην καθημερινή του ζωή, αλλά και τα ήθη, τα έθιμα, οι παραδόσεις, οι δεξιότητες και γενικά ο τρόπος ζωής, συντέλεσαν στη διαμόρφωση της **λαϊκής τέχνης**, στην οποία είναι εμφανείς οι αρχαιοελληνικές και βυζαντινές καταβολές.*

Εξαιτίας της γεωγραφικής θέσης της χώρας μας, η λαϊκή μας τέχνη δέχτηκε επιρροές από Ανατολή και Δύση, απορροφώντας όσα στοιχεία ταίριαζαν στην εθνική μας ιδιοσυγκρασία.

Σε πολλά από τα διακοσμητικά μοτίβα που χρησιμοποιούνται στη λαϊκή μας τέχνη, δεν αμφισβητείται από κανέναν η ύπαρξη του συμβολισμού. Έτσι, ο δικέφαλος αετός, ο σταυρός ή το φίδι, που απεικονίζονται στα αντικείμενα της καθημερινής ζωής χρησιμοποιήθηκαν ως θέματα με μαγικές, φυλακτικές ιδιότητες, ενώ άλλα, όπως ο ήλιος και το φεγγάρι, ως σύμβολα γονιμοποιών δυνάμεων. Βεβαίως, πολύ συχνά χρησιμοποιήθηκαν και μοτίβα με καθαρά διακοσμητικό χαρακτήρα.

Επίπλωση

Η κύρια επίπλωση του ελληνικού λαϊκού σπιτιού ήταν μέρος της αρχιτεκτονικής του. Μια ποικιλία από **εντοιχισμένα ντουλάπια** περιέβαλλαν το χώρο. Μέσα σε αυτά αποθηκεύονταν τα στρωσίδια του ύπνου, τα ρούχα, αλλά και τα σκεύη του φαγητού και κάθε άλλου είδους μικροαντικείμενα.

Η **μουσάντρα** ήταν ένα μεγάλο, σύνθετο συγκρότημα ντουλαπιών, που κάλυπτε έναν ολόκληρο τοίχο.

Ελαφρώς υπερυψωμένα επίπεδα κοντά στον τοίχο, δημιουργούσαν τα καθιστικά και τα κρεβάτια για ύπνο (εικ. 11.2). Στα παλαιότερα σπίτια είχαν ύψος 15 έως 20 εκατοστά, αφού οι άνθρωποι συνήθιζαν να κάθονται οκλαδόν. Από τις αρχές του 19ου αιώνα, όμως, άρχισαν να ψηλώνουν και έφτασαν στο ύψος ενός κανονικού κρεβατιού. Έπαψαν να είναι η υπερύψωση του δαπέδου, κατασκευάζονταν από σανίδια, χωρίς καμιά διακόσμηση και καλύπτονταν με υφαντά στρωσίδια και μαξιλάρια.

Τα **κινητά έπιπλα** ήταν ελάχιστα. Στρογγυλά, χαμηλά τραπέζια, οι **σοφράδες** (εικ. 11.2), που γύρω τους έτρωγαν καθισμένοι σταυροπόδι. Κρεμασμένοι στους τοίχους, κατέ-



Εικ. 12.1. Κασέλα από τη Σκύρο, 18ος – 19ος αι. Μουσείο Μπενάκη.

βαιναν την ώρα του φαγητού. Οι κασέλες (εικ. 12.1), διακοσμημένες άλλοτε με ένθετο όστρακο, το «σεντέφι», άλλοτε ζωγραφισμένες, και συνηθέστερα σκαλισμένες με τυποποιημένα θέματα, όπως βάζα με λουλούδια, εκκλησίες ανάμεσα σε κυπαρίσσια, δикέφαλους αετούς, πουλιά, ήταν το πιο διαδεδομένο έπιπλο. Σε αυτές φυλάγονταν ο ρουχισμός του σπιτιού και οι προίκες των κοριτσιών.

Ο εξοπλισμός του σπιτιού συμπληρωνόταν με σκαμνιά και καρεκλάκια (εικ. 12.2), κυρίως σκυριανής και κρητικής τεχνοτροπίας.

Η ανάπτυξη της ναυτιλίας και του εμπορίου συνέβαλε στο να εισαχθούν στην Ελλάδα έπιπλα από την Ευρώπη. Αρχικά εισήχθησαν τραπέζια και καρέκλες για φαγητό, αργότερα κρεβάτια και κάθε είδους έπιπλα.

Σιγά-σιγά και μέσα από τις **ευρωπαϊκές επιδράσεις** που ήταν έντονες, άρχισαν να κατασκευάζονται έπιπλα ευρωπαϊκού τύπου και στην Ελλάδα, κυρίως στα νησιά του Αιγαίου. Ένα καλό παράδειγμα είναι ο υδραίικος καναπές (εικ. 12.3), που στη βάση του, με τα δύο συρτάρια, αναγνωρίζουμε ιταλικά στοιχεία, στη ράχη του ανατολικές επιδράσεις, στο νωμίτη της ράχης βενετσιάνικες και φλωρεντινές επιρροές.

Ακόμη και στις μέρες μας αναπαράγονται τέτοιου είδους έπιπλα, που, πολλές φορές, είναι ισάξια των παραδοσιακών. Μάλιστα, στόχος κάποιων λαογράφων, όπως της Αγγελικής Χατζημιχάλη, ήταν η ανανέωση αυτών των επίπλων και η επαναφορά τους στα ελληνικά σπίτια. Η ίδια είχε σχεδιάσει αρκετά έπιπλα, εμπνευσμένη από τη λαϊκή μας παράδοση, όπως έναν τριθέσιο ξυλόγλυπτο καναπέ με δερμάτινα μαξιλάρια (εικ. 12.4). Εδώ, τα βυζαντινά μοτίβα εντάσσονται σε μια σύγχρονη, εκλεπτυσμένη μορφή επίπλου, στα πλαίσια μιας προσπάθειας συγκερασμού νέων και παραδοσιακών στοιχείων.



Εικ. 12.2. Καρέκλα από την Κρήτη.



Εικ. 12.3. Υδραίικος καναπές, οικία Βούλγαρη, Ύδρα.



Εικ. 12.4. Αγγελική Χατζημιχάλη, Ξυλόγλυπτος καναπές.

Ξυλογλυπτική

Στα αρχοντικά της Βόρειας Ελλάδας συναντάμε στα πορτόφυλλα των οντάδων και στις οροφές των χώρων υποδοχής έναν πλούσιο **ξυλόγλυπτο διάκοσμο**. Υπήρχαν ακόμη δωμάτια ολόκληρα ντυμένα με ξυλόγλυπτη διακόσμηση. Σε ορισμένες περιπτώσεις έβαφαν και ζωγράφιζαν τις ξύλινες επενδύσεις, που μαζί με τις τοιχογραφίες και τους πολύχρωμους φεγγίτες, δημιουργούσαν ένα επιβλητικό αποτέλεσμα.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα **διάφορα αντικείμενα** που φιλοτεχνούσαν απλοί άνθρωποι της υπαίθρου για να καλύψουν τις ανάγκες της οικογένειάς τους και σπανιότερα για να τα πουλήσουν. Εκτός από τα μεγάλα σκεύη που πελεκούσαν σε μονοκόμματα ξύλα, όπως σκάφες, καρδάρες και βαρέλια, σκάλιζαν με δεξιοτεχνία και μεράκι μικρότερα αντικείμενα, όπως γκλίτσες και ρόκες (εικ. 12.5).

Από τα αντιπροσωπευτικότερα έργα της λαϊκής μας ξυλογλυπτικής, είναι τα **εκκλησιαστικά τέμπλα**, τα προσκυνητάρια, οι άμβωνες κ.ά. Μετά το 18ο αιώνα, γίνονται πιο σύνθετα απ' ό,τι παλαιότερα, με βαθιά σκαλίσματα. Άλλες φορές πάλι εξαφανίζεται τελείως το βάθος, έτσι ώστε το σύνολο να μοιάζει σαν μια ξυλόγλυπτη δαντέλα.

Κεραμική

Η κεραμική είναι μια τέχνη εργαστηριακή, που αναπτύχθηκε κυρίως στα ελληνικά νησιά. Μεγάλα κέντρα παραδοσιακής κεραμικής, μέχρι το Μεσοπόλεμο, αναπτύχθηκαν κυρίως στα ελληνικά νησιά που υπήρχε άφθονο αργιλόχωμα. Σπουδαία εργαστήρια, όμως, υπήρχαν και στην Κορώνη, στο Μαρούσι Αττικής, στη Θεσσαλία, στο Σουφλί και αλλού.

Η **διαδικασία κατασκευής** των κεραμικών ήταν πολύπλοκη. Αρχικά συνέλεγαν το κατάλληλο αργιλόχωμα, το χτυπούσαν με τον κόπανο για να σπάσουν οι σβώλοι και το κοσκίνιζαν με ειδικές σήτες. Μετά το ανακάτευαν με νερό, ώστε να γίνει λασπόνερο και το πατούσαν με τα πόδια για να αναμειχθεί καλά. Μετά το φίλτραναν, άφηναν να εξατμιστεί το πολύ νερό, μέχρις ότου γίνει ο πηλός που γνωρίζουμε. Τον πηλό τον τοποθετούσαν στον τροχό σε μπάλες. Ο τεχνίτης έδινε κίνηση στον τροχό με το πόδι, ενώ με τα χέρια έδινε σχήμα στα αντικείμενα (εικ. 12.6). Πολύ δύσκολο ήταν και το ψήσιμο των κεραμικών, που γινόταν με προσοχή σε χτιστούς φούρνους. Έτσι κατασκευάζονταν πιάτα, πιατέλες, γαβάθες, κηροπήγια, σταμνιά, θυμιατά, κανάτια και κάθε είδους χρηστικά αντικείμενα.



Εικ. 12.5. Ξύλινη ρόκα. 1920. Μουσείο Μπενάκη.



Εικ. 12.6. Ο αγγειοπλάστης Βαχαβάνης κατασκευάζει μια στάμνα στον τροχό (δεκαετία 1950). Μονταμάδος, Λέσβος.



- Μεγάλο / ● Μικρό αγγειοπλαστικό κέντρο χωρίς αντιπροσωπευτικό τύπο σάμνας
- Μεγάλο / ● Μικρό αγγειοπλαστικό κέντρο με αντιπροσωπευτικό τύπο σάμνας

Επιμέλεια χάρτη:
Μπέτυ Ψαροπούλου, Ειρήνη Γρατσιά.

Εικ. 12.7. Στάμνες από όλην την Ελλάδα. Επιμέλεια χάρτη Μ. Ψαροπούλου – Ε. Γρατσιά. Από το βιβλίο "Με αφορμή μια στάμνα". Κέντρο μελέτης Νεότερης Κεραμικής, Αθήνα 1999.

ΤΟ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΕΠΙΠΛΟ ΚΑΙ ΤΑ ΣΚΕΥΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Τα μεγάλα πιθάρια ήταν αδύνατο να τα κατασκευάσουν στον τροχό. Έτσι, τα «έχιζαν» με κορδόνια πηλού, που, αφού πρώτα τα έπλαθαν, τα ένωναν μετά, το ένα πάνω στο άλλο, σχηματίζοντας επάλληλες ζώνες.

Η ομορφιά αυτών των χρηστικών αντικειμένων ήταν η φόρμα τους και το κόκκινο χρώμα του πηλού. Πολλές φορές όμως, τα διακοσμούσαν με «μπατανά», ένα παχύρρευστο χρώμα από λευκό ή κόκκινο χώμα, σχηματίζοντας άνθη, ζώα, ψάρια ή πουλιά (εικ. 12.7).

Φημισμένα ήταν τα κανάτια με την πολύχρωμη διακόσμηση που γίνονταν στην Αίγινα μέχρι το Μεσοπόλεμο, όπως και τα κεραμικά από τη Μυτιλήνη και τη Σάμο, που τα γυάλιζαν πάνω από την έγχρωμη διακόσμηση, περνώντας τα με μια στρώση διάφανου σμάλτου, που τους έδινε λάμψη και ομορφιά.

Μετά τη μικρασιατική καταστροφή, εγκαταστάθηκαν στην Ελλάδα Έλληνες τεχνίτες από τη Μικρά Ασία, που έδωσαν καινούρια ώθηση στη διακόσμηση και στην υάλωση των κεραμικών.

Υφαντική

Κατά το 18ο και 19ο αιώνα οργανώνονταν βιοτεχνίες υφαντικής σε πολλά μέρη της Ελλάδας. Στην Ήπειρο, στη Μακεδονία, στη Θράκη, στα Επτάνησα και στο Αιγαίο, κατασκευάζονταν υφαντά που διοχετεύονταν στα αστικά κέντρα της Ελλάδας αλλά και σε αγορές του εξωτερικού.

Η υφαντική, όμως, ήταν περισσότερο μία γυναικεία, οικιακή τέχνη. Σε κάθε γωνιά της Ελλάδας οι γυναίκες κατασκεύαζαν φορεσιές και στρωσίδια για το σπίτι.

Τα πιο εντυπωσιακά υφαντά ήταν αυτά που στόλιζαν τους εσωτερικούς χώρους των σπιτιών, όπως μαξιλάρια, μπάντες για τους τοίχους, βελόντζες, χράμια και άλλα. Τα σχέδιά τους ήταν υφασμένα μαζί με το ύφασμα.

Η κάθε περιοχή είχε δική της τεχνοτροπία και καλλιτεχνική παράδοση, που εξαρτιόταν από τα ήθη και τα έθιμα του τόπου, το κλίμα, την οικονομική ευμάρεια αλλά και την εσωτερική διαρρύθμιση του σπιτιού.

Έτσι, τα υφαντά που ζέσταιναν και στόλιζαν τις καλύβες των **Σαρακατσάνων** είχαν μαύρο χρώμα στο βάθος και πολλά λευκά ή χρωματιστά μοτίβα.

Στην **Κάρπαθο** ύφαιναν τις στηλομαντήλες (εικ. 12.8). Πρόκειται για ένα μακρύ μεταξωτό ή βαμβακερό υφαντό, που το στερέωναν στο στύλο του σπιτιού και στο εγκάρσιο δοκάρι της οροφής, για να χωρίζουν το δωμάτιο στα δύο, σε χώρο ύπνου και σε χώρο υποδοχής.



Εικ. 12.8. Τμήμα στηλομαντήλας, αρχές 20ού αι. Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα.



Εικ. 12.9. Παραδοσιακό υφαντό από την Κρήτη.



Εικ. 12.10. Γυναικεία Ελληνική φορεσιά από τη Μακεδονία (Χαλκιδική), Μουσείο Μπενάκη.



Εικ. 12.11. Επιμανίκιο κατασκευασμένο με την τεχνική της συρμακεσικής, μέσα του 18ου αιώνα.

Οι **καρπέτες της Λευκάδας** αποτελούνταν από πολύχρωμες ζώνες με γεωμετρικά σχήματα, που δημιουργούσαν μια ευχάριστη εντύπωση, ενώ τα υφαντά από το Μέτσοβο είχαν συνήθως μαύρο βάθος με μικρά φυτικά ή ζωικά μοτίβα.

Από τα πιο ωραία δείγματα της λαϊκής μας υφαντικής είναι οι **Κρητικές μπαντανίες** (εικ. 12.9). Είναι τρίφυλλα κλινοσκεπάσματα, με ωραία σχέδια στην πάνω και κάτω πλευρά. Όταν ερχόταν η μέρα της παρουσίασης της προίκας, τις κρεμούσαν από οριζόντια δοκάρια, έτσι ώστε να επιδεικνύεται ο όμορφος διάκοσμός τους.

Η φορεσιά

Η γυναικεία ελληνική φορεσιά (εικ. 12.10), επιδιώκει να εντυπωσιάσει με τον πλούτο των κεντημάτων της και όχι να τονίσει τις γραμμές του γυναικείου σώματος.

Βασικό ρούχο σε όλες τις φορεσιές ήταν ένα **λευκό μακρυμάνικο φόρεμα, το πουκάμισο**, κεντημένο στον ποδόγυρο, στα μανίκια και στην τραχηλιά. Το φουστάνι, που ήταν χωρίς κεντήματα, αλλά φτιαγμένο από ακριβό, πολυτελές ύφασμα, φοριόταν πάνω από το πουκάμισο.

Το εξάρτημα της φορεσιάς με το μεγαλύτερο κενητό διάκοσμο, ήταν το γυναικείο και ανδρικό **πανωφόρι, ο επενδύτης**. Ήταν φτιαγμένο από ευρωπαϊκή στόφα, βελούδο ή από λείο μάλλινο υφαντό ύφασμα. Η ραφή του γινόταν από ειδικούς μάστορες, τους καποτάδες.

Τα χρυσά κεντήματά του γίνονταν από τους **τερζήδες**. Οι τερζήδες κατάγονταν από τα ορεινά μέρη της Ελλάδας και, κατά την άνοιξη, περιόδευσαν σε όλη την Ελλάδα, χωρισμένοι σε κομπανίες, για να εκτελέσουν τα χρυσά κεντήματα των τοπικών ενδυμασιών.

Σπανιότερα, συναντάμε χρυσά κεντήματα με την τέχνη της **συρμακεσικής** (εικ. 12.11), κυρίως σε ανδρικά γιλέκα ή ζωνάρια. Η διαφορά των τερζηνικών κεντημάτων από τα συρμακεσικά είναι ότι τα πρώτα ήταν φτιαγμένα από χοντρό χρυσό κορδόνι, ενώ τα δεύτερα από λεπτό, χρυσό ή ασημένιο σύρμα.

Τη συρμακεσική τέχνη την χρησιμοποιούσαν περισσότερο στα εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα. Σπανιότερα βρίσκουμε σε φορεσιές ενύφαντες διακοσμήσεις και κυρίως σε ποδιές και ζωνάρια.

Η **ανδρική φορεσιά** είναι αρκετά απλή. Στα νησιά φορούσαν τη βράκα, στη Θεσσαλία, τη Θράκη, την Ήπειρο και τη Μακεδονία κάθε είδους παντελόνι, ενώ στη Στερεά Ελλάδα και στην Πελοπόννησο τη γνωστή λευκή φουστάνελα. Το πάνω μέρος των στολών αποτελούνταν από το λευκό πουκάμισο και το γιλέκο.

Μεταλλοτεχνία

Η πανάρχαια τέχνη της μεταλλοτεχνίας γνώρισε μεγάλη άνθηση κατά την εποχή της ακμής της λαϊκής μας τέχνης, με κύριο κέντρο παραγωγής τα Γιάννενα, τη Θεσσαλονίκη και τη Στεμνίτσα. Οι τεχνίτες εξειδικεύονταν στην κατασκευή ορισμένων αντικειμένων ή κάποιου μετάλλου και διακρίνονταν σε «μπροντζάδες», «χαλκωματήδες», «σιδεράδες», «καλατζήδες» ή «κουδουνάδες», «τουφεξήδες» και «κανταρτζήδες». Οι προσωνυμίες αυτές διατηρούνται μέχρι και τις μέρες μας ως οικογενειακά επώνυμα.

Τα χρησιμοποιούμενα στη λαϊκή μας μεταλλοτεχνία υλικά ήταν ο μόλυβδος, ο σίδηρος, ο ορείχαλκος και ο χαλκός.

Από **μόλυβδο**, ένα μέταλλο που ο λαός του απέδιδε υπερφυσικές ιδιότητες, έφτιαχναν κυρίως σφαίρες αλλά και διάφορα μαγικά αγαματίδια και ελάσματα, πάνω στα οποία χάραζαν ξόρκια και μαγικά σημεία. Επίσης, έφτιαχναν τα «κρυαντήρια», μικρά πλακωτά δοχεία με λαιμό. Την πλατιά τους όψη συνήθως τη διακοσμούσαν με τη μορφή του Αγίου Γεωργίου, χαρακτηριστικό στοιχείο της λαϊκής τέχνης, που κάνει ακόμη και τα απλά αντικείμενα να λειτουργούν ως φυλακτά.

Με **σίδηρο** κατασκεύαζαν αγροτικά εργαλεία αλλά και οικιακά και εκκλησιαστικά σκεύη, όπως λυχνάρια, μανουάλια, καντάρια και πυροσιές, για να στηρίζουν πάνω από τη φωτιά τα μαγειρικά σκεύη.

Ο **ορείχαλκος** ήταν ένα πολύ διαδεδομένο υλικό, με το οποίο κατασκεύαζαν κουδούνια για τα ζώα αλλά και καμπάνες εκκλησιών, που η ποιότητα του ήχου τους καθοριζόταν από το σχήμα, το μέγεθος και το βάρος τους. Ορείχαλκινα ήταν, επίσης, και διάφορα διακοσμητικά στοιχεία με τα οποία στόλιζαν τα όπλα, καθώς και οι παλάσκες για το μπαρούτι, και ακόμη, κατώτερης ποιότητας κοσμήματα και εκκλησιαστικά σκεύη.

Ο **χαλκός**, ένα υλικό που το εισήγαγαν αρχικά από την Ανατολή (Σούρμενα και Βατούμ), και αργότερα από τη Δύση, σε όγκους που είχαν σχήμα κεραμιδιού και τους ονόμαζαν χελώνες, ήταν το πιο διαδεδομένο μέταλλο. Με αυτό κατασκεύαζαν πλήθος αντικείμενα για τα νοικοκυριά, όπως μαγειρικά σκεύη και δοχεία για τη φύλαξη και τη μεταφορά υγρών. Τα αντικείμενα αυτά τα επένδυαν εσωτερικά με «καλάι», κασσίτερο δηλαδή, για να μην οξειδώνονται. Τα περισσότερα από αυτά τα σκεύη έμεναν χωρίς ιδιαίτερη διακόσμηση, με μοναδική ομορφιά το προσεγγμένο σχήμα τους και τη λάμψη του χαλκού (εικ. 12.12). Ορισμένα όμως είχαν θαυμάσια χαρακτηριστική διακόσμηση, με φυτικά μοτίβα και ομόκεντρες ή επάλληλες ζώνες (εικ. 12.13).



Εικ. 12.12. Χάλκινο οικιακό σκεύος, τέλη 19ου αι. Θεσσαλονίκη, Λαογραφικό και Εθνολογικό Μουσείο Μακεδονίας και Θράκης.



Εικ. 12.13. Χάλκινος κασσιτερωμένος «μαστραπός», δοχείο νερού, τέλη 19ου/αρχές 20ου αι. Θεσσαλονίκη, Λαογραφικό και Εθνολογικό Μουσείο Μακεδονίας και Θράκης.



Εικ. 12.14. Πόρπη από την Σαθράμπολη του Πόντου. Κατασκευασμένη από επιχρυσωμένο ασήμι διακοσμημένο με περίκλειστο σμάλτο και κοράλια στα τέλη του 18ου αιώνα, Μουσείο Μπενάκη.



Εικ. 12.15. Ασημένια επίχρυση πόρπη ζώνης με μεικτή τεχνική: χυτή, τρυπητή και χτυπημένο στην πίσσα ανάγλυφο. Τέλος 19ου αιώνα, Μουσείο Μπενάκη.

Κόσμημα

Μεγάλη άνθηση γνώρισε και η λαϊκή μας κοσμηματοποιία. Στην Στεμνίτσα, τη Λαμία, τη Θεσσαλονίκη, τη Φλώρινα, τα Γιάννενα, στα δύο Κεφαλοχώρια της Πίνδου, το Συρράκο και τις Καλαρρύτες, δημιουργήθηκαν εργαστήρια χρυσοχοΐας που είτε δέχονταν παραγγελίες είτε κατασκεύαζαν κοσμήματα και τα διοχέτευαν στις αγορές της Ελλάδας και της Βαλκανικής. Αλλά και στα νησιά του Αιγαίου και του Ιονίου πελάγους δημιουργήθηκαν εργαστήρια που συνήθως αντέγραφαν τα δυτικά πρότυπα.

Το βασικό υλικό κατασκευής κοσμημάτων στην **ηπειρωτική Ελλάδα**, ήταν το ασήμι. Το καθαρό ασήμι (λαγάρα) το χρησιμοποιούσαν μόνο στα πιο καλά τους έργα, ενώ στα πιο δεύτερα το ασήμι νοθευόταν. Δεν έλειπε όμως και ο ορείχαλκος ή ο χαλκός για τα ακόμα κατώτερα κοσμήματα. Χρυσό χρησιμοποιούσαν μόνο για να επιχρυσώνουν τα λεγόμενα «φλουροκαπνισμένα» ή «μαλαμοκαπνισμένα» κοσμήματα.

Στα πολυτιμότερα από αυτά χρησιμοποιούσαν ένθετες φυσικές σκληρές πέτρες, περικλείσταν από λεπτές ελασμάτινες ταινίες (εικ. 12.14).

Στις πόρπες, τα σκουλαρίκια και τα περιδέραια, που φτιάχτηκαν σε εργαστήρια της Ηπείρου, της βορείου Ελλάδας και ειδικότερα της Θράκης, κυριαρχούσαν συνήθως μεγάλοι αχάτες στο χρώμα του κεχριμπαριού και του κοραλλιού.

Πολύχρωμα σμάλτα σε δύο μορφές, το **περίκλειστο** και το **λακωτό** (εικ. 12.14) στόλιζαν πολλά από τα λαϊκά μας κοσμήματα. Στο πρώτο (περίκλειστο) τα περιγράμματα των διακοσμητικών θεμάτων σχηματίζονταν με ασημένια ή επίχρυσά σύρματα που στερεώνονταν στην επιφάνεια του κοσμήματος και μέσα χυνόταν το χρωματιστό σμάλτο. Το περίκλειστο σμάλτο, συνδυασμένο με κοράλλια, έδωσε τα καλύτερα δείγματά του σε εργαστήρια της Μ. Ασίας και από εκεί ταξίδεψε σ' όλα τα κράτη της Βαλκανικής. Με την ίδια τεχνική δημιουργήθηκαν και τα θαυμάσια περιδέραια και οι ζώνες τις γυναικείας φορεσιάς της Θάσου.

Τα σχέδια στο λακωτό φτιάχνονταν σκαλιστά στο χέρι. Με αυτή την τεχνική οι χρυσοί της Θράκης κατασκεύαζαν τα εφαρμοστά περιλαίμια και τα βαριά σπονδυλωτά θρακιώτικα ασημοζώναρα που λέγονταν και κορώνες από το σχήμα της πόρπης που έμοιαζε με στέμμα.

ΤΟ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΕΠΙΠΛΟ ΚΑΙ ΤΑ ΣΚΕΥΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Θαυμάσιες πόρπες, απαραίτητο εξάρτημα της γυναικείας φορεσιάς, είχαν γίνει και με την τεχνική της **σφυρηλάτησης** (εικ. 12.15). Εδώ, αφού πρώτα σχεδιάζαν τα διακοσμητικά σχέδια σε ένα φύλλο ασημιού, από την ανάποδη μεριά, το τοποθετούσαν πάνω σε μάζα μαλακής πίσσας και το δούλευαν (πάντα από την ανάποδη), χτυπώντας το με το σφυρί και το καλέμι. Έτσι, τα σχέδια, μη βρίσκοντας αντίσταση, έβγαιναν ανάγλυφα (φουσκωτά) στην καλή όψη.

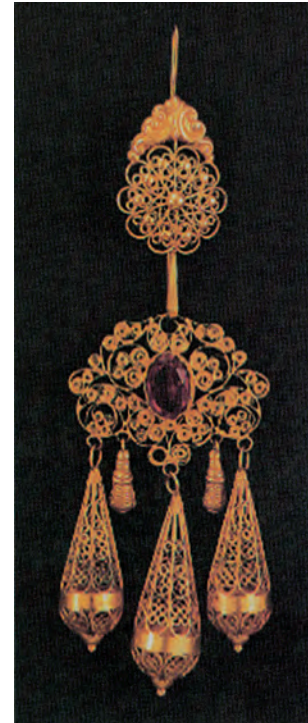
Παρόμοιο αισθητικό αποτέλεσμα με το σφυρήλατο έδινε και η τεχνική της **χύτευσης** (εικ. 12.15) που χρησιμοποιήθηκε κυρίως για την κατασκευή μικρών αντικειμένων. Το λιωμένο ασήμι το τοποθετούσαν σε ειδικά καλούπια για να πάρει το επιθυμητό σχήμα. Η τελική επεξεργασία γινόταν μετά το ξεκαλούπωμα, στο χέρι, με καλέμι. Κάποιες φορές ο τεχνίτης άδειαζε το ασήμι από το πίσω μέρος του κοσμήματος, έτσι ώστε να πάρει την τρυπητή διαφάνεια της δαντέλας. Πίσω από αυτό το δαντελωτό σχέδιο συνήθως τοποθετούσαν λείο φύλλο ασημιού ή χρωματιστό ύφασμα, ώστε να αναδεικνύεται όσο γίνεται καλύτερα.

Η τεχνική της **συρματερής** ή **φυλιγκράνα** (κατασκευή με μεταλλικά σύρματα διαμορφωμένα από τον τεχνίτη σε διάφορα πάχη) (εικ. 12.16) σε συνδυασμό με την **κοκκιδωτή επεξεργασία** (μικρά χυτά σφαιρίδια επικολλημένα σε διάφορα σημεία του κοσμήματος) έδωσε θαυμάσια κοσμήματα, όπως επιστήθια, περιδέραια, καρφίτσες και βραχιόλια.

Τα **κοσμήματα των νησιών**, τόσο του Ιονίου όσο και του Αιγαίου πελάγους, κατασκευασμένα από ατόφιο χρυσάφι, πολυτελείς πέτρες, μαργαριτάρια και σμάλτα, καθρεφτίζουν την γενικότερη οικονομική συγκρότηση του χώρου, όπως διαμορφώνεται κάτω από τις επιδράσεις της φραγκοκρατίας.

Στην Κέρκυρα συναντάμε την **τριάπιδα** (εικ. 12.16), μακριά σκουλαρίκια σε σχήμα αχλαδιού, και περίφημες καρφίτσες για το στήθος. Στη Λευκάδα, καλοδουλεμένες καρφίτσες (μπόκολα) και ιδιότυπα ανθόσχημα κοσμήματα για τον κεφαλόδεσμο (τρέμολο) φτιαγμένα από φυλιγκράνα και πολύτιμους λίθους, ενώ στην Κω τις καμπάνες, που ήταν επίσης μακριά σκουλαρίκια.

Το χαρακτηριστικό όμως δείγμα της νησιώτικης κοσμηματοποιίας είναι οι **καραβέλες** (εικ. 12.17). Πρόκειται για σκουλαρίκια σε σχήμα μικρού ιστιοφόρου πλοίου.



Εικ. 12.16. Χρυσό τριάπιδο σκουλαρίκι από φυλιγκράνα. Κέρκυρα, τέλη του 19ου αιώνα, Μουσείο Μπενάκη.



Εικ. 12.17. Χρυσή «καραβέλα» από τη Σίφνο, σκουλαρίκι με φυλιγκράνα διακοσμημένο με σμάλτα και μαργαριτάρια. Μουσείο Μπενάκη.

Αξιόλογο είναι και ένα περιδέραιο από την Πάτμο (εικ. 12.18) με φιλοδοουλεμένη φυλιγκράνα και σμάλτο που θυμίζει τα βενετσιάνικα περιδέραια, καθώς επίσης και τα χρυσά περιδέραια από την Κρήτη, τα «μποτόνια» και τις «κολαΐνες» όπως λέγονται στο νησί.



Εικ. 12.18. Χρυσό συρματερό περιλαίμιο με σταυρό, από την Πάτμο, διακοσμημένο με σμάλτο και πολύτιμες πέτρες, τέλη 19ου/αρχές 20ού αι. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.

Δραστηριότητες:

1) Να αντιγράψετε μοτίβα από τη λαϊκή μας παράδοση, τα οποία μπορείτε να χρησιμοποιήσετε για να διακοσμήσετε σύγχρονα αντικείμενα, όπως έπιπλα, κεραμικά, κουτιά δώρων, υφάσματα κ.λπ.

2) Να αναζητήσετε τις διαφορές ανάμεσα στη διαδικασία παραγωγής ενός παραδοσιακού και ενός βιομηχανικού προϊόντος.

ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΩΝ ΑΡΤΣ & ΚΡΑΦΤΣ

*Το κίνημα των **Αρτς & Κραφτς** ('Arts & Crafts', δηλαδή Τέχνες & Χειροτεχνίες ή Καλές & Εφαρμοσμένες Τέχνες) αναπτύσσεται στη Μεγάλη Βρετανία, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, και αποκτά σημαντικό έρεισμα στις ΗΠΑ, στις αρχές του 20ού.*

Αρτς & Κραφτς στην Αγγλία

Βασική ιδέα του κινήματος Αρτς & Κραφτς ήταν η παραγωγή αντικειμένων υψηλής κατασκευαστικής ποιότητας και αισθητικής, με χειροποίητες μεθόδους. Ο λόγος γι' αυτή τη στάση ήταν η εναντίωση του Μόρις, ιδρυτή των Αρτς & Κραφτς, και των ομοϊδεατών του στην κοινωνική και περιβαλλοντική υποβάθμιση που, κατά την γνώμη τους, έφερνε η ανάπτυξη της βιομηχανίας. Δεν είναι, συνεπώς, τυχαίο ότι το κίνημα αναπτύχθηκε κατά κύριο λόγο στην Αγγλία, την πατρίδα της βιομηχανικής επανάστασης, το 19ο αιώνα. Με εξαίρεση τη μεγάλη οικονομική κρίση του 1873, ο 19ος αιώνας ήταν ένας αιώνας ραγδαίας οικονομικής και τεχνολογικής ανάπτυξης, που όμοιό του δεν είχε γνωρίσει μέχρι τότε η ιστορία. Ταυτόχρονα, όμως, η ανάπτυξη αυτή είχε ως αποτέλεσμα την εξαθλίωση μεγάλων τμημάτων του πληθυσμού που αποτελούσαν τη νέα εργατική τάξη.

Κεντρική μορφή του νέου καλλιτεχνικού αυτού κινήματος, στη δεκαετία του 1860, ήταν ο Άγγλος **Ουίλιαμ Μόρις**, στοχαστής, ποιητής και σχεδιαστής. Η θεωρητική του βάση βρίσκεται στις διδαχές των Αύγουστου Πούτζιν (Augustus Pugin) και Τζον Ράσκιν (John Ruskin), για τους οποίους η ηθική και η αισθητική ήταν άρρηκτα συνδεδεμένες.

Ο **Αύγουστος Πούτζιν** ήταν συγγραφέας των αρχών του 19ου αιώνα και ένθερμος υποστηρικτής του γοθικού ρυθμού στην αρχιτεκτονική. Ο Πούτζιν πίστευε ότι το γοθικό στίλ του 13ου-15ου αιώνα αποτελούσε την αληθινή έκφραση μιας χριστιανικής κοινωνίας, σε αντίθεση με την εκκολαπτόμενη βιομηχανική κοινωνία του 19ου αιώνα. Τις ιδέες του αυτές δημοσίευσε σε δύο βιβλία, τις 'Αντιθέσεις' ('Contrasts') και τις 'Αληθινές Αρχές της Οξύμορφης ή Χριστιανικής Αρχιτεκτονικής' ('The True Principles of Pointed or Christian Architecture'). Για να εφαρμόσει τις ιδέες του αυτές, ο Πούτζιν είχε δημιουργήσει την δική του επιπλοποιία και είχε δημοσιεύσει ένα σχετικό βιβλίο, με τον τίτλο 'Γοθικά Έπιπλα' ('Gothic Furniture'). Επίσης είχε κατασκευάσει πολλές καθολικές εκκλησίες σε γοθικό στίλ, αλλά και τη γοθική επίπλωση του Κάστρου Ουίνδσορ (Windsor Castle), ενώ είχε εκπονήσει και τη μελέτη του αρχιτέκτονα Τσαρλς Μπάρι (Charles Barry) για τα εσωτερικά του Βρετανικού Κοινοβουλίου στο Λονδίνο. Ο Πούτζιν ήταν ένας από τους πρώτους μοντέρνους στοχαστές και ντιζάινερς, ο οποίος θεώρησε ότι τα κτίρια και τα αντικείμενα έπρεπε να εκφράζουν την κατασκευή τους και την αληθινή φύση των υλικών.

Ο Πούτζιν επηρέασε τον **Τζον Ράσκιν**, συγγραφέα, ποιητή, τεχνοκριτικό της εφημερίδας Times και ζωγράφο, μέλος της Αδελφότητας των Προ-Ραφαηλιτών. Ένας από τους βασικούς στόχους του ήταν η αναμόρφωση της κοινωνίας μέσα από την τέχνη και ιδιαίτερα τη χειροτεχνία. Τις ιδέες του αυτές δημοσίευσε και στα δύο πιο γνωστά και σημαντικά του βιβλία, τις 'Πέτρες της Βενετίας' (The Stones of Venice) και 'Τα Εφτά Κουσούρια της Αρχιτεκτονικής' ('The Seven Lamps of Architecture'). Ο Ράσκιν ήταν αντίθετος τόσο προς τα άσχημα προϊόντα των βιομηχανιών, όσο και προς τις διακοσμητικές υπερβολές της Βικτωριανής εποχής (που είχε πάρει το όνομα της από την τότε βασίλισσα της Μεγάλης Βρετανίας, Βικτωρία) του 19ου αιώνα. Αντίθετα, πρέσβευε την απλότητα και τη λειτουργικότητα στο σχεδιασμό αλλά και την ειλικρινή και ανόθευτη χρήση των υλικών.

Ο Μόρις διατηρούσε φιλικές σχέσεις τόσο με τον Ράσκιν, όσο και με το ζωγράφο **Ουώλτερ Κρέιν** (Walter Crane), που είχε δεχτεί επιδράσεις από τη γιαπωνέζικη τέχνη και τους Προ-Ραφαηλίτες. Ο Κρέιν σταδιοδρόμησε κυρίως στις εφαρμοσμένες τέχνες, σχεδιάζοντας εμπορικά έντυπα, βιβλία και αφίσες, καθώς επίσης και χαλιά, ταπισερί, υφάσματα, κεντήματα και κεραμικά. Η συνεργασία του Μόρις με τους Ράσκιν και Κρέιν αποτέλεσε το πρότυπο για πολλές καλλιτεχνικές συντεχνίες της εποχής, όπως η Arts & Crafts Society που ιδρύθηκε το 1888 και έδωσε το όνομά της στο κίνημα.

Ο Μόρις συνδέθηκε επίσης με τους αξιόλογους Άγγλους ζωγράφους, γνωστούς ως Προ-Ραφαηλίτες (Pre-Raphaelites), οι οποίοι αργότερα δημιούργησαν διάφορα σχέδια για την εταιρεία του Μόρις. Η Αδελφότης των **Προ-Ραφαηλιτών** ήταν μία ένωση καλλιτεχνών που ίδρυσε ο **Ροζέτι**, με σκοπό την αναμόρφωση της Αγγλικής τέχνης. Αυτό σκόπευαν να το πετύχουν με την επιστροφή στη φύση και την απλότητα. Οι αναφορές τους βρίσκονταν στη μεσαιωνική και την ιταλική τέχνη του 15ου αιώνα, πριν δηλαδή από την Αναγέννηση, γι' αυτό και το όνομά τους 'Προ-Ραφαηλίτες' σημαίνει πριν από την εποχή του μεγάλου αναγεννησιακού ζωγράφου Ραφαήλ.



Εικ. 13.1. Η πράσινη Τραπεζαρία Morris & Co., Μουσείο V&A, 1867.



Εικ. 13.2. Ταπετσαρία Pimpernel Morris & Co., 1876.

Αντιστάσεις στη βιομηχανία

Το 1861 ο Μόρις ίδρυσε την εταιρεία του, που το 1874 μετονόμασε σε **Morris & Co** (εικ. 13.1) και αναλάμβανε μ' αυτήν το σχεδιασμό και την παραγωγή προϊόντων, όπως έπιπλα, υφάσματα, υφαντά χαλιά, ταπισερί (εικ. 13.2), βιτρώ και ζωγραφιστά πλακάκια, που βασίζονταν σε χειροποίητες, παραδοσιακές μεθόδους κατασκευής. Η παραγωγή αυτή ήταν οργανωμένη σε μικρές χειροτεχνικές ομάδες καλλιτεχνών και όχι σε βιομηχανικές μονάδες. Αυτός ο τρόπος παραγωγής είχε σοβαρές κοινωνικές και οικονομικές προεκτάσεις, πέρα από τις αμιγώς καλλιτεχνικές, που αφορούσαν την ποιότητα και την αισθητική των αντικειμένων. Ο Μόρις ήταν ένας από τους πρώτους σοσιαλιστές, με ένα όραμα για αναμόρφωση της κοινωνίας μέσα από τη χειροτεχνία. Η εναντίωσή του στην βιομηχανική παραγωγή, σήμαινε τη μη αποδοχή του κατακερματισμού της εργασίας σε μικρά, ανώνυμα και ανόητα μέρη, χωρίς αναφορά δηλαδή στο

ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΩΝ ΑΡΤΣ & ΚΡΑΦΤΣ

συνολικό προϊόν. Μέσα από την χειροτεχνική παραγωγή, ο εργαζόμενος μπορούσε να έχει μία συνολική εικόνα, μία σφαιρική εποπτεία της δημιουργίας, γνωρίζοντας ακριβώς γιατί πρέπει να κατασκευάσει κάθε μέρος που θα χρειαστεί για τη δημιουργία ενός αντικειμένου ή ενός χώρου. Με αυτόν τον τρόπο ο Μόρις ήλπιζε να αποφύγει όχι μόνο την παραγωγή άσχημων βιομηχανικών προϊόντων, αλλά και την αλλοτρίωση του εργαζομένου από τη δουλειά του. Την ουτοπική αυτή αντίληψη για ένα καλύτερο μέλλον, βασισμένο σε μεθόδους και πρακτικές του παρελθόντος, προωθούσε και μέσα από δημοσιεύσεις όπως το περίφημο μυθιστόρημα 'Νέα από το Πουθενά', ή ακόμα, ιδρύοντας το δικό του εκδοτικό οίκο.



Εικ. 13.3. Είσοδος του Κόκκινου Σπιτιού, Αρχιτέκτων Φ. Ουέμπ, 1860.

Ένα από τα πρώτα σημαντικά έργα του Μόρις ήταν η λειτουργική και λιτή εσωτερική διακόσμηση και επίπλωση του 'Κόκκινου Σπιτιού' (εικ. 13.3), το οποίο σχεδίασε ο φίλος του αρχιτέκτονας **Φίλιπ Ουέμπ** (Philip Webb) στο Κεντ της Αγγλίας. Το σπίτι σχεδιάστηκε στο ύφος των παλιών εξοχικών αρχοντικών της Αγγλίας με μεγάλες επικλινείς στέγες και γοθικού τύπου παράθυρα.

Το Μόρις ακολούθησαν οι Άρθουρ Χέιγκεϊτ Μακμέρντο (Arthur Heygate Macmurdo) και Τσαρλς Ρ. Άσμπι (Charles R. Ashbee) (εικ. 13.4), πρόδρομοι της Αρ Νουβώ, οι οποίοι με τη σειρά τους ίδρυσαν τις δικές τους εταιρείες ή συντεχνίες. Ο **Άσμπι** ίδρυσε μάλιστα, το 1888, μία αγροτική καλλιτεχνική κοινότητα, πολύ κοντά στα πρότυπα που οραματιζόταν ο Μόρις, τη Συντεχνία Χειροτεχνίας (Guild of Handicraft). Τέτοιου τύπου κοινότητες συναντάμε αργότερα και στην Ευρώπη, κυρίως στη Γερμανία. Σημαντικός ήταν επίσης ο ρόλος που έπαιξαν στην εξέλιξη και προώθηση των Αρτς & Κραφτς τα πρώτα μεγάλα πολυκαταστήματα του 19ου αιώνα στο Λονδίνο, Liberty's και Heal's, τα οποία ήταν εξοπλισμένα με τα δικά τους εργαστήρια για το σχεδιασμό και την παραγωγή εμπορευμάτων.



Εικ. 13.4. Ασημένια και Γυάλινη καράφα του Τσ. Άσμπι. Για τη Συντεχνία Χειροτεχνίας, 1901.

