

Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα
Ιστορία της Τέχνης για Παιδιά



Ελληνικά Εκπαιδευτήρια Κινσάσας, 2016-2017



«Γυναίκα που Κάθεται», Μεσοποταμία ή Συρία, The Met, 5600–5000 π.Χ.



Ιστορία της Τέχνης - Βιβλιοθήκη της Ελληνικής Κοινότητας Κινσάσας

Στην Ιωάννα, στον Κώστα, στην Έλενα
και σε όλα τα παιδιά των Σχολείων
της Ελληνικής Κοινότητας Κινσάσας

«Το κοινό δεν καταλαβαίνει πάντοτε τη μοντέρνα τέχνη, αλλά αυτό συμβαίνει, γιατί τελικά κανένας δεν του έμαθε ποτέ τίποτα σχετικά με τη ζωγραφική. Του μαθαίνουν να γράφει και να διαβάζει, να ζωγραφίζει και να τραγουδάει, μα ποτέ κανείς δεν σκέφτηκε να του μάθει να κοιτάζει έναν πίνακα» (Πικάσο, Εικαστικά Ε' Δημοτικού, σελ. 65).

«... η γλώσσα της τέχνης είναι άμεση, πλούσια και γεμάτη με δύναμη και ενέργεια. Και όπως οφείλουμε να μάθουμε τη γλώσσα ενός λαού για να κατανοήσουμε πραγματικά αυτόν τον λαό, έτσι οφείλουμε ως σκεπτόμενοι άνθρωποι να μάθουμε και τη γλώσσα της τέχνης. Μόνο με τον τρόπο αυτό, η τέχνη θα μας μιλήσει και μόνο έτσι εμείς θα μπορέσουμε να την ακούσουμε» (Τριβυζαδάκης, 2013, σελ. 66).

«Τα Ελληνόπουλα έχουν τώρα στη διάθεσή τους ένα βιβλίο που είναι γραμμένο ειδικά για να τα ταξιδέψει με ανάλαφρα φτερά στον μαγικό κόσμο της τέχνης. Γιατί ο Γκόμπριτς ξεκινάει από μια παιδαγωγική αρχή που την επαληθευθεί αδιάκοπα μέσα στην ιστορία του: «Όλα μπορείς να τα πεις με μια γλώσσα τόσο απλή που να τα καταλάβει ακόμη και ένα παιδί» (Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης στην ΑΣΚΤ και Διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης).

«Καθώς προχωρούσαμε σ' αυτό το χρονικό της τέχνης, είδαμε πόσο έχουμε όλοι την τάση να κρίνουμε τη ζωγραφική με βάση εκείνα που ξέρουμε και όχι εκείνα που βλέπουμε. Θυμόμαστε πως οι Αιγύπτιοι καλλιτέχνες δεν μπορούσαν να φανταστούν ότι είναι δυνατόν να παραστήσουν μια μορφή δίχως να δείξουν το κάθε μέρος του συνόλου από την πιο χαρακτηριστική του πλευρά. Ήξεραν πως ήταν ένα πόδι, ένα μάτι ή ένα χέρι και τα ταίριαζαν όλα αυτά μαζί για να φτιάξουν έναν ολόκληρο άνθρωπο. Θα 'ταν για τους Αιγύπτιους ακατανόητο να παραστήσουν μια μορφή μ' ένα χέρι κρυμμένο ή με ένα πόδι παραμορφωμένο με προοπτική βράχυνση. Θυμόμαστε ότι οι Έλληνες κατόρθωσαν να ξεπεράσουν αυτή την προκατάληψη και επέτρεπαν την προοπτική βράχυνση στην εικόνα. Θυμόμαστε ότι η σημασία της γνώσης ξαναεμφανίστηκε στην πρωτοχριστιανική και τη μεσαιωνική τέχνη, και διατηρήθηκε ως την Αναγέννηση. Ακόμη και τότε όμως, η σημασία της θεωρητικής γνώσης για το πώς όφειλε να είναι ο κόσμος επιβεβαιώθηκε μάλλον από τις ανακαλύψεις της επιστημονικής προοπτικής και την έμφαση στην ανατομία. Οι μεγάλοι καλλιτέχνες στις επόμενες περιόδους έκαναν όλο και νέες ανακαλύψεις που τους επέτρεπαν να παρουσιάζουν μια πειστική εικόνα του ορατού κόσμου, κανένας τους όμως δεν είχε αμφισβητήσει σοβαρά την αντίληψη πώς κάθε αντικείμενο στη φύση έχει την οριστική του, μόνιμη μορφή και το χρώμα του, που πρέπει να αναγνωρίζεται στην εικόνα. Μπορούμε λοιπόν να πούμε πως ο Μανέ και οι οπαδοί του έφεραν μια επανάσταση στην απόδοση των χρωμάτων, που μπορεί σχεδόν να συγκριθεί με την επανάσταση που έφεραν οι Αρχαίοι Έλληνες στην αναπαράσταση των μορφών... » (Gombrich, 2015, σελ. 513-514).

Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα - «Ιστορία της Τέχνης για Παιδιά»

*Βιωματικές Εκπαιδευτικές Δημιουργίες Πολιτιστικών Θεμάτων
Υλοποίηση από τους Μαθητές των Ελληνικών Εκπαιδευτηρίων Κινσάσας
Υπεύθυνος Εκπαιδευτικός Προγράμματος
Δρ. Δημήτριος Κουτάντος
Ελληνικά Εκπαιδευτήρια Κοινότητας Κινσάσας, 2016-2017*

ΟΤΑΝ ΣΥΝΑΝΤΩ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ ΑΠΟ ΑΛΛΗ ΦΥΛΗ

«Όταν συναντώ ανθρώπους από άλλη φυλή,

άλλο πολιτισμό,

άλλη θρησκεία,

κάπου είναι διαφορετικοί απ' εμένα.

Σκέφτομαι γι' αυτούς

ότι σίγουρα δεν θα ξέρουν τίποτα,

ούτε για την οικογένειά μου,

ούτε για τη θρησκεία μου,

ούτε για τη φυλή μου,

και ούτε για τον πολιτισμό μου.

Και αισθάνομαι χάλια,

γι' αυτό πάω και τους λέω τα πάντα,

αλλά λίγο ντροπαλά

πάω και τα λέω». (Κ)

Πίνακας περιεχομένων

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΜΑΘΗΣΗ

Η Γραμμή του Χρόνου στην Τέχνη (Art History Timeline).....	11
Σχεδιασμός & Στόχοι του εκπαιδευτικού προγράμματος	12
Σύνδεση με προηγούμενα σχέδια εργασίας.....	18
Διαθεματικότητα.....	22
Δομή γραπτού λόγου: δομημένα και αδόμητα κείμενα.....	24
Η Τέχνη και η λειτουργία της	26
Η μετάβαση των πολιτισμών	30

ΟΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΙ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

Προϊστορία: Κυνηγοί και Τροφοσυλλέκτες.....	33
Λίθινη εποχή: Τα Πρώτα Εργαλεία	40
Αρχαία Αίγυπτος και Μεσοποτάμια: Οι Εύφορες Κοιλιάδες.....	50

ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΙ

Ελληνικός Πολιτισμός: Ανθρώπινη Ιδανική Ομορφιά και Γνώση	60
Μυθολογία	61
Κυκλαδικός πολιτισμός	65
Θηραϊκός και Μινωικός πολιτισμός.....	69
Μυκηναϊκή περίοδος	82
Αρχαϊκή περίοδος και γεωμετρική περίοδος.....	88
Κλασική περίοδος.....	95
Ελληνιστική περίοδος.....	107

ΡΩΜΗ - ΒΥΖΑΝΤΙΟ - ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΕΩΣ ΤΗΝ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ

Ρωμαϊκός Πολιτισμός: Σκιρτήματα ενός Πραγματικού Ανθρώπου	114
Βυζάντιο και Μεσαίωνας: Εικόνα του Ανθρώπου	122
Από την Αναγέννηση έως Σήμερα: Περισσότερος Πραγματικός Άνθρωπος	132

ΚΙΝΑ - ΙΑΠΩΝΙΑ - ΙΝΔΙΑ - ΙΣΛΑΜ - ΠΡΟΚΟΛΟΜΒΙΑΝΟΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΙ - ΑΦΡΙΚΗ

Κινέζικος Πολιτισμός: Διαλογισμός στη Φύση.....	173
Ιαπωνικός Πολιτισμός: Τοπία του Διαλογισμού	186
Ινδικός Πολιτισμός: το Ελληνικό Πρόσωπο του Βούδα	192
Τέχνη του Ισλάμ: Κρυμμένο Πρόσωπο μέσα στα Αραβουργήματα	200
Προκολομβιανοί Πολιτισμοί: οι Πρώτοι Άνθρωποι της Αμερικής.....	207
Αφρικάνικη Τέχνη: η Ένταση της Ανθρώπινης Έκφρασης	216

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΤΕΧΝΗΣ

Ζωγραφίζοντας με τον Πικάσο.....	241
Αρχιτεκτονικό Σχέδιο: Προοπτική με Ένα Σημείο Φυγής.....	244
Το «Έξυπνο Μάτι»	248
Απολογισμός	250
Βιβλιογραφία.....	252
Παράρτημα: Τα κείμενα των παιδιών με το γραφικό τους χαρακτήρα	255

ΤΑ 95 ΕΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΟΥ ΜΕΛΕΤΗΣΑΝ – ΖΩΓΡΑΦΙΣΑΝ – ΚΑΙ ΕΓΡΑΨΑΝ ΚΕΙΜΕΝΑ ΟΙ ΜΑΘΗΤΕΣ

ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΑ – ΛΙΘΙΝΗ ΕΠΟΧΗ – ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΟΙΚΙΣΜΟΙ

Εικόνα 1: «Χέρια», Προϊστορικό Σπήλαιο Κάστρου, Ισπανία, 37.300 π.Χ.	35
Εικόνα 2: «Άνθρωπος Πουλί», Παλαιολιθικό Σπήλαιο Λασκώ, Γαλλία 17.000 π.Χ.	36
Εικόνα 3: «Τοιχογραφία», Παλαιολιθικό Σπήλαιο Λασκώ, Γαλλία, 17.000 π.Χ.	37
Εικόνα 4: «Αφροδίτη του Βίλλεντορφ», Παλαιολιθικό, Αυστρία, 28.000-25.000 π.Χ.	39
Εικόνα 5: «Τεχνουργήματα», Νεολιθικής Περιόδου, Ασία & Ευρώπη, 10.000-5.500 π.Χ.	41
Εικόνα 6: «Στόουνχεντζ», Μεγαλιθικό Μνημείο, Ηνωμένο Βασίλειο, 2.500-2.000 π.Χ.	43
Εικόνα 7: «Άρμα του Ηλίου του Τρούντχολντ», Χάλκινο Τέχνηργο, Δανία, 1.800-1.600 π.Χ.	43
Εικόνα 8: «Γυναικείο Πήλινο Ειδώλιο», Βέροια, Αρχαιολογικό Μουσείο, περ. 6.000 π.Χ.	46
Εικόνα 9: «Πήλινο Σφαιρικό Αγγείο», Διμήνι Μαγνησίας, 5300-4800 π.Χ.	48
Εικόνα 10: «Νεκρική Μάσκα του Τουταγχαμόν», Μουσείο Καΐρου, 1332-1323 π.Χ.	51
Εικόνα 11: «Θερισμός», Ναός Deir el-Medina Λούξορ, 13ος-11ος αιώνας π.Χ.	53
Εικόνα 12: «Πυραμίδες της Γκίζας: Menkaure, Khafre, Χέοπα», 2560-2540 π.Χ.	55
Εικόνα 13: «Το Δέντρο της Ζωής», Αρχαία Αίγυπτος.....	57

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΩΝ

Εικόνα 14: «Άτλας», Συλλογή Φαρνέζε, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Νάπολη	62
Εικόνα 15: «Αυλητής της Κέρου», Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 2800 π.Χ.	66
Εικόνα 16: «Κυκλαδικό Ειδώλιο Έγκυος Γυναίκα», Αμοργός, 2800-2300 π.Χ.	68
Εικόνα 17: «Ο Ψαράς», Μουσείο Προϊστορικής Θήρας, 1650 π.Χ.	70
Εικόνα 18: «Τοιχογραφία των Πυγμάχων», Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 16 ^{ος} αι. π.Χ.	72
Εικόνα 19: «Πρίγκηπας με τα Κρίνα», Εποχή Χαλκού, Μουσείο Ηράκλειο, 1550 π.Χ.	74
Εικόνα 20: «Γαλάζιες Κυρίες», Αρχαιολογικό Μουσείο Ηράκλειο, 1600 π.Χ.	76
Εικόνα 21: «Ταυρομαχία», Υστερομινωική ΙΒ περίοδος, Μουσείο Ηράκλειο, 1500 π.Χ.	78
Εικόνα 22: «Ο Δίσκος της Φαιστού» (μπροστά), Μουσείο Ηρακλείου, 17 ^{ος} αιώνας π.Χ.	81
Εικόνα 23: «Ο Δίσκος της Φαιστού» (πίσω), Μουσείο Ηρακλείου, 17 ^{ος} αιώνας π.Χ.	81
Εικόνα 24: «Προσωπίδα του Αγαμέμνονα», Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, 16 ^{ος} αι. π.Χ.	83
Εικόνα 25: «Μυκηναίοι Πολεμιστές», Πύλος, 1350 & «Μυκηναίες Ηνίοχοι», Τίρυνθα, 1200 π.Χ.	85
Εικόνα 26: «Ο Κρατήρας των Στρατιωτών», Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθήνα, 1200 π.Χ.	85
Εικόνα 27: «Μυκηναϊκό βάζο», Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθήνα, 1.500 π.Χ.	87
Εικόνα 28: «Αμφορέας του Διπύλου», Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, 760-750 π.Χ.	89
Εικόνα 29: «Ο Κούρος της Αναβύσσου»-«Κροίσος», Αρχαιολογικό Μουσείο, 540-515 π.Χ.	91

Εικόνα 30: «Κόρη», Μουσείο της Ακρόπολης, 520-510 π.Χ.	93
Εικόνα 31: «Κόρη της Χίου», Μουσείο της Ακρόπολης, 520-510 π.Χ.	94
Εικόνα 32: «Σκεπτόμενη Αθηνά», Μουσείο Ακρόπολης, 5 ^{ος} αιώνας π.Χ.	96
Εικόνα 33: «Δισκοβόλος του Μύρωνα», Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 450 π.Χ.	99
Εικόνα 34: «Ο Ηνίοχος των Δελφών», Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών, 480-440 π.Χ.	101
Εικόνα 35: «Ο Ερμής του Πραξιτέλη», Αρχαιολογικό Μουσείο Ολυμπίας, 340 π.Χ.	103
Εικόνα 36: «Προτομή Μέγα Αλέξανδρου», Αρχαιολογικό Μουσείο Ολυμπίας, 3 ^{ος} π.Χ.	108
Εικόνα 37: «Αλέξανδρος κατά Δαρείου, Ισσός», Αρχαιολογικό Μουσείο Νάπολη, 333 π.Χ.	109
Εικόνα 38: «Σύμπλεγμα του Λαοκόωντος», Αρχαιολογικό Μουσείο Νάπολη, 160 π.Χ.	112
Εικόνα 39: «Η Αφροδίτη της Μήλου», Μουσείο Λούβρου, Παρίσι, 150-50 π.Χ.	113

ΡΩΜΑΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ - ΒΥΖΑΝΤΙΟ - ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ

Εικόνα 40: «Χορευτές και Μουσικοί», Αρχαιολογικό Μουσείο Νεάπολη, 5 ^ο αι. π.Χ.	115
Εικόνα 41: «Ζευγάρι Ρωμαίων», Αρχαιολογικό Μουσείο Νάπολης, 1 ^{ος} αιώνας	117
Εικόνα 42: «Προσωπογραφία Άνδρος με Μαύρη Βοστρυχωτή Κόμη-Φαγιούμ», 1-3 ^{ος} αιώνας.....	119
Εικόνα 43: «Ιουστινιανός & Μέγα Κωνσταντίνος», Ψηφιδωτό Αγιά Σοφιά, περ. 6 ^ο αι.	123
Εικόνα 44: «Ο Χριστός Παντοκράτωρ», Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά, 6 ^ο αι.	125
Εικόνα 45: «Αγία Τριάδα», Αντρέι Ρουμπλιόφ, Γκαλερί Tretyakov Μόσχα, 14 ^ο αι.	127
Εικόνα 46: «Ψηφιδωτά Αγίου Δημητρίου» Εκκλησία στη Θεσσαλονίκη, 6 ^ο -7 ^ο αιώνα.....	129

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΓΓΕΝΗΣΗ ΕΩΣ ΤΗΝ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ

Εικόνα 47: «Ενθρονη Παναγία με το Βρέφος», Τζιόττο ντι Μποτόνε, Ουφίτσι, 1305.....	133
Εικόνα 48: «Η Αγία Τριάδα», Μαζάτσιο, Εκκλησία Santa Novella Φλωρεντία, περ. 1425-28.....	137
Εικόνα 49: «Το Όνειρο του Κωνσταντίνου», Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, Αρέτσο, περ. 1460.....	139
Εικόνα 50: «Μόνα Λίζα», Λεονάρντο ντα Βίντσι, Μουσείο Λούβρου, 1502.....	141
Εικόνα 51: «Η Δημιουργία του Αδάμ», Μιχαήλ Άγγελος, Καπέλα Σιξτίνα Βατικανό, 1508-1512.....	142
Εικόνα 52: «Η Ταφή του Κόμη Οργκάθ», Δομίνικος Θεοτοκόπουλος, Τολέδο, 1586.....	144
Εικόνα 53: «Παροιμίες των Κάτω Χωρών», Pieter Brueghel the Elder, Βερολίνο, 1559.....	146
Εικόνα 54: «Ο Άπιστος Θωμάς», Καραβάτζιο, Μουσείο Βερολίνο, 1602-1603.....	148
Εικόνα 55: «Εκκλησία Igreja São Francisco de Assis», São João del Rei Βραζιλία, 1774.....	150
Εικόνα 56: «Αυτοπροσωπογραφία», Ρέμπραντ, Μετροπόλιταν Νέα Υόρκη, 1655-1658.....	152
Εικόνα 57: «Ο Βασιλιάς Φερδινάνδος Ζ΄, της Ισπανίας», Φρανσίσκο Γκόγια, 1814.....	154
Εικόνα 58: «Χορός στο Μουλέν ντε λα Γκαλέτ», Ρενουάρ, Μουσείο Ορσαί, Παρίσι, 1876.....	158
Εικόνα 59: «Έναστρη Νύχτα», Βίνσεντ Βαν Γκογκ, Μετροπόλιταν Ν. Υόρκη, 1887.....	161
Εικόνα 60: «Lyrical», Βασίλυ Καντίσκου, Ολλανδία, 1911.....	163
Εικόνα 61: «Η Κραυγή», Μουνκ, Μουσείο Μουνκ Όσλο, 1895.....	165

Εικόνα 62: «Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν», Πικάσο, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, 1907.....	167
Εικόνα 63: «Le Gentleman», Μίρο, Βasel – Kunstmuseum, 1924.....	169
Εικόνα 64: «Η Εμμονή της Μνήμης», Σαλβαδόρ Νταλί, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, 1931	171

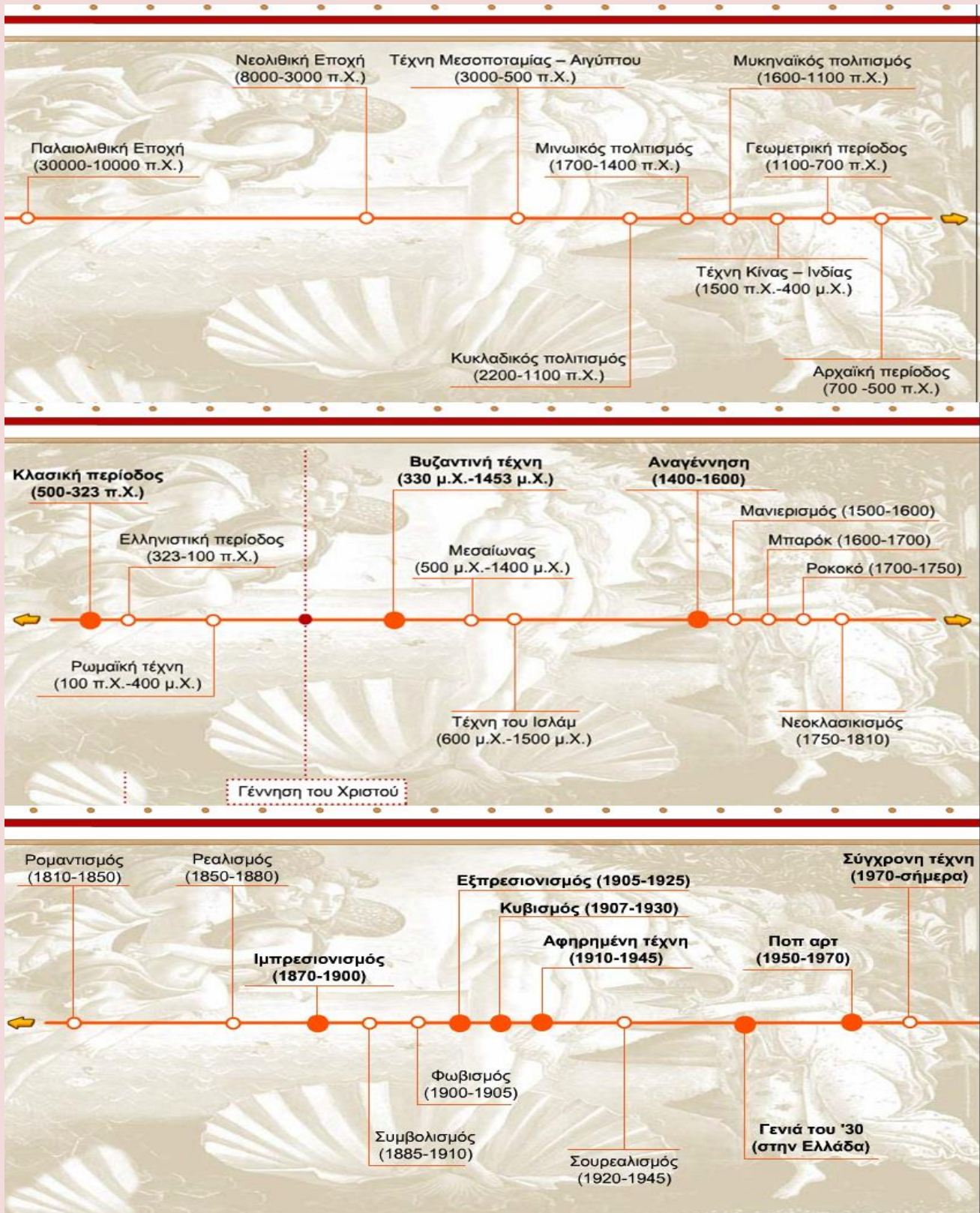
ΚΙΝΕΖΙΚΟΣ - ΙΑΠΩΝΙΚΟΣ - ΙΝΔΙΚΟΣ - ΙΣΛΑΜΙΚΟΣ - ΠΡΟΚΟΛΟΜΒΑΜΟΣ - ΑΦΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

Εικόνα 65: «Γεωμετρικός Αμφορέας», Τσιγγκχάι, Μουσείο Μπενάκη, 3η χιλιετία π.Χ.	174
Εικόνα 66: «Γεωμετρικός Αμφορέας», Γιανγκοάο, Μουσείο Μπενάκη, 3η χιλιετία π.Χ.	176
Εικόνα 67: «Λοκαπάλα», Χενάν, Δυναστεία Τανγκ, Μουσείο Μπενάκη, 618-906 μ.Χ.	178
Εικόνα 68: «Κεραμική Τσιτζόου», Δυναστεία Μινγκ, Μουσείο Μπενάκη, 1368-1644	180
Εικόνα 69: «Κινέζικη Πορσελάνη», Μουσείο Σανγκάη, Δυναστεία Τσιγγκ 1644-1912.....	182
Εικόνα 70: «Αυτοκράτορας Qianlong 1700-1799», Δυναστεία Qing, 1644-1911.....	184
Εικόνα 71: «Κυπαρίσσι Βυόβυ», Κανό Ειτοκου, Εθνικό Μουσείο Τόκιο, 1590.....	187
Εικόνα 72: «Ξαφνική Καταιγίδα στη Γέφυρα Atake», Μουσείο Brooklyn, 1856.....	189
Εικόνα 73: «Το Μεγάλο Κόμα», Katsushika Hokusai, The Met, 1830-1833	191
Εικόνα 74: «Διαλογιζόμενος Βούδας», Περίοδος Gupta, Μουσείο Sarnath, 5 ^ο αι.	193
Εικόνα 75: «Mughal», Abu'l-Fazl presenting Akbarnama to Akbar, Ινδία, 1605-1627	197
Εικόνα 76: «Τατζ Μαχάλ»/ «Taj Mahal», Άγκρα, 1632-1649.....	199
Εικόνα 77: «Πλατεία Ρεγκιστάν», Σαμαρκάνδη Ουζμπεκιστάν, 1417-1636	201
Εικόνα 78: «Περσικό Χαλί Ardabil», Tabriz, μέσα 16 ^ο αιώνα.....	203
Εικόνα 79: «Γυναίκα Διαμαρτυρόμενη στο Σουλτάνο Sanjar», 1539-43.....	205
Εικόνα 80: «Τοτέμ, οι Πρώτοι Άνθρωποι της Αμερικής», Ketchikan Αλάσκα, 19 ^ο αιώνα.....	208
Εικόνα 81: «Γλυπτική Μάγια», Παλένκε Μεξικό, 226 π.Χ.-799.....	211
Εικόνα 82: «Μάτσου Πίτσου», Αστεροσκοπείο Ίνκα, 1460-1530.....	212
Εικόνα 83: «Πέτρα του Ήλιου», Ημερολόγιο Αζτέκων, Μουσείο Ανθρωπολογίας Μεξικό, 1479	215
Εικόνα 84: «Ειδώλιο ενός Άνδρα», Προδυναστική, Naqada II, The Met, 3650-3450 π.Χ.....	218
Εικόνα 85: «Φυλαχτό Κεφάλι Ελέφαντα», Predynastic, Naqada II, The Met, 3500-3300 π.Χ.	220
Εικόνα 86: «Τερακότα Nok», Pavillon des Sessions Λούβρο, 6 ^{ος} αιώνα π.Χ.	222
Εικόνα 87: «Yoruba», Oduduwa, The Met, 12 ^ο αιώνα.....	224
Εικόνα 88: «Άνθρωποι Yoruba», Νιγηρία, The Met, 12 ^ο -15 ^ο αιώνα.....	226
Εικόνα 89: «Μητέρα και Παιδί», Μάλι, Άνθρωποι Bamana, The Met, 15 ^ο -20 ^ο αιώνα.....	228
Εικόνα 90: «Κόνγκκο», Fetish Nkisi Nkondi, Συλλογή BNK, 19 ^ο αι.	230
Εικόνα 91: «Κάρτα μνήμης-Lukasa», Λ. Δ. Κονγκό, Λούμπα, 19 ^{ος} -20 ^{ος} αι.	232
Εικόνα 92: «Κόμμωση Nkuambok», Νιγηρία Άνθρωποι Boki, The Met, 19 ^{ος} αι.	234
Εικόνα 93: «Μεταμφίεση Ram Head Omama», Νιγηρία, The Met, 17 ^ο -19 ^ο αι.	236
Εικόνα 94: «Σταυρός Λιτανείας», Αιθιοπία Τιγκρίνυα, The Met, 14 ^ο -15 ^ο αιώνα.....	238
Εικόνα 95: «Μεταλλικό Κεφάλι», Μπενίν, Άνθρωποι Edo, The Met, 18 ^ο αιώνα.....	240



«Μητέρα Βασίλισσα Μάσκα Iyoba», Νιγηρία Άνθρωποι Edo, The Met, 16^ο αιώνα

Η Γραμμή του Χρόνου στην Τέχνη (Art History Timeline)



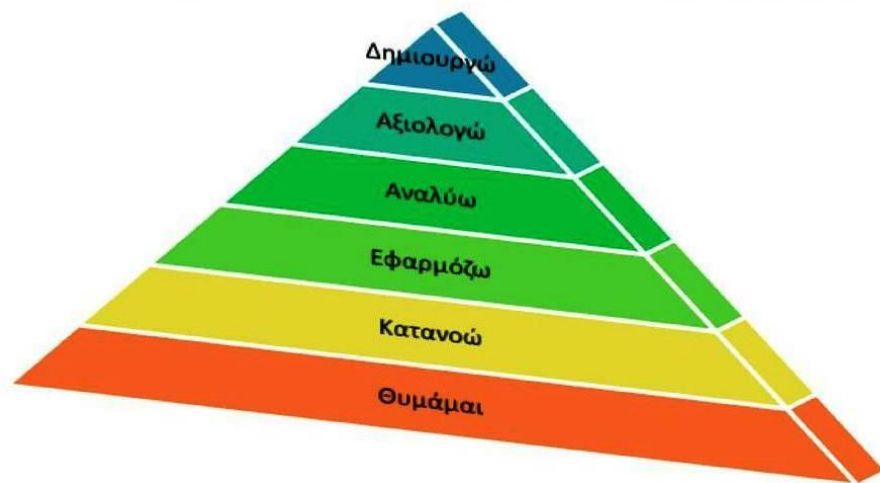
Σχεδιασμός & Στόχοι του εκπαιδευτικού προγράμματος

Τέχνη. Η ετυμολογία της λέξης «τέχνη» μας παραπέμπει στο αρχαίο ρήμα «τίκτω», που σημαίνει «γεννώ», «δημιουργώ».

Στην ταξινόμια του εκπαιδευτικού ψυχολόγου Benjamin Bloom, «*Η ταξινόμηση των εκπαιδευτικών στόχων*» (1956), η οποία χρησιμοποιείται ευρέως στην εκπαίδευση έως σήμερα, οι εκπαιδευτικοί στόχοι για τους μαθητές διαχωρίζονται σε τρεις τομείς: τον νοητικό (cognitive), το συναισθηματικό (affective) και τον ψυχοκινητικό (psychomotor). Εντός της γνωστικής περιοχής προσδιορίζονται έξι επίπεδα: γνώση, κατανόηση, εφαρμογή, ανάλυση, σύνθεση, αξιολόγηση, και στην αναθεώρηση του 1990 προστέθηκε η ικανότητα της κριτικής σκέψης των μαθητών. Η εκπαιδευτική πυραμίδα του Bloom, απεικονίζει στην κορυφή τη δημιουργία, ως το υψηλότερο επίπεδο σκέψης. Η ανθρώπινη ικανότητα για «δημιουργία» ταυτίζεται με τη δημιουργία στην τέχνη. Ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα για την τέχνη λοιπόν, μπορεί να βοηθήσει στην ανάπτυξη των ανώτερων νοητικών, συναισθηματικών και ψυχοκινητικών αναγκών των μαθητών μας.



ΑΝΑΘΕΩΡΗΜΕΝΗ ΤΑΞΙΝΟΜΙΑ ΤΟΥ BLOOM



Γι' αυτό το λόγο, την αξία της τέχνης στην εκπαίδευση, τα μεγαλύτερα μουσεία του κόσμου έχουν προχωρήσει στην έκδοση οδηγών τέχνης για τους εκπαιδευτικούς. Για παράδειγμα, για την Αφρική, το Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης έχει εκδώσει τον οδηγό, «*Η Τέχνη της Αφρικής – Μια Πηγή για τους Εκπαιδευτικούς*» (*The Art of Africa – A Resource for Educators*), επίσης το Βρετανικό Μουσείο έχει δημοσιεύσει τη μελέτη, «*Τι Είναι η Αφρικάνικη Τέχνη. Υποστηρικτικές Σημειώσεις για τους Εκπαιδευτικούς*» (*What is African Art? Support Notes for Teachers*). Στην Ελλάδα υπάρχουν πολλά μουσειακά εκπαιδευτικά προγράμματα, το βιβλίο της

Γ' Λυκείου «Ιστορία της Τέχνης», και κάποιες εκδόσεις στα πλαίσια του ΕΣΠΑ (2007-2013) όπως του Τριβυζαδάκης, Ν. (2013) «Ιστορία της Τέχνης. Εκπαιδευτικό Υλικό για τα Κέντρα δια Βίου Μάθησης».

Όσον αφορά την ιστορία της τέχνης, στο βιβλίο του μαθητή της Γ' Λυκείου, «Ιστορία της Τέχνης», σημειώνεται: «Ο Γάλλος ιστορικός Ζακ Λε Γκοφ, στο βιβλίο του «Ιστορία και Μνήμη», αναφέρει: «Η λέξη *histoire* (σε όλες τις γλώσσες που προέκυψαν από τα λατινικά, καθώς και στα αγγλικά) προέρχεται από την αρχαία ελληνική λέξη «ιστορία» της ιωνικής διαλέκτου. Ο τύπος αυτός κατάγεται από την ινδοευρωπαϊκή ρίζα «*wid weid*», «*voir*» (=βλέπω). Εξ ου και το σανκριστικό «βέτας», «μάρτυρας», και το ελληνικό «*ιστωρ*», «μάρτυρας», με την έννοια «εκείνου που βλέπει». Αυτή η αντίληψη για την όραση ως ουσιαστική πηγή γνώσης οδηγεί στην άποψη ότι «*ιστωρ*», εκείνος που βλέπει, είναι επίσης αυτός που γνωρίζει. «Ιστορείν» στα αρχαία ελληνικά σημαίνει «προσπαθώ να γνωρίσω», «να πληροφορηθώ». Ιστορία σημαίνει λοιπόν έρευνα. Αυτή είναι η σημασία της λέξης στον Ηρόδοτο στην αφετηρία των «Ιστοριών» του, οι οποίες είναι «αναζητήσεις», «έρευνες». Η Ιστορία, για να παρουσιάσει τις διάφορες στιγμές της ανθρωπότητας, βασίζεται σε αποδείξεις και μαρτυρίες. Για την ιστορία της Τέχνης μαρτυρίες είναι τα έργα τέχνης» (Ζιρώ, Μερτζάνη, και Πετρίδου, χ.χ., σελ. 10).

Έτσι στα πλαίσια των Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων Πολιτιστικών Θεμάτων - τα οποία προωθούν την ανάπτυξη της προσωπικότητας, την ποιότητα της σχολικής ζωής, την ενεργητική και βιωματική συμμετοχή, την ανάπτυξη της ευαισθησίας των μαθητών, των εκπαιδευτικών και των γονέων σε θέματα πολιτισμού - οι μαθητές των Ελληνικών Εκπαιδευτηρίων Κοινότητας Κινοάσας, με την παιδαγωγική ευθύνη ενός εκπαιδευτικού, υλοποίησαν το εκπαιδευτικό πρόγραμμα: «Ιστορία της Τέχνης για Παιδιά». Σ' αυτό το σχέδιο εργασίας μελετήσαμε την ανθρώπινη καλλιτεχνική δημιουργία από την προϊστορία έως σήμερα, περισσότερα από 40.000 χρόνια τέχνης και ιστορίας. Η έμφαση δόθηκε στους ελληνικούς πολιτισμούς, οι οποίοι με τις επιδράσεις που δέχτηκαν αλλά κυρίως με τις επιρροές που άσκησαν, κάλυψαν τα τέσσερα πέμπτα του προγράμματός μας. Η συμμετοχή των μαθητών μας ήταν άμεση σε όλη την έκταση του σχεδίου εργασίας με ποικίλους τρόπους, τη συγγραφή, τη ζωγραφική, την οπτικοακουστική μελέτη, και τις επισκέψεις στη βιβλιοθήκη της Ελληνικής Κοινότητας Κινοάσας.

Η υλοποίηση πολιτιστικών προγραμμάτων και δραστηριοτήτων στο σχολείο: «Είναι μία δημιουργική διαδικασία που έχει ως στόχο την προώθηση του πολιτισμού και την καλλιέργεια της αισθητικής μέσα από την έρευνα, την μελέτη και τη δημιουργία» (Εγκύκλιος Υπουργείου Παιδείας Έρευνας και Θρησκευμάτων, 13/10/2016/ Αρ. Πρωτ. 170596 / ΓΔ4).

«Η διδακτική των τεχνών στο Δημοτικό βοηθάει τους μαθητές/τριες: να μάθουν να παράγουν ιδέες που θα τις εκφράσουν και μέσω της τέχνης, να καλλιεργήσουν το στοχασμό, την επινόηση, τη φαντασία, την παρατήρηση. Να γνωρίσουν καλλιτέχνες, να δουν κινηματογραφικές ταινίες, να ακούσουν συνεντεύξεις, να μάθουν για τη ζωή των δημιουργών και να δουν έργα πολλών διαφορετικών καλλιτεχνών. Να

συνδέσουν την τέχνη με την κοινωνία και με την πραγματικότητα. Να χρησιμοποιούν τα προσωπικά τους βιώματα και να τα μετασχηματίζουν. Να μελετούν διαφορετικούς πολιτισμούς. Να μάθουν να επεξεργάζονται και να προσδιορίζουν τις ιδέες τους για να τις εκφράσουν οπτικά. Να κατανοήσουν τους τρόπους που διαφορετικές πολιτισμικές ομάδες χρησιμοποιούν τις οπτικές ποιότητες για να εκφράσουν τις σκέψεις τους, τις ιδέες τους. Να μάθουν να χρησιμοποιούν τα κατάλληλα μέσα για να αποδώσουν μια εκφραστική πρόθεση. Να αναπτύσσουν έλεγχο ως προς τα διαφορετικά υλικά. Να προσαρμόζουν τις ιδέες στα μέσα και τα μέσα στις ιδέες. Να μη φοβούνται τον πειραματισμό. Να κατανοήσουν τον συμβολισμό στα διαφορετικά μέσα. Να μάθουν να αντιλαμβάνονται τις κρυφές και τις φανερές ποιότητες» (Υπουργείο Παιδείας Έρευνας και Θρησκευμάτων, 19-9-2016/152687/Δ1).

Η αρχική ιδέα του εκπαιδευτικού προγράμματος αφορούσε στη μελέτη του πολιτισμού στη Λαϊκή Δημοκρατία του Κονγκό. Όταν αρχίσαμε να υλοποιούμε το πρόγραμμα σκεφτήκαμε να προσεγγίσουμε με τους μαθητές κάποια στοιχεία για την τέχνη, την ιστορία της, τη μελέτη διαφορετικών πολιτισμών και τις μεταξύ τους σχέσεις. Η έκταση που άρχισε να λαμβάνει αυτό το πρώτο εισαγωγικό μέρος ήταν αρκετά εκτεταμένη. Έτσι αποφασίσαμε να χωρίσουμε το πρόγραμμα σε επιμέρους προγράμματα που θα τα ολοκληρώναμε μέσα σε δυο έτη.

Στο πρώτο εκπαιδευτικό πρόγραμμα οι μαθητές μας θα μελετούσαν την *Ιστορία της Τέχνης*, από την προϊστορία έως σήμερα. Ενδεικτικά, για κάθε διαφορετική ιστορική περίοδο - Προϊστορία, Λίθινη εποχή, Μεσοποταμία, Αρχαία Αίγυπτο, Αρχαία Ελλάδα, Ρωμαϊκός πολιτισμός, Βυζάντιο, Από την Αναγέννηση και μετά, Κίνα, Ιαπωνία, Ινδία, Προκολομβιανοί Πολιτισμοί, Αφρική - επιλέξαμε 4-5 γνωστά έργα τέχνης που θα ζωγράφιζαν και θα μελετούσαν τα παιδιά. Η επιλογή των έργων τέχνης έγινε από τις on-line Συλλογές του *Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου Ελλάδας*, του *Μουσείου Μπενάκη* και τις Συλλογές του *Μετροπόλιταν Μουσείου της Νέας Υόρκης*. Τα παιδιά σχεδίασαν και έγραψαν κείμενα γι' αυτά τα έργα τέχνης. Επίσης αναζητήσαμε τις μεταξύ τους σχέσεις, τις επιρροές και τα περάσματα ενός πολιτισμού σε έναν άλλο, για παράδειγμα, η αιγυπτιακή τεχνοτροπία έχει επηρεάσει τον ελληνικό πολιτισμό π.χ. στην «*Τοιχογραφία των Πυγμάχων*» (Εικόνα 18) και στον «*Πρίγκιπα της Κνωσσού*» (Εικόνα 19), ενώ τα ελληνιστικά πρόσωπα των αγαλμάτων ενέπνευσαν στην Ασία με την «*Ελληνοβουδιστική τέχνη*» (*Greco-Buddhist Art*), το πρόσωπο του Βούδα (Εικόνα 74).

Στο επόμενο εκπαιδευτικό πρόγραμμα θα μελετήσουμε την «*Τέχνη στη Λαϊκή Δημοκρατία του Κονγκό*» με παραδείγματα από τη μουσική, το χορό, την παραδοσιακή ξυλογλυπτική, τη γλυπτική, τις μάσκες κτλ. Για το δεύτερο εκπαιδευτικό πρόγραμμα ήρθαμε σε επικοινωνία με καλλιτέχνες στο «*Εθνικό Ινστιτούτο Τεχνών*» («*National Institute of Arts*»), και την «*Ακαδημία Καλών Τεχνών Κινσάσας*» («*Académie des beaux-arts de Kinshasa*»), οι οποίοι πρόθυμα δέχτηκαν να μας βοηθήσουν. Με κάποιους από αυτούς τους καλλιτέχνες είχαμε ήδη συνεργαστεί το προηγούμενο έτος στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα με θέμα: «*Οικολογία στη Λεκάνη του Κονγκό*».

Κατά τη διάρκεια των εκπαιδευτικών προγραμμάτων δώσαμε έμφαση τόσο στην παιδαγωγική δράση όσο και στη μαθησιακή διαδικασία, εφόσον η σύγχρονη εκπαιδευτική έρευνα τονίζει ότι στην εκπαίδευση όσο σημαντικό είναι το γνωστικό αντικείμενο/περιεχόμενο/αποτέλεσμα, άλλο τόσο σημαντική είναι η εκπαιδευτική διαδικασία/συμμετοχή/συνεργασία/έκφραση. Ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα της ελληνικής εκπαίδευσης και του ελληνικού σχολείου αποτελεί η έλλειψη συστηματικής ανάλυσης και οργάνωσης του εκπαιδευτικού έργου σε επιμέρους μαθησιακά βήματα. Το εκπαιδευτικό μας πρόγραμμα παρείχε κίνητρα μάθησης για τα παιδιά, των οποίων ο ενθουσιασμός για τη συμμετοχή τους στις βιωματικές δράσεις ήταν μεγάλος. Όλα έδειξαν έντονο ενδιαφέρον να συμμετάσχουν στις δραστηριότητες μέσα και έξω απ' το σχολείο (ΥΠΕΠΘ, 2008α, 2008β, 2008γ). Η δική μας παρέμβαση αφορούσε στην οργάνωση, την οποία αναπτύξαμε έχοντας ως κίνητρο το πλούσιο υλικό για την ιστορία της τέχνης, έντυπο και οπτικοακουστικό, αλλά και την επικοινωνία μας με τους Κονγκολέζους καλλιτέχνες.

Η προσπάθεια μας εστιάστηκε στο να βοηθήσουμε τους μαθητές να μάθουν πώς να μαθαίνουν, να εκφράζονται ατομικά και να συνεργάζονται ομαδικά. Πάντα υπήρχαν ατομικοί και ομαδικοί στόχοι. Οι συναντήσεις μας για το εκπαιδευτικό πρόγραμμα άρχισαν τον Οκτώβριο του 2016, είχαν διάρκεια μία ώρα κάθε εβδομάδα στα πλαίσια της ευέλικτης ζώνης αλλά και κάποια απογεύματα. Μέσα στο σχολείο συνδυάσαμε το εκπαιδευτικό πρόγραμμα με τα γνωστικά αντικείμενα. Για παράδειγμα στα πλαίσια της φιλιαναγνωσίας στη γλώσσα επισκεφτήκαμε τη Βιβλιοθήκη της Ελληνικής Κοινότητας Κινσάσας, και εκεί μελετήσαμε διάφορες εικονογραφημένες εκδόσεις σε μεγάλο μέγεθος, με τους πολιτισμούς του κόσμου, Αρχαία Ελλάδα, Ρώμη, Βυζάντιο, Κίνα, Ινδία, Αμερική κτλ. Επίσης τα σαββατοκύριακα όταν τα παιδιά το επιθυμούσαν, τους δίναμε έργα τέχνης τα οποία μελετούσαν και ζωγράφιζαν. Οι εναλλαγές των πολιτισμών κράτησε το ενδιαφέρον τους μέχρι το τέλος του σχεδίου εργασίας.

Στο πρόγραμμα εκτός από τη βιωματική εκπαιδευτική προσέγγιση χρησιμοποιήσαμε και την εκπαιδευτική προσέγγιση της πολυτροπικότητας (multimodality), η οποία συνδυάζει πολλαπλά σύγχρονα μέσα μάθησης (κείμενα, φωτογραφίες, βίντεο, ψηφιακά δεδομένα κτλ.) και σημειωτικούς τρόπους μάθησης (modes). Συγκεκριμένα χρησιμοποιήσαμε:

- ✚ τα 26 επεισόδια της μεταγλωττισμένης γαλλικής σειράς, «Μια φορά και ένα καιρό ήταν ο άνθρωπος»,
- ✚ το οπτικοακουστικό πρόγραμμα από την εκπαιδευτική βάση «Φωτόδεντρο», διαθέσιμο on-line με τον τίτλο: «ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (ΧΡΟΝΟΔΙΑΓΡΑΜΜΑ, ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ, ΑΝΑΛΥΣΗ)» (<http://photodentro.edu.gr/lor/handle/8521/8052>),
- ✚ τα διαδραστικά βιβλία του Υπουργείου Παιδείας και ιδιαίτερα το βιβλίο «Ιστορία της Τέχνης της Γ' Λυκείου» (<http://ebooks.edu.gr>), το οποίο βασίζεται στη μελέτη «Το Χρονικό της Τέχνης» (2015) του E. Gombrich.

- ✚ τη Βιβλιοθήκη της Ελληνικής Κοινότητας Κινσάσας, και ιδιαίτερα τα μεγάλα εικονογραφημένα λευκώματα των Εκδόσεων Καρακώτσογλου: «Ancient Greece», «Αρχαία Ρώμη», «Αρχαία Αίγυπτος», «Αίγυπτος», «Αρχαία Κίνα», «Αρχαία Ινδία», «Χαμένοι Πολιτισμοί», «Ευρώπη», «Βυζαντινές Εικόνες», «Ρωσικές Βυζαντινές Εικόνες», «Σινά-Μονή Αγίας Αικατερίνης», «Θιβέτ», «Ίνκα», «Ισλαμική Τέχνη», «Μάγια και Αζτέκοι», «Το Άγιο Όρος», «Τα Μεγάλα Ποτάμια του Κόσμου» κτλ.
- ✚ τις on-line συλλογές του «Μητροπολιτικού Μουσείου Τέχνης» («Metropolitan Museum of Art, The Met»), του «Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου Ελλάδας» και του «Μουσείου Μπενάκη».
- ✚ τα 15 επεισόδια της παιδικής σειράς με κινούμενα σχέδια, «Patrimonio UNESCO».
- ✚ παραμύθια της εκπαιδευτικής τηλεόρασης όπως «Το μαγικό πιθάρι-Ινδία», «Ο σοφός ζωγράφος-Κίνα» κτλ.
- ✚ τα βιβλία του Δημοτικού σχολείου Εικαστικά, τις Ιστορίες όλων των τάξεων, τα Ανθολόγια κτλ., και την ευρύτερη Βιβλιογραφία.

Στις συναντήσεις με τα παιδιά κάναμε μια αναφορά στον γενικό σχεδιασμό, και μετά επικεντρωθήκαμε στις επιμέρους φάσεις που υλοποιούσαμε. «Το Σχέδιο Εργασίας είναι μια μορφή ομαδικής διδασκαλίας που διαμορφώνουν από κοινού ο εκπαιδευτικός και οι μαθητές. Τα στάδια υλοποίησής του είναι τα ακόλουθα: επιλογή θέματος, καθορισμός στόχων, σχεδιασμός της εργασίας, καθορισμός υποθεμάτων και συγκρότηση ολιγομελών ομάδων, ανάθεση και υλοποίηση των εργασιών σε ατομικό και ομαδικό επίπεδο, συζήτηση των αποτελεσμάτων και προγραμματισμός λήψης μέτρων, σύνθεση – παρουσίαση και αξιολόγηση» (ΥΠΕΠΘ, 2009, σελ. 14). Οι επιμέρους στόχοι του εκπαιδευτικού προγράμματος περιλάμβαναν την ενεργητική βιωματική μάθηση και τη γνωριμία με την τέχνη. Κατά τη διάρκεια αυτών των εκπαιδευτικών προγραμμάτων οι μαθητές είχαν την δυνατότητα να υλοποιήσουν επιμέρους στόχους όπως:

- ✚ να κατανοήσουν βασικές έννοιες για την Τέχνη, και τις σημαντικές περιόδους από την αρχαιότητα έως σήμερα, ενοποιώντας την ιστορία και την τέχνη σε μεγάλες ενότητες γνώσης,
- ✚ να έρθουν σε επαφή με βιωματικές επισκέψεις με την Τέχνη στο Κονγκό,
- ✚ να μελετήσουν αρχικά και στη συνέχεια να έρθουν σε επαφή με διάφορα είδη Τέχνης όπως, π.χ. Μουσική, Χορό, Ξυλογλυπτική, Γλυπτική, Μάσκα, Μουσικά Όργανα κ.ά.,
- ✚ σε συνεργασία με τους εργαζόμενους στην κοινότητα και τον ξυλουργό να κατασκευάσουν αφρικάνικα μουσικά όργανα, ένα ξυλόφωνο και κάποια κρουστά,
- ✚ να εκφράσουν τις ατομικές τους απόψεις ώστε να καλλιεργήσουν την προσωπική γνωστική, συναισθηματική και ψυχοκοινωνική ανάπτυξή τους,
- ✚ να εργαστούν ομαδικά ώστε να μάθουν να συν-δημιουργούν με τους συμμαθητές τους,

- ✚ να μάθουν πώς γίνεται μια *έρευνα* για την Τέχνη (να σχεδιάζουν μια έρευνα, να οργανώνουν, να κάνουν ασφαλή χρήση του διαδικτύου, με βιβλιογραφικές πηγές, να κάνουν επιτόπου παρατήρηση σε χώρους πολιτισμού),
- ✚ να έρθουν σε επαφή με *δρώντα* πρόσωπα, όπως είναι οι *καλλιτέχνες* και οι *επιστήμονες* μέσα και έξω από το σχολείο,
- ✚ να *προετοιμάσουν* μια *συνάντηση με δρώντα πρόσωπα* και να αλληλοεπιδράσουν μαζί τους, είτε δομημένα με ερωτήσεις είτε ελεύθερα, να βιώσουν χώρους και να αποκτήσουν εικόνες-μνήμες που θα γίνουν προσωπικά νοήματα/βιώματα,
- ✚ να μάθουν να *γράφουν καλύτερα δομημένα κείμενα*, όπως είναι ένα περιγραφικό κείμενο, ή και μια σύντομη ιστορία, ένα αφηγηματικό κείμενο, μέσα στο χώρο, στο χρόνο, με πρόσωπα/πρωταγωνιστές, που βρίσκονται σε δράση και αντί-δράση, και να εκφράσουν τις δικές τους απόψεις/συναισθήματα,
- ✚ και να εκφραστούν *αισθητικά*.

Για την επεξεργασία των θεμάτων, λάβαμε υπόψη μας τις βασικές αρχές που εφαρμόζονται στα προγράμματα των σχολικών δραστηριοτήτων με στόχο τη διαμόρφωση ενεργών και κριτικά σκεπτόμενων πολιτών, με τη *μαθητοκεντρική* διαδικασία (ενθάρρυνση της πρωτοβουλίας των μαθητών, χρήση συμμετοχικών και ενεργών διδακτικών τεχνικών, δημοκρατικός διάλογος), τη *συνεργατική* μάθηση μέσα από την ανάπτυξη ενός κλίματος ενεργούς συμμετοχής και αλληλοϋποστήριξης των μελών των ομάδων εργασίας, τη *βιωματική* και την *ανακαλυπτική* μάθηση μέσα από την χρήση πρωτογενών πηγών (έρευνα, μελέτη πεδίου κ.λπ.), και τη *διεπιστημονική* προσέγγιση των θεμάτων με τη *διαθεματικότητα*.

Όλοι οι μαθητές σύμφωνα με την ηλικία και την τάξη τους συμμετείχαν ενεργά στο πρόγραμμα (σπειροειδή μάθηση). Χρειάστηκαν περισσότερες από 600 ώρες μελέτης των παιδιών και του εκπαιδευτικού για την ολοκλήρωση του πρώτου εκπαιδευτικού προγράμματος. Οι μικροί μαθητές αποκάλυψαν την απλή καλλιτεχνική παιδική ματιά, αυτή που αναζήτησαν καλλιτέχνες όπως ο Πικάσο. Τα έργα και τα κείμενα τους είναι η απόδειξη πώς τα έργα τέχνης τα ενδιέφεραν και πώς αυτά μπορούσαν. Τα συνοδευτικά κείμενα προσφέρουν μια την πληρέστερη κατανόηση του εκπαιδευτικού προγράμματος για τους ενήλικες, γονείς, αναγνώστες, και εκπαιδευτικούς, που θα ήθελαν να εκπονήσουν ένα παρόμοιο εκπαιδευτικό πρόγραμμα ή να ενημερωθούν.

Σύνδεση με προηγούμενα σχέδια εργασίας



Σήμερα, τα αναλυτικά προγράμματα του ελληνικού σχολείου επιχειρούν να εισαγάγουν την *ενοποίηση*, ως μορφή οργάνωσης της γνώσης, για πρώτη φορά στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα με δύο βασικούς τρόπους:

α) με την *εννοιοκεντρική* και *θεματοκεντρική* προσέγγιση, με τις οποίες επιχειρούνται βάσει *εννοιών* ή *θεμάτων*, οι *διασυνδέσεις* μεταξύ των *διακριτών μαθημάτων*,

και β) με την *ανάπτυξη* *αμιγώς* *διαθεματικών* *σχεδίων* *εργασίας* *προτίστας* στην *Ευέλικτη Ζώνη* και τα *Καινοτόμα Προγράμματα*, και *δευτερευόντως* στο πλαίσιο της *διδασκαλίας*.

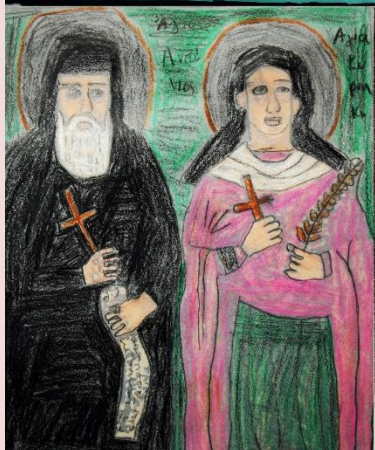
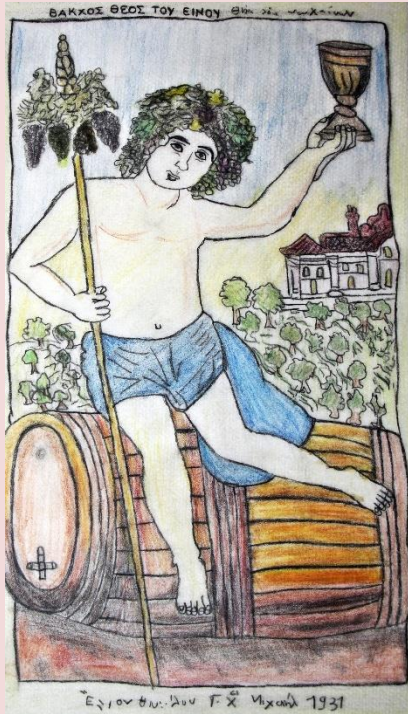
Έτσι οι μαθητές μπορούν να ανατρέχουν σε αυτές τις ενοποιημένες ενότητες γνώσης και να οργανώνουν χρονικά, ιστορικά και γεωγραφικά τις γνώσεις τους. Η ιστορία της τέχνης έχει άμεση σχέση με το χώρο και το χρόνο, π.χ. η προϊστορία στο Σπήλαιο Λασκώ στη Γαλλία. Παρόμοιες διαδικασίες ακολουθήσαμε σε προηγούμενα προγράμματα και δράσεις, όπως στο

πρόγραμμα «Οικολογία στη Λεκάνη του Κουγκό», αλλά και στο μαθητικό μας περιοδικό «Δίαυλος», Τεύχος Α΄ 2016-2017 με θέμα: «Συνάντηση με την Claudine André: Μπονόμπο».

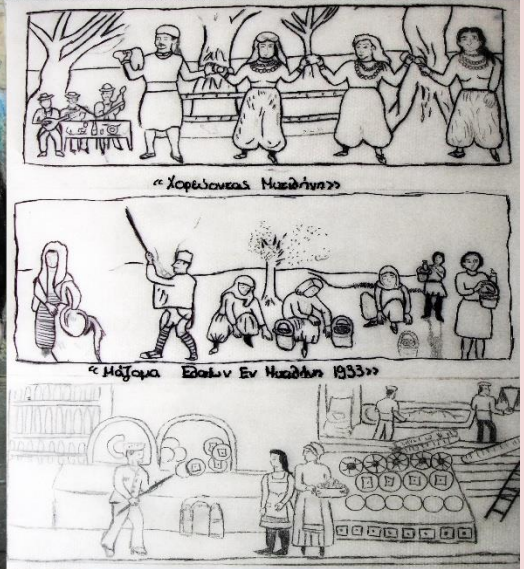
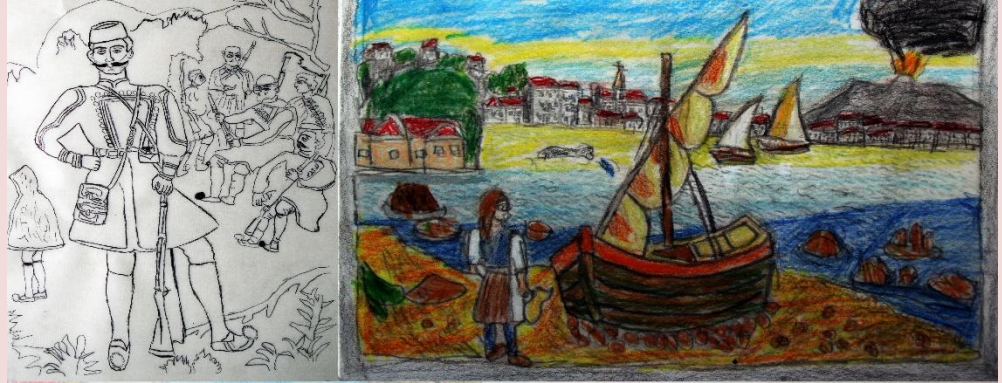


Ένα άλλο τεύχος του μαθητικού μας περιοδικού «Δίαυλος», Τεύχος Α΄ 2015-2016 είχε θέμα: «Η ελληνική ψυχή μέσα από το έργο του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου». Είναι ενδιαφέρον με ποιον τρόπο οι μαθητές μας μόνοι τους παρατήρησαν και συσχέτισαν τους πίνακες του ζωγράφου Θεόφιλου από την αρχαιότητα έως σήμερα και την εξέλιξη του ελληνικού πολιτισμού από την Αρχαία Ελλάδα ως το Βυζάντιο και μετά, με τις διαφορετικές ιστορικές περιόδους κατά την υλοποίηση του εκπαιδευτικού προγράμματος για την Ιστορία της Τέχνης.





Σχέδια και ζωγραφιές των μαθητών μας από την αρχαιότητα έως σήμερα, εμπνευσμένα από τα έργα του ζωγράφου Θεόφιλου.



Σχέδια και ζωγραφιές των μαθητών μας, εμπνευσμένα από τα έργα του Θεόφιλου.

Διαθεματικότητα

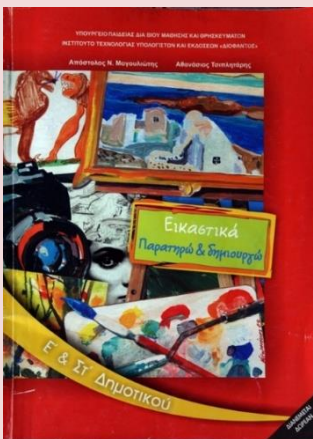
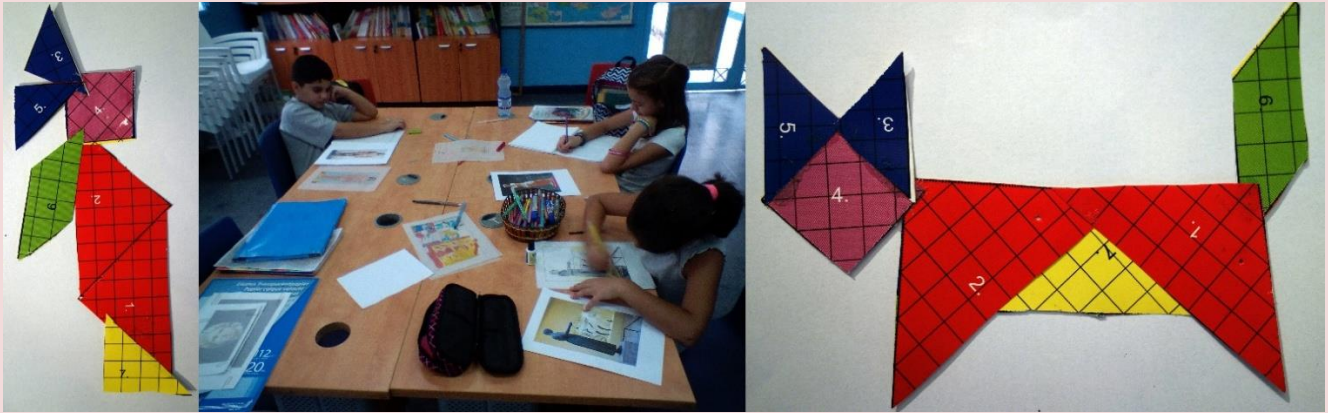
Ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα διάρκειας πολλών μηνών, δεν είναι αποκομμένο από τις υπόλοιπες εκπαιδευτικές διαδικασίες και τα μαθήματα του σχολείου. Αντίθετα επανέρχεται και καλλιεργεί την ενότητα στη γνώση. Οι τεχνικές του σχεδίου εργασίας μπορούν να εφαρμοστούν στα μαθήματα προσεγγίζοντάς τα διαθεματικά και διεπιστημονικά (Οδηγός Ανάπτυξης Διαθεματικών Δραστηριοτήτων, 2009). Παρακάτω μερικά παραδείγματα των γνωστικών αντικειμένων του σχολείου, τα οποία συνδυάσαμε με το πρόγραμμα για την τέχνη.

Α. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ	
1. Ρεαλισμός	
α. Σκηνές της καθημερινής ζωής σας	.66
β. Οι καλλιτέχνες ζωγραφίζουν σκηνές της καθημερινής ζωής	.67
γ. Ζωγραφίζοντας από τις καθημερινές σκηνές	.68
δ. Σκηνές από έναν διαφορετικό κόσμο	.69
2. Ιμπρεσιονισμός	
α. Παιχνίδια φωτός	.70
β. Οι καλλιτέχνες ζωγραφίζουν τα παιχνίδια του φωτός	.71
γ. Δημιουργώντας με ταπαστέλ	.72
δ. Δημιουργώντας με νερομπογιές κ.ά.	.73
3. Εξπρεσιονισμός	
α. Εκφράζοντας συναισθήματα	.74
β. Οι καλλιτέχνες εκφράζουν συναισθήματα	.75
γ. Δημιουργώντας εκφραστικές μάσκες	.76
δ. Ζωγραφίζοντας έντονα συναισθήματα	.77
4. Αφαίρεση	
α. Κατ'όζοντα τον κόσμο με μια άλλη ματιά	.78
β. Ο Μοντριάν ζωγραφίζει	.79
γ. Δημιουργώντας αφαιρετικά	.80
δ. Βλέποντας χρώματα και σχήματα	.81
5. Ποπ-Αρτ	
α. Αγαπημένες εικόνες	.82
β. Οι καλλιτέχνες δημιουργούν	.83
γ. Πλάθοντας αλμυρά και γλυκά γλυπτά	.84
δ. Τυπώνοντας με την τεχνική της μεταφοτύπιας	.85
6. Μουσείο	
α. Επίσκεψη σε Μουσείο	.86
β. Το Μουσείο σάς εμπνέει	.87

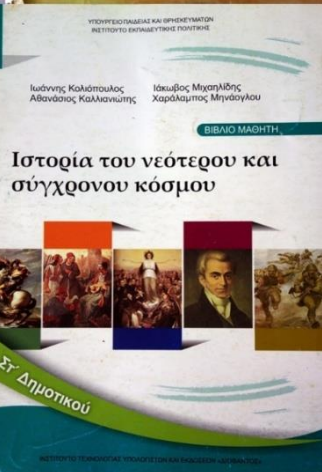
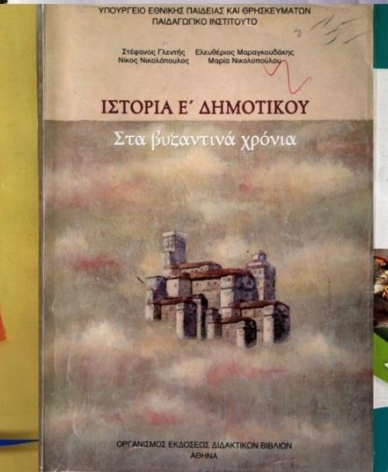
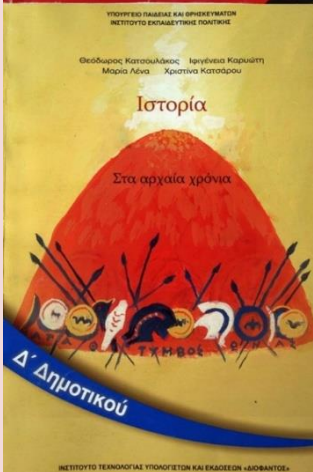
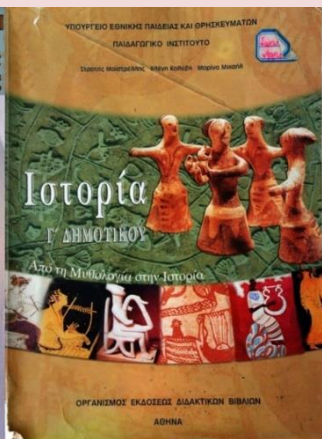
Στα Εικαστικά της Ε΄ και Στ΄ Τάξης «Παρατηρώ & Δημιουργώ», η μια από τις 4 ενότητες αφορά στην «Ιστορία της Τέχνης», και τα καλλιτεχνικά ρεύματα του ρεαλισμού, του ιμπρεσιονισμού, του εξπρεσιονισμού, της αφαίρεσης και της ποπ άρτ. Το πρόγραμμά μας είχε άμεση σχέση με την Αισθητική Αγωγή, σύμφωνα με τον εξορθολογισμό του Υπουργείου Παιδείας και την αναδιάρθρωση της ύλης, για τα μορφοπλαστικά εικαστικά στοιχεία, τα κινήματα της τέχνης, την αρχιτεκτονική, τη γλυπτική, τις εφαρμοσμένες και τις παραδοσιακές τέχνες. Στην εγκύκλιο: «προτείνεται το σχολείο να προσκαλεί καλλιτέχνες, ζωγράφους, γλύπτες, σκηνοθέτες, κ.ά., έτσι ώστε οι μαθητές να γνωρίσουν τους ίδιους και το έργο τους».

Η διαθεματικότητα της τέχνης διατρέχει όλα τα βιβλία του σχολείου από τις μικρότερες μέχρι τις μεγαλύτερες τάξεις. Για παράδειγμα, ο γραπτός λόγος με δομημένα και αδόμητα κείμενα περιγραφής έργων τέχνης, ήταν μέρος του σχεδίου εργασίας μας. Μερικά από τα παραδείγματα για τον τρόπο με τον οποίο η ιστορία της τέχνης σχετίζεται με τα μαθήματα του σχολείου είναι τα ακόλουθα: Γλώσσα Β΄ Δημοτικού-Βιβλίο Μαθητή Τεύχος Α΄, ενότητα «Ιστορίες με εικόνες» (σελ. 30), Γλώσσα Ε΄-Βιβλίο Μαθητή Β΄ Τεύχος «Στόουιχεντζ - Ανεξήγητα φαινόμενα-πέτρινοι γίγαντες» (σελ. 62), Ανθολόγιο Ε΄ και Στ΄ Τάξης, έργα ζωγράφων όπως Μαζάτσιο (σελ. 82), Βίνσεντ Βαν Γκογκ (σσ. 18, 84, 135, 146), Ματίς (σελ. 44-45), Πικάσο (σσ. 78, 132, 330, 241-242), Ρενουάρ (σσ. 123, 124), Δομίνικου Θεοτοκόπουλου (σελ. 172), Καντίσκυ (σσ. 259, 298).

Στα βιβλία των Μαθηματικών τα γεωμετρικά σχήματα και τα μοτίβα-ταγκράμ, έχουν άμεση σχέση με τη γλυπτική και τη ζωγραφική, π.χ. η γεωμετρία αφορά και τη γεωμετρική περίοδο τέχνης αλλά και την σύγχρονη τεχνική του κυβισμού.



ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ	
1. Ρεαλισμός	
α. Σχέση της καλλιτεχνικής ζωής σας...	66
β. Οι καλλιτέχνες αναπαράζουν οπτικές της καλλιτεχνικής ζωής...	67
γ. Διαφορές ανάμεσα στην καλλιτεχνική οπτική...	68
δ. Σχέση ανάμεσα στην θεωρητική και στην...	69
2. Ιμπρεσιονισμός	
α. Παιχνίδι φωτός...	70
β. Οι καλλιτέχνες αναπαράζουν τα παιχνίδια του φωτός...	71
γ. Διαφορές ανάμεσα με τα παρατήρ...	72
δ. Διαφορές ανάμεσα με νεοεμπειρισμό κ.α.	73
3. Εξπρεσιονισμός	
α. Εμφαζόντας συναισθήματα...	74
β. Οι καλλιτέχνες εκφράζουν συναισθήματα...	75
γ. Διαφορές ανάμεσα σε ρεαλιστικό...	76
δ. Διαφορές ανάμεσα σε νεοεμπειρισμό...	77
4. Αβανταρισμός	
α. Κατασκευάζοντας τον κόσμο με άλλα μέσα...	78
β. Ο Μοντέρνος Διαφορές...	79
γ. Διαφορές ανάμεσα σε ρεαλιστικό...	80
δ. Μόνον, κρύματα και σπασμένα...	81
5. Πον-Αρι	
α. Αγαπημένες εικόνες...	82
β. Οι καλλιτέχνες δημιουργούν...	83
γ. Διαφορές ανάμεσα με άλλα γλυπτά...	84
δ. Τυπικότητας με την τεχνική της μεταβίβασης...	85
6. Μοναχισμός	
α. Εισαγωγή σε Μοναχισμό...	86
β. Το Μοναχισμό ως εμπνεύση...	87
Ε. ΠΑΡΤΗΡΙΑ	
Γλωσσάριο...	88
Βιβλιογραφία...	88
Ευρετήριο...	89
Ευχαριστίες...	90



Όλα τα βιβλία της Ιστορίας του Δημοτικού από τη Γ' έως τη Στ' Τάξη, έχουν άμεση σχέση με την ιστορία της τέχνης: Ιστορία Γ' Δημοτικού «Από τη Μυθολογία στην Ιστορία», Ιστορία Δ' Δημοτικού «Στα Αρχαία Χρόνια», Ιστορία Ε' Δημοτικού «Στα Βυζαντινά Χρόνια», Ιστορία Στ' Δημοτικού «Ιστορία του Νεότερου και του Σύγχρονου Κόσμου».

