

709.033
BAZ

57146

Ζερμαίν Μπαζέν

ΜΠΑΡΟΚ ΚΑΙ ΡΟΚΟΚΟ

Μετάφραση: Άνδρέας Παππάς

ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

**ΑΘΗΝΑ 1995
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΥΠΟΔΟΜΗ**

Τίτλος πρωτοτύπου:
Germain Bazin, *Baroque and Rococo*
© THAMES and HUDSON, 1964.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	7
Ο 17ος αιώνας	11
Ιταλία	11
Ισπανία	48
Νότιες Κάτω Χώρες	62
Ηνωμένες Επαρχίες	78
Γερμανόφωνες χώρες	101
Πολωνία και Ρωσία	105
Γαλλία	109
Αγγλία	145
Ο 18ος αιώνας	158
Ιταλία	158
Γαλλία	175
Ισπανία και Πορτογαλία	198
Κεντρική Ευρώπη	209
Πολωνία και Ρωσία	225
Κάτω Χώρες	230
Σκανδιναβία	233
Μεγάλη Βρετανία	236

© Για την ελληνική γλώσσα, 1995
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΥΠΟΔΟΜΗ
Κεντρική Διάθεση:
ΑΘΗΝΑ: Γραβιάς 9-13, Αθήνα 106 78, τηλ. 380.76.89
ΘΕΣ/ΝΙΚΗ: ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ, Νίκης 3, Θεσ/νίκη 546 24 τηλ. 226.190

ISBN 960-7183-18-5

Εισαγωγή

Η πίστη στην απόλυτη αξία της κλασικής αντίληψης για την τέχνη, προκατάληψη που είχε τις ρίζες της στην Αναγέννηση και αναβίωσε στα τέλη του 18ου αιώνα με το κίνημα του λεγόμενου Νεοκλασικισμού, είχε ως αποτέλεσμα να θεωρείται υποδεέστερη κάθε απόκλιση από το είδος αυτό τέχνης. Το γεγονός ότι ορισμένες από τις πιο σημαντικές τεχνολογίες της Δυτικής τέχνης είναι γνωστές με ονόματα που αρχικά εμπεριείχαν ένα στοιχείο υποτίμησης ή περιφρόνησης (Γοθικός ρυθμός, Μπαρόκ, Ροκοκό) οφείλεται ακριβώς στην κυριαρχία αυτής της αντίληψης. Η άποψη που τείνει σήμερα να επικρατήσει για την ετυμολογία του Μπαρόκ θεωρεί ότι προέρχεται από τον όρο που χρησιμοποιούσαν οι κοσμηματοποιοί της Ιβηρικής Χερσονήσου για να υποδηλώσουν τις πολύτιμες πέτρες με ακανόνιστο σχήμα – αρχικά, επομένως, η λέξη μπαρόκ σήμαινε «ατελής». Όσο για το Ροκοκό, φαίνεται πως ο όρος προέρχεται από τη Γαλλία του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα, όπου σήμαινε τις ελικοειδείς και δικτυωτές φόρμες στα έπιπλα της περιόδου του Λουδοβίκου ΙΕ΄.

Ενώ, όμως, ο όρος Ροκοκό παραμένει πάντοτε συνδεδεμένος με την τέχνη του 18ου αιώνα, ο όρος Μπαρόκ έχει αποκτήσει και ευρύτερη έννοια. Ορισμένοι μελετητές τείνουν να θεωρήσουν το Μπαρόκ διαχρονική καλλιτεχνική τάση και αξία, συμπληρωματική κατά κάποιον τρόπο προς το Κλασικό, υποστηρίζοντας παράλληλα ότι στην ιστορία των καλλιτεχνικών μορφών άλλοτε επικρατούν τα κλασικά, και άλλοτε τα μπαρόκ στοιχεία. Η Κλασική τέχνη δεν αδιαφορεί για την απόδοση της πραγματικότητας· είναι μια τέχνη που βασίζεται στην παρατήρηση της φύσης, αλλά δεν αρκείται σ' αυτή, αναζητώντας τη βαθύτερη αλήθεια πίσω από την επιφανειακή αταξία που επικρατεί στον κόσμο. Οι κλασικές συνθέσεις είναι απλές, σαφείς, με κάθε μέρος να διατηρεί την ανεξαρτησία του, αλλά και με έντονο το στοιχείο της στατικότητας και του περιορισμού σε κάποια όρια. Αντίθετα, ο καλλιτέχνης του Μπαρόκ θέλει να προσεγγίσει την πολλαπλότητα των φαινομένων, την αέναη ροή των πραγμάτων· οι συνθέσεις του είναι δυναμικές και ανοιχτές, με τάση να επεκταθούν πέρα από τα όριά τους.

ενώ οι φόρμες του συνδέονται μεταξύ τους οργανικά και δεν μπορούν να απομονωθούν η μια από την άλλη. Ενώ ο κλασικός καλλιτέχνης προτιμά τις στατικές και πυκνές φόρμες και επιδιώκει να αποδώσει την ανθρώπινη μορφή σε πλήρη άνθηση και ευεξία, το Μπαρόκ δείχνει ιδιαίτερη κλίση προς τα έντονα συναισθήματα, τον ανθρώπινο πόνο, τις σκηνές βίας και θανάτου.

Στόχος του βιβλίου δεν είναι να αξιολογήσει αυτές τις θεωρίες, αλλά να παρουσιάσει τη Δυτική τέχνη του 17ου και 18ου αιώνα. Η τέχνη αυτή είναι γνωστή με τον γενικό τίτλο «τέχνη του Μπαρόκ», παρόλο ότι περιλαμβάνει και αξιόλογες εκφράσεις ενός κλασικού ή κλασικίζοντος ύφους, και παρόλο ότι το καθαυτό Μπαρόκ καλύπτει κυρίως τον 17ο αιώνα, ενώ για την τέχνη του 18ου αιώνα πιο δόκιμος είναι ο όρος Ροκοκό.

Το Μπαρόκ πρωτοεμφανίζεται στα τέλη του 16ου αιώνα, στην Ιταλία. Το Ροκοκό, από την άλλη μεριά, υποχώρησε τελικά μπροστά στο ορμητικό ρεύμα του Νεοκλασικισμού, ο οποίος μετά το 1760 θα κυριαρχήσει βαθμιαία στην Αγγλία, τη Γαλλία και την Ιταλία. Σε ορισμένα, ωστόσο, προκεχωρημένα φυλάκια του Δυτικού πολιτισμού, όπως η Λατινική Αμερική, το Μπαρόκ θα παραμείνει κυρίαρχο ύφος ως τις αρχές του 19ου αιώνα. Αλλά και τον 17ο και 18ο αιώνα, η συνύπαρξη διαφορετικών υφολογικών τάσεων στην Ευρώπη, ή ακόμα και στην ίδια χώρα, ήταν συχνό φαινόμενο· ορισμένες φορές μάλιστα, παρόμοιες διαφοροποιήσεις παρατηρούνται και από τέχνη σε τέχνη: ενώ η αρχιτεκτονική ακολουθεί σαφή πορεία προς τον Νεοκλασικισμό, στις εφαρμοσμένες και διακοσμητικές τέχνες το Μπαρόκ παραμένει κυρίαρχο. Μολαταύτα, μπορεί κανείς να πει ότι η γενική τάση της εποχής ήταν προς την ενότητα και την υφολογική σύγκλιση όλων των τεχνών. Χαρακτηριστικό απ' αυτή την άποψη είναι το παράδειγμα των Βερσαλιών και της εποχής του Λουδοβίκου ΙΔ' γενικότερα, όπως επίσης και του γερμανικού Ροκοκό τον 18ο αιώνα.

Την ίδια στιγμή, ωστόσο, που η τέχνη αυτή έφτανε στο απόγειό της, η Ιταλία, η Γαλλία και η Αγγλία απομακρύνονταν βαθμιαία από το Μπαρόκ και έτειναν να υιοθετήσουν μια νέα εκδοχή του κλασικού ιδεώδους για την τέχνη, άμεσα επηρεασμένη από τις σημαντικές αρχαιολογικές ανακαλύψεις της εποχής. Ο Νεοκλασικισμός αποτέλεσε την πλήρη έκφραση της υποδορίας τάσης προς τις κλασικές αξίες και τα κλασικά αισθητικά πρότυπα, που δεν είχαν πάψει ποτέ να εμπνέουν τους γάλλους και άγγλους καλλιτέχνες, ακόμα και στην περίοδο της μεγάλης ακμής του Μπαρόκ. Αλλά και μετά την επικράτηση του Νεοκλασικισμού, οι αμι-

γώς μπαρόκ φόρμες δεν θα πάνουν βέβαια ακαριαία να κάνουν αισθητή την παρουσία τους στη Γαλλία και την Αγγλία. Η προσπάθεια να μελετηθεί και να ερμηνευτεί η τέχνη της εποχής εκείνης με βάση το διπολικό σχήμα Κλασικό-Μπαρόκ θα ήταν καταδικασμένη σε αποτυχία· όχι μόνο πολλοί από τους κορυφαίους καλλιτέχνες του Μπαρόκ ήταν απόλυτα πεισμένοι ότι παραμένουν πιστοί στα αρχαία πρότυπα, αλλά υπάρχουν και έργα, όπως οι ρεαλιστικές συνθέσεις ορισμένων ολλανδών ζωγράφων, που δύσκολα θα μπορούσαν να καταταγούν στο ένα ή το άλλο από τα δύο αυτά υφολογικά ρεύματα.

Η λεγόμενη περίοδος του Μπαρόκ χαρακτηρίζεται ίσως από τη μεγαλύτερη εκφραστική ποικιλομορφία στην ιστορία του Δυτικού πολιτισμού. Στην υφολογική αυτή ποικιλία συνέβαλλαν, εκτός των άλλων, και οι καλλιτεχνικές ανταλλαγές και αλληλεπιδράσεις, που αποτελούσαν βασικό γνώρισμα της εποχής και που συχνά παρέμεναν ανεπηρέαστες ακόμα και από τις διαφορετικές θρησκευτικές πεποιθήσεις. Ο φλαμανδός στην καταγωγή Ρούμπενς θα μπορούσε κάλλιστα να αποκληθεί «ευρωπαίος» ζωγράφος, αφού εκτός από την πατρίδα του δούλεψε και στην Ιταλία, την Ισπανία, τη Γαλλία και την Αγγλία.

Οι πολιτικοί ανταγωνισμοί της εποχής μπορεί συχνά να οδηγούσαν σε πολεμικές συγκρούσεις, αλλά δεν εμπόδιζαν τις καλλιτεχνικές και πολιτισμικές σχέσεις και ανταλλαγές, που ήδη από τις αρχές του 17ου αιώνα αυξάνονται με γοργούς ρυθμούς. Πόλος έλξης για τους καλλιτέχνες της εποχής ήταν η Ρώμη, της οποίας ο ρόλος ήταν ανάλογος μ' εκείνον του Παρισιού στην περίοδο 1900-50. Φλαμανδοί, ολλανδοί και γερμανοί καλλιτέχνες συνέρρεαν στη Ρώμη για να γνωρίσουν την τέχνη της Αναγέννησης· σύντομα, το ταξίδι στην Ιταλία άρχισε να θεωρείται απαραίτητο στοιχείο της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και να ενθαρρύνεται από τα αντίστοιχα ιδρύματα κάθε χώρας. Προς τα τέλη της βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΔ', παρόλο ότι η επίσκεψη στην Ιταλία διατηρούσε πάντοτε τη σημασία της, το ενδιαφέρον για τη Γαλλική τέχνη της εποχής άρχισε βαθμιαία να αυξάνεται. Τον 18ο αιώνα, η Ιταλία και η Γαλλία τροφοδοτούσαν την υπόλοιπη Ευρώπη με πολυάριθμους «ειδικούς», μέσω των οποίων οι πιο πρόσφατες καλλιτεχνικές εξελίξεις μεταλαμπαδεύονταν στις χώρες υποδοχής. Οι γαλλικές ή ιταλικές επιρροές σύντομα έχασαν τα εθνικά τους χαρακτηριστικά σε χώρες όπως η Γερμανία ή η Ρωσία, καθώς μετασηματίστηκαν και αφομοιώθηκαν απόλυτα στο νέο περιβάλλον τους.

Τα ταξίδια, παρά τις δυσκολίες που παρουσίαζαν και το μεγάλο χρονικό διάστημα που απαιτούσαν, ευνοούσαν σημαντικά τη διάδοση των ιδεών και των νέων καλλιτεχνικών τάσεων. Ήδη στα τέλη του 17ου αιώνα, θεωρούνταν σχεδόν αυτονόητο ότι κάθε καλλιεργημένος άνθρωπος όφειλε να συμπληρώσει την εκπαίδευσή του κάνοντας το γύρο της Ευρώπης και γνωρίζοντας τις διάφορες χώρες και τον πολιτισμό τους. Διανοούμενοι και καλλιτέχνες της εποχής επισκέπτονταν πόλεις και αυλές άλλων χωρών, συχνά μετά από πρόσκληση τοπικών ηγεμόνων ή αρχόντων· ο Ντιντερό και ο Γκριμ βρέθηκαν έτσι στην αυλή της Αικατερίνης Β΄ της Ρωσίας, ενώ ο Φρειδερίκος Β΄ της Πρωσίας κάλεσε κοντά του τον Βολταίρο, όπως ακριβώς η Χριστίνα της Σουηδίας είχε καλέσει τον προηγούμενο αιώνα τον Ντεκάρτ.

Ο 17ος και 18ος αιώνας αποτελούν το απόγειο της απόλυτης μοναρχίας. Οι πρώτοι τριγμοί στην αντίληψη αυτή για την εξουσία παρατηρούνται στην Αγγλία, όπου θα τεθούν οι βάσεις της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας, ενώ και η Ολλανδία, μετά την αποδέσμευσή της από την ισπανική κυριαρχία, είχε ήδη κάνει σημαντικά βήματα προς τη δημοκρατία. Η ιδέα της ελέω Θεού μοναρχίας και η παντοδυναμία της Καθολικής Εκκλησίας ενθάρρυναν τις τάσεις για πληθωρικότητα και πολυτέλεια στην τέχνη, ενώ είναι χαρακτηριστικό ότι παρόμοιες τάσεις απουσιάζουν από την αστική και προτεσταντική Ολλανδία. Παράλληλα όμως, την τάση αυτή τροφοδοτούσε και η επιθυμία για φυγή προς το φανταστικό, που προσπαθούσε να αντirroπήσει τις προόδους της επιστήμης και τη συνακόλουθη, ολοένα και μεγαλύτερη, ηγεμονία του θετικισμού. Η θεωρία του Ιππόλυτου Ταιν, σύμφωνα με την οποία η τέχνη κάθε εποχής καθορίζεται άμεσα από το περιβάλλον, κάθε άλλο παρά επιβεβαιώνεται από την τέχνη του Μπαρόκ και του Ροκοκό. Η τέχνη του 17ου και του 18ου αιώνα είναι γεμάτη από αντιφάσεις και παράδοξα, που αντανακλούν την ποικιλομορφία της καλλιτεχνικής έκφρασης και την πολλαπλότητα των εκφάνσεών της.

ΜΕΡΟΣ Α΄

Η Ιταλία του 17ου αιώνα

Οι μορφολογικές τάσεις που αποκλήθηκαν αργότερα Μπαρόκ έχουν τις ρίζες τους στην Ιταλία, και ειδικότερα στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Ρώμης και της Μπολόνιας γύρω στο 1600. Η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία, παρά την οριστική επικράτηση του Προτεσταντισμού σε αρκετές περιοχές της Ευρώπης, είχε αναμφισβήτητα κατορθώσει να ανακόψει το ρεύμα αμφισβήτησής της και να προωθήσει τις αρχές της Αντιμεταρρύθμισης. Παρά τις απώλειές της, η παπική εξουσία παρέμενε ακλόνητη, έχοντας μάλιστα επεκταθεί σημαντικά, με τη βοήθεια ιεραποστολών, σε περιοχές απομακρυσμένες από την Ευρώπη.

Έχοντας παραιτηθεί από το όραμα της Αναγέννησης, ποντίφηκες όπως ο Σίξτος Ε΄ (1585-90) και ο Παύλος Ε΄ (1605-21) αρκούσαν στην εκτεταμένη πνευματική τους επικράτεια, της οποίας η ακτινοβολία έπρεπε να αντανακλάται στην πρωτεύουσά τους. Θεωρώντας τους εαυτούς τους κληρονόμους, κατά κάποιον τρόπο, της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, ήθελαν να δώσουν στην Αιώνια Πόλη το μεγαλείο της αρχαίας Ρώμης. Αυτή η «αναβίωση» διευκολύνθηκε σημαντικά και από το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες της εποχής αναζητούσαν τα πρότυπά τους στην τέχνη της Αρχαιότητας και Ρωμαϊκής περιόδου. Σύμφωνα και με τη γραμμή που χάραξε η Σύνοδος του Τριδέντου, η θρησκευτική τέχνη της Αντιμεταρρύθμισης αποτελούσε ένα είδος επίσημης προπαγάνδας της παπικής εξουσίας, της οποίας τη δύναμη και την ακτινοβολία έπρεπε να προβάλλει μέσω επιβλητικών μνημείων και άλλων έργων, ικανών να εντυπωσιάσουν τον θεατή και να τον πείσουν για το κύρος και το μεγαλείο της Καθολικής Εκκλησίας.

Η μετατροπή της Ρώμης σε «πόλη του πάπα» είχε ξεκινήσει στην περίοδο της Αναγέννησης. Πρώτο σημαντικό βήμα προς αυτή την κατεύθυνση ήταν η ανοικοδόμηση του Αγίου Πέτρου και η μετατροπή του σε μητρόπολη όλης της Καθολικής Εκκλησίας. Στην περίοδο της Αντιμεταρρύθμισης, πάπες όπως ο Σίξτος Ε΄ και αρχιτέκτονες όπως ο Ντομένικο Φοντάνα αποφάσισαν να χάρξουν ευθείς και φαρδιούς δρόμους στη Ρώμη, έτσι που αφενός

το μάτι του πιστού να οδηγείται σε εκκλησίες και άλλα περίοπτα, σημεία της πόλης, και αφετέρου να διευκολύνεται η κίνηση του πλήθους των προσκυνητών. Την περίοδο που πάπες ήταν ο Ουρβανός Η΄ (1623-44) και ο Αλέξανδρος Ζ΄ (1655-67) την ευθύνη για τις πολεοδομικές ρυθμίσεις και αλλαγές στη Ρώμη είχε αναλάβει ο Μπερνίνι (Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680). Ο οικοδομικός οργανισμός της εποχής εκείνης περιλάμβανε μέγαρα, εκκλησίες, αλλά και μοναστήρια και άλλα εκκλησιαστικά κτίρια, προορισμένα να καλύψουν τις αναγκές των νέων ταγμάτων που είχαν εμφανιστεί στα χρόνια της Αντιμεταρρύθμισης — και ειδικότερα του πιο δραστήριου απ' αυτά, των Ιησουϊτών.

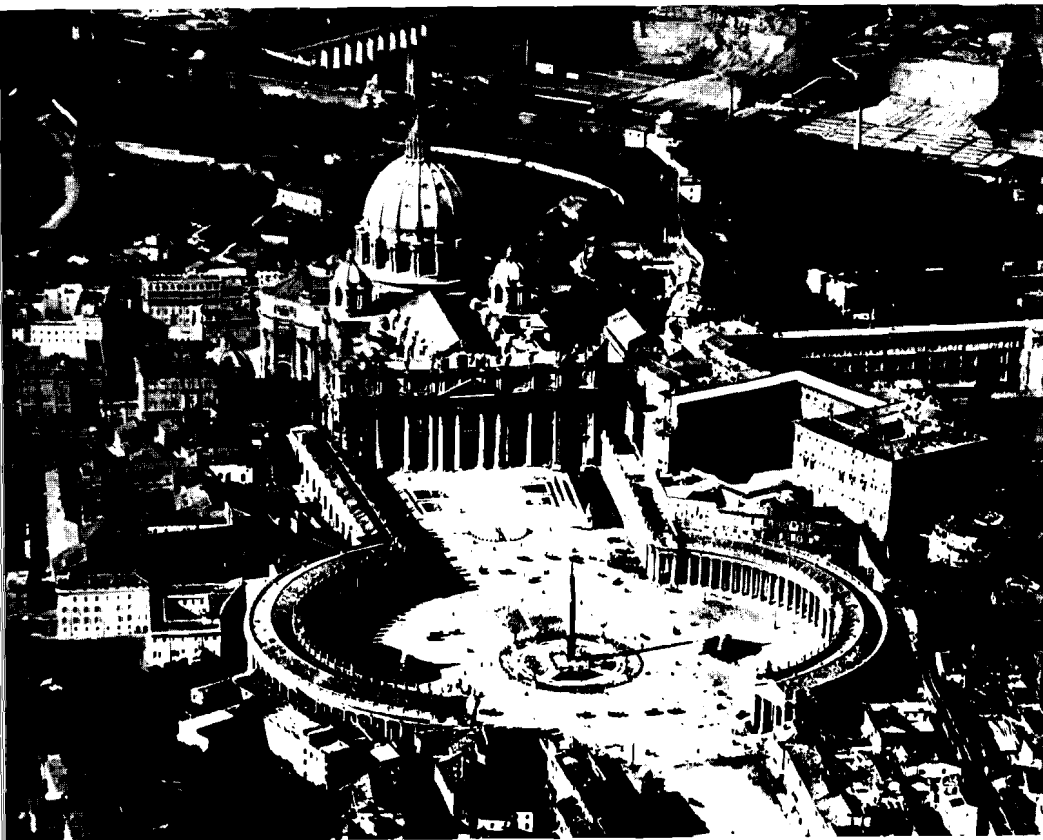
Επίκεντρο των αλλαγών και των έργων που σημάδεψαν τον 17ο αιώνα ήταν ο Άγιος Πέτρος και η γύρω περιοχή. Η ιδέα της περίκεντρης κάτοψης, που είχαν υιοθετήσει ο Ιούλιος Β΄, ο Μπραμάντε και ο Μιχαήλ Άγγελος, εγκαταλείφθηκε, καθώς η άποψη ότι έτσι συμβολίζεται η οικουμενικότητα του Θεού θεωρήθηκε παγανιστικής έμπνευσης. Η βασιλική θεωρήθηκε ότι ανταποκρινόταν καλύτερα στις δογματικές αλλά και πρακτικές ανάγκες της Εκκλησίας: το 1605, ο Κάρλο Μαντέρνο (Carlo Maderno, 1556-1629) διαμόρφωσε την τελική κάτοψη του Αγίου Πέτρου, που περιλάμβανε τεράστιο μεσαίο κλίτος, πλάγια κλίτη και πολύ μεγάλο νάρθηκα. Μερικές δεκαετίες αργότερα, ο Μπερνίνι προσέδωσε στο εσωτερικό του οικοδομήματος την επιβλητικότητα που του αναλογούσε, προσθέτοντας γύψινες, μπρούντζινες και χρυσές διακοσμήσεις, πολύχρωμες ορθομαρμαρώσεις, αγάλματα, κ.ο.κ. (11). Στο βάθος της εκκλησίας δεσπόζει ο *Θρόνος του Αγίου Πέτρου (Cathedra Petri)*, πλαισιωμένος από τους τέσσερις Πατέρες της Καθολικής Εκκλησίας (2), ενώ είκοσι περίπου χρόνια πριν, το 1624-33, και πάλι ο Μπερνίνι είχε φιλοτεχνήσει το Μπαλντακίνο (κουβούκλιο που σκεπάζει την αγία τράπεζα), πάνω από τον τάφο του Αγίου Πέτρου (11). Το έργο αυτό, η φόρμα του οποίου έχει τις ρίζες της στο κιβώριο των πρώτων χριστιανών, εντυπωσιάζει με το τεράστιο ύψος του (περ. 30,5 μ.) και στηρίζεται σε τέσσερις ελικοειδείς («σολομωνικούς») κίονες — έμπνευσμένους από ανάλογους μαρμαρίνους κίονες της παλαιάς βασιλικής του Αγίου Πέτρου, που κι αυτοί με τη σειρά τους εμπνέονταν από το χαρακτηριστικό αυτό είδος κίωνων του Ναού του Σολομώντα, στην Ιερουσαλήμ. Η συμβολή του Μπερνίνι στη διαμόρφωση του Αγίου Πέτρου και της γύρω περιοχής περιλαμβάνει ακόμα τους τεράστιους πεσσούς που στηρίζουν τον επιβλητικό τρούλο του Μιχαήλ Άγγελου, τη διαμόρφωση της γιγαντιαίας ωοειδούς πλατείας μπρο-

στά στην εκκλησία, όπου συγκεντρώνονται οι πιστοί για να τους ευλογήσει ο πάπας, καθώς και τις κινοστοιχίες που την πλαισιώνουν (1).

Η Ιταλία ήταν την εποχή εκείνη ο «οφθαλμός» της Ευρώπης. Στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα, οι αυλές των τοπικών ηγεμόνων της έδιναν τον τόνο ως προς τις καλλιτεχνικές εξελίξεις. Οι χώρες της βόρειας Ευρώπης, με νωπά ακόμα τα τραύματα από τις παραπεταμένες και αιματηρές θρησκευτικές έριδες, θεωρούσαν την Ιταλία πρότυπο εκλεπτυσμένης ζωής και πολιτισμού. Η Ρώμη, με το κύρος που της έδιναν όχι μόνο οι αρχαιολογικοί της θησαυροί αλλά και τα έργα του Ραφαήλ και του Μιχαήλ Άγγελου, αποτελούσε πόλο έλξης για καλλιτέχνες απ' όλη την Ευρώπη. Ορισμένοι απ' αυτούς, όπως οι φλαμανδοί Ρούμπενς και Βαν Ντάικ, οι ολλανδοί Φαν Μπαμπούρεν και Τερμπρούχεν, ο γερμανός Έλζχαϊμερ και ο γάλλος Βουέ, έμειναν στη Ρώμη για αρκετό χρονικό διάστημα και έφεραν πίσω στις χώρες τους τον απόηχο των καλλιτεχνικών εξελίξεων στην Αιώνια Πόλη. Άλλοι πάλι, όπως οι γάλλοι Ν. Πουσέν, Κλωντ Λοραίν και Μ. Βαλαντέν, εγκαταστάθηκαν ουσιαστικά στη Ρώμη, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της λεγόμενης Σχολής της Ρώμης, ο ρόλος της οποίας τον 17ο αιώνα υπήρξε ανάλογος μ' εκείνον της Σχολής του Παρισιού στις αρχές του 20ού αιώνα.

Αρχιτεκτονική

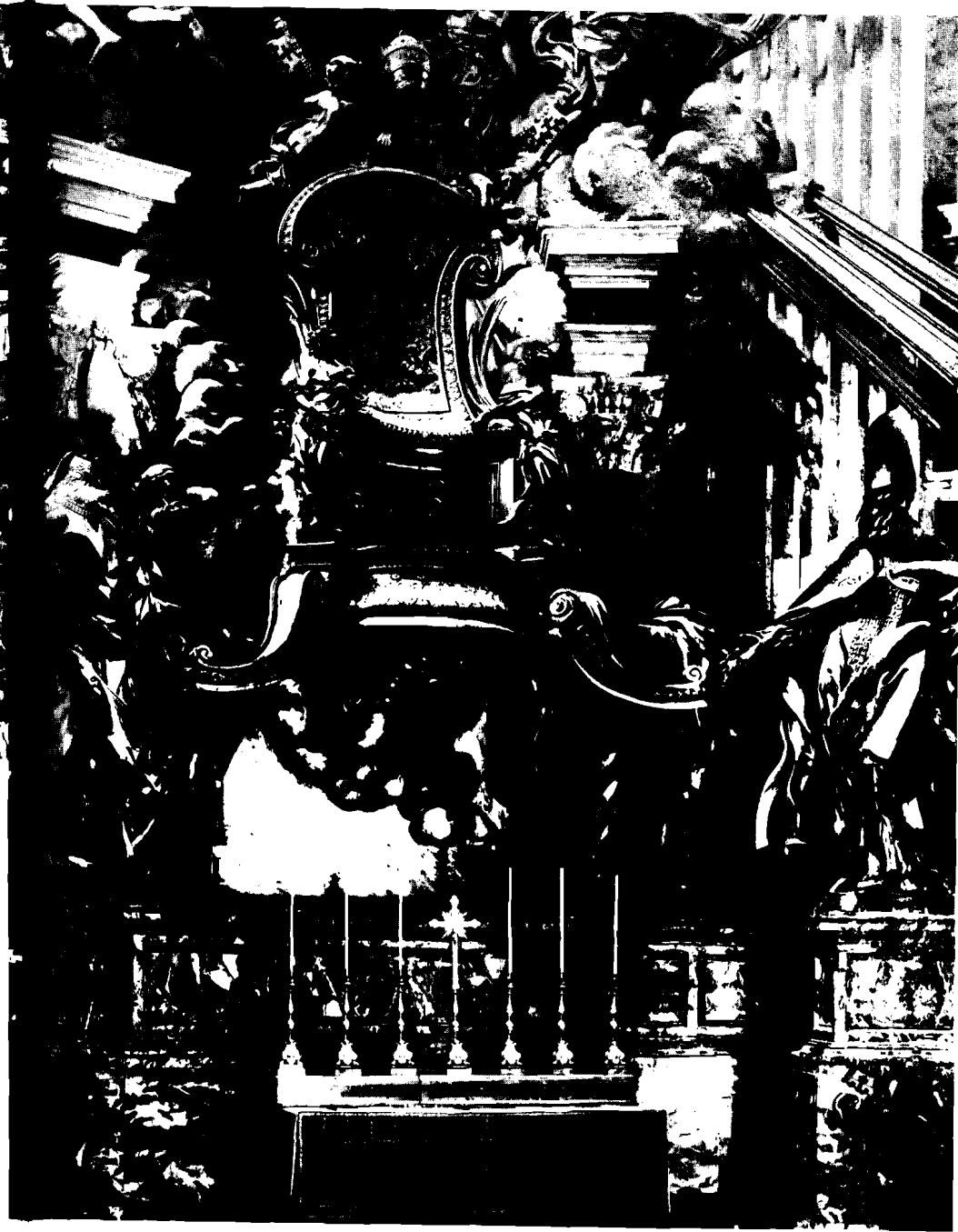
Οι παραγγελίες στους ιταλούς αρχιτέκτονες του 17ου αιώνα αφορούσαν κυρίως εκκλησίες. Η συνηθέστερη κάτοψη για τα κτίσματα αυτά πρόβλεπε φαρδύ μεσαίο κλίτος, πλάγια κλίτη που σχηματίζουν παρεκκλήσια, απλή σχετικά κόγχη του ιερού, επιβλητικό τρούλο. Πρότυπο για την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική της εποχής αποτελούσε σε μεγάλο βαθμό η Εκκλησία του Ιησού (Il Gesù) στη Ρώμη, έργο των Βινιόλα (Giacomo Vignola, 1507-73) και Ντελα Πόρτα (Giacomo della Porta, περ. 1537-1602), που άρχισε να χτίζεται το 1568 και ολοκληρώθηκε το 1577. Η διάταξη αυτή του χώρου επέτρεπε στους πιστούς να συγκεντρώνονται όλοι στο ευρύχωρο μεσαίο κλίτος, πλησιάζοντας έτσι στον άμβωνα, ώστε να ακούν το κήρυγμα, και συμμετέχοντας πιο ενεργά στη θεία λειτουργία (3). Τόσο η κάτοψη του Gesù, όσο και η διόροφη πρόσοψή του, έγιναν σύντομα ιδιαίτερα δημοφιλή όχι μόνο στις καθολικές χώρες της Ευρώπης, αλλά και στον Νέο Κόσμο. Ωστόσο, οι



1. Αεροφωτογραφία του Αγίου Πέτρου. Η διαμόρφωση της πλατείας μπροστά στον καθεδρικό ναό και οι κιονοστοιχίες είναι έργο του Μπερνίνι (1656-67).

άλλοι τύποι εκκλησιών δεν εξέλιπαν εντελώς· η τρίκλιτη βασιλική δεν εγκαταλείφθηκε ποτέ, ενώ οι αρχιτέκτονες συχνά πειραματίζονταν —ειδικότερα σε περιπτώσεις μικρότερων εκκλησιών— με κάθε είδους παραλλαγές της κυκλικής, ωοειδούς ή σταυροειδούς κάτοψης, επιτυγχάνοντας συχνά εντυπωσιακά αποτελέσματα και εφέ (4).

Η Ρώμη είχε κληρονομήσει από τη Φλορεντία το μέγαρο (παλάτσο), ένα είδος ορθογώνιου κτίσματος μέσα στην πόλη, με εσωτερική αυλή. Το πρότυπο που είχε δημιουργήσει τον προηγούμενο αιώνα ο Αντόνιο ντα Σανγκάλο ο Νεότερος (Antonio da Sangallo, 1485-1546) με το Παλάτσο Φαρνέζε παρέμεινε σε μεγάλο



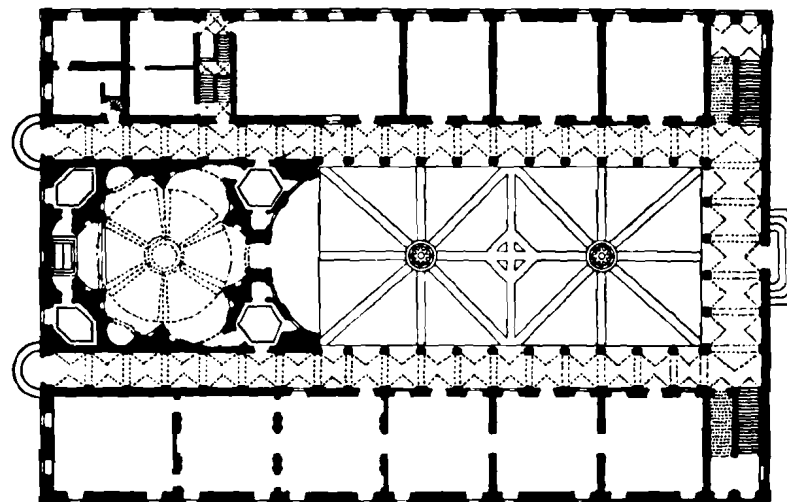
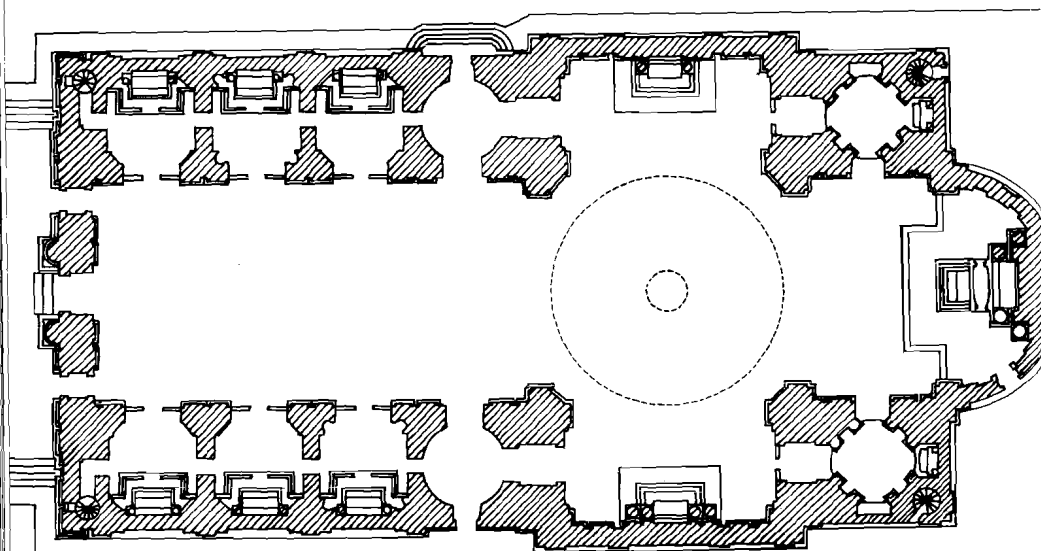
2. Λεπτομέρεια του Θρόνου του Αγίου Πέτρου (Cathedra Petri), στο εσωτερικό του Αγίου Πέτρου. Το ταπεινό ξύλινο "κάθισμα" πλαισιώνεται από πληθωρικές μπαρόκ διακοσμήσεις, που αποσκοπούν να επιβεβαιώσουν την ενότητα και την οικουμενικότητα της Καθολικής Εκκλησίας. Έργο του Μπερνίνι, 1656-66.

βαθμό κυρίαρχο και τον 17ο αιώνα, με την προσθήκη όμως μπαρόκ στοιχείων, κυρίως στη διακόσμηση. Η περίπλοκη κάτοψη του Παλάτσο Μπαρμπερίνι (5), με το κτίριο να σχηματίζει ένα είδος Η, οφείλεται σχεδόν σίγουρα σε σχέδια του Μπερνίνι και αποτελεί οπωσδήποτε εξαίρεση από τη γενικότερη τάση.

Η έπαυλη, που οι ρίζες της βρίσκονται στη Ρωμαϊκή εποχή, κατείχε σημαντική θέση στην αρχιτεκτονική του 16ου αιώνα, αποτελώντας πρόσφορο έδαφος για μανιεριστικούς πειρατισμούς. Τον 17ο αιώνα, κυρίαρχη τάση στην αρχιτεκτονική των επαύλεων ήταν να δίνεται πιο μνημειώδης χαρακτήρας στο κυρίως κτίσμα (το casino) και να προστίθενται αγάλματα και άλλα γλυπτά στους κήπους που το περιβάλλουν. Χαρακτηριστικές απ' αυτή την άποψη είναι οι επαύλεις που χτίστηκαν την εποχή εκείνη στο Φρασκάτι, κοντά στη Ρώμη, γνωστό ήδη από την αρχαιότητα ως αγαπημένο εξοχικό καταφύγιο των ρωμαίων πατρικίων.

Ένα άλλο είδος κτίσματος που γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση στην Ιταλία του 17ου αιώνα ήταν το θέατρο. Ο Παλάντιο (Andrea Palladio, 1508-80), στα τέλη του προηγούμενου αιώνα, είχε ανοίξει το δρόμο προς αυτή την κατεύθυνση με το Τεάτρο Ολύμπικο στη Βιτσέντσα, που αναβίωνε το *ωδείον* της Ρωμαϊκής εποχής και προο-

3. Η Εκκλησία του Ιησού (Il Gesù), Ρώμη. Άρχισε να χτίζεται το 1568 σε σχέδια του Βινιόλα και αποτελεί συνδυασμό περίκεντρης κάτοψης (χάρη στην τεράστια κλίμακα του τρούλου) και βασιλικής (με τα πλάγια κλίτη να έχουν αντικατασταθεί από παρεκκλήσια).



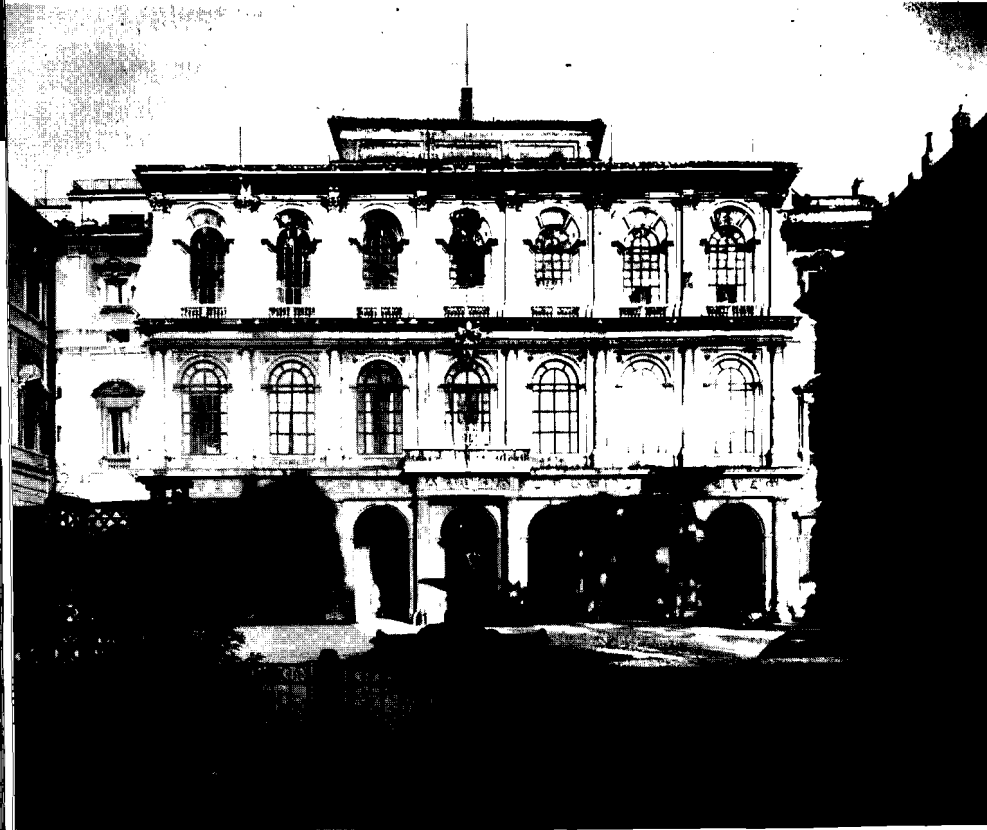
4. Κάτοψη του Σαν Ίβο ντελα Σαπιέντσα, Ρώμη, 1642-50. Είναι φανερό το πάθος του Μπορομίνι για τις καμπύλες και για τις εναλλαγές στη διαμόρφωση των χώρων.

ριζόταν για παραστάσεις έργων της αρχαιότητας. Βαθμιαία, διαμορφώθηκε έτσι ένας τύπος θεάτρου, όπου η σκηνή ήταν ευρύχωρη (επιτρέποντας τη χρήση εντυπωσιακών σκηνικών που εναλλάσσονταν), αλλά και όπου οι θεατές μπορούσαν να παρακολουθούν τα δρώμενα καθισμένοι πολύ πιο άνετα, σε διαδοχικά ημικύκλια με θεωρεία.

Πολλοί από τους ιταλούς αρχιτέκτονες του 17ου αιώνα κατάγονταν από την περιοχή των λιμνών της Λομβαρδίας, γνωστή ήδη από το Μεσαίωνα για τους προικισμένους τεχνίτες και αρχιμάστορες της. Στη Ρώμη των αρχών του αιώνα δέσποζε η μορφή του λομβαρδού Κάρλο Μαντέρνο, στον οποίο οφείλεται η τελική διαμόρφωση του Αγίου Πέτρου (11), αλλά και η Σάντα Σουζάνα (6). Μετά το θάνατο του Μαντέρνο και για αρκετές δεκαετίες, κυριαρχεί η πληθωρική μορφή του Μπερνίνι, το ύφος του οποίου βασίζεται στη σαφή διάταξη των επιβλητικών όγκων, αλλά και στον πλούτο των διακοσμητικών στοιχείων στο εσωτερικό.

Ο πιο όμορφος τρούλος στη Ρώμη, του Σαν Κάρλο αλ Κόρσο, είναι πάντως έργο του ζωγράφου Πιέτρο ντα Κορτόνα, ο οποίος προς το τέλος κυρίως της ζωής του διακρίθηκε και ως αρχιτέκτονας. Το ύφος που καθιέρωσε ο Μπερνίνι κυριαρχεί και στα έργα του Κάρλο Ραϊνάλντι (Carlo Rainaldi, 1611-91), ενώ εντελώς άλλη κατεύθυνση ακολουθεί η αρχιτεκτονική του Φραντσέσκο Μπορομίνι (Francesco Borromini, 1599-1667), έργα του οποίου είναι οι εντυπωσιακές εκκλησίες Σαν Κάρλο αλε Κουάτρο Φοντάνε (7) και Σαν Ίβο ντελα Σαπιέντσα (4). Στη μεγαλοπρέπεια του Μπερνίνι ο Μπορομίνι αντιπαραθέτει ένα αρχιτεκτονικό ύφος όπου κυριαρχεί το δραματικό στοιχείο, οι κυρτές και κοίλες επιφάνειες, η ποικιλία στη διαμόρφωση των χώρων. Παράλληλα, ο Μπορομίνι δεν διστάζει να παραβιάσει τους κανόνες των αρχαίων ρυθμών

5. Πρόσωση του Παλάτσο Μπαρπερίνι, Ρώμη, 1628-33. Εδώ οι αρχαίοι κίονες (διαφορετικού ρυθμού σε κάθε όροφο) συνδυάζονται με μπαρόκ στοιχεία στη διακόσμηση και στην προοπτική. Το αρχικό σχέδιο ήταν του Μαντέρνο, αλλά το κτίριο ολοκληρώθηκε από τον Μπερνίνι.



6. (αριστερά) Πρόσωση της Σάντα Σουζάνα, Ρώμη, 1597-1603. Ο Κάρλο Μαντέρνο έχει εμπλουτίσει κι εδώ τα κλασικά στοιχεία με πληθωρικές μπαρόκ διακοσμήσεις.

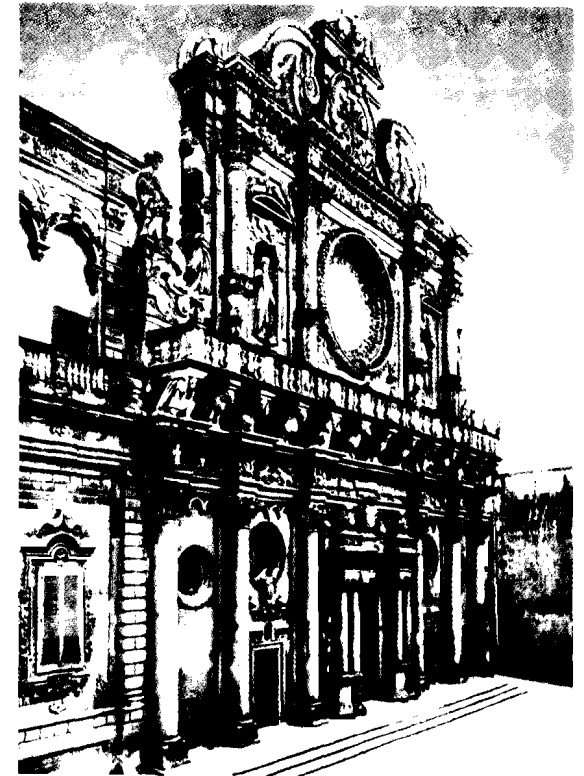
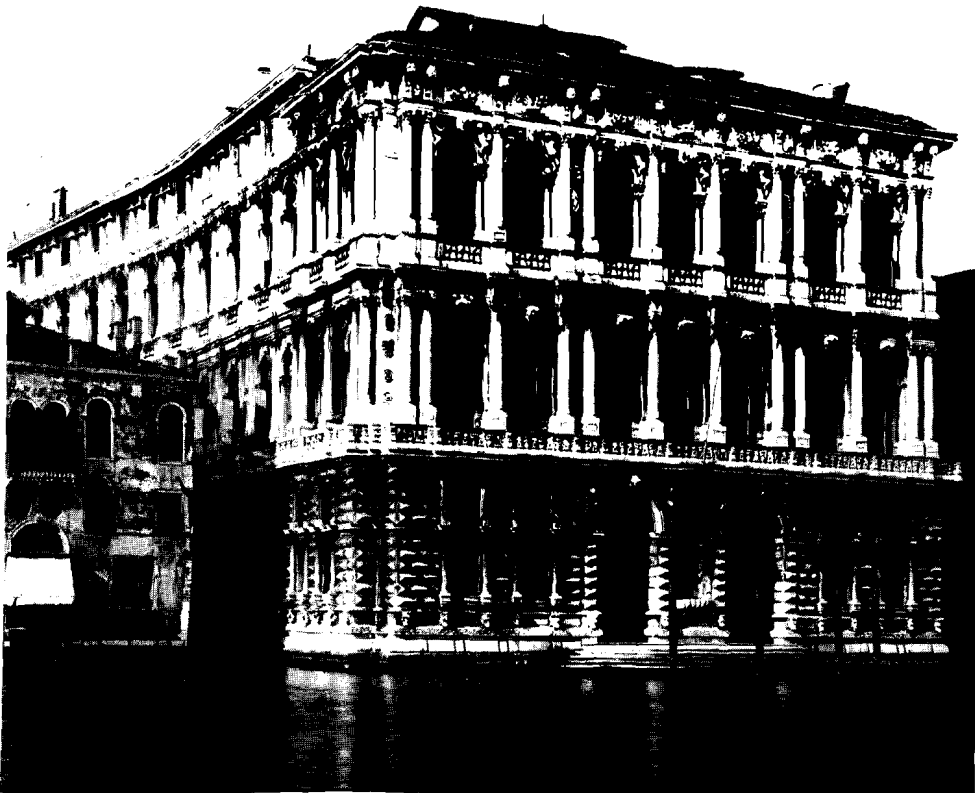
7. (δεξιά) Στον Σαν Κάρλο αλε Κουάτρο Φοντάνε (1665-67), ο Μπορομίνι υποκαθιστά την κλασική πρόσωση μ' ένα παιχνίδι κοίλων και κυρτών επιφανειών.

(τους οποίους ο Μπερνίνι εφάρμοξε πιστά), προσπαθώντας να δημιουργήσει νέα πρότυπα αναλογιών και νέα διακοσμητικά μοτίβα – στο εσωτερικό των κτιρίων του, η πολύχρωμη διακόσμηση παραχωρεί συχνά τη θέση της σε λευκά γυψοτεχνήματα.

Ακολουθώντας το παράδειγμα της Ρώμης, η αρχιτεκτονική Μπαρόκ κυριάρχησε βαθμιαία σε όλη την Ιταλία, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο στοιχείο της πλαστικής και διακοσμητικής πληθωρικότητας, αλλά και υποτιμώντας συχνά την ανάγκη εκφραστικής δύναμης των όγκων και του συνόλου, στην οποία ο Μπερνίνι έδινε μεγάλη σημασία. Στη Βενετία, ο Μπαλντασάρε

Λονγκένα (Baldassare Longhena, 1598-1682) έχτισε τη Σάντα Μαρία ντελα Σαλούτε και το Παλάτσο Πέζαρο (8), προσαρμόζοντας το Μπαρόκ στο «διακοσμητικό» ύφος που κυριαρχούσε τον προηγούμενο αιώνα στην πόλη. Στη Φλωρεντία, πλούσια σε μνημεία και κάθε είδους κτίσματα από την περίοδο της Αναγέννησης και του Μανιερισμού, η αρχιτεκτονική δραστηριότητα περιορίστηκε τον 17ο αιώνα. Το αντίθετο ακριβώς ισχύει για τη Νάπολη, που είναι γεμάτη από εκκλησιαστικά και άλλα κτίρια της εποχής του Μπαρόκ. Στην Τσερτόζα ντι Σαν Μαρτίνο, ο Κόζιμο Φαντζάγκο (Cosimo Fanzago, 1591-1678) διατήρησε αρκετά αναγεννησιακά στοιχεία στον μοναστηριακό περίβολο, ενώ αντίθετα στην εκκλησία της μονής κυριαρχεί το Μπαρόκ. Στη Σικελία, η επίδραση των Ισπανών, που είχαν υπό την κατοχή τους όλη τη νότια Ιταλία, συνέβαλε στη διαμόρφωση ενός μνημειώδους αρχιτεκτονικού ύφους, όπου τα σκαλισμένα και τα διακοσμητικά γλυπτά παίζουν

8. Το Παλάτσο Πέζαρο, στη Βενετία. Έργο του Μπαλντασάρε Λονγκένα (άρχιζε γύρω στο 1663).



9. Η Εκκλησία του Σταυρού (Σάντα Κρότσε) στο Λέτσε (άρχιζε το 1582). Το Λέτσε, στην Απουλία, ήταν η πρώτη πόλη που διαμορφώθηκε αρχιτεκτονικά σαν ένα μεγάλο σκηνικό.

σημαντικό ρόλο. Χαρακτηριστικά δείγματα αυτού του ύφους αποτελούν η Εκκλησία του Σταυρού (9) στο Λέτσε της Απουλίας, έργο του Τζουζέπε Τζίμπαλο, καθώς και μια σειρά από οικοδομήματα σε πόλεις της Σικελίας, που ξαναχτίστηκαν μετά το σεισμό του 1693.

Σε γενικές γραμμές, μπορεί κανείς να πει ότι, ενώ στη Ρώμη η αρχιτεκτονική έτεινε να αποκρυσταλλωθεί σ' έναν φορμαλισμό που για πρότυπο είχε τον Μπερνίνι, σε άλλες πόλεις της Ιταλίας, όπως το Τουρίνο, η τάση για καινοτομίες και νέες αναζητήσεις παρέμενε ζωντανή. Όταν εγκαταστάθηκε στο Τουρίνο το 1666, ο Γκουαρίνο Γκουαρίνι (Guarino Guarini, 1624-83), ένας θεατικός ιερωμένος από τη Μόντενα, είχε ήδη σχεδιάσει εκκλησίες στη Μεσσήνη, τη Λισαβόνα, την Πράγα και το Παρίσι. Τα έργα του Γκουαρίνι στο Τουρίνο, που περιλαμβάνουν το Βασιλικό Παρεκκλήσιο, το Παρεκκλήσιο της Ιεράς Σινδόνης στον Καθεδρικό



10. Ο τρούλος του Σαν Λορέντζο, στο Τουρίνο (1668-87), δείχνει αφενός το θαυμασμό του πάντρε Γκουαρίνο Γκουαρίνι για την ισλαμική αρχιτεκτονική (την είχε μελετήσει στη Σικελία), και αφετέρου την προσπάθειά του να προσεγγίσει το εσωτερικό της εκκλησίας σαν μουσικό κομμάτι με αλληλοδιαπλεκόμενα και επαναλαμβανόμενα μοτίβα.

Ναός της πόλης, την εκκλησία του Σαν Λορέντζο και το Παλάτσο Καρινιάνο, χαρακτηρίζονται από την έμφαση στο δραματικό στοιχείο, που είχε εγκαινιάσει η αρχιτεκτονική του Μπορομίνι. Ο Γκουαρίνι προτιμούσε τις περίκεντρες κατόψεις και τις κυκλικές φόρμες· ακόμα και όταν υιοθετούσε τη λύση του στενόμακρου μεσαίου κλίτους, φρόντιζε να το “ζωντανέψει”, προσθέτοντας ωσειδείες κόγχες. Παράλληλα, γοητευμένος από τα μαθηματικά, χρησιμοποιούσε συχνά ένα πλήθος από αλληλοτεμνόμενα επίπεδα, έδειχνε ιδιαίτερη προτίμηση στις κοίλες και κυρτές επιφάνειες, και αγαπούσε να χωρίζει τους τρούλους του με σταυροθόλια και μοτίβα που θυμίζουν Γοτθική και Ισλαμική αρχιτεκτονική αντίστοιχα (10). Το αρχιτεκτονικό ύφος του Γκουαρίνι, με την έμφαση στο εκφραστικό στοιχείο που το χαρακτηρίζει, προαναγγέλλει από πολλές απόψεις το Ροκοκό και θα ασκήσει σημαντική επίδραση στην κεντρική Ευρώπη του 18ου αιώνα.

11. Το μεσαίο κλίτος του Αγίου Πέτρου οδηγεί το μάτι στο *Μπαλντακίνο* του Μπερνίνι και, ακόμα πιο πίσω, στη χρυσή ακτινοβολία του *Θρόνου του Αγίου Πέτρου*.





12. Μπερνίνι, *Η έκσταση της Αγίας Τερέζας*, 1645-52. Μάρμαρο. Σάντα Μαρία ντελα Βιτόρια, Ρώμη. Παρά τη διαδεδομένη άποψη ότι στο πρόσωπο της αγίας αποτυπώνεται η σαρκική ηδονή που νιώθει, στην πραγματικότητα ο καλλιτέχνης προσπαθεί μάλλον να δείξει την "παράλυση" του σώματος κάτω από την επήρεια του Αγίου Πνεύματος.

Γλυπτική

Η ζωγραφική και η γλυπτική της περιόδου του Μπαρόκ, ιδιαίτερα στην Ιταλία, διαπνέονταν από την αισθητική εκείνη αντίληψη που θεωρεί την τέχνη μέσο για να εκφράζονται τα πάθη της ψυχής. Δεν πρέπει, άλλωστε, να ξεχνάμε ότι ο 17ος αιώνας ήταν εποχή σημαντικών προόδων στην ψυχολογία, τη βιολογία, τη φυσιογνωμική. Οι πραγματείες για την έκφραση που έγραψαν καλλιτέχνες της εποχής (ανάμεσά τους και ο γάλλος ζωγράφος Σαρλ Λε Μπρεν) αναφέρονταν στο πώς να αποδίδονται ο πόνος, η αγάπη, η οργή, η τρυφερότητα, η χαρά, ο φόβος, ο πανικός, η απόγνωση, η νοσταλγία, η περιφρόνηση, κ.ο.κ. Όλα αυτά τα συναισθήματα έπρεπε να αποδίδονται στην πιο ακραία εκδοχή τους (κάτι ανάλογο μ' αυτό που συμβαίνει στα θεατρικά έργα του Ρακίνα), με την ψυχική ταραχή να εξωτερικεύεται σε κινήσεις του σώματος και συσπάσεις του προσώπου. Ο άγιος στην τέχνη του Μπαρόκ είναι συνήθως ένας μάρτυρας της πίστης, που συχνά βρί-



13. Μπερνίνι, *Ο καρδινάλιος Σκιπίων Μποργκέζε*, 1632. Μάρμαρο. Γκαλερία Μποργκέζε, Ρώμη. Με την προτομή του πρώτου προστάτη του, ο Μπερνίνι ανανεώνει ριζικά το είδος αυτό γλυπτικής, αντικαθιστώντας την πέτρινη αθανασία παλαιότερων μορφών με τη ζωντανία και τη ζωηρή εκφραστικότητα.

σκεται σε κατάσταση έκστασης. Ο προπαγανδιστικός και απολογητικός ρόλος που καλούνταν να παίξει η τέχνη, με βάση τις αρχές της Αντιμεταρρύθμισης, ενίσχυσε το ρητορικό στοιχείο τόσο στη γλυπτική όσο και στη ζωγραφική. Συχνά οι μορφές στα έργα τέχνης της εποχής δείχνουν να έχουν βγει από τον κόσμο του θεάτρου, και ειδικότερα από τον κόσμο της όπερας, η οποία όχι μόνο γνώριζε την πρώτη της άνθηση την περίοδο εκείνη, αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις ασκούσε και άμεση επίδραση στις άλλες τέχνες (λ.χ., στην αρχιτεκτονική).

Οι καλλιτέχνες, και κυρίως οι γλύπτες, προσπαθούσαν να θεμελιώσουν την τάση τους για ρητορικότητα στο παράδειγμα έργων της Ελληνιστικής και Ρωμαϊκής περιόδου, που είχαν έρθει στο φως σχετικά πρόσφατα και αποτελούσαν σταθερό σημείο αναφοράς και αντικείμενο μελέτης — ο Μπερνίνι και άλλοι σημαντικοί καλλιτέχνες της εποχής ασχολούνταν, άλλωστε, αρκετά συστηματικά με την αποκατάσταση αρχαίων αγαλμάτων. Το σύμπλεγμα του *Λαοκόοντος*, έργο του 1ου π.Χ. αιώνα που είχε βρεθεί σ' ένα



14. (αριστερά) Φραντσέσκο Μόκι, *Αγία Βερόνικα*, 1629-40. Μάρμαρο. Άγιος Πέτρος, Ρώμη. Χαρακτηριστικό δείγμα γλυπτικής του Μπαρόκ: είναι φανερή η προσπάθεια να αποδοθούν το αίσθημα και το πάθος με τις κινήσεις και τη δράση.



15. (δεξιά) Φραντσέσκο Ντιγκενούα, *Αγία Σουζάνα*, 1629-33. Σάντα Μαρία ντι Λορέτο, Ρώμη. Αν και έργο της περιόδου του Μπαρόκ, το γλυπτό διακρίνεται για την κλασική του γαλήνη.

αμπέλι της Ρώμης το 1506, εξακολουθούσε να ασκεί καταλυτική επίδραση στους γλύπτες του 17ου αιώνα, για τους οποίους αποτελούσε όχι μόνο κορυφαίο δείγμα έκφρασης του ανθρώπινου πόνου στην ιστορία της τέχνης, αλλά και πηγή έμπνευσης για το πρόσωπο του πάσχοντος Ιησού και των μαρτύρων της χριστιανικής πίστης.

