



Πανεπιστήμιο Κρήτης
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας
Τομέας Ιστορίας Τέχνης της Δύσης
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

**Η ανάδυση του τοπίου
στην πρόιμη φλαμανδική ζωγραφική**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
της
Ευαγγελίας Μαναβάκη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Παναγιώτα Κορνέζου



Ρέθυμνο, Μάρτιος 2014

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία αποτελεί τον τελευταίο σταθμό ενός ταξιδιού που ξεκίνησε ως ιδέα δώδεκα χρόνια πριν και υλοποιήθηκε τον Σεπτέμβριο του 2009, με την εισαγωγή μου στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Ιστορίας της Τέχνης στο Ιστορικό – Αρχαιολογικό Τμήμα της Φιλοσοφικής Σχολής Κρήτης.

Ήταν ένα ταξίδι, όμοιο με κάθε ταξίδι που σέβεται τον εαυτό του: με «λιμένες πρωτοειδωμένους» από το *Περί Ζωγραφικής* του Αλμπέρτι ως την *Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος* του Κανελλόπουλου και από τις *Vite* του Μπελόρι ως «τα πολλά πρόσωπα» του Καραβάτζο. Με «ηδονικά μυρωδικά κάθε λογής», νέα ορολογία και ανεξάντλητη βιβλιογραφία, τέχνη – επιστήμη – έρευνα σε αδιάκοπο κοινό βηματισμό. Με νηνεμία και φουρτούνες, προσωπικές δυσκολίες και απώλειες.

Το τέλος του διετούς ταξιδιού αδιάλειπτης παρακολούθησης σε τέσσερα μεταπτυχιακά και σε τρία προπτυχιακά μαθήματα, καθώς και η παιδιόθεν αγάπη μου για τα μεσαιωνικά χρόνια με έφεραν ως τη Φλάνδρα των αρχών του 15^{ου} αιώνα. Το θέμα μιας διπλωματικής εργασίας αφορά την πρόσληψη από τους ιστορικούς της τέχνης ενός καλλιτέχνη, μιας τεχνοτροπίας, μιας καλλιτεχνικής γενιάς ή εποχής. Ήθελα επομένως να συμμορφωθώ στην παραπάνω απαίτηση χωρίς εκπτώσεις στην αναζήτηση του απαιτούμενου θεωρητικού υλικού και συνάμα να έχω την ευκαιρία ώστε να μελετήσω και αξιοποιήσω πρακτικά τους πίνακες ζωγραφικής που παράχθηκαν στον συγκεκριμένο τόπο και χρόνο.

Κάπως έτσι επέλεξα ως ερευνητικό θέμα την *ανάδυση του τοπίου στην πρώιμη φλαμανδική τέχνη*. Κι ενώ οι φέροντες τοπιογραφικά στοιχεία πίνακες ήταν αμέτρητοι, βρέθηκα προ «βιβλιογραφικής εκπλήξεως»: η ελληνική ιστοριογραφία του τοπίου περιορίζεται σε καταλόγους εκθέσεων νεοελληνικής τοπιογραφίας και σχετικά άρθρα¹. Μετρημένες στα δάχτυλα του ενός χεριού και οι ανάλογες ξενόγλωσσες μονογραφίες και μελέτες. Και γενικότερα, στα πολυάριθμα βιβλία και άρθρα με άξονα τη φλαμανδική ζωγραφική, οι συγγραφείς και οι συντάκτες τους προσεγγίζουν το τοπίο περιστασιακά και μεμονωμένα, συχνά και από αντίθετη οπτική. Το αποδελτιωμένο υλικό από τις ελληνικές πανεπιστημιακές βιβλιοθήκες, τα google books, το jstor και το διαδίκτυο δεν περιορίσαν δραστικά την αμηχανία μου, αλλά διαμόρφωσαν τα κύρια ερευνητικά ερωτήματα: Ποια είναι η *τυπολογία* του

¹ Ενδεικτικά: ανάλογες εκθέσεις στην Εθνική Πινακοθήκη το 1998 και στο Ίδρυμα Θεοχαράκη το 2009 - άρθρο της Μαρίας Λαμπράκη-Πλάκα, «Η ηδονή της ζωγραφικής και η γέννηση του τοπίου», *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 10/5/1998

φλαμανδικού τοπίου και πώς αυτή διαμορφώθηκε; Και γενικότερα, ποιες ιδιαίτερες συνθήκες ευνόησαν την *ανάδυση του τοπίου* στη Φλάνδρα του 15^{ου} αιώνα;