Δομή γραπτού λόγου: δομημένα και αδόμητα κείμενα

Για κάθε ένα από τα 95 έργα τέχνης που σχεδίασαν οι μαθητές, στη συνέχεια έγραψαν ένα κείμενο γι' αυτό. Τα κείμενα ήταν αδόμητα και δομημένα. Κάποιες φορές έγραφαν απλά αυτό που ήθελαν ως ελεύθερη έκφραση και παρατήρηση. Τότε η παιδική ματιά αποκάλυπτε πολλούς θησαυρούς: «*Τίποτα ίσως δεν είναι τόσο σημαντικό όσο τούτο: για να χαρούμε αυτά τα έργα χρειάζεται ένα φρέσκο μυαλό, ένα μυαλό που, πάνω απ' όλα, δεν είναι παστωμένο με ηχηρές λέξεις και στερεότυπες φράσεις. Είναι πολύ καλύτερα να μην ξέρει κανένας τίποτα για την τέχνη, παρά να έχει το είδος της ημιμάθειας που εκτρέφει τον σνομπισμό*» (Gombrich, 2015, σελ. 36). Άλλες φορές έκαναν μια σύντομη περιγραφή του έργου τέχνης προσθέτοντας την προσωπική τους άποψη. Σε άλλα έργα τέχνης δίναμε στα παιδιά ένα κείμενο να αποδελτιώσουν τις βασικές πληροφορίες, βλ. για παράδειγμα τα κείμενα «*Μόνα Λίζα*», «*Αυτοπροσωπογραφία*», «*Έναστρος Ουρανός*», «*Η Ταφή του Κόμη Οργκάθ*», «*Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν*», «*Lyrical*», «*Η Κραυγή*» κ.ά.

Τίτλος έργου	Συνήθως ο ζωγράφος δίνει τίτλο στο έργο
Το όνομα του ζωγράφου	Πάντα υπάρχει και υπογραφή
Το θέμα του πίνακα	Τι απεικονίζει ο πίνακας
Που είδαμε τον πίνακα	Μουσείο, Πινακοθήκη κλπ.
Αν μου έκανε εντύπωση κάτι και γιατί	Δική μου άποψη
Το υλικό που είναι φτιαγμένος ο πίνακας	Ακουαρέλα, λάδι σε μουσαμά κλπ.
Τα σχήματα και οι γραμμές	Γεωμετρικά σχήματα κλπ.
Το μέγεθος του έργου	Μικρός, μεσαίου μεγέθους κλπ.
Τα χρώματα του έργου	Μπλε, μουντά, ζωηρά, φωτεινά
Κάτι χαρακτηριστικό, ένα σημείο του έργου	Κάτι που ξεχωρίζω μέσα στον πίνακα
Το είδος της ζωγραφικής	Πορτρέτο, νεκρή φύση κλπ.
Την εποχή που φτιάχτηκε το έργο	Αν το γνωρίζουμε
Λίγα λόγια για τον καλλιτέχνη	Αν γνωρίζουμε
Σκέψεις και συναισθήματα που μου προκαλεί	Προσωπική άποψη



Η Τέχνη και η λειτουργία της

«Στην πραγματικότητα, η Τέχνη δεν υπάρχει. Υπάρχουν μόνο οι καλλιτέχνες. Κάποτε ήταν οι άνθρωποι που πήραν χρωματιστό χρώμα στα χέρια τους και σχεδίασαν πρόχειρα στον τοίχο της σπηλιάς τους ένα βουβάλι» (Gombrich, 2015, σελ. 15).

Η ιστορία της τέχνης είναι ένας άλλος τρόπος να μελετήσουμε την ιστορία του ανθρώπου. Η Τέχνη και ο Μύθος είναι κάποιες άλλες μορφές αναζήτησης, έκφρασης και δημιουργίας που συμβαδίζουν με το Λόγο. Ένα πανέμορφο παράδειγμα που μελετά την ιστορία του ανθρώπινου πνεύματος, αλλά και τη σχέση του λόγου με το μύθο, της λογικής με την τέχνη, αποτελεί το «Συμπόσιον» του Πλάτωνα (περίπου το 385 π.Χ.). Το Συμπόσιο διαπραγματεύεται το θέμα του έρωτα και το θέμα του λόγου: με το μυθολογικό λόγο του Φαίδρου, τον κοινωνιολογικό λόγο του Πανουανία, τον επιστημονικό λόγο του Ερυξιμάχου, τον ποιητικό μύθο του Αριστοφάνη, τον αισθητικό λόγο του Αγάθωνα, τον διαλεκτικό φιλοσοφικό λόγο της Διοτίμας/Σωκράτη (επαγωγή και παραγωγή) και το βίωμα του Αλκιβιάδη. Είναι μια ανοδική πορεία παιδείας από τον αισθητό κόσμο, στον ηθικό, μετά στον διανοητικό/επιστημονικό, και τέλος στον νοητό και στην πλατιά συνείδηση. Είναι ο έρωτας που οδηγεί ανοδικά από τα ωραία του κόσμου/σώμα και κάλλος, στις ωραίες δραστηριότητες/ψυχή και θεσμοί, στις ωραίες γνώσεις/κάλλος επιστημών/διάνοια, και τέλος στη γνώση του απόλυτα ωραίου/τόκον ψυχής/αθανασία/ανθρώπινη αιωνιότητα. Εδώ ανακαλύπτουμε τις απαρχές της μετάβασης του πνεύματος από τα δεδομένα του μύθου και της εμπειρίας, στη συλλογιστική και στον λόγο.

Η διαλεκτική και ο λόγος δεν αποκλείουν τον αποκαλυπτικό φιλοσοφικό μύθο, ο οποίος ωστόσο διαφοροποιείται από τον πρωτόγονο/αρχαϊκό μύθο. Γι' αυτό το λόγο άλλωστε ο ίδιος ο Πλάτωνας παράλληλα με την αναζήτηση του λόγου χρησιμοποιεί το μύθο, π.χ. «Ο Μύθος του Σπηλαιού». Όπως σημειώνει στην εισαγωγή του Συμποσίου ο Η. Σπυρόπουλος, ο πλατωνικός φιλοσοφικός μύθος προσφέρει: «... εκεί όπου η συλλογιστική διαδικασία ή η επιστημονική έρευνα έχει εξαντλήσει τις δυνατότητες της και δεν μπορεί να προχωρήσει, αφού η αλήθεια δεν αφήνεται τόσο εύκολα να κλειστεί στη γλώσσα του ορθολογικού συλλογισμού. Είναι οι απροσπέλαστες στη λογική περιοχές του επιστητού ή τουλάχιστον αυτές που με τα όργανα που διέθεταν την εποχή εκείνη δεν ήταν δυνατόν να διερευνηθούν. Πρόκειται προπάντων για, χρονικά, την αρχή του κόσμου, τη δημιουργία του ανθρώπου και την «πρώτη κατάσταση» του, όπως και για τη μετά θάνατο ζωή (ή την ανυπαρξία τέτοιας ζωής). Και, τοπικά, είναι τα όσα βρίσκονται άνω, στο ουράνιο στερέωμα και πάνω απ' αυτό ή στα έγκατα της γης (οι τόποι που βρίσκουν κατάλυμα οι ψυχές μετά το θάνατο), ακόμα και τα μέρη της οικουμένης που ως τότε δεν είχαν εξερευνηθεί» (Πλάτων, Συμπόσιο, σελ. 90).

«Στην μία περίπτωση η αλήθεια είναι δεδομένη και ζητείται η ορισμένη σημασία της, στην άλλη περίπτωση δεδομένη είναι η εικόνα και ζητείται η αφανής ουσία της».

Ο μύθος δεν ξεπερνάει την αληθοφάνεια, δεν μπορεί να επαληθευτεί, αλλά εξυπηρετεί με αποτελεσματικότητα τις πνευματικές και τις φιλοσοφικές ανάγκες. Στον αντίποδα της διαλεκτικής βρίσκεται το μυστήριο, η τέχνη, το εννοιακό στοιχείο του μύθου. Προϋπόθεση της αποκάλυψης αποτελεί το κατέχεσθαι, η θείκη μανία/μαινόμεναι που κάνει το θεό να μιλήσει (για παράδειγμα στον Σωκράτη), είναι θεολαλία, επιφάνεια και Θεοφάνια (τελεστική/μέθη ικανή για ολοκληρωτή την αλήθεια, μαντική, ποιητική και ερωτική), ή η φανέρωση στο όνειρο. Οι καλλιτεχνικοί μύθοι βιώνονται με την κατάφαση των αξιών, δίνουν στην κοινότητα τη μνήμη και την ιδεολογία της παίζοντας σοβαρό λόγο στην σταθερότητά της. Νοηματοδοτούν από ερχόμενα και που πάμε, φανταστικά και πραγματικά, και εμποδίζουν τα άτομα να καταληφθούν από την κυριαρχία του τυχαίου και του χάους. Συνιστούν ισχυρή κατασταλτική δύναμη ενάντια στην τυχαιότητα του χάους που τείνει να μας καταπιεί (Κουτάντος, 2011).

Συγκεκριμένα, η τέχνη είναι η συνειδητή ενέργεια αλλά και η ιδιαίτερη ικανότητα του ανθρώπου για δημιουργία έργων που προκαλούν αισθητική συγκίνηση και αναπτύσσουν προβληματισμό. Μέσω της τέχνης, δεν εκφράζεται μόνο το ιδεώδες του ωραίου, σύμφωνα με την ιδιαίτερη αισθητική του καλλιτέχνη και της εποχής του, αλλά και ένας κοινωνικός υφής προβληματισμός, ανάλογος με τις ιδεολογικές αντιλήψεις, τους κοινωνικούς προσανατολισμούς, τις αξιολογικές προσεγγίσεις του δημιουργού και τις ιδιαίτερες συνθήκες του καιρού του. Αναπτύσσει μια βαθύτερη σύλληψη της πραγματικότητας και έτσι πραγματοποιείται η μετουσίωση της σε άλλες εκφράσεις και μορφές, που μπορούν να μεταβιβαστούν σε άλλους. Υπάρχουν διάφορες μορφές τέχνης: α) εικαστικές, πλαστικές (ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, διακοσμητική), β) φωνητικές ή τονικές τέχνες (μουσική, λογοτεχνία), γ) κινητικές ή μιμητικές τέχνες (χορός, θέατρο, κινηματογράφος).

Τα κίνητρα της καλλιτεχνικής δημιουργίας αφορούν στο ταλέντο του ανθρώπου, στην προδιάθεση, στην τάση του ανθρώπου για μίμηση, στην τυχαία παραγωγή καλλιτεχνήματος, στη λύτρωση του καλλιτέχνη από τα πάθη-εξαγνισμός, στο ζύπνημα της φαντασίας ως αντίδραση από την επαφή του καλλιτέχνη με την πραγματικότητα, στην επιθυμία του καλλιτέχνη ν' αλλάξει τη ζωή, να την αποδώσει χωρίς ατέλειες, καλύτερη (εξιδανίκευση της ζωής) ή ρεαλιστικά, στον πόθο της αθανασίας, στην ανάγκη για αναγνώριση και διάκριση, στην ανάγκη για εξομολόγηση και επικοινωνία με τον κόσμο, στην επιθυμία για αποδοχή του εαυτού και για προσωπική ελευθερία, στην ανθρωπιστική και κοινωνική συνείδηση, στην επιθυμία για πρωτοτυπία και πρωτοπορία, και στην επικοινωνία με τους άλλους καλλιτέχνες. Μεγαλύτερη σημασία από ένα οποιονδήποτε ορισμό της τέχνης, έχουν οι ίδιες οι λειτουργίες της τέχνης:

- ✚ Η τέχνη βοηθάει στην καλλιέργεια των αισθητικών κριτηρίων, στην ανάπτυξη της ευαισθησίας και της καλαισθησίας (τάξη, ρυθμός, συμμετρία, αρμονία), στοιχεία απαραίτητα για τη βελτίωση της ζωής του σύγχρονου ανθρώπου. Ο άνθρωπος αποζητά το ωραίο σε κάθε εκδήλωση της ζωής του, από το ντύσιμό του ή τη διακόσμηση του σπιτιού του, μέχρι το μέσο ψυχαγωγίας που επιλέγει.
- ✚ Αναπτύσσει την παρατηρητικότητα, τη φαντασία και την πρωτοτυπία.
- ✚ Καλλιεργεί το λόγο, δηλαδή τη σκέψη, την έκφραση και το μέτρο.
- ✚ Προσφέρει ψυχαγωγία με την αισθητική συγκίνηση και την απόλαυση, αλλά και ψυχική ισορροπία και γαλήνη, λυτρώνοντας τον άνθρωπο από την πληκτική ρουτίνα της καθημερινότητάς και το άγχος.
- ✚ Μορφώνει με τη μετάδοση ιδεών, γνώσεων και προβληματισμών. Η τέχνη δίνει ερεθίσματα για προβληματισμούς, και ενισχύει την κριτική αντίληψη ως αντίδοτο στην πνευματική οκνηρία και στη μαζοποίηση.
- ✚ Με το αγαθό, το ιδεώδες και το αληθινό, που μπορεί να πυκνώνονται σε ένα καλό έργο τέχνης, διαμορφώνεται το ήθος, η αντίληψη της ζωής και οι αξίες του φιλότεχνου. Έτσι προβάλλονται ιδανικά και αρετές που αποτελούν υγιή πρότυπα σεβασμού και ανιδιοτέλειας, για τη διάπλαση των ανθρώπων με υψηλό αίσθημα ευθύνης ώστε να δρουν ενάντια στην εκμετάλλευση και στην απανθρωποποίηση.
- ✚ Εξευγενίζει, εκλείπνυει το χαρακτήρα, καταπραΰνει τα πάθη και λυτρώνει. Οδηγεί στην αυτοκριτική και κατά συνέπεια στην αυτογνωσία.
- ✚ Προσφέρει γνώση της αξίας - επομένως και σεβασμό - της πολιτιστικής κληρονομιάς και της καλλιτεχνικής δημιουργίας.
- ✚ Έχει κοινωνική σημασία. Το καλλιτέχνημα είναι πάντα έργο ενός ελεύθερου ανθρώπου που με την οξυδέρκεια και τη φαντασία του μπορεί να διακρίνει περιορισμούς και αδικίες. Η καλλιτεχνική δημιουργία μετατρέπεται συχνά σε φωνή διαμαρτυρίας και αντίστασης από την αυθαιρεσία της εξουσίας, καλώντας το φιλότεχνο στην αναζήτηση της δικής του ελευθερίας.
- ✚ Σηλιτεύει την ανηθικότητα και την ασχήμια και δίνει στον άνθρωπο το όραμα για έναν καλύτερο κόσμο, πιο δίκαιο, πιο ελεύθερο, πιο όμορφο και ειρηνικό.
- ✚ Συντροφεύει τον άνθρωπο στη χαρά και στη λύπη, και του προσφέρει παρηγοριά.
- ✚ Τονώνει τη θρησκευτική πίστη.
- ✚ Ενισχύει τα φιλειρηνικά αισθήματα, επισημαίνοντας την κοινή μοίρα των ανθρώπων και αντιμάχεται το ρατσισμό και τον εθνικισμό.
- ✚ Εμπνέει την αγάπη για τη φύση.
- ✚ Φέρνει κοντά τους ανθρώπους. «*Τίποτε δε μας ενώνει καλύτερα*», λέει ο Σεφέρης, «*από μια καλλιτεχνική συγκίνηση*». Λυτρώνει το άτομο από τη μοναξιά και την αντικοινωνική συμπεριφορά και προτάσσουντας το κοινό καλό, συμβάλλει στην καλλιέργεια της ομαδικότητας και της κοινωνικής συνείδησης.

- ✚ Δεν αποτελεί μόνο σημαντικό στοιχείο του πολιτισμού ενός έθνους, αλλά και διακριτικό του γνώρισμα. Συμβάλλει στη διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης και στην εδραίωση της δημοκρατίας.

Έτσι η τέχνη: α) καλλιεργεί τις πνευματικές δυνάμεις και ασκεί τις διανοητικές ικανότητες του ανθρώπου (κρίση, αντίληψη, φαντασία, επινοητικότητα κ.ά.). β) Διευρύνει τους πνευματικούς ορίζοντες και τα ενδιαφέροντά του ανθρώπου με άμεση συνέπεια την άνοδο του πνευματικού επιπέδου και της πολιτιστικής στάθμης, τον καθιστά ικανό να προσεγγίζει *πολυπρισματικά* την πραγματικότητα και να διεισδύει στις εσωτερικές πτυχές της. γ) Ενδυναμώνει την *πολιτιστική του συνείδηση* καθώς τον φέρνει σε επαφή με άγνωστες πτυχές του ιστορικού του παρελθόντος και παράλληλα τον διδάσκει από τα μεγαλουργήματα των προγόνων του. δ) Διδάσκει το άτομο να βλέπει τα πράγματα μέσα από ένα *διαφορετικό πρίσμα* που ξεφεύγει απ' τη χρηστική αντίληψη της ζωής. ε) Αναπτύσσει την *επικοινωνία* ανάμεσα στο δημιουργό και στο κοινό και ανάμεσα στους ανθρώπους όλου του κόσμου, βοηθώντας στην εξωτερίκευση του ψυχικού κόσμου. στ') Υπερασπίζει τα πανανθρώπινα *ιδανικά* και εναντιώνεται σε κάθε μορφή αυθαιρεσίας, εκμετάλλευσης και αδικίας. ζ) Έχει σημαντική επίδραση στην *κοινωνικοπολιτική ζωή* καθώς δεν αποτελεί μόνο μέσο επικοινωνίας και σύσφιξης των διαπροσωπικών σχέσεων, αλλά προβάλλει και πρότυπα ζωής και συμπεριφοράς, και κοινωνικο-πολιτικές αξίες, όπως είναι η ισότητα, η δικαιοσύνη, η ελευθερία και η ειρήνη. Αφυπνίζει τις συνειδήσεις των πολιτών και τους ευαισθητοποιεί για σοβαρά κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα.

η) Επηρεάζει τους *ιδεολογικούς προσανατολισμούς* του ανθρώπου καθώς προβάλλει υψηλές αξίες και ανώτερα ιδανικά, συντελεί σε μια επαν-ιεράρχηση αξιών και τονώνει την έφεσή του να αγωνιστεί για την πραγμάτωση υψηλών στόχων. θ) Επιδρά *θετικά στον ψυχισμό του ατόμου* εκλεπτύνοντας τον ψυχικό του κόσμο, και εξευγενίζει τα συναισθήματα μέσω της αισθητικής συγκίνησης απαλλάσσοντας από το άγχος και την υπερένταση, λειτουργώντας ως μορφή εκτόνωσης που απελευθερώνει από την εσωτερική πίεση και ένταση. Έτσι προκαλεί την κάθαρση στο δημιουργό και στο δέκτη. ι) Αποτελεί μέσο που εκφράζει την *ιδιαιτερότητα της προσωπικής δημιουργίας* αναδεικνύοντας τις ιδιαίτερες κλίσεις και ικανότητες του ατόμου και τις μετατρέπει σε ταλέντο. Ικανοποιεί την ανάγκη του ανθρώπου να εκφράζει τις ιδέες και τις ανησυχίες του, να αισθητοποιεί τα οράματά του. κ) Συμβάλλει στην *ηθική αρτίωση* του ανθρώπου προβάλλοντας ανθρωπιστικές αξίες και πρότυπα ηθικής ζωής απαθανατίζοντας τις ηθικές πράξεις. λ) Η τέχνη κάθε λαού αποτελεί το κυριότερο στοιχείο της φυσιογνωμίας και της *πολιτιστικής του ταυτότητας* καθώς τα έργα ενός λαού αντιπροσωπεύουν την ιδιαίτερη αισθητική του και χαρακτηρίζουν την ποιότητα του εθνικού του πολιτισμού, ενώ η λαϊκή τέχνη εκφράζει την πολιτιστική ταυτότητά του. μ) Ευνοεί την *επικοινωνία των λαών καταλύοντας τα τοπικά όρια*. Είναι γλώσσα με διαχρονική αξία που συμβάλλει στη διαμόρφωση πνεύματος οικουμενικής συνείδησης (Μάντη Κωνσταντίνου).

Η μετάβαση των πολιτισμών

Η μετάβαση από έναν πολιτισμό σε έναν άλλο, μπορεί να σημαίνει μια βίαιη αλλαγή και για τα έργα της τέχνης, τα οποία τον συμβολίζουν και τον νοηματοδοτούν.



3 Αγάλματα Φαραώ κομμένα σε σχήμα Σταυρού - Κόπτες Χριστιανοί Αίγυπτος



Εκκλησία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Ναύπλιο, 12^{ος}-13^{ος} αι. - Χτισμένη με αρχαία υλικά

Από τα θεμέλια της εκκλησίας της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην πρώτη γραμμή, έχει χτιστεί πάνω σε αρχαίες πέτρες. Η δεύτερη γραμμή και μετά, έχει ανεγερθεί με ασβεστόλιθο. Η διακόσμηση του ναού σε πολλά μέρη έχει εικόνες ψαριών, ζώων και βελανιδιάς. Η βορειοανατολική γωνία του ναού αποκαλύπτει μια διακόσμηση από ανάγλυφο κεφάλι, περικυκλωμένη με τις ακτίνες, συμβολίζοντας τον ήλιο. Η βορειοδυτική πλευρά του ναού παρουσιάζει μια επιτύμβια στήλη με ανάγλυφη παράσταση ενός ζευγαριού. Η δυτική πύλη της εισόδου κατέχει μια ρωμαϊκή επιγραφή, και στο νότιο τοίχος εκδηλώνεται ένα ηλιακό ρολόι.



Καθεδρικός Ναός του Μεξικού, 1525-1813 – Από υλικά προκολομβιανών πυραμίδων

Η ανέγερση του Καθεδρικού του Μεξικού άρχισε το 1525 από τους Ισπανούς άποικους, και ολοκληρώθηκε έπειτα από 300 χρόνια, το 1813. Στην παραπάνω φωτογραφία διακρίνονται ένα πλήθος διαφορετικών αρχιτεκτονικών τεχνοτροπιών, όπως το μπαρόκ του κεντρικού τμήματος της πρόσοψης και το νεοκλασικό των δύο καμπαναριών. *Ο ναός πρωτάρχησε να ανεγείρεται με πέτρες από τα ερείπια του Μεγάλου Ναού (Τέμπλο Μαγιόρ) των Αζτέκων.*

Δύο ίσως είναι οι βασικοί λόγοι για τους οποίους όταν ένας παλιός πολιτισμός καταστρέφεται στα ερείπιά του χτίζεται ο νέος πολιτισμός. Ο ένας λόγος είναι πρακτικός, είναι ευκολότερο να χτίσουν με τα έτοιμα υλικά του παλιότερου πολιτισμού, π.χ. πελεκημένες πέτρες αρχαίων ελληνικών ναών. Ο δεύτερος λόγος είναι η αλλαγή συμβολισμού, π.χ. η απουσία των αρχαίων αγαλμάτων και η αντικατάστασή τους από τις εικόνες/αγιογραφίες κατά την βυζαντινή περίοδο, σηματοδοτούσε ακριβώς τη μετάβαση σε μια νέα τεχνοτροπία και πολιτισμό. Εξού και οι λέξεις «ειδωλολατρία» και «ειδωλολάτρης», αυτός που λατρεύει τα ειδώλια (ετυμολογία «ειδώλιο» λόγια λέξη < υποκοριστικό του «εἶδωλον» < αγαλματίδιο). Ωστόσο όπως θα δούμε παρακάτω, οι πολιτισμοί πάντα έβρισκαν τρόπο να μεταφέρουν γνώσεις, τεχνοτροπίες και χαρακτηριστικά στη νέα εποχή. Έτσι που η τέχνη μας σήμερα, να διατηρεί κάποια χαρακτηριστικά από την εποχή των αιγυπτιακών πυραμίδων.

Προϊστορία: Κυνηγοί και Τροφосуλλέκτες



«Τα χέρια με δυσκόλεψαν λίγο γιατί δεν φαίνονται πολύ καλά. Είναι μάλιστα πολύ παλιά! Τα αποτυπώματα των χεριών τους τα έκαναν για να ξέρουμε πως υπάρχουν». (Ιωάννα Μαρτούλα)

Δεν μπορούμε να καταλάβουμε την τέχνη του παρελθόντος, αν δεν ξέρουμε τους σκοπούς που εξυπηρετούσε. Κάποιες φορές απομακρυνόμαστε από τις πολιτισμένες χώρες ή συναντάμε τα ίχνη των μακρινών μας προγόνων. «Αυτούς τους λαούς τους λέμε «πρωτόγονους», όχι επειδή είναι πιο απλοϊκοί – αλλά επειδή είναι πιο κοντά στην κατάσταση από την οποία ξεκίνησε ολόκληρη η ανθρωπότητα. Για τους πρωτόγονους, δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα σ' ένα κτίσμα και σε μια εικόνα σε ό,τι αφορά τη χρησιμότητα. Οι καλόβες τους προστατεύουν από τη βροχή, τον άνεμο και τον ήλιο, καθώς και από τα πνεύματα που ορίζουν τα στοιχεία της φύσης. Οι εικόνες γίνονται για να τους προστατεύουν από άλλες δυνάμεις, εξίσου πραγματικές με τα στοιχεία: εικόνες και αγάλματα ασκούν μαγικό ρόλο» (Gombrich, 2015, σσ. 39-40). Οι προϊστορικές καταβολές της τέχνης κρύβονται στο μυστικό της δύναμης της εικόνας, όχι σαν κάτι όμορφο, αλλά σαν μια δύναμη που μεταχειρίζεσαι (Εικόνα 1).



Εικόνα 1: «Χέρια», Προϊστορικό Σπήλαιο Κάστρου, Ισπανία, 37.300 π.Χ.



«... «αναχθείτε σε μια εποχή χωρίς τα κοινωνικά, πολιτικά, θρησκευτικά, τεχνολογικά και τεχνικά επιτεύγματα του σήμερα. Φανταστείτε λοιπόν έναν άνθρωπο «γυμνό», που ξεκινά να αντιμετωπίζει την ακατανόητη φύση, να αναρωτιέται τι υπάρχει γύρω του, να προσπαθεί να επιβιώσει σε ένα εχθρικό φυσικό περιβάλλον. Ο άνθρωπος επιζεί και ξεκινά να συνυπάρχει με άλλους ανθρώπους, όχι πάντα και απαραίτητα φιλικά, χωρίς γραπτό αλλά με υποτυπώδη προφορικό λόγο. Βασικά του ενδιαφέροντα δεν μπορεί παρά να είναι η έγνοια της επιβίωσης, η αναζήτηση τροφής (κυρίως μέσω κνηγιού και καρποσυλλογής και αργότερα καλλιέργειας και κτηνοτροφίας), η προστασία του από τα καιρικά φαινόμενα και φυσικά η ικανοποίηση του αναπαραγωγικού του εστίκτου. Ας προβληματιστούμε. Σε ένα τέτοιο περιβάλλον, μπορεί άραγε να υπάρξει τέχνη;» (Τριβυζαδάκης, 2013, σελ. 14)

«Σε αυτή την προϊστορική ζωγραφιά μου αρέσουν τα ζώα γιατί είναι προϊστορικά. Δείχνει ότι ένας ταύρος ή μαμούθ σκότωσε τον άνθρωπο που του έχωσε το κοντάρι στην κοιλιά. Δείχνει επίσης ότι ένας ρινόκερος φεύγει γρήγορα από το φόβο του. Είναι ζωγραφισμένο στο σπήλαιο Λάσκο, από τον πρώτο άνθρωπο της γης, και μιλάει για το κνήγι των ζώων».
(Κώστας Αργυρού)

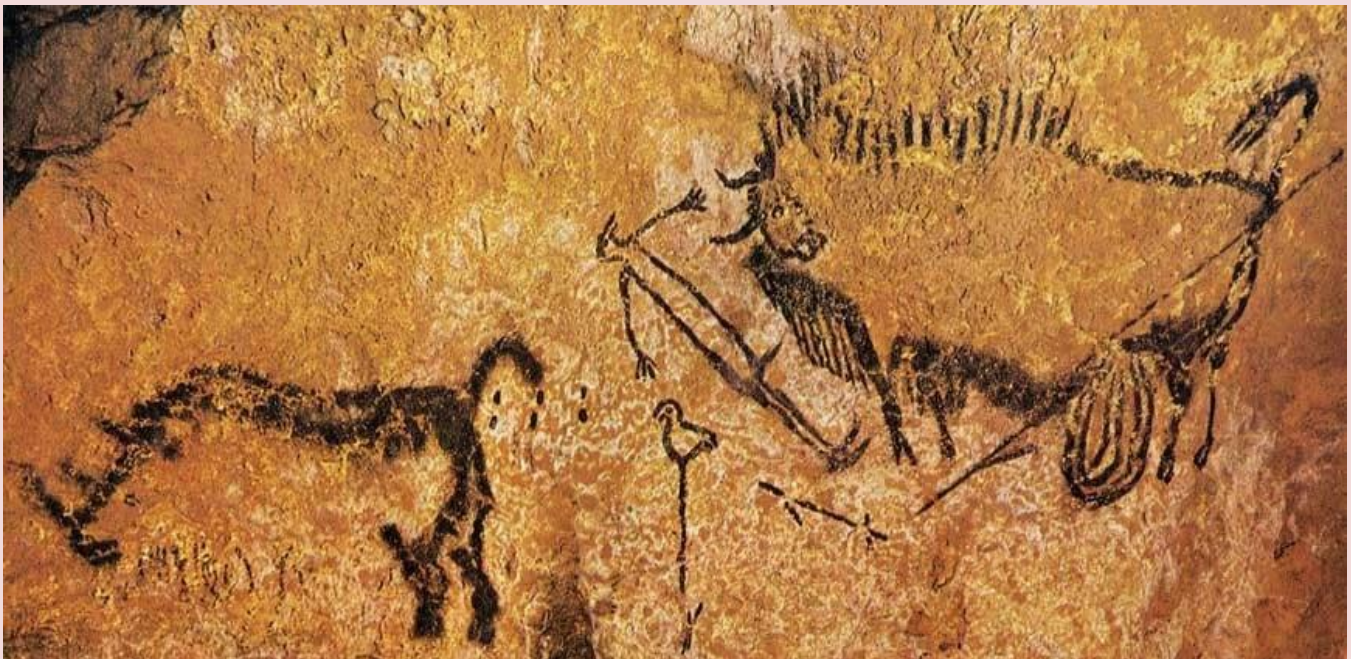
Η προϊστορική ανθρώπινη πίστη στη δύναμη της εικόνας, στη μαγεία της εικόνας, φαίνεται και από το ακόλουθο ανέκδοτο. Κάποτε ένας Ευρωπαίος σχεδίαζε αγελάδες σ' ένα χωριό της

Αφρικής. «Αν τις πάρεις μαζί σου, πώς θα ζήσουμε;», τον ρώτησαν στο τέλος απελπισμένα οι κάτοικοι. Δεν είναι η επιδεξιότητα που λείπει από τα έργα ενός πρωτόγονου. Δεν είναι η στάθμη της τεχνικής του που διαφέρει από τη δική μας, αλλά οι ιδέες του. «Αυτό είναι κάτι που πρέπει να το συνειδητοποιήσουμε από την αρχή, γιατί το χρονικό της τέχνης δεν είναι μια ιστορία τεχνικής προόδου, αλλά μια ιστορία αλλαγής ιδεών και απαιτήσεων» (Gombrich, 2015, σελ. 44).

Σε πολλά προϊστορικά σπήλαια υπάρχουν καλά διατηρημένα δείγματα τοιχογραφιών (Εικόνα 2, 3). Θεωρούνται σημαντικά προϊστορικά μνημεία και γι' αυτό έχουν χαρακτηριστεί ως «Μνημεία της Παγκόσμιας Κληρονομιάς» από την Ουνέσκο. Σε αυτά τα μνημεία έχουν διασωθεί εκατοντάδες βραχογραφίες διαφορετικών ζώων της εποχής των παγετώνων. Δεν περιορίζονται απλά στην απεικόνιση των φυτοφάγων ζώων της εποχής όπως άλογα, βοοειδή και μαμούθ, αλλά οι τοίχοι των σπηλαίων επίσης έχουν αναπαραστάσεις λιονταριών, πάνθηρων, αρκούδων και υαίνων. Επίσης απεικονίζουν τους ανθρώπους της προϊστορικής εποχής.

Η προϊστορία είναι η περίοδος από την εποχή που πρωτοεμφανίστηκαν οι σύγχρονοι άνθρωποι ως προς τη συμπεριφορά και την ανατομία τους, μέχρι την εμφάνιση της γραπτής ιστορίας, που ακολούθησε με την εμφάνιση των συστημάτων γραφής.

«Βλέπουμε λοιπόν ότι ο προϊστορικός άνθρωπος έδινε ιδιαίτερη σημασία στην εικόνα και στη δύναμη την οποία μπορεί αυτή να εκπέμπει. Δεν θα ήταν υπερβολή μάλιστα αν λέγαμε ότι με την τέχνη εξυμνεί τη δύναμη της εικόνας και την παρουσιάζει ως ένα τρόπο μετάδοσης νοημάτων, ως μια πρόωμη γραφή» (Τριβυζαδάκης, 2013, σελ. 16).



Εικόνα 2: «Άνθρωπος Πουλί», Παλαιολιθικό Σπήλαιο Λασκώ, Γαλλία 17.000 π.Χ.



«Αυτή η τοιχογραφία μου αρέσει, ακόμα και τώρα θαυμάζουμε αυτές τις ζωγραφιές, όσα χρόνια και αν πέρασαν. Οι άνθρωποι πάλευαν για να ζήσουν, δεν τα παρατούσαν ΠΟΤΕ και φρόντιζαν την οικογένειά τους. Η τοιχογραφία δείχνει ένα ταύρο, ελάφια και βίσωνες που τρέχουν να σωθούν»!! (Έλενα Κατοή)



Εικόνα 3: «Τοιχογραφία», Παλαιολιθικό Σπήλαιο Λασκώ, Γαλλία, 17.000 π.Χ.



«Αυτό το
άγαλμα είναι
πάρα πολύ
όμορφο και
προσπάθησα να
το κάνω πολύ
ωραίο. Ξέρω ότι
αυτό το άγαλμα
έχει φτιαχτεί από
πριν πάρα πολλά
χρόνια, ήθελα να
το βάψω ωραίο.
Είναι μια
γυναικά που
μεγαλώνει τα
παιδιά της». (1)

Το 1908, κατά τη διάρκεια των ανασκαφών υπό την εποπτεία των αρχαιολόγων Josef Szombathy, Hugo Obermaier και Josef Bayer, κοντά στο χωριό Βίλλεντορφ (Willendorf) στην Κάτω Αυστρία, βρέθηκε ένα αγαλματίδιο μιας γυναίκας της Παλαιολιθικής Περιόδου. Το αγαλματίδιο είναι κατασκευασμένο από ασβεστόλιθο, είναι βαμμένο με κόκκινη ώχρα, έχει ύψος 11 εκ. και χρονολογείται ανάμεσα στο 28.000 π.Χ. και στο 25.000 π.Χ. Πολύ λίγα στοιχεία είναι γνωστά σχετικά με την προέλευσή του, την μέθοδο κατασκευής του και τη σημασία του για τον πολιτισμό που την κατασκεύασε. Έχει τονισμένα σημεία του γυναικείου σώματος που συνδέονται με την εγκυμοσύνη όπως το στήθος, τους μηρούς και την κοιλιά, και διάφοροι ερευνητές πιστεύουν ότι απεικονίζει κάποια θεότητα της γονιμότητας. Δεν έχει πρόσωπο, ενώ στο κεφάλι υπάρχουν κυκλικές οριζόντιες ζώνες που πιθανόν είναι κάποιο είδος κόμμωσης. Τέτοια γυναικεία αγαλματίδια, της Παλαιολιθικής Περιόδου, με τονισμένο στήθος, μηρούς και κοιλιά, έχουν βρεθεί σε διάφορα μέρη της Ευρώπης και της Σιβηρίας, και είναι γνωστά ως ειδώλια της Αφροδίτης. Το συγκεκριμένο ειδώλιο που βρέθηκε στην Αυστρία, είναι γνωστό ως «Αφροδίτη του Βίλλεντορφ» (Εικόνα 4). Αν και πολύ λίγες πληροφορίες υπάρχουν σχετικά με τον παλαιολιθικό άνθρωπο της Ελλάδας, εντούτοις πιστεύεται ότι υπήρξε στον ελληνικό χώρο ανθρωπολογικός τύπος της απώτατης εκείνης περιόδου, που ανήκε στη νομαδική ή ημινομαδική κατηγορία. Αφθονία πληροφοριών έχουμε για το νεολιθικό πολιτισμό της Ελλάδας, από το τέλος 7ης χιλιετίας-μέσα 3ης χιλιετίας.



Εικόνα 4: «Αφροδίτη του Βίλλεντορφ», Παλαιολιθικό, Αυστρία, 28.000-25.000 π.Χ.

Λίθινη εποχή: Τα Πρώτα Εργαλεία

Η εμφάνιση των πρώτων σύγχρονων ανθρώπων ξεκίνησε κατά την Παλαιολιθική εποχή 200.000 χρόνια πριν, και συνεχίστηκε με τη εξάπλωσή τους σχεδόν σε όλο τον πλανήτη έως 10.000 χρόνια πριν. Αυτοί οι άνθρωποι ήταν νομάδες κνηγοί και τροφοσυλλέκτες. Το τέλος της Εποχής των Παγετώνων φέρνει τη Νεολιθική εποχή μεταξύ 8000 - 5000 π.Χ.. Η περίοδος αυτή επέφερε μια ριζική αλλαγή στην ανθρώπινη ιστορία, καθώς οι άνθρωποι άρχισαν πλέον τη συστηματική καλλιέργεια/γεωργία και την κτηνοτροφία. Με την εξασφάλιση της τροφής τους οι κοινωνίες αναπτύχθηκαν σε μέγεθος και επεκτάθηκαν γεωγραφικά. Η ολοένα αυξανόμενη πολυπλοκότητα των ανθρώπινων κοινωνιών, οδήγησε στην ανάγκη για την καταγραφή και την οργάνωση των πληροφοριών με τη χρήση των συστημάτων της γραφής και της λογιστικής.



«Μου άρεσαν τα λίθινα εργαλεία, αλλά γι' εκείνους τους ανθρώπους σήμαιναν πιο πολλά: με αυτά έγδερναν το δέρμα των ζώων, κνηγούσαν και μπορούσαν να προστατευτούν από τους κινδύνους. Τα πρώτα εργαλεία που φτιάχτηκαν ήταν από μύτερά ξύλα. Άλλα φτιάχτηκαν από πέτρες, χτυπώντας τις με άλλες πιο σκληριές πέτρες». (Κ)

Το σύστημα των τριών εποχών, είναι ένα σύστημα ταξινόμησης της ανθρώπινης προϊστορίας σε τρεις διαδοχικές χρονικές περιόδους. Πήρε το όνομά του από το αντίστοιχο υλικό που χρησιμοποιούσαν για την κατασκευή των εργαλείων. Χρονολογικά ταξινομείται ως εξής: «Η Εποχή του Λίθου» (Εικόνα 5, 6), «Η Εποχή του Χαλκού» και «Η Εποχή του Σιδήρου» (Εικόνα 7). Το σύστημα των τριών εποχών είναι δύσκολο να εφαρμοστεί έξω από την Ευρώπη. Οι διάφοροι πολιτισμοί αναπτύχθηκαν σε διαφορετικούς ρυθμούς ή έχασαν κάποια από τις προβλεπόμενες φάσεις. Για παράδειγμα οι φυλές του Αμαζονίου παρέμειναν στην Νεολιθική εποχή και δεν υπήρξε Εποχή του Χαλκού. Οι νομαδικές φυλές της Σαχάρας πέρασαν από την χρήση του λίθου στη χρήση του σιδήρου. Επίσης, η έρευνα έδειξε ότι οι αλλαγές από την μία εποχή στην άλλη δεν ήταν αιφνίδιες. Ο πυριτόλιθος για παράδειγμα παρέμεινε εν χρήσει στην Εποχή του Σιδήρου της Ευρώπης, ενώ τα πρώιμα μεταλλικά αντικείμενα ή εργαλεία ακολουθούν τυπολογικά τα λίθινα. Παρόλο που η έρευνα κάνει το σύστημα των τριών εποχών όλο και περισσότερο ανακριβές, ωστόσο παραμένει θεμέλιος λίθος της προϊστορικής αρχαιολογίας και οι έννοιές του έχουν πλέον εντυπωθεί στον νου του καθημερινού ανθρώπου.



Εικόνα 5: «Τεχνουργήματα», Νεολιθικής Περιόδου, Ασία & Ευρώπη, 10.000-5.500 π.Χ.

Εκτός από τα λίθινα εργαλεία, οι άνθρωποι αρχίζουν να κατασκευάζουν μνημεία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το «Στόουνχεντζ», ένα νεολιθικό μεγαλιθικό μνημείο του οποίου η διαμόρφωση συνεχίστηκε ως την Εποχή του Χαλκού στην σημερινή Αγγλία. Πρόκειται για έναν κύκλο μεγαλίθων, που κατασκευάστηκε ανάμεσα στο 2500 π.Χ. και το 2000 π.Χ.. Το αρχαιότερο κυκλικό ανάχωμα και η περιφερειακή τάφος, που ανήκουν σε πρωιμότερη φάση του μνημείου, προσφάτως χρονολογήθηκαν περί το 3100 π.Χ.. Το όνομα «Στόουνχεντζ» (Stonehenge) προέρχεται από τις αρχαίες αγγλικές λέξεις «Stanhen gist», που σημαίνουν «κρεμαστοί λίθοι» και έδωσαν το όνομά τους σε μια ολόκληρη κατηγορία μνημείων γνωστών ως «henge(s)», δηλαδή κυκλικές ή οβάλ σχήματος περιοχές με διακριτά χαρακτηριστικά τους το κυκλικό ανάχωμα και την τάφο. Το Στόουνχεντζ και ο περιβάλλον χώρος του προστέθηκαν στον κατάλογο της UNESCO για την Παγκόσμια Πολιτισμική Κληρονομιά.



«Αυτό που βλέπουμε σε αυτή την εικόνα δεν είναι κάποιες πέτρες που τις έχουν τοποθετήσει τοχαία, ριγμένες εδώ και εκεί. Αν και κατασκευάστηκε παλιά, ήξεραν ότι είναι ένα «μνημείο». Οι ψηλές πέτρες που βρίσκονται στην Αγγλία ήταν για αυτούς κάτι σαν θρησκεία. Δεν είναι μόνο μια ωραία θέα, πιστεύω ότι το έφτιαξαν γιατί δεν είχαν ακόμα θρησκεία και ήθελαν να πιστεύουν σε κάτι». (Ε)



Εικόνα 6: «Στόουνχεντζ», Μεγαλιθικό Μνημείο, Ηνωμένο Βασίλειο, 2.500-2.000 π.Χ.

Στην Ευρώπη την Εποχή του Λίθου διαδέχτηκε η Εποχή του Χαλκού και του Σιδήρου.



Εικόνα 7: «Άρμα του Ηλίου του Τρούντχολντ», Χάλκινο Τέχνηρο, Δανία, 1.800-1.600 π.Χ.



«Το άλογο
κουβαλεί τη
γη, το άλογο
μπορεί να
στερεωθεί
στη ρόδα.
Όλα είναι
από σίδηρο.

Αυτή η γη
που
κουβαλεί το
άλογο είναι
λίγο
διαφορετική
από τη δική
μας γη
σήμερα». (I)

Στην Ελλάδα κατά την νεολιθική περίοδο αναπτύσσεται ένας σημαντικός πολιτισμός. Στο Νησί Κέρος υπήρχε κάποιου είδους υποχρέωση να φέρνουν ένα κομμάτι σπασμένου ειδωλίου και να το καταθέτουν στο ιερό. Το στυλ της κεραμικής υποδεικνύει πως οι τελετουργικές εναποθέσεις έλαβαν χώρα μεταξύ 2750 - 2550 π.Χ. Επίσης έχουν εντοπιστεί κατάλοιπα του πέτρινου τελετουργικού κτιρίου στο Δασκαλιό, το σημαντικότερο τελετουργικό κέντρο των Κυκλάδων στο κέντρο του Αιγαίου από τις αρχές της 3ης χιλιετίας π.Χ., κάπου 500 χρόνια νωρίτερα από οποιοδήποτε άλλο τελετουργικό κέντρο στο προϊστορικό Αιγαίο.



«Το αγαματάκι του Σέσκλου είναι φτιαγμένο από πέτρα και είναι κάπως παράξενο. Το κεφάλι του είναι πιεσμένο και τα χέρια του δεν είναι τόσο δυνατά όσο είναι τα πόδια του.

Τα πόδια του είναι πιο δυνατά από όλα. Το φτιάξαν για να προχωρήσουν τα πράγματα». (1)

Πολύ σημαντικό είναι ότι στον ελλαδικό χώρο καθιερώνεται σε αυτήν την περίοδο ένας τρόπος ζωής βασισμένος στην καλλιέργεια της γης και την κτηνοτροφία, που πρόκειται να διαρκέσει με ελάχιστη μεταβολή σε όλη την διάρκεια της κατοπινής εποχής του χαλκού και ακόμα αργότερα. Σύμφωνα με πολλούς μελετητές μπαίνουν σταδιακά οι βάσεις πάνω στις οποίες θα αναπτυχθούν οι κατοπινοί μεγάλοι πολιτισμοί του ελληνικού χώρου (Εικόνα 8).



Εικόνα 8: «Γυναικείο Πήλινο Ειδώλιο», Βέροια, Αρχαιολογικό Μουσείο, περ. 6.000 π.Χ.

Προς το τέλος της περιόδου εμφανίζεται ο χαλκός και η μεταλλουργία σε πρωτογενές επίπεδο, με αποτέλεσμα ο ακριβής διαχωρισμός από την επόμενη εποχή του χαλκού να είναι εξαιρετικά δυσδιάκριτος. Η διάδοση στον ελληνικό χώρο της λεγόμενης νεολιθικής επανάστασης, που ξεκίνησε από την Μεσοποταμία, με κύρια χαρακτηριστικά την καλλιέργεια της γης και την μόνιμη εγκατάσταση σε οικισμούς, εικάζεται ότι προήλθε από μετακινήσεις νεολιθικών πληθυσμών από την Μικρά Ασία, που θα πρέπει να άρχισαν πολύ νωρίς, ήδη από το ξεκίνημα της νεολιθικής εποχής και σε όλη την διάρκειά της, 6500 π.Χ. - 2600 π.Χ..



«Το βάζο έχει
ωραία
χρώματα
πορτοκαλί,
καφέ και
χρυσό.

Το έφτιαξαν
για να φυλάνε
μέσα τις
πέτρες τις
μυτερές». (1)

Επίσης, εικάζεται ότι παράλληλα με τις από ανατολικά μετακινήσεις είναι πιθανό να κινήθηκαν προς τον ελληνικό χώρο, κάτοικοι και από βόρειες κατευθύνσεις. Η τεκμηριωμένη συνεχής εποχιακή κατοίκηση ορισμένων αρχαιολογικών θέσεων π.χ. στο σπήλαιο Φράγχθι, επιτρέπουν την εικασία ότι τουλάχιστον ένα μέρος από τον παλαιολιθικό πληθυσμό του ελληνικού χώρου επιβίωσε μέχρι και την νεολιθική περίοδο. Φαίνεται ότι υπάρχει στον ελληνικό χώρο μια σταθερή μάζα πληθυσμού, και κατά τον Δ.Ρ. Θεοχάρη: «Από ό,τι δείχνουν τα πράγματα, ο βασικός αυτός πληθυσμός δε φαίνεται να άλλαξε στην Ελλάδα ουσιαστικά από την Τελική Παλαιολιθική και πέρα· από τότε δηλαδή που είναι οπωσδήποτε δυνατή σήμερα η αρχαιολογική τεκμηρίωση κάποιας συνέχειας στην πολιτισμική πορεία». Το παρακάτω αγγείο αυτής της περιόδου, είναι μοναδικό σε σχήμα και διακόσμηση και αποτελεί το τελειότερο δείγμα του ρυθμού της πολύχρωμης κεραμικής, που κυριαρχεί στη Νεότερη Νεολιθική περίοδο. Το θέμα της σπείρας κυριαρχεί στο κέντρο του διακοσμητικού πεδίου και πλαισιώνεται από καμπύλα γραμμικά θέματα (Εικόνα 9).



Εικόνα 9: «Πήλινο Σφαιρικό Αγγείο», Διμήνη Μαγνησίας, 5300-4800 π.Χ.



Μελέτη εικονογραφημένων λευκωμάτων που αναφέρονται στην προϊστορική και νεολιθική περίοδο στην Ελλάδα και σε άλλα μέρη της γης.

Αρχαία Αίγυπτος και Μεσοποτάμια: Οι Εύφορες Κοιλιάδες

Από αυτή την περίοδο και μετά «... θα δούμε πώς οι Αρχαίοι Έλληνες μαθήτευσαν στους Αιγύπτιους, και πώς όλοι εμείς μαθητεύσαμε στους Αρχαίους Έλληνες» (Gombrich, 2015, σελ. 55).



«Στην Αίγυπτο κοντά στα ποτάμια άρχισαν να συγκεντρώνονται πολλοί άνθρωποι που καλλιέργησαν τη γη.

Κάποιοι ήταν απλοί εργάτες. Άλλοι ήταν σκλάβοι. Τον αρχηγό τους τον έλεγαν Φαραώ. Ένας από τους Φαραώ ήταν ο δεκαοχτάχρονος Τουταγχαμών. Βρήκαν τον τάφο του ασύλητο και μέσα τη χρυσή του μάσκα που του φόρεσαν όταν πέθανε». (Ε)

Η αρχαία αιγυπτιακή τέχνη περιλαμβάνει τη ζωγραφική, τη γλυπτική και τις άλλες τέχνες που δημιουργήθηκαν από τον πολιτισμό της Αιγύπτου στην κοιλάδα του κάτω Νείλου, περίπου από το 3000 π.Χ. έως το 30 μ.Χ.. Έφτασε σε υψηλό επίπεδο αλλά ήταν εξαιρετικά *στολιζαρισμένη* και συμβολική. Ήταν συντηρητική, καθώς το αιγυπτιακό στυλ δεν άλλαξε πάνω από τρεις χιλιάδες χρόνια. Ο τάφος του Τουταγχαμόν ανακαλύφθηκε στις 4 Νοεμβρίου του 1922 από τον Βρετανό αρχαιολόγο Χάουαρντ Κάρτερ και η σαρκοφάγος ανοίχτηκε στις 16 Φεβρουαρίου του 1923. Ήταν ο μοναδικός ασύλητος βασιλικός τάφος στην Κοιλάδα των Βασιλέων, κάτι που πιθανόν αποδίδεται στο μικρό μέγεθός του. Η ανακάλυψη του τάφου έλαβε σημαντική κάλυψη και ανανέωσε το ενδιαφέρον μας για την Αρχαία Αίγυπτο. Θεωρείται μια από τις σημαντικότερες αρχαιολογικές ανακαλύψεις του 20^{ου} αιώνα (Εικόνα 10).



Εικόνα 10: «Νεκρική Μάσκα του Τουταγχαμόν», Μουσείο Καΐρου, 1332-1323 π.Χ.



«Μου αρέσουν τα γράμματα. Και οι άνθρωποι φοράνε ρούχα σαν σεντόνια. Αυτά που κρατάνε είναι λίγο περίεργα. Το μπλε μαλλί του αγοριού είναι όμορφο. Τα γράμματα είναι αρχαία και πολύ ωραία αν και δεν μπορώ να τα διαβάσω.

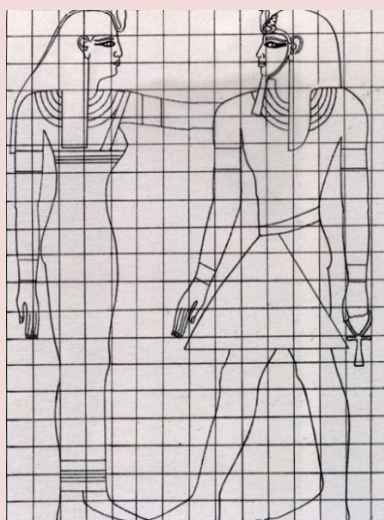
Ποιος μπορεί να πει ότι από αυτό το θέαμα λείπει η ομορφιά;

Τα εργαλεία τους είναι ξύλινα ή σιδερένια και ανοίγουν τρύπες στο χώμα. Είναι πολύ καλά. Αυτοί οι άνθρωποι ήταν σκλάβοι, δούλοι ή εργάτες του Φαραώ». (Κ)

Η αιγυπτιακή τέχνη διέπονταν από έναν «παιδικό κανόνα» χιλιετιών που ήθελε σχεδόν όπως τα παιδιά, να σχεδιάζει τα μέλη του ανθρώπινου σώματος ιδωμένα από την πιο χαρακτηριστική τους οπτική γωνία: το κεφάλι από το πλάι αλλά το μάτι κατά μέτωπον, en face, ο κορμός και το στήθος όπως φαίνονται από μπροστά αλλά τα πόδια κινούνται πλάι, έτσι ενσωμάτωναν στην ανθρώπινη μορφή ότι θεωρούσαν σημαντικό και όχι όπως το έβλεπε το μάτι. Η αιγυπτιακή τεχνοτροπία επηρέασε και την ελληνική τέχνη. Σύγκρινε για παράδειγμα την Εικόνα 11 με την Εικόνα 19. Η ελληνική τέχνη έσπασε αυτόν τον κανόνα των χιλιετιών.



Εικόνα 11: «Θερισμός», Ναός Deir el-Medina Λούξορ, 13ος-11ος αιώνας π.Χ.



Ο Αιγύπτιος ζωγραφίζει από την πιο χαρακτηριστική πλευρά για να ξεχωρίζουν τα χαρακτηριστικά. Έτσι, τα πόδια εμφανίζονται στο πλάι και μάλιστα βλέπουμε την εσωτερική όψη και των δυο, το σώμα από μπροστά ώστε να φαίνονται οι αρμοί, αλλά τα χέρια από τα πλάγια, το πρόσωπο ζωγραφίζεται προφίλ, αλλά το μάτι παρουσιάζεται μετωπικά για να φαίνεται καθαρά. Οι καθιστές φιγούρες εικονίζονται με τα χέρια πάνω στα γόνατα. Οι άνδρες είναι σκουρότεροι από τις γυναίκες ως ένδειξη του πλούτου τους. Η κοινωνική θέση υποδηλώνεται εμφιατικά με το μέγεθος. Όσο πιο υψηλή η θέση, τόσο πιο μεγάλη η κλίμακα της μορφής. Τα έργα της αρχαϊκής Ελλάδας θυμίζουν τα έργα της αιγυπτιακής τέχνης με τη γεωμετρική τους αφαίρεση, για να ακολουθήσει το πέρασμα από την απλή δήλωση του περιγράμματος στην αισθητική λεπτομέρεια.



«Οι
πυραμίδες
είναι στην
Αίγυπτο.
Είναι πολύ
ψηλές. Θα
ήθελα να
σκαρφαλώσω
πάνω, θα
πάταγα στα
πατώματά
τους.

Όταν έφτανα
στην κορυφή
θα κοίταζα
γύρω γύρω.
Για να
κατέβω θα
με έδεναν με
σχοινιά». (1)

Η επανάληψη του κανόνα στη ζωγραφική τέχνη απεικονίζει και την κοινωνική σταθερότητα της Αίγυπτου, είναι η χώρα των Φαραώ και των Πυραμίδων. Η μέθοδος του ζωγράφου έμοιαζε περισσότερο με αυτή του χαρτογράφου. Όλα έπρεπε να παρασταθούν από την πιο χαρακτηριστική οπτική τους γωνία. Παρομοίως οι πυραμίδες μας μιλάνε για μια χώρα τόσο οργανωμένη ώστε να μπορούν να ανυψωθούν αυτοί οι γιγάντιοι τύμβοι κατά τη διάρκεια της ζωής ενός βασιλιά. Η αιγυπτιακή κοινωνία βασιζόταν στη σταθερότητα και την ασφάλεια που προσέφερε η απόλυτη εξουσία του Φαραώ και η βεβαιότητα της ετήσιας πλημμύρας του Νείλου, με όλα τα θετικά για την αγροτική οικονομία. Οι σκλάβοι απλά ήταν αναγκασμένοι να υπακούσουν. Η τέχνη των Αιγύπτιων είχε ως σκοπό «να διατηρεί τη ζωή και την τάξη» με πληρότητα, εν ζωή, αλλά σύμφωνα με τα πιστεύω τους και μετά τον θάνατο. Η κοινωνική και οικονομική σταθερότητα εξασφάλισε τη σταθερότητα του αιγυπτιακού πολιτισμού. Παρακάτω, άποψη από τις πυραμίδες της Γκίζας από το οροπέδιο στα νότια του συγκροτήματος. Από αριστερά προς τα δεξιά, οι τρεις μεγαλύτερες πυραμίδες είναι: η Πυραμίδα του Menkaure , η Πυραμίδα του Khafre και η Μεγάλη Πυραμίδα του Χέοπα 2560–2540 π.Χ. (Εικόνα 12). Η πραγματική όμως αιγυπτιακή ζωή ήταν στις όχθες του Νείλου, αυτές έτρεφαν τη χώρα.



Εικόνα 12: «Πυραμίδες της Γκίζας: Menkaure, Khafre, Χέοπα», 2560–2540 π.Χ.



«Ζωγράφισα αυτόν τον πίνακα σε τρεις φάσεις, πρώτα το δέντρο, μετά τα πουλιά και στο τέλος τα φύλλα. Τα χρώματα που έχουν τα πουλιά μου αρέσουν πολύ: κίτρινα, κόκκινα, μπλε, καφέ και πράσινα.

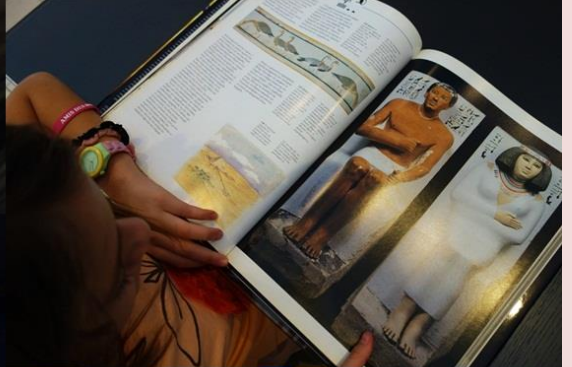
Αυτό που βλέπω ως χαρακτηριστικό είναι ότι τα τέσσερα πουλιά βλέπουν όλα δεξιά, και μόνο το πέμπτο βλέπει αριστερά.

Μου αρέσει αυτή η ζωγραφιά και ελπίζω να τη δω στην αληθινή ζωή». (Κ)

Η τέχνη της Αιγύπτου συμβάδιζε με την τέχνη της Μεσοποταμίας, από τη δεύτερη όμως βρέθηκαν λιγότερα αντικείμενα γιατί δεν υπήρχαν λατομεία με βράχους, τα περισσότερα κτίρια ήταν χτισμένα με τούβλα που έγιναν σκόνη. Επίσης δεν πίστευαν ό,τι για να διαφυλαχτεί η ψυχή έπρεπε να διατηρηθεί το σώμα-μούμια φυλαγμένο μέσα σε μια πυραμίδα. Οι εύφορες πεδιάδες δείχνουν το πέρασμα από τις κοινωνίες των νομάδων κνηγών-τροφοσυλλεκτών (10η χιλιετία π.Χ.), στις κοινωνίες των οικισμών. Θεωρούνται ότι είναι το λίκνο του πολιτισμού γιατί επέφεραν σημαντικές πολιτιστικές εξελίξεις, συμπεριλαμβανομένων τα παλαιότερα δείγματα γραφής και θρησκειών. Η έννοια του «δέντρου της ζωής» είναι ένας ευρέως διαδεδομένος μύθος ή αρχέτυπο στον κόσμο των μυθολογιών. Για τους αρχαίους Αιγυπτίους, το δέντρο της ζωής συμβόλιζε την ιεραρχική αλυσίδα των γεγονότων. Οι σφαίρες του δέντρου καταδεικνύουν τη σειρά, τη διαδικασία και τη μέθοδο της δημιουργίας. Επίσης, συνδέει τους δύο κόσμους, της ζωής και του θανάτου (Εικόνα 13).



Εικόνα 13: «Το Δέντρο της Ζωής», Αρχαία Αίγυπτος





Μελέτη λευκωμάτων αιγυπτιακής τέχνης στη βιβλιοθήκη. Διακρίνεται φωτογραφία με τα εκθέματα που αντίκρυσαν οι αρχαιολόγοι όταν άνοιξαν τον ασύλητο τάφο του Τουταγχαμών.

Ελληνικός Πολιτισμός: Ανθρώπινη Ιδανική Ομορφιά και Γνώση

Τους τόπους της Ανατολικής Μεσογείου τους κυβερνούσαν μονάρχες. Στις πολύκολπες ακτές της Ελλάδας οι συνθήκες και το κλίμα ήταν διαφορετικές, εκεί ζούσαν και διαφεντεύαν ναυτικοί, έμποροι και καλλιεργητές. Το κέντρο αυτής της περιοχής υπήρξε στην αρχή η Κρήτη και τα νησιά του Αιγαίου. Οι Αιγιακοί πολιτισμοί την πρόιμη εποχή του χαλκού αναπτύσσονται στον νότιο ελληνικό χώρο και στα νησιά. Ο πολιτισμός αυτός, που είναι κατά βάση ναυτικός, έχει χαλαρό ενιαίο χαρακτήρα αλλά και ισχυρά τοπικά χαρακτηριστικά. Διακρίνεται κατά περιοχή σε επιμέρους πολιτισμούς. Η κατοίκηση στα νησιά του βορείου Αιγαίου πελάγους, επιβεβαιώνεται ήδη από την νεολιθική εποχή. Λίγο μετά το 3000 π.Χ. και κατά την πρόιμη εποχή του χαλκού, φαίνεται μια μεγάλη πολιτιστική ανάπτυξη στα νησιά αυτά με γνωστούς οικισμούς στην Πολιόχνη (Λήμνος), Θερμή (Λέσβος) και Εμποριό (Χίος). Οι οικισμοί του βορειανατολικού Αιγαίου και ο πολιτισμός τους καταστρέφονται σύμφωνα με τις εκτιμήσεις των ανασκαφών τους γύρω στα 2300-2200 π.Χ. από άγνωστη αιτία.



Στη φωτογραφία το Διμήνι, ένας προϊστορικός οικισμός (4.800 π.Χ.) της νεότερης νεολιθικής εποχής δηλαδή μετά την προκεραμική περίοδο και πριν την τελική νεολιθική. Βρίσκεται κοντά στη σημερινή ομώνυμη κωμόπολη και απέχει τέσσερα χιλιόμετρα από το Βόλο.

Αργότερα γύρω στο 1000 π.Χ. ένα νέο κύμα με πολεμικές φυλές καταλαμβάνει τα νότια της Ευρώπης. Στα ομηρικά έπη εξιστορούν τις μάχες, την απλή γεωμετρική τέχνη τους, τα ήθη και έθιμά τους. Σιγά σιγά, ίσως από τον 6^ο αιώνα π.Χ., οι αρχαίοι ξύλινοι ναοί αντιγράφονται στην πέτρα σε λιτό δωρικό ρυθμό, λιτοί ναοί όπως ήταν οι Σπαρτιάτες.

Μυθολογία

Ως ελληνική μυθολογία ορίζεται η αφήγηση των μυθικών ιστορημάτων που δημιουργήθηκαν από τους αρχαίους Έλληνες και αφορούσαν τους θεούς και τους ήρωες τους, τη φύση του κόσμου και τις τελετουργικές πρακτικές της λατρείας τους (Εικόνα 14). Αυτές οι ιστορίες αρχικά διαμορφώθηκαν μέσω της προφορικής ποιητικής παράδοσης, πριν να διαδοθούν γραπτώς μέσα από τα έργα της ελληνικής λογοτεχνίας. Οι παλαιότερες γνωστές λογοτεχνικές πηγές είναι τα δύο έπη, η «Ιλιάδα» και η «Οδύσσεια» του Ομήρου (8ος αιώνας π.Χ.). Τα έπη είναι αφιερωμένα στα γεγονότα του Τρωικού πολέμου και στις περιπέτειες του Οδυσσέα.



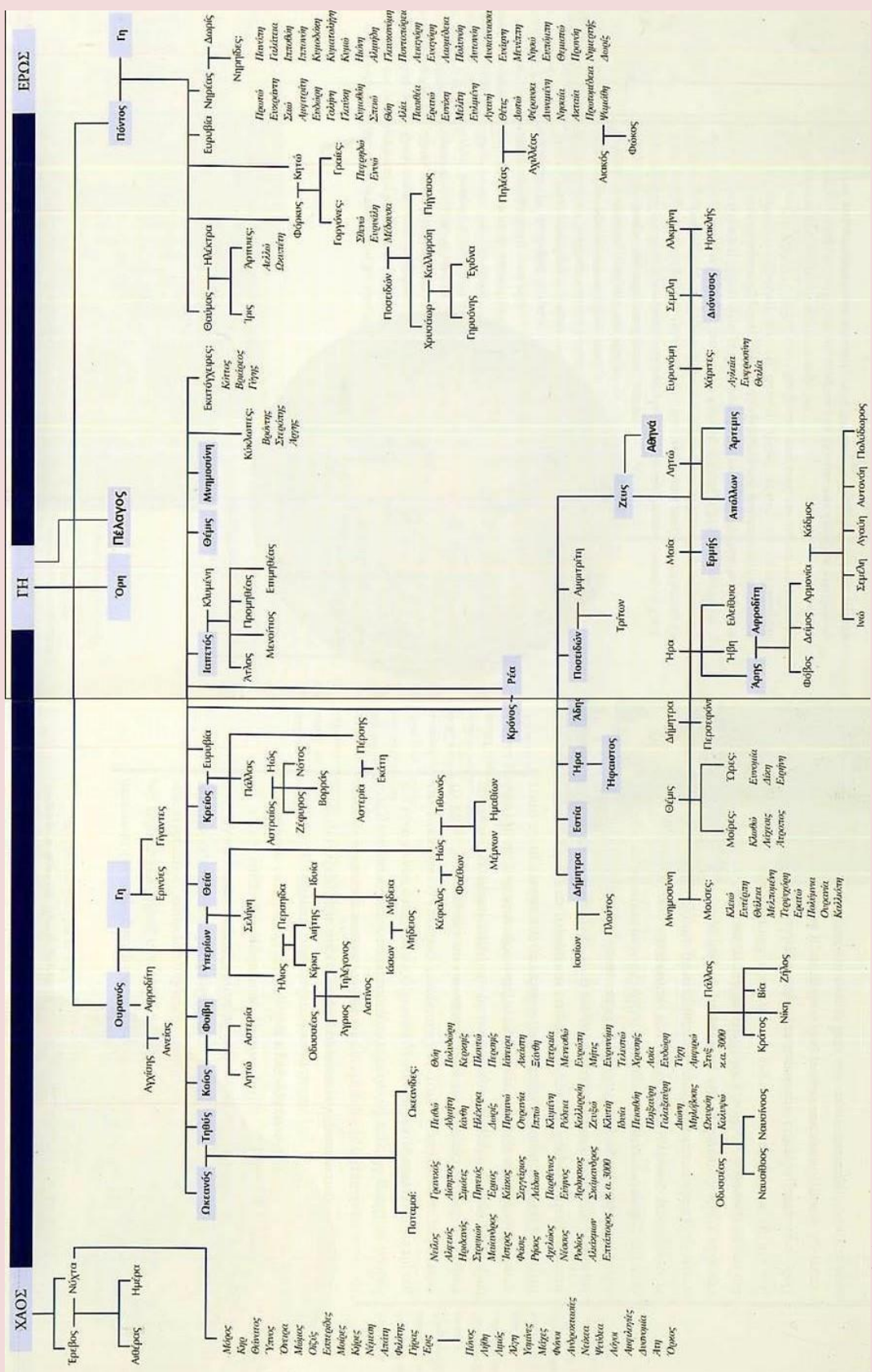
«Παλιά στη μυθολογία είχαν τον μύθο ότι ο Άτλας ήταν τόσο δυνατός που μπορούσε να σηκώσει όλη τη γη. Κάθε πόλη και χωριό είχε το δικό της μύθο για τον Άτλα. Είναι φτιαγμένος από καλό υλικό: λευκό μάρμαρο. Έχει όμορφο λευκό χρώμα.

Οι αρχαίοι Έλληνες σιγά σιγά ανακάλυπταν μια καλή τεχνική για τα γλυπτά τους. Η άποψη μου είναι ότι αυτοί οι άνθρωποι ίσως να πίστευαν ότι «ένας» άνθρωπος μπορεί να σηκώσει όλη τη γη, πίστευαν πολύ στη δύναμη του ανθρώπινου σώματος!» (Ε)



Εικόνα 14: «Άτλας», Συλλογή Φαρνέζε, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Νάπολη

Επίσης κατ' εξοχήν πολύτιμη πηγή θεωρούνται τα ποιητικά έργα του Ησίοδου (8ος αιώνας π.Χ.), η «*Θεογονία*» και τα «*Έργα και Ημέραι*», που αναφέρονται στην αρχαία ελληνική αντίληψη για την δημιουργία του κόσμου, την διαδοχή των θείων κυβερνητών, τη διαδοχή των ανθρώπινων εποχών και την προέλευση του ανθρώπινου δράματος. Διάφοροι μύθοι έχουν επίσης συντηρηθεί από τους ομηρικούς ύμνους, τα λυρικά ποιήματα, τα έργα τραγωδών του 5ου αιώνα π.Χ., τις γραφές των μελετητών και των ποιητών της ελληνιστικής περιόδου και τα κείμενα από τους συγγραφείς των ρωμαϊκών χρόνων, όπως του Πλούταρχου και του Παυσανία. Η ελληνική μυθολογία απεικονίστηκε επίσης σε χειροποίητα αντικείμενα. Η αγγειοπλαστική του 8ου αιώνα π.Χ. απεικονίζει σκηνές από τον τρωικό κύκλο, καθώς επίσης και τις περιπέτειες του Ηρακλή. Η ελληνική μυθολογία έχει ουσιώδη επιρροή στον δυτικό πολιτισμό γενικότερα, στην φιλοσοφία του, στην ιστορία του, στην πολιτική του, στις τέχνες και στη λογοτεχνία του και θεωρείται βασικό στοιχείο της δυτικής κληρονομιάς. Αποτελεί δε μέρος της εκπαίδευσης, από νεαρή ηλικία, σε πολλές δυτικές χώρες με σημαντική ελληνομάθεια. Και σήμερα πολλοί καλλιτέχνες αντλούν έμπνευση από την ελληνική μυθολογία την οποία αποδίδουν με σύγχρονες έννοιες.



Σχεδιάγραμμα με τους μύθους της «Θεογονίας» του Ησίοδου

6
ΗΣΙΟΔΟΥ ΤΟΥ
ΑΣΚΡΑΙΟΥ ΕΡΓΑ ΚΑΙ
ΗΜΕΡΑΙ.



