

2010-2011

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Τμήμα Μέσων Πολιτισμού και Επικοινωνίας

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

Πολιτιστική Διαχείριση

Σαρά Αντζελα

ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

Ο μύθος του Νάρκισσου στην Ιταλία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα

Michelangelo Merisi da Caravaggio και Nicolas Poussin



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ενότητα 1

Εισαγωγή – Ζωγραφική	3
Αναγέννηση, Αρχαιότητα, Χριστιανισμός	5
Το πρότυπο της Αναγέννησης	7
Ο Μύθος στην Αναγέννηση	9
Ιστορικοί και πολιτικοί λόγοι υιοθέτησης μύθων	12
Αρχαία Ελλάδα και Αναγέννηση	17

Ενότητα 2

Η Τέχνη στην Αναγέννηση	20
Μύθος και Τέχνη	22
Η Θεωρία Τέχνης και ο μύθος του Νάρκισσου	25
Η ζωγραφική, το άνθος όλων των τεχνών	28
Ο μύθος του Νάρκισσου	30

Ενότητα 3

Από την Αναγέννηση στο Μπαρόκ	32
Ο ζωγράφος που ήρθε να καταστρέψει την τέχνη	37
Nicolas Poussin	42
Caravaggio και Poussin	45

Ενότητα 4

Ο Νάρκισσος (Caravaggio)	50
Ηχώ και Νάρκισσος (Nicolas Poussin)	58
Μίμηση και Ρεαλισμός	65
Επίλογος	78
Εικόνες	71
Κατάλογος των εικόνων	85
Βιβλιογραφία	88

Εισαγωγή

Ζωγραφική

Δεν έχω ζωή ή ψυχή, κι όμως ζω και αναπνέω.

Στερούμαι κίνησης αλλά σε κάθε δράση κινούμαι πάντα.

Δεν μπορώ να αισθανθώ συναίσθημα κι όμως γελώ, θρηνώ, αγαπώ και μεγαλώνω εξοργισμένα.

Θαύμα της τέχνης;

Η ευγλωττία μου είναι η σιωπή, γεννήθηκα μουγκή,
δεν μιλώ κι όμως είμαι πολύλογη.

Υποκρίνομαι, είμαι αναληθής/ψευδολόγος κι όμως
επιδεικνύω την αλήθεια από κάθε πλευρά.

Είμαι μια σκιά κι όμως συνηθισμένη να μετριάζω τις ακτίνες στον καμβά
και να δημιουργώ φως.¹

Ο άνθρωπος συνυπάρχει και συμπορεύεται με την τέχνη από τα πρώτα του βήματα στην γη, προσπαθώντας να λύσει αιώνια και αρχέγονα μυστήρια όπως ο έρωτας, ο θάνατος και η ίδια η ζωή. Ως αναζήτηση και προσπάθεια κατανόησης του κόσμου και της ζωής η τέχνη δεν διαφέρει από τον μύθο και ως διαφορετικές «γλώσσες» ερμηνείας και αναζήτησης, συνδέονται και αλληλοσυμπληρώνονται. Μπορεί ο μύθος να έχει εξοριστεί από την σημερινή «τεχνολογική πολιτεία» όμως για αιώνες συντρόφευε την ανθρώπινη περιέργεια και ανάγκη να προσδώσει νόημα στην ύπαρξή του. Ο Jean Pierre Vernant στο έργο *Το Σύμπαν, οι Θεοί, οι Άνθρωποι*, μέσα από την αφήγηση των μυθικών ηρώων και ιστοριών της ελληνικής μυθολογίας, μας συστήνει έναν κόσμο συνεχών διενέξεων, πολέμων και συγκρούσεων μεταξύ των θεών². Κυρίως όμως, μας συστήνει την ποιητική γλώσσα που χρησιμοποιούσαν οι αρχαίοι Έλληνες προκειμένου να ερμηνεύσουν τις αντιδράσεις και τις αλλαγές της φύσης και των φυσικών στοιχείων τα οποία ταύτιζαν με τους θεούς τους.

¹ Bellori, G. P. (2005), *Vitte de' Pittori, scultori et architetti moderni*, (μτφρ. Wohl, H) , Cambridge University Press, σ. 55

² Vernant, J.P., (2009), *Το Σύμπαν, οι Θεοί, οι Άνθρωποι* (μτφ. Τιτίκα Δημητρούλια), Εκδ. Πατάκη, Αθήνα

Μύθος και τέχνη, συναντώνται και συνυπάρχουν αρμονικά στην αρχαία Ελλάδα, παράγοντας έργα και σκέψη που επηρέασαν, ενέπνευσαν και διαμόρφωσαν τον δυτικό πολιτισμό. «Η σύνδεση του μύθου με την τέχνη αποτελεί ένα από τα ευτυχέστερα γεγονότα στην πορεία του πολιτισμού και είναι αποτέλεσμα μιας ψυχολογικής ανάγκης του ανθρώπου να δώσει σε όσα έπλασε η μυθολογούσα συνείδησή του, ζωντάνια, λαμπρότητα που μόνο οι αισθητικές μορφές μπορούν να τους προσδώσουν. Αυτή η σύνδεση του μύθου και της τέχνης συντελείται μεγαλόπρεπα και πληθωρικά στον ελληνικό κόσμο. Και άλλοι λαοί έχουν μεγάλη μυθολογία συνδυασμένη με αξιόλογα έργα τέχνης, αλλά στην Ελλάδα, στην ομηρική Ελλάδα, πλάσθηκε ο μυθικός κόσμος που αποτελεί ένα από τα κύρια βάθρα της τέχνης και του πολιτισμού της Ευρώπης και όλων των άλλων χωρών της Οικουμένης.»³. Ως ανάγκη για δημιουργία και έκφραση, η τέχνη, αποτελεί προϊόν τόσο της προσωπικής αναζήτησης του δημιουργού της όσο και του πολιτισμού και των εκάστοτε ιστορικών συγκυριών στις οποίες διαμορφώνεται και φανερώνεται. Διαφορετικές ιστορικές εποχές, με τις δικές τους ανησυχίες, αναζητήσεις και όνειρα, επέβαλλαν στην τέχνη ερωτήματα και προβληματισμούς που την ώθησαν σε νέους κάθε φορά και άγνωστους δρόμους.

Η σύνδεση μύθου και τέχνης θα επανέλθει με την Αναγέννηση, όπου η Ευρώπη θα βασιστεί στον ελληνικό μύθο για να δημιουργήσει και να αυτοδημιουργηθεί μέσα από αυτόν. Λειτουργώντας ως θεωρητικό εργαλείο επεξήγησης της τέχνης, ο μύθος θα γίνει το σύμβολο, η αλληγορία της δημιουργίας, της μίμησης και της καλλιτεχνικής αυτοαναφορικότητας.

³ Κακριδής, Ι. Θ.(1986-1987) *Ελληνική Μυθολογία*, Εκδοτική Αθηνών , σελ 17

Αναγέννηση, Αρχαιότητα, Χριστιανισμός

Η Αναγέννηση είναι κυρίως ένα πολιτισμικό φαινόμενο που θα λέγαμε αυτοδημιουργείται καθώς επιζητά πλήρη ρήξη με τους άμεσους προγόνους, τους μεσαιωνικούς χρόνους που σχεδόν δαιμονοποιεί, επιλέγοντας η ίδια τα πρότυπα και την κοσμοθεωρία της. Σε αυτήν την διαφοροποίηση και αντίθεση με τον Μεσαίωνα θα βασίσει και θα διαμορφώσει την νέα της ταυτότητα. Μια σειρά αλλαγών και ανατροπών θα οδηγήσουν στην εκθρόνιση των θεοκεντρικών αντιλήψεων του Μεσαίωνα και στην «θεοποίηση» του ανθρώπου και των δυνατοτήτων του. Πρόκειται στην ουσία για την αναβίωση ενός παλαιού κόσμου και μιας κοσμοθεωρίας και συγκεκριμένα του ελληνικού που ενώ η παλαιά του δύναμη είχε σβήσει, η αίγλη του λαμπρού πολιτισμού του όχι. Αναγέννηση όπως η ίδια η λέξη μαρτυρά είναι η επαναφορά του ήδη υπάρχοντος και στην προκειμένη η αναβίωση της κλασικής αρχαιότητας, η οποία συντελέστηκε κυρίως μέσω των γραμμάτων και των τεχνών και ανέδειξε φαινόμενα όπως τον ουμανισμό, τον Νεοπλατωνισμό και τη κυριαρχία της ελληνικής μυθολογίας σε όλες σχεδόν τις καλλιτεχνικές παραγωγές. Οι ιδέες του Πλάτωνα επανεμφανίζονται μέσω του Πλωτίνου και συγχρωτίζονται απόλυτα και αρμονικά με το δόγμα της χριστιανοσύνης περί αθανασίας της ψυχής, ο ουμανισμός εμφανίζεται ως ιδανικό και ζητούμενο της εποχής και ο πολιτιστικός πλούτος της αρχαίας Ελλάδας επαναξιολογείται και χρησιμοποιείται σχεδόν καταχρηστικά από λόγιους και καλλιτέχνες. Ο ανθρωποκεντρισμός της θα γίνει γέφυρα επικοινωνίας με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό που έκτοτε κυριαρχεί στα γράμματα και τον πολιτισμό, μεταβάλλοντας ολοκληρωτικά την θεωρία της τέχνης αλλά και την θέση της ανάμεσα σε άλλες πνευματικές δραστηριότητες και επιστήμες.

Σύμφωνα με τον Erwin Panofsky, στον Μεσαίωνα η Αρχαιότητα αντιμετωπιζόταν σαν φυσικός πρόγονος. Η Αναγέννηση είδε και αναγνώρισε το αρχαίο μεγαλείο, ελληνικό και ρωμαϊκό, από μια χρονική απόσταση και θέλησε να το ξαναφέρει στην "ζωή". Η Χριστιανοσύνη στον μεσαιωνικό άνθρωπο φαινόταν σαν η νικητήρια δύναμη επί του παγανισμού και της ειδωλολατρίας. « Με την «απόσταση» που υιοθετεί η Αναγέννηση, η Αρχαιότητα χάνει την ρεαλιστική της παρουσία, παύει να είναι κτήμα και απειλή συνάμα, Η Αναγέννηση

συνειδητοποιεί ότι ο "Μέγας Παν απέθανε", ότι ο κόσμος της Ελλάδας και της Ρώμης είχε για πάντα χαθεί και κυριεύεται από νοσταλγία για τον χαμένο παράδεισο»⁴ Επιπλέον, δημιουργεί ένα χάσμα με τον Μεσαίωνα, ακριβώς για να ανασυστήσει μια νέα ταυτότητα αντιθετικά και διαφορετικά από αυτόν. «Οι Μέσοι Χρόνοι παρεμβάλλονται σαν «σκοτεινό» ρήγμα ανάμεσα στο ένδοξο παγανιστικό παρελθόν και σε ένα παρόν που κατόρθωσε να διασώσει τα άφθαρτα διδάγματα της Αρχαιότητας»⁵ Ωστόσο, ο Panofsky αναφέρει πως υπήρχε μια διφορούμενη στάση απέναντι στον αρχαίο κόσμο που ενισχυόταν από τις χριστιανικές πεποιθήσεις και ηθική. «Από τη μια μεριά, υπήρχε η αίσθηση μιας αδιάσπαστης συνέχειας στην παράδοση λ.χ. ο Γερμανός Αυτοκράτορας θεωρούνταν διάδοχος του Καίσαρα και του Αυγούστου, οι γλωσσολόγοι έβλεπαν τον Κικέρωνα και τον Δονάτο ως προδρόμους τους, οι μαθηματικοί αναζητούσαν τις ρίζες τους στον Ευκλείδη. Από την άλλη όμως, υπήρχε διάχυτη η αντίληψη ότι ανάμεσα στο παγανιστικό και τον χριστιανικό πολιτισμό το χάσμα ήταν βαθύ. Οι δύο αυτές αντικρουόμενες τάσεις δεν μπορούσαν ακόμα να ισορροπήσουν, έτσι ώστε να διαμορφωθεί μια αίσθηση ιστορικής απόστασης. Για πολλούς ο Κλασικός Κόσμος ήταν κάτι το μακρινό και το εξωτικό, όπως η παγανιστική Ανατολή της εποχής. Για άλλους πάλι ο Κλασικός Κόσμος αντιπροσώπευε ό, τι υψηλότερο είχε εμφανιστεί στο πεδίο της γνώσης και των θεσμών».⁶

Η Αναγέννηση φέρνει στο προσκήνιο ξεχασμένους θεούς και ήρωες, μύθους και αλληγορίες που επανακτούν την χαμένη τους αίγλη. Σύμφωνα με τον Κακριδή ο εκχριστιανισμός των αρχαίων Θεών δεν υπήρξε ποτέ πλήρης και τα πρόσωπα της αρχαίας μυθολογίας, με τα πραγματικά τους ονόματα και με τα σύμβολά τους επέζησαν σε όλη την διάρκεια του Μεσαίωνα, δεν τα έφερε ξανά στο φως η Αναγέννηση όπως πίστευαν παλαιότερα. Η Αναγέννηση τους ξανάδωσε απλώς την κλασική μορφή τους, που είχε ξεχαστεί. Κατά τα άλλα, ο Μεσαίωνας είναι εκείνος που εξασφάλισε την επιβίωσή τους.⁷ Με την Αναγέννηση όμως φαίνεται

⁴ Λαμπράκη- Πλάκα, Μ. (2004), *Ιταλική Αναγέννηση: Τέχνη και Κοινωνία- Τέχνη και Αρχαιότητα* Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, σ. 93

⁵ Λαμπράκη- Πλάκα, ο.π. σ.94

⁶ Panofsky, E. (1991) *Μελέτες εικονολογίας, Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, Εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, σ. 51

⁷ Κακριδής, Ι. Θ.(1986-1987) *Ελληνική Μυθολογία*, Εκδοτική Αθηνών , σ. 266

πως η αρχαιότητα αποκτά νέα σημασία η οποία στηρίζεται από άλλες αιτίες και λόγους.

Το πρότυπο της Αναγέννησης

Ο νέος άνθρωπος, ο άνθρωπος της Αναγέννησης είναι δημιουργικός, πανεπιστήμονος, ακούραστος ερευνητής και κυνηγός της αιώνιας αλήθειας, ελεύθερος από κάθε προκατάληψη και συνάμα κοινωνός της πολιτικής ζωής και κοινωνίας, ο οποίος εμπνέεται και βασίζεται στο ελληνικό μοντέλο του Χρυσού 5^{ου} αιώνα του Περικλή. Σύμφωνα με τον Hegel «οι Έλληνες κατά την ύπαρξή τους έζησαν στην ευτυχή χρονική περίοδο της ευσυνείδητης υποκειμενικής ελευθερίας και της ηθικής τους ουσίας»⁸. Ο Γερμανός φιλόσοφος στην πραγματεία του περί *Αισθητικής* περιγράφει τον πολίτη της αρχαίας Αθήνας ως ελεύθερο και ανεξάρτητο όχι όμως αποκομμένο από το πνεύμα της εποχής, τα κοινά και από το παρόν. «Η προσωπική ελευθερία και η ηθική δημόσια ζωή βρίσκονται σε πλήρη αρμονία. Η ουσία του πολιτικού βίου συμπυκνώνεται από άτομα (ελεύθερα υποκείμενα) που αναζητούν την ελευθερία τους μόνο σε συνάρτηση με την επιδίωξη οικουμενικών στόχων ως όλον. Η αίσθηση του ωραίου, το συναίσθημα και το πνεύμα αυτής της ευτυχής αρμονίας διαποτίζει όλες τις παραγωγές στις οποίες η ελληνική ελευθερία απέκτησε συνείδηση του εαυτού της και απεικόνισε την ίδια της την ουσία. Για αυτό η κοσμοθεωρία των Ελλήνων είναι ακριβώς το σημείο στο οποίο η ομορφιά ξεκινά την πραγματική της ζωή και διαμορφώνει την γαλήνια του βασιλεία: το σημείο στο οποίο η ελεύθερη ζωτικότητα παράγεται όχι μόνο φυσικά και άμεσα αλλά από πνευματικό όραμα και μεταμορφώνεται σε τέχνη».⁹

Το ιδεώδες αυτό του ολοκληρωμένου ανθρώπου και του ενσυνείδητου και συνάμα αυτοτελούς πολίτη φαίνεται να αποτελεί το ιδανικό του αναγεννησιακού ανθρώπου. Οι ουμανιστές εμπνέονται από αυτό το ιδεώδες και προσπαθούν να φτάσουν το επίπεδο της νόησης και της αναζήτησης της αληθινής ομορφιάς σύμφωνα με τα αρχαία ελληνικά πρότυπα.

⁸ Hegel, G.W.F. (1991), *Aesthetics: lectures on Fine Arts*, Clarendon Press, Oxford, σ. 436

⁹ Hegel, G.W.F. ο.π. σ. 438

Οι ουμανιστές είναι λόγιοι που αντιγράφουν, μεταφράζουν, ερμηνεύουν και όταν αργότερα διαδίδεται η τυπογραφία, εκδίδουν τα αρχαία κείμενα με κριτικά και ιστορικά σχόλια, που δημιουργούν τις βάσεις της νεότερης φιλολογικής επιστήμης. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά το 1808 από τον Γερμανό E.J. Neithammer για να υποδηλώσει την έμφαση στα λατινικά και αρχαία ελληνικά έργα και στη συνέχεια συνδέθηκε με την αναβίωση των κλασικών σπουδών στην Αναγέννηση. Προέρχεται από το λατινικό *humanista* που χρησιμοποιείται από τον 15^ο αιώνα για τους δασκάλους και τους μελετητές των κλασικών γραμμάτων γενικότερα όμως συνδέεται με τον κοσμοπολιτισμό αφού ο ουμανιστής θεωρείται πολίτης του κόσμου. Πολλοί, μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης, θα βρεθούν στην Ιταλία όπου και θα διδάξουν στα διάφορα πανεπιστήμια της περιοχής, όπως π.χ. ο Ιωάννης Αργυρόπουλος που δίδασκε Φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο της Φλωρεντίας. Οι λόγιοι και οι ουμανιστές αυτοί διακατέχονται από θαυμασμό για την αρχαία Ελλάδα και θέλησαν και προσπάθησαν να τον μεταλαμπαδεύσουν στην Ιταλία για να την φτιάξουν κατά το πρότυπο της Αθηναϊκής Δημοκρατίας.¹⁰

¹⁰ Λαμπράκη- Πλάκα, Μ. (2004), Ιταλική Αναγέννηση: *Τέχνη και Κοινωνία- Τέχνη και Αρχαιότητα*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, σ.69

Ο μύθος στην Αναγέννηση

«Δεν υπάρχει ευρωπαϊκή παιδεία χωρίς τον ομηρικό, ησιόδειο μύθο, χωρίς τους μύθους των Λυρικών και των Τραγικών, και αυτό όχι μόνο γιατί τον απαντούμε σε κείμενα αξεπέραστης ομορφιάς αλλά και γιατί χάρη σε αυτούς τους Έλληνες ποιητές οι νεφελώδεις, τερατώδεις και ασύντακτες υπεράνθρωπες δυνάμεις, το Χάος, η Γη, ο Ουρανός, πήραν μια καθαρή και ανθρωπινότερη μορφή, θεμελίωσαν μια παγκόσμια τάξη και ενσάρκωσαν τις βασικές δυνάμεις που κυβερνούν τη ζωή του ανθρώπου. Πλησιάζοντας τους Θεούς στα ανθρώπινα μέτρα, μόνο αυτοί έφθασαν στο όραμα ενός ιδανικού ελεύθερου ανθρώπου που μπορεί να στέκει εγγύς στους Θεούς»¹¹. Το Ολύμπιο δωδεκάθεο δημιουργείται κατ' εικόνα και ομοίωση του ανθρώπου και όχι το αντίθετο. Η Ευρώπη της Αναγέννησης ανακαλύπτει εκ νέου την μεγαλειότητα των ελληνικών μύθων και τους χρησιμοποιεί για να διδάξει, να εμπνεύσει, να νουθετήσει και σε μερικές περιπτώσεις, πολιτικές συνήθως, να επιβληθεί. Ο άνθρωπος πιο κοντά στα θεϊκά μέτρα νιώθει ίσος, ελεύθερος εν δυνάμει θεός και ο ίδιος. Για αυτόν τον λόγο ο αναγεννησιακός άνθρωπος αναζητά ένα τέτοιο πρότυπο έμπνευσης. Σχεδόν διαπράττει ύβρη με το να θέσει εαυτόν συγκρίσιμο με τον Θεό.

Οι Αρχαίοι Έλληνες διηγούνται τους μύθους, τους κάνουν έπος, ποίηση, τραγωδίες, ζωγραφική, γλυπτική. Από τα ομηρικά έπη, τους πλατωνικούς μύθους, τα αγάλματα αρχαίων Θεών, το δωδεκάθεο του Ολύμπου, ημίθεοι και μυθικοί ήρωες πρωταγωνιστούν σε όλο το πολιτιστικό και θρησκευτικό φάσμα του αρχαίου κόσμου. Ο μύθος συνυπάρχει με την ανθρώπινη παρουσία στην γη ως συνοδοιπόρος της ανεξάντλητης δίψας του για να προσδώσει νόημα στην ύπαρξή του.

Ο Ηρακλής και ο Αχιλλέας γίνονται οι ήρωες της ελληνικής μυθολογίας. Μισός άνθρωπος και μισός Θεός ο Ηρακλής ενσαρκώνει την εύθραυστη ανθρώπινη φύση που κουβαλά την κατάρρα να κινείται μεταξύ ουρανού και γης, μεταξύ της ζωώδους φύσης του και της θεϊκής του αναζήτησης. Από την άλλη οι παντοδύναμοι Θεοί εξανθρωπίζονται μέσα από λάθη, ζήλιες, έρωτες και έριδες.

¹¹ Κακριδής, Ι. Θ. (1986-1987) *Ελληνική Μυθολογία*, Εκδοτική Αθηνών, σ. 21

«Ο μύθος, δηλαδή μια υπόθεση συγκεκριμένη και αυστηρά οριοθετημένη μορφή, αποτελεί την αρχή της τραγωδίας και το σκοπό της»¹².

«Εν αρχή είναι ο μύθος και ο μύθος είναι προς τους Θεούς και οι Θεοί ήταν ο λόγος ο πρώτος. Με το μύθο ανατέλλει η συνείδηση. Κάνει το πρώτο βήμα πέρα από το ζωικό βασίλειο. Αλλά και όταν πάει να πράξει, αισθάνεται το περιορισμένο των δυνάμεών του και τότε λαχταράει περισσότερη δύναμη, την οραματίζεται και την ενσαρκώνει σε ένα δυνατότερο πλάσμα ανθρωπόμορφο ή ζωόμορφο. Το όραμα γίνεται αντικείμενο της μυθικής του νόησης»¹³.

Όπως αναφέρει ο Κακριδής «Ενώ όμως η γνώση έχει πάντα ένα όριο, η δίψα της συνείδησης για ολοκλήρωση είναι ανεξάντλητη. Δίψα για ένα νόημα, στο οποίο να μπορεί οριστικά να αναπαυθεί. Η αθανασία της ψυχής, ο Θεός, το Άπειρο του Σύμπαντος, το απόλυτο της ιδέας για όλα αυτά, ζουν ακόρεστα αιτήματα σε κάθε ολοκληρωμένη συνείδηση, που απέκτησε συνείδηση του εαυτού της, που επέστρεψε στον εαυτό της».¹⁴ Η μυθολογία υπήρξε κυρίαρχη από το δέος του αγνώστου, του ακατάβλητου, του αναπότρεπτου, από τον πόθο να δει πραγματοποιούμενα στη φαντασία όσα δεν μπορούν να πραγματοποιηθούν στη φύση. Από τον πόθο να δει την περιορισμένη στην πραγματικότητα δύναμη να προεκτείνεται ως την παντοδυναμία. Από τον πόθο να δει να ξεπερνιέται ο θάνατος από αθάνατα όντα. Γενικά θέλει να γίνονται αυτά που επιθυμεί!

Ο Κακριδής αναφέρει πως είναι ένας συνδυασμός δύο αντίθετων στοιχείων, του έλλογου και του αλόγου που συλλειτουργούν μέσα στην συνείδηση για να συνθέσουν το μυθικό στοιχείο.¹⁵ Στην ουσία πρόκειται για ένα ολόκληρο σύστημα σκέψης που ολόκληροι λαοί και κυρίως ο αρχαίος ελληνικός κόσμος χρησιμοποιούσε για αιώνες. Για τους Έλληνες ο μύθος ήταν η θρησκεία τους και το αντίστροφο.

Ο Barthes αναφέρει χαρακτηριστικά στο έργο *Μυθολογίες* πως «Η σημειολογία μας δίδαξε πως έργο του μύθου είναι να θεμελιώσει μια ιστορική πρόθεση στη φύση, μια ενδεχομενικότητα στην αιωνιότητα».¹⁶ Ή αλλιώς ένα νόημα στην

¹² Gregori, M., Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., (2003-2004), *Το Φως του Απόλλωνα, Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, Εκδ. Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε. Αθήνα, σ.73

¹³ Κακριδής, Ι. Θ.(1986-1987) *Ελληνική Μυθολογία*, Εκδοτική Αθηνών, σ. 18

¹⁴ Κακριδής, Ι. Θ.ο.π. σ. 20

¹⁵ Κακριδής, Ι. Θ.ο.π. σ. 16

¹⁶ Barthes, R. (1979), *Μυθολογίες*, Εκδ. Ράππα, Αθήνα, σ. 245

αοριστία ή μια στιγμή στο άπειρο. Οι Θεοί κυνηγούν τις ερωμένες τους και σε αυτό το κυνήγημα γίνεται ακριβώς φανερή η τραγικότητά τους, η θεία ευσπλαχνία αλλά και η εξάρτηση των θνητών από τους Θεούς.¹⁷ Ο Απόλλωνας κυνηγά την Δάφνη, ο Δίας απαγάγει την Ευρώπη. «Η ύπαρξη δεν είναι μόνο τραγική και πρόσκαιρη αλλά θεόδοτη, και, όταν το άτομο πεθαίνει, σαν ζωή που είναι, παραμένει αυτή αιώνια. Με το ερωτικό κυνήγι το αιώνιο εκρήγνυται μέσα στο παροδικό. Στην καταγωγή του από τους Θεούς ο άνθρωπος αναγνωρίζει την αξία του, τη διάκρισή του από τα άλλα δημιουργήματα αλλά και την ευθύνη του και την τραγικότητα του να είναι όμοιος με τους Θεούς και όμως θνητός»¹⁸. Ίσως για αυτό η ελληνική μυθολογία βρίσκει το οικουμενικό έρρισμα που υπολείπονται άλλοι πολιτισμικοί και εθνικοί μύθοι.

Η δίψα του ανθρώπου να φτάσει το άφθαστο τον οδηγεί στον μύθο και στην διάπλαση ιστοριών. Όπως αναφέρει ο Barthes «ο μύθος είναι αυτός καθαυτός μια αξία- δεν δεσμεύεται από την αλήθεια: τίποτα δεν μπορεί να εμποδίσει τον μύθο να είναι ένα ατελείωτο άλλοθι. Ο μύθος δεν αρνιέται τα πράγματα. Ο ρόλος του είναι να αντίθετα να μιλά για τα πράγματα. Απλώς τα εξαγνίζει, τα αθλώνει, τα θεμελιώνει μέσα στη φύση και στην αιωνιότητα, τους δίνει μια σαφήνεια που είναι η σαφήνεια όχι της εξήγησης αλλά της διαπίστωσης. Περνώντας από την ιστορία στη φύση ο μύθος εξοικονομεί κάτι: καταργεί το περίπλοκο των ανθρωπίνων πράξεων, τους δίνει την απλότητα των ουσιών, καταλύει κάθε διαλεκτική κάθε αναδρομή πέρα από το άμεσα ορατό, οργανώνει έναν κόσμο χωρίς αντιφάσεις, αφού θα είναι χωρίς βάθος, έναν κόσμο απροκάλυπτο, θεμελιώνει μια πετυχημένη σαφήνεια: τα πράγματα φαίνεται να σημειοδοτούν από μόνα τους».¹⁹

¹⁷ Κακριδής, Ι. Θ. (1986-1987) *Ελληνική Μυθολογία*, Εκδοτική Αθηνών, σ. 189

¹⁸ Κακριδής, Ι. Θ. ο.π., σ. 190

¹⁹ Barthes, R. (1979), *Μυθολογίες*, Εκδ. Ράππα, Αθήνα, σ. 245

Ιστορικοί και πολιτικοί λόγοι υιοθέτησης μύθων

Υπάρχουν πολλά παραδείγματα της ιστορίας και κυρίως της νεότερης όπου ένα κράτος προκειμένου να ανασυστήσει ή σε ορισμένες περιπτώσεις να δημιουργήσει εξ ολοκλήρου εκ νέου μια εθνική και πολιτισμική ταυτότητα, καταφεύγει σε ήρωες που συνήθως μυθοποιεί αλλά και στον ίδιο τον μύθο που τον εκλαμβάνει σαν ιστορία. Πολλοί σημερινοί και πύρινοι πολιτικοί λόγοι, κάνουν αναφορές στο ένδοξο παρελθόν και στους προγόνους που πρέπει να τιμηθούν. Αυτή την ανεξάντλητη δίψα για ολοκλήρωση και για κατάκτηση την βλέπουμε στην Αμερική της δεκαετίας του 30, η οποία στην γενιά που έπεται του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και διέρχεται μια από τις χειρότερες οικονομικές κρίσεις του αιώνα, θα δώσει ελπίδα και έμπνευση μέσα από την δημιουργία υπέρ- ηρώων όπως «Superman». Ο Superman είναι η αμερικανική εκδοχή του ελληνικού μύθου που λειτουργεί ως αντίδοτο στην κρίση, δίνοντας ελπίδα και έμπνευση στους κοινούς θνητούς. Αργότερα θα ακολουθήσουν και άλλοι υπέρ ήρωες στα κόμικς και στον κινηματογράφο, μορφές θνητές μεν, με απεριόριστη δύναμη δε. «Ένας λαός σήμερα όταν θέλει να εξάρει την συμβολή του στην πρόοδο του ανθρώπινου πολιτισμού, είτε για να την συνειδητοποιήσει ο ίδιος είτε για να την προβάλλει στους ξένους, καταφεύγει στην παλαιότερη και πολιτική και πνευματική ιστορία του».²⁰ Ο Κακριδής αναφέρει το παράδειγμα των Ελλήνων οι οποίοι κατέφευγαν στη μυθική τους παράδοση πιστεύοντάς την για ιστορία και αυτό διότι ο μυθικός κόσμος ως χρονικά προγενέστερος της πραγματικής ιστορίας γίνεται πιο σεβαστός. Έτσι όταν ένα έθνος θέλει να εξάρει το πολιτιστικό του έργο, ρίχνει το βάρος στα μυθικά του χρόνια. «Όταν στα νεότερα χρόνια ένα κράτος διεκδικεί μια γεωγραφική περιοχή που ανήκει σε άλλο κράτος ή όταν έχει ήδη κατακτήσει και θέλει να αποδείξει νόμιμη την ενέργειά του, τα κύρια επιχειρήματά του θα τα αντλήσει από τις αρχές των εθνότητων : πληθυσμοί που μιλούν την ίδια γλώσσα, έχουν παλιά κοινή ιστορία και κοινές συνήθειες, λατρεύουν τους ίδιους Θεούς και προπαντός αισθάνονται πως ανήκουν στην ίδια εθνότητα, πρέπει να αποτελούν ενιαίο κράτος. Ακόμα η πολυαίωνη εγκατάσταση ενός λαού σε μια χώρα πρέπει να του δίνει το δικαίωμα να την κατέχει»²¹.

