

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ «ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ»

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ



Γ΄ ΕΝΙΑΙΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ

Βιβλίο Καθηγητή

ΔΙΑΝΕΜΕΤΑΙ
ΔΩΡΕΑΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Θα προσπαθήσουμε να αποσαφηνίσουμε ποιο είναι το αντικείμενο της διδασκαλίας του μαθήματος, ποια είναι η πιθανή έκταση και το βάθος της διδακτέας ύλης, σε ποιους μαθητές απευθύνεται το βιβλίο, ποιους σκοπούς και ποιες επιδιώξεις αυτό εξυπηρετεί, ποιες είναι οι προσφορότερες διδακτικές μέθοδοι, πώς γίνεται η αξιολόγηση της επίδοσης του μαθητή και ορισμένα άλλα θέματα σχετικά με τη διδακτική του μαθήματος της Ιστορίας της Τέχνης της Γ' τάξης Ενιαίου Λυκείου.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Γενικός σκοπός

Σκοπός του μαθήματος είναι να φέρει το μαθητή σε επαφή με τις σημαντικότερες περιόδους της τέχνης και τα έργα της, ώστε να καταστεί ικανό να αντιληφθεί τη σχέση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τη γενικότερη πολιτισμική εξέλιξη κάθε περιόδου.

Επιδιώξεις

Ειδικότερα επιδιώκεται:

1. Να αποκτήσει ο μαθητής βασικές γνώσεις και να προσλάβει παραστάσεις από το πεδίο των εικαστικών και εφαρμοσμένων τεχνών.
2. Να αναπτύξει την ικανότητά του να αντιλαμβάνεται και να προσεγγίζει με ευαισθησία τα έργα της τέχνης.
3. Να κατανοήσει την αξία και τη σημασία της πολιτισμικής κληρονομιάς και του έργου τέχνης ως παγκόσμιου αγαθού.
4. Να αντιληφθεί τις αδιάκοπες αναζητήσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο παρελθόν και στο παρόν ως αδιάσπαστη συνέχεια.
5. Να συνειδητοποιήσει ότι η τέχνη είναι έκφραση των κοινωνικοοικονομικών, πολιτισμικών και άλλων παραμέτρων κάθε εποχής και κάθε τόπου.
6. Να αποκτήσει την ικανότητα να αναγνωρίζει τις τεχνοτροπίες των έργων της τέχνης κάθε εποχής.
7. Να γνωρίσει τη ζωή και το έργο κορυφαίων καλλιτεχνών.
8. Να εκτιμήσει την Ιστορία της Τέχνης ως επιστήμη.
9. Να αποκτήσει στοιχειώδεις μεθοδολογικές ικανότητες ιστορικού τέχνης.

Ενότητες

Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης – 1. Παλαιολιθική και Νεολιθική εποχή – 2. Η τέχνη της Μεσοποταμίας - Η τέχνη της Αιγύπτου – 3. Η τέχνη του Αιγαίου – 4. Η Ελληνική τέχνη: από τους Γεωμετρικούς στους Αρχαϊκούς χρόνους – 5. Κλασική και Ελληνιστική τέχνη – 6. Η ρωμαϊκή τέχνη – 7. Η βυζαντινή τέχνη – 8. Η χριστιανική τέχνη το Μεσαίωνα – 9. Οι εξωευρωπαϊκοί πολιτισμοί – 10. Η τέχνη την εποχή της Αναγέννησης – 11. Η τέχνη του Μπαρόκ – 12. Νεοκλασικισμός –

13. Ρομαντισμός – 14. Ρεαλισμός, Ιμπρεσιονισμός – 15. Το Πέρασμα από το 19ο στον 20ό αιώνα – 16. Οι δεκαετίες 1900-1930 (α΄μέρος) – 17. Οι δεκαετίες 1900-1930 (β΄μέρος) – 18. Μεταπολεμική τέχνη στην Αμερική και στην Ευρώπη – 19. Η Δεκαετία του 60, η Δεκαετία του 70, οι Δεκαετίες 80-90 – 20. Μετα-Μοντερνισμός. Η δεκαετία του 1990: Υποκειμενισμός και Διεθνοποίηση.

Μεθοδολογία

Οι διδακτικές ενότητες δίνουν έμφαση στην ελληνική και την ευρωπαϊκή Ιστορία της Τέχνης. Επιπλέον, αναφέρονται σε εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς, ξεκινούν από την προϊστορία και φτάνουν έως σήμερα.

Έχουν επιλεγεί οι σημαντικότερες περίοδοι και από αυτές ορισμένα σημαντικά έργα και οι δημιουργοί τους, ώστε ο μαθητής, μέσω της ανάλυσης των έργων και σύντομων πληροφοριών, να μπορέσει να εμβαθύνει σε έργα-σταθμούς που θα του δείξουν την ιστορική συνέχεια της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά και τη σύνδεσή της με το κοινωνικό και το πολιτιστικό γίνεσθαι.

Προσεγγίζονται κυρίως τρεις μορφές τέχνης: η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική. Ιδιαίτερο βάρος πρέπει να δοθεί στη μοντέρνα και στη σύγχρονη τέχνη, ώστε ο μαθητής να γίνει κοινωνός των σημερινών προβληματισμών της.

Η διδασκαλία γίνεται με κέντρο το ίδιο το έργο της τέχνης, και μάλιστα το αυθεντικό, όταν αυτό είναι δυνατόν. Κατά τη διάρκεια του μαθήματος πρέπει να χρησιμοποιείται πλούσιο οπτικό υλικό. Μέχρι να παραχθεί όμως από το Υ.Π.Ε.Π.Θ. και να διανεμηθεί το κατάλληλο υλικό, οι διδάσκοντες πρέπει να φροντίσουν ώστε να ενισχύεται η διδασκαλία με σλάιντς, αφίσες, βιντεοκασέτες και βιβλία Ιστορίας της Τέχνης. Είναι επίσης αναγκαίο να οργανωθούν επισκέψεις και μαθήματα Ιστορίας Τέχνης σε πινακοθήκες, μουσεία, αίθουσες τέχνης, αρχαιολογικούς χώρους, μνημεία και αλλού.

Πέρα από τη διδασκαλία του έργου τέχνης, η Ιστορία της Τέχνης πρέπει να διδάσκεται με τη μεθοδολογία μιας έρευνας. Οι μαθητές πρέπει να είναι ενεργητικοί, να θέτουν ερωτήματα, να συζητούν, να εκφράζουν απόψεις, να γίνουν ερευνητές. Μπορούν, για παράδειγμα, να κάνουν εργασίες επάνω σε θεματική ιστορία τέχνης όπως «τέχνη και θρησκεία», «τέχνη και σύμβολα», «διακοσμητικές τέχνες» κ.ά.

Οι μαθητές πρέπει να ενθαρρύνονται ώστε να μπαίνουν στο ρόλο του ιστορικού της τέχνης. Να βρίσκουν τοπικά ή άλλα θέματα τέχνης, ιστορικά ή σύγχρονα, όπως παραδοσιακή τέχνη, σύγχρονους τοπικούς καλλιτέχνες, αρχαιολογικούς χώρους κ.ά., να τα μελετούν, να γράφουν εργασίες, να οργανώνουν εκθέσεις και να τα παρουσιάζουν. Παράλληλα, μπορούν, όσοι επιθυμούν, να σκισάρουν, να ζωγραφίζουν, να αναπαράγουν, να αντιγράφουν έργα, να συμπληρώνουν εικόνες ή θραύσματα, να αποτυπώνουν, να γράφουν κριτικές, εντυπώσεις, άρθρα, αναλύσεις έργων κ.ά.

Οι συνθήκες βεβαίως για να πραγματοποιηθούν όλα αυτά δεν είναι οι προσφορότερες. Στην Γ' Λυκείου οι περισσότεροι μαθητές προετοιμάζονται για τις μεταλυκειακές σπουδές τους και δε διαθέτουν επιπλέον χρόνο για εμβάθυνση στην Ιστορία της Τέχνης. Γι' αυτό, αλλά και για λόγους ουσίας, πρέπει να γίνει

κατανοητό από καθηγητές και μαθητές ότι το μάθημα της Ιστορίας της Τέχνης δεν πρέπει να αναλώνεται κυρίως σε πληροφορίες προς αποστήθιση, αλλά να γίνει οδηγός προσέγγισης, ανάλυσης και κατανόησης του ιστορικού και του σύγχρονου έργου τέχνης.

Εάν ο μαθητής γνωρίσει επαρκώς ορισμένα χαρακτηριστικά έργα, μπορεί, με αυτά ως αναφορά, να προσεγγίσει και πολλά άλλα παρόμοια.

Το μάθημα, όπως ήδη αναφέρθηκε, πρέπει να επικεντρώνεται στο ίδιο το έργο της τέχνης. Το έργο που επιλέγεται ως κατάλληλο παράδειγμα αναλύεται διεξοδικά από το διδάσκοντα και τους μαθητές, περιγράφεται δηλαδή μορφικά το βαθύτερο νόημά του, αξιολογείται και εκφράζονται απόψεις με επιχειρήματα και εφαρμογή κριτηρίων.

Η ανάλυση των έργων συμπληρώνεται με ιστορικές και κοινωνικές πληροφορίες, ώστε να είναι σφαιρικότερη η προσέγγισή του. Οι συζητήσεις μπορούν να επεκταθούν, με την κατάλληλη ευκαιρία, και σε γενικότερες αισθητικές προσεγγίσεις για την τέχνη και τη σχέση της με άλλα κοινωνικά φαινόμενα. Προσεγγίζουμε δηλαδή κυρίως το ειδικό και καταλήγουμε στο γενικό και σε συμπεράσματα.

Να προσεχθεί ιδιαίτερα ότι κατά τη διδασκαλία της Ιστορίας της Τέχνης πρέπει να αποφεύγονται οι γενικότερες αναφορές, οι οποίες, εάν δεν επεξηγούνται κατάλληλα, οδηγούν αναπόφευκτα στην αποστήθιση. Αντιθέτως, πρέπει να επεξηγούνται με ακρίβεια τα χαρακτηριστικά των περιόδων ή των τεχνοτροπιών με πολύ συγκεκριμένα παραδείγματα αντιπροσωπευτικών έργων τέχνης, όπου υπάρχουν όλα τα χρήσιμα στοιχεία και οι λεπτομέρειες, ώστε να αποδεικνύονται οι γενικεύσεις.

Κατάλληλες ασκήσεις, όπως «βάλτε σε σωστή χρονολογική σειρά αυτά τα έργα», «προσδιορίστε τοπικά, χρονικά και υφολογικά αυτά τα έργα», «βρείτε ένα έργο με κοινωνικό σχολιασμό, αναλύστε το και παρουσιάστε το σχολιασμό του», «περιγράψτε αυτό το αντικείμενο, προσδιορίστε τη χρήση του, τα υλικά, τη φόρμα του, την υφή και τα χρώματα του», «συγκρίνετε δύο έργα διαφορετικής εποχής», κεντρίζουν το ενδιαφέρον των μαθητών.

Η διδακτέα ύλη πρέπει να οργανώνεται έτσι, ώστε να έχει ολοκληρωθεί μέχρι τις διακοπές των εορτών του Πάσχα. Το επόμενο χρονικό διάστημα διατίθεται σε επαναλήψεις, προβολές, οργάνωση εκθέσεων κτλ.¹»

Οι ενότητες του Προγράμματος Σπουδών

Στο Πρόγραμμα Σπουδών (Π.Σ.) έχει γίνει επιλογή διδακτικών ενοτήτων από μια τεράστια διαθέσιμη ύλη. Αυτή η επιλογή ύλης εκφράζει κατ' ανάγκη συγκεκριμένες απόψεις που αφορούν τους στόχους και τη διδασκαλία του μαθήματος, τα οποία καθορίζουν, με τη σειρά τους, τη συγγραφή των διδακτικών βιβλίων. Θα πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι οι συγκεκριμένες απόψεις που εκφράζονται στο Π.Σ. δεν μπορούν να θεωρηθούν αυτονόητες ή να έχουν την

¹ Προγράμματα Σπουδών Α΄/θμιας και Β΄/θμιας Εκπαίδευσης – Αισθητικής Αγωγής και Σχεδίου, Υ.Π.Ε.Π.Θ., Π.Ι., εκδ. Π.Ι., Αθήνα 2000, σ. 209-214.

αποδοχή όλων των ιστορικών της τέχνης. Ως παράδειγμα αναφέρουμε εδώ ορισμένες από αυτές:

α. Το Π.Σ. ξεκινά από την προϊστορία και φτάνει ως σήμερα ακολουθώντας μια γραμμική χρονολογική αλληλουχία. Ο όρος «Ιστορία της Τέχνης» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 18ο αιώνα και αφορούσε τις ευρωπαϊκές εικαστικές τέχνες. Έτσι, πολλά βιβλία Ιστορίας της Τέχνης ξεκινούν από την κλασική Ελλάδα ή τη ρωμαϊκή εποχή και φτάνουν μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα. Στις γερμανόφωνες χώρες ξεκινούν από το Βυζάντιο². Άλλα βιβλία Ιστορίας της Τέχνης κάνουν διαφορετική διαδρομή ή κατανομή της ύλης τους, ιδίως εάν δεν είναι ευρωπαϊκά. Επίσης μπορεί να περιορίζονται μόνο σε μία ιστορική περίοδο ή σε ένα συγκεκριμένο τόπο ή να μελετούν την Ιστορία της Τέχνης κάθε ηπείρου.

Το Π.Σ., παρ' όλη τη φαινομενικά μεγάλη του έκταση, παραλείπει σημαντικές περιόδους για να μπορεί να είναι εφαρμόσιμο στο διαθέσιμο χρόνο.

β. Το Π.Σ. δίνει έμφαση στην ελληνική τέχνη, κυρίως την αρχαία ελληνική και τη βυζαντινή. Προτείνεται επίσης να γίνουν ορισμένες αναφορές σε έλληνες καλλιτέχνες και σε άλλες περιόδους, όπως π.χ. στη μοντέρνα τέχνη, χωρίς να εκφράζεται όμως ένα ελληνοκεντρικό πνεύμα ή να προβάλλονται ιδιαίτερα απόψεις περί «ελληνικότητας» της τέχνης εφόσον στη μοντέρνα τέχνη κυριαρχεί το διεθνικό στοιχείο.

γ. Μια ενότητα αναφέρεται σε εξευρωπαϊκούς πολιτισμούς. Η τέχνη ορισμένων εξευρωπαϊκών πολιτισμών προσεγγίστηκε σχετικά πρόσφατα, όπως είναι η τέχνη των ιθαγενών της Αμερικής η οποία έγινε γνωστή μεν μετά την ανακάλυψη της Αμερικής, αλλά άργησε να εκτιμηθεί και αναγόταν στη σφαίρα του πρωτόγονου ή τη μελετούσε η εθνολογία³.

δ. Δεν υπάρχει ισοκατανομή της ύλης σε όλες τις ιστορικές περιόδους των ενοτήτων του Π.Σ. Δίνεται ιδιαίτερο βάρος στο 19ο και κυρίως στον 20ό αιώνα, εφόσον πρέπει να προηγηθεί η κατανόηση των κινημάτων της μοντέρνας τέχνης του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, για να γίνουν κατανοητές οι καινοτομίες της σύγχρονης τέχνης.

ε. Εξετάζεται εκτενώς η τέχνη του σήμερα, η σύγχρονη τέχνη. Αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι αποτελεί αντίφαση στην ίδια την έννοια της Ιστορίας και κατ' επέκταση στο μάθημα της Ιστορίας της Τέχνης, αφού η Ιστορία ως επιστήμη εξετάζει το παρελθόν του ανθρώπου και των δημιουργημάτων του. Είναι εξάλλου γνωστό ότι, για να εξαγάγουμε ορθά και αντικειμενικά συμπεράσματα, πρέπει να αποστασιοποιηθούμε χρονικά από το εξεταζόμενο

² Παπανικολάου Μ., στο Belting H. κ.ά., *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1995.

³ Belting H. κ.ά., ό.π., σημ. 4, σ. 14.

γεγονός. Δεοντολογικά η σύγχρονη τέχνη ανάγεται στην Κριτική της Τέχνης και όχι στην Ιστορία της Τέχνης. Οι συγγραφείς του σχολικού βιβλίου και οι διδάσκοντες διακινδυνεύουν έτσι να επιλέξουν κατά την κρίση τους και να προβάλλουν ως σημαντικά κάποια έργα τέχνης τα οποία πιθανώς να αποδειχθούν μικρής σημασίας είτε και να απαξιωθούν μελλοντικά. Ωστόσο οι συντάκτες του Π.Σ. θεώρησαν σημαντικό να γνωρίσει, να κατανοήσει και να εκτιμήσει ο μαθητής την τέχνη που δημιουργείται στη σημερινή κοινωνία, δηλαδή στην κοινωνία στην οποία ζει και συμμετέχει ο ίδιος. Στην Ιστορία της Τέχνης δεν αρκεί η γνώση του παρελθόντος, αλλά πρέπει αυτό να συνδεθεί με το σύγχρονο γίνεσθαι και μάλιστα με συμμετοχικό τρόπο, μια που παρελθόν και παρόν είναι όροι αδιαχώριστοι.

στ. Το Π.Σ. επιλέγει από όλες τις μορφές της τέχνης τις εικαστικές τέχνες και συγκεκριμένα τρεις από αυτές: τη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική. Η αρχιτεκτονική επιλέγεται για την πλαστική και την αισθητική της διάσταση και όχι για το λειτουργικό της χαρακτήρα. Το ίδιο κάνουν τα περισσότερα βιβλία Ιστορίας της Τέχνης παρόλο που προφανώς Ιστορία της Τέχνης δεν είναι μόνο η ιστορία ορισμένων εικαστικών τεχνών. Το Π.Σ. περιορίζεται έτσι σε πλάτος, για να μπορέσει να εμβαθύνει σε ορισμένα θέματα στο πλαίσιο που θέτουν οι στόχοι του μαθήματος. Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον να γραφόταν μια Ιστορία της Τέχνης η οποία να περιελάμβανε όλες τις καλές τέχνες που εμφανίστηκαν σε κάθε τόπο και σε κάθε ιστορική περίοδο. Η έκταση όμως ενός τέτοιου εγχειρήματος θα ήταν προφανώς τεράστια και επομένως εδώ δε μας αφορά⁴.

ζ. Η ύλη του Π.Σ. αποτελεί μια «εισαγωγική» Ιστορία της Τέχνης, επειδή θεωρήθηκε ότι οι μαθητές έχουν κατ' αρχήν ανάγκη να διδαχθούν και να γνωρίσουν τις πολύ «γνωστές» και «βασικές» περιόδους της Ιστορίας της Τέχνης μια και δεν τις γνωρίζουν από πριν παρά ελάχιστα και αποσπασματικά. Εάν βεβαίως υπήρχε μάθημα Ιστορίας της Τέχνης σε προηγούμενες σχολικές χρονιές, το Π.Σ. θα ήταν εντελώς διαφορετικό.

⁴ Υπάρχουν εγκυκλοπαίδειες τέχνης με «ολιστικό» περιεχόμενο. Από το 1842 ήδη ο F. T. Kugler συγγράφει με αυτή την οπτική το εγχειρίδιο *Ιστορία Τέχνης όλων των λαών και όλων των εποχών*, (Παπανικολάου 1995, στο Belting H. κ.ά. ό.π.).

Οι επιδιώξεις του Προγράμματος Σπουδών

Οι επιδιώξεις⁵ του μαθήματος της Ιστορίας της Τέχνης συνάδουν με τους γενικότερους σκοπούς του σχολείου. Συμβάλλουν στο να γίνει ο μαθητής καλύτερος άνθρωπος, να αποκτήσει καλλιέργεια, να συνδέσει την τέχνη με τη ζωή του, να αγαπά το ωραίο, την εκφραστικότητα, την επικοινωνία, να σκέπτεται κριτικά και αναλυτικά, να κατανοεί και να εκτιμά το περιβάλλον του, να αναπτύξει την αυτοεκτίμησή του. Γι' αυτούς προφανώς τους παιδαγωγικούς λόγους συμπεριλαμβάνεται η Ιστορία της Τέχνης στο σχολικό πρόγραμμα και όχι μόνο για το επιστημονικό της πεδίο.

Στις επιδιώξεις του Π.Σ. οι οποίες αναφέρονται στην «ευαισθητοποίηση» του μαθητή συμπεριλαμβάνεται και η διάσταση της αισθητικής προσέγγισης του έργου από αυτόν.

Ωστόσο πολλοί σύγχρονοι ιστορικοί τέχνης⁶ διαχώρισαν την αισθητική, δηλαδή τη φιλοσοφία της τέχνης, από την επιστήμη της Ιστορίας της Τέχνης περιχαράκωνοντας το επιστημονικό τους αντικείμενο, παρόλο που η τέχνη συνδέεται πάντα με το «ωραίο» στην τεράστια ποικιλία των εκφράσεών του. Όσον αφορά όμως το μάθημα της Ιστορίας της Τέχνης, δεν πρέπει να υπάρχουν απόλυτες διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στην αισθητική εμπειρία που προκαλεί το έργο τέχνης και στην ιστορική του διάσταση. Εάν, για παράδειγμα, οι μαθητές γοητεύονται από ένα έργο τέχνης, θα ζητούν πιο εύκολα να μάθουν περισσότερα γι' αυτό.

Στο Π.Σ. δεν αναφέρονται επιδιώξεις που θεωρούνται προφανείς και αυτονόητες για ένα σχολικό εγχειρίδιο Ιστορίας της Τέχνης. Το πνεύμα του Προγράμματος είναι αρκετά γενικό, ανοικτό και ελεύθερο. Ένα ποσοστό του Προγράμματος μπορεί να τροποποιηθεί, όπως άλλωστε και τα περισσότερα νέα Π.Σ. των άλλων μαθημάτων του σχολείου, για να συμπεριλάβει θέματα τοπικού ή άλλου ενδιαφέροντος. Έτσι από όλες τις πιθανές επιδιώξεις έχει γίνει μια επιλογή για να καθοριστεί ο χαρακτήρας του μαθήματος. Ωστόσο, εάν ο διδάσκων θέσει ως επιδίωξη «να συμβάλλει η Ιστορία της Τέχνης σε θέματα διεπιστημονικής διδασκαλίας ή διαθεματικής προσέγγισης» και με βάση άλλα μαθήματα του σχολείου σε κοινές συνθετικές εργασίες (projects) ή να προσαρμόσει το Πρόγραμμα με εκείνο ενός άλλου μαθήματος (cross-curriculum), αυτό όχι μόνο δεν αποκλείεται αλλά, αντίθετα, είναι επιθυμητό. Ο διδάσκων καλείται, εάν θέλει, να εισάγει διερευνητικά ορισμένες νέες επιδιώξεις και στόχους, για να ποικίλλει και να ενδυναμώνει τη διδασκαλία του.

Επειδή ωστόσο τίθεται εκ των πραγμάτων θέμα να αποκτήσει ο μαθητής - στο μέτρο του δυνατού - μια ολοκληρωμένη αντίληψη για το αντικείμενο της Ιστορίας της Τέχνης, στις μεθοδολογικές οδηγίες και στις προτάσεις για εργασίες τίγεται και αυτή η σημαντική διάσταση της διδασκαλίας της Ιστορίας της Τέχνης, να μπει δηλαδή ο μαθητής και στο ρόλο του ιστορικού της τέχνης. Επιδιώκεται να μην είναι ο μαθητής μόνο παθητικός δέκτης πληροφοριών, αλλά να ερευνά, να επιλέγει και

⁵ «Γενικός σκοπός», «σκοποί», «επιδιώξεις», «στόχοι» είναι όροι της στοχοθέτησης, από τους γενικότερους στους ειδικότερους με τη σειρά που τους σημειώνουμε εδώ. Ο «γενικός σκοπός» και «οι σκοποί» αναφέρονται συνήθως σε όλο το μάθημα, σε όλη τη σχολική χρονιά, οι «επιδιώξεις» αναφέρονται σε κεφάλαια και ενότητες ενώ οι «στόχοι» σε ένα ή περισσότερα ωραία μαθήματα.

⁶ Belting H. κ.ά., ό.π., σημ. 4.

να δημιουργεί ο ίδιος πληροφορίες, να δει δηλαδή και την άλλη πλευρά, να γίνει δάσκαλος του εαυτού του και των άλλων.

Οι πρώτες επιδιώξεις αναφέρονται στο έργο της τέχνης και στην εκτίμηση της τέχνης. Αυτό πραγματοποιείται με τη συστηματική επαφή του μαθητή με το ιστορικό έργο τέχνης. Οι δύο τελευταίες επιδιώξεις ζητούν από το μαθητή να κατανοήσει στοιχειωδώς τους «μηχανισμούς» της Ιστορίας της Τέχνης ως επιστήμης. Τονίζεται το στοιχειώδες, γιατί η εκπαίδευση, η κατάρτιση και η εξειδίκευση σε ένα αντικείμενο όπως αυτή του ιστορικού της τέχνης δεν εντάσσονται στο σκοπό του Ενιαίου Λυκείου, που είναι η γενική μόρφωση. Σκοπός δηλαδή δεν είναι να βγουν «μικροί ιστορικοί τέχνης».

Ας δούμε μια εφαρμογή. Οι μαθητές επιλέγουν να οργανώσουν μια έκθεση έργων ενός τοπικού λαϊκού καλλιτέχνη. Οι ίδιοι θα πρέπει να αποφασίσουν εάν θα εκτεθούν τα έργα σε χρονολογική σειρά ή εάν θα εκτεθούν χωρισμένα σε θέματα ή ενότητες, εάν θα γραφούν κείμενα τα οποία θα δίνουν επιπλέον πληροφορίες στο θεατή, εάν θα προταθεί στους θεατές να ακολουθήσουν μια συγκεκριμένη διαδρομή, εάν θα γίνουν ορισμένες κατασκευές για να αναρτηθούν τα έργα ή αρκούν οι διαθέσιμοι τοίχοι, εάν η έκθεση θα συνοδεύεται από έναν κατάλογο με επεξηγηματικά ή κριτικά κείμενα και άλλα στοιχεία κτλ. Η οργάνωση αυτή θα βοηθήσει τους μαθητές να αντιληφθούν μία από τις πολλές διαστάσεις της Ιστορίας της Τέχνης αλλά και να αποκτήσουν ικανότητες ιστορικού τέχνης, όπως είναι η ιδιαίτερη προσοχή στις λεπτομέρειες, η επιμονή, η υπομονή, η ερευνητική διάθεση κτλ.

Μεθοδολογικά η διδασκαλία «σεμιναριακού» τύπου είναι η προσφορότερη για τέτοιου είδους εργασίες που οδηγούν στην προσέγγιση του ρόλου του ιστορικού τέχνης. Η ομάδα των μαθητών που έχει επιλέξει ένα θέμα παρουσιάζει κατά τακτά χρονικά διαστήματα την πορεία των εργασιών της, σχολιάζει, βελτιώνει τις εργασίες της και στο τέλος γίνεται η παρουσίαση του τελικού προϊόντος με ανοιχτή συζήτηση και αξιολόγηση.

Η σφαιρική προσέγγιση της τέχνης με κύριο άξονα την ιστορία της θα ήταν η ιδανικότερη διδακτική άποψη για το μάθημα της Ιστορίας της Τέχνης. Όμως, λόγω των γνωστών περιοριστικών παραγόντων όπως περιορισμένος διαθέσιμος διδακτικός χρόνος, τρίτη τάξη Ενιαίου Λυκείου που η μελέτη των μαθητών επικεντρώνεται αλλού κτλ., σχέδια, σκίτσα, ζωγραφική, αποτυπώσεις, φωτογραφίες, αντίγραφα κ.ά. περιορίζονται κατά τον ετήσιο προγραμματισμό μόνο σε εργασίες μαθητών οι οποίοι το επιθυμούν και επιλέγουν να ασχοληθούν επιπλέον.

Η έλλειψη χειρωνακτικής εργασίας και τελικώς η απαξίωσή της στις εκπαιδευτικές διαδικασίες της γενικής παιδείας είναι τεράστιας σημασίας πρόβλημα. Η μονομερής νοησιαρχική ενασχόληση είναι γνωστό ότι περιορίζει σωματικά το μαθητή και συμβάλλει στην αλλοτρίωσή του, ενώ οι εικαστικές τέχνες υπάρχουν χάριν και της χειρωνακτικής εργασίας των δημιουργών.

Να αναφέρουμε εδώ μια παράλειψη του Π.Σ. Το Π.Σ. και, κατ' επέκταση, το σχολικό εγχειρίδιο δεν υπεισέρχονται σε έναν τομέα που είναι ωστόσο

σημαντικότετος για τους ιστορικούς της τέχνης: την τεκμηρίωση του έργου τέχνης. Η τεκμηρίωση αφορά, για παράδειγμα, το πώς διαπιστώνεται επιστημονικώς (εργαστηριακώς, από τις πηγές κτλ.) η αυθεντικότητα ή η μη γνησιότητα ενός έργου τέχνης. Αφορά τις πηγές στις οποίες προστρέχει ένας ιστορικός τέχνης, για να αποδείξει ότι ένα έργο ανήκει σε ένα συγκεκριμένο καλλιτέχνη ή για να προσδιορίσει τον τόπο καταγωγής του έργου ή τη χρονολογία της δημιουργίας του ή για να τεκμηριώσει εάν μια ερμηνεία άλλων ιστορικών είναι ή δεν είναι ακριβής. Αφορά επίσης τη χρονολογική ταξινόμηση διάφορων έργων μέσα από συγκρίσεις, γραπτές μαρτυρίες κ.ά., τη λειτουργία τους, τη σημασιοδότησή τους κτλ. Η γνώση των μεθόδων εμπειρογνωμοσύνης, η γνώση των υλικών, της παραγωγικής διαδικασίας, των τεχνικών, των χειροτεχνικών συνθηκών, της συντήρησης κτλ., που απαιτείται για την τεκμηρίωση, ξεφεύγει εντελώς από το πλαίσιο του μαθήματος χωρίς αυτό βεβαίως να αποτελεί εμπόδιο στην περίπτωση που μια ομάδα μαθητών θέλει να ασχοληθεί στοιχειωδώς με ένα παρόμοιο θέμα, εάν το θεωρήσει ενδιαφέρον στο πλαίσιο ενός εφικτού project, ή στην περίπτωση που ο διδάσκων αποφασίσει να κάνει μια απλή, σύντομη ενημέρωση για όλα αυτά στους μαθητές.

Ήδη, εάν δοθεί έμφαση σε όλα τα προτεινόμενα θέματα, αντί μιας επιλεκτικής «εμβάθυνσης» σε λίγα από αυτά και της σύντομης αναφοράς σε άλλα, το Πρόγραμμα θα αποδειχθεί «βαρύ», φιλόδοξο και απραγματοποίητο και θα μπορέσει να υλοποιηθεί μόνο με «διαλέξεις» από το διδάσκοντα, μέθοδος που, ως γνωστόν, αντενδείκνυται για την επίτευξη βιωματικών και δημιουργικών προσεγγίσεων.

Ο διδάσκων θα πρέπει να έχει πάντα υπόψη του ότι η κύρια προσέγγιση του Π.Σ. είναι η παιδαγωγική διάσταση της Ιστορίας της Τέχνης.

Θα πρέπει να αναφερθούμε ιδιαιτέρως, ως γενικότερη επιδίωξη, στην κατανόηση του οπτικού μας πολιτισμού. Στη σημερινή εποχή η εικόνα είναι κυρίαρχη, ζούμε σε μια οπτική εποχή και ο σύγχρονος άνθρωπος είναι ο άνθρωπος που κοιτάζει. Δεν παραβλέπουμε βεβαίως το γεγονός ότι και στο παρελθόν η εικόνα και, ειδικότερα, οι εικαστικές τέχνες ήταν σημαντικό στοιχείο πολιτισμού. Αλλά η δημοκρατία στην τέχνη, η τέχνη για όλους, μπορεί να πει κανείς ότι υλοποιήθηκε με την ίδρυση των μουσείων. Η κυριαρχία της εικόνας με την ευρύτερη έννοιά της όπως της τηλεόρασης, του κινηματογράφου, των εντύπων, κτλ. είναι πολύ πρόσφατη κατάσταση.

Από τη γενικότερη αυτή επιδίωξη απορρέουν και άλλες επιδιώξεις και στόχοι: «να κατανοήσει⁷ ο μαθητής πώς λειτουργεί η εικόνα στην κοινωνία μας», «να κατανοήσει τη δύναμη της εικόνας», «να κατανοήσει πώς η εικόνα επιδρά στην επιλογή μας» κτλ.

Ορισμένοι κατατάσσουν την εικόνα της διαφήμισης στην ιστορία των mass-media και όχι στην Ιστορία της Τέχνης, θεωρείται όμως ότι αυτά τα όρια είναι εκ των πραγμάτων ασαφή και ο διδάσκων, εάν νομίζει ότι αυτό εξυπηρετεί τους στόχους του, μπορεί να αναφερθεί στην εικόνα με την ευρύτερη έννοια του όρου ή να δώσει τέτοια θέματα εργασιών στους μαθητές. Οι παλαιές διαφημιστικές αφίσες μάς

⁷ Η έννοια «κατανόηση» στη στοχοθέτηση συνηθίζεται, παρόλο που η διαδικασία της κατανόησης είναι συνθετότατη νοητική διεργασία και δεν είναι μετρήσιμη. Πολλές φορές για λόγους αξιολόγησης χρησιμοποιούνται αντί αυτής άλλες έννοιες, όπως «να καταστεί ικανός να...» κτλ.

δείχνουν την οπτική κουλτούρα και τη νοοτροπία της εποχής τους. Η μελέτη τους μπορεί να γίνει στο πλαίσιο μιας έρευνας Ιστορίας της Τέχνης. Η σύγκριση με αντίστοιχες σημερινές αφίσες και ο τρόπος λειτουργίας τους μέσω της φόρμας και του θέματος θα βοηθήσει στη συνειδητοποίηση καταστάσεων της σημερινής κοινωνίας.

Στο πλαίσιο του στόχου να γίνει κατανοητή η δύναμη της εικόνας μπορούμε να αναφερθούμε επίσης στην τέχνη η οποία κατά καιρούς υπηρέτησε και προπαγάνδισε ανοιχτά τα συμφέροντα μιας άρχουσας τάξης ή μιας κυρίαρχης ιδεολογίας π.χ. από την έννοια της «δύναμης» στη ρωμαϊκή γλυπτική μέχρι το σοσιαλιστικό ρεαλισμό.

Μια άλλη επιδίωξη του Π.Σ. είναι να γνωρίσει και να εκτιμήσει ο μαθητής την αξία της πολιτισμικής του κληρονομιάς. Πρόκειται για σημαντική επιδίωξη, γιατί με την πάροδο του χρόνου θα γίνεται όλο και πιο δύσκολο να διακρίνει ο μαθητής τα στοιχεία της ελληνικής κουλτούρας, να τα εκτιμήσει και να τα διατηρήσει. Μέσα στην όλο και πιο διεθνοποιημένη και παγκοσμιοποιημένη κουλτούρα ο Έλληνας μαθητής βλέπει σήμερα στην τηλεόραση αγγλικά, αμερικανικά ή γιαπωνέζικα έργα, φοράει ρούχα και παπούτσια ιταλικά, γαλλικά ή ταϊβανέζικα, η οικογένειά του οδηγεί αυτοκίνητα γερμανικά, κορεάτικα ή γιαπωνέζικα, πληρώνει με ευρώ και όχι με δραχμές και μετακινείται σε μια Ευρώπη χωρίς σύνορα.

Ειδικότερα όσον αφορά την τέχνη, ο μαθητής είναι σημαντικό να εκτιμά την ελληνική τέχνη, να διακρίνει τα στοιχεία της και να της αποδίδει τη θέση που της αρμόζει στον ελληνικό, τον ευρωπαϊκό και τον παγκόσμιο πολιτισμό.

Σήμερα, εκτός από την επιδιωκόμενη αισθητική εμπειρία ή τη γνώση του έργου τέχνης, είναι θέμα πλέον συνείδησης και ταυτότητας να ανακαλύψει ο μαθητής τις προσωπικές ρίζες του στην ελληνική τέχνη του παρελθόντος και του παρόντος.

Η επιδίωξη «να κατανοήσει ο μαθητής τις αιτίες των αλλαγών της τέχνης από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας» δεν περιλαμβάνεται με αυτή τη διατύπωση στο Π.Σ. Περιλαμβάνεται όμως η επιδίωξη «να αντιληφθεί τις αδιάκοπες αναζητήσεις της τέχνης ως αδιάσπαστης συνέχειας». Οι επιδιώξεις πρέπει να ερμηνεύονται από το διδάσκοντα σε όλες τις πιθανές παραμέτρους για να μετατραπούν σε διδακτική πράξη. Στη συγκεκριμένη επιδίωξη η συνέχεια της τέχνης είναι σε διαλεκτική σχέση με τις αλλαγές. Στην Ιστορία υπάρχει η συνέχεια ως στοιχείο της αλλαγής. Δεν μπορούμε να προσεγγίσουμε τα στοιχεία της συνέχειας χωρίς τα στοιχεία της αλλαγής – ούτε και το αντίστροφο. Εννοείται ότι μαζί με την τέχνη αλλάζουν οι κοινωνικές και οι αισθητικές αξίες, όπως αλλάζουν οι θεατές, οι απόψεις τους, οι πεποιθήσεις τους και ο τρόπος ζωής τους.

Δεν επεκτεινόμαστε ιδιαίτερα στην κοινωνιολογία της τέχνης. Γίνονται όμως οι απαραίτητες κοινωνιολογικές αναφορές, για να συνδεθούν τα έργα με τον περίγυρό τους.

Άλλωστε και η επόμενη επιδίωξη του προγράμματος, «να συνειδητοποιήσει ο μαθητής ότι η τέχνη είναι έκφραση των κοινωνικοοικονομικών και άλλων παραμέτρων κάθε εποχής» αναφέρεται στην αλληλεπίδραση κοινωνικοοικονομικών συνθηκών και τέχνης. Επομένως πρέπει να εξετάζεται πώς η συγκεκριμένη εποχή επιδρά στο έργο και πώς το έργο εκφράζει την εποχή αλλά και επιδρά στην εποχή

του. Το έργο τέχνης έχει ένα πολυδιάστατο πολιτισμικό περιεχόμενο.

Η επιδίωξη «να κατανοήσει ο μαθητής, ότι τέχνη παράχθηκε σ' όλους τους πολιτισμούς» δεν αναφέρεται επίσης στο Π.Σ. Απορρέει όμως και αυτή από άλλες επιδιώξεις και από τις ενότητες της ύλης του Προγράμματος οι οποίες αναφέρονται όχι μόνο στην Ευρώπη αλλά και σε εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Από τη μελέτη αυτών των ενοτήτων η επιδίωξη αυτή θα υλοποιηθεί.

Η επιδίωξη «να κατανοήσει ο μαθητής ότι είναι δυνατόν να ανταποκρινόμαστε αισθητικά σε μια μεγάλη ποικιλία έργων τέχνης» δεν αναφέρεται μόνο στην κατανόηση του γεγονότος της ύπαρξης τέχνης σε όλους τους πολιτισμούς και σε όλες τις εποχές, αλλά επιπλέον, αποσκοπεί στο να αποδεχτεί ο μαθητής, να εκτιμήσει και να ανταποκριθεί στα έργα τέχνης των διάφορων πολιτισμών. Να ανταποκρίνεται δηλαδή ο μαθητής σε όλες τις εκφάνσεις της τέχνης, χωρίς αυτό να αποκλείει παράλληλα την καλλιέργεια του προσωπικού γούστου και τη διαμόρφωση προσωπικών προτιμήσεων και απόψεων. Η υλοποίηση μιας τόσο γενικής επιδίωξης θα είναι αποτέλεσμα της μεθόδευσης συνολικά όλου του μαθήματος και όχι απλώς ορισμένων συγκεκριμένων επί του θέματος διδασκαλιών.

Η επιδίωξη του προγράμματος που αποβλέπει στο «να αποκτήσει ο μαθητής την ικανότητα να αναγνωρίζει τις τεχνοτροπίες των έργων κάθε εποχής» αναφέρεται προφανώς στις διδαχθείσες εποχές και στις τεχνοτροπίες οι οποίες είναι χαρακτηριστικές και εκφράζουν ολόκληρη την εποχή τους. Να αντιλαμβάνεται, για παράδειγμα, ότι το άγαλμα του Φαραώ Μυκερίνου είναι έργο της αρχαίας Αιγύπτου ή να αναγνωρίζει έναν αναγεννησιακό πίνακα ή μια γιαπωνέζικη ξυλογραφία από το χαρακτηριστικό θέμα και την τεχνική της. Δεν απαιτείται βεβαίως να μπορεί να διακρίνει ο μαθητής την τεχνοτροπία του Χοκουσάι από εκείνη του Ογκάτα Κορίν ή του Τορίι Κιγιονάγκα ή άλλων Γιαπωνέζων καλλιτεχνών.

Η επιδίωξη «να αντιληφθεί ο μαθητής ότι υπάρχουν διαφορετικοί τρόποι έκφρασης στον ίδιο τόπο και χρόνο και να εκτιμήσει τους διαφορετικούς τρόπους» δεν αναφέρεται στο Π.Σ. γιατί αυξάνει υπερβολικά τη διδακτέα ύλη. Η επιδίωξη αυτή δεν αφορά μόνο τους διαφορετικούς τόπους και χρόνους αλλά, επιπλέον, τις διαφορετικότητες στον ίδιο τόπο και χρόνο - και όχι με μια απλή αναφορά γνωριμίας αλλά και ως εκτίμηση η οποία προκύπτει μετά από ουσιαστικότερη γνώση. Στη διδασκαλία μιας περιόδου ωστόσο, όσο και αν πρέπει να εστιάσουμε σε έναν καλλιτέχνη ή σε ένα έργο, είναι σκόπιμο να γίνουν αναφορές και συγκρίσεις με έργα άλλων ονομαστών καλλιτεχνών της ίδιας εποχής. Συγκρίσεις τέτοιου είδους μπορεί να γίνουν, για παράδειγμα, μεταξύ μιας βυζαντινής αγιογραφίας της κρητικής σχολής και μιας αγιογραφίας της επτανησιακής σχολής ή μεταξύ μιας λαϊκής ζωγραφιάς του Παναγιώτη Ζωγράφου, του ζωγράφου του Μακρυγιάννη και ενός ακαδημαϊκού ζωγράφου της σχολής του Μονάχου.

Παρόλο που φαίνεται δύσκολο να γίνει κατανοητή η έννοια της διάρκειας και της διαχρονικότητας στο σημερινό κόσμο που καλλιεργεί τις μόδες και το εφήμερο, πρέπει να επιδιώξουμε να αντιληφθεί ο μαθητής τη διαχρονική αξία του ιστορικού έργου τέχνης. Το ιστορικό έργο τέχνης προκαλούσε στο θεατή της εποχής του

ενδιαφέρον, περιέργεια, θαυμασμό, δέος, απόλαυση, αρμονία και άλλα συναισθήματα, δηλαδή δημιουργούσε αισθητική εμπειρία. Παρόμοια συναισθήματα προκαλεί και στο σημερινό θεατή και προφανώς και στο μελλοντικό.

Από τους γενικούς σκοπούς και τις επιδιώξεις απορρέουν στόχοι που αφορούν ένα ή περισσότερα ωριαία μαθήματα. Το παρόν κείμενο δεν επεκτείνεται στον καθορισμό και το σχολιασμό ειδικών στόχων. Οι ειδικοί στόχοι των ωριαίων μαθημάτων προσδιορίζονται στα προτεινόμενα σχέδια μαθημάτων. Αλλά και ο διδάσκων πρέπει να προσδιορίζει καθημερινά τους στόχους του μαθήματός του.

Αυτοί οι στόχοι πρέπει να είναι συγκεκριμένοι, σαφείς και άμεσα αξιολογήσιμοι. Για παράδειγμα, στο μάθημα για τον Ιμπρεσιονισμό και το Σεζάν μπορεί να θέσουμε ως στόχο «να αναγνωρίζει ο μαθητής την τεχνοτροπία τον Σεζάν». Στο συγκεκριμένο μάθημα ο μαθητής θα εξοικειωθεί με το Σεζάν και σε ένα επόμενο μάθημα θα αξιολογήσουμε το βαθμό της επίτευξης αυτού του στόχου με ένα κατάλληλο τεστ, όπως π.χ. να δείξουμε διάφορα έργα Ιμπρεσιονιστών και μεταξύ αυτών ένα αδίδακτο έργο του Σεζάν και να ρωτήσουμε τους μαθητές ποιο έργο θεωρούν ότι είναι του Σεζάν και γιατί.

Θα πρέπει εδώ να τονιστεί ιδιαίτερα ότι είναι τεράστιας σημασίας να ξεκινά η διδασκαλία όχι από τις ενότητες της διδακτέας ύλης ή από το σχολικό βιβλίο αλλά από τη στοχοθέτηση. Εάν τεθούν οι σωστοί στόχοι και γίνει κατανοητό από το διδάσκοντα για ποιο λόγο γίνεται η διδασκαλία, τότε το τι θα επιλεγεί να διδαχθεί και το πώς θα διδαχθεί θα βοηθήσει στην επίτευξη των στόχων⁸. Το σχολικό βιβλίο, όπως τονίστηκε, είναι ένα βοήθημα, μια πρόταση των συγγραφέων του για την επίτευξη των στόχων. Δεν πρόκειται για μέθοδο διδασκαλίας.

Μεθοδολογικές προσεγγίσεις

Το Π.Σ. περιλαμβάνει κάτω από τον τίτλο «μεθοδολογία» ορισμένες συγκεκριμένες οδηγίες, προτάσεις και πληροφορίες απαραίτητες για την εφαρμογή του Προγράμματος στην τάξη. Εδώ θα γίνει αναφορά σε ένα γενικότερο μεθοδολογικό πλαίσιο.

Στην πραγματικότητα οι μεθοδολογίες που αφορούν τη διδασκαλία της Ιστορίας της Τέχνης είναι δύο. Κατ' αρχάς η μία είναι προσεγγιστική, είναι η μεθοδολογία των ιστορικών της τέχνης, πώς δηλαδή προσεγγίζουν οι ιστορικοί της τέχνης το αντικείμενο της επιστήμης τους. Από όλο το εύρος αυτού του αντικειμένου και τη μεθοδολογική του προσέγγιση αντλείται και η διδακτέα ύλη του μαθήματος της Ιστορίας της Τέχνης.

Η δεύτερη μεθοδολογία είναι διδακτική, πώς οργανώνεται δηλαδή και πώς μεθοδεύεται η διδασκαλία της Ιστορίας της Τέχνης. Η δεύτερη μεθοδολογία έχει άμεση σχέση με την πρώτη, γιατί η διδασκαλία της Ιστορίας της Τέχνης πρέπει να συνάδει με μια αντίστοιχη μεθοδολογική προσέγγιση της επιστήμης της Ιστορίας της Τέχνης. Η σχετικά κοινή αυτή μεθοδολογία πρέπει να είναι εμφανής στον τρόπο

⁸ Δεν εννοούμε βεβαίως μια μονομερή χρησιμοποίηση ενός στοχοθετικού μοντέλου, το οποίο συχνά εγκλωβίζει σε συμπεριφορισμούς και μηχανιστικές μεθόδους και περιορίζεται στη μετάδοση γνώσεων. Άλλωστε είναι φανερό σε όλο αυτό το κείμενο ότι υποστηρίζεται κυρίως το μοντέλο της διαδικασίας, της ανακαλυπτικής δηλαδή μεθόδου και του εποικοδομητισμού, αλλά και της ισορροπίας στη χρήση μεθόδων και μοντέλων ανάλογα με τους στόχους, μια που όλα τα μοντέλα έχουν σημαντικά θετικά στοιχεία.

παράθεσης και επεξεργασίας της συγκεκριμένης διδακτέας ύλης η οποία έχει επιλεγεί και έχει παρατεθεί, για παράδειγμα, μέσα σε ένα σχολικό εγχειρίδιο. Έτσι, ο διδάσκων πρέπει να γνωρίζει α) τη διδακτέα ύλη, β) την επιστημονική μεθοδολογική της προσέγγιση και γ) την προσφορότερη κάθε φορά διδακτική μεθοδολογία.

Οι μεθοδολογικές προσεγγίσεις στην Ιστορία της Τέχνης είναι ποικίλες. Σημαντικός παράγοντας εξάλλου είναι και η υποκειμενικότητα του ιστορικού. Ο ιστορικός τέχνης, με βάση την επιστημονική του γνώση αλλά και την ιδεολογία του, τις προσωπικές του απόψεις ή ακόμη και το ένστικτό του, αναλύει, ταξινομεί, ερμηνεύει, τεκμηριώνει τα έργα τέχνης, τις τεχνοτροπίες, της εποχής. Αυτές οι προσεγγίσεις κατατάσσονται, γενικά, σε βιογραφικές, μορφολογικές, στιλιστικές, ειδολογικές, κοινωνιολογικές, μαρξιστικές, φεμινιστικές, ψυχαναλυτικές, σημειολογικές και άλλες. Καθεμία από αυτές τις προσεγγίσεις εστιάζει σε ένα ξεχωριστό και χαρακτηριστικό στοιχείο του πολύπλευρου φαινομένου της τέχνης.

- Η μαρξιστική προσέγγιση στην Ιστορία της Τέχνης (κυρίως μετά το 1934) θεωρεί ότι η τέχνη εκφράζει και εξυπηρετεί τις κοινωνικές τάξεις. Με την ίδια λογική, εάν η τέχνη εκφράζει τις απόψεις και εξυπηρετεί τις καταπιεσμένες κοινωνικές τάξεις είναι τέχνη με νόημα, ουσία και αξία, είναι τέχνη «προοδευτική», ενώ, εάν δεν την κατανοούν οι πλατιές μάζες ή εκφράζει την άρχουσα τάξη, αυτή η τέχνη είναι «αντιδραστική» και δεν μπορεί να έχει αξία και ποιότητα.
- Η φεμινιστική προσέγγιση είναι σχετικά πρόσφατη, ασχολείται με τις γυναίκες δημιουργούς και θεωρεί ότι δεν υπάρχουν πολλές γυναίκες καλλιτέχνιδες στην Ιστορία της Τέχνης επειδή δεν αναγνωρίστηκαν ούτε προβλήθηκαν λόγω της εξουσίας των ανδρών.
- Η βιογραφική προσέγγιση επικεντρώνεται στα βιογραφικά στοιχεία του καλλιτέχνη ως το «κλειδί» της κατανόησης του έργου του.
- Η μορφολογική προσέγγιση εστιάζεται στην ανάλυση των έργων με βάση τη μορφή και τα μορφικά-πλαστικά της στοιχεία.
- Η στιλιστική ανάλυση έχει ως κύριο άξονα την ανάλυση της τεχνοτροπίας (ύφους, στιλ) και όλων των επιμέρους στοιχείων που προσδιορίζουν αυτή την τεχνοτροπία. Αναλύονται τεχνοτροπίες έργων, καλλιτεχνών, ομάδων, περιόδων, τόπων, εποχών κτλ.
- Η κοινωνιολογική προσέγγιση επικεντρώνεται στις σχέσεις και τις αλληλεπιδράσεις καλλιτέχνη, έργου και κοινού και της κοινωνίας γενικότερα. Εξετάζεται ο ρόλος του καλλιτέχνη, ο ρόλος της τέχνης, οι επιδράσεις των κοινωνικών θεσμών, λειτουργιών και καταστάσεων στη διαμόρφωση του στιλ κτλ.
- Η ψυχαναλυτική προσέγγιση εστιάζεται στην ερμηνεία του έργου μέσα από τους συμβολισμούς που περιέχονται σ' αυτό. Ερμηνεύει το έργο με βάση την κατανόηση της ψυχοσύνθεσης του καλλιτέχνη και της επεξεργασίας της βιογραφίας του. Θεωρεί το έργο ως δημιούργημα του συνειδητού, αλλά και του ατομικού και ομαδικού ασυνείδητου του καλλιτέχνη. Με την ίδια λογική αντιμετωπίζει τη θέαση του έργου από το κοινό ως ψυχική λειτουργία της

πρόσληψης (συνειρμοί, συναισθήματα, σύμβολα κτλ.).

- Η σημειολογική προσέγγιση εστιάζεται στο επικοινωνιακό στοιχείο της τέχνης. Το έργο αποτελεί κώδικα σημείων που μεταφέρουν μηνύματα στο θεατή-δέκτη.
- Η ειδολογική ή θεματική προσέγγιση ταξινομεί τα έργα σε σχέση με το είδος, το θέμα τους, δηλαδή πορτρέτο, τοπίο, νεκρή φύση, ηθογραφία, ρωπογραφία (σκηνές καθημερινής ζωής), ιστορία, μύθος, αλληγορία κτλ.

Σε πολλά έργα διάφορων ιστορικών περιόδων είναι δυνατόν να τονίζονται εξ αντικειμένου ένα ή ορισμένα από τα στοιχεία του πολύπλευρου φαινομένου της τέχνης. Αυτά τα χαρακτηριστικά στοιχεία μπορούν να χρησιμεύσουν ως κατάλληλα παραδείγματα σε αντίστοιχες αναφορές και αναλύσεις έργων και περιόδων. Ο Σουρεαλισμός είναι κατάλληλος, εκτός των άλλων, για την ψυχαναλυτική προσέγγιση, ο Ρεαλισμός ή ο Ρομαντισμός για κοινωνικό σχολιασμό, τα ανεικονικά έργα για μορφολογικές αναλύσεις κτλ.

Αντίθετα, οι περισσότερες από αυτές τις προσεγγίσεις δεν μπορούν να εφαρμοστούν στα έργα της αρχαιότητας ή της προϊστορίας ή μακρινών πολιτισμών, γιατί λείπουν τα στοιχεία που θα τεκμηρίωναν τις απόψεις και έτσι δε θα παρέμεναν αυτές στη σφαίρα των υποθέσεων. Για την «Αφροδίτη του Willendorf» ένα αγαλματίδιο γυναίκας από ασβεστόλιθο (30.000 π.Χ. περίπου), δεν μπορούμε να συμπεράνουμε τίποτα για το σκοπό για τον οποίο κατασκευάστηκε, αν ήταν π.χ. λατρευτικός ή όχι, ελλείψει στοιχείων. Όσον αφορά την αρχαϊκή ελληνική περίοδο των ανώνυμων καλλιτεχνών (τεχνιτών), μια βιογραφική προσέγγιση θα ήταν προφανώς αδύνατη.

Για τις ανάγκες του συγκεκριμένου μαθήματος ο διδάσκων δε χρειάζεται να έχει εντρυφήσει επιστημολογικά, να γνωρίζει δηλαδή όλες αυτές τις προσεγγίσεις, μεθόδους, σχολές και απόψεις. Αυτός θα επιλέξει τους ιστορικούς τέχνης που εκτιμά, θα επικεντρωθεί στη μελέτη του έργου τους και με βάση αυτό θα χαράξει ένα σταθερό άξονα στη διδασκαλία του, εκλαϊκεύοντας, συντομεύοντας και απλοποιώντας κατάλληλα τη διδακτέα ύλη. Παράλληλα πρέπει και να επεκτείνεται, ορισμένες φορές, σε περισσότερο σύνθετες προσεγγίσεις. Ας μην ξεχνάμε ότι πρόκειται για μάθημα γενικής παιδείας και όχι εξειδίκευσης.

Πιο συγκεκριμένα θα αναφερθούμε εδώ σε δύο κορυφαίους ιστορικούς τέχνης, τον Χάινριχ Βέλφλιν (Heinrich Wölfflin) και τον Έρβιν Πανόφσκυ (Erwin Panofsky).

Ο Βέλφλιν⁹ προσεγγίζει την Ιστορία της Τέχνης και ειδικότερα την κλασσική τέχνη της Αναγέννησης και το Μπαρόκ όχι ως προς την αξία των έργων αλλά ως προς την τεχνοτροπία. Μελετά την εξέλιξη της τεχνοτροπίας διακρίνοντας την ατομική τεχνοτροπία, την τεχνοτροπία της φυλής και την τεχνοτροπία της εποχής. Όσον αφορά την ατομική τεχνοτροπία, επεκτείνοντας τη θεωρία του μπορούμε να διακρίνουμε ατομική τεχνοτροπία που αναφέρεται στο συνολικό έργο του καλλιτέχνη, αλλά και επιμέρους τεχνοτροπίες που αναφέρονται στις διάφορες χρονικές περιόδους του, καθώς και τεχνοτροπίες που αναφέρονται σε ομάδες

⁹ Wölfflin H., *Η κλασσική τέχνη*, εκδ. Κανάκη, Αθήνα, 1997 και του ιδίου, *Βασικές έννοιες στην Ιστορία της Τέχνης*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1992.

έργων του ή τεχνοτροπίες μεμονωμένων έργων του. Παρόμοιες ομαδοποιήσεις και ταξινομήσεις τεχνοτροπιών μπορούμε να διακρίνουμε σε ομάδες καλλιτεχνών του ίδιου τόπου και της ίδιας φυλής οι οποίες, παρόλο που πιθανώς να διαφοροποιούνται ως ομάδες, έχουν ωστόσο κοινά χαρακτηριστικά που προσδιορίζουν την τεχνοτροπία μιας φυλής. Με τα ίδια κοινά χαρακτηριστικά προσδιορίζεται και η τεχνοτροπία μιας εποχής, με εξαίρεση βεβαίως τη σημερινή διεθνοποιημένη εποχή, κατά την οποία, όπως σημειώσαμε, οι περισσότερες εκφάνσεις της σύγχρονης τέχνης είναι τόσο διεθνοποιημένες, ώστε οι προσδιορισμοί με βάση τη φυλή ή τον τόπο να είναι συχνά χωρίς νόημα.

Οι προσεγγίσεις του Βέλφλιν είναι κυρίως μορφολογικές. Ο Βέλφλιν συγκρίνει τα έργα της Αναγέννησης με τα έργα του Μπαρόκ χρησιμοποιώντας μια ειδική ορολογία, τα γνωστά πέντε ζεύγη αντίθετων εννοιών: γραμμικό-ζωγραφικό, επιφάνεια-βάθος, κλειστή φόρμα-ανοιχτή φόρμα, ενότητα-πολλαπλότητα, απόλυτη σαφήνεια-σχετική σαφήνεια. Διακρίνει επίσης σ' αυτές τις εποχές μια πορεία από το απλό στο σύνθετο, από το ειδικό στο γενικό, από το αυστηρό στο ελεύθερο.

Το πιο αξιοσημείωτο είναι ότι οι παρατηρήσεις του Βέλφλιν που ισχύουν για την Αναγέννηση και το Μπαρόκ μπορούν να εφαρμοστούν και σε άλλες εποχές¹⁰. Παρόλο που η προσέγγιση του είναι μορφολογική, δεν αρκείται σ' αυτήν. Η συναισθηματική του επαφή με το έργο τέχνης είναι επίσης ουσιαστική και φαίνεται από τους χαρακτηρισμούς που δίνει στο έργο, οι οποίοι αποδίδουν την ποίηση, την εσωτερικότητα, την αξία και την ουσία των έργων. «Ο αναλυτής της τέχνης δεν είναι φυσικός επιστήμονας, δεν αποστασιοποιείται συναισθηματικά από το αντικείμενο που εξετάζει»¹¹, υποστηρίζουν ορισμένοι άλλοι ιστορικοί τέχνης που δεν περιχαράκωνουν το επιστημονικό τους αντικείμενο.

Η σύγκριση είναι σημαντική μέθοδος και πρέπει να χρησιμοποιείται στην τάξη. Εξίσου σημαντική ως μέθοδος είναι και η εμβάθυνση σε ένα μόνο έργο. Αυτές οι δύο μέθοδοι μπορούν να χρησιμοποιούνται παράλληλα. Το έργο δημιουργείται αυτόνομα, είναι μια αυτόνομη οντότητα αλλά έχει δεχτεί επιδράσεις και έχει ασκήσει επιδράσεις. Έτσι, η σύγκριση είναι τελικώς μέθοδος και οδηγός στη μοναδικότητα των έργων. Ο Βέλφλιν συγκρίνει ως παράδειγμα το «Μυστικό Δείπνο» του Μπαρόκιο με εκείνον του Τιέπολο, και αυτόν του Λεονάρντο ντα Βίντσι με εκείνον του Γκιρλαντάιο. Η σύγκριση βοηθά στον προσδιορισμό όχι μόνο των διαφορών αλλά και των χαρακτηριστικών κάθε έργου ξεχωριστά. Η διαδικασία της σύγκρισης θα βοηθήσει το μαθητή να παρατηρήσει και να βρει την κατάλληλη ορολογία, για να εκφράσει τα χαρακτηριστικά των γραμμών, των σχημάτων, των χρωμάτων, της σύνθεσης κτλ., και να μπορέσει να αναλύσει και να ερμηνεύσει προφορικά το έργο.

Τα ζεύγη των αντιθέτων του Βέλφλιν είναι ένας πρώτος οδηγός σύγκρισης που μπορούμε να εφαρμόσουμε σε έργα διαφορετικών εποχών. Ορισμένες έννοιες όμως, όπως «ανοιχτή φόρμα» ή «σχετική σαφήνεια» μπορεί να είναι δύσκολο να τις αντιληφθούν οι μαθητές. Γι' αυτό το λόγο πρέπει να τις έχει εμπεδώσει κατ' αρχάς ο ίδιος ο διδάσκων και να χρησιμοποιήσει στη διδασκαλία του ως παραδείγματα, όπως ήδη το τονίσαμε, πολύ χαρακτηριστικά και εύγλωττα έργα.

¹⁰ Παπανικολάου Μ., στο Wolfflin H., *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης*, ό.π., σημ. 12, σ. 10.

¹¹ Λυδάκης Στ., στο Wolfflin H., *Η κλασική τέχνη*, ό.π., σημ. 12, σ. 11.

Τέτοια ζεύγη αντιθέτων μπορούμε να χρησιμοποιούμε αρκετά όχι μόνο για την μορφή και τα μορφικά στοιχεία αλλά και για το περιεχόμενο, το συναίσθημα, την αξιολόγηση, την ταξινόμηση, κτλ, όπως: ζεστό-κρύο, ανήσυχο-ήσυχο, ευχάριστο-δυσάρεστο, μονότονο-ποικίλο, ανέκφραστο-εκφραστικό, απλό-πολύπλοκο, στατικό-δυναμικό, πρωτότυπο -κοινότυπο, συναισθηματικό-λογικό, άσχημο-ωραίο, καλό-κακό, δυνατό-αδύνατο, γεμάτο-άδειο, ηρεμιστικό-διεγερτικό, θρησκευτικό - κοσμικό, δημόσιο-ιδιωτικό κτλ.

Επίσης μπορούμε να συγκρίνουμε έργα και περιόδους χρησιμοποιώντας προσδιορισμούς (όπως πρώιμο, κλασικό ή ύστερο κτλ.) ή να μεταχειριζόμαστε κλίμακες (όπως πάρα πολύ, πολύ, λίγο, καθόλου), για να χαρακτηρίζουμε έργα (όπως φωτεινό, ισορροπημένο κτλ.) ή να χρησιμοποιούμε διάφορους άλλους τρόπους.

Ο Έρβιν Πανόφσκυ¹² έχει εφαρμόσει μια μέθοδο περιγραφής, ανάλυσης και ερμηνείας του έργου τέχνης η οποία θεωρείται πλέον θεμελιώδης οδηγός για τη διδασκαλία στην Ιστορία της Τέχνης. Ο Πανόφσκυ εξετάζει και ερμηνεύει το έργο σε τρία θεωρητικά επίπεδα, ενώ ουσιαστικά πρόκειται για μία ενιαία διαδικασία.

Κατά το πρώτο επίπεδο εξετάζεται το έργο τέχνης φαινομενολογικά, μορφολογικά και αντικειμενικά. Εξετάζεται και περιγράφεται αυτό που βλέπει κάθε θεατής, δηλαδή το θέμα φτιαγμένο με μορφές και μορφικά στοιχεία (σχήματα, χρώματα κτλ.). Είναι μια προσέγγιση μέσω της περιγραφής. Για παράδειγμα, με την πρώτη ματιά σε ένα έργο μπορεί να φαίνεται μια γυναίκα με ένα μωρό ζωγραφισμένο με κάποιο συγκεκριμένο τρόπο.

Κατά το δεύτερο επίπεδο γίνεται μια πρώτη εμβάθυνση στην ανάλυση του θέματος όσον αφορά το περιεχόμενο, το νόημα, τις ειδικές πολιτισμικές επιδράσεις. Στο παράδειγμα που αναφέρθηκε μπορεί να ειπωθεί, ως δεύτερο επίπεδο, πως η γυναίκα με το βρέφος είναι ένα θρησκευτικό θέμα που παριστάνει την Παναγία Βρεφοκρατούσα και ότι πρόκειται για μια βυζαντινή αγιογραφία κτλ.

Κατά το τρίτο επίπεδο εξετάζονται το βαθύτερο νόημα του έργου, η ουσιαστική ερμηνεία του, η αλήθεια και η πραγματικότητά του. Αναλύονται οι σχέσεις του έργου με τον πολιτισμό και τις ιστορικές συνθήκες κατά τις οποίες αυτό δημιουργήθηκε. Επίσης, εξετάζονται η προσωπική ψυχολογία και η κοσμοθεωρία του καλλιτέχνη όπως και κάθε άλλου παράγοντα του οποίου η μελέτη της επίδρασης θα βοηθήσει στην κατανόηση όλων των παραμέτρων του έργου. Στο παράδειγμα που αναφέρθηκε συσχετίζονται ως τρίτο επίπεδο, πιθανώς η θρησκευτική πίστη του αγιογράφου, η συγκεκριμένη ιστορική εποχή και το περιβάλλον του στο Βυζάντιο, το πώς αυτά επέδρασαν στο θέμα και στην τεχνοτροπία, ποιες ήταν οι θρησκευτικές πεποιθήσεις της εποχής κτλ.

Τα δύο πρώτα επίπεδα ο Πανόφσκυ τα ονομάζει εικονογραφία, ενώ το τρίτο επίπεδο εικονολογία.

Στη διδασκαλία της Ιστορίας της Τέχνης, για να βοηθηθεί ο μαθητής να προσεγγίσει το έργο στο πρώτο επίπεδο, πρέπει να αποκτήσει πρακτική πείρα στην παρατήρηση και στην περιγραφή και να εξοικειωθεί με τα αντικείμενα της

¹² E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, 1993.

τέχνης. Για το δεύτερο επίπεδο, πρέπει να εξοικειωθεί με τη χρήση φιλολογικών πηγών, κειμένων, συγκεκριμένων θεμάτων και εννοιών. Για να προσεγγίσει ο μαθητής το τρίτο επίπεδο πρέπει να αποκτήσει αυτό που ο Πανόφσκυ ονομάζει «συνθετική διαίσθηση», να εξοικειωθεί δηλαδή με τις διάφορες τάσεις του ανθρώπινου πνεύματος και τις διάφορες πλευρές του πολιτισμού και των σχέσεων που αυτά έχουν με την τέχνη. Η εμβάθυνση στο τρίτο επίπεδο εξαρτάται από το εύρος των γενικών γνώσεων και της καλλιέργειας του μαθητή.

Οι απόψεις του Πανόφσκυ είναι θεμελιώδεις για τους ιστορικούς. Ενδεικτικά να αναφέρουμε, επειδή είναι χρήσιμο στο διδακτικό μας έργο, ότι ο Πανόφσκυ θεωρεί ως κύριο παράγοντα για την κατανόηση της τέχνης το να μάθει κανείς όσο γίνεται περισσότερα για τις περιστάσεις και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε το έργο. Να αναφέρουμε επίσης ότι η συγκριτική ήταν και γι' αυτόν βασική μέθοδος προσέγγισης των έργων.

Όσον αφορά τώρα τη διδακτική μεθοδολογία στην Ιστορία της Τέχνης η διδασκαλία διαμορφώνεται επάνω σε τρεις άξονες (τρεις ομάδες επιδιώξεων): α) στην απόκτηση γνώσεων, β) στην καλλιέργεια ικανοτήτων, γ) στην καλλιέργεια στάσεων (απόψεων) και συμπεριφορών.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, στη διδασκαλία είναι προτιμότερο να χρησιμοποιείται η προσφορότερη κάθε φορά διδακτική μέθοδος για την επίτευξη κάθε στόχου. Με αυτή τη λογική, ανάλογα με την ύλη και τους στόχους, μπορεί η διδασκαλία να προσανατολίζεται περισσότερο είτε στη μετάδοση γνώσεων είτε στην απόκτηση ικανοτήτων ή στην καλλιέργεια συμπεριφορών. Συνήθως συνδυάζονται και οι τρεις άξονες σε κάθε ενότητα.

α) Η απόκτηση γνώσεων στο μάθημα της Ιστορίας της Τέχνης αφορά κυρίως τη μετάδοση χρήσιμων πληροφοριών και θεωρητικής ύλης, αλλά και εξειδικευμένων ιστορικών γνώσεων, κοινωνικών πληροφορικών, βιογραφικών στοιχείων κτλ. Για παράδειγμα, οι μαθητές μαθαίνουν ότι το μέγεθος των αγαλμάτων είχε μεγάλη σημασία για τους αρχαίους Αιγύπτιους. Η προσφορότερη διδακτική μέθοδος για τη μετάδοση γνώσης τέτοιου επιπέδου είναι η προφορική διδασκαλία (διάλεξη), αλλά και οι συζητήσεις, οι ερωτήσεις, οι διευκρινίσεις, οι επεξηγήσεις, τα παραδείγματα, η ανάγνωση-μελέτη κτλ.

Η αξιολόγηση τέτοιων γνώσεων γίνεται με προφορικές ή γραπτές εξετάσεις με τεστ τύπου δοκιμίου ή τεστ ερωτήσεων ή πολλαπλών επιλογών κτλ.

Μπορεί βεβαίως και για τη μετάδοση γνώσεων να ακολουθηθεί η ανακαλυπτική μέθοδος ή μέθοδος διαδικασίας, εάν προσφέρεται το θέμα για κάτι τέτοιο. Η μέθοδος αυτή συνίσταται στο να ανακαλύπτει ο μαθητής μόνος του τη γνώση ακολουθώντας κατάλληλες ενεργητικές διαδικασίες.

β) Η απόκτηση δεξιοτήτων και ικανοτήτων από το μαθητή αφορά τη δυνατότητά του να επεξεργάζεται τις γνώσεις και τις πληροφορίες, να ενεργεί, να διαπιστώνει, να συγκρίνει, να εφαρμόζει βασικές μεθόδους, να προσεγγίζει το έργο σε ένα πρώτο επίπεδο, όπως, για παράδειγμα, να μπορεί να παρατηρεί και να περιγράφει κατάλληλα ένα έργο τέχνης του παρελθόντος με λεπτομέρειες.

Οι κατάλληλες μέθοδοι διδασκαλίας για την απόκτηση ικανοτήτων και δεξιοτήτων

είναι οι ενεργητικές, ατομικές ή συλλογικές. Αυτές οι μέθοδοι μπορεί να αφορούν «παιχνίδια» όπως περιγραφή ενός έργου από ένα μαθητή χωρίς οι υπόλοιποι μαθητές να το βλέπουν και μετά την ορθή περιγραφή να καλούνται να διαπιστώσουν για ποιο έργο πρόκειται ανάμεσα σε άλλα που θα τους επιδειχθούν. Μπορεί να αφορούν συγγραφή κειμένων ή άρθρων, όπως γραπτή περιγραφή μιας έκθεσης έργων που οι μαθητές επισκέφθηκαν ή ενός μουσείου. Επίσης, μπορεί να αφορούν διάφορες δραστηριότητες, εργασίες κτλ.

Η αξιολόγηση σε τέτοιες περιπτώσεις μπορεί να γίνει γραπτά, προφορικά, με παρουσίαση των εργασιών, με portfolios κτλ.

γ) Η καλλιέργεια στάσεων και συμπεριφορών από τους μαθητές στο μάθημα της Ιστορίας της Τέχνης αφορά την κατανόηση των θεμάτων, την απόκτηση απόψεων, τη δυνατότητα ερμηνείας, αξιολόγησης, κριτικής, εξαγωγής κοινωνιολογικών συμπερασμάτων και κυρίως τη δυνατότητα εμβάθυνσης και δραστηριοποίησης σε συνθετικές εργασίες. Αυτά όλα εκφράζονται με το ενδιαφέρον του μαθητή για έργα τέχνης και αντικείμενα περασμένων εποχών αλλά και σύγχρονα, σε ένα συνθετότερο και βαθύτερο επίπεδο. Ο μαθητής γνωρίζει πώς να ανακαλύπτει και πώς να μαθαίνει. Αρχίζει να αποκτά την «ουσία» και την «αίσθηση» της Ιστορίας της Τέχνης.

Οι καταλληλότερες μέθοδοι διδασκαλίας για καλλιέργεια συμπεριφορών είναι συνθετικές, είναι μέθοδοι παρότρυνσης, ενθάρρυνσης και καθοδήγησης του μαθητή, ώστε αυτός να αυτενεργεί, για να μαθαίνει πώς να μαθαίνει. Μια ομάδα μαθητών μπορεί, για παράδειγμα, να επιλέξει να μελετήσει, να ερευνήσει, να παρουσιάσει και να εκθέσει μια εργασία για ένα καθημερινό αντικείμενο (αυτοκίνητο, τηλέφωνο, παιχνίδι κτλ.).

Η αξιολόγηση της συμπεριφοράς του μαθητή γίνεται κυρίως με την παρατήρηση και την παρακολούθηση από το διδάσκοντα των δραστηριοτήτων του μαθητή.

Αυτοί οι τρεις άξονες διδασκαλίας, οι οποίοι οδηγούν σε αντίστοιχες μεθόδους διδασκαλίας, δεν εφαρμόζονται μόνο σε ενότητες ή στο σύνολο της διδακτέας ύλης, αλλά βρίσκουν εφαρμογή και σε περιπτώσεις ολιγόλεπτης διδασκαλίας για την επεξεργασία ενός συγκεκριμένου θέματος, όπως για παράδειγμα για τη σύντομη παρουσίαση και την ανάλυση ενός έργου τέχνης.

Ο παραδοσιακός τρόπος διδασκαλίας ενός έργου θα ήταν η ανάλυσή του από τον καθηγητή. Σε αυτή την περίπτωση ο μαθητής αποκτά γνώση του έργου στο επίπεδο των πληροφοριών που του δόθηκαν. Ενεργητικότερος τρόπος διδασκαλίας είναι να βοηθηθεί ο μαθητής, με κατάλληλες ερωτήσεις, να αναλύσει μόνος του το έργο. Προσφορότερος τρόπος διδασκαλίας, που οδηγεί σε ένα ουσιαστικότερο επίπεδο ανάλυσης του έργου, είναι να διδάξει ο καθηγητής στους μαθητές μεθόδους ανάλυσης των έργων, ώστε κάθε μαθητής, με τη βοήθεια ορισμένων πληροφοριών, να αναλύσει μόνος του τα έργα. Αυτός ο τρόπος δε διδάσκει στους μαθητές μόνο συγκεκριμένα έργα, αλλά παραμένει ως γνώση και ως εφόδιο ζωής.

Και οι τρεις τρόποι ανάλυσης, τους οποίους αναφέραμε, είναι θεμιτοί στη διδασκαλία ανάλογα με τους στόχους που τίθενται κάθε φορά, αλλά ο τρίτος θα

πρέπει να είναι η συνολική επιδίωξη της διδασκαλίας.

Ο μαθητής που ερευνά και ανακαλύπτει μόνος του κερδίζει σε ποιότητα καθώς μαθαίνει τη μέθοδο και έχει τη χαρά της ανακάλυψης. Χάνει όμως σε ποσότητα πληροφοριών, σε συνάρτηση πάντα με το χρόνο που διέθεσε. Η μετάδοση «έτοιμων» πληροφοριών από τον καθηγητή ή από ένα βιβλίο ή από άλλη πηγή δίνει στο μαθητή εύκολη, γρήγορη και δυνητικά μεγάλη ποσότητα πληροφοριών σε λίγο χρόνο, ωστόσο, σ' αυτή την περίπτωση, ο μαθητής προσλαμβάνει συνήθως τη γνώση παθητικά, με τον κίνδυνο της αποστήθισης χωρίς εμπέδωση. Έτσι, ο διδάσκων πρέπει να έχει ισορροπία μεθόδων διδασκαλίας για ένα συνολικά καλύτερο ποιοτικά και ποσοτικά αποτέλεσμα. Επίσης, θεωρούμε ότι η ισορροπία των μεθόδων διδασκαλίας είναι ο καλύτερος τρόπος για να προσεγγίσουμε τις διαφορετικές αντιληπτικές και προσληπτικές ικανότητες των μαθητών.

Γενικότερα, επειδή η προτεινόμενη ύλη είναι πλούσια και αρκετά εκτεταμένη, ο διδάσκων μπορεί να τροποποιεί το διδακτικό του πρόγραμμα από χρονιά σε χρονιά, αφού αξιολογήσει τη «δυναμική» κάθε θέματος σε σχέση με το ενδιαφέρον που έδειξαν οι μαθητές και την αποτελεσματικότητα ή όχι της διδασκαλίας του.

Στη διδασκαλία του μαθήματος της Ιστορίας στο Γυμνάσιο και στο Λύκειο διαπιστώνονται προβλήματα που προκαλούνται κυρίως από τον τρόπο διδασκαλίας. Αυτός ο τρόπος είναι συνήθως η διάλεξη, με αποτέλεσμα να αποστηθίζονται από τους μαθητές κείμενα, γεγονότα, όροι, ορισμοί, έννοιες, ημερομηνίες, ονόματα κτλ., χωρίς να γίνουν πολλές φορές πλήρως κατανοητά, και έτσι προκαλείται σύγχυση. Το μάθημα της Ιστορίας της Τέχνης κρύβει τους ίδιους διδακτικούς κινδύνους με το μάθημα της Ιστορίας. Για παράδειγμα, η ιστορική έννοια «πόλη» θα πρέπει να γίνει κατανοητή στη χρονική διαφοροποίησή της. Η σημερινή πόλη είναι διαφορετική από την μεσαιωνική πόλη ή την πόλη-κράτος της αρχαίας Ελλάδας. Επίσης, θα πρέπει να δοθεί έμφαση στην κατανόηση όρων όπως Ιμπερσιονισμός-Εξπρεσιονισμός, Οπ Αρτ-Ποπ Αρτ κτλ. που προκαλούν συχνά σύγχυση. Η κατανόηση θα επιτευχθεί με ενεργητικές μεθόδους διδασκαλίας, όπως επανειλημμένα τονίσαμε, καθώς και με συνειρμική σύνδεση αυτών των εννοιών με σχετικές εικόνες και εύγλωττα έργα τέχνης. Θα επιτευχθεί επίσης, εάν ο διδάσκων διαπιστώσει με ποιο τρόπο ο μαθητής έχει αποκτήσει λαθεμένη άποψη για μια έννοια, για ένα γεγονός, για έναν όρο κτλ., ώστε να προσαρμόσει τη διδασκαλία του στην αποφυγή καταστάσεων που προκαλούν τις συγκεκριμένες συγχύσεις. Αυτή η διδακτική μέθοδος είναι γνωστή ως εποικοδομητισμός.

Η διδασκαλία της Ιστορίας της Τέχνης ως «έργο τέχνης»

Η παρουσίαση και η ανάλυση ορισμένων έργων τέχνης, πολλών ή λίγων, δε σημαίνει Ιστορία της τέχνης. Για να αποκτήσουν οι μαθητές γνώση, κατανόηση και κυρίως την «αίσθηση» της Ιστορίας της Τέχνης, πρέπει οι παρουσιάσεις αυτές να μη γίνονται αποσπασματικά ή απλώς να ακολουθούν μια χρονική αλληλουχία. Βάση για την ιστορική κατανόηση είναι βεβαίως οι ιστορικές πληροφορίες, οι πληροφορίες για τις τεχνολογίες, για τα έργα και άλλες όπως: από ποιον δημιουργήθηκε το έργο, για ποιον, πότε και πού, πώς τα υποδέχθηκε το κοινό της εποχής κτλ. Φυσικά, είναι πολύ δυσκολότερο να γίνει κατανοητή μια συγκεκριμένη υδατογραφία ή ξυλογραφία της Κίνας ή της Ιαπωνίας, ενός άλλου δηλαδή,

διαφορετικού από τον ευρωπαϊκό πολιτισμού, μια που δεν καταλαβαίνουμε το ποιητικό κείμενο που συχνά συμμετέχει οργανικά στη σύνθεση της εικόνας, ούτε κατανοούμε πολλές φορές το θέμα ή τον τρόπο θέασης ενός έργου ζωγραφισμένου σε αρκετά μέτρα μήκος και τυλιγμένου σε κύλινδρο (ειλητάριο). Εάν δεν αναφερθούμε στη φιλοσοφία του Ζεν¹³, που διέπει την ουσία αυτών των έργων, θα περιοριστούμε δραματικά να αντιμετωπίσουμε το έργο μόνο ως μορφή και μορφικά στοιχεία. Όλα αυτά πρέπει να ενοποιηθούν οργανικά σε μια περιήγηση σε εποχές, τόπους, πολιτισμούς, καλλιτέχνες και έργα.

Η διδασκαλία της Ιστορίας της Τέχνης ως πληροφορία

Το σύνολο των πληροφοριών που επιδιώκει το σχολείο να μεταδώσει στους μαθητές μέσω όλων των μαθημάτων είναι τεράστιας έκτασης. Όλη αυτή η γνώση δεν είναι δυνατόν να αφομοιωθεί και να εμπεδωθεί από τους μαθητές. Η διδασκαλία της Ιστορίας της Τέχνης δεν πρέπει να έχει «υπέρμετρες φιλοδοξίες» και να προσφέρει μεγάλο όγκο πληροφοριών. Ορισμένες πληροφορίες είναι βεβαίως εντελώς απαραίτητο να δοθούν στους μαθητές. Μπορεί από μόνα τους τα έργα, λόγω της ιδιαίτερης φύσης της τέχνης, να μεταδίδουν στον ευαίσθητο θεατή πληροφορίες μέχρι ενός ορισμένου σημείου, να μεταδίδουν μηνύματα και να προκαλούν συναισθήματα, αλλά αυτό δεν αποτελεί σφαιρική και συστηματική γνώση της Ιστορίας της Τέχνης.

Ο περιορισμός της έκτασης της ύλης, όπως σημειώσαμε, και η επιλογή μόνο ορισμένων σημαντικών θεμάτων αφήνει αναγκαστικά αδιάδικτα πολλά θέματα Ιστορίας τέχνης εξίσου σπουδαία και σημαντικά. Η επιλογή αυτών των θεμάτων θα πρέπει να οδηγεί στην κατανόηση της Ιστορίας της Τέχνης. Ας δούμε ένα παράδειγμα. Η επανάσταση στο νατουραλιστικό τρόπο απεικόνισης που έκανε ο Τζιότο δεν μπορεί εύκολα να γίνει κατανοητή από το σημερινό μαθητή, γιατί αυτός είναι εξοικειωμένος με εικόνες απείρως πιο πιστές στην εξωτερική πραγματικότητα, όπως γίνεται με τη φωτογραφία, τον κινηματογράφο, την εικονική πραγματικότητα (virtual reality) κ.ά. Εάν όμως ο Τζιότο συγκριθεί αφενός με τη στιλιζαρισμένη βυζαντινή τέχνη που κυριαρχούσε ως εικόνα στους προηγούμενους αιώνες και αφετέρου με την εξελιγμένη παραστατική πιστότητα του Μιχαήλ Αγγέλου, τότε ο Τζιότο θα βρει την ουσιαστική του θέση στην κατανόηση από τους μαθητές της εξελικτικής πορείας της Ιστορίας της Τέχνης.

Θα πρέπει να έχουμε πάντα υπόψη μας ότι οι πληροφορίες απευθύνονται στις γνωστικές δυνατότητες δεκαεπτάχρονων μαθητών και γι' αυτό πρέπει να είναι ανάλογο επιπέδου.

Η διδασκαλία της Ιστορίας της Τέχνης ως ερμηνεία

Η ικανότητα ερμηνείας των έργων από τους μαθητές αποκτιέται με συχνές ασκήσεις ερμηνείας σε διάφορα έργα. Οι μαθητές ερευνούν το θέμα και τις λεπτομέρειές του, το νόημα, το μήνυμα σε σχέση με την εποχή του και σε σχέση με τη σημερινή εποχή, ενημερώνονται για τις απόψεις των ιστορικών για το έργο,

¹³ Το Ζεν είναι ιαπωνική λέξη, που σημαίνει αυτοσυγκέντρωση και διαλογισμό ο οποίος οδηγεί σε ενόραση, δηλαδή εσωτερικό φωτισμό. Με το Ζεν υπερβαίνει κανείς την αντίθεση υποκειμένου και αντικειμένου και οδηγείται στην αρμονία του σύμπαντος.

εκφράζουν τις δικές τους απόψεις για το βαθύτερο νόημα, μεταφέρονται νοητά στον τόπο και το χρόνο του έργου. Όμως, επειδή «κανένα μέρος της καλλιτεχνικής κληρονομιάς δεν μπορεί να έχει προσωπικό νόημα για τα παιδιά παρά μόνο όταν συνδέεται με την ίδια τη ζωή», οι μαθητές «πρέπει να στηριχθούν στην προσωπική τους εμπειρία για να κατανοήσουν το έργο των καλλιτεχνών»¹⁴.

Παράλληλα θα πρέπει να γίνει ιδιαίτερη προσπάθεια να κατανοήσουν οι μαθητές ότι πολλοί ιστορικοί όροι σημασιοδοτούνται και λειτουργούν διαφορετικά από ό,τι σε άλλες εποχές.

Ασκήσεις ερμηνείας είναι σημαντικό να γίνονται επίσης σε καθημερινά αντικείμενα της σύγχρονης εποχής, όπως για παράδειγμα τα ρούχα των μαθητών σε σύγκριση με ρούχα περασμένης μόδας ή άλλων εποχών. Τα ρούχα των χίπις ανοίγουν μια μεγάλη συζήτηση για το πώς αυτά εξέφραζαν τις ιδέες του χιπιισμού και την εποχή τους. Ένα κέντημα, ένα πλεκτό μάς δείχνουν ότι οι γυναίκες που τα δημιουργούσαν περνούσαν διαφορετικά το χρόνο τους. Την ίδια άποψη προβάλλει και ο R. Arnheim: «Σε κάθε εικόνα μπορούμε να διακρίνουμε στοιχεία έργου τέχνης και κάθε έργο τέχνης μπορεί να μας δώσει πολλές άλλες πληροφορίες (ήθη, συμπεριφορές, κουλτούρα κτλ.)»¹⁵. Το έργο τέχνης αλλά και τα περισσότερα αντικείμενα είναι ερμηνεία μιας ιδέας, μιας άποψης ή μιας φιλοσοφίας.

Η μελέτη των αντικειμένων μιας συλλογής που έχουν φτιάξει οι μαθητές, η διερεύνηση της έννοιας της συλλογής, η περιγραφή των οπτικών αλλαγών από αντικείμενο σε αντικείμενο μέσα στο χρόνο θα βοηθήσουν στην κατανόηση και στην ερμηνεία των συλλογών των έργων τέχνης από συλλέκτες, μουσεία, γλυπτοθήκες κτλ. Για την ερμηνεία αυτή καθεαυτήν έχουμε αναφερθεί ήδη με την ευκαιρία της θεωρίας του Πανόφσκυ.

Εδώ πρέπει να τονιστεί ακόμη ότι η ερμηνεία προϋποθέτει μελέτη και γνώση. Για παράδειγμα, για να γίνει κατανοητό το έργο «Ιουδήθ και Ολοφέρνης», πρέπει να πληροφορηθεί ο μαθητής την ιστορία της Ιουδήθ και του Ολοφέρνη και για ποιο λόγο η Ιουδήθ τον αποκεφάλισε¹⁶. Αλλά και στα συνθετότερα επίπεδα ερμηνείας χρειάζεται ευρύτερη γνώση.

Η διδασκαλία της Ιστορίας της Τέχνης ως έρευνα

Η έρευνα στην Ιστορία της Τέχνης περιλαμβάνει πολλούς τομείς, όπως είναι ο καθορισμός ιστορικών γεγονότων, η ανάπτυξη ιστορικών ερμηνειών κτλ.¹⁷ Στην τάξη μπορούμε να διδάξουμε Ιστορία της Τέχνης μέσω της επανάληψης ερευνών που έχουν γίνει ήδη. Οι μαθητές μπορούν να γράψουν μια εργασία, αφού διαβάσουν, αναλύσουν, συνθέσουν, συμπεράνουν και καταλήξουν σε μια άποψη, όπως για παράδειγμα να συγκρίνουν έργα της Αναγέννησης με έργα Μπαρόκ ή ναβάλουν έργα σε ομάδες και τις ομάδες σε χρονολογική σειρά. Μπορούν όμως να ασχοληθούν και με έρευνες που γίνονται για πρώτη φορά, όπως για παράδειγμα

¹⁴ Chapman L., *Διδακτική της Τέχνης*, (μετφ. Α. Λαπούρτας κ.ά.), Νεφέλη, Αθήνα 1993, σ. 117.

¹⁵ Arnheim R., *Thoughts on art education*, ed. Getty Center, USA 1991.

¹⁶ Ο Ολοφέρνης ήταν στρατηγός των Ασσυρίων την εποχή του Ναβουχοδονόσορα. Σκοτώθηκε από την όμορφη Εβραία Ιουδήθ, η οποία ήταν χήρα του Μανασή, την ώρα που ο Ολοφέρνης κοιμόταν στη σκηνή του κατά την πολιορκία μιας ιουδαϊκής πόλης.

¹⁷ Erickson M., *Teaching art History as an Inquiry process*, Art Education, Spt. 1983, pp. 28-31.

να θέσουν νέες ερωτήσεις για έργα του παρελθόντος ή να παρουσιάσουν, όπως σημειώσαμε, τοπική τέχνη, αντικείμενα ντιζάιν, μόδα κτλ. Εννοείται βεβαίως ότι οι έρευνες αυτές πρέπει να γίνονται στα πλαίσια του χρόνου και των δυνατοτήτων των μαθητών. Ερωτήσεις που μπορούν να οδηγήσουν σε έρευνα, ώστε να δοθούν κατάλληλες απαντήσεις, είναι, για παράδειγμα, από ποιον δημιουργήθηκε το έργο, για ποιον, πότε και πού. Η ερώτηση «πώς ήταν όταν φτιάχτηκε το έργο» οδηγεί επίσης σε έρευνα για μια νοητή και πραγματική ανακατασκευή με μοντέλο ή σχέδιο. Εκτός από τα έργα τέχνης, ένα σπασμένο παιχνίδι μπορεί να οδηγήσει στην ανακατασκευή του, για να διαπιστωθεί πώς ήταν καινούριο. Γενικά, η προσοχή στις λεπτομέρειες είναι η βάση της έρευνας στην Ιστορία της Τέχνης. Οι μαθητές εξηγούν, προστρέχουν σε πηγές, κάνουν γενικεύσεις και καταλήγουν σε συμπεράσματα.

Η συνέντευξη, ως ερευνητική διαδικασία, ενδείκνυται επίσης για τους μαθητές. Αυτοί συζητούν με γονείς, παππούδες, γείτονες ή άλλους και ενημερώνονται για μια εποχή που δεν έζησαν, ώστε να εξηγήσουν μια τεχνοτροπία ή ένα στιλ, έναν τρόπο ντυσίματος ή συμπεριφοράς. Με αφορμή ένα έργο με θέμα έναν άντρα με καπέλο (π.χ. Μαγκρίτ) μπορούν να παρακινηθούν να πάρουν συνεντεύξεις, για να διαπιστώσουν τι σήμαινε για την κοινωνία το καπέλο που φορούσαν κάποτε όλοι οι άντρες (π.χ. ένδειξη σεβασμού) ή το πηλήκιο που επέβαλε η χούντα των συνταγματαρχών στα κουρεμένα «εν χρω» κεφάλια των μαθητών της ελληνικής επαρχίας.

Οι διαφορετικοί τρόποι διδασκαλίας που αναφέρθηκαν, καθένας από τους οποίους επικεντρώνεται σε μια συγκεκριμένη οπτική, έγινε για λόγους ανάλυσης, κατανόησης και ταξινόμησης. Η διδασκαλία είναι ορθότερο να εμπεριέχει ποικιλία τρόπων και να εστιάζει στην καταλληλότερη για το εξεταζόμενο θέμα οπτική. Η Ιστορία της Τέχνης ως επιστήμη απαιτεί όχι μόνο τη θεωρία και την πληροφορία, αλλά και τον πειραματισμό και την εμπειρία.

Σχεδιάζοντας μια ενότητα μαθημάτων

Προηγουμένως αναφέρθηκε το Π.Σ. όλου του έτους, καθώς και η λογική του σχεδιασμού του από την ομάδα που το συνέταξε. Στη συνέχεια θα αναφερθούμε στο σχεδιασμό μιας ενότητας μαθημάτων και ενός μονόωρου μαθήματος, ο οποίος εντάσσεται στον προγραμματισμό διδασκαλίας της ύλης και στην προετοιμασία του διδάσκοντος.

Η ενότητα μαθημάτων είναι μια σειρά μαθημάτων γύρω από μια κοινή ιδέα, με τρόπο που το ένα μάθημα να ενισχύει το άλλο. Τα μαθήματα της ενότητας έχουν μια ακολουθία χρονική και ακολουθούν την αρχή να χτίζεται το επόμενο πάνω στην κατανόηση του προηγούμενου. Για να σχεδιαστεί μια ενότητα μαθημάτων, θα πρέπει κατ' αρχάς να έχει μελετηθεί το Π.Σ. και πιο συγκεκριμένα να έχουν μελετηθεί από το Π.Σ.:

- α) οι σκοποί, οι επιδιώξεις και οι στόχοι του μαθήματος της Ιστορίας της Τέχνης,
- β) η συνολική έκταση της διδακτέας ύλης,
- γ) η ακολουθία της ύλης και
- δ) ο προτεινόμενος διαχωρισμός των ενοτήτων του Προγράμματος.

Το Π.Σ. της Ιστορίας της Τέχνης αποτελείται από αρκετές ενότητες μαθημάτων. Αυτές οι ενότητες διέπονται από ορισμένες σχέσεις. Από αυτές τις ίδιες σχέσεις διέπονται και τα μαθήματα που συνθέτουν μια ενότητα μαθημάτων. Αυτές οι σχέσεις μπορεί να ποικίλλουν κυμαινόμενες από μια σχετική ανεξαρτησία ανάμεσα στα μαθήματα μιας ενότητας έως την πλήρη συγχώνευση αυτών των μαθημάτων σε ένα ενιαίο σύνολο με διάφορους τρόπους.

Ας δούμε ένα παράδειγμα:

Στόχος μας είναι να προγραμματίσουμε τη διδασκαλία μιας ενότητας μαθημάτων με θέμα «Αναγέννηση».

Ο χρονικός προγραμματισμός μπορεί να είναι, λόγου χάρη, για τρεις ώρες (τρία ωριαία μαθήματα). Ο προγραμματισμός της διδακτέας ύλης μπορεί να διαρθρωθεί ως εξής:

α) Να διδαχθούν οι τρεις αιώνες της Αναγέννησης (14^{ος}, 15^{ος} και 16^{ος}) σε τρία μαθήματα και ειδικότερα να διδαχθεί από ένας αιώνας σε κάθε διδακτική ώρα. Πιο συγκεκριμένα, κατά τη διάρκεια καθεμιάς από αυτές τις τρεις διδακτικές ώρες να διδάσκονται η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική κάθε αιώνα.

β) Να διδαχθούν η ζωγραφική και των τριών αιώνων στο πρώτο μάθημα, η γλυπτική στο δεύτερο και η αρχιτεκτονική στο τρίτο.

γ) Να διδαχθεί στο πρώτο μάθημα η φιλοσοφία της Αναγέννησης, να γίνει σύγκριση με μεσαιωνικά έργα και να παρουσιαστούν ορισμένοι σημαντικοί καλλιτέχνες και έργα τους. Στο δεύτερο μάθημα να παρουσιαστούν ορισμένοι άλλοι σημαντικοί καλλιτέχνες και έργα τους και στο τρίτο, εκτός της παρουσίασης ορισμένων ακόμη καλλιτεχνών, να γίνει εισαγωγή των μαθητών στο Μπαρόκ και το Μανιερισμό και να γίνει σύγκριση αυτών των ρευμάτων με την Αναγέννηση.

δ) Να διδαχθούν στο πρώτο μάθημα ο Μιχαήλ Άγγελος και το έργο του μαζί με μια σύντομη εισαγωγή στην Αναγέννηση, στο δεύτερο ο Ραφαήλ και στο τρίτο ο Λεονάρντο ντα Βίντσι.

ε) Να διδαχθεί η τέχνη της Αναγέννησης με οποιαδήποτε άλλη δομή βάσει της επιλεγμένης γενικότερης διδακτικής προσέγγισης και της διάταξης της ύλης.

Σχεδιάζοντας ένα μάθημα

Ο σχεδιασμός του μαθήματος είναι ένα είδος «σεναρίου» που περιγράφει την πορεία ενός ωριαίου μαθήματος. Το μάθημα σχεδιάζεται αφού ενταχθεί σε μια ενότητα και μια αλληλουχία μαθημάτων. Στο σχεδιασμό ενός μαθήματος προσδιορίζονται γενικώς:

α) οι συγκεκριμένοι στόχοι του μαθήματος,

β) οι δραστηριότητες που θα συμπεριληφθούν και θα πραγματοποιηθούν, ώστε να επιτευχθούν οι στόχοι,

γ) οι πηγές στις οποίες θα προστρέξει ο διδάσκων, για να οργανώσει τη διδακτέα ύλη και να πραγματοποιήσει τη διδασκαλία του, αλλά και οι πηγές που θα προτείνει στους μαθητές του, για να βοηθηθούν με τη σειρά τους στις δικές τους μαθησιακές δραστηριότητες.

Προσδιορίζονται ακόμα:

- α) οι όροι και οι έννοιες που θα διδαχθούν και ο τρόπος διδασκαλίας τους,
- β) το εποπτικό υλικό που θα χρησιμοποιηθεί από το διδάσκοντα και από τους μαθητές,
- γ) οι προεκτάσεις του μαθήματος και η σύνδεσή του με άλλα σχολικά μαθήματα (διαθεματικότητα, συγκρίσεις κτλ.),
- δ) οτιδήποτε άλλο θα μπορούσε να συμβάλει στην ομαλή και επιτυχημένη διεξαγωγή του μαθήματος (οργάνωση χώρων διδασκαλίας, προβολές κτλ.),
- ε) οι προσφορότεροι τρόποι παρακολούθησης και αξιολόγησης της επίτευξης των στόχων.

Ύλη και δομή του βιβλίου του μαθητή

Το σχολικό βιβλίο Ιστορίας της Τέχνης για το μαθητή περιέχει σε κάθε κεφάλαιο λίγες παραγράφους για τον πολιτισμό και την εποχή στην οποία αναφέρεται το κεφάλαιο, επιλεγμένες και γραμμένες με ουσιαστικό και λειτουργικό τρόπο, ώστε να συμβάλουν στην κατανόηση του περιεχομένου (context) της εποχής των εξεταζόμενων έργων. Κάθε κεφάλαιο αναφέρεται με συντομία στα βασικά χαρακτηριστικά του ύφους της τέχνης μιας συγκεκριμένης εποχής. Εμβαθύνει σε ένα έργο-σταθμό ενώ παράλληλα κάνει σύντομη αναφορά σε άλλα σχετικά έργα, κυρίως συγκρίνοντας και παραθέτοντας εικόνες, φωτογραφίες και άλλο οπτικό υλικό συνοδευόμενο από διευκρινιστικές λεζάντες, χρήσιμες πληροφορίες για την ερμηνεία των έργων κ.ά.

Για πολύ σημαντικούς καλλιτέχνες αναφέρεται μικρή εργοβιογραφία. Ακολουθούν ερωτήσεις, ασκήσεις και προτάσεις εργασιών και δραστηριοτήτων, καθώς και προτάσεις για projects (συνθετικές εργασίες). Παράλληλα σε κείμενα που βρίσκονται μέσα σε πλαίσιο (μη εξεταζόμενα) παρατίθενται ντοκουμέντα, θεωρίες και απόψεις θεωρητικών, καλλιτεχνών, ιστορικών και άλλων, καθώς και πληροφορίες για μουσεία, μνημεία, εκθεσιακούς χώρους κτλ. Στο τέλος παρατίθενται πηγές και βιβλιογραφία κατάλληλου επιπέδου για τους μαθητές. Να τονιστεί ότι το κύριο βάρος του κεφαλαίου δίνεται στην ανάλυση και την ερμηνεία του χαρακτηριστικού έργου που έχει επιλεγεί ως παράδειγμα.

Στο σύνολο του βιβλίου διαφαίνονται οι απόψεις: λιγότερη ιστορία και περισσότερη τέχνη, λιγότερο κείμενο, λιγότερη παροχή γνώσεων και πληροφοριών και περισσότερες εικόνες, εμβάθυνση σε λίγα έργα και όχι επιφανειακές αναφορές σε μεγάλο αριθμό έργων, επιλογή διάσημων έργων και όχι έργων δευτερεύουσας σημασίας. Στα κείμενα τα οποία αναφέρονται σε έργα παρατίθενται και οι εικόνες των έργων.

Η ύλη του βιβλίου μπορεί να διδαχθεί στις 40-50 περίπου διαθέσιμες διδακτικές ώρες. Ο διδάσκων προγραμματίζει ανάλογα τη διδακτέα ύλη στην ωριαία διδασκαλία του, ώστε να αφήνει περιθώριο για συζητήσεις, για την παρακολούθηση και την παρουσίαση εργασιών και για την οργάνωση δραστηριοτήτων.

Σ' ένα χρονικό πλάνο ωριαίας διδασκαλίας (45 λεπτών) αφιερώνονται συνήθως τα 10-15 πρώτα λεπτά στην ανατροφοδότηση (feed back), δηλαδή στον έλεγχο και

την αξιολόγηση της εμπέδωσης των προηγούμενων διδαχθέντων θεμάτων, 15-20 λεπτά στη διδασκαλία της νέας ενότητας, που σημαίνει διδασκαλία 2-4 σελίδων από την ύλη του βιβλίου, και 10-15 λεπτά για τον προγραμματισμό επόμενων θεμάτων και δραστηριοτήτων και για συζήτηση. Το συνεχές δίωρο, όπου είναι δυνατόν να επιτευχθεί, θα έδινε περισσότερες δυνατότητες στο σχεδιασμό του μαθήματος και στη διδασκαλία.

Ο καθηγητής καλείται να είναι καλά προετοιμασμένος ως προς το θεωρητικό μέρος, αλλά και να έχει προετοιμάσει την αίθουσα διδασκαλίας για προβολές και χρήση των εποπτικών μέσων (σλάιντς, βίντεο, αφισών, CD-ROMS κ.ά.) Ειδικά για τα CD-ROM Ιστορίας της Τέχνης υπάρχουν στο εμπόριο ξενόγλωσσα και ελληνικά.

Οι νέες τεχνολογίες είναι χρήσιμο μέσο στη διαδικασία της εκπαίδευσης. Για το μάθημα της Ιστορίας της Τέχνης ενδείκνυνται, επειδή αφενός παρέχουν πληροφορίες και αφετέρου δημιουργούν μια ενεργητική σχέση του μαθητή με τη χρησιμοποιούμενη εικόνα λόγω της δυνατότητας ήχου και κίνησης (διάδρασης). Τα CD ROMS Ιστορίας της Τέχνης χρησιμοποιούνται προς το παρόν στις αίθουσες πληροφορικής ή με χρήση laptop και προβολικού μηχανήματος στην τάξη ή στο σπίτι.

Να σημειώσουμε ότι οι αφίσες με έργα τέχνης και οι καρτέλες οδηγιών για τη χρήση των αφισών που αφορούν τα *Εικαστικά* της Α΄ τάξης Ενιαίου Λυκείου είναι χρήσιμο υλικό και για το μάθημα της Ιστορίας της τέχνης. Η μέθοδος ανάλυσης του έργου τέχνης που προτείνεται στις καρτέλες είναι ένας χρήσιμος κωδικοποιημένος οδηγός που βοηθάει το μαθητή να αναλύσει ένα έργο. Αυτό το υλικό απευθύνεται στους καθηγητές, αλλά μπορεί, αφού φωτοτυπηθούν η περιγραφή της μεθόδου και ορισμένα παραδείγματα εφαρμογής της, να διανεμηθεί στους μαθητές.

Αυτές όλες οι επιλογές προφανώς εγείρουν ερωτήσεις και ανοίγουν συζητήσεις. Λόγου χάρη για ποιο λόγο προτείνονται ως διδακτικά παραδείγματα τα «διάσημα» έργα και τι σημαίνει «διάσημο» έργο; Σημαίνει μήπως ότι είναι και αξιολογημένο ποιοτικά ως ανώτερο από ένα παραγνωρισμένο ή λιγότερο διάσημο; Γενικά, μπορεί κανείς να συμφωνήσει με τον Γκόμπριτς που θεωρεί ότι «τα πιο γνωστά έργα είναι συχνά από πολλές απόψεις τα πιο σημαντικά»¹⁸ και με το ίδιο ακριβώς σκεπτικό προτείνονται εδώ. Σήμερα όμως υπάρχουν και άλλες παράμετροι που καθορίζουν ως διάσημο ένα έργο. Τα «χρυσάνθεμα» του Βαν Γκόγκ είναι διάσημο έργο, γιατί πουλήθηκε στην Ιαπωνία σε αστρονομική τιμή, τη στιγμή που είναι γνωστό ότι ο καλλιτέχνης δεν πούλησε κανένα έργο εν ζωή. Ωστόσο σίγουρα αυτό το έργο του καλλιτέχνη δεν είναι ούτε το χαρακτηριστικότερο ούτε το σημαντικότερο και καλύτερο, δηλαδή αρτιότερο, εκφραστικότερο, συνθετότερο κτλ. Το ίδιο μπορεί να ισχυριστεί κάποιος και για τη «Τζοκόντα». Είναι έργο διάσημο, αλλά πιθανώς δεν είναι το σημαντικότερο του Λεονάρντο ντα Βίντσι.

Τα έργα που επιλέγονται για τη διδακτική πράξη, επάνω στα οποία ως οπτικό υλικό, αφορμή, παράδειγμα κτλ. θα χτίζεται το ωριαίο μάθημα, θα πρέπει, επειδή άλλωστε είναι εκ των πραγμάτων περιορισμένου αριθμού, να είναι μεγάλης καλλιτεχνικής και ιστορικής αξίας, όπως ο Ερμής του Πραξιτέλη, η Αφροδίτη της

¹⁸ Gombrich E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1994, σ. 8.

Μήλου, οι τοιχογραφίες στην Καπέλα Σιξτίνα του Μιχαήλ Αγγέλου και άλλα.

Ο μαθητής, μετά την περάτωση του μαθήματος της Ιστορίας της Τέχνης, πρέπει να γνωρίζει όλα αυτά τα σημαντικά έργα, να τα εκτιμά, να μπορεί να έχει άποψη γι' αυτά και να την εκφράζει. Εάν ωστόσο διαπιστωθεί μετά από διαγνωστικά τεστ ότι οι περισσότεροι μαθητές τυχαίνει να γνωρίζουν ορισμένα από τα έργα που έχουμε προγραμματίσει να τους διδάξουμε, τότε μπορούμε να επιλέξουμε άλλα διάσημα ή λιγότερο διάσημα έργα.

Στο εξώφυλλο του βιβλίου της *Φιλοσοφίας* της Γ' τάξης του Γενικού Λυκείου υπήρχε ένα έργο αφηρημένης ζωγραφικής του P. Mondrian¹⁹. Τα μετέπειτα χρόνια κάποιοι φοιτητές του υπογραφομένου αναγνώρισαν αμέσως το έργο το οποίο, όταν ήταν μαθητές κοσμούσε το εξώφυλλο της *Φιλοσοφίας*, κανείς όμως δε θυμόταν το όνομα του καλλιτέχνη, τον τίτλο ή το υλικό του έργου ούτε για ποιο λόγο είχε επιλεγεί ως εικόνα εξωφύλλου του συγκεκριμένου βιβλίου. Αυτό προφανώς είχε επιλεγεί για την καθαρότητα της αφηρημένης σκέψης, για τη λογική του δομή και για τα άλλα του χαρακτηριστικά που μπορούσαν να θεωρηθούν κοινά τόσο στο έργο όσο και στη φιλοσοφία. Το έργο απέδιδε εικαστικά κατά κάποιο τρόπο την ίδια την έννοια της φιλοσοφίας. «Μελετώντας το αφηρημένο, η φιλοσοφία, κατανοεί πληρέστερα το συγκεκριμένο και τελικά το αντιμετωπίζει περισσότερο αποτελεσματικά», έγραφε η λεζάντα του έργου.

Σ' αυτή την περίπτωση συμπεραίνει κανείς ότι η εικόνα ενός δύσκολου και αφηρημένου έργου είχε μείνει στη μνήμη των φοιτητών ως κάτι πολύ οικείο, αλλά δεν είχε μείνει ως γνώση.

Αξιολόγηση της επίδοσης του μαθητή

Για την αξιολόγηση της επίδοσης του μαθητή επιζητείται η προσφορότερη ως προς το εξεταζόμενο θέμα μέθοδος. Έτσι, διαπιστώνεται παράλληλα ο βαθμός επίτευξης των στόχων που είχαν τεθεί. Για παράδειγμα, εάν είχε τεθεί ως στόχος η εξοικείωση του μαθητή με ονόματα διάσημων καλλιτεχνών όπως του Πραξιτέλη, του Μιχαήλ Αγγέλου, του Ρέμπραντ, του Μονέ, του Βαν Γκόγκ, του Πικάσο κ.ά., ένα τεστ «πολλαπλών επιλογών» ή «σωστό-λάθος» θα δώσει τη δυνατότητα να διαπιστωθεί σε μεγάλο βαθμό εάν με τη διδασκαλία του μαθήματος που προηγήθηκε ο μαθητής γνωρίζει πλέον αν ο Πραξιτέλης ήταν γλύπτης ή ζωγράφος, αν έζησε τον 4ο ή τον 3ο αιώνα π.Χ. κτλ.

Σε γραπτά διαγωνίσματα προτείνεται να εξετάζονται οι μαθητές τόσο σε γενικές γνώσεις, που μπορεί να αφορούν ιστορικές περιόδους, τεχνοτροπίες, καλλιτέχνες, έργα κτλ., με το 1/3 του βαθμού, όσο και στην ανάλυση ενός διδαγμένου έργου (1/3) και ενός αδίδακτου (1/3) με τη χρήση φωτοτυπίας, σλάιντ, μεγάλης διαφάνειας, αφίσας ή άλλης διαθέσιμης εικόνας έργου τέχνης.