Οὐδαι ποδὴν ἀοιδῶσι κλέ
 ουσθε,

Δύτε δὲ γνέπετε σφέτε-
 ρον πατὴρ ὑμείσσαι,
 Ὅντε δὲ βροτῶν ἀνδρες ὁμῶς
 ἄφατοί τε φατοί τε,

Ρητοί τ' ἀρρητοί τε (διὸς μεγάλοι ἐκέλευ)
 Ρεῖα μὲν γὰρ βριάει, ρεῖα δὲ βριάντα χαλέπῃ,
 Ρεῖα δὲ ἀρίζηλον μινύθει, Ἐδ' ἄηλον ἀέξει,
 Ρεῖα δ' ἐτ' ἰθύνει σπολιὸν καὶ ἐχλωροσά κάρφει
 Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, ὃς ὑπερτατα δώματα ναίει.
 Κλυθὶ ἰδῶν αἰῶν τε, δ' ἴκη δ' ἰθύνει θεμισας
 Τῶν, ἐγὼ δέ κε Πέρση ἐτήτυμα μνησχαίμην.
 ἔλε ἀρὰ μόνον ἔλω εἰδῶν γρηῖθ', ἀλλ' ὠδὶ γάϊων
 Εἰσι δ' ὧν, τίω μὲν κρηπέα κηρύσσουσι νοήσας,
 Ἡ δ' ἐπιμωμητὴ, δὲ δ' ἀνδ' ἴχα θυμὸν ἔχουσιν.
 Ἡ μὲν γὰρ πόλεμον τε κηρύσσουσι καὶ δ' ἴχουσι ὄφελαι,
 Σχετλίν, ὅτις τλίωγε φίλῃ βροτῶν, ἀλλ' ἔσ' ἀνάγ
 Αθανάτων βελήσιν ἔμυ λῆμῶσι βαρέϊαν. (κῆρ
 τ) δ' ἔτέρην (πρωτέρην μὲν εἰ γέναιτο νύξ ἐρεβηνή)
 Ἔηκε δ' ἐμυ κρονίδης ὑψίζυγ' αἰθέρι ναίων,
 Γαίης

7
ΗΣΙΟΔΙ ΑΣ-
CRÆI OPERA ET DIES,
NUNC CASTIGATIVS
VERSÆ, AVTORE VL-
PIO FRANEKEREN-
SI FRISIO.



OV SÆ Pierides, præstantes laude
 canendi,

Adsitis, patrē celebrātes dicite uestrum,
 Dicite, cur homines inter sit nobilis ille

Conspiciusq; hic obscurus? (Iouis illa uoluntas)
 Nam facile extollit, facile elatumq; refrenat,
 Et clarum obscurans, obscuri nomen adauget,
 Erigit et miserum facile, extinguitq; superbum,
 Iuppiter altifremus, cui celsum regia cœlum,
 Audi cuncta uidens noscensq;, et dirige recte
 Hæc oracula, ego sic Persen uera docebo.

Scilicet in terris gemina est contentio, uerum
 Hanc animaduertens aliquis laudarit, at illam
 Dixit esse malam, sibi nam contraria utraq;
 Seminat illa etenim bellum, litesq; maligna,
 Hinc hominum nulli grata est, sed sæpe sequuntur
 Atq; colunt illam Dijs instigantibus ipsi.
 Alteram at ipse (etenim prior atra nocte creata est)
 Terris imposuit summi regnator olympi

A 4 Iuppiter,

Το «Έργα και Ημέραι», βλ. την παραπάνω εικόνα, είναι ένα από τα πιο γνωστά διδακτικά επικά ποιήματα του Ησιόδου. Αποτελείται από 828 εξάμετρους στίχους και γράφτηκε με αφορμή τη δικαστική διαμάχη του Ησιόδου με τον αδελφό του Πέρση για την πατρική κληρονομιά. Εκφράζει όλη την πικρία του συγγραφέα για την αδελφική διχόνοια. Ύστερα ο ποιητής υμνεί τον ύψιστο θεό Δία και τότε ουσιαστικά αρχίζει το έπος. Μετά από την επίκληση των Μουσών, τονίζει ότι οι Θεοί έχουν τον τρόπο να γονατίζουν τους άδικους και τους ισχυρούς. Στη συνέχεια ο Ησιόδος αντιπαραβάλλει έμμεσα την υπόθεσή τους με αυτή του Προμηθέα και του Επιμηθέα και αναφέρει την ιστορία με την Πανδώρα. Αφηγείται πώς θύμωσαν οι θεοί με τη φωτιά που πήραν οι άνθρωποι και πώς για να τους τιμωρήσουν και τον Προμηθέα, έπλασαν την Πανδώρα. Στη συνέχεια ο Ησιόδος αναφέρεται κάπως διεξοδικά στην πλάση της ανθρωπότητας κατά γενιές ή φυλές. Ο Ησιόδος προχωρεί σε διάφορες συμβουλές για το πώς πρέπει να ζει ένας καλός άνδρας, να εργάζεται, να φροντίζει τη γη του και να θυσιάζει στους θεούς.

Κυκλαδικός πολιτισμός

Οι Αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς χρησιμοποίησαν την ονομασία «Κυκλάδες» για να χαρακτηρίσουν το πυκνό σύμπλεγμα των μικρών νησιών στο κέντρο του Αιγαίου πελάγους, τα οποία σχημάτιζαν έναν «νοητό κύκλο γύρω από το ιερό νησί τους και τον τόπο λατρείας του θεού Απόλλωνα, τη Δήλο». Τα νησιά αυτά υπήρξαν το λίκνο του Κυκλαδικού πολιτισμού, που άνθησε κατά την 3η χιλιετία π.Χ.. Η έκθεση του Μουσείου Κυκλαδικής Τέχνης: «Κυκλαδική Κοινωνία: 5.000 χρόνια πριν» (2016-2017) μας πληροφορεί για το μακρινό παρελθόν των Κυκλάδων.



«Το άγαλμα μου αρέσει γιατί δείχνει την λεπτομέρεια και την αφοσίωση που έδιναν παλιά.

Επίσης δείχνει πως παλιά χρησιμοποιούσαν πολύ τα χέρια τους. Είναι από πέτρα και δείχνει ένα μουσικό». (Ε)

Τρεις είναι οι βασικοί λόγοι που συνέτειναν στη γένεση και στην ανάπτυξη πολιτισμού των Κυκλάδων κατά τους αρχαίους χρόνους. Πρώτον, η στρατηγική γεωγραφική τους θέση, δεύτερον, οι ευνοϊκές κλιματικές συνθήκες αλλά και οι περιορισμοί του φυσικού τους περιβάλλοντος που ανάγκασαν τους νησιώτες να στραφούν εξαρχής στην θάλασσα προκειμένου να προσποριστούν τα απαραίτητα για την επιβίωσή τους και τρίτον, ο ορυκτός τους πλούτος (ο οψιανός της Μήλου, η σμύριδα της Νάξου, ο μόλυβδος της Σίφνου, ο χαλκός της Κύθνου και της Σέριφου και το μάρμαρο). Η έκθεση του Μουσείου Κυκλαδικής Τέχνης περιλαμβάνει κυκλαδικά ειδώλια της προϊστορικής κοινωνίας των νησιών, όπως ο περίφημος «*Αυλητής της Κέρου*» (Εικόνα 15).



Εικόνα 15: «Αυλητής της Κέρου», Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 2800 π.Χ.

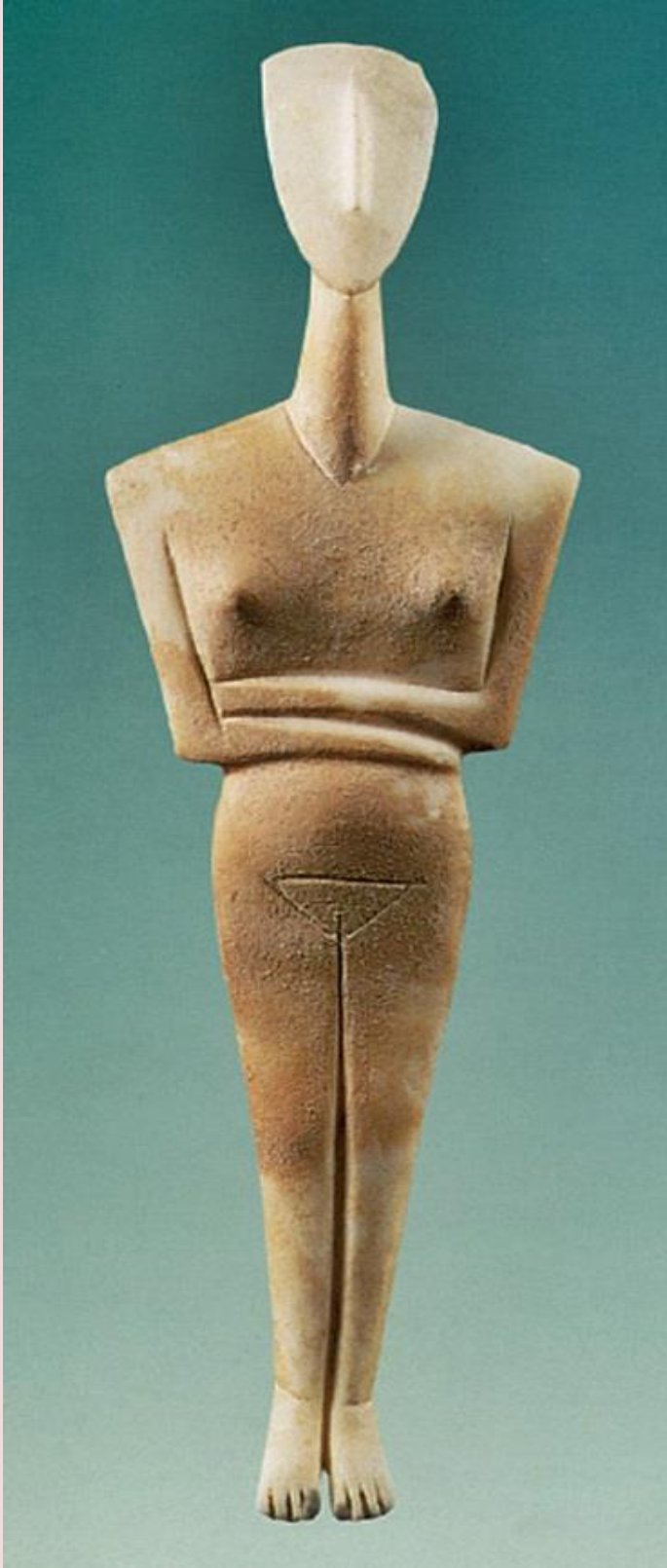


«Σε αυτή τη ζωγραφιά αν και τα χέρια είναι κλειστά, με εντυπώσισε το ύψος του αγάλματος. Το κεφάλι της είναι τριγωνικό, είναι έγκκος γιατί κρατάει την κοιλιά της.

Είναι αλήθεια ότι είναι πανόψηλη, είναι αλήθεια ότι είναι έγκκος.

Το εδώλιο το έφτιαξαν για να δείχνουν πως είναι οι έγκκες γυναίκες.

Η δική μου άποψη είναι γιατί έχει μισά χέρια; Είναι περίεργο». (Κ)



Η έκθεση διαρθρώνεται σε έξι ενότητες: η πρώτη αναφέρεται στους «*Πυρήνες της κοινωνίας*», που ήταν ο οίκος και η οικογένεια (Εικόνα 16), η δεύτερη στις «*Ασχολίες*», που περιλαμβάνει εκθέματα που «μιλούν» για τις συνήθειες και τις εργασίες των νησιωτών της εποχής από το κυνήγι και την καλαθοπλεκτική ως τη ναυπηγική και τη μαρμαρογλυπτική, αλλά και για το φυσικό περιβάλλον. Για παράδειγμα, μια όχι και τόσο αναμενόμενη πληροφορία προέρχεται από τα πήλινα αγγεία. Κατά το στάδιο του στεγνώματός τους πάνω σε φύλλα δέντρων, το αποτόπωμα που έχει μείνει δείχνει κάποια από τα είδη που φύονταν ή καλλιεργούνταν στις προϊστορικές Κυκλάδες, όπως τα αμπέλια και οι δάφνες. Το ίδιο ισχύει και για τις τεχνικές της καλαθοπλεκτικής. Το πλεκτό χαλί από λινάρι πάνω στο οποίο στέγνωσε το πήλινο αγγείο που έφτασε ως τις μέρες μας, «διηγείται» άλλη μια ιστορία.

Η τρίτη ενότητα έχει τίτλο «*Κοινωνική ζωή*» με την έννοια του «συναθροίζεσθαι». Σε αυτήν εντάσσονται ειδώλια όπως ο αυλητής και ο αρπιστής, ο «εγείρων πρόποσιν», η βραχογραφία του τελετουργικού χορού κλπ. Η τέταρτη ενότητα είναι αφιερωμένη στην «*Κοινωνική ιεραρχία*», ενώ η θρησκεία και οι δοξασίες των Κυκλαδιτών της 3ης χιλιετίας π. Χ. περιγράφονται στην πέμπτη ενότητα με τίτλο «*Ζωή και Θάνατος - Πίστεις και λατρείες*». Η έκτη ενότητα αναφέρεται στις δυσκολίες που εγείρονται όσον αφορά στην ερμηνεία των αρχαιοτήτων, όταν αυτές δεν προέρχονται από ανασκαφικό πλαίσιο, δηλαδή όταν είναι άγνωστες οι παράμετροι του αρχαιολογικού πλαισίου μέσα στο οποίο ανακαλύφθηκαν.

Εικόνα 16: «Κυκλαδικό Ειδώλιο Έγκυος Γυναίκα», Αμοργός, 2800-2300 π.Χ.

Θηραϊκός και Μινωικός πολιτισμός

Στοιχεία για την κατοίκηση της Θήρας κατά την προϊστορική εποχή άρχισαν να έρχονται στο φως από το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα, όταν το 1866 λόγω της χρησιμοποίησης θηραϊκής γης για τη μόνωση των τοιχωμάτων της διώρυγας του Σουέζ, αποκαλύφθηκαν οι προϊστορικές αρχαιότητες. Από τα ευρήματα των ανασκαφών είναι πλέον γνωστό ότι η περιοχή του Ακρωτηρίου κατοικήθηκε για πρώτη φορά κατά την Ύστερη Νεολιθική περίοδο (γύρω στο 4500 π.Χ.). Κατά τον 18ο αιώνα π.Χ. είχε εξελιχθεί σε μια πόλη. Αυτός ήταν ο «Θηραϊκός» πολιτισμός.



«Ο ψαράς κρατάει δυο σχοινιά με 10 ψάρια το καθένα σχοινί.

Είναι παράξενο πως τα έχει μπλέξει τα σχοινιά μέσα στα στόματα των ψαριών». (I)

Στις αρχές του 17ου αιώνα π.Χ. η Θήρα υπέστη μεγάλες καταστροφές από μια σειρά σεισμών. Στην συνέχεια όμως πολλά από τα κτίρια επισκευάστηκαν, ενώ νέα κτίρια κτίστηκαν κοντά στα παλαιότερα και η πόλη επεκτάθηκε προς τα βόρεια. Η πόλη άκμαζε κατά την Υστεροκυκλαδική Ι περίοδο, μέχρι τον ενταφιασμό της από την λεγόμενη «Μινωική έκρηξη» (1500 π.Χ.).



Εικόνα 17: «Ο Ψαράς», Μουσείο Προϊστορικής Θήρας, 1650 π.Χ.

Το έργο «Ο Ψαράς» (Εικόνα 17), χρονολογείται περίπου στο 1650 π.Χ., λίγο πριν από την έκρηξη του ηφαιστείου. Θεωρείται ένα από τα σπουδαιότερα έργα της αιγιακής μεγάλης ζωγραφικής των προϊστορικών χρόνων, με εμφανή επιρροή από την αιγυπτιακή διδιάστατη τέχνη. Ένας νεαρός ψαράς είναι η κεντρική μορφή του θέματος και στα απλωμένα χέρια του απλώνονται δύο αρμαθιές ψάρια περασμένα σε σχοινί. Κάτω από τα πόδια του απλώνεται το γαλάζιο χρώμα, αποδίδοντας πιθανώς τη θάλασσα. Η μορφή παρουσιάζεται ισορροπημένα στο κέντρο και εντελώς αποκαλυμμένη δίχως ίχνη κοσμημάτων, κάτι που υπονοεί την

ενασχόληση με τη θάλασσα. Φέρει περιλαίμιο στη μορφή ενός σχοινιού πιθανώς, η χρησιμότητα του οποίου μας είναι άγνωστη. Η τεχνική που χρησιμοποιήθηκε είναι η *νωπογραφία* (fresco).



«Αυτό που με εντυπωσίασε σε αυτή την αναλαράσταση είναι ότι μέχρι και τα μικρά παιδιά συμμετείχαν στους (Ολυμπιακούς) αγώνες. Έχουν ωραία χαρακτηριστικά, κομψά σώματα και μακριά μαλλιά. Όταν το κοιτάζω θυμάμαι τους ολυμπιακούς αγώνες». (Ε)

Στην «Τοιχογραφία των Πυγμαχών» (Εικόνα 18), απεικονίζονται δύο γυμνοί έφηβοι, με ζώνη στη μέση και γάντια πυγμαχίας (Ακρωτήρι Θήρας, 16ος αι. π.Χ.).

Τα κεφάλια τους είναι ξυρισμένα με πλοκάμους μαλλιών στην κορυφή της κεφαλής και στο πίσω μέρος.

Η σκουρόχρωμη επιδερμίδα τους είναι δηλωτική του ανδρικού φύλου.

Το αριστερό αγόρι ξεχωρίζει με την συγκρατημένη στάση και φορά κοσμήματα, περιδέραιο, περισφύριο και περιβραχιόνιο, ενδεικτικά στοιχεία της υψηλής κοινωνικής του θέσης.

Στο ίδιο δωμάτιο βρέθηκαν οι τοιχογραφίες των αντιλοπών, έργο του ίδιου καλλιτέχνη.

Οι Πυγμαχοί είναι τοιχογραφία, φιλοτεχνημένη με την τεχνική της νωπογραφίας, έχει ύψος 2,75 μέτρα και πλάτος 0,94 μέτρα. Δύο μικρά παιδιά, πιθανώς μεταξύ 6 και 8 ετών, πυγμαχούν. Τα σώματα αποδίδονται με κόκκινο χρώμα. Το δεξιό παιδί φαίνεται να είναι μικρότερο του άλλου. Στο δεξί τους χέρι φορούν *χειρόκτια* (γάντια πυγμαχίας). Το φόντο της τοιχογραφίας είναι άσπρο και κόκκινο, αποδίδοντας την γη και τον ουρανό.



Εικόνα 18: «Τοιχογραφία των Πυγμαχών», Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 16^{ος} αι. π.Χ.

Τον πολιτισμό που αναπτύχθηκε στην προϊστορική Κρήτη ονομάζουμε «Μινωικό» από τον μυθικό βασιλιά Μίνωα, το γιο της Ευρώπης. Η αρχαιότερη τεκμηριωμένη κατοίκηση του νησιού ανάγεται στην αρχαιότερη νεολιθική περίοδο (περίπου 6000 π.Χ.). Με το ξεκίνημα της πρώιμης εποχής του χαλκού (περίπου 3100/3000 π.Χ.) εγκαταλείπεται η κατοίκηση σε σπηλιές. Στους δύο γνωστούς μεγάλους υπαίθριους οικισμούς της νεολιθικής την Κνωσό και την Φαιστό, προστίθενται μια σειρά από νέους υπαίθριους οικισμούς σε όλο το νησί.



«Ο Μπρίγκιπας φαίνεται πως κρατάει κάτι χρυσό. Έχει μαύρα μαλλιά και έχει μια ωραία ζώνη. Γύρω του έχει λουλούδια, κρίνα. Τα χρώματα είναι ωραία και είναι όμορφος». (1)



Από τις σημαντικότερες μινωικές τοιχογραφίες, που βρέθηκαν στο Παλάτι της Κνωσού, είναι αυτή του «Πρίγκηπα με τα Κρίνα» (Εικόνα 19).

Η σύνθεση είναι πολύχρωμη, γεμάτη ζωντάνια. Εικονίζεται μια επιβλητική ανδρική μορφή, που βαδίζει προς τα αριστερά σε απροσδιόριστο ερυθρό φόντο.

Φοράει το τυπικό μινωικό περιζώμα με φαρδιά ζώνη, περιδέραιο στο λαιμό και πλούσιο κάλυμμα κεφαλής διακοσμημένο με κρίνα και φτερά παγωνιού.

Η στάση των χεριών του δείχνει ότι ίσως έσερνε με το αριστερό του χέρι ένα ζώο ή κάποιο μυθικό τέρας, γρύπα ή σφιγγα. Διακρίνεται η προσπάθεια του καλλιτέχνη για φυσιοκρατική απόδοση της μυθολογίας.

Επίσης είναι σαφής η επιρροή από την αιγυπτιακή τέχνη.

Εικόνα 19: «Πρίγκηπας με τα Κρίνα», Εποχή Χαλκού, Μουσείο Ηράκλειο, 1550 π.Χ.



«Αυτή η ζωγραφιά που ζωγράφισα έχει τίτλο «οι Γαλάζιες Κυρίες». Όμορφες Μινωίτισσες που κουβεντιάζουν.

Έχουν ωραία φορέματα, σύμφωνα με τη μόδα της εποχής, όμορφα χτενισμένα μαλλιά και φορούν πολύτιμα κοσμήματα.

Η «μόδα της εποχής» είναι τι συνήθιζαν οι άνθρωποι να φορούν». (Ε)

Αυτή την περίοδο μαρτυρούνται εκτεταμένες επαφές και ανταλλαγές προϊόντων με τις Κυκλάδες και την Ηπειρωτική Ελλάδα. Ο κυκλαδικός πολιτισμός ειδικότερα φαίνεται να ασκεί πολύ μεγάλη επιρροή στον μινωικό πολιτισμό. Επαφές υπάρχουν με την Ανατολή και ίσως και την Αίγυπτο. Οι καινοτομίες στην οικονομική και κοινωνική οργάνωση της ύστερης προανακτορικής περιόδου διακρίνονται καλύτερα στο αρχιτεκτονικό περιβάλλον των πρώτων ανακτόρων. Τα ανάκτορα συσώρευαν το γεωργικό πλεόνασμα των γαιών τους σε κατασκευές μεγάλων αποθηκών τροφίμων, ώστε να καταστεί δυνατό να χρησιμοποιούνται σε εποχές πίεσης και σε τελεουργικούς εορτασμούς. Στην ανατολική πτέρυγα ήταν τα βασιλικά διαμερίσματα, οι βασιλικές αποθήκες και τα εργαστήρια. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η τουαλέτα, στην οποία οδηγούσε ο διάδρομος που ενωνόταν με το διαμέρισμα της βασίλισσας. Η έκπληξη έγκειται στη σύνδεση της τουαλέτας με αποχετευτικό σύστημα, από την Παλαιοανακτορική Περίοδο (19ος-1600 π.Χ.), συνιστώντας την παλαιότερη κατασκευή αποχέτευσης στην Ευρώπη. Στη βόρεια πλευρά υπήρχαν το τελωνείο, οι καθαρήριες δεξαμενές εξαγνισμού και ένα θέατρο. Οι κάτοικοι ντύνονταν περίτεχνα (Εικόνα 20).



Εικόνα 20: «Γαλάζιες Κυρίες», Αρχαιολογικό Μουσείο Ηράκλειο, 1600 π.Χ.



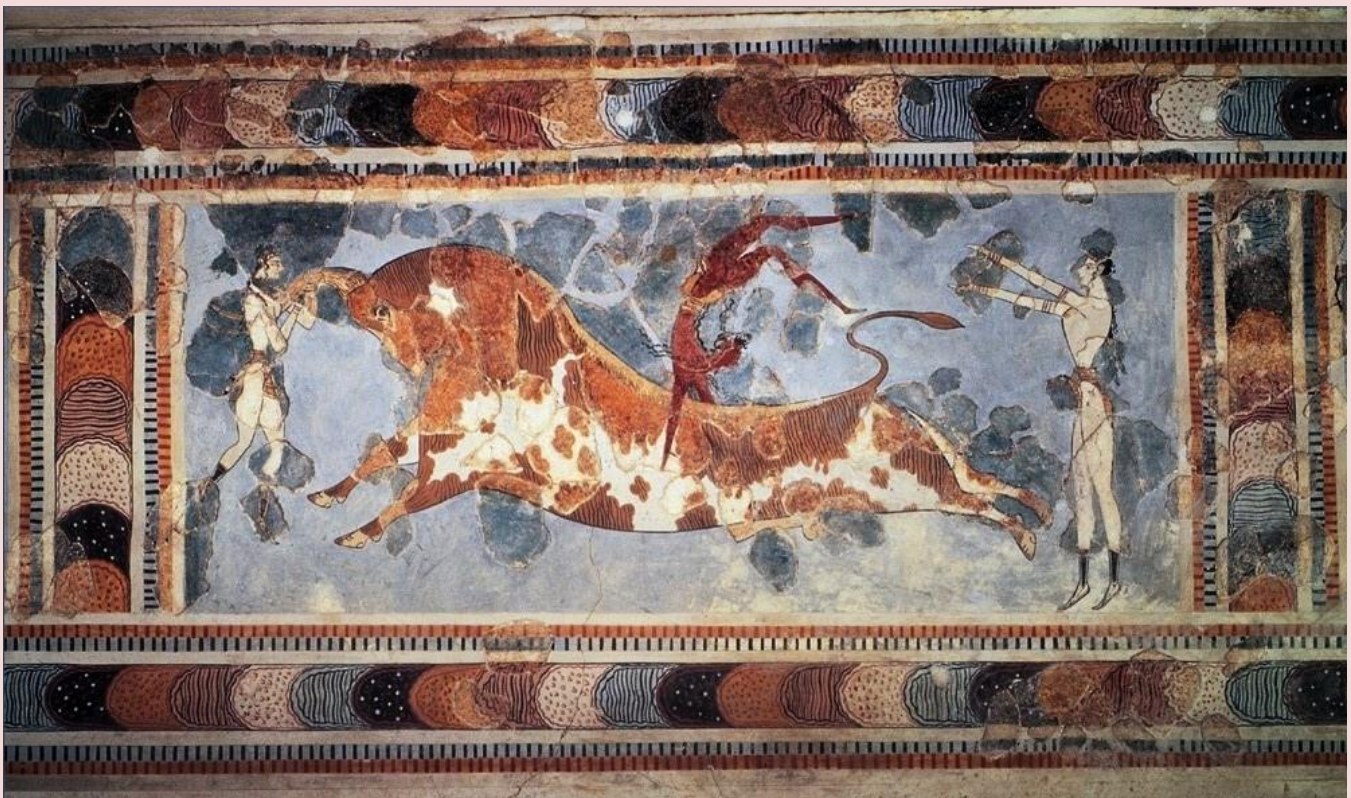
«Βλέπω σ' αυτή τη ζωγραφιά κάποιους νεαρούς να κάνουν γυμναστική επίδειξη πάνω σε ένα θυμωμένο ταύρο.

Τα χρώματα είναι καφέ δέρματι, μαύρο, μπλε και άσπρο. Το μέγεθος ίσως είναι μικρό.

Το χαρακτηριστικό της ζωγραφιάς είναι ο ταύρος γιατί είναι στη μέση.

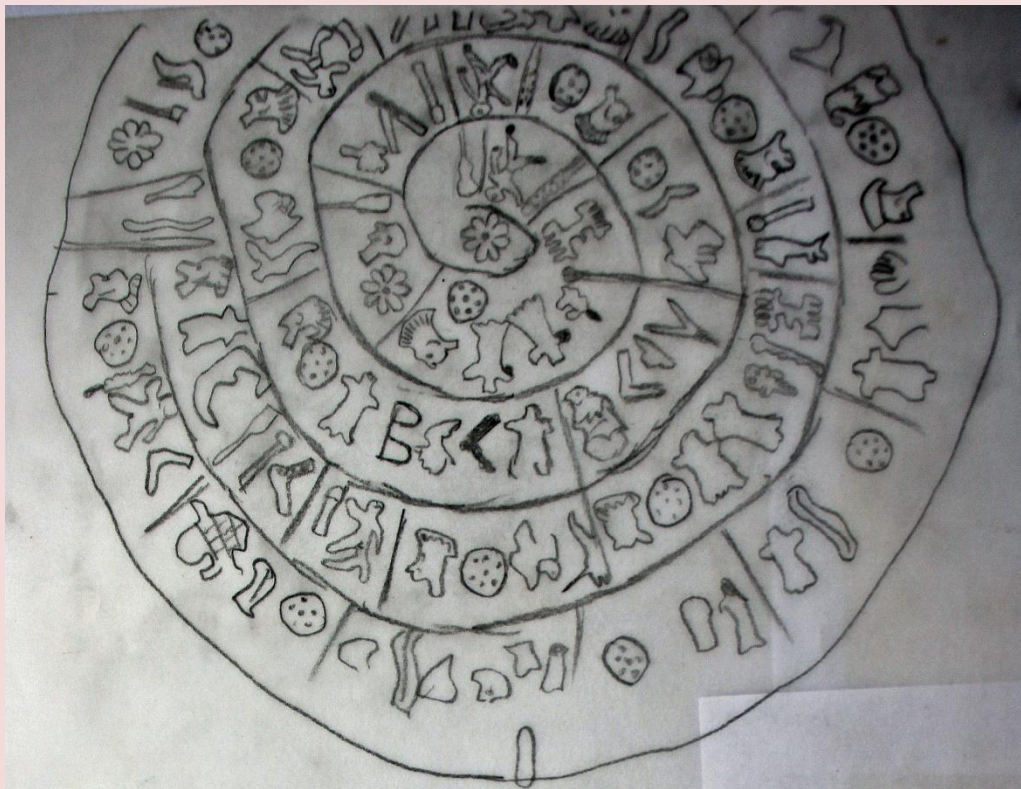
Η προσωπική μου άποψη είναι ότι νομίζω ότι το έφτιαξαν γιατί ήθελαν να συμβολίσουν τα αθλήματα και τα σώματα, και μου αρέσει ο ταύρος». (Κ)

Η ειρηνική κοινωνική διαβίωση ευνοούσε την ανάπτυξη του νησιού, όπως μαρτυρεί η προέλευση των υλικών από τα οποία κατασκευάστηκαν πολλά από τα διασωθέντα αρχαιολογικά ευρήματα. Χάρη στη μεγάλη εμβέλεια εμπορική δραστηριότητα εισήγαγαν ελεφαντόδοντο από τη Συρία, κασίτερο από τη Μικρά Ασία και το Αφγανιστάν και χαλκό από την Κύπρο, στοιχεία που αποτελούν αδιάσπιστα τεκμήρια της Ραχ Μινόικα, της λεγόμενης μινωικής θαλασσοκρατίας. Οι εικονογραφικές μαρτυρίες και τα τέχνηρα τεκμηριώνουν την άποψη πως τα ανάκτορα χρησιμοποιούντο επίσης ως τελετουργικά κέντρα. Στις λατρευτικές θέσεις περιλαμβάνονται σπήλαια π.χ. το Ιδαίον Άντρον και το Δικταίον Άντρον, οι πηγές Κάτω Σύμη, και τα ιερά στις κορυφές των βουνών, ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του μινωικού πολιτισμού που ήταν ευρέως διαδεδομένα στην ύπαιθρο.



Εικόνα 21: «Ταυρομαχία», Υστερομινωική ΙΒ περίοδος, Μουσείο Ηράκλειο, 1500 π.Χ.

Η τοιχογραφία στην Εικόνα 21, αναπαριστά το αγώνισμα των «*Ταυροκαθάριων*». Μια γυναικεία μορφή κρατάει τον ταύρο από τα κέρατα. Αυτή η μορφή αποδίδεται με το λευκό συμβατικό χρώμα των γυναικών αν και είναι ντυμένη με ανδρικό περίζωμα. Από την άλλη πλευρά μια δεύτερη γυναικεία μορφή με υψωμένα χέρια, αναμένει να δεχτεί την Τρίτη ανδρική μορφή που βρίσκεται στη δεύτερη φάση του αγωνίσματος, κατακόρυφα πάνω από το κέντρο του σώματος του ζώου.



«Ο Δίσκος της Φαιστού (μπροστινή πλευρά), είναι ένα πολύ ωραίο αρχαίο εύρημα. Είναι μια αρχαία γραφή που δεν μπορούμε να τη διαβάσουμε ολόκληρη σήμερα. Αντί για γράμματα σε αυτή τη γραφή, τη Γραμμική Β', χρησιμοποιούν σύμβολα όπως ζώακια, ανθρώπους, κεφάλια, σχήματα που μοιάζουν με μπισκότα κτλ.». (Ε)



«Ο Δίσκος (πίσω πλευρά), δείχνει κάτι γράμματα αλλά δεν μπορούμε να τα διαβάσουμε. Γιατί είναι παλιά γράμματα που έχουν ανθρωπάκια, τρίγωνα, παλιά αντικείμενα, τελίτσες, ψάρια, λουλούδια και ανθρωπάκια. Και τα ανθρωπάκια είναι λίγο παράξενα από τα παλιά χρόνια τα χέρια τους είναι ανοιχτά και το σώμα το έχουν φτιάξει πολύ καλά. Κάποια άλλα στρογγυλά σχήματα με τελίτσες δεν ξέρω τι σημαίνουν». (Ι)



Για την καταγραφή των γεωργικών αποθεμάτων και άλλων στοιχείων, χρησιμοποιούνταν η κρητική ιερογλυφική (Κνωσό και Μάλια), και οι γραμμικές γραφές. Πινακίδες της Γραμμικής Α' και της Γραμμικής Β' βρέθηκαν στη Φαιστό (Εικόνα 22, 23). Στη Φαιστό επίσης χρησιμοποιήθηκαν πήλινες σφραγίδες για τον άμεσο έλεγχο των αποθηκευτικών χώρων και των ίδιων των δοχείων.



Εικόνα 22: «Ο Δίσκος της Φαιστού» (μπροστά), Μουσείο Ηρακλείου, 17^{ος} αιώνας π.Χ.



Εικόνα 23: «Ο Δίσκος της Φαιστού» (πίσω), Μουσείο Ηρακλείου, 17^{ος} αιώνας π.Χ.

Μυκηναϊκή περίοδος

Με τον όρο «Μυκηναϊκός Πολιτισμός», χαρακτηρίζεται από τους αρχαιολόγους, ο προϊστορικός πολιτισμός της Ύστερης Εποχής του Χαλκού, που αναπτύχθηκε την περίοδο 1600-1100 π.Χ., κυρίως στην Κεντρική και Νότια Ηπειρωτική Ελλάδα. Το επίθετο «μυκηναϊκός» προέρχεται από την πρώτη αρχαιολογική θέση στην οποία εντοπίστηκε, τις Μυκήνες.



«Η μάσκα είναι περίπου σαν σπασμένη αλλά δεν είναι σπασμένη. Ένα κομματάκι φαίνεται σαν σπασμένο, είναι ωραία. Η μάσκα έχει πάνω της χρυσό χρώμα. Την έφτιαξαν για να τιμήσουν τον νεκρό βασιλιά και για να σωθούν για πάντα». (I)

Στην Εικόνα 24, η χρυσή νεκρική προσωπίδα, γνωστή με τη συμβατική ονομασία «*Προσωπίδα του Αγαμέμνονα*». Βρέθηκε στις Μυκήνες (16ος αι. π.Χ.). σε αυτήν αποδίδεται η επιβλητική μορφή ενός γενειοφόρου ανδρός. Η προσωπίδα είναι κατασκευασμένη από έλασμα, με τα χαρακτηριστικά του προσώπου έκτυπα. Οι οπές στην περιοχή των αυτιών υποδεικνύουν ότι η προσωπίδα στερεωνόταν στο πρόσωπο με τη βοήθεια νήματος.



Εικόνα 24: «*Προσωπίδα του Αγαμέμνονα*», Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, 16^{ος} αι. π.Χ.



«Στην πρώτη ζωγραφιά βλέπω πολεμιστές πάνω σε μια άμαξα.

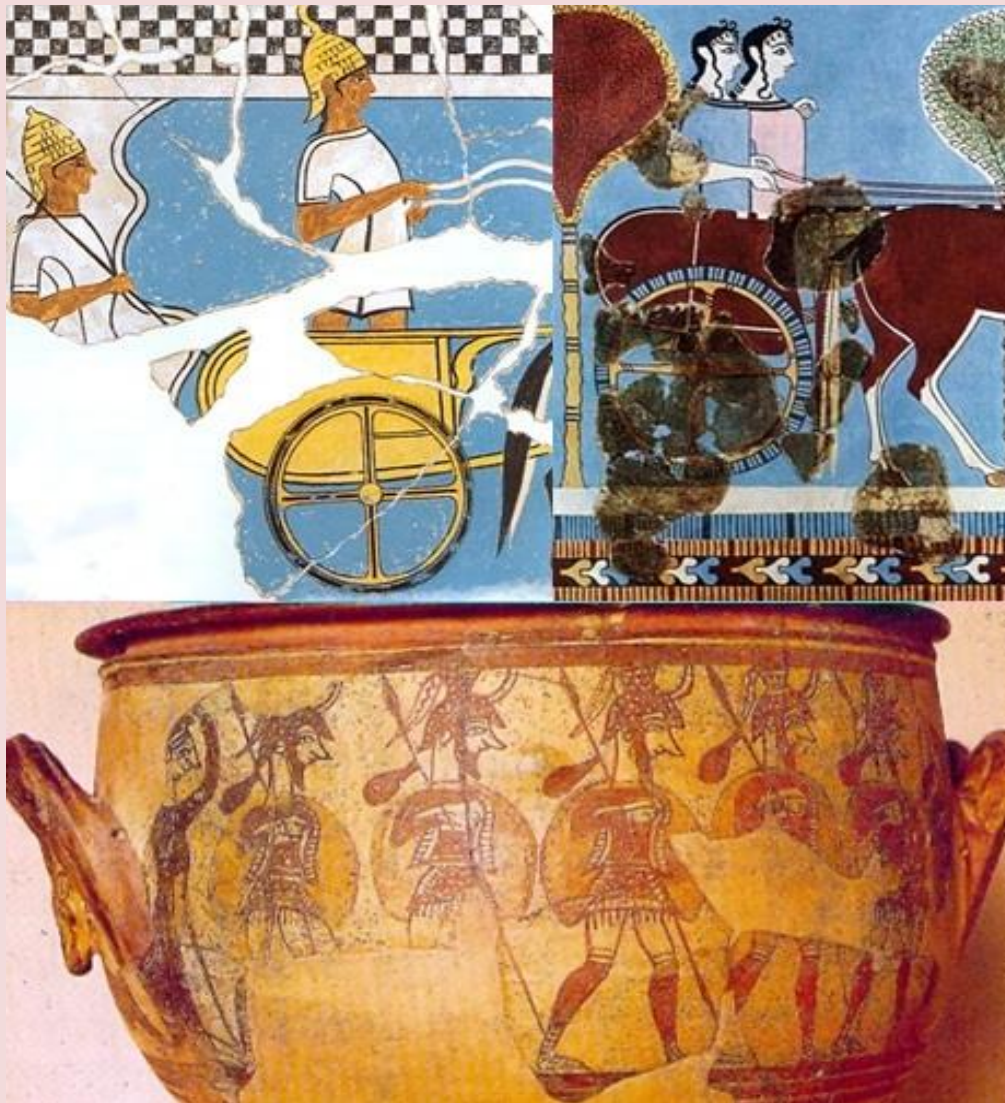
Στη δεύτερη εικόνα επίσης δυο κοπέλες πάνω σε μια άμαξα.

Και η τρίτη εικόνα δείχνει πολεμιστές που πάνε να πολεμήσουν.

Οι πολεμιστές φοράνε κράνη για να μην τραυματιστούν στο κεφάλι. Επίσης κρατάνε ασπίδες. Τα όπλα τους είναι ακόντια και σπαθιά.

Φαίνεται ότι τότε χρησιμοποιούσαν το σίδηρο για την κατασκευή των όπλων και των άμαξών». (Ε)

Στην Εικόνα 25 απεικονίζονται οι «Μυκηναίοι Πολεμιστές» και οι «Μυκηναίες Ηνίοχοι» να βρίσκονται πάνω σε ένα άρμα. Στην Εικόνα 26 οι άνδρες εικονίζονται σε πλήρη πολεμική εξάρτηση (περικεφαλαία, θώρακα, κνημίδες, ασπίδα, δόρυ). Φαίνεται ότι αναχωρούν για τον πόλεμο με τους σάκους τους δεμένους στην άκρη του δόρατος. Στην άκρη μια γυναίκα υψώνει το χέρι της σε χειρονομία αποχαιρετισμού. Στην πίσω όψη πολεμιστές με ανάλογη εξάρτηση και διαφορετική περικεφαλαία κρατούν τα δόρατα υψωμένα. Στο χώρο των λαβών απεικονίζονται πτηνά και ανάγλυφο βουκράνιο, δείγμα του εικονιστικού ρυθμού. Από τη μυκηναϊκή αρχιτεκτονική είναι γνωστές οι οχυρές ακροπόλεις με ανάκτορα και ταφικά μνημεία.



Εικόνα 25: «Μυκηναίοι Πολεμιστές», Πύλος, 1350 & «Μυκηναίες Ηνίοχοι», Τίρυνθα, 1200 π.Χ.

Εικόνα 26: «Ο Κρατήρας των Στρατιωτών», Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθήνα, 1200 π.Χ.



«Βλέπω σε αυτή τη ζωγραφιά ότι μπροστά είναι ένα βάζο με ένα τεράστιο χταπόδι, πίσω είναι ένα άλλο βάζο με γραμμές και ένα τρίτο με μπλε φωτιά. Τα βάζα είναι φτιαγμένα από πηλό ψημένο. Χρώματα μπλε, κόκκινο, πράσινο, κίτρινο, άσπρο και πορτοκαλί. Είναι ένα μεγάλο βάζο, ένα μεσαίο και ένα μικρότερο. Το χαρακτηριστικό της ζωγραφιάς είναι το μπροστινό βάζο με το χταπόδι για αυτό είναι μπροστά. Μου αρέσει το χταπόδι, είναι ωραίο. Η προσωπική μου άποψη είναι ότι το ζωγράρισαν για να συμβολίσουν τα τέσσερα στοιχεία της φύσης, τον αέρα, τη φωτιά, το νερό και το χρώμα». (Κ)

Τρεις κυρίως εξηγήσεις έχουν προταθεί, για την κατάρρευση των αξιόλογων μυκηναϊκών βασιλείων (Εικόνα 27), και τη συνακόλουθη παρακμή του Μυκηναϊκού Πολιτισμού: η φυσική καταστροφή, η εξωτερική εισβολή και οι εσωτερικές διαμάχες.



Εικόνα 27: «Μυκηναϊκό βάζο», Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθήνα, 1.500 π.Χ.

Αρχαϊκή περίοδος και γεωμετρική περίοδος

Η «γεωμετρική περίοδος» είναι μία εποχή της αρχαίας ελληνικής ιστορίας που διαρκεί περίπου από το 1050 π.Χ. έως το 700 π.Χ. Είναι μία περίοδος μεταβατική, κατά την οποία συνέβησαν εξελίξεις, συντελουμένων των οποίων βρίσκουμε μία διαμορφωμένη κατάσταση στην έναρξη της αρχαϊκής εποχής. Η περίοδος της αρχαίας ελληνικής ιστορίας περίπου από το 750 π.Χ. έως το 479 π.Χ., ονομάζεται «αρχαϊκή εποχή». Αυτός ο όρος προέρχεται από την αρχαιολογία.



«Σε αυτό το βάζο βλέπω ότι έχει πολλά γεωμετρικά σχήματα. Το βάζο το ίδιο είναι μεγάλο και πλατό. Πάνω πάνω έχει μικρούς ταύρους, μετά γραμμές, μετά έχει ανθρωπάκια, μετά κι άλλες γραμμές με τρίγωνα. Μέσα σίγουρα βάζανε κρασιά, φαγητά, φυτά, μυστικά και ρούχα. Δίπλα έχει ένα γυάλινο ράφι με άλλα βαζάκια. Εγώ πιστεύω ότι αυτό το βάζο το έφτιαξαν για να βάζουν μέσα πράγματα και για στολίδι. Άλλη παρατήρηση που κάνω είναι ότι δεν είναι μέσα στη βιτρίνα για να το βλέπουμε καλύτερα». (Κ)

Η καταστροφή των μυκηναϊκών ανακτόρων το 1200 π.Χ. ήταν η απαρχή των «σκοτεινών αιώνων», που έδωσαν όμως τα προφορικά έπη Ιλιάδα και Οδύσσεια. Σταδιακά σηματοδοτούνται από την ευρεία χρήση του σιδήρου και την αλλαγή στην τεχνοτροπία της κεραμικής. Σημαντικό στοιχείο της νέας εποχής είναι η χρήση της αλφαβητικής γραφής. Σύμφωνα με μία άποψη, οι Έλληνες παρέλαβαν την αλφαβητική γραφή από τους Φοίνικες. Πρώτη μαρτυρία του γεγονότος αυτού απαντάται στον Ηρόδοτο. Σύμφωνα με άλλες απόψεις, το ελληνικό αλφάβητο προέρχεται από τις μυκηναϊκές γραφές (Γραμμική Β'). Χαρακτηριστικό στοιχείο στην διακόσμηση των κεραμικών είναι τα επαναλαμβανόμενα γεωμετρικά μοτίβα. Ο «Αμφορέας του Διπύλου» (Εικόνα 28), είναι το πιο σημαντικό αγγείο της γεωμετρικής εποχής, και ένα από τα πιο φημισμένα έργα της αρχαίας ελληνικής κεραμικής και αγγειογραφικής τέχνης. Ο κατασκευαστής του είναι γνωστός με το όνομα «Αγγειογράφος του Διπύλου».



Εικόνα 28: «Αμφορέας του Διπύλου», Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, 760-750 π.Χ.



«Σε αυτό το άγαλμα βλέπω τα μαλλιά, είναι σγουρά. Βλέπω κιόλας ότι είναι πολύ δυνατός. Αυτό το άγαλμα ονομάζονταν «Κούρος».

Είναι ένα από αυτά τα αγάλματα που κάθονται ίσια και ακίνητα.

Το άγαλμα επίσης είναι γυμνό και φαίνεται σοβαρό.

Το ένα του πόδι είναι λίγο μπροστά και το άλλο πίσω.

Αυτό που με εντυπωσιάζει είναι τα χέρια του, κλειστά και δυνατά». (Κ)



Οι Έλληνες καλλιτέχνες άρχισαν να φτιάχνουν πέτρινα αγάλματα από εκεί που είχαν σταματήσει οι Ασσύριοι και οι Αιγύπτιοι.

Η Εικόνα 29 δείχνει ότι μιμήθηκαν τα αιγυπτιακά πρότυπα, απ' αυτά έμαθαν να φτιάχνουν έναν όρθιο έφηβο, πώς να ξεχωρίζουν τα μέλη του σώματος και τους μύες που το στηρίζουν.

Όμως ο καλλιτέχνης που το έφτιαξε δεν έμεινε ευχαριστημένος με το αποτέλεσμα και άρχισε να πειραματίζεται. Οι Αιγύπτιοι βάσιζαν την τέχνη τους στη γνώση που είχαν, οι Έλληνες άρχισαν να χρησιμοποιούν τα μάτια τους. Κάθε καλλιτέχνης επιχειρούσε να προσθέσει κάτι νέο. Ξεφεύγοντας από την ασφαλή αιγυπτιακή συνταγή, οι προσπάθειες τους δεν ήταν πάντα επιτυχημένες, π.χ. το χαμόγελο μοιάζει αμήχανο ενώ τα γόνατα δεν είναι επιτυχημένα. Οι Έλληνες καλλιτέχνες όμως δεν φοβήθηκαν, είχαν πάρει ένα δρόμο από όπου δεν υπήρχε επιστροφή.

Η ονομασία «Κούρος» προέρχεται από τη δωρική λέξη «Κώρος» που σημαίνει παιδί, ανδρόπαις, αρχαϊκός Απόλλων, νέος έφηβος, παλικάρι. Στην Ιωνική διάλεκτο ονομάζονταν Κούρος. Στην Εικόνα 29 ο «Κούρος της Αναβύσσου» («Κροίσος»). Βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών και έχει χαραγμένα αναθηματικά ή μια αφιέρωση στη βάση του: «ΣΤΗΘΙ ΚΑΙ ΟΙΚΤΙΡΟΝ · ΚΡΟΙΣΟΥ · ΠΑΡΑ · ΣΗΜΑ · ΘΑΝΟΝΤΟΣ · ΟΝ · ΠΟΤ · ΕΝΙ ΠΡΟΜΑΧΟΙΣ · ΩΛΕΣΣΕ ΘΟΥΡΟΣ ΑΡΗΣ». «Στάσου και αναστέναξε στον τάφο του Κροίσου που έχασε τη ζωή του στην πρώτη σειρά των μαχητών (προμάχους), τον οποίον αφάνισε ο φοβερός Άρης».

Εικόνα 29: «Ο Κούρος της Αναβύσσου»-«Κροίσος», Αρχαιολογικό Μουσείο, 540-515 π.Χ.



«Το άγαλμα είναι ένα πολύ ωραίο άγαλμα, έχει τέσσερα λουλούδια και βαστάει ένα κερι.

Έχει έντονα χρώματα.

Μου είναι περίεργο όπως είναι τα χέρια της, κολλημένα στο φόρεμά της.

Έχει πολύ ωραία μαλλιά, όπως είναι έτσι οι γραμμές στα μαλλιά της.

Είναι περίεργα τα μάτια της, έχουν κοκλάκια και είναι κλειστά». (I)

Οι Κούροι είναι εμπνευσμένοι από αιγυπτιακά πρότυπα, καθώς επαναλαμβάνουν την μνημειακότητα, την στάση του προτεταμένου αριστερού ποδιού και των κλεισμένων σε γροθιά χεριών που ακουμπούν στους μηρούς.

Διαφέρουν όμως σημαντικά από αυτά. Τα πέτρινα αγάλματα των Φαραώ έχουν καλυμμένα τα γεννητικά όργανα, ενώ τα αντίστοιχα μαρμάρινα του ελλαδικού χώρου είναι γυμνά. Είναι αγάλματα που στήνονταν στα ιερά για το θεό. Τα χέρια, με σφιγμένες γροθιές, είναι τεντωμένα και συνήθως κολλημένα στους μηρούς. Τα μαλλιά είναι τραβηγμένα πίσω στην πλάτη και αποτελούνται από κατακόρυφους πλόκαμους (*βοστρόχους*). Χαρακτηριστικό της μορφής των Κούρων είναι το «*αρχαϊκό μείδιωμα*», ένα ανεπαίσθητο και για αυτό αινιγματικό χαμόγελο που σχηματίζεται από το τραβηγμένο στις άκρες στόμα.

Αντίθετα με τους αιγυπτιακούς Κούρους, που ακολουθούν μια μακρόχρονη και συντηρητική παράδοση, οι ελληνικοί Κούροι κατά τα 150 και πλέον χρόνια της παραγωγής τους διαρκώς εξελίσσονται. Σ' αυτό συνετέλεσε και το υλικό από το οποίο είναι φτιαγμένοι, γιατί ενώ οι Αιγύπτιοι δούλευαν με σκληρές πέτρες, οι Έλληνες επεξεργάζονταν τα μαλακότερα άσπρα ελληνικά μάρμαρα.

Η γυμνότητά τους δεν οφείλεται σε αδυναμία της πρωτόγονης τέχνης αλλά στη μελέτη του ανθρώπινου σώματος. Άλλωστε οι Έλληνες αγωνίζονταν γυμνοί από τους πρώτους ολυμπιακούς αγώνες το 776 π.Χ.

Στην Εικόνα 30 μια «*Κόρη*», δηλαδή ένας συγκεκριμένος τύπος αγάλματος, μια γυναικεία μορφή της αρχαϊκής εποχής.



Εικόνα 30: «*Κόρη*», Μουσείο της Ακρόπολης, 520-510 π.Χ.



Στην Εικόνα 31 η «Κόρη της Χίου».

Υπάρχουν πολλές ερμηνείες για το ποιόν αντιπροσωπεύουν οι Κόρες. Αντιπροσωπεύουν κάποια θνητή ή κάποια θεά;

Ίσως παριστάνουν την Περσεφόνη, την κόρη της θεάς Δήμητρας, που ο Πλούτωνας την πήρε στον κάτω κόσμο για την ομορφιά της.

Εικόνα 31: «Κόρη της Χίου», Μουσείο της Ακρόπολης, 520-510 π.Χ.

Κλασική περίοδος



«Αυτό το μάρμαρο δείχνει την Αθηνά να σκέφτεται πολλές ώρες. Έχει μείνει ακίνητη και δεν μπορεί να πει με τίποτα αυτό που θέλει γιατί σκέφτεται πολύ.

Μου κάνει εντύπωση το πώς έχει σταθεί και ότι είναι ξυπόλυτη. Τα ρούχα της είναι πολύ ωραία, αλλά το πιο σημαντικό, φοράει περικεφαλαία όπως οι άντρες πολεμιστές.

Επίσης κρατεί ένα δόρυ και ακουμπάει το κεφάλι της πάνω σε αυτό, ακίνητη. Σε σχέση με τον «Άτλαντα» που είχα ζωγραφίσει από την περίοδο της μυθολογίας, είναι πιο λεπτοδουλεμένο.

Αυτό δείχνει ότι έχουν εξελίξει την τεχνική τους». (Ε)

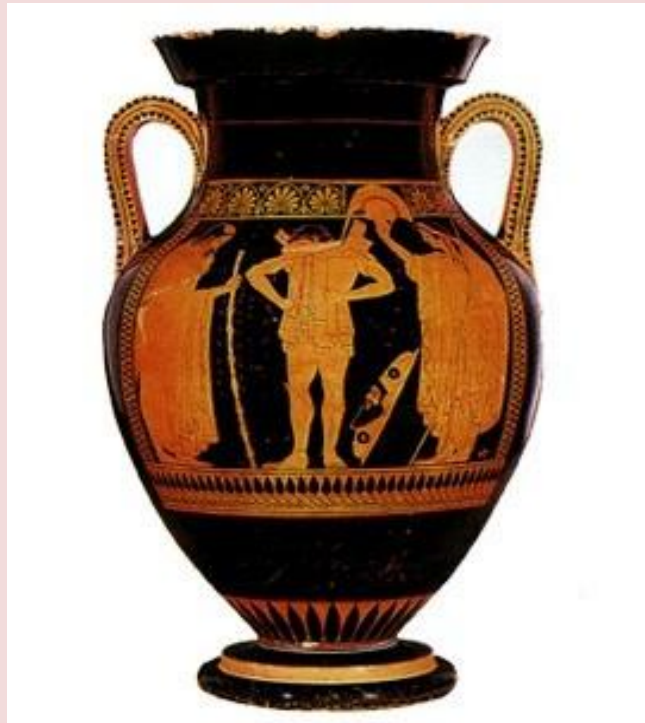


Σταδιακά και σε αντίθεση με το επαναλαμβανόμενο σταθερό μοτίβο των Αιγυπτίων, οι Έλληνες την κλασική εποχή (500 π.Χ.- 323 π.Χ.) αρχίζουν να διακρίνουν τα μέλη του σώματος.

Σπάει οριστικά ο συντηρητικός κανόνας και γίνονται νέες ανακαλύψεις, η τεχνική της βράχυνσης, το πόδι γυρνάει και κοιτάζει το θεατή, ενώ το χέρι μένει ημιτελές γιατί κρύβεται από το σώμα, όπως πραγματικά το βλέπει από το πλάι ο θεατής. Το «Ανάγλυφο της Σκεπτόμενης Αθηνάς» (Εικόνα 32), είναι ένα από τα διασημότερα έργα του Μουσείου της Ακρόπολης. Βρέθηκε το 1888 στις ανασκαφές της Ακρόπολης. Η έκφρασή της εμπνέει μελαγχολία ή λύπη. Πιθανόν είναι ένα επιτύμβιο μνημείο των πεσόντων στρατιωτών των μηδικών πολέμων.

Εικόνα 32: «Σκεπτόμενη Αθηνά», Μουσείο Ακρόπολης, 5^{ος} αιώνας π.Χ.

Επίσης οι αλλαγές στη ζωγραφική των Αρχαίων Ελλήνων μπορούν να ιδωθούν στην διακόσμηση της αγγειοπλαστικής. Πρώτος ο Αριστόδικος ξεκολλάει το χέρι από το υπόλοιπο σώμα, στη συνέχεια το πόδι κάνει μια πρώτη κίνηση προς τα εμπρός και βλέπει το θεατή κατά μέτωπο. Ο καθένας καλείται να δει με τις αισθήσεις του, οι καλλιτέχνες επιχειρούν τα πρώτα σκιρτήματα εκφράσεως, αναζητούν την συνείδηση από την αίσθηση. «*Ήταν συνταρακτική για την ιστορία της τέχνης η στιγμή λίγο πριν από το 500 π.Χ. που ο καλλιτέχνης τόλμησε να σχεδιάσει ένα πόδι όπως φαίνεται από μπροστά*» (Gombrich, 2015, σελ. 81).



Οι Έλληνες γλύπτες και οι ζωγράφοι προσπαθούν να ξεφύγουν από την επίπεδη απεικόνιση των δυο διαστάσεων, του πλάτους και μήκους. Αναζητούν την τρίτη διάσταση, το βάθος, έτσι τα αντικείμενα τοποθετούνται το ένα πίσω από το άλλο, κι όχι το ένα πάνω από το άλλο σε μια επίπεδη σειρά όπως έκανε ο Αιγύπτιος.

Επίσης χρησιμοποιείται η *βράχυνση*, τα αντικείμενα μικραίνουν προς τα πίσω, στην προσπάθειά του ο Αρχαίος Έλληνας να αποδώσει το βάθος, το πόδι του πολεμιστή κοιτάζει το θεατή, η ασπίδα δεν είναι στρογγυλή αλλά ιδωμένη από το πλάι. Τα πάντα από τώρα και μετά σχεδιάζονται ανάλογα με την οπτική γωνία που τα βλέπει ο καλλιτέχνης όπως είναι η ασπίδα προφίλ στο αγγείο, και όχι όπως ήθελε να τα ορίζει η σκέψη του ιερέα και του Φαραώ, δηλαδή σύμφωνα με τη μεγαλύτερη ορατότητά τους. Όχι δηλαδή όπως ήθελαν αυτοί να αποδίδεται η εικόνα του κόσμου.



«Αυτό το άγαλμα φτιάχτηκε όταν άρχισαν οι πρώτοι Ολυμπιακοί Αγώνες.

Δείχνει το άθλημα της αρχαίας δισκοβολίας.

Οι πρώτοι Ολυμπιακοί Αγώνες έγιναν στην Ελλάδα στην αρχαία Ολυμπία.

Ο άντρας κρατάει ένα δίσκο και είναι έτοιμος να τον εκτινάξει! Αυτή η κίνηση με εντοπωσιάζει. Στα αγάλματα της προηγούμενης περιόδου, στους Κούρους και στις Κόρες (αρχαϊκή περίοδος), δεν υπήρχε αυτή η κίνηση.

Σιγά σιγά οι καλλιτέχνες έδωσαν κίνηση σε αυτά τα πρώτα αγάλματα και οι άνθρωποι άρχισαν να σκέφτονται περισσότερο». (Κ)



Τα ελληνικά αγάλματα βάφονται και τοποθετούνται κόρες στα μάτια τους για να μην είναι τυφλά. Θέλουν να βλέπουν με φυσικότητα. Οι άνθρωποι μετά από το ιδεώδες της μαγείας και του αρχαϊκού μύθου, απεικονίζουν το νέο ιδεώδες του θείου της ανθρώπινης ομορφιάς.

Σιγά σιγά οι άνθρωποι αναρωτιούνται μήπως τα ίδια τα αγάλματα είναι θεοί με τη δική τους οντότητα. Οι άνθρωποι προσεύχονται μπροστά τους και θυσιάζουν, οι προσκνητές τα πλησιάζουν με δέος.

Όμως η ελευθερία δίνει τη δυνατότητα να παραστήσουν το ανθρώπινο σώμα σε οποιαδήποτε στάση ή κίνηση. Η κίνηση μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να καθρεπτίσει την εσωτερική ζωή των μορφών. Έτσι θέλουν να παραστήσουν τη «*λειτουργία της ψυχής*», να μελετήσουν τον τρόπο με τον οποίο τα συναισθήματα επηρεάζουν το κινούμενο σώμα. Τα αγάλματα με την κίνηση αποκτούν εσωτερική συγκέντρωση, π.χ. «ο Δισκοβόλος του Μύρωνα» (Εικόνα 33), «ο Ηνίοχος των Δελφών» (Εικόνα 34), «ο Ερμής του Πραξιτέλη» (Εικόνα 35). Είναι πλάσματα με εξαιρετική απλότητα και ομορφιά.

Εικόνα 33: «Δισκοβόλος του Μύρωνα», Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 450 π.Χ.



«Φαίνεται πως φτιάχνει το άλογο και δουλεύει πολύ. Είναι από μάρμαρο.

Με το φως φαίνεται μπλε, κίτρινο και μαύρο.

Το άλογο είναι σαν άμαξα. Το ανθρώπακι μπροστά στο άλογο φαίνεται πως το φροντίζει.

Δεν είναι αληθινό το άλογο. Έχει σχοινιά που τα κρατάει ο μεγάλος». (1)



Εικόνα 34: «Ο Ηνίοχος των Δελφών», Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών, 480-440 π.Χ.

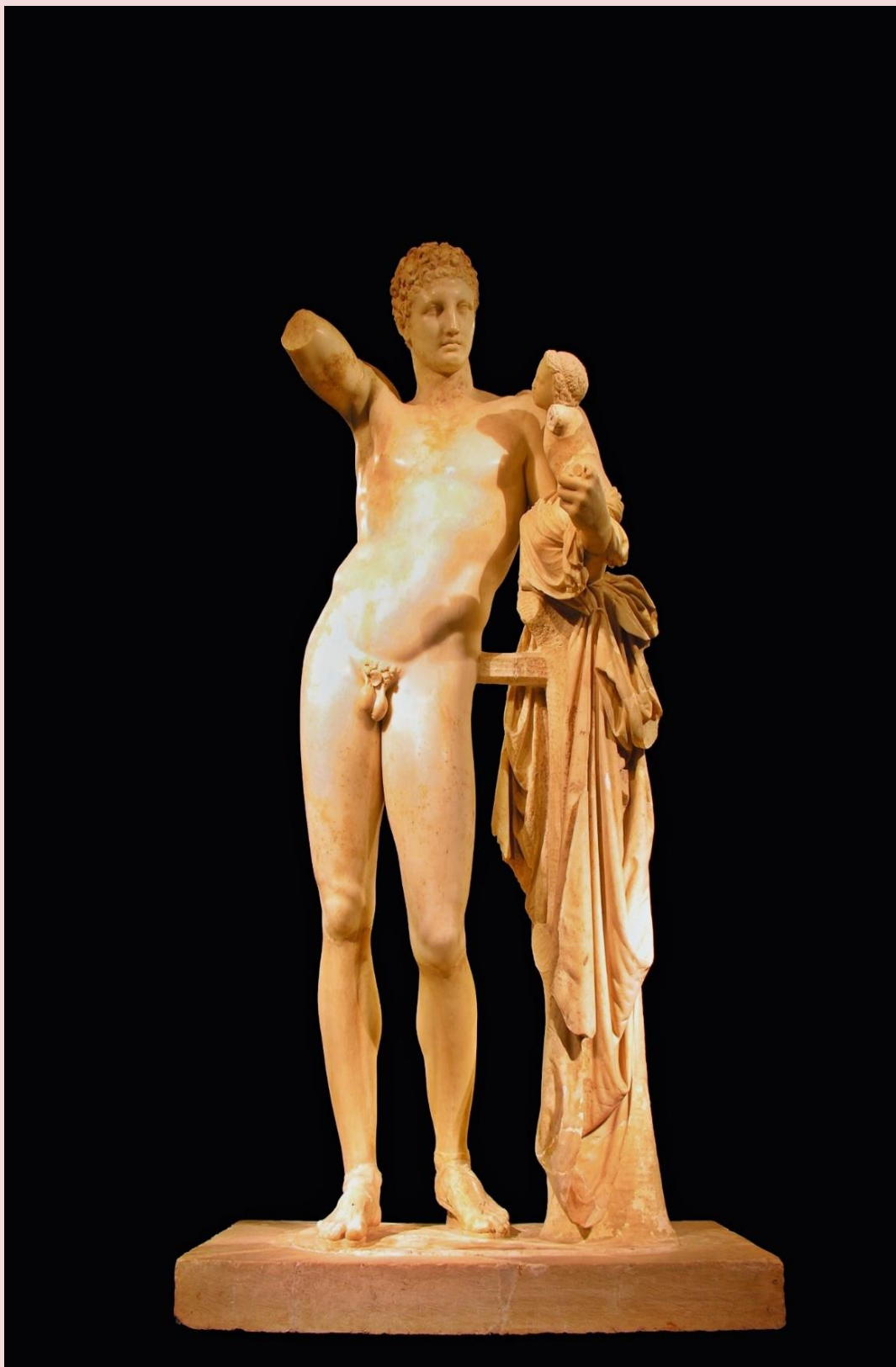


«Σ' αυτό το άγαλμα βλέπω ένα άντρα να κρατάει ένα μωρό. Βλέπω ότι αυτός είναι γυμνός ενώ το μωρό έχει ένα μεγάλο σεντόνι που το καλύπτει.

Ο άντρας δείχνει ψηλά με το μισό σπασμένο χέρι. Υπάρχει ένα ξύλο που στηρίζει τον άντρα και το παιδί.

Αυτό που με εντυπωσίασε είναι ότι αυτό το άγαλμα έχει σγουρά μαλλιά και ότι το μωρό χαμογελάει.

Είναι εντυπωσιακός και ο χιτώνας όπως τον έχουν φτιάξει και αν προσέξουμε καλά το άγαλμα έχει μια ελαφριά κίνηση». (Κ)

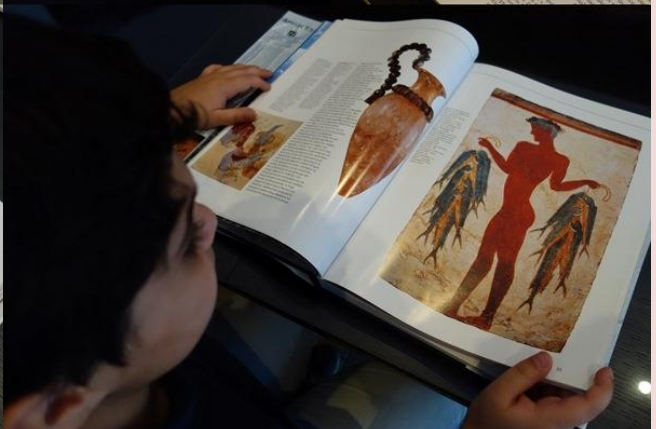


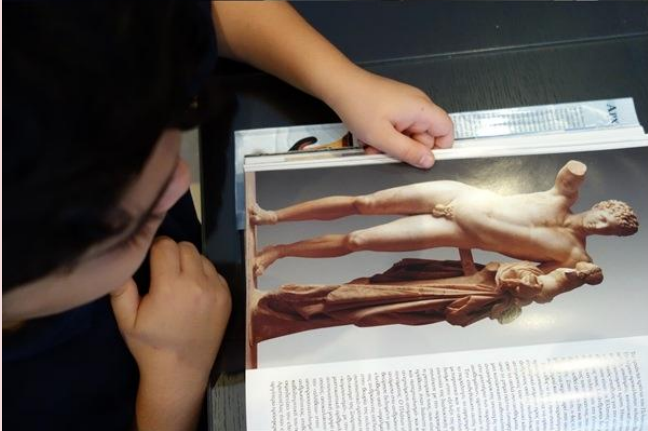
Την περίοδο αυτή η φυσική αναπαράσταση του σώματος έχει ήδη κατακτηθεί. Αρχίζει να ενδιαφέρει λιγότερο η βράχυνση και η κίνηση, γιατί είναι ήδη κατακτημένες. Το φυσικό εξιδανικεύεται και αναζητείται το ψυχικό κάλλος, οι άνθρωποι θέλουν να εμφυσήσουν περισσότερη ζωή μέσα στο παλιό κέλυφος. Ήδη από τον 4ο αιώνα ο Πραξιτέλης επιχειρεί την εξιδανίκευση, με λεπτεπίλεπτα αγάλματα και τη σιγμοειδή κάμψη του κορμού για να δημιουργήσει μια ισορροπημένη σύνθεση του ιδεατού και του φυσικού προτύπου (Εικόνα 35). «... όλα συνδυάζονται για να συνθέσουν εκείνη την απλή αρμονία που πρωτογνώρισε ο κόσμος με την ελληνική τέχνη».

Εικόνα 35: «Ο Ερμής του Πραξιτέλη», Αρχαιολογικό Μουσείο Ολυμπίας, 340 π.Χ.



Στη Βιβλιοθήκη της Ελληνικής Κοινότητας Κινσάσας, μελετώντας τα ιστορικά λευκώματα των Εκδόσεων Καρακώτσογλου: «Ancient Greece», «Αρχαία Ρώμη», «Αρχαία Αίγυπτος», «Αρχαία Κίνα», «Αρχαία Ινδία», «Χαμένοι Πολιτισμοί», «Ευρώπη», «Βυζαντινές Εικόνες», «Ρωσικές Βυζαντινές Εικόνες», «Μονή Αγίας Αικατερίνης», «Ινκα», «Ισλαμική Τέχνη», «Μάγια και Αζτέκοι», «Το Άγιο Όρος» κ.ά. Μεταξύ άλλων, τα παιδιά ξανά-ανακαλύπτουν τα έργα τέχνης που έχουν σχεδιάσει, ζωγραφίσει ή περιγράψει στα κείμενά τους, ενοποιώντας τη γνώση τους.





Ελληνιστική περίοδος

Ξανακοιτάζοντας τις εικόνες με τους Κούρους και τις Κόρες (Εικόνα 29, 30) και το Άγαλμα του Πραξιτέλη (Εικόνα 35), διαπιστώνουμε ποια τεράστια απόσταση κάλυψε η ελληνική τέχνη μέσα σε διακόσια χρόνια. Στο έργο του Πραξιτέλη δεν υπάρχει καμία ακαμψία. Ο θεός στέκει μπροστά μας σε αβίαστη στάση. Μπορούμε να δούμε τους μυς να φουσκώνουν. *«Πρέπει ωστόσο να συνειδητοποιήσουμε πώς ο Πραξιτέλης και οι άλλοι Έλληνες καλλιτέχνες έφτασαν στην ομορφιά μέσ' από τη γνώση. Κανένα ανθρώπινο σώμα δεν είναι τόσο συμμετρικό, τόσο καλοφτιαγμένο και όμορφο όσο τα αγάλματά τους»* (Gombrich, 2015, σελ. 103). Όμως ο πραγματικός άνθρωπος έχει εξωραϊστεί για χάρη του ιδανικού μοντέλου του ανθρώπου. Οι μεγάλοι αυτοί τεχνίτες χρησιμοποίησαν το σώμα και τις κινήσεις του για να εκφράσουν τη *«λειτουργία της ψυχής»*, διαισθανόμενοι ίσως, ότι οι διακυμάνσεις με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά θα χαλούσαν την απλή αρμονία του προσώπου. Όμως μια γενιά μετά τον Πραξιτέλη, οι καλλιτέχνες *«έμαθαν πώς να συλλαμβάνουν τη λειτουργία της ατομικής ψυχής, τον ιδιαίτερο χαρακτήρα μιας φυσιογνωμίας, και να φτιάχνουν προσωπογραφίες με την έννοια που δίνουμε εμείς στον όρο»* (Gombrich, 2015, σελ. 106).



*«Ο Μέγας-Αλέξανδρος είναι φτιαγμένος από πέτρα.
Έχει κάνει πολλά πράγματα για τους ανθρώπους.
Τα χείλια του είναι σφιχτά και είναι σοβαρός». (I)*

Την ελληνιστική περίοδο οι καλλιτέχνες αναζητούν περισσότερο άνθρωπο με τα ιδιαίτερα, προσωπικά χαρακτηριστικά του, βλ. την Εικόνα 36. «Ένας άνθρωπος σαν τον Αλέξανδρο, πνεύμα ανήσυχο, αφάνταστα προικισμένο αλλά «χαλασμένο» από την επιτυχία, μπορεί να έμοιαζε πραγματικά σ' αυτή την προτομή με τα ανασηκωμένα φρύδια και τη ζωνρή έκφραση» (σελ. 108).



