

Ιστορία της Τέχνης

*Μάθημα 7^ο: Η τέχνη της Γεωμετρικής, Αρχαϊκής, Κλασικής
και Ελληνιστικής Εποχής*

β) Αγγειογραφία - Ζωγραφική

Αγγειογραφία
και Ζωγραφική
της Γεωμετρικής
περιόδου (1100-
700 π.Χ.)





Υπομηκηναϊκός αμφορέας, 11ος αι. π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Ως υπομηκηναϊκή τέχνη ορίζεται η τέχνη της περιόδου από την καταστροφή των ανακτόρων (1100 π.Χ.) ως και όλο τον 11^ο αι. οπότε σταδιακά εξαλείφεται εις όφελος της πρωτογεωμετρικής με την οποία συνυπάρχει ένα διάστημα.

Το τέλος του μυκηναϊκού κόσμου είχε σημαίνει οριστικά κατά τον 11ο αιώνα π.Χ. Τα ανάκτορα και οι δομές της εξουσίας, που είχαν ως τότε επιτρέψει την άνθιση των τεχνών, καταστράφηκαν· οι τοπικές όμως κοινωνίες -αν και συρρικνωμένες- συνέχισαν σε μεγάλο βαθμό να ζουν με τον ίδιο περίπου τρόπο. Βέβαια η κεραμική εξακολούθησε να κατασκευάζεται και αποτελεί μάλιστα για τους σύγχρονους αρχαιολόγους μία από τις βασικές παραμέτρους για τη χρονολόγηση και τον προσδιορισμό των αλλαγών που σημειώθηκαν. Από τα μισά του 11ου αιώνα και μέχρι το τέλος του 10ου αναπτύχθηκε μία καινούργια τεχνοτροπία κεραμικής, που ονομάζεται *πρωτογεωμετρική*, και την οποία μπορούμε καλύτερα να παρακολουθήσουμε στην Αττική. Από το 900 ως το 700 περίπου π.Χ. η κεραμική αυτή εξελίχθηκε σχετικά αργά και άνθισε η καθαρά *γεωμετρική* τεχνοτροπία. Οι τρεις κυριότερες φάσεις της (πρώιμη, μέση και ύστερη) διακρίνονται σαφέστερα και πάλι στην Αττική.

Οι καινοτομίες του γεωμετρικού ρυθμού περιλαμβάνουν τη χρήση του πολλαπλού πινέλου και του διαβήτη και την επαναφορά της εικονιστικής διακόσμησης. Η τελευταία, όμως, υπόκειται σε αυστηρή σχηματοποίηση και αφαίρεση και δεν είναι κατάλληλη για αφηγηματικές σκηνές. Τα θέματα μάλλον αντανakλούν τις αλλαγές στις κοινωνικές πρακτικές. Ιδιαίτερα στην Αθήνα οι σκηνές *πρόθεσης και εκφοράς του νεκρού* στα υπερμεγέθη επιτύμβια αγγεία έχουν συνδεθεί από τους ειδικούς με την ταφική πρακτική της καύσης. Οι άνδρες με άλογα και άρματα φανερώνουν την άνθιση μίας "πολεμικής" αριστοκρατίας που αναπροσάρμοσε τις κοινωνικές αξίες σύμφωνα με τις ανάγκες της. Τέλος, η σταδιακή υιοθέτηση ανατολικών μοτίβων συμπίπτει -τουλάχιστον χρονικά- με τις αυξανόμενες εμπορικές δραστηριότητες ανάμεσα στους Έλληνες και τους λαούς της ανατολικής ακτής της Μεσογείου.

Αμφορέας του «Ζωγράφου του Διπύλου» με πλήρη διακόσμηση γεωμετρικών σχημάτων και παράσταση εκφοράς στην κοιλιά του αγγείου. 8^{ος} αι. π.Χ.





Κατά την Πρωτογεωμετρική περίοδο (1050-900 π.Χ.), μορφολογικά και διακοσμητικά η κεραμική περιλαμβάνει αμφορείς με λαιμό, αμφορείς με λαβές στην κοιλιά, υδρίες, ληκύθους, οινοχόες με τριφυλλόσχημο στόμιο, καλάθους που θυμίζουν το ομώνυμο σκεύος από καλάμι, πυξίδες, σκύφους, κανθάρους και κύπελλα. Ομόκεντρα ημικύκλια και κύκλοι, μοτίβα γραμμικά και "σκακιέρας" αποτελούν τη συνήθη διακόσμηση. Ταυτόχρονα εμφανίζονται και τα πρώτα δείγματα εικονιστικής διακόσμησης. Προς το τέλος της πρωτογεωμετρικής φάσης ένα μεγάλο μέρος της επιφάνειας του αγγείου καλύπτεται με μαύρο χρώμα, συνήθεια που θα συνεχιστεί και στην ακόλουθη φάση, στην πρώιμη γεωμετρική.

Πρωτογεωμετρικός αμφορέας, δεύτερο μισό του 10ου αι. π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Κεραμεικού.

Στη Πρώιμη γεωμετρική (900-850 π.Χ.) εγκαταλείπονται τα σχέδια με διαβήτη και προτιμώνται συνθέσεις με ζιγκ-ζαγκ, καμπύλες γραμμές και μαιάνδρους. Σε ορισμένες περιπτώσεις τα μοτίβα παρουσιάζονται μέσα σε πλαίσιο. Μεταξύ των πιο διαδεδομένων σχημάτων συγκαταλέγονται οι κρατήρες, οι άποδοι σκύφοι και οι οξυπύθμενες πυξίδες, οι οποίες προορίζονταν να κρεμιούνται.

Από τη Μέση Γεωμετρική (850-750 π.Χ.) η επιφάνεια των αγγείων κατά τη φάση αυτή διαιρείται σε περισσότερες ζώνες και διακοσμείται με δέσμες παράλληλων γραμμών. Ως μοτίβο διακόσμησης ο μαιάνδρος εξακολουθεί να είναι σε χρήση, ενώ εμφανίζονται τα άγκιστρα και ο συνδυασμός τριγώνων και ρόμβων. Ανάμεσα στους νέους τύπους αγγείων ξεχωρίζουν ο κρατήρας με το πρόσθετο στέλεχος στήριξης μεταξύ της λαβής και του χείλους, η κανάτα με το φαρδύ λαιμό και η επίπεδη πυξίδα με την τورνευτή λαβή στο πώμα. Οι μορφές ανθρώπων και ζώων είναι ακόμη αρκετά σπάνιες (ιππάρια, ελάφια, χοίροι, σκηνή μάχης και μία θρηνωδός).



Γεωμετρικός αμοφορέας, αρχές του 9ου αι. π.Χ.. Αθήνα, Μουσείο Κεραμεικού.



Η κεραμική αυτής της Ύστερης γεωμετρικής (760-700 π.Χ.) επηρεάζεται από σημαντικές μεταβολές στα δημογραφικά και οικονομικά δεδομένα και παρακολουθείται καλύτερα στην Αττική. Τα περισσότερα αγγεία προέρχονται και πάλι από νεκροταφεία όπως του Κεραμεικού, του Θορικού, της Ελευσίνας και του Μυρρινούντα. Πολλά από αυτά είναι τεραστίων διαστάσεων και έχουν χρησιμοποιηθεί ως επιτύμβια μνημεία. Οι αμφορείς με λαιμό και οι κρατήρες συνηθίζονται στους ανδρικούς τάφους, ενώ οι αμφορείς με λαβές στην κοιλιά στους γυναικείους. Οι εικονιστικές παραστάσεις εκτείνονται σε όλο και μεγαλύτερο τμήμα της επιφάνειας του αγγείου, εκτοπίζοντας σταδιακά τα παραπληρωματικά κοσμήματα. Για πρώτη φορά είμαστε σε θέση να ξεχωρίσουμε την τεχνοτροπία συγκεκριμένων αγγειογράφων, όπως ο «ζωγράφος του Διπύλου» και ο «ζωγράφος του Hirschfeld» (συμβατικές ονομασίες αγνώστων αγγειογράφων). Διακρίνονται κυρίως από τη διακόσμηση μεγάλων επιτύμβιων αγγείων, τα οποία συνήθως φέρουν σκηνές πρόθεσης και εκφοράς. Άλλα συνήθη θέματα της υστερογεωμετρικής αττικής κεραμικής είναι οι πολεμιστές, οι σκηνές μάχης, τα άλογα και σπανιότερα άλλα ζώα.

Γεωμετρικός αμφορέας, δεύτερο τέταρτο του 8ου αι. π.Χ. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen



Εξάισια δείγματα γεωμετρικής κεραμικής έχουν βρεθεί και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας, κυρίως εκεί που αργότερα αναπτύχθηκαν σπουδαίες πόλεις-κράτη (Κόρινθος, Άργος, Σπάρτη, Βοιωτία Κυκλάδες, Κρήτη, Εύβοια, Ρόδος, Ιωνία κτλ.) Ανάλογα με τη γεωγραφική τους θέση, η αττική παραγωγή – που ήταν η σπουδαιότερη – τις επηρέασε λιγότερο ή περισσότερο. Πάντως οι γενικές καλλιτεχνικές τάσεις δεν διέφεραν και η γεωμετρική τέχνη χαρακτηρίζεται από μεγάλη ομοιομορφία.



Δεξιά: Τροχήλατο πήλινο ειδώλιο με τη μορφή κενταύρου και δυο αμφορίσκους στην πλάτη. Σπάνιο έργο του ευβοϊκού εργαστηρίου του 8^{ου} αι.

Αριστερά: Αμφορέας ροδιακού εργαστηρίου των Γεωμετρικών Χρόνων

Αγγειογραφία και Ζωγραφική της Αρχαϊκής περιόδου (700-500 π.Χ.)



Κεραμική



Στις περισσότερες περιοχές της Ελλάδας το πέρασμα από τη γεωμετρική κεραμική παράδοση στην ανάπτυξη των τοπικών αρχαϊκών εργαστηρίων συνέβη ομαλά. Απαραίτητο μεταβατικό στάδιο αποτέλεσε η λεγόμενη «ανατολίζουσα τέχνη», δηλαδή η μεταφορά θεμάτων από την τέχνη της Ανατολής (μυθικά όντα κτλ.) η οποία συνετέλεσε στην οριστική απαλλαγή από τη γεωμετρικότητα. Το σημαντικότερο εργαστήριο κεραμικής κατά τον 7ο αιώνα π.Χ. ήταν εκείνο της Κορίνθου, τόσο από την άποψη των νεοτερισμών και της ευρηματικότητας που επέδειξε, όσο και από την πλευρά της διάδοσης των αγγείων του, και συνεπώς της επιρροής που άσκησε στα άλλα κέντρα. Στην Κόρινθο η μετάβαση από τα γεωμετρικά προς τα ανατολίζοντα πρότυπα έγινε πολύ νωρίς, προφανώς γιατί η πόλη είχε αναπτυγμένες εμπορικές δραστηριότητες και μεγάλη εξοικείωση με την ανατολική μικροτεχνία.

Πιθαμφορέας του παριανού εργαστηρίου, τρίτο τέταρτο του 7ου αι. π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

Η επικράτηση των φυσιοκρατικών τάσεων βρήκε πρόσφορο έδαφος στην καλλιεργημένη αίσθηση μικρογραφικής ακρίβειας των κορινθίων αγγειογράφων. Η τεχνική που επέτρεψε τη διακόσμηση μικρών αγγείων -όπως ήταν οι σφαιρικοί αρύβαλλοι και οι κοτύλες- ήταν μια εφεύρεση των κορινθίων αγγειογράφων και ονομάστηκε μελανόμορφη τεχνική. Σ' αυτήν η μορφή σχεδιάζόταν σαν σκιαγραφία, αλλά πριν από το ψήσιμο του αγγείου οι λεπτομέρειες χαράσσονταν με ένα αιχμηρό εργαλείο αφαιρώντας ταυτόχρονα μία λεπτή λουρίδα βερνικιού. Η παραγωγή στον κορινθιακό Κεραμεικό χωρίζεται σε δύο μεγάλες περιόδους με αρκετές υποκατηγορίες. Η κάθε περίοδος διήρκεσε περίπου έναν αιώνα: η πρωτοκορινθιακή από το 720 έως το 625 π.Χ. και η κορινθιακή από το 625 μέχρι το 535 π.Χ.



Κορινθιακός σκύφος με θέμα τον Ηρακλή και τους Κενταύρους (590)

Η πρωτοκορινθιακή περίοδος (720-625 π.Χ.) διαθέτει ως χαρακτηριστικότερα αγγεία τον αρύβαλλο και την κοτύλη που διακοσμούνταν με ζώα και φυτά -πραγματικά ή φανταστικά- συχνά ζωντανεμένα με επίθετα χρώματα. εμφανίζεται και μια ριζική στροφή στο θεματολόγιο. Σταδιακά, τα φυτικά μοτίβα και τα ζώα υποχωρούν σε δευτερεύουσες ζώνες, παραχωρώντας την κυρίως επιφάνεια του αγγείου σε αφηγηματικές σκηνές.



Δύο Πρωτοκορινθιακοί αρύβαλλοι, το πιο χαρακτηριστικό αγγείο της κορινθιακής αγγειοπλαστικής. Κατά τα μέσα του 7^{ου} αι., οι αναλογίες των μορφών απέκτησαν φυσικότητα, οι μορφές που αλληλοεπικαλύπτονταν αποδόθηκαν πιστά με μια αίσθηση βάθους και η μικρογραφική δεξιοτεχνία κατέκτησε τη σχολαστική ακρίβεια. Ένα ωραίο δείγμα αυτών των επιτευγμάτων είναι ο αρύβαλλος Mac-Millan (δεξιά) με πολεμικό θέμα στην κοιλιά του αγγείου.



Η επόμενη φάση είναι η Κορινθιακή (610-535 π.Χ.). Παράλληλα με τις γνωστές ζωφόρους ζώων, που σε αυτή τη φάση γεμίζονταν με διάφορα παραπληρωματικά μοτίβα όπως οι ρόδακες, τα μεγάλα αγγεία (π.χ.κιωνωτός κρατήρας) εξακολούθησαν να κοσμούνται με διηγηματικές σκηνές, συνήθως απλουστευμένες και αφρόντιστες.

Ορισμένοι ζωγράφοι επεξεργάστηκαν κάποιες ενδιαφέρουσες παραστάσεις με χρήση επίθετου λευκού και κόκκινου χρώματος. Αυτά ήταν και τα τελευταία έργα που είχαν να επιδείξουν κάποιες αξιώσεις. Από το 540 περίπου η υπεροχή (καλλιτεχνική και εμπορική) της αττικής αγγειοπλαστικής ήταν τόσο καταθλιπτική, ώστε η παραγωγή της Κορίνθου κατέληξε να εξυπηρετεί μόνο τοπικές ανάγκες και να παρακμάσει.



*Αριστερά: Λεπτομέρεια από κιονωτό κρατήρα πρωτοκορινθιακού εργαστηρίου με θέμα τον Ηρακλή, την Ιόλη και τον Ίφιτο (600).
Πάνω: Ύστερη κορινθιακή όλπη με θέμα ιππείς σε παράταξη.*

Πρωτοαττική ονομάζεται η αττική αγγειογραφία του 7ου αιώνα π.Χ., η οποία από πολλές απόψεις αποτέλεσε τον αντίποδα της πρωτοκορινθιακής αγγειογραφίας. Έδειχνε μια ιδιαίτερη προτίμηση στα μεγάλα σχήματα αγγείων, στα οποία μπορούσε να αναπτύξει με ελευθερία μνημειώδεις μορφές και να επιδοθεί σε κάθε λογής πειραματισμούς, ενώ παράλληλα διαμόρφωσε και μια αντίληψη διάκρισης των όψεων του αγγείου σε κύρια και δευτερεύουσα. Στην κύρια τοποθετούσε τη σημαντική παράσταση, ενώ τη δευτερεύουσα μερικές φορές την κοσμούσε μόνο με απλά φυτικά κοσμήματα. Η σκιαγραφία και το περίγραμμα για τις μορφές ήταν τεχνικές με ευρεία χρήση στις αρχές του αιώνα, αλλά σταδιακά εγκαταλείφθηκαν. Οι παραστάσεις αντλούσαν τη θεματογραφία τους από τη μυθολογία. Οι μορφές, ακόμα κι όταν πρόκειται για τα ανατολικά τέρατα έχουν τη γωνιώδη δομή των γεωμετρικών τους προκατόχων. Από τη μια μεριά ο αφηγηματικός χαρακτήρας των σκηνών, και από την άλλη η απόρριψη κάθε ρυθμιστικής σύμβασης στην κατανομή των μορφών επέτρεψαν τη δημιουργία μερικών από τις πιο ζωντανές συνθέσεις της εποχής.



Πρωτοαττική υδρία του «Ζωγράφου των Μεσογείων» (περ. 700 π.Χ.)



Η πρωτοαττική αγγειογραφία διήρκεσε από το 700 ως το 600 π.Χ. Από τους πρωτοπόρους σημειώνουμε τάσεων τον λεγόμενο ζωγράφο του Πολύφημου και το ζωγράφο της Οινοχόης των κριών. Ο σημαντικότερος αγγειογράφος της εποχής είναι πάντως ο ζωγράφος του Νέσσου, ο οποίος κατορθώνει να συγκεράσει την τεχνική αρτιότητα και την ακρίβεια της πρωτοκορινθιακής κεραμικής με το δυναμισμό και τη δραματικότητα της πρωτοαττικής.



