



Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ
ΤΗΣ
ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

ΠΡΟΔΡΟΜΟΙ
ΤΗΣ
ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ –
ΠΡΩΙΜΗ
ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ



Giotto (1266-1337), *Η φυγή στην Αίγυπτο*. Χαρακτήρας μετάβασης από το απόμακρο της βυζαντινής Τέχνης προς το φυσικό και ρεαλιστικό. Ο πολλαπλασιασμός των μορφών δεν δικαιολογείται από κανένα βιβλικό κείμενο, αλλά οφείλεται στην επιθυμία του παραγγελιοδότη (του εμπόρου Scrovegni) να παρουσιαστεί η σκηνή ως σκηνή εμπορικού ταξιδιού.

Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, 1311
(τέμπερα σε ξύλο)



Οι μορφές γίνονται πιο φυσικές, αν και διατηρούν στοιχεία βυζαντινά: επιμήκη σώματα, μακριές μύτες, μικρά στόματα, χλωμό δέρμα. Εισάγεται και το ιστορικό στοιχείο, καθώς οι Άγιοι προστάτες της Σιένα (δεξιά) ικετεύουν την προστάτιδα της πόλης Θεοτόκο, η οποία κοιτώντας έξω από την εικόνα μοιάζει να καθησυχάζει τον λαό και να του εγγυάται την προστασία της.

«Διεθνής
Γοτθικός»
Ρυθμός,
αρχές 15^{ου}
αι.,
Φλωρεντία



Gentile da Fabriano, *Η προσκύνηση των Μάγων*, τέμπρα σε ξύλο. Στο πάνω μέρος στα τρία τόξα εικονίζονται διαφορετικές στιγμές από την πορεία των Μάγων. Εικονίζονται επίσης ο Palla di Norfi Strozzi (τραπεζίτης της Φλωρεντίας που παρήγγειλε το έργο, η οικογένεια των Strozzi ήταν οι μεγάλοι αντίπαλοι των Μεδίκων) και ο γιος του. Ο πατέρας κρατά στα χέρια του και το έμβλημα του οίκου, το γεράκι. Στενή σύνδεση της εικόνας με τον παραγγελιοδότη της που μαρτυρεί την απουσία ταπεινότητας των καλλιτεχνικών πατρώνων. Επίδειξη πλούτου και μεγαλείου του οίκου (πλούσια ενδύματα). Διακοσμητική ποικιλομορφία, κομψότητα, λάμψη, ρεαλισμός.

Masolino, *Η Θεραπεία του ανάπηρου και η Ανάσταση της Ταβιθά*, νωπογραφία, περ. 1425, παρεκκλήσιο των Brancacci, Santa Maria del Carmine, Φλωρεντία



Σκιές, προοπτική (τα βότσαλα σιγά σιγά μικραίνουν), σκηνικό σύγχρονης εποχής στη Φλωρεντία. Τα θεϊκά συμβάντα εξανθρωπίζονται και εναρμονίζονται με την εποχή.



Masaccio, Απόδοση του φόρου, νωπογραφία, περ. 1425, παρεκκλήσιο των Brancacci, Santa Maria del Carmine, Φλωρεντία. Εκφραστικότητα, νατουραλιστική απλότητα και λιτότητα. Η εικόνα υπενθυμίζει ότι καθήκον όλων είναι η πληρωμή των φόρων, γιατί η Φλωρεντία την εποχή αυτή βρίσκεται σε πόλεμο με το Μιλάνο και έχει ανάγκη από χρήματα, επιδιώκει λοιπόν να αυξήσει τους φόρους και να προωθήσει ένα κτηματολόγιο για την καταγραφή των περιουσιακών στοιχείων όλων των πολιτών.