Εικόνα 36: «Προτομή Μέγα Αλέξανδρου», Αρχαιολογικό Μουσείο Ολυμπίας, 3^{ος} π.Χ.

Η ίδρυση της αυτοκρατορίας από το Μέγα Αλέξανδρο, Εικόνα 37, εξαπλώσε την ελληνική τέχνη από μερικές πόλεις στην εικαστική γλώσσα του μισού γνωστού κόσμου. Η τέχνη αυτή ονομάστηκε «ελληνιστική».

Οι εξαπλωμένες, μεγάλες πρωτεύουσες της αυτοκρατορίας, ζητούσαν διαφορετικά πράγματα στην τέχνη από αυτά που είχαν συνηθίσει στην Ελλάδα. Ακόμη και στην αρχιτεκτονική η δύναμη και η απλότητα του δωρικού ρυθμού και η άνετη χάρη του ιωνικού ρυθμού δεν αρκούσαν. Οι καλλιτέχνες προτίμησαν ένα νέο ρυθμό που πήρε το όνομα του από μια πλούσια εμπορική πόλη, την Κόρινθο. Οι ρυθμοί και η ευρηματικότητα της ελληνικής τέχνης προσαρμόστηκαν στην κλίμακα και στις παραδόσεις των Ανατολικών Βασιλείων.



«Αυτός ο πίνακας ζωγραφικής δείχνει το Μέγα Αλέξανδρο να πολεμάει κάποιους στρατιώτες και φαίνεται να τους νικάει. Πολεμούν με δόρυ, με ασπίδες και πάνω σε άλογα. Λίγο πίσω από τη ζωγραφιά, αν κοιτάξουμε καλά, έχει ένα δέντρο χωρίς φύλλα. Αυτό δείχνει ότι πολεμούσαν όλους τους μήνες και τις εποχές: Χειμώνα, καλοκαίρι, Φθινόπωρο και Άνοιξη». (Ε)



Εικόνα 37: «Αλέξανδρος κατά Δαρείου, Ισσός», Αρχαιολογικό Μουσείο Νάπολη, 333 π.Χ.



«Σε αυτό το άγαλμα βλέπω τρία φίδια που έστειλε ο Δίας να επιτίθονται στον Λαοκόωντα και στους γιους του. Βλέπω κιόλας ένα κεφάλι φιδιού που πάει να δαγκώσει τον Λαοκόωντα. Εγώ νομίζω ότι ο Δίας έστειλε τα φίδια για τιμωρία γιατί νομίζω ότι αυτοί είπαν κάτι κακό. Αυτό που με εντοπώσιασε περισσότερο είναι τα φίδια γιατί είναι μακριά και χοντρά. Άλλες παρατηρήσεις που κάνω είναι ότι πατάνε πάνω σε σκαλιά, είναι γυμνοί, φοράνε σεντόνια/χιτώνες και πονάνε ή φοβούνται». (Κ)

Η ελληνοιστική τέχνη προτίμησε βίαια και ορμητικά έργα ώστε να εντοπωσιάσει, και το κατόρθωσε. Το «Σύμπλεγμα του Λαοκοώντα» με τις δραματικές μορφές, τη μάχη που μαιίνεται, το θρίαμβο των θεών που καταβάλουν τους αδέξιους γίγαντες, είναι ένα παράδειγμα αυτής της εποχής (Εικόνα 38). Στην ελληνοιστική εποχή, η τέχνη έχει χάσει αρκετά από τη σχέση της με τη μαγεία και τη θρησκεία, ο καλλιτέχνης ενδιαφέρεται για τα προβλήματα της ίδιας του της τέχνης και ίσως το δίκαιο και το άδικο σε σχέση με τον Λαοκοώντα να μην τον απασχόλησαν ποτέ.

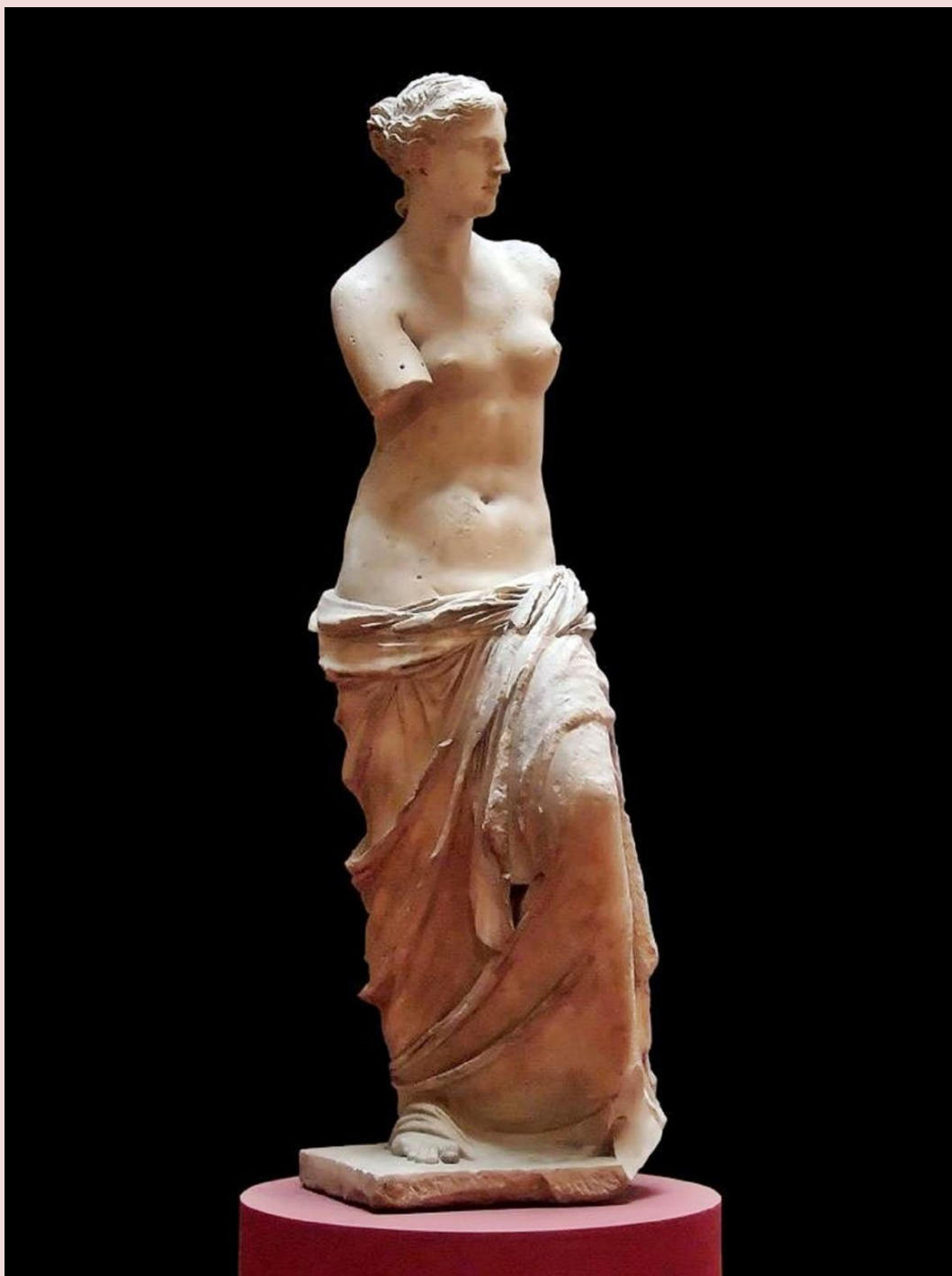


Εικόνα 38: «Σύμπλεγμα του Λασκόωντος», Αρχαιολογικό Μουσείο Νάπολη, 160 π.Χ.



«Αυτή η γυναίκα είναι ηλικίας 2.500 χρόνια! Είναι περιποιημένη, καλοφτιαγμένη, σχεδόν γυμνή με ωραίο σώμα και όμορφα μαλλιά. Είναι προσεγμένη αλλά θα έπρεπε να έχει ένα φόρεμα για να είναι ακόμη πιο όμορφη και εντυπωσιακή. Το άγαλμα είναι μονόχρωμο από λευκό μάρμαρο και έχει ωραίο φως». (Ε)

Πολλά από τα ξακουστά έργα που έχει θαυμάσει ο κόσμος, είναι αντίγραφα αγαλμάτων ή παραλλαγές της ελληνοιστικής εποχής. Αντιπροσώπευαν ένα μίγμα από τελειότερους ανθρώπινους τύπους (Εικόνα 39) και αθλητές των Ολυμπιακών Αγώνων. Έπλαθαν πειστικούς ανθρώπινους τύπους. Μπορούσαν όμως να παραστήσουν πραγματικούς ανθρώπους;



Εικόνα 39: «Η Αφροδίτη της Μήλου», Μουσείο Λούβρου, Παρίσι, 150-50 π.Χ.

Ρωμαϊκός Πολιτισμός: Σκιρτήματα ενός Πραγματικού Ανθρώπου



«Αυτή η
ετρουσκική
τοιχογραφία
απεικονίζει τρεις
«αληθινούς»
ανθρώπους.

Ο ένας κρατάει και
παίζει δυο φλάουτα.
Ο άλλος κρατάει ένα
πήλινο δοχείο και
απλώνει το χέρι του
μπροστά. Και ο
τελευταίος σαν να
κρατάει έναν αυλό
και τον φουσά. Όλοι
μαζί είναι σαν μια
χορωδία.

Αυτό που μου έκανε
εντύπωση είναι ότι
αυτή η προ-
ρωμαϊκή
τοιχογραφία έχει
ελιές, παίζουν
μουσική σαν
χορωδία, φοράνε
ένα πέπλο και όλα
αυτά μοιάζουν πολύ
με την Αρχαία
Ελλάδα». (Ε)

Με τον όρο «ρωμαϊκή τέχνη» αναφερόμαστε στο σύνολο της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην Αρχαία Ρώμη, κυρίως κατά την περίοδο της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Η ρωμαϊκή τέχνη ενσωματώνει κυρίως στοιχεία δανεισμένα από την *ετρουσκική τέχνη* (Εικόνα 40, 41), και την *αρχαία ελληνική* καλλιτεχνική παράδοση. Αυτό ερμηνεύεται εύκολα, αν θυμηθούμε ότι για πολύ καιρό οι Ρωμαίοι έζησαν κάτω από ετρουσκική επίδραση και ότι με την επέκτασή τους προς την Κεντρική και Νότια Ιταλία και Σικελία (τον 3ο αιώνα π.Χ.), ήρθαν σε άμεση γνωριμία με την ελληνική τέχνη. Είναι ακόμη γνωστό ότι από τον 2ο αιώνα π.Χ., οι Ρωμαίοι στρατηγοί όταν γύριζαν από τις νικηφόρες εκστρατείες τους στην Ανατολή, συνήθιζαν να κοσμούν το «θρίαμβο» τους με έργα ελληνικής τέχνης, και ότι ο θαυμασμός των πλουσίων Ρωμαίων για την ελληνική τέχνη και η επιθυμία τους να στολίζουν τα σπίτια τους με αυτά τα έργα, τους οδήγησε στην αντιγραφή φημισμένων ελληνικών έργων τέχνης. Με τον τρόπο αυτό, οι Ρωμαίοι βοήθησαν να διατηρηθεί ζωντανή η ελληνική καλλιτεχνική παράδοση που επρόκειτο αργότερα να εξαπλωθεί ως *ελληνορωμαϊκή τέχνη* σε όλη τη ρωμαϊκή αυτοκρατορία και να παίξει ρόλο αποφασιστικό στη μελλοντική εξέλιξη της ευρωπαϊκής τέχνης. Στην τελευταία περίοδο της ρωμαϊκής εποχής, η ρωμαϊκή τέχνη διαμόρφωσε καθαρά το δικό της χαρακτήρα: τα ρωμαϊκά έργα. Μολονότι αυτά φιλοτεχνούνται από Έλληνες καλλιτέχνες και έχουν τη σφραγίδα της ελληνικής επίδρασης, εμπνέονται από τις ρωμαϊκές παραδόσεις και εκφράζουν τα ρωμαϊκά ιδανικά, π.χ. την προτίμηση για το επιβλητικό οικοδόμημα και την διακόσμηση.



Εικόνα 40: «Χορευτές και Μουσικοί», Αρχαιολογικό Μουσείο Νεάπολη, 5^ο αι. π.Χ.



«Η ρωμαϊκή ζωγραφιά δείχνει δυο φίλους από τα παλιά χρόνια.

Αυτή η εικόνα φαίνεται πως είναι μια κορνίζα και την έχουν δουλέψει πολύ. Είναι μια κυρία και ένας κύριος και νομίζω πως έχουν ζωγραφίσει πραγματικούς ανθρώπους.

Την κυρία τη λένε Καλλιόπη και τον κύριο Κώστα. Η κυρία Καλλιόπη βαστάει κάτι, μήπως ένα κουτί, είναι φτιαγμένο από σίδηρο; Το κουτί είναι χρώμα του καφέ». (I)

Ο μόνος τρόπος για να προσεγγίσουμε την αρχαία *ελληνορωμαϊκή ζωγραφική* είναι μελετώντας τις προστατευμένες από την τέφρα του Βεζούβιου τοιχογραφίες της Πομπηία. Όλα τα άλλα έργα έχουν χαθεί. Σε αυτές τις διακοσμητικές τοιχογραφίες ανακαλύπτουμε χαριτωμένες νεκρές φύσεις, τοπία, βοσκούς, κοπάδια, πρόσωπα (Εικόνα 41), επαύλεις και βουνά. Οι ζωγράφοι όμως δεν είχαν ακόμη ανακαλύψει την *προοπτική* που θα τους βοηθούσε να τοποθετήσουν σωστά τα θέματα τους στο κάδρο. Θα χρειαστούν περισσότερα από 1000 χρόνια ώστε να τα καταφέρουν.



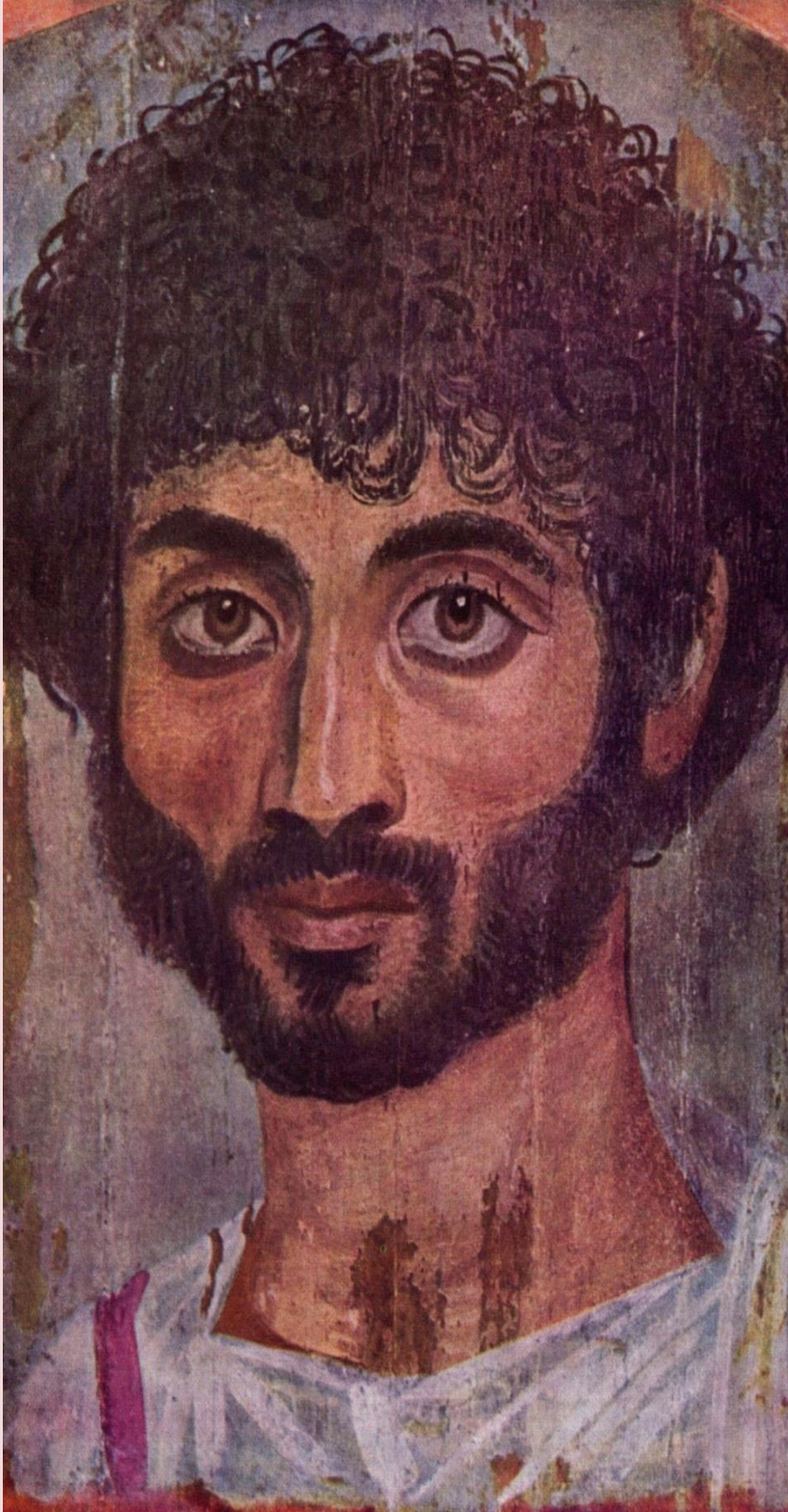
Εικόνα 41: «Ζευγάρι Ρωμαίων», Αρχαιολογικό Μουσείο Νάπολης, 1^{ος} αιώνας



Οι Αρχαίοι Ρωμαίοι άφησαν τον καλλιτέχνη να παριστάνει τα πρόσωπα φυσικά και ακαλλώπιστα, κάτι που ποτέ δεν είχαν κάνει οι Έλληνες που αναζητούσαν την ιδανική μορφή.

Οι Ρωμαίοι χρησιμοποιούσαν κάποιες φορές και νεκρικά εκμαγεία. Έτσι μάθαιναν τα χαρακτηριστικά του κεφαλιού, τη δομή του, και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου ανθρώπου. Οι γνώσεις τους σ' αυτόν τον τομέα ήταν εκπληκτικές.

«Ο άνθρωπος φορά μια μάσκα. Τη μάσκα τη φορά για να μην τον γνωρίζουν ή για να τον θυμούνται. Έχει σγουρά μαλλιά και κολλημένα τα μαλλιά στα γένια του. Έχει μαύρα έντονα μάτια». (1)



Τα Φαγιούμ είναι μια ιδιαίτερη μορφή προσωπογραφίας αυτής της εποχής. Τα πορτραίτα «Φαγιούμ» (Εικόνα 42), είναι προσωπογραφίες που φιλοτεχνήθηκαν από τον 1ο έως τον 3ο αιώνα από συνεχιστές της ύστερης ελληνιστικής παράδοσης της Αλεξανδρινής Σχολής. Η ελληνική-ρωμαϊκή τέχνη εκτοπίζει την αιγυπτιακή. Οι Αιγύπτιοι εξακολουθούν να θάβουν τις μούμιες τους αλλά παραγγέλνουν τα πορτρέτα σε καλλιτέχνες που γνωρίζουν την ελληνική τέχνη της προσωπογραφίας. Αυτά τα νεκρικά πορτραίτα, προορισμένα για ταφική χρήση, πήραν το όνομά τους από την *όαση Φαγιούμ*, 85 χλμ. νότια του Καΐρου επειδή εκεί ανακαλύφθηκαν τυχαία τα πρώτα δείγματά τους. Άριστα διατηρημένα εξαιτίας του ξηρού κλίματος της ερήμου, τα Φαγιούμ είναι ζωγραφισμένα είτε με την *εγκαυστική* τεχνική ή με την τεχνική της *τέμπερας*. Οι τεχνικές αυτές προέρχονται από την *αρχαιοελληνική ζωγραφική*, που *συνεχίστηκε* στις *πρωτοχριστιανικές εγκαυστικές εικόνες που φυλάσσονται στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά* (Εικόνα 44). Η εγκαυστική τεχνική χαρακτηρίζεται από το λιωμένο κερι που, με τη βοήθεια του «καυτηρίου»/πινέλου, απλωνόταν πάνω στο ξύλο ή το πανί που έπρεπε να ζωγραφιστεί. Το κερι απλωνόταν ομοιόμορφα και πάνω ο καλλιτέχνης εκτελούσε την παράσταση που ήθελε.

Εικόνα 42: «Προσωπογραφία Ανδρός με Μαύρη Βοστρυχωτή Κόμη-Φαγιούμ», 1-3^{ος} αιώνας



Στην Αρχιτεκτονική, το πιο ξακουστό ρωμαϊκό κτίριο ήταν το «Κολοσσαίο». Και εκεί όμως ο αρχιτέκτονας τοποθέτησε ένα είδος παραπετάσματος με ελληνικά στοιχεία. Χρησιμοποίησε μάλιστα και τους 3 ρυθμούς των ελληνικών ναών. Το ισόγειο με τις μετόπες και τα τρίγλυφα είναι μια παραλλαγή του δωρικού ρυθμού. Ο επόμενος όροφος έχει ιωνικά στοιχεία και ο τρίτος και τέταρτος, έχει κορινθιακά ημιστύλια. Ο συνδυασμός της ρωμαϊκής δομής με τους ελληνικούς ρυθμούς είχε τεράστια επιρροή στην κατοπινή αρχιτεκτονική. Σημαντικό στοιχείο στη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική ήταν η *αψίδα*, η οποία στη συνέχεια μπορούσε να χρησιμοποιηθεί στην

κατασκευή μιας γέφυρας, ενός υδραγωγείου ή μιας θολωτής στέγης σε ένα μεγάλο κτίριο ή εκκλησία.



Μελέτη του Ρωμαϊκού Πολιτισμού στη Βιβλιοθήκη της Ελληνικής Κοινότητας Κινσάσας

Βυζάντιο και Μεσαίωνας: Εικόνα του Ανθρώπου



«Αυτό το ψηφιδωτό δείχνει τον Ιουστινιανό να προσφέρει στην Παναγία έτοιμη την εκκλησία της Αγίας Σοφίας, και το Μέγα Κωνσταντίνο να προσφέρει στην Παναγία την Πόλη κλεισμένη μέσα στα τείχη.

Η Παναγία κρατάει το Χριστό και είναι πάνω σε ένα βάθρο. Ο Χριστός κρατάει το Ευαγγέλιο στην αγκαλιά της μητέρας του και φοράει ένα χιτώνα.

Ολόκληρο το ψηφιδωτό βρίσκεται μέσα στο ναό της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη». (Ε)

Τους Ρωμαίους που ήταν πρακτικοί άνθρωποι, δεν τους ενδιέφερε η ομορφιά. Οι γλύπτες τους δεν είχαν την υπομονή και την ευαισθησία για την εκλέπτυνση. Δεν διέθεταν την δεξιοτεχνία του Έλληνα τεχνίτη. Όμως η κάμψη της τεχνικής δεν εξηγεί τα πάντα. Οι καλλιτέχνες αυτής της εποχής προσπαθούν να επιτύχουν κάτι καινούριο. Ενώ για τον Έλληνα της εποχής του Πραξιτέλη τα ρωμαϊκά έργα θα ήταν χοντροκομμένα και βάρβαρα, «Για μας, ωστόσο, οι μορφές αυτές φαίνονται να έχουν μια δική τους ζωή και μια πολύ έντονη έκφραση, που οφείλεται στην αδρή αποτύπωση των χαρακτηριστικών και στην προσοχή που δίνει ο καλλιτέχνης σε σημεία όπως η περιοχή γύρω από τα μάτια και οι ρυτίδες του προσώπου. Παριστάνουν τους ανθρώπους που παρακολούθησαν και τελικά αποδέχτηκαν την άνοδο του Χριστιανισμού, που σήμανε το τέλος του αρχαίου κόσμου» (Gombrich, 1998, σελ. 131). Τα αγάλματα δεν θα μπορούσαν να συνεχίσουν να χρησιμοποιούνται από τους χριστιανούς γιατί συμβολικά θα παρέπεμπαν ακριβώς στα είδωλα και τα ομοιώματα που απαγόρευε η Γραφή. Έτσι επιστρατεύτηκε η εικόνα, η αγιογραφία, ο Πάπας Γρηγόριος ο Α΄ τόνισε ότι η εικόνα διδάσκει ακόμη και τους αναλφάβητους. Οι εικόνες, έπαιξαν ένα δραματικό ρόλο στην ιστορία ολόκληρης της Ευρώπης. Ήταν ένας από τους κύριους λόγους για τους οποίους το Βυζάντιο αρνήθηκε να αναγνωρίσει τα πρωτεία του πάπα. Οι εικονομάχοι υπερίσχυσαν το 754 μ.Χ. και τις απαγόρευσαν στην ανατολική τέχνη. Όμως για τους εικονολάτρες που υπερίσχυσαν μετά από ένα αιώνα, «οι εικόνες δεν ήταν απλώς χρήσιμες ήταν ιερές» (Εικόνα 43). Η επιμονή των Βυζαντινών στην τήρηση της παράδοσης έγινε σχεδόν εξίσου ισχυρή με εκείνη των Αρχαίων Αιγυπτίων.



Εικόνα 43: «Ιουστινιανός & Μέγα Κωνσταντίνος», Ψηφιδωτό Αγιά Σοφιά, περ. 6^{οο} αι.

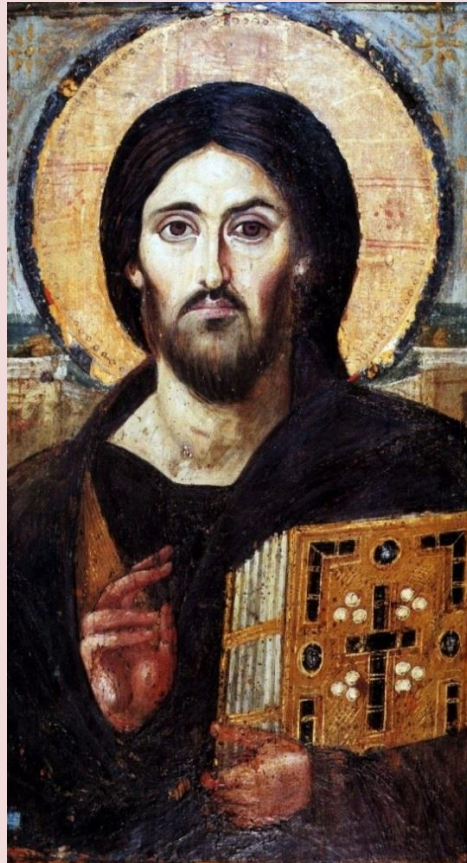


«Σ' αυτή την
αγιογραφία
βλέπω ότι ο
«Χριστός» έχει
μισό πρόσωπο
Θεού και μισό
Ανθρώπου.
Κρατάει ένα
βιβλίο, ένα
«Ιερό βιβλίο». Ο

Τα μάτια του
είναι
διαφορετικά, το
αριστερό
φαίνεται
θυμωμένο και
το δεξί πιο
φυσιολογικό.
Το ίδιο και το
μουστάκι του,
το αριστερό
μέρος είναι
ψηλότερα και το
δεξί μέρος
χαμηλότερα.
Είναι λογικό
γιατί είναι μισός
Θεός και μισός
Άνθρωπος.
Αυτό που με
εντυπωσίασε
είναι το
αριστερό μάτι,
και το βιβλίο
γιατί το μάτι
είναι τέλειο και
το «Ιερό
βιβλίο» είναι
ωραίο και
δύσκολο να το

κάνεις». (Κ)

Το 311 μ.Χ., με την επίσημη αναγνώρισή της από τον Αυτοκράτορα Κωνσταντίνο, η χριστιανική εκκλησία έπρεπε να βρει τους δικούς της χώρους λατρείας και να αναθεωρήσει τη σχέση της με την τέχνη. Οι διαφορετικές αντιλήψεις για την εικόνα ήρθαν στο προσκήνιο. Όλοι οι πρώτοι χριστιανοί συμφωνούσαν ότι δεν θα έπρεπε να υπάρχουν αγάλματα στον Οίκο του Κυρίου. Πώς θα μπορούσαν να καταλάβουν τη διαφορά οι φτωχοί ειδωλολάτρες που μόλις είχαν μνηθεί στη νέα θρησκεία, τη διαφορά ανάμεσα στις παλιές δοξασίες και στο νέο μήνυμα, αν έβλεπαν αγάλματα στις εκκλησίες; «*Η ζωγραφική μπορεί να κάνει για τον αναλφάβητο ό,τι και η γραφή για όσους ξέρουν να διαβάζουν*», οι εικόνες έπρεπε να είναι απλές. Οι αιγυπτιακές αντιλήψεις για τη σημασία της σαφήνειας στην παρουσίαση των αντικειμένων ήρθε ξανά στο προσκήνιο. Ο καλλιτέχνης όμως δεν χρησιμοποιεί τις απλές φόρμες της πρωτόγονης τέχνης αλλά τις εξελιγμένες φόρμες της ελληνικής ζωγραφικής, ένα κράμα πρωτόγονων και περίτεχνων μεθόδων. Η ελληνική και ρωμαϊκή τέχνη είχαν αφήσει ένα τεράστιο απόθεμα από όρθιες, καθιστές, σκυμμένες ή ύπτιες μορφές για την αφήγηση. Έτσι εξακολούθησαν να δεσπόζουν στην Ανατολική Εκκλησία. Και στα ρωσικά εικονίσματα βρίσκουμε σήμερα την αντανάκλαση των καλλιτεχνών του Βυζαντίου (Εικόνα 44, 45, 46).



Εικόνα 44: «Ο Χριστός Παντοκράτωρ», Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά, 6^ο αι.



«Αυτή η ρωσική αγιογραφία μας δείχνει τους αγγέλους που έχουν φωτοστέφανα και φτερά, και κρατάνε ραβδιά. Κάθονται οι «3» άγγελοι μπροστά από ένα δοχείο, δεν ξέρω τι κρύβει. Αυτό που μου κάνει εντύπωση είναι ότι είναι στεναχωρημένοι μπροστά από το βάζο. Έχουν πολύχρωμα αλλά σοβαρά χρώματα. Ένας άγγελος κοιτάει τους άλλους δυο στεναχωρημένος και με προσοχή, και αυτός δεν κρατεί ραβδί».
(E)



Εικόνα 45: «Αγία Τριάδα», Αντρέι Ρουμπλιόφ, Γκαλερί Tretyakov Μόσχα, 14^ο αι.

Η ταινία του Αντρέι Ταρκόφσκι για τον περίφημο Ρώσο αγιογράφο του 15ου αιώνα *Αντρέι Ρουμπλιόφ*, τελειώνει με την εικόνα της Αγίας Τριάδας του Ρουμπλιόφ (Εικόνα 45) - σύμβολο, θα λέγαμε, της Ρωσικής Ορθοδοξίας - η οποία από ασπρόμαυρη γίνεται έγχρωμη καθώς κλείνει η ταινία. Και νιώθεις ένα θάμβος, καθώς το πλάνο του Ταρκόφσκι σε συνέχει κυριολεκτικά, έτσι που να νομίζεις ότι είσαι ο τέταρτος της Τριάδας! Ο Ταρκόφσκι στο βιβλίο του, *«Σμιλεύοντας το Χρόνο»*, ερμηνεύει την εικόνα: *«Δεν βλέπουμε την Αγία Τριάδα του Ρουμπλιόφ όπως την έβλεπαν οι σύγχρονοί του, κι όμως η εικόνα ζει αιώνες. Ήταν ζωντανή τότε, είναι ζωντανή και σήμερα, και συνδέει τους ανθρώπους εκείνου του αιώνα με τούτον. Η Αγία Τριάδα θεωρείται εξαιρετο μουσειακό κομμάτι, ίσως και πρότυπο του ζωγραφικού ύφους εκείνης της περιόδου. Μπορούμε όμως να τη δούμε κι αλλιώς: να στραφούμε στο ανθρώπινο, πνευματικό νόημά της, που παραμένει ζωντανό και*

οικείο για μας που ζούμε στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Έτσι προσεγγίζουμε κι εμείς την αλήθεια η οποία έδωσε την Αγία Τριάδα».



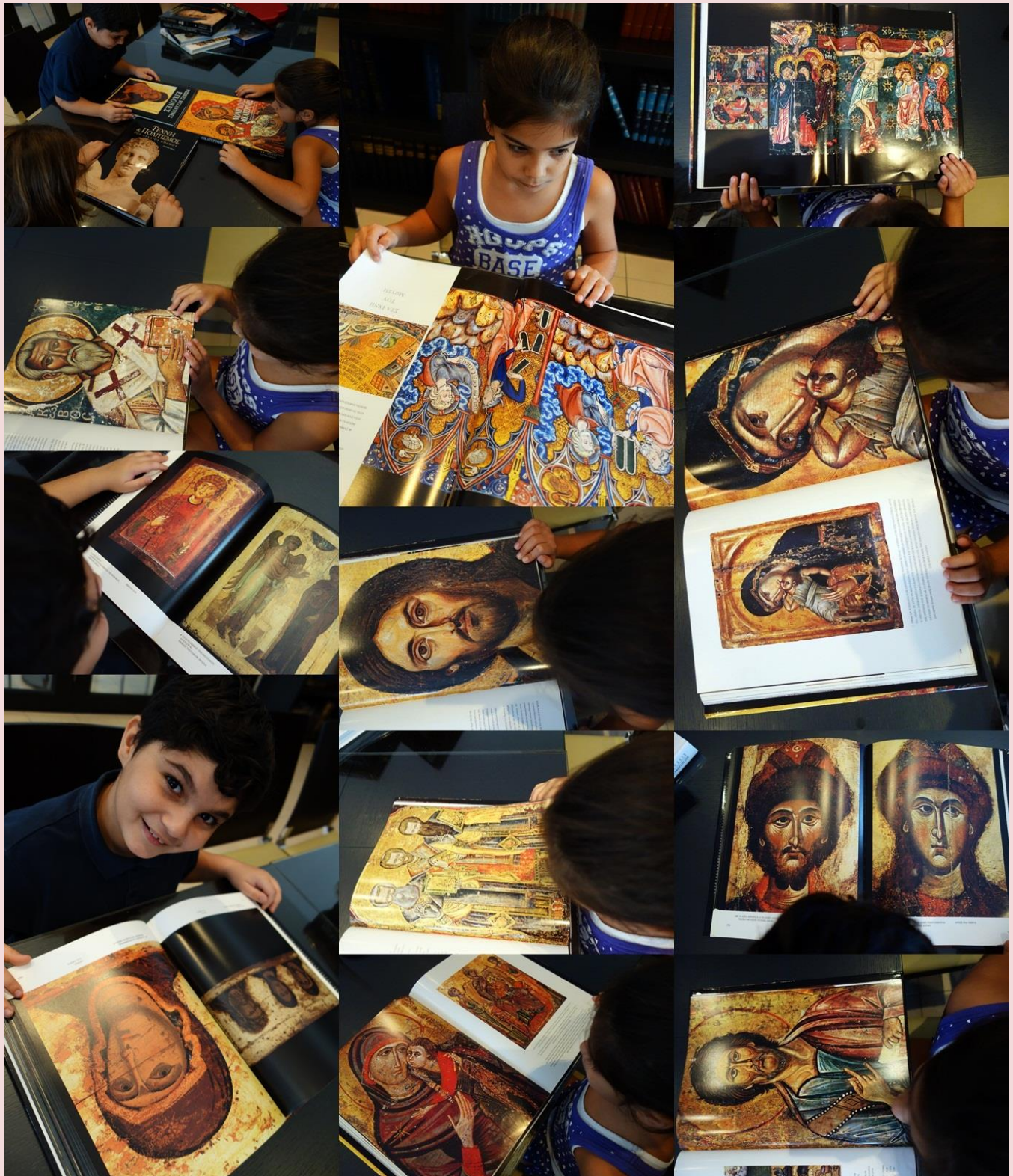
«Αυτή η
αγιογραφία
βρίσκεται στην
εκκλησία του
Αγίου Δημητρίου
στη Θεσσαλονίκη.
Είναι ένα πολύ
όμορφο ψηφιδωτό
με πολλές
λεπτομέρειες. Αυτό
που μου τράβηξε
την προσοχή είναι
ο χιτώνας του
Αγίου δεξιά. Οι
πτυχές αυτού του
χιτώνα μου
θύμισαν τις πτυχές
των αγαλμάτων
στους χιτώνες των
αγαλμάτων στην
Αρχαία Ελλάδα»
(Δημήτρης Βελής).

Τα ψηφιδωτά του Αγίου Δημητρίου στην εκκλησία της Θεσσαλονίκης είναι ένα από τα σημαντικότερα δείγματα της βυζαντινής τέχνης. Πρόκειται για ένα σημαντικό έργο τέχνης που συμβάλει στην κατανόηση της πίστης και του ρόλου της προσκόνησης των αγίων εκείνη την εποχή και όχι μόνο στην Ανατολική Εκκλησία. Τα ψηφιδωτά είναι επιπλέον μια σημαντική εικόνα για την ιστορία της ανάπτυξης του ύστερου ρωμαϊκού κόσμου, στη μεταμόρφωση του κόσμου από το έτος 400 έως το έτος 900, και την προέλευση της Ευρώπης, το Βυζάντιο αλλά και της τέχνης της Δύσης που γνώριζε και επηρεάστηκε από αυτά τα ψηφιδωτά.



Εικόνα 46: «Ψηφιδωτά Αγίου Δημητρίου» Εκκλησία στη Θεσσαλονίκη, 6^{ου}-7^{ου} αιώνα





Εικόνες από τα λευκώματα «Βυζαντινές Εικόνες», «Ρωσικές Βυζαντινές Εικόνες», «Σινά-Μονή Αγίας Αικατερίνης» (Βιβλιοθήκη Ελληνικής Κοινότητας Κινσάσας)

Από την Αναγέννηση έως Σήμερα: Περισσότερος Πραγματικός Άνθρωπος

Τα πρώτα σκιρτήματα της Δύσης για την ανάκαμψη του πραγματικού ανθρώπου συνεχίζουν εκεί από όπου είχε καθηλωθεί τους αρχαίους χρόνους. Ο δυτικός καλλιτέχνης, στο βαθμό που ξεφεύγει από τη μυθολογική, θεοκρατική και φυσική κοσμική αντίληψη, εκδηλώνεται με πειραματισμούς, αποτυχίες και επιτυχίες από τα ύστερα χρόνια του Μεσαίωνα. Ο καλλιτέχνης έχει όλες τις δυνατότητες με το μέρος του, όλες τις κατακτήσεις των αιγυπτιακών, ελληνικών, ρωμαϊκών και βυζαντινών αιώνων, του βραχυσμού, του χρώματος και της φόρμας. Ο Τζιόττο ντι Μποντόνε ήταν ένας Ιταλός ζωγράφος και αρχιτέκτονας από την Φλωρεντία, και μια από τις σημαντικότερες μορφές της τέχνης στα τέλη του Μεσαίωνα. Ήταν ο πρόδρομος της Αναγέννησης (Εικόνα 47). «Στην Ανατολή, ο κάθε ρυθμός διαρκούσε χιλιάδες χρόνια και δεν φαινόταν να υπάρχει λόγος ν' αλλάξει. Η Δύση ουδέποτε γνώρισε αυτή την ακινησία» (Gombrich, 2015, σελ. 185). Επιθυμεί να αποκτήσει τόσο γνώση για το ανθρώπινο σώμα ώστε να πλάσει αγάλματα και παραστάσεις όπως οι Έλληνες και οι Ρωμαίοι. Η περίοδος αυτή ονομάζεται «Αναγέννηση».



«Ο πίνακας είναι μια θρησκευτική εικόνα, είναι μια δυτική αγιογραφία. Δείχνει μια εκκλησία με αγγέλους, άγιους και την Παναγία που κρατάει το Χριστό. Το χαρακτηριστικό του πίνακα είναι τα πρόσωπά τους! Ειδικά τα πρόσωπα της Παναγίας και του Χριστού δεν μοιάζουν με τις παραδοσιακές εικόνες της εκκλησίας, αλλά με πραγματικούς ανθρώπους» (Χριστίνα Μπάρτζη).



Εικόνα 47: «Ενθρονη Παναγία με το Βρέφος», Τζιόττο ντι Μποτόνε, Ουφίτσι, 1305



«Η Πίστη» Τζιόττο ντι Μποτόνε, Καπέλα ντελλ' Αρένα, 1305

Ωστόσο το άλμα που έκαναν οι Ιταλοί για να ξεπεράσουν το φράγμα που χώριζε τη ζωγραφική από τη γλυπτική οφείλεται στη βυζαντινή τέχνη. Παρά την αυστηρότητα της, η βυζαντινή τέχνη διαφύλαξε πολλά στοιχεία από τις ανακαλύψεις των ζωγράφων της ελληνιστικής εποχής που διασώθηκαν στην εικαστική γραφή του Μεσαίωνα στη δύση. Για παράδειγμα, το έργο του Τζιόττο «Η Πίστη» (1305) δεν είναι ένα άγαλμα αλλά μια ζωγραφική που δίνει την ψευδαισθηση του αγάλματος, βλ. την παραπάνω εικόνα. Παρατηρούμε τη βράχυνση του χεριού, το πλάσιμο του προσώπου και του λαιμού, τις βαθιές σκιές στις πτυχές (Gombrich, 2015, σελ. 201).

Η θρησκευτική αφιέρωση του αγιογράφου της Ανατολής γίνεται μέσα από συγκεκριμένες μορφές τέχνης. Οι δυτικοί ζωγράφοι, όπως ο Τζιόττο, ο Τισιάνο, ο Μαζάτσιο, ανακαλύπτουν νέες δυνατότητες στη ζωγραφική. Στην αρχιτεκτονική, ο αρχιτέκτονας Μπρουνελλέσκι και

άλλοι θέτουν και λύνουν μαθηματικά και κατασκευαστικά προβλήματα, βλ. την εικόνα «*Duomo Καθεδρικός Ναός της Φλωρεντίας*» (1436). Αυτές οι εξελίξεις τους οδηγούν στον *ρομανικό* (11ος-12ος αιώνας μ.Χ.), *γοτθικό* (12ος-14ος αιώνας μ.Χ.), *αναγεννησιακό* (14ος-16ος αιώνας μ.Χ.), *διεθνή* (14ος αιώνας μ.Χ.) και *κατακόρυφο* ρυθμό. Στη Δύση, η απελευθέρωση των προσωπικών δυνατοτήτων και χαρισμάτων αντανakλάται στη ζωγραφική και στην αρχιτεκτονική, θέτουν και λύνουν νέα προβλήματα. Ο επιστήμονας και ο άνθρωπος δραστηριοποιούνται εντός μιας νέας φάσης της δημιουργίας της ανθρωπότητας, προετοιμάζοντας τη Γαλλική Επανάσταση.



ες

«*Duomo Καθεδρικός Ναός της Φλωρεντίας*», Μπρουνελλέσκι, 1436

«Οι Αιγύπτιοι ζωγράφιζαν κυρίως ό,τι ήξεραν πως υπάρχει, οι Έλληνες ό,τι έβλεπαν, στο Μεσαίωνα, ο καλλιτέχνης έμαθε να εκφράζει στα έργα του ό,τι ένιωθε» (Gombrich, 1998, σελ. 165). Η αρχαία πλαστική ομορφιά ξαναγεννιέται στην αναγέννηση ελεύθερη από κάθε συμβολισμό, γίνεται στολίδι του φυσικού ανθρώπου. Η δύναμη της εικόνας έχει συζητηθεί αρκετά διεξοδικά από τα χρόνια των νωπογραφιών στα προϊστορικά σπήλαια. Αυτή η δύναμη επανέρχεται συνεχώς με διάφορες μορφές, στα σχέδια του Ισλάμ ή τη Μεταρρύθμιση στην Ευρώπη. Ζωγράφοι όπως οι Μιχαήλ Άγγελος και ο Μποτιτσέλι φανερώνουν μια νέα αισθητική. Από την φυσική ομορφιά αναδύεται η νέα αυτοσυνείδηση στο όνομα μιας ανώτερης πραγματικότητας, ενός απείρου στο πέρασ που δίνει οριστικό τέλος στην λογοκρισία της μεσαιωνικής εκκλησίας, τιμά την

φαντασία και ελευθερώνει την ζωή από την συμβατικότητα, η οποία έδινε έμφαση στην καταδίκη του σώματος και στον αποκλεισμό του πνεύματος. Το μεγάλο άλμα από την Ελλάδα φαίνεται ότι έκανε ο ζωγράφος, ο El Greco. «Αυτό είναι που κάνει ξεχωριστή την περίπτωση του Θεοτοκόπουλου. Όχι η εγκατάσταση στη Βενετία, αλλά η «ιδεολογική» του στάση, η απόφαση να κάνει το μεγάλο βήμα, εγκαταλείποντας το πολιτισμικό και καλλιτεχνικό περιβάλλον στο οποίο είχε διαμορφωθεί, για να μετατραπεί σε ένα δυτικό ζωγράφο, από μεταβυζαντινό καλλιτέχνη σε ζωγράφο τη ιταλικής Αναγέννησης» (Romano, 2005a, σελ. 8-9).

Οι ανακαλύψεις των καλλιτεχνών από την Αναγέννηση και μετά είναι ραγδαίες και θεμελιώδεις για την εξέλιξη της ανθρώπινης σκέψης. «... Χωρίς τον Τζιόττο [πρ. 1267-1337 μ.Χ.] που καθήλωσε στους τοίχους τις δυο διαστάσεις του χώρου (Εικόνα 47), χωρίς το Μαζάτσιο [1401-1428 μ.Χ.] που εισάγει και την τρίτη διάσταση (Εικόνα 48), χωρίς τον Μπρουνελλέσκι [1377-1446 μ.Χ., βλ. Καθεδρικό της Φλωρεντίας], τον Πάολο Ουτσέλο [1397-1474 μ.Χ.] και τον Πιέρρο ντελά Φραντσέσκα [1420-1492 μ.Χ.] που καθόρισαν τους γεωμετρικούς νόμους που έθεσαν το χώρο στη διάθεση του ανθρώπου (Εικόνα 49), ο Λούθηρος [1483-1546 μ.Χ.] και ο γερμανικός κριτικισμός, ο Φραγκίσκος Βάκων [1561-1626 μ.Χ.] και ο αγγλικός εμπειρισμός, ο Ρενέ Ντεκάρτ [1596-1650 μ.Χ.] και η γαλλική μέθοδος δεν θα είχαν κατορθώσει να παρασύρουν στον αποφασιστικό τους δρόμο τα πετρωμένα της δύσης. Πράγματι, η ιταλική ζωγραφική κατέστησε δυνατή την ανάδυση του ατόμου και της επιστήμης. Δεν θα κατορθώσουμε να αποσπαστούμε από το θεμέλιο του σύγχρονου κόσμου, κι αν ακόμη εξελίσσεται προς έναν καινούργιο μυστικισμό [αφηρημένη τέχνη], αυτό το λάθος για την αλήθεια και τη δόξα, αυτή την περιέργεια για όλα, αυτή την ανάγκη να ερευνούμε όλα, στον μεσαίωνα το άτομο καταποντίζεται λίγο πολύ εκούσια στον πνευματικό συμβολισμό, που έχει για κέντρο του τη θεϊκή μονάδα. Το ιταλικό δράμα, που στη καρδιά του πάει να εμφανιστεί το άτομο, έχει δημιουργηθεί ακριβώς από τη ρήξη αυτής της θεϊκής μονάδας, ρήξη που επέφερε η κριτική νόηση...» (Φωρ, 1993β, σελ. 362-363).

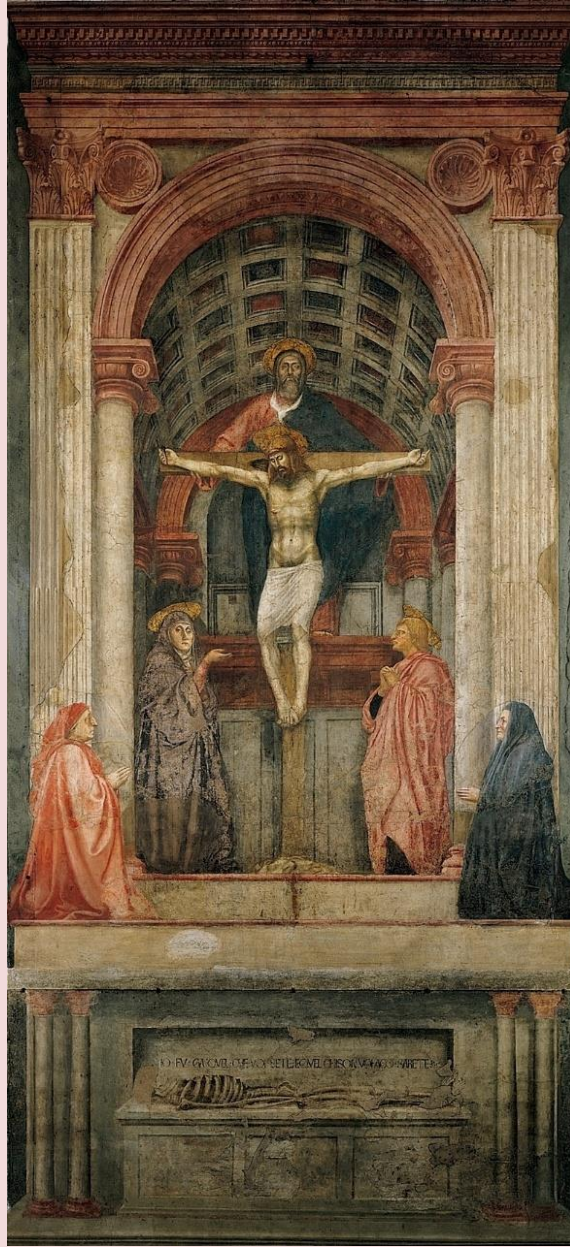
Όλη η γνώση των αρχαίων για τη γλυπτική είχε διακοπεί το Μεσαίωνα. Ήταν μια εποχή που έχει χαρακτηριστεί ως «σκοτεινή» γιατί οι άνθρωποι έζησαν στη σκιά των πολέμων, των βάρβαρων επιδρομών, των μετακινήσεων, βυθισμένοι στο σκοτάδι χωρίς να έχουν πολλές γνώσεις. «Γυναίκα είμαι φτωχούλα και γριά,/ άγναφη, και δεν ξέρω να διαβάσω./ βλέπω στις ενορίας μου την εκκλησία/ Παράδεισο ζωγραφιστό, να παίζουν άρπες κι οι αυλοί,/ μια Κόλαση όπου βράζουνε οι αμαρτωλοί: το 'να το τρέμω, και με τ' άλλο αναγαλλιάζω» (Φρανσουάν Βιγιόν, Γάλλος που έζησε στο Μεσαίωνα). Η γνώση εμφανίζεται χωρίς δισταγμούς στη ζωγραφική. Ο καλλιτέχνης αρχίζει να αναδεικνύεται με τη δική του ταυτότητα και βάζει κάτω από τα έργα του, ενώ πριν το απέφευγε, την υπογραφή του. Οι Αιγύπτιοι ζωγράφιζαν ό,τι ήξεραν ότι υπάρχει, οι Έλληνες ότι έβλεπαν, στο μεσαίωνα ότι ένιωθαν, και στην Αναγέννηση ότι ανακάλυπταν με τη μελέτη.

Λίγα παραδείγματα ακόμη από αυτή την αλλαγή στην κοινωνία και στην τέχνη. Η τελική κατάκτηση της πραγματικότητας, η ανακάλυψη του πραγματικού γεγονότος, γίνεται από τον Τζιόττο (1267-1337 μ.Χ.), Εικόνα 47, η προοπτική τελειοποιείται από το Μαζάτσιο, Εικόνα 48, η

φυσική περιγραφή του αληθινού ανθρώπου από τον Γιαν βαν Άικ [1390-1441 μ.Χ.] που ζωγραφίζει έχοντας μπροστά του ακόμη και γυμνά ανθρώπινα μοντέλα. Οι ανακαλύψεις συνεχίζονται από τον Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα που πρόσθεσε τη χρήση του φωτός, Εικόνα 49, τον Λεονάρντο ντα Βίντσι που συνδυάζει το σωστό σχέδιο με την αρμονική σύνθεση και αργότερα τον «νατουραλισμό» των μορφών, Εικόνα 50, τον Μιχαήλ Άγγελο που μελέτησε το αίνιγμα του ανθρώπινου σώματος, Εικόνα 51, το Δομίνικο Θεοτοκόπουλο που αναζήτησε το θεϊκό δώρο στις στενόμακρες μορφές, Εικόνα 52, τον Pieter Brueghel the Elder που ζωγράφισε τις καθημερινές σκηνές των αγροτών, Εικόνα 53, τον Καραβάτζιο που ζωγράφισε την αλήθεια όπως την έβλεπε και όχι την «ιδανική ομορφιά», Εικόνα 54. Έχουν περάσει περισσότεροι από 15 αιώνες έως ότου ο ουμανιστικός χαρακτήρας της Αναγέννησης έχει αρχίσει να προβάλλει την πραγματική σημασία του ανθρώπου, και του ίδιου του καλλιτέχνη.



«Αυτός είναι ένας πίνακας που δημιουργήθηκε μετά την Αναγέννηση. Το καινούριο στοιχείο που πρόσθεσε στην τεχνοτροπία της ζωγραφικής είναι η προοπτική, ορατή ιδιαίτερα στο θόλο του ναού. Έτσι ξέφυγε ακόμη περισσότερο από την επίπεδη ζωγραφική των δυο διαστάσεων, του πλάτους και του μήκους, και πρόσθεσε μια τρίτη διάσταση, την αίσθηση του βάθους» (Ελπίδα Χριστογιάννη).



Εικόνα 48: «Η Αγία Τριάδα», Μαζάτσιο, Εκκλησία Santa Novella Φλωρεντία, περ. 1425-28

Ο Μπρουνελλέσκι δεν ήταν μόνο ο δημιουργός της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής, βλ. την εικόνα «Duomo Καθεδρικός Φλωρεντίας». Ήταν και αυτός που ανακάλυψε την προοπτική με τα μαθηματικά. Ούτε οι Αρχαίοι Έλληνες που γνώριζαν τη βράχυνση, ούτε οι ζωγράφοι της ελληνιστικής εποχής που δημιουργούσαν την ψευδαισθηση του βάθους, ήξεραν τους μαθηματικούς νόμους σύμφωνα με τους οποίους τα αντικείμενα μοιάζουν να μικραίνουν καθώς απομακρύνονται από εμάς. Ο Μαζάτσιο, ήταν από τους πρώτους ζωγράφους που χρησιμοποίησε τη μαθηματική προοπτική στη ζωγραφική (Εικόνα 48). Ήταν σαν να είχε τρυπήσει τον τοίχο μέσα από τον οποίο μπορούσε κανείς να δει ένα άλλο εντάφιο παρεκκλήσι.



«Αυτός ο πίνακας δημιουργήθηκε μετά την Αναγέννηση. Βλέπουμε ένα βασιλιά ξαπλωμένο πάνω σε ένα κρεβάτι, δίπλα του μια γυναίκα, και μπροστά από την είσοδο της σκηνής ένα άλλο άνδρα και ένα φρουρό. Το χαρακτηριστικό του πίνακα είναι το πλούσιο φως πάνω στη σκηνή». (Ιωάννα Αργυρού)



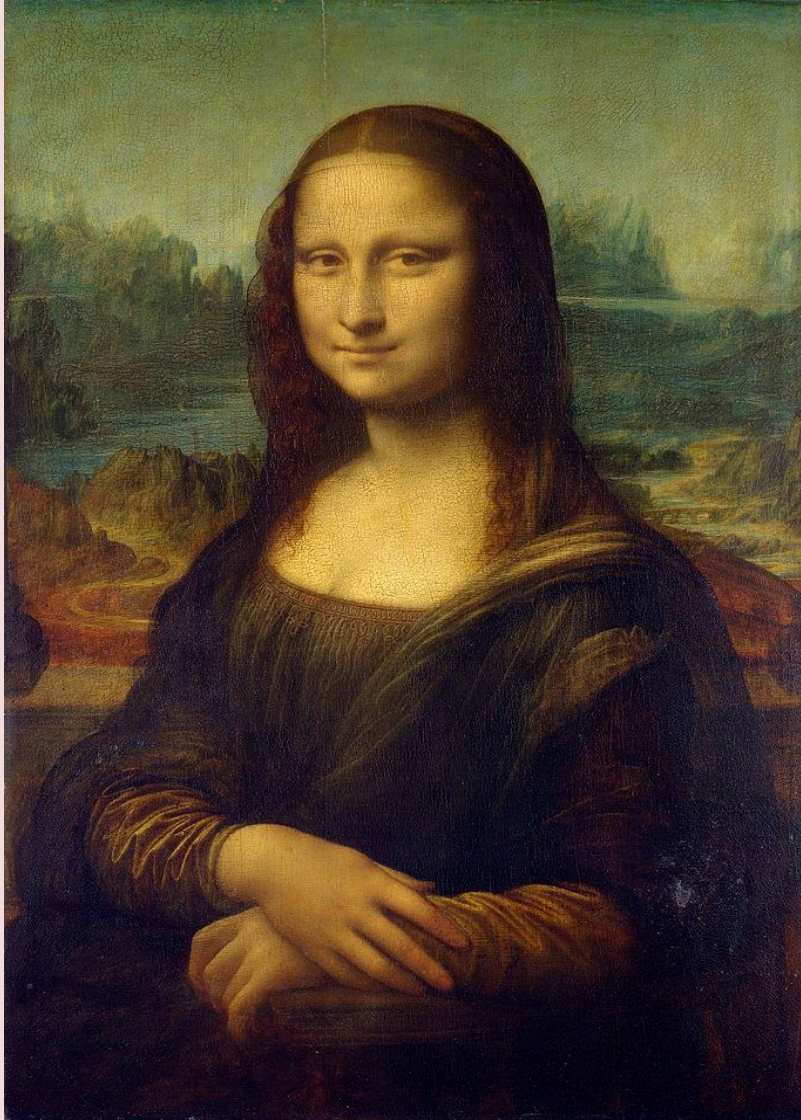
Εικόνα 49: «Το Όνειρο του Κωνσταντίνου», Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, Αρέτσο, περ. 1460

Ο Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, «Στο Όνειρο του Κωνσταντίνου», προσθέτει το φως ως ισοδύναμο της προοπτικής, προκειμένου για να δημιουργήσει ακόμη περισσότερο την ψευδαισθησι του βάθους. Ο στρατιώτης με πλάτη στο πρώτο πλάνο, στέκει σαν σκοτεινό περίγραμμα μπροστά στην ολοφώτιστη σκηνή. Το φως και η σκιά δημιουργούν το νέο θαύμα.



«Ο τίτλος του έργου είναι «Μόνα Λίζα», πίνακας του Ιταλού ζωγράφου Νταβίντσι. Θεωρείται ο πιο διάσημος πίνακας του κόσμου. Το θέμα του πίνακα είναι αν η Μόνα Λίζα χαμογελάει ή όχι, είναι ένα ερώτημα. Μου κάνει εντύπωση από την πρώτη φορά που τον βλέπω μπροστά μου. Το υλικό που φτιάχτηκε είναι λαδομπογιές πάνω σε ξύλο λεύκη, είναι μια ελαιογραφία. Το σώμα μοιάζει με ημικύκλιο, τα χέρια με τετράγωνα και η μύτη ορθογώνια. Έχει ύψος 77 εκ. και πλάτος 53. Τα χρώματα του είναι πράσινο, μαύρο, καφετί και κόκκινο. Φτιάχτηκε το 1502. Άποψη μου είναι ότι ο Λεονάρντο Νταβίντσι φορούσε μπλε ρούχα και συγκεντρωνόταν στη δουλειά του.

Μου αρέσει ο τρόπος με τον οποίο η Μόνα Λίζα μας κοιτάζει, αινιγματικά». (Κ)



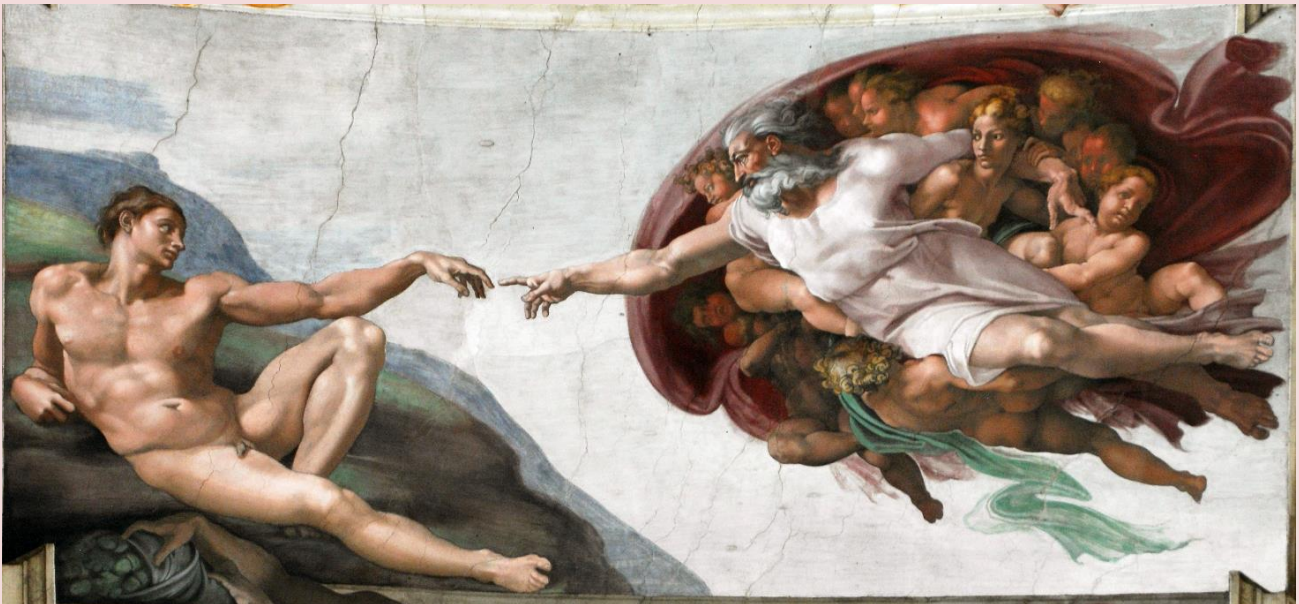
Εικόνα 50: «Μόνα Λίζα», Λεονάρντο ντα Βίντσι, Μουσείο Λούβρου, 1502

Ο Λεονάρντο ντα Βίντσι έκανε σπουδές με μοντέλα, μνήθηκε στην επεξεργασία του μετάλλου, και ήταν ένας πολυπράγμων καλλιτέχνης της Αναγέννησης. Δεν παραδεχόταν ποτέ ότι διάβαζε χωρίς να το ελέγξει με τα μάτια του. Ερεύνησε τα μυστικά του ανθρώπινου σώματος τέμνοντας περισσότερα από 35 σώματα. Παρατήρησε το πέταγμα των εντόμων. Όλα αυτά ήταν ο στόχος μιας ακατάπαυτης έρευνας που έγινε το θεμέλιο της τέχνης του. Η «Μόνα Λίζα» μοιάζει σαν να μας κοιτάζει και να «έχει δική της γνώμη». Σαν ζωντανό πλάσμα αλλάζει μπροστά στα μάτια μας και μοιάζει διαφορετική όταν την ξαναβλέπουμε. Είχε κατανοήσει βαθιά το πρόβλημα του σύγχρονου καλλιτέχνη να συνδυάσει το σωστό σχέδιο με αρμονική σύνθεση. Χρησιμοποίησε το *σφουμάτο*, δηλαδή το αόριστο σβήσιμο, στις γωνίες του στόματος και των ματιών (Εικόνα 50).



«Αυτός είναι ένας πίνακας του Ιταλού ζωγράφου Μιχαήλ Άγγελου. Μου αρέσει πολύ γιατί δεν είναι συνηθισμένος. Χρησιμοποιεί διαφορετικά τα χρώματα, δείχνει πολλά πρόσωπα που έχουν πολλές διαφορετικές εκφράσεις στα πρόσωπά τους. Η ζωγραφιά είναι πολύ παλιά και γ' αυτό βλέπουμε τις ρωγμές του τοίχου της εκκλησίας πάνω στον οποίο είναι ζωγραφισμένος. (Ε)

Ο Μιχαήλ Άγγελος ήταν ο δεύτερος μεγάλος καλλιτέχνης της ιταλικής τέχνης του 16^{ου} αιώνα, 23 χρόνια νεότερος του Λεονάρντο και πέθανε 45 χρόνια μετά απ' αυτόν. Μελέτησε και αυτός την ανατομία του ανθρώπινου σώματος ανατέμνοντας πτώματα και σχεδιάζοντας από ζωντανά πρότυπα. Αν για τον Λεονάρντο ο άνθρωπος ήταν ένα αίνιγμα. Ο Μιχαήλ Άγγελος βάλθηκε να το λύσει. Κλεισμένος τέσσερα χρόνια μέσα στην Καπέλα Σιξτίνα, ζωγράφιζε την οροφή της. Σήμερα βλέπουμε συχνά λεπτομέρειες απ' αυτό το γιγάντιο έργο (Εικόνα 51).



Εικόνα 51: «Η Δημιουργία του Αδάμ», Μιχαήλ Άγγελος, Καπέλα Σιξτίνα Βατικανό, 1508-1512



«Ο τίτλος αυτού του έργου είναι «Η Ταφή του Κόμη Οργκάθ» και το έφτιαξε ο διάσημος ζωγράφος El Greco, δηλαδή "« Έλληνας». Τα υλικά του είναι λάδι σε καμβά και έγινε το 1586. Έχει μεγάλες διαστάσεις 4.6Χ3.6 μέτρα και βρίσκεται στην Ισπανία στο Τολέδο. Το θέμα της ζωγραφιάς είναι πως κάνουμε εμείς στη γη και πως οι Άγγελοι, ο Θεός και η Παναγία στον ουρανό. Αυτόν τον πίνακα τον είδα στο σχολείο μου. Μου έκανε εντόπωση πως ο ζωγράφος έβαλε αυτόν και το γιο του μέσα στη ζωγραφιά. Επίσης έχει πάρα πολλά πρόσωπα στη γη και στον ουρανό. Ένας άγγελος παίρνει την ελευθερωμένη ψυχή του κόμη Οργκάθ και την ανεβάζει στον ουρανό. Στη Βυζαντινή αγιογραφία η ψυχή παρουσιάζεται ως βρέφος. Η προσωπική μου άποψη είναι γιατί η ψυχή είναι μωρό; (Κ)

Τέλη του 16^{ου} αιώνα, η μεγαλοφυΐα των Λεονάρντο ντα Βίντσι και του Μιχαήλ Άγγελου είχαν φέρει τη ζωγραφική στο άκρον άωτο της τελειότητας. Ποιος θα μπορούσε μετά από αυτούς τους γίγαντες να προσθέσει κάτι νέο; Κανείς δεν προχώρησε τις νέες μεθόδους όσο ένας νέος ζωγράφος από την Κρήτη, ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (1541;-1614). Είναι φανερό ότι ο El Greco χρησιμοποίησε πολλά στοιχεία από τη βυζαντινή παράδοση, π.χ. μορφολογικά μοτίβα, τυπολογικά χαρακτηριστικά, έλλειψη βάθους, για να τονίσει το συμβολισμό και όχι το νατουραλισμό των έργων του. Ταυτόχρονα αφομοίωσε την τέχνη της αναγέννησης όπως δείχνει η λογική οργάνωση του χώρου, οι χρωματικοί τόνοι, η πιο λεπτομερής απεικόνιση των σωμάτων και των ενδυμάτων, η ψυχολογική αντίληψη της προσωπικότητας. Ήταν μια «ελληνική καρδιά με ιταλική παιδεία» που ένωσε το κοσμικό με το ιερό, εισάγοντας το στοιχείο της ανθρώπινης ομορφιάς με εσωτερική ένταση σε μια υποβλητική ατμόσφαιρα. «Το καλλιτεχνικό

ιδίωμα του Γκρέκο, ο οποίο γεννήθηκε από τη σύζευξη του Ανατολικού με τον Δυτικό πολιτισμό, είναι πολύ διαφορετικό από εκείνο οποιοδήποτε άλλου ζωγράφου, Ισπανού ή Ιταλού. Οι μορφές των Αγίων και της Παναγίας διατηρούν το μυστικιστικό άρωμα των βυζαντινών εικόνων, αλλά έχουν το φως και τον δυναμισμό του ιταλικού Μανιερισμού, όπως αυτός εξελίχθηκε στην επαφή του με την ισπανική πραγματικότητα» (Romano, 2005a, σελ. 57).



Εικόνα 52: «Η Ταφή του Κόμη Οργκάθ», Δομίνικος Θεοτοκόπουλος, Τολέδο, 1586.



«Μέσα σ' αυτόν τον πίνακα ζωγραφικής υπάρχουν 100 ολλανδικές παροιμίες, όπως και εμείς στην Ελλάδα έχουμε τις δικές μας παροιμίες, π.χ. «όποιος βιάζεται σκοντάφτει». Επίσης η ζωγραφιά μας αποκαλύπτει πώς ζούσαν οι άνθρωποι πριν 500 χρόνια! Αυτό που μου τράβηξε την προσοχή στον πίνακα είναι ένας άνθρωπος που έχει πέσει πάνω στο φωμί, γι' αυτόν θα έλεγα την παροιμία «ο παπάς ο παχός έπεσε μεσ' στο φωμί». Επίσης μια άλλη παροιμία που βλέπω είναι, «Ο κλέφτης με τα χαρτιά κάνει απατεωνιά», ή «Όποιος καθαρίζει καμινάδες κινδυνεύει να πέσει μέσα». (Κ-Ε-Ι)

Στις χώρες του Βορρά, στη Γερμανία, στην Ολλανδία και στην Αγγλία οι καλλιτέχνες βρέθηκαν αντιμέτωποι με μια πιο πραγματική κρίση από τους συναδέλφους τους στην Ιταλία και στην Ισπανία. Στο Νότο είχαν το πρόβλημα πώς να ζωγραφίσουν με καινούριο και εντυπωσιακό τρόπο. Στο Βορρά είχαν να αντιμετωπίσουν το πρόβλημα αν έπρεπε να συνεχιστεί η ζωγραφική. Η μεγάλη κρίση δημιουργήθηκε από τη *Μεταρρύθμιση*. Πολλοί διαμαρτυρόμενοι είχαν αντιρρήσεις στο θέμα των εικόνων ή των αγαλμάτων αγίων στις εκκλησίες, τα θεωρούσαν δείγματα της παπικής ειδωλολατρίας. Όμως έτσι οι ζωγράφοι έχαναν το εισόδημα τους από τις εικόνες που έφτιαχναν για τις εκκλησίες και έπρεπε να ψάξουν μια νέα θεματογραφία. Οι πιο αυστηροί καλβινιστές αντιδρούσαν σε κάθε μορφή πολυτέλειας,

όπως θεωρούσαν ότι ήταν η χαρούμενη διακόσμηση των σπιτιών. Μόνο η εικονογράφηση των βιβλίων και οι προσωπογραφίες απόμειναν ως μια ταχτική πηγή εισοδήματος για τους καλλιτέχνες.