²⁰, Κακριδής, Ι. Θ. (1986-1987) *Ελληνική Μυθολογία*, Εκδοτική Αθηνών, σ. 62-63

²¹ Κακριδής, Ι. Θ. ο.π., σ. 63

Η ιστορία της τέχνης και του πολιτισμού μας θυμίζει ότι η Αναγέννηση χτίστηκε πάνω στον λόγο, την έλλογη κριτική σκέψη, αλλά και πάνω στον μύθο, ο οποίος έθρεψε τα έργα των ποιητών και των εικαστικών καλλιτεχνών και συνέβαλλε στην δημιουργία των Ουτοπιών που σφράγισαν τον στοχασμό, την πολεοδομία, την αρχιτεκτονική, το θέατρο και την πεζογραφία. «Η ίδια η αρχαιοελληνική και ρωμαϊκή κληρονομιά, καθοριστικός παράγων της Αναγέννησης και έμβλημα της υπεροχής του δυτικού κόσμου απέναντι στους "αγρίους" των Νέων Χωρών ήταν έμφορτη από το μυθολογικό στοιχείο. Και από την άποψη αυτή, ήταν πολύ ενδιαφέρουσα η έκπληξη και η αμηχανία των πιο ευαίσθητων από τους εξερευνητές και τους ιεραποστόλους, οι οποίοι στην υποτιθέμενη "αγριότητα" των κατοίκων του Νέου Κόσμου ανακάλυψαν πολλά στοιχεία τα οποία γνώριζαν από τους αρχαίους μύθους που είχαν κληροδοτηθεί στον δυτικό πολιτισμό»²².

Έτσι η αναγεννησιακή Ευρώπη επαναφέρει στο προσκήνιο την ιστορία των μύθων και μυθικών ηρώων προκειμένου να συγκροτήσει την πολιτισμική της ταυτότητα, να παγιώσει την ανωτερότητά της βασιζόμενη σε μεγαλειώδη ιστορική καταγωγή και να επιβάλλει με την σειρά της την εξουσία της στον υπόλοιπο κόσμο. Οι εξερευνήσεις, τα ανά τον κόσμο υπερπόντια ταξίδια και οι νέες κατακτήσεις χωρών επιτάσσουν την άμεση ανάγκη εξεύρεσης μιας άνωθεν δύναμης και εξουσίας. Ουκ ολίγες φορές οι Ευρώπη επικαλείται τους άρρηκτους δεσμούς της με το μεγαλείο του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού, στον οποίο οφείλει την παιδεία και την κουλτούρα της. «Ο άνθρωπος της Αναγέννησης μελετά τον αρχαίο κόσμο, τον αρχαίο πολιτισμό, αναζητώντας την δική του ταυτότητα. Η ιστορική έρευνα μεταμορφώνεται έτσι σε πράξη αυτογνωσίας η ιστορία και ο χρόνος νοούνται σαν διαστάσεις της ανθρώπινης μοίρας»²³.

Ο Jean Seznec στο έργο του *Η επιβίωση των παγανιστικών θεών*, επεξηγεί την διαδρομή και τους λόγους επιβίωσης της αρχαιότητας στην Αναγέννηση, παραθέτοντας τους γνωστούς τέσσερεις δρόμους του Seznec που είναι οι: ιστορική παράδοση, η φυσική, η ηθική και η εγκυκλοπαιδική.

²² Ρηγοπούλου, Π. (2008), *Ο τρελός πρόεδρος και η γυναικεία ηδονή: παράνοι, μύθος, τέχνη*, Εκδ. τόπος σ. 229

²³ Λαμπράκη- Πλάκα, Μ. (2004), *Ιταλική Αναγέννηση: Τέχνη και Κοινωνία- Τέχνη και Αρχαιότητα*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, σ. 93

Σύμφωνα με την ιστορική παράδοση , η συμφιλίωση του ευρωπαϊκού Χριστιανισμού με την ελληνική μυθολογία βασίστηκε κυρίως στην ορθολογική ερμηνεία των μύθων. Οι αρχαίοι Θεοί της ελληνικής μυθολογίας, έγιναν αποδεκτοί, μέσω του Ευημερισμού, ως θνητοί. Αποθεώθηκαν. Συνεχίζοντας ο Seznec αναφέρει πως με την Αναγέννηση τίποτε δεν αλλάζει. Όπως στο Μεσαίωνα, έτσι και τώρα οι Θεοί, οι ήρωες και οι σοφοί της αρχαιότητας θεωρούνται οι "πρώτοι ευρέται" των αγαθών του πολιτισμού. Η ευημεριστική παράδοση παραμένει μια ζωντανή επιρροή καθ' όλο τον Μεσαίωνα, παρ' ότι υφίσταται μια ολοκληρωτική αλλαγή χαρακτήρα. Η ανθρώπινη φύση των Θεών παύει να είναι όπλο για να χρησιμοποιηθεί εναντίων τους, μια πηγή απόρριψης. Αντίθετα τους δίνει μια συγκεκριμένη προστασία και το δικαίωμα να επιζησουν.²⁴ Εκτός αυτού τους επιτρέπει να ενταχθούν και να ενισχύσουν τον ποικιλόμορφο ευρωπαϊκό πολιτισμό που αποτελεί πλέον ένα κράμα χριστιανικής ηθικής και παγανιστικής διδαχής. Προς επίρρωση αυτής της άποψης ο Panofsky αναφέρει πως «οι Έλληνες φιλόσοφοι της Όψιμης Αρχαιότητας είχαν ήδη αρχίσει να ερμηνεύουν τους παγανιστικούς Θεούς και ημίθεους ως απλές προσωποποιήσεις φυσικών δυνάμεων ή ηθικών ιδιοτήτων. Ορισμένοι μάλιστα από αυτούς έφτασαν στο σημείο να τους παρουσιάζουν σαν κοινούς θνητούς, που απλώς θεοποιήθηκαν μετά το θάνατό τους».²⁵

Φυσική παράδοση ονομάζει ο Seznec την επιβίωση των αρχαίων Θεών μέσα από τον δρόμο της φυσικής φιλοσοφίας, η οποία ταυτίζεται στο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση με την αστρολογία προσθέτοντας μάλιστα πως την εποχή αυτή παρατηρείται μια διάχυση μεταξύ αστρολογίας και μυθολογίας. Για έναν Ρωμαίο η Αλεξανδρινό της εποχής, τα άστρα δεν ήταν ό,τι είναι για μας σήμερα «σώματα απείρως απομακρυσμένα στο διάστημα που κινούνται σύμφωνα με τους άκαμπτους νόμους της μηχανικής. Ήταν θεότητες. Μεταξύ άλλων παραγόντων, ήταν τα μυθολογικά ονόματα των άστρων που ενθαρρύνουν τους Έλληνες και μετά τους Ρωμαίους να το πιστεύουν. Καθένα από τους αστερισμούς έχει μια

²⁴ Seznec, J.(1953), *The survival of the Pagan Gods*, Harper & Brothers, New York, σ. 13

²⁵ Panofsky, E. (1991) *Μελέτες εικονολογίας, Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, Εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, σ. 44

μυθική σημασία και τα σημεία του ζωδιακού κύκλου συνδέονται με τους ήρωες των μύθων²⁶.

Η ηθική παράδοση αφορά στην αλληγορική ερμηνεία των μύθων, η οποία χρησιμοποιείται με ψυχωφελή σκοπό ως ηθική διδαχή. «Η Μυθολογία τείνει να γίνει μια φιλοσοφική ηθική».²⁷ Ο Νεοπλατωνισμός επίσης που αυτή την εποχή, 14^{ος} – 15^{ος} αιώνας, βρίσκεται σε άνθηση, συμβάλλει τα μέγιστα στην συγκρότηση της θρησκευτικής παιδείας αλλά και στην διάδοση της αλληγορίας ως μέσου διδαχής. Οι αλληγορίες που επανεμφανίζονται θριαμβευτικά στο προσκήνιο συγκροτούνται στην επιστήμη των συμβόλων, την Εμβληματική, όπου ως έμβλημα ο Seznec περιγράφει την εικόνα που κρύβει μια ηθική διδαχή (Εικ.1, 2). «Υπό το φως των Νεοπλατωνιστών, οι ουμανιστές ανακάλυψαν στην μυθολογία κάτι άλλο και σπουδαιότερο από μια συγκαλυμμένη ηθική: ανακάλυψαν την θρησκευτική διδασκαλία, το ίδιο το χριστιανικό δόγμα».²⁸

Σε κάθε ιστορία κρυβόταν μια ηθική και υπήρχε γενικά η τάση και από τους Έλληνες και τους Ρωμαίους να προσωποποιούν αφαιρέσεις. Αφηρημένα ουσιαστικά στα ελληνικά και στα λατινικά χρησιμοποιούνται σχεδόν τακτικά στο θηλυκό γένος και έτσι ο δρόμος είναι ανοικτός για τον κόσμο των ιδεών που κατοικείται από προσωποποιημένες αφαιρέσεις όπως αυτά της Victoria (Νίκη), Fortuna (Τύχη), Iustitia (Δικαιοσύνη)²⁹ Για όσους έδωσαν θεϊκή μορφή και αξίωμα στην Υγεία, Νίκη, Τύχη, Ομόνοια και την Σεμνότητα, δεν ήταν δύσκολο να αναγνωρίζουν τα ίδια χαρακτηριστικά και στις θεές των μύθων: Η Αθηνά είναι η Σύνεση και η Αφροδίτη η Ομορφιά.³⁰

Ο Μεσαίωνας και η Αναγέννηση γνωρίζουν την αρχαία ελληνική τέχνη μέσα από τα ελληνιστικά και ελληνορωμαϊκά αντίγραφα και η ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα γίνεται πηγή έμπνευσης και μίμησης όπου οι μύθοι χρησιμοποιούνται ευρέως για ηθική διαπαιδαγώγηση. Οι θεοί εκπροσωπούν συγκεκριμένες αρετές, συμβολίζουν ιδιαίτερες ψυχολογικές καταστάσεις και ενσαρκώνουν χαρακτηριστικές πτυχές όπως η ζήλια, ο θυμός, η εγκράτεια, η υπομονή κ.α.

²⁶ Seznec, J.(1953), *The survival of the Pagan Gods*, Harper & Brothers, New York, σ. 37

²⁷ Seznec, J., ο.π., σ. 90

²⁸ Seznec, J., ο.π., σ. 99

²⁹ Gombrich, E.H.(1972), *Gombrich on the Renaissance: Symbolic images*, Phaidon Press, London σ. 126

³⁰ Seznec, J., ο.π., σ. 86-90

Επίσης, ο δεσμός των ανώτατων κληρικών με την μυθολογία που οφείλεται στην παιδεία τους ή οποία ως κύριο συστατικό έχει την αρχαία μυθολογία, οδηγεί με την σειρά της στην αλληγορική ερμηνεία των μύθων. Ο Χριστιανισμός συνδυάζεται με την μυθολογία χωρίς το ένα να απειλεί το άλλο αλλά αντίθετα να αλληλοσυμπληρώνονται. «Οι παγανιστές απέδιδαν πανέμορφο το Θεό τους Απόλλωνα έλεγε ο Ντύρερ γι' αυτό και εμείς θα τον χρησιμοποιήσουμε για τον Χριστό που είναι ο πιο γοητευτικός άνθρωπος που γνωρίζουμε και όπως ακριβώς απέδιδαν την Αφροδίτη ως την πιο όμορφη γυναίκα του κόσμου έτσι και εμείς θα αποδώσουμε σεμνά τα ίδια χαρακτηριστικά στην εικόνα της Παρθένου, μητέρας του Θεού».³¹

Στην εγκυκλοπαιδική παράδοση η επιβίωση των μυθικών ηρώων και θεών περνά μέσα από την γνώση που γίνεται το ζητούμενο της εποχής. Η θρησκευτική θεματολογία των καλλιτεχνικών παραγωγών υποχωρεί υπό το βάρος του αρχαίου ελληνικού πλούτου και η τέχνη εμπλουτίζεται με μυθολογικά και αλληγορικά στοιχεία. Οι ζωγράφοι, μέσω της θεματολογίας των έργων τους, ή οποία όπως επιτάσσει η εποχή είναι ιστορική, διδάσκουν τους αγράμματους. Ο καμβάς, μέσα από τις εικόνες πρέπει να λειτουργήσει όπως το βιβλίο για τον λόγιο. Για να διδάξουν οι ζωγράφοι, έπρεπε πρώτα να ξέρουν. «Στην περίπτωση της μυθολογίας έπρεπε να ξέρουν όχι μονάχα ποιοι ήταν οι αρχαίοι Θεοί και ήρωες, αλλά και την μορφή και τα σύμβολά τους – γιατί αλλιώς πως θα τους γνώριζε ο θεατής. Αν θέλει κανείς να επισημάνει το στοιχείο που έπαιξε το σημαντικότερο ρόλο στην πορεία της μυθολογίας του Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, είναι αναμφισβήτητη η αλληγορία. Χάρη σε αυτή κυρίως επέζησαν οι αρχαίοι Θεοί και ήρωες. Η Αναγέννηση αποδίδει στους Θεούς και ήρωες την αρχαία μορφή τους»³².

Στα τέλη του Μεσαίωνα και στην αρχή της Αναγέννησης, Οι Θεοί συνέχιζαν να έχουν το μερίδιό τους στα τεράστια διακοσμητικά σύνολα που μοιάζουν να επιβάλλουν τα ερείπια του ναού της ανθρώπινης γνώσης. Τον 14^ο αιώνα ωστόσο, οι θεοί που πλέον συμβολίζουν τους πλανήτες όπως και διάφορα άλλα φυσικά φαινόμενα εισβάλλουν στα μνημεία, θρησκευτικά και κοσμικά, πολιτικά

³¹ Panofsky, E. (1991) *Μελέτες εικονολογίας, Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, Εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, σ. 109

³² Κακριδής, Ι. Θ. (1986-1987) *Ελληνική Μυθολογία*, Εκδοτική Αθηνών, σ. 267-271

της Βενετίας, της Πάδου, της Φλωρεντίας και της Σιένας. Στην Fontana Maggiore στην Περούτζια, αλληγορίες των Μηνών και των Επιστημών, σε συνδυασμό με σκηνές της Γένεσης ξαναφτιάχνουν την ιστορία του κόσμου³³.

Αρχαία Ελλάδα και Αναγέννηση

Η Ευρώπη του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα βρίσκεται σε ένα ιστορικό και πολιτισμικό μεταίχμιο. Η αναγέννηση που συντελείται σε όλους τους τομείς, πολιτική, γράμματα, επιστήμες, απαιτεί την υιοθέτηση νέων προτύπων.

Η περίοδος και το πολιτιστικό φαινόμενο της ιταλικής Αναγέννησης ή αυτό που αποκαλούμε Αναγέννηση, δεν συντελέστηκε μέσα σε μια νύχτα, αντίθετα ζυμώθηκε έπειτα από οικονομικές και πολιτικές αλλαγές, και αναθεώρηση της παγιωμένης κοσμοαντίληψης. Το κέντρο της είναι η Ιταλία και ειδικότερα οι πόλεις του Βορρά, Φλωρεντία και Βενετία. Η Ρώμη, προκειμένου να αποκτήσει την παλιά της αίγλη ως πάλαι πότε πρωτεύουσα της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας θα προσπαθήσει αργότερα να συνδέσει παρόν και παρελθόν.

Σε μια κοινωνία που ο χρόνος επανεκτιμάται και αξιολογείται διαφορετικά και υπό νέο πρίσμα, η ευκαιρία, η τύχη, οι μοίρα είναι οι νέες Μούσες. Η αλληγορία της Τύχης ή αλλιώς της Ευκαιρίας, ως αντιπροσωπευτικού δείγματος και ιδανικού της εποχής, αναπαρίσταται σε πλήθος έργων, άλλοτε ως γυμνή και φαλακρή γυναίκα που βρίσκεται διαρκώς σε κίνηση και άλλοτε με δεμένα τα μάτια να πατά μια σφαίρα, σύμβολο αστάθειας και κυριαρχίας στον κόσμο, (Εικ.3). «Οι ανατροπές της τύχης που κάνουν εύκολα δούλους να γίνονται βασιλιάδες, γίνονται το σύμβολο του δυναμισμού της νέας εποχής»³⁴. Οι πιθανότητες, η ικανότητα και η προσπάθεια γίνονται πλέον τα μέσα που θα φέρουν τον άνθρωπο προ των πυλών της κυριαρχίας του κόσμου. Η απαρχή της ανθρωποκεντρικής φιλοσοφίας της Αναγέννησης θα εμπνευστεί από τον κατεξοχήν ανθρωποκεντρικό πολιτισμό, αυτόν της αρχαίας Αθήνας.

Ένας ισχυρός παράγοντας αλλαγής και διαμόρφωσης μιας νέας κοσμοαντίληψης στην συγκεκριμένη εποχή (14^{ος}-15^{ος} αιώνας), αλλά και σε κάθε εποχή, είναι η θρησκευτική επιρροή και σε αυτήν την περίπτωση η αποδυνάμωσή της. Η παλιά

³³ Seznec, J.(1953), *The survival of the Pagan Gods*, Harper & Brothers, New York, σ. 126-128

³⁴ Λαμπράκη- Πλάκα, Μ. (2004), *Ιταλική Αναγέννηση: Τέχνη και Κοινωνία- Τέχνη και Αρχαιότητα*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, σ.19

αριστοκρατία και η φεουδαρχία που χάνουν διαρκώς δύναμη μαζί με την Εκκλησία που λόγω εσωτερικών διενέξεων θα χαλαρώσει την κυριαρχία της δημιουργώντας προϋποθέσεις ελευθερία στους υπηκόους της, αφήνουν το πεδίο ελεύθερο για να αναδυθεί το νέο, το καινούργιο... Οι διενέξεις μεταξύ της παπικής εκκλησίας και της κοσμικής εξουσίας θα οδηγήσουν στην μεταφορά της παπικής έδρας μακριά από την Ιταλία, στην Αβινιόν της Γαλλίας. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με το Μεγάλο Σχίσμα (1378-1417) μεταξύ Ρώμης και Αβινιόν, έχει σαν αποτέλεσμα η Εκκλησία να χάσει την παλιά της κυριαρχία.

Σε οικονομικό επίπεδο η αστική τάξη έχει παραγκωνίσει από το πολιτικό προσκήνιο την παλαιά τάξη των ευγενών, η προσχώρηση των οποίων στις αστικές δραστηριότητες επικυρώνει την νέα αξία και ηθική της εποχής που θέλει η υπεροχή και η ανωτερότητα να είναι αποτελέσματα προσωπικού άθλου και όχι κληρονομικά αγαθά ³⁵.

Το εμπόριο, οι υπερπόντιες εκστρατείες, η οικονομική διεύρυνση και άνοδος των οργανωμένων συντεχνιών, αποφέρουν πλούτο και δύναμη που αναδεικνύουν στο πολιτικό και κοινωνικό προσκήνιο μια νέα τάξη, την αστική, με ό, τι αυτό συνεπάγεται στον πολιτισμό, την τέχνη και γενικότερα τις κοινωνικές δομές. Οι χρηματιστές και οι τραπεζίτες δανειοδοτούν και κυριαρχούν πλέον σε όλη την Ευρώπη, αφήνοντας πίσω το παρωχημένο και βραδυκίνητο φεουδαρχικό σύστημα. Οι πόλεις γίνονται πλέον κέντρα και ορμητήρια επιχειρηματικών δράσεων και τυχοδιωκτισμού.³⁶ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει στο έργο *Ιταλική Αναγέννηση, Τέχνη και Κοινωνία- Τέχνη και Αρχαιότητα*, η Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα «πράγματι, τη θέση της στατικής κοινωνίας του Μεσαίωνα με την αυστηρή ιεραρχία, εκκλησιαστική και κοσμική, διαδέχεται τώρα μια κοινωνία που το κύριο χαρακτηριστικό της είναι η ευκινησία, οι ταχύρρυθμες αλλαγές, το ασθματικό κυνήγι του χρόνου, που λογαριάζεται και αυτός σαν τρέχουσα αξία»³⁷. Η Φλωρεντία, θα παίξει καταλυτικό και πρωταγωνιστικό ρόλο σε όλες τις αλλαγές που θα επιφέρουν την ποθούμενη Αναγέννηση και θα διεκδικήσει την πολιτική της ταύτιση με την Δημοκρατία της Αρχαίας Αθήνας. Η οικονομική της ανάπτυξη,

³⁵ Λαμπράκη- Πλάκα, Μ. (2004), *Ιταλική Αναγέννηση: Τέχνη και Κοινωνία- Τέχνη και Αρχαιότητα*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, σ.21-22.

³⁶ Λαμπράκη- Πλάκα, Μ., ο.π., σ.17-19

³⁷ Λαμπράκη- Πλάκα, Μ. , ο.π., σ.19

οι κερδοφόρες επιχειρηματικές δραστηριότητες και κυρίως οι εδαφικές της διεκδικήσεις και αγώνες, θα την οδηγήσουν σε μια πολιτική ωρίμανση που θα της επιτρέψουν την σύγκριση με την αρχαία Αθήνα. Οι πολεμικές συγκρούσεις για την κυριαρχία στην Ιταλία, φέρνουν την πόλη της Φλωρεντίας πιο κοντά στην διεκδίκηση αγαθών όπως η ελευθερία. «Στην διάρκεια των επεκτατικών πολέμων που είχαν ξεσπάσει ανάμεσα στις ιταλικές πόλεις στο πρώτο τέταρτο του 15^{ου} αιώνα, η Φλωρεντινή Δημοκρατία απειλήθηκε σοβαρά από τους Βισκόντι του Μιλάνου και το βασιλιά της Νεάπολης, Λαδίσλαο. Μπροστά στον έσχατο κίνδυνο οι Φλωρεντινοί πολίτες συνειδητοποίησαν, όπως ακριβώς οι Αθηναίοι πολίτες πριν από δύο περίπου χιλιετίες όταν αντιμετώπιζαν τα βαρβαρικά στίφη των Περσών, ότι εκείνο που καλούνταν να υπερασπιστούν ξεπερνούσε την έννοια της πατρώας γης»³⁸. Ο ουμανιστής και καλλιτέχνης Alberti στην «πραγματεία που θα αφιερώσει στην γλυπτική που μεσουρανά στα μέσα του 1400 στην Φλωρεντία, τον Filippo Brunelleschi ως ισάξιο συνεχιστή του υψηλού έργου και πολιτισμού των αρχαίων, φανερώνει τον θαυμασμό του για την αρχαιότητα και την πεποίθηση και ελπίδα πως η γενέθλια πόλη του, η Φλωρεντία, πληρεί όλες τις προϋποθέσεις για να μετατραπεί σε Νέα Αθήνα».³⁹ Η ίδρυση της Πλατωνικής Ακαδημίας στην πόλη της Φλωρεντίας από την επιφανή οικογένεια των Μεδίκων το 1439 (η αφηρητή της τοποθετείται είκοσι χρόνια αργότερα, το 1459), έχοντας ως αποτέλεσμα την διάχυση του πλατωνισμού στην τέχνη και τα γράμματα έρχεται να επικυρώσει την σύνδεση μεταξύ των δύο πολιτισμών. Το ενδιαφέρον για τον Πλάτωνα παρακινήθηκε αρχικά από τις πολιτικές και ηθικές ανησυχίες της Αναγέννησης, από τον ανθρωποκεντρικό προσανατολισμό της και από την ανάγκη της να στοχαστεί στο ανθρώπινο πεπρωμένο. Νεοπλατωνιστές είναι κατεξοχήν οι ουμανιστές που μαζί με νεοπλατωνικούς φιλοσόφους όπως τον Μαρσίλιο Φιτσίνο και τον Πίκο ντελλα Μιράντολλα, ανακαλύπτουν στην πλατωνική φιλοσοφία την θεολογική της πλευρά.⁴⁰

Η Τέχνη στην Αναγέννηση

³⁸ Λαμπράκη- Πλάκα, Μ. (2004), *Ιταλική Αναγέννηση: Τέχνη και Κοινωνία- Τέχνη και Αρχαιότητα*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, σ.93

³⁹ Gregori, M., Λαμπράκη- Πλάκα, Μ., (2003-2004), *Το Φως του Απόλλωνα, Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, Εκδ. Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε. Αθήνα, σ. 71

⁴⁰ Λαμπράκη- Πλάκα, Μ., ο.π., σ.77

Η τέχνη (ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική) θα υποστεί τις δικές της ζυμώσεις και αλλαγές και θα παίξει καταλυτικό ρόλο στην ανατροπή των κοινωνικών αντιλήψεων τόσο για τον λαό της Ιταλίας όσο και για την ίδια και τους καλλιτέχνες. Η νέα άρχουσα αστική τάξη θα στηριχτεί στην τέχνη προκειμένου να αποδείξει πως η ευγένεια και η ανωτερότητα μπορούν να αποκτηθούν μετά κόπου και προσπάθειας και η τέχνη αντίστοιχα θα αγωνιστεί για να αποδείξει την δική της " ευγενή" καταγωγή , ως γνήσιο τέκνο πνευματικού και θεωρητικού έργου, απαιτώντας μια θέση στο πάνθεον των ελεύθερων επιστημών.⁴¹

Οι ουμανιστές θα διαδραματίσουν ουσιαστικό ρόλο στην αναβάθμιση της τέχνης και θα διαμορφώσουν εκ νέου τις βάσεις της, διαχέοντας την με στοιχεία από τον νεοπλατωνισμό αλλά και τον αρχαίο ελληνικό πλούτο.

Σύμφωνα με τον Πλάτωνα ο αισθητός κόσμος αποτελεί μίμηση του κόσμου των Ιδεών. Κατά συνέπεια, η τέχνη που αναπαριστά τον αισθητό κόσμο δεν αποτελεί παρά μίμηση της φαινομενικότητας. Οι ιδέες αυτές ωστόσο είχαν εξασθενήσει κατά την διάρκεια του Μεσαίωνα λόγω του Πλωτίνου και του νεοπλατωνισμού.

Το κυριότερο χαρακτηριστικό της νεοπλατωνικής αισθητικής είναι ο πνευματικός χαρακτήρας του ωραίου, της μορφής που αντιδιαστέλλεται προς την ασχήμια και το ανέκφραστο βάρος της ύλης ⁴² Οι ιδέες αυτές θα κάνουν την τέχνη πιο αφαιρετική, λόγω της ιδεαλιστικής και μεταφυσικής αισθητικής του νεοπλατωνισμού και θα εισάγουν στοιχεία όπως το μέτρο, την αναλογία, την αρμονία και την εξιδανίκευση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα αλληγορικά έργα του Botticelli (Εικ.4). Οι πλατωνικές θεωρίες περί Αλήθειας και κυριαρχίας των Ιδεών συγχρωτίζονται με το χριστιανικό δόγμα που έδρα των Ιδεών θεωρεί τον Θεό νου. «Οι αισθήσεις μας, μας αποκαλύπτουν μονάχα τις εγκόσμιες εκφάνσεις τους, τις εικόνες τους. Ο καλλιτέχνης που κάνει αισθητή την ομορφιά στα έργα του είναι ένα είδος μεσάζοντος ανάμεσα στον Θεό και τον κόσμο».⁴³

Όπως ο Θεός δημιούργησε τον κόσμο, έτσι και ο καλλιτέχνης δημιουργεί εικόνες για να κάνει γνωστό και προσβάσιμο το θείο έργο στους χριστιανούς. Η αλληγορία θα γίνει το μείζων θέμα της τέχνης, εμπλουτισμένη με μυθολογικά

⁴¹ Λαμπράκη- Πλάκα, Μ. (2004), Ιταλική Αναγέννηση: *Τέχνη και Κοινωνία- Τέχνη και Αρχαιότητα*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, σ.17-18

⁴² Λαμπράκη- Πλάκα, Μ., ο.π., σ.78

⁴³ Λαμπράκη- Πλάκα, Μ., ο.π., σ.101

στοιχεία και έμφορτη από μια χριστιανική ηθική και θα λειτουργήσει ως διδαχή για τον θεατή. Ο Panofsky παρατηρεί ότι «η σχολαστική φιλοσοφία ανατρέχει στο παράδειγμα του καλλιτέχνη δημιουργού όχι για να εξάρει την αξία της τέχνης, αλλά για να βοηθήσει τον χριστιανό να συλλάβει την φύση του θείου πνεύματος και την διαδικασία της θείας δημιουργίας»⁴⁴. Η ζωγραφική, με έμφαση στο ιστορικό και αλληγορικό θέμα, είναι το οπτικό μέσο παιδείας των αγράμματων. «Η νεοπλατωνική αισθητική που βλέπει τον καλλιτέχνη ως χαρισματική ύπαρξη, σαν άλλον Θεό, *alter deus*, και ταυτίζει την έμπνευση με την θεία τρέλα θα συμβάλει αποφασιστικά στην αυτονόμηση της τέχνης και την διάκρισή της από την τεχνουργία. Η θεϊκή αύρα που περιβάλλει τους καλλιτέχνες της Κλασικής Αναγέννησης και ιδιαίτερα τον Μιχαήλ Άγγελο, που προσομοιάζεται, όσο ζει ακόμη, "θείος", δεν είναι νοητή παρά μονάχα μέσα στην ιδεαλιστική ατμόσφαιρα του Νεοπλατωνισμού»⁴⁵. Ουμανισμός και νεοπλατωνισμός επηρεάζουν την θρησκευτική τέχνη εισάγοντας συμβολικά και αλληγορικά στοιχεία και εξωραϊζοντας την επιπλέον (Εικ.5). Οι ελληνικοί μύθοι γίνονται απαραίτητο στοιχείο της ζωγραφικής τέχνης και των θεμάτων, από τους αλληγορικούς πίνακες του Botticelli έως την συσχέτιση του μύθου του Νάρκισσου με την τέχνη της ζωγραφικής από τον Alberti στην γνωστή πραγματεία του *Περί Ζωγραφικής*.