Αργότερα, στις αρχές του 20ού αιώνα, ο Άσμπι και ο αρχιτέκτονας **Τσαρλς Φ. Α. Βόιζι** (Charles F. A. Voysey, εικ. 13.5), ενώ σχεδιαστικά και ποιοτικά ακολούθησαν τα χνάρια του Μόρις, διαφοροποιήθηκαν ουσιαστικά από τη βασική του ιδέα, αντιλαμβανόμενοι ότι δεν ήταν δυνατόν να υπάρξει πρόοδος σε ό,τι αφορούσε την κάλυψη υλικών αναγκών μεγαλύτερου αριθμητικά πληθυσμού, χωρίς τη μηχανοποίηση. Μέχρι τη δεύτερη δεκαετία του 20ού



Εικ. 13.5. Ρολόι Tempus Fugit, από αλουμίνιο και χαλκό του Τσ. Βόιζι, 1895.

αιώνα, οι καλλιτέχνες που δούλευαν μέσα στο πνεύμα του κινήματος των Αρτς & Κραφτς, όπως ο Γκόρντον Ράσελ (Gordon Russell), είχαν γενικά αποδεχτεί πλέον την ιδέα της βιομηχανοποίησης και της μαζικής παραγωγής αντικειμένων.

Η εναντίωση των Αρτς & Κραφτς σε ιστοριστικές μορφές (μορφές δηλαδή που αναφέρονται σε προηγούμενα ιστορικά στυλ) και η προτίμηση σε παραδοσιακές ή σε φυσικές μορφές επηρέασαν τα πρώτα μοντέρνα κινήματα των αρχών του αιώνα, δηλαδή την Αρ Νουβώ και τη Deutscher Werkbund, μέχρι και τις απαρχές του Μπάουχαους, παρά το διαφορετικό προσανατολισμό τους.

Παραδόξως, ο τρόπος παραγωγής αγαθών που πρότεινε ο Μόρις ήταν ποσοτικά περιορισμένος. Οι πολλές εργατοώρες που απαιτούσε η χειροτεχνική δημιουργία ανέβαζε υπερβολικά το κόστος των παραγόμενων αντικειμένων, τα οποία ήταν προσιτά μόνο στους πολύ πλούσιους και όχι σε όλους τους πολίτες, όπως ήταν η πρόθεση του Μόρις. Το γεγονός αυτό έκανε τελικά το κίνημα των Αρτς & Κραφτς, ανεπείκαιο για την εποχή του και ξεπεράστηκε από τα μοντέρνα κινήματα στις αρχές του 20ού αιώνα, που αποδέχτηκαν τη σημασία της βιομηχανίας και το ρόλο του σχεδιασμού στη μαζική παραγωγή αντικειμένων.



Εικ. 13.6. Εξώφυλλο του Αμερικάνικου Περιοδικού *Ο Χειροτέχνης*, 1904.



Εικ. 13.7. Κουνιστή Πολυθρόνα των Σέικερς, ΗΠΑ, 1880.

Αρτς & Κραφτς στην Αμερική

Πολλοί αμερικανοί καλλιτέχνες, οι οποίοι ήταν επίσης απογοητευμένοι από τη βιομηχανοποίηση της χώρας τους, έστρεψαν με ενδιαφέρον το βλέμμα τους στις προσπάθειες του Μόρις και των συντρόφων του και ασπάσθηκαν τα ιδανικά τους.

Ξεχωριστή μορφή ανάμεσα τους αποτελεί ο **Γκούσταβ Στίκλεϊ** (Gustav Stickley), ο οποίος επισκέφθηκε το 1898 τη Μεγάλη Βρετανία και συνάντησε τους Άσμπι και Βόιζι. Οι ιδέες που εντυπωσίασαν τον Στίκλεϊ κατά την επίσκεψή του στην Ευρώπη, βρήκαν ένα κατάλληλο μέσο προβολής στο περιοδικό *‘Ο Χειροτέχνης’* (*‘The Craftsman’*, εικ. 13.6), που εξέδωσε για πρώτη φορά το 1901, με την επιστροφή του στην Αμερική. Ταυτόχρονα ο Στίκλεϊ ξεκίνησε το δικό του εργαστήριο παραγωγής παραδοσιακών επίπλων στη Νέα Υόρκη. Τα έπιπλα αυτά ήταν κατασκευαστικά απλούστερα και πιο απέρριπτα από τα αγγλικά, δείχνοντας έτσι τη διαφορά νοοτροπίας ανάμεσα στις δύο χώρες.

Ακόμα και οι ιδέες του Μόρις για καλλιτεχνικές κοινότητες βρήκαν πρόσφορο έδαφος στη Φιλαδέλφεια των ΗΠΑ. Παρ' όλο που τέτοια πειράματα συνδύαζαν χαρά και δημιουργική εργασία, ήταν δύσκολο να συντηρηθούν για μακρό χρονικό διάστημα, καθώς τα χειροποίητα προϊόντα ήταν απρόσιτα στους περισσότερους ανθρώπους λόγω του υψηλού τους κόστους. Οι Ρόικροφτερς, μία επιτυχημένη επιχείρηση τετρακοσίων εργαζομένων, ήταν μία από τις ελάχιστες εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν αυτόν τον κανόνα.

Ωστόσο και στη Δυτική Ακτή των ΗΠΑ, στην Καλιφόρνια, οι αδελφοί Γκρην (Charles και Henry Greene), ασπάστηκαν τις αρχές των Αρτς & Κραφτς, σε συνδυασμό με την τοπική ισπανική – αποικιακή παράδοση και τις ιαπωνικές επιδράσεις. Επίσης, ο μεγαλύτερος Αμερικανός αρχιτέκτονας, ο Φρανκ Λόιντ Ράιτ, επηρεασμένος και αυτός από το κίνημα των Αρτς & Κραφτς, σχεδίασε χαμηλές, οριζόντιες κατοικίες, ενταγμένες οργανικά στο τοπίο, με έντονο το συνδυασμό ευρωπαϊκών και ιαπωνικών επιδράσεων. Οι αδελφοί Γκρην όσο και ο Ράιτ ανέπτυξαν ένα ασυνήθιστα υψηλό στάνταρ σχεδιασμού, σε επίπεδο λεπτομέρειας, διαφορετικό από αυτόν του Στίκλεϊ και των καλλιτεχνών της Ανατολικής Ακτής των ΗΠΑ.

ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΩΝ ΑΡΤΣ & ΚΡΑΦΤΣ

Τέλος, συγγενείς προς τις αρχές των Αρτς & Κραφτς, μπορούν να θεωρηθούν οι αντιλήψεις των Σέικερς (Shakers), μιας λιτής και αυστηρής θρησκευτικής κοινότητας των ΗΠΑ. Τα έπιπλα (εικ. 13.7) και τα οικιακά αντικείμενα που κατασκεύασαν διακρίνονται για τη λειτουργικότητα, την απλότητα και το άριστο φινίρισμα, γεγονός που τα έκανε εξαιρετικά δημοφιλή (μέχρι και σήμερα).

Δραστηριότητα:

Αναζητήστε χειροποίητα αντικείμενα και σημειώστε τις ομοιότητες και διαφορές που έχουν με αντίστοιχα βιομηχανικά προϊόντα.

Η ΑΡ ΝΟΥΒΩ

Κατά τη διάρκεια της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα γεννήθηκε ένα πλατύ καλλιτεχνικό ρεύμα, που αναπτύχθηκε σ' ολόκληρη την Ευρώπη. Η παράλληλη ανάπτυξή του σε διαφορετικές χώρες και η ταχύτητα διάδοσής του, δυσχέρανε τον προσδιορισμό των πρωτοπόρων του ρεύματος. Η νέα αισθητική τάση εκδηλώθηκε στην αρχιτεκτονική, στις εφαρμοσμένες τέχνες (έπιπλα, υαλουργία, κεραμική, χρυσοχοΐα, γραφικές τέχνες) αλλά και στη ζωγραφική και τη γλυπτική. Αυτή η «Αρ Νουβώ» (Art Nouveau = η Νέα Τέχνη) είχε στόχο να καινοτομήσει και να απομακρυνθεί από την αναβίωση στοιχείων του παρελθόντος (Ελληνικό, Ρωμαϊκό, Βυζαντινό, Γοτθικό, Αναγεννησιακό, Ελισαβετιανό, Μπαρόκ κ.λπ.). Η νέα αυτή καλλιτεχνική επανάσταση εμπνεύστηκε ελεύθερα από τη φύση, το φυτικό και ζωικό κόσμο, και προβληματίστηκε σχετικά με τη χρησιμοποίηση νέων υλικών.

Η Κοινωνία στα τέλη του 19ου αιώνα

Η βιομηχανοποίηση, κατά το 19ο αιώνα, επέφερε οικονομικές, τεχνικές και κοινωνικές αλλαγές. Στις ανεπτυγμένες χώρες της Ευρώπης, ένα σημαντικό τμήμα του αγροτικού πληθυσμού εγκατέλειψε την ύπαιθρο και εγκαταστάθηκε στις πόλεις για να εργαστεί στα εργοστάσια.

Οι συνθήκες ζωής αυτού του πληθυσμού στις πόλεις ήταν απελπιστικές. Οι εργάτες ζούσαν στενόχωρα σε συγκροτήματα κατοικιών, τα οποία ήταν κατασκευασμένα σύμφωνα με το νόμο του κέρδους και όχι σύμφωνα με κοινωνικά κριτήρια ή κριτήρια υγιεινής. Η ανεπάρκεια εγκαταστάσεων υγιεινής (τρεχούμενο νερό, τουαλέτες και μπάνια), η έλλειψη φωτεινότητας και εξαερισμού των διαμερισμάτων, συνέβαλαν στις «αρρώστιες των φτωχών», το ραχτισμό και τη φυματίωση.

Οι πιο προνομιούχες τάξεις αισθάνθηκαν, επίσης, να συνθλίβονται, από το ρυθμό της τεχνικής εξέλιξης, τις γρήγορες κοινωνικές αλλαγές και την **απομάκρυνση από τη φύση**. Μια πρώτη ένδειξη αντίδρασης απέναντι σ' αυτή τη μιζέρια ήταν ένα **πλατύ κίνημα επιστροφής στη φύση**.

Παράλληλα με το κοινωνικό κλίμα, που διαμορφώθηκε στα τέλη του 19ου αιώνα, πολλοί αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες θέλησαν να απομακρυνθούν από τον **ιστορικισμό**. Η μελέτη της φύσης φαινόταν στα μάτια τους ιδιαίτερα ελκυστική.

Οι θεωρητικοί πρόδρομοι της Αρ Νουβώ

Όπως ήδη αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο του βιβλίου, οι ιδρυτές του κινήματος Αρτς εντ Κραφτς (Arts and Crafts) **Γουίλιαμ Μόρις** (1834 - 1896) και **Τζον Ράσκιν** (1819 - 1900), έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση της Αρ Νουβώ.

Από τους θεωρητικούς που προετοίμασαν τη γέννησή της πολύ σημαντικοί ήταν επίσης ο Γάλλος αρχαιολόγος **Λεόν Λαμπόρντ** (1807 - 1869) και ο μεγάλος Γάλλος αρχιτέκτονας **Βιολέ λε Ντυκ** (1814 - 1879). Ο Λαμπόρντ τάχθηκε υπέρ της συνύπαρξης των Τεχνών, των επιστημών και της βιομηχανίας που, σε

συνδυασμό με τη λαϊκή επιμόρφωση, θα επανέφεραν την ομορφιά που απουσίαζε από την βιομηχανική εποχή. Ο Βιολέ λε Ντυκ μελετώντας τη γοτθική αρχιτεκτονική, υπογράμμισε την κατασκευαστική δομή της και οι θεωρίες του κατέληξαν σε προτάσεις για μια αρχιτεκτονική που αποδεχόταν τη χρήση βιομηχανικών υλικών, όπως το σίδηρο. Οι συγκρίσεις που ο ίδιος έκανε ανάμεσα στη δομή των μορφών και στους μηχανισμούς και τους νόμους του ζωικού και φυτικού οργανισμού τον κατέταξαν στους **κυριότερους προάγγελους της Αρ Νουβώ**.

Το νέο ύφος και η προέλευση του όρου Αρ Νουβώ

Η Προέλευση του όρου Αρ Νουβώ. Η ονομασία «Αρ Νουβώ» προήλθε από την ομώνυμη γκαλερί του Παρισιού, που ίδρυσε (το 1895) ο Σίγκφριντ Μπιγκ, έμπορος έργων τέχνης από το Αμβούργο, και στην οποία εξέθετε έπιπλα και αντικείμενα του ίδιου στιλ.

Οι διαφορετικές ονομασίες του ρεύματος

Ανάμεσα στις αναρίθμητες ονομασίες του ρεύματος οφείλουμε ν' αναφέρουμε το γερμανικό Γιούγκενστιλ (Jugendstil) από τον τίτλο του περιοδικού Γιούγκεντ (Jugend = Νεότης) που προέβαλλε το ρεύμα. Η Αυστριακή ονομασία Σετσεσιόν (Sezession = Απόσχιση) οφειλόταν σε ομάδα καλλιτεχνών που ήταν σε ρήξη με την τέχνη του παρελθόντος. Στην Ιταλία και την Λατινική Αμερική χρησιμοποίησαν τον όρο στιλ Λίμπερτυ (Liberty), που είχαν αγγλικά καταστήματα, τα οποία πωλούσαν έπιπλα, υφάσματα, ταπετσαρίες κ.ά., κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου. Στη Γαλλία, εκτός του όρου στιλ Αρ Νουβώ, που είναι ο καλύτερος για να ορίσουμε το σύνολο του ρεύματος στην Ευρώπη, χρησιμοποιήθηκαν ασαφείς εκφράσεις, όπως στιλ Μετρό (επειδή οι εισοδοί του παρισινού μετρό σχεδιάστηκαν σύμφωνα μ' αυτό το ύφος) και στιλ Μαζίμ (από το παρισινό εστιατόριο με αυτό το όνομα).

Η ονομασία του ύφους ποικίλλει από χώρα σε χώρα γεγονός που φανερώνει τους πολλαπλούς τρόπους προσωπικής γραφής, τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στις υπόλοιπες τέχνες. Η ατομική ιδιαιτερότητα κορυφαίων του ρεύματος όπως του Ισπανού αρχιτέκτονα **Γκαουντί** και του Σκωτσέζου συναδέλφου του **Μάκιντος** ήταν ενδεικτικές των διαφορετικών εσωτερικών τάσεων αλλά και των εθνικών χαρακτηριστικών. Άλλωστε, η μέριμνα και η φροντίδα για



Εικ. 14.1. Ρενέ Λαλίκ, καρφίτσα από χρυσό, σμάλτο και διαμάντια, (1900).

ένα ενιαίο ύφος, που απασχόλησε τους ιστορικούς καλλιτέχνες του 19ου αιώνα, δεν υπήρχε στους θεμελιωτές της Αρ Νουβώ. Για να εδραιώσουν αυτό το τόσο δυναμικό και πρωτότυπο κίνημα, χρειάστηκε ν' αντιταχθούν στις θεμελιώδεις αρχές της ειδικότητάς τους και να αγνοήσουν τους περιορισμούς των προκατόχων τους.

Το απόγειο και η κρίση της Αρ Νουβώ.

Το έτος 1900 αποτέλεσε σταθμό για την Αρ Νουβώ. Η παγκόσμια έκθεση του Παρισιού, την ίδια χρονιά, αποκάλυψε το ρεύμα στο γαλλικό και διεθνές κοινό. Με το σχεδιασμό των εισόδων του παρισινού μετρό, των επίπλων του **Μαζορέλ**, των κοσμημάτων του **Λαλίκ** (εικ. 14.1) και των

Η ΑΡ ΝΟΥΒΩ

γυάλινων αντικειμένων των **Ντωμ** και **Γκαλέ** (εικ. 14.2), η καλλιτεχνική τάση της Αρ Νουβώ έφτασε στο απόγειό της.

Αποτέλεσμα της μεγάλης της επιτυχίας και της διακοσμητικής της υπερβολής ήταν η κρίση η οποία άρχισε αμέσως μετά το 1900. Αν και έπαψε να υπάρχει με την έναρξη του Α΄ παγκοσμίου πολέμου, οι ακρότητές της περιορίστηκαν από την αυτοσυγκράτηση του αδελφού βιενέζικου κινήματος, της «**Σετσεσιόν**» (Sezession = Απόσχιση), ήδη από τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα.

Εικ. 14.2.
Λάμπες και
βάζα της Αρ
Νουβώ
(Γκαλέ,
Ντωμ και
Τίφανυ).



Η αρχιτεκτονική και η διακόσμηση εσωτερικών χώρων

Βέλγιο Η Αρ Νουβώ ανέδειξε σημαντικούς αρχιτέκτονες. Πρωτοπόροι του κινήματος ήταν οι Βέλγοι αρχιτέκτονες **Βίκτωρ Χόρτα** (1861-1947) και **Ανρύ Βαν ντε Βέλντε** (1863-1957). Πρέπει να σημειωθεί ότι οι βάσεις της αρχιτεκτονικής Αρ Νουβώ είχαν τεθεί από τον Βίκτωρ Χόρτα στο πρώτο έργο του, την **οικία Τάσσελ** στις Βρυξέλες (1892) (εικ. 14.3), η οποία ήταν και το πρώτο δημιούργημα σ' αυτό το ύφος. Δεν ήταν τυχαίο ότι η βαθιά πολιτιστική ανανέωση, που χαρακτηριζε το κίνημα της Αρ Νουβώ, αποκρυσταλλώθηκε στο Βέλγιο. Το νέο κράτος αυτής της βιομηχανικής περιοχής της Ευρώπης, με υψηλό δείκτη ανάπτυξης, ήδη

Εικ. 14.3.
Χωλ
εισόδου
της οικίας
Τάσσελ
στις
Βρυξέλες.





α



β

Εικ. 14.4. (α) Το γραμματοκιβώτιο στην είσοδο της οικίας Χορτά (β) Κηροπήγιο σχεδιασμένο επίσης από τον αρχιτέκτονα Χορτά.



Εικ. 14.5.
Το Μέγαρο
Βαν Έτβελντ
(Van
Eetvelde),
έργο του
Χορτά.

από το 19ο αιώνα, βρισκόταν σε αναζήτηση της εθνικής του πολιτιστικής ταυτότητας.

Ο **Βίκτωρ Χορτά**, χρησιμοποιώντας το σίδηρο ως κατασκευαστικό υλικό και εικαστικό στοιχείο, πρότεινε μια νέα διακοσμητική αντίληψη φυτικής και γραμμικής έμπνευσης (εικ. 14.4). Με τη βοήθεια υπερμεγεθών υαλοστασίων, συγκέντρωσε το φως στο κέντρο του σπιτιού (εικ. 14.5), παγιδεύοντάς το στις αντανάκλασεις των καθρεφτών και των κεραμικών πλακιδίων, ή χάρη στο έντονα χρωματισμένο περιβάλλον των δωματίων. Οι μακριές ελικοειδείς καμπύλες του ενοποίησαν οροφές, τοίχους και πατώματα μ' έναν τρόπο που θύμιζε το Ροκοκό.

Ο **Ανρύ Βαν ντε Βέλντε**, αφού ασχολήθηκε με τη σχεδίαση επίπλων, σχεδίασε το προσωπικό του σπίτι στις Βρυξέλες, προσπαθώντας να δημιουργήσει ένα ολοκληρωμένο έργο. Η διακόσμηση του καταστήματος «Η Αρ Νουβώ» στο Παρίσι και η κατασκευή και διακόσμηση κτιρίων στη Γερμανία, έκαναν γνωστό το όνομά του σ' όλη την Ευρώπη.

Γαλλία Στη Γαλλία ο αρχιτέκτονας

Έκτωρ Γκιμάρ (1867-1943) δημιούργησε το κτίριο **Καστέλ Μπερανζέ** (Castel Béranger) στο Παρίσι. Η καταπληκτική σφυρήλατη πύλη εισόδου του κτιρίου, με τις ελικοειδείς γραμμές της, δεν θύμιζε στις γραμμές και τη μορφή της καμιά περίοδο του παρελθόντος (εικ. 14.6). Οι είσοδοι, που μελέτησε για το μετρό του Παρισιού, και κατασκεύασε από σίδηρο και γυαλί, ήταν εμπνευσμένες από τα άνθη (εικ. 14.7). Παράλληλα, αποτέλεσαν σύμβολο της εποχής τους και της Αρ Νουβώ.

Η ΑΡ ΝΟΥΒΩ

**Ισπανία
Καταλωνία**

Ο Ισπανός **Αντώνιο Γκαουντί** (1852-1926) υπήρξε μια ανήσυχη, αινιγματική και πολυδιάστατη προσωπικότητα της αρχιτεκτονικής. Το έργο του, αν και εντάχθηκε στο κίνημα της Αρ Νουβώ, είχε ρίζες τόσο στο **χριστιανικό** όσο και στο **αραβικό παρελθόν** της Ισπανίας. Εξίσου καλός γνώστης των παραδοσιακών υλικών, όπως η πέτρα και τα τούβλα, με τους πρωτομάστορες του Μεσαίωνα, δεν δίστασε να χρησιμοποιήσει νέα υλικά για την εποχή του, όπως το σίδερο και το μπετόν. Το έργο του περιελάμβανε κτίρια, κολλέγια, εκκλησίες, πολυκατοικίες και το **πάρκο Γκουέλ** στη Βαρκελώνη.

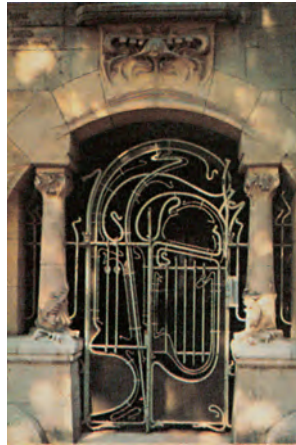
**Σαγκράδα
Φαμίλια**

Κορυφαίο έργο του Γκαουντί ήταν η ημιτελής εκκλησία της **Σαγκράδα Φαμίλια** (Sagrada Familia=Αγία Οικογένεια) στη Βαρκελώνη (εικ. 14.8). Χτιζόταν με αργό ρυθμό (από το 1884 μέχρι το θάνατό του 1926), παρέμεινε μισοτελειωμένη και η αποπεράτωσή της συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας.

Ο Γκαουντί οραματίστηκε ένα γιγαντιαίο γλυπτό έργο τριών διαστάσεων, ορατό σε όλο το πολεοδομικό συγκρότημα, σύμβολο της Βαρκελώνης και της Καταλωνίας. Η Γοτθική μορφή της εκκλησίας ανατράπηκε από την ιδιόρρυθμη ιδιοφυία του δημιουργού της.

Οικία Μπατλό

Δύο κτίρια στην Βαρκελώνη, το κτίριο Μπατλό και η πολυκατοικία Μιλά, θεωρήθηκαν οι σημαντικότερες δημιουργίες του Γκαουντί (εικ. 14.9). Την **οικία Μπατλό** ανέλαβε να ανακαινίσει ο Γκαουντί. Ακόμη και σήμερα, οι κυματοειδείς επιφάνειες της όψης, καλυμμένες με πολύχρωμα κεραμικά, θυμίζουν την κυτταρική διαμόρφωση των φυτών. Τα κάγκελα των μπαλκονιών σε σχήμα μάσκας και οι κολόνες σε φόρμα οστών βρίσκονται σε απόλυτη αρμονική αντιστοιχία με την κορυφή του κτιρίου.



Εικ. 14.6.
Η πύλη εισόδου του κτιρίου Καστέλ Μπερανζέ (Castel Béranger), στο Παρίσι. Αρχιτέκτων Έκτωρ Γκιμάρ.



Εικ. 14.7. Είσοδος του παρισινού μετρό σχεδιασμένη από τον Έκτορα Γκιμάρ.



Εικ. 14.8. Γενική άποψη της εκκλησίας της Σαγκράδα Φαμίλια στη Βαρκελώνη, κορυφαίο έργο του Καταλανού αρχιτέκτονα Γκαουντί.



Εικ. 14.9. Η οικία Μπατλό (Casa Batlló) του Αντώνιου Γκαουντί.



Εικ. 14.10. Το εσωτερικό της οικίας Μπατλό με τις χαρακτηριστικές καρέκλες, που ήταν επίσης σχεδιασμένες από τον Γκαουντί.



Εικ. 14.11. Η πολυκατοικία Μιλά (Casa Milà). Οι καμινάδες στην ταράτσα έχουν ασυνήθιστες γλυπτές φόρμες.



Εικ. 14.12. Υπνοδωμάτιο στο Χιλ Χάουζ (Hill House).

Χιλ Χάουζ

Το έργο, που άσκησε τη μεγαλύτερη επίδραση, στις αρχές του νέου αιώνα, ήταν το **Χιλ Χάουζ** (Hill House). Η οικία αυτή χτίστηκε για έναν εκδότη του οποίου ο Μάκιντος εκτιμούσε τη δουλειά. Ο Μάκιντος δημιούργησε ένα ζωντανό έργο τέχνης. Τα λιτά και ψυχρά

Η στέγη, καλυμμένη με κεραμικά, αναπαριστά τη ράχη του δράκου, που σκότωσε ο Άγιος Γεώργιος, προστάτης της Καταλωνίας. Ένας κυλινδρικός πυργίσκος προεξέχει από τη στέγη καταλήγοντας σε σταυρό, που συμβολίζει το σταυρό που ο Άγιος κάρφωσε στο σώμα του σκοτωμένου τέρατος. Οι κυματιστές επιφάνειες των όψεων του κτιρίου αντανακλώνται και στους εσωτερικούς χώρους, των οποίων οι τοίχοι δεν δημιουργούν καμία ορθή γωνία, αλλά και στα έπιπλα, που είναι ειδικά σχεδιασμένα από τον Γκαουντί για το κτίριο (εικ. 14.10).

Πολυκατοικία Μιλά

Στην **πολυκατοικία Μιλά**, η κυματιστή μορφή των εξωτερικών τοίχων (εικ. 14.11) και οι κολόνες, από εμφανείς πέτρες, καλύπτουν στο εσωτερικό τους το σκελετό από σιδερένιες κολόνες και δοκάρια. Η ταράτσα της πολυκατοικίας αποτελεί το πιο παράξενο υπερρεαλιστικό σκηνικό στην ιστορία της αρχιτεκτονικής. Ανάμεσα στις κλιμακωτές ράμπες ξεφυτρώνουν καμινάδες σε ασυνήθιστες γλυπτές φόρμες, που θυμίζουν σιδηρόφρακτους ιππότες και που είναι άλλοτε χρωματισμένες και άλλοτε καλυμμένες με πλακίδια κεραμικής.

Σκωτία

Μια άλλη σημαντική προσωπικότητα που εντάχθηκε στο χώρο της Αρ Νουβώ ήταν ο Σκωτσέζος Τσαρλς Ρένι Μάκιντος (1868-1928). Όπως και στην περίπτωση του Γκαουντί, τα κτίριά του ξεχώρισαν για τον έντονα προσωπικό χαρακτήρα τους. Σε κάθε έργο του Μάκιντος, ο σχεδιασμός περιελάμβανε όχι μόνο τον τρόπο δημιουργίας του κτιρίου με τα υλικά κατασκευής του, αλλά και ολόκληρο το εσωτερικό με τα έπιπλα, τα φωτιστικά, τις πόρτες, τους τοίχους αλλά και τις σιδερένιες πόρτες της αυλής. Το πνεύμα της δουλειάς του αναδεικνύεται στο κτίριο της **Σχολής Καλών Τεχνών στη Γλασκόβη**. Ο Μάκιντος κατάφερε να ισορροπήσει την ευαισθησία των λεπτομερειών της Αρ Νουβώ με την απλότητα και το σκληρό χαρακτήρα της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής της Σκωτίας.

εσωτερικά του Χιλ Χάουζ ζωντάνευαν από την ανάλαφρη αντίθεση του γεωμετρικού διάκοσμου με τα διακριτικά φυτικά μοτίβα της Αρ Νουβώ. Το άσπρο χρώμα που κυριαρχούσε στο εσωτερικό του σπιτιού διέκοπταν σταμπωτά φυτικά μοτίβα, με χρώματα ζωντανά αλλά όχι έντονα, όπως το ανοιχτό πράσινο, το ροζ, το ανοιχτό ροζ – μοβ (εικ. 14.12). Στα έπιπλα, που σχεδίασε για κάθε χώρο του σπιτιού, πρόσεξε την κάθε σχεδιαστική τους λεπτομέρεια. Κρεβάτια, ντουλάπες, σεκρεταίρ, χαλιά, ασημικά, υφάσματα, καρέκλες, είναι φανερό ότι σχεδιάστηκαν όχι μόνο στα πλαίσια ενός ενιαίου συνόλου, αλλά και για κάθε γωνιά των δωματίων ξεχωριστά.

Ανάμεσα στα έπιπλα, τα οποία σχεδίασε για το Χιλ Χάουζ, την αλυσίδα ζαχαροπλαστέων «**Μις Κράνστον**» (Miss Cranston) της Γλασκόβης και τις άλλες κατοικίες, χαρακτηριστικότερα ήταν τα καθίσματα με την ψηλή πλάτη. Εντυπωσιακά και επιβλητικά ξεχώριζαν για την ψηλή τους πλάτη και τις λεπτές γραμμές και δημιουργούσαν τετραγωνάκια και παραλληλόγραμμα με αυστηρές γεωμετρικές διατάξεις (εικ. 14.13).

Η επίδραση του Μάκιντος Το ύφος του Μάκιντος αντιμετώπιστηκε εχθρικά τόσο στην ηπειρωτική Σκωτία όσο και στο Λονδίνο. Αντίθετα, εκτιμήθηκε ιδιαίτερα στην ηπειρωτική Ευρώπη και ιδιαίτερα από τη βιεννέζικη ομάδα της Σετσσεσιόν.

Το έργο του έγινε γνωστό στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Ευρώπης, χάρη στη διεθνή κυκλοφορία των περιοδικών τέχνης στα τέλη του 19ου αιώνα. Πλούσια εικονογραφημένα, με τις νέες για την εποχή τους μεθόδους τυπογραφικής αναπαραγωγής, κατάφεραν να κάνουν ευρύτατα γνωστό το έργο ενός καλλιτέχνη. Στο νέο αυτό φαινόμενο οφειλόταν και η γρήγορη διάδοση της Αρ Νουβώ σ' ολόκληρη την Ευρώπη.



Εικ. 14.13. Καθίσματα του Τσαρλς Ρένι Μάκιντος.

Τα έπιπλα Τονέ

Το 19ο αιώνα στην Αυστρία παρατηρήθηκε μια σημαντική ανανέωση στη βιομηχανία των επίπλων. Η εξέλιξη αυτή οφειλόταν αποκλειστικά στις προσπάθειες του **Μίχαελ Τονέ** (1796-1871), που από τη τέταρτη δεκαετία του 19ου αιώνα αναζητούσε νέους τρόπους κατασκευής επίπλων χωρίς ενώσεις, για τη μείωση του κόστους κατασκευής. Η τεχνική του βασίστηκε στις μεθόδους κατασκευής αμαξιών και πλοίων. Με τη βοήθεια του νερού και της θερμότητας, λυγίζονταν λουρίδες ξύλου για να συγκολληθούν στη συνέχεια.

Στα πρώτα πειραματικά του έπιπλα χρησιμοποίησε λουρίδες από καπλαμά, που λύγισε για να πάρουν το σχήμα που ήθελε και τις κόλλησε κατόπιν μαζί, για να αποκτήσουν το απαραίτητο πάχος, βράζοντάς τες μέσα σε κόλλα. Μ' αυτή την τεχνική κατασκεύασε έπιπλα με εσωτερικές λουρίδες από κοινό ξύλο και εξωτερικές από καλό καπλαμά. Με την ολοκλήρωση της μεθόδου πέτυχε να κατοχυρώσει διπλώματα ευρεσιτεχνίας, σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες.

Στα μέσα του 19ου αιώνα, ο Τονέ με κρατική υποστήριξη ίδρυσε ένα εργοστάσιο, που έφερε το όνομά του και προχώρησε στη μαζική παραγωγή επίπλων. Εντούτοις, η μέθοδος συγκολλητής ξυλείας που επινόησε, παρουσίασε προβλήματα. Η διάλυση της κόλλας σε συνθήκες αυξημένης υγρασίας, ανάγκασε τον Τονέ να συνεχίσει τις έρευνες. Η τεχνική συγκολλητής ξυλείας έπαψε από τότε να εξελίσσεται. Την ξαναβρίσκουμε τη δεκαετία του 1930, και ειδικότερα στο σχεδιασμό επίπλων του Φιλανδού αρχιτέκτονα Άλβαρ Αάλτο, ο οποίος χρησιμοποίησε μια νέα και πιο επιτυχημένη μέθοδο συγκόλλησης.

Οι έρευνες του Τονέ οδήγησαν σε μια νέα μέθοδο, με την οποία κατάφερε να λυγίσει **συμπαγές ξύλο οξιάς**, χωρίς να το σπάσει. Η οξιά, ξύλο εύκαμπτο με μακριές ίνες και λίγους ρόζους, στρογγυλευόταν στον τόρνο σε βέργες. Με τη βοήθεια του **ατμού**, λυγίζε τις βέργες οξιάς και σε ειδικά καλούπια δικής του επινόησης, αυτές αποκτούσαν το επιθυμητό σχήμα. Κατόπιν στέγνωναν, βάφονταν, μοντάρονταν, λουστράρονταν και ολοκληρώνονταν με το **πλέξιμο της ψάθας**.



Εικ. 14.14. Αυθεντικά μοντέλα επίπλων Τονέ σε ιδιωτική συλλογή στη Γαλλία.

Ο κατάλογος με τα μοντέλα των επίπλων Τονέ που στην Ελλάδα έγιναν γνωστά ως **βιεννέζικα** (εικ. 14.14), περιελάμβανε πολλά μοντέλα (το 1895 είχε 25 μοντέλα και κατά τη διάρκεια του Α΄ παγκοσμίου πολέμου 1400 μοντέλα). Τα εργοστάσια της φίρμας αυξήθηκαν, ενώ οι κατασκευαστές τους φρόντιζαν να κτίζονται αυτά κοντά σε δάση με οξιές και κοντά σε ποτάμια. Οι εξαγωγές δεν περιορίστηκαν μόνο στην Ευρώπη αλλά επεκτάθηκαν στην Αμερική και την Ασία. Ένα από τα πολλά εργοστάσια της φίρμας Τονέ ήταν και το ελληνικό εργοστάσιο Γεωργιάδη και Σέκερη στο Θησείο.

Ο επιχειρηματίας επιπλοποιός Τονέ, σε αντίθεση με τον ιδεολόγο και οραματιστή Γουίλιαμ Μόρις, κατάφερε να παράγει μαζικά, ελαφρά, φθηνά, λειτουργικά και χωρίς διακοσμήσεις έπιπλα, αγαπητά σ' όλες τις τάξεις. Τα έπιπλά του, κατάλληλα για παλάτια και καφενεία, ξενοδοχεία και μαγαζιά, αίθουσες μουσικής και πλοία, εξακολουθούν να παράγονται και αποτελούν μέρος της καθημερινότητάς μας.

Δραστηριότητα:

Να αντιγράψετε πέταλα και μίσχους λουλουδιών για να κατασκευάσετε το πλαίσιο για μια επιτραπέζια κορνίζα για φωτογραφίες.

ΑΡ ΝΤΕΚΟ. Ο ΕΥΘΥΓΡΑΜΜΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΕΜΦΑΣΗ ΣΤΟ ΓΡΑΜΜΙΚΟ

Η Αρ Ντεκό (Art Deco) ήταν περισσότερο μία διακοσμητική τάση παρά ένα καλλιτεχνικό κίνημα, όπως τα άλλα που συνιστούν το μοντερνισμό. Η Αρ Ντεκό κυριάρχησε στην Γαλλία στη δεκαετία του 1920 και, με ορισμένες παραλλαγές, στη Βρετανία και στις ΗΠΑ στη δεκαετία του 1930. Η έμφαση στην ποιοτική, χειροποίητη κατασκευή και σε μία λογική σχεδιασμού που δεν την απασχολούσε η βιομηχανική παραγωγή, έκανε την Αρ Ντεκό μία βραχύβια αλλά, πολύ σύντομα, συλλεκτική μόδα. Εξάλλου η κομψότητα της Αρ Ντεκό κατάφερε, ορισμένες φορές, να συνεπάρει ακόμα και αρχιτέκτονες του διαμετρήματος ενός Λε Κορμπυζιέ ή ενός Φρανκ Λόυντ Ράιτ.

Ο ρόλος της διακόσμησης στις δεκαετίες 1920, 1930

Η Αρ Ντεκό, μετά την Αρ Νουβώ, αποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, μια διακοσμητική εκδοχή του μοντερνισμού (γεγονός που εκφράζεται και από την παράλληλη χρήση του γαλλικού όρου *moderne*), η οποία γίνεται ευρύτερα αποδεκτή από την κοινωνία παρά την υπερβολική διακόσμηση που τη χαρακτηρίζει και τα πολυτελή υλικά που χρησιμοποιεί. Οι πηγές της είναι ποικίλες και περιλαμβάνουν στοιχεία από τη μοντέρνα (αφαιρετική) τέχνη, ιδιαίτερα από τον κυβισμό, το φουτουρισμό και τον κονστρουκτιβισμό, αλλά και από το νεοκλασικισμό, την αρχαία αιγυπτιακή και την πρωτόγονη τέχνη. Πρώτα δείγματα γραφής, σε αυτό το ύφος, βρίσκονται στα έργα των Βιεννέζικων Εργαστηρίων (Wiener Werkstatte, εικ. 15.1) και στα έπιπλα του Ιταλού σχεδιαστή Κάρλο Μπουγκάτι (Carlo Bugatti, εικ. 15.2), των αρχών του 20ού αιώνα.

Κοινό χαρακτηριστικό αυτών των διαφορετικών ιστορικών ρευμάτων είναι ο γραμμικός τους διάκοσμος με τα επαναλαμβανόμενα γεωμετρικά μοτίβα. Ήδη από το 1912, είχε γίνει μία πρώτη προσπάθεια για την δημιουργία κυβιστικών εσωτερικών χώρων, από τους Γάλλους ντιζάινερς Μαρ, που συνεργάστηκαν με κυβιστές ζωγράφους για την κατασκευή ενός 'κυβιστικού σπιτιού'.



Εικ. 15.1. Πολυθρόνα για το Σανατόριο Purkersdorf στη Βιέννη, του Κόλομαν Μόζερ (Koloman Moser), 1902.



Εικ. 15.2. Κάθισμα, του Κάρλο Μπουγκάτι, για το Δωμάτιο Σαλιγκάρι στην Έκθεση του Τορίνου, 1902.



Εικ. 15.3. Pavillon de l'Esprit Nouveau στην Έκθεση Διακοσμητικών Τεχνών, Παρίσι, 1925. Αρχιτέκτων Λε Κορμπυζιέ.



Εικ. 15.4. Το Μεγάλο Σαλόνι για την Έπαυλη ενός Συλλέκτη, του Ζακ-Εμίλ Ρουλμάν, στην Έκθεση Διακοσμητικών Τεχνών, Παρίσι, 1925.

Η Αρ Ντεκό στη Γαλλία

Η ονομασία Αρ Ντεκό καθιερώθηκε με τη μεγάλη Έκθεση των Διακοσμητικών και Βιομηχανικών Τεχνών (Exposition des Arts Décoratifs et Industriels) στο Παρίσι, εν μέρει ως αντίδραση στη δημιουργία της Deutscher Werkbund. Η έκθεση όμως στην οποία παρουσιάστηκαν έργα μοντέρνα, σε στιλ Μπάουχαους, όσο και Αρ Ντεκό, αναβλήθηκε μέχρι το 1925, εξαιτίας του Α΄ Παγκόσμιου πολέμου. Δύο διαφορετικές αντιλήψεις για το σχεδιασμό χώρων και αντικειμένων κάνουν έντονη την παρουσία τους στην έκθεση αυτή. Από την μια, ο μεγάλος αρχιτέκτονας Λε Κορμπυζιέ (Le Corbusier) δημιουργεί μία νέα πρότυπη κατοικία για τον 20ό αιώνα, την οποία ονομάζει **‘Περίπτερο του Νέου Πνεύματος’** (Pavillon de l'Esprit Nouveau, εικ. 15.3), χαρακτηριστική της λιτής, μοντέρνας αντίληψης για την αρχιτεκτονική, την κατοικία ως **‘μηχανή’**, όπως του άρεσε να την αποκαλεί. Από την άλλη, ο διάσημος σχεδιαστής επίπλων Ζακ-Εμίλ Ρουλμάν (Jacques-Emile Ruhlmann) προτείνει την επίπλωση σε ύφος Αρ Ντεκό για την **“Έπαυλη ενός Συλλέκτη”** (Hotel du Collectionneur, εικ. 15.4), η οποία κατασκευάστηκε σε σχέδια του αρχιτέκτονα Πιερ Πατού (Pierre Patout).

Η αντίληψη του Ρουλμάν για το σχεδιασμό χαρακτηρίζει τη γαλλική Αρ Ντεκό: εξαιρετική κατασκευή και εκλεπτυσμένες γεωμετρικές μορφές σε συνδυασμό με πολυτελή υλικά, όπως εξωτικά ξύλα, φίλντισι και μεταξωτά υφάσματα, δίνουν μία αίσθηση υπερβολικής φροντίδας, χλιδής και ποιότητας στα έπιπλα και στην εσωτερική διακόσμηση των

ΑΡ ΝΤΕΚΟ. Ο ΕΥΘΥΓΡΑΜΜΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΕΜΦΑΣΗ ΣΤΟ ΓΡΑΜΜΙΚΟ

κατοικιών του μεσοπολέμου. Αντίθετα με τα μοντερνιστικά έργα της ίδιας περιόδου, η έμφαση δίνεται στην αισθητική και όχι στην λειτουργικότητα των αντικειμένων.

Η Αρ Ντεκό διακρίνεται σε όλους τους τομείς των εφαρμοσμένων τεχνών: στην αρχιτεκτονική, στο σχεδιασμό εσωτερικών χώρων, επίπλων και διακοσμητικών αντικειμένων (εικ. 15.5), κοσμημάτων και ρούχων (εικ. 15.6).



Εικ. 15.5. Ρολόι.

Έπιπλα Στον τομέα του **επίπλου**, ο διακεκριμένος επιπλοποιός **Ρουλμάν**, εξέθεσε τα έργα του στο φθινοπωρινό Σαλόνι (Salon d'Automne) το 1913. Η εταιρεία που ίδρυσε στη συνέχεια, ανέλαμβανε το σχεδιασμό και την παραγωγή χαλιών, υφασμάτων, φωτιστικών και επίπλων από ακριβή και σπάνια ξυλεία με μαρκετερί (ένθετα δηλαδή σχέδια), από ελεφαντόδοντο και ταρταρούγα (εικ. 15.7). Στη δεκαετία του 1920 τα έπιπλα του Ρουλμάν ήταν πιο μνημειακά, ενώ στη δεκαετία του 1930 έγιναν πιο μοντερνιστικά με τη χρησιμοποίηση ασημιού και χρωμιωμένου μετάλλου. Η πολυτέλεια των σχεδίων του προέκυπτε όχι από τη χρήση διάκοσμου, όσο από την εξαιρετική επεξεργασία των υλικών. Ανάμεσα στα έργα του συγκαταλέγονται η εσωτερική διακόσμηση του Παλατιού των Ηλυσίων στο Παρίσι, έπιπλα για το Παλάτι του Μαχαράγια του Ίντορ και αίθουσες τσαγιού στο υπερωκεάνιο Ile de France.



Εικ. 15.6. Βραδυνές Τουαλέτες από το Παρίσι. Περιοδικό 'Mc Call's', 1928.