Ο μεγαλύτερος από τους Φλαμανδούς καλλιτέχνες που βοήθησε να ξεπεραστεί η κρίση της τέχνης από τη Μεταρρύθμιση, ήταν ο Pieter Bruegel ο Πρεσβύτερος. Τα θέματα που ενδιέφεραν τον Μπρέγκελ ήταν σκηνές από τη ζωή των αγροτών. Ζωγράφισε χωρικούς να γλεντάνε και να δουλεύουν. Στη ζωή των αγροτών η ανθρώπινη φύση ήταν πιο γνήσια και λιγότερο αλλοιωμένη από την επιτήδευση και τη συμβατικότητα. Μέσα μόνο σε ένα πίνακα, «*Παροιμίες των Κάτω Χωρών*», ζωγράφισε περισσότερες από 100 παροιμίες από τη ζωή των απόκληρων, των στρατιωτών, των σακάτηδων, των ζητιάνων και των πλανόδιων (Εικόνα 53). Σε τούτες τις εύθυμες αλλά καθόλου απλές εικόνες, ο Μπρέγκελ ανακάλυψε ένα νέο βασίλειο για την τέχνη, το οποίο αξιοποίησαν στο έπακρο οι κατοπινές γενιές των καλλιτεχνών στις Κάτω Χώρες, προκειμένου να βγουν από τη μεγάλη καλλιτεχνική κρίση που είχε προκαλέσει η Μεταρρύθμιση.



Εικόνα 53: «Παροιμίες των Κάτω Χωρών», Pieter Bruegel the Elder, Βερολίνο, 1559

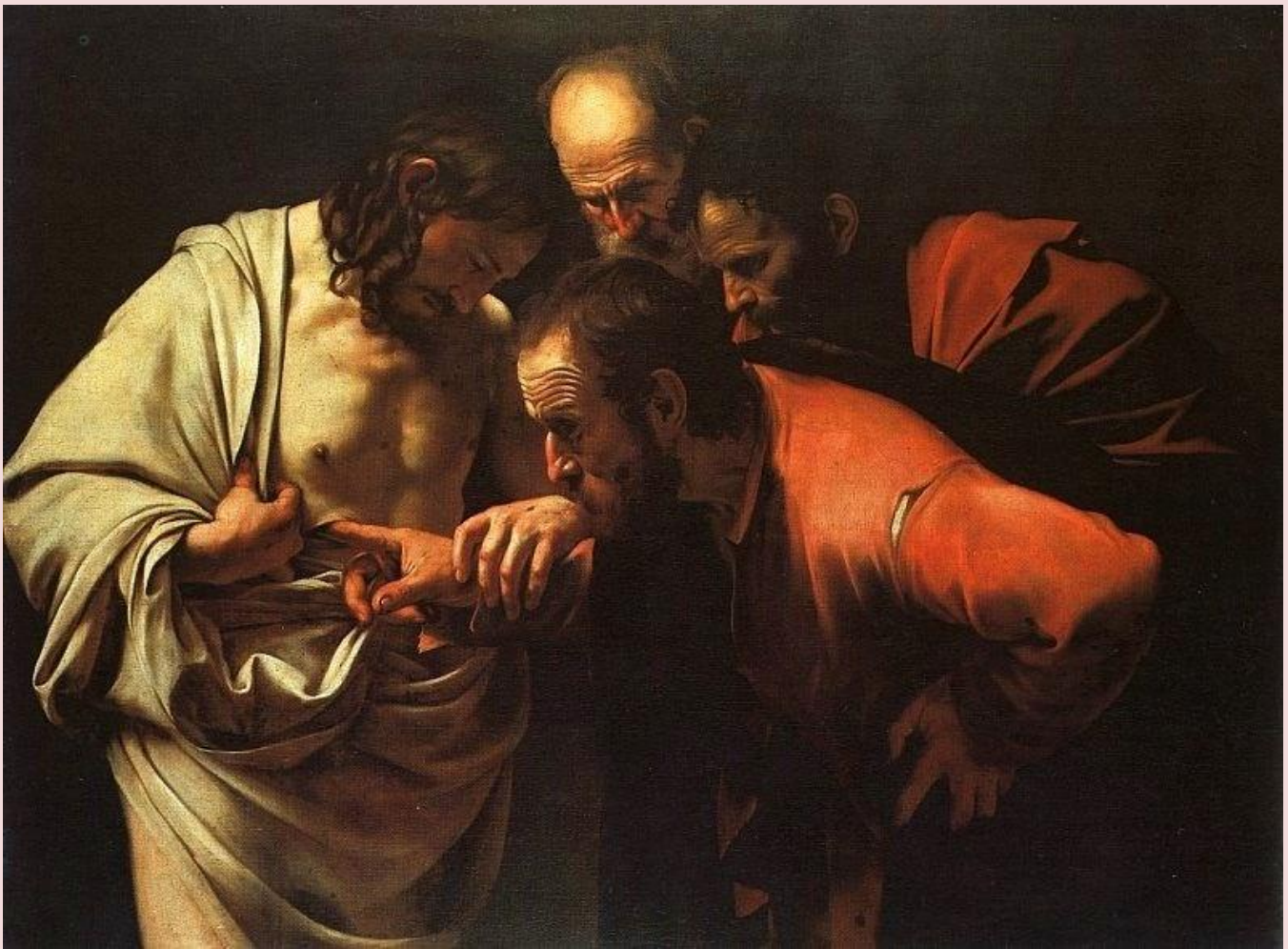


«Αυτό το έργο τέχνης ονομάζεται «ο Άπιστος Θωμάς» και φτιάχτηκε από το 1602 έως το 1603. Είναι λάδι σε καμβά με διαστάσεις 1.07X1.46 μέτρα. Το ζωγράφησε ο καλλιτέχνης Καραβάτζιο και σήμερα βρίσκεται στο Βερολίνο της Γερμανίας. Η απιστία ή η δυοπιστία του Θωμά είναι ένας πίνακας του ιταλικού μπαρόκ. Σύμφωνα με το Άγιο Ευαγγέλιο, ο Απόστολος Θωμάς είχε χάσει μια από τις εμφανίσεις του Ιησού στους Αποστόλους μετά την Ανάστασή του. Σύμφωνα με την χριστιανική παράδοση είπε: «Αν δεν βάλω το χέρι μου πάνω στην πληγή εγώ δεν το πιστεύω». Τότε ο Ιησούς του είπε να τον αγγίξει και έτσι σταμάτησε την αμφιβολία του». (Ε)

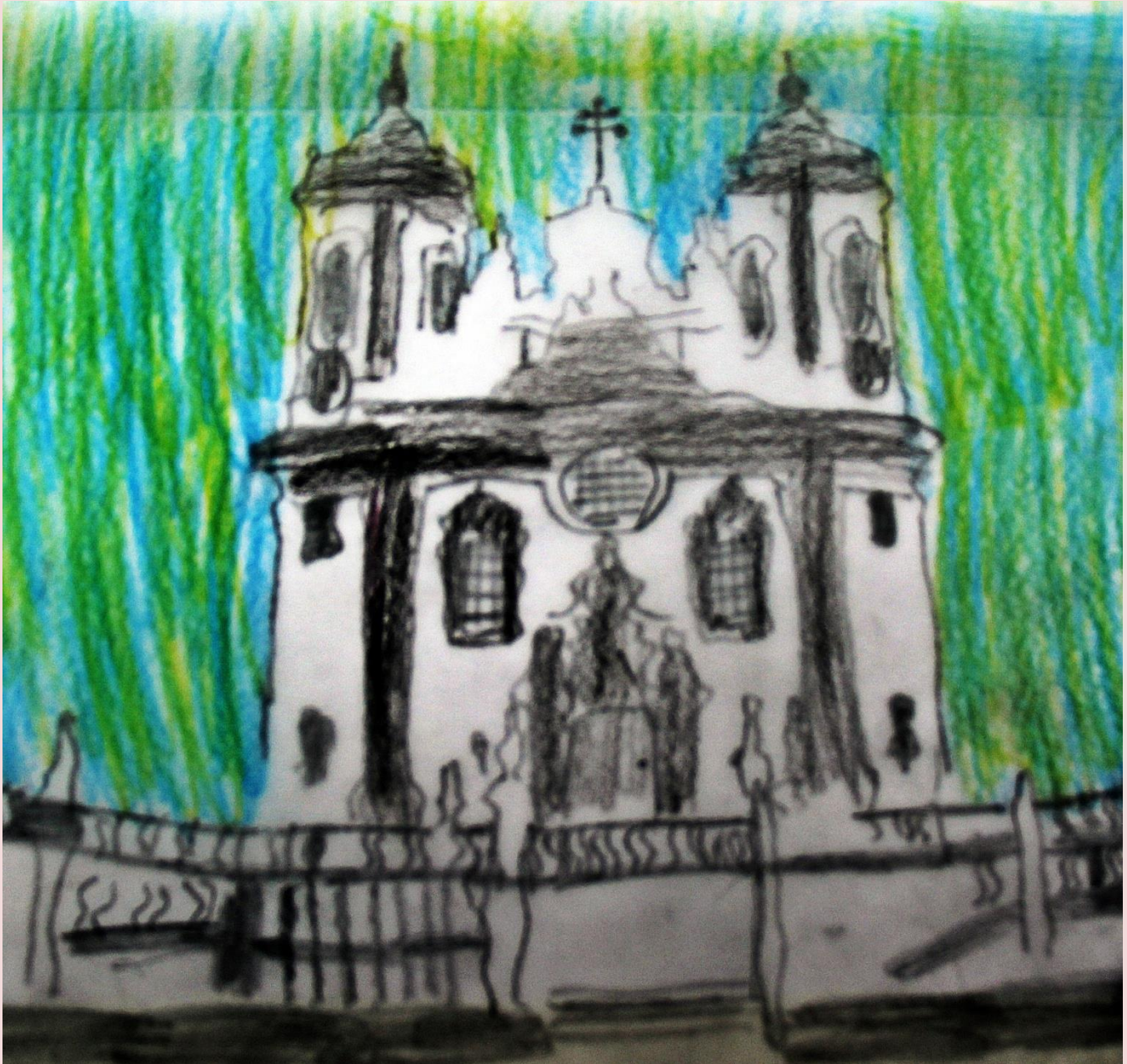
Ο καλλιτεχνικός ρυθμός που ακολούθησε την Αναγέννηση ονομάζεται «Μπαρόκ» που σημαίνει παράδοξο ή τερατώδες. Τον υιοθέτησαν όσοι ισχυρίστηκαν πώς οι κλασσικές φόρμες δεν έπρεπε να χρησιμοποιούνται ποτέ με άλλο τρόπο από εκείνον που ίσχυε στην Αρχαία Ελλάδα και στη Ρώμη. Ο Καραβάτζιο ήταν από τους πρώτους ζωγράφους που κατηγορήθηκε ότι ήταν «νατουραλιστής». Ας πάρουμε τον πίνακα, «Ο Άπιστος Θωμάς» (Εικόνα 54). Οι τρεις μορφές των

αποστόλων δεν είναι καθόλου συμβατικές. Ο κόσμος ήταν συνηθισμένος να βλέπει απόστολους με μορφές σεβάσιμες και τυλιγμένους με όμορφα πτυχωτά ρούχα, ενώ εδώ μοιάζουν με κοινοί εργάτες, γέροι και κουρασμένοι άνθρωποι. Όμως ο νατουραλισμός του Καραβάτζιο είναι προσηλωμένος ευλαβικά ώστε να αντιγράψει τη φύση πιστά, είτε είναι άσχημη είτε ωραία. Ακόμη και το φως που ζωγραφίζει δεν κάνει το σώμα να μοιάζει χαριτωμένο, αλλά σκληρό και εκτυφλωτικό σε σχέση με τις σκοτεινές σκιές. Κάνει όμως αυτό το παράξενο επεισόδιο να προβάλλει με μια τιμιότητα που δεν δέχεται συμβιβασμούς.

Λίγοι από τους σύγχρονούς του τον εκτίμησαν, όμως επηρέασε αποφασιστικά πολλούς καλλιτέχνες. Όσο για την απρεπή χειρονομία του άπιστου Θωμά η Καινή Διαθήκη το λέει καθαρά: «Φέρε τον δάκτυλο σου ωδέ... και βάλε εις την πλευρά μου, και μη γίνου άπιστος, αλλά πιστός» (Κατά Ιωάννη, κ. 27). Κύριο έργο όλων των μεγάλων ζωγράφων που ακολούθησαν, Ρούμπενς, Βελάσκεθ, Βαν Αικ είχε γίνει πια η μελέτη της φύσης με μάτια πάντα φρέσκα, και η ανακάλυψη όλο και καινούριων αρμονιών, χρωμάτων και φωτισμών.



Εικόνα 54: «Ο Άπιστος Θωμάς», Καραβάτζιο, Μουσείο Βερολίνο, 1602-1603



«Αυτή η εκκλησία είναι καθολική-μπαρόκ και βρίσκεται στη Βραζιλία. Η Βραζιλία είναι η μεγαλύτερη «καθολική» χώρα του κόσμου. Μπορεί να φαίνεται μια αλλόθρησκη εκκλησία αλλά δεν είναι. Η μόνη μας διαφορά είναι για παράδειγμα το κτίριο της εκκλησίας, οι συνήθειες και οι ελάχιστες τελετουργικές διαφορές. Και εκεί κάνουν βάφτιση, γάμους κ.ά. Αυτό που με εντοπώσιασε περισσότερο ήταν η λεπτή γραμμή της εκκλησίας, το σχέδιο, τα κάγκελα, οι σκάλες και όλος ο περίγυρος που έχουν χτίσει». (Ε)

Το μπαρόκ του 17^{ου} αιώνα ξεκίνησε από τη Ρώμη αλλά εξαπλώθηκε μέχρι τη Λατινική Αμερική με τη βοήθεια του θρησκευτικού τάγματος των Ιησουιτών. Χρησιμοποιήθηκε από την καθολική εκκλησία και για προσηλυτιστικούς σκοπούς. Κυρίαρχα στοιχεία αυτής της τέχνης

του μπαρόκ ήταν η υπερβολή, η ζωντάνια, το δράμα και η κίνηση. Η εκκλησία του Αγίου Φραγκίσκου της Ασιζης στην πόλη São João del Rei της Βραζιλίας (Εικόνα 55), είναι ένα καλό παράδειγμα αυτού του ρεύματος του μπαρόκ εκτός Ευρώπης. Η πόλη ιδρύθηκε από τους «πρωτοπόρους» του αποικισμού στη Βραζιλία ως ενδιάμεσος σταθμός στη διαδρομή του χρυσού από την Minas Gerais μέχρι την ακτή στο Paraty. Σήμερα η πόλη έχει πολλά διάσημα πανηγύρια, τα περισσότερα από τα οποία διατηρούν τον τρόπο που γιορτάζεται η πόλη από τη στιγμή της ίδρυσής της, με μπαρόκ μουσική και θρησκευτικές τελετές, ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια της Μεγάλης Εβδομάδας, όταν λαμβάνει την μεγαλύτερη εισροή των επισκεπτών από όλο τον κόσμο. Η Βραζιλία είναι η μεγαλύτερη χώρα του κόσμου στον αριθμό των καθολικών πιστών. Επίσης έχει να προσφέρει ένα μοναδικό αμάλγαμα τριών μεγάλων πολιτισμών: του ευρωπαϊκού-χριστιανικού, του αφρικάνικου (από τη μεταφορά των πέντε εκατομμύριων σκλάβων οι οποίοι μετέφεραν τους θεούς και τις παραδόσεις τους όπως η «θεά Ζαμανζά», το «κατομπλέ» και ο χορός «καπουέρα»), και των γηγενών πολιτισμών της γεωγραφικής περιοχής της Νότιας Αμερικής.



Εικόνα 55: «Εκκλησία Igreja São Francisco de Assis», São João del Rei Βραζιλία, 1774



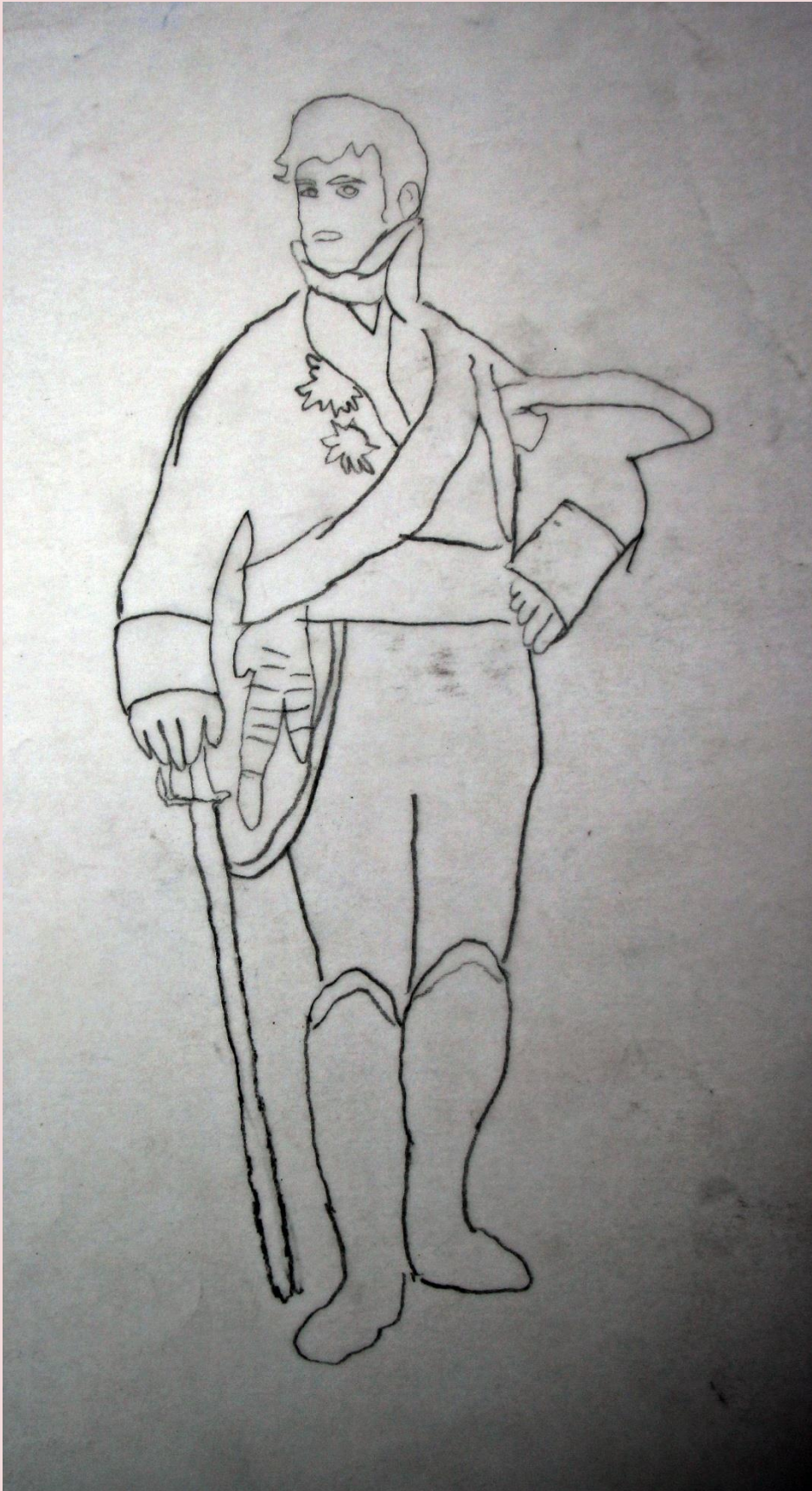
«Ο ζωγράφος Ρέμπραντ βαν Ριν έφτιαξε αυτόν τον πίνακα με τον τίτλο «αυτοπροσωπογραφία», την περίοδο 1655-1658. Σήμερα βρίσκεται στο «Μουσείο Ιστορία της Τέχνης της Νέας Υόρκης». Ο Ρέμπραντ είχε έφεση στις προσωπογραφίες. Στην αρχή αυτές ήταν χαρούμενες. Αργότερα όμως οδηγήθηκε στην οικονομική καταστροφή και έζησε μέχρι το θάνατό του απομονωμένος μέσα στα χρέη. Αυτή είναι μια από τις 100 αυτοπροσωπογραφίες που έκανε κατά διαστήματα, από την νεότητά του μέχρι το τέλος της ζωής του. Όχι για να μείνει η δική του εικόνα αθάνατη, αλλά για τη βαθιά μελέτη όλης της αλήθειας ενός προσώπου, δηλαδή τον εαυτό του. Ο Ρέμπραντ δεν μπορεί να θεωρηθεί ωραίος άντρας ως μοντέλο, όμως η ομορφιά του πορτρέτου του, είναι η ομορφιά της τέχνης. (Ε)

Ο Ρέμπραντ είναι ίσως γνωστός περισσότερο από όλους τους μεγάλους ζωγράφους της εποχής γιατί άφησε την καταπληκτική ιστορία της ζωής του σε μια σειρά από αυτοπροσωπογραφίες που ξεκινούσαν από τα νιάτα του, όταν ακόμη ήταν ένας επιτυχημένος ζωγράφος της μόδας, έως τα μοναχικά γερατειά του όταν το πρόσωπο του καθρέπτιζε το δράμα της φτώχειας του, και μαζί την αδάμαστη θέληση ενός πραγματικά μεγάλου ανθρώπου. Πολύ νωρίς με το ταλέντο του έγινε ένας γνωστός προσωπογράφος, παντρεύτηκε ένα πλούσιο κορίτσι, αγόρασε ένα σπίτι που γέμισε με έργα τέχνης. Όταν πέθανε η πρώτη του γυναίκα του άφησε μεγάλη περιουσία. Ο ζωγράφος όμως δεν ήταν πια περιζήτητος. Χρεώθηκε, οι δανειστές του πούλησαν

το σπίτι του, έβγαλαν σε δημοπρασία τις συλλογές του και για να γλιτώσει την απόλυτη καταστροφή έκανε ένα διακανονισμό με τον οποίο έγινε υπάλληλος της επιχείρησής του με το εμπόριο έργων τέχνης. Ο γιος του και η σύντροφος του πέθαναν πριν απ' αυτόν, όταν ο καλλιτέχνης ξεψύχησε άφησε μόνο μερικά παλιά ρούχα και τα σόνεργα της τέχνης του. Το πρόσωπό του δεν ήταν ωραίο αλλά ο Ρέμπραντ ποτέ δε θέλησε να κρύψει την ασκήμια του. Μελετούσε το πρόσωπό του στον καθρέπτη με ειλικρίνεια για χάρη της οποίας σε λίγο παύουμε να αναζητούμε την ομορφιά. Έχουμε μπροστά μας το πρόσωπο ενός πραγματικού ανθρώπου (Εικόνα 56). Δεν υπάρχει εδώ πόζα και ματαιοδοξία, φαίνεται ο Ρέμπραντ διέθετε μια μυστηριακή γνώση για εκείνο που οι Αρχαίοι Έλληνες αποκαλούσαν «λειτουργία της ψυχής». Είχε αφομοιώσει το καλλιτεχνικό μήνυμα του Καραβάτζιο, και έβαλε την αλήθεια και την ειλικρίνεια πάνω από την αρμονία και την ομορφιά.



Εικόνα 56: «Αυτοπροσωπογραφία», Ρέμπραντ, Μετροπόλιταν Νέα Υόρκη, 1655-1658



«Ο πίνακας μας δείχνει το Βασιλιά Φερδινάνδο Ζ΄ της Ισπανίας. Ήταν πολύ δύσκολο για μένα το σχέδιο. Ωστόσο είναι πολύ όμορφο. Κοιτάζοντας τον έβλεπα ένα νέο βασιλιά, που όμως το πρόσωπό του δείχνει σοβαρό και σκληρό» (Παναγιώτης Παπαδημητρίου).

Την εποχή της Αναγέννησης η δουλειά του ζωγράφου δεν ήταν παρά ένα επάγγελμα όπως όλα τα άλλα. Η Μεταρρύθμιση έσπρωξε τους καλλιτέχνες να στραφούν σε νέα θέματα και αγορές. Ακόμη όμως οι περισσότεροι καλλιτέχνες ήταν οργανωμένοι σε *συντεχνίες* και σχολές. Παρά τις διαφωνίες τους όμως είχαν και κοινά σημεία. Οι «*ιδεαλιστές*» συμφωνούσαν πως ο καλλιτέχνης οφείλει να μελετά τη φύση, και οι «*νατουραλιστές*» πως τα έργα τέχνης της κλασικής αρχαιότητας ήταν αξεπέραστα σε ομορφιά. Το 1789 όμως με το ξέσπασμα της Γαλλικής Επανάστασης τα κοινά σημεία υποχωρούν. Καθώς η επανάσταση είχε τις καταβολές της στην Εποχή του Λόγου, έτσι και οι αλλαγές στις ιδέες για την τέχνη πηγάζουν απ' αυτήν. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που απέρριψαν την παλιά θεματογραφία της μυθολογίας, τους Ρωμαίους ήρωες και της βασιλικής αυλής, ήταν ο Ισπανός ζωγράφος Γκόγια. Ο Γκόγια δεν έδειξε κανένα οίκτο προς τους ισχυρούς. Επέλεξε για πρώτη φορά να καταδικάσει την απληστία, την ματαιοδοξία του ισχυρού, την ασχήμια και την κενότητα της εξουσίας στο πρόσωπο του βασιλιά (Εικόνα 56). Στρέφεται στην ύπαρξη και στην αγωνία του ανθρώπου που σαν ένας γίγαντας κάθεται στην άκρη του κόσμου και στοχάζεται. Ο καλλιτέχνης ήταν πλέον ελεύθερος να εκφράσει τα προσωπικά του οράματα.



Εικόνα 57: «Ο Βασιλιάς Φερδινάνδος Ζ΄, της Ισπανίας», Φρανσίσκο Γκόγια, 1814



«Ο πίνακας έχει τίτλο, «Χορός στο Μουλέν ντε λα Γκαλέτ». Είναι μια ελαιογραφία του 1876 με διαστάσεις 131X175 εκατοστά. Σήμερα βρίσκεται στο Παρίσι στο «Μουσείο Ορσέ». Είναι ένα από τα φημισμένα αριστουργήματα του ιμπρεσιονισμού και του ζωγράφου Ρενουάρ. Ο πίνακας απεικονίζει ένα τυπικό κυριακάτικο απόγευμα στην πλατεία Moulen de la Galette στη Μονμάρτη στο Παρίσι. Τα τρία επίπεδα του πίνακα είναι: μπροστά που οι άνθρωποι κάθονται και μιλούν, το δεύτερο που χορεύουν και το τρίτο που είναι η ορχήστρα. Οι άνθρωποι χορεύουν στις φωτοσκιάσεις των δέντρων» (Κ)

Με τη Γαλλική Επανάσταση αλλάζει ριζικά η θέση του καλλιτέχνη, γίνεται μια «τομή στην παράδοση». Η τέχνη παύει πια να είναι μια ενασχόληση ή άσκηση και μπαίνει σε μια νέα φάση με τις ακαδημίες, τις εκθέσεις, τους κριτικούς και τους φιλότεχνους. Ανάμεσα στους ζωγράφους του ιμπρεσιονισμού του 19^{ου} αιώνα ήταν οι Μονέ, Μανέ και Ρενουάρ. Το κίνημα του «ιμπρεσιονισμού» ονομάστηκε έτσι από το έργο του Μονέ «Ιμπρεσιόν», που σημαίνει «εντύπωση».

Ο Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ γεννήθηκε πριν από αυτές τις αλλαγές. Πέθανε το 1791, σε ηλικία 35 ετών και κηδεύτηκε σε ένα «κοινό τάφο» για φτωχούς. Προηγήθηκε όμως της εποχής του. Ένα από τα αίτια της τραγωδίας του ήταν ότι προσπάθησε σε ατομικό και καλλιτεχνικό επίπεδο να σπάσει τους μηχανισμούς εξουσίας του κατεστημένου της οικογένειας, της αυλής και της εκκλησίας, από τους οποίους μέχρι τότε εξαρτιόταν και η μουσική. Προηγήθηκε χρονικά της εποχής του γιατί θέλησε να αυτονομηθεί ως «ελεύθερος καλλιτέχνης» που απευθύνονταν σε ένα ευρύτερο «ανώνυμο» κοινό, όταν οι αυλικόι μηχανισμοί της εξουσίας παρέμεναν ακόμη ισχυροί. Η αλλαγή σημαδεύτηκε με τη χειραφέτησή του από κάθε μορφή αυθεντίας, του πατέρα (οικογένεια), της αυλής (κλειστή ομάδα) και της εκκλησίας

(μεσαιωνική παράδοση). Η εγκατάλειψη της θρησκευτικής αυλής του Σάλτομπουργκ σήμαινε την εγκατάλειψη της δεδομένης πρακτικής εκείνης της εποχής για τη μουσική που ήταν η παραγγελία της μουσικής σύνθεσης από τον πάτρωνα. Τότε ο Μότσαρτ κάνει το ασυνήθιστο βήμα ως «ελεύθερος καλλιτέχνης». Η κίνησή του όμως προηγήθηκε χρονικά της μετάβασης των δομών από την αυλική παραγγελία και τον τεχνίτη, στον ελεύθερο καλλιτέχνη για ένα ευρύτερο μουσικό κοινό.

Ο Νόρμπερτ (2001) συσχετίζει αυτή την μετάβαση με το βαθμό της διαφοροποίησης και της εξατομίκευσης μιας κοινωνίας, δηλαδή την εξέλιξη της από το απλό στο σύνθετο, και από το ενιαίο και ομοειδές στο πολυσχιδές και το πολύπλοκο. Ένα παλιό επάγγελμα αρχίζει να διασπάται σε ένα πολλαπλό σύστημα δομών με εξειδικευμένη διάρθρωση σε ειδικότερα επαγγέλματα ανάλογα με το βαθμό διαφοροποίησης του αντικειμένου. Ο «ελεύθερος καλλιτέχνης», ο «παραγωγός» και ο «καταναλωτής της τέχνης», *«παρατηρείται μόνο όπου η εξέλιξη της συνολικής κοινωνίας πορεύεται προς την αντίστοιχη κατεύθυνση, δηλαδή συνδυάζεται με την αυξανόμενη διαφοροποίηση και εξατομίκευση πολλών άλλων κοινωνικών λειτουργιών ή με την απώλεια του αυλικού-αριστοκρατικού κοινού από το κοινό των αστικών επαγγελματιών ως κυρίαρχο στρώμα και κατ' αυτά ως δέκτη και αγοραστή έργων τέχνης»* (σελ. 57). Την αλλαγή αυτή συναντάμε όχι μόνο στον ευρωπαϊκό πολιτισμό αλλά και αλλού, για παράδειγμα στην τέχνη των τεχνιτών στις αφρικάνικες εθνοτικές ομάδες/φυλές όπου έφθασαν σε μια ανώτερη βαθμίδα ενοποίησης με τη συγχώνευση φυλετικών και πολιτειακών ενότητων. *«Και εδώ αποσυνδέεται σιγά σιγά η χειροτεχνική παραγωγή, λόγω χάρη η κατασκευή της μορφής ενός προγόνου ή μιας μάσκας, από ένα ορισμένο αγοραστή ή από μια ορισμένη περίπτωση στο ίδιο το χωριό, και μετατρέπεται στην παραγωγή για μια αγορά ανθρώπων, λόγω χάρη για την τουριστική αγορά ή, μέσω των εμπορών τέχνης, για μια διεθνή αγορά προϊόντων τέχνης»* (σελ. 57-58).

Οι αλλαγές αυτές μεταμορφώνουν τη μουσική από την «τέχνη των τεχνιτών» στην «τέχνη των ατομικών καλλιτεχνών». Η «τέχνη των τεχνιτών», ως αυλική, επίσημη, υπηρεσιακή τέχνη, έχει ως αποτέλεσμα την καλλιτεχνική παραγωγή για ένα ανώτερο γνωστό εντολέα. Ο τεχνίτης υποτάσσει τη φαντασία του στον «κανόνα» του καλλιτεχνικού γούστου του εντολέα, δηλαδή της εκκλησίας ή της αυλής. Η τέχνη δεν είναι εξειδικευμένη αλλά εκτελεί μια λειτουργία υψηλού κοινωνικού γοήτρου στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων της αυλής. Ο τονισμένος κοινωνικός και όχι ατομικός χαρακτήρας των προϊόντων της τέχνης συμβολίζονται από την «τεχνοτροπία». Η τέχνη συμβαδίζει με τις αποδεκτές τεχνοτροπίες του καλού γούστου σε σχέση με την ενδυμασία, τα έπιπλα, τα σπίτια ως προνόμιο της αυλής και η καινοτομία έξω από τον κανόνα μπορεί να αποβεί μοιραία για τον τεχνίτη. *«Η μουσική δεν ήταν κυρίως ένα μέσον έκφρασης προσωπικών συναισθημάτων, χαράς και λύπης των ατόμων που πρέπει να φροντίζουν τα ίδια για τη ζωή τους. Η βασική της λειτουργία μάλλον ήταν να αρέσει στις κομψές κυρίες και κυρίους του ηγετικού στρώματος»* (σελ. 111).

Αντίθετα η «τέχνη των καλλιτεχνών», αφορά την καλλιτεχνική δημιουργία για την αγορά της από ανώνυμους πελάτες με τη μεσολάβηση των εμπόρων της τέχνης, των κριτικών και των παραγωγών. Ο καλλιτέχνης έχει μεγαλύτερη αυτονομία, ελευθερία φαντασίας, ανάπτυξη ατομικής συνείδησης, εκπλήρωση ατομικού νοήματος ζωής, ώστε να εκφραστεί ατομικά ο ίδιος απέναντι σε ένα ευρύ εκδημοκρατισμένο κοινό. «Επρόκειτο για δυο είδη μουσικής, η μια από τις οποίες, η χειροτεχνική-αυλική, ανταποκρίνονταν πλήρως στο κυρίαρχο κοινωνικό σύστημα, ενώ η άλλη, η μουσική των «ελεύτερων καλλιτεχνών», ερχόταν σε αντίθεση προς την πρώτη» (σελ. 154-155).

«Έτσι η μετάβαση από την τέχνη των τεχνιτών στην τέχνη των καλλιτεχνών χαρακτηρίζει ένα νέο στάδιο του πολιτισμού: ο έλεγχος και η διοχέτευση της καλλιτεχνικής φαντασία σε μια ορισμένη κατεύθυνση εναπόκειται τώρα στην προσωπική αυτοπειθαρχία των δημιουργών» (σελ. 168). Ως αποτέλεσμα αυτών των αλλαγών, η λειτουργία της τέχνης διαφοροποιείται από «χρηστική» ως σύμβολο εξουσίας του εντολέα σε «καλή τέχνη», στη σημασία της για τους ανώνυμους αποδέκτες. Ο καλλιτέχνης απαλλαγμένος από τον εντολέα μπορεί να ακολουθήσει την προσωπική του αντίληψη και συνείδηση, να απαντήσει τα δικά του αυτό-ερωτήματα για να έχει απήχηση στους άλλους. Αλλάζει η απήχηση της τέχνης από τις ομάδες των ανθρώπων που συγκεντρώνονταν για άλλους σκοπούς από αυτούς της τέχνης, π.χ. σε μια αυλική συνάντηση με τη μουσική της θείας λειτουργίας. Τώρα, απευθύνεται σε ένα κοινό μεμονωμένων ατόμων όπως είναι το χαλαρό πλήθος μιας συναυλίας ή οι επισκέπτες ενός μουσείου. «Απομονωμένος και διασφαλισμένος ο ένας από τον άλλον, κάθε άνθρωπος χωριστά θέτει τότε ερωτήματα στον εαυτό του ως προς την απήχηση του έργου στον ίδιο, ρωτάει τον εαυτό του αν του αρέσει προσωπικά και τι αισθάνεται προσλαμβάνοντας το έργο. Κεντρικό ρόλο δεν παίζει πλέον η μεγάλη εξατομίκευση των συναισθημάτων, αλλά ένας μεγάλος βαθμός αυτοπαρατήρησης, τόσο κατά την παραγωγή όσο και κατά την πρόσληψη της τέχνης. Και οι δύο εμφανίζουν ένα υψηλό επίπεδο αυτοσυνείδηση» (σελ. 62).

«Στο Μεσαίωνα, ένα ζωγραφικό έργο που δεν εικονογραφούσε κάποιο συγκριμένο θέμα, θρησκευτικό ή κοσμικό, ήταν κάτι σχεδόν αδιανόητο. Μόνον όταν δημιουργήθηκε ενδιαφέρον για την ίδια την τέχνη του ζωγράφου, μπόρεσαν να πουληθούν έργα που δεν είχαν άλλο σκοπό παρά να καταγράψουν την απόλαυση του καλλιτέχνη που αντίκριζε ένα ωραίο τοπίο» (Gombrich, 1998, σελ. 356). Όμως «...το δέκατο ένατο αιώνα δημιουργήθηκε ένα μεγάλο χάσμα ανάμεσα στους καλλιτέχνες που η ιδιοσυγκρασία τους ή οι πελοιθήσεις τους επέτρεπαν ν' ακολουθούν τις συμβάσεις και να ικανοποιούν τις απαιτήσεις του κοινού, και σε εκείνους που ήταν περήφανοι για την ηθελημένη απομόνωση τους... Για πρώτη φορά, ίσως, ήταν αλήθεια πώς η τέχνη λειτουργούσε σαν ένα τέλειο μέσο ατομικής έκφρασης – υπό τον όρο ότι ο καλλιτέχνης είχε πράγματι κάτι ατομικό να εκφράσει» (σελ. 501-502). «Η αντίληψη πώς ο πραγματικός σκοπός της τέχνης είναι η έκφραση της προσωπικότητας μπόρεσε να κερδίσει έδαφος μόνο όταν η τέχνη έχασε κάθε άλλο προορισμό» (σελ. 503).

Συμπερασματικά: «Καθώς προχωρούσαμε σ' αυτό το χρονικό της τέχνης, είδαμε πόσο έχουμε όλοι την τάση να κρίνουμε τη ζωγραφική με βάση εκείνα που ξέρουμε και όχι εκείνα που βλέπουμε. Θυμόμαστε

πως οι Αιγύπτιοι καλλιτέχνες δεν μπορούσαν να φανταστούν ότι είναι δυνατόν να παραστήσουν μια μορφή δίχως να δείξουν το κάθε μέρος του συνόλου από την πιο χαρακτηριστική του πλευρά. Ήξεραν πως ήταν ένα πόδι, ένα μάτι ή ένα χέρι και τα ταίριαζαν όλα αυτά μαζί για να φτιάξουν έναν ολόκληρο άνθρωπο. Θα 'ταν για τους Αιγύπτιους ακατανόητο να παραστήσουν μια μορφή μ' ένα χέρι κρυμμένο ή με ένα πόδι παραμορφωμένο με προοπτική βράχυνση. Θυμόμαστε ότι οι Έλληνες κατόρθωσαν να ξεπεράσουν αυτή την προκατάληψη και επέτρεπαν την προοπτική βράχυνση στην εικόνα. Θυμόμαστε ότι η σημασία της γνώσης ξαναεμφανίστηκε στην πρωτοχριστιανική και τη μεσαιωνική τέχνη, και διατηρήθηκε ως την Αναγέννηση. Ακόμη και τότε όμως, η σημασία της θεωρητικής γνώσης για το πώς όφειλε να είναι ο κόσμος επιβεβαιώθηκε μάλλον από τις ανακαλύψεις της επιστημονικής προοπτικής και την έμφαση στην ανατομία. Οι μεγάλοι καλλιτέχνες στις επόμενες περιόδους έκαναν όλο και νέες ανακαλύψεις που τους επέτρεπαν να παρουσιάζουν μια πειστική εικόνα του ορατού κόσμου, κανένας τους όμως δεν είχε αμφισβητήσει σοβαρά την αντίληψη πώς κάθε αντικείμενο στη φύση έχει την οριστική του, μόνιμη μορφή και το χρώμα του, που πρέπει να αναγνωρίζεται στην εικόνα. Μπορούμε λοιπόν να πούμε πως ο Μανέ και οι οπαδοί του έφεραν μια επανάσταση στην απόδοση των χρωμάτων, που μπορεί σχεδόν να συγκριθεί με την επανάσταση που έφεραν οι Αρχαίοι Έλληνες στην αναπαράσταση των μορφών» (Gombrich, 1998, σελ. 513-514).



Εικόνα 58: «Χορός στο Μουλέν ντε λα Γκαλέτ», Ρενουάρ, Μουσείο Ορσαί, Παρίσι, 1876

Οι ιμπρεσιονιστές ανακάλυψαν ότι η «εντύπωση» (impression-nism) της στιγμής ίσως να είναι η αποκαλυπτικότερη της αλήθειας (Εικόνα 58). Είναι πράγματι δραματικό για τον καλλιτέχνη και τη σκέψη του να επιχειρήσει να ξαναδεί αλλιώς τη γνώση των προηγούμενων αιώνων και να εκφραστεί με ένα νέο τρόπο, απλούστερο και δραματικότερο. Εκεί που επί αιώνες προσπαθούσε να πλησιάσει τη φύση με τη «φωτογράφιση», το «ιδανικό», το «ρεαλισμό». Εκεί που όλο και πιο πολύ πλησίαζε τον πίνακα για να δει τις λεπτομέρειές του. Ξαφνικά έπρεπε τόσο ο καλλιτέχνης όσο και ο θεατής να απομακρυνθεί από αυτόν για να δει καλύτερα: τα αινιγματικά κομμάτια από το χρώμα, τις φωτοσκιάσεις, τις αδρές πινελιές στο φόρεμα, τότε ξαφνικά αποκτούν όλα νόημά και ζωντανεύουν μπροστά στα μάτια του θεατή. Τότε η ανακάλυψη της φωτογραφίας στρέφει την τέχνη σε άλλες δυνατότητες. Ο άνθρωπος αρχίζει να βλέπει αλλιώς, δεν είναι τυχαίο ότι στις πρώτες εκθέσεις αυτού του νέου ρεύματος, οι κριτικοί της τέχνης δεν μπόρεσαν να δουν το νέο που γεννιόταν, τους φάνηκε πρόχειρο, η αδρή πινελιά ατελής. Δεν μπορούσαν να δουν το δυναμισμό της νέας έκφρασης του ανθρώπινου πνεύματος. Η κριτική τους απέναντι στους ιμπρεσιονιστές ήταν η μεγαλύτερη αποτυχία των κριτικών της τέχνης.



«Αυτή είναι μια μοντέρνα ζωγραφιά του Ολλανδού ζωγράφου Βίνσεντ βαν Γκογκ. Ο πίνακας έχει τίτλο «Έναστρο Νύχτα». Φτιάχτηκε το 1887 και σήμερα βρίσκεται στο «Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης» (Metropolitan Museum). Έχει ύψος 74 εκατοστά και πλάτος 92 εκατοστά. Τα υλικά της είναι λάδι σε μουσαμά. Η ζωγραφική έχει πολλούς κύκλους. Το χαρακτηριστικό της σημείο είναι οι άνεμοι, η κίνησή τους και το μεγάλο φεγγάρι που λάμπει. Όταν κοιτάζω αυτόν τον πίνακα ηρεμώ. Μου θυμίζει παλιές αναμνήσεις και περιπέτειες. Μου θυμίζει όταν ήμουν με τις ξαδέλφες μου κυκλωμένες αγκαλιά και βλέπαμε μια ταινία στην Ελλάδα». (Ε)

Το τέλος του 19^{ου} αι. και η έναρξη της Βιομηχανικής Επανάστασης έφεραν νέες δυσκολίες στους καλλιτέχνες. Στην αρχιτεκτονική το χτίσιμο κατάντησε ρουτίνα. Στη ζωγραφική ο Σεζάν έμελλε να κάνει το επόμενο βήμα, μετά από τους ιμπρεσιονιστές και πριν από τον αυτοδίδαχτο Βίνσεντ βαν Γκογκ. Ο Σεζάν ήταν ένας ζωγράφος που αντέδρασε στον τρόπο με τον οποίο οι κριτικοί και το κοινό δέχτηκαν τον ιμπρεσιονισμό. Οικονομικά ανεξάρτητος, αποτραβήχτηκε ώστε να μετατρέψει τον ιμπρεσιονισμό σε κάτι πιο στέρεο και ανθεκτικό. Χρησιμοποίησε το χρώμα και άλλαξε την κατεύθυνση της πινελιάς του θυσιάζοντας το συμβατικό περίγραμμα, έτσι έγινε ο «πατέρας της μοντέρνας τέχνης». Κανείς δεν μπόρεσε να καταλάβει πώς έγινε αυτή η αλλαγή, αυτή η στροφή προς τη σύγχρονη τέχνη.

Ο Βίνσεντ βαν Γκογκ (1853-1890), επηρεασμένος από τους ιμπρεσιονιστές και τα γιαπωνέζικα χαρακτηριστικά, αναζήτησε μια τέχνη που δεν θα τραβούσε μόνο τους πλούσιους φιλότεχνους αλλά και τους απλούς ανθρώπους. Και τα κατάφερε. Οι πιο πολλοί άνθρωποι σήμερα γνωρίζουν μερικά από τα έργα του: ηλιοτρόπια, κυπαρίσσια, μερικά πορτρέτα, μια άδεια καρέκλα. Ο Βίνσεντ βαν Γκογκ έβλεπε τα αστέρια σαν πλανήτες παρόμοιους με τον δικό μας. Στον αδερφό του Theo γράφει: «*Η θέα των αστεριών πάντα με κάνει να ονειρεύομαι με έναν τρόπο τόσο απλό όσο με κάνουν να ονειρεύομαι και οι μαύρες τελείες πάνω στον χάρτη, που αναπαριστούν χωριά και πόλεις*». Ο καλλιτέχνης χρωματίζει τα συναισθήματά του και χρησιμοποιεί τις χωριστές πινελιές για να διασπάσει το χρώμα ώστε να εκφράσει το δικό του πυρετό. Στα γράμματα του προς τον αδερφό του αναφέρει: «*Οι πινελιές ακολουθούν η μια την άλλη με συνέπεια και συνοχή, όπως τα λόγια σε μια κουβέντα ή σ' ένα γράμμα*». Καταλαβαίνει με το ένστικτό του πώς οι πινελιές μιλάνε για μια συναισθηματική κατάσταση, για μια κατάσταση του νου. Δεν τον ενδιαφέρει η απόδοση της «στεροσκοπικής πραγματικότητας», η «μίμηση της φύσης», αυτή έχει ανακαλυφθεί. Χρησιμοποιεί τα χρώματα και τα σχήματα για να εκφράσει τι αισθάνεται για τα πράγματα. «*Τα αισθήματά μας για τα πράγματα χρωματίζουν τον τρόπο με τον οποίο τα βλέπουμε και ακόμη περισσότερο, τις φόρμες που θυμόμαστε. Γιατί να μην είμαστε συνεπείς ώστε να αποδεχτούμε το γεγονός πως ο πραγματικός σκοπός μας είναι, περισσότερο να κατασκευάσουμε παρά να αντιγράψουμε κάτι; Συνειδητοποιήσαμε προοδευτικά, από εκείνο τον καιρό, πως δεν μπορούμε να ξεχωρίσουμε με τομή καθαρή εκείνο που βλέπουμε από κείνο που ξέρουμε. Κάποιος που γεννήθηκε τυφλός και που ανακτά αργότερα την όραση του, πρέπει να μάθει να βλέπει. Με λίγη αυτοπειθαρχία και παρατηρητικότητα*

μπορούμε ν' ανακαλύψουμε μόνοι μας πως εκείνο που «βλέπουμε», χρωματίζεται αμετάκλητα και διαμορφώνεται από τη γνώση (ή την ιδέα) εκείνου που βλέπουμε» (Gombrich, 1998, σελ. 562).



Εικόνα 59: «Ένασπρη Νύχτα», Βίνσεντ Βαν Γκογκ, Μετροπόλιταν Ν. Υόρκη, 1887

Σταδιακά η σύγχρονη τέχνη αναζητεί με περισσότερη ένταση την εσωτερική αλήθεια, τα συναισθήματα, όχι στην μονοσήμαντη εξωτερική ανάγνωση «καλός-κακός», αλλά στην υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη. Η υποκειμενικότητα ενισχύεται και από τις νέες επιστημονικές ανακαλύψεις. Καλλιτέχνες όπως ο Καντίσκυ, Εικόνα 60, σπάνε τις φόρμες για να απελευθερώσουν τα συναισθήματα. Ο αστροφυσικός Γραμματικάκης (2006) αναφέρει παραθέτοντας ένα απόσπασμα από τον Άγγλο ποιητή Auden για την επιρροή της επιστήμης στην σύγχρονη τέχνη: «Η σύγχρονη επιστήμη κατάστρεψε την πίστη μας στην απλοϊκή παρατήρηση, που βασιζόταν στις αισθήσεις. Μας λέει ότι δεν μπορούμε ποτέ να αναγνωρίσουμε πώς είναι στην

πραγματικότητα το Σόμπαν. Αυτό αναιρεί την παραδοσιακή αντίληψη της τέχνης ως μιμήσεως, αφού δεν υπάρχει εκεί έξω κάποια φύση για να την μιμηθεί κανείς σωστά ή λανθασμένα. Ένας καλλιτέχνης μπορεί να εκφράσει μόνον την αλήθεια των υποκειμενικών αισθήσεων και των αισθημάτων μας» (σελ. 238).



«Ο τίτλος αυτού του έργου είναι «lyrical» και ο ζωγράφος που τον έφτιαξε ήταν ο Βασίλν Καντίσκν. Το θέμα του πίνακα είναι ένα άλογο με έναν άνθρωπο που τρέχουν. Αυτόν τον πίνακα τον είδα στη σχολείο μου και μου έκαναν εντόπωση τα πολλά χρώματα είναι φωτεινά μοβ, κόκκινο, ροζ, μαύρο, κίτρινο, μπλε, πράσινο, πορτοκαλί, όμως το χαρακτηριστικό του έργου είναι το άλογο. Είναι λάδι σε καμβά με πολλά διαφορετικά σχέδια τρίγωνα, κύκλους, ορθογώνια και κυλίνδρους. Το μέγεθος αυτού του ωραίου έργου είναι 94X134 εκατοστά. Δημιουργήθηκε το 1911 και σήμερα βρίσκεται στην Ολλανδία. Ο καλλιτέχνης ήταν εμπνευσμένος. Όταν βλέπω τη ζωγραφιά αισθάνομαι χαρούμενα, σκέφτομαι πολλά άλογα». (Κ)

Ακολούθησαν και άλλοι καλλιτέχνες, όπως οι Picasso, Dali, Miro, Klee, De Chirico, Bacon, που προσπάθησαν να εκφράσουν την εσωτερική τους αλήθεια, τα δικά τους συναισθήματα, τα συναισθήματα ενός πραγματικού ανθρώπου: «...η ζωγραφική του Τζόρτζο ντε Κίρικο αντικατοπτρίζει το εσωτερικό του ανθρώπινου νου, μια πραγματικότητα που υπάρχει αλλά δε μπορούν να τη συλλάβουν οι αισθήσεις μας» (Romano, 2004d, σελ. 15).

Έγραφε ο Μπρετόν, στη «Σουρεαλιστική Κατάσταση του Αντικειμένου»: «Στην παρούσα χρονική στιγμή, δεν υπάρχει διαφορά, ως προς τις βασικές προθέσεις, ανάμεσα σ' ένα ποίημά του Πωλ Ελύάρ, ή του Μπενζαμέν Περέ και σ' έναν πίνακα του Μαξ Ερνστ, του Μιρό, του Τανγκό. Η ζωγραφική, απελευθερωμένη από την έγνοια να αναπαράγει, κατά βάση, φόρμες του εξωτερικού κόσμου, χρησιμοποιεί τώρα, με τη σειρά της, το μοναδικό εξωτερικό στοιχείο που είναι απαραίτητο για κάθε μορφή τέχνης: την εσωτερική απεικόνιση, την εικόνα που ενυπάρχει στο πνεύμα» (Romano, 2003b, σελ. 14).



Εικόνα 60: «Lyrical», Βασίλο Καντίσκο, Ολλανδία, 1911

Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που συνέχισαν να εξερευνούν αυτές τις δυνατότητες ήταν και ο Νορβηγός εξπρεσιονιστής Έντβαρντ Μουνχ. Στο έργο του «Η Κραυγή», έχει στόχο να εκφράσει πώς μια ξαφνική συγκίνηση μεταβάλλει όλες τις εντοπώσεις της αίσθησης (Εικόνα 61). Χρησιμοποιεί έντονα χρώματα και περιγράμματα για να εκφράσει την συναισθηματική εικόνα που ένιωσε, τα συναισθήματά του.



«Η Κραυγή» θεωρείται ο πιο διάσημος πίνακας του κόσμου. Είναι αυστηρά φυλαγμένη στο «Μουσείο Μονκ» στο Όσλο. Ο Μονκ τον έφτιαξε το 1895.

Στην πραγματικότητα η κραυγή δεν είναι ένας αλλά μια σειρά από εξπρεσιονιστικούς πίνακες. Ο αρχικός τίτλος που του έδωσε ο Μονκ ήταν, «Ο Λυγμός της Φύσης». Ο ίδιος ο ζωγράφος περιγράφει τη στιγμή που του ήρθε η έμπνευση:

«Περπατούσα σ' ένα μονοπάτι με δυο φίλους - ο ήλιος έπεφτε - ξαφνικά ο ουρανός έγινε κόκκινος σαν αίμα - σταμάτησα, νιώθοντας εξαντλημένος, και στηρίχτηκα στο φράχτη - αίμα και γλώσσες φωτιάς πάνω από το μαύρο-μπλε φιόρντ και την πόλη - οι φίλοι μου προχώρησαν, κι εγώ έμεινα εκεί τρέμοντας από την αγωνία - κι ένιωσα ένα ατέλειωτο ουρλιαχτό να διαπερνά τη φύση»». (Ε)



Εικόνα 61: «Η Κραυγή», Μουνκ, Μουσείο Μουνκ Όσλο, 1895



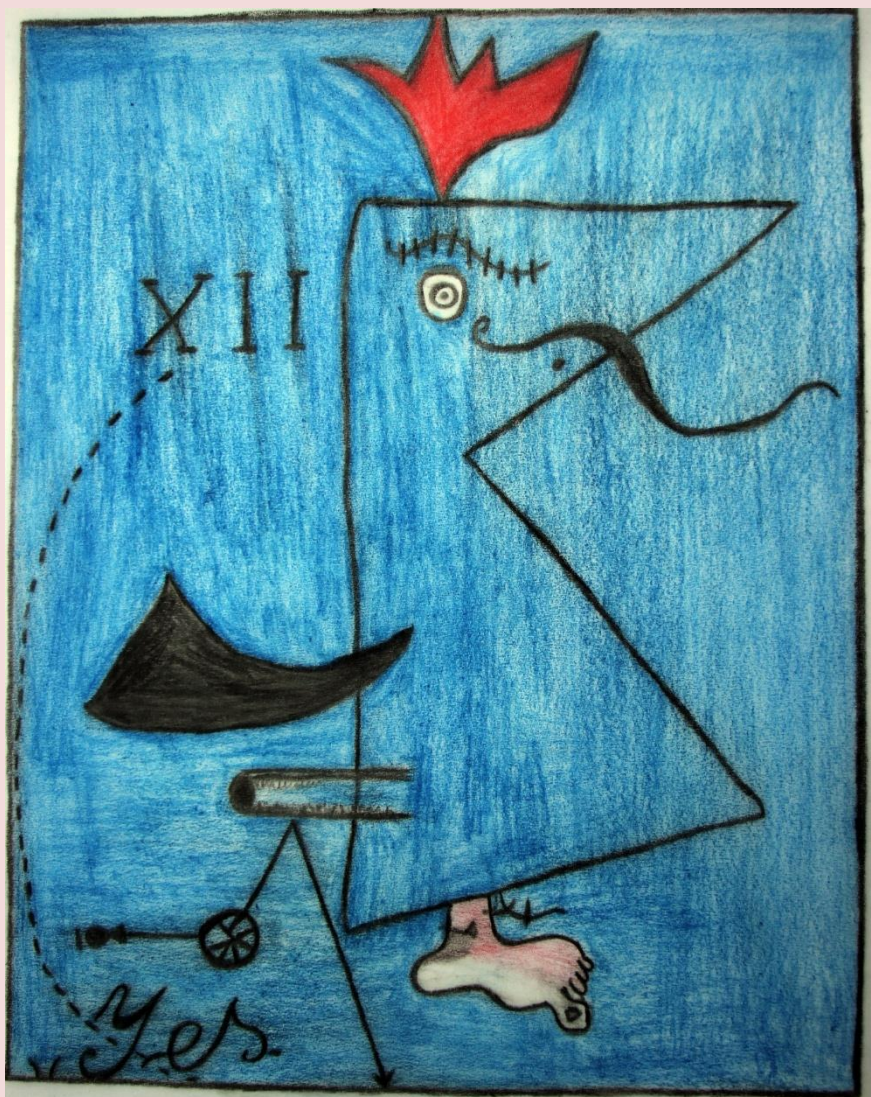
«Ο τίτλος αυτού του έργου είναι «οι Δεσποινίδες της Αβινιόν» και τον δημιούργησε ο Πάμπλο Πικάσο την περίοδο του κυβισμού. Σήμερα βρίσκεται στο «Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη». Είναι μια ελαιογραφία. Η μνημειώδης σύνθεση του έργου ήταν αποφασιστικής σημασίας καμπή στην εξέλιξη του Πικάσο, αλλά και στην ιστορία της τέχνης γενικότερα. Στο στούντιο του είχε αγάλματα από την Ωκεανία και αφρικάνικες μάσκες. Ο Πικάσο εμπνεύστηκε από την αφρικάνικη τέχνη και αυτό φαίνεται στον πίνακα. Οι δυο κοπέλες στα δεξιά έχουν ξανα-ζωγραφιστεί με αφρικάνικο πρόσωπο». (Κ)



Εικόνα 62: «Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν», Πικάσο, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, 1907

Ο Πικάσο εκτός από τα σύγχρονα ρεύματα, άρχισε να μελετά και την πρωτόγονη τέχνη, όπως είχαν κάνει ο Γκωγέν και ο Ματίς. Ήθελε να συνθέσει την εικόνα ενός προσώπου με λίγα, απλά εννοιολογικά στοιχεία. «Ζωγραφίζω τα πράγματα όπως τα σκέπτομαι όχι όπως τα βλέπω»!

Η εξωτερική ορατή πραγματικότητα δεν έχει πια σημασία. Για άλλη και φορά με τον κυβισμό διαλύονται οι φόρμες σε ένα μωσαϊκό από τεμνόμενα επίπεδα, γίνεται ατομική ανάλυση του πραγματικού: «Μια πικασσιανής δύναμης μεταμόρφωση στις γραμμές και στους όγκους χωρίζει ένα νησί σε δύο, συνενώνει άλλα τρία σε ένα, δημιουργεί και καινούριες μονάδες, εξαφανίζει παλαιές. Πορθμοί και ισθμοί αναφαίνονται, ράχες μ' ερυθροπράσινα, φρέσκα ίχνη ενάλιου βίου απλώνονται στον ήλιο» (Ελύτης, 1995, σελ. 19).



«Αυτό είναι έργο του Ισπανού καλλιτέχνη Miro. Ο «gentleman» είναι ένα έργο αφηρημένης τέχνης με έντονα αντρικά χαρακτηριστικά που μας δίνουν να καταλάβουμε τι απεικονίζει. Η μεγάλη ανασηκωμένη μύτη, το μεγάλο κακοφτιαγμένο και γομνό πόδι, το μουστάκι και το τσιγάρο είναι κάποια από τα αφηρημένα χαρακτηριστικά που θα μπορούσε να έχει ένας τζέντλεμαν». (Γεωργία Μαρτούλα)

Γι' αυτή την έκφραση είναι αρκετά τα απλά υλικά, όπως αναφέρει ο Μιρό: «Αν κάποια στιγμή μου λείψουν τα υλικά της δουλειάς, θα πάω στην ακρογιαλιά και θα φτιάξω σχέδια στην άμμο μ' ένα καλάμι, θα σχεδιάσω με τη ροή των σύρων μου στο ξερό χώμα, θα φτιάξω με το κενό του χώρου το σκίτσο του κελαηδήματος των πουλιών, του ήχου του νερού, του ανέμου, της ρόδας της άμαξας και του τραγουδιού των εντόμων, και ας τα σκορπίσουν έπειτα όλα τους ο άνεμος και το νερό. Εγώ θα έχω την πεποίθηση ότι όλες αυτές οι καθαρές εκφράσεις του πνεύματός μου θα αντικατοπτριστούν, κατά μαγικό τρόπο και ως εκ θαύματος, στο πνεύμα άλλων ανθρώπων» (Romano, 2003b, σελ. 26-27).

Η παιδική αθωότητα που αναζητά πρόσβαση στο ασυνείδητο και το υπέρλογο, μέσα από το χρώμα και ένα νέο λεξιλόγιο που καθιερώνει ο Miro, εκφράζεται σε έργα του όπως «Ο Τζέντλεμαν» (1924). Αυτή η ζωγραφική έχει στόχο «να μας επιτρέψει να δούμε πέρα από το ορατό, πτυχές του αόρατου». «Αρκούν λιγοστές χαρακιές, η κυματοειδή γραμμή του μουστακιού και μια μαύρη

κουκίδα, η οποία αντικαθιστά το στόμα, να δηλώσουν την εικόνα ενός τζέντλεμαν...η ουρά του φράκου και ένα τσιγάρο προεξέχουν από την γεωμετρική φόρμα που αποδίδει το σώμα... Ο τζέντλεμαν μοιάζει να κρύβει την αληθινή του φύση πίσω από μια σύμβαση που τον θέλει άκαμπτο, εόθυμο και καλοντυμένο. Με αυτή την έννοια, το κωμικό κόκκινο λοφίο στο κεφάλι του, το οποίο θυμίζει λειρί πετεινού, τονίζει τη γελοιότητα του. Χρησιμοποιώντας τα λιγότερα δυνατά εικαστικά στοιχεία, ο καλλιτέχνης επιτογχάνει τη μέγιστη ενεργοποίηση της φαντασίας. Η ζωγραφική του έχει εκπληρώσει το στόχο της: να μας επιτρέψει να δούμε πέρα από το ορατό, πτυχές του αόρατου» (σελ. 98-99), βλ. παρακάτω την Εικόνα 63.



Εικόνα 63: «Le Gentleman», Miro, Basel – Kunstmuseum, 1924



«Η «Εμμονή της Μνήμης», είναι μια ελαιογραφία σε καμβά του Σαλβαδόρ Νταλί.

Η σκηνή που απεικονίζεται είναι η πραγματική έρημος στην Καταλονία της Ισπανίας, εκεί όπου έμενε ο Νταλί.

Τα ρολόγια που λιώνουν αντιπροσωπεύουν το χάσιμο της σημασίας του χρόνου.

Τα μωρμήγκια που περπατούν πάνω στο ρολόι συμβολίζουν τη φθορά του χρόνου.

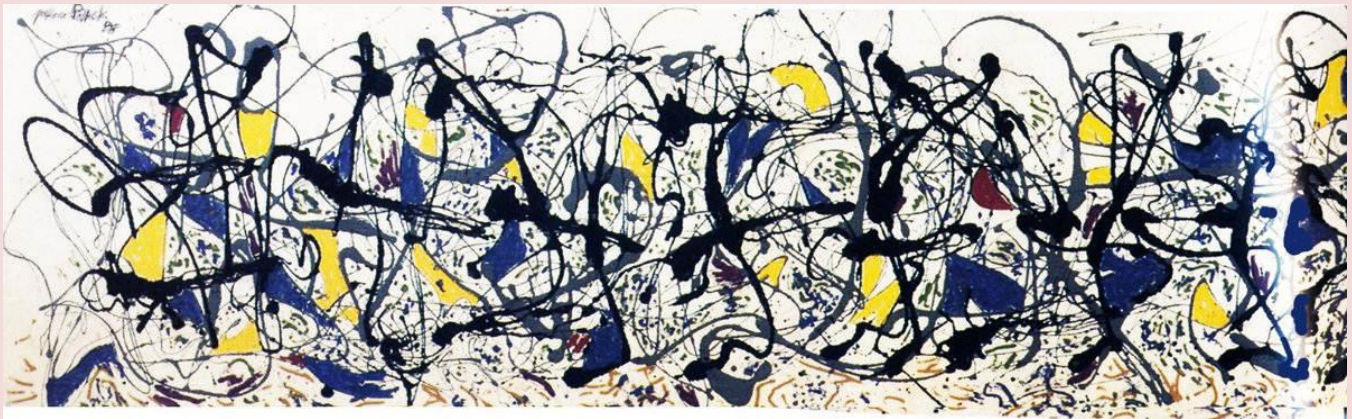
Αντίθετα ο τίτλος του έργου, «η εμμονή της μνήμης», αφορά στην ικανότητα της μνήμης να συγκρατείται στο χρόνο καθώς αυτός φθείρεται γύρω της». (Αθηνά Παλαδημητριού)



Εικόνα 64: «Η Εμμονή της Μνήμης», Σαλβαδόρ Νταλί, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, 1931

Η επιστημονική θεωρία της σχετικότητας του Αϊνστάιν, απεικονίζεται στα εύθραυστα ρολόγια της σχετικότητας του χρόνου του Σαλβαντόρ Νταλί, είναι μια αμφισβήτηση της σταθερής τάξης του κόσμου (Εικόνα 64). Γράφει ο Ελύτης για τον «υπερρεαλισμό» (1938): «Θα 'βλέπαν τότε ότι πίσω από το κήρυγμα: η ποίηση πρέπει να γίνεται από όλους, όχι από έναν, κρυβότανε η καθαίρεση της θεοκρατικής αντίληψης για τη φύση και τον προορισμό του ποιητή. Πίσω από το λόγο: η ομορφιά δε μας φαίνεται απαραίτητη, κρυβότανε η αντικατάσταση της καθιερωμένης έννοιας της ομορφιάς από μίαν άλλη καινούργια. Πίσω από τη φράση: η αισθητική δεν είναι σκοπιά της κριτικής μας, κρυβότανε το σύνθημα τέλος σε μια περίοδο που περιόρισε την τέχνη στη δεξιοτεχνία. Πίσω από τη γνώμη: το όνειρο πρέπει να κυρύχνει το μετασχηματισμό του κόσμου, κρυβότανε η πεποίθηση ότι ο δημιουργός πρέπει να επιβάλει μια νέα τάξη στα στοιχεία που του προσφέρει ο αισθητός κόσμος. Τέλος, πίσω από τη ρήση: υπάρχει ένα σημείο του πνεύματος όπου όλες οι αντιθέσεις συμφιλιώνονται, κρυβότανε η πίστη στην υπερπραγματικότητα και, μες απ' αυτή, στην πολυλόθητη ενότητα των πραγμάτων (σελ. 109-110)... Ο Υπερρεαλισμός πέρασε από την αυτόματη γραφή, έφτασε όμως να διαμορφώσει ένα νέο τόπο του νοείν και, συνεπώς, μια νέα λειτουργία ψυχική στον τρόπο της διατύπωσης, που συμβιβάζεται μ' εκείνο που θα μπορούσαμε, να ονομάσουμε διαύγεια του συναισθήματος» (Ελύτης, 1982, σελ. 337-338). Στην Ελλάδα σημαντικές επιδράσεις απ' αυτά τα καλλιτεχνικά ρεύματα δέχτηκε η «Γενιά του 30».

Η αρχιτεκτονική σχολή «Μπάουχα»/Bauhaus που έχτισε ο Γερμανός Walter Gropius (1883-1969), είναι άλλος ένας σημαντικός σταθμός στην ιστορία της τέχνης τον 20^ο αιώνα. Η σχολή συνδύασε την τέχνη με την τεχνολογία. Αργότερα έκλεισε και καταστράφηκε από τη δικτατορία του ναζισμού. Ωστόσο ο συνδυασμός της τέχνης και της λειτουργικής αρχιτεκτονικής επινόησε πολλές δημιουργίες που χρησιμοποιούμε σήμερα, όπως είναι οι καρέκλες από ατσάλενιους σωλήνες και άλλα παρόμοια έπιπλα. Τέλος για τη σύγχρονη τέχνη αναφέρουμε και τον Αμερικανό ζωγράφο Τζάκσον Πόλοκ (1912-1956), έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του «αφηρημένου εξπρεσιονισμού». Ο Πόλοκ με την τεχνική «ντρίπινγκ» τοποθετούσε στο έδαφος τον καμβά και έσταζε με χαοτικό τρόπο τη μπογιά πάνω του. Λόγω της ιδιαιτερότητας του ζωγράφου, τα έργα του αποκτούσαν φράκταλ δομή και θεωρείται αδύνατο να αναπαραχθούν από μιμητές.



«Summertime: Number 9A», Τζάκσον Πόλοκ, Νέα Υόρκη, 1948

Ολοκληρώνοντας αυτό το μέρος του εκπαιδευτικού μας προγράμματος θα θέλαμε να παραθέσουμε το επίμετρο του Gombrich, του συγγραφέα του «Χρονικού της Τέχνης» (2015), «Καμιά πλευρά της ιστορίας δεν είναι πιο θαυμαστή από το γεγονός πώς μια ζωντανή αλυσίδα παράδοσης συνδέει ακόμη την τέχνη της εποχής μας με την τέχνη της εποχής των Πυραμίδων». «Ξαναγορίσαμε, τελικά, στην πρώτη μας θέση. Δεν υπάρχει στ' αλήθεια Τέχνη. Υπάρχουν μόνο καλλιτέχνες – δηλαδή άντρες και γυναίκες που έχουν προικιστεί με το θαυμαστό χάρισμα να ξέρον πώς να ζυγιάζουν χρώματα και σχήματα ώσπου να πετύχουν «τη σωστή εντόπωση» και, ακόμη πιο σπάνια, που η ακεραιότητα του χαρακτήρα τους δεν τους αφήνει να ικανοποιούνται με μισές λύσεις, αλλά τους σπρώχνει να προτιμούν από την εύκολη εντόπωση και την επιπόλαιη επιτυχία το μόχθο και την αγωνία που απαιτεί η τίμια δουλειά. Καλλιτέχνες, ελπίζουμε, θα γεννούνται για πάντα. Αν όμως θα υπάρχει τέχνη, εξαρτάται από εμάς, το κοινό...» (Gombrich, 2015, σελ. 597). Η γνώση μας για την ιστορία παραμένει ατελής. Υπάρχουν πάντα γεγονότα που μπορούμε να ανακαλύψουμε και να αλλάξουμε την εικόνα που έχουμε για το παρελθόν μας. «Αλλά μήπως αυτή η μόνιμη ανάγκη για αναθεώρηση δεν είναι μια από τις συγκινήσεις κατά τη μελέτη του παρελθόντος;» (σελ. 637).

Κινέζικος Πολιτισμός: Διαλογισμός στη Φύση

Για την ευκολότερη κατανόηση των διαφορετικών πολιτισμών από τους μαθητές μας, επιλέξαμε να μελετήσαμε ξεχωριστά τον κάθε πολιτισμό, αντί να τον τεμαχίσουμε μέσα στη βασική αφήγηση της ιστορίας της τέχνης. Δεν παραλείπονται όμως οι σχέσεις αυτών των πολιτισμών μεταξύ τους.

