

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ

Β' ΣΥΝΕΔΡΙΟ
ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

*προσεγγίσεις
της καλλιτεχνικής δημιουργίας
από την Αναγέννηση
έως τις μέρες μας*

25-27 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 2005

Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

189 ε' 121

ΝΕΦΕΛΗ / ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Διεύθυνση σειράς: Νίκη Λοϊζίδη

Φωτογραφία εξωφύλλου: Μανώλης Μπαμπούσης

ISBN: 978-960-211-878-8

© 2008 Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ

Ασκληπιού 6, Αθήνα 106 80
τηλ.: 210 3639962 – fax: 210 3623093
e-mail: info@nnet.gr

www.nnet.gr

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ

ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ
ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ
ΕΩΣ ΤΙΣ ΜΕΡΕΣ ΜΑΣ

Πρόλογος:
ΝΙΚΗ ΛΟΪΖΙΔΗ

Επιμέλεια:
ΝΙΚΟΣ ΔΑΣΚΑΛΟΘΑΝΑΣΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ
ΑΘΗΝΑ 2008

Α.Σ.Ε.Τ. - ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ
Αρ. Βιβλ.:

Β' ΣΥΝΕΔΡΙΟ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Οργανωτική επιτροπή

ΝΙΚΗ ΛΟΪΖΙΔΗ

*καθηγήτρια ιστορίας της τέχνης
Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών*

ΝΙΚΟΣ ΔΑΣΚΑΛΟΘΑΝΑΣΗΣ

*επίκουρος καθηγητής ιστορίας της τέχνης
Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών*

*

Γραμματεία συνεδρίου

ΕΥΑ ΤΕΡΖΗ

ΝΤΟΡΙΣ ΧΑΚΙΜ

ΝΙΚΟΣ ΖΑΜΑΝΗΣ

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ

ΥΠΟ ΤΗΝ ΑΙΓΙΔΑ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

ΑΘΗΝΑ 25, 26, 27 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 2005

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|--|-----|
| Σημείωμα της Οργανωτικής Επιτροπής | 13 |
| ΝΙΚΗ ΛΟΪΖΙΑΗ Εισαγωγική ομιλία | 15 |
| ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ Το θεσμικό πλαίσιο και η κοινωνική θέση του καλλιτέχνη: Η περίπτωση του Γκίκα | 23 |
| ΕΥΓΕΝΙΟΣ Δ. ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ Η πρόσληψη της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα (1945-1960) στο πεδίο της κριτικής τής τέχνης..... | 67 |
| ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΒΑΣΣΟΣ Η προβληματική μεταγραφή και χρήση του όρου avant-garde στην Ελλάδα..... | 109 |
| ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΠΙΚΑΣ Ο ρόλος της εικόνας στην έκφραση και τη διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης στην Ελλάδα: Η περίπτωση των εικονογραφημένων περιοδικών του 19ου αιώνα | 137 |
| ANNY ΜΑΛΑΜΑ Από τον Προμηθέα στον Απόστολο Παύλο· η συγκρότηση ενός εθνικού πανθέου και η αφήγηση μιας εξελικτικής διαδρομής όπως αποτυπώνονται στο ζωγραφικό διάκοσμο του Πανεπιστημίου της Αθήνας..... | 159 |
| ΔΩΡΑ Φ. ΜΑΡΚΑΤΟΥ Η κοινωνική θέση του εικαστικού καλλιτέχνη στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα | 185 |
| ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ Το «Μαθητολόγιον» του Βασιλικού Πολυτεχνείου 1859-1871: Αλήθειες και πλάνες | 211 |
| ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΣΑΡΑΚΑΤΣΙΑΝΟΥ Αφηρημένη τέχνη και ελληνικότητα | 219 |

ΑΡΕΤΗ ΑΔΑΜΟΠΟΥΛΟΥ

Τέχνη και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1960 233

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΚΟΝΤΟΓΙΩΡΓΗ

Τα κείμενα του Γιάννη Τσαρούχη:

Πρωτοποριακές καταθέσεις ή ευφείς παραδοξολογίες; 249

ΣΤΑΥΡΟΣ ΒΛΑΧΟΣ

Το θεωρητικό έργο του Albrecht Dürer ως αντανάκλαση μιας

νέας κοινωνικής θέσης του καλλιτέχνη στο γερμανόφωνο χώρο 269

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Κ. ΙΩΑΝΝΟΥ

Trattato della pittura: Ο άφαντος Λεονάρντο.

Γύρω από την προϊστορία την επώαση και την υποδοχή

της πρώτης έκδοσης της *Πραγματείας περί ζωγραφικής*

του da Vinci (1651) 297

ΝΟΤΗ ΚΛΑΓΚΑ

Η κριτική στον Καραβάτσο κατά τον 17ο αιώνα

και ο Τζοβάνι Μπαλιόνε 321

ΦΑΝΗ ΜΟΥΜΤΖΙΔΟΥ

Αφηγηματική ζωγραφική και εκκλησιαστικοί θεσμοί κατά

την ύστερη Αναγέννηση: Η περίπτωση Paolo Veronese 359

ΝΑΥΣΙΚΑ ΛΙΤΣΑΡΔΟΠΟΥΛΟΥ

Ο Karel van Mander και η σύγχρονη θεωρία της τέχνης 379

ΤΙΤΙΝΑ ΚΟΡΝΕΖΟΥ

Η Βασιλική Ακαδημία ζωγραφικής και γλυπτικής τον 17ο αιώνα

στη Γαλλία: Ζητήματα ιστορίας και ιστοριογραφίας 399

ΑΘΗΝΑ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

Εκφάνσεις της εθνικής συνείδησης στις ισπανικές

πραγματείες περί τέχνης του 17ου αιώνα 419

ΦΩΤΕΙΝΗ ΒΛΑΧΟΥ

Καλλιτεχνικά κέντρα και περιφέρεια. Η περίπτωση της πορτογαλικής

ζωγραφικής μέσα από το έργο του Φρανσίσκο Βιέρα Πορτουένσε 439

ΕΥΘΥΜΙΑ ΜΑΥΡΟΜΙΧΑΛΗ

Τα μοντέρνα στοιχεία της θεωρίας του Roger de Piles
και η σχέση τους με τη ζωγραφική του Turner 489

ΣΥΡΑΓΩ ΤΣΙΑΡΑ

Τα φωτομοντάζ του Γκούσταβ Κλούτσις. Τέχνη, λόγος και τεχνολογία
στην υπηρεσία του κοινωνικού μετασχηματισμού 517

ΙΛΙΑΝΑ ΖΑΡΡΑ

Πρωτοπορία και παράδοση: Παρατηρήσεις σε ορισμένες συνθέσεις
των ρώσων καλλιτεχνών Kazimir Malevich και Ivan Kudriashev 539

ΣΩΤΗΡΗΣ ΜΠΑΧΤΣΕΤΖΗΣ

Από την έκθεση μοντέρνας τέχνης στη σύγχρονη εγκατάσταση:
Η καλλιτεχνική ιδιότητα σε μετάβαση 557

ΛΟΥΙΖΑ ΑΥΓΗΤΑ

Βαλκάνια και σύγχρονη τέχνη: Ο τόπος και ο κόσμος 579

ΠΟΛΥΝΑ ΚΟΣΜΑΔΑΚΗ

Η έννοια της πολυπολιτισμικότητας στη σύγχρονη τέχνη 593

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΑΧΙΝΗ

Σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή και πρωτοπορία:
Ακούσια συνύπαρξη 609

ΜΙΛΤΟΣ ΦΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ

Η σύγχρονη τέχνη οι θεσμοί και η κριτική:
Αναζητώντας ένα σημείο αναφοράς 619

ΚΩΣΤΑΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Ο θεατής εντός του έργου: Ένα ζήτημα αισθητικής της πρόσληψης 635