⁴⁴ Λαμπράκη- Πλάκα, Μ. (2004), *Ιταλική Αναγέννηση: Τέχνη και Κοινωνία- Τέχνη και Αρχαιότητα*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, σ.101

⁴⁵ Λαμπράκη- Πλάκα, Μ., ο.π., σ.79

Μύθος και Τέχνη

Τα θεία πράγματα πρέπει να κρύβονται πίσω από αινίγματα και ποιητικές μεταμφιέσεις (Πίκο ντελλά Μιράντολλα)

Η διάδοση των πλατωνικών θεωριών και η ανάπτυξη του ουμανισμού επιφέρουν αλλαγές στους καλλιτεχνικούς κύκλους. Η νεοπλατωνική αισθητική με την εισαγωγή του πνευματικού στοιχείου στο ωραίο, συνδράμει στην αναβάθμιση της μέχρι τότε υποβαθμισμένης και αφανούς τάξης των καλλιτεχνών. Ο Νεοπλατωνισμός που επικρατεί από την Αναγέννηση και ύστερα, δεν εξορίζει την πρακτική της ζωγραφικής, της μίμησης, απλά της επιβάλλει την ανάγκη να εμπλουτιστεί με την Ιδέα, την νόηση και το πνεύμα προκειμένου να θεωρηθεί δημιουργία και προϊόν αλήθειας και όχι ευτελής τριβή.

Στο άρθρο *Μύθοι και Θεοί* η Elisa Acanfora παρατηρεί πως οι μύθοι υπήρξαν ιδιαίτερα χρήσιμοι για τους ουμανιστές όπως και για τους καλλιτέχνες οι οποίοι εμπλουτίζουν τα έργα τους με μυθολογικά θέματα. Ο Alberti, παροτρύνει τους συναδέλφους του να εμπνευστούν από τον πλούτο της αρχαίας φιλολογίας για τα θέματά τους και να συμβουλευονται τους ουμανιστές για αυτά. «Θέλω τον ζωγράφο να έχει παιδευτεί με όλες τις ελεύθερες τέχνες και να γνωρίζει ιδιαίτερα γεωμετρία...τον θέλω να είναι σοφός, να διαβάζει ποιητές και ρήτορες και να συναναστρέφεται μορφωμένους ανθρώπους που μπορούν να τον βοηθήσουν στην επινόηση μιας ιστορίας»⁴⁶ «Όπως εύχεται ο Alberti, ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι μορφωμένος, αλλά να είναι επίσης εξοικειωμένος με τα έργα των ποιητών, των ρητόρων και των άλλων πνευματικών δημιουργών, αφού εκείνοι είναι που θα τους χαρίσουν νέες πηγές έμπνευσης»⁴⁷.

«Μια εκτενής σειρά εγκυκλοπαιδικών κειμένων και μυθογραφικών καταλόγων μεσαιωνικής προέλευσης διασφάλιζαν την σύνδεση με διάσημες πηγές της αρχαιότητας (...) και παραθέτουμε ακόμη μια φορά ως μαρτυρία κλειδί τον *Ηθικοπλαστικό Οβίδιο*. Τα θέματα που επανέρχονται με μεγαλύτερη συχνότητα είναι εκείνα που συνδέονται με την περιπέτεια και τον έρωτα: δράσεις που αναδεικνύουν και προβάλλουν τη δύναμη και την τόλμη των πρωταγωνιστών θριαμβευτών, πράξεις που αποκαλύπτουν ανακαλύψεις και επινοήσεις

⁴⁶ Gregori, M., Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., (2003-2004), *Το Φως του Απόλλωνα, Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, Εκδ. Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε. Αθήνα, σ.76

⁴⁷ Gregori, M., Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., ο.π., σ.191

προδρόμων και ανθρώπινων κατακτήσεων, από τον Ιάσωνα στον Ηρακλή και τον Προμηθέα»⁴⁸ Η υψηλότερη μορφή τέχνης της Αναγέννησης, η "ιστορία" εμπλουτίζεται με αλληγορίες και μυθολογικά στοιχεία που απαιτούν έρευνα και βοήθεια που μόνο οι ουμανιστές μπορούν να δώσουν. Η ενασχόληση μάλιστα των καλλιτεχνών με φιλολογικά θέματα θα έχει ως αποτέλεσμα την εμπλοκή τους σε πνευματικές αναζητήσεις και την εξύψωση της τέχνης από χειρονακτικό σε θεωρητικό έργο.⁴⁹

Το ποιητικό έργο του Οβίδιου, *Μεταμορφώσεις*, είναι το πληρέστερο έργο που συγκεντρώνει σχεδόν όλους τους μυθικούς ήρωες της ελληνικής αρχαιότητας, λειτουργώντας ως πηγή έμπνευσης των καλλιτεχνών της Αναγέννησης και όχι μόνο. Ο Θόδωρος Παπαγγελής στο έργο *Διαδρομές στις Μεταμορφώσεις του Οβίδιου*, όπου καταπιάνεται με τους ήρωες που για την εκάστοτε ύβρη τους έλαβαν ως αντίστοιχη τιμωρία την σωματική τους μεταμόρφωση, αναφέρει πως το οβιδιακό έργο αποτέλεσε για την Ευρώπη αντικομοφορμιστικό συμπλήρωμα της χριστιανικής της ταυτότητας⁵⁰ γεμάτη παγανιστικά, ερωτικά και διονυσιακά στοιχεία αισθησιασμού. «Η διαχείριση του ελληνικού μύθου από τον Οβίδιο κληροδότησε μια θυρίδα με εικόνες και σύμβολα που η δυτική κουλτούρα δεν έπαψε ποτέ να αναψηλαφεί και να ανασηματοδοτεί στο πλαίσιο μεταβαλλόμενων ιδεολογικών αισθητικών και επιστημολογικών συγκυριών. Στις *Μεταμορφώσεις* ο συγγραφέας δηλώνει, οδηγίες μπορούν να προκύψουν από τα πάντα: στην πραγματικότητα, βλέπει το όλον της χριστιανικής ηθικής στο ποίημα ακόμα και την ίδια την Βίβλο. Τα μάτια του Άργους που η Ήρα σκορπίζει πάνω στην ουρά του παγωνιού είναι οι ματαιοδοξίες αυτού του κόσμου, το παγώνι είναι ο ματαιόδοξος θνητός που τα επιδεικνύει».⁵¹

Το κύριο θέμα του έργου είναι ο έρωτας και οι επιπτώσεις που επιφέρει στην ζωή και την ψυχολογία των ηρώων. «Η έμφαση στην ψυχολογία σχετίζεται με τις μεταμορφώσεις την οποία υφίσταται το άτομο σαν τιμωρία, οι περισσότερες από τις οποίες αφορούν στην αλλαγή ενός ανθρώπου σε κάτι άλλο όπως για

⁴⁸ Gregori, M., Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., (2003-2004), *Το Φως του Απόλλωνα, Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, Εκδ. Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε. Αθήνα, σ.191-192

⁴⁹ Λαμπράκη- Πλάκα, Μ. (2004), *Ιταλική Αναγέννηση: Τέχνη και Κοινωνία- Τέχνη και Αρχαιότητα*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, σ.81-82

⁵⁰ Παπαγγελής, Θ. (2009), *Σώματα που άλλαξαν τη θωριά τους*, Εκδ Gutenberg, σ. 31-32

⁵¹ Seznec, J.(1953), *The survival of the Pagan Gods*, Harper & Brothers, New York, σ. 93

παράδειγμα ένα δέντρο, πέτρα ή ζώο. Ο Νάρκισσος μεταμορφώνεται σε λουλούδι, η Δάφνη σε δέντρο, ο Ακταίων σε ελάφι κ.λπ. Οι μεταμορφώσεις αυτές ανήκουν πράγματι σε ένα συμβολικό, μυθολογικό είδος αλλά την ίδια στιγμή αντιτάσσουν ρητά το φυσικό στο πνευματικό αφού δίνουν σε μια φυσική ύπαρξη, ένα βράχο, ένα ζώο, ένα λουλούδι, μια πηγή τη σημασία της υποβάθμισης και της τιμωρίας των φυσικών υπάρξεων π.χ. της Φιλομήλας, των Πιερίδων, του Νάρκισσου, της Αρεθούσας που μέσω ενός λάθος βήματος, ενός πάθους, ενός εγκλήματος, έπεσαν σε ατέρμονες ενοχές και θλίψη όπου η ελευθερία της πνευματικής ζωής έχει χαθεί και έχουν γίνει υπάρξεις και μόνο της φύσης».⁵²

Ο μύθος όπως και οι αναρίθμητες αναπαραστάσεις του διαπνέονται από τα ερωτικά θέματα και δράματα. Ως αρχή και αιτία δημιουργίας του κόσμου, ο έρωτας κυριαρχεί στον μύθο, την θρησκεία και φυσικά και στην τέχνη των αρχαίων Ελλήνων. Οι Θεοί μεταμορφώνονται (ο Δίας σε ταύρο, χρυσή βροχή, κύκνο) για να διεκδικήσουν το αντικείμενο του πόθου τους, ο Νάρκισσος σε άνθος από τον τραγικό έρωτα για τον ίδιο του τον εαυτό.

⁵² Gombrich, E.H.(1972), *Gombrich on the Renaissance: Symbolic images*, Phaidon Press, London σ. 393

Η Θεωρία της Τέχνης και ο μύθος του Νάρκισσου

«Η τέχνη, κορυφαία μορφή δημιουργίας και ύψιστη επινόηση όπου επιστήμη και ποίηση συναδελφώνονται, έδωσε στον άνθρωπο την δύναμη να νικήσει το πετρωμένο, να μεταβάλλει τα δεδομένα της τύχης, να οικοδομήσει έναν κόσμο σύμφωνα με τα μέτρα του, να δώσει στα πράγματα νέο πρόσωπο»⁵³

Η τέχνη, (ζωγραφική, αρχιτεκτονική και γλυπτική), θα εμπνευστεί από τον πλούτο της ελληνικής μυθολογίας παράγοντας παγκόσμια αριστουργήματα αλλά και από τον μύθο του Νάρκισσου προκειμένου να υπερασπιστεί την κοινωνική της θέση αλλά και την ουσία της. Ο μύθος ως απαρχή της θρησκείας αλλά και του θεάτρου, ως ουσία που περιλαμβάνει, ενσαρκώνει και εκφράζει το απεριόριστο των ανθρωπίνων επιθυμιών και δυνατοτήτων, θα γίνει το όχημα στο οποίο θα στηριχτεί η τέχνη της Αναγέννησης. Οι καλλιτεχνικές αλλαγές και το νέο ρεύμα που επιφέρει ο ουμανιστικός προσανατολισμός της Αναγέννησης επιζητούν επανατοποθέτηση και νέους ορισμούς της καλλιτεχνικής δημιουργίας που μέχρι τότε θεωρείτο τεχνική και μηχανική. Η θεωρία της τέχνης διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην κοινωνική καταξίωση και αναβάθμιση του καλλιτέχνη ανατρέποντας την χιλιόχρονη παράδοση της εργαστηριακής πρακτικής και τις συνακόλουθες απόψεις.

Ο Leon Battista Alberti υπήρξε η πρώτος θεωρητικός της νεότερης τέχνης, που ενσάρκωνε στην πράξη το όραμα του ολοκληρωμένου και οικουμενικού ανθρώπου της Αναγέννησης και ως εκ τούτου ο καταλληλότερος να θεμελιώσει τις αρχές και τους κανόνες της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Καλλιτέχνης ο ίδιος, ζωγράφος και αρχιτέκτονας με σπουδαία ουμανιστική παιδεία πάνω στην φιλοσοφία, την ρητορική, φυσική, μαθηματικά και μουσική θα αφιερώσει σημαντικά έργα στην τέχνη και τους καλλιτέχνες. Το 1435 θα εκδώσει την διάσημη πραγματεία του *Περί Ζωγραφικής (Della pittura)*, στην οποία θα υποστηρίξει πως η τέχνη της ζωγραφικής είναι η μετουσίωση μιας πνευματικής διεργασίας στο υλικό υπόστρωμα του καμβά. Αυτό που τον οδήγησε σε μια τέτοια διατύπωση ήταν η μέριμνα του να διασώσει την υπόληψη των ομότεχνών του, που στη δίνη του καιρού βλέπουν τους εαυτούς τους και τα έργα τους, άξια

⁵³ Λαμπράκη- Πλάκα, Μ. (2004), *Ιταλική Αναγέννηση: Τέχνη και Κοινωνία- Τέχνη και Αρχαιότητα*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, σ.65

λόγου και δέουσας προσοχής. Ο ανθρωποκεντρισμός αλλά ιδιαίτερα η λατρεία του προσώπου θα είναι το ζητούμενο της εποχής το οποίο θα εκφραστεί ποικιλοτρόπως και με διάφορα μέσα. Οι βιογραφίες και οι αυτοβιογραφίες καλλιτεχνών και επιφανών λογίων θα ακολουθήσουν η μία μετά την άλλη και η προσωπογραφία θα γίνει ανεξάρτητη μορφή τέχνης. «Από την αρχή του Κουατροτσέντο οι ιερές σκηνές πλημμυρίζουν από αληθινά, ζωντανά πρόσωπα, ενώ ύστερα από λίγο το πορτρέτο αυτονομείται και γίνεται ανεξάρτητη μορφή τέχνης. Ο ιστορικός Vasari, ο οποίος επίσης αφιέρωσε έργα του στις βιογραφίες καλλιτεχνών της εποχής του, απέδιδε τόση σημασία στην προσωπογραφία, που δεν κουραζόταν να επαναλαμβάνει ότι σκοπός της τέχνης είναι να διασώσει στην αιωνιότητα την ανθρώπινη μορφή και πάνω από όλα να διαφυλάξει στις μέλλουσες γενιές τη φυσιογνωμία των επιφανών ανδρών».⁵⁴

Στο έργο του ο Alberti παραθέτει νόμους, κανόνες, γνώσεις τεχνικές και θεωρητικές που πρέπει να κατέχει ένας καλλιτέχνης προκειμένου να συνθέσει. «Η σύνθεση της ιστορίας προϋποθέτει γνώσεις οπτικής και φυσικής, ανατομίας, αναλογιών, μελέτες φυσιογνωμικής, μουσικής και ευρυθμίας, ρητορικής και ποιητικής καθώς και ευρύτατη ουμανιστική παιδεία. Έτσι ο ζωγράφος θα μπορεί να εμπνέεται από το ανεξάντλητο μυθικό και θεματικό ρεπερτόριο της φιλολογικής παράδοσης, ιδιαίτερα της αρχαίας. Η παράδοση των ουμανιστικών σπουδών είχε ήδη δημιουργήσει ένα κοινό καλλιεργημένο, που διψούσε για αυτά τα θέματα. Οι ζωγράφοι της επόμενης γενιάς θα ακολουθήσουν την συμβουλή του Alberti και θα εμπνευστούν από αρχαίους μύθους ακόμα και από εκφράσεις του Λουκιανού και του Φιλόστρατου.»⁵⁵

Πέρα όμως από τον θεωρητικό ορισμό της τέχνης ο Alberti έρχεται να διασώσει την υπόληψη των καλλιτεχνών, υψώνοντας το έργο τους από χειροτεχνία σε δημιουργία. Και αυτό διότι μέχρι τότε οι καλλιτέχνες θεωρούνταν τεχνίτες οι οποίοι μην έχοντας καν δική τους συντεχνία ανήκαν σε αυτήν των γιατρών και φαρμακοποιών. Οι κατηγορίες που υποβίβαζαν την τέχνης σε χειρονακτική βάση ήταν ο απαιτούμενος σωματικός μόχθος, κάτι που ήδη από την αρχαιότητα

⁵⁴ Λαμπράκη- Πλάκα, Μ. (2004), *Ιταλική Αναγέννηση: Τέχνη και Κοινωνία- Τέχνη και Αρχαιότητα*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, σ.65

⁵⁵ Gregori, Μ., Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., (2003-2004), *Το Φως του Απόλλωνα, Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, Εκδ. Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε. Αθήνα, σ.76

ασκούσαν μόνο οι δούλοι αφού δεν άρμοζε σε ελεύθερους πολίτες. Η τέχνη δεν βασιζόταν σε θεωρητικές γνώσεις αφού οι περισσότεροι τεχνίτες μάθαιναν την τέχνη τους σε κάποιο διάσημο εργαστήριο και στην συνέχεια ύστερα από πολύχρονη εμπειρία και πείρα είχαν την δυνατότητα να ανοίξουν δικό τους. Και τέλος, η τέχνη τους αποσκοπούσε στο κέρδος.⁵⁶ Οι καλλιτέχνες μέχρι τότε εργάζονταν αποκλειστικά κατά παραγγελία της εκκλησίας και αργότερα ως προστατευόμενοι κάποιου μαικήνα ή εύπορης οικογένειας π.χ. οι Μέδικοι.

Η ζωγραφική για τον Alberti δεν ήταν η τυφλή μηχανική μίμηση που είχε καταδικάσει ο Πλάτων στην *Πολιτεία* του αλλά μια καθαρά δημιουργική διαδικασία που θεμελιωνόταν πάνω σε λογικούς κανόνες όπως την είχε ορίσει ο Αριστοτέλης «έξις μετά λόγου αληθούς ποιητική», τα έργα του οποίου, *Ρητορική* και *Ποιητική*, θα αποτελέσουν πηγή έμπνευσης για την πραγματεία και την ανάδειξη της ζωγραφικής σε ελεύθερη και πνευματική δημιουργία⁵⁷. «Τις τέχνες τις μαθαίνεις μελετώντας πρώτα την μέθοδο και έπειτα τις κατακτάς με την τεχνική. Όποιος δεν εξουσιάζει με το πνεύμα του τις αρχές της τέχνης δεν θα γίνει ποτέ καλός καλλιτέχνης»⁵⁸. Η τυφλή και μηχανική μίμηση χωρίς την προσωπική παρέμβαση του δημιουργού, είναι φθηνή και χυδαία αντιγραφή.

Για να ορίσει την καλλιτεχνική δημιουργία ο Alberti καταφεύγει στην φυσιοκρατική αρχή της αρχαιότητας, αυτή της μίμησης και στη συνέχεια της αρχής του εκλεκτισμού δηλαδή της επιλογής των τελειότερων μορφών της φύσης για την σύνθεση ενός έργου, της υπέρβασης της φύσης.⁵⁹ «Η τέχνη είναι μίμηση της φύσης και σύμβολό της είναι ο Νάρκισσος. Αλλά με την πιστή μίμηση ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να φτάσει στην ομορφιά, που είναι ο ύπατος σκοπός της δημιουργίας. Η επιλογή των τελειότερων μορφών της φύσης θα τον οδηγήσει να πλάσει μια ανώτερη φυσική μορφή. Η επιλογή ωστόσο δεν είναι ο αποκλειστικός δρόμος που φέρνει την ομορφιά. Το ανθρώπινο πνεύμα, ο λόγος έχει τη δύναμη, παραμερίζοντας την τυφλή μίμηση, να μελετήσει και να εννοήσει «τους ίδιους

⁵⁶ Gregori, M., Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., (2003-2004), *Το Φως του Απόλλωνα, Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, Εκδ. Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε. Αθήνα, σ. 75

⁵⁷ Gregori, M., Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., ο.π., σ. 72

⁵⁸ Gregori, M., Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., ο.π., σ. 75

⁵⁹ Gregori, M., Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., ο.π., σ. 74

τους νόμους που διέπουν τη δημιουργική διαδικασία της φύσης» και να τα εφαρμόσει στην καλλιτεχνική δημιουργία»⁶⁰.

Η ζωγραφική, το άνθος όλων των τεχνών

Ο Alberti στο διάσημο έργο του *Della Pittura* βλέπει τον Νάρκισσο ως αλληγορική μορφή του ζωγράφου. Γράφει χαρακτηριστικά «Η ζωγραφική τιμήθηκε από τους προγόνους μας με αυτή την ειδική διαφορά, ότι, ενώ όλοι οι άλλοι καλλιτέχνες αποκαλούνταν τεχνίτες, μόνο ο ζωγράφος δεν συμπεριλαμβανόταν ανάμεσά τους. Συνεπώς, συνηθίζω να λέω στους φίλους μου ότι ο δημιουργός της ζωγραφικής, σύμφωνα με τους ποιητές ήταν ο Νάρκισσος, ο οποίος μεταμορφώθηκε σε άνθος, έτσι όπως η ζωγραφική είναι το άνθος όλων των τεχνών, ο μύθος του Νάρκισσου ταιριάζει απόλυτα στο σκοπό μας. Τι είναι ζωγραφική πέρα από το αγκάλιασμα της επιφάνειας του νερού μέσω της τέχνης;»⁶¹

Η αντανάκλαση του Νάρκισσου στο νερό για τον Alberti είναι η μεταφορά της τέχνης της ζωγραφικής την οποία θεωρεί ανώτερη όλων. Η απεικόνιση ωστόσο του μύθου του Νάρκισσου επικεντρώνεται στην μεταφορά της ζωγραφικής ως μέσο μίμησης και εν τέλει σύμφωνα με την πλατωνική θεωρία, ως μέσο παραπλάνησης αφού η τέχνη μιμείται το ήδη μιμητικό πρότυπο του πρωτότυπου. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα η τέχνη αποτελεί μίμηση του αισθητού κόσμου ο οποίος με την σειρά του αποτελεί μίμηση των Ιδεών. Η οντολογία του οργανώνεται μέσα από μια αξιολογική σειρά μιμητικών παραδειγμάτων. Έτσι υπάρχει πρώτον το ανάκλιντρο που έχει κατασκευάσει ο Θεός και αποτελεί την αληθινή «ιδέα» του ανάκλιντρου και μετά σε δεύτερη κλίμακα έχουμε εκείνο του τεχνίτη και σε τρίτη κατά σειρά θέση το ομοίωμα του καλλιτέχνη (598e). Άρα η τέχνη κατατάσσεται στην κατώτερη βαθμίδα της σχέσης των όντων με την αλήθεια και ως πρακτική παραγωγής απατηλών ομοιωμάτων, την οποία ο Πλάτωνας σχετίζει με την σοφιστική αλλά και τον μύθο, αποτελεί πράξη επικίνδυνη και νοσηρή για την κοινωνία, η οποία πρέπει να θεμελιώνεται στην

⁶⁰ Gregori, M., Λαμπράκη-Πλάκα, M., (2003-2004), *Το Φως του Απόλλωνα, Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, Εκδ. Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε. Αθήνα, σ.74

⁶¹ www.mcah.columbia.edu/arhumanities/pdfs/arthur_raphael_reader.pdf

αλήθεια και όχι στα απατηλά ομοιώματα της τέχνης. Στο αξιολογικό σύστημα του Πλάτωνα όπου κυριαρχεί η διένεξη μεταξύ ποίησης (ψεύδους) και φιλοσοφίας (αλήθειας), ο ξυλουργός είναι πιο ωφέλιμος στην πολιτεία απ' ό,τι ο ζωγράφος, ο οποίος βρίσκεται τρία σκαλοπάτια πιο κάτω από την αλήθεια (599d). Όπως χαρακτηριστικά γράφει στο έργο *Πολιτεία* (Βιβλίο Ι), «η ποίηση και η μυθολογία είναι σε μερικές περιπτώσεις εξ' ολοκλήρου μιμητικές. Λέγοντας αυτό υπονοώ ότι πρέπει να κατανοήσουμε την μιμητική τέχνη – για το εάν στους ποιητές, που αφηγούνται τις ιστορίες του, θα τους επιτρέψουμε να μιμούνται και αν ναι μέχρι ποιο σημείο. Ή μήπως όλη η μίμηση θα πρέπει να απαγορευθεί».⁶²

Άρα η τέχνη αντιστοιχεί στην κατώτερη βαθμίδα και ως πρακτική την οποία ο Πλάτωνας σχετίζει με την Σοφιστική αλλά και τον μύθο, αποτελεί πράξη επικίνδυνη και νοσηρή για την κοινωνία. Για τον Πλάτωνα οι εικόνες είναι σκιές, αντανakλάσεις στο νερό. «Και λέγοντας εικόνες αρχικά εννοώ σκιές και κατά δεύτερον αντανakλάσεις στο νερό».⁶³

«Οι ιδέες όμως οι οποίες ενσαρκώνουν την αλήθεια σε αντίθεση με τις εικόνες που είναι αισθητές, είναι γνωστές όχι όμως ορατές. Συνεπώς οι ζωγράφοι απεικονίζουν την εικόνα, το απατηλό, το αντίγραφο του αληθινού. Και συγκεκριμένα όπως ο ίδιος γράφει το αντίγραφο του αντιγράφου αφού η τέχνη της ζωγραφικής είναι η μίμηση των πραγμάτων όπως εμφανίζονται μπροστά στα μάτια μας και όχι ως έχουν. Δηλαδή μίμηση του φαινομενικού και όχι της πραγματικότητας. Ως αποτέλεσμα ο φιλόσοφος βλέπει τον ζωγράφο ως δημιουργό ψευδαισθήσεων και απάτης, «Και ο ζωγράφος επίσης όπως το αντιλαμβάνομαι, δεν είναι άλλος ένας δημιουργός των φαντασμάτων;»⁶⁴

«Θα έλεγες όμως τον ζωγράφο δημιουργό και πλάστη; Σίγουρα όχι.

Και ο τραγικός ποιητής είναι ένας μιμητής και για αυτό όπως όλοι οι μιμητές είναι τρεις φορές απομακρυσμένος από την αλήθεια.»⁶⁵

Υπάρχουν τρεις τέχνες που ασχολούνται με όλα τα πράγματα: ένα που χρησιμοποιεί, ένα άλλο που κατασκευάζει και ένα τρίτο που τα μιμείται (601d).⁶⁶

⁶² Plato, (2008), *The Republic*, (Μτφ. Jowett, B), Forgotten Books, σ. 107

⁶³ Plato, ο.π., σ. 262

⁶⁴ Plato, ο.π., σ. 375

⁶⁵ Plato, ο.π., σ. 377

⁶⁶ Plato, ο.π., σ. 389

Το αγκάλιασμα της επιφάνειας του νερού λοιπόν, για τον Πλάτωνα είναι μίμηση του αισθητού κόσμου, συνεπώς μίμηση της απάτης. Ο Νάρκισσος ως δημιουργός αυτής της πράξης, της μίμησης της εικόνας, παραπαίει στο σφάλμα της αποδοχής της ψευδαίσθησης. Ωστόσο, ο ίδιος ο Πλάτωνας, προκειμένου να φωτίσει την σημασία της αλήθειας και την υπεροχή των Ιδεών έναντι των αισθητών πραγμάτων, προσφεύγει στον μύθο και τις εικόνες, περιπíπτοντας έτσι σε μια επιτελεστική αντίφαση. Ο περίφημος μύθος του *Σπηλαίου* (Βιβλίο Ζ, 514-518) από την *Πολιτεία*, που συμβολίζει τον σκοτεινό κόσμο των αισθήσεων και των παραισθήσεων, αποτελεί εν τέλει το επισφαλές οικοδομικό υλικό με το οποίο ο μεταφυσικός φιλόσοφος επιχειρεί να θεμελιώσει την θεωρία του για την ανάγκη απελευθέρωσης του ανθρώπου από τα υλικά δεσμά και την κατάκτηση της αληθινής γνώσης μέσω της ηρωικής εξόδου των ανθρώπων από τον απατηλό κόσμο των ειδώλων προς τον φωτεινό κόσμο της αλήθειας.