Ο Μπερνίνι καταφέρνει να εκφράσει με τα γλυπτά του όλο το φάσμα των ανθρώπινων παθών, από τη σκληρότητα του πολεμιστή (*Δαβίδ*) ως την έκσταση (*Η έκσταση της Αγίας Τερέζας*· 12), ενώ παράλληλα, στο έργο του *Απόλλων και Δάφνη*, αποτυπώνει με επιτυχία τη στιγμή ακριβώς που η νύμφη ξεψυχάει, για να με-

ταμορφωθεί στο ομώνυμο φυτό. Με τις προτομές του εξάλλου, άλλοτε αποδίδει τη ζωντάνια και την κίνηση του προσώπου (*Ο καρδινάλιος Σκιπίων Μποργκέζε*· 13), και άλλοτε (*Λουδοβίκος ΙΔ΄, Βερσαλλίες*) δίνει στον κατεξοχήν ενσαρκωτή της απόλυτης μοναρχίας την πιο κομψή δυνατή μορφή. Τέλος, στους τάφους του Ουρβανού Η΄ και του Αλέξανδρου Ζ΄, στον Άγιο Πέτρο της Ρώμης, το θέμα του θανάτου προσεγγίζεται και αποδίδεται από τον Μπερνίνι με καινοφανή έμφαση στο δραματικό στοιχείο.

Τα έργα του Φραντσέσκο Μόκι (Francesco Mochi, 1580-1654), αν και λιγοστά, διακρίνονται για την πρωτοτυπία τους (14): διαφοροποιούνται από εκείνα του Μπερνίνι, λόγω της προτίμησής τους για ένα στοιχείο εκλέπτυνσης, που κατάγεται από τους μανιεριστές του 16ου αιώνα (*Έφιππος ανδριάντας του Αλεσάντρο Φαρνέζε*, στην Πιατσέντσα). Ο Αλεσάντρο Αλγκάρντι (Alessandro Algardi, 1595-1654), πιο συγκρατημένος στο ταμπεραμέντο

16. Καραβάτζιο, *Η κλήση του Αγίου Ματθαίου* (λεπτομέρεια), περ. 1599. Λάδι σε μουσαμά. Παρεκκλήσιο Contarelli, Σαν Λουίτζι ντέι Φραντσέζι, Ρώμη.



του από τον σύγχρονό του Μπερνίνι, εμπνέεται πιο άμεσα από την αρχαιότητα, ενώ ο φλαμανδός Φραντσέσκο Ντυκενούα (Francesco Duquesnoy, 1594-1643), που από το 1618 ως το θάνατό του έζησε και δούλεψε στη Ρώμη, εισάγει στις υπερβολές του Μπαρόκ ένα στοιχείο μετριοπάθειας, που τον φέρνει πιο κοντά στα κλασικά πρότυπα (15). Πάντως, στα τέλη του 17ου αιώνα, το ύφος του Μπερνίνι είχε ήδη αποκρυσταλλωθεί σ' έναν μιμητικό φορμαλισμό, στερημένο από κάθε στοιχείο έμπνευσης και πρωτοτυπίας.

Ζωγραφική

Στα τελευταία χρόνια του 16ου αιώνα και τις αρχές του 17ου, κάνουν αισθητή την παρουσία τους στη Ρώμη δύο καλλιτέχνες, που δεν θα ήταν υπερβολή να τους θεωρήσουμε τους πόλους ανάμεσα στους οποίους θα κινηθεί η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 17ου αιώνα. Ο Ανίμπαλε Καράτσι ζωγραφίζει από το 1597 ως το 1604 τις νωπογραφίες στην οροφή της Γκαλερία Φαρνέζε, στο ομώνυμο Παλάτσο, ενώ από το 1597 ως το 1601 ο Καραβάτζιο ζωγραφίζει τις μεγάλης κλίμακας σκηνές από τη ζωή του Αγίου Ματθαίου, στο Παρεκκλήσιο Contarelli του Σαν Λουίτζι ντέι Φραντσέζι.

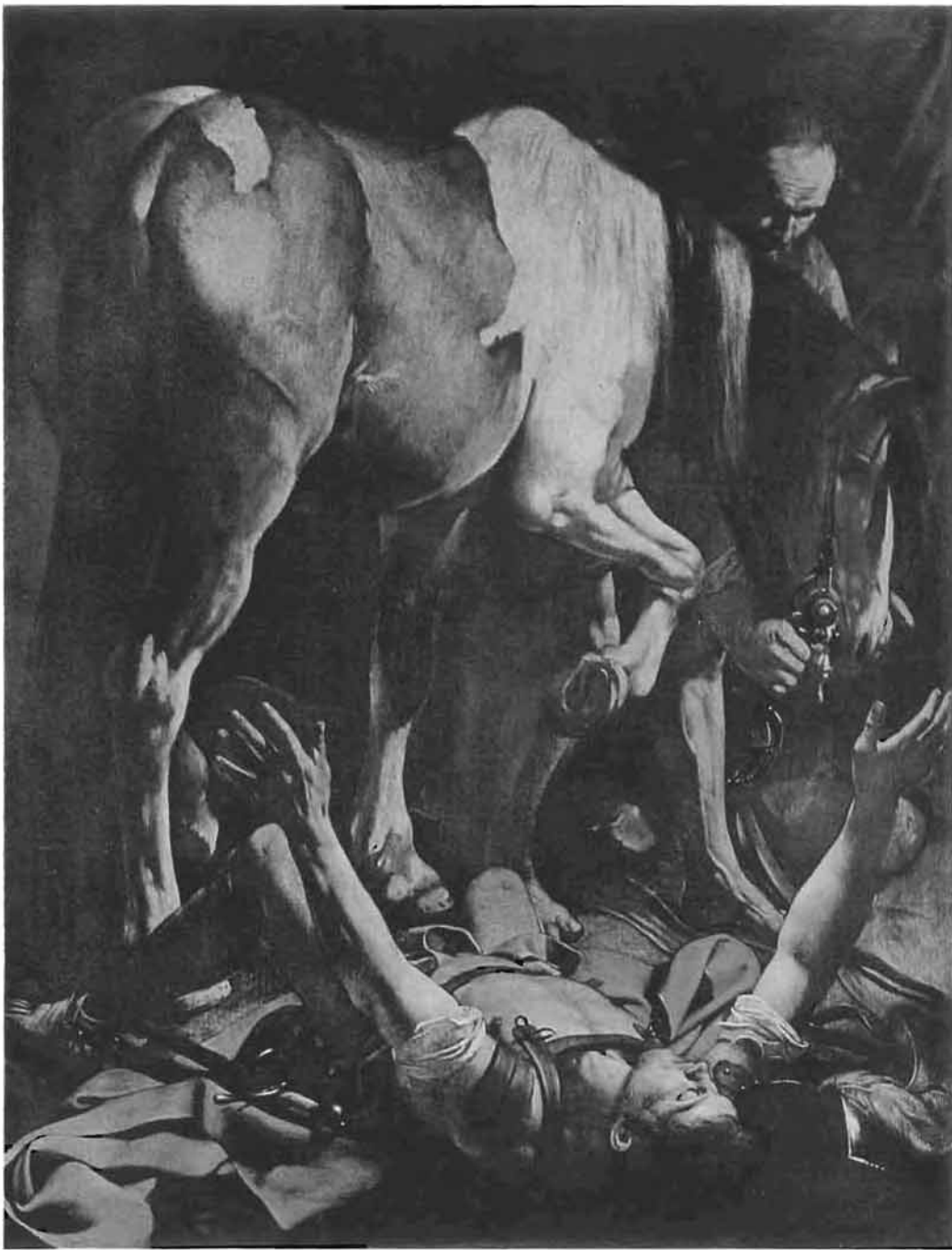
Παλαιότερα, αρκετοί ιστορικοί της τέχνης, τυφλωμένοι από τις κλασικιστικές τους προκαταλήψεις, συνήθιζαν να αντιπαραθέτουν τον Καραβάτζιο με τους Καράτσι, εμφανίζοντάς τον ως ανατροπέα και περιθωριακό στην ιστορία της ζωγραφικής. Συχνά, άλλωστε, οι κρίσεις για το έργο του Καραβάτζιο επηρεάζονται από τα όσα γνωρίζουμε για την περιπετειώδη ζωή του ως ομοφυλόφιλου, μπράβου και μαχαιροβγάλτη, τείνοντας να τον θεωρήσουν πρόδρομο της «καταραμένης» μεγαλοφυίας, που η κοινωνία την απορρίπτει. Στην πραγματικότητα, παρά το γεγονός ότι οι πίνακές του ενοχλούσαν ίσως ορισμένους ακαδημαϊκούς κύκλους, που τους θεωρούσαν υπερβολικά ρηξικέλευθους, ο Καραβάτζιο είχε βασικά εξασφαλίσει την αποδοχή των καλλιτεχνών και των φιλότεχνων της εποχής του –όταν τα έργα του δεν γίνονταν δεκτά από μια εκκλησία, πάντοτε βρισκόταν κάποιος μαικήνας, πρόθυμος να τα αγοράσει.

Ο Καραβάτζιο (Michelangelo Merisi ή Amerighi από το Caravaggio, 1573-1610) αξιοποιούσε στα έργα του όλη του την ενέργεια και τη φλογερή του ιδιοσυγκρασία· δεν είναι, ωστόσο, αλήθεια ότι επιδίωκε τη ρήξη με την παλαιότερη ζωγραφική, ότι προσπα-



17. Ανίμπαλε Καράτσι, *Ο Ερμής δίνει το Χρυσό Μήλο του Κήπου των Εσπερίδων στον Πάρι*, 1597-1605. Νωπογραφία. Παλάτσο Φαρνέζε, Ρώμη. Οι διακοσμήσεις στο Παλάτσο Φαρνέζε αποτέλεσαν σημαντική πηγή έμπνευσης για τις μυθολογικές σκηνές στη ζωγραφική του 17ου αιώνα.

θούσε να ανατρέψει τα ιδεώδη της Αναγέννησης για την τέχνη. Όπως αποδεικνύεται και από τα στοιχεία που αντλεί από την Αρχαιότητα, τον Σαβόλντο, τον Μιχαήλ Άγγελο και τον Ραφαήλ, στόχος του δεν ήταν να αρνηθεί τη μεγάλη τέχνη του παρελθόντος, αλλά να επαναπροσδώσει σωματική οντότητα και πυκνότητα στις ασταθείς, αέρινες φιγούρες του Μανιερισμού. Ακολουθώντας την αυθεντική καλλιτεχνική παράδοση της Ιταλίας, και της Μεσογείου γενικότερα, προσπαθούσε να μετατρέψει το ανθρώπινο σώμα σε κεντρικό θέμα της ζωγραφικής του, συνεχίζοντας το ρεύμα εκείνο που είχε εγκαινιάσει ο Τζιότο (υπερβαίνοντας τις συμβάσεις της Βυζαντινής τέχνης) και είχε οδηγήσει στην ωριμώ-



18. Καραβάτζιο, *Η μεταστροφή του Αγίου Παύλου*, 1600-01. Λάδι σε μουσαμά. Παρεκκλήσιο Cerasi, Σάντα Μαρία ντελ Πόπολο, Ρώμη. Μαζί με τη *Σταύρωση του Αγίου Πέτρου* στο ίδιο παρεκκλήσιο, η σύνθεση αυτή σηματοδοτεί τη στροφή προς το ρεαλισμό, που συντελείται στα έργα της ωριμότητας του Καραβάτζιο.

τητά του ο Μαζάτσιο (υπερβαίνοντας τις φόρμες του Διεθνούς Γοθικού ύφους). Κανένας ιταλός ζωγράφος δεν υπήρξε ίσως τόσο ακραία ανθρωπομορφικός όσο ο Καραβάτζιο, στα έργα του οποίου κάθε άλλο στοιχείο εκτός από την ανθρώπινη μορφή τείνει να υποβαθμιστεί, ή ακόμα και να εξαφανιστεί (16).

Οι ζωγράφοι της Αναγέννησης προσπαθούσαν να αποδώσουν το ανθρώπινο σώμα κυρίως μέσω του φωτός. Ως κληρονόμοι αυτής της παράδοσης, οι μανιεριστές είχαν καταλήξει να μετατρέψουν την ανθρώπινη μορφή σε αέρινο φάντασμα. Ο Καραβάτζιο, αντίθετα, ξεκινούσε από τη σκιά για να αναδείξει τα αθλητικά σώματα και τα πληθειακά χαρακτηριστικά των μορφών του: το βίαιο φως που πέφτει από το πλάι τονίζει τους μυς και τους όγκους, ενώ ο χώρος αποκτά υπόσταση μόνο μέσω της ανθρώπινης παρουσίας (18). Στην προσπάθειά του να υπογραμμίσει τη σωματική παρουσία των μορφών του, που το λεπταίσθητο ύφος των μανιεριστών έτεινε να εξαφανίσει, ο Καραβάτζιο αναζήτησε τα μοντέλα του στους απλούς ανθρώπους του λαού, ακόμα και όταν ζωγράφιζε θρησκευτικές σκηνές. Μ' αυτόν τον εικονογραφικό λαϊκισμό, επέστρεφε κατά κάποιον τρόπο στο αυθεντικό πνεύμα των Ευαγγελίων και των πρώτων χριστιανικών χρόνων, συμβάλλοντας έτσι στη διαμόρφωση μιας παράδοσης που θα επηρεάσει καθοριστικά τη θρησκευτική ζωγραφική του 17ου αιώνα. Στους πίνακες του Καραβάτζιο το δραματικό στοιχείο είναι έντονο σε ό,τι αφορά τις σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους, ανοίγοντας έτσι το δρόμο για την αγωνιώδη εξερεύνηση της ψυχής και της ανθρώπινης μοίρας, που κάνει αισθητή την παρουσία της στα έργα πολλών καλλιτεχνών του 17ου αιώνα.

Την ίδια εποχή που ο Καραβάτζιο φιλοτεχνούσε τα έργα του για το Παρεκκλήσιο Contarelli, ο Ανίμπαλε Καράτσι (Annibale Carracci, 1560-1609), με τη βοήθεια του αδελφού του Αγκοστίνου (Agostino Carracci, 1557-1602), ζωγράφιζε με φωτεινά και χαρούμενα χρώματα ιστορίες από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου στην οροφή της Γκαλερία Φαρνέζε (17). Ενώ ο Καραβάτζιο καταπιανόταν κυρίως με το θεμελιώδες δράμα της ανθρώπινης μοίρας, οι αδελφοί Καράτσι απέδιδαν έναν κόσμο ανεμελιάς και απολαύσεων, πολύ πιο κοντά στις προσδοκίες και τις συνήθειες των ηγεμόνων και των ευγενών της εποχής. Οι νωπογραφίες των Καράτσι στην οροφή της Γκαλερία Φαρνέζε μπορεί κανείς να πει ότι υπήρξαν αδιαμφισβήτητη πηγή έμπνευσης για όλη τη διακοσμητική ζωγραφική, που σύντομα κατέκλυσε τα μέγαρα και τα ανάκτορα όχι μόνο της Ρώμης, αλλά και ολόκληρης της Ευρώπης.



19. Λοντοβίκο Καράτσι. Παναγία των Bargellini, περ. 1591. Λάδι σε μονασιά. Εθνική Πινακοθήκη, Μπολόνια.

Το ύφος των νοπογραφιών της Γκαλερία Φαρνέζε αντλεί στοιχεία από κορυφαίους καλλιτέχνες της Αναγέννησης, όπως ο Μιχαήλ Άγγελος και ο Ραφαήλ, τα οποία όμως οι Καράτσι αφομοιώνουν και συνθέτουν με τον δικό τους, ιδιαίτερο τρόπο. Η ζωγραφική των Καράτσι συνδυάζει την αίσθηση της αρμονίας και της τάξης στη σύνθεση με την άνεση και τη χαλαρότητα του Μανιερισμού, αλλά και με την προσεκτική μελέτη της φύσης (ή ακόμα και τη χρησιμοποίηση απλών ανθρώπων του λαού ως μοντέλων), που χαρακτηρίζει τον Καραβάτζιο. Το 1585, στην Μπολόνια, οι αδελφοί Καράτσι και ο ξάδελφός τους Λοντοβίκο (Lodovico Carracci, 1555-1619) ίδρυσαν την Accademia degli Incamminati (= Ακαδημία των μυημένων), όπου η διδασκαλία βασιζόταν στη μελέτη των παλαιών Δασκάλων, της ανατομίας, και των ζωντανών

μοντέλων. Ο πιο προικισμένος από τους Καράτσι ήταν αναμφισβήτητα ο Ανίμπαλε, η ζωηρή ιδιοσυγκρασία του οποίου συχνά τον έφερνε πολύ κοντά στον «ρεαλισμό» του Καραβάτζιο. Από την άλλη μεριά, τα έργα του Λοντοβίκο διακρίνονται κυρίως για την πιο τρυφερή και μυστικιστική ευαισθησία τους (19). Τέλος, δεν θα πρέπει κανείς να παραβλέψει τη συμβολή των Καράτσι στη διαμόρφωση και εξέλιξη της κλασικής τοπιογραφίας, όπως επίσης και στον τύπο εκείνου ρετάμπλ* που οι ρίζες του βρίσκονται στον Ραφαήλ και όπου ο ζωγραφικός χώρος χωρίζεται σαφώς σε μια ουράνια και μια επίγεια ζώνη.

Στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα, ο ρόλος της Μπολόνιας στις καλλιτεχνικές εξελίξεις ήταν σημαντικός: οι επιφανέστεροι ζωγράφοι που δούλευαν στη Ρώμη της εποχής εκείνης κατάγονταν από την πρωτεύουσα της Εμίλια Ρομάνα. Χαρακτηριστικό απ' αυτή την άποψη είναι το παράδειγμα του Γκουίντο Ρένι (Guido Reni, 1575-1642), του οποίου η ζωγραφική περιγράφεται συχνά ως «μπαρόκ κλασικισμός» (20), αλλά και του Ντομενικό (Domeni-

* Retable (από το λατινικό *retrotabulum* = πίσω από την αγία τράπεζα: *αγγλ.* altarpiece, *ιταλ.* pala d' altare, *ισπ.* rearedos, *γερμ.* Altarbild). Έργα ζωγραφικής (συνήθως πολύπτυχα) ή γλυπτά, πάνω και πίσω από την αγία τράπεζα. Παρόμοια έργα έκαναν την εμφάνισή τους για πρώτη φορά τον 10ο-11ο αιώνα, όταν οι ιερείς άρχισαν να τελούν τη θεία λειτουργία με το μέτωπο προς το ιερό και την πλάτη προς το εκκλησίασμα. Τον 14ο και 15ο αιώνα, το είδος αυτό διακόσμησης διαδόθηκε ευρύτατα, για να γίνει τελικά, στην περίοδο της Αντιμεταρρύθμισης, απαραίτητο συμπλήρωμα της αγίας τράπεζας σε κάθε σχεδόν ρωμαιοκαθολική εκκλησία.

20. Ρένι, *Αυγή*, 1613. Νοπογραφία. Περίπτερο του Παλάτσο Παλαβιτσίνι-Ροσπλιόζι, Ρώμη.



κο Ζαμπιερί, γνωστός ως Domenichino, 1581-1641), που με το σαφώς κλασικιστικό ύφος του (21) προαναγγέλλει τον Πουσέν. Η κυριαρχία του Μπαρόκ στη ζωγραφική της Ρώμης του 17ου αιώνα δεν υπήρξε ποτέ απόλυτη, ούτε ευσταθεί η άποψη ότι ο κλασικισμός αντιπροσωπεύεται μόνο από τους γάλλους Νικολά Πουσέν και Κλωντ Λοραίν, οι οποίοι εγκαταστάθηκαν στη Ρώμη για να βρίσκονται σε άμεση επαφή με την τέχνη της Αρχαιότητας. Ανεξάρτητα αν σήμερα τους κατατάσσουμε στο Μπαρόκ ή στον Κλασικισμό, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι για τους ιταλούς καλλιτέχνες της εποχής τα αρχαία πρότυπα αποτελούσαν σταθερό σημείο αναφοράς.

Στη Ρώμη των αρχών του 17ου αιώνα υπήρχαν πολλοί «αρχαιοπόλες», των οποίων τα καταστήματα και τις συλλογές επισκέπτονταν συστηματικά οι καλλιτέχνες. Το μουσείο αρχαιοτήτων του Κασιάνο ντελ Πότσο αποτελούσε σημείο συνάντησης ζωγράφων

21. Ντομενικίνο, *Το κυνήγι της Άρτεμης*, περ. 1617. Λάδι σε μουσαμά. Γκαλερία Μποργκέζε, Ρώμη. Η σχετική ηρεμία που επικρατεί και η αυτοσυγκράτηση στην απόδοση του γυμνού σηματοδοτούν την τάση του καλλιτέχνη για επιστροφή στον κλασικισμό.



22. Οράτιο Τζεντιλέσκι, *Οι μάρτυρες Αγία Καικιλία, Άγιος Βαλεριανός και Άγιος Τιβούρτιος μ' έναν άγγελο*. Λάδι σε μουσαμά. Πινακοθήκη Μπρέρα, Μιλάνο. Η σπειροειδής σύνθεση, που εκφράζει την τάση ανύψωσης προς τον ουρανό, χαρακτηρίζει αρκετά έργα της περιόδου του Μπαρόκ.

τόσο διαφορετικών μεταξύ τους όσο ο Πουσέν και ο Πιέτρο ντα Κορτόνα. Οι χαριτωμένες μυθολογικές συνθέσεις του Άλμπανι (Francesco Albani, 1578-1660) ανήκουν σ' αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε «κλασικιστικό ρεύμα», ενώ αντίθετα ο Γκουερτσίνο [Giovanni Francesco Barbieri, γνωστός ως Guercino



23. Τζοβάνι Καρατσιόλο (Ιλ Μπατιστέλο), *Η απελευθέρωση του Αγίου Πέτρου*, 1608-09. Λάδι σε μουσαμά. Εκκλησία του Πίο Μόντε ντελα Μιζερικόρντια. Νάπολη. Η γόνιμη αφομοίωση των καινοτομιών του Καραβάτζιο είναι φανερή.

(=αλλήθωρος), 1591-1666], που καταγόταν επίσης από την Εμίλια, απομακρύνθηκε αρκετά από τον ακαδημαϊσμό της Σχολής της Μπολόνιας, προσεγγίζοντας σε ορισμένες περιπτώσεις το ύφος του Καραβάτζιο.

Μιμητές του Καραβάτζιο υπήρξαν πολλοί· ορισμένοι μάλιστα απ' αυτούς, που έγιναν γνωστοί με το όνομα τενεμπριστές (tenebroso = σκοτεινός) ή καραβατζιστές, κατάγονταν από τη βόρεια Ευρώπη. Ο Μπαρτολομέο Μανφρέντι (Bartolommeo Manfredi, περ. 1580-1620) διακρίθηκε κυρίως ως ζωγράφος ρωπογραφικών σκηνών σε ταβέρνες, σαφώς επηρεασμένων από τον Καραβάτζιο. Οι δύο κορυφαίοι καλλιτέχνες, ωστόσο, αυτού του ρεύματος ήταν ο γάλλος Βαλαντέν (Moïse Valentin, περ. 1591-1632), που έζησε τα χρόνια της ωριμότητάς του στη Ρώμη, και ο ολλανδός Τερμπρούχεν (Hendrick Terbrugghen, 1588-1629), ο οποίος, αφού έζησε στην Ιταλία την περίοδο 1604-14, εγκαταστάθηκε τελικά στην Ουτρέχτη, όπου έθεσε τις βάσεις της ομώνυμης Σχολής. Κάτω από την επίδραση του ολλανδού Πήτερ φαν Λαρ [Pieter van Laer, γνωστός ως Il Bamboccio (= ο μπουλούκος), περ. 1592-1642], καλλιτέχνες όπως ο Μικελάντζελο Τσερκουότσι (Michelangelo Cerquozzi, 1602-60) διεύρυναν τη θεματολογία του Καραβατζισμού, ώστε να συμπεριλάβει και τοπιογραφίες με μικροσκοπικές ανθρώπινες μορφές. Άλλοι ζωγράφοι που ακολούθησαν τα διδάγματα του Καραβάτζιο ήταν ο Οράτσιο Τζεντιλεσκι (Orazio Gentileschi, περ. 1565-περ. 1638) (22), ο Κάρλο Σαρατσένι (Carlo Saraceni, περ. 1580-1620), ο Τζοβάνι Σερόντινε (Giovanni Serodine, 1600-31), και ο ναπολιτάνος Τζοβάνι Καρατσιόλο (Giovanni Battista Caracciolo, γνωστός ως Il Battistello, περ. 1570-1637) (23).

Ιερές και βέβηλες παραστάσεις, αλληγορίες και αφηγηματικές συνθέσεις, αποτελούσαν τον 17ο αιώνα τα αγαπημένα θέματα των νωπογραφιών που κοσμούσαν τοίχους, θόλους και οροφές σε εκκλησίες και μέγαρα της Ρώμης και των άλλων ιταλικών πόλεων. Ένας από τους πιο εμπνευσμένους νωπογράφους της εποχής υπήρξε ο Πιέτρο ντα Κορτόνα (Pietro da Cortona, 1596-1669), ο κατεξοχήν ζωγράφος που απέδωσε τη χαρά της ζωής του Μπαρόκ στην οροφή του Παλάτσο Μπαρμπερίνι της Ρώμης (1633-39), αλλά και στους τοίχους του Παλάτσο Πίτι της Φλωρεντίας (1641-46-24). Μιμητής των βενετσιάνων ως προς τη φωτεινότητα και την πληθωρικότητα των χρωμάτων του, ο Πιέτρο ντα Κορτόνα θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα είδος «ιταλού Ρούμπενς».

Σε όλη τη διάρκεια του 17ου αιώνα, ήταν σαφής η προτίμηση για οροφές που να δίνουν στον θεατή την αίσθηση ότι ένα πλήθος



24. Πιέτρο ντα Κορτόνα. *Ο χρυσός αιών*, 1641-46. Νωπογραφία. Σάλα ντελα Στούφα, Παλάτσο Πίτι, Φλωρεντία. Τα χρώματα του Πιέτρο ντα Κορτόνα και η χαρά της ζωής που αποπνέουν τα έργα του θυμίζουν Ρούμπενς.

25. (απέναντι) Αντρέα Πότσο, *Η δόξα του Αγίου Ιγνατίου*, 1691-94. Νωπογραφία ▶ στην οροφή του Σαν Ινιάτσιο, Ρώμη. Το σημείο από το οποίο έπρεπε να βλέπει κανείς την πληθωρική σύνθεση του πάντρε Αντρέα Πότσο ήταν σημειωμένο με μια λευκή πέτρα, στο κέντρο του μεσαίου κλίτους.





26. Εβαρίστο Μπασκένις, *Μουσικά όργανα*. Λάδι σε μουσαμά. Παλάτσο Μορόνι, Μπέργκαμο.

27. Μπερνάρντο Στρότσι, *Η μαγείρισσα*, περ. 1612. Λάδι σε μουσαμά. Παλάτσο Ρόσο, Γένοβα.



28. Ντομένικο Φέτι, *Μελαγχολία*. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι. Η συμβολική μορφή του Φέτι, πιο ταπεινή από εκείνη στο περιώνυμο χαρακτηριστικό του Ντύρερ, σκέφτεται το θάνατο και τη σωτηρία της ψυχής.

ιπτάμενες μορφές αιωρούνταν από πάνω του. Το χαρακτηριστικό αυτό του Μπαρόκ γίνεται ιδιαίτερα αισθητό στις εκκλησίες, όπου η μεγάλη απόσταση από την οροφή προσφέρεται για παρόμοια παιχνίδια προοπτικής περισσότερο απ' ό,τι σε αίθουσες μεγάρων και ιδιωτικών κατοικιών. Ο Ντομενικίνο, ο Λανφράνκο, ο Πιέτρο ντα Κορτόνα και ο Τζ. Μπ. Γκάουλι αποτελούν χαρακτηριστικούς εκφραστές αυτής της τάσης, η οποία θα φτάσει στο απόγειό της με τον πάντρε Αντρέα Ρότσο (Andrea Pozzo, 1642-1709), έναν ησουίτη παπά που έγραψε μάλιστα και πραγματείες περί προοπτικής. Η δόξα του Αγίου Ιγνατίου (1691-94· 25) του Ρότσο, στην οροφή του Σαν Ινιάτσιο στη Ρώμη, θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί το αριστούργημα του ιλουζιονιστικού αυτού ύφους.

Οι καλλιτεχνικές εξελίξεις έξω από τη Ρώμη ακολουθούσαν συχνά τη δική τους ανεξάρτητη πορεία. Ζωγράφοι όπως οι Κριστόφανο Αλόρι (Cristofano Allori, 1577-1621) και Κάρλο Ντόλτσι



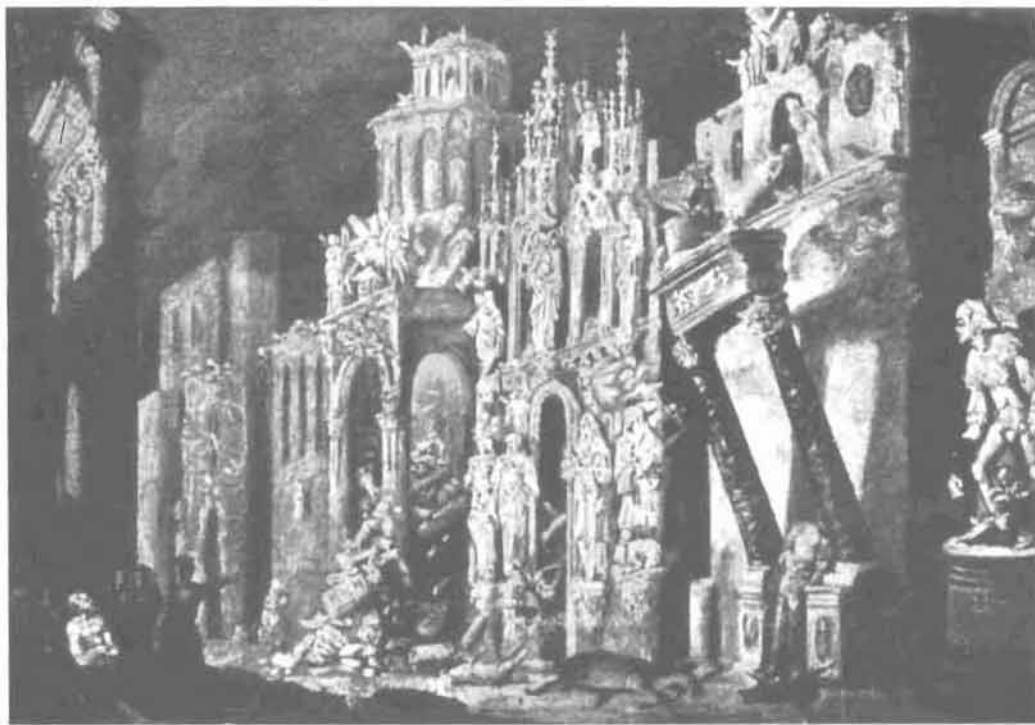
29. Π.Φ. Ματσουκέλι (Il Moratso-ne), *Ο Άγιος Φραγκίσκος σε έκσταση*. Λάδι σε μουσαμά. Καστέλο Σφορτσέσκο, Μιλάνο. Χαρακτηριστικό δείγμα «τενεμπρισμού». Η μορφή του Αγίου Φραγκίσκου προβάλλει μέσα από το σκοτάδι, σαν φάντασμα, θυμίζοντας με την έκφρασή της τον πάσχοντα Χριστό.

30. Ντανιέλε Κρέσπι, *Το γεύμα του Αγίου Καρόλου Μπορομέο*, περ. 1628. Λάδι σε μουσαμά. Εκκλησία του Θείου Πάθους, Μιλάνο. Ο άγιος εμφανίζεται απορροφημένος από τους ευσεβείς στοχασμούς του ακόμα και την ώρα του λιτού του γεύματος.



31. Σαλβατόρ Ρόζα, *Σκηνή λιμανιού*, 1639-40. Λάδι σε μουσαμά. Παλάτσο Πίτι, Φλωρεντία. Τα «ρομαντικά» τοπία του Ρόζα αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για αργότερους μεταγενέστερους καλλιτέχνες.

(Carlo Dolci, 1616-86) στη Φλωρεντία, ή όπως ο Σασοφεράτο (Giovanni Battista Salvi, από το Sassoferrato, 1605-85), δείχνουν μάλλον να αγνοούν τις κυρίαρχες τάσεις της εποχής, επιλέγοντας ένα πιο «αρχαϊκό» ιδίωμα. Στο Μπέργκαμο, ο Εβαρίστο Μπασκένις (Evaristo Baschenis, 1617-77) ζωγράφιζε νεκρές φύσεις με μουσικά όργανα σ' ένα μανιεριστικό ύφος (26). Η Βενετία εξελίχθηκε βαθμιαία σε σημείο συνάντησης καλλιτεχνών από διάφορες περιοχές της Ιταλίας, ή και από άλλες χώρες, οι οποίοι παρέμεναν πιστοί στην έμφαση που έδινε παραδοσιακά η βενετσιάνικη τέχνη στην αισθαντικότητα του χρώματος. Ο γενοβέζος Μπερνάρντο Στρότσι (Bernardo Strozzi, 1581-1644) (27), ο Ντομένικο Φέτι από τη Ρώμη (Domenico Fetti, 1589-1623) (28) και ο γερμανός Γιόχαν Λις (Johann Liss, περ. 1595-1629) δούλεψαν όλοι τους στη Βενετία ανάμεσα στο 1620 και το 1645. Ο αξιολογότερος κολορίστας πάντως ήταν ο Φραντσέσκο Μαφεί από τη Βιτσέντσα (Francesco Maffei, 1600-60), ενώ αξίζει να αναφερθεί και ο φλωρεντινός Σεμπαστιάνο Ματσόνι (Sebastiano Mazzoni, περ. 1611-78), τα



32. Μονσού Ντεζιντέριο, *Η καταστροφή των Σοδόμων*. Λάδι σε μουσαμά. Συλλογή Bagnoli-Sanfelice, Νάπολη. Με το όνομα αυτό είναι γνωστοί δύο ζωγράφοι φανταστικών τοπίων από το Μετς της Λοραίνης: ο Ντιντιέ Μπαρά και ο Φρανσουά-Ντιντιέ ντε Νομέ.

έργα του οποίου διακρίνονται για την πρωτοτυπία τους, φτάνοντας συχνά στα όρια της καρικατούρας και εισάγοντας ένα στοιχείο ρομαντισμού.

Η τάση προς ένα «ρομαντικό» ύφος, που παρατηρείται και σε άλλες πόλεις της Ιταλίας εκτός από τη Βενετία, αποτελούσε ίσως αντίδραση στο Μπαρόκ της Ρώμης και της Μπολόνιας, και εκδηλώθηκε κυρίως με τη στροφή προς τα δραματικά θέματα και τη σκοτεινή ατμόσφαιρα — ο επαρχιακός τενεμπρισμός, αν και είχε τις ρίζες του στον Καραβάτζιο, κατέληγε ουσιαστικά στη διάλυση των μορφών μέσα στο σκοτάδι και όχι στην ανάδειξή τους μέσω του σκιοφωτισμού. Στο Μιλάνο, ο Φραντσέσκο ντελ Κάιρο (Francesco del Cairo, 1607-65), ο Μορατσόνε (Pier Francesco Mazzuccheli, από το Morazzone, 1573-1626), ο Τσεράνο (Giovanni Battista Crespi, από το Cerano, 1567/8-1632) και ο Ντανιέλε Κρέσπι

(Daniele Crespi, περ. 1598-1630) ζωγράφιζαν συνθέσεις “τυλιγμένες” κυριολεκτικά στο σκοτάδι (29, 30). Στη Γένοβα, οι επαφές με τη Φλαμανδική ζωγραφική — ο Ρούμπενς και ο Βαν Ντάικ είχαν μείνει για ένα διάστημα στην πόλη — δημιούργησαν μια πιο συγκεχυμένη κατάσταση, ενώ καθοριστική υπήρξε εδώ και η επίδραση του Μπερνάρντο Στρότσι.

Η πιο ζωντανή και παραγωγική σχολή στην Ιταλία του 17ου αιώνα ήταν εκείνη της Νάπολης. Πηγή έμπνευσης υπήρξε κι εδώ ο Καραβάτζιο, ο οποίος είχε ζήσει στην πόλη. Ο ισπανικής καταγωγής Τζουζέπε ντε Ριμπέρα (Jusepe de Ribera, ο λεγόμενος Il Spagnoletto, 1591-1652), που εγκαταστάθηκε στη Νάπολη το 1616, πρόσθεσε στον Καραβατζισμό ένα στοιχείο πικρίας, ή ακόμα και

33. Λούκα Τζορντάνο. *Η εκδίωξη των εμπόρων από το Ναό*. 1684. Ψωπογραφία. Εκκλησία των Ιερωνυμιτών, Νάπολη. Ο Τζορντάνο ήταν γνωστός για τη δεξιοτεχνία του και για την ικανότητά του να μιμείται το ύφος άλλων ζωγράφων.



σκληρότητας, το οποίο υιοθέτησε και ο λίγο μεταγενέστερος Ματία Πρέτι (Mattia Preti, 1613-99). Κάτω από τον τίτλο Σχολή της Νάπολης μπορούν να στεγαστούν πλήθος ζωγράφοι ιστορικών σκηνών, νεκρών φύσεων, μαχών, τοπίων και ρωπογραφικών θεμάτων. Η τάση διαφυγής από την πραγματικότητα ώθησε δύο καλλιτέχνες από το Μετς της Λοραίνης, τον Ντιντιέ Μπαρά (Didier Barra) και τον Φρανσουά Ντιντιέ ντε Νομέ (François Didier de Nomé), να ζωγραφίσουν οραματικά τοπία με φανταστικά κτίρια, σε μια αποκαλυπτική ατμόσφαιρα (32) – για πολλά χρόνια, οι δύο ζωγράφοι συγχέονταν και ήταν γνωστοί με το κοινό όνομα Μονσου Ντεζιντέριο (Monsù Desiderio). Ο Σαλβατόρ Ρόζα (Salvator Rosa, 1615-73), που στην ταραχώδη ζωή του υπήρξε διαδοχικά

34. Αντρέα Μπρουστολόν, πολυθρόνα, αρχές 17ου αιώνα. Μουσείο Κα Ρετσόνικο, Βενετία.



επαναστάτης, ληστής, πλανόδιος θεατρίνος και θεατρικός συγγραφέας, μοιάζει να έχει προσαρμόσει την τέχνη του (31) στο ρομαντισμό της περιπετειώδους ζωής του. Ο κύκλος της Σχολής της Νάπολης θα κλείσει οριστικά στις αρχές του 18ου αιώνα με τον Λούκα Τζορντάνο (Luca Giordano, 1634-1705), έναν εκλεκτικό καλλιτέχνη, που, λόγω της ταχύτητάς του στην εκτέλεση των παραγγελιών, του δόθηκε το προσωνύμιο Fa Presto (33).

Εφαρμοσμένες τέχνες

Τα ιταλικά έπιπλα του 17ου αιώνα παρέμειναν για αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα καθηλωμένα στις μνημειώδεις φόρμες της Αναγέννησης, τόσο ως προς τα σχέδιά τους όσο και ως προς τη διακόσμησή τους. Την ίδια εποχή που οι εξελίξεις στην Ευρώπη ήταν ραγδαίες, οι διακοσμήσεις των ιταλικών επίπλων ελάχιστα είχαν αλλάξει σε σχέση με την περίοδο του Μανιερισμού, περιλαμβάνοντας κυρίως κιονίσκους, ενθέσεις από πολύτιμα μάρμαρα, και προσθήκες από επιχρυσωμένο μπρούντζο.

Στο εσωτερικό των μεγάρων της Ρώμης κυριαρχούσαν οι διακοσμήσεις από μάρμαρο και γύψο. Στα τέλη πάντως του 17ου και τις αρχές του 18ου αιώνα, στοιχεία μπαρόκ είχαν ήδη αρχίσει να κατακλύζουν έπιπλα όπως οι κονσόλες. Το πληθωρικό αυτό διακοσμητικό ύφος θα οδηγηθεί τελικά στο απόγειό του γύρω στο 1720-30, με τα έπιπλα του Αντρέα Φαντόνι (Andrea Fantoni, 1659-1734) από το Μπέργκαμο και του Αντρέα Μπρουστολόν (Andrea Brustolon, 1662-1732) από τη Βενετία, στα έργα των οποίων τα όρια μεταξύ επιπλοτεχνίας και γλυπτικής γίνονται δυσδιάκριτα (34).

Σε αρκετές πόλεις της Ιταλίας, όπως, λ.χ., τη Ρώμη και τη Φλωρεντία, λειτουργούσαν ήδη τον 17ο αιώνα εργοστάσια ταπητουργίας, στα προϊόντα των οποίων είναι φανερές οι φλαμανδικές επιδράσεις. Αργότερα μόνο, στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα, απομιμήσεις των Γκομπλέν κάνουν αισθητή την παρουσία τους σε πόλεις όπως η Νάπολη και το Τουρίνο.

Τέλος, σε ό,τι αφορά την παραγωγή υφαντών, ιδιαίτερη φήμη απέκτησαν με τον καιρό η Γένοβα και η Βενετία, ενώ περιζήτητα σε όλη την Ευρώπη ήταν και τα σταμπωτά βελούδα της Γένοβας.

Η Ισπανία του 17ου αιώνα

Η περίοδος από τα τέλη του 16ου αιώνα ως τα τέλη σχεδόν του 17ου έχει αποκληθεί «χρυσούς αιώνας» της Ισπανικής τέχνης. Τον 17ο αιώνα, οι τρεις τελευταίοι αψβούργοι βασιλιάδες της Ισπανίας, ο Φίλιππος Γ', ο Φίλιππος Δ' και ο Κάρολος Β', προσπαθούσαν μάταια να διατηρήσουν την ηγεμονία που ασκούσε η χώρα τους στην Ευρώπη στα χρόνια του Φίλιππου Β'. Η περίοδος αυτή πολιτικής παρακμής της Ισπανίας υπήρξε ωστόσο περίοδος άνθησης της ισπανικής λογοτεχνίας και ζωγραφικής. Ο απόλυτος χαρακτήρας της ισπανικής μοναρχίας δεν σήμαινε και ανάλογη τάση συγκεντροποίησης των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων. Ο Βελάσκειθ, ευνοούμενος ζωγράφος του Φίλιππου Δ', έδινε τον τόνο στην τέχνη της αυλής και της Μαδρίτης, χωρίς ωστόσο η επιρροή του να επηρεάζει ιδιαίτερα τις εξελίξεις στα επαρχιακά καλλιτεχνικά κέντρα της χώρας.

Αρχιτεκτονική

Σε αντίθεση με την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική που ανθούσε, η κοσμική αρχιτεκτονική παρουσίασε τον 17ο αιώνα τάσεις στασιμότητας, ή ακόμα και παρακμής. Είναι, άλλωστε, χαρακτηριστικό ότι, όταν τον 18ο αιώνα ο Φίλιππος Ε' θέλησε να αναβιώσει την αρχιτεκτονική της αυλής, αναγκάστηκε να μετακαλέσει γάλλους και ιταλούς. Η αφομοίωση μπαρόκ στοιχείων από την ισπανική αρχιτεκτονική ακολούθησε αρκετά αργούς ρυθμούς, ενώ δεν έλειψαν και οι τάσεις επιστροφής στον Μανιερισμό. Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη αυτή έπαιξε και το σχετικά πρόσφατα ιδρυμένο Τάγμα των Ιησουϊτών. Ο φράι Φρανθίσκο Μπαουτίστα (Francisco Bautista, 1594-1679) έχτισε γύρω στο 1630 τον Σαν Ισίντρο στη Μαδρίτη και το Collegio του Τολέδου σ' ένα ημιμπαρόκ ύφος. Το αποφασιστικό βήμα από τον Μανιερισμό στο Μπαρόκ έγινε πάντως γύρω στο 1640 με το Παρεκκλήσιο του Σαν Ισίντρο (35), στον Άγιο Ανδρέα της Μαδρίτης, έργο του Πέδρο ντε λα Τόρε (Pedro de la Torre). Αν και στοιχεία μπαρόκ συναντάμε αρκετά



35. Πέδρο ντε λα Τόρε, Παρεκκλήσιο του Σαν Ισίντρο, Άγιος Ανδρέας, Μαδρίτη, περ. 1640. Ένα από τα πρώτα κτίρια στην Ισπανία όπου γίνεται φανερή η μετεξέλιξη των κλασικών μορφών προς την κατεύθυνση του Μπαρόκ.

36. Αλόνσο Κάνο, Πρόσωση του Καθεδρικού Ναού της Γρανάδας, περ. 1667. Η πληθωρική διακόσμηση και η έντονη μορφολογική αντιπαράθεση έχουν σχεδόν εξαφανίσει τα κλασικά στοιχεία.

νωρίς στα γυψοτεχνήματα με τα οποία ανδαλουσιανοί τεχνίτες διακοσμούσαν τους θόλους των εκκλησιών, η κυριαρχία του Μπαρόκ στις προσόψεις γίνεται οριστική μεταξύ 1640 και 1670, συχνά με τη μορφή πέτρινης απομίμησης των διακοσμήσεων από ξύλο στο εσωτερικό της εκκλησίας. Στην Κομποστέλα και την Ανδαλουσία, γύρω στο 1660, το μπαρόκ ρετάμπλ με τους σολομωνικούς κίονες και τα ακάνθινα στροβιλώδη μοτίβα οδηγείται στο απόγειό του. Ο Αλόνσο Κάνο (Alonso Cano, 1601-67), ζωγράφος, γλύπτης και αρχιτέκτονας, σχεδίασε τη χρονιά του θανάτου του ένα από τα αριστουργήματα του ισπανικού Μπαρόκ, την πρόσωση του Καθεδρικού Ναού της Γρανάδας (36). Η απόλυτη κυριαρχία του Μπαρόκ στην ισπανική αρχιτεκτονική όχι μόνο εδραιώθηκε και επιβεβαιώθηκε στην περίοδο 1680-1700, αλλά υπήρξε σχεδόν αδιατάρακτη και στο μεγαλύτερο μέρος του 18ου αιώνα, καθώς η Ισπανία παρέμεινε ουσιαστικά ανεπηρέαστη από το Ροκοκό.



37. Χουάν Μαρτίνεθ Μοντανιές, Άγιος Ιγνάτιος. Επιζωγραφισμένο ξύλο. Πανεπιστημιακό Παρεκκλήσιο, Σεβίλη.

Γλυπτική

Στην Ισπανία του 17ου αιώνα, η εμβέλεια των γηγενών καλλιτεχνών δεν ξεπερνούσε τα όρια της αμιγώς θρησκευτικής γλυπτικής. Το φαινόμενο αυτό ήταν ορατό ήδη από τον προηγούμενο αιώνα· για τα γλυπτά του Εσκοριάλ, ο Φίλιππος Β΄ είχε μετακαλέσει τους μιλανέζους Λεόνε και Πομπέο Λεόνι, ενώ αργότερα το έφιππο άγαλμα του Φίλιππου Δ΄ είχε ανατεθεί στον φλορεντινό Πιέτρο Τάκα.

Την ίδια εποχή, υπήρχε μεγάλη ζήτηση για γλυπτά από επιζωγραφισμένο ξύλο, με τα οποία διακοσμούσαν συχνά και τα πολυάριθμα ρετάμπλ των ισπανικών εκκλησιών. Τα γλυπτά αυτά ζω-

γραφίζονταν με ολοένα και πιο «φυσικό» τρόπο, σε αντιδιαστολή με ό,τι συνέβαινε παλαιότερα, οπότε κυριαρχούσαν οι προσθήκες από χρυσό, καθώς και άλλα πολυτελή και δαπανηρά διακοσμητικά στοιχεία. Τα σημαντικότερα κέντρα ξυλογλυπτικής ήταν δύο, το καθένα με τη δική του ιδιαίτερη παράδοση: το Βαγιαδολίδ στην Παλαιά Καστίλη και η Σεβίλη στην Ανδαλουσία. Τα πολύχρωμα γλυπτά του Βαγιαδολίδ είχαν διατηρήσει την παραδοσιακή τους αξία και φήμη σε όλη την περίοδο του Μανιερισμού, κυρίως χάρη στο όλο πάθος, σχεδόν εξπρεσιονιστικό ύφος του Αλόνσο Μπερουγκέτε (Alonso Berruguete, περ.1486-1561) και του Χουάν ντε Χουνί (Juan de Juni, 1506-77). Η τέχνη του Γκρεγκόριο Φερνάντεθ (Gregorio Fernandez, περ.1576-1636) κατάγεται απευθείας από τον καστιλιάνικο Μανιερισμό του 16ου αιώνα, τον

38. Γκρεγκόριο Φερνάντεθ, Πιετά, 1617 (λεπτομέρεια, φυσικό μέγεθος). Επιζωγραφισμένο ξύλο. Μουσείο Βαγιαδολίδ.





39. Η κυρίως αγία τράπεζα στην Καριδάδ της Σεβίλλης. Διακρίνεται στο κέντρο η *Αποκαθήλωση* του Πέδρο Ρολδάν (1670, επιζωγραφισμένο ξύλο). Το γλυπτό του Ρολδάν άσκησε σημαντική επίδραση σε μεταγενέστερους ισπανούς και πορτογάλους καλλιτέχνες.

οποίο όμως μετασχηματίζει σε Μπαρόκ, χάρη στην πιο ρεαλιστική αίσθηση του πάθους και του ρυθμού που τη διακρίνουν. Ο Φερνάντεθ, που τα γλυπτά του τείνουν ολοένα και περισσότερο να απομονωθούν από το ρετάμπλ του οποίου αποτελούν μέρος, συνήθιζε να αποδίδει τον πόνο της Παναγίας και του Χριστού σ' ένα αυθεντικά μπαρόκ ύφος, με έμφαση στο νατουραλιστικό στοιχείο, αλλά και στις δραματικές εκφράσεις και χειρονομίες (38).

Στη Σεβίλη, αντίθετα, δεσπόζει η φυσιογνωμία ενός πιο κλασικού καλλιτέχνη, του Χουάν Μαρτίνεθ Μοντανιές (Juan Martinez Montañés, 1568-1649). Οι μορφές του Μοντανιές είναι σχετικά ήρεμες, οι χειρονομίες τους πιο επιφυλακτικές, η έκφρασή τους πιο στοχαστική και εσωστρεφής (37): στα γλυπτά του, η έμφαση στο ζωγραφικό στοιχείο είναι αισθητή (σε αντιδιαστολή με ό,τι συμβαίνει στα έργα του Φερνάντεθ), ενώ η ίδια αυτή τάση προς το πιο ήρεμο, κλασικό ύφος είναι φανερή και στα ρετάμπλ του.

40. Αλόνσο Κάνο, *Η Άμωμη Σύλληψη*, 1655. Επιζωγραφισμένο ξύλο. Σκευοφυλάκιο Καθεδρικού Ναού της Γρανάδας.



Μετά τον Μοντανιές, η Σχολή της Σεβίλης με τα χαρακτηριστικά πολύχρωμα γλυπτά της παρήκμασε. Ο Πέδρο Ρολδάν (Pedro Roldán, 1624;-1700) προσπάθησε να διαμορφώσει μια σεβιλιάνικη εκδοχή του Μπαρόκ (39), ενώ στη Γρανάδα ο Πέδρο ντε Μένα (Pedro de Mena, 1628-88) διακρίθηκε για τα μαζικής παραγωγής έργα του, όπου ο ακραίος ρεαλισμός συνδυάζεται συχνά με την παρουσία θεατρικών στοιχείων. Δάσκαλος του Πέδρο ντε Μένα υπήρξε ο Αλόνσο Κάνο, του οποίου τα λιγοστά γλυπτά διακρίνονται για την πρωτοτυπία του κομψού ύφους τους, προαναγγέλλοντας ανάλογα έργα του 18ου αιώνα (40).

Ζωγραφική

Το σημαντικότερο κέντρο ζωγραφικής στην Ισπανία του 17ου αιώνα ήταν η Σεβίλη. Αμφισβητείται αν ο τενεμπρισμός είχε εδώ τις ρίζες του στα έργα του Καραβάτζιο, που ήταν γνωστά στην Ισπανία, ή στην τοπική ζωγραφική παράδοση· είναι πάντως σίγουρο ότι χαρακτηρίζει ήδη το έργο καλλιτεχνών όπως ο Φρανθίσκο Ριμπάλτα (Francisco Ribalta, 1565-1628) από τη Βαλένθια, δάσκαλος του Τζουζέπε ντε Ριμπέρα. Όταν ο Ριμπέρα εγκαταστάθηκε στη Νάπολη, που ανήκε τότε στην επικράτεια του βασιλιά της Ισπανίας, ήρθε σε άμεση επαφή με τους επίγονους του Καραβάτζιο, τους οποίους και μιμήθηκε στα χαρακτηριστικά εφέ του τενεμπρισμού τους. Πάντως, προς το τέλος της ζωής του, ο Ριμπέρα ζωγράφησε και έργα που διακρίνονται για τη πιο χαλαρή και τρυφερή απόδοση της ανθρωπίνης – κατά κανόνα γυναικείας – μορφής (41).

Στην ισπανική ζωγραφική του 17ου αιώνα, η τάση που έδινε ιδιαίτερη έμφαση στη «ζωγραφικότητα», με κύριους εκπρόσωπους της τον Φρανθίσκο Πατσέκο (Francisco Pacheco, 1564-1654) και τον Φρανθίσκο Ερέρα τον Πρεσβύτερο (Francisco Herrera, 1576-1656), συνυπήρχε μ' ένα ιδίωμα σαφώς επηρεασμένο από τους γλύπτες της Σχολής της Σεβίλης. Κύριος εκπρόσωπος της δεύτερης αυτής τάσης ήταν ο Φρανθίσκο ντε Θουρμπαραν (Francisco de Zurbarán, 1598-1664), του οποίου οι μεμονωμένες ρεαλιστικές μορφές, που η ρωμαλέα μορφοπλασία τους θυμίζει γλυπτά, μοιάζουν συχνά φωτισμένες από κάποιο εσωτερικό φως (42). Σε μια δεύτερη πάντως φάση της ζωής του, ο Θουρμπαραν θα εγκαταλείψει το ρωμαλέο αυτό ιδίωμα, που πια είχε πάψει να εκτιμάται από το κοινό, και θα προσπαθήσει να μιμηθεί – αδέξια, κατά



41. Ριμπέρα, *Η Αγία Αγνή στη φυλακή*. Λάδι σε μουσαμά. Παλαιότερα στην Πινακοθήκη της Δρέσδης. Παρόλο ότι ο Ριμπέρα υπήρξε ο χαρακτηριστικότερος εκπρόσωπος της Σχολής της Νάπολης και έδειχνε ιδιαίτερη προτίμηση για τις σκηνές όπου κυριαρχεί η σχεδόν μαζοχιστική σκληρότητα, εδώ αποκαλύπτει μια αίσθηση της γυναικείας ομορφιάς και τρυφερότητας που θυμίζει τη Σχολή της Σεβίλης.



42. Θουρμπαραν, *Η Προσκύνηση των Ποιμένων*. Λάδι σε μουσαμά. Μουσείο Γκρενόμπλ. Στο μνημειώδες και ασκητικό ύφος του πίνακα είναι φανερή η επίδραση της Σχολής της Σεβίλης. Η συνήθεια να απεικονίζονται οι άγιοι με ρούχα απλών ανθρώπων του λαού ήταν κοινή σε όλη την Ευρώπη του 17ου αιώνα.



43. Μουρίγιο, *Ελιέζερ και Ρεβέκα*. Λάδι σε μουσαμά. Πράδο, Μαδρίτη. Ο Μουρίγιο χρειάστηκε να απαλλαγεί από την επιρροή του Θουρμπαραν, για να φτάσει στο αβρό, σχεδόν γλυκερό ύφος, που κυριαρχει στα γνωστότερα έργα του.

κανόνα— τον νεότερό του Μπαρτολομέ Εστέμπαν Μουρίγιο (Bartolomé Esteban Murillo, 1617-82). Στον μεταρσιωμένο μυστικισμό του Θουρμπαραν, η ζωγραφική του Μουρίγιο αντιπαρέθετε μια πιο οικεία και τρυφερή ευσέβεια, ελκυστική στο ευρύ κοινό (43). Τέλος, ο Χουάν Βαλντές Λεάλ (Juan Valdés Leal, 1622-90), αναμφισβήτητα ο πιο μπαρόκ από τους ισπανούς ζωγράφους του 17ου αιώνα, ειδικεύτηκε, όπως και αρκετοί ιταλοί καλλιτέχνες της εποχής, στη λεγόμενη «ζωγραφική του ταμπεραμέντου».

Ο Ντιέγκο Ροντρίγκεθ ντε Σίλβα υ Βελάσκειθ (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1599-1660) είχε πορτογάλιο πατέρα, αλλά γεννήθηκε και μεγάλωσε στη Σεβίλη. Αν και μαθητής του Πατσέκο, στα πρώτα του έργα υιοθέτησε ένα αβρό ύφος, που όφειλε πολλά στη γλυπτική της εποχής, ζωντανεύοντας πάντοτε τις θρησκευτικές του συνθέσεις με ρεαλιστικά και σατιρικά στοιχεία. Σημαντική θέση στη νεανική του αυτή περίοδο κατέχουν και οι



44. Βελάσκειθ, *Γριά που τηγανίζει αβγά*, περ. 1620. Λάδι σε μουσαμά. Εθνική Πινακοθήκη Σκοτίας, Εδιμβούργο. Στα πρώτα του βήματα, ο Βελάσκειθ αξιοποίησε ως πηγή έμπνευσης τα λιγοστά έργα του Καραβάτζιο που υπήρχαν στην Ισπανία, επιτυγχάνοντας έναν ευτυχή συνδυασμό λαϊκού ρεαλισμού και έμφασης στο σκιοφωτισμό.

λεγόμενες *bodegones*, σκηνές κουζίνας όπου το ενδιαφέρον εστιάζεται όχι τόσο στα πρόσωπα, όσο στα σκεύη και τα άλλα αντικείμενα (44). Όταν, ωστόσο, ο Βελάσκειθ κλήθηκε από τον Φίλιππο Δ' στη Μαδρίτη και ονομάστηκε Ζωγράφος της αυλής, το ύφος του άλλαξε ριζικά. Τα πορτρέτα της ωριμότητάς του διακρίνονται για το αβίαστο ύφος τους, τις λεπταίσθητες σκιές τους, και τις φευγαλέες φόρμες τους, που μοιάζουν να διαχέονται στην απροσδιόριστα γκρίζα ατμόσφαιρα. Όπως και ο περίπου σύγχρονός του Φρανς Χαλς, ο Βελάσκειθ μετέτρεψε την κίνηση του πινέλου του, και ειδικότερα τις ανεπαίσθητες, υπαινικτικές πινελιές του, σε ουσιώδες στοιχείο της ζωγραφικής του έκφρασης. Στα πορτρέτα του ίδιου του βασιλιά, άλλων μελών της βασιλικής οικογένειας (45),



45. Βελάσκειθ, *Ο πρίγκιπας Βαλτάσαρ Κάρλος έφιππος*, περ. 1634. Λάδι σε μουσαμά. Πράδο, Μαδρίτη.



46. Χ. Μπ. ντελ Μάθο, *Η οικογένεια του καλλιτέχνη*. Λάδι σε μουσαμά. Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη. Στα έργα των μαθητών του Βελάσκειθ, το λεπταίσθητο ύφος του εξελίσσεται προς μια κατεύθυνση που προαναγγέλλει τον Γκόγια.

ή αξιωματούχων και απλών ακολούθων της αυλής που ζωγράφισε εκφράζεται με μεγαλοφυή τρόπο το βαθύ αίσθημα μοναξιάς και μελαγχολίας που κυριαρχεί στην ψυχή των ισπανών, για τους οποίους η μόνη πραγματικότητα που υπάρχει είναι εκείνη της παντοδυναμίας του Θεού. Ενώ οι γελοτοποιοί και οι ζητιάνοι του Μουρίγιο διακρίνονται κυρίως για τη γραφικότητά τους, οι αντίστοιχες μορφές του Βελάσκειθ αποδίδονται απογυμνωμένες από κάθε τέτοιο στοιχείο, απομυθοποιημένες, μ' έναν αμείλικτο συχνά ρεαλισμό. Βαθύς γνώστης όλων των μυστικών και των δυνατοτήτων της ζωγραφικής, ο Βελάσκειθ γνώριζε, ωστόσο, τη σημασία της αυτοσυγκράτησης και της οικονομίας των εκφραστικών μέσων, αλλά και πώς να επιλέγει πάντοτε τη σωστή «τονικότητα», αποφεύγοντας εκείνα τα εφέ που δεν αποτελούν παρά επίδειξη δεξιοτεχνίας.