*Αριστερά: Αμφορέας του «ζωγράφου του Πολύφημου», 675-650 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.
Δεξιά: Αμφορέας του «ζωγράφου του Νέσσου», 610-600 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*

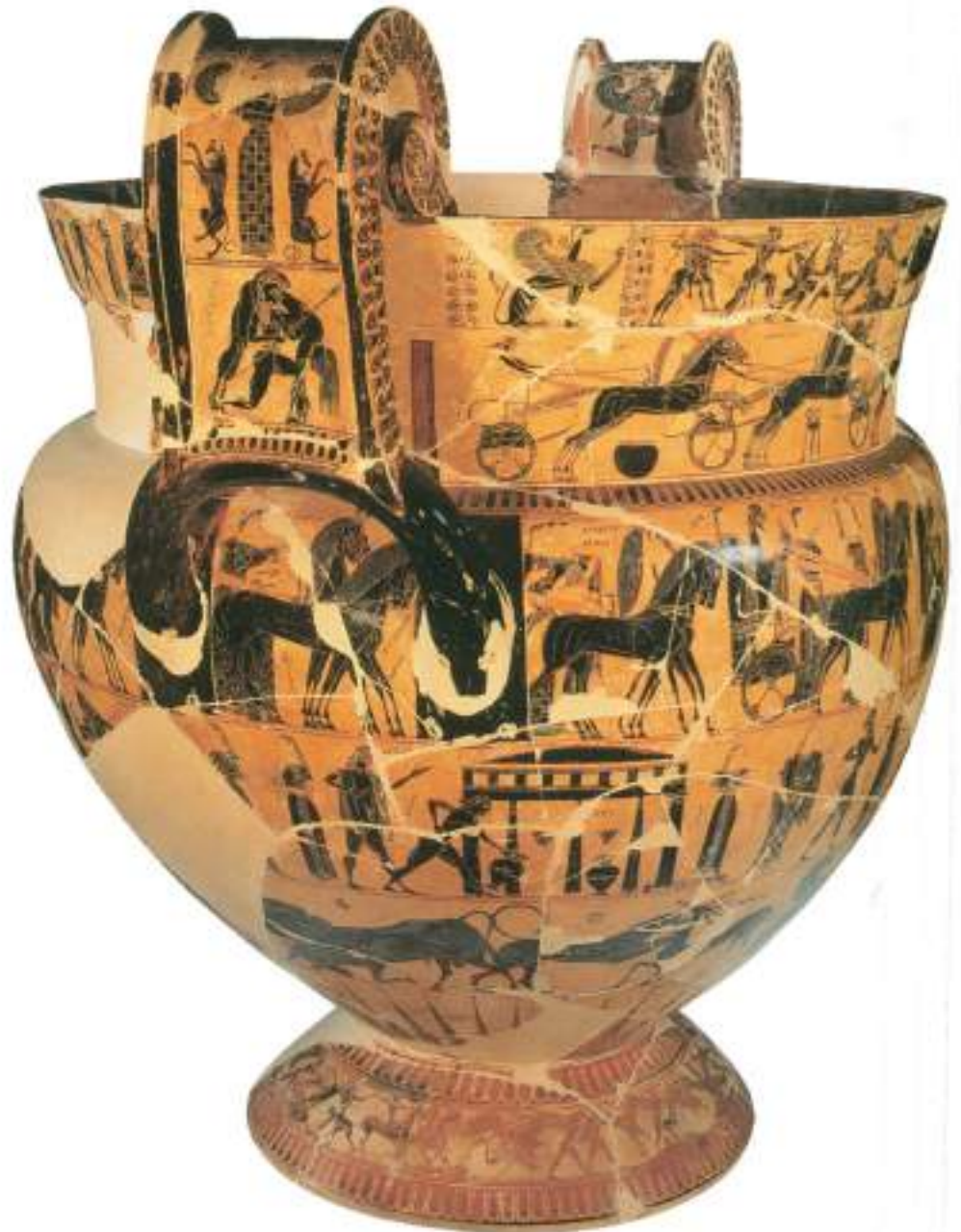


Στο ξεκίνημα του 6ου αιώνα π.Χ., η αθηναϊκή κεραμική ανέπτυξε νέα σχήματα και αφομοίωσε τις κορινθιακές επιδράσεις πρωτίστως δε τον μελανόμορφο ρυθμό. Τα αγγεία αυτής της περιόδου συναγωνίζονται στις αγορές της Μεσογείου και του Εύξεινου Πόντου τα κορινθιακά, καθώς και εκείνα των ανατολικών εργαστηρίων. Από τους χαρακτηριστικότερους εκπροσώπους υπήρξε ο ζωγράφος των Γοργόνων. Οι μυθολογικές σκηνές είναι ακόμα περιορισμένες και τα "κορινθιανίζοντα" ζώα καταλαμβάνουν μεγάλη έκταση. Από την Κόρινθο εισήχθησαν και άλλα νέα σχήματα, όπως η κοτύλη, και ο κιονωτός κρατήρας. Ο Σοφίλος ήταν ο πρώτος αγγειογράφος του οποίου το πραγματικό του όνομα έχει σωθεί με. Έδειχνε μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τους μύθους, ήταν κάπως αδέξιος στις λεπτομέρειες, αλλά δε δίσταζε να καινοτομήσει

*Λέβητας με επίστατο του «ζωγράφου των Γοργόνων»,
590-580 π.Χ. Παρίσι, Λούβρο.*

Ένα εξαιρετικό έργο αυτής της περιόδου είναι το περίφημο αγγείο *Φρανσουά*, που πήρε το όνομά του από τον ανασκαφέα του. Πρόκειται για ένα μεγάλο κρατήρα με ελικοτές λαβές που φέρει δυο φορές τις υπογραφές του κεραμέα **Εργότιμου** και του αγγειογράφου **Κλειτία**. Σχεδόν ολόκληρο κοσμείται με μυθολογικές παραστάσεις που περιλαμβάνουν 270 μορφές και 121 επιγραφές.

Απεικονίζονται το κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου, αγώνισμα προς τιμήν του νεκρού Πάτροκλου, ο επινίκιος χορός του Θησέα, η μάχη των Κενταύρων με τους Λαπίθες, η πομπή των θεών προς το σπίτι του Πηλέα, ο Αχιλλέας να κυνηγά τον Τρωίλο, η επιστροφή του Ήφαιστου στον Όλυμπο, ο Αίας που μεταφέρει το νεκρό Αχιλλέα και η μάχη μεταξύ Πυγμαίων και γερανών. Η τόσο πλούσια διακόσμηση και η αυστηρά μελετημένη σύνθεσή του καθιστούν το αγγείο αυτό μοναδικό.

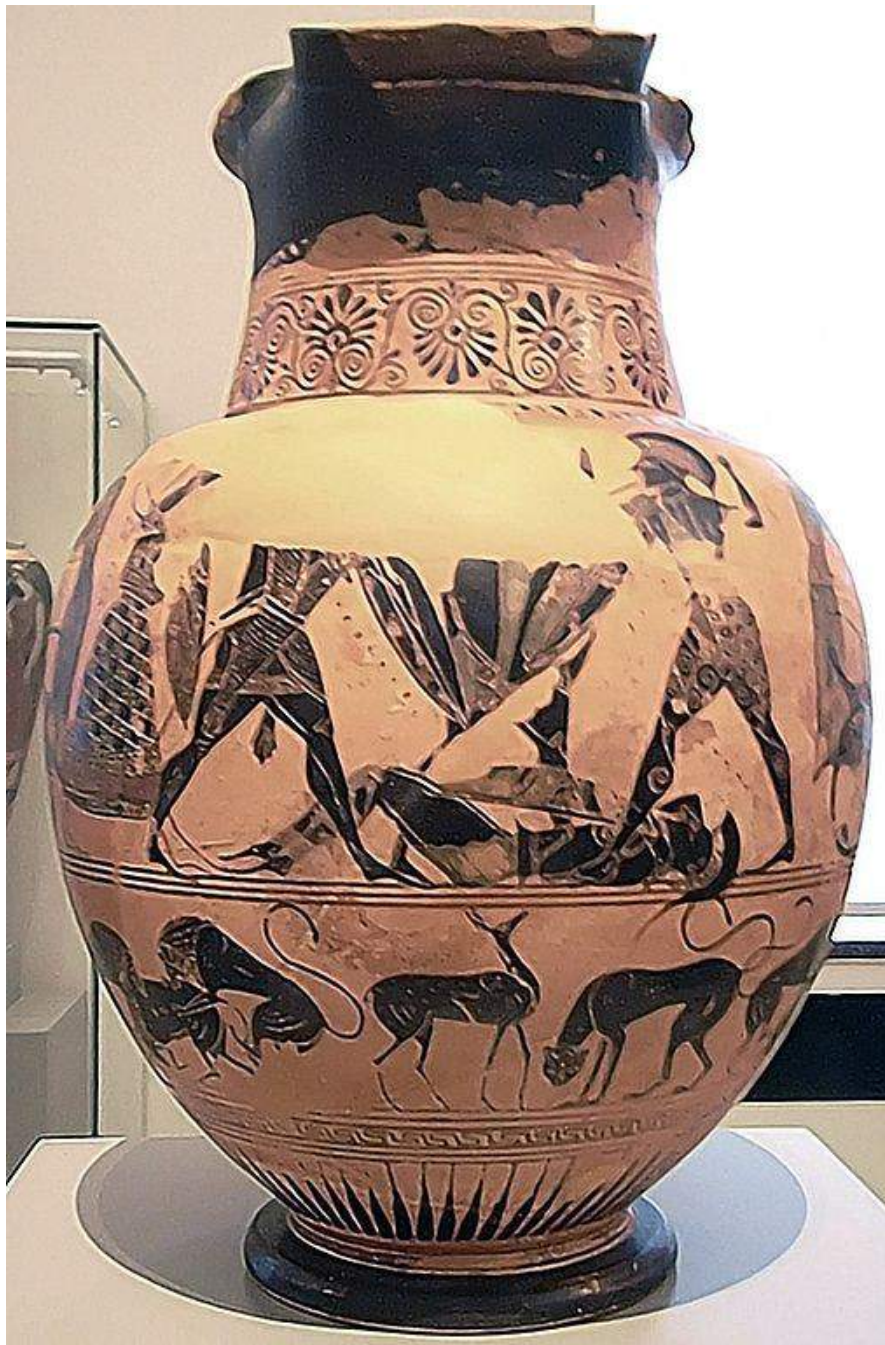


Ελικοτός κρατήρας του Εργοτίμου και του Κλειτία, γύρω στο 570 π.Χ. Φλωρεντία, Αρχαιολογικό Μουσείο.

Ένας άλλος ενδιαφέρον αγγειογράφος αρχικά, -και κατόπιν αγγειοπλάστης- ήταν ο Νέαρχος, ο οποίος χαρακτηριζόταν από ευαισθησία και αγάπη για τη μικρογραφική λεπτομέρεια. Διακόσμησε κανθάρους, αρυβάλλους και άλλα μικρά αγγεία.



*Θραύσμα κανθάρου του Νεάρχου, 560-550 π.Χ.
Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.*



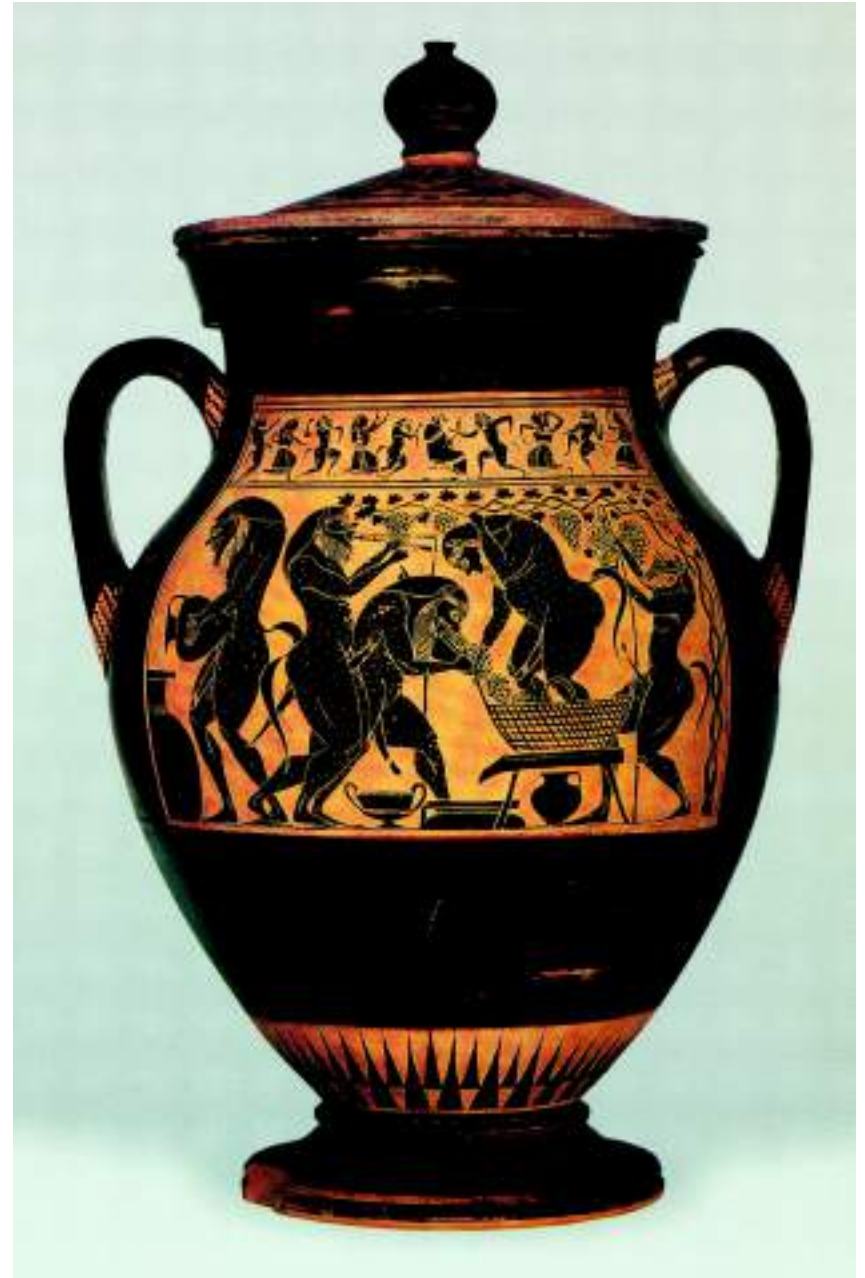
Ανάμεσα στο 560 και το 525 π.Χ, έδρασαν τρεις από τους σπουδαιότερους εκπροσώπους του μελανόμορφου ρυθμού: ο Λυδός, ο «ζωγράφος του Άμαση» και ο Εξηκίας.

Ο πρώτος φαίνεται πως καθοδηγούσε ένα ολόκληρο εργαστήριο. Ζωγράφισε σχεδόν όλους τους τύπους αγγείων, καθώς και μια σειρά από νεκρικούς πίνακες. Στα καλύτερα έργα του, όπως στο δίνο από την Ακρόπολη, έχει δώσει μεγάλη προσοχή στη λεπτομέρεια κι έχει αποδώσει με ιδιαίτερη ευαισθησία τα ζώα. Οι συνθέσεις του ήταν τολμηρές, ακόμα κι όταν χειριζόταν τυποποιημένα μυθολογικά θέματα. Ο ίδιος πρέπει να έδρασε μέχρι περίπου το 540 π.Χ., αλλά οι μαθητές του διατήρησαν ζωντανή την τεχνοτροπία του μέχρι και το τέλος του 6ου αιώνα π.Χ.

Οινοχόη του Λυδού με θέμα τη μονομαχία του Άρεως με τον Ηρακλή πάνω από τη σωρό του γίγαντα Κύκνου, γιού του Άρεως, που είχε σκοτώσει ο μεγάλος ήρωας (περ.560)

Ο ζωγράφος του Άμαση πήρε το όνομά του από τον αγγειοπλάστη του οποίου τα αγγεία διακοσμούσε αρκετά συχνά. Κατά πάσα πιθανότητα όμως, ο αγγειογράφος και ο κεραμέας ήταν το ίδιο πρόσωπο. Καθώς η σταδιοδρομία του διήρκεσε πάνω από τριάντα χρόνια, δημιούργησε και διακόσμησε σχεδόν όλους τους τύπους των αγγείων -εκτός από υδρίες και κρατήρες- και η τεχνοτροπία του εξελίχθηκε σημαντικά. Τα αγαπημένα του σχήματα ήταν ο αμφορέας με λαιμό και η λήκυθος του τύπου της "Δηιάνειρας". Εκτός όμως από πολύ καλός ζωγράφος υπήρξε και σπουδαίος χαρακτήρας. Απέδιδε με λεπτομερή ακρίβεια τα κοσμήματα και τα ρούχα, τα όπλα και ιδίως τα επισήματα των ασπίδων. Είχε αδυναμία στη διονυσιακή θεματολογία και η δεξιοτεχνία του κατά κάποιον τρόπο προανήγγειλε την ερυθρόμορφη τεχνική, που θα ακολουθούσε.

Αμφορέας του "ζωγράφου του Άμαση", γύρω στο 540 π.Χ. Würzburg, Martin von Wagner Museum.

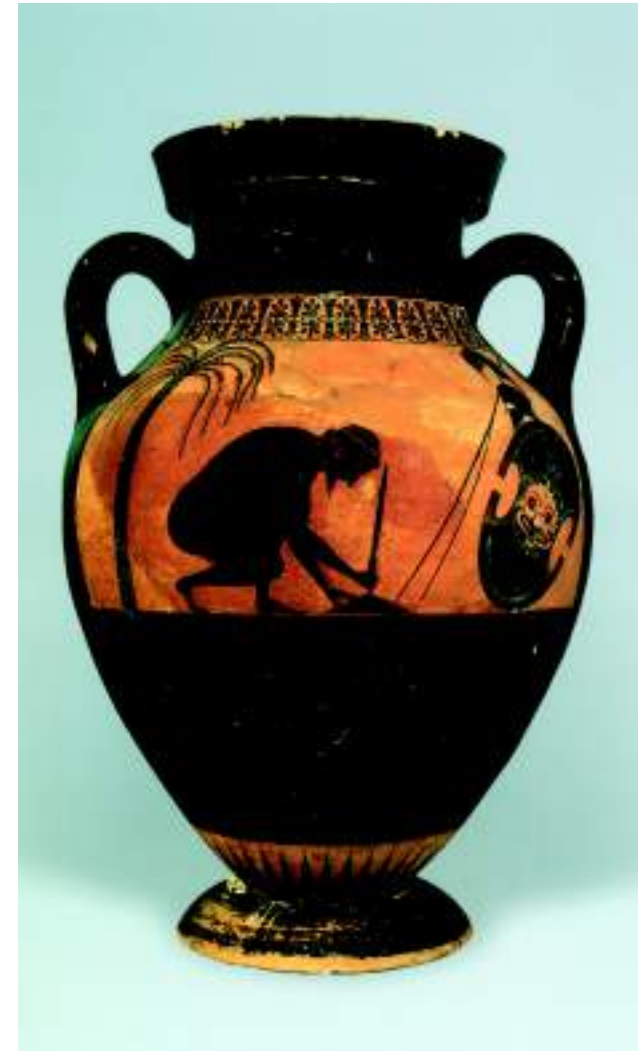




Ο Εξηκίας ήταν κι αυτός ταυτόχρονα κεραμέας και αγγειογράφος και οφείλει πολλά στην τεχνική και στην παράδοση μιας ομάδας, από την οποία προήλθε, και που ονομάζεται συμβατικά "ομάδα Ε". Ξεχωρίζει για τα αγαλματώδη πρότυπα των μορφών του, τις αναπτυγμένες «τρισδιάστατες» πτυχώσεις των ρούχων, τα πλούσια κοσμήματα, τις καλοδουλεμένες πανοπλίες και τις φροντισμένες χαίτες των αλόγων. Οι καινοτομίες του εκτείνονται σ' όλους τους τομείς: πιθανόν αυτός πρώτος να χρησιμοποίησε το κόκκινο-κοραλλί χρώμα και να σχεδίασε τα γνωστά αποτροπαϊκά μάτια στις λεγόμενες "οφθαλμωτές" κύλικες. Θεωρείται από πολλούς ως ο μεγαλύτερος αγγειογράφος της αρχαϊκής εποχής.