Γυαλί Στον τομέα των **διακοσμητικών αντικειμένων**, οι κατασκευές από γυαλί του **Ρενέ Λαλίκ** συνεχίζουν μέχρι και σήμερα να ξεχωρίζουν για την ποιότητα και την πρωτοτυπία τους. Ο Λαλίκ, έχοντας αποκτήσει αρχικά παιδεία αργυροχρυσόχου και στη συνέχεια γλυπτικής, σχεδίαζε υφάσματα, ταπισερί και κοσμήματα, ανάμεσα σε άλλους και για την διάσημη ηθοποιό της εποχής Σάρα Μπερνάρ. Στις αρχές του αιώνα, μετά από μία πρώτη επιτυχημένη συμμετοχή με κοσμήματα από καθαρό και χρωματισμένο χαρακτό (engraved) κρύσταλλο, στην Παγκόσμια και Διεθνή Έκθεση του Παρισιού το 1900, ίδρυσε το δικό του εργαστήριο επεξεργασίας



Εικ. 15.7. Κάθισμα του Ζακ-Εμίλ Ρουλμάν, 1920.



Εικ. 15.8. Σειρήνα. Πιάτο από οπαλίνα του Ρ. Λαλίκ, 1926.



Εικ. 15.9. Κτίριο Εταιρείας Hoover στο Λονδίνο. Αρχιτέκτονες Ουώλις & Γκίλμπερτ, 1932.



Εικ. 15.10. Ραδιόφωνο του Ουέλς Κόουτς, 1934.

γυαλιού. Ξεκινώντας από την κατασκευή μπουκαλιών για αρώματα, επεξέτεινε συνεχώς την επιχείρησή του, αναλαμβάνοντας την κατασκευή κάθε είδους διακοσμητικού αντικειμένου και εισάγοντας σταδιακά βιομηχανικές μεθόδους παραγωγής, παράλληλα με τις παραδοσιακές. Η τεράστια γκάμα γυάλινων αντικειμένων που παρήγαγε, αν και στιλιστικά κυμαινόταν από την Αρ Νουβώ μέχρι την Αρ Ντεκό, είχε το ανεπανάληπτο χαρακτηριστικό της θαμπής οπαλίνας (εικ. 15.8), που αποτελούσε σήμα κατατεθέν όχι μόνο δικό του αλλά και του διακοσμητικού στιλ των πρώτων δεκαετιών του αιώνα.

Μερικοί από τους σημαντικότερους δημιουργούς της Αρ Ντεκό στη Γαλλία, εκτός από τους Ρουλμάν και Μαρ που προαναφέρθηκαν, ήταν οι σχεδιαστές μόδας Πωλ Πουαρέ, Πωλ Ιρίμπ, και Έντγκαρ Ουίλιαμ Μπράντ (Paul Iribe, Pierre-Emile Legrain & Edgar-William Brandt), ο αργυροχρυσόχοος Ζαν Εμίλ Πουιφορσά (Jean-Emile Puiforcat), ο γραφίστας Κασάντρ (A.M. Cassandre), αλλά και οι πιο μοντέρνοι σε πνεύμα επιπλοποιοί και αρχιτέκτονες, Αϊλίν Γκρέι (Eileen Gray), Πιερ Σαρώ (Pierre Chareau), και Ρομπέρ Μαλέ-Στίβενς (Robert Mallet-Stevens).

Η Αρ Ντεκό στη Μεγάλη Βρετανία και στις ΗΠΑ

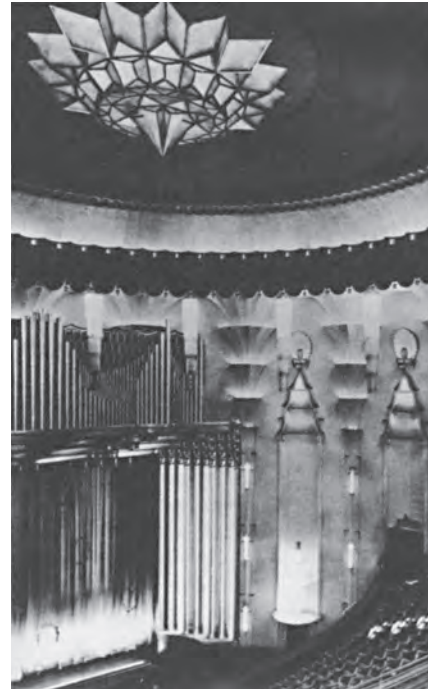
Η Αρ Ντεκό στη Μεγάλη Βρετανία, πέρα από την εφαρμογή της σε εσωτερικούς χώρους, γνώρισε ευρεία διάδοση και στην αρχιτεκτονική κτιρίων. Τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το διατηρητέο σήμερα κτίριο της βιομηχανίας **Χούβερ** (Hoover, εικ. 15.9), στο Λονδίνο. Όπως φαίνεται και στα κτίρια και προϊόντα της εποχής (εικ. 15.10), η βρετανική Αρ Ντεκό ήταν περισσότερο λιτή και συγκρατημένη από τη γαλλική σε ό,τι αφορά τη διακόσμηση. Περισσότερο φανερή είναι η επίδραση του συγκεκριμένου στιλ στο σχεδιασμό κινηματογράφων (εικ. 15.11), τόσο στην Μ. Βρετανία όσο και στις ΗΠΑ, γνωστό και ως 'Στιλ Οντεόν'. Η Αρ Ντεκό αποτελούσε το κατάλληλο στιλ αρχιτεκτονικής για τους μοντέρνους κινηματογράφους. Μέσα από την αστραφτερή πολυτέλεια των υλικών, το στιλ αυτό δημιουργούσε μία αίσθηση αίγλης και μία ατμόσφαιρα χλιδής, απαραίτητη για την προσέλκυση πολυάριθμου κοινού σ' αυτά τα μαζικά 'παλάτια' διασκέδασης. Στο εσωτερικό των χώρων διασκέδασης

ΑΡ ΝΤΕΚΟ. Ο ΕΥΘΥΓΡΑΜΜΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΕΜΦΑΣΗ ΣΤΟ ΓΡΑΜΜΙΚΟ

κυριαρχεί το στιλπνό χρώμιο και το νίκελ, η λάκα και ο κρυφός φωτισμός σε εσοχές της οροφής ή των τοίχων.

Σε ό,τι αφορά το **σχεδιασμό αντικειμένων**, όπως είναι τα νέα καταναλωτικά είδη για το σπίτι και το γραφείο και τις πρωτοεμφανιζόμενες ηλεκτρικές συσκευές, οι σχεδιαστές πειραματίζονται με νέα συνθετικά υλικά, όπως ο βακελίτης, τα οποία μπορούν να χυτευτούν σε οποιαδήποτε μορφή ή να μιμηθούν άλλα υλικά. Από τα πιο αντιπροσωπευτικά προϊόντα της εποχής είναι τα ραδιόφωνα και ρολόγια (εικ. 15.12), που θυμίζουν μικρογραφίες κτιρίων με κυβικά και κυλινδρικά επαναλαμβανόμενα μοτίβα.

Μέσω της Αρ Ντεκό, αρκετές από τις μοντερνιστικές αρχές σχεδιασμού (συνθέσεις βασισμένες σε καθαρές γεωμετρικές μορφές, σύγχρονα υλικά όπως το μπετόν αρμέ, το γυαλί και το μέταλλο) κατάφεραν να γίνουν ευρύτερα αποδεκτές, ενσωματώνοντας διακοσμητικά στοιχεία. Ταυτόχρονα πρόσφεραν ένα εικονικό αντίδοτο στην περίοδο οικονομικής κρίσης του μεσοπολέμου, γνωστής στην Αμερική ως **Depression Modern** (Μοντέρνα Κατάθλιψη), δημιουργώντας και εκεί ένα αντίστοιχο εθνικό στιλ. Παρά την οικονομική κρίση, οι ΗΠΑ υπερείχαν των Ευρωπαϊκών χωρών από τεχνολογική άποψη και οι περισσότερες αμερικανικές οικογένειες είχαν ήδη, από τη δεκαετία του 1930, εξοπλιστεί με τις βασικές οικιακές συσκευές. Στις ΗΠΑ, ακόμα και ολόκληρες περιοχές κτίστηκαν σε στιλ Αρ Ντεκό. Μοναδική στον κόσμο είναι η περίπτωση του **Μαϊάμι** στην Φλόριντα των ΗΠΑ, που έχει κηρυχθεί σήμερα διατηρητέο. Εκεί, κατοικίες, εστιατόρια, καφέ (εικ. 15.13) και ξενοδοχεία κτισμένα σε στιλ Αρ Ντεκό αναμειγνύουν μοντέρνα, νεοκλασικά, ισπανικά αποικιακά και μεσοαμερικανικά αρχιτεκτονικά στοιχεία δημιουργώντας έτσι ένα ανεπανάληπτο σύνολο από



Εικ. 15.11. Κινηματογράφος New Victoria στο Λονδίνο, 1929. Αρχιτέκτονες Τρεντ & Λούις.



Εικ. 15.12. Ψηφιακό ρολόι 'Ζέφυρος', του Κ. Βέμπερ, 1934.



Εικ. 15.13. Καφέ Χόφμαν, Μαϊάμι, 1939. Αρχιτέκτων Χ. Χόχαουζερ.



Εικ. 15.14. Ανελκυστήρας. Κτίριο Chrysler, 1930. Αρχιτέκτων Ουίλ. Βαν Άλεν.



Εικ. 15.15. Εσωτερικό Λονδρέζικης κατοικίας με έπιπλα της Μπ. Τζόες, 1933.



Εικ. 15.16. Τραπέζι και καρέκλες 'Ήλιος', από τη σειρά "Συμβολικά Έπιπλα", του Τσ. Τζένκς.

γεωμετρικές μορφές και παρεμφερή επαναλαμβανόμενα μοτίβα. Μία μοναδική συμφωνία παστέλ χρωμάτων την ημέρα και φωτισμού 'νέον' τη νύχτα.

Εντυπωσιακή επίσης είναι και η περίπτωση της **Νέας Υόρκης**. Στην Αμερικανική αυτή μητρόπολη η αποδοχή της Αρ Ντεκό στο σχεδιασμό των ουρανοξυστών άνοιξε καινούριες προοπτικές που ξέφυγαν από τις παραδοσιακές (έως και ρετρό-γοθτικές) μορφές πολυώροφων κτιρίων που κυριαρχούσαν έως τότε. Μερικοί από τους σημαντικότερους ουρανοξύστες της Αμερικής δημιουργήθηκαν στη δεκαετία του 1930, απέκτησαν σχεδόν μυθική υπόσταση και χρησιμοποιήθηκαν ακόμα και σε κινηματογραφικές ταινίες, όπως στην ταινία επιστημονικής φαντασίας 'Κινγκ Κονγκ'. Οι πιο αξιόλογοι από αυτούς τους ουρανοξύστες είναι το κτίριο της εταιρείας Κράισλερ (Chrysler, 1930, εικ. 15.14), και το υψηλότερο κτίριο της εποχής, το Εμπάιρ Στέιτ (Empire State Building, 1932).

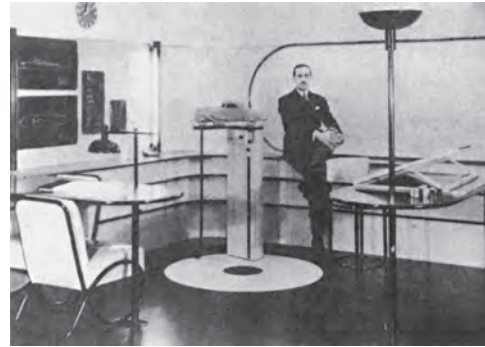
Πέρα από τους υψηλούς εκπροσώπους του στίλ οι οποίοι προαναφέρθηκαν, η Αρ Ντεκό γνώρισε μαζική αποδοχή (εικ. 15.15) στα τέλη της δεκαετίας του 1930 και σταδιακά εκφυλίσθηκε στη δημιουργία **κιτς** (kitsch) αντικειμένων, εξ αιτίας της υπερβολικής διακόσμησης που χαρακτήριζε τη μαζική παραγωγή της. Παρ' όλα αυτά, η διακοσμητική αυτή αντίληψη συντηρήθηκε έως τη δεκαετία του 1950. Ως κυρίαρχο στίλ διακόσμησης σπιτιών και διαμερισμάτων στη Αγγλία και στην Αμερική αντικαταστάθηκε, με τη σειρά του, από το εξίσου εξεζητημένο μεταπολεμικό 'στίλ fifties', γνωστό ως 'οργανικός μοντερνισμός', εξαιτίας των καμπυλόμορφων στοιχείων του.

Στη δεκαετία του 1960 εμφανίσθηκε έντονο το συλλεκτικό ενδιαφέρον για όλα τα είδη Αρ Ντεκό ενώ στις δεκαετίες 1970-1980 αναβίωσε και πάλι μέσα από τον μεταμοντερνισμό (εικ. 15.16).

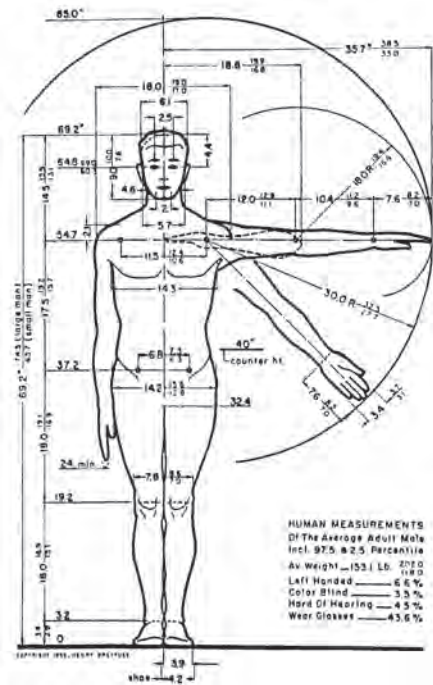
Αεροδυναμικό Στιλ (Streamlining)

Χαρακτηριστικό της παραγωγής των ΗΠΑ στη δεκαετία του 1930, με μια διάρκεια ζωής μέχρι και τη δεκαετία του 1950, είναι το 'αεροδυναμικό' στιλιζάρισμα (streamlining) των αντικειμένων. Κύριος εκπρόσωπος αυτής της σχεδιαστικής τάσης ήταν ο γαλλικής καταγωγής αμερικανός ντιζάινερ Ρέιμοντ Λόουι (Raymond Lowey), σχεδιαστής, μεταξύ άλλων, του περίφημου μπουκαλιού της Coca Cola. Ο Λόουι, ο πρώτος 'στυλ' ντιζάινερ του 20ού αιώνα, σχεδίαζε τα πάντα: από 'cool', μοντέρνα και κομψά εσωτερικά γραφείων (εικ. 15.17), μπαρ ή πλοίων, μέχρι ένα τρένο ή μία ηλεκτρική συσκευή για την Westinghouse, μία ξύστρα μολυβιών ή ένα πακέτο τσιγάρα Lucky Strike ή, ακόμα, και ένα φανταστικό ραδιόφωνο. Ο Λόουι θεωρούσε ότι με το σχεδιασμό μπορούσε να κάνει την τεχνολογία πιο ελκυστική στους καταναλωτές. Χαρακτηριστική είναι η ρήση του ότι «η ασχήμια δεν πουλάει».

Άλλοι σημαντικοί Αμερικανοί ντιζάινερς του 1930 ήταν οι Ουώλτερ Ντόργουιν Τηγκ (Walter Dorwin Teague), Νόρμαν Μπελ Γκέντες (Norman Bel Geddes) και Χένρι Ντρεϊφους (Henry Dreyfuss), που συνέχισαν την επιτυχημένη σχεδιαστική τους πορεία και μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Ο γραφίστας Μπελ Γκέντες αναδείχθηκε ως ο σημαντικότερος σχεδιαστής αυτοκινήτων και τρένων της περιόδου. Ο επίσης γραφίστας Τηγκ διακρίθηκε για την ευρύτατη γκάμα λειτουργικών προϊόντων που σχεδίασε, από ραδιόφωνα και μηχανές Kodak, μέχρι αυτοκίνητα και αεροπλάνα. Τέλος, ο σκηνογράφος Ντρεϊφους ήταν ο άνθρωπος που ανέπτυξε την έννοια της εργονομίας στο design (εικ. 15.18), η οποία δημοσιεύθηκε στο βιβλίο του 'Το Μέτρο του Ανθρώπου' (The Measure of Man).



Εικ. 15.17. Το γραφείο ενός βιομηχανικού σχεδιαστή, του Ρ. Λόουι, Νέα Υόρκη, 1934.



Εικ. 15.18. Ανθρώπινη Μελέτη, του Χ. Ντρεϊφους.

Δραστηριότητα:

Δημιουργήστε ένα κολάζ με επαναλαμβανόμενα γεωμετρικά μοτίβα που να μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως χαρτί περιτυλίγματος.

Η ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΣΤΙΣ ΠΡΩΤΕΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ

Στις αρχές του 20ού αιώνα ιδρύθηκε στη Γερμανία η Ντόιτσερ Βέρκμπουντ κατά το πρότυπο της αγγλικής Arts and Crafts Society, αλλά με μία σημαντική διαφορά που σχετίζεται με την προσαρμογή του σχεδιασμού στις απαιτήσεις της σύγχρονης βιομηχανικής παραγωγής. Στόχος της ήταν η συνεργασία των καλών τεχνών και της χειροτεχνίας με τη βιομηχανία.

Ο νέος ρόλος του σχεδιαστή στη συνεργασία του με τη βιομηχανία

«Μόνο μέσω της τυποποίησης, η οποία είναι αποτέλεσμα σταθερής προσπάθειας, μπορούμε να ξαναποκτήσουμε μία σίγουρη και κοινά αποδεκτή αίσθηση γούστου». Χέρμαν Μουτέζιους, 1914

«Όσο ακόμα υπάρχουν καλλιτέχνες στην Werkbund, και όσο ακόμα θα μπορούν να ασκούν κάποια επιρροή στην πορεία ανάπτυξής της, θα αντιστέκονται ενάντια σε κάθε πρόταση για την επιβολή καλλιτεχνικών κανόνων ή τυποποίησης». Ανρί βαν ντε Βέλντε, 1914

Ντόιτσερ Βέρκμπουντ (Deutscher Werkbund)

Ανάμεσα στα ιδρυτικά μέλη της Ντόιτσερ Βέρκμπουντ συγκαταλέγονται οι αρχιτέκτονες Χέρμαν Μουτέζιους, Ανρί βαν ντε Βέλντε και Πίτερ Μπέρενς (Hermann Muhsenius, Henry van de Velde & Peter Behrens).

Ο Χέρμαν Μουτέζιους, όπως και πολλοί άλλοι σύγχρονοί του Ευρωπαίοι, άνθρωποι των γραμμάτων και των τεχνών, επισκέφτηκε τη Μεγάλη Βρετανία και επηρεάστηκε από τον περισσότερο λιτό και ποιοτικό τρόπο ζωής των Άγγλων. Τις παρατηρήσεις του από αυτό το ταξίδι παρουσίασε, επιστρέφοντας στη Γερμανία, σε ένα σημαντικό κείμενο που δημοσίευσε για 'Το Αγγλικό Σπίτι' και τις αρετές του.

Το 1914 η Ντόιτσερ Βέρκμπουντ (εικ. 16.1) οργάνωσε την περίφημη έκθεσή της στην Κολωνία, όπου



Εικ. 16.1. Αφίσα για την έκθεση της Ντόιτσερ Βέρκμπουντ στην Κολωνία, 1914.



Εικ. 16.2. Πρότυπο εργοστάσιο στην έκθεση της Κολωνίας, 1914. Αρχιτέκτονες Β. Γκρόπιους και Α. Μέγερ.



Εικ. 16.3. Κάθισμα σε βιομηχανική παραγωγή, του Ρ. Ρίμερσμιτ.

παρουσιάστηκαν πρωτοποριακά αρχιτεκτονικά έργα. Ανάμεσά τους ξεχώρισαν ιδιαίτερα το πρότυπο εργοστάσιο από μέταλλο και γυαλί των Βάλτερ Γκρόπιους και Άντολφ Μέγερ (Walter Gropius & Adolf Meyer, εικ. 16.2), το εκθεσιακό περίπτερο από χρωματιστό γυαλί και υαλότουβλα του Μπρούνο Τάουτ (Bruno Taut), καθώς και τυποποιημένα έπιπλα και οικιακά αντικείμενα από τον Ρίτσαρντ Ρίμερσμιτ (Richard Riemerschmid εικ. 16.3).

Την ίδια χρονιά εκδηλώθηκε κρίση στους κόλπους της Βέρκμπουντ. Τα μέλη της χωρίστηκαν ανάμεσα σε υποστηρικτές και πολέμιους της τυποποίησης. Η μία πλευρά, της οποίας ηγείτο ο Μουτέζιους, υποστήριζε την τυποποίηση ως βάση του σχεδιασμού και ως μοναδικό δρόμο που θα μπορούσε να δημιουργήσει χρήσιμα, φθηνά και καλαίσθητα μαζικά προϊόντα. Η άλλη πλευρά, της οποίας ηγείτο ο βαν ντε Βέλντε, επέμενε στην ανάδειξη της ατομικότητας του έργου κάθε καλλιτέχνη ενάντια στην ιδέα της τυποποίησης. Η περαιτέρω εξέλιξη της σύγκρουσης αυτής απειράπη με το ξέσπασμα του Α΄ Παγκόσμιου πολέμου. Μετά τον πόλεμο, επειδή διογκώθηκαν τα κοινωνικά προβλήματα, οι δημιουργοί στράφηκαν πρώτιστα στο σχεδιασμό εργατικών κατοικιών και οικιακών συσκευών για να καλύψουν μαζικές ανάγκες. Χαρακτηριστική της νέας αυτής προσέγγισης είναι η μεγάλη έκθεση που οργάνωσε η Βέρκμπουντ το 1927 στην Φρανκφούρτη, και ενώ ήδη μεσουρανούσε στη Γερμανία το Μπάουχαους.

ΑΕΓ

Κατά το ίδιο χρονικό διάστημα αναπτύσσεται η ηλεκτρική βιομηχανία, παράλληλα με την εμφάνιση μεγάλων εταιρειών όπως η AEG και η Siemens στη Γερμανία, καθώς επίσης η General Electric και η Westinghouse στις ΗΠΑ.

Η AEG ακολουθούσε τις πιο σύγχρονες και ορθολογικά οργανωμένες μεθόδους παραγωγής, βασισμένες στα προηγμένα αμερικανικά πρότυπα. Η παραγωγή της περιλάμβανε μία μεγάλη ποικιλία ηλεκτρικών μηχανών από τουρμπίνες και ηλεκτρογεννήτριες μέχρι μικρές οικιακές συσκευές, όπως θερμάστρες, θερμοσίφωνες, ανεμιστήρες, λαμπτήρες, ηλεκτρικά ρολόγια και πολλά άλλα.

Η μεγάλη διεθνής αγορά, στην οποία στόχευαν οι προαναφερθείσες εταιρείες, και ο ανταγωνισμός ανάμεσά τους οδήγησαν την AEG στο να προσλάβει έναν αρχιτέκτονα ανεγνωρισμένου κύρους, τον Μπέρνς, για να σχεδιάσει τα προϊόντα της. Με αυτόν τον τρόπο τα μαζικά προϊόντα θα ξεχώριζαν ποιοτικά για την αισθητική τους, τη σύγχρονη μορφή και τη λειτουργικότητά τους. Το αποτέλεσμα ήταν διπλά ευεργετικό: από τη μια μεριά οι καταναλωτές έμεναν περισσότερο ικανοποιημένοι από τα αναγκαία αλλά, έως τότε, όχι επιθυμητά βιομηχανικά προϊόντα 'της σειράς', όπως υποτιμητικά λέγονται ακόμα και σήμερα τα τυποποιημένα αντικείμενα, και, από την άλλη, η εταιρεία ενίσχυε τις πωλήσεις της μέσα από την προσεγμένη και επιμελημένη, σε όλα τα στάδια, παραγωγή.

Πίτερ Μπέρενς

Ο Μπέρενς, εναρμονιζόμενος με το μοντέρνο πνεύμα της εποχής, πίστευε ότι τα αντικείμενα που σχεδίαζε για την AEG, θα έπρεπε να προβάλλουν και να εκφράζουν την πλέον εξελιγμένη τεχνολογία των αρχών του αιώνα και όχι να την κρύβουν πίσω από διακοσμητικές προσόψεις. Ο Μπέρενς ήταν ένας ταλαντούχος δημιουργός, ο οποίος είχε καταπιαστεί με όλες τις εφαρμοσμένες τέχνες, από τη γραφιστική και το βιομηχανικό σχέδιο μέχρι την αρχιτεκτονική. Ο ίδιος είχε εξάλλου απομακρυνθεί έγκαιρα από τη διακοσμητική Γιούγκεντστιλ (Jugendstil, γερμανική εκδοχή της Αρ Νουβώ) και είχε αφοσιωθεί στο σχεδιασμό περισσότερο λειτουργικών αντικειμένων.

Ανάμεσα στο 1907 και 1914, ο Μπέρενς ανανέωσε εξ ολοκλήρου το πρόσωπο της AEG, σχεδιάζοντας τα πάντα, από το λογότυπο, τις αφίσες και τους καταλόγους της εταιρείας (εικ. 16.4) μέχρι τις ηλεκτρικές συσκευές και τα άλλα βιομηχανικά προϊόντα (εικ. 16.5, εικ. 16.6). Πολύ σημαντικά ήταν και τα κτίρια που σχεδίασε για την εταιρεία, όπως η περίφημη αίθουσα για τις ηλεκτρικές τουρμπίνες στο Βερολίνο (εικ. 16.7). Το βιομηχανικό αυτό κτίριο, κατασκευασμένο από μπετόν, γυαλί και μέταλλο, με εμφανή τη στήριξη από τα μεταλλικά υποστυλώματα, αποτελεί ένα από τα μνημεία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής και είναι πρόδρομος των εξελίξεων που θα ακολουθήσουν στην Ευρώπη και στην Αμερική.

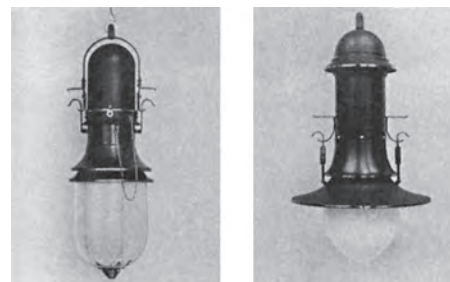
Στόχος του Μπέρενς ήταν η ουσιαστική σύνδεση της τέχνης με τη βιομηχανία προς όφελος της τυποποίησης και της ποιοτικής μαζικής παραγωγής των αντικειμένων. Στα χέρια του η AEG απέκτησε την εικόνα μιας σοβαρής και τολμηρής επιχείρησης, η οποία εισήγαγε την καινοτομία του σχεδιασμού σε όλα τα επίπεδα, από τα επιστολόχαρτα μέχρι τους χώρους εργασίας και τις στολές των εργαζομένων. Αυτή η αντίληψη μιας ενιαίας 'εταιρικής ταυτότητας', απαραίτητης σήμερα για το προφίλ κάθε μεγάλης εταιρείας, αναπτύχθηκε για πρώτη φορά σε τέτοιο



Εικ. 16.4. Διαφημιστική καταχώρηση προϊόντων της AEG, του Π. Μπέρενς.



Εικ. 16.5. Ηλεκτρική χύτρα της AEG, του Π. Μπέρενς.



Εικ. 16.6. Φωτιστικά της AEG, του Π. Μπέρενς, 1908.



Εικ. 16.7. Αίθουσα ηλεκτρικών τουρμπινών AEG στο Βερολίνο, 1908. Αρχιτέκτων Π. Μπέρενς.

ολοκληρωτικό βαθμό από τον Μπέρενς για την AEG. Αυτή είναι λοιπόν και η πρώτη φορά στον αιώνα μας που κατοχυρώνεται ο νέος «ρόλος» του βιομηχανικού σχεδιαστή ως απαραίτητου συνεργάτη και εταίρου στην αλυσίδα της βιομηχανικής παραγωγής. Ο βιομηχανικός σχεδιαστής είναι τώρα πια ο ειδικός, που βελτιώνει σημαντικά τα προϊόντα ως προς τη λειτουργικότητά τους, έτσι ώστε να ικανοποιούν καλύτερα αυτούς που τα χρησιμοποιούν, αλλά, ταυτόχρονα, επιμελείται και την εμφάνισή τους, έτσι ώστε να προσφέρουν αισθητική απόλαυση στον καταναλωτή και, ταυτόχρονα, να αυξάνουν σημαντικά τα κέρδη της εταιρείας. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο βιομηχανικός σχεδιαστής καθίσταται απαραίτητος σύμβουλος και αναπόσπαστος κρίκος στην αλυσίδα της παραγωγής.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο της μαζικής παραγωγής, που έγινε αντιληπτό στις αρχές του 20ού αιώνα, οφείλεται στο μηχανικό της AEG Ντολίβο-Ντομπρόφσκι (Michael von Dolivo-Dobrowsky). Ο Ντομπρόφσκι αναγνώρισε ορθά ότι η τυποποίηση των ανταλλακτικών, έτσι ώστε να μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε διαφορετικές συσκευές, ήταν απαραίτητη για τη βελτίωση της μαζικής παραγωγής, καθώς επίσης και για τη μείωση του κόστους. Αυτή η προσέγγιση της παραγωγής βρισκόταν σε αρμονία με τις αρχές της τυποποίησης που είχε θέσει η Βέρκμπουντ ως στόχο του σχεδιασμού στη νέα εποχή.

Στις επόμενες δεκαετίες η Γερμανία, αλλά και ολόκληρη η τεχνολογικά προηγμένη Ευρώπη και Αμερική, υιοθέτησαν τις μεθόδους της τυποποίησης στην παραγωγή και αναγνώρισαν τη σημασία της παρουσίας του βιομηχανικού σχεδιαστή στη διαδικασία της παραγωγής.

Δραστηριότητα:

Καταγράψτε όλες τις ηλεκτρικές συσκευές στο σπίτι σας, προσδιορίζοντας τα μεγέθη τους και τους χώρους στους οποίους βρίσκονται.

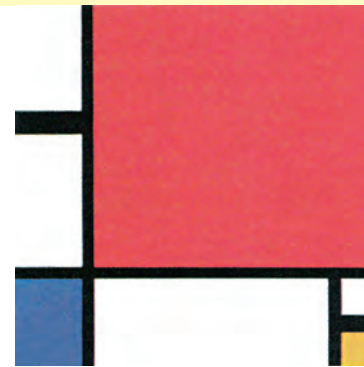
ΤΟ ΝΤΕ ΣΤΙΛ

Η δημιουργία μιας ομάδας με την επωνυμία **Ντε Στιλ** (*De Stijl* = Το Ύφος, Το Στιλ), κατά τη διάρκεια του Α΄ παγκοσμίου πολέμου στην Ολλανδία (1917), που είχε παραμείνει ουδέτερη, είχε πολύ σημαντική επίδραση στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής και του βιομηχανικού σχεδίου του 20ού αιώνα. Στην ομάδα που σχηματίστηκε γύρω από ένα ομώνυμο περιοδικό μικρής κυκλοφορίας, συμμετείχαν ο ζωγράφος **Πιτ Μοντριάν** (1872-1944) (εικ. 17.1), ο θεωρητικός και σχεδιαστής **Τέο Βαν Ντέ-σμπουργκ** (1883-1931), οι αρχιτέκτονες **Βίλμος Χούζαρ** (1884-1960), **Γιαν Γουίλς** (1891-1972), **Γιάκομπους Ουντ** (1890-1963), **Πήτερ Κλααρχάμερ** (1874-1954), **Γκέριτ Ρίτβελντ** (1888-1964) κ.ά.

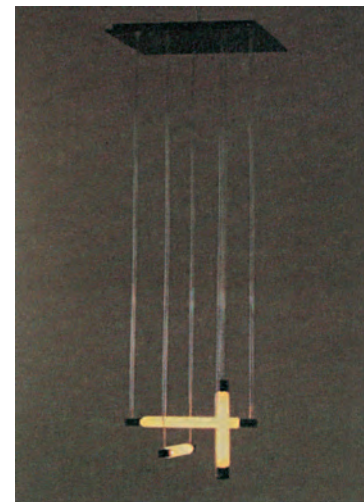
Οι αρχές της ομάδας Ντε Στιλ

Το κίνημα αυτό, επηρεασμένο από τη φιλοσοφία των Θεοσόφων, που θα επηρεάσει και τη **Σχολή του Μπάουχαους** (Bauhaus), δημιούργησε μια νέα αισθητική. Τα μέλη της ομάδας Ντε Στιλ χρησιμοποίησαν μόνο τα πρωτεύοντα χρώματα, κόκκινο, κίτρινο, μπλε, καθώς και το μαύρο, λευκό και γκρι, τις απλές γεωμετρικές μορφές και αυτοπεριορίστηκαν, όπου ήταν δυνατόν, σε οριζόντια και κατακόρυφα επίπεδα, τόσο στα έργα τέχνης και αρχιτεκτονικής, όσο και στα αντικείμενα βιομηχανικού σχεδιασμού.

Οι καλλιτεχνικές ιδέες του Ντε Στιλ επηρέασαν ένα ευρύ σύνολο δραστηριοτήτων, οι οποίες αφορούσαν πολλές εκφράσεις της καθημερινής ζωής, μέχρι τη μικρότερη λεπτομέρεια. Οι καλλιτέχνες του Ντε Στιλ εργάστηκαν ως αρχιτέκτονες, διακοσμητές, σχεδιαστές επίπλων και βιομηχανικών αντικειμένων (εικ. 17.2). Η τέχνη που πραγματοποιήσαν μέσα σε πρακτικά πλαίσια, αποδεικνύεται σήμερα εξαιρετικά ποικιλόμορφη, παρά την αυστηρότητα και τους



Εικ. 17.1. Πιτ Μοντριάν, “Σύνθεση σε κόκκινο, κίτρινο και μπλε”, (1930). Ιδ. συλλογή.



Εικ. 17.2. Φωτιστικό οροφής του Γκέριτ Ρίετβελντ.

περιορισμούς που έθεσαν οι σπουδαιότεροι εκπρόσωποι του κινήματος. Άλλωστε οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στο Ντε Στιλ συνέχισαν να επηρεάζονται από το κοινό λεξιλόγιο που όλοι μαζί ανέπτυξαν, παρά τις διαφωνίες που εκδηλώθηκαν, μερικές από τις οποίες οδήγησαν σε αποχωρήσεις πρόσκαιρες ή οριστικές.



Εικ. 17.3. Οικία Ρόμπι (Robie), στο Σικάγο.
Αρχιτέκτων Φρανκ Λούντ Ράιτ.

Οι κυριότεροι αρχιτέκτονες του κινήματος, όπως οι Ουντ, Χούζαρ, Γουίλς, Κλάαρχαμερ και Ρίτβελντ, **εμπνεύστηκαν από το σχεδιασμό σπιτιών στην Ιαπωνία** και από σχέδια και φωτογραφίες κτιρίων του μεγάλου αμερικανού αρχιτέκτονα **Φρανκ Λούντ Ράιτ** (1867-1959), που ήταν προσιτά μέσω δημοσιεύσεων στην Ολλανδία εκείνης της εποχής, όπως η κατοικία Φράνσις (Francis) στη Μινεζότα και η κατοικία Ρόμπι (Robie) στο Σικάγο των Η.Π.Α. (εικ. 17.3).

Αρχιτεκτονική

Η οικία Σρέντερ (Schröder)

Την πιο ολοκληρωμένη τρισδιάστατη εφαρμογή των αρχών του Ντε Στιλ αποτελεί η Οικία Σρέντερ (Schröder) (εικ. 17.4), σε σχέδια του Γκέριτ Ρίτβελντ και της ιδιοκτήτριας του σπιτιού Τρούους Σρέντερ, σχεδιάστριας επίσης εσωτερικών χώρων. Η οικία, ένα μικρό διώροφο κτίριο, κτίστηκε (το 1924) σ' ένα προάστιο της Ουτρέχτης στην Ολλανδία.



Ο Ρίτβελντ σχεδίασε το σπίτι λαμβάνοντας υπόψη τις εσωτερικές λειτουργίες, ακόμα και τη διάταξη της επίπλωσης. Στα αρχικά σκίτσα έγιναν πολυάριθμες αλλαγές, οι οποίες συνεχίστηκαν μέχρι και το στάδιο του κτισίματος.

Εικ. 17.4. Όψη της οικίας Σρέντερ (Schröder) από την μεριά του δρόμου.

Εξωτερική και εσωτερική δομή της οικίας

Η οικία Σρέντερ έχει τρεις εξωτερικές όψεις (εικ. 17.5). Δεν υπάρχει κύρια όψη ή λιγότερο σημαντική όψη του σπιτιού. Και οι τρεις πλευρές του είναι εξίσου σημαντικές. Η εξωτερική εικόνα του κτιρίου διακρίνεται πρώτιστα για την ασύμμετρη σύνθεση και το σύμπλεγμα επιπέδων επιφανειών-τοιχών, οριζόντιων στεγών, προβάλλων και μπαλκονιών που προβάλλονται, αλληλοτέμνονται και αλληλοεπικαλύπτονται. Τα μεγάλα παράθυρα, επίσης σε οριζόντιες ζώνες, η απουσία διακοσμητικών στοιχείων και η κυριαρχία των λευκών επιφανειών, χαρακτηριστικά των όψεων του σπιτιού, θα αποτελέσουν τα κυρίαρχα γνωρίσματα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα.



Εικ. 17.5. Όψη που είναι κάθετη στο δρόμο. Σ' αυτή την όψη βρίσκεται η είσοδος του σπιτιού.

Η εσωτερική δομή του σπιτιού αντανakλάται και στην εξωτερική του εικόνα. Οι δύο όροφοι, κτισμένοι γύρω από ένα κλιμακοστάσιο-πυρήνα, ανταποκρίνονται στις θεωρητικές αρχές του κινήματος: το κτίριο είναι **«αντικυβικό»**, δηλαδή δεν προσπαθεί να συναρμολογήσει όλα τα λειτουργικά κύτταρα του χώρου (περιοχές ύπνου, εργασίας κλπ.) σε ένα κλειστό κύβο. Αντίθετα, **τα λειτουργικά κύτταρα του χώρου**, καθώς και **τα κρεμαστά επίπεδα**, όπως μπαλκόνια, όγκοι κ.λπ., **προβάλλονται φυγοκεντρικά γύρω από έναν κεντρικό πυρήνα**.

Η κατασκευή της οικίας

Παρόλο που οι εκπρόσωποι του κινήματος πίστευαν στη χρήση του οπλισμένου σκυροδέματος, το σπίτι κτίστηκε κυρίως με παραδοσιακά υλικά. Ο αρχιτέκτονας χρησιμοποίησε τούβλα για τους τοίχους και ξύλα για τις οροφές και τη στέγη. Από εμφανές σκυρόδεμα είναι μόνο η βάση κάποιων μπαλκονιών. Οι τοίχοι σοβατίστηκαν έτσι, ώστε η πραγματική δομή τους έμεινε καλυμμένη, θυμίζοντας πάλι το σκυρόδεμα. Ο Ρίτβελντ χρησιμοποίησε εμφανείς σιδερένιες δοκούς σχήματος I –γεγονός που αποτέλεσε νεωτερισμό για τα κτίρια εκείνης της εποχής– ως στηρίγματα οριζόντια και κατακόρυφα για τους προβόλους των μπαλκονιών, περισσότερο για λόγους αισθητικής και λιγότερο για τις στατικές ανάγκες του κτιρίου.

Χαρακτηριστικό της εσωτερικής διαμόρφωσης του σπιτιού αποτελούν τα πολλά παράθυρα που μειώνουν στο ελάχιστο τα όρια εσωτερικού και εξωτερικού χώρου. Εκτός από την πόρτα εισόδου, όλες οι πόρτες και τα παράθυρα άνοιγαν προς τα έξω, ώστε να αφήνουν περισσότερο χώρο μέσα στο κτίριο. Δύο άλλες καινοτομίες της οικίας Σρέντερ θεωρούνται η **ύπαρξη νιπτήρα** σε κάθε δωμάτιο και οι **κοινόι βιομηχανικοί σωλήνες** που τρέχουν διά μέσου του σπιτιού και αποτελούν τμήμα της κεντρικής θέρμανσης.

Εκτός από το ασυνήθιστο εξωτερικό της, η οικία Σρέντερ αποτελεί σταθμό στην ιστορία της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα γιατί ήταν το πρώτο κτίριο με **ευέλικτα επίπεδα ορόφων**. Το ισόγειο του



Εικ. 17.6. Δωμάτιο μελέτης στο ισόγειο του σπιτιού.



Εικ. 17.7. Ο επάνω όροφος της οικίας με τις κατακόρυφες ξύλινες πλάκες που αποτελούν τους διαχωριστικούς τοίχους, διπλωμένες.



Εικ. 17.8. Το καθιστικό – τραπεζαρία στον επάνω όροφο της οικίας Σρέντερ με θέα τα δένδρα του κήπου.

σπιτιού αποτελείται από ένα εργαστήριο, ένα δωμάτιο μελέτης (εικ. 17.6), την κουζίνα, ένα μικρό δωμάτιο υπηρεσίας, ένα δωμάτιο χωρίς παράθυρα γενικής χρήσης και ένα χολ που οδηγεί σε μια σκάλα. Και ενώ στο ισόγειο τα δωμάτια χωρίζονται με τοιχοποιία, στον επάνω όροφο κατακόρυφες ξύλινες πλάκες αποτελούν τους διαχωριστικούς τοίχους (εικ. 17.7). Οι ξύλινες πλάκες μπορούν να διπλώσουν πάνω σε ράγες ολίσθησης και να δημιουργήσουν ένα μεγαλύτερο δωμάτιο, προσδίδοντας ευελιξία και προσωρινότητα σ' όλο τον όροφο. Σ' αυτό το επίπεδο βρίσκονται τα υπνοδωμάτια της ιδιοκτήτριας, του γιου και της κόρης, το μπάνιο, καθώς και το καθιστικό-τραπεζαρία (εικ. 17.8).

Η προσωρινότητα των υπνοδωματίων είναι σε απόλυτη σύμπνοια με την κατασκευή των εντοιχισμένων κρεβατιών και των τραπεζιών, που μπορούν να διπλώσουν, να ανέβουν ή να στερεωθούν στους τοίχους. Τα ξύλινα δάπεδα του ορόφου είναι βαμμένα σε μαύρο, άσπρο, γκρι και κόκκινο χρώμα

Η επίπλωση

Η εφαρμογή των ιδεών του Ντε Στιλ στην οικία Σρέντερ επέτυχε τη δημιουργία ενός ενιαίου συνόλου. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός του Ρίτβελντ κατάφερε να συνδυάσει τους εσωτερικούς χώρους του σπιτιού με τις εξωτερικές όψεις αλλά και με κάθε λεπτομέρεια της επίπλωσης. Έπιπλα σχεδιασμένα από τον Ρίτβελντ, όπως το «**Κόκκινο-Μπλε Κάθισμα**», το «**τραπεζάκι**» που θα αναφερθούν στη συνέχεια, αλλά και διάφορα άλλα όπως η «**Μιλιταριστική Πολυθρόνα**», η παράδοξη καρέκλα «**Ζιγκ-Ζαγκ**» (Zig-Zag) σχεδιασμένη με στόχο να πιάνει λιγότερο όγκο, η «**Πολυθρόνα του**

ΤΟ ΝΤΕ ΣΤΙΛ

Βερολίνου» (εικ. 17.9) και έπιπλα σχεδιασμένα ειδικά για την κάθε γωνιά του σπιτιού, αποτελούν την επίπλωση της οικίας Σρέντερ.

