

# ΕΙΣΑΓΩΓΗ

## Ο όρος *baroque*

Ο κόσμος του Baroque, δηλαδή μια ολόκληρη περίοδος του ευρωπαϊκού πολιτισμού (c. 1580-c. 1700) δεν είναι μόνο κολοσσιαίος, αλλά και ασυνήθιστα πολύμορφος. Όπως περίπου αυτό που σημαίνει η πορτογαλική λέξη *barroco*, από την οποία πιθανότατα προέρχεται ο όρος: ένα σπάνιο, ακανόνιστου σχήματος, ανώμαλο μαργαριτάρι (pérola barroca) που εκτιμούσαν ιδιαίτερα οι κοσμηματοποιοί και οι συλλέκτες του 16<sup>ου</sup> αιώνα λόγω της απρόβλεπτης απόκλισής του από την κανονικότητα· κάτι που οφείλει την αξία του στην παραμόρφωσή του. Στη Γαλλία αυτός ο τύπος ασύμμετρου μαργαριταριού ήταν γνωστός ως *perle baroque*, εξού και το έναυσμα για τη χρήση του όρου στις άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες, με εξαίρεση την Ιταλία, όπου η λέξη *barocco* φαίνεται να παραπέμπει πειστικά στη μεσαιωνική φιλοσοφία και συγκεκριμένα σε ένα μνημοτεχνικό εύρημα (“ba-ro-co”) που αντιστοιχεί σε έναν τύπο συλλογισμού με μία καταφατική και δύο αρνητικές προκειμένες. «Le goût baroque», με τα δεδομένα του γαλλικού Κλασικισμού στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, σήμαινε την τάση μετασχηματισμού της αναγεννησιακής σαφήνειας και απλότητας σε κάτι δυσνόητο, σκοτεινό, αλόκοτο και πολύπλοκο.

## Η απαρχή της μελέτης του Μπαρόκ

Το ετυμολογικό τέχνασμα και η ιστορία του όρου baroque δεν έχει ίσως τόσο σημασία ώστε να συζητηθεί εκτενώς, δεδομένου μάλιστα ότι η χρήση του στο πεδίο των εικαστικών και εφαρμοσμένων τεχνών άρχισε τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, ενώ με στυλιστικό περιεχόμενο φορτίστηκε κατά κάποιο τρόπο μόλις το 1855 από τον Ελβετό ιστορικό του πολιτισμού Jacob Burckhardt στο βιβλίο του *Der Cicerone*, έναν οδηγό για τους γερμανόφωνους επισκέπτες της Ιταλίας. Ήταν ο πρώτος που μελέτησε την αρχιτεκτονική του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα όχι ως μεμονωμένο και προβληματικό φαινόμενο, αλλά τονίζοντας τους μορφολογικούς δεσμούς της με τον «κλασικισμό» της Αναγέννησης, έστω και σε επίπεδο «εκφυλισμού μιας διαλέκτου». Αργότερα όμως εξομολογήθηκε ο ίδιος: «Η εκτίμησή μου για το μπαρόκ αυξάνεται όλο και περισσότερο και είμαι έτοιμος να παραδεχτώ ότι είναι το γνήσιο αποτέλεσμα και η έσχατη κατάληξη μιας ζωντανής αρχιτεκτονικής»<sup>1</sup>. Αυτό ήταν το πρώτο βήμα για την άρση μιας τεράστιας παρεξήγησης που διήρκεσε περισσότερο από ενάμιση αιώνα και οφειλόταν στο πάθος του Νεοκλασικισμού για την αρχαία

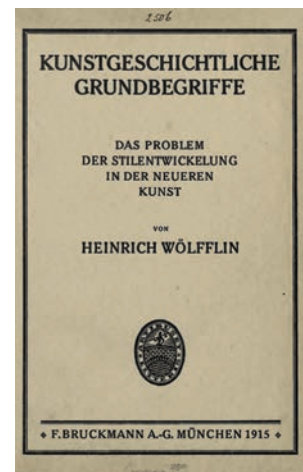
ελληνική και ρωμαϊκή τέχνη. Πρέπει να σημειωθεί ότι τον 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα οι εικαστικές τέχνες κέρδισαν σταδιακά την εκτίμηση του κοινού και μια ισότιμη θέση δίπλα στη λογοτεχνία και την ποίηση, δηλαδή τα έργα τους έπαψαν να θεωρούνται απλώς εργαλεία της θρησκείας και προϊόντα επιδέξιων τεχνιτών. Οι διανοούμενοι ωστόσο που προσπαθούσαν να διαμορφώσουν έναν θεωρητικό λόγο για το νόημα της τέχνης συνέχισαν να δανείζονται εκφραστικούς τρόπους από τις περιοχές της λογοτεχνίας, της ρητορικής, της φιλοσοφίας και της θεολογίας.

Σε συνδυασμό με την ανάπτυξη του Νεομπαρόκ –οικοδομήματα με τεράστιους χώρους και επιφάνειες διακοσμημένες με γλυπτά και παραστάσεις μεγάλης κλίμακας– στο πλαίσιο του Ιστορικισμού του 19<sup>ου</sup> αιώνα –της ταλάντωσης ανάμεσα σε μορφολογικές κατακτήσεις της αρχιτεκτονικής παλαιότερων εποχών–, το Μπαρόκ έγινε αντικείμενο ακαδημαϊκής έρευνας με έναν καταγισμό πολύτομων μελετών του Cornelius Gurlitt (1850-1938), αρχιτέκτονα, ιστορικού της τέχνης και καθηγητή στο Πολυτεχνείο της Δρέσδης, μιας πόλης με έντονο τον χαρακτήρα του Ύστερου Μπαρόκ στην αρχιτεκτονική της<sup>2</sup>. Όμως τον καθοριστικό ρόλο στην αναγνώριση του Μπαρόκ ως ανεξάρτητης περιόδου επρόκειτο να παίξει ο Ελβετός ιστορικός της τέχνης Heinrich Wölfflin (1864-1945) με τις μελέτες του Renaissance und Barock (1888) και *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915). Λαμ-