*Αμφορέας του Εξηκία, γύρω στο 530 π.Χ.:
Αχιλλέας και Αίας. Βατικανό, Museo
Gregoriano Etrusco.*

Επιπλέον, επιλέγει πρωτότυπους τρόπους για την απεικόνιση γνωστών μυθολογικών επεισοδίων, όπως στην περίπτωση της αυτοκτονίας του Αίαντα ή το ταξίδι του Διονύσου. Την ίδια περίοδο αναπτύσσεται και η μικρογραφική ζωγραφική, η οποία ταιριάζει καλύτερα στους ποικίλους τύπους κυλίκων που παράγονται στον αθηναϊκό Κεραμεικό.



Αριστερά: Κύλιξ του Εξηκία με θέμα το ταξίδι του Διονύσου. Αριστουργηματική στην απλότητα και την ευφυΐα της είναι η απόδοση των δελφινιών και του πλοίου στολισμένου με την άμπελο του θεού του κρασιού, στον κυκλικό και περιορισμένο χώρο του εσωτερικού μιας κύλικας (525 π.Χ.).

Δεξιά: Αμφορέας του Εξηκία, γύρω στο 530 π.Χ. Το θέμα του είναι η αυτοκτονία του ήρωα Αίαντα, η προετοιμασία της οποίας παρουσιάζεται με λιτό και συγκλονιστικό τρόπο.

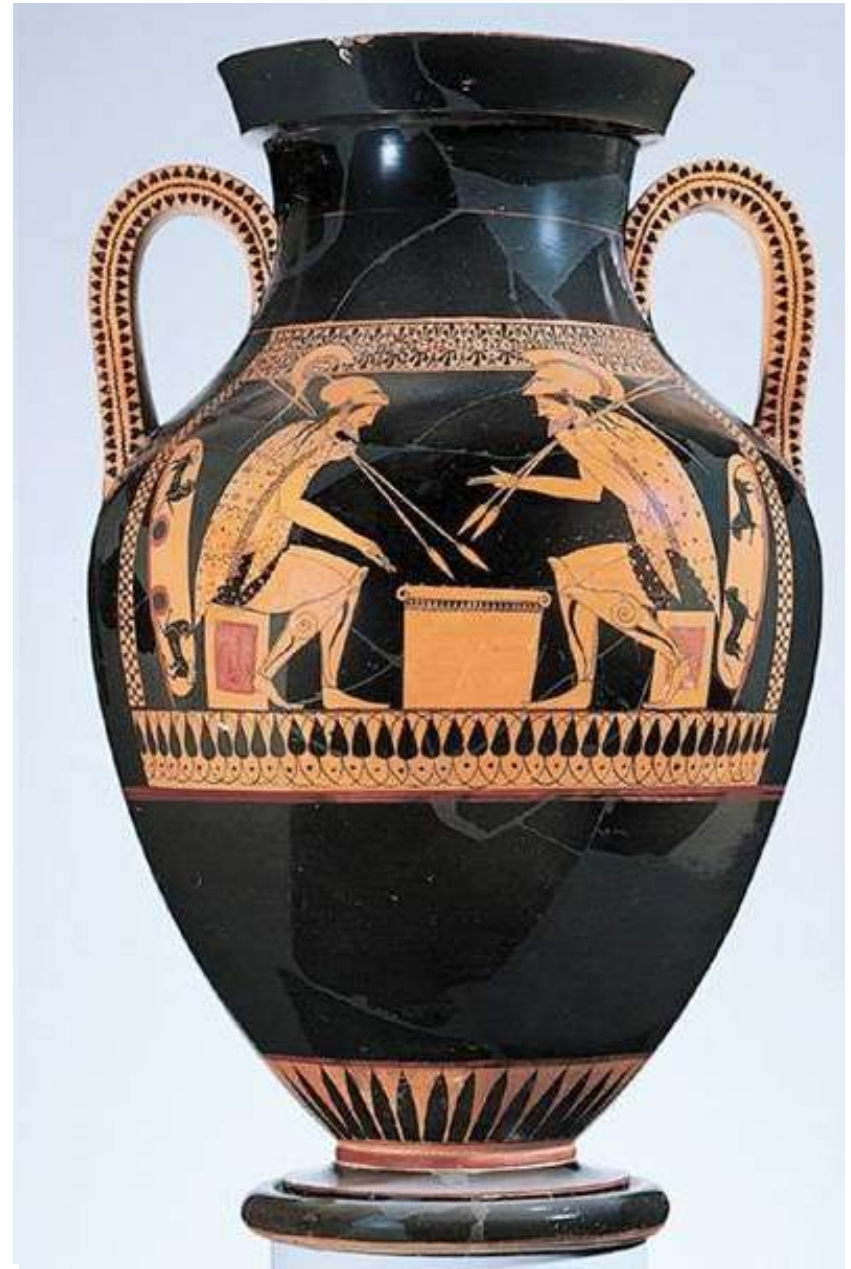
Με την εμφάνιση του ερυθρόμορφου ρυθμού (όπως θα δούμε, γύρω στο 530 π.Χ.) ορισμένοι αγγειογράφοι δουλεύουν και με τις δύο τεχνικές.

Ο χαρακτηριστικότερος είναι ο **ζωγράφος του Ανδοκίδη**, ο οποίος πιθανόν να είναι και ο εφευρέτης του νέου ιδιώματος. Ο

ζωγράφος του Ανδοκίδη φαίνεται να προέρχεται από την παράδοση του Εξηκία, με τον οποίο σχεδόν ταυτίζεται στα παραπληρωματικά διακοσμητικά μοτίβα.

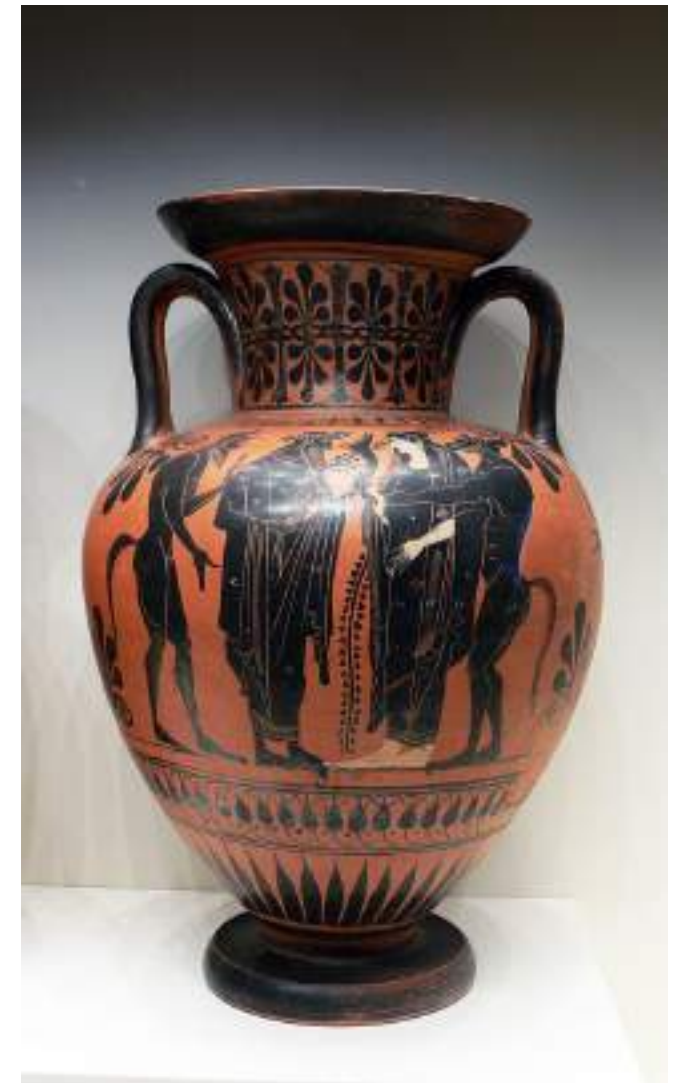
Διαφέρουν εντούτοις σημαντικά στις λεπτομέρειες των μορφών. Τα θέματα των παραστάσεων του ήταν παρμένα, όπως συνηθιζόταν τον 6^ο αι., από τη μυθολογία.

Αμφορέας διγλωσσος (το ίδιο θέμα σε μελανόμορφη και ερυθρόμορφη τεχνική) του Ζωγράφου του Ανδοκίδη με θέμα τον Αίαντα και τον Αχιλλέα που παίζουν πεσσούς (περ.510)



Ένας από τους τελευταίους σημαντικούς αγγειογράφους του μελανόμορφου ρυθμού ήταν ο **ζωγράφος του Αντιμένη**.

Συνεχίζει την αφηγηματική διάθεση των προηγουμένων με λιγότερη ακρίβεια, δείχνει όμως περισσότερο ενδιαφέρον για τις σωστές αναλογίες. Στο θεματολόγιό του εμφανίζονται συχνά ο Ηρακλής και ο διονυσιακός θίασος. Στα τέλη του 6ου αιώνα π.Χ., η τελευταία σημαντική ομάδα μεγάλων μελανόμορφων αγγείων έχει ονομαστεί **ομάδα του Λεάγρου**. Με τα αγγεία αυτά εξαντλούνται και οι δυνατότητες της παλιάς τεχνικής, η οποία στο εξής δε θα δώσει τίποτα σημαντικό.



Αριστερά: Στάμνος του Ζωγράφου του Αντιμένη με διονυσιακό θέμα (περ.520)

Δεξιά: Αμφορέας της ομάδας του Λεάγρου με θέμα τον Διόνυσο και την Αριάδνη (περ.510)

Μία ειδική κατηγορία αγγείων αποτελούν οι Παναθηναϊκοί αμφορείς. Το σχήμα και η διακόσμησή τους οριστικοποιήθηκαν γύρω στο 530 π.Χ., συνέχισαν όμως να παράγονται στο μελανόμορφο ρυθμό διατηρώντας τις ίδιες παραστάσεις μέχρι και τα τέλη του 4ου αιώνα π.Χ. (ο τελευταίος χρονολογημένος ανάγεται στο 312/1 π.Χ.). Οι αμφορείς αυτοί περιείχαν λάδι και δίνονταν ως έπαθλο κατά τα Παναθήναια.

Κατασκευάζονταν ύστερα από παραγγελία του δήμου και έφεραν στην κύρια όψη παράσταση της Αθηνάς Προμάχου με την επιγραφή ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ, ενώ στην πίσω πλευρά εικονιζόταν κάποιο αγώνισμα, όπως ήταν οι ιππικοί αγώνες, ο δρόμος, η αρματοδρομία, η πυγμαχία, το άλμα, το ακόντιο, ο δίσκος και η πάλη. Αρκετά από αυτά τα αγγεία διακοσμήθηκαν από γνωστούς αγγειογράφους του μελανόμορφου ρυθμού (Λυδός, Εξηκίας και άλλοι).

Ο Αμφορέας Burgon, ο αρχαιότερος Παναθηναϊκός αμφορέας ως σήμερα (560) φέρει την επιγραφή ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘ[Ε]Ν ΑΘΛΟΝ ΕΜΙ. Βρετανικό Μουσείο.



Η ερυθρόμορφη τεχνική είναι η ακριβώς αντίθετη από τη μελανόμορφη: το βάθος βαφόταν μαύρο εκτός από τις μορφές, των οποίων τα περιγράμματα είχαν προσχεδιαστεί. Οι μορφές αφήνονταν στο χρώμα του πηλού. Οι λεπτομέρειές τους σχεδιάζονταν με πολύ λεπτά πινέλα, ακόμα και μιας τρίχας. Όπως έδειξαν οι νεότερες έρευνες, στη μέθοδο αυτή οφείλεται η ανάγλυφη γραμμή του ερυθρόμορφου ρυθμού. Παράλληλα το αραιώμα του βερνικιού (λιγότερο ή περισσότερο) επέτρεπε τη δημιουργία επίπεδων, καστανών ή μελίχρωμων, γραμμών. Η χάραξη χρησιμοποιούνταν ελάχιστα ή καθόλου και τα επίθετα χρώματα περιορίστηκαν αισθητά.



Κρατήρας του Ευχαρίδη με θέμα τον Δία και το νεαρό Γανυμήδη (περ.490-480)

Η δυνατότητα απεικόνισης του βάθους -και επομένως κάθε στοιχείου προοπτικής - ήταν σχεδόν αδύνατη. Οι μορφές αποδίδονταν κυρίως ως ανοιχτόχρωμες μάζες επάνω στο σκούρο φόντο, όπως ακριβώς συνέβαινε και με τα χαμηλά ανάγλυφα της ίδιας εποχής. Η αγγειογραφία μάλιστα μιμήθηκε και αρκετές από τις συμβατικότητες των χαμηλών αναγλύφων. Οι όγκοι των ανατομικών λεπτομερειών αποδίδονταν με περιγράμματα, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση των μυών του στομάχου, του γονάτου, των σφυρών ή του άγκιστρου που συμβατικά αντιπροσώπευε το οστό της κλείδας. Στους ζωγράφους δίγλωσσων αγγείων που έχουμε αναφέρει (ζωγράφος του Ανδοκίδη, Ψιάξ), πρέπει να προστεθεί και ο **Πασέας**, ο οποίος χαρακτηρίζεται για την ακρίβεια των μορφών και τα σχετικά μεγάλα κεφάλια τους.



Αμφορέας του “ζωγράφου του Ανδοκίδη”: Διαμάχη του Ηρακλή και του Απόλλωνα για τον Δελφικό τρίποδα, 530-520 π.Χ. Βερολίνο, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung.



Η πρώτη όμως πραγματική ομάδα καλλιτεχνών που γνωρίζουμε στην ιστορία της δυτικής τέχνης είναι οι επονομαζόμενοι **Πρωτοπόροι**. Η δράση τους εντοπίζεται στην τελευταία εικοσαετία του 6ου αιώνα π.Χ. Τα σημαντικότερα μέλη της ομάδας ήταν ο **Ευφρόνιος**, ο **Ευθυμίδης**, ο **Φιντίας**, ο **Σμίκρος**, ο **Όλτος**, ο **Επίκτητος**, και ο **ζωγράφος του Σωσία**. Αν και εργάστηκαν μόνο μία δεκαετία μετά την εμφάνιση του νέου ιδιώματος, είχαν ήδη κατανοήσει πλήρως τις δυνατότητές του και δε δίστασαν να πειραματιστούν και να καινοτομήσουν.

Καλυκωτός κρατήρας του Ευφρονίου: Ηρακλής και Ανταίος, γύρω στο 510 π.Χ. Παρίσι, Λούβρο.

Πέτυχαν να δώσουν όγκο στις μορφές και να τις αποδώσουν με αρκετή φυσικότητα σε όλες τις πιθανές στάσεις. Οι γραμμικές βραχύνσεις και οι προοπτικές σμικρύνσεις που εφάρμοσαν, τους επέτρεψαν να απεικονίζουν σώματα σε συστροφή, ρούχα διπλωμένα, και ανατομικές λεπτομέρειες που παρά την ανακρίβειά τους (όπως οι μύς του στομαχιού) πετυχαίνουν να δώσουν μια αρμονική εντύπωση. Οι συνθέσεις τους είναι τολμηρές, και όταν εμπνέονται από τη μυθολογία, αλλά και όταν πηγάζουν από την καθημερινή ζωή. Ζωγράφιζαν όλους τους τύπους αγγείων, και οι ίδιοι συνέβαλαν στην καθιέρωση νέων σχημάτων, όπως ο αμφορέας με στριφτές λαβές, ο ψυκτήρας, ο στάμνος και η πελίκη.



Στάμνος του Σμίκρου: Συμπόσιο με εταίρες και τον ίδιο τον αγγειογράφο, γύρω στο 510 π.Χ. Βρυξέλλες, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

Ζωγραφική

Κατά τον 7ο αιώνα π.Χ., παράλληλα με την ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής και της μεγάλης πλαστικής, φαίνεται πως επανεμφανίστηκε η ζωγραφική μνημειακού χαρακτήρα, η οποία είχε στο παρελθόν μία σημαντική παρουσία στη μινωική Κρήτη, τη Σαντορίνη και τα ανάκτορα του μυκηναϊκού κόσμου. Τα πρώτα πραγματικά ζωγραφικά έργα που γνωρίζουμε από την αρχαϊκή περίοδο είναι οι πήλινες μετόπες από το ναό του Απόλλωνα στο Θέρμο της Αιτωλίας (6^{ος} αι.). Καλύτερα διατηρημένοι είναι μερικοί ξύλινοι πίνακες από σπήλαιο του Πιτσά, κοντά στη Σικυώνα που χρονολογούνται γύρω στο 530 π.Χ. Είναι καλυμμένοι με λευκό επίχρισμα και οι μορφές τους εκτελεσμένες σε πολυχρωμία. Ο καλύτερα διατηρημένος από αυτούς παριστάνει μία σκηνή θυσίας.. Σύμφωνα με τον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο, η ζωγραφική ξεκίνησε από την Κόρινθο ή τη Σικυώνα και οι επιφανέστεροι πρωτοπόροι της ήταν οι Κορίνθιοι **Κλεάνθης, Αρίδικος και Έκφαντος** και ο Σικυώνιος **Τηλεφάνης**.