Από τους επίγονους του Βελάσκειθ ξεχωρίζουν ο γαμπρός του και περιστασιακός συνεργάτης του Χουάν Μπαουτίστα ντελ Μάθο (Juan Bautista del Mazo, περ. 1612-67) (46), ο μιμητής του Καρένιο ντε Μιράντα (Carreño de Miranda, 1614-85) και ο Κλαούντιο Κοέγιο (Claudio Coello, 1642-93), του οποίου το ύφος είναι οπωσδήποτε πιο προσωπικό. Στα έργα των καλλιτεχνών αυτών είναι φανερή η τάση προς μια πιο στομφώδη δεξιοτεχνία, που θα κυριαρχήσει στην ισπανική ζωγραφική του τέλους του 17ου αιώνα, ενώ πιο κοντά στους ιταλούς καλλιτέχνες της εποχής βρίσκεται οπωσδήποτε το ύφος του βενεδικτίνου Χουάν Ρίτσι (Juan Ricci, 1600-81).

Ο 17ος αιώνας στις νότιες Κάτω Χώρες

Η ανακωχή που υπογράφηκε το 1609 ανάμεσα στις Ηνωμένες Επαρχίες του βορρά και την Ισπανία έθεσε τις βάσεις για το χωρισμό των Κάτω Χωρών στη σημερινή Ολλανδία και το σημερινό Βέλγιο. Το νότιο τμήμα των Κάτω Χωρών, το οποίο περιλάμβανε τη Φλάνδρα, τη Βραβάντη και τη Βαλονία, παρέμεινε υπό ισπανική κατοχή, με επικεφαλής κυβερνήτη (συνήθως αρχιδούκα). Στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα, οι κυβερνήτες είχαν την έδρα τους στις Βρυξέλες, όπου ζούσαν ως πραγματικοί ηγεμόνες με την αλλη τους. Κύριο καλλιτεχνικό κέντρο της εποχής δεν ήταν, ωστόσο, οι Βρυξέλες αλλά η Αμβέρσα, όπου, μετά το 1608, δέσποζε η φυσιογνωμία του Ρούμπενς, ευνοούμενου ζωγράφου του αρχιδούκα Αλβέρτου των Αψβούργων και της αρχιδούκισσας Ισαβέλας.

Ζωγραφική

Ενώ η αρχιτεκτονική στη Φλάνδρα του 17ου αιώνα βρισκόταν 50 περίπου χρόνια πίσω από εκείνη της Ρώμης, το αντίθετο συνέβαινε με τη φλαμανδική ζωγραφική, που βρισκόταν στην πρωτοπορία των εξελίξεων. Τα μπαρόκ στοιχεία στη σύνθεση και την κίνηση, που είναι ήδη φανερά το 1618 σε έργα του Ρούμπενς όπως *Η μάχη των Αμαζόνων* (47), τα συναντάμε για πρώτη φορά στη Ρώμη μετά από μια δεκαετία περίπου, σε πίνακες με αντίστοιχο θέμα, όπως *Η αρπαγή των Σαβίνων* του Πιέτρο ντα Κορτόνα.

Ο Ρούμπενς (Pieter Paul Rubens, 1577-1640) επηρεάστηκε σημαντικά ως προς τη μελλοντική του εξέλιξη από τη διαμονή του στην Ιταλία, από το 1600 ως το 1608. Τα πρώτα του αξιολογικά έργα προέρχονται απ' αυτήν ακριβώς την περίοδο και ήταν παραγγελίες για εκκλησίες της Ρώμης και της Μάντοβας. Όταν το 1608 επέστρεψε στην Αμβέρσα, αφού πρώτα είχε υπηρετήσει όχι μόνο ως ζωγράφος αλλά και ως διπλωματικός απεσταλμένος του Δούκα της Μάντοβας, ο Ρούμπενς ήταν πια ένας ώριμος καλλιτέχνης, ενήμερος για τις τελευταίες εξελίξεις στη ζωγραφική της εποχής του. Το 1613 προκάλεσε αίσθηση με το έργο του *Η ανύψωση του*

Σταυρού (παραγγέλθηκε το 1610 από την εκκλησία του Αγίου Βάλμπουργκ· σήμερα στον Καθεδρικό Ναό της Αμβέρσας), ενώ ανάλογη υποδοχή είχε και η *Αποκαθλήωση*, που ολοκληρώθηκε το 1614 (επίσης στον Καθεδρικό Ναό της Αμβέρσας σήμερα).

Πριν τον Ρούμπενς, η φλαμανδική ζωγραφική έδειχνε ιδιαίτερη προτίμηση σε έργα μικρών διαστάσεων, με έμφαση στην απόδοση των λεπτομερειών. Όταν αναλάμβαναν μεγάλης κλίμακας έργα, οι φλαμανδοί ζωγράφοι περιορίζονταν να μεγεθύνουν απλώς τις διαστάσεις, με αποτέλεσμα συχνά οι μορφές να αιωρούνται αμήχανα σε κενές ή ασταθείς συνθέσεις, όπως συμβαίνει και σε αρκετά έργα των μανιεριστών. Η αίσθηση της μεγάλης κλίμακας σύνθεσης, με μορφές που συχνά αποδίδονται σε φυσικό — ή και μεγαλύτερο από το φυσικό — μέγεθος, αλλά και γενικότερα η σύζευξη θέματος και διαθέσιμου χώρου που χαρακτηρίζει το Μπαρόκ, ήταν από τις κύριες αρετές του Ρούμπενς. Σε αντιδιαστολή με αρκετούς ιταλούς ζωγράφους του 16ου αιώνα, που ποτέ δεν κατάφεραν να απαλλαγούν από ορισμένες εμμονές της τέχνης της Αναγέννησης, οι συνθέσεις του Ρούμπενς είναι πριν απ' όλα δραματικά επεισόδια, που υλοποιούνται με φόρμες και χρώματα. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι εδώ δεν πρόκειται καν για «σύνθεση», αφού κάτι τέτοιο προϋποθέτει παραγωγικές διαδικασίες ανάλυσης, αλλά για δημιουργία ενός ζωντανού οργανισμού με την έξαρση της φαντασίας του καλλιτέχνη και μόνο. Η πινελιά του Ρούμπενς περνάει από τη μια φόρμα στην άλλη χωρίς δισταγμούς, δημιουργώντας βαθμιαία έναν πληθωρικό κόσμο φωτισμών, χρωμάτων και στροβιλιζόμενων μορφών, που σφύζουν από ζωή.

Σε ό,τι αφορά ειδικότερα το φως, ο Ρούμπενς απέρριπτε τόσο τους αφηρημένους φωτισμούς των Καραβάτσι όσο και τη νυχτερινή αδιαφάνεια του Καραβάτζιο. Γι' αυτόν, η σκιά δεν είναι η απουσία φωτισμού, αλλά μια άλλη, πιο μυστηριώδης εκδοχή του φωτός. Η αίσθησή του για το φως όφειλε πολλά στους παλαιότερους φλαμανδούς Δάσκαλους, και ειδικότερα στον Βαν Άικ· απ' αυτούς κληρονόμησε τη μαγεία της διάφανης πινελιάς του, που ήταν ικανή να αποδίδει με την ίδια ρέουσα ευκολία ζώα και φυτά, απειλητικά βουνά και εκτεταμένες πεδιάδες με αχανείς ορίζοντες (48), μυώδεις άνδρες στο άνθος της ηλικίας τους, αλλά και παιδιά και γυναίκες με χυμώδεις σάρκες. Η περιορισμένη έκταση ενός πίνακα αρκούσε συχνά στον Ρούμπενς για να υποδηλώσει όλο το βάθος και το μυστήριο του φυσικού κόσμου, με τον ίδιο τρόπο που ο Βαν Άικ ή ο Μπρέγκελ ήταν ικανοί να κλείνουν έναν ολόκληρο κόσμο στα λίγα τετραγωνικά εκατοστά ενός τοπίου.



47. Ρούμπενς, *Η μάχη των Αμαζόνων*, περ. 1618. Λάδι σε ξύλο. Παλαιά Πινακοθήκη, Μόναχο. Οι στροβιλιζόμενες μορφές αποτελούσαν χαρακτηριστικό γνώρισμα του Μπυρόκ, όπως φαίνεται και από το νεανικό αυτό έργο του Ρούμπενς.

Σύντομα η άψογη τεχνική και η δεξιοτεχνία του Ρούμπενς έγιναν αισθητές σε κάθε είδους συνθέσεις, όπως στον κύκλο με τα επεισόδια από τη ζωή της Μαρίας των Μεδίκων (1622-25· 49). Μετά πάντως τον δεύτερο γάμο του, με την Héléne Fourment (1630), αρχίζει να ενδιαφέρεται ολοένα και λιγότερο για μεγάλες αναθέσεις και παραγγελίες, προτιμώντας να ζωγραφίζει για λογαριασμό του, σ' ένα ύφος λιγότερο φαντασμαγορικό, πιο πνευματικό, πιο οικείο, πιο εξομολογητικό (50). Ο Ρούμπενς, του οποίου η διεθνής ακτινοβολία και αποδοχή υπήρξαν πρωτοφανείς (όχι μόνο δούλεψε για λογαριασμό του Κάρολου Α΄ της Αγγλίας, της βασίλισσας της Γαλλίας και άλλων ηγεμόνων, αλλά ανέλαβε επανειλημμένα και διπλωματικές αποστολές για λογαριασμό του προστάτη του κυβερνήτη των Κάτω Χωρών), κατάφερε τελικά να

συνδυάσει αρμονικά τις απαιτήσεις της εποχής του και του περιβάλλοντός του μ' εκείνες του πνεύματός του, επιτυγχάνοντας στην τέχνη του την ίδια ισορροπία που χαρακτήριζε και την ευτυχισμένη του ζωή.

Ο Βαν Ντάικ (Sir Anthony van Dyck, 1599-1641) ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του ως βοηθός του Ρούμπενς, τον οποίο και μιμείται στα πρώτα του έργα. Στα επανειλημμένα του ταξίδια στην Ιταλία επηρεάστηκε καθοριστικά από τις προσωπογραφίες του Τιτσιάνο, και από το 1623-27 δημιούργησε το δικό του, ιδιαίτερα παραγωγικό εργαστήριο στη Γένοβα. Το 1631, εγκαταστάθηκε στην Αγγλία, αναλαμβάνοντας ζωγράφος στην αυλή του Κάρολου Α΄. Τα κομψά, αριστοκρατικά πορτρέτα του Βαν Ντάικ, που κολλαρεύουν πάντα τον εικονιζόμενο προσδίδοντάς του πνευματικότητα, ευγένεια και χάρη (51), θα αποτελέσουν το πρότυπο για τους προσωπογράφους του 17ου αιώνα στις περισσότερες χώρες της Ευρώπης.

Ο Γιάκομπ Γιορντάνς (Jacob Jordaens, 1593-1678) υπήρξε επίσης συνεργάτης του Ρούμπενς στην Αμβέρσα και επηρεάστηκε απ' αυτόν. Στα έργα του, ωστόσο, είναι φανερή μια πιο γήινη, λιγότερο εκλεπτυσμένη απόδοση των μορφών, που συχνά δείχνει να έχει τις ρίζες της στον Μπρέγκελ και στους πίνακές του με σκηνές από την αγροτική ζωή (52).

Ζωγράφοι της Αμβέρσας όπως ο Χέραρντ Σέγκερς (Gerard Seghers, 1591-1651), ο Τέοντορ φαν Τούλντεν (Theodoor van Thulden, 1606-69), ο Κάσπιρ ντε Κράιερ (Caspar de Crayer, 1584-1669) και ο Έρασμος Κβέλιν ο Νεότερος (Erasmus Quellin, 1607-78), δέχτηκαν, όπως ήταν φυσικό, την επίδραση του Ρούμπενς, αλλά τελικά υιοθέτησαν το πιο «εύκολο» ύφος του Βαν Ντάικ. Άλλοι πάλι, όπως ο Γιάν Γιάνσενς (Jan Janssens, 1590-1650), ο Άμπραχαμ Γιάνσενς (Abraham Janssens, 1573/4-1632) και ο Τέοντορ φαν Λον (Theodoor van Loon, περ. 1581-1667), έδειξαν τάσεις απομάκρυνσης από τον επιφανή συμπατριώτη τους και αναζήτησαν τις πηγές έμπνευσής τους μάλλον στην Ιταλία (53). Τέλος, ο Κορνέλις ντε Φος (Cornelis de Vos, 1584-1651) είναι γνωστός κυρίως για τα πορτρέτα αστών της Αμβέρσας που ζωγράφιζε, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στην ακριβή απόδοση των λεπτομερειών.

Στον Ρούμπενς μπορεί κανείς να εντοπίσει και τις ρίζες των πληθωρικών συνθέσεων με κάθε είδους θηράματα, που κυριαρχούν στο έργο ζωγράφων όπως ο Φρανς Σνάιντερς (Frans Snyders, 1579-1657) και ο Πάουλ ντε Φος (Paul de Vos, 1596-1678). Στις νεκρές φύσεις με θηράματα και τρόφιμα του Σνάιντερς η έμφαση



48. Ρούμπενς, *Ο Πύργος του Steep*, περ. 1635. Λάδι σε ξύλο. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο. Προς το τέλος της ζωής του, η τέχνη του Ρούμπενς έγινε πιο στοχαστική και τα τοπία συγκρατούμενα στα αγαπημένα του θέματα. Εδώ απεικονίζεται το αγαπημένο του εξοχικό ενδιώκτημα, λίγο έξω από την Αμβέρσα.



49. Ρούμπενς, *Η γέννηση του Λουδοβίκου ΙΓ΄*, περ. 1623. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι. Μια από τις 21 μεγάλων διαστάσεων συνθέσεις που ζωγράφησε ο Ρούμπενς την περίοδο 1622-25 για λογαριασμό της Μαρίας των Ιεδίκων, με θέμα σημαντικές στιγμές από τη ζωή της βασίλισσας της Γαλλίας.



50. Ρούμπενς, *Η Héléne Fourment με τα παιδιά της*, περ. 1636-37. Λάδι σε ξύλο. Λούβρο, Παρίσι. Είναι φανερή η προσπάθεια να αποδοθούν η γυναίκα του Ρούμπενς και τα δύο παιδιά τους με την αμεσότητα ενός προκαταρκτικού σχεδίου.

δίνεται στο διακοσμητικό στοιχείο (54), ενώ σ' εκείνες του Γιάν Φάιτ (Jan Fyt, 1611-61) στην αισθαντικότητα με την οποία αποδίδεται το τρίχωμα των ζώων, τα φτερά των πουλιών, η σάρκα των φρούτων (55).

Όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες είναι κυρίως γνωστοί ως ζωγράφοι έργων μεγάλης κλίμακας. Παράλληλα μ' αυτούς ωστόσο, μια σειρά άλλοι ζωγράφοι παρέμειναν πιστοί στις μικρών διαστάσεων συνθέσεις, που κυριαρχούσαν παραδοσιακά στην τέχνη της Φλάνδρας, και ειδικότερα στη φλαμανδική τοπιογραφία. Στους παλαιότερους απ' αυτούς περιλαμβάνονται ζωγράφοι όπως ο Πάουλ Μπριλ (Paul Bril, 1554-1635), ο Κέρστιαν ντε Κένινκ (Kerstiæn de Keuninck, περ.1560-1632/5), ο Γιόος ντε Μόμπερ (Joos



◀ 51. Βαν Ντάικ, *Προσωπογραφία του Jean Grusset Richardot και του γιου του*. Λάδι σε ξύλο. Λούβρο, Παρίσι. Έργο της πρώτης περιόδου του Βαν Ντάικ, πριν την εγκατάστασή του στην Αγγλία (1632), με φανερή την επιρροή του Ρούμπενς.

52. Γιορντάνς, *Οι τέσσερις Ευαγγελιστές*, περ. 1620-25. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι. Τον 17ο αιώνα, ακολουθώντας το παράδειγμα των Καραβάτσι και του Καραβάτζιο, αρκετοί ζωγράφοι έδιναν στους Ευαγγελιστές χαρακτηριστικά γεροδεμένον ανθρώπων του λαού.





53. Τ. φαν Λον, *Ευαγγελισμός*, περ. 1625. Λάδι σε μουσαμά. Scherpenheuvel Onze Lieve Vrouwekerk (Montaigu), Αμβέρσα. Ο Φαν Λον ανήκει στην πρώτη γενιά των φλαμανδών «καρναβιζιστών».

de Momper, 1564-1635) και ο Ρόλαντ Σάβερν (Roelant Savery, 1576-1639), ενώ στους μεταγενέστερους, και οπωσδήποτε λιγότερο προικισμένους, οι Ζακόμπ ντ' Αρτουά (Jacob d' Arthois, 1613-86) και Λόντεβικ ντε Φάντερ (Lodewijk de Vadder, 1605-55). Ο Νταβίντ Τένιερς ο Νεότερος (David Teniers, 1610-90) διακρίθηκε κυρίως ως ζωγράφος σκηνών από τη ζωή των χωρικών, όπου κυριαρχεί το ρωπογραφικό στοιχείο (56). Πολύ κοντά στο ύφος του Τένιερς βρίσκεται κι εκείνο του Άντριαν Μπράουερ (Adriaen Brouwer, 1605/6-38), ενώ στα έργα του Γιάν Σίμπρεχτς (Jan Sibrecht, 1627-1700/3) τα ρεαλιστικά στοιχεία κάνουν οπωσδήποτε εντονότερη την παρουσία τους (57).



54. Φρανς Σνάντερς, *Το κελάρι*. Λάδι σε μουσαμά. Βασιλικά Μουσεία Καλών Τεχνών, Βρυξέλες. Οι νεκρές φύσεις με θηράματα και τρόφιμα πρωτοεμφανίζονται στα τέλη του 16ου αιώνα, σε έργα του Πίτερ Άρτσεν. Ζωγράφου από την Αμβέρσα. Εδώ, ο Φρ. Σνάντερς αποδίδει το θέμα με την πληθωρικότητα που χαρακτηρίζει το Μπαρόκ.



55. Γιάν Φάιτ, *Τρόπαια του κυνηγιού*. Λάδι σε μουσαμά. Γκαλερί Albert Newport, Ζυρίχη. Ο Φάιτ διακρίθηκε ιδιαίτερα στην απόδοση του τριχώματος και των φτερών των ζώων.



56. Νταβίντ Τένιερς ο Νεότερος, *Η κουζίνα του αρχιδούκα Λεοπόλδου Γουλιέλμου*, 1644. Λάδι σε χαλκό. Μαουρίτςχουίς, Χάγη. Ο Τένιερς, ένας από τους λεγόμενους «ρωπογράφους της Φλάνδρας», διακρίθηκε κυρίως για τις μικρών διαστάσεων συνθέσεις του σε γκριζούς τόνους.

Από τους ζωγράφους λουλουδιών της Αμβέρσας, οι περισσότεροι σταδιοδρόμησαν σε άλλες πόλεις: ο Αμπρόσιους Μπόσαρτ ο Πρεσβύτερος (Ambrosius Bosschaert) στο Μίντελμπουργκ και την Ουτρέχτη, ο Ρόλαντ Σάβερν στην Ουτρέχτη, ο Ζακ ντε Χερ (Jacques de Gheyr) στο Λέιντεν, ο Άμπραχαμ Μπρέγκελ στη Νάπολη. Σημαντικότερος πάντως ζωγράφος λουλουδιών της εποχής υπήρξε αναμφισβήτητα ο Ντάνιελ Σέγκερς (Daniel Seghers, 1590-1661), ο οποίος συνήθιζε να περιβάλλει τις Παναγίες του με άνθινα στεφάνια (58). Τέλος, ένας άλλος προικισμένος καλλιτέχνης της εποχής, ο Γιάν Μπρέγκελ ο Πρεσβύτερος, γνωστός και ως «Βελούδινος» Μπρέγκελ (Jan Brueghel, 1568-1625), ζωγράφιζε με την ίδια ευκολία τοπία, λουλούδια, ρωπογραφίες και αλληγορίες (59), σ' ένα ύφος που, παρά τη διαφορά κλίμακας, θυμίζει αρκετά το ύφος του Ρούμπενς, ειδικότερα ως προς τη διάφανη πινελιά του.

Αρχιτεκτονική και γλυπτική

Η αρχιτεκτονική στις νότιες Κάτω Χώρες του 17ου αιώνα χαρακτηρίζεται σε μεγάλο βαθμό από υφολογική σύγχυση και έλλειψη πρωτοτυπίας. Οι παραγγελίες για σημαντικά δημόσια κτίρια ήταν περιορισμένες, καθώς οι αστοί, ήδη κυρίαρχη τάξη εδώ, αρκούταν σε λιτά και ανεπιτήδευτα σπίτια με στενές προσόψεις. Στις προσόψεις αυτές πάντως, συναντάμε συχνά στοιχεία όπως αετώματα, ή κλασικούς κίονες που πλαισιώνουν τα παράθυρα.

Τα σημαντικότερα αρχιτεκτονικά εγχειρήματα της εποχής αφορούσαν θρησκευτικά κτίσματα. Οι Ιησουίτες, που είχαν την εύνοια του αρχιδούκα Αλβέρτου και της αρχιδούκισσας Ισαβέλας, ανέπτυξαν ιδιαίτερη δραστηριότητα σ' αυτό το πεδίο, επιταχύνοντας την υιοθέτηση γνωρισμάτων που χαρακτήριζαν την αρχιτεκτονική στη Ρώμη της Αντιμεταρρύθμισης. Παρόλο ότι η περικεντρική κάτοψη με τον κεντρικό τρούλο είχε κάνει ήδη την εμφάνισή της εδώ το 1609 στην εκκλησία του Scherpenheuvel, η βασιλική παρέμενε κυρίαρχη, συχνά μάλιστα διατηρώντας αρκετά στοι-

57. Γιάν Σίμπρεχτς, *Χωρικές που κοιμούνται*. Λάδι σε μουσαμά. Παλαιά Πινακοθήκη, Μόναχο. Η έντονη παρουσία νατουραλιστικών στοιχείων φέρνει στο νου ανάλογες συνθέσεις του Κορό.





58. Ντιάνυελ Στέγκερ, *Η Παναγία και το Θείο Βρέφος με στεφάνι από τριαντάφυλλα. Λάδι σε χαλκό. Πινακοθήκη, Αρέσδη. Ο Ντ. Στέγκερ, ιησουΐτης ιερωμένος, διακρίθηκε κυρίως ως ζωγράφος λουλουδιών, ακολουθώντας μια παράδοση που είχε ξεκινήσει με τον Γιάν Μπρέγκελ, τον λεγόμενο «Βελοούδινο».*

χειά που κατάγονταν από τον Γοτθικό ρυθμό. Ο Άγιος Κάρολος Μπορομέο της Λμβέρσας, που χτίστηκε γύρω στο 1620 από δύο ιησουΐτες, έχει την κλασική διάταξη της βασιλικής, με μεσαίο και πλάγια κλίτη· στο εσωτερικό του ωστόσο, όπου δούλεψε ως σύμβουλος και ζωγράπισε μια οροφή ο Ρούμπενς, κυριαρχούν τα πληθωρικά, πολύχρωμα διακοσμητικά στοιχεία, σύμφωνα με το πρότυπο των εκκλησιών που χτίζονταν στη Ρώμη της εποχής εκείνης. Η πρόσοψη και το καμπαναριό του Άγιου Κάρολου Μπορομέο (61), που επέζησαν από την πυρκαγιά του 1718, αποτελούν χαρακτηριστικό δείγμα μανιεριστικής αρχιτεκτονικής.

Η υιοθέτηση των προτύπων που επικρατούσαν στη Ρώμη ολοκληρώθηκε στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα. Στον Άγιο Μιχαήλ του Λουβαίν (1650-71), εκκλησία των Ιησουϊτών που χτίστηκε από τον Γκυγιόμ Έσιους (Guillaume Hesius), η κάτοψη και η πρόσοψη (60) θυμίζουν την Εκκλησία του Ιησού στη Ρώμη. Η



59. Γιάν Μπρέγκελ ο «Βελοούδινο», *Όραση από τις «Αλληγορίες των Λισθησίων»*, 1617. Λάδι σε μουσιμά. Πράδο, Μαδρίτη.

Μεγάλη Πλατεία (Grand Place) των Βρυξελλών καταστράφηκε από βομβαρδισμό το 1695 και η ανοικοδόμησή της, που άρχισε αμέσως μετά, ολοκληρώθηκε τον 18ο αιώνα, με σεβασμό στην παλαιά της μορφή. Με εξαίρεση την ανατολική της πλευρά, η πλατεία απορρίπτει την πειθαρχημένη ομοιομορφία που καθιέρωσαν οι αρχιτέκτονες του Λουδοβίκου ΙΑ΄ και, με τη συνειδητή ποικιλομορφία των κτιρίων που πλαισιώνουν τα δύο βασικά της Γοτθικά κτίσματα, διατηρεί ως σήμερα τη γοητεία της.

Οι γλύπτες της εποχής ανήκαν συχνά στις ίδιες οικογένειες: τους Ντυκενοά (Duquesnoy), τους Κβέλιν (Quellin) (62), τους Φερμπρούχεν (Verbruggen). Ορισμένοι απ' αυτούς εγκαταστάθηκαν στην Αγγλία, τη Γαλλία, τη Γερμανία ή την Ιταλία, όπου υπήρχε μεγάλη προσφορά εργασίας. Οι παραγγελίες που αναλάμβαναν αφορούσαν σχεδόν αποκλειστικά θρησκευτικά θέματα. Το ύφος της γλυπτικής του Μπερνίνι αφομοιώθηκε στις νότιες Κάτω



60, 61. Η σύγκριση ανάμεσα στον Άγιο Μιχαήλ του Λουβαίν (αριστερά· 1650-71) και το καμπαναριό του Αγίου Καρόλου Μπορομέο στην Αμβέρσα (δεξιά· περ. 1620) δείχνει τις εξελίξεις στην αρχιτεκτονική της εποχής, και ειδικότερα το πέρασμα από τον Μανιερισμό στο Μπαρόκ.



Χώρες πιο γρήγορα απ' ό,τι οι αντίστοιχες εξελίξεις στην αρχιτεκτονική της Ρώμης. Γύρω στο 1660, αρκετές εκκλησίες αρχίζουν να διακοσμούνται με τεράστιους άμβωνες, όπου κυριαρχούν περίοπτες ή ανάγλυφες γλυπτές παραστάσεις, με έντονο το στοιχείο της κίνησης· χαρακτηριστικός απ' αυτή την άποψη είναι ο άμβωνας που φιλοτέχνησε ο Ανρί-Φρανσουά Φερμπρούχεν για την εκκλησία των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Μαλίν (63).

Εφαρμοσμένες τέχνες

Σε όλη τη διάρκεια του 17ου αιώνα, τα ταπητουργεία των Βρυξελλών διακρίνονταν για την υψηλή ποιότητα των προϊόντων τους, ενώ μεγάλη ανάπτυξη γνώρισε και η χαρρακτική, που τροφοδοτούσε όχι μόνο την ανθούσα εκδοτική παραγωγή της Αμβέρσας με εικονογραφήσεις, αλλά και τις περισσότερες χώρες της Ευρώπης με υψηλής ποιότητας αναπαραγωγές ζωγραφικών έργων.

62. (απέναντι, αριστερά) Άρτους Κβέλιν ο Νεότερος, Ο Πατέρας-Θεός, περ. 1682. Μάρμαρο. Καθεδρικός Ναός της Μπρυζ. Η πληθωρική πλαστικότητα που χαρακτηρίζει τη χειρονομία του Θεού και την πτυχολογία θυμίζουν τη ζωγραφική του Ρούμπενς.

63. (απέναντι, δεξιά) Ανρί-Φρανσουά Φερμπρούχεν, Άμβωνας στους Αγίους Πέτρο και Παύλο του Μαλίν, 1699-1702.

Ο 17ος αιώνας στις Ηνωμένες Επαρχίες

Με την ανακωχή του 1609, το βόρειο τμήμα των Κάτω Χωρών κέρδισε την ανεξαρτησία του από την Ισπανία. Το νέο κράτος που δημιουργήθηκε ονομάστηκε Ηνωμένες Επαρχίες και ξεχώριζε από τις άλλες χώρες της Ευρώπης για το δημοκρατικό του σύνταγμα και τη δεσπίζουσα θέση που κατείχε εδώ ο Καλβινισμός. Οι επιπτώσεις των ιδιαίτερων αυτών χαρακτηριστικών στην τέχνη ήταν σημαντικές, καθώς ο Καλβινισμός απαγόρευε κάθε είδους διακόσμηση στις εκκλησίες, ενώ το δημοκρατικό σύστημα και η δημοκρατική κουλτούρα της χώρας αποδοκίμαζαν την επιδεικτική πολυτέλεια στις συνήθειες και στις κατοικίες των πιο πλούσιων ή ισχυρών πολιτών. Οι μεγάλης κλίμακας και μεγάλου κόστους παραγγελίες, που αποτελούσαν συνηθισμένο φαινόμενο στις περισσότερες χώρες της Ευρώπης, απουσίαζαν σχεδόν εντελώς στις Ηνωμένες Επαρχίες. Μοναδικό επιβλητικό κτίριο του 17ου αιώνα υπήρξε το Δημαρχείο του Άμστερνταμ, που χτίστηκε μετά τη Συνθήκη της Βεσφαλίας (1648), για να τιμηθούν οι νέοι, φιλελεύθεροι θεσμοί. Καθώς οι επιφανέστεροι πολίτες κατοικούσαν σε σχετικά απλά, μέτριου μεγέθους σπίτια, οι ευκαιρίες για ανάπτυξη και άνθηση της αρχιτεκτονικής και της γλυπτικής ήταν ελάχιστες. Αντίθετα, η υπό διαμόρφωση αστική κοινωνία της εποχής έδειχνε ιδιαίτερη προτίμηση στη ζωγραφική, και ειδικότερα στις τάσεις για ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας.

Οι φιλελεύθεροι θεσμοί των Ηνωμένων Επαρχιών, τους οποίους τόσο εκθειάζει ο Ντεκάρτ, δεν άργησαν να μετατρέψουν τη χώρα σε φιλόξενο καταφύγιο για κάθε διωκόμενο· απ' όλες τις περιοχές της Ευρώπης, προτεστάντες, εβραίοι και πολιτικοί εξόριστοι συνέρρεαν εδώ, συμβάλλοντας με την παρουσία τους στην επιστημονική και πνευματική άνθηση —χωρίς αυτό, βέβαια, να σημαίνει ότι δεν υπήρχαν θεολογικές ή άλλες διαφορές ανάμεσα στις διάφορες προτεσταντικές εκκλησίες, κυρίως ως προς το θέμα της Θείας Χάρης.

Παρά την περιορισμένη τους έκταση και τον μικρό τους πληθυσμό, στο τέλος του 17ου αιώνα οι Ηνωμένες Επαρχίες είχαν ήδη



64. Westerkerk (Δυτική Εκκλησία). Άμστερνταμ. Χτίστηκε γύρω στο 1620 σε σχέδιο του Χέντρικ ντε Κάιζερ. Στην προσπάθειά του να "αποκαθάρσει" τον περίπλοκο Μανιερισμό των Κάτω Χωρών, ο Κάιζερ άνοιξε το δρόμο για τον ολλανδικό Κλασικισμό.

γίνει μεγάλη δύναμη, ικανή να αντιμετωπίζει ως ίσος προς ίσον την πανίσχυρη Γαλλία του Λουδοβίκου ΙΔ'. Ωστόσο, οι σημαντικότερες καλλιτεχνικές εξελίξεις είχαν δρομολογηθεί ήδη στο πρώτο μισό του αιώνα, όταν η απελευθέρωση από τον ισπανικό ζυγό ήταν ακόμα πρόσφατη και η χώρα έκανε τα πρώτα της βήματα ως μεγάλη εμπορική και ναυτική δύναμη.

Αρχιτεκτονική και γλυπτική

Αν και όχι επιβλητικά στο μέγεθος, τα κτίρια της περιόδου αυτής στις Ηνωμένες Επαρχίες δεν είναι αμελητέα. Οι βάσεις του Κλασικισμού, που θα κυριαρχήσει αργότερα στην Αγγλία και τη Γαλλία, μπορεί κανείς να πει ότι τέθηκαν εδώ. Οι τάσεις αυτές ευνοούνταν από την έλλειψη επιδεικτικότητας και επιτήδευσης, που

ήταν φυσικό να χαρακτηρίζει τα δημόσια κτίρια μιας δημοκρατικής χώρας, αλλά και από την απουσία εικόνων και άλλων διακοσμητικών στοιχείων από τις καλβινιστικές εκκλησίες. Οι απαρχές του κλασικιστικού αρχιτεκτονικού ρεύματος μπορούν να εντοπιστούν γύρω στο 1630, στην επαρχία της Ολλανδίας, η οποία είχε ήδη αρχίσει να δίνει τον τόνο και να ηγεμονεύει στην οικονομική, πολιτική και καλλιτεχνική εξέλιξη της χώρας. Τα κτίρια του Χέντρικ ντε Κάιζερ (Hendrick de Keyser, 1565-1621) στο Άμστερνταμ, όπως η Νότια Εκκλησία (Zuiderkerk) και η Δυτική Εκκλησία (Westerkerk· 64), αν και λιτά στη διακόσμησή τους, ακολουθούσαν τα πρότυπα του Μανιερισμού ως προς τις αναλογίες. Η μεγάλη τομή συντελείται στη δεκαετία 1630-40, με πρωταγωνιστές τους αρχιτέκτονες Γιάκομπ φαν Κάμπεν (Jacob van Campen, 1595-1657) και Πήτερ Ποστ (Pieter Post, 1608-69), σε μια περίοδο που την πνευματική και καλλιτεχνική ζωή της Χάγης σφράγιζε με την προσωπικότητά του ο Constantijn Huygens, φίλος του Ντεκάρτ και γραμματέας του πρίγκιπα-κυβερνήτη

65. Γ. φαν Κάμπεν και Π. Ποστ, Μασουρίτσουϊς, Χάγη, 1633-44. Στοιχεία όπως οι τεράστιες παραστάδες και το περιστόλιο δίνουν στο κτίριο σαφώς Κλασικό χαρακτήρα.



66. Ρ. Φέρουλστ, Προτομή της Maria van Reygersberg(.). Τερακότα. Κρατικό Μουσείο, Άμστερνταμ. Ένα από τα πλάγια δείγματα ολλανδικής γλυπτικής, με σαφείς επιρροές από τον Μπαρνίνι και τον Κουαζεβόζ.

Φρειδερίκου-Ερρίκου. Στα έργα των Γ. φαν Κάμπεν και Π. Ποστ η κυριαρχία των κατακόρυφων γραμμών, κληρονομιά από την αρχιτεκτονική παράδοση της βόρειας Ευρώπης, αρχίζει να υποχωρεί. Οι πέτρινες (κατά τα άλλα, κυριαρχεί η πλινθοδομή) παραστάδες με Κορινθιακού ρυθμού κιονόκρανα, το τριγωνικό αέτωμα στο κέντρο, και η στέγη που θυμίζει τέντα πάνω από το γείσο, είναι τα κύρια γνωρίσματα κτιρίων όπως το Μασουρίτσουϊς στη Χάγη (1633-65) —μόνο μετά το 1670 το αυστηρό αυτό πρότυπο εμπλουτίζεται με πρόσθετες διακοσμήσεις.

Συχνά οι ολλανδοί προτεστάντες χρησιμοποιούσαν ως τόπους λατρείας παλαιότερες καθολικές εκκλησίες, από τις οποίες αφαιρούσαν τα διακοσμητικά στοιχεία. Σε ό,τι αφορά τις καινούριες εκκλησίες, ταλαντεύονταν μεταξύ βασιλικής και περίκεντρης κάτοψης, η οποία ταίριαζε οπωσδήποτε καλύτερα στην προτεσταντική λατρεία. Μοναδική διακόσμηση των νεόδμητων εκκλησιών με την κλασική εξωτερική όψη ήταν το όργανο και τα ξύλινα καθίσματα για τους πιστούς. Από τα επιβλητικά μέγαρα αυτής της περιόδου σώζεται μόνο το Χούις τεν Μπος (Huis ten Bosch) στη Χάγη, το οποίο μιμείται αντίστοιχα γαλλικά κτίσματα. Οι μπαρόκ διακοσμήσεις στο εσωτερικό του κτιρίου, που ανατέθηκαν στον

Γιορντάνς και άλλους φλαμανδούς ζωγράφους από την Amalia de Solms, χήρα του πρίγκιπα Φρειδερίκου-Ερρίκου, αποτελούν μοναδικό φαινόμενο στην Ολλανδία της εποχής — είναι χαρακτηριστικό ότι για τη φιλοτέχνησή τους χρειάστηκε να κληθούν καλλιτέχνες από την Αμβέρσα.

Προς το τέλος πάντως του 17ου αιώνα, το ύφος που κυριαρχούσε στη Γαλλία του Λουδοβίκου ΙΔ' (αντίπαλου της Ολλανδίας στους περισσότερους από τους πολέμους της εποχής) επηρέασε την ολλανδική αρχιτεκτονική, ανοίγοντας το δρόμο για το χτίσιμο πύργων με μεγάλους κήπους, από τους οποίους ελάχιστοι σώζονται. Από την άλλη μεριά, το αρχιτεκτονικό ύφος που εγκαινίασαν ο Γ. φαν Κάμππεν και ο Π. Ποστ διαδόθηκε σύντομα σε όλη τη βόρεια Ευρώπη, από τη Ρηνανία ως τη Σκανδιναβία, και άσκησε σημαντική επίδραση στην Αγγλία, η οποία δεν θα αργήσει να κάνει τα πρώτα της βήματα προς τον Κλασικισμό.

Η γλυπτική ελάχιστα καλλιεργήθηκε στην Ολλανδία του 17ου αιώνα. Οι λόγοι γι' αυτό ήταν αφενός η έλλειψη σχετικών παραγγελιών, και αφετέρου η προτίμηση που έδειχναν πάντοτε οι ολλανδοί στη ζωγραφική. Στα λιγιστά γλυπτά της εποχής, εκτός από τάφους και άμβωνες (χωρίς τα αλληγορικά στοιχεία που συναντάμε στις νότιες Κάτω Χώρες), περιλαμβάνονται και πρωτομές, όπως εκείνες στις οποίες διακρίθηκε ιδιαίτερα ο Ρομπάουτ Φέρουλστ (Rombout Verhulst, 1624-96) (66).

Ζωγραφική

Ενώ στις περισσότερες χώρες της Ευρώπης οι ζωγράφοι ως τότε δούλευαν εκτελώντας κυρίως παραγγελίες, γύρω στο 1630 αρχίζει να εκδηλώνεται η τάση εκείνη που βαθμιαία θα οδηγήσει στον καλλιτέχνη-δημιουργό, εκφραστή συχνά των προσωπικών του ανησυχιών και αναζητήσεων. Ειδικότερα στην Ολλανδία, αν εξαιρέσει κανείς τα πορτρέτα-παραγγελίες, οι ζωγράφοι ήταν κατά κανόνα τεχνίτες ειδικευμένοι στο ένα ή το άλλο είδος πινάκων, οι οποίοι παρέμεναν στα χέρια τους ώσπου να βρεθεί αγοραστής. Αν τα έργα του δεν άρεσαν και δεν μπορούσαν να πουληθούν — όπως στην περίπτωση του Βερμέερ, ή του Ρέμπραντ της τελευταίας περιόδου —, ο ζωγράφος αντιμετώπιζε το φάσμα της πείνας. Ενώ στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες οι καλλιτέχνες μπορούσαν να βασίζονται ή να προσβλέπουν σε παραγγελίες από τον ηγεμόνα, τους ευγενείς και την Εκκλησία, στην αστική Ολλανδία οι συν-



67. Χαλς. Οι γυναικες επίτροποι του Πτωχοκομείου του Χάαρλεμ, 1664. Λάδι σε μουσαμά. Μουσείο Φρανς Χαλς, Χάαρλεμ.

θήκες ως προς την καλλιτεχνική παραγωγή ήταν λίγο-πολύ ανάλογες με τις σημερινές.

Η λεγόμενη Σχολή της Ουτρέχτης περιλαμβάνει κυρίως ζωγράφους που επισκέφθηκαν την Ιταλία στην περίοδο 1610-20, όπου και επηρεάστηκαν από τον Καραβάτζιο και τους επιγόνους του, τόσο ως προς τη θεματολογία όσο και ως προς τη χρήση του πλάγιου φωτισμού για μορφοπλαστικούς σκοπούς. Απ' αυτούς ξεχωρίζουν ο Ντιρκ φαν Μπαμπούρεν (Dirck van Baburen, 1590-1624), ο Χέντρικ Τερμπρούχεν (Hendrick Terbrugghen, 1588-1629) και ο Χέραρντ Χόντχορστ (Gerard Honthorst, 1590-1656), μαθητές οι περισσότεροι του θεμελιωτή της Σχολής, Άμπραχαμ Μπλούμαρτ (Abraham Bloemaert, 1564-1651). Ενώ, όμως, η Ουτρέχτη αποτελούσε ένα είδος «προκεχωρημένου φυλάκιου» του Καραβατζι-

σμού στη βόρεια Ευρώπη, το καθαυτό ολλανδικό ύφος διαμορφώθηκε την ίδια περίπου εποχή στο Χάαρλεμ, με πρωταγωνιστή τον Φρανς Χαλς (Frans Hals, 1580-1666). Ο Χαλς κληρονόμησε από τον 16ο αιώνα την παράδοση της απεικόνισης συμβουλίων, ή άλλων συλλογικών οργάνων ιδρυμάτων και συντεχνιών. Όμως, οι συγκεκριμένοι πίνακες, που ως τότε αποτελούσαν ουσιαστικά απλό άθροισμα ατομικών πορτρέτων, στα χέρια του Χαλς μετατρέπονται σε ομαδική προσωπογραφία ανθρώπων που έχουν κοινές αντιλήψεις και διαπνέονται από κοινούς στόχους. Μαζί με τον Ρούμπενς και τον Βελάσκεθ, ο Χαλς μετέτρεψε τον τρόπο χρήσης του πινέλου σε βασικό μέσο έκφρασης: ως τότε, οι ζωγράφοι θεωρούσαν ότι υπηρετούσαν καλύτερα το στόχο της πιστότερης δυνατής απεικόνισης της πραγματικότητας όταν κατάφεραν να κρύβουν εντελώς από τον θεατή τα διάφορα στίδια εκτέλεσης του έργου. Παρακολουθώντας κανείς την εξέλιξη του Χαλς από το *Δείπνο της Αδελφότητας του Αγίου Γεωργίου* (1616 και 1627) ως τον πίνακα *Οι γυναίκες επίτροποι του Πτωχοκομείου του Χάαρλεμ* (1664-67), διαπιστώνει, όπως και στην περίπτωση του Ρέμπραντ, ότι η εύθυμη και ανοιχτόκαρδη αισθαντικότητα της νεανικής περιόδου παραχωρεί βαθμιαία τη θέση της στον αγχώδη στοχασμό για την ανθρώπινη ύπαρξη και μοίρα.

Ο Ρέμπραντ (Harmensz van Rijn Rembrandt, 1606-69) αφομοίωσε τα διδάγματα και τις κατακτήσεις του Καραβατζισμού και της Σχολής της Ουτρέχτης ως προς τη μορφοπλασία, τη σύνθεση και το φωτισμό. Παράλληλα όμως, δέχτηκε τη γόνιμη επίδραση του δάσκαλου του Λάστμαν (Pieter Lastman, 1583-1633), αλλά και του ζωγράφου και χαράκτη Χέρκουλες Σέγκερς (Hercules Seghers, περ. 1590-1639), σε ό,τι αφορά την έμφαση στο ποιητικό και το πνευματικό στοιχείο (68). Για τον Ρέμπραντ, η ζωγραφική ήταν το μέσο για να διεισδύσει στη μυθολογία, στην ιστορία, στο θρησκευτικό αίσθημα, αναδεικνύοντας πάντοτε το πνευματικό στοιχείο της πραγματικότητας.

Όταν το 1631 εγκαταστάθηκε οριστικά στο Άμστερνταμ, ο Ρέμπραντ δεν άργησε να γίνει ένας από τους πιο περιζήτητους και επιτυχημένους ζωγράφους της πόλης (*Το μάθημα ανατομίας του καθηγητή Τυλρ*, 1632). Μετά το γάμο του, το 1634, άρχισε να ζει πολυτελώς, αγόρασε ένα επιβλητικό σπίτι και επιδόθηκε στη συλλογή κάθε είδους παλαιών και σπάνιων αντικειμένων, για την απόκτηση των οποίων ξόδευε τεράστια ποσά. Όταν, όμως, άρχισε να επωφελείται από τις παραγγελίες που αναλάμβανε για να εκφράσει τις προσωπικές του αναζητήσεις και ανησυχίες, όπως,



68. Χέρκουλες Σέγκερς, *Το μεγάλο δέντρο*. Χαλκογραφία. Κρατικό Μουσείο Χαρακτικών, Άμστερνταμ. Οι πειραματισμοί του Χ. Σέγκερς με την τεχνική της χαλκογραφίας ίσως να επηρέασαν τον Ρέμπραντ, ο οποίος είχε έργα του στη συλλογή του.

69. Ρέμπραντ, *Το Δείπνο στους Εμείς*, 1648. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι. Στις θρησκευτικές συνθέσεις του, ο Ρέμπραντ απορρίπτει τις εικονογραφικές παραδόσεις και τους δογματικούς κανόνες της Καθολικής Εκκλησίας, ανάγοντας σε άμεση πηγή έμπνευσής του το ίδιο το κείμενο των Ευαγγελίων, σύμφωνα με τις επιταγές του Προτεσταντισμού.





70. Ρέμπραντ, *Η έξοδος του λόχου πολιτοφυλακής του λοχαγού Frans Banning Cocq (Η νυχτερινή περίπολος)*, 1642. Λάδι σε μουσαμά. Κρατικό Μουσείο, Άμστερνταμ. Ο καθαρισμός του πίνακα απέδειξε ότι η σκηνή δεν εκτυλίσσεται τη νύχτα, όπως άφηνε να εννοηθεί ο παλαιότερος τίτλος.

λ.χ., στη *Νυχτερινή περίπολο* (1642· 70· ο σωστός τίτλος του πίνακα είναι *Η έξοδος του λόχου πολιτοφυλακής του λοχαγού Frans Banning Cocq*), οι παραγγελιοδότες του και το κοινό αντέδρασαν, με αποτέλεσμα τη βαθμιαία οικονομική του δυσπραγία, και τελικά τη χρεωκοπία του. Μετά το 1650, δούλευε απομονωμένος στο σπίτι του, σχεδόν σαν αλχημιστής, προσπαθώντας όλο και περισσότερο να συλλάβει και να αποδώσει την πνευματική ουσία των θεμάτων του. Σε αντιδιαστολή με την άποψη των κυρίαρχων καλβινιστικών κύκλων της εποχής του, που έδιναν μεγαλύτερη έμφραση και σημασία στη δικαιοσύνη του Θεού, στα έργα του Ρέμπραντ με θρησκευτικά θέματα τονίζεται το μήνυμα αγάπης και ευσπλαχνίας των Ευαγγελίων (69). Όσο κι αν φαίνεται παράξενο,



71. Ρέμπραντ, *Αυτοπροσωπογραφία*, περ. 1668. Λάδι σε μουσαμά. Μουσείο Wallraf-Richartz, Κολονία. Ο Ρέμπραντ αξιοποίησε το ίδιο του το πρόσωπο, για να μελετήσει και να αποδώσει το μυστήριο της ζωής και της φύσης.

στους πίνακες του ολλανδού αυτού προτεστάντη η έκφραση της χριστιανικής πίστης είναι αμεσότερη και βαθύτερη απ' ό,τι στο πλήθος των θρησκευτικών παραστάσεων, που κατακλύζουν κυριολεκτικά την ίδια εποχή τις εκκλησίες και τα άλλα κτίρια της ρωμαιοκαθολικής Ευρώπης. Με το να τονίζει την αμεσότητα της σχέσης ανάμεσα στον πιστό και την αλήθεια των Ευαγγελίων, χωρίς διαμεσολαβήσεις και αυστηρούς κανόνες, ο Καλβινισμός δημιούργησε πρόσφορο έδαφος για την καλλιέργεια της έμφυτης δάσης του Ρέμπραντ προς την άυλη, πνευματική εκδοχή των πραγμάτων. Τα έργα των τελευταίων χρόνων της ζωής του, στα οποία πολύ συχνά μοντέλο είναι ο ίδιος ο εαυτός του σε μια προσπάθεια αποτύπωσης της πορείας του προς τη φυσική φθορά, συ-



72. Μπαρτολομέους φαν ντερ Χελστ, Προσωπογραφία του υποναύαρχου Jan de Liefde, 1668. Λάδι σε μουσαμά. Κρατικό Μουσείο, Άμστερνταμ. Ο Φαν ντερ Χελστ συνήθιζε να κολακεύει τα μοντέλα του, σύμφωνα και με τα κυρίαρχα πρότυπα της εποχής.

γκαταλέγονται οπωσδήποτε στις πιο συγκινητικές και γοητευτικές εικόνες της τραγικής μοίρας του ανθρώπου που μας έχει δώσει η παγκόσμια ζωγραφική (71).

Σε ό,τι αφορά την τεχνική, ενώ η ελεύθερη πινελιά του Ρούμπενς και του Χαλς αντανακλά την πληθωρική τους φύση και τη χαρά της ζωής και της δημιουργίας που τους πλημμύριζε ως ανθρώπους και καλλιτέχνες, ο Ρέμπραντ δουλεύει συνήθως το χρώμα σε διαδοχικά στρώματα, αργά, σε μια προσπάθεια να αναδείξει βαθμιαία το θέμα, μέσα από το γεμάτο μυστήριο, υποβλητικό παιχνίδι φωτός και σκιάς.

Πιο εύκολο είναι να κατατάξει κανείς τους ολλανδούς ζωγράφους του 17ου αιώνα με βάση την εξειδίκευσή τους σε ορισμένα θέματα, παρά με βάση την πόλη της καταγωγής τους. Οι προσωπογράφοι της εποχής, είτε ζωγράφιζαν μεμονωμένα πρόσωπα είτε ομαδικά πορτρέτα, ακολουθούσαν αρκετά πιστά τα πρότυπα που

κυριαρχούσαν σε όλη την Ευρώπη, ώστε να ικανοποιήσουν τις ανάγκες των πελατών τους. Χαρακτηριστικά είναι απ' αυτή την άποψη τα έργα ζωγράφων όπως ο Γιάν Ράβεσταϊν (Jan Ravesteyn, 1572-1657), ο Μπαρτολομέους φαν ντερ Χελστ (Bartholomeus van der Helst, 1613-70· 72) και ο Τόμας ντε Κάιζερ (Thomas de Keyser, 1597-1667). Αντίθετα, πολύ πιο οικεία, λιγότερο πομπώδη είναι τα πορτρέτα του Χέραρντ Τερ Μπορχ (Gerard Ter Borch, 1617-81), όπου διακρίνει κανείς ένα βαθύ αίσθημα μελαγχολίας (73), ίσως απόρροια της παραμονής του καλλιτέχνη στην Ισπανία (1640-42), όπου ήρθε σε επαφή με τα έργα του Βελάσκειθ.

Σε γενικές γραμμές, οι ολλανδοί ζωγράφοι του 17ου αιώνα, παρακάμπτοντας έναν ολόκληρο αιώνα Μανιερισμού, επανέρχονται στην παράδοση εκείνη που είχε ξεκινήσει με τον Γιάν βαν Άλικ και έβλεπε τη ζωγραφική σαν τον καθρέφτη της πραγματικότητας. Οι πίνακές τους διακρίνονται για το μικρό κατά κανόνα μέγεθός τους και για την έμφασή τους σε λεπτομέρειες της κοινωνικής και οικιακής ζωής. Ίσως η τάση αυτή προς το ρεαλισμό να συνδέεται με τη νοοτροπία μιας κοινωνίας εμπόρων, που απέδιδε μεγάλη σημασία στη συγκεκριμένη πραγματικότητα και στα απτά

73. Χέραρντ Τερ Μπορχ, Προσωπογραφία νέου άνδρα, περ. 1662. Λάδι σε μουσαμά. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο.



δεδομένα της καθημερινής πράξης, αλλά και με την καλβινιστική ηθική, που θεωρούσε τα επίγεια αγαθά αναπόσπαστο κομμάτι της ανθρώπινης ζωής και δραστηριότητας. Όποιος, πάντως, αγαπά πραγματικά τη ζωγραφική δεν μπορεί παρά να γοητεύεται από την ευαισθησία, την κομψότητα, αλλά και την εξονυχιστική ακρίβεια της πινελιάς, που χαρακτηρίζουν την ολλανδική ζωγραφική του 17ου αιώνα.

Τα ηθογραφικά και ρωπογραφικά θέματα (σκηές από τη ζωή των στρατιωτών, οικογενειακές σκηνές, σκηνές σε πανδοχεία και ταβέρνες) ήταν ιδιαίτερα αγαπητά στην ολλανδική κοινωνία της εποχής. Χαρακτηριστικά είναι απ' αυτή την άποψη τα έργα ζωγράφων όπως ο Πήτερ Κόντε (Pieter Codde, περ.1599-1678), ο Β.Κ. Ντόυστερ (W.C. Duyster, περ.1599-1635) και ο Γιάκομπ Ντουκ (Jacob Duch, περ. 1600-67· 76).

74. Γιάκομπ φαν Ρόισνταλ, *Ο μύλος στο Wijk Bij Duurstede*, περ. 1670. Λάδι σε μουσαμά. Κρατικό Μουσείο, Άμστερνταμ. Στα έργα των ολλανδών τοπιογράφων, συχνά ο ουρανός δεσπόζει, τα σύννεφα ανακλώνται στο νερό, ενώ ένα αίσθημα απεραντοσύνης της φύσης κυριαρχεί.



75. Βερμέερ, *Κοπέλα και βιργινάλι*, περ. 1670. Λάδι σε μουσαμά. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο. Στα έργα του Βερμέερ, οι διακοσμητικές λεπτομέρειες έχουν συνήθως συμβολική σημασία: εδώ, ο πίνακας με το τοπίο υποδηλώνει τον εξωτερικό κόσμο, ενώ εκείνος με τον μικρό Έρωτα και το γράμμα υπαινίσσεται τον άνδρα σε ανάμνηση του οποίου η νέα γυναίκα παίζει το βιργινάλι.

Σε ό,τι αφορά την τοπιογραφία, ο Σάλομον φαν Ρούσνταλ (Salomon van Ruysdael, 1602-70) και πριν απ' αυτόν ο Γιάν φαν Χόγεν (Jan van Goyen 1596-1656) εγκαινίασαν την παράδοση των τοπίων όπου κυριαρχούν η θάλασσα και ο ουρανός. Ο Γιάκομπ φαν Ρούσνταλ (Jacob van Ruisdael, 1628/9-82), ανηψιός του Σάλομον, ξεχωρίζει για τα τοπία του, όπου ο ουρανός ενισχύει την ποιητική αίσθηση του απείρου και της μοναξιάς του ατόμου (74). Οι μιμητές του υπήρξαν αρκετοί, τόσο στο Χάαρλεμ όσο και στο Άμστερνταμ. Απ' αυτούς ξεχωρίζουν ο Μάιντερτ Χομπέμα (Meindert Hobbema, 1638-1709), που συχνά συνθλίβει με το ρεαλισμό του το ποιητικό στοιχείο, ο Άρτ φαν Νηρ (Aert van Neer, 1603-77), που ειδικεύτηκε στις νυχτερινές σκηνές, ο Φίλιπς Βάουβερμαν (Philips Wouwerman, 1619-68), ο Γιάν Βάιναντς (Jan Wynants, 1630/5-84). Ζωγράφοι όπως ο Βίλεμ φαν ντε Βέλντε ο

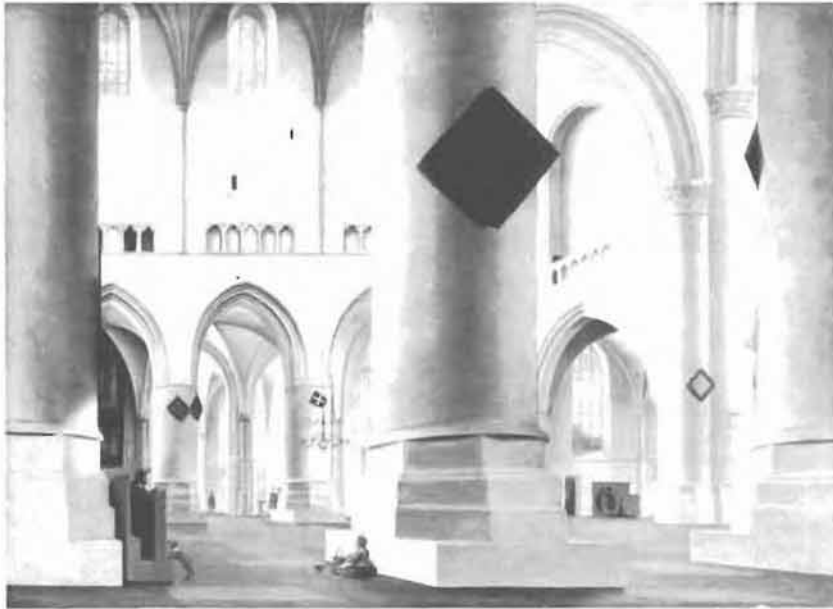
76. Γιάκομπ Ντουκ, *Το μοίρασμα των λαφύρων*. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι. Την εποχή που ζωγράφιζαν ο Γιάκομπ Ντουκ και ο Πήτερ Κόντε οι θρησκευτικοί πόλεμοι είχαν τελειώσει προ πολλού, και η αναπαράσταση παρόμοιων πράξεων είχε πια μετατραπεί σε γραφικό θέμα, από εκείνα που προτιμούσε η ισχυρή μεσαία τάξη της εποχής.



77. Γιάν φαν ντερ Χέιντεν, *Άποψη της Westerkerk, Άμστερνταμ*. Λάδι σε ξύλο. (Δημόσια) Συλλογή Wallace, Λονδίνο. Αρκετοί ολλανδοί ζωγράφοι, ανάμεσα στους οποίους και ο Φαν ντερ Χέιντεν, είχαν ειδικευτεί στην απόδοση αστικών τοπίων.

Πρεσβύτερος (Willem van de Velde, 1610-93), ο Βίλεμ φαν ντε Βέλντε ο Νεότερος (1633-1707) και ο Γιοχάνες φαν ντε Καπέλε (Johannes van de Capelle, 1624/5-79) είναι γνωστοί κυρίως από τις θαλασσογραφίες τους· ο Γιάν φαν ντερ Χέιντεν (Jan van der Heyden, 1637-1712) και ο Χέριτ Μπέρκχαϊντε (Gerrit Berckheijde, 1638-98) για τα τοπία τους με απόψεις του Άμστερνταμ ή άλλων ολλανδικών πόλεων (77), ενώ οι Πήτερ Σάνρενταμ (Pieter Saenredam, 1597-1665) και Εμάνουελ ντε Βίτε (Emmanuel de Witte, 1617-92) έδειχναν ιδιαίτερη προτίμηση στα απέριττα εσωτερικά καλβινιστικών εκκλησιών (78).

Τα στοιχεία που κληρονόμησε η ολλανδική ζωγραφική του 17ου αιώνα από τον φλαμανδικό ρεαλισμό του 15ου είναι κατεξοχήν ορατά στις νεκρές φύσεις και τις σκηνές από την οικιακή



78. Πήτερ Σάνρενταμ, *Εσωτερικό της Grote Kerk, Χάαρλεμ, περ. 1636*. Λάδι σε ξύλο. Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον. Τα γυμνά, χωρίς καμιά διακόσμηση εσωτερικά προτεσταντικών εκκλησιών ήταν το αγαπημένο θέμα του Σάνρενταμ.