2



1 J. Burckhardt, *Der Cicerone*, 1855



2 H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915

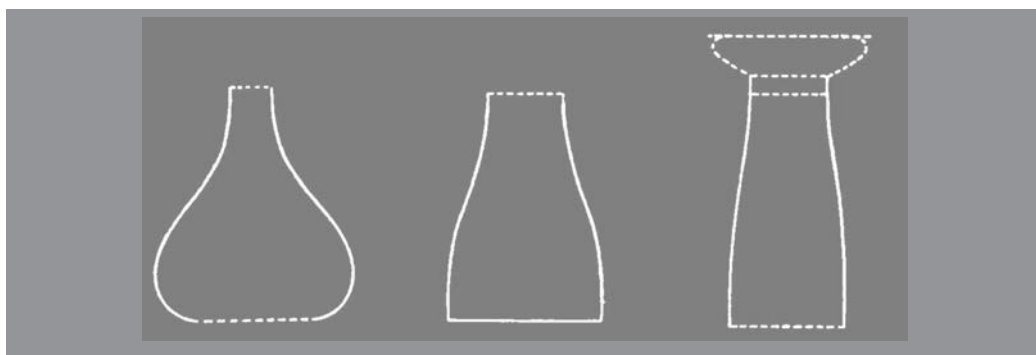
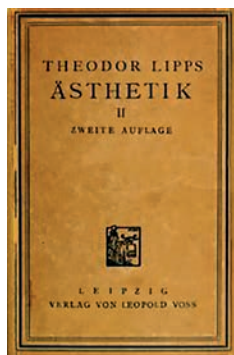
βάνοντας σοβαρά υπ' όψιν ψυχολογικούς παράγοντες, τη βασισμένη στην εμπειρία «αναγνωστική» ανταπόκριση του θεατή και τη φύση των ευρέως επιδιωκόμενων ιλουζιονιστικών τεχνασμάτων, ανέτρεψε την αρνητική άποψη του δασκάλου και φίλου του, Burckhardt. Κατ' αυτόν το Μπαρόκ δεν υπήρξε η παρακμή της Αναγέννησης και η παραφθορά των καλλιτεχνικών της κατακτήσεων, αλλά η με θετικό πρόσημο διαμετρική αντίθεσή της, ένα άλλο σύστημα στυλιστικών αρχών, ανεξάρτητο και ισότιμο με το προηγούμενο<sup>3</sup>. Ακόμη και αν αυτό το σύστημα ήταν φορτωμένο, περίπλοκο, εκκεντρικό, γκροτέσκο, το επίθετο «μπαρόκ» δεν μπορούσε πλέον να θεωρείται υποτιμητικό, μειωτικό. Θα έπρεπε να απενοχοποιηθεί, ακριβώς όπως έγινε με το «γοθικός».

Επειδή με τον Burckhardt, τον Gurlitt και τον Wölfflin βρισκόμαστε στην αφετηρία της επιστημονικής έρευνας γύρω από το Μπαρόκ<sup>4</sup>, στο σημείο δηλαδή που ήταν φυσικό να διαμορφωθούν οι προϋποθέσεις και τα βασικά ζητούμενα της περαιτέρω πορείας της, είναι αναγκαίο να τεθεί ένα ερώτημα: Τι συνέβη στα τριάντα περίπου χρόνια που χωρίζουν το *Renaissance und Barock* από το *Der Cicerone*, ώστε να αλλάξει τόσο η κριτική θεώρηση του Μπαρόκ; Η απάντηση δεν μπορεί να έχει ένα μόνο σκέλος. Συγκεκριμένα, οι αυτοκρατορικές φιλοδοξίες των ευρωπαϊκών κρατών και η αποικιοκρατική τους επέκταση, οι εθνικιστικές τους τάσεις και η ανάδυση της πρώτης γνήσια παγκόσμια χαρακτήρα οικονομίας μέσα από τη Βιομηχανική Επανάσταση οδήγησαν την αρχιτεκτονική –την περισσότερο εκτιθέμενη σε δημόσια θέα τέχνη– σε μεγάλης, συχνά γιγαντιαίας κλίμακας επιλογές, με τη συνδρομή βέβαια της τεχνολογίας που, εξασφαλίζοντας νέα υλικά, επέτρεπε πλέον και ρηχέλευθες κατασκευαστικές λύσεις. Η πρωτεύουσα και κάθε μητρόπολη (*Grosstadt*) θα έπρεπε να διαθέτει δημόσια οικοδομήματα ανάλογα του εθνικού γοήτρου, που ήταν συνάρτηση της πολιτικής, οικονομικής και πολιτιστικής πραγματικότητας: κοινοβούλια, δημαρχεία, χρηματιστήρια, τράπεζες, βιβλιοθήκες, μουσεία, όπερες, σιδηροδρομικούς σταθμούς, πολυκαταστήματα, περίτετρα διεθνών εκθέσεων κ.λπ. Η επιστροφή στο ιστορικό Μπαρόκ ανταποκρινόταν πλήρως σε αυτές τις φιλοδοξίες και αποδείχτηκε σχεδόν αναπόφευκτη.

Σημαντική ώθηση προς την ίδια κατεύθυνση έδωσε η βασισμένη στην ανατέλλουσα τότε επιστήμη της ψυχολογίας

θεωρία της *Einfühlung* (*ενσυναίσθηση*). Ο αρχιτέκτονας και ιστορικός της τέχνης Gottfried Semper υποστήριζε σε γραπτό του και κυρίως στο βιβλίο του *Der Stil* (1860-63) ότι ο θεατής αντιδρά στα αισθητικά ερεθίσματα ερμηνεύοντας τα αντικείμενα μεταφορικά και με όρους θεμελιωδών ιδιοτήτων του ανθρώπινου σώματος: διόγκωση, συστολή, ισορροπία, ρυθμός, λεπτότητα, μυϊκή ένταση, αναπνοή, σφυγμός κ.λπ. Αυτή η θέση, που ουσιαστικά βρίσκεται στον πυρήνα της θεωρίας της πρόσληψης, μέσω του φιλοσόφου Theodor Lipps (1851-1914), επηρέασε βαθιά ιστορικούς της τέχνης που ασχολήθηκαν με το Μπαρόκ, όπως ο Wölfflin, ο August Schmarsow και ο Alois Riegl. Ο Lipps, στο περίφημο βιβλίο του *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst* (1903-6), ενισχύοντας τις απόψεις του Semper και έμμεσα υποδεικνύοντας πώς θα μπορούσαν να «αναγνωσθούν» οι φόρμες του Μπαρόκ, παρέθετε, μεταξύ άλλων, στη σειρά τρία σχέδια με οργανικό, διογκωμένο προφίλ: δύο αγγεία και έναν δωρικό κίονα με τη χαρακτηριστική του *ένταση*.