Η χρήση των εικόνων είναι εντελώς απαραίτητη. Η ευκολότερη λύση είναι η χρήση έγχρωμων ή ασπρόμαυρων φωτοτυπιών που θα διανεμηθούν στους μαθητές. Στις ασπρόμαυρες φωτοτυπίες δε θα γίνονται προφανώς ερωτήσεις που θα αφορούν το χρώμα. Σε τέτοια περίπτωση το θέμα δεν είναι απαραίτητο να είναι

¹⁹ Κατσιμάνη Κ., Ρούσου Ε., *Φιλοσοφία*, Γ' Λυκείου, ΟΕΔΒ 1998.

από τη ζωγραφική, μπορεί να είναι σχέδιο, χαρακτηριστικό, γλυπτό, αρχιτεκτόνημα ή αντικείμενο στα οποία δεν είναι τόσο σημαντικό στοιχείο το χρώμα. Η αξιολόγηση των μαθητών με τη διανομή σ' αυτούς ενός δοκιμίου χωρίς τη χρήση εικόνας δεν μπορεί να θεωρηθεί επαρκής στις περισσότερες των περιπτώσεων.

Ας δούμε μια περίπτωση: εάν ζητηθεί από το μαθητή να περιγράψει τα χαρακτηριστικά στοιχεία, για παράδειγμα του Μπαρόκ, η απάντηση που πιθανώς θα δώσει ο μαθητής απαριθμώντας με ακρίβεια τα χαρακτηριστικά στοιχεία του Μπαρόκ μπορεί κάλλιστα να είναι προϊόν αποστήθισης, χωρίς να έχει γίνει κατανοητή η ουσία. Ο μαθητής είναι δυνατόν να μην μπορεί να αναγνωρίσει ένα τυπικό έργο Μπαρόκ ως τέτοιο ούτε να προσδιορίσει τα χαρακτηριστικά του Μπαρόκ επάνω στο συγκεκριμένο έργο. Εάν όμως η διδασκαλία έχει βασιστεί στη χρήση εικόνων ή και επιτόπου, όπου αυτό είναι δυνατόν, για την εξέταση των χαρακτηριστικών στοιχείων ενός ή περισσότερων έργων Μπαρόκ και η συγκεκριμενοποίηση των κοινών χαρακτηριστικών που προσδιορίζουν τα έργα Μπαρόκ έχει εξαχθεί συμπερασματικά, αντί να δοθεί από πριν ως έτοιμος ορισμός, τότε ο μαθητής κατανοεί και δεν αποστηθίζει απλώς. Αυτή η διδακτική πορεία πηγαιίνει από το ειδικό στο γενικό.

Η αξιολόγηση του βαθμού κατανόησης του θέματος με τα χαρακτηριστικά του Μπαρόκ από το μαθητή θα επιτευχθεί αντικειμενικότερα εάν, η διδασκαλία έχει γίνει με τη μέθοδο που περιγράφηκε και εάν έχει χρησιμοποιηθεί κατά τη διάρκεια της προφορικής ή γραπτής αξιολόγησης η εικόνα ενός γνωστού ή άγνωστου έργου. Σ' αυτό το έργο θα ζητηθεί να διαπιστωθούν και ναδειχθούν τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την τεχνοτροπία του.

Ο βαθμός του μαθητή εξάγεται από τις διαφορές αξιολογήσεις κατά τη διάρκεια της σχολικής χρονιάς. Ωστόσο στη συνολική αξιολόγηση της γενικής εικόνας του μαθητή δε θα πρέπει να ξεχνάμε την παιδαγωγική διάσταση του μαθήματος της Ιστορίας της Τέχνης. Πιο συγκεκριμένα, επιδίωξή μας είναι η ευαισθητοποίηση του μαθητή για την τέχνη, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι επιδιώκουμε την ευαισθητοποίηση ως αυτοσκοπό, δηλαδή για την τέχνη αυτή καθαυτήν, αλλά εξαιτίας της θετικής επίδρασης που έχει η τέχνη στην προσωπικότητα και το χαρακτήρα του ανθρώπου.

Κατά συνέπεια η Ιστορία της Τέχνης δεν είναι μόνο γνώση, είναι και αφορμή. Αν ο μαθητής αγαπήσει τις εικαστικές τέχνες, ενδιαφερθεί ουσιαστικά και δραστήρια γι' αυτές, νιώσει τα έργα της τέχνης και «συνομιλήσει» με αυτά, θέματα προς αξιολόγηση, όπως η γνώση σε ιστορικές λεπτομέρειες, ονόματα, ημερομηνίες ακόμη και χαρακτηριστικά τεχνοτροπιών κτλ., περνούν κατά κάποιο τρόπο σε δεύτερη μοίρα.

Ένας τελικός βαθμός θα πρέπει να είναι απόρροια του συνόλου των δραστηριοτήτων του μαθητή στο μάθημα της Ιστορίας της Τέχνης. Κατά τη διάρκεια της σχολικής χρονιάς πραγματοποιούμε τριών ειδών αξιολογήσεις της επίδοσης του μαθητή:

1) Διαγνωστική αξιολόγηση. Στο εισαγωγικό μάθημα διερευνούμε με τεστ ή με συζητήσεις ή με άλλο τρόπο το επίπεδο των προηγούμενων γνώσεων των

μαθητών στο αντικείμενο. Διερευνούμε, όπως ήδη αναφέραμε, ασάφειες ή λαθεμένες εντυπώσεις ή απόψεις, ώστε να τα λάβουμε υπόψη μας στον προγραμματισμό, στο επίπεδο δυσκολίας και στον τρόπο διδασκαλίας μας.

2) Συνεχής αξιολόγηση. Κατά τη διάρκεια της σχολικής χρονιάς παρακολουθούμε την πορεία των μαθητών, ώστε να τροποποιούμε ανάλογα τη διδασκαλία μας.

3) Τελική αξιολόγηση. Στο τέλος του πρώτου τετραμήνου και στο τέλος της σχολικής χρονιάς συνυπολογίζουμε τα αποτελέσματα όλων των αξιολογήσεων για την εξαγωγή της συνολικής αξιολόγησης.

Πέρα από την αξιολόγηση του μαθητή ο οποίος έχει επιλέξει το μάθημα, ενδιαφέρον θα ήταν να πληροφορηθούμε μέσα από σχετικές έρευνες ποιες γνώσεις κατέχουν σχετικά με την Ιστορία της Τέχνης όλοι οι μαθητές στις διάφορες ηλικίες, από πού έχουν αποκτήσει αυτές τις γνώσεις και τι είδους γνώσεις είναι αυτές. Ενδιαφέρον επίσης θα ήταν να γνωρίσουμε τι έχει μείνει από το μάθημα μετά από μερικά χρόνια στους μαθητές που το επέλεξαν και το παρακολούθησαν ή αν έχει επιδράσει και πώς στη μετέπειτα ζωή τους.

Συντόμως επίσης θα πρέπει να αξιολογηθεί το Π.Σ., καθώς και το διδακτικό και το εποπτικό υλικό του μαθήματος από την πρώτη χρονιά της χρήσης του, αλλά και η ποιότητα και η αποτελεσματικότητα της διδασκαλίας του καθηγητή. Τα αποτελέσματα των διαγωνισμάτων και των τεστ είναι προφανώς ενδιαφέρουσες ενδείξεις, αλλά δεν αρκούν για μια συνολικότερη εκτίμηση.

Η Ιστορία της Τέχνης σε άλλα μαθήματα του σχολείου

Η επιστήμη της Ιστορίας εξετάζει συνολικά το ανθρώπινο παρελθόν, αναπλάθει και παρουσιάζει γεγονότα κοινωνικά, εθνικά, πολιτικά, πολιτιστικά κ.ά., ερευνά τις αιτίες και τα αποτελέσματα που διαμόρφωσαν διάφορες εποχές και επέδρασαν στην εξέλιξη της ανθρωπότητας.

Η Ιστορία της Τέχνης ορίζεται ως η μελέτη της τέχνης η οποία μεταβάλλεται μέσα στην Ιστορία. Η τέχνη είναι ουσιαστικό μέρος της Ιστορίας. «Δεν υπάρχει εποχή ή πολιτισμός για τους οποίους να μπορούσε να γραφτεί Ιστορία ολοκληρωτικά χωρίς να γραφτεί συγχρόνως και η Ιστορία της τέχνης»²⁰.

Η Ιστορία όμως από τη σκοπιά της, εξετάζει το αντικείμενο της τέχνης κυρίως ως ιστορικό τεκμήριο. Η Ιστορία της Τέχνης ως ανεξάρτητη επιστήμη, εξετάζει το έργο τέχνης τόσο αυτόνομα όσο και στη σχέση και στην αμφίδρομη αλληλεπίδρασή του με το κοινωνικό περιβάλλον του. Κατ' αρχάς θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε εάν στη διδασκαλία της Ιστορίας της Τέχνης το βάρος πρέπει να πέσει στην «Ιστορία» ή στην «Τέχνη». Οι ιστορικοί αναφερόμενοι στην Ιστορία της Τέχνης ρίχνουν το βάρος στην «Ιστορία» ενώ οι ιστορικοί της τέχνης στην «Τέχνη». Τα βιβλία του μαθήματος της Ιστορίας έχουν πλούσια εικονογράφηση με έργα τέχνης της εκάστοτε εξεταζόμενης ιστορικής περιόδου και υπάρχουν ορι-

²⁰ Argan C., στο: "Η τέχνη στην Ιστορία του Ανθρώπου" της M. Hollingsworth, εκδ. Αδάμ, Φλωρεντία, 1998, σ. 5.

σμένες ενότητες περιορισμένης έκτασης για την Ιστορία της Τέχνης, των οποίων όμως η διδασκαλία, καθώς και οι εξετάσεις συχνά παραλείπονται. Οι σκοποί βεβαίως του μαθήματος της Ιστορίας είναι άλλοι. Στο πλαίσιο αυτού του μαθήματος το έργο τέχνης πρέπει να παρουσιάζεται ως ιστορικό τεκμήριο και ως μέσο κατανόησης και βίωσης των ιστορικών γεγονότων.

μέσα από τη μελέτη και την ερμηνεία της τέχνης.

Δρ Γιώργης Σιγάλας
Ζωγράφος, Σύμβουλος Καλλιτεχνικών Μαθημάτων
του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου

---Μέρος από το παρόν κείμενο δημοσιεύθηκε το 2003-2004 στο τεύχος Γ΄ των *Οδηγιών για τη διδασκαλία και τη διδακτέα ύλη των μαθημάτων στο Γυμνάσιο και το Ενιαίο Λύκειο*, εκδ. ΟΕΔΒ, σ. 163-169.

---Μέρος του κειμένου επίσης δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Σύγχρονη Εκπαίδευση* με τίτλο «Η Ιστορία της Τέχνης ως σχολικό μάθημα», 1^ο μέρος, τεύχος Ν.120-121, Σεπτ.- Δεκ. 2001, σ. 50-56, Αθήνα, 2ο μέρος, τεύχος Ν.122, Ιαν.- Φεβρ. 2002, σ. 88-101.

ΑΝΤΙ ΠΡΟΛΟΓΟΥ

Το βιβλίο της *Ιστορίας της Τέχνης* για τους μαθητές της Γ' τάξης Ενιαίου Λυκείου, ακολουθώντας τις βασικές αρχές του Προγράμματος Σπουδών για την Αισθητική Αγωγή στο Λύκειο, στοχεύει στο:

- Να κατανοήσουν οι μαθητές την αξία της τέχνης ως ένα συνεχές ανθρώπινο δημιούργημα.
- Να αντιμετωπίσουν το πολύπλευρο φαινόμενο της τέχνης σφαιρικά και να το συνδέσουν γενικότερα με τα προβλήματα του ανθρώπου και της κοινωνίας σε κάθε εποχή.
- Να γίνουν ικανοί να παρατηρούν και να κατανοούν τα έργα της παγκόσμιας, της ευρωπαϊκής και της ελληνικής τέχνης στις διαφορετικές περιόδους της ιστορίας, αλλά και να ανακαλύπτουν και να αναγνωρίζουν τις μεταξύ τους σχέσεις.
- Να κατανοήσουν ότι οι αντιλήψεις κάθε εποχής και οι διαφορετικές προσεγγίσεις κάθε καλλιτέχνη σε αυτές επιδρούν στη μορφή και το περιεχόμενο του έργου τέχνης.
- Να ευαισθητοποιηθούν απέναντι στα μεγάλα ερωτήματα που θέτει ο άνθρωπος και στους τρόπους με τους οποίους αυτά απαντιούνται μέσα από την τέχνη.

Το βιβλίο της *Ιστορίας της Τέχνης* καλύπτει σε είκοσι κεφάλαια την περίοδο από την παλαιολιθική εποχή μέχρι και το τέλος του 20ού αιώνα. Κάθε κεφάλαιο περιλαμβάνει μια μικρή εισαγωγή που αφορά το ευρύτερο πλαίσιο της εποχής με αναφορές σε ιστορικά και κοινωνικά δεδομένα. Ακολουθεί η περιγραφή των

γενικών χαρακτηριστικών της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής με πλούσιο εικονογραφικό υλικό.

Η «Ανάλυση έργου» είναι το κύριο σημείο κάθε κεφαλαίου. Πρόκειται για την ανάλυση ενός χαρακτηριστικού έργου της ενότητας που εξετάστηκε.

Σε κάθε ενότητα και σε συνδυασμό με τα προτεινόμενα σημεία ανάπτυξης παρατίθενται κείμενα και αποσπάσματα από βιβλία, των οποίων η επιλογή έγινε αποκλειστικά από την ελληνική ή τη μεταφρασμένη στα ελληνικά βιβλιογραφία και τα οποία διευκρινίζουν ή δίνουν επιπλέον πληροφορίες για την πληρέστερη κατανόηση των εξεταζόμενων περιόδων.

Στο τέλος κάθε ενότητας υπάρχει επεξηγηματικό γλωσσάρι όρων, όπου κρίθηκε απαραίτητο, καθώς και δραστηριότητες που βοηθούν στην πληρέστερη εποπτεία της διδακτέας ύλης.

Οι δραστηριότητες βοηθούν το διδάσκοντα να έχει σαφή εικόνα για το τι κατανόησαν οι μαθητές του και τι όχι, αλλά και να προτείνει εργασίες ατομικές ή ομαδικές σε θέματα που τους ενδιαφέρουν. Ο διδάσκων μπορεί να εμπλουτίσει το υλικό που του παρέχεται με επιπλέον εικόνες που θα αναζητήσει σε βιβλία τέχνης, διαφάνειες ή κείμενα τα οποία βοηθούν σε μεγαλύτερη εμβάθυνση του περιεχομένου του βιβλίου όπως βιβλία Γενικής Ιστορίας, Λογοτεχνίας, Φιλοσοφίας, Κοινωνιολογίας και άλλων. Σκόπιμη θα ήταν η παρότρυνση των μαθητών να ανατρέξουν οι ίδιοι και σε άλλες πηγές πέρα από το βιβλίο τους, γεγονός που θα ενθαρρύνει την αυτενέργειά τους και την εμβάθυνση της γνώσης.

Οι επεξηγηματικές λεζάντες των εικόνων έχουν ως στόχο να διεγείρουν το ενδιαφέρον του μαθητή, να του δώσουν πληροφορίες πέρα από αυτές του κειμένου και να τον οδηγήσουν στην παρατήρηση και την κατανόηση του έργου. Καλό θα είναι ο καθηγητής να συμβάλει στην εστίαση του ενδιαφέροντος των μαθητών στις εικόνες αυτές, καθώς και στις λεζάντες τους.

Υπολογίζεται ότι κάθε ενότητα μπορεί να διδαχθεί σε δύο σχολικές ώρες. Ωστόσο ο διδάσκων έχει την ευχέρεια να κατανείμει το χρόνο του διαφορετικά, ανάλογα με τις δικές του επιλογές. Το Πρόγραμμα Σπουδών εφαρμόζεται υποχρεωτικά στο σύνολό του. Ένα μέρος όμως αυτού μπορεί ο διδάσκων να το παραλείψει και να εμβαθύνει στα σημεία εκείνα που θεωρεί σημαντικότερα ή σ' εκείνα που βλέπει ότι προκαλούν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον των μαθητών. Σε

καμία περίπτωση δεν πρέπει να απαιτείται από το μαθητή η αποστήθιση κειμένων του βιβλίου του, αλλά η σαφής κατανόησή τους.

Θα ήταν χρήσιμο, παράλληλα με τη διδασκαλία του μαθήματος της Ιστορίας της Τέχνης, να οργανώνονται επισκέψεις σε μουσεία και εκθέσεις, για να έρχονται οι μαθητές σε επαφή με τα αυθεντικά έργα τέχνης.

Στόχος μας είναι να εκτιμούν οι μαθητές την τέχνη, να βλέπουν τέχνη και να μιλούν για τέχνη. Αυτό θα συμβάλει ουσιαστικά στη διαμόρφωσή τους σε καλλιεργημένους ανθρώπους και πολίτες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΠΑΛΑΙΟΛΙΘΙΚΗ ΚΑΙ ΝΕΟΛΙΘΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Το κεφάλαιο αυτό αναφέρεται στα πρώτα έργα που δημιούργησε ο άνθρωπος. Καθεμία περίοδος από τις εξεταζόμενες είναι πολύ σημαντική και θα χρειαζόταν το δικό της χώρο ανάπτυξης, όμως για λόγους συντομίας συνεξετάζονται στο ίδιο κεφάλαιο. Οι πρώτες βραχογραφίες, τα πρώτα οικοδομήματα, τα ειδώλια και τα διάφορα χρηστικά αντικείμενα που έχουν βρεθεί μας πληροφορούν για τον τρόπο ζωής των ανθρώπων, από το Homo Sapiens μέχρι τις πιο οργανωμένες κοινωνίες των τροφοπαραγωγών - γεωργών της νεολιθικής εποχής.

Ιδιαίτερη σημασία πρέπει να δοθεί στο κείμενο που βρίσκεται μέσα σε πλαίσιο και το οποίο αναφέρεται στους πολιτισμούς που άνθησαν στον ελλαδικό χώρο (πολιτισμοί του Σέσκλου, του Διμηνίου και της Χοιροκοιτίας).

Στην «Ανάλυση έργου» παρουσιάζεται το μεγαλιθικό μνημείο του Στόουνχεντζ.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να γίνει κατανοητή η ανάγκη του ανθρώπου να εκφραστεί με οποιονδήποτε τρόπο μέσα από τη δημιουργική διαδικασία.
- Να γίνει αντιληπτό ότι κάθε προσπάθεια δημιουργίας αυτή την περίοδο σχετίζεται τόσο με την αισθητική ευχαρίστηση όσο και με λατρευτικούς ή πρακτικούς σκοπούς.
- Να αναγνωριστεί ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται ο άνθρωπος τα υλικά που έχει στη διάθεσή του σε κάθε εποχή, για να κατασκευάσει αντικείμενα ή να απεικονίσει μορφές.
- Να γίνει αντιληπτό ότι η δημιουργία των μορφών επηρεάζεται από το περιβάλλον, το κλίμα και τις συνθήκες μέσα στις οποίες αυτές διαμορφώνονται.
- Να επισημανθεί ότι ο άνθρωπος λάτρεψε ως θεότητα τη Γη και της έδωσε τη συμβολική μορφή της γυναίκας-μητέρας.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να αναγνωρίζει ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στους τρόπους απόδοσης των μορφών στις δύο αυτές μεγάλες περιόδους της προϊστορίας.
2. Να συσχετίζει τη μορφή με το περιεχόμενο ενός έργου, σε συνδυασμό με τις γνώσεις (αλλά και τις εικασίες) που υπάρχουν σήμερα για τις εποχές εκείνες.
3. Να αντιλαμβάνεται την ανάγκη του ανθρώπου για συλλογική οργάνωση η οποία πιστοποιείται μέσα από τα δημιουργήματα των τόσο απομακρυσμένων στο χρόνο εποχών.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ορισμένα σημεία των εποχών που εξετάζονται στο βιβλίο του μαθητή δεν

αναπτύσσονται επαρκώς λόγω της ανάγκης οικονομίας στη ροή του κειμένου. Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα που προτείνονται παρακάτω για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει, μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1

«Μπορούμε, ίσως, να καταλάβουμε καλύτερα τι είναι τέχνη, αν επιχειρήσουμε να πλησιάσουμε τα προβλήματα που σχετίζονται μ' αυτήν, τις αφετηρίες και τους στόχους της, τις δυνατότητες και τις αξίες της. Αν δούμε γιατί κάνουμε τέχνη, σε τι σκοπεύει ο καλλιτέχνης με το έργο του και τι επιτυγχάνει, τι προβάλλει και πώς το επιδιώκει, σε τι βαθμό εκφράζεται και πώς συλλαμβάνεται το περιεχόμενο των μορφών του. Η τέχνη παρουσιάζεται μαζί με τον άνθρωπο και μάλιστα από την παιδική του ακόμη ηλικία. Από τότε που ξέρουμε τον άνθρωπο σαν άνθρωπο, υπάρχει και η τέχνη σαν προσπάθεια με πολυσήμαντο περιεχόμενο. Ο Ρηντ τονίζει, και πολύ σωστά, ότι η τέχνη είναι καθοριστική κατηγορία της ανθρώπινης πορείας και οι δυσκολίες που υπάρχουν για την προσέγγισή της συνδέονται με το ότι αντιμετωπίζεται σαν κάτι μεταφυσικό, ενώ στη βάση της είναι μια οργανική και με δυνατότητα να μετρηθεί παρουσία. "Έχει τα ρυθμικά στοιχεία, όπως η αναπνοή, και τα εκφραστικά στοιχεία, όπως η ομιλία". Και όπως για όλα τα πράγματα, θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι παιδί της ανάγκης, στην πιο γενική έννοια. Της ανάγκης του ανθρώπου για διατήρηση στη ζωή, της ανάγκης για γνωριμία και υποταγή της πραγματικότητας, της ανάγκης για έκφραση, της ανάγκης για το ξεπέρασμα των φόβων του, και πολλά άλλα ακόμη. Έτσι, με τις μορφές της τέχνης, ο άνθρωπος αγωνίζεται να εκφράσει την ανάγκη του για επικοινωνία με τον άλλον άνθρωπο, να ξεπεράσει τη μοναξιά, να καταλάβει και να ερμηνεύσει τον κόσμο και τον ίδιο τον εαυτό του [...] Γι' αυτό η καλλιτεχνική δημιουργία, λειτουργία της ζωής του ανθρώπου, μπορεί να συνδέεται με όλες τις πρωταρχικές ανάγκες του: την εσωτερική ανάγκη για επικοινωνία και για έκφραση, την ανάγκη για κατάφαση της παρουσίας του στον κόσμο, την τάση για επιβολή όσο και για αναγνώριση, τη θέληση για την προβολή αξιών, την προσπάθεια να ξεπεράσει τον χρόνο του, και πολλά άλλα, διαφορετικά σε κάθε εποχή [...] Ειδικά με τις εικαστικές τέχνες, που μας απασχολούν εδώ ιδιαίτερα, απευθύνονται τόσο σε όσους βρίσκονται κοντά τους και σε όσους είναι μακριά τους για να τους μιλήσουν, με μορφές-σημεία, για τη θέση τους στη ζωή. Από τη σπηλιά ή το δέντρο στο οποίο έχει χαράξει σημάδια, από την περιοχή που έχει

τοποθετήσει αντικείμενα κατά μια ορισμένη τάξη και από τις άλλες προσπάθειές της η τέχνη μεταφέρει μηνύματα. Σ' αυτά δηλώνονται οι ανησυχίες και οι χαρές του, γίνονται μαρτυρίες της ζωής του, εκφράζονται οι φόβοι και οι ελπίδες του, είναι αναφορές της παρουσίας του ανθρώπου-δημιουργού στη ζωή. Στο σημείο αυτό πρέπει να προστεθεί επίσης ότι από τις πρώτες ακόμη μορφές της, όπως άλλωστε και σήμερα, η τέχνη πρέπει να διαβάζεται, να αποκρυπτογραφείται και να ερμηνεύεται».

Χ. Χρήστου, *Εισαγωγή στην Τέχνη, Αρχιτεκτονική – πλαστική*, εκδ. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1987, σ. 17-18.

Απόσπασμα 2

«Τι είναι όμως η Τέχνη; Και ποιες είναι οι ιδιαιτερότητες της εικαστικής Τέχνης σε σχέση με τις άλλες; Αυτά είναι ερωτήματα που πρέπει να απαντηθούν πριν ξεκινήσει κανείς μια προσπάθεια προσέγγισης της εικαστικής γλώσσας. Η Τέχνη είναι μια μορφή επικοινωνίας, ένας τρόπος έκφρασης που συναντάμε στις ανθρώπινες κοινωνίες από την αρχή της ύπαρξής τους. Ο άνθρωπος των Σπηλαίων δημιούργησε Τέχνη, και μάλιστα Τέχνη εκπληκτική, ακόμα και για τα σημερινά δεδομένα. Γιατί δημιουργήθηκε Τέχνη, και ποιος είναι ο σκοπός της, είναι τα κυριότερα ερωτήματα που απασχόλησαν και απασχολούν ακόμα ιστορικούς και διανοητές, αλλά και καλλιτέχνες και φιλότεχνους. “Η Τέχνη είναι το απαραίτητο μέσο της συγχώνευσης του ξεχωριστού ατόμου με το σύνολο, της άπειρης κοινωνικοποίησής του, της συμμετοχής του στα βιώματα, τις εμπειρίες και τις ιδέες όλου του ανθρώπινου γένους”, σημειώνει ο Ερνστ Φίσερ στο βιβλίο του *Αναγκαιότητα της Τέχνης*. Ο Φίσερ ανατρέχοντας βαθιά στις ρίζες και τις πηγές της Τέχνης μας οδηγεί στη Μαγεία, που λειτούργησε οργανικά δεμένη με τις ανάγκες της πρωτόγονης ανθρώπινης ομάδας. Η Μαγική Τέχνη, η Αρχέγονη των Σπηλαίων, είχε σκοπό να διεγείρει συναισθήματα που ήταν απαραίτητα για τις απαιτήσεις της πρακτικής ζωής της κοινότητας. Όταν ο πρωτόγονος καλλιτέχνης ζωγράφιζε ένα βίσωνα στη σπηλιά, τον έκανε όμοιο με το βίσωνα που συναντούσε στο δάσος και που ήθελε να σκοτώσει, γιατί πίστευε πως μπορούσε έτσι με μαγικό τρόπο να καθυποτάξει και τον πραγματικό βίσωνα. Όταν ο πρωτόγονος χορεύει με ρυθμό, ο ρυθμός μιμείται το ρυθμό της αναπνοής ή της καρδιάς, που διευκολύνει την κίνηση και παράλληλα εμπεριέχει τη σιγουριά της επανάληψης. Η ομοιοποίηση, ο ρυθμός, η συμμετρία, η ισορροπία, νόμοι θεμελιακοί της Τέχνης, δεν υπήρξαν αυθαίρετα αλλά δημιουργήθηκαν σταδιακά ύστερα από διαδικασίες παρατήρησης του ίδιου του ανθρώπινου οργανισμού».

Όλγα Κοζάκου-Τσιάρα, *Εισαγωγή στην εικαστική γλώσσα*, εκδ. Γκούτενμπεργκ,

Αθήνα 1988, σ. 11-12.

Απόσπασμα 3

«Ο άνθρωπος έκανε το ένα εργαλείο όμοιο με το άλλο, και μ' αυτή την ομοιοποίηση απέκτησε ένα νέο, εξίσου χρήσιμο, εξίσου πολύτιμο εργαλείο· έτσι αυτή η ομοιοποίηση του προσφέρει δύναμη πάνω σε πράγματα, μ' αυτή μια μέχρι τώρα άχρηστη πέτρα αποκτά αξία, προσφέρεται στον άνθρωπο, γίνεται δική του, ώστε να εξυπηρετεί τους σκοπούς του. Στην ομοιοποίηση, στην ομοιότητα, περιέχεται κάτι το μαγικό, κυριαρχία πάνω στη φύση. Άλλες εμπειρίες επιβεβαιώνουν αυτή την εκπληκτική ανακάλυψη: αν απομιμηθεί κανείς ένα ζώο, αν γίνει όμοιος με ένα ζώο σα να έχει μεταμορφωθεί σ' αυτό το ζώο, μπορεί να το προσελκύσει, να το πλησιάσει ευκολότερα, να το υπερνικήσει ευκολότερα, και εδώ πάλι η ομοιότητα είναι ένα μέσο δύναμης, ένα μαγικό μέσο».

Ερנסτ Φίσερ, *Η αναγκαιότητα της τέχνης*, μετάφραση Γ. Βαμβαλή, εκδ. Μπουκουμάνη, Αθήναι 1972, σ. 37.

Απόσπασμα 4

«Δε θα μπορέσουμε να καταλάβουμε αυτές τις παράξενες καταβολές της τέχνης, αν δεν κατορθώσουμε να μπούμε στο μυαλό των πρωτόγονων λαών και ν' ανακαλύψουμε τι λογής εμπειρίες τούς κάνουν ν' αντιμετωπίζουν τις εικόνες όχι σαν κάτι όμορφο που το κοιτάζεις, αλλά σαν μια δύναμη που τη *μεταχειρίζεσαι*. Δε νομίζω πως είναι τόσο δύσκολο να νιώσουμε κι εμείς αυτή την αίσθηση, φτάνει να θέλουμε να είμαστε απόλυτα ειλικρινείς με τον εαυτό μας και να δούμε μήπως έχουμε κρατήσει μέσα μας κάτι από τον "πρωτόγονο" άνθρωπο. Αντί ν' αρχίσουμε από την Εποχή των Παγετώνων, ας αρχίσουμε από τους εαυτούς μας. Ας υποθέσουμε πως βλέπουμε στη σημερινή εφημερίδα μια φωτογραφία του αγαπημένου μας αθλητή ή κινηματογραφικού αστέρα. Θα μας άρεσε να του βγάzaμε τα μάτια με μια βελόνα; Θα νιώθαμε άραγε το ίδιο αδιάφοροι όσο αν τρυπούσαμε την εφημερίδα σε κάποιο άλλο σημείο; Δε νομίζω. Όσο κι αν ξέρουμε, όταν σκεφτόμαστε συνειδητά, πως ό,τι κάνουμε δεν επηρεάζει καθόλου το φίλο μας ή το ίνδαλμά μας, νιώθουμε κάποιο δισταγμό. Κάπου παραμένει η αλλόκοτη αίσθηση πως ό,τι κάνουμε στην εικόνα συμβαίνει στον άνθρωπο τον οποίο παριστάνει. Αν έχω δίκιο, αν τούτη η παράξενη και παράλογη ιδέα έχει πραγματικά επιβιώσει ως σήμερα, ως την ατομική εποχή, τότε δεν έχουμε λόγο να ξαφνιαζόμαστε που τέτοιες ιδέες επικρατούσαν, σχεδόν παντού, ανάμεσα σ' εκείνους που ονομάζουμε "πρωτόγονους" λαούς».

Ε. Gombrich, *Ιστορία της Τέχνης*, μετάφραση Λ. Κάσδαγλη, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1994, σ. 20.

Απόσπασμα 5

«Από την Πρωτο-Παλαιολιθική εποχή, που αόριστα μπορεί να χαρακτηριστεί σαν η αυγή της ανθρωπότητας, συστήματα χρονικών προσδιορισμών, βασισμένων στην παρατήρηση των φάσεων της σελήνης, που η πορεία της συνδεόταν με τον εμμηνορρυσιακό κύκλο, και ίχνη από τελετουργικά αντικείμενα, που χρησιμοποιούνταν στις γυναικείες θρησκευτικές τελετές, μας μιλούν για την ισχυρή διάχυτη παρουσία της γυναικείας θεότητας. Οι αγροτικοί πολιτισμοί που, σχεδόν έντεκα χιλιάδες χρόνια πριν, εγκαταστάθηκαν στη Μεσοποταμιακή Καρποφόρα Ημισέληνο ανέπτυξαν μια κοσμική θρησκεία που σχετιζόταν με τη συνεχή και περιοδική ανανέωση της ζωής, με τη Μητέρα-Γη σαν επίκεντρο της λατρείας. Τη Γη την αντιλαμβάνονταν σαν μάνα και όλα τα ζώα και τα φυτά και οι άνθρωποι ήταν τα παιδιά της που υπόκεινταν στους νόμους της. Το μυστήριο της γυναικείας σεξουαλικότητας, της παρθενογένεσης, της σύνδεσης του γυναικείου κύκλου με το ρυθμό της σελήνης, της γης που τη θεωρούσαν μήτρα, του θανάτου, του σπόρου για τη δημιουργία, όλ' αυτά είναι θεμελιώδη μοτίβα της μυθολογίας της Μητέρας-Γης. Τα πρωτόγονα χωριά ήταν συγκεντρωμένα γύρω από το χώρο προσευχών και ιεροτελεστιών, όπως ακριβώς και η ζωή μεταφορικά επικεντρώνεται γύρω από την πηγή της δημιουργίας, τη μήτρα. Η προαιώνια θεά λοιπόν ήταν έτσι μια θεά που αγκάλιαζε όλες τις δυνάμεις της ζωής, του θανάτου και της ανάστασης και τις έκλεινε μες στη μορφή της».

M.D. Mascetti, *Το τραγούδι της Θεάς Εύας*, μετάφραση Β. Αλιφέρη, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1990, σ. 28.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να τονιστεί ο ιδιαίτερος χαρακτήρας των βραχογραφιών. Ο διδάσκων μπορεί να αναφερθεί στη δύναμη που ασκούσε στους πρωτόγονους η εικόνα των βραχογραφιών για την τελετουργική διαδικασία. Τα ευρήματα βρίσκονται σε σκοτεινά σημεία των σπηλαίων και εικάζεται ότι αποσκοπούσαν στην επιτυχία του κυνηγιού από το οποίο εξαρτιόταν η επιβίωση των ανθρώπων. Με παραδείγματα μπορεί να επισημανθεί στους μαθητές η δύναμη που ασκεί η εικόνα στον άνθρωπο ακόμα και σήμερα. (βλ. E. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, κεφάλαιο 1).
2. Η παλαιολιθική εποχή χωρίζεται σε περιόδους. Να τονιστούν οι μορφολογικές αλλαγές που παρατηρούνται, για παράδειγμα, κατά τη γραμμική - χαρακτή προσέγγιση των εικονιζόμενων μορφών της ωρινιάκιας περιόδου. Κατά τη μαγδαλήνια περίοδο παρατηρείται μια

στροφή προς τη φύση με σχετική πολυχρωμία και οι μορφές μοιάζουν σαν να κινούνται.

3. Είναι απαραίτητο να γίνει κατανοητό από τους μαθητές ότι στα γλυπτά της παλαιολιθικής περιόδου εκείνο που πιθανόν ενδιέφερε τον προϊστορικό άνθρωπο ήταν η απόδοση μέσω των σωματικών χαρακτηριστικών κάποιων εννοιών, όπως της γονιμότητας και γι' αυτό έδινε προσοχή μόνο σε εκείνα τα χαρακτηριστικά του ανθρώπινου σώματος που τη συμβόλιζαν.
4. Να δοθεί έμφαση στο κείμενο που βρίσκεται μέσα σε πλαίσιο, το οποίο αναφέρεται στους νεολιθικούς πολιτισμούς που αναπτύχθηκαν στον ελλαδικό χώρο, και να γίνει κατανοητή η δομή της πρώτης οργανωμένης κοινωνίας. Να εντοπιστούν οι διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στα αφαιρετικά νεολιθικά ειδώλια και στα πληθωρικά παλαιολιθικά.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

Οι μαθητές μπορούν να συγκεντρώσουν σε ένα ντοσιέ περισσότερα στοιχεία για τις δύο περιόδους που διδάχθηκαν (στοιχεία τα οποία βρήκαν οι ίδιοι ή φωτοτυπημένα κείμενα ή εικόνες που τους προμήθευσε ο καθηγητής τους). Αυτό το υλικό μπορεί να αξιοποιηθεί αργότερα, είτε για να συγκριθεί με άλλες περιόδους, όπως εκείνες της μοντέρνας τέχνης, είτε να γίνει αφορμή για διαθεματικές προσεγγίσεις με άλλα μαθήματα είτε να χρησιμοποιηθεί για ξεναγήσεις σε εκπαιδευτικές εκδρομές.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Από τις παλαιολιθικές στις νεολιθικές «Αφροδίτες». Συγκρίσεις, ομοιότητες και διαφορές.

2. Η ανάγκη του παλαιολιθικού ανθρώπου να εκφραστεί ζωγραφίζοντας στους βράχους των σπηλαίων και η ανάγκη του σύγχρονου νέου να εκφραστεί στους τοίχους της πόλης του. Συγκρίσεις και προσωπικές κρίσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΜΕΣΟΠΟΤΑΜΙΑΣ - Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΙΓΥΠΤΟΥ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Το κεφάλαιο αυτό αναφέρεται στους πολιτισμούς της Μεσοποταμίας, που εμφανίστηκαν στην εύφορη περιοχή ανάμεσα στους ποταμούς Τίγρη και Ευφράτη. Εκεί αναπτύχθηκαν οι πολιτισμοί των Σουμερίων, των Ασσυρίων και των Βαβυλωνίων.

Το δεύτερο μέρος του κεφαλαίου αναφέρεται στην αιγυπτιακή τέχνη και τα επιτεύγματά της, που επηρέασαν άμεσα σύγχρονους και επόμενους πολιτισμούς.

Στην «Ανάλυση έργου» παρουσιάζεται το σύμπλεγμα των πυραμίδων της Γκίζας, από τα σημαντικότερα μνημεία της αιγυπτιακής τέχνης και του αρχαίου κόσμου γενικότερα.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να γίνουν κατανοητοί οι πολιτισμοί της Μεσοποταμίας και της Αιγύπτου, οι αλληλεπιδράσεις τους και η σπουδαιότητά τους στη μετέπειτα εξέλιξη της ιστορίας.
- Να γίνει αντιληπτή η σημασία των ανακαλύψεων της γραφής και του τροχού στην εξέλιξη των πολιτισμών.

- Να γίνει κατανοητή η συμβολική σημασία των έργων και η υπαγωγή τους σε ένα συλλογικό κώδικα (π.χ. το αιώνια σταθερό, η μη διαφοροποίηση της μορφής).
- Να γίνουν διακριτές οι διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στα έργα των Σουμερίων και αυτά των Ασσυρίων. Η σουμεριακή τέχνη είναι λιγότερο «αυτοκρατορική» και «απρόσωπη» και εξελίσσεται πιο ελεύθερα, με σαφείς εκφραστικές διαφοροποιήσεις.
- Να γίνει κατανοητή η σχηματοποίηση της αιγυπτιακής τέχνης στη ζωγραφική και τη γλυπτική. Η απόδοση του αναπαριστώμενου αντικειμένου από την πιο αναγνωρίσιμη οπτική του γωνία, με το αυστηρό περίγραμμα και το γεμάτο χρώμα, στηρίζεται στη γνώση του πράγματος και όχι στην παρατήρησή του.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να προβληματίζεται για τον τρόπο με τον οποίο τα επιτεύγματα ενός πολιτισμού επηρεάζουν άλλους μεταγενέστερους, ενώ ταυτόχρονα έχουν επηρεαστεί από προηγούμενους πολιτισμούς.
2. Να αναγνωρίζει ότι η τέχνη των Αιγυπτίων ήταν άμεσα συνδεδεμένη με την εξουσία των Φαραώ και με τη μέριμνά τους για τη μετά θάνατο ζωή.
3. Να αντιλαμβάνεται ότι πολιτισμοί όπως ο Αιγυπτιακός δε δημιούργησαν έργα βάσει ατομικών αντιλήψεων για τα πράγματα και τη ζωή αλλά βάσει συλλογικών κανόνων, με αποτέλεσμα την αργή εξέλιξή τους.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει, μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1

«Στους πρώτους μεγάλους γνωστούς μας πολιτισμούς της ιστορίας παρουσιάζεται σαφέστερα η αρχιτεκτονική ως η τέχνη που όχι μόνο προηγείται, αλλά “είναι και πατρίδα τους”, καλύτερα θα λέγαμε στέγη των άλλων τεχνών. Και, από τότε ακόμη, δεν είναι μόνο τέχνη, αλλά και επιστήμη και τεχνική. Ο χαρακτήρας του έργου της αρχιτεκτονικής καθορίζεται, στις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις της, από το ρόλο τον οποίο παίζουν οι τρεις αυτές κατηγορίες που ολοκληρώνουν το εκφραστικό της περιεχόμενο: η τέχνη, η επιστήμη και η τεχνική. Γιατί, παρά την αλληλεπίδραση που έχουν αυτές, σε πολύ λίγες περιπτώσεις υπάρχει μια απόλυτη ισορροπία, τέλεια αρμονική συνεργασία και σύζευξη των δυνατοτήτων και των τριών. Έτσι, μπορεί ένα αρχιτεκτονικό έργο να βασίζεται περισσότερο στην ελεύθερη μορφοπλαστική φαντασία του δημιουργού του, που δεν αγνοεί και τις επιστημονικές βάσεις ούτε παραγνωρίζει και τις τεχνικές δυνατότητες της ολοκλήρωσής του. Και ενώ χρησιμοποιεί τις τρεις κατηγορίες για την ολοκλήρωση του έργου, η πρώτη είναι που κατευθύνει και εκμεταλλεύεται τις άλλες δυό, για να επιτύχει πιο ολοκληρωμένα αποτελέσματα».

Χ. Χρήστου, *Εισαγωγή στην Τέχνη, Αρχιτεκτονική – πλαστική*, εκδ. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1987, σ. 67.

Απόσπασμα 2

«Το ρόλο των υλικών για την ολοκλήρωση του χαρακτήρα κάθε τύπου αρχιτεκτονικής τον καταλαβαίνουμε καλύτερα, αν σταθούμε και σε λίγα έστω χαρακτηριστικά παραδείγματα. Έτσι, το γενικό χαρακτηριστικό της αιγυπτιακής αρχιτεκτονικής, η μνημειακότητα, δεν θα ήταν δυνατή χωρίς τη χρησιμοποίηση της πέτρας στις διάφορες κατηγορίες της, που συχνά δεν υπάρχει στο χώρο όπου τα μεγάλα έργα. Η πέτρα ωστόσο έδινε στην Αιγυπτιακή αρχιτεκτονική όχι μόνο στερεότητα και ασφάλεια, αλλά την έκανε να ορίσει και όλα τα καθοριστικά χαρακτηριστικά του αιγυπτιακού πολιτισμού: ακινησία, μνημειακότητα, διάρκεια, την έκανε έκφραση της αιωνιότητας του θανάτου, που συγκεφαλαιώνει η πυραμίδα-τάφος».

Χ. Χρήστου, *Εισαγωγή στην Τέχνη, Αρχιτεκτονική–πλαστική*, εκδ. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1987, σ. 7.

Απόσπασμα 3

«(Για τους Αιγύπτιους ζωγράφους) το σημαντικότερο δεν ήταν η ομορφιά, αλλά η πληρότητα. Έργο του καλλιτέχνη ήταν να διαφυλάξει τα πάντα όσο το δυνατό σαφέστερα και μονιμότερα. Δεν προσπαθούσε να σχεδιάσει τη φύση από

μια τυχαία οπτική γωνία. Σχεδίαζε από μνήμης ακολουθώντας αυστηρούς κανόνες που εξασφάλιζαν απόλυτη σαφήνεια σε όσα στοιχεία έπρεπε να ενσωματωθούν στην εικόνα [...] Το κεφάλι διακρινόταν ευκολότερα σε πλάγια όψη. Το σχεδίαζαν λοιπόν από το πλάι. Όταν όμως φανταζόμαστε τα μάτια, τα βλέπουμε από μπροστά. Έκαναν επομένως ένα μετωπικό μάτι σ' ένα κεφάλι σχεδιασμένο από το πλάι. Ο κορμός, το στήθος και οι ώμοι φαίνονται καλύτερα από μπροστά γιατί έτσι βλέπουμε πώς ενώνονται τα χέρια με τον κορμό. Τα χέρια και τα πόδια όμως, όταν κινούνται, φαίνονται πολύ καθαρότερα από το πλάι. Αυτός είναι ο λόγος που οι Αιγύπτιοι, στις παραστάσεις τους, μοιάζουν τόσο παράξενα επίπεδοι και αφύσικοι. Οι ζωγράφοι τους έβρισκαν ακόμη πως δεν ήταν εύκολο να παραστήσουν το κάθε πόδι όπως φαίνεται από το έξω μέρος. Προτιμούσαν την καθαρή γραμμή που ξεκινά από το μεγάλο δάχτυλο και προχωρεί προς την κνήμη. Έτσι και τα δυο πόδια είναι σχεδιασμένα από το μέσα μέρος – και η μορφή... μοιάζει να έχει δυο αριστερά πόδια. Δεν πρέπει με κανέναν τρόπο να υποθέσουμε ότι οι καλλιτέχνες στην Αίγυπτο πίστευαν πως οι άνθρωποι είναι έτσι καμωμένοι. Ακολουθούσαν απλώς έναν κανόνα που τους επέτρεπε να ενσωματώνουν στην ανθρώπινη μορφή ό,τι θεωρούσαν σημαντικό. Αυτή η αυστηρή προσήλωση στον κανόνα είχε ίσως κάποια σχέση με τη μαγική ιδιότητα των έργων. Γιατί πώς θα μπορούσε πραγματικά ένας άνθρωπος να φέρει ή να δεχτεί τις απαραίτητες προσφορές των νεκρών με ένα χέρι που θα φαινόταν κοντύτερο ή κρυμμένο από το σώμα, αν ο καλλιτέχνης ακολουθούσε τους νόμους της προοπτικής;»

E.H. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, μετάφραση Λ. Κάσδαγλη, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1994, σ. 34-35.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να τονιστούν η σημασία της αψίδας και των ανάγλυφων παραστάσεων στην τέχνη της Μεσοποταμίας και η επίδρασή τους στους μεταγενέστερους πολιτισμούς.
2. Να αναφερθεί η σχέση κατασκευής κτιρίων και διαθέσιμων υλικών με παράδειγμα την πύλη της Ιστάρ, όπου χρησιμοποιήθηκε το εφυαλωμένο τούβλο και τα επισμαλτωμένα πλακίδια λόγω έλλειψης πέτρας.
3. Να επισημανθεί ο αφηγηματικός χαρακτήρας της αιγυπτιακής ζωγραφικής και οι συμβάσεις που εφαρμόζονται στην αναπαράσταση των μορφών (απόδοση του μεγέθους των ανθρώπινων μορφών ανάλογα με το αξίωμά τους, απόδοση των μελών του σώματος από την πιο ευδιάκριτη οπτική τους γωνία). Συσχετίζοντας την τέχνη και τις ιδέες που εκφράζονται μέσα από αυτή γίνεται κατανοητός ο λόγος για τον οποίο επαναλαμβάνονται οι ίδιοι εικονιστικοί τύποι επί χιλιάδες χρόνια.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

Με αφορμή τη σφηνοειδή γραφή και τα ιδεογράμματα, να αναζητήσουν οι μαθητές στην ιστορία της γραφής τον εικονιστικό χαρακτήρα των γραμμάτων. Η άσκηση έχει ενδιαφέρον, αφού μπορεί να προεκταθεί στη σύγχρονη μορφή γκράφιτι και τα εικονομηνύματα των κινητών τηλεφώνων.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Η αιγυπτιακή ζωγραφική και οι συμβάσεις της.
2. Η ιστορία της γραφής.
3. Η γραφή-μήνυμα σε σχέση με την εποχή της. Ιδεογράμματα της Αιγύπτου και εικονομηνύματα της κινητής τηλεφωνίας. Οπτικοί κώδικες επικοινωνίας που χρησιμοποιούν οι νέοι σήμερα (π.χ. εγώ + εσύ, :-), :-(, 4U κτλ.).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ: ΟΙ ΑΦΕΤΗΡΙΕΣ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ:

ΚΥΚΛΑΔΙΚΟΣ, ΜΙΝΩΙΚΟΣ, ΜΥΚΗΝΑΪΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Οι λαοί που ανήκαν στις μεσογειακές ή μικρασιατικές φυλές εγκαταστάθηκαν στην περιοχή του Αιγαίου και δημιούργησαν τον κυκλαδικό, το μινωικό και το μυκηναϊκό πολιτισμό. Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζονται χαρακτηριστικά έργα των πολιτισμών αυτών.

Οι Κυκλαδίτες, λαός ναυτικός, δημιούργησαν μεγάλα αστικά κέντρα στη Θήρα και τη Μήλο, τα οποία έγιναν λιμάνια διεθνούς εμπορίου. Η κυκλαδική κοινωνία ήταν οργανωμένη σε μεγάλο βαθμό, όπως φαίνεται από τα ειδώλια, τα κεραμικά σκεύη και τους οικισμούς που σώθηκαν.

Στην Κρήτη, την πρώτη θαλασσοκράτειρα που αναφέρεται στην ιστορία, αναπτύχθηκε ο μινωικός πολιτισμός. Οι Μινωίτες δημιούργησαν μνημειώδη ανάκτορα, όπως εκείνα της Κνωσού και της Φαιστού, και έργα λιθοτεχνίας, κεραμικής και χρυσοχοΐας υψηλής αισθητικής.

Ο μυκηναϊκός πολιτισμός πήρε το όνομά του από τις Μυκήνες. Η μυκηναϊκή τέχνη επηρεάστηκε από τη μινωική, αλλά ανέπτυξε έναν εντελώς αυτόνομο χαρακτήρα. Περίφημοι είναι οι θολωτοί τάφοι, με γνωστότερο αυτόν του Αγαμέμνονα.

Στην «Ανάλυση έργου» επιλέχθηκε να αναλυθεί έργο του κυκλαδικού πολιτισμού, ένα μαρμάρινο ειδώλιο γυναικείας μορφής.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να γίνει κατανοητό ότι οι πολιτισμοί που εξετάζονται, παρά τις αλληλεπιδράσεις τους, είναι αυτόνομοι.

- Να τονιστούν ιδιαίτερα η σημασία της θαλασσοκρατίας, η ανάπτυξη του εμπορίου, η ίδρυση ναυτικών βάσεων σε διάφορα λιμάνια και η σημασία τους για την ανάπτυξη των μεγάλων πολιτισμών.
- Να γίνει κατανοητή η αλλαγή που συντελείται στη δόμηση των πόλεων. Αρχικά οι πόλεις κτίζονταν κοντά σε ποτάμια και εύφορες κοιλάδες και ήταν ανοχύρωτες. Αργότερα ο κίνδυνος εισβολής πειρατών ή ληστών δημιούργησε την ανάγκη ίδρυσης των πόλεων σε πλαγιές λόφων ή βουνών και την οχύρωσή τους.
- Να γίνει αντιληπτός ο ρόλος που έπαιξε το μάρμαρο –το οποίο υπήρχε σε επάρκεια στις Κυκλάδες– στη δημιουργία και στη διατήρηση των έργων.
- Να συσχετιστούν τα ανάκτορα της Κνωσού και της Φαιστού, το μέγεθος, η μεγαλοπρέπεια και η πολυπλοκότητά τους, με τη δύναμη των βασιλιάδων της εποχής.
- Να τονιστεί ο χαρακτήρας της κρητικής ζωγραφικής που είναι φωτεινή και παιγνιώδης και φανερώνει τη χαρούμενη στάση της μινωικής τέχνης απέναντι στη ζωή.
- Να επισημανθεί η θέση της γυναίκας –έτσι όπως αυτή απεικονίζεται– στη μινωική κοινωνία.
- Να επισημανθεί ότι στη μινωική Κρήτη αναπτύχθηκε ένα είδος γραφής που αποτυπώνεται στο δίσκο της Φαιστού.
- Να γίνουν αντιληπτές οι ανάγκες που οδήγησαν τους Μυκηναίους να κατασκευάσουν τα κυκλώπεια τείχη.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να διακρίνει τις μορφικές διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στους πολιτισμούς του Αιγαίου, όσον αφορά τις τοιχογραφίες, την γλυπτική και τη μικρογλυπτική, και να τις συσχετίζει με την καθημερινή ζωή των ανθρώπων.

2. Να προβληματίζεται επάνω στα σύμβολα που είχαν ιερό χαρακτήρα, για παράδειγμα το διπλό πέλεκυ ή τα κέρατα του ταύρου στη μινωική εποχή.
3. Να συνειδητοποιεί ότι η θρησκεία είναι βασικό στοιχείο των πολιτισμών.
4. Να αντιλαμβάνεται τη σημασία των στοιχείων των πολιτισμών που εξετάστηκαν και τη σχέση τους με τον ευρωπαϊκό πολιτισμό που θα ακολουθήσει.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει, μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1 Κυκλαδική τέχνη

«Στην πρώιμη κυκλαδική τέχνη συναντά κανείς τα σπέρματα του ανθρωποκεντρισμού που χαρακτηρίζει ολόκληρο τον πολιτισμό του Αιγαίου. Η ιδέα που αποτυπώθηκε στο απόφθεγμα των σοφιστών του 5ου αιώνα π.Χ. ότι “πάντων χρημάτων μέτρον άνθρωπος”, φαίνεται πως έχει βαθιές τις ρίζες. Σε καμιά περίπτωση δεν ξεπεράστηκε η ανθρώπινη κλίμακα. Δεν δημιουργήθηκαν μνημειώδεις, ταφικές ή άλλες κατασκευές, σαν αυτές που εμφανίστηκαν στους σύγχρονους πολιτισμούς της Αιγύπτου και της Ανατολής. Εκεί, οι κατασκευές αυτές απέβλεπαν στο να επιβληθεί η κυριαρχία του θεού ή του δυνάστη επάνω στο άτομο, ώστε να μην κινδυνεύει να διασαλευθεί η καθεστηκυία τάξη. Εδώ, βασικό κύτταρο της κοινωνίας, το άτομο δεν ανέχτηκε τέτοιου είδους καταπίεση. Η κυκλαδική τέχνη δεν γεννήθηκε για να υπηρετήσει υπερφυσικές δυνάμεις ή να προπαγανδίζει το κύρος και την εξουσία κάποιου δυνάστη. Δημιουργήθηκε από ανώνυμους καλλιτέχνες για να υπηρετήσει τις ανάγκες και να ικανοποιήσει τις αισθητικές προτιμήσεις του ατόμου, των κοινών θνητών. Η μεγάλη διάδοση των έργων της βεβαιώνει για την απήχηση που είχε στην κυκλαδική κοινωνία. Ήταν τέχνη που απευθύνθηκε και συγκίνησε τους πολλούς, το λαό. Ήταν λαϊκή τέχνη. Τον ανθρωποκεντρισμό της κυκλαδικής τέχνης αναγνωρίζει κανείς και στη

θεματογραφία της. Η ανθρώπινη μορφή είναι το κατεξοχήν αντικείμενο σπουδής του γλύπτη της τρίτης χιλιετίας π.Χ., ενώ οι ασχολίες και τα προβλήματα του ανθρώπου αποτελούν την πηγή έμπνευσης των ζωγράφων αργότερα. Ίσως θα άξιζε να τονίσει κανείς ότι ακόμη και στην περίπτωση που ορισμένα από τα έργα της τέχνης αυτής παριστάνουν θεϊκές μορφές, αυτές έχουν πέρα για πέρα ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Μέσα στην τέχνη του Αιγαίου, στην τέχνη των Κυκλάδων, ανθρωποποιήθηκε ο θεός ή θεοποιήθηκε ο άνθρωπος».

Σακελλαράκης Γ., Ντούμας Χ., Σαπουνά-Σακελλαράκη Ε., Ιακωβίδης Σ., *Ελληνική τέχνη: Η αυγή της ελληνικής τέχνης*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994, σ. 35.

Απόσπασμα 2

Μινωική τέχνη

«Ο μελετητής της μινωικής τέχνης πρέπει να ερμηνεύσει ή τουλάχιστον να αναρωτηθεί γιατί οι Μινωίτες επέλεξαν σαν πεδίο έκφρασης τις μικρές επιφάνειες, όπως για παράδειγμα τις μικροσκοπικές σφραγίδες, τις μικρογραφικές τοιχογραφίες, τους μικρούς όγκους μαρμάρου, πηλού ή χαλκού για την πλαστική, σε μια περίοδο που οι γύρω πολιτισμοί της Μεσοποταμίας και της Αιγύπτου εκφράζονται καλλιτεχνικά σε μια μεγάλη, πομπώδη κλίμακα, εφόσον μάλιστα οι σχέσεις των τριών πολιτισμών είναι διαπιστωμένες. Και η απάντηση ίσως να είναι ότι οι Μινωίτες δεν είχαν να δαμάσουν, όπως οι Αιγύπτιοι και οι Ανατολίτες, απέραντες εκτάσεις με “κολοσσιαία” έργα (πυραμίδες, γιγαντόμορφα αγάλματα κ.ά.), αλλά ευρισκόμενοι σε αρμονία με την ήρεμη φύση του νησιού τους απέκτησαν την αίσθηση του μέτρου, που χαρακτηρίζει και την καλλιτεχνική τους έκφραση».

Σακελλαράκης Γ., Ντούμας Χ., Σαπουνά-Σακελλαράκη Ε., Ιακωβίδης Σ., *Ελληνική τέχνη: Η αυγή της ελληνικής τέχνης*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994, σ. 134.

Απόσπασμα 3

Μυκηναϊκή τέχνη

«Σε ένα διαφορετικό εντελώς κλίμα μάς μεταφέρει η γλυπτική του μυκηναϊκού κόσμου στα πολύ λίγα έργα του που μας είναι γνωστά. Περισσότερο δεμένη με το κάστρο και τον τάφο, με παραδείγματα από τις Μυκήνες, η γλυπτική παρουσιάζεται βαριά, μνημειακή, με τάση για σχηματοποίηση και έμφαση στο ουσιαστικό. Περισσότερο προχωρημένη στις λέαινες της Πύλης των Μυκηνών η γλυπτική εμφανίζεται στα ανάγλυφα των επιτύμβιων στηλών πρωτόγονη και χωρίς δυνατότητες να μορφοποιήσει τις προθέσεις των δημιουργών της. Και αυτός ο περίεργος πρωτογονισμός έρχεται σε αντίθεση με άλλα έργα του μυκηναϊκού

κόσμου, όπως τα χρυσά ποτήρια του Βαφειού και οι χρυσές επίσης μάσκες των Μυκηνών. Έτσι φαίνεται δικαιολογημένη η υπόθεση για καλλιτέχνες που εργάζονται στο μυκηναϊκό χώρο, αλλά προέρχονται από το μινωικό, κάτι που φαίνεται πολύ πιο έντονα στις τοιχογραφίες των μυκηναϊκών ανακτόρων. Στον περισσότερο γυναικείο μινωικό κόσμο απαντά ένας καθαρά ανδρικός, ο μυκηναϊκός, και αυτό το παρατηρούμε σ' όλες τις μορφοπλαστικές κατακτήσεις του, αρχιτεκτονική, γλυπτική, ζωγραφική, μικροτεχνία».

Χ. Χρήστου, *Εισαγωγή στην Τέχνη, Αρχιτεκτονική – πλαστική*, εκδ. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1987, σ. 181.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να στραφεί το ενδιαφέρον των μαθητών στις τοιχογραφίες της Θήρας και να γίνει κατανοητό από αυτούς πώς μέσα από το πλήθος των λεπτομερειών συλλέγουμε πληροφορίες για τον τρόπο ζωής των Κυκλαδιτών.
2. Να συγκρίνουν οι μαθητές την τοιχογραφία που παρουσιάζει τη μινωική «Παριζιάνα» με την αιγυπτιακή «Νεφερίτη» και να διαπιστώσουν τις ομοιότητες και τις διαφορές τους.
3. Να σχολιαστούν οι διαφορές που παρουσιάζουν ο κυκλαδικός, ο μινωικός και ο μυκηναϊκός πολιτισμός από τον αιγυπτιακό, με άξονα τις θεοκρατικές αντιλήψεις, το πολίτευμα και τη σημασία στην αξία της καθημερινής ζωής. Πολύτιμο βοήθημα για το διδάσκοντα είναι τα βιβλία της Ιστορίας των Αρχαίων Χρόνων Γυμνασίου και Λυκείου.
4. Να επισημανθεί ότι ο μυκηναϊκός είναι ο πρώτος ελληνικός πολιτισμός εφόσον μετά την αποκρυπτογράφηση της Γραμμικής Β θεωρείται αναμφισβήτητο ότι οι Μυκηναίοι μιλούσαν ελληνική γλώσσα, λάτρευαν τους ίδιους θεούς με αυτούς που αναφέρει ο Όμηρος, ενώ η τέχνη τους είναι η αφετηρία για το πέρασμα στον ελληνικό πολιτισμό των ιστορικών χρόνων.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Να συγκεντρώσουν οι μαθητές φωτογραφικό υλικό από τα ευρήματα του τάφου του Ατρέα και να το παρουσιάσουν σε μια μικρή έκθεση στην τάξη.

2. Να συνδεθεί η δραστηριότητα 3 του βιβλίου του μαθητή με την αρχιτεκτονική πολυπλοκότητα του ανακτόρου της Κνωσού.
3. Να συνδεθεί η δραστηριότητα 4 του βιβλίου του μαθητή με την ιστορία της γραφής.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Στο μινωικό πάνθεον κυριαρχεί μια θηλυκή θεότητα, η περίφημη θεά των φιδιών, που είναι η Γη που τρέφει τους ανθρώπους. Οι μαθητές μπορούν να τη συγκρίνουν με τις Αφροδίτες της παλαιολιθικής περιόδου και να αναπτύξουν τον προβληματισμό τους για το ρόλο της θεάς Γης στην πορεία των πολιτισμών αυτών.
2. Κυκλαδικά ειδώλια. Σχηματοποίηση και αφαίρεση στην κυκλαδική γλυπτική.
3. Ζωγραφικές αναπαραστάσεις στον κυκλαδικό, το μινωικό και το μυκηναϊκό πολιτισμό. Συγκρίσεις και κρίσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ: ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΟΥΣ ΣΤΟΥΣ ΑΡΧΑΪΚΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Στο κεφάλαιο αυτό αναφέρονται οι γεωμετρικοί και οι αρχαϊκοί χρόνοι της ελληνικής τέχνης.

Με την “Κάθοδο των Δωριέων” και την ίδρυση των πρώτων ελληνικών αποικιών στα παράλια της Μικράς Ασίας εμφανίζεται η διαφοροποίηση της δωρικής και της ιωνικής διαλέκτου και τέχνης, με έντονες μεταξύ τους

αλληλεπιδράσεις.

Με την οργάνωση της θρησκείας ιδρύονται οι πρώτοι ναοί, στους οποίους μεταφέρονται τα χαρακτηριστικά του μυκηναϊκού μεγάρου. Το στοιχείο αυτό πιστοποιεί τη συνέχεια του μυκηναϊκού πολιτισμού στους γεωμετρικούς χρόνους. Γίνεται αναφορά στην αρχαϊκή τέχνη και στις επιδράσεις που ασκήθηκαν σε αυτήν από την Ανατολή, καθώς και στη γένεση της πλαστικής και της αρχιτεκτονικής (ρυθμοί).

Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την «Ανάλυση έργου» στην οποία παρουσιάζονται κούροι και κόρες ως χαρακτηριστικά γλυπτά της αρχαϊκής εποχής.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να επισημανθεί η ιστορική συνέχεια στην τέχνη των Μυκηνών και στη γεωμετρική τέχνη.
- Να γίνει κατανοητή η σημασία της μετακίνησης των πληθυσμών, της ίδρυσης των αποικιών, της οργάνωσης των κρατών και της πολιτικής διοίκησης, καθώς και της εμφάνισης των αφηγηματικών επών για την εξέλιξη της ελληνικής τέχνης.
- Να αναγνωριστούν η σημασία της οριστικής διαμόρφωσης της ελληνικής θρησκείας και η σχέση της με την ίδρυση του ναού. Από το μυκηναϊκό μέγαρο, στο κέντρο του οποίου και γύρω από την εστία ασκούσαν η λατρευτική τελετουργία, περνάμε στο ναό ως ανεξάρτητο κτίριο.
- Να γίνουν κατανοητοί οι μορφολογικοί τύποι των γλυπτών της γεωμετρικής και της αρχαϊκής περιόδου.
- Να γίνει αντιληπτή η επίδραση της τέχνης της Ανατολής και της Αιγύπτου στην αρχαϊκή τέχνη του 7ου π.Χ. αιώνα, η οποία ονομάζεται «ανατολίζουσα».
- Να επισημανθεί η εξέλιξη της τέχνης της αγγειογραφίας από τη μελανόμορφη στην ερυθρόμορφη τεχνική και να αναγνωριστούν τα

διαφορετικά μορφολογικά τους στοιχεία όπως η απόδοση του βάθους και η λεπτομερέστερη απεικόνιση.

- Να γίνουν κατανοητές οι διαφορές ανάμεσα στο δωρικό και στον ιωνικό κίονα και να γίνουν γνωστά τα μέρη και τα είδη των ναών.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να αναγνωρίζει την ιστορική συνέχεια των πολιτισμών που εξελίχθηκαν στη λεκάνη της Μεσογείου.
2. Να αντιλαμβάνεται τις συνθετικές λύσεις διακόσμησης που προκύπτουν από τη γεωμετρικότητα των αγγείων, δηλαδή το γεγονός ότι η κανονικότητα των σχημάτων των αγγείων βοήθησε στην ανάπτυξη του γεωμετρικού διάκοσμου.
3. Να συγκρίνει και να ξεχωρίζει τα έργα της γεωμετρικής από εκείνα της αρχαϊκής περιόδου.
4. Να γνωρίζει τη σημασία του ναού για το αρχαίο ελληνικό θρησκευτικό σύστημα.
5. Να αντιλαμβάνεται την έννοια της μετωπικότητας ως σημείου εκκίνησης της ελληνικής γλυπτικής.
6. Παρατηρώντας τις παραστάσεις στις αγγειογραφίες των εικόνων του βιβλίου του, να αναγνωρίζει τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης αποδίδει το βάθος με τη διαφοροποίηση του μεγέθους και της θέσης στο χώρο των ανθρώπινων μορφών και των αντικειμένων.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει,

μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1

Μυκηναϊκή καταγωγή του ναού

«Αν και πράγματι σημειώνεται κάποιο είδος παρακμής του ελληνικού πολιτισμού τους σκοτεινούς αιώνες, μπορούμε να στραφούμε σε ορισμένες περιοχές-κλειδιά, όπου τα χάσματα ανάμεσα στη μυκηναϊκή περίοδο και την Ελλάδα των πρώιμων ιστορικών χρόνων έχουν γεφυρωθεί. Ιδιαίτερη βοήθεια προς αυτή την κατεύθυνση μας προσφέρει η θέση Λευκαντί.

Το Λευκαντί Ευβοίας ήταν οικισμός μυκηναϊκής προέλευσης. Γύρω στο 15ο αιώνα π.Χ. υπήρχε εκεί ένας πυρήνας βασικών κτηρίων στην κορυφή ενός λόφου που καταλάμβαναν έκταση 6 περίπου εκταρίων [...] Ο λοφίσκος αυτός πρέπει να θύμιζε αρχικά στους ανασκαφείς μεγάλο ταφικό τύμβο, αυτό όμως που αποκαλύφθηκε δεν ήταν απλώς ταφή. Πράγματι, στο εσωτερικό του βρέθηκαν οι ταφές ενός άνδρα και μίας γυναίκας σε λακκοειδή τάφο [...] Υπήρχαν ενδείξεις ότι το ζεύγος των νεκρών δεχόταν νεκρικές τιμές για αρκετά χρόνια μετά την ταφή: είχε κατασκευαστεί μια εξέδρα προσφορών γύρω από την οποία βρέθηκαν διάσπαρτα αγγεία πόσεως. Σύμφωνα με την υστερότερη ελληνική παράδοση, μπορούμε με βάση αυτές τις αποδείξεις να εικάσουμε την ύπαρξη μιας ταφικής λατρείας που ασκούσαν οι απόγονοι και οι ακόλουθοι του νεκρού ζεύγους αποτίοντας τιμές τουλάχιστον μία φορά το χρόνο [...]

Είναι πολύ πιθανόν να ήταν όντως ηρώο. Κατά μία άλλη εκδοχή, επρόκειτο για την πραγματική οικία του νεκρού ζεύγους που μετατράπηκε σε ιερό μετά τον πρόωρο θάνατό τους και πενήντα χρόνια αργότερα κατεδαφίστηκε και καλύφθηκε με τύμβο. Αν είναι έτσι, πρέπει να θεωρηθεί ότι εμπίπτει στην κατηγορία της “Μακράς Οικίας”, τη χαρακτηριστική έδρα του ηγεμόνα ή αρχηγού σε μια ταξική κοινωνία. Σε συνδυασμό με τον πλούτο των δύο ταφών που βρέθηκαν στο κτήριο, αποτελεί ένδειξη μιας ανάπτυξης περισσότερο σύνθετης από αυτήν που συνήθως δεχόμαστε για τους σκοτεινούς αιώνες.

Όποια και αν είναι η κοινωνική σημασία του, το κτήριο στο Λευκαντί απαιτεί λεπτομερή εξέταση από όσους ασχολούνται με τη γένεση της ελληνικής αρχιτεκτονικής. Έχουμε ήδη σημειώσει την ύπαρξη κιόνων στα μινωικά και μυκηναϊκά κτήρια. Στην Κνωσό μάλιστα η μορφή των κιόνων μοιάζει προδρομική εικόνα του δωρικού ρυθμού. Στο Λευκαντί όμως συναντάμε τη χρήση ξύλινων δοκών, με τρόπο που θυμίζει αρκετά την περίπτερη μορφή των ελληνικών ναών, αφού το κτήριο στο οποίο βρέθηκαν οι ταφές, είτε είχε σχεδιαστεί ως “Μακρά

Οικία” για τους ζωντανούς είτε ως ηρώο για τους νεκρούς, είχε αψιδωτό σχήμα και πλαισιωνόταν από χοντροκομμένο αλλά χαρακτηριστικό περιστύλιο. Με πλάτος 15 μ. και μήκος 45 μ. πλησίαζε ασφαλώς το μέγεθος ενός κλασικού ελληνικού ναού, παρότι οι πλίνθινοι τοίχοι του, χτισμένοι σε πρόχειρο λίθινο θεμέλιο, δεν έχουν τίποτα το μνημειώδες. Ωστόσο η μορφή του σχεδίου είναι χαρακτηριστική και η χρονολόγησή του στο 1000-950 π.Χ. το κάνουν να προηγείται των πρώτων γνωστών ελληνικών ναών (του ναού της Αρτέμιδας στην Εφεσο ή του Ηραίου της Σάμου) κατά 200 τουλάχιστον χρόνια».

Νάιτζελ Σπάιβυ, *Αρχαιοελληνική τέχνη*, μετάφραση Γ. Τζήμας, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 56-57.

Απόσπασμα 2

«Με το πέρασμα στην επόμενη περίοδο, στον ελληνικό κόσμο, ενώ χρησιμοποιούνται στοιχεία και χαρακτηριστικά τόσο του μινωικού όσο και του μυκηναϊκού πολιτισμού, όλα έχουν άλλο χαρακτήρα και αυτό φαίνεται από τις πρώτες ακόμα προσπάθειες της αρχιτεκτονικής. Τώρα διστακτικά, στα πρώιμα χρόνια, στη γεωμετρική περίοδο, δειλά στην αρχαϊκή, ολοκληρωμένα στην κλασική, επιβάλλονται νέα στοιχεία, ενώ και όταν χρησιμοποιούνται τα παλιά αποκτούν με διάφορους τρόπους και νέο περιεχόμενο. Από τις πρώτες ακόμη προσπάθειες, παρουσιάζεται ένας κόσμος ανοιχτός σε όλα, ικανός να δεχτεί και να χρησιμοποιήσει με δημιουργικό τρόπο κάθε τι ξένο και μακρινό, ιδιαίτερα να αφομοιώσει και να τελειοποιήσει κάθε μορφή και κάθε ιδέα. Ένα από τα καθοριστικά στοιχεία του, όπως το βλέπουμε στην αρχιτεκτονική, αλλά και στις άλλες τέχνες, είναι ο εξανθρωπισμός του κόσμου, η επιβολή του ανθρώπου σαν τελικού σκοπού [...] Στις αρχιτεκτονικές προσπάθειες ανήκουν τόσο η ακρόπολη όσο και ο ναός και ο τάφος, αλλά πολύ μεγαλύτερη βαρύτητα αποκτούν και άλλα έργα, η αγορά, το θέατρο, το γυμναστήριο, η στοά, η ιδιωτική κατοικία. Τώρα η ακρόπολη δεν είναι, στις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις, η αρχή και το τέλος της ζωής, δεν προστατεύει τόσο τους ανθρώπους, είναι η περιοχή των ιερών και των θεών. Έκταση, στερεότητα, ασφάλεια δεν αφήνουν καμμία αμφιβολία ότι έχει κληρονομηθεί από το μυκηναϊκό κόσμο, αλλά δεν έχει την ίδια χρήση, στεφανώνει την πόλη και προβάλλει τους θεούς της».

Χ. Χρήστου, *Εισαγωγή στην Τέχνη, Αρχιτεκτονική – πλαστική*, εκδ. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1987, σ. 99.

Απόσπασμα 3

Αγγειογραφία

«Η απουσία ενός πραγματικά παραστατικού ρυθμού στη διακόσμηση των αγγείων προτείνεται μερικές φορές ως απόδειξη της υποτιθέμενης καλλιτεχνικής φτώχειας των σκοτεινών αιώνων, αν και αυτό το επιχείρημα ισχύει μόνο για όσους δεν εκτιμούν την αφηρημένη έκφραση. Ο χαρακτηριστικός ρυθμός αυτής της περιόδου αποτελείται από γεωμετρικά σχήματα [...] Στην πραγματικότητα δεν αληθεύει ότι οι μορφές απουσιάζουν εντελώς από αυτό το ρυθμό. Απλώς αποτελούν σπάνιες παρεμβολές στην απλότητα των πρωτογεωμετρικών μοτίβων, διατηρώντας περίπου την ίδια συχνότητα εμφάνισης στην πρώιμη γεωμετρική περίοδο, ενώ στη μέση και την ύστερη γεωμετρική περίοδο εμφανίζονται ολοένα συχνότερα παραμένοντας όμως πάντα στυλιζαρισμένες και όχι νατουραλιστικές. Από καθαρά αισθητική άποψη, οι περισσότεροι σύγχρονοι θεατές μάλλον θα συμφωνούσαν ότι τα πλέον επιτυχημένα πρωτογεωμετρικά ή γεωμετρικά αγγεία είναι ακριβώς αυτά που δεν έχουν ανθρώπινο ή ζωικό διάκοσμο, αλλά αντίθετα επικεντρώνονται σε σχήματα που ενισχύουν το τεκτονικό σχήμα του ίδιου του αγγείου».

Νάιτζελ Σπάιβυ, *Αρχαιοελληνική τέχνη*, μετάφραση Γ. Τζήμας, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 59.

Απόσπασμα 4

Οι Ολυμπιακοί Αγώνες

«Αν στο προηγούμενο κεφάλαιο εξετάσαμε την “προϊστορία”, τότε πότε αρχίζει η ιστορία; Μολονότι το ερώτημα φαίνεται πολύπλοκο, μπορούμε συμβατικά να δώσουμε μια συγκεκριμένη απάντηση: το 776 π.Χ. Τη χρονολογία αυτή την όρισαν οι ίδιοι οι Έλληνες ως έτος έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων που τελούνταν στην Ολυμπία κάθε τέσσερα χρόνια. Σύμφωνα με τους μύθους, ιδρυτής των αγώνων ήταν ο Ηρακλής και αφορμή της γένεσής τους οι νεκρικές τιμές του Πέλοπα, ο τάφος του οποίου υποτίθεται ότι βρισκόταν στην Ολυμπία. Οι αγώνες, στους οποίους φαίνεται ότι αρχικά δινόταν έμφαση σε ιππικά αγωνίσματα όπως οι αρματοδρομίες, φυσικά εξελίχθηκαν ως προς τα διάφορα αγωνίσματα και τους κανονισμούς τους. Το χρονικό όριο όμως του 776 π.Χ. αποτέλεσε χρήσιμη παράδοση της αρχαίας χρονολόγησης. Επέτρεψε στους ιστορικούς, τουλάχιστον από τον 3ο αι. π.Χ. και μετά να χρονολογούν γεγονότα με βάση τις διαδοχικές Ολυμπιάδες, θεωρώντας αδιατάρακτο τον τετραετή τους κύκλο, και τους τακτικούς καταλόγους πρωταθλητών από το 776 π.Χ. Δεν είναι περίεργο που η ημερομηνία αυτή αποδείχθηκε χρήσιμη όχι μόνο για όσους υποστηρίζουν μια ελληνική “αναγέννηση” τον 8ο αι. π.Χ., αλλά και ως ορόσημο έναρξης συνοπτικών

περιγραφών της ελληνικής ιστορίας».

Νάιτζελ Σπάιβυ, *Αρχαιοελληνική τέχνη*, μετάφραση Γ. Τζήμας, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 69.

Απόσπασμα 5

Κούροι και κόρες

«Η εξέλιξη των κορών του 6ου αιώνα φαίνεται πιο πολύ στον χειρισμό της πτυχολογίας παρά στην ανατομία, έτσι πρέπει να προσπαθήσουμε να καταλάβουμε πώς ακριβώς ήταν τα ρούχα τους. Δεν πρόκειται για εύκολη υπόθεση, αφού ο γλύπτης ενδιαφερόταν περισσότερο για τη δυνατότητα διακόσμησης που του πρόσφεραν οι πτυχές παρά για τις πραγματικές λεπτομέρειες της κατασκευής των φορεμάτων. Δεν υπάρχουν εφαρμοσμένα στο σώμα ρούχα, παρά μόνο ορθογώνια κομμάτια ύφασμα, κομμένα και στερεωμένα επιδέξια με κουμπιά ή καρφίτσες. Το πιο συνηθισμένο ρούχο για τις κόρες (πολύ σπάνια το συναντούμε σε ανδρικά αγάλματα) είναι ο ιωνικός *χιτώνας*. Για την κατασκευή του ενώνεται από τη μια πλευρά το ύφασμα, ώστε να σχηματιστεί ένας κύλινδρος, το επάνω μέρος κλείνεται σε δύο σημεία με μια σειρά από κουμπιά που αφήνουν χώρο για να περνά το κεφάλι και τα χέρια, με τρόπο ώστε τα κουμπιά να πέφτουν στο επάνω μέρος των βραχιόνων και να σχηματίζονται ομάδες από ακτινωτές πτυχές. Μια ζώνη δημιουργεί φαρδιά μανίκια (κάτω από τα κουμπιά) και μια πλούσια αναδίπλωση στη μέση (τον κόλπο) από ύφασμα που έχει τραβηχτεί πάνω από τη ζώνη και την κρύβει ολόκληρη, εκτός από μερικές πρώιμες κόρες της Ανατολικής Ελλάδας. Οι γλύπτες αποδίδουν το επάνω μέρος του χιτώνα με πολύ λεπτές κυμματιστές εγχαράξεις συγκεντρωμένες γύρω από τους ώμους και τα στήθη, ενώ στο κάτω μέρος σχηματίζονται πλατιές, βαθιές πτυχώσεις, πρόκειται όμως πάντα για το ίδιο ρούχο. Από πάνω φοριέται συχνά ένα μικρό *ιμάτιο*: είναι μακρόστενο ορθογώνιο ύφασμα που στερεώνεται με κουμπιά, όχι κατά μήκος των στενών πλευρών αλλά κοντά στις άκρες της μιας μακριάς πλευράς και κατόπιν φοριέται σαν να ήταν μία φαρδιά ταινία: το επάνω μέρος του, γυρισμένο, περνά κάτω από την αριστερή μασχάλη και πάνω από το δεξιό ώμο, έτσι ώστε τα κουμπιά του να βρίσκονται επάνω από το δεξί μανίκι του χιτώνα. Γενικά μοιάζει σαν να δείχνει ο γλύπτης τα κουμπιά του χιτώνα μέσα από το ιμάτιο, ανοίγοντας ακτινωτά τις πτυχές και περνώντας βαθμιαία στις κατακόρυφες πτυχώσεις του ιματίου. Πολύ συχνά υπάρχει απόλυτη σύγχυση στη διάκριση των δύο ρούχων. Καθώς φοριέται έτσι, οι μακριές άκρες του ιματίου κρέμονται από το δεξιό βραχίονα, ενώ μια άλλη συγκέντρωση πτυχών γίνεται κάτω από την αριστερή μασχάλη και το ιμάτιο φαίνεται κοντύτερο στο κέντρο [...]

Πάνω από όσα ρούχα αναφέραμε είναι δυνατό να φορεθεί ένα φαρδύτερο πανωφόρι (*το επίβλημα*), που στην Ανατολική Ελλάδα σκεπάζει μερικές φορές το πίσω μέρος του κεφαλιού. Γενικά σκεπάζει μόνο την πλάτη και τις πλευρές και καμιά φορά είναι απτύχωτο. Τέλος μπορεί να φορεθεί και σαν *Toga*, θυμίζοντας το ανδρικό ιμάτιο. Ο *πέπλος* είναι ένα βαρύτερο ρούχο, απλό ορθογώνιο πάλι, ανοικτό ή ραμμένο στη μια άκρη. Φοριέται με ζώνη και έχει μια αναδίπλωση στο επάνω μέρος, που πέφτει μέχρι τη μέση και στερεώνεται στους ώμους με περόνες, ώστε να μην έχει манίκια. Μερικές κόρες από τα μέσα του αιώνα και πρωιμότερες φορούν πέπλο επάνω από το χιτώνα, ενώ τον 5ο αιώνα θα αντικαταστήσει σε μεγάλο μέρος το χιτώνα, ή τουλάχιστον οι γλύπτες φαίνεται να τον προτιμούν ως γυναικεία ενδυμασία».

Νάιτζελ Σπάιβυ, *Αρχαιοελληνική τέχνη*, μετάφραση Γ. Τζήμας, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 83.

Απόσπασμα 6

Κούροι και κόρες

«Από όλα τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι ο τύπος της κόρης δεν είναι το ίδιο αυστηρά καθορισμένος όσο ο τύπος του κούρου ούτε κατά το δεύτερο μισό του 6ου αι. π.Χ., οπότε επικρατεί γενικά η ιωνική ενδυμασία, πράγμα που συνεπάγεται μεγαλύτερη ομοιογένεια. Εκείνο που μένει σταθερό σ' αυτό τον τύπο είναι η παράσταση μιας νέας γυναίκας ορθής και μετωπικής, ντυμένης με πλούσια ενδύματα και στολισμένης με πολλά κοσμήματα, η οποία τον 6ο αι. π.Χ. κρατεί μία προσφορά στο ένα χέρι (πτηνό, άνθος, καρπό). Ο τύπος αντικατοπτρίζει πιθανότατα την εμφάνιση σε δημόσιες εκδηλώσεις των ευγενών κορών των αρχαϊκών χρόνων, που θα αποτελούσαν ασφαλώς το κοινωνικό πρότυπο της εποχής τους».

Γ. Κοκκόρου-Αλευρά, *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας. Σύνοψη Ιστορία (1050-50 π.Χ.)*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995, σ. 87.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να παρατηρήσουν οι μαθητές τα χαρακτηριστικά της γεωμετρικής τέχνης τόσο στις παραστάσεις της αγγειογραφίας όσο και στα γλυπτά και να διακρίνουν τη διαφορά τους από αυτά της αρχαϊκής τέχνης.
2. Να γίνει συζήτηση, με αφορμή τις εικόνες του βιβλίου για τη δομή του ναού, τη θέση που επέλεξαν για να κτίσουν τους ναούς τους οι Έλληνες και τι θα μπορούσε αυτό να σημαίνει για τη σχέση τέχνης, θρησκείας και ζωής.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο ενδείκνυται για συνεργασία με το φιλόλογο-ιστορικό του σχολείου, για να βρεθούν κείμενα από τον Όμηρο που να αναφέρονται σε περιγραφές πόλεων ή κτιρίων.
2. Να συσχετιστούν η γεωμετρική και η αρχαϊκή περίοδος (αγγειογραφίες, ανάγλυφα, αρχιτεκτονική) με την έναρξη των Ολυμπιακών Αγώνων, που τοποθετείται το έτος 776 π.Χ.

Απόσπασμα 7

Ο αθλητισμός στην Αρχαία Ελλάδα

«Ο αθλητισμός στην Αρχαία Ελλάδα –όπως άλλωστε και στις μέρες μας– ήταν ένα είδος “πολέμου”. Οι Έλληνες απλώς εκδήλωναν αυτό τον “πολεμικό” χαρακτήρα πιο φανερά, κάνοντας συχνά τα όρια ανάμεσα στον αθλητισμό και τον πραγματικό πόλεμο ασαφή, αφού η αθλητική προετοιμασία συνεδόταν άμεσα με τη στρατιωτική πειθαρχία. Ως τα τέλη του 6ου αι. στα ολυμπιακά αγωνίσματα είχε συμπεριληφθεί επίσημα ένας αγώνας δρόμου με πλήρη πολεμική εξάρτυση, όπου οι αθλητές έτρεχαν φορώντας την πανοπλία του οπλίτη. Τα αγγεία που προορίζονταν για έπαθλα αποτελούν πολύ καλή πηγή πληροφοριών γι’ αυτό το αγώνισμα. Αν και τα ίδια δεν είχαν ιδιαίτερη αξία, κάποτε περιείχαν ελαιόλαδο, που εκείνη την εποχή θεωρούνταν πολύτιμο αγαθό, και ο νικητής κέρδιζε μια διόλου ευκαταφρόνητη ποσότητα για τον ίδιο και την οικογένειά του. Οι νικητές απεικονίζονται συχνά στη γλυπτική βραβευμένοι με τον κότινο, ένα στεφάνι από κλαδί ελιάς. Αυτά τα γλυπτά στεφάνια φτιάχονταν χωριστά από τα αγάλματα με αποτέλεσμα τα περισσότερα να έχουν χαθεί. Γενικά η απεικόνιση αγωνισμάτων πέρασε στο θεματολόγιο όλων των ζωγραφισμένων αγγείων».

Νάιτζελ Σπάιβυ, *Αρχαιοελληνική τέχνη*, μετάφραση Γ. Τζήμας, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 138.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Να προγραμματιστεί επίσκεψη σε αρχαιολογικό μουσείο. Μετά την επίσκεψη να ζητηθεί από τους μαθητές να γράψουν ένα άρθρο, στο οποίο θα αναλύουν

τις εντυπώσεις τους από την επίσκεψη με σχόλια και παρατηρήσεις που (υποτίθεται) θα δημοσιευθεί σε τοπική εφημερίδα.

2. Παρουσίαση «χάρτινου μουσείου». Ο μαθητής επιλέγει τα έργα που θα του άρεσε να δει συγκεντρωμένα σε ένα αρχαιολογικό μουσείο και τα παρουσιάζει στον κατάλογο του μουσείου ως εκθέματα χωρισμένα κατά περιόδους με τις επεξηγηματικές τους λεζάντες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΚΛΑΣΙΚΗ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Στο κεφάλαιο περιγράφεται η κλασική περίοδος της αρχαίας ελληνικής τέχνης, ανάμεσα στον 5ο και στον 4ο αιώνα π.Χ. Πρόκειται για την περίοδο κατά την οποία η Αθήνα, υπό τη διακυβέρνηση του Περικλή, βρίσκεται στο απόγειο της δύναμης και της δόξας της. Τα σπουδαιότερα δημιουργήματα του ανθρώπινου πνεύματος σε όλους τους τομείς (ποίηση, φιλοσοφία, μαθηματικά, αστρονομία, αλλά και αρχιτεκτονική, γλυπτική και ζωγραφική) επιτελούνται τότε, αναδεικνύοντας την πόλη σε πνευματικό κέντρο των γραμμάτων και των τεχνών. Στην Ακρόπολη ανεγείρονται τα μνημεία που, μέχρι σήμερα, μαρτυρούν τη λάμψη ενός πολιτισμού αναλλοίωτου στους αιώνες. Στη γλυπτική δημιουργούνται τα αριστουργήματα της κλασικής τέχνης.

Στη συνέχεια του κεφαλαίου περιγράφεται η ελληνιστική τέχνη. Οι ελληνιστικοί χρόνοι αρχίζουν από το θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου (323 π.Χ.) και τελειώνουν το 31 π.Χ. με τη ναυμαχία στο Άκτιο. Τα ελληνιστικά κέντρα που δημιουργήθηκαν από τους επιγόνους του Αλεξάνδρου έγιναν πάμπλουτες κοσμοπολίτικες πόλεις, περήφανες για τις βιβλιοθήκες τους, τις συλλογές των έργων τέχνης τους, την ανάπτυξη της φιλοσοφίας, των επιστημών, των τεχνών.

Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την «Ανάλυση έργου» στο οποίο παρουσιάζονται τα μνημεία της Ακρόπολης της Αθήνας.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να γίνουν κατανοητές οι μεγάλες τομές που έγιναν στην αρχιτεκτονική, τη γλυπτική, τη ζωγραφική, καθώς και σε άλλες μορφές τέχνης όπως το ψηφιδωτό.
- Να γίνουν γνωστά από κοντά, όπου αυτό είναι δυνατόν, έργα της αρχαιότητας, πολλά από τα οποία βρίσκονται στις περισσότερες περιοχές της Ελλάδας.
- Να συσχετισθούν τα σημαντικά αυτά έργα τέχνης με τη φιλοσοφία, το πολίτευμα, τη θρησκεία της εποχής που τα δημιούργησε.
- Μέσα από τις παραστάσεις της ζωφόρου του Παρθενώνα να προβληματιστεί ο μαθητής για την οργάνωση της πολιτείας και τη θέση του πολίτη στην Αθήνα του Περικλή, καθώς και για το τελετουργικό της πομπής των Παναθηναίων.
- Να εξοικειωθεί ο μαθητής με όρους όπως συμμετρία, αναλογία, ρυθμός, για να μπορέσει να εξετάσει ένα αρχιτεκτόνημα ή ένα ζωγραφικό ή γλυπτό έργο στο σύνολό του.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να διακρίνει έργα που ανήκουν στην κλασική περίοδο από εκείνα που ανήκουν στους ελληνοιστικούς χρόνους.
2. Να αντιλαμβάνεται το ρόλο που έπαιξε η Αθηναϊκή Δημοκρατία στην κατασκευή έργων όπως λόγου χάρη της Ακρόπολης.
3. Να διακρίνει τη διαφορά ανάμεσα σε ένα μετωπικό άγαλμα, που απαιτεί «ανάγνωση» μόνο από τη μία πλευρά, και σε ένα περίοπτο, που αναγκάζει το θεατή να περιστραφεί γύρω του για να το αντιληφθεί στην ολότητά του.

4. Να διακρίνει τους διάφορους ρυθμούς κιονόκρανων και να αντιλαμβάνεται ότι το κορινθιακό κιονόκρανο εμφανίζεται κατά τους ελληνιστικούς χρόνους με μια αυξημένη διακοσμητική διάθεση.
5. Να διαπιστώνει μέσα από τα κλασικά έργα τον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα της τέχνης.
6. Να διακρίνει τις διαφορές στα θέματα που πραγματεύονται η κλασική και η ελληνιστική τέχνη.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει, μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1

Ομορφιά και αναλογία των μερών

«Η σημαντικότερη πληροφορία για τον Πολύκλειτο, και αυτή ελάχιστη, προέρχεται από τον Γαληνό, συγγραφέα ιατρικών πραγματειών του 2ου αι. μ.Χ. (*Περί των Ιπποκράτους και Πλάτωνος δογμάτων*, V.558). Ο Γαληνός εξηγεί ορισμένα δόγματα του Χρύσιππου, στωικού φιλοσόφου του τέλους του 3ου αι. π.Χ. Γράφει λοιπόν: Ο Χρύσιππος υποστηρίζει ότι η ομορφιά δεν βρίσκεται στα στοιχεία (εννοεί τις ιδιότητες του ζεστού, του κρύου, του ξηρού και του υγρού) του σώματος, αλλά στην αρμονική αναλογία των μελών – του ενός δακτύλου με το άλλο, όλων των δακτύλων με την παλάμη, της παλάμης με τον καρπό και αυτών με τον πήχυ, του πήχυ με το βραχίονα και, εν συντομία, όλων με όλα τα υπόλοιπα, όπως περιγράφει ο Κανών του Πολύκλειτου. Ο Πολύκλειτος ήταν που κατέδειξε αυτές τις αναλογίες με ένα έργο τέχνης, δημιουργώντας ένα άγαλμα σύμφωνα με την πραγματεία του το οποίο ονόμασε αναλόγως Κανόνα.

Μόλις που μπορούμε να κατανοήσουμε την περιγραφή αυτή των σκοπών του Πολύκλειτου. Η βασική αρχή είναι αυτή της συνέχειας, όπου κάθε μέλος μεταβιβάζει ένα μέρος της οντότητάς του στο επόμενο, εξ ου και η συνόψιση αυτής της συσσώρευσης από τον Γαληνό: «(η αρμονική αναλογία) όλων με όλα τα υπόλοιπα». Παρ' όλα αυτά, δεν είναι εύκολο να ανασυστήσουμε λεπτομερώς τις αναλογίες που όρισε ο Πολύκλειτος στην πραγματεία του. Έχοντας μπροστά μας

το μαρμάρινο αντίγραφο του γνωστότερου ορειχάλκινου έργου του, του “Δορυφόρου”, η κυριότερη δυσκολία μας είναι ότι δεν ξέρουμε από πού να αρχίσουμε. Σε ποιο σημείο να τοποθετήσουμε πρώτα τον κυρτοσκελή διαβήτη και το νήμα της στάθμης; Και άραγε αντιγράφηκαν ποτέ τα γλυπτά του Πολύκλειτου με την απόλυτη ακρίβεια που είναι αναγκαία για να αποδώσει τις δικές του πρωτότυπες μετρήσεις;»

Νάιτζελ Σπάιβυ, *Αρχαιοελληνική τέχνη*, μετάφραση Γ. Τζήμας, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 197.

Απόσπασμα 2

Η ιδέα της ομορφιάς

«Η Ιδέα της Ομορφιάς, με παντοτινή συνοδό της την Ιδέα του Αγαθού, στέκεται στην κορυφή της κλίμακας που στήνει ο φιλόσοφος για να φτάσει το Είναι του κόσμου. Υπέρλογη και άφατη, θεατή μονάχα για το διαλεκτικό σε μιαν ευτυχισμένη στιγμή, μόλις τη συγκρατεί ο Πλατωνικός λόγος δώθε από τα μυστικά βύθη, όπου θα την τοποθετήσουν οι νεοπλατωνικοί. Και ενώ για να φτάσουμε στη θέασή της χρειάζεται μια πολύμοχθη και πολύχρονη πορεία, η θέαση αυτή θα πραγματοποιηθεί αιφνίδια, αποκαλυπτικά. Ο λόγος στέκεται ανίκανος να μεταδώσει την ίδια την ουσία της Ιδέας αυτής της Ομορφιάς, όμως θα πασχίσει να χαράξει τα όριά της και τις ιδιότητές της και να παρακολουθήσει την αντανάκλασή της στον κόσμο των φαινομένων και τη διαμέσου της αντανάκλασης αυτής αντίδραση στον άνθρωπο που τη θυμάται. Το πρώτο βασικό χαρακτηριστικό της ιδέας της Ομορφιάς, όπως όλων των ιδεών, είναι η αιωνιότητά της ύπαρξη: ύπαρξη άναρχη και ατελεύτητη, ανάλλαξη εντελώς. Ακόμα έχει χαρακτήρα ολότελα απόλυτο και ακέραιο, χωρίς την παραμικρή έστω υπόνοια σχετικότητας. Όμως αυτά δεν είναι αρκετά για να καθορίσουν εξαντλητικά την υπόστασή της: δεν έχουμε ξεφύγει ολοκληρωτικά τον κίνδυνο να φανταστούμε την Ομορφιά σαν ένα όμορφο πρόσωπο π.χ. ή μιαν επιστήμη ή τέλος σαν κάτι που βρίσκεται μέσα σε κάποιο ζωντανό οργανισμό ή στη γη ή στον ουρανό. Αυτό θα ήταν λάθος δικό μας, γιατί η Ομορφιά είναι η ίδια στον εαυτό της, όντας παντοτινά μέσα στην ουσία της με μιαν ενότητα μορφής τέτοια, ώστε ενώ τα όμορφα, που είναι όμορφα γιατί μετέχουν και καταλαβαίνουν από την ομορφιά, γίνονται και χάνονται, η Ομορφιά η ίδια ούτε λιγοστεύει ούτε περισσεύει ούτε παθαίνει τίποτα».

Μανόλης Ανδρόνικος, *Ο Πλάτων και η τέχνη*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1986, σ. 39-40.

Απόσπασμα 3

Για τον Παρθενώνα

«Ο Παρθενώνας, [...] κτίστηκε στη θέση ενός παλαιότερου Παρθενώνα, ο οποίος άρχισε να κτίζεται μετά τους Περσικούς πολέμους, αλλά δεν τελείωσε ποτέ. Κτίστηκε ολόκληρος από πεντελικό μάρμαρο. Εκτός από το σηκό που ήταν διαιρεμένος σε τρεις υποστάσεις με εσωτερικές δίτονες κιονοστοιχίες, είχε και δεύτερο δωμάτιο, τον καθαυτό Παρθενώνα, όπου φυλασσόταν ο θησαυρός της

θεάς και τα χρήματα του ταμείου της Αθηναϊκής Συμμαχίας, όταν το 454 π.Χ. μεταφέρθηκαν από τη Δήλο στην Αθήνα για την ασφαλέστερη δήθεν φύλαξή τους. Ο καθαυτό Παρθενώνας είχε τέσσερις κίονες, οι οποίοι στήριζαν τη στέγη.

Αρχιτεκτονική ιδιομορφία του Παρθενώνα είναι [...] η ύπαρξη ζωφόρου εξωτερικά, στο επάνω μέρος των τοίχων του σηκού. Η ζωφόρος αυτή, που έχει γίνει περίφημη για το γλυπτό της διάκοσμο, είχε συνολικό μήκος 160 μ., ύψος 1 μ. και παρίστανε ανάγλυφη την πομπή των Παναθηναίων και την παράδοση του νεοϋφασμένου πέπλου της θεάς, που γινόταν ακριβώς κατά τη διάρκεια της γιορτής αυτής. Συγχρόνως αποτελούσε έναν ιστορικό πίνακα της αθηναϊκής πολιτείας στις διαδοχικές φάσεις της κοινωνικής και πολιτικής οργάνωσής της, σύμφωνα με πρόσφατη ερμηνεία.

Στη δυτική πλευρά, ειδικότερα στη νοτιοδυτική γωνία, άρχιζε η παράσταση. Σε όλη τη δυτική πλευρά νεαροί ιππείς ετοιμάζονταν να πάρουν μέρος στην πομπή χωρίς να έχουν ακόμη ιππεύσει. Στη βορειοδυτική γωνία όμως η πομπή είχε κιόλας ξεκινήσει. Στις δύο μακριές πλευρές του σηκού η πομπή παριστανόταν σε πλήρη εξέλιξη με έφιππους, αρματοδρόμους, άνδρες που οδηγούσαν ζώα για θυσία, με κανηφόρους και θαλλοφόρους και άλλες μορφές, που κρατούσαν τα απαραίτητα για τις τελετές σκεύη. Στην ανατολική πλευρά, όπου και η είσοδος του σηκού, απεικονίζονταν σε δύο ομάδες οι δώδεκα Ολύμπιοι να παρακολουθούν καθιστοί και στραμμένοι προς τις δύο μακριές πλευρές του κτηρίου την άφιξη της πομπής. Οι δύο ομάδες των θεών είχαν στραμμένα τα νώτα η μία στην άλλη και μεταξύ τους παριστανόταν η παράδοση του πέπλου της θεάς στον άρχοντα-βασιλέα. Όλες οι μορφές είναι εξιδανικευμένες, αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα κλασικού κάλλους και ενσαρκώνουν στον ύψιστο βαθμό αυτό που είναι γνωστό ως κλασικό ύφος και ιδεώδες.

Και οι 92 μετόπες του Παρθενώνα ήταν ανάγλυφες. Στις μετόπες της ανατολικής πλευράς παριστανόταν η Γιγαντομαχία, στις μετόπες της δυτικής Αμαζονομαχία, στις νότιες Κενταυρομαχία και στις βόρειες επεισόδια από την άλωση της Τροίας, δηλαδή μυθικά επεισόδια που συνδέονταν είτε με τις μυθικές καταβολές είτε αλληγορικά με τη σχετικά πρόσφατη ιστορία της πόλης των Αθηνών (Γιγαντομαχία και Αμαζονομαχία απηχούν τις νίκες στα Περσικά).

Ολόγλυφες ήταν οι μορφές των αετωμάτων. Στο ανατολικό παριστανόταν η γέννηση της θεάς Αθηνάς από το κεφάλι του Δία εν μέσω των άλλων Ολυμπίων, που έκπληκτοι πληροφορούνταν το γεγονός, ενώ η Σελήνη στη δεξιά γωνία του αετώματος κατέβαινε – έδωε – με το άρμα της και ο ήλιος ανέτειλε – ανέβαινε – με το δικό του τέθριππο στο στερέωμα στο αριστερό άκρο του αετώματος.

Στο δυτικό αέτωμα παριστανόταν η διαμάχη Αθηνάς-Ποσειδώνα για την προστασία της πόλης της Αθήνας. Αττικοί ήρωες και μυθικοί πρόγονοι παρακολουθούσαν ως κριτές τα δώρα που ο καθένας από τους δύο Ολύμπιους

πρόσφερε στην πόλη, ενώ στις γωνίες παριστάνονταν πιθανότατα οι ποταμοί της πόλης Ιλισός και Κηφισός και η κρήνη Καλλιρρόη μισοξαπλωμένοι, καταλαμβάνοντας με ιδεώδη τρόπο το στενό αυτό χώρο. Και από τα δύο αετώματα έχουν χαθεί πολλές μορφές, οι υπόλοιπες είναι εκτεθειμένες στο Βρετανικό Μουσείο εκτός από λίγες που φυλάσσονται στο Μουσείο της Ακρόπολης. Ωστόσο τα σχέδια του J. Carrey, που έγιναν το 1674 πριν από την ανατίναξη τμήματος του ναού κατά την εκστρατεία του Μοροζίνη, βοηθούν στην αποκατάσταση και ερμηνεία των παραστάσεων.

Το μεγαλύτερο επίσης τμήμα της ζωφόρου και μεγάλος αριθμός μετοπών βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο. Είναι μαζί με τα αετώματα τα γνωστά ως “Ελγίνεια Μάρμαρα”, επειδή αφαιρέθηκαν από το οικοδόμημα από τα συνεργεία του λόρδου Elgin από το 1800 ως το 1812. Ωστόσο μερικά τμήματα της ζωφόρου αποτελούν πολύτιμα εκθέματα του Μουσείου της Ακρόπολης».

Γ. Κοκκόρου-Αλευρά, *Η Τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας. Σύνοψη Ιστορία (1050-50 π.Χ.)*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995, σ. 187-189.

Απόσπασμα 4

Για τη γλυπτική

«Στον Όμηρο, που είναι η Βίβλος των Ελλήνων, θα ιδείτε παντού ν’ αναφέρεται ότι οι θεοί έχουν σώμα ανθρώπινο, σάρκα που τα δόρατα μπορούν να ξεσχίσουν, αίμα κόκκινο που ρέει, ένστιχτα, θυμούς, ηδονές όπως οι δικές μας, τόσο που οι ήρωες γίνονται εραστές των θεαινών και οι θεοί τεκνοποιούν με θνητές γυναίκες. Ανάμεσα στον Όλυμπο και στη γη δεν υπάρχει άβυσσος. Εκείνοι κατεβαίνουν σε μας και μεις ανεβαίνουμε σ’ εκείνους. Αν διαφέρουνε σε κάτι είναι γιατί ο θάνατος δεν τους αγγίζει, η πληγωμένη σάρκα τους θεραπεύεται γρηγορώτερα απ’ τη δική μας, γιατί είναι δυνατότεροι, ωραιότεροι και ευδαιμονέστεροι από μας. Κατά τ’ άλλα, τρώνε, πίνουν, μάχονται, σαν κ’ εμάς απολαμβάνουν μ’ όλες τις αισθήσεις και μ’ όλες τις σωματικές των ικανότητες. Η Ελλάς, αφού έκαμε το ωραίο ανθρώπινο ζώο πρότυπό της, το έκαμε κατόπιν είδωλό της, δοξάζοντάς το στη γη και θεοποιώντας το στον ουρανό.

Από την αντίληψη αυτή γεννήθηκε η γλυπτική, μπορεί δε να παρακολουθήσει και να σημειώσει κανείς όλους τους βαθμούς της ανάπτυξής της. Εν πρώτοις ο αθλητής που στέφεται για πρώτη φορά δικαιούται να έχει το άγαλμά του, αν στεφθεί δε τρεις φορές δικαιούται σε άγαλμα εικονικό, δηλαδή σε ανάγλυφο ομοίωμά του. Έπειτα οι θεοί έχοντας ανθρώπινα σώματα, αρμονικότερα και τελειότερα των άλλων ανθρώπων, είναι φυσικό να αναπαρίστανται με αγάλματα. Δεν έχουν ανάγκη προς τούτο να παραβιάσουν το δόγμα. Το μαρμάρινο ή χάλκινο ομοίωμα δεν είναι αλληγορία, αλλά εικόνα ακριβής· δεν δίνει στο θεό μυώνες,

κόκκαλα, βαρύ περίβλημα που δεν έχει· παριστά τη σαρκική επένδυση που τον καλύπτει και τη ζωντανή μορφή που είναι η ουσία του. Για να του είναι αληθινή εικόνα, αρκεί το άγαλμα να είναι άριστο και ν' αποδίδει την αθάνατη γαλήνη που μ' αυτήν ο Θεός υψούται πάνω από μας.

Να λοιπόν, το άγαλμα στο ικρίωμα. Ο γλύπτης θα μπορέσει να το φτιάξει; Ας παρακολουθήσουμε την προπαρασκευή του. Οι άνθρωποι της εποχής εκείνης κυττάζανε το σώμα γυμνό και σε κίνηση, στο λουτρό, στα γυμναστήρια, στους θρησκευτικούς χορούς και στους δημόσιους αγώνες. Παρατήρησαν και διάλεξαν εκείνες από τις στάσεις και τις κινήσεις του που εκδηλώνουν τη ρώμη, την υγεία και την ενέργεια. Δούλεψαν μ' όλη τη δύναμή τους για να του εγχαράξουν βαθειά στο μυαλό τα σχήματα αυτά και να του διδάξουν τις στάσεις αυτές. Επί τρακόσα ή τετρακόσα χρόνια διώρθωσαν έτσι, αποκαθάρισαν κι' ανέπτυξαν την αντίληψη που είχαν για το φυσικό κάλλος. Δεν είναι συνεπώς διόλου εκπληκτικό αν στο τέλος κατορθώνουν ν' ανακαλύψουν το ιδανικό πρότυπο του ανθρώπινου σώματος».

Ιππόλυτου Ταιν, *Η φιλοσοφία της τέχνης*, μετάφραση Αιμ. Χουρμούζιος, εκδ. Γκοβόστη, χ.χ., σ. 61-62.

Απόσπασμα 5

«Έχει ειπωθεί ότι τα ελληνικά πορτρέτα, όπως και οι χαρακτήρες του ελληνικού δράματος, “ξεπήδησαν από το ίδιο ενδιαφέρον για το πολύπλοκο αυτό φαινόμενο που λέγεται άτομο”. Στην πραγματικότητα, αυτό που χαρακτηρίζει ένα ελληνικό πορτρέτο δεν είναι η ατομικότητα αλλά η αναίρεσή της. Όπως η ελληνική σκηνή παρήγαγε ένα θίασο τυποποιημένων χαρακτήρων, έτσι και οι δημιουργοί των πορτρέτων ενέταξαν τα θέματά τους σε ευρύτερες κατηγορίες φυσιογνωμικού προσδιορισμού. Ένα από τα πρώτα υποτίθεται “ρεαλιστικά” πορτρέτα της ελληνικής τέχνης είναι μια μορφή που λέγεται ότι αναπαριστά τον Θεμιστοκλή, νικηφόρο ναύαρχο της Σαλαμίνας το 480 π.Χ. Μόνο που αυτό το πλατυπρόσωπο κεφάλι που στηρίζεται σ' ένα μυώδη λαιμό διατηρεί μια ύποπτη ομοιότητα με σύγχρονες αναπαραστάσεις του Ηρακλή (όπως αυτές στις μετόπες της Ολυμπίας), και αυτή η αμφιταλάντευση ως προς την ταυτότητα είναι αναμφίβολα εσκεμμένη. Έτσι λοιπόν οι Έλληνες προσωπογράφοι από τον 4ο αι. π.Χ. έφτασαν να αισθάνονται αρκετά άνετα, ώστε να δημιουργήσουν το πορτρέτο του από αιώνες νεκρού (αν υπήρξε ποτέ) Ομήρου. Ήταν ο αρχετυπικός βάρδος που όφειλαν να μιμούνται ή να προσωποποιούν τα πορτρέτα όλων των άλλων ποιητών και δραματουργών. Ο αρχετυπικός στρατηγός είχε ήδη καθιερωθεί ως μια εικόνα υπευθυνότητας που συμβάδιζε με το δημόσιο αξίωμα, ανεξάρτητα από το ποιος το κατείχε. Ακολούθησε ο αρχετυπικός φιλόσοφος με το χαρακτηριστικά συνοφρυωμένο μέτωπο αλλά και ο αρχετυπικός ρήτορας, όπως ο Δημοσθένης, μελαγχολικός και εκρηκτικός. Ασφαλώς μπορούμε λίγο πολύ να διακρίνουμε τον

ένα γενειοφόρο επώνυμο Έλληνα από τον άλλο, και υπάρχουν εξαιρέσεις στην τυπολογία: ο Σωκράτης π.χ. ήταν γνωστός όσο ζούσε για το κοντόχοντρο σώμα του και την ομοιότητά του με σάτυρο, χαρακτηριστικά που διατηρήθηκαν στις απεικονίσεις του μετά την εκτέλεσή του το 399 π.Χ. Ακόμα και οι διανοούμενοι συνεργούσαν στο καθημερινό δρώμενο της αυτοπαρουσίασης. Στα τέλη του 4ου αι. π.Χ. ο δημοφιλής φιλόσοφος Βίων, μαθητής του ίδιου Θεόφραστου που συνέθεσε τους *Χαρακτήρες*, χρησιμοποιούσε την παρομοίωση του επαγγελματία ηθοποιού για να συμπυκνώσει τη δική του κυνική, μοιρολατρική και ηδονιστική φιλοσοφία. “Προσαρμοστείτε στις επικρατούσες συνθήκες όπως τα καραβόπανα στους διαφορετικούς ανέμους”, κήρυττε. “Όπως ένας καλός ηθοποιός παίζει με την ίδια πειστικότητα τον πρόλογο, το κυρίως μέρος και τον επίλογο ενός έργου, έτσι οφείλει και ο σωστός άνθρωπος να υποδύεται τις σκηνές της ζωής του”. Γιος ενός εμπόρου αλιπάστων και μιας πόρνης, ο Βίων περιδιάβαινε τον ελληνικό κόσμο μ’ αυτό το μήνυμα της αυτάρκειας επιδεικνύοντας με επιμέλεια τον τυπικό ρόλο του περιπατητικού και αυτάρκους λόγιου».