Ο μύθος του Νάρκισσου

Στο ποίημα «Ηχώ και Νάρκισσος» από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου, διαβάζουμε την ιστορία ενός όμορφου νεαρού που πέφτει θύμα της ίδιας του της γοητείας και κατά συνέπεια τιμωρείται για την αυτοφιλία του. Το καθρέφτισμα της μορφής του σε μια πηγή ενώ σκύβει για να πιεί νερό θα σταθεί η απαρχή του αυτοθαυμασμού και συνάμα του εγκλωβισμού του στην απατηλή εικόνα και το χωρίς αντίκρισμα αίσθημα του έρωτα. Ο Οβίδιος παρουσιάζει τον νεαρό ερωτευμένο με τον εαυτό του και ανίκανο να αναγνωρίσει πως αυτό που θαυμάζει δεν είναι κάποιο άλλο πρόσωπο αλλά ο ίδιος. Μια αυταπάτη που ενισχύεται από την παρουσία και τον έρωτα της νύμφης του δάσους, Ηχούς η οποία στην προσπάθειά της να τον προσεγγίσει τον χάνει ολοκληρωτικά και μετά την απόρριψη του αγαπημένου της Νάρκισσου θα υποστεί επίσης την δική της μεταμόρφωση και θα μετατραπεί απλά σε μια φωνή, σε αυτό που το όνομά της υποδηλώνει.

«Μια μέρα κυνηγούσε το παιδί, από τους άλλους είχε ξεμακρύνει και φώναξε παιδιά είστε εδώ; - "εδώ" του αντιλάλησε εκείνη.

Έστριψε γύρω του έκπληκτος να δει,
έφερνε πέρα δώθε την ματιά του και



τότε έλα! ” είπε δυνατά – το “έλα” ξαναγύρισε στα αυτιά του.

Κοιτάει ξανά τριγύρω του: κανείς!

Δεν φαίνεται ψυχή μέσα στα δάση,

“έλα λοιπόν” φωνάζει – και ξανά ακούει την ίδια φράση.

Τον ξεγελάει τούτη η φωνή, που είναι της φωνής του η ρεπλίκα,

και λέει “έλα να ‘μαστε μαζί»⁶⁷.

Ο Νάρκισσος, ερωτευμένος και παγιδευμένος ταυτόχρονα στην εικόνα του, θα υποστεί την τιμωρία του, τον θάνατο και την μεταμόρφωσή του στο προσηγορικό άνθος⁶⁸. Εάν λάβουμε υπ’ όψιν τις θεωρίες του Πλάτωνα αλλά και των νεοπλατωνιστών ότι ο κόσμος των αισθήσεων δεν είναι παρά φάντασμα ή ατελής αντανάκλαση του κόσμου των Ιδεών, ο μύθος αποτελεί [για το Μπαρόκ] μια ηθική και διδακτική αλληγορία για όσους εγκλωβίζονται στην ομορφιά των εικόνων και των φαινομένων. Οι μυθολογικοί χαρακτήρες παίζουν ένα προεξέχων ρόλο. «Η Νιόβη, Ο Προμηθέας, ο Ακταίων, ο Ίκαρος, ο Νάρκισσος. Το μάτι βλέπει αυτές τις μορφές με ευχαρίστηση αφού πολλοί από αυτούς είναι γοητευτικοί. Αλλά δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι έχουν μια ευρύτερη λειτουργία, ή να συμβολίζουν ένα ελάττωμα ή μια αρετή ή να ενσαρκώνουν μια ηθική αλήθεια»⁶⁹. Παρακάτω, ο συγγραφέας συσχετίζει τον Νάρκισσο με τον καλλιτέχνη: «Οι αναψηλαφήσεις του μύθου κατά τον 18^ο αιώνα έφεραν στο προσκήνιο και μια άλλη κρίσιμη πτυχή: τη σχέση του καλλιτέχνη με τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας – ο Νάρκισσος που μελετά και θαυμάζει τον εαυτό του ως μεταφορά ή αλληγορία για τον αυτοστοχαζόμενο δημιουργό και την ερωτική⁷⁰ του σχέση με το δημιούργημά του και τελικά όπως συχνά παρατηρήθηκε, ο Νάρκισσος ως ο ίδιος ο δημιουργός των Μεταμορφώσεων»⁷¹.

⁶⁷ Παπαγγελής, Θ. (2009), *Σώματα που άλλαξαν τη θωριά τους*, Εκδ Gutenberg, σ. 145

⁶⁸ Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και κατά την προσκόλληση στο «στάδιο του καθρέπτη», όπου σύμφωνα με τη λακανική θεωρία το υποκείμενο μπορεί να οδηγηθεί, μέσα από μια σειρά ναρκισσιστικών ταυτίσεων, στην παράνοια και στην καταστροφή. Βλ. Lacan, στο: *Ecrits*, Tavistock Publications, 1977, σ. 93-100.

⁶⁹ Seznec, J. (1953), *The survival of the Pagan Gods*, Harper & Brothers, New York, σ. 102

⁷⁰ Σχετικά με τη σχέση ναρκισσισμού, σχιζοφρένειας, μεγαλομανίας και αυτοερωτισμού, βλ.: Σ. Φρόντ, *Ναρκισσισμός, μαζοχισμός, φετιχισμός*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 1991, σελ. 7-42. “Η αποσυρόμενη από τον εξωτερικό κόσμο λίμπιντο διοχετεύεται στο Εγώ, οπότε δημιουργείται μια συμπεριφορά, την οποία μπορούμε να αποκαλέσουμε ναρκισσισμό». (σ. 9)

⁷¹ Παπαγγελής, Θ., ο.π., σ. 153

Ωστόσο, ήδη από την Αναγέννηση, ο καλλιτέχνης και ουμανιστής Alberti έχει χρησιμοποιήσει τον μύθο του Νάρκισσου ως μεταφορά ή αλληγορία της τέχνης της ζωγραφικής λέγοντας πως ζωγραφική δεν είναι τίποτε άλλο πέρα από το αγκάλιασμα της πηγής. Βέβαια, ο Alberti θα βασίσει την αναλογία Νάρκισσου και ζωγράφου στις *Εικόνες* του Φιλόστρατου.

Από την Αναγέννηση στο Μπαρόκ

Η διάκριση ανάμεσα στην τέχνη και τη φύση και τον βαθμό στον οποίο θα πρέπει να συνδυαστούν, είναι ένα βασικό θέμα της θεωρίας της τέχνης του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, και κεντρικής σημασίας για τους καλλιτέχνες, Michelangelo, Merisi da Caravaggio και Nicolas Poussin, που αποτελούν κορυφαίους εκπρόσωπους αυτής της εποχής (Εικ.6, 7). Και οι δύο απεικονίζουν τον μύθο του Νάρκισσου, ακολουθώντας ο καθένας διαφορετική τεχνοτροπία και φιλοσοφία, πιστοί στις αρχές τους και σε αυτό που θεωρούσαν χρέος του καλλιτέχνη.

Ο όρος Μπαρόκ χρησιμοποιήθηκε στην τέχνη της ζωγραφικής πρώτη φορά από ιστορικούς τέχνης του 19^{ου} αιώνα. Χρησιμοποιήθηκε για μια συγκεκριμένη τεχνοτροπία της ζωγραφικής που χρονολογείται από την ύστερη Αναγέννηση μέχρι το τέλος του 17^{ου} αιώνα. Τα περισσότερα και σημαντικότερα έργα από τις αρχές του 1600, και μέχρι τις αρχές του 17^{ου} αιώνα χαρακτηρίζονται ως Μπαρόκ ζωγραφική. Η τέχνη του Μπαρόκ χαρακτηρίζεται από μεγάλη δραματικότητα, πλούσιο χρωματισμό, έντονο φωτισμό και σκοτεινές κηλίδες⁷². Σε αντίθεση με την Αναγεννησιακή τέχνη, που συνήθως παρουσίαζε την στιγμή προτού ένα γεγονός λάβει χώρα, οι καλλιτέχνες του Μπαρόκ επιλέγουν το δραματικότερο σημείο, την στιγμή της δράσης, όπως π.χ. το έργο *Ιουδίθ και Ολοφέρνης* του Caravaggio, (Εικ.8)

Η τέχνη του Μπαρόκ δίνει τη πρωτοκαθεδρία στο συναίσθημα και στο πάθος αντί της ηρεμίας και του ορθολογισμού που επαινούσε η Αναγέννηση. Ανάμεσα στους σπουδαιότερους καλλιτέχνες της Μπαρόκ περιόδου είναι ο Rubens, ο οποίος ξεκινώντας από την μελέτη και την αντιγραφή αρχαίων ρωμαϊκών γλυπτών αλλά και από κλασικά θέματα και την μυθολογία αρχικά χρησιμοποίησε αυστηρές κλασικές γραμμές του σχεδίου για να προχωρήσει στην συνέχεια σε περισσότερο

⁷² Βλ. σχετικά, Baxandall, M.(1995), *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press

«ζωγραφικές» μορφές με προτίμηση στην δραματική κίνηση, (Εικ.9). Η κίνηση που παρατηρείται στα έργα του Μπαρόκ έρχεται να αντικαταστήσει την πλαστικότητα και την λιτή φόρμα της αναγεννησιακής τέχνης. Ο Caravaggio που θεωρείται κληρονόμος της ουμανιστικής ζωγραφικής της Κλασικής Αναγέννησης με την ρεαλιστική του προσέγγιση της ανθρώπινης μορφής, απεικονισμένη φυσικά και φωτισμένη δραματικά ενάντια σε ένα σκοτεινό βάθος άνοιξε νέο κεφάλαιο στην ιστορία της τέχνης. Ο Poussin από την άλλη μελετώντας πίνακες και συνθέσεις του Ραφαήλ και περιτριγυρισμένος από τα ερείπια του αρχαίου μεγαλείου της Ρώμης, αφήνει το δικό του στίγμα στην τέχνη του Μπαρόκ. Άλλοι καλλιτέχνες είναι ο Rembrandt, ο Velazquez και ο Vermeer. Αν και ο όρος «μπαρόκ» αρχικά χρησιμοποιήθηκε με μια υποτιμητική έννοια για να υπογραμμίσει την εκφραστική υπερβολή, στην ουσία περιγράφει την εκκεντρικότητα και την αφθονία λεπτομερειών που αντιπαραβάλλεται βίαια στον καθαρό και νηφάλιο ορθολογισμό της Αναγέννησης.⁷³

«Είναι αλήθεια ότι η ψυχολογική στάση των μορφών στην τέχνη του Μπαρόκ είναι λιγότερο άθικτη από αυτή των μορφών της Αναγέννησης, πόσο μάλλον της Μεσαιωνικής τέχνης. Αλλά θα ήταν άδικο να αμφιβάλλουμε για την αυθεντικότητα των συναισθημάτων τους. Το συναίσθημα των ανθρώπων του Μπαρόκ είναι (ή τουλάχιστον μπορεί να είναι στα έργα των μεγάλων ζωγράφων) τέλεια αυθεντικό μόνο που δεν γεμίζει το όλον της ψυχής τους. Όχι μόνο αισθάνονται αλλά έχουν επίγνωση των συναισθημάτων τους. Ενώ οι καρδιές τους τρέμουν από συναίσθημα, η συνείδησή τους στέκεται σιωπηλή και "γνωρίζει". Πολλοί που το βλέπουν αυτό μπορεί να μην τους αρέσει. Μόνο που εμείς δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι αυτή η ψυχολογική ρήξη είναι η λογική συνέπεια της ιστορικής κατάστασης και την ίδια στιγμή η βάση αυτού που αποκαλούμε "σύγχρονη" φόρμα φαντασίας και σκέψης. Η εμπειρία τόσων συγκρούσεων και δυισμών μεταξύ συναισθήματος και σκέψης, λαγνείας και πόνου, ευσέβειας και αισθησιασμού, οδήγησε σε ένα ξύπνημα και κληροδότησε στην ευρωπαϊκή σκέψη μια νέα επίγνωση. Εδώ επίγνωση σημαίνει, όπως και στη Βίβλο, την απώλεια της αθωότητας αλλά από την άλλη την δυνατότητα να είσαι "όπως ο Θεός" που σημαίνει ανώτερος των

⁷³ http://en.wikipedia.org/wiki/Baroque_painting

αντιδράσεων και των συναισθημάτων σου. Ο συναισθηματισμός είναι μόνο μια αρνητική πτυχή αυτής της νέας συνείδησης, όταν το άτομο όχι μόνο έχει συνείδηση των συναισθημάτων του αλλά συνειδητά ενδίδει σε αυτά».⁷⁴

Το νέο σε αυτή την τεχνοτροπία που ήρθε στην επιφάνεια ως βίαια αντίδραση εναντίων της κλασικής αρμονίας, σήμαινε μια τεράστια αύξηση της πνευματικής έντασης και της συναισθηματικής έκφρασης και μια τεράστια απώλεια της αρμονίας.⁷⁵ Τα πρόσωπα παύουν να είναι ήρεμα, στατικά και γαλήνια (Εικ.10).

Γίνονται εκφραστικά, έντονα, παθιασμένα και γεμάτα συναίσθημα, (Εικ. 11)

Η ιδέα του κλασικού ύφους στην σημερινή του χρήση και στην ιστορική του ανάπτυξη ως κριτικός όρος, παρέπεμπε ανέκαθεν στην ελληνική τέχνη του 5^{ου} αιώνα, η οποία λαμβάνεται ως σημείο αναφοράς ή κανόνας, έτσι ώστε όλες οι μετέπειτα τεχνοτροπίες που βασιζόντανε σε κάποια ιδέα της αρχαιότητας, απορρέουν ρητά ή άρρητα από αυτόν τον κανόνα. Κατά την Αναγέννηση δεν γίνεται σαφής διάκριση μεταξύ της ελληνικής και της ρωμαϊκής τέχνης, κι ακόμα λιγότερο μια ποιοτική εκτίμηση των αντίστοιχων προσόντων τους (που θεωρούνται περίπου το ίδιο), ενώ τα προϊόντα και των δύο πολιτισμών εξισώνονται μέσα στον γενικευμένο όρο «αρχαιότητα», πράγμα που στην πραγματικότητα σημαίνει ό, τι τελικά επιβίωσε στην ρωμαϊκή εποχή.⁷⁶ Σύμφωνα με το καλλιτεχνικό ιδεώδες της εποχής, όπου δέσποζε το κλασικό παράδειγμα του κάλλους και της ομορφιάς, ο καλλιτέχνης έπρεπε να αποδώσει τη φύση εξιδανικευμένη, παραλείποντας ή εξαλείφοντας τελείως τις τυχόν ατέλειές της. Το σχέδιο (*disegno*) και η ιδέα, ή αλλιώς ευρηματικότητα, θα απασχολήσουν τους θεωρητικούς της τέχνης και τους καλλιτέχνες του 16^{ου} αιώνα, αφότου οι τέχνες, ζωγραφική, γλυπτική και αρχιτεκτονική έχουν χαρακτηριστεί *arti di disegno*. Όπως περιγράφει ο Vasari «σχέδιο είναι η αντιγραφή των πιο ωραίων πραγμάτων στην φύση, χρήσιμα για την δημιουργία όλων των σχημάτων είτε στην γλυπτική είτε στην ζωγραφική η δε ποιότητα εξαρτάται από την δεξιότητα και το πνεύμα του καλλιτέχνη να αναπαράγει ό, τι βλέπει με τα μάτια, επακριβώς και ορθά, επάνω στο χαρτί ή σε οποιαδήποτε επιφάνεια χρησιμοποιεί. Κατόπιν, ο

⁷⁴ Panofsky, E., (1997), *Three essays on style*, The MIT Press, σ. 37

⁷⁵ Panofsky, E., ο.π., σ. 29

⁷⁶ Cropper, E., Dempsey, C., (1996), *Nicolas Poussin: Friendship and the love of painting*, Princeton University Press, σ. 24

καλλιτέχνης πετυχαίνει την ύψιστη τελειότητα της τεχνοτροπίας, αντιγράφοντας τα πιο ωραία πράγματα στην φύση και συνδυάζοντας τα πιο ωραία μέλη, χέρια, κεφάλι, κορμό και πόδια για να δημιουργήσει την καλύτερη δυνατή μορφή ως πρότυπο για όλα του τα έργα. Έτσι πετυχαίνει ό, τι γνωρίζουμε για την ωραία τεχνοτροπία».⁷⁷

Όπως είδαμε παραπάνω, η Φύση χαρακτηρίζεται από την τελειότητα και ο καλλιτέχνης αυτήν πρέπει να μιμηθεί προκειμένου να αποδείξει και να αποκαλύψει την θεία δημιουργία και έμπνευση μέσα από αυτήν. Διαβάζουμε στον ουμανιστή Giorgio Vasari πως «η πραγματική ερωμένη είναι η Φύση. Από την αρχή της ιταλικής Αναγέννησης η μελέτη της φύσης τέθηκε σε προτεραιότητα».⁷⁸ Λίγο πιο κάτω, συνεχίζει, διατεινόμενος ότι «ο καλλιτέχνης πρέπει να βασίσει την ζωή και την εργασία του στο νέο ουμανιστικό πολιτισμό της εποχής και να χτίσει την τέχνη πάνω στην επιστήμη, μελετώντας τη φύση και με αφετηρία τα παραδείγματα των αριστοτεχνών της αρχαιότητας. Όσον αφορά στην σύνθεση της επιφάνειας, πάνω απ' όλα πρέπει να αναζητηθεί η χάρη και η ομορφιά. Για να επιτευχθεί αυτό για μένα δεν υπάρχει ασφαλέστερος τρόπος από το να δούμε την Φύση και να παρατηρήσουμε προσεκτικά πως εκείνη, η θαυματουργός των πραγμάτων, έχει συνθέσει τις επιφάνειες σε ωραία μέρη. Πρέπει να επιδοθούμε με όλη μας την σκέψη και την προσοχή στο να την μιμηθούμε και να πάρουμε ευχαρίστηση χρησιμοποιώντας το πέπλο για το οποίο μίλησα»⁷⁹.

Σύμφωνα με το κλασικό δόγμα της μίμησης, η χυδαιότητα της φύσης πρέπει να μετασχηματιστεί προκειμένου να δημιουργηθεί τέχνη. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί με έναν ή δύο τρόπους. Ο πρώτος θα ήταν η εξιδανίκευση της φύσης με την συλλογή και τον συνδυασμό μόνο των καλύτερων στοιχείων που αυτή μπορεί να προσφέρει. Το ότι ο συνδυασμός επιλεγμένων τμημάτων της φύσης θα μπορούσε να την ξεπεράσει αισθητικά, παρέμεινε ένα κεντρικό αξίωμα της καλλιτεχνικής θεωρίας και πρακτικής από την Αναγέννηση μέχρι την αυγή του

⁷⁷ Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists* 2nd Ed., 1568, Art Humanities Primary Source Reading 11 www.mcah.columbia.edu/arhumanities/pdfs/arthur_raphael_reader.pdf

⁷⁸ Vasari on Technique, by Giorgio Vasari, G. Baldwin Brown, Louisa S. Macle hose, Courier Dover Publications, 1980, σελ 12, www.mcah.columbia.edu/arhumanities/pdfs/arthur_raphael_reader.pdf

⁷⁹ Leon Battista Alberti, *On painting*, 1436 www.mcah.columbia.edu/arhumanities/pdfs/arthur_raphael_reader.pdf

Ρομαντισμού. Ο δεύτερος τρόπος με τον οποίο η χυδαιότητα της φύσης μπορεί να εξιδανικευτεί, είναι με την καθοδήγηση ενός τέλει μοντέλου. Κάτι τέτοιο προκύπτει εφόσον το μοντέλο είναι δημιούργημα της φύσης. Ο Απελλής και ο Πραξιτέλης, για παράδειγμα, λέγεται ότι χρησιμοποιούσαν ως μοντέλο για την απεικόνιση της Αφροδίτης, την ομορφότερη εταίρα, την Φρύνη.⁸⁰

Η τέχνη της ζωγραφικής έπρεπε να συνοδεύεται από την μελέτη της φύσης, την σπουδή των προτύπων και παλαιότερων δεξιολογιών και να αντιμετωπίζεται σαν επιστήμη και λόγος. Παράδειγμα ζωγράφου επιστήμονα ο Leonardo Da Vinci ο οποίος μελετούσε κάθε κίνηση των ζωντανών πλασμάτων όπως και την ανατομία τους προκειμένου να τα αναπαραστήσει στον καμβά.

Ο Vasari αναφέρει ενδεικτικά το παράδειγμα του Masaccio: «Και όσον αφορά την καλή τεχνική της ζωγραφικής, οφείλουμε πολλά στον Masaccio, γιατί ήταν ο Masaccio ο οποίος επιθυμώντας να αποκτήσει φήμη ήταν ο πρώτος που συνειδητοποίησε ότι η ζωγραφική δεν ήταν τίποτα παραπάνω από την τέχνη της μίμησης όλων των ζωντανών πραγμάτων της φύσης με τα απλά χρώματα και σχέδια όπως η φύση τα έφτιαξε, ώστε καθένας που την ακολουθεί πλήρως θα έπρεπε να θεωρείται έξοχος ζωγράφος».⁸¹

«Η Ρωμαϊκή Σχολή, οι σπουδαιότεροι της οποίας είναι ο Raphael και ο Michelangelo, ακολούθησε την ομορφιά της γλυπτικής και ήρθε κοντά στην τέχνη των αρχαίων. Αλλά οι Βενετοί ζωγράφοι και συγκεκριμένα όσοι κατάγονταν από το Treviso των οποίων επικεφαλής είναι ο Titian, αντίθετα μιμήθηκαν την ομορφιά της φύσης όπως εμφανιζόταν μπροστά στα μάτια τους»⁸². (Εικ. 12, 13)

⁸⁰ Varriano, J. (2006). *Caravaggio: the art of realism*, Pennsylvania State University Press, σ 20

⁸¹ Bondanella, J.C., Bondanella, P. (1991) *Giorgio Vasari: The lives of the artists*, Oxford University Press, σ. 101

⁸² Bayer, A. (2004), *Painters of Reality, The legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, The Metropolitan Museum of Art, New York, σ. 3

«Ο ζωγράφος που ήρθε να καταστρέψει την τέχνη»

Η φράση «Ο ζωγράφος που ήρθε να καταστρέψει την τέχνη», αποδίδεται στον Nicolas Poussin, ο οποίος ανάμεσα στους πολλούς καλλιτέχνες της εποχής φαίνεται να αμφισβήτησαν την δύναμη και τον ρεαλισμό που απέπνεαν τα έργα του Caravaggio, θεωρώντας χυδαία την πιστή απεικόνιση της φύσης, χωρίς την παρέμβαση σε αυτή και την απαραίτητη εξιδανίκευσή της.

Ο Michelangelo Merisi da Caravaggio γεννήθηκε το 1571 (ημερομηνία που κατά πολλούς αμφισβητείται). Το όνομά του, διάσημο στην εποχή του όσο και σήμερα, απασχόλησε πολλές φορές τους καλλιτεχνικούς κύκλους όπως και την εξουσία και συνδέθηκε με το καινοτόμο και το τολμηρό στην τέχνη της ζωγραφικής. Ο πολυτάραχος και σύντομος βίος του και οι αιρετικές του απόψεις και επιλογές στο θέμα της ζωγραφικής, δίχασαν, ενέπνευσαν και επηρέασαν γενιές καλλιτεχνών έως τις μέρες μας. Το έργο του θα επηρεάσει σύγχρονους σκηνοθέτες όπως τον Pier Paolo Pasolini και η ζωή του θα μεταφερθεί στον κινηματογράφο από τον Derek Jarman, (Εικ. 14, 15). Δύστροπος και εριστικός στον χαρακτήρα θα στιγματιστεί από νωρίς από την κατηγορία για ανθρωποκτονία και θα περάσει μεγάλο μέρος της σύντομής ζωής του στην εξορία κυνηγημένος από τις αρχές. «Τα έργα του που συνδυάζουν μια ρεαλιστική παρατήρηση της ανθρώπινης κατάστασης, φυσικής και συναισθηματικής, με μια δραματική χρήση του φωτός είχαν μια διαμορφωτική επιρροή στην τεχνοτροπία του Μπαρόκ»⁸³

Απεικονίζοντας με έναν ωμό και σχεδόν φωτογραφικό νατουραλισμό τις ακραίες εκφάνσεις της ανθρώπινης κατάστασης, τις δραματικές στιγμές και ζοφερές πλευρές των ηρώων του, ο Caravaggio δείχνει πως γνωρίζει και συμπάσχει με τον απρόβλεπτο χαρακτήρα της ανθρώπινης φύσης. Την ίδια στιγμή δείχνει να αναγνωρίζει πως η ίδια σκληρή πραγματικότητα μπορεί να προκαλέσει την εμφάνιση -ακριβώς στα πιο ταπεινά και ελαττωματικά της σημεία- αξιοσημείωτων παραδειγμάτων αξιοπρέπειας και βαθιάς ανθρωπιάς, συγκεκριμένες πράξεις ατομικής και συλλογικής δράσης για την αντιμετώπιση των προβλημάτων και τον πόνο των άλλων.⁸⁴

⁸³ www.caravaggio/wikipedia.com

⁸⁴ Cassani, S., Sapio, M. (2005), *Caravaggio: The final years*, Electa, Napoli, σ. 13

Πράγματι, στα έργα του σπάνια βλέπουμε εικόνες ευχάριστες, με εξαίρεση ίσως τις νεκρές φύσεις ή τις αλληγορικές αναπαραστάσεις του Έρωτα. Στα περισσότερα από αυτά, όπου πρωταγωνιστούν θρησκευτικά θέματα και βιβλικοί χαρακτήρες, κυριαρχούν η βία, ο πόνος και το πάθος. Οι χαρακτήρες που αναπαρίστανται από πρόσωπα καθημερινά, γνωστούς και φίλους του ιδίου του καλλιτέχνη, απεικονίζονται ρεαλιστικά, την στιγμή της δράσης και επενδυμένα με το κατάλληλο κάθε φορά ψυχολογικό μανδύα. Οι μορφές δεν αποπνέουν την ήρεμη δύναμη και ομορφιά του αναγεννησιακού προτύπου ούτε την λεπτότητα του Μανιερισμού, αντίθετα διακατέχονται από πάθη και συναισθήματα που εκδηλώνονται με έντονες και σχεδόν παραμορφωτικές εκφράσεις του προσώπου, όπως «ο ήχος που πάσχισε να αποδώσει ο Caravaggio στο έργο *Ιουδίθ και Ολοφέρνης*, όπως και στην κραυγή του αγοριού της χορωδίας στο Μαρτύριο του Αγίου Ματθαίου»⁸⁵

Στην Ρώμη του 16^{ου} αιώνα, η οποία έχει μεταμορφωθεί σε αναγεννησιακή πρωτεύουσα της τέχνης και τόπος προσκυνήματος για καλλιτέχνες και λόγιους της εποχής, κυριαρχούν ο Michelangelo και ο Raffalelo και δεσπόζει η τέχνη που εστιάζει στην εξιδανικευμένη και ευπρεπισμένη φύση.⁸⁶ Η απόλυτη κυριαρχία του «θεϊκού» Michelangelo σημαίνει την ανάδειξη του καλλιτέχνη ως μοναδικού δημιουργού, τα έργα του οποίου διαπνέονται από θεϊκή μανία, ή άλλως, την θεϊκή έμπνευση και γίνονται αντικείμενα του πόθου, τα οποία οι επιφανείς οικογένειες της εποχής θέλουν να φέρουν στην κατοχή τους. Ο καλλιτέχνης θεωρείται πλέον μια ιδιοφυία και ιδιαίτερη προσωπικότητα. Από την άλλη όμως, η επικράτηση του Michelangelo θα θέσει για καιρό στην αφάνεια άλλους καλλιτέχνες οι οποίοι θα προσπαθήσουν να μιμηθούν την τελειότητα των έργων του. Μετά την Κλασική Αναγέννηση, από το 1520 και μέχρι το 1580, κυριαρχεί η λεγόμενη maniera, όρος που χρησιμοποιείται πρώτη φορά από τον καλλιτέχνη Giorgio Vasari, δηλώνοντας μια συγκεκριμένη τεχνοτροπία, η οποία βρίσκει τη μεταφυσική της νομιμοποίηση στην νεοπλατωνική ιδέα του καλού. Εν προκειμένω, η αισθητή ομορφιά ενός έργου δεν αποτελεί παρά έκφραση αυτού του θεϊκού καλού, όπως και ο ορατός κόσμος δεν είναι παρά αλληγορία του αόρατου πνευματικού

⁸⁵ Langdon, H. (2003), *Caravaggio: A Life*, Εκδ. Μικρή Άρκτος, σ. 229

⁸⁶ Langdon, H., ο.π., σ. 10

κόσμου. Οι κυριότεροι εκπρόσωποι του Μανιερισμού είναι ο Bronzino και ο Parmigianino, τα έργα των οποίων χαρακτηρίζονται από κομψό σχεδιασμό, γεμάτη περιστατικά σύνθεση, λεπτότητα των μορφών και σύλληψη ιδέας (Εικ. 16, 17). Η κυριότερη αρχή του ωστόσο είναι ότι «οι καλλιτέχνες της maniera έβρισκαν ιδιαίτερη ευχαρίστηση να δείχνουν ότι γνώριζαν τους ζωγράφους και να εκθέτουν την ικανότητά τους και το πνεύμα τους χρησιμοποιώντας προϋπάρχοντα μοτίβα ως πρώτη ύλη των δικών τους δημιουργιών».⁸⁷

Η επιμονή του Caravaggio να παρακούει και να παραμερίζει τις συμβάσεις του Μανιερισμού όπως και τους κανόνες μίμησης της ιδεατής ομορφιάς επιβεβαιώνεται όχι μόνο από τα έργα του στα οποία χρησιμοποιεί ζωντανά μοντέλα αντί αγάλματα ή άλλα πρότυπα της αρχαιότητας, αλλά και από πλήθος μαρτυριών από βιογράφους και κριτικούς τέχνης της εποχής του. Βιογράφοι και κριτικοί όπως ο Carel Van Mander επιβεβαιώνουν την πίστη του Ιταλού ζωγράφου στην φύση αναφέροντας πως «ο Caravaggio έλεγε πως όλα τα έργα δεν είναι τίποτα πέρα από μηδαμινότητες, παιδιάστικα έργα ή μικροπράγματα, οποιοδήποτε κι αν είναι το θέμα τους και από οποιονδήποτε και αν δημιουργήθηκαν εκτός και αν απεικονίστηκαν σύμφωνα με τα πρότυπα της φύσης. Για αυτό δεν έβαζε καμία πινελιά χωρίς την αυστηρή μελέτη της φύσης, την οποία αντιγράφει και απεικονίζει».⁸⁸

Ο βιογράφος των καλλιτεχνών Bellori, περιλαμβάνει τον Caravaggio στο έργο του παρέχοντας πληροφορίες που επιβεβαιώνουν αλλά και μέμφονται τον ζωγράφο για την υπακοή και πίστη του στην φύση. «Ο Michelangelo Merisi δεν αναγνώριζε κανέναν δάσκαλο πέρα από το ίδιο το μοντέλο. Χωρίς επιλογή από τις καλύτερες μορφές της φύσης – και αυτό που είναι απίστευτο- είναι ότι μιμήθηκε την τέχνη χωρίς τέχνη. Άρχισε να ζωγραφίζει σύμφωνα με τις δικές του κλίσεις: όχι μόνο αγνοώντας αλλά περιφρονώντας τα υπέροχα γλυπτά της αρχαιότητας και τα διάσημα έργα του Raffaello, θεωρούσε την φύση ως το μοναδικό αντικείμενο κατάλληλο για το πινέλο του. Συνεπακόλουθα, όταν του έδειχναν διάσημα αγάλματα του Φειδία για να τα χρησιμοποιήσει ως μοντέλα,

⁸⁷ Όπως παρατίθεται ο Jonathan Brown, *El Greco and Toledo* (1982) στο έργο της Φουντουλάκη, Ε. (2005), *Επαναφορά στον Γκρέκο*, (Μτφ. Κυρίμη, Α.) Εκδ. Νεφέλη, σ. 26

⁸⁸ Carel van Mander, <http://openlearn.open.ac.uk/file.php/3423/lvia/oucontent/course/69/1.1-vanmander.pdf>

απαντούσε δείχνοντας προς το πλήθος των ανθρώπων και λέγοντας πως η φύση τον έχει προμηθεύσει με αφθονία δασκάλων»⁸⁹. Για να αποδείξει τα λεγόμενά του ο Bellori παραθέτει ένα περιστατικό όπου ο Caravaggio εμπνέεται και χρησιμοποιεί ως μοντέλο μια τσιγγάνα που έτυχε να περνά τυχαία δίπλα του, για να συνθέσει το γνωστό έργο *Η γυναίκα που λέει την μοίρα*, όπου αναπαριστά την πράξη της πρόβλεψης του μέλλοντος, ένα καθόλου σύνηθες θέμα για την εποχή.