ζωή. Στα τέλη του 16ου αιώνα, τόσο στις βόρειες Κάτω Χώρες όσο και στη νότια Γερμανία, η λεγόμενη νεκρή φύση αυτονομήθηκε ως είδος ζωγραφικής. Στην Ολλανδία του 17ου αιώνα, μετά από μια πρώτη, περιγραφική φάση, οπότε τρόφιμα και άλλα αντικείμενα απλώς παρατίθενται στον πίνακα, η νεκρή φύση οδηγείται στο απόγειό της ως ζωγραφικό είδος, αποδίδοντας με ιδιαίτερη κομπόζη και ευαισθησία κάθε είδους καθημερινά αντικείμενα. Ο Πήτερ Κλας (Pieter Claesz, 1596-1661) πετυχαίνει υψηλής ποιότητας αρμονίες στις σχεδόν μονοχρωματικές συνθέσεις του (79), ενώ ο Βίλεμ Καλφ (Willem Kalf, 1619-93) αποδίδει με ιδιαίτερη αισθαντικότητα τα χρυσά και ασημένια σκεύη που κυριαρχούν στους πίνακές του.

Η φλαμανδική ζωγραφική του 15ου αιώνα είχε επίσης δείξει ενδιαφέρον για την απόδοση του εσωτερικού χώρου. Στον Δάσκαλο του Φλεμάλ και τον Ρογήρο βαν ντερ Βάιντεν οι τάσεις αυτές είναι ακόμα εμπειρικές, ενώ στον Γιάν βαν Άικ παίρνουν τη μορφή

συνειδητών αναζητήσεων. Αντίστοιχα, οι εμπειρικοί πειραματισμοί του 17ου αιώνα (Κόντε, Μόλεναρ, Ποτ) στην απόδοση του εσωτερικού χώρου, και ειδικότερα στη σχέση των αντικειμένων με τους ανθρώπους που τον κατοικούν, εξελίσσονται σε συνειδητή έρευνα στην περίπτωση ζωγράφων όπως ο Χέραρντ Τερ Μπορχ, ο Χέραρντ Ντάου (Gerard Dou, 1613-75) και ο Γκάμπριελ Μέτσου (Gabriel Metsu, 1629-67). Στα έργα των καλλιτεχνών αυτών, ο εσωτερικός χώρος γίνεται αισθητός ως καταφύγιο της ιδιωτικής ζωής, όπου καλλιεργημένοι κατά κανόνα άνθρωποι άλλοτε συζητάνε ή ακούν μουσική, και άλλοτε απλώς σιωπούν στοχαστικοί (80). Πρέπει κανείς να είναι αρκετά εξοικειωμένος με παρόμοια έργα, για να μπορεί να δει, κάτω από την επιφανειακή αταραξία, τα παιχνίδια φωτισμού και σύνθεσης στα οποία καταφεύγει ο καλλιτέχνης, ώστε να οργανώσει με ευαισθησία το χώρο του πίνακα και να επικεντρώσει το ενδιαφέρον του θεατή στην ανθρώπινη παρουσία.

79. Πήτερ Κλας, *Νεκρή φύση*. Λάδι σε ξύλο. Πινακοθήκη, Δρέσδη. Οι νεκρές φύσεις, που συχνά είχαν και συμβολική ή φιλοσοφική σημασία, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς στη Γαλλία και την Ολλανδία του 17ου αιώνα.



Κορύφωση των εξελίξεων στην απόδοση του εσωτερικού χώρου αποτελούν αναμφισβήτητα τα έργα του Γιάν Βερμέερ (Johannes van der Meer ή Jan Vermeer, 1632-75) από το Ντελφτ. Όσο κι αν αυτό μπορεί να ξενίζει από πρώτη ματιά, ο Βερμέερ όφειλε πολλά στους καραβατζιστές της Ουτρέχτης, ως προς την αξιοποίηση του πλάγιου φωτισμού, και στα τελευταία έργα του Τερμπρούχεν ειδικότερα, ως προς τις χρωματικές του αρμονίες (75). Αυτό που κάνει, ωστόσο, τον Βερμέερ τόσο ξεχωριστό ως ζωγράφος είναι η ικανότητά του να εμβαθύνει στην ουσία των πραγμάτων και να αναφέρεται υπαινικτικά στην ανθρώπινη φύση. Όπως και στην περίπτωση του Ρέμπραντ αλλά με εντελώς διαφορετικά μέσα, το φως είναι κι εδώ ο καταλύτης (81), που επιτρέπει να εξωτερικευτεί και να αποδοθεί με εικόνες η μυστική ζωή της ανθρώπινης ψυχής. Ο Βερμέερ πέθανε σε ηλικία 43 ετών, μάλλον αγνοημένος από τους συγχρόνους του, και μόλις 40 περίπου έργα



80. Γκάμπριελ Μέτσου, *Το άρρωστο παιδί*, περ. 1660. Λάδι σε μουσαμά. Κριτικό Μουσείο, Άμστερνταμ. Από τους ολλανδούς ρωπογράφους του 17ου αιώνα, ο Μέτσου ήταν ίσως εκείνος με τη μεγαλύτερη ζωγραφική ευαισθησία.



81. Βερμέερ, *Άποψη του Ντελφτ*, περ. 1658. Λάδι σε μουσαμά. Μουσείο Τζαχί, Χάγη. Στο τοπίο αυτό του Βερμέερ (ένα από τα δύο που είναι γνωστά), η μαγιά του φωτός είναι το κύριο χαρακτηριστικό.

του είναι σήμερα γνωστά. Ο μόνος ζωγράφος που προσπάθησε να μιμηθεί την τεχνική του και το ύφος του ήταν ο Πήτερ ντε Χόοχ (Pieter de Hooch, 1629-περ. 1684), χωρίς ωστόσο ποτέ να το κατορθώσει.

Χάρη, λοιπόν, στον συναισθηματικό οίστρο του Ρέμπραντ και τη γεμάτη νόημα σιωπή του Βερμέερ, η τέχνη της προτεσταντικής Ολλανδίας χάρισε στην Ευρώπη του 17ου αιώνα μερικές από τις καλύτερες και βαθύτερες εκφράσεις της εσωτερικής ζωής και του σιωπηλού πάθους της ανθρώπινης ψυχής.



82. Πάουλος φαν Φιάνεν, Ασημένιος δίσκος, 1613. Κρατικό Μουσείο, Άμστερνταμ. Απεικονίζεται η σκηνή με την Άρπημη και τον Ακταίωνα. Οι εξαιρετικοί ολλανδοί τεχνίτες του πρώτου μισού του 17ου αιώνα διατηρούσαν αρκετά στοιχεία από τη μανιεριστική παράδοση, υιοθετώντας παράλληλα ένα ύφος ολόένα και πιο κοντά στο Μπαρόκ.

Εφαρμοσμένες τέχνες

Τα έπιπλα στα ολλανδικά σπίτια του 17ου αιώνα ήταν λιγιστά, με κυριότερο ίσως απ' αυτά την τεράστια λινοθήκη, όπου φυλάγονταν τα ασπρόρουχα. Μολαταύτα, δύο είδη στα οποία οι ολλανδοί αστοί της εποχής έδειχναν ιδιαίτερη προτίμηση ήταν τα ασημένια σκεύη και τα κεραμικά. Σε έργα που προέρχονται από τα εργαστήρια του Πάουλους φαν Φιάνεν (Paulus van Vianen,

1555-1614· 82), του Άνταμ φαν Φιάνεν (1565-1627) και του Γιохάνες Λούτμα (Johannes Lutma, 1585-1669) τα φαντασμαγορικά στοιχεία ξεπερνούν — όσο κι αν αυτό φαίνεται παράξενο — οτιδήποτε σχετικό φιλοτεχνήθηκε σε άλλες χώρες της Ευρώπης την



83. Σύνθεση με άνθη και πουλιά της Ανατολής, έργο ολλανδού καλλιτέχνη. Κεραμικά πλακίδια. Μουσείο Βικτορίας και Αλβέρτου, Λονδίνο. Τα προϊόντα της ολλανδικής κεραμικής εξαγόταν στις περισσότερες χώρες της βόρειας Ευρώπης, αλλά και σε χώρες όπως η Πορτογαλία και η Βραζιλία.

ίδια εποχή. Παράλληλα πάντως, υπήρχαν και τεχνίτες που τα έργα τους από ασήμι διακρίνονταν για το πιο νηφάλιο και λιτό ύφος τους, ένα ύφος που βαθμιαία, ως το τέλος του 17ου αιώνα, θα κυριαρχήσει απόλυτα.

Τα λεγόμενα κεραμικά του Ντελφτ παράγονταν στην πραγματικότητα σε αρκετές πόλεις της Ολλανδίας και εξαγονταν σε πολλές χώρες. Παρόλο ότι αρχικά προσπαθούσαν να μιμηθούν ανάλογα έργα Κινέζικης τέχνης, στο τέλος του 17ου αιώνα τα κεραμικά του Ντελφτ είχαν ήδη διαμορφώσει το δικό τους, ιδιαίτερο διακοσμητικό ύφος, όπου κυριαρχεί συνήθως το μπλε χρώμα. Μάλιστα, εκτός από βάζα και πιάτα, οι ολλανδοί αγγειοπλάστες συνήθιζαν να παράγουν και πλακίδια, που συνδυάζονταν μεταξύ τους, σχηματίζοντας λεπταίσθητες εικονιστικές παραστάσεις (83).

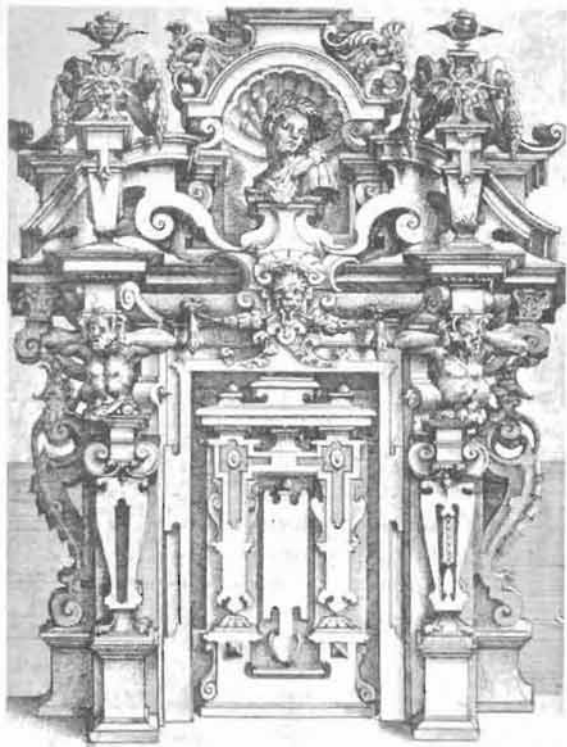
Ο 17ος αιώνας στη γερμανόφωνη Ευρώπη

Στα τέλη του 16ου και τις αρχές του 17ου αιώνα, ένας λαμπρός γερμανικός πολιτισμός άνθησε στην αυλή του αυτοκράτορα Ροδόλφου Β΄ των Αψβούργων, στην Πράγα. Η τάση που έδειχνε η Γερμανική τέχνη να περάσει απευθείας από τον Μανιερισμό στο Ροκοκό διακόπηκε βίαια από τον Τριακονταετή Πόλεμο (1618-48) και τις καταστροφικές του συνέπειες. Όταν γύρω στο 1660-70 η καλλιτεχνική δραστηριότητα άρχισε δειλά να αναβιώνει, τα πράγματα στη Γερμανία έπρεπε να ξεκινήσουν σχεδόν από το μηδέν. Η κατάσταση αυτή, σε συνδυασμό και με τη μονοπώληση του αυτοκρατορικού τίτλου από τους Αψβούργους, είχε ως αποτέλεσμα την αδιαφιλονίκητη πολιτική και πολιτισμική κυριαρχία της Αυστρίας στη γερμανόφωνη Ευρώπη.

Στην περίοδο 1600-48, ο Μανιερισμός εξακολουθούσε να είναι το κυρίαρχο ύφος στην αρχιτεκτονική, με ιδιαίτερη μάλιστα έμφαση στα διακοσμητικά του στοιχεία. Το πάθος αυτό για τη διακόσμηση, ορατό σε βιβλία-οδηγούς όπως εκείνο του Βέντελ Ντήτερλιν (Wendel Dietterlin) από το Στρασβούργο (84) αλλά και στα έργα ξυλογλυπτικής στο εσωτερικό των εκκλησιών, προαναγγέλλει ουσιαστικά το Μπαρόκ.

Οι εξελίξεις που παρατηρούνται την ίδια περίπου εποχή στην Ιταλία μεταλαμπαδεύτηκαν στην κεντρική Ευρώπη κυρίως χάρη στους Ιησουΐτες, οι οποίοι έχτισαν πλήθος εκκλησίες και εκκλησιαστικά ιδρύματα στις γερμανόφωνες χώρες, επωφελούμενοι από την προστασία που τους παρείχαν πιστοί στον πάπα ηγεμόνες, όπως οι Αψβούργοι της Βιέννης και οι Εκλέκτορες της Βαυαρίας. Το ανάκτορο που έχτισαν στην Πράγα (1623-29-85) μιλιανέζοι αρχιτέκτονες για λογαριασμό του πρίγκιπα Wallenstein, ενός από τους ηγέτες των καθολικών στον Τριακονταετή Πόλεμο, άσκησε ιδιαίτερη επίδραση σε ανάλογα μεταγενέστερα κτίρια της Πράγας και της Βιέννης.

Μετά τον Τριακονταετή Πόλεμο, οι ιταλοί αρχιτέκτονες κάνουν έντονη την παρουσία τους στις γερμανόφωνες χώρες, καλύπτοντας τις αυξημένες ανάγκες ανοικοδόμησης. Στην πρώτη φάση του Μπαρόκ (1660-90) δεσπόζουν εδώ μορφές ιταλών καλλιτε-



84. Σχέδιο για τελετουργική είσοδο. Χαρακτικό από το βιβλίο *Architectura* (1594) του Β. Ντήτερλιν, που άσκησε σημαντική επίδραση σε γλύπτες και διακοσμητές των γερμανόφωνων χωρών στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα.

85. Το Μέγαρο Waldstein (Wallenstein) στην Πράγα, 1623-29. Έργο του Α. Σπέτσα και άλλων δύο μιλιταριστών αρχιτεκτόνων. Ένα από τα πρώτα μπαρόκ κτίσματα στην κεντρική Ευρώπη



χνών, όπως οι Καρνεβάλε (Carnevale) και Καρλόνε (Carlone) στην Αυστρία, ή οι Αγκοστίνο Μπαρέλι (Agostino Barelli) και Ενρίκο Τσούκαλι (Enrico Zucalli), έργο των οποίων είναι η Εκκλησία των Θεατίνων στο Μόναχο (1663-90· 86). Γύρω πάντως στο 1690, αρχίζουν να κάνουν την εμφάνισή τους τα πρώτα πρωτότυπα κτίρια του γερμανικού Μπαρόκ.

86. Η Εκκλησία των Θεατίνων, Μόναχο. Άρχισε να χτίζεται το 1663, και ολοκληρώθηκε ως το 1690 από τους Αγκοστίνο Μπαρέλι και Ενρίκο Τσούκαλι (γι' αυτό και θυμίζει έντονα εκκλησίες της ίδιας εποχής στη Ρώμη). Τον 18ο αιώνα, ο γάλλος Κιβιγιέ σχεδίασε και έχτισε το κεντρικό τμήμα της πρόσοψης.





87. Άνταμ Έλζχαϊμερ, *Η φυγή στην Αίγυπτο*. 1609. Λάδι σε χαλκό. Παλαιά Πινακοθήκη, Μόναχο.

Η Φρανκφούρτη ήταν η μοναδική πόλη της Γερμανίας όπου υπήρξε αξιόλογη ζωγραφική δραστηριότητα τον 17ο αιώνα. Από τους καλλιτέχνες που δούλεψαν εδώ ξεχωρίζουν ο ζωγράφος νεκρών φύσεων Γκέοργκ Φλέγκελ (Georg Flegel, 1563-1638) και ο τοπιογράφος Άνταμ Έλζχαϊμερ (Adam Elsheimer, 1578-1610), του οποίου οι ατμοσφαιρικές νυχτερινές σκηνές (87) επηρέασαν όχι μόνο τον Ρέμπραντ, αλλά και τον Κλωντ Λοραίν.

Ο 17ος αιώνας στην Πολωνία και τη Ρωσία

Ως καθολική χώρα «με την πλάτη κολλημένη» στην απομονωμένη ως την εποχή του Μεγάλου Πέτρου Ρωσία, η Πολωνία ήταν φυσικό να έχει στραμμένο το βλέμμα της στη Δύση. Ήδη από τις αρχές του 17ου αιώνα, η επίδραση του Μπαρόκ της Ρώμης γίνεται εδώ αισθητή, όχι μόνο σε κτίρια της παλαιάς πρωτεύουσας Κρακοβίας (88), αλλά και της νέας, της Βαρσοβίας. Όπως συνέβη αργότερα και με την Αγία Πετρούπολη, η Βαρσοβία σύντομα εξελίχθηκε σε «πειραματικό εργαστήριο» αρχιτεκτονικής. Στα ανάκτορα, τα μέγαρα και τις εκκλησίες που χτίστηκαν εδώ τον 17ο αιώνα, τα γυψοτεχνήματα και οι ζωγραφικές παραστάσεις που συνηθίζονταν την εποχή εκείνη στη Ρώμη και την κεντρική Ευρώπη αποτελούσαν τα κύρια διακοσμητικά στοιχεία, ενώ μετά το 1650 αρχίζουν να κυριαρχούν οι γαλλικές επιδράσεις. Παράλληλα, από τις αρχές ήδη του αιώνα, οι πολωνοί καλλιτέχνες, που ήταν ενήμεροι για τις εξελίξεις στη ζωγραφική της Ιταλίας και των Κάτω Χωρών, συνέβαλαν με το έργο τους στο να μετατραπεί η χώρα τους σε προκεχωρημένο φυλάκιο του ευρωπαϊκού Μπαρόκ.

Τον 16ο αιώνα, η Ρωσία άνοιξε τις πύλες της, έστω και διστακτικά, στις δυτικές επιρροές. Σε ό,τι αφορά πάντως την αρχιτεκτονική, ο Βυζαντινός ρυθμός παρέμενε κυρίαρχος, έστω κι αν οι τσάροι είχαν καλέσει, κατ' εξαίρεση, ιταλούς αρχιτέκτονες για το χτίσιμο του Κρεμλίνου.

Τον 17ο αιώνα, η επίδραση της δυτικής Ευρώπης άρχισε να γίνεται ολοένα και πιο αισθητή στη Ρωσία, κυρίως μέσω Πολωνίας και Ουκρανίας. Η Ορθόδοξη Εκκλησία αντέδρασε, προσπαθώντας να επιβάλει υποχρεωτικά τον τύπο της πεντάτρουλης εκκλησίας, που τον προηγούμενο αιώνα αποτελούσε τον κανόνα — με ευτυχή αποτελέσματα, μάλιστα, στην περίπτωση ορισμένων κτιρίων. Η αντίσταση αυτή αποδείχτηκε, ωστόσο, ατελέσφορη, αφού δυτικά στοιχεία εμφανίζονταν όλο και πιο συχνά τόσο στις κατοψεις όσο και στην εσωτερική διακόσμηση των ρωσικών εκκλησιών. Αρκετά από τα συμπληρωματικά κτίρια σε μεγάλα μοναστήρια της περιοχής της Μόσχας, όπως το Νοβοντέβιτσι και το



88. Εσωτερικό των Αγίων Πέτρου και Παύλου, στην Κρακοβία. Η εκκλησία αυτή των Ιησουϊτών χτίστηκε το 1605-09 από τον Ιταλό Τζοβάνι Τρέβανο και ήταν από τα πρώτα δείγματα μεταφύτευσης στην Πολωνία του ύφους που κυριαρχούσε την εποχή εκείνη στη Ρώμη.

Ζαγκόρσκ, χτίζονταν σ' ένα ρυθμό όπου κυριαρχούσαν τα μπαρόκ στοιχεία. Με τον καιρό πάντως, διαμορφώθηκε ένα νέο μικτό ύφος, που κυριαρχεί σε εκατοντάδες εκκλησίες που χτίστηκαν στην περιοχή της Μόσχας στα τέλη του 17ου αιώνα (89). Σε ό,τι αφορά, εξάλλου, τη μη θρησκευτική αρχιτεκτονική της περιόδου αυτής, ελάχιστα δείγματα σώζονται, αφού τα περισσότερα κτίρια ήταν από ξύλο.

Παρά τη σθεναρή αντίσταση της Εκκλησίας, η οποία απαγόρευε οποιαδήποτε αλλαγή στο ύφος των φορητών εικόνων (φτά-



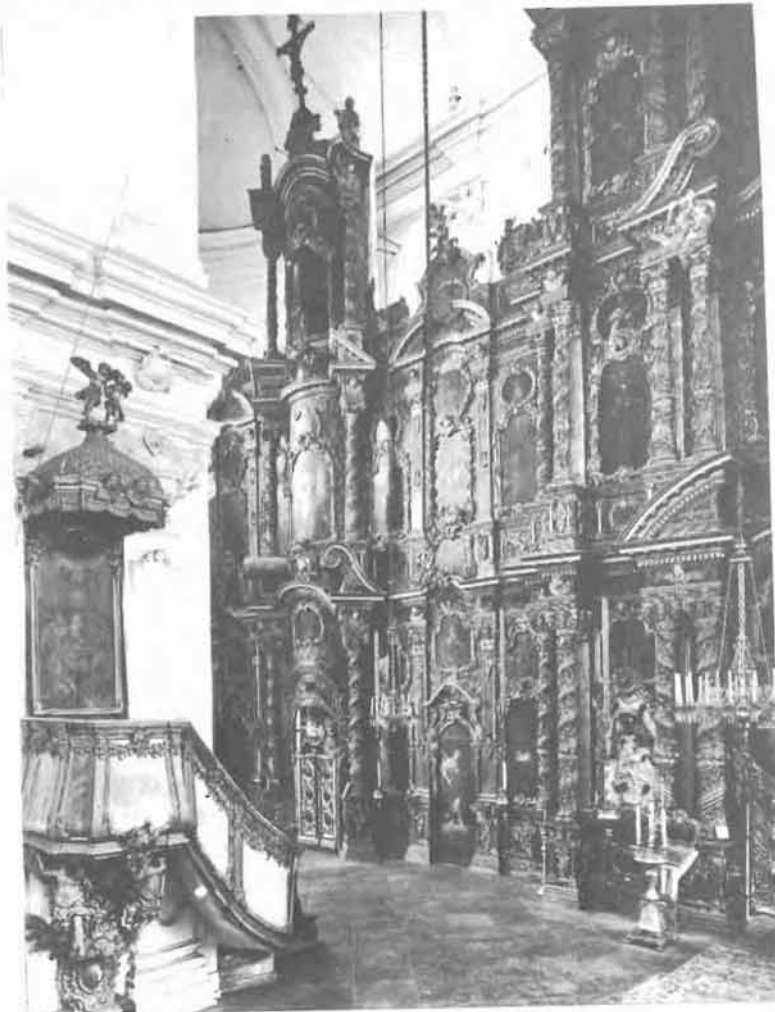
89. Παναγία του Σημείου, Ντουμπρόβιτσι, 1690-1704. Χαρακτηριστικό παράδειγμα χρησιμοποίησης μπαρόκ στοιχείων σε ορθόδοξη εκκλησία της Ρωσίας.

νοντας, μάλιστα, στο σημείο να διατάξει, το 1654, την καταστροφή εικόνων που δεν συμφωνούσαν με τους κανόνες που είχε θεσπίσει), οι εξελίξεις στην τέχνη της δυτικής Ευρώπης δεν άφησαν ανεπηρέαστο ούτε αυτό το πεδίο καλλιτεχνικής δημιουργίας. Άλλωστε, η Κωνσταντινούπολη, το παραδοσιακό πολιτισμικό κέντρο της Ορθοδοξίας, ήταν τώρα πρωτεύουσα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και δεν λειτουργούσε πια ως αντίβαρο στις δυτικές επιδράσεις. Όπως προκύπτει από τις νωπογραφίες του Γιαροσλάβ και του Ροστόβ, όλο και περισσότερο η *maniera greca* υπο-

χωρούσε, παραχωρώντας τη θέση της σ' ένα ύψος που οι ρίζες του βρίσκονταν κυρίως στη Γερμανία και την Ολλανδία.

Στα εικονοστάσια της εποχής, οι εικόνες τείνουν βαθμιαία να αντικατασταθούν από διακοσμητικά στοιχεία όπως, για παράδειγμα, οι σολομωνικοί κίονες, αλλά και από άλλα στοιχεία του δυτικοευρωπαϊκού Μπαρόκ (90).

90. Εικονοστάσιο του Καθεδρικού Ναού του Πόλοσκ. Οι σολομωνικοί κίονες και άλλα μπαρόκ στοιχεία κυριαρχούν στη διακόσμηση.



Η Γαλλία τον 17ο αιώνα

Τον 17ο αιώνα, η Γαλλία επέβαλε βαθμιαία την πολιτική της ηγεμονία στην Ευρώπη, παίρνοντας τη θέση που κατείχε παλαιότερα η Ισπανία. Παρόλο ότι τον 16ο αιώνα το πνεύμα της ιταλικής Αναγέννησης είχε αφομοιωθεί εδώ καλύτερα απ' ό,τι σε οποιαδήποτε άλλη ευρωπαϊκή χώρα, γύρω στο 1600, μετά από μια παρατεταμένη περίοδο θρησκευτικών πολέμων που εξήντησαν τη χώρα πολιτικά και πνευματικά, η Γαλλική τέχνη βρισκόταν σε βαθιά κρίση. Η γηγενής γαλλική ζωγραφική παραγωγή ήταν σχεδόν ανύπαρκτη στα πρώτα χρόνια του 17ου αιώνα, ενώ οι σημαντικότεροι καλλιτέχνες της εποχής συνήθιζαν να εγκαθίστανται στη Ρώμη, στερώντας από τη Γαλλία τη δημιουργική ώθηση που θα μπορούσε να προσφέρει η εκεί παρουσία τους. Μοναδική αναλαμπή στην περίοδο αυτή παρακμής είχε αποτελέσει η σχετική ακμή που είχε γνωρίσει η αρχιτεκτονική την εποχή του Ερρίκου Δ' (1589-1610).

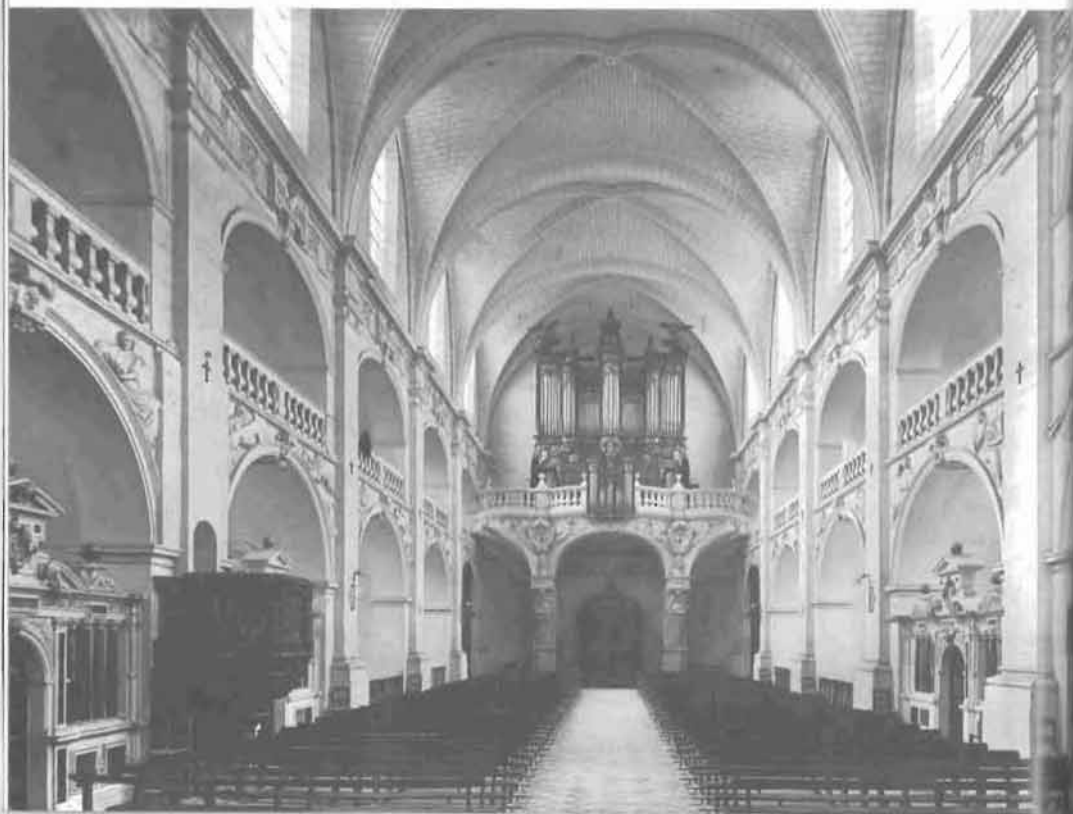
Στα χρόνια, ωστόσο, του Λουδοβίκου ΙΓ' (1619-43) αρχίζει να παρατηρείται μια άνθηση της γαλλικής αυλικής τέχνης, που θα κορυφωθεί στα χρόνια της μακράς βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΔ' (1643-1715), όταν η αυλή μετακινήθηκε στις Βερσαλίες και είχε στην υπηρεσία της τους κορυφαίους καλλιτέχνες της εποχής. Χρειάστηκαν περίπου 30 χρόνια για να ολοκληρωθούν το χτίσιμο και η διακόσμηση των Βερσαλιών, που είχαν αρχίσει το 1661 και θα αποτελούσαν το πρότυπο για όλους τους ευρωπαίους μονάρχες του 18ου αιώνα.

Ο Κολμπέρ, βασικός υπουργός του Λουδοβίκου ΙΔ', ήταν εκείνος που έθεσε τις βάσεις για τη συστηματική οργάνωση της καλλιτεχνικής παραγωγής στη Γαλλία, κυρίως μέσω της ίδρυσης και ενθάρρυνσης των διάφορων Ακαδημιών (της Ζωγραφικής και της Γλυπτικής, των Επιγραφών, της Αρχιτεκτονικής, των Επιστημών, της Μουσικής, του Χορού, κ.ά.). Το 1666, ιδρύθηκε στη Ρώμη η Γαλλική Ακαδημία, με σκοπό να φιλοξενεί τους καλύτερους σπουδαστές ζωγραφικής, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής στην Αιώνια Πόλη, όπου μπορούσαν να έρθουν σε άμεση επαφή με τα κλασικά αριστουργήματα της Αρχαιότητας. Οι παραδόσεις και οι

συζητήσεις στην Ακαδημία Ζωγραφικής και Γλυπτικής ειδικότερα, είχαν ως αποτέλεσμα να διαμορφωθεί ένα είδος επίσημης αισθητικής θεωρίας, βασισμένης στις αρχές του *beau idéal*, αλλά και ευαίσθητης στην ανάγκη προσωπικής έκφρασης του καλλιτέχνη.

Μεγάλη ήταν η ώθηση που έδωσε ο Κολμπέρ και στις εφαρμοσμένες τέχνες. Η παραγωγή υφασμάτων σε πόλεις όπως η Λυόν ενθαρρύνθηκε, ενώ για την ανάπτυξη της καθρεφτοποιίας, ένα από τα πρώτα λαμπρά δείγματα της οποίας είναι η Αίθουσα των Κατόπτρων στις Βερσαλίες (98), κλήθηκαν να προσφέρουν τις γνώσεις τους και την πείρα τους βενετσιάνοι τεχνίτες. Τα διάφορα παρισινά εργαστήρια ταπητουργίας συγχωνεύτηκαν στο Εργαστήριο των Γκομπλέν, που το 1662 μετονομάστηκε σε Βασιλική Βιοτεχνία Επίπλων του Στέμματος, με επικεφαλής τον Σαρλ Λε Μπρεν, πρώτο ζωγράφο της αυλής. Σύντομα οι δραστηριότητες του νέου αυτού οργανισμού επεκτάθηκαν τα προϊόντα του, εκτός

91. Εσωτερικό του Παρεκκλήσιου στο Κολέγιο των Ιησουϊτών της La Flèche. Έργο του πατέρα Μαρτελιάνζ, αρχές 17ου αιώνα.



92. Παρεκκλήσιο της Παιδιάς Σορβόνης, Παρίσι (άρχισε το 1629). Έργο του Ζακ Λε Μαρσιέ, για λογαριασμό του καρδινάλιου Ρισελιέ. Η συνύπαρξη κλασικών στοιχείων και ιταλικών προτύπων της εποχής είναι εδώ φανερή.

από χαλιά και τοιχοτάπητες, περιλάμβαναν και κάθε είδους έπιπλα, σκεύη και άλλα αντικείμενα, με τα οποία τροφοδοτούσαν και τα βασιλικά ανάκτορα.

Οι πρωτοβουλίες του Κολμπέρ στο καλλιτεχνικό πεδίο αποτελούσαν μέρος μιας γενικότερης πολιτικής, που επιδίωκε να κάνει τη Γαλλία παραγωγικά αυτάρκη, περιορίζοντας τις εισαγωγές ειδών πολυτελείας. Τα αποτελέσματα ξεπέρασαν κάθε προσδοκία, και σύντομα η Γαλλία του Λουδοβίκου ΙΔ' μετατράπηκε από εισαγωγέα σε εξαγωγέα ειδών πολυτελείας, αυξάνοντας εντυπωσιακά την παραγωγή της σε τομείς όπως η ταπητουργία και η κατασκευή επίπλων. Οι άλλες χώρες της Ευρώπης δεν θα αργήσουν πάντως να μιμηθούν το παράδειγμα της Γαλλίας, ιδρύοντας κι αυτές με τη σειρά τους Ακαδημίες και κρατικά εργαστήρια.



93. Φρανσουά Μανσάρ, Πύργος του Maisons-Laffitte, 1642-50. Ένα από τα πρώτα δείγματα γαλλικού Κλασικισμού.

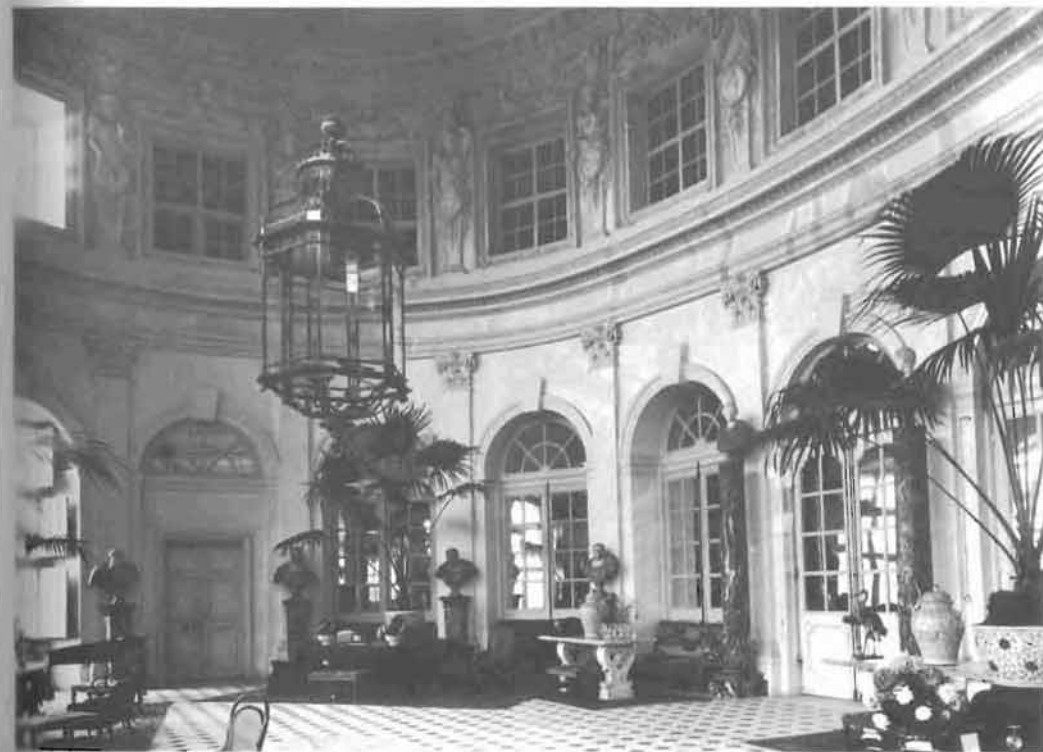
Αρχιτεκτονική

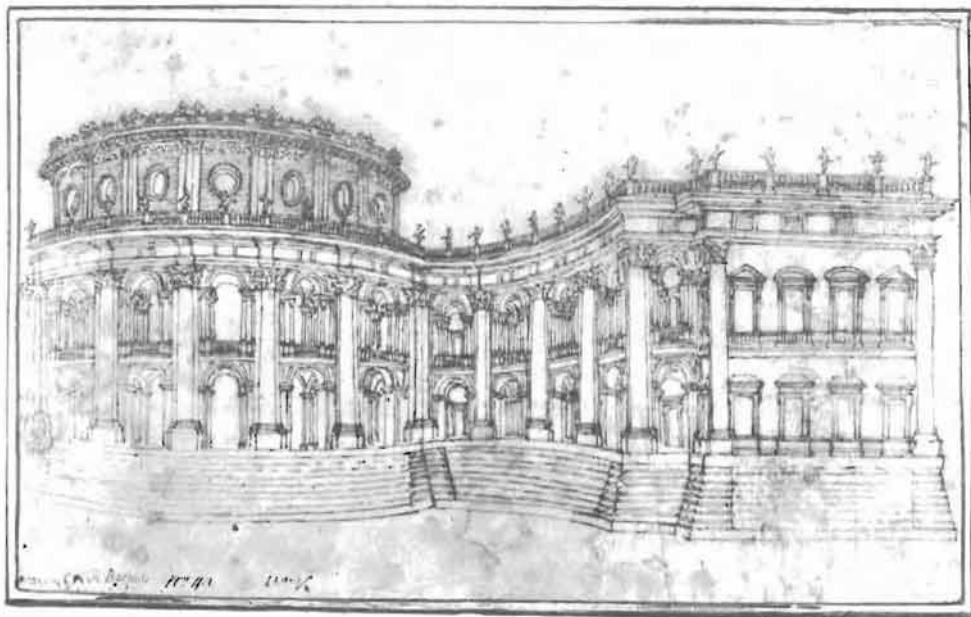
Όπως ήδη αναφέρθηκε, μετά από μια φάση κάμψης στην περίοδο των θρησκευτικών πολέμων, η αρχιτεκτονική αρχίζει να γνωρίζει νέα άνθηση ήδη από τα χρόνια του Ερρίκου Δ'. Οι εκκλησίες σε ρυθμό Αντιμεταρρύθμισης, που οι Ιησουΐτες εισήγαγαν και στη Γαλλία, δεν κατάφεραν ποτέ να εκτοπίσουν εντελώς την παλαιότερη, γηγενή παράδοση. Η νεά ώθηση που δόθηκε στην αρχιτεκτονική από τον Ερρίκο Δ' αφορούσε, άλλωστε, κυρίως μη θρησκευτικά κτίρια, καθώς και προγράμματα οικιστικής και πολεοδομικής ανάπτυξης (το Παρίσι εμπλουτίστηκε τότε με δύο σημαντικές πλατείες: την Place des Vosges και την Place Dauphine). Σε αρκετά κτίσματα της εποχής αυτής, όπως το Δημαρχείο της Λα Ροσέλ ή το Κολέγιο των Ιησουϊτών στη La Flèche (91), οι αναλογίες και τα διακοσμητικά στοιχεία δεν ξεφεύγουν από τα μανιεριστικά πρότυπα του 16ου αιώνα. Η μετάβαση από τον Μανιερισμό στο Μπαρόκ μπορεί να πει κανείς ότι στη Γαλλία ειδικά συντελείται γύρω στο 1625-30, με αλλαγές τόσο στο εξωτερικό των κτιρίων όσο και στις πλούσιες εσωτερικές διακοσμήσεις τους. Γύρω στο 1640 πάντως, η κυρίαρχη τάση ακολουθεί αντίστροφη κατεύθυνση, καθώς βαθμιαία, και ως το τέλος του 18ου αιώνα, κλασικά

στοιχεία εισβάλλουν ολοένα και περισσότερο στη γαλλική αρχιτεκτονική.

Ο Ζακ Λε Μερσιέ (Jacques Le Mercier, περ. 1585-1654), που ολοκλήρωσε τις εργασίες στο Λούβρο και έχτισε το Παρεκκλήσιο της Σορβόνης (1629· 92) και το Παρεκκλήσιο της Val de Grâce, είχε ήδη αποκαθάρσει τον Μανιερισμό του 16ου αιώνα, χρησιμοποιώντας σωστά και γόνιμα τα κλασικά στοιχεία. Ωστόσο, τις βάσεις του γαλλικού Κλασικισμού έθεσε οριστικά ο Φρανσουά Μανσάρ (François Mansart, 1598-1666), με την Πτέρυγα της Ορλεάνης (1635-38) στον Πύργο του Blois, όπου κλασικά στοιχεία, όπως οι κίονες στην πέτρινη πρόσοψη, συνυπάρχουν αρμονικά με γαλλικού τύπου στέγες και καμινάδες. Οι κλασικές τάσεις του Μανσάρ επιβεβαιώνονται και φτάνουν στο απόγειό τους στον Πύργο του Maisons-Laffitte (1642-50· 93), όπου δεν υπάρχει εσωτερική αυλή και όλες οι πτέρυγες βλέπουν στους κήπους ή στην

94. Η Οβάλ Αίθουσα στον Πύργο του Vaux-le-Vicomte. Χτίστηκε το 1651-56 από τον Λ. Λε Βω και διακοσμήθηκε από τον Σαρλ Λε Μπρεν. Η αίθουσα αυτή υπήρξε το πρότυπο για πολλούς ανάλογους χώρους, κυρίως στη Γερμανία του 18ου αιώνα.





95. Σχέδιο του Μπερνίνι για την πρόσοψη της Ανατολικής Πτέρυγας του Λούβρου, 1664. Από τη Συλλογή του Dr. M.H. Winney, Λονδίνο.

96. Η κιονοστοιχία στην πρόσοψη της Ανατολικής Πτέρυγας του Λούβρου. Σχεδιάστηκε το 1665. Αν τη συγκρίνει κανείς με το παρόκ ύφος των σχεδίων του Μπερνίνι, εύκολα αντιλαμβάνεται γιατί ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ δεν ήταν ικανοποιημένος από την πρόταση του μεγάλου ιταλού γλύπτη και αρχιτέκτονα.



97. Λερωφωτογραφία του Ανακτόρου των Βερσαλλιών, 1623-88. Διακρίνονται οι τρεις φαρδιές λεωφόροι που οδηγούν στο Ανάκτορο, καθώς και η προοπτική διάταξη των κήπων σε σχέση με την κεντρική απ' αυτές.

αυλή της εισόδου. Την ίδια εποχή, στο Παρίσι, κάνει την εμφάνισή του κι ένας άλλος τύπος αριστοκρατικής κατοικίας, όπου συνήθως ανάμεσα στην είσοδο του μεγάρου και το δρόμο μεσολαβεί μια αυλή, ενώ οι κήποι εκτείνονται ως την πίσω μεριά του οικοδομήματος.

Πριν ακόμα ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ πάρει στα χέρια του τα ηνία της διακυβέρνησης και αρχίσει να δίνει νέα ώθηση στις καλλιτεχνικές δραστηριότητες, η Γαλλική τέχνη είχε να επιδείξει μεμονωμένα κτίσματα αντάξια της μεταγενέστερης αίγλης του Βασιλιά Ήλιου. Ο Πύργος του Vaux-le-Vicomte, του οποίου ο τρούλος αντιστοιχεί στην εντυπωσιακή Οβάλ Αίθουσα (94), χτίστηκε σε σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα από τον Λε Βω (Louis Le



◀ 98. (απέναντι) Αίθουσα των Κατόπτρων, Βερσαλίες. Ήρχισε το 1678 σε σχέδια του Μανσάρ και διακοσμήθηκε από τον Λε Μπρεν. Η καινοτομία να τοποθετηθούν στους τοίχους απέναντι από τα παράθυρα καθρέφτες θα ασκήσει τεράστια επίδραση στις γερμανόφωνες χώρες τον 18ο αιώνα.

99. Στους Κήπους των Βερσαλιών, που σχεδίασε ο Λε Νοστρ, το φυσικό τοπίο εναλλάσσεται με γλυπτά και άλλα διακοσμητικά στοιχεία.

Βαυ, 1612-70), ενώ για την εσωτερική διακόσμησή του την ευθύνη είχε ο Σαρλ Λε Μπρεν. Μπροστά από τον Πύργο, ο Αντρέ Λε Νοστρ (André Le Nostre, 1613-1700) διαμόρφωσε το τοπίο έτσι που το μάτι να χάνεται στο βάθος, σε μια προσπάθεια "προέκτασης" της αρχιτεκτονικής στον περιβάλλοντα χώρο.

Το ύφος του Λε Βω, κορυφαίου αρχιτέκτονα στη Γαλλία της εποχής, δείχνει να ταλαντεύεται ανάμεσα στον Κλασικισμό και το Μπαρόκ. Οι διαφωνίες και τα διλήμματα για το δρόμο που θα ακολουθούσε η γαλλική αρχιτεκτονική ήρθαν στην επιφάνεια με το διαγωνισμό που προκήρυξε ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ για την ανατολική πτέρυγα του Λούβρου. Επειδή τα σχέδια που είχαν υποβάλει οι δικοί του αρχιτέκτονες δεν τον ικανοποιούσαν, ο Λουδοβίκος δεν δίστασε να αναθέσει (1665) το έργο στον ιταλό Μπερνίνι, του οποίου η φήμη βρισκόταν τότε στο απόγειό της. Καθώς όμως ούτε τα σχέδια του Μπερνίνι (95) ικανοποίησαν τον Βασιλιά Ήλιο, το έργο ανέλαβε τελικά μια επιτροπή από τους Λε Μπρεν, Λε Βω και Κλωντ Περώ, στους οποίους και οφείλεται η λεγόμενη σήμερα «κιονοστοιχία του Λούβρου» (96), κορυφαίο ίσως δείγμα αξιοποίησης κλασικών στοιχείων από τη γαλλική αρχιτεκτονική της εποχής – βασικά χαρακτηριστικά της κιονοστοιχίας, όπως τα ζεύγη κολοσσιαίων Κορινθιακών κιόνων ή το ιταλικού τύπου στηθαίο στην ταράτσα, θα τα συναντήσουμε συχνά σε γαλλικά κτίρια του επόμενου αιώνα.

Όταν ο βασιλιάς αποφάσισε να μεταφέρει την έδρα του από το Παρίσι στις Βερσαλίες, ανέθεσε την κατασκευή του καινούριου ανακτόρου σε καλλιτέχνες που είχαν ήδη συνεργαστεί μεταξύ τους στο Vaux-le-Vicomte: τον Λε Βω, τον Λε Μπρεν και τον Λε Νοστρ. Η αρχιτεκτονική του καθαυτό ανακτόρου, το οποίο χτίστηκε σε διαδοχικές φάσεις με αρκετές επεκτάσεις και αλλαγές στο αρχικό σχέδιο, δεν είναι ιδιαίτερα εμπνευσμένη (97). Οι μάλλον ατυχείς αναλογίες του Λε Βω διορθώθηκαν πάντως εν μέρει από τον Ζυλ Αρντουέν Μανσάρ (Jules Hardouin Mansart, 1646-1708), του οποίου οι κλασικιστικές τάσεις γίνονται ακόμα πιο εμφανείς στο Μεγάλο Τριανόν (1687-100), αλλά και στον τρούλο του Μεγάρου των Απομάχων, στο Παρίσι (1679). Σε ό,τι αφορά την εσωτερική διακόσμηση των Βερσαλιών, χαρακτηριστικότερο δείγμα της οποίας αποτελεί η περιώνυμη Αίθουσα των Κατόπτρων (98), ο Αρντουέν Μανσάρ και ο Λε Μπρεν αξιοποίησαν ιταλικής προέλευσης στοιχεία (ζωγραφικές παραστάσεις, πολύχρωμα μάρμαρα, επιχρυσωμένο μπρούντζο, κ.ά.), τα οποία ωστόσο υποτάσσονται στην αρχιτεκτονική των χώρων, σύμφωνα

με τα κλασικά πρότυπα. Τέλος, σε ό,τι αφορά το τοπίο που περιβάλλει το Ανάκτορο, ο Λε Νοστρ αφενός χάραξε μια λεωφόρο με μήκος 3,5 χλμ. περίπου, που "οδηγεί" το μάτι στο βάθος του ορίζοντα, και αφετέρου διαμόρφωσε τους τεράστιους κήπους. Οι δενδροστοιχίες, οι λίμνες, οι κρήνες, τα γλυπτά και τα κομψά κτίσματα δημιουργούν στους Κήπους των Βερσαλιών μια ονειρική, σχεδόν μυθολογική ατμόσφαιρα (99), αποτελώντας παράλληλα το κατάλληλο σκηνικό για τις γιορτές, τους χορούς, τα πυροτεχνήματα και τις άλλες διασκεδάσεις, που τόσο αγαπούσαν ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ και η αυλή του.

Βαθμιαία, ο Κλασικισμός αναγορεύτηκε σε δόγμα, τόσο στις εικαστικές τέχνες όσο και στη γαλλική λογοτεχνία της εποχής. Κριτικοί και ποιητές εγκωμιάζαν τις αρετές της *belle simplicité* (= όμορφης απλότητας), την οποία και αντιπαρέθεταν στην αχαλίνωτη ελευθεριότητα της αρχιτεκτονικής που κυριαρχούσε στη Ρώμη του 17ου αιώνα. Ειδικότερα στην περίοδο 1690-1715, στην αρχιτεκτονική δεσπόζουν οι μορφές του Ζυλ Αρντουέν Μανσάρ και του μαθητή του Ρομπέρ ντε Κοτ (Robert de Cotte, 1656-1735), ο οποίος και τον διαδέχτηκε (1709) στη θέση του πρώτου αρχιτέκτονα του βασιλιά. Οι πύργοι που χτίζονταν κοντά στις Βερσαλίες και σε άλλα σημεία της Γαλλίας ήταν πολλοί και εντυπωσιακοί, ενώ και στο Παρίσι, όπου εξακολουθούσαν να ζουν αρκετοί ευγενείς, η αρχιτεκτονική δραστηριότητα παρέμενε πάντοτε έντονη, περιλαμβάνοντας έργα όπως η Αυλή του Λούβρου, το Μέγαρο των Απομάχων, η Place Vendôme, η Place des Victoires. Οι πλατείες αυτές, στο κέντρο των οποίων δέσποζε ένα άγαλμα του βασιλιά, θα αποτελέσουν το πρότυπο της *place royale* (= βασιλικής πλατείας) και θα βρουν πολυάριθμους μιμητές στη βόρεια Ευρώπη του 18ου αιώνα. Με αφετηρία τους Κήπους του Κεραμεικού εξάλλου, ο Λε Νοστρ χάραξε μια θριαμβευτική είσοδο στο Παρίσι της εποχής (τη σημερινή Λεωφόρο των Ηλυσίων Πεδίων), επαναλαμβάνοντας το πρότυπο της τεράστιας σε μήκος ευθείας, που οδηγεί το μάτι στο βάθος του ορίζοντα.

Γλυπτική

Η γαλλική γλυπτική του 17ου αιώνα χαρακτηρίζεται, περισσότερο απ' ό,τι η αρχιτεκτονική, από την αδιατάρακτη ηγεμονία της Κλασικής παράδοσης, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί ήδη από τα χρόνια του Ερρίκου Β΄ (1547-59), με τη διακόσμηση του Λούβρου



100. Ζιλ Αρντουέν Μανσάρ, Μεγάλο Τριανόν, Βερσαλίες. Χτίστηκε το 1687 με ασβεστόλιθο και ροζ μάρμαρο, και αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα απέριτου αλλά και κομψού ταυτόχρονα κλασικισμού.

από τον Ζαν Γκουζόν. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει πως οι γάλλοι γλύπτες αδιαφορούσαν για ό,τι συνέβαινε στην Ιταλία, την οποία άλλωστε αρκετοί απ' αυτούς επισκέπτονταν συχνά: απλώς αρνούταν να υιοθετήσουν το ύφος και τις καινοτομίες του Μανιερισμού, ή αργότερα του Μπερνίνι και του Μπαρόκ. Μοναδική εξαίρεση στον κανόνα αυτό αποτελεί ίσως ο προβηγκιανός Πιέρ Πυζέ (Pierre Puget, 1622-94), στα έργα του οποίου τα μπαρόκ στοιχεία κάνουν αισθητή την παρουσία τους (101). Στο κλασικό αυτό ιδίωμα, που κυριαρχεί σε όλον σχεδόν τον γαλλικό 17ο αιώνα και εκφράζεται κυρίως με τους τάφους-μνημεία της εποχής, διακρίθηκαν ιδιαίτερα γλύπτες όπως ο Ζιλ Γκερέν (Gilles Guérin, 1606-78), ο Σιμόν Γκυγαίν (Simon Guillain, 1589-1658) και ο Ζακ Σαραζέν (Jacques Sarrazin, 1588-1660).

Στα χρόνια του Λουδοβίκου ΙΔ', η διακόσμηση του Ανακτόρου των Βερσαλιών και άλλων βασιλικών ενδιαιτημάτων, οι παραγγελίες για μεγαλοπρεπείς τάφους και η πληθώρα άλλων κτισμάτων αύξησαν κατά πολύ τη ζήτηση για γλυπτά. Από τους γλύπτες που

δούλεψαν στις Βερσαλίες ξεχωρίζει ο Φρανσουά Ζιραρντόν (François Girardon, 1628-1715), γνωστός κυρίως από έργα του στους κήπους του Ανακτόρου, όπως το σύμπλεγμα *Απόλλων και Νύμφες* (1668· 102). Ο κλασικισμός του Ζιραρντόν είναι τόσο απόλυτος, ώστε οι μορφές του μοιάζουν να κατάγονται απευθείας από τον Φειδία. Άλλωστε, στη Γαλλία της εποχής εκείνης είχε ήδη αρχίσει να κερδίζει έδαφος η άποψη ότι οι πηγές του Κλασικισμού πρέπει να αναζητηθούν στην Αρχαία Ελλάδα και όχι στη Ρώμη – το 1696, ο διευθυντής της Γαλλικής Ακαδημίας στη Ρώμη πρότεινε να δημιουργηθεί ανάλογη σχολή και στην Αθήνα, όπου να

101. Πυζέ, *Μίλων ο Κροτωνιάτης*, 1671-83. Μάρμαρο. Λούβρο. Παρίσι (παλαιότερα στους Κήπους των Βερσαλιών). Ο θρυλικός Μίλων, με το χέρι του πιασμένο σ' ένα δέντρο, κατασπαράσσεται από το λιοντάρι, συμβολίζοντας έτσι το προσφιλές στους καλλιτέχνες του Μπαρόκ θέμα της ανήμπορης δύναμης.



φοιτούν κυρίως αρχιτέκτονες. Με το άγαλμα του Λουδοβίκου ΙΔ΄ στη σημερινή Place Vendôme, που ολοκληρώθηκε το 1699 (103), ο Ζιραρντόν δημιούργησε το πρότυπο του έφιππου βασιλικού ανδριάντα, όπου η περιβολή και η στάση του εικονιζόμενου μονάρχη εμπνέονται από αντίστοιχα αγάλματα ρωμαίων αυτοκρατόρων.

Ο Αντουάν Κουαζεβόξ (Antoine Coysevox, 1640-1720) διέθετε μεγαλύτερη φαντασία από τον Ζιραρντόν, ο οποίος συχνά βασιζόταν σε σχέδια και ιδέες του Λε Μπρεν. Μολονότι οι ήρεμες στάσεις και οι γαλήνιες εκφράσεις των μορφών του Κουαζεβόξ τον κατατάσσουν σαφώς στο κλασικιστικό ρεύμα, υπάρχουν ωστόσο στις προτομές του και στοιχεία που θυμίζουν Μπερνίνι. Άλλωστε, η προτομή που παρήγγειλε το 1665 ο Λουδοβίκος ΙΔ΄

102. Ζιραρντόν, *Απόλλων και Νύμφες*, 1666. Μάρμαρο. Κήποι των Βερσαλλιών. Μια από τις χαρακτηριστικότερες συνθέσεις του γαλλικού Κλασικισμού.



103. Ζιραρντόν, πρόπλασμα για τον έφιππο ανδριάντα του Λουδοβίκου ΙΔ΄, περ. 1669. Λούβρο, Παρίσι. Το άγαλμα, που ολοκληρώθηκε το 1699, τοποθετήθηκε στην Place des Conquêtes (σήμερα Place Vendôme), στο Παρίσι, που αποτελεί το πρότυπο για πολλές αντίστοιχες ευρωπαϊκές πλατείες. Το άγαλμα του Μεγάλου Εκλέκτορα στο Βερολίνο, έργο του Αντρέας Σλότερ, εμπνέεται σαφώς από το έργο του Ζιραρντόν.



στον Μπερνίνι άσκησε σημαντική επίδραση σε όλους τους μεταγενέστερους γλύπτες, καθώς έθεσε τις βάσεις για το λεγόμενο *portrait glorieux*, όπου, για να αποδοθούν στοιχεία όπως η ευγένεια του πνεύματος ή η έμπνευση, αξιοποιούνται η κίνηση του κεφαλιού, οι βόστρυχοι της περούκας, οι πτυχώσεις των ρούχων, κ.ο.κ. (104)

Ζωγραφική

Οι απαρχές της γηγενούς Γαλλικής Σχολής στη ζωγραφική τοποθετούνται από τους περισσότερους μελετητές στο 1627, όταν ο Σιμόν Βουέ κλήθηκε από τον Λουδοβίκο ΙΓ΄ να επιστρέψει στο Παρίσι, μετά από 15 χρόνια παραμονής στη Ρώμη. Ός τότε, η χώρα



104. Κουαζεβόζ. Προτομή του Μιχαήλου Κοντέ. Μπρούντζος. Λούβρο, Παρίσι. Η μορφή του Κοντέ αποδίδεται εδώ σύμφωνα με τις θεωρίες για την έκφραση του Λε Μπρεν, αλλά και σύμφωνα με τις αρχές που διέπουν τη γλυπτική του Μπαρόκ, όπως τις είχε εφαρμόσει ο Μπερνίνι στην προτομή του Λουδοβίκου ΙΑ'.

ήταν τόσο φτωχή σε ζωγράφους αξίας, ώστε, όταν η βασίλισσα Μαρία των Μεδίκων θέλησε να απαθανάτισε σημαντικές στιγμές της ζωής της στο Ανάκτορο του Λουξεμβούργου, αναγκάστηκε να αναθέσει το έργο στον Ρούμπενς (49).

Όσο βρισκόταν στη Ρώμη, ο Σιμόν Βουέ (Simon Vouet, 1590-1649) ακολουθούσε βασικά το ύφος των επιγόνων του Καραβάτζιο. Όταν, όμως, επέστρεψε στο Παρίσι, υιοθέτησε ένα ύφος πιο διακοσμητικό, πιο μπαρόκ, με πιο ανοιχτά και χαρούμενα χρώματα (105). Η αδυναμία, ωστόσο, του Βουέ να καλύψει από μόνος του τις ανάγκες της αυλής ώθησε τον καρδινάλιο Ρισελιέ και τον Sublet des Noyers, επόπτη των βασιλικών κτιρίων, να μετακαλέσουν το 1640 από τη Ρώμη τον Νικολά Πουσέν· διαπιστώνοντας όμως ότι τα νέα του καθήκοντα τον απομάκρυναν από τις έρευνές του και τις αναζητήσεις του, που αποτελούσαν και το κύριο μέλημά του, ο Πουσέν δεν θα αργήσει (1642) να επιστρέψει οριστικά στη Ρώμη.