Η ανάγκη για πληρέστερη βιβλιογραφία με οδήγησε ως τις Βρυξέλλες και το *Centre d' étude des Primitifs Flamands*, το εξειδικευμένο ερευνητικό κέντρο για τη ζωγραφική που παράχθηκε στις Κάτω Χώρες κατά τον 15^ο αιώνα. Με τη βοήθεια των εκεί υπευθύνων, πανεπιστημιακών καθηγητών της Ιστορίας της Τέχνης, απέκτησα πρόσβαση σε κείμενα πολύτιμα για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας. Ούτε εδώ βέβαια έλειψαν οι αντικρουόμενες προσεγγίσεις καθώς και γραφόμενα που έβριθαν αντιφάσεων και αυθαίρετων συνειρμών. Η δομή της εργασίας όμως απέκτησε σαφή διάρθρωση. Το φιλοσοφικό και θρησκευτικό πλαίσιο, η έκρηξη του ρεαλισμού και η κοινωνική ταυτότητα των παραγγελιοδοτών θα αποτελούσαν το εφαλτήριο, το θεωρητικό υπόβαθρο, για την κατανόηση της τυπολογίας *του τοπίου*. Και θα ακολουθούσε η τυπολογική παρουσίαση με αντιπροσωπευτικά έργα.

Στο Βέλγιο είχα την τύχη να θαυμάσω πολλά από αυτά τα αριστουργήματα. Οι αναμνήσεις από τη Γάνδη και την Μπριζ, η συγκίνηση μπροστά από τον *Μυστικό Αμνό*, τη *Μαργαρίτα Άνκ* ή τον τάφο του Κάρολου του Τολμηρού εμπλούτισαν την προσπάθειά μου βιωματικά και συναισθηματικά στηρίζοντας τη διάνοια.

Και, να, έφτασα πια κοντά στο καταληκτικό λιμάνι του ταξιδιού μου. Χίλια θερμά «ευχαριστώ» στους καθηγητές μου Ευγένιο Μαθιόπουλο και Παναγιώτη Ιωάννου για τη διδασκαλία, την υπομονή και τη βοήθειά τους. Βαθιά ευγνωμοσύνη για την μέντορα και καθοδηγήτριά μου Τιτίνα Κορνέζου. Χάρη στην προπτυχιακή της παράδοση μαγεύτηκα από τη φλαμανδική ζωγραφική. Χάρη στη στήριξη και την ενθάρρυνσή της έφτασα ως εδώ.

Ευχαριστώ την οικογένειά μου που ανέχτηκε να την παραμελώ επί μία τετραετία. Ιδιαίτερα τους γιους μου. Τον Βασίλη που αγόγγυστα με εφοδίαζε (ο ίδιος και οι φίλες του) με βιβλία από το Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης. Και τον Γιώργο που χρηματοδότησε το ταξίδι μου στο Βέλγιο με τον πρώτο του μισθό. Ευχαριστώ την Μάρθα που μου χάρισε το 2001 το *Λεξικό Εικαστικών Τεχνών* ως «θεμέλιο λίθο των μεταπτυχιακών σπουδών με την ελπίδα και ευχή να μη μείνουν όνειρο» και που με καμαρώνει όλα αυτά τα χρόνια. Τον Κωνσταντίνο Πρώιμο, ο οποίος μου εμπιστεύτηκε την προσωπική του βιβλιοθήκη. Την Αίθρα Μαριά που σε μια συζήτησή μας είπε τη μαγική λέξη: *τοπίο*. Τη Νίκη, την Ελένη, την Δέσποινα, τον Στέφανο, τον Παύλο – συναδέλφους και φίλους που επέτρεψαν να γίνει πρακτικά δυνατή η παρακολούθηση ενός απαιτητικού μεταπτυχιακού προγράμματος.

Αφιερωμένη στον Μανόλη

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Γεωγραφική και ιστορική ένταξη της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής

Κάτω Χώρες ονομάζονται ιστορικά τα εδάφη γύρω από το Δέλτα των ποταμών Μεύση, Σέλντ και Ρήνου. Πρόκειται για μια εύφορη περιοχή, μια «γη της Επαγγελίας που η υπόλοιπη Ευρώπη κοιτούσε με φθόνο»². Με σύγχρονους γεωγραφικούς όρους οι μεσαιωνικές *Κάτω Χώρες* περιλάμβαναν την Ολλανδία, το Βέλγιο, το Λουξεμβούργο, τμήματα της βόρειας Γαλλίας και της δυτικής Γερμανίας.