S. Botticelli, *Η προσκύνηση των Μάγων*, περ. 1475, Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi. Εικονίζονται ο παραγγελιοδότης του έργου Guasparre (Γάσπαρ) del Lama ανάμεσα σε δύο άντρες δεξιά, καθώς και ο ίδιος ο ζωγράφος (κάτω δεξιά) να κοιτούν τον θεατή. Ο Μάγος που προσκυνά είναι ο Cosimo il Vecchio (γιος του Γιοβαννί di Bicci, του πρώτου των Μεδίκων). Ο παραγγελιοδότης ήθελε να εκφράσει την υποταγή του στον οίκο των Μεδίκων, των οποίων την εύνοια επιθυμούσε για τα επιχειρηματικά του σχέδια.



S. Botticelli, *Η τιμωρία του Κορέ, του Δαθάν και του Αβειρών*, νωπογραφία, Cappella Sistina, Ρώμη. Εικονίζονται τρεις σκηνές: στο κέντρο ο Ααρών φορώντας παπική τιάρα θυμιάζει, ενώ ο Κορέ και οι γιοι του Ελιάβ σφετερίζονται την εξουσία του θέλοντας να προσφέρουν εκείνοι θυμίαμα. Στα δεξιά οι Εβραίοι επαναστατούν κατά του Μωσή και θέλουν να τον λιθοβολήσουν. Η τιμωρία των ταραχοποιών, τους οποίους ανοίγει η γη για να καταπιεί, εικονίζεται στα αριστερά. Προφανής η αλληγορία: όποιος εναντιώνεται κατά της παπικής εξουσίας θα τιμωρηθεί. Το έργο παρήγγειλε ο Πάπας Σίξτος Στ' (που έφτιαξε το ομώνυμο παρεκκλήσι).



S. Botticelli, Άνοιξη, περ. 1482. Αινιγματικός πίνακας. Ο Ζέφυρος εισβάλλει σε έναν πορτοκαλεώνα και μια κοπέλα τον κοιτάζει έντρομη. Η παρουσία του προκαλεί αναστάτωση (λύγισμα των δένδρων). Στο κέντρο η Χλωρίς, την οποία άρπαξε με τη βία ο Ζέφυρος, χωρίς να την παντρευτεί πρώτα, και την οποία έπειτα, επειδή μετάνιωσε, τη μεταμόρφωσε στην Φλόρα, τη θεά των λουλουδιών της Άνοιξης (η μορφή με τα λουλούδια στην αγκαλιά της – τον μύθο παρουσιάζει ο Οβίδιος στους *Fasti*). Οι τρεις Χάριτες χορεύουν πανηγυρικά για τον ερχομό της Άνοιξης και η μία στρέφει το σώμα της προς τον Έρωτα που τη σημαδεύει. Ο Ερμής διώχνει τα σύννεφα. Ο πίνακας στηλιτεύει τον σαρκικό έρωτα και προβάλλει την αγνότητα. Προοριζόταν για τον γάμο ενός εξαδέλφου του Lorenzo il Magnifico. Τα πορτοκάλια θυμίζουν το οικόσημο των Μεδίκων.

courtesy of www.sandrobotticelli.net



S. Botticelli, *Η Παλλάδα και ο Κένταυρος*, περ. 1482, Φλωρεντία. Ο Ερμής της Άνοιξης «κοιτούσε» προς αυτόν τον πίνακα, που παριστάνει αλληγορικά τη νίκη του αγνού έρωτα (=η Καμίλλη, και όχι η Αθηνά, όπως είναι ο τίτλος το έργου – η Καμίλλη ήταν μυθικό πρόσωπο της Αινειάδας που χρησίμευε ως διακοσμητικό μοτίβο των νυφικών κασελών, όπου οι κοπέλες φύλαγαν την προίκα τους, γιατί εκπροσωπούσε την αγνότητα) έναντι του σαρκικού πάθους (Κένταυρος).



courtesy of www.sandrobotticelli.net

Η ΑΚΜΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

- Οι μορφές αποκτούν απλότητα και μέγεθος (σε αντίθεση με την πρώιμη Αναγέννηση, όπου είναι πιο σύνθετες).
- Μικρός αριθμός χρωματικών τόνων (σε αντίθεση με την ποικιλοχρωμία της πρώιμης Αναγέννησης).
- Οι σκηνές δεν είναι απόμακρες και ιδωμένες σαν από στερεοσκόπιο, αλλά καλύπτουν όλη την επιφάνεια και συχνά «βγαίνουν» έξω από την επιφάνεια.
- Κέντρο όχι πια τόσο η Φλωρεντία, όσο η Ρώμη (προπαγανδιστική υποστήριξη του παπισμού).



Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, λάδι σε ξύλο, 1503-1505. Το τοπίο στα έργα του da Vinci είναι έξω από τον χώρο και τον χρόνο, εξωπραγματικά. Ο καλλιτέχνης σβήνει τα περιγράμματα από τη μορφή και αφαιρεί την υπόστασή της (τεχνική του sfumato). Γενικά προσπαθεί να αποδώσει την αίσθηση του αινιγματικού, του απροσδιόριστου, της αμφισημίας: δεν ξέρουμε αν το χαμόγελο μόλις ξεκινά χρονικά ή βρίσκεται στο τελείωμά του, αν είναι γαλήνιο ή εξεταστικό, αν τα μάτια αλληθωρίζουν ή όχι. Το δεξι χέρι ακουμπά χωρίς δύναμη στο αριστερό, του οποίου ο δείκτης μοιάζει να κινείται είτε για να τεντωθεί είτε για να λυγίσει. Ο ζωγράφος πιστεύει ότι κάθε φορά που το κοιτάμε μπορεί να αντιλαμβανόμαστε κάτι διαφορετικό.

Ο ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΑΙ Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΗΣ ΟΡΟΦΗΣ ΤΗΣ CAPELLA SISTINA

- Έργο κατά παραγγελία του Πάπα Ιουλίου Β', ο οποίος αρχικά είχε ζητήσει από τον καλλιτέχνη να του φιλοτεχνήσει τον τάφο.
- Περιλαμβάνει παραστάσεις τόσο από την Π. Διαθήκη, όσο και μορφές από την αρχαιότητα (οι *ignudi*, στις τέσσερις άκρες των κεντρικών παραστάσεων, καθισμένοι σε διαφορετικές κάθε φορά στάσεις, και οι πέντε Σίβυλλες). Ο αινιγματικός αυτός συνδυασμός θεωρήθηκε ότι έχει τον εξής συμβολισμό: το Βατικανό, ως νέα Ρώμη, είναι η νέα παγκόσμια δύναμη υπό τον Πάπα, κυρίαρχο του κόσμου, ο οποίος ανασταίνει την αρχαία Ρώμη, αφού πρώτα την απαλλάσσει, την σώζει από την ειδωλολατρία (γι' αυτό και οι παραστάσεις της Π. Διαθήκης παραπέμπουν στη σωτηρία του ανθρωπίνου γένους).