Νάιτζελ Σπάιβυ, *Αρχαιοελληνική τέχνη*, μετάφραση Γ. Τζήμας, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 303-305.

Απόσπασμα 6

«Στον 4ο αιώνα, κλασική ακόμη περίοδο, διακρίνονται εύκολα και μάλιστα από την αρχή του, τα σημάδια της διατάραξης της ισορροπίας και της παρουσίας νέων δυνάμεων στην ιστορική ζωή, που αντανakλούν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο στην τέχνη και ειδικά τη γλυπτική. Σε έργα του Λύσιππου, του Τιμόθεου, του Λεωχάρη και πολύ περισσότερο του Σκόπα και του Βρύαξη, όσο μας είναι γνωστό παρατηρείται μεταφορά του κέντρου του βάρους από τα καθοριστικά χαρακτηριστικά της γλυπτικής του 5ου αιώνα, γνησιότητα, ισορροπία, συνδυασμός εσωτερικού και εξωτερικού, ενότητα και υποταγή όλων των στοιχείων στο πνεύμα του συνόλου, συνεργασία όγκων και επιπέδων, αρμονική ανάπτυξη των μορφών και ρυθμική κίνηση, σε ένα ή δυό από αυτά. Έτσι άλλοτε έχουμε την έμφαση στην κίνηση και άλλοτε στην ακινησία, άλλοτε τονίζεται το εξωτερικό και άλλοτε το εσωτερικό, άλλοτε καθοριστικό ρόλο έχουν τα ρευστά περιγράμματα άλλοτε τα σκληρά και απότομα. Έτσι μπορεί να γίνεται λόγος στον 4ο αιώνα για ενεργητικό ή παθητικό στίλ, για ανδρικό ή γυναικείο, για διακοσμητικό ή για αυστηρά πλαστικό. Από πολλούς μελετητές όλοι οι σημαντικοί δημιουργοί του 4ου αιώνα χαρακτηρίζονται με τον τρόπο αυτό ακριβώς επειδή καθοριστικό ρόλο στα έργα τους δεν παίζει αυτή η ενότητα στην πολλαπλότητα που έχουμε στον 5ο αιώνα, αλλά η έμφαση στο ένα ή στο άλλο στοιχείο. Πρόκειται ουσιαστικά για μια

εξατομίκευση των αναζητήσεων που δεν έχουμε τουλάχιστον σ' αυτό το βαθμό τον 5ο αιώνα, όπου καλλιτέχνες σαν τον Πολύκλειτο, τον Μύρωνα ή τον Φειδία διακρίνονται για την ενότητα όλων των προσπαθειών τους και περισσότερο την προσπάθεια εσωτερικής ενότητας και εξωτερικής αλήθειας όλων των έργων τους [...] Στη στερεότητα, την ασφάλεια, την αλήθεια, την εσωτερικότητα και την αρμονική συνεργασία όλων των στοιχείων του 5ου αιώνα, που δίνει στον άνθρωπο και τον πολίτη, έχουμε στον 4ο αιώνα τη ρευστότητα, την αστάθεια, την εξωτερικότητα, την επικράτηση του ενός στοιχείου στα άλλα, την αλλαγή ακόμη και των διαστάσεων των μελών του σώματος, με τα μικρά κεφάλια, τα μακριά πόδια, τα λεπτά κορμιά».

Χ. Χρήστου, *Εισαγωγή στην Τέχνη, Αρχιτεκτονική – πλαστική*, εκδ.Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1987, σ. 190.

Απόσπασμα 7

«Τα χρόνια που ακολουθούν την ελληνιστική περίοδο, περίπου το 325-100 π.Χ., έχουμε ένα ακόμη βήμα προς την επικράτηση του εξωτερικού, του επιφανειακού, του επεκτατικού, του ατομικού, του ρεαλιστικού. Η καθαρά ιδεαλιστική τάση της επιβολής του τυπικού στο ατομικό και του καθολικού στο ειδικό του 5ου και σ' έναν ορισμένο βαθμό και του 4ου αιώνα παραμερίζεται. Στη σαφήνεια και την κρυσταλλική καθαρότητα, την ισορροπία και τη συνεργασία όλων των στοιχείων, τον τονισμό του ανθρώπινου έχουμε τώρα την τάση για το κολοσσικό και το γιγάντιο, την έμφαση στους όγκους και τις αντιθετικές κινήσεις, το εξωτερικά θεατρικό συχνά πάθος, την επιδεικτική προβολή. Έργα σαν τη Νίκη της Σαμοθράκης, τον Θνήσκοντα Γαλάτη και πολύ περισσότερο τα γλυπτά του βωμού της Περγάμου μπορούν να θεωρηθούν σαν τυπικά παραδείγματα αυτής της μεταβολής».

Χ. Χρήστου, *Εισαγωγή στην Τέχνη, Αρχιτεκτονική – πλαστική*, εκδ.Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1987, σ. 191.

Απόσπασμα 8

«Η βασιλεία του επόμενου Ατταλίδη, του Ευμένη Β', διήρκεσε από το 197 έως το 160-159 π.Χ. Αυτή την περίοδο τροποποιήθηκε σε μεγάλη έκταση η ακρόπολη της Περγάμου. Ο Ευμένης ήταν μανιώδης συλλέκτης βιβλίων και έχτισε βιβλιοθήκη· πρόσθεσε ακόμα στην πόλη ένα θέατρο και ένα γυμνάσιο. Επίσης

είναι πιθανό να κατασκευάστηκε με δική του χορηγία ο Μεγάλος Βωμός του Δία λίγο μετά το 168 ή το 166 π.Χ. Οι διακοσμητικές ζωφόροι του βωμού, που βρίσκονται σήμερα στο Βερολίνο, αποτελούν το πιο φιλόδοξο σχέδιο της ελληνικής γλυπτικής μετά τον Παρθενώνα.

Σε αντίθεση ωστόσο με τη ζωφόρο του Παρθενώνα, το γλυπτικό σχέδιο του Μεγάλου Βωμού ήταν εύκολα ορατό. Εξίσου εύκολα μπορεί να συνοψιστεί το θέμα του: απεικονίζει τον αρχέγονο αγώνα των θεών εναντίον των Γιγάντων. Καθώς, σύμφωνα με το μύθο, αυτός ο αγώνας οδήγησε στην εγκαθίδρυση της εξουσίας του Δία και των υπόλοιπων Ολυμπίων πάνω στους ανυπάκουους αυτόχθονες κατοίκους της γης, το θέμα είναι εξαιρετικά κατάλληλο για τη διακόσμηση ενός χώρου λατρείας του Δία. Η εγγύτητα όμως της βιβλιοθήκης της Περγάμου και η επίδραση των φιλοσόφων της αυλής ενθάρρυναν τους μελετητές να διατυπώσουν διάφορες θεωρίες για τις λογοτεχνικές πηγές και τις αλληγορικές σημασίες. Μια άποψη είναι ότι το θέμα προέρχεται από τη *Θεογονία* του Ησίοδου του 7ου αιώνα. Μια άλλη διακρίνει στις σκηνές πάλης μεταφορικές εκδοχές των φιλοσοφικών εννοιών της θεϊκής μοίρας. Τα ίχνη των ονομάτων των απεικονιζόμενων Γιγάντων δηλώνουν ίσως ότι υπήρχε κάποιο κείμενο που καθοδηγούσε το σχεδιαστή της ζωφόρου. Ωστόσο, όπως και με τη ζωφόρο του Παρθενώνα, καμία αρχαία επιγραφή δεν μας δια φωτίζει: δεν μπορούμε καν να προτείνουμε το όνομα κάποιου επικεφαλής σχεδιαστή, αν και είμαστε σε θέση να αναγνωρίσουμε την εργασία δεκάξι διαφορετικών γλυπτών».

Νάιτζελ Σπάιβυ, *Αρχαιοελληνική τέχνη*, μετάφραση Γ. Τζήμας, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 365-367.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να δοθεί έμφαση στην αρχιτεκτονική της Ακρόπολης της Αθήνας ώστε να διαπιστώσουν οι μαθητές τις διαφορές ρυθμών στα κτίσματα που την αποτελούν.
2. Να παρατηρήσουν οι μαθητές προσεκτικά τη ζωφόρο του Παρθενώνα και να συζητήσουν για τις θρησκευτικές και τις τελετουργικές πράξεις των αρχαίων Ελλήνων.
3. Να επισημανθούν η χρήση των υλικών (μάρμαρο, χαλκός, ψηφίδα κτλ.) που υπήρχαν την εποχή εκείνη, καθώς και οι δυνατότητές τους.
4. Να ευαισθητοποιηθούν οι μαθητές γύρω από την πολιτισμική τους παράδοση ανακεφαλαιώνοντας όλες τις πληροφορίες που τους έχουν δοθεί για τον ελληνικό πολιτισμό.

5. Να γίνει ανασκόπηση του λεξιλογίου που χρησιμοποιήθηκε μέχρι τώρα, για να αποσαφηνιστούν διάφοροι όροι όπως: κούροι, ειδώλια, κτερίσματα, ψηφιδωτό, τοιχογραφία, νωπογραφία, ρυθμός, ζωφόρος κτλ.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Να επισκεφθούν οι μαθητές ένα μουσείο της περιοχής τους, για να παρατηρήσουν και να συζητήσουν τις διαφορές ή τις ομοιότητες κάθε περιόδου του ελληνικού πολιτισμού.
2. Να συλλέξουν οι μαθητές πληροφορίες για τον Έλγιν και για το χρονικό της απόσπασης των μαρμάρων του Παρθενώνα.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Από τον Απόλλωνα του Μαντίκλου έως τον Αποξυόμενο του Λυσίππου: η αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής στη γλυπτική.
2. Το αρχαίο ελληνικό θέατρο.
3. Η ζωφόρος του Παρθενώνα.
4. Κίνηση και πάθος στην ελληνιστική γλυπτική.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

Η ΡΩΜΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Το κεφάλαιο αρχίζει με ένα κείμενο σε πλαίσιο που αφορά τους Ετρούσκους, οι οποίοι θεωρούνται οι πρώτοι κάτοικοι της Κεντρικής Ιταλίας. Ακολουθεί η

ρωμαϊκή τέχνη και τα χαρακτηριστικά της.

Στο ρωμαϊκό πολιτισμό είναι σαφής η επίδραση του ελληνικού πνεύματος και της τέχνης. Η πρωτοτυπία των Ρωμαίων είναι εμφανής στο πορτρέτο και στο ανάγλυφο. Το ενδιαφέρον όμως της ρωμαϊκής τέχνης εντοπίζεται κυρίως στην αρχιτεκτονική, όπου παρατηρείται η τεράστια τεχνολογική ικανότητα των Ρωμαίων, η οποία άφησε πίσω της μνημειώδη κτίρια, υδραγωγεία, γέφυρες, θέατρα, θέρμες και αποχετευτικά δίκτυα, αλλά και οργανωμένα πολυώροφα συγκροτήματα κατοικιών. Η ζωγραφική επίσης φτάνει σε μεγάλη άνθηση, όπως προκύπτει από τις τοιχογραφίες που σώθηκαν στα ερείπια της Πομπηίας.

Το κεφάλαιο κλείνει με την «Ανάλυση έργου» στην οποία περιγράφεται το Πάνθεον. Πρόκειται για το μεγαλύτερο έργο της περιόδου της αυτοκρατορίας του Αδριανού και θεωρείται το επιστέγασμα της κατασκευαστικής υπεροχής των Ρωμαίων.

ΣΤΟΧΟΙ

1. Να γίνει κατανοητή η σχέση ανάμεσα στην ελληνική τέχνη και στην τέχνη των Ρωμαίων.
2. Να επισημανθούν οι διαφορές και οι ομοιότητες ανάμεσα στη γλυπτική των Ελλήνων και σ' αυτήν των Ρωμαίων.
3. Να γίνει κατανοητός ο ρόλος που έπαιξαν τα τεχνολογικά επιτεύγματα των Ρωμαίων στην εγκαθίδρυση της τεράστιας αυτοκρατορίας τους.
4. Να γίνει διάκριση της στάσης ζωής των Ρωμαίων από αυτήν των Ελλήνων, έτσι όπως αυτή φαίνεται από το ρεαλιστικό τρόπο που οι πρώτοι απέδωσαν τα χαρακτηριστικά των πορτρέτων τους.
5. Να γίνουν αντιληπτές οι ενδιαφέρουσες αντιθέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στην ψευδαισθητική ζωγραφική και στην πραγματικότητα.
6. Να εξαχθούν συμπεράσματα για την καθημερινή ζωή των κατοίκων της Πομπηίας, και κατ' επέκταση της Ρώμης, μέσα από προσεκτική παρατήρηση της ζωγραφικής των τοιχογραφιών της. Επίσης, να επισημανθεί ότι η ζωγραφική αυτή προέρχεται από την ελληνική, για την οποία έχουμε ελάχιστα δείγματα.

7. Να γίνει κατανοητό ότι τα δημόσια κτίρια της Ρώμης έχουν άμεση σχέση με το αυτοκρατορικό της πολίτευμα.
8. Να γίνει αντιληπτός ο ρόλος που έπαιξε η ανακάλυψη του τόξου από τους Ρωμαίους σε λύσεις τέτοιες που συνέβαλαν στη μεταγενέστερη εξέλιξη της αρχιτεκτονικής.
9. Να επισημανθεί ο ρόλος που έπαιξε η θολωτή κατασκευή ως σύμβολο οικουμενικότητας της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να διακρίνει προσδιορίσει τη διαφορά ανάμεσα στα ρωμαϊκά και στα ελληνικά έργα τέχνης.
2. Να προβληματίζεται για το ρόλο που έπαιξαν οι αρχιτεκτονικές λύσεις που δόθηκαν από τους Ρωμαίους στην εξάπλωση της αυτοκρατορίας τους (η ανακάλυψη του τόξου, λόγου χάρη, βοήθησε στην κατασκευή γεφυρών, υδραγωγείων κτλ. που καταργούσαν τα εμπόδια δύσκολων περασμάτων).
3. Να αντιλαμβάνονται τη δομή της μεγαλούπολης που συγκεντρώνει όλα τα δημόσια κτίρια, τους τόπους διασκέδασης, καθώς και τα κτίσματα που στεγάζουν πολλές οικογένειες.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει, μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1.

«Τα σπίτια των εύπορων Ρωμαίων παρουσίαζαν αυστηρή όψη εξωτερικά, με τις στενές εισόδους και τους τοίχους που σπάνια είχαν παράθυρα. Το εσωτερικό

όμως ήταν τελείως διαφορετικό: τοιχογραφίες στους τοίχους και μωσαϊκά στα δάπεδα με ζωηρά χρώματα. Ο φυσικός κόσμος ήταν ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες. Τα ζώα αποδίδονταν με τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά της ελληνικής τέχνης, εφόσον οι καλλιτέχνες ήταν κυρίως απελεύθεροι ελληνικής καταγωγής ή ανατροφής· οι καλλιτέχνες αυτοί στρατολογούσαν τους βοηθούς τους ανάμεσα στους δούλους που είχαν ταλέντο και πρόσεχαν τη λεπτομέρεια – αυτοί οι δούλοι μπορούσαν μια μέρα να αποκτήσουν την ελευθερία τους και να γίνουν επίσης καλλιτέχνες. Τα πιο πολλά από αυτά τα καλλιτεχνήματα υπέκυψαν στο χρόνο. Αλλά οι μορφές [...] διασώθηκαν χάρη σε μια ξαφνική καταστροφή. Το 79 μ.Χ. η έκρηξη του Βεζούβιου κάλυψε με αποπνικτικό σύννεφο τέφρας την Πομπηία, μια πόλη 20.000 κατοίκων σε απόσταση 200 χιλιομέτρων νότια της Ρώμης. Οι κάτοικοί της πέθαναν από φριχτό θάνατο, αλλά οι ηφαιστειακές τέφρες κάθισαν απαλά πάνω στις τοιχογραφίες και στα μωσαϊκά – για να τα διαφυλάξουν ως τις μέρες μας ως μαρτυρίες της τέχνης των Ρωμαίων».

Παγκόσμια Ιστορία Αρχαίων Πολιτισμών, Τάιμ Λάιφ, τόμος 4ος, εκδ. Κ. Καπόπουλος, Αθήνα, σ. 59.

Απόσπασμα 2

«Μερικοί από τους πρώτους Ρωμαίους αυτοκράτορες μπορεί να παρουσιάζονταν ως θεοί, αλλά ήταν και αυτοί κοινοί θνητοί, με τα ίδια πάθη και τα ίδια βάσανα που είχαν οι υπήκοοί τους. Μια αίσθηση της ανθρωπίνης φύσης των ηγεμόνων και των συζύγων τους δίνουν οι προσωπογραφίες τους, έργα που αποσκοπούσαν να αποκαλύψουν μία δύναμη χαρακτήρα. Για να κολακέψουν φυσικά τη ματαιοδοξία τους, οι καλλιτέχνες έκαναν παραχωρήσεις. Ο Καλιγούλας ντρεπόταν τόσο για τη φαλάκρα του, ώστε απαγόρευε να τον κοιτάζει κάποιος από ψηλά, και οι γλύπτες τον απεικόνιζαν με πλούσια κώμη. Άλλοι ηγεμόνες ήθελαν να παριστάνονται ρεαλιστικά, όπως δείχνει η καθόλου κολακευτική προτομή του Βεσπασιανού. Αυτό το ρεαλισμό στη γλυπτική τον συμμεριζόταν και ο βιογράφος Σουετώνιος, που κατάφερε να βυθοσκοπήσει τις ψυχές των ηγεμόνων με την ακρίβεια ενός χειρουργού. Ο Σουετώνιος μπορεί να υπερέβαλε τα ελαττώματα κάποιων αυτοκρατόρων, αλλά το έργο του είναι ένα εκπληκτικό παράδειγμα της θέλησης των Ρωμαίων καλλιτεχνών να αποδώσουν πιστά τους ανθρώπινους χαρακτήρες».

Παγκόσμια Ιστορία Αρχαίων Πολιτισμών, Τάιμ Λάιφ, τόμος 4ος, εκδ. Κ. Καπόπουλος, Αθήνα, σ. 79.

Απόσπασμα 3

«Οι δρόμοι και οι υδραγωγοί ήταν οι αρτηρίες της Ρώμης. Αλλά τα ζωτικά της όργανα ήταν τα μεγάλα δημόσια οικήματα: ευρύχωρες θέρμες όπου λούζονταν οι πολίτες, απέραντες αρένες που τους ψυχαγωγούσαν, μεγάλοι ναοί όπου δόξαζαν τους θεούς και τους αυτοκράτορες. Παντού στις εκστρατείες τους οι Ρωμαίοι μετέφεραν μαζί τους αυτό το πάθος για την οικοδομική. Τα στρατεύματα έστρωναν δρόμους στην ερημιά και τα στρατόπεδά τους γίνονταν μόνιμοι οικισμοί· τα υδραγωγεία συνέβαλαν στην ανάπτυξη των πόλεων και στην κατασκευή δημόσιων έργων. Μετά την εγκατάστασή τους οι Ρωμαίοι προσέλκυαν στην πόλη κατοίκους από τη γύρω περιοχή. Όλα αυτά συνοδεύτηκαν με τη συστηματική εφαρμογή λίγων απλών αρχών μηχανικής. Χρησιμοποίησαν παντού το τόξο, που κληρονόμησαν οι Ρωμαίοι από τους Ετρούσκους και το οποίο τους επέτρεψε να κατασκευάσουν μεγάλους υδραγωγούς πάνω από κοιλάδες. Η γνώση του τόξου τούς οδήγησε στη θόλο, που μπορούσε να καλύψει μεγάλους χώρους χωρίς ενδιάμεσες κολόνες. Οι Ρωμαίοι έκαναν θαύματα με λίγα βασικά δομικά υλικά. Το έδαφος γύρω από τη Ρώμη είχε ελάχιστη σκληρή πέτρα, αλλά ήταν πλούσιο σε ηφαιστειακές άμμους γνωστές ως πουζολάνη. Ανακατωμένη με ασβέστη και νερό, έδινε ένα τσιμέντο που μπορούσε να επιστρωθεί στην κοίτη ποταμών. Με το πέρασμα των χρόνων οι Ρωμαίοι έμαθαν να αναμιγνύουν το τσιμέντο με διάφορα αδρανή υλικά και να φτιάχνουν σκυρόδεμα. Γερό και μη διαπερατό, το καλουπωμένο σκυρόδεμα αποδείχτηκε τέλειο μέσο για τα μεγάλα έργα των πολεοδόμων».

Παγκόσμια Ιστορία Αρχαίων Πολιτισμών, Τάιμ Λάιφ, τόμος 4^{ος}, εκδ. Κ. Καπόπουλος, Αθήνα, σ. 89.

Απόσπασμα 4

«Απομονωμένο το τόξο ή αψίδα, ήταν το σύμβολο της ισχύος της Ρώμης, μια θριαμβική πύλη για τους νικηφόρους στρατηγούς και ζυγός για τους ηττημένους εχθρούς. [...] Τα αυτοστηριζόμενα και ισορροπούμενα τόξα χρειάζονταν συμπαγή υποστυλώματα, για να απορροφούν τις πιέσεις κατά μήκος της καμπύλης από το κέντρο. Όταν όμως τα τόξα συνδέονται μεταξύ τους, οι πιέσεις στα υποστυλώματα μειώνονται και η οικοδόμηση των τόξων είναι πιο οικονομική. [...] η προς τα έξω ώση από τα γειτονικά τόξα μεταδίδεται κάθετα στο παρεμβαλλόμενο υποστυλίσμα και το βάρος μεταφέρεται ασφαλώς στο βάθρο. Το πιο λεπτό μέρος κατά την ανέγερση μιας αψίδας ήταν μετά την τοποθέτηση των βάθρων και την κατασκευή των υποστυλωμάτων. Χρησιμοποιώντας προεξέχοντα υφαψίδια στην κορυφή των υποστυλωμάτων για στήριξη, οι οικοδόμοι έφτιαχναν προσωρινά ένα ημικυκλικό ξύλινο πλαίσιο. Από πάνω τοποθετούσαν τέλεια εφαπτόμενους ογκόλιθους ή θολόλιθους, τους οποίους σφήνωναν με ένα σφηνόλιθο-κλειδί στο κέντρο».

Παγκόσμια Ιστορία Αρχαίων Πολιτισμών, Τάιμ Λάιφ, τόμος 4ος, εκδ. Κ. Καπόπουλος, Αθήνα, σ. 91.

Απόσπασμα 5

«Μολονότι ασχολούνταν με μνημειακές κατασκευές, οι Ρωμαίοι σπάνια ξεχνούσαν να εφοδιάσουν με ανέσεις τα οικοδομήματα που σχεδίαζαν. Αυτή την ανάγκη για άνεση εξέφρασε κάποιος Γάιος Σέργιος Οράτα, που η συμβολή του στην ευχαρίστηση των συμπολιτών του προέκυψε από το εμπορικό του ενδιαφέρον για την καλλιέργεια θαλασσινών. Γύρω στο 80 π.Χ., ο Οράτα συνέλαβε την ιδέα να καλλιεργήσει ολοχρονίς στρείδια στα ζεστά νερά που ήταν γνωστό ότι ευνοούσαν την ανάπτυξή τους. Κατασκεύασε μια σειρά από δεξαμενές πάνω σε πλιθόχτιστες κολόνες, έκλεισε το χώρο κάτω από τη βάση και εγκατέστησε κλιβάνους για την κυκλοφορία ζεστού αέρα κάτω από τις δεξαμενές. Σύντομα ο Οράτα εφάρμοσε την ίδια αρχή και στις ανθρώπινες κατοικίες. Αγοράζοντας εγκαταλειμμένες επαύλεις, τις εξόπλιζε με θερμά λουτρά και με κυκλώματα που ζέσταιναν ολόκληρα δωμάτια, και κατόπιν ξαναπουλούσε αυτές τις επαύλεις με μεγάλο κέρδος. Αν και λίγοι Ρωμαίοι μπορούσαν να αγοράσουν τέτοιες κατοικίες, οι πολίτες ολόκληρης της αυτοκρατορίας πολύ σύντομα θερμαίνονταν με τέτοια κεντρική θέρμανση, καθώς παρόμοια συστήματα εγκαταστάθηκαν και στα δημόσια λουτρά, περιλαμβανόμενων και των λουτρών της Πομπηίας [...] Τη θερμότητα για τα λουτρά της Πομπηίας έδινε ένας κλίβανος, που προφανώς τον τροφοδοτούσαν δούλοι. Ένας λέβητας παρείχε ζεστό νερό στο λουτρό, ενώ ο θερμός αέρας από τη φωτιά κάτω από τη δεξαμενή ανέβαινε από τα κενά των τοίχων και θέρμαινε το δωμάτιο. Αυτό το δωμάτιο, γνωστό ως *caldarium*, επικοινωνούσε με έναν άλλο χώρο λουτρού, το *tepidarium*, το οποίο ήταν επίσης ζεστό. Από κάτω βρισκόταν το *frigidarium*, όπου οι σκληραγωγημένοι πολίτες, αφού είχαν χαλαρώσει στα θερμά διαμερίσματα, μπορούσαν και πάλι να αναζωογονηθούν με ένα ψυχρό λουτρό. Τα λουτρά ήταν κάτι για το οποίο περηφανεύονταν οι πολίτες – ένα θαύμα της τεχνολογίας που έδινε στον κοινό πολίτη μια γεύση των αυτοκρατορικών απολαύσεων».

Παγκόσμια Ιστορία Αρχαίων Πολιτισμών, Τάιμ Λάιφ, τόμος 4ος, εκδ. Κ. Καπόπουλος, Αθήνα, σ. 99.

Απόσπασμα 6

«Όλα στην αρχιτεκτονική του ρωμαϊκού κόσμου προσανατολίζονται στο εξωτερικό, στο κολοσσικό, στο γιγάντιο, στην έκταση και στο βάρος, στοιχεία που εκφράζουν με κάθε τρόπο τη δύναμη. Όλα στη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική επιδιώκουν, και το κατορθώνουν, να εκμηδενίσουν τον άνθρωπο σαν ελεύθερη προσωπικότητα, να τον υποτάξουν, να του δείξουν ότι δεν είναι τίποτα άλλο από ένα ασήμαντο στοιχείο της ιστορικής ζωής. Τα ίδια τα στοιχεία των έργων της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής, η κολόνα, τα κιονόκρανα, το επιστύλιο, δεν είναι μόνο τεκτονικά χαρακτηριστικά, είναι όπως όλο το οικοδόμημα υλική παρουσία της θέλησης για δύναμη, για επίδειξη ισχύος, για επιβολή. Και αρκεί να πλησιάσει κανείς ένα ελληνικό έργο της αρχιτεκτονικής και ένα ρωμαϊκό στην Αθήνα, το Ηφαιστείο και το ναό του Ολυμπίου Διός, για να καταλάβει τι εκφράζεται με το ένα και τι με το άλλο».

Χ. Χρήστου, *Εισαγωγή στην τέχνη, Αρχιτεκτονική – πλαστική*, εκδ. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1987, σ. 106-107.

Απόσπασμα 7

«Και η αρχιτεκτονική τώρα είναι προσανατολισμένη στην ανάγκη της διατήρησης της συνοχής στο εσωτερικό της και της επιβολής στο εξωτερικό. Τα έργα της αποβλέπουν να διατηρήσουν σε ηρεμία τους πληθυσμούς του κέντρου της, όπως και των άλλων κέντρων, που γίνονται ένα είδος αντιγράφων του καθοριστικού της Ρώμης, γι' αυτό διακρίνονται για τα ίδια χαρακτηριστικά. Η στροφή της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής στο αμφιθέατρο, που έχει διαφορετικές χρήσεις από το θέατρο, το δημόσιο λουτρό, με τις τεράστιες διαστάσεις, το υδραγωγείο, η θριαμβική ασπίδα, η μνημειακή πύλη, αποβλέπουν να προσφέρουν δυνατότητες εκτόνωσης του λαού των κέντρων, για να είναι περισσότερο πειθήνιοι στη θέληση της κρατικής εξουσίας. Και επιβάλλονται τόσο με την κάλυψη συγκεκριμένων αναγκών, όσο και με τον τονισμό της παρουσίας και τη δύναμη του κυρίαρχου».

Χ. Χρήστου, *Εισαγωγή στην τέχνη, Αρχιτεκτονική – πλαστική*, εκδ. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1987, σ. 104.

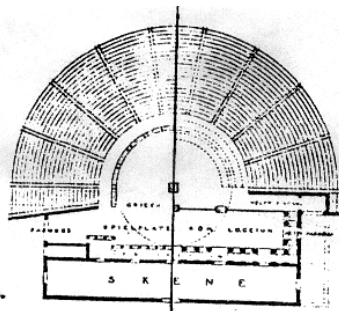
Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να δοθεί έμφαση στη σύγκριση των δύο πολιτισμών, ελληνικού και ρωμαϊκού, και να συζητηθεί η επίδραση που άσκησε ο πρώτος στο δεύτερο.
2. Να προβληματιστεί ο μαθητής για τους τρόπους με τους οποίους εκφράζονται μέσα από την τέχνη τα χαρακτηριστικά του κοινωνικού συνόλου.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

Να προταθεί στους μαθητές να βρουν εικόνες ρωμαϊκών θεάτρων τα οποία να συγκρίνουν με τα ελληνικά θέατρα. Να σχολιάσουν τη λειτουργία των ελληνικών και των ρωμαϊκών θεάτρων, το συμβολισμό τους, τη θέση τους και την αρχιτεκτονική τους. Για το διδάσκοντα θα φανεί χρήσιμο το παρακάτω σχεδιάγραμμα στο οποίο αναφέρονται συνοπτικά οι διαφορές τους.

ΕΛΛΗΝ.



ΡΩΜ.

Εἰκ 318 Οἱ κυριότερες διαφορές ἀνάμεσα στὸ Ἑλληνικὸ-Ἑλληνιστικὸ καὶ τὸ Ῥωμαϊκὸ θέατρο

ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΟ

ΡΩΜΑΙΚΟ

Ἡ ὀρχήστρα σχηματίζει πλήρη κύκλο.

Τὸ κτίσμα τῆς σκηνῆς καὶ ἡ ὀρχήστρα εἶναι ἀποχωρισμένα.

Ἡ σκηνὴ ἔχει μεγάλο ὕψος καὶ μικρὸ βάθος.

Τὸ προσκήνιο εἶναι διακοσμημένο μὲ κίονες καὶ ζωγραφισμένους "πίνακες".

Στὸ βάθος τῆς σκηνῆς ὑπάρχουν μεγάλα ἀνοίγματα (θυρώματα) μὲ ζωγραφισμένη σκηνογραφία.

Οἱ εἰσοδοὶ στὴν ὀρχήστρα εἶναι ἀνοιχτὲς πόροισι.

Οἱ τιμητικὲς θέσεις γιὰ τοὺς ἱερεῖς βρίσκονται στὴ χαμηλότερη σειρά καθισμάτων.

Οἱ διαφορετικὲς φυλὲς κάθονται σὲ χωριστὰ τμήματα τοῦ ἴδιου διαζώματος.

Ἡ εἴσοδος εἶναι γιὰ ὅλους τοὺς θεατὲς ἀπὸ τὴν καρδόου καὶ τὴν ὀρχήστρα πού ὁδηγοῦν σὲ ἀκτινωτὲς σκάλες.

Τὸ ἀμφιθέατρο κτίζεται πάνω σὲ κάποια πλαγιά λόφου καὶ ἔτσι δὲν ἔχει ἐξωτερικὴ πρόσοψη. Δὲν ὑπάρχει κιονοστοιχία στὰ φηλὰ μέρη.

Τὸ θέατρο κτίζεται σὲ ἱεροῦς χώρους.

Τὸ Ἑλληνικὸ θέατρο εἶναι ἓνα θρησκευτικὸ καὶ δημοκρατικὸ κτίσμα μὲ ἐξίσου καλὲς θέσεις γιὰ ὅλους.

Οἱ Ἑλληνικὲς παραστάσεις εἶναι πολιτιστικὰ γεγονότα.

Ἡ ὀρχήστρα σχηματίζει ἡμικύκλιο.

Τὸ κτίσμα τῆς σκηνῆς καὶ ἡ ὀρχήστρα ἀποτελοῦν ἓνα ἀρχιτεκτονικὸ σύνολο.

Ἡ σκηνὴ ἔχει μικρὸ ὕψος καὶ μεγάλου βάθος.

Τὸ προσκήνιο ἔχει κλειστὴ πρόσοψη διακοσμημένη μὲ κόγχες καὶ ὁρισμένες φορές μὲ μικροὺς πεσσούς.

Τὸ βάθος τῆς σκηνῆς εἶναι ἓνα μεγαλόπρεπο ἀρχιτεκτονικὸ σκηνικό.

Οἱ πλάγιες εἰσοδοὶ εἶναι θολωτὲς.

Τὰ θεωρεῖα (tribunalia) τῶν χορηγῶν τῶν ἔργων βρίσκονται πάνω ἀπὸ τὴν θολωτὴν εἴσοδον. Οἱ συγκλητικοί, οἱ ἀξιωματοῦχοι τῆς πόλης καὶ οἱ ὑπόλοιποι ἐπίσημοι κάθονται στὴν ὀρχήστρα.

Οἱ διαφορετικὲς τάξεις κάθονται σὲ διαφορετικὲς κερκίδες-διαζώματα πού χωρίζονται μὲ οὐράγματα (parapeta).

Ἡ εἴσοδος τοῦ κοινοῦ γίνεται ἀπὸ διαφορετικὲς ἐξωτερικὲς θολωτὲς εἰσοόδους, σκάλες καὶ τοξωτὰ ἀνοιχτὰ περάσματα.

Τὸ ἀμφιθέατρο συχνὰ κτίζεται ἐπίσης σὲ κάποια πλαγιά λόφου (Βιτρούβιος V, 3,3) ἀλλὰ τὴν περισσότερη φορὴν σχηματίζεται σὲ φηλὰ ἀναλήμματα ἀπὸ τὸ ἔδαφος καὶ ἔχει πλούσια πρόσοψη, στοὰ μὲ κιονοστοιχία καὶ μερικὲς φορές βωμοὺς πάνω ἀπὸ τὸ ἀμφιθέατρο.

Τὸ θέατρο μπορεῖ νὰ κατασκευαστεῖ ὅπου-δήποτε σὲ μὴ ὑγιεινὴ τοποθεσία (Βιτρούβιος V, 3,1). Ἱερὲς φορές ὑπάρχει βωμὸς πάνω ἀπὸ τὸ ἀμφιθέατρο.

Τὸ Ῥωμαϊκὸ θέατρο εἶναι ἓνα ταξικὸ θέατρο ἔχει περισσότερες θέσεις γιὰ ἀξιωματοῦχους καὶ λιγότερο ὥρο γιὰ τὴν παραστάσεις. ἔχει διαφορετικὲς θέσεις γιὰ τὴν διαφορετικὴ κοινωνικὴ τάξεις.

Οἱ Ῥωμαϊκὲς παραστάσεις εἶναι θεάματα πού ἀνταποκρίνονται στὰ γούστα τοῦ κοινοῦ.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1500 λέξεις)

1. Σύγκριση ελληνικής και ρωμαϊκής προσωπογραφίας-προτομής.
2. Σύγκριση ελληνικού και ρωμαϊκού θεάτρου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Η βυζαντινή τέχνη αποτελεί ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο στη μελέτη της τέχνης του ελληνικού χώρου.

Από τον 3ο αιώνα μ.Χ. μέχρι τη σύσταση του νεοελληνικού κράτους η

βυζαντινή τέχνη διαποτίστηκε από τη χριστιανική ορθόδοξη θρησκεία. Χαρακτηρίζεται από την απεικόνιση του πνευματικού περιεχομένου της χριστιανικής θρησκείας. Οι διάφορες μορφές βυζαντινής τέχνης λειτουργούν ως ενδιάμεσο μεταξύ ουρανού και γης. Η βυζαντινή εικόνα, τα ψηφιδωτά, ο γλυπτικός διάκοσμος των ναών, τα λατρευτικά κτίρια, δηλαδή οι εκκλησίες, μεταφέρουν μέσα από συμβολισμούς τα υπερβατικά στοιχεία της ορθόδοξης πίστης.

Στο κεφάλαιο αυτό υπάρχει ένα κείμενο σε πλαίσιο το οποίο αναφέρεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του σταυροειδούς ναού, για να γίνουν κατανοητά η αφήγηση και ο συμβολισμός που υπάρχει στις εικόνες των ναών. Επίσης, υπάρχει ένα δεύτερο κείμενο σε πλαίσιο στο οποίο αναφέρονται τα χαρακτηριστικά των δύο σημαντικότερων σχολών αγιογραφίας, της μακεδονικής και της κρητικής.

Στην «Ανάλυση έργου» παρουσιάζεται η Αγία Σοφία της Κωνσταντινούπολης, που είναι ένα από τα μεγαλύτερα επιτεύγματα της βυζαντινής αρχιτεκτονικής.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να γνωρίσει ο μαθητής τη βυζαντινή πολιτισμική κληρονομιά.
- Να γίνει κατανοητό το πέρασμα από την αρχαία ελληνική τέχνη στην παλαιοχριστιανική.
- Να γίνει αντιληπτός ο πνευματικός χαρακτήρας της τέχνης της αγιογραφίας.
- Να γίνει κατανοητό ότι η βυζαντινή τέχνη, στην προσπάθειά της να απομακρυνθεί από οτιδήποτε ειδωλολατρικό, απέφυγε την τρισδιάστατη γλυπτική απόδοση των μορφών.
- Να εξοικειωθεί ο μαθητής με το χώρο και τους συμβολισμούς της βυζαντινής εκκλησίας.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να αναγνωρίζει τα χαρακτηριστικά της βυζαντινής εικόνας: τη μετωπική απεικόνιση, το αυστηρό περίγραμμα των προσώπων, την έμφαση στα μάτια, τον υπερβατικό χώρο.
2. Να αντιλαμβάνεται ότι ο χρυσός κάμπος, που χρησιμοποιείται για να αποδώσει το βάθος, είναι η συμβολική απόδοση του φωτός της αποκάλυψης (απόδοση του απείρου).
3. Να αναγνωρίζει το συμβολικό περιεχόμενο της βυζαντινής εικόνας και του θρησκευτικού συλλογικού κώδικα που καθορίζει τον τρόπο απεικόνισης των πραγμάτων.
4. Να αντιλαμβάνεται την οργάνωση του χώρου της βυζαντινής εκκλησίας σε σχέση με το τελετουργικό της χριστιανικής λειτουργίας.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει, μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1

Για την Αγία Σοφία

«Και ο Προκόπιος ακόμη ακολουθεί την ίδια γραμμή στην περιγραφή της εκκλησίας. Το κτίριο, όπως λέει, αποτελεί ένα τμήμα της πόλης, αλλά συγχρόνως είναι σε μεγάλο βαθμό ανεξάρτητο. Είναι εξαιρετικά επίμηκες, αλλά ταυτόχρονα και εξαιρετικά πλατύ. Είναι ογκώδες, αλλά ταυτόχρονα αρμονικό. Το φως φαίνεται να κατακλύζει από έξω το εσωτερικό του, αλλά ταυτόχρονα δείχνει σαν να πηγάζει από μέσα από τον ίδιο το ναό. Η δομή του είναι στερεή, αλλά ταυτόχρονα παρέχει μιαν εντύπωση αστάθειας. Οι κίονες παρουσιάζονται μέσα σ' έναν ομαδικό χορό, οι πεσσοί αποτελούν σωστές βουνοκορφές. Οι θόλοι φαίνονται να αιωρούνται, ο

κεντρικός τρούλος φαίνεται να κρέμεται από τον ουρανό. Οι θέες συνεχώς μεταβάλλονται, αλλά ταυτόχρονα τα σχήματα που συνθέτουν το χώρο ακολουθούν, με μια σαφή αλληλουχία, το ένα το άλλο. Η θέση και η άρση αποτελούν τη βάση της περιγραφής του Προκοπίου, όπως ακριβώς αποτελούν και τη βάση του αρχιτεκτονικού σχεδίου».

Richard Krautheimer, *Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή Αρχιτεκτονική*, μετάφραση Φάνης Μαλλούχου-Τουφάνο, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1991, σ. 265.

Απόσπασμα 2.

«Βασικό χαρακτηριστικό που συνδέει τα διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής αυτής είναι η υποχώρηση με τον έναν ή τον άλλο τρόπο της ελληνορωμαϊκής κλασσικής παράδοσης. Υποχωρεί το ενδιαφέρον για τη σωματικότητα της μορφής, για την οργανικότητά της, για την αυτόνομη ύπαρξή της, για την τρισδιάστατη προοπτική, για την αρμονική και φυσική σύνδεση της μορφής με τον περιβάλλοντα χώρο. Η μορφή είναι τώρα συνήθως μετωπική και επίπεδη· χάνει τη σχέση του βάθους με το περιβάλλον και αποβαίνει δισδιάστατη. Η ελεύθερη κίνηση και δράση όλο και περισσότερο γίνονται στατικές και δεν προβάλλονται στερεομετρικά στο χώρο. Η αξονική συμμετρία, η ισοκεφαλία, η ρυθμική επανάληψη, η υπέρθεση των μορφών, που στην πραγματικότητα βρίσκονται σε διαφορετικά επίπεδα, η ιερατική προοπτική που θέλει μεγαλύτερο μέγεθος για τα αξιολογότερα, τα κύρια πρόσωπα της σύνθεσης, κυριαρχούν. Γίνεται μεγάλη χρήση της γραμμής και των αυστηρών περιγραμμάτων στην απόδοση των θεμάτων. Βασικό πλεονέκτημα του τρόπου αυτού απόδοσης της ανθρώπινης μορφής σε μια σύνθεση με συμμετρική διάταξη, μετωπικότητα και αγροίκα απλοποίηση είναι ότι υποβάλλει με μεγάλη δύναμη την έννοια του απόλυτου άρχοντα και της υπερχρονικής, υπεράνθρωπης εξουσίας του. Το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών στρέφεται τώρα προς τα μέσα, προς τον ψυχικό, πνευματικό κόσμο και αυτόν προσπαθούν με κάθε τρόπο να αναδείξουν, αδιαφορώντας για την ανατομία του σώματος. Το σώμα είναι πλέον το μέσο για να αποκαλυφτεί το πνεύμα που εγκλείει η εικονιζόμενη μορφή. Κατά συνέπεια δίνουν ιδιαίτερη προσοχή στην απόδοση του προσώπου και μάλιστα των ματιών, που ακτινοβολούν την πνευματικότητα της μορφής».

Ν. Γκιολές, *Παλαιοχριστιανική τέχνη-Μνημειακή ζωγραφική (π. 300-726)*, εκδ. Δ. Μαυρομάτη, Αθήνα 1991, σ. 14-15.

Απόσπασμα 3

«Και ενώ τα πρώτα χριστιανικά χρόνια, όπως είναι φυσικό, δεν έχουμε χαρακτηριστικά μνημεία της αρχιτεκτονικής, εκτός από τις κατακόμβες που αποτελούν ένα συνδυασμό νεκροταφείων και χώρων κρυφής λατρείας, τη λεγόμενη παλαιοχριστιανική περίοδο, η αρχιτεκτονική δεν απομακρύνεται

ουσιαστικά από την ελληνορωμαϊκή παράδοση. Ο καθοριστικός αρχιτεκτονικός τύπος, που θα επικρατήσει την περίοδο αυτή, από το 312 ως το 527, είναι η βασιλική, ο χώρος λατρείας των χριστιανών. Διατηρούνται, βέβαια, όλα τα βασικά αρχιτεκτονικά θέματα της όψιμης αρχαιότητας, όπως ολοκληρώθηκαν από τον ρωμαϊκό κόσμο, αλλά η βασιλική είναι το οικοδόμημα που έρχεται να αντιμετωπίσει νέες ανάγκες. Αφετηρία της είναι τύποι που έχουν διαφορετική χρήση στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα και που προσαρμόζονται, για να ανταποκριθούν στις νέες συνθήκες. Μερικά από τα στοιχεία της βασιλικής δεν αφήνουν καμιά αμφιβολία ότι η αρχιτεκτονική, με την αντιστροφή μερικών από τα στοιχεία παλαιότερων οικοδομημάτων και την προσθήκη νέων, έρχεται να εκφράσει τον αναπροσανατολισμό της ζωής. Οι κιονοστοιχίες των αρχαίων ναών και των ανοιχτών στοών από το εξωτερικό μεταφέρονται στο εσωτερικό του οικοδομήματος, διατηρείται κάπως η παλιά διαίρεση του εσωτερικού, αλλά προστίθεται η κόγχη στο ανατολικό μέρος, τονίζεται ο ρόλος των πλαγίων θυρών στο νάρθηκα και επιβάλλεται ιδιαίτερα η κίνηση με τον τονισμό του μήκους, έτσι έχουμε τον τύπο της δρομικής βασιλικής. Η μεταφορά γνωστών στοιχείων σε νέες θέσεις, η προσθήκη άλλων και ο τονισμός μερικών χαρακτηριστικών δίνουν με σαφήνεια τη νέα κατεύθυνση».

Χ. Χρήστου, *Εισαγωγή στην Τέχνη, Αρχιτεκτονική – πλαστική*, εκδ. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1987, σελ. 107.

Απόσπασμα 4

«Η μεταφορά γνωστών στοιχείων σε νέες θέσεις, η προσθήκη άλλων και ο τονισμός μερικών χαρακτηριστικών δίνουν με σαφήνεια τη νέα κατεύθυνση. Η βασιλική, ως χώρος λατρείας της νέας θρησκείας, δεν βασίζεται στο εξωτερικό, όπως ο αρχαίος ναός, αλλά στο εσωτερικό, δεν περιορίζεται στην επιβολή του εξωτερικού, αλλά στη δυνατότητα υποβολής του εσωτερικού, το οποίο με όλα τα στοιχεία του, άρθρωση, διακόσμηση και παραπληρωματικά θέματα, αναφέρεται στην ανάγκη συνομιλίας του πιστού με το θεϊκό. Ο τονισμός του μήκους και η κίνηση που επιβάλλει από το νάρθηκα προς το ιερό ανταποκρίνονται στην ανάγκη να δώσει την πορεία του πιστού από τον Παγανισμό στο Χριστιανισμό, από το σκοτάδι στο φως, από το ψέμα στην αλήθεια. Στην εξωτερικότητα και τη σωματικότητα, τον πλαστικό χαρακτήρα και την εξωτερική επιβολή του αρχαίου ναού, η βασιλική απαντά με το εσωτερικό, την πνευματικότητα, τη ζωγραφική και τη δύναμη υποβολής του μεγάλου εσωτερικού χώρου. Ο πλούτος που έχει στο εξωτερικό του ο αρχαίος ναός και η πλούσια άρθρωσή του έχει μεταφερθεί στο εσωτερικό, δεν βασίζεται όμως στα στοιχεία, αλλά στα ζωγραφικά, που έχουν σαφέστερα συμβολικό περιεχόμενο».

Χ. Χρήστου, *Εισαγωγή στην Τέχνη, Αρχιτεκτονική – πλαστική*, εκδ. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1987, σ. 107-108.

Απόσπασμα 5

«Το ψηφιδωτό, υλικό πολυτέλειας σε σύγκριση με την τοιχογραφία, παρείχε σημαντικά πλεονεκτήματα, καθώς είχε μεγαλύτερη αντοχή στο χρόνο, ενώ ταυτόχρονα δημιουργούσε την εντύπωση μεγάλης λαμπρότητας. Οι ψηφίδες είναι ακριβές, γιατί κατασκευάζονται με τεχνική ιδιαίτερη, από υλικά ποικίλα και συχνά ακριβά και δυσεύρετα: από μάρμαρο, από πέτρες φυσικές, από γυαλί χρωματιστό ή από κεραμίδι, ενώ οι χρυσές και οι ασημένιες ψηφίδες απαιτούν προσεκτική επεξεργασία του γυαλιού, το οποίο επιστρώνεται με λεπτό φύλλο χρυσού ή αργύρου και προστατεύεται με εφυάλωση. Όλα αυτά τα πολύχρωμα πετραδάκια τοποθετούνται με ανόμοια κλίση επάνω στο φρέσκο σοβά, έτσι ώστε να έχει το καθένα διαφορετική συμπεριφορά στο φως, με αποτέλεσμα να πολλαπλασιάζεται η λάμψη της πολύχρωμης επιφάνειας. Οι πολύτιμες χρυσές και ασημένιες ψηφίδες επενδύουν τον κάμπο των παραστάσεων, στολίζουν τα υφάσματα και τους θρόνους με χρυσοκοντυλιές και φωτίζουν τις διακοσμητικές ταινίες. Οι ανταύγειες του φωτός επάνω στην ψηφιδωτή επιφάνεια δημιουργούν μια εντύπωση εξωπραγματικής διάστασης στον πραγματικό χώρο της εκκλησίας, συμβάλλοντας έτσι ακόμη περισσότερο στην έξαρση του υπερβατικού κόσμου που απεικονίζεται στις εσωτερικές της επιφάνειες».

N. Χατζηδάκης, *Ελληνική Τέχνη: Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, Εκδοτική Αθηνών, σ. 10.

Απόσπασμα 6

«Ο λόγος του Ευαγγελίου, τα αναγνώσματα και οι ύμνοι της λειτουργίας έπαιρναν απτή διδακτική για τους αμαθείς, υπόσταση με τα ιστορούμενα στη διακόσμηση και οι άγιες μορφές στις τοιχογραφίες ζωντάνευαν στη διάχυση του φωτός, παριστάμενες νοερά στα τελούμενα. Σε σχέση αμοιβαιότητας με τις άλλες τέχνες στο κοσμητικό οικοδόμημα του ναού και σε άρρηκτη σύζευξη με το πνευματικό περιεχόμενό του, η τοιχογραφία παρακολουθούσε στην εικονογραφική ανάπτυξή της την εξέλιξη της λειτουργίας, συμβάλλοντας στην προσέγγιση του υπερβατικού, στην κατανόηση του ακατάληπτου και στην απόδοση του μυστικού κάλλους της αγιότητας, σύγκαιρα φανερώνοντας οδούς λογικής λατρείας και ψυχικής σωτηρίας.

Η διακόσμηση με τοιχογραφίες, αντίθετα με τα ψηφιδωτά, εκτεινόταν συνήθως σε όλες τις επιφάνειες μέχρι τα κατώτερα μέρη των τοίχων, ενίοτε και σε εξωτερικά τοιχώματα του κτιρίου, ευνοϊκή για την ανάπτυξη ζωγραφικών προγραμμάτων με ευρείς εικονογραφικούς κύκλους και πλούτο μορφών. Η διάρθρωση στα επί μέρους και η οργάνωσή τους σε σύνολο, συνάρτητο με την έννοια του ναού ως εικόνας του επουράνιου και επίγειου κόσμου της Εκκλησίας, καθορίζονταν από θεολογικούς κανόνες που υπαγόρευαν την ιεραρχημένη θέση παραστάσεων και μορφών σε ένα σύστημα δογματικής νομοτέλειας, όπου τίποτε

περιττό δεν χωρούσε· δομημένο με συνθετική συμμετρία και γεωμετρημένη ευστάθεια, εναρμονισμένο στους συμβολισμούς του επίσης με τις αρχιτεκτονικές επιφάνειες [...] Από την άποψη της τεχνικής, η τοιχογραφία αποτελούσε συνήθως συνδυασμό της νωπογραφίας με την “επί ξηρού” ζωγραφική. Η προετοιμασία της επιφάνειας με τρία αλληπάλληλα κονιάματα, σε διαφορετικό πάχος και σύσταση, εξάλειφε τις κατασκευαστικές ανωμαλίες του τοίχου και έδινε το στέρεο, κατάλληλο στην υφή του υπόστρωμα, λεπτό, καθαρό και λείο στο τελευταίο επίχρισμα, που η τέλεια επεξεργασία του πρόσθετε διαφάνεια και λάμψη στα χρώματα. Ενόσω αυτό διατηρούσε την υγρασία που έπρεπε, σχεδιάζονταν και ζωγραφίζονταν οι παραστάσεις. Το έργο απαιτούσε ταχύτητα, άρα καλλιτεχνική δεξιότητα, σταθερότητα και ακρίβεια στο σχέδιο και στο πλάσιμο. Οι μορφικές και κοσμητικές λεπτομέρειες συνήθως ακολουθούσαν στο στεγνό πλέον επίχρισμα, σε έκταση ανάλογη με την τεχνική ικανότητα και εμπειρία των ζωγράφων και με τον τρόπο της ζωγραφικής επεξεργασίας κατά τα διαδοχικά στάδια, από τον προπλασμό μέχρι τα τελευταία φωτίσματα. Στη διάρκεια της ημέρας η εργασία κάλυπτε λίγα τετραγωνικά μέτρα· την επομένη γινόταν το νέο επίχρισμα για τη ζωγράφηση της συνεχόμενης επιφάνειας. Το έργο άρχιζε από τα ψηλά μέρη, σε πορεία από την οροφή προς τους τοίχους και από τις κεντρικές στις δευτερεύουσες επιφάνειες. Αλλαγές του προκαταρτικού σχεδίου των μορφών και άλλες διορθώσεις, επικαλύψεις στις άκρες του ζωγραφικού επιχρίσματος που δηλώνουν τις διαδοχικές ημέρες εργασίας, είναι συχνά εμφανείς, ιδίως στις επαρχιακές διακοσμήσεις. Τα χρώματα, βασικά γαιώδη, παρασκευάζονταν από ανόργανα και εν μέρει από οργανικά υλικά. Η ανάμειξή τους με κατασταλαγμένο ασβεστόνερο – για την “επί ξηρού” ζωγραφική με οργανικές κόλλες– στερεοποιούσε το ζωγραφικό φλοιό σε χημική ένωση με το επίχρισμα και τον έδενε αξεδιάλυτα με τον τοίχο, δίνοντας στιλπνότητα στη χρωματική επιφάνεια. Το ενιαίο χρώμα του κάμπου, που δήλωνε το αφηρημένο, συμβατικό βάθος των παραστάσεων και μορφών, αποτελούσε κύριο στοιχείο για την ενότητα των ιστορουμένων και την αρμονική σύνδεση του ζωγραφικού συνόλου με το αρχιτεκτόνημα».

Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ελληνική Τέχνη: Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, Εκδοτική Αθηνών, σ. 12-13.

Απόσπασμα 7

«Στη διάρκεια της πρωτοβυζαντινής εποχής, οι αρχαίες θεμελιώδεις ιδέες, των οποίων φυσική κληρονόμος υπήρξε η οικουμενική αυτοκρατορία του Βυζαντίου, εδραιωμένη στον ελληνικό χώρο και στην εξελληνισμένη Ανατολή, συνυφάνθηκαν με το πνευματικό ιδεώδες της χριστιανικής θρησκείας σε σύνθεση νέα της τέχνης, που εξαρκούσε να εικονίσει τις καίριες θεωρίες [...] Στη ζωγραφική των ναών, η ανθρώπινη μορφή, παραμένοντας “πάντων χρημάτων μέτρον”, εξουσιάζει το στερέωμα του διακόσμου. Μετουσιωμένη σε εικόνα θείων και αγίων προσώπων, περιβάλλεται χαρακτηριστικά που απομακρύνουν τη φύση σε ό,τι

φαινομενικό και πρόσκαιρο τη διακρίνει, για να προβάλουν την αναλλοίωτη αλήθεια της παρουσίας τους. Ιδανικές μορφές των αγίων με σοβαρά πρόσωπα, επίσημη στάση και μετρημένη κίνηση ουρανοδρομούν τις ψυχές, ξεπερνώντας με σοφία το χρόνο, και μεταθέτουν το νου στη σφαίρα του υπεραισθητού. Η αφαίρεση, με λιτή διαγραφή των συστατικών της μορφής που μεταλλάζει σε αναλογίες ικανές για την έκφραση του πνευματικού· η συμβολική αξία του διακοσμητικού στοιχείου· η σταθερότητα, η κυμαινόμενη ένταση και η διάρκεια της γραμμής, η αρμονία και η τόλμη του χρώματος στις αντιθετικές παραθέσεις ή στη νηφαλιότητα τόνων και αποχρώσεων οριοθετούν τη δημιουργία τους με κανόνες που θα ορίσουν την παράδοση της βυζαντινής τέχνης. Έκτοτε, η προσωπογραφική αλήθεια των φυσικών και νοερών προτύπων και η απεικόνιση των ιερών γεγονότων με σταθερούς στα ουσιώδη σημεία τους τύπους θα αποτελέσει απaráβατη προϋπόθεση. Χωρίς να δεσμεύεται η καλλιτεχνική έμπνευση και ακριβώς με την αρωγή της, εξασφαλίζεται σε διάρκεια αιώνων η αντιστοιχία λόγου και εικόνας στις επαγγελίες της Εκκλησίας, τις οποίες υπηρέτησε με συνέπεια και ζωντάνια η τέχνη στη διακόσμηση των ναών».

Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Ελληνική Τέχνη: Βυζαντινές Τοιχογραφίες, Εκδοτική Αθηνών, σ. 13-14.

Απόσπασμα 8

«Οι πνευματικές, υπερβατικές ιδιότητες κυριαρχούν στη μορφή και μια αίσθηση ρυθμού είναι έκδηλη σε όλες τις τέχνες. Οι συνθέσεις παρουσιάζουν διάταξη των μορφών γύρω από έναν κύριο άξονα ή ασύμμετρα, γύρω από ένα κέντρο βάρους, όπου ήταν τοποθετημένες, φυσικά, οι σημαντικότερες μορφές. Γενικά, οι μορφές αυτών των συνθέσεων είναι δισδιάστατες. Η παρατήρηση αυτή είναι αξιοσημείωτη, αν ληφθούν υπ' όψη οι διάφορες αναδρομές της βυζαντινής τέχνης στο κλασικό παρελθόν που μετριάζουν, χωρίς όμως και να αφαιρούν εντελώς, τον υπερβατικό χαρακτήρα των παριστανόμενων μορφών. Το σώμα αντιμετωπίζεται ως εμπόδιο για την ψυχή, και έτσι σώμα και ψυχή αποσυνδέονται. Η αντίληψη αυτή οδηγεί στην υπερβολή ορισμένων χαρακτηριστικών του προσώπου και στην κάλυψη του σώματος με πτυχωτά ενδύματα· προβάλλονται δηλαδή οι ατέλειες της ανθρώπινης εμφανίσεως, προστίθεται μια έννοια ρυθμού και εκφράζονται, μαζί με τις παραμορφωμένες μορφές, οι μεγάλες πνευματικές δυνάμεις που ενυπήρχαν σ' αυτά τα όντα. Έτσι, η βυζαντινή τέχνη είναι μια τέχνη εξπρεσιονιστική, που προβάλλει την εσωτερική ζωή του παριστανόμενου προσώπου, εξαυλώνει την ύπαρξή του, χωρίς όμως να αρνείται ποτέ τη φύση ή

να οδηγεί σε εξωανθρώπινα πλάσματα. Η τεχνοτροπία και η λειτουργικότητα της βυζαντινής τέχνης διαφέρουν από την τέχνη της κλασικής Ελλάδος. Έχουν ωστόσο ένα κοινό σημείο. Στην αρχαία ελληνική τέχνη, ο καλλιτέχνης αναζητεί τις μορφές του μέσα στη φύση, αλλά τα δημιουργήματά του ξεπερνούν τη φύση, γιατί χάρη στη διαδικασία της “εκλεκτικής μιμήσεως” παρουσιάζουν ιδανικές μορφές, που δεν υπάρχουν στη φύση. Στη βυζαντινή τέχνη, αφετηρία είναι και πάλι η φύση, αλλά ο καλλιτέχνης παραμορφώνει τις μορφές τόσο, ώστε να μπορεί να αποκαλύπτεται η δύναμη του πνεύματος».

Ιστορία του Ελληνικού Έθνους: Βυζαντινός ελληνισμός, Πρωτοβυζαντινοί χρόνοι, τόμος Ζ΄, Εκδοτική Αθηνών, σ. 358.

Απόσπασμα 9

«Οι πρώιμες εικόνες δεν φέρουν καμία ένδειξη για την χρονολογία, τον ζωγράφο, τον αφιερωτή ή τον τόπο κατασκευής τους. Γνωρίζουμε από γραπτές πηγές ονόματα ζωγράφων ήδη από τον 9ο αιώνα, οι αρχαιότερες όμως εικόνες με επιγραφές, που μνημονεύουν το όνομα του ζωγράφου και την χρονολογία, ανάγονται στον 12ο-13ο αιώνα. Οι επιγραφές πληθαίνουν κατά την μεταβυζαντινή περίοδο, ιδίως μετά τα μέσα του 16ου αιώνα. Το φαινόμενο αυτό έχει ασφαλώς σχέση με την άνοδο στην κοινωνική ιεραρχία, από τον 14ο-15ο αιώνα, των ζωγράφων, οι οποίοι τον Μεσαίωνα εθεωρούντο απλοί τεχνίτες, αν όχι χειρώνακτες. Και τότε όμως υπάρχει πλήθος εικόνων χωρίς υπογραφή και χρονολογία, ή με ένα μόνο από τα στοιχεία αυτά: [...] Οι επιγραφές με το όνομα του ζωγράφου, του αφιερωτή και την χρονολογία γράφονται –σπανιότατα– στην πίσω πλευρά των εικόνων· κατά κανόνα είναι γραμμένες στο κάτω μέρος του πλαισίου ή του κάμπου. Αυτό είχε σαν συνέπεια να καταστραφούν πολλές υπογραφές και αφιερωματικές επιγραφές, διότι τα άκρα ενός πίνακα υφίστανται περισσότερες φθορές, πολλών δε εικόνων η παρυφή προιονίσθηκε σκοπίμως, για να προσαρμοσθούν στα ανοίγματα ενός τέμπλου ή να τοποθετηθούν σε μικρότερο πλαίσιο. Οι γνώσεις μας για την οργάνωση των εργαστηρίων, την εκπαίδευση των νέων ζωγράφων και τον τρόπο παραγγελίας των έργων τέχνης στο Βυζάντιο είναι μηδαμινές. Τουναντίον, χάρις σε έγγραφα που σώθηκαν στα βενετικά αρχεία, ξέρομε τι όρους περιελάμβαναν τα συμβόλαια παραγγελίας εικόνων, ποιες ήταν οι τιμές τους, πώς ήταν οργανωμένα τα εργαστήρια, ποιες ήταν οι συνθήκες μαθητείας, πώς διεκινούντο οι εικόνες, ακόμη και ποιο ήταν το ενοίκιο ενός εργαστηρίου στην ενετοκρατούμενη Κρήτη. Από την μέτρια ποιότητα μερικών εικόνων που φέρουν την υπογραφή γνωστών ζωγράφων, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι υπέγραφαν και εικόνες που είχαν ζωγραφίσει βοηθοί τους. [...]

Οι ζωγράφοι ήταν πιθανότατα οργανωμένοι σε συντεχνίες. Στο *Επαρχικόν Βιβλίον*, που χρονολογείται στο 911-912, υπάρχει πρόβλεψη για τις υποχρεώσεις των ζωγράφων απέναντι στους πελάτες τους. Στην ενετοκρατούμενη Κρήτη, οι ζωγράφοι του Χάνδακος, του σημερινού Ηρακλείου, είχαν την δική τους συντεχνία, την *Scola di Santo Luca*. Ελάχιστα πράγματα γνωρίζουμε για την τιμή των εικόνων. Φαίνεται ότι οι εικόνες που δεν ήταν διακοσμημένες με πολύτιμα υλικά (χρυσές ή αργυρές επενδύσεις ή πολυτίμους λίθους) δεν είχαν μεγάλη αξία· άξιζαν πολύ λιγότερο από ένα άλογο, ή από καλής ποιότητας ρούχα ή κλινοσκεπάσματα. Αναφέρονται πάντως σε προικοσύμφωνα και μπορούσαν να ενεχυριασθούν. Οι εικόνες που ήταν σε προσκυνήματα αποτελούσαν σημαντική πηγή προσόδων». Παναγ. Λ. Βοκοτόπουλος, *Ελληνική Τέχνη: Βυζαντινές Εικόνες*, Εκδοτική Αθηνών, σ. 21-22.

Απόσπασμα 10

«Η μεγαλοπρέπεια και το έξοχο κάλλος των βυζαντινών εκκλησιών είναι τα βασιλικά άμφια του Θεού. Για να μπορέσει όμως κανείς να τα υφάνει, πρέπει προηγουμένως να έχει μεταμορφωθεί. Ο βυζαντινός ζωγράφος, που θα ύφαινε την ενδυμασία του Κυρίου, έπρεπε να είναι ένα μεταμορφωμένο άτομο. Γι' αυτό και η μύησή του στην τέχνη της ζωγραφικής, όπως είναι γνωστό από την *“Ερμηνεία της ζωγραφικής”* (σ.σ. *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* του Διονυσίου του εκ Φουρνά, 1730), άρχιζε με το τροπάριο της εορτής της Μεταμορφώσεως. Αν η ψυχή του ζωγράφου φωτιζόταν και αν τα χέρια του τα διηύθυνε ο Θεός, τότε και τα δημιουργήματά του ήταν ιερά και έπρεπε ο πιστός να τα αντιμετωπίζει με μεγάλη ευλάβεια. Η εικόνα είχε ιερή υπόσταση και δεν μπορούσε να αλλοιωθεί. Τον ρόλο του καλλιτέχνη προσδιόρισε συνεπώς μια αντίληψη για τη διατήρηση της παραδόσεως. Οι καλλιτεχνικές του απόψεις ήταν εξαρτημένες από μια άμεση προσωπική εμπειρία του υπερβατικού. Γι' αυτό και η μετάφραση αυτής της εμπειρίας σε τέχνη επέτρεπε στον καλλιτέχνη αρκετή ελευθερία. Έχει τονισθεί υπερβολικά η σημασία της παραδόσεως στη βυζαντινή τέχνη. Μόλις τώρα γίνεται αντιληπτή η έκταση της δημιουργικότητας του καλλιτέχνη. Με την επίδραση της υμνογραφίας, με την ανάγνωση των ιερών κειμένων και με τον στοχασμό επάνω σ' αυτά, ο καλλιτέχνης μπορούσε να καινοτομεί, να επιχειρεί νέες ερμηνείες συνθέσεων, να προσθέτει στοιχεία που δεν υπήρχαν στα πρότυπά του και συχνά να επινοεί καινούρια. Από την άλλη μεριά, τα μεγάλα διακοσμητικά προγράμματα και η δημιουργία παραστάσεων με βαθύ θρησκευτικό νόημα, όπως η Ανάσταση, η εις Άδου κάθοδος, ήταν δημιουργίες της Εκκλησίας και των μορφωμένων

θεολόγων που επέβαλαν στον καλλιτέχνη τις ιδέες τους και τα πρότυπά τους. Η Εκκλησία εκπλήρωνε τον ρόλο αυτό χάρη σε μεμονωμένους θεολόγους, αλλά και με τις οικουμενικές συνόδους, που συχνά καθόριζαν και τον χαρακτήρα των συμβόλων ή των παραστάσεων. Σημαντικό αναμφισβήτητο ρόλο είχε στη βυζαντινή τέχνη, εκτός από την Εκκλησία, και ο αυτοκράτωρ, όχι μόνο στη θεματολογία, δηλαδή σε ό,τι αφορά τη διάδοση της αυτοκρατορικής εικόνας και τη θέση του αυτοκράτορος μέσα σε ένα κράτος που ήταν απείκασμα της επουράνιας Ιερουσαλήμ, αλλά και στη διαμόρφωση της καλαισθησίας. Ορισμένοι φωτισμένοι αυτοκράτορες επηρέασαν, με τις προτιμήσεις τους για ορισμένες καλλιτεχνικές τάσεις, την αυλή τους και τους κρατικούς υπαλλήλους και επέβαλαν ένα υπόδειγμα καλαισθησίας για ολόκληρη περίοδο. Οι καλλιτέχνες, η Εκκλησία και οι αυτοκράτορες συνέβαλαν στη διαρκή ανανέωση της βυζαντινής τέχνης, που σε μια χιλιετία πέρασε από διάφορα στάδια μεταβολών και εξέφρασε τον κόσμο του πνεύματος με διαφορετική κατά περιόδους ένταση. Αυτή ακριβώς η ανανεωτική δύναμη –άλλο χαρακτηριστικό του ελληνικού πνεύματος– επέτρεψε στη βυζαντινή τέχνη να διατηρήσει ζωντανές τις αξίες της ελληνικής αρχαιότητας και να τις μεταδώσει τόσο στη Δύση, όσο και στην Ανατολή».

Ιστορία του Ελληνικού Έθνους: Βυζαντινός ελληνισμός, Πρωτοβυζαντινοί χρόνοι, τόμος Ζ΄, Εκδοτική Αθηνών, σ. 359.

Απόσπασμα 11

«Στην Πομπηία οι τοιχογραφίες και τα γλυπτικά έργα ανήκουν στην Α΄ εκατονταετηρίδα. Στη Ραβέννα τα μωσαϊκά είναι της έκτης εκατονταετηρίδας και ανάγονται στα χρόνια του αυτοκράτορα Ιουστινιανού. Στο διάστημα αυτό των πεντακοσίων χρόνων η τέχνη εφθάρη ανεπανόρθωτα κ' η παρακμή αυτή προήλθεν ολόκληρη από την παραμέληση του ζωντανού προτύπου. Κατά την πρώτη εκατονταετηρίδα διετηρούντο ακόμη τα ήθη της παλαιότητας και των ειδωλολατρικών διαθέσεων. Οι άνθρωποι φορούσαν το άνετο ένδυμα, το πετούσαν εύκολα και πήγαιναν στα λουτρά, γυμνάζονταν γυμνοί, παρακολουθούσαν τους αγώνες του ιπποδρόμου και κύτταζαν ακόμη με συμπάθεια και με κατανόηση τις κινήσεις του ζωντανού σώματος. Οι γλύπτες, οι ζωγράφοι, οι καλλιτέχνες, περιστοιχιζόμενοι από γυμνά ή ημίγυμνα πρότυπα, μπορούσαν να τ' αναπαραστήσουν. Γι' αυτό θα ιδήτε στην Πομπηία, στις τοιχογραφίες, στους μικρούς ευκτηρίους οίκους, στις εσωτερικές αυλές, ωραίες γυναίκες ορχούμενες, εφήβους, ήρωες φαιδρούς και αγέρωχους, στέρνα πλατειά, πόδια φτερωμένα, όλες τις χειρονομίες και τα σχήματα του σώματος εκφραζόμενα με ακρίβεια και άνεση που δε θα μπορούσε σήμερα να επιτύχει ούτε η πιο επισταμένη μελέτη. Σιγά-σιγά, κατά το διάστημα των πέντε αιώνων που

ακολουθούν, όλα αλλάζουν. Τα ειδωλολατρικά ήθη, οι συνήθειες της παλαιστρας, η κλίση προς την εντελή γυμνότητα εξαφανίζονται. Δεν επιδεικνύουν πια το σώμα αλλά το καλύπτουν κάτω από πολυποίκιλα ενδύματα, με αφθονία κεντημάτων, πορφύρας και ανατολίτικης μεγαλοπρέπειας. Δεν τρέφουνε πια καμμιάν εκτίμηση στον παλαιστή και στον έφηβο, αλλά στον ευνούχο, το γραφιά, τη γυναίκα, το μοναχό. Ο ασκητισμός προάγεται και μαζί του η κλίση προς το χαύνο ρεμβασμό, την κούφια εριστικότητα, τη γραφομανία και το δικολαβισμό. Οι φλύαροι κενολόγοι της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας αντικαθιστούν τους γενναίους Έλληνες αθλητές και τους σκληραγωγημένους Ρωμαίους πολεμιστές. Σιγά-σιγά η γνώση και η σπουδή του ζωντανού προτύπου απαγορεύονται. Έπαψαν πια να το βλέπουν· δε γνωρίζουν πια παρά τα έργα των παλαιών διδασκάλων και τ' αντιγράφουν δουλικά. Με τον καιρό δεν αντιγράφουν παρά αντίγραφα αντιγράφων και ούτω καθεξής. Κάθε γενιά απομακρύνεται και κατά μια βαθμίδα από το πρωτότυπο. Ο καλλιτέχνης παύει πια να έχει ατομικές εμπνεύσεις και αισθήματα· είναι μια απλή μηχανή αντιγραφής. Οι Πατέρες διδάσκουν ότι ο τεχνίτης δεν *επινοεί* τίποτε· ότι μεταγράφει τα σχήματα που διαγράφει η παράδοση και παραδέχεται η εκκλησιαστική αρχή. Αυτός ο χωρισμός του τεχνίτη από το ζωντανό πρότυπο οδηγεί την τέχνη εκεί που τη βλέπετε στη Ραβέννα. Μετά πέντε αιώνες δεν ξέρουνε πια να εικονίσουνε τον άνθρωπο παρά καθήμενον ή όρθιο· οι άλλες στάσεις του τους είναι πολύ δύσκολες, κι' ο τεχνίτης αδυνατεί να τις μιμηθεί. Τα χέρια και τα πόδια είναι αλύγιστα και σαν εξαρθρωμένα· οι πτυχές του ενδύματος σαν ξύλινες· τα πρόσωπα δίνουν την εντύπωση ανδρικών και τα μάτια θαρρεί κανείς ότι κατακαλύπτουν ολόκληρο το κεφάλι. Η τέχνη είναι σαν άρρωστος που τον υποσκάπτει αδυσώπητη φθίση, μαραίνεται και πεθαίνει».

Ιππ. Ταιν, *Φιλοσοφία της Τέχνης*, μετάφραση Αιμ. Χουρμούζιος, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα, σ. 21.

Απόσπασμα 12

«...ο χριστιανικός ναός έκαμε τον εσωτερικό χώρο φορέα της ιδέας, ώστε αυτός κυρίως να καθορίζει τη μορφή που θα πάρει το εξωτερικό περίβλημα του ναού. Αν δηλαδή ο αρχιτέκτονας της κλασσικής εποχής εδούλευε το έργο του, όπως ο γλύπτης το μάρμαρο, σκαλίζοντας από τα έξω προς τα μέσα, ο βυζαντινός αριχτέκτονας το δούλευε, όπως ο αγγειοπλάστης τον πηλό, από τα μέσα προς τα έξω. Ο πρώτος έδινε στη μορφή ένα περιεχόμενο, ο δεύτερος στο περιεχόμενο μια μορφή, γιατί ο χριστιανός ήταν πλουσιώτερος σε ψυχικό βάθος και αδιαφορούσε σχεδόν για την περιβολή του, ενώ ο κλασσικός αντιστρόφως ήταν πλουσιώτερος από παραστατικές εικόνες μιας θεώρησης καταφατικής προς τη ζωή. Ο καθένας δίνει απ' ό,τι του περισσεύει· όπως λέγει και ο Παύλος: “εκ γαρ του περισσεύματος της καρδίας η γλώσσα λαλεί”. Μια τέτοια στροφή της προσοχής του αρχιτέκτονα προς τον εσωτερικό χώρο φαίνεται ότι και οι Ρωμαίοι

την καλλιέργησαν. Αν μάλιστα κρίνει κανείς τα έργα από άποψη εξυπηρετική μόνο, μπορούμε να πούμε πως οι Ρωμαίοι υπήρξαν οι πρώτοι, που εισήγαγαν την έννοια της κτιριολογικής διαρρύθμισης αν όχι της εκμετάλλευσης του χώρου για την ικανοποίηση των ωφελιμιστικών αναγκών σε πολύπλοκους οργανισμούς. Προχώρησαν μάλιστα και στο διάκοσμο του εσωτερικού και κατόρθωσαν και το αίσθημα του χώρου να το υποβάλλουν εντονότερα μ' έργα όπως το Πάνθεον. Δεν έζησαν όμως το χώρο ως φορέα μιας ιδέας, και μάλιστα ποτέ σα φορέα υψηλού θρησκευτικού νοήματος, ενώ σ' αυτό ακριβώς κρέμεται η βασική προσφορά των Βυζαντινών. Αυτοί πρώτοι μας έδωσαν με το χώρο το αίσθημα του Υψηλού, γιατί μέσα στον πεπερασμένο χώρο του κτίσματος ανάδειξαν το άπειρο του χώρου, που περιέχει το Σύμπαν, και όπου κατοικεί το πανταχού παρόν Πνεύμα του Δημιουργού. Και η έκφραση της υπερβατικής αυτής έννοιας ήταν και στο τέρμα και απ' αρχής η βαθύτερη ανάγκη που είχε να εξυπηρετήσει ο χριστιανικός ναός. Δεν μπορούσε να είναι όπως ο ναός των εθνικών μια κατοικία θεού κατά το πρότυπο της κατοικίας των ανθρώπων, δηλαδή ένα "μέγαρο" μαρμαροχτισμένο, αλλά όφειλε να γίνει μια μικρογραφία του Σύμπαντος γιατί σ' αυτό κατοικεί ο ένας και μόνος Θεός. Και για να το κατορθώσει πληρέστερα η βυζαντινή τέχνη δεν μπορούσε πια ν' αρκεσθεί όπως η παλαιοχριστιανική εποχή στον τύπο της ξυλόστεγης βασιλικής, που ικανοποιούσε κυρίως ως εξυπηρετική μορφή. Όφειλε ν' ανατρέξει και στα περίκεντρα θολοσκεπή κτίρια, να τα συνδυάσει με τη βασιλική είτε να τα διατάξει ειδικά για ν' αντλήσει από τη θολοδομία τον τρούλλο, κυρίως, που μιμείται την ουράνια σφαίρα και όσα άλλα στοιχεία καλλιτεχνικά της ήσαν απαραίτητα για να εκφράσει του νέου θρησκευτικού αισθήματος το υψηλό μεγαλείο».

Π.Α. Μιχελής, *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*, Ίδρυμα Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 1990, σ. 54-55.

Απόσπασμα 13

«Θέλησαν μερικοί, όπως ο Βουλφ, να ορίσουν την προοπτική των Βυζαντινών ως "ανεστραμμένη", δηλαδή ως αναστροφή της κανονικής προοπτικής που θα έχει επομένως το σημείο της όρασης πίσω από τον πίνακα και γι' αυτό οι γραμμές κατευθύνονται αντιστρόφως [...] Αλλά η αντιστροφή αυτή δεν εφαρμόζεται συστηματικά, ώστε να εξηγή την κάθε σύνθεση. Άλλωστε, εντύπωση ως αντιστροφή κάνει μόνο σε μας, γιατί έχουμε υπ' όψη μας την ορθόδοξη προοπτική αντίληψη που τη θεωρούμε επιστημονικά αιτιολογημένη. Για τους Βυζαντινούς όμως δε θα μπορούσε ν' αναχθεί σε σύστημα κάτι αδικαιολόγητο, μια και δε σκόπευαν ν' απομιμηθούν προοπτικώς τα φαινόμενα. Η αντίληψη πάλι των σύγχρονών μας, ότι στους Βυζαντινούς τα αντικείμενα φαίνονταν προοπτικώς ασυστηματοποίητα, θα είχε κάποιο νόημα αν τα έργα τους ήσαν καλλιτεχνικώς αποτυχημένα και δεν κατόρθωναν να παραστήσουν το ζητούμενο. Το περίεργο είναι όμως ότι το κατορθώνουν και κάποτε καλλίτερα από την ορθόδοξη προοπτική, ή και τη φωτογραφία ακόμη, γιατί ζωγραφίζουν συνήθως εξ απόππου, και συχνά τολμούν να φέρουν στο πρώτο πλάνο ό,τι αποκρύβει η πραγματική θέα.

Ζωγράφιζαν δηλαδή όπως ζωγραφίζουν οι πρωτόγονοι και τα μικρά παιδιά “με το μυαλό τους” για να δείξουν από τ’ αντικείμενα ό,τι ξέρουν, είτε το παρατήρησαν άλλοτε, και όχι μόνον ό,τι βλέπουν τώρα αν μείνουν καρφωμένοι σ’ ένα σημείο και το κοιτούν με τα μάτια. Έτσι ζωγραφίζουν και οι σύγχρονοι –οι λεγόμενοι μοντέρνοι– ζωγράφοι, χωρίς προοπτικό σύστημα, παρ’ όλο ότι γνωρίζουν την ακαδημαϊκή προοπτική. Ζωγραφίζουν σα να μετακινούνται και φανερώνουν ό,τι θεωρούν σημαντικό. Στη βυζαντινή τέχνη λοιπόν, αν σύστημα προοπτικής ορθολογιστικό δεν υπήρχε, υπήρχε όμως τρόπος τεχνικός να βλέπουν και να παριστάνουν. Η έννοια του βάθους δεν παρουσιαζόταν γι’ αυτούς σαν έννοια οπτικώς ισότιμη ή μάλλον με ίσες αξιώσεις ως προς την έννοια του πλάτους και του ύψους· κυριαρχούσε το πρώτο πλάνο. Τα πρόσωπα από ένα πλήθος κόσμου παρατίθενται ισοϋψή το ένα δίπλα στο άλλο (ισοκεφαλία), και για να δηλωθεί η έννοια του βάθους τοποθετούνται τα κεφάλια το ένα υπέρ το άλλο (υπερεπίθεση). Αλλά ο χώρος προβάλλει έμμεσα, χάρη στα πολλά πλάνα που υποβάλλει η σύγκριση των μεγεθών και η κίνηση των παραστάσεων μέσα από τη δισδιάστατη επιφάνεια. Έτσι, ενώ προοπτικώς δε ζημιώνονταν, κερδίζανε κάτι που για τη ζωγραφική έχει καλλιτεχνικώς μεγάλη σημασία: το ότι ο πίνακας εξακολουθεί να δίνει την εντύπωση μιας επιφάνειας. Γι’ αυτό κ’ εδώ ο πίνακας κατά κανόνα δεν παρουσιάζει κενά, γιατί, όπως συμβαίνει σε κάθε διακοσμητική πρωτόγονη ζωγραφική τεχνοτροπία, ο ζωγράφος έχει το “φόβο του κενού” (*horor vacui*). Ό,τι αποκαθιστά λοιπόν την ενότητα σ’ ένα τέτοιο έργο δεν είναι η αντικειμενική –φωτογραφική– παρατήρηση της πραγματικότητας και η ενιαία προοπτική τάξη των γραμμών από τα αντικείμενα στο χώρο, αλλά η υποκειμενική εντύπωση του ζωγράφου και το νόημα της δράσης, που κατά την κρίση του συνέχει τα πρόσωπα και τα πράγματα. Ο ζωγράφος δηλαδή τα παριστάνει στον πίνακα με τεχνάσματα και καλλιτεχνική μαστοριά τόση, ώστε να παραβλέπουμε τη φυσικότητα και να τα θεωρούμε αληθοφανή, κυρίως γιατί μας μιλούνε συμβολικά».

Π.Α. Μιχελής, *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*, Ίδρυμα Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 1990, σ. 179.

Απόσπασμα 14

«Με την εμφάνιση του Χριστιανισμού, ο άνθρωπος παύει να είναι “μέτρον του παντός” και γίνεται μέτοχος του θείου. Η σχέση του δηλαδή με το θείο είναι άμεση και προσωπική. Γι’ αυτό και διαμορφώνεται η έννοια της προσωπικότητας με βάση τον εσώτερο ηθικόν άνθρωπο και αποκτούν σημασία πρωτεύουσα όλα τα χαρίσματα του ψυχικού περιεχομένου, όπως η καλωσύνη, η πραότητα, η μετάνοια. Αντιθέτως, στην κλασσική εποχή τα προσωπικά χαρίσματα δεν είναι τόσο ψυχικού περιεχομένου όσο διανοητικού, όπως η φρόνηση, η σοφία, η

πολιτικότητα. Αν, λοιπόν, στην κλασσική εποχή η γνώση κυρίως συγκινούσε τους ανθρώπους, στη χριστιανική τους συγκινούσαν τα αισθήματα· και η έκφραση των αισθημάτων συγκεντρώνεται στο πρόσωπο. Εκείθε προήλθε η ανάγκη της προσωπογραφίας, όπως το παρατηρήσαμε, και η προτίμηση της κατά μέτωπο παράστασης των προσώπων στη βυζαντινή αγιογραφία. Είδαμε μάλιστα πώς με την εξπρεσιονιστική διάπλαση των παραστάσεων το ενδιαφέρον του θεατή αποτραβιέται από το σώμα και συγκεντρώνεται στο πρόσωπο και ιδιαίτερα στο βλέμμα του ανθρώπου. “Λύχνος του σώματος ο οφθαλμός εστιν”, λέει ο Παύλος· πόσο μάλλον όταν πρόκειται για βλέμματα αγίων, αγγέλων ή και αυτού του Θεού.

Π.Α. Μιχελής, *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*, Ίδρυμα Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 1990, σ. 219-220.

Απόσπασμα 16

«Για την Ορθόδοξο Εκκλησία, η ωραιότητα είναι η βασιλική στολή του Θεού: “Ο Κύριος εβασίλευσεν, ευπρέπειαν ενεδύσατο” (Ψαλμ. 92). Για τον πνευματικό άνθρωπο η ωραιότητα αυτή είναι το στέφανο με το οποίο στεφανώνει ο Θεός το πλάσμα του, η ανταπόκριση ανάμεσα στην εικόνα και στο πρωτότυπό της. Μα στη θρησκευτική τέχνη, όπως και στην άλλη κοσμική τέχνη, η ωραιότητα έχει αξία αυτή καθ’ εαυτή, είναι ο σκοπός του έργου. Αλλά αυτή δεν είναι πια η αληθινή ωραιότητα, αλλά μια παραμόρφωση της ωραιότητας, που καταντά στην όψη του ξεπεσμένου κόσμου (του κόσμου του “πεπτωκότος” ύστερ’ από την παρακοή) και που φθάνει κάποτε στην όψη του διαλυμένου κόσμου (όπως τα έργα του ζωγράφου Πικάσσο, των σουρρεαλιστών κ.λ.π.). Η ωραιότητα μιας τέτοιας ζωγραφιάς είναι κάποιο πράγμα που το υποβάλλει εκείνος που την ζωγραφίζει σ’ εκείνον που την βλέπει. Και με τον τρόπο που ζωγραφίζεται μια τέτοια ζωγραφιά, και με τον τρόπο που την βλέπει ο θεατής, βεβαιώνεται η ανθρωπινή προσωπικότητα, συνειδητά ή ασυνειδητά. Αυτό το πράγμα ο κόσμος το λέγει “ελευθερία”. Αυτή η ελευθερία είναι το να εκφράζει ο τεχνίτης την προσωπικότητά του, το “εγώ” του. Σύμφωνα μ’ αυτή την ελευθερία η προσωπική ευσέβεια, τα ατομικά αισθήματα, η πείρα του τάδε και τάδε ανθρώπου, έχουν μεγαλύτερη σημασία από την ομολογία της αντικειμενικής αλήθειας της θείας αποκαλύψεως. Είναι πράγματι η καλλιέργεια της αυθαιρεσίας. Αφήνω πως, σε μια θρησκευτική εικόνα ζωγραφισμένη με κοσμικό πνεύμα, αυτή η ελευθερία του τεχνίτη εκδηλώνεται εις βάρος εκείνων που βλέπουν την ζωγραφιά, επειδή ο ζωγράφος τούς παρουσιάζει την προσωπικότητά του και μπαίνει ανάμεσα σ’ αυτούς και στην πραγματικότητα της Εκκλησίας. Αυτό φέρνει κάποιο αναποδογύρισμα, κι αυτό που ήτανε προορισμένο να δυναμώσει την ευσέβεια των πιστών, βεβαιώνει τους απίστους στην απιστία τους. Ένας τεχνίτης που παίρνει αυτόν τον δρόμο,

συνειδητά ή ασυνειδητά, είναι υποδουλωμένος στις συγκινήσεις του, στις αισθηματικές εντυπώσεις του. Η εικόνα που κάνει ένας τέτοιος τεχνίτης χάνει, χωρίς άλλο, την λειτουργική της αξία. Κοντά σ' αυτό, επειδή μια τέτοια εικόνα γίνεται κατά την φαντασία του κάθε τεχνίτη, αναγκαστικά αυτό καταστρέφει την ενότητα της τέχνης, κ' οι τεχνίτες απομένουν χωρίς δεσμό μεταξύ τους και με την Εκκλησία. Η καθολικότητα χάνεται, και κυριαρχεί το προσωπικό, το ιδιότροπο, το πρωτότυπο. Η Ορθόδοξη λειτουργική ζωγραφική, δηλ. η Αγιογραφία, ακολουθεί όλως διόλου άλλον δρόμο. Είνε ο δρόμος της ασκητικής υπακοής της θεωρητικής προσευχής. Η ωραιότητα μιας εικόνας, αν και ο καθένας την βλέπει αναλόγως με τις πνευματικές δυνάμεις του, εκφράζεται από τον τεχνίτη αντικειμενικά, σύμφωνα με την άρνηση του εγώ του, που σβύνει μπροστά στην αποκαλυφθείσα αλήθεια».

Λ. Ουσπένσκη, *Η Εικόνα*, μετάφραση Φώτη Κόντογλου, εκδ. Αστήρ, Αθήναι 1991, σ. 34-37.

Απόσπασμα 17

«Υπάρχει και κάποια άλλη σπουδαία διαφορά ανάμεσα στην λειτουργική τέχνη και στην θρησκευτική ζωγραφική, κι' αυτή η διαφορά είναι ο τρόπος που διατυπώνουνε το θέμα στο έργο τους. Η αγιογραφία ακολουθεί και σ' αυτό την θεμελιώδη αρχή της Εκκλησίας, σύμφωνα με την οποία η εικόνα του αναπλασμένου κόσμου (η ίδια η Εκκλησία) δεν θα μπορούσε να επιτρέψει κανένα ψεύδος. Η Εκκλησία είναι το αντίθετο από την πλάνη της φαντασίας. Γι' αυτό ό,τι την συνθέτει πρέπει να είναι αληθινό, αυθεντικό. Πρέπει να είναι καμωμένο σύμφωνα μ' αυτό το πνεύμα της αλήθειας. Πρέπει το αντικείμενο της λατρείας να μη δίνει την απατηλή εντύπωση πως είναι κάποιο άλλο πράγμα από αυτό που είναι αληθινά. Γι' αυτό, στην Εικόνα το διάστημα περιορίζεται από το ίδιο σανίδι και δεν πρέπει να κάνει την εντύπωση πως πηγαίνει στο βάθος (σημ. του μεταφραστή: Προοπτικές και άλλες τέτοιες μαστορικές επιδείξεις κάνει η φυσική ζωγραφική. Κι' ο Αριστοτέλης ακόμα την τέτοια τέχνη την λέγει απατηλή. Φ.Κ.)»

Λ. Ουσπένσκη, *Η Εικόνα*, μετάφραση Φώτη Κόντογλου, εκδ. Αστήρ, Αθήναι 1991, σ. 39.

Απόσπασμα 18

Τα πορτραίτα Φαγιούμ

«Την σφραγίδα των αξιών και των σκοπών στην βασίλισσα των αισθήσεων, την όρασι, αναγνωρίζομε ολοκάθαρα και γλαφυρά στις νεκρογραφίες του τρίτου

αιώνος, που ανεκαλύφθησαν και ανακαλύπτονται εις την αιγυπτιακή περιοχή του Φαγιούμ, όθεν και τ' όνομά τους. Τα Φαγιούμ είναι προσωπογραφίες που εκείνο τον καιρό τοποθετούσαν μαζί με τον νεκρό στον τάφο, όπως τοποθετούμε σήμερα την φωτογραφία του. Πρόκειται για ταφικές εικόνες ανθρώπων κάθε λογής από ζωγράφους σπουδαίους, αταλάντους ή μετρίους, με ένα κοινό χαρακτηριστικό: παριστάνουν πρόσωπα νεκρών σαν ζωντανών ανθρώπων. Μολονότι συνήθως βασίζονταν σε εκμαγεία μεταθανάτια (λέω “συνήθως” διότι πολλές φορές οι άνθρωποι φρόντιζαν την ταφική εικόνα τους βρισκόμενοι εν ζωή), οι ζωγράφοι εμφυσούσαν πνοή στο αποτύπωμα, σαν να ήθελαν να κρατήσουν κι επάνω στην γη την ψυχή του νεκρού, συνδέοντας έτσι μεταφυσικά την έγχρονη των επιζώντων ύπαρξι με την αιωνιότητα του άλλου κόσμου. Την φροντίδα τους εξηγεί, νομίζω, και δικαιολογεί επαρκώς η πίστι στην καθολική συμπάθεια. Μπορεί να γίνη λόγος για συμπάθεια, όταν ο επάνω και ο κάτω κόσμος είναι μεταξύ των ακοινώνητοι; Στις προσωπογραφίες, λοιπόν, του Φαγιούμ δεν αντικρίζομε νεκρικές όψεις, αλλά τον ίδιο τον άνθρωπο στην θανατική του ζωή, το άχρονο πρόσωπό του ως νεκρού. Τίποτε αναμνηστικό προσδοκίας, κινήσεως, επιθυμίας, ορμής, αγωνίας, περισκέψεως της εν χρόνω βιοτής δεν υφίσταται στην απεραντοσύνη του θανάτου, που ωστόσο μετέχει του είναι και οι θρησκευτικές πεποιθήσεις επιτάσσουν να παρασταθή εις μνημόσυνον αιώνιον. Ο ζωγράφος οφείλει επομένως να εκφράση, χωρίς βλάβη ατομική του τεθνεώτος, την επιστροφή του στο οικουμενικό βασίλειο του Άδου, να εντοπίση στην απόλυτη διάρκεια του θανάτου την αθανασία του νεκρού. Στα Φαγιούμ βλέπουμε ανθρώπους χωρισμένους απ' τον κόσμο και τον χρόνο του. Δεν πρόκειται για ρωμαϊκά έργα. Το ρωμαϊκό πορτραίτο επιμένει στα φυσικά χαρακτηριστικά του προσώπου, ενώ το ελληνικό αποδίδει την επιφάνεια του προσώπου εις την επικράτεια της ψυχής. Η ρωμαϊκή μορφή κραταιώνεται στο μέγεθος· εις την ελληνική ανατολή οι τεχνίτες αναζητούν στην μορφή το αιώνιο, πράγμα που ευνοούν κατ' εξοχήν οι ταφικές εικόνες, γιατί εκεί φορούν οι άνθρωποι τον θάνατο. Τα πρόσωπα του Φαγιούμ έχουν κάτι μετάρσια ανέκφραστο – είναι ψυχούλες. Δεν αντικρίζομε πάνω τους την σβησμένη όψι κάποιου άλλοτε ζωντανού· αντικρίζομε την άχρονη παρουσία του νεκρού, την ψυχική του ταυτότητα. Τα πράγματα δείχνουν ότι πεθαίνουμε χωρίς να γνωρίσωμε τον θάνατο· αυτό με τα Φαγιούμ ανατρέπεται, διότι στον κόσμο τους ο θάνατος παίρνει αισθητή μορφή και ζητεί θέσι στην συνείδησι. Στα μάτια μας προβάλλει ως ενυπόστατο «νύν», στιγμή καμωμένη από αιωνιότητα και όχι από χρόνο, κτισμένη από λήθη και όχι από μνήμη».

Στέλιος Ράμφος, *Μυθολογία του βλέμματος*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 1994, σ. 47-50.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να διασαφηνιστούν οι περίοδοι της βυζαντινής τέχνης μέσα από την τεχνοτροπία που παρουσιάζει κάθε περίοδος.
2. Να συζητηθεί η πνευματικότητα των προσώπων που εικονίζονται στις αγιογραφίες και στα ψηφιδωτά, η οποία εντοπίζεται κυρίως στα μάτια, και να γίνει σύγκριση με την αντίστοιχη που υπάρχει στα πορτρέτα Φαγιούμ.
3. Να τονισθεί ότι στη βυζαντινή τέχνη ελάχιστα ενδιαφέρουν τα ατομικά χαρακτηριστικά των προσώπων που απεικονίζονται, αλλά το ενδιαφέρον στρέφεται στην πνευματικότητα των μορφών.
4. Να συζητηθεί η τοποθέτηση του παντοκράτορα στον τρούλο, θέση περίοπτη και φωτεινή, η οποία αναδεικνύει την παρουσία του και την έκφραση της πνευματικότητας.
5. Να επισημανθούν η σύνθεση των εικόνων που συνήθως είναι τριγωνική, με απόλυτα συμμετρική διάταξη εκατέρωθεν ενός κεντρικού άξονα, και η παράθεση των μορφών με την ισοκεφαλία και τον ιεραρχημένο χώρο.
6. Να σχολιαστούν η θέση του καλλιτέχνη στη βυζαντινή περίοδο, η επωνυμία ή η ανωνυμία του, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι οι εικόνες, ως επί το πλείστον, δεν υπογράφονται ή, όταν αυτό γίνεται, ο δημιουργός τους υπογράφει «διά χειρός...», υπονοώντας το Θεό που του έδωσε τη δυνατότητα. Το θέμα μπορεί να επανέλθει όταν θα εξετάζεται το κεφάλαιο της Αναγέννησης και ο ρόλος του καλλιτέχνη την εποχή εκείνη.
7. Να συζητηθούν με τους μαθητές οι διαφορές τεχνοτροπίας που παρουσιάζουν η μακεδονική και η κρητική σχολή αγιογραφίας.
8. Να διαβάσουν οι μαθητές το κείμενο σε πλαίσιο που αναφέρεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του εγγεγραμμένου σταυροειδούς ναού, για να κατανοήσουν τον αφηγηματικό τρόπο με τον οποίο παρατίθενται τα γεγονότα της Αγίας Γραφής.
9. Να τονιστεί η σχέση της ρωμαϊκής βασιλικής με τη βυζαντινή βασιλική και τα περίκεντρα κτίρια.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

Να επισκεφτούν οι μαθητές ένα ναό της περιοχής τους, για να παρατηρήσουν από κοντά και να κατανοήσουν την αρχιτεκτονική του, τον τύπο του, τα μέρη του, τις αγιογραφίες του.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Βυζαντινή ζωγραφική και οι συμβάσεις της.
2. Τα πορτρέτα Φαγιούμ.
3. Η αναπαράσταση του χώρου από την αιγυπτιακή ως τη βυζαντινή τέχνη.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ:

Για την καλύτερη κατανόηση του κειμένου του βιβλίου του μαθητή παραθέτουμε συμπληρωματικά τους παρακάτω όρους:

Ισοκεφαλία. Ζωγραφική απεικόνιση κατά την οποία οι ανθρώπινες φιγούρες αποδίδονται χωρίς διαφοροποίηση ως προς το βάθος, με αποτέλεσμα να εμφανίζονται όλες στο ίδιο επίπεδο.

Κλίτος. Η καθεμία από τις διαμήκεις διαιρέσεις των χριστιανικών ναών.

Τεκτονικό κιονόκρανο. Για την καλύτερη κατανομή των φορτίων στις τοξωτές κιονοστοιχίες εφαρμόστηκε, ήδη από την παλαιοχριστιανική εποχή, η τοποθέτηση μίας κόλουργς πυραμίδας επάνω από το κιονόκρανο. Το τεκτονικό κιονόκρανο είναι ένας τύπος κιονόκρανου με πλούσιες, συνήθως φυτικές, διακοσμήσεις.

Εγκάρσιο κλίτος. Το εγκάρσιο κλίτος τέμνει κάθετα το κατά μήκος κλίτος του ναού, επεκτείνεται δεξιά και αριστερά από αυτό, ενώ η στέγη του είναι υψηλότερη από τη στέγη του μεσαίου κλίτους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

Η ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΤΟ ΜΕΣΑΙΩΝΑ. Η ΡΟΜΑΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ, Η ΓΟΤΘΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Το κεφάλαιο αναφέρεται στις δύο βασικές μορφές τέχνης του Μεσαίωνα, τη ρομανική (11ος–12ος αιώνας) και τη γοτθική (από το τέλος του 11ου μέχρι το 14ο αιώνα).

Η ρομανική είναι η τέχνη που εμφανίζεται στη Δυτική Ευρώπη αμέσως μετά την παρακμή του αρχαίου κόσμου. Χρονικά συμπίπτει με τη διαμόρφωση των λατινογενών γλωσσών στην Ευρώπη, γεγονός στο οποίο οφείλεται και η ονομασία της. Η ζωγραφική της ρομανικής περιόδου παρουσιάζει εμφανείς επιδράσεις από τη βυζαντινή τέχνη και την τέχνη των βόρειων λαών. Τα κυριότερα επιτεύγματά της εστιάζονται στην αρχιτεκτονική και στο γλυπτικό διάκοσμο των εκκλησιών. Η ρομανική αρχιτεκτονική των μεγάλων εκκλησιών χαρακτηρίζεται από τη διαμόρφωση του εσωτερικού χώρου (κεντρικό και εγκάρσιο κλίτος) και τη φρουριακή τους όψη.

Η γοτθική τέχνη αναπτύσσεται ταυτόχρονα με την ανερχόμενη εύπορη τάξη των αρχόντων και των μοναρχών (Βόρεια Γαλλία) και την ενισχυμένη θρησκευτική ηγεσία. Η γοτθική αρχιτεκτονική παρουσιάζει ένα νεωτερισμό σε σχέση με τη ρομανική: στοχεύει στην ελαφρότητα και την εξαϋλωση της μάζας μέσω του οξυκόρυφου τόξου, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μεγάλων ανοιγμάτων στη θέση των συμπαγών περιμετρικών τοίχων της ρομανικής εκκλησίας. Η γλυπτική συνδέεται άρρηκτα με την αρχιτεκτονική οργάνωση και τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες των κτιρίων και κυρίως των εκκλησιών, στις οποίες ο γλυπτικός

διάκοσμος είναι φορέας συμβολισμών και νοημάτων της χριστιανικής διδασκαλίας. Στη ζωγραφική της ύστερης γοτθικής περιόδου, παρ' όλη τη διατήρηση των αρχών της βυζαντινής τέχνης («μανιέρα γκρέκα»), άρχισαν να δημιουργούνται εικόνες με αναφορές στον πραγματικό και υλικό κόσμο, με τις πρώτες προσπάθειες απεικόνισης του βάθους (Ντούτσο, εικόνα 11 στο βιβλίο του μαθητή).

Στην «Ανάλυση έργου» παρουσιάζεται ο Τζιότο, το έργο του οποίου σηματοδοτεί το πέρασμα από το Μεσαίωνα στην Αναγέννηση. Η ζωγραφική του ξεφεύγει από τη σχηματοποίηση της βυζαντινής τέχνης, προσδίδει στις άγιες μορφές ανθρώπινη υπόσταση και εκφραστικότητα και δημιουργεί την καθοριστική αλλαγή που ανοίγει το δρόμο για τη ζωγραφική της ιταλικής Αναγέννησης.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να επισημανθούν οι διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στις δύο βασικές μορφές τέχνης του Μεσαίωνα, τη ρομανική και τη γοτθική.
- Να γίνει αντιληπτό από το μαθητή ότι η πλούσια εξωτερική διακόσμηση του γοτθικού ναού λειτουργεί ως ένδειξη πλούτου και δύναμης της θρησκευτικής εξουσίας.
- Να τονιστεί η σημασία της τέχνης του Τζιότο στη μετάβαση από τη μεσαιωνική στην αναγεννησιακή τέχνη.
- Να γίνει κατανοητό ότι η γοτθική αρχιτεκτονική χρησιμοποιώντας το οξυκόρυφο τόξο δημιούργησε κτίρια υψηλότερα, περίτεχνα, επιβλητικά, με μεγάλα ανοίγματα τα οποία διακοσμήθηκαν με βιτρό, προσδίδοντας στο εσωτερικό τους μέσα από το χρωματιστό φως υποβλητική ατμόσφαιρα.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να αναγνωρίζει τις ομοιότητες και τις διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στους δύο βασικούς ρυθμούς του Μεσαίωνα.

2. Να αναγνωρίζει τη συνέχεια της βυζαντινής και της ρομανικής αρχιτεκτονικής μέσα από τη χρήση της κάτοψης της βασιλικής και του ρωμαϊκού τόξου.
3. Να συσχετίζει τη λειτουργία της τέχνης με την άρχουσα τάξη κάθε εποχής.
4. Να αντιλαμβάνεται τη σπουδαιότητα του έργου του Τζιότο.
5. Να συγκρίνει τον τρόπο που αποδίδεται ο χώρος σε μια βυζαντινή και σε μια γοτθική εικόνα.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει, μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1

Ρομανική αρχιτεκτονική

«Ο ρωμανικός ρυθμός είναι η χαρακτηριστική έκφραση της πρώτης μεγάλης περιόδου ναοδομίας σ' ολόκληρη τη δυτική Ευρώπη. Όπως όλοι οι ρυθμοί που είναι προϊόν μάλλον πράξης παρά θεωρίας, είναι δύσκολο να οριστεί. Τα κυριότερα χαρακτηριστικά του είναι οι στρογγυλές καμάρες, η συμπαγής κατασκευή από τοιχοποιία, οι βαριές διακοσμητικές γραμμές και οι εσκεμμένα απλές αρχιτεκτονικές μορφές που μερικές φορές έρχονται σε αντίθεση με πλούσια σκαλίσματα και επιφάνειες με επαναλαμβανόμενα σχέδια. Οι ρωμανικές εκκλησίες είναι πολύ περισσότερες και γενικά πιο φιλόδοξες από τις εκκλησίες που είχαν χτιστεί προηγουμένως έξω από τις δύο αυτοκρατορικές πρωτεύουσες, τη Ρώμη και την Κωνσταντινούπολη. Αντικατόπτριζαν γενικές ανάγκες και τοπικές προτιμήσεις. Για παράδειγμα, αναμενόταν ότι κάθε ιερέας θα λειτουργούσε κάθε μέρα. Έτσι οι μεγάλες εκκλησίες που είχαν πολλούς ιερείς χρειάζονταν περισσότερα από ένα ιερό και αυτό οδήγησε στην προσθήκη εγκάρσιων κλιτών – που αποτελούσαν προεκτάσεις του κλίτους υπό ορθή γωνία– και ημικυκλικών διαδρόμων στον κυρίως χώρο του εκκλησιάσματος για να τους στεγάσουν».

E. Lucie-Smith, *Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης και Πολιτισμού*, εκδ. Αλμπατρός,

Αθήνα 1992, σ. 17.

Απόσπασμα 2

Γοτθική αρχιτεκτονική

«Στη Δύση, αν πλησιάσουμε τη χριστιανική αρχιτεκτονική, διαπιστώνουμε ότι έχει σαν καθοριστικό τύπο της και αυτή τη βασιλική. Μάλιστα εδώ δεν την εγκαταλείπει παρά σε λίγες περιπτώσεις και ειδικά στην Ιταλία. Στη ρωμανική περίοδο, ο χριστιανικός ναός διακρίνεται για την κλειστότητα του χώρου, την ασφάλειά του, τον περιορισμό του. Σε μερικές περιπτώσεις, τονίζει το κέντρο, αλλά στις πιο χαρακτηριστικές διατηρεί το δρομικό της χαρακτήρα, με κάποιο τονισμό του ύψους. Παρά τις διαφορές σε παραπληρωματικά θέματα και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, η βασιλική θα παραμείνει καθοριστική αφετηρία για τη δυτική ναοδομία σ' όλη τη δυτική αρχιτεκτονική. Σε διάφορες κατηγορίες της: μοναστηριακός ναός, καθεδρικός ναός, ναοί σε χώρους που συνδέονται με ειδικά προσκυνήματα και αγίους, διατηρείται στη ρωμανική περίοδο ο τύπος της βασιλικής, τον οποίο συνδυάζουν με τον σταυρικό τύπο, χωρίς όμως τη χρησιμοποίηση του θόλου. Αλλά ουσιαστικά ο τύπος της βασιλικής πλουτισμένος και με νέα στοιχεία που αποκαλύπτουν και νέες διαστάσεις των θρησκευτικών πεποιθήσεων και την παρουσία και νέων δυνάμεων της ιστορικής ζωής θα δώσει και η γοτθική αρχιτεκτονική. Στο βασικό θέμα της κίνησης που επιβάλλεται από τον δρομικό χαρακτήρα της βασιλικής η γοτθική τέχνη διευρύνει το περιεχόμενό της με την έμφαση στο ύψος. Δεν είναι το μήκος, που με τη σχετικά χαμηλή στέγη τονίζεται στη βασιλική, στη γοτθική με την προσθήκη μιας σειράς από νέα στοιχεία· αυτό που τονίζεται είναι το ύψος, μια τάση προς το άπειρο. Αλλά είναι και μια σειρά από άλλα στοιχεία που έρχονται να ολοκληρώσουν το ίδιο περιεχόμενο, η έμφαση στον τοίχο της εισόδου με τον μεγάλο πυλώνα και το ρόδακα, όπως και τις πλευρικές πύλες, η διάσπαση των εξωτερικών πλευρικών τοίχων από μεγάλα παράθυρα και οι αντηρίδες, οι νευρώσεις στο εσωτερικό για τη μεταφορά των φορτίων σε ειδικές θέσεις και ο καθοριστικός ρόλος του φωτός. Με τα στοιχεία αυτά, όπως και με τα παραπληρωματικά θέματά της η γοτθική αρχιτεκτονική κατά τη διατύπωση ενός από τους πιο καλούς μελετητές της “επιδιώκει να δημιουργήσει ένα χώρο που να ανυψώνει τους ανθρώπους πάνω από κάθε ανθρώπινο”. Με τον τονισμό του ύψους, τα τεράστια παράθυρα που χρησιμοποιούνται με τα υαλογραφήματα για να επιβάλουν το φως, το ρόλο των κιόνων και των πεσσών στο εσωτερικό, φαίνεται ότι γίνεται συνειδητή προσπάθεια να μειωθεί η επίδραση των καθαρά τεκτονικών στοιχείων και των κατασκευαστικών χαρακτηριστικών και να κερδίσει καθαρά συμβολικό περιεχόμενο το σύνολο. Αυτό άλλωστε τονίζεται και

από τον πλαστικό κόσμο του γοθτικού ναού, που με τον Παντοκράτορα και τους αγίους μας δίνουν μια ιεραρχία του ουρανού που επιβάλλεται στο θεατή. Με ένα από τα καθοριστικά χαρακτηριστικά της “τη διάφανη δομή”, το ρόλο του φωτός με τα υαλογράφημα, ένα πλήθος από θέματα με συμβολικό χαρακτήρα και αλληγορικό περιεχόμενο, ο γοθτικός ναός δεν φαίνεται να εδράζεται στη γη, αλλά να κρέμεται από τον ουρανό. Και δεν είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς ότι όλα τα στοιχεία της έρχονται να υποβάλουν νέες σχέσεις του ανθρώπου με το θείο, από το οποίο αρχίζουν και τελειώνουν όλα».

Χ. Χρήστου, *Εισαγωγή στην τέχνη, Αρχιτεκτονική – πλαστική*, εκδ. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1987, σ. 108-112.