Αποφεύγοντας συνειδητά και τολμηρά τις επιβαλλόμενες καλλιτεχνικές επιταγές, ο Caravaggio ακολουθεί και χαράζει την προσωπική του πορεία που χαρακτηρίζεται από έναν ακατέργαστο νατουραλισμό τέλεια εναρμονισμένο με την τέχνη της εποχής του.

Η επιμονή του Caravaggio να απεικονίζει θέματα εμπνευσμένα από αυτό που θα αποκαλούσαμε περιβάλλον του περιθωρίου, όπως η τσιγγάνα, ξεφεύγει από τους κανόνες της ζωγραφικής της εποχής. Ο Bellori θα τον κατηγορήσει ότι χάριν της μίμησης της φύσης απέρριψε την παραπομπή, εννοώντας πως αγνόησε τις αναφορές και τα κλασικά πρότυπα. «Αφού ήταν εύκολο να βρει κανείς μοντέλα και να απεικονίζει κεφαλές παρμένες από την πραγματικότητα, εγκαταλείποντας την αρμόζουσα για τους καλλιτέχνες ιστορική ζωγραφική, φτιάχνουν μισές εικόνες κάτι που ήταν ασυνήθιστο στο παρελθόν. Τώρα ξεκίνησε η μίμηση του κοινού και του χυδαίου που αναζητά το βρώμικο και το άσχημο, όπως μερικοί δημοφιλείς καλλιτέχνες κάνουν επιμελώς»⁹⁰ Η τακτική του αυτή έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την καλλιτεχνική θεωρία του Poussin για την θεωρία της μίμησης αλλά και τα πρότυπα από τα οποία ο καλλιτέχνης θα πρέπει να αντλεί έμπνευση. «Ένας ζωγράφος δεν είναι σπουδαίος εάν δεν κάνει τίποτε παραπάνω από να μιμείται ό, τι βλέπει (...). Αντίθετα, οι ικανοί καλλιτέχνες πρέπει να εργάζονται με το μυαλό τους που σημαίνει να σκεφτούν εκ των προτέρων τι θέλουν να κάνουν, να συλλάβουν τον Αλέξανδρο με την φαντασία του ως έναν ευγενή άντρα και ύστερα με την χρήση των χρωμάτων να εκφράσουν την προσωπικότητά του έτσι

⁸⁹ Giovanni Pietro Bellori : <http://openlearn.open.ac.uk/file.php/3423!/via/oucontent/course/69/1.1-bellori.pdf>

⁹⁰ Warwick, G. (2006), *Caravaggio: realism, rebellion, reception*. University of Delaware Press, σ. 78

ώστε κάποιος να αναγνωρίσει από τα χαρακτηριστικά ότι πρόκειται για τον Αλέξανδρο και ότι έχει αυτά τα γνωρίσματα που σχετίζονται μαζί του»⁹¹.

Η προτίμηση του Ιταλού ζωγράφου για ζωντανά μοντέλα και αληθινά ατελή πρόσωπα αμφισβητείται επίσης από τον τεχνοκριτικό και συγγραφέα Giulio Mancini (1558-1630), ο οποίος αναφέρει: «για παράδειγμα (κάποιοι καλλιτέχνες) όταν θέλουν να αναπαραστήσουν την Παναγία, επιλέγουν κάποιες βρώμικες πόρνες από το Orfaccio, όπως έκανε ο Michelangelo da Caravaggio όταν ζωγράφισε τον θάνατο της Παναγίας, έργο το οποίο οι Πατέρες απέρριψαν για αυτό τον λόγο και, συνεπώς, ο Caravaggio πλήρωσε ακριβά κατά την διάρκεια της ζωής του».⁹²

Στο έργο του Louis Marin, *To destroy painting*, διαβάζουμε την άποψη του Francesco Scanelli για την αφοσίωση του Ιταλού ρεαλιστή στην απεικόνιση της φύσης. «Πρόκειται για μοναδικό θαύμα που ο Caravaggio οδηγήθηκε από φυσικό ένστικτο να μιμηθεί, [καταφέροντας έτσι] να ανέλθει από την μίμηση της πραγματικότητας στην αντιγραφή ανθέων και φρούτων, από τα ατελή στα πιο μεγαλειώδη σώματα, από τις φανταστικές μορφές στα πορτρέτα, έως ότου ζωγράφισε τελικά μορφές στο σύνολό τους και σε περιπτώσεις ιστορικές συνθέσεις. Αυτό το έκανε με τόση αλήθεια, τόση δύναμη, που συχνά παρότι η φύση δεν ήταν ισοδύναμη ούτε όμως νικήθηκε από την ζωγραφική του, οι πίνακές του απατούν τον θεατή και ως οφθαλμαπάτη γοητεύουν και τέρπουν όλη την ανθρωπότητα».⁹³

Χωρίς αμφιβολία ο Caravaggio προχώρησε την τέχνη της ζωγραφικής και επικρίθηκε για αυτό επειδή ο ρεαλισμός του δεν συμβάδιζε με τις συμβάσεις και τα πρότυπα της εποχής του, όπου οι μορφές απεικονίζονταν με σκοπό να ικανοποιούν περισσότερο το μεταφυσικό αίτημα του Μανιερισμού για το εξιδανικευμένο κάλλος παρά για την αλήθεια της πραγματικής, και άρα ελαττωματικής φύσης. Εξ ου και η μομφή που διατυπώθηκε εναντίον του και ακούει στο όνομα: νατουραλισμός.

⁹¹ Blunt, A. (1967), *Nicolas Poussin*, Phaidon Press LTD, London. σ. 220

⁹² Giulio Mancini: <http://openlearn.open.ac.uk/file.php/3423/!via/oucontent/course/69/1.1-mancini.pdf>

⁹³ Marin, L. (1995), *To destroy painting*, University of Chicago Press, σ. 55

Nicolas Poussin

Γεννημένος το 1594 στην Νορμανδία, ο Nicolas Poussin μετά την πρώτη του εκπαίδευση στην Ρουέν, πάει στο Παρίσι το 1612 όπου ανακαλύπτει τα αρχαία γλυπτά, ιταλικούς πίνακες, χαρακτηριστικά των Raphael και Giulio Romano, έως ότου καταλήξει το 1624 στην πόλη ορόσημο των καλλιτεχνών που ήθελαν να καταξιωθούν, την Ρώμη, (Εικ. 18). Οι Οβιδιακές Μυθολογίες του στα τέλη του 1620 αντανakλούν τον θαυμασμό του για τον Tiziano και οι περαιτέρω μελέτες του στην αρχαιότητα τον θαυμασμό του για τον Raffaello, τους Carracci και Domenichino.⁹⁴

«Συνήθως ζωγράφιζε ο, τι ο ίδιος επέλεγε, μια πρακτική που του απέφερε φήμη όχι όμως και κέρδη. Παρά τα αδύναμα και κλονιζόμενα χέρια του -που τον ταλαιπωρούσαν από το 1643 και πιθανών πρόκειται για σύμπτωμα σύφιλης- εργαζόταν μόνος χωρίς βοηθούς ή μαθητευόμενους. Από τα μέσα του 1630 ξεκινά να διερευνά ένα ήρεμο κλασικό ύφος, εμπνευσμένο από τον Raffaello και την αρχαιότητα, δίνοντας έμφαση στην μορφή και το ηθικό περιεχόμενο. Τα τελευταία του έργα αποτελούν δοκίμια στην στερεομετρία με ελαχιστοποιημένη κίνηση και κάθε στοιχείο συγχρωτισμένο με ένα συμβολικό νόημα και εικονική λειτουργία».⁹⁵

Στο έργο *Commemorating Poussin*, η Claire Pace στο άρθρο «*Nicolas Poussin: "peintre-poète" ?*», χαρακτηρίζει τον Poussin ζωγράφο- ποιητή, και όχι άδικα αν κοιτάξουμε τα έργα του. Ή καλύτερα εάν τα "διαβάσουμε" όπως ο ίδιος θα έλεγε. Στην αλληλογραφία του, την οποία παραθέτει ο Anthony Blunt στην βιογραφία του καλλιτέχνη, ο Poussin χρησιμοποιεί συχνά τον όρο "διαβάζω" αντί του "κοιτάζω" ένα έργο. «Διάβασε την ιστορία και την εικόνα έτσι ώστε να μπορείς να κρίνεις εάν όλα σχετίζονται με το θέμα», (Εικ.19). Ο βιογράφος συνεχίζει παρακάτω λέγοντας πως αυτή η ιδέα της ανάγνωσης του πίνακα είναι θεμελιώδης στην αντίληψη του Poussin για την ζωγραφική.⁹⁶ Ως διανοούμενος μεταξύ των ζωγράφων γνώριζε την αρχαία λατινική γραμματεία στο πρωτότυπο και αντί να αρκείται στην απλή μεταφορά των μύθων σε εικόνες κατασκεύαζε τους πίνακες του μέσω συλλογισμών που έκανε κατά τη διάρκεια των

⁹⁴ <http://www.wallacecollection.org/collections/gallery/artist/63>

⁹⁵ <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=363&page=1>

⁹⁶ Blunt, A. (1967), *Nicolas Poussin*, Phaidon Press LTD, London. σ.223

αναγνώσεών του και των συζητήσεων επί αυτών. Συνδύαζε επίσης περισσότερους μύθους, κατασκευάζοντας αλληγορίες που σήμερα δύσκολα μπορούμε να αποκρυπτογραφήσουμε εάν δεν είμαστε κάτοχοι της πάλαι ποτέ υψηλής ουμανιστικής παιδείας. Ο Poussin, τα περισσότερα έργα του οποίου αποτελούν συνθέσεις- αφηγήσεις της κλασικής φιλολογίας, συνέθετε τους πίνακές του με τρόπο ώστε δεν αποτελούσαν απλές αφηγήσεις μιας ιστορίας αλλά συνάμα και την μεθερμηνεία τους. «Ο Poussin είναι κάτι παραπάνω από αφηγητής, είναι ερμηνευτής των μύθων»⁹⁷.

Το ζήτημα της ουμανιστικής καλλιτεχνικής θεωρίας της Αναγέννησης επανέρχεται στο προσκήνιο στην εποχή που δημιουργεί ο Poussin και η εξίσωση του Οράτιου *ut picture poesis* βρίσκει την απόλυτη ενσάρκωσή της στον κατεξοχήν καλλιτέχνη τον ιδεών ⁹⁸, ο οποίος γίνεται το πρότυπο του καλλιτέχνη-ποιητή που αφηγείται με τις εικόνες, το σχέδιο και τα χρώματα, όπως ακριβώς ένας ποιητής απεικονίζει/ζωγραφίζει με τις λέξεις. Στην ζωγραφική του Poussin κυριαρχεί η αφηγηματική δομή έναντι της εικόνας.

Η παραμονή του στην Ρώμη, την πόλη που όλοι οι σύγχρονοί του ζωγράφοι φιλοδοξούσαν να βρεθούν προκειμένου να μελετήσουν από κοντά τον πολιτισμό της Αρχαιότητας, θα τον εφοδιάσει με έναν υπέρμετρο θαυμασμό για τους Αρχαίους Έλληνες και τον πολιτισμό τους, από τον οποίο και θα εμπνευστεί. Η επιλογή της λ.χ. της Σικελίας ή της Τοσκάνης ως πρότυπου ελεγειακού τοπίου έχει να κάνει ασφαλώς με το γεγονός ότι η ιστορική Αρκαδία ήταν πολύ ξερή και γυμνή από χλωρίδα για να καλύψει τις ανάγκες αναπαράστασης στις ουτοπίες του κλασικισμού αλλά κυρίως επειδή το τοπίο είναι επινοημένο. Ανάμεσα στην μίμηση και την φαντασία, ο Poussin θα επιλέξει συνειδητά τη πρώτη, εννοώντας βέβαια την μίμηση της Φύσης με την ευρύτερη έννοια και ουδόλως ως τυφλή και μηχανική αντιγραφή προτύπων. Όπως αναφέρει ο Anthony Blunt «στην αλληλογραφία του Poussin ενώ οι όροι 'λόγος' και 'κρίση' εμφανίζονται συνέχεια, ο όρος φαντασία δεν υπάρχει πουθενά, επειδή η φαντασία είχε καταδικαστεί από

⁹⁷ Scott, K. and Warwick, G. (1999), *Commemorating Poussin: reception and interpretation of the artist*. Cambridge University Press. σ. 79

⁹⁸ Scott, K. and Warwick, G., ο.π., σ. 6

τους Στωικούς ως κάτι ικανό να διαταράξει την απόλυτη ισορροπία της ορθής κρίσης». ⁹⁹

Οι ιδέες του Poussin για την τέχνη πηγάζουν από τη φιλοσοφία των Στωικών. Ο ζωγραφικός στωικισμός του που κυριαρχεί και ως ηθική στάση στην αριστοκρατία της εποχής του, «είναι εμπνευσμένος από μια παθιασμένη πίστη στον 'λόγο' ως πηγή ομορφιάς και αλήθειας» ¹⁰⁰. Σχετικά με το δόγμα της μίμησης που φαίνεται να ακολουθούσε πιστά ο Γάλλος ζωγράφος, ο Blunt αναφέρει πως ενώ η ορθολογιστική του προσέγγιση αφορούσε στην μίμηση των ανθρωπίνων πράξεων, η μίμηση καθεαυτή δεν αφορούσε την τυφλή αντιγραφή αλλά μόνο το υψηλό, λέγοντας πως ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να μιμείται κάθε ανθρώπινη τυχαία πράξη αλλά να επιλέγει αυτά που αντανακλούν την υψηλότερη πλευρά της ανθρώπινης φύσης, δηλαδή την ιδέα της αρετής. ¹⁰¹ Έτσι δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι ο Poussin δεν επέλεγε ζωντανά μοντέλα προς μίμηση, αλλά κέρινα ομοιώματα που μετέτρεπε ο ίδιος σε πρότυπα μίμησης και τα οποία έντυνε όπως τις κούκλες.

Σε σύνδεση με την Στωική φιλοσοφία του «Λόγου», ο Poussin εμπνέεται από τους αρχαίους Έλληνες και την ιδέα της αναζήτησης του μέτρου σε όλες τους τις καλλιτεχνικές παραγωγές. Με τον όρο μέτρο εννοείται ο λόγος ή ο κανόνας που εμπεριέχει κάθε φυσικό αντικείμενο. ¹⁰² Συνεπώς ο «λόγος» ή ο «κανόνας» αφορά στην αρμονία της φύσης, η οποία αποτελεί την τέλεια ενσάρκωση του υψηλού νου. Λόγος και Φύση είναι το ίδιο πράγμα: μίμηση της φύσης, ή αλλιώς της θεϊκής δημιουργίας. Συνεπώς μίμηση της Αρετής που σύμφωνα με τους Στωικούς είναι η μόνη που μπορεί να οδηγήσει τον άνθρωπο στην ευτυχία.

«Για τον Poussin η φύση ήταν μια εκδήλωση του υπέρτατου Λόγου και για αυτό είχε σχηματιστεί κατά κανόνα και αρμονία. Αυτή η αρμονία ήταν που ο καλλιτέχνης έπρεπε να αναζητήσει για να μιμηθεί στα έργα του» ¹⁰³. Συνεπώς μίμηση της φύσης είναι η εκδήλωση του λόγου. Του λόγου και της νόησης του ίδιου του καλλιτέχνη, ο οποίος με το ταλέντο, την τεχνική και την ικανότητα του να επιλέγει το υψηλό και το σοφό, κάνει αισθητή μέσω της ζωγραφικής τέχνης, την

⁹⁹ Blunt, A. (1967), *Nicolas Poussin*, Phaidon Press LTD, London. σ. 219

¹⁰⁰ Blunt, A. (1967), *Nicolas Poussin*, Phaidon Press LTD, London. σ. 219

¹⁰¹ Blunt, A., ο.π., σ. 219

¹⁰² Blunt, A., ο.π., σ. 225

¹⁰³ Blunt, A., ο.π., σ. 221

αλήθεια και την ομορφιά της φύσης στους θεατές. «Αφού η ζωγραφική είναι βασικά μια λογική πράξη αυτό σημαίνει πως ελέγχεται από την κρίση του καλλιτέχνη και έλκεται από αυτή του θεατή. Από αυτή την καλλιτεχνική αντίληψη της ζωγραφικής, η όραση είναι μόνο μια δίοδος του νου»¹⁰⁴.

Caravaggio και Poussin

Ο Louis Marin στο έργο του *To destroy painting* μας προτρέπει να σκεφτούμε την δήλωση του βιογράφου του Poussin, André Félibien, που την αποδίδει στον ίδιο τον καλλιτέχνη, Ο Poussin δεν άντεχε τον Caravaggio λέγοντας πως είχε έρθει στον κόσμο για να καταστρέψει την τέχνη της ζωγραφικής. «Γιατί ενώ ο Poussin έψαχνε να θέσει σε πρώτο πλάνο το υψηλό και το ευγενές του αντικειμένου του, ο Caravaggio επέτρεψε στον εαυτό του να παρασυρθεί από την αλήθεια της φύσης όπως του εμφανίστηκε. Οι προσεγγίσεις τους δηλαδή ήταν εκ διαμέτρου αντίθετες. Μοιραία καταστροφή, μοιραία αναμέτρηση. Η επιλογή είναι μεταξύ ευγένειας και αλήθειας, μεταξύ αντικειμένου και του τι είναι φυσικό. Πάνω από όλα όμως είναι η σύγκρουση μεταξύ θεωρίας και σκέψης από τη μια, και, του βλέμματος και του θαύματος από την άλλη. Η ίδια η τέχνη παρουσιάζεται σαν "ηχώ" διότι ουσιαστικά συνιστά το ίδιο όπως και το αντικείμενο που απεικονίζει: μια μίμηση. Εν τούτοις, είναι εντελώς διαφορετική από το αναπαριστώμενο αντικείμενο».¹⁰⁵

«Αυτό που ανακαλύπτουμε στον Poussin είναι η αποδόμηση της ιστορικής ζωγραφικής. Στον Caravaggio βρίσκουμε την αποδόμηση της ιστορικής ζωγραφικής μέσω της έκθεσης του οφθαλμού που βλέπει και ναρκώνεται. Η καίρια εικόνα εδώ είναι φυσικά αυτή του Νάρκισσου γοητευμένου από τον ίδιο του τον εαυτό»¹⁰⁶

Ο ζωγράφος και αρχαιοδίφης Giovanni Pietro Bellori, το 1672 δημοσιεύει το έργο *Vitte de Pittori* όπου περιλαμβάνει τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της εποχής του, βαδίζοντας έτσι στα χνάρια του Vasari και του Alberti. Το έργο είναι γνωστό για την εισαγωγή της θεωρίας της *Ιδέας* που προωθεί τον καλλιτεχνικό ιδεαλισμό

¹⁰⁴ Blunt, A. (1967), *Nicolas Poussin*, Phaidon Press LTD, London. σ. 220

¹⁰⁵ Marin, L. (1995), *To destroy painting*, University of Chicago Press, σ. 3

¹⁰⁶ Marin, L., ο.π., σ. 29

πέραν του Μανιερισμού και του νατουραλισμού, αναζητώντας μια μέση οδό μεταξύ μίμησης και υπέρβασης της φύσης.¹⁰⁷

Ο Bellori στην βιογραφία των καλλιτεχνών περιλαμβάνει και αντιπαραβάλλει επίσης την τεχνική των δύο ζωγράφων. Γράφει πως μετά τον θάνατο του Raphael και των μελετητών του η ζωγραφική φαίνεται να παρακμάζει για κάποια χρόνια και δεν υπήρχε κάποιος δεξιότεχνης σε όλη την Ιταλία. Οι δύο καλύτεροι της Ρώμης ήταν ο Joseph Arpino και ο Michelangelo Merisi da Caravaggio τον οποίον ο Bellori παρουσιάζει σαν γνήσιο νατουραλιστή που αντιγράφει την Φύση χωρίς διάκριση ή σύνθεση, καταλαβαίνει λίγο από σύνθεση αλλά είναι ένας αξιοθαύμαστος ζωγράφος. Από την άλλη εκθειάζει τον αντίπαλο του Ιταλού ζωγράφου παρουσιάζοντάς τον όχι σαν Γάλλο αλλά σαν γνήσιο τέκνο της ιταλικής ζωγραφικής. Ο Poussin του Bellori δεν είναι ο ζωγράφος που η σύγχρονη γαλλική προπαγάνδα παρουσίασε ως τον νέο Raphael που ανατράφηκε εξ ολοκλήρου στην Γαλλία, αλλά ένας Ρωμαίος ζωγράφος, εκπαιδευμένος εντελώς στην παράδοση της ιταλικής ζωγραφικής και, πάνω απ' όλα, ένας έμμεσος μαθητής του Carracci, ένα γνήσιο πλάσμα της Μπολόνιας.¹⁰⁸

Το κλειδί στο έργο του Bellori είναι η *Ιδέα* και σκοπός είναι να εξυψώσει το πνευματικό και φιλοσοφικό επίπεδο των Ρωμαίων καλλιτεχνών σε βαθμό που να τους επιτρέπει να θεωρούνται διανοούμενοι με κάθε έννοια, απαλλαγμένοι από όλα τα μηχανικά μιάσματα της πρακτικής τριβής. Σύμφωνα με την θεωρία αυτή ο δημιουργός της Φύσης, βυθισμένος σε απόλυτη αυτοσκοπήση, παρήγαγε τα πρώτα πρότυπα όλων των όντων, ονομάζοντάς τα *Ιδέες*, έτσι ώστε κάθε επίγειο είδος να αποτελεί έκτυπο της πρώτης ιδέας. Τα ουράνια σώματα όπως η Σελήνη δεν υπόκεινται στην αλλαγή παραμένοντας για πάντα όμορφα, σε αντίθεση με τα γήινα που ενέχουν μια ανισομορφία στην ύλη τους και αποτελούν παραμορφώσεις των ιδεών. Ως εκ τούτου, στις γήινες μορφές παρατηρείται ασχήμια και ασυμμετρία επειδή ακριβώς υφίστανται μεταβολή. Η Ιδέα προερχόμενη από την Φύση υπερβαίνει την προέλευσή της και γίνεται το γνήσιο στοιχείο της τέχνης. Για τον καλλιτέχνη προκύπτει λοιπόν ένα νέο καθήκον που

¹⁰⁷ Giovanni Pietro Bellori, http://en.wikipedia.org/wiki/Gian_Pietro_Bellori

¹⁰⁸ Bellori, G. P. (2005), *Vitte de' Pittori, scultori et architetti moderni*, (μτφρ. Wohl, H), Cambridge University Press, σ. 28

του ανατίθεται από την νεοπλατωνική φιλοσοφία: και αυτός θα πρέπει να φέρει μέσα του μια παράσταση της μη παραμορφωμένης ομορφιάς –μιμούμενος με τη σειρά του τον μεγάλο δημιουργό των ιδεών- σύμφωνα με την οποία θα διορθώσει τη φύση.

Για να ενισχύσει την άποψή του αυτή προσφεύγει στον Κικέρωνα, επικαλούμενος τον ορισμό του από το έργο *Ο Ρήτορας [orator]*: «Όπως υπάρχει κάτι τέλειο και υπερβατικό στην περίπτωση της γλυπτικής και της ζωγραφικής - ένα πνευματικό ιδανικό σύμφωνα με το οποίο οι καλλιτέχνες παρουσιάζουν αυτά τα αντικείμενα που εμφανίζονται στο μάτι- έτσι με το νου μας συλλαμβάνουμε το Ιδανικό της τέλειας απόδοσης, ενώ με τα μάτια μας συλλαμβάνουμε μόνον το αντίγραφο». Η *Ιδέα* παραπέμπει στην τελειότητα της φυσικής ομορφιάς και ενώνει την αλήθεια και την αληθοφάνεια των αισθητών πραγμάτων, πάντοτε φιλοδοξώντας για το καλύτερο και το θαυμάσιο, έτσι ώστε αυτή [ιδέα] όχι μόνο να ανταγωνίζεται αλλά να γίνεται ανώτερη της φύσης, αποκαλύπτοντάς μας το ωραίο και τετελεσμένο έργο της, ενώ η φύση δεν τα εμφανίζει σε μας τέλεια από κάθε άποψη. Η φύση για αυτόν ακριβώς τον λόγο είναι τόσο υποδεέστερη της τέχνης ώστε οι καλλιτέχνες που επιδιώκουν την ομοιότητα και την απομίμηση χωρίς επιλογή ή προτίμηση της Ιδέας να επικρίνονται για αυτό. Για αυτόν τον λόγο ο Bellori δίνει το παράδειγμα του Caravaggio χαρακτηρίζοντάς τον ως υπερβολικά νατουραλιστή που αναπαριστά τις φιγούρες της φύσης ως έχουν. Από τη άλλη, ο Φειδίας ποτέ δεν υπέπεσε στο ίδιο λάθος ο οποίος, προκειμένου να αποδώσει τους ήρωες του, μιμούνταν την Ιδέα και όχι την φύση. «Φυσικά ο σπουδαίος γλύπτης όταν έφτιαχνε τις εικόνες του Δία και της Αθηνάς δεν βασίστηκε σε κανενός [ανθρώπου] την μορφή χρησιμοποιώντας την σαν μοντέλο παρά μόνο στο νου [mente] του όπου κατοικούσε μια αξεπέραστης ομορφιάς οπτασία»¹⁰⁹. Με τα λόγια αυτά τονίζεται και κατοχυρώνεται η αυτονομία της τέχνης έναντι μιας απλά φαινομενικής και ατελούς φυσικής πραγματικότητας. Παράλληλα, η πλατωνική 'ιδέα' μετατοπίζεται αισθητά, αφού επιστρατεύεται εναντίον της πλατωνικής απόρριψης της τέχνης μέσω αυτής της νέας ερμηνείας της, την οποία ο Bellori δανείζεται, καθώς φαίνεται, εξ ολοκλήρου από τον

¹⁰⁹ Λόγια του Κικέρωνα (*Orator ad Brutum*, II, 7επ.) που παρατίθενται στον: Bellori, G. P. (2005), *Vitte de' Pittori, scultori et architetti moderni*, (Μτφ. Wohl, H), Cambridge University Press, σ 57

Κικέρωνα. Βέβαια, ο Κικέρωνας απορρίπτει μέσω της ιδέας κάθε αισθητή εποπτεία, ενώ ο Bellori επιτρέπει στην ιδέα του τη διαλεκτική σύνθεση αισθητού και νοητού.

Έτσι, ο Bellori εκθειάζει τον Poussin ως μοναδικό δημιουργό του έργου του ενώ η κριτική που ασκεί στον Caravaggio μοιάζει με νουθεσία για τους καλλιτέχνες που δεν ενδιαφέρονται για την επιστήμη ή σπουδή της ζωγραφικής και επικεντρώνονται μόνο στην χειρονακτική τριβή. Ο Leonardo έγραψε ότι όσοι αγαπούν την 'πράξη' χωρίς σπουδή είναι όπως ο ναύτης που ταξιδεύει χωρίς τιμόνι και πυξίδα, που δεν είναι ποτέ βέβαιος για το που πηγαίνει και ότι το φως και η σκιά συντελούν στην επίτευξη μιας εντελούς σπουδής της ζωγραφικής. Για αυτό ο Poussin, ο οποίος έχει εντρυφήσει στην σπουδή της ζωγραφικής, αντιτίθεται στον Caravaggio, η τέχνη του οποίου βασίζεται αποκλειστικά στην 'τριβή/πράξη'. Ένας καλλιτέχνης που έχει πλήρη συνείδηση της τέχνης του αντιτίθεται σε έναν καλλιτέχνη που πετυχαίνει έξοχα αποτελέσματα 'χωρίς τέχνη'¹¹⁰.