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΟΜΙΛΗΤΩΝ 653

ΝΑΥΣΙΚΑ ΛΙΤΣΑΡΔΟΠΟΥΛΟΥ



Ο Karel van Mander και η σύγχρονη θεωρία της τέχνης

Σύμφωνα με την ιεραρχία –και την καθιερωμένη αντίληψη αυτής της ιεραρχίας– των καλλιτεχνικών ειδών της Αναγέννησης, η ιστορική ζωγραφική θεωρούνταν το σημαντικότερο καλλιτεχνικό είδος. Στην Ιταλία ο Leon Battista Alberti μίλησε ξεκάθαρα για την κυριαρχία της ιστορικής ζωγραφικής, η οποία αποτυπώνει τα σπουδαία έργα, σπουδαίων ανθρώπων, και είναι το σπουδαιότερο έργο που μπορεί ένας ζωγράφος να επιτύχει, να ζωγραφίσει, δηλαδή μια ιστορία –*istoria*–, όπως χαρακτηριτικά λέει.¹ Ο Leonardo da Vinci αφιερώνει δύο κεφάλαια στην αφηγηματική ζωγραφική, παρότι το πρωταρχικό του ενδιαφέρον δεν στρέφεται στην αφήγηση ή στην ιστορική θεματογραφία, αλλά στη ζωγραφική αποτύπωση όλων των πραγμάτων του σύμπαντος.² Ακόμη και όταν οι ανησυχίες των θεωρητικών προσανατολίζονται και προς άλλα θέματα, όπως η απόδοση ενός τοπίου, τα στοιχεία της φύσης, ή προς εικαστικά ζητήματα, όπως το σχέδιο και το χρώμα, πάντοτε η αφήγησή μιας ιστορίας με την αναπαράσταση των συναισθημάτων, μέσα από τις κατάλληλες εκφράσεις του προσώπου, ή τις στάσεις του σώματος, όπως λέει ο Giorgio Vasari, θεωρείται δύσκολο όσο και εξαιρετικά σημαντικό έργο. Στη συζήτησή του για τη σχετική υπεροχή της γλυπτικής ή της ζωγραφικής ο Vasari, εξάλλου, δίνει προβάδισμα στη ζωγραφική, αφού, όπως λέει, ανάμεσα στα άλλα, στη ζωγραφική περιλαμβάνεται η επινόηση της ιστορικής ζωγραφικής.³

Το 1604 δημοσιεύεται στο Haarlem το *Βιβλίο της Ζωγραφικής* (Het Schilder-Boeck) του θεωρητικού και ζωγράφου Karel van Mander,⁴ το πρώτο ολοκληρωμένο θεωρητικό έργο περί ζωγραφικής στις Κάτω Χώρες. Η πρώτη έκδοση, του 1604, περιλαμβάνει έξι βιβλία: το πρώτο είναι ένα μακροσκελές ποίημα, στην πραγματικότητα ένα θεωρητικό και διδακτικό εγχειρίδιο περί ζωγραφικής, που κατά κύριο λόγο απευθύνεται με πρακτικές συμβουλές σε νέους και επίδοξους καλλιτέχνες. Τα βιβλία 2-4 αφορούν στην τέχνη και στις βιογραφίες καλλιτεχνών της κλασικής Αρχαιότητας, της ιταλικής Αναγέννησης, και βέβαια της Βόρειας Ευρώ-

πης. Το πέμπτο βιβλίο είναι ένας σχολιασμός των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου, ενώ το έκτο είναι ένας οδηγός που περιέχει και ερμηνεύει εμβλήματα –προσωποποιήσεις, ζώα, αντικείμενα– για άμεση χρήση από τον καλλιτέχνη.

Το θεωρητικό και διδακτικό ποίημα του πρώτου βιβλίου περιλαμβάνει ένα αρκετά εκτεταμένο κεφάλαιο πάνω στο θέμα της ιστορικής ζωγραφικής καθώς και στον τρόπο με τον οποίο ένας ζωγράφος μπορεί να αποτυπώσει, όσο το δυνατόν καλύτερα και πιο πειστικά, μια ιστορία. Το κεφάλαιο αυτό περιέχει συγκεκριμένες οδηγίες ως προς το στήσιμο, τη σκηνοθεσία μιας ιστορίας, για παράδειγμα, την καλή τοποθέτηση των ανθρώπινων μορφών μέσα στο χώρο. Λέει λοιπόν ο van Mander:

«Τοποθετήστε τις μορφές ελεύθερα για ένα ευχάριστο αποτέλεσμα [...] αφήστε έναν κενό χώρο στο μέσον [...] με μικρές φιγούρες στο βάθος και ένα τοπίο όπου το μάτι [του θεατή] μπορεί να βυθιστεί [...] εκτός από τοπία και αρχιτεκτονήματα, επίσης [χρησιμοποιήστε] διάκοσμο και στολίδια από τη φαντασία σας σε αφθονία. [...] Επίσης στην ιστορική ζωγραφική οι μορφές πρέπει να διαφέρουν κατά την τοποθέτηση, τη στάση, τη δραστηριότητα [...] το χαρακτήρα».

Όσον αφορά στη σπουδαιότητα του αφηγηματικού πυρήνα της ιστορίας, ο van Mander φαίνεται απολύτως σαφής. Συμβουλεύει λοιπόν το νέο ζωγράφο:

«Πρώτα από όλα να σκεφτεί καλά το περιεχόμενο της ιστορίας που πρόκειται να ζωγραφίσει, να διαβάσει και να ξαναδιαβάσει [το κείμενο που πρόκειται να εικονογραφήσει] [...] οι ανθρώπινες μορφές με τις πράξεις τους φανερώνουν το νόημα της ιστορίας [...] [επίσης] όλα τα συναισθήματα [των πρωταγωνιστών] πρέπει να εκφράζονται ώστε να [υποστηρίξουν] την ιστορία».

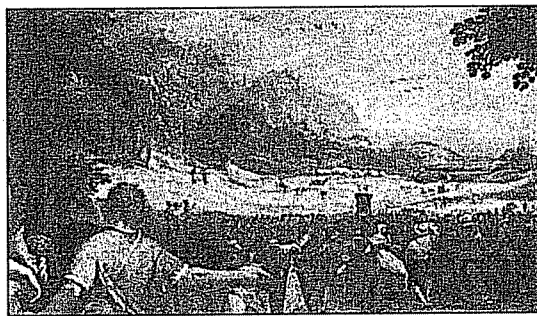
Παρακάτω ο van Mander μιλά για «τα επεισόδια και το περιεχόμενο της ιστορίας» που τα ξεχωρίζει από τα δευτερεύοντα στοιχεία τα οποία πλασιώνουν την αφήγηση και κάποτε αποπροσανατολίζουν από το νόημά της. Γι' αυτό το λόγο, «οι καλοί καλλιτέχνες, κυρίως, αποφεύγουν τη μεγάλη ποικιλία, και δημιουργούν ευχαρίστηση μέσα από τη λιτότητα, με λίγες μόνο λεπτομέρειες». ⁵ Οι αντιλήψεις του van Mander για την ιστορική ζωγραφική και για το στήσιμο μιας ιστορίας δεν φαίνεται να

απέχουν τόσο από αυτές του Alberti ή από τις περιγραφές του Vasari. Είναι σημαντικό ότι στο κεφάλαιο για την ιστορική ζωγραφική ο van Mander επικαλείται τον Alberti, και επίσης χρησιμοποιεί παραδείγματα από την ιταλική ζωγραφική. Ο Μιχαήλ-Άγγελος, ο Tintoretto, και γενικά οι Ιταλοί, όπως λέει, αποτελούν σε πολλές περιπτώσεις το πρότυπο, ενώ οι ιστορίες του Οβίδιου είναι συχνά πηγή έμπνευσης, όπως άλλωστε και για τους Ιταλούς καλλιτέχνες.⁶