Απόσπασμα 3

Γοθική αρχιτεκτονική

«Η γοθική αρχιτεκτονική οφείλει το όνομά της σ’ έναν περιφρονητικό αστεϊσμό του 18ου αιώνα – ότι τέτοια κτίρια ήταν έργο “Γότθων” ή βαρβάρων. Αυτό που ενοχλούσε τις αυθεντίες της αρχιτεκτονικής του 18ου αιώνα ήταν το γεγονός ότι αγνοούσε τους κλασικούς κανόνες που είχαν παραδοθεί από τον Βιτρούβιο. Αυτή η αρχιτεκτονική ακολουθεί δικό της πρόγραμμα – η προσέγγιση στο χτίσιμο είναι οργανική και σταδιακή και όχι εννοιολογική. Ελάχιστα γοθικά κτίρια προσφέρουν το είδος της απόλυτης ενότητας που προσφέρει ένας ελληνικός ναός. Ο ρυθμός αναπτύχθηκε λίγο μετά την ωριμότητα του ρωμανικού, αρχικά σε μία ή δύο συγκεκριμένες θέσεις. Αργότερα μόνο εξαπλώθηκε στην υπόλοιπη Χριστιανική Ευρώπη. Χαρακτηρίζεται από τη χρήση της μυτερής αψίδας, από παράθυρα που καταλαμβάνουν όλο και μεγαλύτερο μέρος των τοίχων και πάνω απ’ όλα από περίτεχνους θόλους και από μια έμφαση στο ύψος και φαινομενική ελαφρότητα κατασκευής. [...] Η έμπνευση των γοθικών κτιρίων φαίνεται να ήταν τόσο πνευματική όσο και πρακτική. Υπήρχε η παρόρμηση, ιδιαίτερα ισχυρή στις αιώνια συννεφιασμένες περιοχές της Βορείου Ευρώπης, για δημιουργία κτιρίων που θα πλημμύριζαν από το φως του Θεού, ως έμβλημα πνευματικής δύναμης. Υπήρχε ακόμη η επιθυμία εξεύρεσης ασφαλέστερων συστημάτων κατασκευής, που ήταν και πιο οικονομικά στη χρήση των υλικών. Οι σταυρωτοί θόλοι που χρησιμοποιούνταν στις ρωμανικές εκκλησίες είχαν κάποιο νόημα από την άποψη του σχεδιασμού μόνο αν κάθε θολωτό διαμέρισμα ήταν τετράγωνο. Διαφορετικά οι διαγώνιες αψίδες παρέμεναν σχεδόν ημικυκλικές. Αυτό τις έκανε επικίνδυνες από δομική άποψη. Οι μυτερές αψίδες, με τη μεγαλύτερη αντίστασή τους στην ώθηση, έδιναν μια λύση και έκαναν το σύστημα διαίρεσης σε διαμερίσματα πιο ευέλικτο».

E. Lucie-Smith, *Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης και Πολιτισμού*, εκδ. Αλμπατρός, Αθήνα, 1992, σ. 21.

Απόσπασμα 4

Γοτθική τέχνη

«Ars sine scientia nihil (Η τέχνη χωρίς την επιστήμη δεν είναι τίποτα). Αυτή η ρήση του Παριζιάνου Δασκάλου Jean Mignot, η οποία σχετίζεται με την ανέγερση του καθεδρικού ναού του Μιλάνου στα 1399, αποτελεί την απάντηση του Mignot σε μια άποψη που έκτοτε είχε αρχίσει να διαμορφώνεται, ότι δηλαδή scientia est unum et ars aliud (άλλο πράγμα η επιστήμη και άλλο η τέχνη). Για τον Mignot, η ρητορική της αρχιτεκτονικής κατασκευής συνεπάγεται μια αλήθεια που πρέπει να εκφραστεί στο έργο καθαυτό, ενώ άλλοι –όπως και εμείς σήμερα– είχαν αρχίσει να αντιμετωπίζουν το αρχιτεκτόνημα, ακόμη και τον Οίκο του Θεού, στη βάση της κατασκευής και της εντύπωσης που προκαλεί. Η scientia του Mignot δεν σήμαινε μόνο “μηχανική”, γιατί στην περίπτωση αυτή τα λόγια του δεν θα ξεπερνούσαν την κοινοτοπία και βεβαίως κανείς δεν θα τα είχε αμφισβητήσει: την εποχή εκείνη η μηχανική οριζόταν μάλλον ως τέχνη παρά ως επιστήμη, και περιλαμβάνονταν στη recta ratio factibilium ή άλλως στην “τέχνη” με την οποία γνωρίζουμε πώς τα πράγματα μπορούν και πώς θα έπρεπε να είναι. Ως εκ τούτου η scientia του έχει σχέση περισσότερο με τον λόγο (ratio), το θέμα, το περιεχόμενο ή το μέγεθος (gravitas) του έργου, παρά με την απλή λειτουργία του. Μόνη της η τέχνη δεν αρκούσε, γιατί sine scientia nihil. Όσον αφορά την ποίηση έχουμε την ομολογία δήλωση του Δάντη για την *Κωμωδία* του, ότι “ο στόχος του όλου έργου δεν ήταν θεωρητικός αλλά πρακτικός....Ο σκοπός είναι να αποσπάσει εκείνους που διάγουν αυτήν τη ζωή από την κατάσταση της αθλιότητας και να τους οδηγήσει στην ευλογία”. [...] Ο Giselbertus, γλύπτης της Ημέρα της Κρίσεως στο Autun, δεν μας ζητά να προσέξουμε πώς διαμορφώνει τους όγκους, ούτε να θαυμάσουμε τη δεξιότητά του στη χρήση των εργαλείων, παρά μας κατευθύνει στο θέμα του, για το οποίο λέει στην περιγραφή, Terreat hic terror quos terreus alligat error (Ο τρόμος αυτός ας καταλάβει όσους το χθόνιο σφάλμα δουλωμένους κρατάει). Το ίδιο ισχύει για την μουσική. Ο Guido d’ Arezzo διακρίνει αντιστοίχως τον αληθινό μουσικό από τον τραγουδιστή, ο οποίος είναι απλώς ένας καλλιτέχνης: “μεταξύ των μουσικών και των τραγουδιστών, η απόσταση είναι μεγάλη: οι τελευταίοι ηχοποιούν, οι πρώτοι καταλαβαίνουν τη μουσική σύνθεση. Αυτός που τραγουδά, ό,τι δεν έχει γνωρίσει, ως “κτήνος” ορίζεται: δεν είναι κτήνος αυτός που τραγουδά, όχι τόσο με τέχνη, αλλά με σκοπό χρήσιμο. Δεν είναι μόνον η τέχνη, αλλά το

δόγμα που κάνει τον αληθινό τραγουδιστή”. Ανάλογες είναι και οι σκέψεις του Αγίου Αυγουστίνου: “Μην το χαϊρόμαστε μονάχα, αυτό που θα μπορούσαμε να το χρησιμοποιούμε”».

Ananda K. Coomaraswamy, *Τέχνη και Παράδοση. Οι μεταφυσικές αρχές της τέχνης*, μετάφραση Π. Σουλτάνης, εκδ. Πεμππουσία, Αθήνα 1991, σ. 50-51.

Απόσπασμα 5 Γοτθική γλυπτική

«Η βυζαντινή αγιογραφία δεν θέλησε ποτέ να τοποθετήσει τα πρόσωπα στον πραγματικό χώρο, όπως φρονεί ο Demus, διότι τότε θα είχε προτιμήσει τη γλυπτική από τη ζωγραφική, που είναι καταλληλότερη προς τούτο. Αυτό μόνον η Δύση μπορούσε να το αποζητήσει, που είναι πλαστικώτερα προδιατεθειμένη. Άλλωστε δεν αποκλειόταν να διαμορφωθεί ένα είδος γλυπτικής που να παραστήσει το ασώματο, δηλαδή να εκφράσει το υψηλό θείο φρόνημα με σώματα που να φαίνονται άυλα κ' εκτοπλασματικά· αυτό είναι το κατόρθωμα της γοτθικής γλυπτικής. Αλλά το κατόρθωμα αυτό μόνο στο Βορρά μπορούσε να πραγματοποιηθεί, για δύο λόγους: πρώτα από λόγους κλίματος, και δεύτερο από την ιδιάζουσα αντίληψη περί Υψηλού που σχηματίστηκε εκεί σύμφωνα με την ψυχολογία των Βόρειων. Το κλίμα του Βορρά δεν ανέχεται το γυμνό σώμα· επομένως, ο θεατής εκεί παραδέχεται μια γλυπτική παράσταση από σώματα αφύσικα, ντυμένα με πολύπτυχα φορέματα κάτω από τα οποία τυχόν δεν διαβλέπει αρμονικές ανατομικές αναλογίες. Εκτός αυτού, το κλίμα του Βορρά, με το άτονο φως που διαθέτει, φωτίζει τις πτυχές των ενδυμάτων μόνον άμα έχουν έντονες βαθύνσεις, και μ' ένα λόγο, όταν το όλο γλυπτό είναι με γραφική νοοτροπία δουλεμένο, οπότε κυριαρχούν αντιθέσεις άσπρου και μαύρου, ενώ στα κλασσικά γλυπτά η μετάβαση από το φως στην αυτοσκιά και στη ριγμένη γίνεται βαθμιαία. Οι γλυπτικές παραστάσεις παίρνουν τότε ένα ύφος αφύσικο και εξωτικό, ώστε να εξάπτουν τη φαντασία των Βόρειων, που είναι από φυσικού στραμμένη προς τα υπερφυσικά. Άλλωστε ο Βόρειος δεν διανοείται μέσα στο λαγάρω φως του κόσμου των Ιδεών, αλλά μέσα στο θαμπό φως μιας αλογικής σφαίρας και τα υπερφυσικά οράματα και πνεύματα τα βλέπει σαν υλικά πλάσματα που κυκλοφορούν στα μαύρα δάση και βγαίνουν μέσα από τα σύννεφα. Γι' αυτό οι Βόρειοι ανέχονται να φαντασθούν προς στιγμή ότι τα όντα αυτά βρίσκονται ανάμεσά τους απολιθωμένα, αφού, όπως είπαμε, κάθε έργο γλυπτικό, σαν απτικός όγκος στημένος στο χώρο όπου και μεις κινούμεθα, μας προκαλεί αυτή την εντύπωση. Ας προσέξουμε όμως ότι τ' αγάλματα στους γοτθικούς ναούς δεν είναι στημένα ελεύθερα στο χώρο αλλά ξεφυτρώνουν μέσα από τη μάζα του κτιρίου σα να είναι μαζί του χυμένα κ' έτσι προβάλλονται συνήθως πάνω σ' ένα φόντο. Το φόντο αυτό δίνει στα έργα δύο απαραίτητα στοιχεία που τους αφαιρεί η γραφική τους διάπλαση: ένα χώρο πλασματικών κ' ένα περίγραμμα της μορφής. Αν τα γλυπτά που είναι με την κλασσική αντίληψη δουλεμένα, όταν είναι όγκοι ελεύθεροι στο χώρο, κερδίζουν άμα τα θεωρούμε από πολλές πλευρές και όχι μόνο κατά μέτωπο, τα ανατομικώς αφύσικα έργα, όπως τα γοτθικά ή τα μπαρόκο, μειώνονται, και γι' αυτό ο καλλιτέχνης τους δημιουργεί ένα φόντο κατάλληλο. Η

καλλιτεχνική αυτή πρόβλεψη σώζει τον άνομο γραφικό χαρακτήρα και την ιστορούσα διάθεση της γλυπτικής του Βορρά. Έτσι εξηγείται άλλωστε γιατί και της ρομανικής τέχνης τα γλυπτά, όσα ήσαν αφηγηματικά ή εντόνως υπερβατικά, είναι έκγλυφα και όχι ολόγλυφα».

Π.Α. Μιχελής, *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*, Ίδρυμα Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 1990, σ. 167-168.

Απόσπασμα 6 Γοτθική γλυπτική

«Τέλος, η αντίληψη του Υψηλού είναι στο Βορρά εξωτερικώτερη και υλιστικώτερη, όπως σε κάθε ευκαιρία το διαπιστώσαμε. Ο Βόρειος έχει μάλλον ένα τόνο μυστικισμού, δηλαδή αίσθησης του υπερβατικού, παρά πνευματικότητας, δηλαδή θεώρησης του υπερβατικού. Γι' αυτό, ενώ το Βυζάντιο αρκέστηκε να παραστήσει τα εκτός χώρου και χρόνου θεολογικά σύμβολα, η Δύση παρέστησε ένα *Speculum Universale*. Δεν ήταν η τοπογραφική περί των μερών του ναού αντίληψη που απάλειψε την ανάγκη της σταυροφορίας στους Βυζαντινούς. Αντιθέτως της Δύσης ο μυστικοπαθής ρεαλισμός δημιούργησε τις σταυροφορίες θέλοντας να πατήση τους Αγίους Τόπους. Του αέναου *Drang nach Osten* των Βορείων η "πορεία" ανέδειξε και τη Βασιλική στη Δύση, όπου υπάρχει αρχή και τέρμα, ενώ των Βυζαντινών η "θεωρία" ανέδειξε τον περίκεντρο ναό όπου η κίνηση είναι ατέρμονη. Πάντως, στη γοτθική γλυπτική, αν και γίνεται, κατά τη διάκριση του Στρυγκόβσκη, η μετάπτωση από το διακοσμείν στο παριστάνειν, τα γλυπτά δεν μιμούνται ποτέ με ακρίβεια τα φυσικά πρότυπα. Παραμένει επιφανειακή η νατουραλιστική στροφή, που σε αντίθεση προς τη βυζαντινή, παρατηρείται στη γοτθική τέχνη. Κατά βάθος η τέχνη αυτή αρνείται να μιμηθεί τη φύση με τον ορθολογισμό της κλασσικής, αλλά προσπαθεί κυρίως να εκφράσει αισθήματα και βιώσεις υπερβατικές· είναι εξπρεσιονιστική. Παίρνει μοτίβα φυτικά για να πλέξει φαντασμαγορικά συμπλέγματα, αν όχι αραβουργήματα, μοτίβα ζωικά για να συνθέσει τέρατα φανταστικά, και τα ανθρώπινα σώματα τα φορτώνει με πολύπτυχα φορέματα, τα διαμορφώνει ψηλόλιγνα και αφύσικα, ώστε ν' αποπνέουν μέσα από τη δραματική τους φυσιογνωμία ή το μυστηριακό τους κάποτε χαμόγελο την άρνηση του σώματος έντονα, συγχρόνως όμως και τις μυστικοπαθείς του σώματος βιώσεις και τις φάσεις τους. Η αλογική αυτή γλυπτική παραμορφώνει, βασανίζει και αποστεώνει ενίοτε τις μορφές για να εξαυλώσει, ασκεί δηλαδή τρόπο βίαιο και όχι πνευματικό για να μεταμορφώσει το απτικό σε οπτικό, την ύλη σε φάντασμα εκφραστικό».

Π.Α. Μιχελής, *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*, Ίδρυμα Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 1990, σ. 168-169.

Απόσπασμα 7

Για τα βιτρώ

«Τα βιτρώ είναι ένας τρόπος ζωγραφικής σε μνημειώδη κλίμακα με χρωματιστό φως. Είναι ιδιαίτερα κατάλληλος για τα σαν κλουβιά σχήματα της γοθικής αρχιτεκτονικής, αλλά εισήχθη στις εκκλησίες πολύ πριν από την ανάπτυξη του γοθικού ρυθμού. Τα παλαιότερα σωζόμενα παράθυρα με βιτρώ χρονολογούνται από τον 11ο αιώνα και η τεχνική εμφανίζεται σε όλο το μεγαλείο της λίγο αργότερα, στα παράθυρα της Σαρτρ και του Καντέρμπουρι που χρονολογούνται από τον 12ο αιώνα. [...] Όπου και αν εμφανίζονται, τα βιτρώ συνδέονται στενά με την εικονογράφηση της εποχής. Η διαφορά είναι ότι είναι σε μνημειώδη κλίμακα. Η εντύπωση που ασκούσαν αυτά τα παράθυρα με τα έντονα χρώματά τους πρέπει να ήταν πολύ βαθιά. Ίσως ήταν ο αποτελεσματικότερος τρόπος αποτύπωσης των ιστοριών της Βίβλου και των θρύλων των αγίων στο μυαλό ενός κοινού που το μεγαλύτερο μέρος του ήταν αναλφάβητο. Δεν είναι παράξενο ότι σε όλες τις χώρες όπου άνθησε περισσότερο η γοθική αρχιτεκτονική, η τεχνική αυτή έγινε πολύ γρήγορα ο επιτυχημένος ανταγωνιστής της τοιχογραφίας. Στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα ο καθεδρικός ναός της Σαρτρ προσείλκυσε τους ικανότερους κατασκευαστές βιτρώ. Η προσπάθεια που έκαναν ήταν τεράστια. Μεταξύ 1200 και 1235 έφτιαξαν 107 παράθυρα – πάνω από 1.000 τετραγωνικά μέτρα χρωματιστού γυαλιού. Ανάμεσα στους δωρητές των παραθύρων συγκαταλέγονταν πρίγκιπες και μέλη της υψηλής αριστοκρατίας και πολύ ταπεινότερες ομάδες δωρητών – εμπορικές συντεχνίες όπως οι γουνέμποροι, οι έμποροι υφασμάτων, οι υποδηματοποιοί, οι έμποροι ψιλικών, οι χτίστες και οι ξυλουργοί. Τα παράθυρα που πληρώθηκαν από τις συντεχνίες απεικονίζουν την ιστορία κάποιου προστάτη αγίου, αλλά στο κάτω μέρος τους έχουν και πολύ ζωντανές σκηνές που δείχνουν τις δραστηριότητες εκείνων που πλήρωναν. Αν και αυτές οι σκηνές μοιάζουν εκπληκτικά ρεαλιστικές, το στοιχείο του ρομαντισμού δε λείπει από τα βιτρώ της Σαρτρ. Ένα φημισμένο παράθυρο διηγείται την ιστορία του Καρλομάγνου και βασίζεται στο *Άσμα* του Ρολάνδου. Το παράθυρο αυτό είναι ενδιαφέρον και από άλλες απόψεις. Προσφέρει ένα τυπικό παράδειγμα του χειρισμού των αφηγηματικών σκηνών τόσο στη Σαρτρ όσο και στα άλλα βιτρώ της ίδιας περιόδου. Τα διάφορα επεισόδια γεμίζουν επιφάνειες, στην περίπτωση αυτή κύκλους και τομείς κύκλων, τοποθετημένες σ' ένα φόντο με τετράγωνα. Αυτά τα αφηγηματικά επεισόδια σε χωριστά πλαίσια είναι ένα από τα

κοινά στοιχεία των βιτρώ με τα γοτθικά χειρόγραφα».

E. Lucie-Smith, *Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης και Πολιτισμού*, εκδ. Αλμπατρός, Αθήνα 1992, σ. 49-50.

Απόσπασμα 8

Για τον Τζιότο

«Εγώ, ο Cennino, γιος του Andrea Cennini, γεννημένος στο Colle di Valdelsa, εκπαιδεύτηκα στα μυστικά της τέχνης επί δώδεκα χρόνια από το γιο του Taddeo, τον Agnolo της Φλωρεντίας, το δάσκαλό μου. Ο ίδιος αυτός έμαθε την τέχνη του από τον Taddeo τον πατέρα του. Ο Taddeo βαπτίστηκε από τον Giotto, τον οποίο κράτησε ως μαθητή του επί είκοσι τέσσερα χρόνια. Ο Giotto άλλαξε την τέχνη της ζωγραφικής· από την ελληνική μορφή την οδήγησε στη σύγχρονη λατινική μορφή. Κατείχε την τέχνη την περισσότερο ολοκληρωμένη όσο δεν είχε κανείς μετέπειτα με το κύρος του. Για την ωφέλεια όλων εκείνων που θέλουν να φτάσουν σ' αυτή την τέχνη, θα καταγράψω ό,τι μου διδάχθηκε από τον Agnolo, το δάσκαλό μου και ό,τι δοκίμασα με το χέρι μου και εξακρίβωσα· επικαλούμενος πριν απ' όλα το μεγάλο παντοδύναμο Θεό, στο όνομα του Πατρός, του Υιού και του Αγίου Πνεύματος».

Τσενίνο Τσενίνι, *Το βιβλίο της τέχνης ή Πραγματεία περί της Ζωγραφικής*, μετάφραση από τα Γαλλικά Π. Τέτσης, εκδ. Artigraf, Αθήνα, σ. 4.

Απόσπασμα 9

Για τον Τζιότο

«Οι ζωγράφοι, εκείνο το ίδιο χρέος που έχουν απέναντι στη φύση, η οποία τους χρησιμεύει πάντοτε για να πάρουν από αυτήν τα μέρη τα πιο θαυμαστά και ωραία, και που μεθοδεύονται πάντοτε τρόπους να την ξεπεράσουν, το ίδιο χρέος πρέπει να οφείλουν και στον Τζιότο. Διότι, αφού έμειναν θαμμένοι για πολλά χρόνια κάτω από τα ερείπια των πολέμων εκείνοι οι τρόποι της καλής ζωγραφικής και τα γύρω από αυτήν, εκείνος μόνο, παρόλο που γεννήθηκε ανάμεσα σε μαστόρους αδέξιους, με θείο δώρο, τη ζωγραφική, που ήταν σε κακό δρόμο, κατάφερε, και της έδωσε μία τέτοια μορφή που έγινε δυνατό να την ονομάσουμε καλή. Και ήταν σίγουρα θαύμα μεγάλο που εκείνη την εποχή που ήταν χονδροειδής και αδέξια βρέθηκε η δύναμη να επενεργήσει στον Τζιότο τόσο επάξια, που το σχέδιο, για το οποίο οι άνθρωποι εκείνου του καιρού είχαν λίγη ή και καθόλου γνώση, μέσα από τον τόσο καλό μάστορα, ξαναγύρισε εξ ολοκλήρου

στη ζωή».

Τζιόρτζιο Βαζάρι, *Οι ζωές των πιο σπουδαίων ιταλών αρχιτεκτόνων, ζωγράφων και γλυπτών, από τον Τσιμαμπούε μέχρι στις μέρες μας, 1550*, τόμος 1, εκδ. Einaudi, Τορίνο 1991, σ. 117.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να συγκριθούν οι προσόψεις ναών και των δύο περιόδων με ένα βυζαντινό ναό, για να γίνει κατανοητή η εξέλιξη.
2. Να τονιστεί η χρήση του βιτρό ως ιδιαίτερου χαρακτηριστικού της γοθικής τέχνης.
3. Να συζητηθεί στην τάξη η συμβολική σημασία του καθεδρικού ναού ο οποίος εκφράζει με το μέγεθός του τη δύναμη του κλήρου και την επίδειξη της οικονομικής δύναμης της κοινότητας (που πληρώνει φόρους και κάνει δωρεές για την οικοδόμησή του).
4. Να εξεταστεί προσεκτικά το έργο του Τζιότο και να τονιστεί ότι παρ' ότι είναι μια ζωγραφική θρησκευτικού περιεχομένου, αποδίδεται με στοιχεία από την πραγματική ζωή, τα οποία παρουσιάζονται στις χειρονομίες, στη φυσιογνωμία, στην ενδυμασία των αγίων και στα στοιχεία του φυσικού κόσμου που τους πλαισιώνουν (δέντρα, πουλιά, πόλεις). Πρόκειται για το προοίμιο της ανθρωποκεντρικής αντίληψης την οποία θα εισαγάγει η Αναγέννηση σε όλους τους τομείς της τέχνης.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Να αναζητήσουν οι μαθητές τύπους γραμμάτων από μεσαιωνικά χειρόγραφα.
2. Να συγκεντρώσουν πληροφορίες για τη μουσική του Μεσαίωνα και να ακουστούν στην τάξη βυζαντινοί ψαλμοί και γρηγοριανοί ύμνοι.
3. Να προταθεί στους μαθητές να διαβάσουν αποσπάσματα από το μυθιστόρημα του Ουμπέρτο Έκο *Το όνομα του ρόδου* ή να δουν το βίντεο της ομώνυμης ταινίας.

4. Να προταθεί στους μαθητές να κάνουν μια εργασία πάνω στο έργο του Δάντη και ειδικότερα τη *Θεία Κωμωδία*.

Απόσπασμα 10

Για τον Δάντη

«Η θέση του Δάντη ως ενός από τους μεγαλύτερους ποιητές του μεσαίωνα αναγνωριζόταν ανέκαθεν. Η σημασία του έργου του αυξάνεται από την απόφασή του να γράψει “στη χυδαία γλώσσα” - δηλαδή στην καθομιλουμένη ιταλική της εποχής του και όχι στα λατινικά. Έτσι το έργο του σηματοδοτεί μια σημαντική πρόοδο στη δημιουργία των διαφόρων λογοτεχνιών που δίνουν στον πολιτισμό της Δυτικής Ευρώπης ένα μεγάλο μέρος του χαρακτηριστικού του χρώματος. Ο Δάντης γεννήθηκε στη Φλωρεντία το 1265. Η ανάμειξή του στην περίπλοκη πολιτική της πόλης προκάλεσε την εξορία του το 1302. Το κυριότερο έργο του, η *Θεία Κωμωδία*, άρχισε να γράφεται γύρω στο 1308 και ολοκληρώθηκε λίγο πριν από το θάνατό του στη Ραβένα το 1321. Η *Θεία Κωμωδία* είναι ένα περίτεχνα σχεδιασμένο, αυστηρά συμμετρικό αφηγηματικό ποίημα που οφείλει πολλά, τόσο ως προς τη διαμόρφωσή του όσο και ως προς τη φιλοσοφική του στάση, στο έργο του Αγίου Θωμά Ακινάτη. Μιλάει για την κάθοδο του ποιητή στην Κόλαση (Inferno), και πώς μετά περνάει μέσα από το κέντρο του κόσμου και ανεβαίνει τα δύο επίπεδα και τους εφτά εξώστες του Όρους του Καθατηρίου (Purgatorio). Από το Καθατήριο προχωρεί στον Παράδεισο (Paradiso) και οδηγείται μπροστά στο Θεό – “την αγάπη που κινεί τον ήλιο και τ’ άλλα αστέρια”. Έτσι ολόκληρο το ποίημα είναι μια περίτεχνη αλληγορία που περιγράφει την τελική ένωση της ατομικής ανθρώπινης θέλησης με την Παγκόσμια Θέληση που κυβερνά ολόκληρη τη δημιουργία».

Ε. Lucie-Smith, *Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης και Πολιτισμού*, εκδ. Αλμπατρός, Αθήνα 1992, σ. 64.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1500 λέξεις)

1. Η καινοτομία της τέχνης του Τζιότο (Giotto, 1267-1337).
2. Η αναπαράσταση ενός θρησκευτικού θέματος με τον τρόπο της μανιέρα γκρέκα ή μανιέρα μπιζαντίνα (maniera greca - maniera byzantina) και με τον τρόπο του Τζιότο.

3. Γοτθική γλυπτική: από τα Γκαργκόιλς, τα τερατόμορφα όντα των υδρορροών, ως τους λαξευμένους αγίους στις προσόψεις και στα υπέρθυρα των καθεδρικών ναών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9

ΟΙ ΕΞΩΕΥΡΩΠΑΪΚΟΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΙ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Η θέση του κεφαλαίου στη συνέχεια εκείνου που αφορά το Μεσαίωνα επιλέχθηκε ως η καταλληλότερη, γιατί έτσι ο μαθητής μπορεί να έχει μια ολοκληρωμένη αντίληψη των τεχνών πριν από τη διαμόρφωση των νέων κατευθύνσεων που εμφανίζονται με την τέχνη της Αναγέννησης.

Παρ' όλα αυτά είναι στην ευχέρεια του καθηγητή να παρουσιάσει το κεφάλαιο αυτό αργότερα, νωρίτερα ή και αποσπασματικά.

Λόγω του περιορισμένου χώρου έγινε προσπάθεια να αναδειχθούν με περισσότερες εικόνες και επεξηγήσεις στις λεζάντες τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των έργων, προκειμένου να προσεγγιστούν η ποικιλία και οι ιδιαιτερότητες κάθε πολιτισμού.

Εξετάζονται πολιτισμοί που αναπτύχθηκαν στην Ασία, στην Αφρική και στην Κεντρική Αμερική, πολιτισμοί που προέκυψαν από αλληλεπιδράσεις με την τέχνη της Δύσης, αλλά ανέπτυξαν ένα δικό τους φιλοσοφικό στοχασμό.

Η Κίνα είναι ένας από τους αρχαιότερους πολιτισμούς. Η ίδρυση των πρώτων πόλεων της τοποθετείται γύρω στο 1800 π.Χ. Την τέχνη της επηρέασαν τα θρησκευτικά δόγματα που κυριάρχησαν κατά καιρούς όπως αρχικά ο ταοϊσμός, ο κομφουκιανισμός και ο βουδισμός. Κύρια αρχή της κινεζικής τέχνης είναι «ο στοχασμός». Η φύση δεν αντιγράφεται, αλλά αποτελεί αντικείμενο μελέτης μέσα από τα έργα μεγάλων δασκάλων. Στην αρχιτεκτονική το κύριο χαρακτηριστικό των

κτιρίων είναι η απλή παραλληλόγραμμη κάτοψη, οι διάτρητοι τοίχοι με ξύλινα παραπέτα, οι κίονες, καθώς και μια σειρά αυλών και κήπων που επικοινωνούν μεταξύ τους με τη βοήθεια στοών.

Ο ινδικός πολιτισμός ήκμασε γύρω στο 2000 π.Χ. Ο πρώτος πολιτισμός είναι ο βεδικός, ο οποίος εξελίχθηκε σε βραχμανισμό και στις πολύμορφες θρησκευτικές δοξασίες που συνθέτουν τον ινδουισμό. Τον 5ο π.Χ. αιώνα εμφανίζεται και ο βουδισμός. Οι θρησκευτικές επιδράσεις διαμορφώνουν την ιδιαίτερη φυσιογνωμία της ινδικής τέχνης. Η τέχνη υπακούει σε ένα αυστηρά θρησκευτικό σύστημα και μεταφέρεται με χειρονομίες, οι οποίες λέγονται «μάντρα» και υπακούουν σε έναν δομημένο κώδικα. Συμβολισμοί υπάρχουν και στους ναούς, ενώ σημαντική θέση στην ινδική τέχνη κατέχει η γλυπτική. Στη ζωγραφική δημιουργούνται εικόνες που δεν είναι μόνο λατρευτικά αντικείμενα, αλλά δίνουν αφορμή για στοχασμό.

Η ιαπωνική τέχνη, μεταγενέστερη από τις δύο προηγούμενες, βουδιστική εξαρχής, κληρονόμησε όλα σχεδόν τα χαρακτηριστικά της κινεζικής τέχνης. Στην αρχιτεκτονική η διακόσμηση είναι περισσότερο περίτεχνη και παρουσιάζει ένα τοπικό χρώμα. Στη ζωγραφική δεν έχουν σωθεί αρκετά δείγματα, γιατί οι εικόνες αποδίδονταν επάνω σε μετάξι το οποίο καταστράφηκε. Από τον 9ο αιώνα όμως διαμορφώνονται μια κοσμική αφηγηματική ζωγραφική επάνω σε κυλίνδρους από πάπυρο, καθώς και χαρακτηριστικά που παρουσιάζουν εικόνες από την καθημερινή ζωή.

Στην τέχνη του Ισλάμ δεν είναι συνήθης η αναπαραστατική εικόνα, αλλά τα «αραβουργήματα». Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η αρχιτεκτονική του Ισλάμ με τα αυστηρά εξωτερικά κτίρια, αλλά και με το εσωτερικό να αποτελείται από ηλιόλουστα δωμάτια χτισμένα γύρω από εσωτερικές αυλές, με κομψή διακόσμηση και πολυτέλεια. Επίσης, ενδιαφέροντα είναι τα τεμένη με θόλους, μεγάλους εσωτερικούς χώρους και ψηλούς μιναρέδες. Μεγάλη ανάπτυξη έχει στο Ισλάμ και η τέχνη του ψηφιδωτού.

Στην Κεντρική Αμερική αναπτύχθηκαν οι σημαντικοί πολιτισμοί των Αζτέκων και των Μάγια και στο Περού ο πολιτισμός των Ίνκας. Στην κοιλάδα του Μεξικού υπάρχουν τα ερείπια της άλλοτε τεράστιας μητρόπολης Τενοχτιτλάν, που είχε μεγαλόπρεπα παλάτια, αγορές και λιθόστρωτους δρόμους.

Στην Αφρική αναπτύχθηκαν πολλοί και διαφορετικοί πολιτισμοί, λόγω της ιδιαιτερότητας του φυσικού περιβάλλοντος. Ως επί το πλείστον η αφρικανική τέχνη αφορά τη γλυπτική, που αξιοποιεί τα κατά τόπους υλικά.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να γίνει κατανοητό ότι εκτός από τους πολιτισμούς που αναπτύσσονται στη λεκάνη της Μεσογείου και στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο –με τους οποίους ο μαθητής είναι περισσότερο εξοικειωμένος– υπάρχουν σημαντικοί πολιτισμοί πολύ παλιοί στην Ασία, στην Αφρική στην Κεντρική Αμερική και αλλού.
- Να γίνουν αντιληπτές οι θεωρίες που στηρίζουν αυτούς τους πολιτισμούς και νοηματοδοτούν την τέχνη τους.
- Να γίνουν διακριτές οι αλληλεπιδράσεις των εξωευρωπαϊκών πολιτισμών με τους ευρωπαϊκούς πολιτισμούς.
- Να συγκρατηθούν στη μνήμη των μαθητών ορισμένα χαρακτηριστικά από μορφές αυτών των πολιτισμών, για να επισημανθεί αργότερα πώς αυτά χρησιμοποιούνται στη δυτική τέχνη του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού.
- Να φανεί πώς έχει επηρεάσει η ελληνορωμαϊκή τέχνη τη γλυπτική άλλων λαών (Βούδες, ινδική γλυπτική).

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να αναγνωρίζει τις διάφορες μορφές τέχνης των εξωευρωπαϊκών πολιτισμών και να τις εκτιμά αισθητικά.
2. Να προβληματίζεται σχετικά με τις αιτίες και τον τρόπο που οι μορφές τέχνης ορισμένων πολιτισμών όπως των Κινέζων, των Ινδών, των Ιαπώνων κτλ. παρουσιάζουν τύπους που μένουν σταθεροί για αρκετούς αιώνες.

3. Να αναγνωρίζει ότι μορφές τέχνης εξωευρωπαϊκών λαών (λ.χ. της Αφρικής) παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον και αντανakλούν σημαντικούς προβληματισμούς των πολιτισμών τους και δεν είναι απλώς λαϊκή τέχνη (folk art), όπως νόμιζαν οι Ευρωπαίοι μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει, μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1

Κίνα

«Εις όποιον ζωγραφίζει ένα τοπίο, η αντήχηση στην καρδιά προηγείται του πινέλου. Δύο μέτρα είναι τα βουνά, ένα πόδι τα δένδρα, μία ίντσα τ' άλογα, μία γραμμή οι άνθρωποι. Μακρινοί, οι άνθρωποι δεν έχουν μάτια· μακρινά, τα δένδρα δεν έχουν κλαριά· μακρινά, τα βουνά δεν έχουν βράχια και είναι ασαφή σαν τα φρύδια· μακρινά, τα νερά δεν έχουν κύματα, ψηλά ταιριάζουν με τα σύννεφα. Αυτή είναι η μέθοδος».

Wang Wei, *Κείμενα περί ζωγραφικής*, μετάφραση Συμεών, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2002, σ. 9.

Απόσπασμα 2

«Όποιος ζωγραφίζει ένα τοπίο οφείλει να συμμορφώνεται με τις τέσσερις εποχές. Μερικοί βεβαιώνουν ότι ο καπνός πρέπει να περιτυλίγει, ότι οι άχνες πρέπει να εγκλωβίζουν, άλλοι ότι οι κρατήρες στο περίσσεμά τους μετέχουν των νεφελών· άλλοι ότι ο ουρανός του φθινοπώρου φωτίζεται με το ξάνοιγμα του καιρού· άλλοι ότι πάνω στους τύμβους φαίνονται σπασμένες στήλες· άλλοι, επιτέλους, ότι στους έρημους δρόμους οι άνθρωποι χάνονται. Τέτοιο είδος καταφάσεων είναι αυτό που ονομάζεται κρίσεις για τη ζωγραφική».

Wang Wei, *Κείμενα περί ζωγραφικής*, μετάφραση Συμεών, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2002, σ. 15.

Απόσπασμα 3

«Δεν πρέπει οι κορυφές να είναι ίδιες, ούτε οι κορυφές των δένδρων να μοιάζουν μεταξύ τους. Των βουνών τα δένδρα είναι ο ιματισμός· των δένδρων τα βουνά είναι ο σκελετός. Στα δένδρα είναι αδύνατο να εμφανιστεί κάποια περιπλοκή. Είναι ουσιώδες να είναι αντιληπτή η χαριτωμένη ομορφιά των βουνών. Στα βουνά είναι αδύνατο να υπάρχει κάποια αταξία. Είναι επιτακτικό να φαίνεται το σφρίγος των δένδρων. Εκείνος που κατέχει μια τέτοια δύναμη για να ζωγραφίζει το τοπίο μπορεί να ονομαστεί χειρ ονομαστική».

Wang Wei, *Κείμενα περί ζωγραφικής*, μετάφραση Συμεών, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2002, σ. 16.

Απόσπασμα 4

«Και όμως, στο κέντρο της οδού της ζωγραφικής το νερό και το μελάνι ενεργούν εξόχως. Προσαρμόζουν το χαρακτήρα αυτού που είναι αυθόρμητο, ολοκληρώνουν το έργο εκείνου που δημιουργεί και μεταμορφώνει, κάνουν ν' αναφέρονται όλα αυτά που είναι κοντά, χαράζουν το φως πάνω σ' εκατό χιλιάδες λεύκες, από ανατολή προς δυσμάς, από βορρά προς νότο, συμμορφώνονται με αυτό που είναι μπροστά στα μάτια την άνοιξη, το καλοκαίρι, το φθινόπωρο και το χειμώνα. Για να προκύψει η ζωή από το πινέλο, χρειάζεται ν' απλώνουμε το νερό στις κατάλληλες αναλογίες, πρέπει ν' αντιστεκόμαστε στ' ασαφή βουνά· κατόπιν, χρειάζεται να τοποθετούμε τις διακλαδώσεις, ν' αποφεύγουμε τους μη διακεκομμένους δρόμους. Η κυρίαρχη κορυφή θα υψώνεται, όπως αρμόζει, στο υψηλότερο σημείο, θ' αναγκάζει τα βουνά που είναι οι προσκεκλημένοι της να επισπεύδουν να την ανταμώσουν. Στις στροβιλιστικές στροφές τους θα τοποθετηθούνε μοναστήρια. Ενώ στη στεριά παρά την όχθη του νερού θα τοποθετηθούνε σπίτια. Χωριά και συνοικισμοί θα φαίνονται. Τα πολυάριθμα δένδρα συγκροτούν ένα αληθινό δάσος. Τα κλαριά θα τυλίγουν τους κορμούς [...]. Το μακρινό φως του βάθους θ' αγκαλιάζει τους ατμούς. Εντυπωσιακές κορυφές θα κλείνουν τα σύννεφα [...] Η κορυφή της παγόδας θα μετέχει τ' ουρανού· δεν θα είναι απαραίτητο να βλέπουμε τη μεγάλη αίθουσα στο ισόγειό της. Όλα θα είναι, καθώς φαίνεται, παρουσία ή εσοχή, τόσο επάνω όσο και κάτω. Οι θημωνιές, τα υψώματα του χώματος θα μισοφαίνονται. Οι καλύβες, τα περίπτερα από καλάμι δεν θ' αφήνουν να διακρίνεται παρά μόνο το γείσωμα, μια πλευρά τοίχου. Το βουνό θα χωρίζεται σε οχτώ επιφάνειες, οι πέτρες θα έχουν τρεις γωνίες. Τα σύννεφα που θα περιπλανούνται θ' αποφεύγουν με κάθε τρόπο να μοιάζουν με ίσκες. Τα πρόσωπα δεν θα είναι παραπάνω από μια ίντσα περίπου· τα πεύκα και

οι κέδροι που θα φαίνονται σε πρώτο πλάνο θα έχουνε δύο πόδια ύψος».

Wang Wei, *Κείμενα περί ζωγραφικής*, μετάφραση Συμεών, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2002, σ. 21-23.

Απόσπασμα 5

Σχέσεις Ανατολής και Δύσης

«Κατά παρόμοιο τρόπο ο Μεσαιωνικός και Ανατολικός κόσμος θα φανεί κάπως παράξενος. Είμαστε ρομαντικοί· και αυτό γιατί γνωρίζουμε τόσο λίγα για τον κόσμο αυτό, ώστε μιλάμε για την “μυστηριώδη Ανατολή”, και χαρακτηρίζουμε ως “μυστηριακά” πράγματα που μπορούν να εκφραστούν με την ακρίβεια ενός τεχνικού λεξιλογίου, το οποίο όμως δεν μας είναι οικείο. Για να το θέσουμε καθαρά, κανείς δεν μπορεί να θεωρηθεί ικανός να ερμηνεύσει την φιλοσοφία της Μεσαιωνικής ή Ινδικής τέχνης, αν δεν είναι γνώστης της Λατινικής και Σανσκριτικής γραμματείας, τουλάχιστον από μετάφραση. Ο Μεσαίωνας υιοθέτησε το Αριστοτελικό δόγμα ότι «ο γενικός σκοπός της τέχνης είναι το καλό του ανθρώπου» και ότι “δεν μπορεί να υπάρξει σωστή χρήση χωρίς τέχνης”. Είναι σχεδόν αδύνατο για μας να κατανοήσουμε ή να ερμηνεύσουμε την φύση της συγκεκριμένης τέχνης αν δεν γνωρίζουμε τι σημαίνει “το καλό του ανθρώπου” και “η σωστή χρήση”. Με άλλα λόγια, αν θελήσουμε να προχωρήσουμε περαιτέρω, πρέπει κατ’ αρχάς να αναλογιστούμε ποιο ήταν το νόημα της ζωής γι’ αυτούς, των οποίων τα έργα στοχεύουμε να καταλάβουμε και να εκτιμήσουμε».

Ananda K. Coomaraswamy, *Τέχνη και παράδοση. Οι μεταφυσικές αρχές της τέχνης*, μετάφραση Π. Σουλτάνης, εκδ. Πεμππουσία, Αθήνα 1991, σ. 18.

Απόσπασμα 6

Σχέσεις Ανατολής και Δύσης

«Παρόμοια, στην Ανατολή, προϋποτίθεται ένα απόλυτο κριτήριο ορθότητας τόσο για την πράξη όσο και για την δημιουργία· η *pramana*, ή “υπόδειγμα”, είναι αποκλειστικό κτήμα του Θεού, ωστόσο και ο άνθρωπος μπορεί να γίνει κοινωνός της ανάλογα με τις ικανότητές του· έτσι λέμε για τον δημιουργό ότι “κατέχει την τέχνη του”. Η τέχνη ή σοφία του Θεού ταυτίζεται με τον Παγκόσμιο Άνθρωπο, το Αρχέτυπο “από το οποίο δημιουργήθηκαν όλα τα πράγματα”. Έτσι, σ’ αυτή τη φιλοσοφία, η τέχνη καθίσταται στην ουσία της μια απόλυτη αρχή, με την ίδια έννοια που μπορούμε να μιλήσουμε για την Ομορφιά σαν κάτι το απόλυτο από το οποίο όλα τα ωραία πράγματα αντλούν την ομορφιά τους· με τον ίδιο τρόπο και ο άνθρωπος γίνεται κοινωνός της Θείας Τέχνης. Η κατοχή οποιασδήποτε τέχνης είναι μια τέτοια κοινωνία. Περαιτέρω, η κατοχή μιας τέχνης είναι αποστολή και

ευθύνη· η απουσία αποστολής σημαίνει την μη συμμετοχή στο κοινωνικό γίνεσθαι, και την απώλεια της ανθρώπινης ιδιότητας: “Όποιος δεν κατέχει μια τέχνη δεν μπορεί να συμμετέχει στην Κοινωνία, δεν υπάρχει χώρος γι’αυτόν στην Πόλη του Θεού”. Για την Ανατολή “ο άνθρωπος φτάνει στην τελειώσή του μόνο με την ολοκληρωτική αφοσίωση στην ατομική του αποστολή” (Bhagavad Gita XVIII.45)».

Ananda K. Coomaraswamy, *Τέχνη και παράδοση. Οι μεταφυσικές αρχές της τέχνης*, μετάφραση Π. Σουλτάνης, εκδ. Πεμππουσία, Αθήνα 1991, σ. 20.

Απόσπασμα 7

Ινδία

«Ή πάλι, σύμφωνα με τα λόγια των Ινδικών κειμένων, “τα ανθρώπινα έργα τέχνης είναι μιμήσεις των αγγελικών έργων τέχνης”· για παράδειγμα, “υπάρχει μια ουράνια άρπα· η ανθρώπινη άρπα είναι ένα αντίγραφο εκείνης”. Το Ζοχάρ μας λέει για τον Ναό ότι “όλα τα μέρη του πήραν την μορφή τους σύμφωνα με το πρότυπο εκείνου ψηλά...” και αυτό συνάδει με το Μωσαϊκό «πρόσεχε να κάμης κατά τον τύπο αυτών τον δειχθέντα εις σε επί του όρους» (Έξοδος ΚΕ:40). Στην Ινδική λογοτεχνία, ο δημιουργός αναφέρεται επανειλημμένα ως “επισκέπτης του παραδείσου” –οπωσδήποτε με την πράξη του διαλογισμού–, και ως κομιστής ενός ουρανίου προτύπου, το οποίο μιμείται κάτω στη γη· ή, αλλιώς, γράφεται ότι κατοικεί εντός του ο των πάντων Δημιουργός. [...] Η “αλήθεια” της παραδοσιακής τέχνης είναι μια αλήθεια που τίθεται από τον κανόνα, ή, με άλλα λόγια, μια αλήθεια του περιεχομένου, και όχι μια αλήθεια που μπορεί να ελεγχθεί συγκρίνοντας το έργο τέχνης με ένα φυσικό αντικείμενο».

Ananda K. Coomaraswamy, *Τέχνη και παράδοση. Οι μεταφυσικές αρχές της τέχνης*, μετάφραση Π. Σουλτάνης, εκδ. Πεμππουσία, Αθήνα 1991, σ. 21.

Απόσπασμα 8.

Ινδία

«Από την σκοπιά, τώρα, της μαθητείας του καλλιτέχνη πάνω στο αντικείμενό του, διαδικασία που η φύση ορίζει προκειμένου να εκπληρωθεί μια δεδομένη αποστολή, η τέχνη με την οποία ο καλλιτέχνης θα καταπιαστεί δεν είναι ένα δώρο, αλλά μια γνώση η οποία πρέπει να κατακτηθεί. Ο Dürer αντιμετωπίζει το ζήτημα από μια παραδοσιακή οπτική όταν λέει: “είναι κανόνας ότι κανείς άνθρωπος δεν θα μπορέσει ποτέ, με τις δικές του σκέψεις, να δημιουργήσει μια ωραία εικόνα εάν δεν έχει πρώτα, με σκληρή μελέτη, πλουτίσει το μυαλό του. Τότε δεν θα λέμε πως αυτή είναι δική του δημιουργία· είναι η κατακτημένη και αφομοιωμένη τέχνη που

ρίχνει τον σπόρο και κάνει να γεννηθεί και να ωριμάσει ο καρπός της· και έπειτα, ο μυστικός θησαυρός που μαζεύτηκε στην καρδιά, εκδηλώνεται στην πράξη της δημιουργίας, και το νέο έργο που ο άνθρωπος έπλασε στην καρδιά του, φανερώνεται με την μορφή ενός πράγματος”. Η έκφραση “με τις δικές του σκέψεις”, όπως μας λέει ο Eckhart, δεν μπορεί να εκληφθεί ως κυριότητα ιδεών. Η επινόηση, όπως και η διαίσθηση, είναι η ανακάλυψη ή αποκάλυψη επιμέρους εφαρμογών των πρώτων αρχών, καθώς όλες οι επιμέρους εφαρμογές εμπεριέχονται σ’ αυτές τις αρχές και αναμένουν την κατάλληλη στιγμή για να λειτουργήσουν. [...] Η επινόηση στην φιλοσοφία αυτή σημαίνει ενόραση και ακρόαση, όπως όταν λέει ο Δάντης “ είμαι ένας άνθρωπος που αρχίζει να γράφει όταν η Αγάπη τον εμπνέει, και ό,τι παρουσιάζω είναι γραμμένο με τον τρόπο που Αυτός υπαγορεύει μέσα μου”. Σ’ αυτό λοιπόν αποδίδει ο συγγραφέας το *dolce stil nuono* που τον χαρακτηρίζει, και όχι στην ιδιαίτερη κλίση του. Ένας συναφής Ινδικός μύθος μάς διηγείται πώς αποκαλύφθηκε σε έναν ιερέα μια ουράνια ψαλμωδία. Όταν οι άλλοι αδελφοί τον ρώτησαν από πού κατέχει τον ψαλμό αυτό, απάντησε αλαζονικά: “Εγώ ο ίδιος είμαι ο δημιουργός του» με αποτέλεσμα οι άλλοι αδελφοί να βρούν το δρόμο για τον παράδεισο και αυτός να μείνει πίσω «επειδή είχε πει ψέμματα»».

Ananda K. Coomaraswamy, *Τέχνη και παράδοση. Οι μεταφυσικές αρχές της τέχνης*, μετάφραση Π. Σουλτάνης, εκδ. Πεμππουσία, Αθήνα 1991, σ. 23.

Απόσπασμα 9

«”Η τέχνη είναι η μίμηση της Φύσης σύμφωνα με τον τρόπο που αυτή λειτουργεί” (Θωμάς Ακινάτης, *Summa Theologiae*, I.117.I). Ο τρόπος που συμφωνεί με την Φύση είναι η μίμηση της ανθρώπινης, στην συγκεκριμένη περίπτωση, φύσης, στην σωματική της διάσταση. Ωστόσο η ανθρώπινη φύση δεν υπάρχει μόνο ως σώμα, αλλά επίσης –για τον Μεσαίωνα και την Ανατολή, και όχι για μας– ως υπερμορφικό φως. Αυτό σημαίνει ότι προκειμένου να φτιάξουμε σωστά ένα άγαλμα πρέπει να έχουμε κατανοήσει τόσο την ανθρώπινη φύση όσο και την φύση της πέτρας ή του ξύλου ή οποιουδήποτε υλικού χρησιμοποιούμε: μόνον έτσι μπορούμε να μιμηθούμε την μορφή ενός ανθρώπου πάνω στο ξύλο ή την πέτρα. “Η ομοιότης υφίσταται σε σχέση με την μορφή” (ό. π. I.5.4). Μην θεωρήσετε δεδομένο ότι καταλαβαίνετε την έννοια της λέξης «μορφή» η οποία τίθεται στον ορισμό αυτό. “Μορφή” σ’ αυτή την φιλοσοφία δεν σημαίνει εξωτερική εμφάνιση, εκτός εάν διαχωρίσουμε συνετά την “πραγματική” από την «τυχαία» μορφή· στη φιλοσοφία αυτή για παράδειγμα, λέμε ότι “η ψυχή είναι η μορφή του σώματος”. Η “μορφή” λογικά προηγείται του πράγματος· ο καλλιτέχνης πρώτα συλλαμβάνει την μορφή και έπειτα δημιουργεί το πράγμα, ή, όπως τίθεται στον Μεσαίωνα, ο καλλιτέχνης δημιουργεί ακολουθώντας “έναν λόγο που συνέλαβε στη διάνοιά του” (ό.π., I.45.6). Αυτή η διαδικασία είναι η πράξη της φαντασίας, δηλαδή

η μεταφορά της ιδέας σε μια μορφή δυνάμενη να την παραστήσει».

Ananda K. Coomaraswamy, *Τέχνη και παράδοση. Οι μεταφυσικές αρχές της τέχνης*, μετάφραση Π. Σουλτάνης, εκδ. Πεμππουσία, Αθήνα 1991, σ. 26.

Απόσπασμα 10

«Μας είναι σχεδόν αδύνατο να κρίνουμε την αρχαία και την λαϊκή τέχνη, αν εξακολουθήσουμε να βασιζόμαστε στην υποθετική ιδέα ότι ο καλλιτέχνης προσπαθούσε πάντοτε να δημιουργήσει αυτό που εμείς υπονοούμε όταν μιλάμε για “αλήθεια σε σχέση με την φύση”. Καθημερινώς αρνούμαστε την αλήθεια του Αγ. Αυγουστίνου όταν καλούμε τον σπουδαστή της τέχνης να παρατηρεί και να ακολουθεί την φύση και του διδάσκουμε τον χαρακτήρα της φύσης χρησιμοποιώντας έναν αρθρωτό σκελετό, και εννοούμε ως “φύση” όχι την Μητέρα Φύση, την *Natura naturans*, την *Creatrix universalis* (την Δημιουργό των Πάντων), τον *Deus* (Θεό) της Αιώνιας Φιλοσοφίας, αλλά τους εαυτούς μας και άλλα τέκνα της Μητέρας Φύσης, αντιλαμβανόμενοι την φύση “ως αποτέλεσμα”. Όταν ένα παιδί αρχίζει να σχεδιάζει, το κάνει με τον τρόπο που ο Αυγουστίνος δεικνύει. Σχεδιάζει αυτό που βλέπει. Πράττει, με αυτόν τον τρόπο, αυθόρμητα και σε συμφωνία με την ανθρώπινη φύση. Αυτός ο τρόπος του πράττειν είναι που καθιστά την παραδοσιακή τέχνη μια αληθινά ανθρώπινη τέχνη. Σκοπός της ύπαρξής της ήταν και είναι τόσο η έκφραση και επικοινωνία ιδεών, όσο και η εξυπηρέτηση πρακτικών στόχων, και όχι η απλή απεικόνιση των “πραγμάτων”. Όμως από πολύ νωρίς λέμε στο παιδί να κοιτάξει σ’ αυτό που υποθέσαμε πως είχε ως πρότυπο, και σύμφωνα με αυτό να “διορθώνει” το σχέδιό του· κάπως αργότερα θα του δώσουμε κύβους και κώνους, και στο τέλος το γυμνό για να τα μιμηθεί στο σχέδιό του. Θα μας άρεσε να είχαμε διδάξει με παρόμοιο τρόπο τον πρωτόγονο ή απολίτιστο καλλιτέχνη να σχεδιάζει με “σωστή προοπτική”. Θεωρούμε ως δεδομένο ότι ένας αυξανόμενος νατουραλισμός, που μπορούμε να διακρίνουμε ως ένα σημείο σε κάθε κύκλο της τέχνης, αποτελεί μια πρόοδο για την τέχνη. Χαιρετίζουμε την μετατόπιση του ενδιαφέροντος από την μορφή στη φιγούρα, αλλαγή που σηματοδότησε η “Αναγέννηση”, η οποία αντιμετώπισε τον υλισμό και την συναισθηματικότητα ως πρόοδο. Δεν περνά σχεδόν καθόλου από το μυαλό μας ότι η προϊστορική τέχνη ήταν τέχνη περισσότερο διανοητική από την δικιά μας· ότι, όπως οι άγγελοι, ο προϊστορικός άνθρωπος είχε λιγότερες (και καθολικότερες) ιδέες, και ότι, σε σχέση με μας, χρησιμοποίησε λιγότερα μέσα για να τις εκδηλώσει. Δεν έχουμε συνειδητοποιήσει ότι οι ιδέες που εξέφρασε με τέτοια αυστηρή ακρίβεια χρησιμοποιώντας, για παράδειγμα, τις σπειροειδείς γραμμές του, τις οποίες αντιμετωπίζουμε απλώς ως “φόρμες της τέχνης” και ως δεισιδαιμονίες με την ετυμολογική έννοια της εξαιρετικής αυτής λέξης, οι ιδέες λοιπόν αυτές είναι για μας κενές περιεχομένου για τον λόγο ότι δεν είμαστε πια σε

θέση να τις κατανοήσουμε. Οι ιδέες και η τέχνη του Μεσαίωνα και της Ανατολής, ακόμα και στο κορύφωμα της εξέλιξής τους, σχετίζονται πολύ περισσότερο με τις ιδέες και την τέχνη της προϊστορίας απ' ό,τι με τις αντίστοιχες της δικής μας προχωρημένης παρακμής».

Ananda K. Coomaraswamy, *Τέχνη και παράδοση. Οι μεταφυσικές αρχές της τέχνης*, μετάφραση Π. Σουλτάνης, εκδ. Πεμππουσία, Αθήνα 1991, σ. 28.

Απόσπασμα 11

Συμβουλές για τους καλλιτέχνες

«Κατά την πρώτη και “ενορατική” πράξη του, ο καλλιτέχνης αυτοκατέχεται, καθώς βλέπει μόνον αυτό που πρόκειται να δημιουργήσει και όχι όλα τα είδη των πραγμάτων που θα ήταν δυνατό να δημιουργηθούν. Είναι όπως αυτό (προσαρμόζοντας ελαφρώς τα λόγια του Eckhart): “Θα ήθελες να ζωγραφίσεις έναν άγγελο; Προχώρα και σκύψε μέσα σου για να καταλάβεις. Να δοθείς ολόκληρος σ’ αυτό, και έπειτα κοίταξε, βλέποντας όμως μόνο αυτά που μέσα σου βρήκες και τίποτα άλλο. Στην αρχή θα σου φανεί σαν να είσαι εσύ ο άγγελος”. Όπως το θέτει ο Πλωτίνος σε μια συζήτηση περί της ενορατικής θέασης (δηλαδή της Λατινικής *contemplatio* και της Σανσκριτικής *dhyana*), ο καλλιτέχνης “συλλαμβάνει την ιδανική μορφή διά της λειτουργίας της ενόρασης, ενώ, κατά το δυνατό, παραμένει ο εαυτός του”· ο εαυτός του στον οποίο επιστρέφει όταν περνά από την *actus primus* (πρώτη πράξη) στην *actus secundus* (δεύτερη πράξη), στην οποία μιμείται την μορφή που είδε μέσα του. Όπως στην ιστορία του ξίφους που παραθέτει ο Chuang-tzu: – Είστε γνώστης, κύριε, ή κάνετε κάποιο κόλπο;– Είναι η αυτοσυγκέντρωση. Εάν ήταν ή όχι ξίφος, δεν το είδα. Επωφελήθηκα από όποια ενέργεια μου έμενε –που δεν την είχα χρησιμοποιήσει σε άλλες κατευθύνσεις– προκειμένου να εξασφαλίσω την μεγαλύτερη δυνατή επάρκεια στην κατεύθυνση που χρειαζόταν».

Ananda K. Coomaraswamy, *Τέχνη και παράδοση. Οι μεταφυσικές αρχές της τέχνης*, μετάφραση Π. Σουλτάνης, εκδ. Πεμππουσία, Αθήνα 1991, σ. 31.

Απόσπασμα 12

Συμβουλές για τους καλλιτέχνες

«Γιατί το χέρι μας τρέμει, μόλις αγγίζει το χαρτί με τη μελανωμένη πέννα ή το πινέλο; Γιατί μόλις απλώνουμε το χαρτί με σκοπό να ζωγραφίσουμε πάνω ή να σχεδιάσουμε, παύει νάναι πια ένα χαρτί και γίνεται για μας ο πολύτιμος καθρέφτης της ψυχής μας; Όπως ο σπόρος που κλείνει στη μικροσκοπική του θήκη ολάκερο το δέντρο, έτσι κι αυτό το χαρτί έχει μέσα του κρυμμένη όλη την ψυχή μας και η

άσπρη επιφάνειά του σε λίγο θα καθρεφτίζει τις ωραίες γραμμές, τα μέτρα και τα χρώματα που “βλέπει” το πνεύμα μας. Είναι λοιπόν φυσικό να σεβόμαστε (λέγανε κι οι Βυζαντινοί “με ευλάβεια”) αυτό το άσπρο χαρτί και τα τεχνικά όργανα της ζωγραφικής, μα και συγχρόνως πρέπει να δαμάζουμε κείνο το φόβο που κάνει το χέρι μας να τρέμει. Το χέρι που κρατάει το πινέλο πρέπει να ξέρει να το κυβερνάει τόσο καλά, ώστε να μην μπορεί ούτε να προχωρήσει αλλά ούτε και ναπισωδρομήσει χωρίς τη θέλησή μας. Το να δαμάσουμε καλά το χέρι μας, που κρατάει την πένα ή το πινέλο, είναι η πιο μεγάλη δυσκολία που πρέπει να υπερπηδήσουμε στα πρώτα μαθήματα της Βαρνίκα-Μπάγκα (που θα πει η Τέχνη του Χρωματισμού και του Χεριού). Να χειριζόμαστε το πινέλο μας μ’ ευκολία και νάχουμε εμπιστοσύνη σ’ αυτό: Να το κυριώτερο μάθημα ή καλύτερα το μόνο μάθημα. Τι γρηγοράδα, τι λεπτότητα πρέπει νάχει το χέρι μας, για να κάνει τη μύτη του πινέλου να γράφει καθαρά και αλάθευτα, ώστε να μπορούμε να σχεδιάσουμε με σταθερές γραμμές τη θαυμαστή καμπυλωτή γραμμή του ματιού ή του λεπτοκαμωμένου λαιμού ή τη γραμμή ενός λυπημένου ή γελαστού χειλιού.»

Abanindra Nath Tagore, *Σαντάγκα ή Οι έξη κανόνες της ζωγραφικής*, μετάφραση Τζ. Καϊμη, εκδ. Ακρίτας 1997, σ. 48-49.

Απόσπασμα 13

Συμβουλές για τους καλλιτέχνες

«Το πινέλο σας ας τρέχει κι ας γλυστράει πάνω στο χαρτί, τα χρώματά σας ας κρυσταλλώνονται σε χαρά ή ας χύνουνε δάκρυα, αυτό είναι ο νόμος της Βαρνίκα-Μπάγκα. Και χρειάζεται για τούτο μεγάλη δεξιότητα, γιατί οι πινελιές είναι τόσο πολλές, όσες είναι οι υφέσεις και οι διέσεις στη μουσική. Αν πάρεις να σχεδιάσεις το περίγραμμα του προσώπου ενός κοριτσιού θα δεις πως χρειάζεται να πιέξεις το πινέλο σου άλλοτε πολύ κι άλλοτε λίγο, ανάλογα με το πάχος που έχει το διάγραμμά σου. Για το μέτωπο πούναι σκληρό όπως το ελεφαντόδοντο, πρέπει να τραβήξεις γραμμή σταθερή, σκληρή και δυνατή. Για το μάγουλο πούναι απαλό και αβρό η γραμμή πρέπει να γλυστρά με ελαφράδα. Για το σαγόνι πρέπει νάναι χυτή, ούτε με πολύ δύναμη ούτε με πολύ τρυφερότητα. Βέβαια η γραμμή αρχίζει απ’ το μέτωπο και φθάνει ως το σαγόνι, μα δεν πρέπει νάναι τραβηγμένη με την ίδια δύναμη ή νάχει παντού το ίδιο πάχος. Εδώ πρέπει νάναι σταθερή, εκεί ευλύγιστη ή και τα δυο μαζί».

Abanindra Nath Tagore, *Σαντάγκα ή Οι έξη κανόνες της ζωγραφικής*, μετάφραση Τζ. Καϊμη, εκδ. Ακρίτας 1997, σ. 49.

Απόσπασμα 14

Συμβουλές για τους καλλιτέχνες

«Όταν σχεδιάζουμε με μελάνι ένα τοπίο, η ψυχή μας πρέπει να αισθάνεται ότι όλες οι γραμμές κι οι τόνοι της φαντασίας μας δεν είναι πραγματικά μαύρες, μα είναι γεμάτες από χρώματα μπλε, κόκκινα, κίτρινα κι άλλα, θερμά και σπινθηροβόλα σαν τη φωτιά, δροσερά και ρευστά σαν τον ουρανό και φωτεινά και διαυγή σαν τον όμορφο σάπφειρο. [...] Ποια είναι τα χρώματα που θα δώσουν έμφαση στις μορφές και στις ιδέες μας; Και ποια είναι τ' άλλα που δεν έχουν αυτή τη δύναμη; Ποια είναι η διαβάθμιση των χρωμάτων που θα δώσει ενθουσιασμό ή ταπείνωση στην ψυχή μας; Ποια θα εκφράσουν τους πόνους μας και ποια τις χαρές μας; Ποιοι είναι οι τόνοι που θα φανερώσουν και ποιοι θα κρύψουν τα σχήματα, τις σκέψεις και τα συναισθήματά μας στη ζωγραφική μας; Για να λέγεται κανείς ζωγράφος ή κάλλιο τεχνίτης του χρώματος, πρέπει να ξέρει όλα αυτά τα μυστικά. Ποιος πραγματικά ζωγραφίζει; Μήπως είναι το χέρι που κρατάει το πινέλο ή καλύτερα το πνεύμα μας που διευθύνει το χέρι; “Το πινέλο, το μελάνι και η ψυχή συντελούν από κοινού στη δημιουργία”, λένε οι μεγάλοι δάσκαλοι. Μέσα στην ιερή, βαθιά ησυχία, το πνεύμα μας σχεδιάζει μορφές φωτεινές, σχήματα μαύρα και το χέρι μας αισθάνεται τον παλμό τους. Τα σχέδιά μας καθώς και το πινέλο που κρατάμε είναι όλα πλημμυρισμένα με τα εφτά χρώματα του φωτός και μαζί με τα εφτά χρώματα της σκιάς. Μονάχα η ψυχή μας βλέπει τα αληθινά χρώματα των πραγμάτων και μονάχα αυτή αποδίδει το αληθινό χρώμα στη μορφή που βλέπουμε και συναισθανόμαστε. Τα μάτια μας μας λένε απλούστατα τότε ένα πράγμα είναι πράσινο, τότε μπλε και τότε κόκκινο».

Abanindra Nath Tagore, *Σαντάγκα ή Οι έξη κανόνες της ζωγραφικής*, μετάφραση Τζ. Καΐμη, εκδ. Ακρίτας 1997, σ. 52.

Απόσπασμα 15

Για τη Γιαπωνέζικη τέχνη

«Με τη συμβολική λέξη Σα-Ι η γιαπωνέζικη φιλοσοφία εκφράζει την ίδια ιδέα: “πρέπει κανείς να ζωγραφίζει ό,τι αισθάνεται και όχι ό,τι βλέπει, μα πρώτα πρέπει να συνηθίζει να διακρίνει καλά”. Μα πιο καλά μάς το εξηγεί αυτό η φιλοσοφία των Βεδών με τούτη την εικόνα: “υπάρχουν δυο φανταστικά πουλιά, που ζούνε στο ίδιο δέντρο. Το ένα είναι δραστήριο και τρώει τον καρπό της ηδονής, ενώ τ' άλλο που κάθεται πλάι του, μένει απαθές και δεν απολαμβάνει”. Έτσι κι ο Νόμος Ιν-Γιο της γιαπωνέζικης τέχνης, θα πει πως στην ψυχή του κάθε τεχνίτη πρέπει να υπάρχει και το ενεργητικό και το παθητικό φως. Δηλαδή Φως και Σκιά. Ο νόμος

αυτός υπήρχε πάντα στην αισθητική γλώσσα της Ανατολής από τα πιο πανάρχαια χρόνια. Φως στα κινέζικα Γιο, στα ινδικά Ατάπ. Σκιά στα κινέζικα Ιν, στα ινδικά Τσχάγια· αρνητικό και καταφατικό –αρσενικό και θηλυκό– ενεργητικό και παθητικό. “Σα δυο κοράκια που πετάνε το ‘να με το ράμφος ανοικτό, τ’ άλλο με κλειστό” ή “σα δυο δράκοντες που ο ένας πετάει προς τον ουρανό κι ο άλλος προς το πέλαγο”».

Abanindra Nath Tagore, *Σαντάγκα ή Οι έξη κανόνες της ζωγραφικής*, μετάφραση Τζ. Καϊμη, εκδ. Ακρίτας 1997, σ. 61.

Απόσπασμα 16

Συμβουλές για τους καλλιτέχνες

«Όσο για την “Μπάβα – Λαβάνια – Γιοτζάναμ”, θα πει ο νόμος της Εσωτερικής Πραγματικότητας κατ’ αντίθεσιν με την εξωτερική Πραγματικότητα (Σαντρίσιαμ), που μας μαθαίνει να παρομοιάζουμε τις Μορφές που μας συγκινούν στη ζωή με τις μορφές της φαντασίας μας. Ο Κινέζος τεχνοκρίτης Σαγκ-Γιεν-Γιουάν του ενάτου αιώνας είπε: “δεν πειράζει αν το έργο σας δεν έχει πολλή έμπνευση (Μπάβα), αρκεί η ομοιότητα των Μορφών (Σαντρίσιαμ) που κάνετε να μην είναι υλιστικά ακριβής (Ο Ηράκλειτος λέγει σχετικά: “αρμονία αφανής φανεράς κρείττων”)”».

Abanindra Nath Tagore, *Σαντάγκα ή Οι έξη κανόνες της ζωγραφικής*, μετάφραση Τζ. Καϊμη, εκδ. Ακρίτας 1997, σ. 62.

Απόσπασμα 17

Αζτέκοι

«Ο προσωπικός στολισμός ήταν σημάδι διάκρισης στην κοινωνική κλίμακα των Αζτέκων. Οτιδήποτε φορούσαν άντρες και γυναίκες υπαγόταν σε αυστηρό κρατικό έλεγχο. Οι κοινοί άνθρωποι δεν φορούσαν στολίδια, ενώ οι αριστοκράτες έφεραν χρυσά κοσμήματα, πολύτιμους λίθους, δέρματα ιαγουάρου και οσελότου και φτερά τροπικών πουλιών. Τα μέλη της άρχουσας τάξης τρυπούσαν τη σάρκα της κεφαλής για να κρεμάσουν νέα στολίδια που υποδήλωναν την κοινωνική θέση τους. Οι τρύπες στα αφτιά βαθμιαία μεγάλωναν, ώσπου κατά την ενηλικίωση μπορούσαν να φορεθούν δίσκοι πέντε εκατοστομέτρων. Ένας άρχοντας είχε το δικαίωμα να τρυπήσει το διάφραγμα της μύτης του και να κρεμάσει εκεί ένα μεγάλο περίαπτο, που σε μερικές περιπτώσεις σχεδόν κάλυπτε το στόμα. Οι ευγενείς έφεραν επίσης λαμπρέτες, δηλαδή στολίδια στο τρυπημένο κάτω χείλος. Το κύρος που έδινε η διακόσμηση του προσώπου ήταν τόσο μεγάλο, ώστε η

πρακτική αυτή εφαρμόστηκε κατά κανόνα και στα είδωλα των θεών».

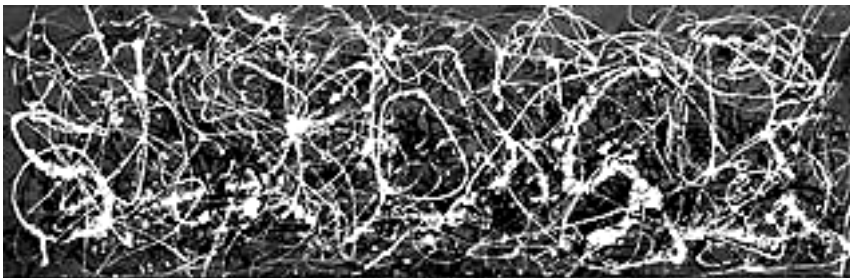
Παγκόσμια Ιστορία. Η Εποχή των Ανακαλύψεων, Life, τόμος 12, εκδ. Καπόπουλος, Αθήνα 1991, σ. 145.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να τονιστεί η ιδιαιτερότητα των χαρακτηριστικών της τέχνης κάθε πολιτισμού που αναφέρουμε, για να μπορέσει ο μαθητής να τις διακρίνει και να τις ταξινομήσει.
2. Να δοθεί έμφαση στους τύπους της κινεζικής και της ιαπωνικής γραμμής που φαίνονται στα σχέδια με πενάκι και να συσχετιστεί με ανάλογους τρόπους έκφρασης που αναζήτησαν και υιοθέτησαν δυτικοί καλλιτέχνες του 20ού αιώνα, όταν θα εξετάζονται τα σχετικά κεφάλαια.



Αντρέ Μασσόν, Τα Άλογα



Τζάκσον Πόλλοκ, Νούμερο 13^A: Αραμπέσκ.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Να συγκεντρώσουν οι μαθητές όσο το δυνατόν περισσότερες εικόνες έργων τέχνης (ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτικής ή αρχιτεκτονικής) από εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς, να τις ταξινομήσουν, να τις εκθέσουν στην τάξη τους και να συζητήσουν τις ομοιότητες και τις διαφορές τους. Να εντοπίσουν στη συνέχεια τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ των έργων τέχνης των εξωευρωπαϊκών πολιτισμών και αυτών του δυτικού πολιτισμού.
2. Να γίνει ανακεφαλαίωση των παλαιολιθικών βραχογραφιών, των αιγυπτιακών ιερογλυφικών και της μινωικής γραφής και να ζητηθεί από τους μαθητές να συγκρίνουν αρχαίες μορφές επικοινωνίας με τα σύμβολα και τις χειρονομίες που χρησιμοποίησαν στα έργα τους οι καλλιτέχνες του 20ου αιώνα (σουρεαλιστές, καλλιτέχνες του Αφηρημένου Εξπρεσσιονισμού, της Ποπ Αρτ, της Εννοιακής Τέχνης και άλλοι), όπως φαίνεται στις εικόνες των επιλεγμένων παραδειγμάτων. Όπως είναι γνωστό, πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν αρχετυπικά σύμβολα διάφορων πολιτισμών για να εκφράσουν το «οικουμενικό ασυνείδητο» στην τέχνη τους.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Προκολομβιανή τέχνη.

2. Αφρικανική μάσκα και πορτρέτα Ευρωπαίων καλλιτεχνών στις αρχές του 20ού αιώνα.
3. Η δημιουργία του εθνολογικού μουσείου: από τα kunstkammers (δωμάτια συλλογής αξιοπερίεργων αντικειμένων από όλο τον κόσμο που συγκέντρωναν οι βασιλείς της Ευρώπης) του 17ου αιώνα στο λαογραφικό μουσείο του 19ου αιώνα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Το κεφάλαιο αυτό πραγματεύεται πολύ συνοπτικά το τεράστιο θέμα της Αναγέννησης, της εποχής δηλαδή του 15ου-16ου αιώνα, κατά την οποία συντελούνται μεγάλες οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές, εμφανίζονται καινούριες αντιλήψεις για τη θέση του ατόμου στην κοινωνία, γίνεται επανασύνδεση με την αρχαιότητα και διαμορφώνεται η εικόνα του homo universalis, που είναι ταυτόχρονα λόγιος, επιστήμονας και καλλιτέχνης.

Η Αναγέννηση ξεκίνησε από τη Φλωρεντία και εξαπλώθηκε μέσα από τις τέχνες και τα γράμματα σε όλο το Δυτικό κόσμο. Η τέχνη αποδεσμεύεται από τη θρησκεία και εξατομικεύεται. Σημείο αναφοράς γίνεται ο άνθρωπος και ο χώρος γύρω απ' αυτόν (ανθρωποκεντρισμός). Αναβιώνει η κλασική Αρχαιότητα και επαναπροσδιορίζεται το «ωραίο», το «αρμονικό» και το «χαρίεν». Οι καλλιτέχνες μελετούν τα χαρακτηριστικά της φύσης και αποδεσμεύονται από τις εικαστικές συμβάσεις του θεοκεντρικού Μεσαίωνα. Κάθε καλλιτέχνης την περίοδο της Αναγέννησης ανέπτυξε το δικό του προβληματισμό χρησιμοποιώντας γνώσεις γενικής παιδείας. Η εφαρμογή των μαθηματικών έδωσε στον καλλιτέχνη τη μέθοδο να καθορίσει το χώρο με την προοπτική. Έτσι, πέτυχε την απόδοση της τρίτης διάστασης (βάθος) στην επίπεδη ζωγραφική επιφάνεια. Το ζωγραφικό έργο γίνεται ένα παράθυρο μέσα από το οποίο ο καλλιτέχνης ερευνά τον κόσμο, τον οποίο

κατασκευάζει με την προοπτική και τη μαθηματική οργάνωση.

Στην Αρχιτεκτονική είναι σαφείς οι αναφορές στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα, που συνδυάζονται με τις κατασκευαστικές εξελίξεις και τη νέα αντίληψη του χώρου μέσα από την προοπτική. Η σημασία που δίνεται στο κέντρο του χώρου, ως βασική αρχή οργάνωσής του, συνδυάζεται με έναν κοσμολογικό συμβολισμό. Η αρχιτεκτονική συνδέεται στενά με τη ζωγραφική για τη συστηματική έρευνα της προοπτικής. Πολύ σημαντική είναι και η προσπάθεια της ένταξης του κτιρίου μέσα στη φύση.

Σε κείμενο που βρίσκεται μέσα σε πλαίσιο παρουσιάζονται οι ζωγράφοι της Βόρειας Ευρώπης, στις χώρες της οποίας η τέχνη της Αναγέννησης καθυστέρησε χρονικά σε σχέση με την Ιταλία.

Στην «Ανάλυση έργου» παρουσιάζεται το αρχιτεκτονικό και το ζωγραφικό έργο του Ραφαήλ.

Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με το Μανιερισμό ο οποίος εισάγει νέα στοιχεία όπως το υπερβολικό, το αποσπασματικό, την εκζήτηση, ακόμα και το άσχημο σε αντιδιαστολή με τον ορθολογισμό της Αναγέννησης.

Σημειώνεται ότι στο εισαγωγικό κείμενο στο βιβλίο του μαθητή το απόσπασμα σε εισαγωγικά είναι από το βιβλίο του Fernand Braudel, *Υλικός πολιτισμός, οικονομία και καπιταλισμός*, τόμος Α', μετάφραση Αικ. Ασδραχά, Μορφωτικό Ινστιτούτο Αγροτικής Τράπεζας, Αθήνα 1995, σ.555.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να γίνει κατανοητό το γεγονός ότι η Αναγέννηση είναι η πρώτη μεγάλη τομή που γίνεται στην Ιστορία της Τέχνης μετά την αρχαιότητα. Είναι η εποχή της εξατομίκευσης του καλλιτέχνη, κατά την οποία αυτός αποκτά συνείδηση του εαυτού του και αναπτύσσει έναν προσωπικό κώδικα.

- Να γίνει κατανοητό ότι η έννοια της προοπτικής που εισάγεται στο έργο τέχνης συνδυάζεται με το γεγονός ότι η θέση του καλλιτέχνη απέναντι σε «ένα ανοικτό παράθυρο» είναι τελείως προσωπική και δεν μπορεί κανένας άλλος να «σταθεί» στην ίδια θέση. Κατ' αυτό τον τρόπο προσδιορίζεται η μοναδικότητα του καλλιτέχνη, πνευματικότητά του, η μεγαλοφυΐα του, η θέση του στον κόσμο της δημιουργίας. Στην ίδια θέση καλείται να σταθεί και να δει το έργο και ο θεατής.
- Να γίνει αντιληπτό ότι στην προοπτική πρώτα «στήνεται» ο χώρος και μετά τοποθετούνται τα πράγματα. Έτσι, ο χώρος είναι ξεκάθαρος, ενώ κάθε πράγμα είναι αυτοτελές και ταυτόχρονα σε μια συνεχή σχέση με ό,τι άλλο υπάρχει μέσα στο χώρο.
- Να γίνουν κατανοητά η έννοια του homo universalis και η σημασία της στη γενική θεώρηση του κόσμου.
- Να επισημανθούν οι επιδράσεις της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας στην αρχιτεκτονική, η αναβίωση των ρυθμών και η ανάγκη του ανθρώπου της Αναγέννησης να αποδείξει την ύπαρξη αρμονίας ανάμεσα στο έργο του ανθρώπου και το σύμπαν.
- Να συζητηθεί ο στενός δεσμός που αναπτύσσεται μεταξύ της αρχιτεκτονικής, της ζωγραφικής, της γλυπτικής, καθώς και του εξωτερικού χώρου του κτίσματος με την έρευνα επάνω στην προοπτική.
- Να γίνει σαφές ότι η ζωγραφική είναι άρρηκτα δεμένη με την επιστημονική αναζήτηση: μαθηματική οργάνωση του χώρου, μελέτη της ανατομίας του σώματος, παρατήρηση και μελέτη των φυσικών προτύπων.
- Να γίνει αντιληπτή η ιδιοτυπία στην τεχνοτροπία τέχνης το διάστημα ανάμεσα στην Αναγέννηση και το Μπαρόκ, δηλαδή του Μανιερισμού. Να επισημανθεί η ανατροπή στα κλασικά ιδεώδη που εισάγει ο Μανιερισμός και που αφορούν την απόδοση της μορφής, τον τρόπο σύνθεσης των έργων και τον έντονο υποκειμενισμό που χαρακτηρίζει αυτό τον τρόπο έκφρασης. Να γίνει αντικείμενο συζήτησης ο τρόπος που εμφανίζεται ο Μανιερισμός στο έργο του Μιχαήλ Αγγέλου και το πώς διαμορφώνεται στο έργο του Παρμιτζιανίνο, του Θεοτοκόπουλου

κτλ. Να γίνουν κατανοητά η αναζήτηση, ο πειραματισμός και η ανάγκη για νεωτερισμό στον τρόπο απόδοσης του έργου.

- Να γίνει κατανοητή η έμφαση που δίνει η αρχιτεκτονική στο κέντρο του χώρου ως εργαλείο οπτικής ενοποίησης. Αυτό ήταν και το στοιχείο που αμφισβήτησε ο Μανιερισμός.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να αντιλαμβάνεται ότι το βασικό γνώρισμα της Αναγέννησης, που είναι η διεύρυνση των γνώσεων του ανθρώπου, είναι το στοιχείο που επέφερε μεγάλες κοινωνικές αλλαγές και νέες πολιτικές αντιλήψεις οι οποίες είχαν ως αποτέλεσμα την ενοποίηση των μέχρι τότε μικρών κρατιδίων του Μεσαίωνα.
2. Να αντιλαμβάνεται ότι η αλλαγή στη σχέση του ανθρώπου με την Εκκλησία οδήγησε στον εμπλουτισμό της γνώσης με τη συνεχή μελέτη της φύσης, την παρατήρηση και το πείραμα.
3. Να κατανοεί ότι στην Αναγέννηση το κύριο ενδιαφέρον της τέχνης και της επιστήμης είναι ο άνθρωπος και ο χώρος που τον περιβάλλει.
4. Να κατανοεί τη σχέση του ουμανισμού με την ανάπτυξη των τεχνών.
5. Να αναγνωρίζει τη σημασία της προοπτικής και την επίδρασή της σε όλες τις εικαστικές τέχνες.
6. Να αναγνωρίζει τη σημασία της ελληνικής μυθολογίας στη θεματολογία των έργων της Αναγέννησης.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-

αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1.

Για την τυπογραφία

«Από όλες τις τεχνολογικές εξελίξεις που σημάδεψαν τη μετάβαση της Ευρώπης από το Μεσαίωνα στο σύγχρονο κόσμο, η πιο σημαντική ήταν η εφεύρεση της τυπογραφίας. Γνωστή στους Κινέζους από τις αρχές του 11ου αιώνα, η παραγωγή βιβλίων με κινητούς χαρακτήρες άσκησε στη Δύση μεγαλύτερη επίδραση από όσο στην Ανατολή, κυρίως για το λόγο ότι η νέα τεχνική ήταν πιο πρόσφορη για το δυτικό αλφάβητο παρά για την κινεζική γλώσσα με τις πολλές χιλιάδες ιδεογράμματα. Ο κύριος δημιουργός της εξέλιξης αυτής στη Δύση ήταν ένας Γερμανός χρυσοχός, ο Γιόχαν Γκούτενμπεργκ, ο οποίος την εμπνεύστηκε από την τεχνική της παραγωγής νομισμάτων με το πρεσάρισμα του μετάλλου σε ένα καλούπι. Η καινοτομία του ήταν ότι χρησιμοποίησε την πρέσα για να κατασκευάσει ξεχωριστούς χαρακτήρες αλφαβήτου, που μπορούσαν κατόπιν να στοιχειοθετηθούν και να τεθούν σε τροποποιημένα πιεστήρια. Εκμεταλλευόμενος επίσης τις πρόσφατες προόδους στην παραγωγή μελανιών με βάση το λάδι που κολλούσαν στο μέταλλο και χρησιμοποιώντας χαρτί από τους υδροκίνητους μύλους χαρτοπολτού, ο Γκούτενμπεργκ κατάφερε να μετατρέψει την παραγωγή του γραπτού λόγου από κοπιαστική αντιγραφή χειρογράφων σε διαδικασία μαζικής παραγωγής. Το 1455 είχε πραγματοποιήσει το πρώτο μεγάλο σχέδιό του, την έντυπη έκδοση της Βίβλου. Όσοι αντιλήφθηκαν έγκαιρα τις οικονομικές δυνατότητες της εφεύρεσης, εγκατέλειψαν τις εργασίες τους ως γραφείς και πωλητές βιβλίων, για να γίνουν πολύ σύντομα τυπογράφοι. Στο τέλος του αιώνα, χίλια περίπου τυπογραφεία σε 250 και πλέον τοποθεσίες είχαν παραγάγει γύρω στις 30.000 εκδόσεις και το λιγότερο 10.000.000 αντίτυπα βιβλίων. Αντίθετα, σε όλη τη διάρκεια του αιώνα υπολογίζεται ότι παράχθηκαν μόνο 50.000 χειρόγραφα. Με την εμφάνιση των βιβλίων αυξήθηκε κατά πολύ η επιθυμία για ανάγνωση. Η ζήτηση της Βίβλου ποτέ δεν μειώθηκε, ενώ θρησκευτικά έργα όπως το *Η μίμηση του Ιησού* του Γερμανού μοναχού Τόμας α Κέμπις γνώρισαν μεγάλη δημοτικότητα, καθώς η θρησκεία αποκτούσε ολοένα και μεγαλύτερη ατομική διάσταση. Ταυτόχρονα, μεγάλωσε το ενδιαφέρον για τους συγγραφείς της κλασικής αρχαιότητας· ο Κικέρων, ο Οβίδιος, ο Βιργίλιος και άλλοι συγγραφείς διαδόθηκαν ευρύτατα. Η ζήτηση για τις νεοαποκτημένες γνώσεις εκδηλωνόταν παντού: άνθρωποι που δεν είχαν ποτέ χειρόγραφα, τώρα αγόραζαν μανιωδώς βιβλία· τα σχολεία και τα πανεπιστήμια τα εισήγαν κατά φορτία. Με την

έλευση της τυπογραφίας άνοιξαν διάπλατα οι πύλες της γνώσης».

Παγκόσμια Ιστορία, Η Εποχή των Ανακαλύψεων, Life, τόμος 12, εκδόσεις Καπόπουλος, Αθήνα 1991, σ. 113.

Απόσπασμα 2

«Στα μεσαιωνικά χρονικά η *Τετάρτη Σταυροφορία* (1204) αναφέρεται συνήθως σαν το επεισόδιο με το οποίο εγκαινιάζεται ο νεότερος ευρωπαϊκός αποικισμός. Και πράγματι, με την εγκατάσταση των σταυροφόρων στα βυζαντινά εδάφη και στους Ιερούς Τόπους εδραιώνεται η κυριαρχία Ιταλών και Γάλλων στη Μεσόγειο. Αλλά καθώς ήταν επόμενο, ο αποικισμός των Ευρωπαίων στα ελληνικά εδάφη θα τους δώσει την ευκαιρία να ανακαλύψουν και να επωφεληθούν από την παρουσία των κάθε είδους μνημείων και έργων του αρχαίου κόσμου. Κατά τη διάρκεια των τεσσάρων αιώνων από την κατάληψη της Κωνσταντινουπόλεως (1204), μεταφέρθηκαν στην Ευρώπη και ιδιαίτερα στα ιταλικά κρατίδια, σύμφωνα με μια ελλιπή απογραφή του 19ου αιώνα, γύρω στα 120.000 τεμάχια – γλυπτά, αγγεία, σαρκοφάγοι, ασπίδες, ταφικά κτερίσματα, καμέες και κάθε άλλο αρχαίο αντικείμενο, το οποίο μπορούσε να φυγαδευτεί. Αλλά με το πέρασμα του χρόνου η ανεξέλεγκτη αρπακτικότητα γέννησε το θαυμασμό. Η απληστία παραχώρησε τη θέση της στη συναγωγή συμπερασμάτων. Μέσω των αρχαίων αντικειμένων, από μια στιγμή και μετά, ο αρχαίος κόσμος άρχισε να λειτουργεί όχι ως λεία και εμπορεύσιμη αξία, αλλά ως *μαγικό σημάδι*. Το αρχαίο δαιμόνιο εισχώρησε εντός τους και έφτασε να εξουσιάζει το είναι τους. Ανεπαισθήτως, οι Δυτικοί βρέθηκαν επίπνοοι της ελληνικής μοίρας».

Δήμος Θεός, *Το αισθητικό και το ιερό, από τον Αλμπέρτι στον Λέσινγκ*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1988, σ. 13.

Απόσπασμα 3

«Ο αντιμιμητικός, ιδεαλιστικός και μυσταγωγικός χαρακτήρας της μεσαιωνικής τέχνης δεν μπορούσε πια να βρει ανταπόκριση στη νέα καλαισθησία. Η Αναγέννηση θα αμφισβητήσει βίαια το πρόσφατο παράδειγμα της βυζαντινής τέχνης και θα αναζητήσει διδάγματα στη σκέψη και την τέχνη της Αρχαιότητας. Από τη σύγκρουση ανάμεσα σε δυο τόσο διαφορετικά αισθητικά ιδεώδη –του Βυζαντίου και της Αναγέννησης– ξεκινά η προκατάληψη που βάραινε πάνω στη βυζαντινή τέχνη ως το τέλος του προηγούμενου αιώνα [...] Ποια ήταν όμως η θεωρία που είχε στηρίξει την τέχνη του Μεσαίωνα; Η πατερική φιλοσοφία των

πρώτων αιώνων είχε αναθεωρήσει –με τη βοήθεια της νεοπλατωνικής φιλοσοφίας και ιδιαίτερα του Πλωτίνου (204-269 μ.Χ.)– τη θεωρία των ιδεών του Πλάτωνα, προσαρμόζοντάς την στις απαιτήσεις του χριστιανικού δόγματος. [...] Το παράδειγμα του θείου Δημιουργού παρέχει το πρότυπο για τον ορισμό της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Το έργο τέχνης δεν μπορούσε βέβαια να θεωρηθεί καρπός της επικοινωνίας του καλλιτέχνη με τη φύση. Πράγματι η ιδεαλιστική τέχνη του Μεσαίωνα δεν αναφερόταν σε φυσικά πρότυπα. Η καλλιτεχνική μορφή ήταν αποτέλεσμα της προβολής πάνω στην ύλη της εικόνας που προϋπήρχε στο πνεύμα του τεχνίτη. Ο Θωμάς ο Ακινάτης (1225-1274) αποκαλεί την ενδιάθετη τούτη εικόνα “quasi idea” και την παραλληλίζει με τις ιδέες ή αρχέτυπες εικόνες που ενυπάρχουν στο πνεύμα του Θείου Δημιουργού (Deus artifex ή Deus pictor). [...]

Ο Αλμπέρτι, ο θεμελιωτής της επιστημονικής θεωρίας της τέχνης στην Αναγέννηση, ανάγει την απαρχή της ζωγραφικής στο μυθικό Νάρκισσο, “γιατί τι άλλο είναι η ζωγραφική από το να κατορθώσεις με καλλιτεχνικά μέσα αυτό που έκανε η επιφάνεια της λίμνης” δηλαδή να αιχμαλωτίσεις την εικόνα που ανακλά ένας καθρέφτης; [...]

Ο βιογράφος των καλλιτεχνών της Αναγέννησης Βαζάρι αποδίδει στον Μαζάτσιο το αξίωμα ότι η “ζωγραφική δεν είναι τίποτ’ άλλο από τη μίμηση όλων των φυσικών πραγμάτων, με το ανάλογο σχέδιο και χρώμα”, και το συμπέρασμα ότι “όποιος θα ακολουθούσε τη φύση πιστότερα θα έφτανε πιο κοντά στην τελειότητα”.

Η Αναγέννηση έμελλε πράγματι να κληρονομήσει από την Αρχαιότητα την καλλιτεχνική θεωρία της μίμησης με όλες τις αποχρώσεις της. Με αφετηρία τη θεμελιακή άποψη ότι σκοπός της τέχνης είναι η “εικασία των ορωμένων”, θα κλιμακώσει τους σκοπούς της δημιουργίας από την απλή μίμηση ως την υπέρβαση αυτής της πραγματικότητας».

Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής*, εκδ. Βικελαία, Κρήτη 1988, σ. 39-41.

Απόσπασμα 4

Για την προοπτική

«Η αναπαράσταση, παιχνίδι ή γνώση, ήταν πριν απ’ όλα μια επιστημονική μέθοδος. Λαβαίνοντας υπόψη ο Alberti τις αρχές της Ευκλείδειας Οπτικής

–και αυτό σημαίνει μια Γεωμετρία της Όρασης– πέτυχε να προσαρμόσει τις

ίδιες αρχές στις ανάγκες μιας εικαστικής πρακτικής. Ιδού το σκεπτικό της *μαθηματικής προοπτικής*: Το πεδίο όρασης έχει μορφή πυραμίδας με τη βάση στο αντικείμενο και την αιχμή της στο μάτι. Αυτό το ιδεατό σχήμα επιδέχεται μια τομή που απορρέει από την εμπειρική παρατήρηση: κοιτάζει κανείς με το ένα μάτι το τοπίο που φαίνεται έξω από το παράθυρο· αυτό που βλέπει μπορεί να αποτυπωθεί πάνω σ' ένα διαφανές γυαλί (*vetro translucente*) που βρίσκεται στο παράθυρο (σ' ένα διαφανές τζάμι)· ετούτο το ενδιάμεσο γυαλί (τζάμι) συνιστά μία εγκάρσια τομή της οπτικής πυραμίδας. Βρίσκεται στο μέσον του σχήματος *κόσμος/οφθαλμός* και εγγυάται την αποτύπωση του πραγματικού. Τόσο κυριολεκτικά, όσο και μεταφορικά μπορούμε να εκλάβουμε την δεδομένη τομή ως *ανοιχτό παράθυρο* (*aperta finestra*), που προσφέρει στον παρατηρητή ένα πανομοιότυπο του “πραγματικού”. Μπορούμε να το φανταστούμε σαν πρισματικό καθρέπτη που αντανακλά τον κόσμο των αισθητών. Από εδώ και μετά ο δρόμος για τον μηχανισμό *υποκατάστασης* είναι ανοιχτός: στην τομή *ανοιχτό παράθυρο* αντιστοιχεί το τελάρο του ζωγράφου. Το “πραγματικό” ή ορθότερα το “ομοίωμά” του, στο εξής θα είναι αυστηρά οριοθετημένο και διευθετημένο μέσα σ' αυτή τη δισδιάστατη επιφάνεια του μουσαμαδένιου τελάρου. Συνεπώς, η κυβική διευθέτηση του χώρου καθίσταται αναγκαία στο βαθμό που ο τετραγωνικός κατακερματισμός του *ανοιχτού παραθύρου* βοηθάει το ζωγράφο να οργανώνει αναλογικά τις ακριβείς θέσεις και τα μεγέθη των πραγμάτων που θα αναπαρασταθούν, έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα να δημιουργεί την εντύπωση του τρισδιάστατου χώρου, δηλαδή της προοπτικής. Αυτή η μέθοδος ονομάστηκε από τον Alberti *Prospectiva Artificialis* (έντεχνος προοπτική), σε αντιδιαστολή προς την *Prospectiva Naturalis* της ευκλείδειας οπτικής θεωρίας.

Υπολείπεται ο καθορισμός της θέσης οράσεως. Ένα αντικείμενο για να μοιάζει αληθινό, μας επιβάλλει μια ορισμένη απόσταση και μια συγκεκριμένη γωνία πρόσληψης. Συνεπώς, ο ζωγράφος θα πρέπει να πάρει την *ιδανική* θέση (σημείο όρασης), έτσι ώστε να εγγράφεται στο αναπαριστώμενο θέμα η αδιάσπαστη ενότητα του τρισδιάστατου χώρου (βάθος). Είναι αυτονόητο ότι η δεδομένη θέση οράσεως του ζωγράφου γίνεται υποχρεωτική και για το θεατή του έργου. Το σημείο απ' όπου παρατηρεί το αντικείμενό του ο καλλιτέχνης, θα είναι το ίδιο και για το θεατή του πίνακα. Και αυτό διότι *κέντρο* του όλου αναπαραστατικού συστήματος είναι το *ανθρώπινο μάτι*. Το μάτι νοούμενο ως συλλογικό εργαλείο καθίσταται ο οντολογικός ιστός που συνυφαίνει και κατευθύνει τις επιμέρους τοπικές (ατομικές) όψεις προς μια *ατοπική* και ευταξίως διευθετημένη προοπτική. Καθώς ο Θεός διευθετεί το σύμπαν, έτσι και ο άνθρωπος οριοθετεί σύμφωνα με τη βούλησή του –και κατά έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο– τον περιβάλλοντα ορατό κόσμο. Η παρέκκλιση από την

αρχή αυτή δημιουργεί το φαινόμενο των *αναμορφωτικών αναπαραστάσεων*». (Σ.Σ. Ως παράδειγμα κλασικής αναγεννησιακής αναπαράστασης βλέπε: Ραφαέλο, Σχολή των Αθηνών).

Δήμος Θεός, *Το αισθητικό και το ιερό, από τον Αλμπέρτι στον Λέσινγκ*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1988, σ. 36-39.

Απόσπασμα 5

Για την προοπτική

«Χωρίς ουσιαστικά (ο Λεονάρντο ντα Βίντσι) να απομακρυνθεί από το αλμπέρτειο σύστημα, ξανάπιασε ένα προς ένα τα συμπεράσματα της *μαθηματικής προοπτικής* ελέγχοντας τα μειονεκτήματά της και βελτιώνοντας τις εφαρμογές της στον τομέα της ζωγραφικής πρακτικής. Έτσι, το όλο θέμα της προοπτικής ξανατίθεται απ' αυτόν τριχοτομημένο:

α. *Γραμμική προοπτική*: ορίζεται η θέση της όρασης του αντικειμένου (θέματος) σε συνάρτηση με το σημείο φυγής και τα μεγέθη των αντικειμένων. Επειδή η αλμπέρτεια μέθοδος προϋπέθετε τη μονοφθάλμια προοπτική οργάνωση, με επακόλουθο η κυβοποίηση του χώρου να έρχεται σε ρήξη με το αίτημα της ζωντανής (πιστής) αποτύπωσης του πραγματικού, εισάγεται μια καινοτομία, η οποία σκοπεύει στην αλλοίωση των άκρων της δεδομένης παράστασης, έτσι ώστε το αποτέλεσμα να δίνει μια περισσότερο φυσιολογική (σφαιρική) εντύπωση απ' ό,τι η προοπτική του Alberti.

β. *Χρωματική Προοπτική*: με γνώμονα τις αλλοιώσεις των χρωμάτων που επιφέρει η εκάστοτε απόσταση του ματιού, η οργάνωση των φωτοσκιάσεων πρέπει να ρυθμίζεται κατάλληλα, ώστε να επιτυγχάνεται η μεγαλύτερη δυνατή *απτικότητα* του αντικειμένου.

γ. *Ατμοσφαιρική Προοπτική*: το φαινόμενο της βαθμιαίας μείωσης της ορατότητας των διαφόρων αντικειμένων, καθώς απομακρύνονται από το μάτι, προϋποθέτει εικαστική ανάλυση. Το αίτημα αυτό συνεπάγεται για το ζωγράφο τη διεύρυνση της έννοιας του βάθους. Συνεπώς, η σκοπούμενη ψευδαίσθηση, ως προς την τρισδιάστατη υφή του πλαστικού χώρου, προϋποθέτει πριν απ' όλα μια τεχνική συνίζησης (υποβάθμισης), με επακόλουθο την αλλοίωση της φωτεινότητας των χρωμάτων που δηλώνουν το βάθος».

Δήμος Θεός, *Το αισθητικό και το ιερό, από τον Αλμπέρτι στον Λέσινγκ*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1988, σ. 59.

Απόσπασμα 6

Για το Μιχαήλ Άγγελο

«Η τόλμη του ανθρώπινου άθλου που δημιουργήσε την Αναγέννηση, την προσπερνά κιόλας, τη στιγμή της κορύφωσής της στο έργο του Μιχαήλ Άγγελου, ξανοίγοντας την άλλη πλευρά του δρόμου που είχε ανεβεί. Η τιτανική πάλη του ανθρώπου, που εκφράζεται σε όλα του τα θέματα, το μέγεθός τους το ίδιο, που κάνει σχεδόν τρωτές τις μνημειώδεις μορφές του, αποκτούν προφητική σημασία για τον δραματικό φορτισμό που θα συσσωρευτεί από δω και μπρος στη νεώτερη ευρωπαϊκή έκφραση. Με τη συνέπεια οραματιστή φτάνει τις μεγάλες και βασικές κατακτήσεις της πλαστικής αντίληψης της Αναγέννησης, στην ακραία τους ανάπτυξη. Και δίνει μια τέτοια ένταση στη φόρμα, ώστε να είναι έτοιμη, θαρρείς, για μίαν αντίπαλη εκδήλωση των δυνάμεων του χώρου. Η μορφή εκτείνει, με τη δράση της, τον χώρο σε σφαιρικό, αλλά συγχρόνως μπορεί πια να περικλείεται από αυτόν. Ο Μιχαήλ Άγγελος, όντας ο μεγαλύτερος και ακραίος των κλασικών, οδηγεί την τέχνη στο κατώφλι ενός νέου κόσμου που θα εκφραστεί στο μπαρόκ».

Ελένη Βακαλό, *Ρυθμοί και όροι της ευρωπαϊκής τέχνης*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1980, σελ. 35-36.

Απόσπασμα 7

Για το Μιχαήλ Άγγελο

«Η αδιάλλακτη προτίμησή του (του Μιχαήλ Άγγελου) για το επίπονο λάξευμα (*scoltura per forza di levare*) και το ενδιαφέρον του για τον πρωτογενή πέτρινο όγκο δίνουν μια ψυχολογική εξήγηση στα ποιήματά του (αντλώντας ταυτόχρονα από αυτά το φιλοσοφικό τους νόημα), όπου επανέρχεται η αλληγορική ερμηνεία του Πλωτίνου για τη διαδικασία με την οποία ένα άγαλμα “απελευθερώνεται” από την ατίθαση πέτρα. Η υπερ-ατομική και συχνά υπερ-φυσική ομορφιά των μορφών του Μιχαήλ Άγγελου δεν πηγάζει από συνειδητές σκέψεις ή συγκεκριμένα συναισθήματα, αλλά –είτε αυτές είναι εκστατικά βυθισμένες στον εαυτό τους είτε λάμπουν από την έξαρση μιας θείας μανίας– αντανakλά τη νεοπλατωνική του πίστη πως ό,τι ο έκθαμβος νους θαυμάζει στον “καθρέφτη” των μεμονωμένων μορφών και των πνευματικών αρετών δεν είναι παρά αντανάκλαση της μοναδικής και άφατης θείας ακτινοβολίας στην οποία συμμετείχε η ψυχή πριν κατέβει στη γη, την οποία ποτέ δεν παύει να νοσταλγεί και με την οποία μπορεί στιγμιαία να “ενώνεται”. Όταν εξάλλου ο Μιχαήλ Άγγελος, όπως τόσοι και τόσοι άλλοι, χαρακτηρίζει το ανθρώπινο σώμα “γήινη φυλακή” της αθάνατης ψυχής, δεν διστάζει να μεταφράσει την πολυχρησιμοποιημένη αυτή μεταφορά σε μαρτυρικές

στάσεις πάλης, αγωνίας ή ήττας. Οι μορφές του εκφράζουν τον αγώνα που δίνει η ψυχή για να ξεφύγει από τη δουλειά της ύλης, ενώ την ίδια στιγμή η πλαστική τους απομόνωση καταδηλώνει το αδιαπέραστο της φυλακής τους».

Έρβιν Πανόφски, *Μελέτες Εικονολογίας*, μετάφραση Α. Παππάς, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991, σ. 305-306.

Απόσπασμα 8

Η οροφografia της Cappella Sixtina

«Παραπονιέται κανείς, και με το δίκιο του, για το γεγονός ότι η οροφografia της Cappella Sixtina αποτελεί ένα βάσανο για τον θεατή. Είναι κανείς αναγκασμένος να γυρίζει πίσω το κεφάλι προκειμένου να δει στη σειρά τις ιστορίες που απεικονίζονται σε αυτήν. Παντού προβάλλουν σώματα, ο θεατής πηγαينوέρχεται, και τελικά ενδίδει μπροστά στην πληθώρα και υποχωρεί.

Ο Michelangelo το ήθελε έτσι. Αρχικά το ενδιαφέρον είχε στραφεί προς κάτι πολύ πιο απλό. Στα τρίγωνα θα εικονίζονταν οι δώδεκα Απόστολοι και το ενδιάμεσο θα διακοσμούσε ένα γεωμετρικό κόσμημα. Πώς θα ήταν σε αυτήν την περίπτωση η οροφή μάς το αποκαλύπτει ένα σχέδιο του Michelangelo στο Λονδίνο. Άνθρωποι με κρίση ισχυρίζονται ότι είναι κρίμα που δεν έμεινε αυτό το σχήμα, που θα ήταν “οργανικότερο”. Οπωσδήποτε, η οροφή θα είχε το προσόν να γίνεται θεατή με άνεση. Οι Απόστολοι θα φαίνονταν εύκολα και τα διακοσμητικά του κεντρικού τμήματος δεν θα δυσκόλευαν πολύ τον παρατηρητή. Ο Michelangelo σκέφθηκε πολύ αν έπρεπε να αναλάβει καν αυτή την παραγγελία. Το ότι όμως ζωγράφισε τελικά την οροφή τόσο πληθωρικά ήταν δική του θέληση. Αυτός ήταν που επισήμανε στον πάπα ότι με τους Αποστόλους και μόνον το αποτέλεσμα θα ήταν φτωχό. Οι μορφές της οροφής δεν θα εξέφραζαν με ακρίβεια τον θρίαμβο της χαράς του δημιουργού. Μπορεί λοιπόν να πει κανείς ότι ο καλλιτέχνης άφησε να ενεργήσει το εκδικητικό του χιούμορ: οι κύριοι του Βατικανού θα είχαν την οροφή τους, αλλά για να τη δουν θα έπρεπε να κολλούν το κεφάλι στη ράχη τους».

Heinrich Wölfflin, *Η κλασική τέχνη*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Στ. Λυδάκης, εκδ. Κανάκη, Αθήνα 1997, σ. 84-85.

Απόσπασμα 9

Για τη δελφική Σίβυλλα

«Τι περισσότερο έχει λοιπόν η Δελφική Σίβυλλα από όλες τις άλλες μορφές του Quattrocento; Τι κάνει την κίνησή της τόσο μεγαλειώδη και τι δείχνει την παρουσία της τόσο αναγκαία; Το μοτίβο είναι η προφήτισσα που ακούει ξαφνικά

κάτι και στρέφει το κεφάλι σηκώνοντας για μια στιγμή το ειλητάριο. Το κεφάλι παρουσιάζεται στην πιο απλή άποψη, εντελώς μετωπικά. Αυτή η θέση κερδήθηκε από δύσκολες προϋποθέσεις. Το επάνω τμήμα του σώματος στρέφεται προς το πλάι γέρνοντας συγχρόνως προς τα εμπρός, ενώ ο ανυψωμένος βραχίονας δημιουργεί μια ένταση την οποία προσπαθεί να υπερνικήσει η στροφή του κεφαλιού. Ακριβώς αυτό που προσδίδει δύναμη. Και ακόμα, είναι φανερό ότι ακριβώς η οξύτατη κίνηση με την οριζόντια γραμμή του βραχίονα ενεργοποιεί την κατεύθυνση του κεφαλιού. Το ίδιο κάνει και ο φωτισμός: η σκιά κόβει το πρόσωπο σε δύο ακριβώς τμήματα τονίζοντας τον μεσαίο άξονα, ενώ με το μαντήλι που καλύπτει το κεφάλι και προεξέχει προς τα επάνω τονίζεται επιπλέον η κάθετος.

Το βλέμμα της προφήτισσας ακολουθεί τη στροφή του κεφαλιού προς τα δεξιά. Τα τεράστια, ορθάνοιχτα μάτια στέλνουν την ενέργειά τους πολύ μακριά. Τα μαλλιά ανεμίζουν επίσης προς τα δεξιά, όπως και ο μανδύας που περιβάλλει τη μορφή σαν ένα φουσκωμένο ιστίο. Με το μοτίβο του μανδύα δημιουργείται δεξιά και αριστερά της μορφής μια αντίθεση, την οποία εκμεταλλεύεται ο Michelangelo πολύ συχνά. Από τη μια πλευρά βρίσκεται η κλειστή γραμμή, από την άλλη η ανοιχτή και κινούμενη. Την ίδια αρχή της αντίθεσης επαναλαμβάνει στα επιμέρους μέλη. Δίπλα στον ενεργητικό υψωμένο βραχίονα ο άλλος εικονίζεται τελείως χαλαρός. Ο 15ος αιώνας πίστευε ότι έπρεπε να ενεργοποιεί όλα. Αντίθετα, ο 16ος αιώνας θεωρεί ότι η έκφραση κερδίζει όταν υπάρχει εναλλαγή δράσης και χαλάρωσης».

Heinrich Wölfflin, *Η κλασική τέχνη*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Στ. Λυδάκης, εκδ. Κανάκη, Αθήνα 1997, σ. 94-96.

Απόσπασμα 10

Ο Δαβίδ του Μιχαήλ Αγγέλου

«Πολύ πιο εντυπωσιακός για την ωμότητα της παρουσίας είναι ο Δαβίδ. Ένας Δαβίδ όφειλε να μην είναι τίποτε άλλο παρά ένας ωραίος, νέος νικητής. Έτσι τον παρέστησε ο Donatello, σαν ένα δυνατό αγόρι, με ανάλογο τρόπο ο Verrocchio, σαν έναν κομψό, νευρώδη νεαρό. Τι μας παρουσιάζει ο Michelangelo ως ιδεώδες νεανικής ομορφιάς; Έναν γιγάντιο τύπο στην ηλικία της εφηβείας: δεν είναι πια παιδί, αλλά ούτε ολοκληρωμένος άνδρας, και βρίσκεται στη στιγμή εκείνη της ζωής που το σώμα τεντώνεται και τα μέλη, τεράστια πόδια και χέρια, μοιάζουν να μη δένουν μεταξύ τους. Και σε αυτήν την περίπτωση έπρεπε να ικανοποιηθεί η αίσθηση που είχε ο Michelangelo για την πραγματικότητα. Δεν υποχωρεί μπροστά σε οποιεσδήποτε συνέπειες, τολμά μάλιστα σε αυτό το ακόμα ανολοκλήρωτο μοντέλο να δώσει κολοσσαϊκές διαστάσεις. Και κοντά σε αυτά, ο άκομπος ρυθμός

της κίνησης και το τεράστιο, άδειο τρίγωνο ανάμεσα στα πόδια. Πουθενά δεν κάνει μια παραχώρηση. Η μορφή δείχνει μια απόδοση της φύσης που σε αυτά τα μέτρα (το ύψος του Δαβίδ είναι 4,34) αγγίζει το θαύμα, είναι καταπληκτική σε κάθε λεπτομέρεια και κάθε τόσο ξαφνιάζει με τη δύναμη του σώματος – όμως, για να είμαστε ειλικρινείς, είναι πανάσχημη. (Για τη σύνθεση των χεριών πρέπει να συνέτειναν τεχνικοί λόγοι. Περιμένει κανείς κάτι άλλο. Πάντως, όταν ο Leonardo απέδωσε τον τύπο αυτόν σε ένα γνωστό σχέδιο, έδωσε στον Δαβίδ μια κρεμαστή σφέντονα στο δεξί χέρι. Στον Δαβίδ του Michelangelo υπάρχει στην πλάτη μια πλατιά ταινία, της οποίας η μια άκρη τοποθετείται στο δεξί χέρι και η άλλη, που χοντραίνει σαν βώλος, στο αριστερό. Ο θεατής που βλέπει το άγαλμα από την κύρια όψη δεν την αντιλαμβάνεται).