Αντιλαμβανόμαστε την προτίμηση του 'ακαδημαϊκού' Bellori προς την τέχνη του Poussin, αφού ο ίδιος ήταν εξ επαγγέλματος ερευνητής της τέχνης και αρχαιολόγος, τις δε προαναφερθείσες θέσεις του τις υποστήριξε και ενώπιον της Γαλλικής Ακαδημίας των Τεχνών το 1664.

Ήδη από την Αναγέννηση οι καλλιτέχνες αγωνίζονται να καταξιωθούν αποτινάζοντας από πάνω τους τον τίτλο του τεχνίτη, ο οποίος δεν κάνει τίποτε πέρα από το να φτιάχνει ό, τι βλέπει, χωρίς να παρεμβαίνει δημιουργικά και πνευματικά σε ό,τι μιμείται στο έργο του. Ο αισθητός κόσμος, πόσο μάλλον η απομίμησή του, χωρίς την παρέμβαση του πνεύματος ή του νου συνεπάγεται μια ευτελή πράξη συνώνυμη της ενέργειας και όχι της δημιουργίας, η οποία απαιτεί την σύμπραξη ιδέας και τριβής. Η ανάγκη των καλλιτεχνών να συμβαδίσουν με τα πρότυπα της εποχής που επιτάσσει την υπέρβαση της φύσης, τους οδηγεί να φιλοσοφούν και να διδάσκουν με τις εικόνες κατά τον τρόπο που το πράττουν οι λόγιοι και οι ποιητές. Προσπαθούν να προσδώσουν στην ζωγραφική την θέση που της αρμόζει ανάμεσα στις άλλες επιστήμες της εποχής. Δεν είναι τυχαίο πως

¹¹⁰ Bellori, G. P. (2005), *Vitte de' Pittori, scultori et architetti moderni*, (Μτφ. Wohl, H) , Cambridge University Press, σ 34

η ανώτερη ζωγραφική ήταν η ιστορική ενώ στην κατώτερη βαθμίδα βρισκόταν η απεικόνιση της νεκρής φύσης. Έτσι, δεν αρκεί η απλή απεικόνιση της φύσης η οποία ούτως η άλλως αποτελεί μίμηση της Ιδέας ή της νόησης του Δημιουργού της, αλλά η αναζήτηση πέρα και πάνω από αυτήν. Η ιδέα ξεπηδά από την φύση, όμως την υπερβαίνει και εν τέλει τη διορθώνει. Άρα δεν υπάρχει εκ των προτέρων στον άνθρωπο, αλλά κατακτάται εκ των υστέρων μέσα από τη παρατήρηση και τη μελέτη της φύσης.

Ο Bellori στο έργο *Οι ζωές των καλλιτεχνών* (*Vitte de Pittori*), παρουσιάζει τον κάθε καλλιτέχνη με μια αλληγορία. Ο Caravaggio εκπροσωπείται από την Πράξη, την πρακτική/άσκηση της τέχνης χωρίς επίγνωση της θεωρίας, τη παράδοση του εργαστηρίου που αντιτιθέμενη στην επιστήμη της ζωγραφικής. Μια ώριμη γυναίκα τυλιγμένη σε υφάσματα, κινεί μια μεγάλη πυξίδα οδηγούμενη από ένα νήμα στάθμης, εικόνα που αλληγορεί για μια εμπειρική κατασκευή προοπτικής, μη βασιζόμενης στην θεωρία της προοπτικής¹¹¹. Η εμβληματική εικόνα είναι παρμένη από την Εικονολογία του Ρίπα.

Κατ' αναλογία, ο Poussin υποκαθίσταται από μια γυναικεία φιγούρα που παρουσιάζει έναν καμβά στο οποίο αναπαρίστανται τα σχήματα που βρίσκονται δίπλα της. Πρόκειται πιθανόν για την Επιστήμη/ Λόγο της ζωγραφικής, όπως αναφέρεται και στο *Lumen et ombra* που οδηγεί στην καρδιά της ζωγραφικής σύμφωνα με την άποψη του Λεονάρντο, την οποία συμμερίζεται και ο Poussin.¹¹²

Ο Νάρκισσος (Caravaggio)

Ο Caravaggio στο έργο *Ο Νάρκισσος* απεικονίζει το πολύπλοκο και ομώνυμο κλασικό μύθο του εραστή και ερωμένου νεαρού (Εικ.20). Πρόκειται για έναν πολύπλοκο πίνακα που διαπραγματεύεται το θέμα και τα ρευστά όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαινομενικότητας. Το θέμα αφορά στην αντανάκλαστική και απατηλή πραγματεία του μύθου και την επικινδυνότητα της μιμητικής διαδικασίας της τέχνης.

¹¹¹ Bellori, G. P. (2005), *Vitte de' Pittori, sculptori et architetti moderni* ,(Μτφ. Wohl, H) , Cambridge University Press, σ. 41

¹¹² Bellori, G. P. (2005), *Vitte de' Pittori, sculptori et architetti moderni* ,(Μτφ. Wohl, H) , Cambridge University Press, σ. 42

Κυρίαρχο θέμα στο μύθο του Νάρκισσου είναι ο έρωτας, ο αυτοθαυμασμός και η συνακόλουθη μεταμόρφωση του Νάρκισσου σε λουλούδι σαν φυσική τιμωρία στην ύβρη που διαπράττει μένοντας εγκλωβισμένος στην ψευδαίσθηση και την φαινομενικότητα. Ο πίνακας είναι εμπνευσμένος από τις *Εικόνες* του Φιλόστρατου ο οποίος περιγράφει τον Νάρκισσο ως εξής:

«Ο νεαρός μόλις έχει επιστρέψει από το κυνήγι και, ερωτευμένος καθώς είναι με την ομορφιά του, στέκεται κοντά στην πηγή αναστενάζοντας, ενώ το είδωλό του δημιουργούσε όπως βλέπεις, αντικατοπτρισμούς στο νερό. Αλήθεια πως είναι δυνατόν να μην αντιλήφθηκες ότι το νερό είναι εκείνο που αναπαράγει την μορφή σου ακριβώς τη στιγμή που αυτοθαυμάζεσαι, πως δεν κατάλαβες την οφθαλμαπάτη που σου έστησε εκείνη η πηγή;»¹¹³

Ο Caravaggio απεικονίζει τον Νάρκισσο ακριβώς την στιγμή της δράσης. Βλέποντας τον πίνακα νιώθουμε να παρακολουθούμε κρυφά τις κινήσεις του νεαρού. Γινόμαστε μάρτυρες της άμεσης και ζωντανής στιγμής όπου το παιδί πλησιάζοντας την πηγή αντικρίζει το καθρεφτισμένο στο κρυστάλλινο νερό είδωλό του. Για την μέθοδο της απεικόνισης σκηνών στερούμενα κάθε αφήγησης, ο Caravaggio επικρίθηκε πολλές φορές από τους σύγχρονούς του. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Genevieve Warwick στο έργο του *Caravaggio: realism, rebellion, reception*, «Εάν ο Caravaggio διάλεξε να περικλείει πλήρως τις μορφές σε έναν κόσμο κυριολεκτικής αναπαράστασης, ο Poussin απεικόνισε την διαδικασία της αφήγησης. Τα έργα του αντιστέκονται στα έργα αντίστοιχα της ακαδημαϊκής picture poesis, όπως αναγνώρισε ο Poussin. Αντί της ιστορικής αφήγησης είναι η ζώσα σκηνή του πίνακα».¹¹⁴

Ο Caravaggio 'συλλαμβάνει' τον νεαρό την στιγμή που ο ίδιος συλλαμβάνει το ωραίο του είδωλο. Η σκηνή μας καθιστά μάρτυρες της έκπληξης, του θαυμασμού και της αισθητικής απόλαυσης του Νάρκισσου την στιγμή που ατενίζει την εικόνα του. Τα καθρεφτισμένα στο πρόσωπό του συναισθήματα απεικονίζονται με ακρίβεια, λεπτομέρεια και γλαφυρότητα από τον καλλιτέχνη, κατά τον ίδιο τρόπο που η ομορφιά του καθρεφτίζεται στο νερό. Δεν γνωρίζουμε τι προηγήθηκε ούτε

¹¹³ Gregori, M., Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., (2003-2004), *Το Φως του Απόλλωνα, Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, Εκδ. Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε. Αθήνα, σ.320

¹¹⁴ Warwick, G. (2006), *Caravaggio: realism, rebellion, reception*, Rosemont Publishing & Printing Corp., σ. 20

τι έπεται της σκηνής καθώς ο Caravaggio μας μεταφέρει μια ζώσα σκηνή, ένα ενσταντανέ. Ο νεαρός που βλέπουμε στον πίνακα θα μπορούσε να είναι οποιοσδήποτε και μόνο η αναπαράσταση της πράξης, ο αυτοθαυμασμός στο νερό, μας δείχνει την σύνδεση με τον κλασικό μύθο. Θα έλεγε κανείς πως ο μύθος δεν είναι παρά η αφορμή, η μαγιά για την σύνθεση του έργου. Ο Νάρκισσος ως έργο και ως εικόνα λειτουργεί ως αλληγορία και μόνο ως τέτοιο συνδέεται με τον αρχαίο ελληνικό μύθο.

Ο νεαρός δεν θυμίζει σε τίποτα τα αρχαία ελληνικά πρότυπα ομορφιάς. Ακόμα και τα ρούχα του είναι της εποχής του Caravaggio κάτι που επίσης συνήθιζε να κάνει στα έργα του. Όπως αναφέρει η Genevieve Warwick, «η χρήση κοστούμιών από τον Caravaggio είναι επίσης σημαίνουσα σε αυτή την οπτική: σε αντίθεση με τον Poussin με την επίπονη έρευνά του για τις σωστές αρχαιολογικές λεπτομέρειες στη ζωγραφική του (ιστορίας), ο Caravaggio αναμιγνύει ιστορικά και σύγχρονα ρούχα».¹¹⁵ Η Helen Langdon επίσης στο έργο *Caravaggio: a life*, κάνει αναφορά στον πίνακα και αναλύει τη σύνθεση του λέγοντας πως «στον πίνακα του Caravaggio δεν υπάρχουν αναφορές στον αρχαίο κόσμο. Ο Νάρκισσος είναι ένας νεαρός Ρωμαίος, με αμάνικο δαμασκηνό γιλέκο, που κοιτάζει την λιμνούλα. Ο Caravaggio συρρίκνωσε την αφήγηση του Οβίδιου, αποδίδοντας την πλήρη ουσία της»¹¹⁶.

Στην ταινία του Derek Jarman επίσης βλέπουμε τον καλλιτέχνη σε πολλές σκηνές την ώρα της δημιουργίας να χρησιμοποιεί μοντέλα από τον προσωπικό του περίγυρο και να τα απεικονίζει με τα καθημερινά απλά τους ενδύματα.

Ο Caravaggio απεικονίζει τον εραστή και ερωμένο Νάρκισσο γονατισμένο μπροστά σε μια λακκούβα νερού. Πίσω και γύρω από την μορφή δεν βλέπουμε παρά σκοτάδι. Στα περισσότερα έργα του, γεγονός για το οποίο επίσης κατηγορήθηκε, οι μορφές απεικονίζονται σε σκοτεινό φόντο φωτισμένα εξ ολοκλήρου από μια μοναδική πηγή φωτός, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση του Νάρκισσου. Όπως αναφέρει και ο βιογράφος του, ο Bellori «ποτέ δεν έπαψαν να ασκούν κριτική στον Caravaggio και το στυλ του, λέγοντας πως δεν ξέρει πώς να βγει έξω από το κελάρι του και πως υστερώντας σε ευρηματικότητα

¹¹⁵ Warwick, G., ο.π., σ 19

¹¹⁶ Langdon, H. (2003), *Caravaggio: A Life*, Εκδ. Μικρή Άρκτος, σ.231-232

(invenzione) και σχέδιο (disegno), απεικόνιζε τις μορφές με μια μόνο πηγή φωτός και σε μεγάλη επιφάνεια. Αλλά ο Caravaggio (όπως τον αποκαλούσαν με το όνομα της γενέτειράς του) γινόταν διάσημος μέρα με την μέρα γιατί ο χρωματισμός που εισήγαγε δεν ήταν τόσο γλυκός και απαλός όπως πριν, αλλά γινόταν τολμηρά σκοτεινός και μαύρος, τον οποίο χρησιμοποιούσε άφθονα για να ανακουφίσει τις μορφές του. Προχώρησε τόσο πολύ σε αυτή την τεχνοτροπία που ποτέ δεν παρουσίασε μια μορφή στο ανοιχτό φως της ημέρας, αλλά αντίθετα βρήκε τρόπο να τους τοποθετεί σε ένα σκοτεινό κλειστό δωμάτιο, βάζοντας μια λάμπα τόσο ψηλά ώστε το φως να πέφτει κατευθείαν κάτω, αποκαλύπτοντας το κύριο μέρος του σώματος και αφήνοντας το υπόλοιπο στο σκοτάδι έτσι ώστε να παραχθεί μια ισχυρή αντίθεση φωτός και σκότους».¹¹⁷

Η φιγούρα του Νάρκισσου είναι φωτεινή και έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το σκοτεινό φόντο. Το δέρμα, τα μαλλιά, η επιδερμίδα απεικονίζονται με τον πλέον ρεαλιστικό τρόπο όπως και η ίδια η μορφή. Συνεχίζοντας ο Bellori αναφέρει: «Αφού ο Caravaggio φιλοδοξούσε μόνο για την απόδοση του χρώματος, έτσι ώστε η επιδερμίδα, το δέρμα, το αίμα και οι φυσικές επιφάνειες να εμφανίζονται αληθινά, έστρεψε το βλέμμα και το έργο του μόνο προς αυτόν τον σκοπό, αφήνοντας κατά μέρος όλες τις άλλες πτυχές της τέχνης. Συνεπώς προκειμένου να βρει τύπους μορφών και να τις συνθέσει, όταν συναντούσε κάποιον στην πόλη που τον ικανοποιούσε αισθητικά, δεν έκανε καμία προσπάθεια βελτίωσης στα πλάσματα της φύσης»¹¹⁸.

Σύμφωνα με την περιγραφή του Φιλόστρατου « Πολλά θα είχαμε να πούμε για τα μαλλιά του (...) πλούσια και πυρόξανθα, ένα μέρος τους πέφτει στο λαιμό, μερικές τούφες είναι χωρισμένες στο ύψος των αυτιών, άλλες καλύπτουν το μέτωπο και άλλες σγουραίνουν εκεί που συναντιούνται με τα γένια.»¹¹⁹

Ο Νάρκισσος γονατίζει πάνω από το κρυστάλλινο νερό στηριζόμενος στα χέρια του και, σκύβοντας δειλά μπροστά, ακουμπά στο ένα του γόνατο. Η εικόνα είναι

¹¹⁷ Giovanni Pietro Bellori : <http://openlearn.open.ac.uk/file.php/3423/lvia/oucontent/course/69/1.1-bellori.pdf>

¹¹⁸ Giovanni Pietro Bellori : <http://openlearn.open.ac.uk/file.php/3423/lvia/oucontent/course/69/1.1-bellori.pdf>

¹¹⁹ Gregori, M., Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., (2003-2004), *Το Φως του Απόλλωνα, Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, Εκδ. Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε. Αθήνα, σ.320

οριζόντια και η σιλουέτα διαμορφώνεται σαν τραπέζι. Εάν αγνοήσουμε την ίσαλο γραμμή – την επιφάνεια του καθρέφτη – και δούμε την διπλή εικόνα, το σχήμα γίνεται κατακόρυφο, διατηρώντας το τετράγωνο και στρεφόμενο προς εαυτό σχήμα. Όπως παρατηρούμε, βλέποντας το έργο, η έκφραση του νεαρού Νάρκισσου δεν μαρτυρά άγνοια ως προς αυτό που βλέπει παρά μόνον έκπληξη και έναν δειλό θαυμασμό. Η απεικόνιση αφορά ακριβώς την στιγμή κατά την οποία αντικρίζοντας το είδωλό του γοητεύεται και κυριολεκτικά υπνωτίζεται από αυτό, ανήμπορος να ξεφύγει. Γνώστης της κατάστασης αλλά αδύναμος να αποδεσμευτεί από την αισθητική απόλαυση που η εικόνα του προσφέρει. Απολαμβάνοντας ό, τι το βλέμμα ατενίζει, παγιδεύεται σε μια ατέρμονη και αδιέξοδη φαινομενικότητα.

«Του εαυτού του τώρα θαυμαστής, παθαίνεται για αυτά που τον θαυμάζουν,
Τον εαυτό του ανήξερο ποθεί, παινεύει και παινεύεται συνάμα, μάρτυρας και
λαχτάρα του μαζί, καίγεται μέσα στις φλόγες που ανάβει.

Πόσες φορές το νερό δεν φίλησε! Τόσα φιλιά χαμένα!

Πόσες φορές στα γάργαρο νερό δεν βύθισε τα χέρια ν' αγκαλιάσει ό, τι θωρούσε,
σώμα και λαιμό – πόσες ... κι 'αυτός' δεν ήταν μέσα!

Όμως δεν είσαι 'άλλος' είσαι 'εγώ', το είδωλό μου! Τέλος οι αυταπάτες!»¹²⁰

Όπως διαβάζουμε και στους στίχους του ποιήματος, ο Νάρκισσος γίνεται γνώστης της αυταπάτης του και του ανακυκλωμένου έρωτά του. Όπως γράφει ο Θόδωρος Παπαγγελής, «ο Νάρκισσος που νόμιζε ότι ο ερωτικός θαυμασμός του διοχετευόταν στον 'άλλον', τώρα ξέρει ότι είναι δέσμιος μιας αμετάβατης κατάστασης όπου ο ίδιος λειτουργεί ταυτόχρονα ως υποκείμενο και αντικείμενο – ένα κλειστό κύκλωμα ερωτικής ενέργειας που παράγεται και καταναλώνεται χωρίς εξωτερικό αποδέκτη, εμπρηστής και καίόμενος, εραστής και ερώμενος, κατέχων και γι' αυτό στερημένος. Η ρητορική ολομέλεια του κειμένου είναι σύμμετρη με τα σημαινόμενα της ψευδαίσθησης, της αυταπάτης, της ρευστής μεθορίου ανάμεσα στο *φαίνεται* και στο *είναι*».¹²¹

¹²⁰ Παπαγγελής, Θ 2009, *Σώματα που άλλαξαν τη θεωρία τους*, Εκδ Gutenberg, σ.148

¹²¹ Παπαγγελής, Θ., ο.π., σ.155

Ο Caravaggio αναπαριστά συμβολικά την αυτοθαυμασμό του Νάρκισσου με το τετράγωνο σχήμα στο οποίο τον τοποθετεί, κάνοντάς τον σχήμα – σύμβολο του θαυμασμού και του έρωτα προς τον εαυτό του.

«Καίγομαι στη δική μου τη φωτιά, ανάβω εγώ τις φλόγες που με καίνε.

Στην κατοχή μου ό, τι αποζητώ, κι εκείνο που κατέχω με φτωχαίνει.»¹²²

«Η προβολή του εγώ στην επιφάνεια της πηγής, στο εξωτερικό τοπίο, συσκοτίζει τα όρια του μέσα και του έξω, αφαιρεί την δυνατότητα δράσης, αφήνει έρμαιο το εσωτερικό στις τυχαίες διαθέσεις μιας πηγής. Το υπνωτισμένο βλέμμα του Νάρκισσου, το βλέμμα αυτό που βλέπει χωρίς να κοιτά, αποσυρμένο καθώς ήδη είναι από την πραγματικότητα που το περιβάλλει, συγκεντρωμένο σε ένα αλλού και άλλοτε, είναι το πρώτο και καθοριστικό σημάδι για τον χωρίς επιστροφή δρόμο, τον οποίο θα ακολουθήσει»¹²³. Ο ποιητής και φίλος του Caravaggio., Giambattista Marino, αναφέρεται στο γνωστό έργο συνδέοντας την ζοφερή ατμόσφαιρα που αποπνέει το έργο με την τραγική μοίρα του Νάρκισσου. «Εδώ δεν υπάρχουν νάρκισσοι που να ανθίζουν πλάι στη λίμνη ούτε νύμφη Ηχώ να συνοδεύει τον όμορφο νέο λιώνοντας από έρωτα για αυτόν. Η υπόσχεση της λύτρωσης ή της μεταμόρφωσης δεν προσφέρει καμία ανακούφιση»¹²⁴.

Αν κοιτάξουμε προσεκτικότερα το αντανakλώμενο στο νερό βλέμμα του Νάρκισσου παρατηρούμε μια ιδιόμορφη λεπτομέρεια. Το πρόσωπο του νεαρού δεν μοιάζει καθόλου ή για την ακρίβεια είναι τελείως διαφορετικό από αυτό του νερού. Η μορφή που καθρεφτίζεται στο νερό μοιάζει στον ίδιο τον καλλιτέχνη, τον Caravaggio. Ο ζωγράφος απεικονίζει την ίδια του την μορφή στο νερό σαν αντανάκλαση του Νάρκισσου. Μια τεχνική, που επίσης εφαρμόζει σε πολλά έργα με διασημότερα ίσως τον «Αποκεφαλισμό της Μέδουσας» και το «Κεφάλι του Γολιάθ». (Εικ. 21, 22)

Ο μύθος της Μέδουσας θέλει την Γοργόνα να έχει την ικανότητα να μεταμορφώνει σε πέτρα όποιον την αντικρύσει. Εν τέλει πέφτει η ίδια θύμα της δύναμής της, μεταμορφωμένη από ένα τέχνασμα του Περσέα σε πέτρα.

¹²² Παπαγγελής, Θ., ο.π., σ.150

¹²³ Ρηγοπούλου, Π. (2008), *Ο τρελός πρόεδρος και η γυναικεία ηδονή: παράνοια, μύθος, τέχνη*, Εκδ. τόπος σ. 282

¹²⁴ Langdon, H. (2003), *Caravaggio: A Life*, Εκδ. Μικρή Άρκτος, σ. 233

Ο Caravaggio την απεικονίζει, όπως και τον Νάρκισσο, την στιγμή της δράσης δηλαδή του αποκεφαλισμού. Σύμφωνα με τον Louis Marin «το κεφάλι της Μέδουσας είναι ένας πίνακας αποκεφαλισμού, όχι η απλή αναπαράσταση ή η ιστορία του αποκεφαλισμού, αλλά ο αποκεφαλισμός ο ίδιος αφού ο πίνακας είναι ο ίδιος ένα αποκεφαλισμένο κεφάλι»¹²⁵. Επίσης «το τέχνασμα που χρησιμοποιεί ο Περσέας για να αντιμετωπίσει και να σκοτώσει την Μέδουσα, κρατώντας ταυτόχρονα απόσταση, είναι μια μορφή αντεκδίκησης κατά την οποία η δύναμη της Γοργόνας στρέφεται εναντίον της»¹²⁶.

Σύμφωνα με τον μύθο ο Περσέας καταφέρνει να αποκεφαλίζει την Μέδουσα, με την βοήθεια του Ερμή, χωρίς ο ίδιος να χρειαστεί να την αντικρύσει. Με ένα τέχνασμα που είναι η προβολή της ασπίδας πάνω στην οποία η Μέδουσα αντικρίζει τον ίδιο της τον εαυτό, την ακινητοποιεί και την σκοτώνει. Η δύναμη της Μέδουσας είναι αυτή που την καταστρέφει εν τέλει. Η δύναμή της γίνεται η ίδια της η αδυναμία, με τον ίδιο τρόπο που η ομορφιά του Νάρκισσου θα γίνει η παγίδα που θα τον οδηγήσει στον θάνατο. Η ασπίδα για την Μέδουσα όπως το νερό ως καθρέφτης στον Νάρκισσο, είναι το μέσο αυτοκαταστροφής των δύο μυθικών ηρώων. Και τελικά αμφότεροι μεταμορφώνονται. Μέδουσα-μεταμόρφωση-πέτρα. Νάρκισσος-μεταμόρφωση-λουλούδι. Ο Νάρκισσος μόλις βλέπει το είδωλό του στο νερό υπνωτίζεται και στο τέλος πεθαίνει. Το κομμένο κεφάλι της Μέδουσας φυσικά δεν είναι άλλο από την μορφή του ίδιου του Caravaggio. Ο Louis Marin αναφέρει πως το κομμένο κεφάλι της Μέδουσας: για τον Caravaggio όχι απλά κάνει ορατή την μιμητική διαδικασία σε αυτό που αναπαρίσταται, αλλά επίσης χρησιμοποιεί την μίμηση για να την καταστρέψει.

Η Μέδουσα μόλις αναπαρασταθεί, ήτοι αντικατοπτριστεί, αυτοκαταστρέφεται με τη μεταμόρφωσή της σε πέτρα. Η Μέδουσα δολοφόνος αυτοκαταστρέφεται και ο Νάρκισσος πρότυπο ομορφιάς/έργο τέχνης πεθαίνει, αυτοκτονεί θα λέγαμε, αφού αρνείται να απομακρυνθεί από την πηγή. Ο Caravaggio και στους δύο πίνακες χρησιμοποιεί τον καθρέφτη ως μέσο ή σύμβολο, όπλο της καταστροφής που έπεται του αντικατοπτρισμού των φαινομένων ή αλλιώς της μίμησης. Η χρήση του καθρέφτη ερμηνεύεται ως σύμβολο του εφήμερου, όπως άλλωστε και το

¹²⁵ Marin, L. (1995), *To destroy painting*, University of Chicago Press, σ. 112

¹²⁶ Marin, L. (1995), *To destroy painting*, University of Chicago Press, σ. 115

θέμα του έργου με την πηγή να λειτουργεί σαν καθρέφτης, αφού ο πρόωρος θάνατος του Νάρκισσου λειτουργεί σαν προειδοποίηση για την ματαιότητα και την παροδικότητα της νιότης και της ομορφιάς. Σύμφωνα με τον Erwin Panofsky «Το 16^ο και 17^ο αιώνα ο καθρέφτης συνδέθηκε με το χρόνο, γιατί κατά τον Ρίπα από το χρόνο μόνο το παρόν είναι ορατό και υπαρκτό και αυτό όμως είναι τόσο σύντομο και αβέβαιο, που δεν ξεπερνά το επίπεδο του ειδώλου ενός καθρέφτη. Αλλά και αντίστροφα, ο χρόνος εικονίζεται να τραβά την κουρτίνα που καλύπτει έναν καθρέφτη, ώστε να αποκαλυφθεί η βαθμιαία παρακμή της ανθρώπινης υγείας και ομορφιάς. Άλλωστε και ο καθρέφτης εξελίχθηκε τελικά σε τυπικό σύμβολο της παροδικότητας και του εφήμερου της ανθρώπινης ύπαρξης τόσο στην τέχνη όσο και στην λογοτεχνία»¹²⁷. Ωστόσο, άλλα γνωστά έργα της ιστορίας της τέχνης, επαναφέρουν και σχετίζουν την χρήση του καθρέφτη από τον ζωγράφο με την ψευδαισθητική του ικανότητα να μαγεύει, να γοητεύει και ενίοτε να μπερδεύει τον μάτι του θεατή. Παραδείγματα χρήσης και απεικόνισης του καθρέφτη έχουν χρησιμοποιήσει και άλλοι καλλιτέχνες, πριν τον Caravaggio, όπως ο Jan van Eyck στο έργο ο *Αρραβώνας των Αρνολφίνι* [Arnolfini Marriage] το 1434 (Εικ.23), και μετά όπως ο Diego Velasquez στο διάσημο έργο *Οι ακόλουθες* [Las Meninas] (Εικ.24), έργο το οποίο έχει αναλύσει διεξοδικά το 1966 ο Μ. Φουκώ στο μεγάλο βιβλίο του *Οι λέξεις και τα πράγματα*.¹²⁸

Για το έργο Νάρκισσος, η Helen Langdon αναφέρει πως ο πίνακας μπορεί να ερμηνευτεί ως φόρος τιμής στην ψευδαισθητική δύναμη της ζωγραφικής και στην δύναμη του καλλιτέχνη να δημιουργεί ένα διπλότυπο κόσμο.¹²⁹ Και στα δύο έργα του Caravaggio (Μέδουσα, Νάρκισσος) οι μορφές, μέσω του καθρεφτίσματος ή αλλιώς της αναπαράστασης, μεταμορφώνονται σε εικόνες σε αντίθεση με τον μύθο που θέλει και τα δύο πρόσωπα μετά το μοιραίο καθρέφτισμα τους να πεθαίνουν. Η μεν Μέδουσα πετρώνεται αντικρίζοντας την παγερή και καταστροφική μορφή της και ο δε Νάρκισσος πεθαίνει παραδιδόμενος στην εφήμερη ομορφιά της εικόνας του. Αν λάβουμε τον μύθο ως αλληγορία των παγίδων που επιφυλάσσει η προσκόλληση στην αισθητή και εφήμερη ομορφιά

¹²⁷ Panofsky, E. (1991) *Μελέτες εικονολογίας, Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, Εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, σ. 139

¹²⁸ Φουκώ, Μ. (2008) *Οι λέξεις και τα πράγματα*, Εκδ. Γνώση, Αθήνα, σ. 27-44.