Ο Εστάς Λε Συέρ (Eustache Le Sueur, 1617-55), αν και δεν πήγε ποτέ στην Ιταλία, διακρίνεται για το κλασικό του ύφος, που αντλεί στοιχεία από τον Ραφαήλ και τον Κορέτζιο. Οι σκηνές πάντως από τη ζωή του Αγίου Μπρούνο, που ζωγράφησε για τη Μο-

νή των Καρθουσιανών στο Παρίσι, διαφέρουν ριζικά από αντίστοιχες συνθέσεις ιταλών καλλιτεχνών, αποτελώντας χαρακτηριστικό δείγμα του λιτού και συγκρατημένου ύφους που χρησιμοποιούσαν οι γάλλοι ζωγράφοι της εποχής για να αποδώσουν σκηνές από τη ζωή των αγίων (106).

Η απλότητα και η αυστηρότητα που χαρακτηρίζουν τα έργα του Φιλίπ ντε Σαμπαίνι (Philippe de Champaigne, 1631-81) έχει διατυπωθεί η άποψη ότι αντανακλούν τις απόψεις των Γιανσενιστών (107). Από την άλλη μεριά, οι τρεις αδελφοί Λε Ναιν [Antoine (1588-1648), Louis (1593-1648) και Mathieu (1607;-77)] είναι κυρίως γνωστοί για τους πίνακές τους με σκηνές από τη ζωή

105. Βουέ, Πλούτος, περ. 1640. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι. Ο Βουέ, που με τα χρώματά του και την πληθωρική απόδοση της ανθρώπινης σάρκας θυμίζει Ρούμπενς, διατέλεσε ζωγράφος της αυλής του Λουδοβίκου ΙΓ' και θεμελίωσε την παράδοση διακοσμητικής ζωγραφικής που συνέχισε και απέπτυξε ο Λε Μπρεν.



των χωρικών, στους οποίους – σε αντιδιαστολή με άλλους αντιστοιχούς πίνακες της εποχής, όπου δίνεται έμφαση στη γραφικότητα παρόμοιων θεμάτων – κάνει αισθητή την παρουσία του ένα στοιχείο νηφάλιας πνευματικότητας (108, 109).

Στις επαρχιακές πόλεις της Γαλλίας η επίδραση που άσκησε το Μπαρόκ ήταν ακόμα πιο περιθωριακή. Εκτός από τον χαρακτήρα και σχεδιαστή Ζακ Καλό (Jacques Callot, 1592-1635), που είχε σίγουρα σπουδάσει στη Φλωρεντία, την Ιταλία φαίνεται πως είχε επισκεφθεί κι ένας άλλος σημαντικός καλλιτέχνης της εποχής, ο Ζωρζ ντε Λα Τουρ από τη Λοραίνη (Georges de La Tour, 1593-1652). Οι συνθέσεις του Λα Τουρ, αξιοποιώντας τα διδάγματα του Καραβατζισμού αναφορικά με το φωτισμό και την επιλογή απλών ανθρώπων του λαού ως μοντέλων για τις μορφές των αγίων, συγκαταλέγονται στα κορυφαία δείγματα θρησκευτικής ζωγραφικής του 17ου αιώνα, ξεχωρίζοντας ιδιαίτερα για την πνευματικότητά τους και για την ικανότητά τους να διεισδύουν στον εσωτερικό κόσμο και τον ψυχισμό των εικονιζόμενων (110).

Οι κορυφαίοι, ωστόσο, γάλλοι ζωγράφοι του 17ου αιώνα έζησαν τα χρόνια της καλλιτεχνικής τους ωριμότητας στη Ρώμη. Ενώ, όμως, ο Μ. Βαλαντέν (Moïse Valentin, 1594-1632) διακρίθηκε κυρίως ως επίγονος του Καραβάτζιο, ο Πουσέν και ο Κλωντ Λοραίν, έχοντας αφομοιώσει όλα όσα μπορούσε να τους διδάξει η ιταλική ζωγραφική της εποχής, σύντομα θα επεξεργαστούν τις βασικές αρχές ενός ολοκληρωμένου κλασικιστικού ύφους.

Ο Νικολά Πουσέν (Nicolas Poussin, 1594-1665) είχε την ικανότητα να αντλεί ό,τι καλύτερο είχαν να του προσφέρουν οι ποικίλες πηγές έμπνευσης με τις οποίες ήρθε σε επαφή. Στην Ιταλία ειδικότερα, δέχτηκε γόνιμες επιδράσεις από τον Ντομενικίνο και τους Καραάτσι, αλλά πάνω απ' όλα αφομοίωσε με δημιουργικό τρόπο κλασικά στοιχεία τόσο από την τέχνη της Αρχαιότητας, όσο και από τον Ραφαήλ και άλλους ζωγράφους της Αναγέννησης. Η αρνητική του στάση απέναντι στο έργο του Καραβάτζιο είχε ίσως μια απολυτότητα μοναδική σε όλον τον 17ο αιώνα. Ακόμα και καλλιτέχνες που αντιδρούσαν στην ηγεμονία του Καραβατζισμού (λ.χ., ο Γκουίντο Ρένι), αξιοποιούσαν τους χαρακτηριστικούς του φωτισμούς για μορφοπλαστικούς σκοπούς. Αντίθετα, στον Πουσέν, όπως και στους περισσότερους ζωγράφους της Αναγέννησης, το φως κατανέμεται ομοιόμορφα σε όλα τα σημεία της σύνθεσης.

Η αναβίωση της Αρχαιότητας, σύμφωνα με όσα είχε προτείνει



106. Λυ Συέρ, *Ο θάνατος του Αγίου Μπρούνο*, περ. 1647. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι. Ο γνωστότερος από τους 22 πίνακες που διακοσμούσαν τον περίβολο της Μονής των Καρθουσιανών, στο Παρίσι.



107. Φ. ντε Σαμπαινί, *Ex voto*, 1662. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι. Σε ανάμνηση της θαυματουργής της θεραπείας, η κόρη του ζωγράφου απεικονίζεται εδώ τη στιγμή που προσεύχεται μαζί με την ηγουμένη της Μονής του Port Royal.

τον 15ο αιώνα ο Λ. Μπ. Αλμπέρτι, ήταν ένας από τους στόχους του Πουσέν. Οι προβληματισμοί του για τις ιστορικές και μυθολογικές βάσεις του αρχαίου κόσμου ήταν έντονοι και συνεχείς: οι *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου και οι μεγάλες στιγμές της Ρωμαϊκής ιστορίας υπήρξαν μόνιμη πηγή έμπνευσής του. Τα έργα της πρώτης περιόδου του θυμίζουν ρωμαϊκές ανάγλυφες ζωφόρους, χωρίς ωστόσο να αποτελούν σε καμιά περίπτωση ψυχρές αναπαραγωγές αρχαίων προτύπων. Τα παχιά, αδιαφανή του χρώματα αναδεικνύονταν καλύτερα χάρη στο κοκκινωπό υπόστρωμα που χρησιμοποιούσε, ακολουθώντας και σ' αυτό το σημείο το παράδειγμα των ζωγράφων της Ρωμαϊκής εποχής.

Όταν το 1624 έφτασε στη Ρώμη, σε ηλικία 30 περίπου χρονών, ο Πουσέν δεν είχε διαμορφώσει ακόμα — σε αντίθεση με ό,τι υποστηρίζουν ορισμένοι — το προσωπικό του ύφος. Στο *Θρίαμβο της Φλόρας* (111) κυριαρχεί μια αισθαντικότητα που οφείλει πολλά σε ανάλογες συνθέσεις του Μπελίνι και του Τιτσιάνο, ενώ η επιρροή του Ραφαήλ και της πιο πνευματικής του προσέγγισης είναι επίσης φανερή σε άλλους πίνακές του με ανάλογα θέματα. Την πρώτη αυτή περίοδο παραμονής του στη Ρώμη, στα έργα του Πουσέν, ανεξάρτητα αν τα θέματά τους ακολουθούν τις κυρίαρχες

108. Λε Ναιν, *Η φρουρά*, 1643. Λάδι σε μουσαμά. Ιδιωτική συλλογή, Παρίσι. Ο πίνακας αυτός υπογράφεται Lenoain (sic), είναι χρονολογημένος, και αποδίδεται στον Ματιέ, τον νεότερο από τους τρεις αδελφούς Λε Ναιν.



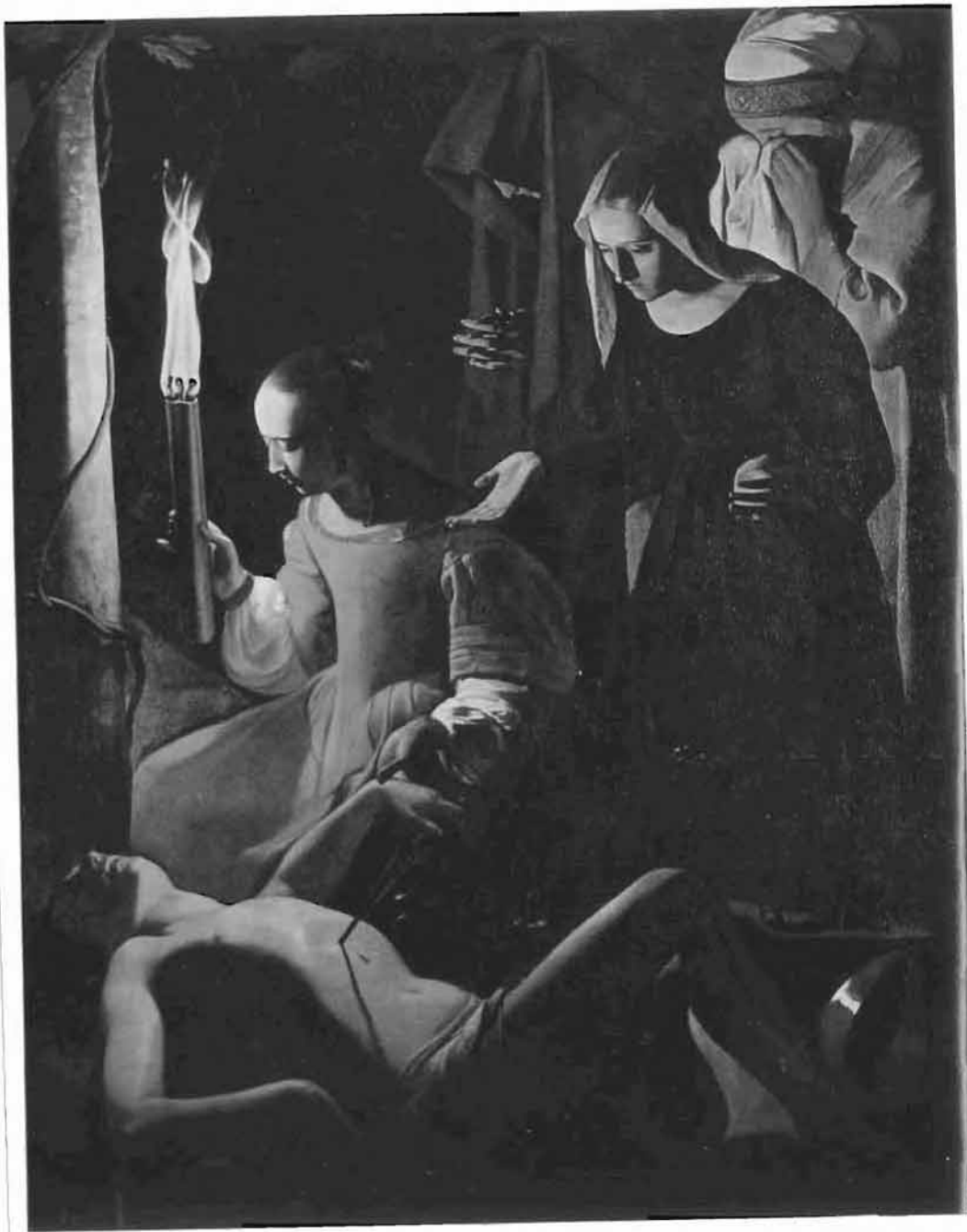
την εποχή εκείνη τάσεις, κάνει ήδη έντονη την παρουσία του το προσωπικό στοιχείο και αποτυπώνονται οι φιλοσοφικές και αισθητικές του αναζητήσεις. Σε ορισμένες πάντως συνθέσεις με θρησκευτικά θέματα, που ίσως του επιβάλλονταν από τις ανάγκες της αγοράς, η φαντασία του αφήνεται εκ των πραγμάτων λιγότερο ελεύθερη, το ύφος του είναι πιο συγκρατημένο (112) – εξαίρεση αποτελούν ίσως τα *Επτά Μυστήρια*, όπου η αθωότητα της ψυχής των πρώτων χριστιανών αποδίδεται με τρόπο που θυμίζει την αθωότητα ενός παγανιστικού Χρυσού Αιώνα.

Γύρω στο 1648, ολοένα και πιο σημαντική θέση αρχίζει να κατέχει στο έργο του Πουσέν το φυσικό τοπίο, από το οποίο όμως δεν λείπει σχεδόν ποτέ η ανθρώπινη παρουσία [*Ωρίων* (Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη), *Πολύφημος* (Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη· 113), *Ορφέας*, *Διογένης* και *Τέσσερις Εποχές* (Λούβρο)]. Παρά το γεγονός ότι ζούσε στη Ρώμη, ήδη από τα πρώτα χρόνια της βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΔ΄ ο Πουσέν θεωρούνταν ο μεγαλύτερος εν ζωή γάλλος ζωγράφος και τα έργα του πουλιόντουσαν σε πολύ ψηλές τιμές στο Παρίσι. Οι σημαντικότεροι προστάτες των τεχνών αλληλογραφούσαν μαζί του, ο ίδιος ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ είχε στην κατοχή του αρκετά έργα του, και στην Ακαδημία Ζωγραφικής και Γλυπτικής οι πίνακές του, και κυρίως οι βιβλικές συνθέσεις του, αποτελούσαν το επίκεντρο των συζητήσεων. Απόρροια όλων αυτών ήταν τελικά η διαμόρφωση μιας επίσημης αισθητικής, του Πουσενισμού, η οποία, με αρκετές μετεξελίξεις βέβαια, δεν θα πάψει να επηρεάζει καθοριστικά τη γαλλική ζωγραφική ως τον 19ο αιώνα – η εναισθησία και η πνευματικότητα των έργων του Πουσέν επισκιάστηκε σε όλη αυτή τη μακρά χρονική περίοδο από τον ακαδημαϊσμό των επιγόνων του και των κάθε είδους «πουσενιστών».

Σε αντιδιαστολή με τα έργα του Πουσέν, όπου κυριαρχεί το πνεύμα, η γνώση και η συνειδητή αναζήτηση νέων μορφών εικαστικής έκφρασης, στην περίπτωση του Κλωντ Λοραίν το ένστικτο και η διαίσθηση έχουν τον πρώτο λόγο. Άλλωστε, η καταγωγή των δύο ζωγράφων ήταν πολύ διαφορετική. Ο Κλωντ (Claude Gellée, γνωστός ως Claude Lorraine, 1600-82) έφυγε σε πολύ νεαρή ηλικία από την πατρίδα του, τη Λοραίνη, για να εγκατασταθεί στη Ρώμη, όπου και εξάσκησε αρχικά κάθε είδους ταπεινά επαγγέλματα. Με εξαίρεση μια μικρή περίοδο (1625-27), οπότε επέστρεψε στη Λοραίνη, όλη την υπόλοιπη ζωή του έζησε στη Ρώμη, διαμορφώνοντας βαθμιαία το πρωτότυπο και τόσο χαρακτηριστικό εκείνο ύφος που διακρίνει τις τοπιογραφίες του. Πηγές



109. Λε Ναιν, *Το σιδηρουργείο*. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι. Ο Λουί Λε Ναιν, στον οποίο αποδίδεται ο πίνακας, ήταν μάλλον ο πιο προικισμένος από τους τρεις αδελφούς, που διατηρούσαν κοινό εργαστήριο.



110. Ζωρς ντε Λα Τουρ, *Η Αγία Ειρήνη φροντίζει τις πληγές του Αγίου Σεβαστιανού*. Λάδι σε μουσαμά. Εκκλησία του Broglie, Γαλλία. Ο πίνακας αυτός, που δείχνει να εμπνέεται από την *Αποκαθήλωση* του Κορέτζιο στο Βατικανό, τείνει να επιβεβαιώσει την άποψη ότι, πριν εγκατασταθεί οριστικά στη Λοραίνη, ο Ζωρς ντε Λα Τουρ είχε επισκεφθεί την Ιταλία.



111. Ν. Πουσσέν, *Ο θρίαμβος της Φλόρας*, περ. 1630. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι. Ο πίνακας, έργο της περιόδου παραμονής του Πουσσέν στη Ρώμη, αντλεί σαφώς στοιχεία, τόσο ως προς τη σύνθεση όσο και ως προς τα χρώματα, από τα *Βακχανάλια* του Τιτσιάνο.

έμπνευσής του υπήρξαν αφενός η ιταλική τέχνη της εποχής, και αφετέρου βορειοευρωπαϊοί τοπιογράφοι, όπως ο φλαμανδός Πάουλ Μπριλ και ο γερμανός Άνταμ Έλζχαϊμερ, που είχαν δουλέψει στη Ρώμη και από τους οποίους διδάχτηκε πολλά ως προς τη σύνθεση και την ατμόσφαιρα των έργων του.

Τα στοιχεία πάντως για τη ζωή του Κλωντ είναι λίγα, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στην περίπτωση του Πουσσέν. Οι πολυάριθμες σπουδές του με τοπία από την ύπαιθρο που περιβάλλει τη Ρώμη (114) δείχνουν από πολύ νωρίς το έντονο ενδιαφέρον του για τις διαβαθμίσεις και τα εφέ του φωτός. Ο Κλωντ ήταν ο πρώτος ζωγράφος που πραγματικά κοίταξε και απέδωσε τον ήλιο, την αυγή, το μεσημέρι, το δειλινό, εκφράζοντας με τα έργα του την ποίηση των διαφορετικών στιγμών της ημέρας. Σε όλες σχεδόν τις συνθέ-



112. Ν. Πουσέν, *Η ανεύρεση του Μωσή*, 1638. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι. Από τα χαρακτηριστικότερα και αρτιότερα ζωγραφικά δείγματα του γαλλικού Κλασικισμού.

σεις του, η ατμόσφαιρα είναι αυτή που εξασφαλίζει στον πίνακα την ενότητά του, ενώ πρόσωπα και αντικείμενα μοιάζουν πάντα να κολυμπάνε σε μια ρευστή φωτεινή μάζα. Ίσως οι ομορφότεροι πίνακες του Κλωντ είναι εκείνοι όπου του δίνεται η ευκαιρία να αποδώσει τα εφέ του φωτός πάνω στη θάλασσα, συχνά σε μυθολογικές ή θρησκευτικές σκηνές αποβίβασης, πλαισιωμένες από κτίρια που μοιάζουν βγαλμένα από όνειρο (115). Άλλωστε, οι διαδοχικές φάσεις της εξέλιξής του και η βαθμιαία κατάκτηση του προσωπικού του ύφους είναι αρκετά γνωστές και ευδιάκριτες, χάρις σ' ένα είδος καταλόγου με τίτλο *Liber veritatis* (σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου), που συνέταξε ο ίδιος, και



113. Ν. Πουσέν. *Τοπίο με τον Πολύφημο*, 1649. Λάδι σε μουσαμά. Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη. Έργο της τελευταίας περιόδου του Πουσέν, όταν ο αυστηρός και άψογος κλασικισμός του αρχίζει να διαποτίζεται από μια ποιητική αίσθηση του κόσμου.

όπου παρατίθενται, με μορφή σχεδίων, οι πουλημένοι πίνακές του και αναφέρονται οι ιδιοκτήτες τους.

Η επιτυχία του Κλωντ στη Γαλλία υπήρξε αρχικά περιορισμένη, ενώ, αντίθετα, ιδιαίτερο θαυμασμό προς το έργο του έτρεφαν η αριστοκρατία στη Ρώμη του 17ου αιώνα, και αργότερα, τον 18ο αιώνα, οι άγγλοι φιλότεχνοι. Πάντως, αρκετοί μεταγενέστεροι γάλλοι τοπιογράφοι μελέτησαν με προσοχή τα έργα του στη διάρκεια ταξιδιών τους στη Ρώμη, ενώ ακόμα και ζωγράφοι του 19ου αιώνα όπως ο Τέρνερ δείχνουν να αξιοποιούν πολλές από τις κατακτήσεις του ύφους του, κυρίως στις θαλασσογραφίες τους.

Στα χρόνια του Λουδοβίκου ΙΔ΄, στο Παρίσι και στις Βερσαλίες, η γαλλική ζωγραφική, στην οποία ως τότε κυριαρχούσαν αφενός καλλιτέχνες με ρεαλιστικές τάσεις όπως ο Φ. ντε Σαμπαίνι και οι αδελφοί Λε Ναιν και αφετέρου το προσωπικό ποιητικό ύφος του Πουσέν και του Κλωντ, άλλαξε βαθμιαία προσανατολισμό, επιδιώκοντας πάνω απ' όλα να αναδείξει και να εκθειάσει τη δόξα και την παντοδυναμία του ηγεμόνα και της αυλής του. Κάτω από την καθοδήγηση του Σαρλ Λε Μπρεν, μαθητή του Σιμόν Βουέ, το διακοσμητικό στοιχείο αρχίζει να κυριαρχεί σε μεγάλων διαστάσεων συνθέσεις (ως τότε σπάνιο είδος στη γαλλική ζωγραφική), όπως εκείνες στην οροφή του Hôtel Lambert στο Παρίσι, στη Μεγάλη Αίθουσα του Vaux-le-Vicomte, ή στην Αίθουσα των Κατόπτρων στις Βερσαλίες.

Την περίοδο της παραμονής του στην Ιταλία (1642-46), ο Σαρλ Λε Μπρεν (Charles Le Brun, 1619-90) είχε καταφέρει να αφομοιώσει τις κατακτήσεις των Καρατσι στη σύνθεση, μελετώντας τις διακοσμήσεις του Παλάτσο Φαρνέζε. Όταν επέστρεψε στο Παρίσι, η επιρροή του Πουσέν – και, μέσω αυτής, του κλασικισμού του Ραφαήλ – εξισορροπούσε αρχικά τις τάσεις του προς το Μπαρόκ. Παράλληλα με τη δεσπόζουσα θέση που κατείχε στη

114. Κλωντ Λοραίν, *Ο Τίβερης κοντά στη Ρώμη*. Σχέδιο με υδατόχρωμα. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο. Μια από τις πολλές υπαίθριες σπουδές του Κλωντ με πενάκι και υδατόχρωμα.



115. Κλωντ Λοραίν, *Η αναχώρηση της Βασίλισσας του Σαβά*, 1648. Λάδι σε μουσαμά. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο. Αν και το θέμα είναι εμπνευσμένο από τον φλαμανδό ζωγράφο Πάουλ Μπριλ, στην περίπτωση του Κλωντ ο νατουραλισμός της υπόδοσης περνά σε δεύτερη μοίρα, αφήνοντας να κυριαρχήσει το ποιητικό και φανταστικό στοιχείο.

γαλλική καλλιτεχνική σκηνή, και ειδικότερα στην Ακαδημία Ζωγραφικής και Γλυπτικής μετά το 1650, ο Λε Μπρεν διακρίθηκε και ως ζωγράφος προσωπογραφιών (*Η οικογένεια Jabach*, *Ο καρδινάλιος Séguier*), αλλά και θρησκευτικών θεμάτων (116). Μετά το θάνατο του Κολμπέρ, το 1683, ο αντικαταστάτης του Λουβουά, μισώντας οτιδήποτε είχε σχέση με τον προκάτοχό του, αφαίρεσε τα προνόμιά του από τον Λε Μπρεν και έδειξε ιδιαίτερη εύνοια στον Πιέρ Μινιάρ (Pierre Mignard, 1612-95), έναν μέτριο κατά τα άλλα ζωγράφο, που ωστόσο γνώρισε μεγάλη επιτυχία στην εποχή του, χάρη στις συμβατικές αλλά ευχάριστες προσωπογραφίες του.



116. Λε Μπρεν. *Η Προσκύνηση των Ποιμένων*. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι. Ο πίνακας αποκαλύπτει τις ικανότητες του Λε Μπρεν στη σύνθεση, στη μίξη του επίγειου και του ουράνιου στοιχείου, και στην απόδοση των εφέ του φωτός.

Ο Λε Μπρεν έθεσε τις βάσεις της γαλλικής διακοσμητικής ζωγραφικής παράδοσης, την οποία καλλιέργησαν οικογένειες όπως οι Κουαπέλ (Coyrel) και οι Μπουλόνη (Boulogne). Για να απαθανατιστούν οι εκστρατείες του βασιλιά, ο Λε Μπρεν αξιοποίησε το ταλέντο του φλαμανδικής καταγωγής ζωγράφου Βαν ντερ Μαίλεν (Adam Frans van der Meulen, 1632-90), ο οποίος εγκαταστάθηκε στο Παρίσι το 1664, αλλά και δεύτερης κατηγορίας καλλιτέχνες, που τα έργα τους ελάχιστα συγκινούν σήμερα.

Τέλος, το πνεύμα και το καλλιτεχνικό κλίμα των τελευταίων χρόνων του Λουδοβίκου ΙΔ΄ εκφράζεται με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο στα έργα του Υασέντ Ριγκώ (Hyacinthe Rigaud, 1659-1743), και ειδικότερα στις προσωπογραφίες του, που συν-

δέουν την αυλική τέχνη του 17ου αιώνα μ' εκείνη της εποχής του Λουδοβίκου ΙΕ΄. Τα πορτρέτα της νέας αυτής περιόδου προσπαθούσαν να αποδώσουν όχι τόσο τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και το ήθος του μοντέλου, όπως συνέβαινε τον προηγούμενο αιώνα με τα έργα, λ.χ., του Φιλίπ ντε Σαμπαίνι, όσο την υψηλή κοινωνική θέση και το κύρος του. Τον 18ο αιώνα, το είδος αυτό μεγαλοπρεπώς προσωπογραφίας, κορυφαίο δείγμα του οποίου αποτελεί ο *Λουδοβίκος ΙΔ΄* (117) του Ριγκώ, θα ασκήσει μεγάλη επίδραση στην αυλική – και όχι μόνο – τέχνη όλης της Ευρώπης.

Εφαρμοσμένες τέχνες

Στα χρόνια του Λουδοβίκου ΙΓ΄, οι εφαρμοσμένες τέχνες ακολουθούσαν τα πρότυπα του προηγούμενου αιώνα, όπως άλλωστε συνέβαινε και στις περισσότερες χώρες της Ευρώπης. Ο νέος άνεμος δημιουργίας που άρχισε να πνέει στα χρόνια του Λουδοβίκου ΙΔ΄ εκδηλώθηκε κυρίως στην ταπητουργία, τέχνη στην οποία η Γαλλία είχε σημαντική παράδοση και στην οποία επιδίδονταν με επιτυχία πλήθος ιδιωτικά εργαστήρια (τα αξιολογότερα έργα του Σιμόν Βουέ ήταν προσχέδια για χαλιά και τοιχοτάπητες).

Η συγχώνευση των παρισινών εργαστηρίων και η δημιουργία των Εργαστηρίων Γκομπλέν με επικεφαλής τον Σαρλ Λε Μπρεν, που έγινε το 1662 με πρωτοβουλία του Κολμπέρ, έδωσε μεγάλη ώθηση στη γαλλική ταπητουργία, και σύντομα εξασφάλισε πλήθος παραγγελίες απ' όλη την Ευρώπη. Σειρές όπως «*Η Ιστορία του Βασιλιά*» και «*Η Ιστορία του Αλεξάνδρου*» αποσκοπούσαν, εκτός των άλλων, στην εξύμνηση της μοναρχίας (120), ενώ μεγάλη ζήτηση είχε και η σειρά εξωτικών θεμάτων «*Ινδίες*» (1687). Τα τελευταία χρόνια της βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΔ΄, ο Ζαν Μπεραίν (Jean Berain, 1637-1711) και ο Κλωντ Ωντράν (Claude Audran, 1658-1714) διαμόρφωσαν ένα λιγότερο περιγραφικό, πιο αμιγώς διακοσμητικό ύφος, βασισμένο σε μοτίβα που θυμίζουν *grotteschi* της Αναγέννησης (119).

Στα τέλη του 17ου αιώνα, εργαστήρια κεραμικής όπως εκείνο της Ρουέν εγκατέλειψαν βαθμιαία τα σχέδια που βασιζόνταν σε πρότυπα από την Κίνα και από την Ιταλία της Αναγέννησης, υιοθετώντας ένα νέο διακοσμητικό ύφος (118). Σε ό,τι αφορά τη χρυσοχοΐα και την αργυροχοΐα της εποχής, ελάχιστα δείγματα έχουν σωθεί, αφού πλήθος έργα – ανάμεσά τους και τα έπιπλα από σωμαπαγές ασήμι που σχεδίασε ο Λε Μπρεν για την Αίθουσα των

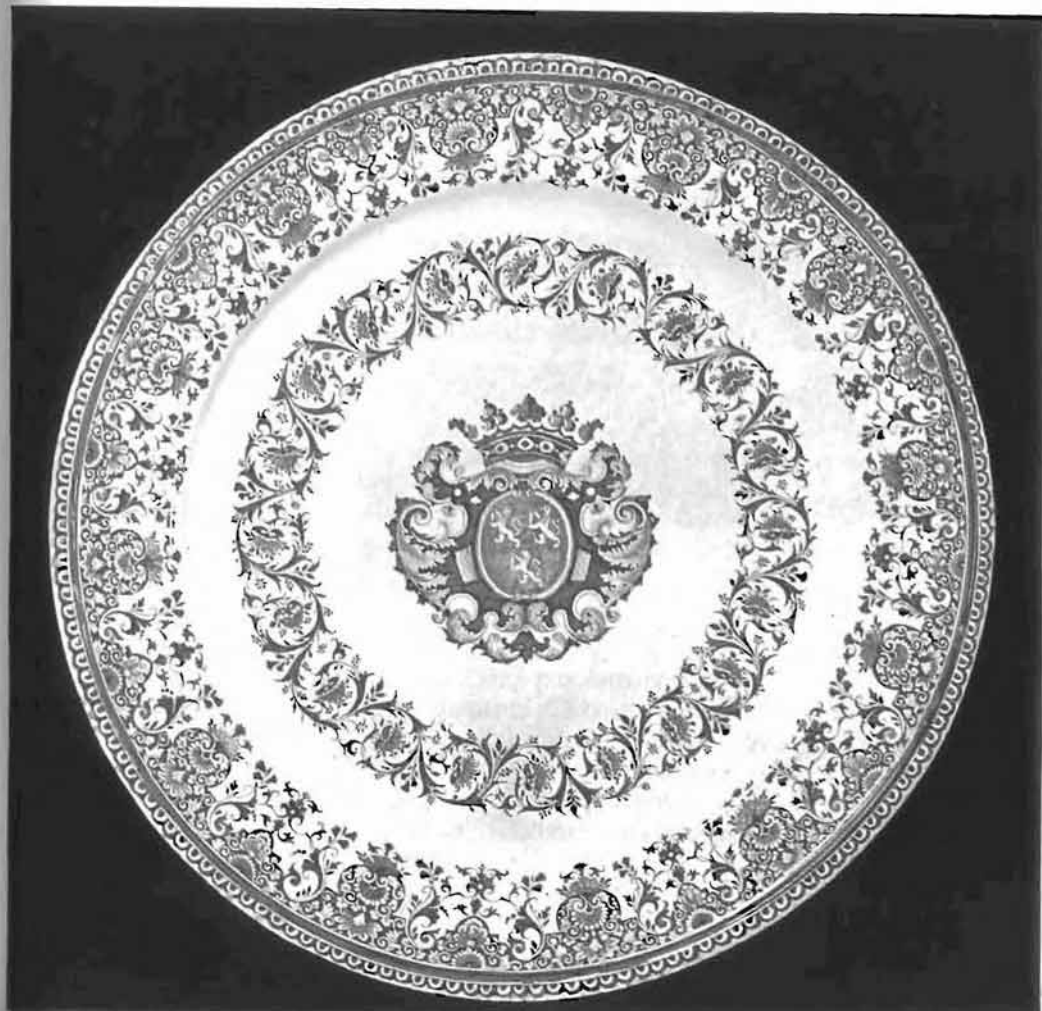


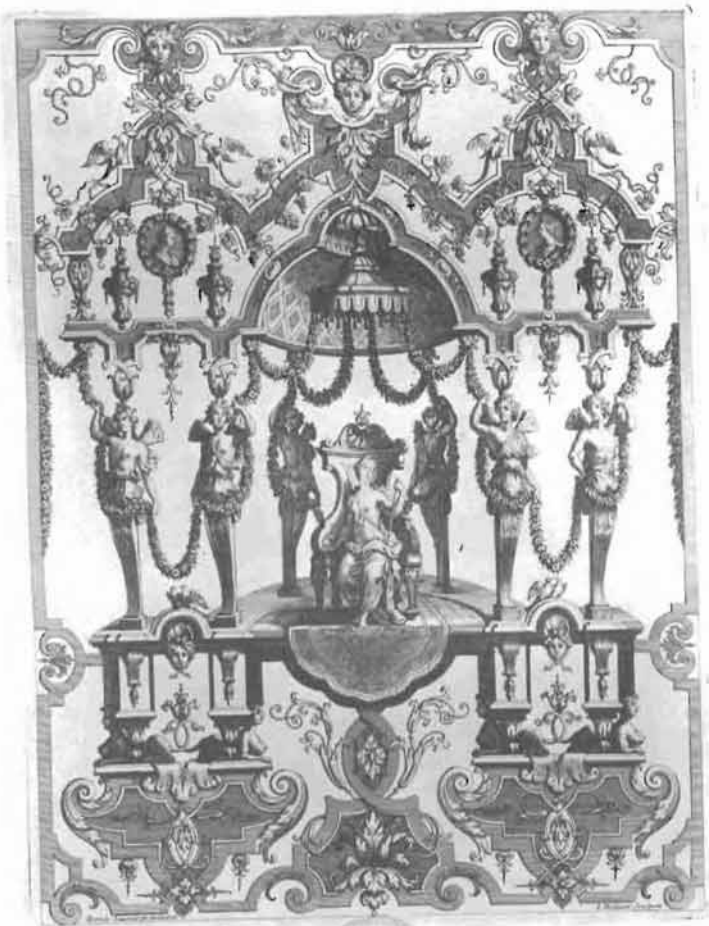
117. Ριγκώ, Λουδοβίκος ΙΔ', 1701. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι. Αν και το πορτρέτο προοριζόταν για δώρο στον Φίλιππο Ε' της Ισπανίας, άρεσε τόσο στον Λουδοβίκο, ώστε το κράτησε για λογαριασμό του. Παρά τα αδιαμφισβήτητα στοιχεία τυποποίησης που διακρίνουν τον πίνακα, ο ρεαλισμός είναι φανερός στον τρόπο με τον οποίο αποδίδονται τα χαρακτηριστικά του ηλικιωμένου πια βασιλιά της Γαλλίας.

Κατόπτρων στις Βερσαλίες – θυσιάστηκαν πολύ σύντομα για να χρηματοδοτηθούν οι πόλεμοι του Βασιλιά Ήλιου.

Τα εργοστάσια υφασμάτων, με ενθάρρυνση του Κολμπέρ, ανέπτυξαν επίσης έντονη δραστηριότητα (κυρίως εκείνα της Λυόν), παράγοντας μεταξωτά και μπροκάρ με εντυπωσιακά σχέδια, συχνά βασισμένα σε ιταλικά πρότυπα – όπως ιταλικά πρότυπα, και ειδικότερα βενετσιάνικα, ακολουθούσε και η γαλλική υαλουργία και δαντελοποιία της εποχής.

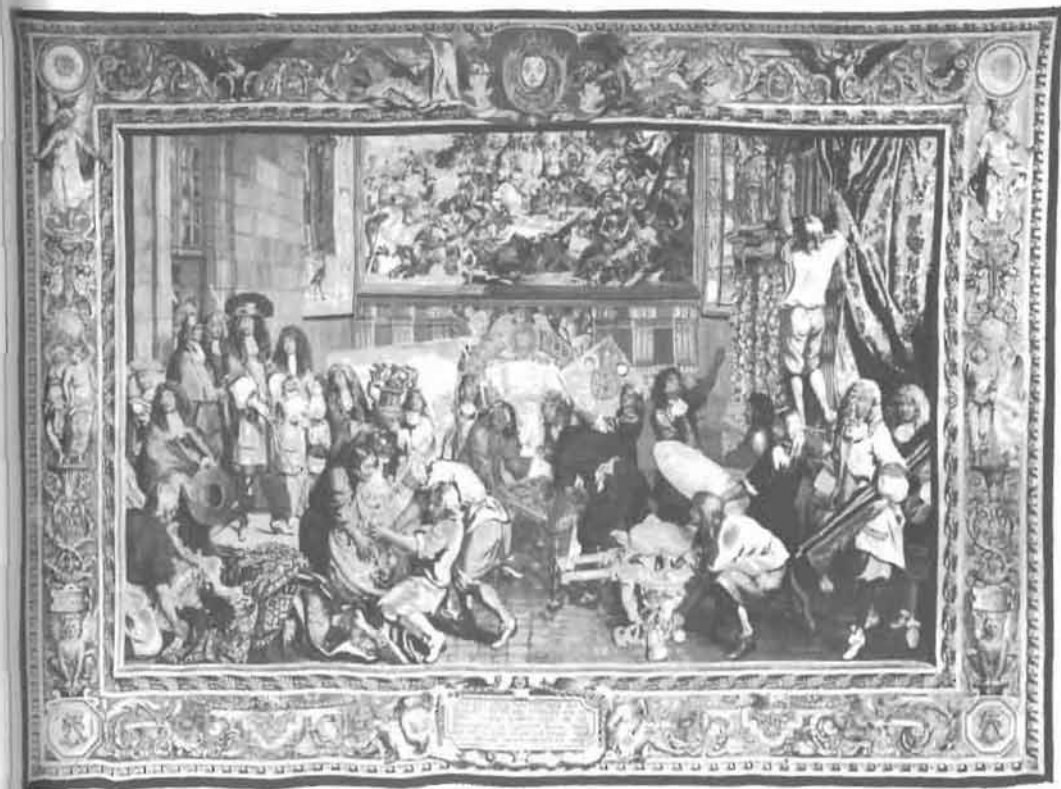
118. Τα κεραμικά πιάτα της Ρουέν, με τα χαρακτηριστικά τους διακοσμητικά μοτίβα, συνέχισαν την υφολογική παράδοση της περιόδου του Λουδοβίκου ΙΔ' στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα.





119. Σχέδιο του Ζ. Μερζ, εμπνευσμένο από αναγεννησιακά *groteschi*.

Εκεί, ωστόσο, που μπορεί να γίνει λόγος για πραγματική επανάσταση είναι η κατασκευή επίπλων. Το νέο ύφος έθεσε οριστικό τέλος στα έπιπλα με κυβική φόρμα, που κυριαρχούσαν από τον Μεσαίωνα, έχοντας απλώς εμπλουτιστεί με διακοσμητικά στοιχεία στην περίοδο της Αναγέννησης. Οι φόρμες τώρα γίνονται πιο συστρεφόμενες, σύμφωνα με τα πρότυπα του Μπαρόκ, ενώ το ξύλο σκαλίζεται και διακοσμείται με επιχρυσώσεις ή όμορφες



120. Ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ επισκέπτεται τα Εργαστήρια των Γκομπλέν, περ. 1665. Τοιχοτάπητας βασισμένος σε προσχέδιο του Λε. Μπρεν. Μουσείο Γκομπλέν. Από τη σειρά «Η Ιστορία του Βασιλιά», όπου, μεταξύ άλλων, αναδεικνύεται και ο ρόλος του Βασιλιά Ήλιου ως προστάτη των τεχνών.

μπρούντζινες προσθήκες. Η οικογένεια Μπουλ (Bouille) διακρίθηκε ιδιαίτερα για έναν τύπο επίπλου με ενθέσεις από χαλκό και κέλυφος χελώνας, που θα βρει στη συνέχεια πλήθος μιμητές σε όλη την Ευρώπη. Παράλληλα, το στοιχείο της άνεσης και της λειτουργικότητας αρχίζει να λαμβάνεται όλο και περισσότερο υπόψη από τους τεχνίτες της εποχής, με αποτέλεσμα την παραγωγή επίπλων με πιο ποικίλες και εξειδικευμένες χρήσεις, όπως, λ.χ., η

λεγόμενη *commode* (121). Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι στην εποχή του Λουδοβίκου ΙΔ', με την τάση προς την κομψότητα και την εκλέπτυνση που τη χαρακτήριζε, είχαν ήδη τεθεί οι βάσεις για τα περίφημα γαλλικά έπιπλα του 18ου αιώνα, που ξεχώριζαν όχι μόνο για το χαρακτηριστικό διακοσμητικό τους ύφος, αλλά και για την προσαρμογή τους στις ανάγκες της εποχής.

121. Έπιπλο για την Αίθουσα του Βασιλιά, στο Τριανόν. Οι Μπουλ ήταν διάσημοι στην εποχή τους για τα έπιπλά τους με ενθέσεις από χαλκό και κέλυφος χελώνας.



Η Αγγλία τον 17ο αιώνα

Για μεγάλο χρονικό διάστημα, η Αγγλία του 17ου αιώνα υπέφερε από πολιτική αστάθεια. Στα χρόνια του Κάρολου Α' (1625-49), οι σημαντικότεροι καλλιτέχνες που δούλευαν στην Αγγλία ήταν αλλοδαποί. Θέλοντας να ενισχύσει το κύρος του αλλά και να ικανοποιήσει την τάση του για επίδειξη, ο Κάρολος Α' προσήλκυσε σημαντικούς ζωγράφους της εποχής στην αυλή του και απέκτησε μια συλλογή πινάκων πλουσιότερη ακόμα κι από εκείνη που θα δημιουργήσει αργότερα ο Λουδοβίκος ΙΔ', στη Γαλλία. Μετά την εκτέλεση του Κάρολου Α' και την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας από τον Κρόμγουελ, οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες σχεδόν εξέλιπαν, ως την επάνοδο των Στιούαρτ στο θρόνο, το 1660. Παρόλο ότι ο Κάρολος Β' (1660-85) δεν είχε τη νοοτροπία μαικήνα του Κάρολου Α', η μεγάλη πυρκαγιά του Λονδίνου (1666) έδωσε μεγάλη ώθηση στην αρχιτεκτονική, και κατ' επέκταση σε κάθε είδους καλλιτεχνική δραστηριότητα.

Αρχιτεκτονική

Αν και η βασική τάση της αγγλικής αρχιτεκτονικής του 17ου αιώνα ήταν σαφώς κλασικιστική, δεν θα πρέπει κανείς να αγνοήσει κάποια κτίσματα στα οποία είναι φανερός ο προσανατολισμός προς το Μπαρόκ.

Οι αρχές του Κλασικισμού, που σύντομα θα κυριαρχήσουν στην αγγλική αρχιτεκτονική, διατυπώθηκαν για πρώτη φορά σαφώς και συστηματικά με τα έργα του Ινίγκο Τζόουνς (Inigo Jones, 1573-1652). Ο Τζόουνς άρχισε τη σταδιοδρομία του ως σκηνογράφος για «μάσκες» (είδος θεάματος, δημοφιλές στην αγγλική αυλή της εποχής). Τα ταξίδια που πραγματοποίησε στην Ιταλία, το 1601 και το 1613-14, όχι μόνο τον έφεραν σε επαφή με την κλασική αρχιτεκτονική της Ρώμης, αλλά του έδωσαν και την ευκαιρία να γνωρίσει τα έργα του Παλάντιο στην επαρχία του Βένετο (στο Κολέγιο Worcester της Οξφόρδης υπάρχει ένα αντίγραφο των *Quattro Libri* του Παλάντιο, σχολιασμένο από τον Ινίγκο Τζόουνς).



122. Ινίγκο Τζόουνς, Queen's House, Greenwich, 1615-16. Από τα πρώτα δείγματα μίμησης της αρχιτεκτονικής του Παλάντιο στην Αγγλία.

Η Οικία της Βασίλισσας (Queen's House) στο Greenwich, που χτίστηκε από τον Τζόουνς αμέσως μετά την επιστροφή του από την Ιταλία (1615-16), αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα πιστής εφαρμογής των αρχών του Παλαδιανισμού (122). Το 1615, ο Τζόουνς ονομάστηκε Επόπτης των Βασιλικών Έργων και το 1618 έγινε μέλος της Επιτροπής Κτιρίων, αποστολή της οποίας ήταν η διατύπωση προτάσεων για την οικιστική ανάπτυξη του Λονδίνου. Το Banqueting House του Whitehall (1620-21), ένα ακόμα δείγμα της εμπνευσμένης αρχιτεκτονικής του Τζόουνς, αποτελεί επίσης παράδειγμα γόνιμης μίμησης των προτύπων που είχε διαμορφώσει ο Παλάντιο με τα κτίσματά του στην περιοχή της Βισσέντσα. Υπήρχαν, ωστόσο, και περιπτώσεις, όπως στη διπλή κυβική αίθουσα του Wilton House (περ. 1649), όπου ο Τζόουνς, αν και θε-



123. Eltham Lodge, Κεντ, περ. 1664. Έργο του Χιού Μέι. Η επίδραση κτιρίων όπως το Μαουρίτσηους της Χάγης (65) στον αγγλικό Κλασικισμό είναι φανερή.

μελιωτής του αγγλικού Παλαδιανισμού, υιοθέτησε διακοσμητικά και άλλα στοιχεία που απομακρύνονται σαφώς από τις αρχές του Κλασικισμού και προσεγγίζουν τη γαλλική αρχιτεκτονική της εποχής.

Από τους αρχιτέκτονες της επόμενης γενιάς, οι Τζων Ουέμπ (John Webb, 1611-72) και Σερ Ρότζερ Πρατ (Sir Roger Pratt, 1620-85) υιοθέτησαν το λιτό ύφος του Κλασικισμού, ενώ ο Σερ Μπαλτάζαρ Γκέρμπιερ (Sir Balthazar Gerbier, 1591;-1667) προσεγγίζει περισσότερο το Μπαρόκ. Στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, αρχιτέκτονες όπως ο Χιού Μέι (Hugh May, 1622-84) εισάγουν στην αρχιτεκτονική των χτισμένων με τούβλα απλών κατοικιών ορισμένα κλασικά στοιχεία (123). Το νέο ύφος, που θα διαμορφωθεί μ' αυτόν τον τρόπο και θα δώσει στις αγγλικές πόλεις

τη χαρακτηριστική τους όψη, θα παραμείνει κυρίαρχο ως τη Βικτοριανή εποχή, οπότε η λιθοδομή θα επανέλθει δυναμικά στο προσκήνιο.

Η Μεγάλη Πυρκαγιά του Λονδίνου, που το Σεπτέμβριο του 1666 έκαψε 13.200 σπίτια και 87 εκκλησίες, μετέτρεψε την αγγλική πρωτεύουσα σε τεράστια έκταση χέρσας γης, έτοιμης για ανοικοδόμηση. Ενώ, όμως, στη Γαλλία της απόλυτης μοναρχίας επίκεντρο της αρχιτεκτονικής δραστηριότητας ήταν οι βασιλικοί πύργοι και τα βασιλικά ανάκτορα, στην Αγγλία, όπου η μοναρχία είχε ήδη γίνει συνταγματική, η διασπορά των νέων κτισμάτων στην πρωτεύουσα ήταν αισθητή.

Σημαντικότερος εκπρόσωπος της νέας αυτής αρχιτεκτονικής υπήρξε ο Σερ Κρίστοφερ Ρεν (Sir Christopher Wren, 1632-1723). Ο Ρεν ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του ως καθηγητής της αστρονομίας, και πάντοτε έδειχνε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις μαθηματικές επιστήμες. Την ίδια επίδραση που είχε στον Ινίγκο Τζόουνς το ταξίδι του στην Ιταλία είχε και στον Ρεν η επίσκεψή του στο Παρίσι (1665), όπου είχε την ευκαιρία να συναντήσει τον Μπερνίνι και να γνωρίσει από κοντά τη γαλλική αρχιτεκτονική της εποχής. Στο αρχιτεκτονικό ύφος που υιοθέτησε ο Ρεν μετά την



124. Ρεν, εσωτερικό της St Bride, στη Fleet Street του Λονδίνου, 1670-84 (φωτογραφία πριν το 1940). Οι εκκλησίες του Ρεν είναι ευρύχωρες, φωτεινές και καθόλου παραφορτωμένες, ώστε να ξεπηρετούν καλύτερα το εκκλησίασμα σύμφωνα με τις αρχές της Αγγλικανικής Εκκλησίας.



125. Ρεν, Άγιος Παύλος, 1675-1712. Ο Άγιος Παύλος φιλοδοξούσε να ξεπεράσει σε μεγαλείο τον Άγιο Πέτρο της Ρώμης, τον οποίο και μιμείται σε αρκετά σημεία.



επιστροφή του από τη Γαλλία, τα διακοσμητικά στοιχεία ήταν σαφώς περισσότερα απ' ό,τι σ' εκείνο του Τζόουνς και των άλλων κλασικιστών. Μ' αυτή την έννοια, και λαμβάνοντας πάντοτε υπόψη τις ιδιαιτερότητες της Αγγλίας ως χώρας βόρειας και πουριτανικής, θα μπορούσαμε στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής του Ρεν να κάνουμε λόγο για αγγλικό Μπαρόκ.

Την ευθύνη για την ανοικοδόμηση του Λονδίνου μετά τη Μεγάλη Πυρκαγιά ανέλαβε μια επιτροπή στην οποία μετείχαν τρεις εκπρόσωποι του βασιλιά (ο Ρεν, ο Πρατ και ο Μέι) και τρεις εκπρόσωποι της δημοτικής αρχής. Τα φιλόδοξα πολεοδομικά σχέδια, που καταρτίστηκαν τότε και πρόβλεπαν φαρδείς δρόμους που θα εξακτινώνονταν από πλατείες, υλοποιήθηκαν εν μέρει μόνο. Σε ό,τι αφορά ειδικότερα τις ιδιωτικές κατοικίες, η ανάγκη για γρήγορη και φτηνή ανοικοδόμηση επέβαλε τη χρήση τούβλων και οδήγησε στην κυριαρχία ενός μάλλον μελαγχολικού, τυποποιημένου αρχιτεκτονικού ύφους.

Ένα άλλο στοιχείο που συνέβαλε στη διαμόρφωση της νέας εικόνας του Λονδίνου ήταν οι 52 εκκλησίες (από τις 87 που είχαν καταστραφεί) που ξαναχτίστηκαν με πέτρα. Πολλές απ' αυτές τις εκκλησίες σχεδιάστηκαν από τον Ρεν και χτίστηκαν κάτω από την εποπτεία του. Αν και συνήθως προτιμούσε την τρίκλιτη κάτοψη, ο Ρεν δεν δίσταζε να υιοθετήσει και την περίκεντρη (St Stephen Walbrook, St Antholin). Κατά κανόνα, αραιοί Κορινθιακοί κίονες στήριζαν την οροφή, αφήνοντας αρκετά μεγάλο χώρο ελεύθερο (124), σύμφωνα και με τις ανάγκες της Αγγλικανικής Εκκλησίας, ενώ ένα άλλο γνώρισμα των εκκλησιών του Ρεν ήταν τα καμπαναριά τους με τους λεπτούς και ψηλούς οβελίσκους. Σε ορισμένες μάλιστα απ' αυτές, η αρχιτεκτονική παραμένει πιστή στον Γοτθικό ρυθμό, που ποτέ δεν είχε πάψει να χρησιμοποιείται στην Αγγλία — κυρίως στα εκκλησιαστικά και άλλα κτίσματα των πανεπιστημίων.

Ο Καθεδρικός Ναός του Αγίου Παύλου (1675-1712) αποτελεί ίσως το κορυφαίο δείγμα της αρχιτεκτονικής του Ρεν. Τα αρχικά σχέδια πρόβλεπαν περίκεντρη κάτοψη, ανάλογη μ' εκείνη που είχαν επιλέξει για τον Άγιο Πέτρο της Ρώμης ο Μπραμάντε και ο Μιχαήλ Άγγελος. Παρόλο ότι η επιτροπή που είχε συγκροτηθεί

126. (απέναντι, πάνω) Ανατολικός Τρούλος και Κιονοστοιχία του Νοσοκομείου του Greenwich. Οι επιρροές από την αρχιτεκτονική της Ρώμης, και ειδικότερα από την κιονοστοιχία του Μπερνίνι στην Πλατεία του Αγίου Πέτρου, είναι φανερές και σ' αυτό το έργο του Ρεν.

127. (απέναντι, κάτω) Σερ Τζων Βάνμπρω, Castle Howard, Yorkshire, 1699-1712. Από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα μπαρόκ αρχιτεκτονικής στην Αγγλία.



128. Ουίλιαμ Ντόμπσον, *Endymion Porter*, περ. 1643. Λάδι σε μουσαμά. Πινακοθήκη Tate, Λονδίνο. Από τις προσωπογραφίες του Ντόμπσον λείπει το αριστοκρατικό στοιχείο, που χαρακτηρίζει ανάλογα έργα του Βαν Ντάικ (129).

για την έγκριση των σχεδίων απέρριψε την πρότασή του και του επέβαλε την υιοθέτηση του λατινικού σταυρού στην κάτοψη, ο Ρεν κατάφερε τελικά να επικρατήσουν έμμεσα οι απόψεις του, χάρι στον τεράστιο τρούλο που τοποθέτησε στο κέντρο της βασιλικής και την Κορινθιακή κιονοστοιχία της πρόσοψης (125). Η

129. Βαν Ντάικ, *James Stuart, Δούκας του Richmond και του Lennox*, περ. 1639. → Λάδι σε μουσαμά. Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη.





130. Λέλυ, *Η οικογένεια του Charles Dormer. Κόμη του Carnarvon, περ. 1658/59. Λάδι σε μουσαμά. Συλλογή Sir John Coote. Από τα έργα του Λέλυ λείπει επίσης η αριστοκρατική χάρη, που διακρίνει τις προσωπογραφίες του Βαν Ντάικ.*

κινοστοιχία αυτή αφενός μιμείται εκείνη του Μπραμάντε στον Άγιο Πέτρο, και αφετέρου προαναγγέλλει την πολύ πιο φιλόδοξη αντίστοιχη κινοστοιχία του στο Νοσοκομείο του Greenwich (μετά το 1716-126), επίσης βασισμένη σε ιταλικά πρότυπα, και ειδικότερα στην κινοστοιχία του Μπερνίνι στην πλατεία του Αγίου Πέτρου. Η συμπάθεια του Ρεν προς τα διακοσμητικά στοιχεία του Μπαρόκ γίνεται πάντως ακόμα πιο φανερή τόσο στη Μεγάλη Αίθουσα του ίδιου νοσοκομείου (1698-1707), όσο και στα σχέδιά του για τα καθίσματα της χορωδίας στον Άγιο Παύλο, που λαξεύτηκαν από τον Γκρίνλινγκ Γκίμπονς.

Επισκοπώντας την αγγλική αρχιτεκτονική του 17ου αιώνα, δεν μπορεί κανείς παρά να επεκταθεί και στην περίοδο 1700-20, οπότε εξακολουθεί να δεσπόζει η φυσιογνωμία του Ρεν. Το Μπαρόκ,

που φάνηκε να επιβάλλεται με το έργο αρχιτεκτόνων όπως ο Νίκολας Χώκσμουντ (Nicholas Hawksmoor, 1661-1736) και ο Σερ Τζων Βάνμπρω (John Vanbrugh, 1664-1726), συναντά τότε την αντίδραση ενός συντηρητικού Νεοπαλαδισμού. Οι Χώκσμουντ και Βάνμπρω είχαν πολλά κοινά στοιχεία και ορισμένες φορές συνεργάζονταν· δύο από τα αξιολογότερα δείγματα του αγγλικού Μπαρόκ, το Castle Howard (127) και το Ανάκτορο Blenheim, ήταν έργα του Χώκσμουντ και του Βάνμπρω αντίστοιχα. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις, στόχος του αρχιτέκτονα είναι να δώσει μια γενική αίσθηση μεγαλοπρέπειας, εντυπωσιάζοντας τον θεατή με τον πλούτο των εφέ που χρησιμοποιεί και με τη διάταξη των όγκων. Μολαταύτα, ακόμα κι εδώ νιώθει κανείς ότι βρίσκεται μπροστά σε μια αρχιτεκτονική γλώσσα που έρχεται σε σύγκρουση με την αγγλική ιδιοσυγκρασία, καθώς από τα κτίσματα λείπει η έκρηξη εκείνη της φαντασίας, που δίνει στο Μπαρόκ την ποιητική του διάσταση. Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες, ο Νεοπαλαδισμός ήταν μάλλον φυσικό να επικρατήσει, θέτοντας τέρμα σε μια παρατεταμένη περίοδο μπαρόκ πειραματισμών και επαναφέροντας την αγγλική αρχιτεκτονική στις εγγενείς της τάσεις.

Γλυπτική και ζωγραφική

Οι άγγλοι ζωγράφοι και γλύπτες του 17ου αιώνα ήταν τόσο λίγοι, ώστε η "εισαγωγή" καλλιτεχνών από την Ευρώπη, και ειδικότερα από την Ολλανδία και τη Φλάνδρα, αποτελούσε μόνιμο φαινόμενο. Σημαντικότερος άγγλος γλύπτης του αιώνα ήταν ο Νίκολας Στόουν του Έξετερ (Nicholas Stone of Exeter, 1586-1647), ο οποίος έφερε στην Αγγλία από το Άμστερνταμ το ύφος του πεθερού του και δασκάλου του Χέντρικ ντε Κάιζερ.

Ο εξοβελισμός των κάθε είδους εικόνων και παραστάσεων από τις εκκλησίες μηδένισε σχεδόν τη ζήτηση για έργα με θρησκευτικά θέματα. Παράλληλα, οι μυθολογικές σκηνές, ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης των ζωγράφων του Μπαρόκ, ήταν ελάχιστα αγαπητές στην Αγγλία (οι πιο γνωστές μυθολογικές παραστάσεις του 17ου αιώνα, στην οροφή του Banqueting Hall, ζωγραφίστηκαν από τον Ρούμπενς, το 1629-30). Οι ζωγράφοι της εποχής ήταν, επομένως, αναγκασμένοι να περιορίζονται κυρίως στις προσωπογραφίες. Ακόμα, όμως, και σ' αυτό το πεδίο, πρωταγωνιστούσαν αλλοδαποί καλλιτέχνες, όπως ο ολλανδός Ντάνιελ Μίτενς (Mytens) και κυρίως ο φλαμανδός Βαν Ντάικ, ο οποίος εγκαταστάθηκε

οριστικά στην Αγγλία το 1635. Τα πορτρέτα μελών της βασιλικής οικογένειας και άλλων ευγενών, που φιλοτέχνησε ο Βαν Ντάικ κατά την παραμονή του στην Αγγλία, διακρίνονται για το κομψό, αριστοκρατικό τους ύφος (129) και θα ασκήσουν μεγάλη επίδραση στους προσωπογράφους του δεύτερου μισού του 17ου και των αρχών του 18ου αιώνα.

Στη διαμόρφωση της αγγλικής σχολής προσωπογραφίας, που θα γνωρίσει μεγάλη άνθηση τον επόμενο αιώνα, σημαντικός ήταν και ο ρόλος ζωγράφων όπως ο άγγλος Ουίλιαμ Ντόμπσον (William Dobson, 1611-46), στα έργα του οποίου είναι ορατά ορισμένα μπαρόκ στοιχεία (128), και κυρίως ο γεννημένος στη Γερμανία από ολλανδούς γονείς και μεγαλωμένος στο Χάαρλεμ Πήτερ Λέλυ (Sir Peter Lely, 1618-80), ο οποίος εγκαταστάθηκε στο Λονδίνο το 1643 και, μετά την Παλινόρθωση των Στιούαρτ (1660), έγινε επίσημος ζωγράφος της αυλής. Ο Λέλυ υπήρξε θαυμαστής του Βαν Ντάικ, το ύφος του οποίου ακολουθεί βασικά στα πορτρέτα του, προσθέτοντας απλώς ορισμένα στοιχεία επιτήδευσης, ώστε να ανταποκριθεί στις ανάγκες της νέας εποχής και στις απαιτήσεις των παραγγελιοδοτών του (130).