Από την άλλη, είναι παράξενο ότι στη Φλωρεντία ο Δαβίδ είναι το πιο γνωστό και δημοφιλές άγαλμα. Στους Φλωρεντινούς, μαζί με την ιδιότυπη τοσκανική χάρη –που διαφέρει από τη ρωμαϊκή σοβαρότητα– υπάρχει μια αγάπη για την εκφραστική ασχήμια, που δε χάθηκε με το Quattrocento. Όταν ο Δαβίδ μεταφέρθηκε, για λόγους προστασίας, στην Accademia από το σημείο που είχε στηθεί, έπρεπε να εξακολουθήσει να έχει ο λαός τον “γίγαντα”, τουλάχιστον στον μπρούντζο. Δυστυχώς, το έργο εκτέθηκε με έναν τρόπο ενδεικτικό για την έλλειψη ύφους που χαρακτηρίζει την εποχή μας: στη μέση μιας μεγάλης ταράτσας, όπου κανείς κυριεύεται από την πιο απίθανη θέα πριν δει το μπρούντζινο αυτό άγαλμα.

Το θέμα της τοποθέτησης του αγάλματος συζητήθηκε αμέσως μετά την ολοκλήρωσή του από μια ομάδα καλλιτεχνών. Έχουμε ακόμη τα πρακτικά αυτής της συνέλευσης. Όλοι είχαν τότε την άποψη ότι το έργο έπρεπε να στηθεί μπροστά σε κάποιον τοίχο, είτε στη Loggia dei Lanzi ή δίπλα στην πόρτα του Palazzo Vecchio. Η μορφή η ίδια το απαιτεί, αφού έχει γίνει για να φαίνεται μόνο από μπροστά· δεν προοριζόταν να είναι περίοπτο το άγαλμα αυτό. Τώρα που μπορεί κανείς να το δει από όλες τις πλευρές του στην Accademia πέτυχαν ώστε η ασχήμια του να πολλαπλασιάζεται».

Heinrich Wölfflin, *Η κλασική τέχνη*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Στ. Λυδάκης, εκδ. Κανάκη, Αθήνα 1997, σ. 78-80.

Απόσπασμα 11

Για το Λεονάρντο ντα Βίντσι

«Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, ένας αντίπαλος ουσιαστικά του Μιχαήλ Άγγελου, τόσο στην τέχνη όσο και στη ζωή, πρέσβευε μια φιλοσοφία εκ διαμέτρου αντίθετη με το Νεοπλατωνισμό. Για τον Λεονάρντο, με τις απαλλαγμένες από κάθε είδους δεσμά μορφές του και το αγαπημένο του

σφουμάτο που συμφιλιώνει τους πλαστικούς όγκους με το χώρο, η ψυχή δεν είναι φυλακισμένη στο σώμα, αλλά αντίθετα το σώμα –ή μάλλον, ακριβέστερα, η πεμπτουσία των υλικών του στοιχείων– είναι υποδουλωμένο στην ψυχή. Ο Λεονάρντο δεν πιστεύει ότι ο θάνατος σημαίνει λύτρωση και επαναπατρισμό της ψυχής (η οποία, όπως υποστήριζαν οι Νεοπλατωνικοί, μπορεί να επιστρέψει στον τόπο της εκπόρευσής της μόνο αφού πάψει να είναι φυλακισμένη μέσα στο σώμα), αλλά αντίθετα, απελευθέρωση και επαναπατρισμό των στοιχείων εκείνων που η ψυχή παύει να διατηρεί ενωμένα μεταξύ τους. “Η ελπίδα και η επιθυμία για επαναπατρισμό και επάνοδο στην αρχική μας κατάσταση”, γράφει ο Λεονάρντο, “είναι ανάλογη με τη δύναμη εκείνη που τραβάει τις νυχτοπεταλούδες στο φως. Ο άνθρωπος που με αδιάκοπη νοσταλγία και χαρά προσβλέπει πάντοτε στην επόμενη άνοιξη, στο επόμενο καλοκαίρι, στους επόμενους μήνες και στα επόμενα χρόνια δεν αντιλαμβάνεται ότι ουσιαστικά εύχεται την καταστροφή του. Κι όμως, αυτή η επιθυμία είναι η πεμπτουσία και το ίδιο το πνεύμα των στοιχείων της φύσης, που βρίσκονται φυλακισμένα από την ψυχή και πάντοτε ποθούν να εγκαταλείψουν το ανθρώπινο σώμα, επιστρέφοντας στον τόπο της εκπόρευσής τους”».

Έρβιν Πανόφски, *Μελέτες Εικονολογίας*, μετάφραση Α. Παππάς, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991, σ. 306-307.

Απόσπασμα 12

Η αγία Άννα και η Παναγία με το βρέφος

«Σε σύγκριση με τη Mona Lisa, ο άλλος πίνακας του Leonardo στο Λούβρο με την Αγία Άννα και την Παναγία με το βρέφος εκτιμάται λιγότερο από το κοινό. Το έργο αυτό, που δεν φαίνεται να εκτελέστηκε αποκλειστικά από το χέρι του Leonardo, έχει αλλοιωθεί ως προς το χρώμα και ως προς το σχέδιο, δεν εκτιμάται πολύ από τον σύγχρονο παρατηρητή. Και όμως το σχέδιο ήταν εκείνο που είχε καταπλήξει τους Φλωρεντινούς το 1501, ώστε δημιουργήθηκε πραγματικό προσκύνημα στο μοναστήρι της Annunziata, όπου μπορούσε κανείς να θαυμάσει το νέο αριστούργημα του Leonardo. Το θέμα ίσως να είχε προ πολλού θεωρηθεί κορεσμένο. Στους παλαιότερους μαστορες υπήρχε μια τυποποιημένη συνύπαρξη των τριών μορφών. Η μία καθόταν στην ποδιά της άλλης και όλες κοίταζαν προς τα εμπρός. Από αυτή την ξερή δομή της σύνθεσης δημιουργήθηκε εδώ ένα σύμπλεγμα εξαιρετικά πλούσιο και γεμάτο κίνηση.

Η Μαρία κάθεται λοξά στα γόνατα της μητέρας της. Μειδιώντας σκύβει και πιάνει με τα δυο της χέρια το αγόρι, που βρίσκεται στα πόδια της και που θέλει να

καβαλικέψει ένα αρνάκι. Ο μικρός στρέφει το πρόσωπό του σαν να ερωτά, ενώ κρατά σταθερά το φτωχό, συνεστραμμένο ζώο και ήδη έχει βάλει το ένα πόδι επάνω του. Μειδιώντας κοιτάζει επίσης η (νεανική) γιαγιά το χαρούμενο παιχνίδι.

Εδώ αναπτύσσονται περαιτέρω τα προβλήματα σύνθεσης που διαπιστώνουμε στον Μυστικό Δείπνο. Η σύνθεση είναι απίστευτα διεγερτική για το πνεύμα: σε ελάχιστο χώρο λέγονται πολλά. Όλες οι μορφές είναι σε αντιθετική μεταξύ τους κίνηση, και οι αντίθετες τάσεις συγκλίνουν τελικά σε ένα σύνολο. Παρατηρεί κανείς ότι η σύνθεση εντάσσεται σε ένα ισόπλευρο τρίγωνο. Αυτό είναι το αποτέλεσμα των προσπαθειών που εντοπίζει κανείς ήδη στην Παναγία των Βράχων, όπου η σύνθεση οργανώνεται με βάση απλά γεωμετρικά σχήματα. Αλλά πόσο “σκόρπιο” φαίνεται το παλαιότερο έργο σε σχέση με τον συμπυκνωμένο πλούτο αυτού με την Αγία Άννα! Και δεν πρόκειται για καλλιτεχνίζουσα διάθεση που ωθεί τον Leonardo να προσπαθεί να συσσωρεύσει όλο και περισσότερη κίνηση σε όλο και λιγότερο χώρο: αυξάνει έτσι και τη δύναμη της έκφρασης. Το πρόβλημα ήταν να μην αλλοιωθεί η καθαρότητα και η ηρεμία της όλης παρουσίας. Αυτό άλλωστε ήταν η πέτρα στην οποία σκόνταφταν οι πιο αδύνατοι μιμητές. Ο Leonardo έφθασε σε μια τέλεια καθαρότητα, και το κύριο θέμα, η Παναγία που σκύβει, έχει εξαιρετική ομορφιά και ζεστασιά. Όλη η αδιάφορη διακοσμητικότητα στην οποία τόσο εύκολα αφηνόταν το Quattrocento εξαφανίζεται εδώ μπροστά στην ανήκουστη δύναμη της έκφρασης. Συνειδητοποιεί κανείς τον τρόπο με τον οποίο οι γραμμές των ώμων και της κεφαλής συνδυάζονται σε μια μελωδική αρμονικότητα, πόσο ήρεμα είναι όλα και πόσο ζωντανά! Στη συγκρατημένη μορφή της Άννας αντιπαρατίθεται η ενεργητική μορφή της Μαρίας, και το παιδί που κοιτάζει στρέφοντας το κεφάλι κλείνει με τον πιο επιτυχημένο τρόπο τη σύνθεση.

Στη Μαδρίτη υπάρχει ένα μικρό έργο του Raffaello που αντικατοπτρίζει τον χαρακτήρα αυτής της σύνθεσης. Νέος τότε στη Φλωρεντία, ο καλλιτέχνης προσπαθεί να λύσει ένα ανάλογο πρόβλημα –χρησιμοποιεί αντί της Άννας τον Ιωσήφ– αλλά με ελάχιστη επιτυχία. Πόσο “ξύλινο” φαίνεται το προβατάκι! Ο Raffaello δεν έγινε ποτέ ζωγράφος ζώων, ενώ ο Leonardo τα καταφέρνει σε όλα. Ένας ισχυρότερος όμως από τον Raffaello να αντιμετωπίσει τον Leonardo: ο Michelangelo. Σε αυτόν θα αναφερθούμε παρακάτω.

Στην Αγία Άννα δεν βλέπει κανείς τίποτα από τα χορτάρια και τα λουλούδια, καθώς και τις αντανάκλασεις στο νερό, που συναντάμε στην Παναγία των Βράχων. Οι μορφές είναι το παν. Το μέγεθός τους είναι φυσικό. Αλλά το σημαντικότερο σε αυτές είναι η σχέση τους με τον χώρο. Γεμίζουν την εικονιστική επιφάνεια πολύ περισσότερο απ’ όσο παλαιότερα, ή, για να το πούμε με άλλα λόγια, η επιφάνεια εδώ είναι μικρότερη από αυτό που την πληροί. Πρόκειται για αναλογία που είναι τυπική για το Cinquecento».

Heinrich Wölfflin, *Η κλασική τέχνη*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Στ. Λυδάκης,

εκδ. Κανάκη, Αθήνα 1997, σ. 56-61.

Απόσπασμα 13

Η σχολή των Αθηνών

«Στον τοίχο απέναντι από τη Θεολογία βρίσκεται η απεικόνιση της Φιλοσοφίας, της εγκόσμιας γνώσης. Η τοιχογραφία φέρει τον τίτλο *Η Σχολή των Αθηνών*, και εδώ όμως η ονομασία είναι σχεδόν εξίσου αυθαίρετη όπως και στην Disputa. Θα μπορούσε κανείς, αν ήθελε, να μιλήσει και γι' αυτήν ως μια Disputa (συζήτηση), αφού το κεντρικό θέμα είναι οι δυο κορυφές της Φιλοσοφίας, ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης, τη στιγμή που συζητούν περιστοιχιζόμενοι από τους ακροατές τους. Κοντά βρίσκεται ο Σωκράτης με τον δικό του κύκλο, διατυπώνοντας τις ερωτήσεις του και μετρώντας με τα δάκτυλα κάθε σημείο. Με τον τρίβωνα των φτωχών κάθεται ο Διογένης στα σκαλιά. Ένας ηλικιωμένος άνδρας που γράφει κάτι και προς τον οποίο κρατούν έναν πίνακα με τις αρμονικές αναλογίες είναι μάλλον ο Πυθαγόρας. Το ιστορικό θέμα της τοιχογραφίας συμπληρώνεται με την προσθήκη των αστρονόμων Πτολεμαίου και Ζωροάστρη και του γεωμέτρη Ευκλείδη.

Η δυσκολία της σύνθεσης εδώ ήταν πολύ μεγαλύτερη από ό,τι στην Disputa, αφού λείπει ο κύκλος με τον Χριστό και τους αγίους. Ο Raffaello δεν είχε άλλη διέξοδο από το να καταφύγει στη βοήθεια της αρχιτεκτονικής: “κατασκευάζει” μια εντυπωσιακή θολωτή αίθουσα, με τέσσερις πολύ υψηλές βαθμίδες μπροστά της που απλώνονται σε όλο το πλάτος του έργου. Απέκτησε έτσι μια διπλή σκηνή: τον χώρο κάτω από τις βαθμίδες και τον χώρο πάνω από αυτές. Σε αντίθεση προς την Disputa, όπου όλα τα μέρη τείνουν προς το κέντρο, εδώ το σύνολο αναλύεται σε έναν αριθμό μεμονωμένων ομάδων ή και μορφών ακόμη –η φυσική έκφραση της πολυμερούς επιστημονικής έρευνας. Και εδώ όπως και στην Disputa είναι άστοχη η αναζήτηση συγκεκριμένων ιστορικών υπαινιγμών. Πάντως, είναι ίσως διαφωτιστικό το ότι οι φυσικές επιστήμες παρουσιάζονται στο κάτω τμήμα της σύνθεσης, αφήνοντας τις θεωρητικές στο τμήμα επάνω, αν και παρέλκει μια τέτοια ερμηνεία [...]

Πρωταρχική σημασία έχει ο τρόπος με τον οποίο ο Raffaello απέδωσε την ομάδα του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Το θέμα ήταν γνωστό από παλιά και, για σύγκριση, μπορούμε να αναφέρουμε το ανάγλυφο με τους Φιλοσόφους που φιλοτέχνησε ο Luca della Robbia για το κωδωνοστάσιο του καθεδρικού ναού Santa Maria del Fiore στη Φλωρεντία: δυο Ιταλοί παρουσιάζονται να συζητούν με τυπική ζωηρότητα. Ο ένας επιμένει στο γράμμα του βιβλίου του, ο άλλος του

ανατρέπει όσα ισχυρίζεται χειρονομώντας έντονα. Άλλες ανάλογες σκηνές βρίσκει κανείς στις μπρούντζινες πόρτες του San Lorenzo, έργο του Donatello, όμως ο Raffaello απορρίπτει τα πρότυπα αυτά, μια και η αισθητική του 16ου αιώνα απαιτεί πιο συγκεκριμένες χειρονομίες. Έτσι, οι δυο κορυφαίοι φιλόσοφοι παρουσιάζονται με αξιοπρέπεια και ηρεμία ο ένας δίπλα στον άλλον. Αυτός με το προτεταμένο χέρι, που με την παλάμη προς τα κάτω κάνει μια πλατιά χειρονομία πάνω από τη γη, είναι ο Αριστοτέλης, ο άνθρωπος της μεθόδου. Ο άλλος με το χέρι που δείχνει προς τα ουράνια είναι ο Πλάτων. Τι οδήγησε την έμπνευση του Raffaello, ώστε να προσδιορίσει τις αντίθετες ιδιότητες των δύο προσώπων με αυτόν τον τρόπο, που αιτιολογεί ίσως τον χαρακτηρισμό τους ως φιλοσόφων, μας είναι άγνωστο.

Στο δεξιό άκρο της εικόνας υπάρχει μια άλλη ομάδα εντυπωσιακών μορφών. Ο μοναχικός άνδρας με το άσπρο γένι, περιτυλιγμένος στον μανδύα του και πολύ απλός στο περίγραμμά του, αποτελεί μια ευγενική και ήρεμη παρουσία. Δίπλα του ένας άλλος ακουμπά στο κρηπίδωμα και κοιτά ένα παιδί που εικονίζεται μετωπικά και γράφει σκυμμένο, με τα πόδια το ένα επάνω στο άλλο: μέσω τέτοιων μορφών αντιλαμβανόμαστε τον βαθμό της προόδου του Raffaello. Τελείως νέο είναι το μοτίβο του ξαπλωμένου Διογένη – είναι ο ζητιάνος που αναπαύεται στα σκαλοπάτια ενός ναού. Η ποικιλία και η ευρηματικότητα αυξάνονται διαρκώς: η σκηνή με τους γεωμέτρες δεν είναι μόνο θαυμαστή για την οξυδερκή παρατήρηση των ψυχολογικών αντιδράσεων των μαθητών αλλά και για τον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται η κίνηση στις σκυμμένες ή γονατιστές μορφές.

Ακόμη πιο ενδιαφέρουσα είναι η ομάδα του Πυθαγόρα. Ένας άνδρας σε προφίλ γράφει καθισμένος χαμηλά, με το ένα πόδι στηριγμένο σε σκαμνί, και πίσω του βρίσκονται άλλες μορφές που σκύβουν προς αυτόν: ένα στεφάνι από καμπύλες. Ένας δεύτερος άνδρας γράφει επίσης καθιστός, ιδωμένος όμως από μπροστά και με συνθετότερη διάρθρωση των μελών του. Ανάμεσά τους ένας άλλος, όρθιος, στηρίζει στον μηρό του ένα βιβλίο και φαίνεται να υποδεικνύει κάτι. Η μορφή αυτή δεν διαδραματίζει κάποιο ρόλο στο πνευματικό πλαίσιο της σκηνής, αλλά μετέχει αφ' εαυτής ως φόρμα. Το υψωμένο πόδι, ο τεντωμένος βραχίονας, η στροφή του επάνω τμήματος του κορμού και η αντιθετική κλίση του κεφαλιού της προσδίδουν ένα σημαντικό πλαστικό περιεχόμενο. Κι αν ένας θεατής από τον Βορρά παρατηρήσει ότι ο πλούτος του μοτίβου είναι υπερβολικός, πρέπει να μη βιαστεί να κρίνει, αφού οι Ιταλοί αρέσκονται στις χειρονομίες πολύ περισσότερο από τους Βόρειους και έτσι το τι είναι αποδεκτό ποικίλλει. Εδώ ο Raffaello βαδίζει προφανώς στα αχνάρια του Michelangelo και, κάτω από την επίδραση της ισχυρότερης προσωπικότητας, χάνει προς στιγμήν το μέτρο του.

Πάντως, η ανάλυση της τοιχογραφίας δεν πρέπει να περιορίζεται σε μεμονωμένες μορφές της, αφού από την απόδοση της κίνησης των επιμέρους

μορφών σημαντικότερη, ως επίτευγμα, είναι η σύνθεσή τους σε ομάδες, μια πολυφωνία που δεν υπήρχε στην παλαιότερη τέχνη. Η ομάδα των γεωμετρών λύνει ένα πρόβλημα που λίγοι έχουν αντιμετωπίσει: πέντε πρόσωπα, στραμμένα προς ένα μοναδικό σημείο, αναπτύσσονται με απόλυτη καθαρότητα στον χώρο έχοντας τη μέγιστη ποικιλία κινήσεων! Το ίδιο μπορεί να λεχθεί και για την απέναντι μεγαλύτερη ομάδα: οι πολύπλοκες κινήσεις αλληλοσυμπληρώνονται, οι μορφές δένονται σε ένα σύνολο, σε ένα πολυφωνικό τραγούδι, όπου το καθετί φαίνεται αυτονόητο! Όταν αντικρίζει κανείς αυτή την ομάδα ως σύνολο, τότε αντιλαμβάνεται το νόημα της παρουσίας του νέου στο πίσω μέρος της: υπέθεσαν ότι πρόκειται για το πορτραίτο κάποιου άρχοντα, αλλά, πέρα από το αν αυτό αληθεύει ή όχι, το βέβαιο είναι ότι υπάρχει εκεί λειτουργικά, ως ο απαραίτητος κάθετος άξονας στο κουβάρι των καμπυλών.

Όπως στην *Disputa*, έτσι και εδώ τη μεγαλύτερη ποικιλία παρουσιάζει το πρώτο επίπεδο. Πίσω, στο πλάτωμα, υπάρχει ένα δάσος από κάθετες γραμμές, ενώ μπροστά, όπου οι μορφές είναι μεγάλες, οι γραμμές είναι καμπύλες και πολύπλοκες. Γύρω από τις μορφές στο κέντρο όλα είναι συμμετρικά, η συμμετρία όμως χαλαρώνει στη μία πλευρά, για να επιτρέψει στην επάνω ομάδα να καταλάβει ασύμμετρα τα σκαλιά και να διασπάσει την ισορροπία, που αποκαθίσταται όμως με την ασυμμετρία των ομάδων στο πρώτο εικονιστικό επίπεδο.

Είναι σίγουρα εκπληκτικό το ότι οι μορφές του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, παρά το πλήθος των άλλων μορφών, κυριαρχούν στη σύνθεση και αυτό γίνεται ακόμη πιο ακατανόητο, αν υπολογίσει κανείς την κλίμακα των μεγεθών, που μειώνεται γρήγορα προς τα πίσω: ο Διογένης στα σκαλοπάτια έχει ξαφνικά άλλες αναλογίες από τις γειτονικές του μορφές στο πρώτο πλάνο. Το γεγονός εξηγείται από τον τρόπο που χρησιμοποιείται η αρχιτεκτονική: οι φιλόσοφοι που συνομιλούν στέκουν ακριβώς κάτω από το τελευταίο τόξο, και θα χάνονταν χωρίς αυτό το φωτοστέφανο, που ενισχύεται ιδιαίτερα από τις ομόκεντρες καμπύλες των γειτονικών τόξων. Θυμίζω ότι ένα ανάλογο μοτίβο χρησιμοποιείται στον Μυστικό Δείπνο του Leonardo. Αν αφαιρέσει κανείς την αρχιτεκτονική, η σύνθεση καταρρέει.

Όμως εδώ ο υπολογισμός της σχέσης των μορφών με τον χώρο που καταλαμβάνουν συντελείται με έναν ολότελα νέο τρόπο. Ψηλά πάνω από τα κεφάλια των ανθρώπων τα μεγάλα τόξα υποχωρούν προς το βάθος και ο θεατής μοιράζεται την ήρεμη και γαλήνια ατμόσφαιρα αυτής της βασιλικής. Με ανάλογο πνεύμα σχεδιάστηκε από τον Bramante ο ναός του Αγίου Πέτρου και, σύμφωνα με την άποψη του Vasari, ο Bramante ήταν εκείνος που ενέπνευσε στον Raffaello το αρχιτεκτόνημα στην τοιχογραφία αυτήν».

Heinrich Wölfflin, *Η κλασική τέχνη*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Στ. Λυδάκης,

Απόσπασμα 14

Αρχιτεκτονική

«Από αυτή τη σκοπιά μπορούμε να ρίξουμε μια ματιά στην αρχιτεκτονική και την αναμόρφωσή της στο Cinquecento. Και αυτή, όπως και η ενδυμασία, είναι μια προβολή του ανθρώπου και της αίσθησης που έχει για το σώμα του προς τα έξω. Στους χώρους που δημιουργεί, στη διαμόρφωση της οροφής και των τοίχων, εκφράζεται ένας αιώνας με την ίδια ακρίβεια όπως στο στυλιζάρισμα του ανθρώπινου σώματος και της κίνησής του, προβάλλοντας τα ιδανικά και τις αξίες του. Το Cinquecento έχει μια ιδιαίτερα ισχυρή αντίληψη για τη σχέση ανθρώπου και αρχιτεκτονήματος, για την απήχηση ενός ωραίου χώρου.

Όπως όλα τα άλλα, έτσι και η αρχιτεκτονική αποκτά έναν βαρύ και σοβαρό χαρακτήρα, περιορίζοντας τη χαρούμενη κινητικότητα της πρώιμης Αναγέννησης σε πιο μετρημένα βήματα. Τα πολλά ευχάριστα διακοσμητικά στοιχεία, τα πλατιά τόξα, οι κομψές κολόνες, όλα εξαφανίζονται και αντικαθίστανται από βαριές μορφές, επιβλητικές αναλογίες και σοβαρή απλότητα. Υπάρχει ανάγκη για ευρύτερους, μεγάλους χώρους, απαραίτητους για τις μεγαλοπρεπείς τελετές που προτιμώνται τώρα από τις απλές διασκεδάσεις. Και η εντύπωση της επισημότητας που επιδιώκεται επιτυγχάνεται με την αυστηρή προσκόλληση σε νόμους και κανόνες.

[...] το τυπικό δωμάτιο του Cinquecento παρουσιάζεται άδειο και κρύο. Η σοβαρότητα της αρχιτεκτονικής στο εξωτερικό επηρεάζει επίσης και την εσωτερική διακόσμηση. Δεν υπάρχουν τονισμένες λεπτομέρειες και γραφικές γωνιές. Όλα είναι αρχιτεκτονικά στυλιζαρισμένα, όχι μόνο στη μορφή αλλά και στη διακόσμηση και τον εξοπλισμό, και παρατηρείται πλήρης άρνηση της πολυχρωμίας. Έτσι παρουσιάζεται το δωμάτιο που βλέπουμε στη Γέννηση της Παναγίας του Andrea del Sarto από το 1514.

Η μονοχρωμία σχετίζεται με τη μεγαλύτερη προσπάθεια που καταβάλλεται για να δημιουργηθεί μια αριστοκρατικότερη εντύπωση του χώρου. Αντί της φλύαρης πολυχρωμίας επιδιώκεται ο περιορισμός του χρώματος, η ουδέτερη τονικότητα που δεν προκαλεί. Ο ευγενής πρέπει να φορά συνήθως ρούχα με σκούρα χρώματα, λέει ο κόμης Castiglione. Μόνο οι Λομβαρδοί φορούν πολύχρωμα ρούχα, και αν το έκανε αυτό κανείς στην κεντρική Ιταλία θα τον έπαιρναν για τρελό. Οι πολύχρωμοι τάπητες εξαφανίζονται, καθώς και τα ανατολίτικα μαντίλια. Η προτίμηση γι' αυτά θεωρείται τώρα παιδαριώδης.

Έτσι λιγοστεύει επίσης το χρώμα και στην επίσημη αρχιτεκτονική. Εξαφανίζεται ολότελα από τις προσόψεις και στο εσωτερικό περιορίζεται σε μεγάλο βαθμό. Η άποψη ότι το αριστοκρατικό πρέπει να είναι άχρωμο κυριάρχησε για πολύ χρόνο και πολλά παλαιά οικοδομήματα υπέφεραν, ώστε μόνο από ελάχιστα υπολείμματα μπορούμε να αναπαραστήσουμε την εικόνα του Quattrocento»

Heinrich Wölfflin, *Η κλασική τέχνη*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Στ. Λυδάκης, εκδ. Κανάκη, Αθήνα 1997, σ. 298-300.

Απόσπασμα 15

Για το Μανιερισμό

«Τίποτα δε χαρακτηρίζει καλύτερα τη διατάραξη της κλασσικής αρμονίας από την κατάλυση εκείνης της ενότητας χώρου που ήταν η πιο μεστή έκφραση της αντίληψης πούχε η Αναγέννηση για την τέχνη. Η ενιαία σκηνή, η τοπογραφική συνοχή της σύνθεσης, η συνεπής λογική της δομής του χώρου ήσαν για την Αναγέννηση από τις πιο σπουδαίες προϋποθέσεις της καλλιτεχνικής εντύπωσης που δίνει μια εικόνα. Ολόκληρο το σύστημα του προοπτικού σχεδίου, όλοι οι κανόνες αναλογίας και τεκτονικής ήσαν απλώς μέσα που εξυπηρετούσαν τον έσχατο σκοπό της λογικής και της ενότητας του χώρου. Ο μανιερισμός αρχίζει σπάζοντας την αναγεννησιακή δομή του χώρου και τη σκηνή, που ήθελε ν' αναπαραστήσει ο καλλιτέχνης, σε ξέχωρα (κι όχι μόνο εξωτερικά ξέχωρα, αλλά και στο εσωτερικό τους διαφορετικά οργανωμένα) μέρη. Επιτρέπει να δεσπάζουν διαφορετικές αξίες χώρου, διαφορετικά πρότυπα, διαφορετικές δυνατότητες κίνησης στα διάφορα τμήματα της εικόνας: στο ένα η αρχή της οικονομίας και στο άλλο η αρχή της σπατάλης στο χειρισμό του χώρου. Τούτο το σπάσιμο της ενότητας χώρου της εικόνας εκφράζεται πολύ χτυπητά στο γεγονός ότι δεν υπάρχει σχέση, που να επιδέχεται λογική διατύπωση, ανάμεσα στο μέγεθος και στη θεαματική σπουδαιότητα των μορφών. Μοτίβα που φαίνονται νάνε δευτερεύουσας μονάχα σημασίας για το πραγματικό θέμα της εικόνας συχνά προβάλλουν αυταρχικά, ενώ εκείνο που προφανώς είναι το κύριο θέμα υποτιμάται και καταπνίγεται. Είναι σα να προσπαθούσαν οι καλλιτέχνες να πουν: "Διόλου δεν έχει κανονιστεί ποιοι είναι οι πρωταγωνιστές και ποιοι οι απλοί κομπάρσοι στο έργο μου!". Η τελική εντύπωση είναι πραγματικές μορφές που κινούνται σ' ένα μη πραγματικό, αυθαίρετα φτιαγμένο χώρο, συνδυασμός πραγματικών λεπτομερειών σε φανταστικό πλαίσιο, ελεύθερος χειρισμός των συντελεστών του χώρου

σύμφωνα μόνο με το σκοπό της στιγμής. Η πλησιέστερη αναλογία προς αυτό τον κόσμο της ανάμικτης πραγματικότητας είναι το όνειρο, στο οποίο καταργούνται οι πραγματικές συνάψεις και τα πράγματα έρχονται το ένα με το άλλο σε μια αφηρημένη σχέση, αλλά τα ίδια τα επί μέρους αντικείμενα περιγράφονται με τη μεγαλύτερη ακρίβεια και την πιο πρόθυμη πιστότητα στη φύση. Ταυτόχρονα, ο μανιερισμός μάς θυμίζει τη σύγχρονή μας τέχνη, όπως εκφράζεται στην περιγραφή συνειρμών στην σουρρεαλιστική ζωγραφική, στον ονειρικό κόσμο του Φραντς Κάφκα, στην τεχνική-μοντάζ των μυθιστορημάτων του Τζούς και στον απολυταρχικό χειρισμό του χώρου στην κινηματογραφική ταινία. Χωρίς την εμπειρία αυτών των πρόσφατων τάσεων, ο μανιερισμός δύσκολα θα μπορούσε να αποκτήσει για μας την τωρινή του σημασία».

‘Αρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, σ. 130-131.

Απόσπασμα 16

Για το Μανιερισμό

«Από μια άποψη μπορούμε να πούμε ότι ο μανιερισμός είναι το μακρινό προανάκρουσμα του ρομαντισμού. Ακόμη όμως δεν έχουν εξαντληθεί οι κατακτήσεις της τέχνης της Αναγέννησης και φυσικά δεν μπορεί ο μανιερισμός να τις προσπεράσει, όπως θα κάνουν οι ρομαντικοί όταν θα έχουν πίσω τους, πολύ αργότερα, την αναλυτικότητα του Μπαρόκ. Η όψη του κόσμου για τους μανιεριστές παραμένει συμπαγής, όπως για τους κλασικούς. Οι αλλαγές που φέρνουν είναι “μανιερίστικες”, ακριβώς όπως δείχνει το όνομα. Συνήθως μιλάμε για μανιερισμό, μανιέρα, κτλ., υποτιμητικά, όταν πρόκειται για κάτι εξωτερικό, προσποιητό συχνά, πάντως επιφανειακό. Έτσι είδαν την τάση του μανιερισμού οι παλιότεροι μελετητές. Σήμερα της δίνουν, για τους λόγους που είπα, μεγάλη σημασία. Γιατί κάτω από τις επιφανειακές αλλαγές και τον εκλεκτισμό τους δηλώνεται μια ανάγκη και μια τάση πολύ βαθύτερη, που θα δούμε μετά πως αποτελεί εγγενή ροπή του Ευρωπαϊκού πνεύματος. Επιπλέον διακρίνομε επιδράσεις και απηχήσεις του μανιερισμού στις εξελίξεις της ίδιας της Αναγέννησης, όπως π.χ. φαίνονται στη μελέτη των έργων του Γκρέκο. Ποια είναι όμως τα γνωρίσματα του μανιερισμού όταν τον αναφέρουμε σαν ονομασία μιας συγκεκριμένης τάσης που δημιουργήθηκε μέσα στον χώρο της κλασικής Αναγέννησης; Είπαμε κιόλας ότι με τον μανιερισμό δεν θίγονται βασικές αρχές στην αντίληψη του πλασμού, του

σχεδίου της σύνθεσης. Πρόκειται κυρίως για αλλαγή χειρισμού στο θέμα και για μια επιλογή τέτοια στοιχείων έκφρασης, που φανερώνουν στροφή του ενδιαφέροντος για τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου και αντίστοιχα μιαν απομάκρυνση, θεληματικά εμφανή, από τον κόσμο της δράσης. Με διάφορα μέσα τονίζουν οι μανιεριστές αυτή τη στάση τους. Πρότυπά τους διαλέγουν από τους μεγάλους της Αναγέννησης, τους πιο λυρικά ποιητικούς, τον Μποτιτσέλι, τον Ντα Βίντσι της Τζοκόντας και της Αγίας Άννας, τον Ραφαήλ. Ζωγραφίζουν συνήθως τα μοντέλα τους καθιστά, με τα χέρια αφησμένα άεργα να ακουμπούν πάνω στα γόνατα ή σε κάποιο αντικείμενο, σα να έχουν απομείνει εκεί χωρίς συγκεκριμένος στόχο. Τα χέρια ιδιαίτερα, αλλά και τα πρόσωπα, εικονίζονται επιμηκυμένα έτσι που να δίνεται η εντύπωση μιας μελαγχολίας και μιας αριστοκρατικής εκλέπτυνσης με χαρακτήρα ευαισθητοποίησης. Τα πρόσωπα των πορτραίτων, που συνήθως ζωγραφίζουν, είναι στραμμένα από δεξιά προς τ' αριστερά, δηλαδή σε κατεύθυνση αντίστροφη από αυτήν που ακολουθείται στην παρακολούθηση ενός πίνακα, ώστε να δημιουργούνται αυτόματα για την οπτική αντίληψη έννοιες και αισθήματα αναστολής. Το βλέμμα σ' αυτά τα πορτραίτα είναι αόριστο, δεν φαίνεται πουθενά στον πίνακα το αντικείμενο που κοιτάει. Δευτερεύοντα πρόσωπα λείπουν και τα στοιχεία περιβάλλοντος είναι πολύ λίγα. Το μοντέλο τοποθετείται συνήθως σε κλειστό χώρο, με φόντο τον τοίχο ή κουρτίνα. Όταν υπάρχει άνοιγμα φωτός, κάποιο παράθυρο ας πούμε, το βάζουν πίσω από τη μορφή. Έτσι τα χρώματα αποκτούν λεπτότερη τονικότητα. Ο φωτισμός, που στη ζωγραφική της Αναγέννησης πέφτει από το σημείο όρασης ενιαίως στην επιφάνεια, συμπληρώνεται τώρα με τέτοια ανοίγματα που φέρνουν πηγές φωτός μέσα στον πίνακα και από αντίθετες κατευθύνσεις. Κι ενώ στον μανιερισμό χρησιμοποιούνται για την άμβλυνση της έντασης προβολών του όγκου, αργότερα θα τις εκμεταλλευτούν στη δραματικότητα των δυνατών αντιθέσεων του σκιοφωτισμού. Ακόμη όμως στον μανιερισμό, μ' αυτόν τον τρόπο, οι φόρμες μονάχα αποκτούν διαφάνειες από το φως, ενώ οι σκιές τραβιούνται στις άκρες και φωλιάζουν στα βελούδα. Όλα συντελούν στη δημιουργία ενός ελαφρά μελαγχολικού τόνου, ούτε καν δραματικού, αλλά ίσα-ίσα τέτοιου που να υποβάλλει το κλίμα της εσωτερικότητας».

Ελένη Βακαλό, *Ρυθμοί και όροι της ευρωπαϊκής τέχνης*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1980, σ. 33-35.

Απόσπασμα 17

Για τον Γκρέκο

«Είναι εντυπωσιακό για την εποχή του το γεγονός πως ο κάθε πίνακας του Θεοτοκόπουλου δεν συνυφάνεται χρωματικά στη βάση ενός προϋπάρχοντος

γραμμικού σχεδίου, με το οποίο να διευθετούνται όλα τα επίπεδα της σύνθεσης, αλλά το έργο εξελίσσεται μέσα από το ταυτόχρονο πλάσιμο γραμμών και χρωμάτων. Χρώματα άλικά κοντά σε γαλάζιες επιφάνειες με φόντο τεφρό και άλλοτε καφετιά χρώματα αντιπαρατίθενται στις ψυχρές πρασινοκίτρινες ενδυματολογικές φόρμες, έτσι ώστε το σύνολο να δίνει την εντύπωση υπερσεληνιακού τοπίου. Ο Θεοτοκόπουλος πραγματοποίησε κατά τρόπο ριζικό τη μετάβαση της ζωγραφικής από τη γραμμική αναπαράσταση στη χρωματική. Με αυτόν η ζωγραφική κόβει τους δεσμούς της με τη γραμμική δόμηση και εισάγει στη σύνθεση το χρωματικό πλάσιμο. Ως προς το τελικό αποτέλεσμα, ένας πρωτοφανής πλαστικός κόσμος εισβάλλει αίφνης στην ιστορία της δυτικής αναπαράστασης. Το βάθος υφίσταται, αλλά όχι σχεδιασμένο σύμφωνα με τους κανόνες της μονοφθάλμιας προοπτικής.

Ο κυβικός χώρος της αλμπέρτειας σύλληψης ακυρώνεται και στην θέση του προβάλλει ένας τόπος της αποκαλύψεως μάλλον, παρά της γεωμετρίας, έτσι όπως αυτός βιώνεται στους μυστικούς της αποφαιτικής θεολογίας. Συνακόλουθα, οι ανθρώπινες μορφές χάνουν το υλικό τους βάρος. Τα ρεαλιστικά τους χαρακτηριστικά υποχωρούν προς όφελος της εσωτερικής εκφράσεως εξαϋλωμένων υπάρξεων, που συνήθως βρίσκονται σε κατάσταση έκστασης. Η μετωπική σωματικότητα υποβαθμίζεται κλιμακωτά και, ως εκ θαύματος, οι ανθρώπινες φιγούρες μεταστοιχειώνονται σε υποστάσεις. Με το Θεοτοκόπουλο, για πρώτη φορά επανέρχεται με τόσο πάθος το εξορισμένο από τη δυτική κουλτούρα *ιερό*. Εδώ η μυστική δύναμη της *αποφαιτικής* χριστιανικής αντίληψης όχι μόνο απελευθερώνει τις δυνάμεις του καλλιτέχνη από τα δεσμά του αναγεννησιακού ακαδημαϊσμού, αλλά πολύ περισσότερο είναι αυτή που δίνει στο έργο του μια εσωτερική ισορροπία μεταξύ *μορφής* και *περιεχομένου*.

Δήμος Θεός, *Το αισθητικό και το ιερό, από τον Αλμπέρτι στον Λέσινγκ*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1988, σ. 87.

Απόσπασμα 18

Για τον Γκρέκο

«Γενικά χαρακτηριστικά χειρισμού κάθε σκηνής. Η *Ανάστασις* π.χ. βλέπεται επάνω στην κίνηση, σαν φλας περάσματος από μια κατάσταση σε μιαν άλλη. Αποδίδεται σχεδόν σαν έκρηξη. Η έκρηξη γίνεται άμεσα αισθητή απ' τις τάσεις που ο Γκρέκο αποδίδει στα πρόσωπά του. Κάθε στάση *grosso modo* είναι τριπλή: αναπαριστάνονται πρόσωπα “εν έκστάσει”, όταν το *θέμα* τους προδιαγράφει μια εκστατική κατάσταση. Για να βαθύνει και να ριζώσει όμως αυτή, πρέπει ν' αγκυροβολήσει κατ' αρχήν στο βλέμμα, σ' αυτά τα αναπόφευκτα πυριφλεγή μάτια.

Τα, δεν θάλεγα στραμμένα, αλλά, *ανεστραμμένα* προς τον ουρανό. Προς τον ουρανό ανεστραμμένοι είναι οι οφθαλμοί του Ιησού στο *Esposio*. Οφθαλμοί αγίων Σεβαστιανών, αγγέλων, αγίων Φραγκίσκων κ.λπ. που επαναλαμβάνει επ' άπειρο· εύγλωττα δείγματα εκστατισμού. Τίποτα προφανέστερο όμως από το γεγονός πως για τον Γκρέκο ένα “βλέμμα απογειωμένο” δεν αρκεί για να ενορχηστρώσει ως τη διαπασών μίαν εκστατική σύνθεση. Ανέστρεψε τα μάτια. Δεν θα διστάσει να αναστρέψει και τα σώματα. Σε τέτοιο σημείο, ώστε να μη συναντάς σε άλλον ζωγράφο πρόσωπα με πλάτες στον θεατή, ενώ το άνω μέρος των έχει ταυτόχρονα καμφθεί προς εκείνον. Αυτός ο τύπος προσώπου είναι που πάντα αναστατώνει με μίαν ανεξίτηλη εντύπωση όποιον για πρώτη φορά βρεθεί αντιμέτωπός του. Στους πίνακες αυτούς έχουμε συντμήσεις μορφών που ενώ στους Ιταλούς γενικά και στον Τιντορέττο ιδιαίτερα προκαλούν τον ίλιγγο, στον Γκρέκο δεν επιτελούνται για να *δείξουν*, αλλά για να *τοποθετήσουν* πρόσωπα στις στάσεις του ακραίου εκστατισμού. Σ' αυτές τις ακραίες πόζες, τις γεννημένες από ακραίες ψυχικές καταστάσεις, η ανθρώπινη μορφή σχηματίζει ένα κυρτωμένο τόξο. [...] Πρόκειται για το ίδιο τόξο, την ίδια στάση, την τόσο χαρακτηριστική της υστερίας, της επιληψίας και των άλλων “φρενητιωδών” καταστάσεων που αποκαλείται “ράχη όνου”. Μ' αυτή την οπτική, η δάφνη της υπεροχής ως προς όλες αυτές τις στάσεις που εκθέτουν οι πίνακές του θα πρέπει ν' απονεμηθεί στη νεανική φιγούρα του πρώτου πλάνου της *Ανάστασης*: σωριάζεται με πλάτες κατά γης, γάμπες στον αέρα, στη βάση του κάδρου, ως η αμέσως επόμενη φάση κύρτωσης εκείνης ενός απόστολου του πρώτου πλάνου της *Επιφοίτησης του αγίου πνεύματος*».

Σ.Μ. Αϊζενστάιν, *Κινηματογράφος και ζωγραφική*, μετάφραση Κ. Σφήκας, εκδ. Αιγόκερως, σ. 70-71.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να τονιστεί πόσο συνέβαλε η ιδέα του ουμανισμού στην ανάπτυξη της επιστήμης και της τέχνης. Επίσης, να επισημανθεί η σπουδαιότητα της ανακάλυψης της τυπογραφίας που έδωσε τη δυνατότητα της διάδοσης των γνώσεων και των θεωρητικών προβληματισμών.
2. Να τονιστεί το σημαντικό έργο των μεγάλων αρχιτεκτόνων, ζωγράφων και γλυπτών της Αναγέννησης εστιάζοντας την προσοχή στο ιδιαίτερο ενδιαφέρον που παρουσιάζει ο καθένας χωριστά.

3. Να συνδεθεί το κείμενο σε πλαίσιο που δίνεται από το 3ο βιβλίο του Λεόνε Μπατίστα Αλμπέρτι *Περί ζωγραφικής* με το ρόλο του ζωγράφου την περίοδο της Αναγέννησης.
4. Να γίνουν κατανοητά η έννοια του χώρου, το πώς αυτή χρησιμοποιείται και το πώς συνδέει όλες τις οπτικές τέχνες μαζί.
5. Να σημειωθεί ότι στην αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής, τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική, ο «ιδεατός κατακόρυφος άξονας» είναι σε σχήμα S και η μορφή χαρακτηρίζεται ως *figura serpentinata*. Ο όρος στα ελληνικά αποδίδεται ως «οφιοειδής γραμμή».
6. Να επισημανθεί πώς ο Μανιερισμός δίνει νέες οπτικές αναζητήσεις στα έργα, νέα περιεχόμενα, νέες ερμηνείες και καινούριους πειραματισμούς.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Να γίνουν εργασίες επάνω σε μονογραφίες καλλιτεχνών της Αναγέννησης και του Μανιερισμού και να παρουσιαστούν στην τάξη για να συζητηθούν.
2. Να γίνει εργασία για τη ζωή και το έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου και να παρουσιαστεί στην τάξη.
3. Να προταθεί στους μαθητές να διαβάσουν το έργο *Ο Ηγεμόνας* του Νικολό Μακιαβέλι και να βρουν αποσπάσματα τα οποία να συσχετίσουν με την προσωπικότητα εκείνου που ονομάζουμε «προστάτη» των τεχνών κατά την περίοδο της Αναγέννησης.
4. Να αναζητήσουν οι μαθητές κι άλλες μορφές τέχνης της Αναγέννησης όπως θέατρο και μουσική.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Η προοπτική μέθοδος αναπαράστασης κατά την Αναγέννηση.
2. Ντονατέλο, Βερόκιο, Μιχαήλ Άγγελος: τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις του «Δαβίδ».
3. Το σύμπλεγμα του Λαοκόοντα: η επίδρασή του στην τέχνη του Μιχαήλ Αγγέλου.

4. Παρουσίαση και περιγραφή του έργου «Η Δευτέρα Παρουσία» του Μιχαήλ Αγγέλου
5. Μανιερισμός και απεικόνιση του ανθρώπινου σώματος: μια μορφολογική προσέγγιση.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Για την καλύτερη κατανόηση του κειμένου παρατίθεται το παρακάτω γλωσσάρι.

Γείσο: Το τμήμα της στέγης που εξέρχεται από τους τοίχους, η κορνίζα.

Επίστεψη: Στέψη κορυφής.

Σφουμάτο: Τεχνική με την οποία ο ζωγράφος απαλύνει τους τόνους και τα περιγράμματα στο έργο του, με αποτέλεσμα τα ακαθόριστα όρια από το ένα εικονιζόμενο αντικείμενο στο άλλο. Ειδικά στο έργο του Λεονάρντο ντα Βίντσι, ο οποίος απάλυνε με την τεχνική αυτή τα όρια μετάβασης των επιπέδων του βάθους, το αποτέλεσμα ονομάζεται «ατμοσφαιρική προοπτική».

Παραστάδα: Παράπλευρη τετράγωνη κολόνα στο άνοιγμα πόρτας ή παραθύρου.

Terribilità (τεριμπιλιτά): Χαρακτηρισμός που αποδίδεται στο έργο του Μιχαήλ Αγγέλου για τις υπερφυσικές διαστάσεις και τη μνημειακότητα με την οποία αποδίδονται οι ανθρώπινες μορφές. Στα Ιταλικά ο όρος προέρχεται από το επίθετο *terribile* (τερίμπιλε) που σημαίνει «τρομερός», «φοβερός».

Περίκεντρη κάτοψη: Σχέδιο που οργανώνεται γύρω από ένα κέντρο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 11

Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΜΠΑΡΟΚ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Η τέχνη του Μπαρόκ εμφανίζεται την περίοδο ανάμεσα στην Αναγέννηση και το Διαφωτισμό (1600-1750).

Το 17ο αιώνα η τέχνη του Μπαρόκ χρησιμοποιείται ως μέσο προώθησης της Καθολικής Εκκλησίας. Αναπτύσσεται στη Ρώμη ως έκφραση της θρησκευτικής Αντιμεταρρύθμισης και από εκεί εξαπλώνεται σε όλη την Ευρώπη μέχρι τη Λατινική Αμερική. Η φιλοσοφία και η επιστήμη κάνουν νέες προόδους με κυριότερους πρωταγωνιστές το Γαλιλαίο, το Χομπς, το Σπινόζα, το Λάιμπνιτς και άλλους. Οι πόλεις της Ευρώπης αυξάνονται σε πληθυσμό και δημιουργούνται μεγάλα πνευματικά και οικονομικά κέντρα σε όλη την Ευρώπη.

Η τέχνη του Μπαρόκ αποδέχεται το άκομψο, το παράξενο, το μη – κανονικό, το αντι-κλασικό. Τα βασικότερα χαρακτηριστικά του είναι η κυματιστή ανάπτυξη, η κινητικότητα και η ροή των μορφών, η διαγώνια διάταξη των συνθέσεων, η θεατρικότητα, η πληθώρα των διακοσμητικών στοιχείων. Τα χρώματα είναι έντονα και δίνεται έμφαση στην αντίθεση φωτός και σκιάς. Η ζωγραφική και η γλυπτική συνυπάρχουν με την αρχιτεκτονική, ενώ ο εσωτερικός διάκοσμος των κτιρίων συμπληρώνεται από περίτεχνα γύψινα στοιχεία, νωπογραφίες, πλούσια υφάσματα, έπιπλα και αντικείμενα από χρυσό. Η οργάνωση του αρχιτεκτονικού χώρου δίνει προτεραιότητα στο ρόλο της πλατείας που τοποθετείται σε κεντρικό σημείο και συνδέει χώρους και δρόμους της πόλης.

Στην «Ανάλυση έργου» παρουσιάζεται το έργο του Ρούμπενς. Επίσης, αναλύεται το έργο του Μπερνίνι, ο οποίος, εκτός από γλύπτης, ήταν αρχιτέκτονας και σκηνογράφος.

Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με το Ροκοκό το οποίο περιγράφεται σε κείμενο που βρίσκεται μέσα σε πλαίσιο. Το Ροκοκό, ως ύστερη φάση του Μπαρόκ παρουσιάζει μια παιγνιώδη διάθεση, λεπτότητα, ελαφρύτητα και χάρη.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να γίνουν αντιληπτά το κλίμα της εποχής και το πώς η θρησκευτική Αντιμεταρρύθμιση, που επιδίωκε να προσελκύσει τους πιστούς στην εκκλησία, δημιούργησε το κλίμα για να αναπτυχθεί μια τέχνη θεατρική, πολυτελής και συναισθηματική.
- Να αναγνωριστεί το γεγονός ότι η τέχνη του Μπαρόκ έχει ως στόχο την έξαρση των συναισθημάτων του θεατή, τον εντυπωσιασμό και τη συγκίνησή του.
- Να γίνει κατανοητό ότι το ιδανικό του Μπαρόκ είναι το μεγαλειώδες, το σκηνογραφικό και το πομπώδες.
- Να γίνει αντιληπτό ότι η οικονομική ανάπτυξη και οι μοναρχίες ευνόησαν την ανάπτυξη της τέχνης του Μπαρόκ.
- Να συνδυαστούν οι αλλαγές που επιφέρει το Ροκοκό με τις νέες απόψεις για τη ζωή, έτσι όπως αυτές διαμορφώνονται στις βασιλικές αυλές της Δύσης.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να περιγράφει επιγραμματικά τα στοιχεία εκείνα που χαρακτηρίζουν την τέχνη του Μπαρόκ.
2. Να αντιλαμβάνεται τη σχέση της πολιτείας, με την Εκκλησία και τον αντίκτυπο που έχει αυτή η σχέση στην εκδήλωση της τέχνης του Μπαρόκ.
3. Να αναγνωρίζει το νεωτεριστικό στοιχείο του Μπαρόκ δηλαδή την έμφαση που δίνεται στην έξαρση των συναισθημάτων του θεατή.
4. Να αντιλαμβάνεται την κυριαρχία της διαγωνίου ως κύριου άξονα της σύνθεσης, την κινητικότητα και τη ροή των μορφών, την πολυπλοκότητα του χώρου, που όμως συνδέει αντιθετικά στοιχεία όπως το φωτεινό και το σκοτεινό ή το κοίλο και το κυρτό κ.ο.κ.
5. Να κατανοεί πώς λειτουργεί και πώς οργανώνεται η πλατεία και τα γύρω από αυτήν κτίρια αλλά και πώς εντάσσονται τα μνημεία ή οι κρήνες (σιντριβάνια) στην πόλη με έντονη σκηνογραφική διάθεση.

6. Να αναγνωρίζει πώς ο ρεαλισμός και ο ιδεαλισμός, που είναι δύο έννοιες αντίθετες, μπορούν να συνυπάρχουν στη ζωγραφική του Μπαρόκ.
7. Να αξιολογεί τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το Ροκοκό και να τα συνδέει με την απεικόνιση μιας εύπορης κοινωνικής τάξης της οποίας η καθημερινότητα χαρακτηριζόταν από την ανεμελιά, τη διασκέδαση, την ευχαρίστηση των αισθήσεων και την επίδειξη της απόλαυσης της ζωής.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1

Για την αρχιτεκτονική

«Το μπαρόκ αντιμετωπίζει επίσης με μεγάλη σοβαρότητα τη σχέση του κτίσματος προς τον γύρω χώρο, φροντίζοντας, όπου αυτό είναι δυνατό, για την ύπαρξη αρκετού ελεύθερου χώρου μπροστά από το κτίριο. Ένα αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα αυτής της λογικής είναι η πλατεία του St. Petro του Bernini στη Ρώμη. Αν και το γιγάντιο αυτό έργο είναι παγκόσμια μοναδικό, μπορούμε να συναντήσουμε την ίδια τάση σε ένα πλήθος μικρότερων ναών. Το ουσιαστικό στοιχείο είναι ότι το κτίσμα και ο χώρος βρίσκονται σε μια ιδιαίτερη σχέση και το ένα δεν θα μπορούσε να υπάρξει χωρίς το άλλο. Και καθώς ο χώρος αντιμετωπίζεται ως προ-αύλιο του κτίσματος, η σχέση αυτή περιέχει αυτόματα την αίσθηση του βάθους. Το περιστύλιο του Bernini στην πλατεία του Αγ. Πέτρου κάνει τον ναό να εμφανίζεται από την πρώτη στιγμή σαν κάτι μακρινό. Το περιστύλιο δρα σαν ένα παραπέτασμα, *πίσω* από το οποίο υπάρχει η πλατεία με τον ναό στο βάθος. Ακόμη και όταν βρεθεί κανείς μέσα στην πλατεία αντικρύζοντας την πρόσοψη του ναού, η εντύπωση αυτή παραμένει: απλώς έχει περάσει ο ίδιος *πίσω* από το παραπέτασμα και κατευθύνεται προς το βάθος».

Heinrich Wölfflin, *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης*, μετάφραση Φ. Κοκαβέσης, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 145-146.

Απόσπασμα 2

Για τη γλυπτική

«Σε αντιδιαστολή με την αρχή των πολλαπλών οπτικών γωνιών –ή της “περιστροφικής άποψης”, όπως θα μπορούσε κανείς να την αποκαλέσει– που κυριαρχεί στη γλυπτική του Μανιερισμού, η τέχνη του Μπαρόκ τείνει να επαναφέρει την αρχή της μοναδικής οπτικής γωνίας, αλλά σε εντελώς διαφορετική βάση [...] Οι καλλιτέχνες του Μπαρόκ εγκαταλείπουν τη μανιεριστική τάση προς τις περίπλοκες συνθέσεις και τις συστρεφόμενες στάσεις, αντικαθιστώντας όλα αυτά όχι πια με την κλασική πειθαρχία και ισορροπία, αλλά με μια από πρώτη άποψη απεριόριστη ελευθερία διάταξης των μορφών, φωτισμού και έκφρασης. Τα γλυπτά της περιόδου του Μπαρόκ δεν ωθούν το θεατή να κάνει το γύρο τους. Κι αυτό, όχι γιατί έχουν επιπεδοποιήσει τις πλαστικές τους γραμμές, ώστε να προσεγγίζουν το ανάγλυφο, αλλά γιατί συγχωνεύονται με τον περιβάλλοντα χώρο σε μια ενιαία εικαστική εικόνα, δισδιάστατη μόνο με την ίδια έννοια και στον ίδιο βαθμό που είναι και η εικόνα στον αμφιβληστροειδή μας. Η σύνθεση είναι λοιπόν “επιπεδοποιημένη” μόνο στο βαθμό που συμπίπτει με την υποκειμενική μας οπτική εμπειρία, και όχι με αντικειμενικούς όρους. Από αυτή την άποψη, μπορεί να συγκριθεί μάλλον με τη σκηνή ενός θεάτρου παρά μ’ ένα ανάγλυφο. Ακόμα και μνημεία όπως η κρήνη των Τεσσάρων Ποταμών του Μπερνίνι στην Πιάτσα Ναβόνα της Ρώμης ή τα αναρίθμητα γλυπτά κήπων του 17ου αιώνα προσφέρουν μάλλον πολλαπλές απόψεις από συγκεκριμένα σημεία (όλες “ικανοποιητικές” σε σχέση και με το αρχιτεκτονικό ή οιονεί αρχιτεκτονικό περιβάλλον) παρά τις απεριόριστες απόψεις ενός θεατή που κάνει το γύρο του έργου, όπως συμβαίνει με τα’ ανάλογα έργα της περιόδου του Μανιερισμού».

Έρβιν Πανόφски, *Μελέτες Εικονολογίας*, μετάφραση Α. Παππάς, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991, σ. 298-299.

Απόσπασμα 3

Για τη γλυπτική

«Όταν ο Winckelmann αναφέρεται στην γλυπτική του μπαρόκ, αναφωνεί με χλευασμό: “Τι περίγραμμα!” Θεωρεί το καθαρό, ισορροπημένο περίγραμμα ως το ουσιαστικότερο κριτήριο για την ποιότητα ενός γλυπτού και δεν δέχεται ένα έργο γλυπτικής, αν δεν εγκρίνει το περίγραμμά του. Όμως εκτός από τη γλυπτική με τα ομαλά, έντονα περιγράμματα, υπάρχει και μια γλυπτική όπου το περίγραμμα έχει μειωμένη σημασία και η έκφραση δεν εξαρτάται αποκλειστικά από την εξωτερική

γραμμή: το μπαρόκ ανήκει σ' αυτή την κατηγορία. Σύμφωνα με τον αυστηρό ορισμό της γραμμής η γλυπτική, ως τέχνη που κατασκευάζει στερεά σώματα, δεν μπορεί να χρησιμοποιεί "γραμμές", όμως η αντίθεση μεταξύ γραμμικής και εικαστικής γλυπτικής είναι υπαρκτή και οι διαφορές μεταξύ των δυο στιλ δεν είναι μικρότερες από τις αντίστοιχες διαφορές στο πεδίο της ζωγραφικής. Η κλασική γλυπτική βλέπει τα όρια των αντικειμένων: δεν βρίσκουμε καμία μορφή που να μην οριοθετείται μέσα σε ένα σαφές περίγραμμα και να μη μαρτυρεί τον τρόπο σύλληψής της. Το μπαρόκ αρνείται το περίγραμμα· δεν αποκλείει βέβαια κάθε χρήση της γραμμής, απλά οι μορφές παύουν να ταυτίζονται με μια συγκεκριμένη σιλουέτα. Ο θεατής παύει να αισθάνεται την πρόκληση να τις αγγίξει και μπορεί να τις δει με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Οπωσδήποτε είναι δυνατό να ειδωθεί και ένα έργο της κλασικής γλυπτικής με δυο ή περισσότερους τρόπους, πρόκειται όμως για *δευτερεύουσες* απόψεις του γλυπτού, που δεν μπορούν να θεωρηθούν ισότιμες της κύριας άποψης, αυτής με την οποία το είχε δει ο καλλιτέχνης. Είναι φανερό πως η σιλουέτα αποτελεί κάτι περισσότερο από τα φυσικά όρια του υλικού και διεκδικεί μια κυρίαρχη θέση δίπλα στη μορφή. Αντίθετα, το χαρακτηριστικό της σιλουέτας στο μπαρόκ είναι ότι δεν έχει αυτόνομη ύπαρξη και δεν επιβάλλει μια συγκεκριμένη ερμηνεία της μορφής. Μόνο το περίγραμμα που δεν επεμβαίνει με κανέναν τρόπο στη μορφή δικαιούται τον χαρακτηρισμό εικαστικό. Το ίδιο συμβαίνει με τις επιφάνειες. Δεν είναι μόνο η αντικειμενική διαφορά ότι η κλασική γλυπτική προτιμά τις ομαλές επιφάνειες και το μπαρόκ τις παραγμένες· υπάρχει διαφορά και στην αντιμετώπιση των μορφών. Στη μια περίπτωση οι μορφές είναι κατασταλαγμένες και χειροπιαστές, ενώ στην άλλη όλα βρίσκονται σε κίνηση. Το ένα στιλ εκφράζει την ύπαρξη, το άλλο τη διαρκή μεταβολή, που δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή από το χέρι, αλλά μόνο από το μάτι του θεατή. Ενώ στην κλασική γλυπτική το φως και η σκιά υποτάσσονται στην πλαστικότητα της μορφής, στην εικαστική αποκτούν δική τους ζωή. Οι επιφάνειες δείχνουν να κινούνται ελεύθερα και είναι πιθανό κάποιες φορές να δούμε τη μορφή να χάνεται στο βάθος της σκιάς. Παρ' ότι δεν κατέχει τις δυνατότητες της ζωγραφικής, που σαν δισδιάστατη τέχνη μπορεί να απευθύνεται αμεσότερα στην αίσθηση της όρασης, η γλυπτική κατορθώνει να χρησιμοποιεί συμβολισμούς, που δεν θυμίζουν τη φυσική γεωμετρία των αντικειμένων και τότε δεν μπορεί παρά να χαρακτηριστεί ως ιμπρεσιονιστική».

Heinrich Wölfflin, *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης*, μετάφραση Φ. Κοναβέσης, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 74-75.

Απόσπασμα 4

Γραμμικό και εικαστικό στίλ

«Η κεντρική αντίθεση μεταξύ γραμμικού και εικαστικού στίλ αντιστοιχεί σε μια ριζικά διαφορετική αντίληψη του κόσμου. Η μία πλευρά ενδιαφέρεται για τα σταθερά σχήματα, η άλλη για την κίνησή τους· η μία ενδιαφέρεται για αντικείμενα με συγκεκριμένα όρια και διαστάσεις, η άλλη για τη λειτουργία των αντικειμένων· η μία βλέπει τα χειροπιαστά μέρη της εικόνας, η άλλη τις μεταξύ τους σχέσεις. Η μία προκαλεί την αίσθηση της αφής, ζωγραφίζει τα αντικείμενα με τον τρόπο που θα μπορούσε να περάσει το χέρι από πάνω τους, ενώ η άλλη τροφοδοτείται από την αίσθηση της όρασης και αναπαριστά τον κόσμο με τον τρόπο που εμφανίζεται στο ανθρώπινο μάτι. Αλλά εκτός από τον υλικό κόσμο υπάρχει και ο άυλος: και μόνο η εικαστική αντίληψη γνωρίζει την ομορφιά του άυλου. Οπωσδήποτε όμως, από την διαφορετική οπτική του κόσμου προκύπτει κάθε φορά μια διαφορετική αίσθηση του ωραίου».

Heinrich Wölfflin, *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 46.

Απόσπασμα 5

Για τη μέθοδο του Πουσέν

«Είναι γνωστό πως στον Πουσέν άρεσε ιδιαίτερα η κηροπλαστική· στην αρχή της σταδιοδρομίας του αντέγραφε τους αρχαίους, ακόμα και για ν’

αποδώσει σε ανάγλυφο διάφορα τμήματα από πίνακες μεγάλων ζωγράφων. Αρκετοί μάρτυρες αναφέρουν πως, προτού αρχίσει οποιονδήποτε πίνακα, κατασκεύαζε μικρά κέρινα προπλάσματα. Τα τακτοποιούσε πάνω σε μια σανιδούλα σε στάσεις αντίστοιχες προς τη σκηνή που είχε φανταστεί, τα τύλιγε με μουσκεμένο χαρτί ή με λεπτό ταφταδένιο ύφασμα και διαμόρφωνε τις πτυχώσεις μ’ ένα μυτερό ξυλάκι. Ύστερα, με τα μάτια συσλωμένα σ’ αυτή τη μακέτα, άρχιζε να ζωγραφίζει. Μερικές τρύπες ανοιγμένες στα τοιχώματα του κουτιού, όπου ήταν κλεισμένο το σύμπλεγμα, του επέτρεπαν να το φωτίζει άλλοτε από πίσω και άλλοτε από τα πλάγια, να ελέγχει το φως από εμπρός και να επαληθεύει την κατεύθυνση των σκιών. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως θα έκανε επίσης διάφορες δοκιμαστικές αλλαγές στη θέση των προπλασμάτων, μέχρις ότου καταλήξει στην τελική σύνθεση της σκηνής και να φτιάξει έτσι, σε μικρογραφία, το μοντέλο της. Αυτή η μέθοδος δουλειάς δεν ήταν άγνωστη στους προδρόμους του. Πολλοί την είχαν εφαρμόσει και στην πράξη, αλλά την εποχή του Πουσέν, όπως μας

πληροφορεί ο Antony Blunt, είχε πέσει πια σε αχρηστία, γιατί ήταν υπερβολικά χρονοβόρα. Έχει ιδιαίτερη σημασία το ότι ο Πουσέν την ξαναθυμήθηκε και την ακολούθησε με τόση σχολαστικότητα όση μαρτυρούν οι πηγές μας. Πάντως σε κανέναν άλλο ζωγράφο δε διακρίνεται τόσο ξεκάθαρα η συστηματική χρήση της τρισδιάστατης μακέτας και η παρουσία της πίσω από τον ολοκληρωμένο πίνακα. Οι μορφές του μοιάζουν όχι τόσο ζωγραφισμένες πάνω στην επιφάνεια του καμβά όσο σμιλεμένες μέσα στο ανύπαρκτο πάχος του».

Κλωντ Λέβι-Στρως, *Κοιτάζω, ακούω, διαβάζω*, μετάφραση Ευγ. Τσελέντη, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα, σ. 15.

Απόσπασμα 6

Για τις νέες αντιλήψεις του κόσμου

«Η νέα επιστημονική κοσμοθεωρία βγήκε από την ανακάλυψη του Κοπέρνικου. Η θεωρία ότι η γη κινείται γύρω από τον ήλιο, αντί να κινείται το σύμπαν γύρω από τη γη, όπως ισχυριζόνταν πριν, άλλαξε ριζικά την παλιά θέση που είχε δώσει μέσα στο Σύμπαν η Θεία Πρόνοια στον άνθρωπο. Προς το παρόν η γη δεν μπορούσε πια να θεωρηθεί κέντρο του σύμπαντος κι ο ίδιος ο άνθρωπος δεν μπορούσε πια να θεωρηθεί σκοπός και στόχος της δημιουργίας. Όμως η θεωρία του Κοπέρνικου δε σήμαινε μονάχα ότι ο κόσμος έπαψε να γυρίζει γύρω από τη γη και τον άνθρωπο, αλλά κι ότι δεν είχε πια καθόλου κέντρο κι αποτελούνταν μονάχα από κάμποσα ομογενή κι ισοδύναμα μέρη, των οποίων η ενότητα εκδηλωνόταν αποκλειστικά στην οικουμενική ισχύ του φυσικού νόμου. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, το Σύμπαν ήταν άπειρο κι όμως ενιαίο, συνεργατικό και συνεχές σύστημα και ζωντανό σύνολο, τακτοποιημένος, αποτελεσματικός μηχανισμός – τέλειο ρολόι, για να χρησιμοποιήσουμε τη γλώσσα της εποχής. Παράλληλα με την αντίληψη του φυσικού νόμου που δεν επιδέχεται εξαιρέσεις, ανέκυψε κι η έννοια ενός νέου είδους αναγκαιότητας, απόλυτα διαφορετικής από το θεολογικό προορισμό. Αυτό πάντως σήμαινε την υπόσκαψη όχι μόνο της ιδέας της θείας αυθαιρεσίας, αλλά επίσης και της ιδέας ότι ο άνθρωπος έχει το προνόμιο της θείας χάρης κι ότι συμμετέχει στην υπερκόσμια ύπαρξη του Θεού. Ο άνθρωπος έγινε ένας ελάχιστος, ασήμαντος παράγοντας μέσα στον καινούργιο ξεμαγεμένο κόσμο. Αλλά το πιο αξιοσημείωτο ήταν ότι από την αλλαγή αυτή της θέσης του ανάπτυξε ένα νέο αίσθημα αυτοσεβασμού κι υπερηφάνειας. Η συνείδηση της κατανόησης του μεγάλου, συντριπτικά ισχυρού Σύμπαντος, του οποίου ο ίδιος ήταν ένα μέρος μονάχα, έγινε πηγή μιας δίχως προηγούμενο κι απεριόριστης αυτοπεποίθησης».

Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, σ. 226.

Απόσπασμα 7

«Ολόκληρη η τέχνη του μπαρόκ είναι γεμάτη απ' αυτό το ρίγος, γεμάτη από την ηχώ των άπειρων διαστημάτων και της αλληλοσυσχέτισης όλων των όντων. Το έργο τέχνης στην ολότητά του γίνεται σύμβολο του Σύμπαντος σαν ενιαίου οργανισμού, ζωντανού σ' όλα του τα μέρη. Καθένα από τα μέρη αυτά δείχνει, όπως και τα ουράνια σώματα, μιαν άπειρη, αδιάσπαστη ενότητα· κάθε μέρος περιέχει το νόμο που διέπει το όλο· στο καθένα ενεργεί η ίδια δύναμη, το ίδιο πνεύμα. Οι ορμητικές προοπτικές γραμμές, οι αιφνίδιες σμικρύνσεις, τα υπερβολικά εφέ φωτός και σκιάς, τα πάντα είναι έκφραση μιας τεράστιας, άσβεστης λαχτάρας για την απεραντοσύνη. Κάθε γραμμή οδηγεί το μάτι μακριά, κάθε μορφή φορτισμένη με κίνηση φαίνεται να προσπαθεί να ξεπεράσει τον εαυτό της, κάθε μοτίβο βρίσκεται σε κατάσταση έντασης και αγώνα, σα να μην ήταν ποτέ βέβαιος ο καλλιτέχνης ότι θάχει πραγματική επιτυχία εκφράζοντας το άπειρο. Ακόμη και κάτω από την ηρεμία των Ολλανδών ζωγράφων της καθημερινής ζωής νιώθει κανείς την παρακινητική δύναμη του απείρου, και την αρμονία του πεπερασμένου που αδιάκοπα κινδυνεύει».

Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, σ. 227-228.

Απόσπασμα 8

Για τους Καράτσι

«Η ιστορική σπουδαιότητα των Καρράτσι είναι εξαιρετική· μ' αυτούς αρχίζει η ιστορία ολόκληρης της μοντέρνας "εκκλησιαστικής τέχνης". Μεταμορφώνουν τον δύσκολο, μπλεγμένο συμβολισμό των μανιεριστών στο απλό εκείνο και στέρεο αλληγορικό ύφος απ' όπου προέρχεται ολάκερη η ανάπτυξη της σύγχρονης λατρευτικής εικόνας με τα τετριμμένα της σύμβολα και τις φόρμουλες, το σταυρό, το φωτοστέφανο, τον κρίνο, το κρανίο, το επιτηδευμένο ευλαβικό βλέμμα, την έκσταση της αγάπης και του πόνου. [...] Η εικονογραφία της Καθολικής Εκκλησίας είναι σταθερή και σχηματοποιημένη· ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση, η Βάφτιση, η Ανάληψη, η Μεταφορά του Σταυρού στο Γολγοθά, η Σαμαρίτιδα, ο Χριστός σαν Κηπουρός και πολλές άλλες βιβλικές σκηνές παίρνουν τη μορφή που ακόμα και σήμερα ισχύει σαν σταθερό πρότυπο για τη λατρευτική εικόνα. Η εκκλησιαστική τέχνη παίρνει επίσημο χαρακτήρα και χάνει τ' αυθόρμητα, υποκειμενικά χαρακτηριστικά, καθορίζεται περισσότερο από τη λατρεία και λιγότερο από την

άμεση πίστη. Η Εκκλησία γνωρίζει πολύ καλά τον κίνδυνο που την απειλεί από τον υποκειμενισμό του πνεύματος της μεταρρύθμισης κι επιθυμεί τα έργα τέχνης να εκφράζουν την έννοια της ορθοδοξίας εξίσου ανεξάρτητα από κάθε αυθαίρετη ερμηνεία όσο και τα γραφτά των θεολόγων. Σε σύγκριση με τους κινδύνους της καλλιτεχνικής ελευθερίας, η στερεοτυπία της τέχνης φαίνεται το μικρότερο από δύο κακά».

Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, σ. 229.

Απόσπασμα 9

Για τον Καραβάτζιο

«Ο Καραβάτζιο είχε κι αυτός αρχικά μεγάλες επιτυχίες· η επιρροή του πάνω στους καλλιτέχνες του αιώνα ήταν ακόμα βαθύτερη από κείνη των Καρράτσι. Μακροπρόθεσμα όμως ο τολμηρός, αστόλιστος και σθεναρός νατουραλισμός του ήταν ανίκανος να ικανοποιήσει το γούστο των υψηλών εκκλησιαστικών προστατών του, οι οποίοι δεν έβρισκαν πια στο έργο του εκείνο το "μεγαλείο" και την "ευγένεια" που θεωρούσαν ουσιώδη για μια θρησκευτική εικόνα. Εναντιώθηκαν στα έργα του, που από άποψη ποιότητας ήσαν αξεπέραστα στην Ιταλία της εποχής, και τ' απορρίψανε επανειλημμένα, γιατί έβλεπαν σ' αυτά μονάχα την ασύμβατη μορφή κι ήσαν ανίκανοι να κατανοήσουν τη βαθειά ευσέβεια της γνήσιας λαϊκής γλώσσας του δασκάλου. Η αποτυχία του Καραβάτζιο από κοινωνιολογική άποψη είναι τόσο πιο αξιοσημείωτη, όσο αυτός είναι ίσως ο πρώτος μεγάλος καλλιτέχνης, μετά το Μεσαίωνα πάντως, που απορρίφθηκε εξαιτίας της καλλιτεχνικής ατομικότητάς του και που προκάλεσε την απέχθεια των συγχρόνων του για τους ίδιους ακριβώς λόγους που αργότερα αποτέλεσαν τη βάση της φήμης του».

Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, σ. 230.

Απόσπασμα 10

Για την ολλανδική τέχνη

«Λέγεται πως γύρω στα 1560 (στην Αντβέρπη) υπήρχαν τριακόσιοι δάσκαλοι που ασχολούνταν με τη ζωγραφική και τις γραφικές τέχνες, όταν η πόλη είχε μόνο 169 φουρνάρηδες και 78 χασάπηδες. Επομένως η μαζική παραγωγή δεν αρχίζει για πρώτη φορά στο δέκατο έβδομο αιώνα, ούτε στις βόρειες επαρχίες· το μόνο καινούργιο γνώρισμα εδώ είναι ότι η παραγωγή βασίζεται κυρίως στην εσωτερική αγορά κι ότι μια σοβαρή κρίση ανακύπτει στην καλλιτεχνική ζωή, όταν το κοινό δεν

είναι πια σε θέση ν' απορροφήσει τ' αγαθά. Όπως και νάχει, για πρώτη φορά στην ιστορία της δυτικής τέχνης συμβαίνει να μπορούμε να διαπιστώσουμε την ύπαρξη πλεονάσματος καλλιτεχνών και προλεταριάτου στον κόσμο της τέχνης. Η διάλυση των συντεχνιών και το γεγονός ότι η καλλιτεχνική παραγωγή παύει να κανονίζεται από μίαν αυλή ή από το κράτος επιτρέπουν να εκφυλιστεί η άνθηση της αγοράς τέχνης σε άγριο συναγωνισμό, στον οποίο θύματα πέφτουν τα πιο ατομικά και πιο πρωτότυπα ταλέντα. Σε προγενέστερες εποχές υπήρχαν καλλιτέχνες που ζούσαν περιορισμένα, κανείς όμως σε πραγματική ένδεια. Οι οικονομικές σκοτούρες των Ρέμπραντ και των Χαλς είναι συνακόλουθα της οικονομικής εκείνης ελευθερίας κι αναρχίας μέσα στο βασίλειο της τέχνης, η οποία τώρα εμφανίζεται για πρώτη φορά κι εξακολουθεί και σήμερα να ελέγχει την αγορά τέχνης. Εδώ επίσης βρίσκονται οι απαρχές του κοινωνικού ξεριζώματος του καλλιτέχνη και της αβεβαιότητας της ύπαρξής του, η οποία φαίνεται τώρα περιπτή, εν όψει της μη αναγκαίας αφθονίας των προϊόντων του. Οι Ολλανδοί ζωγράφοι ως επί το πλείστον ζούσαν σε τόσο άθλιες συνθήκες, ώστε πολλοί από τους πιο μεγάλους ήσαν αναγκασμένοι να στρέφονται προς άλλη πηγή εισοδήματος έξω από το καλλιτεχνικό επάγγελμα. Έτσι ο βαν Γκόγιεν εμπορευόταν τουλίπες, ο Χομπέμα είχε προσληφθεί φοροεισπράκτορας, ο βαν ντερ Βέλντε ήταν ιδιοκτήτης μιας επιχείρησης λινών ρούχων, ο Γιαν Στέεν και ο Αίρτ βαν ντερ Βέλντε ήσαν πανδοχείς. Η φτώχεια των ζωγράφων φαίνεται πράγματι ότι ήταν τόσο μεγαλύτερη όσο σημαντικότεροι ήσαν. Ο Ρέμπραντ γνώρισε τουλάχιστο κάμποσες ημέρες ευημερίας, όμως ο Χαλς ποτέ δεν ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής και ποτέ δεν έπιασε τις τιμές που πληρώνονταν λ.χ. για τις προσωπογραφίες ενός βαν ντερ Χελστ. Κι όχι μόνο ο Ρέμπραντ κι ο Χαλς, αλλά κι ο Βέρμεερ, ο τρίτος σπουδαίος ζωγράφος της Ολλανδίας, είχε να παλέψει με υλικές στενοχώριες. Κι οι δυο άλλοι μέγιστοι ζωγράφοι της χώρας, ο Πήτερ ντε Χόογκ κι ο Γιάκομπ βαν Ρουισντάελ, κι αυτοί δεν εκτιμούνταν πάρα πολύ από τους συγχρόνους τους, ούτε και συγκαταλέγονταν στους καλλιτέχνες που έκαναν άνετη ζωή. Η εποποιία τούτη της ολλανδικής ζωγραφικής δεν θα είναι πλήρης, αν δεν προσθέσουμε ότι ο Χομπέμα αναγκάστηκε να παρατήσει τη ζωγραφική στα καλύτερα χρόνια της ζωής του».

Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, σ. 271-272.

Απόσπασμα 11

Για το Ροκοκό

«Ο Βαττώ ζωγράφιζε τη ζωή μιας κοινωνίας την οποία μπορούσε να δει μονάχα απ' τα έξω, απεικόνιζε ένα ιδεώδες που ολοφάνερα είχε μονάχα εξωτερικά

σημεία επαφής με τους δικούς του σκοπούς ζωής κι έδωσε μορφή σε μια Ουτοπία ελευθερίας που πιθανό να μην ήταν τίποτε περισσότερο παρά ανάλογη απλώς με τη δική του υποκειμενική ιδέα για την ελευθερία [...] Το βάθος της τέχνης του οφείλεται στην αμφιπλευρικότητα της σχέσης του προς τον κόσμο, στην έκφραση και των υποσχέσεων και της ανεπάρκειας της ζωής, στο πάντοτε παρόν αίσθημα μιας ανέκφραστης απώλειας κι ενός ανέφικτου σκοπού, στην πίστη σε μια χαμένη πατρίδα και στο ξεμάκρεμα της πραγματικής ευτυχίας στη χώρα της Ουτοπίας. Παρόλη τη χαρά, που βρίσκει στις αισθήσεις και στην ομορφιά, παρόλη τη χαρούμενη εγκατάλειψη στην πραγματικότητα και την ευχαρίστηση για τα καλά πράγματα της γης τούτης, που αποτελούν το άμεσο θέμα της τέχνης του, ό,τι ζωγραφίζει είναι γεμάτο μελαγχολία. Σ' όλους τους πίνακές του περιγράφει μια κοινωνία που απειλείται από το μη πραγματώσιμο των πόθων της. Όμως, αυτό που εκφράζεται εδώ διόλου δεν είναι ακόμη το ρουσσωικό αίσθημα, διόλου η λαχτάρα της φυσικής κατάστασης, παρά είναι αντίθετα ένας πόθος για τον τέλειο πολιτισμό, για την ήσυχη κι ασφαλή χαρά της ζωής. Στην "fête galante", στην ευθυμία των εραστών και των ερωτοτροπιών, ο Βαπτώ ανακαλύπτει την κατάλληλη μορφή για την έκφραση της δικής του στάσης απέναντι στη ζωή, που είναι ένα σύνθεμα αισιοδοξίας κι απαισιοδοξίας, χαράς κι ανίας. Το κυρίαρχο στοιχείο της fête galante, που είναι πάντα μιά fête champêtre (=υπαίθριο γλέντι), κι απεικονίζει τις διασκεδάσεις νέων που κάνουν την ξέγνοιαστη ζωή των ποιμένων και των ποιμενίδων του Θεοκρίτου, με μουσική, χορό και τραγούδι, είναι το βουκολικό. Περιγράφει την ειρήνη της υπαίθρου, το λιμάνι της ασφάλειας από τον πλατύ κόσμο και την ευτυχία των εραστών που λησμονούν τον εαυτό του. Πάντως, ο καλλιτέχνης δεν βλέπει πια με τα μάτια της ψυχής του το ιδεώδες μιας ειδυλλιακής, ενατενιστικής και λιτής ζωής, παρά το αρκαδικό ιδεώδες της ταυτότητας φύσης και πολιτισμού, ομορφιάς και πνευματικότητας, αισθησιακότητας και νοημοσύνης. Βέβαια το ιδεώδες τούτο δεν είναι καθόλου καινούργιο· είναι απλώς παραλλαγή της φόρμουλας των ποιητών της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, που συνδυάζανε τον θρύλο της Χρυσής Εποχής με τη βουκολική ιδέα. Η μόνη καινοτομία σε σύγκριση με τη ρωμαϊκή εκδοχή είναι ότι ο βουκολικός κόσμος μεταμφιέζεται τώρα κατά τους συρμούς της εξευγενισμένης κοινωνίας, οι βοσκοί κι οι βοσκοπούλες φορούν τη μοντέρνα φορεσιά της εποχής και το μόνο που απομένει από την ποιμενική κατάσταση είναι οι συνδιαλέξεις των εραστών, το φυσικό πλαίσιο κι η απομάκρυνση από τη ζωή της αυλής και της πόλης».

Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Ροκοκό, Κλασικισμός, Ρομαντισμός*, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, σ. 27-28.

1. Να εξεταστούν τα έργα των καλλιτεχνών χωριστά και να τονιστούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους.
2. Να γίνει αναφορά στην κοινωνική θέση του καλλιτέχνη κατά την περίοδο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ.
3. Να γίνει αναφορά στη μουσική του Μπαρόκ και ιδιαίτερη μνεία στην εισαγωγή του εκκλησιαστικού οργάνου στη λειτουργία της Καθολικής Εκκλησίας.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Να κάνουν οι μαθητές μια εργασία για τις κοινωνικές και τις οικονομικές συνθήκες που επικρατούν στα κράτη της Ευρώπης κατά το 17ο αιώνα. Θα βοηθούσε τους μαθητές η ανάγνωση του θεατρικού έργου του Μπέρτολντ Μπρεχτ, *Μάνα Κουράγιο*.
2. Να κάνουν οι μαθητές μια εργασία για το έργο του Ρέμπραντ με έμφαση στην προσωπογραφία, και να συγκρίνουν με προσωπογραφίες φιλοτεχνημένες από άλλους καλλιτέχνες της εποχής όπως, παραδείγματος χάριν, του Ρούμπενς.
3. Για τους μαθητές-κατοίκους περιοχών της Ελλάδας που ήταν ενετοκρατούμενες μπορεί να προταθεί η συλλογή στοιχείων αναγεννησιακής ή μπαρόκ αρχιτεκτονικής και να διοργανωθεί μια έκθεση.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Μπαρόκ και θεατρικότητα: μερικά παραδείγματα από τη ζωγραφική και τη γλυπτική.
2. Καραβάτζιο και ρεαλιστική αντιμετώπιση του θείου δράματος.
3. Πουσέν: θέματα της μυθολογίας στο έργο του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 12

ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Ο Νεοκλασικισμός είναι εκείνη η αισθητική θέση που υποστηρίζει ότι το έργο τέχνης εκφράζει την ιδέα του αιώνιου και ιδανικά ωραίου, όπως συμβαίνει με την τέχνη της κλασικής αρχαιότητας. Είναι θέση που προέκυψε από τις αρχές του Διαφωτισμού, ο οποίος ήθελε να οδηγηθεί ο άνθρωπος στην αθωότητα του πρωτόγονου, για να δημιουργήσει εκ νέου έναν κόσμο βασισμένο στη λογική και την ισότητα.

Σημαντικότατο ρόλο στη διαμόρφωση του Νεοκλασικισμού έπαιξε ο κυριότερος θεωρητικός του, ο Γερμανός ιστορικός και αρχαιολόγος Γιόχαν Βίνκελμαν (Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768). Με το βιβλίο του *Ιστορία της τέχνης της Αρχαιότητας* (1764), έθεσε σε μεγάλο βαθμό τις βάσεις για τις μεθόδους που ανέπτυξε μεταγενέστερα η Ιστορία της Τέχνης. Θεωρούσε το αρχαιοελληνικό ιδεώδες σπουδαιότερο της ρωμαϊκής τέχνης και των αντιγράφων. Περιέγραψε την αρχαία τέχνη των Ελλήνων ως προϊόν της ιδιοφυΐας τους, προς την οποία έπρεπε να στραφούν οι καλλιτέχνες, όχι απλώς για να την αντιγράψουν, αλλά για να εμπνευστούν από αυτήν και να δημιουργήσουν νέα έργα, τα οποία να διαποτίζονται, τόσο αισθητικά όσο και ηθικά, από την «ευγενική απλότητα και την ήρεμη μεγαλοπρέπεια» των έργων της αρχαίας Ελλάδας.

Παράλληλα, οι ανασκαφές στην Ηράκλεια και στην Πομπηία (πόλεις στις παρυφές του Βεζούβιου, κοντά στη Νάπολη της Ιταλίας, οι οποίες έμειναν θαμμένες από το 79 μ.Χ. μέχρι τις ανασκαφές του 18ου αιώνα, δηλαδή το 1738 στην Ηράκλεια και το 1748 στην Πομπηία) φέρνουν στο φως πρότυπα ιδανικού κάλλους και επιτείνουν το κλίμα της έντονης νοσταλγίας για το παρελθόν.

Η αρχιτεκτονική, μετά την αμφισβήτηση των αξιών της κλασικής αρχαιότητας που έθεσε το Μπαρόκ, επιστρέφει στη σταθερότητα, τη στιβαρότητα και τη μεγαλοπρέπεια του κλασικού ύφους. Τα κτίρια διακρίνονται για τα στοιχεία της κλασικής ελληνορωμαϊκής αρχιτεκτονικής που φέρουν, ενώ ο διάκοσμος γίνεται γραμμικός με αναφορές στο διάκοσμο των κτιρίων της Πομπηίας.

Η ζωγραφική χαρακτηρίζεται από την εξιδανίκευση των μορφών, τη σαφήνεια, την έμφαση στα περιγράμματα, την υπεροχή της γραμμής σε σχέση με το χρώμα, που κάνει τις μορφές να ξεπροβάλλουν σαν ανάγλυφα από την επιφάνεια του πίνακα. Τα θέματα είναι εμπνευσμένα από την ελληνορωμαϊκή μυθολογία και ιστορία, ενώ υμνούνται ο ηρωισμός και η αφοσίωση στα υψηλά ιδανικά.

Η γλυπτική του Νεοκλασικισμού χαρακτηρίζεται από τη συγκρατημένη κίνηση, τη γεωμετρική οργάνωση και την πυραμιδοειδή ιεράρχηση του όγκου.

Είναι ιδεαλιστική και προσπαθεί να αποδώσει το «αιώνιο», χωρίς να περιγράφει με λεπτομέρειες τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της πραγματικότητας.

Στην «Ανάλυση έργου» παρουσιάζεται το έργο του Νταβίντ «Όρκος των Ορατίων», στο οποίο εξυμνούνται η πολιτική αρετή και ο πατριωτισμός και το οποίο χαρακτηρίζεται από την ισορροπημένη σύνθεση και οργάνωση των μορφών.

Από το κεφάλαιο αυτό ξεκινά η παρουσίαση της νεοελληνικής τέχνης, η οποία έχει την απαρχή της στα χαρακτηριστικά έργα της Επτανησιακής Σχολής του 18ου αιώνα. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται ο Νεοκλασικισμός στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος με χαρακτηριστικά ζωγραφικά, γλυπτικά και αρχιτεκτονικά έργα.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να γίνει κατανοητό το πλαίσιο της εποχής στο οποίο εκδηλώθηκε ο Νεοκλασικισμός και να συνδεθεί αυτός με τον προβληματισμό, τα οράματα και την επαναστατική ορμή που εκφράζονται εκείνη την περίοδο.
- Να αναγνωριστούν οι επιδράσεις της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας στην αρχιτεκτονική της εποχής του Νεοκλασικισμού.
- Να γίνουν αντιληπτά όχι μόνο τα αισθητικά αλλά και τα ηθικά πρότυπα της ελληνορωμαϊκής τέχνης που ενέπνευσαν τους καλλιτέχνες του Νεοκλασικισμού.
- Να γίνει δυνατή η σύγκριση μεταξύ των μορφών που απορρέουν από την πίστη στην αρμονία της φύσης, την απλότητα και τη λογική του Νεοκλασικισμού και αυτών που φέρουν τη σφραγίδα του υπερβολικού και πολύπλοκου χαρακτήρα του Μπαρόκ.

- Να επισημανθεί η σαφής περιγραφή των μορφών που τις κάνει να ξεπροβάλλουν ανάγλυφες από τη ζωγραφική επιφάνεια.
- Να διαπιστωθεί η εξιδανίκευση των μορφών, έτσι όπως αυτές παρουσιάζονται τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική, βάσει του κλασικού προτύπου. Ιδιαίτερα στη γλυπτική οι μορφές παίρνουν το χαρακτήρα «σύγχρονων κλασικών» έργων.
- Να επισημανθούν η απλότητα του χώρου, οι συγκρατημένες κινήσεις και οι χρωματικές επιλογές των ζωγραφικών έργων του Νεοκλασικισμού, που παραπέμπουν στα αρχαία ελληνικά ανάγλυφα.
- Να αναγνωριστεί η επίδραση της δυτικής τέχνης στην Κρήτη και στα Επτάνησα εξαιτίας της ιταλικής κυριαρχίας και της απουσίας τουρκικής επιρροής.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να συνδέει τον ιδεαλισμό του Νεοκλασικισμού με την εδραίωση νέων πολιτικών τάσεων στην Ευρώπη και την Αμερική.
2. Να αντιλαμβάνεται τη φιλοσοφία της εποχής η οποία πρέσβευε ότι μέσα από τη μίμηση της αρχαιότητας θα μπορούσε η ανθρωπότητα να οδηγηθεί σε μια ηθική και πολιτική αναγέννηση, τηρώντας το μέτρο και τον κανόνα.
3. Να κατανοεί το νόημα της εξιδανίκευσης και πώς αυτή εκφράζεται στην τέχνη.
4. Να αντιλαμβάνεται ότι η αλληγορία μπορεί να χρησιμοποιηθεί προκειμένου έννοιες, ιδέες, ιδανικά από το παρελθόν να αξιοποιηθούν στο παρόν.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1.

Για τον *Όρκο των Ορατίων* του Νταβίντ

«Θα εξετάσω πρώτα απ' όλα έναν πίνακα που θεωρείται το κατεξοχήν δείγμα του γαλλικού κλασικισμού στο 18ο αιώνα: τον *Όρκο των Ορατίων* (1784) του Νταβίντ. Ποια είναι η σημασία της εμφάνισης, στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, μιας εικαστικής αναπαράστασης που σχετίζεται με την ηρωική αυτή σκηνή από την τραγωδία του Κορνέιγ; Ποια είναι η σημασία ενός πίνακα τόσο απλού και στιβαρού στη σύνθεση (με τις βασικές μορφές σε απόλυτη αυτοκυραρχία, δίπλα δίπλα, με ρούχα αρχαίων Ρωμαίων), ζωγραφισμένου με τόσο αυστηρή αντικειμενικότητα; Πώς εξηγείται η ενθουσιώδης υποδοχή που επιφύλαξε στο έργο το κοινό, σε μια εποχή κατά την οποία ο Φραγκονάρ εξακολουθούσε να ζωγραφίζει τους επιτηδευμένους ροκοκό πίνακές του, βασισμένους στην παράδοση του Ρούμπενς και του Βατώ;

Δεν είναι απαραίτητο να δώσω λεπτομερή περιγραφή του αρκετά γνωστού πολιτικού και ιδεολογικού κλίματος στη Γαλλία της εποχής εκείνης. Η ανερχόμενη μεσαία τάξη διακήρυσσε τα νέα πολιτικά ιδανικά της δημοκρατίας και του πατριωτισμού, ενώ παράλληλα η νέα αντίληψή της για την ηθική μιλούσε για αρετές του πολίτη και για ηρωισμό. Τα πρότυπα γι' αυτά τα ιδεώδη, που κύριοι και πιο αποτελεσματικοί κήρυκές τους ήταν ο Μοντεσκιέ και ο Βολταίρος, ο Ρουσό και ο Ντιντερό, προέρχονταν από την ιστορία της αρχαιότητας. Το σύνολο αυτό των ιδανικών της μεσαίας τάξης μάς επιτρέπει να καταλάβουμε άμεσα τον πίνακα του Νταβίντ. Το γεγονός ότι πρόκειται για έργο που φιλοτεχνήθηκε με παραγγελία του Υπουργείου Καλών Τεχνών δεν αποτελεί μυστήριο ούτε αντιφάσκει με όσα αναφέρθηκαν ήδη. Η αυλή του Λουδοβίκου ΙΔ', και ακόμα περισσότερο του Λουδοβίκου ΙΕ', προσπαθούσε με κάθε τρόπο να κάνει παραχωρήσεις στο νέο πνεύμα της μεσαίας τάξης και να δώσει την εικόνα πεφωτισμένης δεσποτείας. Το ότι το βασιλικό περιβάλλον έδινε –μέσω του Υπουργείου Καλών Τεχνών– κάθε χρόνο παραγγελίες για πίνακες με θέματα από την αρχαία ιστορία και με διδακτικό, κατά κανόνα, περιεχόμενο, ήταν απόρροια αυτής ακριβώς της πολιτικής – μιας πολιτικής συμβιβαστικής, αλλά τελικά, λόγω και της αστάθειας στην

εφαρμογή της, ατελέσφορης. Ο πίνακας του Νταβίντ πάντως, με την πουριτανική οικονομία της σύνθεσής του, με το λιτό και αυστηρό του εγκώμιο στον πατριωτισμό και την πολιτική αρετή, στρεφόταν σαφώς κατά των κύκλων που τον είχαν παραγγείλει. Η τεράστια επιτυχία του, αλλά και η ίδια η εμφάνισή του, θα ήταν αδιανόητη χωρίς τις έντονες τάσεις αντιπολίτευσης προς το βασιλικό περιβάλλον και τη διεφθαρμένη του διακυβέρνηση, που κυριαρχούσαν την εποχή εκείνη.

Ο *Όρκος των Ορατίων* αποτελεί την πιο χαρακτηριστική και απροκάλυπτη έκφραση των διαθέσεων και των ιδεών της αστικής τάξης στις παραμονές της επανάστασης. Πρόκειται για έργο αυστηρό, απλό, νηφάλιο, αντικειμενικό, πουριτανικά ορθολογικό. Ευδιάκριτες ομάδες προσώπων και ευθείες γραμμές συνθέτουν ένα σαφές, εντυπωσιακό σύνολο – η μέθοδος σύνθεσης είναι αυτό ακριβώς που εννοούμε κατά κανόνα όταν λέμε “κλασικιστική”. Παράλληλα, υπάρχει στον πίνακα έντονο το στοιχείο του αντικειμενικού νατουραλισμού, ενός νατουραλισμού που επηρεάζει καθοριστικά τα αυστηρά χρώματα, την ακρίβεια των λεπτομερειών, την ανεπιτήδευτη απόδοση των απλών αντικειμένων. Η ακρίβεια αυτή στις λεπτομέρειες ήταν απόρροια προσεκτικής προκαταρκτικής μελέτης των μοντέλων».

Φρέντερικ Άνταλ, *Μελέτες Ιστορίας της Τέχνης*, μετάφραση Α. Παππάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, σ. 157-159.

Απόσπασμα 2

«Οι *Οράτιοι* χαρακτηρίστηκαν σαν “ο ομορφότερος πίνακας του αιώνα” και το επίτευγμα του Νταβίντ θεωρήθηκε πραγματικά επαναστατικό. Το έργο εμφανίστηκε στον τοτινό κόσμο σαν το πιο ρηξικέλευθο και τολμηρό κατόρθωμα που θα μπορούσε κανείς να φανταστεί – η τέλεια πραγμάτωση του κλασικιστικού ιδεώδους. Η απεικονιζόμενη σκηνή περιορίστηκε σε λίγες μορφές, σχεδόν χωρίς “κομπάρσους” και συμπληρωματικά στοιχεία. Σαν ένδειξη της ομοψυχίας και της απόφασής τους, οι πρωταγωνιστές ήσαν έτοιμοι να πεθάνουν μαζί για το κοινό τους ιδεώδες, τοποθετημένοι σε μια και μόνη αδιάσπαστη κι άκαμπτη γραμμή· ο μορφικός τούτος ριζοσπαστισμός έδωσε στο ζωγράφο τη δυνατότητα να πετύχει μια εντύπωση απαρρομoίαστη μ’ οτιδήποτε άλλο στην καλλιτεχνική εμπειρία της γενιάς του. Ανέπτυξε τον κλασικισμό του σε καθαρά γραμμική τέχνη, απαρνούμενος εντελώς τα απλά εικαστικά εφφέ κι όλες τις παραχωρήσεις που θάκαναν τον πίνακα χάρμα μοναχό του ματιού. Τα καλλιτεχνικά μέσα που χρησιμοποίησε ήσαν αυστηρά ορθολογικά, μεθοδικά και πουριτανικά, ενώ ολόκληρη την οργάνωση του έργου την υπόταξε στην αρχή της οικονομίας. Η ακρίβεια κι η αντικειμενικότητα, ο περιορισμός του έργου αποκλειστικά στα πιο

βασικά στοιχεία κι η πνευματική ενέργεια που εκφραζόταν σε τούτη τη συγκέντρωση εναρμονίζονταν με το στωικισμό της επαναστατικής αστικής τάξης περισσότερο απ' οποιαδήποτε άλλη καλλιτεχνική τάση. Εδώ βρισκόταν η ενότητα μεγαλείου κι απλότητας, αξιοπρέπειας και νηφαλιότητας. Ορθά οι *Οράτιοι* αποκλήθηκαν "ο κατεξοχή κλασικιστικός πίνακας". Το έργο εκπροσωπεί το τεχνοτροπικό ιδεώδες της εποχής του εξίσου τέλεια όσο λ.χ. ο *Μυστικός Δείπνος* του Λεονάρντο εκπροσωπεί την αναγεννησιακή αντίληψη για την τέχνη. Αν είναι παραδεκτό το να ερμηνεύουμε κοινωνιολογικά την καθαρή καλλιτεχνική μορφή, τότε ακριβώς εδώ έχουμε μια περίπτωση. Τούτη η σαφήνεια, τούτη η αδιάλλακτη αυστηρότητα και τούτη η οξύτητα έκφρασης, έχουν την καταγωγή τους στις δημοκρατικές αρετές του πολίτη· η μορφή εδώ είναι στην πραγματικότητα μονάχα το όργανο, το μέσο για το σκοπό. Το γεγονός ότι οι ανώτερες τάξεις συμμετέχουν σ' αυτό τον κλασικισμό, έχοντας υπόψη τα όσα ξέρουμε για τη μολυσματική δύναμη των επιτυχών κινημάτων, δεν είναι τίποτα τόσο εκπληκτικό, όσο το γεγονός ότι κι η κυβέρνηση ακόμα έδωσε την υποστήριξή της. Καθώς είναι γνωστό, ο *Όρκος των Ορατίων* ζωγραφίστηκε για το Υπουργείο Καλών Τεχνών. Η γενική στάση απέναντι στις ανατρεπτικές τάσεις στην τέχνη ήταν εξίσου ανυποψίαστη ή αναποφάσιστη όσο και στην πολιτική [...] Η ρωμαϊκή ενδυμασία κι ο ρωμαϊκός πατριωτισμός έχουν γίνει κυρίαρχη μόδα και καθολικά αναγνωρισμένο σύμβολο, του οποίου γίνεται χρήση τόσο πιο πρόθυμα, όσο οποιαδήποτε άλλη αναλογία κι οποιοσδήποτε άλλος ιστορικός παραλληλισμός θα υπενθύμιζε το ιπποτικό-ηρωικό ιδεώδες. Πάντως οι προϋποθέσεις από τις οποίες ξεπρόβαλε ο σύγχρονος πατριωτισμός δεν έχουν να κάνουν με τους Ρωμαίους. Ο πατριωτισμός τούτος είναι προϊόν μιας εποχής κατά την οποία η Γαλλία δεν έχει πια να υπερασπίσει την ελευθερία της εναντίον ενός λαίμαργου γείτονα ή ενός ξένου φεουδαλικού ηγεμόνα, αλλά εναντίον ενός εχθρικού κόσμου που την περιβάλλει, που ολόκληρη η κοινωνική του δομή είναι διαφορετική από τη δική της και που έχει πάρει τα όπλα εναντίον της Επανάστασης».

Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*. Ροκοκό, Κλασικισμός, Ρομαντισμός, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, σ. 186-187.

Απόσπασμα 3

«Ο Λουδοβίκος άφησε ελεύθερο τον Νταβίντ ως προς το θέμα και αυτός επέλεξε ένα επεισόδιο που συνδυάζει τον ηρωισμό με την πατριωτική αυτοθυσία. Οι Οράτιοι ήταν τρία αδέλφια που ζούσαν στο Βασίλειο της Ρώμης τον 7ο αιώνα π.Χ., σε μια εποχή που οι ζωοκλοπές στα σύνορα με το γειτονικό Βασίλειο της Άλμπας είχαν πάρει τη μορφή πολέμου. Για να διευθετηθεί το πρόβλημα, η κάθε πλευρά συμφώνησε να εξουσιοδοτήσει τρεις άνδρες για να παλέψουν και να

λύσουν τις διαφορές. Ο Νταβίντ αφήνει έξω από τον πίνακα τις περαιτέρω συναισθηματικές διακυμάνσεις της ιστορίας, καθώς υποτίθεται ότι ένας από τους τρεις Ορατίους ήταν παντρεμένος με την αδελφή ενός από τους τρεις αντίπαλους μαχητές της οικογένειας που εκπροσωπούσε την Άλμπα, ενώ ο ένας εκ των αντιπάλων ήταν με τη σειρά του παντρεμένος με την αδελφή των Ορατίων. Ο Νταβίντ συγκέντρωσε την προσοχή του στους Ορατίους –τους τελικούς νικητές– και επινόησε ένα περιστατικό κατά το οποίο οι τρεις νέοι ορκίζονται μπροστά στον πατέρα τους. Με άλλα λόγια, ο Νταβίντ πήρε μια κλασική ιστορία, πολύ γνωστή στους συγχρόνους του, από τα βιβλία, το θέατρο (π.χ., από το έργο του Κορνέιγ *Οι Οράτιοι*, του 1640) και από το μπαλέτο, και την προσάρμοσε στις δικές του προθέσεις».

Νταϊήβιντ Έργουιν, *Νεοκλασικισμός*, μετάφραση Χ. Παπαδημητρίου, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 145.

Απόσπασμα 4

«Οι φιλολογικές ρίζες του πίνακα (*Ο Όρκος των Ορατίων*) βρίσκονται στον Κορνέιγ, ενώ οι μορφολογικές στον Πουσέν. Η αναφορά, όμως, και μόνο στα ονόματα του Κορνέιγ και του Πουσέν μας παραπέμπει στην τέχνη της περιόδου του Ρισελιέ και του νεαρού ακόμα Λουδοβίκου ΙΔ΄, όταν η μοναρχία στηριζόταν στη νέα μεσαία τάξη, στην προσπάθειά της να επιβάλει τα σχέδιά της για συγκεντρωτικό κράτος και ισχυρή κεντρική εξουσία παρά την αντίδραση της αριστοκρατίας. Η περίοδος εκείνη, με τη ραγδαία ανάπτυξη και ισχυροποίηση της μεσαίας τάξης, παρήγαγε κατ' ανάγκην και μια τέχνη κλασικιστική· μια τέχνη, δηλαδή, που να απορρέει από την ορθολογιστική αντίληψη της συγκεκριμένης τάξης για τη ζωή. Αυτή ήταν η πιο προοδευτική τέχνη που ήταν δυνατόν να υπάρξει στη Γαλλία της εποχής, όπως ακριβώς η απόλυτη μοναρχία, με τον συγκεντρωτικό της ορθολογισμό και τη στήριξή της από τη μεσαία τάξη, ήταν το πιο προοδευτικό πολιτικό καθεστώς που μπορούσε να υπάρξει εκείνη την περίοδο».

Φρέντερικ Άνταλ, *Μελέτες Ιστορίας της Τέχνης*, μετάφραση Α. Παππάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, σ. 161.

Απόσπασμα 5

«Για τον Νταβίντ το κλασικό ιδεώδες δεν είναι ποιητική έμπνευση αλλά ηθικό πρότυπο. Δεν ξεφεύγει από την πραγματικότητα της ιστορίας με αρκαδικό μυθολογισμό, δεν την ξεπερνά με τη μεταφυσική του “υψηλού”, κοιτάζει με σταθερό και δαμασμένο πάθος προς το τραγικό, που δεν βρίσκεται πέρα από,

αλλά μέσα στην ωμή πραγματικότητα. Το 1784, ζωγραφίζοντας στη ρώμη *Τον όρκο των Ορατίων*, αμφισβητεί την προ-ρομαντική ταύτιση τραγικού και “υψηλού”: [...] πιστεύει πως το τραγικό δεν είναι “υψηλό” αλλά ιστορικό. Δηλώνεται “φιλόσοφος”, επαγγέλλεται ένα ηθικό στωικισμό του οποίου η πολιτιστική ηθική (Πλούταρχος, Τάκιτος) είναι το πρότυπο: όπως οι νεοκλασικοί αρχιτέκτονες, που στοχεύουν στο ιδεώδες μέσω της λογικής προσαρμογής στις κοινωνικές ανάγκες, θεωρεί ως χρέος του την εναργή, ανελέητη αφοσίωση στο γεγονός».

Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μετάφραση Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, Ηράκλειο 1998, σ. 43.

Απόσπασμα 6

Για το ελληνικό ιδεώδες στη διαμόρφωση του Νεοκλασικισμού

«Το γενικό χαρακτηριστικό γνώρισμα των ελληνικών αριστουργημάτων είναι τελικά μια ευγενική απλότητα και ένα ήρεμο μεγαλείο στην κίνηση και την έκφραση. Όπως τα βάθη της θάλασσας διατελούν πάντοτε σε κατάσταση ηρεμίας, όσο τρικυμισμένη κι αν είναι η επιφάνεια, όμοια και η έκφραση των ελληνικών μορφών δείχνει, ακόμη και μέσα στο πάθος, μια μεγάλη και ήρεμη ψυχή. [...] Όλες οι πράξεις και οι στάσεις των ελληνικών μορφών που δεν τις χαρακτήριζε αυτή η σοφία, αλλά ήσαν φλογερές και βίαιες, υπέπιπταν σ’ ένα λάθος που οι αρχαίοι καλλιτέχνες το ονόμαζαν *παρένθυρσον*. Όσο πιο ήρεμη είναι η κίνηση του σώματος τόσο καταλληλότερη είναι να δείξει τον αληθινό χαρακτήρα της ψυχής: σε όλες τις τάσεις που αποκλίνουν πάρα πολύ από αυτήν της ηρεμίας, η ψυχή δεν διατελεί στην κατάσταση που κατεξοχήν προσιδιάζει σ’ αυτήν αλλά σ’ έναν τρόπο βίαιο που της έχει επιβληθεί αναγκαστικά. Πιο ευδιάγνωστη και πιο χαρακτηριστική γίνεται η ψυχή όταν διακατέχεται από έντονα πάθη· μεγάλη όμως και ευγενική είναι στην κατάσταση της ενότητας, στην κατάσταση της ηρεμίας. Αν στον Λαοκόοντα είχε αποτυπωθεί μόνον ο πόνος, τούτο θα ήταν *παρένθυρσος*: γι’ αυτό ο καλλιτέχνης, προκειμένου να συνενώσει το χαρακτηριστικό γνώρισμα της ψυχής και την ευγένειά της, παρουσίασε τον Λαοκόοντα σε μια δράση που μέσα σ’ έναν τέτοιο πόνο ήταν η πλησιέστερη στην κατάσταση της ηρεμίας. Αλλά σ’ αυτή την ηρεμία η ψυχή πρέπει να χαρακτηριστεί διαμέσου γνωρισμάτων που ταιριάζουν σ’ αυτήν και σε καμμιάν άλλη ψυχή, ώστε να απεικονιστεί ήρεμη αλλά συγχρόνως ενεργητική, γαλήνια αλλά όχι αδιάφορη ή άπνοη. Το εντελώς αντίθετο,

αυτό που βρίσκεται στο εντελώς άλλο άκρο, είναι το κοινό γούστο των σημερινών καλλιτεχνών, ιδίως των πρωτόπειρων: επικροτούν μόνον έργα στα οποία κυριαρχούν στάσεις και πράξεις ασυνήθεις που τις συνοδεύει μια φλόγα άμετρη, δοσμένη με πνεύμα, με *franchezza*, όπως λένε. Η προσφιλέστερη έννοιά τους είναι ο χιασμός, ο οποίος γι' αυτούς αποτελεί την πεμπτουσία των ιδιοτήτων που αναδύονται από μόνες τους μέσα από ένα τέλειο έργο τέχνης. Αξιώνουν να έχουν οι φιγούρες τους μια ψυχή που ξεφεύγει σαν κομήτης από την τροχιά της· θα 'θελαν να βλέπουν σε κάθε φιγούρα κι έναν Αίαντα ή έναν Καπανέα (ο Καπανεύς ήταν ένας από τους *Επτά επί Θήβας*: κατέλαβε το τείχος αλλά εκεί επάνω, στο πιο λαμπρό σημείο της δόξας του, ένας κεραυνός του Δία τον γκρέμισε νεκρό στο έδαφος)».