Σπάνιος ζωγραφικός πίνακας από τη Σικυώνα

Όλοι οι παραπάνω ζωγράφοι τοποθετούνται στα τέλη του 7ου αιώνα π.Χ. και σ' αυτούς αποδίδονται διάφορες καινοτομίες, όπως ο υπομνηματισμός των μορφών και η δήλωση των γραμμικών λεπτομερειών στο εσωτερικό τους, εφόσον μέχρι τότε σχεδιάζονταν μόνο με περίγραμμα. Στα τέλη του 6ου αιώνα π.Χ. πρέπει να έδρασε ο Κίμων από τις Κλεωνές, στον οποίο προσγράφονται βελτιώσεις στην απόδοση των χαρακτηριστικών των προσώπων, στις κατά τομή μορφές και στις ανατομικές λεπτομέρειες (αρθρώσεις και φλέβες). Από την Αθήνα έχει σωθεί μια ζωγραφισμένη στήλη με παράσταση οπλιτοδρόμου. Μία ιδέα για τα έργα του τέλους της αρχαϊκής περιόδου παίρνουμε και από τις ζωγραφιές που κοσμούσαν ταφικά μνημεία στην Ποσειδωνία και την Ετρουρία της Ιταλίας.

Ζωγραφική στη νεκρόπολη Μοντερότσι στην Ετρουρία (περ.500). Αυτά τα σπάνια δείγματα αρχαϊκής ζωγραφικής σώθηκαν στους σκοτεινούς νεκρικούς θαλάμους των Ετρούσκων βασιλέων και αριστοκρατών και απηχούν θαυμάσια την ελληνική ζωγραφική της περιόδου.



Αγγειογραφία
και
Ζωγραφική
της Κλασικής
περιόδου
(500-330 π.Χ.)



Το πρώτο μισό του 5ου αιώνα π.Χ. η αττική αγγειογραφία γνώρισε τη λαμπρότερη περίοδό της.

Στα κεραμικά εργαστήρια της Αθήνας δούλεψαν τα χρόνια αυτά εξαιρετικά προικισμένοι αγγειογράφοι, μαθητές των πρωτοπόρων του ερυθρόμορφου ρυθμού που κυριάρχησαν στο τέλος του προηγούμενου αιώνα. Οι καλλιτέχνες αυτοί, ακολουθώντας τα βήματα των δασκάλων τους, άνοιξαν νέες προοπτικές. Οι πιο εντυπωσιακές καινοτομίες έχουν να κάνουν με τον σχεδιασμό των ανθρώπινων μορφών, οι οποίες αποδίδονται σε πρωτότυπες στάσεις, από αναπάντεχες οπτικές γωνίες και με τολμηρές προοπτικές βραχύνσεις. Οι καινοτομίες αυτές προδίδουν θεωρητικές αναζητήσεις και γνώσεις γεωμετρίας και οπτικής που δεν μπορεί παρά να ξεκίνησαν από τη μεγάλη ζωγραφική. Είναι όμως αξιοσημείωτο και ενδεικτικό για το υψηλό επίπεδο της τέχνης σε όλα τα επίπεδα ότι οι αγγειογράφοι ακολούθησαν από κοντά τις πρωτοποριακές αναζητήσεις των σύγχρονών τους ζωγράφων και διακόσμησαν τα αγγεία με συνθέσεις μοναδικής ποιότητας.



*Σκύφος του “ζωγράφου του Βρύγου”:
Η επίσκεψη του Πριάμου στον
Αχιλλέα, 490-480 π.Χ. Βιέννη,
Kunsthistorisches Museum.*

Όπως και στην προηγούμενη περίοδο, τα ωραιότερα διακοσμημένα αγγεία ήταν αυτά που χρησιμοποιούνταν στα συμπόσια. Παρατηρούμε επίσης ότι ορισμένοι αγγειογράφοι έδειχναν προτίμηση στα μεγάλα σχήματα (κρατήρες, αμφορείς, υδρίες), ενώ άλλοι στα μικρότερα, κυρίως αγγεία πόσης (κύλικες, σκύφους). Ανάμεσα στους πρώτους ξεχωρίζουν ο «ζωγράφος του Βερολίνου» και ο «ζωγράφος του Κλεοφράδη». Από τους δεύτερους αξίζει να αναφερθούν ο Ονήσιμος, ο «ζωγράφος του Βρύγου», ο Μάκρων και ο Δούρις. Η παραγωγή των πολυτελών αττικών αγγείων συνέχισε να κατευθύνεται κυρίως προς τις αγορές της Ετρουρίας και για τον λόγο αυτό τα περισσότερα και τα ωραιότερα από αυτά έχουν βρεθεί στην κεντρική Ιταλία.



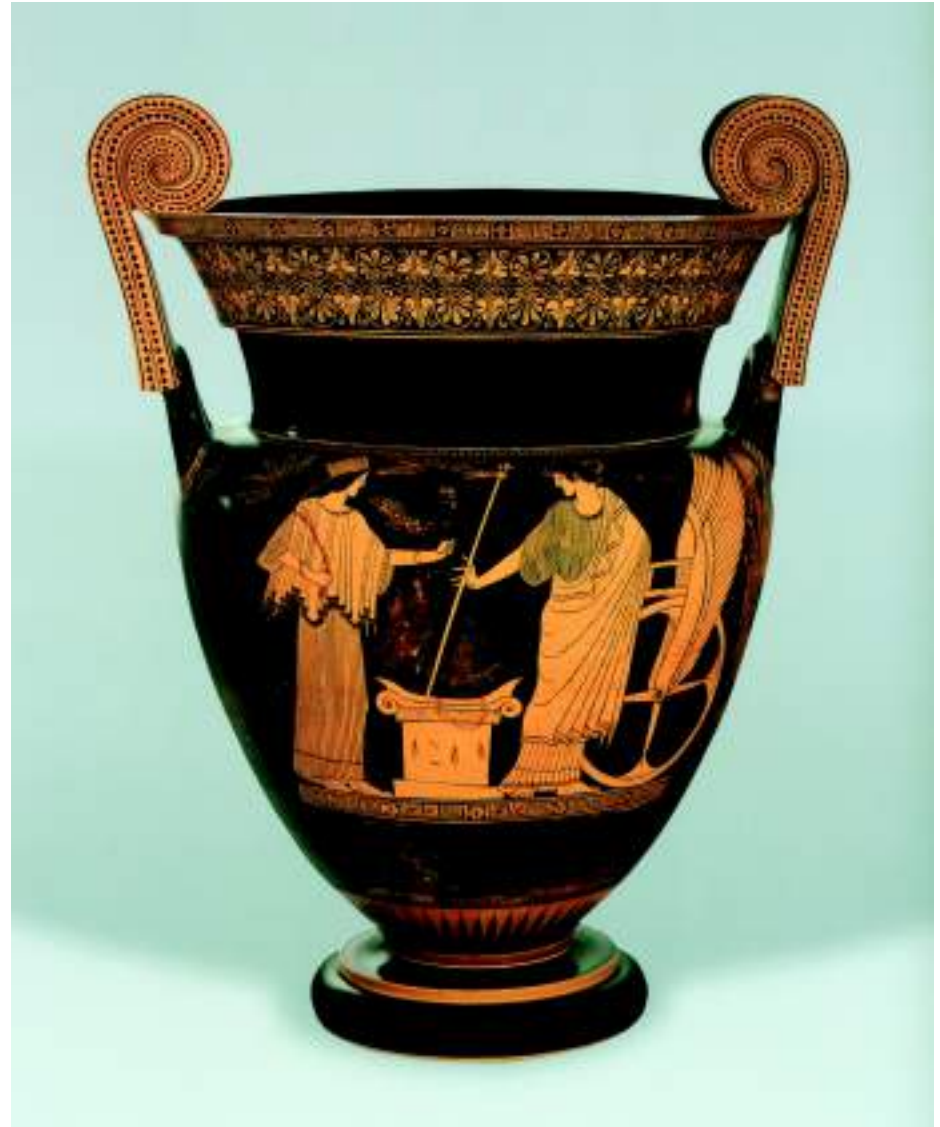
Ερυθρόμορφη Κύλικα του αγγειογράφου Βρύγου με σκηνή συμποσίου (περ.490-480)



Αμφορέας του “ζωγράφου του Βερολίνου”: Σάτυρος, Ερμής και ζαρκάδι, γύρω στο 490 π.Χ.

Ο ταλαντούχος αγγειογράφος που είναι γνωστός ως «ζωγράφος του Βερολίνου» οφείλει το συμβατικό του όνομα στο εικονιζόμενο αγγείο. Στην κύρια όψη εικονίζονται τρεις επάλληλες μορφές. Στο πρώτο επίπεδο βλέπουμε έναν γυμνό σάτυρο, στεφανωμένο με κισσό, που στέκεται κρατώντας στο αριστερό χέρι μια βάρβιτο και στο δεξί το πλήκτρο για να χτυπά τις χορδές. Πίσω από τον σάτυρο διακρίνεται ένα ζαρκάδι με υψωμένο το κεφάλι. Στο τρίτο επίπεδο φαίνεται ο Ερμής, ο αγγελιοφόρος των θεών ντυμένος με τα ρούχα του ταξιδιού· στα πόδια φοράει κλειστά υποδήματα (έμβάδες) με φτερά και κρατάει στο δεξί χέρι μια οινοχόη και στο αριστερό το κηρύκειο, μαζί με έναν κάνθαρο, αγγείο οινοποσίας που συνδέεται με τη λατρεία του Διονύσου. Η σύνθεση ξεχωρίζει για την εκπληκτική δεξιοτεχνία της. Οι τρεις μορφές επικαλύπτονται χωρίς να συγχέονται. Ο σάτυρος και ο Ερμής έχουν εντελώς διαφορετική στάση· ο πρώτος στέκεται πατώντας στο δεξιό σκέλος και έχοντας χαλαρό και λυγισμένο το αριστερό, και στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω, ενώ ο δεύτερος περπατάει με γοργό βηματισμό εκτείνοντας τα χέρια. Ωστόσο, το στήσιμο και των δύο μορφών φανερώνει προσεκτική μελέτη της κίνησης του ανθρώπινου σώματος, που επιτυγχάνεται με τη μετατόπιση του βάρους από το ένα σκέλος στο άλλο. Έτσι ο σάτυρος, αν και στέκεται, φαίνεται έτοιμος να κινηθεί. Ο Ερμής πάλι πατάει γερά στο έδαφος με το ένα πόδι και ανασηκώνει το άλλο, δείχνοντας το γρήγορο και σταθερό βήμα του. Δημιουργείται η εντύπωση ότι ο Ερμής προσπερνά τον σάτυρο και ότι το ζαρκάδι προσπαθεί να τον ακολουθήσει.

Έργο του «ζωγράφου του Βερολίνου» είναι η διακόσμηση ενός ελικωτού κρατήρα που βρίσκεται σήμερα στην Καρλσρούη της Γερμανίας . Εδώ το θέμα της κύριας όψης είναι παρμένο από τη λατρεία της Δήμητρας, που κέντρο της ήταν η Ελευσίνα. Από εκεί, όπως πίστευαν οι Αθηναίοι, ξεκίνησε η καλλιέργεια του σιταριού, την οποία μετέδωσε στους ανθρώπους η Δήμητρα, στέλνοντας τον Τριπτόλεμο, τον γιο του βασιλιά της Ελευσίνας Κελεού και της Μετανείρας, να μεταφέρει τα στάχνα πάνω σε φτερωτό άρμα. Στην παράσταση βλέπουμε τη θεά ντυμένη με χιτώνα και πέπλο, με πόλο στο κεφάλι, να παραδίδει τα στάχνα στον Τριπτόλεμο, που φοράει πλούσια ρούχα, έχει τα μαλλιά του προσεκτικά χτενισμένα και, σαν βασιλόπουλο που είναι, κρατάει σκήπτρο στο δεξί χέρι. Και εδώ οι μορφές διαφέρουν ως προς τη στάση: Η Δήμητρα στέκεται ήρεμα με ελαφρά λυγισμένο το αριστερό σκέλος και προσφέρει τα στάχνα, ενώ ο Τριπτόλεμος, έτοιμος να αναχωρήσει, στρέφεται προς τη θεά για να δεχτεί το δώρο της. Αξιοπρόσεκτη είναι η διακόσμηση του λαιμού του κρατήρα με συμμετρικά ανθέμια και άνθη λωτού.



*Ελικωτός κρατήρας του “ζωγράφου του Βερολίνου”:
Η Δήμητρα δίνει τα στάχνα στον Τριπτόλεμο, γύρω
στο 490 π.Χ. Καρλσρούη.*



Οξυπύθμενος αμφορέας του “ζωγράφου του Κλεοφράδη”: Ο Διόνυσος με μαινάδες και Σατύρους, 500-490 π.Χ. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen.

Σύγχρονος του «ζωγράφου του Βερολίνου» και το ίδιο σημαντικό είναι ο «ζωγράφος του Κλεοφράδη», που οφείλει το συμβατικό του όνομα στη συνεργασία του με τον αγγειοπλάστη Κλεοφράδη και το διατηρεί ακόμη, αν και γνωρίζουμε πλέον ότι λεγόταν Επίκτητος. Ένα από τα καλύτερα έργα του αγγειογράφου αυτού είναι η διονυσιακή παράσταση σε έναν οξυπύθμενο αμφορέα που βρίσκεται σήμερα στο Μόναχο. Το θέμα της κύριας παράστασης στο σώμα του αγγείου είναι παρμένο από τη λατρεία του Διονύσου. Στο μέσο της κύριας πλευράς εμφανίζεται ο ίδιος ο θεός, ντυμένος με χιτώνα και μακρύ ιμάτιο, να κρατάει κλαδί αμπέλου στο υψωμένο αριστερό χέρι και κάνθαρο στο κατεβασμένο δεξί· στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω, προς τη γυναίκα που τον ακολουθεί. Η γυναίκα είναι μαινάδα αφιερωμένη στη λατρεία του Διονύσου: κρατάει θύρσο (ένα μακρύ ραβδί με μια φούντα από φύλλα κισσού στην κορυφή), σύμβολο της διονυσιακής λατρείας, ενώ γύρω από το αριστερό της χέρι τυλίγεται ένα φίδι. Στον λαιμό του αμφορέα εικονίζονται νέοι αθλητές που ρίχνουν τον δίσκο και το ακόντιο, δύο αγωνίσματα του πεντάθλου, στο οποίο επιδίδονταν οι έφηβοι των αριστοκρατικών οικογενειών.

Στα αγγεία των αρχών του 5ου αιώνα αρχίζουν να εμφανίζονται και σκηνές με πρόσωπα ιστορικά, σύγχρονες ή από το πρόσφατο παρελθόν. Τέτοιο παράδειγμα είναι ένας ερυθρόμορφος αμφορέας του αγγειογράφου **Μύσωνα**, σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου, που χρονολογείται στη δεκαετία 500-490 π.Χ. Στην κύρια όψη εικονίζεται ο περίφημος για τα πλούτη του βασιλιάς της Λυδίας Κροίσος, ντυμένος με μακρύ χιτώνα και με το σκήπτρο στο χέρι, καθισμένος σε πολυτελή θρόνο, στρωμένο με δέρμα άγριου ζώου, που είναι τοποθετημένος στην κορυφή μιας μεγάλης πυράς από επάλληλες στρώσεις ξύλων. Ένας υπηρέτης, με μόνο ρούχο ένα μικρό ιμάτιο τυλιγμένο γύρω από τη μέση του, ανάβει τη φωτιά με δύο προσανάμματα. Οι μορφές και στις δύο πλευρές ταυτίζονται με επιγραφές.



Πάνω: Αμφορέας του Μύσωνα: Ο Κροίσος στην πυρά, 500-490 π.Χ. Παρίσι, Λούβρο.

Κάτω: Σκύφος του “ζωγράφου του Βρύγου”: Η επίσκεψη του Πριάμου στον Αχιλλέα, 490-480 π.Χ. Βιέννη, Kunsthistorisches Museum.



Στο εξωτερικό μιας κύλικας, ζωγραφισμένης από τον Δούρι εικονίζονται σκηνές σχολείου. Στο μέσο της μιας πλευράς ένας καθιστός νέος γράφει σε μια τρίπτυχη ξύλινη πινακίδα (*γραμματεῖον*), ενώ ο μικρός μαθητής που στέκεται μπροστά του μοιάζει να του υπαγορεύει. Η σκηνή μοιάζει να είναι άσκηση ορθογραφίας. Πίσω από τον μικρό μαθητή διακρίνεται καθισμένος ο παιδαγωγός του, ενώ στην άλλη άκρη της παράστασης ένας καθιστός έφηβος συνοδεύει, παίζοντας τους αυλούς, έναν μικρό μαθητή που τραγουδάει. Στους τοίχους είναι κρεμασμένα αντικείμενα χρήσιμα για το σχολείο (λύρα, θήκη αυλών, κιβώτιο για βιβλία), αλλά και για το συμπόσιο (κύλικες). Στο εσωτερικό της κύλικας εικονίζεται ένας αθλητής. Έτσι οι παραστάσεις του αγγείου συνοψίζουν την παιδεία που έπαιρναν την εποχή εκείνη τα παιδιά των καλών αθηναϊκών οικογενειών: μουσική (που περιελάμβανε την εκμάθηση ανάγνωσης και γραφής) και γυμναστική.