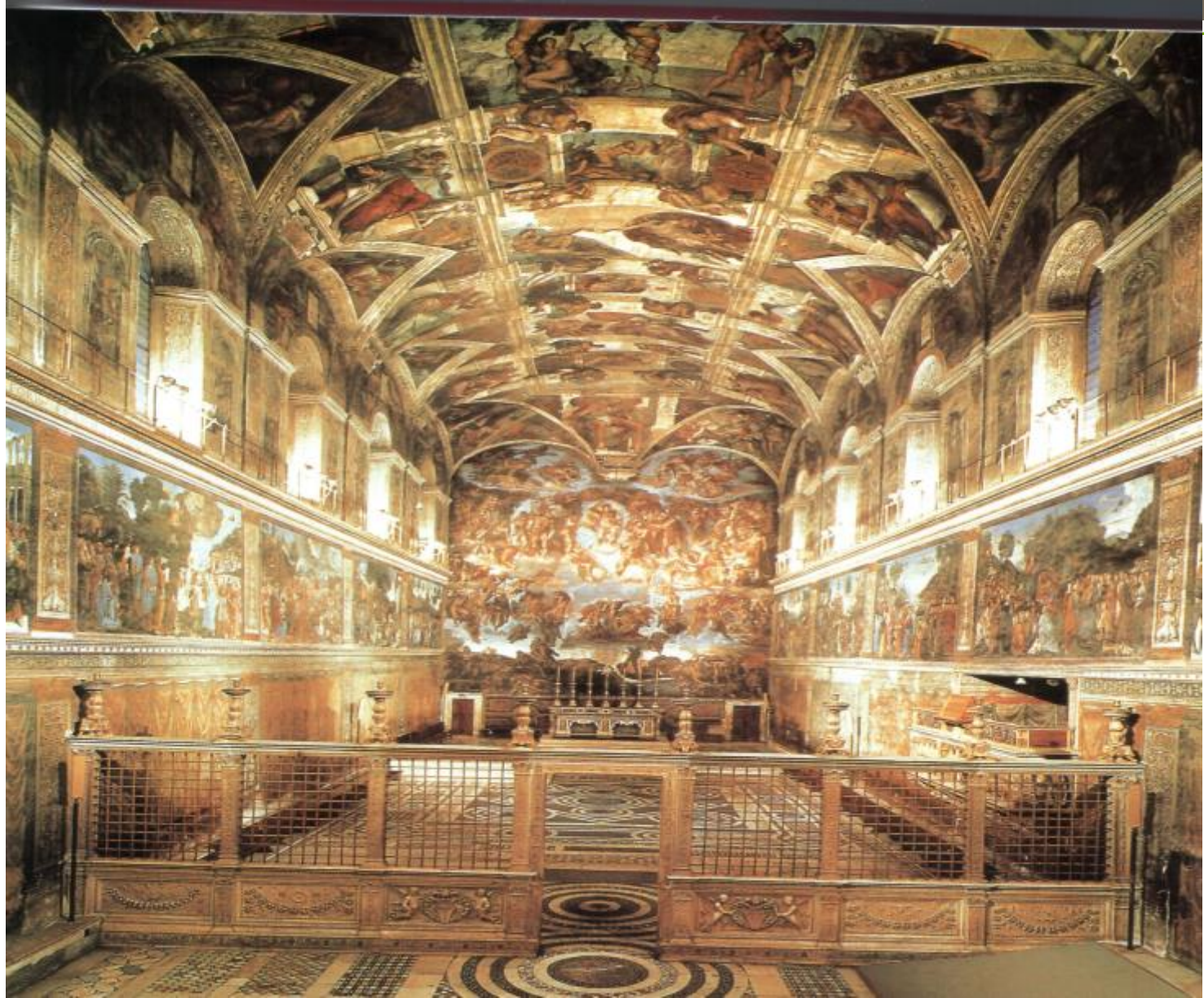
- Συνδυάζεται η Αρχαιότητα με το χριστιανικό πνεύμα: οι σαρκώδεις μορφές απεικονίζουν τα ανθρώπινα πάθη, αλλά οι τρομαγμένες μορφές εκφράζουν τον τρόμο και την απογοήτευση του ανθρώπου της αμαρτίας, που αναζητά την σωτηρία.
- Οι δεσπόμενες παραστάσεις από την Π. Διαθήκη (Προπατορικό αμάρτημα, Έξοδος από τον Παράδεισο, Κατακλυσμός) θυμίζουν την αμαρτία, την πτώση του ανθρωπίνου γένους και συνεπώς διαμορφώνεται η αίσθηση της αναζήτησης της σωτηρίας.