Η επιρροή της θρησκείας στην «*τέχνη της Κίνας*», ήταν ακόμη πιο ισχυρή απ' αυτήν στην Ευρώπη και στον Ισλαμικό κόσμο. Δεν ξέρουμε πολλά για τις καταβολές της κινέζικης τέχνης εκτός από το γεγονός πως οι Κινέζοι ήταν από παλιά τεχνίτες στο χύσιμο του χαλκού. Για ένα διάστημα μερικών αιώνων πριν από τη γέννηση του Χριστού, είχαν υιοθετήσει έθιμα που έμοιαζαν με τα αιγυπτιακά με ζωγραφισμένες παραστάσεις στους νεκρικούς θαλάμους. Οι Κινέζοι προτιμούσαν τις μεγάλες καμπύλες που έδιναν κίνηση παρά τις άκαμπτες γωνίες των Αιγυπτίων. Εκτός από τον Κομφούκιο, τη μεγάλη ώθηση στην κινέζικη τέχνη έδωσε η νέα θρησκεία του Βουδισμού. Οι Κινέζοι ήταν ο πρώτος λαός που δεν αντιμετώπισε την κατασκευή των εικόνων ως ένα κατώτερο έργο. Για τους ανατολίτες ο στοχασμός ήταν σημαντικότερος απ' ό,τι για τους δυτικούς για τους οποίους σπουδαιότερη ήταν η σωματική άθληση. Η κινέζικη τέχνη χρησιμοποιήθηκε ως βοήθημα για το στοχασμό στα στοιχεία της φύσης, ήταν ένας διαλογισμός. Οι μεταξένιες εικόνες που τυλίγονταν σε κύλινδρο, άνοιγαν μόνο σε στιγμές αυτοσυγκέντρωσης για να τις κοιτάζουν και να διαλογιστούν. Έτσι έγιναν τα σπουδαιότερα κινέζικα τοπία του 12^{ου}-13^{ου} αιώνα. Οι ζωγράφοι δεν διδάσκονταν την απεικόνιση της πραγματικότητας αλλά το στοχασμό μ' αυτήν. Έτσι διδάσκονταν συγκεκριμένους τρόπους, «*πώς ζωγραφίζονται τα πεύκα*», «*πώς ζωγραφίζονται οι βράχοι*», «*πώς ζωγραφίζονται τα σύννεφα*». Ο περιορισμός όμως στα μοτίβα των μεγάλων δασκάλων είχε ως αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες να μην βασίζονται στη δική τους έμπνευση. Αυτή η κινέζικη τέχνη υιοθετήθηκε από την Ιαπωνία.

Στην Ελλάδα η Κινέζικη Συλλογή του «*Μουσείου Μπενάκη*», είναι κατά το μεγαλύτερο μέρος της δωρεά του Γεωργίου Ευμορφόπουλου, ενός από τους σημαντικότερους συλλέκτες και μελετητές του κινέζικου πολιτισμού. Πάνω από 1.300 αντιπροσωπευτικά δείγματα εξαιρετικής ποιότητας εικονογραφούν όλη την εξέλιξη του πολιτισμού της Κίνας από την 3η χιλιετία π.Χ. ως το 19ο αι., καταγράφοντας με ευκρίνεια το μήνυμα της προσφοράς του στην πολιτιστική ιστορία της ανθρωπότητας. Ανάμεσα στα εκθέματα ξεχωρίζουν αριστουργηματικά αγγεία της νεολιθικής εποχής με γεωμετρικό διάκοσμο, καθώς και νεκρικά ειδώλια της δυναστείας των Τανγκ (618-907 μ.Χ.), τα οποία συγκαταλέγονται στα λαμπρότερα κεραμικά αυτού του είδους. Την ενότητα των έργων της Συλλογής συμπληρώνουν τα αγγεία (βλ. παράδειγμα Εικόνα 65, Εικόνα 66) της δυναστείας των Σουγκ (960-1279) με κομψές γραμμές και λιτή διακόσμηση, οι πορσελάνες των δυναστειών των Μινγκ και Τσινγκ (1368-1644 και 1644-1911 αντίστοιχα), τα φιαλίδια ταμπάκου και μικροτεχνήματα από ημιπολύτιμους λίθους.



«Αυτό το βάζο είναι από την Κίνα. Έχει πολλούς ρόμβους. Το χερούλι το ένα είναι ολόκληρο και το άλλο είναι μισό. Έχει ωραία χρώματα. Κάτω κάτω δεν φαίνεται πολύ καλά. Το είχαν φτιάξει από ψημένο χώμα στη φωτιά για να γίνει σκληρό και να μην σπάει». (1)



Εικόνα 65: «Γεωμετρικός Αμφορέας», Τσινγκχάι, Μουσείο Μπενάκη, 3η χιλιετία π.Χ.



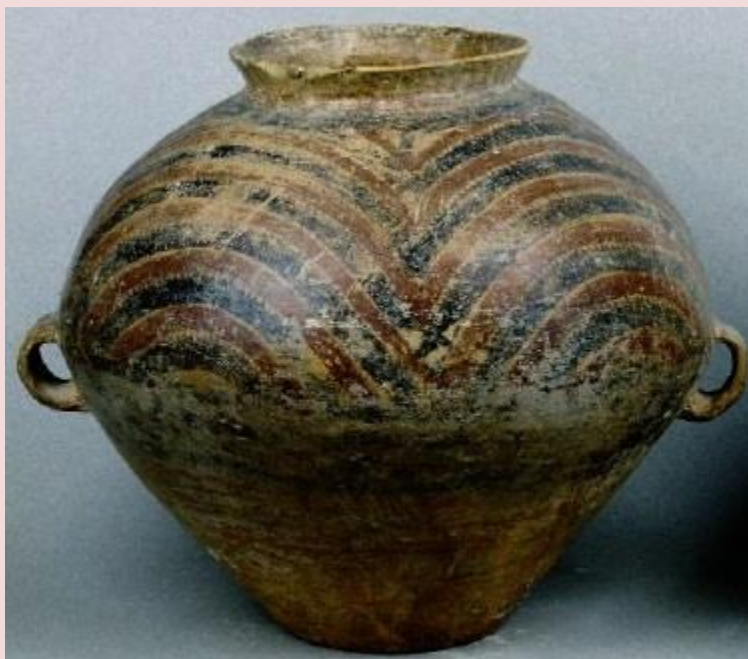
«Και αυτό το βάζο είναι από την Κίνα. Το σχέδιο του είναι σαν πολλά ουράνια τόξα. Τα δυο βάζα είναι τα ίδια. Έχουν όμως διαφορετικά σχέδια. Τα ζωγράφιζαν με διαφορετικά σχέδια, το ένα με ρόμβους και το άλλο με ουράνια τόξα, για να τα ξεχωρίζουν». (1)

Σύμφωνα με νέα στοιχεία που παρουσίασε μελέτη του BBC, η Κίνα και η Δύση ήταν σε επαφή περισσότερα από 1.500 χρόνια πριν από την έλευση του Μάρκο Πόλο στην Ασία. Οι αρχαιολόγοι θεωρούν ότι η έμπνευση για τον περίφημο Πήλινο Στρατό, που βρέθηκε στον τάφο του Πρώτου Αυτοκράτορα κοντά στην περιοχή Χιαν, ίσως να προήλθε από την αρχαία Ελλάδα και οι ντόπιοι να εκπαιδεύτηκαν από Έλληνες τεχνίτες τον 3ο αι. π. Χ. «Έχουμε ενδείξεις ότι υπήρχε επαφή μεταξύ της Κίνας του Πρώτου Αυτοκράτορα και της Δύσης πριν το άνοιγμα του Δρόμου του Μεταξιού. Αυτό έγινε πολύ νωρίτερα από ό,τι μέχρι σήμερα πιστευόταν», αναφέρει η αρχαιολόγος Li Xiuzhen, από το Μουσείο του Μαυσωλείου του Αυτοκράτορα Τσιν Σι Χουάνγκ. Μια άλλη γενετική έρευνα στα αρχαιολογικά ευρήματα έχει δείξει την ύπαρξη ευρωπαϊκού μιτοχονδριακού DNA στη δυτική επαρχία της Κίνας, Xinjiang, που ίσως αποδεικνύει ότι Δυτικοί εγκαταστάθηκαν και πέθαναν εκεί πριν και κατά τη διάρκεια της ζωής του Α' Αυτοκράτορα.

Το 1974, αγρότες ανακάλυψαν 8.000 πήλινους στρατιώτες θαμμένους σε απόσταση λιγότερη από ένα μίλι μακριά από τον τάφο του πρώτου αυτοκράτορα της Κίνας Τσιν Σι Χουάνγκ, που

έζησε τον 3ο αιώνα π. Χ. Ωστόσο, όπως αναφέρει η έρευνα του BBC, δεν υπήρχε καμία παράδοση κατασκευής αγαλμάτων ανθρώπινου μεγέθους πριν την κατασκευή του τάφου, ενώ παλαιότερα τα γλυπτά ήταν αγαλματίδια ύψους περίπου 20 εκατοστών. Για να εξηγήσει τον λόγο της τεράστιας αυτής αλλαγής στην τέχνη και στο στυλ, η Δρ. Χιuzhen θεωρεί ότι πρόκειται για επιρροές που προήλθαν από χώρες εκτός Κίνας. *«Πιστεύουμε ότι ο Πήλινος Στρατός, οι Ακροβάτες και τα χάλκινα γλυπτά που βρέθηκαν στη θέση αυτή, θα πρέπει να επηρεάστηκαν από τα αρχαιοελληνικά γλυπτά και έργα τέχνης»*. Μάλιστα, ο καθηγητής Λούκας Νικελ από το Πανεπιστήμιο της Βιέννης δηλώνει ότι η άποψη αυτή υποστηρίζεται από τα αγάλματα ακροβατών τσίρκου που βρέθηκαν πρόσφατα στον τάφο του Πρώτου Αυτοκράτορα. Θεωρεί, δε, ότι ο Πρώτος Αυτοκράτορας επηρεάστηκε από την έλευση της τέχνης των ελληνικών αγαλμάτων στην Κεντρική Ασία τον αιώνα που ακολούθησε τον Μέγα Αλέξανδρο, ο οποίος πέθανε το 323 π. Χ. *«Φαντάζομαι ότι ένας Έλληνας γλόπτης θα πρέπει να βρισκόταν εκεί για να εκπαιδεύσει τους ντόπιους»*, δηλώνει.

Στην Εικόνα 66, ένας χειροποίητος πήλινος αμφορέας με γεωμετρικό διάκοσμο, που πιθανότατα τοποθετήθηκε ως κτέρισμα σε τάφο. Η ομοιότητά του με αγγεία της Νεολιθικής περιόδου στην Ελλάδα, κατά μία χιλιετία παλαιότερα όμως από τον πολιτισμό του Διμηνίου, είναι εντυπωσιακή! Ίσως αυτό να υπήρξε το κίνητρο για τη δωρεά του από το Γ. Ευμορφόπουλο (βλ. Εικόνα 9 και Εικόνα 66).



Εικόνα 66: «Γεωμετρικός Αμφορέας», Γιανγκσάο, Μουσείο Μπενάκη, 3η χιλιετία π.Χ.

Η πρόιμη κινεζική τέχνη με απλή κεραμική χρονολογείται από την *Εποχή του Λίθου* (10.000 π.Χ.). Μετά από αυτή την περίοδο, ακολουθούν οι δυναστείες των αυτοκρατόρων με νέες μορφές τέχνης με αγάλματα, κεραμικά, πορσελάνες, ζωγραφική και καλλιγραφία. Ειδικά για την καλλιγραφία αξίζει να σημειωθεί ότι τα γράμματα πλησίασαν τους ζωγραφικούς πίνακες.



«Αυτός ο αυτοκράτορας αισθάνεται ισχυρός. Ίσως νίκησε στον πόλεμο και αισθάνεται έτσι. Και νιώθει ότι είναι καλύτερος από όλους και ίσως εκμεταλλεύεται τους υπηκόους του.

Η άποψη μου είναι ότι δεν πρέπει να εκμεταλλεσόμαστε τους άλλους». (Ε)



Εικόνα 67: «Λοκαπάλα», Χενάν, Δυναστεία Τανγκ, Μουσείο Μπενάκη, 618-906 μ.Χ.

Το πλάσμα που αποδίδει το ειδώλιο στην Εικόνα 67, ταυτίζεται με έναν από τους «λοκαπάλα» (στα σανσκριτικά), ένα μείγμα ταϊκού προσάτη δαίμονα και βουδιστικού ουράνιου προσάτη ή προσάτη του βασιλέως. Φορά στολή στρατηγού και υπερασπίζει με λύσσα τον κάτοικο του τάφου. Βρέθηκε στις επαρχίες Χεμπέι ή Χενάν. Δυναστεία Τανγκ (618-906 μ.Χ.).



«Ο Βούδας
ξέρω πως είναι
καλός και
σκέφτεται
ήρεμα. Ξέρω
ότι πάντα είναι
ήρεμος και
χαλαρός.»

Πάντα κάθεται
και σκέφτεται
χαλαρά και
ήρεμα.

Είναι λίγο
χοντρούλης».
(1)

Το ειδώλιο από λιθοκέραμο στην Εικόνα 68, εικονίζει το Βούδα να κάθεται με τα πόδια διπλωμένα στη στάση του λωτού και τα χέρια ενωμένα σε δυάνα μούδρα, αυτή είναι τη στάση του διαλογισμού. Πάνω από ένα αχνό χαμόγελο και μάτια στραμμένα στο έδαφος, η κεφαλή του στέφεται από την *ουσνίσα*, μια προεξοχή που συμβολίζει τη μεταβατική του σοφία, ενώ τα αφτιά του διατηρούν ακόμη επιμηκυμένους λοβούς, υπενθύμιση των βαρύτιμων κοσμημάτων που έφερε όταν ήταν πρίγκιπας και πριν αποκηρύξει την εγκόσμια υπόστασή του. Είναι κεραμική τύπου Τσιτζόου, στη Βόρεια Κίνα, από την εποχή της Δυναστείας Μινγκ (1368-1644 μ.Χ.). Οι κινέζικες θρησκείες δεν χρησιμοποιούσαν εικόνες λατρείας των θεοτήτων. Όμως όταν έφτασε ο Βουδισμός στην Κίνα άρχισαν να χρησιμοποιούν τη γλυπτική με «Ελληνο-Βουδιστικά μοντέλα» (Greco-Buddhist Art) που χρονολογούνται κυρίως από τον 4ο έως τον 14ο αιώνα. Τα μοντέλα αυτά έφτασαν στη Δύση μέσω του Δρόμου του Μεταξιού (βλ. *Ινδικό Πολιτισμό*).

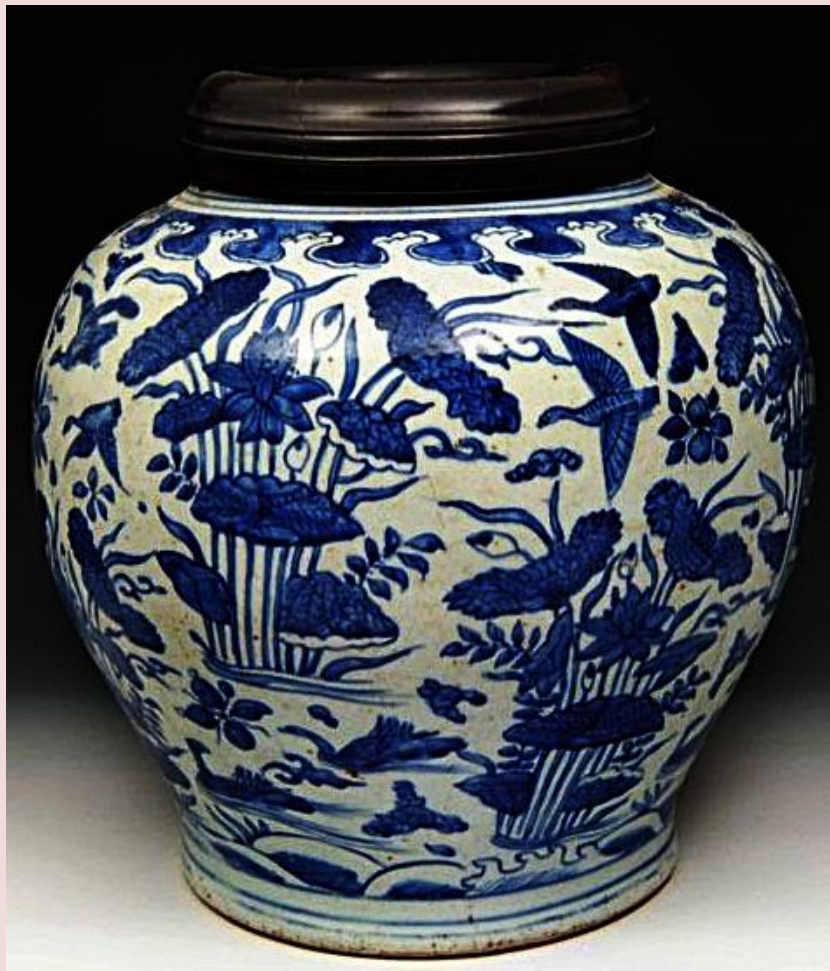


Εικόνα 68: «Κεραμική Τσιτζόου», Δυναστεία Μινγκ, Μουσείο Μπενάκη, 1368-1644



«Το βάζο έχει φυτά, λουλούδια και πουλάκια και χελιδόνια και σχέδια. Τα ζώα ζουν καλά. Τα ψάρια μεγαλώνουν εύκολα. Είναι ωραίο αυτό το βάζο. Έχει πολλά χρώματα. Αυτή η πορσελάνη έχει περισσότερο μπλε και άσπρο που είναι το χρώμα της σημαίας της χώρας που ζω, της Ελλάδας. Μέσα σε αυτό το βάζο βάζανε ποτά και φαγητό». (1)

Η Κίνα ήταν πλούσια σε πρώτες ύλες που απαιτούνται για την κατασκευή των κεραμικών (Εικόνα 69). Ίσως αυτός ήταν ένας από τους βασικούς λόγους όλων των πρώιμων δημιουργιών στην ιστορία της τέχνης, το υλικό. Στο χαιρετισμό που απεύθυνε κατά τη βράβεισή του με το βραβείο Νόμπελ, ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης μεταξύ άλλων ανέφερε πώς η κατασκευή των κάθετων κολώνων του Παρθενώνα αντανακλούσε σε μια ιδέα σχηματισμένη από τα γύρω βουνά του λεκανοπεδίου της Αττικής και στο υλικό, το πεντελικό μάρμαρο. Τα πρώτα είδη της κινέζικης κεραμικής έγιναν κατά τη διάρκεια της Παλαιολιθικής εποχής, και συνεχίστηκαν σε όλες τις μεταγενέστερες περιόδους με όλες τις τεχνικές και τα δυνατά δομικά υλικά, στην αρχή με τούβλα και κεραμίδια στεγνωμένα κάτω από τον ήλιο, για να ακολουθήσει το ψήσιμο στη φωτιά και αιώνες μετά να φτάσουν στα εξελιγμένα είδη από πορσελάνη. Τα καλύτερα διακοσμημένα κεραμικά προοριζόταν για τον αυτοκράτορα και εξήχθησαν ως διπλωματικά δώρα. Η Δυναστεία Τσινγκ επίσης γνωστή ως Δυναστεία Μαντσού, ήταν η τελευταία αυτοκρατορική δυναστεία της Κίνας, η οποία εξουσίαζε την περίοδο 1644 - 1912. Είχε προηγηθεί η δυναστεία Μινγκ και ακολούθησε το αστικό καθεστώς του Σουν Γιατ Σεν.



Εικόνα 69: «Κινέζικη Πορσελάνη», Μουσείο Σανγκάη, Δυναστεία Τσινγκ 1644-1912



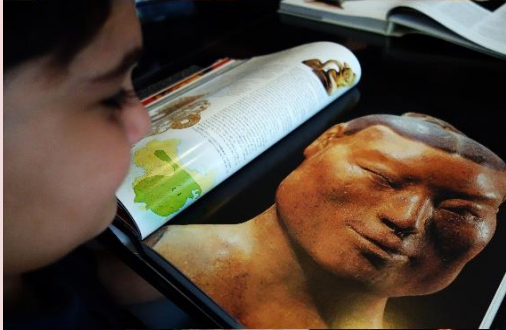
«Η εικόνα δείχνει τον κινέζο αυτοκράτορα που κρατάει ένα κολιέ, αυτό το κάνει γιατί κάθε μπαλίτσα που κρατάει είναι μια προσευχή, έτσι θυμάται πόσες προσευχές πρέπει να κάνει.

Τα ρούχα του και η πολυθρόνα του έχουν πάντα κινέζικους δράκους. Φαίνεται σοβαρός, φοράει περίεργα παπούτσια και φοράει χοντρά ρούχα. Είναι περίεργο που φοράει τέτοια ρούχα. Αυτό που πιστεύω είναι ότι το κάνανε για να τον θυμόμαστε ή για να συμβολίσουν την μεγάλη Κίνα».

(K)



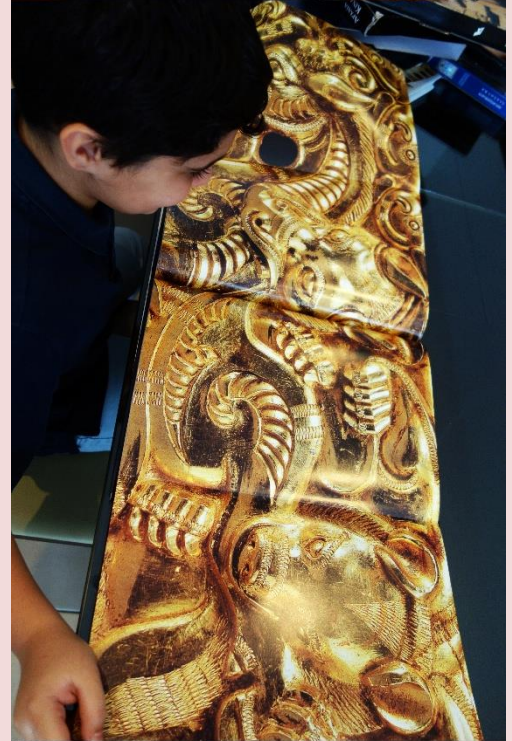
Εικόνα 70: «Αυτοκράτορας Qianlong 1700-1799», Δυναστεία Qing, 1644-1911



Ο αυτοκράτορας Qianlong (1700-1799) της δυναστείας Qing (Εικόνα 70) αγαπούσε την καλλιγραφία σ' όλη του τη ζωή. Συνέλεξε διάσημα έργα, αλλά δημιούργησε και δικά του έργα με τόλμη και σθένος που προήλθαν από τα προσωπικά του χαρακτηριστικά.

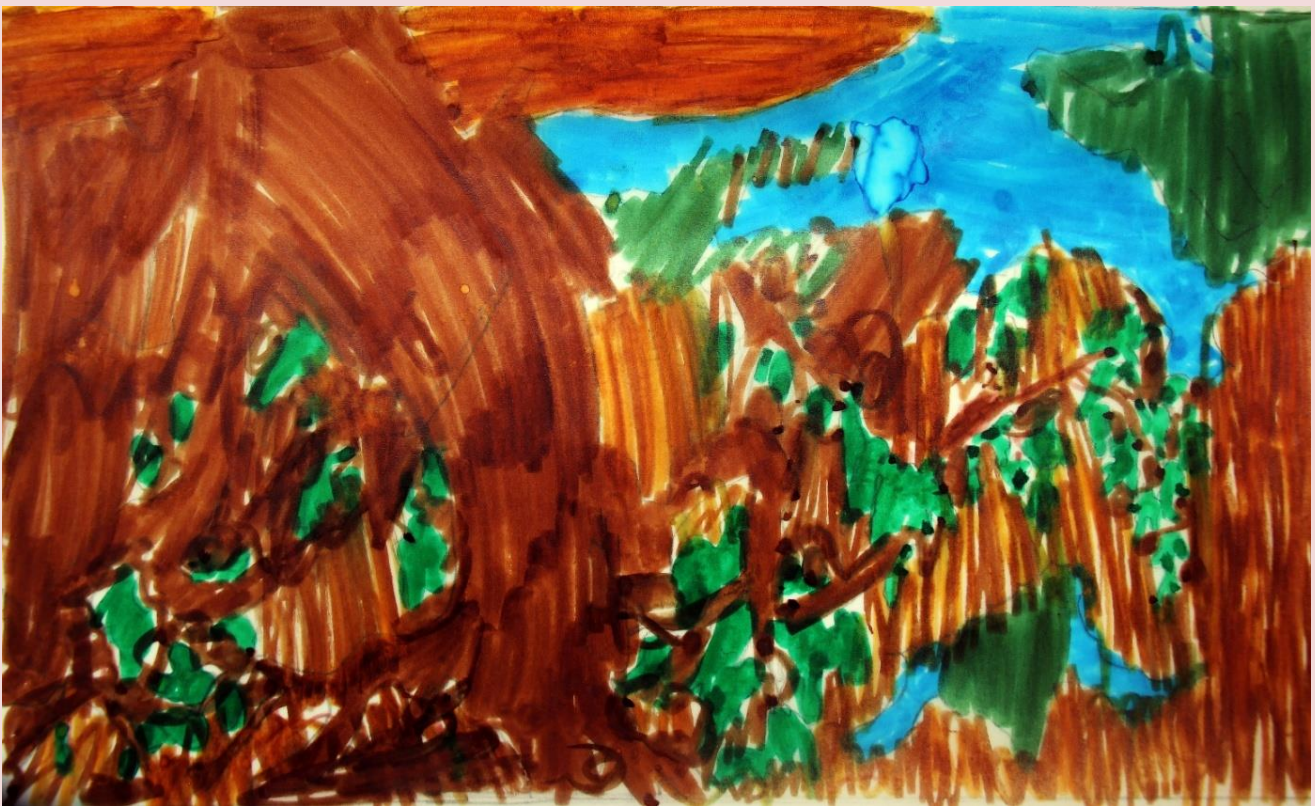
Όμως μετά απαγόρευσε όλα τα βιβλία που πήγαν εναντίον της κυβέρνησης του και έβαλε αυτούς τους συγγραφείς στη φυλακή. Σήμερα η αγορά της κινέζικης τέχνης, εγχώρια και διεθνώς, σε αντίκες και σύγχρονα έργα, αναπτύσσεται ραγδαία. Έχει γίνει η αγάπη της παγκόσμιας αγοράς, με πωλήσεις ρεκόρ.

Η Κίνα ξεπέρασε την 3η μεγαλύτερη αγορά έργων τέχνης Γαλλία. Σήμερα είναι 3η στον κόσμο μετά τις ΗΠΑ και το ΗΒ, λόγω της ζήτησης της μεσαίας τάξης της χώρας.



Ιαπωνικός Πολιτισμός: Τοπία του Διαλογισμού

Είδαμε πώς ο κινέζικος πολιτισμός χρησιμοποίησε την τέχνη ως μέσο αυτοσυγκέντρωσης, διαλογισμού και ηρεμίας. Τα ζωγραφισμένα κινέζικα τοπία δεν αφορούσαν στην απεικόνιση, στη μίμηση της πραγματικότητας, αλλά στον ανθρώπινο στοχασμό στη φύση. Η κινέζικη τέχνη με όλα τα θετικά της και τους περιορισμούς της υιοθετήθηκε από την Ιαπωνία. Όμως αυτή η τέχνη γινόταν όλο και λιγότερο ένα παιχνίδι της ανακάλυψης και ήταν περισσότερο μια επανάληψη των γνωστών μεθόδων. Η «τέχνη της Ιαπωνίας» με τις καταβολές της στην κινέζικη τέχνη, διατήρησε τον ίδιο χαρακτήρα για περισσότερα από 1000 χρόνια (Εικόνα 71).



«Αυτό το ζωγραφισμένο τοπίο έχει διάφορα χρώματα, συγκεκριμένα: κίτρινο, πράσινο σκούρο και καφέ. Είναι μέσα στο δάσος της Ιαπωνίας, με πολλά σχέδια με βουνά, λιμνούλες, δέντρα, λουλούδια και πολλά άλλα κομμάτια του δάσους. Οι Ιάπωνες το έχουν ζωγραφίσει σε χαρτί. Μου έκανε εντύπωση η γιαπωνέζικη τεχνική, τόσο λεπτομέρεια και ότι ζωγράφιζαν φυτά, λουλούδια, δέντρα δηλαδή αγαπούσαν τη «φύση». (Ε)



Εικόνα 71: «Κυπαρίσσι Βυόβυ», Kanō Eitoku, Εθνικό Μουσείο Τόκιο, 1590

Μόνο ύστερα από την επαφή της Ιαπωνίας με τα επιτεύγματα της Δυτικής τέχνης το 18^ο αιώνα, οι Ιάπωνες καλλιτέχνες τόλμησαν να εφαρμόσουν τις παραδοσιακές τους μεθόδους πάνω σε νέα θέματα. Έτσι απομακρυνθήκαν από τα μοτίβα της άπω ανατολής και άρχισαν να επιλέγουν θέματα από την καθημερινή ζωή του λαού για τις χρωματιστές ξυλογραφίες τους (Εικόνα 72).

Τα πειράματα όμως αυτά γονιμοποίησαν με τη σειρά τους την τέχνη της Δύσης, όταν εκείνη γνώρισε την τέχνη της άπω Ανατολής για πρώτη φορά με ανέλπιστο τρόπο. Αυτό έγινε μετά το 1850, όταν η Ιαπωνία αναγκάστηκε να αναπτύξει εμπορικές σχέσεις με την Ευρώπη και την Αμερική. Τα γιαπωνέζικα χαρακτηριστικά τα έβρισκαν πάμφθηνα οι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες στα μαγαζιά όπου πουλούσαν το γιαπωνέζικο τοάι, γιατί οι Γιαπωνέζοι τα χρησιμοποιούσαν συχνά για το περιτύλιγμα του τσαγιού ή για να γεμίζουν τα κενά στα κιβώτια που έστελναν. Ο κύκλος του Μανέ ήταν από τους πρώτους ένθερμους οπαδούς που άρχισαν να τα συλλέγουν με πάθος αυτά τα έργα. Βρήκαν σε αυτά μια παραδοσιακή γνησιότητα που δεν την είχαν παραμορφώσει οι ακαδημαϊκοί κανόνες και οι ευρωπαϊκές συμβάσεις, που οι ίδιοι προσπαθούσαν να αποβάλουν (Εικόνα 72, 73).



«Σε αυτή τη ζωγραφιά βλέπω ότι είναι στην Ιαπωνία και βρέχει.

Όλοι οι άνθρωποι που είναι πάνω στη γέφυρα έχουν καπέλα για να μη βρέχονται.

Ένας Γιαπωνέζος βρίσκεται στη μέση της θάλασσας που είναι δίπλα στη γέφυρα.

Απέναντι βλέπω ένα δάσος.

Πάνω πάνω έχει μαύρα σύννεφα.

Με εντοπώσισε η βροχή γιατί μου αρέσει η δυνατή βροχή. Και φαίνεται δυνατή βροχή από τα μαύρα σύννεφα».

(Κ)



Εικόνα 72: «Ξαφνική Καταιγίδα στη Γέφυρα Atake», Μουσείο Brooklyn, 1856

Η Ιαπωνική τέχνη κάλυψε ένα ευρύ φάσμα των μορφών και των μέσων της τέχνης, συμπεριλαμβανομένης της αρχαίας κεραμικής, της γλυπτικής, της ζωγραφικής με μελάνι, της καλλιγραφίας σε μετάξι και χαρτί, των έργων ζωγραφικής, τις ξυλογραφίες, τη χαρακτηριστική ukiyo-e και τις πιο πρόσφατες τέχνες kirigami, origami, manga και comics. Έχει διανύσει μια μακρά ιστορία, από τις απαρχές της ανθρώπινης κατοίκησης στην Ιαπωνία (10η χιλιετία π.Χ.). Υπήρξαν και περιοδοί απομόνωσης. Όμως με την πάροδο του χρόνου η ιαπωνική τέχνη ανέπτυξε την ικανότητα να απορροφά, να μιμείται, και τελικά να αφομοιώσει τα στοιχεία του ξένου πολιτισμού. Με τη σειρά της με την «κομψή της απλότητα» έδωσε τις δικές της αισθητικές αντιλήψεις στον κόσμο. Η κομψή απλότητα θεωρείται ως η ουσία του καλού γούστου στην

τέχνη Shibui και περιλαμβάνει δυο βασικές έννοιες από το διαλογισμό Ζεν: την πρακτική βουδιστική ηρεμία με την ανάπαυση που εντοπίζεται κατά την ταπεινή μελαγχολία (Wabi), και τη γαλήνη που συνοδεύει την απόλαυση της υλοτονικής ομορφιάς (Sabi). Η σκέψη Ζεν συνδύαζε και το απρόσμενο, αυτό έδινε ένα τράνταγμα στη συνείδηση ενός ατόμου στην πορεία προς το διαφωτισμό.



«Αυτό δεν είναι τσουνάμι, είναι ένα κύμα που διαλύεται σε αφρό.

Μέσα σε αυτή τη θάλασσα υπάρχουν καράβια, έχει πάγο και είναι μυτερός.

Έχει ένα μικρό βουνό δίπλα στο κύμα». (I)

Ο Κατσουσίκα Χοκουσάι θεωρείται μια ξεχωριστή προσωπικότητα για την τεχνική της χαρακτηριστικής «ukiyo-e» ή, αλλιώς, τις εικόνες του «πλωτού κόσμου» (εικόνες εφήμερων απολαύσεων). Εμπνεόταν από την καθημερινή ζωή, τους απλούς ανθρώπους, τις παραδόσεις, τους μύθους και τη φύση. Άφησε πίσω του έναν σημαντικό αριθμό σχεδίων, γύρω στα 30.000. Από τα εικονογραφημένα φτηνά χαρτιά περιτυλίγματος των ολλανδικών προϊόντων, ο Χοκουσάι γνώρισε τον ευρωπαϊκό τρόπο απεικόνισης ενός τοπίου, την προοπτική, τη φωτοσκίαση κ.ά. και όλα αυτά τα στοιχεία τα εισήγαγε στη ζωγραφική του, εγκαταλείποντας τα παραδοσιακά θέματα με πολεμιστές ή ευγενείς. Με τη σειρά τους, τα ιαπωνικά χαρακτηριστικά έγιναν μόδα στη δυτική κουλτούρα και μελετήθηκαν από καλλιτέχνες όπως ο Βαν Γκογκ, ο Ντεγκά, ο Μανέ κ.ά. Το πιο γνωστό χαρακτηριστικό του στην Ευρώπη είναι «Το Μεγάλο Κύμα» (Εικόνα 73). Εκτός από την καθαρότητα και την ομορφιά του σχεδίου, υπάρχει η επιβλητική δύναμη της αντίθεσης μεταξύ του κύματος και του βουνού. Το ταραγμένο κύμα μοιάζει να υψώνεται πάνω από τον θεατή. Η επικείμενη συντριβή του κύματος δημιουργεί ένταση στο έργο. Για τους Δυτικούς αυτή η ξυλογραφία μοιάζει να είναι η πεμπουσία της ιαπωνικής εικόνας, όμως για τους παραδοσιακούς Ιάπωνες της εποχής του Χοκουσάι, η απεικόνιση των ψαράδων, της προοπτικής και της λεπτής σκιάς στον ουρανό, ήταν θέματα μη αποδεκτά.



Εικόνα 73: «Το Μεγάλο Κύμα», Katsushika Hokusai, The Met, 1830-1833

Ινδικός Πολιτισμός: το Ελληνικό Πρόσωπο του Βούδα

Η τέχνη της γλυπτικής είχε ανθήσει στην Ινδία πολύ πιο πριν από την ελληνοιστική επίδραση. Όμως η μορφή του Βούδα που εμφανίστηκε για πρώτη φορά σε ανάγλυφα στην περιοχή της Γκαντάρα, επηρεάστηκε από την ελληνορωμαϊκή τέχνη, Εικόνα 74. «Η ελληνική και η ρωμαϊκή τέχνη, που είχαν μάθει τους ανθρώπους να δίνουν στους θεούς και στους ήρωες ωραία μορφή, βοήθησαν και τους Ινδούς να πλάσουν μια εικόνα του σωτήρα τους. Το ωραίο κεφάλι του Βούδα, με εκείνη την έκφραση της βαθιάς γαλήνης, έγινε κι αυτό στην παραμεθόρια περιοχή της Γκαντάρα...» (Gombrich, 2015, σελ. 125-127).

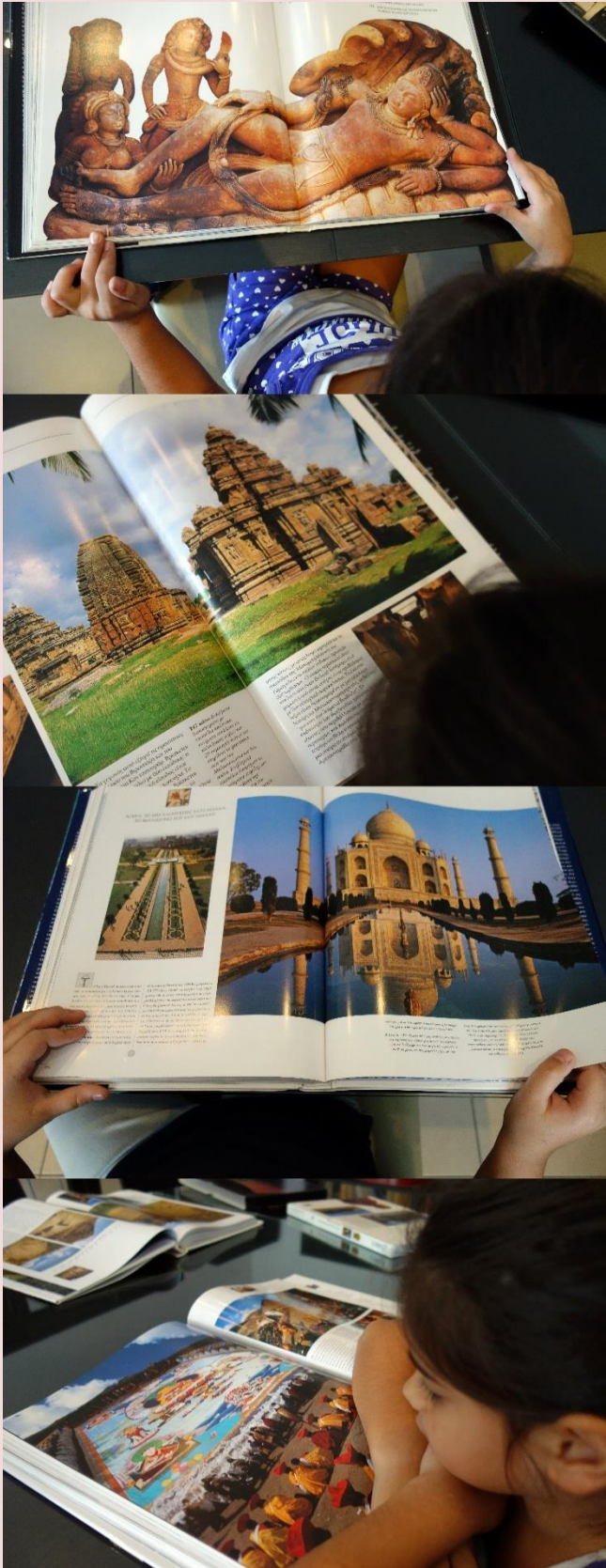


«Αυτός είναι ένας Βούδας. Έχω ζωγραφίσει 2 Βούδες. Είναι λίγα και ο κύριος λέει να μην κάνω άλλους Βούδες. Τα ανθρωπάκια κάτω από το Βούδα είναι επίσης ωραία και μικρά.

Όταν βλέπω το Βούδα αισθάνομαι την ειρήνη». (1)



Εικόνα 74: «Διαλογιζόμενος Βούδας», Περίοδος Gupta, Μουσείο Sarnath, 5^ο αι.



Η Ινδία και η Ελλάδα συναντήθηκαν πριν από 2.300 χρόνια, το 326 π.Χ., όταν ο Μέγας Αλέξανδρος οδήγησε τα στρατεύματά του μέχρι τον Ινδό ποταμό.

Από το 280 π.Χ. και μετά, ελληνικά βασίλεια δημιουργήθηκαν στην βόρεια Πενταποταμία, στην Γκαντάρα μέχρι την κοιλάδα του Γάγγη. Κατά τον 3^ο-2^ο αιώνα π.Χ., δημιουργήθηκε το Ελληνιστικό Βασίλειο της Βακτρίας στο βόρειο, και το Ελληνιστικό Βασίλειο του Ινδού στο νότιο τμήμα της περιοχής. Χρησιμοποιούσαν νομίσματα που έφεραν δίγλωσσες επιγραφές στα ελληνικά και στα ινδικά.

Εδώ αναπτύχθηκε μία ιδιόμορφη τεχνοτροπία που είναι γνωστή ως η «*Ελληνο-Βουδιστική τέχνη της Γκαντάρα*», επηρεασμένη από τα ελληνιστικά πρότυπα. Η επιρροή αυτή διακρίνεται έντονα στο διάκοσμο των γλυπτών με πληθώρα ελληνιστικών θεμάτων και μοτίβων, όπως φτερωτούς άτλαντες, ερωτιδείς με γιρλάντες, μαιάνδρους, έλικες, κορινθιακά και ιωνικά κιονόκρανα, αμπέλια με σταφύλια, ανθέμια και φύλλα ακάνθου, πτυχωτά ενδύματα που θυμίζουν ελληνικούς χιτώνες. Η βουδιστική τέχνη ήταν αρχικά ανεικονική. Η πρώτη απεικόνιση του Βούδα με ανθρώπινη μορφή συμπίπτει με την κατάκτηση της Κεντρικής Ασίας, τμήματος της Βόρειας Ινδίας και των Ελληνιστικών Βασιλείων, από τους Κουσάν. Τότε στα τοπικά εργαστήρια της Γκαντάρα κατασκευάστηκαν αγάλματα του Βούδα και των Μποντισάτβα, δηλαδή των αγίων του Βουδισμού.

Στα γλυπτά αυτά η εικόνα του Βούδα είναι έντονα ελληνική. *Συνήθως έχει τη μορφή του Απόλλωνα ή του Διονύσου*, με ελληνική μύτη και ελληνικό χτένισμα, με κομματιστά μαλλιά δεμένα στη κορυφή του κεφαλιού σε κόρυβο. Αυτά τα χαρακτηριστικά αναμιγνύονται με ασιατικά στοιχεία, όπως η εξοφθαλμία και τα προεξέχοντα ζυγωματικά.

Η «Ελληνο-βουδιστική τέχνη» (*Greco-Buddhist Art*) ήταν ο πολιτιστικός συγκρητισμός μεταξύ της κλασικής ελληνικής κουλτούρας και του Βουδισμού, μεταξύ της Ανατολής και της Δύσης. Μέσω των μεγάλων βουδιστικών θρησκευτικών κέντρων τροφοδότησε τη μετέπειτα εξάπλωση του Βουδισμού στην Ασία, σε χώρες όπως, στην Ινδοκίνα (Καμπότζη, Ταϊλάνδη), στα Ιμαλία (Νεπάλ, Θιβέτ), και στην Άπω Ανατολή (Κίνα, Κορέα, Ιαπωνία).



Η ανθρωπομορφική εικόνα του Βούδα έφθασε σ' ένα υψηλό επίπεδο γλυπτικής επιτήδευσης, εμπνευσμένη από τις γλυπτικές μορφές της ελληνιστικής Ελλάδας με στοιχεία όπως το ελληνικό μάτι/τήβεννος, το φωτοστέφανο, την όρθια στάση, τα τυποποιημένα της Μεσογείου σγουρά μαλλιά που προέρχεται από το ύφος του Belvedere Απόλλωνα (330 π.Χ.), και την μετρούμενη ποιότητα της επίστρωσης, όλα αποδίδονται με έντονο ελληνικό καλλιτεχνικό ρεαλισμό (βλ. την εικόνα).

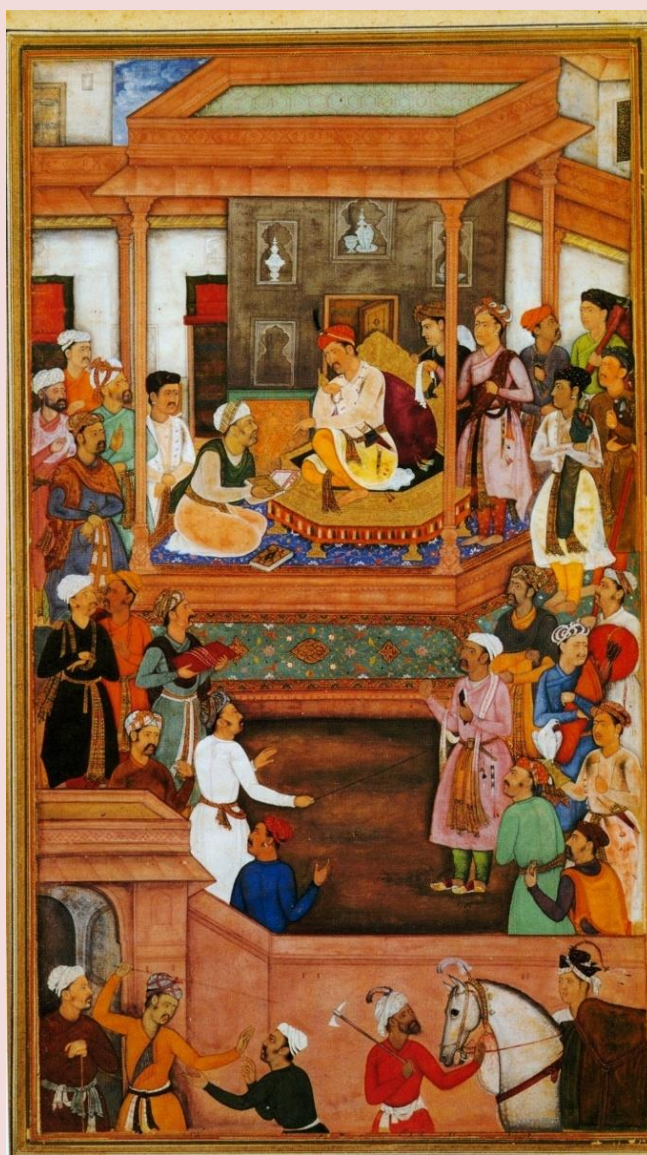




«Σε αυτόν τον πίνακα βλέπω ότι όλοι οι άνθρωποι οι Ινδοί φοράνε σκουφάκια και είναι πολύ μικροί. Γιατί είναι μικροί; Όσοι πίνακες έχουν μικρούς ανθρώπους λέγονται «μινιατούρες».

Τι είναι μια μινιατούρα; Μινιατούρα είναι οι μικρές ζωγραφιές που όχι μόνο θέλουν χρόνο αλλά και ένα μεγεθυντικό φακό. Χωρίς πολύ φως και ένα μεγεθυντικό φακό δεν μπορείς να κάνεις μινιατούρες. Με εντυπωσίασε και η Ινδία, μου αρέσει η Ινδία». (Κ)

Η προέλευση της ινδικής τέχνης μπορεί να αποδοθεί στους προϊστορικούς οικισμούς την 3η χιλιετία π.Χ.. Στο δρόμο προς τη σύγχρονη εποχή, η ινδική τέχνη δέχτηκε πολιτιστικές επιρροές όπως στην κουλάδα του Ινδού από την ελληνιστική τέχνη, αλλά και θρησκευτικές επιρροές από τον Ινδουισμό, το Βουδισμό, το Ζαϊνισμό και το Ισλάμ. Η μέθοδος που χρησιμοποιούσαν είχε δεχτεί επιδράσεις από διαφορετικές περιοχές. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι οι μινιατούρες «*Mughal*» (Εικόνα 75). Αυτές οι μινιατούρες ήταν ένα συγκεκριμένο στυλ στη ζωγραφική της Νότιας Ασίας, και περιορίζονταν στις εικονογραφήσεις των βιβλίων ή ως μεμονωμένα έργα τέχνης. Όμως προέκυψαν από την περσική ζωγραφική της μικρογραφίας (που η ίδια είχε σε μεγάλο βαθμό κινέζικη προέλευση), από την ινδική/ινδουιστική Jain, από τις Βουδιστικές επιρροές, και εξαπλώθηκε και στον Ισλαμικό κόσμο (βλ. Εικόνα 78).



Εικόνα 75: «*Mughal*», Abu'l-Fazl presenting Akbarnama to Akbar, Ινδία, 1605-1627



«Το παλάτι ονομάζεται Τατζ Μαχάλ. Το έχει φτιάξει στην Ινδία ένας βασιλιάς που είχε μια γυναίκα που πέθανε. Επειδή την αγαπούσε πάρα πολύ έφτιαξε το παλάτι. Η κατασκευή του κράτησε 20 χρόνια με τα καλύτερα μάρμαρα από όλο τον κόσμο, και χρυσό και ασήμι και πολλά άλλα υλικά που χρειαζόταν πολλά χρόνια για να συγκεντρωθούν. Με εντολωσίασε ο τρόπος που χτίστηκε και πόσοι άνθρωποι πηγαίνουν σήμερα για να το δουν και να το θαυμάσουν». (Ε)

Μια άλλη περίπτωση όπου συναντήθηκαν οι πολιτισμοί της Ασίας, είναι αυτή του κτιριακού συγκροτήματος «Τατζ Μαχάλ» «Taj Mahal» (1632-1649), Εικόνα 76. Το πρότυπο γι' αυτό το παλάτι ήταν η ισλαμική «Πλατεία Ρεγκιστάν» (1417-1636) στη Σαμαρκάνδη του σημερινού Ουζμπεκιστάν, βλ. Εικόνα 77. Ήταν η περίοδος που ο Τιμούρ ο Ταμερλάνος είχε κατακτήσει μέρος της Ινδίας και οι επιρροές του ισλαμικού πολιτισμού πάνω στον ινδικό πολιτισμό είναι περισσότερο από εμφανείς.

Κτισμένο στη νότια όχθη του ποταμού Γιαμούνα κοντά στη πόλη Άγκρα, το συγκρότημα Τατζ Μαχάλ αναπτύσσεται γύρω από το μαυσωλείο που ανήγειρε ο Σαχ Γιαχάν, ο Μογγόλος αυτοκράτορας Σάχης, προκειμένου να τιμήσει τη πολυαγαπημένη του σύζυγο Μουμτάζ Μαχάλ που πέθανε το 1631 κατά τη διάρκεια του τοκετού. Για την ανέγερσή του, που έγινε σε σχέδια ομάδας αρχιτεκτόνων από την Ινδία, το σημερινό Πακιστάν και τη Σαμαρκάνδη, απασχολήθηκαν 20.000 εργάτες.

Οι εργασίες άρχισαν το 1632, δούλευαν καθημερινά, και ολοκληρώθηκε το 1649. Πλην όμως, για να ολοκληρωθούν όλα τα κτίσματα του συγκροτήματος χρειάστηκαν 22 χρόνια. Λίγο μετά την ολοκλήρωση του Ταζ Μαχάλ, λόγω του υπερβολικού κόστους ο Shah Jahan καθαιρέθηκε από το γιο του Aurangzeb και τέθηκε υπό κατ' οίκον περιορισμό στο Φρούριο της κοντινής Agra. Μετά το θάνατό του, ο γιος του τον έθαψε στο μαυσωλείο δίπλα στην σύζυγό του. Η έκταση που καταλαμβάνει το κυρίως μαυσωλείο και όλο το συγκρότημα είναι ένα ορθογώνιο με διαστάσεις 580×350 μέτρα, με τετράγωνο κήπο στο κέντρο που πλαισιώνεται από δύο άλλα μικρότερα επιμήκη κτίρια προσανατολισμένα κατά διεύθυνση Βορρά - Νότου. Χρωματικά το Μαυσωλείο είναι κτισμένο από λευκό μάρμαρο που έρχεται σε αντίθεση με τα δύο παραπλήσια κτίρια, το τέμενος και το τζαβάνι, που είναι κτισμένα από κόκκινο ψαμμίτη. Το κυρίως κτίσμα του Μαυσωλείου βρίσκεται σε μαρμάρινο βάθρο ύψους 7 μέτρων ενώ σε κάθε πλευρά φέρει λοξές γωνιώδεις κατασκευές, στις οποίες υπερέχει μια τεράστια τοξοειδής πόλη ύψους 33 μέτρων. Εσωτερικά ο κυρίως χώρος του αποτελεί οκταγωνικό θάλαμο με ανάγλυφες διακοσμήσεις, στο κέντρο του οποίου βρίσκονται τα δύο κενοτάφια του Σάχη και της αγαπημένης του Μαχάλ που περιβάλλονται από διάτρητο μαρμάρινο κιγκλίδωμα. Αμέσως μετά αυτών και στο επίπεδο του κήπου βρίσκονται οι τάφοι. Το Τατζ Μαχάλ σήμερα θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα αρχιτεκτονικά δημιουργήματα, δείγμα της *ινδομογγολικής αρχιτεκτονικής*, που περιλαμβάνεται στα Μνημεία της Παγκόσμιας Κληρονομιάς (Εικόνα 76).



Εικόνα 76: «Τατζ Μαχάλ»/«Taj Mahal», Άγκρα, 1632-1649

Τέχνη του Ισλάμ: Κρυμμένο Πρόσωπο μέσα στα Αραβουργήματα

Έχει ενδιαφέρον να δούμε πώς αντέδρασαν οι άλλες θρησκείες στο θέμα των εικόνων, το οποίο απασχόλησε τόσο πολύ την τέχνη στην Ευρώπη. Τον 7^ο-8^ο αιώνα, η θρησκεία που επικράτησε στη Μέση Ανατολή και εξαπλώθηκε σε πολλές περιοχές - Περσία, Μεσοποτάμια, Αίγυπτο, Βόρεια Αφρική - ήταν η θρησκεία των Μουσουλμάνων. Αυτή ήταν πιο αυστηρή από το Χριστιανισμό στο θέμα των εικόνων. Τις απαγόρευσε εντελώς. Τις απαγόρευσε εντελώς τόσο στη ζωγραφική όσο και στη διακόσμηση των ναών (Εικόνα 77). Τότε γεννήθηκε η «τέχνη του Ισλάμ».

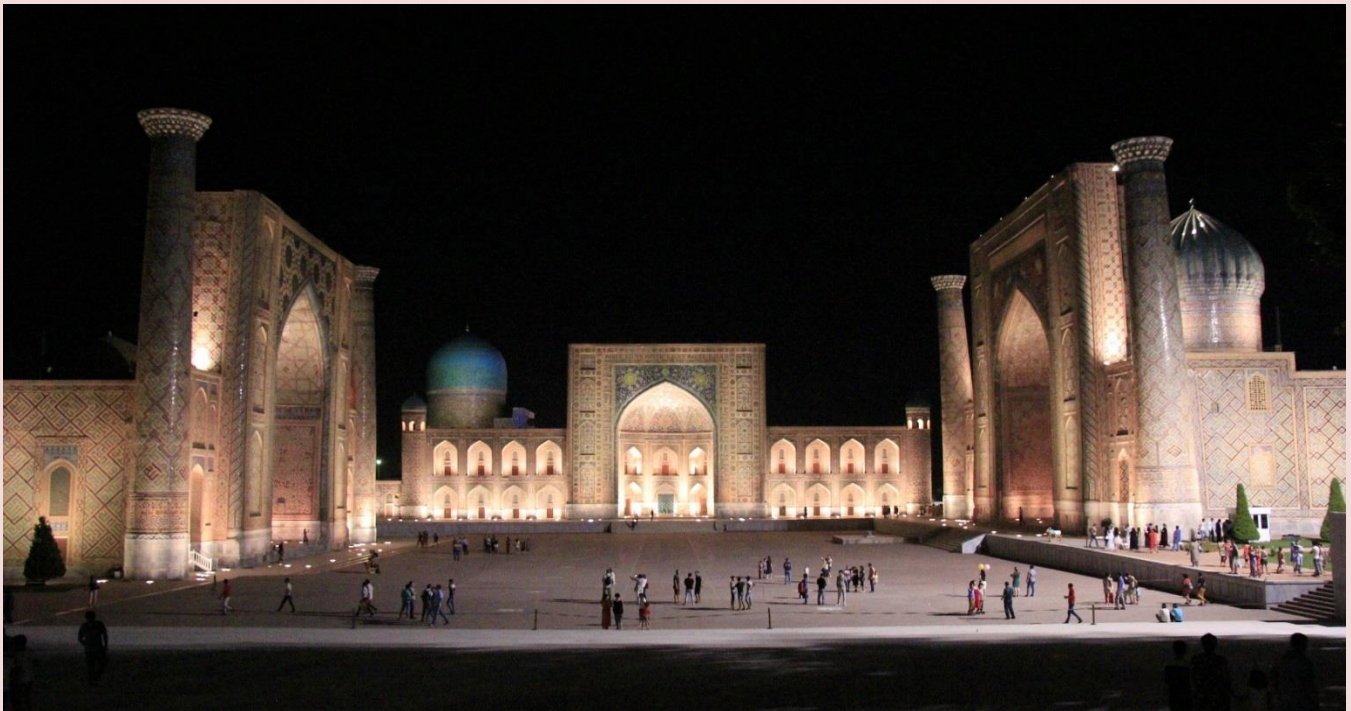


«Αυτό το φωτογράφησε ο κύριος μας. Αυτή είναι μια πλατεία. Έχει αλυσίδες για να μην μπαίνουν οι άνθρωποι αλλά τις έβγαλαν και μπήκαν. Έχει τρεις εκκλησίες και πανεπιστήμια μουσουλμανικά. Αυτές λέγονται τζαμιά και μουσκ(οκ)». (1)

Παρά τις πολιτισμικές, θρησκευτικές και καλλιτεχνικές τους διαφορές η δύση επιζήτησε την επικοινωνία με την ανατολή. Σε μια από τις πρώτες συναντήσεις, στο ημερολόγιο της ισπανικής αποστολής που έφτασε στη Σαμαρκάνδη το 1403-1406, «Το Ταξίδι στην Αυλή του Ταμερλάνου», περιγράφεται η συνάντηση της Δύσης με την υπέρλαμπρη Ανατολή. Η

διπλωματική αποστολή του βασιλιά της Καστάλλης και της Λεόνης, Ερρίκου Γ', διανύει ένα μεγάλο δρόμο γεμάτο κινδύνους για να συναντήσει την ξακουστή αυτοκρατορία. Ο αρχηγός της ισπανικής αποστολής Ρουί Γκονζάλες ντε Κλαβίχο καταγράφει τη συνάντησή τους με τον Ταμερλάνο: «Ο Ταμερλάνος καθόταν πάνω σ' ένα μεταξωτό κεντημένο μικρό χαλί, και ο αγκώνας του στηριζόταν σ' ένα στρογγυλό μαξιλαράκι. Φορούσε ένα απλό μεταξωτό ένδυμα, κι ένα ψηλό λευκό καπέλο με ρουμπίνια, μαργαριτάρια και πολύτιμα πετράδια. Μόλις τον είδαμε υποκλιθήκαμε, μισολογίζοντας το δεξιό γόνατο και σταυρώνοντας τα χέρια στο στήθος. Ύστερα πλησιάσαμε πιο κοντά, κάναμε πάλι μια υπόκλιση και σταθήκαμε γονατιστοί. Ο αυτοκράτορας πρόσταξε να σηκωθούμε και να τον πλησιάσουμε περισσότερο. Οι άρχοντες, που μας κρατούσαν από το μπράτσο, απομακρύνθηκαν γιατί δεν τολμούσαν να πλησιάσουν περισσότερο, ενώ οι τρεις εννοούμενοι [...] μας πήραν από το μπράτσο, οδηγώντας μας στον αυτοκράτορα. Μας υπέδειξαν να γονατίσουμε. Ο Ταμερλάνος είπε να πλησιάσουμε ακόμα πιο πολύ κοντά του για να μας περιεργαστεί καλά επειδή δεν είχε καλή όραση γιατί γέρασε [...]. Ύστερα μας ρώτησε: «πώς είναι ο σενιόρος βασιλιάς, ο γιος μου, πώς πάνε οι δουλειές του και πώς έχει στην υγεία του»;

Πιο πέρα από το Μαυσωλείο του Ταμερλάνου μια από τις λαμπρότερες πλατείες του κόσμου, η «Πλατεία Ρεγκιστάν»/Rejastan, Εικόνα 77, με τις τρεις μεγαλοπρεπείς ιερατικές σχολές: την Ulughbek δημιουργήμα του αστρονόμου-εγγονού του Ταμερλάνου ιδιότητα για την οποία το ιερατείο τον δολοφόνησε, την Tilla-Kari και την Sher Dor. Η μια σχολή καθρεπίζεται πάνω στην άλλη. Ψηλά στη μετόπη τους το ύφος του δημιουργού τους, η μια με γεωμετρικά μοτίβα, η άλλη με ζωροαστρικά μυθικά ζώα κ.ά.



Εικόνα 77: «Πλατεία Ρεγκιστάν», Σαμαρκάνδη Ουζμπεκιστάν, 1417-1636



«Αυτό το χαλί έχει ωραίους σχεδιασμούς με σχήματα ενός ματιού και μιας λάμπας.

Το μάτι συμβολίζει τον άνθρωπο που βλέπει το θεό και οι λάμπες συμβολίζουν ότι ο θεός είναι φως.

Έχει πάρα πολλά χρώματα και σχήματα. Το περίεργο είναι ότι έχει σκούρα χρώματα και για αυτό εγώ έβαλα ανοιχτά χρώματα.

Είναι δύσκολο να το φτιάξεις γιατί δε το ράβανε, το έκαναν με κόμπους. Το χαλί είναι τεράστιο, σχεδόν περνάει ένα τραπέζι. Αυτό που με εντυπωσίασε: η «Τέχνη του Ισλάμ». (Κ)

Παρά την απαγόρευση της απεικόνισης του προσώπου, η τέχνη στον ισλαμικό κόσμο δεν καταργήθηκε. Οι τεχνίτες της Ανατολής άφησαν τη φαντασία τους να παίζει με τις φόρμες και τα σχήματα. Έφτιαξαν τις πιο λεπτεπίλεπτες διακοσμήσεις, τα *αραβουργήματα* (Εικόνα 79). Αυτά απομάκρυναν τη σκέψη του καλλιτέχνη από την πραγματική ζωή και την οδήγησαν στον ονειρικό κόσμο των γραμμών και των χρωμάτων. Άλλη διέξοδος των ζωγράφων ήταν η αφήγηση με εικόνες ιστορικών γεγονότων, των ειδυλλίων και των μύθων. Η εικονογράφηση επεκτάθηκε στην Ινδία το 14ο αιώνα όταν κυβερνούσαν οι Μογγόλοι (βλ. ινδικό πολιτισμό). Έξω από τον ισλαμικό κόσμο, η τέχνη αυτή έγινε γνωστή με τ' ανατολίτικα χαλιά (Εικόνα 78).



Εικόνα 78: «Περσικό Χαλί Ardabil», Tabriz, μέσα 16^{ου} αιώνα



«Οι μινιατούρες ήταν πίνακες ζωγραφικής σε μικρό μέγεθος. Μέσα σε ένα πίνακα υπάρχουν πολλά πρόσωπα και ζώα, όπως αυτόν που ζωγράφισα. Μια γυναίκα πλησιάζει την πομπή με τα άλογα, ίσως τον αρχηγό, όπως βλέπω από τα φτερά στο κεφάλι του. Αυτή η μινιατούρα μοιάζει να είναι από την Ινδία, αλλά είναι μουσουλμανική. Έχει ωραία χρώματα, και μην το βλέπετε έτσι μικρό, μπορεί να είναι τεράστιο. Η μινιατούρα μου θυμίζει τα περσικά χαλιά που κάποια τα έφτιαχναν με πολλούς κόμπους, 1.000.000 ή και περισσότερους. Τις μινιατούρες και τα χαλιά δεν ήταν εύκολο να τα φτιάξεις, όλα με το χέρι». (Κ)



Εικόνα 79: «Γυναίκα Διαμαρτυρόμενη στο Σουλτάνο Sanjar», 1539-43

Αν και όχι εντελώς, η ισλαμική τέχνη επικεντρώθηκε στην απεικόνιση των γεωμετρικών μοντέλων, στην αραβική καλλιγραφία. Ακόμη και σήμερα υπάρχει ο φόβος από πολλούς μουσουλμάνους ότι η απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής είναι ειδωλολατρική και ως εκ τούτου είναι μια αμαρτία έναντι του Θεού. Αυτό απαγορεύεται από το Κοράνι. Παρόλα αυτά, ανθρώπινες απεικονίσεις μπορούν να βρεθούν στις ιδιωτικές μινιατούρες (Εικόνα 79).



Η ενότητα των έργων τέχνης του Ισλαμικού πολιτισμού - με όλες τις επιμέρους παραλλαγές που εμφανίζουν οι εκδηλώσεις του από τις Ινδίες και την Περσία, τη Μεσοποταμία και τη Μικρά Ασία, τη Μέση Ανατολή, την Αραβία, την Αίγυπτο και τη Βόρεια Αφρική ως τη Σικελία και την Ισπανία - συγκαταλέγεται στις πιο σημαντικές παγκοσμίως.

Προκολομβιανοί Πολιτισμοί: οι Πρώτοι Άνθρωποι της Αμερικής

Οι «Προ-Κολομβιανοί Πολιτισμοί» και τέχνη αναφέρονται στις τέχνες των αυτόχθονων πληθυσμών της Καραϊβικής, της Βόρειας, της Κεντρικής και της Νότιας Αμερικής μέχρι τα τέλη του 15^{ου} αιώνα, πριν από την άφιξη του Χριστόφορου Κολόμβου στην αμερικάνικη ήπειρο.



«Το τοτέμ έχει πολλές φατσούλες και σχήματα. Τα τοτέμ φτιαχνόταν από ξύλο, τα σχεδίαζαν με μαχαίρι και μετά τα ζωγράφιζαν. Πάνω τους χάραζαν τις ιστορίες της οικογένειάς τους και της φυλής τους.

Με εντυπωσίασαν τα χρώματα γιατί είναι τα αγαπημένα μου το κόκκινο, το πορτοκαλί, το μπλε σκούρο, το γαλάζιο, το μαύρο και το άσπρο». (Κ)

Σε συνέντευξη που μας έδωσε στην Αλάσκα κατά τη διάρκεια των αρχαιολογικών της ανασκαφών, η *Kelly Graf* Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αρχαιολογίας στο Τμήμα Ανθρωπολογίας του

Πανεπιστημίου του Τέξας A&M (Κουτάντος, 2015α), μας εξιστορεί την ιστορία των προκολομβιανών πολιτισμών (Εικόνα 80), αλλά και το νόημα μιας αρχαιολογικής ανασκαφής.

«Βρισκόμαστε στην πόλη Fairbanks της Αλάσκα. Το κάμπινγκ απέχει μόλις πέντε μίλια από την ανασκαφή. Όμως χθες λόγω πυρκαγιάς χρειάστηκε να την εκκενώσουμε, μας πήραν με ελικόπτερο. Από το 2006 κάθε καλοκαίρι ερχόμαστε για ένα τρίμηνο να κάνουμε ανασκαφές στην Αλάσκα αποκαλύπτοντας τα ίχνη των «πρώτων ανθρώπων της Αμερικής»/«the First People of America». Τα τελευταία χρόνια με την αύξηση της θερμοκρασίας στον πλανήτη οι πυρκαγιές στην Αλάσκα έχουν αυξηθεί. Αυτό μας βοηθάει στη δουλειά μας γιατί μετά από την πυρκαγιά έχουμε ένα καθαρό πεδίο για την αναζήτηση των ευρημάτων για τους πρώτους ανθρώπους της Αμερικής, αν και η αναζήτηση μέσα στις αναθυμιάσεις κάνει κακό στην υγεία μας. Άλλες φορές χρειάζεται να σκάψουμε βαθύτερα μέσα στη γη ώστε να αναζητήσουμε άλλα επίπεδα ευρημάτων. Έχουμε ανακαλύψει «εστίες φωτιάς» των πρώτων ανθρώπων της Αμερικής, οι οποίοι περίπου 14.000 χιλιάδες χρόνια πριν, ήρθαν από τη Σιβηρία, διέσχισαν μια χερσαία 'γέφυρα' στον Βερίγγειο Πορθμό του οποίου η στάθμη είχε χαμηλώσει με τη δέσμευση του νερού από τους παγετώνες....».



Εικόνα 80: «Τοτέμ, οι Πρώτοι Άνθρωποι της Αμερικής», Ketchikan Αλάσκα, 19^ο αιώνα

«... και έφτασαν στην ήπειρο της Αμερικής για να απλωθούν νοτιότερα και να δημιουργήσουν ποικίλους πολιτισμούς όπως αυτοί των Μάγια, των Αζτέκα, των Ίνκας κ.ά. (Εικόνα 81, 82, 83). Σήμερα από τις βιοχημικές και γονιδιακές μελέτες γνωρίζουμε ότι όλοι αυτοί οι πολιτισμοί είχαν γενετική συγγένεια με

τους πρώτους ανθρώπους της Αμερικής. Ήταν νομάδες που ακολούθησαν τη μετανάστευση των άγριων ζώων όπως το κόκκινο ελάφι. Εκμεταλλεύτηκαν τις αλλαγές του κλίματος αλλά ταυτόχρονα προσαρμόστηκαν στις νέες συνθήκες. Πολλοί αρχαιολογικοί χώροι στην Αλάσκα μας έχουν δώσει πλούσια αρχαιολογικά ευρήματα, όπως είναι οι ανασκαφές «Swan Point», «Dry Creek», «McDonald Creek» (14.000 πριν). Από τη δεκαετία του 1930 έχει γίνει αποδεκτή η θεωρία της μετανάστευσης στο Νέο Κόσμο μέσω του Βερίγγειου πορθμού, γνωστή και ως «Bering Strait Theory» ή «Beringia Theory», η οποία όμως είχε προταθεί ήδη από το 1590 από τον José de Acosta. Σήμερα όμως την τεκμηριώνουμε γιατί διαθέτουμε τις γενετικές μελέτες DNA, τα γεωλογικά ευρήματα για το πλειστόκαινο, τα ραδιοϊσότοπα, και τα αρχαιολογικά ευρήματα. Έχουμε ανακαλύψει ευρήματα όπως είναι πελεκημένες πέτρες, εστίες φωτιάς, χαρακτηριστικές ζώνες, πέτρες που άναβαν φωτιά, πέτρες ηφαιστείου, οικισμούς, εργαλεία. Όλα αυτά τα στοιχεία δείχνουν ότι οι «παλαιό-Ινδοί», η πρώτη διασπορά στην Αμερική, συντελέστηκε στο τέλος της τελευταίας παγετώδους περιόδου, στο τέλος του παγετώδους μέγιστου (LGM) περίπου 16.500-13.000 χρόνια πριν. Η θεωρία του Βερίγγειου είναι η πιο διαδεδομένη πάνω στην οποία εργαζόμαστε. Υπάρχουν και άλλες απόψεις ότι το πέρασμα έγινε νωρίτερα ή και από άλλες περιοχές. Το 1930 οι αρχαιολόγοι βρήκαν δόρυ οστών μαμούθ των «Clovis» στο Νέο Μεξικό, χρονολογημένα με ραδιοϊσότοπα 11-12 χιλιάδες χρόνια πριν που συγγένευαν με αυτά στην Ασία. Άλλες μελέτες πρότειναν ότι υπάρχει συγγένεια των πρώτων ανθρώπων της Αμερικής με τους Αβορίγινες της Αυστραλίας και ότι αυτοί οι παλαιοί-Αμερικανοί εξαλείφθηκαν 40.000 χρόνια πριν».