Εφαρμοσμένες τέχνες

Μετά από μια παρατεταμένη περίοδο όπου η Αγγλία παρέμενε προσκολλημένη στις φόρμες της Αναγέννησης, μόλις στις αρχές του 18ου αιώνα οι καμπύλες του Μπαρόκ αρχίζουν να κάνουν δειλά την εμφάνισή τους στα αγγλικά έπιπλα. Χαρακτηριστικές απ' αυτή την άποψη είναι οι ξυλόγλυπτες διακοσμήσεις του Γκρίνλινγκ Γκίμπονς (Grinling Gibbons, 1648-1720), σημαντικού καλλιτέχνη της περιόδου του Μπαρόκ και συνεργάτη του Ρεν σε αρκετές περιπτώσεις. Ένα άλλο, εξάλλου, χαρακτηριστικό της αγγλικής επιπλοτεχνίας ήταν ότι από αρκετά νωρίς χρησιμοποίησε τη λάκα, που έγινε γνωστή στην Ευρώπη χάρη στις εισαγωγές αντικειμένων από την Κίνα και την Ιαπωνία – κινέζικες και γιαπωνέζικες επιρροές γίνονται αισθητές στα τέλη του 17ου αιώνα και στην κεραμική, όπου ως τότε κυριαρχούσαν τα Αναγεννησιακά πρότυπα, τόσο στις φόρμες όσο και στη διακόσμηση.

Τέλος, οι βάσεις για την άνθηση της αγγλικής αργυροχοΐας, που θα δώσει πραγματικά αριστουργήματα τον επόμενο αιώνα, είχαν ήδη τεθεί τον 17ο αιώνα. Γύρω στο 1700 πάντως, το μανιεριστικό βασικό ύφος που κυριαρχούσε στη διακόσμηση σκευών και

άλλων αντικειμένων θα παραχωρήσει βαθμιαία τη θέση του σ' ένα ύφος έντονα επηρεασμένο από τα γαλλικά πρότυπα της εποχής, που έφεραν στην Αγγλία ουγενότοι εμικρέδες (131).

131. Νταβίντ Ουϊγιώμ, κανάτα από επιχρυσωμένο ασήμι. Ο Ουϊγιώμ, γάλλος ουγενότος εξόριστος στην Αγγλία, συνέχιζε την παράδοση των διακοσμητικών μοτίβων της εποχής του Λουδοβίκου ΙΔ', με εντονότερη όμως την παρουσία μπαρόκ στοιχείων.



Η Ιταλία του 18ου αιώνα

Παρά κάποιες πολιτικές ανακατατάξεις, η Ιταλία του 18ου αιώνα ήταν μια χώρα κατά βάση ειρηνική, χωρισμένη πάντοτε σε αρκετά κράτη, σημαντικότερα από τα οποία ήταν το Βασίλειο των Δύο Σικελιών, το Μεγάλο Δουκάτο της Τοσκάνης, η Δημοκρατία της Βενετίας και το Παπικό Κράτος. Η Βενετία, η Ρώμη και η Νάπολη αποτελούσαν τα βασικά κέντρα καλλιτεχνικής δραστηριότητας της εποχής. Στη Βενετία, όπου μπορούσε κανείς να θαυμάσει παλαιότερα αριστουργήματα αλλά και αξιόλογα σύγχρονα έργα τέχνης, οι επισκέπτες ήταν πολλοί —κυρίως από χώρες της κεντρικής Ευρώπης και την Αγγλία. Στη Ρώμη, η δημιουργία μουσείων είχε κάνει πιο προσιτές στο κοινό τις πλούσιες συλλογές έργων τέχνης, ενώ νέα ώθηση είχε δοθεί και στην αρχαιολογία, μετά την ανακάλυψη των πόλεων που κατέστρεψε και έθαψε η έκρηξη του Βεζούβιου τον 1ο μ.Χ. αιώνα. Ο Βίνκελμαν, που εγκαταστάθηκε στη Ρώμη το 1755, έθεσε τις λογικές και επιστημονικές βάσεις της αρχαιολογίας με το βιβλίο του *Ιστορία της τέχνης στην Αρχαιότητα* (1764), συμβάλλοντας αποφασιστικά στη γέννηση και αποκρυστάλλωση του Νεοκλασικού ιδεώδους.

Αρχιτεκτονική

Η αρχιτεκτονική άνθηση που είχε παρατηρηθεί στη Ρώμη της εποχής του Μπερνίνι συνεχίστηκε και τον επόμενο αιώνα. Ενδιάμεσος κρίκος αυτής της εξέλιξης μπορεί να θεωρηθεί ο Κάρλο Φοντάνα (Carlo Fontana, 1634-1714), ο οποίος είχε συνεργαστεί με αρχιτέκτονες του 17ου αιώνα όπως ο Πιέτρο ντα Κορτόνα, ο Ραϊνάλντι και ο Μπερνίνι. Στα νέα κτίσματα, που συνέβαλαν να διαμορφωθεί το καινούριο πρόσωπο της Αιώνιας Πόλης, περιλαμβάνονταν η σκάλα που συνδέει τη Σάντα Τρινιτά ντεϊ Μόντι με την Πιάτσα ντι Σπάνια, έργο του Φραντσέσκο ντε Σάνκτις (Francesco de Sanctis, 1693-1740), η Φοντάνα ντεϊ Τρέβι του Νικόλα Σάλβι (Nicola Salvi, 1697-1751), όπου η επιρροή του Μπερνίνι είναι παραπάνω από φανερή, και η πρόσοψη του Αγίου Ιωάννη του

Λατερανού, του Αλεσάντρο Γκαλιλέι (Alessandro Galilei, 1691-1737). Γύρω στα μέσα, εξάλλου, του 18ου αιώνα, οι πρώτες ενδείξεις για την επικείμενη επικράτηση του Νεοκλασικισμού γίνονται εμφανείς σε κτίρια όπως το Περίπτερο της Βίλας Άλμπανι (132), έργο του Κάρλο Μαρκιόνι (Carlo Marchionni, 1702-86). Την ίδια εποχή στη Βενετία, οι αρχιτέκτονες συνέχιζαν βασικά να βαδίζουν στο δρόμο που είχε χαράξει ο Μπαλντασάρε Λονγκένα, ενώ μια μαπαρόκ παραλλαγή του θέματος της Παλαδιανής πρόσοψης έχουμε στη Σάντα Μαρία ντελ Ροζάριο (I Gesuati), έργο του Τζόρτζιο Μασάρι (Giorgio Massari, περ. 1686-1766).

Το 1734, το στέμμα του Βασιλείου των Δύο Σικελιών περιήλθε στον Κάρολο, γιο του Φίλιππου Ε΄ της Ισπανίας. Ο μεγαλομανής αυτός ηγεμόνας, που το 1759 έγινε βασιλιάς της Ισπανίας ως Κάρολος Γ΄ αφήνοντας το Βασίλειο των Δύο Σικελιών στον γιο του Φερδινάνδο, συνέδεσε το όνομά του με την ανέγερση επιβλητικών κτιρίων, όπως τα Ανάκτορα του Καποντιμόντε και της Καζέρτας, το Θέατρο Σαν Κάρλο, το Πτωχοκομείο, καθώς και πλήθος από εκκλησίες. Ο πιο εμπνευσμένος από τους ναπολιτάνους αρχιτέκτονες ήταν ο Φερντινάντο Σανφελίτσε (Ferdinando Sanfelice, 1675-1750), ενώ από τη Ρώμη ήρθαν να δουλέψουν για λογαριασμό του Κάρολου ο Φερντινάντο Φούγκα (Ferdinando Fuga, 1699-1781), έργο του οποίου είναι το Πτωχοκομείο, και ο Λουίτζι Βανβιτέλι (Luigi Vanvitelli, 1700-73). Γιος του ειδικευμένου σε τοπία της Ρώμης ολλανδού ζωγράφου Γκάσπαρ φαν Βίτελ (Gaspar van Wittel), ο Βανβιτέλι εγκαταστάθηκε στη Νάπολη το 1751 και, μεταξύ άλλων, ανέλαβε να χτίσει για λογαριασμό του Κάρολου ένα είδος Βερσαλίες στην Καζέρτα, λίγο έξω από τη Νάπολη. Τα σχέδια του Βανβιτέλι πρόβλεπαν 1.200 δωμάτια, τέσσερις μεγάλες αυλές, ένα τεράστιο παρεκκλήσιο σε απομίμηση εκείνου των Βερσαλίων (133), θέατρο, κ.ά. Πίσω από το ανάκτορο εκτείνονταν τεράστιοι κήποι, πρωτοφανείς για τα ιταλικά δεδομένα, που επίσης μιμούνταν εκείνους των Βερσαλίων. Σε ό,τι αφορά την τεχνολογία, στο Ανάκτορο της Καζέρτας είναι οπωσδήποτε μαπαρόκ ως προς την τεράστια κλίμακά του, αλλά έχει και νεοκλασικά στοιχεία, κυρίως στις επιβλητικές εξωτερικές κιονοστοιχίες του.

Την ίδια εποχή στη Σικελία, μια εκδοχή του Μπαρόκ υπερφορτωμένη με διακοσμητικά στοιχεία βρισκόταν σε πλήρη άνθηση. Στην Κατάνια, ο Τζοβάνι Μπατίστα Βακαρίνι (G.B. Vaccarini, 1702-68), που είχε μαθητεύσει κοντά στον Κάρλο Φοντάνα στη Ρώμη, προσπάθησε να επιβάλει κάποια πειθαρχία σ' αυτή την τάση προς την πληθωρικότητα και την υπερβολή. Ο σεισμός που



132. Κάρλο Μαρκιόνι, Περίπτερο της Βίλας Άλμπανι, Ρώμη, 1743-63. Η γνωστή συλλογή κλασικών αρχαιοτήτων που στέγαζε η Βίλα Άλμπανι δείχνει να έχει επηρεάσει εδώ τον αρχιτέκτονα, ωθώντας τον στην υιοθέτηση νεοκλασικού ύφους.

κατέστρεψε την περιοχή των Συρακουσών το 1693 έδωσε την ευκαιρία να εφαρμοστούν οι αρχές του Μπαρόκ όχι μόνο στα επιμέρους κτίρια, αλλά και στη συνολική πολεοδομική εμφάνιση των πόλεων που ξαναχτίστηκαν.

Πάντως, η τάση προς τη διακοσμητική υπερβολή οδηγείται στις ακραίες της συνέπειες στο Λέτσε της νότιας Ιταλίας, όπου ο Τζουζέπε Τζίμπαλο (Giuseppe Zimbalo, περ. 1620-1710) και ο μαθητής του Τζουζέπε Τσίνο (Giuseppe Cino, 1644-1722), αναμιγνύοντας στοιχεία από παλαιότερους ρυθμούς με το κυρίαρχο μπαρόκ ύφος της εποχής, θα αφήσουν σχεδόν αχαλίνωτη τη φαντασία τους, αγγίζοντας τα όρια μιας ονειρικής αρχιτεκτονικής.

Σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στο Νότο, στο Βορρά η κυρίαρχη τάση επιδίωκε να απαλύνει τις υπερβολές του Μπαρόκ. Ο Φιλίπο Τζουβάρρα (Filippo Juvarra, 1678-1736), μαθητής κι αυτός του Κάρλο Φοντάνα, κλήθηκε το 1714 στο Τουρίνο από τον Βίκτορα Αμεδαίο Β΄ της Σαβοΐας. Η προσπάθεια του Τζουβάρρα να αναχαιτίσει την τάση προς το Ροκοκό, που είχε εγκαινιάσει ο Γκουαρίνο Γκουαρίνι, είναι φανερή σε κτίρια όπως το Παλάτιο Μαντάμα



133. Λουίτζι Βανβιτέλι, Παρεκκλήσιο του Ανακτόρου της Καζέρτας, 1752. Οι επιρροές από το αντίστοιχο Παρεκκλήσιο στα Ανάκτορα των Βερσαλλιών είναι φανερές.

134. Τζουβάρρα, Βασιλική της Σουπέργκα, κοντά στο Τουρίνο, 1717-31. Από τα πρώτα κτίσματα στην Ιταλία όπου η πληθωρικότητα του Μπαρόκ μετριάζεται από νεοκλασικά στοιχεία.





135. Φραντσέσκο Κουεϊρόλο, *Il Disinganno*, Παρεκκλήσιο Σανσεβέρο, Νάπολη. Μάρμαρο. Το σύμπλεγμα συμβολίζει τον αμαρτωλό που απελευθερώνεται από τα δίκτυα του ψεύδους, με τη βοήθεια της πίστης.

(1718-21) και η Εκκλησία των Καρμηλιτισσών (1732-35). Στη Βασιλική της Σουπέργκα, κοντά στο Τουρίνο (1717-31), τα νεοκλασικά στοιχεία κάνουν ήδη αισθητή την παρουσία τους, εμπλουτίζοντας τις βασισμένες στον Μπερνίνι φόρμες (134). Η φήμη που απέκτησε ο Τζουβάρα, χάρη στα έργα του στο Τουρίνο αλλά και σε άλλες ιταλικές πόλεις, ήταν μεγάλη· χαρακτηριστικό απ' αυτή την άποψη είναι το γεγονός ότι πέθανε στη Μαδρίτη, όπου είχε κληθεί από τον Φίλιππο Ε΄ για να σχεδιάσει τα νέα Βασιλικά Ανάκτορα. Παράλληλα, ωστόσο, με τις καινοτομίες του Τζουβάρα, στο Τουρίνο δεν έπαψε ποτέ να παραμένει ζωντανό και το ύφος του Γκουαρίνι. Στα έργα αρχιτεκτόνων όπως ο Μπερνάρντο Βιτόνε (Bernardo Vittone, 1704/5-70) ο δυναμισμός του Γκουαρίνι μετριάζεται σαφώς από μια αίσθηση των αναλογιών που οφείλει πολλά στον Τζουβάρα.

Γλυπτική και ζωγραφική

Αγάλματα και λαξευμένοι τάφοι εξακολούθησαν να κατακλύζουν τις εκκλησίες της Ρώμης σε όλον τον 18ο αιώνα, με αποτέλεσμα η δραστηριότητα των γλυπτών και των εργαστηρίων τους να παραμένει αμείωτη. Η κυριαρχία του ύφους που είχε διαμορφώσει ο Μπερνίνι ήταν ακόμα εντονότερη στη γλυπτική απ' ό,τι στην αρχιτεκτονική, ενώ αντίθετα στη ζωγραφική της εποχής η στροφή προς τον Νεοκλασικισμό είχε ήδη αρχίσει να γίνεται ορατή. Κύριοι εκπρόσωποι αυτού του όψιμου Μπαρόκ στη γλυπτική της Ρώμης είναι ο Καμίλο Ρουσκόνι (Camillo Rusconi, 1658-1728), ο γάλλος Πιέρ Λεγκρό (Pierre Legros, 1666-1719), και ο επίσης γάλλος Μικελάντζελο Σλοτζ (Michelangelo Slodtz, 1705-64), που έζησε και δούλεψε στη Ρώμη από το 1728 ως το 1747.

Στη νότια Ιταλία και τη Σικελία η γλυπτική ήταν πιο πρωτότυπη. Στη Νάπολη, οι Αντόνιο Κοραντίνι (Antonio Corradini, 1668-1752), Φραντσέσκο Κουεϊρόλο (Francesco Queirolo, 1704-62) και

136. Τζάκομο Σερπότα, Προσευκτήριο του Σαν Λορέντζο, Παλέρμο, 1699-1706. Οι γύψινες διακοσμήσεις, που κυριαρχούν εδώ, ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένες την εποχή εκείνη, τόσο στην Ιταλία όσο και στην κεντρική Ευρώπη.





137. Τζουζέπε Μαρτίο Κρέσπι, *Το ευχέλαιο*. Λάδι σε ξύλο. Πινακοθήκη, Δρέσδη. Ο Κρέσπι, ακολουθώντας το δρόμο που είχε χαράξει ο Καραβάτζιο, συνήθιζε να προσδίδει στις θρησκευτικές σκηνές την απλότητα της καθημερινής ζωής.

Τζουζέπε Σανμαρτίνο (Giuseppe Sanmartino, 1720-93) διακρίθηκαν για τον άκρατο ιλουζιονισμό και την εξεζητημένη δεξιοτεχνία (135) των γλυπτών τους, αντλώντας συχνά την έμπνευσή τους από ζωγράφους της εποχής. Από την άλλη μεριά, οι γύψινες διακοσμήσεις του Τζάκομο Σερπότα (Giacomo Serpotta, 1656-1732), σε παρεκκλήσια και άλλα ανάλογα κτίσματα του Παλέρμου (136), προαναγγέλλουν ανάλογους ασύμμετρους και αντιστικτικούς ρυθμούς, που θα κυριαρχήσουν αργότερα στα έργα γερμανών καλλιτεχνών της περιόδου του Ροκοκό.

Η κατάσταση στην ιταλική ζωγραφική του 18ου αιώνα είναι πιο συγκεχυμένη, καθώς στοιχεία από το παρελθόν, το παρόν αλλά

και το μέλλον δείχνουν να συνυπάρχουν. Στην Μπολόνια, πρόπυργιο ενός ακαδημαϊσμού πιστού στα πρότυπα του 17ου αιώνα, ξεχωρίζει η φυσιογνωμία του Τζουζέπε Μαρτίο Κρέσπι (Giuseppe Maria Crespi, 1664-1747), στις θρησκευτικές και πολεμικές σκηνές του οποίου εξακολουθεί να κυριαρχεί ο σκιοφωτισμός και ο ρεαλισμός των επιγόνων του Καραβάτζιο (137). Ο Αλεσάντρο Μανιάσκο (Alessandro Magnasco, 1667-1749) από την άλλη μεριά, που δούλεψε στο Μιλάνο, τη Φλορεντία και την Μπολόνια, εμφανίζεται ως κύριος συνεχιστής όχι μόνο του «ρομαντικού» και σατιρικού στοιχείου που χαρακτήριζε το έργο καλλιτεχνών του 17ου αιώνα, αλλά και της βενετσιάνικης ζωγραφικής με τη χαρακτηριστική της μαγεία του χρώματος, σε μια σειρά από παράξενες συνθέσεις του, όπου η βαθιά μελαγχολία εκφράζεται με σπασμωδικές σχεδόν πινελιές (138).

Στη Νάπολη του 18ου αιώνα, η διακοσμητική ζωγραφική γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση. Κυριότερος εκπρόσωπος της σχολής αυτής είναι ο Φραντσέσκο Σολιμένα (Francesco Solimena 1657-1747), στου οποίου τις συνθέσεις εξακολουθεί να είναι αισθητή η

138. Μανιάσκο, *Δεξίωση στον κήπο*. Λάδι σε μουσαμά. Παλάτσο Μπιάνκο, Γένοβα. Ακόμα και σ' αυτή τη λεπτομέρεια από μια μεγάλων διαστάσεων διακοσμητική σύνθεση είναι ορατό το ιδιότυπο "ρομαντικό" ύφος του Μανιάσκο.





140. Καναλιέτο, *Η γιορτή της Ανάληψης στη Βενετία*. Συλλογή Aldo Crespi, Μιλάνο. Ο Καναλιέτο υπήρξε ένα είδος χρονικογράφου, απεικονίζοντας γιορτές, τελετές και κτίρια από τη Βενετία της εποχής του.

επίδραση του Καραβάτζιο και των επιγόνων του (139). Από τους ζωγράφους της επόμενης γενιάς, ο Φραντσέσκο ντε Μούρα (Francesco de Mura, 1696-1784) εγκατέλειψε το σκοιοφωτισμό και ακολούθησε το παράδειγμα του Τιέπολο, επιλέγοντας πιο ζωηρά και χαρούμενα χρώματα.

Μια άλλη ισχυρή τάση στην ιταλική ζωγραφική του 18ου αιώνα χαρακτηρίζεται από την προτίμηση για ρεαλιστικές απεικονίσεις χωρικών, ζητιάνων και άλλων λαϊκών ανθρώπων, από τις οποίες δεν λείπει συχνά κι ένα στοιχείο σαρκασμού. Στο είδος αυτό ζωγραφικής διακρίθηκαν καλλιτέχνες όπως ο λομβαρδός Τζάκομο Τσερούτι (Giacomo Ceruti, περ. 1700-πριν το 1768), ο Γκασπάρε Τραβέρσι (Gaspare Traversi), που δούλεψε στη Νάπολη από το 1749 ως το 1776, ο βενετσιάνος Πιέτρο Λόνγκι (Pietro

139. (απέναντι) Σολιμένα, *Η σφαγή των Giustiniani στη Χίο*. Λάδι σε μουσαμά. Εθνικό Μουσείο Καποντιμόντε, Νάπολη. Τελικό προσχέδιο μιας μεγάλων διαστάσεων σύνθεσης για την Αίθουσα της Γερουσίας, στη Γένοβα. Η προοπτική ακολουθεί εδώ τους ίδιους κανόνες όπως και στο 25.

Longhi, 1702-85), γνωστός για την αγάπη του στα γραφικά θέματα, και ο Βιτόρε Γκισλάντι, γνωστός ως Φρα Γκαλγκάριο (Vittore Ghislandi, 1655-1743) από το Μπέργκαμο, στα έργα του οποίου αποτυπώνεται με ιδιαίτερη οξυδέρκεια και ειρωνεία η φθίνουσα πορεία της αριστοκρατίας της εποχής (141).

Απόγειο, ωστόσο, του ιταλικού Ροκοκό μπορούν να θεωρηθούν τα έργα των βενετσιάνων Καναλέτο και Γκουάρντι, πρόδρομοι των οποίων υπήρξαν καλλιτέχνες όπως ο Σεμπαστιάνο Ρίτσι (Sebastiano Ricci, 1659-1734) και ο Τζοβάνι Μπατίστα Πιατσέτα (Giovanni Battista Piazzetta, 1683-1754). Οι απόψεις της Βενετίας με τα γραφικά κανάλια της και τα επιβλητικά της μέγαρα είχαν την εποχή εκείνη μεγάλη επιτυχία και ζήτηση σε όλες τις χώρες της Ευρώπης. Ο Αντόνιο Κανάλε (Antonio Canale, 1697-1768), γνωστός ως Καναλέτο (Canaletto), διακρίνεται κυρίως για το γεωμετρικό πνεύμα που κυριαρχεί στις συνθέσεις του, θυμίζοντας συχνά Δάσκαλους του 15ου αιώνα (140). Αντίθετα, στους πίνακες του Φραντσέσκο Γκουάρντι (Francesco Guardi, 1712-93) οι αντικατοπτρισμοί στο νερό και η ατμόσφαιρα της Βενετίας επιχειρείται να αποδοθούν μ' ένα ύφος που προαναγγέλλει ήδη τον Ιμπρεσιονισμό (144). Ένα άλλο, τέλος, είδος στο οποίο οι τοιογράφοι



141. Βιτόρε Γκισλάντι, *Ευγενής με τρίκωχο καπέλο*, περ. 1740. Λάδι σε μουσαμά. Μουσείο Poldi-Pezzoli, Μιλάνο. Ο Γκισλάντι, γνωστός και με το όνομα Φρα Γκαλγκάριο, μοιάζει να σαρκάζει στα προρτρέτα του μια κοινωνία που βαδίζει προς την παρακμή, προαναγγέλλοντας, κατά κάποιον τρόπο, τον Γκόγια.

142. (απέναντι) Τζοβάνι Μπατίστα Τιέπολο, *Η θεσμοποίηση του ροζάριου*, 1737-39. Νωπογραφία. Οροφή της Σάντα Μαρία ντελ Ροζάριο, Βενετία. Η σκάλα που απεικονίζεται διευκολύνει το μάτι του θεατή να κατευθυνθεί προς τις ουράνιες μορφές στο κέντρο της σύνθεσης, αλλά και προς το στερέωμα, στην κορυφή του τρούλου.





143. Τζοβάνι Πάολο Πανίνι, *Ο Κάρολος Γ΄ επισκέπτεται τον πάπα Βενέδικτο ΙΔ΄ στο Κουϊρινάλε*, 1776. Λάδι σε μουσαμά. Εθνικό Μουσείο Καποντιμόντε, Νάπολη.

του ιταλικού Ροκοκό έδειχναν ιδιαίτερη προτίμηση ήταν το ποιμενικό, ειδυλλιακό «καπρίτσιο». Ο Μάρκο Ρίτσι (Marco Ricci, 1676-1720) και λίγο αργότερα, γύρω στα μέσα του αιώνα, ο Φραντσέσκο Τσουκαρέλι (Francesco Zuccarelli, 1702-88) διακρίθηκαν ιδιαίτερα για τις σχετικές συνθέσεις τους, πλούσιες σε διακοσμητικά στοιχεία, αλλά και σε φαντασία.

Οι νωπογραφίες οροφής, είδος στο οποίο είχε διακριθεί ιδιαίτερα ο πάντρε Πότσο στα τέλη του 17ου αιώνα, γνώρισαν σημαντική άνθηση στη Νάπολη του 18ου αιώνα (Σολιμένα, Σεμπαστιάνο Κόνκα, Φραντσέσκο ντε Μούρα). Οι εξελίξεις αυτές στα ζητήματα της προοπτικής αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τα μέλη της οικογένειας Γκάλλι-Μπιμπιένα (Galli-Bibienna) από την Μπολόνια, που τα σκηνικά τους έγιναν σύντομα περιζήτητα στις αυλές της Ιταλίας και της κεντρικής Ευρώπης. Απόγειο πάντως στην προοπτική απόδοση του χώρου υπήρξαν οι νωπογραφίες οροφής του βενετσιάνου Τζιανμπάτιστα Τιέπολο (Giovanni Battista Tiepolo,



144. Γκουάρντι, *Rio dei Mendicanti*, Βενετία. Λάδι σε μουσαμά. Ακαδημία Καράρα, Μπέργκαμο. Ο τρόπος με τον οποίο ο Γκουάρντι αποδίδει την υγρή ατμόσφαιρα των καναλιών προαναγγέλλει τις αναζητήσεις των ιμπρεσιονιστών.



145. Πομπέο Μπατόνι, *Ο Αχιλλέας στη Σκύρο*. Λάδι σε μουσαμά. Ουφίτσι, Φλωρεντία. Η νεοκλασική πινελιά του Μπατόνι είναι εδώ φανερή.

1696-1770), ο οποίος, εγκαταλείποντας τις τεχνητές αρχιτεκτονικές λύσεις των άλλων ζωγράφων της εποχής, απέδωσε τις «ιπτάμενες» μορφές του μέσα σε σύννεφα, υιοθετώντας συχνά ακραίες λύσεις ως προς την προοπτική βράχυνση (142). Παράλληλα, τόσο οι νωπογραφίες όσο και οι πίνακες του Τιέπολο διακρίνονται για τα απαλά τους χρώματα και για τις ευαίσθητες, σχεδόν διαφανείς πινελιές τους — με κορυφαίο οπωσδήποτε δείγμα την οροφή του κλιμακοστάσιου, στο Ανάκτορο του Πρίγκιπα-Επισκόπου, στο Βύρτσμπουργκ της Φρανκονίας (1750-53).

Η φήμη των βενετσιάνων ζωγράφων του 18ου αιώνα ήταν τέτοια, ώστε συχνά καλούνταν σε σημαντικά καλλιτεχνικά κέντρα της Ευρώπης. Οι Σεμπαστιάνο και Μάρκο Ρίτσι, Πελεγκρίνι και Καναλέτο έζησαν για ένα διάστημα στο Λονδίνο· ο Μπερνάρντο Μπελότο (Bernardo Bellotto, 1720-80), ανηψιός του Καναλέτο, στη Δρέσδη, τη Βαρσοβία και τη Βιέννη· η Ροζάλμπα Καριέρα (Rosalba Carriera, 1675-1757) στο Παρίσι και τη Δρέσδη.

Γύρω στα μέσα του αιώνα, στη Ρώμη, ο Νεοκλασικισμός κάνει δυναμικά την εμφάνισή του, σε αντιπαράθεση τόσο με το Μπαρόκ του 17ου αιώνα όσο και με το βενετσιάνικο Ροκοκό. Μολταταύτα, στις απόψεις της Ρώμης του χαρακτήρα Τζοβάνι Μπατίστα Πιρανέζι (Giovanni Battista Piranesi, 1720-78) το φανταστικό και ονειρικό στοιχείο εξακολουθεί να κατέχει σημαντική θέση, σε αντιδιαστολή με ό,τι συμβαίνει στα αντίστοιχα έργα ζωγράφων όπως ο Βανβιτέλι και ο Τζοβάνι Πάολο Πανίνι (Giovanni Paolo Pannini, 1691/2-1765), όπου κυριαρχεί η σχεδόν τοπογραφική ακρίβεια (143). Ο Πιέρ Σμπλερά (Pierre Subleyras, 1699-1749), γάλλος που εγκαταστάθηκε και δούλεψε στη Ρώμη, διακρίθηκε ως ζωγράφος θρησκευτικών σκηνών που ξεχωρίζουν για την αυστηρότητά τους και την πειθαρχία τους, σύμφωνα με τα γαλλικά πρότυπα. Τόσο οι μυθολογικές όσο και οι θρησκευτικές σκηνές του Πομπέο Μπατόνι (Pompeo Battoni, 1708-87) χαρακτηρίζονται από απλότητα στη σύνθεση, απαλά χρώματα, και έμφαση στο συναισθηματικό στοιχείο (145). Τέλος, ο βοημικής καταγωγής Άντον Ράφαελ Μενγκς (Anton Raphael Mengs, 1728-79) υπήρξε φανατικός οπαδός των θεωριών του Βίνκελμαν για την ανωτερότητα του αισθητικού ιδεώδους της Αρχαιότητας, ζωγραφίζοντας κυρίως προσωπογραφίες και άλλες συνθέσεις, που ωστόσο χαρακτηρίζονται συχνά από αρχαιολογική ψυχρότητα.

Εφαρμοσμένες τέχνες

Η μόδα των υπερφορτωμένων με διακοσμητικά στοιχεία μπαρόκ επίπλων εξακολούθησε να κυριαρχεί στην Ιταλία του 18ου αιώνα, ως το 1740 περίπου. Τότε, με επίκεντρο τη Βενετία και τη Γένοβα, κάνει την εμφάνισή του ένα νέο, πιο απλό στιλ, που οι ιταλοί αποκαλούν Μπαροκέτο (Barocchetto). Η μετάβαση αυτή από το Μπαρόκ στο Μπαροκέτο γίνεται ιδιαίτερα αισθητή σε έπιπλα όπως το *cassetton* (μετεξέλιξη του *cassone* = σεντουκιού) και η *ribalta*, ένα είδος λεπτοδουλεμένου σεκρετέρ.

Η κεραμική δεν γνώρισε στην Ιταλία της εποχής την άνθηση που παρατηρείται στη Γαλλία και τις γερμανόφωνες χώρες. Αντίθετα, τα έργα από πορσελάνη ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή, και ειδικότερα εκείνα που παράγονταν στα εργαστήρια του Βίνοβο στο Πεδεμόντιο και του Καποντιμόντε στη Νάπολη. Μια ολόκληρη αίθουσα του Παλάτσο Πόρτιτσι στη Νάπολη ήταν διακοσμημένη με πορσελάνη από το εργαστήριο του Καποντιμόντε (146). Τέλος,

στη Νάπολη, ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα, οι φάντες με πλήθος από ανθρώπινες μορφές (αρχικά από ξύλο, αργότερα από τερακότα) αποτελούν αρκετά συνηθισμένο στοιχείο της διακόσμησης εκκλησιών και μεγάρων, συνεχίζοντας κατά κάποιον τρόπο την παράδοση της παρουσίας σε σκηνές από τη Βίβλο μορφών με χαρακτηριστικά ανθρώπων του λαού.

146. Αίθουσα της Πορσελάνης από το Παλάτιο Πόρτιτσι. Σήμερα στο Εθνικό Μουσείο Καποντιμόντε, Νάπολη. Το εντυπωσιακό αυτό δείγμα διακοσμητικής *chinoiserie* φιλοτεχνήθηκε το 1754-59, στο Εργαστήριο του Καποντιμόντε.



Η Γαλλία του 18ου αιώνα

Αν ο 17ος ήταν στη Γαλλία ο αιώνας της μοναρχίας, ο 18ος ήταν ο αιώνας της αριστοκρατίας. Μετά το θάνατο του Λουδοβίκου ΙΔ΄, η αυλή των Βερσαλιών διαλύθηκε και ο Λουδοβίκος ΙΕ΄, παιδί ακόμα, εγκαταστάθηκε στα Ανάκτορα του Κεραμεικού, στο Παρίσι. Ήδη πάντως στα τελευταία χρόνια της βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΔ΄, η ακτινοβολία των Βερσαλιών είχε περιοριστεί, λόγω της λιτότητας και της αυστηρότητας στα ήθη που είχε επιβάλει η Μαντάμ ντε Μαιντόν, αλλά και λόγω της μείωσης που είχε υποστεί το κύρος του Βασιλιά Ήλιου από διαδοχικές πολεμικές και άλλες αποτυχίες. Τον 18ο αιώνα, η γαλλική κοινωνία άλλαξε σημαντικά: οι κύκλοι της αριστοκρατίας διευρύνθηκαν, περιλαμβάνοντας ολοένα και νέες κατηγορίες ευγενών, και η αρχιτεκτονική ανακτόρων παραχώρησε βαθμιαία τη θέση της στην αρχιτεκτονική πύργων στην ύπαιθρο και εντυπωσιακών μεγάρων στο Παρίσι. Στην περίοδο πάντως της Αντιβασιλείας (1715-23), που ακολούθησε το θάνατο του Λουδοβίκου ΙΔ΄, τα ήθη χαλάρωσαν και πάλι και τα ηδονοθηρικά πρότυπα του αντιβασιλέα Δούκα της Ορλεάνης αναδείχτηκαν βαθμιαία σε κυρίαρχη τάση.

Σε μια κοινωνία εκλεπτυσμένου γούστου, καλών τρόπων και ευζωίας, όπως η Γαλλία του 18ου αιώνα, ήταν φυσικό η ζήτηση για έργα τέχνης να αυξηθεί και οι συλλέκτες να πολλαπλασιαστούν. Κέντρο, ωστόσο, της καλλιτεχνικής δραστηριότητας — και του εμπορίου έργων τέχνης, που την εποχή εκείνη αρχίζει να γνωρίζει σημαντική ανάπτυξη — είναι πια το Παρίσι, και όχι η αυλή των Βερσαλιών. Μάλιστα, όταν ο νεαρός Λουδοβίκος ΙΕ΄ θα επιστρέψει στις Βερσαλίες, δεν θα διστάσει να καταστρέψει ορισμένα από τα κτίσματα του προκατόχου του, όπως τη Σκάλα των Πρεσβευτών, προκειμένου να κάνει πιο άνετη την εκεί διαμονή του.

Ο Λουδοβίκος ΙΣΤ΄ (1774-93) ήταν εντελώς αδιάφορος για την τέχνη και τα καλλιτεχνικά ζητήματα, αφήνοντας ελεύθερο το πεδίο ώστε να κυριαρχήσει το γούστο της βασίλισσας Μαρίας Αντουανέτας. Τα παρισινά σαλόνια (*salons*), όπου συζητούσαν φιλοσοφικά, καλλιτεχνικά και πολιτικά ζητήματα, αποκτούσαν

ολοένα και μεγαλύτερη σημασία ως θεσμός της πνευματικής ζωής. Οι τάσεις προς τον Νεοκλασικισμό εκτόπιζαν βαθμιαία το παλαιότερο γούστο, την προτίμηση για την κομψότητα και την εκλέπτυνση του Ροκοκό. Ιδιαίτερα στα τελευταία χρόνια του *ancien régime*, ο Κόμης d' Angiviller, επόπτης κτιρίων του βασιλιά, υιοθέτησε πολιτική ενθάρρυνσης των τάσεων αυτών, μέσω παραγγελιών για έργα με ιστορικά θέματα, αλλά και μέσω ενός εκτεταμένου προγράμματος αγορών έργων τέχνης, ώστε να εμπλουτιστούν οι βασιλικές συλλογές, που σύντομα θα εκτίθενταν δημόσια, στη Μεγάλη Αίθουσα του Λούβρου.

Οι τρεις βασικές διαδοχικές φάσεις του καλλιτεχνικού ύφους στη Γαλλία του 18ου αιώνα περιγράφονται συνήθως με τους όρους «Αντιβασιλείας», «Λουδοβίκου ΙΕ΄» και «Λουδοβίκου ΙΣΤ΄». Αν και η χρήση των όρων αυτών έχει πια επικυρωθεί από την ευρύτατη και παρατεταμένη χρήση τους, δεν θα πρέπει ασφαλώς να ξεχνάμε ότι χρονολογικά οι αλλαγές στο ύφος δεν συμπίπτουν απόλυτα με τις αντίστοιχες ιστορικές περιόδους. Το ύφος «Αντιβασιλείας», μέσω του οποίου πραγματοποιήθηκε η μετάβαση από τον 17ο στον 18ο αιώνα, καλύπτει την περίοδο από το 1705 ως το 1730 περίπου. Το ύφος «Λουδοβίκου ΙΕ΄» κυριάρχησε στην περίοδο 1735-60, ενώ γύρω στο 1760 κάνει την εμφάνισή του το ύφος «Λουδοβίκου ΙΣΤ΄», αρκετά χρόνια πριν την άνοδο του συγκεκριμένου βασιλιά στο θρόνο (1774) και τη βαθμιαία επικράτηση του Νεοκλασικισμού, τουλάχιστον στην αρχιτεκτονική –στην εσωτερική διακόσμηση, οι εξελίξεις ήταν κατά κανόνα πιο αργές, με αποτέλεσμα να συναντάμε συχνά διακοσμητικά στοιχεία «Λουδοβίκου ΙΕ΄» σε κτίρια με προσόψεις «Λουδοβίκου ΙΣΤ΄».

Αρχιτεκτονική

Αλλαγές στην εσωτερική διακόσμηση ήταν ήδη ορατές στις Βερσαλιές μετά το 1684, κυρίως στις μικρότερες αίθουσες, που προοριζόνταν για ιδιωτική χρήση του βασιλιά· τα πολύχρωμα μάρμαρα και ο επιχρυσωμένος μπρούντζος τείνουν βαθμιαία να αντικατασταθούν από χρυσά περιγράμματα και διακοσμητικές ζωγραφικές παραστάσεις. Στα παρισινά κτίρια του 18ου αιώνα, οι τάσεις αυτές θα επικρατήσουν οριστικά. Ο Ζερμαίν Μποφράν (Germain Boffrand, 1667-1754) συνέβαλε περισσότερο απ' οποιονδήποτε άλλον στην οριστική επικράτηση του Ροκοκό στην εσωτερική δια-

κόσμηση· το καλύτερο ίσως δείγμα εφαρμογής των αρχών του γαλλικού Ροκοκό, οι αίθουσες του Μεγάρου Soubise (1738-39) στο Παρίσι, ήταν έργο του Μποφράν (147).

Την ίδια περίπου εποχή, η τάση για δωμάτια που να ανταποκρίνονται στις λειτουργίες για τις οποίες προορίζονταν, και όχι πια στην ανάγκη για επιβλητική και εντυπωσιακή διάταξη των χώρων, κερδίζει συνεχώς έδαφος. Η διάκριση ανάμεσα σε αίθουσες υποδοχής στο ισόγειο και δωμάτια προσωπικής χρήσης στον πρώτο όροφο τείνει βαθμιαία να επικρατήσει. Παρά την αδιαμφισβήτητη πάντως κυριαρχία του Ροκοκό στην εσωτερική διακόσμηση, οι προσόψεις των μεγάρων και των άλλων κτισμάτων παρέμειναν σε όλον τον 18ο αιώνα αρκετά αυστηρές, με έντονη την παρουσία κλασικών στοιχείων. Τα παραδείγματα εφαρμογής των αρχών του Ροκοκό στο εξωτερικό κτιρίων είναι ελάχιστα, και αφορούν κυρίως έργα που έχτισαν αρχιτέκτονες όπως ο Μποφράν και ο Ερέ ντε Κορνύ (Emmanuel Heré de Corny, 1705-63) στην ανατολική Γαλλία –ακολουθώντας το γούστο του Στανίσλαου Λεζίνσκι, πατέρα της βασίλισσας Μαρίας και εκθρονισμένου βασιλιά της Πολωνίας, στον οποίο είχε παραχωρηθεί το Δουκάτο της Λοραίνης. Έστω κι αν τα ανάκτορα που χτίστηκαν για λογαριασμό του συγκεκριμένου ηγεμόνα έχουν σε μεγάλο βαθμό καταστραφεί, το πολεοδομικό σχέδιο του Ερέ ντε Κορνύ για το κέντρο του Νανσύ εξακολουθεί ως σήμερα να εντυπωσιάζει τον επισκέπτη της πόλης (148).

Οι λεγόμενες *places royales* (= βασιλικές πλατείες) αποτελούν ένα ακόμα γνώρισμα της πολεοδομίας του 18ου αιώνα· στο Παρίσι, το Μπορντώ και τη Ρεν δημιουργήθηκαν παρόμοιες πλατείες προς τιμήν του Λουδοβίκου ΙΕ΄. Στην Place Royale του Παρισιού, τη σημερινή Πλατεία Ομονοίας (Place de la Concorde), ο Ζακ-Ανζ Γκαμπριέλ (Jacques-Ange Gabriel, 1698-1782) ακολούθησε το παράδειγμα της κιονοστοιχίας του Λούβρου, χρησιμοποιώντας τεράστιους Κορινθιακούς κίονες και κιγκλιδώματα (150). Είκοσι χρόνια πριν, ο πατέρας του Ζακ Γκαμπριέλ (Jacques Gabriel, 1667-1747) είχε προσδώσει στην Πλατεία του Χρηματιστηρίου στο Μπορντώ (149) πιο κομψό χαρακτήρα, χρησιμοποιώντας Ιωνικούς κίονες στα κτίρια που την περιβάλλουν. Συγκρίνοντας κανείς τις δύο αυτές πλατείες, μπορεί να διαπιστώσει τις σημαντικές αλλαγές που παρατηρούνται στη γαλλική πολεοδομία και αρχιτεκτονική σε διάστημα μιας μόνο γενιάς. Από τα έργα του Ζακ-Ανζ Γκαμπριέλ αξίζει επίσης να αναφερθούν το κλασικιστικό Μικρό Τριανόν (1762-64), που χτίστηκε για λογαριασμό της Μαντάμ ντε



147. Η Οβάλ Αίθουσα, στο Μέγαρο Soubise του Παρισιού, 1738-39. Η διακόσμηση είναι έργο του Ζερμαίν Μπλοφράν και αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα γαλλικού Ροκοκό.

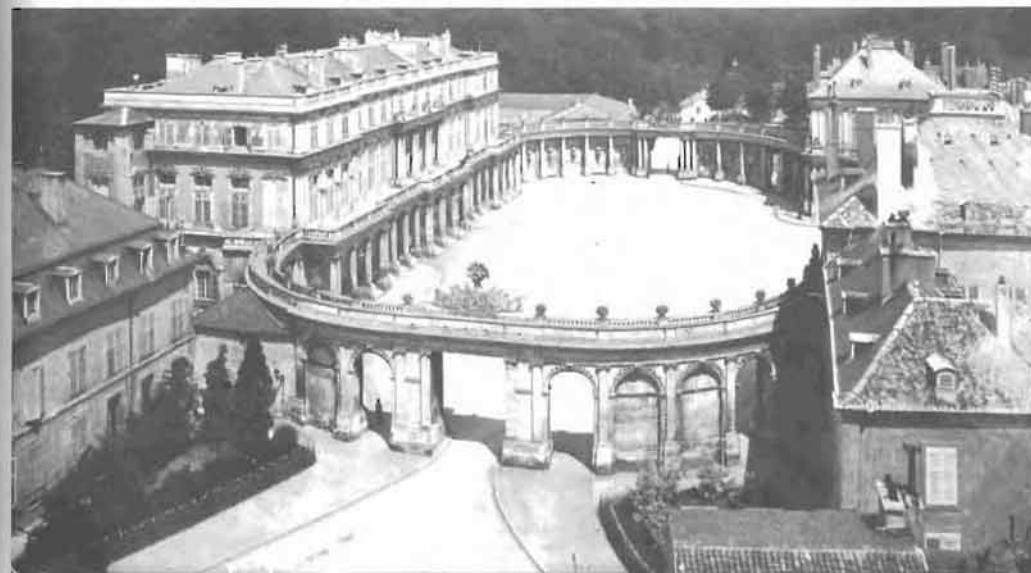
Πομπαντούρ, και το θέατρο των Βερσαλιών (1770) – το σχέδιο του Γκαμπριέλ να ξαναχτίσει σε νεοκλασικό ύφος τα Ανάκτορα των Βερσαλιών ευτυχώς δεν υλοποιήθηκε ποτέ, λόγω της άσχημης κατάστασης στην οποία βρίσκονταν τα οικονομικά του βασιλιά.

Στα χρόνια του Λουδοβίκου ΙΣΤ΄, οι κολοσσιαίοι κίονες τείνουν ολοένα και περισσότερο να γίνουν το κυρίαρχο γνώρισμα της αρχιτεκτονικής. Ο Ζακ-Ζερμαίν Σουφλό (Jacques-Germain Soufflot, 1713-80) χρησιμοποίησε αυτό το στοιχείο τόσο στο εσωτερικό όσο και στο πρόσωπο της Αγίας Γενεβιέβης (του σημερινού Πανθέου· 151), προσθέτοντας μάλιστα έναν τρούλο που μιμείται εκείνον του Αγίου Παύλου, στο Λονδίνο. Η επίδραση των αρχαίων ελληνικών κιονοστοιχιών είναι φανερή στα έργα αρχιτεκτόνων όπως ο Σαλγκρέν (Jean-François Chalgrin, 1739-1811), ο

Γκοντουάν (Jacques Gondoin, 1737-1818) και, κυρίως, ο Λεντού (Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806), ο οποίος στα Αλατωρυχεία του Arc-et-Senans, κοντά στην Μπεζανσόν (1773-75· 152), θα χρησιμοποιήσει Δωρικούς κίονες που μιμούνται εκείνους στους αρχαίους ναούς της Ποσειδωνίας (στον Λεντού οφείλονται και οι πύλες των νέων οχυρώσεων του Παρισιού). Τέλος, το Μεγάλο Θέατρο του Μπορντώ (1773-80), έργο του Βικτόρ Λουί (Victor Louis, 1731-1800), αποτελεί ένα ακόμα χαρακτηριστικό δείγμα κυριαρχίας του Νεοκλασικισμού – και των νεοκλασικών κιονοστοιχιών ειδικότερα – στη γαλλική αρχιτεκτονική του τέλους του 18ου αιώνα.

Σε ό,τι αφορά την εσωτερική διακόσμηση, το μοτίβο του *rocaille* αντικαταστάθηκε βαθμιαία από γιρλάντες, στεφάνια και κάνιστρα. Μετά εξάλλου το 1770, κατώ από την επίδραση του Κλερισώ (Charles-Louis Clérisseau, 1722-1820), ο οποίος είχε επισκεφθεί επανειλημμένα την Ιταλία, κάνουν αισθητή την παρουσία τους στη διακόσμηση των κτιρίων και στοιχεία εμπνευσμένα από τις διακοσμήσεις στα σπίτια της Πομπηίας, που τότε είχαν έρθει πρόσφατα στο φως από την αρχαιολογική σκαπάνη.

148. Η Place de la Carrière στο Νανσύ, 1753-55. Σχεδιάστηκε από τον Ερέ ντε Κορνύ, για λογαριασμό του Στανίσλαου Λεζίνσκι, Δούκα της Λοραίνης και πρώην βασιλιά της Πολωνίας. Δείγμα εξαιρετικής πολεοδομίας, με έντονη παρουσία στοιχείων Ροκοκό.





149, 150. (αριστερά) Η Πλατεία του Χρηματιστηρίου στο Μπροντώ, έργο των Ζακ και Ζακ-Ανζ Γκαμπριέλ, 1731-55· (δεξιά) η Πλατεία Ομονοίας (Place de la Concorde) στο Παρίσι, έργο του Ζακ-Ανζ Γκαμπριέλ, 1753-65.

151. (αριστερά) Σουφλό, Πανθρον (πρώην Εκκλησία της Αγίας Γενεβιέβης), Παρίσι, 1755.

152. (δεξιά) Λεντού, Περίπτερο του Διευθυντή, στα Αλατωρυχεία του Arc-et-Senans, 1773-75. Από τα πρώτα δείγματα «βιομηχανικής αρχιτεκτονικής», με σαφή αξιοποίηση στοιχείων από την Κλασική Αρχαιότητα.



153. Ρισάρ Μικ, το Hameau (χωριουδάκι), κοντά στο Μικρό Τριανόν των Βερσαλιών, 1780. Η προσπάθεια αυτή απομίμησης αγγλικού κήπου ήταν μια από τις τελευταίες παραγγελίες της Μαριίας Αντουανέτας.

Στην περίοδο της βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΕ', η διαμόρφωση των κήπων συνέχισε να ακολουθεί τα πρότυπα που είχε καθιερώσει ο Λε Νοστρ, αν και σε λιγότερο επιβλητική κλίμακα. Στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, θα γίνει της μόδας στη Γαλλία ο «αγγλο-κινεζικός» κήπος, συχνά εμπλουτισμένος με νεοκλασικά περίπτερα, αλλά και με τεχνητά Γοθικά ερείπια, κινέζικα κίονια, αγροτικές κατοικίες και απομιμήσεις ολόκληρων χωριών. Απ' όλα αυτά τα γραφικά κτίσματα ελάχιστα σώζονται ως σήμερα, με πιο γνωστό αναμφισβήτητο το Hameau (153), στις παρυφές του Μικρού Τριανόν, στις Βερσαλίες, που σχεδιάστηκε και χτίστηκε το 1780 από τον Ρισάρ Μικ (Richard Mique, 1728-94), για λογαριασμό της βασίλισσας Μαριίας Αντουανέτας, η οποία είχε ιδιαίτερη αδυναμία στην αγροτική ζωή και τις συνήθειές της.

Γλυπτική

Στη Γαλλία του 18ου αιώνα, η γλυπτική διατήρησε περισσότερα μπαρόκ στοιχεία απ' ό,τι η αρχιτεκτονική. Η προτίμηση πολλών

καλλιτεχνών για τις δραματικές στάσεις, τις εύγλωττες χειρονομίες και την έντονη πτυχολογία ήταν και απόρροια των επισκέψεων και παρατεταμένων διαμονών τους στη Ρώμη. Ο Ζαν-Μπατίστ Λεμουάν ο Νεότερος (Jean-Baptiste Lemoyne, 1704-78), ο πιο δημοφιλής γλύπτης στα χρόνια του Λουδοβίκου ΙΕ', ακολούθησε την παράδοση των προτομών με έμφαση στην απόδοση των χαρακτηριστικών (154), που είχε εγκαινιάσει ο Κουαζεβόξ. Οι προτομές γυναικών, που ήταν εξαιρετικά σπάνιες την εποχή του Βασιλιά Ήλιου, έγιναν τώρα ένα από τα πιο δημοφιλή είδη. Από την άλλη μεριά, ο Μπουσαρντόν (Edme Bouchardon, 1698-1792), κατά τη διάρκεια της εννιάχρονης παραμονής του στη Ρώμη, έδειξε πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τα γλυπτά της Αρχαιότητας απ' ό,τι για εκείνα του Μπαρόκ. Μετά την επιστροφή του στο Παρίσι (1732), αντέδρασε στην κυριαρχία του Μπαρόκ στη γλυπτική της εποχής, φιλοτεχνώντας έργα τα οποία, έστω κι αν πηγή έμπνευσής τους παραμένει βασικά ο Ζιραρντόν, προαναγγέλλουν κατά κάποιον τρόπο τον Νεοκλασικισμό (155).

Τα μικρά δωμάτια απαιτούσαν μικρά αγάλματα, και ορισμένοι καλλιτέχνες έσπευσαν να ανταποκριθούν στις νέες ανάγκες της

154. Ζαν-Μπατίστ Λεμουάν ο Νεότερος. Προτομή του Αντιβασιλέα. Μάρμαρο. Μουσείο Βερσαλιών. Ο Λεμουάν συνέχισε το «υψηλό ύφος» του Κουαζεβόξ (104), χωρίς ωστόσο να διαθέτει την ίδια ικανότητα στην απόδοση της έκφρασης και της ψυχολογίας του εικονιζόμενου.



αγοράς. Χαρακτηριστικό απ' αυτή την άποψη είναι το παράδειγμα του Ζαν-Μπατίστ Φαλκονέ (Jean-Baptiste Falconet, 1716-91), ευνοούμενου γλύπτη της Μαντάμ ντε Πομπαντούρ, του οποίου τα έργα διακρίνονται για την επιτηδευμένη τους χάρη —εξαιρέση αποτελεί ο έφιππος ανδριάντας του Μεγάλου Πέτρου στην Αγία Πετρούπολη (199), παραγγελία της Αικατερίνης Β' της Μεγάλης.

Στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, οι δημόσιες παραγγελίες είχαν γίνει σπανιότερες και οι γλύπτες αναλάμβαναν κυρίως να διακοσμήσουν το εσωτερικό μεγάρων και ιδιωτικών κατοικιών. Ο Ζαν-Μπατίστ Πιγκάλ (Jean-Baptiste Pigalle, 1714-85) παρέμεινε πιστός στο «υψηλό ύφος» σε έργα του όπως το Μνημείο του Κόμη D' Harcourt στη Notre-Dame (1776- 157), ενώ στον Τάφο του Στρατάρχη de Saxe, στον Άγιο Θωμά του Στρασβούργου, κατάφερε να εναρμονίσει τις μπαρόκ κινήσεις με τα κλασικά στοιχεία.

155. (αριστερά) Μπουσαρντόν. Ο έρωτας φτιάχνει τόξο από το ρόπαλο του Ηρακλή. Μάρμαρο. Λούβρο, Παρίσι.

156. (δεξιά) Ουντόν. Άρτεμη. Μάρμαρο. Συλλογή Gulbenkian, Λισαβόνα. Τα δύο γλυπτά αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα της γαλλικής αντίληψης για το αβρό και κομψό γυμνό, που οι ρίζες της βρίσκονται στη Σχολή του Φονταινεμπλό.



Από τους άλλους γλύπτες της εποχής, ο Ζαν-Ζακ Καφιερι (Jean-Jacques Caffieri, 1725-92) διακρίθηκε κυρίως για τις αριστοκρατικές προτομές του, ενώ ο Κλωντ-Μισέλ Κλοντιόν (Claude-Michel Clodion, 1738-1814) ανταποκρίθηκε με επιτυχία στη ζήτηση για έργα πολύ μικρών διαστάσεων, με θέματα που συχνά θυμίζουν πίνακες του Φραγκονάρ. Τέλος, τα γλυπτά του Ζαν-Αντουάν Ουντόν (Jean-Antoine Houdon, 1741-1828) εκφράζουν με τον καλύτερο δυνατο τρόπο την τάση για αβρή και λεπταίσθητη απόδοση του γυμνού γυναικείου σώματος (156). οι ρίζες της οποίας μπορούν να αναζητηθούν στη Σχολή του Φονταινεμπλώ, τον 16ο αιώνα.

Ζωγραφική

Ο Βατώ (Jean-Antoine Watteau, 1684-1721) ανήκει σαφώς στον 18ο αιώνα, έστω κι αν ορισμένοι μελετητές προτιμούν να τον θεωρούν όψιμο εκπρόσωπο της ζωγραφικής του 17ου αιώνα, αντιπαράθετοντας τα έργα του στην ελαφρότητα του Ροκοκό. Στο πρό-



157. Πιγκάλ. *Επιτύμβιο μνημείο του Κόμη D' Harcourt*. Μάρμαρο. Εκκλησία Notre-Dame, Παρίσι. Η χήρα που προσεύχεται και ο άγγελος που πενθεί παρακολουθούν με απόγνωση το Θάνατο να παίρνει το σώμα του Κόμη.



158. Βατώ, *Ταμπέλα για το κατάστημα πινάκων του Gersaint*, 1720. Λάδι σε μουσαμά. Ανάκτορο Σαρλότενμπουργκ, Βερολίνο.

σωπο του Βατώ έχει κανείς την αίσθηση ότι επιτυγχάνεται συγκερασμός των δύο βασικών ρευμάτων που κυριαρχούσαν στη ζωγραφική του 17ου αιώνα: του Πουσενισμού, που έδινε ιδιαίτερη έμφαση στο σχέδιο, και του Ρομπενισμού, που υποστήριζε την πρωτοκαθεδρία του χρώματος. Οι πίνακες του Βατώ έχουν κατά κανόνα θέμα ποιητικά ταξίδια σε ονειρικούς κόσμους και σε αντίστοιχα τοπία, ή σκηνές και χαρακτήρες από την Κομέντια ντελ Άρτε, με έντονο πάντοτε το στοιχείο της βαθιάς μελαγχολίας. Ιδιαίτερη σημασία απ' αυτή την άποψη έχουν δύο από τους τελευταίους πίνακές του: *Η αναχώρηση για τα Κύθηρα* (1717· 159) και η ταμπέλα για το κατάστημα πινάκων του Gersaint (1720· 158).

Τον 18ο αιώνα, η ζωγραφική έτεινε όλο και περισσότερο να αποβάλει τον αυλικό χαρακτήρα της. Οι παραγγελίες από ευγενείς και ευκατάστατους αστούς ήταν πια τόσες, ώστε επέτρεπαν στους καλλιτέχνες της εποχής να κερδίζουν τα προς το ζην ως ανεξάρτητοι επαγγελματίες. Η θέση που κατείχε στην κοινωνία ένας καλλιτέχνης όπως ο Βατώ — ή ο Σαρντέν αργότερα — δεν μπορεί ασφαλώς να συγκριθεί με την ηγεμονική διαβίωση του Λε Μπρεν, επίσημου ζωγράφου του Λουδοβίκου ΙΔ'. Ο ρόλος των εργαστηρίων, που συχνά μεταβιβάζονταν από πατέρα σε γιο, γινόταν ολοένα και πιο σημαντικός, ενώ οι μορφολογικές αναζητήσεις (χαρακτηριστικό αρκετών καλλιτεχνών του 17ου αιώνα) ήταν



159. Βατώ, *Η αναχώρηση για τα Κύθηρα*, 1717. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι. Στον πίνακα αυτό, όπου είναι φανερές οι ποικίλες πηγές έμπνευσης του καλλιτέχνη (από τον Τζορτζόνε ως τον Ρούμπενς), κυριαρχεί ήδη το πνεύμα του γαλλικού Ροκοκό.

πια σχεδόν αδύνατες, καθώς ο ζωγράφος έπρεπε απλώς να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις των πελατών του, χωρίς πολλά περιθώρια για καλλιέργεια του προσωπικού του ύφους.

Όταν το 1717 ο Βατώ υπέβαλε την *Αναχώρηση για τα Κύθηρα* στην Ακαδημία για να γίνει δεκτός ως μέλος της, πρόσθεσε στον τίτλο του πίνακα τον προσδιορισμό *fête galante*. Στο είδος αυτό θα διακριθούν ιδιαίτερα και δύο από τους επίγονους του Βατώ: ο Ζαν-Μπατίστ Πατέ (Jean-Baptiste Pater, 1695-1736) και ο Νικολά Λανκρέ (Nicolas Lancret, 1690-1743) (160).

Οι μυθολογικές σκηνές της εποχής του Ροκοκό χαρακτηρίζονται από την πληθωρική παρουσία του γυμνού. Ο Φρανσουά Λεμουάν (François Lemoine, 1688-1737), ο οποίος ζωγράφισε την οροφή της Αίθουσας του Ηρακλή στις Βερσαλίες το 1733-36, διατηρεί ακόμα στοιχεία από το μεγαλοπρεπές ύφος του Λε Μπρεν.



160. Λανκρέ, *Καντρίλιες μπροστά στη δενδροστοιχία*. Λάδι σε μουσαμά. Ανάκτορο Σαρλότενμπουργκ, Βερολίνο. Στον Λανκρέ, το βαθύ ποιητικό αίσθημα του Βατώ εκφυλίζεται σε γραφική απόδοση σκηνών από την κοινωνική ζωή της εποχής.



161. Μπουσέ, *Ο Αμόντας ελευθερώνει την Σύλβια*. Λάδι σε μουσαμά. Τράπεζα της Γαλλίας, Παρίσι. Τα μυθολογικά θέματα, που είχαν εμπνεύσει τόσους και τόσους καλλιτέχνες της Αναγέννησης, του Μανιερισμού και του Μπαρόκ, αποδίδονται από τον Μπουσέ προσαρμοσμένα στις διακοσμητικές ανάγκες και αντιλήψεις της εποχής του Ροκοκό.