I.I. Βίνκελμαν, *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική*, μετάφραση Ν.Μ. Σκουτεροπούλου, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 1996, σ. 34-35.

Απόσπασμα 7

«Η προτίμηση του Νίτσε για την κλασική τέχνη, την τέχνη ενός Κλωντ Λορραίν παραδείγματος χάριν, ή γι' αυτό που αποκαλεί “το μεγάλο ύφος”, με χαρακτηριστικό του “τη λογική και γεωμετρική απλούστευση”, εξηγείται από τη δική του ερμηνεία του κλασικισμού. Γι' αυτόν, ο κλασικισμός είναι η τελείως αυθαίρετη επιβολή μιας τάξης σε ένα “χάος”. Γι' αυτόν, η τέχνη δεν πρέπει να ασχολείται με τη φύση. Η τέχνη είναι τόσο πιο δυνατή όσο λιγότερο αφήνει να φανεί από τη φύση. Εάν οι κλασικοί ευνοούν τον νόμο, την τάξη και το μέτρο, το κάλλος των ρυθμών και των διαστημάτων, δεν είναι, όπως υποκρίνονται από πιστότητα προς τη φύση (αυτή δεν ξέρει από τάξη), είναι για να αυξήσουν το δικό τους συναίσθημα ευφροσύνης, τη δική του Θέληση για δύναμη. Είναι από ευχαρίστηση και για να καμαρώσουν την εικόνα της δύναμής τους που απλοποιούν τα χαρακτηριστικά, που υπερβάλλουν στο στιλιζάρισμα, που γίνονται διαυγείς και σχεδόν μαθηματικοί, είναι επειδή “αυτή η απλούστευση αυξάνει με τη σειρά της το αίσθημα ισχύος”. Ο υποκειμενισμός αυτός μειώνει την υπόληψη των έργων τέχνης, πόσο μάλλον αφού υποστηρίζει πως η αληθινή τελεολογία του έργου τέχνης είναι να προκαλεί στον θεατή τη διάθεση καλλιτεχνικής δημιουργίας. “Το αποτέλεσμα των έργων τέχνης είναι να ξυπνούν τη διάθεση καλλιτεχνικής δημιουργίας, τη μέθη”. “Η τέχνη δεν μιλά ποτέ παρά μονάχα σε καλλιτέχνες...η έννοια του *κοσμικού* είναι λάθος”».

Michel Haar, *Το έργο τέχνης, δοκίμιο για την οντολογία των έργων*, μετάφραση

Απόσπασμα 8

«Το νεοκλασικό ιδεώδες δεν είναι στάσιμο. Σίγουρα δεν μπορεί να θεωρηθεί νεοκλασική, ανάμεσα στα τέλη του 18ου και το 19ο αιώνα, η ζωγραφική του Γκόγια· αλλά η αντικλασική του βιαιότητα πηγάζει κι από την οργή του για τον παραγκωνισμό, από μια κοινωνία θρησκευόμενη και οπισθοδρομική, του ρασιοναλιστικού ιδεώδους· και πώς να μη ζωγραφίζονται τέρατα όταν ο ύπνος της λογικής τα γεννά και γεμίζει με αυτά τον κόσμο; Με τη γαλλική κουλτούρα της επανάστασης το κλασικό μοντέλο αποκτά έναν ηθικο-ιδεολογικό χαρακτήρα και ταυτίζεται με την ιδανική επίλυση της αντίθεσης μεταξύ ελευθερίας και χρέους· και, τιθέμενο ως απόλυτη και οικουμενική αξία, υπερβαίνει και εκμηδενίζει τις παραδόσεις και τις εθνικές “σχολές”. Αυτός ο υπεριστορικός ουνιβερσαλισμός κορυφώνεται και εξαπλώνεται σ’ ολόκληρη την Ευρώπη με τη ναπολεόντεια αυτοκρατορία. Η κρίση που προξενείται με το τέλος της ανοίγει και για την καλλιτεχνική κουλτούρα μια νέα προβληματική: αφού απορρίπτεται η αντιιστορική μοναρχική παλινόρθωση, τα έθνη πρέπει να βρουν στον εαυτό τους, στην ιστορία τους και στο συναίσθημα των λαών, τους λόγους για την αυτονομία τους, και σε μία ρίζα κοινού ιδεώδους, το χριστιανισμό, το λόγο πολιτισμένης συνύπαρξής τους. Γεννιέται έτσι, στο ευρύτερο πλαίσιο του ρομαντισμού, που συμπεριλαμβάνει την παρηκμασμένη νεοκλασική ιδεολογία, ο *ιστορικός ρομαντισμός*, που της αντιπαράτίθεται ως εναλλακτική διαλεκτική, αντιτάσσοντας στην ηττημένη ορθολογικότητα τη βαθιά, αναπάρνητη, εγγενή θρησκευτικότητα της τέχνης».

Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μετάφραση Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, Ηράκλειο 1998, σ. 6.

Απόσπασμα 9

«Κοινό γνώρισμα σ’ όλη τη νεοκλασική τέχνη είναι η κριτική, που αμέσως μετατρέπεται σε καταδίκη της αμέσως προηγούμενης τέχνης του Μπαρόκ και του Ροκοκό. Από τη στιγμή που γίνεται δεκτή η ελληνο-ρωμαϊκή τέχνη ως πρότυπο ισορροπίας, μέτρου και σαφήνειας, καταδικάζονται οι υπερβολές μιας τέχνης που είχε τη βάση της στη φαντασία και στόχευε στο να διεγείρει και τη φαντασία των άλλων. Κι αφού η τεχνική ήταν στην υπηρεσία της φαντασίας και η φαντασία ήταν πλάνη, η τεχνική ήταν δεξιοτεχνία, ακόμη και τρικ. Η αρχιτεκτονική θεωρία του Λόντολι, η κριτική της αρχιτεκτονικής του Μιλίτσια, πριν κι από τη μίμηση των

κλασικών μνημείων, κηρύττουν την ανάγκη λογικής αντιστοιχίας της μορφής με τη λειτουργία, την ακραία λιτότητα των διακοσμήσεων, την ισορροπία και το μέτρο των όγκων: η αρχιτεκτονική δεν πρέπει πλέον να αντανakλά τις φιλόδοξες φαντασιώσεις των ισχυρών, αλλά να απαντά σε κοινωνικές και, συνεπώς, και οικονομικές ανάγκες: τα νοσοκομεία, τα γηροκομεία, τις φυλακές κ.λπ. Με τη σειρά της, η τεχνική δεν πρέπει πια να είναι έμπνευση, ικανότητα, δεξιότητα του ατόμου, αλλά ορθολογικό εργαλείο που η κοινωνία κατασκεύασε για τις ανάγκες της και την οποία κοινωνία πρέπει να υπηρετεί».

Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μετάφραση Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, Ηράκλειο 1998, σ. 12-13.

Απόσπασμα 10

«Ο Ένγκρ, ήταν ενθουσιασμένος κάθε φορά, πού του δινόνταν ευκαιρία να μιλήσει για την ελληνική τέχνη.

–“Πρέπει πάντα να μελετάτε την ελληνική τέχνη. Γιατί οι αρχαίοι τα είδαν όλα, τα κατάλαβαν όλα, τα αιστάνθηκαν όλα, τ’ απέδωσαν όλα. Αν η ελληνική γλυπτική ξεπερνάει σ’ ομορφιά τη φύση, το κατάφερε γιατί συγκέντρωσε όλα τα ωραιότερα φυσικά στοιχεία σ’ ένα υπόδειγμα, πράγμα που η ζωή πολύ σπάνια μας παρουσιάζει.

“Βαρέθηκα πια ν’ ακούω αφτό το παράλογο αξίωμα: “Πρέπει ν’ ακολουθήσουμε τον αιώνα μας. Όλα αλλάζουν. Χρειάζεται νέα τέχνη”. Όλ’ αφτά είναι σοφίσματα. Μήπως η φύση αλλάζει; Το φως κι’ ο αέρας αλλάζουν; Τ’ ανθρώπινα πάθη άλλαξαν από την εποχή του Ομήρου;

“Πολλοί σου λένε: πρέπει ν’ ακολουθήσουμε την εποχή μας. Αν όμως η εποχή μας σφάλει; Επειδή ο γείτονάς μου πήρε το στραβό δρόμο, είμαι υποχρεωμένος να τον πάρω κι’ εγώ; Πρέπει δηλαδή να τον μιμούμαι;

“Στην αρχαία Ελλάδα, μια μικρή χώρα κάτω απ’ τον ωραιότερο ουρανό, κατοικημένη από ανθρώπους προικισμένους με μια μοναδική πνευματική οργάνωση, τα γράμματα κι’ οι τέχνες σκόρπισαν πάνω στα πράγματα της φύσης σαν ένα δεύτερο φως, για όλους τους λαούς και για όλες τις μεταγενέστερες γενεές».

Μαθήματα τέχνης των Ενγκρ, Ροντέν, Μπουρντέλ, εκδ. Σ. Νικολόπουλου, Αθήνα 1944, σ. 18-19.

Απόσπασμα 11

Η μέθοδος διδασκαλίας του Ενγκρ

«Ο δάσκαλος (Ενγκρ), ήταν πάντα πολύ πρωινός στο μάθημά του. Άμα έμπαινε στην αίθουσα της διδασκαλίας, όλοι βρισκόντουσαν στη θέση τους μπρός στα καβαλλέτα και σχεδιάζανε. Ήταν κοντός στο ανάστημα. Όταν τύχαινε νάχη μπρος του μεγάλα τελλάρα που του έκρυβαν τη θέα του μοντέλου, ανέβαινε σ' ένα σκαμνί και για κάμποση ώρα παρατηρούσε το γυμνό σαν να το σχεδίαζε νοερά. Έπειτα κατέβαινε, πλησίαζε στον πίνακα ενός μαθητή κι' άρχιζε να κάνη τη σύγκριση:

–Βλέπω πως προχώρησες στο χρώμα, χωρίς νάχης σχεδιάσει σωστά το γυμνό. Το σχέδιο πιάνει τα τρία τέταρτα απ' το σύνολο της ζωγραφικής. Το να σχεδιάζης όμως δεν σημαίνει να δίνης μόνο την απλή αναπαράσταση των περιγραμμάτων. Το σχέδιο είναι η έκφραση, η εσωτερική μορφή, το επίπεδο, το μοντελάρισμα.

Την εικόνα που θέλεις να παραστήσης, πρέπει να την έχης χωνέψει καλά με τα μάτια και με το πνεύμα. Η εκτέλεση δεν είναι παρά η συμπλήρωση της εικόνας που έχεις συλλάβει και την κατέχεις πεια ολόκληρη. Αν δεν ακολουθήσης αφτή τη μέθοδο, δεν θα κάμης τίποτε το αξιόλογο.

Το σχέδιο είναι η βάση για όλες τις εικαστικές τέχνες. Γι' αφτό πρέπει πάντα να σχεδιάζετε, έστω και με το μάτι, όταν δεν μπορείτε να το κάμετε με το μολύβι. Επιμένω λοιπόν να προσέχετε πολύ στην ακρίβεια του σχεδίου, προτού βάλετε στην εικόνα σας χρώμα. Αν έβαζα μια επιγραφή στο εργαστήρι μου θα έγραφα: “Σχολή Σχεδίου” και είμαι βέβαιος πώς θα έφτιανα ζωγράφους». *Μαθήματα τέχνης των Ενγκρ, Ροντέν, Μπουρντέλ*, εκδ. Σ. Νικολόπουλου, Αθήνα 1944, σ. 16.

Απόσπασμα 12

Για την τέχνη στην Ελλάδα

«Η ελληνική τέχνη του 19ου αιώνα, κατά βάση ακαδημαϊκή και ιδεαλιστική, υπήρξε μια πνευματική εκδήλωση του νέου Ελληνισμού και εντάσσεται στο πλαίσιο της πορείας της ελληνικής κοινωνίας προς την αστικοποίησή της. Η ανανέωση που επιχειρείται στη θεματογραφία, με τη στροφή των καλλιτεχνών προς τη σύγχρονη ζωή των Ελλήνων και ταυτόχρονα με την απομυθοποίηση του ιστορικού και θρησκευτικού θέματος, δείχνει τον προβληματισμό των Ελλήνων δημιουργών απέναντι σε καθιερωμένες αρχές και αξίες. Η ιδεαλιστική και αισιόδοξη ατμόσφαιρα των ελληνικών έργων εξέφραζε, θάλεγε κανείς, την ανάγκη των Νεοελλήνων για ήσυχη και ειρηνική ζωή και την επιθυμία τους να χαρούν τους καρπούς της ελεύθερης ζωής».

Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Το μπλε άλογο*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 27.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να τονιστεί η ιδιαιτερότητα της χρήσης του φωτός και της σκιάς, καθώς και του καθαρού περιγράμματος στα ζωγραφικά έργα με στόχο την απεικόνιση της ιδανικής ομορφιάς.
2. Να γίνει αναφορά στη σχέση Ευρωπαϊκού και Νεοελληνικού Διαφωτισμού.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Να συνδεθεί η Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας των Η.Π.Α. με τις αξίες που προβάλλει ο Νεοκλασικισμός, όπως είναι η αυταπάρνηση, η ανδρεία, ο ηρωισμός, και να αναζητηθούν τα πρότυπα αυτά στην τέχνη.
2. Να διαβάσουν οι μαθητές αποσπάσματα από το *Κοινωνικό Συμβόλαιο* του Ζαν Ζακ Ρουσό και να εντοπίσουν σ' αυτά στοιχεία που εκφράζονται στην τέχνη του Νεοκλασικισμού.
3. Να αιτιολογήσουν την υιοθέτηση από το νεοσύστατο ελληνικό κράτος της τέχνης του Νεοκλασικισμού.
4. Να διαβάσουν αποσπάσματα από τα απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη και να συνδέσουν τη γλώσσα που χρησιμοποιεί με τη ζωγραφική του Δ. Ζωγράφου.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Νεοκλασική ζωγραφική και υψηλά ιδανικά.
2. Νεοκλασική γλυπτική και υψηλά ιδανικά στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος.

3. Αισθητικές αξίες στη γλυπτική, στη ζωγραφική και στην αρχιτεκτονική κατά την περίοδο του Νεοκλασικισμού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 13

ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Η βιομηχανική επανάσταση, τα τεχνολογικά επιτεύγματα, η εξέλιξη των οικονομικών συστημάτων, η ελεύθερη αγορά, η αστικοποίηση, η ευαισθητοποίηση των κατώτερων οικονομικά τάξεων, οι πολιτικές ανακατατάξεις στην Ευρώπη είναι μερικά από τα γεγονότα που προηγήθηκαν της γέννησης του ρομαντικού κινήματος.

Ο Ρομαντισμός ως καλλιτεχνικό κίνημα χαρακτηρίζεται από τη συναισθηματική έξαρση, το μεγαλειώδες, την κατάκτηση των υψηλών ιδανικών και το «ενθουσιαστικό πάθος». Η ελευθερία της έκφρασης, η ιδέα του ατομικισμού όσον αφορά την εκδήλωση του συναισθήματος, καθώς και η δημιουργική φαντασία καθιστούν την τέχνη πεδίο αναζήτησης της ατομικής έκφρασης του καλλιτέχνη. Το «pittoresque» (γραφικό, αναπάντεχο, εξωτικό) και το «sublime» (υψηλό, έντονο, φοβερό) αποτελούν τις κύριες αρχές των ρομαντικών καλλιτεχνών.

Στην αρχιτεκτονική του Ρομαντισμού εμφανίζεται έντονη αντίθεση με τον ορθολογισμό των κτιρίων του Νεοκλασικισμού και απελευθερώνεται το προσωπικό γούστο του αρχιτέκτονα, ο οποίος θα αναζητήσει σε άλλους πολιτισμούς εκτός του ελληνορωμαϊκού τα νέα του πρότυπα.

Η ζωγραφική στηρίζεται τώρα στην ελευθερία της έκφρασης κάθε καλλιτέχνη. Οι ζωγράφοι θέλουν να οδηγήσουν τους θεατές σε έξαρση συναισθημάτων, και το φανταστικό γίνεται πηγή έμπνευσης. Αποδυναμώνεται η τάση για έμφαση στη γραμμή, αυξάνονται οι σκιερές επιφάνειες, η κίνηση και το χρώμα.

Η γλυπτική καθυστερεί να ακολουθήσει το Ρομαντισμό, γιατί περιορίζεται από το ίδιο το υλικό της. Γίνεται ωστόσο προσπάθεια να αποδοθούν τα φυσικά στοιχεία, οι εσωτερικές εκφράσεις και οι καταστάσεις της ψυχής. Τα γλυπτά παρουσιάζονται ντυμένα, σε αντίθεση με τα γυμνά του Νεοκλασικισμού.

Σε κείμενο που βρίσκεται πλαισιωμένο παρουσιάζεται το έργο του Γκόγια, το οποίο, παρ' ότι χρονικά συμπίπτει με το Νεοκλασικισμό, περιέχει έντονα στοιχεία κριτικής του Διαφωτισμού και οπωσδήποτε χαρακτηρίζεται ως Ρομαντικό.

Στην «Ανάλυση έργου» εξετάζεται το έργο του Γερμανού ζωγράφου Γκασπάρ Ντάβιντ Φρίντριχ, έργο φορτισμένο με πολλά θρησκευτικά σύμβολα και συγκινησιακές αλληγορίες.

Η ελληνική τέχνη επηρεάζεται από την ευρωπαϊκή τάση, και αυτό φαίνεται πρώτα στην αρχιτεκτονική, όπου τα νεοκλασικά στοιχεία εμπλουτίζονται με αναγεννησιακά, γοτθικά και βυζαντινά. Στη ζωγραφική δεν μπορεί να αναγνωριστεί μια αμιγής ρομαντική έκφραση. Τα θέματα προσαρμόζονται στο γούστο της μικρής αστικής τάξης που υπάρχει στην Ελλάδα και προσανατολίζονται στην τοπιογραφία και την ηθογραφία.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να επισημανθεί η διάθεση του ρομαντικού καλλιτέχνη για συμμετοχή στα κοινωνικά δρώμενα της εποχής.
- Να τονιστεί η σημασία που έδινε ο Ρομαντισμός σε έννοιες όπως φαντασία, έμπνευση, προσωπική έκφραση και αναζήτηση.

- Να γίνει κατανοητό ότι ο όρος «ρομαντικός» δε χαρακτηρίζει μόνο ένα καλλιτεχνικό στιλ, αλλά μια πνευματική στάση απέναντι σε μια δύσκολη κοινωνική κατάσταση που αντανακλάται σε πολλούς τομείς της τέχνης, της λογοτεχνίας και της μουσικής.
- Να γίνει αντιληπτό ότι τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το Ρομαντισμό στην Ευρώπη, όπως έμπνευση, φαντασία, συμμετοχή στα κοινωνικά δρώμενα, δε χαρακτηρίζουν με τον ίδιο τρόπο την αντίστοιχη περίοδο στην Ελλάδα, και αυτό διότι οι οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες δεν το επιτρέπουν.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να διακρίνει τα ρομαντικά από τα νεοκλασικά χαρακτηριστικά στοιχεία.
2. Να κατανοεί έννοιες όπως συναίσθημα, φαντασία, πάθος, έμπνευση, ονειρικό στοιχείο κτλ., που είναι συνδεδεμένες με το ρομαντικό κίνημα.
3. Να αναγνωρίζει την τομή που εισάγει ο Ρομαντισμός στην τέχνη, και να συγκρατεί τις νέες έννοιες για να τις συσχετίσει με τα επερχόμενα κινήματα.
4. Να αντιλαμβάνεται ότι η καλλιτεχνική δημιουργία στην Ελλάδα δεν είναι συγχρονισμένη με την ευρωπαϊκή λόγω διαφορετικών κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1

Γραφικότητα (pittoresco) και υψηλό (sublime)

«Η ποιητική της “γραφικότητας” διαμεσολαβεί στο πέρασμα από την *αίσθηση* στο *συναίσθημα*: ακριβώς κατά τη διαδικασία αυτή από το φυσικό στο ηθικό, ο επιμορφωτής καλλιτέχνης είναι οδηγός για τους σύγχρονούς του. [...] Η φύση δεν είναι μονάχα πηγή του συναισθήματος· προτρέπει επίσης σε σκέψεις, ιδίως για την αμελητέα μικρότητα του ανθρώπινου Είναι σε σχέση με την απεραντοσύνη της φύσης και των δυνάμεών της. Η “γραφικότητα” εκφραζόταν, εκτός από τη ζωγραφική, και στην κηποτεχνία, όπου στην ουσία ήταν τρόπος καθοδήγησης της φύσης χωρίς να καταστρέφεται ο αυθορμητισμός της· όμως μπροστά στα παγοσκεπή και απρόσιτα βουνά, μπροστά στην τρικυμιώδη θάλασσα, ο άνθρωπος δεν μπορεί να καταληφθεί από άλλο συναίσθημα παρά από εκείνο της μικρότητάς του. Ή, σε κατάσταση έξαρσης και τρελής υπεροψίας, να αισθανθεί σαν κολοσσός, σαν ημίθεος ή ακόμη και σαν δημεγέρτης θεός που εξεγείρει τις σκοτεινές δυνάμεις του σύμπαντος ενάντια στο Θεό δημιουργό. [...] Διαφορετικοί είναι επίσης οι τρόποι ζωγραφικής απόδοσης. Η “γραφικότητα” εκφράζεται με τόνους ζεστούς και φωτεινούς, με πινελιές ζωηρές, που επισημαίνουν το χαρακτήρα ή το πολύτροπο των πραγμάτων. Το ρεπερτόριο είναι όσο γίνεται πιο ποικίλο: δένδρα, πεσμένοι κορμοί, κηλίδες χλόης και λακκούβες νερού, κινούμενα σύννεφα [...] Η εκτέλεση είναι γρήγορη, σαν να μην άξιζε να δοθεί μεγάλη προσοχή στα πράγματα [...] Το “υψηλό” είναι ονειρικό, αγχώδες: χρώματα πότε ομιχλώδη πότε αναιμικά· σχέδιο με βαθιά αποτυπωμένες γραμμές· εκφράσεις υπερβολικές, στόματα ωρυόμενα, μάτια ολάνοιχτα, αλλά η φιγούρα πάντοτε κλεισμένη σε κάποιο αόρατο γεωμετρικό σχήμα, που τη φυλακίζει και ματαιώνει κάθε προσπάθειά της. [...] Η ιδέα του Φίσλι (J.H. Füssli, 1741-1825) για το “υψηλό” συμπληρώνεται με την εξύμνηση της “μεγαλοφυΐας”. Το σημείο αναφορά ήταν ο Μικελάντζελο ως ύψιστο παράδειγμα του “εμπνευσμένου” καλλιτέχνη, που συλλαμβάνει και μεταδίδει εξώκοσμα μηνύματα· στην πραγματικότητα, όμως, προτιμούσε αντί της δημιουργικής “μεγαλοφυΐας” την εξαιρετικά ζωτική “μεγαλοφυΐα” του Σέξπιρ, ικανή να διακυμαίνεται από το τραγικό ως το γκροτέσκο [...] Ποιητική του απόλυτου, το “υψηλό” αντιπαρατίθεται στη “γραφικότητα”, ποιητική του σχετικού. Η λογική έχει επίγνωση των γήινων ορίων της, πέρα από τα οποία δεν μπορεί να υπάρχουν παρά η υπέρβαση ή το χάος, ο ουρανός ή η κόλαση. Ωστόσο, μονάχα από τη σκοπιά της λογικής μπορεί να τεθεί το πρόβλημα εκείνου που την υπερβαίνει. Όπως ο Φίσλι ζει με εφιάλτες, έτσι ο Μπλέικ ζει με οπτασίες: και στον έναν και στον άλλον κυριαρχεί η σκέψη του παρελθόντος, που όμως είναι περισσότερο μυθολογία, παρά ιστορία [...] Είναι αλήθεια πως η ποιητική της «γραφικότητας» του Διαφωτισμού βλέπει το άτομο ενσωματωμένο στο φυσικό του περιβάλλον, και η ρομαντική ποιητική του “υψηλού” το άτομο που

πληρώνει με την αγωνία και τον τρόπο της μοναξιάς την υπεροψία της μοναδικότητάς του· αλλά οι δύο ποιητικές αλληλοσυμπληρώνονται και μέσα από τη διαλεκτική τους αντιπαράθεση αντανακλούν το μεγάλο πρόβλημα της εποχής, τη δυσκολία της σχέσης ανάμεσα στο άτομο και στο κοινωνικό σύνολο. Ο Κόνσταμπλ και ο Τάρνερ από την πλευρά της “γραφικότητας”, ο Φίσλι και ο Μπλέικ από την πλευρά του “υψηλού” εργάζονται την ίδια εποχή. Η ύπαρξη, που δεν δικαιολογείται πια μ’ ένα αντίκρισμα πέρα από τον κόσμο, πρέπει να βρει το νόημά της στον κόσμο: ή ζει κανείς σε σχέση με τους άλλους και το *Εγώ* διαχέεται μέσα σε μια σχετικότητα χωρίς τελειωμό και είναι η ζωή ή το *Εγώ* γίνεται απόλυτο και διακόπτει κάθε σχέση με οτιδήποτε είναι άλλο – κι αυτό είναι ο θάνατος».

Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μετάφραση Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, Ηράκλειο 1998, σ. 12.

Απόσπασμα 2

«Το υψηλό λοιπόν είναι για τη νόηση μια σύγκρουση ιδεών που πρέπει να ξεπεραστεί, ένα αίνιγμα που ζητάει τη λύση του “εκ των άνω” και πού αυτή η λύση πρέπει να είναι έξω από μας και τις παραστάσεις που έχουμε των όντων, μάλιστα έξω κι από τη φύση την ίδια. Μ’ αυτή τη συχνή παρουσία του υπερπέραν και του απείρου παίρνει πάντα ένα χαρακτήρα θρησκευτικό και μεταφυσικό.

Το τραγικό μάς υποβάλλει έναν αγώνα ενάντια στο μοιραίο. Είναι η πάλη ενός όντος που πιστεύει πως είναι λεύτερο ενάντια σε μια αναγκαιότητα εξωτερική και ακατάβλητη, και πάνω απ’ αυτή την πάλη ωστόσο φτερουγίζει η πίστη σε κάποια αγνώριστη αρμονία του κόσμου. Το έπος είναι άλλο γένος

της ίδιας κατηγορίας.

Το δραματικό ζητάει μονάχα να μας συγκινήσει, θέλει πάντα να είναι παθητικό. Οι απρόβλεπτες αντιθέσεις και τα βίαια γεγονότα είναι οι πηγές των πιο έντονων συγκινήσεών μας, όπως το αποδείξανε πολύ σωστά οι πεσσιμιστές. Το δράμα λοιπόν διεγείρει μέσα μας το συναίσθημα της προσωπικής μας ζωτικότητας με την ευκαιρία μιας αγωνίας ή μιας ανίσχυρης συμπάθειας, καθώς και την κοινωνική μας αλληλεγγύη με τη θέα ατόμων, πού είναι κακά προσαρμοσμένα και υποφέρουν μέσα σ’ ένα περιβάλλον που δεν είναι καμωμένο γι’ αυτά και που κανείς δεν μπορεί να το αλλάξει.

Το τραγικό είναι το υψηλό της πράξης, όπως το δραματικό είναι το υψηλό της συναισθηματικότητας και το υψηλό είναι το τραγικό της νόησης: είναι οι τρεις μορφές της δοσμένης δυσαρμονίας και της προεξωφλημένης αρμονίας, ανάλογα με την επικράτηση της μιας ή της άλλης από τις τρεις μας θεμελιακές ικανότητες».

Κ. Λαλό, *Αισθητική*, μετάφραση Γ. Κωνσταντίνου, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1963, σ. 66-67.

Απόσπασμα 3

Η σχέση κλασσικού – ρομαντικού

«Τα κλασικά έργα απευθύνονται στο μυαλό και στο ήθος περισσότερο παρά στο συναίσθημά μας. Αυτό αποτελεί το μονιμότερο γνώρισμα του κλασσικού σε αντιπαράθεση με το μπαρόκ και τον ρομαντισμό. Αποσκοπούν στη “διδασκαλία”, με την έννοια της προβολής κάποιων προτύπων και όχι απλώς στην αποτύπωση γεγονότων ζωής ή στη μίμηση της φύσης. Περιορίζεται κάθε αίσθηση στιγμιαίου, περαστικού, φευγαλέου, επεισοδιακού. Κάθε υπερβολή που συνδέεται με το πάθος αποκλείεται. Ο χρόνος που διαδραματίζονται τα γεγονότα του θέματος μοιάζει ακινητοποιημένος, δεν έχει ρευστότητα. Τα στοιχεία που θα μας υπέβαλαν την αίσθηση της συνεχούς μεταβολής του παρόντος δεν υπάρχουν. Είναι σα να αναπλάθουμε την παράσταση νοερά, αφού έχει οριστικοποιηθεί με την καταχώρησή της στη συνείδησή μας, όχι σα να τη ζούμε με τις αισθήσεις και να μετέχομε δραματικά-συναισθηματικά».

Ελένη Βακαλό, *Ρυθμοί και όροι της ευρωπαϊκής τέχνης*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1980, σ. 26-27.

Απόσπασμα 4

Ο ρομαντικός ατομικισμός

«Πολλοί ρομαντικοί και οπαδοί της αρχής “η τέχνη για την τέχνη” πιστεύουνε πως ο καλλιτέχνης οφείλει να φεύγει από την κοινωνία και ν’ απομονώνεται σ’ ένα “φιλντισένιο πύργο”, άλλωστε το πλήθος είναι πάντα εχθρικό για τις εξαιρετικές μεγαλοφυΐες, πού δε μπορεί να τις νιώσει.

Στο Στελλό του Βινύ ή συνταγή του γιατρού Νουάρ σημειώνει: “Μόνος και λεύτερος να εκπληρώνεις την αποστολή σου. Ν’ ακολουθείς τις συνθήκες του δικού σου Είναι, απαλλαγμένος από τις επιδράσεις των Ενώσεων ακόμα και των πιο ωραίων, γιατί η Μοναξιά είναι η πηγή των εμπνεύσεων [...] Οι ποιητές κ’ οι καλλιτέχνες έχουνε μόνοι ανάμεσα σ’ όλους τους ανθρώπους την ευτυχία να μπορούνε να εχτελούνε την αποστολή τους στη μοναξιά».

Κ. Λαλό, *Αισθητική*, μετάφραση Γ. Κωνσταντίνου, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1963, σ. 75.

Απόσπασμα 5

«Αν όμως η τάση προς τον ατομικισμό, τη συγκινησιοκρατία και τον ηθικισμό ως έναν κάποιο βαθμό ήταν μέσα στην ίδια τη φύση του αστικού πνεύματος, η λογοτεχνία του προρομαντισμού προκάλεσε σ' αυτήν ιδιότητες που ήσαν ξένες στην προηγούμενη διάθεσή της, και προπαντός τη ροπή προς μελαγχολία, που βρισκόταν σε αντίφαση με την προτιμότερη αστική αισιοδοξία, προς διαθέσεις ελεγειακές και μάλιστα προς την αγιάτρευτη απαισιοδοξία. Το φαινόμενο τούτο δεν μπορεί να εξηγηθεί με μιαν αυθόρμητη αλλαγή νοοτροπίας, παρά μονάχα με κοινωνικές μετατοπίσεις και αναστρωματώσεις. [...] Η έπαρση (της αστικής τάξης) από τη νίκη, η εμπιστοσύνη της κι η αυτοπεποίθησή της, που ήσαν σχεδόν απεριόριστες την εποχή των πρώτων της επιτυχιών, ελαττώνονται κι εξατμίζονται. Αρχίζει τώρα να θεωρεί δεδομένα τα επιτεύγματά της, ν' αποχτά συνείδηση όσων στερήθηκε κι ίσως να νιώθει κιόλας ότι απειλείται από τις τάξεις που ανεβαίνουν από τα κάτω. Εν πάση περιπτώσει η αθλιότητα όσων είναι αντικείμενα της εκμετάλλεσης δημιουργεί ενοχλητική και καταθλιπτική εντύπωση. Μια βαθιά μελαγχολία κατέχει τις ψυχές των ανθρώπων· παντού φαίνονται οι σκιερές πλευρές κι οι ανεπάρκειες της ζωής· ο θάνατος, η νύχτα, η μοναξιά κι η λαχτάρα για ένα μακρινό, άγνωστο κόσμο, απομακρυσμένο από το παρόν, γίνονται θέμα της ποίησης και της λογοτεχνίας, κι οι άνθρωποι αφήνονται στη μέθη του πόνου, όπως ακριβώς είχαν αφεθεί στη φιληδονία του συναισθηματισμού».

Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*. Ροκοκό, Κλασικισμός, Ρομαντισμός, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, σ. 85-86.

Απόσπασμα 6

Σκέψεις του Μποντλαίρ για το Ρομαντισμό

«Ο ρομαντισμός δεν βρίσκεται αληθινά ούτε στην επιλογή του θέματος ούτε στην πιστή αλήθεια, αλλά στον τρόπο του αισθάνεσθαι.

Τον αναζήτησαν εξωτερικά, ενώ μόνον εσωτερικά είναι δυνατό να τον βρεις. Για μένα, ο ρομαντισμός είναι η έκφραση η πιο φρέσκια, η πιο σύγχρονη του ωραίου. Υπάρχουν τόσες ομορφιές, όσες και οι συνήθειες μέθοδοι αναζήτησης της ευτυχίας. Η φιλοσοφία της προόδου το εξηγεί αυτό καθαρά, έτσι καθώς υπήρξαν τόσα ιδεώδη όσα και οι τρόποι για ν' αντιληφθούν οι λαοί την ηθική, τον έρωτα, τη θρησκεία κ.τ.λ., ο ρομαντισμός δεν μπορεί να συνίσταται σε μια τέλεια εκτέλεση, αλλά σε μιαν αντίληψη ανάλογη με την ηθική του αιώνα.

Επειδή κάποιοι τον τοποθέτησαν στην τελειοποίηση της τεχνικής, γι' αυτό είχαμε αυτό το ροκοκό του ρομαντισμού, το πιο ανυπόφορο απ' όλα, χωρίς

αμφιβολία.

Πρέπει, λοιπόν, πρωτίστως να γνωρίσουμε τις όψεις της φύσης και τις ανθρώπινες καταστάσεις που οι καλλιτέχνες του παρελθόντος περιφρόνησαν ή δεν γνώρισαν.

Όταν λέμε ρομαντισμός, εννοούμε μοντέρνα τέχνη - δηλαδή εσωτερικότητα, πνευματικότητα, χρώμα, ανύψωση προς το άπειρο, εκφρασμένα με όλα τα μέσα που διαθέτουν οι τέχνες.

Συνεπώς, υπάρχει μια φανερά αντίφαση ανάμεσα στο ρομαντισμό και στα έργα των κυριοτέρων οπαδών του.

Ότι το χρώμα παίζει ένα ρόλο σημαντικό στη μοντέρνα τέχνη, δεν είναι περίεργο. Ο ρομαντισμός είναι παιδί του Βορρά, και ο Βορράς είναι κολορίστας, τα όνειρα και οι μαγείες είναι παιδιά της ομίχλης». Ch. Baudelaire, *Αισθητικά δοκίμια*, μετάφραση Μ. Ρέγκου, εκδ. Printa, Αθήνα 1995, σ..29.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να συζητηθεί η έξαρση του συναισθήματος στη ρομαντική τέχνη. Είναι ευκαιρία να συζητηθεί το πρόβλημα της έμπνευσης και τι σημαίνει αυτή για τον καλλιτέχνη. Συνήθως ως έμπνευση νοείται η ιδέα μιας στιγμής, χωρίς να εξετάζεται ο χρόνος που απαιτείται και η γνώση για την επεξεργασία και την υλοποίησή της σε μια μορφή τέχνης.
2. Να γίνει αναφορά σε όλους τους τομείς της τέχνης που έχουν επηρεαστεί από το Ρομαντισμό.
3. Να συζητηθεί πώς λειτουργούν οι αρχές του Ρομαντισμού στην ποίηση και στη λογοτεχνία με παραδείγματα από αποσπάσματα ρομαντικών λογοτεχνικών έργων.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Να ανατρέξουν οι μαθητές στο έργο του Γκόγια “η συνέλευση των μαγισσών”, για να διαπιστώσουν πώς ανοίγονται οι δρόμοι προς το Ρομαντισμό, και να γίνει συζήτηση για την έντονη εκδήλωση του συναισθήματος στο έργο αυτό.

2. Να περιγράψουν οι μαθητές τα συναισθήματα που δημιουργούνται στον άνθρωπο που είναι αντιμέτωπος με τα στοιχεία της φύσης και να τα συσχετίσουν με το έργο του Γκασπάρ Φρίντριχ.
3. Να διαβάσουν αποσπάσματα από την ποίηση του λόρδου Βύρωνα και να τα συσχετίσουν ως προς το περιεχόμενο με ρομαντικά έργα τέχνης.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Οι κυριότεροι εκπρόσωποι του Ρομαντισμού στη Γερμανία και στη Γαλλία.
2. Ευγένιος Ντελακρουά: η ζωή και το έργο του.
3. Εικόνες πολέμου: η ρομαντική ζωγραφική και το φωτογραφικό ρεπορτάζ.

Απόσπασμα 7

Για τη φωτογραφία

«Εκείνο όμως που είναι ιδιαίτερα σημαντικό για τη φωτογραφική ιστορία είναι η φωτογράφιση μιας πολεμικής σύρραξης, που γίνεται για πρώτη φορά. Η αποστολή του Roger Fenton (1819-1869), για να φωτογραφίσει τον πόλεμο της Κριμαίας, έγινε το Φεβρουάριο 1855, με χρηματοδότηση της Αγγλικής Κυβέρνησης. Αν και θα πρέπει να του αναγνωριστεί η πρωτοπορία στο είδος αυτό της φωτογραφίας, οι εικόνες του από τον πόλεμο κάθε άλλο παρά ρεαλιστικές μπορούν να θεωρηθούν. Ο μεγάλος χρόνος έκθεσης της πλάκας στο φως δεν επέτρεπε τη φωτογράφιση σκηνών δράσης από τις μάχες. Ταυτόχρονα η ιδιότητα του Fenton σαν διορισμένου φωτογράφου από μια κυβέρνηση που προσπαθούσε να δικαιώσει έναν πόλεμο που έγινε με τόσα σφάλματα ήταν το κύριο στοιχείο που τον εμπόδιζε να εκφραστεί πιο ελεύθερα. Γι' αυτό κράτησε τη μηχανή του μακριά από τη φρίκη του πολέμου και ασχολήθηκε με παρελάσεις και με στρατιώτες που αναπαύονται. Οι 350 φωτογραφίες του, αν και έχουν ένα ρομαντικό στοιχείο από ένα μακρινό τόπο, δεν εκφράζουν την πραγματικότητα του πολέμου αυτού».

Άλκης Ξ. Ξανθάκης, *Ιστορία της φωτογραφικής αισθητικής, 1839-1975*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1994, σ. 41.

Απόσπασμα 8

«Ο εμφύλιος πόλεμος των Ηνωμένων Πολιτειών, που αρχίζει το 1861, και η εμπνευσμένη παρουσία του Mathew Brady ταυτίζονται, για να μας δώσουν, όσο θα διαρκέσει ο πόλεμος, αυτό που αργότερα θα ονομαστεί πολεμικό φωτορεπορτάζ. Ο Brady (1823-1896) καθιέρωσε με τις φωτογραφίες του το ντοκουμενταρισμένο ιστορικό ρεαλισμό, που μόνο η φωτογραφία μπορούσε να δείξει και που τόσο βαθιά επηρέασε την αντίληψη και τη νοοτροπία ατόμων και εθνών. Πολύ γνωστός σαν πορτραίτιστας φωτογράφος, ο Brady σύντομα αντιλαμβάνεται την ιστορική σημασία του εμφύλιου πολέμου και ξεκινά να καταγράψει με τη μηχανή του, ένα δυσκολοκίνητο βαγόνι με άλογα κι ένα επιτελείο με 15 βοηθούς, τη φρίκη και την αλήθεια του. Οι τεχνικές δυνατότητες της εποχής [...] δεν επέτρεπε στους φωτογράφους να κάνουν λήψεις στη διάρκεια των μαχών. Αλλά και οι λήψεις που γίνονται στα πεδία των μαχών, από τον Brady και τους συνεργάτες του, μετά τη μάχη, είναι γεμάτες ρεαλισμό. Οι φωτογραφίες του Brady έδωσαν στις μάχες μια πραγματικότητα που δεν μπόρεσαν ποτέ να δώσουν οι αφηγήσεις γεγονότων, όπως τα ανακαλούσε η μνήμη, και που δεν είχαν την ηρωική δομή που χαρακτήριζε τις εικονογραφήσεις του χαρακτή. Οι νεκροί του Brady ήταν πρησμένα πτώματα μισοχωμένα μέσα στη λάσπη και σε τίποτα δε θύμιζαν τους ήρωες που έκαναν μια γραφική χειρονομία, για να στολίσουν τη γωνιά κάποιας γκραβούρας. Οι αμερικάνικες εφημερίδες της εποχής είχαν λαμπρούς χαρακτες, που παρακολουθούσαν τον πόλεμο, το έργο τους όμως ανήκει στον κόσμο της εικονογράφησης του βιβλίου κι όχι στη ζωή. Έδειχναν μιαν αναπαράσταση του παρελθόντος. Ο Brady κατέγραψε το παρόν με το φακό του. Κι έτσι ο φακός έγινε το μάτι της ιστορίας.

Αν οι φωτογραφίες αυτές μπορούσαν να εκτυπωθούν με τυπογραφική μέθοδο, αν δηλαδή γίνονταν προσιτές στον πολύ κόσμο, είναι βέβαιο ότι θα είχαν αλλάξει την πορεία της ιστορίας. Η εκτύπωση φωτογραφιών στα έντυπα αποτελεί ένα πολύ σημαντικό γεγονός για την εξάπλωση της φωτογραφίας στα μαζικά μέσα ενημέρωσης και γίνεται για πρώτη φορά το Μάρτιο του 1880, όταν η εφημερίδα *New York Daily Graphic* παρουσιάζει μια εκτυπωμένη φωτογραφία».

Άλκης Ξ. Ξανθάκης, *Ιστορία της φωτογραφικής αισθητικής. 1839-1975*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1994, σ. 51-52.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 14

ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ – ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζεται η τέχνη του 19ου αιώνα και συγκεκριμένα ο Ρεαλισμός και ο Ιμπρεσιονισμός, κινήματα ιδιαίτερα σημαντικά, διότι σε αυτά εντοπίζονται οι απαρχές της σύγχρονης τέχνης.

Στην αρχή παρουσιάζονται συνοπτικά οι κοινωνικές συνθήκες της εποχής, η οποία χαρακτηρίζεται από μεγάλες κοινωνικές ανακατατάξεις και αντιπαράθεσεις σε όλα τα επίπεδα, στη θρησκεία, στην πολιτική, στην επιστήμη που οδήγησαν όχι μόνο στην αλλαγή της δομής της κοινωνίας αλλά και στην αλλαγή του τρόπου σκέψης.

Στην τέχνη (ζωγραφική, λογοτεχνία, ποίηση) εμφανίζεται ο Ρεαλισμός ο οποίος ασχολείται με το σύγχρονο άνθρωπο και τα προβλήματά του.

Ο όρος «Ρεαλισμός» εισάγεται στην τέχνη με το ζωγραφικό έργο του Γκουστάβ Κουρμπέ. Σημειώνεται εδώ ότι στο έργο του Κουρμπέ «Το ατελιέ» πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση από το διδάσκοντα ως έργο-τομή για τη σύγχρονη τέχνη, μιάς και σε αυτό παρουσιάζεται ο καλλιτέχνης ως ενεργό μέλος μιας κοινωνίας την οποία κρίνει, επικρίνει, αλλά και αγωνίζεται για τη βελτίωση της καθημερινότητάς της.

Σε κείμενο που βρίσκεται μέσα σε πλαίσιο παρουσιάζεται με συντομία η ιστορία του όρου «ακαδημαϊκή» τέχνη. Αυτό γίνεται, με σκοπό να γίνει εντονότερα φανερή η αντιπαράθεση του άκαμπτου ακαδημαϊσμού με το Ρεαλισμό.

Σε άλλο κείμενο σε πλαίσιο παρουσιάζεται το έργο του Εντουάρ Μανέ «Πρόγευμα στη χλόη», έργο πρωτοποριακό, που άνοιξε ένα διάλογο αντιθέσεων ανάμεσα στην κλασική και στη σύγχρονη τέχνη.

Στην επόμενη ενότητα αυτού του κεφαλαίου παρουσιάζεται ο Ιμπρεσιονισμός, η τέχνη του οποίου προκάλεσε την οριστική ρήξη με την οπτική και τη θεματολογία του παρελθόντος. Το βασικό χαρακτηριστικό των έργων του

Ιμπρεσιονισμού είναι η απόδοση της φευγαλέας εντύπωσης, της προσπάθειας να αιχμαλωτίσει ο καλλιτέχνης το στιγμιαίο, το εφήμερο.

Ο Μετα-Ιμπρεσιονισμός αναζήτησε άλλες προσεγγίσεις στην καταγραφή της οπτικής εντύπωσης. Οι ζωγράφοι που περιλαμβάνονται στο κίνημα αυτό οδήγησαν, ο καθένας με τη δική του «γραφή», την τέχνη στις πρωτοπορίες του 20ού αιώνα.

Σε κείμενο που βρίσκεται μέσα σε πλαίσιο παρουσιάζεται το καθοριστικό για τη μοντέρνα τέχνη έργο του Πολ Σεζάν, στο οποίο μπορεί ο διδάσκων να επανέλθει όταν θα εξετάζεται ο Κυβισμός.

Στην «Ανάλυση έργου» επιλέχθηκε να παρουσιαστεί ένα έργο ιμπρεσιονιστή ζωγράφου, του Κλοντ Μονέ, ως αφετηρία των νέων κατευθύνσεων της τέχνης που οδηγούν στον 20ό αιώνα.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να γίνουν κατανοητές από το μαθητή οι αιτίες που οδήγησαν στην αλλαγή της στάσης των καλλιτεχνών απέναντι στην οπτική εμπειρία.
- Να γίνει αντιληπτό ότι η μορφή και το περιεχόμενο του έργου τέχνης συμβαδίζουν με το κλίμα της εποχής.
- Να συνδεθεί η τεχνολογική ανάπτυξη με την τέχνη· για παράδειγμα πώς η ανακάλυψη της φωτογραφικής μηχανής διαμόρφωσε τόσο το Ρεαλισμό όσο και τον Ιμπρεσιονισμό.
- Να γίνει κατανοητό τι σημαίνουν οι όροι «ακαδημαϊκή τέχνη» και «Ακαδημία» για να αναγνωριστούν οι πρωτοπορίες και η προσπάθεια των καλλιτεχνών να «σπάσουν» αυτή τη δομή και να προχωρήσουν σε πιο προσωπικές αναζητήσεις.
- Να διαπιστωθεί πώς προκύπτει ο Ρεαλισμός και πώς «ανοίγει» ο διάλογος ανάμεσα στην κλασική και τη σύγχρονη τέχνη.
- Να αναγνωριστούν η θεματική του ρεαλισμού και η στάση των καλλιτεχνών απέναντι στην πραγματικότητα.

- Να γίνει κατανοητό ότι οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι πλάθουν τις μορφές τους με το φως και το χρώμα και ότι εκλαμβάνουν το σχήμα στη φύση ως όριο δύο χρωματικών επιφανειών.
- Να διαπιστωθεί, μέσα από το έργο του Ροντέν, πως και η γλυπτική προσπαθεί να αποδώσει μέσα από το πάγωμα της στιγμής το εφήμερο, το στιγμιαίο (φευγαλέο).
- Να γίνει αντιληπτό ότι οι μετα-ιμπρεσιονιστές κρατούν τη γνώση της χρωματικής ανάλυσης και την εμπειρία της οπτικής εντύπωσης του Ιμπρεσιονισμού, αλλά οδηγούνται σε προσωπικές διατυπώσεις.
- Να αποκτηθεί η ικανότητα από το μαθητή να συζητά και να προβληματίζεται γύρω από γενικότερα ζητήματα της τέχνης όπως «η τέχνη ως αναπαράσταση της πραγματικότητας», «οι προθέσεις του καλλιτέχνη», «το έργο ως φορέας κοινωνικών προτύπων» κτλ.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να παρατηρεί, να ερμηνεύει και να κρίνει ένα έργο τέχνης ή ένα κίνημα τέχνης.
2. Να αντιλαμβάνεται πώς χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης τα μορφολογικά στοιχεία, για να αποδώσει την προσωπική του στάση απέναντι στην πραγματικότητα.
3. Να διαπιστώνει ότι οι καθημερινές εικόνες που προσλαμβάνει ο ίδιος από το περιβάλλον του αλλάζουν ανάλογα με τις ατμοσφαιρικές αλλαγές ή τις αλλαγές του φωτός, με αποτέλεσμα να κάνουν το περιβάλλον να φαντάζει διαφορετικό κάθε φορά.
4. Να κατανοεί τις έννοιες του εφήμερου και του στιγμιαίου ως ζητούμενες όχι μόνο στον Ιμπρεσιονισμό αλλά και στην εποχή μας, καθώς οι ίδιες έννοιες σχετίζονται με την εικόνα που καταγράφει η κινηματογραφική κάμερα.
5. Να διακρίνει έννοιες όπως μόνιμο-στιγμιαίο, αναπαραστατικό-μη αναπαραστατικό, προοπτικός-επίπεδος χώρος κτλ., και να περιγράφει με αυτές ένα έργο τέχνης.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1

Για το Ρεαλισμό

«Ο ρεαλισμός –όπως και ο ιδεαλισμός– αναφέρεται στο περιεχόμενο του έργου τέχνης. Κατά τον Georg Schmidt, ρεαλιστική ζωγραφική είναι η ζωγραφική η οποία επιδιώκει τη γνώση της πραγματικότητας –εξωτερικά και εσωτερικά–, ενώ αντίθετα “ιδεαλιστική ζωγραφική είναι η ζωγραφική η οποία δεν επιδιώκει τη γνώση της πραγματικότητας, αλλά την ανύψωσή της. Ο ρεαλισμός και ο ιδεαλισμός έχουν σχέση με την πνευματική διάθεση του έργου τέχνης και όχι με το καλλιτεχνικό μέσο”. Σε αντίθεση με το ρεαλισμό και τον ιδεαλισμό ο νατουραλισμός δεν αναφέρεται στο περιεχόμενο του έργου τέχνης, αλλά στο καλλιτεχνικό μέσο, με το οποίο το έργο τέχνης διατυπώνεται. Πρόκειται δηλαδή για το εξωτερικό περίβλημα του καλλιτεχνικού έργου και για το ύφος ή την τεχνοτροπία του, που έχουν βαθύτερη σημασία, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι ορισμένες φορές αυτά τα ίδια ορίζουν την ονομασία κάποιας κίνησης, όπως συνέβη με τον ιμπρεσιονισμό, τον κυβισμό κτλ. [...] Για την ιστορία της τέχνης νατουραλιστές ζωγράφοι ονομάστηκαν εκείνοι οι ζωγράφοι που δε ζωγράφιζαν ιστορικά μυθολογικά ή αλληγορικά θέματα, αλλά που προσπαθούσαν να αποδώσουν όσο γίνεται πιστότερα τη φύση. Αυτή η άποψη άρχισε να επικρατεί ύστερα από το 17ο αιώνα. Οι νατουραλιστές ζωγράφοι δεν τοποθετούνται σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο, όπως συμβαίνει στη λογοτεχνία. Κατά τον ορισμό του G. Schmidt, “νατουραλισμός είναι το σύνολο των καλλιτεχνικών μέσων, με τα οποία δίνεται ένα ομοίωμα της αντικειμενικής –ορατής, μετρητής, απτής– πραγματικότητας. Το μέτρο του νατουραλισμού είναι η εξωτερική ακρίβεια, ενώ το μέτρο του ρεαλισμού είναι η εσωτερική αλήθεια”. Με την εξωτερική πιστότητα ενός έργου τέχνης δε σημαίνει πως δίνεται και το εσωτερικό νόημά του. Σε κάθε περίοδο της τέχνης παρατηρείται το φαινόμενο η τέχνη άλλοτε να πλησιάζει το αντικείμενο και άλλοτε να απομακρύνεται απ’ αυτό».

Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Το μπλε άλογο*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1994, σ.

Απόσπασμα 2

«Στα μέσα του δέκατου όγδοου αιώνα είχε γίνει παραδεκτό ότι Τέχνη είναι η μίμηση ενός ιδεώδους της Φύσης. Έπειτα, μεταξύ του 1780 περίπου και του 1830, η γενική αντίληψη για τη φύση αλλάζει ολοκληρωτικά (ο ιδεαλισμός έχει παρακμάσει, η επιστήμη παίρνει επάνω της)· δεν είναι πια ιδεώδες αλλά γοητεύει με την αστάθειά της, τις ιδιομορφίες της, τις παραλλαγές και την ορατή πραγματικότητα. Αλλά, κατ' αρχήν, η ιδέα της τέχνης δεν αλλάζει. Πρέπει ακόμα να μιμείται, και τώρα πρέπει να μιμείται όχι το ιδεώδες αλλά το πραγματικό – την ορατή, παλλόμενη πραγματικότητα των πραγμάτων. Η μιμητική λειτουργία του καλλιτέχνη παραμένει η ίδια, αλλά η καινούργια αντανάκλαση την οποία αυτός αναγκαστικά έκλεψε από την φύση προκάλεσε κατ' αρχήν ένα σοκ. Όταν ο Constable εξέθεσε το Haywain στο Παρισινό σαλόνι του 1824, προκάλεσε αίσθηση – ήταν ένας επαναστατικός πίνακας για τα μάτια του κοινού εκείνης της εποχής. Στο ίδιο κοινό καλλιτέχνες όπως ο Ζερικώ, ο Ντελακρουά και ο Κουρμπέ έμοιαζαν να εισάγουν ενοχλητικούς νεωτερισμούς, και το όριο της αποδοκιμασίας φαίνεται ότι έφτασε μέχρι τον Manet όταν η Ολυμπία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στα 1865. Μετά τον Manet ήρθε ο Degas, ο Monet και ο Pissaro και η συμπλήρωση αυτού που εκείνη την εποχή εθεωρείτο σαν ολοκληρωτική διάσταση με το παρελθόν – το Ιμπρεσιονιστικό κίνημα. Δεν χρειάζεται ν' αναφερθώ στις μικρότερες φάσεις αυτού του κινήματος όπως είναι ο προυαντισμός του Signac και του Seurat, εκτός απ' το ότι χρησιμεύουν στο να καταδείξουν την πηγή όλης αυτής της ανησυχίας στην τέχνη. Στην ουσία επρόκειτο, από τον Constable και πέρα, για την σύγκρουση της επιστήμης πάνω στην τέχνη – επιστήμη με την ευρεία έννοια που μπορούσε να περιλάβει την μετεωρολογία, την οποία ο

Cosntable μελετούσε, την επιστήμη του χρώματος, την οποία οι περισσότεροι απ' τους Ιμπρεσιονιστές μελετούσαν και αργότερα, την εθνολογία, απ' την οποία εξαπλώθηκε η γνώση της τέχνης των πρωτόγονων λαών. Η όλη περίοδος χαρακτηρίζεται από μια γενική διάχυση γνώσης, και οι μεταβολές στην τέχνη οφείλονται στην απορρόφηση από τους καλλιτέχνες μερικών πλευρών αυτής της γνώσης. Δεν επρόκειτο πάντοτε για μια συνετή εφαρμογή της επιστήμης – είναι γενικά παραδεκτό σήμερα ότι οι “αναλυτικές” και “προυαντιστικές” τεχνικές βασίζονταν σε μια παρανόηση της ψυχολογίας της αντίληψης».

Herbert Read, *Η φιλοσοφία της μοντέρνας τέχνης*, μετάφραση Σ. Ροζάνης, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1978, σ. 31-32.

Απόσπασμα 3

«Ο νατουραλισμός αρχίζει σαν κίνημα του καλλιτεχνικού προλεταριάτου· ο πρώτος δάσκαλος είναι ο Κουρμπέ, άνθρωπος του λαού και καλλιτέχνης που τούλειπε κάθε αίσθημα αστικής ευυποληψίας. Αφού πια διαλύθηκε η παλιά μποεμία και τα μέλη της γίναν ευνοούμενοι της ρομαντικίζουσας λογοτεχνίας ή και κάτοχοι καλών αστικών θέσεων, σχηματίζεται ένας καινούργιος κύκλος γύρω από τον Κουρμπέ, ένα δεύτερο μποέμικο cénacle. Ο ζωγράφος των Λατόμων και της Ταφής στην Ορνάνς τη θέση του σαν ηγέτη την οφείλει προπαντός σ' ιδιότητες ανθρώπινες κι όχι καλλιτεχνικές, και προπαντός στην καταγωγή του, στο γεγονός ότι περιγράφει τη ζωή του απλού λαού κι απευθύνεται στο λαό ή εν πάση περιπτώσει στα ευρύτερα στρώματα του κοινού, στο ότι ζει την αβέβαιη κι αδέσμευτη ζωή του καλλιτεχνικού προλεταριάτου, περιφρονεί τους αστούς και τα αστικά ιδεώδη κι είναι πεπεισμένος δημοκράτης επαναστάτης, και θύμα καταδίωξης και καταφρόνιας. Η νατουραλιστική θεωρία αναφαίνεται άμεσα για να υπερασπίσει την τέχνη του από την παραδοσιοκρατική κριτική. Απ' αφορμή την έκθεση της Ταφής στην Ορνάνς ο Σαμφλερύ διακηρύσσει: “Από δώ κι εμπρός οι κριτικοί πρέπει να πάρουν θέση υπέρ ή κατά του ρεαλισμού”. Η μεγάλη κουβέντα είχε ειπωθεί. Ουσιαστικά δεν είναι καινούργια ούτε η έννοια ούτε η άσκηση τούτης της τέχνης, έστω κι αν η καθημερινή ζωή ίσως ποτέ δεν είχε απεικονιστεί με τόση αμεσότητα κι ωμότητα· όμως η πολιτικής της απόκλιση, το κοινωνικό μήνυμα που περιέχει, η αναπαράσταση του λαού με πλήρη έλλειψη συγκατάβασης κι οποιουδήποτε υπεροπτικού ενδιαφέροντος για λαϊκά ήθη κι έθιμα – όλα τούτα είναι καινούργια. [...] Σ' ένα γράμμα του 1851 ο Κουρμπέ διακηρύσσει: “Όχι μονάχα είμαι σοσιαλιστής, αλλά είμαι λαοκράτης και δημοκράτης επίσης, κοντολογίς υπέρμαχος της επανάστασης και προπαντός ρεαλιστής, δηλαδή ειλικρινής φίλος της πραγματικής αλήθειας”».

Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Νατουραλισμός, Ιμπρεσιονισμός, Κινηματογράφος*, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, σ. 91-92.

Απόσπασμα 4

«Οι συντηρητικοί κριτικοί της δεκαετίας του 1850 παραθέτουν ήδη όλα τα γνωστά επιχειρήματα εναντίον του νατουραλισμού και προσπαθούν να ντύσουν με αισθητικές αντιρρήσεις τις πολιτικές και κοινωνικές προκαταλήψεις που καθορίζουν την αντινατουραλιστική τους στάση. Ο νατουραλισμός, λένε, στερείται κάθε ιδεαλισμού και ηθικής, εντρυφεί στην ασχήμια και στη χυδαιότητα, στο νοσηρό και στο αισχρό κι εκπροσωπεί μίαν αδιαφόριστη, δουλική μίμηση της

πραγματικότητας. Φυσικά όμως εκείνο που ενοχλεί τους συντηρητικούς κριτικούς δεν είναι ο βαθμός της μίμησης παρά το αντικείμενό της. Ξέρουν πάρα πολύ καλά ότι με την καταστροφή της κλασικορομαντικής καλοκαγαθίας και την κατάργηση του παλιού ιδεώδους της ομορφιάς, πούχε επιβιώσει σχεδόν αμετάβλητο ίσαμε τα 1850, ο Κουρμπέ αγωνίζεται για έναν καινούργιο τύπο ανθρώπου και μια καινούργια τάξη πραγμάτων. Νιώθουν ότι η ασχήμια των χωρικών και των εργατών του, όπως κι η παχυσαρκία κι η χυδαιότητα των γυναικών της αστικής τάξης, είναι διαμαρτυρία εναντίον της κρατούσας κοινωνίας κι ότι η “καταφρόνια του για τον ιδεαλισμό” και το “κύλισμά του στη λάσπη” είναι όλα μέρη της επαναστατικής πανοπλίας του νατουραλισμού».

Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Νατουραλισμός, Ιμπρεσιονισμός, Κινηματογράφος*, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, σ. 93.

Απόσπασμα 5

Για τη γιαπωνέζικη επιρροή

«Κατά τον ίδιο τρόπο, η γιαπωνέζικη ξυλογραφία καθιερώνει την ανεξαρτησία του σχεδίου και του χρωματισμού. Η ξυλογραφία αποκλείει την πινελιά, που ο Ενγκρ καταδίκασε ως “κατάχρηση της τεχνικής [...], χαρακτηριστική ιδιότητα των ψευδοταλαντούχων, των ψευδοκαλλιτεχνών”, και επιβάλλει τη γραμμή. Αρχικά, η γιαπωνέζικη ξυλογραφία είναι σχεδόν άχρωμη – μόλις μερικά ίχνη από πορτοκαλί και πράσινο ριγμένα με αφροντισιά. Βέβαια, η μεταγενέστερη τεχνική των nishiki-e –των ξυλογραφιών με τα φωτεινά χρώματα– μαρτυρά με τον τρόπο της την τάση απομόνωσης και διαχωρισμού που διακρίνει τους Ιάπωνες, η οποία, όπως και η μαγειρική τους, αποκλείει τα ανακατέματα και αναδεικνύει τα βασικά συστατικά – εδώ τους χρωματικούς τόνους– σε αμιγή κατάσταση. Αναμετρά κανείς το μέγεθος της παρανόησης που έγινε από την πλευρά των ιμπρεσιονιστών, οι οποίοι, νομίζοντας πως αντλούν μαθήματα από τη γιαπωνέζικη ξυλογραφία, εφάρμοσαν το εντελώς αντίθετο (εκτός από τα διδάγματα για τη συγκρότηση της εικόνας), τη στιγμή που η γιαπωνέζικη ξυλογραφία –τουλάχιστον εκείνη που οι ειδικοί αποκαλούν “πρώιμη”– προαναγγέλλει μια από τις αρχές του Ενγκρ, πως “ένας πίνακας καλά σχεδιασμένος είναι πάντα και αρκετά καλά ζωγραφισμένος”. Αν το υπόδειγμα της γιαπωνέζικης ξυλογραφίας είχε κατανοηθεί καλύτερα, έπρεπε να οδηγήσει τους ζωγράφους μάλλον στον νεοκλασικισμό του Flaxman και του Vien».

Claude Levi-Strauss, *Κοιτάζω, ακούω, διαβάζω*, μετάφραση Ευγ. Τσελέντη, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα, σ. 41.

Για τον Ιμπρεσιονισμό

Απόσπασμα 7

190

την οποία αναγνωρίζονται τα δυναμικά κι οργανικά στοιχεία της πείρας κι η οποία καταλύει εντελώς τη στατική κοσμοθεωρία του Μεσαίωνα. Είναι δυνατό να σύρουμε από τη γοτθική τέχνη ίσαμε τον ιμπρεσιονισμό μια ευθεία γραμμή, η οποία μπορεί να παραβληθεί με τη γραμμή που οδηγεί από την όψιμη μεσαιωνική οικονομία ίσαμε τον προχωρημένο καπιταλισμό· τούτης της δίπλευρης, αλλά βασικά ενιαίας εξέλιξης είναι προϊόν ο σύγχρονος άνθρωπος, που θεωρεί όλη του την ύπαρξη πάλη και συναγωνισμό, που κάνει όλο του το είναι κίνηση και αλλαγή και για τον οποίο η εμπειρία του κόσμου γίνεται ολοένα και περισσότερο εμπειρία του χρόνου».

Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Νατουραλισμός, Ιμπρεσιονισμός, Κινηματογράφος*, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, σ. 219.

Απόσπασμα 8

«Η πορεία προς μια συνοπτική απόδοση του μοτίβου, προς μία τυπική επιπεδοποίηση του χώρου και προς την δημιουργία εικαστικών ισοδυνάμων

–με ισχυρή συμβολική διάσταση– θα φτάσει ίσως στην ολοκλήρωσή της για τον Monet με την περίφημη σειρά από τις Νυμφαίες (Νούφαρα) μέχρι τα πρώτα χρόνια του αιώνα μας. Σ’ έναν έντονα επίπεδο χώρο, το μοτίβο αποδίδεται εντελώς υπαινικτικά, ενώ το χρώμα ανάγεται όλο και περισσότερο σε μια αυτόνομη αξία. Είναι κατ’ αρχήν γεγονός ότι ο Monet έρχεται να αποτυπώσει ένα νέο σύστημα χρωματικής απόδοσης του κόσμου βασισμένο στην παραδοσιακή προοπτική αρματωσιά της Αναγέννησης και του κλασικισμού. Το περίγραμμα της μορφής ωστόσο υποκαθίσταται από το περίγραμμα “της θριαμβεύουσας χρωματικής κηλίδας”. Μπορούμε να δεχτούμε ότι δεν πρόκειται για μια πλήρη ανατροπή του κώδικα, πιστεύω όμως ότι κάποιες ανατροπές μπορεί, αν και είναι μερικές, να είναι βαθιές και γόνιμες· για να μείνουμε στον Monet, το σπάσιμο του περιγράμματος μέσα από την απόδοση των ζωγραφικών γεγονότων που δημιουργεί το φως ανοίγει έναν άλλο δρόμο για την όσμωση μεταξύ χώρου και μορφής, που θα μείνει παρούσα στις ζωγραφικές έρευνες μέχρι τις μέρες μας· πέρα όμως από αυτό, το άνοιγμα στην θέαση ενός πιο πραγματικού κόσμου, του κόσμου του φυσικού φωτός που μας αποκαλύπτεται στο ύπαιθρο, οδηγεί μέσα από το ανεξέλεγκτο, μη εκλογικεύσιμο στοιχείο του στην αρχή της αποκάλυψης κάποιων άλλων χώρων, χώρων μαζί εξωτερικών και ψυχικών που θα διερευνήσουν ο Βαν Γκογκ, ο Γκωγκέν και οι συνεχιστές τους».

Πέπη Ρηγοπούλου, *Αυτοματοποιητική, ένας λόγος για την τέχνη και την τεχνολογία*, εκδ. Άποψη, Αθήνα 1988, σ. 164.

Απόσπασμα 9

Η συμβολή των επιστημονικών ανακαλύψεων

«Έχει τονιστεί επανειλημμένα ο ρόλος των επιστημονικών ερευνών για την ανάλυση του φυσικού φωτός, και εδώ ωστόσο αυτό που κυρίως δανείστηκε η ζωγραφική ήταν ένα ισοδύναμο –την αίσθηση δηλαδή ότι το φως και το χρώμα είναι διαιρετά– και όχι μια υποταγή στα πορίσματα της επιστημονικής έρευνας. Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για το τεχνολογικό βήμα της εφεύρεσης της φωτογραφίας που επηρέασε στην συνέχεια τις ζωγραφικές έρευνες, αλλά πρωταρχικά επηρεάστηκε από αυτές· είναι και εδώ γεγονός ότι η ζωγραφική εφεύρε την αίσθηση της σελιδοποίησης που προσφέρει ο περιορισμένος φωτογραφικός φακός και δεν μιμήθηκε την φωτογραφία».

Πέπη Ρηγοπούλου, *Αυτοματοποιητική, ένας λόγος για την τέχνη και την τεχνολογία*, εκδ. Άποψη, Αθήνα 1988, σ. 164.

Απόσπασμα 10

«Ένας κόσμος, του οποίου τα φαινόμενα βρίσκονται σε κατάσταση αδιάκοπης ροής και μετάβασης, παράγει την εντύπωση ενός συνεχούς, μέσα στο οποίο τα πάντα συγχωνεύονται και στον οποίο δεν υπάρχουν άλλες διαφορές παρά μόνο οι ποικίλες προσεγγίσεις κι απόψεις του θεατή. Μια τέχνη που βρίσκεται σε συμφωνία μ' έναν τέτοιο κόσμο δε θα τονίζει μονάχα τη στιγμιαία και μεταβατική υφή των φαινομένων, ούτε μονάχα θα βλέπει στον άνθρωπο το μέτρο όλων των πραγμάτων, αλλά θ' αναζητάει το κριτήριο της αλήθειας στο *hic et nunc* (=εδώ και τώρα –Σ.τ.Μ.) του ατόμου. Θα θεωρεί την τύχη αρχή κάθε είναι και την αλήθεια της στιγμής επίρρωση κάθε άλλης αλήθειας. Η προτεραιότητα της στιγμής, της αλλαγής και της τύχης συνεπάγεται, στη γλώσσα της αισθητικής, κυριαρχία της παροδικής διάθεσης πάνω στις μόνιμες ιδιότητες της ζωής, δηλαδή την κυριαρχία μιας σχέσης προς τα πράγματα, που ο χαρακτήρας της θάναι μη δεσμευτικός κι επίσης μεταβλητός. Τούτος ο περιορισμός της καλλιτεχνικής αναπαράστασης στη διάθεση της στιγμής είναι ταυτόχρονα η έκφραση μιας θεμελιακά παθητικής βιοθεώρησης, ενός εφησυχασμού στο ρόλο του θεατή και του υποδεκτικού κι ενατενίζοντος υποκειμένου, έκφραση μιας σκοπιάς αποτραβήγματος, αναμονής και μη ανάμιξης – κοντολογίς, έκφραση της αισθητικής στάσης, ξεκάθαρα κι απλά. Ο ιμπρεσιονισμός είναι το αποκορύφωμα

του αισθητικού πολιτισμού πούχει για επίκεντρο τον εαυτό του κι αποτελεί την έσχατη συνέπεια της ρομαντικής απάρνησης της πρακτικής κι ενεργής ζωής».

Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Νατουραλισμός, Ιμπρεσσιονισμός, Κινηματογράφος*, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, σ. 220-221.

Απόσπασμα 11

Για το Ροντέν

«Ο Ροντέν, που δεν ευνοήθηκε σχεδόν καθόλου από επίσημες κρατικές παραγγελίες, είχε έναν κύκλο θαυμαστών που φρόντιζαν να του βρίσκουν δουλιές. Έτσι από ένα φίλο του έμαθε πώς η πόλη του Καλαί αποφάσισε να στήσει ένα μνημείο για να τιμήσει έξη πολίτες, πού η αυτοθυσία τους έσωσε την πόλη τους απ' την καταστροφή. Το επεισόδιο αψτό συνέβηκε στα 1437, όταν ο Βασιλιάς της Αγγλίας Εδοάρδος ΙΙΙ ύστερ' από μια μακρόχρονη πολιορκία ανάγκασε με την πείνα τους κατοίκους να του παραδώσουν την πόλη. 'Ο Ροντέν, για να κατατοπιστή, διάβασε στο χρονικό του Froissart το κεφάλαιο με τον τίτλο: "Πώς ο Βασιλιάς της Γαλλίας Φίλιππας δεν κατάφερε να ελευθερώσει την πόλη του Καλαί, και πώς ο Βασιλιάς της Αγγλίας Έδουάρδος την κυριέψε":

"...Ο Έδουάρδος δέχτηκε να μην καταστραφή η πόλη υπό τον όρο: Έξη απ' τους καλλίτερους προύχουντές της να παρουσιαστούν μπροστά του ξεσκούφωτοι, ξυπόλυτοι, με το σκοινί στο λαιμό τους και με τα κλειδιά της πόλης και του κάστρου στα χέρια. 'Ηθελε να τους κρεμάσει".

"...Όταν ο "πλουσιώτερος πολίτης" του Καλαί πήρε την απόφαση να πεθάνη για τους συμπολίτες του, πολλοί άντρες και γυναίκες έπεσαν στα πόδια του κλαίγοντας, και σού έκανε μεγάλη λύπη να τους ακούς και να τους βλέπης. Έπειτα τον ακολούθησε ένας δεύτερος "εντιμότατος πολίτης και πολύ πλούσιος, που είχε δυο ωραιότατες θυγατέρες". Έπειτα ένας τρίτος "πλούσιος, πού είχε πολλά ακόμη να κληρονομήσει".

"...Όταν μαζεύτηκαν όλοι, έβγαλαν τα ρούχα τους, κρατώντας μόνο τα πουκάμισα κι' άρχισαν να προχωρούν στο μαρτύριό τους".

Για το ηρωικό αψτό περιστατικό της ιστορίας της, η πόλη του Καλαί προέβλεπε έναν ανδριάντα για να τιμήσει τον γνωστότερο απ' τους έξη, τον Eustache de Saint Pierre. Ο Ροντέν όμως, παρ' όλο που το ποσό που ψήφισε το δημοτικό συμβούλιο του Καλαί ήταν μέτριο, πρότεινε να γίνουν και τα έξη πρόσωπα χωρίς καμιά επιβάρυνση χρηματική. Ο φίλος που φρόντισε να του δοθή αψτή η εργασία, έγινε έξω φρενών. "Τι αδέξιος, έλεγε, είν' αψτός ο Ροντέν! Επέτυχα να του βρω δουλιά να κάμη ένα άγαλμα, κι' αψτός θέλει να φτειάσει έξη

για το ίδιο ποσό! Πώς θέλετε να τον βγάλω απ' τη φτώχεια του!”

Δυο ολόκληρα χρόνια δούλεψε απάνω σ' αυτό το σύμπλεγμα. Η έμπνευσή του στηρίχτηκε στο στυλ των παλαιών επιταφίων της Βρετάνης και ζήτησε να ερμηνέψει σε διαφορετικές στάσεις τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του καθ' ενός απ' τα πρόσωπα της σύνθεσής του, χωρίς θεατρινισμό, χωρίς επιτήδεψη. Το ομαδικό ξεκίνημα των εθελοντών του θανάτου, ανθρώπων ανόμοιων στην ηλικία, στο ύψος, στον χαρακτήρα, γίνεται ένα μεγάλο σύμβολο της ανθρωπότητας σ' ένα νέο τρόπο συνθετικής απόδοσης. Τους χάλκινους ήρωές του δεν τους τοποθετεί σε βάθρο, ώστε να τους απομονώσει απ' το πλήθος, αλλά τους έστησε στην ίδια εκείνη πλατεία απ' όπου ξεκίνησαν για την πορεία του θανάτου, στο ίδιο επίπεδο με τους συμπολίτες τους. Οι μάρτυρες αυτοί σα να είναι έξω τόπου και χρόνου μάς δίνουν τις διάφορες φάσεις των ηρωικών συναισθημάτων. Ένας εκφράζει την εγκαρτέρηση, άλλος την υπερηφάνεια, άλλος την περιφρόνηση ή την απογοήτευση της ζωής. Όλοι όμως έχουν το ανώτερο εκείνο συναίσθημα που δίνει στον άνθρωπο το φωτοστέφανο του μάρτυρα. Το έργο αυτό είναι απ' τα πρωτοτυπότερα που μας έδωσε η γλυπτική μέσα σ' όλους τους αιώνες». *Μαθήματα τέχνης των Ενγκρ, Ροντέν, Μπουρντέλ*, εκδ. Σπύρου Νικολόπουλου, Αθήνα 1944, σ. 35-37.

Απόσπασμα 12

Για το Νεο-Ιμπρεσιονισμό

«Το να θεωρείται πως οι νεο-εμπρεσιονιστές είναι ζωγράφοι που καλύπτουν την επιφάνεια των έργων τους με πολύχρωμες μικρές κουκκίδες είναι ένα λάθος αρκετά διαδεδομένο. Θ' αποδείξουμε πιο κάτω, αλλ' ας δηλώσουμε από τώρα, πως αυτή η μετριότητα του συστήματος της κουκκίδας δεν έχει τίποτα το κοινό ούτε με την αισθητική των ζωγράφων που υποστηρίζουμε εδώ ούτε με την τεχνική της διαίρεσης που χρησιμοποιούν. Ο νεο-εμπρεσιονιστής δεν διαστίζει, αλλά διαιρεί. Και διαιρώ σημαίνει: εξασφαλίζω όλα τα πλεονεκτήματα της φωτεινότητας, της χρωματικότητας και της αρμονίας μέσω: 1. Της οπτικής ανάμιξης των αποκλειστικά αγνών χρωστικών ουσιών (όλες οι αποχρώσεις του πρίσματος και οι τόνοι τους). 2. Του διαχωρισμού των διαφόρων στοιχείων (τοπικό χρώμα, χρώμα φωτός, οι αντιδράσεις τους κ.λ.π.). 3. Της ισορροπίας αυτών των στοιχείων και της αναλογίας τους (σύμφωνα με το νόμο της αντίθεσης,

της διαβάθμισης και της αντανάκλασης). 4. Της επιλογής μιας πινελιάς ανάλογης της διάστασης του πίνακα. Η διατυπωμένη σ' αυτές τις τέσσερες παραγράφους μέθοδος θα διέπει λοιπόν το χρώμα των νεο-εμπρεσσιονιστών, οι περισσότεροι των οποίων θα εφαρμόσουν επιπλέον τους πιο μυστηριακούς νόμους στους οποίους πειθαρχούν οι γραμμές και οι κατευθύνσεις και που εξασφαλίζουν την αρμονία και την ωραία διευθέτηση. Πληροφορημένος έτσι ο ζωγράφος πάνω στις γραμμές και τα χρώματα, θα καθορίσει με σιγουριά την γραμμική και χρωματική σύνθεση του πίνακα του οποίου οι συντεταγμένες της κατεύθυνσης, του τόνου και της απόχρωσης θα είναι προσαρμοσμένες στο θέμα που θέλει να χειριστεί».

Πωλ Σινιάκ, *Από τον Ευγένιο Ντελακρουά στον νεο-εμπρεσσιονισμό*, μετάφραση Θ. Πάντος, εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, Αθήνα 1987, σ.31-32.

Απόσπασμα 13

Για το Βαν Γκογκ

«Ο Βαν Γκογκ μοιάζει με μια πρώτη ματιά να σέβεται τις αναγεννησιακές αρχές της σύγκλισης των γραμμών και της σμίκρυνσης, καθώς και της χρωματικής διαφοροποίησης, ανάλογα με την απόσταση των αντικειμένων από το πρώτο πλάνο. Ωστόσο, οι παραμορφώσεις στο σχέδιο και η “αυθαιρεσία” στο χρώμα –και έχουμε ήδη δεχθεί ότι και το χρώμα παράγει χώρο– υπηρετούν εδώ εκφραστικές ανάγκες, δηλώνουν ψυχικές καταστάσεις, εμπειρίες γραμμένες στα αντικείμενα, αλλά κυρίως την αποτύπωσή τους στην ψυχή, στο νευρικό σύστημα. *Το δωμάτιο του καλλιτέχνη στην Αρλ* του 1888, που βρίσκεται στο Λάρεν, υπακούει στους νόμους που ήδη αναφέραμε, τόσο υπερβολικά όμως, ώστε χώρος και αντικείμενα να αποκτούν ψυχικές και κοσμικές διαστάσεις, έτσι που το μικρό δωμάτιο να ανάγεται σ' ένα βιωματικό σύμπαν. Η εσωτερική αυτή και βιωματική διάσταση της ζωγραφικής του Βαν Γκογκ είναι βασικός παράγοντας για να εκτιμήσουμε βαθύτερα αυτό που ο Francastel θεωρεί σαν το βασικό επίτευγμα του δημιουργού στην απόδοση του χώρου: την υποκατάσταση δηλαδή της μιας και δεδομένης – σύμφωνα με τις οδηγίες του Alberti– οπτικής γωνίας με περισσότερες που συνυπάρχουν εσκεμμένα στον ίδιο πίνακα. Ο τρόπος αυτός απόδοσης μας οδηγεί στο πρόβλημα της ψυχικής ιδιαιτερότητας του καλλιτέχνη [...] Η υπέρτατη ευαισθησία του καλλιτέχνη ήταν αυτή ακριβώς που τον βοηθούσε να υπερβαίνει τα δεδομένα του εξωτερικού κόσμου μέσα από την ίδια την έντονη βίωσή τους».

Πέπη Ρηγοπούλου, *Αυτοματοποιητική, ένας λόγος για την τέχνη και την τεχνολογία*, εκδ. Άποψη, Αθήνα 1988, σ. 165.

Απόσπασμα 14

Για την ελληνική ζωγραφική

«Ο ιδιότυπος αυτός ιδεαλισμός της ελληνικής ζωγραφικής του 19ου αιώνα μπορεί να θεωρηθεί ως έκφραση της ιστορικής εκείνης εποχής η οποία αναζητούσε την ταυτότητά της ύστερα από μακροχρόνιους αγώνες και θυσίες. Η ελληνική ζωγραφική δέχτηκε πολλές επιρροές και επιδράσεις, γιατί δεν ήταν δυνατό να αναπτυχθούν αυτόνομες καλλιτεχνικές δυνάμεις. Δεν ήταν επίσης εύκολο στο πρώτο της ξεκίνημα να δεχτεί το ρεαλισμό, ο οποίος αυτή την εποχή προχωρούσε από τον αντικειμενικό στον υποκειμενικό ρεαλισμό, γιατί αυτό απαιτούσε γνώση, κατάλληλη παιδεία και προπαντός την ύπαρξη ζωντανής παράδοσης, πράγματα που απουσίαζαν από την ελληνική πνευματική ζωή της περιόδου. Θα πρέπει να πλησιάσουμε στην αλλαγή του αιώνα, για να δούμε καλλιτέχνες –σαν τον ύστερο Γύζη και τον Λύτρα, την Καραβία, τον Σαββίδη κ.ά.–, οι οποίοι θα εκφραστούν γνήσια και δημιουργικά, ανεβάζοντας το ποιοτικό επίπεδο της ελληνικής ζωγραφικής, απ' όπου θα ξεπηδήσουν αργότερα ζωγράφοι σαν τον Παρθένη, τον Μαλέα και τον Μπουζιάνη».

Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Το μπλε άλογο*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 59.

Απόσπασμα 15

«Στην ελληνική ζωγραφική ο ρεαλισμός παραμένει μόνο ως πρόθεση· το αποτέλεσμά της είναι πέρα για πέρα ιδεαλιστικό. Η πραγματικότητα ωραιοποιείται και εξιδανικεύεται και δεν καταβάλλεται καμιά προσπάθεια όχι μόνο να δοθούν απαντήσεις, αλλά και να τεθούν απλά τα προβλήματα που συνθέτουν τη λειτουργία της φύσης ή που συνοδεύουν μόνιμα την ανθρώπινη ύπαρξη. Καθώς έχουμε να κάνουμε με έναν ιδεαλιστικό αντικατοπτρισμό της πραγματικότητας, η αναζήτηση της αλήθειας για το θεατή περιορίζεται στη μικρή, ασήμαντη συνήθως, λεπτομέρεια. Η ματιά του καλλιτέχνη δεν είναι κριτική, αλλά περιγραφική. Το σκηνικό του θεάτρου, ο διάλογος των λογοτεχνικών έργων και η φωτογραφία επηρέασαν σημαντικά τους νέους Έλληνες καλλιτέχνες. Ο ιδεαλισμός της ελληνικής ζωγραφικής ή, καλύτερα, η ιδεαλιστική ανύψωση της πραγματικότητας, έχει τα εξής γνωρίσματα:

– Περιγράφονται κατά κανόνα ειδυλλιακά μοτίβα της ανθρώπινης δραστηριότητας, όπου ο άνθρωπος φαίνεται χαρούμενος και ευτυχισμένος. Η πραγματικότητα της σκληρής εργασίας δεν αντιμετωπίστηκε από τους ζωγράφους μας.

– Τονίζεται η ηρεμία της οικογενειακής ζωής και εξυμνείται ο αμέριμνος κόσμος του παιδιού. Η “ιερότητα” της μητέρας και η “αθωότητα” του παιδιού είναι οι σημαντικότερες ηθικές αξίες της ελληνικής οικογένειας.

– Απεικονίζεται ο απλός άνθρωπος με εξευγενισμένα χαρακτηριστικά και το φυσικό του περιβάλλον ως ενότητα χωρίς ιδιαίτερη λειτουργία.

– Υπάρχει ηθική και διδακτική πρόθεση.

– Παρατηρείται επίσης έλλειψη ειρωνείας και κριτικής. Κανείς δεν αισθάνεται ενοχλημένος ή προσβεβλημένος.

– Απουσιάζει η δραματική ένταση και ο προβληματισμός.

– Γενικά έχουμε ωραιοποίηση του ανθρώπου και της ζωής του. Το περιεχόμενο αυτό των έργων μορφοποιείται κυρίως με τη χρήση της νατουραλιστικής γραφής, που σημαίνει:

– Διαμόρφωση σκηνικού χώρου, στον οποίο αναπαριστάνεται με πειστικότητα κάποιο γεγονός, πολλές φορές αρκετά ασήμαντο από ιστορική άποψη. – Διηγηματική παρουσίαση του όλου θέματος.

– Χρήση της κεντρικής και ορισμένες φορές της χρωματικής προοπτικής.

– Έμφαση στις σχεδιαστικές και ανατομικές λεπτομέρειες.

– Πιστή περιγραφή των αντικειμένων.

– Χρήση λαμπερών και αδιάθλαστων χρωμάτων.

– Σχεδόν φωτογραφική απόδοση του θέματος».

Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Το μπλε άλογο*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 56-57.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να τονιστεί η διαφορά ανάμεσα στο Ρεαλισμό, τον Κλασικισμό, τον Ακαδημαϊσμό, για να γίνουν πιο σαφείς οι ιδιαιτερότητες καθενός από αυτά τα κινήματα.
2. Να αναπτυχθούν περαιτέρω και να συζητηθούν τα έργα των Βαν Γκογκ, Γκωγκέν και Σεζάν.
3. Να γίνει αντιληπτό το γεγονός ότι στα έργα Βαν Γκογκ υπεισέρχεται και το συναίσθημα και έτσι η τέχνη του χαρακτηρίζεται από υποκειμενικότητα.
4. Να γίνει αναφορά στο γράμμα του Βαν Γκογκ προς τον αδελφό του, για να συζητηθεί το πώς τοποθετείται ένας καλλιτέχνης απέναντι στο έργο του.
5. Να αναφερθεί η περίπτωση του Σερά, θεωρητικού του κινήματος του Ιμπρεσιονισμού, ο οποίος, αν και πέθανε σε ηλικία μόλις 32 ετών, συνέβαλε

με το έργο του στον εντοπισμό του καθαρού χρώματος και στη συνθετική οργάνωσή του.

Απόσπασμα 12

Γράμμα του Βαν Γκογκ προς τον αδελφό του

«8 του Σεπτέμβρη 1888

Επί τέλους, για μεγάλη χαρά του σπιτονοικοκύρη, του ταχυδρομικού διανομέα, που τον έχω ζωγραφίσει, των ξενύχτηδων επισκεπτών και του εαυτού μου, ξαγρύπνησα τρεις νύχτες συνέχεια ζωγραφίζοντας, και πλαγιάζοντας μονάχα την ημέρα. Συχνά μου φαίνεται πως η νύχτα είναι πολύ πιο ζωντανή και πλούσια σε χρώματα, παρά η μέρα. Τώρα, για να ξαναπιάσω τα λεφτά που πλήρωσα στο σπιτονοικοκύρη μου με τη ζωγραφική μου, δεν επιμένω, γιατί ο πίνακας αυτός είναι απ' τους πιο άσκημους που έχω κάνει ως τώρα. Είναι ισάξιος με τους *Πατατοφάγους*. Θέλησα να εκφράσω με το κόκκινο και με το πράσινο τα τρομερά ανθρώπινα πάθη. Η αίθουσα είναι βαμμένη μ' αιματόχρωμο κόκκινο και με κίτρινο βουβό. Έχει ένα πράσινο μπιλιάρδο στη μέση, τέσσερις λάμπες σε κίτρινο λεμονί με ακτινοβολία πορτοκαλί και πράσινου. Είναι παντού μια μάχη και μια αντίθεση απ' τα πιο διαφορετικά πράσινα και κόκινα, στα πρόσωπα των ρεμαλιών που κοιμούνται μέσα στην άδια και θλιβερή αίθουσα, βιολέ και μπλε. Το αιματόχρωμο κόκκινο και το πρασινοκίτρινο του μπιλιάρδου π.χ. κάνουν αντίθεση με το μικρό απαλό πράσινο Λουδοβίκου XV του ταμείου, όπου υπάρχει ένα μπουκέτο ροζ. Τ' άσπρα

ρούχα του ιδιοκτήτη, που αγρυπνάει σε μια γωνιά μέσα σ' αυτό το καμίνι των παθών, γίνονται κίτρινα λεμονί, ανοιχτοπράσινα και φωτεινά... Ευχαριστήθηκα πολύ, που ο Πισαρό *βρήκε* κάτι στη *Νεαρή Κοπέλα*. Για το *Σπορέα* είπε τίποτα; Αργότερα, όταν θα εμβαθύνω περισσότερο σ' αυτές τις έρευνες, ο *Σπορέας* θα μείνει πάντα η πρώτη δοκιμή σ' αυτό το είδος. Το *Νυχτερινό Καφενείο* συνεχίζει το *Σπορέα*, καθώς και το κεφάλι του γέρου χωρικού και του ποιητή, αν μπορέσω να φτιάξω αυτόν τον τελευταίο πίνακα. Σ' αυτήν την περίπτωση δεν είναι ένα χρώμα με πραγματικό τοπικό τόνο, απ' τη ρεαλιστική άποψη της ακρίβειας, μα ένα υποβλητικό χρώμα μιας οποιασδήποτε συγκίνησης που νιώθει μια θερμή ιδιοσυγκρασία. Όταν ο Πωλ Μαντς αντίκρυσε στην έκθεση, που είδαμε στα Ηλύσια Πεδία, το ζωηρό κ' έξαλο σχέδιο του Ντελακρουά Η *Βάρκα του Χριστού*, γυρίζοντας βροντοφώναξε στο άρθρο του: "δεν ήξερα πως θα μπορούσε κανείς νάναι τόσο τρομερός με μπλε και πράσινο". Ο Χοκουσάι σε κάνει να φωνάξεις το ίδιο, αυτός όμως με τις γραμές του και με το σχέδιό του· όταν λες στο γράμα σου: αυτά τα κύματα είναι *νύχια*

αρπαχτικού, νιώθεις πως και το καράβι είναι πιασμένο μέσα σ'αυτά. Ε, λοιπόν, αν κάναμε μονάχα σκέτο χρώμα ή σκέτο σχέδιο, δε θα δίναμε αυτές τις εντυπώσεις»

Γράμματα του Βαν Γκογκ στον αδελφό του Θεόδωρο, μετάφραση Σ. Σκιαδαρέσης, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1985, σ. 210-211.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Επειδή η καλλιέργεια του κριτικού λόγου είναι ένας από τους στόχους του μαθήματος, καλούνται οι μαθητές να βρουν έργα που αφορούν το Ρεαλισμό και τον Ιμπρεσιονισμό, να τα εκθέσουν στην τάξη και να προσπαθήσουν, με βάση τα μορφολογικά χαρακτηριστικά αυτών των έργων να συζητήσουν με ποιο τρόπο οι προσωπικές πεποιθήσεις γύρω από την τέχνη και τη ζωή επηρεάζουν την καλλιτεχνική δημιουργία στο βαθμό που οι προθέσεις του καλλιτέχνη μπορούν να διακρίνονται στο έργο του.
2. Να γίνει μία αναφορά στα πολιτικά και τα κοινωνικά δεδομένα του τέλους του 19ου αιώνα που οδήγησαν τους καλλιτέχνες στη συνειδητοποίηση των κοινωνικών διαφορών και επηρέασαν τη στάση τους.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Ρεαλισμός: η ζωή και το έργο του Κουρμπέ.
2. Ιμπρεσιονισμός: το έργο του Μανέ «Πρόγευμα στη χλόη», μια επαναστατική καινοτομία στη ζωγραφική.
3. Μονέ και η ιμπρεσιονιστική μέθοδος της απεικόνισης της φύσης.
4. Η ζωή και το έργο του Πολ Γκωγκέν.
5. Η ζωή και το έργο του Βαν Γκογκ.

6. Η ζωή και το έργο του Πολ Σεζάν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 15.

ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΟ 19ο ΣΤΟΝ 20ό ΑΙΩΝΑ.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΣΙΔΗΡΟΥ, ΤΟΥ ΓΥΑΛΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΠΛΙΣΜΕΝΟΥ ΣΚΥΡΟΔΕΜΑΤΟΣ – ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ «ΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΤΕΧΝΙΕΣ» (ARTS AND CRAFTS), ΑΡ ΝΟΥΒΟ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζονται η εισαγωγή νέων υλικών και νέων τεχνολογιών στην κατασκευή των κτιρίων, η ανησυχία που δημιουργείται στους καλλιτέχνες εξ' αιτίας της βιομηχανικής παραγωγής και η εμφάνιση ενός νέου καλλιτεχνικού ρεύματος με το όνομα Αρ Νουβό.

Τα μεταλλικά στοιχεία που χρησιμοποιούνται στην κατασκευή των κτιρίων παράγονται μαζικά και με χαμηλό κόστος, μεταφέρονται ως προκατασκευασμένα κομμάτια και έχουν τη δυνατότητα να χρησιμοποιηθούν ως φέροντα στοιχεία στην κατασκευή, ώστε να στεγαστούν μεγάλοι χώροι. Το τσιμέντο ως υλικό με νέες δυνατότητες ανοίγει το δρόμο στις σημαντικές εφαρμογές του. Ο σίδηρος και το ατσάλι επιτρέπουν την κατασκευή όλο και πιο ψηλών κτιρίων, ενώ το γυαλί χρησιμοποιείται στα μεγάλα ανοίγματα και τα μεταλλικά στέγαστρα. Η δύναμη και η ελαστικότητα και οι νέες ιδιότητες όλων αυτών των υλικών άλλαξαν την αρχιτεκτονική εικόνα των νέων κατασκευών.

Το κίνημα «Τέχνες και Χειροτεχνίες» δημιουργήθηκε στην Αγγλία με εισηγητή το Γ. Μόρις και υποστήριξε την αυτόνομη αξία των «εφαρμοσμένων» τεχνών σε σχέση με τις «καλές τέχνες», το χειροποίητο προϊόν ενάντια στο βιομηχανικό προϊόν.

Η Αρ Νουβό είναι ένα διακοσμητικό και αρχιτεκτονικό στίλ που γνώρισε

μεγάλη άνθηση την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα. Οι καλλιτέχνες αντιδρούν στην παραγωγή προϊόντων μαζικής παραγωγής, χωρίς όμως να αποποιούνται τις δυνατότητες των νέων υλικών. Εμπνευσμένοι από τη γαλλική τέχνη, αναζητούν καινούριους τρόπους έκφρασης. Το κίνημα βρίσκει πρόσφορο έδαφος εξαιτίας των πολιτιστικών αναζητήσεων της εποχής και της οικονομικής άνθησης της αστικής τάξης, στο γούστο της οποίας ανταποκρίνονται τα λεπτοδουλεμένα και επιμελημένα έργα του.

Στην «Ανάλυση έργου» εξετάζονται η κλειστή αγορά Βιτόριο Εμανουέλε που βρίσκεται στο Μιλάνο (τυπικό δείγμα κλειστής αγοράς στο κέντρο μιας πόλης), το έργο του Αντόνιο Γκαουντί και ένα ζωγραφικό έργο του Γκουστάβ Κλιμτ.

ΣΤΟΧΟΙ

1. Να γίνει κατανοητό ότι η Αρ Νουβό εμφανίζεται ως αντίδραση σε όλα τα ιστορικά στιλ διακόσμησης.
2. Να επισημανθεί ότι η Αρ Νουβό ξεκινά από αντικείμενα καθημερινής χρήσης, για να εξελιχθεί στη συνέχεια σε στιλ αρχιτεκτονικής και διακόσμησης εσωτερικών χώρων.
3. Να γίνουν κατανοητές οι ανάγκες που οδήγησαν την αρχιτεκτονική στην κατασκευή κτιρίων από σίδηρο, γυαλί και οπλισμένο σκυρόδεμα.
4. Να συσχετιστεί η δυναμική του βιομηχανικού στιλ με τον τρόπο ζωής της μεγαλούπολης.
5. Να συσχετιστεί η χρήση του σιδήρου, του ατσαλιού και του γυαλιού με την κατασκευή μεγάλων εμπορικών κέντρων, εκθεσιακών χώρων, θερμοκηπίων, σιδηροδρομικών σταθμών, εργοστασίων κτλ.
6. Να γίνει αντιληπτή η σημασία της χρήσης του τσιμέντου για την εξέλιξη των σύγχρονων κατασκευών.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να διαπιστώνει τη διαφορά ποιότητας ανάμεσα σε ένα βιομηχανικό και ένα χειροποίητο αντικείμενο και να τα συγκρίνει.
2. Να στέκεται κριτικά απέναντι στο περιβάλλον του, καθώς και στα αντικείμενα που αποτελούν το χώρο που βιώνει.
3. Να αντιλαμβάνεται ότι η τέχνη μπορεί να έχει εφαρμογή σε όλους τους χώρους από την αρχιτεκτονική και τη διακόσμηση μέχρι τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης.
4. Να ευαισθητοποιείται σχετικά με τις μορφικές ποιότητες των αντικειμένων που τον περιβάλλουν (γραμμή, σχήμα, χρώμα των αντικειμένων), πράγμα που συμβάλλει στη διαμόρφωση ενός προσωπικού γούστου και μιας κριτικής στάσης απέναντι στο βιωμένο χώρο του.
5. Να κατανοεί και να κρίνει τις σχέσεις ανάμεσα στο φυσικό περιβάλλον και στον τρόπο ζωής των ανθρώπων που το κατοικούν.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1

Η αρχιτεκτονική στο πέρασμα από τον 19ο στον 20ό αιώνα.

«Η πορεία από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική στην πολεοδομία ως αρχιτεκτονική της πόλης δεν επιβλήθηκε απ' έξω: αναπτύχθηκε στο εσωτερικό της καλλιτεχνικής έρευνας, ως ιστορική της εξέλιξη, ανάμεσα στο 1890 και στο 1900. Ο αρχιτεκτονικός Μοντερνισμός αντιμάχεται τον εκλεκτικισμό των “ιστορικών σтил” όχι μόνο για τον ψεύτικο ιστορικισμό τους, αλλά και για την επισημότητά τους, που εμπεριέχει την ιδέα μιας πόλης αντιπροσωπευτικής της αυταρχικότητας του Κράτους (ή της κυβερνητικής γραφειοκρατίας): θέλει, αντιθέτως, μια πόλη ζωντανή προσαρμοσμένη στο πνεύμα μιας κοινωνίας δραστήριας και μοντέρνας. Η αρχιτεκτονική δεν μπορεί να παραμένει προσκολλημένη σ' ένα ρεπερτόριο μορφών που στερούνται πλέον σημασίας, πρέπει να εναρμονιστεί με τις νέες

μορφές με τις οποίες η κοινωνία εκφράζει το συναίσθημά της για το παρόν, με τις νέες τεχνικές που αντανakλούν τον εσωτερικό δυναμισμό της. Η πολεμική μεταξύ μηχανικών και αρχιτεκτόνων μετατρέπεται σε έριδα μεταξύ μοντέρνας αρχιτεκτονικής, ως αρχιτεκτονικής της κοινωνίας, και ακαδημαϊκής αρχιτεκτονικής, ως αρχιτεκτονικής των θεσμών. Η μοντερνιστική ιδεολογία αντιτίθεται και στη μελαγχολική μιζέρια των βεβηλωμένων, ασχημισμένων από την πρωταρχική εκβιομηχάνιση πόλεων: στους μεγάλους όγκους των εργοστασίων με τους μαυρισμένους από τον καπνό τοίχους, στις γεμάτες δυσωδία καπνοδόχους, στις αποθήκες, στις ελεεινές και κατάμεστες εργατικές συνοικίες».

Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μετάφραση Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, σ. 216-217.

Απόσπασμα 2

«Ολόκληρη η ιστορία της βιομηχανικής τέχνης μπορεί να παρουσιαστεί σε συνεχή ανανέωση και βελτίωση των τεχνικών μέσων έκφρασης, που, όταν εξελίσσεται φυσιολογικά κι ομαλά, μπορούμε να την ορίσουμε σαν πλήρη εκμετάλλευση κι έλεγχο των μέσων τούτων, σαν αρμονική προσαρμογή ικανότητας και σκοπού, οργάνων και περιεχομένου της έκφρασης. Τα εμπόδια που παρουσιάστηκαν στην εξέλιξη τούτη από τη βιομηχανική επανάσταση και μετά, κι η σκέψη ότι τα τεχνικά επιτεύγματα κυριαρχήσανε πάνω στα πνευματικά πρέπει να αποδοθούν όχι τόσο στο γεγονός ότι άρχισαν να χρησιμοποιούνται πιο περίπλοκες και πιο ποικίλες μηχανές, όσο στο φαινόμενο ότι η τεχνική εξέλιξη, κεντρισμένη από την ευημερία, έγινε τόσο γρήγορη που ο ανθρώπινος νους δεν είχε τον καιρό να συμπορευτεί μαζί της. Μ' άλλα λόγια, τα στοιχεία εκείνα που θα μπορούσαν νάχαν μεταφέρει την παράδοση της μαστοριάς στη μηχανική παραγωγή, δηλ. οι ανεξάρτητοι μαστόροι κι οι μαθητευόμενοί τους, εξαλείφθηκαν από την οικονομική ζωή προτού τους δοθεί η ευκαιρία να προσαρμόσουν τον εαυτό τους και τις παραδόσεις της τέχνης τους στις καινούργιες μεθόδους παραγωγής. Εκείνο επομένως που προκάλεσε τη διαταραχή της ισορροπίας στη σχέση τεχνικών και πνευματικών εξελίξεων ήταν μια κρίση οργάνωσης και καθόλου μια βασική αλλαγή στη φύση της τεχνικής – ξάφνου οι βιομηχανίες βρέθηκαν με πολύ λίγους εμπειρογνώμονες που νάχουν τη ρίζα τους στις παλιές μεθόδους της μαστοριάς.

Ο Μόρρις συμμεριζόταν τις προκαταλήψεις του Ράσκιν στο θέμα της μηχανικής παραγωγής, καθώς και τον ενθουσιασμό του για τη χειροτεχνία, όμως αποτιμούσε τη λειτουργία της μηχανής πολύ πιο προοδευτικά κι ορθολογικά από το δάσκαλό του. Έψεγε την κοινωνία της εποχής του ότι είχε κάμει κακή χρήση

των τεχνικών εφευρέσεων, όμως ήξερε κιόλας ότι αυτές σε μερικές περιπτώσεις μπορούν να αποδειχτούν ευλογία για την ανθρωπότητα. Η σοσιαλιστική του αισιοδοξία περισσότερο του μεγάλωνε την ελπίδα τούτη για την τεχνική πρόοδο. Την τέχνη την ορίζει σαν “την έκφραση της χαράς του ανθρώπου από τη δουλειά”. Γι’ αυτόν η τέχνη δεν είναι μονάχα πηγή ευτυχίας, αλλά προπαντός το αποτέλεσμα ενός αισθήματος ευτυχίας. Η πραγματική της αξία έγκειται στο δημιουργικό προτσές· μέσα στο έργο του ο καλλιτέχνης χαίρεται την παραγωγικότητά του κι η χαρά του έργου ακριβώς είναι καλλιτεχνικά παραγωγική».

Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της τέχνης. Νατουραλισμός, Ιμπρεσιονισμός, Κινηματογράφος*, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, σ. 155-156.

Απόσπασμα 3

«Ο Γουίλλιαμ Μόρρις [...] γνώριζε ότι είναι ανώφελο το να επηρεάσεις άμεσα την καλλιτεχνική εξέλιξη κι ότι το μόνο που μπορείς να κάνεις είναι να δημιουργήσεις κοινωνικές συνθήκες που θα διευκολύνουν μια καλύτερη εκτίμηση της τέχνης [...] είναι ρομαντικός εραστής του Μεσαίωνα και του μεσαιωνικού ιδεώδους της ομορφιάς. Κηρύσσει την ανάγκη μιας τέχνης δημιουργημένης από το λαό και προορισμένης γι’ αυτόν, όμως είναι και παραμένει ένας ηδονιστής ερασιτέχνης, ο οποίος δημιουργεί πράγματα που μόνο οι πλούσιοι μπορούν να πληρώσουν και μόνο οι μορφωμένοι μπορούν ν’ απολαύσουν. Τονίζει ότι η τέχνη αναφάνεται από την εργασία κι από την πρακτική μαστοριά, αλλά δεν καταφέρνει ν’ αναγνωρίσει τη σημασία του σπουδαιότερου και πρακτικότερου μέσου παραγωγής – της μηχανής. Η πηγή των αντιφάσεων, που υπάρχουν ανάμεσα στις διδασκαλίες του και στην καλλιτεχνική του δραστηριότητα, πρέπει να αναζητηθεί στη μικροαστική παραδοσιακρατία πάνω στην οποία στηριζόταν η κρίση, που διατυπώθηκε για την τεχνική εποχή από τους δασκάλους του, τον Καρλάουλ και τον Ράσκιν, που από τον επαρχιωτισμό τους ποτέ δεν μπορεί ο Μόρρις ν’ απαλλαγεί ολότελα».

Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της τέχνης. Νατουραλισμός, Ιμπρεσιονισμός, Κινηματογράφος*, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, σ. 153.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να συζητηθεί η διαφορά του βιομηχανικού και του χειροποίητου αντικειμένου.

2. Να τοποθετηθούν οι μαθητές απέναντι στο φαινόμενο της ανάπτυξης της μεγαλούπολης και να γίνει σαφώς κατανοητό το αποτέλεσμα της χρήσης καινούριων υλικών στη δόμησή της.
3. Να τονιστούν ο κοινωνικός ρόλος όλων αυτών των νέων προϊόντων και η επιρροή που αυτά ασκούν στη συμπεριφορά μας.
4. Να επισημανθεί η ιδιαιτερότητα των αντικειμένων μαζικής παραγωγής που απαιτούν το συνδυασμό της αισθητικής ποιότητας και της λειτουργικότητας.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

Να αναζητήσουν οι μαθητές τις εφαρμογές της Αρ Νουβό σε άλλους τομείς όπως στις γραφιστικές τέχνες, στην ενδυμασία, στο χορό.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

- a. Το καθημερινό αντικείμενο και η αισθητική του ποιότητα. Πώς επηρεάζει ο σχεδιασμός του αντικειμένου την κρίση του θεατή-αγοραστή;
- b. Ο Εκτόρ Γκιμάρ διακόσμησε τις εισόδους των υπόγειων στοών του παρισινού μετρό με μεταλλικά λουλούδια. Σήμερα στις εισόδους των μετρό χρησιμοποιούνται φωτεινά λογότυπα. Σχόλια και κριτική των διαφορών ανάμεσα στις αισθητικές επιλογές των δύο εποχών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 16

ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1900-1930 (Α΄ ΜΕΡΟΣ)

ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ, ΦΩΒΙΣΜΟΣ, Ο ΓΑΛΑΖΙΟΣ ΚΑΒΑΛΑΡΗΣ, ΚΥΒΙΣΜΟΣ, ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Το κεφάλαιο αυτό συγκεντρώνει έναν μεγάλο όγκο πληροφοριών και απαιτεί από το μαθητή ιδιαίτερη προσοχή.

Η πληθώρα των προσωπικών εκφράσεων των καλλιτεχνών συνδέεται με την απελευθέρωσή τους από οποιονδήποτε προηγούμενο εικαστικό κανόνα. Οι πληροφορίες που δίνονται στο κεφάλαιο αυτό είναι συνοπτικές και σύντομες. Το κεφάλαιο ξεκινά με το ιστορικό πλαίσιο της εποχής, προκειμένου να γίνουν κατανοητά ο ρόλος και οι αντιλήψεις του καλλιτέχνη μέσα σε μια εποχή ραγδαίων κοινωνικών αλλαγών που επηρεάζουν ανάλογα και την τέχνη.

Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος το 1914 και η Οκτωβριανή Επανάσταση στη Ρωσία το 1917 προκάλεσαν την κατάρρευση των αξιών του 19ου αιώνα.

Είναι η εποχή του τρένου, του αυτοκινήτου και του αεροπλάνου. Είναι η εποχή του Αϊνστάιν και της θεωρίας της σχετικότητας, του Φρόιντ και της ψυχανάλυσης, των νέων μορφών οργάνωσης της κοινωνίας, του Νίτσε και της ερμηνείας της κρίσης του δυτικού κόσμου. Τον ενθουσιασμό για τη βιομηχανική επανάσταση διαδέχτηκε η συνειδητοποίηση των αλλαγών που αυτή επέφερε στην ποιότητα ζωής του ανθρώπου, εξαιτίας της εντατικοποίησης της παραγωγής.

Οι καλλιτέχνες, προσπαθώντας να επικοινωνήσουν μέσα από την τέχνη, πειραματίστηκαν σε πολλά επίπεδα.

Οι φωβιστές ζωγράφοι αντιτάχτηκαν στην απόδοση του στιγμιαίου που υποστήριξε ο Ιμπρεσιονισμός και ενδιαφέρθηκαν για καθαρό χρώμα, δίνοντάς του μια εκρηκτική διάσταση.

Παράλληλα με το Φωβισμό που εκδηλώνεται στο Παρίσι το 1905, στη

Δρέσδη δημιουργείται το κίνημα «Η Γέφυρα» με πρόθεση να αποτελέσει τη γέφυρα που θα ενώσει όλα τα επαναστατικά και ανήσυχα πνεύματα της τέχνης. Οι εκπρόσωποι του κινήματος αυτού επιδίωξαν να εκφράσουν το εσωτερικό βίωμα άμεσα και αυθόρμητα.