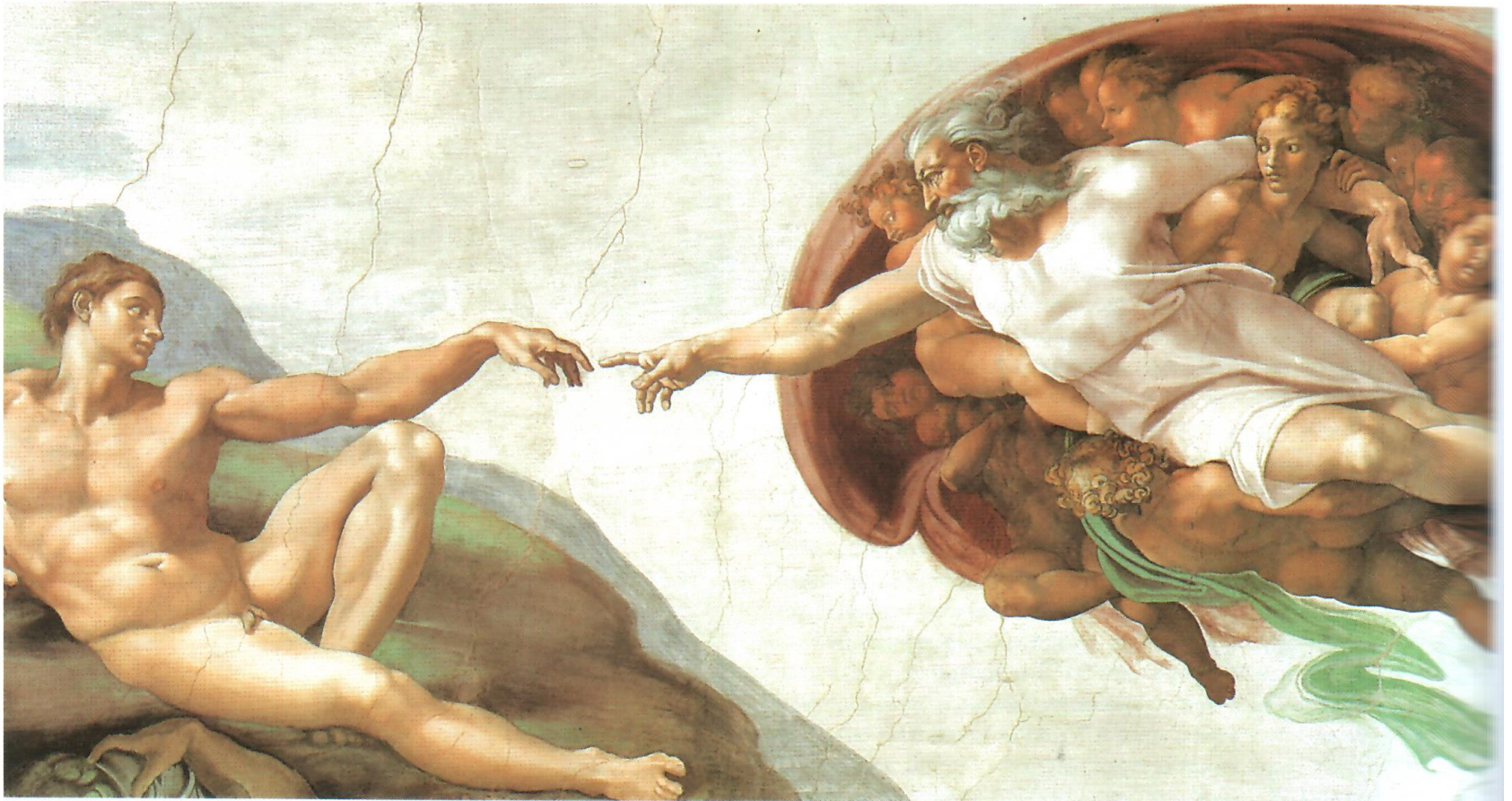
- Οι μορφές είναι ρωμαλέες, σαρκώδεις, όπως στα αρχαία γλυπτά (ο Μ. Άγγελος ήταν αρχικά γλύπτης, δεν γνώριζε από νωπογραφία, την οποία μάλιστα θεωρούσε κατώτερη ως Τέχνη, γιατί απλώς προκαλεί εντυπωσιασμό με τα χρώματά της).
- Το έργο της Τελικής Κρίσης το φιλοτέχνησε μετά τον θάνατο του Πάπα Ιουλίου Β', είκοσι χρόνια μετά την εικονογράφηση της οροφής.
- Ο Μ. Άγγελος ήταν απογοητευμένος, γιατί ήταν αναγκασμένος να υπακούσει στις προπαγανδιστικές απαιτήσεις του Πάπα, ενώ ο ίδιος θεωρούσε ότι οι εικόνες έπρεπε να είναι τα βιβλία των αγραμμάτων.