Το ύφος αυτό, ωστόσο, θα γίνει πιο τρυφερό, πιο “θηλυπρεπές”, στα έργα δύο μαθητών του Λεμουάν, του Σαρλ Νατουάρ (Charles Natoire, 1700-77) και του Φρανσουά Μπουσέ (François Boucher, 1703-70). Ο Μπουσέ, αγαπημένος ζωγράφος της Μαντάμ ντε Πομπαντούρ, ευνοούμενης του Λουδοβίκου ΙΕ΄, αποτελεί τον κατεξοχήν εκπρόσωπο του χαριτωμένου, κομψού, τρυφηλού ύφους του γαλλικού Ροκοκό (161).

Ορισμένοι άλλοι ζωγράφοι του πρώτου μισού του 18ου αιώνα, όπως ο Φρανσουά Ντεπόρτ (François Desportes, 1661-1743) και ο Ζαν-Μπατίστ Ουντρύ (Jean-Baptiste Oudry, 1686-1755), διακρίθηκαν κυρίως για τους πίνακές τους με θέματα από το κυνήγι, αγα-

πημένη αναψυχή βασιλέων και ευγενών της εποχής (162). Οι σκηνές από κυνήγια του Λουδοβίκου ΙΕ΄ στο Ανάκτορο του Φοντανεμπλώ, που ζωγραφίστηκαν από τον Ουντρύ ως προσχέδια για τοιχοτάπητες, συγκαταλέγονται στα λαμπρότερα δείγματα γαλλικής τοπιογραφίας του 18ου αιώνα.

Μεγάλη ήταν επίσης στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα η ζήτηση για προσωπογραφίες, που να ανταποκρίνονται στα γούστα της εποχής και να κολακεύουν το μοντέλο. Ο Νικολά ντε Λαρζιλιέρ (Nicolas de Largillière, 1656-1746) συνέχισε την παράδοση των αλληγορικών πορτρέτων, αποδίδοντας τα μοντέλα του (κυρίως γυναίκες) σαν μυθολογικά πρόσωπα. Από τους άλλους προσωπογράφους της εποχής αξίζει επίσης να αναφερθούν ο Ζαν-Μαρκ Νατιέ (Jean-Marc Nattier, 1685-1766), που συνήθιζε να δίνει μορφή αρχαίας θεάς στις γυναίκες που απαθανάτιζε (163), καθώς και οι Λουί Τοκέ (Louis Tocqué, 1696-1772) και Καρλ βαν Λο (Carle van

162. Φρανσουά Ντεπόρτ, *Σκύλοι και λεία κνηγιοί*. 1724. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι.



Loo, 1705-65), που συχνά προσθέτουν στα πορτρέτα τους αντικείμενα προορισμένα να δείξουν την κοινωνική θέση του εικονιζόμενου προσώπου. Πάντως, όπως ήταν φυσικό, οι υπερβολές του Ροκοκό δεν άργησαν να προκαλέσουν αντιδράσεις, επαναφέροντας στο προσκήνιο το αίτημα για κλασική απλότητα – χαρακτηριστικά απ' αυτή την άποψη είναι τα πορτρέτα του Ζακ Αβέντ (Jacques Aved, 1702-76), όπου άνδρες και γυναίκες απεικονίζονται με τα καθημερινά τους ρούχα, απορροφημένοι από τις εργασίες του σπιτιού, ή άλλες ανάλογες δραστηριότητες.

Η μόδα για προσωπογραφίες ζωγραφισμένες με παστέλ, είδος στο οποίο είχε διακριθεί κυρίως ο Ζοζέφ Βιβιέν (Joseph Vivien, 1657-1735), θα οδηγηθεί στο απόγειό της με τα έργα των Ζαν-Μπατίστ Περονώ (Jean-Baptiste Perronneau, 1715-83) και Μωρίς Κεντέν ντε Λα Τουρ (Maurice Quentin de La Tour, 1704-88). Οι διαφορές ανάμεσα στους δύο αυτούς ζωγράφους ήταν πάντως σημαντικές. Ο Περονώ, που δεν σταμάτησε ποτέ να περιοδεύει στα

163. Νατιέ: *Η Μαντίμ Victoire ως Αλληγορία του Νερού*. Λάδι σε μουσαμά. Μουσείο Καλών Τεχνών, Σάο Πάολο. Ο Νατιέ υπήρξε ένας από τους χαρακτηριστικότερους και πιο περιζήτητους προσωπογράφους της εποχής του Λουδοβίκου ΙΕ'



164. Μωρίς Κεντέν ντε Λα Τουρ, *Μαντίμ ντε Πομπαντούρ*, 1752. Παστέλ σε χαρτί. Λούβρο, Παρίσι.

σημαντικότερα καλλιτεχνικά κέντρα της Ευρώπης, αγαπούσε τους πειραματισμούς με το χρώμα, αδιαφορώντας ορισμένες φορές για την απόλυτα πιστή απόδοση του μοντέλου του: αντίθετα, ο Λα Τουρ έδινε πάντοτε ιδιαίτερη έμφαση στην πιστότητα της απεικόνισης, προσπαθώντας να αποδώσει το μοντέλο με τη μεγαλύτερη δυνατή αναλυτική ακρίβεια (164).

Το νατουραλιστικό ρεύμα, του οποίου κύριοι εκπρόσωποι τον 17ο αιώνα υπήρξαν οι αδελφοί Λε Ναιν, θα κάνει δυναμικά την επανεμφάνισή του τον 18ο αιώνα, κάτω από την επίδραση της ολλανδικής ζωγραφικής, που είχε μεγάλη ζήτηση την εποχή εκείνη. Ο Ζαν-Μπατίστ Συμεών Σαρντέν (Jean-Baptiste Siméon Chardin, 1699-1779) αποτύπωσε στις ρωπογραφίες του και στις νεκρές φύσεις του τη ζωή και τα ήθη της μικροαστικής τάξης, στην οποία ανήκε και ο ίδιος – όπως και στους πίνακες του Βερμέερ, σ' αυτούς τους απλούς και απέριτους εσωτερικούς χώρους η γυναίκα είναι πάντοτε ο άξονας γύρω από τον οποίο περιστρέφεται η καθημερινή ζωή. Την ευαισθησία με την οποία ο Σαρντέν αποδίδει



165. Σαρντέν, *Νεκρή φύση*. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι. Ο Σαρντέν ήξερε πώς να προσδώει ένταση και γοητεία στον σιωπηλό, τυπικό κόσμο των αντικειμένων καθημερινής χρήσης.

τα αντικείμενα (165), συχνά απλώνοντας τα χρώματά του σε διαδοχικά στρώματα, δεν μπόρεσε να την πλησιάσει κανείς από τους πολυάριθμους μιμητές του.

Όσο κι αν αυτό φαίνεται από πρώτη ματιά παράδοξο, ο Ζαν-Ονορέ Φραγκονάρ (Jean-Honoré Fragonard, 1732-1806), χαρακτηριστικότερος εκπρόσωπος του γαλλικού Ροκοκό, συμπίπτει χρονολογικά με την περίοδο βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΣΤ΄, όταν ήδη ο Νεοκλασικισμός είχε κάνει δυναμικά την εμφάνισή του στο προσκήνιο. Μαθητής του Σαρντέν και του Μπουσέ, ο Φραγκονάρ ταξίδεψε στην Ιταλία, έζησε στη Ρώμη από το 1756 ως το 1761, και εγκαταστάθηκε οριστικά στο Παρίσι το 1762. Όπως και οι μεγάλοι ολλανδοί και φλαμανδοί ζωγράφοι του 17ου αιώνα, οι οποίοι και αποτελούσαν τη βασική πηγή έμπνευσής του, απέδιδε μεγάλη σημασία στο χειρισμό του πινέλου. Στα έργα του είναι πάντοτε φανερό ένα στοιχείο αυτοσχεδιασμού, είτε πρόκειται για υπαίθριες σκηνές, είτε για ειδυλλιακές αισθηματικές συναντήσεις που εκτυλίσσονται σε εσωτερικούς χώρους (167). Ο Φραγκονάρ,

166. Γκρεζ, *Η σπασμένη στάμνα*. Λάδι σε μουσαμά. Λούβρο, Παρίσι. Στην προσωπογραφία αυτή, με τους προφανείς ερωτικούς υπαινιγμούς, είναι ήδη φανερή η επικράτηση του νεοκλασικού ύφους.



167. Φραγκονάρ, *Το νέο μοντέλο*. Λάδι σε μουσαμά. Μουσείο Jacquemart-André, Παρίσι. Χαρακτηριστικό δείγμα του ύφους του Φραγκονάρ, όπου κυριαρχούν οι απαλές, σχεδόν ανεπαίσθητες πινελιές.



που έζησε τα τελευταία χρόνια της ζωής του ξεχασμένος, πέθανε πάμπτωχος, αφού, μετά την αλλαγή στο κυρίαρχο γούστο που έφερε η Επανάσταση του 1789, η ζήτηση για το είδος ζωγραφικής που αυτός επέμενε να καλλιιεργεί ουσιαστικά μηδενίστηκε.

Ο συναισθηματισμός – διαφορετικός οπωσδήποτε από εκείνον του Φραγκονάρ – κυριαρχεί και στα έργα ενός άλλου αξιόλογου ζωγράφου της ίδιας περίπου εποχής, του Ζαν-Μπατίστ Γκρεζ (Jean-Baptiste Greuse, 1725-1805). Ο Γκρεζ, τον οποίο ο Ντιντερό εκτιμούσε ιδιαίτερα για τις ηθικοπλαστικές του προθέσεις, όταν άφηνε απερίσπαστο το φυσικό του ταλέντο να εκδηλωθεί αγνοώντας τα «εικονογραφικά» γούστα της εποχής, ήταν ένας αξιόλογος ζωγράφος, που τα έργα του (166) προαναγγέλλουν εκείνα του Νταβίντ και του Ζερικό.

Η ζήτηση για προσωπογραφίες εξακολούθησε να είναι μεγάλη σε όλη τη διάρκεια του 18ου αιώνα στη Γαλλία. Στο είδος αυτό ζωγραφικής διακρίθηκαν, εκτός από τον Γκρεζ, καλλιτέχνες όπως ο Ζοζέφ Ντυπλεσί (Joseph Duplessis, 1725-1802), επίσημος ζωγράφος της αυλής, ο Φρανσουά-Υμπέρ Ντρουαί (François-Hubert Drouais, 1727-75), ευνοούμενος προσωπογράφος τόσο της Μαντάμ ντε Πομπαντούρ όσο και της Μαντάμ ντε Μπαρό, καθώς και μια γυναίκα, η Ελιζαμπέτ Βιζέ-Λεμπρέν (Elisabeth Vigée-Lebrun, 1755-1842), επίσημη ζωγράφος της βασίλισσας Μαρίας Αντουανέτας.

Παρά τη σχετική άνθηση που γνώρισε τον 18ο αιώνα, η γαλλική τοπιογραφία παρέμεινε σε γενικές γραμμές συμβατική. Ο Ζοζέφ Βερνέ (Joseph Vernet, 1714-89) είναι φανερά επηρεασμένος από τον Κλωντ Λοραίν, τόσο στις ρομαντικές θαλασσογραφίες του όσο και στη σειρά πινάκων του με θέμα τα λιμάνια της Γαλλίας, που διακρίνονται για την τοπογραφική τους ακρίβεια. Ο Υμπέρ Ρομπέρ (Hubert Robert, 1733-1808) υπήρξε ιδιαίτερα παραγωγικός. Στα χρόνια της δωδεκάχρονης διαμονής του στη Ρώμη (1754-66), συνδέθηκε φιλικά με τους Πανίνι, Πιρανέζι και Φραγκονάρ και ειδικεύτηκε στις σκηνές με ερείπια. Μετά την επιστροφή του στη Γαλλία, ανέλαβε αρκετές παραγγελίες για λογαριασμό της αυλής, που αφορούσαν όχι μόνο έργα ζωγραφικής, αλλά και τη διαμόρφωση των βασιλικών κήπων στις Βερσαλλίες, ενώ προς το τέλος της ζωής του διακρίθηκε ως κατεξοχήν ζωγράφος σκηνών από τη ζωή στο Παρίσι της εποχής. Το δρόμο που είχε ανοίξει ο Ρομπέρ ακολούθησε και ο περίπου σύγχρονός του Λουί-Γκαμπριέλ Μορώ (Louis-Gabriel Moreau, 1739-1805), του οποίου οι τοπιογραφίες με θέμα τα περίχωρα του Παρισιού ξεχω-

ρίζουν για την ακρίβειά τους, αλλά και για τον αυθόρμητο χαρακτήρα τους.

Σε ό,τι αφορά τη ζωγραφική ιστορικών θεμάτων, η στροφή προς τον Νεοκλασικισμό προαναγγέλλεται ήδη με τον Ζοζέφ Βιέν (Joseph Vien, 1716-1809) και τον Φρανσουά Βενσάν (François Vincent, 1746-1816). Πραγματικό μανιφέστο, ωστόσο, του Νεοκλασικισμού θα αποτελέσει ο πίνακας του Νταβίντ (Jacques-Louis David, 1748-1825) *Ο όρκος των Ορατίων*, που ζωγραφίστηκε στη Ρώμη το 1784 και εκτέθηκε στο Παρίσι τον επόμενο χρόνο. Βασισμένος στην εξονυχιστική μελέτη της Αρχαιότητας και εφαρμόζοντας πιστά τις θεωρητικές απόψεις του Βίνκελμαν, ο πίνακας αυτός, που ξεχωρίζει για την επιβλητική του απλότητα και την άσπογη εκτέλεσή του, σηματοδοτεί την αρχή μιας νέας περιόδου, θέτοντας τις βάσεις για τη γαλλική ζωγραφική του επόμενου αιώνα.

Εφαρμοσμένες τέχνες

Για την παραγωγή επίπλων και άλλων αντικειμένων πολυτελείας, ο 18ος αιώνας στη Γαλλία υπήρξε πραγματικά «χρυσή εποχή». Η απόκτηση παρόμοιων ειδών έπαιρνε συχνά διαστάσεις μανίας. Η απογαφή των σχετικών αντικειμένων που ανήκαν στην Μαντάμ ντε Πομπαντούρ κάλυπτε 200 σελίδες και απαιτούσε έναν ολόκληρο χρόνο δουλειάς από δύο συμβολαιογράφους για να συνταχθεί! Οι Βερσαλλίες και τα άλλα βασιλικά ενδιαίτηματα ήταν κατάφορτα με έπιπλα, διακοσμητικά αντικείμενα και σκεύη, πολλά από τα οποία πουλήθηκαν σε δημοπρασίες μετά την Επανάσταση του 1789.

168. Ασημένια σουπιέρα, με έντονο το στοιχείο της διακοσμητικής ελευθερίας και φαντασίας που χαρακτηρίζει το Μπαρόκ. Έργο του Φρ. Τ. Ζερμαίν για λογαριασμό του Ντον Ζοζέ της Πορτογαλίας.



Το νέο βασιλικό εργαστήριο ταπητουργίας του Μπωβαί είχε διευθυνητή τον Ουντρέ και ειδικεύτηκε στην παραγωγή χαλιών όπου χρησιμοποιούνταν 1.200 περίπου αποχρώσεις, ώστε να επιτυγχάνεται η όσο το δυνατόν πιστότερη απομίμηση της ζωγραφικής – τα έργα πολλών ζωγράφων της εποχής προορίζονταν για μοντέλα των ταπητουργείων.

Η εικόνα που έχουμε για τη γαλλική χρυσοχοΐα και αργυροχοΐα του 18ου αιώνα είναι ελλιπής, αφού τα περισσότερα από τα κοσμήματα που είχαν στην κατοχή τους οι ευγενείς καταστράφηκαν ή λιώθηκαν αργότερα. Αξίζει πάντως να αναφέρει κανείς τεχνίτες όπως οι Τομά Ζερμαίν (Thomas Germain, περ. 1673-1748) και Φρανσουά-Τομά Ζερμαίν (François-Thomas Germain, περ. 1726-91), που αξιοποίησαν με τον πιο γόνιμο τρόπο τα κυρίαρχα διακοσμητικά πρότυπα της εποχής τους (168). Ιδιαίτερη, εξάλλου, μνεία θα πρέπει να γίνει και για τεχνίτες του σφυρήλατου σιδήρου, όπως ο Ζαν Λαμούρ (Jean Lamour) στο Νανσύ. Άλλες εφαρμοσμένες τέχνες που γνώρισαν ιδιαίτερη άνθηση στη Γαλλία του 18ου αιώνα ήταν η κεραμική και η κατασκευή ειδών από πορσελάνη, η οποία απολάμβανε και την ιδιαίτερη προστασία της Μαντάμ ντε Πομπαντούρ (τα εργαστήρια των Σεβρών άρχισαν να λειτουργούν το 1753).

169. Α.-Ρ. Γκοντρό, έπιπλο για την Λίθουσα του Βασιλιά στις Βερσαλιές, 1739. Δρυς με επένδυση από μαόνι, μάρμαρο στην κορυφή, και μπρούντζινες διακοσμήσεις.



Σε ό,τι αφορά τα έπιπλα, η ποικιλία και η καλλιτεχνική αξία των αντικειμένων που παράγονταν είναι πράγματι εντυπωσιακή: τραπέζια, γραφεία, βιβλιοθήκες, σεντούκια, *commodes*, πολυέλαιοι, μεγάλα κηροπήγια, καθρέφτες, ρολόγια τοίχου, κρεβάτια, καρέκλες, σκαμνάκια, πολυθρόνες, καναπέδες, κατασκευάζονταν σε πρωτοφανείς ποσότητες και σε πλήθος παραλλαγές. Συχνά οι *commodes*, τα τραπέζια και τα γραφεία είχαν ενθέσεις από δέρμα ή άλλο υλικό. Στα χρόνια του Λουδοβίκου ΙΕ΄ διακρίθηκαν τεχνίτες όπως ο Σαρλ Κρεσάν (Charles Cressent), ο Αντουάν-Ρομπέρ Γκοντρό (Antoine-Robert Gaudreaux) (169), ο Ζαν-Φρανσουά Εμπέν (Jean-François Oeben) και ο Ζαν-Ανρί Ριζενέρ (Jean-Henri Riesener) – οι δύο τελευταίοι δούλεψαν και στο περίφημο κυλινδρικό γραφείο του βασιλιά, που χρειάστηκε εννέα χρόνια για να ολοκληρωθεί – ενώ σημαντικότερος τεχνίτης και προμηθευτής επίπλων του Λουδοβίκου ΙΣΤ΄ ήταν ο Ζωρζ Ζακόμπ (Georges Jacob).

Σε γενικές γραμμές, μπορεί κανείς να πει ότι την περίοδο της βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΣΤ΄ οι ευθείες γραμμές και τα δανεισμένα από την τέχνη της Αρχαιότητας διακοσμητικά μοτίβα αντικατέστησαν τις κυματοειδείς και καμπυλόγραμμες φόρμες του Ροκοκό, που κυριαρχούσαν στα έπιπλα της περιόδου του Λουδοβίκου ΙΕ΄. Στα χρόνια που ακολούθησαν την Επανάσταση, η τάση για πληθωρικές διακοσμήσεις υποχώρησε ακόμα περισσότερο και το ύφος «Λουδοβίκου ΙΣΤ΄» παραχώρησε τη θέση του στο πολύ πιο απλό και λιτό ύφος «Διευθυντηρίου». Σύντομα ωστόσο, στην περίοδο της Αυτοκρατορίας, η προτίμηση για πολυτελή έπιπλα με πληθωρικές διακοσμήσεις θα επικρατήσει και πάλι.

Η Ισπανία και η Πορτογαλία του 18ου αιώνα

Ο πόλεμος της Ισπανικής Διαδοχής (1701-13) άφησε την Ισπανία σοβαρά τραυματισμένη και εξασθενημένη. Τον 18ο αιώνα, η χώρα παρουσίαζε ολοένα και εντονότερες τάσεις αναδίπλωσης, σε αντιδιαστολή και σε αντιπαράθεση με τη βασιλική αυλή, όπου κυριαρχούσε η τάση αφομοίωσης ξένων επιρροών – κυρίως από τη Γαλλία και την Ιταλία. Ο Φίλιππος Ε΄, επικεφαλής της νέας δυναστείας των Βουρβόνων, ήταν εγγονός του Λουδοβίκου ΙΔ΄ και παντρεύτηκε την ιταλίδα Ελισάβετ Φαρνέζε. Στα χρόνια της βασιλείας τους, η πολυτέλεια στη ζωή της αυλής ήταν πρωτόγνωρη για τα δεδομένα της χώρας, θέτοντας τις βάσεις για την ισπανική αυλική τέχνη του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα. Οι ιταλικές επιρροές έγιναν μάλιστα εντονότερες όταν, το 1759, ο Κάρολος Ζ΄ του Βασιλείου των Δύο Σικελιών, γιος του Φίλιππου Ε΄ και της Ελισάβετ, έγινε βασιλιάς της Ισπανίας με το όνομα Κάρολος Γ΄.

Επίκεντρο της νέας αυτής αυλικής ισπανικής τέχνης, που η γραμμή εξέλιξής της ακολούθησε πορεία ανεξάρτητη σε μεγάλο βαθμό από την ως τότε τέχνη της χώρας, ήταν τα βασιλικά ανάκτορα και η περιοχή της Μαδρίτης, ενώ στις υπόλοιπες επαρχίες συνέχισαν απρόσκοπτα να κυριαρχούν οι παλαιότερες καλλιτεχνικές παραδόσεις και φόρμες.

Αρχιτεκτονική

Η ισπανική αρχιτεκτονική του 18ου αιώνα ήταν τόσο στενά δεμένη με την ξυλογλυπτική, ώστε δύσκολα θα μπορούσε κανείς να απομονώσει τη μια από την άλλη. Παρόλο ότι συνήθως χρησιμοποιείται ο όρος «Τσουριγκερισμός» – από το όνομα του Χοσέ Τσουριγκέρα (José Churriguera, 1665-1725) – για το ισπανικό Μπαρόκ του 18ου αιώνα, η αλήθεια είναι πολύ πιο σύνθετη και οι διαφορές από επαρχία σε επαρχία σημαντικές. Είναι ενδεικτικό ότι το πρώτο μεγάλου κλίμακας έργο του Χοσέ Τσουριγκέρα δεν ήταν κάποιο κτίριο, αλλά η επιβλητική αγία τράπεζα στον Άγιο

Στέφανο της Σαλαμάνκας (170). Το έργο αυτό ακολουθούσε πρότυπα που είχαν κάνει την εμφάνισή τους ήδη από το 1660 περίπου στον Άγιο Ιάκωβο της Κομποστέλας, και που χαρακτηρίζονταν από στοιχεία όπως οι τεράστιοι όγκοι επιχρυσωμένου ξύλου, οι σολομωνικοί κίονες, οι άκανθες και οι κληματίδες στις λεπτομέρειες της διακόσμησης – όλα αυτά χωρίς να διαταράσσεται η μνημειώδης ενότητα του συνόλου. Στη Σαλαμάνκα δούλεψαν επίσης και οι αδελφοί του Χοσέ Τσουριγκέρα, Χοακίν (Joaquín, 1674-1724) και Αλμπέρτο (Alberto, 1676-1750). Στον Αλμπέρτο οφείλονται, μεταξύ άλλων, και τα σχέδια (1728) για την ομορφότερη ίσως πλατεία της Ισπανίας, τη Μεγάλη Πλατεία (Plaza Mayor) της Σαλαμάνκας, η τελική εικόνα της οποίας διαμορφώθηκε με την προσθήκη του κτιρίου του Δημαρχείου (Ayuntamiento), έργο του αρχιτέκτονα Αντρές Γκαρθία ντε Κινιόνες (Andrés García de Quiñones).

Η οικογένεια Φιγκουερόα στη Σεβίλη υπήρξε ίσως εξίσου σημαντική για την ισπανική εκκλησιαστική αρχιτεκτονική της εποχής όσο και η οικογένεια Τσουριγκέρα. Ο Λεονάρντο ντε Φιγκουερόα (Leonardo de Figueroa, περ. 1650-1730) ήταν ο θεμελιωτής του χαρακτηριστικού ύφους της οικογένειας (171), στο οποίο τα μπαρόκ στοιχεία συχνά συνδυάζονται με στοιχεία τόσο από την κλασική αρχιτεκτονική όσο και από την επηρεασμένη από τους Άραβες παλαιότερη ισπανική αρχιτεκτονική (*mudéjar*) – η επίδραση του ύφους των Φιγκουερόα θα γίνει σύντομα αισθητή και στις ισπανικές αποικίες της Νότιας Αμερικής. Ένα άλλο σημαντικό κτίριο της εποχής στη Σεβίλη ήταν το επιβλητικό Καπνεργοστάσιο (1728-50), που θυμίζει κυριολεκτικά ανάκτορο, έργο του Ιγνάθιο Σάλα (Ignacio Sala).

Η πληθωρική διακόσμηση αποτελεί βασικό γνώρισμα και των έργων του Πέδρο ντε Ριμπέρα (Pedro de Ribera, 1683-1742), στη Μαδρίτη, από τα οποία ξεχωρίζουν η Γέφυρα του Τολέδου (1729-33) και το Νοσοκομείο Σαν Φερνάντο (1722-26). Εξάλλου, το Ανάκτορο του Μαρκήσιου Dos Aguas στη Βαλένθια (1740-44), έργο του Ιγνάθιο Βεργκάρα (Ignacio Vergara), σχεδόν προαναγγέλλει τα αρχιτεκτονικά μοτίβα της Αρ Νουβώ (172). Στον Καθεδρικό Ναό της Κομποστέλας τέλος, η πρόσοψη με τα δύο καμπαναριά (*obradorio*) χτίστηκε το 1738-50 από τον Φερνάντο ντε Κάσας υ Νοβόα (Fernando de Casas y Novoa).

Το σημαντικότερο πάντως αρχιτεκτονικό μνημείο της Ισπανίας του 18ου αιώνα είναι, αναμφισβήτητα, η *Transparente* (= Διαφανής), ένα είδος παρεκκλήσιου με πολύχρωμα μάρμαρα, γυψοτε-



170. Χοσέ Τσουριγκέρα, κεντρική αγία τράπεζα στον Άγιο Στέφανο της Σαλαμάνκας, 1693. Επιχρυσωμένο και ζωγραφισμένο ξύλο. Οι τεράστιες διαστάσεις της (πλησιάζει τα 30μ.) και οι σολομωνικοί κίονες που δεσπόζουν προκαλούν αίσθηση στον θεατή. Οι μμητές της συγκεκριμένης αγίας τράπεζας στην Ισπανία και την Πορτογαλία υπήρξαν πολυάριθμοι.

171. Λεονάρντο, Ματίας και Χοσέ ντε Φιγκουερόα, Άγιος Λουδοβίκος, Σεβίλη, 1699-1731. Πρόσωση και δύο καμπαναριά. Τα πληθωρικά διακοσμητικά μοτίβα αποτελούν βασικό γνώρισμα της αρχιτεκτονικής των Φιγκουερόα.



172. (αριστερά) Ιγνάτιο Βεργκάρα, Είσοδος στο Ανάκτορο του Μαρκίσιου de Das Aguas, Βαλένθια, 1740-44.



173. (δεξιά) Ναρθίσο Τομέ, Η *Transparente* στον Καθεδρικό Ναό του Τολέδου, 1721-32. Όπως και το 172, χαρακτηριστικό δείγμα των υπερβολών του ισπανικού Μπαρόκ.

χνήματα και έργα ζωγραφικής, στην κόγχη του ιερού του Καθεδρικού Ναού του Τολέδου, πίσω από την αγία τράπεζα (173). Έργο του Ναρθίσο Τομέ (Narciso Tomé), η *Transparente* (1721-32) αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα του παρεκκλήσιου εκείνου που οι Ισπανοί αποκαλούν *camarín*, και που κύριο γνώρισμά του είναι ο τρόπος με τον οποίο το φως πέφτει στις χρυσές, μαρμάρινες και γυψινες επιφάνειες, δημιουργώντας υποβλητική όσο και μεγαλοπρεπή ατμόσφαιρα. Μερικές φορές σε παρεκκλήσια αυτού του τύπου προστίθενταν ακόμα και καθρέφτες, όπως, για παράδειγμα, στο ρετάμπλ του Σαν Σαλβαδόρ στη Σεβίλη (1770).

Η κυριαρχία ενός συμμετρικού Μπαρόκ, που χαρακτηρίζει την Ισπανική αρχιτεκτονική του 17ου και 18ου αιώνα (με εξαίρεση την Καταλονία), παρέμεινε ανεπηρέαστη όταν εμφανίστηκαν οι ασυμμετρικές φόρμες του Ροκοκό στην υπόλοιπη Ευρώπη, με



174. Φ. Τζουβέρα και Τζ.Μπ. Σακέτι, Βασιλικά Ανάκτορα, Μαδρίτη, 1735-64. Πρώτο δείγμα εισαγωγής κλασικών στοιχείων στην κυρίαρχη ως τότε στην Ισπανία αρχιτεκτονική του Μπαρόκ.

εξαίρεση ίσως τα βασιλικά ανάκτορα, όπου, όπως ήδη αναφέρθηκε, οι ξένες επιρροές ήταν αισθητές, αν όχι κυρίαρχες.

Θέλοντας να ξεφύγει από τη βαριά, μυστικιστική ατμόσφαιρα του Εσκοριάλ, ο Φίλιππος Ε΄ έχτισε ένα νέο ανάκτορο, στη Λα Γκράνχα, κοντά στη Μαδρίτη, όπου δούλεψαν γερμανοί, ιταλοί και γάλλοι αρχιτέκτονες και γλύπτες. Εξάλλου, στα ανάκτορα που χτίστηκαν στη Μαδρίτη σε αντικατάσταση του Αλκαζάρ (κίνησε το 1734) είναι σαφείς οι επιρροές από την ιταλική αρχιτεκτονική (174). Το αρχικό σχέδιο του Τζουβέρα, ο οποίος πέθανε το 1736 στη Μαδρίτη, ολοκληρώθηκε και υλοποιήθηκε από τον μαθητή του Σακέτι (Giovanni Battista Sacchetti, θαν. 1764), ενώ η εσωτερική διακόσμηση των ανακτόρων, όπου κυριαρχούν τα ροκοκό στοιχεία, χρονολογείται από την περίοδο βασιλείας του Κάρολου Γ΄.

Η βαθμιαία εισαγωγή νεοκλασικών στοιχείων στην ισπανική αρχιτεκτονική ήταν σε μεγάλο βαθμό έργο γάλλων και ιταλών. Σύντομα, άλλωστε, ο ισπανικός Νεοκλασικισμός, στους σημαντικότερους εκπρόσωπους του οποίου συγκαταλέγονται ο Βεντούρα

Ροντρίγκεθ (Ventura Rodríguez, 1717-85) και ο Χουάν ντε Βιλανουέβα (Juan de Villanueva, 1739-1811), μετεξελίχθηκε σε επίσημο αρχιτεκτονικό δόγμα, κάτω και από τη γενική εποπτεία της Ακαδημίας του Σαν Φερνάντο, που είχε ιδρυθεί το 1752 από τον Φερδινάνδο Ζ΄ και είχε την ευθύνη για όλα τα σχετικά με τις καλές τέχνες ζητήματα.

Ζωγραφική

Στα χρόνια του Φίλιππου Ε΄, η γηγενής ισπανική ζωγραφική βρισκόταν σε παρακμή, έχοντας ουσιαστικά υποκατασταθεί από την αυλική τέχνη, κύριοι εκπρόσωποι της οποίας ήταν γάλλοι, όπως ο Μισέλ-Ανζ Ουάς (Houasse) και ο Λουί-Μισέλ βαν Λο, και ιταλοί, όπως ο Αμιγκόνι και ο Κοράντο Τζακίντο. Προς τα τέλη του 18ου αιώνα, ήδη με τα έργα του Λουίς Μελέντεθ (Luis Meléndez,

175. Γκόγια, *Η Δούκισσα de Alba*, 1795. Λάδι σε μουσαμά. Συλλογή Δούκα de Alba, Μαδρίτη.



1716-80) και του Λουίς Παρέτ (Luis Paret, 1747-99), γίνεται αισθητή μια σαφής τάση ανανέωσης και πρωτοτυπίας, εκβλάστηση αλλά και κορύφωση της οποίας αποτελεί ο Γκόγια (Francisco Goya, 1746-1828). Από το 1776 ως το 1793, στο έργο του Γκόγια κυριαρχούν σκηνές από την κοινωνική ζωή της εποχής, σ' ένα κομψό ύφος, με ζωηρά, χαρούμενα χρώματα (175). Μετά, ωστόσο, από μια σοβαρή κρίση στην υγεία του που τον άφησε κουφό, το ύφος του καλλιτέχνη γίνεται πολύ πιο πικρό και ειρωνικό, όπως φαίνεται και από το περίφημο ομαδικό πορτρέτο της οικογένειας του Κάρολου Δ' (176). Μετά την εισβολή των Γάλλων στην Ισπανία (1808) και την παλινόρθωση των Βουρβόνων (1813), οι δεσμοί του Γκόγια με την άριστοκρατία της χώρας του γίνονται ακόμα πιο χαλαροί και επιλεκτικοί, ενώ στους πίνακές του και στα χαρακτηριστικά του κυριαρχεί βαθμιαία μια ρομαντική εκφραστικότητα, που τα κατατάσσει σαφώς στον 19ο αιώνα.

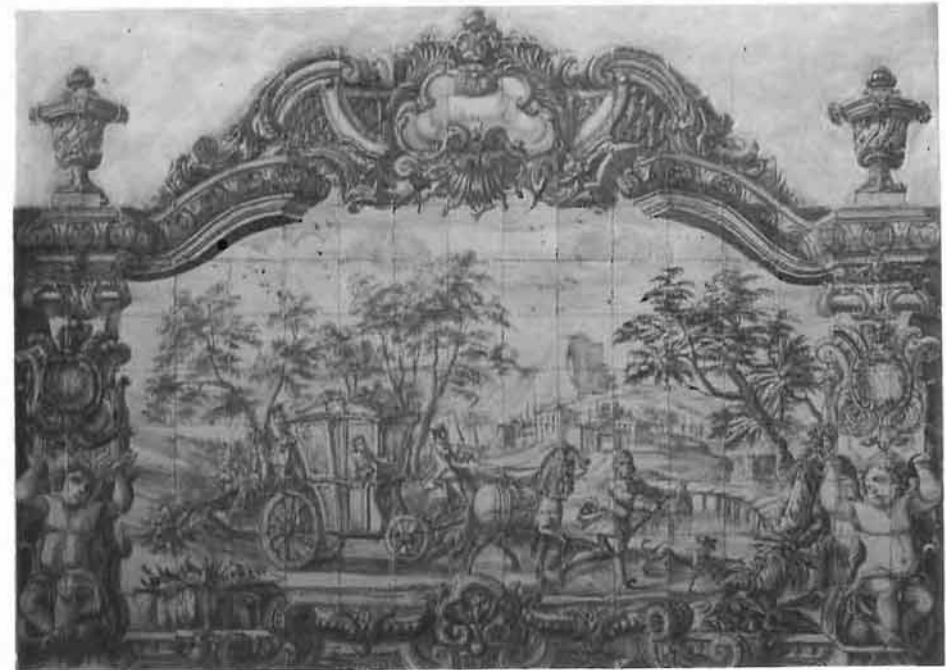
176. Γκόγια, *Η οικογένεια του Κάρολου Δ'*. 1800. Λάδι σε μουσαμά. Πράδο, Μαδρίτη.



177. Νικόλα Νατσόνι, *Άγιος Πέτρος των Κληρικών, Πόρτο*. 1732-48.



178. Διακοσμητική παράσταση σχηματισμένη με επιζωγραφισμένα πλακίδια από μαγιόλικα (*azulejos*). Από τον περίβολο της Μονής του Σάο Βισέντε ντε Φλόρα, στη Λισαβόνα (σήμερα στο Εθνικό Μουσείο της Λισαβόνας). Οι ρίζες της τέχνης αυτής, που γνώρισε μεγάλη άνθηση στην Πορτογαλία του 18ου αιώνα, βρίσκονταν στην Ισπανία, και ειδικότερα στη Σεβίλη.



Εφαρμοσμένες τέχνες

Η ισπανική κεραμική γνώρισε σημαντική άνθηση τον 18ο αιώνα, τροφοδοτώντας συχνά και την αγορά των ισπανικών αποικιών στην Αμερική. Στα παλαιότερα εργαστήρια της Ταλαβέρας και του Μανίσεσ (κοντά στη Βαλένθια), αλλά και στο νεότερο της Αλκορά (επίσης κοντά στη Βαλένθια), παράγονταν κεραμικά σε αρκετά μεγάλες ποσότητες, συχνά επηρεασμένα από πρότυπα της Ανατολής ή άλλων ευρωπαϊκών χωρών, καθώς επίσης και πολύχρωμες συνθέσεις από πλακίδια, με τις οποίες διακοσμούσαν τοίχοι εκκλησιών και ανακτόρων. Μεγάλη άνθηση τον 18ο αιώνα γνώρισε επίσης και η ισπανική μεταλλοτεχνία, έργα της οποίας ήταν τα εντυπωσιακά μπαρόκ κιγκλιδώματα που διακρίνονται μπροστά από τα παρεκκλήσια, στο ημίφως των ισπανικών εκκλησιών της εποχής.

Θέλοντας να μιμηθούν τους Βουρβόνους της Γαλλίας, οι Βουρβόνοι της Ισπανίας ενθάρρυναν την παραγωγή ειδών πολυτελείας και εσωτερικής διακόσμησης. Το 1720, μετακλήθηκε από την Αμβέρσα ο Γιάκομπ Φαντεργκότεν (Jacob Vandergoten), στον οποίο και ανατέθηκε η οργάνωση των Βασιλικών Ταπητουργείων της Σάντα Μπάρμπαρα, στη Μαδρίτη. Εξάλλου, το 1759, ο Κάρολος Γ΄ μετέφερε στη Μαδρίτη το εργοστάσιο πορσελάνης που είχε ιδρύσει το 1743 στο Καποντιμόντε ως βασιλιάς των Δύο Σικελιών — δύο ολόκληρες αίθουσες στα ανάκτορα του Αρανχουέθ και της Μαδρίτης διακοσμήθηκαν αποκλειστικά με πορσελάνη από το βασιλικό εργοστάσιο. Τέλος, σε ό,τι αφορά την παραγωγή επίπλων, με εξαίρεση το εσωτερικό του Ανακτόρου της Μαδρίτης όπου υπάρχουν και ροκοκό στοιχεία, σε όλο τον 18ο αιώνα η Ισπανία παρέμεινε πιστή στην παράδοση του Μπαρόκ.

Πορτογαλία

Η συνήθεια πολλών ιστορικών της τέχνης να αντιμετωπίζουν την Πορτογαλία σαν «παράρτημα» της Ισπανίας είναι εσφαλμένη. Η Πορτογαλική τέχνη είναι ριζικά διαφορετική από την Ισπανική, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τη Γερμανική τέχνη σε σχέση με τη Γαλλική, παρά τη γειτονία των δύο χωρών.

Ένα άλλο σφάλμα των ιστορικών της τέχνης είναι ότι υπερεκτιμούν τη σημασία του ανακτόρου-αβαείου της Μάφρα. Η πρωτοβουλία για το συγκεκριμένο κτίσμα προήλθε από την αυλή, και επομένως οι διαφορές του από τη γηγενή καλλιτεχνική παράδοση

είναι ανάλογες με τις διαφορές που υπάρχουν, για παράδειγμα, ανάμεσα στο Ανάκτορο Λα Γκράνχα και την τέχνη της Σεβίλης ή της Σαλαμάνκας. Ο βασιλιάς Ιωάννης Ε΄ επιδίωξε με τη Μάφρα να μιμηθεί το Εσκοριάλ, αλλά, αν θέλει κανείς να συναντήσει δείγματα μιας αυθεντικά πορτογαλικής αρχιτεκτονικής, θα πρέπει να τα αναζητήσει στην Μπράγκα ή στο Πόρτο (177). Πάντως, η ανάγκη για ριζική και σύντομη ανοικοδόμηση της Λισαβόνας μετά το σεισμό του 1755 επιτάχυνε την εισαγωγή του Νεοκλασικισμού στη χώρα, αρχικά στην πρωτεύουσα και στις νότιες επαρχίες, και αργότερα στο βορρά.

Σε ό,τι αφορά τη γλυπτική και τη ζωγραφική, η εμφάνιση του Ροκοκό δεν εξαφάνισε ποτέ απόλυτα τις παλαιότερες παραδόσεις από τους καλλιτέχνες που δούλεψαν τον 18ο αιώνα στην Πορτογαλία αξίζει να αναφερθούν έστω και επιγραμματικά ο γλύπτης Ματσάντο ντε Κάστρο (Machado de Castro, 1732-1822), καθώς και οι ζωγράφοι Φρανσίσκο Βιέρα ντε Μάτος (Francisco Vieira de Matos, 1699-1783) και Ντομίνγκος Αντόνιο ντε Σεκουέιρα (Domíngos Antonio de Sequeira, 1768-1837), που όμως ανήκει περισσότερο στην περίοδο του Νεοκλασικισμού και στον 19ο αιώνα.

Τέλος, οι εφαρμοσμένες τέχνες της εποχής είναι κυρίως γνωστές από ένα αμιγώς πορτογαλικό είδος διακόσμησης: τις συνθέσεις από πλακίδια με γαλάζια σχέδια (*azulejos*), που χρησιμοποιούνταν ευρύτατα τόσο στη θρησκευτική όσο και στην κοσμική τέχνη (178).

Οι υπερπόντιες κτήσεις

Στα υπερπόντια εδάφη υπό ισπανική και πορτογαλική κυριαρχία οι τοπικοί καλλιτέχνες δεν αρκούσαν στη μίμηση της μητροπολιτικής τέχνης. Ειδικότερα στην περίοδο του Μπαρόκ, τα έργα τοπικών καλλιτεχνών συχνά ξεπερνούσαν σε ποιότητα και έμπνευση εκείνα των ισπανών ή πορτογάλων συναδέλφων τους. Χαρακτηριστικά απ' αυτή την άποψη είναι τα παραδείγματα της πορτογαλικής αποικίας της Γκόα, στην Ινδία, της Σχολής της Πουέμπλα στο Μεξικό, όπου για πρώτη φορά μια ολόκληρη εκκλησία διακοσμήθηκε με έργα γυψοτεχνίας, καθώς και οι προσόψεις εκκλησιών στο Κούζκο και στη Λίμα του Περού, ήδη στα τέλη του 17ου αιώνα.

Παρά την κυριαρχία του Μπαρόκ τόσο στις πέτρινες προσόψεις όσο και στις επιχρυσωμένες ξύλινες διακοσμήσεις των εκκλησιών, σε ορισμένα κτίσματα του 18ου αιώνα στο Μεξικό και

τη Βολιβία κάνουν αισθητή την παρουσία τους φόρμες και αισθητικές αντιλήψεις που οι ρίζες τους βρίσκονται σαφώς στην Προκολομβιανή τέχνη (179).

Στη Βραζιλία, όπου πριν την άφιξη των Πορτογάλων η τοπική τέχνη ήταν ουσιαστικά ανύπαρκτη, η κυριαρχία των μητροπολιτικών προτύπων ήταν πιο έντονη. Το 18ο αιώνα πάντως, στην επαρχία Μίνας Γκεράις, η βραζιλιάνικη τέχνη έφτασε σε υψηλά επίπεδα εκλέπτυνσης, χάρη κυρίως στη μεγαλοφυΐα του Αντόνιο Φρανσίσκο Λισμπόα (Antonio Francisco Lisboa, 1738-1814), γνωστού ως Αλεϊζαντίνιο (Aleijadinho = ο μικρός σακάτης). Ο ανάπηρος αυτός μιγάς (η μητέρα του ήταν μαύρη και ο πατέρας του πορτογάλος) διακρίθηκε ως αρχιτέκτονας, διακοσμητής και γλύπτης, ξαναδίνοντας στο Μπαρόκ μια δυναμική που είχε προ πολλού χάσει στην Ευρώπη, με έργα του όπως οι δώδεκα *Προφήτες* (1800-05), στο Gongonhas do Campo (180).

179. (αριστερά) Πυλώνες της Εκκλησίας του Αγίου Αυρεντίου, Ποτοσί (Βολιβία), 1728-44. Έργο γηγενών καλλιτεχνών, με έντονους αποχμούς από την τέχνη της Προκολομβιανής περιόδου.

180. (δεξιά) Αλεϊζαντίνιο, *Προφήτης Ησαΐας*, περ. 1800. Έργο του τελευταίου ίσως μεγαλοφυούς καλλιτέχνη του Μπαρόκ, στην εκκλησία του Bom Jesus, στο Gongonhas do Campo (Βραζιλία).



Ο 18ος αιώνας στην κεντρική Ευρώπη

Η καλλιτεχνική δραστηριότητα στην κεντρική Ευρώπη, που είχε υποστεί αναπόφευκτα τις αρνητικές συνέπειες του Τριακονταετούς Πολέμου (1618-48), παρουσιάζει σαφή σημάδια ανάκαμψης ήδη από τα τέλη του 17ου αιώνα, και σε όλη τη διάρκεια του 18ου.

Η πολιτική συγκυρία ευνοούσε πλέον σαφώς τις αναγεννητικές αυτές τάσεις. Η Αυστρία είχε αυξήσει σημαντικά την ισχύ της και το κύρος της, μετά τις αποφασιστικές νίκες που είχε πετύχει κατά των Τούρκων. Σε όλη την έκταση της Αυστρίας και της Γερμανίας, μοναστικά τάγματα ξανάχιζαν τις εκκλησίες τους και τα μοναστήρια τους με νέο ενθουσιασμό, επιδιώκοντας, με την τεράστια κλίμακά τους και με τις πληθωρικές διακοσμήσεις τους, να τα μετατρέψουν σε σύμβολα της ανανεωμένης πίστης στην ανωτερότητα της χριστιανικής πίστης και του αυτοκρατορικού ιδεώδους. Παράλληλα, αυστριακοί, γερμανοί και βοημοί ηγεμόνες και ευγενείς, που τα συμφέροντά τους ήταν άμεσα συνδεδεμένα με τις τύχες των Αψβούργων, έχτιζαν ήδη από τα τέλη του 17ου αιώνα πύργους και ανάκτορα, ακολουθώντας σε γενικές γραμμές τα πρότυπα της αυλής της Βιέννης.

Σε όλη τη διάρκεια του 18ου αιώνα και πριν η Πρωσία αναδειχτεί σε ηγεμονική δύναμη της περιοχής, η Γερμανία παρέμενε περισσότερο κατακερματισμένη από ποτέ· οι δεσμοί των πολυάριθμων κοσμικών και θρησκευτικών ηγεμόνων της περιοχής με την Αγία Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία του Γερμανικού Έθνους ήταν πια απλώς συμβολικοί. Μια από τις συνέπειες αυτού του κατακερματισμού ήταν ο πολλαπλασιασμός των κέντρων καλλιτεχνικής δραστηριότητας και ο έντονος συναγωνισμός μεταξύ τους, τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στις διακοσμητικές τέχνες. Κάθε τοπικός ηγεμόνας, μεγάλος ή μικρός, προσπαθούσε να μνηθεί το πρότυπο του Λουδοβίκου ΙΑ' και των Βερσαλιών, ή αργότερα την αυτοκρατορική αυλή της Βιέννης. Η κατάσταση στη Γερμανία του 18ου αιώνα ήταν, επομένως, πολύ διαφορετική από εκείνη στη Γαλλία, όπου οι τάσεις συγκεντρωτισμού παρέμεναν ισχυρές, με το Παρίσι να έχει υποκαταστήσει τις Βερσαλίες στο ρόλο του



181, 182: Γιόχαν Φίσερ φον Έρλαχ, Εκκλησία του Κολεγίου των Ιησουϊτών στο Ζάλτσμπουργκ (αριστερά) και τρούλος της Καρλσκίρχε στη Βιέννη (δεξιά). Στην Καρλσκίρχε (1716), ο φον Έρλαχ ακολουθεί αρκετά πιστά τα πρότυπα της ιταλικής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής του 17ου αιώνα, ενώ στην Εκκλησία των Ιησουϊτών επιτρέπει στον εαυτό του μεγαλύτερη ελευθερία.

καλλιτεχνικού κέντρου. Προφανώς, στις περιοχές όπου είχε επικρατήσει ο Λουθηρανισμός οι ευκαιρίες για τους καλλιτέχνες ήταν πιο περιορισμένες και τα κτίρια λιγότερο εντυπωσιακά απ' ό,τι στην επικράτεια των καθολικών επισκόπων και ηγεμόνων. Εξάιρεση στον κανόνα αυτό θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει τη Φράουενκίρχε στη Δρέσδη, η οποία χτίστηκε από τον Γκέοργκ Μπαϊρ (Georg Bähr, 1666-1738), με περίκεντρη κάτοψη και με όλα τα εξωτερικά γνωρίσματα μιας καθολικής εκκλησίας.

Τα επιτεύγματα του αυστριακού και γερμανικού Μπαρόκ ήταν απόρροια της πρωτότυπης ερμηνείας που δόθηκε σε φόρμες που είχαν κάνει για πρώτη φορά την εμφάνισή τους στην Ιταλία και τη Γαλλία. Από τα τέλη του 17ου αιώνα ως τα τέλη του 18ου, από τις αυστριακές κτήσεις στην Ιταλία, και ειδικότερα από τη Λομβαρδία, συνέρρεαν στην Αυστρία κάθε είδους καλλιτέχνες, ενώ οι

αντίστοιχες "εισαγωγές" στο έδαφος της Γερμανίας προέρχονταν κυρίως από τη Γαλλία. Μολαταύτα, όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες, ανεξάρτητα από την ιταλική ή γαλλική τους καταγωγή, προσαρμόστηκαν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στο πνεύμα και τις απαιτήσεις των γερμανόφωνων περιοχών όπου δούλεψαν. Ειδικότερα η επιρροή γάλλων αρχιτεκτόνων της εποχής υπήρξε καθοριστική στο γερμανικό Ροκοκό, καθορίζοντας όχι μόνο το ύφος των ηγεμονικών ενδιαιτημάτων, αλλά συχνά ακόμα και το όνομά τους (Sans Souci, Solitude, Monplaisir, Monrepos, Bellevue, κ.ο.κ.).

Αρχιτεκτονική

Στην Αυστρία, κάτω και από την επίδραση ιταλών αρχιτεκτόνων, το αυτοκρατορικό Μπαρόκ είχε διαμορφωθεί πλήρως ήδη στα τέλη του 17ου αιώνα, με κυριότερους εκπρόσωπους τον Γιόχαν Φίσερ (Johann Fischer, 1656-1723), που το 1697 απέκτησε τον τίτλο φον Έρλαχ (von Erlach), και τον Λούκας φον Χίλντεμπραντ (Lucas von Hildebrandt, 1668-1745). Η διαμονή και των δύο αυτών αρχιτεκτόνων στην Ιταλία τους εξοικείωσε όχι μόνο με το μεγαλοπρεπές ύφος του Μπερνίνι, αλλά και με την έμφαση στην κίνη-

183, 184. (αριστερά) Λούκας φον Χίλντεμπραντ, εσωτερικό του Άνω Μπελβεντέρε στη Βιέννη· (δεξιά) Γκέοργκ Βεντσεσλάους φον Κνόμπελντορφ, νότια πρόσοψη του Ανακτόρου Sans Souci, στο Πότσταμ. Οι Άτλαντες και οι Καρυάτιδες, που συμβολίζουν τη δύναμη, συγκαταλέγονται στα χαρακτηριστικά διακοσμητικά μοτίβα του γερμανικού και του αυστριακού Μπαρόκ.





185. Γιάκομπ Πραντάουερ, Μονή του Αγίου Φλόριαν, 1706-14. Ακόμα και στη μοναστηριακή αρχιτεκτονική της εποχής, το κλιμακοστάσιο παίρνει συχνά τη μορφή μνημειώδους εισόδου.

ση που χαρακτηρίζει έργα του Μπορομίνι και του Γκουαρίνι. Το ιδιαίτερο, προσωπικό ύφος του Φίσερ, ήδη ορατό σε έργα όπως ο Πύργος Fraim (Vranov) στη Μοραβία (1690-94) και η Εκκλησία των Ιησουϊτών στο Ζάλτσμπουργκ (1694-1707· 181), φτάνει στο απόγειό του με την Καρλσκήρχε στη Βιέννη (182· άρχισε το 1716) και με τη Βιβλιοθήκη στα Ανάκτορα του Χόφμπουργκ, που σχεδιάστηκε το 1723 από τον ίδιο και χτίστηκε, μετά το θάνατό του, από τον γιο του Γιόζεφ Εμάνουελ (1693-1742). Κύριο γνώρισμα του ύφους αυτού είναι η αξιοποίηση στοιχείων από διάφορους ρυθμούς, η προτίμηση για τις ωοειδείς κατόψεις, και η πληθωρικότητα των όγκων, που επιχειρεί να εκφράσει το αυτοκρατορικό μεγαλείο. Από την άλλη μεριά, το ύφος του Χίλντεμπραντ χαρακτηρίζεται όχι τόσο από πληθωρικότητα, όσο από έμφαση στις ρυθμικές αρμονίες. Σε κτίρια όπως ο Πύργος Mirabell στο Ζάλτσμπουργκ και το Ανάκτορο Daun-Kinsky (1713-16), ο Χίλντεμπραντ έθεσε τις βάσεις για τον τύπο του ηγεμονικού ενδιαίτηματος με κύριο χαρακτηριστικό το μεγαλοπρεπές κλιμακοστάσιο. Κορυφαία πάντως στιγμή της σταδιοδρομίας του υπήρξε αναμφι-

186. Εσωτερικό του Θεάτρου Residenz, στο Μόναχο. Οι ξύλινες και μπρούντζινες → διακοσμήσεις είναι έργο του Φρανσουά Κυβιγιτέ.



σβήτητα το Θερινό Ανάκτορο του Μπελβεντέρε στη Βιέννη, μια αυστριακή μπαρόκ εκδοχή παλαιότερων γαλλικών προτύπων, που του ανέθεσε ο πρίγκιπας Ευγένιος της Σαβοΐας. Τόσο στο ανάκτορο αυτό όσο και σε άλλα ανάλογα κτίσματα της εποχής, ένα από τα βασικά διακοσμητικά στοιχεία είναι οι άτλαντες ή οι καρυάτιδες, που άλλοτε δεσπόζουν στο εσωτερικό (183), και άλλοτε αποτελούν βασικό διακοσμητικό στοιχείο της πρόσοψης (184).

Στις αρχές του 18ου αιώνα, η ώθηση που δόθηκε στη μοναστηριακή αρχιτεκτονική ήταν μεγάλη, με κορυφαία ίσως παραδείγματα τις μονές του Αγίου Φλόριαν και του Μελκ. Το Μελκ, στις όχθες του Δούναβη, ήταν έργο αποκλειστικά του Γιάκομπ Πραντάουερ (Jakob Prandtauer, 1660-1726), ενώ στη Μονή του Αγίου Φλόριαν ο ίδιος αρχιτέκτονας ολοκλήρωσε τα σχέδια άλλων (185). Τα μοναστήρια που χτίζονταν τον 18ο αιώνα στην Αυστρία περιλάμβαναν συχνά πολυτελείς χώρους, όπως βιβλιοθήκη, αίθουσα τελετών, άνετα διαμερίσματα για τον ηγούμενο, μουσεία, κ.ο.κ., που η σημασία τους ήταν συνήθως συμβολική μάλλον παρά πρακτική, παραπέμποντας στη σύζευξη πνευματικής και υλικής εξουσίας, στο πλαίσιο πάντοτε της ελέω θεού μοναρχίας. Σε σχέση με το μεγαλοπρεπές ύφος των κτιρίων του Γιόχαν Φίσερ φον Έρλαχ και του Λούκας φον Χίλντεμπραντ, ο Πραντάουερ έδινε μεγαλύτερη έμφαση στην αρμονική, ρυθμική διάταξη των όγκων. Η εκλέπτυνση αυτή του ύφους γίνεται ακόμα πιο σαφής



187. Ντάνιελ Παίπελμαν, Κεντρικό τμήμα του Τσβίνγκερ στη Δρέσδη, 1709-18.

στο έργο του Γιόζεφ Μούνγκεναστ (Josef Munggenast, θαν. 1741), εξάδελφου του Πραντάουερ, και ειδικότερα στο αριστούργημά του, την Εκκλησία και τη Βιβλιοθήκη της Μονής του Altenburg (1730-33). Πάντως, με εξαίρεση ίσως ορισμένες αίθουσες στο εσωτερικό του Ανακτόρου του Σαίνμπρου, δύσκολα θα μπορούσε να γίνει λόγος για μετεξέλιξη της Αυστριακής τέχνης προς το Ροκοκό.

Το Τσβίνγκερ της Δρέσδης (187), ένα είδος ανεξάρτητης αίθουσας τελετών που περιβάλλεται από μικρότερα και μεγαλύτερα δωμάτια, χτίστηκε από το 1709 ως το 1718, σε σχέδια του Ντάνιελ Παίπελμαν (Daniel Pöppelmann, 1662-1736), για λογαριασμό του Λύγουστου του Ισχυρού, εκλέκτορα της Σαξονίας και βασιλιά της Πολωνίας.

Σύντομα πάντως, το Ροκοκό κυριάρχησε σε όλες τις γερμανόφωνες χώρες. Ανάκτορα και άλλα κτίσματα παραγγέλλονταν από βασιλείς, ηγεμόνες και επίσκοπους, και χτίζονταν στο νέο αυτό ύφος, συχνά με την προσθήκη κήπων, υπαίθριων θεάτρων, εξωτικών περιπτέρων, κ.ο.κ. — στην κατηγορία αυτή κτιρίων ανήκουν και τα ανάκτορα που χτίστηκαν για λογαριασμό του Φρειδερίκου Β΄ της Πρωσίας στο Πότσνταμ (Sans Souci) και στο Σαρλότενμπουργκ.

Σε ό,τι αφορά τις εσωτερικές διακοσμήσεις των κτισμάτων αυτών, ξεχωρίζει το Ανάκτορο του Πρίγκιπα-Επισκόπου του Βύρτσμπουργκ, όπου, παρά τις εκτεταμένες ζημιές που προκλήθηκαν κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, σώζονται τμήματα όπως το Μεγάλο Κλιμακοστάσιο με τις νωπογραφίες του Τιέπολο και η Αίθουσα Τελετών. Ανάλογες ζημιές έχει υποστεί και το Ανάκτορο Residenz του Μονάχου, του οποίου η διακόσμηση ήταν έργο του Φρανσουά Κυβιγιέ (François Cuvilliers, 1695-1768). Γαλλικής καταγωγής αλλά απόλυτα εκγερμανισμένος και στην υπηρεσία του εκλέκτορα της Βαυαρίας, ο Κυβιγιέ ήταν υπεύθυνος και για τις κομψές και ποιητικές ροκοκό διακοσμήσεις από γύψο και ξύλο του Αμαλιένμπουργκ (1734-39), κληρονομικού περιπτέρου στους κήπους του Ανακτόρου του Νύμφενμπουργκ.

Συχνά η εσωτερική διακόσμηση ανακτόρων της εποχής περιλάμβανε και κομμάτια από πορσελάνη ή κινέζικη λάκα, καθώς και πλήθος από καθρέφτες. Εξάλλου, ροκοκό διακοσμήσεις από γύψο και ξύλο συναντάμε και στο εσωτερικό θεάτρων του 18ου αιώνα, όπως το Residenz του Μονάχου (186), ή η μικρή Όπερα του Μπάουρουτ, που χτίστηκε και διακοσμήθηκε για λογαριασμό της Βιλελμίνης, αδελφής του Φρειδερίκου Β΄ της Πρωσίας, από

τον ιταλό Τζουζέπε Γκάλι ντα Μπιμπιένα (Giuseppe Galli da Bibiena, 1696-1757).