Όμως, με δεδομένη τη στενή συνεργασία αρχιτεκτόνων και ιστορικών αυτή την περίοδο, ένα εξαιρετικής σημασίας γεγονός-καταλύτης για τη θεώρηση του Μπαρόκ υπήρξε η μεταφορά του ελληνιστικού *Βωμού της Περγάμου* (c. 180-150 π.Χ.) στο Βερολίνο και η έκθεσή του το 1879, λίγα χρόνια μετά τη νικηφόρα για τους Γερμανούς έκβαση του γαλλο-πρωσικού πολέμου. Αυτό το «αντίπαλο δέος» των ελγίνειων γλυπτών του Παρθενώνα στο Βρετανικό Μουσείο ενεργοποίησε μεγάλο τμήμα της ευρωπαϊκής διανόησης, για δύο κυρίως λόγους: Η ελληνιστική τέχνη, που ως τότε θεωρούνταν προϊόν μιας περιόδου παρακμής, εμφανιζόταν τώρα στα ανάγλυφα με σκηνές από τη *Γιγαντομαχία* στην τεράστια ζωφόρο του βωμού ισάξια με εκείνη της κλασικής εποχής. Παράλληλα, αποδεικνυόταν εσφαλμένη η καθιερωμένη άποψη ότι στην τελειότητα μπορούσαν να φτάσουν μόνο έργα που είχαν τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της τελευταίας. Ο ρεαλισμός, το ακραίο πάθος, η ταραχή των μορφών και ο δυναμισμός της σύνθεσης ανέτρεπαν άρδην την εικόνα της κλασικής τέχνης με «το ήρεμο μεγαλείο», όπως την ήθελε ο J. J. Winckelmann. Η ευρεία συζήτηση που αναπτύχθηκε γύρω από τον *Βωμό της Περγάμου* με πρωταγωνιστές αρχαιολόγους και ιστορικούς της τέχνης<sup>5</sup> οδήγησε στο συμπέρασμα ότι, όπως το Ελληνιστικό Μπαρόκ αντιμετωπίστηκε θετικά και



3 Th. Lipps, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, 1903-6

4 Th. Lipps, *Ästhetik...*, φόρμες



5 Βωμός της Περγάμου, c. 180-150 π.Χ., Βερολίνο, Pergamonmuseum

δημιούργησε τη δυνατότητα επανεκτίμησης της αρχαίας ελληνικής τέχνης, με τον ίδιο τρόπο θα μπορούσε να επαναξιολογηθεί και το Μπαρόκ σε σχέση μάλιστα με την προηγούμενη περίοδο, την Αναγέννηση<sup>6</sup>.

#### Οι ιστορικές συνθήκες

Η περίοδος του Μπαρόκ και του Ροκοκό (c. 1700-1800) –η δεύτερη δεν θα μας απασχολήσει εδώ–, υπήρξε μία από τις πιο ταραγμένες στην ευρωπαϊκή ιστορία, γεμάτη συγκρούσεις, αντιθέσεις και αντιφάσεις, με ποικιλία που εκπλήσσει, αλλά και με μια ενότητα ιδεών που τελικά αμβλύνει, «εξημερώνει» τη διαφορετικότητα. Ειδικά ο 17<sup>ος</sup> αιώνας γνώρισε μια βαθιά οικονομική, θρησκευτική και κοινωνική κρίση που συνοδεύτηκε από μεγάλες ανθρωπογενείς ή φυ-

σικές καταστροφές και τη βουβωνική πανώλη σταθερά παρούσα, ιδίως στην Ιταλία, από την περίοδο του Μαύρου Θανάτου (1347-50) μέχρι το 1670 περίπου, αλλά και τον 18<sup>ο</sup> αιώνα με πιο αραιή εμφάνιση. Το κύριο πολιτικό σύστημα, η απολυταρχία, βρήκε την πληρέστερη έκφρασή του στη Γαλλία και την Ισπανία, χώρες που, όπως το Βέλγιο και η Ολλανδία, σε γενικές γραμμές τότε διαμόρφωσαν το έως σήμερα ισχύον εδαφικό τους *status*. Οι μονάρχες διέθεταν απεριόριστη εξουσία, για την οποία μάλιστα πίστευαν πως είχαν γεννηθεί και την οποία ισχυρίζονταν ότι αντλούσαν από τον Θεό. Για να περιορίσουν δραστικά τη δύναμη των ευγενών, οι οποίοι ήδη από τον Μεσαίωνα, σε αντάλλαγμα της παραχώρησης γαιών, παρείχαν στρατιωτική προστασία στους χωρικούς-παραγωγούς της υπαίθρου, επηρεάζοντας,



6 Βωμός της Περγάμου, Γιγαντομαχία (λεπτομέρεια)



7 Χάρτης της Ευρώπης, c. 1650

ως έναν βαθμό, και τις στρατιωτικές αποφάσεις, οργάνωσαν επαγγελματικούς στρατούς, που τους ήταν απόλυτα αφοσιωμένοι. Τη δραματικότερη μορφή της έλαβε η κρίση με τον Τριακονταετή Πόλεμο (1618-48), που βασικό του αίτιο είχε την υποβόσκουσα εχθρότητα καθολικών και προτεσταντών. Το προανάκρουσμα είχε δοθεί ήδη το 1572, όταν κατά τη διάρκεια ενός γάμου στο Παρίσι φανατικοί καθολικοί έσφαξαν περίπου 3.000 Ουγενότους (Γάλλοι προτεστάντες). Αυτό το ειδικό γεγονός αποτυπώθηκε στην ιστορία ως «Η νύχτα του Αγίου Βαρθολομαίου». Μισό αιώνα αργότερα η Ευρώπη βυθίστηκε στη δίνη ενός πολέμου που, τηρουμένων των αναλογιών, υπήρξε τόσο καταστροφικός όσο ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος.