Η εκδήλωση του συναισθήματος στο έργο τέχνης λέγεται Εξπρεσιονισμός (expression = έκφραση) και έχει ως βασικά χαρακτηριστικά τα έντονα χρώματα, τα έντονα περιγράμματα, την παραμόρφωση του σχήματος και την υπερβολή. Ο Εξπρεσιονισμός βρήκε πρόσφορο έδαφος στη Γερμανία και υπήρξε ο προπομπός της ομάδας «Η Γέφυρα».

Σε κείμενο που βρίσκεται μέσα σε πλαίσιο αναπτύσσονται οι σκέψεις του Γκωγκέν για τον τρόπο που πρέπει να ζωγραφίζει κανείς, καθώς και έργα επηρεασμένα από την πρωτόγονη τέχνη η οποία τόσο πολύ επηρέασε την τέχνη του Εξπρεσιονισμού.

Το κίνημα του «Γαλάζιου Καβαλάρη», το πρώτο αφαιρετικό κίνημα, ιδρύθηκε και αυτό στη Γερμανία, και συγκεκριμένα στο Μόναχο, το 1911. Στόχος του κινήματος αυτού ήταν η απομάκρυνση της τέχνης από οποιοσδήποτε συμβατικές αξίες, από κάθε ορθολογιστικό ή αναπαραστατικό στοιχείο. Ένα μικρό κείμενο μέσα σε πλαίσιο στο βιβλίο του μαθητή δίνει μερικές βασικές έννοιες της αφηρημένης τέχνης.

Την ίδια εποχή στο Παρίσι (1906) ο Πικάσο ζωγραφίζει τις «Δεσποινίδες της Αβινιόν», ένα έργο που ανοίγει το δρόμο για ένα νέο κίνημα, τον Κυβισμό.

Οι μορφές στον Κυβισμό παρουσιάζονται από τις πιο χαρακτηριστικές οπτικές τους γωνίες και γίνονται ορατές από πολλές πλευρές συγχρόνως. Αναπτύσσονται έτσι μια ορθολογιστική γεωμετρική δομή και μια χρωματική λιτότητα, με στόχο – θεωρητικά τουλάχιστον– να παρουσιαστεί το «είναι» του αντικειμένου και όχι το «φαίνεσθαι».

Συγχρόνως με τον Κυβισμό, εμφανίζεται στην Ιταλία (1908) ένα νέο κίνημα, ο Φουτουρισμός, που αποδίδει την κίνηση ως μια ταυτόχρονη συνέχεια στιγμών οι οποίες παρουσιάζονται στις διάφορες φάσεις τους. Στο Φουτουρισμό αποθεώνονται η μηχανή, η ταχύτητα και η βία, ενώ τα αντικείμενα δεν υπάρχουν μεμονωμένα, αλλά αλληλοτέμνονται και τέμνουν ταυτόχρονα το χώρο. Στην αρχιτεκτονική ο Φουτουρισμός υποστηρίζει τη ρευστότητα και την

υπερκινητικότητα, ενώ προτείνονται το μεγάλο ύψος, η πλαστική αξιοποίηση του μπετόν και η αισθητική της τεχνολογίας.

Ο Εξπρεσιονισμός στην αρχιτεκτονική πρεσβεύει την απελευθέρωση από το βάρος του υλικού και την ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής μορφής με πλήρη ελευθερία.

Ακολουθούν οι «Αναλύσεις έργων» τριών κινημάτων, του Κυβισμού, του Φουτουρισμού και του «Γαλάζιου Καβαλάρη». Παρουσιάζονται, αντίστοιχα, έργα του Πικάσο, του Μποτσιόνι και του Καντίνσκυ, για να κατανοήσουν οι μαθητές καλύτερα τις θέσεις των κινημάτων των οποίων οι ανωτέρω είναι οι κύριοι εισηγητές.

Στην Ελλάδα η τέχνη ακολούθησε δική της πορεία, με ένα ρυθμό πιο αργό από εκείνο των κινημάτων της Ευρώπης. Παρ' όλες τις δυσκολίες που υπήρχαν λόγω ενός αρκετά συντηρητικού φιλότεχνου κοινού παρουσιάστηκαν στα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα αποδεσμευτικές τάσεις από τους κανόνες του Ακαδημαϊσμού και αναπτύχθηκε κυρίως η τοπιογραφία, με διάθεση πειραματισμού στην απόδοση του χρώματος και του τρισδιάστατου χώρου.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να γίνουν κατανοητές οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20ού αιώνα που εξετάζονται εδώ και να αναγνωριστούν τα βασικά χαρακτηριστικά τους.
- Να διαπιστωθεί ότι οι μεγάλες κοινωνικές ανατροπές των αρχών του 20ού αιώνα συσχετίζονται με ανάλογες μεγάλες ανατροπές στην αντιμετώπιση της οπτικής πραγματικότητας στην τέχνη και ορίζουν την πολυμορφία της.
- Να επισημανθεί η ψυχολογική ανάγκη του ανθρώπου να εκφράσει τα συναισθήματά του μέσα από τα οποία ερμηνεύει τον εξωτερικό κόσμο.
- Να γίνουν κατανοητές οι διαφορετικές στάσεις των καλλιτεχνών σε κάθε κίνημα, οι οποίες πηγάζουν από την προσωπική θέση τους απέναντι στον κόσμο που τους περιβάλλει και στην εποχή στην οποία ζουν (παραδείγματος χάριν, η διερευνητική διάθεση του Κυβισμού, η εξωτερίκευση του συναισθήματος του Εξπρεσιονισμού, η έννοια της ταχύτητας του Φουτουρισμού).

- Να επισημανθεί ότι στον Εξπρεσιονισμό ο καλλιτέχνης εκφράζει μέσα από τα συναισθήματά του την αντίληψή του για τον κόσμο. Εφ' όσον ο κόσμος γίνεται αντιληπτός μέσω του συναισθήματος, η λογική του κόσμου ανατρέπεται. Αποκτά μια ρευστότητα.
- Να γίνει κατανοητό πώς συνδέονται οι ιδέες σε όλες τις μορφές της τέχνης, τη ζωγραφική, τη γλυπτική, την αρχιτεκτονική.
- Να επισημανθεί ότι στην κριτική ενός έργου σύγχρονης τέχνης πρέπει να προχωρούμε στην ερμηνεία πιο σύνθετων εννοιών όπως «ηρεμία», «δυναμική κίνηση», «μελαγχολία», «αστάθεια» και άλλες, και δεν αρκεί η απλή παρατήρηση περιγραφικών στοιχείων του έργου.
- Να αναγνωριστεί η υποκειμενικότητα της τέχνης του 20ού αιώνα, σε αντίθεση με την τέχνη προηγούμενων εποχών τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Ελλάδα.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

- a. Να ξεχωρίζει μέσα από την πολυπλοκότητα και την ποικιλία των μορφών της σύγχρονης τέχνης τα γενικά χαρακτηριστικά των κινημάτων του 20ού αιώνα.
- b. Να κατανοεί το νέο τρόπο που απαιτεί η ανάλυση ενός έργου τέχνης, να το συγκρίνει με έργα άλλων εποχών και να το αξιολογεί ως καλλιτεχνικό δημιούργημα και όχι ως μια εικόνα που άπτεται ή όχι της πραγματικότητας.
- c. Να προβληματίζεται γύρω από το ρόλο της τέχνης και του καλλιτέχνη στη σύγχρονη εποχή και να αντιλαμβάνεται ότι πίσω από κάθε καλλιτεχνική δημιουργία κρύβονται οικείες σε όλους μας ανησυχίες, αμφιβολίες αλλά και ισχυρές θέσεις και απόψεις που αφορούν τον κόσμο που μας περιβάλλει.
- d. Να χρησιμοποιεί την εικαστική ορολογία η οποία τον βοηθά να εκφράζει προσωπικές απόψεις και προτιμήσεις, αλλά ταυτοχρόνως

τον βοηθά να καλλιεργεί τις αντιληπτικές του ικανότητες, το αισθητικό του κριτήριο και το προσωπικό του γούστο.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1

Ανρύ Ματίς

«Πάντα θεώρησα το σχέδιο όχι σαν μια άσκηση ιδιαίτερης επιδεξιότητας, αλλά πάνω απ' όλα σαν ένα μέσο έκφρασης των πιο ενδόμυχων συναισθημάτων και περιγραφής ψυχικών καταστάσεων, μέσο όμως απλοποιημένο για να δώσω περισσότερη απλότητα, αυθορμητισμό, την έκφραση που πρέπει να πηγαίνει χωρίς βάρος στο πνεύμα του θεατή.

Τα μοντέλα μου, ανθρώπινες φιγούρες, δεν είναι ποτέ *διακοσμητικά πρόσωπα* μέσα σε ένα εσωτερικό. Είναι το κύριο θέμα της δουλειάς μου. Εξαρτιέμαι απολύτως από το μοντέλο μου που παρατηρώ ελεύθερα και στη συνέχεια αποφασίζω να του καθορίσω την πόζα που ανταποκρίνεται περισσότερο *στο φυσικό του*. Όταν παίρνω ένα νέο μοντέλο, μαντεύω από τη στάση ξεκούρασης που παίρνει, την πόζα που του ταιριάζει και που γίνομαι σκλάβος της. Συχνά κρατώ αυτά τα νεαρά κορίτσια αρκετά χρόνια, μέχρι να εξαντληθεί το ενδιαφέρον μου. Τα πλαστικά σήματά μου πιθανώς να εκφράζουν την ψυχική κατάστασή τους (λέξη που δε μου αρέσει), η οποία ασυνείδητα με ενδιαφέρει, ή, αν αυτό δε συμβαίνει, τότε τι είναι αυτό που με ενδιαφέρει; Τα σχήματά τους δεν είναι πάντα τέλεια, αλλά είναι πάντα εκφραστικά. Το συγκινησιακό ενδιαφέρον που μου εμπνέουν δε φαίνεται ειδικά στην παρουσίαση των σωμάτων τους αλλά συχνά με γραμμές ή ειδικές τονικές αξίες που βρίσκονται διασκορπισμένες σε όλο τον πίνακα ή στο χαρτί και αποτελούν την ενορχήστρωσή του, την αρχιτεκτονική του. Αυτό όμως δεν το αντιλαμβάνεται όλος ο κόσμος. Ίσως είναι υψηλή απόλαυση, πράγμα που ίσως δεν είναι ακόμη αντιληπτό από όλους.

Λένε για μένα: *Ο μάγος που αρέσκεται να μαγεύει τέρατα*. Ποτέ δεν πίστεψα ότι οι δημιουργίες μου ήσαν μαγικά ή μαγεμένα τέρατα. Σε κάποιον που μου έλεγε ότι δεν έβλεπα τις γυναίκες όπως τις παρουσίαζα, απάντησα: “Αν συναντούσα

παρόμοιες με αυτές στο δρόμο, θα το έβαζα τρομαγμένος στα πόδια”. Πάνω απ’ όλα δεν δημιουργώ μια γυναίκα, *κάνω έναν πίνακα*».

Ανρύ Ματίς, *Περί τέχνης*, μετάφραση-επιμέλεια Ι. Ομορφοπούλου, εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, Αθήνα 1990, σ. 139-140.

Απόσπασμα 2

Ανρύ Ματίς

«Οι λίγες εκθέσεις που είχα την ευκαιρία να δω τα τελευταία χρόνια με κάνουν να φοβάμαι ότι οι νέοι αποφεύγουν την αργή και κοπιαστική προετοιμασία που θεωρώ απαραίτητη για την άρτια εκπαίδευση όλων των σημερινών ζωγράφων και έχουν την αξίωση να κατασκευάσουν μόνο με το χρώμα. Αυτή η αργή και κοπιαστική δουλειά είναι απαραίτητη. Αλήθεια, αν οι κήποι δεν καλλιεργηθούν την κατάλληλη εποχή, σύντομα δε θα είναι καλοί για τίποτα. Μήπως δεν πρέπει πρώτα να ξεχορταριάσουμε, έπειτα να καλλιεργήσουμε το έδαφος και μήπως αυτό δεν πρέπει να γίνεται συνέχεια κάθε χρόνο;

Όταν ένας καλλιτέχνης δεν ξέρει να προετοιμάσει την προσωπική του περίοδο άνθησης, με τη δουλειά –που είναι λίγη σε σύγκριση με το τελικό αποτέλεσμα– έχει λίγο μέλλον μπροστά του· ή όταν ένας «φτασμένος» καλλιτέχνης δεν αισθάνεται την ανάγκη να επιστρέφει κάθε τόσο στο σημείο εκκίνησης, αρχίζει να κάνει κύκλους, επαναλαμβανόμενος συνέχεια, μέχρι που αυτή η επανάληψη σβήσει την περιέργειά του.

Ένας καλλιτέχνης πρέπει να γνωρίζει σε βάθος τη Φύση. Πρέπει να ταυτιστεί με το ρυθμό της μέσα από προσπάθειες που θα του επιτρέψουν να αποκτήσει αυτό τον έλεγχο, χάρη στον οποίο, αργότερα, θα μπορέσει να εκφραστεί με τη δική του γλώσσα».

Ανρύ Ματίς, *Περί τέχνης*, μετάφραση-επιμέλεια Ι. Ομορφοπούλου, εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, Αθήνα 1990, σ. 286-287.

Απόσπασμα 3

Εξπρεσιονισμός

«Απόσπασμα από το *Χρονικό της Καλλιτεχνικής Ένωσης “Η Γέφυρα”*

Για τη ζωγραφική

Η ζωγραφική είναι η τέχνη που παριστάνει σ’ ένα επίπεδο ένα αισθητό φαινόμενο. Το μέσο της ζωγραφικής είναι το χρώμα εννοούμενο σαν βάθος και γραμμή. Ο ζωγράφος μετατρέπει σε έργο τέχνης την αισθητή αντίληψη της

εμπειρίας του. Με μια συνεχή εξάσκηση μαθαίνει να χρησιμοποιεί τα μέσα του. Δεν υπάρχουν κανόνες σταθεροί γι' αυτό το θέμα. Οι κανόνες για το μεμονωμένο έργο διαμορφώνονται στη διάρκεια της επεξεργασίας του, διαμέσου της προσωπικότητας του δημιουργού, της τεχνοτροπίας του και της υποχρέωσης που αναλαμβάνει. Αυτοί οι κανόνες μπορούν να αναζητηθούν στο ολοκληρωμένο έργο, αλλά ποτέ δεν μπορεί να στηθεί ένα έργο με βάση νόμους ή πρότυπα. Η αισθητή χαρά για το οπτικό φαινόμενο υπήρξε εξαρχής η ρίζα όλων των εικαστικών τεχνών. Σήμερα η φωτογραφία αναπαράγει επακριβώς το αντικείμενο. Απελευθερωμένη απ' αυτό η ζωγραφική, ξαναβρίσκει την ελευθερία της δράσης της. Ο ενστικτώδης εξαγνισμός της φόρμας μέσα στο αισθητό γεγονός ερμηνεύεται με ορμητικότητα στο επίπεδο. Η τεχνική βοήθεια της προοπτικής γίνεται ένα μέσο της σύνθεσης. Το έργο τέχνης γεννιέται από την ολική μετάθεση της προσωπικής ιδέας στο έργο».

Μάριο ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, μετάφραση Λ. Παπατθεάκη, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1978, σ. 312-313.

Απόσπασμα 4

Βασίλυ Καντίνσκυ

«Αν αρχίζαμε σήμερα κιόλας να καταστρέφουμε ολοκληρωτικά τα δεσμά που μας συνδέουν με τη φύση, να βάζουμε με ορμή μπρος για την απελευθέρωση, να αρκούμαστε, αποκλειστικά, στο συνδυασμό καθαρού χρώματος και ανεξάρτητης φόρμας, θα δημιουργούσαμε τότε έργα που θα φαίνονταν σαν μια γεωμετρική διακοσμητική, που θα έμοιαζαν,

χοντρά-χοντρά, με μια γραβάτα, με ένα χαλί. Δεν αποτελεί η ομορφιά του χρώματος και της φόρμας (παρά τον ισχυρισμό των καθαρών αισθητικών ή των νατουραλιστών, που έχουν σαν στόχο κύρια την “ομορφιά”) κανένα ικανοποιητικό στοιχείο στην τέχνη. Είμαστε ακριβώς εξ αιτίας της στοιχειώδους μας κατάστασης στη ζωγραφική ελάχιστα ικανοί να αποκομίσουμε σήμερα κιόλας ένα εσωτερικό βίωμα μιας εξ ολοκλήρου χειραφετημένης σύνθεσης χρώματος - φόρμας. Θα υπάρξει βέβαια μια δόνηση των νεύρων (όπως περίπου μπροστά σε έργα βιομηχανοποιημένης τέχνης), σκαλώνει όμως αυτή στον χώρο των νεύρων κύρια, επειδή προκαλεί υπερβολικά ασθενείς αντιδράσεις του θυμικού, ψυχικές συγκινήσεις. Αν όμως αναλογισθούμε πώς έχει πιάσει η πνευματική καμπή έναν θυελλώδη ρυθμό, πώς παρασύρεται μαζί του και η “πιο στέρεα” βάση της πνευματικής ζωής του ανθρώπου, η θετική επιστήμη δηλαδή, και στέκεται στο κατώφλι της διάσπασης της ύλης, μπορεί τότε κανείς να ισχυριστεί πως μας

χωρίζουν από αυτή την καθαρή σύνθεση μόνον λίγες “ώρες” ακόμα».

Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1981, σ. 127-128.

Απόσπασμα 5

«Η ζωγραφική είναι μια τέχνη και συνολικά ιδωμένη *δεν είναι η τέχνη μια άσκοπη δημιουργία* πραγμάτων, που διαλύονται στο κενό, αλλά μια δύναμη καθαρής σκοπιμότητας και πρέπει να εξυπηρετεί την ανάπτυξη και τον εκλεπτυσμό της ανθρώπινης ψυχής – την κίνηση του τριγώνου. Είναι η γλώσσα που μιλά στην ψυχή με την ιδιαίτερή της μόνον μορφή πραγμάτων,

τα οποία αποτελούν για την ψυχή τον *επιούσιο άρτο*, που μπορεί να τον αποκτήσει μόνον με τη μορφή αυτή.

Όταν αποδυθεί η τέχνη αυτό το καθήκον, παραμένει τότε το χάσμα αναγκαστικά ανοικτό, επειδή δεν υπάρχει καμιά άλλη δύναμη που να μπορεί να αντικαταστήσει την τέχνη. Και πάντα στο διάστημα εκείνο που έχει η ανθρώπινη ψυχή εντονότερη ζωή, γίνεται και η τέχνη σε μια σχέση αμοιβαίας επίδρασης και τελειοποίησης. Και στις περιόδους εκείνες, στις οποίες ναρκώνεται η ψυχή και παραμελείται από υλιστικές θεωρήσεις, έλλειψη πίστης και απορρέουσες από τις παραπάνω καθαρά πρακτικές τάσεις, δημιουργείται η άποψη πως δεν έχει δοθεί η “καθαρή” τέχνη στον άνθρωπο για ειδικούς σκοπούς, αλλά χωρίς σκοπιμότητα, πως υπάρχει η τέχνη μόνον για την τέχνη (*l'art pour l'art*). Αναισθητοποιείται εδώ κατά το ήμισυ ο δεσμός μεταξύ τέχνης και ψυχής. Παίρνει όμως σύντομα την εκδίκησή του, επειδή δεν αλληλοκατανοούνται πια ο καλλιτέχνης και ο θεατής (που συνομιλούν με τη βοήθεια της γλώσσας της ψυχής) και στρέφει ο τελευταίος την πλάτη στον πρώτο ή τον βλέπει σαν έναν τσαρλατάνο του οποίου θαυμάζονται η εξωτερική επιτηδειότητα και εφευρετικότητα».

Wassily Kandinsky *Για το πνευματικό στην τέχνη*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1981, σ. 146-147.

Απόσπασμα 6

Κυβισμός

«Η *Νεκρή φύση με ψάθα από καρέκλα* συνοψίζει τις καινοτομίες του Κυβισμού. Στο μικρό αυτό έργο, που το σχήμα του θυμίζει μάτι, ο Πικάσο απομονώνει τη ματιά του τη στιγμή που σκύβει πάνω από μια καρέκλα (εδώ βλέπουμε την ψάθα της που αποτελείται από ένα τραπεζομάντηλο). Πιθανώς θέλει να πιάσει μια εφημερίδα (συμπεραίνουμε από τη μισή λέξη JOU) που βρίσκεται στην περιφερειακή του όραση.

Ένας παραδοσιακός καλλιτέχνης, θα τοποθετούσε την καρέκλα σε μια κάποια απόσταση, με την εφημερίδα καθαρά εικονογραφημένη πάνω της. Όπως και στη καθημερινή ζωή, η ψάθα αρκεί στον Πικάσο για να δει ολόκληρη την καρέκλα. Αντί να ακινητοποιήσει το αντικείμενο, ο Πικάσο ακινητοποιεί για απειροελάχιστη στιγμή τη ματιά του».

Πόλυ Κάσδα, *Το συνειδητό μάτι*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1988, σ. 39.

Απόσπασμα 7

«Αφήστε το ζωγράφο να εμβαθύνει περισσότερο στην αποστολή του, αντί να πάει σε πλάτος. Αφήστε τα σχήματα που ξεχωρίζει και τα σύμβολα που συμπυκνώνει τις ποιότητές τους να απομακρυνθούν αρκετά από τη φαντασία

του πλήθους για να προφυλάξουν την αλήθεια που φέρνουν από την απόκτηση ενός γενικού χαρακτήρα. Οι ασχήμιες, όταν η εργασία είναι ένα είδος ενότητας μέτρων που αόριστα προσφέρονται σε διάφορες κατηγορίες, έχουν κακά αποτελέσματα – και φυσικά και καλλιτεχνικά. Δεν παραδεχόμαστε τίποτα από το παρελθόν: γιατί λοιπόν θάπρεπε, για χάρη του μέλλοντος, να ευκολύνουμε το καθήκον των εκλαϊκευτών; Τόση πολλή σαφήνεια αποτυχαίνει. Ας προσέξουμε τα αριστουργήματα: Η ευπρέπεια απαιτεί κάποιο βαθμό σκοτεινιάς κι η ευπρέπεια είναι μια από τις ιδιότητες της τέχνης.

Πάνω απ' όλα, ας μην αφήσουμε κανέναν να δελεασθεί από την εμφάνιση της αντικειμενικότητας με την οποία εμπλουτίζουν τα έργα τους πολλοί άφρονες καλλιτέχνες. Δεν υπάρχουν άμεσα μέσα για να υπερπηδηθούν τα διάφορα στάδια, και χάρη σ' αυτό, οι σχέσεις ανάμεσα στον κόσμο και στη σκέψη ενός ανθρώπου μάς γίνονται κατανοητές και φανερές. Το γεγονός που συνήθως επικαλούνται, ότι βρίσκουμε σ' έναν πίνακα τα οικεία χαρακτηριστικά του φυσικού οράματος που τον προκάλεσε, δεν αποδείχνει απολύτως τίποτα. Ας φανταστούμε ένα τοπίο. Το πλάτος του ποταμού, η πυκνότητα της φυλλωσιάς, το ύψος της όχθης, οι διαστάσεις κάθε αντικειμένου και οι συσχετισμοί του – αυτά είναι ασφαλή στοιχεία.

Λοιπόν, αν τα βρούμε αυτά πάνω στο καναβάτσο, δε θα ξέρουμε τίποτα για το ταλέντο ή την ευφυΐα του ζωγράφου. Η αξία του ποταμού, της φυλλωσιάς, της όχθης, παρά την ευσυνειδητή πιστότητα των αναλογιών, δε μετριέται πια σε πλάτος, πυκνότητα, ύψος, ούτε καν με τους συσχετισμούς των διαστάσεων. Κομμένα από το φυσικό χώρο, έχουν μπει σ' ένα διαφορετικό είδος χώρου που δε νοιάζεται για την αναλογία της παρατήρησης· αυτή η παρατήρηση εξακολουθεί

να είναι ένα γεγονός εξωτερικό».

Robert Herbert, *Η σύγχρονη τέχνη*, μετάφραση Μ. Δημοπούλου, εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, Αθήνα 1995, σ. 12.

Απόσπασμα 8

«ΤΡΕΙΣ ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΑΥΤΟΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΓΙΑ ΝΑ ΑΠΟΚΤΗΣΟΥΜΕ ΜΙΑ ΚΥΒΙΣΤΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΧΩΡΙΣ ΝΑ ΑΝΑΦΕΡΘΟΥΜΕ ΣΤΟΝ ΚΥΒΙΣΜΟ

Άσκηση 1

Αυτή τη στιγμή, όπως καθόμαστε και συζητάμε μέσα στην τάξη, μοιραζόμαστε έναν κόσμο.

Τι βλέπετε;

Αν τώρα φύγουμε όλοι από την τάξη...Τι μένει;

Αν τώρα αφήσουμε ένα μωρό μέσα στην τάξη και φύγουμε.

Τι μένει; Πώς είναι η "τάξη" γι' αυτό;

Αν τώρα μπει ένας βάτραχος;

Άσκηση 2

Προσέξτε με καθώς σας μιλώ. Προσέξτε τις κινήσεις του κεφαλιού μου, τις κινήσεις των ματιών μου. Προσπαθήστε να φανταστείτε ποιες εικόνες μπαίνουν στα μάτια μου ανά πάσα στιγμή.

Αυτή τη στιγμή είναι στραμμένα προς το πουλόβερ του Μανώλη, τώρα στο πρόσωπο της Άννας, τώρα πάνω στο γραφείο μου.

Συνειδητοποιήστε πόσες εικόνες μπαίνουν στα μάτια σας ανά πάσα στιγμή.

Συνειδητοποιήστε πόσο σταθερός είναι ο κόσμος που βλέπετε παρ' όλες σας τις κινήσεις.

Άσκηση 9

Ακινητοποιήστε το βλέμμα σας αυτή την στιγμή κάπου κοντά... ας πούμε στο πάτωμα ακριβώς μπροστά σας. Περιγράψτε μου τι ακριβώς βλέπετε αυτή τη στιγμή μέσα σ' αυτό το περιορισμένο πλάνο. Προσπαθήστε να μη "γεμίσετε" αυτό που βλέπετε με έννοιες και ολόκληρα αντικείμενα.

Περιγράψτε ακριβώς αυτά που βλέπετε: τις γωνίες και τις ευθείες...

Συνειδητοποιήστε πόσο δύσκολο είναι να μη δείτε από μια γωνία ένα ολόκληρο παπούτσι, να μη δείτε από μια καμπύλη μια ολόκληρη καρέκλα...

Πόσο δύσκολο είναι να μη δείτε ολόκληρα αντικείμενα ξεκινώντας από γωνίες, καμπύλες και ευθείες...

Αν ξεκινώντας από μια καμπύλη εγώ βλέπω μια καρέκλα και συ βλέπεις μια καρέκλα, τότε τι είναι μια καρέκλα;»

Πόλυ Κάσδα, *Το Συνειδητό μάτι*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1988, σ. 99-100.

Απόσπασμα 8

Για την αφαίρεση

«Στην τέχνη όπως και στις ιδέες ποτέ δεν πρέπει να βγάζουμε συμπεράσματα, γιατί κάτι τέτοιο τους αφαιρεί τον αέρα και τις εμποδίζει να ζήσουν. Οι ιδέες έχουν αξία μόνο όταν μας κάνουν να σκεφτόμαστε. Για όποιον κρατάει τη θέση του, οι συνθήκες είναι πάντοτε ευνοϊκές. Ένα σύνολο από ενστικτώδεις κινήσεις του χεριού είναι κυρίως αυτό που καθορίζει το ρυθμό ενός έργου τέχνης και που αποκαλύπτει επίσης μία από τις πλευρές της προσωπικότητας του καλλιτέχνη. Δεν μπορούμε να καταλήξουμε στην αφαίρεση, ξεκινώντας από την αφαίρεση. Το έργο θα είναι τότε σαν να μη δημιουργήθηκε ποτέ. Για να φτάσουμε στην αφαίρεση πρέπει να ξεκινήσουμε από τη φύση και ξεκινάμε από τη φύση βρίσκοντας ένα θέμα. Όταν χάνουμε την επαφή με τη φύση, καταλήγουμε μοιραία στη διακόσμηση. Άλλωστε αυτοί που πρώτα στήνουν τις νεκρές φύσεις και μετά προσπαθούν να τις ζωγραφίσουν δεν κάνουν τίποτε άλλο από το να απομιμούνται απλώς το αρχικό του στήσιμο».

Ε. Τεριάντ, *Κείμενα για την τέχνη*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1991, σ. 51.

Απόσπασμα 9

Φουτουρισμός

«Θα τραγουδήσουμε τα μεγάλα πλήθη που ξανάβουν από την εργασία, την απόλαυση ή την ανταρσία: θα τραγουδήσουμε τις πολύχρωμες και πολυφωνικές παλίρροιες των επαναστάσεων μέσα στις μοντέρνες πρωτεύουσες, θα τραγουδήσουμε τον παλλόμενο νυχτερινό πυρετό των ναύσταθμων και των ναυπηγείων, που πυρπολούνται από άγρια ηλεκτρικά φεγγάρια· τους αχόρταγους σιδηροδρομικούς σταθμούς που καταβροχθίζουν φίδια που καπνίζουν· τα εργοστάσια που κρέμονται από τα σύννεφα με τα στρυφνά μηνύματα των καπνών τους· τις γέφυρες όμοιες με γιγάντιους αθλητές που δρασκελίζουν τα ποτάμια, αστράφτοντας κάτω από τον ήλιο με μια λάμψη από μαχαίρια· τα περιπετειώδη ατμόπλοια που οσμίζονται τον ορίζοντα, τις ατμομηχανές με τον πλατύ θώρακα που ποδοκροτούν πάνω στις σιδηροτροχιές σαν τεράστια ατσάλινα άλογα με χαλινάρια από σωλήνες, και το ολισθηρό πέταγμα των αεροπλάνων, των οποίων ο έλικας σφυρίζει στον αέρα σαν σημαία και μοιάζει να χειροκροτεί σαν πλήθος ενθουσιασμένο».

Φ.Τ. Μαρινέτι, *Μανιφέστα του φουτουρισμού*, μετάφραση Β. Μωυσίδης, εκδ.

Αιγόκερως, Αθήνα 1987, σ. 33-34.

Απόσπασμα 10

Ουμπέρτο Μποτσιόνι

Απόσπασμα από τον «Πρόλογο Α΄ Έκθεσης Φουτουριστικής Γλυπτικής»

«Η έμπνευσή μου, επιπλέον, γυρεύει με επίμονη ερευνητικότητα μια πλήρη διάλυση του περιβάλλοντος και του αντικειμένου, με μέσο την ενδοδιείσδυση των επιπέδων. Σκοπεύω να κάνω το αντικείμενο να ζήσει στο περιβάλλον του, χωρίς να σκλαβώνεται από το φυσικό ή τεχνητό φως ή από το επίπεδο που το υποβαστώνει. Περιφρονώ απόλυτα την *trompe-l'oeil* προσέγγιση των ιμπρεσιονιστών γλυπτών που, ζητώντας την απομάκρυνση από την αρχιτεκτονική αυστηρότητα, πέτυχαν μονάχα σχεδιάσματα πολύ κοντά στη ζωγραφική.

Η σύλληψη του γλυπτικού αντικειμένου γίνεται: το πλαστικό αποτέλεσμα του αντικειμένου + το περιβάλλον του, και από κει εξαφανίζει την απόσταση που υπάρχει, π.χ. μεταξύ μιας φιγούρας κι ενός σπιτιού, 200 μέτρα μακριά. Αυτή η σύλληψη δημιουργεί την έκταση ενός σώματος στην ακτίνα του φωτός που το χτυπά, τη διείσδυση του κενού στο στερεό που περνά μπροστά του.

Όλα αυτά τα κατορθώνω ενώνοντας ατμοσφαιρικούς όγκους με στερεότερα στοιχεία της πραγματικότητας.

Έτσι, αν μια σφαιρική φόρμα (το πλαστικό ισοδύναμο της κεφαλής) βρίσκεται μπροστά από την πρόσοψη ενός παλατιού κάπως απομακρυσμένου, το ημισφαίριο που κόβεται από τη σφαιρική φόρμα και η ορθογώνια πρόσοψη που το περικλείει σχηματίζουν μια καινούρια ενότητα, που τη συνθέτουν: το αντικείμενο + περιβάλλον.

Πρέπει να ξεχάσουμε τελείως τη φιγούρα που κλείνεται στην παραδοσιακή της γραμμή και, αντίθετα, να την παρουσιάσουμε σαν το κέντρο των πλαστικών κατευθύνσεων στο χώρο.

Γλύπτες, που δυναστεύονται από την παράδοση και την τεχνική, με ρωτούν με τρόπο πώς θα μπορούσα να καθορίσω την εξωτερική περίμετρο του γλυπτικού συνόλου, βλέποντας πως το εξωτερικό όριο της φιγούρας συμπίπτει με τη γραμμή εκείνη που καθορίζεται από το ίδιο το υλικό (πηλό, πλαστικό, μάρμαρο, μπρούτζο, ξύλο ή γυαλί) απομονωμένο στο χώρο. Η απάντηση είναι απλή: για να διαλυθούν και να χαλαρώσουν στο χώρο οι εξωτερικές πλευρές της γλυπτικής ολότητας, χρωματίζω μαύρες ή γκριζες τις εξωτερικές πλευρές του συνόλου, διαβαθμίζοντας με αποχρώσεις αυτά τα χρώματα ώσπου να επιτύχω μια κεντρική καθαρότητα. Έτσι δημιουργώ ένα βοηθητικό κιαροσκούρο, που σχηματίζει έναν πυρήνα στο

ατμοσφαιρικό περιβάλλον (το πρώτο αποτέλεσμα των ιμπρεσιονιστών).

Αυτός ο πυρήνας βοηθά να αυξηθεί η δύναμη του γλυπτικού κέντρου στο περιβάλλον του, που αποτελείται από πλαστικές κατευθύνσεις (δυναμισμός).

Όταν σκέφτομαι πως είναι ακατάλληλη η χρήση τέτοιων χρωματισμών, παρατώ αυτά τα υλικά μέσα της έκχυσης των αποχρώσεων στο χώρο, και αφήνω να ζωντανέψουν οι κυμάνσεις, οι ασυνέχειες, η έκρηξη των ευθειών και των καμπυλών, προς την κατεύθυνση που τις σπρώχνει το σώμα.

Πετυχαίνουμε έτσι, και στις δύο περιπτώσεις, να ξεφύγουμε τελικά τη μισητή συνέχεια της ελληνικής, γοθικής και μιχαηλαγγελικής φιγούρας».

Robert Herbert, *Η σύγχρονη τέχνη*, μετάφραση Μ. Δημοπούλου, εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, Αθήνα 1995, σ. 53-54.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να τονιστεί η ιδιαιτερότητα της εποχής του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου σε σχέση με τους κλυδωνισμούς που υπέστη η κοινωνία από αυτόν.
2. Να επισημανθούν τα σημαντικά γεγονότα καθώς και οι τομές στην επιστήμη και στην ψυχολογία που θεμελιώνουν νέες σχέσεις ανθρώπου, κοινωνίας και τέχνης.
3. Να συζητηθεί με ποιο τρόπο οι καλλιτέχνες προσπαθούν να αποδώσουν μέσω της τέχνης την ατμόσφαιρα της εποχής.
4. Να συζητηθεί ο ρόλος των Βαν Γκογκ, Γκωγκέν και Σεζάν στην εμφάνιση των κινημάτων του Φωβισμού, του Εξπρεσιονισμού και του Κυβισμού.
5. Να συζητηθεί η ταυτόχρονη εμφάνιση κινημάτων στις διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις και να συνδεθεί με τα γεγονότα που σφραγίζουν την καθεμία από αυτές.
6. Είναι χρήσιμο, όταν αναφερθούμε στο έργο του Καντίνσκυ και της ρωσικής πρωτοπορίας, να μιλήσουμε και για το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, που ήταν μια «υπαρκτή» αλήθεια στη Σοβιετική Ένωση και είναι μία από τις αιτίες που προκάλεσε τη διακοπή της άνθησης της ρωσικής πρωτοπορίας.
7. Να επισημανθεί η γλυπτική του Πικάσο ο οποίος, με το έργο του, συνέβαλε στην αποδέσμευση της τέχνης από τις παραδοσιακές τεχνικές και τα παραδοσιακά θέματα και χρησιμοποίησε πλήθος υλικών που άλλαξαν το νόημά της.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Να δοθεί στους μαθητές ένας πίνακας στον οποίο να παρουσιάζονται ονομαστικά και χρονολογικά τα κινήματα του 20ού αιώνα και να τους ζητηθεί να συμπληρώσουν σε κάθε κίνημα συνοπτικά τις ιστορικές και τις κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες αυτό αναπτύσσεται, τα χαρακτηριστικά της μορφής και του περιεχομένου του, τους αντιπροσωπευτικότερους καλλιτέχνες, την κύρια ιδέα που αυτό υποστηρίζει καθώς και μια σύντομη κριτική.
2. Με αφορμή τις «Δεσποινίδες της Αβινιόν» του Πικάσο, να ανατρέξουμε σε προηγούμενες πληροφορίες που έχουμε δώσει στους μαθητές αιγυπτιακή τέχνη, τη Μινωική τέχνη, την εξωευρωπαϊκή τέχνη (αφρικανικά γλυπτά) και να δείξουμε τις επιδράσεις αυτών των τεχνών στην απόδοση των γυναικείων μορφών που αναπαριστώνται στο συγκεκριμένο έργο.
3. Να δοθεί έμφαση και να γίνει συζήτηση πάνω στο κείμενο του Ντε Μικέλι που παρατίθεται στο βιβλίο του μαθητή.
4. Να συνδέσουν οι μαθητές την ελληνική τέχνη με τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα των αρχών του 20ού αιώνα.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Ματίς: ένας καινούριος τρόπος αναπαράστασης του χώρου.
2. Πικάσο και Μπρακ: Κυβισμός: οι συμβάσεις της κυβιστικής ζωγραφικής.
3. Επιδράσεις της εξωευρωπαϊκής τέχνης στα κινήματα της πρωτοπορίας του 20ού αιώνα.
4. Εξπρεσιονισμός: θέματα και ιδεολογικός προσανατολισμός του κινήματος.
5. Αν υποτεθεί ότι επισκεφθήκατε μια έκθεση μοντέρνας τέχνης, γράψτε ένα άρθρο-κριτική για τα εκθέματα που είδατε. Ο τίτλος του άρθρου θα οριστεί από εσάς.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 17

ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 1900-1930 (Β΄ ΜΕΡΟΣ)

ΝΤΕ ΣΤΙΛ, ΣΟΥΠΡΕΜΑΤΙΣΜΟΣ, ΚΟΝΣΤΡΟΥΚΤΙΒΙΣΜΟΣ, ΝΤΑΝΤΑΪΣΜΟΣ, ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΜΟΣ, ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΜΠΑΟΥΧΑΟΥΣ, ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΔΑΣΚΑΛΟΙ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Οι καλλιτέχνες μέσα στο μεταπολεμικό κλίμα του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου αναζητούν σταθερούς και αντικειμενικούς τρόπους έκφρασης ή ακολουθούν μια πορεία άρνησης της κοινωνικής πραγματικότητας.

Η ομάδα Ντε Στιλ συγκροτείται στην Ολλανδία το 1917 και πρεσβεύει ότι το έργο τέχνης πρέπει να περιορίζεται σε ορισμένα γεωμετρικά σχήματα και στα βασικά χρώματα.

Στο Σουπρεματισμό, το πρώτο κίνημα καθαρής γεωμετρικής αφαίρεσης, χρησιμοποιούνται βασικές γεωμετρικές φόρμες όπως το τετράγωνο και ο κύκλος ή τραπεζοειδή και ελλειψοειδή σχήματα.

Στον Κονστρουκτιβισμό, μετά την επανάσταση του 1917 στη Ρωσία, κύριο αίτημα είναι να φτιάχνουν οι καλλιτέχνες «χρήσιμα» για τον άνθρωπο έργα, για να καλύπτουν κοινωνικές ανάγκες, να είναι ωφέλιμα και λειτουργικά.

Η άλλη όψη της τέχνης εκφράζεται μέσα από την, αρνητική στάση απέναντι στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Ένα τέτοιο κίνημα ήταν το Νταντά. Καλλιτεχνικό αλλά και λογοτεχνικό κίνημα, δημιουργεί συνειδητά αντι-τέχνη. Σαρκάζει και ειρωνεύεται την κοινωνική πραγματικότητα, εισάγει το ά-λογο, το τυχαίο, την ειρωνεία, τον αυτοματισμό.

Ως συνέχεια του Ντανταϊσμού έρχεται ο Σουρεαλισμός. Οι καλλιτέχνες καταγράφουν τον κόσμο του ονείρου, του ασυνείδητου, με μια φωτογραφικά

ρεαλιστική ζωγραφική που επιδιώκει να κάνει ορατό το πέρα και έξω από το πραγματικό.

Στην Ιταλία εμφανίζεται η Μεταφυσική Ζωγραφική, στην οποία οι καλλιτέχνες, αγγίζοντας κι αυτοί τα σύνορα του ασυνείδητου, ζωγραφίζουν παράδοξες σκηνές και αλλόκοτα τοπία, με ονειρικό και ποιητικό χαρακτήρα, που δημιουργούν στο θεατή συναισθήματα άγχους και αγωνίας.

Το 1919, μέσα στο κλίμα της γενικής ανασυγκρότησης των κρατών, ιδρύεται στη Βαϊμάρη η Σχολή του Μπαουχάους, με στόχο να συνδέσει την τέχνη με την αρχιτεκτονική και με άλλους επιμέρους κλάδους της καλλιτεχνικής δημιουργίας και να συνδέσει όλα αυτά με την κατασκευή, προσαρμόζοντάς τα στις ανάγκες του βιομηχανικού πολιτισμού και της καταναλωτικής κοινωνίας. Το τελικό προϊόν που θα παρήγαγαν οι καλλιτέχνες έπρεπε να είναι άρτιο τόσο τεχνικά όσο και αισθητικά. Ο απώτερος στόχος ήταν η τέχνη να εισέλθει στην παραγωγή. Στη Σχολή του Μπαουχάους δίδαν σπουδαίοι δάσκαλοι και τέθηκαν τα θεμέλια του βιομηχανικού σχεδιασμού. Στην αρχιτεκτονική ιδιαίτερη σημασία έχει η έννοια της λειτουργικότητας σε συνδυασμό με τις τεχνολογικές εξελίξεις της μεταπολεμικής Ευρώπης. Ένας από τους μεγάλους δασκάλους της Σχολής, ο Φρανκ Λούντ Ράτ, πιστεύει ότι ο άνθρωπος πρέπει να παραμένει δεμένος με τη φύση και τη γη μακριά από τις μεγαλουπόλεις. Στα κτίριά του, τα οποία είναι φτιαγμένα από σύγχρονα υλικά (μπετόν και γυαλί), μεγάλη σημασία δίνεται στην οργάνωση του εσωτερικού χώρου, αλλά και στην ένταξή τους στο φυσικό περιβάλλον. Ο Μις βαν ντε Ρόε επιδιώκει την αποφυγή κάθε περιττού στοιχείου στο κτίσμα, το οποίο μεταφέρει ένα μήνυμα «διαύγειας» και «καθαρότητας». Ο Ελβετός Λε Κορμπυζιέ καθορίζει τις βασικές αρχές της αρχιτεκτονικής, που είναι: 1) η ελεύθερη χρησιμοποίηση κάθετων στηριγμάτων-κολονών, 2) η δημιουργία κήπου και καθιστικών στις ταράτσες, 3) η ελεύθερη οργάνωση των εσωτερικών χώρων σύμφωνα με τις λειτουργικές ανάγκες των ενοίκων τους, 4) τα συνεχή οριζόντια ανοίγματα στην πρόσοψη των κτιρίων και 5) η ελεύθερη διαμόρφωση της πρόσοψης.

Στην «Ανάλυση έργου» παρουσιάζεται το έργο του Πολ Κλεέ, το οποίο είναι πολύπλευρο, με πλούσιες μορφικές επινοήσεις και εξαιρετική ευαισθησία στο χρώμα.

Επίσης, παρουσιάζεται το έργο του Μαρσέλ Ντυσάν, για την καλύτερη κατανόηση των θέσεων του Ντανταϊσμού.

Στην Ελλάδα η γενιά του '30 αναζητά πρότυπα για την τόνωση της εθνικής συνείδησης μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Στην ενότητα αυτή γίνεται αναφορά σε χαρακτηριστικά έργα αρχιτεκτονικής, ζωγραφικής και γλυπτικής.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να γίνουν κατανοητές οι θεωρητικές θέσεις των κινημάτων τέχνης που εκδηλώνονται την εποχή του Μεσοπολέμου και να επισημανθεί η επίδραση που ασκεί στην πορεία της τέχνης η ιστορική περίοδος μέσα στην οποία αυτή εκδηλώνεται.
- Να συνδεθεί η αφαιρετική διαδικασία στην τέχνη με την πνευματική αξία «Ιδέα», που έχει ως αποτέλεσμα την απόλυτη καθαρότητα της μορφής.
- Να γίνει κατανοητό ότι ο κόσμος του ονείρου και του ασυνείδητου καταλύει τις φυσικές σχέσεις με τα πράγματα και φτιάχνει καινούριες.
- Να γίνει κατανοητή η ιδιαιτερότητα των αντικειμένων καθημερινής χρήσης, προϊόντων της βιομηχανικής μαζικής παραγωγής, τα οποία απαιτούν το συνδυασμό λειτουργικότητας και αισθητικής ποιότητας.
- Να επισημανθούν οι αιτίες που οδήγησαν στη δημιουργία κτισμάτων με μεγάλα ανοίγματα, καθαρούς όγκους και μεγάλο ύψος στις μεγαλουπόλεις.
- Να καλλιεργήσουν οι μαθητές κριτική στάση απέναντι σε εικόνες, μηνύματα και αντικείμενα που τους περιβάλλουν.
- Να επισημανθεί η σύνδεση της ελληνικής τέχνης της περιόδου του Μεσοπολέμου με τις απόψεις περί «ελληνικότητας» που επικρατούσαν την εποχή αυτή.
- Να αναγνωριστεί η αρχιτεκτονική ως μορφή τέχνης, κρίνεται τόσο ως προς τη λειτουργικότητά της όσο και αισθητικά.

- Να επισημανθεί πώς συνδέεται η ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική με την ελληνική και πώς οι Έλληνες αρχιτέκτονες «παντρεύουν» τη μοντέρνα άποψη για το κτίσμα με βυζαντινά, κλασικά ή παραδοσιακά στοιχεία.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να αναγνωρίζει τα στυλ των διάφορων έργων και να κατανοεί τις θεωρητικές αρχές που υποστηρίζουν το καθένα από αυτά.
2. Να αντιλαμβάνεται πώς αλλάζουν οι ιδέες των καλλιτεχνών και μαζί οι τρόποι έκφρασης του έργου τους στο πέρασμα από την μία εποχή στην άλλη.
3. Να συνειδητοποιεί ότι οι πηγές έμπνευσης των καλλιτεχνών, εκτός από τα κοινωνικά, τα οικονομικά ή τα πολιτικά δεδομένα, μπορούν να είναι ιδέες, όνειρα ή καθημερινά αντικείμενα.
4. Να αναγνωρίζει τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους η τέχνη μπορεί να επικοινωνεί με το κοινό.
5. Να αναγνωρίζει την αρχιτεκτονική ως τέχνη και αντιλαμβάνεται τις προσπάθειες έκφρασης του αρχιτέκτονα.
6. Να αντιλαμβάνεται ότι τα χρηστικά αντικείμενα που τον περιβάλλουν έχουν γίνει κάτω από πολύ σκέψη και μελέτη όσων αφορά την ποιότητα, τη λειτουργικότητα, αλλά και την αισθητική τους.
7. Να αντιλαμβάνεται ότι ο καλλιτέχνης, όταν δημιουργεί ένα έργο τέχνης, έχει πάντοτε μια «θέση» απέναντι στα πράγματα και έχει τη δυνατότητα ο θεατής να στέκεται κριτικά απέναντι στο έργο, συσχετίζοντάς το με τις συνθήκες κάτω από τις οποίες αυτό δημιουργήθηκε.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει,

μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1

Ντε Στιλ

«ΠΡΩΤΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ *DE STIJL* 1918

1. Υπάρχει μια παλιά και μια καινούργια συνείδηση του χρόνου.

Η πρώτη απευθύνεται στο ατομικό.

Η καινούργια απευθύνεται στο γενικό.

Η μάχη του ατομικού ενάντια στο γενικό αποκαλύπτεται τόσο μετά από τον παγκόσμιο πόλεμο όσο και από την τέχνη της εποχής μας.

2. Ο πόλεμος καταστρέφει τον παλιό κόσμο μαζί με το περιεχόμενό του: την ατομική κυριαρχία σε κάθε τομέα.

3. Η καινούργια τέχνη έφερε στο φως το περιεχόμενο της νέας συνείδησης του χρόνου: ισοζυγισμένες αναλογίες ανάμεσα στο γενικό και το ατομικό.

4. Η νέα συνείδηση του χρόνου είναι έτοιμη να υλοποιηθεί σε όλα, ακόμα και στην εξωτερική ζωή.

5. Οι παραδόσεις, τα δόγματα και τα προνόμια του ατόμου («το φυσικό») αντιτίθενται σ' αυτήν την υλοποίηση.

6. Σκοπός των ιδρυτών της νέας πλαστικής τέχνης είναι να καλέσουν όλους εκείνους που πιστεύουν στην ανανέωση της τέχνης και της κουλτούρας να εξαφανίσουν αυτά τα εμπόδια, με το ίδιο τρόπο με τον οποίο αυτοί οι ίδιοι εξουδετέρωσαν στην τέχνη τους τη φυσική μορφή που εμποδίζει τη γνήσια έκφραση της τέχνης, την τελευταία συνέπεια κάθε καλλιτεχνικής γνώσης.

7. Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες σ' όλον τον κόσμο, παρακινούμενοι από την παραπάνω συνείδηση, έχουν πάρει μέρος, στον πνευματικό χώρο, σ' έναν πόλεμο ενάντια στην κυριαρχία του ατομικού και του καπρίτσιου. Αυτοί συνεργάζονται με όλους εκείνους που αγωνίζονται, πνευματικά και υλικά, για την διαμόρφωση μιας παγκόσμιας ενότητας στη Ζωή, στην Τέχνη, στην Κουλτούρα.

8. Το όργανο *De Stijl*, δημιουργημένο γι' αυτόν το σκοπό, προσπαθεί να προωθήσει τη νέα αντίληψη της ζωής. Η συνεργασία του καθενός είναι δυνατή:

1. Στέλνοντας στη σύνταξη, σαν ένδειξη συγκατάθεσης, όνομα, διεύθυνση, επάγγελμα.

2. Δίνοντας στο περιοδικό συνεργασίες, κριτικές φιλοσοφικές, αρχιτεκτονικές, επιστημονικές, λογοτεχνικές, μουσικές κ.λ.π.

3. Μεταφράζοντας σ' όλες τις γλώσσες και διαδίδοντας τις ιδέες που διακήρυξε το *De Stijl*

Théo Van Doesburg, Robt. Van't Hoff,

Wilmow Huszar, Antony Kok, Piet Mondrian,
G. Vantongerloo, Jan Wils».

Μάριο ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, μετάφραση Λ. Παπαματθεάκη, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1978, σ. 435-436.

Απόσπασμα 2

Πιτ Μοντριάν

«Πλαστική τέχνη και αγνή πλαστική τέχνη

Στην αγνή πλαστική τέχνη, η σημασία των διαφορετικών σχημάτων και γραμμών είναι σπουδαιότατη, γιατί τούτο ακριβώς το γεγονός κάνει την πλαστική τέχνη αγνή.

Για να μπορέσει πραγματικά η τέχνη να γίνει αφηρημένη, μ' άλλα λόγια, να μην αναπαριστά σχέσεις με τη φυσική άποψη των πραγμάτων, έχει θεμελιώδη σημασία ο νόμος της α π ο φ υ σ ι κ ο π ο ί η σ η ς τ η ς ύ λ η ς.

Στη ζωγραφική, το πρωταρχικό χρώμα που είναι όσο το δυνατόν αγνότερο, πραγματώνει αυτή την αφαίρεση από το φυσικό χρώμα. Όμως το χρώμα είναι, στην παρούσα τεχνική, και το καλύτερο μέσο αποφυσικοποίησης της ύλης στη δικαιοδοσία των αφηρημένων, τρισδιάστατων κατασκευών· τα τεχνικά μέσα, κατά κανόνα, είναι ανεπαρκή.

Όλη η τέχνη έχει κατορθώσει να φτάσει σε κάποιο μέτρο αφαίρεσης. Αυτή η αφαίρεση έγινε όλο και πιο έντονη, ώσπου στην αγνή πλαστική τέχνη κατακτήθηκε μια μάλλον ουδέτερη έκφραση, όχι μόνο με το μετασχηματισμό της φόρμας αλλά και της ύλης – με τεχνικά μέσα ή με το χρώμα.

Σύμφωνα με τους νόμους μας, είναι μεγάλο λάθος να πιστεύουμε πως μπορεί κανείς να δουλεύει μη-παραστατικά, φτιάχνοντας απλώς ουδέτερες φόρμες ή ελεύθερες γραμμές και καθορίζοντας σχέσεις. Γιατί συνθέτοντας αυτές τις φόρμες, διακινδυνεύει κανείς μια παραστατική δημιουργία, δηλ. μια ή περισσότερες ιδιαίτερες φόρμες».

Robert Herbert, *Η σύγχρονη τέχνη*, μετάφραση Μ. Δημοπούλου, εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, Αθήνα 1995, σ. 134.

Απόσπασμα 3

Σουπρεματισμός

«Για το σουπρεματιστή όμως άξιο λόγου θα είναι πάντα εκείνο το εκφραστικό

μέσο που επιτρέπει μια έκφραση όσο το δυνατόν πιο γεμάτη από καθαρή αίσθηση, πράγμα που είναι ξένο προς τη συνηθισμένη αντικειμενικότητα.

Για το σουπρεματιστή το αντικείμενο καθεαυτό είναι χωρίς νόημα και οι αναπαραστάσεις της συνείδησης δεν έχουν καμιά αξία.

Αποφασιστική είναι αντίθετα η αίσθηση, μέσω της οποίας η τέχνη καταλήγει στην αναπαράσταση χωρίς αντικείμενα, στο σουπρεματισμό.

Καταλήγει σε μια έρημο όπου τίποτα δεν είναι αναγνωρίσιμο εκτός από την αίσθηση.

Ο καλλιτέχνης πέταξε μακριά όλα όσα καθόριζαν την αντικειμενική - ιδανική δομή της ζωής και της "τέχνης": πέταξε μακριά τις ιδέες, τις έννοιες και τις απεικονίσεις, για να δώσει θέση μόνο στην καθαρή αίσθηση.

Η τέχνη του παρελθόντος, υποκείμενη (τουλάχιστον στο εξωτερικό) στην υπηρεσία της θρησκείας και του κράτους, πρέπει να ξαναγεννηθεί σε μια νέα ζωή μέσα στην καθαρή (όχι εφαρμοσμένη) τέχνη του σουπρεματισμού, και πρέπει να κατασκευάσει ένα νέο κόσμο, τον κόσμο της αίσθησης».

Μάριο ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, μετάφραση Λ. Παπαματθεάκη, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1978, σ. 405.

Απόσπασμα 4

Κονστρουκτιβισμός

Αποσπάσματα από το «Μανιφέστο του Ρεαλισμού» (1920)

«Η πραγματοποίηση των δικών μας αντιλήψεων για τον κόσμο με μορφή χώρου και χρόνου είναι ο μοναδικός σκοπός της πλαστικής μας τέχνης.

Δε μετράμε τη δουλειά μας με το μέτρο της ομορφιάς, δε τη ζυγίζουμε με το βάρος της τρυφερότητας και των συναισθημάτων.

Με το νήμα της στάθμης στο χέρι, με τα μάτια σίγουρα σαν κυρίαρχοι, μ' ένα πνεύμα ακριβές σαν το διαβήτη, εμείς κτίζουμε το έργο μας όπως το σύμπαν σχηματίζει το δικό του, όπως ο μηχανικός κατασκευάζει τις γέφυρες, όπως ο μαθηματικός επεξεργάζεται τους τύπους των διαγραμμάτων.

Ξέρουμε πως όλα έχουν μια δική τους ουσιαστική εικόνα: η καρέκλα, το τραπέζι, η λάμπα, το τηλέφωνο, το βιβλίο, το σπίτι, ο άνθρωπος. Όλα είναι ολοκληρωμένοι κόσμοι, με τους ρυθμούς τους και τις τροχιές τους.

Γι' αυτό ακριβώς κατά τη δημιουργία των αντικειμένων, βγάζουμε απ' αυτά την ετικέτα του ιδιοκτήτη, που είναι εξάλλου εντελώς τυχαία και πλαστή, και σταθερή αφήνουμε μόνο την πραγματικότητα του ρυθμού των δυνάμεων που ενυπάρχουν σ' αυτά.

1. Γι' αυτό στη ζωγραφική αρνιόμαστε το χρώμα σαν ζωγραφικό στοιχείο [...]

2. Αρνιόμαστε τη γραμμή σαν περιγραφική αξία [...]
3. Αρνιόμαστε τον όγκο σαν ζωγραφική και πλαστική μορφή του χώρου [...]
4. Αρνιόμαστε τη γλυπτική στο βαθμό που αποτελεί μάζα εννοούμενη σαν δομικό στοιχείο [...]
5. Αρνιόμαστε την καλλιτεχνική απογοήτευση τη ριζωμένη από αιώνες, σύμφωνα με την οποία οι ρυθμοί της στατικής είναι τα μοναδικά στοιχεία των πλαστικών τεχνών [...]

Σήμερα εμείς διακηρύσσουμε μπροστά σ' όλους εσάς την πίστη μας. Στις πλατείες και στους δρόμους εκθέτουμε τα έργα μας, πεισμένοι ότι η τέχνη δεν πρέπει να παραμείνει ένας ναός για τους ράθυμους, μια παρηγοριά για τον απογοητευμένο και μια δικαιολογία για τον τεμπέλη. Η τέχνη θα έπρεπε να μας παραστέκεται παντού όπου διαχέεται και δρα η ζωή: στο τραπέζι, στη δουλειά, στην ανάπαυλα, στο παιχνίδι, στις γιορτές και τις διακοπές, στο σπίτι και στο δρόμο, έτσι ώστε η φλόγα της ζωής να μην εξαφανισθεί από την ανθρωπότητα. Δε ζητάμε συμπάρταση ούτε στο παρελθόν ούτε στο μέλλον. Κανείς δεν μπορεί να μας πει ποιο θα είναι το μέλλον και με ποια μέσα μπορεί να φαγωθεί. Είναι αδύνατο να μην εξαπατηθεί κανείς από το μέλλον και γι' αυτό μπορούν να ειπωθούν χιλιάδες ψέμματα.

Για μας οι κραυγές για το μέλλον αντιστοιχούν με τα δάκρυα για το παρελθόν. Το επαναλαμβανόμενο όνειρο, με ανοιχτά μάτια, των ρομαντικών. Το πιθηκίσιο ντελίριο του παλιού παραδοσιακού ονείρου ντυμένου με σύγχρονα ρούχα.

Όποιος ασχολείται σήμερα με το αύριο, ασχολείται με το να μην κάνει τίποτα. Και όποιος αύριο δεν θα μας δώσει τίποτα απ' ό,τι έχει κάνει σήμερα, δεν είναι καθόλου χρήσιμος για το μέλλον.

Το σήμερα είναι γεγονός.

Θα το λάβουμε υπόψη μας και αύριο.

Αφήνουμε πίσω το παρελθόν σαν ψοφίμι. Αφήνουμε το μέλλον στους προφήτες.

Κι εμείς κρατάμε το σήμερα.

Naum Gabo

Antoine Pevsner».

Μάριο ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, μετάφραση Λ. Παπαματθεάκη, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1978, σ. 420-422

Απόσπασμα 5

Ντανταϊσμός

«ΤΙ ΕΙΝΑΙ Ο ΝΤΑΝΤΑΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΙ ΖΗΤΑΕΙ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ;

Ο Ντανταϊσμός απαιτεί:

1. Την διεθνή και επαναστατική ένωση των δημιουργών και των διανοουμένων ολόκληρου του κόσμου με βάση τον ριζοσπαστικό κομμουνισμό.
2. Την σταδιακή εισαγωγή της αεργίας μέσα από την γενικευμένη εκμηχάνιση όλων των δραστηριοτήτων. Διότι μονάχα η αεργία θα προσφέρει σε κάθε άτομο την δυνατότητα να συνειδητοποιήσει την αλήθεια της ζωής και να συνηθίσει επιτέλους να δημιουργεί τις δικές του εμπειρίες.
3. Την άμεση κατάργηση κάθε είδους ιδιοκτησίας (την κοινωνικοποίησή της) και την συλλογική σίτιση, καθώς επίσης και την δημιουργία πόλεων του φωτός οι οποίες θα είναι ιδιοκτησία του κοινωνικού συνόλου, επιτρέποντας στην ανθρωπότητα να φθάσει στην ελευθερία».

Ρίχαρντ Χύλζενμπεκ, *Εμπρός Νταντά. Ιστορία του Ντανταϊσμού*, μετάφραση Β. Παπακριβόπουλος, εκδ. Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1998, σ. 46

Απόσπασμα 6

Ντυσάν

«ΣΤΟ ΚΑΤΩΦΛΙ ΤΗΣ ΥΠΕΡΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

(Ντανταϊσμός, Σουρεαλισμός)

“Η ψυχή μου και η συνείδησή μου, να τι συγκροτεί τον εαυτό μου”

(Γιουνγκ).

“Αυτό είναι τέχνη γιατί το λέω εγώ”. Με αυτόν τον ισχυρισμό ο Ντυσάν παρουσίασε ένα κοινό ουροδοχείο σαν υποψήφιο για μια έκθεση τέχνης. Η κυνική του πράξη προκάλεσε τότε την αγανάκτηση της επιτροπής. Ωστόσο, το 1950, ένα αντίγραφο της *Κρήνης* στόλιζε την είσοδο μια πρωτοποριακής καλλιτεχνικής έκθεσης .

Γιατί η *Κρήνη* δεν είναι τέχνη; Αυτό το ερωτηματικό ξεσκεπάζει την ίδια την έννοια που καλύπτει η λέξη “τέχνη”.

Ο θεατής της *Κρήνης* αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως σύστημα που επενδύει με αξίες μία, κατά τα άλλα, ουδέτερη πραγματικότητα.

Η παρουσία της *Κρήνης* στην αίθουσα της τέχνης θέτει από την αρχή το πρόβλημα των αξιών. Η *Κρήνη* λειτουργεί σαν κοάν. Σαν πνευματικό αγκίστρι αγκιστρώνει τα ψάρια: τις σκέψεις, τις πληροφορίες που, καθώς θεωρούνται δεδομένες, μας κατευθύνουν την αντίληψη.

Το έργο αντι-τέχνης του Ντυσάν ταραξεί τα λιμνάζοντα ύδατα. Κλονίζει τις εννοιολογικές κατηγορίες μέσα από τις οποίες μάθαμε να ερμηνεύουμε τον κόσμο. Λειτουργεί σα μια πνευματική ασπίδα σ’ αυτό που οι ντανταϊστές, που υιοθέτησαν τον Ντυσάν ως σημαντικό εκπρόσωπό τους, ονόμασαν

“πνευματική ληστεία”».

Πόλυ Κάσδα, *Το συνειδητό μάτι*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1988, σ. 45-47.

Απόσπασμα 7

Σουρεαλισμός

«Ο σουρεαλισμός, που συμπληρώνει τη μέθοδο του ντανταϊσμού με την “αυτόματη μέθοδο γραψίματος”, ήδη μ’ αυτό εκφράζει την πίστη του ότι από το χάος, από το ασυνείδητο και το ανορθολογικό, από τα όνειρα και τις ανεξέλεγκτες περιοχές του νου θα προκύψει μια καινούργια γνώση, μια καινούργια αλήθεια και μια καινούργια τέχνη. Τη σωτηρία της τέχνης (που σαν τέτοια την απαρνιούνται το ίδιο όσο κι οι ντανταϊστές, μονάχα πούναι έτοιμοι να τη δεχτούν σα φορέα ανορθολογικής γνώσης) οι σουρεαλιστές την περιμένουν από το βύθισμα στο ασυνείδητο, στο προ-ορθολογικό και στο χαοτικό, και παραλαβαίνουν την ψυχαναλυτική μέθοδο του ελεύθερου συνειρμού (δηλαδή της αυτόματης ανάπτυξης ιδέων και της αναπαραγωγής της χωρίς καμιά ορθολογική, ηθική κι αισθητική λογοκρισία), επειδή φαντάζονται ότι ανακάλυψαν σ’ αυτήν μια συνταγή για την αποκατάσταση του παλιού καλού ρομαντικού τύπου έμπνευσης. Έτσι τελικά εξακολουθούν να καταφεύγουν στην ορθολογοποίηση του ανορθολογικού και στη μεθοδική αναπαραγωγή του αυθόρμητου, κι η μόνη διαφορά είναι ότι η μέθοδός τους είναι ασύγκριτα πιο σχολαστική, δογματική κι άκαμπτη από τον τρόπο δημιουργίας, στον οποίο το ανορθολογικό και το ενορατικό ελέγχονται από την αισθητική κρίση, το γούστο και την κριτική κι ο οποίος οδηγητική του αρχή κάνει το στοχασμό κι όχι την αξεδιακρισία [...] Ο ίδιος ο Φρόυντ φαίνεται πως διέκρινε το τέχνασμα που διέπραξε ο σουρεαλισμός. Λέγεται ότι παρατήρησε στον Σαλβαντόρ Νταλί που τον επισκέφτηκε στο Λονδίνο λίγο προτού πεθάνει: “Εκείνο που μ’ ενδιαφέρει στην τέχνη σας δεν είναι το ασυνείδητο, αλλά το συνειδητό”. Και θάπρεπε να εννοούσε μ’ αυτό: “Δεν ενδιαφέρομαι για την προσποιητή σας παράνοια, παρά για τη μέθοδο της προσποίησής σας”».

Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Νατουραλισμός, Ιμπρεσσιονισμός, Κινηματογράφος*, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, σ. 303-304.

Απόσπασμα 8

Απόσπασμα από συνέντευξη του Σαλβαντόρ Νταλί στο περιοδικό *Εξπρές*, 1-7/3/1971

«Σ. Νταλί: Ήμουν ο μόνος που, την εποχή που βασίλευε ο σουρεαλισμός, είπα: “Η ζωγραφική είναι η φωτογραφία έγχρωμη καμωμένη με πινέλο”. Τίποτε πιο σουρεαλιστικό από την πραγματικότητα. Η ύπαρξη της πραγματικότητας είναι το πιο μυστηριώδες, το πιο υπέροχο, το πιο σουρεαλιστικό πράγμα. Δυο φορές στη ζωή μου ζωγράφισα καλάθια με ψωμιά. Νόμισα ότι ήταν τα λιγότερο σουρεαλιστικά έργα μου, αφού μόνο καλάθια και ψωμιά ήταν. Προ ολίγου όμως ανακάλυψα διαβάζοντας τον Μισέλ Φουκώ το βαθύτερο νόημα του καλαθιού. Οι δύο αυτές νεκρές φύσεις, που δεν είχαν τότε που τις ζωγράφισα κανένα

υπερβατικό νόημα για μένα, είναι ίσως τα πιο σουρεαλιστικά μου έργα.

Εξπρές: Μα μπορείς να είσαι σουρεαλιστής χωρίς να το ξέρεις;

Σ. Νταλί: Προπάντων χωρίς να το ξέρεις. Εξάλλου ήταν και η γνώμη του Φρόυντ. Κάποτε έλεγε παρουσία μου ότι οι σουρεαλιστές δεν τον ενδιαφέρουν. Κι επάνω που απόρησα ξέροντας ότι οι σουρεαλιστές αναφέρονταν σ' αυτόν σαν οπαδοί του, μου είπε: "Προτιμώ τα έργα ζωγραφικής όπου δεν διακρίνεις ίχνη σουρεαλισμού εμφανή. Αυτά, μάλιστα, τα μελετώ. Κι εκεί βρίσκω θησαυρούς του υποσυνείδητου κόσμου".

Εξπρές: Σεις ο ίδιος ανήκετε μάλλον σε αντίθετη κατηγορία ζωγραφικής. Στα πιο φημισμένα έργα σας [...] το υποσυνείδητο παντού εκδηλώνεται, τα ψυχαναλυτικά θέματα κυριαρχούν.

Σ. Νταλί: Ναι, δυστυχώς! Είμαι παρ' όλα αυτά προϊόν του συνειδητού σουρεαλισμού».

Κείμενα για την τέχνη, επιλογή-μετάφραση Γιάννης Παππάς, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1993, σ. 166.

Απόσπασμα 9

Αρχές του Μπάουχαους

«Η τέχνη υψώνεται πάνω από όλες τις μεθόδους σαν αυταξία και δεν μπορούμε να τη διδάξουμε, ενώ τις εφαρμοσμένες τέχνες μπορούμε.

Αρχιτέκτονες, ζωγράφοι και γλύπτες είναι τεχνίτες στην πραγματικότητα.

Γι αυτό θα απαιτήσουμε από όλους τους σπουδαστές να αποκτήσουν στα εργαστήρια και σε άλλα μέρη, με πειράματα και πρακτικές εφαρμογές μια ολοκληρωμένη εξάσκηση στις τέχνες, ως απαραίτητο θεμέλιο κάθε καλλιτεχνικής παραγωγής. Τα δικά μας εργαστήρια πρόκειται ν' ανεγερθούν

σταδιακά, ενώ παράλληλα θα γίνουν συμφωνίες με εξωτερικά εργαστήρια για την πρακτική εξάσκηση των σπουδαστών.

Η Σχολή υποτάσσεται στο εργαστήριο και κάποια μέρα θ' απορριφθεί από αυτό. Γι' αυτό δεν θα υπάρχουν δάσκαλοι ή μαθητές στο Μπάουχαους αλλά πρωτομάστορες, τεχνίτες και μαθητευόμενοι.

Ο τρόπος της διδασκαλίας στηρίζεται στο χαρακτήρα του εργαστηρίου:

Οργανικές φόρμες που βγαίνουν από τη δεξιότητα του χεριού.

Κάθε στερεότυπο πρέπει να αποφεύγεται. Η δημιουργικότητα έχει το πρωτείο. Ελεύθερη ατομική έκφραση, αλλά και αυστηρή πειθαρχία στις μελέτες. Οι εξετάσεις για τους δασκάλους και τους τεχνίτες, σύμφωνα με τους θεσμούς της

συντεχνίας, θα οργανώνονται από το σύλλογο των δασκάλων του Μπάουχαους ή από εξωτερικούς δασκάλους.

Συμμετοχή των σπουδαστών στη δουλειά των δασκάλων.

Εξασφάλιση παραγγελιών ακόμη και για τους σπουδαστές.

Ομαδικές μελέτες για εκτεταμένα, ουτοπικά, κατασκευαστικά σχέδια

–δημόσια κτίρια και ναούς– με στόχο το μέλλον. Συνεργασία όλων των δασκάλων και των σπουδαστών –αρχιτεκτόνων, ζωγράφων, γλυπτών–

σ' αυτές τις μελέτες, με αντικειμενικό σκοπό να εναρμονιστούν όλα τα συνθετικά στοιχεία και μέρη που συναποτελούν την αρχιτεκτονική.

Διαρκής επαφή με τους κυρίους φορείς των εφαρμοσμένων τεχνών και των βιομηχανιών της χώρας. Επαφή με τη δημόσια ζωή, με τους ανθρώπους, με εκθέσεις και άλλες δραστηριότητες.

Νέα έρευνα πάνω στο χαρακτήρα των εκθέσεων, για να λύσουμε το πρόβλημα του πώς θα παρουσιάζονται εικαστικά έργα και γλυπτική μέσα στο κλειστό πλαίσιο της αρχιτεκτονικής.

Ενθάρρυνση για δημιουργία φιλικών σχέσεων ανάμεσα στους δασκάλους και τους σπουδαστές έξω από τα πλαίσια της δουλειάς. Διοργάνωση με άλλα λόγια θεατρικών παραστάσεων, διαλέξεων, μουσικών και ποιητικών εκδηλώσεων, χορών μεταμφιεσμένων. Δημιουργία ενός χαρούμενου τελετουργικού σ' αυτές τις συγκεντρώσεις».

Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *Μπάουχαους*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1986, σ. 81-83.

Απόσπασμα 10

Λε Κορπυζιέ

«Μηχανική αισθητική, Αρχιτεκτονική: και οι δύο στη βαθύτερη έννοια το ίδιο, η μια συνακόλουθο της άλλης, η μια σε πλήρη εξέλιξη, η άλλη σε οδυνηρή καθυστέρηση. Ο μηχανικός, κινούμενος από το νόμο της οικονομίας και καθοδηγούμενος από υπολογισμούς, μας φέρνει σε συμφωνία με τους νόμους του σύμπαντος. Φτάνει στην αρμονία. Ο αρχιτέκτονας πραγματοποιεί με την επεξεργασία των μορφών μια τάξη, που είναι γνήσιο δημιούργημα του πνεύματός του: με τις μορφές ανακινεί έντονα τις αισθήσεις μας και μας ξυπνά το αίσθημα για τη δημιουργία. Οι συσχετίσεις, που επιφέρει, βρίσκουν μέσα μας βαθιά απήχηση, μας δείχνει το μέτρο για μια τάξη, που τη νιώθουμε σύμφωνη με την παγκόσμια τάξη, καθορίζει πολλαπλές κινήσεις του πνεύματός μας και της καρδιάς μας: έτσι μας γίνεται η ομορφιά βίωμα».

Λε Κορπυζιέ, «Προοπτική της αρχιτεκτονικής. Βασικές αρχές (1920)», στο Ούλριχ Κόνραντς, *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα*,

Επίκουρος, Αθήνα, 1977.

Απόσπασμα 11

Φρανκ Λούντ Ράιτ

«Στην οργανική αρχιτεκτονική η σύλληψη κάθε κτίσματος αρχίζει σαν κτίσμα στη αρχή και προχωρεί στη δευτερεύουσα έκφραση σαν πίνακας προς τα μπρος. Δεν αρχίζει με κάποια δευτερεύουσα έκφραση για να προχωρήσει ψηλαφητά στη συνέχεια προς τα πίσω. Αυτό είναι μοντέρνα αρχιτεκτονική. Επειδή το μάτι έχει κουρασθεί από τις επαναλαμβανόμενες γυμνές κοινοτοπίες, όπου το φως αντανακλάται από επίπεδες επιφάνειες ή πέφτει θαμπά σε τρύπες, η οργανική αρχιτεκτονική ξαναφέρει τον άνθρωπο αντιμέτωπο πρόσωπο με πρόσωπο με το παιχνίδι των ίσκιων και το βάθος των ίσκιων της φύσης. Βλέπει φρέσκες προοπτικές της έμφυτης στον άνθρωπο δημιουργικής σκέψης και αίσθησης, που προσφέρονται στη φαντασία του για διαλογισμό. Αυτό είναι μοντέρνο. Η αίσθηση για τον εσωτερικό χώρο σαν πραγματικότητα συνδυάζεται στην οργανική αρχιτεκτονική με τις πλατύτερες δυνατότητες των σύγχρονων δομικών υλικών. Με αυτή την έννοια η αίσθηση αναζητά το σπίτι για τον εσωτερικό χώρο. Το περίβλημα δεν αναζητιέται πια μόνο στη σκεπή και στους τοίχους, αλλά σαν “προστατευμένος” χώρος. Αυτή η πραγματικότητα είναι μοντέρνα. Γι’ αυτό στην αληθινά μοντέρνα αρχιτεκτονική ξεφεύγει η αίσθηση της επιφάνειας και της μάζας σε φως και δομικά υλικά που συνδυάζουν το φως με τη δύναμη. Και αυτά τα δομικά υλικά δεν είναι λιγότερο έκφραση της προσανατολισμένης στο σκοπό δύναμης, όπως μπορούμε να την παρατηρήσουμε σε κάθε μοντέρνα μηχανή ή σε κάθε μοντέρνα εργαλειομηχανή. Όμως η μοντέρνα αρχιτεκτονική αποδέχεται την ανώτερη ανθρώπινη δεκτικότητα για τον ηλιόλουστο χώρο. Τα οργανικά κτίσματα έχουν τη δύναμη και την ελαφρότητα των ιστών της αράχνης, κτίσματα καθορισμένα από το φως, με τον εσώτερο χαρακτήρα τους φτιαγμένα για το περιβάλλον—παντρεμένα με το χώμα. Αυτό είναι μοντέρνο».

Φρανκ Λούντ Ράιτ, «Νέα αρχιτεκτονική» (1930), στο Ούλριχ Κόνραντς, *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα*, Επίκουρος, Αθήνα, 1977.

Απόσπασμα 12

Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε

«Όπου η τεχνική βρίσκει την πραγματική της εκπλήρωση εκεί ορθώνεται η

αρχιτεκτονική. Είναι αλήθεια πως η αρχιτεκτονική εξαρτάται από τεχνικά στοιχεία, αλλά το πραγματικό πεδίο της δραστηριότητάς της βρίσκεται στο χώρο της έκφρασης. Ελπίζω να καταλάβετε πως η αρχιτεκτονική δεν έχει να κάνει τίποτα με την εφεύρεση μορφών. Δεν είναι παιχνιδότοπος για παιδιά, μικρά ή μεγάλα.

Η αρχιτεκτονική είναι το γνήσιο πεδίο μάχης του πνεύματος. Η αρχιτεκτονική έγραψε την ιστορία των εποχών και τους έδωσε τα ονόματά τους. Η αρχιτεκτονική εξαρτάται από την εποχή της. Είναι η αποκρυστάλλωση της εσωτερικής της δομής, το βαθμιαίο ξεδίπλωμα της μορφής της. Αυτός είναι ο λόγος που η τεχνική και η αρχιτεκτονική έχουν τέτοια στενή συγγένεια. Η μεγάλη μας ελπίδα είναι πως θα εξελιχθούν μαζί, πως μια μέρα η μία θα είναι έκφραση της άλλης. Μόνο τότε θα έχουμε μια αρχιτεκτονική που θα είναι αντάξια του ονόματός της: Αρχιτεκτονική σαν αληθινό σύμβολο της εποχής μας».

Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε, «Τεχνική και αρχιτεκτονική» (1950), στο Ούλριχ Κόνραντς, *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα*, Επίκουρος, Αθήνα, 1977.

Απόσπασμα 13

Οι όροι και η χρήση τους

«Γιατί όμως ακούμε συχνά τους καλλιτέχνες να αγανακτούν με τους διάφορους “-ισμούς”, να θέλουν να ξεφύγουν από αυτούς, να μας λένε ότι η τέχνη βρίσκεται πέρα από “-ισμούς”, αφήνοντας να εννοηθεί ότι όλοι αυτοί οι όροι είναι κατασκευάσματα των σχολιαστών της τέχνης; Δικαιολογημένη μια τέτοια αντίδραση. Γιατί στην εποχή μας ειδικά έγινε μια κατάχρηση όρων. Οφείλεται σε δύο αιτίες. Πρώτα, γιατί με τις αναθεωρήσεις που συμβαίνουν η σκέψη του καλλιτέχνη πάνω στην πορεία της τέχνης και στον ρόλο της απόκτησε σημασία αμέσως συναρτημένη με όσα γίνονται και σε άλλους τομείς και έπρεπε να καθοριστούν σχετικά οι αποκλίσεις της. Δεύτερο, γιατί η πρωτοπορία της εποχής μας, προωθώντας τις θέσεις της για μιαν αληθινή ανανέωση ματιάς και πνεύματος, είχε ανάγκη από τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια κάθε διαφοροποίησης που δήλωνε τα στάδια και τις πλευρές των κατακτήσεών της. Από κει και πέρα και επειδή έγινε της μόδας αυτό το ίδιο γεγονός του να είσαι πρωτοπόρος, άρχισαν να εφευρίσκονται ονόματα που εξυπηρετούσαν σ’ αυτήν την κατεύθυνση τόσο τους καλλιτέχνες όσο και τους παρουσιαστές τους, χωρίς να έχουν πάντα σ’ αυτές τις περιπτώσεις ουσιαστικό αντίκρισμα. Έτσι για μια μερίδα του κοινού επίσης, που θέλει να εμφανίζεται ενήμερη, η τοποθέτηση των έργων στον τάδε ή στον δείνα “-ισμό” υποκατέστησε μια στενότερη επαφή τους με την τέχνη».

Ελένη Βακαλό, *Ρυθμοί και όροι της ευρωπαϊκής τέχνης*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1980,

Απόσπασμα 14

Νίκος Εγγονόπουλος

«Στον υπερρεαλισμό δεν προσεχώρησα ποτέ. Τον υπερρεαλισμό τον είχα μέσα μου, όπως είχα μέσα μου το πάθος της ζωγραφικής, από την εποχή που γεννήθηκα. Αλλά, για να βρω τον δρόμο μου τον αληθινό, τον υπερρεαλιστικό, για να μπορέσω να εκδηλωθώ ελεύθερα κι απερίσπαστα, αυτό το χρωστώ σε δύο κορυφαίους, στις δύο μεγαλύτερες μορφές που παρουσίασε ποτέ, ίσαμε τώρα, εξ όσων γνωρίζω, το παγκόσμιο υπερρεαλιστικό κίνημα. Ευτύχησα (το λέγω για τρίτη φορά), ευτύχησα να γνωρίσω τον μεγάλο ποιητή Ανδρέα Εμπειρίκο και τον μεγάλο ζωγράφο, τον μεγάλο Βολιώτη Γεώργιο ντε Κήρυκο. Συγκαταλέγω ανάμεσα στους προσφιλείς μου δασκάλους και τον μεγάλο Πάουλ Κλέε. Και τώρα πρέπει ίσως να δώσω μian εξήγηση για το ζήτημα των “Σχολών”. Ενώ στην δεύτερη παρένθεση δήλωνα πως δεν ανεγνώριζα σχολές, τώρα λέω πως σεμνύνομαι να ανήκω στην υπερρεαλιστική σχολή. Πραγματικά οι σχολές δεν παίζουν κανένα ρόλο στην αξιοποίηση ενός καλλιτεχνήματος. Έχουν όμως μεγάλη σημασία για τον ίδιο τον καλλιτέχνη: μέσα στην συγγενική προς τον εαυτό του Σχολή ο καλλιτέχνης θα εργαστή πιο άνετα, πιο σταθερά, μπορώ να πως πιο πετυχημένα [...] Έτσι, η ζωγραφική: γίνεται με το χρώμα. Το σχέδιο είναι το σχήμα που παίρνει η χρωματική κηλίδα για να συμβάλει, συνθετικά με τις άλλες κηλίδες, στην νόμιμη αξιοποίηση της επίπεδης επιφανείας του πίνακος. Σε μένα, οι αντιδράσεις, μπρος στα φαινόμενα της ζωής, εκδηλώνονται σε χρωματικά σύνολα. Αυτά τα χρωματικά σύνολα προσπαθώ να εκφράσω στα έργα μου, ερμηνεύοντας τις χρωματικές κηλίδες σύμφωνα, γιατί είμαι Έλληνα, με τις μορφές τις οικείες που με περιβάλλουν. Προσθέτω ότι προσπαθώ, σε κάθε πίνακά μου, σ’ αυτόν τούτον δηλαδή τον πίνακα, να προσδώσω τη στερεότητα του αντικειμένου. Το απόφθεγμα του Σολωμού: “πρέπει πρώτα με δύναμη να συλλάβη ο νους, κι έπειτα η καρδιά βαθειά να αισθανθή ό,τι ο νους συνέλαβε”, είναι πάντα παρόν στη σκέψη μου. Κάθε μέρα, δε, που περνά, ζητώ, σύμφωνα με την προτροπή του Cezanne, να πραγματοποιώ, στη ζωγραφική, πιο έντονα και πιο σοφά. Τελειώνοντας, επικαλούμαι την επιείκειά σας, όχι μόνο για μένα, αλλά και για όλους τους συναδέλφους μου. Είναι αδύνατο να φανταστείτε, στον τόπο μας, με τι δυσκολίες, με τι στερήσεις, με τι θυσίες, με τι μαρτύρια ακόμη, γίνονται αυτά τα έργα που, κάθε τόσο, έχουμε την τιμή να σας παρουσιάζουμε. (1963)».

Νίκος Εγγονόπουλος, *Πεζά Κείμενα*, εκδ. Ύψιλον/βιβλία, σ. 41, 43.

Απόσπασμα 15

Η ελληνική αρχιτεκτονική στην αρχή του 20ου αιώνα

«Είναι γενικά αποδεκτό ότι το ζήτημα της αναβίωσης του παρελθόντος, με συμβατικό σημείο έναρξης την Αναγέννηση –συμπτωματικά και της γέννησης του μοντέρνου ανθρώπου– εντείνεται με τον ιστορικισμό του 19ου αιώνα και νομοτελειακά φτάνει στην “επανάσταση” του μοντερνισμού. Στην Ελλάδα όλα αυτά, όμως, εισπράττονται εντελώς διαφορετικά, με άλλη ένταση, με άλλο περιεχόμενο, αν και –και αυτό θέλει προσοχή– με μια επιπόλαιη ματιά μοιάζει να πρόκειται για την ίδια πάνω-κάτω περίπτωση. Ο νεοκλασικισμός (ό,τι και να αντιπροσωπεύει στην πραγματικότητα αλλού) στην Ελλάδα εξ αρχής θεωρείται εθνικό χρέος, η επιστροφή στην τέχνη των ιερών προγόνων, ενώ ο μοντερνισμός είναι εισιτήριο για ένα όχημα με κατεύθυνση προς το μέλλον. Επομένως είναι εξ ορισμού στερημένος από ιστορικά ερείσματα, άρα ανοίκειος, αν όχι εχθρικός, σε μια χώρα όπου τα πάντα καθορίζονται και αξιολογούνται με γνώμονα το παρελθόν».

Δ. Φιλιππίδης, *Μοντέρνα αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 2001, σ. 27.

Απόσπασμα 16

Η αναζήτηση της «ελληνικότητας»

«Συντηρητική θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ενδεχομένως και η τάση επαναφοράς, στη μεταπολεμική πολιτισμική ζωή της χώρας, του αιτήματος της “ελληνικότητας” ή της “επιστροφής στις ρίζες” που είχε αποκρυσταλλωθεί σε διάφορες εκδοχές κατά τις δεκαετίες του ’20 και του ’30. Ωστόσο, η τάση αυτή δεν είχε τίποτα να κάμει με την επίκληση του “κλασικού” πνεύματος και τη συμβατική αντιμετώπισή του από το συντηρητικό κατεστημένο. Συνέδεε το αίτημα της “ελληνικότητας” μ’ ένα αίτημα “αλήθειας”. Γι’ αυτό, όσο και αν είχε ως άξονα αναφοράς την “ελληνική παράδοση”, είχε δείξει και εξακολουθούσε να δείχνει ζωηρότατο ενδιαφέρον για ορισμένες τουλάχιστον εκφάνσεις του μοντερνισμού. Οι ικανότεροι μάλιστα εκπρόσωποι αυτής της τάσης –στη λογοτεχνία, στις εικαστικές τέχνες, στη μουσική– είχαν κατορθώσει να συναιρέσουν με επιτυχία τα διδάγματα του μοντερνισμού με όσα οι ίδιοι αντιλαμβάνονταν ως αξίες και τρόπους της ντόπιας παράδοσης».

Σ. Κονταράτος, «Μοντερνισμός και παραδοσιοκρατία: Από τη μεταπολεμική ανοικοδόμηση ως τη διείδυση του μεταμοντερνισμού», στο W.Wang (επιμ.), *Αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα, Ελλάδα*, Prestel, Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής, DAM, Μόναχο 1999, σ. 43.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να συζητηθούν οι δύο κατευθύνσεις που παίρνει η τέχνη στο Μεσοπόλεμο, εκείνη που ως «λειτουργική» θεμελιώνει τις βάσεις για μια νέα δομή κοινωνίας και εκείνη που ως άρνηση ή φυγή υποτιμά την ιστορία αλλά και κάθε προηγούμενη θεωρητική αρχή.
2. Να επισημανθούν οι διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στο Σουπρεματισμό και το Ντε Στιλ.
3. Να επισημανθεί ότι ο Ντανταϊσμός είναι κυρίως στάση ζωής και όχι απλώς καλλιτεχνικό κίνημα. Μάλιστα να τονιστούν ο ειρωνικός του χαρακτήρας και η αμφισβήτηση που προβάλλει απέναντι στην κοινωνία.
4. Χρήσιμο είναι να επιστήσουμε την προσοχή των μαθητών στα κείμενα του βιβλίου τους που βρίσκονται μέσα σε πλαίσιο και αναφέρουν αποσπάσματα από τα διάφορα μανιφέστα, για να καταλάβουν καλύτερα τη λογική των κινημάτων.
5. Όταν διδάξουμε το κεφάλαιο του Σουρεαλισμού, μπορούμε να παραπέμπουμε τους μαθητές στον κόσμο του ονείρου, για να καταλάβουν πώς το μη πραγματικό γίνεται το θέμα των σουρεαλιστικών έργων.
6. Να τονιστεί το γεγονός, ότι παρ' όλο που ο Ντανταϊσμός και ο Σουρεαλισμός συνδέονται με τις ιδέες του αυτοματισμού και του τυχαίου, ο μιν πρώτος δεν παράγει έργα, αλλά συνήθως εκφράζεται με τα «ready mades», ο δε δεύτερος τα καταγράφει στην επιφάνεια του τελάρου.
7. Να επισημανθούν οι βασικές αρχές του Μπάουχαους, για να καταλάβουν οι μαθητές ότι ο βιομηχανικός σχεδιασμός των αντικειμένων «παντρεύει» τη λειτουργικότητα με την αισθητική.
8. Να συζητηθεί τι σημαίνει «εργονομία» και λειτουργικότητα του κτιρίου.
9. Να επισημανθεί ο τρόπος με τον οποίο αποδίδουν το Σουρεαλισμό οι Έλληνες ζωγράφοι.
10. Να συνδεθούν μορφολογικά και θεματολογικά τα έργα της τέχνης (ζωγραφικής και αρχιτεκτονικής) με την πολιτική κατάσταση της Ελλάδας του Μεσοπολέμου.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

- a. Να συγκεντρώσουν οι μαθητές φωτογραφικό υλικό και λίγα στοιχεία για κτίρια των οποίων η αρχιτεκτονική παραπέμπει σε αρχές που ταυτίζονται με τις ιδέες των μεγάλων δασκάλων της αρχιτεκτονικής.
- b. Να δοθεί στους μαθητές ένας πίνακας που να αναφέρει ονομαστικά και χρονολογικά τα κινήματα του Μεσοπολέμου και να τους ζητηθεί να συμπληρώσουν σε κάθε κίνημα συνοπτικά τις ιστορικές και τις κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες αυτό αναπτύσσεται, τα χαρακτηριστικά της μορφής και του περιεχομένου του, τους αντιπροσωπευτικότερους καλλιτέχνες, την κύρια ιδέα που αυτό υποστηρίζει, καθώς και μια σύντομη κριτική.
- c. Να συνδεθεί η ελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου με την ποίηση και τη λογοτεχνία αυτής της περιόδου.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Αφηρημένη τέχνη: το έργο του Καντίνσκι.
2. Ντανταϊσμός και το έργο του Μ. Ντυσάν.
3. Σουρεαλισμός: το μανιφέστο του κινήματος και η εφαρμογή του στα ζωγραφικά έργα.
4. Ντανταϊσμός - Σουρεαλισμός: σχέσεις ποίησης και ζωγραφικής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 18

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ. Η ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ Ν. ΥΟΡΚΗΣ – ΑΦΗΡΗΜΕΝΟΣ ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Το κεφάλαιο αυτό περιλαμβάνει δύο ενότητες που εξετάζουν την τέχνη μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στην Αμερική και στην Ευρώπη.

Στην Αμερική η ευρωπαϊκή πρωτοπορία, παρ' όλο που ήταν γνωστή στο Αμερικανικό κοινό, δεν είχε μπορέσει ως τότε να αφομοιωθεί και να μετασχηματιστεί, για να δημιουργήσει μια μορφή τέχνης αυτόνομη και ιδιαίτερη. Ωστόσο, πριν και κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου, πολλοί καλλιτέχνες μετανάστευσαν από την Ευρώπη στην Αμερική, γεγονός που βοήθησε στη μετάδοση και το μετασχηματισμό της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στην αμερικανική ήπειρο.

Ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός αφορά την καλλιτεχνική δράση των Αμερικανών ανάμεσα στο 1950 και το 1960. Τον χαρακτηρίζουν δύο τάσεις, η Ζωγραφική της Δράσης, που έδινε έμφαση στην ίδια την πράξη της ζωγραφικής, και η Ζωγραφική του Χρωματικού Πεδίου, που δημιουργεί χώρους από χρώμα και φως που δονούνται.

Στη γλυπτική η τομή πραγματοποιήθηκε με τη χρήση νέων υλικών όπως το σφυρήλατο μέταλλο ή με τη «συναρμογή» διάφορων υλικών.

Στην Ευρώπη, μετά το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου, υπήρχε διάχυτο το συναίσθημα της απογοήτευσης και της απελπισίας, το οποίο αντανάκλαται και στην τέχνη. Στη συνέχεια όμως, μέσα από την απαξίωση των παραδοσιακών τρόπων έκφρασης, δημιουργείται μια νέα σχέση του καλλιτέχνη με το έργο του, τη δημιουργική χειρονομία και τα υλικά του. Η καινούργια αυτή τάση ονομάστηκε Άμορφη Τέχνη ή Τασισμός ή Λυρική Αφαίρεση.

Το κεφάλαιο κλείνει με τις «Αναλύσεις έργων» του Τζάκσον Πόλοκ και του Αλμπέρτο Τζιακομέτι.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να γίνει κατανοητό πώς περνά η πρωτοπορία της τέχνης από την Ευρώπη στην Αμερική και διαμορφώνεται ως αυτόνομο και πρωτότυπο ιδίωμα της αμερικανικής τέχνης.

- Να επισημανθούν οι λόγοι που έκαναν τους Ευρωπαίους καλλιτέχνες να μεταναστεύσουν στην Αμερική μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.
- Να αναγνωριστούν τα χαρακτηριστικά εκείνα που αφορούν τη Ζωγραφική της Δράσης σε αντιδιαστολή με εκείνα που αφορούν τη Ζωγραφικής του Χρωματικού Πεδίου.
- Να γίνει κατανοητό ότι στην Ευρώπη η απαξίωση των παραδοσιακών τρόπων έκφρασης, που οδήγησε στην Άμορφη Τέχνη, είναι συνέπεια του κλίματος απαισιοδοξίας και απογοήτευσης το οποίο είχε αφήσει πίσω του σε όλα τα επίπεδα ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος.
- Να γίνει αντιληπτό ότι η Αφαίρεση οδηγεί στον υποκειμενισμό, στην έμφαση στο ένστικτο και στον αυθορμητισμό, στην περιφρόνηση των κανόνων και γενικά στην υπέρβαση των ορίων ανάμεσα στη σύλληψη και στην εκτέλεση του έργου.
- Να γίνει αντιληπτό ότι με τον ίδιο τρόπο λειτουργεί και η γλυπτική, η οποία αναζητά τη συγχώνευση φόρμας και συναισθήματος.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να ξεχωρίζει τα χαρακτηριστικά της αφηρημένης τέχνης σε όλες της τις εκφάνσεις.
2. Να αναγνωρίζει το έργο καλλιτεχνών και να κατανοεί το ρόλο της υποκειμενικότητας του καλλιτέχνη στο χώρο της σύγχρονης τέχνης.
3. Να αντιλαμβάνεται προβληματισμούς και θέσεις που προκαλούνται από τα κοινωνικά γεγονότα και εμφανίζονται επεξεργασμένα με πολλούς τρόπους στα έργα τέχνης.
4. Να στέκεται κριτικά απέναντι στην πολυπλοκότητα των μορφών της τέχνης έτσι όπως αυτές αποδίδονται.
5. Να αναγνωρίζει τους διαφορετικούς τρόπους απόδοσης ενός ζωγραφικού θέματος ανατρέχοντας στα ποικίλα παραδείγματα του βιβλίου από τις διάφορες ιστορικές περιόδους.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει, μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1

Για την αμερικανική τέχνη

«Διαγράφεται έτσι η φιγούρα του Αμερικανού καλλιτέχνη. Είναι ένας άνθρωπος δράσης μέσα σε μια κοινωνία ακτιβιστών, αλλά διαφορετικός είναι ο “τρόπος” της δράσης του, η οποία θέλει να είναι μια “δράση αγνή και ανιδιοτελής” σαν να’ ναι ύπαρξη, ένας τρόπος αυθεντικής ύπαρξης εξ ολοκλήρου διαφορετικός από εκείνον το μη αυθεντικό, γιατί στοχεύει σε απατηλές προσμονές, τον οποίο η αμερικανική κοινωνία επέλεξε ως δικό της και υποδειγματικό τρόπο ζωής. Ο καλλιτέχνης, για το λόγο και μόνο ότι είναι καλλιτέχνης, βρίσκεται στην αντιπολίτευση: είναι κομμάτι μιας μειονότητας διανοουμένων, μιας κουλτουραλιστικής “αριστεράς” που δεν έχει, ή δεν έχει ακόμα, μια ιδεολογική εξειδίκευση, αλλά που αργότερα θα οργανωθεί σε πραγματικό και καθαυτό “μέτωπο διαφωνίας”. Στην αμερικανική ζωγραφική που με τον Πόλοκ θα ονομαστεί *action painting* (“ζωγραφική δράσης”), το γράφημα (είτε είναι γραμμή είτε όγκος είτε είναι χρώμα: οι κατηγορίες δεν έχουν πια νόημα έξω από τους γνωστικούς στόχους της ευρωπαϊκής τέχνης) έχει την έντονη και επίμονη ζωτικότητα του σπόρου που αυθόρμητα φυτρώνει μέσα σε σαπρά και στάσιμα νερά: και σάπια νερά είναι το παρελθόν, που, καθώς δεν οργανώνεται ορθολογικά σε ιστορική προοπτική, ξεπέφτει στο χάος του ασυνειδήτου. Το παρελθόν που δεν γίνεται ιστορία και βαραίνει σαν σύμπλεγμα ενοχής είναι ο απόκρυφος αντίδικος του ακτιβιστικού μοντερνισμού της εξωστρεφούς αμερικανικής κοινωνίας, η μαύρη κηλίδα στην αισιοδοξία της. Η τέχνη είναι ανιδιοτελής δράση, που δεν ψευδοδικαιολογείται ηθικά, ανάγοντας σε ύψιστα κοινωνικά αγαθά το κέρδος, την άνεση, την εξουσία. Δεν αιτιολογείται δίνοντας στον εαυτό της ένα σκοπό, αλλά αποκαλύπτοντας τα κίνητρά της, ούτε και φοβάται να τα αναζητήσει πέρα από τις κοινωνικές απαγορεύσεις. Η τέχνη στην Αμερική έχει τις διάφορες τάσεις της, αλλά

όλες έχουν κοινή τη ρήξη με τα ταμπού, την τόλμη του υπερβολικού ή του παράδοξου, της προβολής σε γιγαντιαία κλίμακα. Η τέχνη είναι ο τόπος όπου αναγεννάται και εξαγνίζεται ο αλλοτριωτικός πραγματισμός της καθημερινής ζωής: είναι και αυτή πραγματισμός και ακτιβισμός, αλλά θετικός και δημιουργικός».

Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μετάφραση Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, Ηράκλειο 1998, σ. 577-579.

Απόσπασμα 2

Αμερικανική τέχνη και Πόλοκ

«Η *action painting* και η μουσική τζαζ είναι δύο μεγάλης σημασίας και εμβέλειας συνεισφορές που η Αμερική έδωσε στο μοντέρνο πολιτισμό· δομικά είναι πολύ όμοιες. Η τζαζ είναι μουσική που δεν προγραμματίζεται και η οποία συντίθεται ενώ παίζεται· και σπάει όλα τα παραδοσιακά μελωδικά και συμφωνικά σχήματα, όπως η *action painting* σπάει όλα τα χωροδιαστασιακά σχήματα της παραδοσιακής ζωγραφικής. Στο ανακάτωμα ήχων της τζαζ κάθε όργανο αναπτύσσει ένα δικό του ρυθμικό σχέδιο: αυτό που διαπλέκει ήχους και ρυθμούς είναι η συλλογική διέγερση των εκτελεστών, το κύμα που ανεβαίνει από τα βάθη του ασυνειδήτου και φτάνει στον κολοφώνα του παροξυσμού. Συμβαίνει όπως στις θρησκευτικές χορωδίες των νέγρων αμερικανών: ο καθένας κραυγάζει την πίστη του και την οργή του· και κάθε φωνή είναι παράφωνη ως προς τις άλλες, αλλά απ' αυτήν ακριβώς τη βασανιστική και εκκωφαντική ασυμφωνία γεννιέται ο ρυθμός μιας σπαρακτικής χορωδιακότητας. Έτσι και στο χώρο ενός πίνακα του Πόλοκ, κάθε χρώμα αναπτύσσει το ρυθμό του και υψώνει στη μέγιστη ένταση τη μοναδικότητα της απόχρωσής του. Αλλά, όπως η τζαζ περισσότερο από ορχήστρα είναι ένα σύνολο από σολίστ που προκαλούν και απαντούν, διεγείρουν και παρακινούν ο ένας τον άλλο και ξαναρχίζουν, έτσι και ο πίνακας του Πόλοκ μοιάζει μ' ένα σύνολο πινάκων ζωγραφισμένων πάνω στον ίδιο καμβά και των οποίων τα θέματα διαπλέκονται, παρεμβαίνουν, αποκλίνουν, επανασυνδέονται σ' ένα φρενιιώδες ανακάτεμα. Η τζαζ είναι νέγρική μουσική, των νέγρων της Αμερικής: είναι η αθλιότητα και η απόγνωση του παρόντος που ανακαλεί από τα βάθη του Είναι, με διαπεραστικές νότες βασανιστικής τρυφερότητας και σκοτεινής απειλής, την προγονική μνήμη ενός σχεδόν μυθικού παρελθόντος. Και γίνονται, με τα λόγια του Φόκνερ, “ήχος και οίστρος”. Και η ζωγραφική του Πόλοκ είναι, κατά κάποιο τρόπο, “νέγρική”: κατά την περίοδο που προηγείται των μεγάλων *spirituals* της τελευταίας δεκαετίας, σαφής είναι η αναζήτηση μιας αίσθησης της εικόνας σ' ένα ανακάτωμα βαρβαρικό, αλλά εξαιρετικά ζωτικό, ιερότητας και σεξουαλικότητας. Στην αμερικανική κοινωνία, υπερήφανη για την ευταξία της και

την παραγωγικότητά της, ο Πόλοκ θέτει το δίλημμα: να αρκεστεί στα ωραία σχήματα των αυτοκινήτων της και των οικιακών ηλεκτροσυσκευών της ή, αν θέλει τέχνη, να πάει να τη γυρέψει στην ταραχή του ασυνειδήτου, μες στα σκοτάδια του δικού της, ανεξίτηλου, συμπλέγματος ενοχής».

Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μετάφραση Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, Ηράκλειο 1998, σ. 584.

Απόσπασμα 3

Για τον Πόλοκ

«Με τον Τζ. Πόλοκ η αμερικανική ζωγραφική δράσης ανεβάζει τους τόνους, αγγίζει το πιο ψηλό σημείο της ιστορικής παρακμής της: είναι το έσχατο σημείο της κρίσης, πέρα από το οποίο δεν μπορεί να υπάρξει παρά η σιωπή, η ακινησία, ο θάνατος. Όπως και για το Βαν Γκογκ, του οποίου μοιάζει να επαναλαμβάνει την υπαρξιακή τραγωδία, τα χρόνια που είναι τα σημαντικότερα, στην ιστορία του Πόλοκ, είναι τα τελευταία. Προηγείται μια περίοδος βασανιστική και πυρετώδης, στην οποία συσσωρεύονται τα αίτια της οργής που θα εκραγεί, με ανήκουστη βιαιότητα, την τελευταία δεκαετία. Στην αρχή υπάρχει μια ηθικο-ιδεολογική ένταση που τον ωθεί προς τους ζωγράφους της μεξικανικής επανάστασης, ιδιαίτερα το Σικουέρος: από τον Πικάσο τον συγκλονίζει το πολιτικά πιο στρατευμένο έργο, η *Γκουέρνικα*. Διαμέσου του Γκόρκι κατανοεί τη βαθιά έννοια του Σουρεαλισμού: τη νέα αξία που προσλαμβάνει το γράφημα όχι πια ως έκφραση αλλά ως προέκταση, προς τα έξω, της εσωτερικότητας του καλλιτέχνη. Διαβάζοντας το Γιουνγκ και στοχαζόμενος, πείθεται πως η σφαίρα της τέχνης είναι το ασυνείδητο: είναι το μεγάλο απόθεμα ζωτικών δυνάμεων, στις οποίες μόνο με την τέχνη φτάνουμε. Σφαίρα της τέχνης δεν είναι ο χώρος της χαμένης μνήμης, αλλά η βαθιά και αναβράζουσα θάλασσα του “Είναι”, απ’ όπου προέρχονται οι παροτρύνσεις για δράση. Το “πιστεύω” της πουριτανικής κοινωνίας της Αμερικής είναι ότι υπάρχουμε για να κάνουμε: είναι αλήθεια το αντίθετο, κάνουμε για να υπάρχουμε, χρειάζεται να φτιάχνουμε την ύπαρξη. Πριν από τη δράση τίποτα δεν υπάρχει: ούτε υποκείμενο και αντικείμενο, ούτε χώρος όπου να κινηθούμε, ούτε χρόνος διάρκειάς μας. Ο Πόλοκ ξεκινά πραγματικά από το μηδέν, από τη σταγόνα χρώματος που αφήνει να πέσει στον καμβά. Η τεχνική του του *dripping* (σταγόνες και πιτσιλίσματα χρώματος πάνω στον απλωμένο χάρτινο καμβά: μια διεργασία που είχε βρει αλλά που εκτελούσε με εντελώς διαφορετική έννοια ο Μαξ Ερνστ) αφήνει κάποια περιθώρια στο τυχαίο: χωρίς το τυχαίο δεν υπάρχει ύπαρξη. Το τυχαίο είναι ελευθερία σε σχέση με τους νόμους της λογικής, αλλά είναι επίσης και μια κατάσταση ανάγκης, σύμφωνα με την οποία, ζώντας, αντιμετωπίζουμε, κάθε

στιγμή, συνθήκες απρόβλεπτες. Η σωτηρία δε βρίσκεται στη λογική που προσχεδιάζει, αλλά στην ικανότητα να ζούμε με νηφαλιότητα το απρόβλεπτο των γεγονότων. Όλα εξαρτώνται από το να βρίσκουμε το δικό μας ρυθμό και από το να μην τον χάνουμε, ό,τι κι αν συμβαίνει».

Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μετάφραση Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, Ηράκλειο 1998, σ. 584-585.

Απόσπασμα 4

Για τον Πόλοκ

«Κατά τον ίδιο τον Pollock, “η επιβολή της ενέργειας του ζωγραφίσματος είναι πέρα από κάθε αποτέλεσμα αυτή καθ’ αυτή μια πηγή μαγείας”, και η πεποίθηση αυτή έχει καθοριστικές συνέπειες για την καλλιτεχνική δημιουργία. [...] Το 1953 μπορεί να πει κανείς ότι αρχίζει και η τελευταία φάση της καλλιτεχνικής του πορείας και σ’ αυτήν, που ολοκληρώνονται όλες οι αναζητήσεις του.[...] Μερικά από τα βασικά χαρακτηριστικά του είναι η επική διάθεση και η λυρική φωνή, το εξπρεσσιονιστικό πάθος και η έμφαση στην κίνηση, ο επεκτατικός δυναμικός χώρος και η εσωτερικότητα του χρώματος, ο συνδυασμός διακοσμητικότητας και αφηρημένων τύπων. Εδώ φτάνει ο καλλιτέχνης σαφέστερα από οποιαδήποτε άλλη προσπάθειά του σε μια νέα και χωρίς προηγούμενο ενότητα στην οποία εμφανίζονται συμφιλωμένα όλα τα αντιθετικά στοιχεία των αναζητήσεών του. Η μορφική πυκνότητα και η απουσία κάθε κεντρικής οργανωτικής αρχής, ο πλούτος του χρώματος με το πάθος των μεγάλων χειρονομιών, η αυτόματη γραφή και η ρυθμική κίνηση, ο ακαθόριστος “άυλος χώρος” και η μυστική διάθεση. Από μια ωρισμένη πλευρά φαίνεται να συνδυάζονται εδώ χαρακτηριστικά όλων των ρευμάτων της σύγχρονης τέχνης, από τη μορφική σαφήνεια του κυβισμού στο πάθος του εξπρεσσιονισμού, από τους τύπους της αφαίρεσης στις κατακτήσεις του σουρρεαλισμού, η επιβολή του εξωτερικού και η έμφαση στο εσωτερικό. Σε έργα σαν αυτό φαίνεται πόσο σωστή είναι η διαπίστωση κατά την οποία “είναι ο Pollock αυτός που πάντρεψε τόσο, και με τόσο απόλυτο τρόπο, το γραμμικό με το ζωγραφικό, σχεδιάζοντας με τη ζωγραφική”. Στην ίδια κατεύθυνση κινούνται και άλλες προσπάθειες του Pollock, που με την μετωπικότητα και την έμφαση στο βάθος, τον “επιθετικό χώρο που μόνο σε λίγα σημεία σου επιτρέπει την πρόσβαση” και την εσωτερικότητα των χρωμάτων, ολοκληρώνουν μια νέα ερμηνεία της πραγματικότητας».

Χρύσανθος Χρήστου, *Η ζωγραφική του 20ού αιώνα*, τόμος Γ΄, εκδ. Αθηνά, Αθήνα 1981, σ. 40, 47-48.