Η επιρροή του Ντε Στιλ στη δημιουργία της Σχολής του Μπάουχαους (Bauhaus)

Τις θεωρίες και τα πρακτικά επιτεύγματα του Ντε Στιλ διέδωσε ο θεωρητικός του κινήματος **Βαν Ντέσμπουργκ** στη Βαϊμάρη της Γερμανίας, με σειρά μαθημάτων που έδωσε στη σχολή σχεδιασμού του Μπάουχαους (Bauhaus), επηρεάζοντας τη διαμόρφωση και εξέλιξή της. Από την άλλη πλευρά ο Ρώσος καλλιτέχνης και θεωρητικός **Ελ Λισίτσκι** (1890-1941) μετέφερε στη σχολή του Μπάουχαους τα αποτελέσματα και τις εμπειρίες ενός άλλου ευρωπαϊκού πόλου της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, του ρωσικού κινήματος του **Κονστρουκτιβισμού**, όπως διαμορφώθηκε μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917. Ο Κονστρουκτιβισμός επηρέασε εξίσου με το Ντε Στιλ την πορεία της σχολής του Μπάουχαους. Ο Βαν Ντέσμπουργκ και ο Ελ Λισίτσκι οργάνωσαν κοινές εκθέσεις και δημοσίευσαν κοινά μανιφέστα στη Γερμανία, αφήνοντας βαθιά τα ίχνη τους στη μοντέρνα αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα.



Εικ. 17.9. Η “Πολυθρόνα του Βερολίνου” και η “Ζιγκ-Ζαγκ” (Zig-Zag) καρέκλα του Γκέριτ Ρίετβελντ.

Αρχιτεκτονική εσωτερικών χώρων

Το δωμάτιο των αγοριών στο Ντε Αρεντσόεβε (De Arendshöeue)

Το 1919 οι αρχιτέκτονες **Βίλμος Χούζαρ** και **Πίτερ Κρίστοφερ Κλααρχάμερ** μαζί με το σχεδιαστή **Πιτ Ζβαρτ** συνεργάστηκαν στην επίπλωση και την εσωτερική διακόσμηση της ιδιωτικής **κατοικίας Ντε Αρεντσόεβε** (De Arendshöeue) στο Βόορμπουργκ της Ολλανδίας. Οι Κλααρχάμερ και Ζβαρτ σχεδίασαν την επίπλωση και ο Χούζαρ το συνολικό χρωματικό σχεδιασμό, συμβάλλοντας στη δημιουργία ενός συνόλου που ήταν κοντά στους στόχους οι οποίοι διατυπώθηκαν στο μανιφέστο (του 1918) από τους πρωτοπόρους του Ντε Στιλ.

Το υπνοδωμάτιο των αγοριών στο Ντε Αρεντσόεβε αποτέλεσε σταθμό στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής εσωτερικών χώρων. Αν και το εσωτερικό της οικίας δεν υπάρχει πια, το παιδικό δωμάτιο ανακατασκευάστηκε από μουσείο της Χάγης, σύμφωνα με παλιές φωτογραφίες. Τα έπιπλα του δωματίου ήταν δυο κρεβάτια, δυο καρέκλες, ένα κομοδίνο, νιπτήρας με δύο λεκάνες και μια συρταροθήκη για ρούχα.

Ο Χούζαρ, αφού μελέτησε τον πίνακα του Βαν Γκογκ «**Η κρεβατοκάμαρα του Βαν**

Εικ. 17.10. Βενσάν Βαν Γκογκ, “Η κρεβατοκάμαρα του Βαν Γκογκ στην Αρλ”, (1889). Μουσείο Ορσαί, Παρίσι.



Γκογκ στην Αρλ» (1889) (εικ. 17.10), οδηγήθηκε στο συμπέρασμα της χρήσης διαφόρων μεγεθών ορθογωνίων ασύμμετρα διατεταγμένων. Τα αποτελέσματα των μελετών του εφάρμοσε στη σχεδίαση της δικής του χρωματικής σύνθεσης για το υπνοδωμάτιο των αγοριών (εικ. 17.11).



Εικ. 17.11. Το δωμάτιο των αγοριών της οικίας Ντε Αρεντσόβε (De Arendshoeve), όπως ανακατασκευάστηκε από το Γκεμέεντεμουζιουμ της Χάγης.

Στα υπνοδωμάτια της εποχής που ήταν ακανόνιστα, υπήρχαν κόγχες, οι οποίες εξυπηρετούσαν τη λειτουργία των νιπτήρων. Ο Χούζαρ τοποθέτησε τα δυο κρεβάτια σε κόγχη και κάλυψε τη διάσπαση του δωματίου με τη βοήθεια των χρωματικών επιπέδων. Όλα τα έπιπλα (κρεβάτια, κομοδίνο, καρέκλες, συρταριέρα) είχαν βαφεί με χρώμα κόκκινο του κρασιού και μαύρο. Τα ασύμμετρα μαύρα και κόκκινα επίπεδα του κομοδίνου αντανakλούσαν τη χρωματική διακόσμηση των τοίχων σε μια μικρότερη κλίμακα. Η μπλε ταπετσαρία, με την οποία ήταν καλυμμένες οι καρέκλες, έφερε μαύρες ταινίες, που ενσωματώνονταν τόσο με τα έπιπλα, όσο και με δίχρωμους τάπητες των ίδιων αποχρώσεων. Ο Χούζαρ χρησιμοποίησε γκρι και άσπρο στους τοίχους πάνω από τα κεφαλάρια των κρεβατιών και άσπρο, γκρι και μπλε στους πλάγιους τοίχους της κόγχης. Τα άσπρα και γκρι ορθογώνια παραλληλόγραμμα χρησιμοποιήθηκαν σε ένα παιχνίδι θετικού - αρνητικού, ώστε να έλθει σε αντίθεση η κάθε περιοχή ως προς την αντίστοιχη της άλλης πλευράς. Οι υπόλοιπες περιοχές των τοίχων του δωματίου είχαν βαφεί άσπρες, με μπλε και κίτρινα επίπεδα, ενώ η οροφή μπλε, διακοπτόμενη από άσπρες ταινίες. Χάρη στο παιχνίδι των χρωμάτων, το δωμάτιο έδινε μια ασυνήθιστη για την εποχή χαρούμενη εντύπωση.

Τα έπιπλα του Ντε Στιλ

Το περίφημο «**Κόκκινο-Μπλε Κάθισμα**» του Ρίτβελντ είχε ήδη σχεδιαστεί το 1918, αν και η τελική του μορφή και τα χρώματα δόθηκαν το 1923 (εικ. 17.12). Ο Ρίτβελντ βελτίωνε συνεχώς τις πρώτες εκδοχές της καρέκλας αλλάζοντας είτε το υλικό, είτε τις διαστάσεις. Όλα τα αυθεντικά μοντέλα, που γνωρίζουμε σήμερα ότι κατασκευάστηκαν στο εργαστήριο Ρίτβελντ, διαφέρουν μεταξύ τους τόσο στα υλικά όσο και στις διαστάσεις. Οι σημερινές αναπαραγωγές της καρέκλας αντιστοιχούν στο πρωτότυπο μόνο, λόγω του ότι ο δημιουργός τους δεν καθόρισε ποτέ ένα τυποποιημένο πρότυπο.

ΤΟ ΝΤΕ ΣΤΙΛ

Στην πιο διαδεδομένη εκδοχή η καρέκλα έχει ύψος ογδόντα οκτώ εκατοστά. Αποτελείται από δεκατρία τεμάχια ξύλινου σκελετού τετραγωνισμένης ή ορθογώνιας διατομής, τα οποία αποτελούν τον φέροντα σκελετό και στηρίζουν το κάθισμα και την πλάτη. Οι ξύλινες σανίδες του σκελετού είναι τοποθετημένες σε ορθές γωνίες και βιδωμένες μεταξύ τους χωρίς συνδέσεις, διατηρώντας την ακεραιότητά τους. Το κάθισμα και η πλάτη είναι δύο επίπεδα ορθογώνια κομμάτια κόντρα πλακέ, που σχηματίζουν μεταξύ τους μια αμβλεία γωνία.

Το αρχικό μοντέλο της καρέκλας ήταν από φυσικό άβαφο ξύλο οξιάς. Αργότερα ο Ρίτβελντ χρησιμοποίησε τους χαρακτηριστικούς χρωματισμούς του Ντε Στιλ. Έβαψε την πλάτη κόκκινη, το κάθισμα μπλε, το σκελετό μαύρο και τα σόκορα των ξύλων του σκελετού κίτρινα.



Εικ. 17.12. Το «Κόκκινο – Μπλε Κάθισμα» του Γκέριτ Ρίτβελντ.

Με το «Κόκκινο-Μπλε Κάθισμα» ο Ρίτβελντ πέτυχε να αποδώσει ρεαλιστικά την άποψη του Ντε Στιλ στη δημιουργία ενός **αντικειμένου καθημερινής χρήσης**, που αποτελεί συγχρόνως και **αντικείμενο τέχνης**. Όμως, παρότι το «Κόκκινο-Μπλε κάθισμα» ήταν απλό και φθηνό στην κατασκευή και άνετο στη χρήση του, δεν προτιμήθηκε από τη βιομηχανία για μαζική παραγωγή.

Ανάμεσα στα έπιπλα που σχεδίασε ο Ρίτβελντ, ένα από τα πιο επιτυχημένα και διαχρονικά είναι και «**το τραπεζάκι**» (1923) (εικ. 17.13) που δημιουργήθηκε για να συνοδεύει το «Κόκκινο-Μπλε Κάθισμα». Για την κατασκευή του ο σχεδιαστής συνδύασε τέσσερις επίπεδες επιφάνειες, μια στρογγυλού σχήματος για τη βάση και τρεις ορθογώνιες, καθώς και μια ράβδο. Έτσι σχηματίστηκε ένα κομμάτι επίπλωσης που είναι κατασκευασμένο τελείως **ασύμμετρα**. Καινοτομία του τραπεζιού, αιρετική των αρχών του Ντε Στιλ, αποτελεί η στρογγυλή επιφάνεια στο κάτω μέρος του τραπεζιού. Η κόκκινη βάση, η μπλε ταινία επάνω στην οριζόντια επιφάνεια του τραπεζιού και η κίτρινη ράβδος κάτω από αυτήν, δίνουν μια έμφαση φωτεινού χρωματισμού, η οποία δρα εξισορροποητικά απέναντι στην κυριαρχία των τριών ασπρόμαυρων επιφανειών.



Εικ. 17.13. Το «τραπεζάκι» του Γκέριτ Ρίτβελντ.

Δραστηριότητες:

1) Να συγκρίνετε ένα ζωγραφικό έργο του Πιτ Μοντριάν με το Κόκκινο-Μπλε κάθισμα του Ρίτβελντ.

2) Να κατασκευάσετε σε μακέτα το «Κόκκινο-Μπλε Κάθισμα» του Ρίτβελντ.

ΣΧΟΛΕΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Με την ίδρυση του Μπάουχαους στα 1919 ο βιομηχανικός σχεδιασμός μπαίνει σε νέες βάσεις. Οι θεωρητικές αναζητήσεις των προηγούμενων δεκαετιών θα βρουν στη Σχολή αυτή μια πρακτική έκφραση πρωτόγνωρη. Η διδασκαλία του Μπάουχαους σημάδεψε την αρχιτεκτονική, τις εφαρμοσμένες τέχνες και το βιομηχανικό σχεδιασμό ολόκληρου του 20ού αιώνα.

Εικ. 18.1. Φλυτζάνι καφέ και πιατάκι για το Κρατικό Εργοστάσιο Πορσελάνης στο Πέτρογκραντ, του Β. Καντίνσκι, 1921.

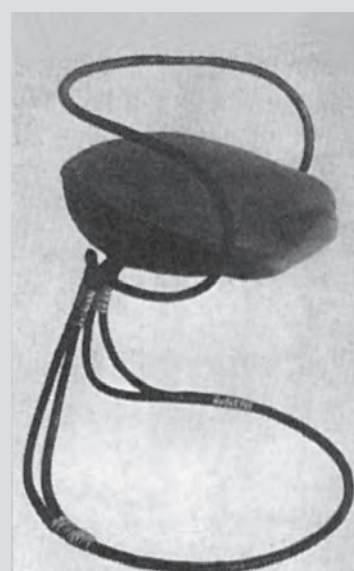


Εικ. 18.2. Αφίσα 'Νικήστε τους Άσπρους με την Κόκκινη Σφήνα', του Έλ Λισίτσκι, 1920.

Τέχνη και Τεχνολογία στη Σοβιετική Ένωση

Είδαμε νωρίτερα ότι στη Ντόιτσερ Βέρκμπουντ τέθηκαν οι βάσεις για τη συνένωση της τέχνης και της χειροτεχνίας με την βιομηχανία. Η δεκαετία του 1920 αποτέλεσε για την Ευρώπη μία περίοδο κοσμογονικών αλλαγών στον τομέα των τεχνών. Στη Σοβιετική Ένωση αναδείχτηκαν καλλιτέχνες όπως οι Βασίλι Καντίνσκι (Wassili Kandinsky, εικ. 18.1), Ναούμ Γκαμπό (Naum Gabo), Έλ Λισίτσκι (El Lissitzky, εικ. 18.2), Λιούμποβ Πόποβα (Liubov Popova), Αλεξάντερ Ροντσένκο (Alexander Rodchenko), Βαρβάρα Στεπάνοβα (Varvara Stepanova) και Βλαντιμίρ Τάτλιν (Vladimir Tatlin, εικ. 18.3). Αυτοί οι 'καλλιτέχνες-μηχανικοί', (γνωστοί ως 'προντουκτιβιστές') σύμφωνα με τη διατύπωση του Τάτλιν, ο οποίος ονόμασε τον καλλιτέχνη «οργανωτή ενός τρόπου ζωής (life style)», καθώς και πολλοί άλλοι 'κονστρουκτιβιστές', ασχολήθηκαν με το σχεδιασμό αντικειμένων χρήσιμων για τη νέα κοινωνία. Έτσι ζωγράφοι, γλύπτες και αρχιτέκτονες, ακόμα και ποιητές όπως ο Μαγιακόβσκι, μετατράπηκαν σε βιομηχανικούς σχεδιαστές και γραφίστες, προπαγανδιστές της επανάστασης ('agit prop'). Οι καλλιτέχνες αυτοί έθεσαν τις σχεδιαστικές τους υπηρεσίες στη διάθεση της βελτίωσης των συνθηκών διαβίωσης του ρωσικού λαού.

Εκτός από τις γραφικές τέχνες, μεγάλη ανάπτυξη γνώρισαν τότε η βιομηχανική παραγωγή αντικειμένων από πορσελάνη και η



Εικ. 18.3. Μοντέλο καθίσματος, των Β. Τάτλιν & Ν. Ρογκόσιν, 1929.

Εικ. 18.4.

‘Εκβιομηχάνιση του Κόκκινου Στρατού’, σχέδιο για μεταξωτό ύφασμα, του Λ. Τζ. Ράιζερ, 1933.



Εικ. 18.5. Μνημείο για την Τρίτη Διεθνή, του Β. Τάτλιν, μοντέλο, 1920.

Το μεταλλικό σπирάλ με τους γυάλινους περιστρεφόμενους κυλίνδρους έγινε το σύμβολο της επανάστασης για την απελευθέρωση της ανθρωπότητας.

κλωστούφαντουργία, καθώς η μαζική διάθεσή τους ευνοούσε την προπαγάνδα, μέσα από τα κεραμικά και τα υφάσματα (εικ. 18.4).

Το 1920, μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση, ιδρύθηκαν στη Σοβιετική Ένωση νέες σχολές, όπως το Ινστιτούτο για την Καλλιτεχνική Πολιτιστική Παιδεία και τα Ανώτατα Καλλιτεχνικά και Τεχνικά Εργαστήρια (Inhuk & Vkhutemas), στους κόλπους των οποίων αναπτύχθηκαν οι νέες αντιλήψεις για την πορεία της σύγχρονης τέχνης και για το βαθμό στον οποίο θα έπρεπε η τέχνη να εξυπηρετεί πρακτικά την κοινωνία. Από αυτές τις σχολές προέκυψαν και άλλες σημαντικές ομάδες, η καθεμία με τη δική της ιδεολογία, όπως η Εταιρεία Νέων Αρχιτεκτόνων του Νικολάι Λαντόβσκι (ASNOVA, Nikolai Ladovsky) και η Ένωση Συγχρόνων Αρχιτεκτόνων του Αλεξάντερ Βεσνίν (OSA, Alexander Vesnin).

Η διαμάχη γύρω από τη μορφή που έπρεπε να πάρει η σύγχρονη τέχνη σε αυτές τις οργανώσεις είχε έντονα πολεμικό χαρακτήρα. Ο γλύπτης Ναούμ Γκαμπό, ασκώντας οξεία κριτική στο Μνημείο για την Τρίτη Διεθνή του Τάτλιν (εικ. 18.5), έλεγε χαρακτηριστικά: «Τους έδειξα μία φωτογραφία του Πύργου του Αιφελ και είπα: ‘Αυτό που θεωρείτε καινούργιο έχει ήδη γίνει. Ή χτίστε λειτουργικά σπίτια και γέφυρες ή δημιουργήστε καθαρή τέχνη ή και τα δύο. Μην τα συγχέετε όμως μεταξύ τους. Μια τέτοια τέχνη δεν είναι καθαρή δημιουργική τέχνη, είναι απλά και μόνο απομίμηση της μηχανής’».

Το ζήτημα της σχέσης ανάμεσα στην τέχνη και την τεχνολογία, αποτέλεσε κεντρικό σημείο της αναζήτησης για τη μορφή της σύγχρονης τέχνης όχι μόνο στη Ρωσία αλλά και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Ντε Στιλ στην Ολλανδία και του Μπάουχαους στην Γερμανία, με τα οποία είχε έλθει σε επαφή και συνεργάστηκε ο σουπρεματιστής Ελ Λισίτσκι.

Σουπρεματισμός

Καλλιτεχνικό κίνημα που ίδρυσε ο Ρώσος ζωγράφος Κασιμίρ Μάλεβιτς (Kasimir Malevich), το οποίο πρέσβευε την εξ ολοκλήρου αφηρημένη, γεωμετρική ζωγραφική, χωρίς αναφορές στον πραγματικό κόσμο. Το 1913 ο Μάλεβιτς ζωγράφισε τον πίνακα ορόσημο του Σουπρεματισμού, το μαύρο τετράγωνο σε άσπρο φόντο. Ο Μάλεβιτς πίστευε ότι η τέχνη μπορούσε, μέσα από αντικειμενικές γεωμετρικές φόρμες, να προκαλέσει την υπεροχή (supremacy) ‘καθαρού αισθήματος’ στο θεατή. Από τους σημαντικότερους οπαδούς του ήταν οι Ελ Λισίτσκι και Νικολάι Σουέτιν.

Κονστρουκτιβισμός

Μοντέρνο καλλιτεχνικό κίνημα που εμφανίστηκε στη Ρωσία στη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα, συγγενές προς τον ιταλικό φουτουρισμό. Όπως υποδηλώνει και το όνομα, στη βάση του κονστρουκτιβισμού βρίσκεται η έννοια της ‘κατασκευής’ (constuction) ως μιας φυσικής αναγκαιότητας, που πρέπει να διέπει τις τέχνες, αντί για την περισσότερο ασαφή και γενική ‘σύνθεση’. Ο κονστρουκτιβισμός άσκησε μεγάλη επίδραση στο βιομηχανικό σχέδιο και στην αρχιτεκτονική των δεκαετιών

1920, 1930 στη Δυτική Ευρώπη. Εκπρόσωποί του στο βιομηχανικό σχέδιο ήταν οι Τάτλιν, Πόποβα, Ροντσένκο, Λισίτσκι, στο θέατρο και στον κινηματογράφο οι Μέγερχολντ και Αϊζενστάϊν (Meyerhold & Eisenstein), στην αρχιτεκτονική οι Μέλνικοβ, Γκολόσοβ, Γκίνσμπουργκ (Melnikov, Golosov, Ginsburg) και οι αδελφοί Βεσνίν.

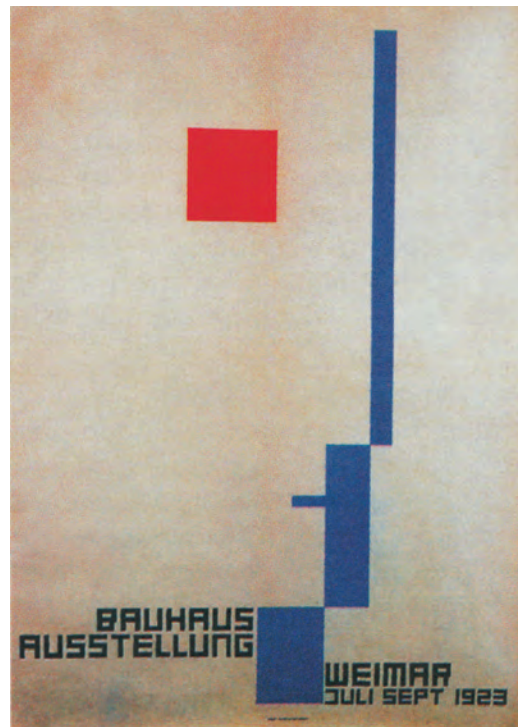
Φουτουρισμός

Ιταλικό καλλιτεχνικό κίνημα που ίδρυσε ο ποιητής Φ. Τ. Μαρινέττι (Filippo Tomaso Marinetti), και είναι επηρεασμένο από τον κυβισμό. Το 1909 δημοσιεύθηκε το πρώτο Μανιφέστο του Φουτουρισμού και τα επόμενα χρόνια ακολούθησαν τα Μανιφέστα των Φουτουριστών Ζωγράφων και Αρχιτεκτόνων. Η πίστη σε μία τέχνη του μέλλοντος (future), η απόρριψη της παράδοσης και κάθε μνημειακού και η λατρεία της μηχανής αποτέλεσαν τις βασικές αρχές των φουτουριστών. Παρ' όλο που το κίνημα εξασθένησε μετά τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο, επηρέασε σημαντικά τη σύγχρονη τέχνη και ιδιαίτερα τον κονστρουκτιβισμό (γνωστό και ως κυβο-φουτουρισμό). Βασικοί του εκπρόσωποι στις τέχνες υπήρξαν οι Μποτσιόνι, Καρά, Μπάλα, Ρούσολο και Σεβερίνι (Boccioni, Cara, Balla, Russolo & Severini), και οι Σαντ' Ελία και Μάριο Κιατόνε (Antonio Sant' Elia & Mario Chiattonne) στην αρχιτεκτονική.

Βάλτερ Γκρόπιους (Walter Gropius): Ίδρυση της Σχολής Μπάουχαους (Bauhaus)

Η σχολή, η οποία εκφράζει, από το 1919 μέχρι και σήμερα, το μοντέρνο κίνημα στην αρχιτεκτονική και το ντιζάιν (design-βιομηχανικό σχέδιο), είναι το Μπάουχαους (εικ. 18.6). Η Σχολή του 'Κρατικού Μπάουχαους της Βαϊμάρης' προέκυψε ουσιαστικά από τη συνένωση της Σχολής των Τεχνών και Χειροτεχνιών με την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Ιδρυτής του Μπάουχαους ήταν ο αρχιτέκτονας Βάλτερ Γκρόπιους, μετά από πρόταση του Ανρύ βαν ντε Βέλντε, απερχόμενου διευθυντή της Σχολής Τεχνών και Χειροτεχνιών της Βαϊμάρης.

Στόχος της νέας σχολής, σύμφωνα με τον Γκρόπιους, ήταν «η συνένωση όλων των τεχνών κάτω από την αρχιτεκτονική», αν και για πολλά χρόνια η αρχιτεκτονική δεν αποτελούσε διδακτέο μάθημα στο Μπάουχαους. Εκτός από τους εξωτερικούς πολιτικούς παράγοντες που έφεραν προσκόμματα στην ομαλή λειτουργία της σχολής, όπως ήταν η δυσκολία χρηματοδότησης και η άνοδος των ναζί στην εξουσία, το Μπάουχαους ταλανιζόταν από συνεχείς εσωτερικές τριβές, έριδες, αντιπαλότητες και αντιφάσεις. Οι αντιθέσεις όμως αυτές δεν μπόρεσαν να του στερήσουν τη σχεδόν μυθική αίγλη που οφειλόταν κυρίως στο γεγονός ότι στο Μπάουχαους συναντήθηκαν μερικά από τα μεγαλύτερα ονόματα της τέχνης του εικοστού αιώνα και εκεί βρήκαν γόνιμο έδαφος για να αναπτυχθούν πολλές από τις βασικές ιδέες του μοντερνισμού.



Εικ. 18.6. Αφίσα για την έκθεση του Μπάουχαους στη Βαϊμάρη, του Φριτζ Σλέιφερ, 1923.

Το εκπαιδευτικό σύστημα του Μπάουχαους



Εικ. 18.7. 'Καθεδρικοί Ναοί', χαρακτηριστικό του Λ. Φάινινγκερ για το πρόγραμμα του Μπάουχαους, 1919.

Ο Γκρόππιους συγκέντρωσε γύρω του μερικούς από τους σημαντικότερους, όπως αποδείχτηκε στη συνέχεια, δημιουργούς της εποχής του. Στα πρώτα χρόνια λειτουργίας της σχολής τα βασικά συνθετικά μαθήματα δίδασκαν κυρίως ζωγράφοι, όπως οι Γιόχανες Ίτεν, Λάιονελ Φάινινγκερ, Πάουλ Κλέε, Γκέοργκ Μούχε (Johannes Itten, Lyonel Feininger, Paul Klee, Georg Muche) και Βασίλι Καντίνσκι και, αργότερα, γλύπτες, αρχιτέκτονες και άλλοι καλλιτέχνες. Ορισμένοι από τους δασκάλους αυτούς, και κυρίως ο **Κλέε** και ο **Καντίνσκι**, ανέπτυξαν στη διδασκαλία τους αλλά και σε βιβλία σημαντικές θεωρίες για τη μοντέρνα τέχνη και την καλλιτεχνική παιδεία, που είναι επίκαιρες ακόμα και σήμερα. Οι θεωρίες αυτές συμπεριλαμβάνονται του μεν πρώτου στο 'Παιδαγωγικό Λεύκωμα', του δε δεύτερου στα 'Σημείο – Γραμμή – Επίπεδο' και 'Για το Πνευματικό στην Τέχνη'.

Η μέθοδος διδασκαλίας στο Μπάουχαους ήταν διαφορετική από αυτή που εφαρμοζόταν σε άλλες σχολές τεχνών, καθώς συνδύαζε με ένα νέο, πρωτότυπο τρόπο, την πρακτική με τη θεωρία. Η διδασκαλία ήταν οργανωμένη σε τομείς, δηλαδή εργαστήρια ανάλογα με τα διάφορα υλικά και εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούνταν, όπως μέταλλο, ξύλο, γυαλί, πέτρα, πηλός, ύφασμα, αλλά και χρώμα. Τα μαθήματα σε κάθε τομέα έκαναν οι δάσκαλοι των εργαστηρίων και οι δάσκαλοι των μορφών. Οι δάσκαλοι των μορφών που ήταν συνήθως καλλιτέχνες, όπως ζωγράφοι και γλύπτες, έκαναν τα βασικά συνθετικά μαθήματα. Παράλληλα με αυτούς οι δάσκαλοι των εργαστηρίων, οι οποίοι ήταν χειροτέχνες αρχιτεχνίτες, έκαναν τα πρακτικά μαθήματα των εργαστηρίων. Με αυτόν το 'δημοκρατικό' τρόπο οργάνωσης των μαθημάτων επιδίωκε ο Γκρόππιους να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στις καλές και τις εφαρμοσμένες τέχνες προς όφελος των σπουδαστών. Παρά τις αγαθές του προθέσεις, στην πραγματικότητα οι δάσκαλοι των μορφών αποτελούσαν τις ηγετικές μορφές της εκπαιδευτικής διαδικασίας, ενώ οι δάσκαλοι των εργαστηρίων έπαιζαν απλά έναν επικουρικό ρόλο.

Άλλο χαρακτηριστικό στοιχείο της παιδείας στο Μπάουχαους ήταν η οργάνωση των σπουδών σε ομόκεντρους κύκλους. Οι σπουδαστές ξεκινούσαν από το προπαρασκευαστικό στάδιο και προχωρούσαν, μέσα από την κατανόηση των μορφών και των υλικών, στην αρχιτεκτονική τους σύνθεση (bau). Η αρχιτεκτονική αποτελούσε το κέντρο του κύκλου των σπουδών και το βαθύτερο νόημά τους. Το προπαρασκευαστικό στάδιο (**Vorkurs**) ήταν ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς από το πρώτο κίόλας εξάμηνο εξαρτάτο η πορεία που θα επέλεγε ο κάθε σπουδαστής. Στο τέλος του προπαρασκευαστικού σταδίου θα έπρεπε να είναι φανερή η έφεση και η κλίση του σε ένα συγκεκριμένο τομέα για να μπορέσει να συνεχίσει εκεί τις σπουδές του τα επόμενα έτη.

Αρχικά η κατεύθυνση του Μπάουχαους ήταν εξπρεσιονιστική, καθώς οι περισσότεροι δάσκαλοι - καλλιτέχνες, ακόμα και αυτός ο ίδιος ο Γκρόππιους, ανήκαν σε εξπρεσιονιστικές ομάδες στη Γερμανία. Το ιδανικό τους ήταν η ανέγερση του υπέρτατου αρχιτεκτονήματος, του κρυστάλλινου καθεδρικού ναού του μέλλοντος (εικ. 18.7), που θα κατασκευαζόταν από ανώνυμους μάστορες και καλλιτέχνες κατά το πρότυπο των συντεχνιών του μεσαίωνα.

Γιόχανες Ίτεν: Τα πρώτα χρόνια του Μπάουχαους

Ξεχωριστή μορφή, κατά τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του Μπάουχαους, ήταν ο ζωγράφος Ίτεν, δάσκαλος μορφών, ο οποίος ήταν υπεύθυνος για τα περισσότερα εργαστήρια της σχολής. Ο Ίτεν είχε συγκεκριμένες απόψεις και καινοτόμες ιδέες τόσο για την εκπαιδευτική διαδικασία, όσο και για τα συνθετικά μαθήματα. Γενικά ενθάρρυνε τους σπουδαστές να πειραματίζονται με τα υλικά και τις κατασκευές, έτσι ώστε να αντιλαμβάνονται τις βασικές τους ιδιότητες. Ο ίδιος είχε αναπτύξει μία θεωρία για τη σχέση μορφών και χρωμάτων, καθώς και για τις ψυχολογικές τους συνισταμένες, την οποία διατύπωσε αναλυτικά στα συγγράμματά του.

Με τη πάροδο του χρόνου ο Ίτεν στράφηκε προς το μυστικισμό, ενώ αντίθετα, η σχολή του Μπάουχαους ακολούθησε μία περισσότερο ορθολογιστική και τεχνολογική κατεύθυνση.

Τέο βαν Ντέσμπουργκ: Αλλαγή κατεύθυνσης

Το Μπάουχαους, παρά τις αγαθές και πρωτοποριακές προθέσεις του ιδρυτή του, δέχτηκε έντονη κριτική από τους ομοϊδεάτες του Γκρόππιους. Η κριτική αφορούσε ουσιαστικά τη μη πραγματοποίηση των δηλωμένων στόχων του, δηλαδή την απόκλιση μεταξύ λόγων και έργων.

Η εμφάνιση του ιδρυτή του Ντε Στιλ, Τέο βαν Ντέσμπουργκ, στο Μπάουχαους, έθεσε τη σχετικά νέα σχολή σε δοκιμασία και μετέβαλε την έως τότε πορεία των σπουδών. Ο βαν Ντέσμπουργκ, παρότι άσκησε σκληρή κριτική και αποδοκίμασε τις πρακτικές που ακολουθούσε το Μπάουχαους, δίδασκε εκεί ως επισκέπτης για ένα ακαδημαϊκό έτος, το 1922. Η διδασκαλία άφησε ανεξίτηλα ίχνη στους φοιτητές αλλά και στον ίδιο τον Γκρόππιους (εικ. 18.8), μεταβάλλοντας ριζικά την κατεύθυνση των σπουδών του Μπάουχαους.



Εικ. 18.8. Γραφείο του Β. Γκρόππιους στο Μπάουχαους, Βαϊμάρη, 1923, επηρεασμένο από το Ντε Στιλ.

Λάζλο Μοχόλυ Νάγκυ (László Moholy Nagy): Νέα εποχή στο Μπάουχαους

Το 1922 ο Ίτεν, κύριος υπεύθυνος για την πορεία των σπουδών κατά τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του Μπάουχαους, αναγκάστηκε να παραιτηθεί. Τη θέση του κατέλαβε ο Ούγγρος βιομηχανικός σχεδιαστής Λάζλο Μοχόλυ Νάγκυ. Ο Μοχόλυ Νάγκυ, ορθολογιστής και τεχνολόγος, ήταν από κάθε άποψη αντίθετος προς τις εκπαιδευτικές μεθόδους που εφαρμόζε ο Ίτεν. Η διαφορά αυτή ήταν εμφανής ακόμα και στην εξωτερική ενδυμασία των δύο ανδρών, στοιχείο που φανέρωνε τις διαφορετικές τους αντιλήψεις και κοσμοθεωρίες. Ο Μοχόλυ Νάγκυ, καθώς και άλλοι νεοαφιχθέντες δάσκαλοι, όπως ο γλύπτης και εξαιρετικός σχεδιαστής **Όσκαρ Σλέμερ** (Oskar Schlemmer), φύσηξαν νέα πνοή στο Μπάουχαους. Με τη σύμφωνη γνώμη και εμπνευσμένη διεύθυνση του Γκρόππιους, η σχολή άρχισε να συγκλίνει προς τα κυρίαρχα ρεύματα της μοντέρνας πρωτοπορίας του 1920, το Ντε Στιλ και τον Κονστρουκτιβισμό.

Ο Μοχόλυ Νάγκυ έδωσε στη σχολή έναν περισσότερο τεχνικό προσανατολισμό. Ο ίδιος δίδασκε στα εργαστήρια μετάλλου, τυπογραφίας, φωτογραφίας, φιλμ και σκηνογραφίας, χρησιμοποιώντας μοντέρνα υλικά και διερευνώντας τις κατασκευαστικές, 'κονστρουκτιβιστικές' τους ιδιότητες. Τότε άρχισαν να παράγονται από τη σχολή και τα πρώτα χρήσιμα και λειτουργικά, και όχι απλώς διακοσμητικά, αντικείμενα. Η σχέση τέχνης, χειροτεχνίας και βιομηχανίας, ενδυναμώθηκε και οι σπουδαστές, σε συνεργασία με τους δασκάλους, έβλεπαν να παράγονται μαζί, από μικρές βιομηχανικές ή βιοτεχνικές μονάδες, τα αντικείμενα που σχεδίαζαν (κάτι που τα προηγούμενα χρόνια είχε γίνει μόνο με το εργαστήριο κεραμικής).



Εικ. 18.9. Μπάουχαους, Ντεσάου, 1926.
Αρχιτέκτων Β. Γκρόππιους.

Ντεσάου (Dessau): Η ώριμη περίοδος του Μπάουχαους

Το 1925 το Μπάουχαους, μετά από την πίεση της τοπικής κυβέρνησης μπροστά στην ανερχόμενη εξουσία των εθνικοσοσιαλιστών, αναγκάστηκε να μεταφερθεί από τη Βαϊμάρη στο Ντεσάου. Ο Γκρόππιους ανέλαβε να σχεδιάσει τις νέες εγκαταστάσεις της σχολής (εικ. 18.9). Το αποτέλεσμα ήταν ένα εξαιρετικό υπόδειγμα μοντέρνας αρχιτεκτονικής από μπετόν, μέταλλο και γυαλί. Κυρίαρχο στοιχείο του λιτού κτιριακού

συγκροτήματος ήταν το κρύσταλλο. Η έμφαση που δόθηκε στο σωστό φυσικό φωτισμό των εσωτερικών χώρων εκφράζεται με τις μεγάλες, διάφανες και ενιαίες όψεις, από συνεχή κρεμαστά υαλοπετάσματα.

Τα χρόνια αυτά είχαν ήδη αρχίσει να αποφοιτούν από την σχολή οι πρώτοι φοιτητές. Οι καλύτεροι από αυτούς ανέλαβαν να διδάξουν τους νεότερους. Ο **Γιόζεφ Άλμπερς** (Josef Albers) δίδασκε χρώμα και εφαρμογές στο γυαλί (βιτρώ), ο **Μαρσέλ Μπρόγερ** (Marcel Breuer) σχεδιασμό και κατασκευή επίπλων, η **Μάριαν Μπραντ** (Marian Brandt) σχεδιασμό αντικειμένων και φωτιστικών από μέταλλο, η **Γκούντα Σταίλτσλ** (Gunta Stolz) σχεδιασμό υφασμάτων και ταπισερί και ο **Χέρμπερτ Μπάγερ** (Herbert Bayer) τυπογραφία. Πολλοί από αυτούς διακρίθηκαν ιδιαίτερα στους τομείς αυτούς, όπως ο Μπάγερ, ο οποίος σχεδίασε το αλφάβητο του Μπάουχαους εξ ολοκλήρου με μικρά γράμματα ή ο Άλμπερς, ο οποίος ανέπτυξε τη δική του χρωματική θεωρία. Ο Μπρόγερ, ένας από τους σημαντικότερους νέους δασκάλους, σχεδίασε νέα και πρωτότυπα μεταλλικά καθίσματα, από κουρμπταρισμένο και χρωμιωμένο σωλήνα. Παρόμοιες σχεδιαστικές προτάσεις στον τομέα του επίπλου έχουμε, στη δεκαετία του 1920, και από τους Μαρτ Σταμ (Mart Stam) και Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε (Ludwig Mies van der Rohe), καθώς και από τους Ρώσους Κονστρουκτιβιστές.

Χάνες Μέγερ: δευτέρος διευθυντής του Μπάουχαους

Με τον Μοχόλυ Νάγκυ, τον Μπρόγερ και τους άλλους νεότερους δασκάλους, η σχολή στράφηκε πλέον δυναμικά προς το βιομηχανικό σχεδιασμό και την αρχιτεκτονική. Το 1927 δημιουργήθηκε στη σχολή, από τον Χάνες Μέγερ (Hannes Meyer), το πρώτο τμήμα διδασκαλίας της αρχιτεκτονικής. Ο Μέγερ, αρχιτέκτονας πολιτικοποιημένος και δραστηριοποιημένος στην αριστερά, ανέλαβε το 1928, μετά την αποχώρηση του Γκρόππιους, τη διεύθυνση της σχολής.

Η εκπαιδευτική πρακτική του ήταν αρκετά διαφορετική από αυτή του προκατόχου του. Φρόντισε εξ αρχής να καθιερώσει τη διδασκαλία του βιομηχανικού σχεδιασμού στο Μπάουχαους, σε άμεση σχέση με τη λογική της τυποποίησης, με στόχο τη μαζική παραγωγή. Επίσης έδωσε έμφαση στην οικοδομική, την οποία καθόρισε ως αποτέλεσμα της

εξίσωσης «*λειτουργία Χ οικονομία*», με κύριο στόχο το σχεδιασμό της κοινωνικής και λειτουργικής κατοικίας.

Τέλος ο Μέγερ επεδίωξε την επιστημονική μεταστροφή της σχολής εισάγοντας μαθήματα ψυχολογίας, κοινωνιολογίας και οικονομίας. Στο σύντομο διάστημα κατά το οποίο ο Μέγερ ήταν διευθυντής, το Μπάουχαους υπήρξε περισσότερο εύρωστο οικονομικά, από κάθε άλλη φορά, και περισσότερο κοντά στους αρχικά διακηρυγμένους στόχους του, τη σύσφιγξη δηλαδή της σχέσης τέχνης και χειροτεχνίας με τη βιομηχανία. Η δογματική όμως, φονξιοναλιστική (από τη λέξη *function* που σημαίνει λειτουργία) προσέγγισή του, καθώς και η πολιτικοποίησή του, οδήγησαν τελικά στη αντικατάστασή του, το 1930, από τον αρχιτέκτονα Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε.

Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε: τελευταίος διευθυντής του Μπάουχαους

Ο Μις, όπως και ο Μέγερ, έδωσε πρόσθετη έμφαση στη διδασκαλία της αρχιτεκτονικής, χωρίς όμως εμμονή στη λειτουργικότητα και χωρίς την πολιτικοποίηση της σχολής. Στο διάστημα που διετέλεσε διευθυντής της σχολής, εισήγαγε, μαζί με τη συνεργάτη του Λίλυ Ράιχ (Lilly Reich), τη διδασκαλία του σχεδιασμού εσωτερικών και εκθεσιακών χώρων. Ο Μις φρόντισε επίσης να αναπτυχθούν και τα εργαστήρια τυπογραφίας, γραφιστικής, διαφήμισης και φωτογραφίας.

Παρά την απολιτική όμως θέση του Mies, οι εθνικοσοσιαλιστές θεωρούσαν πλέον το Μπάουχαους άντρο των μπολσεβίκων. Έτσι, μετά από συνεχείς πιέσεις, η σχολή υποχρεώθηκε το 1932 να εγκαταλείψει το Ντεσάου. Από εκεί μεταφέρθηκε για ένα σύντομο χρονικό διάστημα στο Βερολίνο και, παρά τις ύστατες απεγνωσμένες προσπάθειες του Μις, έκλεισε οριστικά το 1933, μετά από εννέα μόνο μήνες λειτουργίας της.

Η ανατολή του τρίτου Ράιχ ήταν η δύση του πιο ένδοξου κινήματος του μοντερνισμού, της σχολής του Μπάουχαους, αλλά και της μοντέρνας τέχνης στη Γερμανία. Παρά το τραγικό αυτό τέλος, οι στόχοι και οι εκπαιδευτικές μέθοδοι που εφαρμόστηκαν στο Μπάουχαους αποτελούν ακόμα και σήμερα θέμα συζήτησης και προβληματισμού για την τέχνη και την αρχιτεκτονική. Πολλοί από τους πρωτεργάτες του αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τη Γερμανία και να μεταναστεύσουν αρχικά στην Ευρώπη και, αργότερα, οι περισσότεροι, όπως οι Μις, Γκρόπιους, Μπρόγερ, Άλμπερς και Μπάγερ, στην Αμερική, όπου δίδαξαν σε διάφορα πανεπιστήμια. Το 1937 ο Μοχόλυ Νάγκυ ίδρυσε στο Σικάγο το νέο Μπάουχαους.

Δραστηριότητα:

Αναφέρατε αντικείμενα από το περιβάλλον σας που είναι επηρεασμένα από το σχεδιασμό της Σχολής του Μπάουχαους

Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΜΠΑΟΥΧΑΟΥΣ ΚΑΙ Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ

Αυτό που διακρίνει το Μπάουχαους σε όλη τη διάρκεια της λειτουργίας του, είναι η συνεχής προσπάθεια για πειραματισμό με τις μορφές, έτσι ώστε κάθε αντικείμενο να αναδεικνύει τα υλικά και τον τρόπο κατασκευής του.

Η αντιμετώπιση αυτή είναι κοινή είτε αφορά την αρχιτεκτονική είτε το ντιζάιν και τις γραφικές τέχνες. Γι' αυτό το λόγο διαφορετικά προϊόντα της σχολής έχουν μία σχεδιαστική ομοιογένεια.

Αρχιτεκτονική

Σόμερφελντ Χάους (Sommerfeld Haus, εικ. 19.1), έπαυλη για έναν ξυλέμπορο, Βερολίνο, 1921-22

Ένα από τα πρώτα αρχιτεκτονικά έργα του Μπάουχαους, στο οποίο συνεργάστηκαν τα τμήματα της σχολής, ήταν το Σόμερφελντ Χάους. Η έπαυλη σχεδιάστηκε από τους Γκρόπιους και Α. Μέγερ, οι οποίοι χρησιμοποίησαν την άφθονη ξυλεία του Σόμερφελντ σε ένα σχεδόν εξπρεσιονιστικό ύφος, με υπερβολική διακόσμηση, σε αντίθεση με τη μετέπειτα παραγωγή του Μπάουχαους. Οι γεωμετρικές διακοσμήσεις στα ξύλα, τα έπιπλα, τα φωτιστικά και όλα τα εξαρτήματα της κατοικίας σχεδιάστηκαν και κατασκευάστηκαν εξ ολοκλήρου από τους φοιτητές του Μπάουχαους. Αν και η αντίληψη του βιομηχανικού σχεδιασμού ήταν εντελώς ανύπαρκτη σε αυτό το έργο, αποτέλεσε μολοντούτο μία πρώτη επιτυχημένη συνεργασία των στελεχών και των τμημάτων της σχολής.