Κύλικα του Δούρι: Σκηνή σχολείου, 490-480 π.Χ. Βερολίνο

Στο κέντρο της άλλης πλευράς ο δάσκαλος κρατάει ανοιχτό ειλητάριο, ενώ απέναντί του ένας μικρός μαθητής απαγγέλλει όρθιος · είναι ντυμένος με ευπρέπεια, καθώς το ιμάτιο καλύπτει το σώμα του ως τον λαιμό. Στο ειλητάριο διαβάζεται ένας στίχος που αποτελείται από λέξεις παρμένες από την *Ιλιάδα*. Πίσω από τον μαθητή κάθεται ο παιδαγωγός, που παρακολουθεί την πρόοδο του τροφίμου του. Στην άλλη άκρη ένας καθιστός ιματιοφόρος μουσικοδιδάσκαλος διδάσκει έναν μαθητή να παίζει λύρα. Σκηνές όπως αυτές που είδαμε, μάς δείχνουν παραστατικά τις νέες και σημαντικές δραστηριότητες που καθόρισαν τη φυσιογνωμία του πολιτισμού της Αττικής αλλά και της υπόλοιπης Ελλάδας κατά την κλασική εποχή. Η συστηματική εκπαίδευση των παιδιών και των εφήβων στα γράμματα, στη μουσική και στη γυμναστική ήταν μια αξιοσημείωτη καινοτομία της νεαρής αθηναϊκής δημοκρατίας, που σκοπό είχε να δώσει στους νέους τα εφόδια για να γίνουν σωστοί και ενεργοί πολίτες.



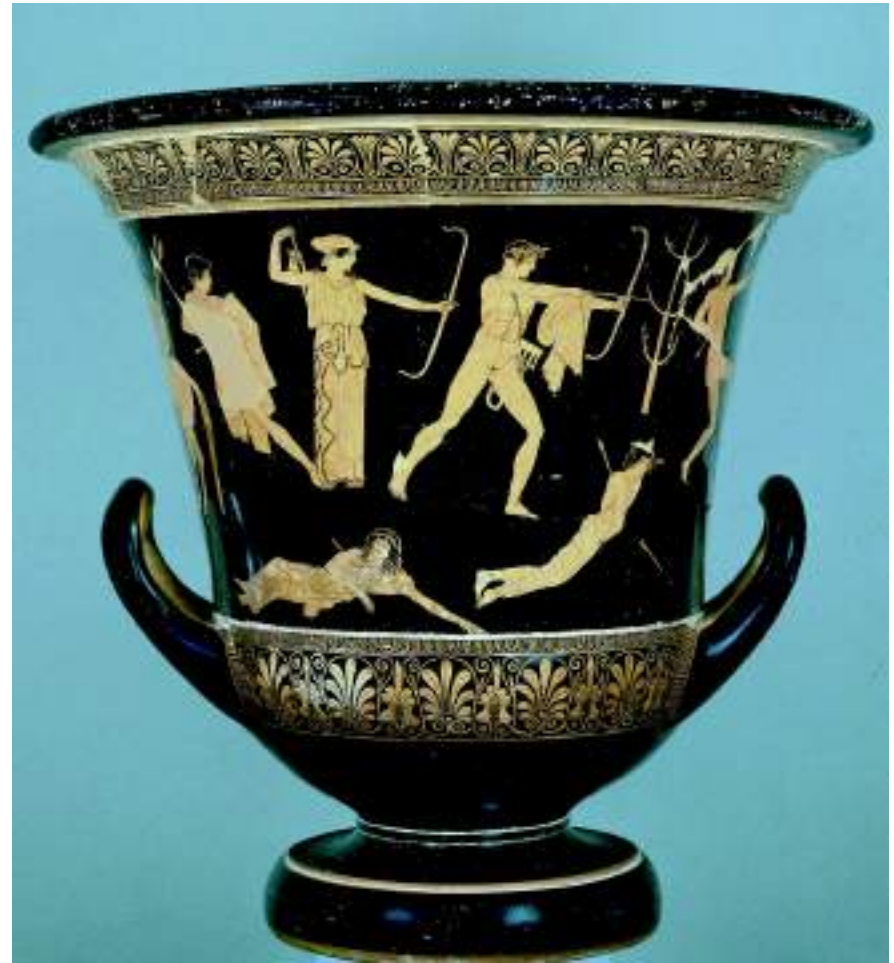
Κύλικα του Δούρι: Σκηνή σχολείου, 490-480 π.Χ. Βερολίνο



Οι μαθητές και οι συνεχιστές των σπουδαίων αγγειογράφων του πρώτου τετάρτου του 5ου αιώνα π.Χ. δεν έφτασαν το επίπεδο των δασκάλων τους· το σχέδιό τους είναι πιο βιαστικό και η τεχνοτροπία τους γίνεται μανιεριστική, επαναλαμβάνει δηλαδή παλαιότερους τύπους και φανερώνει κάποια εκζήτηση. Ωστόσο, σε ορισμένα από τα αγγεία της περιόδου αυτής εμφανίζονται για πρώτη φορά τρόποι απεικόνισης και μοτίβα που προδίδουν την επίδραση της μεγάλης ζωγραφικής, για την οποία ξέρουμε ότι γνώρισε τότε μεγάλη άνθηση χάρη σε καλλιτέχνες που άνοιξαν νέους δρόμους. Η πιο σημαντική καινοτομία είναι η χρήση της προοπτικής, που είναι ένας τρόπος για να δηλωθεί με σχεδιαστικά μέσα το βάθος μιας εικόνας. Έτσι, όταν ο ζωγράφος θέλει να δείξει ότι κάποιες μορφές απέχουν σε σχέση με τον θεατή περισσότερο από άλλες, τις εικονίζει μικρότερες και σε υψηλότερο επίπεδο.

Πελίκη του “ζωγράφου του Λυκάονα” (440 π.Χ.): Ο Οδυσσέας στον κάτω κόσμο. Βοστώνη, Museum of Fine Arts. Εντύπωση προκαλεί η ανήσυχη στάση του Οδυσσέα, που στηρίζει με το δεξί χέρι το πιγούνι του, και το μελαγχολικό βλέμμα του. Με τον τρόπο αυτό αποτυπώνεται η λύπη και η συμπόνια του ήρωα καθώς ακούει τα παράπονα του νεκρού συντρόφου του Ελληγόρα και τη θερμή παράκλησή του να τον θάψει όπως του αξίζει (Οδύσσεια, λ 57-80)

Αριστούργημα της εποχής είναι ένας καλυκωτός κρατήρας από το Orvieto της κεντρικής Ιταλίας (Ετρουρίας). Στη μια όψη αυτού του κρατήρα εικονίζεται ο φόνος των γιων και των κορών της Νιόβης από τον Απόλλωνα και την Άρτεμη και γι' αυτό ο αγγειογράφος που φιλοτέχνησε την παράσταση ονομάζεται «ζωγράφος των Νιοβιδών». Στο κέντρο της σκηνής του φόνου των Νιοβιδών στον κρατήρα του Λούβρου εικονίζονται ο Απόλλων και η Άρτεμη καθώς τοξεύουν τα παιδιά της Νιόβης· δύο από αυτά προσπαθούν μάταια να ξεφύγουν, ενώ δύο άλλα κείτονται ήδη νεκρά στο έδαφος. Η σκηνή διαδραματίζεται μέσα σε ένα βραχώδες ορεινό τοπίο, όπου διακρίνεται ένα δέντρο. Οι ανωμαλίες του εδάφους φαίνονται καθαρά από τη θέση των νεκρών Νιοβιδών που κείτονται στο έδαφος και από την κίνηση όσων τρέχουν για να γλιτώσουν. Οι διαφορετικές στάσεις και οι τολμηρές προοπτικές βραχύνσεις των μορφών καθώς και η τοποθέτησή τους σε διαφορετικά επίπεδα μέσα στον χώρο είναι στοιχεία που παραπέμπουν στις σημαντικές καινοτομίες της μεγάλης ζωγραφικής του πρώτου μισού του 5ου αιώνα π.Χ., που αναφέρουν αρχαίοι συγγραφείς, συνδέοντας τες με τους ζωγράφους Πολύγνωτο και Μίκωνα.



Καλυκωτός κρατήρας του “ζωγράφου των Νιοβιδών”: Ο Απόλλων και η Άρτεμη σκοτώνουν τα παιδιά της Νιόβης, 460-450 π.Χ. Παρίσι, Λούβρο. Πάρα πολλά αττικά αγγεία υψηλής καλλιτεχνικής αξίας εξάγονταν στην Ιταλία, όπου και βρέθηκαν με τις ανασκαφές των τελευταίων δυο αιώνων.

Μια από τις μεγαλύτερες αττικές κύλικες που μας έχουν σωθεί είναι διακοσμημένη με μια θαυμάσια ερυθρόμορφη παράσταση, που απεικονίζει τον φόνο της βασίλισσας των Αμαζόνων Πενθεσίλειας από τον Αχιλλέα. Στο κυκλικό πλαίσιο του εσωτερικού της κύλικας ο αγγειογράφος έχει τοποθετήσει τέσσερις μορφές. Στο κέντρο ο Αχιλλέας βυθίζει το σπαθί του στο στήθος της Πενθεσίλειας που τον κοιτάζει ικετευτικά και υψώνει τα χέρια της παρακαλώντας τον να τη λυπηθεί. Ο πολεμιστής που διακρίνεται πίσω της με δόρυ στο ένα χέρι και ξίφος στο άλλο είναι ίσως ο Θερσίτης. Πίσω από τον Αχιλλέα εικονίζεται μια νεκρή Αμαζόνα, θύμα της σκληρής μάχης που προηγήθηκε. Αξιοσημείωτο είναι το πολύπλοκο μοτίβο της μορφής, που κείται στο έδαφος σε μια σύνθετη στάση με τολμηρές προοπτικές βραχύνσεις. Και εδώ είναι φανερή η επιδεξιότητα του αγγειογράφου να προσαρμόσει τις ανθρώπινες μορφές και τη δράση που απαιτεί το θέμα του στο κυκλικό πεδίο που είχε να διακοσμήσει.



Ερυθρόμορφη κύλικα (εσωτερικό) του «ζωγράφου της Πενθεσίλειας». Αχιλλέας σκοτώνει την Πενθεσίλεια, 460-450 π.Χ. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen.

Το βλέμμα του Αχιλλέα και της Πενθεσίλειας συναντώνται με τρόπο που να επιτρέπει στο θεατή να συλλάβει το μεγαλείο και το δράμα της στιγμής: τα δυο νεαρά πρόσωπα, όπως βεβαιώνει και ο μύθος, ερωτεύονται το ένα το άλλο τη στιγμή ακριβώς που ο κάλλιστος των Αχαιών αφαιρεί τη ζωή της όμορφης βασίλισσας των Αμαζόνων.

Σε μεγάλα καλλιτεχνικά ύψη φθάνει η αττική ερυθρόμορφη αγγειογραφία κατά την εποχή του Περικλή με το λεγόμενο «ωραίο ρυθμό» (περίπου 450-425 π.Χ.).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο αμοφορέας των χρόνων γύρω στο 450 π.Χ. που προέρχεται από Vulci της Ετρουρίας και βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο του Βατικανού. Στην μπροστινή όψη δεσπόζει η μορφή του Αχιλλέα που πατάει επάνω σε μια ζώνη διακοσμημένη με μαϊάνδρο. Το σώμα του νεαρού αγένειου άνδρα εικονίζεται κατενώπιον, ενώ το κεφάλι του είναι στραμμένο προς τα αριστερά. Η ενδυμασία αποτελείται από έναν κοντό χιτώνα, που οι πυκνές πτυχές του καλύπτουν το επάνω μέρος των μηρών, και έναν πλούσια διακοσμημένο θώρακα. Αξίζει να προσέξουμε την απουσία κράνους και κνημίδων καθώς και τα γυμνά πόδια του Αχιλλέα. Τα στοιχεία αυτά δείχνουν ότι δεν έχουμε μπροστά μας έναν κοινό πολεμιστή, αλλά έναν ήρωα. Εντυπωσιακή είναι η μνημειακότητα της μορφής του Αχιλλέα, που θυμίζει άγαλμα. Το στήσιμο, με το βάρος του σώματος να πέφτει στο αριστερό σκέλος και με το δεξιό πόδι να ακουμπάει στο έδαφος μόνο με τα δάχτυλα, φέρνει στον νου τον Δορυφόρο του Πολυκλείτου. Ο αγγειογράφος, που είναι ένας από τους πιο άξιους της γενιάς του, οφείλει το όνομα με το οποίο είναι γνωστός σε αυτή την παράσταση· λέγεται «ζωγράφος του Αχιλλέα».



*Αμοφορέας του “ζωγράφου του Αχιλλέα”:
Αχιλλέας, γύρω στο 450 π.Χ. Βατικανό,
Museo Gregoriano Profano.*

Πιο κοντά στη μεγάλη ζωγραφική, ειδικά ως προς τη χρήση των χρωμάτων, μας φέρνουν τα λευκά αγγεία. Από τη δεκαετία 470-460 π.Χ. επικράτησε στην Αθήνα η συνήθεια να προσφέρουν στους νεκρούς λευκές ληκύθους (αγγεία που περιείχαν μυρωμένο λάδι) διακοσμημένες με πολύχρωμες παραστάσεις που εικονίζουν τους ίδιους τους νεκρούς, τους τάφους τους ή σκηνές από τον κάτω κόσμο. Σε μιαν αριστουργηματική λευκή λήκυθο που χρονολογείται γύρω στο 440 π.Χ. και αποδίδεται στον «ζωγράφο του Αχιλλέα» εικονίζεται το θέμα της αναχώρησης του πολεμιστή. Μπροστά σε μια όμορφη νεαρή γυναίκα καθισμένη με άνεση σε έναν κλισμό και ντυμένη με χιτώνα και ιμάτιο στέκεται ένας άνδρας με επιβλητική κορμοστασιά, που φοράει κοντό χιτωνίσκο και πρέπει να είναι ο νεκρός. Η ασπίδα και το δόρυ στο αριστερό χέρι, το ξίφος που κρέμεται από τον δεξιό ώμο και το κράνος που προτείνει με το δεξί προς το μέρος της γυναίκας δείχνουν ότι ο άνδρας είναι πολεμιστής. Τα γυμνά πόδια είναι ένα στοιχείο που τοποθετεί τη μορφή έξω από τον κόσμο των θνητών. Μπορούμε επομένως να πούμε ότι εικονίζεται ένας στρατιώτης που σκοτώθηκε στον πόλεμο να χαιρετάει για τελευταία φορά τη γυναίκα του. Η σκηνή απαυγάζει ένα κλασικό μεγαλείο αντάξιο των αγαλμάτων και μια μοναδική αξιοπρέπεια, φόρο τιμής στον πεσόντα.

Λευκή λήκυθος του “ζωγράφου του Αχιλλέα”: Αναχώρηση πολεμιστή, γύρω στο 440 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.



Ο λεγόμενος «ωραίος ρυθμός», που συμβαδίζει τεχνοτροπικά με τα γλυπτά του Παρθενώνα, δίνει τη θέση του, στις δύο τελευταίες δεκαετίες του αιώνα, σε μια νέα, πιο πληθωρική τεχνοτροπία που την ονομάζουμε «πλούσιο ρυθμό». Σε αντίθεση με τον ισορροπημένο και λιτό σχεδιασμό των μορφών που χαρακτηρίζουν τον «ωραίο ρυθμό», ο «πλούσιος ρυθμός» δείχνει προτίμηση στα λεπτά και καμπύλα περιγράμματα, στις καλλιγραφικά σχεδιασμένες λεπτομέρειες, καθώς και στην αντίθεση ανάμεσα στις πλούσιες πτυχώσεις και τη γυμνή σάρκα. Σε ένα ερυθρόμορφο επίνειτρο (σκεύος για γνέσιμο μαλλιού) από την Ερέτρια εικονίζεται μια σκηνή γάμου, θέμα ιδιαίτερα ταιριαστό για ένα γυναικείο εργαλείο. Ο αγγειογράφος που διακόσμησε το αγγείο πήρε το όνομά του από τον τόπο προέλευσης του αγγείου και λέγεται «ζωγράφος της Ερέτριας». Η παράσταση είναι ένα από τα πρώτα δείγματα του «πλούσιου ρυθμού», όπως δείχνουν οι περίτεχνες στάσεις των μορφών και οι πλούσιες πτυχώσεις των ενδυμάτων.



*Επίνητρο του
“ζωγράφου της
Ερέτριας”· Γάμος του
Αδμήτου και της
Άλκηστης, 425-420 π.Χ.
Αθήνα, Εθνικό
Αρχαιολογικό Μουσείο.*

Ίσως ο πιο αντιπροσωπευτικός αγγειογράφος του «πλούσιου ρυθμού» είναι ο «ζωγράφος του Μειδία», που πήρε το όνομά του από τον αγγειοπλάστη Μειδία, του οποίου έχει διακοσμήσει αρκετά αγγεία. Ένα από τα πιο όμορφα, φτιαγμένο γύρω στο 410 π.Χ., είναι μια υδρία που βρίσκεται σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο, στην οποία εικονίζονται σε ζώνες δύο διαφορετικά μυθολογικά θέματα. Οι μορφές ταυτίζονται, όπως συνηθιζόταν, με επιγραφές. Επάνω βρίσκεται η αρπαγή των κορών του Λευκίππου από τους Διοσκούρους, τον Κάστορα και τον Πολυδεύκη. Στο κάτω μέρος βλέπουμε τον Ηρακλή στον κήπο των Εσπερίδων.



Υδρία του “ζωγράφου του Μειδία” (410 π.Χ.): Αρπαγή των Λευκιππιδών από τους Διοσκούρους και Ηρακλής με τις Εσπερίδες. Όπως και σε άλλες παραστάσεις της ίδιας εποχής, ο κήπος των Εσπερίδων παρουσιάζεται εδώ σαν να είναι η χώρα των Μακάρων, δηλαδή ένας ειδυλλιακός παράδεισος όπου πηγαίνουν μετά τον θάνατο τους οι ευσεβείς και ενάρετοι άνθρωποι, για να συνεχίσουν την ύπαρξή τους μέσα σε ευωχίες και ευδαιμονία, όπως πίστευαν ότι συνέβαινε με ορισμένους ήρωες της μυθολογίας. Οι μορφές αποδίδονται με πληθωρικό τρόπο, η ενδυματολογία είναι πλούσια και το ήθος των προσώπων αποδίδεται όπως αρμόζει σε θεούς και ήρωες.



Ελικωτός κρατήρας του “ζωγράφου του Τάλω”: Ο θάνατος του Τάλω, γύρω στο 400 π.Χ. Ruvo di Puglia, Museo Jatta.