Μελέτη των Προκολομβιανών Πολιτισμών στη Βιβλιοθήκη της Ελληνικής Κοινότητας Κινσάσας



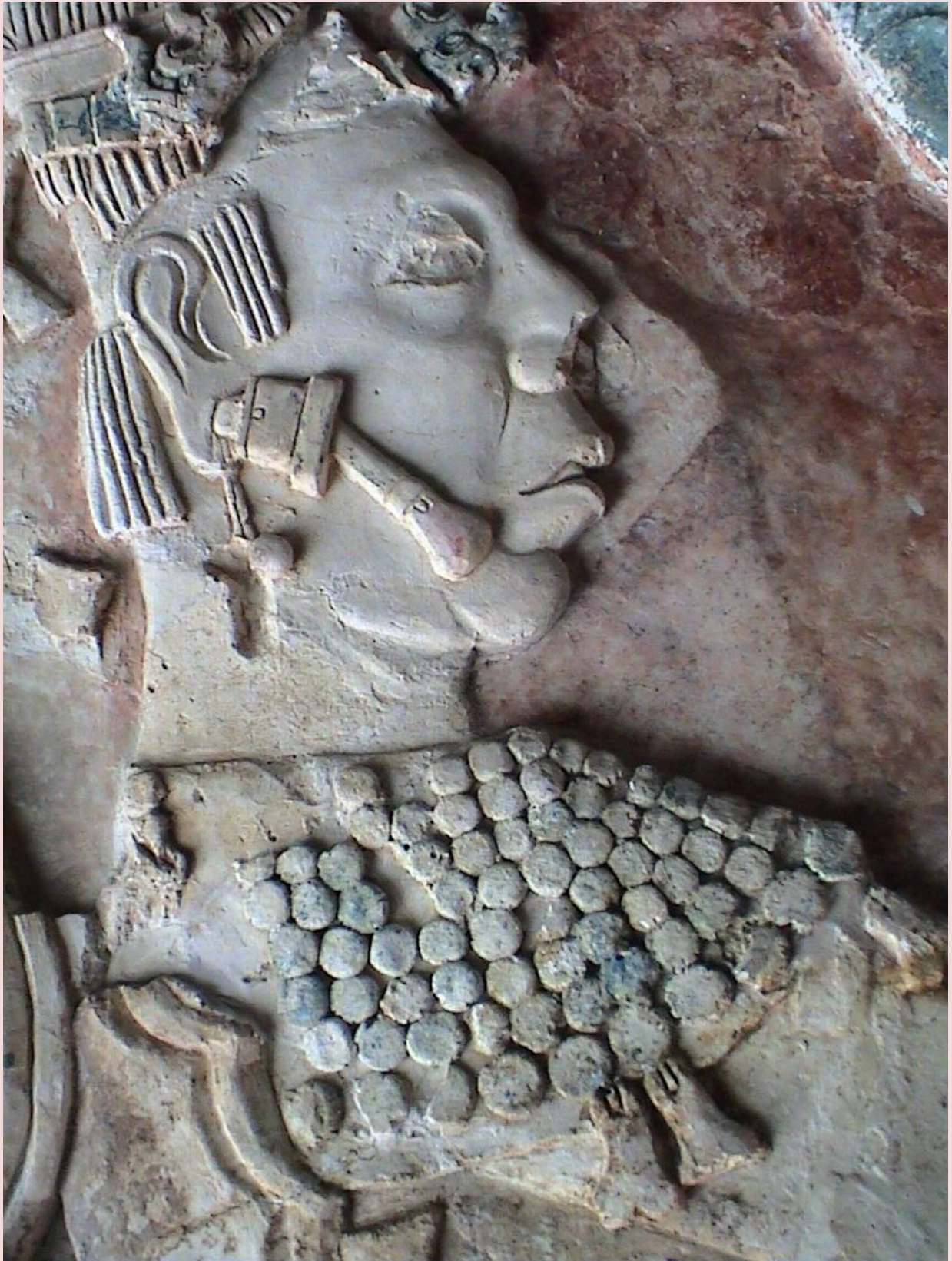
«Αυτό το ανάγλυφο έχουν φτιάξει στην Κεντρική Αμερική.

Είναι πολύ ωραίο άγαλμα, έχω ζωγραφίσει 6 αγάλματα.

Είναι λίγο κουραστικό να κάνεις αγάλματα αλλά μου αρέσει να φτιάχνω αγάλματα διαφορετικά.

Όταν το βλέπω αισθάνομαι τα παλιά χρόνια.

Ήταν λίγο δύσκολο να φτιάχνουν αγάλματα τα παλιά χρόνια». (I)



Εικόνα 81: «Γλυπτική Μάγια», Παλένκε Μεξικό, 226 π.Χ.-799

«Αυτό για μένα που κάνει την αρχαιολογία ενδιαφέρουσα, «είναι πώς προσπαθούμε με αυτά που ανακαλύπτουμε να κατανοήσουμε την ανθρώπινη δραστηριότητα και συμπεριφορά». Είναι δύσκολο τόσο πίσω να κατανοήσουμε την κοινωνική συμπεριφορά. Μπορούμε όμως από τις πέτρες που χρησιμοποιούσαν να καταλάβουμε ότι κάποιος κινούνταν 5-6.000 χιλιόμετρα κάθε χρόνο. Επίσης έχει ενδιαφέρον ότι ήταν οι πρώτοι άνθρωποι που έμπαιναν σε μια άδεια περιοχή. Συνήθως όταν πάμε σε ένα μέρος προσαρμοζόμαστε στην υπάρχουσα γνώση. Στη δική τους περίπτωση όμως; Ακόμη και αν διέθεταν κάποια προχωρημένη γνώση, έπρεπε από την αρχή να προσαρμοστούν στο νέο κλίμα και τα νέα υλικά. Και ήταν μια δύσκολη εποχή, η εποχή των παγετώνων, σε κάποιες περιοχές δεν υπήρχαν δέντρα, υπήρχαν ίσως μόνο θάμνοι. Κάτι άλλο ενδιαφέρον που έχουμε δει είναι τα «περάσματα της μετανάστευσης». Για παράδειγμα στην ανατολική ακτή του Ειρηνικού ωκεανού διαπιστώνουμε μεγάλη πολιτισμική ποικιλία ακριβώς λόγω της δυνατότητας και της ευκολίας του περάσματος. Ήταν ένας δρόμος μετανάστευσης προς το νότο».

Στην Εικόνα 82 η αρχαία πόλη «Μάτσου Πίτσου»/(«Αρχαίο Βουνό») στο Περού. Ανακαλύφθηκε μόλις το 1911. Είναι το αντιπροσωπευτικότερο δείγμα του πολιτισμού των Ίνκα. Οι Ίνκα είναι απόγονοι των Πρώτων Ανθρώπων της Αμερικής που διέσχισαν τον Βερίγγειο.



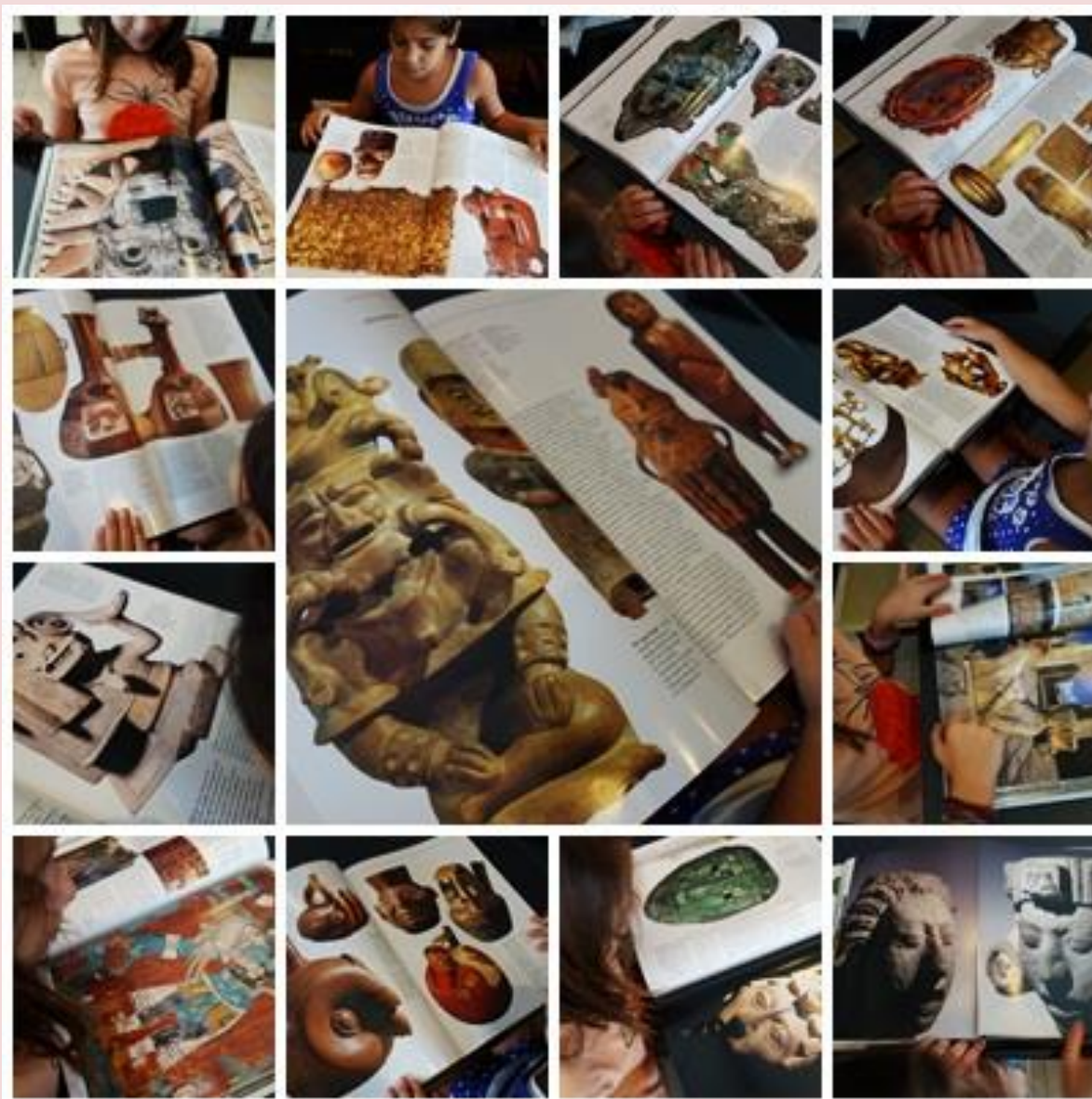
Εικόνα 82: «Μάτσου Πίτσου», Αστεροσκοπείο Ίνκα, 1460-1530



Ο «τροχός του ήλιου» είναι μια κατασκευή και γλώσσα των προκολομβιανών Αμερικάνων. Έχει στη μέση ένα κεφάλι, άλλα σχέδια μοιάζουν με νεκροκεφαλές και δράκους. Πολλές παράξενες ζωγραφιές και σχήματα, περίεργες για εμάς με πολλές λεπτομέρειες. Μου αρέσουν οι μαϊμούδες στη μέση, οι δράκοι, οι άνθρωποι και περισσότερο τα «Λ» που έχει το σχέδιο. Επίσης το σχέδιο δείχνει πως περνούσαν εκείνη την εποχή και πως «σκεφτόντουσαν». (Ε)

«Κάποιες παραδοχές που φαίνονται να είναι ευκολότερες δεν μπορούν να αποδειχτούν, όπως είναι η σχέση των πρώτων ανθρώπων με τους σημερινούς γηγενείς πληθυσμούς της Αλάσκας, και αυτό γιατί οι πρώτοι χρησιμοποίησαν ως υλικό την «πέτρα» και οι δεύτεροι το «κόκκαλο». Ίσως κάποιες τεχνικές του κωνηγιού

και του φαρέματος να σχετίζονται. Αυτές είναι οι επιτυχίες της αρχαιολογίας και της ανθρωπολογίας, αλλά υπάρχει και η ματαιώση από την πυρκαγιά και η ακύρωση της ανασκαφής για φέτος. Ο σχεδιασμός είναι επίπονος, η επιστημονική προετοιμασία, η στόχευση και η ανάλυση έως τα πρακτικά θέματα, τα βαρέλια που θα προστατεύσουμε το φαγητό μας από τις αρκούδες. Οι πυρκαγιές στην Αλάσκα διαρκούν μέρες, τις αφήνουν να κάψουν τα πάντα και μετά σβήνουν. Μόνο αν κινδυνεύουν κατοικημένες περιοχές επεμβαίνουν. Φέτος έχουμε ένα δεύτερο αρχαιολογικό χώρο όπου θα συνεχίσουμε την εργασία μας και επίσης μαζί μας είναι οκτώ φοιτητές και τρεις υποψήφιοι διδάκτορες με τους οποίους θα συνεργαστούμε. Ναι η ανθρωπολογία και η αρχαιολογία δεν μπορούν να μας προστατέψουν από τον καρκίνο. Αλλά αυτές οι μελέτες μας δείχνουν την κοινή μας ιστορία, τη «βαθιά σύνθετη ιστορία μας»/deep complex history. Μου αρέσει όπως και η δουλειά μου με τους φοιτητές γιατί μπορούμε να τους δείξουμε έναν άλλο τρόπο ζωής».





Εικόνα 83: «Πέτρα του Ήλιου», Ημερολόγιο Αζτέκων, Μουσείο Ανθρωπολογίας Μεξικό, 1479

Στην Εικόνα 83, η «Πέτρα του Ήλιου», απεικονίζει το ημερολόγιο του συστήματος που χρησιμοποιήθηκε από τους Αζτέκους και άλλους Προ-Κολομβιανούς λαούς της Κεντρικής Αμερικής. Το ημερολόγιο αποτελείται από ένα Α' κύκλο 365-ημερών και ονομάζεται «*chiuhrohualli*» («μέτρηση του χρόνου»), και ένα Β' τελετουργικό κύκλο 260 ημερών που ονομάζεται «*tonalrohualli*» («μέτρηση της ημέρας»). Αυτοί οι δύο κύκλοι μαζί σχηματίζουν ένα αιώνα 52 ετών. Το *chiuhrohualli* θεωρείται ότι είναι ένα γεωργικό ημερολόγιο δεδομένου ότι βασίζεται στον ήλιο, και το *tonalrohualli* θεωρείται ότι είναι το ιερό ημερολόγιο των Αζτέκων.

Αφρικάνικη Τέχνη: η Ένταση της Ανθρώπινης Έκφρασης

Η «μοντέρνα τέχνη» διαμορφώθηκε μέσα από ένα πνεύμα του ανικανοποίητου και τις λύσεις που προσπάθησαν να δώσουν τρεις καλλιτέχνες: η λύση του Σεζάν οδήγησε στον Κυβισμό, του βαν Γκογκ στον εξπρεσιονισμό, και του Γκωγέν στις διάφορες μορφές του πριμιτιβισμού. Ο Σεζάν συμφωνούσε με τους ιμπρεσιονιστές ότι οι μέθοδοι της ακαδημαϊκής τέχνης ήταν αντίθετες με τη φύση. Όμως τα έργα των ιμπρεσιονιστών είχαν την τάση να είναι εκθαμβωτικά και ακατάστατα και αυτό δεν του άρεσε. Έκανε μια τεράστια προσπάθειά του να πετύχει μια αίσθηση βάθους χωρίς να θυσιάσει τη λαμπρότητα των χρωμάτων, να πετύχει μια τακτική διάταξη χωρίς να θυσιάσει την αίσθηση του βάθους. Μόνο ένα πράγμα φαίνεται δεν είχε δυσκολία να θυσιάσει, το συμβατικό «σωστό» περίγραμμα. Και ο Βίνσεντ βαν Γκογκ έδειξε ότι δεν τον ενδιέφερε η «στερεοσκοπική πραγματικότητα» και η «φωτογράφιση της φύσης». Χρησιμοποιούσε τα χρώματα και τα σχήματα για να εκφράσει τι αισθανόταν για τα πράγματα που ζωγράφιζε. Χρησιμοποιούσε και την παραμόρφωση για να εκφράσει αυτό που αισθανόταν.

Ο Paul Gauguin (1848-1903) ήταν αυτοδίδαχτος, όπως και ο βαν Γκογκ, και ζωγράφισε για ένα μικρό χρονικό διάστημα μαζί του. Εγκατάλειψε την Ευρώπη γιατί πίστευε πως η τέχνη κινδύνευε να γίνει ανειλικρινής και επιπόλαιη και πως όλη η ευφυΐα και η γνώση που είχαν μαζευτεί στην Ευρώπη «στερούσαν τον άνθρωπο από το μεγαλύτερο δώρο – τη δύναμη και την ένταση του συναισθήματος και τον άμεσο τρόπο έκφρασης» (Gombrich, 2015, σελ. 551). Και άλλοι καλλιτέχνες είχαν αμφιβολίες πως το «στυλ» ήταν φτιαχτό, αντιμετώπιζαν τις συμβάσεις με δυσπιστία και υποπεύονταν τη δεξιοτεχνία. Ονειρεύονταν μια τέχνη χωρίς τεχνάσματα με ρίζες βαθιές στο ανθρώπινο πάθος. Ο Ντελακρουά αναζήτησε στο Αλγέρι τα ζωηρά χρώματα και μια ζωή με λιγότερες δεσμεύσεις. Οι ιμπρεσιονιστές θαύμαζαν τους Γιαπωνέζους, η τέχνη τους όμως ήταν εξεζητημένη σε σχέση με την απλότητα που ποθούσε ο Γκωγέν. Τα έργα που έφερε από την Ταϊτή προβλημάτισαν ακόμη και τους παλιούς του φίλους. Αγνόησε πρόθυμα τα προαιώνια προβλήματα της δυτικής τέχνης ώστε να αποδώσει καλύτερα τον αμόλυντο δυναμισμό των παιδιών. Λαχταρούσε κάτι πιο απλό και άμεσο και το αναζήτησε στους «πρωτόγονους» λαούς.

Ο Πικάσο είχε διαβάσει σ' ένα γράμμα του Σεζάν που συμβούλευε ένα νεαρό ζωγράφο «να βλέπει τη φύση σαν σύνολο από σφαίρες, κώνους και κυλίνδρους». Έτσι γεννήθηκε ο Κυβισμός. Ο Πικάσο όμως ποτέ δεν υποστήριξε ότι οι μέθοδοι του Κυβισμού θα μπορούσαν να αντικαταστήσουν όλους τους άλλους τρόπους αναπαράστασης του ορατού κόσμου. Δεν δίστασε να αναζητήσει μια νέα έκφραση στην τέχνη των «πρωτόγονων», στη νέγρικη γλυπτική και στις αφρικάνικες μάσκες. «Είναι εύκολο να καταλάβουμε, αντικρίζοντας μερικά από τ' αριστουργήματα της αφρικάνικης γλυπτικής, γιατί αυτές οι εικόνες συγκίνησαν τόσο μια γενιά που

προσπαθούσε να βγει από το αδιέξοδο της δυτικής τέχνης. Ούτε η «πισιότητα στη φύση» ούτε η «ιδανική ομορφιά», τα δίδυμα θέματα της ευρωπαϊκής τέχνης, είχαν απασχολήσει το νου αυτών των τεχνιτών, τα έργα τους όμως κατείχαν ακριβώς εκείνο που η ευρωπαϊκή τέχνη φαινόταν πώς είχε χάσει κατά τη μακρά διαδρομή της: την ένταση της έκφρασης, τη διαύγεια της δομής, την άμεση απλότητα στην τεχνική» (Gombrich, 2015, σελ. 563).



«Αυτό το αφρικάνικο άγαλμα είναι από ξύλο ή κόκαλο και έχει πολλά σχήματα. Έχει μια γραμμή και στρογγυλά μάτια.

Η αφρικάνικη τέχνη μου αρέσει.

Το κεφάλι του είναι τρίγωνο, τα πόδια του ορθογώνια, τα μάτια του στρογγυλά, το στόμα του ορθογώνιο και το σώμα του κύλινδρος.

Αυτό που με εντυπωσίασε είναι ότι είναι αφρικάνικο και ανήκει στην «αφρικάνικη τέχνη».

Η αφρικάνικη τέχνη είναι πιο εύκολη, πιο καλή και πιο απλή.

Όταν το βλέπω αισθάνομαι ότι εγώ το έφτιαξα». (Κ)

Ο όρος «αφρικανική τέχνη» συνήθως χρησιμοποιείται κυρίως για την τέχνη της υποσαχάριας Αφρικής. Δεν περιλαμβάνει συνήθως την τέχνη της Βόρειας Αφρικής περιοχές κατά μήκος των μεσογειακών ακτών, όπου για μία χιλιετία κυριαρχούσε η ισλαμική τέχνη. Επίσης η τέχνη της Αιθιοπίας έχει μακρά χριστιανική παράδοση. Όμως υπάρχουν πρώιμα παραδείγματα της αφρικάνικης τέχνης και στη Βόρεια Αφρική πριν από το Ισλάμ, όπως είναι ο γενειοφόρος άνδρας κατασκευασμένος από τον κοπτήρα ενός υποπόταμου, Εικόνα 84 (3650-3450 π.Χ.).



Εικόνα 84: «Ειδώλιο ενός Άνδρα», Προδυναστική, Naqada II, The Met, 3650-3450 π.Χ.



«Αυτό μοιάζει σαν μανιτάρι αλλά έχει μάτια και δεν μοιάζει και πολύ με μανιτάρι. Είναι ένα παλιό πράγμα. Οι άνθρωποι φαντάζονταν ότι αυτό ήταν καλό για τα παλιά χρόνια. Μοιάζει με ένα ανάποδο βάζο. Όταν το βλέπω αισθάνομαι τα πολύ παλιά χρόνια που έφτιαχναν παλιά και ωραία πράγματα». (1)

Παραδοσιακά τα περισσότερα αφρικάνικα γλυπτά ήταν από ξύλο και από άλλα διάφορα φυσικά υλικά. Αυτό όμως δεν βοήθησαν στη διάσωσή τους. Οι μάσκες και οι ανθρώπινες φιγούρες, δηλαδή τα ειδώλια, αποτελούν σημαντικά στοιχεία στην τέχνη πολλών αφρικάνικων λαών. Υπάρχει μια τεράστια ποικιλία στο στυλ που διαφέρει ανάλογα με το πλαίσιο της προέλευσης αλλά και τη χρήση των αντικειμένων. Το ενδιαφέρον των Ευρωπαίων για την αφρικάνικη τέχνη άρχισε στα τέλη του 19ου αιώνα. Από τότε πολλά αφρικάνικα έργα έχουν περίοπτη θέση σε πολλά Μουσεία και σε πολλές ιδιωτικές συλλογές.



Εικόνα 85: «Φυλαχτό Κεφάλι Ελέφαντα», Predynastic, Naqada II, The Met, 3500–3300 π.Χ.

Στην Εικόνα 85, εικονίζεται ένα «φυλαχτό» από την Προδυναστική Περίοδο στην Αίγυπτο, περίπου 3500-3300 π.Χ. και βρίσκεται στο Μουσείο Μετροπόλιταν στη Νέα Υόρκη (The MET). Στο παρελθόν οι αιγυπτιολόγοι υπέθεσαν ότι αυτού του είδους τα φυλαχτά αντιπροσωπεύαν το κεφάλι ενός ταύρου. Όμως το στρογγυλό πρόσωπο και τα μάτια, τα καμπυλωτά κέρατα προς το εσωτερικό του προσώπου, και το ρύγχος με καθορισμένη κορυφογραμμή, δίνει ένα ισχυρό επιχείρημα για την αναγνώριση τους ως ελέφαντες. Οι ελέφαντες έζησαν σε οάσεις, ένα σπάνιο θέαμα που ίσως προκαλούσε δέος και ήταν ένα εξαιρετικό θέμα για ένα ισχυρό φυλαχτό.



«Αυτό το
άγαλμα είναι
πολύ ωραίο
και είναι από
πέτρα.

Του έβαλα
ωραία
χρώματα
μπλε ανοιχτό,
λαχανί, μπλε
σκούρο,
πορτοκαλί,
μαύρο,
πράσινο,
ανακατεμένα.

Έχει και άλλα
ανακατεμένα,
ροζ, πράσινο,
μπλε ανοιχτό.

Όταν το
βλέπω
αισθάνομαι
πως είμαι στο
Μουσείο και
το βλέπω». (1)

Τα βασικά θεματικά στοιχεία της αφρικάνικης τέχνης περιλαμβάνουν: (α) *την καλλιτεχνική δημιουργικότητα ή μια έκφραση ατομισμού*. Στην τέχνη της Δυτικής Αφρικής ειδικότερα, υπάρχει μια ευρέως διαδεδομένη έμφαση στην ατομική έκφραση, ενώ ταυτόχρονα επηρεάζονται από το έργο των προκατόχων τους. Στην Εικόνα 86, εικονίζεται ένας χαρακτήρας που ακουμπά το πηγούνι του στο γόνατό του. Πρόκειται για μια *γλυπτική-τερακότα Nok* που βρέθηκε στη Νιγηρία (10^{ος}-6^{ος} αι. π.Χ.).



Εικόνα 86: «Τερακότα Nok», Pavillon des Sessions Λούβρο, 6^{ος} αιώνα π.Χ.

Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό της αφρικάνικης τέχνης (β) είναι η έμφαση στην ανθρώπινη φιγούρα/ειδώλιο. Η ανθρώπινη μορφή ήταν πάντα το κύριο θέμα για τους περισσότερους Αφρικανούς, και αυτή η έμφαση επηρέασε ορισμένες ευρωπαϊκές παραδόσεις. Η ανθρώπινη φιγούρα μπορεί να συμβολίζει τη ζωή ή τους νεκρούς, μπορεί να αναφέρεται σε αρχηγούς, σε χορευτές, ή σε διάφορα άλλα επαγγέλματα, όπως είναι οι τυμπανιστές ή οι κυνηγοί. Μπορεί να είναι μια ανθρωπομορφική αναπαράσταση ενός θεού, ή να έχουν μια άλλη λειτουργία.



«Αυτό το άγαλμα δείχνει ένα βασιλιά συγκεντρωμένο, άσχημο, περίεργο. Είναι μάλλον ξακουστός βασιλιάς γι' αυτό φοράει πλούσιο στέμμα με πολλά σχέδια και έχει μόνο ένα χρώμα. Αυτό που μου αρέσει είναι η σοβαρότητά του και το ύφος του. Αυτό που φορεί είναι μεγάλο, φαρδύ και μακρύ.

Είναι μια θεά (θρησκεία) τη λένε Ζαμανζά. Βρίσκεται και στη Βραζιλία και κάποιοι την πιστεύουν ακόμη και σήμερα». (Ε)



Εικόνα 87: «Yoruba», Oduduwa, The Met, 12^{οο} αιώνα

Στην Εικόνα 87 εικονίζεται μια ανθρώπινη φιγούρα/θεότητα των Ανθρώπων Yoruba που σήμερα ζουν στην περιοχή των κρατών Μπενίν, Νιγηρία, Γκάνα, Τόγκο και Ακτή Ελεφαντοστού. Οι Άνθρωποι Yoruba αριθμούν περισσότεροι από 40 εκατομμύρια.



«Αυτό είναι
ένα κεφάλι
από τους
ανθρώπους
της Αφρικής.

Αυτό το
κεφάλι έχει
διάφορα
χρώματα και
έχουν γράψει
για αυτό ένα
ολόκληρο
βιβλίο. Δεν
ξέρω τι έχουν
γράψει και
τους
χρειάστηκε
αυτό το
ολόκληρο
βιβλίο αλλά
σίγουρα
σημαντικά
πράγματα.

Όταν το
βλέπω νιώθω
τα ωραία
χρόνια που
περνούσαν.

Έχει τα
μαλλιά του
ψηλά για να
είναι πιο
ψηλός και να
είναι
αρχηγός.

Το έκαναν
έτσι γιατί
ήταν ο
αρχηγός
τους». (1)

Ένα τρίτο (γ) χαρακτηριστικό της τέχνης στην Αφρική αποτελεί η *οπτική άντληση*. Τα αφρικάνικα έργα τέχνης τείνουν να ευνοούν μια οπτική άντληση. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι αυτά τα έργα τέχνης έχουν γενικευμένες στυλιστικές νόρμες. Η αρχαία αιγυπτιακή τέχνη, επίσης, θεωρείται ως νατουραλιστικά απεικονιστική, κάνει χρήση των εξαιρετικά αφηρημένων και πειθαρχημένων οπτικών κανόνων, ιδιαίτερα στη ζωγραφική, και με τη χρήση των διαφορετικών χρωμάτων, ώστε να αντιπροσωπεύσει τις ιδιότητες και τα χαρακτηριστικά του ατόμου που απεικονίζεται (βλ. την ενότητα Αιγυπτιακή τέχνη). Στην Εικόνα 88, άλλο ένα παράδειγμα της τέχνης των Ανθρώπων Yoruba, αυτή τη φορά φτιαγμένο από πέτρα.

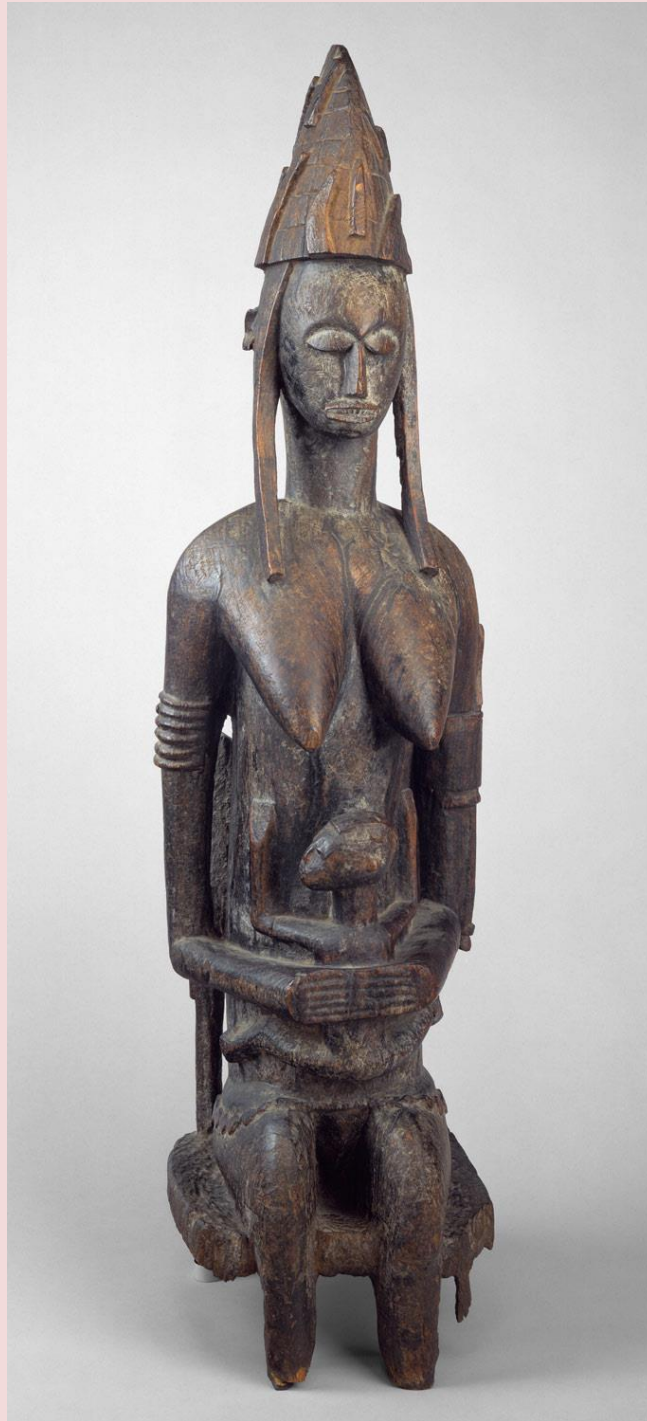


Εικόνα 88: «Άνθρωποι Yoruba», Νιγηρία, The Met, 12ου-15ου αιώνα



«Αυτό είναι ένα ξύλινο αγαλματάκι. Το έχουν φτιάξει στην Αφρική. Είναι μια γυναίκα και κάθεται σε μια καρέκλα. Έχει παράξενα πράγματα ανάμεσα στο σώμα της κυκλάκια, γραμμές και χοντρές γραμμές. Όταν το βλέπω αισθάνομαι τα πολύ παλιά χρόνια γιατί έχει παλαιά χρώματα». (1)

Οι Αφρικανοί καλλιτέχνες επίσης δίνουν έμφαση στη γλυπτική (δ), και τείνουν να ευνοούν τα τρισδιάστατα έργα τέχνης αντί για τα έργα δύων διαστάσεων. Ακόμη και στους πίνακες της ζωγραφικής ή σε έργα πάνω σε πανί, δείχνουν να έχουν εμπειρία στις διαστάσεις. Το βασικό υλικό που χρησιμοποιούν από το περιβάλλον τους είναι το ξύλο (Εικόνα 89).



Εικόνα 89: «Μητέρα και Παιδί», Μάλι, Άνθρωποι Bamana, The Met, 15^{οο}-20^{οο} αιώνα



«Αυτό το άγαλμα είναι αφρικάνικο δηλαδή είναι από την Αφρική. Έχει μια τεράστια τρύπα στην κοιλιά του. Αυτά τα πράγματα είναι αγκάθια, γιατί τα έχει; Γιατί ήθελαν να τον τιμωρήσουν με αγκάθια.

Αυτό που με εντοπωσίασε είναι το πρόσωπό του, γιατί έχει σχήματα». (Κ)

Ένα πέμπτο βασικό χαρακτηριστικό της αφρικάνικης τέχνης είναι η *έμφαση στην τέχνη της performance* (ε). Η επιθυμία της ωφέλιμης χρήσης και η γλυπτική των τριών διαστάσεων της παραδοσιακής τέχνης αποσκοπούν στο γεγονός πως αυτά τα έργα είναι κατασκευασμένα για χρήση σε περιβάλλοντα μέρη παρά για στατικές χρήσεις. Για παράδειγμα, οι αφρικανικές μάσκες μαζί με κοστούμια πολύ συχνά χρησιμοποιούνται σε κοινόχρηστα, σε τελετουργικά περιβάλλοντα όπου «χορεύουν». Οι περισσότερες κοινωνίες στην Αφρική έχουν ονόματα για τις μάσκες τους, οι ονομασίες περιλαμβάνουν όχι μόνο την γλυπτική, αλλά και τις έννοιες της μάσκας, το χορό που συνδέονται με αυτήν, και τα πνεύματα που κατοικούν μέσα σ' αυτήν. Το διαδεδομένο «φυλαχτό *Nkondi*» («*Κονηγός*») στο Κονγκό, Εικόνα 90, έχει μια τέτοια τελετουργική χρήση για το κυνήγι των εχθρών και των μαγισσών. Ολόκληρο το χωριό παρομοιάζεται με ένα ανθρώπινο σώμα που προστατεύεται από το πνεύμα που κατοικεί μέσα στο *Nkondi*. Στα μάτια και στο στομάχι βάζουν κομμάτια από γυαλί, τα οποία «βλέπουν» και έχουν μαντική δύναμη.



Εικόνα 90: «Κόνγκο», Fetish Nkisi Nkondi, Συλλογή BNK, 19^ο αι.



«Αυτό το έργο είναι μάλλον ένας άνθρωπος που κρατάει μια ασπίδα και καλύπτει όλο το σώμα του εκτός από τα πόδια.

Μοιάζει με ένα πιάτο που έχει δυο χερούλια, ή σοκολατάκια ή διαφορετικές πέτρες.

Αυτό που με εντυπωσίασε περισσότερο είναι τα σημάδια στο σώμα γιατί μου θυμίζουν τα βέλγικα και τούρκικα σοκολατάκια». (Κ)

Τέλος στην αφρικάνικη τέχνη κυριαρχεί η *μη γραμμική κλιμάκωση* (στ'). Συχνά ένα μικρό μέρος του αφρικάνικου σχεδίου μοιάζει με ένα μεγαλύτερο μέρος. Αυτό προσφέρει στο έργο τέχνης μια «δυναμική συμμετρία». Ιστορικοί της τέχνης έχουν περιγράψει αυτό το χαρακτηριστικό με σύγχρονους όρους, όπως με τα γεωμετρικά μοτίβα fractal (Εικόνα 91).



Εικόνα 91: «Κάρτα μνήμης-Lukasa», Λ. Δ. Κονγκό, Λούμπα, 19^{ος}-20^{ος} αι.



«Αυτή η προτομή της αφρικάνικης τέχνης μας δείχνει την εξέλιξη των ανθρώπων, την σκέψη τους, το σχέδιο και από τι είναι φτιαγμένο. Δείχνει ότι το έφτιαξαν με ξύλο και μαλλί και έχει διάφορα χρώματα. Αυτό που μου έκανε εντύπωση είναι ότι έκαναν μόνο τα κεφάλια και όχι το σώμα. Το κεφάλι φοράει καπέλα ενωμένα ανάποδα. Όταν το κοιτάζω μου έρχεται στο μυαλό η φύση, τα χρώματα και η αφηρημένη τέχνη». (Ε)

Αρχικά οι δυτικοί είχαν παρεξηγήσει την αφρικανική τέχνη ως «πρωτόγονη», παραπέμποντας σε μια αρνητική χροιά υπανάπτυξης και φτώχειας. Σε αυτό συνέβαλε η «αποικιοκρατία» και το «δουλεμπόριο» στην Αφρική κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα. Αυτή η κυρίαρχη δυτική αντίληψη είχε την πεποίθηση πώς από την αφρικανική τέχνη έλειπε η τεχνική ικανότητα λόγω της χαμηλής κοινωνικοοικονομικής κατάστασης. Στην αρχή του 20^{ου} αιώνα, καλλιτέχνες όπως οι Πικάσο, Ματίς, Vincent van Gogh, Paul Gauguin και Modigliani προσέγγισαν την αφρικανική τέχνη και εμπνεύστηκαν από αυτήν. Η avant garde τάχθηκε ενάντια στους περιορισμούς της δυτικής σκέψης και της υποτιμητικής σκέψης για την Αφρική. Τόνισαν πώς η αφρικανική τέχνη είχε να επιδείξει τη δύναμη εξαιρετικά καλά οργανωμένων μορφών που αντανakλούσαν τις ικανότητες της φαντασίας, του συναισθήματος και τη μυστικιστική/θρησκευτική εμπειρία. Ακόμη, διέθετε εκπληκτική εκφραστική δύναμη. Μάλιστα τροφοδότησε την ευρωπαϊκή τέχνη με την αφαίρεση, την αναδιοργάνωση των μορφών, και την εξερεύνηση της συναισθηματικών και ψυχολογικών πεδίων, έως τότε αόρατων στη δυτική τέχνη. Με αυτά τα μέσα, η κατάσταση της οπτικής τέχνης άλλαξε. Η τέχνη έπαψε να είναι απλά και κυρίως μια αισθητική, και έγινε επίσης ένα πραγματικό μέσο για μια φιλοσοφική και πνευματική αναζήτηση (Εικόνα 92).



Εικόνα 92: «Κόμμωση Nkuambok», Νιγηρία Άνθρωποι Boki, The Met, 19^{ος} αι.

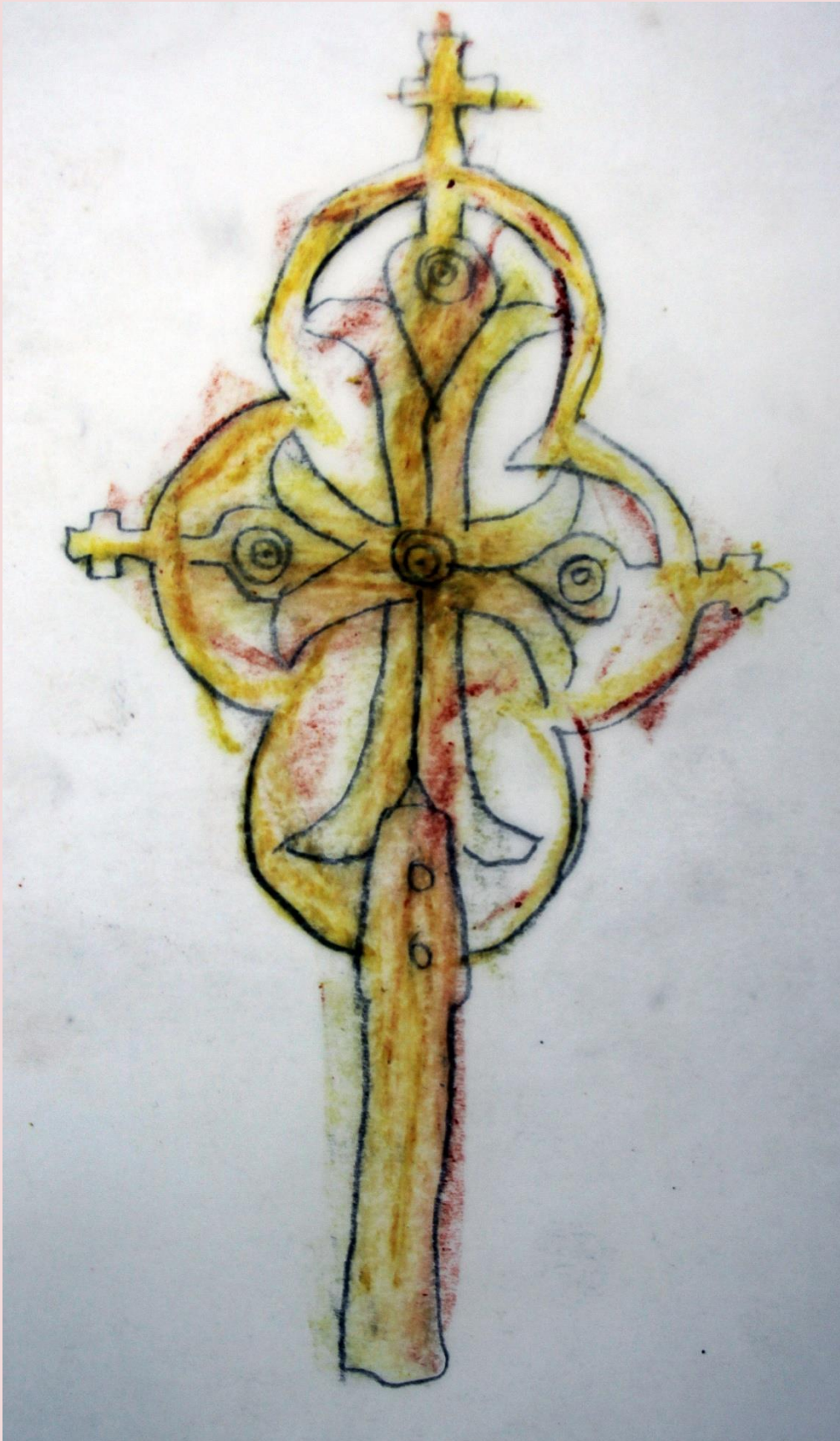


«Αυτό το γλυπτό είναι αφρικάνικο, έχει μόνο δυο χρώματα και διάφορα σχέδια. Έχει μάτια, δεν έχει στόμα, αυτιά και σώμα. Και έχει μαλλιά «ράστα». Είναι πολύ εντοπωσιακό, όχι συνηθισμένο και φαίνεται θυμωμένο-νευριασμένο. Αυτό που μου άρεσε είναι ότι οι Αφρικανοί δεν ακολουθούν άλλους καλλιτέχνες ή πολιτισμούς. Κάνουν ένα μοναδικό και καινούριο σχέδιο όπως θέλουν. Και το κάνουν με αφοσίωση και με μεγάλη προσοχή». (Ε)

Οι ξύλινες *Μάσκες* και τα ξύλινα *Ειδώλια*, ανθρώπων, ζώων ή μυθικών πλασμάτων, είναι από τα συνηθέστερα έργα τέχνης στην Αφρική. Οι τελετουργικές μάσκες χρησιμοποιούνται στις γιορτές, στις μύσεις, στη συγκομιδή των καλλιεργειών, και στην προετοιμασία του πολέμου. Οι μάσκες φοριούνται από ένα επιλεγμένο χορευτή ή πολεμιστή. Κατά τη διάρκεια της τελετής ο χορευτής με τη μάσκα πηγαίνει σε βαθιά ύπνωση, και σ' αυτήν κατάσταση του νου «επικοινωνεί με τους προγόνους». Οι μάσκες μπορούν να φορεθούν με τρεις διαφορετικούς τρόπους: (α) καλύπτοντας κάθετα το πρόσωπο, (β) περιβάλλοντας ολόκληρο το κεφάλι όπως τα κράνη, αλλά και (γ) ως ένα έμβλημα που στηρίζεται πάνω στο κεφάλι (Εικόνα 93).



Εικόνα 93: «Μεταμφίηση Ram Head Omama», Νιγηρία, The Met, 17^{οο}-19^{οο} αι.



«Αυτός είναι ένας σταυρός που βρέθηκε στην Αφρική.

Δείχνει ότι ο χριστιανισμός ήρθε και στην Αφρική». (Ε)

Με την άφιξη των Ευρωπαίων σε κάποιες περιοχές από τον 15^ο αιώνα, η χριστιανική παράδοση είχε επίδραση στην αφρικάνικη τέχνη, ιδιαίτερα στην περιοχή της Αιθιοπίας (Εικόνα 94).



Εικόνα 94: «Σταυρός Λιτανείας», Αιθιοπία Τγκρίνυα, The Met, 14ου-15ου αιώνα



«Το χρώμα στο σώμα του είναι κίτρινο και γκρι, είναι ανακατεμένα το κίτρινο και το γκρι. Έχει πολύ ωραία χρώματα μπλε, καφέ, πράσινο, κίτρινο, και γκρι και λίγο κόκκινο στα χείλια. Όταν το βλέπω αισθάνομαι το ουράνιο τόξο γιατί έχει όλα τα χρώματα του ουράνιου τόξου. Το αφρικάνικο κεφάλι είναι χοντρό και μεταλλικό». (1)

Εκτός από την παραδοσιακή τέχνη (Εικόνα 95) που σήμερα έχει αποκτήσει μια τουριστική προώθηση γνωστή και ως η «τέχνη του αεροδρομίου», η Αφρική είναι το σπίτι μιας ακμάζουσας σύγχρονης τέχνης. Δυστυχώς λόγω των μελετητών και των συλλεκτών τέχνης δίνεται έμφαση στην παραδοσιακή τέχνη, αν και υπάρχουν αξιοσημείωτοι σύγχρονοι Αφρικανοί καλλιτέχνες που θα άξιζαν μεγαλύτερη προσοχή, όπως οι El Anatsui, Marlene Dumas, William Kentridge, Karel Nel, Kendell Geers, Yinka Shonibare, Zerihun Yetmgeta, Odhiambo Siangla, Ηλίας Jengo, Olu Oguibe, Lubaina Himid, Bili Bidjocka, Henry Tayali κ.ά.



Εικόνα 95: «Μεταλλικό Κεφάλι», Μπενίν, Άνθρωποι Edo, The Met, 18^{οο} αιώνα

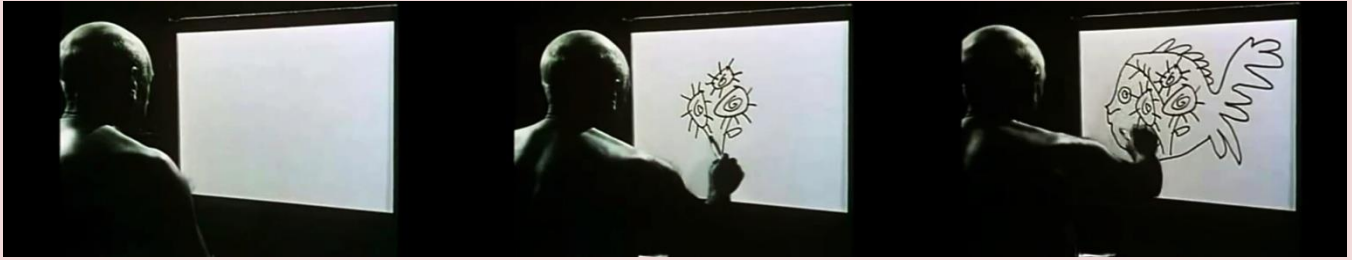
Ζωγραφίζοντας με τον Πικάσο

«Όλα τα παιδιά είναι καλλιτέχνες. Το πρόβλημα είναι πώς να παραμείνει καλλιτέχνης από τη στιγμή που μεγαλώνει» (Πικάσο).

Η τέχνη του Πικάσο ακολουθεί τις προσωπικές του εμπειρίες και αντικατοπτρίζει τις απόψεις του για την κοινωνία. Ακόμα και η επιλογή στα χρώματα παίζουν σημαντικό ρόλο, το μπλε και το πράσινο αντανakλούν μια καταθλιπτική κατάσταση, το ροζ και το πορτοκάλι, δείχνουν την επιστροφή της αγάπης και της ευτυχίας στη ζωή του. Τα παιδιά μπορούν να μάθουν από το έργο του Πικάσο πολλά πράγματα. Πόσο στενά τα χρώματα σχετίζονται με τα συναισθήματα, ή πώς η τέχνη αντανakλά όχι μόνο τη συναισθηματική κατάσταση του καλλιτέχνη, αλλά και την κατάσταση της κοινωνίας. Πολλά από τα έργα του Πικάσο έχουν πολλές μεταμορφώσεις και βάθος, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι τα παιδιά δεν μπορούν να κάνουν δραστηριότητες που να βασίζονται σε αυτά. Δείξαμε στους μαθητές μας μια φορά ένα βίντεο διάρκειας 90'', «Pablo Picasso», <https://www.youtube.com/watch?v=JU9oaD0e7uU>), και μια δεύτερη που το σταματούσαμε ώστε τα παιδιά να δουλεύουν βήμα, οι μεταμορφώσεις τους άρεσαν πολύ.

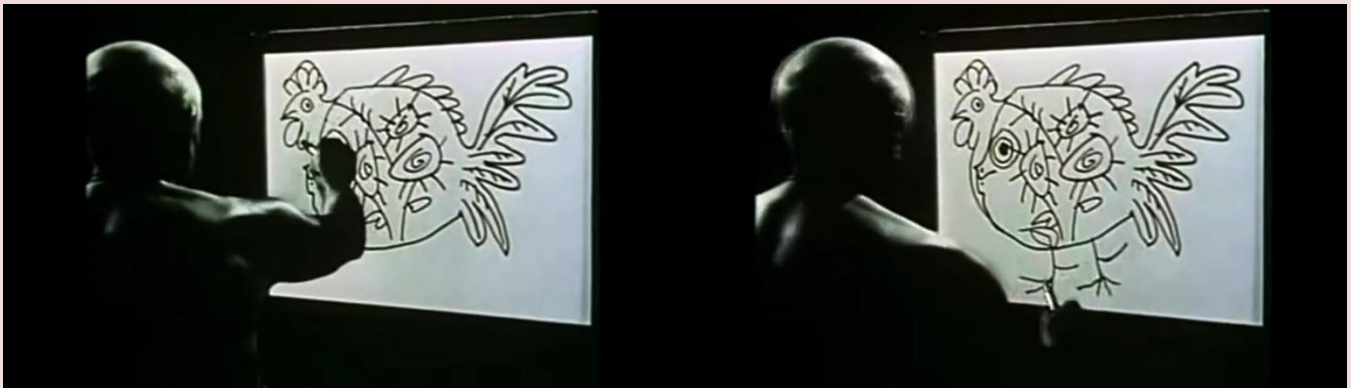


«Αυτή η ζωγραφιά είναι του Πάμπλο Πικάσο. Μας δείχνει στην αρχή μια ανθοδέσμη, μετά έκανε ένα ψάρι και στο τέλος μια κότα. Όλα αυτά τα σχεδίασε μέσα σε 1' λεπτό και 30'' δευτερόλεπτα! Αυτό μου έκανε εντύπωση που του πήρε ούτε καν 2 λεπτά για να κάνει τρία σχέδια, διαφορετικά και περίεργα σχέδια. Είναι εντυπωσιακό. Θέλει να δείξει πως ζωγραφίζουν τα παιδιά». (Ε)



«Αυτός ο πίνακας είναι έργο του Πικάσο. Βλέπω ότι μια κότα έφαγε ένα ψάρι που έφαγε μια ανθοδέσμη. Αυτό που μου αρέσει είναι η κότα γιατί είναι πιο κανονική. Όταν βλέπω αυτό τη ζωγραφιά σκέφτομαι ότι το σώμα της κότας είναι ένα ψάρι, και ότι φυτρώνει μια ανθοδέσμη στην κοιλιά του ψαριού και έτσι όλα είναι ένα. Με εντυπωσίασε που το έφτιαξε ο διάσημος «Πάμπλο Πικάσο». Το όνομα που του δίνω είναι «ανθοψαροκότα». (Κ)

Πλησιάζοντας σιγά σιγά προς το τέλος του εκπαιδευτικού προγράμματος για την ιστορία της τέχνης, «ζωγραφίζοντας με τον Πικάσο» είναι μια ευκαιρία για τους μαθητές μας να συνθέσουμε πολλές από τις γνώσεις και τις εμπειρίες τους σχετικά με την τέχνη σε αυτή τη ζωγραφική.



Ένα μπουκέτο λουλούδια είναι ένα μεγάλο σύμβολο για την ειρήνη και την αδελφοσύνη. Επίσης ανάμεσα στα πιο δημοφιλή έργα του Κοβισμού του Πικάσο είναι τα έργα με πρόσωπα ανθρώπων ή άλλων υπάρξεων. Τα χρώματα, τα σχέδια, οι μεταμορφώσεις, η ενότητα, η εικόνα του καλλιτέχνη που εργάζεται μπροστά τους, δίνουν πολλές ιδέες στα παιδιά.



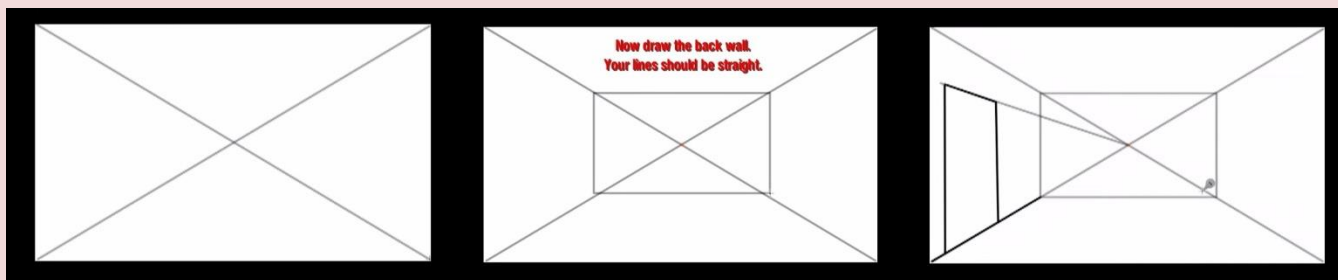
«Αυτός ο πίνακας είναι μια ανθοδέσμη, μια κότα και ένα ψάρι. Τον έχει φτιάξει ο Πάμπλο Πικάσο. Ο Πάμπλο ζωγράφησε πρώτα τρία κοκλάκια, έβαλε πολλές γραμμές γύρω από τα τρία κοκλάκια και ένωσε τα δυο λουλούδια. Και πάνω στο κλαδί που τα είχε ενώσει έβαλε κοτσάνια μόνο στα δυο κλαδιά και έφτιαξε μια ανθοδέσμη. Μετά έβαλε από πάνω το ψάρι και κάτι βουναλάκια για να φτιάξει το λοφίο της κότας και της έβαλε πόδια. Για να τα δείτε τα έχω βάψει μπλε. Μου αρέσει πως έχει σκεφτεί την ανθοδέσμη, το ψάρι και την κότα και τα έβαλε μαζί.» (1)

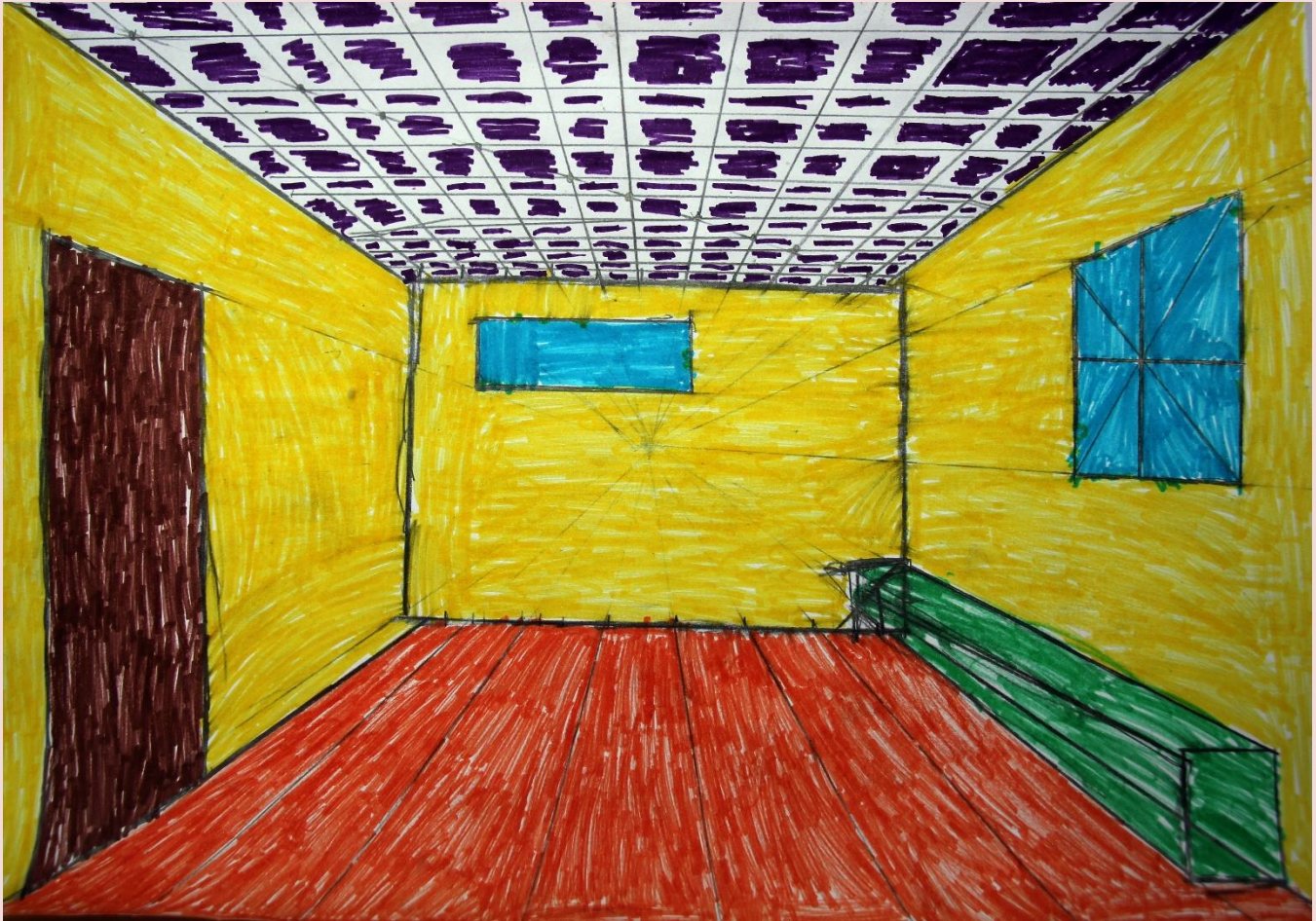
Αρχιτεκτονικό Σχέδιο: Προοπτική με Ένα Σημείο Φυγής

Η «Προοπτική» είναι η τέχνη της προβολής μιας τρισδιάστατης εικόνας και της δημιουργίας της αίσθησης του βάθους σε μια επίπεδη επιφάνεια. Η γραμμική προοπτική είναι μια γεωμετρική τεχνική, η οποία χρησιμοποιεί ευθείες γραμμές που δείχνουν το πώς φαίνονται τα αντικείμενα με βάση την απόστασή τους από το κοντινότερο προς το πλάνο του πίνακα. «Όλες οι ευθείες που είναι κάθετες στο επίπεδο της εικόνας συγκλίνουν σ' ένα μοναδικό σημείο φυγής».



Για το σχεδιασμό με προοπτική δείξαμε στα παιδιά ένα διλεπτο βίντεο, το οποίο τα βοήθησε βήμα βήμα να σχεδιάσουν μ' αυτόν τον νέο τρόπο. Το βίντεο είναι διαθέσιμο στο διαδίκτυο με τον τίτλο «How To Draw Using 1-Point Perspective».



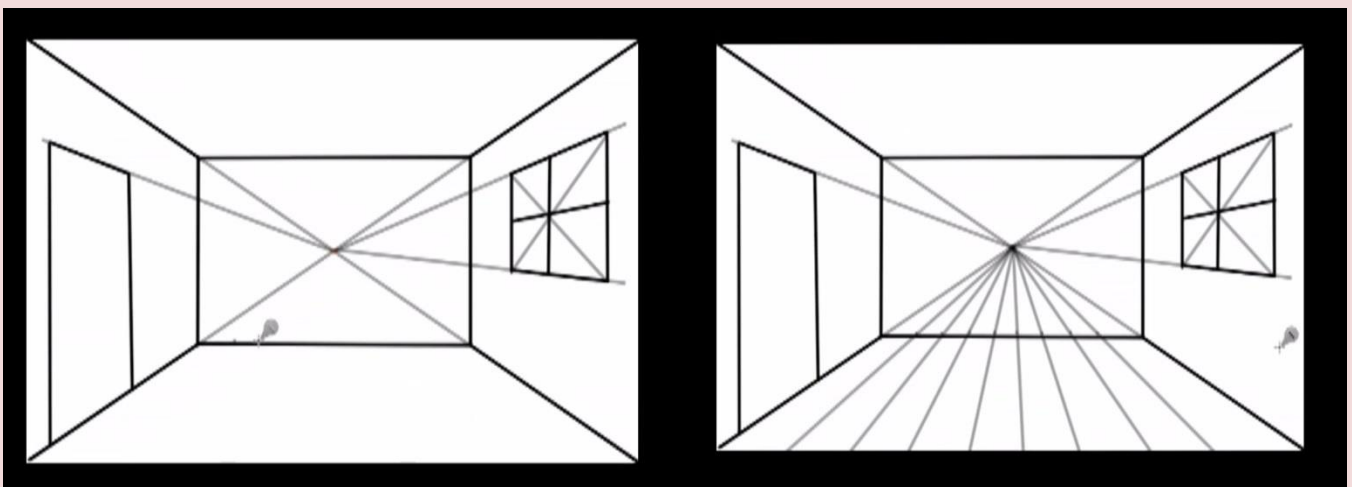


«Αυτό το σχέδιο ονομάζεται «ζωγραφική με προοπτική από ένα σημείο». Είναι ένα σπίτι που το σχεδιάσαμε για να δούμε πως σχεδιάζουν οι αρχιτέκτονες τα σπίτια. Το συγκεκριμένο σπίτι έχει δυο παράθυρα, μια πόρτα, ένα πάτωμα, ένα ταβάνι, τρεις τοίχους και ένα τραπέζακι. Εγώ νομίζω ότι το πάτωμα είναι από ξύλο. Με εντυπωσίασε το σχέδιο που κάνουν οι Αρχιτέκτονες. Το όνομα που του δίνω είναι: «αρχιτεκτονικό σπίτι»». (Κ)

Είδαμε στην εξέλιξη της τέχνης αρχικά πώς οι Αρχαίοι Έλληνες με τη βράχυνση, αλλά κυρίως μετά από την Αναγέννηση πώς ο αρχιτέκτονα Φιλίππο Μπρουνελέσκι εισήγαγε στους ζωγράφους μια νέα τεχνική για την απεικόνιση των αντικειμένων καθώς αυτά «ξεμακραίνουν προς το σημείο φυγής». Ο Λεόνε Μπατίστα Αλμπέρτι, στο «Ντε Πικτούρα» (1435), διαμόρφωσε μια ακριβή μέθοδο προοπτικής κατασκευής, που γρήγορα υιοθετήθηκε από τους Φλωρεντινούς καλλιτέχνες του 15ου αιώνα. Επίσης ο όρος «αιθέρια προοπτική» επινοήθηκε από το Λεονάρντο ντα Βίντσι και περιγράφει την υποδήλωση της απόστασης με τη βαθμιαία διαμόρφωση του χρωματικού τόνου. Τα αντικείμενα που βρίσκονται στο βάθος, «μακριά» από το θεατή, ζωγραφίζονται με πιο ανοιχτά χρώματα, όπως ακριβώς συμβαίνει όταν κάποιος παρατηρεί ένα μακρινό σημείο του ορίζοντα σε μια μέρα με αρκετή υγρασία.

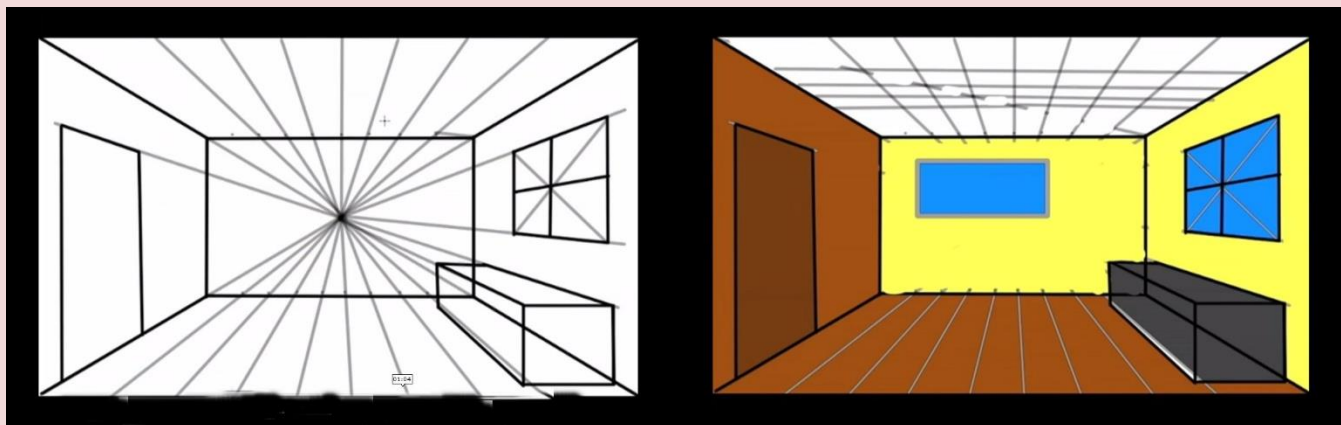


«Αυτό είναι πάρα πολύ ωραίο όπως έχει βάλει όλους τους τοίχους. Φαίνεται από μέσα το σπίτι. Έχει βάλει μόνο τον καναπέ για έπιπλο. Το ταβάνι το έχω κάνει τρεις φορές με τα ίδια χρώματα και μετά με άλλα χρώματα. Αυτός που το έκανε φαίνονταν δύσκολο αλλά το έκανε πάρα πολύ ωραίο. Κάποιες γραμμές τις έχει κάνει πολύ ωραίες. Στην αρχή το είχε κάνει σαν τούνελ». (1)





«Αυτό το σχέδιο το ζωγραφίσαμε με προοπτική, με πλάτος, ύψος αλλά και βάθος. Δεν είναι συνηθισμένο, είναι ένα διαφορετικό σπίτι. Βλέπουμε μέσα στο σπίτι ένα καναπέ, 2 παράθυρα, ένα ταβάνι, 3 τοίχους, και ένα πάτωμα. Είναι ξεχωριστή, ωραία, όμορφη, καλλιτεχνική κ.ά.» (Ε)



Με αυτή την εργασία τα παιδιά κατάλαβαν καλύτερα την προοπτική, είδαν στην πράξη με ποιο τρόπο μπορούν να σχεδιάσουν δίνοντας την ψευδαισθηση του βάρους, μια έννοια που απασχόλησε πολλούς καλλιτέχνες από την αρχαιότητα με τη βράχυνση μέχρι τα χρόνια της Αναγέννησης και μετά. Με αυτόν τον απλό τρόπο οι μαθητές απόλαυσαν ένα άνοιγμα του παράθυρου μπροστά στα μάτια τους. Είναι ανάγκη το ελληνικό σχολείο να φέρνει νέες εργασίες στα παιδιά οι οποίες μάλιστα έχουν μια σημαντική θέση στην ιστορία της ανθρώπινης γνώσης.

Το «Έξυπνο Μάτι»

Η αξιοποίηση της Τέχνης για εκπαιδευτικούς σκοπούς είναι ένα σημαντικό ζήτημα που μας απασχολεί όλο και περισσότερο από τη στιγμή που αναγνωρίζεται η αξία της. Ο Dewey σημειώνει ότι η αισθητική εμπειρία καλλιεργεί τη φαντασία των παιδιών και αναγνωρίζει ότι τα έργα τέχνης εμπεριέχουν βαθύτερα νοήματα και μπορούν να λειτουργήσουν ως μέσα για την έκφρασή τους. Το κάθε έργο τέχνης αποτελεί πρόκληση για σκέψη και επιστρατεύει τη φαντασία του ατόμου για να αντιληφθεί τα νοήματα. Η εμπειρία της επαφής με ένα έργο τέχνης είναι βαθύτερη από τις εμπειρίες που βιώνει κανείς στην πραγματικότητα και συνιστά πρόκληση για σκέψη.

Ο Perkins επίσης αναφέρει ότι η παρατήρηση των έργων τέχνης απαιτεί σκέψη, η συνάντηση του ατόμου με την τέχνη δεν περιορίζεται στην απλή οπτική επαφή. Αναφέρεται στο «*έξυπνο μάτι*», ένα μάτι το οποίο σε συνεργασία με το μυαλό ερμηνεύει, υπολογίζει και καταλήγει σε λογικά συμπεράσματα. Όταν κάποιος κοιτάζει ένα έργο τέχνης ή το διαβάζει, το μάτι και ο νους διατυπώνουν μια σειρά διαισθητικών συμπερασμάτων γρήγορα και λογικά. Αυτή τη λειτουργία ο Perkins την ονομάζει *εμπειρική νοημοσύνη*. Η εμπειρική νοημοσύνη συνεισφέρει στη γενικότερη λειτουργία του νου επαναφέροντας ενστικτωδώς στο προσκήνιο προηγούμενες εμπειρίες του ατόμου. Αυτό το είδος νοημοσύνης μπορεί να κάνει αξιοσημείωτα πράγματα, όπως το να δώσει νόημα σε μια ζωγραφιά, ενσωματώνοντας άμεσα τις εξωτερικές πληροφορίες στην ήδη υπάρχουσα γνώση ή να βοηθήσει το άτομο να ερμηνεύσει ό,τι νιώθει. Ωστόσο, όσο αποδοτική κι αν είναι, η εμπειρική νοημοσύνη δεν μπορεί από μόνη της να υποστηρίξει το έξυπνο μάτι. Το συστατικό που της λείπει είναι η στοχαστική σκέψη, που αποτελεί ένα σύστημα ελέγχου γι' αυτήν.

Έτσι ο Perkins κάνοντας λόγο για τη στοχαστική σκέψη, εννοεί τη *μεταγνώση*. Η μεταγνώση εμπεριέχει δυο διακριτές λειτουργίες: πρώτον, τη *λειτουργία συνειδητοποίησης και ελέγχου του γνωστικού συστήματος* που δίνει τη δυνατότητα στο άτομο να προγραμματίζει, να προβλέπει, να κατευθύνει και να αξιολογεί τις σκέψεις του και, δεύτερον, τη *γνώση που έχει το άτομο για τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί το γνωστικό σύστημα και οι στρατηγικές που εφαρμόζει για την επεξεργασία των δεδομένων*. Η ενασχόληση με τις διάφορες μορφές τέχνης συμβάλλει καθοριστικά στην ανάπτυξη τεσσάρων γνωστικών λειτουργιών, που όλες μαζί συντελούν στη γενικότερη γνωστική ανάπτυξη του μαθητή και είναι: *η γνωστική ευελιξία, η ερμηνεία της γνώσης, η φαντασιακή σκέψη και η αισθητική εμπειρία*.

Η *γνωστική ευελιξία* σχετίζεται με την ικανότητα του ατόμου να ενεργοποιεί τα κατάλληλα μέσα ώστε να ερμηνεύσει ή να κατανοήσει μια κατάσταση. Η ερμηνεία της γνώσης, είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη γνωστική ευελιξία. Κάθε έργο τέχνης αποτελεί μια έκφραση της οπτικής του δημιουργού του κι επιπλέον το περιεχόμενο του κάθε έργου αντανακλά τις κοινωνικές και

πολιτισμικές επιρροές και τις πηγές που αποτέλεσαν κίνητρο δημιουργίας. Η τρίτη λειτουργία αναφέρεται στο ρόλο της φαντασίας στη διαδικασία της μάθησης. Η μεταφορά και η αφήγηση, προϊόντα της φαντασίας, αποτελούν τη βάση για μια φαντασιακή σκέψη-λογική, η οποία αποτελεί σημαντικό εργαλείο για την κατανόηση καταστάσεων που δεν είναι αντιληπτές μέσω των αισθήσεων ή δεν είναι δημιουργήματα της άμεσης εμπειρίας. Οι τέχνες εκλεπτόνουν τις αισθήσεις, ερεθίζουν τα συναισθήματα και προκαλούν σκέψεις. Επίσης, αφυπνίζουν την περιέργεια, παρουσιάζουν εναλλακτικές προοπτικές και ερμηνείες και ενεργοποιούν την προσωπική εμπλοκή. Ο Perkins προτείνει έναν τρόπο προσέγγισης των έργων τέχνης, γνωστός ως η «μέθοδος Perkins» που διακρίνεται σε 4 φάσεις ; παρατηρεί το έργο κριτικά.