Ορισμένοι σύγχρονοι ιστορικοί της τέχνης έχουν αναγνώσει το έργο του van Mander ως βάση μιας σημαντικής διάστασης ανάμεσα στον πιο «παραδοσιακό» νότο/την Ιταλία και στον «εναλλακτικό» βορρά/τις Κάτω Χώρες. Ο Walter Melion, ένας από τους πιο γνωστούς σύγχρονους μελετητές της θεωρίας του van Mander, ξαναδιαβάζει τη θεωρία του van Mander μέσα από το κείμενό του, αλλά και μέσα από ορισμένα ζωγραφικά έργα του. Ο *Χορός Γύρω από το Χρυσό Ταύρο* (εικ. 1), έργο του van Mander, του 1602, μορφοποιεί κατά τον Melion τη θεωρία του van Mander περί ιεραρχίας των καλλιτεχνικών ειδών όπως και την αντίληψή του για το σκοπό της ζωγραφικής. Αλλά ο Melion προχωρά ακόμη ένα βήμα. Όπως ο τίτλος του βιβλίου του, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, υποδεικνύει, η θεωρία του van Mander εκπροσωπεί την ιδιαίτερη, δηλαδή, την εθνική, παράδοση της ζωγραφικής των Κάτω Χωρών, γύρω από την περίοδο της Αναγέννησης. Ο *Χορός γύρω από το Χρυσό Ταύρο*, σύμφωνα με τον Melion, ανατρέπει την καθιερωμένη κατά τα ιταλικά πρότυπα θεωρία περί της ιστορίας ή της ιστορικής ζωγραφικής, γιατί τοποθετεί τον αφηγηματικό πυρήνα –το θυμό του Μωυσή ενάντια στην ειδωλολατρία των Εβραίων– στο πίσω μέρος του πίνακα και σε εξαιρετικά μικρή κλίμακα. Το μακρόστενο σχήμα του έργου, με την πάνοραμική άποψη του τοπίου και του βουνού στο βάθος, οι γυναικείες και ανδρικές μορφές που πλαισιώνουν τον πίνακα στο πρώτο επίπεδο και χειρονομούν ή κοιτούν προς το βάθος, όπου βρίσκεται και το θεματικό κέντρο του έργου, τα πλούσια ενδύματα και τα σκαλισμένα με λεπτομέρεια αντικείμενα, όλα ενεργοποιούν το βλέμμα του θεατή προς το βάθος, προς το τοπίο, όπου ο θεατής ανακαλύπτει και τον Μωυσή, δηλαδή, το θεματικό πυρήνα (εικ. 2, 3, 4). Όπως λέει ο Melion, εδώ όμως έχουμε ορίζουσες όρασης, όχι κινήσεις, χειρονομίες των μορφών που να εκφράζουν συναισθήματα σχετικά με τον αφηγηματικό πυρήνα του έργου. Το πρωταρχικό ζήτημα, κατά τον Melion, δεν είναι το τι αναγνωρίζουμε ως αφηγηματικό πυρήνα, αλλά το γεγονός ότι βλέπουμε, η διαδικασία του «οράν». Μέσα σε



Εικ. 1. Karel van Mander, *Ο Χορός Γύρω από το Χρυσό Ταύρο*, 1602, Λάδι σε καμβά, Χάαρλεμ, Frans Hals Museum.



Εικ. 2, 3, 4. Λεπτ. της εικ. 1.

αυτή τη διαδικασία, ο θεατής μπορεί να σταθεί είτε στον αφηγηματικό πυρήνα, στο θέμα της ειδωλολατρίας, είτε να περιπλανηθεί στο τοπίο, μπορεί, δηλαδή, να επιλέξει την οπτική διαδρομή του και το στόχο της. Συνακόλουθη ασφαλώς με αυτή τη διαδρομή, κατά τον Melion, είναι και η ευχαρίστηση της οπτικής περιπλάνησης από τα υφάσματα στο τοπίο, στο θέμα, την ιστορία, και πίσω στα αντικείμενα, που περιγράφονται με φροντίδα. Σε σύγκριση με το κατά Alberti ζωγραφικό έργο ως παισιωμένη επιφάνεια, την οποία ο θεατής κοιτά από κάποια απόσταση και όπου διαδραματίζονται σημαντικές πράξεις από τους πρωταγωνιστές, συχνά εμπνευσμένες από λογοτεχνικά έργα, και πάντοτε τοποθετημένες σε κοντινό σημείο προς το θεατή και σε μεγάλη κλίμακα, *Ο Χορός Γύρω από το Χρυσό Ταύρο*, παρέχει μια διαφορετική δυνατότητα, την επιλογή διαφυγής από το «κυρίως θέμα», το οποίο είναι ελάχιστα τονισμένο. Στο έργο αυτό ο θεατής μπορεί να επιλέξει άλλη οπτική διαδρομή και απόλαυση.⁷

Αν *Ο Χορός γύρω από το Χρυσό Ταύρο* θεματοποιεί την οπτική περιπλάνηση στο χώρο, στο τοπίο, ως βασικό αίτημα της ζωγραφικής ή ως στόχο για το θεατή, ο Melion βρίσκει επίσης στο θεωρητικό κείμενο του van Mander έρεισμα για την άποψή του ως προς τη θέση της αφήγησης, που εν μέρει συνοψίζεται στη σχέση ιστορικής ζωγραφικής και τοπιογραφίας. Προς το τέλος του κεφαλαίου του για την τοπιογραφία, ο van Mander συμβουλεύει το νέο ζωγράφο να παρεμβάλει μικρής κλίμακας μορφές που επιδιδίδονται σε αγροτικές δραστηριότητες μέσα στο τοπίο με τα μεγάλα δέντρα, τα ψάρια, τα πουλιά.⁸ Σύμφωνα με την ανάγνωση του Melion, το απόσπασμα αυτό ανατρέπει την κυριαρχία του θέματος, της ιστορίας. Ιστορία και τοπίο συνυπάρχουν ισότιμα. Το τοπίο φιλοξενεί τις μορφές και τις δραστηριότητές τους, δηλαδή, την «αφήγηση», χωρίς όμως να αποτελεί απλώς το πλαίσιο. Αντίθετα, συνιστά ισότιμο σημείο ενδιαφέροντος με τη δράση για το θεατή, ο οποίος περιπλανώμενος οπτικά απολαμβάνει εξίσου το τοπίο και αυτά που διαδραματίζονται μέσα σε αυτό.⁹ Είναι όμως εξαιρετικά ενδιαφέρον να διαβάσουμε την αρχή του τμήματος αυτού από το κεφάλαιο για το τοπίο όπου ο van Mander λέει:

«Είναι επίσης καλό να ξέρουμε όπως πριν την ιστορία [έτσι ώστε να την εισαγάγουμε σε αυτό] – ακολουθήστε τις γραφές των “ποιητών” όπως σας αρέσει... Αλλά μην ξεχνάτε να τοποθετείτε μικρές φιγούρες πλάι σε μεγάλα δέντρα...»¹⁰

Απομονώνοντας συστηματικά ορισμένες απόψεις του van Mander, ο Melion επιβεβαιώνει το δικό του διπολικό σχήμα περί διαφοράς στη θεωρία και στην τέχνη μεταξύ βορρά και νότου. Ένα άλλο βασικό θεωρητικό του έρεισμα είναι ότι η ιστορική ζωγραφική, όπως λέει ο van Mander, αποτελεί έναν από τους πολλούς τομείς στους οποίους μπορεί να ειδικευτεί ένας ζωγράφος. Έτσι, είτε πρόκειται για ιστορική ζωγραφική είτε για τοπιογραφία ή νεκρή φύση, δεν τίθεται θέμα αξιολογικής προτεραιότητας των διαφόρων καλλιτεχνικών ειδών. Η ιστορία, η ιστορική ζωγραφική επομένως δεν πλεονεκτεί βάσει του ιστορικού/αφηγηματικού πυρήνα της. Κατά τον Melion, ο van Mander απλώς θεωρεί την ιστορική ζωγραφική ένα ακόμη περιγραφικό είδος ζωγραφικής όπως και την τοπιογραφία, τη νεκρή φύση, τη θαλασσογραφία, ή την προσωπογραφία.¹¹

Ο εναλλακτικός τρόπος με τον οποίο ο van Mander, όπως επιχειρηματολογεί ο Melion, βλέπει την ιστορική ζωγραφική, και που αντανακλάται στον εναλλακτικό τρόπο με τον οποίο κατασκευάζει τα ιστορικά θέματά του, έχει μία ακόμη εφαρμογή. Στη δεύτερη έκδοση του *Schilder-Boeck*, που πραγματοποιήθηκε το 1618 στο Άμστερνταμ, προστέθηκε από έναν ανώνυμο βιογράφο και ο βίος του ίδιου του van Mander, όπου περιγράφονται διάφορα έργα του. Για το *Πέρασμα από τον Ιορδάνη*, ένα ιστορικό θέμα που ο van Mander ζωγράφησε, περίπου το 1590, και το οποίο έχει χαθεί, διαβάζουμε την ακόλουθη «έκφραση»:

«Το έργο αυτό δείχνει τα παιδιά του Ισραήλ να διασχίζουν τον Ιορδάνη και να μεταφέρουν την κιβωτό [...] μέσα σε αυτό ζωγράφησε τον εαυτό του [...] είναι πολύ ωραία ζωγραφισμένο [...] οι μορφές στο πρώτο πλάνο είναι πολύ απασχολημένες και με σοβαρές συνομιλίες και με την ίδια τη δραστηριότητα της μεταφοράς, όπως και με άλλα πράγματα. Το στήσιμο είναι πολύ ευρηματικό, ενώ ο πίνακας στολίζεται από ένα ευχάριστο και μεγάλο τοπίο ζωγραφισμένο πολύ έξυπνα. Στο έδαφος βρίσκονται πολλά όστρακα, επίσης λαγοί, και ένα κόκκινο κυνηγόσκυλο που γρυλίζει».