Με έναυσμα τοπικές θρησκευτικές συγκρούσεις στα γερμανικά πριγκιπάτα της διαλυόμενης Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, η Αυστρία και η Ισπανία των Αψβούργων στράφηκαν κατά της Γαλλίας και οι καθολικοί κατά της προτεσταντικής Ολλανδίας, Δανίας και Σουηδίας. Η Συνθήκη της Βεσφαλίας (1648) εγγυήθηκε βέβαια τη θρησκευτική ελευθερία αλλά, λόγω κυρίως της ασφυκτικής φορολόγησης, δεν απέτρεψε τη μαζική μετανάστευση πληθυσμών από την ύπαιθρο στις πόλεις και τον σχηματισμό στρατιών προσφύγων, με όλες τις συνέπειες. Ο G. A. Bailey παρατηρεί: «Στη Ρώμη, στη Νάπολη και το Τοledo του Μπαρόκ (πόλεις επικίνδυνες όσο το Bronx της Νέας Υόρκης τη δεκαετία του '70 ή το Rio de Janeiro σήμερα), ήταν καθημερινό θέαμα τα δημόσια λυν-

τσαρίσματα, τα οπλισμένα παιδιά, οι ανεξέλεγκτοι ληστές που παρουσιάζονταν ακόμη και σαν προσκυνητές, η διαδομένη πορνεία και η χαρτοπαιξία»<sup>7</sup>. Αυτό το ετερόκλητο πλήθος, με τη βοήθεια έντυπων πλέον μέσων προπαγάνδας (μπροσούρες, φειγβολάν), άρχισε να αποκτά πολιτική συνείδηση, να ασκεί κριτική στους κυβερνώντες και στους ευγενείς και να συμμετέχει σε οργανωμένες εξεγέρσεις. Η δημόσια εκτέλεση του βασιλιά της Αγγλίας Κάρολου Α΄ (1649), ο οποίος είχε προβεί σε εκκαθαρίσεις πουριτανών-καλβινιστών, υπήρξε μία από τις κορυφώσεις αυτών των εξελίξεων. Μέσα στον αστικό ιστό πόλεων όπως το Παρίσι και το Λονδίνο αναδύθηκε προοδευτικά η μεσαία τάξη (*bourgeoisie*), η οποία στράφηκε στο εμπόριο και τη βιομηχανία, δηλαδή την παραγωγή αγαθών σε μεγάλες ποσότητες και τη διακίνησή τους και πέραν των εθνικών συνόρων. Η δύναμη μεγάλων συντεχνιών, όπως εκείνη των εριουργών, ατόνησε σταδιακά, ενώ τομείς που απαιτούσαν μεγάλα κεφάλαια – ναυπηγική, εξόρυξη μετάλλων, τυπογραφία– προσέλαβαν διεθνή χαρακτήρα.

### Ο ρόλος της Εκκλησίας

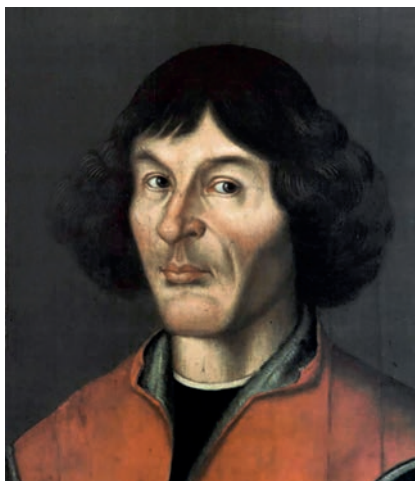
Ο άλλος μεγάλος πρωταγωνιστής στην ιστορική πραγματικότητα της περιόδου υπήρξε η Εκκλησία ή ακριβέστερα η εκκλησιαστική μοναρχία. Επειδή, όπως θα δούμε πιο κάτω, ο 17<sup>ος</sup> αιώνας ονομάστηκε και αιώνας της Αντιμεταρρύθμισης, στο σημείο αυτό είναι αναγκαίο να γίνει μια σύντομη αναφορά στη Μεταρρύθμιση. Το 1517 ο Γερμανός μοναχός και θεολόγος Μαρτίνος Λούθηρος (1483-1546) ανάρτησε στην πύλη του καθεδρικού της Βιτεμβέργης ένα κείμενο με τις 95 *θέσεις* του αμφισβητώντας την αυθεντία της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας, που είχε κάτω από τον έλεγχο της τον χριστιανισμό της Δύσης μετά την πτώση της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Υποστήριζε πως ο μόνος μεσολαβητής ανάμεσα στον άνθρωπο και τον Θεό είναι ο Χριστός και όχι η Εκκλησία, δηλαδή η ιεραρχία των κληρικών της Ρώμης, η οποία ιδιοτελώς τον είχε υποκαταστήσει εφαρμόζοντας απαράδεκτες πρακτικές, με προκλητικότερη τα συγχωροχάρτια που πουλούσε ο πάπας για να χρηματοδοτήσει την ανέγερση της *Βασιλικής του Αγίου Πέτρου*. Παράλληλα, από τα Μυστήρια παραδεχόταν μόνο το Βάπτισμα και τη Θεία Ευχαριστία. Απέρριπτε τη λατρεία των ιερών εικόνων και των λειψάνων καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι η σωτηρία μπορούσε να επιτευχθεί μόνο με την πίστη («*sola fide*»), όχι με τις καλές πράξεις, και ότι το ποιος θα σωθεί είναι προδιαγεγραμμένο («*predestinazione*») από τον Θεό.

Ο πάπας Λέων Ι΄ αφόρισε τον Λούθηρο το 1521 αλλά δεν μπόρεσε να καταστείλει τη γενικότερη διαμαρτυρία και απαίτηση για αλλαγή, που απλώθηκε στη βόρεια κυρίως Ευρώπη με τη βοήθεια και της τυπογραφίας. Με τον Ελβετό Σβίγκλιο (Huldrych Zwingli) και τον Γάλλο Καλβίνο (John Calvin), προωθητές των *θέσεων* του Λούθηρου, η διάσπαση του Καθολικισμού ήταν πλέον γεγονός που φυσικά δεν μπορούσε να μείνει αναπάντητο. Η Καθολική Εκκλησία αντέδρασε συγκαλώντας τη Σύνοδο του Trento (Tridentium) (1545-63), αλλά με αναπόφευκτη, όπως αποδείχθηκε, τη σταδιακή