Η καταστροφική έκβαση του Πελοποννησιακού Πολέμου, είχαν σοβαρές επιπτώσεις στην κεραμική παραγωγή της Αθήνας. Ιδιαίτερα το εμπόριο των πολυτελών ερυθρόμορφων αγγείων, για τα οποία η κυριότερη αγορά ήταν η Ιταλία και η Σικελία, υπέστη σοβαρό πλήγμα. Άλλωστε, από το τέλος του 5ου αιώνα είχαν εγκατασταθεί στην Κάτω Ιταλία κεραμικά εργαστήρια που παρήγαν, ερυθρόμορφα αγγεία όμοια με τα αττικά. Η νέα καλλιτεχνική τάση από το 400 π.Χ. αποτελεί την εξέλιξη του «πλούσιου ρυθμού». Οι αγγειογράφοι δημιουργούν πολυπρόσωπες συνθέσεις, με τις μορφές τοποθετημένες σε διαφορετικά επίπεδα, και διακοσμούν με περίτεχνο τρόπο τα ενδύματα και τα αντικείμενα που εικονίζουν, χρησιμοποιώντας διάφορα χρώματα (γαλάζιο, κίτρινο, ρόδινο, χρυσό) και αποδίδοντας ανάγλυφα, με τη χρήση πηλού, λεπτομέρειες όπως στεφάνια, κοσμήματα ή φτερά. Η τεχνοτροπία αυτή ονομάζεται «διακοσμητικός ρυθμός». Ένα από τα ωραιότερα παραδείγματα είναι ο μεγάλος ελικωτός κρατήρας με την απεικόνιση του θανάτου του Τάλω, ενός επεισοδίου από την Αργοναυτική εκστρατεία. Το θέμα είναι σπάνιο στην αγγειογραφία και είναι πιθανό ότι η παράσταση απηχεί ένα έργο της μεγάλης ζωγραφικής. Οι πολυπρόσωπες συνθέσεις ζωγραφίζονται με δεξιοτεχνία και νατουραλισμό στην κοιλιά και το λαιμό του αγγείου χάρη στην επιτυχή προοπτική τοποθέτησή τους στο χώρο.

Μια πηγή έμπνευσης για τους Αθηναίους αγγειογράφους του δεύτερου μισού του 5ου και των αρχών του 4ου αιώνα π.Χ. ήταν το θέατρο, το οποίο, με αφετηρία την Αθήνα, είχε γίνει εξαιρετικά δημοφιλές σε όλο τον ελληνικό κόσμο. Ανάμεσα στα αγγεία της κλασικής εποχής που η διακόσμησή τους εμπνέεται από τον κόσμο του θεάτρου ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ένας μεγάλος ελικωτός κρατήρας των χρόνων γύρω στο 400 π.Χ., σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Νεάπολης, που βρέθηκε, όπως και ο κρατήρας του Τάλω, στο Ruvo της Απουλίας. Στην κύρια όψη του αγγείου που ονομάζεται «κρατήρας του Προνόμου» υπάρχει μια πολυπρόσωπη παράσταση σε δύο ζώνες, στην οποία εικονίζονται οι συντελεστές ενός σατυρικού δράματος: οι ηθοποιοί, οι μουσικοί, ο συγγραφέας και τα έντεκα μέλη του χορού. Στο κέντρο της κάτω ζώνης εικονίζεται ο αυλητής Πρόνομος, καθισμένος σε έναν πολυτελή κλισμό (κάθισμα με ερεισίνωτο), ενώ στο κέντρο της πάνω ζώνης εικονίζεται καθήμενος ο Διόνυσος. Αυτοί είναι και οι πρωταγωνιστές των σκηνών. Αρκετές από τις μορφές συνοδεύονται από επιγραφές.

Ελικωτός κρατήρας του «ζωγράφου του Προνόμου».
Ο Διόνυσος και η Αριάδνη ανάμεσα στους συντελεστές
ενός σατυρικού δράματος. Νεάπολη, Museo
Archeologico Nazionale.





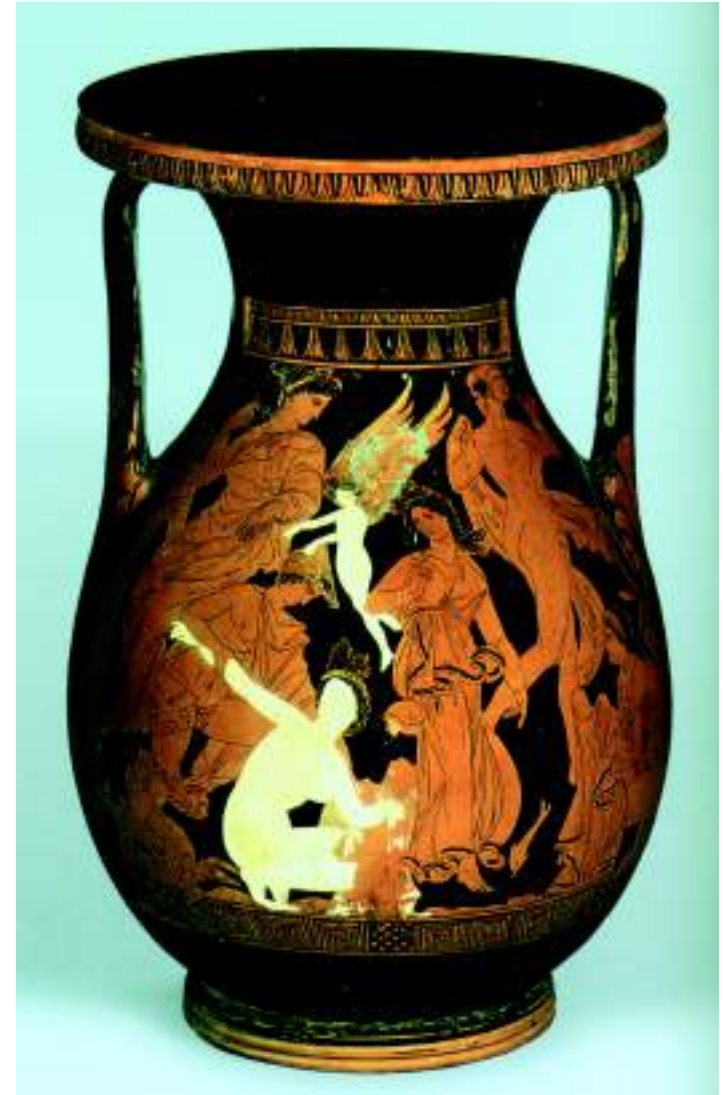
Ένα πολύ ενδιαφέρον αγγείο του πρώιμου 4ου αιώνα π.Χ. (390-380 π.Χ.) με ζωγραφιστή και ανάγλυφη διακόσμηση είναι η μεγάλη λήκυθος που υπογράφει ο κεραμέας Ξενοφάντος ο Αθηναίος. Η διακόσμηση είναι έργο του «ζωγράφου του Ξενοφάντου». Το αγγείο βρέθηκε στο αρχαίο Παντικάπαιο (σημερινό Κερτζ), στη βόρεια ακτή του Ευξείνου Πόντου, και φυλάσσεται στο Ερμιτάζ της Αγίας Πετρούπολης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το θέμα της παράστασης, που είναι ένα περσικό βασιλικό κυνήγι. Τα πρόσωπα που συμμετέχουν διατάσσονται σε δύο επάλληλες ζώνες, είναι όλα ιστορικά και ταυτίζονται με επιγραφές. Η διακόσμηση του αγγείου συμπληρώνεται με φυτικά και γεωμετρικά μοτίβα. Ενδιαφέρον έχει η απεικόνιση ιστορικών προσώπων που έζησαν στο τέλος του 5ου και στις αρχές του 4ου αιώνα π.Χ., δηλαδή στα χρόνια που κατασκευάστηκε η λήκυθος ή λίγο παλαιότερα, καθώς και η εμφάνιση μελών της βασιλικής οικογένειας της Περσίας και του σατράπη Αβροκόμα. Είναι φανερό ότι θέματα παρμένα από την Ανατολή κέντριζαν το ενδιαφέρον των αγοραστών πολυτελών αττικών αγγείων.

*Αρυβαλλοειδής λήκυθος του κεραμέα Ξενοφάντου:
Κυνήγι με Ανατολίτες άρχοντες, 390-380 π.Χ. Αγία
Πετρούπολη, Μουσείο Ερμιτάζ.*

Στη διάρκεια του 4ου αιώνα οι Αθηναίοι κατασκευαστές ερυθρόμορφων αγγείων στράφηκαν προς τη σημαντική και πλούσια αγορά του Ευξείνου Πόντου. Τα πιο πολλά και τα πιο όμορφα ερυθρόμορφα αττικά αγγεία που κατασκευάστηκαν μετά το πρώτο τέταρτο του 4ου αιώνα π.Χ. έχουν βρεθεί σε τάφους της βόρειας ακτής του Ευξείνου Πόντου και ειδικά στις αποικίες της περιοχής του Παντικαπαίου (του σημερινού Κερτς της Κριμαίας). Για τον λόγο αυτό η τεχνοτροπία των ερυθρόμορφων αττικών αγγείων των χρόνων 370-320 π.Χ.

ονομάζεται *ρυθμός Κερτς*.

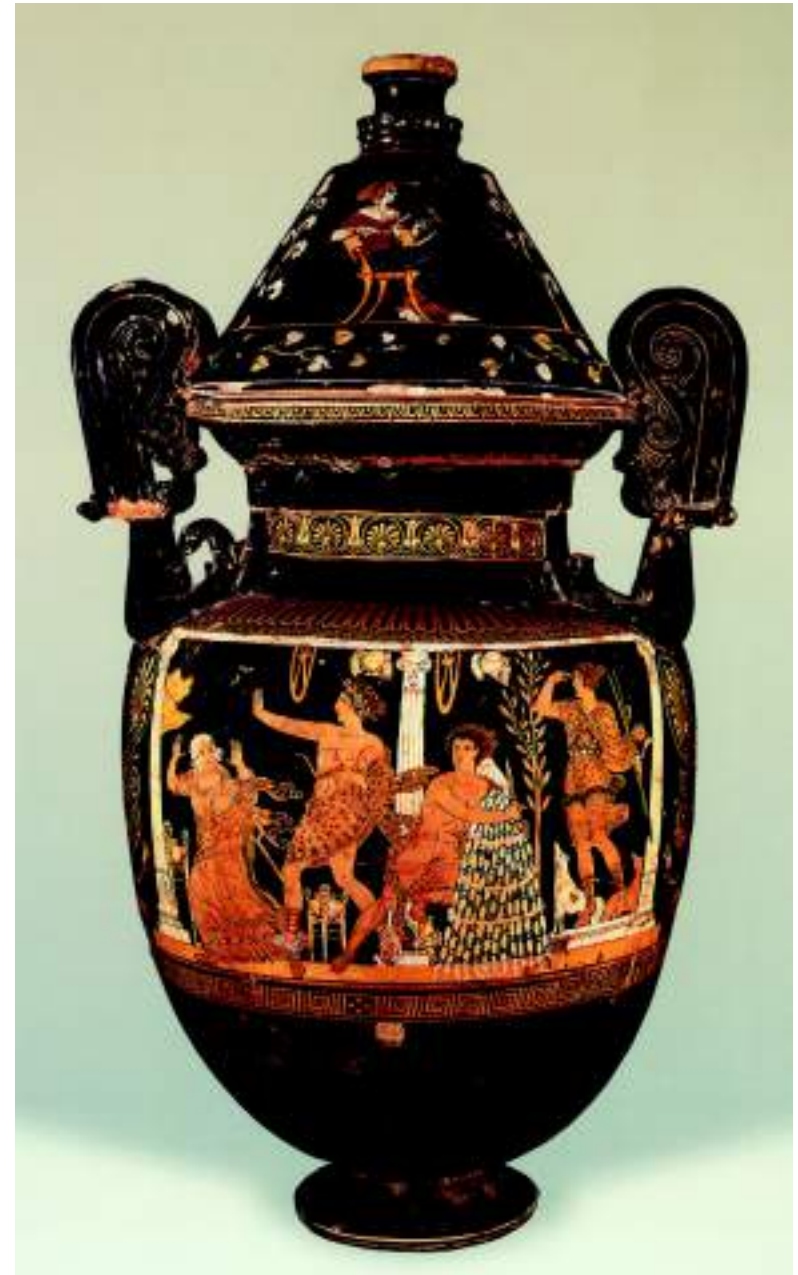
Τα κύρια χαρακτηριστικά του ρυθμού Κερτς είναι οι τολμηρές βραχύνσεις στην απεικόνιση των μορφών, που με τις κινήσεις τους αναπτύσσονται στον χώρο, η χρήση φωτοσκίασης για τη δήλωση του βάθους, η αγάπη για τη λεπτομέρεια και ακόμη, στο επίπεδο της τεχνικής, η απόδοση των πτυχών των ενδυμάτων με κοντές και λεπτές γραμμές. Αξιοσημείωτη είναι επίσης η έντονη παρουσία πρόσθετων χρωμάτων, του λευκού (κυρίως για την απόδοση των γυμνών γυναικείων σωμάτων), αλλά και του χρυσού, του κόκκινου, του γαλάζιου και του πράσινου. Τα στοιχεία που αναφέραμε φανερώνουν την επίδραση της μεγάλης ζωγραφικής, που ξέρουμε ότι γνώρισε μεγάλη άνθηση τον 4ο αιώνα π.Χ.



Η πελίκη του «ζωγράφου του Μαρσούα», σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου, προέρχεται από την Κάμιρο της Ρόδου και είναι ένα αγγείο αντιπροσωπευτικό του ρυθμού Κερτς· χρονολογείται κοντά στα μέσα του αιώνα (360-350 π.Χ.). Η παράσταση της κύριας όψης εικονίζει ένα αρκετά αγαπητό μυθολογικό θέμα, την αρπαγή της Θέτιδας από τον Πηλέα.

Αναφέραμε ήδη ότι από το τέλος του 5ου αιώνα π.Χ. άρχισε στην Κάτω Ιταλία η παραγωγή ερυθρόμορφων αγγείων όμοιων με τα αττικά, με συνέπεια τον περιορισμό των αττικών εξαγωγών. Τα εργαστήρια που παρήγαν τα αγγεία αυτά τα δημιούργησαν πιθανότατα Αθηναίοι κεραμείς, οι οποίοι έφυγαν από την πόλη τους και εγκαταστάθηκαν στην Κάτω Ιταλία για να βρίσκονται πιο κοντά στις κύριες αγορές των προϊόντων τους. Με την πάροδο του χρόνου τα εργαστήρια της Κάτω Ιταλίας (και αργότερα της Σικελίας) ανέπτυξαν το καθένα τη δική του χαρακτηριστική τεχνοτροπία. Το πιο παραγωγικό από τα εργαστήρια αυτά ήταν το απουλικό, εγκατεστημένο στον Τάραντα, του οποίου η επίδραση στα υπόλοιπα είναι εμφανής, ιδιαίτερα μετά τα μέσα του 4ου αιώνα.

Ένας μεγάλος ελικοτός κρατήρας, που προέρχεται από το Ρυνο της Απουλίας και φυλάσσεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Νεάπολης, έχει ύψος (μαζί με το καπάκι) 0,90 m και χρονολογείται γύρω στο 380 π.Χ. Στην κύρια όψη εικονίζεται μια μυθολογική σκηνή, εμπνευσμένη ίσως από τις Ευμενίδες του Αισχύλου. Ο αγγειογράφος ζωγραφίζει με άνεση, νατουραλισμό και κλασικό ήθος τις κινούμενες μορφές. Πρέπει να πούμε ότι στα κατωιταλιωτικά αγγεία τα θεατρικά θέματα είναι συχνότερα από ό,τι στα αττικά.





*Απουλικός ελικωτός κρατήρας του
“ζωγράφου του Δαρείου”:* (330 π.Χ.)
Νεάπολη, Museo Archeologico
Nazionale.

Ένα από τα πιο εντυπωσιακά αγγεία του απουλικού εργαστηρίου είναι ο μεγάλων διαστάσεων ελικωτός κρατήρας (1,38 m), που είναι γνωστός ως *κρατήρας του Δαρείου* από την παράσταση στην κυρία όψη του. Το αγγείο, που χρονολογείται γύρω στο 330 π.Χ., βρέθηκε στην Canosa της Απουλίας. Είναι πολύ πιθανόν ότι η παράσταση εμπνέεται από ένα θεατρικό έργο με αυτό τον τίτλο «Πέρσαι», που δεν μπορεί πάντως να είναι η γνωστή τραγωδία του Αισχύλου. Αν και η υπόθεση της τραγωδίας μάς είναι άγνωστη, μπορούμε να συμπεράνουμε ποιο είναι σε γενικές γραμμές το νόημα της παράστασης. Ο βασιλιάς της Περσίας Δαρείος Γ', καθισμένος ανάμεσα στους συμβούλους του στην αίθουσα του θρόνου, πληροφορείται από έναν αγγελιοφόρο ότι ο στρατός του νικήθηκε στη μάχη του Γρανικού το 334 π.Χ.. Από τη νίκη επωφελείται η Ελλάδα, που την επιβραβεύουν οι θεοί, ενώ η Ασία, θύμα της Απάτης, ανήσυχη για την τύχη που την περιμένει, έχει καταφύγει στον βωμό ζητώντας την προστασία των θεών. Το ενδιαφέρον είναι ότι η πρώτη νίκη του Αλεξάνδρου εναντίον του Δαρείου είχε τέτοια απήχηση στην Ελλάδα, ώστε σχεδόν αμέσως έγινε θέμα μιας τραγωδίας, η οποία όχι μόνο παίχτηκε με μεγάλη επιτυχία ακόμη και στη Κάτω Ιταλία, αλλά έγινε επίσης πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες, όπως δείχνει ο κρατήρας του Δαρείου, έργο ενός από τους πιο άξιους αγγειογράφους του Τάραντα.