Για τον Melion η περιγραφή αυτή καταργεί την κυριαρχία του θεματικού πυρήνα, της ιστορικής ζωγραφικής και, αντίθετα, υποστηρίζει μια ζωγραφική περιγραφική, όπου όλα τα καλλιτεχνικά είδη είναι ισόδύναμα. Κατά την αντίληψη αυτή, το έργο δεν είναι καταρχήν σημαντικό για την αφήγηση της ιστορίας, αλλά κυρίως επειδή συμπεριλαμβάνει ισότιμα διαφορετικά ζωγραφικά είδη, όπως προσωπογραφίες, τοπίο, ή απεικονίσεις ζώων. Ο θεατής δεν προκαλείται συναισθηματικά από την

περιγραφή του έργου ή από την ίδια την απεικόνιση, παρά μόνο από μια επιγραφή του ίδιου του ζωγράφου, σύμφωνα με την οποία, η ζωή και ο θάνατος του χριστιανού συγκρίνονται με το πέρασμα του Ιορδάνη, στου οποίου την αντίπερα όχθη θα βρει ανταμοιβή για την αρετή του.¹²

Όμως η προτροπή του van Mander προς το νέο ζωγράφο για τη σπουδαιότητα του θέματος του πίνακα, της ιστορίας, συχνά ως εικονογράφηση των ποιητικών συνθέσεων, επαναλαμβάνεται συστηματικά στο θεωρητικό έργο του, ενώ, από την άλλη μεριά, πρέπει να επίσης επισημανθεί ο παραλληλισμός με το ίδιο το ιταλικό θεωρητικό μοντέλο, που, εμμένοντας στην κεντρικότητα της ιστορίας, στην απεικόνιση της δράσης και στην έκφραση των συναισθημάτων των σχετικών με τη δράση, καλλιεργεί ταυτοχρόνως τη φροντίδα των εικαστικών αξιών, τη μίμηση όλων των πραγμάτων της φύσης. Όπως λέει ο Alberti,

*«Η σύνθεσή μας [πρέπει] να διαθέτει την ποικιλία και την αφθονία, γιατί χωρίς αυτές τις αρετές η ιστορία δεν αξίζει τον έπαινο [...] είναι ανάγκη [...] να ζωγραφίζουμε όχι μόνο την ανθρώπινη μορφή αλλά ακόμη άλογα, σκύλους [...] όπως και κάθε αξιοθέατο πράγμα».*¹³

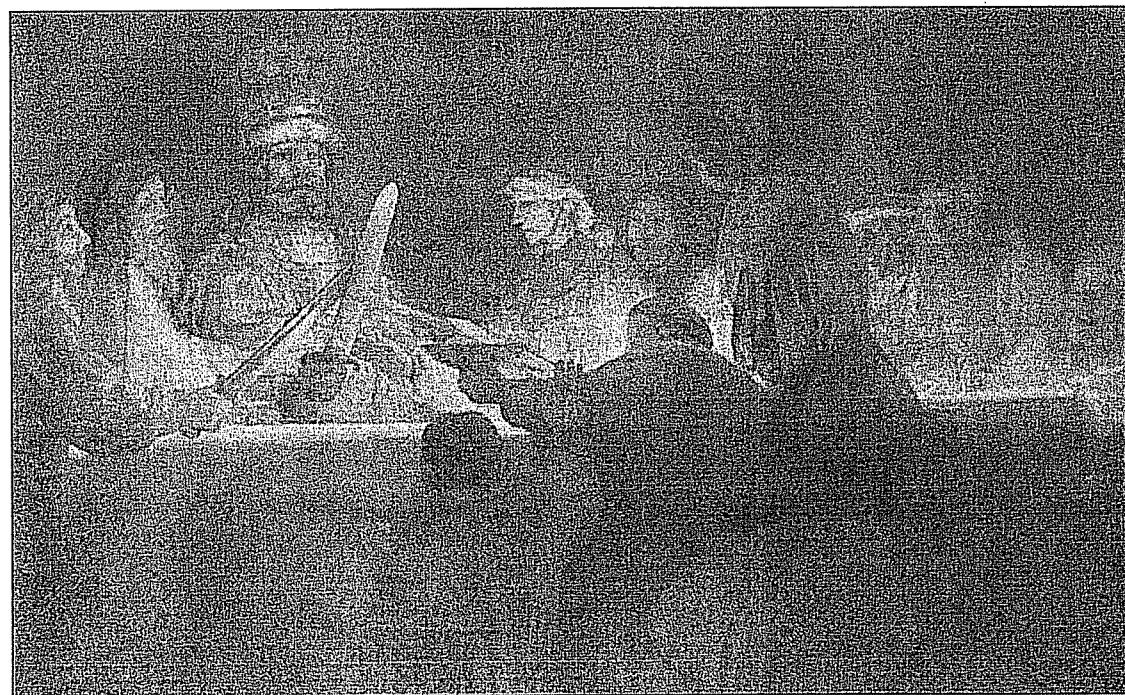
Το ενδιαφέρον για άλλα θέματα και εικαστικά ζητήματα ήταν κοινός τόπος στην ευρωπαϊκή θεωρία και στην εικαστική πρακτική κατά την Αναγέννηση.¹⁴ Ο ίδιος ο van Mander, ειδικά στις βιογραφίες των καλλιτεχνών, έδωσε ιδιαίτερο βάρος σε ειδικά εικαστικά χαρακτηριστικά, όπως η χάρη, αλλά και ο «νατουραλισμός» στην απόδοση των μορφών, η ακρίβεια στην απόδοση διαφορετικών υλικών και υφασμάτων, οι ωραίες φωτοσκιάσεις, και γενικά στην περιγραφική και μιμητική δύναμη του έργου.¹⁵ Συμπληρώνοντας λοιπόν την παράδοση για την προτεραιότητα της ιστορίας σύμφωνα με την ιεραρχία των καλλιτεχνικών ειδών της Αναγέννησης, θα πρέπει να εξετάσει κανείς σοβαρά και τις απόψεις των ίδιων θεωρητικών της τέχνης, από τον Alberti και τον Lomazzo έως τον van Mander, που μιλούν για την απόδοση όλων των επιμέρους στοιχείων ενός έργου, όπως και για θελκτικά τοπία, και την απόλαυση του θεατή που περιπλανιέται οπτικά ανάμεσα σε ωραία λιβάδια, κήπους, λουλούδια, ή τους ήχους της μουσικής των βοσκών.¹⁶ Στις απόψεις αυτές η σημασία της ιστορία, χωρίς να υποβαθμίζεται, φαίνεται να ολοκληρώνεται ή να συνυπάρχει με άλλα εικαστικά ενδιαφέροντα.

Η πρωτοκαθεδρία της ιστορικής ζωγραφικής και της αφήγησης έχει τεθεί υπό αμφισβήτηση και από μια άλλη σύγχρονη ιστορικό της τέ-