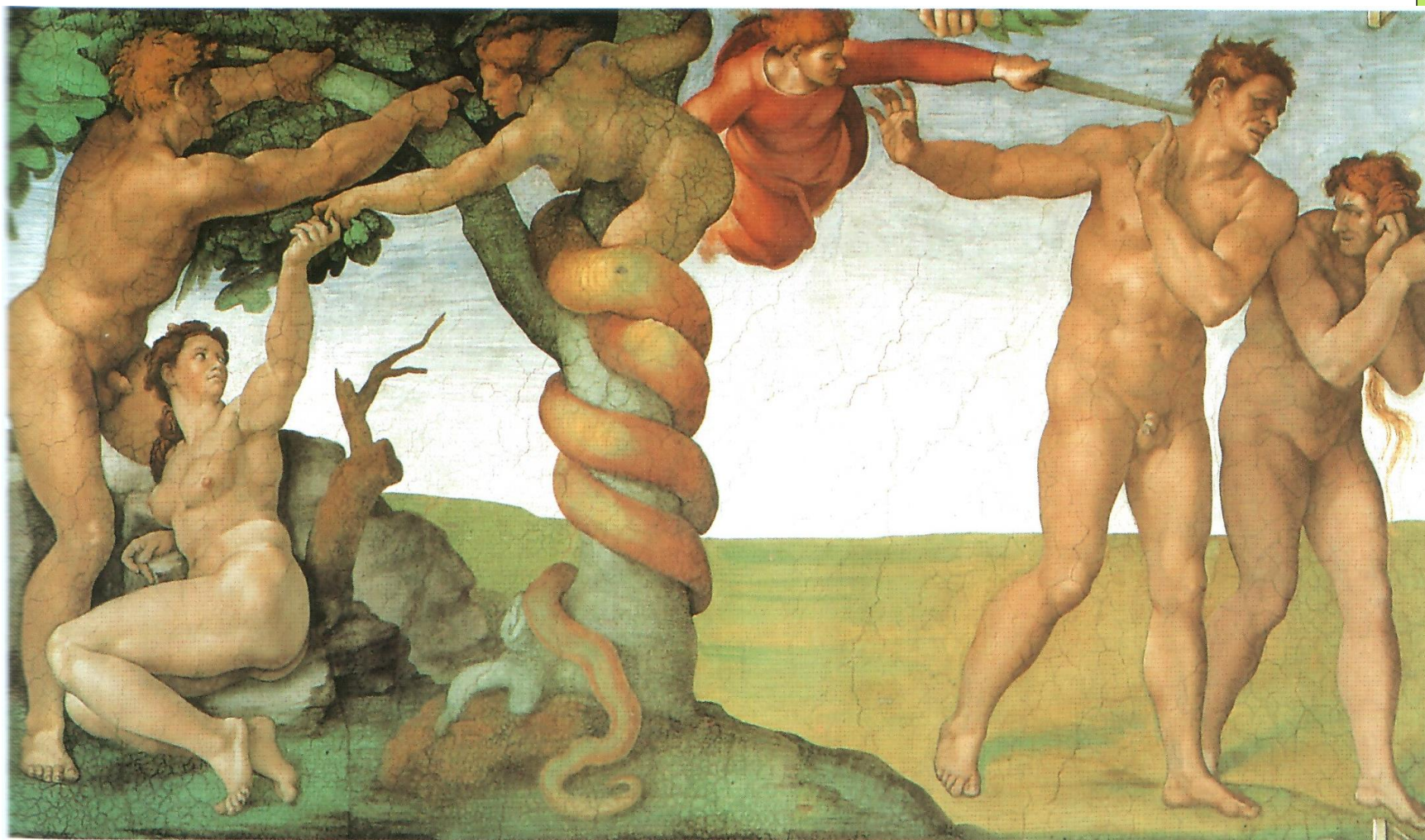


Πιστεύεται ότι η μορφή αυτή του Προφήτου Ιερεμία απεικονίζει τον ίδιο τον Μιχαήλ Άγγελο και την απογοήτευση από την ψυχολογική πίεση που του ασκούσε ο Πάπας. Στην αρχή του είχε ζητήσει να φιλοτεχνήσει ένα μαυσωλείο του μέσα στον Άγ. Πέτρο, αλλά τελικά του ανέθεσε τη ζωγραφική αυτού του παρεκκλησίου, τους τοίχους του οποίου ανέλαβε ο Ραφαήλ (θεωρήθηκε ότι το έκανε για να εκδικηθεί τον Μιχαήλ Άγγελο, γιατί δεν ήξερε από νωπογραφία κι έτσι το έργο του θα υστερούσε έναντι του Ραφήλ). Ο Πάπας μία φορά χτύπησε με το ραβδί του τον καλλιτέχνη και μια άλλη προσπάθησε να τον ρίξει από τη σκάλα.

- Στην Τελική Κρίση οι Μάρτυρες φέρουν θριαμβευτικά τα όργανα με τα οποία μαρτύρησαν, ενώ τους αμαρτωλούς, φοβισμένους και έντρομους, τους τραβούν οι δαίμονες προς την Κόλαση.
- Ένας αξιωματούχος του Πάπα θεώρησε απρεπή την παρουσία των γυμνών μορφών μέσα σε έναν ιερό χώρο και ο Πάπας Παύλος Δ' ανέθεσε στον ζωγράφο Daniele da Volterra να τις «ντύσει» με πανιά στα επίμαχα μέρη – ο Volterra πήρε την ονομασία *Braghettone*.











Το σαρκίο ενός γερασμένου ανθρώπου που φαίνεται να κρατά η μορφή του άνδρα κάτω δεξιά από τον Χριστό είναι ο ίδιος ο καλλιτέχνης, που αναρωτιέται αν θα κερδίσει τον Παράδεισο ή την Κόλαση.