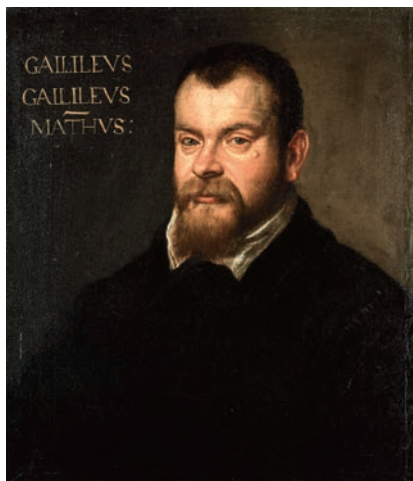
απώλεια μεγάλου μέρους της αυθεντίας της τον 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα. Κύριοι στόχοι της Συνόδου, που ολοκληρώθηκε σε τρεις φάσεις και οι αποφάσεις της επικυρώθηκαν το 1564, ήταν όχι να καταδικαστεί η κατάχρηση δύναμης αλλά να καταγγελθούν ορισμένες πρακτικές (συγχωροχάρτια) της Καθολικής Εκκλησίας και να επαναβεβαιωθεί ή να επαναπροσδιοριστεί η στάση της σε δογματικά ζητήματα υπό τα νέα δεδομένα της αναθεωρητικής θεολογίας του Λούθηρου. Μέχρι το 1600 ο Προτεσταντισμός είχε ήδη επικρατήσει στην Αγγλία, τη Σκανδιναβία, την Ολλανδία, την Ελβετία και τη βορειοδυτική Γερμανία, ενώ καθολικές παρέμειναν η Ιταλία, η Ισπανία, η Γαλλία, η Φλάνδρα και η νότια Γερμανία.

Ιδιαίτερη σημασία για την τέχνη του Μπαρόκ είχε η κανονιστική απόφαση της Συνόδου που αφορούσε τη λατρεία των εικόνων. Στο εικονοκλαστικό μένος των προτεσταντών –κυρίως των οπαδών του Καλβίνου και του Σβίγκλιου– η Καθολική Εκκλησία αντέτεινε ότι οι εικόνες είναι απαραίτητες όταν ζητούμε τη βοήθεια και την ευλογία των αγίων που δέονται για εμάς στον Θεό. Όταν εικονογραφικά βασίζονται στις Γραφές και είναι ιστορικά ακριβείς, δεν είναι είδωλα, γιατί η τιμή, η προσκύνηση και η λατρεία μεταβαίνει στο πρωτότυπο, στο πρόσωπο δηλαδή που απεικονίζεται. Πλήθος κειμένων εκκλησιαστικών συγγραφέων που επεξεργάστηκαν την κανονιστική οδηγία της Συνόδου παγίωσαν τα ζητούμενα της θρησκευτικής θεματολογίας. Θα έπρεπε να είναι σαφής, απλή, κατανοητή, ρεαλιστική –ιδιαίτερα σε σκηνές μαρτυριών– και να παρέχει ερεθίσματα ευσέβειας. Αυτά τα χαρακτηριστικά αρχίζουν να διακρίνονται στην τέχνη μετά το 1580. Έχει επισημανθεί ότι η αντίδραση της Καθολικής Εκκλησίας στον Προτεσταντισμό, όπως κωδικοποιήθηκε στο Trento και είναι γνωστή ως Αντιμεταρρύθμιση, θα ήταν σωστότερο να ονομαστεί «Καθολική Μεταρρύθμιση», επειδή στόχευε περισσότερο στην ενδυνάμωση της Εκκλησίας εκ των έσω παρά στον αγώνα κατά των προτεσταντών<sup>8</sup>.

Αιχμή του δόρατος σε αυτή την εκστρατεία υπήρξε το Τάγμα των Ιησουιτών, που ιδρύθηκε το 1534 από τους μετέπειτα (1622) ανακηρυχθέντες αγίους Ignatius Loyola και Francisco Xavier. Ο κύριος σκοπός που με φανατισμό και στρατιωτική πειθαρχία υπηρέτησαν οι Ιησουίτες ήταν ο προπαγανδισμός της Καθολικής πίστης, δίνοντας μάλιστα έμφαση στη διάδοσή της και στις άλλες ηπείρους, πέραν της ευρωπαϊκής. Γι' αυτό άλλωστε το Βατικανό ίδρυσε ειδικό γραφείο της *Propaganda Fide* στο κέντρο της Ρώμης. Είναι ωστόσο χρήσιμο να έχουμε στον νου μας ότι ο Προτεσταντισμός ήδη από τη δεκαετία του 1580-90 είχε χάσει τη μαχητικότητά του και από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα έπαψε να αποτελεί ενεργό απειλή για την Καθολική Εκκλησία. Η αναζωογόνηση της Εκκλησίας είχε συντελεστεί και η Καθολική πίστη είχε παγιωθεί, συχνά με τη βία –Ιερά Εξέταση, αφορισμοί, βασανιστήρια– ή μέσα και από ακραίες επιλογές όπως η απόφαση του Φίλιππου Β΄ της Ισπανίας να απαγορεύσει στις Κάτω Χώρες οποιαδήποτε άλλη μορφή λατρείας πλην εκείνης που επέβαλλε η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία, απειλώντας με ποινή θανάτου ακόμη και μετανοήσαντες «αιρετικούς». Με τον πάπα Ουρβανό Η΄ θα άρχιζε μια νέα περίο-



8 Nicolaus Copernicus, 1473-1543



9 Galileo Galilei, 1564-1642



10 Isaak Newton, 1642-1727

δος, μισού περίπου αιώνα, που συμπίπτει με την απόλυτη κυριαρχία του Μπαρόκ. Η τέχνη, κατά την Εκκλησία, δεν θα είχε πλέον στόχο να αναπαριστά απλώς την ορατή πραγματικότητα ή και να διδάσκει, αλλά να εντυπωσιάζει, να συγκινεί, να πείθει και ταυτόχρονα να προσφέρει αισθητική απόλαυση. Δεν μπορούσε φυσικά να αποδείξει την αλήθεια της πίστης, αλλά είχε όλα τα μέσα για να ενεργοποιήσει τη φαντασία που, σπάζοντας τα όρια της πραγματικότητας, θα έδειχνε τον δρόμο της σωτηρίας.

Οι Ιησουίτες, μαζί με άλλα θρησκευτικά τάγματα, πάπες και το συγγενικό περιβάλλον τους, ευγενείς και απόλυτους μονάρχες, υπήρξαν οι σημαντικότεροι υποστηρικτές της τέχνης του Μπαρόκ, γεγονός που οδήγησε πολλούς μελετητές στο να το εξισώσουν με τον δογματισμό και την τυραννία. Όμως όσο προχωρεί η έρευνα όλο και γίνεται σαφέστερο ότι ένα μεγάλο μέρος της προωθητικής δύναμης του ρεύματος πηγάζει από τους ίδιους τους καλλιτέχνες που με τη σειρά τους εκπροσωπούν τα ζητούμενα ενός ευρύτερου κοινού παραγγελιοδοτών, από μεγαλέμπορους και βιοτέχνες μέχρι μοναχούς και προσκυνητές.