χνης των Κάτω Χωρών, τη Svetlana Alpers. Για την Alpers, επίσης, υφίσταται η διάσταση ανάμεσα στη ζωγραφική του νότου/της Ιταλίας και του βορρά/των Κάτω Χωρών. Οι μελέτες της για τον Rembrandt, τον Rubens, και γενικά την τέχνη των Κάτω Χωρών, τραβούν επίσης σαφή διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην τέχνη της ιστορίας, της αφήγησης και στην τέχνη της περιγραφής ή ανάμεσα στην τέχνη της αφήγησης και στην τέχνη των εικαστικών αυτοαναφορικών αναζητήσεων.¹⁷ Ο Rembrandt ενσαρκώνει ακριβώς αυτή τη διαφορά. Κατ' αντιστοιχία με τη θέση του Melion, που διαβάζει τη θεωρία και την τέχνη του van Mander ως το εναλλακτικό μοντέλο απέναντι στο μοντέλο της ιταλικής *istoria*, η Alpers υποστηρίζει ότι η τέχνη του Rembrandt δεν συνιστά αναπαράσταση του κόσμου και των αντικειμένων του, αλλά ότι αυτή η τέχνη, μέσω μιας απτικής ποιότητας, που συχνά μορφοποιείται μέσω του χρώματος, περιγράφει τη ζωγραφική διαδικασία και υπονοεί τη σημασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η υλικότητα του χρώματος του Rembrandt, όπως την ορίζει η Alpers, προκύπτει μέσα από τις παχιές στρώσεις και μέσα από τις ανάγλυφες περιοχές του. Αντί λοιπόν το χρώμα να αναπαριστά αντικείμενα, και τις μεταξύ τους σχέσεις, λειτουργεί το ίδιο σαν αντικείμενο. Ένα από τα έργα του Rembrandt, που κατά την Alpers θεματοποιεί την προσέγγισή της, είναι η *Λουκρητία* του 1666 (εικ. 5). Πρωταγωνιστικό ρόλο εδώ παίζει η κατασκευή του χρώματος με τις ανάγλυφες παχιές στρώσεις του και δευτερευόντως η αναφορά στην αυτοκτονία παρότι το γεγονός, ο αφηγηματικός πυρήνας, δηλώνεται ξεκάθαρα με το αίμα και το μαχαίρι. Ο τρόπος που ο Rembrandt εδώ κατασκευάζει το χρώμα είναι ασφαλώς ενδιαφέρον, αλλά θα πρότεινα ότι επίσης μπορούμε να τον θεωρήσουμε και υπό το πρίσμα της ιστορίας της Λουκρητίας, που με την αυτοκτονία της για λόγους τιμής έγινε πολιτικό σύμβολο ενάντια στην τυραννία και επίσης συνδέθηκε με την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας στη Ρώμη. Το χτίσιμο του χρώματος με τις ανάγλυφες στρώσεις του, πέρα από οποιαδήποτε εικαστική αναζήτηση που μπορεί να μαρτυρά, προσδίδει ένταση στη δραματικότητα της ιστορίας. Η ένταση του χρώματος δεν ανταγωνίζεται την αφήγηση, αντίθετα υπογραμμίζει τη σημασία της.¹⁸ Αντίστοιχα, *Ο Όρκος του Κλαύδιου Κιβίλις* (εικ. 6), έργο με ιστορικό περιεχόμενο, που αναφέρεται στην προετοιμασία της επανάστασης των Βαταύων, των κατοίκων της αρχαίας Ολλανδίας, ενάντια στους ρωμαίους κατακτητές τους, επίσης στοιχειοθετεί, κατά την Alpers, την εναλλακτική πρόταση απέναντι στο μοντέλο της *istoria*. Η έλλειψη καταγραφής αφηγηματικών λεπτομερειών, ανεκδοτολογικών



Εικ. 5. Rembrandt,
Λουκρητία, 1666,
λάδι σε καμβά, Μινεάπο-
λις, Minneapolis Institute
of Art.



Εικ. 6. Rembrandt, *Ο Όρκος του Κλαύδιου Κιβίλις*,
1661-1662, λάδι σε καμβά, Στοκχόλμη, Nationalmuseum.

στοιχείων, ο ιδιαίτερος σκιοφωτισμός, τα σκούρα χρώματα, που αφήνουν σχεδόν στο σκοτάδι πολλά αντικείμενα, ακυρώνουν, κατά την ιστορική της τέχνης, το σημαντικό χαρακτήρα της ιστορίας και καθιστούν, και πάλι, το χρώμα κέντρο του έργου, το οποίο υποκαθιστά τον αφηγηματικό πυρήνα στρέφοντας την προσοχή προς μια άλλου είδους ιστορία – αυτήν της ζωγραφικής διαδικασίας. Υποβιβάζοντας έτσι την ψευδαισθητική αναπαράσταση του γεγονότος και παρουσιάζοντας το χρώμα ως αντικείμενο με απτική υπόσταση, ο ζωγράφος αναδεικνύει καταρχήν το εργαλείο της δουλειάς του, το μέσο με το οποίο πραγματώνει τη ζωγραφική διαδικασία. Το έργο έτσι δεν λειτουργεί ως παράθυρο προς τον εξωτερικό κόσμο, σύμφωνα με το ιταλικό πρότυπο, αλλά δηλώνει τη διαδικασία και το δημιουργό και ακόμη, το εργαστήριο, ως τόπο δημιουργίας. Με άλλα λόγια, σύμφωνα με τη θεωρία της Alpers, το έργο αναπαριστά τα παραστατικά μέσα του ζωγράφου. Το ίδιο το χρώμα είναι η πραγματική ιστορία.¹⁹ Αλλά και το έργο αυτό, πρέπει να επισημανθεί, είχε ήδη από την εποχή του θεωρηθεί «συμβολικό» της επανάστασης των Κάτω Χωρών ενάντια στην κυριαρχία της Ισπανίας. Το έργο αυτό, του οποίου το θέμα είχε ανατεθεί στον Rembrandt, επρόκειτο να κοσμήσει το νέο δημαρχείο του Άμστερνταμ. Πολλοί από τους πίνακες που θα κοσμούσαν διάφορους χώρους του κτιρίου, άλλωστε, άντλησαν τη θεματολογία τους από την ίδια ιστορική στιγμή, την επανάσταση των Βαταυών.²⁰

Σε άλλα εικαστικά παραδείγματα η Alpers επιχειρεί να αποδείξει της θέσης της με βάση όχι πια το χρώμα, αλλά την αναπαράσταση των χεριών, που, όπως και το χρώμα, δηλώνουν το δημιουργό και τη δημιουργική διαδικασία. Η *Αυτοπροσωπογραφία με δύο Κύκλους*, του Rembrandt, που χρονολογείται περίπου στο 1665-1669 (εικ. 7), έχει συγκεντρώσει μεγάλο αριθμό ερμηνειών. Οι ερμηνείες αυτές έχουν, σε μεγάλο βαθμό, επικεντρωθεί στους δύο κύκλους πίσω από την προσωπογραφία, οι οποίοι έχουν σχετιστεί με την περιγραφή ολλανδικών εσωτερικών που κοσμούσαν χάρτες, ή με σύμβολα καλλιτεχνικής θεωρίας και πρακτικής, ή και με τη γνωστή θεωρία, από την εποχή της Αναγέννησης, σύμφωνα με την οποία ο σχεδιασμός ενός κύκλου με ελεύθερο χέρι ήταν η απόλυτη καλλιτεχνική δεξιότητα.²¹ Στις «αφηγηματικές» αυτές ερμηνείες η Alpers απαντά προτείνοντας την ιδέα του καλλιτέχνη-δημιουργού, της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Το δεξί χέρι δεν ζωγραφίζεται εδώ, αλλά το αριστερό έχει αντικατασταθεί από μια παλέτα με τα χρώματα και τα πινέλα. Κατά την Alpers αυτή ακριβώς η «αντικατάσταση», όπως την αποκαλεί, αποτελεί τη δήλωση του ζωγράφου για τα μέσα και



Εικ. 7. Rembrandt, *Αυτοπροσωπογραφία με δύο Κύκλους*, π. 1665-1669, λάδι σε καμβά, Λονδίνο, Kenwood House.

τη διαδικασία της δημιουργίας, αλλά και για το ρόλο του καλλιτέχνη.²² Όπως το χρώμα με τις ανάγλυφες παχιές στρώσεις του, έτσι και το χέρι στην *Αυτοπροσωπογραφία* του 1665-1669, που έχει αντικατασταθεί από την παλέτα, δηλώνει την εργασία του καλλιτέχνη στο εργαστήριο. Αν και εικονίζεται με τα ρούχα και με τα εργαλεία της δουλειάς του, αυτή η αυτοπροσωπογραφία του Rembrandt μπορεί ωστόσο να θεωρηθεί, πέρα από την απεικόνιση της ιδέας του χεριού, ως του βασικού εργαλείου με το οποίο ο καλλιτέχνης πραγματώνει την καλλιτεχνική δημιουργία, και να ενταχθεί στο ευρύ πλαίσιο των αυτοπροσωπογραφιών του μέσα από τις οποίες παρουσιάζεται, με διάφορες ιδιότητες και ρόλους, όπως, για παράδειγμα, ως καλλιτέχνης μπροστά στο καβαλέτο, κατά τη διάρκεια της ζωγραφικής διαδικασίας, ή με κομψές φορεσιές και χρυσές αλυσίδες σαν αυτές με τις οποίες συχνά οι ηγεμόνες τιμούσαν τους ζωγράφους για τις υπηρεσίες τους. Σε πολλές όμως από αυτές τις προσωπογραφίες δεν εικονίζονται στοιχεία του επαγγέλματός του. Κάποιες από τις αυτοπροσωπογραφίες του αποτελούν παραλλαγές με διαφορετικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά ή εκφράσεις του προσώπου του, ενώ σε άλλες ο καλλιτέχνης εικονίζεται με εξωτικά κοστούμια, στρατιωτική μεταμφίση, ως άγιος, ή ακόμη ως ζητιάνος.²³ Το χέρι-παλέτα στην *Αυτοπροσωπογραφία* του 1665 θα υποστήριζα ότι δεν μπορεί να αποτελέσει μεμονωμένο σημείο-σύμβολο. Αν και είναι στοιχείο της ιδιότητας του καλλιτέχνη που δημιουργεί, κατασκευάζει, η σύνθεση αυτής της προσωπογραφίας χρειάζεται συνολικότερη θεώρηση, στο πλαίσιο της πολυσχιδούς αυτοπροσωπογραφικής παραγωγής του Rembrandt.²⁴ Κατά την Alpers, η *Λουκρητία* και ο *Όρκος του Κλαύδιου Κιβίλις*, έργα αφηγηματικά, εξίσωνονται με μια αυτοπροσωπογραφία, είδος κατεξοχήν μη αφηγηματικό. Και τα τρία έργα έτσι αποτελούν σχόλια πάνω στη ζωγραφική διαδικασία. Η εξίσωση αυτή, πέρα από το ότι καταργεί τη σημασία της αφήγησης, καταργεί και τη σημασία των διαφορετικών ζωγραφικών ειδών. Ιστορικά βέβαια μια τέτοια εξίσωση είναι προβληματική. Η θεωρία των καλλιτεχνικών ειδών της Αναγέννησης, από τις Κάτω Χώρες έως την Ιταλία, τόσο στην τέχνη όσο και στη λογοτεχνία, κάνει σαφή διαχωρισμό των διαφορετικών ειδών και της χρήσης τους ανάλογα με το περιεχόμενό τους, ακόμη και όταν μπορεί να υπάρχει κάποια ανάμιξη.²⁵