- ✚ Στην πρώτη φάση *ο μαθητής έχει χρόνο για να παρατηρήσει το έργο τέχνης. Σ' αυτήν την πρώτη φάση ο Perkins προτείνει στον παρατηρητή να παρατηρήσει αυθόρμητα το έργο, να εκφράσει τις πρώτες παρατηρήσεις και τα πρώτα ερωτήματά του. Στο σημείο αυτό, καλό είναι ο παρατηρητής να στρέψει για λίγο αλλού το βλέμμα του κι έπειτα να ξανακοιτάξει το έργο ανακαλύπτοντας, ίσως, νέα στοιχεία ή ερμηνεύοντας με διαφορετικό τρόπο κάτι που είχε δει πριν καθώς και να εντοπίσει το κεντρικό ερώτημα.*
- ✚ Στη δεύτερη φάση της ανοιχτής και δημιουργικής παρατήρησης *ο μαθητής εντοπίζει οτιδήποτε του προκαλεί έκπληξη και καταγράφει τα συναισθήματα που του προκαλεί το έργο. Μετά από μια μικρή παύση, ο μαθητής αναγνωρίζει τα τεχνικά στοιχεία του έργου τέχνης και αναζητά σύμβολα ενώ δίνονται ιστορικές και πολιτισμικές πληροφορίες για το έργο. Στη φάση αυτή ο Perkins προτρέπει τον παρατηρητή ν' αναζητήσει εκπλήξεις και να σκεφτεί πώς αυτές επιδρούν στην αντίληψή του. Επιπλέον, τον συμβουλεύει να ερευνήσει τη διάθεση που αποπνέει το έργο και να εντοπίσει τυχόν συμβολισμούς και μηνύματα που θέλει να μεταφέρει ο δημιουργός του.*
- ✚ Στην τρίτη φάση *η σκέψη γίνεται κριτική, από τη στιγμή που ο μαθητής ξεκαθαρίζει, συγκρίνει, εμβαθύνει, ερμηνεύει, δίνει εξηγήσεις και τεκμηριώνει τις απόψεις του. Σ' αυτήν τη φάση ο μαθητής επιστρέφει σε ό,τι τον εξέπληξε, του προκάλεσε το ενδιαφέρον, τον έκανε να αισθανθεί κάτι, τον μπέρδεψε με σκοπό να προσπαθήσει να εξηγήσει τη λειτουργία των συγκεκριμένων στοιχείων. Έπειτα, μπορεί να προβεί σε διανοητικές αλλαγές, αλλάζοντας, για παράδειγμα τα χρώματα, αν πρόκειται για ζωγραφιά, να συγκρίνει το έργο με άλλα παρόμοια, είτε του ίδιου δημιουργού, είτε της ίδιας εποχής και να εντοπίσει ομοιότητες και διαφορές. Τέλος, σημαντικό είναι να επιχειρήσει να δώσει συγκεκριμένες απαντήσεις και να διατυπώσει ορθά συμπεράσματα σχετικά με τις ερωτήσεις που αναδύθηκαν στις προηγούμενες φάσεις.*
- ✚ Στην τελευταία φάση ο μαθητής συγκεντρώνει το σύνολο των πληροφοριών που έχει συλλέξει από τις φάσεις που προηγήθηκαν και βασιζόμενος στις πληροφορίες αυτές, *επιδιώκει να δώσει τη δική του ερμηνεία. Για να το πετύχει αυτό ξαναβλέπει το έργο ολιστικά και λαμβάνει υπόψη του όλη τη μέχρι τώρα εμπειρία της παρατήρησης (Καρέλα, 2012).*

Απολογισμός

Το εκπαιδευτικό μας πρόγραμμα, «*Ιστορία της Τέχνης για Παιδιά*» υλοποιήθηκε στα Ελληνικά Σχολεία της Ελληνικής Κοινότητας Κινσάσας, στη Λαϊκή Δημοκρατία του Κονγκό, με άλλα λόγια υλοποιήθηκε στην καρδιά της πολύπαθης, της πανέμορφης, της μαγικής και υψηλής στην τέχνη Αφρική. Η συνέχεια του προγράμματος θα είναι οι νέες εκπαιδευτικές δραστηριότητες για την Τέχνη στο Κονγκό. Έτσι τα παιδιά αφού γνώρισαν το περιβάλλον και την οικολογία του Κονγκό με το περυσινό μας πρόγραμμα, θα έρθουν σε επαφή με την τέχνη της χώρας στην οποία ζουν. Ακολουθούν μερικές από τις σκέψεις των παιδιών σχετικά με την επαφή τους για την υλοποίηση του εισαγωγικού εκπαιδευτικού προγράμματος για την ιστορία της τέχνης.

«Οι άνθρωποι στις σπηλιές ζωγράφιζαν τα ζώα που σκότωναν. Μετά έκαναν ωραία αγάλματα. Έχουμε κολλήσει στον πίνακά μας όλα τα αγάλματα και τις ζωγραφιές που έκαναν οι άνθρωποι. Στην πρώτη τους ζωγραφιά έκαναν χέρια ανθρώπου, η δεύτερη και η τρίτη ζωγραφιά δείχνει ζώα που σκότωσαν οι άνθρωποι. Οι άνθρωποι ζωγραφίζουν τα ζώα γιατί τα αγαπούν αλλά δεν έχουν να φάνε και τα σκοτώνουν. Οι εικόνες δίπλα δείχνουν αγάλματα για να θυμούνται τους ανθρώπους». (I)



«Οι άνθρωποι έφτιαξαν αυτές τις ζωγραφιές και τα αγάλματα γιατί ήθελαν να δείξουν το θάρρος τους, τη σκέψη τους και τι μπορούν να κάνουν. Στις σπηλιές για παράδειγμα ζωγράφιζαν γιατί έτσι έκαναν την σκέψη πώς θα πιάσουν τα ζώα, και για να τα δουν όλοι τους, ίσως και εμείς. Από την ιστορία της τέχνης έμαθα πολλά πράγματα όπως ότι ο άνθρωπος εξελίσσεται γρήγορα, δηλαδή γίνεται πιο έξοπνος, πιο γρήγορος, πιο δυνατός και πιο καλός. Και σήμερα συνεχίζουμε όπως οι πρόγονοί μας». (K)

«Το εκπαιδευτικό πρόγραμμα που κάναμε για την ιστορία της τέχνης χρειάστηκε αρκετό χρόνο και μέρες, πέντε μήνες από την αρχή της χρονιά;. Έχει αξία. Όταν μεγαλώσουμε ίσως να βλέπουμε ένα πίνακα ζωγραφικής ή ένα άλλο έργο τέχνης, και να λέμε «αυτή τη ζωγραφιά ή το αγαλματάκι» τα σχεδίασα όταν ήμουν παιδί. Και να καταλαβαίνουμε επίσης την περίοδο της ιστορίας που έγινε, την εξέλιξη του ανθρώπου και να καταλαβαίνουμε καλύτερα τη δική μας τέχνη σήμερα. Από την προϊστορία οι άνθρωποι μέσα στις σπηλιές ένιωθαν την ανάγκη να ζωγραφίζουν τα ζώα, έτσι συμβόλιζαν τις στιγμές που περνούσαν κάθε μέρα. Μετά έκαναν και αγάλματα που ήταν σημαντικά για τη ζωή τους γιατί μ' αυτόν τον τρόπο καταλάβαιναν και ανακάλυπταν κάποια πράγματα για τη δική τους ζωή». (Ε)

Ολοκληρώνουμε την λεπτομερή ανασκόπηση του πρώτου εκπαιδευτικού προγράμματος για την ιστορία της τέχνης, αισθανόμαστε όλοι μαθητές και εκπαιδευτικοί έτοιμοι να συνεχίσουμε με μια νέα περιπέτεια μάθησης, γνώσης και συγκίνησης, τη μελέτη και επαφή με την τέχνη της χώρας που μας φιλοξενεί, την τέχνη της Λαϊκής Δημοκρατίας του Κονγκό, το πρώην Ζαΐρ!

Οι Μαθητές και οι Μαθήτριες που έλαβαν μέρος στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα και ο υπεύθυνος εκπαιδευτικός του προγράμματος Δρ Δημήτριος Κουτάντος.

Ευχαριστίες

Ευχαριστούμε θερμά την Ελληνική Κοινότητα Κινσάσας, τον Πρόεδρο κ. Γεράσιμο Ντούνη, κ' τη σύζυγό του κ. Παρασκευή Τριανταφύλλου, το Διοικητικό Συμβούλιο κ' τη Διαχειριστική Επιτροπή, τους Γονείς των Μαθητών μας, την κ. Φωτεινή Κατσικογιάννη, την κ. Αθηνά Τζώρτζη.

Έλαβαν Μέρος οι Μαθητές και οι Μαθήτριες: Αθηνά Παπαδημητρίου, Γεωργία Μαρτούλα, Δημήτρης Βελής, Διαμάντω Γερακιού, Έλενα Κατσή, Ελπίδα Χριστογιάννη, Ιωάννα Αργυρού, Ιωάννα Μαρτούλα, Κώστας Αργυρού, Ντούσε Ειρήνη Κωστή Περέιρα Φερρέιρα, Παναγιώτης-Άβης Βέττα, Τάκης Παπαδημητρίου, Χριστίνα Μπάρτζη.

Βιβλιογραφία

- Barthes, R. (1988) *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*. (μτφρ. Γ. Σπανός). Αθήνα: Πλέθρον.
- Barthes, R. (2002) *Ο Φωτεινός Θάλαμος*. Αθήνα: Ράππα.
- Bruner, J. (1986) *Actual Minds, Possible Words*. Cambridge: Harvard University
- Bruner, J. (1990) *Acts of Meaning*. (Μτφ. Η. Ρόκου & Γ. Καλομοίρης, Πράξεις Νοήματος, 1997). Αθήνα: Εκδ. Ελληνικά Γράμματα.
- Clarke, C. (2006) *The Art of Africa – A Resource for Educators (Η Τέχνη της Αφρικής – Μια Πηγή για τους Εκπαιδευτικούς)*. The Metropolitan Museum of Art, The MET. Νέα Υόρκη.
- Eibl-Eibesfeldt, I. (1989) *Human Ethology*. New York: Aldine de Gruyter.
- Gombrich, E. (2015) *Το Χρονικό της Τέχνης, δεύτερη ελληνική έκδοση*, (Μτφ. Λ. Καοδαγλή). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Kazhdan A. & Epstein. W. (1997) *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*. (Μτφ. Α. Παπιάς). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Koutantos, D. (2001) *A Cultural Understanding of Collaboration Between Parents of Children with SEN and Educationalists in the Special Schools of Crete (στην αγγλική γλώσσα)*. Unpublished Thesis for Ph.D. Birmingham: University of Birmingham, σελ. 381.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (2001) *Multimodal Discourse*. London: Arnold.
- Krug, D. (2003b) *Teaching Art in the Context of Everyday Life*. Phaidon Ltd.
- Levi-Strauss, C. (1977) *Άγρια Σκέψη*. Αθήνα: Εκδ. Παπαζήσης.
- Levi-Strauss, C. (1979) *Θλιβεροί Τροπικοί*. (Μτφ. Β. Λούβρου). Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή.
- Levi-Strauss, C. (1986) *Μύθος και Νόημα*. Εκδ. Καρδαμίτσα.
- Lonely Planet (2013) *Lonely Planet, 13th edition*. Lonely Planet Publications Pty Ltd.
- Nestle, W. (1999) *Από τον Μύθο στο Λόγο: Η Εξέλιξη της Ελληνικής Σκέψης από τον Όμηρο ως τη Σοφιστική και τον Σωκράτη, Τόμος Β΄*. (Μτφ. Α. Γεωργίου). Αθήνα: Εκδ. Γνώση.
- Romano, E. (2003a) *Gauguin*. (Επιμ. Α. Παπιάς, 2006). Αθήνα: Η Καθημερινή.
- Romano, E. (2003b) *Miro*. (Επιμ. Α. Παπιάς, 2006). Αθήνα: Η Καθημερινή.
- Romano, E. (2003c) *Dali*. (Επιμ. Α. Παπιάς, 2006). Αθήνα: Η Καθημερινή.
- Romano, E. (2004a) *Velasquez*. (Επιμ. Α. Παπιάς, 2006). Αθήνα: Η Καθημερινή.
- Romano, E. (2004b) *Bacon*. (Επιμ. Α. Παπιάς, 2006). Αθήνα: Η Καθημερινή.
- Romano, E. (2004c) *Canaletto*. (Επιμ. Α. Παπιάς, 2006). Αθήνα: Η Καθημερινή.
- Romano, E. (2004d) *De Chirico*. (Επιμ. Α. Παπιάς, 2006). Αθήνα: Η Καθημερινή.
- Romano, E. (2004e) *Warhol*. (Επιμ. Α. Παπιάς, 2006). Αθήνα: Η Καθημερινή.
- Romano, E. (2005a) *El Greco*. (Επιμ. Α. Παπιάς, 2006). Αθήνα: Η Καθημερινή.
- Romano, E. (2005b) *Miguel Angel*. (Επιμ. Α. Παπιάς, 2006). Αθήνα: Η Καθημερινή.
- Romano, E. (2005c) *Rodin*. (Επιμ. Α. Παπιάς, 2006). Αθήνα: Η Καθημερινή.
- Romano, E. (2006a) *Klee*. (Επιμ. Α. Παπιάς). Αθήνα: Η Καθημερινή.
- Romano, E. (2006b) *Kandinsky*. (Επιμ. Α. Παπιάς). Αθήνα: Η Καθημερινή.
- Snell, B. (1989) *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος* (Μτφ. Μ. Ι. Ιακώβ). Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Sontag, S. (1993) *Περί Φωτογραφίας*. (μτφρ. Η. Παπαϊωάννου). Αθήνα: ΦΩΤΟΓράφος.
- Sontag, S. (2003) *Παρατηρώντας τον Πόνο των Άλλων*. (μτφρ. Σ. Βελέντζας). Αθήνα: ΦΩΤΟΓράφος.
- The British Museum (x.x.) *What is African Art? Support Notes for Teachers (Τι Είναι η Αφρικάνικη Τέχνη. Υποστηρικτικές Σημειώσεις για τους Εκπαιδευτικούς)*. The British Museum. London.
- UNEP (2008) *Africa: Atlas of our Changing Environment*. United Nations Environment Programme.

- University Press.
- van Leeuwen, T. (1999) *Speech, Music, Sound*. London: Macmillan.
- Δανέζης Μ., & Θεοδοσίου Σ. (1999) *Το Σύμπαν που Αγάπησα*. Αθήνα: Εκδ. Διάυλος.
- Βέμπερ, Μ. (1904) *Η Προτεσταντική Ηθική και το Πνεύμα του Καπιταλισμού*, πρώτη έκδοση. (Επιμέλεια Α. Αστρινάκη, 2010). Αθήνα: Το Βήμα.
- Βενετοπούλου, Π. (2008) *Η Πρόσληψη της Φιλοσοφίας στο Βυζάντιο και την Τουρκοκρατία*, Ιστοσελίδα Αντίφωνο, Τρίτη 14 Αυγούστου 2008.
- Εκδόσεις Καρακώτσογλου - «Ancient Greece».
- Εκδόσεις Καρακώτσογλου - «Αίγυπτος».
- Εκδόσεις Καρακώτσογλου - «Αρχαία Αίγυπτος».
- Εκδόσεις Καρακώτσογλου - «Αρχαία Ινδία».
- Εκδόσεις Καρακώτσογλου - «Αρχαία Κίνα».
- Εκδόσεις Καρακώτσογλου - «Αρχαία Ρώμη».
- Εκδόσεις Καρακώτσογλου - «Βυζαντινές Εικόνες».
- Εκδόσεις Καρακώτσογλου - «Ευρώπη-τα θαύματα της φύσης».
- Εκδόσεις Καρακώτσογλου - «Θιβέτ».
- Εκδόσεις Καρακώτσογλου - «Ινκα».
- Εκδόσεις Καρακώτσογλου - «Ρωσικές Βυζαντινές Εικόνες».
- Εκδόσεις Καρακώτσογλου - «Σινά-Μονή Αγίας Αικατερίνης»,
- Εκδόσεις Καρακώτσογλου - «Χαμένοι Πολιτισμοί».
- Εκδόσεις Καρακώτσογλου «Ισλαμική Τέχνη».
- Ελύτης, Ο. (1982) *Ανοιχτά Χαρτιά*, Δεύτερη Έκδοση. Αθήνα: Εκδ. Ίκαρος.
- Ελύτης, Ο. (1995) *Εν Λευκώ*, Τέταρτη Έκδοση. Αθήνα: Εκδ. Ίκαρος.
- Ζιρώ, Ο., Μερτζάνη, Ε. και Πετρίδου, Β. (χ.χ.) *Ιστορία της Τέχνης*, Γ' Λυκείου, Βιβλίο Μαθητή. ΟΕΔΒ.
- Ησιόδος & Απολλώνιος ο Ρόδιος (2005) *Θεογονία. Έργα και Ημέραι*. Θεσσαλονίκη: Εκδ. Ζήτηρος.
- Καρέλα, Γ. (2012) *Ανάπτυξη της Κριτικής Σκέψης μέσω της Τέχνης*. Πρακτικά Ινστιτούτου Εφαρμοσμένης Παιδαγωγικής, 6ο Πανελλήνιο Συνέδριο, 5-7 Οκτωβρίου 2012.
- Κουτάντος, Δ. (2011) *Ο Άνθρωπος που Μεγαλώνει Μέσα μας*, <http://www.eduportal.gr/maninside/> 16 Σεπτεμβρίου 2011, σελ. 191.
- Κουτάντος, Δ. (2014) *Σειρά το «Ταξίδι - Εκπαίδευση και Πολιτισμός στον Κόσμο», Συνεντεύξεις Εκπαιδευτικών/Ακαδημαϊκών με 250+ Ενσωματωμένα Ντοκιμαντέρ από Ταξίδια μου σε 150+ Χώρες*, <http://www.eduportal.gr/culture/>
- Κουτάντος, Δ. (2015α) *Ταξίδι στη Νότια και Βόρεια Αλάσκα, «η γεωγραφία της ελπίδας», ή «το καναρίνι της κλιματικής αλλαγής των 100.000 παγετώνων»*, <http://www.eduportal.gr/sira-to-taxidi-144-taxidi-sti-notia-ke-voria-alaska/>
- Κουτάντος, Δ. (2015β) *Η Εικόνα στην Εκπαίδευση: Φωτογραφία - Κινηματογράφος - Βίντεο (4 εκπαιδευτικά προγράμματα)*, <http://www.eduportal.gr/i-ikona-stin-ekpedefsi-fotografia-kinimatografos-vinteo-4-ekpedeftika-programmata/>
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2003) *Ετυμολογία: Η Αλήθεια των Λέξεων*. Εφημερίδα «Το Βήμα», 02/02/2003.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2007) *Γλωσσική Διδασκαλία Μέσα από τις Ρίζες των Λέξεων*. «Το Βήμα», 04-03-2007.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2007) *Χριστιανική και Ελληνική Πνευματικότητα*. Αθήνα: Εκδ. Ακρίτας.

- Μπαμπινιώτης, Γ. (2011) Στήριξη της Ελληνικής Γλώσσας. 11 Ιουνίου 2011.
- Νόρμπερτ, Ε. (1969α) Η Εξέλιξη του Πολιτισμού. Ήθη και Κοινωνική Συμπεριφορά στη Νεώτερη Ευρώπη. Τόμος Α' (Μτφ. Ε. Βαϊκούση, 1997). Αθήνα: Εκδ. Νεφέλη.
- Νόρμπερτ, Ε. (1969β) Η Εξέλιξη του Πολιτισμού. Κοινωνιογενετικές και Ψυχογενετικές Έρευνες. Τόμος Β' (Μτφ. Ε. Βαϊκούση, 1997). Αθήνα: Εκδ. Νεφέλη.
- Νόρμπερτ, Ε. (2001) Μότσαρτ το Πορτρέτο μιας Μεγαλοφυΐας. (Μτ. Αναγνώστου). Αθήνα: Εκδ. Ίνδικτος.
- Πλάτων. Συμπόσιο, Τόμοι Α' και Β'. (Επιμέλεια Η. Σπυρόπουλος, 2004). Αθήνα: Εκδ. Ζήτηρος.
- Πλάτων. Φαίδρος, Τόμοι Α' και Β'. (Επιμέλεια Π. Δόικος, 2001). Αθήνα: Εκδ. Ζήτηρος.
- Πλάτων. Πολιτεία. Αθήνα: Εκδ. Ζήτηρος.
- Πουρκός, Μ. (1997) Ο Ρόλος του Παισίου στην Ανθρώπινη Επικοινωνία την Εκπαίδευση και την Κοινωνικό-Ηθική Μάθηση. Η Οικο-Βιωματική Προσέγγιση ως Εναλλακτική Πρόταση στο Γνωστικισμό: Προς μια Βιωματική, Ευρετική και Επικοινωνιακή Ψυχοπαιδαγωγική Αθήνα: Εκδ. Gutenberg.
- Προυστ, Μ. (2008) Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο. (Μτφ. Π. Ζάννα). Αθήνα: Εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Ράμφος, Σ. (1989) Φιλόσοφος και Θεϊός Έρως. Αθήνα: Εκδ. Τήνος.
- Ράμφος, Σ. (1991) Φιλοσοφία Πολιτική, Πλατωνικά Ζητήματα. Αθήνα: Εκδ. Αρμός.
- Ράμφος, Σ. (1992) Μίμησις Εναντίον Μορφής. Εξήγησις εις το Περί Ποιητικής του Αριστοτέλους. Αρμός.
- Ράμφος, Σ. (2000) Ο Καημός του Ενός. Κεφάλαια Ψυχικής Ιστορίας των Ελλήνων. Αθήνα: Εκδ. Αρμός.
- Ράμφος, Σ. (2003) Μεταφυσική του Κάλλους. Αφήγησις της Ελληνικής πτήσεως από το Φαίδρο του Πλάτωνος και τις Πραγματείες του Πλωτίνου περί Ωραίου, στο Μυστικό Ύψος της Φιλοκαλίας των Ιερών Νηπιτικών. Αθήνα: Εκδ. Αρμός.
- Ράμφος, Σ. (2007) Γενάρχεις Πεπωμένων. Το Αίσθημα της «Μορφής» στον Σολωμό και της «Συνέχειας» στον Παπαρρηγόπουλο. Αθήνα: Εκδ. Αρμός.
- Ράμφος, Σ. (2007-2008) Ο Στέλιος Ράμφος ερμήνευσε το κείμενο του Πλάτωνα «Φαίδων» (15 διαλέξεις). Στο Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β. & Μ. Θεοχαράκη, από το Νοέμβριο 2007 έως τον Ιανουάριο του 2008.
- Ράμφος, Σ. (2010) Το Αδιανόητο Τίποτα, Φιλοκαλικά Ριζώματα του Νεοελληνικού Μηδενισμού. Αθήνα: Εκδ. Αρμός.
- Σφαέλλος, Χ.Α. (1991) Αρχιτεκτονική. Η Μορφή της Σκέψης στο Φυσικό Χώρο. Αθήνα: Εκδ. Γνώση.
- Ταρκόφσκι, Α. (1987) Σμιλεύοντας το Χρόνο. (μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζας). Αθήνα: Νεφέλη.
- Τριβυζαδάκης, Ν. (2013) Ιστορία της Τέχνης. ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ ΓΙΑ ΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗΣ. ΕΣΠΑ 2007-2013.
- ΥΠΕΠΘ (2008α) ΕΥΕΛΙΚΤΗ ΖΩΝΗ: ΔΙΑΘΕΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ, ΠΟΛΥΘΕΜΑΤΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΓΙΑ ΤΟ ΓΥΜΝΑΣΙΟ (Οδηγός για τον καθηγητή). ΟΕΔΒ.
- ΥΠΕΠΘ (2008β) Βλέπω το Σημερινό Κόσμο - Δημιουργικές Διαθεματικές Δραστηριότητες για την Ευέλικτη Ζώνη του Δημοτικού Σχολείου. ΟΕΔΒ.
- ΥΠΕΠΘ (2008β) Βλέπω το Σημερινό Κόσμο. Ευέλικτη ζώνη - Διαθεματικότητα. ΟΕΔΒ.
- ΥΠΕΠΘ (2009) Οδηγός Ανάπτυξης Διαθεματικών Δραστηριοτήτων Εκπαίδευσης. ΟΕΔΒ.
- Φωρ, Ε. (1993α) Ιστορία της Τέχνης. (Μτφ. Β. Τομανάς και Ι. Βιγγοπούλου). Αθήνα: Εξάντας.
- Φωρ, Ε. (1993β) Ιστορία της Τέχνης. Η Τέχνη του Μεσαίωνα. (Μτφ. Β. Τομανάς). Αθήνα: Εξάντας.
- Χοντολίδου, Ε. (1999), Έννοια της Πολυτροπικότητας, Γλωσσικός Υπολογιστής, 1(1), 115-117.

Παράρτημα: Τα κείμενα των παιδιών με το γραφικό τους χαρακτήρα

Τα χέρια, με δυσκολία
λίγο χλατί δεν βάνονται
πολύ κούρα. Είναι μάλλον
πολύ ταλικά. Τα ατμοεπι-
μάτα των χεριών τα
έκαναν χλα να
ξέρουμε πως υπάρχουν

Αυτό το άγαλμα είναι πάρα πολύ
όμορφο και προσπάθησα να το κάνω
πολύ ωραίο. Και ξέρω ότι αυτό το
άγαλμα έχει υπαχτεί από πριν
πέρα πολλά χρόνια. Πρώτη φορά
θίγα να το βαμω ωραίο! Είναι μια
χουλάκα που με χαλώνει τα
παλδάκια της.

Βλέπουν ότι το αλγοκουβάκι
την χη και ότι το αλγο
κίτε οφέ να στερειθεί στην
ροδά. Όλα αυτά είναι από
σιδερο. και η

Οι παραμίδες είναι στην
Αιγύπτου είναι πολύ ψηλές
θα'θελα να σκαρφαλώσω
θα πάταγα στα πατάματα
και για να καταβουθάρω
εδέναν σελκιά, όταν θα φτάσω
στην κορυφή θα καταξω χώρα
χώρα!

Το αχλαχρωτόκι είναι από
πέτρα, και είναι κατώς
παραξένο. Γιατί το κέρατο
είναι κατώς πλεγμένο
και τα χέρια σε είναι τόσο
δυνατά όσο τα τεύλατα.
Είναι τόσο δυνατά από όλα
Το φάξανε για να
προχωρήσουν τα τεύλατα

Το βάζο είναι πολύ
αγαίο γιατί είναι πορτοκάλι
κόκκινο και χρυσό. Το φάξαν
για να βουλάνε της
πέτρες της μυτερές. ✓

Ο ψαράς έχει δύο
σχάλια με το ψάρεμα
το καθένα σχάλι. Είναι
παράξενο τζίνς, τζελ
μπε λέξο του σχάλια μέσα
στα στόματά του ψαριού

Ο μπέρχκλεας πάντα
πως κρατάει κατι χρυσό.
Έχει μάβρα, μαύλα και
έχει ωραία ζώνη. Έχει
χώρα του λουλούδια,
κρίνα. Έχει ορατά
χρώματα και είναι

Η μάσκα είναι πέρυσι σε
στασμένη αλλά δεν είναι
στασμένη. Είναι κομμάτι κί
φαίνεσαι σαν στασμένο.
Είναι ωραία. Η μάσκα
έχει τα νωπής χρυσό
χρώμα. Την έπιασαν
για να τιμήσουν τον
νεκρό βασιλιά και για
να σωθούν για πάντα.

Έχω κάνει πολλά
 αχάλματα έχω κάνει 4
 αχάλματα περιγραφή
 χαρακτηριστικό. Είναι
 κλημένη στο βασό.
 Προσωπική άποψη. Το φτιά-
 ξανε γιατί θέλανε να χλνουν
 καλή τέχνη. Τα ματσα της
 είναι κατώς παραλεχμένα.
 Έχει κατώς παραξένα ματσα
 παραξένο στομα.

Το αχάλματα είναι. Πολύ
 ωραίο αχάλμα έχει 4
 λουλούδια και βαστά ένα
 κερύ. Έχει έντονα χρώματα
 που είναι περιέργο στους
 είναι τα χίρλα της ^{είναι κατώς}
 έχει πολύ ωραία ματσα
 ετού, όπως είναι οι
 χαρακμές στα ματσα της.
 Είναι περιέργα τα ματσα
 της, έχω κατώς
 είναι κατώς. Έχει περι-

Φαίνεται πως ψάχνει το
αρχό του και δουλεύει
πλοίο. Είναι με το να αρρω-
αρο. Είναι με τη χε
κλέρνο και με το το
αρχό είναι σαν να είναι
το ανθρώπινο κέζ είναι
πως το ψάχνει δεν
είναι αχάουνο με το αρχό
Εχει σχολείο με
τα κρατάει ο μεχάος!

Ο δόσκος δεχτεί
κατα γραμμάτα οδία
δεν με το που με να
τα δια βάσου με
Εχει τριχάνα με τρι-
χούσες, έχει σπλιτακία
και ανθρώπινα κία.

Ο Μεγα-λεξανδρος είναι
ψιλαγμένος από τετρα
έχει κανέ με το λα
τε ρα γωατα για τους
ανθρώπους. Τα χέλια
του είναι σφιχτά
και είναι σοβαρός.

Ο ανθρωπίνος πορταέλι κωίσα
μια σκάη, τήν πορταέλι
τήν πορταέλι χλανα
πορταέλι αναχνορταέλι
ή αχλα να ταν.
Αλφουντσε έχει σκα-
ρα πορταέλι και
καλα η ενναίτα
μαλακα στα γεννα
του. έχει, πορταέλι
εντονα, πορταέλι.

Το βασίλει, έχει πορταέλι
λαουοιλα, και πορταέλι
και χλανοειλα και
σκαηια πορταέλι το
βασίλει. ενναίτα πορταέλι
πορταέλι. Αδην η πορταέλι
ην έχει πορταέλι πορταέλι
πορταέλι και πορταέλι
πορταέλι τα, πορταέλι
της σκαηιας της
χλαος της, πορταέλι
πορταέλι.
Μεσα σε αυτο το
βασίλει βατανε πορταέλι
και πορταέλι. ΚΥ

Ο Βούδας ξέρω πως
είναι καλός και σκεπτεται
ηρέως. Ξέρω οτι πάντα
είναι ηρέως και χαρμε-
ρός. ΜΗ αντα κιάβεται και
σκεπτεται χαλαρά και
ηρέως. Είναι αυγο
χοντρούλης.

Η πρωτογραβησε δελχινε
δουο φιλους απο τα πωλια
χρονια. Αυτη τη πρωτογρα-
βηα πεινεται πως είναι
μια κορυφωσα τηκ έχουν
δουλεψατε ολα και
είναι μια κυρια και
ενας κύριος και νομιαν
πως τους έχουν ζωγρα-
φωσει είναι τρε δυνάτε-
τες ανθρωπινη κυρια
την λενε καλλοτη και
τον κερνα κωφτα. Η κερνα
αι καλλοτη η βασικη
καλλιμητις ένα κούτε
σελνα οριστα δωενο απο
σεδερ. Τα κούτε είναι
χρώμα του κερε.

Αυτό το πρώτο χρώμα
ο κύριος ή ας... Αυτή είναι
μία τέτατη. Είναι αλυσίδες
για να μην κινούνται
ανάποδα ή αλλιώς έρχονται
για να κινούνται άνω-
κάτω. Είναι 3 εκκλίσεις
και η αντεκκλίση ή ο
κονοσουλωνι ή οι αυτές
οι εκκλίσεις λέγονται
τσα μπά και νότοκ

Αυτό το έχουν πτεροειδή
στην κεντρική Αμερική.
Είναι τριγωνικά αχάλατα.
Έχω ζωγραφίσει ο
αχάλατα. Είναι λίγο
κούραστο να κινείται
αχάλατα αλλα, μου
αρέσει να φτιάχνω
αχάλατα με τα δάκτυλα
βρίκω. Όταν το βλέπω
αίσθανομαι τα τριγωνικά
χρόνια. Ήταν λίγο
δυσκολό να φτιάχνουν
αχάλατα τα κεντρικά
χρόνια.

Αυτό δεν είναι ένα κομμάτι που ονομάζεται
είναι ένας κούβος που
δυναμίζεται μέσω σε αυτή
τη θάλασσα που υπάρχουν
καρπούδια, δύο ή τρία γάλα
και ένα μικρό ή καρπύ
βάκι. Είναι τέλει η
θάλασσα. Είναι πλάχο
και είναι πολύ ερπύδι. Έχει
ένα μικρό βουνό
όπου στο κύμα.

Αυτός είναι ένας βούδας.
Έχω κάνει 2 βούδες.
Είναι λίγα και ο κύριος
λέει ότι καλώς κένω σε όλους
βούδες. Τα ανθρώπινα κλα
αποκατα, στο τον βούδα
είναι καλά και καλά
Όταν βλέπεις τον βούδα
αποθαίνω την ερπύνη.

Αυτό μοιάζει σαν να είναι ένα
από τα άλλα και να είναι
και δεν μοιάζει και με
με να είναι. Είναι ένα
πράγμα. Οι άνθρωποι
φανταζόνταν ότι αυτό ήταν
καλό για τα πράγματα
χρόνια. Μάλλον με ανά-
ποδο βέτο. Όταν τον
βλέπω αυτό θα νομίσω
πολύ πράγματα χρόνια
που έβλεπα χιλιάδες πράγματα
και ώρα για πράγματα

Αυτό είναι ένα κεφάλι
από τους ανθρώπους της
Αφρικής. Αυτό το κεφάλι
έχει όλα αυτά τα πράγματα.
Για αυτό το κεφάλι έχουν
γράψει ολόκληρο βιβλίο
μόνο για αυτό το κεφάλι
δεν ξέρω τη έχουν γράψει
και τους χρεώθηκε αυτό
το ολόκληρο βιβλίο από
σημεία σημεία και
πράγματα. Όταν το βλέ-
τω νιώθω τα ωραία
χρόνια του περνού-
σαν. Έχει τα μαλλιά του
ψηλά για να είναι πιο
ψηλός και να είναι
αρχηγός. Τον έκαναν μεγάλο
γιατί ήταν ο αρχηγός
τους.

Αυτό το χρώμα στο σώμα του είναι κίτρινο, και γκρι είναι ανάκατεμένα το κίτρινο και το γκρι. Έχει τριάντα ωραία χρώματα, μπλε, καφέ, πράσινο, κίτρινο και γκρι και λίγο κόκκινο στα χείλια. Όταν το βλέπω εσθάνω μόν το ουράνιο τόσο γλατί' έχει όλα τα χρώματα του ουράνιου τόξου. Το Αρκτικό κεφάλι είναι μέγαλο και χοντρό.

Αυτό είναι ένα ταλαίπωρο κίτρινο. Το έχουν φιλιά στην Αρκτική. Είναι μία γυναίκα. Καθίστε σε ένα καρέκλα. Θα τους δει ο κροκέ να κολλούν το σώμα της γυναίκας στην καρέκλα. Έχει παραξένος τραχιάτα ανάμεσα στο σώμα της, κλακλα, χράμης και χοντρές χράμης. Όταν το βλέπω εσθάνω με τα πόδια παχιά φρόνια γλατί' έχει τα παλάδια χρομιάτα.

Αυτός το τεύνα'κας είναι μια, αναθέσμη,
μια κότα, και ένα ψάρι. Αυτόν που τον
τεύνα'κας τον έχει φτιάξει ο Πάριτολο
Πλάκας. Ο Πάριτολο έβαλε τρεις
τρία κύκλακια, έβαλε τρεις γραμμές
γύρω από τα τρία κύκλακια και
ένωσε τα δυο λουλούδια και πάνω
στο κλαδί που είχε ένωσε το κλαδί
έβαλε κοτσάνια μόνο στα δυο κλαδιά.
και έριξα αναθέσμη. Μετά για να
φτιάξει το ψάρι έβαλε ατσάνια στο
το ψάρι έβαλε κάτι βουναλακκάκια
να τα δείτε τα έχω βουναλακκάκια
την, κότα της έχει βάλει ένα
κεφάλι και πόδια. Μου αρέσει πως
το έχει σκέψει την αναθέσμη
το ψάρι, και την κότα, και τα έβαλε
μαζί.

Αυτό είναι πάρα πολύ ωραίο
όπως έχει βάλει όλους τους
τόχους. Φάνετε κάτι μέσα το
στοίτι. Έχει βάλει μόνο έναν
καναπέτο για έπιπλα. Το τα-
βάνι το έχω κάνει τρεις φορές.
Τα βόια χρώματα και μετά
αλλα χρώματα. Αυτός που το
έκανε φέρονταν δύσκολα αλλά
το έκανε πάρα πολύ ωραίο.
Ο κάποιος γραμμές της έχει
κάνει πολύ ωραίες. Στην αρχή
το είχε κάνει σαν τούνετ.

Αυτό που με εντυπωσίασε σε αυτήν την εικόνα είναι ότι βέγγι και τα μικρά παιδιά στέλλαν στους ολυμπιακούς αγώνες. Έχει ωραία χαρακτηριστικά. Μου αρέσει γιατί μου θυμίζει τους ολυμπιακούς αγώνες. Η γηγή

Παιδιά στην μυθολογία είχαν τον μύθο ότι ο Άζλας ήταν τόσο δυνατός που μπορούσε να σηκώσει όλη την γη. και κάθε πόλη ή χώρα είχε τον δικό της μύθο για τον Άζλα.

Θα μπορούσα κι εγώ να είμαι γιοχμένος με αραίο υλικό: με λευκό μάρμαρο, και φάρμα λευκό χρώμα, είχαν μια ωραία τεχνική στα γλυπτά τους. Η αίσθησή μου είναι ότι πως μπορούν τόσοι άνθρωποι να πιστέψουν ότι «ένας» άνθρωπος μπορεί να σηκώσει όλη τη γη, πιστεύουν πολύ στην δύναμη του ανθρώπινου σώματος!

Αυτό το ρωμαϊκό αγγείο έχει τρεις «κανονικούς» ανθρώπους που ο ένας κρατάει και πιέζει δύο φρούτα. Ο άλλος κρατάει ένα πώλινο αγγείο και απλώνει το χέρι του μπροστά. και ο τελευταίος είναι σαν να κρατάει ένα σαφτούρι και το παίζει, είναι σαν μια χοροδία. Αυτό που έκανε εντύπωση είναι ότι είναι ένα ρωμαϊκό αγγείο είναι ότι έχουν ελιές και είναι σαν χοροδία και ότι φράσε πώλινο

Σε αυτή τη ζωγραφιά δείχνει την Αθηνά να σκεφτείται πολλές ώρες τις κι έχει φραδέλ και δεν μπορεί να με ζήσει αυτό που θέλει. και μου κάνει εντύπωση το που και πως έχει σταθεί, και ότι είναι ζωολογία τα ρουχα της, και το πιο σημαντικό ότι φράσε τεράστια σε όλους αυτές. έχει δορυ, σκετάει αναντη. κ.α. Σε σχέση με τον Άζλα είναι πιο λεπτοδουλεμένο και είχαν εξελίξη την τεχνική.

Ο δίσκος της φαιστός είναι ένα πάρα πολύ ωραίο και αρχαίο μνημείο με αρχαία και καλογραμμένο μνημείο του ακόμα ή ακόμα και σήμερα έχουν διαβάσει μόνο το βύσσο. Αντί για γραμμάτα σε αυτήν την γραμμική Β έχει εικόνες με: ζωακια, φιλισκότα, ανθρώπους κ.τ.α.

Αυτή η ζωγραφία που ζωγραφισα λέχεται «Οι γαλαξίες κυρίες». Μικρές Μινωλίζισσα που κουβεντιάζουν. Έχουν ωραία φορέματα σύμφωνα με τη μόδα της εποχής, όμορφα χτενισμένα μαλλιά και πολύτιμα κοσμήματα.

Αυτή η γυναίκα είναι περίπου 2.500 χιλιάδων ετών και είναι περπλομένη, καλογραμμένη είναι, σχεδόν γυμνή, ωραία μαλλιά δηλαδή είναι προσεγμένη αλλά θα έπρεπε να είχε ένα φορέμα για να χτενίσει ακόμα πιο ωραία. Και τρώσισα, έχει μόνο ένα χρώμα και είναι από λευκό μαρμαρό. Και έχει ωραίο γιος.

Σε αυτήν την ζωγραφία δείχνει τον Μ. Αλέξανδρο να πολεμάει κωδικούς στρατιώτες και φέρεται να τους νικάει. Πολεμούν με δάρουα, με ασπίδες, και φεράδα. Λίγο πιο πίσω στην ζωγραφία αν προσέξετε καλά έχει ένα δέντρο χωρίς φύλλα, δηλαδή πολεμάσαν όλες τους μήνες. Χειμώνα, καλοκαίρι, φθινόπωρο.

Αυτό το φορέμα δείχνει τον Ιουστινιανό προσφέρει την Αγία Σοφία και ο Ο Μ. Κωνσταντίνος προσφέρει την πόλη με τα εύχολα. Η Παναγία κρατάει τον Χριστό πάνω σε ένα βήθρο που φησικείται στον ναό της αγίας Σοφίας. Και ο Χριστός κρατάει το ευαγγέλιο στην αγκαλιά της μητέρας του, και με έναν γλιόνα.

Αυτή η Βυζαντινή εικόνα μας δείχνει ~~ένα~~ ^{τους} αγγέλους που έχουν φυτό τέρατα και φτέρα, και σαν ραυδία και καθορίζουν «3» αγγέλους μπροστά από ένα δοχείο. Αυτό που μου έκανε εντύπωση είναι στεναχωρημένη μπροστά στο βαζο, είναι με πολύ χρωματικά σκούρα χρώματα και ο ένας αγγελος κοιτάει όλους τους στεναχωρημένους και με προσοχή και αυτός δεν κρατάει ραυδί.

Αυτό το κινεζικό άγαλμα συμβολίζει έναν αρχηγό ο οποίος κέρδισε μια μεγάλη χώρα ή ήπειρο, και φέρει μια περιερχή στόλη με πολλά κομμάτια. Αυτό που μου έκανε εντύπωση είναι ότι πιανί-ρτζελ φονος του και ότι είναι ο μόνος αρχηγός. Ξέρασα να προσθεσω ότι είναι πάνω σε έναν βράχο τα μάτια του είναι περιεργα και το στόμα του πολύ μεγάλα.

Αυτή η μινιατούρα μας δείχνει μια συνοδεία ανδρών του προχαιρύν μαλλον στον βασιλιά γιατί ο υποσηθός έχει μια μικρή εκκλησία και είναι σε ένα ωραίο περιβάλλον με θαλάσσιες βουνα, δέντρα δηλαδή είναι έξω στην φύση. Ο προσηθός τους καθορίζει και τους κρατάει. Ένας άλλος ^{αδελφός} τους γυμνασθεί με μια μαγκούρα στο χέρι και κάνει περισσότερα τους πλησιάζουν. Αυτό που μου άρεσε ήταν τα άλογα τους που είναι πολύ χρωμα το λδο και τα ραυδα τους. Αλλά και η λεπτοδουλιά που έχουν ρεζελ πάνω σε αυτήν την μινιατούρα.

Αυτή η γραφή την οποία την έχουν ανακαλύψει οι Αμερικανοί. Έχει στην μέση μια κρίκου, και κερφο κείθες, φρακούς και διάφορα άλλα σέματα περιεργα και άλλες πολλές γυροσφίς (περιεργες) και πολλές λεπτομέρειες. Αυτό που μου άρεσε πιο πολύ απ' όλα ήταν οι μαχαιρώδες στην μέση, οι φρακοί, οι ανθρώποι και περισσότερο τα «κω» που έχει για σχέδιο. Και επίσης αυτό δείχνει πως περνούσαν εκείνη την εποχή και πως «σκευτοντασαν».

Αυτό το Παλάτι ονομάζεται Γαίς Μαχάτ. Έχει γίνει στην Τίβα, από έναν βασιλιά ο οποίος είχε μια γυναίκα που πέθανε και είδε την αγατούσε πολύ της έχριζε αυτό το Παλάτι για «εσχρόνια». Με τα καλύτερα μαρμάρια από όλο τον κόσμο, και χρυσό, ασήμι και πολλά άλλα υλικά που ήθελε πολλά χρόνια για να τα βρει. Αυτό που υμνε εντυπωσίασε ήταν με τη χριστιανική πίστη άνθρωποι πήγαιναν να το δουν και να το θαυμάζαν.

Αυτό το ζωγραφισμένο ζώο έχει διάφορα χρώματα συγκεκριμένα: κίτρινο, πράσινο, σκούρο και καφέ. Είναι μέσα στο δάσος της «Λατβίας» και έχει διάφορα και πολλά σχέδια βουνά, δέντρα, ρέματα, δέντρα, θουλούδια και πολλά άλλα πράγματα μέσα στο δάσος και αυτό οι Λατβίκοι το έχουν ζωγραφίσει σε χαρτί. Αυτό που μου έκανε εντύπωση ήταν ότι οι Λατβίκοι έχουν τέτοια δεικτική και λεπτομέρεια και το τι ζωγραφίζουν. Φύτα, θουλούδια, δέντρα γενικά δηλαδή «φύση».

Αυτό το έργο ονομάζεται «Ο Άπιστος Θωμας» είναι ένα έργο που σχεμάκισε το 1601-1602, με λάδι σε καρβόνια και σε καρβόνια 1.07 x 1.46. Το «Ζωγραφισμένο» ο Καλλιτέχνης Καρλ Βατς, είναι στο Βερολίνο της Γερμανίας.

Η δυσπιστία του Αγίου Θωμα είναι ένας πίνακας από το Ιταλικό Ιστορικό, ο όρος «εμφανισμοί Θωμα». Σύμφωνα με Αγία Ευαγγέλιο, ο Άπιστος Θωμα έχει χάσει πιο από τις εμφανίσεις του Ιησού στους Άπιστους μετά την Ανάστασή του, και είπε: «Αν δεν βάλω το χέρι μου στην πληγή έχω δεν (θα) το πιστεύω». Ο Ιησούς εμφανίστηκε και του είπε του Θωμα να τον αγγίξει και να σταματήσει η αμφιβολία. «Πείδη με έχετε δει, έχετε πιστεύει».

Αυτή η εκκλησία είναι καθολική και είναι στην «Βρα-
ζιλία. Η Βραζιλία είναι η μεγαλύτερη «καθολική» (κα-
θολική), χώρα του κόσμου. Μπορεί να μας φαίνεται
για άλλη θρηστική εκκλησία αλλά δεν είναι. Η μόνη
με διαφορά είναι για παράδειγμα: η εκκλησία, συνήθειες
και άλλες ελάχιστες διαφορές. Κάνουνε βαπτισμό, γάμους
κ.α. Αυτό που με εντυπωσίασε περισσότερο ήταν η
λιθογραφία της εκκλησίας, το σχέδιο, τα κείμενα, οι
σκάλες, το χώρο, χώρο και το μέρος που το έχουν
κτίσει.

Ρεππραντ βαν Ριν Τυράφος και χαρακτής 1606-1669. Φαα-
χέις το 1655-1658. Είναι στο μουσείο Ιστορίας της τέχνης
της Αυστρίας.

Ο Ρεππραντ είναι μεγάλος Ολλανδός Τυράφος με έφεση
στις προσωγραφίες. Τελικά ο Τυράφος οδηγήθηκε σε οικο-
νομική καταστροφή. Τα έργα του και, όλη η περιουσία του.
Ο Ρεππραντ έζησε μέχρι τον θάνατο του αποδυναμωμένος και
μέσα στα χρέη.

Αυτή είναι μία από τις 100 περίπου αυτοπροσωπο-
γραφίες που έκανε ο Ρεππραντ κατά διαστήματα από την
νεότητά του μέχρι το τέλος της ζωής του, όχι για να
μείνει η εικόνα του θάνατο, αλλά για τη βαθιά λέξη
όλης της αλήθειας ενός προσώπου, δηλαδή τον εαυτό του.
Ο Ρεππραντ δεν μπορεί να θεωρηθεί απλώς άνδρας. Η
φορτία του μοντέλο στο αργείο είναι η
επιφορτία της τέχνης.

Η «Κραυγή» ανήκει στην συλλογή στο Μουσείο Μουνκ στο
Όσλο, Σεπτέμβριος 2006. Δεν έχει άλλον τίτλο.

Η Κραυγή (Νοβηγκιά: Skrik, 1893 και 1910 [1]) είναι μία
σειρά από εξπρεσιονιστικούς Τυράφικους πίνακες.

Ο Μουνκ δημιούργησε επίσης μια λιθογραφία (1895) της
εικόνας [3]. Ο αρχικός Γερμανός τίτλος που δόθηκε στον
πίνακα από τον Μουνκ ήταν Der Schrei der Natur
(Ο Λυγρός της Φύσης): ...

Αυτή η προσηγή ^{της} αφρικανικής τέχνης μας δείχνει την εξέλιξη των ανθρώπων, την σκέψη τους, το σχέδιο και βέβαια την ελευθερία. ~~Την~~ Δείχνει στο ^{το} έργο με ζώα και βελί και με διάφορα χρώματα. Αυτό που μου έκανε εντύπωση είναι ότι είναι μόνο τα κεφάλια και όχι το σώμα, το κεφάλι ^{πάνω} με καπέλα και ενσώματα ~~και καπέλα~~. Όταν το κατάγω μου έρχεται στο μυαλό μου η φύση, τα χρώματα και η αφρικανική τέχνη.

Αυτή το ~~παιδί~~ είναι αφρικανικό έχει μόνο 3 χρώματα, διάφορα σχέδια. Έχει φατίνα, δεν έχει στόμα, αυτιά και σώμα. Και έχει και μάλλια ~~χρυσά~~. Είναι πολύ εντυπωσιακό, όχι συνηθισμένο και φαινερά αφημένο - νεκρικό. Αυτό που μου άρεσε ήταν ότι οι αφρικανοί δεν ακολουθούν άλλους καλλιτέχνες ή πολιτισμούς, κάνουν ένα μοναδικό και κεντρικό σχέδιο όπως θέλουν. Και το κάνουν με αφοσίωση και προσοχή.

Αυτό το ~~αγαπητό~~ αυτό δείχνει ένα βασίλειο καφροτό και ασπυροπεριέρχο. Είναι μάλλον φακοντός βασιλιάς για αυτό το γράφι ~~πλούσιο~~ στέφα και με ~~βίβα~~ σχέδια και μόνο ένα χρώμα. Αυτό που μου άρεσε είναι η σοβαρότητα του και το είδος του. Αυτό του γράφι είναι μεγάλο γράφι και βαρπύ. Είναι θεα ~~θεο~~ ~~θεο~~ ~~θεο~~ την ~~δενε~~ Ζαφοντζά. Είναι το αγαπητό της στην ~~Εραζία~~ και κάποιος την ~~προσκεινεί~~.

Αυτός είναι ένας σταυρός που δείχνει ότι ο χριστιανισμός είχε στην ~~Αφρική~~.

Αυτή η εικόνα (Ζαφοντζά) είναι του Πάπυρο Νενάσο. Μας δείχνει στην αρχή μια ανθοδέσμη, μετά έγινε ένα φάρ και στο τέλος μια κότα και όλα αυτά τα σχεδίασε μέσα σε ένα ζεστό και 30 ~~σετερο~~ ζεστό. Αυτό που κάνουν εντυπωσιακό ήταν ότι του τύρε ούτε καν 2 λεπτά για να κάνει 3 σχέδια και διακοσμήματα και περίεργα σχέδια. Είναι εντυπωσιακό, ανάρπαστο και και... Οέδει να δείξει στα μάτια να ~~ζυγαριών~~. Οέδει και χρίσι ~~ζυγαριών~~.

Παύλος

Αυτή η ~~ζυγαριών~~ την ~~ζυγαριών~~ δε ~~προστική~~ μεταφί ~~και~~ ύφος. Δεν είναι μια συνηθισμένη είναι ένα διακοσμητικό στίλι, βίβα με μέσα στο στίλι είναι και κάτι ~~διακοσμητικό~~, ένα ~~ταβάνι~~ ~~ζυγαριών~~ και ένα ~~μάτι~~. Είναι ~~ζυγαριών~~ ~~αφρική~~ ~~καλλιτεχνική~~ και ~~άπο~~ ~~κόλα~~.

Σε αυτή την πρωτοεργική ζωγραφιά μου απεικονίζονται τα ζώα γιατί είναι προσιτά δείχνει ότι ένας ταύρος ή γαϊδούρας είναι άνθρωπος μου τού έκανε ένα κοντάρι στην κυδιά το ίδιο με ένα μολύβι και δείχνει επίσης ότι ένας ρινόκεφος ή γάιδαρος από φόβο είναι ζωγραφισμένο σε μια πρωτοεργική σπηλιά από τον πρώτο άνθρωπο της και μιλάει για κνηστίζων ζώων!

Μιθώνη εποχή

- Πως έφτιαξαν τα πρώτα εργαλεία;
- τι σημαίνουν τα εργαλεία στη ζωή τους;

Μου άρεσαν τα εργαλεία που για αυτούς σημενάματα με αυτά έφτιαξαν τα δέντρα των ζώων, κινιχούσαν ζώα και προστάτευονταν. Τα πρώτα εργαλεία που φτιάχτηκαν ήταν αυτά ζώα που φτιάχτηκαν με μέρες τριβοντας τα σε ζώα!

Μου άρεσαν τα πράγματα, γράφει κάτι σαν σκετόνια. Αυτά που κρατάνε είναι λίγο περίερα και το μήλο (μαζί του αχόριου είναι όμοιο τα πράγματα όμως είναι αρχαία και μερτά φραία μοιός μπορεί να τρέξει σε αυτό το θέμα δείμη ομορφία. Τα εργαλεία τους είναι κάτι σητέρα γατα που κάνουν τριβές στα χέρια είναι σε ζώα εργαλεία. Αυτοί οι άνθρωποι ήταν ο δαίβος - δούδρι του φαραώ.

Εξουστή την ζωογραφία μου άριστο το πουλί γιατί μου
αρέσουν τα ζώα το χρώμα του είναι όμορφο γιατί έχω
κιτρινο, κόκκινο, μπλέ, καφέ και πράσινο.

Αυτό που βλέπω είναι ότι τέσσερα πουλιά βλέπουν δεξιά και
το μέγιστο αριστερά. Μου αρέσει αυτή η ζωογραφία και
ελπίζω να το δω στην επίσημη έκθεση.

Σε αυτή την ζωογραφία με εκπαιδείασε το χέρι γιατί
είναι πολύ ψυχή. Το κεφάλι μοιάζει με τρίγωνο, είναι όμορφο
και κρατάει την κούρα της και είναι πανύψηλη γιατί όλα
αυτά γιατί είναι στα δειθρά αλλά αυτά είναι αδέθια.
Το άκουξαν γιατί να δείχνουν μας είναι οι εργοί
γυνίκες. Η έκθεση μου άποψη είναι γιατί έχει μία
χέρια; είναι περίεργο

Βλέπω σε αυτή την ζωογραφία ότι κάποιοι
νέοι καινού γήνα στήθη μάνα σε είναι όμορφο
ταύρος. Η ζωογραφία μου έχει καφέ, πορτοκαλί
μαύρο, μπλέ και άσπρο. Το μέγεθός του είναι
μικρό.

Ο χαρακτηριστικό της ζωογραφίας είναι ο
ταύρος γιατί είναι στην μέση.

Η προσωπική μου άποψη είναι ότι μου αρέσει
ο ταύρος και νομίζω ότι σε για ζανέ γιατί
έπρεπε να συμβολίσουν τα αδέθια.

Βλέπω σε αυτή την ζευγαριά ότι
μπαρού - μπαρούτα είναι ένα βασί με ένα
τέραςπο χταπόδι, μετά ένα βασί με
τραφές και ένα με γιδέ φουά. Τα εύκλια
με μαρούο. Τα χρώματα τους είναι γιδέ,
κόκκινο, μπλε, κίτρινο, κόκκινο, μαρούο και
το μετέθετο τους είναι γιδέ, μπλε και
μεγάλο.

Το χαρακτηριστικό της ζευγαριάς
είναι το μπασίνο βασί με το χταπόδι
για τη είναι μπαρού - μπαρούτα.

Η μπαρούτα είναι μπαρούτα είναι ότι
μου αρέσει το χταπόδι για τη είναι
μωύο. Νομίζω ότι το εύκλια χταπόδι
είναι να συμβολίσουν τα τέταρα
στην ψύξη.

Σε αυτή την ζευγαριά γινέθηκε όταν
ζευγαριά μπαρούτα. Ο μπαρούτα Αχώνες.
Συμβολίζει ένα διακόβωτο. Ο μπαρούτα
Ο μπαρούτα Αχώνες είναι στην Ελλάδα στην Αθήνα
στην Ολυμπία. Αυτός ο άντρας κρατάει είναι
δίσκο που μας να τον μεταξεί. Αυτό που
με εκυμπεύει είναι η κίνηση του είναι
μωύο μωύο. Πρώτα είναι για ξεί και
σταγμένα χαρτοί κίνηση με το όνομα κούρο
έτσι αρχίζουν να σκεφτόνται οι άνθρωποι και αποζητούν
κίνηση τα αγαθά έτσι τα αγαθά έχουν
κίνηση.

Σε αυτή την ζευγαριά βλέπω ότι τα μωύο
είναι σταγμένα βλέπω κούρο ότι είναι μωύο ζουρο.
Αυτό το αγαθά ζουρο (κούρο) και είναι στο αυτά
τα αγαθά που καθόταν ίσια και ακίνητα.
Αυτό το αγαθά είναι γινο και πέρετα
ζωφάρο. Το ένα το διακομπαρού το άλλο μωύο.
Αυτό μου με εκυμπεύει είναι τα χείρα
του είναι κίνηση και ζουρο.

Σε αυτή την ζωγραφιά βλέπω ότι κρατάει ένα μικρό βιβλίο ότι είναι γυμνός και ότι έχει μόνο χέρι.

Το μικρό έχει ένα μεγάλο σεντόνι που το κρατάει.

Φαντάζεστε ότι ένα ζύλο ενώνεται τον άντρα και το παιδί.

Αυτό που με εντυπωσίασε είναι ότι παιδί έχει σκουρα μάτια και ότι το μικρό χαμογελάει.

Είναι εντυπωσιακό έτσι που έχω ξανά τον χιτών σε αυτό το αγαλμα και αν προσέξω καλά το αγαλμα έχει κίνηση.

Σε αυτή την ^{αποθήκη} ζωγραφιά βλέπω ότι ο Χριστός έχει μικρό πρόσωπο Θεού, μικρό ανθρώπου. Κρατάει ένα βιβλίο (Το βιβλίο).

Τα γόνατα του είναι διαφορετικά το αριστερό φέρνει και θωρακισμένο και το δεξί καλονισό. Το ίδιο με το μουτάκι, το αριστερό ψηλότερα το δεξί χαμηλότερα. Είναι λογικό γιατί είναι μικρός Θεός μικρός Ανθρώπος.

Αυτό που με εντυπωσίασε είναι το αριστερό γόνατο και το βιβλίο γιατί το μέγεθος είναι τέλει και το βιβλίο (Το βιβλίο) είναι ωραίο και δύσκολο να ^{το} κοιτάς.

Σε αυτό το Αγγλικο βλάντιν είπες ότι τρία φίδια που
έστειλε ο Δίας επιτίθενται στον Λαοκρόντα και
στον γιο σου βλάντιν και ένα κεφάλι φίδιού που
να δακτύσει τον Λαοκρόντα.

Εγώ νομίζω ότι ο Δίας έστειλε τα φίδια
για τιμωρία γιατί νομίζω ότι τους είπες κάτι
κακό.

Αυτό που με εντυπωσίασε περισσότερο
είναι τα φίδια γιατί είναι μήκρια και
χοντρα.

Άλλη παρατήρηση που έκανα είναι ότι παίζουν
σε σκαλιά, είναι γυμνοί, έχουν στεντόνια και
παιχνίδια ή φοβούνται.

Σε αυτό το Βαζο βλέπω ότι έχει πολλά γεωμετρικά
σχήματα είναι και πολύ χοντρό.

Πάνω-πάνω έχει μικρούς ταύρους μέσα γραμμές
εξωτερικά έχει ανθρώπινα μέσα κινούμενες τροχιές
και τρίγωνα.

Μέσα στην οροφή Βάζου κρασιά, φρούτα,
ψύτα, μουστρικά και ρούχα.

Δίπλα του έχει και άλλα Βάζα μέσα σε
εξόχια.

Εγώ πιστεύω ότι αυτό το Βάζο το έφτιαξαν να
να βάζουν μέσα σπράγματα ή για στολίδι.

Άλλη παρατήρηση που έκανα είναι ότι δεν
είναι μέσα στην Βάζο.

Η ζωγραφική αυτή δείχνει το Βούδα που κρατάει τον χείλι του αυτό το κέρι για να κάθε μητίδα που κρατάει είναι για προσευχή.

Τα πόδια του και η πόλη θρόνου του έχουν Μαντράδες.

Φέρεται σοβαρός γάμος μερίερα με παύση και φορμαί χοντρά πόδια. Αυτό είναι περίεργο που γράφει ζέσσοι μαγμάτων.

Αυτό που πιστεύω ότι το να είναι είναι για να τον θυμίσουν ή για να συμβολίσουν την (Κίνα).

Αυτό το χαλί έχει ~~υπέροχο~~ σχεδιασμό, έχει κείνα πράγματα που έχουν το σχήμα ενός μήλου και δίπλα. Έχει πολλά χρώματα και υπαίσι σχήματα. Το περίεργο είναι ότι έχει σκούρα χρώματα για αυτό είναι ένα καλό χρώμα.

Φέρεται ότι είναι δικό να το γυαλίσει μια τίζε δεν είναι, είναι κούρτιους. Αυτό το χαλί είναι ερασιώτο! σχεδόν περνάει ένα τρένο!

Αυτό που με εντυπωσίασε είναι ότι είναι << ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΙΣΛΑΜ >>

Το ματι συμβολίζει τον άνθρωπο που βλέπει τον Θεό και η δαίμης συμβολίζουν ότι ο Θεός είναι πώς.

Σε αυτό το ζοζύφι βλέπω ότι έχει πολλές φοροειδές και σχήματα.

Το ζοζύφι φαίνεται να ξύλο και να σχεδιάζουν με μαχέρι και μετά το ζωγραφίζουν.

Τα ζοζύφια τα είχαν για να βλέπουν τι είχαν οι Πρώτοι μας ή τους.

Αυτό που με εντυπωσίασε είναι τα χρώματα που έχει γιατί είναι τα αγαπημένα μου κόκκινο, πορτοκαλί, μπλε σκούρο, γαλάζιο, μαύρο και άσπρο.

Σε αυτόν τον πίνακα βλέπω ότι όλοι οι άνθρωποι είναι Ινδοί, φοράνε σκουφάκια και είναι μικροί γιατί είναι μικροί γιατί όσες ζωγραφίες έχουν μικρούς ανθρώπους (μικιατούρες) είναι μια μικιατούρα. Μια τούρα είναι οι ζωγραφίες μου όχι μόνο θέλουν χρόνο αλλά θέλει και γιατί και πολύ καιρό και μπορεί να κάνει μικιατούρα.

Αυτό που με εντυπωσίασε είναι ότι είναι ένας Ινδία γιατί μου έδειξε Ινδία.

Σε αυτή την ζωγραφία βλέπω ότι είναι στην Ισπανία και βλέπει ότι οι άνθρωποι που είναι πάνω στην γη έχουν κάποιους στα να μη βρέχονται. Ένας τακτικός βροχόκερα σε μια βίβρα στη μέση της θάλασσας που είναι δίπλα στην γη.

Από πάνω βλέπω ένα θαλάσσιο πλοίο που έχει μια σύννεφο.

Αυτό που με εντυπωσίασε είναι η βροχή που σου έδειξε η θάλασσα βροχή και γίνεται σύννεφο τα σύννεφα.

Η Τάπη του Κόμη Οργάνου

Ο τίτλος αυτού του έργου είναι Η Τάπη του Κόμη Οργάνου και το έγραψε ο Διάσημος El Greco.

Το θέμα αυτός της ζωγραφιάς είναι πως καλούμε τους ανθρώπους ή και πως οι Άγγελοι, ο Θεός, η Παρθένα. Αυτό τον πίνακα τον είδα στο σχολείο μου. Μου έκανε εντύπωση ότι ο ζωγράφος έβαλε τον ίδιο και τον γιο του στην ζωγραφία. Το υλικό που χρησιμοποίησε η ζωγραφία είναι λάδι σε καμβά. Έχει μέγεθος διαστάσεις 1,6 μ. x 3,6 μ. και βρίσκεται στο Λέδο στην Ισπανία. Το χαρακτηριστικό του πίνακα είναι τα πολλά πρόσωπα στη γη και στον ουρανό και η ελευθερωμένη ψυχή που ανεβαίνει στον ουρανό. Στην βυζαντινή ζωγραφία η ψυχή παρουσιάζεται σαν βρέφος.

Η προσοχή μου είναι γιατί η ψυχή είναι μικρή.

«Χορός στο Μουσέν ντε λα Γκαλέτ»

Ο πίνακας αυτός έχει τίτλο «Χορός στο Μουσέν ντε λα Γκαλέτ» γειχτηκε το 1876 από Ελαιογραφία σε καμβά έχει ύψος 131 cm και πλάτος 175 cm. Η πόλη που είναι Παρίσι, Μουσέν Ορσέ.

Είναι ένα από τα πρώτα μέλη οριστικού έργου του Ιμπρεσιονισμού. Ο πίνακας απεικονίζει ένα τυπικό κρηναίο απόγευμα στο Μουσέν de la Galette. Στην περιοχή της Μονομαρίας στο Παρίσι.

Τρία ζευγάρια του πίνακα μπορούν να οριστούν το πρώτο οι άνθρωποι καθιστά και μιλάει, το δεύτερο του χορεύουν και το τρίτο η ορχήστρα.

Αυτό που μου αρέσει είναι τα χέρια.

«Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν»

Ο τίτλος αυτού του έργου είναι «Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν» και το έγραψε ο Πιέτρο Πικάσο στην περίοδο Κυβισμού. Η τοποθεσία του έργου είναι στο μουσείο Μοντέρνας τέχνης και ζωοοργανώθηκε από τη Γαλλική Ελαιογραφία.

Η μηνιαία σύνοδος των δεσποινίδων της Αβινιόν αποτελεί απογοητευτική στιγμή και στη ζωή σου Πικάσο, αλλά και στην ιστορία της τέχνης γενικότερα.

Ο Πικάσο ενέπνευσε στο την Αφρικανική τέχνη και το πρώτο των κοπέλων που είναι δεξιά έλαβε το πρώτο από τους Αφρικανούς.

Αυτό το Αφρικανικό αίμα ήταν είναι από ξύλο και έχει πολλά σχήματα. Έχει μα γραμμή και κίτρο σφρόγγα ματιά.

Η Αφρικανική τέχνη μου αρέσει. Το ισχυρό είναι τριών το παιδί του ορθογώνια, τα μάτια του σφρόγγα το στόμα του ορθογώνιο και το σώμα του κυλινδρικό.

Αυτό που με εντυπωσίασε είναι ότι είναι Αφρικανικό και ανήκει στην «Αφρικανική τέχνη».

Η Αφρικανική τέχνη είναι πιο εύκολη, πιο καθαρή και απλή. Δεν το βλέπω αισθάνομαι ότι έχω το έγραψε.

Αυτό το πράγμα είναι μάλλον ένας άνθρωπος που κρατάει μια σπιτά που καθιερώνει το σώμα του εκτός το πόδι.

Μειάζει με ένα πλάτο που έχει δύο χερούδια με σοκολατάκια η διαφορετικές μάζες.

Αυτό που με εντυπώσε σε περισσότερο είναι τα σημάδια γιατί μου θυμίζουν τα βιβλία και Τουριστικά σοκολατάκια.

Μόνα Λίζα

Ο τίτλος αυτού του Έργου είναι (Μόνα Λίζα) που έχει φτιαχτεί από τον διάσημο (Λεονάρντο Ντσα Βίντσι) ο πιο διάσημος ζωγράφος στην Ιταλία που θεωρείται η πιο διάσημη ζωγραφία του κόσμου.

Το θέμα αυτού του κλαίικου πίνακα είναι αν η Μόνα χαμολιά ή όχι είναι ένα ερώτημα. Αυτός ο πίνακας βρέθηκε παρυσώ μου η προσώ από το σπίτι μου που μου έκανε εντύπωση γιατί πρσιν φορά τον βδύπιν εδώ. Το υλικό που χρησιμοποιήσε ο Λεονάρντο για να το φτιάξει είναι ελαιόλαδο σε δύο στρώμα με λαδοκοχία. Το σώμα της μοιάζει με κηκλάκι το χέρι της με τετραγωνικό η μύτη της με τρίγωνο και ορθογώνιο. Το μήκος του πίνακα είναι ύψος 77 και το πλάτος 53 cm όμως τα χρώματα που έχει είναι πράσινο, μαύρο, κερύ, δερματί και κίτρινο. Το χάρη κτηρικό του πίνακα είναι η Μόνα γιατί αυτό αλλάζει τον πίνακα. Αυτός ο πίνακας φτιάχτηκε από το 1503 ως 1519.

Ο καλλιτέχνης ο Λεονάρντο Ντσα Βίντσι φοράει μόνο μπλε ρούχ και συγκεντρώνει στη δουλειά του. Σέλιση η ζωγραφία μου ορεση μου κινείται και πως το ζωγραφίσσε.

Αυτός ο Μένεκας είναι έργο του Πικασό. Βλέπω ότι για κόττα έφαγε ένα ψάρι που έφαγε ανθρώπινη. Αυτό που μου άρεσε είναι η κόττα γιατί είναι πιο κονοκική. Όταν βλέπω αυτή την ζωγραφία σκέφτομαι ότι το στήμα της κόττας είναι είναι ψάρι και κυρτόνη με ανθρώπινη στην κοιλία του ψαριού δηλαδή ότι όλα είναι είναι. Αυτό που με εντυπωσίασε είναι ότι το έγραψε ο ζωγράφος «Παμπό Πικασό».

Το όνομα που του δίνω είναι (Ανθογαρόφαλο).

Από η ζωγραφική γίνεται ζωγραφική με προστίσι από ένα σημείο. Είναι ένα σημείο. Το σχέδιό του για να δείξουν πως σχεδιάζουν οι Αρχιτέκτονες το σπίτι. Αυτό το σπίτι έχει δύο παράθυρα, μια πόρτα, ένα πάτωμα, ένα ταβάνι και τρεις τοίχους και ένα φράχτη. Εγώ νομίζω ότι το πατάκι είναι στο ξύλο. Αυτό που με εντυπωσίασε είναι το σχέδιό τους. Το όνομα που του δίνω είναι «Το αρχιτεκτονικό σπίτι».

Όταν συναντάω ανθρώπους από άλλη φυλή, άλλο πολιτισμό, άλλη θρησκεία, πάντα είναι διαφορετικοί στο έμφαση σκέψης και για αυτούς ότι σίγουρα δεν θα ξέρουν τίποτα για την οικογένειά μου, ούτε για την θρησκεία μου ούτε για την φυλή μου και ούτε τον πολιτισμό μου και σκέφτομαι γιατί, για να πάω και τους λέω τα πάντα αλλά λίγο νεροπαδίκα μου και τα δέντρα.