Ραφαήλ, *Η Σχολή των Αθηνών*, νωπογραφία, 1510-1511. Η μορφή του Πλάτωνα φαίνεται πως είναι πορτρέτο του Μιχαήλ Άγγέλου, ενώ και άλλες μορφές είναι πρόσωπα σύγχρονα του Ραφαήλ. Στο δεξιό άκρο της εικόνας, δίπλα στον στύλο, κοιτώντας προς τον θεατή, είναι ο ίδιος ο Ραφαήλ.



Το έργο του Ραφαήλ βρίσκεται στην Camera della Signatura, όπου ο Πάπας Ιούλιος Β' σχεδίαζε να στήσει τη βιβλιοθήκη του με βιβλία από τον χώρο της Φιλοσοφίας, της Θεολογίας, της Ποίησης και της Νομικής. Οι τέσσερις αυτές επιστήμες εικονίζονται στην οροφή σε ισάριθμους κύκλους, κάτω από τους οποίους υπάρχει μια αντίστοιχη τοιχογραφία.



Ραφαήλ, *Madonna Sistina*, 1513-14. Πολλές ερμηνείες δόθηκαν για το αινιγματικό, αμήχανο και τρομαγμένο βλέμμα του Βρέφους και της Παναγίας. Φαίνεται πως αυτό οφείλεται στο ότι τα δύο πρόσωπα κοιτούν προς έναν άλλο πίνακα μέσα στην Εκκλησία, όπου απεικονίζεται η Σταύρωση. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι στη ακμή της Αναγέννησης η κίνηση, ο χώρος κτλ προσπαθούν να μεταδώσουν ένα συγκεκριμένο αλληγορικό ή συμβολικό μήνυμα.



Τιζιανο, Η ανάληψη και η στέψη της Παρθένου, 1516-18, Βενετία, Santa Maria dei Frari. Πλούσια και έντονα χρώματα, ζωηρές κινήσεις.