### Η επιστήμη

Για την κατανόηση της περιόδου 1600-1750, που από μεθοδολογική αναγκαιότητα διαιρείται σε Πρώιμο (1600-1625), Ωριμο ή Υψηλό (1625-1675) και Ύστερο (1675-1750) Μπαρόκ, ανάλογη με τη σημασία του πολιτικού και θρησκευτικού χάρτη είναι εκείνη του επιστημονικού. Ήδη τον 16<sup>ο</sup> αιώνα ο Πολωνός φυσικός και αστρονόμος Κοπέρνικος είχε υποστηρίξει πως το κέντρο του κόσμου δεν είναι η Γη αλλά ο Ήλιος, γύρω από τον οποίο περιστρέφονται οι πλανήτες. Την τροχιά τους μελέτησε αργότερα ο Γερμανός μαθηματικός Johan Kepler (1571-1630) αποδεικνύοντας ότι δεν είναι κυκλική αλλά ελλειπτική, ενώ η βελτίωση του τηλεσκοπίου από τον Ιταλό αστρονόμο και μαθηματικό Γαλιλαίο επέτρεψε τον εντοπισμό και των δορυφόρων των πλανητών. Όμως οι θεωρίες για την ηλιοκεντρική δομή του σύμπαντος προκάλεσαν την έντονη αντίδραση της Καθολικής Εκκλησίας

που, καταρτίζοντας έναν *Index Expurgatorius*, απαγόρευσε την κυκλοφορία των βιβλίων του Κοπέρνικου το 1616 και ανάγκασε τον Γαλιλαίο να αποκηρύξει τις απόψεις του ενώπιον των ιεροεξεταστών το 1632. Η επιστήμη θα εξελισσόταν πλέον σε συνθήκες σύγχυσης, καχυποψίας και αναταραχής<sup>9</sup>. Η εμπειρική μέθοδος μέτρησης και ανάλυσης των φαινομένων θα δικαιωνόταν πλήρως με τον Άγγλο φυσικό και φιλόσοφο Νεύτωνα, που με τη θεωρία της βαρύτητας (*Principia*, 1687) καθόρισε την πορεία της φυσικής μέχρι τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι η λέξη *επιστήμη* τον 17<sup>ο</sup> αιώνα δεν είχε προσλάβει ακόμη τη σημερινή της σημασία. Για παράδειγμα, ο Γαλιλαίος ή ο Νεύτων θεωρούσαν το έργο τους κλάδο της φυσικής φιλοσοφίας. Οι κατακτήσεις των εμπειρικών επιστημών θα αποδυνάμωναν σοβαρά τη μεταφυσική θεώρηση του κόσμου –κάτι που, όπως θα δούμε στο σχετικό κεφάλαιο, γίνεται σαφέστερο από οπουδήποτε αλλού στην ολλανδική ζωγραφική– και οι άνθρωποι θα ατένιζαν πλέον με μεγαλύτερη βεβαιότητα το σύμπαν. Η περίφημη ρήση του Άγγλου φιλόσοφου Francis Bacon (1561-1626) «put everything to trial, discover the facts», που παρέπεμπε άμεσα στην αναζήτηση του πώς και του γιατί στον κόσμο μας, θα οδηγούσε προοδευτικά στο κίνημα του Διαφωτισμού τον 18<sup>ο</sup> αιώνα.

Η επαναστατική θεωρία του Κοπέρνικου και η συνακόλουθη συνειδητοποίηση της ύπαρξης του απείρου φαίνεται να εμποτίζει τόσο τη διανόηση όσο και την τέχνη του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Όσον αφορά την τέχνη, αυτό, όπως θα δούμε στη συνέχεια, αντανακλάται στο ενδιαφέρον για τον χώρο, τον χρόνο και το φως, ή πιο συγκεκριμένα, στην ιλουζιονιστική υπέρβαση της διάκρισης πραγματικού και φανταστικού χώρου στη ζωγραφική και ιδιαίτερα στις μεγάλες παραστάσεις οροφών και τοίχων ή στην προβολή τμημάτων των γλυπτών έξω από τα όρια των κογχών που τα περιβάλλουν<sup>10</sup>.

Ανάλογες καινοτομίες σημειώνονται και στο πεδίο της μουσικής του Μπαρόκ, όσον αφορά τα είδη, τη σύνθεση και τη χρήση των οργάνων. Ο ρυθμός των νέων μουσικών ειδών (*όπερα, φούγκα, καντάτα, ορατόριο*) είναι πολύπλοκος, πλη-

10

θωρικός και συγκινησιακά φορτισμένος, ενώ τα μουσικά όργανα εξελίσσονται και προσαρμόζονται στις απαιτήσεις της σύνθεσης. Στη χορεία των ιδιοφυών συνθετών της εποχής συγκαταλέγονται οι Antonio Vivaldi, Alessandro Scarlatti, Tomaso Albinoni, Johan Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel και Henry Purcell.

### *To status του καλλιτέχνη και οι Ακαδημίες*

Με ζωγράφους και γλύπτες της Αναγέννησης όπως ο Leonardo, ο Ραφαήλ, ο Μιχαήλ Άγγελος, ο Tiziano, ο Dürer κ.ά. δεν έμενε πλέον κανένα περιθώριο αμφισβήτησης της πνευματικής διάστασης της καλλιτεχνικής δημιουργίας, που απαιτούσε τη σύντηξη επιστημονικής κατάρτισης και ανθρωπιστικής παιδείας. Η εικόνα, το γλυπτό, το αρχιτεκτόνημα δεν ήταν, δηλαδή, προϊόν χειρωνακτικής μόνον εργασίας και επιδεξιότητας, αλλά κυρίως ενέργημα του νου, το οποίο τροφοδοτούσε αφενός η γνώση της προοπτικής, της ανατομίας, των αναλογιών, της λειτουργίας του φωτός και του χρώματος και αφετέρου η εξοικείωση με τη Βίβλο, τη μυθολογία, την ιστορία και τη λογοτεχνία. Όμως οι συντεχνίες στις οποίες από τον Μεσαίωνα ανήκαν οι καλλιτέχνες –οι ζωγράφοι στην *Arte dei Medici e Speciali*, οι γλύπτες και ενίοτε οι αρχιτέκτονες στην *Arte dei Maestri di Pietra e Legname*– δεν είχαν τη δυνατότητα να παράσχουν αυτή την υψηλών απαιτήσεων εκπαίδευση, με συνέπεια να προκαλούν πλέον ένα αίσθημα ασφυξίας στα μέλη τους. Έτσι γεννήθηκε ο θεσμός των Ακαδημιών που εξ ορισμού, λόγω της άμεσης παραπομπής στην Ακαδημία του Πλάτωνα, περιβλήθηκαν με κύρος, αναμφισβήτητητα όχι αναντίστοιχο με την προσφορά τους, σε σύγκριση με εκείνη των συντεχνιών.