¹²⁹ Langdon, H. (2003), *Caravaggio: A Life*, Εκδ. Μικρή Άρκτος, σ. 232

των πραγμάτων και συνεπώς την αντίστοιχη τιμωρία που υφίστανται όσοι δεν αποδεσμεύονται από αυτήν, τότε η τέχνη αποτελεί αλληγορία της δημιουργίας αφού με τα μέσα της ζωντανεύει τα πρόσωπα. Ο μύθος νεκρώνει τον Νάρκισσο μεταμορφώνοντάς τον στο προσηγορικό άνθος αντίθετα η τέχνη τον ζωντανεύει μεταμορφώνοντάς την μορφή του σε εικόνα.

Ηχώ και Νάρκισσος, (Nicolas Poussin)

Το έργο Ηχώ και Νάρκισσος είναι εμπνευσμένο όπως και πολλά άλλα του Poussin από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, την σημαντικότερη πηγή των πρώιμων έργων του και είναι ένας αφηγηματικός πίνακας του γνωστού μύθου, (Εικ.25). Σύμφωνα με τον Jonathan Ungloab στο έργο *Poussin and the Poetics of Painting* στο οποίο πραγματεύεται την ποιητική γλώσσα των έργων του «ίσως κανένα λογοτεχνικό έργο δεν προσέφερε κειμενικότητα τόσο δεκτική σε επανεφεύρεση όσο οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου. Οι οβιδιακοί μύθοι έγιναν τόποι, συμβάσεις της λογοτεχνίας και της τέχνης ανοικτοί σε χειρισμούς, στην επανάληψη της σημαντικότητας τους»¹³⁰. Κάνοντας μια εκτενή αναφορά στο έργο *Ηχώ και Νάρκισσος* ο Jonathan Ungloab επισημαίνει πως πρόκειται για ένα έργο καθαρής κειμενικότητας που αποφεύγει εμφανώς την στιγμή της δράσης, που σχεδόν όλοι οι καλλιτέχνες δείχνουν, δηλαδή τον Νάρκισσο να ατενίζει με λαχτάρα την αντανάκλασή του. «Στην εκδοχή του Caravaggio για παράδειγμα, βλέπουμε την απόλυτα κατοπτρική ταυτότητα του νέου και την αρχόμενη σωματική του συγχώνευση με την γυάλινη επιφάνεια μιας σκοτεινής πηγής. Ο Poussin ωστόσο δείχνει τον νεαρό να έχει καταρρεύσει, μελαγχολικό επάνω στην όχθη, προδομένος από την απατηλή επιφάνεια της πηγής»¹³¹.

Ο μύθος θέλει τον Νάρκισσο από μωρό ακόμα να απολαμβάνει τον θαυμασμό των γύρω του. Θέλοντας η μητέρα του να μάθει την τύχη του και αν θα έχει πολύχρονη ζωή ο γιός της, απευθύνεται στον τυφλό μάντη Τειρεσία. Η διφορούμενη προφητεία 'όσο δεν θα γνωρίζει τον εαυτό του' φάνταζε αρχικά ανόητη παρ' ότι επρόκειτο χρόνια αργότερα να επαληθευτεί. Μεγαλώνοντας ο

¹³⁰ Ungloab.J. (2006), *Poussin and the Poetics of Painting*, Cambridge University Press, σ. 72

¹³¹ Ungloab.J., ο.π., σ. 72

Νάρκισσος και φτάνοντας στην εφηβεία κανείς δεν τον ανταγωνιζόταν στην ομορφιά με αποτέλεσμα πολλοί να αναζητήσουν τον έρωτά του. Η Ηχώ, που αντιλαλεί τα στερνά τα λόγια μόνο, τον ερωτεύεται παράφορα και παρακολουθώντας κάθε του βήμα, όσο ο Νάρκισσος κυνηγά στο δάσος, περιμένει έναν του λόγο αφού η ίδια δεν μπορεί πρώτη να μιλήσει.

« Μια μέρα κυνηγούσε το παιδί, από τους άλλους είχε ξεμακρύνει και φώναξε 'παιδιά είστε εδώ'; - 'εδώ', του αντιάλησε εκείνη.

Έστριψε γύρω του έκπληκτος να δει,

έφερνε πέρα δώθε την ματιά του και

'τότε έλα! ' είπε δυνατά – το έλα' ξαναγύρισε στα αυτιά του.

Κοιτάει ξανά τριγύρω του: κανείς!

Δεν φαίνεται ψυχή μέσα στα δάση,

'έλα λοιπόν' φωνάζει – και ξανά ακούει την ίδια φράση.

Τον ξεγελάει τούτη η φωνή, που είναι της φωνής του η ρεπλίκια,

και λέει

'έλα να 'μαστε μαζί'.

Αυτός ο λόγος ήταν σκέτη γλύκα για την Ηχώ που απάντησε 'μαζί!'

Ο λόγος, η ηχώ και αμέσως πράξη - ξεπρόβαλε αυτή μες στη χαρά, και βγήκε από κει που είχε λουφάξει. Χύθηκε όλη απάνω στο παιδί, να αγγίξει το λαιμό του το χιονάτο: ξαφνιασθηκε και απάνω στο φευγιό

'δεν θέλω αγκαλιές, τα χέρια κάτω!

Κάλλιο να σωριαστώ εδώ νεκρός παρά να σου δοθώ!'

Λέει το αγόρι,

'να σου δοθώ!'

αυτά, και μόνο αυτά, τα λόγια ήσαν που αντήχησε η κόρη. Κρυμμένη μες στα δάση τώρα ζει, όλο ντροπή και καταφρονημένη, φυλλώματα τη σκέπουν και κλαριά και τις βαθιές σπηλιές έχει κονάκι. Δεν φαίνεται από τότε στα βουνά, μόνο φωλιάζει αόρατη στα δάση, ωστόσο όλοι οι άνθρωποι την ακούν - η ύπαρξή της ήχος, τίποτε άλλο. Του Νάρκισσου τα θύματα πολλά: απρόσιτος και με παρόμοιο τρόπο αρνιότανε τις νύμφες των δασών, των ποταμών, αρνιόταν και τους άντρες ώσπου, μια μέρα, ένας από αυτούς, απαρνημένος σήκωσε τα χέρια και 'τέτοιο

πάθος' είπε 'να τον βρει: ό, τι αγαπά να μη μπορεί να το' χει!' Έδωσε δίκαιο στην κατάρα η θεά, η Νέμεση, και δέχτηκε το λόγο»¹³²

Ο καλλιτέχνης παρουσιάζει στον καμβά την αλληγορία, τον μύθο και την ηθική διδαχή μέσα από εικόνες όπως ο ποιητής των *Μεταμορφώσεων* διηγείται το δράμα του Νάρκισσου μέσω των λέξεων. Η εξίσωση του Οράτιου *ut picture roesis*, δικαιώνεται απόλυτα σε αυτό όπως και σε πολλά έργα του Poussin, όπου η εικόνα και η σύνθεση, λειτουργώντας σαν λέξεις, εξιστορούν τον μύθο. Στην βιογραφία του Poussin, ο Anthony Blunt αναφέρεται στην τεχνοτροπία του ζωγράφου να παρουσιάζει την αυτοτέλεια των μορφών στα κάθε έργο: «Σε μια σύνθεση κάθε μορφή πρέπει να μελετηθεί ξεχωριστά έτσι ώστε κάθε μια να εκφράσει τον ρόλο της στην αφήγηση, όπως ακριβώς ένας ηθοποιός σε μια σκηνή, χωρίς την χρήση λέξεων αλλά με έναν ισοδύναμο τρόπο έκφρασης».¹³³ Και σε αυτό το έργο όπου κυριαρχεί το αρκαδικό τοπίο, πρωταγωνιστούν τρεις στατικές και ακίνητες μορφές, με εξαίρεση τον ζηηρό φτερωτό Έρωτα, που καθεμία ξεχωριστά και όλες μαζί αφηγούνται τον μύθο.

Η σύνθεση του πίνακα η οποία σύμφωνα με τον Jonathan Ungloab αποτελεί ποιητική αφήγηση του Poussin, είναι ένα πλούσιο φυσικό σκηνικό που στερείται δράσης. Ωστόσο ο πίνακας είναι αφηγητικός και ρητορικός σε σημείο που να αιχμαλωτίζει τον θεατή απευθύνοντας και τις τρεις μορφές προς αυτόν.

«Το τοπίο στο Ηχώ και Νάρκισσος σφύζει από ζωτικότητα. Πυκνοί θάμνοι περιβάλλουν την βραχώδη πλαγιά. Τα τρία άκρα εκρήγνυνται σε ανθοφορία. Σε πλήρη αντίθεση με την πλούσια ατμόσφαιρα, οι μοναχικοί εραστές επιδεικνύουν νεκρή σάρκα, αδρανή πέτρα, στείρο υλικό στερημένο από κάθε ζωτική δύναμη. Παρ' όλα αυτά η αναγέννηση του Νάρκισσου ως λουλούδι, η αρχέγονη πράξη της ζωγραφικής, επιφέρει την άνθιση ολόκληρης της ζωγραφικής επιφάνειας»¹³⁴.

Ο Νάρκισσος και η Ηχώ παρ' ότι στερημένοι ζωής, καθώς ο μεν Νάρκισσος βρίσκεται κάτω σωριασμένος η δε Ηχώ απολιθωμένη από τον μαρασμό της, παρουσιάζονται από τον ζωγράφο ντυμένοι με αρχαία ενδύματα και απόλυτα εξιδανικευμένοι. Ο μικρός Έρωτας, το μόνο ζωντανό πρόσωπο της σκηνής,

¹³² Παπαγγελής, Θ. (2009), *Σώματα που άλλαξαν τη θωριά τους*, Εκδ Gutenberg, σ.145-147

¹³³ Blunt, A. (1967), *Nicolas Poussin*, Phaidon Press LTD, London. σ.223

¹³⁴ Ungloab.J. (2006), *Poussin and the Poetics of Painting*, Cambridge University Press, σ .98

παχυλός, ζωηρός και όμορφος σύμφωνα με τα νεοκλασικά πρότυπα αποτελεί ενσάρκωση του δυνατού αισθήματος που προκάλεσε την καταστροφή γύρω του. Και οι τρεις μαζί, πρωταγωνιστές στην σκηνή του Poussin, αφηγούνται το δράμα του μύθου και την ηθική διδαχή του.

Ο Νάρκισσος κείτεται νεκρός δίπλα στο νερό, παράλληλος προς την ζωγραφική επιφάνεια και στρεφόμενος προς τα έξω, προς τον θεατή. Όπως η ζωή υποχωρεί με το διερχόμενο ρεύμα, το επώνυμο λουλούδι ανθίζει. Πίσω του και κάθετο στην επιφάνεια του έργου ένα δέντρο και στο βάθος βρίσκεται η απολιθωμένη νύμφη. Ηχώ ξεθωριάζει σε αρμονία με τον αγαπημένο της, όπως μορφάζει στον λίθινο της τάφο. Τα σημάδια παρουσιάζονται αλλά η ταυτότητά τους, σημασία και η αμοιβαία σχέση τους ανακοινώνονται μόνο μετά την αρχική ακατανόησή τους. Ο Poussin αντιπαραθέτει το λευκό λουλούδι με το πτώμα του όμορφου κυνηγού. Η Ηχώ συγχωνευμένη με το βράχο, σκιαγραφείται μέσω της σκιάς, που είναι το οπτικό αντίστοιχο της αντήχησης του θρήνου της.¹³⁵ Η παρουσία της Ήχους στο έργο του Poussin όπως και σε αυτό του Οβιδίου, διπλασιάζει την ψευδαίσθηση και την παραπλάνηση του Νάρκισσου κατά τον ίδιο τρόπο που αυξάνει την πεποίθηση για την πλάνη της μιμητικής διαδικασίας της τέχνης.

«Τον ξεγελάει τούτη η φωνή, που είναι της φωνής του η ρεπλίκια».

Η τέχνη θα μπορούσε να ειπωθεί σαν ηχώ που επαναλαμβάνει το ακουστικό φαινόμενο όπως η ζωγραφική το οπτικό.

Στα δεξιά της, ο Έρως κρατά τον πυρσό του ανεκπλήρωτου έρωτα που προκάλεσε το κακό γύρω του. Η μορφή του απόλυτα συνυφασμένη με τα πρότυπα της εποχής, παρουσιάζεται παιδική, ζωηρή, γυμνή και σκανταλιάρικη. Στα περισσότερα έργα όπως και εδώ ενσαρκώνεται από ένα φτερωτό μικρό αγόρι που κρατά τόξο και βέλη ή πυρσό. Ο Erwin Panofsky στο έργο *Μελέτες Εικονολογίας* για να περιγράψει την μορφή του Έρωτα παρουσιάζει την αλληγορική ερμηνεία της ελεγείας του Προπέρτιου, λέγοντας χαρακτηριστικά «η παιδική εμφάνιση συμβολίζει την 'άλογη' συμπεριφορά των εραστών, τα φτερά την αστάθεια και την μεταβλητότητα των ερωτικών συναισθημάτων, τα βέλη τις δύσκολα επουλώσιμες πληγές που προκαλεί ο έρως στην ανθρώπινη ψυχή. Φαίνεται λοιπόν πως η ρωμαϊκή ποίηση και ρητορική είχε ήδη διαμορφώσει μια

¹³⁵ Ungloab.J. (2006), *Poussin and the Poetics of Painting*, Cambridge University Press, σ. 79

ηθικοπλαστική ερμηνεία της εικόνας του Έρωτα, σαφώς απαισιόδοξη από την αρχή, αφού ο έρως αντιμετωπιζόταν σαν μια οδυνηρή εμπειρία που προκαλεί αλλοπρόσαλλες και ανώριμες συμπεριφορές»¹³⁶. «Ζωηρός και προκλητικός αντιμετωπίζει άμεσα το βλέμμα του θεατή ενώ η παρατηρητική του στάση αφηγείται τις συνέπειες όσων τον αψηφούν. Ικανοποιημένος με την νίκη του, ο Έρωτας παρουσιάζει τις αλλαγμένες καταστάσεις των θυμάτων του ως προειδοποίηση να μην αγνοούν τις προσταγές της αγάπης. Η άμεση εμπλοκή του Έρωτα με τον θεατή λειτουργεί ως είδος προλόγου που προβλέπει τα αποτελέσματα και το ηθικό δίδαγμα της συνακόλουθης ιστορίας. Πράγματι, αυτός ακριβώς είναι ο ρόλος που εκτελεί στην σκηνή ο Έρωτας»¹³⁷.

Η παρουσία του μικρού φτερωτού Έρωτα στο *Ηχώ και Νάρκισσος* ενσαρκώνει την ιδέα της επιθυμίας. Όπως αναφέρει ο Erwin Panofsky «Ο έρως είναι πάντοτε μια επιθυμία (*desiderio*). Κάθε επιθυμία όμως δεν είναι έρως. Αν δεν συνδέεται με τις γνωστικές λειτουργίες, η επιθυμία παραμένει απλό φυσικό ορμέμφυτο, κάτι σαν την τυφλή δύναμη που κάνει την πέτρα να πέφτει ή το φυτό να μεγαλώνει»¹³⁸. Ο έρωτας του Νάρκισσου για τον εαυτό του είναι η κινητήρια δύναμη και η παρόρμησή του να ατενίζει διαρκώς την μορφή του, καταλήγοντας εν τέλει να παγιδευτεί σε αυτήν. Συνεχίζοντας ο συγγραφέας διατείνεται ότι «μόνο όταν η επιθυμία, υποκινούμενη από την *virtue cognitive* αποκτά συνείδηση του απώτερου σκοπού, δικαιούται τον 'τίτλο' του έρωτα. Καθώς λοιπόν απώτερος σκοπός είναι η θεία εκείνη αγαθότητα που εκδηλώνεται με την ομορφιά, ο έρως μπορεί να οριστεί ως επιθυμία απόλαυσης της ομορφιάς»¹³⁹.

Όμως το ίδιο δεν θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε και για την ζωγραφική; Τι άλλο είναι η ζωγραφική, είτε για τον δημιουργό που εμπνέεται από τον έρωτα για το δημιούργημά του είτε για τον θεατή που απολαμβάνει το απτό αποτέλεσμα αυτού, πέρα από την επιθυμία απόλαυσης της ομορφιάς; «Μόνο η επιθυμία που αποσκοπεί συνειδητά στην ομορφιά είναι έρως. Η επιθυμία που δεν κατευθύνεται από την συνείδηση είναι απλή φυσική επιθυμία (*desiderio naturale*)

¹³⁶ Panofsky, E. (1991) *Μελέτες εικονολογίας, Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, Εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, σ. 186

¹³⁷ Ungloab, J. (2006), *Poussin and the Poetics of Painting*, Cambridge University Press, σ. 76

¹³⁸ Panofsky, E., ο.π., σ. 246

¹³⁹ Panofsky, E., ο.π., σ. 246

ισχυρή όσο και ο νόμος της βαρύτητας και παρούσα σε όλα τα έμβια όντα. Η συνειδητή επιθυμία αντίθετα περιορίζεται μόνο στα έλλογα όντα». ¹⁴⁰

Ο Νάρκισσος δεν παγιδεύεται στην φαινομενικότητα της εικόνας του αλλά στο απατηλό και χωρίς αντίκρισμα συναίσθημα του έρωτα. Ο αυτοθαυμασμός του, που απορρέει και καταλήγει στον ίδιο χωρίς εξωτερικό αποδέκτη, συνιστά την αυταπάτη του. Η ύβρις του τον οδηγεί μοιραία στον θάνατο και την μεταμόρφωσή του στο προσηγορικό άνθος. Ένα άλλο μυθολογικό παράδειγμα καλλιτεχνικής αυτοαναφορικότητας και αλληγορίας ωστόσο έχει καλύτερο τέλος. Ο Πυγμαλίων ερωτεύεται το δημιουργημά του και το 'εμψυχώνει', εμψυσώντας σε αυτό τον έρωτά του, (Εικ.26). Με την τέχνη του, ή αλλιώς την αγάπη του, ο Πυγμαλίων ζωντανεύει το πέτρινο άγαλμα σε γυναικεία μορφή. Ο Πυγμαλίωνας μεταμορφώνει με το τέχνασμά του, την πέτρα σε σάρκα. Μια ολοφάνερη αντίθεση με τον μύθο της Μέδουσας όπου ο Περσέας μεταμορφώνει την Γοργόνα από σάρκα σε πέτρα. Ο μύθος του Πυγμαλίωνα αποτελεί την αλληγορία της τέχνης που διαθέτει την ικανότητα να ζωντανεύει με τα μέσα της.

Ο Jonathan Ungloab συσχετίζει την ικανότητα του Poussin να αποδίδει μέσω της ζωγραφικής την ιστορία και να μεταμορφώνει μέσω αυτής τα πρόσωπα, με την μεταμόρφωση που υφίσταται ο Νάρκισσος, όπως ο Alberti σχετίζει την απαρχή της ζωγραφικής με την αλληγορία του μύθου του Νάρκισσου. «Κάθε μορφή στο έργο Ηχώ και Νάρκισσος υπάρχει σε απομόνωση. Η Ηχώ έχει απολιθωθεί. Έχοντας αναχθεί σε σκιά, σε αόματο ήχο, μαραζώνει πίσω από την ενσαρκωμένο αυτοθαυμασμό. Ως ενδεικτική της καταστρεπτικής, ανίκανης αγάπης όλο το χρώμα και η ενέργεια έχει στραγγιστεί από το ωχρό πτώμα του Νάρκισσου. Αυτό συνοψίζει την μαγεία της ζωγραφικής να αναπαριστά, να μεταμορφώνει. Ως εκ τούτου είναι, όπως το έθεσε ο Alberti, το άνθος κάθε τέχνης» ¹⁴¹.

Σύμφωνα με τον Alberti, όπως προαναφέραμε, ο Νάρκισσος επινόησε ή μάλλον ανακάλυψε την ζωγραφική αφού όπως ο ίδιος μεταμορφώθηκε σε λουλούδι έτσι και η τέχνη της ζωγραφικής μπορεί να μεταμορφώσει γοητεύοντας. Ο

¹⁴⁰ Panofsky, E. (1991) *Μελέτες εικονολογίας, Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, Εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, σ. 363

¹⁴¹ Ungloab, J. (2006), *Poussin and the Poetics of Painting*, Cambridge University Press, σ. 98

συγγραφέας του *Della Pittura* ισχυρίζεται πως σύμφωνα με τους ποιητές ο Νάρκισσος μεταμορφωμένος σε λουλούδι, ήταν ο επινοητής της ζωγραφικής: έτσι όμως όλη η ιστορία σχετίζεται με το ερώτημα εάν η ζωγραφική είναι εν τέλει το άνθος όλων των τεχνών. Ο μύθος της τρέλας του Νάρκισσου και η μεταμόρφωση αποδεικνύουν την δύναμη της ζωγραφικής κατά την στιγμή της σύστασής της. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι ο Νάρκισσος αποκαλύπτει κάτι βαθύτερο σε μια φαινομενολογική της αντίληψης μιας εικόνας. Ο Alberti δεν παύει να ρωτά: τι είναι η ζωγραφική εκτός από τον εναγκαλισμό μέσω της τέχνης της επιφάνειας της πηγής, συνδέοντας έτσι τον Νάρκισσο με τον καλλιτέχνη, τον δημιουργό της γοητευτικής εικόνας. Από την άλλη, ο Jonathan Ungloab, στην θέση του γοητευμένου από την ομορφιά του Νάρκισσου, τοποθετεί τον θεατή, συσχετίζοντας την δύναμη της επιφάνειας του νερού να μαγεύει με αυτή της επιφάνειας ενός έργου να παραπλανεί τον θεατή. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο συγγραφέας του *Poussin and the Poetics of Painting*: «Η ιδέα του εναγκαλισμού της επιφάνειας παρομοιάζει τον Νάρκισσο που ατενίζει την ίδια του την αντανάκλαση όχι τόσο με τον ζωγράφο, τον συνειδητό πλάστη του τεχνάσματος, όσο με τον θεατή που ατενίζει τον πίνακα, αιχμάλωτος αυτού που βλέπει. Αν και εμφανίζονται όλοι οι πρωταγωνιστές, ο Poussin δεν παρουσιάζει την 'όλη ιστορία' του Νάρκισσου αυτού καθεαυτού, αλλά το πώς η άνθιση μεταμόρφωσή του μνημονεύει την επιθυμία που ο πίνακας ξυπνά στον θεατή. Δείχνοντας τον νεαρό νεκρό, το νερό ταραγμένο, την μεταμόρφωσή του σε λουλούδι εν εξελίξει, ο Poussin μεταφέρει την ναρκισσιστική γοητεία αποκλειστικά στον θεατή. Ο θεατής μοιάζει με τον Νάρκισσο, όχι ως αυτός που ανακάλυψε την αυτο-αντανάκλαστική εικόνα, αλλά ως ο αποδέκτης μιας σαγηνευτικής παράστασης που υλοποιείται ενώπιόν του»¹⁴².

¹⁴² Ungloab, J. (2006), *Poussin and the Poetics of Painting*, Cambridge University Press, σ.73

Μίμηση και Ρεαλισμός

Το βασικό θέμα του 16^ο και 17^ο αιώνα είναι η διάκριση ανάμεσα στην τέχνη και την φύση, η θεωρίας της τέχνης από την μια και η πράξη από την άλλη. Ο Caravaggio χρησιμοποιεί την τεχνική του νατουραλισμού ακολουθώντας πιστά ό, τι βλέπει με τα μάτια του, ό, τι προσεγγίζει με τις αισθήσεις του, αναπαριστώντας το ρεαλιστικά και λεπτομερώς. Ο Poussin από την άλλη, μελετητής της ζωγραφικής, εντρύφει σε αυτήν, παρεμβαίνοντας και ωραιοποιώντας την χωρίς να αφήνει τίποτα στην τύχη.

Ο μύθος του Νάρκισσου ως αλληγορία για τη σχέση του *φαίνεσθαι* και του *είναι*, αποτελεί όχι μόνο έμβλημα της αναζήτησης της εποχής, της αναζήτησης της φύσης και της τέχνης, αλλά και ένα σχόλιο ή μια δήλωση των δύο καλλιτεχνών για αυτό ζήτημα, καθώς ο ένας, (Caravaggio), επιλέγει αυτό που φαίνεται, ενώ ο άλλος, (Poussin), αναζητεί και επιδιώκει την υπέρβαση της φύσης. Ο Νάρκισσος γοητευμένος από το καθρέφτισμά του στην επιφάνεια του νερού, από την εικόνα του και εν γένει απ' ό, τι αντιλαμβάνεται μέσω των αισθήσεών του, παγιδεύεται σε αυτό που βλέπει, στην φαινομενικότητα και το φαίνεσθαι. Ο αυτοθαυμασμός του λειτουργεί ως σύμβολο της αυταπάτης και της ψευδαίσθησης που οδηγεί στον λαβύρινθο του απατηλού κόσμου και του ψεύδους. Ως αλληγορία της καλλιτεχνικής αυτοαναφορικότητας που δημιουργεί απερίσκεπτα, και παγιδευμένος σε ό, τι βλέπει, προβάλλει τις αμφιβολίες και ανησυχίες σχετικά με το δίλημμα μεταξύ φύσης και τέχνης.

Αν αναλογιστούμε την πραγματεία του Alberti και την συνηγορία υπέρ των ζωγράφων που θέλουν να διαφοροποιηθούν ως μιμητές της φύσης μετά λόγου και ποίησης από τους υπόλοιπους τεχνίτες, τότε ο Caravaggio ανέτρεψε ό, τι αυτοί προσπαθούσαν καιρό να επιτύχουν: την απαλλαγή της ζωγραφικής από την κατηγορία που την βαραίνει ως εργαλείο μηχανικής και τυφλής μίμησης και την εξύψωση της σε θεωρητική και πνευματική επιστήμη.

Ο Νάρκισσος του Poussin νοθετεί παρουσιάζοντας τις συνέπειες όσων ακολουθούν και μαγεύονται από την πραγματικότητα όπως *φαίνεται* και όχι όπως *είναι*. Από την άλλη όμως ο Νάρκισσος του Caravaggio αντικατοπτρίζοντας το πρόσωπο του ίδιου του καλλιτέχνη παρεκκλίνει εξίσου από την άποψη που θέλει τον καλλιτέχνη να ακολουθεί πιστά την φύση. Διότι η απεικονιζόμενη στο νερό

μορφή του Νάρκισσου, δεν αντικρίζει τον εαυτό της αλλά τον ίδιο της τον δημιουργό, τον ζωγράφο. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως η Φύση αντικρίζει την Ιδέα ή αλλιώς τον Νου που την δημιούργησε. Οι εικόνες του Caravaggio δεν είναι μίμηση αλλά δημιουργία.

«Σύμφωνα με το δόγμα της μίμησης η χυδαιότητα της Φύσης πρέπει να μεταμορφωθεί προκειμένου να δημιουργηθεί τέχνη. Ξεκινώντας από τον Σενέκα, οι αρχαίοι ρήτορες δείχνουν τους τρόπους, αναφέροντας τον τριμερή διαχωρισμό της ζωγραφικής που ξεκινά με την απλή αντιγραφή (*translatio*), προχωρά με την εκλεκτική αντιγραφή (*imitatio*) και κορυφώνεται με την άμιλλα (*aemulatio*), όπου ο δημιουργός ψάχνει να υπερβεί τα πρότυπά του μέσω της φαντασίας»¹⁴³.

Η ρεαλιστική απεικόνιση της φύσης, για την οποία ο Caravaggio κατηγορείται ότι εφαρμόζει ως απλή μίμηση και τριβή/πράξη, δεν συνεπάγεται και την απόκλιση της Ιδέας ή αλλιώς της κατάθεσης της ψυχής του ίδιου του καλλιτέχνη. Η παρέμβαση του Caravaggio στην απεικόνιση του μύθου, παρουσιάζοντάς το όπως το 'φαντάστηκε' και όχι όπως το γνώριζε, μαρτυρά την κυριαρχία της Ιδέας, του πνεύματος και της προσωπικότητάς του πάνω στο έργο. Καθώς η μορφή είναι απόλυτα φυσική, αληθινή, ρεαλιστική και σύμφωνη με την καθημερινότητά του και όχι με τα πρότυπα που έπρεπε να γνωρίζει και να εφαρμόζει κατά γράμμα ή κατά εικόνα καλύτερα, η απόδοση του μύθου ωστόσο μόνο τυφλή απομίμηση της φύσης δεν είναι. Έτσι, το έργο του Caravaggio θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι αποτελεί ένα σχόλιο του καλλιτέχνη για την κριτική που του ασκείται για τον ρεαλισμό του και την άρνησή του να μην αναγνωρίζει άλλα πρότυπα πέρα από τον ίδιο του τον εαυτό. Άλλωστε, αν σκεφτούμε την έκβαση και των δύο μύθων, η απόλυτη μίμηση καταστρέφει αφού και οι δύο ήρωες κατά την στιγμή που αντικρίζουν το ομοίωμά τους, χάνουν την ζωή τους. Στον Νάρκισσο όπως και στην Μέδουσα ο καλλιτέχνης αντικατοπτρίζει τον εαυτό του, δηλώνοντας την άποψή του για την μίμηση. Με το να μιμείται τον εαυτό του (αντικατοπτρίζεται ο ίδιος στο νερό και στον καθρέφτη αντί των μορφών του Νάρκισσου και της Μέδουσας αντίστοιχα) καταστρέφει την ιδέα της μίμησης ή και την ίδια της την διαδικασία της μίμησης. Θα λέγαμε πως δηλώνει απροκάλυπτα και αλληγορικά την άρνησή του να αποδεχτεί οποιαδήποτε άλλη αυθεντία πέραν

¹⁴³ Varriano, J. (2006). *Caravaggio: the art of realism*, Pennsylvania State University Press, σ. 20

της δικής του. Η άρνηση του να συμβαδίζει με τα πρότυπα της *maniera* και να μιμηθεί τα αριστουργήματα των άλλων, αποτελεί αυτό καθαυτό μια ένδειξη ευρηματικότητας. Συνεπώς, η ρεαλιστική τεχνοτροπία του Caravaggio δεν σημαίνει μια τυχαία και χωρίς σύνεση μίμηση, όπως θα έκανε ένας τεχνίτης που διεκπεραιώνει μηχανικά ένα έργο, αλλά μια συνειδητή επιλογή, μια γνωστική διαδικασία. Και από την άλλη η εξιδανίκευση της φύσης στον Poussin δεν σημαίνει απαραίτητα την ποθούμενη υπέρβασή της.