Χάους αμ Χορν (Haus am Horn, εικ. 19.2), πειραματική κατοικία, Βαϊμάρη, 1923.

Το πρώτο πραγματικά μοντέρνο έργο στο Μπάουχαους ήταν το μικρό σπίτι Χάους αμ Χορν, που σχεδίασε ο ζωγράφος Γκ. Μούχε. Το σπίτι αυτό, ένας μικρός λευκός κυβικός όγκος με



Εικ. 19.1. Έπαυλη Σόμερφελντ, Βερολίνο, 1921. Αρχιτέκτονες Β. Γκρόπιους & Α. Μέγερ.



Εικ. 19.2. Πειραματική κατοικία Χάους αμ Χορν, Βαϊμάρη. Γκ. Μούχε, 1923.



Εικ. 19.3. Κατοικία του Β. Γκρόπιους στο Ντεσάου, 1926.



Εικ. 19.4. Κάθισμα 'Βασίλι', του Μ. Μπρόγερ, 1927.



Εικ. 19.5. Προσπέκτους της εταιρείας Thonet για τα ασάλινα έπιπλα του Μ. Μπρόγερ, 1931.

υπερυψωμένο το καθιστικό στο κέντρο, κατασκευάστηκε στο λαχανόκηπο της σχολής για τη μεγάλη έκθεση της σχολής το 1923 στη Βαϊμάρη. Το Χάους αμ Χορν ήταν επίσης αποτέλεσμα συλλογικής προσπάθειας του Μπάουχαους και ο εξοπλισμός του κατασκευάστηκε εξ ολοκλήρου στα εργαστήρια της σχολής (φωτιστικά του Μοχόλυ Νάγκυ, έπιπλα του Μπρόγερ). Μεγάλη σημασία δόθηκε στη λειτουργικότητα των χώρων και στο σύγχρονο εξοπλισμό τους (όπως για παράδειγμα της κουζίνας).

Μπάουχαους Ντεσάου (εικ. 18.9), 1925-26 Οι εγκαταστάσεις του Μπάουχαους στο Ντεσάου, σχεδιάστηκαν από τον Γκρόπιους και κατασκευάστηκαν σε λιγότερο από ένα χρόνο, παρά το μέγεθός τους. Εκμεταλλευόμενος τα νέα υλικά (μπετόν, σίδηρο, γυαλί) και τρόπους κατασκευής, ο Γκρόπιους δημιούργησε ένα από τα σημαντικότερα έργα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Το κεντρικό συγκρότημα της σχολής αποτελείτο από την πτέρυγα των εργαστηρίων, την πτέρυγα της γραμματείας και των διοικητικών υπηρεσιών, τη Σχολή Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, την αίθουσα διαλέξεων, την καντίνα, τις κουζίνες και τα γυμναστήρια και, τέλος, τα διαμερίσματα των σπουδαστών. Όλοι οι ορθογωνικοί αυτοί χώροι συνδέονταν μεταξύ τους εσωτερικά, διευκολύνοντας την κίνηση των σπουδαστών και τη συνύπαρξή τους στη διάρκεια των σπουδών τους. Η εξωτερική όψη των εργαστηρίων είναι από τα πρώτα ενιαία υαλοπετάσματα (τοίχος από γυαλί), για αύξηση του φωτισμού στους εσωτερικούς χώρους.

Στη συνέχεια ο Γκρόπιους κατασκεύασε, το 1926, τέσσερις μονοκατοικίες για τους διδάσκοντες (εικ. 19.3), καθώς αυξήθηκαν οι στεγαστικές ανάγκες της σχολής.

Το Μπάουχαους στο Ντεσάου χαρακτηρίστηκε από αρκετές καινοτομίες, κατασκευαστικές, λειτουργικές και αισθητικές, οι οποίες αποτέλεσαν το πρότυπο για την εξέλιξη της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην επόμενη δεκαετία.

Έπιπλα

Τα έπιπλα του **Μαρσέλ Μπρόγερ** είναι ίσως από τα πιο επιτυχημένα προϊόντα που βγήκαν από το Μπάουχαους. Ο Μπρόγερ, ένας από τους πρώτους αποφοίτους του Μπάουχαους, αφού δούλεψε για ένα χρόνο στο Παρίσι, επέστρεψε και ανέλαβε το ξυλουργικό εργαστήριο και, στη συνέχεια, εργαστήριο επίπλων της σχολής. Από τους πρώτους σχεδιαστές μεταλλικών σωληνωτών καθισμάτων, ο Μπρόγερ εμπνεύστηκε τα έπιπλα αυτά, παρατηρώντας την κατασκευή των ποδηλάτων. Εντυπωσιασμένος από τον ελαφρύ αλλά ισχυρό μεταλλικό σκελετό του ποδηλάτου του, προσπάθησε να πείσει τους παραγωγούς ποδηλάτων Adler να αναλάβουν την παραγωγή καθισμάτων από το ίδιο υλικό. Μετά από αυτή την αποτυχημένη προσπάθεια, αποφάσισε το 1925 να κατασκευάσει μόνος του τα πρώτα σωληνωτά καθίσματα. Ανάμεσά τους, ως το πιο φημισμένο θεωρείται το κάθισμα B3, που έγινε αργότερα γνωστό ως πολυθρόνα 'Βασίλι' ('Wassili', εικ. 19.4), προς τιμή του ζωγράφου Βασίλι Καντίνσκι. Η πολυθρόνα αυτή, ενώ ήταν κατασκευασμένη από ατσάλινο σωλήνα, είχε δέρμα στο κάθισμα και τα μπράτσα, έτσι ώστε το ανθρώπινο σώμα να μην έρχεται σε επαφή με το μέταλλο. Εκτός από τη 'Βασίλι', ο Μπρόγερ σχεδίασε ένα μεγάλο αριθμό σωληνωτών επίπλων (εικ. 19.5), τα οποία βγαίνουν στην παραγωγή ακόμα και σήμερα.

Ήδη ο Ολλανδός αρχιτέκτονας **Μαρτ Σταμ** είχε παρουσιάσει σχέδια για ένα κάθισμα σε 'πρόβολο' (δηλαδή σε σχήμα S χωρίς πίσω πόδια) από σωλήνα φωταερίου, στη Στουτγάρδη (εικ. 19.6), και το 1926 είχε δημιουργήσει το S34 από ατσάλινο σωλήνα και δέρμα. Η ιδέα αυτή του Σταμ επηρέασε στη συνέχεια τους Μπρόγερ και Μις βαν ντερ Ρόε, ούτως ώστε να σχεδιάσουν και αυτοί παρεμφερή καθίσματα. Κοινό χαρακτηριστικό όλων είναι ο πλήρης διαχωρισμός του σκελετού (από μέταλλο) από το κάθισμα (από δέρμα, ψάθα ή ύφασμα). Οι καρέκλες αυτές, οι οποίες είναι ελαφρές στην κατασκευή τους και δεν 'κλείνουν' οπτικά τους εσωτερικούς χώρους, αποτελούν πραγματικά σύμβολα του μοντέρνου σχεδιασμού.

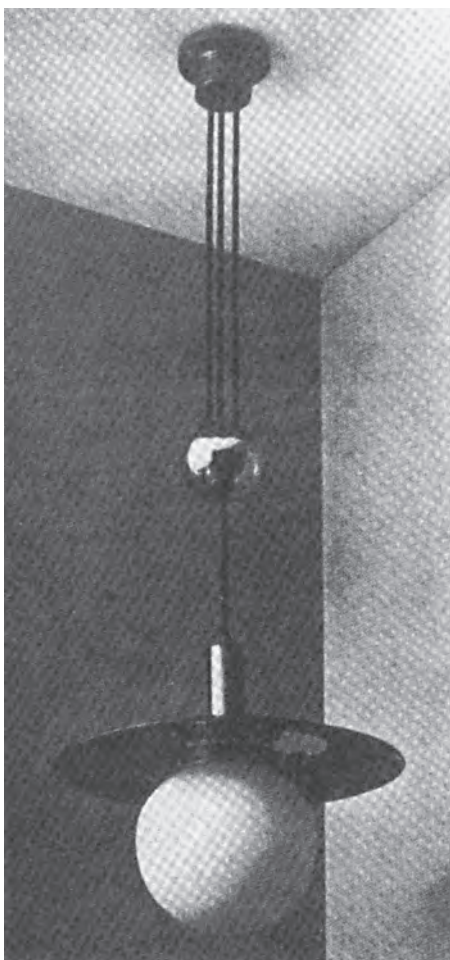
Οι μεταλλικές καρέκλες (εικ. 19.7) του **Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε**, από ατσάλινο σωλήνα και χειροποίητο ψαθωτό ή δερμάτινο κάθισμα, ακολουθούν, με τις απλούστερες γραμμές, το σχήμα του καθιστού ανθρώπινου σώματος. Η διαφορά τους από τις αντίστοιχες του Μπρόγερ και του Σταμ είναι ότι εδώ ο σωλήνας σχηματίζει μία καμπύλη αντί για ορθή γωνία, πλησιάζοντας έτσι πιο άκοπα την ανθρώπινη φιγούρα. Η μινιμαλιστική (από τη λέξη *minimal* που σημαίνει ελάχιστο) σχεδιαστική αντίληψη του Μις τον οδήγησε σε μερι-



Εικ. 19.6. Κάθισμα από ατσάλινους σωλήνες του Μ. Σταμ, 1926.



Εικ. 19.7. Κάθισμα του Λ. Μις βαν ντερ Ρόε, 1927.



Εικ. 19.8. Φωτιστικό οροφής, της Μ. Μπραντ, 1927.



Εικ. 19.9. Τσαγιέρα, της Μ. Μπραντ, 1924.

κά από τα πιο λιτά και κλασικά μοντέρνα καθίσματα του 20ού αιώνα, όπως το κάθισμα για το Γερμανικό Περίπτερο στην έκθεση της Βαρκελώνης. Ο Μις σχεδίασε ακόμα και τα πρώτα πλαστικά καθίσματα, με βάση το ανθρώπινο σώμα, αντίστοιχα των οπτικών βγήκαν στην παραγωγή μόνο μεταπολεμικά και, βέβαια, μαζί στις μέρες μας, δείχνοντας την διορατικότητα του Μις.

Φωτιστικά και άλλα αντικείμενα

Το φωτιστικό οροφής που σχεδίασε ο **Λάζλο Μοχόλυ Νάγκυ** για το γραφείο του Γκρόππιους (εικ. 18.8) στο Ντεσάου, το 1926, αποτελεί ένα δείγμα της επίδρασης που άσκησε το Ντε Στιλ, μετά τη σύντομη θητεία του βαν Ντέσμπουργκ στη σχολή. Το φωτιστικό, αποτελούμενο από τρεις εμφανείς σωλήνες φθορισμού, είναι μία αυστηρή γεωμετρική κατασκευή που 'ορίζει' τις καρτεσιανές συντεταγμένες Χ, Υ, Ζ, στο χώρο και έχει μεγάλη ομοιότητα με εκείνο που σχεδίασε ο Ρίτβελντ για την κατοικία της κυρίας Σρέντερ στην Ουτρέχτη.

Η **Μάριαν Μπραντ**, μία από τις πιο ταλαντούχες σπουδάστριες της σχολής, ασχολήθηκε με τις αρκετά ασυνήθιστες για γυναίκες, στη δεκαετία του 1920, μεταλλικές κατασκευές. Αποφοιτώντας δίδαξε στο εργαστήριο μεταλλικών κατασκευών στο πλευρό του Μοχόλυ Νάγκυ, όπου παρήγαγε μερικά από τα πιο κομψά και λειτουργικά οικιακά σκεύη του Μπάουχαους, όπως σετ τσαγιού και καφέ, που παράγονται ακόμα και σήμερα από την ιταλική εταιρεία Alessi.

Τα φωτιστικά οροφής (1926-27) της Μάριαν Μπραντ (εικ. 19.8), είναι ολοστρογγυλές σφαιρικές οπαλίνες, που αναρτώνται από την οροφή με λεπτά μεταλλικά στηρίγματα.

Η ίδια σχεδιαστική ιδέα, σε ανεστραμμένη εφαρμογή, υπαγορεύει το σχήμα στα επιπνεκλωμένα τασάκια από μπρούτζο και στην τσαγιέρα με επαργυρωμένο εσωτερικό και χερούλι από έβενο (εικ. 19.9) της Μπραντ, όπου μισή μεταλλική σφαίρα κάθετα σε τρία λεπτά στηρίγματα.

Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΜΠΑΟΥΧΑΟΥΣ ΚΑΙ Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ

Παρόμοια είναι και η λογική που διέπει το επιτραπέζιο φωτιστικό (εικ. 19.10) από οπαλίνα, καθαρό κρύσταλλο και χρώμιο των **Καρλ Γιούκερ και Βίλχελμ Βάγκενφελντ** (Karl J. Jucker & Wilhelm Wagenfeld), αρχικά χειροποίητο και στη συνέχεια σε βιομηχανική παραγωγή.

Τα παραπάνω αντικείμενα, κατασκευασμένα από γυαλί ή μέταλλο, είναι στιλπνά και απέριπτα, χωρίς καμία διακόσμηση. Η όλη αισθητική απόλαυση προκύπτει από την τελειότητα της μορφής και των καθαρών λεπτομερειών, αποδίδοντας έτσι με ενάργεια το δόγμα του Μις, «less is more» (το λιγότερο είναι περισσότερο).

Θέατρο

Ο ζωγράφος Όσκαρ Σλέμερ ανέλαβε το 1920 το εργαστήριο γλυπτικής του Μπάουχαους και, από το 1923, το θεατρικό εργαστήριο που είχε ξεκινήσει ο Λόταρ Σρέγιερ (Lothar Schreyer). Το ενδιαφέρον του Σλέμερ για τον αφαιρετικό και γεωμετρικό σχεδιασμό της ανθρώπινης μορφής τον οδήγησε στη δημιουργία πρωτοποριακών θεατρικών παραστάσεων, με έμφαση στο χορό, τα κοστούμια και τα σκηνικά, όπως στο Τριαδικό Μπαλέτο (εικ. 19.11).

Κεραμικά

Το εργαστήριο κεραμικής ήταν από τα πρώτα και πιο επιτυχημένα εργαστήρια του Μπάουχαους. Ήδη από το 1920 λειτούργησε στο Ντόρνμπουργκ, κοντά στη Βαϊμάρη, το εργαστήριο αγγειοπλαστικής με υπεύθυνους το Δάσκαλο Μορφών Γκέρχαρντ Μάρκς (Gerhard Marcks, εικ. 19.12) και το Δάσκαλο Εργαστηρίου Μαξ Κρέχαν (Max Krehan, εικ. 19.13), σε στενή συνεργασία με την τοπική κοινότητα. Πολύ σύντομα το εργαστήριο αυτό προμήθευε τα σχέδια κεραμικών στις τοπικές βιομηχανίες.



Εικ. 19.10. Επιτραπέζιο φωτιστικό, των Κ. Γιούκερ και Β. Βάγκενφελντ, 1924.



Εικ. 19.11. Σκηνή από το 'Τριαδικό Μπαλέτο' του Ο. Σλέμερ, 1926-273.



Εικ. 19.12. Κεραμικό, των Γκ. Μάρκς & Τ. Μπόγκλερ.



Εικ. 19.13. Κεραμικό, του Μ. Κρέχαν.



Εικ. 19.14. Γκούντα Σταίλτσλ, γκομπλέν, 1926-7.

Υφάσματα

Η Γκούντα Σταίλτσλ σπούδασε στο υφαντουργικό εργαστήριο του Μπάουχαους, σχεδιάζοντας υφάσματα για καθίσματα του Μπρόγερ και ταπισερί για την κατοικία Σόμερφελντ, του Γκρόπιους. Μετά από σύντομη εργασία στη Γερμανία και στην Ελβετία, επέστρεψε στη σχολή για να αναλάβει το υφαντουργικό εργαστήριο. Τα πολύχρωμα υφάσματα και οι ταπισερί (εικ. 19.14) της Σταίλτσλ αποτελούν πρακτική εφαρμογή των χρωματικών και συνθετικών αρχών που έλαβε από τους δασκάλους της Πάουλ Κλέε και Γιόχανες Ίτεν. Μάλιστα στα χέρια της η δομή του υφαντού φαίνεται να είναι το πλέον κατάλληλο μέσο για τη μεταφορά των μικρών δομικών στοιχείων που απαρτίζουν ένα ζωγραφικό πίνακα του Κλέε. Η επιτυχημένη σταδιοδρομία της Σταίλτσλ, η οποία συνεχίστηκε μέχρι τη δεκαετία του 1960, παρουσιάζει τη μετατόπιση των ενδιαφερόντων της σχεδιάστριας από τη χειροτεχνία στη βιομηχανική παραγωγή.

Γραφικές τέχνες

Ο λογότυπος (εικ. 19.15), που σχεδίασε ο Όσκαρ Σλέμερ για το Μπάουχαους, αντικατέστησε τον παλιότερο εξπρεσιονιστικό λογότυπο που είχε σχεδιάσει ο Λάιονελ Φάινινγκερ και έφερε έντονα τα στοιχεία του χειροποίητου και της χαρακτηριστικής, σε αντίθεση με το νέο λογότυπο ο οποίος αποτελεί ένα γεωμετρικό σύμβολο του νέου ορθολογισμού που διαπνέει τη σχολή. Ένα πρόσωπο σε προφίλ, αποτελούμενο από οριζόντιες και κάθετες μόνο γραμμές, κυριαρχεί στη μέση ενός

κύκλου που φέρει το όνομα του Μπάουχαους. Ο αφαιρετικός καθώς και ο αυστηρός και αντικειμενικός χαρακτήρας της σχολής είναι άμεσα ορατός.

Ο Χέρμπερτ Μπάγερ, ακόμη ένας ταλαντούχος απόφοιτος της σχολής, ανέλαβε διδασκαλία στο εργαστήριο τυπογραφίας και διαφήμισης. Ο Μπάγερ είχε επίσης επηρεαστεί από το Ντε Στιλ και τον κονστρουκτιβισμό, όπως φαίνεται στο αξονομετρικό σχέδιο για ένα διαφημιστικό περίπτερο (εικ. 19.16) του 1924.

Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΜΠΑΟΥΧΑΟΥΣ ΚΑΙ Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ

Ο Μπάγκερ, εκτός από το σχεδιασμό πολλών αφισών και βιβλίων του Μπάουχαους, δημιούργησε τη μοντέρνα sans serif (χωρίς ακρεμόνες, δηλαδή χωρίς ιδιαίτερες απολήξεις των κοτυλιών) γραμματοσειρά Universa και έθεσε τα διεθνή πρότυπα (DIN) της τυπογραφίας.

Η αφίσα (εικ. 19.17) του Γίοοστ Σμιτ για την έκθεση του Μπάουχαους στη Βαϊμάρη, το 1923, συμπυκνώνει με μεγάλη ευκρίνεια τις βασικές αρχές του μοντερνισμού στην τυπογραφία. Τα γεωμετρικά σχεδιασμένα γράμματα αποτελούνται εξ ολοκλήρου από ορθογώνια και κυκλικά στοιχεία που είχαν παλαιότερες γραμματοσειρές. Κατ' αυτόν τον τρόπο τα γράμματα γίνονται δομικά στοιχεία της σύνθεσης, που εμπλέκονται με άλλα ορθογώνια και κυκλικά τμήματα. Το αποτέλεσμα θυμίζει σχεδιάγραμμα μιας μηχανής ή κάτοψη κτιρίων, όπως και αντίστοιχες φωτογραφίες από εξαρτήματα μηχανών του Ροντσένκο ή του Λισίτσκι. Η αφίσα, εκτός από το μηχανικό και αρχιτεκτονικό της χαρακτήρα, έχει μια έντονη δυναμική, η οποία οφείλεται αφενός στον περιορισμό των χρωμάτων σε μαύρο και κόκκινο και, αφετέρου, στη διαγώνια πάνω στην οποία έχει στραφεί.



Εικ. 19.15. Επάνω,
Λογότυπος του
Μπάουχαους,
του Κ. Π. Ρολ, 1919,
Κάτω του Ο. Σλέμερ, 1922.



Εικ. 19.16.
Σχέδιο για
περίπτερο με
εφημερίδες,
του Χ. Μπάγκερ,
1923.



Εικ. 19.17.
Αφίσα του
Γίοοστ Σμιτ, 1923.

Δραστηριότητα:

Κάντε μια συλλογή από φωτογραφίες που να αποτελούνται από αντικείμενα με καθαρά γεωμετρικά σχήματα σε διάφορες κλίμακες, όπως για παράδειγμα μια μπάλα του μπάσκετ, την υδρόγειο κ.λπ.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΚΑΤΟΨΗ ΣΤΟ ‘ΕΛΕΥΘΕΡΟ’ ΕΠΙΠΛΟ

Μία από τις μεγαλύτερες συνεισφορές της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στη ζωή των ανθρώπων του 20ού αιώνα, αποτέλεσε η αναδιαμόρφωση των εσωτερικών χώρων κατοικίας και εργασίας. Βασικά στοιχεία αυτής της αλλαγής είναι η ενοποίηση των εσωτερικών κοινόχρηστων χώρων (χωλ, καθιστικό, τραπεζαρία και ενίοτε κουζίνα) και ο φωτισμός τους με μεγάλα ανοίγματα. Οι εξελίξεις αυτές φθάνουν στο απόγειό τους στη δεκαετία του 1920, για να εξαπλωθούν ευρέως μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο στην Ευρώπη και στην Αμερική.

Φρανκ Λούντ Ράιτ (Frank Lloyd Wright)

Στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, ο μεγάλος Αμερικανός αρχιτέκτονας Φρανκ Λούντ Ράιτ δημιουργεί στο προάστιο του Σικάγο Όουκ Παρκ (Oak Park,) μία σειρά από πρωτοποριακές κατοικίες. Για τον Ράιτ ο φωτισμός του εσωτερικού χώρου, η καθαρότητα και η αυθεντικότητα στη χρήση των υλικών αποτελούν όχι μόνον αρχιτεκτονικές αξίες αλλά και μία έκφραση του δημοκρατικού ιδεώδους.

Ο Ράιτ, με το άνοιγμα του εσωτερικού χώρου, αφενός επιδίωκε το φωτισμό του με μεγάλα γυάλινα ανοίγματα (παράθυρα που δημιουργούσαν μεγάλες οριζόντιες φωτεινές σχισμές στους τοίχους) και, αφετέρου, επιδίωκε την εσωτερική διεύρυνση και ενοποίηση των χώρων, με την κατάργηση των εσωτερικών τοίχων και τη διαμόρφωση ανοιχτών περιοχών ανάμεσα στην είσοδο, το καθιστικό, την τραπεζαρία και τους λοιπούς κοινόχρηστους χώρους.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρώτης περιόδου του Ράιτ, (γνωστής και ως Στιλ Πρέαρι – από τα λιβάδια ‘Prairie’ των κεντρικών ΗΠΑ), είναι η κατοικία Ρόμπι (Robie, εικ.



Εικ. 20.1. Κατοικία Ρόμπι στο Σικάγο, 1909, Αρχιτέκτων Φ. Λ. Ράιτ.



Εικ. 20.2. Κατοικία Κάουφμαν στην Πενσυλβάνια, 1936, Αρχιτέκτων Φ. Λ. Ράιτ.



Εικ. 20.3. Τραπεζαρία στην κατοικία Χόλιχοκ στο Λος Άντζελες 1917-20, Αρχιτέκτων Φ. Λ. Ράιτ.

20.1) στο Σικάγο, ενώ της ύστερης περιόδου, η κατοικία Κάουφμαν (Kaufmann, Falling Waters, εικ. 20.2) στην Πενσυλβανία.

Αυτή η πρωτοφανής για την εποχή σύνδεση και ενοποίηση των εσωτερικών χώρων οδήγησε το Ράιτ σε ένα νέο προσδιορισμό των ορίων τους, ο οποίος βασιζόταν στην επίπλωση. Αν παρατηρήσει κανείς τις τραπεζαρίες των σπιτιών του για παράδειγμα, θα δει ότι τα καθίσματα με τις υψηλές, σαν θρόνους, πλάτες από κατακόρυφους ξύλινους πήχεις (εικ. 20.3), παίζουν συνολικά το ρόλο του προσωρινού εσωτερικού χωρίσματος· τα έπιπλα δηλαδή αντικαθιστούν τους τοίχους, λειτουργώντας ως προσωρινές διαχωριστικές επιφάνειες.

Με παρόμοιο τρόπο οργανώνονται τα καθιστικά των κατοικιών σε μεγάλες ενιαίες περιοχές. Γεωμετρικά, κλειστά σε μορφή, έπιπλα, καθώς και πολύχρωμα χαλιά με γεωμετρικά σχέδια, οριοθετούν περιοχές χρήσης (καθιστικά, τζάκι, γραφεία, γωνιές περισυλλογής) χωρίς να περιορίζονται αυστηρά από τοίχους.

Τσαρλς Ρένι Μάκιντος (Charles Rennie Mackintosh)

Πολλά χιλιόμετρα μακριά και χωρίς εμφανή μεταξύ τους σχέση, σαν από ιστορική συγκυ-

ρία, στην άλλη άκρη του Ατλαντικού Ωκεανού, στη μακρινή Σκωτία, ο αρχιτέκτονας Τσ. Ρ. Μάκιντος, μέσα σ' ένα εντελώς διαφορετικό αστικό και φυσικό περιβάλλον, επεξεργάζεται λύσεις που παρουσιάζουν ομοιότητες με αυτές του Ράιτ.

Οι κατοικίες τους, εξωτερικά, διαφέρουν ριζικά. Αντί της πεδινής Αμερικής των Πρέ-αρι του Ράιτ, έχουμε το ορεινό τοπίο της Σκωτίας. Αντί για τη σκιερή οριζοντιότητα που παρέχουν οι στέγες στις επαύλεις του Ράιτ, έχουμε τα αυστηρά κατακόρυφα, σαν κάστρα, λιτά γεωμετρικά κτίσματα του Μάκιντος.

Όμως και ο Μάκιντος, όπως αντίστοιχα και ο Ράιτ, προσπαθεί να διασκεδάσει το γκρίζο και σκυθρωπό περιβάλλον της Γλασκώβης, φέρνοντας το φυσικό φως στον εσωτερικό χώρο μέσα από μεγάλα παράθυρα. Καταργεί ακόμα και τις παραδοσιακές σκουρόχρωμες βικτωριανές ταπετσαρίες του δέκατου ένατου αιώνα με τα έντονα διακοσμητικά

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΚΑΤΟΨΗ ΣΤΟ 'ΕΛΕΥΘΕΡΟ' ΕΠΙΠΛΟ

σχέδια και χρησιμοποιεί το λευκό χρώμα στους τοίχους και απαλούς παστέλ τόνους στις ξύλινες κατασκευές (εικ. 20.4). Από τα σημαντικότερα σπίτια, στα οποία εφαρμόζει τις αρχές αυτές, είναι η κατοικία Χιλ (Hill, εικ. 20.5) στη Γλασκώβη.

Τα έπιπλα του Μάκιντος παρουσιάζουν εντυπωσιακές ομοιότητες με του Ράιτ: Ψηλά κατακόρυφα ξύλινα στοιχεία που χωρίζουν οπτικά τον εσωτερικό χώρο, σαν σειρές από αυστηρούς τελετουργικούς θρόνους, από σκουρόχρωμο ξύλο, στέκονται μπροστά στους λευκούς τοίχους.

Το έργο του Μάκιντος βρήκε, παράδοξως, απήχηση στην Αυστριακή πρωτεύουσα, η οποία έχει ήδη διαμορφωμένη μία ιδιαίτερη εκδοχή της Αρ Νουβώ, που είναι γνωστή και ως Απόσχιση (Sezession).

Οι Βιεννέζοι αρχιτέκτονες Γιόζεφ Όλμπριχ (Joseph Olbrich) και Γιόζεφ Χόφμαν (Joseph Hofmann) σχεδιάζουν έπιπλα και αντικείμενα περισσότερο γεωμετρικά, σε σύγκριση με τους άλλους εκπροσώπους της Αρ Νουβώ στην Ευρώπη, επηρεασμένοι σημαντικά από τα έργα του Μάκιντος που εκτέθηκαν το 1900 στη Βιέννη. Από τα σημαντικότερα έργα είναι η έπαυλη Στοκλέ (Stoclet εικ. 20.6) στις Βρυξέλλες, του αρχιτέκτονα Χόφμαν, με εσωτερικές τοιχογραφίες του ζωγράφου Γκούσταβ Κλίμτ.

Γκέριτ Τόμας Ρίτβελντ

Μεγαλύτερη σημασία για τους Ευρωπαίους αρχιτέκτονες είχε όμως η επίδραση του Ράιτ, μετά την έκδοση των πρώτων βιβλίων που παρουσίαζαν το έως τότε έργο του, κυρίως στο 'άντι –κυβικό' κίνημα του Ντε Στιλ στην Ολλανδία.



Εικ. 20.4. Καθιστικό κατοικίας στη Γλασκώβη, 1900. Αρχιτέκτων Τσ. Ρ. Μάκιντος.



Εικ. 20.5. Κατοικία στη Γλασκώβη, 1906. Αρχιτέκτων Τσ. Ρ. Μάκιντος.



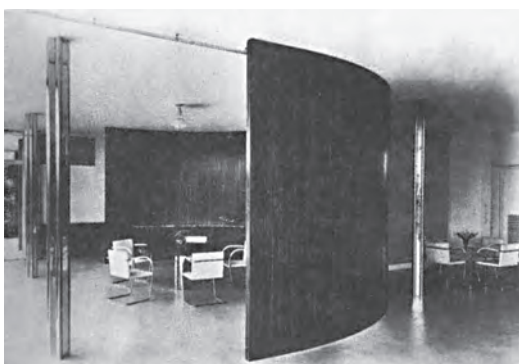
Εικ. 20.6. Τραπεζαρία της έπαυλης Στοκλέ στις Βρυξέλλες, 1911. Αρχιτέκτων Γ. Χόφμαν.



Εικ. 20.7. Εσωτερικό στην Ουτρέχτη, 1924. Αρχιτέκτων Γκ. Τ. Ρίτβελντ.



Εικ. 20.8. Γερμανικό Περίπτερο στη Διεθνή Έκθεση της Βαρκελώνης, 1929. Αρχιτέκτων Λ. Μις βαν ντερ Ρόε.



Εικ. 20.9. Τραπεζαρία της κατοικίας Τούγκεντχατ στο Βrno, 1929-30. Αρχιτέκτων Λ. Μις βαν ντερ Ρόε.

Ένας από τους κύριους εκπροσώπους του Ντε Στιλ, ο κατασκευαστής επίπλων Ρίτβελντ, δημιουργεί έπιπλα επηρεασμένα από τον Ράιτ και την ιδέα του 'ανοικτού' χώρου και της 'ανοικτής' κατασκευής. Στο 'Κόκκινο – Μπλε' κάθισμά του (εικ. 17.12), ένα από τα σύμβολα του μοντερνισμού, όλα τα στοιχεία είναι οργανωμένα έτσι ώστε να δίνουν την εντύπωση της δυναμικής κατασκευής που είναι «ανοικτή» στο χώρο, σαν ένας πίνακας του Μοντριάν ή του βαν Ντέσμπουργκ. Το κάθισμα είναι μία κατασκευή η οποία μπορεί εν δυνάμει να προεκταθεί στον χώρο.

Ο Ρίτβελντ αναπτύσσει αυτή την λογική στη μικρή διώροφη κατοικία Σρέντερ (εικ. 17.4) στην Ουτρέχτη, όπου θέτει σε εφαρμογή την ιδέα του τελείως ελεύθερου και μεταβλητού εσωτερικού χώρου (εικ. 20.7), ο οποίος, όμως, μπορεί ανά πάσα στιγμή να μεγαλώσει με την ενοποίηση όλων των δωματίων με τους συρόμενους τοίχους. Η κατοικία Σρέντερ αποτελεί ένα σημαντικό σταθμό στην εξέλιξη της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, στην κατεύθυνση που χάραξε ο Ράιτ. Μέσω του κινήματος Ντε Στιλ, οι ιδέες των ανοικτών, ευμετάβλητων χώρων, διαχέονται και στα άλλα πρωτοποριακά μοντέρνα κινήματα της Ευρώπης, όπως το Μπάουχαους.

Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε και Μπάουχαους

Επηρεασμένος επίσης από το έργο του Ράιτ, από το Ντε Στιλ και τον κονστρουκτιβισμό, ο Γερμανός αρχιτέκτονας Μις βαν ντερ Ρόε δημιουργεί, στη δεκαετία του 1920, μία σειρά από κατοικίες ακολουθώντας τη σχεδιαστική αρχή της ελεύθερης κάτοψης. Οι 'κατοικίες από τούβλο', όπως είναι γνωστά μία σειρά από σπίτια του Μις στην Γερμανία, αναπτύσσονται φυγόκεντρα και

ασύμμετρα από έναν κεντρικό πυρήνα προς όλες τις κατευθύνσεις του οικοπέδου. Σ' αυτό το παιχνίδι ορθογωνίων και καθέτων συμμετέχουν οι εσωτερικοί και εξωτερικοί τοίχοι των σπιτιών, αλλά και οι περιμετρικοί μαντρότοιχοι, όπως συμβαίνει και στις κατοικίες του Ράιτ στο Σικάγο.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΚΑΤΟΨΗ ΣΤΟ 'ΕΛΕΥΘΕΡΟ' ΕΠΙΠΛΟ

Το Γερμανικό Περίπτερο στην Έκθεση της Βαρκελώνης (Barcelona Pavilion, εικ. 20.8) στην Ισπανία (1929) και η κατοικία Τούγκεντχάτ (Tugendhat, εικ. 20.9) στο Βρνο στην Τσεχοσλοβακία (1930), αποτελούν τα δύο πλέον ολοκληρωμένα έργα του Μις της περιόδου αυτής. Σε αυτές τις κατοικίες τα έπιπλα, σχεδιασμένα από τον ίδιο το Μις, παίζουν κυρίαρχο πλέον ρόλο στην οργάνωση και διαμόρφωση του εσωτερικού τους χώρου.



Εικ. 20.10. Εσωτερικός εξοπλισμός κατοικίας, Παρίσι, 1929. Αρχιτέκτων Λε Κορμπυζιέ.



Εικ. 20.11. Έπαυλη Σαβουά στο Poissy, 1929. Αρχιτέκτων Λε Κορμπυζιέ.

Στο Μπάουχαους παρόμοιες ιδέες κυριαρχούν μετά το 1922 και πάλι λόγω της επίδρασης του Ντε Στιλ και της εκεί διδασκαλίας του βαν Ντέσμπουργκ. Ο Γκρόπιους, ο Μπρόγερ και ο Μοχό-λυ Νάγκυ επιπλώνουν και εξοπλίζουν κατοικίες στη Γερμανία με έπιπλα από λεπτούς μεταλλικούς σκελετούς. Αυτά τα καθίσματα, τα τραπέζια, τα γραφεία, τα ερμάρια, ακόμα και τα φωτιστικά επιτρέπουν στο χώρο να εκτείνεται ελεύθερα προς όλες τις κατευθύνσεις δίνοντας, τουλάχιστον οπτικά, έναν αέρα ανάσας και ελευθερίας στους εσωτερικούς χώρους των κτιρίων.

Λε Κορμπυζιέ (Le Corbusier)

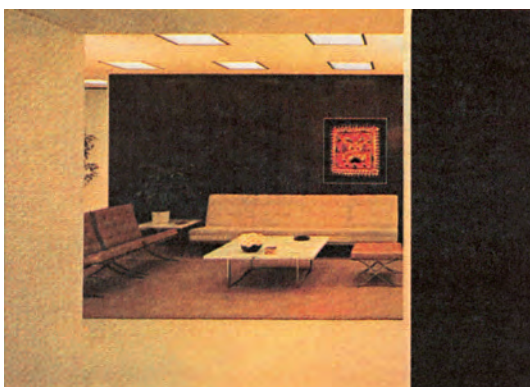
Ο Γαλλο-ελβετός Λε Κορμπυζιέ, με έδρα το Παρίσι, είναι για πολλούς ίσως ο σημαντικότερος αρχιτέκτονας του 20ού αιώνα. Η μεγάλη παραγωγή του καλύπτει μία ευρεία γκάμα από πολεοδομικές προτάσεις μέχρι μονοκατοικίες και έπιπλα (εικ. 20.10). Ο Λε Κορμπυζιέ πραγματοποίησε μία σειρά από παραδειγματικές λευκές κατοικίες στη δεκαετία του 1920, όπου υλοποίησε αυτές τις αρχές του, σημαντικότερη από τις οποίες είναι η έπαυλη Σαβουά (Savoye) στο Poissy έξω από το Παρίσι. Η έπαυλη Σαβουά χαρακτηρίζεται από σχεδιαστικές καινοτομίες, όπως τη στεγασμένη πρόσβαση με αυτοκίνητο μέσα στην κατοικία, τη δυνατότητα διπλής κίνησης, κατακόρυφα μέσω της σκάλας και περιμετρικά μέσω μίας ράμπας, και την αλληλουχία εσωτερικών χώρων, εξωστών και στεγασμένων ημιυπαίθριων χώρων (εικ. 20.11). Η πολύπλοκη αυτή οργάνωση χώρων πειθαρχείται μέσα σε ένα καθαρό λευκό οριζόντιο περίβλημα, με ένα συνεχές οριζόντιο άνοιγμα και είναι υπερυψωμένη σε πυλωτή. Τα έργα του Λε Κορμπυζιέ επηρέασαν σημαντικά τους συγχρόνους του αλλά και τους μεταγενέστερους αρχιτέκτονες για πολλές δεκαετίες. Οι αρχές σχεδιασμού που έθεσε βρήκαν εφαρμογή σε πλήθος αστικών κατοικιών, στις οποίες ζουν ακόμα και σήμερα πολλοί άνθρωποι σε όλο τον κόσμο.



Εικ. 20.12. Κατοικία Φάρνσγουερθ στο Ιλινόις, 1946-50. Αρχιτέκτων Λ. Μις βαν ντερ Ρόε.



Εικ. 20.13. Κατοικία του Αρχιτέκτονα Φ. Τζόνσον στο Κονέκτικατ, 1949.



Εικ. 20.14. Εσωτερικό κτιρίου γραφείων στη Ν. Υόρκη με έπιπλα του Μις, 1958.

Μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο

Μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο οι ιδέες αυτές κυριαρχούν στην οργάνωση των εσωτερικών χώρων των κατοικιών όσο και των γραφείων.

Το μεταπολεμικό έργο του Μις στις ΗΠΑ, οδηγείται σε ακόμα μεγαλύτερη αφαίρεση, με αποκορύφωμα την κατοικία Φάρνσγουερθ (Farnsworth, εικ. 20.12) στο Ιλινόις (1946-50). Η εξοχική αυτή κατοικία περιβάλλεται από ένα εξ ολοκλήρου γυάλινο περίβλημα, ενώ οι εσωτερικοί της χώροι οργανώνονται από τα έπιπλα με πλήρη απουσία τοίχων ανάμεσα στους διάφορους χώρους, με εξαίρεση, βέβαια, το λουτρό. Παρόμοια είναι και η αρχιτεκτονική της κατοικίας (εικ. 20.13) του πρώην συνεργάτη του, αρχιτέκτονα Φίλιπ Τζόνσον (Philip Johnson), στο Κονέκτικατ των ΗΠΑ (1949).

Σε συνέχεια των αρχών περί μαζικής παραγωγής και τυποποίησης, οι κοινωνικές απαιτήσεις μετά τον πόλεμο οδηγούν στο σχεδιασμό επίπλων συναρμολογούμενων από τυπικά στοιχεία (πρόδρομοι των οποίων ήταν τα πτυσσόμενα και συναρμολογούμενα έπιπλα του Μπάουχαους κατά τη διάρκεια της θητείας του Χ. Μέγερ ως Διευθυντή της σχολής) τα οποία αντικαθιστούν τους χοντρούς κτισμένους τοίχους με λεπτά, ευέλικτα και λειτουργικά έπιπλα.

Σταδιακά, μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, τόσο στις ΗΠΑ όσο και στην Ευρώπη, επικρατεί η μοντέρνα 'ελεύθερη' κάτοψη στην οργάνωση των εσωτερικών χώρων εργασίας και κατοικίας, με την υιοθέτηση μεταβλητών στοιχείων επίπλωσης (εικ. 20.14).

Δραστηριότητα:

Σχεδιάστε μια κάτοψη του σπιτιού σας με τοίχους, οι οποίοι να χωρίζουν τους χώρους δραστηριοτήτων, και μια κάτοψη χωρίς τοίχους. Δείξτε επίσης και τα έπιπλα στους χώρους αυτούς.

Ο ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΔΙΑΦΟΡΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΣ, ΑΠΟ ΤΟΝ ΡΑΪΤ ΣΤΟΝ ΑΑΛΤΟ

Το 'έπιπλο' αποτέλεσε για τους μοντέρνους αρχιτέκτονες ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία στο σχεδιασμό των εσωτερικών χώρων. Ο Μις βαν ντερ Ρόε έλεγε χαρακτηριστικά ότι ο σχεδιασμός του εσωτερικού χώρου ξεκινά από το σχεδιασμό του καθίσματος και από την οργάνωση του περιβάλλοντα χώρου. Ο ίδιος ο Μις σχεδίασε μερικά από τα πλέον σημαντικά καθίσματα του αιώνα μας που χαρακτηρίζονται για την καθαρότητα της σύλληψης, τη λεπτότητα των αναλογιών τους και τον τονισμό των λεπτομερειών τους, κάνοντας πράξη έτσι αυτό που πίστευε. Παρότι ο σχεδιασμός των επίπλων του έγινε κυρίως στο διάστημα της δεκαετίας 1920-1930, ορισμένες απραγματοποίητες προτάσεις του για καθίσματα από πλαστικό, αποτελούν προδρόμους πολλών σημερινών καθισμάτων.

Το μοντέρνο έπιπλο

Το έπιπλο για τους αρχιτέκτονες, ιδιαίτερα γι' αυτούς που συνιστούσαν την πρωτοπορία του μοντερνισμού, ήταν μία ουσιαστική προέκταση των αντιλήψεών τους για την αρχιτεκτονική και όχι ένα απλό πάρεργο. Παρότι μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο το επάγγελμα του βιομηχανικού σχεδιαστή και του σχεδιαστή επίπλων εξειδικεύεται και αναδεικνύεται, ιδιαίτερα με την ίδρυση Ινστιτούτων και Πανεπιστημιακών ή Ιδιωτικών σχολών ντιζάιν, ακόμα και σήμερα αρκετοί από τους σχεδιαστές επίπλων εξακολουθούν να είναι αρχιτέκτονες. Αυτό συμβαίνει γιατί ο σχεδιασμός των επίπλων σχετίζεται άμεσα με την οργάνωση του εσωτερικού χώρου.

Δείγμα αυτής της νοοτροπίας αποτελούν τα έπιπλα που σχεδίασε ο Λε Κορμπυζιέ, μαζί με τους συνεργάτες του Π. Ζανερέ και Σ. Περιάν (Pierre Jeanneret & Charlotte Perriand, εικ. 21.1, 21.2), και τα οποία είναι δοκίμια της αρχιτεκτονικής του προσέγγισης σε



Εικ. 21.1. Κάθισμα 'Basculant', 1928, του Λε Κορμπυζιέ.



Εικ. 21.2. Chaise Longue, 1928, του Λε Κορμπυζιέ.



Εικ. 21.3. Πολυθρόνα 'Grand Confort', 1928, του Λε Κορμπυζιέ.



Εικ. 21.4. Κάθισμα από ψάθα και ατσάλι του Χ. Μαγκ, 1960.



Εικ. 21.5. Κάθισμα 'Barcelona', 1929, του Μις.