Απόσπασμα 5

Η τέχνη στη μεταπολεμική Ευρώπη

«Οι λεγόμενες ποιητικές του *Informale*, που μεταξύ 1950 και 1960 υπερिशύουν σε όλο τον ευρωπαϊκό χώρο και στην Ιαπωνία, είναι αναμφίβολα ποιητικές της μη επικοινωνίας. Δεν είναι μια ελεύθερη επιλογή· είναι η κατάσταση ανάγκης στην οποία η τέχνη, που όλη η κουλτουραλιστική παράδοση αντιμετώπιζε ως τυπολογική μορφή, έρχεται να βρεθεί μέσα σε μια κοινωνία που υποτιμά τη μορφή αυτή και δεν αναγνωρίζει πια στο λεξιλόγιο το βασικό τρόπο επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων. Η τέχνη δεν μπορεί πια να είναι λόγος, σχέση. Δεν εντάσσεται πλέον σε μιαν αισθητική, δηλαδή σε μια φιλοσοφία· η ίδια η έννοια της ποιητικής (από το ποιείν), υπερिशύοντας πάνω στην έννοια της *θεωρίας*, δηλώνει ότι η μόνη αιτιολόγηση της τέχνης είναι πλέον μια σκοπιμότητα σχετική με το “πράττειν”. Πέρα από το λεξιλόγιο, που αντανακλά όμως πάντοτε κάποια αντίληψη για τον κόσμο και εμπεριέχει την ιδέα της σχέσης, δεν υπάρχει παρά η μοναδικότητα, η μη σχετικότητα, το ανεξήγητο αλλά και η αναμφισβήτητη πραγματικότητα της ύπαρξης. Ο καλλιτέχνης υπάρχει και υπάρχει επειδή ποιεί: δεν λέει τι πρέπει ή τι θέλει να κάνει στον ή για τον κόσμο· εναπόκειται στον κόσμο να δώσει νόημα σ’ αυτό που κάνει. Πράγματι, το μόνο πράγμα που μπορεί να κάνει είναι, ακριβώς, η ύπαρξη: δικαίως ή αδικώς, υποτίθεται ότι πραγματοποιείται με την τέχνη ένας τύπος “αυθεντικής” ύπαρξης που στον κοινωνικό μέσο όρο δεν επιτρέπεται. Το *Informale* δεν είναι κίνημα κι ακόμα λιγότερο μόδα· είναι μια κατάσταση κρίσης και ιδιαίτερα της κρίσης της τέχνης ως “ευρωπαϊκής τέχνης”, στιγμή της πιο πλατιάς εκείνης “κρίσης των ευρωπαϊκών επιστημών” που ο Χούσερλ περιγράφει ως κατάρρευση του σκοπού ή του “τέλους που είναι έμφυτο στην ευρωπαϊκή ανθρωπότητα από γενέσεως ελληνικής φιλοσοφίας, και που συνίσταται στη βούληση να είναι μια ανθρωπότητα θεμελιωμένη πάνω στη φιλοσοφική λογική”. Εξηγείται έτσι η φαινομενική συγγένεια, που συνοδεύεται όμως από βαθιά διαφορά, η οποία συνδέει τις ευρωπαϊκές *informale* τάσεις με τον αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ή με την αμερικανική *action painting*. Αυτό που συμβαίνει μέσω της επιρροής των ευρωπαίων καλλιτεχνών πάνω στους αμερικανούς (και ιδίως με τη μεσολάβηση του Γκόρκι) είναι μια καθαυτό μεταβίβαση εξουσιών. Αλλά ας έχουμε υπόψη μας το εξής: αν, εγκαταλείποντας το λεξιλόγιο, για να υπαχθεί σε αμιγή πράξη, η ευρωπαϊκή τέχνη εγκαταλείπει τη λειτουργία που είχε σε έναν πολιτισμό της γνώσης, που από τη γνώση εξαρτούσε τη δράση, η καλλιτεχνική πράξη των αμερικανών εντάσσεται, με έντονη δύναμη αμφισβήτησης, σε έναν πραγματιστικό πολιτισμό, έναν πολιτισμό της δράσης. Τον

τελευταίο, διαυγέστατο, ασμίκρυντο ορισμό της τέχνης ως μορφής, και της μορφής ως απόλυτης ορθολογικότητας, τον είχε δώσει ο Μόντριαν, του οποίου η γνωσιολογική σαφήνεια θα έπρεπε να ανακλάται και να διαθλάται από όλα τα προϊόντα της ανθρώπινης δράσης, να γίνεται το σημάδι της θεμελιώδους ορθολογικότητας της ύπαρξης. Αλλά αυτό για το οποίο τώρα υπήρχε σοβαρός λόγος αμφισβήτησης, δεδομένης της τροπής που έπαιρναν τα πράγματα, ήταν η θεμελιακή ορθολογικότητα της κοινωνίας: η ορθολογική “αρετή” είχε ήδη χάσει τη μάχη ενάντια στη “μανία” των ολοκληρωτικών καθεστώτων, της πολιτικής της βίας. Προς τι να εξακολουθήσει να αντιπαράτίθεται η ουτοπία της λογικής στο βίαιο ρεαλισμό της εξουσίας;»

Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μετάφραση Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, Ηράκλειο 1998, σ. 589-590.

Απόσπασμα 6

Καλλιτέχνης και καλλιτεχνική παράδοση

«Γιατί υπάρχει αυτή η επιθυμία για τη μη ανθρωποκεντρικότητα στην τέχνη; Γιατί υπάρχει αυτή η απέχθεια προς τις ρεαλιστικές μορφές; Όπως όλα τα ιστορικά φαινόμενα, έχει κι αυτό αναπτυχθεί από ένα πλήθος περιπλεγμένων ριζών που μόνο μια εξαιρετική οξυδέρκεια θα μπορέσει να τις διακρίνει. Η έρευνα αυτή είναι εξαιρετικά σοβαρή και δύσκολα θα μπορούσε να καταχωρηθεί εδώ. Ωστόσο, όποιες κι αν είναι οι αιτίες, υπάρχει μία που, αν και όχι αποφασιστική, σίγουρα είναι εμφανέστατη.

Δύσκολα μπορούμε να πούμε ότι το παρελθόν της τέχνης δυναμικά επηρεάζει το μέλλον της. Στο μυαλό του καλλιτέχνη, η σύγκρουση ανάμεσα στην ατομική ευαισθησία του και την ήδη υπάρχουσα τέχνη θέτει σε λειτουργία μια χημική αντίδραση. Νοιώθει ότι δεν είναι μόνος στη σχέση του με τον κόσμο. Ανάμεσά τους πάντα παρεμβαίνει, παίζοντας το ρόλο του ερμηνευτή, η καλλιτεχνική παράδοση. Ποια θα είναι η αντίδραση της δημιουργικής πρωτοτυπίας απέναντι στα ήδη υπάρχοντα έργα τέχνης; Μπορεί να είναι θετική, μπορεί και αρνητική. Με τον καλλιτέχνη συμβαίνουν δύο τινά, είτε συμφωνεί με το παρελθόν της τέχνης του που το θεωρεί κληρονομιά του και καλείται να το τελειοποιήσει, είτε ανακαλύπτει ότι νοιώθει μια αυθόρμητη και απροσδιόριστη αποστροφή για την καθιερωμένη και γενικά παραδεκτή τέχνη. Όπως στην πρώτη περίπτωση νοιώθει ευχαριστημένος με τις παραδοσιακές μορφές και επαναλαμβάνει μερικά από τα ιερά τους πρότυπα, έτσι και στη δεύτερη περίπτωση όχι μόνο παρεκκλίνει από την παράδοση, αλλά νοιώθει ιδιαίτερα ευχαριστημένος να δώσει στο έργο του τη

μορφή της διαμαρτυρίας κατά των κανόνων της παράδοσης.

Καθώς συνηθίζεται, στις διάφορες συζητήσεις για την επιρροή του παρελθόντος στο παρόν, η δεύτερη αυτή περίπτωση παραβλέπεται. Όλοι εύκολα αναγνωρίζουμε ότι σ' ορισμένες περιόδους της τέχνης αρκετά έργα έχουν ακολουθήσει τα πρότυπα άλλων έργων τέχνης που ανήκουν σε παλαιότερες περιόδους. Ιδιαίτερη προσπάθεια απαιτείται ωστόσο για να διακρίνουμε την αρνητική επιρροή του παρελθόντος και να αντιληφθούμε ότι, αρκετές φορές, ένα νέο στυλ έχει δημιουργηθεί από ένα συνειδητό και απολαυστικό ανταγωνισμό με τις παραδοσιακές τεχνοτροπίες».

Ortega y Gasset, *Η αντι-δημοτικότητα της νέας τέχνης*, εκδ. Καθρέφτης, Αθήνα 1998, σ. 80-81.

Απόσπασμα 7

Καλλιτέχνης και καλλιτεχνική παράδοση

«Ένα μεγάλο μέρος αυτού που ονομάζω μη ανθρωποκεντρισμό και απέχθεια για τις ρεαλιστικές μορφές εμπνέεται από μια τέτοια αποστροφή προς τις παραδοσιακές ερμηνείες της πραγματικότητας. Η ένταση της επίθεσης εναντίον της παράδοσης είναι σε αντίστροφη αναλογία προς τη χρονική απόσταση. Τεράστια είναι η περιφρόνηση προς την τέχνη του 19ου αιώνα, αν και η τέχνη αυτή περιέχει αξιόλογα στοιχεία αντίθεσης προς τις παλαιότερες μορφές. Από το άλλο μέρος, η νέα ευαισθησία για την τέχνη επιδεικνύει έναν κάπως ύποπτο ενθουσιασμό για την τέχνη εκείνη που βρίσκεται πολύ πίσω στο χώρο και το χρόνο, για την ιστορική πρωτόγονη τέχνη. Η αλήθεια είναι ότι αυτό που γοητεύει το σύγχρονο καλλιτέχνη σ' αυτά τα πρωτόγονα έργα της τέχνης δεν είναι τόσο η καλλιτεχνική τους ποιότητα, όσο η ειλικρίνειά τους, δηλαδή η απουσία της παράδοσης.

Αν τώρα στοχαστούμε για λίγο το ερώτημα: ποια είναι η μορφή της ζωής που αποκαλύπτεται σ' αυτή την επίθεση εναντίον της τέχνης του παρελθόντος, ερχόμαστε μπροστά σ' ένα παράξενο και συγκλονιστικό γεγονός. Η επίθεση εναντίον της τέχνης του παρελθόντος, τι άλλο μπορεί να σημαίνει παρά ότι η επίθεση γίνεται εναντίον της ίδιας της Τέχνης; Γιατί, βέβαια, τι είναι η τέχνη, μιλώντας συγκεκριμένα, αν δεν είναι αυτό που έχει φτιαχτεί μέχρι σήμερα και που όλοι θεωρούμε τέχνη;

Μήπως ο ενθουσιασμός για την απόλυτη τέχνη δεν είναι παρά μια μάσκα που κρύβει το μπούκωμα από τη μεγάλη κατανάλωση της τέχνης και ένα μίσος για την

τέχνη αυτή; Πώς όμως μπορεί να συμβεί κάτι τέτοιο; Το μίσος για την τέχνη είναι απίθανο ν' αναπτυχθεί ως ένα απομονωμένο φαινόμενο, πηγαίνει χέρι-χέρι με το μίσος για την επιστήμη, το Κράτος, για τον πολιτισμό γενικά. Είναι δυνατό να φανταστούμε ότι ο σύγχρονος Δυτικός άνθρωπος φθονεί τη δική του ιστορική αληθινή φύση; Μήπως νοιώθει κάτι παρόμοιο με το *odium professionis* που ένοιωθαν οι μοναχοί του μεσαίωνα – αυτή την αποστροφή, ύστερα από πολλά χρόνια μοναστικής πειθαρχίας, για τους ίδιους τους κανόνες που είχαν διαμορφώσει τη ζωή τους;

Αυτή είναι η στιγμή που με σωφροσύνη ο συγγραφέας πρέπει να βάζει κάτω την πένα του και να αφήνει το σμήνος των ερωτημάτων που τον βασανίζουν να πετάξει».

Ortega y Gasset, *Η αντι-δημοτικότητα της νέας τέχνης*, εκδ. Καθρέφτης, Αθήνα 1998, σ. 82-84.

Απόσπασμα 8

Χένρυ Μουρ

«Αυτό πρέπει να κάνει ο γλύπτης. Πρέπει να μοχθεί αδιάκοπα να συλλάβει και να χρησιμοποιήσει τη φόρμα την τέλεια, τη χωρική πληρότητα.

Παίρνει το στερεό σχήμα όπως το 'χει στο κεφάλι του, το σκέφτεται, ψάχνει το μέγεθός του, σα να το κρατούσε εκεί δα, στην παλάμη του. Νοητικά οραματίζεται μια σύνθετη φόρμα *ό λ ω ν τ ω ν ά λ λ ω ν γ ύ ρ ω* απ' α υ τ ό· ξέρει, κοιτώντας τη μια μεριά, πώς φαίνεται η άλλη· ταυτίζεται με το κέντρο βάρους του έργου, με τη μάζα του, με το βάρος του· νοιώθει τον όγκο του και το σχήμα του χώρου που απομένει στην ατμόσφαιρα.

Έτσι και ο ευαίσθητος θεατής του γλυπτού, πρέπει κι αυτός να μάθει να αισθάνεται το σχήμα, απλά σαν σχήμα κι όχι σαν περιγραφή ή ανάμνηση.

Πρέπει, για παράδειγμα, να αντιληφθεί ένα αυγό σαν ένα απλό στερεό σχήμα, έξω απ' τη σπουδαιότητά του σαν τροφή ή απ' τη φιλολογική ιδέα ότι θα γίνει κάποτε πουλί. Και με στερεά όπως το κοχύλι, το καρύδι, το δαμάσκηνο, το αχλάδι, το γυρίνο, το μανιτάρι, τη βουνοκορφή, το νεφρό, το καρότο, το κούτσουρο, το πουλί, το μπουμπούκι, τον κορυδαλλό, τα έντομα, ένα κόκαλο, το ίδιο πρέπει να νοιώθει. Απ' αυτά θα προχωρήσει για να δεχτεί πιο σύνθετες φόρμες ή το συνδυασμό διαφόρων σχημάτων».

Robert Herbert, *Η Σύγχρονη Τέχνη*, μετάφραση Μ. Δημοπούλου, εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, Αθήνα 1995, σ. 157.

Απόσπασμα 9

«Ένας ευαίσθητος παρατηρητής της γλυπτικής (έλεγε ο Μουρ στην ομιλία του [...]) πρέπει ακόμη να μάθει να αισθάνεται το σχήμα σαν απλό σχήμα, όχι σαν περιγραφή ή ανάμνηση... Από τον καιρό της γοτθικής τέχνης, η ευρωπαϊκή γλυπτική σκεπάστηκε με βρύα, αγριόχορτα και επιφανειακές αποφύσεις κάθε μορφής, που έκρυψαν εντελώς το σχήμα. Ο Μπρανκούζι ήταν εκείνος που ανέλαβε αυτή την ειδική αποστολή, να ξεριζώσει όλη αυτή την περίσσια βλάστηση και να μας ξαναδώσει πάλι τη συνείδηση του σχήματος. Για να το πετύχει αυτό, έπρεπε να συγκεντρωθεί σε πολύ απλά άμεσα σχήματα, να περιορίσει τη γλυπτική σε μονοκύλινδρες φόρμες, να τελειοποιήσει και να γυαλίσει ένα μοναδικό σχήμα, ώσπου να το κάμει σχεδόν υπερβολικά πολύτιμο. Το έργο του Μπρανκούζι, πέρα από την ιδιαίτερή του αξία, είχε ιστορική σημασία για την εξέλιξη της σύγχρονης γλυπτικής. Όμως (κατέληγε ο Μουρ), δεν είναι πια απαραίτητο να περικλείουμε και να περιορίζουμε τη γλυπτική σε μια μοναδική (στατική) μορφική ενότητα. Τώρα, μπορούμε να επεκταθούμε, να συνδέσουμε και να συνδυάσουμε μαζί διάφορες φόρμες, ποικίλα μεγέθη, τομείς και κατευθύνσεις σε μια οργανική ενότητα».

Χέρμπερτ Ρηντ, *Ιστορία της μοντέρνας γλυπτικής*, μετάφραση Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1979, σ.190-191.

Απόσπασμα 10

Μπρανκούζι

«Ο Ιονές Γιάνου (Jonel Jianou), στο πρόσφατο βιβλίο που αφιέρωσε στο γλύπτη, γράφει ότι ο Μπρανκούζι “έχτιζε” τα έργα του με τον τρόπο που ένας χωρικός χτίζει το ξύλινο σπίτι του. Τον ενδιέφεραν η στερεότητα και η ισορροπία των όγκων, οι αναλογίες, η δύναμη και η δομή. Τα περισσότερα γλυπτά του ήταν προσχέδια, που τα είχε συλλάβει έτσι ώστε να μπορούν να μεγαλώσουν και να στηθούν σαν οικοδομήματα στο ύπαιθρο. Το πρόβλημα δεν ήταν πια να ενταχθεί η γλυπτική στην αρχιτεκτονική, όπως στις μεγάλες συνθέσεις της Αρχαιότητας και του Μεσαίωνα. Αντίθετα, ο Μπρανκούζι κατάλαβε ότι ένα έργο αρχιτεκτονικής όφειλε να γίνει ένα είδος κατοικημένης γλυπτικής [...] ο καλλιτέχνης διάλεγε τα υλικά του ανάλογα με το περιεχόμενο. Ο στοχασμός πάνω στις απαρχές της ζωής είναι ένα θέμα που ταιριάζει στο μάρμαρο, ενώ η θυελλώδης έκφραση των αντιφάσεων της ζωής αποδίδεται ευκολότερα με το ξύλο. Η βαθιά γνώση των νόμων και των δομών των υλικών του επέτρεψε στον Μπρανκούζι να εναρμονίσει τέλεια τη φόρμα με το περιεχόμενο»

Χέρμπερτ Ρηντ, *Ιστορία της μοντέρνας γλυπτικής*, μετάφραση Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1979, σ. 192, 194, 196.

Απόσπασμα 11

Τζιακομέτι

«Τον καιρό που φιλοτεχνούσε το πιο σουρεαλιστικό του έργο, *Το ανάκτορο στις 4 το πρωί* (1932-3, τώρα στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης), ο Τζιακομέτι έγραφε: “Στροβιλίζομαι στο κενό. Μέσα στο άπλετο φως της μέρας ατενίζω το διάστημα και τα άστρα που διαπερνούν το ρευστό ασήμι γύρω μου... Αδιάκοπα αιχμαλωτίζομαι από κατασκευές που με θέλγουν και που ζουν μέσα στο υπερπραγματικό τους κλίμα – ένα όμορφο ανάκτορο, το πάτωμα με τα κεραμικά πλακάκια, μαύρα, λευκά, κόκκινα κάτω από τα πόδια μου, τις κιονοστοιχίες, τη χαμογελαστή αέρινη οροφή και τους ακριβείς αλλά άχρηστους μηχανισμούς”. [...] “Όταν κατασκευαστεί το αντικείμενο, προσπαθώ να δω μέσα σ’ αυτό μεταμορφωμένα και μετατοπισμένα πράγματα που με συγκίνησαν βαθιά, συχνά χωρίς να το συνειδητοποιώ. Φόρμες που τις αισθάνομαι πολύ κοντά μου, ακόμη και όταν δεν μπορώ να τις αναγνωρίσω, πράγμα που τις κάνει ακόμη πιο συνταρακτικές”».

Χέρμπερτ Ρηντ, *Ιστορία της μοντέρνας γλυπτικής*, μετάφραση Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1979, σ. 166.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Να επισημανθεί ότι στη σύγχρονη τέχνη τον καλλιτέχνη δεν τον ενδιαφέρει να αναζητηθούν στο έργο του περιεχόμενα (θέματα), όπως συνέβαινε σε προηγούμενες περιόδους.
2. Να τονιστεί ότι στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και την Άμορφη Τέχνη τα έργα δεν προορίζονται για να μεταδώσουν ιδέες ή αξίες και δεν παραπέμπουν σε άλλα περιεχόμενα, αλλά έχουν αξία ως αυτόνομες αισθητικά συνθέσεις.
3. Να προβληθούν στους μαθητές έργα ζωγράφων που έχουν υφολογικές διαφορές και να γίνει συζήτηση πάνω σ’ αυτά (π.χ. έργα του Ρόθκο και του Πόλοκ).

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Να αναλάβει κάθε μαθητής να παρουσιάσει στην τάξη δύο έργα δικής του επιλογής, αφού προηγουμένως έχει κάνει μια γραπτή εργασία γύρω από το νόημά τους, τις υφολογικές ή τις στιλιστικές διαφορές τους ή τις ομοιότητες ανάμεσά τους και έχει διατυπώσει τους γενικότερους προβληματισμούς του γύρω από αυτά.
2. Με αφορμή ένα θέμα, όπως λ.χ. «το πορτρέτο» ή «η ανθρώπινη φιγούρα» ή «η νεκρή φύση», να γίνει μια ιστορική αναδρομή σε όλες τις περιόδους τέχνης που αναφέρθηκαν μέχρι τώρα, για να ξεκαθαρίσουν οι μαθητές έννοιες και χαρακτηριστικά έργων και για να τα ταξινομήσουν ευκολότερα, συγκρίνοντας παρατηρώντας και αξιολογώντας τα.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Η ζωή και το έργο του Τζάκσον Πόλοκ.
2. Πόλοκ-Ρόθκο: μορφολογικές διαφορές στο έργο των δύο ζωγράφων. Κρίσεις και συμπεράσματα.
3. Τζιακομέτι: οι ανθρώπινες φιγούρες του «πορτρέτα» του σύγχρονου ανθρώπου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 19

Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 60, Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 70, ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ 80-90. ΠΟΠ ΑΡΤ, ΟΠ ΑΡΤ, ΚΙΝΗΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ, MINIMALΙΣΜΟΣ, ΕΝΝΟΙΑΚΗ ΤΕΧΝΗ, ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Κατά την πολυτάραχη δεκαετία του 1960, η οποία χαρακτηρίζεται από ένα γενικό κλίμα αμφισβήτησης και αγώνων κατά του κατεστημένου, οι καλλιτέχνες αναζητούν νέους προσδιορισμούς για το ρόλο της τέχνης και του έργου τους. Ζώντας στην καταναλωτική κοινωνία αρνούνται την εμπορευματοποίηση του έργου τέχνης, αμφισβητούν τη μονιμότητά του χρησιμοποιώντας φθαρτά υλικά και προσπαθούν να ταυτίσουν την τέχνη με τη ζωή.

Στην Αγγλία εμφανίζεται η Ποπ Αρτ στα έργα της οποίας αναπαριστώνονται τα καταναλωτικά προϊόντα που περιστοιχίζουν τον άνθρωπο, τα δημοφιλή πρόσωπα, τα έντυπα, τα κόμικς. Στη Γαλλία τα αντικείμενα της καταναλωτικής κοινωνίας (αστικός χώρος, προϊόντα τεχνολογίας) «θεωρητικοποιούνται» με τα έργα καλλιτεχνών, οι οποίοι δημιουργούν το κίνημα του Νεορεαλισμού.

Η απόσταση της γλυπτικής από τη ζωγραφική αμβλύνεται. Τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική χρησιμοποιούνται έτοιμα υλικά μαζικής παραγωγής.

Στη Νέα Υόρκη η Ποπ Αρτ ανθεί, χωρίς όμως την κριτική διάθεση που χαρακτηρίζει την αντίστοιχη της Ευρώπης.

Σιγά σιγά τα όρια ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή καταργούνται: το έργο γίνεται συμβάν μέσα στο οποίο εμπλέκεται ο θεατής και η σχέση του με αυτό γίνεται βιωμένη εμπειρία. Τα συμβάντα αυτά καθιερώνονται με τον όρο «Χάπενινγκς», εμφανίζονται το 1959 στην Αμερική, αλλά εκφράζονται από μία

ομάδα ακραίας πρωτοπορίας στην Ευρώπη, τη γερμανική, «Φλούξους».

Παράλληλα, την ίδια δεκαετία, εμφανίζεται η Οπ Αρτ με καλλιτέχνες οι οποίοι πραγματεύονται το πρόβλημα της οπτικής πρόσληψης δημιουργώντας ζωγραφικές επιφάνειες με την ψευδαίσθηση της κίνησης.

Από την ιδέα της ψευδαίσθησης της κίνησης περνάμε στην αναπαράσταση της ίδιας της κίνησης από την Κινητική Τέχνη. Τα έργα κινούνται με τον αέρα, με την απλή κίνηση του χεριού, με ηλεκτρομαγνητική ενέργεια, με το νερό ή το φως.

Στον αντίποδα όλων αυτών των κινημάτων βρίσκεται ο Μινιμαλισμός, ο οποίος έχει ως στόχο να αποκλείσει από την τέχνη την αυτοέκφραση, τον υποκειμενισμό και το συναισθηματισμό, γι' αυτό στρέφεται προς την ακραία απλότητα που θέτει ως αξία την πρόθεση του καλλιτέχνη και όχι το αισθητικό αποτέλεσμα. Με το Μινιμαλισμό καταργούνται εντελώς τα όρια ανάμεσα στη ζωγραφική και τη γλυπτική.

Η απομάκρυνση του Μινιμαλισμού από κάθε περιεχόμενο προκάλεσε μεγάλες αντιδράσεις κατ' αρχάς στην ίδια τη φύση του έργου ως αντικειμένου. Έτσι, εμφανίζεται η Εννοιακή Τέχνη που μεταθέτει την πρόσληψη της τέχνης ως μορφοποιημένου αντικειμένου στη ρηματική διατύπωσή του. Με άλλα λόγια, ο καλλιτέχνης με εργαλείο το λόγο περιγράφει τα περιεχόμενα της τέχνης του.

Στην Εννοιακή Τέχνη περιλαμβάνονται ομάδες καλλιτεχνών με διαφορετικά ονόματα (και αρκετές διαφορές μεταξύ τους) όπως Άρτε Πόβερα, Λαντ Αρτ, Προτσές Αρτ, Περφόρμανς, Μπόντι Αρτ, Τζανκ Αρτ και άλλες.

Με το Φωτογραφικό Ρεαλισμό μερικοί καλλιτέχνες επιστρέφουν στην αναπαράσταση με ένα ρεαλισμό που μιμείται τη φωτογραφία, ακραία ψευδαισθητικό, και χωρίς τη συναισθηματική συμμετοχή του καλλιτέχνη. Στη γλυπτική χρησιμοποιήθηκαν πολυεστερικές ρητίνες για την απόδοση ανθρώπινων ομοιωμάτων.

Στην «Ανάλυση έργου» παρουσιάζεται ο Γιόζεφ Μπούς, χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της Εννοιακής Τέχνης με έργο ιδιαίτερα φορτισμένο από προσωπικά σύμβολα.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να γίνουν κατανοητά η καταγωγή, η αφετηρία και η διαδικασία πραγμάτωσης ενός καλλιτεχνικού στόχου.
- Να επισημανθεί ότι ο καταναλωτικός χαρακτήρας της Ποπ Αρτ είναι μία κριτική στάση απέναντι στον καταναλωτισμό και όχι ένας ύμνος προς αυτόν.
- Να γίνει κατανοητό ότι ο όρος «ποπ» αποδίδει το ευτελές, το εφήμερο, αυτό δηλαδή που είχε αποφύγει να αγγίξει η τέχνη μέχρι τότε.
- Να γίνει αντιληπτό ότι ο στόχος της Κινητικής Τέχνης είναι να συνδέσει τις μορφολογικές ποιότητες του υλικού με τους παράγοντες «χρόνος» και «αλλαγή».
- Να γίνει κατανοητό ότι η πρόσληψη μιας έννοιας και η μετατροπή της σε καλλιτεχνικό έργο δηλώνουν την ατομική ή κοινωνική στάση του καλλιτέχνη απέναντι στα πράγματα.
- Να τονιστεί ότι η σημασία της λέξης «έννοια» στην τέχνη είναι περισσότερο πολύπλοκη από αυτό που εννοούμε στην καθημερινή ζωή. Πρόκειται για ένα μηχανισμό παραγωγής σκέψεων που αξιοποιείται με δημιουργικό τρόπο, για να προκύψει ένα καλλιτεχνικό προϊόν.
- Να γίνει κατανοητό ότι η τέχνη μετά το 1960 επεξεργάζεται ξανά τις έννοιες και τους προβληματισμούς που είχαν θέσει τα κινήματα της τέχνης των αρχών του 20ού αιώνα και ειδικά ο Ντανταϊσμός, ο Φουτουρισμός, ο Κονστρουκτιβισμός και ο Σουρεαλισμός.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να κρίνει συνολικά το φαινόμενο της τέχνης του 20ού αιώνα, να συνδέει τα κινήματα με προηγούμενα που διδάχτηκε και να καταλάβει πού βρίσκονται οι αναφορές τους.
2. Να παρατηρεί την ποικιλομορφία στη σύγχρονη τέχνη, καθώς και την άρση των ορίων ανάμεσα στη ζωγραφική και στη γλυπτική.

3. Να προβληματίζεται σχετικά με την πολυμορφία των απόψεων των καλλιτεχνών. Αυτή η πολυμορφία έχει άμεση σχέση με εκείνη που παρατηρείται στη καθημερινή ζωή όλων μας, καθώς ποικίλα γεγονότα μάς βομβαρδίζουν καθημερινά.
4. Να καταλαβαίνει ότι οποιοδήποτε αντικείμενο μπορεί να οριστεί ως έργο τέχνης, αν ο καλλιτέχνης είναι σε θέση να το υποστηρίξει και να το προβάλλει ως τέτοιο, κάτι που ξεκίνησε ήδη από τον Ντανταϊσμό. Αυτό το γεγονός μάς απομακρύνει από ένα σαφή ορισμό της τέχνης.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει, μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1

Για την αρχιτεκτονική

«Έτσι, τα μεταπολεμικά χρόνια διαπιστώνεται, όλο και περισσότερο, ότι κανένας δεν είναι ικανοποιημένος από την αρχιτεκτονική μας. Παρά την πολλαπλότητα και τις προσπάθειές της προς κάθε κατεύθυνση, δεν δίνει σημαντικά αποτελέσματα, παρά μόνο σε ειδικές κατηγορίες αρχιτεκτονικών προβλημάτων, αλλά όχι στο καθοριστικό αυτό της πιο ανθρώπινης κατοικίας. Σε δημόσια κτίρια, αλλά και σε ειδικές περιπτώσεις, το πολυκατάστημα και το διοικητικό κέντρο της πολυεθνικής εταιρείας, την έδρα της τράπεζας με τις παγκόσμιες διασυνδέσεις, το νέο αεροδρόμιο και τον υπόγειο σιδηρόδρομο, το σταθμό των λεωφορείων και το πολυώροφο γκαράζ, παρουσιάζει ενδιαφέρουσες και γόνιμες λύσεις. Το ίδιο μπορεί να διαπιστώσει κανείς και σε άλλες μεμονωμένες περιπτώσεις εξοχικών κατοικιών, όπου η αρχιτεκτονική εμφανίζεται περισσότερο σαν τέχνη και λιγότερο σαν απλή τεχνική και φτάνει σε απαντήσεις που σέβονται τον άνθρωπο.

Το μεγάλο πρόβλημα πάντως της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, “της μεταμοντέρνας”, όπως τονίζεται, δεν είναι τα οικοδομήματα των μεγάλων δυνάμεων της σύγχρονης ιστορικής πραγματικότητας. Σ’ αυτά, ίσως επειδή διαθέτει απεριόριστα μέσα, αρκετό χρόνο και κάθε είδους υλικά, όπως και στη μεμονωμένη εξοχική κατοικία, αποδεικνύει εξαιρετικές δυνατότητες. Και ακριβώς

αυτό, η βεβαιότητα ότι έχει δυνατότητες, που μπορούν να αντιμετωπίσουν το μεγάλο σημερινό πρόβλημα, είναι που της δημιουργεί τις μεγαλύτερες υποχρεώσεις. Το πρόβλημα της ανθρώπινης κατοικίας της εποχής των ηλεκτρονικών υπολογιστών και της κυβερνητικής, της πληροφορικής και των επαφών με το διάστημα, των υπερδυνάμεων και των νέων σχέσεων, της κοινωνίας των πλαστικών και της διαφήμισης, των πεινασμένων λαών και των περιοχών της αφθονίας και της σπατάλης. Στην πολλαπλότητα των αναζητήσεων και στην τόλμη μερικών προσπαθειών, ίσως διαφαίνεται μια κάποια απάντηση σ' αυτό. Στο πρόβλημα μιας κατοικίας, που δεν θα απευθύνεται μόνο στον άνθρωπο σαν λογική μηχανή, αλλά και σαν ελεύθερη προσωπικότητα, που εκτός από μυαλό έχει και καρδιά, εκτός από συνείδηση έχει και υποσυνείδητο, και που όλα δεν κατορθώνει να τα υποτάξει σε μία μόνο αρχή. Είναι γεγονός ότι τις μεγαλύτερες δυσκολίες για την επιτυχία των προσπαθειών προς την κατεύθυνση αυτή τις έχουμε από τη μεγάλη αύξηση του πληθυσμού, ιδιαίτερα σε μερικές περιοχές, δηλαδή από την ποσότητα που δεν βοηθάει στην ολοκλήρωση της ποιότητας. Αλλά δεν είναι μόνο η αρχιτεκτονική που αντιμετωπίζει το πρόβλημα αυτό, είναι όλες οι πλευρές της ζωής μας, αφού όλο και σαφέστερα διαπιστώνεται ότι επιβάλλεται σαν κανονιστική αρχή ο νόμος του αριθμού και η λογική του. Στην αρχιτεκτονική, όπως και σε άλλες κατηγορίες της σύγχρονης ζωής, διαφαίνονται πάντως τα στοιχεία που μπορούν να δώσουν μια πιο ολοκληρωμένη και ανθρώπινη λύση. Και ίσως δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο άνθρωπος βρήκε πάντοτε τον τρόπο και τα μέσα να ξεπεράσει τις δυσκολίες που δημιουργεί η φύση ή αυτός ο ίδιος».

Χ. Χρήστου, *Εισαγωγή στην Τέχνη, Αρχιτεκτονική – πλαστική*, Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1987, σ.123-124.

Απόσπασμα 2

Για τον Υβ Κλάιν

«Όταν ο Κλάιν κατακλύζει την επιφάνεια του καμβά με ένα και μοναδικό χρώμα, χωρίς την ελάχιστη παραλλαγή, προτίθεται σίγουρα να μεταβάλει τη σχέση μεταξύ καρπωτή και περιβάλλοντος: αλλά δεν το κάνει επενεργώντας πάνω στο περιβάλλον (“εναρμονίζοντάς το” μ’ ένα κάποιο χρώμα, όπως ο Ρόθκο και, με άλλη έννοια, ο Φοντάνα) αλλά πάνω στον καρπωτή, ωθώντας τον να “αισθανθεί” το περιβάλλον σύμφωνα μ’ ένα συγκεκριμένο χρώμα, δηλαδή να “ζήσει” σε μπλε ή σε κοκκινωπό ή σε χρυσαφί. Γι’ αυτό υπογραμμίζει τη θεαματική και τελετουργική όψη της αυταρχικής αυτής συμπεριφοράς του: προσφεύγοντας, για παράδειγμα, σε “ζωντανά πινέλα”, δηλαδή σε γυμνά και πασπαλισμένα με χρώμα μοντέλα, που αποτυπώνουν τα ίχνη τους στον τοίχο. Είναι σαφές ότι δεν διακυβεύεται πια μια τεχνική ούτ, για να ακριβολογήσουμε, ένα “στιλ”: το εγχείρημα συνίσταται σε πράξεις επιλογής, της οποίας οι λόγοι αφορούν μόνο τον καλλιτέχνη αλλά της οποίας τα αποτελέσματα επιδρούν πάνω σ’ ολόκληρη την κοινωνία».

Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μετάφραση Λ. Παπαδημήτρη,

Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, Ηράκλειο 1998, σ. 607.

Απόσπασμα 3

Για τον Υβ Κλάιν

«Το 1958 στην έκθεσή του *Το κενό*, στην γκαλερί Ιρίς Κλερτ του Παρισιού, ο Κλάιν δημιούργησε ένα “κενό”, ή “ζώνη αόρατης εικονογραφικής ευαισθησίας”, μετακινώντας όλα τα έπιπλα και βάζοντας τους τοίχους άσπρους. Στην είσοδο οι επισκέπτες έπιναν ένα μπλε κοκτέιλ (από τζιν, κουαντρό και μπλε διάλυμα μεθυλενίου), και έτσι είχαν μπλε ούρα τις επόμενες μέρες. Αποϋλοποιώντας το καλλιτεχνικό αντικείμενο, δεν επιζητούσε την απομυθοποίησή του, όπως ο Ντυσάμπ, αλλά μάλλον την αναμυθοποίησή του. Οι φιλοδοξίες του μεγάλωσαν: το 1960 ισχυρίστηκε ότι πήδηξε ή πέταξε, δηλαδή ότι πραγματικά εισέβαλε στο κενό. Για να το αποδείξει, ξαναπροσπάθησε να πηδήξει για χάρη ενός φωτογράφου. Η φωτογραφία είναι, βέβαια, ρετουσαρισμένη: δώδεκα περίπου αθλητές του τζούντο στέκονταν από κάτω κρατώντας ένα μουσαμά για να προσγειωθεί». Τόνυ Γκόντφρεϋ, *Εννοιολογική τέχνη*, μετάφραση Ειρ. Ορατή, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2001, σ. 68.

Απόσπασμα 4

Για το Νεορεαλισμό

«Η κίνηση που το 1960 παίρνει την ονομασία *Nouveau Realisme* δεν δεσμεύει ούτε περιορίζει την ελευθερία παρέμβασης των μελών της. “Αυτοί οι νέοι ρεαλιστές θεωρούν τον κόσμο ως έναν πίνακα, ένα μεγάλο θεμελιώδες έργο, του οποίου οικειοποιούνται ορισμένα θραύσματα προικισμένα με παγκόσμια σημασία. Μας δείχνουν το αληθινό στις διάφορες όψεις της εκφραστικής του ολότητας. Αυτό που φανερώνεται μέσα από την επεξεργασία των αντικειμενικών αυτών εικόνων είναι η ακέραιη πραγματικότητα, το κοινό καλό της δραστηριότητας των ανθρώπων, η τεχνολογική, βιομηχανική, διαφημιστική, πολεοδομική φύση στον 20ό αιώνα” (Ρεστανί).

Χρησιμοποιούνται τα πιο ποικίλα υλικά: διαφημιστικές πινακίδες, εικόνες του κινηματογράφου και φωτογραφίες περιοδικών, φώτα με νέον και φθορίζοντα, ακρυλικά χρώματα, όλοι οι τύποι πλαστικών. Το αισθητικό συμβάν πρέπει να παράγεται στον περίγυρο των συμφραζομένων της φαινομενολογίας του μοντέρνου κόσμου και να φωτίζει κάποιες σημαίνουσες πλευρές τους: αλλά ποιο μπορεί να είναι το νόημα του αναπάντεχου και όχι ζητούμενου συμβάντος, αν όχι

να αλλάξει την προκατεστημένη τάξη, να προξενήσει ένα ρήγμα στη *ρουτίνα* της κατανάλωσης; [...] Είναι η τεχνική που ο Λεβί-Στρος, σε επίπεδο πολιτιστικής ανθρωπολογίας, ονομάζει τεχνική του *μπρικολάζ*: δηλαδή του πρωτόγονου που ζει συλλέγοντας την τροφή του. Είναι ο χαρακτηριστικός τρόπος συμπεριφοράς των προϊστορικών εποχών: που είναι τέτοιες ακριβώς, γιατί η ανθρωπότητα δεν έχει ακόμα διαμορφώσει έναν προσχεδιασμό στόχων της εξέλιξής της. [...] Υπάρχουν τρεις υποθέσεις: ο καλλιτέχνης αντιτάσσει, στη συμπεριφορά της κοινωνίας απέναντι στα ίδια αντικείμενα, μια συμπεριφορά διαφορετική και αντιφατική· ο καλλιτέχνης επαναλαμβάνει μια συμπεριφορά της κοινωνίας· ο καλλιτέχνης αποκαλύπτει την *αληθινή* συμπεριφορά της κοινωνίας, κάτω από τη φαινομενική τάξη του τεχνολογικού της προσχεδιασμού. Αυτή η τελευταία υπόθεση είναι η πιο αξιόπιστη: η βιομηχανική κοινωνία ή κοινωνία “της κατανάλωσης” επαναφέρει την κοινωνία σε επίπεδο προϊστορίας, μετατρέπει τον πολιτισμένο άνθρωπο σε πρωτόγονο, σε άγριο, σε *bricoleur*».

Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μετάφραση Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, Ηράκλειο 1998, σ. 609-610.

Απόσπασμα 5

Το έργο τέχνης ως αντικείμενο

«Με την κρίση του αντικειμένου, του υποκειμένου και της μεταξύ τους σχέσης, των διαδικασιών σκέψης και των τεχνικών διεργασιών με τις οποίες η ανθρωπότητα στην πορεία της ιστορίας της συνεχώς ανέλυσε και καθόριζε τις αντίστοιχες αξίες, κλείνει ο ιστορικός κύκλος της τέχνης. Σ’ όλο το χρόνο που ονομάζουμε ιστορικό, η τέχνη υπήρξε το πρότυπο των δραστηριοτήτων με τις οποίες το υποκείμενο έφτιαχνε αντικείμενα και τα τοποθετούσε στον κόσμο, αποδίδοντας και στον κόσμο τον ίδιο σημασία αντικειμένου και θέτοντάς τον έτσι ως χώρο οργανωμένο, ως τόπο της ζωής, ως περιεχόμενο της συνείδησης. Το τέλος του έργου τέχνης ως αντικειμένου συμπίπτει με το τέλος της ιδέας ότι το αντικείμενο αποτελεί αξία ή, σε οικονομικό επίπεδο, περιουσιακό αγαθό. Ήταν αναπόφευκτο ότι η τέχνη, ως παραγωγική δραστηριότητα αντικειμένων-αξιών, θα τελείωνε την ίδια τη στιγμή που η κοινωνία θα έπαυε να ταυτίζει την αξία με αντικείμενα προορισμένα να αποτελέσουν κληροδότημα που έπρεπε να διατηρηθεί και να μεταδοθεί από γενιά σε γενιά. Η βιομηχανική τεχνολογική ανάπτυξη οδήγησε στο να αντικατασταθεί το εξειδικευμένο και εξειδικευτικό αντικείμενο, το φτιαγμένο από τον άνθρωπο, με ένα ανώνυμο, τυποποιημένο και επαναλαμβανόμενο σε άπειρες σειρές “προϊόν”: σε μια κοινωνία που δεν συνδέει πια την ιδέα της αξίας με την πραγματικότητα του αντικειμένου δεν χρησιμεύουν αντικείμενα που να είναι πρότυπα αξιών· η ομαδική εργασία της βιομηχανίας δεν

μπορεί να έχει ως πρότυπο την ατομική εργασία του καλλιτέχνη.

Τις τελευταίες δεκαετίες, έγινε ένα άλμα τεχνολογικού επιπέδου: αυτό είναι που έθεσε σε κρίση την τέχνη ως επιστήμη των αντικειμένων-προτύπων. Όπως έναν αιώνα πριν, όταν άρχιζε η κρίση, περάσαμε από την τεχνολογία των αντικειμένων (τη βιοτεχνία) στην τεχνολογία των προϊόντων (τη βιομηχανία), έτσι, με τη λεγόμενη “δεύτερη βιομηχανική επανάσταση”, περάσαμε από την τεχνολογία των προϊόντων στην τεχνολογία των κυκλωμάτων: και ακριβέστερα, στην τεχνολογία της πληροφόρησης. Το προϊόν δεν είναι πλέον σκοπός, αλλά μονάχα ένας παράγοντας στην κίνηση της γιγαντιαίας καταναλωτικής μηχανής. Στην πραγματικότητα, τι καταναλώνεται; Η κατανάλωση των αντικειμένων ήταν εξαιρετικά αργή, τόσο ή και περισσότερο από το χρόνο που χρειαζόταν για να φτιαχτούν: το αντικείμενο (για παράδειγμα το σπίτι, τα εργαλεία της δουλειάς) διαρκούσε περισσότερο από το υποκείμενο. Και το ιδανικό πρότυπο ήταν το έργο τέχνης, το αντικείμενο του οποίου η αξία δεν έληγε ποτέ, διαρκούσε παντοτινά. Η κατανάλωση των πραγμάτων που παράγονταν κατά την πρώτη φάση της βιομηχανικής ανάπτυξης ήταν ακόμη αργή· η παραγωγική ικανότητα του βιομηχανικού μηχανισμού μεγάλωνε δυσανάλογα με την ικανότητα κατανάλωσης της κοινωνίας. Προκαλούνταν συμφορήσεις, κρίσεις υπερπαραγωγής. Το πράγμα αντικαταστάθηκε με την εικόνα του· η εικόνα είναι εύθραυστη, φθείρεται γρήγορα: ο κόσμος εθίστηκε στο να αποποιείται πράγματα που μπορούσαν ακόμη να είναι χρήσιμα, αλλά των οποίων η εικόνα γινόταν ανυπόφορα τετριμμένη. Ανακαλύφθηκε πως η ψυχολογική κατανάλωση ήταν απείρως πιο γρήγορη από την αντικειμενική κατανάλωση: αρκεί να παρουσιαστεί ένα νέο είδος προϊόντος και αμέσως το παλαιό γίνεται ξεπερασμένο, λήγει».

Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μετάφραση Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, Ηράκλειο 1998, σ. 631-632.

Απόσπασμα 6

Για την Εννοιακή Τέχνη

«Η εννοιολογική τέχνη ευνόησε τη συγχώνευση των ρόλων του καλλιτέχνη και του κριτικού τέχνης, με αποτέλεσμα τα περιοδικά εκείνης της εποχής να γεμίζουν με άρθρα και κριτικές γραμμένες από καλλιτέχνες. Ο ουσιαστικός θεωρητικός τους πυρήνας αποτελεί σημαντικό στοιχείο ανάλυσης της εννοιολογικής τέχνης. Τα περιοδικά αυτά ήταν το *Art Language* και αργότερα το νεοϋορκέζικο *The Fox*, το *Studio International* (όπου ο Τσαρλς Χάρρισον, μεταγενέστερα μέλος της ομάδας Τέχνη και Γλώσσα, εργαζόταν βοηθός εκδότη) και το *Artforum*, επίσης στη Νέα Υόρκη, καθώς και το εκλεκτικιστικό *Avalanche*, με

εκδότη τον καλλιτέχνη Γουίλαμπυ Σαρπ. Από την αρχή τα περιοδικά αυτά δεν θεωρούσαν ότι ήταν περιοδικά τέχνης, αλλά τα ίδια, τέχνη. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που το περιοδικό *Avanche* οργάνωσε το 1973 εκθέσεις για την ίδια του την ιστορία, με κασέτες, φύλλα σελιδοποίησης και απλήρωτους λογαριασμούς».

Τόνυ Γκόντφρεϋ, *Εννοιολογική τέχνη*, μετάφραση Ειρ. Ορατή, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2001, σ. 224.

Απόσπασμα 7

Από συνέντευξη του Γιάννη Κουνέλλη

«R.W. Χαρακτηρίσατε τον εαυτό σας ζωγράφο αλλά, αντί να ζωγραφίζετε εικόνες των πραγμάτων, προτιμάτε να εκθέτετε τα ίδια τα πράγματα στις γκαλερί· αυτό δημιουργεί μια αίσθηση αποπροσανατολισμού στον άνθρωπο που βλέπει αυτά τα πράγματα, και καταστρέφει την ουδετερότητα των εκθεσιακών χώρων. Βάζοντας κάτι το ζωντανό, κάτι που τρώγεται ή που μυρίζει σε μια γκαλερί, καταστρέφεις τον κλασικό, ψυχρό, τεχνητό χώρο της γκαλερί. Μήπως αυτές οι δουλειές έχουν σαν σκοπό τους να ανατρέψουν, κατά κάποιο τρόπο, την ουδετερότητα μιας γκαλερί;

Γ.Κ. Πρέπει να αντιμετωπίζουμε την γκαλερί σαν ένα δραματικό, θεατρικό κοίλωμα.

–Επομένως δεν είχατε ποτέ την πρόθεση να καταστρέψετε –με κάποιο τρόπο – την αυστηρή, τεχνητή αυτή ατμόσφαιρα;

Γ.Κ. Όχι, όχι, όχι. Ποτέ μου δεν θέλησα κάτι τέτοιο, κι άλλωστε δεν θα μπορούσε να γίνει. Δεν γίνονται αυτά τα πράγματα.

–Μήπως οτιδήποτε βρίσκεται σε μια γκαλερί γίνεται τέχνη, απλώς λόγω περιβάλλοντος;

Γ.Κ. Η τέχνη φτιάχνεται από καλλιτέχνες, και όχι από γκαλερί.

–Παρακολουθώντας τη δουλειά σας, είχα πάντα την αίσθηση ότι περνούσα ένα κατώφλι κι έμπαινα σε έναν σουρεαλιστικό χώρο· σε μια διαφορετική αίσθηση του χρόνου, σε μια όαση, σε ένα είδος θαύματος. Αυτό είναι κάτι που το επιδιώκετε, που το θέλετε;

Γ.Κ. Σουρεαλιστικό; Δεν νομίζω πως είναι σουρεαλιστικό. Όχι, η δουλειά μου δεν είναι σουρεαλιστική· είναι θεατρική, είναι μπαρόκ.

–Μπαρόκ; Δεν καταλαβαίνω. Μπορείτε να μου εξηγήσετε γιατί είναι μπαρόκ;

Γ.Κ. Μπαρόκ είναι: οι τρούλοι του Borromini, ο οβελίσκος του Bernini με τον ελέφαντα, κάποιες δουλειές του Μιχαήλ Άγγελου, οι προσόψεις πολλών βενετσιάνικων εκκλησιών, οι ναπολιτάνικες Μαντόνες, οι κρήνες της Ρώμης, κι όλο αυτό το δραματικό πυροτέχνημα που περιβάλλει την μπαρόκ τέχνη.

–Είναι σημαντικό για σας το ότι αφήνετε τα στοιχεία που εκθέτετε να λειτουργήσουν σχεδόν εντελώς μόνα τους; Γιατί προσπαθείτε να περιορίσετε όσο μπορείτε την επέμβαση του καλλιτέχνη;

Γ.Κ. Δεν αφήνω καθόλου τα διάφανα στοιχεία μόνα τους. Τα βάζω μέσα στην γκαλερί· το έργο μου έχει πάντα μια συγκεκριμένη δομή. Δεν πιστεύω ότι τα προβλήματα που αναφέρατε έχουν καμιά σχέση μ' εμένα. [...] Μου είναι αδύνατο να εξηγήσω μια έκθεση. Μου είναι πιο εύκολο να σας πω πώς περπατούσα στους δρόμους και πώς ένας άνεμος μου πήρε το καπέλο, το οποίο τελικά κατέληξε σ' ένα δένδρο, και το δένδρο έγινε μπλε [...].

–Επομένως η δουλειά σας δεν εξαρτάται τόσο πολύ από το χώρο, όσο από το όραμά σας, από την αντίληψη που έχετε για την ιστορία.

Γ.Κ. Δεν μιλώ από τη σκοπιά του ιστορικού, κανείς από εμάς δεν είναι ιστορικός. Δεν μπορούμε όμως να μην καταλαβαίνουμε ότι το κάθε πράγμα έχει τις ρίζες του σε ένα άλλο πράγμα. Η ζωγραφική του Masaccio, για παράδειγμα, έχει τις ρίζες της στην τέλεια φιλοσοφική ερμηνεία της Αναγέννησης. Ο Caravaggio δεν υπάρχει χωρίς τη Μεταρρύθμιση. Ο El Greco και ο Velasquez υπήρξαν πολύ σημαντικοί για τον Picasso, όπως σημαντικός υπήρξε ο Caravaggio για τον Rembrandt. Όταν κάνω μία έκθεση, έχω την αίσθηση πως κάπου συνεισφέρω κι εγώ [...] Αυτή είναι η ηθική μου άποψη όσον αφορά τη δουλειά μου ως καλλιτέχνη [...] Αν τα πράγματα δεν ήταν έτσι, το γεγονός ότι έρχομαι στις Ηνωμένες Πολιτείες για να ζωγραφίσω, ή ότι έρχεται ένας Αμερικανός για να εργαστεί στην Ευρώπη, δεν θα είχε καμιά σημασία. Θα ήταν όλα μάταια, αν δεν υπήρχε αυτή η αίσθηση της περιπέτειας και της συνεισφοράς: αυτό είναι το σημαντικό. Ο Ezra Pound δίνει την ακριβή ερμηνεία αυτής της άποψης[...] Η άποψή του για τον κόσμο, η άποψή του για την κατανόηση, για τη συνεισφορά. Πιστεύω ότι αυτός είναι ο τύπος του καλλιτέχνη που χρειάζεται να έχουμε σήμερα [...] Όλα τα υπόλοιπα είναι κοινοτοπίες. Για μας, η εκ νέου ανάγνωση του παρελθόντος είναι μια συνήθεια, μια παράδοση [...] Και πιστεύω πως είναι σημαντικό, αυτή τη στιγμή, να διαβάσουμε το παρελθόν [...] Κι είναι σημαντικό όχι μόνο για το σήμερα. Ήταν σημαντικό και χθές [...] Ο Mondrian γεννήθηκε μέσα σ' ένα πολύ συγκεκριμένο πολιτιστικό πλαίσιο. Δεν ξεκίνησε από το τετράγωνο αλλά από ένα δένδρο, από τη γη. Και η Αμερική τον βοήθησε πραγματικά, γιατί στη συνέχεια μπόρεσε να κάνει ένα έργο σαν το *Boogie Woogie*, ακριβώς γιατί βρισκόταν στις Ηνωμένες Πολιτείες. Αυτό είναι η Αμερική για μένα. Βλέπετε τι θέλω να πώ...μου είναι δύσκολο να το εξηγήσω. Η κουλτούρα που ζει ο καθένας, το μέρος στο οποίο γεννήθηκε και η πολιτιστική περιπέτεια που έχει ο καθένας στο κεφάλι του, αυτό είναι το ζητούμενο. Γι' αυτό με βλέπετε να επιμένω τόσο πολύ στον Pollock [...] Γιατί ήταν υπεράνω φορμαλιστικών σχημάτων. Ζούσε μια εξαιρετική περιπέτεια με

μια μεγάλη δραματική ένταση. Πρέπει, βέβαια, να αναγνωρίσουμε τη ριζοσπαστική βούληση των μινιμαλίστ. Εγώ, όμως, έχω στο μυαλό μου μια εντελώς διαφορετική εικόνα του ριζοσπαστισμού, μια εικόνα λιγότερο άκαμπτη, πιο ρέουσα, λιγότερο δογματική, λιγότερο προστατευμένη, περισσότερο τρελή».

Γιάννης Κουνέλλης, *Λιμναία Οδύσσεια*, εκδ. Άγρα, Γκαλερί Bernier, σ. 80-81.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Η Ποπ Αρτ χρησιμοποιεί για τη δημιουργία των έργων της φωτογραφίες, αφίσες, διαφημιστικά προϊόντα, κόμικς κτλ. Να συνδεθούν τα ανωτέρω με την ιδέα της μαζικής κουλτούρας που εισάγει η Ποπ Αρτ, καθώς και με τη χρήση της μεταξοτυπίας, εφόσον η μεταξοτυπία επιτρέπει την αναπαραγωγή του έργου τέχνης σε πολλά αντίγραφα και ταυτόχρονα ελαττώνει το κόστος του.
2. Τα Χάπενινγκς και τα καλλιτεχνικά περιβάλλοντα μπορούν να αναπτυχθούν περισσότερο με παραδείγματα από το κίνημα Φλούξους το οποίο αγκαλιάζει ένα μεγάλο αριθμό σημαντικών καλλιτεχνών από διάφορους χώρους της τέχνης (τη μουσική, το θέατρο κτλ.). Επίσης, μπορούν να αναφερθούν μερικά παραδείγματα Χάπενινγκς.
3. Να επισημανθεί στους μαθητές ότι το κίνημα του Ντανταϊσμού και τα «ready mades» του Μαρσέλ Ντυσάν αποτελούν προδρομικές μορφές των κινημάτων της Ποπ Αρτ, της Κινητικής Τέχνης, της Μινιμαλιστικής και της Εννοιακής Τέχνης (Άρτε Πόβερα, Τζανκ Αρτ κτλ.).

4. Να τονιστεί ότι στην Εννοιακή Τέχνη έχει μεγάλη σημασία η πνευματική διαδικασία που προηγείται της υλοποίησης του έργου.
5. Να εξηγηθούν οι όροι που αναφέρονται πολύ συνοπτικά όπως: α. Άρτε Πόβερα, στην οποία το αντικείμενο δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά στοχεύει με τα «φτωχά» υλικά να προβληματίσει το θεατή· β. Λαντ Αρτ, στην οποία χρησιμοποιείται το φυσικό ή το αλλοιωμένο από τη βιομηχανία τοπίο, ως υλικό καλλιτεχνικής έκφρασης, γεγονός που αποτελεί μια εφήμερη τεκμηρίωση της ανθρώπινης παρουσίας σε ένα χώρο που δεν κατοικείται από τον άνθρωπο· γ. Προτσές Αρτ, στην οποία προέχει η αυθόρμητη ενεργητική διαδικασία της δημιουργίας έργου τέχνης· δ. Μποντι Αρτ, στην οποία ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί ως μέσο αλλά και ως τελικό έργο το σώμα του.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Να βρουν οι μαθητές την ετυμολογία της λέξης Χάπενινγκ, να συγκεντρώσουν παραπάνω υλικό γι' αυτή τη μορφή της τέχνης και να παρουσιάσουν τη δραστηριότητά τους υπό μορφή Χάπενινγκ στην τάξη.
2. Να εντοπίσουν εκθέσεις σύγχρονης τέχνης στις οποίες οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν στα έργα τους καθημερινά αντικείμενα (διαμορφωμένα ή μη).

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Η ζωή και το έργο του Άντι Γουόρχολ.
2. Μπροστά σε ένα έργο της Άρτε Πόβερα (π.χ. «Τα άλογα» του Γιάννη Κουνέλλη): σκέψεις και κρίσεις.
3. Μετά από μια επίσκεψη σε έκθεση Εννοιακής (με την ευρύτερη έννοια του όρου) Τέχνης γράψτε ένα άρθρο-κριτική για κάποιο περιοδικό τέχνης.

4. Η ζωή και το έργο του Γιόζεφ Μπούς.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 20

ΜΕΤΑ-ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ. Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1990: ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΔΙΕΘΝΟΠΟΙΗΣΗ. ΟΙ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Μετά το 1980, εφόσον όλα είχαν γίνει στην τέχνη και όλα είχαν λεχθεί, οι καλλιτέχνες αναζητούν την επανασύνδεση όλων των προηγούμενων αναζητήσεων με έναν τρόπο που να έχει ένα καινούριο νόημα.

Ο Μεταμοντερνισμός δίνει στον καλλιτέχνη την ελευθερία να δανειστεί όσα στοιχεία θέλει από προηγούμενα ρεύματα και να εμπνευστεί από παντού χωρίς το άγχος της καινοτομίας. Σε όλη την Ευρώπη και στην Αμερική εξαπλώνεται το μεταμοντέρνο ως νέο, διεθνές ύφος, που όμως δεν μπορεί να οριστεί ως ένα κίνημα με κοινά χαρακτηριστικά, γιατί το διακρίνει ένας πλουραλισμός που συνδέει ετερογενείς καλλιτέχνες κάτω από τους ίδιους προβληματισμούς. Η αναπαράσταση, που επιστρέφει με νοσταλγική διάθεση, αγκαλιάζει και άλλες μορφές τέχνης όπως το γκράφιτι.

Η συνύπαρξη διαφορετικών τάσεων επηρεάζει και την αρχιτεκτονική, η οποία πρέπει να ανταγωνιστεί την όλο και μεγαλύτερη παραγωγή εικόνων μέσα από τον ηλεκτρονικό υπολογιστή. Ο πλουραλισμός που επικρατεί και εδώ οδηγεί σε πολλές και διαφορετικές λύσεις, οι οποίες μάλιστα μπορούν να προταθούν από το ίδιο πρόσωπο.

Οι «Αναλύσεις έργων» παρουσιάζουν έργα του αρχιτέκτονα Τζέιμς Στέρλινγκ ως εκπροσώπου του μεταμοντέρνου στην αρχιτεκτονική και του καλλιτέχνη Μπιλ Βαϊόλα ως εκπροσώπου της Βίντεο Αρτ.

ΣΤΟΧΟΙ

- Να γίνει κατανοητό ότι η μηχανή λήψης γίνεται ένα εργαλείο στα χέρια του καλλιτέχνη που προσπαθεί να δημιουργήσει με αυτήν ένα νέο εικαστικό αποτέλεσμα.
- Να γίνει αντιληπτό ότι το βίντεο, ο κινηματογράφος, η φωτογραφία και ο ηλεκτρονικός υπολογιστής στηρίζονται στα ίδια μέσα, αλλά εκφράζονται με διαφορετικό τρόπο (διαφορετικά πραγματεύεται την έννοια του χρόνου ο κινηματογράφος και διαφορετικά ένα Βίντεο Αρτ).
- Να επισημανθεί ότι υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στην εικόνα που έχει στόχο την πληροφόρηση (αφίσα, τηλεόραση) και σ' εκείνη που πραγματεύεται η τέχνη.
- Να γίνει δυνατός ο προσδιορισμός του ρόλου της εικόνας άλλοτε ως μαζικού μέσου επικοινωνίας και άλλοτε ως καλλιτεχνικής πρότασης, ανάλογα με τον τρόπο με τον οποίο αυτή προβάλλεται.
- Να γίνει κατανοητό ότι η σύγχρονη τέχνη έχει πολλούς τρόπους έκφρασης που δεν είναι εύκολο να τους κατηγοριοποιήσει κανείς, με κύριο χαρακτηριστικό τις προσωπικές επιλογές και αναζητήσεις του καλλιτέχνη.

ΕΠΙΔΙΩΚΟΜΕΝΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Ο μαθητής πρέπει να γίνει ικανός:

1. Να χειρίζεται ένα λεξιλόγιο με το οποίο θα προσεγγίσει, θα κρίνει και θα αξιολογεί τα σύγχρονα έργα τέχνης, αλλά και θα συζητά γι' αυτά.
2. Να αναγνωρίζει ακόμα και τις αντιφατικές σχέσεις και τους τρόπους με τους οποίους επικοινωνεί ένα έργο τέχνης με το κοινό.
3. Να αντιλαμβάνεται ότι τα όρια στην τέχνη έχουν διευρυνθεί, έτσι ώστε τέχνη και καλλιτέχνης μπορεί να φθάσουν στην υπερβολή.
4. Να αντιλαμβάνεται και να αποδέχεται την ανάγκη για ελευθερία της σύγχρονης τέχνης.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Ο διδάσκων μπορεί να δώσει μεγαλύτερη έκταση σε σημεία που αυτός

θεωρεί σημαντικά ή σε ορισμένα από αυτά που προτείνονται στη συνέχεια για περαιτέρω ανάπτυξη. Για να βοηθηθεί άμεσα, παρατίθενται επιλεγμένα κείμενα-αποσπάσματα από έγκυρα βιβλία της τέχνης. Αφού ο διδάσκων τα μελετήσει, μπορεί να τα αξιολογήσει και να τα αξιοποιήσει κατά την κρίση του.

Απόσπασμα 1

Το μεταμοντέρνο

«Ο αμερικανός κριτικός John Rajchman έγραφε, στα 1987, στο περιοδικό *Flash Art* (No 137): “Η θεωρία του μεταμοντέρνου τείνει να γίνει παγκόσμια. Διαθέτει μια διεθνή διαθεωρητική ελαστικότητα, που έχει άμεση σχέση με την προώθηση των πολιτιστικών προϊόντων. Μπορεί λοιπόν κανείς να τη θεωρήσει σαν την κατηγορία μιας παγκόσμιας αγοράς ιδεών. Είναι σαν την Toyota της σκέψης: παράγεται και συναρμολογείται σε πολλά διαφορετικά μέρη, για να πουληθεί στη συνέχεια παντού”. Δεν θα μπορούσε κανείς να πει καλύτερα ότι το “μεταμοντέρνο” είναι μια τυπικά μεταμοντέρνα λέξη, με την έννοια ότι το παγκόσμιο και ιστορικό της πεπρωμένο είναι ταυτόχρονα το να περνάει παντού και να μην έχει παρά μια εφήμερη ύπαρξη.

[...] Ο Λυοτάρ [...] στο δεύτερο βιβλίο του, με τίτλο “το μεταμοντέρνο για παιδιά” (1986), βρίσκει την ευκαιρία να ορίσει αρκετά αυστηρά το “μεταμοντέρνο” και να το κάνει ξεκινώντας από σκέψεις πάνω στη σύγχρονη τέχνη. Ας πάρουμε τη σελίδα 29. Διαβάζουμε τα εξής: “το μεταμοντέρνο αποτελεί οπωσδήποτε κομμάτι του μοντέρνου. Οτιδήποτε κληρονομείται, έστω κι από το χθες, πρέπει να θεωρείται ύποπτο. Σε ποιο χώρο στρέφεται ενάντια ο Σεζάν; Στο χώρο των ιμπρεσιονιστών. Σε ποιο αντικείμενο ο Πικάσο και ο Μπρακ; Στου Σεζάν. Με ποια προκατάληψη έρχεται σε ρήξη ο Duchamp στα 1912; Με το ότι πρέπει σώνει και καλά να κάνει κανείς έναν πίνακα, ας είναι και κυβιστικός. Και ο Buren θέτει σε αμφισβήτηση αυτή την άλλη προκατάληψη, που θεωρεί ότι έμεινε ανέπαφη από το έργο του Duchamp και που αφορά τον τόπο παρουσίασης του έργου. Εκπληκτική επιτάχυνση, οι “γενιές” αλληλοδιαδέχονται η μία την άλλη όλο και πιο γρήγορα. Ένα έργο δεν μπορεί να γίνει μοντέρνο, παρά μόνο αφού υπάρξει προηγούμενα μεταμοντέρνο. Με αυτή τη διευρυμένη έννοια, ο μεταμοντερνισμός δεν είναι ο μοντερνισμός που βρίσκεται στο τέλος του, αλλά στη στιγμή της γένεσής του και η στιγμή αυτή είναι διαρκής”. Να, λοιπόν, ένας ορισμός που έχει το πλεονέκτημα να είναι σαφής: με ένα λόγο, το “μεταμοντέρνο” είναι ό,τι μέσα στο μοντέρνο (δηλαδή σε μια οποιαδήποτε σύγχρονη τέχνη) στοχεύει κάτι παραπέρα από ό,τι έχει ήδη προταθεί. Με αυτή την έννοια μπορεί κανείς να πει, για παράδειγμα, ότι η γοτθική

αρχιτεκτονική του 13ου αιώνα είναι “μεταμοντέρνα”, στο βαθμό που τείνει να αντικαταστήσει τη ρωμανική αρχιτεκτονική. Ο Beethoven είναι “μεταμοντέρνος” σε σχέση με τον Mozart, ο Sconberg σε σχέση με τον Mahler, κτλ. Όσον αφορά λοιπόν τις καλλιτεχνικές επαναστάσεις των αρχών του 20ού αιώνα, η λέξη “μεταμοντέρνο” προτείνεται σαν αντικατάσταση του γενικά αποδεκτού όρου “πρωτοπορίες”.

Μοντέρνο- Μεταμοντέρνο, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 1988, σ. 15-16.

Απόσπασμα 2

Ο αρχιτεκτονικός μεταμοντερνισμός

«Καιρός όμως να έρθω και στον αρχιτεκτονικό μεταμοντερνισμό. Όπως τόνισα και στην αρχή της ομιλίας μου, δεν πρόκειται για ενιαίο κίνημα, αλλά για διάφορες ετερόκλητες τάσεις. Και οι τάσεις αυτές δεν αντιτίθενται συνολικά στο μοντερνισμό. Μπορούμε, εντούτοις, να επισημάνουμε κάποιες επιμέρους, αλλά πολύ χαρακτηριστικές αντιπαραθέσεις. Συγκεκριμένα, στα έργα, τα σχέδια και τα κείμενα των περισσότερων μεταμοντέρνων αρχιτεκτόνων βλέπουμε να αντιπαρατίθενται: στο φονξιοναλιστικό δόγμα το αίτημα της αυτοδύναμης αρχιτεκτονικότητας· στο διεθνισμό ο τοπικισμός· στον ανιστορισμό η εκλεκτική εκμετάλλευση της τυπολογικής και ρυθμολογικής παράδοσης· στην αρμονία των αφηρημένων γεωμετρικών σχέσεων η μορφολογική περισσολογία και εκφραστικότητα· στη λογική των αυστηρών λειτουργικών διαχωρισμών και της συντακτικής καθαρότητας η έμφαση στις ενδιάμεσες περιοχές και στους υβριδικούς σχηματισμούς· στη θεώρηση του χώρου ως ουδέτερου πεδίου για την εφαρμογή καθολικών αρχών και ορθολογικών αποφάσεων η αναγνώριση των δεσμεύσεων που επιβάλλονται από τα περιβαλλοντικά συμφραζόμενα. Οι αντιπαραθέσεις αυτές, όσο κι αν σπάνια εμφανίζονται συναρμοσμένες και συστηματοποιημένες, μαρτυρούν ασφαλώς μια συνειδητοποίηση της αποτυχίας του Μοντέρνου Κινήματος, τουλάχιστο ως προς τους στόχους που το ίδιο είχε θέσει».

Μοντέρνο- Μεταμοντέρνο, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 1988, σ. 82-83.

Απόσπασμα 3

«Αυτοαναίρεση» της σύγχρονης τέχνης

«Η πρώτη συνέπεια της αναδίπλωσης της τέχνης στον εαυτό της είναι η απαγόρευση κάθε πάθους. Η τέχνη, που ήταν βαρυφορτωμένη με τα διάφορα “ανθρωποκεντρικά” στοιχεία, ζύγιζε όσο η ζωή. Ήταν μια υπόθεση εξαιρετικά σοβαρή, σχεδόν ιερή. Μερικές φορές –όπως με τον Σοπενχάουερ και τον Βάγκνερ– φιλοδοξούσε να σώσει το ίδιο το ανθρώπινο γένος. Αντίθετα, η φιλοδοξία της σύγχρονης τέχνης –και το γεγονός αυτό είναι πράγματι παράξενο– είναι αμετάβλητα αστεία. Ο αστεϊσμός αυτός μπορεί να πιάνει όλη την κλίμακα, από τα ανοικτά καραγκιοζιλίκια έως το λεπτό ειρωνικό παιγνίδισμα, πάντοτε όμως βρίσκεται εκεί. Το θέμα δεν είναι ότι το περιεχόμενο του έργου τέχνης είναι κωμικό –κάτι τέτοιο θα σήμαινε υποτροπιασμό σε θέματα με “ανθρωποκεντρικό” ενδιαφέρον– αλλά ότι, όποιο κι αν είναι το περιεχόμενο, η ίδια η τέχνη αστεϊάζεται. Η εκτίμηση της τέχνης στηρίζεται στο ότι η ίδια γίνεται δεκτή σαν φάρσα. Είναι τούτο το χαρακτηριστικό, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο, που καθιστά τα έργα των νέων καλλιτεχνών τόσο ακατανόητα στους σοβαρούς κυρίους που δεν είναι προοδευτικοί. Γι’ αυτούς, η σύγχρονη ζωγραφική και η μουσική είναι απλή “φάρσα” –με την κακή έννοια της λέξης– και δεν πείθονται ότι η αποστολή και η αρετή της σύγχρονης τέχνης είναι να είναι φάρσα. “Φάρσα”, με την κακή έννοια της λέξης, θα είχαμε αν ο σύγχρονος καλλιτέχνης ισχυριζόταν ότι κατέχει ισότιμη θέση με το “σοβαρό” καλλιτέχνη του παρελθόντος, αν ο κυβιστής ζωγράφος είχε την απαίτηση οι πίνακές του ν’ αντιμετωπίζονται με την ίδια ευλάβεια που αντιμετωπίζονται τα αγάλματα του Μιχαήλ Αγγέλου. Όμως, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει: το μόνο που επιθυμεί ο σύγχρονος καλλιτέχνης, είναι να μας προσκαλεί να κοιτάξουμε ένα έργο τέχνης που περνάει σαν αστείο, που περιπαίζει τον εαυτό του. Διότι αυτή ακριβώς είναι η περιπαικτική ιδιότητα της σύγχρονης έμπνευσης στην τέχνη. Αντί να περιπαίζει άλλα πρόσωπα ή πράγματα –χωρίς κάποιο θύμα δεν υπάρχει κωμωδία– η νέα τέχνη περιπαίζει την ίδια την τέχνη.

Και γιατί να σκανδαλίζει η στάση της αυτή; Η τέχνη ποτέ δεν έχει δείξει περισσότερο καθαρά το μαγικό της χάρισμα από τούτο το χλευασμό του εαυτού της. Χάρη σ’ αυτή τη χειρονομία αυτοκτονίας, η τέχνη συνεχίζει να είναι τέχνη, η αυτοαναίρεσή της επιφέρει με θαυμάσιο τρόπο τη διατήρησή της και το θρίαμβό της.

Πολύ αμφιβάλλω αν είναι δυνατό για ένα νεαρό σήμερα να εντυπωσιαστεί από ένα ποίημα, έναν πίνακα ζωγραφικής, ή ένα μουσικό κομμάτι από τα οποία απουσιάζει η ειρωνεία».

Ortega y Gasset, *Η αντι-δημοτικότητα της νέας τέχνης*, εκδ. Καθρέφτης, Αθήνα 1998, σ. 85-86.

Απόσπασμα 4

Ο ρόλος του σύγχρονου καλλιτέχνη

«Για να αντιληφθούμε πραγματικά τι συμβαίνει, ας συγκρίνουμε το ρόλο που παίζει ο καλλιτέχνης σήμερα με το ρόλο που έπαιζε πριν τριάντα χρόνια και γενικά σ' όλη τη διάρκεια του τελευταίου αιώνα. Η ποίηση και η μουσική ήταν τότε δραστηριότητες με τεράστια σημασία. Μπροστά στον ξεπεσμό της θρησκείας και την αναπόφευκτη σχετικοκρατία της επιστήμης, η τέχνη ανέλαβε για τον εαυτό της το έργο της σωτηρίας του ανθρώπινου γένους. Η τέχνη ήταν τότε σπουδαία για δύο λόγους: για τα περιεχόμενά της, που αφορούσαν τα πιο σημαντικά προβλήματα της ανθρωπότητας, και για τη δική της σπουδαιότητα, σαν κάτι που ο άνθρωπος επιζητούσε, για να πάρει από αυτή δικαίωση και αξιοπρέπεια. Ήταν μια αξιοπρόσεκτη θεά, το εντυπωσιακό παρουσιαστικό με το οποίο ο μέγας ποιητής ή ο ιδιοφυής μουσικός εμφανιζόταν μπροστά στις μάζες – είχε το παρουσιαστικό του προφήτη ή του ιδρυτή της θρησκείας, είχε τη μεγαλοπρεπή πόζα του πολιτικού άντρα, υπεύθυνου για την κατάσταση του κόσμου.

Πιστεύω πως ο σημερινός καλλιτέχνης θα ένιωθε σαν κτυπημένος από κεραυνό αν του εμπιστευόντουσαν μια τέτοια τρομακτική αποστολή, και, συνεπώς, τον ανάγκαζαν να πραγματευθεί στο έργο του υποθέσεις τέτοιας τεράστιας σημασίας. Γι' αυτόν, το βασίλειο της τέχνης αρχίζει εκεί που ο αέρας είναι πιο ελαφρύς και τα πράγματα, απελευθερωμένα από τα τυπικά δεσμά τους, αρχίζουν να χοροπηδούν με κωμικό τρόπο. Σ' αυτή την παγκόσμια πιρουέττα, ο καλλιτέχνης αναγνωρίζει την καλύτερη επιβεβαίωση για την ύπαρξη των Μουσών. Αν μπορούσε η τέχνη να απολυτρώσει τον άνθρωπο, θα το έκανε και με μόνο κίνητρο να τον σώσει από τη σοβαρότητα της ζωής και να τον επαναφέρει σε μια απροσδόκητα παιδιάστικη ατμόσφαιρα. Το σύμβολο της τέχνης εμφανίζεται ξανά με τη μορφή του μαγικού αυλού που κρατάει ο μέγας Θεός Παν και με τον οποίο κάνει τις κατσίκες να χοροπηδούν στην άκρη του άλσους.

Όλη η σύγχρονη τέχνη αρχίζει να εμφανίζεται κατανοήσιμη, και κατά κάποιο τρόπο υπέροχη, αν ερμηνευτεί ως μια προσπάθεια ενστάλαξης νεότητας μέσα σ' έναν κόσμο απαρχαιωμένο. Άλλες μορφές τέχνης πρέπει να ερμηνευτούν σε συνδυασμό με τα δραματικά κοινωνικά ή πολιτικά κινήματα, ή με τα βαθιά θρησκευτικά και φιλοσοφικά ρεύματα. Η νέα τέχνη το μόνο που ζητάει είναι να τη συνδέουν με το θρίαμβο των σπορ και των παιχνιδιών. Είναι της ίδιας μορφής και έχει την ίδια προέλευση μ' αυτά». Ortega y Gasset, Η αντι-δημοτικότητα της νέας τέχνης, εκδ. Καθρέφτης, Αθήνα 1998, σ. 88-89.

Απόσπασμα 5

Ποιότητα και δημοτικότητα της τέχνης

«Πάντοτε υπήρχε ένα στοιχείο διάστασης ανάμεσα στην ποιότητα και στη δημοτικότητα της τέχνης, πράγμα που καθόλου δε σημαίνει ότι οι πλατιές μάζες του λαού πήραν ποτέ θέση εναντίον της ποιοτικά καλής τέχνης και προς όφελος της υποδεέστερης, από λόγους αρχής. Φυσικά η εκτίμηση μιας πιο πολύπλοκης τέχνης τις βάζει μπροστά σε μεγαλύτερες δυσκολίες απ' ό,τι η απλούστερη και λιγότερο εξελιγμένη, όμως η έλλειψη επαρκούς κατανόησης δεν τις εμποδίζει απαραίτητα ν' αποδεχτούν την τέχνη αυτή – αν κι όχι ακριβώς εξαιτίας της αισθητικής της ποιότητας. Η επιτυχία σ' αυτές είναι εντελώς ξέχωρη από τα ποιοτικά κριτήρια. Δεν αντιδρούν σ' ό,τι είναι καλλιτεχνικά καλό ή κακό, άλλα σ' εντυπώσεις που τις κάνουν να νιώθουν σιγουρεμένες ή αναστατωμένες μέσα στη δική τους σφαίρα ύπαρξης. Αισθάνονται ενδιαφέρον για το καλλιτεχνικά πολύτιμο, αρκεί να τους παρουσιάζεται έτσι που να ταιριάζει με τη διανοητικότητά τους, δηλαδή αρκεί το θέμα να είναι ελκυστικό. Από την άποψη αυτή, οι πιθανότητες επιτυχίας μιας καλής ταινίας είναι ευθύς εξαρχής μεγαλύτερες από κείνες ενός καλού πίνακα ή ποιήματος. Γιατί, αν εξαιρέσουμε την ταινία, η προοδευτική τέχνη είναι σήμερα σχεδόν βιβλίο σφραγιστό για τον αμύητο· είναι ενδογενώς μη δημοφιλής, επειδή τα μέσα επικοινωνίας, που διαθέτει, στην πορεία μιας μακράς κι αυτοτελούς εξέλιξης μεταμορφώθηκαν σε ένα είδος μυστικού κώδικα, ενώ ακόμα και για το πιο πρωτόγονο κινηματογραφικό κοινό ήταν παιγνίδι το να μάθει την πρόσφατα αναπτυσσόμενη ιδιάζουσα γλώσσα του κινηματογράφου».

Άρνολντ Χάουζερ, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*. Νατουραλισμός, Ιμπρεσιονισμός, Κινηματογράφος, μετάφραση Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, σ. 323.

Απόσπασμα 6

Απόσπασμα από τη συνομιλία του Πικάσο με τον Κριστιάν Ζερβός

«Όλοι θέλουν να καταλάβουν τη ζωγραφική. Γιατί όμως δεν γίνεται καμιά προσπάθεια να καταλάβουμε το κελήδημα των πουλιών; Για ποιο λόγο αγαπούμε μια νύχτα, ένα λουλούδι, καθετί που είναι γύρω μας, χωρίς να προσπαθούμε να τα καταλάβουμε όλα, ενώ τη ζωγραφική ο καθένας θέλει να την καταλάβει; Ας γίνει πάνω απ' όλα αντιληπτό ότι ο καλλιτέχνης εργάζεται από ανάγκη, ότι κι αυτός είναι ένα ελάχιστο στοιχείο του σύμπαντος που δεν θάπρεπε κανείς να του δίνει περισσότερη σημασία απ' ό,τι δίνει σε τόσα άλλα

φυσικά πράγματα που μας γοητεύουν αλλά που δεν δίνουμε καμιά εξήγηση γι' αυτά στον εαυτό μας. Αυτοί που προσπαθούν να ερμηνεύσουν ένα έργο ζωγραφικής βρίσκονται τον περισσότερο καιρό στο στραβό δρόμο».

Κείμενα για την Τέχνη, επιμέλεια-μετάφραση Γιάννης Παππάς, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1993, σ. 30.

Απόσπασμα 7

Για την Εννοιακή Τέχνη της δεκαετίας του '90

*«Μετά υπάρχει πάντα το χρήμα
Πουλάς την ψυχή σου για μερικά σκουπίδια
Χαμογελάς σε ανθρώπους που δεν ανέχεσαι
Είσαι σε ζήτηση
Τα δεκαπέντε λεπτά σου αρχίζουν τώρα*

Kristy McColl, "Fifteen Minutes", 1989

Τη δεκαετία του '90 ο όρος "εννοιολογικός" έγινε συνώνυμο με καθετί ακραίο ή τρελό· όχι για το πνευματικό ή το δύσκολο, αλλά σαν επίδειξη που μοιάζει με ολοφάνερη προσφορά αυτών των δεκαπέντε λεπτών διασημότητας, που είχε επικρίνει τόσο έντονα η προηγούμενη γενιά των καλλιτεχνών της εννοιολογικής τέχνης. Δεν είναι σίγουρο αν η κατακραυγή χρησιμοποιήθηκε σαν στρατηγική από τους καλλιτέχνες ή σαν τρόπος να προσελκύσουν την προσοχή των μέσων επικοινωνίας – ή αν τελικά αυτά τα δυο μπορούν πια να διαφοροποιηθούν. Αυτό εκφράζει απόλυτα την περίπτωση του Ντίμιεν Χερστ, του πιο προβεβλημένου καλλιτέχνη της δεκαετίας, που συνηθίζει να τεμαχίζει ζώα και να τα εκθέτει μέσα σε βιτρίνες με φορμαλδεΐδη. Ένας δαιμονικός συνδυασμός ready made και memento mori. [...] Οι περισσότεροι από τους παλιότερους καλλιτέχνες της εννοιολογικής τέχνης θεωρούν τους διαδόχους τους επιπόλαιους μιμητές, επαγγελματίες δημιουργούς πολυτελών νεωτερισμών, σε ό,τι οι ίδιοι ήταν αφιερωμένοι, και ερασιτέχνες. "Η πραγματική εννοιολογική τέχνη είναι μια αποτυχημένη πρωτοπορία. Οι ιστορικοί δεν θα ξαφνιαστούν όταν ανακαλύψουν, ανάμεσα στα ερείπια του ουτοπικού της προγράμματος, την επιθυμία να αντιταχθούν στην εμπορευματοποίηση και την αφομοίωση σε μια ιστορία τάσεων", παρατηρούσε ο Μπέρτζιν το 1988. Η "νέα" εννοιολογικότητα είναι το είδωλο στον καθρέφτη της παλιάς – τίποτα περισσότερο από εμπόρευμα, τίποτα περισσότερο από στιλ. Μπορούμε πάλι να ισχυριστούμε πως "οτιδήποτε πρωτοπαρουσιάζεται στην ιστορία σαν τραγωδία, επαναλαμβάνεται σαν φάρσα". Υπάρχουν κι άλλοι δυσारेστημένοι με τη φανερή έλλειψη πρωτοτυπίας και συμμετοχής στην αγορά. [...] "τα περισσότερα από τα νέα έργα έχουν το ψυχρό και εγκεφαλικό ύφος που

συνδέεται με την εννοιολογικότητα, αλλά λειτουργούν πρωταρχικά, αν όχι τελείως, σαν είδη πολυτελείας”».

Τόνυ Γκόντφρεϋ, *Εννοιολογική τέχνη*, μετάφραση Ειρ. Ορατή, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2001, σ. 379-380.

Απόσπασμα 8

Για την Εννοιακή Τέχνη της δεκαετίας του '90

«Η σχέση αυτής της “νέο” ή “μετά” εννοιολογικότητας με τις προηγούμενες έβαλε σε σκέψεις τους κριτικούς και τους ιστορικούς τέχνης. Στο βιβλίο του *Επιστροφή του αληθινού*, ο Χωλ Φόστερ τονίζει κάτι που συχνά παραβλέπεται, δηλαδή ότι η εννοιολογική τέχνη του '60 ήταν κι αυτή μια επιστροφή στην εννοιολογικότητα του Ντυσάμπ και του νταντά. Ίσως η πιο σχολαστική κριτική γι' αυτή τη σχέση να βρίσκεται στο κείμενο του Μάικλ Νιούμαν “*Εννοιολογική τέχνη από το 1960 ως το 1990. Μια διαδικασία που δεν τελειώνει*”: Η εννοιολογική τέχνη συμπίπτει με ακραίες φοιτητικές κινητοποιήσεις και απαιτήσεις για πραγματικές αλλαγές στις κοινωνικές σχέσεις της παραγωγής και της χρήσης της τέχνης. Η εννοιολογική τέχνη διαφοροποιείται και ως προς την υποκειμενικότητα και ως προς τη ψυχαναλυτική θεωρία σε περίοδο ύφεσης και με την αποτυχία των ακραίων φοιτητικών κινητοποιήσεων να πραγματοποιήσουν τους σκοπούς τους. Η εννοιολογική τέχνη περιθωριοποιείται με τον υπερπληθωρισμό της αγοράς της τέχνης, που αναγνώριζε μόνο την τέχνη με αγοραστική αξία και κατέληξε να χειρίζεται την τεκμηρίωση της εννοιολογικής τέχνης σαν ένα οποιοδήποτε εμπορικό προϊόν. Στη δεκαετία του '80 παρουσιάζεται η νεο-εννοιολογική τέχνη, αποξενωμένη από τη λαϊκή κουλτούρα, αλλά και σαν ανανέωση της εννοιολογικής τέχνης, σαν αντανάκλαση της αξίας του αντικειμένου, του χώρου και των κοινωνικών σχέσεων. Τέτοια έργα συνεχίζουν να ενσωματώνουν αλληλοσυγκρουόμενες πιθανότητες και οι προοπτικές τους δεν είναι καθόλου ευκαταφρόνητες».

Τόνυ Γκόντφρεϋ, *Εννοιολογική Τέχνη*, μετάφραση Ειρ. Ορατή, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2001, σ. 386.

Απόσπασμα 9

Για την Εννοιακή Τέχνη της δεκαετίας του '90

«“Αλλά όχι!” θα διαμαρτυρηθούν κάποιοι καλλιτέχνες, “σήμερα η πραγματική εννοιολογική τέχνη δεν είναι αυτά τα σχέδια, ούτε βρίσκεται σε έργα που σχετίζονται με αντικείμενα ή εγκαταστάσεις που αναφέρετε παραπάνω – αυτή

είναι τέχνη για τις γκαλερί”. Οι καλλιτέχνες ουσιαστικά μπορούν να θεωρούν κλειδί το πλήθος των μικρών εναλλακτικών χώρων, των μικρών περιοδικών και, πάνω απ’ όλα, τη διάθεση των καλλιτεχνών να δουλεύουν μαζί. Άρα, το βασικό στοιχείο της εννοιολογικής τέχνης σήμερα δεν βρίσκεται στα αντικείμενα ή στους χώρους, αλλά στην αίσθηση του κοινού και στην έμφαση της επικοινωνίας και της συμπεριφοράς των ανθρώπων».

Τόνυ Γκόντφρεϋ, *Εννοιολογική Τέχνη*, μετάφραση Ειρ. Ορατή, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2001, σ. 416.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται:

1. Το κεφάλαιο αυτό δίνει πολλές ευκαιρίες για να γίνουν συζητήσεις όσον αφορά τις σχέσεις ανάμεσα στον καλλιτέχνη, το έργο του και το κοινό.
2. Να συζητηθούν θέματα όπως «τέχνη και ωραίο», «τέχνη και διάρκεια», «τέχνη και ηθική», «τέχνη και κανόνες».
3. Να επισημανθεί το έργο των Ελλήνων καλλιτεχνών που συνέβαλλαν στις διεθνείς πρωτοπορίες όπως του Κουνέλλη, του Λουκόπουλου, του Σκλάβου, της Χρύσας, του Στάμου κτλ.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Να κάνουν οι μαθητές συνθετικές εργασίες (ομαδικές ή ατομικές) επάνω σε θέματα που τους ενδιαφέρουν. Έχουν ήδη μια εικόνα όλων των καλλιτεχνικών τάσεων, τη σχέση τους με την Ιστορία και την κοινωνική ζωή κτλ. Μπορούν να ανατρέξουν σε άλλες πηγές, έξω από το βιβλίο τους, οι οποίες θα τους βοηθήσουν να εμβαθύνουν περισσότερο στα θέματα αυτά.
2. Οι μαθητές, ομαδικά ή ατομικά, θα μπορούσαν με μία κάμερα να δημιουργήσουν ένα δικό τους έργο με βάση τις γνώσεις που έχουν γύρω από τη Βίντεο Αρτ, τον κινηματογράφο ή τη διαφήμιση και να καταθέσουν ιδέες, σκέψεις και τεχνικές.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

(1.500 λέξεις)

1. Γράψτε ένα άρθρο-κριτική υποστηρίζοντας τη Βίντεο-Αρτ.
2. Γράψτε ένα άρθρο-κριτική για την τέχνη του γκράφιτι.

ΥΠΟΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

Υπόδειγμα τεστ αξιολόγησης 1

1ο τεστ:	20%
2ο τεστ:	20%
Εργασία στο σπίτι:	20%
Συμμετοχή στην τάξη:	10%
Τελικές εξετάσεις:	30%

Το τεστ αποτελείται από τρία μέρη, το καθένα από τα οποία έχει διάρκεια 15 λεπτών.

3. Σας δίνονται δεκαπέντε όροι από τους οποίους θα πρέπει να αναγνωρίσετε και να περιγράψετε με συντομία τους δέκα. Κάποιους

όρους τους έχετε βρει στο γλωσσάρι των κεφαλαίων, άλλους μέσα στο κείμενο του βιβλίου σας. Επίσης, όπου χρειάζεται, θα πρέπει να θυμηθείτε παραδείγματα από το βιβλίο ή τις σημειώσεις σας. Κάποιους από τους όρους ίσως να τους έχετε απομνημονεύσει, ενώ άλλους μπορεί να δοκιμάσετε να τους περιγράψετε με δικά σας λόγια:

Άξονας, χαμηλό ανάγλυφο, μετωπικότητα, μανιέρα, νωπογραφία, σκιοφωτισμός, εξιδανίκευση, σφουμάτο, χιασμός (κοντραπόστο), κεντρική προοπτική, οικουμενικός άνθρωπος (homo universalis), ατμοσφαιρική προοπτική, τιτανισμός (terribilita), «Δαβίδ», Καπέλα Σιξτίνα.

Σημείωση: Όποιος χρησιμοποιήσει επιτυχώς αυτούς τους όρους κατά την περιγραφή των σλάντς/εικόνων, παίρνει επιπλέον βαθμό.

4. Αναγνώριση έργων από σλάντς/εικόνες.

Να αναγνωρίσετε πέντε από τα έξι σλάντς (ή έγχρωμες φωτοτυπίες) αναφέροντας το όνομα του καλλιτέχνη, το όνομα της καλλιτεχνικής περιόδου, το υλικό, τη χρονολογία. Για κάθε σλάντ/εικόνα έχετε στη διάθεσή σας 3 λεπτά, δηλαδή 15 λεπτά συνολικά.

5. Να απαντήσετε σε δύο από τις παρακάτω ερωτήσεις:

- Πώς ονομάζεται η προοπτική που χρησιμοποίησε στα έργα του ο Λεονάρντο ντα Βίντσι; Περιγράψτε τα χαρακτηριστικά της.
- Περιγράψτε με όσες λεπτομέρειες μπορείτε τις συμβάσεις της ζωγραφικής του Μανιερισμού.
- Με ποιους όρους μπορείτε να περιγράψετε το έργο του Μιχαήλ Αγγέλου;
- Περιγράψτε τα χαρακτηριστικά του καλλιτέχνη την εποχή της Αναγέννησης.

Υπόδειγμα ανακεφαλαιωτικού τεστ αξιολόγησης 2

1ο τεστ:	20%
2ο τεστ:	20%
Εργασία στο σπίτι:	20%
Συμμετοχή στην τάξη:	10%
Τελικές εξετάσεις:	30%

1. Περιγράψτε με συντομία δέκα από τους δεκαπέντε παρακάτω όρους:

Πρωτοπορία, Ρεαλισμός, Κινητική Τέχνη, συναρμογή, Κυβισμός, Ιμπρεσιονισμός, Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, Πουαντισμός, Κατακερματισμός, Ποπ Αρτ, Οπ Αρτ, Εννοιακή Τέχνη, αυτοματισμός, Ντανταϊσμός, Βίντεο Αρτ.

2. Αναγνωρίστε πέντε από τα έξι σλαϊντς (ή έγχρωμες φωτοτυπίες) αναφέροντας το όνομα του καλλιτέχνη, το όνομα του κινήματος, το υλικό, τη χρονολογία. Για κάθε σλαϊντ/εικόνα έχετε στη διάθεσή σας 3 λεπτά, δηλαδή 15 λεπτά συνολικά.

3. Απαντήστε με συντομία σε δύο από τις παρακάτω ερωτήσεις:

- Γιατί οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι επέστρεφαν στο ίδιο μέρος και ζωγράφιζαν το ίδιο τοπίο πολλές φορές;
- Αναφέρετε τα κυριότερα στοιχεία του Σουρεαλισμού και ονομάστε δύο σουρεαλιστές ζωγράφους.
- Αναφέρετε τα κυριότερα στοιχεία του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και δώστε το όνομα του κυριότερου εκπροσώπου του.
- Αναφέρετε τα κυριότερα στοιχεία του Κυβισμού και δώστε τα ονόματα δύο κυβιστών ζωγράφων.

Υπόδειγμα ανακεφαλαιωτικών ερωτήσεων 1

Γοτθική τέχνη

1. Γιατί θεωρούμε τα βιτρό ταυτόχρονα ως αρχιτεκτονικά, γλυπτικά και ζωγραφικά στοιχεία;
2. Αναφέρετε μερικά από τα χαρακτηριστικά της γοτθικής ζωγραφικής.
3. Περιγράψτε λεπτομερώς τα χαρακτηριστικά της γοτθικής αρχιτεκτονικής.
4. Σε ποια μέρη του γοτθικού καθεδρικού ναού βρίσκονται γλυπτικές διακοσμήσεις;

Υπόδειγμα ανακεφαλαιωτικών ερωτήσεων 2

Ιμπρεσιονισμός, Μετα-Ιμπρεσιονισμός

1. Τι προσπαθούσαν να πετύχουν στη ζωγραφική τους οι ιμπρεσιονιστές;
2. Με ποιο τρόπο τα γλυπτά του Ροντέν σχετίζονται με την ιμπρεσιονιστική ζωγραφική;
3. Γιατί οι ιμπρεσιονιστές (ιδιαίτερα ο Μονέ) ζωγράφιζαν πολλές εκδοχές του ίδιου τοπίου;

4. Ονομάστε τέσσερις μετα-ιμπρεσιονιστές ζωγράφους. Μετά από κάθε όνομα γράψτε τρία επίθετα για να χαρακτηρίσετε το ύφος του.

Υπόδειγμα ανακεφαλαιωτικών ερωτήσεων 3

Γενικές ανακεφαλαιωτικές ερωτήσεις για την τέχνη του 20ού αιώνα

1. Περιγράψτε τις επιδράσεις από την αφρικανική τέχνη που εντοπίζονται στο έργο του Πικάσο «Οι δεσποινίδες της Αβινιόν». Ποια στοιχεία αναγνωρίζετε σ' αυτό τον πίνακα τα οποία ανέπτυξε ο ζωγράφος αργότερα στα κυβιστικά του έργα;
2. Ποια είναι τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα; Επιλέξτε έναν από τους μεγαλύτερους αρχιτέκτονες της εποχής και αναφερθείτε στο έργο του.
3. Γιατί ο Βαν Γκογκ θεωρείται προπομπός του Εξπρεσιονισμού;
4. Δώστε τον ορισμό του Σουρεαλισμού. Αναφέρετε τρεις σουρεαλιστές καλλιτέχνες.
5. Τι ήταν το Νταντά;
6. Εξηγήστε τι σημαίνει ο όρος Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός.
7. Περιγράψτε τη μέθοδο ζωγραφικής του Τζάκσον Πόλοκ.
8. Πώς πήρε το όνομά του το κίνημα της Ποπ Αρτ; Ονομάστε μερικούς καλλιτέχνες του κινήματος.
9. Τι είναι η Οπ Αρτ; Πώς οι καλλιτέχνες της Οπ Αρτ δημιουργούν την εντύπωση της κίνησης στη ζωγραφική τους;
10. Βάλτε στη σειρά τα παρακάτω κινήματα ξεκινώντας από το πιο συναισθηματικό και καταλήγοντας στο λιγότερο συναισθηματικό: Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, Ποπ Αρτ, Μίνιμαλ Αρτ, Εξπρεσιονισμός.
11. Περιγράψτε την Εννοιακή Τέχνη. Ονομάστε μερικά κινήματα που δημιουργήθηκαν από την Εννοιακή Τέχνη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Addiss S., Erickson M., *Art History and Education*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1998.
- Baudelaire Ch., *Αισθητικά δοκίμια*, μετ. Μ. Ρέγκου, εκδ. Printa, Αθήνα 1995.
- Berger, J., *Η εικόνα και το βλέμμα*, μετ. Ζ. Κονταράτος, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1986.
- Chanda J, «Art history inquiry methods: three options for an education practice», *Art Education*, v. 51, no 5, 1998, p. 17-24.
- Coomaraswamy A.K., *Τέχνη και παράδοση. Οι μεταφυσικές αρχές της τέχνης*, μετ. Π. Σουλτάνης, εκδ. Πεμππουσία, Αθήνα 1991.
- Digby F., «10 good ways to use an art history area», *Child Education*, v. 75, 1998, p. 16.
- Erickson, M., «Effects of art history instruction on fourth and eighth grade students abilities to interpret artworks contextually», *Studies in Art Education*, v. 39, no 4, 1998, 309-320.
- Gardenas T.E., «Art history transtormend», *Schools Arts*, v. 98, no 9, 1999, p. 26-27.
- Gombrich E.H., *Το χρονικό της τέχνης*, μετ. Λ. Κάσδαγλη, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1988.
- Greco R., «Introducing art history through children's literature», *The Reading Teacher*, v. 50, Dec. 1996 - Ian.1997, p. 365.
- Guernsey L., «Video technology transforms the teaching of art history», *The Chronicle of Higher Education*, v. 43,1997, p. A20-A22.
- Haar M., *Το έργο τέχνης, δοκίμιο για την οντολογία των έργων*, μετ. Π. Ανδρικόπουλος, εκδ. Scripta, Αθήνα 1998.
- Heller Sc., «Changing course in art history», *The Chronicle of Higher Education*, v. 42,1996, p. A19-A20.
- Herbert R., *Η σύγχρονη τέχνη*, μετ. Μ. Δημοπούλου, εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, Αθήνα 1995.
- Hiller P., «Artists in their studios», *Art and Activities*, v. 118, 1996, p.32.
- Hollingsworth M., *Η τέχνη στην Ιστορία του Ανθρώπου*, μετ. Δ. Καραμπέτη, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1988.

- Kandinsky W., *Για το πνευματικό στη τέχνη*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1981.
- Krautheimer R., *Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή Αρχιτεκτονική*, μετ. Φάνη Μαλλούχου-Τουφάνο, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1991.
- Lucie-Smith E., *Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης και Πολιτισμού*, εκδ. Αλμπατρός, Αθήνα 1992.
- Mager F.R., *Διδακτικοί στόχοι και διδασκαλία*, μετ. Γ. Βρεπτός, Θεσσαλονίκη 1985.
- Mascetti M.D., *Το τραγούδι της Θεάς Εύας*, μετ. Β. Αλιφέρη, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1990.
- Orne W.R., «Art and History», στο W. Burston - C. Green, *Handbook for history teachers*, p. 157-162, Methuen Educational CTD, London 1972.
- Ortega y Gasset, *Η αντι-δημοτικότητα της νέας τέχνης*, εκδ. Καθρέφτης, Αθήνα 1998.
- Read H., *Η φιλοσοφία της μοντέρνας τέχνης*, μετ. Σ. Ροζάνης, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1978.
- Ress A.L., Borzello F. Ed., «The New Art History», *Atlantic Highlands N.J.*, Humanities Press International, 1988.
- Tagore A.N., *Σαντάγκα ή Οι έξη κανόνες της ζωγραφικής*, μετ. Τζ. Καϊμη, εκδ. Ακρίτας, 1997.
- Taylor Br., «Art History in the classroom: a plea for realism», *Journal of Art and Design Education*, v. 6, 1987, p. 189-202.
- Wang Wei, *Κείμενα Περί Ζωγραφικής*, μετ. Συμεών, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2002.
- Westphalen K., *Αναμόρφωση των Αναλυτικών Προγραμμάτων, Εισαγωγή στη μεταρρύθμιση του curriculum*, μετ. Ι. Πυργιωτάκης, Θεσσαλονίκη 1982.
- Wölfflin H., *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης*, μετ. Φ. Κοκαβέσης, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1992.
- Wölfflin H., *Η κλασική τέχνη*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Στ. Λυδάκης, εκδ. Κανάκη, Αθήνα 1997.
- Άιζενστάιν Σ.Μ., *Κινηματογράφος και ζωγραφική*, μετ. Κ. Σφήκας, εκδ. Αιγόκερως.
- Ανδρόνικος Μανόλης, *Ο Πλάτων και η τέχνη*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1986.

- Άνταλ Φ., *Μελέτες Ιστορίας της Τέχνης*, μετ. Α. Παππάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999.
- Αργκάν Τζ.Κ., *Η μοντέρνα τέχνη*, μετ. Λ. Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας, Ηράκλειο 1998.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Ελληνική τέχνη: Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995.
- Βαζάρι Τζ., *Οι ζωές των πιο σπουδαίων ιταλών αρχιτεκτόνων, ζωγράφων και γλυπτών, από τον Τσιμαμπούε μέχρι στις μέρες μας, 1550*, τόμος 1, εκδ. Einaudi, Τορίνο 1991.
- Βακαλό Ε., *Ρυθμοί και όροι της ευρωπαϊκής τέχνης*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1980.
- Βίνκελμαν Ι.Ι., *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική*, μετ. Ν.Μ. Σκουτεροπούλου, εκδ. Ινδικτος, Αθήνα 1996.
- Βοκοτόπουλος Παναγ. Λ., *Ελληνική τέχνη: Βυζαντινές εικόνες*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1996.
- Βώρος Κ.Φ., «Η ανάγνωση της εικόνας στη διαδικασία διδασκαλίας της Ιστορίας», *Τα Εκπαιδευτικά*, τ. 16, 1989, σ. 88-92.
- Γκιολές Ν., *Παλαιοχριστιανική τέχνη. Μνημειακή ζωγραφική (π. 300-726)*, εκδ. Δ. Μαυρομμάτη, Αθήνα 1991.
- Γκόντφρεϋ Τ., *Εννοιολογική τέχνη*, μετ. Ειρ. Ορατή, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2001.
- *Γράμματα του Βαν Γκογκ στον αδελφό του Θεόδωρο*, μετ. Σ. Σκιαδαρέσης, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1985.
- Εγγονόπουλος Ν., *Πεζά κείμενα*, εκδ. Ύψιλον/βιβλία.
- Έργουιν Ντ., *Νεοκλασικισμός*, μετ. Χ. Παπαδημητρίου, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999.
- Θανόπουλος Γ., «Ανάγνωση έργου τέχνης. Μερικές ειδικές περιπτώσεις», *Τα Εκπαιδευτικά*, τ. 17, 1990, σ. 77-82.
- Θεός Δ., *Το αισθητικό και το ιερό, από τον Αλμπέρτι στον Λέσινγκ*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1988.
- *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους: Βυζαντινός Ελληνισμός, Πρωτοβυζαντινοί χρόνοι*, τόμος Ζ΄, Εκδοτική Αθηνών.

- Κάσδα Π., *Το συνειδητό μάτι*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1988.
- *Κείμενα για την τέχνη*, επιλογή-μετάφραση Γ. Παππάς, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1993.
- Κοζάκου-Τσιάρα Ό., *Εισαγωγή στην Εικαστική γλώσσα*, εκδ. Γκούτεμπεργκ, Αθήνα 1988.
- Κοκκόρου-Αλευρά Γ., *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας, Σύνομη Ιστορία (1050-50 π.Χ.)*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995.
- Κονταράτος Σ., «Μοντερνισμός και παραδοσιοκρατία: Από τη μεταπολεμική ανοικοδόμηση ως τη διείσδυση του μεταμοντερνισμού», στο W. Wang (επιμ.), *Αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα. Ελλάδα*, Prestel, Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής, DAM, Μόναχο 1999.
- Κουνέλλης Γ., *Λιμναία Οδύσσεια*, εκδ. Άγρα, Γκαλερί Bernier.
- Κουτσοδήμου Χ., «Ειδικοί στόχοι των μαθημάτων τέχνης κατά διδακτική ενότητα», *Φιλολογική*, τ. 21, 1987, σ.18-19.
- Λαλό Κ., *Αισθητική*, μετ. Γ. Κωνσταντίνου, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1963.
- Λαμπράκη-Πλάκα Μ., *Μπαουχάους*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1986.
- Λαμπράκη-Πλάκα Μ., *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής*, εκδ. Βικελαία, Κρήτη 1988.
- Λε Κορπυζιέ, «Προοπτική της αρχιτεκτονικής. Βασικές αρχές» (1920), στο Κόνραντς Ούλ., *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα*, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1977.
- Λέβι-Στρωσ Κ., *Κοιτάζω, ακούω, διαβάζω*, μετ. Ευγ. Τσελέντη, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1991.
- Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε, «Τεχνική και αρχιτεκτονική» (1950), στο Κόνραντς Ούλ., *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα*, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1977.
- *Μαθήματα τέχνης, των Ενγκρ, Ροντέν, Μπουρντέλ*, εκδ. Σπύρου Νικολόπουλου, Αθήνα 1944.
- Μαρινέττι Φ.Τ., *Μανιφέστα του φουτουρισμού*, μετ. Β. Μωυσίδης, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1987.
- Ματίς Α., *Περί τέχνης*, μετ. Ι. Ομορφοπούλου, Εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, Αθήνα 1990.

- Μιχελής Π.Α., *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*, Ίδρυμα Π. και Ε. Μιχελή, Αθήνα 1990.
- *Μοντέρνο- Μεταμοντέρνο*, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 1988.
- Ντε Μικέλι Μ., *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, μετ. Λ. Παπατθεάκη, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1978.
- Ξανθάκης Ά.Ξ., *Ιστορία της φωτογραφικής αισθητικής 1839-1975*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1994.
- Ουσπένσκη Λ., *Η Εικόνα*, μετ. Φώτης Κόντογλου, εκδ. Αστήρ, Αθήνα 1991.
- *Παγκόσμια Ιστορία Αρχαίων Πολιτισμών*, Τάιμ Λάιφ, τόμος 4ος, εκδ. Κ. Καπόπουλος, Αθήνα.
- *Παγκόσμια Ιστορία: Η Εποχή των Ανακαλύψεων*, Life, τόμος 12, εκδ. Καπόπουλος, Αθήνα 1991.
- Πανόφσκι Έ., *Μελέτες Εικονολογίας*, μετ. Α. Παππάς, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991.
- Παπανικολάου Μ., *Το μπλε άλογο*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1994.
- Ράμφος Σ., *Μυθολογία του βλέμματος*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 1994.
- Ρηγόπουλος Γ., «Μεθοδολογικά προβλήματα διδακτικής και ερμηνείας των εικαστικών φαινομένων», *Λόγος και Πράξη*, Αθήνα 1984, τ. 23-24, σ. 36-49.
- Ρηγοπούλου Π., *Αυτοματοποιητική, ένας λόγος για την τέχνη και την τεχνολογία*, εκδ. Άποψη, Αθήνα 1988.
- Ρηντ Χ., *Ιστορία της Μοντέρνας Γλυπτικής*, μετ. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1979.
- Σακελλαράκης Γ., Ντούμας Χ., Σαπουνά-Σακελλαράκη Ε., Ιακωβίδης Σ., *Ελληνική τέχνη: Η αυγή της ελληνικής τέχνης*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994.
- Σινιάκ Π., *Από τον Ευγένιο Ντελακρουά στον νέο-εμπρεσσιονισμό*, μετ. Θ. Πάντος, εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, Αθήνα 1987.
- Σπάιβυ Ν, *Αρχαιοελληνική τέχνη*, μετ. Γ. Τζήμας, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999.
- Ταίν Ι., *Η φιλοσοφία της τέχνης*, μετ. Αιμ. Χουρμούζιος, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα.
- Τεριάντ Ε., *Κείμενα για την τέχνη*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1991.

- Τριλιανός Θ., *Μεθοδολογία της διδασκαλίας I και II*, εκδ. Αφοί Τολίδη, Αθήνα, 1991.
- Τσενίνι Τσ., *Το βιβλίο της τέχνης ή Πραγματεία περί της Ζωγραφικής*, μετ. από τα Γαλλικά Π. Τέτσης, έκδ. Artigraf, Αθήνα.
- Φιλιππίδης Δ., *Μοντέρνα αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 2001.
- Φίσερ Έ., *Η αναγκαιότητα της τέχνης*, μετ. Γ. Βαμβαλή, εκδ. Μπουκουμάνη, Αθήναι 1972.
- Φρανκ Λούντ Ράιτ, «Νέα αρχιτεκτονική» (1930) στο Κόνραντς Ούλ., *Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα*, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1977.
- Χάουζερ Ά., *Κοινωνική ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, μετ. Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος.
- Χάουζερ Ά., *Κοινωνική ιστορία της Τέχνης. Νατουραλισμός, Ιμπρεσσιονισμός, Κινηματογράφος*, μετ. Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος.
- Χάουζερ Ά., *Κοινωνική ιστορία της Τέχνης. Ροκοκό, Κλασικισμός, Ρομαντισμός*, μετ. Τ. Κονδύλης, εκδ. Κάλβος.
- Χατζηδάκης Ν., *Ελληνική τέχνη: Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995.
- Χρήστου Χ., *Η ζωγραφική του 20ού αιώνα*, τόμος Γ', Αθήνα 1981.
- Χρήστου Χρ., *Εισαγωγή στην τέχνη*, τόμος Α': Αρχιτεκτονική - Πλαστική και τόμος β': Ζωγραφική - Χαρακτική - Σχέδιο, εκδ. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1987.
- Χύλζενμπεκ Ρ., *Εμπρός Νταντά. Ιστορία του Ντανταϊσμού*, μετ. Β. Παπακριβόπουλος, εκδ. Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1998.



ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ & ΕΚΔΟΣΕΩΝ

Κωδικός Βιβλίου: 0-22-0136-01-2012

ISBN 978-960-06-2392-5



(02)02201360120126