Ζητούμενο της εποχής των δύο καλλιτεχνών φαίνεται να είναι ακριβώς η υπέρβαση της φύσης. Άλλωστε και ο πολιτισμός, με την ευρύτερη έννοια, θεωρείται ανώτερος της φύσης ακριβώς επειδή την υπερβαίνει και καταφέρνει να κυριαρχήσει πάνω της με τα τεχνάσματα του ανθρώπινου νου, τα οποία λειτουργούν εκ των υστέρων ως δεύτερη του φύση.

Οι δύο καλλιτέχνες αντιπαραβάλλονται εδώ μέσω ενός έργου με κοινή θεματολογία αλλά με διαφορετική προσέγγιση αισθητική και φιλοσοφική: πιστός και αφοσιωμένος στην αλήθεια της ζωής και της φύσης ο Caravaggio, λάτρης της αιώνιας ομορφιάς και του ιδανικού Poussin. Αμφότεροι υπηρέτες της ζωγραφικής τέχνης, του άνθους όλων των τεχνών. Ο πρώιμος και ωμός ρεαλισμός του Caravaggio σοκάρει και προκαλεί τομή σε μια εποχή που έπεται της Αναγέννησης και της ολοκληρωτικής κυριαρχίας του Michelangelo. Η στενή μελέτη της ζωγραφικής και η εξιδανίκευση της φύσης από τον Poussin είναι το ζητούμενο και η κληρονομιά που λαμβάνει ο καλλιτέχνης στην Ιταλία της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας και του Raffaello.

Αν ο Poussin κατηγορεί τον Caravaggio για καταστροφή της τέχνης δεν θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε το ίδιο και για την παρά φύση τελειότητα του κλασικού προτύπου που απεικονίζει ο ίδιος; Αν η μίμηση όπως υποστηρίζει ο Πλάτωνας είναι επικίνδυνη ως ψευδαισθητική διαδικασία τότε η εξιδανίκευσή της δεν είναι και αυτή μια παραπλάνηση της αλήθειας; Οι δύο καλλιτέχνες ζουν και δημιουργούν σε μια εποχή που πάνω από όλα συγκρούονται οι ιδέες της αλήθειας και της ομορφιάς, της φύσης και της τέχνης. Ο Νάρκισσος, ιδωμένος από δύο διαφορετικές σκοπιές, ενσαρκώνει απόλυτα την αναζήτηση και την διάκριση ανάμεσα στην ιδέα και την μίμηση, την πράξη και την δημιουργία.

Επίλογος

Όπως είδαμε ο μύθος και η τέχνη, στη δική μας περίπτωση η ζωγραφική, αποτελούν δύο εναλλακτικές γλώσσες επικοινωνίας με ισχυρό αντίκτυπο στην διαμόρφωση ιδεών και αντιλήψεων στον πολιτισμό. Οι δύο τους συναντώνται και συνεργάζονται αρμονικά προκειμένου να εκφράσουν το όραμα και τις αντιλήψεις της εκάστοτε εποχής.

Ο πλατωνισμός που διατρέχει σχεδόν όλη την νεότερη ιστορία της τέχνης από την Αναγέννηση ως το Μπαρόκ, επηρεάζει και διαμορφώνει την πολιτισμική γλώσσα και συνείδηση των καλλιτεχνών και της κοινωνίας στην οποία και για την οποία δημιουργούν. Είναι ίσως παράδοξο και σχήμα οξύμωρο το γεγονός πως και ο μύθος και η τέχνη, από την Αναγέννηση και ύστερα, εμπνέονται και διαπνέονται από το πνεύμα του πλατωνισμού παρ' ότι αμφότερες καταδικάζονται ως μη αληθείς πρακτικές και εξορίζονται από την ιδανική Πολιτεία του Πλάτωνα.

Ο μύθος απεικονίζεται φανερώνοντας το νόημά του μέσω της τέχνης και η τέχνη στηρίζεται στον μύθο προκειμένου να δημιουργήσει και να αυτοδημιουργηθεί. Μέσω του μύθου του Νάρκισσου που συσχετίζει την αναγέννηση του ήρωα μέσα από το άνθος, με την δύναμη της ζωγραφικής να ζωντανεύει ιστορίες και πρόσωπα στον καμβά, είδαμε πώς ο ελληνικός μύθος «ζωντάνεψε» και συνέβαλλε στην αναγέννηση της τέχνης αλλά και μιας ολόκληρης κοινωνίας. Οι αλληγορίες του μύθου, μέσω καλλιτεχνικών παραγωγών όπως ο Νάρκισσος του Caravaggio και του Poussin, συμβόλιζαν την επικίνδυνη κατά τον Πλάτωνα ψευδαισθητική δύναμη της τέχνης, διατρανώνοντας παράλληλα το πνεύμα και τις ιδέες της εποχής. Δανειζόμενοι τους πλατωνικούς όρους θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο αποδοσμένος με διαφορετικό τρόπο και γλώσσα από τους δύο καλλιτέχνες, μύθος του Νάρκισσου, λειτουργεί ως αλληγορία της ίδιας της μίμησης ως απαρχή κάθε δημιουργίας. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η μίμηση είναι έμφυτη στον άνθρωπο ο οποίος μαθαίνει τα πάντα μέσω αυτής. Συνεπώς, μαθαίνει να λειτουργεί όπως η φύση βασιζόμενος όχι στην αντιγραφή των προϋπάρχοντων προϊόντων της αλλά στην τεχνική της, δημιουργώντας με την σειρά του νέα έργα. Με την έννοια τέχνη βέβαια οι Αρχαίοι Έλληνες έχει κατά νου αυτό που εμείς σήμερα εννοούμε με την τεχνική. Συμπύκνωναν δηλαδή στην έννοια της τέχνης όλες τις ικανότητες του ανθρώπου να απεργάζεται μορφές και

εν γένει να δημιουργεί πράγματα. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη «η τέχνη κατά ένα μέρος αποτελείώνει εκείνα που η φύση δεν μπορεί να αποτελειώσει, και κατά ένα μέρος παρουσιάζει φυσικές απομιμήσεις» (*Τα Φυσικά*, 199α, 15-17). Το ερώτημα που προκύπτει εν προκειμένω από τη φόρμουλα «μίμηση της φύσης» είναι για ποια μίμηση ποιανής φύσης κάνουμε λόγο: μιμούμαστε τα προϊόντα της φύσης ως έχουν (φαίνεσθαι) ή τη δημιουργική διαδικασία που τα παράγει; Ο Αριστοτέλης γράφει στο ίδιο σημείο από τα *Φυσικά*, ότι κάποιος που κτίζει ένα σπίτι κάνει ό,τι θα έκανε η φύση, αν άφηνε από μέσα της να αναπτυχθούν, να παραχθούν σπίτια. Η φύση και η τέχνη είναι λοιπόν δομικά όμοιες για τον Αριστοτέλη. Η επιλογή μας να εστιάσουμε στη διαμάχη Caravaggio- Poussin (μίμηση μιας εξωτερικής ή εσωτερικής φύσης;) δεν αποτελεί παρά ένα μικρό επεισόδιο της μακράς ιστορίας της σχέσης τέχνης (μίμησης) και φύσης στο δυτικό πολιτισμό που έχει την απαρχή της στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό.

Όμως εδώ θα μπορούσαμε να αντιπείνουμε μια ασυνέχεια και ρήξη με τον κλασικισμό. Αποτελεί κοινό τόπο το γεγονός ότι η μοντέρνα τέχνη εγκαταλείπει τον κλασικό τόπο της «μίμησης της φύσης», αντιπροτείνοντας την ιδέα της «κατασκευής» (τεχνολογία) ή σήμερα -σε μια περισσότερο μεταμοντέρνα εποχή- την έννοια και πρακτική της «προσομοίωσης» (simulation) όπου η φύση έχει αντικατασταθεί πλήρως από τα τεχνικά της ομοιώματα. Μια προσεκτική ανάγνωση της μοντέρνας τέχνης καθώς και των αισθητικών κρίσεων περί αυτής, τόσο από θεωρητικούς όσο και από τους ίδιους καλλιτέχνες, μας καθιστά φανερό, ότι το θέμα της αρχής «μίμηση της φύσης» αποτελεί, είτε μέσω της απόρριψης της είτε μέσω της μετατοπισμένης επιστροφής της, ένα κατα εξοχήν ερμηνευτικό σχήμα για την ταξινόμηση ή και περιοδολόγηση της τέχνης (κλασική-μοντέρνα). Διότι θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε: τι μιμούνται ο Mondrian και ο Kandinsky όταν στρέφονται προς μια «κατασκευαστική» άποψη της ζωγραφικής; Σίγουρα όχι τη φύση ή κάποια οργανική μορφή της. Έτσι λχ. και στον Picasso φαίνεται σε μια πρώτη ματιά ότι η τέχνη έχει μιαν αυτόνομη αξία και ο ίδιος θεωρεί ως βασικό μέλημα της εργασίας του να απελευθερώσει την τέχνη από τον ζουρλομανδύα της φύσης. Την ίδια στιγμή, όμως παραδέχεται πως ό,τι υφίσταται είναι φύση και ότι εμείς οι ίδιοι είμαστε μέρος της φύσης. Για αυτό και

το ζητούμενο για τον καλλιτέχνη είναι όχι τόσο να εκφράσει την φύση (να την μιμηθεί), αλλά να εργαστεί *όπως* και η φύση.

Πρόκειται για μια ομολογία που μας φέρνει πίσω σε εκείνη τη δημιουργική έννοια της φύσης ως *natura naturans*, μιας φύσης για την οποία η τέχνη και η τεχνική αποτελούν ένα αναγκαίο συμπλήρωμα. Γίνεται φανερό ότι αυτό που διακυβεύεται κατά τη ρήξη του μοντερνισμού με την αρχή της «μίμησης της φύσης» δεν είναι τίποτε άλλο από τη ιδέα της δημιουργικότητας και της ελευθερίας του ανθρώπου, η οποία εκφράζεται κυρίως μέσα από την αντίθεση της «κατασκευής» προς κάθε έννοια του φυσικού «οργανισμού». Σύμφωνα με αυτή τη νέα τάξη των πραγμάτων τα μοντέρνα έργα τέχνης παύουν να σημαίνουν κάποια ιδέα ή να αλληγορούν και επαφίενται στο απλό γεγονός της ύπαρξής τους.

Αν, μολαταύτα, ο τόπος της «μίμησης της φύσης» επιβιώνει ακόμη και σήμερα, αυτό ωφείλεται στη κατανόηση της ως μια πολύπλοκη, χαοτική και διαρκώς μεταβαλλόμενη και άρα εν τέλει «αναλογική» φύση. Αυτήν επιχειρούν σήμερα να μιμηθούν και οι υπολογιστές της τελευταίας γενιάς. Όμως αυτό αποτελεί ένα άλλο, νέο κεφάλαιο στην ατελείωτη ιστορία της «μίμησης της φύσης».

Εικόνες



1. Η Φιλοδοξία, Cesare Ripa



2. Η Φιλία, Cesare Ripa



3. Η Αλληγορία της Τύχης, 1520-30



4. Sandro Botticelli, *Η Αλληγορία της Άνοιξης*, 1482



5. Michelangelo, *Η δημιουργία του Αδάμ*, 1511



6. Caravaggio, *Η γυναίκα που διαβάζει τη μοίρα*, 1594



Poussin, *Η Αρπαγή των Σαβίνων*, 1637-38



8. Caravaggio, *Ιουδίθ και Ολοφέρνης*, 1598-99



9. Rubens, *Αλληγορία της Ειρήνης*, 1629-30



10. Michelangelo, *The Pietà* (Η Αποκαθήλωση), 1498-99



11. Bernini, *Η έκσταση της Αγίας Θηρεσίας*, 1647-52



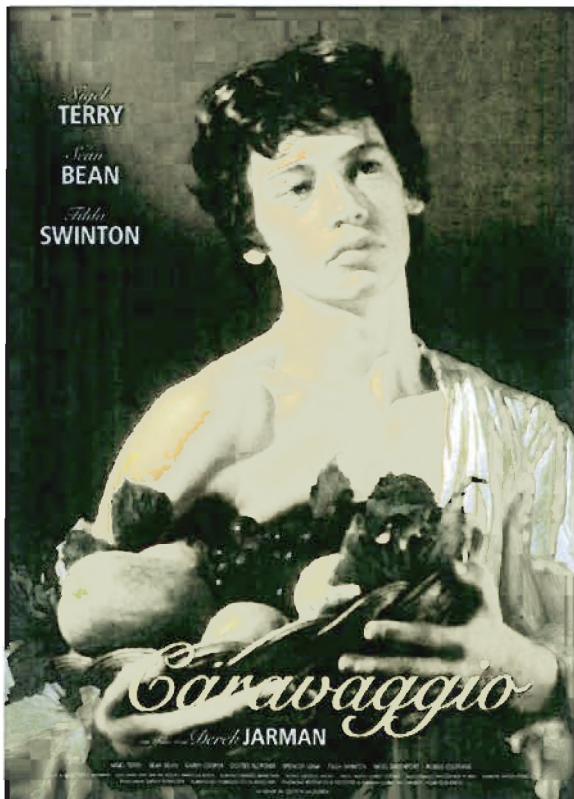
12. Raphael, *Lo Sposalizio* (Ο Αρραβώνας της Παρθένου), 1504



13. Masaccio, *Η Αγία Τριάδα*, 1425



14. Ottavio Leoni, *Προσωπογραφία του Caravaggio*, 1621



15. Αφίσα από το έργο του Derek Jarman, *Caravaggio*, 1986



16. Parmigianino, *Η Παναγία (με το ψηλό λαιμό)*, 1534-1540

17. Bronzino, *Η Αποκαθήλωση*, 1540-45



18. Poussin, Αυτοπροσωπογραφία, 1650



19. Poussin, *Et in Arcadia Ego*, 1637-38



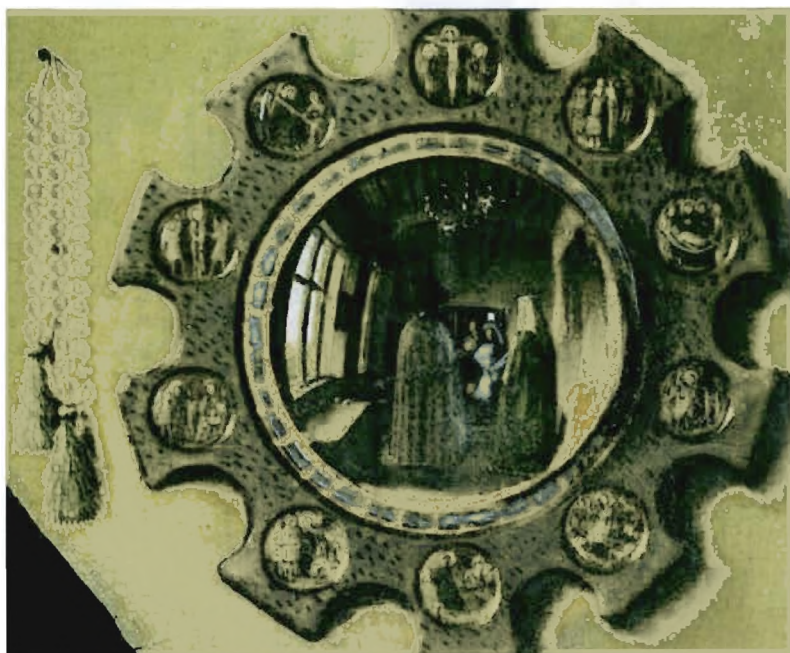
20. Caravaggio, *Νάρκισσος*, 1597-99



21. Caravaggio, *Ο Αποκεφαλισμός της Μέδουσας*, 1597



22. Caravaggio, *Ο Δαβίδ κρατώντας το κεφάλι του Γολιάθ*, 1609-1610



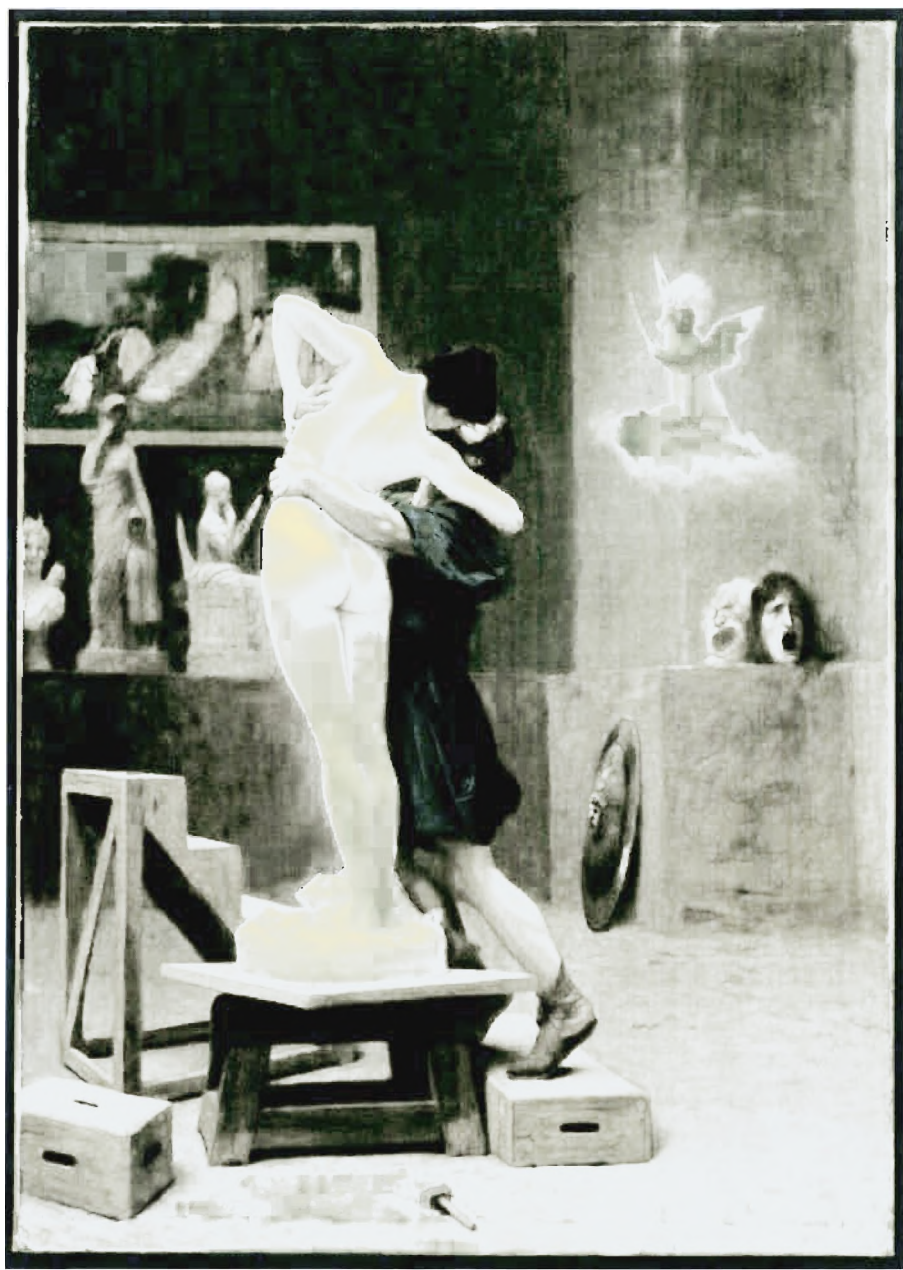
23. Van Eyck, Λεπτομέρεια από το έργο *Οι Αρραβώνες των Αρνολφίνι*, 1434



24. Velázquez, *Las Meninas*, 1656-57



25. Poussin, *Ηχώ και Νάρκισσος*, 1628-29



26. J.L. Gerome, *Πυγμαλίων και Γαλάτεια*, 1890

Κατάλογος των εικόνων

1. *Η Φιλοδοξία*. Ξυλογραφία από το έργο *Εικονολογία* του Cesare Ripa
2. *Η Φιλία*, Ξυλογραφία από το έργο *Εικονολογία* του Cesare Ripa
3. Ανώνυμου, *Η Αλληγορία της Τύχης*, 1520-30, Ολλανδία.
4. Botticelli, *Η Αλληγορία της Άνοιξης*, 1482, τέμπρα σε ξύλο, 203 x 314 εκ., Φλωρεντία, Uffizi.
5. Michelangelo, *Η δημιουργία του Αδάμ*, 1511, τοιχογραφία, 480.10 x 230.10 εκ., Βατικανό, Cappella Sistina.
6. Caravaggio, *Η γυναίκα που διαβάζει τη μοίρα*, 1594, λάδι σε καμβά, 115 x 150 εκ., Ρώμη, Musei Capitolini.
7. Nicolas Poussin, *Η Αρπαγή των Σαβίνων*, 1637-38, λάδι σε καμβά, 159 x 206 εκ., Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου.
8. Caravaggio, *Ιουδίθ και Ολοφέρνης*, 1598-99, λάδι σε καμβά, 145 x 195 εκ., Ρώμη, Galleria Nazionale d' Arte Antica at Palazzo Barberini.
9. Rubens, *Αλληγορία της Ειρήνης*, 1629-30, λάδι σε καμβά, 203.5 x 298 εκ., Λονδίνο, National Gallery.
10. Michelangelo, *The Pietà (Η Αποκαθήλωση)*, 1498-99, μάρμαρο, 174 x 195 εκ., Βατικανό, Βασιλικός Ναός του Αγίου Πέτρου.
11. Bernini, *Η έκσταση της Αγίας Θηρεσίας*, 1647-52, μάρμαρο, 150 εκ., Ρώμη, Santa Maria della Vittoria.

12. Raphael, *Lo Sposalizio (Ο Αρραβώνας της Παρθένο)υ*, 1504 , ξυλογραφία, 170 x 118 εκ., Μιλάνο, Pinacoteca di Brera.
13. Masaccio, *Η Αγία Τριάδα*, 1425, τοιχογραφία, 667 x 317 εκ., Φλωρεντία, Santa Maria Novella.
14. Ottavio Leoni, *Προσωπογραφία του Caravaggio*, 1621, ιχνογραφία, Φλωρεντία, Biblioteca Marucelliana.
15. Αφίσα από το έργο του Derek Jarman, *Caravaggio*, 1986
16. Parmigianino, *Η Παναγία (με το ψηλό λαιμό)*, 1534-1540, ξυλογραφία, 216 x 132 εκ., Φλωρεντία, Uffizi.
17. Bronzino, *Η Αποκαθήλωση*, 1540-45, λάδι σε καμβά, 268 x 173 εκ., Besançon, Musée des Beaux- Arts.
18. Nicolas Poussin, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1650, λάδι σε καμβά, 98 x 74 εκ., Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου.
19. Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego*, 1637-38, λάδι σε καμβά, 85 x 121 εκ., Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου.
20. Caravaggio, *Νάρκισσος*, 1597-99, λάδι σε καμβά, 110 x 92 εκ., Ρώμη, Galleria Nazionale d' Arte Antica.
21. Caravaggio, *Ο Αποκεφαλισμός της Μέδουσας*, 1597, λάδι σε καμβά, 60 x 55 εκ., Φλωρεντία, Uffizi.
22. Caravaggio, *Ο Δαβίδ κρατώντας το κεφάλι του Γολιάθ*, 1609-1610, λάδι σε καμβά, 125 x 101 εκ., Ρώμη, Galleria Borghese.

23. Jan Van Eyck, Λεπτομέρεια από το έργο *Οι Αρραβώνες των Αρνολφίνι*, 1434, ξυλογραφία, 82 x 59, 5 εκ., Λονδίνο, National Gallery.

24. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656-57, λάδι σε καμβά, 318 x 276 εκ., Μαδρίτη, Prado.

25. Poussin, *Ηχώ και Νάρκισσος*, 1628-29, λάδι σε καμβά, 74 x 100 εκ., Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου.

26. J.L. Gerome, *Πυγμαλίων και Γαλάτεια*, 1890, λάδι σε καμβά, 35 x 27 εκ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art.

Βιβλιογραφία

- Baxandall, M.(1995), *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press
- Bellori, G. P. (2005), *Vitte de' Pittori, scultori et architetti moderni* ,(μτφρ. Wohl, H) , Cambridge University Press, σ. 28, 34, 41, 42, 55, 57
- Bondanella, J.C., Bondanella, P. (1991) *Giorgio Vasari: The lives of the artists*, Oxford University, Press, σ. 101
- Bayer, A. (2004), *Painters of Reality, The legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, The Metropolitan Museum of Art, New York, σ. 3
- Blunt, A. (1967), *Nicolas Poussin*, Phaidon Press LTD, London, σ. 219, 220, 221, 223, 225
- Cassani, S., Sapio, M. (2005), *Caravaggio: The final years*, Electa, Napoli, 13
- Cropper, E., Dempsey, C., (1996), *Nicolas Poussin: Friendship and the love of painting*, ,Princeton University Press, 24, 40
- Gombrich, E.H.(1972), *Gombrich on the Renaissance: Symbolic images*, Phaidon Press, London σ. 39, 126
- Hegel, G.W.F. (1991), *Aesthetics: lectures on Fine Arts*, Clarendon Press, Oxford, σ. 436, 438
- Lacan, J. (1977): *Ecrits*, by Tavistock Publications, London, σ. 93-100
- Langdon, H. (2003), *Caravaggio: A Life*, Εκδ. Μικρή Άρκτος σ. 10, 229, 232, 233
- Marin, L. (1995), *To destroy painting*, University of Chicago Press, σ. 3, 4-6,18,29, 55, 112, 115
- Plato, (2008), *The Republic*,(Μτφ. Jowett, B), Forgotten Books, σ. 107, 262, 375, 377, 389
- Panofsky ,E.,(1997), *Three essays on style*, The MIT Press, 29, 37
- Scott, K. and Warwick, G. (1999), *Commemorating Poussin: reception and interpretation of the artist*. Cambridge University Press, σ. 6, 79
- Seznec, J.(1953), *The survival of the Pagan Gods*, Harper & Brothers, New York, σ. 13, 37,86-90,93, 99,102, 126-128
- Ungloab.J. (2006), *Poussin and the Poetics of Painting*, Cambridge University Press, σ. 72,73, 76, 79, 98

Varriano, J. (2006). *Caravaggio: the art of realism*, Pennsylvania State University Press, σ 20

Warwick, G. (2006), *Caravaggio: realism, rebellion, reception*. University of Delaware Press, 19,20, 78

Warwick, G. (2006), *Caravaggio: realism, rebellion, reception*, Rosemont Publishing & Printing Corp.,σ. 20, 19

Barthes, R. (1979), *Μυθολογίες*, Εκδ. Ράππα, Αθήνα, σ. 220, 245

Gregori, M., Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., (2003-2004), *Το Φως του Απόλλωνα, Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, Εκδ. Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε. Αθήνα, σ. 71,72, 73,74,75, 76, 191-192, 320

Ranofsky, E. (1991) *Μελέτες εικονολογίας: Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, Εκδ. Νεφέλη, Αθήνα σ. 40, 44, 51, 109, 139, 186

Vernant, J.P., (2009), *Το Σύμπαν, οι Θεοί, οι Άνθρωποι* (μτφ. Τίτικα Δημητρούλια), Εκδ. Πατάκη, Αθήνα

Κακριδής, Ι. Θ.(1986-1987) *Ελληνική Μυθολογία*, Εκδοτική Αθηνών , σ. 16, 17,18, 20, 21,62-63, 189, 190, 266, 267-271

Λαμπράκη- Πλάκα, Μ. (2004), *Ιταλική Αναγέννηση: Τέχνη και Κοινωνία- Τέχνη και Αρχαιότητα* Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, σ. 17-19,21-22,65, 66, 68, 69, 77,78,81, 82, 79, 93, 94, 101

Παπαγγελής, Θ. (2009), *Σώματα που άλλαξαν τη θεωρία τους* , Εκδ Gutenberg, σ. 31-32, 145-147,148, 150 153, 155

Ρηγοπούλου, Π. (2008), *Ο τρελός πρόεδρος και η γυναικεία ηδονή: παράνοια, μύθος, τέχνη*, Εκδ. τόπος σ. 229 , 282

Φουκώ, Μ. (2008) *Οι λέξεις και τα πράγματα*, Εκδ. Γνώση, Αθήνα, σ. 27-44.

Φουντουλάκη, Ε. (2005), *Επαναφορά στον Γκρέκο*,(Μτφ. Κυρίμη, Α.) Εκδ. Νεφέλη, σ. 26

Φρόυντ, Σ. (1991) *Ναρκισσισμός, μαζοχισμός, φετιχισμός*, (μτφρ. Λ Αναγνώστου) Επίκουρος, Αθήνα, σελ. 7-42

Πηγές Διαδικτύου

www.mcah.columbia.edu/arhumanities/pdfs/arhum_raphael_reader.pdf

www.caravaggio/wikipedia.com

Carel van Mander,

<http://openlearn.open.ac.uk/file.php/3423!/via/oucontent/course/69/1.1-vanmander.pdf>

Giovanni Pietro Bellori

<http://openlearn.open.ac.uk/file.php/3423!/via/oucontent/course/69/1.1-bellori.pdf>

Giulio Mancini

<http://openlearn.open.ac.uk/file.php/3423!/via/oucontent/course/69/1.1-mancini.pdf>

<http://www.wallacecollection.org/collections/gallery/artist/63>

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=363&page=1>



ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Τηλ. 210 - 92 01 001

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ

10 ΟΚΤ. 2014

ΠΑΝΤΕΙΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



002000099117