Ζωγραφική

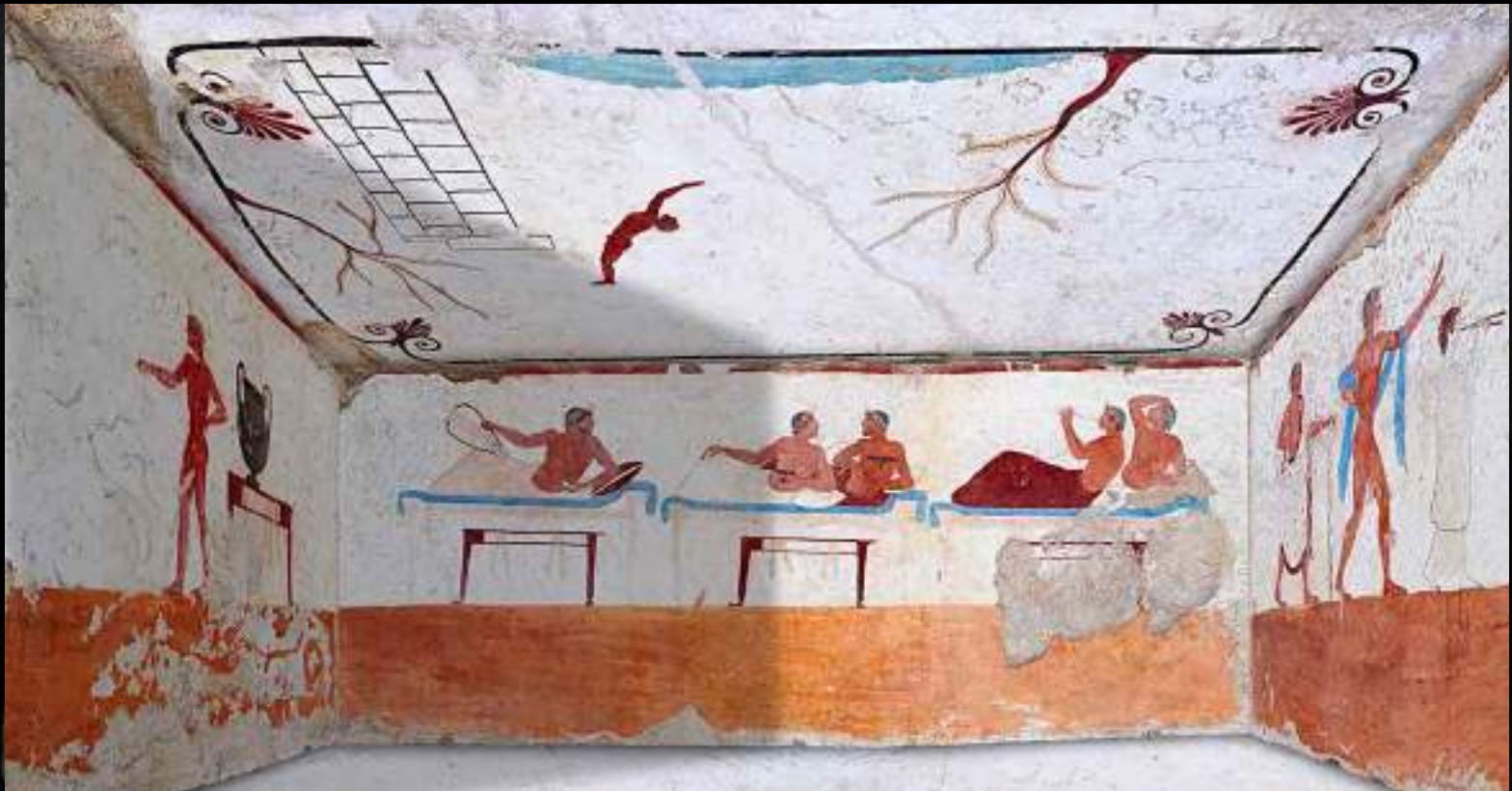
Η αλήθεια είναι όμως ότι κανένα από τα έργα των γνωστών αρχαίων Ελλήνων ζωγράφων του 5^{ου} αι., όπως ο **Πολύγνωτος** και ο **Μίκων**, δεν μας έχει σωθεί. Τα έργα των καλλιτεχνών αυτών, ιδιαίτερα οι τοιχογραφίες που κοσμούσαν δημόσια οικοδομήματα στην Αθήνα και στους Δελφούς, γρήγορα απέκτησαν μεγάλη φήμη και προκαλούσαν τον θαυμασμό ως το τέλος της Αρχαιότητας. Το μόνο που έχουμε είναι περιγραφές ορισμένων τοιχογραφιών και πινάκων από συγγραφείς των ρωμαϊκών χρόνων, όπως ο Λουκιανός και ο Πausανίας, ενώ ορισμένες αγγειογραφίες μάς επιτρέπουν, όπως είδαμε, να σχηματίσουμε μιαν ατελή έστω εικόνα των χαμένων έργων. Εξίσου δύσκολο είναι να προσεγγίσουμε αντίστοιχα έργα του 4ου αιώνα π.Χ. που ήταν η πιο λαμπρή εποχή για την αρχαία ελληνική ζωγραφική. Μας παραδίδονται ονόματα διάσημων ζωγράφων, όπως ο **Ζεύξις**, ο **Παρράσιος** και ο **Απελλής**, και γίνεται αναφορά με θαυμασμό για την τέχνη τους. Αλλά η μεγάλη ζωγραφική της εποχής αυτής παρέμενε ουσιαστικά άγνωστη· την προσεγγίζαμε έμμεσα, είτε μέσα από συνθέσεις της αγγειογραφίας οι οποίες φαίνεται να έχουν ζωγραφικά πρότυπα, είτε από τοιχογραφίες και ψηφιδωτά των ρωμαϊκών χρόνων που επαναλαμβάνουν, περισσότερο ή λιγότερο πιστά, έργα του 4ου αιώνα π.Χ.



Σκηνή συμποσίου από τις σπάνιες πρωτότυπες τοιχογραφίες των τάφων της Ποσειδωνίας (470 π.Χ.)

Τα μόνα ολοκληρωμένα πρωτότυπα παραδείγματα κλασικής ζωγραφικής προέρχονται από τους τάφους της Ποσειδωνίας, της σπουδαίας ελληνικής πόλης στην Μεγάλη Ελλάδα και χρονολογούνται την πρώιμη κλασική περίοδο, περί το 470 π.Χ.. Έχουν διατηρηθεί σε καλή κατάσταση καθώς οι τάφοι αποκαλύφθηκαν μόλις το 1968 από τους αρχαιολόγους. Τα εικονογραφικά θέματα περιλαμβάνουν σκηνές συμποσίου, ψυχαγωγίας, αλλά και πολέμου.

Τεχνοτροπικά, διαπιστώνουμε πως η ζωγραφική τέχνη βρίσκεται κοντά σε εκείνη της αγγειογραφίας, αναφορικά με την απόδοση του ανθρώπινου σώματος, όμως εδώ – όπως είναι λογικό – η χρωματική ποικιλία είναι μεγαλύτερη, κάτι που προσδίδει ίσως μεγαλύτερη ζωντάνια.



Σκηνή κατάδυσης, από τον «τάφο του Δύτη», όπως ονομάστηκε λόγω της σκηνής αυτής. Σπάνιο και εντυπωσιακό ζωγραφικό έργο της πρώιμης κλασικής τέχνης από την Ποσειδωνία.

Οι γνώσεις μας για τη ζωγραφική της όψιμης κλασικής περιόδου αυξήθηκαν απρόσμενα τα τελευταία χρόνια, καθώς η ανακάλυψη στη Μακεδονία μνημειακών τάφων διακοσμημένων με τοιχογραφίες μάς έδωσε τη δυνατότητα να γνωρίσουμε από κοντά αξιόλογα δείγματα της μεγάλης ζωγραφικής του δεύτερου μισού του 4ου αιώνα π.Χ. Ανάμεσα στα νέα ευρήματα ξεχωρίζουν για την ποιότητα και τη σημασία τους οι τοιχογραφίες των τάφων της Μεγάλης Τούμπας της Βεργίνας. Οι τάφοι της Μεγάλης Τούμπας ανήκουν, με μία μόνο εξαίρεση, στην κατηγορία των μακεδονικών τάφων, είναι δηλαδή ευρύχωρα υπόγεια κτίσματα με ορθογώνια κάτοψη και δύο εσωτερικούς χώρους, προθάλαμο και θάλαμο, στεγασμένα με ημικυλινδρική καμάρα από πελεκητές πέτρες. Οι μακεδονικοί τάφοι έχουν ακόμη μνημειακή πρόσοψη όμοια με πρόσοψη ναού, με θριγκό και επίστεψη ψηλή ζωφόρο (όπως στον τάφο Β της Μεγάλης Τούμπας της Βεργίνας) ή αέτωμα, αλλά με ημικίονες στη θέση των κιόνων.



Τοιχογραφίες από μακεδονικούς τάφους με πολεμικά θέματα, αγαπητά στους μακεδόνες ευγενείς.



Στον βόρειο μακρό τοίχο ενός από τους τάφους εικονίζεται ένα θέμα ιδιαίτερα κατάλληλο για ταφικό μνημείο, η *αρπαγή της Περσεφόνης από τον Άδη*, τον θεό του κάτω κόσμου. Ο γενειοφόρος θεός ανεβαίνει βιαστικά στο άρμα έχοντας στο δεξί του χέρι το βασιλικό σκήπτρο και τα χαλινάρια των αλόγων, ενώ κρατάει ταυτόχρονα σφιχτά με το αριστερό τον κορμό της ημίγυμνης κόρης. Η κόρη στρέφεται προς τα πίσω, τεντώνοντας το σώμα και τα χέρια της σε μια μάταιη προσπάθεια να ξεφύγει.

Μπροστά από το άρμα τρέχει ο Ερμής. Οι διαγώνιοι άξονες του άρματος, των αλόγων και των ανθρώπινων μορφών καθώς και ο έντονος διασκελισμός του Ερμή και του Άδη τονίζουν την ταχύτητα και την ορμητικότητα των κινήσεων. Ο θεατής έχει την αίσθηση ότι βλέπει το άρμα να ξεκινά ακάθεκτο. Τα ενδύματα και τα μαλλιά της Περσεφόνης και του Άδη, που αποδίδονται σαν να ανεμίζουν ακατάστατα, ενισχύουν αυτή την εντύπωση. Η γονατιστή μορφή της φίλης της Περσεφόνης, με τον τρόμο ζωγραφισμένο στο πρόσωπο, αυξάνει τη δραματική ένταση. Εντυπωσιακή είναι η σχεδιαστική δεξιοτεχνία του ζωγράφου, που φαίνεται ιδιαίτερα στα περιγράμματα των μορφών και στις τολμηρές προοπτικές βραχύνσεις. Δεξιοτεχνική είναι επίσης η χρήση των χρωμάτων που τοποθετούνται στην επιφάνεια του τοίχου με γρήγορες αλλά σταθερές πινελιές.



Η τοιχογραφία της αρπαγής της Περσεφόνης (περ. 330 π.Χ.).

Στην πρόσοψη του μεγαλύτερου από τους μακεδονικούς τάφους της Μεγάλης Τούμπας, επάνω από τη δωρική ζωφόρο με τις τριγλύφους και τις μετόπες, υπάρχει μια φαρδιά ενιαία ζωφόρος (ύψος 1,16 m) και φέρει τοιχογραφία με πολυπρόσωπη σκηνή κυνηγιού, στην οποία δέκα συνολικά κυνηγοί, τρεις έφιπποι και επτά πεζοί, επικουρούμενοι από εννέα σκύλους, κυνηγούν θηράματα. Το κυνήγι διεξάγεται σε ένα ορεινό τοπίο, που δηλώνεται με κορυφογραμμές στο βάθος της παράστασης και με βραχώδη εξάρματα στη δεξιά και στην αριστερή άκρη. Από εικονογραφική άποψη η τοιχογραφία του κυνηγιού παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Αξίζει να σημειώσουμε ότι οι περισσότεροι από τους κυνηγούς είναι γυμνοί ή φορούν μόνο χλαμύδες· κοντό χιτώνα φορούν μόνον ο έφιππος αγένειος κυνηγός στο κέντρο της παράστασης και ο έφιππος γενειοφόρος που επιτίθεται με το δόρυ του στο πληγωμένο λιοντάρι στη δεξιά πλευρά. Η τοιχογραφία του κυνηγιού της Βεργίνας σχετίζεται εικονογραφικά αλλά και τεχνοτροπικά με σημαντικά έργα τέχνης που συνδέονται με τον Μέγα Αλέξανδρο. Σε κάθε περίπτωση ορισμένοι τουλάχιστον από τους εικονιζόμενους κυνηγούς, ιδιαίτερα οι έφιπποι, πρέπει να είναι ιστορικά πρόσωπα. Αν τοποθετήσουμε την κατασκευή του τάφου στη δεκαετία 340-330 π.Χ., τότε πρέπει να δεχτούμε ότι ο γενειοφόρος ιππέας είναι ο Φίλιππος Β' (που πέθανε το 336 π.Χ.) και ο αγένειος στεφανωμένος ιππέας πιθανότατα ο γιος του, ο Μέγας Αλέξανδρος.



Η τοιχογραφία με τη σκηνή κυνηγιού στον τάφο του Φιλίππου Β'. (περ. 340-330 π.Χ.).

Η τέχνη του ψηφιδωτού για τη διακόσμηση δαπέδων εμφανίστηκε στις αρχές του 4ου αιώνα π.Χ., αλλά το απόγειό της συμπίπτει με το τέλος της Κλασικής περιόδου. Βεβαίως συνεχίστηκε και έδωσε εξαιρετικά έργα κατά την Ελληνιστική και Ρωμαϊκή περίοδο. Στην αρχή οι ψηφοθέτες χρησιμοποιούσαν μικρού μεγέθους αλλά ανόμοιες, επίπεδες ψηφίδες. Οι συνθέσεις αποδίδονταν μόνο με περιγράμματα σε λευκό και μαύρο. Αργότερα επιλέγονταν ισομεγέθη μικρά βότσαλα διάφορων χρωματικών τόνων που συνήθως συνέλεγαν από τις κοίτες ποταμών. Η επιδεξιότητα με την οποία εναρμονίζονταν οι χρωματικοί τόνοι επέτρεψε την απεικόνιση μορφών με πλαστικότητα και βάθος, ενώ παράλληλα εξελίχθηκε και το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς.

*Ψηφιδωτό δαπέδων που βρέθηκε σε οικία στην Πέλλα της Μακεδονίας (325-300 π.Χ.)
Εικονίζεται η αρπαγή της Ελένης από τον Θησέα (εδώ το άρμα του Φόρβαντα με το οποίο θα μεταφερθεί η Ελένη). Το ψηφιδωτό αυτό, μαζί με τα υπόλοιπα της Πέλλας ορίζουν το τέλος της κλασικής ζωγραφικής (που διακρίνεται ακόμη στα πρόσωπα και την αγαλματινή μορφή των σωμάτων) και την αρχή της ελληνιστικής που φαίνεται στη δραματικότητα και ένταση του θέματος, καθώς και την αξιοποίηση της προοπτικής.*



Τα καλύτερα ψηφιδωτά αυτού του είδους προέρχονται από την Πέλλα και οπωσδήποτε αντανakλούν τα επιτεύγματα των ζωγραφικών τους πρωτοτύπων. Ένας από τους καλλιτέχνες της Πέλλας, ο **Γνώσις**, εργαζόταν για λογαριασμό των μακεδόνων βασιλέων και υπέγραφε τα έργα του, τα οποία είναι τα αρχαιότερα υπογεγραμμένα που έχουν σωθεί στην ελληνική τέχνη. Άλλα πρώιμα ψηφιδωτά προέρχονται από τη Σικυώνα και την Όλυθο, ενώ από την Ερέτρια, τη Βεργίνα και την Απολλωνία γνωρίζουμε δείγματα με πιο ανεπτυγμένη χρωματική διαβάθμιση.



Ψηφιδωτό δάπεδο από ιδιωτική κατοικία στην Πέλλα με παράσταση κυνηγιού ελαφιού. Τελευταίο τέταρτο 4ου αιώνα π.Χ. Πέλλα, Αρχαιολογικό Μουσείο. Εκπληκτική είναι η φυσιοκρατική απόδοση του ανθρώπινου σώματος σε στιγμή μεγάλης έντασης ενώ τα πρόσωπα παραμένουν γαλήνια, καθώς και η επιτυχής προοπτική ψευδαισθηση σε τρία επίπεδα (ελαφάκι, ελαφίνα, κυνηγοί), η οποία απηχεί τις καινοτομίες που λαμβάνουν χώρα στο μεταίχμιο από τον 4^ο στο 3^ο αιώνα, στη μετάβαση δηλαδή από την κλασική στην ελληνιστική τέχνη. Αν αναλογιστεί κανείς τη δυσκολία της τέχνης του ψηφιδωτού, τότε έχουμε μπροστά μας ένα αριστούργημα ελληνικής ζωγραφικής για το οποίο δικαίως ο δημιουργός του υπογράφει με περηφάνια (ΓΝΩΣΙΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ).



Αγγειογραφία
και
Ζωγραφική
της
Ελληνιστικής
περιόδου
(330-30 π.Χ.)

Κεραμική

Πολλά έργα της μικροτεχνίας, κατασκευασμένα στα πολυάριθμα μικρά επαρχιακά εργαστήρια κυρίως από ευτελή υλικά (όπως πηλό), προσφέρουν σημαντικές πληροφορίες για τη μελέτη και ανασύσταση των λατρευτικών πρακτικών και της καθημερινής ζωής στην Ελληνιστική περίοδο. Η σπουδαιότητά τους έγκειται κατά βάση στο γεγονός ότι σε αυτά αναγνωρίζονται επιρροές, μιμήσεις ή ακόμα και μεταπλάσεις έργων της μνημειακής τέχνης ή της μικροτεχνίας σε πολύτιμα υλικά, που έχουν στο μεγαλύτερο μέρος τους χαθεί.



*Απουλικός ερυθρόμορφος κρατήρας του Πριαμίδα, περ. 320 π.Χ. (Ύψος 107 εκ.)
Απεικονίζονται η έξοδος του Έκτορα με το άρμα του, ο θρήνος της Κασσάνδρας και ο θάνατος του Οινόμαου, στην όψη Α'.
Αποδίδεται στον **Ζωγράφο του Κάτω Κόσμου***

Οι λεγόμενοι μεγαρικοί και ομηρικοί σκύφοι είναι μικρά ανάγλυφα άωτα αγγεία από πήλο, τα οποία μιμούνται μεταλλικά πρότυπα. Οι μεγαρικοί σκύφοι, κοσμημένοι με φυτικά μοτίβα, απαντούν σε ολόκληρο τον ελληνιστικό χώρο και οι ομηρικοί σκύφοι, τα θέματα των οποίων είναι παρμένα από τον ομηρικό κύκλο, βρήκαν καταπληκτική διάδοση κατά τον 3ο και 2ο αιώνα π.Χ. Μεταλλικά πρότυπα μιμούνται επίσης και πολλά από τα αναρίθμητα πήλινα λυχνάρια.