Η κατάργηση της κυριαρχίας της αφήγησης, σύμφωνα πάντοτε με την Alpers, αφορά γενικά στην ολλανδική τέχνη. Τοπιογραφίες, νεκρές φύσεις, εσωτερικά σπιτιών, και, κατά τον ίδιο τρόπο, αφηγηματικές σκηνές, χαρτογραφούν, περιγράφουν και διερευνούν τον ορατό κόσμο, σε

αντιδιαστολή με την ιδέα κατά την οποία μεταφέρουν –ηθικοπλαστικά– μηνύματα μέσα από σύμβολα τα οποία ο θεατής της εποχής μπορούσε να αποκωδικοποιήσει.²⁶ Στο επίπεδο της μεθοδολογίας πρέπει ωστόσο να τονιστεί ότι, αν η προσέγγιση που προκύπτει από την εικονολογική παράδοση του Panofsky, η οποία αναλύοντας σύμβολα, είτε σε αφηγηματικές σκηνές είτε σε σκηνές της καθημερινότητας ή νεκρές φύσεις, για παράδειγμα, λειτουργεί κατεξοχήν ερμηνευτικά, ούτε το «εναλλακτικό» μοντέλο της Alpers αποφεύγει την ερμηνεία. Μεταθέτοντας τη σημασία του έργου από τα σύμβολα προς αποκωδικοποίηση, στην περιγραφή των εικονιζόμενων αντικειμένων και στη μιμητική ή στην εικαστική δύναμη των εικόνων, απλώς μεταθέτει τον ερμηνευτικό στόχο από το περιεχόμενο του έργου στην εικαστική επιφάνεια. Αντίστοιχα με τον Melion, το βασικό εργαλείο της μεθόδου αυτής είναι η υποκειμενική παρατήρηση, που βεβαίως είναι μια άλλη υποκειμενική ανάγνωση, ή και μια άλλη κατασκευασμένη *istoria*.

Η ρητή διαφοροποίηση από τον ιταλικό κανόνα στην τέχνη εξηγείται από μια όχι πάντοτε σαφή αντίληψη περί «διαφορετικότητας» του πολιτισμού των Κάτω Χωρών. Η Alpers πάντως συνδέει τη σημασία της οπτικής περιπλάνησης για το θεατή καθώς και τη σημασία της περιγραφής –εις βάρος της ιστορίας– που θεωρεί ότι χαρακτηρίζει την τέχνη των Κάτω Χωρών, με πολιτισμικά φαινόμενα. Ο πολιτισμός των Κάτω Χωρών, λέει η Alpers, ήταν κατά κύριο λόγο οπτικός, περιγραφικός, επηρεασμένος, φυσικά, από τις νέες επιστημονικές ανακαλύψεις, που, σε μεγάλο βαθμό, στηρίζονταν σε νέους τρόπους οπτικής παρατήρησης, όπως το μικροσκόπιο ή το τηλεσκόπιο. Διάφορα κείμενα, όπως επιστημονικές μελέτες και γραπτά, για παράδειγμα, που αφορούσαν στην προοπτική, μέχρι και επιστολές εξεχουσών προσωπικοτήτων της ολλανδικής κοινωνίας της εποχής, μαρτυρούν, κατά την Alpers, το ιδιαίτερο ενδιαφέρον των Ολλανδών για τη νέα τεχνολογία οπτικής παρατήρησης και, επομένως, την ιδιαιτερότητα του πολιτισμού των Κάτω Χωρών. Η Alpers συνδέει συγκεκριμένα αυτή την ιδιαιτερότητα με την επιρροή που ασκούσε στους Ολλανδούς η νέα αγγλική επιστήμη, εκπροσωπούμενη από τον εμπειρισμό της οπτικής παρατήρησης του Francis Bacon. Η αντικατάσταση της ιστορίας από την περιγραφή στην τέχνη, της κεντρικότητας του θεματικού πυρήνα από τις οπτικές/εικαστικές αναζητήσεις, και της συμβολικής ανάγνωσης του έργου από την επανασημασιοδότηση των εικαστικών του εργαλείων και των εκφραστικών του μέσων, καθίσταται, δηλαδή, για την Alpers αναγκαία από τις συγκεκριμένες πολιτισμικές

αναζητήσεις. Έτσι η ιστορικότητα του έργου κερδίζεται μέσα από τη νέα πρόσληψη ενός «διαφορετικού» πολιτισμικού μοντέλου.²⁷

Όποια στάση και αν υιοθετήσει κανείς απέναντι στο δίπολο αυτό ανάμεσα στην τέχνη της Ιταλίας και των Κάτω Χωρών, το βασικό ερώτημα πρέπει, νομίζω, να οδηγήσει πέρα από την εξέταση της εικαστικής παραγωγής, στην εξέταση των πολιτισμικών δεδομένων και της ιστορίας με την οποία συνδέονται οι καλλιτεχνικές δημιουργίες. Αν αυτές θεωρηθούν προϊόντα συγκεκριμένου πολιτισμού, το ερώτημα που τίθεται είναι με ποια σχέση συνδέονται μαζί του. Η θέση της Alpers για τη διαφορετική φύση του πολιτισμού των Κάτω Χωρών, που επέδρασε καθοριστικά στη μορφή της εικαστικής παραγωγής, είναι ενδεχομένως μια αρχή προς την κατανόηση των διαφόρων πλευρών αυτής της παραγωγής, αλλά ταυτοχρόνως πρέπει να μας ωθήσει προς μια σειρά από άλλα ερωτήματα. Πρώτο και βασικό ερώτημα, πώς προσεγγίζεται το όποιο πολιτισμικό «πλαίσιο». Πώς –ειδικά– ένας ιστορικός της τέχνης μπορεί να διαβάσει την ιστορία μιας εποχής, ενός πολιτισμού. Απομονώνοντας κάποιες μόνο εκφράσεις ενός συγκεκριμένου πολιτισμού και της ιστορίας του, πώς μπορεί να πλησιάσει το έργο μέσα στο ιστορικό πλαίσιο από το οποίο προκύπτει. Το διπολικό σχήμα του Melion και της Alpers, από τη μια πλευρά, μας υποχρεώνει να επανατοποθετηθούμε απέναντι στη μονοσήμαντη πρόσληψη του ιταλικού μοντέλου της *istoria*, από την άλλη όμως αποκαλύπτει το πρόβλημα στην προσέγγιση του έργου της τέχνης, που, σε μεγάλο βαθμό, προέρχεται από την αποσπασματική διαχείριση των πολιτισμικών και ιστορικών στοιχείων και συχνά από την ελλιπή γνώση του πεδίου της ιστοριογραφίας και των δυνατοτήτων του. Όταν η Alpers αποδίδει τη διαφορετικότητα –και αυτή η διαφορετικότητα είναι βεβαίως ακόμη ένα θέμα προς συζήτηση– της τέχνης των Κάτω Χωρών στη διαφορετικότητα του πολιτισμού ή της ιστορίας τους, διαχειρίζεται το θέμα μέσα από τη δική της μοντερνικότητα, τη δική της ιστορικότητα. Παρά τη μετάθεση της προσέγγισης του πίνακα από την κυριαρχία της *istoria* και της συμβολικής ανάγνωσης του περιεχομένου του προς την ανάγνωση των μορφοπλαστικών του μέσων, έστω και αν ανοίγονται κάποιες νέες προοπτικές στην κατανόηση του έργου, το ζήτημα παραμένει: ο ιστορικός της τέχνης οφείλει να επιλέξει ποια πολιτισμικά στοιχεία πρέπει να αξιοποιήσει, προκειμένου να κατασκευάσει –αναπόφευκτα– το πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετεί και από όπου ερμηνεύει το έργο τέχνης.