Η πρώτη καλλιτεχνική Ακαδημία των νεότερων χρόνων, η *Accademia del Disegno*, ιδρύθηκε στη Φλωρεντία το 1563. Από την ονομασία της γίνεται αντιληπτή η έμφαση που δινόταν στο σχέδιο, πρώτα ως σύλληψη μιας πρωτότυπης ιδέας από τον καλλιτέχνη (*disegno interno*) και στη συνέχεια ως αισθητοποίησή της με τα μέσα της ζωγραφικής. Το πρώτο σκέλος, σε αντίθεση με το δεύτερο, δεν ήταν δυνατό να διδαχθεί. Το 1582 ακολούθησε η ίδρυση της *Accademia degli Desiderosi* (Ακαδημία των Φιλομαθών), που μετονομάστηκε αργότερα (c. 1590) σε *Accademia degli Incamminati* (Ακαδημία εκείνων που βαδίζουν αναζητώντας την αλήθεια) στη Μπολόνια –την πόλη με το αρχαιότερο πανεπιστήμιο της Ευρώπης–, από τους αδελφούς Annibale και Agostino Carracci, με τον εξάδελφό τους Ludovico συνιδρυτή και διευθυντή (*caposcuola*) από το 1595, όταν εκείνοι έφυγαν στη Ρώμη, ως τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Οι μαθητές, που κάποια στιγμή έφτασαν τους εκατό, διδάσκονταν ζωγραφική, γλυπτική και αρχιτεκτονική σε πρακτικό και θεωρητικό επίπεδο. Από τους δασκάλους τους και από διαλέξεις προσκεκλημένων *letterati* μάθαιναν την αξία του *disegno* –έχουν σωθεί αρκετές χιλιάδες σχέδια των τριών Carracci–, της έκφρασης των ανθρωπίνων συναισθημάτων (*affetti*) μέσω των κινήσεων του σώματος, τη σπουδαιότητα της μουσικής και της λογοτεχνίας, ενώ η εξάσκησή τους βασιζόταν όχι μόνο στη μελέτη της ανατομίας σε γύψινα εκμαγεία αρχαίων γλυπτών αλλά και

σε ζωντανό, γυμνό μοντέλο. Το μορφοπλαστικό *desideratum* ήταν ο συνδυασμός του σχεδίου του Ραφαήλ με το χρώμα του Tiziano.

Η *Accademia degli Incamminati* είχε ως πρότυπο την περφόρητη *Accademia di San Luca* της Ρώμης, που ιδρύθηκε το 1577. Η τελευταία στόχο της είχε να εξυψώσει το επαγγελματικό, κοινωνικό και μορφωτικό *status* των μαθητών –σε αυτούς συμπεριλαμβάνονταν και γυναίκες, που όμως αποκλείονταν από τη μελέτη του φυσικού γυμνού– με ποικίλα μέσα: σχέδιο από εκμαγεία σπουδαίων έργων της ρωμαϊκής γλυπτικής, βιβλιοθήκη με θεωρητικά βιβλία, διαλέξεις γύρω από την τέχνη καθώς και περιοδικές εκθέσεις των μαθητών, Ιταλών και ξένων. Σε γενικές γραμμές, ωστόσο, οι Ακαδημίες της Φλωρεντίας και της Ρώμης είχαν περισσότερο τον χαρακτήρα κοινωνικής λέσχης.

Το 1648 ιδρύθηκε στο Παρίσι η *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, που καθόρισε την πορεία της γαλλικής τέχνης μέχρι και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ουσιαστικό έργο άρχισε να παράγει από τη δεκαετία του 1660, όταν ο Λουδοβίκος ΙΔ΄, μετά τον θάνατο του πρωθυπουργού Mazarin και την πλήρη ανάληψη των καθηκόντων του (1661), την κατέστησε υπόθεση του κράτους και την έθεσε υπό την αιγίδα του. Την εποπτεία της ανέθεσε στον ικανότατο σύμβουλό του Jean-Baptiste Colbert, ο οποίος θεωρούσε τις τέχνες το ιδεώδες μέσο για να δοξαστεί η Γαλλία και ο βασιλιάς της. Η πρώτη του ενέργεια ήταν η αναδιοργάνωση του *Εθνικού Εργαστηρίου Gobelins*, που από χώρος παραγωγής χρωμάτων τον 15<sup>ο</sup> αιώνα, εξελίχθηκε σε εργοστάσιο κατασκευής των περίφημων φερώνυμων ταπισερί στις αρχές του 17<sup>ου</sup>, ενώ από το 1664 με διευθυντή τον Charles Le Brun και με περισσότερους από 250 τεχνίτες άρχισε να κατασκευάζει εκτός από ταπισερί, έπιπλα και πολυτελή αντικείμενα για τις ανάγκες των βασιλικών ανακτόρων. Ο Le Brun, ένας ζωγράφος ιστορικών θεμάτων με αξιοθαύμαστη φυσική αντοχή και οργανωτική ικανότητα, θα κρατούσε τον έλεγχο όλων των παραγγελιών του Λουδοβίκου (*Surintendant des Bâtiments*) πάνω από τρεις δεκαετίες. Το 1675 εκλέχθηκε *principe* (πρόεδρος) –ο τίτλος είναι ενδεικτικός του απαιτούμενου «πριγκιπικού» *status*– της *Accademia di San Luca* η οποία, εκτός των άλλων, συνέχισε να απονέμει βραβεία σε νέους καλλιτέχνες καθ' όλη την περίοδο του Μπαρόκ και του Ροκοκό. Τέλος, το 1683 ανέλαβε τη διεύθυνση και της *Académie Royale* θέτοντας ως κύριο στόχο τη διαμόρφωση ενός επίσημου ακαδημαϊκού στυλ, που όμως σε συνδυασμό με άλλες «κολλητικές» έμπνευσης, οικονομικού κυρίως χαρακτήρα, αλλαγές περιόριζε την ανεξαρτησία και την ελευθερία έκφρασης των καλλιτεχνών. Παράλληλα πρόβαλλε η αναγκαιότητα ενός προγράμματος μαθημάτων με συγκεκριμένη εκπαιδευτική στόχευση. Κατά τον Le Brun, η ανάλυση του έργου ζωγραφικής θα έπρεπε να αφορά τέσσερα πεδία: σύνθεση, σχέδιο και αναλογίες, έκφραση συναισθημάτων, χρώμα και φως. Περιφραγμένες είναι οι σχετικές διαλέξεις του (*discours*). Το στυλιστικό πρότυπο βρισκόταν στη Ρώμη, αλλά στην υπηρεσία της Εκκλησίας. Μια παραλλαγή, λοιπόν, του ρωμαϊκού Μπαρόκ επί το κο-