Παρά την πολυτέλεια που χαρακτήριζε όλα αυτά τα κτίσματα, τα εκκλησιαστικά κτίρια υπερείχαν συχνά σε κλίμακα και λαμπρότητα. Ο αρχιτέκτονας και διακοσμητής Ντομίνικους Τσίμερμαν (Dominicus Zimmermann, 1685-1766) ήταν υπεύθυνος για δύο από τις σημαντικότερες εκκλησίες της περιόδου του Ροκοκό (σε ωσειδή κάτοψη και οι δύο): τις εκκλησίες-τόπους προσκυνήματος στο Steinhausen της Σουαβίας (188) και στο Neu Birnau, κοντά στη Λίμνη της Κωνσταντίας. Εξάλλου, το πιο μεγαλοπρεπές από τα μοναστήρια-ανάκτορα που ανοικοδομήθηκαν στη Γερμανία του 18ου αιώνα ήταν αδιαμφισβήτητα η Μονή των Βενεδικτίνων στο Ottobeuren, στα σύνορα περίπου Σουαβίας και Βαυαρίας. Στο εσωτερικό της μοναστηριακής εκκλησίας του Ottobeuren (189) πλήθος γλυπτά, έργα ζωγραφικής και άλλα διακοσμητικά στοιχεία συνυπάρχουν σε μια ρυθμική αρμονία που προσεγγίζει αυτό που οι γερμανοί αποκαλούν Gesamtkunstwerk (=συνολικό έργο τέχνης).

Οι διάφορες τάσεις της γερμανικής αρχιτεκτονικής δείχνουν να συγκλίνουν στο πρόσωπο του Μπαλτάζαρ Νόυμαν (Balthasar Neumann, 1687-1753). Έχοντας ξεκινήσει τη σταδιοδρομία του ως αξιωματικός του πυροβολικού και στρατιωτικός μηχανικός, ο Νόυμαν δούλεψε κυρίως για λογαριασμό της οικογένειας Schönborn, οι διάφοροι κλάδοι της οποίας κατείχαν σημαντικές θέσεις στην Αυστρία και τη Γερμανία. Ο επίσκοπος Γιόχαν Φίλιπ Φραντς von Schönborn ανέθεσε τα σχέδια για το Residenz του Βύρτσμπουργκ στον Νόυμαν. Το αποτέλεσμα της συνεργασίας του Νόυμαν με τους γάλλους Ρομπέρ ντε Κοτ και Ζερμαίν Μποφράν ήταν ένα ανάκτορο όπου οι όγκοι κατανέμονται με γαλλική ισορροπία, ενώ η μαρόκ εξωτερική διακόσμηση ακολουθεί το γερμανικό γούστο, χωρίς πάντως υπερβολές. Άλλα ανάκτορα που έχτισε ο Νόυμαν είναι το Bruchsal, για τον επίσκοπο του Σπάιερ, και το Brühl (190), για τον επίσκοπο της Κολωνίας. Τέλος, από τις εκκλησίες του Νόυμαν αξίζει να αναφερθεί η Εκκλησία των Δεκατεσσάρων Αγίων (1743) στη Φρανκονία, όπου οι ωσειδείς φόρμες συνδυάζονται αρμονικά με την κάτοψη βασιλικής, ενώ όλες οι γραμμές και τα διακοσμητικά μοτίβα συγκλίνουν προς τη λειψανοθήκη, που έχει ένα παράξενο σχήμα άμαξας.

Η μετάβαση από το γερμανικό Ροκοκό στον Νεοκλασικισμό ήταν μάλλον απότομη, χωρίς ενδιάμεσα στάδια, και εκδηλώθηκε κυρίως στην Πρωσία, με κτίσματα όπως η περιώνυμη Πύλη του

188. Εκκλησία των Προσκυνητών στο Steinhausen της Σουαβίας. Σχεδιάστηκε από τον Ντομίνικους Τσίμερμαν και η οροφή διακοσμήθηκε με ναπογραφίες από τον αδελφό του Γ. Μπ. Τσίμερμαν, γύρω στο 1727. →





189. Εσωτερικό της Μοναστηριακής Εκκλησίας του Ottobeuren (Σουαβία). Το τεράστιο κτιριακό συγκρότημα της Μονής των Βενεδικτίνων στο Ottobeuren, έργο πολλών διαδοχικών αρχιτεκτόνων (άρχισε να χτίζεται το 1736), αποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, τη συμπύκνωση του γερμανικού Ροκοκό.

190. Μπαλτάζαρ Νόυμαν, Κλιμακοστάσιο στο Ανάκτορο του Brühl, 1743-48. Για τους γερμανούς αρχιτέκτονες του 18ου αιώνα, οι σκάλες αποτελούσαν προνομιακό χώρο επίδειξης του ύψους τους και της επιδειξιότητάς τους.



Βραδεμβούργου (1788-91), σαφώς εμπνευσμένη από τη μελέτη των βιβλίων *Οι αρχαιότητες των Αθηνών* (1762) των Stuart και Revett και *Ερείπια των πιο όμορφων ελληνικών μνημείων* (1758) του J.D. Le Roy.

Γλυπτική

Την περίοδο του Ροκοκό, η γυψοτεχνία έπαψε πια να αποτελεί εφαρμοσμένη τέχνη, και έγινε περιζήτητη ως βασική διακοσμητική επιλογή για το εσωτερικό των εκκλησιών. Καλλιτέχνες όπως ο Ε.Κ. Άζαμ (Egid Quirin Asam, 1692-1750) (191), οι αδελφοί Γιόζεφ Άντον (Josef Anton, 1696-1770) και Γιόχαν Μίχαελ Φούχτμαγερ (Johann Michael Feuchtmayer, θαν. 1772), και ο Γ. Μπ. Τσίμερμαν (Johann Baptist Zimmermann, 1680-1758), καλλιέργησαν με ιδιαίτερη επιτυχία το είδος αυτό γλυπτικής. Ο μεγαλοφύστερος απ' αυτούς ήταν ίσως ο Γιόζεφ Άντον Φούχτμαγερ, του οποίου τα γλυπτά από γύψο στην εκκλησία-τόπο προσκυνήματος του Neu Birnau (192) διακρίνονται για τη φρενιτώδη κίνησή τους, θυμίζοντας μορφές του Αλόνσο Μπερουγκέτε.

Η ξυλογλυπτική, τομέας στον οποίο οι γερμανόφωνες χώρες είχαν μακρά παράδοση, γνώρισε νέα άνθηση τον 18ο αιώνα, με κύριο εκπρόσωπό της τον βαυαρό Ίγκνατς Γκύντερ (Ignaz Günther, 1725-75). Πολλά, τέλος, από τα αγάλματα που κοσμούσαν ανάκτορα και κήπους ηγεμόνων της εποχής ήταν έργα αλλοδαπών καλλιτεχνών — ειδικότερα ο Φρειδερίκος Β΄ εισήγαγε μαζί στο Βερολίνο αγάλματα των επιφανέστερων γάλλων γλυπτών του 18ου αιώνα. Από τους γηγενείς καλλιτέχνες αξίζει πάντως να γίνει ιδιαίτερη μνεία στον πρώσο Αντρέας Σλύτερ (Andreas Schlüter, 1664-1714) και τον αυστριακό Γκέοργκ Ράφαελ Ντόνερ (Georg Raphael Donner, 1693-1741). Για το έφιππο άγαλμα του Φρειδερίκου Γουλιέλμου της Πρωσίας (1700), ο Σλύτερ χρησιμοποίησε ως υπόδειγμα το αντίστοιχο άγαλμα του Λουδοβίκου ΙΔ΄, έργο του Ζιραντόν, προσδίδοντας ωστόσο στο μοντέλο του πολύ πιο ορμητική κίνηση. Από την άλλη μεριά, ο Ντόνερ είναι κυρίως γνωστός για τα μπρούντζινα αγάλματά του, που προορίζονταν για κήπους ή κρήνες και διακρίνονταν για το ιδιαίτερο, σαφώς αντιμαρόκ ύφος τους (193).



192. (αριστερά) Γ.Α. Φόχτμαγερ, λεπτομέρεια από τις γύψινες διακοσμήσεις στην Εκκλησία του Neu Birnau.

193. (δεξιά) Γκ. Ρ. Ντόνερ, *Πρόνοια*, από την Κρήνη Mehlmarkt στη Βιέννη, 1738· το πρωτότυπο από μολύβδο, που βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Αυστριακού Μπαρόκ, στη Βιέννη.

Ζωγραφική

Παρά τη γενική αντίληψη ότι η γερμανική ζωγραφική του Μπαρόκ και του Ροκοκό είναι μέτρια, δεν έχει κανείς παρά να κοιτάξει τις οροφές των εκκλησιών της εποχής και θα διαπιστώσει πόσο σημαντικοί καλλιτέχνες θα πρέπει να ήταν ορισμένοι απ' αυτούς που ζωγράφισαν τις πληθωρικές νωπογραφίες τους. Ακολουθώντας το δρόμο που είχαν ανοίξει ιταλοί καλλιτέχνες του 16ου και 17ου αιώνα, πλήθος γερμανοί, συχνά άγνωστοι, καλλιέργησαν το είδος αυτό ζωγραφικής με ιδιαίτερη επιτυχία: στη Γερμα-

191. (απέναντι) Ε.Κ. Άζαμ, *Η Ανάληψη της Παναγίας*, 1717-25. Μάρμαρο. Μοναστηριακή Εκκλησία στο Rohr της Βαυαρίας.



194. Γ. Γκ. Μπεργκμύλερ, νωπογραφίες στην οροφή του μεσαιού κλίτους. Εκκλησία του Steingaden. Χαρακτηριστικό δείγμα σύνθεσης χωρίς κεντρικό άξονα.

νία, οι Κ.Δ. Άζαμ (Kosmas Damian Asam, 1686-1739), Γ. Γκ. Μπεργκμύλερ (Johann Georg Bergmüller) (194), Γ. Μπ. Τσίμερμαν, Μ. Γκύντερ (Matthäus Günther, 1705-88) (195), Γ. Τσικ (Johann Zick) στην Αυστρία, οι Πάουλ Τρόγκερ (Paul Troger), Ντάνιελ Γκραν (Daniel Gran) και Χόχενμπουργκ (Hohenburg). Τα χρώματα που χρησιμοποιούν οι αυστριακοί νωπογράφοι είναι πιο ζωηρά, πιο χαρούμενα, πιο αισθησιακά, ενώ εκείνα των γερμανών πιο τραχιά, πιο “ρομαντικά”.

Εξάλλου, δεν πρέπει να ξεχνάμε τις περίφημες νωπογραφίες οροφής που ζωγράφησε ο Τιέπολο στο Μεγάλο Κλιμακοστάσιο του Ανακτόρου του Βύρτσμπουργκ, κορυφαίο ίσως δείγμα αρμονικής σύζευξης αρχιτεκτονικών στοιχείων και ζωγραφικής διακόσμησης. Τέλος, ιδιαίτερη μνεία θα πρέπει να γίνει στις “ρομαντικές” νωπογραφίες του αυστριακού Άντον Μάουλμπερτς (Anton Maulbertsch, 1724-96), καθώς και στα έργα που ζωγράφησε ο γαλλικής καταγωγής Αντουάν Πεσον (Antoine Pesne, 1683-1757) για λογαριασμό της αυλής του Βερολίνου.

Εφαρμοσμένες τέχνες

Τα γερμανικά έπιπλα του 18ου αιώνα ήταν σε μεγάλο βαθμό απομιμήσεις των γαλλικών, με βαρύτερες όμως και λιγότερο ισορροπημένες φόρμες. Συχνά άλλωστε, οι γερμανικές αυλές προτιμούσαν να εισάγουν τα έπιπλά τους και τα χαλιά τους απευθείας από τη Γαλλία.

Τα έργα της γερμανικής χρυσοχοΐας και αργυροχοΐας του 18ου αιώνα μπορεί να μην διαθέτουν την αρτιότητα των αντίστοιχων γαλλικών, αλλά ξεχωρίζουν για τις πληθωρικές ροκοκό φόρμες τους. Μάλιστα, ο Γιόχαν Μέλχιορ Ντίνγκλινγκερ (Johann Melchior Dinglinger), που δούλεψε για λογαριασμό του εκλέκτορα της Σαξονίας, φιλοτεχνούσε με χρυσό και πολύτιμους λίθους λεπτοδουλεμένες σκηνές με πλήθος ανθρώπινες μορφές – για παράδειγμα, στη σύνθεσή του «Ο Μεγάλος Μογγόλος Λουρανγκζέμπ δέχεται δώρα από τους ευγενείς για την επέτειό του» (1711) διακρίνονται 165 μορφές!

195. Ματέους Γκύντερ, *Οι Άγιοι Πέτρος και Παύλος διάχνουν τα κακά πνεύματα*, 1775. Νωπογραφία από την οροφή της ενοριακής εκκλησίας του Goetzen (Τυρόλο).



Η δόξα της επανανακάλυψης της πορσελάνης στη Δύση ανήκει στη Γερμανία. Ός τότε, και κυρίως από τις αρχές του 17ου αιώνα, τα είδη από πορσελάνη εισάγονταν από την Κίνα. Το 1709 όμως, ο Μπαίτγκερ (Böttger), με την ενθάρρυνση και την υποστήριξη του Αύγουστου του Ισχυρού της Σαξονίας, ο οποίος ήταν μανιώς-δης συλλέκτης ειδών από πορσελάνη, κατάφερε να ανακαλύψει τη μέθοδο παραγωγής τους. Το εργοστάσιο του Μάισεν, που ιδρύθηκε το 1710 από τον Αύγουστο τον Ισχυρό, ειδικεύτηκε στην παραγωγή όχι μόνο πιάτων, φλιτζανιών, κ.ο.κ., αλλά και των γνωστών μικροσκοπικών μορφών. Σύντομα, ανάλογα εργοστάσια ιδρύθηκαν και σε άλλα μέρη της Γερμανίας και της Αυστρίας, όπως στο Βερολίνο, τη Βιέννη, το Λούντβιχσμπουργκ, το Φράνκενταλ, και το Νύμφενμπουργκ, κοντά στο Μόναχο, επίσης γνωστό για τα κομψά του αγαλματίδια.

Ο 18ος αιώνας στην Πολωνία και τη Ρωσία

Στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα, η Πολωνία ήταν πολιτικά εξαρτημένη από τη Σαξονία, αφού οι τίτλοι του εκλέκτορα της Σαξονίας και του βασιλιά της Πολωνίας ανήκαν στο ίδιο πρόσωπο. Η κατάσταση αυτή διευκόλυνε τη διείσδυση – μέσω Δρέσδης – των κεντρικοευρωπαϊκών καλλιτεχνικών προτύπων της εποχής, και ειδικότερα του Ροκοκό.

Οι γαλλικές επιρροές έγιναν εντονότερες στα χρόνια του Στανίσλαου Πονιατόφσκι, ο οποίος το 1763 διαδέχτηκε τους εκλέκτορες της Σαξονίας στον πολωνικό θρόνο. Θέλοντας να δώσει νεοκλασικό αέρα στην πρωτεύουσά του, τη Βαρσοβία, ο Στανίσλαος, που είχε μεγαλώσει στο Παρίσι, κάλεσε από τη Γαλλία τον Βικτόρ Λουί για να αναθέσει την επέκταση των ανακτόρων του, ενώ φρόντισε να αποκτήσει και συλλογές γαλλικών έργων τέχνης. Πάντως τα στοιχεία Νεοπαλαδισμού που κυριαρχούν στο Ανάκτορο Λαζιένκι της Βαρσοβίας (196) δείχνουν πως και οι καλλιτεχνικές εξελίξεις στην Αγγλία δεν ήταν άγνωστες ή αδιάφορες στον πολωνό μονάρχη.

Η πολιτική των ανοιχτών θυρών προς την Ευρώπη είχε άμεσες επιπτώσεις στην καλλιτεχνική ζωή της Ρωσίας. Το χτίσιμο της νέας πρωτεύουσας, της Αγίας Πετρούπολης στις όχθες του Νέβα, ανατέθηκε από τον Μεγάλο Πέτρο σε ιταλούς, γερμανούς και ολλανδούς αρχιτέκτονες. Ο Καθεδρικός Ναός στο Φρούριο Πέτρου και Παύλου, εντελώς διαφορετικός από τα ως τότε κυρίαρχα ορθόδοξα πρότυπα, ήταν το έργο του ιταλοελβετού Ντομένικο Τρεσσίνι (Domenico Trezzini, 1670-1734). Το 1717, ο Μέγας Πέτρος επισκέφθηκε το Παρίσι και τις Βερσαλίες και εντυπωσιάστηκε απ' ό,τι είδε εκεί. Το αρχικό πολεοδομικό σχέδιο της Αγίας Πετρούπολης, που είχε γίνει από ολλανδούς και βασιζόταν στο πρότυπο του Άμστερνταμ, αντικαταστάθηκε από ένα νέο, του γάλλου Λεμπλόν (Leblond), ενώ και για το Ανάκτορο του Πέτερχοφ, στην όχθη του Κόλπου της Φινλανδίας, πηγή έμπνευσης ήταν αδιαμφισβήτητα τα Ανάκτορα του Λουδοβίκου ΙΔ', στις Βερσαλίες.

Οι σπόροι του Μπαρόκ καρποφόρησαν στη Ρωσία την περίοδο

της Ελισάβετ, κόρης του Μεγάλου Πέτρου, που ξεχώριζε για το λεπτό της γούστο και την αγάπη της για τη μεγαλοπρέπεια. Σημαντικότερος αρχιτέκτονας που δούλεψε για λογαριασμό της ήταν ο ιταλός Μπαρτολομέο Ραστρέλι (Bartolommeo Rastrelli, 1700-71), μαθητής του Ρομπέρ ντε Κοτ και έντονα επηρεασμένος από τον Χειμερινό και τον Μπορομίνι. Έργα του Ραστρέλι είναι τόσο τα Χειμερινά Ανάκτορα στην Αγία Πετρούπολη, όσο και τα Θερινά Ανάκτορα στο Τσάρκοϊε-Σελό, όπου κυριαρχούν τα μπαρόκ στοιχεία (197). Παρά τις σημαντικές καταστροφές που υπέστησαν στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τα Θερινά Ανάκτορα εντυπωσιάζουν ακόμα και σήμερα με τη μεγαλοπρέπειά τους και τον πλούτο των διακοσμήσεων στο εσωτερικό τους. Ακολουθώντας το παράδειγμα των τσάρων, αρκετοί ρώσοι ευγενείς έχτιζαν τον 18ο αιώνα ανάκτορα κατά τα δυτικά πρότυπα για λογαριασμό τους, ενώ και η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική της εποχής δεν έμεινε ανεπηρέαστη από τη γενικότερη τάση για επιβλητικά, μνημειώδη κτίσματα (η Μονή του Σμόλνι, έργο επίσης του Ραστρέλι, είναι χτισμένη σε κλίμακα εξίσου μεγαλειώδη μ' εκείνη αντίστοιχων μοναστηριακών συγκροτημάτων της κεντρικής Ευρώπης).

Η ενίσχυση της γαλλικής επιρροής άρχισε βαθμιαία να περιορίζει τις υπερβολές του Μπαρόκ στη Ρωσία. Το 1758, η τσαρίνα Ελισάβετ ίδρυσε την Αυτοκρατορική Ακαδημία Καλών Τεχνών

196. Ντομένικο Μερλίνι, Ανάκτορο Λαζιένκι, Βαρσοβία, 1784. Οι αναφορές στην ιταλική αρχιτεκτονική, και ειδικότερα στον Παλάντιο, είναι φανερές.



197. Μπαρτολομέο Ραστρέλι, Αυτοκρατορικά Ανάκτορα του Τσάρκοϊε-Σελό. Τα διακοσμητικά στοιχεία κατάγονται από το γερμανικό Ροκοκό.

Η ανάπτυξη της ρωσικής ζωγραφικής οφείλει επίσης πολλά στην παρουσία ιταλών και γάλλων καλλιτεχνών στην αυτοκρατορία — ακόμα και μετά την αλλαγή του καταστατικού της, που επέβαλε η Αικατερίνη Β΄, το 1764, οι σημαντικότερες έδρες εξακολούθησαν να κατέχονται από γάλλους. Άλλωστε, και το νεοκλασικό κτίριο στο οποίο στεγάστηκε η Ακαδημία Καλών Τεχνών από το 1759 ήταν έργο του γάλλου Βαλέν ντε λα Μοτ (Jean-Baptiste Vallin de la Mothe, 1729-1800).

Η Αικατερίνη Β΄ ενθάρρυνε γενικά τις τάσεις προς τον Κλασικισμό. Το Μικρό Ερμιτάζ, που συνδέεται με τα Χειμερινά Ανάκτορα με μια μακρόστενη αίθουσα, ήταν δική της παραγγελία στον Βαλέν ντε λα Μοτ και προοριζόταν να στεγάσει τις πλούσιες συλλογές της έργων τέχνης — σύντομα ωστόσο, η ανάγκη για περισσότερο χώρο επέβαλε να χτιστεί ένα νέο οικοδόμημα. Άλλοι αρχιτέκτονες που δούλεψαν για λογαριασμό της Αικατερίνης Β΄ ήταν ο ιταλός νεοκλασικιστής Τζάκομο Κουαρένγκι (Giacomo Quarenghi, 1744-1817), στον οποίο οφείλονται αρκετά μέγα-ρα της Αγίας Πετρούπολης και το Θέατρο του Ερμιτάζ (198), και ο σκοτσέζος Τσαρλς Κάμερον (Charles Cameron, περ. 1740-1812), υπεύθυνος για τα νέα, πρόσθετα κτίσματα στα Θερινά Ανάκτορα του Τσάρκοϊε-Σελό.

Βαθμιαία, ο ρόλος των ρώσων αρχιτεκτόνων έγινε σημαντικότερος. Ακολουθώντας τα ευρωπαϊκά πρότυπα, και ειδικότερα το κυρίαρχο την εποχή εκείνη νεοκλασικό ύφος, ο Στάροφ (Ivan Yegorovich Starov, 1743-1808) έχτισε το Ανάκτορο της Ταυρίδας στην Αγία Πετρούπολη (1783-88), για λογαριασμό του πρίγκιπα Ποτέμκιν, ευνοούμενου της Αικατερίνης Β', ενώ μετά το θάνατο της Αικατερίνης, το 1793, ρώσοι αρχιτέκτονες θα είναι εκείνοι που θα δώσουν στην Αγία Πετρούπολη την τελική της μορφή —κυρίως στα χρόνια του τσάρου Αλέξανδρου Α' (1801-25).

Γλυπτική και ζωγραφική

Τα μόνα αξιόλογα γλυπτά πριν από τα χρόνια της Αικατερίνης Β' ήταν έργα του Κάρλο Ραστρέλι (Carlo Rastrelli, περ. 1675-1744), πατέρα του αρχιτέκτονα. Μια πρώτη γενιά αξιόλογων ρώσων γλυπτών είχε γάλλους δασκάλους στην Αυτοκρατορική Ακαδημία Καλών Τεχνών, και επομένως ήταν μάλλον φυσικό να υιοθετήσει τα γαλλικά υφολογικά πρότυπα της εποχής. Το πιο φιλόδοξο πάντως γλυπτικό εγχείρημα των χρόνων της Αικατερίνης Β' υπήρξε αναμφισβήτητα ο μπρούντζινος έφιππος ανδριάντας του Μεγάλου Πέτρου (199), στον οποίο δούλεψε ο Φαλκονέ από το 1766 ως το 1778.

ρική αυλή της Αγίας Πετρούπολης. Οι σημαντικότεροι ρώσοι ζωγράφοι του τέλους του 18ου αιώνα, όπως ο Ντμίτρι Λεβίτσκι (Di-

198. Τζάκομο Κουαρένγκι. Θέατρο του Ερμιτάζ (εσωτερικό), Αγία Πετρούπολη. Τα γυψοτεχνήματα παίζουν σημαντικό ρόλο στη διακόσμηση του νεοκλασικού αυτού κτίσματος.



199. Φαλκονέ, Έφιππος ανδριάντας του Μεγάλου Πέτρου, Αγία Πετρούπολη, 1766-78. Μπρούντζος. Η ισορροπία του σλόγου εξασφαλίζεται με ευρήματα, όπως η μακριά ουρά του, ή το φίδι που συμβολίζει την ηττημένη εξέγερση κατά του μονάρχη.



mitri Levitsky, 1735/7-1822) και ο Βλαντιμίρ Μποροβικόφσκι (Vladimir Borovikovskiy, 1757-1825), διακρίθηκαν κυρίως για τις αξιόλογες προσωπογραφίες τους.

Αξίζει, τέλος, να αναφερθεί ότι η Αικατερίνη Β' είχε τέτοια αδυναμία και προτίμηση για τα νεοκλασικά έργα και τον Κλασικισμό γενικά, ώστε φιλοδοξούσε να αντιγράψει στα ανάκτορά της τις τοιχογραφίες του Ραφαήλ στο Βατικανό, ενώ και από την αλληλογραφία της με τον Κλερισώ, που έχει σωθεί, φαίνεται η διακαής επιθυμία της να μάθει όσο το δυνατόν περισσότερα για τα αρχαία μνημεία της Ιταλίας.

Εφαρμοσμένες τέχνες

Για τη διακόσμηση των Χειμερινών και των Θερινών Ανακτόρων δούλεψαν, κάτω από την εποπτεία του Ραστρέλι, ρώσοι γυψοτέχνες, χρυσοτέχνες, μεταλλουργοί, επιπλοποιοί, τεχνίτες πορσελάνης, κ.ο.κ. Με την ανάπτυξη της Αγίας Πετρούπολης, η ζήτηση για είδη πολυτελείας και κομψά έπιπλα από πολύτιμα υλικά αυξανόταν ολοένα και περισσότερο. Παράλληλα, ωστόσο, με τη γηγενή αυτή παραγωγή, η εισαγωγή ειδών αργυροχοΐας και άλλων πολυτελών αντικειμένων από το Παρίσι δεν σταμάτησε ποτέ στα χρόνια της Αικατερίνης — αυτός είναι, άλλωστε, και ο λόγος που το Μουσείο του Ερμιτάζ διαθέτει μια τόσο πλούσια συλλογή από γαλλικά ασημίνια σκεύη και κομψοτεχνήματα.

Ο 18ος αιώνας στις Κάτω Χώρες

Το Μπαρόκ εξακολουθεί να κυριαρχεί στην τέχνη των νότιων Κάτω Χωρών ως το 1750 περίπου· ειδικότερα στην αρχιτεκτονική, είναι εμφανείς οι γαλλικές επιρροές, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το Μέγαρο των Δουκών της Βραβάντης, στη Μεγάλη Πλατεία των Βρυξελών. Στο δεύτερο μισό του αιώνα, η πληθωρικότητα και οι υπερβολές του Μπαρόκ μετριάστηκαν με την εισαγωγή κλασικών στοιχείων. Το 1776, ο γάλλος Μπαρναμπέ Γκυμάρ (Barnabé Guimard) διαμόρφωσε το χώρο της Βασιλικής Πλατείας (Place Royale) των Βρυξελών, ακολουθώντας τα νεοκλασικά πρότυπα (200).

200. Η Place Royale στις Βρυξέλες. Άρχισε το 1776 και διαμορφώθηκε από τον Μπ. Γκυμάρ, σε σχέδια του Ν. Μπαρέ.



201. Ντανιέλ Μαρό, Βασιλική Βιβλιοθήκη, Χάγη, 1734.

Στην Ολλανδία, ο γάλλος συγγενότος μετανάστης Ντανιέλ Μαρό (Daniel Marot, 1663-1752) εισήγαγε το ύφος Λουδοβίκου ΙΔ' στην αρχιτεκτονική, με τα έργα που ανέλαβε να χτίσει για λογαριασμό του Γουλιέλμου της Οράγγης, όπως, λ.χ., τη Βασιλική Βιβλιοθήκη στη Χάγη (1734-37· 201). Παράλληλα, στα σπίτια των πλούσιων αστών του Άμστερνταμ, που τα διακρίνει κανείς ως σήμερα στις όχθες των καναλιών, συνέχισαν να κυριαρχούν οι μπαρόκ και ροκοκό προσόψεις και η διακόσμηση με γυψοτεχνήματα στο εσωτερικό ως το 1770 περίπου, οπότε κάνουν την εμφάνισή τους τα πρώτα νεοκλασικά κτίρια.

Η ολλανδική ζωγραφική, που τον προηγούμενο αιώνα είχε γνωρίσει τη χρυσή της εποχή, παρήκμασε τον 18ο αιώνα. Από τους ζωγράφους της εποχής αξίζει να αναφερθεί μόνο ο Κορνέλις Τροστ (Cornelis Troost, 1687-1750), οι ηθογραφικοί πίνακες του οποίου διακρίνονται για την κομψότητα του ύφους τους και εντάσσονται σε αφηγηματικούς κύκλους (202). Αντίθετα, η ακμή



202. Γορνέλις Τροστ, *Μιλούναν όλοι μαζί (Loquebantur Omnes)*, 1740. Παστέλ σε χαρτί. Μασουρί:σχοιούς, Χάγη. Μια από τις έξι σατιρικές συνθέσεις του Τροστ, που προαναγγέλλουν ανάλογους μεταγενέστερους κύκλους του Χόγκκινθ.

των εφαρμοσμένων τεχνών συνεχίστηκε. Τα βάζα και τα άλλα κεραμικά του Ντελφτ, με τα χαρακτηριστικά τους διακοσμητικά μοτίβα, αποτέλεσαν, μαζί με τα έργα αργυροχοΐας από το Άμστερνταμ, τα σημαντικότερα δείγματα ολλανδικών εφαρμοσμένων τεχνών του 18ου αιώνα, ενώ μετά το 1750 θα κάνουν την εμφάνισή τους σε αρκετές πόλεις και εργαστήρια πορσελάνης.

Ο 18ος αιώνας στη Σκανδιναβία

Οι παλαιότερες γερμανικές, φλαμανδικές και ολλανδικές επιρροές, που κυριαρχούσαν στη Σκανδιναβική τέχνη του 17ου αιώνα, παραχώρησαν τη θέση τους τον 18ο αιώνα σε αντίστοιχες γαλλικές επιδράσεις.

203. (αριστερά) Ζοζέφ Σαλύ, *Έφιππος ανδριάντας του Φρειδερίκου Ε΄*, 1768. Πλατεία Amalienborg, Κοπεγχάγη. Πηγή έμπνευσης αποτελεί σαφώς το έφιππο άγαλμα του Λουδοβίκου ΙΕ΄ στο Παρίσι, έργο του Μπουσαρντόν.

204. (δεξιά) Γκούσταφ Πίλο, *Προσωπογραφία του Φρειδερίκου Ε΄*. Λάδι σε μουσαμά. Εθνικό Μουσείο, Στοκχόλμη.





205. Αλεξάντρ Ρόσλιν,
*Η κυρία με τη βεντά-
λια* (Προσωπογραφία
της *Suzette Gironist*,
συζύγου του καλλιτέ-
χνη), 1768. Λάδι σε
μουσαμά. Εθνικό Μου-
σείο, Στοκχόλμη.

Οι βασιλείς της Δανίας, θέλοντας να εκσυγχρονίσουν την πρωτεύουσά τους, μετακάλεσαν αρχιτέκτονες και γλύπτες από τη Γαλλία, οι οποίοι και ίδρυσαν την Ακαδημία Καλών Τεχνών της Κοπενχάγης. Ο γάλλος Ζοζέφ Σαλύ (Joseph Saly, 1717-75) ανέλαβε να φιλοτεχνήσει τον έφιππο ανδριάντα του Φρειδερίκου Ε΄ (1768· 203), ενώ και ο κορυφαίος σκανδιναβός ζωγράφος της εποχής, ο σουηδός Γκούσταφ Πίλο (Gustaf Pilo, 1711-92), που δούλεψε στη Δανία, βρισκόταν σε επαφή με τους γάλλους καλλιτέχνες της Ακαδημίας της Κοπενχάγης, από το ύφος των οποίων και εμπνέεται (204).

Στη Σουηδία, η γαλλική επιρροή είχε γίνει αισθητή ήδη από τα τέλη του 17ου αιώνα. Η χήρα του Κάρολου Ι΄ είχε αναθέσει στον Νικόδημο Τέσιν τον Πρεσβύτερο να χτίσει το Ανάκτορο του Ντρότνινγκσχολμ, κοντά στη Στοκχόλμη, σύμφωνα με το πρότυπο των Βερσαλλιών. Μετά το θάνατο του Τέσιν το 1681, το έργο συνεχίστηκε από τον γιο του Νικόδημο τον Νεότερο (Nicodemus Tessin, 1654-1728), ο οποίος ξεκίνησε και το Βασιλικό Ανάκτορο της Στοκχόλμης (1697-1771). Ο Τέσιν ο Νεότερος ήταν αυτός που εγκαινίασε τη συνήθεια να μετακαλούνται ζωγράφοι, γλύπτες και άλλοι καλλιτέχνες από τη Γαλλία, κάτι που επαναλήφθηκε αρκετές φορές στη διάρκεια του 18ου αιώνα και που έφερε στη Σουηδία καλλιτέχνες όπως οι γλύπτες Μπερνάρ Φουκέ (Bernard Fouchet), Λαρσεβέκ (Larcheveque) και Ζακ-Φιλίπ Μπουσαρντόν (Jacques-Philippe Bouchardon, νεότερος αδελφός του Εντμέ).

Εξάλλου, αρκετοί ήταν και οι σουηδοί καλλιτέχνες που πήγαιναν για σπουδές ή για εκπαίδευση στη Γαλλία. Απ' αυτούς, ο Αλεξάντρ Ρόσλιν (Alexandre Roslin, 1718-93) παντρεύτηκε και εγκαταστάθηκε στη Γαλλία, έγινε ζωγράφος της αυλής του Λουδοβίκου ΙΣΤ΄, χωρίς ωστόσο ποτέ να καταφέρει να αφομοιώσει απόλυτα το κομψό γαλλικό ύφος της εποχής του (205).

Η στροφή της σουηδικής τέχνης προς τον Νεοκλασικισμό συμπίπτει με την περίοδο βασιλείας του Γουσταύου Γ΄ (1746-92). Το 1784, ο Ζαν-Λουί Ντεπρέ (Jean-Louis Desprez, 1742-1804), που είχε σπουδάσει στην Ιταλία και είχε δουλέψει στην αυλή του Λουδοβίκου ΙΣΤ΄, εγκαταστάθηκε στη Σουηδία, ονομάστηκε πρώτος αρχιτέκτονας του βασιλιά, και ανέλαβε να χτίσει ένα φιλόδοξο νεοκλασικό ανάκτορο με κήπους στη Χάγκα, έργο που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ λόγω του θανάτου του Γουσταύου Γ΄.

Ο 18ος αιώνας στη Μεγάλη Βρετανία

Τον 18ο αιώνα, ενώ σε όλη την Ευρώπη (με εξαίρεση την Ολλανδία) κυριαρχούσε η ελέω θεού βασιλεία, η Μεγάλη Βρετανία είχε ήδη κάνει σημαντικά βήματα προς την κατεύθυνση της συνταγματικής μοναρχίας. Η εξέλιξη αυτή διευκολύνθηκε και από το γεγονός ότι στο θρόνο βρισκόταν η ξενικής καταγωγής δυναστεία του Ανόβερου –ο Γεώργιος Α΄ και ο Γεώργιος Β΄ δεν ήξεραν καν καλά αγγλικά. Για όλους αυτούς τους λόγους, η επιρροή της μοναρχίας στις καλλιτεχνικές εξελίξεις ήταν ασήμαντη, ενώ αντίθετα σημαντικός ήταν ο ρόλος τόσο της παραδοσιακής αριστοκρατίας, όσο και μιας εμβρυακής αστικής τάξης εμπόρων και τραπεζιτών.

Αρχιτεκτονική

Η ενασχόληση με την αρχιτεκτονική και η συζήτηση των σχετικών θεωρητικών ζητημάτων κατείχε σημαντική θέση στην καλλιτεχνική και πνευματική ζωή της Αγγλίας του 18ου αιώνα. Τα δύο κύρια ρεύματα που προέκυψαν από τις αναζητήσεις αυτές ήταν αφενός ένας Κλασικισμός βασισμένος στα πρότυπα του Ινίγκο Τζόουνς, και αφετέρου μια αναβίωση του Γοτθικού ρυθμού, ο οποίος άλλωστε ποτέ δεν είχε εγκαταλειφθεί εντελώς.

Η αντικατάσταση του Ρεν από τον Ουίλιαμ Μπένσον (William Benson, 1682-1754) στη θέση του Γενικού Επόπτη Βασιλικών Έργων το 1718, η επιστροφή του Λόρδου Μπέρλινγκτον (Burlington, 1694-1753) από την Ιταλία το 1715, και η έκδοση, την ίδια χρονιά, του πρώτου τόμου του *Vitruvius Britannicus* του Κόλεν Κάμπελ (Colen Campbell, 1673-1729) είχαν ως αποτέλεσμα την ενίσχυση των κλασικιστικών τάσεων στην αγγλική αρχιτεκτονική. Ο Παλάντιο έγινε τώρα, περισσότερο από ποτέ, το αδιαμφισβήτητο πρότυπο, ενώ οι Βιτρούβιος-Παλάντιο-Ινίγκο Τζόουνς αποτέλεσαν βαθμιαία τους ακρογωνιαίους λίθους και τους κορυφαίους σταθμούς της αισθητικής αντίληψης που θα γίνει γνωστή με το όνομα Παλαδιανισμός.



206. Κόλεν Κάμπελ, Mereworth Castle, Κεντ, 1723. Νοτιοδυτική άποψη. Από τα πρώτα αγγλικά κτίρια που μιμήθηκαν άμεσα τη Βίλα Ροτόντα του Παλάντιο.

Ο μόνος αρχιτέκτονας που αντιστάθηκε στην κυρίαρχη αυτή τάση ήταν ο σκοτσέζος Τζέιμς Γκιμπς (James Gibbs, 1682-1754), ο οποίος εξακολούθησε να βαδίζει στα χνάρια του Ρεν, αντλώντας στοιχεία από την ιταλική αρχιτεκτονική, σε κτίρια όπως ο Άγιος Μαρτίνος των Αγρών (1722-26), στη σημερινή Πλατεία Τραφάλγκαρ του Λονδίνου. Το 1723, ο Κάμπελ έχτισε το Mereworth Castle (206), εμπνευσμένο σαφώς από τη Βίλα Ροτόντα του Παλάντιο, στις παρυφές της Βιτσέντσας. Ανάλογες υφολογικές επιλογές χαρακτηρίζουν και την αρχιτεκτονική του Chiswick House, που χτίστηκε επίσης το 1723 από τον ίδιο τον Λόρδο Μπέρλινγκτον. Με κύριους εκπρόσωπους τον Κάμπελ, τον Λόρδο Μπέρλινγκτον και τον Ουίλιαμ Κεντ (William Kent, 1685-1748), ο Παλαδιανισμός δεν άργησε να κυριαρχήσει απόλυτα στην αγγλική αρχιτεκτονική επαύλεων. Στην πρώτη αυτή γενιά παλαδιανιστών ανήκουν επίσης αξιόλογοι αρχιτέκτονες όπως ο Λόρδος Πήμπροκ (Pembroke, 1693-1751), ο Ρότζερ Μόρις (Roger Morris, 1695-1749), ο Χένρι Φλίτκροφτ (Henry Flitcroft, 1697-1767), ο Άιζαακ Ουέαρ (Isaac Ware, θαν. 1766) και ο Τζων Βάρντυ (John Vardy, θαν. 1765).



207. Τζων Γουντ ο Νεότερος, Βασιλική Ημισέληνος, Μπαθ, 1767-75. Τα Μπαθ έχει αποκληθεί «αγγλική Βιτσέντσα», λόγω της έντονης παρουσίας παλαδιανών κτιρίων στην πόλη.

Από τη δεύτερη γενιά άγγλων παλαδιανιστών ξεχωρίζουν αρχιτέκτονες όπως ο Σερ Ρόμπερτ Τέιλορ (Sir Robert Taylor, 1718-88), ο Τζέιμς Πέιν (James Paine, 1725-80), και ο Τζων Γουντ ο Νεότερος (John Wood, 1728-81). Ένα από τα σημαντικότερα επιτεύγματα του Παλαδιανισμού ήταν αναμφισβήτητα και η διαμόρφωση του Μπαθ – αγαπημένης λουτρόπολης της λονδρέζικης αριστοκρατίας της εποχής –, όπου χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Γουντ η ημισέληνος, στοιχείο που θα ασκήσει σημαντική επίδραση στη μεταγενέστερη αγγλική αρχιτεκτονική και πολεοδομία (207).

Ο Νεοκλασικισμός, φυσική εξέλιξη του Παλαδιανισμού, είχε τη δυνατότητα να αντλεί την έμπνευσή του όχι πια μόνο από τον Παλάντιο ή τον Βιτρούβιο, αλλά και από τα αρχαία μνημεία, που, έχοντας ανακαλυφθεί σχετικά πρόσφατα τότε στην Ελλάδα, τη νότια Ιταλία, τη Δαλματία ή την Εγγύς Ανατολή (Παλμύρα, Μπααλμπέκ), αποτελούσαν αντικείμενο ποικίλων δημοσιεύσεων. Πρωταγωνιστές του αγγλικού Νεοκλασικισμού ήταν οι τέσσερις αδελφοί Άνταμ και ο Σερ Ουίλιαμ Τσέιμπερς (Sir William Chambers, 1723-96), συγγραφέας της *Πραγματείας αστικής αρχιτεκτονικής* (1759) και αρχιτέκτονας του Somerset House στο Λονδίνο. Ο Ρόμπερτ Άνταμ (Robert Adam, 1728-92), δεύτερος από τους τέσσερις αδελφούς, έζησε από το 1754 ως το 1758 στην Ιταλία, όπου ήρθε σε επαφή με τον Κλερισώ και μελέτησε τα σχέδιά του με αρχαία ερείπια. Παράλληλα με τις αρχιτεκτονικές του δραστηριότητες, ο Άνταμ διακρίθηκε και για εσωτερικές διακοσμήσεις κτιρίων, όπου κυριαρχούν τα εμπνευσμένα από την αρχαιότητα στοιχεία, σε απόλυτη αρμονία με το αρχιτεκτονικό ύφος (208). Οι

αρχιτέκτονες της προηγούμενης γενιάς προτιμούσαν τις ροκοκό διακοσμήσεις στο εσωτερικό, περιορίζοντας τη χρήση κλασικών στοιχείων στον προθάλαμο και το κλιμακοστάσιο, ενώ τώρα τα διακοσμητικά στοιχεία ελληνικής, πομπηιανής ή ετρουσκικής προέλευσης αποτελούσαν συνηθισμένο φαινόμενο.

Ωστόσο, σε μια προσπάθεια ίσως να αντισταθμιστεί η αυστηρότητα των κλασικών κανόνων, στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα παρατηρείται στη βρετανική αρχιτεκτονική μια πρώτη έξαρση του φαινομένου που θα ονομαστεί αργότερα Γοτθική Αναβίωση. Η μόδα για νεογοτθικού ρυθμού κατοικίες στην εξοχή ξεκίνησε από ερασιτέχνες όπως ο Σερ Χόρας Ουόλπολ (Sir Horace Walpole, 1717-97), ο οποίος όχι μόνο έχτισε αλλά και διακόσμησε σε Γοτθικό ύφος τα σπίτια του στο Strawberry Hill και το Twickenham.

Σε ό,τι αφορά την αρχιτεκτονική κήπων, το παράδοξο είναι ότι οι θερμότεροι υποστηρικτές του Παλαδιανισμού στην αρχιτεκτονική κτιρίων (Κεντ, Τσέιμπερς, Μπέρλινγκτον) ήταν ταυτόχρονα κι αυτοί που προώθησαν τον χαρακτηριστικά ροκοκό τύπο κήπου (συνήθως τον αποκαλούμε «αγγλικό» ή «αγγλο-κινεζικό»). Σε πολλές παλαδιανές επαύλεις υπήρχαν κήποι με λιμνούλες, ρυάκια, δαιδαλώδη δρομάκια, μικρούς καταρράκτες και βράχους (σε μια προσπάθεια απομίμησης της φύσης), αλλά και με σπάνια είδη δέντρων, κινέζικα, αραβικά και γοτθικά περίπτερα, τεχνητά ερείπια, κ.ο.κ. Αυτός ο τύπος κήπου σύντομα έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής στην ηπειρωτική Ευρώπη, τείνοντας ουσιαστικά να αντικαταστήσει τον κυρίαρχο ως τότε «γαλλικό κήπο».

208. Αίθουσα Μουσικής, 20 Portman Square, Λονδίνο (1775-77). Οι αρχαιοελληνικής έμπνευσης γύφινες διακοσμήσεις είναι έργο του Ρόμπερτ Άνταμ.



Γλυπτική και ζωγραφική

Οι επιφανέστεροι γλύπτες στη Μεγάλη Βρετανία του 18ου αιώνα ήταν ξένοι —ο γάλλος Λουί-Φρανσουά Ρουμπιλιάκ (Louis-François Roubiliac, 1705-62) ήταν ίσως ο πιο σημαντικός απ' αυτούς. Στους ζωγράφους από τις Κάτω Χώρες, που η Αγγλία συνέχιζε να "εισάγει" στις αρχές του 18ου αιώνα, προστέθηκαν σύντομα ιταλοί (κυρίως βενετσιάνοι) και γάλλοι καλλιτέχνες. Παράλληλα όμως, μια πρώτη γενιά αξιόλογων βρετανών ζωγράφων κάνει την ίδια εποχή την εμφάνισή της, με κύριο εκπρόσωπό της τον Σερ Τζέιμς Θόρνχιλ (Sir James Thornhill, 1675-1734), που είχε σπουδάσει την τέχνη της νωπογραφίας στην Ιταλία και διακόσμησε με δικές του ιλουζιονιστικές συνθέσεις τόσο τον τρούλο του Αγίου Παύλου (1715-17), όσο και το εσωτερικό του Νοσοκομείου του Greenwich.

209. Χόγκαρθ, *Λίγο μετά το γάμο*, από τη σειρά «Ο γάμος της μόδας», 1743. Λάδι σε μουσαμά. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο.



Ουσιαστικός πάντως θεμελιωτής της Βρετανικής ζωγραφικής μπορεί να θεωρηθεί ο Ουίλιαμ Χόγκαρθ (William Hogarth, 1697-1764), ο οποίος μετέτρεψε τη ρωπογραφία και την ηθογραφία των ολλανδών και των γάλλων ζωγράφων της εποχής σε πίνακα με ηθικό μήνυμα. Επωφελούμενος και από την άνθηση που γνώριζε στην Αγγλία η σάτιρα, λόγω της μεγαλύτερης ελευθερίας και ανοχής που χαρακτήριζε τη βρετανική κοινωνία, ο Χόγκαρθ θα στηλιτεύσει τα ήθη της εποχής του σε κύκλους έργων όπως η «Πορεία ενός ακόλαστου» (1735) ή «Ο γάμος της μόδας» (1743-45-209). Το είδος αυτό ζωγραφικής, που θα το καλλιεργήσει αργότερα και ο Γκρεζ στη Γαλλία, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, όπως προκύπτει από την τεράστια εμπορική επιτυχία που είχαν τα βασισμένα στους πίνακές του χαρακτικά του Χόγκαρθ. Ενδιαφέρον, εξάλλου, παρουσιάζουν και οι προσωπογραφίες που ζωγράφισε ο Χόγκαρθ, στις οποίες δεν επιχειρείται να αποδοθούν απλώς τα χαρακτηριστικά του εικονιζόμενου προσώπου, αλλά και ο χαρακτήρας του.

Η προσωπογραφία είναι το είδος εκείνο ζωγραφικής στο οποίο οι βρετανοί καλλιτέχνες της εποχής διακρίθηκαν ιδιαίτερα, δημιουργώντας δική τους σχολή. Σημαντικότεροι εκπρόσωποι της νεότερης γενιάς ζωγράφων, που θα δεσπόσει με την παρουσία της στην Αγγλική τέχνη του 18ου αιώνα, ήταν ο Σερ Τζόζουα Ρέυνολντς (Sir Joshua Reynolds, 1725-92) και ο Τόμας Γκαίνσμπορω (Thomas Gainsborough, 1727-88). Παρόλο ότι οι δύο ζωγράφοι ήταν σύγχρονοι, οι διαφορές ανάμεσά τους είναι μεγάλες. Ο Ρέυνολντς, που ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για τα ζητήματα της τεχνικής, σε όλη του τη ζωή μελετούσε τους πίνακες ζωγράφων όπως ο Ρούμπενς και ο Ρέμπραντ, σε μια προσπάθεια να διεισδύσει στα μυστικά της τέχνης τους (212). Παράλληλα, το πάθος του Ρέυνολντς για τα ζητήματα θεωρίας και ιστορίας της τέχνης έχει αποτυπωθεί με χαρακτηριστικό τρόπο στις ετήσιες ομιλίες του στη Βασιλική Ακαδημία, της οποίας υπήρξε πρώτος πρόεδρος, μετά την ίδρυσή της το 1768, από τον Γεώργιο Γ΄.

Ο Γκαίνσμπορω ήταν πιο αυθόρμητος, πιο απλός, λιγότερο λόγιος από τον Ρέυνολντς. Το ποιητικό αλλά και αριστοκρατικό στοιχείο που χαρακτηρίζει τις προσωπογραφίες του θυμίζει συχνά αντίστοιχα έργα του Βαν Ντάικ. Οι πίνακές του απεικονίζουν κατά κανόνα οικογένειες ή ζευγάρια άγγλων της εποχής του, συνήθως στο φυσικό τους περιβάλλον (211), ενώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα τοπία που ζωγράφισε την περίοδο της παραμονής του στο Ίψουϊτς (1754-59), τα οποία προαναγγέλλουν

τον Κόνσταμπλ (213).

Από την επόμενη γενιά βρετανών ζωγράφων ξεχωρίζουν ο Ρόμνεϋ (Georges Romney, 1734-1802), στου οποίου τις προσωπογραφίες και τις ιστορικές σκηνές κυριαρχούν η νεοκλασική αρτιότητα αλλά και το συναισθηματικό στοιχείο (214), και ο σκοτσέζος Ραίμπερν (Sir Henry Raeburn, 1756-1823), το εξαιρετικά πλούσιο έργο του οποίου περιλαμβάνει κυρίως προσωπογραφίες, φανερά επηρεασμένες από τον Ρένολντς.

Δύο άλλα είδη ζωγραφικής που καλλιεργήθηκαν ιδιαίτερα στη Μεγάλη Βρετανία του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα ήταν το φανταστικό τοπίο και η υδατογραφία. Ο ουαλός Ρίτσαρντ Ουίλσον (Richard Wilson, 1713-82) ζωγράφισε κυρίως τοπία της πατρίδας του λουσμένα σε χρυσό ή ασημένιο φως, όπου είναι φανερή η νοσταλγία του για την Ιταλία και για τον Κλωντ Λοραίν, του οποίου ήταν φανατικός θαυμαστής (210). Τέλος, η υδατογραφία, ενώ στην τέχνη άλλων χωρών εξακολουθούσε να χρησιμοποιείται κυρίως για προκαταρκτικά σχέδια στην Αγγλία του 18ου αιώνα εκτιμήθηκε ιδιαίτερα ως ξεχωριστό ζωγραφικό είδος, με τις δικές του αρετές και τους δικούς του κανόνες — χαρακτηριστικά είναι απ' αυτή την άποψη τα έργα του Αλεξάντερ Κόζενς (Alexander Cozens, περ. 1717-86) και του γιου του Τζων Ρόμπερτ (John Robert Cozens, 1752-99).

210. Ρίτσαρντ Ουίλσον, *Άποψη του Snowdon*, περ. 1770. Λάδι σε μουσαμά. Πινακοθήκη Walker, Λίβερπουλ.



211. Γκαίνσμπορω, *Πρωινός περίπατος*, 1786. Λάδι σε μουσαμά. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο.

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ



212. Ρέουολντς, *Ο θάνατος της Διδούς*, 1781. Λάδι σε μουσαμά. Ανάκτορα Μπάκινγχαμ, Λονδίνο.

213. Γκαίνσμπορω, *Το δάσος (Cornard Wood)*, 1748. Λάδι σε μουσαμά. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο.



214. Ρόμνεϋ, *Η Λαίδη Χάμιλτον ως βακχίδα*, περ. 1786. Λάδι σε μουσαμά (σπουδή). Πινακοθήκη Tate, Λονδίνο. Ο συνδυασμός συναισθηματικής εκφραστικότητας και νεοκλασικών στοιχείων θυμίζει Γκρεζ.

Η σημαντική επίδραση που ασκούσαν το θέατρο, η ιππασία και οι αθλητικές ενασχολήσεις στην αγγλική κοινωνία είχε επιπτώσεις και στη ζωγραφική της εποχής. Ο γερμανικής καταγωγής Γιόχαν Τσόφανυ (Johann Zoffany, 1733-1810), που εγκαταστάθηκε στο Λονδίνο το 1860, διακρίθηκε κυρίως ως ζωγράφος σκηνών από το θέατρο, ενώ ο Τζωρτζ Σταμπς (George Stubbs, 1724-1806), συγγραφέας του βιβλίου *Ανατομία του αλόγου* (1766), ζωγράφισε πλήθος πίνακες με ζώα (κυρίως άλογα) και σκηνές από τις ιπποδρομίες.

Τέλος, σε ό,τι αφορά τους πίνακες με ιστορικά θέματα, ένας σκοτσέζος, ο Γκάβιν Χάμιλτον (Gavin Hamilton, 1723-98), αλλά κι ένας αμερικάνος, ο Μπέντζαμιν Ουέστ (Benjamin West, 1738-1820), μπορεί κανείς να πει ότι προηγήθηκαν του Νταβίντ στην προτίμηση για σκηνές από την ιστορία της Αρχαιότητας, βασισμένες και στις πρόσφατες τότε αρχαιολογικές έρευνες και ανακαλύψεις.



212. Ρέυνολντς, *Ο θάνατος της Διδούς*, 1781. Λάδι σε μουσαμά. Ανάκτορα Μπάκινγχαμ, Λονδίνο.

213. Γκαίνσμπορω, *Το δάσος (Cornard Wood)*, 1748. Λάδι σε μουσαμά. Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο.



214. Ρόμνεϋ, *Η Λαίδη Χάμιλτον ως βακχίδα*, περ. 1786. Λάδι σε μουσαμά (σπουδή). Πινακοθήκη Ταιτ, Λονδίνο. Ο συνδυασμός συναισθηματικής εκφραστικότητας και νεοκλασικών στοιχείων θυμίζει Γκριζ.

Η σημαντική επίδραση που ασκούσαν το θέατρο, η ιπασία και οι αθλητικές ενασχολήσεις στην αγγλική κοινωνία είχε επιπτώσεις και στη ζωγραφική της εποχής. Ο γερμανικής καταγωγής Γιόχαν Τσόφανυ (Johann Zoffany, 1733-1810), που εγκαταστάθηκε στο Λονδίνο το 1860, διακρίθηκε κυρίως ως ζωγράφος σκηνών από το θέατρο, ενώ ο Τζωρτζ Σταμπς (George Stubbs, 1724-1806), συγγραφέας του βιβλίου *Ανατομία του αλόγου* (1766), ζωγράφισε πλήθος πίνακες με ζώα (κυρίως άλογα) και σκηνές από τις ιπποδρομίες.

Τέλος, σε ό,τι αφορά τους πίνακες με ιστορικά θέματα, ένας σκοτσέζος, ο Γκάβιν Χάμιλτον (Gavin Hamilton, 1723-98), αλλά κι ένας αμερικάνος, ο Μπέντζαμιν Ουέστ (Benjamin West, 1738-1820), μπορεί κανείς να πει ότι προηγήθηκαν του Νταβίντ στην προτίμηση για σκηνές από την ιστορία της Αρχαιότητας, βασισιμένες και στις πρόσφατες τότε αρχαιολογικές έρευνες και ανακαλύψεις.

Εφαρμοσμένες τέχνες

Στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα, το Μπαρόκ γνώρισε μια μάλλον καθυστερημένη άνθηση στη Μεγάλη Βρετανία, κυρίως κάτω από την επίδραση του Ουίλιαμ Κεντ, ενός από τους πρώτους αρχιτέκτονες που αναλάμβαναν και τη διακόσμηση –ακόμα και την επίπλωση– των σπιτιών που έχτιζαν. Γύρω στο 1750, η επίθεση κατά του πληθωρικού αυτού ύφους ευνοήθηκε από τις κινεζικές επιρροές, την επίδραση του γαλλικού Ροκοκό, και τις τάσεις για αναβίωση του Γοθτικού ρυθμού. Το βιβλίο *The Gentleman and Cabinet-Maker's Director*, του άγγλου τεχνίτη επίπλων Τόμας Τσιπεντέιλ (Thomas Chippendale, 1718-79), σύντομα κυκλοφόρησε και στις περισσότερες χώρες της Ευρώπης, συμβάλλοντας στο να διαδοθεί ευρύτατα το αγγλικό Ροκοκό, που συχνά χρησιμοποιούσε ξύλο από εξωτικές χώρες ως υλικό για τις κομψές του φόρμες (215).

Μετά την επιστροφή, το 1758, του Ρόμπερτ Άνταμ από την Ιταλία και τη Δαλματία, τα κλασικά στοιχεία άρχισαν να κάνουν ολοένα και πιο έντονη την παρουσία τους στην αγγλική αρχιτεκτονική και διακόσμηση. Οι κλασικές επιδράσεις αφορούσαν όχι μόνο τα σχήματα των δωματίων, τα χρώματα των τοίχων, την παρουσία κιόνων και παραστάδων και τη χρήση αρχαιοπρεπών γύψινων διακοσμητικών στοιχείων, αλλά και τα έπιπλα που κατασκεύαζαν για λογαριασμό αριστοκρατών της εποχής τεχνίτες όπως ο Τζωρτζ Χέπλουαϊτ (George Hepplewhite) και ο Τόμας Σέρατον (Thomas Sheraton, 1751-1806).

215. Καρέκλα από μαόνι της Κούβας ή του Ονδούρα, περ. 1740. Συλλογή Itwin Untermyer, Νέα Υόρκη. Η επίδραση της Κινέζικης τέχνης είναι σαφής.



216. (αριστερά) Ασημένια θήκη τσιγιού, με διακοσμήσεις σε ύφος ροκοκό, περ. 1735. Έργο του Πωλ ντε Λαμερί.



217. (δεξιά) Ρόμπερτ Άνταμ, Κύπελλο Richmond, περ. 1770. Επιχρυσωμένος άργυρος. Μουσείο Bowes, Barnard Castle, Durham.

Σημαντική ήταν και η άνθηση που γνώρισε τον 18ο αιώνα η βρετανική αργυροχοΐα. Ο Τόμας Μπουλσόβερ (Thomas Boulsover), από το Σέφιλντ, επινόησε το 1742 μια νέα τεχνική κατασκευής επάργυρων σκευών, ενώ την ίδια περίπου εποχή ο γαλλικής καταγωγής Πωλ ντε Λαμερί (Paul de Lamezie) εντυπωσίαζε με τις περίτεχνες ροκοκό φόρμες των ασημένιων αντικειμένων που φιλοτεχνούσε (216). Σύντομα ωστόσο, η νεοκλασική αυστηρότητα επικράτησε και στην αργυροχοΐα, της οποίας τα προϊόντα (217) βρήκαν πολλούς μιμητές και σε άλλες χώρες της Ευρώπης.

Τέλος, η βρετανική κεραμική, πριν την επικράτηση του Νεοκλασικισμού, είχε δεχτεί πολλές και αξιόλογες ξένες επιρροές

(Σαξονία, Ντελφτ, Κίνα, Ιαπωνία). Το 1768 όμως, ο Τζόσια Ουέτζγουντ (Josiah Wedgwood, 1730-95) ίδρυσε ένα εργοστάσιο κεραμικής, που το ίδιο το όνομά του («Ετρουρία») φανέρωνε την πρόθεση του ιδιοκτήτη του να μιμηθεί τα αρχαία ελληνικά αγγεία που είχαν βρεθεί στην κεντρική Ιταλία. Τα προϊόντα πορσελάνης του εργοστασίου Ουέτζγουντ, στα οποία κυριαρχούσαν κλασικές, λευκές, ανάγλυφες μορφές που θυμίζουν καμέα της αρχαιότητας (218), είχαν μεγάλη επιτυχία, και σύντομα συναγωνίζονταν τα αντίστοιχα γαλλικά και γερμανικά στις ευρωπαϊκές αγορές.

218. Βάζο από πορσελάνη των εργοστασίων Ουέτζγουντ. Μουσείο Νότιγγαμ. Απεικονίζεται η «Αποθέωση του Ομήρου», σχεδιασμένη από τον Φλάξμαν και βασισμένη σε αρχαιοελληνικά πρότυπα.