Πέρα όμως και από τη διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στο έργο τέχνης και στο ιστορικό-πολιτισμικό περιβάλλον του, υπάρχει ένα ακόμη

ερώτημα που μπορεί να τεθεί. Το ερώτημα αυτό αφορά στη σχέση ανάμεσα στο έργο τέχνης και στην περί τέχνης θεωρία της εποχής του. Το ιταλικό μοντέλο θεωρίας της τέχνης, το «μοντέλο Vasari», καταφάσκει υπέρ της αντίληψης μιας τέχνης με αυτόνομη εξέλιξη, με πορεία που ορίζεται από εσωτερικούς νόμους. Το μοντέλο αυτό συνέχισε να αναπαράγεται από τον ίδιο τον van Mander μέχρι και τον Winckelmann. Δεν θα επιχειρήσω εδώ να συζητήσω τις διάφορες πλευρές ή τα προβλήματα αυτού του ιστοριογραφικού προτύπου.²⁸

Η διαπίστωση όμως της ύπαρξης μιας θεωρίας ή ιστορίας της τέχνης -σύγχρονης με την εικαστική παραγωγή- όπου θέση έχουν μόνο οι καλλιτέχνες και τα έργα τους, όχι η ιστορία γύρω από αυτά στο πλαίσιο σχέσεων αιτίου-αιτιατού, μιας θεωρίας ή ιστορίας της τέχνης σύμφωνα με την οποία η τέχνη εξελίσσεται προς μια κατεύθυνση υπακούοντας σε ορισμένους εσωτερικούς κανόνες, νομίζω πως οδηγεί προς τη διερεύνηση της ιδέας της ίδιας της τέχνης της εποχής, που, αν και ετεροκαθορίζεται από την ιστορία, ταυτοχρόνως ίσως βρίσκεται σε μια ιδιαίτερη σχέση με τη θεωρία και τα θεωρητικά μοντέλα της εποχής της. Η θέση Melion/Aipers χρειάζεται επανεξέταση ως προς τη σχέση της εικαστικής παραγωγής με τα πολιτισμικά δεδομένα της εποχής και ακόμη ως προς την επιλογή των εικαστικών παραδειγμάτων που θεματοποιούν αυτή τη θέση. Αλλά, παράλληλα, πρέπει να εξετάσουμε και το ενδεχόμενο ύπαρξης μιας θεωρίας ή μιας ιστορίας της τέχνης που διέπεται από εσωτερικούς κανόνες και που παράγει μια τέχνη ή και διαμορφώνεται από την τέχνη της εποχής της. Η τέχνη αυτή δεν αποτελεί αποκλειστικά το προϊόν μιας πολιτισμικής-ιστορικής πραγματικότητας. Έτσι το μοντέλο Melion/Aipers μπορεί να ειπωθεί σε σχέση με ένα σύγχρονο θεωρητικό πλαίσιο με το οποίο οι καλλιτέχνες της εποχής ήταν ιδιαίτερα εξοικειωμένοι και το οποίο τροφοδοτούσε άμεσα τις διαφορετικές τάσεις της καλλιτεχνικής παραγωγής. Η θεωρία της τέχνης της Αναγέννησης αποκαλύπτει την ιδιαίτερη σημασία που είχε η εκτίμηση ενός έργου ή ενός καλλιτέχνη από τους ομοτέχνους του ή από τους ειδικούς στην τέχνη. Τα ίδια τα θεωρητικά κείμενα απευθύνονταν ρητά σε νέους ζωγράφους. Το κείμενο του van Mander, βεβαίως, δεν αποτελεί εξαίρεση. Το στοιχείο αυτό είναι σπουδαίο γιατί υποδεικνύει μια, κατά κάποιον τρόπο, εσωτερική σχέση όσον αφορά στις καλλιτεχνικές ιδέες μιας εποχής, μια σχετική αυτονομία αντιλήψεων της καλλιτεχνικής κοινότητας. Η ιδέα της καλλιτεχνικής εξέλιξης προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση, βασισμένη στα κριτήρια του *disegno*, ή της επίδειξης μιας καλλιτεχνικής δεξιότη-

τας, όπως, για παράδειγμα, σε θέματα προοπτικής του χώρου, εκπορευόταν κυρίως από θεωρητικούς της τέχνης και απευθυνόταν προς τους καλλιτέχνες. Είναι επίσης ενδιαφέρον ότι αυτές οι ιδέες δεν συμπεριελάμβαναν το κριτήριο της αφήγησης.²⁹ Αυτό βεβαίως δεν ακυρώνει σε καμία περίπτωση την προτεραιότητα και τη σπουδαιότητα της *istoria*, όχι μόνο στην κατεξοχήν αφηγηματική ζωγραφική, αλλά κατ' επέκταση ακόμη και σε ηθογραφικές σκηνές μέσα από σύμβολα που μετέφεραν συγκεκριμένα μηνύματα. Παράλληλα όμως πρέπει να ξαναδούμε από άλλη σκοπιά την ιδέα της καλλιτεχνικής προόδου που συστηματικά συναντάμε στα θεωρητικά κείμενα της εποχής, με άξονα πια τις διάφορες εικαστικές αξίες, καθώς και να εξετάσουμε τι απήχηση είχε η ιδέα αυτή στους καλλιτέχνες. Πλάι στα κεφάλαια που αφορούν σε διαφορετικά θέματα, ο van Mander παρέβαλε ειδικά κεφάλαια πάνω στο σχέδιο, στην απεικόνιση των αναλογιών του ανθρώπινου σώματος, στην αντανάκλαση του φωτός, ή στην τοποθέτηση των χρωμάτων. Ο όποιος επαναπροσδιορισμός των σύγχρονων θεωρητικών θέσεων, όπως του Melion και της Alpers, επιτάσσει μια προσεκτική και ισορροπημένη εκτίμηση των διαφόρων παραγόντων. Πέρα από το πολιτισμικό και ιστορικό πλαίσιο της εποχής, τις ιδιαίτερες συνθήκες δημιουργίας ενός έργου, ή την πορεία ενός καλλιτέχνη, η συνολική ανάγνωση της σύγχρονης με το έργο θεωρίας της τέχνης μπορεί να οδηγήσει σε ασφαλέστερα συμπεράσματα. Αν διαβαστεί ολοκληρωμένα, το θεωρητικό κείμενο του van Mander μπορεί να δώσει πολλές απαντήσεις στο υποθετικό δίπολο βορρά-νότου, που θεωρώ όμως ότι δεν υφίσταται. Και, έστω κι αν η θέση του Melion ή της Alpers υπολείπεται σοβαρά ως προς την ανάγνωση του περιεχομένου, της *istoria*, μπορεί ωστόσο να προσφέρει έμμεσα τη δυνατότητα επιστροφής σε άλλα σημαντικά ζητήματα, «εικαστικής φύσεως», τα οποία και η θεωρία της τέχνης της εποχής -που αποτελούσε σπουδαία πηγή για τους καλλιτέχνες- επιβεβαιώνει ως στοιχεία με σημαντική βαρύτητα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹ Leon Battista Alberti, *On Painting*, μτφρ. Cecil Grayson, Λονδίνο, Penguin Books, 1991, σσ. 67-68, 71.

² Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, μτφρ.-επιμ., A. Philip McMahon, Πρίνστον, Princeton University Press, 1956, σσ. 5, 106-112.

³ Βλ. τη βιογραφία του Michelangelo, Giorgio Vasari, *Le Vite dei più Eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*, Μιλάνο, Rizzoli, 1943, σσ. 459-460.

⁴ Hessel Miedema (επιμ.), *Karel van Mander, Den Grondt der Edel Vry Schilderkonst*, Ουτρέχτη, Haentjens Dekker en Gumbert, 1973.