Μεγαρικός σκύφος του 3^{ου} ή του 2^{ου} αι. με παραστάσεις

Μία κατηγορία μελανόγραφων αγγείων από πηλό καλής ποιότητας, που χρονολογείται στο διάστημα ανάμεσα στα τέλη του 4ου και στις αρχές του 2ου αιώνα, αποτελούν οι λεγόμενες υδρίες Hadra από την ομώνυμη πτολεμαϊκή νεκρόπολη κοντά στην Αλεξάνδρεια. Το σχήμα και τη διακόσμηση των αγγείων αυτών μιμήθηκαν πολλά εργαστήρια σε ολόκληρη την ελληνιστική επικράτεια.

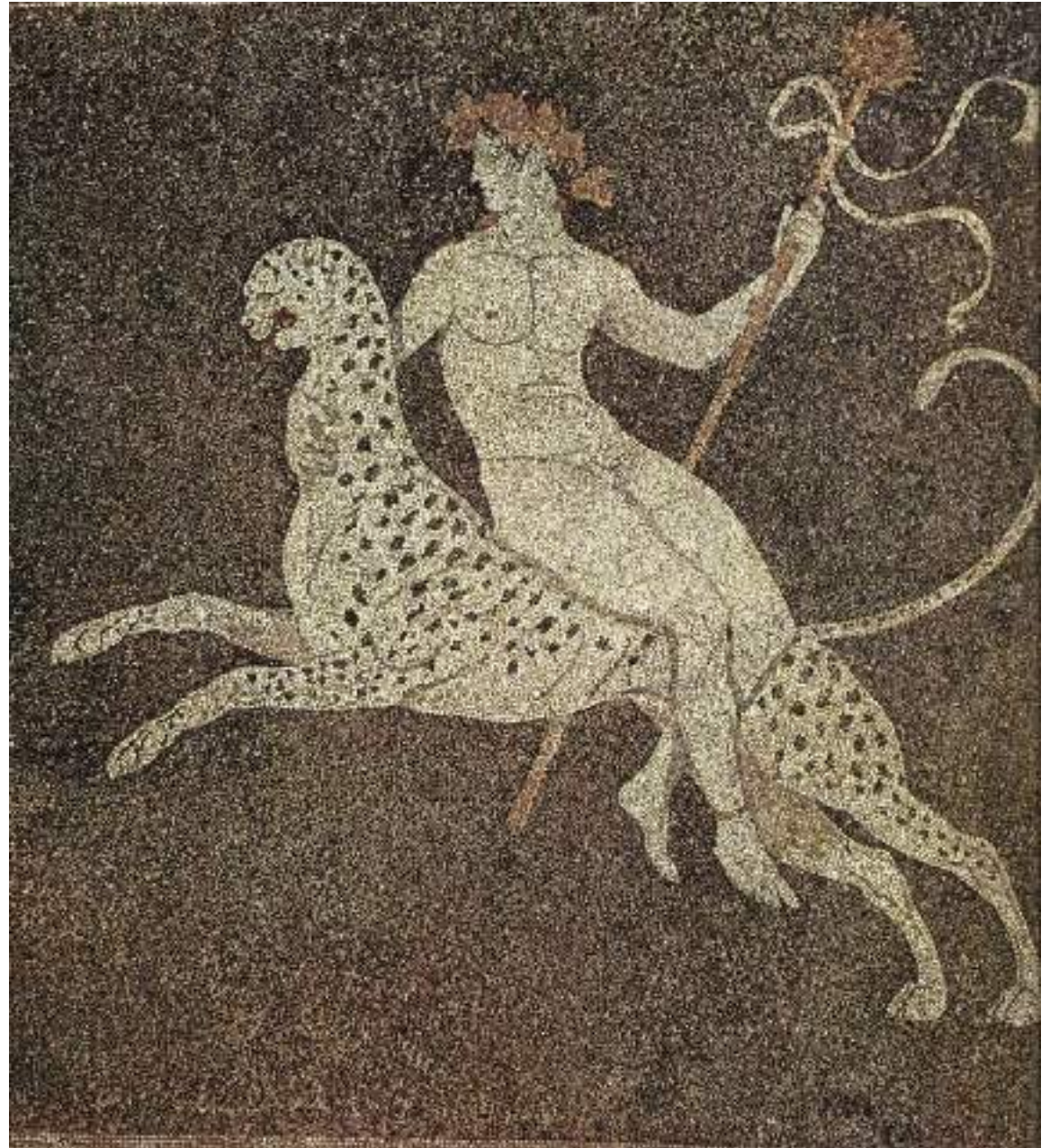
Υδρία τύπου Hadra που χρονολογείται περίπου στα 230-200.



Ζωγραφική

Σε καμιά άλλη περίοδο της ελληνικής τέχνης η σχέση της ζωγραφικής με τις άλλες τέχνες, ιδιαίτερα την αρχιτεκτονική και τη γλυπτική, δεν υπήρξε τόσο στενή όσο στην Ελληνιστική εποχή. Τα αρχιτεκτονικά μέλη διακοσμούνται με ζωγραφικά σύνολα (νωπογραφίες ή ψηφιδωτά) και η κατασκευή φορητών πινάκων γίνεται ολοένα και συχνότερη.

Ψηφιδωτό από το δάπεδο στο σπίτι των προσωπείων στη Δήλο, με το θεό Διόνυσο να ιππεύει μια λεοπάρδαλη. 2^{ος} αι.



Παρουσιάζεται έντονο ενδιαφέρον των καλλιτεχνών για τη χρήση της προοπτικής, την οποία προσπαθούν να επιτύχουν με την εναλλαγή της φωτοσκίασης. Τα ζωγραφικά έργα αρχίζουν σταδιακά να ξεπερνούν τις δύο διαστάσεις της επιφάνειας και να δίνουν την αίσθηση του χώρου, ενώ γίνεται εμφανής και μία διεύρυνση στη χρωματική κλίμακα.



*Τοιχογραφία από τον ναό της Ίσιδος στην Πομπηία. 1ος αιώνας π.Χ.
Η Ιώ με κέρατα (αριστερά) μεταφέρεται από τον θεό ποταμού Νείλο στην πόλη Κάνοπους κοντά στην Αλεξάνδρεια. Η Ίσις (δεξιά), με μια κόμπρα στο χέρι και έναν κροκόδειλο στα πόδια της, την καλωσορίζει στην Αίγυπτο.*

Η θεματική της παραμένει όμοια με εκείνη της πλαστικής, με τη διαφορά όμως ότι στην ελληνιστική ζωγραφική η κύρια παράσταση σταδιακά παύει να προβάλλεται πάνω σε ουδέτερο έδαφος. Οι αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες και πολλά στοιχεία από το φυσικό περιβάλλον χρησιμοποιούνται όχι μόνο για να υποδηλώσουν το χώρο της παράταξης, αλλά και για να πλαισιώσουν τις μορφές. Οι σκηνές γίνονται ολοένα και περισσότερο πολυπρόσωπες, ενώ παράλληλα επιχειρείται να αποδοθεί ο ψυχικός και συναισθηματικός κόσμος των μορφών.

«Πολύφημος και Γαλάτεια».
Τοιχογραφία από την
αυτοκρατορική βίλα στο
Boscotrecase, 11 π.Χ.
Διαστάσεις: περ. 187x119 εκ.
Η τοιχογραφία αυτή
συνδυάζει δύο γεγονότα από
τη ζωή του Πολύφημου. Στο
προσκήνιο, ο κύκλωπας
κρατά στο χέρι τους αυλούς
του και ατενίζει τη νύμφη
Γαλάτεια, με την οποία είναι
ερωτευμένος. Δεξιά πάνω,
απεικονίζεται ο Πολύφημος
να πετά έναν βράχο στον
Οδυσσέα και τους
συντρόφους του, το καράβι
των οποίων απεικονίζεται
στην άκρη δεξιά να φεύγει.
Το πράσινο-γαλάζιο φόντο
ενώνει τις δύο ξεχωριστές
σκηνές και μάλλον
προσέδιδε μια αίσθηση
δροσιάς στο χώρο.



Η μεγαλύτερη παραγωγή της ελληνιστικής ζωγραφικής έχει χαθεί, με μόνη εξαίρεση ελάχιστα πρωτότυπα έργα που σώζονται σε γραπτές στήλες. Η θεματική και η γενικότερη διάταξή τους μας είναι γνωστές τόσο από τις μεταγενέστερες απεικονίσεις τους σε αγγεία, μωσαϊκά και τοιχογραφίες της Ρωμαϊκής περιόδου όσο και από τις μαρτυρίες των συγγραφέων της εποχής αυτής. Το σπουδαιότερο από τα έργα αυτά είναι το ψηφιδωτό με τη μάχη της Ισσοῦ, ρωμαϊκό αντίγραφο ενός ελληνιστικού πρωτοτύπου.



Πάνω: Μέγας Αλέξανδρος: Λεπτομέρεια από το ψηφιδωτό με τη μάχη της Ισσοῦ στην οικία του Φαύνου στην Πομπηία, θεωρείται έργο της πρώιμης ρωμαϊκής περιόδου που αντιγράφει ελληνιστικό πρωτότυπο του 3^{ου} αι.

Δεξιά: Ζωγραφισμένη επιτύμβια στήλη «της Ηδίστης» από το νεκροταφείο της Δημητριάδος (3^{ος} αι.)



Η ζωντάνια της σκηνής και η μεγάλη ακρίβεια στην απόδοση των λεπτομερειών της ενδυμασίας και του οπλισμού των Μακεδόνων και των Περσών δείχνει ότι το πρωτότυπο του ψηφιδωτού φιλοτεχνήθηκε σε μια εποχή που δεν απέχει πολύ χρονικά από την εκστρατεία του Μεγάλου Αλεξάνδρου — στα τελευταία χρόνια της βασιλείας του ή λίγο αργότερα. Εντύπωση προκαλεί, εκτός από την ίδια τη σύνθεση, η δεξιοτεχνία στον σχεδιασμό των μορφών με τις τολμηρές προοπτικές βραχύνσεις και την αποτύπωση της ψυχικής διάθεσης στα χαρακτηριστικά των προσώπων. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το πρωτότυπο ήταν έργο ενός σημαντικού ζωγράφου. Μια πιο άμεση εικόνα για το είδος αυτό της ζωγραφικής μάς δίνουν οι τοιχογραφίες που ήρθαν στο φως στη Βεργίνα και αναφέρθηκαν παραπάνω.



Το ψηφιδωτό με τη μάχη της Ισσοῦ (το χαμένο πρωτότυπο χρονολογείται στα τέλη του 4^{ου} αι.)

Τα «*Τοπία της Οδύσσειας*» αποτελούν ένα αριστούργημα της ελληνιστικής-ρωμαϊκής τέχνης, χρονολογούνται στα μέσα του 1^{ου} αι. και κατατάσσονται μεταξύ των σημαντικότερων έργων τοπιογραφίας όλων των εποχών. Οι 11 τοιχογραφίες που σώθηκαν αποτελούν μια συνεχή αφηγηματική συνέχεια (μέρος μιας συνεχούς ψευδο-ζωφόρου με κοινό αφηγηματικό άξονα) και αντιστοιχούν περίπου σε 800 στίχους της Οδύσσειας: επεισόδιο με Λαιστρυγόνες, συνάντηση με Κίρκη, κάθοδος στον Άδη. Η ζωφόρος "διακόπτεται" από ζωγραφισμένες κολόνες, που δίνουν την ψευδαίσθηση περιστύλιου. Πρωταγωνιστικό ρόλο σε όλες έχει το πανοραμικό τοπίο, με τις μορφές μόλις να διακρίνονται (τα ονόματα αναγράφονται ώστε να είναι δυνατή η ταύτιση). Η ανάπτυξη της τοπογραφίας ήταν μια μεγάλη καινοτομία της ελληνιστικής και ρωμαϊκής ζωγραφικής. Αυτά τα τοπία, τα οποία θεωρείται πως αναπαράγουν πρωτότυπο έργο των ελληνιστικών χρόνων, είναι ένα σαφές παράδειγμα του ρωμαϊκού «δεύτερου ρυθμού» ή «Αρχιτεκτονικού ρυθμού», όπου προστίθενται στη σύνθεση ζωγραφισμένα αρχιτεκτονικά στοιχεία (στην περίπτωση μας εδώ κίονες), και μετατρέπουν τη ζωγραφιά σε «παράθυρα» προς έναν φανταστικό κόσμο.



Μέρος της σειράς τοιχογραφιών (περ. μέσα 1ου αι. π.Χ.) με θέματα από την Οδύσσεια, που ανακαλύφθηκε το 1848 σε ρωμαϊκή βίλα (Casa di via Graziosa sull'Esquilino) στη Ρώμη (λόφος Esquilina). Το έργο εμπνέεται από αντίστοιχο ελληνιστικό πρότυπο παλαιότερων χρόνων.

Είναι αξιοσημείωτη η αίσθηση του βάθους που επιτυγχάνεται σε αυτές τις τοιχογραφίες, δεδομένου ότι η έννοια της προοπτικής δεν θα εξελισσόταν παρά 1.500 χρόνια αργότερα. Για να επιτευχθεί αυτή η αίσθηση, στα σημεία της σύνθεσης που βρίσκονται πιο «μακριά» από τον παρατηρητή τα χρώματα φθίνουν.



Οδυσσέας και Λαιστρυγόνες. Η τοιχογραφία αποδίδει το ηφαιστειογενές τοπίο του Λάμου ή πιο σωστά της Τηλεπύλου, της χώρας των μυθικών Λαιστρυγόνων. Στο λιμάνι δεξιά ο Οδυσσέας με τους συντρόφους του έχει αγκυροβολήσει, και έχει στείλει τον ήρωα Αντίλοχο μαζί με μια συνοδεία για εξερεύνηση. Ο Αντίλοχος στον δρόμο του συνάντησε την κόρη του βασιλιά των Λαιστρυγόνων, που ήταν γίγαντες ανθρωποφάγοι. Η γιγάντια κόρη κατεβαίνει από το ορεινό μονοπάτι ντυμένη με μαντίλι στα μαλλιά και κρατάει στο χέρι ένα βάζο για νερό, κάνιστρο για να πάρει νερό από την πηγή Αρτακία, στην σπηλιά στον πρόποδα του βράχου. Ένας από τους συντρόφους του Οδυσσέα παίρνει το θάρρος να της μιλήσει. Αυτός είναι μάλλον ο Αντίλοχος. Ένας άλλος Λαιστρυγόνας βοσκός ή κάποια θεότητα του βουνού είναι καθιστή μπροστά στον άλλο βράχο. Στο βάθος δεξιά ένα μικρό κοπάδι κασίκες και βόδια βοσκούν. Στον ουρανό τέσσερις αέρινοι θεοί φυσούν.

Τα κείμενα της παρουσίασης βασίζονται κατεξοχήν:

A) Στο συλλογικό έργο: Ελληνική Ιστορία (επιμ. Μ. Σακελλαρίου, Χρ. Μαλτέζου, Αλ. Δεσποτόπουλος), τ.1 (προϊστορικοί και Αρχαϊκοί χρόνοι), τ. 2 (κλασικοί χρόνοι) και τ.3 (από τον Μέγα Αλέξανδρο στους ρωμαϊκούς χρόνους) εκδ. Εκδοτική Αθηνών και «Η Καθημερινή», Αθήνα 2010

B) Στα άρθρα της ιστοσελίδας του Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού www.ime.gr/chronos/03 (Γεωμετρική Περίοδος), www.ime.gr/chronos/04 (Αρχαϊκή Περίοδος), www.ime.gr/chronos/05 (Κλασική Περίοδος), www.ime.gr/chronos/06 (Ελληνιστική Περίοδος)

Γ) Στο σχολικό βιβλίο Ιστορία της Τέχνης της Γ' Γενικού Λυκείου (Ολ. Ζιρώ, Ελ. Μερτζάνη, Β. Πετρίδου), σ.σ.53-82

Δ) Στα άρθρα της ιστοσελίδας του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας http://www.greek-language.gr/Resources/ancient_greek/history/art/index.html (η αρχαία ελληνική τέχνη και η ακτινοβολία της)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Andrewes A, Η Αρχαία Ελληνική Κοινωνία, μτφρ. Ανδρέας Παναγόπουλος, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1983
- Bengtson Henry, Ιστορία της Αρχαίας Ελλάδος, μτφρ. Ανδρέας Γαβρίλης, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1970
- Botsford G.W και Robinson C.A., Αρχαία Ελληνική Ιστορία, τ.1-2, μτφρ. Σωτήρης Τσιτσώνης, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1977-79
- Ελλάς (συλλογικό έργο), Ιστορία και Πολιτισμός του Ελληνικού Έθνους, εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1998
- Flaceliere Robert, Ο Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος των Αρχαίων Ελλήνων, μτφρ. Γεράσιμος Βανδώρος, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1995
- Glutz Gustave, Η Ελληνική Πόλις, μτφρ. Αγνή Σακελλαρίου, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1989
- Gruben Godfried, Ιερά και Ναοί της Αρχαίας Ελλάδας, μτφρ. Δήμητρα Ακτσέλη, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2000
- Ιστορία του Ελληνικού Έθνους (συλλογικό έργο), τ. Β' - Στ', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1970
- Κοκκορού-Αλευρά Γεωργία, Η Τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας. Σύντομη Ιστορία , εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991
- Manfredi Valerio Massimo, Οι Έλληνες της Δύσης, μτφρ. Βανέσα Λάππα, εκδ. Λιβάνη, Αθήνα 1997
- Pollitt Jerome Jordan, Η Τέχνη στην Ελληνιστική Εποχή, μτφρ. Αφροδίτη Γκάζη, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1994
- Τραυλός Ιωάννης, Πολεοδομική εξέλιξις των Αθηνών, εκδ. Καπόν, Αθήναι 1993(Β' έκδοση)
- Walbank F.W., Ο Ελληνιστικός Κόσμος, μτφρ. Τάσος Δαρβέρης, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1993