σμικότερον στάθηκε η τελική επιλογή της *Académie Royale* για τη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική, που είχαν πλέον αναγνωρισθεί ως ελευθέρια τέχνες σε ολόκληρη την Ευρώπη. Αξίζει να προστεθεί ότι το 1666 ιδρύθηκε μια άλλη *Γαλλική Ακαδημία* στη Ρώμη, για να καλύψει τις ανάγκες των νέων Γάλλων καλλιτεχνών που σπούδαζαν στην αιώνια πόλη. Η ενέργεια αυτή όμως είχε συμβολικό κυρίως νόημα επειδή πρόβαλλε πλέον το Παρίσι ως «δεύτερη Ρώμη» για την καλλιτεχνική ζωή της Ευρώπης. Μέσα σε μία δεκαετία προστέθηκαν και οι *Ακαδημίες Χορού* (1661), *Επιστημών* (1666), *Μουσικής* (1669) και *Αρχιτεκτονικής* (1671). Πολύ αργότερα (1768) ιδρύθηκε η *Royal Academy of Arts* στο Λονδίνο με οδηγό την *Accademia di San Luca* και την *Académie Royale* και με πρώτο πρόεδρο τον σημαντικότερο προσωπογράφο της Αγγλίας, Joshua Reynolds. Στο πλαίσιο της δραστηριότητάς της διοργάνωνε ετήσιες εκθέσεις και διαλέξεις επιφανών καλλιτεχνών, αλλά δεχόταν περιορισμένο αριθμό μαθητών, ποτέ περισσότερους από 30 σε κάθε έτος.

Στους κόλπους των ακαδημιών συντελέστηκε και η ιεράρχηση των κατηγοριών της κοσμικής εικονογραφίας, που ουσιαστικά θα υποκαθιστούσε στο εξής τη θρησκευτική. Ο όρος *κοσμικός* (*secular, profane*) άρχισε να χρησιμοποιείται από τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα σε αντιδιαστολή με τη θρησκευτική θεματογραφία που είχε απασχολήσει τόσο την Καθολική Εκκλησία στη Σύνοδο του Trento όσο και την Προτεσταντική. Η *Académie Royale* του Παρισιού προχώρησε πρώτη στη διάκριση σε μείζονα και ήσσονα είδη (*grands genres-petits genres*), δηλαδή σε «υψηλή» και «χαμηλή» τέχνη. Στην κορυφή τοποθέτησε τα ιστορικά, μυθολογικά και αλληγορικά θέματα και στις χαμηλότερες βαθμίδες της κλίμακας την προσωπογραφία, την τοπιογραφία, τις ηθογραφικές σκηνές και τη νεκρή φύση. Το κριτήριο κατάταξης διαμορφώθηκε σε σχέση με το αν στην παράσταση

υπήρχε ή όχι πλοκή, αφήγηση, δράση, δηλαδή διανοητική επεξεργασία του θέματος, παραπέμποντας άμεσα στον Αριστοτέλη που γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο θεωρεί την τραγωδία ανώτερη από την επική ποίηση και την κωμωδία. Με την κατηγοριοποίηση οι ακαδημαϊκοί του 17<sup>ου</sup> αιώνα αποσκοπούσαν στο να αναβαθμίσουν το *status* της ζωγραφικής και έμμεσα της γλυπτικής στο επίπεδο της λογοτεχνίας<sup>11</sup>. Όμως οι θεματικές κατηγορίες δεν αποτελούσαν στεγανά. Για παράδειγμα, τον 17<sup>ο</sup> αιώνα ένα επεισόδιο της Παλαιάς Διαθήκης, η θυσία του Αβραάμ, θεωρούνταν ακόμη συμβολική προεικόνιση της θυσίας του Χριστού, ενώ συχνά ηθογραφικές σκηνές ή νεκρές φύσεις περιείχαν την αφηρημένη ιδέα της *vanitas*, δηλαδή είχαν αλληγορική σημασία.

Το Μπαρόκ είναι ένα στυλ με κατεξοχήν ευρωπαϊκή ταυτότητα, το οποίο διαφοροποιήθηκε λιγότερο ή περισσότερο από χώρα σε χώρα. Εξακτινώθηκε όμως και πέραν της Ευρώπης, με τους Ολλανδούς εμπόρους που το έκαναν γνωστό στους Κινέζους ζωγράφους πορσελάνης, τους Πορτογάλους στην αποικία της Goa στην Νοτιοδυτική Ινδία, και τους επισκόπους της Νότιας Αμερικής που το υιοθέτησαν μένοντας προσκολλημένοι σε αυτό, ακόμη και όταν είχε πλέον εκτονωθεί πλήρως στην Ευρώπη. Όπως θα διαπιστωθεί και στη συνέχεια, το Μπαρόκ δεν εξαντλείται στον μορφολογικό πλούτο, στη χλιδή των υλικών, στις εκρήξεις του χρώματος και την αποθέωση της κίνησης. Είναι πάνω απ' όλα τρόπος έκφρασης, ούτε ανώτερος ούτε κατώτερος, απλώς διαφορετικός από εκείνον της Αναγέννησης, τελικά στάση ζωής άρρηκτα συνδεδεμένη με την τέχνη. «Ο 17<sup>ος</sup> αιώνας» παρατηρεί η Evonne Levy «χαρακτηρίζεται από την υπέρβαση των συνόρων: των φυσικών με τα ταξίδια, των πολιτικών με τις κατακτήσεις εδαφών, των διανοητικών με τις ιδέες, των υλικών με τη διακίνηση αγαθών. Όλοι αυτοί οι παράγοντες συνέβαλαν στο να γίνει το Μπαρόκ το πρώτο στυλ που εμφανίστηκε και στα δύο ημισφαίρια [...]»<sup>12</sup>.