⁵ Τα αποσπάσματα που παρατίθενται είναι δικές μου ελεύθερες αποδόσεις στα ελληνικά. Βλ. Hessel Miedema, *ό.π.*, τ. I, κεφ. 5, σσ. 126-155.

⁶ Στο ίδιο. Βλ. και το σχολιασμό του Miedema πάνω στο κείμενο του van Mander, τ. II, σσ. 459-492.

⁷ Walter S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Σικάγο-Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1991, σσ. 4-6, 68-69.

⁸ Hessel Miedema, *ό.π.*, τ. I, κεφ. 8, 41 κ.ε., σσ. 217-218.

⁹ Walter S. Melion, *ό.π.*, σ. 12.

¹⁰ Hessel Miedema, *ό.π.*, τ. I, κεφ. 8, 41, σ. 217.

¹¹ Στο ίδιο, τ. I, Πρόλογος, Walter S. Melion, *ό.π.*, σσ. 5-7.

¹² Walter S. Melion, *ό.π.*, σσ. 3-4.

¹³ Leon Battista Alberti, *ό.π.*, σ. 93.

¹⁴ Πέρα από το θέμα της πρόσληψης της θεωρίας, υπάρχει ένα ακόμη ερώτημα, το οποίο αφορά στη σχέση της περιγραφής ενός έργου με τον τρόπο που ο θεατής πραγματικά βλέπει το έργο, στην ακρίβεια με τον τρόπο που το μάτι του θεατή κινείται, προσλαμβάνει την εικόνα συνολικά, ή τα επιμέρους σημεία της, και, επομένως, αντιλαμβάνεται τη «σημασία» του έργου. Αναπαράγοντας την περιγραφή του έργου *Πέρασμα από τον Ιορδάνη*, του van Mander, ή περιγράφοντας ο ίδιος άλλα έργα του, ο Melion επιχειρεί να εδραιώσει τη διαμορφωμένη του αντίληψη για τη διαφορετικότητα της ζωγραφικής και της θεωρίας της τέχνης των Κάτω Χωρών, αλλά δεν αναπαράγει απαραίτητα την οπτική πορεία του θεατή. Για το ζήτημα αυτό βλ. Michael Baxandall, "Patterns of Intention", στο Donald Preziosi (επιμ.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1998, σσ. 52-61.

¹⁵ Είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα του σχολιασμού από τον van

Mander της μιμητικής δεινότητας της τέχνης του Hendrick Goltzius, ο οποίος αναπαρήγε σε διαφορετικά έργα του το εικαστικό ιδίωμα διαφόρων καλλιτεχνών. Βλ. Eric Jan Sluijter, "Goltzius, Painting and Flesh; or, Why Goltzius Began to Paint in 1600", στο Marieke van den Doel, Natasja van Eck, Gerbrand Korevaar, Anna Tummers, Thijs Weststeijn (επιμ.), *The Learned Eye. Regarding Art, Theory, and the Artist's Reputation*, Άμστερνταμ, Amsterdam University Press, 2005, σσ. 158-177.

¹⁶ Βλ. Leon Battista Alberti, *L' Architettura*, Μπολόνια, Arnaldo Forni, 1985, Βιβλίο IX, κεφ. IV, σ. 334, και Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell' Arte della Pittura Scultura ed Architettura*, Ρώμη, Presso Saverio del-Monte, 1884, Βιβλίο VI, κεφ. LXII, σ. 443.

¹⁷ Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1988, Svetlana Alpers, *The Making of Rubens*, Νιου Χέιβεν-Λονδίνο, Yale University Press, 1995, Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1983.

¹⁸ Βλ., για παράδειγμα, το λήμμα *Λουκρητία*, στο Julia Lloyd Williams et al., *Rembrandt's Women*, κατ. έκθ., Εδιμβούργο-Λονδίνο, National Gallery of Scotland, Royal Academy of Arts, 2001, σσ. 242-244. Επίσης είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι η αποτύπωση των συναισθημάτων –και επομένως του δραματικού στοιχείου της ιστορίας– στη ζωγραφική του Rembrandt είχε υπογραμμιστεί από τη θεωρία της τέχνης της εποχής του, ιδιαίτερα από τον Samuel van Hoogstraten. Σύμφωνα με τον van Hoogstraten, η ζωγραφική του Rembrandt ήταν η επιτομή της αναπαράστασης των συναισθημάτων της ψυχής. Βλ. Thijs Weststeijn, "Rembrandt and Rhetoric. The Concepts of affectus, enargeia and ornatus in Samuel van Hoogstraten's Judgement of His Master", στο Marieke van den Doel, Natasja van Eck, Gerbrand Korevaar, Anna Tummers, Thijs Weststeijn (επιμ.), ό.π., σσ. 111-130.

¹⁹ Βλ. Svetlana Alpers, ό.π., 1988, σσ. 14-33.

²⁰ Για την ιστορία της ανάθεσης των έργων που θα κοσμούσαν το δημαρχείο του Άμστερνταμ, βλ. Gary Schwartz. *Rembrandt. His Life, His Paintings*, Λονδίνο, Penguin Books, 1985, σσ. 318-320.

²¹ Για πολλές από τις ερμηνείες που έχουν προταθεί για το έργο αυτό, βλ. Christopher Brown, Jan Kelch, Pieter van Thiel, *Rembrandt: the Master and his Workshop. Paintings*, Νιου Χέιβεν-Λονδίνο, Yale University Press, National Gallery Publications, 1992, σσ. 284-287. Βλ. επίσης Christopher White, Quentin Buvelot (επιμ.), *Rembrandt by himself*, κατ. έκθ. Λονδίνο και Χάγη, National Gallery Publications, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, 1999, σ. 220.

²² Svetlana Alpers, *ό.π.*, 1988, σ. 28-29.

²³ Perry Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1990.

²⁴ Βλ. και Celeste Brusati, *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Σικάγο-Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1995, σσ. 138-145.

²⁵ Βλ., για παράδειγμα, Leon Battista Alberti, 1985, Βιβλίο IX, Κεφ. IV, σ. 334. Ο διαχωρισμός του Alberti σε διαφορετικά καλλιτεχνικά είδη, ανάλογα με το εικονιζόμενο θέμα, αντλεί από τον αντίστοιχο διαχωρισμό του Βιτρούβιου όσον αφορά στο σχεδιασμό θεάτρων. Ο χωρισμός των κεφαλαίων στο πρώτο βιβλίο του van Mander, όπως τα κεφάλαια που αφορούν στην τοπιογραφία, στην ιστορική ζωγραφική, στην αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής, στην αναπαράσταση ζώων και πουλιών, μαρτυρά επίσης σαφή συνείδηση του διαχωρισμού των διαφορετικών καλλιτεχνικών ειδών. Για το θέμα αυτό βλ. Rosalie L. Colie, *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*, Μπέρκλεϋ, Λος Άντζελες-Λονδίνο, University of California Press, 1973, σσ. 4-12. Βλ. επίσης Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1961.

²⁶ Βλ., για παράδειγμα, το δοκίμιο της Alpers, "Picturing Dutch Culture", στο Wayne Franits (επιμ.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1997, σσ. 57-67, και επίσης Eddy de Jongh, "Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting", στο ίδιο, σσ. 21-56, Eric J. Sluiter, "Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Dutch Paintings of this Period", στο ίδιο, σσ. 78-87. Ο de Jongh και ο Sluiter οφείλουν πολλά στην εικονολογική μέθοδο ανάλυσης εικόνων του Panofsky. Επίσης βλ. E. de Jongh, *Questions of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*, μτφρ.-επιμ. Michael Hoyle, Λάιντεν, Primavera Pers, 1995. Για τη μέθοδο Panofsky και τις διάφορες αντιδράσεις στη μέθοδο αυτή, κατά τις τελευταίες δεκαετίες, βλ. επίσης Craig Harbison, "Iconography and Iconology", στο Bernhard Ridderbos, Anne van Buren, Henk van Veen (επιμ.), *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, Λος Άντζελες-Άμστερνταμ, The J. Paul Getty Museum, Amsterdam University Press, 2005, σσ. 378-406.

²⁷ Svetlana Alpers, *ό.π.*, 1983, σσ. 1-71.

²⁸ Βλ. Hans Belting, *The End of the History of Art?*, μτφρ. S. Wood, Σικάγο-Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1987, σσ. 67-94, Donald Preziosi, *ό.π.*, σσ. 21-30.

²⁹ Βλ. την πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη του Gombrich για την αναγεννησιακή αντίληψη περί καλλιτεχνικής προόδου, E.H. Gombrich, *Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Phaidon Press Limited, 1978, σ. 1-10.