μικρή κλίμακα. Η κυβική σε μορφή πολυθρόνα του (εικ. 21.3) αποτελείται από ένα λεπτό μεταλλικό σκελετό με οριζόντια και κατακόρυφα στοιχεία τα οποία στηρίζουν τα δερμάτινα μαξιλάρια και το ανθρώπινο σώμα. Ο εμφανής αυτός σκελετός ακολουθεί την ίδια κατασκευαστική λογική που διέπει τα κτίρια του Λε Κορμπυζιέ. Στο Λε Κορμπυζιέ, ο οποίος, εκτός από αρχιτέκτονας, ήταν επίσης και ζωγράφος, η 'τυπική' μορφή των αντικειμένων (π.χ. το σχήμα ενός μπουκαλιού κρασί ή ενός βιολιού), όπως είχε καθιερωθεί στη διάρκεια του χρόνου, ασκούσε μεγάλη έλξη. Τα διαχρονικά αυτά αντικείμενα ήταν το αποτέλεσμα μιας μακρόχρονης επεξεργασίας της αισθητικής και της λειτουργίας τους, και γι' αυτό το λόγο αξίζουν ιδιαίτερα της προσοχής μας. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν που πριν ακόμα δημιουργήσει τα δικά του έπιπλα ο Λε Κορμπυζιέ, χρησιμοποιούσε, τόσο στις σχεδιασμένες όσο και στις υλοποιημένες προτάσεις του, έπιπλα όπως οι καρέκλες Thonet, που είχαν καταξιωθεί στο χρόνο για την απλότητα της μορφής τους και την ευρηματικότητα της κατασκευής τους.

Οι Σταμ, Μπρόγερ και Μις ανέπτυξαν στη δεκαετία του 1920 τα μεταλλικά σωληνωτά έπιπλα. Βασική αρχή της κατασκευής ήταν ο διαχωρισμός του καθίσματος σε 'φέροντα' σκελετό και 'φερόμενο' κάθισμα, δηλαδή σε στοιχεία που στηρίζουν και στοιχεία που στηρίζονται. Το πρώτα καθίσματα που εκφράζουν με σαφήνεια αυτόν το διαχωρισμό, είναι αυτά που κατασκευάζει ο Ρίτβελντ. Η ιδέα βρήκε πολλούς μιμητές για λόγους τόσο αισθητικούς, όσο και οικονομικούς. Από τότε και μέχρι την εμφάνιση των πλαστικών επίπλων (από τη δεκαετία του 1960 και μετά), τα μεταλλικά έπιπλα έχοντας πλέον μια ζωή περίπου μισού αιώνα, χρησιμοποιούνται ακόμα και σήμερα (εικ. 21.4).

Ως ιδιαίτερη προσφορά του Μις μπορεί να θεωρηθεί το γεγονός ότι χρησιμοποίησε, εκτός από μεταλλικό σωλήνα, και ατσάλινη λάμα για την κατασκευή ορισμένων καρεκλών. Το κάθισμα που σχεδίασε για το γερμανικό περίπτερο στη διεθνή έκθεση της Βαρκελώνης (εικ. 21.5), θεωρείται το πιο κλασικό

της μοντέρνας περιόδου. Ο Μις, με μεγάλη αυτοσυγκράτηση, εφαρμόζοντας απόλυτα το δόγμα του *'less is more'*, σχεδίασε ένα κάθισμα μοντέρνο και ταυτόχρονα διαχρονικό. Δύο καμπύλες γραμμές διασταυρώνονται σ' ένα υπέροχο δέσιμο, που αποτελεί την κεντρική λεπτομέρεια της μορφής. Αυτές οι δύο καμπύλες φέρουν με ιμάντες ένα δερμάτινο κάθισμα και μία πλάτη. Αντίστοιχης ποιότητας και ομορφιάς ήταν και τα καθίσματα που σχεδίασε ειδικά για την κατοικία Τούγκεντχατ στο Βερολίνο στην Τσεχοσλοβακία (εικ. 21.6).

Ολικός σχεδιασμός (Total Design/ Gesamtkunstwerk)

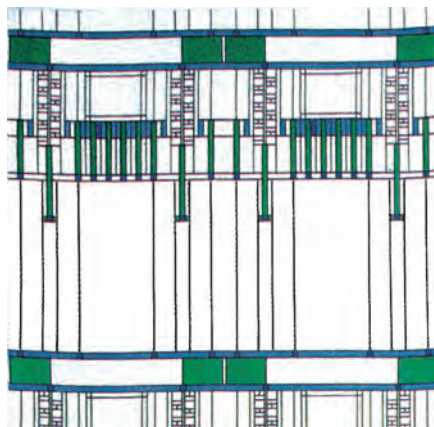
Ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα ο Ράιτ σχεδίαζε όχι μόνο τα σταθερά και κινητά έπιπλα των κατοικιών του, αλλά και κάθε στοιχείο διακόσμησης του χώρου. Στα έργα του κυριαρχούσε πάντοτε η αντίληψη του ολικού σχεδιασμού (*'total design'* στα αγγλικά, *'gesamtkunstwerk'* στα γερμανικά), η ιδέα δηλαδή ότι ο αρχιτέκτονας πρέπει να σχεδιάζει (να έχει δηλαδή το συνολικό αισθητικό έλεγχο) ολόκληρο το περιβάλλον στο οποίο ζούμε, χωρίς να αφήνει τίποτα στην τύχη. Στις κατοικίες (εικ. 21.7) του Ράιτ βλέπουμε πράγματι την εφαρμογή αυτής της αντίληψης, που ξεκινάει από το σχεδιασμό σταθερών σημείων αναφοράς όπως το τζάκι, κεντρική εστία του σπιτιού και επεκτείνεται μέχρι τα παράθυρα με τα γεωμετρικά 'βιτρώ', τα έπιπλα (εικ. 21.8), τα φωτιστικά, τα χαλιά, τα υφάσματα και τα διακοσμητικά αντικείμενα (εικ. 21.9).



Εικ. 21.6. Κάθισμα 'Barcelona', 1929, του Μις.



Εικ. 21.7. Εσωτερικό κατοικίας, 1904 του Φ. Λ. Ράιτ.



Εικ. 21.9. Ταπετσαρία του Φ. Λ. Ράιτ.

Εικ. 21.8. Κάθισμα 'Παγώνι', του Φ. Λ. Ράιτ, για το Αυτοκρατορικό Ξενοδοχείο στο Τόκιο, 1922.





Εικ. 21.10. Ντουλάπα σχεδιασμένη από τον Α. Λόος, 1902.



Εικ. 21.11. Βάζο 'Savoy', του Α. Αάλτο, 1936.

Τη συνέχεια αυτής της αντίληψης τη συναντάμε και στους αρχιτέκτονες που ανήκουν στην Αρ Νουβώ, Β. Χόρτα, Α. Βαν ντε Βέλντε, Α. Γκιμάρ, Α. Γκαουντί, Τσ. Ρ. Μάκιντος, Ο. Βάγκνερ, Γ. Όλμπριχ και Γ. Χόφμαν. Οι αρχιτέκτονες αυτοί όχι μόνο σχεδιάζουν έπιπλα και αντικείμενα για κατοικίες και γραφεία αλλά και κοσμήματα ή ρούχα, τα οποία παράγουν και εμπορεύονται για ένα μεγαλύτερο κοινό. Αυτό συμβαίνει, για παράδειγμα, στην περίπτωση της αυστριακής Sezession, που ιδρύει τα περίφημα Βιεννέζικα Εργαστήρια (Wiener Werkstatte) για την παραγωγή και διάθεση αντικειμένων σχεδιασμένων από τα μέλη της, και τα οποία έχουν τόση επιτυχία ώστε να ιδρύσουν παράρτημα ακόμα και στη Νέα Υόρκη.

Ο αυστηρός κριτής όχι μόνον της αρχιτεκτονικής αλλά και του Αυστριακού πολιτισμού στο σύνολό του, Βιεννέζος αρχιτέκτονας Άντολφ Λόος (Adolf Loos), καυτηριάζει με τα κείμενά του, στις αρχές του 20ού αιώνα, τέτοιου είδους στιλιστικές υπερβολές. Μέσα από τις σελίδες εφημερίδων και περιοδικών εξαπολύει πύρινα άρθρα ενάντια σ' αυτήν την χωρίς βάθος και έρεισμα, όπως πιστεύει, διακοσμητική τάση της Sezession. Στη θέση της προτείνει μία λιτή και λειτουργική αρχιτεκτονική, χωρίς διακοσμητικά στοιχεία, που πιστεύει ότι συμβαδίζει με το πνεύμα της εποχής και την πολιτιστική εξέλιξη της Δύσης.

Στις περιπτώσεις που ο Λόος σχεδίαζε έπιπλα (εικ. 21.10), στόχος του ήταν η σωστά επεξεργασμένη μορφή και η κατασκευαστική ακρίβεια και όχι η εντυπωσιακή μορφή. Ορισμένα από τα έπιπλά του, κλασικά πλέον σήμερα, παράγονται ακόμα από τη γνωστή εταιρεία των αδελφών Thonet.

Αλβάρ Αάλτο (Alvar Aalto)

Πολλοί από τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες της δεκαετίας 1920-1930 σχεδίασαν έπιπλα, κυρίως από μέταλλο, με ανοικτή μορφή, για τον εξοπλισμό των κτιρίων τους. Η πιο σημαντική εξέλιξη στην ιστορία του σύγχρονου επίπλου, μετά τα σωληνωτά καθίσματα του Μπάουχαους, είναι τα έπιπλα του Φινλανδού αρχιτέκτονα Αλβάρ Αάλτο.

Ο Αάλτο, γεννημένος μία δεκαετία μετά τα 'ιερά τέρατα' του μοντερνισμού (Μις, Γκρόπιους, Λε Κορμπυζιέ), γεφυρώνει την ηρωική προπολεμική εποχή του μοντέρνου με τη μεταπολεμική περίοδο της ωρίμανσης και εφαρμογής του. Η αντίληψή του είναι αυτή του ολικού σχεδιασμού, που αφορά κυρίως χρηστικούς και ανθρωπιστικούς σκοπούς και όχι μόνο αισθητικούς. Από το 1928 σχεδιάζει έπιπλα, φωτιστικά και άλλα αντικείμενα (εικ.

21.11) για τους εσωτερικούς χώρους των κτιρίων του, ως απαραίτητα στοιχεία ενός συνολικού αρχιτεκτονικού οράματος. Μαζί με την πρώτη του σύζυγο, την αρχιτέκτονα Αϊνο Αάλτο, δημιουργούν την εταιρεία παραγωγής ξύλινων επίπλων Artek, στην πραγματικότητα ένα κέντρο οικιακού εξοπλισμού.

Τα έπιπλά τους, κυρίως καρέκλες και πολυθρόνες, αλλά και ράφια, τραπέζια, σκαμνιά (εικ. 21.12) κ.ά. ακολουθούν τη μοντέρνα κατασκευαστική λογική του λεπτού σκελετού που στηρίζει το κάθισμα και την πλάτη, ώστε να φαίνονται σαν να είναι μετέωρα. Το υλικό όμως που χρησιμοποιεί ο Αάλτο, αντί του μετάλλου, είναι αρχικά το κόντρα πλακέ και, στη συνέχεια, η συγκολλητή ξυλεία, η οποία είναι περισσότερο ανθεκτική, καμπυλωμένη με ατμό. Συνήθως ο Αάλτο διαμόρφωνε το κάθισμα και την πλάτη σε ένα ενιαίο φύλλο κόντρα πλακέ, που ακολουθούσε τις καμπύλες του σώματος και στηριζόταν σε ένα ξεχωριστό σκελετό συγκολλητής ξυλείας, από σημύδα (εικ. 21.13).

Τα έπιπλα του Αάλτο, τα οποία θεωρούσε μέρος του συνολικού αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, έδωσαν μεταπολεμικά μεγάλη ώθηση και αίγλη στην ανάπτυξη της σκανδιναβικής επιπλοποιίας, που είχε ήδη μεγάλη παράδοση ποιοτικής παραγωγής.



Εικ. 21.12. Σκαμνιά Νο 60, του Α. Αάλτο, 1933.



Εικ. 21.13. Πολυθρόνα, του Α. Αάλτο 1931.

Δραστηριότητα:

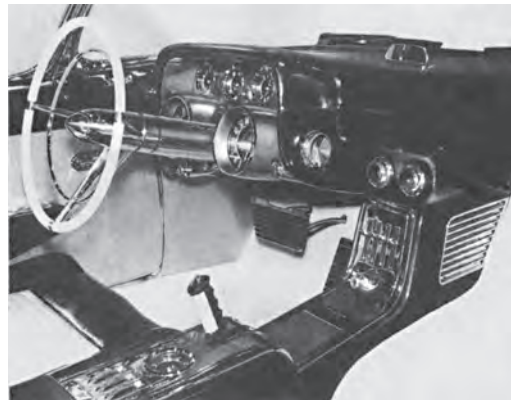
Σχεδιάστε μια καρέκλα που να έχει ενιαία μορφή και μια καρέκλα που να είναι εμφανής ο διαχωρισμός του καθίσματος και της πλάτης από το σκελετό.

ΝΕΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ. Η ΕΚΡΗΞΗ ΤΩΝ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ

Η δεκαετία του 1950, ενώ για τους Ευρωπαίους αποτελεί μία περίοδο ανασυγκρότησης, στις ΗΠΑ χαρακτηρίζεται από αισιοδοξία και μια ροπή προς την υπερκατανάλωση και την πολυτέλεια. Το σπίτι εξοπλίζεται με νέες, σύγχρονες οικιακές συσκευές, πλυντήρια, κουζίνες, τηλεοράσεις, ηλεκτρικές σκούπες, κ.ά., που διευκολύνουν το έργο της 'χαρούμενης νοικοκυράς', όπως φαίνεται στις χαρακτηριστικές διαφημίσεις της εποχής (εικ. 22.1), αποδεδειγμένα την από τις οικιακές αγγαρείες και, συνεπώς, εξασφαλίζοντάς της περισσότερο ελεύθερο χρόνο. Τα γεωμετρικά σχήματα της προηγούμενης περιόδου αντικαθίστανται από ελεύθερες καμπύλες μορφές στις οποίες τα νέα υλικά, όπως τα πλαστικά, προσφέρουν ιδανικές λύσεις.



Εικ. 22.1. Διαφήμιση για τις οικιακές συσκευές Kelvinator, 1955.



Εικ. 22.2. Εσωτερικό της Cadillac Eldorado, 1954. Χάρλεϊ Ερλ.

ΗΠΑ

Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1950, την πρωτοπορία στον τομέα του σχεδιασμού αποκτούν για πρώτη φορά οι ΗΠΑ. Η ανάκαμψη, από το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, επέρχεται στις ΗΠΑ πιο εύκολα απ' ό,τι στην Ευρώπη.

Πολλοί από τους μεγαλύτερους αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες της Ευρωπαϊκής Ηπείρου έχουν ήδη μεταναστεύσει στις ΗΠΑ, μεταλαμβάνοντάς έτσι σ' αυτή τη χώρα τις έννοιες του μοντέρνου σχεδιασμού. Στη ζωγραφική, για παράδειγμα, εμφανίζεται η νέα σημαντική τάση του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, ενώ στην αρχιτεκτονική η παρουσία του Μις βαν ντερ Ρόε και των συντρόφων του από το Μπάουχαους δίνει μια νέα ώθηση στον τομέα της κατασκευής κατοικιών και γραφείων και, κυρίως, των πολυώροφων κρυστάλλινων ουρανοξυστών που αποτελούν σύμβολο της οικονομικής δύναμης και ευμάρειας της Αμερικής. Οι συνεχώς αναπτυσσόμενες ΗΠΑ δίνουν επίσης μεγάλη σημασία στην παραγωγή καταναλωτικών αγαθών και την παροχή μεγαλύτερων ευκολιών και ανέσεων στους χώρους της κατοικίας, της εργασίας και της αναψυχής. Σχεδιάζονται τα μεγάλα αμερικάνικα αυτοκίνητα και ο διάσημος



Εικ. 22.3. Καρέκλα DAR, των Τσ. & Ρ. Ημς, 1940 - 1950.



Εικ. 22.4. Κάθισμα 'Τουλίπα', του Ε. Σααρίνεν, 1956.



Εικ. 22.5. Πολυθρόνα και σκαμπό, των Τσ. & Ρ. Ημς, 1956.

σχεδιαστής και διευθύνων της General Motors, Χάρλεϊ Ερλ (Harley Earl, εικ. 22.2), εισάγει την έννοια της 'προσχεδιασμένης αχρηστίας ή φθοράς' (planned obsolescence), της υποταγής δηλαδή του σχεδιασμού σε ένα γρήγορα εναλασσόμενο ρυθμό νέων μοντέλων που καθιστά τα προηγούμενα πολύ σύντομα άχρηστα ή, για την ακρίβεια, εκτός μόδας.

Τέλος, εμφανίζεται στις ΗΠΑ, μία νέα τάση που δίνει έμφαση περισσότερο στις ανάγκες της νεολαίας και στο δικό της τρόπο ζωής, που αφορά κυρίως το λεγόμενο 'lifestyle', τη μόδα (μπλου τζιν / Levis), τον κινηματογράφο (Μέριλιν Μονρόε, Τζέιμς Ντην), τη μουσική (ροκ εν ρολ, Έλβις Πρίσλεϊ) και τα γρήγορα αυτοκίνητα.

Σημαντική είναι η παρουσία της Αμερικής στον τομέα του σχεδιασμού επίπλων, καθώς εκεί σχεδιάζονται τα πρώτα έπιπλα με πρωτοτυπία, μετά από αυτά του Μπάουχαους και του Αάλτο. Νέοι τολμηροί σχεδιαστές είναι οι απόφοιτοι της πρωτοποριακής Ακαδημίας Κράνμπρουκ (Cranbrook Academy), Τσαρλς και Ρέι Ημς (Charles & Ray Eames) μαζί με τον Έερο Σααρίνεν (Eero Saarinen). Οι Ημς και Σααρίνεν χρησιμοποιούν την καινούργια ηλεκτρική μέθοδο καμπυλώματος ξύλινων επιφανειών κόντρα πλακέ και τις συγκολλητικές ρητίνες για τη δημιουργία καθισμάτων (εικ. 22.3). Επίσης πειραματίζονται με τα νέα πλαστικά υλικά, όπως το GRP (πολυεστέρας με ενίσχυση φάιμπερ γκλας, εικ. 22.4), τα οποία παρέχει η τεχνολογία της εποχής. Οι οργανικές μορφές των καθισμάτων τους προκύπτουν όχι μόνον από την ευρηματική χρήση των υλικών και της νέας τεχνολογίας αλλά και από το μεγάλο ενδιαφέρον που δείχνουν για την καλύτερη δυνατή προσαρμογή του ανθρώπινου σώματος σε αυτά (εργονομικές και ανθρωπομετρικές μελέτες). Τα έπιπλά τους σταδιακά γίνονται αποδεκτά και παράγονται μέχρι και σήμερα από τις εταιρείες επίπλων Knoll και Henry Miller (εικ. 22.5). Ελαφρά μεταλλικά έπιπλα σαν γλυπτά, από μεταλλικό πλέγμα, σχεδίασε και ο Χάρυ Μπερτόια (Harry Bertoia) (εικ. 22.6) για την εταιρεία Knoll.

ΝΕΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ. Η ΕΚΡΗΞΗ ΤΩΝ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ

Ανάμεσα στα πλαστικά /συνθετικά υλικά της εποχής κυριαρχεί η φορμάικα, μια λεπτή συνθετική επένδυση ξύλινων επιφανειών σε διάφορα χρώματα, που καθαρίζεται εύκολα. Η φορμάικα γίνεται το χαρακτηριστικό υλικό της μοντέρνας δεκαετίας του 1950 στην Αμερική, και τη συναντάμε σε πολλές εφαρμογές από καθίσματα, τραπέζια και επενδύσεις κουζινών, μέχρι και σε καφέ αυτοκινητοδρόμων. Η δεκαετία του 1950 στην Αμερική χαρακτηρίζεται από την διαδεδομένη χρήση των πλαστικών υλικών και των οργανικών μορφών (εικ. 22.7) σε όλες τις εφαρμοσμένες τέχνες και στην αρχιτεκτονική.

Μεγάλη Βρετανία

Η ανασυγκρότηση της Ευρώπης, χάρη και στο σχέδιο χρηματοδότησης Μάρσαλ των ΗΠΑ, (που αποτελεί ταυτόχρονα τη δέσμευση της γηραιάς Ηπείρου απέναντι στη νεότερη), είναι ο βασικός στόχος των περισσότερων κυβερνήσεων που βγαίνουν από την καταστροφή και τα δεινά που επέφερε ο Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος σε νικητές και ηττημένους. Η δημιουργία εργατικών κατοικιών και χρήσιμων αντικειμένων αποτελούν τις ευρωπαϊκές προτεραιότητες.

Η Μεγάλη Βρετανία, βασιζόμενη και στη μακρόχρονη υψηλή σχεδιαστική παράδοσή της από το 19^ο αιώνα (Αρτς & Κραφτς), δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο λειτουργικό σχεδιασμό χρηστικών αντικειμένων (εικ. 22.8). Μεταπολεμικά θεσπίζονται ακόμα και συγκεκριμένες προδιαγραφές για το σχεδιασμό αντικειμένων που παράγονται βιομηχανικά και τα οποία θα καλύψουν δραστικά τις άμεσες μαζικές ανάγκες του πληθυσμού. Γι'αυτό το λόγο η παραγωγή της περιόδου αυτής είναι γνωστή ως 'Χρησιμότητα' (Utility) και ελέγχεται από την Επιτροπή Χρησιμότητας των Επίπλων. Τα έπιπλα 'χρησιμότητας' αποτέλεσαν μία λειτουργική σειρά επίπλων, απλών σε μορφή, που μπόρεσαν να εξοπλίσουν επαρκώς τις βρετανικές κατοικίες στα δύσκολα μεταπολεμικά χρόνια. Η Μεγάλη Βρετανία αποτελεί την πρώτη χώρα στην Ευρώπη, η οποία αναγνωρίζει επίσημα το σημαντικό ρόλο του βιομηχανικού σχεδιασμού στην παραγωγή, ιδρύοντας το πρώτο Συμβούλιο Βιομηχανικού Σχεδιασμού και Έκδοσης πιστοποιητικών εγκυρότητας και υψηλής ποιότητας στο Λονδίνο. Το 1951 η Αγγλία διοργανώνει το περίφημο Φεστιβάλ της Βρετανίας, όπου



Εικ. 22.6. Κάθισμα 'Διαμάντι', του Χ. Μπερτόια, 1952.



Εικ. 22.7. Τραπέζι, του Ι. Νογκούτσι, 1944.



Εικ. 22.8. Ανοξείδωτα μαγειρικά σκεύη, του Μίσα Μπλακ, 1958.



Εικ. 22.9. Κάθισμα 'Αντιλόπη', του Ε. Ρέις, 1951.



Εικ. 22.10. Κάθισμα από πολυπροπυλένιο, του Ρ. Νταίη.



Εικ. 22.11. Κάθισμα "Πασίλια" από φάιμπεργκλας, του Ε. Άαρνιο, 1968.

επιδεικνύει τα παραγωγικά επιτεύγματά της (εικ. 22.9), όπως το κάθισμα 'Αντιλόπη' από σύρμα και κόντρα πλακέ, σε μία προσπάθεια τόνωσης του ηθικού της χώρας. Το έργο, το οποίο παραμένει έως σήμερα στο χώρο της έκθεσης ως μνημείο αυτής της προσπάθειας, είναι η διάσημη πλέον αίθουσα συναυλιών στη νότια όχθη του Λονδίνου, το Royal Festival Hall.

Μία σημαντική εξέλιξη στον τομέα του επίπλου αποτελεί και η παραγωγή του πρώτου καθίσματος από πολυπροπυλένιο, το 1963 (εικ. 22.10). Η δυνατότητα χρήσης καλουπιού με έκχυση, επιτρέπει την παραγωγή ενός καθίσματος ενιαίου.

Σκανδιναβία

Οι σκανδιναβικές χώρες που είχαν την τύχη, όπως και η Αγγλία, να μην επηρεαστούν άμεσα από τα δεινά του πολέμου, βρίσκονται στην εμπροσθοφυλακή του σχεδιασμού, της αρχιτεκτονικής και της διακόσμησης. Σημαντική επίδραση στις χώρες αυτές άσκησε η συνεχιζόμενη ενεργή παρουσία του Φινλανδού αρχιτέκτονα Α. Αάλτο ο οποίος καινοτομεί με τα σχέδιά του όχι μόνο στην αρχιτεκτονική αλλά και σε κάθε τομέα σχεδιασμού αντικειμένων. Η παρουσία του Αάλτο αποτελεί ταυτόχρονα ένα σημείο αναφοράς για τους νεότερους και μία πρόκληση (εικ. 22.11).

Η Δανία αποδεικνύεται σημαντικό κέντρο σχεδιασμού με αξιόλογους δημιουργούς όπως ο αρχιτέκτονας και σχεδιαστής επίπλων Άρνε Γιάκομπσεν (Arne Jacobsen, εικ. 22.12), οι σχεδιαστές επίπλων Βέρνερ Πάντον (εικ. 22.13) και Πάουλ Κίαρολμ (Paul Kjaerholm, εικ. 22.14) και ο σχεδιαστής φωτιστικών Πάουλ Χένινγκσεν (Paul Henningsen, εικ. 22.15). Αξίζει να σημειωθεί ότι η Δανία αποτελεί τη δεύτερη, μετά την Μεγάλη Βρετανία χώρα στην Ευρώπη, η οποία ιδρύει σημαντικό Δανέζικο κέντρο βιομηχανικού σχεδιασμού.

Οι Δανοί ανανεώνουν στη δεκαετία του 1960 το σχεδιασμό, με την γνωστή σε όλο τον κόσμο κομψή, λιτή και εκλεπτυσμένη γραμμή των επίπλων από ξύλο «τηκ» και προϊόντων εξαιρετικής ποιότητας, όπως τα κοσμήματα Jensen και τα στερεοφωνικά Bang & Olufsen (εικ. 22.16).

Γερμανία

Μεταπολεμικά ο ορθολογισμός και η τυποποίηση στο σχεδιασμό και την παραγωγή επίπλων και αντικειμένων αποκτά βαρύνουσα σημασία και οργανώνεται πιο συστηματικά και μεθοδικά ιδιαίτερα στη Γερμανία.

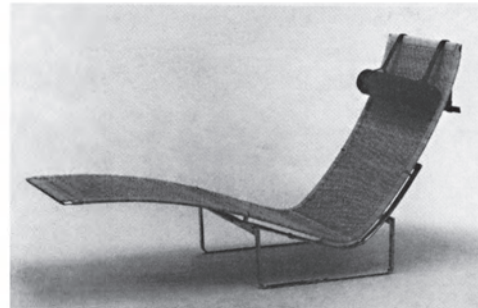
Μεγάλη είναι η συνεισφορά στους τομείς του βιομηχανικού σχεδιασμού της περιφέρειας **Σχολής της Ουλμ** (Ulm) στην Γερμανία (1955-68), υπό τον Ελβετό Μαξ Μπιλ (Max Bill, εικ. 22.17), η ίδρυση της οποίας αποτέλεσε για πολλούς ένα είδος συνέχειας και, βεβαίως, εκσυγχρονισμού του Μπάουχαους. Περισσότερο όμως πρέπει να θεωρηθεί ως μία σχολή η οποία ανταποκρίθηκε με σοβαρότητα και υπευθυνότητα στα θέματα βιομηχανικού σχεδιασμού εισάγοντας, εκτός από τα τεχνικά και σχεδιαστικά μαθήματα, και μαθήματα εργονομίας, αντοχής υλικών, οικονομικών, ψυχολογίας και κοινωνιολογίας.



Εικ. 22.12. Κάθισμα, του Α. Γιάκομπσεν, 1955.



Εικ. 22.13. Κάθισμα, του Β. Πάντον, 1959-1968.



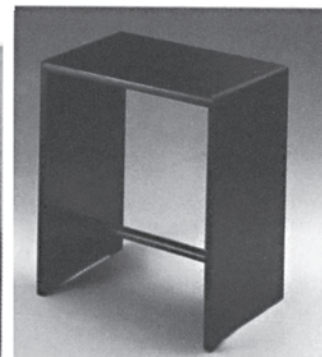
Εικ. 22.14. Κάθισμα 'Hammock', του Π. Κίαρολμ, 1965.



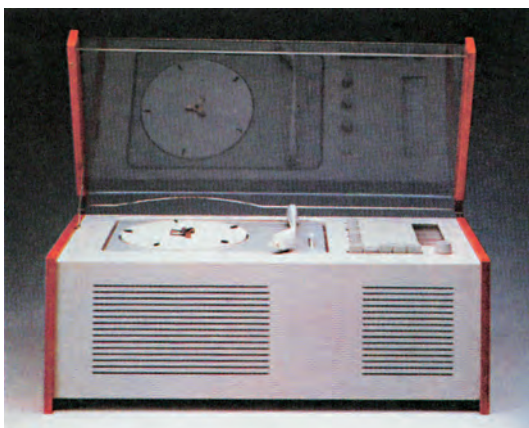
Εικ. 22.15. Φωτιστικό 'Αγγινάρα', του Π. Χένινγκσεν, 1957.



Εικ. 22.16. Στερεοφωνικό Beogram 4000, του Γκ. Γένσεν, 1972.



Εικ. 22.17. Ράφι - κάθισμα-τραπέζι 'Ulmer Hocker', του Μ. Μπιλ, 1954.



Εικ. 22.18. Ράδιο - φωνογράφος των Χ. Γκύγκελο και Ντ. Ραμς, 1956.



Εικ. 22.19. Γραφομηχανή Lettera 25 του Μ. Μπελίνι, για την Olivetti, 1974.



Εικ. 22.20. Σειρά καθισμάτων Ur από πολυουρεθάνη, του Γκ. Πέσε, 1969.

Οι καθηγητές της σχολής της Ουλμ, Χανς Γκύγκελο και Ντήτερ Ραμς (Hans Gugelot & Dieter Rams, εικ. 22.18) καθώς και οι συνεργάτες τους, σύντομα γίνονται οι σχεδιαστές των προϊόντων της γνωστής εταιρείας Braun και αναπτύσσουν μία μοναδική σχέση ανάμεσα σε εκπαίδευση και παραγωγή.

Ιταλία

Η Ιταλία, με μακραίωνη παράδοση στις τέχνες, από την αρχαιότητα και την αναγέννηση μέχρι σήμερα, καταφέρνει αρκετά σύντομα να πάρει τα ηνία στο σχεδιασμό (εικ. 22.19). Τα πλαστικά και άλλα νέα συνθετικά υλικά σε συνδυασμό με την πειραματική διάθεση των Ιταλών, γρήγορα τους φέρνουν στο προσκήνιο, με νέες μορφές και σύγχρονες προτάσεις, χωρίς καμία διάθεση μιμητισμού του ένδοξου παρελθόντος τους.

Όπως και στις ΗΠΑ έτσι και στην Ιταλία, οι μαλακές, καμπυλόγραμμες, οργανικές μορφές των επίπλων κυριαρχούν στη δεκαετία του 1950. Στην Ιταλία όμως ο σχεδιασμός στις περισσότερες περιπτώσεις δεν αφορά τόσο την εργονομία (αν και υπάρχουν μελέτες με ανθρωπομετρικό ενδιαφέρον), όσο την ευρηματική χρήση των υλικών και ιδιαίτερα του πλαστικού, με την εκμετάλλευση των ιδιοτήτων του αλλά και τον τονισμό των πολιτισμικών ιδιαιτεροτήτων των αντικειμένων.

Χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση αποτελούν τα αντικείμενα του Γκαετάνο Πέσε (Gaetano Pesce, εικ. 22.20), τα οποία, με μία οικολογική ευαισθησία, αρνούνται να ακολου-

θήσουν ακόμα και τους κανόνες της καλαισθησίας και της αισθητικά αποδεκτής μορφής.

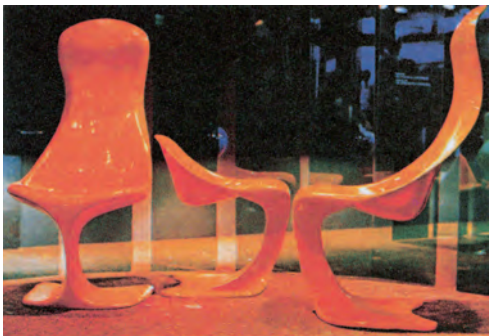
Προς μία άλλη κατεύθυνση, σημαντικό είναι το πειραματικό έργο του Λουίτζι Κολάνι (Luigi Colani), ο οποίος παράγει πρότυπα μοντέλα διαφόρων αντικειμένων για γνωστές ευρωπαϊκές και ιαπωνικές εταιρείες, οι οποίες επιδιώκουν με αυτά τα σχεδιαστικά πειράματα να διαγνώσουν ποιο θα είναι το μέλλον της παραγωγής και έτσι να βρίσκονται ένα βήμα μπροστά από τους ανταγωνιστές τους. Ο Κολάνι, ένας ταλαντούχος σχεδιαστής, καταπιάνεται με τα πάντα, από αεροπλάνα μέχρι έπιπλα (εικ. 22.21) και από όπλα μέχρι ψαλίδια.

ΝΕΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ. Η ΕΚΡΗΞΗ ΤΩΝ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ

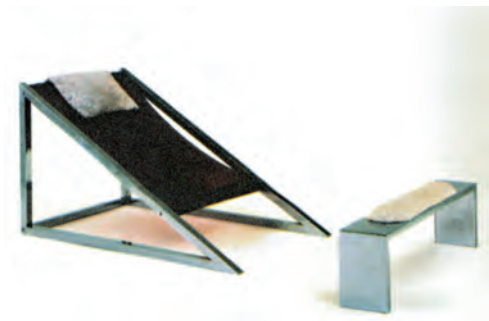
Σήμερα, πολλές από τις ηλεκτρονικές συσκευές και τα αυτοκίνητα που χρησιμοποιούμε έχουν τις βάσεις τους στα πρωτοποριακά μοντέλα του Κολάνι της δεκαετίας του 1960.

Ο ιταλικός σχεδιασμός δεν άφησε κανέναν τομέα στη σφαίρα της παραγωγής έξω από τα ενδιαφέροντά του. Σχεδιαστές, πολλοί από τους οποίους είχαν εκπαιδευτεί ως αρχιτέκτονες, όπως οι Αδελφοί Καστιλιόνι (Achile & Pier Giacomo Castiglioni), Βίκο Ματζιστρέτι (Vico Magistretti), Τζο Κολόμπο (Joe Colombo), Μάρκο Ζανούσο (Marco Zanuso εικ. 22.22), Άρκιζουμ (Archizoom, εικ. 22.23) και Γκρούπο Στρουμ (Gruppo Strum, εικ. 22.24), δημιούργησαν μερικά από τα σημαντικότερα έπιπλα και αντικείμενα, τα οποία ανανέωσαν το πρόσωπο του σχεδιασμού μετά τον πόλεμο. Φουσκωτά καθίσματα, καρέκλες, πολυθρόνες και τραπέζια, φωτιστικά, τηλέφωνα και πικ-απ, κατασκευασμένα από υλικά όπως το νάυλον, η πολυουρεθάνη, το ABS και τα νέα συνθετικά 'laminates', άλλαξαν την παρεξηγημένη αντίληψη που έχουμε για τα πλαστικά ως ευτελή υλικά και επέτρεψαν την καθολική αποδοχή τους στη διακόσμηση των χώρων κατοικίας, εργασίας και αναψυχής.

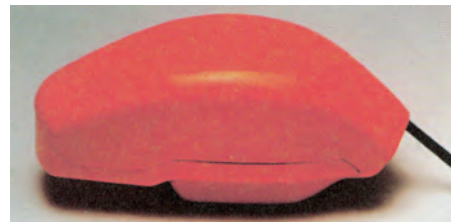
Ταυτόχρονα, τα συνθετικά - πλαστικά υλικά, μερικές δεκαετίες μετά το βακελίτη (με τον οποίο κατασκευάζονταν τα τηλέφωνα και τα ραδιόφωνα στις αρχές του αιώνα), γίνονται περισσότερο ανθεκτικά, άκαυστα και ανακυκλώσιμα και, κατ' αυτόν τον τρόπο, περισσότερο χρήσιμα στο σχεδιασμό καθημερινών αντικειμένων. Έτσι πραγματοποιούνται σήμερα οι στόχοι που είχε θέσει το Μπάουχαους καθώς και άλλοι εκπρόσωποι του μοντερνισμού όπως ο Λε Κορμπυζιέ, στη δεκαετία του 1920.



Εικ. 22.21. Καθίσματα από φάιμπεργκλας, ου Λ. Κολάνι, 1973.



Εικ. 22.23. Πολυθρόνα 'Mies', των Άρκιζουμ, 1969.



Εικ. 22.22. Τηλέφωνο 'Grillo' των Μ. Ζανούσο & Ρ. Σάπερ, 1965.



Εικ. 22.24. Καθιστικό 'Pratone' από πολυουρεθάνη, των Γκρούπο Στρουμ, 1970.

Στην Ιταλία, περισσότερο από οπουδήποτε αλλού, οι αντιλήψεις αυτές βρήκαν πρόσφορο έδαφος ανάπτυξης, εφόσον πρόκειται για μία χώρα με πραγματική κουλτούρα σχεδιασμού, η οποία προωθεί τις τέχνες καινοτομώντας αλλά και αναδεικνύοντας ταυτόχρονα τις τοπικές ιδιαιτερότητές της.

Δραστηριότητα:

Καταγράψτε τα πλαστικά αντικείμενα που υπάρχουν στο σπίτι σας. Γράψτε ένα κείμενο περιγράφοντας τα σκεύη που πιστεύετε ότι αντικαταστάθηκαν από τα πλαστικά.

ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΣΧΕΔΙΑΣΤΕΣ

Στις δεκαετίες 1960 και 1970 παρατηρείται ένας αναβρασμός στην αρχιτεκτονική και τις εφαρμοσμένες τέχνες, που έχει να κάνει με την εμφάνιση ενός κριτικού πνεύματος απέναντι στις καθιερωμένες πλέον αρχές του μοντερνισμού και κυρίως στο δόγμα «η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία». Οι σοβαρότερες αντιδράσεις προέρχονται από αρχιτέκτονες σε δύο χώρες που βρίσκονται στην πρωτοπορία του σχεδιασμού, στην Αμερική και την Ιταλία.

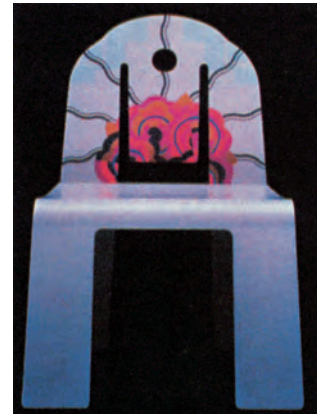
Μεταμοντερνισμός

Στις ΗΠΑ, ο Ρόμπερτ Βεντούρι (Robert Venturi εικ. 23.1) προκαλεί το κατεστημένο με τα βιβλία του, “Μαθαίνοντας από το Λας Βέγκας” και “Πολυπλοκότητα και Αντίφαση στην Αρχιτεκτονική”. Σ’ αυτά τα βιβλία ο Βεντούρι επιχειρηματολογεί για μία πολύπλοκη, πολυσυλλεκτική και υβριδική αρχιτεκτονική, η οποία επιδιώκει να ανταποκριθεί, χωρίς ενοχές, στην αισθητική και στις επιθυμίες των μαζών.

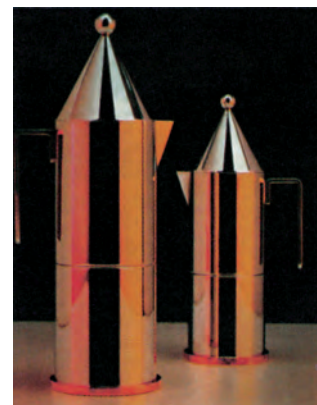
Στην Ιταλία ο Άλντο Ρόσι (Aldo Rossi, εικ. 23.2), από μια διαφορετική ευρωπαϊκή σκοπιά, με το βιβλίο του “Αρχιτεκτονική της Πόλης”, επιστρέφει στην ιστορία και στη συλλογική μνήμη του τόπου, οι οποίες αποτελούν πηγή έμπνευσης για την αρχιτεκτονική.

Οι δύο αρχιτέκτονες, παρά τις διαφορές τους, συμμερίζονται την αγωνία επανασύνδεσης της αρχιτεκτονικής με το πολιτιστικό και φυσικό της περιβάλλον και με τον άνθρωπο που τη χρησιμοποιεί. Η καθαρή λειτουργική λογική του σχεδιασμού αποτελεί γι’ αυτούς τη χαμένη φάση της παιδικής αθωότητας του μοντέρνου.

Το βιβλίο του Τσαρλς Τζενκς ‘Η Γλώσσα της Μεταμοντέρνας Αρχιτεκτονικής’, παρά τις αντιδράσεις που προκαλεί, χαρακτηρίζει αυτή τη νέα περίοδο του σχεδιασμού ως ‘μεταμοντέρνα’. Χαρακτηριστικό του μεταμοντερνισμού στην



Εικ. 23.1. Κάθισμα ‘Queen Anne’, του Ρ. Βεντούρι, 1984.



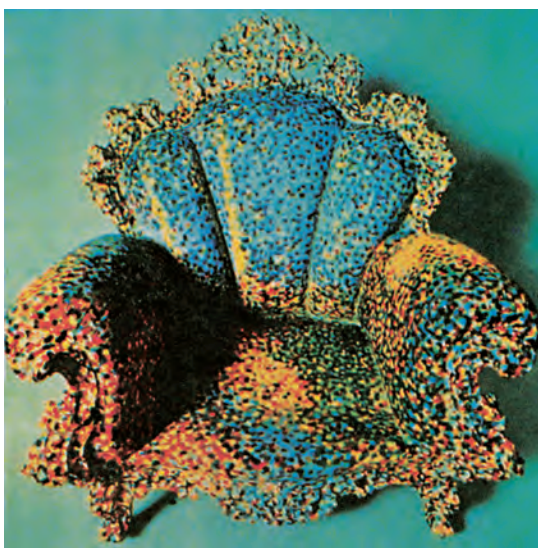
Εικ. 23.2. Καφετιέρες, του Α. Ρόσι, 1989.



Εικ. 23.3. Καναπές 'Ηλιοβασίλεμα στη Νέα Υόρκη', του Γκ. Πέσε, 1980.



Εικ. 23.4. Καναπές 'Kandinsky', του Α. Μεντίνι, 1978.



Εικ. 23.5. Ανασχεδιασμός πολυθρόνας 'Προυντ', του Α. Μεντίνι, 1984.

Εικ. 23.6. Σειρά βάζων αλουμινίου 'Αμνησία', του Α. Μπράντσι, 1991.

αρχιτεκτονική είναι η ελεύθερη χρήση ιστορικών μορφών καθώς και η ειρωνική και κριτική αναφορά τους σε αυτές (εικ. 23.3). Θεωρητικός του μεταμοντερνισμού θεωρείται ο φιλόσοφος Ζ. Λυοτάρ με το βιβλίο του "Η μεταμοντέρνα κατάσταση", ενώ και ο Ουμπέρτο Έκο με το δοκίμιό του "Επιμύθιο στο Όνομα του Ρόδου" προσδιορίζει με αρκετή διαύγεια την προσέγγιση αυτή και στη λογοτεχνία.

Στούντιο Αλκίμια (Studio Alchimia) και Μέμφις (Memphis)

Πρωτεργάτες στον τομέα των διακοσμητικών τεχνών είναι οι Ιταλοί. Η ομάδα Στούντιο Αλκίμια ιδρύεται το 1976 από τους Αλεσάντρο Γκεριέρο και Αλεσάντρο Μεντίνι (Alessandro Gueriero & Alessandro Mendini), πρώην μέλη του επαναστατικού αντι-ντιζάιν (anti-design). Η Αλκίμια δημιουργεί πληθώρα αντικειμένων, συχνά χωρίς εμφανή διαχωρισμό των περιοχών από τις οποίες προέρχονται, υπό τη θεωρητική καθοδήγηση του αρχιτέκτονα Μεντίνι (εικ. 23.4, εικ. 23.5). Τα έπιπλα μοιάζουν με απομεινάρια από αρχαίες κολόνες, τα ενδύματα των ανθρώπων μοιάζουν με έπιπλα, τα κτίρια συγγενεύουν με διακοσμητικά και γραφιστικά σχέδια, τα εξώφυλλα του γνωστού περιοδικού αρχιτεκτονικής, τέχνης και σχεδιασμού 'Domus' αποτελούν απρόσμενες συνθέσεις αρχιτεκτονικής εσωτερικού χώρου, σκηνογραφίας, design, μόδας και γραφιστικής.



ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΣΧΕΔΙΑΣΤΕΣ

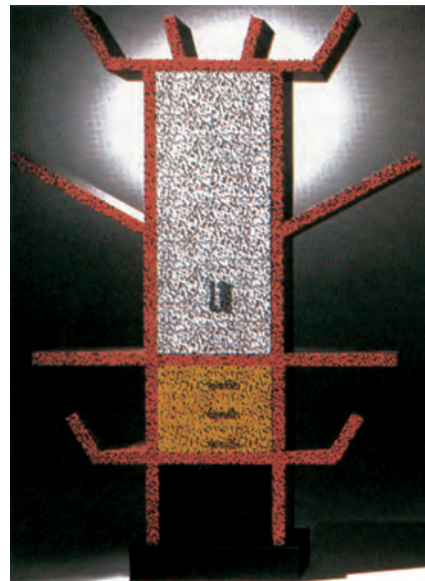
Η ομάδα Μέμφις, που προκύπτει το 1981 από την αποχώρηση ορισμένων μελών της Αλκίμια, Αντρέα Μπράντσι (Andrea Branzi, εικ. 23.6), Μικέλε ντε Λούκι (Michele de Lucchi (εικ. 23.7), κ.ά. με επικεφαλής τον παλαίμαχο αρχιτέκτονα Έτορε Σότσας (Ettore Sottsass εικ. 23.8), εξαιτίας του δογματισμού του Μεντίνι, δημιουργεί στις δεκαετίες 1970 και 1980 ένα νέο στίλ, που υιοθετείται αμέσως και βρίσκει μιμητές σε όλο τον κόσμο. Η Μέμφις ενδιαφέρεται και για τη βιομηχανική παραγωγή αντικειμένων και όχι, όπως η Αλκίμια, για μεμονωμένες ανατρεπτικές καλλιτεχνικές ενέργειες. Η υπερβολική διακοσμητική τάση αυτών των σχεδίων, η πολυχρωμία και η παιχνιδιάρικη διάθεσή τους, αποτελούν ένα αντιστάθμισμα στη λιτή, λειτουργική σοβαρότητα του μοντέρνου κινήματος. Οι μορφές είναι υβριδικές, τα υλικά είναι νέα, απίθανα και άγνωστα συνθετικά, οι συνδυασμοί τους απρόσμενοι, οι συνθέσεις εικονοκλαστικές, οι αναφορές τους εξωτικές.

Ο Σότσας, ο σχεδιαστής εκείνος που έδωσε τις κλασικές μορφές στις γραφομηχανές Olivetti, δηλώνει κουρασμένος από την μηχανιστική τους αντιμετώπιση και καταφεύγει στη Ινδία και στους πολιτισμούς της Ανατολής, όπου ανακαλύπτει νέες μαγικές μορφές για τα καθημερινά αντικείμενα. Ένα πιάτο, μία τσαγιέρα, ένα χερούλι, ένα οποιοδήποτε αντικείμενο δεν έχει μόνο χρηστική αξία, αλλά και συμβολική. Η ένταξή του σε μία κοινωνία, σε έναν πολιτισμό τού προσδίδει μία ταυτότητα, με την οποία περνάει τα μηνύματά του σ' αυτούς που το χρησιμοποιούν. Συχνά τα αντικείμενα που σχεδιάζονται από την Αλκίμια και την Μέμφις είναι σχεδόν προκλητικά αντιλειτουργικά, σαν να θέλουν να υποβαθμίσουν τη διάσταση της χρησιμότητάς τους και να αναβαθμίσουν αυτή του συμβολικού τους περιεχομένου και της επικοινωνίας, όπως ένα κατσαβίδι, ένα πριόνι ή ένα ρολόι, τα οποία αποκτούν ένα σαφέστατα διακοσμητικό, παρά χρηστικό χαρακτήρα (εικ. 23.9).

Υπεύθυνη για την παραγωγή πολλών χαρακτηριστικών μεταμοντέρνων αντικειμένων είναι η ιταλική εταιρεία Alessi, η οποία αναθέτει στους Ιταλούς σχεδιαστές της Αλκίμια και Μέμφις και σε άλλους μεταμοντέρνους



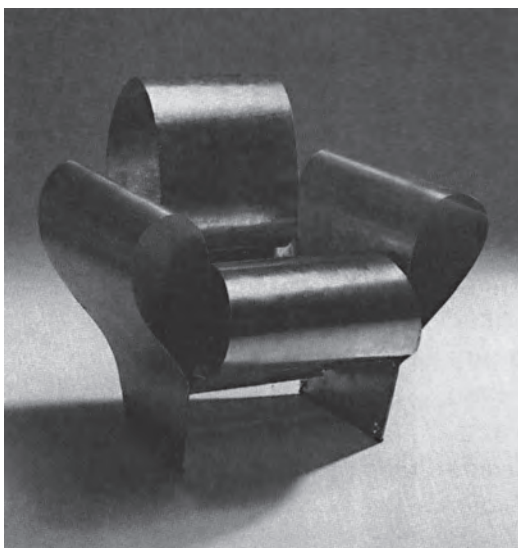
Εικ. 23.7. Κάθισμα 'First', του Μ. ντε Λούκι, 1983.



Εικ. 23.8. Έπιπλο 'Καζαμπλάνκα', του Ε. Σότσας, 1981.



Εικ. 23.9. Φωτιστικό 'Σούπερ', της Μ. Μπεντίν.



Εικ. 23.10. Πολυθρόνα, του Ρ. Άραντ, 1987.

αρχιτέκτονες από όλο τον κόσμο να εκπονήσουν σχέδια για καφετιέρες, τσαγιέρες, σερβίτσια και άλλα προϊόντα της εταιρείας. Τα επώνυμα αυτά προϊόντα τα οποία παράγει η Alessi (όπως αργότερα η Swatch, η Vitra και άλλες εταιρείες), αναβαθμίζουν το κύρος της εταιρείας και βελτιώνουν την εικόνα της στο καταναλωτικό κοινό, καθώς η υπογραφή γνωστών σχεδιαστών αποτελεί μία υπόσχεση εγγύησης και επιμέλειας, όπως είχε συμβεί και παλαιότερα με την AEG (Π. Μπέρνς) και με την Braun (Ντ. Ραμς).

Μετά τη δεκαετία 1980

Από τη δεκαετία του 1980 και μετά, ο ασκός του Αιόλου που άνοιξε ο μεταμοντερνισμός, κατέργησαν τα κριτήρια που επικρατούσαν στο μοντέρνο σχεδιασμό και έδωσαν τη δυνατότητα συνύπαρξης διαφορετικών προτάσεων και προσεγγίσεων. Το πλουραλιστικό αποτέλεσμα στο οποίο οδήγησε ο μεταμοντερνισμός εμφανίζεται με δύο όψεις:

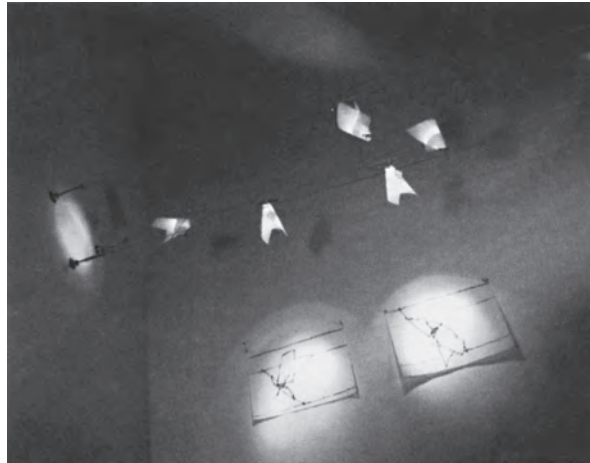
Από τη μία πλευρά υπάρχει η θέση των υποστηρικτών του Βεντούρι και Τζενκς, οι οποίοι και διατείνονται ότι αυτό το άνοιγμα είναι μία θετική εξέλιξη και μία άκρως δημοκρατική διαδικασία που παρέχει στους σχεδιαστές ελευθερία κινήσεων, χωρίς δογματικούς περιορισμούς, και, ταυτόχρονα, στους καταναλωτές τη δυνατότητα να επιλέγουν αυτό που πραγματικά θέλουν.

Από την άλλη πλευρά, υπάρχει η σκληρή κριτική του αρχιτέκτονα Άλντο βαν Άικ (Aldo van Eyck) και του βιομηχανικού σχεδιαστή Βίκτορ Πάπανεκ (Victor Papanek), που διατείνονται ότι αυτός ο πλουραλισμός δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένας χωρίς αρχές και φραγμούς σχεδιασμός, ο οποίος εξυπηρετεί την υπερκαταναλωτική σημερινή κοινωνία και τα συμφέροντα των εταιρειών εις βάρος των καταναλωτών.

Μέσα από αυτές τις κριτικές προσεγγίσεις, εμφανίζονται σταδιακά ορισμένα άτομα ή ολιγομελείς ομάδες που αρχίζουν να δημιουργούν ένα νέο σχεδιαστικό τοπίο.

Στη Μεγάλη Βρετανία η επανάσταση της μουσικής πανκ στο ντύσιμο και τη συμπεριφορά των νέων έχει σημαντικό αντίκτυπο και στο σχεδιασμό. Στις γραφικές τέχνες, περιοδικά όπως το Face και το ID, εισάγουν μία νέα αισθητική αντίληψη. Στο Λονδίνο ανοίγει το 1981 το κατάστημα "One Off", του Ρον Άραντ (Ron Arad, εικ. 23.10), το οποίο προβάλλει την αισθητική κολάζ τυχαίων κατάλοιπων του βιομηχανικού πολιτισμού: παλιά καθίσματα αυτοκινήτων που ανακυκλώνονται σε πολυθρόνες, πικ-απ από μπετόν αρμέ, έπιπλα από λαμαρίνες κ.τλ. Γύρω του συγκεντρώνονται νέοι σχεδιαστές, με προκλητικές ιδέες για μια ζωντανή και σύγχρονη αισθητική του σχεδιασμού που αντιτίθεται στη μαζική παραγωγή.

Στη Γερμανία επίσης εμφανίζεται μια αντίδραση στον φονξιοναλισμό του Μπάουχαους και της Ουλμ, γνωστή ως Νέο Ντιζάιν, χωρίς όμως να διακόπτεται η παράδοση υψηλού κατασκευαστικού και λειτουργικού ντιζάιν. Προκλητικές θέσεις, σκληρές μορφές, ειρωνικές αντιθέσεις χαρακτηρίζουν τα έργα των αντισυμβατικών Γερμανών σχεδιαστών. Όπως και οι Βρετανοί συνάδελφοί τους, χρησιμοποιούν ευτελή ή ακατέργαστα υλικά, μαζί με βιομηχανικά εξαρτήματα ή συνθετικά υλικά, δημιουργώντας απροσδόκητες μορφές, (εικ. 23.11).



Εικ. 23.11. Σύστημα φωτισμού, του Ι. Μάουρερ, 1984.

Σε διεθνές επίπεδο, η ανατρεπτική λογική της δεκαετίας του 1980 οδηγεί σε νέες τάσεις σχεδιασμού, όπως η λεγόμενη deconstructivist (από τη λέξη deconstruction που σημαίνει αποδόμηση), με εφαρμογές από την αρχιτεκτονική μέχρι και τις γραφικές τέχνες (Ακαδημία Κράνμπρουκ, California New Wave, εικ. 23.12).



Εικ. 23.12. Πολυθρόνα, των Κοόπ Χίμελμπλαου, 1971.

Στις ΗΠΑ μια διαφορετική αντίδραση εμφανίζεται επίσης, μέσα από την αναβίωση της χειροτεχνίας (crafts revival), η οποία επιδιώκει τη δημιουργία παράδοξων και ασυνήθιστων μορφών, με υψηλή κατασκευαστική ποιότητα.

Δραστηριότητα:

Χρησιμοποιήστε ως πρώτη ύλη, άδεια κουτιά αναψυκτικών, για να κατασκευάσετε ένα αντικείμενο της επιλογής σας.

Ο ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΥΨΗΛΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ Ο ΜΙΝΙΜΑΛΙΣΜΟΣ ΣΤΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ

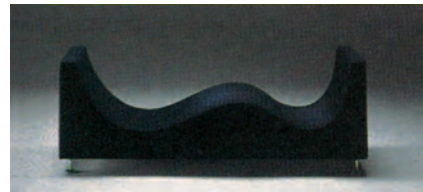
Οι τελευταίες δύο δεκαετίες του 20ού αιώνα σήμαναν μία επανεκτίμηση του μοντερνισμού. Όταν πια καταλάγιασε το κύμα του μεταμοντερνισμού, οι σχεδιαστές μπόρεσαν να στραφούν και πάλι στα οφέλη που είχε αποφέρει στη ζωή των ανθρώπων ο μοντερνισμός, χωρίς όμως τη δική του επαναστατική αφέλεια. Ταυτόχρονα, μέσω του μεταμοντερνισμού, είχαν ξεπεραστεί πολλές από τις απαγορεύσεις, τα «ταμπού» που περιόριζαν τους σχεδιαστές. Η λειτουργικότητα, στην οποία επέστρεφαν ξανά οι νέοι σχεδιαστές, συνοδευόταν τώρα από την αναγνώριση της συμβολικής και επικοινωνιακής εικόνας των αντικειμένων. Ακόμα περισσότερο, η πολιτιστική τους ιδιαιτερότητα συνδεόταν ξανά με την τεχνολογία, καθώς και με ευρύτερους εναλλακτικούς, οικολογικούς προσανατολισμούς.

Μινιμαλισμός, Υψηλή τεχνολογία και Περιβάλλον: οι νέες σχεδιαστικές προκλήσεις

Σαν τη νηνεμία που ακολουθεί την τρικυμία, στη Μ. Βρετανία, ο σάλος που προκάλεσε ο μεταμοντερνισμός, υποχώρησε μπροστά σε ένα νέο μινιμαλισμό. Χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της νέας αντίληψης (που ο ίδιος χαρακτηρίζει ως 'no-design' [μη σχεδιασμός]), είναι ο σχεδιαστής Τζάσπερ Μόρισον (Jasper Morrison), με τις καλοφτιαγμένες μορφές των επίπλων του (εικ. 24.1).

Οι Τζον Πώσον και Κλώντιο Σίλβεστριν (John Pawson & Claudio Silvestrin) πρωτοστατούν επίσης σε μία μινιμαλιστική αρχιτεκτονική καθαρών υλικών και απέρριπτων επιφανειών, χωρίς καμία εκζήτηση στις λεπτομέρειες. Παράλληλα με αυτούς, σχεδιαστές όπως οι Τομ Ντίξον (Tom Dixon) και Μάθιου Χίλτον (Mathew Hilton), προτείνουν νέες οργανικές μορφές για έπιπλα και αντικείμενα (εικ. 24.2).

Στην αρχιτεκτονική επίσης η Μ. Βρετανία πρωτοστατεί στο σχεδιασμό κτιρίων υψηλής τεχνολογίας από μέταλλο και γυαλί, γνωστής ως 'high tech'.



Εικ. 24.1. Καναπές 'Τρία', του Τζ. Μόρισον, 1992.



Εικ. 24.2. Κάθισμα 'S' από μέταλλο και ψάθα, του Τ. Ντίξον, 1988.



Εικ. 24.3. Σύστημα γραφείων 'Nomos', του Ν. Φόστερ, 1987.



Εικ. 24.4. Sony Walkman, 1978.



Εικ. 24.5. Φορητός υπολογιστής 'Z-Lite', της Φρογκ Ντιζάιν, 1992.



Εικ. 24.6. Τηλέφωνο με οθόνη, εκτυπωτή και ατζέντα, της Λ. Κρον.

Οι Νόρμαν Φόστερ (Norman Foster, εικ. 24.3), Ρίτσαρντ Ρότζερς (Richard Rogers), Νίκολας Γκρίμσω (Nicholas Grimshaw), καθώς και ο Ιταλός Ρέντσο Πιάνο (Renzo Piano), έχουν ανανεώσει το πρόσωπο της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, ατενίζοντας θετικά και αισιόδοξα το τεχνολογικό μέλλον της κοινωνίας.

Η τεχνολογία, στο επίπεδο του βιομηχανικού σχεδιασμού, γνώρισε ίσως τη μεγαλύτερη ανάπτυξη στα χέρια των Γιαπωνέζων. Αν και η Ιαπωνία μπήκε σχετικά καθυστερημένα στο στίβο, μετά την ήττα της στο Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, πολύ γρήγορα η οικονομική της ανάπτυξη συνδέθηκε με την ανάπτυξη της βιομηχανίας και συνεπώς με την ανάπτυξη του ντιζάιν. Οι τεχνολογικές εξελίξεις των τελευταίων δεκαετιών οδήγησαν σε συνεχή σμίκρυνση του μεγέθους των ηλεκτρικών και ηλεκτρονικών συσκευών. Από τα ραδιόφωνα-τρανσίстор της δεκαετίας του 1960, μέχρι τα κασετόφωνα γουόκμαν (εικ. 24.4), και από τους υπολογιστές, που καταλάμβαναν ολόκληρα δωμάτια, μέχρι τους σημερινούς φορητούς υπολογιστές σε μέγεθος τσάντας (εικ. 24.5), ο λειτουργικός όγκος των συσκευών έχει μειωθεί τόσο πολύ σε μέγεθος, όσο έχει αυξηθεί σε δυνατότητες. Η εξέλιξη αυτή, δεν μπορούσε παρά να έχει ένα σημαντικό αντίκτυπο στο σχεδιασμό. Τα αντικείμενα δεν νοούνται πλέον ως φορείς της μηχανικής τους λειτουργίας, αλλά ως επικοινωνιακές συσκευές (εικ. 24.6). Η ταυτότητά τους δεν είναι η λειτουργικότητα που πρόβαλε ο μοντερνισμός (αυτή εξυπηρετείται από το απειροελάχιστο περιεχόμενο, το μικρο-τσίπ), αλλά ο χαρακτήρας που είναι επιθυμητός, για ένα συγκεκριμένο κοινό. Σε χώρες όπως η Ιαπωνία, με πυκνοκατοικημένες πόλεις και ιδιαίτερα περιορισμένο χώρο κατοικίας και εργασίας, οι σχεδιαστές οδηγήθηκαν στη συνεχή σμίκρυνση (miniaturization) των αντικειμένων. Στην Αμερική και στην Ευρώπη, ιδιαίτερα στην Βρετανία και στη Γερμανία, ακόμα και οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές έχουν περάσει σε νέες φάσεις εξέλιξης, με την αντικατάσταση του πληκτρολογίου από το ηλεκτρονικό μολύβι ή με τις οθόνες επαφής (touch screen), για να οδηγηθούν και αυτές σύντομα σε περαιτέρω διάσπαση (εικ. 24.7, 24.8) και σμίκρυνση, όπως βέβαια και σε άλλες συσκευές.

Ο ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΥΨΗΛΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ

Τέλος, έχει γίνει κατανοητό από πολλούς σύγχρονους σχεδιαστές, αλλά και βιομηχανίες, ότι το ντιζάιν δεν μπορεί σήμερα να παραβλέψει τις περιβαλλοντικές παραμέτρους και τις οικολογικές ανησυχίες, που επισημαίνουν την κακή διαχείριση και μείωση των φυσικών πόρων της γης.

Τα ζητήματα της επιλογής υλικών, φυσικών ή συνθετικών, εξετάζονται σήμερα με βάση την ανακυκλωσιμότητά τους και όχι την αλόγιστη ρύπανση του περιβάλλοντος. Οι συσκευασίες των προϊόντων, συχνά σπάταλες σε πρώτες ύλες, μπορούν να περιοριστούν ή να γίνουν περιβαλλοντικά φιλικές.

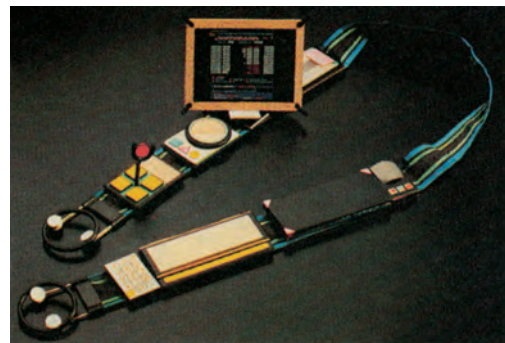
Πολλές εταιρείες στις ΗΠΑ χρησιμοποιούν σήμερα, για παράδειγμα, αληθινό πόπκορν αντί για πολυστερίνη, ενώ οι εταιρείες χαρτιού και μελάνης, διαφημίζουν τη μη τοξική προέλευσή τους. Ακόμα και τα βιβλία, από ορισμένους εκδοτικούς οίκους, αναφέρουν πόσα δέντρα φυτεύουν για την εκτύπωση κάθε βιβλίου.

Σύγχρονοι σχεδιαστές, όπως ο Γάλλος Φίλιπ Σταρκ (Philip Stark), δείχνουν μεγάλη οικολογική ευαισθησία στην επιλογή των υλικών και τη διαδικασία παραγωγής.

Ο Σταρκ, ένας από τους σημαντικότερους σχεδιαστές παγκοσμίως, που εμφανίστηκε στη δεκαετία του 1990, έχει σχεδιάσει αντικείμενα κάθε είδους για βιομηχανική παραγωγή, από οδοντόβουρτσες (εικ. 24.9), λεμονοστίφτες (εικ. 24.10) και έπιπλα (εικ. 24.11), μέχρι καφέ και ξενοδοχεία, πάντοτε με μία λιτή, αλλά ιδιαίτερα ανατρεπτική και χιουμοριστική λογική. Οι αναφορές του βρίσκονται όχι μόνο στα σύγχρονα μοντέρνα έργα, αλλά και στη μαζική κουλτούρα των κόμικς και του κινηματογράφου.



Εικ. 24.7. Φορητός υπολογιστής σε γιλέκο του Ου. Μπερντ (U. Berndt), 1987.



Εικ. 24.8. Φορητός υπολογιστής του Χ. Σβάντρον.



Εικ. 24.9. Οδοντόβουρτσα, του Φ. Σταρκ, 1989.



Εικ. 24.10 Λεμονοστίφτης 'Juicy Salif', του Φ. Σταρκ, 1991.

Τα σχέδια του Σαρκ έχουν βρει πλήθος μιμητών, αναγορεύοντάς τον σε σταρ-ντιζάινερ της εποχής μας και ανανεώνοντας το πρόσωπο του βιομηχανικού σχεδιασμού, στο τέλος του 20ού αιώνα.

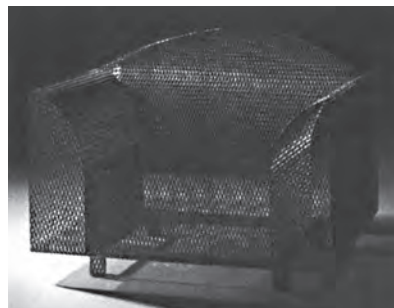
Σχεδιαστές με παρόμοιες ευαισθησίες και μία εμπνευσμένη προσέγγιση στο design, είναι οι Γιαπωνέζοι Σίρο Κουραμάτα (Shiro Kuramata, εικ. 24.12), ο Αμερικανός Φρανκ Γκέρυ (Frank Gehry, εικ. 24.13).



Εικ. 24.11.
Σκαμπό, του
Φ. Σαρκ,
1990.



Εικ. 24.12.
Καθίσματα από χαρτόνι,
'Little Beaver',
του Φ. Γκέρυ, 1980.



Εικ. 24.13.
Πολυθρόνα
'Πόσο ψηλά το φεγγάρι',
του Σ. Κουραμάτα, 1986.

Δραστηριότητα:

Περιγράψτε τα εμφανή μέρη από τα οποία αποτελείται ένας ηλεκτρονικός υπολογιστής και προσπαθήστε να εξηγήσετε γιατί έχουν τα συγκεκριμένα σχήματα.

ΤΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ΤΟΥ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗΣ

Τα προϊόντα του βιομηχανικού σχεδιασμού και των διακοσμητικών τεχνών είχαν σκοπό τους, όπως έχουμε δει έως τώρα, είτε να εξυπηρετήσουν τις πρακτικές ανάγκες των ανθρώπων είτε να καλλωπίσουν και να διακοσμήσουν τους χώρους όπου ζουν και εργάζονται. Στη διάρκεια όμως του εικοστού αιώνα τα αντικείμενα άρχισαν να 'παλιώνουν' πολύ γρήγορα. Η ταχύτατα εξελισσόμενη τεχνολογία παραγωγής, η ραγδαία ανάπτυξη νέων συνθετικών υλικών και η βελτίωση των μηχανισμών οδήγησε στην αντικατάσταση των παλαιών προϊόντων με νέα, καλύτερα και πιο λειτουργικά.

Από την άλλη πλευρά η μόδα της εποχής, η οποία άλλαζε με πολύ γρήγορους ρυθμούς, επέβαλε την υιοθέτηση ενός στιλ που έπρεπε κάθε φορά να ακολουθηθεί. Έτσι, σύμφωνα με τη μόδα της εποχής (το *lifestyle*), το ένα στιλ ντιζάιν παραχωρούσε τη θέση του στο επόμενο και οι μόδες του σχεδιασμού άρχισαν, μέσα σε μικρά χρονικά διαστήματα, να διαδέχονται η μία την άλλη.

Οι δύο αυτοί παράγοντες οδήγησαν σύντομα ένα μεγάλο αριθμό, συχνά καλοσχεδιασμένων αντικειμένων, στο 'ράφι'. Ο μικρός χρόνος χρήσης και παλαιώσής τους, σχετικά με αντικείμενα προηγούμενων αιώνων, ήταν, επομένως, αντιστρόφως ανάλογος της προσπάθειας που δαπανήθηκε για το σχεδιασμό και την παραγωγή τους. Γι' αυτό η υψηλή λειτουργικότητα και η αισθητική αυτών των αντικειμένων σήμερα απασχολεί ολοένα και περισσότερο τους ιστορικούς του ντιζάιν, τα κέντρα σχεδιασμού και τα μουσεία.

Πολλά μουσεία ζωγραφικής και γλυπτικής συχνά περιέχουν και αίθουσες για αντικείμενα διακοσμητικών τεχνών περασμένων εποχών, όπως το μουσείο *Rijksmuseum* στο Άμστερνταμ. Υπάρχουν όμως και εξειδικευμένα μουσεία, τα οποία αφορούν τις διακοσμητικές τέχνες μόνο ή και τα προϊόντα βιομηχανικού σχεδιασμού του 20ού αιώνα.

Τα μουσεία λαογραφικής τέχνης και χειροτεχνίας αποτελούν θεματοφύλακες του υλικού πολιτισμού παλιότερων εποχών, διαφυλάσσοντας τα καθημερινά, χρηστικά και διακοσμητικά τους αντικείμενα, όταν αυτά έχουν πλέον αντικατασταθεί από νεότερα.

Ιδιαίτερα από το 19ο αιώνα κυρίως και μετά, σ' αυτά τα μικρής κλίμακας και εμβέλειας μουσεία, προστέθηκαν τα μεγάλα μουσεία εφαρμοσμένων και διακοσμητικών τεχνών της Ευρώπης και της Αμερικής. Τα μουσεία αυτά είναι πραγματικές πολιτιστικές ανθολογίες, τεράστιες συγκεντρώσεις της πολιτιστικής παραγωγής διαφόρων χωρών, όπως για παράδειγμα το Μουσείο Βικτόρια & Άλμπερτ στο Λονδίνο.

Σήμερα υπάρχουν ακόμα περισσότερο εξειδικευμένα μουσεία που αφορούν τις εφαρμοσμένες τέχνες και το βιομηχανικό σχέδιο, όπως το Μουσείο Εφαρμοσμένων Τεχνών και το Ταχυδρομικό Μουσείο στη Φρανκφούρτη, το Μουσείο Ντιζάιν και το Μουσείο Τρένων στο Λονδίνο, το Μουσείο Χαρπιού στην Ιαπωνία, το Μουσείο Υφασμάτων στη Λυόν, το Παιδικό Μουσείο Chupa στην Ισπανία και τέλος εικονικά (virtual) μουσεία.

Τα πρώτα μουσεία διακοσμητικών τεχνών το 19ο αιώνα

Τα πρώτα μουσεία διακοσμητικών τεχνών ιδρύθηκαν το 19ο αιώνα στις μεγάλες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, όπως το Λονδίνο, το Παρίσι και τη Βιέννη. Στα μουσεία αυτά συμπεριελήφθησαν, εκτός από συλλογές χειροτεχνίας και διακοσμητικών αντικειμένων, και συλλογές βιομηχανικών προϊόντων. Το μουσείο Βικτόρια & Άλμπερτ, για παράδειγμα, απέκτησε το 1981 το Boilerhouse του Τέρενς Κόνραν (Terence Conran), ένα εκθεσιακό πυρήνα σύγχρονου ντιζάιν, πριν το Λονδίνο αποκτήσει ένα σύγχρονο μουσείο ντιζάιν, στη δεκαετία του 1990.

Το βρετανικό **Μουσείο Βικτόρια & Άλμπερτ** (Victoria & Albert - V&A) στο Λονδίνο είναι το μεγαλύτερο και παλαιότερο μουσείο διακοσμητικών τεχνών στον κόσμο. Το μουσείο ιδρύθηκε το 1852, μετά την επιτυχημένη Μεγάλη Έκθεση του 1851, ως ένα είδος Βιομηχανικού μουσείου της εποχής που θα εκπαιδεύει και θα παρείχε κίνητρα στους Βρετανούς εργοστασιάρχες και σχεδιαστές. Εκατόν σαρανταπέντε αίθουσες με τέσσερα εκατομμύρια αντικείμενα, περιλαμβάνουν, εκτός από συλλογές γλυπτικής και ζωγραφικής, και άλλες όπως: ταπισερί, ευρωπαϊκά μουσικά όργανα, τέχνη και ντιζάιν του 20ού αιώνα, ασημικά, μεταλλικά και γυάλινα αντικείμενα, εκκλησιαστικά αντικείμενα, κοσμήματα, βιτρώ, κεραμικά και πορσελάνη, έπιπλα, μόδα, φωτογραφία, τυπογραφία, τέχνη και διακοσμητικά αντικείμενα από την Ευρώπη και την Ανατολή.

Το V&A, εκτός από τις μόνιμες αυτές συλλογές, οργανώνει πλήθος περιοδικών εκθέσεων και εκπαιδευτικών προγραμμάτων και έχει τις δικές του εκδόσεις, αποτελώντας έτσι, με τη συνδρομή και της ψηφιακής τεχνολογίας, όχι μόνο ένα αξιόλογο πολιτιστικό αρχείο, αλλά και ένα ζωντανό κέντρο έρευνας και μάθησης.

Το V&A συνδέεται επίσης και με το Εθνικό Παιδικό Μουσείο, το Μουσείο Θεάτρου και την Εθνική Βιβλιοθήκη Τεχνών. Επιδιώκοντας να συνεχίσει τη μακρά αυτή παράδοση καινοτομιών, το V&A προχωρεί σήμερα στην κατασκευή μιας προέκτασης που ονομάζεται το 'Σπιράλ', σχεδιασμένο από τον αρχιτέκτονα Ντ. Λίμπσκιντ και προορισμένο να αποτελεί ένα χώρο συνάντησης τέχνης, ντιζάιν και χειροτεχνίας.

Το V&A με τις νέες αίθουσες, που προγραμματίζεται να ανοίξουν το 2001, θα παρουσιάζει μέσα από τα εκθεσιακά αντικείμενα την ιστορία της Μ. Βρετανίας από το 1500 έως το 1900, όπως εξελίχθηκε από ένα νησί-κράτος σε μία παγκόσμια αυτοκρατορία. Το μουσείο στοχεύει, όπως τα περισσότερα σύγχρονα μουσεία, όχι απλώς να εκθέσει τα αντικείμενα σε βιτρίνες, αλλά να δημιουργήσει μία ξεχωριστή εμπειρία για το κοινό. Μέσα από προβολές βίντεο, οι επισκέπτες θα αντιλαμβάνονται την πραγματική χρήση των αντικειμένων που εκτίθενται και είναι τοποθετημένα στο περιβάλλον τους (όπως π.χ. το στρώσιμο ενός κρεβατιού το 16ο αιώνα).

Εκτός από τις εκθεσιακές βιτρίνες και τις αναπαραστάσεις εσωτερικών χώρων άλλων εποχών, οι επισκέπτες θα μπορούν επίσης να πιάσουν και να χρησιμοποιήσουν ορισμένα αντικείμενα (π.χ. να δοκιμάσουν μία παλιά ενδυμασία), ή ακόμα και να καταγράψουν ηχητικά τις απόψεις τους, συμβάλλοντας έτσι στην ευρύτερη κατανόηση των αντικειμένων.

Οι νέοι αυτοί τρόποι οργάνωσης των μουσείων διακοσμητικών τεχνών έχουν ως στόχο τους να φέρουν πιο κοντά το κοινό στη γνώση που θέλουν να μεταδώσουν. Επιδιώκουν να την κάνουν πιο οικεία, όπως εξάλλου γίνεται εδώ και αρκετά χρόνια με τα παιδικά μουσεία ή τα επιστημονικά μουσεία, όπου οι επισκέπτες, μικροί και μεγάλοι, προσκαλούνται να μάθουν από τους θησαυρούς τους, όχι μόνο ως θεατές αλλά και συμμετέχοντας ενεργά ως ένα βαθμό.

ΤΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ΤΟΥ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗΣ

Το Αυστριακό Μουσείο Εφαρμοσμένων Τεχνών στη Βιέννη και το Μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών στη Λυόν, δημιουργήθηκαν λίγα χρόνια αργότερα, το 1864, βασισμένα στο επιτυχημένο πρότυπο του V&A.

Το **Αυστριακό Μουσείο Εφαρμοσμένων Τεχνών** (Museum für Angewandte Kunst-MAK, εικ. 25.1), ιδρύθηκε ως Αυστριακό Μουσείο Τέχνης και Βιομηχανίας. Το μουσείο περιέχει μία μεγάλη συλλογή Ευρωπαϊκών επίπλων και αντικειμένων, από τη ρομανική, γοτθική και αναγεννησιακή τέχνη μέχρι το Μπαρόκ, Ροκοκό, Κλασικισμό, Αυτοκρατορικό Στιλ, Μπήντερμαγιερ (Biedermeier), Αρ Νουβώ (εικ. 25.2) και Αρ Ντεκό. Οι συλλογές του μουσείου προέρχονται από δωρεές και αριθμούν περί τα τρακόσιες χιλιάδες αντικείμενα: βιβλιοθήκη και συλλογή έργων σε χαρτί, έπιπλα και ξύλινες κατασκευές, υφάσματα και χαλιά, γυαλί και κεραμικά, μεταλλικά αντικείμενα, ισλαμική τέχνη και τέχνη της Απω Ανατολής, αρχείο των βιεννέζικων εργαστηρίων, αρχιτεκτονική και ντίζαίν του 20ού αιώνα, σύγχρονη τέχνη.

Η ανακαίνιση του μουσείου στη δεκαετία του 1990 ανατέθηκε σε αξιόλογους σύγχρονους αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες, καθένας από τους οποίους ήταν υπεύθυνος για μία εκθεσιακή αίθουσα – συλλογή. Οι συλλογές συμπληρώνονται εκτός από την κεντρική βιβλιοθήκη και από ξεχωριστές αίθουσες μελέτης. Το μουσείο φιλοξενεί, επίσης, περιοδεύουσες εκθέσεις, καθώς και ένα βιβλιοπωλείο τέχνης, ντίζαίν και αρχιτεκτονικής.

Το **Μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών της Λυόν** μαζί με το **Μουσείο Υφασμάτων** βρίσκονται υπό την αιγίδα του Εμπορικού Επιμελητηρίου της πόλης, γεγονός που φανερώνει τη στενή σχέση αυτών των ιδρυμάτων με τη βιομηχανία. Το Μουσείο αρχικά λεγόταν Τέχνης και Βιομηχανίας και, στη συνέχεια, μετατράπηκε σε Μουσείο Υφασμάτων. Οι συλλογές του αποτελούνται από Ανατολικές και Δυτικές ταπισερί και υφαντά. Το μουσείο παρέχει μία 'τράπεζα εικόνων' τριάντα δύο χιλιάδων υφασμάτων, τα οποία μπορεί να μελετήσει κανείς στους χώρους του.

Οι Ανατολικές συλλογές περιλαμβάνουν: κοπτικές ταπισερί, υφάσματα Σασσανιδών, βυζαντινά και μουσουλμανικά υφάσματα, χαλιά από την Περσία και τη Μέση Ανατολή, υφαντά από την μαυριτανική Ισπανία. Οι Δυτικές συλλογές περιλαμβάνουν αντικείμενα από: τη Σικελία, την Ιταλία και τη Γαλλία (εκκλησιαστικά άμφια, λαϊκές ενδυμασίες και υφαντά, από τη χρυσή εποχή έως και τον εικοστό αιώνα, με έργα των Ντυφύ και Ντελυνέ.

Το μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών της Λυόν ιδρύθηκε το 1925 και, μετά από συνεχείς επεκτάσεις, συμπεριλαμβάνει μία μεγάλη συλλογή επίπλων, κυρίως του 18ου αιώνα, καθώς και κεραμικά, πορσελάνη και ασημικά από το 16ο μέχρι το 18ο αιώνα.

Στη γαλλική πρωτεύουσα υπάρχει επίσης το **Μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών**, με συλλογές από: αρχαία παιχνίδια, μεσαιωνικά και αναγεννησιακά έπιπλα, πίνακες και ταπισερί 14ου-16ου αιώνα, έπιπλα 17ου, 19ου αιώνα, αντικείμενα



Εικ. 25.1. Αυστριακό Μουσείο Εφαρμοσμένων Τεχνών-MAK, στη Βιέννη.



Εικ. 25.2. Αίθουσα Ιστορικισμού και Αρ Νουβώ του MAK.

Αρ Νουβύ και Αρ Ντεκό. Το μουσείο αποκτά, επίσης, στις αρχές του 21ου αιώνα μία νέα συλλογή αντικειμένων και προϊόντων, τα οποία έχουν σχεδιαστεί κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα.

Στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, στην Αμερική, το **Μουσείο Τέχνης του Μπρούκλιν**, περιλαμβάνει μία από τις σημαντικότερες συλλογές Διακοσμητικών Τεχνών, Ενδυμασίας και Υφασμάτων, μαζί με συλλογές αρχαίας τέχνης (αιγυπτιακής, κλασικής ελληνικής, μεσοανατολικής), τέχνης από την Αφρική, τον Ειρηνικό, τη Βόρεια και την Νότια Αμερική, συλλογές ζωγραφικής, γλυπτικής, σχεδίων και φωτογραφίας.

Η συλλογή αυτή περιλαμβάνει είκοσι οχτώ αίθουσες διακοσμημένες σύμφωνα με το ύφος της εποχής τους, από ένα αγροτόσπιτο του 17ου αιώνα μέχρι μία Αρ Ντεκό βιβλιοθήκη του 20ού αιώνα. Ανάμεσα στα αντικείμενα της συλλογής βρίσκονται ασημικά, κεραμικά και έπιπλα. Η συλλογή ενδυμασίας και υφασμάτων περιλαμβάνει αμερικανικά και αγγλικά κοστούμια του 19ου και 20ού αιώνα, καθώς και γαλλική και αμερικανική μόδα του 20ού αιώνα. Το μουσείο έχει επίσης ένα εκπαιδευτικό κέντρο για επιμόρφωση παιδιών, γονέων και δασκάλων.

Τα νέα μουσεία διακοσμητικών τεχνών και βιομηχανικού σχεδιασμού στον 20ό αιώνα

Ένα από τα πρώτα μουσεία στον κόσμο, το οποίο αναγνώρισε την αξία των αντικειμένων βιομηχανικού σχεδιασμού του 20ού αιώνα και τα περιέλαβε στη μόνιμη συλλογή του, είναι το **Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης** στη Νέα Υόρκη (Museum of Modern Art-MoMA). Η υπαγωγή των αντικειμένων αυτών στη συλλογή του MoMA, αποτελεί από τότε, σημάδι υψηλότατης διάκρισης και διεθνούς αναγνώρισης του σχεδιασμού προϊόντων.

Το μουσείο ιδρύθηκε το 1929. Η πρώτη συλλογή μοντέρνας αρχιτεκτονικής και ντιζάιν στον κόσμο, που ξεκίνησε με λίγα σχέδια, σήμερα αριθμεί περί τα εκατό χιλιάδες εκθέματα στους τομείς: αρχιτεκτονική και ντιζάιν, σχέδια, φιλμ και βίντεο, ζωγραφική και γλυπτική, φωτογραφία (από το 1840), έντυπα και εικονογραφημένα βιβλία, συντήρηση.

Η αρχιτεκτονική συλλογή έχει εκτεταμένα αρχεία σχεδίων, μακετών και φωτογραφιών κτιρίων, περιλαμβανομένου και του αρχείου του μεγάλου αρχιτέκτονα Μις Βαν ντερ Ρόε. Η συλλογή ντιζάιν περιλαμβάνει τριάντα χιλιάδες αντικείμενα από ηλεκτρικές συσκευές, έπιπλα και οικιακά σκεύη, μέχρι εργαλεία, υφάσματα και αυτοκίνητα. Η συλλογή των γραφικών τεχνών περιλαμβάνει τέσσερις χιλιάδες τυπογραφικά στοιχεία, αφίσες και άλλα έντυπα.

Ο στόχος του μουσείου ήταν, από την ίδρυσή του, εκπαιδευτικός. Η καταγραφή, διατήρηση και έκθεση της μοντέρνας και της σύγχρονης τέχνης συμβάδιζε με την υποστήριξη της έρευνας, μέσα από εκπαιδευτικά προγράμματα και δημοσιεύσεις υψηλού επιπέδου. Σ' αυτό συντέλεσε και η δημιουργία, μέσα στο μουσείο, ενός διεθνούς ερευνητικού κέντρου, με βιβλιοθήκη, αρχεία και εργαστήρια.

Το MoMA, όπως και άλλα μουσεία ντιζάιν, υποστηρίζει ότι δεν πρέπει να είναι ένας ναός του εικοστού αιώνα, αλλά ένας ζωντανός οργανισμός που κοιτάζει προς το μέλλον. Σύγχρονα μουσεία, όπως το MoMA, διατηρούν σήμερα τις δικές τους σελίδες στο internet (διαδίκτυο), μέσω των οποίων ενημερώνουν το κοινό για τις δραστηριότητές τους. Πρόσφατα το MoMA συνδέθηκε με το νέο, πρωτοποριακό μουσείο αρχιτεκτονικής και ντιζάιν στο Τόκιο Mori Art Center.

Η σημερινή τέταρτη επέκταση του μουσείου, από τότε που απέκτησε την πρώτη του μόνιμη στέγη το 1939, δείχνει τη σημασία που έχει για ένα μουσείο η αρχιτεκτονική και η εναρμόνισή της με την πόλη. Η νέα αυτή πτέρυγα του MoMA, σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Γιούκιο Τανιγκούτσι (Yukio Taniguchi), μετά από ένα διεθνή διαγωνισμό στον οποίο συμμετείχαν οι πιο αξιόλογοι αρχιτέκτονες. Ακόμα και ο διαγωνισμός διεξήχθη με έναν αρκετά πρωτότυπο τρόπο, σε αρμονία με τις πρακτικές ενός μουσείου: από κάθε αρχιτέκτονα ζητήθηκε μία πρόταση (μελέτη), η οποία θα έπρεπε να χωράει σε ένα κουτί του ίδιου μεγέθους, 30Χ45 εκατοστών, σαν να επρόκειτο για ένα έκθεμα! Τα αποτελέσματα του διαγωνισμού καταδεικνύουν τις διαφορετικές στρατηγικές για τη σχέση με το παρελθόν (επανερμηνείας και ανακάλυψης), τις οποίες μπορεί να προωθήσει ένα μουσείο της εποχής μας.

Μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο εμφανίζονται, πρώτα στην Ευρώπη και αργότερα στην Αμερική και την Ιαπωνία, οι πρώτες σχολές βιομηχανικού σχεδιασμού και τα πρώτα κέντρα προώθησης του ντιζάιν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το **Κέντρο Τεχνών La Estancia**, στη μέση μιας φυτείας καφέ στο Καρακάς της Βενεζουέλας, το οποίο δημιουργήθηκε για να ενθαρρύνει την ανάπτυξη του ντιζάιν και να παρέχει έναν

ΤΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ΤΟΥ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗΣ

τόπο συνάντησης των καλλιτεχνικών μέσων παραγωγής. Το βιομηχανικό σχέδιο, οι γραφικές τέχνες και η φωτογραφία αποτελούν, σύμφωνα με το σκεπτικό του κέντρου, καλλιτεχνικές προτάσεις που συμβάλλουν στη βελτίωση της αισθητικής και της λειτουργικότητας των καθημερινών αντικειμένων.

Νέα μουσεία, αφιερωμένα στα αντικείμενα που έχουν παραχθεί κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, δημιουργούνται σε πολλές χώρες, από τον Καναδά μέχρι την Αυστραλία. Και στην Ελλάδα πρόσφατα εγκαινιάστηκε στη Θεσσαλονίκη το Μουσείο Ντιζάιν. Μοναδική σχεδόν εξαίρεση αποτελεί η Ιταλία, μία από τις πλέον δραστήριες πατρίδες του σύγχρονου ντιζάιν, η οποία δεν αξιώθηκε να δημιουργήσει ένα μουσείο ντιζάιν στη διάρκεια του εικοστού αιώνα.

Η **Πινακοθήκη Ρένγουικ** (Renwick) αποτελεί μέρος του **Εθνικού Μουσείου Αμερικάνικης Τέχνης** (National Museum of Art - Smithsonian) και ιδρύθηκε το 1972 με σκοπό τη συλλογή διακοσμητικών αντικειμένων. Το Εθνικό Μουσείο Αμερικάνικης Τέχνης στην Ουάσινγκτον είναι η μεγαλύτερη εθνική πινακοθήκη των ΗΠΑ, με 37.500 εκθέματα και συλλογές που καλύπτουν όλους τους τομείς καλλιτεχνικής δραστηριότητας, από λαϊκή τέχνη, ζωγραφική, γλυπτική και φωτογραφία, μέχρι αρχιτεκτονική.

Η Renwick περιλαμβάνει έργα εφαρμοσμένων τεχνών (crafts) της Αμερικής, από το 19ο αιώνα μέχρι σήμερα. Βασικός στόχος της πινακοθήκης Ρένγουικ είναι η δημιουργία μιας μόνιμης συλλογής, η οποία να παρουσιάζει ολόκληρο το φάσμα των μέσων που χρησιμοποιούν οι καλλιτέχνες στις εφαρμοσμένες τέχνες. Η πινακοθήκη ενδιαφέρεται πρώτιστα για την αισθητική των αντικειμένων που περιλαμβάνονται στις συλλογές της και όχι τόσο για τη χρηστικότητά τους.

Το **Δανέζικο Μουσείο** (Danish Museum) στην Κοπεγχάγη, οργανώνει μόνιμες και περιοδεύουσες εκθέσεις, καθώς και εκπαιδευτικές δραστηριότητες για το κοινό. Εκτός από τους εκθεσιακούς χώρους του μουσείου υπάρχουν επίσης μία βιβλιοθήκη και ένα εργαστήριο ντιζάιν, καθώς επίσης καφετέρια και κατάστημα, όπως σε όλα τα μουσεία, για εξυπηρέτηση του κοινού. Οι συλλογές είναι οργανωμένες σε δύο ενότητες και αφορούν αντικείμενα σχεδιασμού πριν και μετά το 1900.

Α. Ντιζάιν πριν από το 1900: Οι ιστορικές συλλογές του μουσείου είναι ταξινομημένες χρονολογικά, καλύπτοντας μία περίοδο τετρακοσίων ετών με εκθέματα από τη Δανία και ολόκληρο τον κόσμο και περιλαμβάνουν: κεραμικά, φαγιάνς και πορσελάνη, γυάλινα αντικείμενα, έπιπλα 18ου-19ου αιώνα, υφάσματα (τα οποία μπορούν να εξεταστούν σε χωριστή αίθουσα μελέτης), βιβλιοδεσίες, μεταλλικά αντικείμενα, ασημένια κοσμήματα, κινέζικη και γιαπωνέζικη τέχνη.

Β. Ντιζάιν μετά το 1900: Η μεγαλύτερη δανέζικη συλλογή είναι αυτή των χειροτεχνικών αντικειμένων, μεταξύ των οποίων κυρίως έπιπλα και κεραμικά, καθώς και των πιο σημαντικών βιομηχανικών προϊόντων του 20ού αιώνα.

Η ταχύτατα αναπτυσσόμενη συλλογή βιομηχανικού σχεδιασμού περιλαμβάνει ηλεκτρικές οικιακές συσκευές, ηλεκτρονικά προϊόντα, ραδιόφωνα και στερεοφωνικά συστήματα, αντικείμενα γραφείου, μέσα μαζικής μεταφοράς και επικοινωνίας και γραφικές τέχνες. Όλες οι κύριες τάσεις στις διακοσμητικές τέχνες του 20ού αιώνα αντιπροσωπεύονται από αντικείμενα Αρ Νουβώ, Αρ Ντεκό, μοντέρνα, ποπ αρτ, high tech, μεταμοντέρνα, μινιμαλιστικά και οικολογικά των δεκαετιών 1980-1990. Επίσης παρουσιάζονται έπιπλα σημαντικών Δανών σχεδιαστών όπως των Γιάκομπσεν, Βέγκνερ, Κιάερολμ, κ.ά.

Το **Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Beaubourg** (Musée national d' Art moderne - Centre Georges Pompidou), ένα από τα σημαντικά κτίρια του 20ού αιώνα, σε ύψος high tech, εγκαινιάστηκε το 1977 στο Παρίσι. Το τεράστιο αυτό μουσείο, έκτασης περίπου 100.000 τ.μ., σχεδιάστηκε από τους μεγάλους αρχιτέκτονες Ρ. Πιάνο και Ρ. Ρότζερς, εξ ολοκλήρου από μέταλλο και γυαλί, αποτελώντας έτσι ένα τοπόσημο, δηλαδή ένα βασικό σημείο αναφοράς για τη γαλλική πρωτεύουσα. Το μουσείο έχει οργανωθεί σε τέσσερις κύριες ενότητες, με έμφαση τόσο σε εκθεσιακές όσο και σε ερευνητικές δραστηριότητες: Μουσείο μοντέρνας τέχνης, βιβλιοθήκη, κέντρο βιομηχανικού σχεδιασμού, κέντρο μουσικής και ακουστικής έρευνας.

Οι μόνιμες συλλογές καλύπτουν ολόκληρη την καλλιτεχνική παραγωγή του 20ού αιώνα και είναι οργανωμένες σε δύο ενότητες: 'Οι μοντέρνοι' (1905-1960) και 'Οι σύγχρονοι' (1960-μέχρι σήμερα).

Στο μουσείο επίσης στεγάζονται βιβλιοπωλεία, εστιατόρια, κινηματογράφοι και χώροι δραστηριότητας για τα παιδιά. Ο εξωτερικός χώρος του μουσείου αποτελεί ένα σημείο συνάντησης της γαλλικής πρωτεύουσας, αφενός σαν μία μεγάλη πολύκομη πλατεία με καφέ, πλανόδιους ταχυδακτυλουργούς κ.τλ. και αφετέρου



Εικ. 25.3. Μουσείο επίπλων Vitra στο Weil am Rhein. Αρχιτέκτων Φ. Γκέρυ.



Εικ. 25.4. Πυροσβεστικός σταθμός στο Μουσείο Vitra. Αρχιτέκτων Ζ. Χαντίντ.

συλλογή, η οποία παρουσιάζει ολόκληρη την εξέλιξη του σχεδιασμού προϊόντων μαζικής παραγωγής από τις απαρχές του μέχρι σήμερα και υποστηρίζεται από μεγάλες βιομηχανίες (χορηγούς) όπως η Ford και η Sony. Τα εκθέματα είναι οργανωμένα σε θεματικές ενότητες που αφορούν τις αλλαγές στη μορφή, τη σημασία και την τεχνολογία της κατασκευής τους. Με αυτόν τον τρόπο, διαφάνεται η σημασία του σχεδιασμού και η επίδραση που ασκεί στην καθημερινή μας ζωή. Το μουσείο επιδιώκει να μην εξωραίζει το ντιζάιν, αλλά να δείχνει τόσο τις επιτυχημένες όσο και τις αποτυχημένες όψεις του. Πολλά από τα προϊόντα που εκτίθενται ανήκουν σε βιομηχανίες και άλλα μουσεία, γεγονός που επιτρέπει στο Μουσείο Ντιζάιν να τα αλλάζει σύμφωνα με τις εκάστοτε ανάγκες του. Εκτός από αυτές τις εκθέσεις, υπάρχουν και περιοδεύουσες εκθέσεις, οι οποίες ανανεώνονται συνεχώς.

Το μουσείο προσφέρει ακόμα εκπαιδευτικά προγράμματα σχετικά με το σχεδιασμό. Τα εκπαιδευτικά του προγράμματα για το Δημοτικό, το Γυμνάσιο, τα Τεχνικά Λύκεια και τα Πανεπιστήμια παρέχουν στους ενδιαφερόμενους (σπουδαστές, δασκάλους και επαγγελματίες) τη δυνατότητα να μελετήσουν τα ίδια τα προϊόντα σε εργαστηριακά μαθήματα και ειδικά σεμινάρια. Υπάρχει ακόμα και ένα μέρος της συλλογής το οποίο οι ερευνητές μπορούν να χρησιμοποιήσουν, ερχόμενοι σε άμεση επαφή με ορισμένα από τα εκθέματα (handling gallery). Στο μουσείο υπάρχει επίσης μία ξεχωριστή αίθουσα παρουσίασης (review gallery), όπου εκτίθενται καινοτομίες στους χώρους της μηχανικής, της τεχνολογίας, των επίπλων, της μόδας και της αρχιτεκτονικής.

Το Μουσείο **Vitra** ιδρύθηκε το 1989, με σκοπό την έρευνα στην ιστορία του σύγχρονου βιομηχανικού σχεδίου. Το Μουσείο (εικ. 25.3) σχεδιασμένο από το μεγάλο Αμερικανό αρχιτέκτονα Φρανκ Γκέρυ, αποτελεί μέρος των εγκαταστάσεων της εταιρείας επίπλων στα γερμανοελβετικά σύνορα, οι οποίες είναι επίσης σχεδιασμένες από σημαντικούς αρχιτέκτονες. Οι εκθέσεις στο κτίριο του Γκέρυ είναι όλες περιοδεύουσες, ενώ η

επεκτείνοντας την πολιτιστική δραστηριότητα του μουσείου προς την πόλη, με γλυπτά, αφίσες κ.τλ.

Το **Μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών του Μοντρεάλ** στον Καναδά, ιδρύθηκε το 1979 και περιλαμβάνει συλλογές διακοσμητικών αντικειμένων και βιομηχανικού σχεδίου του 20ού αιώνα, από την Αρ Νουβώ μέχρι το Μεταμοντερνισμό. Στόχος του μουσείου είναι η εκπαίδευση όλων όσων ενδιαφέρονται για τα προϊόντα του σχεδιασμού.

Η κύρια συλλογή αποτελείται από αντικείμενα μετά το 1935, όπως για παράδειγμα τα πρότυπα ξύλινα έπιπλα (bentwood) του Γκέρυ, έργα των Τσ. & Ρ. Ημς, έπιπλα και κεραμικά του Σότσας, πρότυπες καφετιέρες της Alessi και σύγχρονα γυάλινα αντικείμενα από τον Καναδά.

Η συλλογή περιλαμβάνει βιομηχανικά προϊόντα και χειροποίητα αντικείμενα από όλες τις κατηγορίες: έπιπλα, φωτιστικά, κεραμικά, γυάλινα αντικείμενα, μεταλλικά αντικείμενα, κοσμήματα, υφάσματα, πλαστικά, παιχνίδια, προϊόντα γραφικών τεχνών.

Μία από τις βασικές δραστηριότητες του Μουσείου είναι και οι περιοδεύουσες διεθνείς εκθέσεις με αντικείμενα σχεδιασμένα από διάσημους δημιουργούς του 20ού αιώνα.

Το **Μουσείο Ντιζάιν** (Design Museum), ιδρύθηκε από τον Τέρενς Κόνραντ το 1989 στο Λονδίνο και είναι αφιερωμένο στο σύγχρονο ντιζάιν του 20ού αιώνα. Το μουσείο έχει μία μόνιμη

ΤΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ΤΟΥ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗΣ

μόνιμη συλλογή μοντέρνων καθισμάτων της Vitra, στεγάζεται στον πυροσβεστικό σταθμό (εικ. 25.4) της Χαντίντ.

Το μουσείο, το οποίο ενθαρρύνει την έρευνα, διαθέτει στο κατάστημά του τις δικές του δημοσιεύσεις για το ντιζάιν, καθώς και ξεχωριστά αντικείμενα, όπως τα καθίσματα - μινιατούρες (υπό κλίμακα 1:6), ακριβή αντίγραφα των σημαντικότερων καθισμάτων του 20ού αιώνα. Σε συνεργασία με το Κέντρο Beaubourg του Παρισιού, το μουσείο Vitra διοργανώνει θερινά, διεπιστημονικά εργαστήρια, τα οποία αφορούν το σχεδιασμό αντικειμένων, επίπλων αλλά και την αρχιτεκτονική και μόδα. Το μουσείο επεκτάθηκε το 2000 και στο Βερολίνο, ακολουθώντας τη ίδια τακτική εκθέσεων.

Το μεγαλύτερο μουσείο της Αυστραλίας, το **Μουσείο Πάουερχαους** (Powerhouse Museum, εικ. 25.5) και ένα από τα πιο ποικιλόμορφα στον κόσμο, ιδρύθηκε το 1988 στο Σίδνεϋ. Μαζί με το αστεροσκοπείο του Σίδνεϋ, αποτελούν το **Μουσείο Εφαρμοσμένων Τεχνών και Επιστημών**. Στην πραγματικότητα η προϊστορία του μουσείου ξεκίνησε το 1880, με τις κρατικές συλλογές του τότε Μουσείου Τεχνολογίας, Βιομηχανίας και Υγιεινής. Μετά από μία καταστροφική πυρκαγιά, το μουσείο επανιδρύθηκε ως Τεχνολογικό Μουσείο με συλλογές εθνικές και εξωτικές, αλλά, ταυτόχρονα, και με σημαντική δραστηριότητα ως ερευνητικό κέντρο (αιθερίων ελαίων και φυτικού κόσμου), γεμάτο παράδοξες εφευρέσεις. Αυτό με τη σειρά του μετατράπηκε σε Μουσείο Εφαρμοσμένων Τεχνών και Επιστημών.

Το σημερινό Μουσείο Πάουερχαους, βασισμένο σ' αυτή την ασυνήθιστη ιστορία εξέλιξής του, συνδυάζει τεχνολογικά εκθέματα, όπως ατμομηχανές και μέσα μεταφοράς (εικ. 25.6), με συλλογές πολύτιμων διακοσμητικών έργων και κεραμικών. Οι συνδυασμοί αυτοί επιτρέπουν μια περισσότερο σφαιρική κατανόηση των σύγχρονων πολιτισμών, σε σύγκριση με αυτό που μπορούν να προσφέρουν τα εξειδικευμένα μουσεία, σύμφωνα με τις προδιαγραφές που έχουν θέσει οι οργανωτές του. Οι εκθέσεις του Μουσείου Πάουερχαους, μόνιμες και περιοδεύουσες, αφορούν τόσο στις διακοσμητικές και τις καλές τέχνες, όσο και την επιστήμη, την τεχνολογία και την ιστορία της Αυστραλίας. Οι συλλογές του μουσείου καλύπτουν τους πιο διαφορετικούς τομείς ανθρωπίνων δραστηριοτήτων και αριθμούν περί τα 350.000 εκθέματα (εικ. 25.7): διακοσμητικές τέχνες, ντιζάιν, βιομηχανία, επιστήμη, κοινωνική ιστορία, τεχνολογία, φιλοτελισμός και ταχυδρομική τεχνολογία.

Το Μουσείο Πάουερχαους έχει αξιόλογη εκδοτική δραστηριότητα και δίνει μεγάλη σημασία στον εκπαιδευτικό του ρόλο, οργανώνοντας εκτός από τις εκθέσεις, διαλέξεις, προβολές ταινιών και βίντεο, χειροτεχνικά εργαστήρια και παιδικές δραστηριότητες. Το μουσείο παρέχει εκπαιδευτικά προγράμματα και έχει δημιουργήσει Κέντρο Πληροφορικής Τεχνολογίας για χρήση σπουδαστών και εκπαιδευτικών.



Εικ. 25.5. Μουσείο Πάουερχαους στο Σίδνεϋ.



Εικ. 25.6. Έκθεση μέσω μεταφοράς, στο Μουσείο Πάουερχαους.



Εικ. 25.7. Έκθεση μέσω μεταφοράς, στο Μουσείο Πάουερχαους

Μπροστά σε μία νέα χιλιετία

Ήδη σήμερα υπάρχουν καταστήματα στις Ευρωπαϊκές πόλεις, μικροί πρόδρομοι μουσείων, τα οποία συλλέγουν και διαθέτουν, σε αρκετά υψηλές τιμές, αντικείμενα του πρόσφατου παρελθόντος, των δεκαετιών του 1960 και 1970.

Ό,τι καταναλώνεται μετατρέπεται σχεδόν αμέσως σε συλλεκτικό αντικείμενο, σαν τις κάρτες Πόκεμον των μικρών παιδιών. Μετά την Ποπ Αρτ, στη δεκαετία του 1960, και από τότε που ο Ρολάν Μπαρτ έγραψε τις 'Μυθολογίες' και ο Έκο τα κείμενά του για τον Σούπερμαν και τον Τζέιμς Μποντ, κάθε προϊόν, οποιοδήποτε καθημερινό αντικείμενο, τυγχάνει της σοβαρής προσοχής των συλλεκτών και των μελετητών, όπως, για παράδειγμα, τα μαθήματα σε πανεπιστήμια για την «ποδοσφαιρική κουλτούρα».

Ο διαχωρισμός ανάμεσα στα υψηλά προϊόντα της διανοήσης και του πολιτισμού, αλλά και στις κατασκευές της μαζικής κουλτούρας και υποκουλτούρας, φαίνεται σήμερα να μην έχει τις ευδιάκριτες διαχωριστικές γραμμές παλαιότερων, εμφανώς ιεραρχικά δομημένων, κοινωνιών. Ήδη το MoMA φιλοξένησε στη δεκαετία του 1980 μία σημαντική έκθεση επανομαζόμενη 'High & Low Art' (Υψηλή και Χαμηλή Τέχνη) και έναν ογκώδη συνοδευτικό κατάλογο με τον ίδιο τίτλο, καταγράφοντας ακριβώς αυτό το φαινόμενο από το 19ο αιώνα μέχρι σήμερα.

Τα μουσεία του 21ου αιώνα προσπαθούν και αυτά να ακολουθήσουν τη δυναμική της κοινωνίας και να συμμετέχουν ως εκπαιδευτικοί οργανισμοί στην ανάπτυξη του πολιτισμού αντί να παραμένουν 'νεκροπόλεις' του πολιτισμού, όπως τα είχε κάποτε αποκαλέσει ο μεγάλος ζωγράφος Σεζάν.

Δραστηριότητα:

Επισκεφθείτε ένα μεγάλο μουσείο σε μια πόλη και γράψτε μια έκθεση για τον τρόπο με τον οποίο έχουν εκτεθεί τα αντικείμενα και για την οργάνωση των συλλογών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αλεξανδρίδης, Παναγιώτης:** *Ρυθμολογία και Αρχιτεκτονική του Επίπλου*, εκδόσεις Ήβος. Αθήνα 1990. *Αρχιτεκτονικοί Θησαυροί της γης*, εκδόσεις Αρσενίδη.
- Βασιλειάδη, Δ.:** *Θεώρηση Αιγαιοπελαγίτικης Αρχιτεκτονικής από Ανήσυχη Θεωρητική Γωνιά*, Αθήνα 1972.
- Γιαννουλάτος, Αθανάσιος:** *Ισλάμ*, εκδόσεις Έθνη και λαοί «Π», Αθήνα 1995.
- Γκάτζιου, Όλγα – Ευγενίδου, Δέσποινα κ.ά.:** *Μια Μέρα στο Βυζαντινό Μουσείο*. Φυλλάδιο του Βυζαντινού Μουσείου.
- Δημακοπούλου, Καίτη:** *Προϊστορικές Δημιουργίες, Ένθετο για το κόσμημα*, εφημερ. Η Καθημερινή, 20 Ιουνίου 1999.
- Δραγκάκη, Αναστασία:** *Τα χρυσοποίκιλτα Βυζαντινά. Ένθετο για το κόσμημα*, εφημερ. Η Καθημερινή, 20 Ιουνίου 1999.
- Ζάρα, Πόπη:** *Ελληνική Τέχνη – Λαϊκή Τέχνη*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995. *Ιστορία της Τέχνης Larousse* (5 τόμοι), εκδόσεις Βιβλιόραμα. Αθήνα 1990. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, εκδόσεις Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1971. *Ιταλία Βόρεια-Κεντρική*, εκδόσεις Hachette – Γιαλλελής, σειρά «Οι μπλε οδηγοί», Αθήνα 1992.
- Κακαρούγκα – Στασινοπούλου, Ελισάβετ:** *Η Γοητεία του Κλασικού, Ένθετο για το κόσμημα*, εφημερ. Η Καθημερινή, 20 Ιουνίου 1999.
- Κόκκου, Αγγελική:** *Τα πρώτα Αθηναϊκά Σπίτια 1832-1860*, Περιοδικό *Αρχαιολογία*, τεύχ. 2, Φεβρουάριος 1982.
- Κονδύλη – Μπασούκου, Ελένη:** *Αραβικός Πολιτισμός Ι*, Σημειώσεις, Τμήμα Ιταλικής και Ισπανικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Αθήνα 1999-2000.
- Κόνραντς, Ούλριχ:** *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα*, εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα 1977.
- Κουζέλης, Νάσος:** *Στοιχεία σχεδιασμού (Design) του εσωτερικού χώρου*, σημειώσεις, Τ.Ε.Ι. Αθηνών, σχολή Γ.Τ.Κ.Σ., Τμήμα Διακόσμησης, Αθήνα 1994.
- Μηκωνιάτης, Ηλίας Γ.:** *Νεοκλασική Αρχιτεκτονική, Αρχαιολογία*, τεύχ. 2, Φεβρουάριος 1982.
- Μόρλεϋ, Ζακλίν:** *ΕΝΔΥΜΑΤΑ για δουλειά, διασκέδαση, μόδα*, σε σχέδια Ντέιβιντ Σαλαρίγια, εκδόσεις Γ. Αξιωτέλης και Σία Ε.Π.Ε., σειρά «Αναζητώντας τη γνώση» (Timelines) Ν° 6, Αθήνα.
- Μόρλεϋ, Ζακλίν:** *Η ΜΟΔΑ μέσα στους αιώνες*, εικονογράφηση Ντέιβιντ Σαλαρίγια, εκδόσεις Μοντέρνοι Καιροί Α.Ε.Ε., συλλογή «Πανόραμα» Ν° 1, Οκτώβριος 1998, Αθήνα.

- Μόρτμαν, Τζον:** *Αρχαία Ελληνική Τέχνη*, εκδόσεις Υποδομή, 1980.
- Μουτσόπουλος, Νίκος:** *Βαλκανική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική. Ελλάδα*, εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Αθήνα 1993.
- Μπαζέν, Ζερμαίν:** *Μπαρόκ και Ροκοκό*, μτφ. Ανδρέας Παππάς, εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1995.
- Μπέκετ, Γουέντυ:** *Ο Κόσμος της Ζωγραφικής*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1996.
- Παγκόσμια Ιστορία**, εκδόσεις Αφοί Καπόπουλοι και ΣΙΑ Ε.Ε., σειρά TIME LIFE ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΙΣΤΟΡΙΑ, τόμος 21, Αθήνα 1991.
- Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης (3 τόμοι)**, εκδόσεις Φυτράκης.
- Παγκόσμια Ιστορία της Τέχνης**, εκδόσεις Φυτράκης / ο Τύπος Α.Ε, 1994.
- Παπαζώτος, Αθανάσιος:** *Το Αστικό Βυζαντινό Σπίτι*, Περιοδικό Αρχαιολογία, τεύχ. 2, Φεβρουάριος 1982.
- Πάπυρος – Λαρούς «Γενική Παγκόσμιος Εγκυκλοπαίδεια»**, (12 τόμοι), εκδόσεις Εταιρεία Εγκυκλοπαιδικών Εκδόσεων Ο.Ε., Αθήνα 1963, 1964.
- Ρηντ, Χέρμπερτ κ.ά., Λεξικό Εικαστικών Τεχνών**, εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1986.
- Σαρίδης, Ελευθέριος:** *Το Αρχαίο Ελληνικό έπιπλο*, Περιοδικό Αρχαιολογία, τεύχ. 2, Φεβρουάριος 1982.
- Σιγανίδου, Μαρία:** *Η Ιδιωτική Κατοικία στην Αρχαία Πέλλα*, Αρχαιολογία, τεύχ. 2, Φεβρουάριος 1982.
- Τριανταφυλλίδη, Ζωή:** *Το Σπίτι στον Ελληνικό Χώρο*, Αρχαιολογία, τεύχ. 2, Φεβρουάριος 1982.
- Τσαλικίδης, Α. Γιάννης:** *Σύγχρονοι Ελληνικοί Κήποι (Σχεδιασμός-Κατασκευές-Φυτά)*, εκδόσεις Γαρταγάνη, έκδοση Β΄, Θεσσαλονίκη 1989.
- Τσάμπερλιν, Ε.Ρ.:** *Η καθημερινή ζωή στην Αναγέννηση*, εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, σειρά «Λαοί και Πολιτισμοί», Αθήνα 1995.
- Τσιγαρίδα, Μπετίνα:** *Ελληνικά και Ρωμαϊκά Κοσμήματα, Ένθετο για το κόσμημα*, εφημερ. Η Καθημερινή, 20 Ιουνίου 1999.
- Φειδάς, Ι. Βλάσσης:** *Βυζάντιο. Βίος, Θεσμοί, Κοινωνία, Τέχνη*, Αθήνα 1985.
- Φιλίντα, Μαριάννα:** *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική. Σπέτσες*, εκδόσεις Οίκος Μέλισσα, Αθήνα 1985.
- Φιλιππίδης, Δημήτρης:** *Διακοσμητικές Τέχνες: Τρεις αιώνες τέχνης στην Ελληνική Αρχιτεκτονική*, εκδόσεις Μέλισσα. Αθήνα 1998.

- Φυρνώ, Ρόμπερτ – Τζόρνταν, Ιστορία της Αρχιτεκτονικής**, εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1991.
- Χιωτίνης, Νικήτας: Ιστορία Αρχιτεκτονικής και Διακόσμησης Ι**, Σημειώσεις, Τ.Ε.Ι. Αθηνών, Σχολή Γ.Τ.Κ.Σ., Τμήμα Διακόσμησης, Αθήνα 1991.
- Χόνορ, Χιου – Φλέμινγκ, Τζον: Ιστορία της Τέχνης**, 4 τόμοι, εκδόσεις Υποδομή. Αθήνα 1992.
- Aldersey-Williams, Hugh, World Design: Nationalism & Globalism in Design**, εκδόσεις Rizzoli, Νέα Υόρκη 1992
- Amandry, Αγγελική: Η Ελληνική επανάσταση σε γαλλικά κεραμικά του 19ου αιώνα**, έκδοση Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος, Αθήνα 1982.
- Ayers, John – Boston, David κ.ά.: World Ceramics**, επιμέλεια έκδοσης Robert J. Charleston, εκδόσεις Paul Hamlyn, Λονδίνο 1968.
- Barielle, J.F. - Boisset, J.F. - Castieau, T. - Tenénbaum, A.D. - Loze, P. - Nouvel, O.: Les styles Français**, εκδόσεις Frammarion, συλλογή «Tout l' Art Encyclopédie», Παρίσι 1998.
- Barjau, Santiago – Gurri i Serra Francesc: Routes du Modernisme en Catalogne**, εκδόσεις Generalitat de Catalunya, Departament de Comerç, Consum i Turisme, Direcció General de Turisme, Βαρκελώνη.
- Bennet Oates, Phillis: Ιστορία του Επίπλου στη Δύση**, εκδόσεις Φόρμα Εκδοτική Ε.Π.Ε., Αθήνα 1991.
- Branzi, Andrea: The Hot House: Italian New Wave Design**, εκδόσεις MIT Press, Cambridge 1984.
- Byars, Mel: The Design Encyclopedia**, εκδόσεις John Wiley & Sons, Νέα Υόρκη 1994.
- Christiansen, Keith: Andrea Mantegna Padua and Mantua**, εκδόσεις George Braziller, Νέα Υόρκη, 1994.
- Cieri Via Claudia: Mantegna**, περιοδικό Art e dossier N° 55, Μάρτιος 1991, εκδόσεις Giunti Gruppo Editoriale, Φλωρεντία.
- Cole, Alison: Προοπτική**, εκδόσεις Δεληθανάσης - Ερευνητές Ε.Π.Ε., σειρά «Ανακαλύπτω την τέχνη», Αθήνα 1993.
- Cole, Alison: Χρώμα**, εκδόσεις Δεληθανάσης - Ερευνητές Ε.Π.Ε., σειρά «Ανακαλύπτω την τέχνη», Αθήνα 1994.
- Cotterel, Arthur: Η ζωή στην Κίνα**, εκδόσεις Ερευνητές. Αθήνα, 1997.

- D' Albis, Antoine:** *SEVRES (1756-1783)*, περιοδικό «Dossier de l' Art» N° 54, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1999, εκδόσεις Fatou, Ντιζόν.
- Delumeau, Jean – Lightbown, Ronald κ.ά.:** *La Renaissance*, εκδόσεις Seuil, σειρά «Histoire Artistique de l' Europe», Παρίσι 1996.
- Dormer, Peter, *The Meaning of Modern Design: Towards the Twenty-First Century***, εκδόσεις Thames and Hudson, Νέα Υόρκη 1990.
- Durand, Will and Ariel:** *Παγκόσμιος Ιστορία του Πολιτισμού*, εκδόσεις Αφοι Συρόπουλοι και Κ. Κουμουνδουρέας Ο.Ε., Αθήνα 1966.
- Lucie – Smith, Edward:** *Παγκόσμιος Ιστορία Τέχνης και Πολιτισμού*, εκδόσεις Αλμπατρός, τόμος No 2, No 3 και No 4, Αθήνα.
- Faggin, Giorgio – Ruggeri, Ugo – Monti, Raffaele:** *Βασιλικό Μουσείο Άμστερνταμ*, εκδόσεις Φυτράκη, συλλογή «Τα μεγάλα Μουσεία του κόσμου», Αθήνα 1986.
- Fahr – Becker, Gabriele:** *Art Nouveau*, εκδόσεις Könemann, Κολωνία 1997.
- Fiell, Charlotte & Peter:** *Design of the 20th Century*, εκδόσεις Taschen, Κολωνία 1999.
- Fleming John, Honour Hugh, Pevsner Nikolaus:** *The Penguin Dictionary of Architecture*, εκδόσεις Penguin Books, Λονδίνο 1996.
- Forty, Adrian:** *Objects of Desire: Design and Society 1750-1980*, εκδόσεις Thames and Hudson, Λονδίνο 1986.
- Friedman, M.:** *De Stijl, 1917-1931: Visions of Utopia*, εκδόσεις Phaidon, Οξφόρδη 1982.
- Garner, Philip:** *Sixties Design*, εκδόσεις Taschen, Κολωνία 1993.
- Gaudi**, εκδόσεις Escudo de oro s.a., συλλογή Art en Espagne N° 2, Έκδοση 12η, Ιανουάριος 1990, Βαρκελώνη.
- Gombrich, E. H.:** *Το χρονικό της Τέχνης*, εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1989.
- Gurrieri, Francesco – Fabbri Patrizia:** *Les Palais de Florence*, εκδόσεις Hazan, Ιταλία 1996.
- Gypel, Jan:** *Histoire de l' architecture de l' antiquité à nos jours*, εκδόσεις Könemann, Κολωνία (Γερμανία) 1997.
- Hauffe, Thomas,** *Design A Concise History*, εκδόσεις Laurence King, Λονδίνο 1998.
- Hauser, Arnold:** *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, εκδόσεις Κάλβος, (4 τόμοι), Αθήνα 1980.
- Hebdige, Dick:** *Subculture, The Meaning of Style*, Λονδίνο 1979.
- Heskett, John:** *Industrial Design*, εκδόσεις Thames and Hudson, Λονδίνο 1980.

- Hiesinger, K. – Marcus G.:** *Design Since 1945*, εκδόσεις Thames and Hudson, Λονδίνο 1983.
- Hine, Thomas:** *Populuxe*, Νέα Υόρκη 1987.
- Histoire de l' Art**, συγγραφική ομάδα υπό τη διεύθυνση Albert Châtelet και Bernard Philippe Groslier, εκδόσεις Librairie Larousse, τόμος 2ος, Παρίσι 1985.
- Hours, Antoine:** *Versailles*, εκδόσεις «Gerard & Co», συλλογή marabout scope, Verviers (Βέλγιο) 1965.
- Howard, David – Ayers, John:** *Masterpieces of Chinese Export Porcelain*, εκδόσεις Sotheby Parke Bernet Publications, Λονδίνο και Biblio Distribution Centre, Νέα Υερσέη 1981.
- Ile - de - France - Versailles, Fontainebleau**, εκδόσεις Pneu Michelin, Παρίσι 1997.
- Illiers, Laurent:** *Qui était le Roi - Soleil?*, άρθρο στο περιοδικό Histoire magazine, No 38, σελ. 43 - 45, Παρίσι 1983.
- Jencks, Charles:** *The Language of Post-Modern Architecture*, εκδόσεις Academy Editions, Λονδίνο 1977.
- Joubert, Fabienne:** *La tapisserie médiévale au musée de Cluny*, Ministère de la Culture et de la Communication, εκδόσεις Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1987.
- Joubert, Fabienne:** *Un florilège de la tapisserie*, άρθρο στο περιοδικό «Dossier de l' Art» N° 6 (Trésors de l' Art Médiéval), Φεβρουάριος-Μάρτιος 1992, εκδόσεις SFBD / ARCHEOLOGIA, Ντιζόν.
- Julier, Guy:** *Encyclopaedia of 20th Century Design and Designers*, εκδόσεις Thames and Hudson, Λονδίνο 1993.
- Katz, Sylvia:** *Plastics, Designs and Materials*, εκδόσεις Studio Vista, Λονδίνο 1978.
- Kent, Sarah:** *Σύνθεση*, εκδόσεις Δεληθανάσης - Ερευνητές Ε.Π.Ε., σειρά «Ανακαλύπτω την τέχνη», Αθήνα 1995.
- Kernan, Thomas κ.ά.:** *Le Grand Livre des jardins*, εκδόσεις Librairie Hachette et éditions Condé Nast S.A., συλλογή «Maison et jardin», Παρίσι 1959.
- Kitson, Michael:** *Η εποχή του Μπαρόκ*, μτφ. Γιώργου Λεωτσάκου, εκδοτικός οργανισμός Χρυσός Τύπος ΕΠΕ, εκδόσεις Φυτράκη, σειρά «Παγκόσμιος Ιστορία Τέχνης», τόμος No 9, Αθήνα, 1967.
- Köllmann, Erich:** *La porcelaine de Saxe*, εκδόσεις Presses Universitaires de France, Παρίσι 1958.
- L' encyclopedie des styles d' hier et d' aujourd' hui**, εκδόσεις Marabout, συλλογή Marabout service, τόμος 2, Verviers (Βέλγιο) 1973.

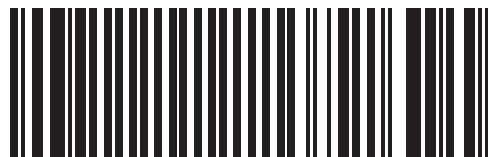
- Langley, Andrew:** *Trésors de la Renaissance*, εκδόσεις Gallimard, σειρά «Les yeux de la découverte», No 78, Παρίσι 1999.
- Langley, Andrew:** Ζωή στο Μεσαίωνα, εκδόσεις Ερευνητές, Αθήνα 1997.
- Lemaître, Alain – Lessing Erich:** *Florence et la Renaissance le Quattrocento*, εκδόσεις Pierre Terrail, Παρίσι 1992.
- Marchan, Fiz Simon:** *Hill House το αριστούργημα του Μάκιντος*, άρθρο στο περιοδικό Elle Διακόσμηση. τεύχος Νο 13, Φεβρουάριος – Μάρτιος 1992.
- Martini, Alberto:** *Renaissance et Maniérisme*, μτφ. στα γαλλικά από τα ιταλικά Suzanne Sivel και Georges Michelson, σειρά «Chefs – d’ oeuvres de l’ art, τόμος VI», εκδόσεις Librairie Hachette, Παρίσι 1963.
- Massey, Anne:** *Interior design of the 20th century*, εκδόσεις Thames and Hudson Ltd, σειρά «World of Art», Λονδίνο 1990.
- McDermott, Catherine:** *Street Style, British Design in the 80s*, εκδόσεις Design Council, Λονδίνο 1987.
- Meubles et ensembles Louis XIII et Louis XIV**, εκδόσεις Charles Massin συλλογή «meubles et ensembles», Παρίσι.
- Meubles et ensembles Régence et Louis XV**, εκδόσεις Charles Massin, συλλογή «meubles et ensembles», Παρίσι.
- Montenegro, Riccardo:** *STYLES d’ intérieur. Les arts décoratifs de la Renaissance à nos jours*, εκδόσεις De la Martinière, Παρίσι 1997.
- Muccini, Ugo – Cecchi, Alessandro:** *Palazzo Vecchio (Art historical guide to the Palace)*, εκδόσεις Scala, Φλωρεντία 1989.
- Museum of Modern Art, Italy:** *The New Domestic Landscape*, εκδόσεις Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 1972.
- Pevsner, Nikolaus:** *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*, εκδόσεις Harmondsworth, 1975.
- Pearson, Anne:** Η Αρχαία Ελλάδα, εκδόσεις Αστέρη Δεληθανάση σε συνεργασία με το Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου, Αθήνα 1992.
- Pile, John:** *Dictionary of Twentieth Century Design*, εκδόσεις Da Capo Press, Νέα Υόρκη 1994.
- Pillivuyt, Ghislaine (με τη συνεργασία των Pauline Mersier, Doris Jakubec):** *Les Flacons de la Seduction, l’ art du parfum au XVIII siècle*, εκδόσεις La bibliothèque des Arts, Λωζάνη 1986.
- Radice, Barbara:** *Memphis – Research*, εκδόσεις Thames and Hudson, Λονδίνο 1985.
- Risebero, Bill:** *Ιστορία της δυτικής αρχιτεκτονικής*, εκδόσεις Φόρμα Εκδοτική Ε.Π.Ε., Αθήνα 1991.

- Robert, Flaceliene:** *Ο Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος των Αρχαίων Ελλήνων*, εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμας, Αθήνα 1987.
- Salvini, R. – Monti, R. κ.ά.:** *Παλαιά Πινακοθήκη, Μόναχο*, σειρά «Τα Μεγάλα Μουσεία του Κόσμου», εκδόσεις Mondadori – Φυτράκης, Αθήνα 1986.
- Sembach, K.-J. – Leuthauser, G. – Gossel, P.:** *Twentieth Century Furniture Design*, εκδόσεις Taschen, Κολωνία 1991.
- Sembach, K.-J.:** *Art Nouveau*, εκδόσεις Taschen, Κολωνία 1991.
- Simon, James:** *Αρχαία Ρώμη*, εκδόσεις Ερευνητές, Αθήνα 1997.
- Sparke, Penny:** *The Plastics Age: From Modernity to Post-Modernity*, εκδόσεις Victoria & Albert Museum, Λονδίνο 1990.
- Starck, Philippe:** *Philippe Starck*, εκδόσεις Taschen, Κολωνία 1991.
- Steedman, Scott:** *Αρχαία Αίγυπτος*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1995.
- Terry, Laurence:** *Versailles le temple d'Apollon*, άρθρο στο περιοδικό Histoire magazine, No 38, σελ. 48 – 53, Παρίσι 1983.
- Thackara, John (ed.):** *Design after Modernism*, Λονδίνο, 1988.
- The dictionary of Art, επιμελητής έκδοσης Jane Turner**, εκδόσεις Macmillan Publishers Limited, (34 τόμοι), Λονδίνο 1996.
- The Victoria and Albert Museum**, Κατάλογος, εκδόσεις Scala Books, 1991.
- Van der Kemp, Gerald:** *Versailles. Itinéraire complet*, εκδόσεις Editions d' Art Lys, Βερσαλλίες 1977.
- Van Loo, Anne:** *L' Art Nouveau, une rébellion en coup de fouet*, άρθρο στο περιοδικό Beaux Arts magazine hors série N° 139 «Paris-Bruxelles-Paris, 1848-1914», Παρίσι 1997.
- Venturi, Robert:** *Complexity and Contradiction in Architecture*, Νέα Υόρκη 1974.
- Vitra Design Museum**, *100 Masterpieces from the Vitra Design Collection*, εκδόσεις Vitra Design Museum, Weil am Rhein 1996.
- Vokman, Cantzorn:** *Il tapetto Cristiano Orientale*, εκδόσεις Benedikt Taschen, Κολωνία 1991.
- Walter – Καρύδη, Έλενα:** *Το Ελληνικό Σπίτι: Ο εξευγενισμός της κατοικίας στα Υστεροκλασικά Χρόνια*, εκδόσεις Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρία, Αθήνα 1996.
- Warncke Carsten, Peter:** *De Stijl 1917-1931*, μτφρ. από γερμανικά στα αγγλικά Beyer Hugh, εκδόσεις Taschen, Κολωνία 1998.
- Whiteley, Nigel:** *Pop Design: Modernism to Mod*, εκδόσεις Design Council, Λονδίνο 1987.

Βάσει του ν. 3966/2011 τα διδακτικά βιβλία του Δημοτικού, του Γυμνασίου, του Λυκείου, των ΕΠΑ.Λ. και των ΕΠΑ.Σ. τυπώνονται από το ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ και διανέμονται δωρεάν στα Δημόσια Σχολεία. Τα βιβλία μπορεί να διατίθενται προς πώληση, όταν φέρουν στη δεξιά κάτω γωνία του εμπροσθόφυλλου ένδειξη «ΔΙΑΤΙΘΕΤΑΙ ΜΕ ΤΙΜΗ ΠΩΛΗΣΗΣ». Κάθε αντίτυπο που διατίθεται προς πώληση και δεν φέρει την παραπάνω ένδειξη θεωρείται κλεψίτυπο και ο παραβάτης διώκεται σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 7 του νόμου 1129 της 15/21 Μαρτίου 1946 (ΦΕΚ 1946,108, Α').

Απαγορεύεται η αναπαραγωγή οποιουδήποτε τμήματος αυτού του βιβλίου, που καλύπτεται από δικαιώματα (copyright), ή η χρήση του σε οποιαδήποτε μορφή, χωρίς τη γραπτή άδεια του Υπουργείου Παιδείας, Θρησκευμάτων και Αθλητισμού / ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ.

Κωδικός Βιβλίου: 0-24-0167
ISBN 978-960-06-2946-0



(01) 000000 0 24 0167 6