Κατά τον 15^ο αιώνα ειδικότερα, η ονομασία αφορά ένα σύνολο από 17 επαρχίες, οι οποίες αποτελούν κτήσεις του Δουκάτου της Βουργουνδίας από το 1384 ως το 1477. Η ειρηνική και ευημερούσα αυτή περίοδος χαρακτηρίζεται από μεγάλη πολιτιστική ανάπτυξη. Οι Δούκες υποστηρίζουν τις τέχνες και οι πόλεις του Νότου -η Τουρνέ (Tournai), η Μπριζ (Bruges), η Γάνδη (Ghent), οι Βρυξέλλες (Brussels), η Λουβέν (Louvain)- γίνονται πόλος έλξης για τους μεγάλους καλλιτέχνες.

Το αγγλικό επίθετο *Netherlandish* χρησιμοποιείται από τους σύγχρονους ιστορικούς της τέχνης για τη ζωγραφική που παράχθηκε κατά τον 15^ο και τις αρχές του 16^{ου} αιώνα στην παραπάνω περιοχή, ενώ οι ζωγράφοι της ίδιας περιόδου χαρακτηρίζονται ως *flemish primitives* (γαλλ. *primitifs flamands*). Ο γεωγραφικός όρος φαίνεται να αποδόθηκε συμβατικά ώστε να περιλάβει τις «Νότιες Κάτω Χώρες» (το σύγχρονο Βέλγιο) και να υποβάλει σαφή διάκριση από την «ολλανδική ζωγραφική»³. Ενώ ο όρος *primitive*, κατά τον Huizinga, αποδόθηκε με καθαρά χρονολογική έννοια: «είναι οι πρώτοι που εμφανίζονται και δεν είναι γνωστή σε μας παλιότερη ζωγραφική»⁴. Αυτή η νέα ζωγραφική – ένας νέος τρόπος έκφρασης ρεαλιστικός ή νατουραλιστικός - θα επιδράσει πάνω στην καλλιτεχνική δημιουργία ολόκληρης της Ευρώπης, με κύριους εκπροσώπους τους Γιαν Βαν Έυκ (Jan van Eyck, 1390-1441), Ρομπέρ Καμπέν (Robert Campin, 1375-1444), Ροζέ Βαν Ντερ Βάιντεν (Rogier van der Weyden, 1400-1464).

² Wim Blockmans - Walter Prevenier, *The Promised Lands: the Low Countries under Burgundian rule, 1369-1530*, Φιλαδέλφεια, University of Pennsylvania Press, 1999, σελ. 5

³ Είναι χαρακτηριστικό πως από τους μεγάλους εκπροσώπους, μόνο ο Ούγκο βαν ντερ Χους (Hugo van der Goes, 1440-1482) είναι φλαμανδός, με πολλούς από τους *flemish primitives* να κατάγονται από τη φλαμανδό-φωνη Βραβάντη (Brabant), την Ολλανδία, ακόμη και τη Γερμανία, όπως ο Μέμλινγκ (Hans Memling, 1430-1494)

⁴ Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages: a study of the forms of life, thought and art in France and the Netherlands in the XIVth and XVth centuries*, Λονδίνο, Edward Arnold, 1976, [1919] σελ. 241

Ως το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, οι μελετητές διερευνούσαν αν η πρώιμη φλαμανδική τέχνη αποτελεί αρχικό στάδιο της Αναγέννησης ή καταληκτικό του Μεσαίωνα. Οι κλασικιστές και οι γερμανοί ρομαντικοί μελετητές του 19^{ου} αιώνα (Burckhardt, Crowe – Cavalcaselle, Waagen) τοποθετούσαν τους πρώιμους φλαμανδούς ζωγράφους ανεπιφύλακτα στο Μεσαίωνα. Αντίθετα οι γάλλοι και βέλγοι κριτικοί της τέχνης (Michiel, Taine, Pirenne) εξέλαβαν τη φλαμανδική ζωγραφική ως την αρχή μιας νέας εποχής συνδεδεμένη με την οικονομική και πνευματική άνθιση της συγκεκριμένης περιοχής και ιστορικής περιόδου⁵.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ο Johan Huizinga στο περίφημο βιβλίο του, *The Waning of the Middle Ages*, σημειώνει: «οι Βαν Άυκ δεν μπορούν να χαρακτηριστούν Αναγέννηση – και υφολογικά και θεματολογικά αποτελούν προϊόν του φθινοπώρου του Μεσαίωνα»⁶. Ανάλογα και ο Arnold Hauser στην *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης* κρίνει ως «απόλυτα μεσαιωνική» την εντύπωση που δίνει «ο περιορισμένος χώρος με τις δειλές κάπως αδέξιες μορφές, τα φιλόπονα μαζεμένα συμπληρωματικά στοιχεία και τη λεπτή μικρογραφική τεχνική»⁷.

Ο Erwin Panofsky τοποθετεί τους πρώιμους φλαμανδούς ζωγράφους στη νεότερη εποχή «αν και οφείλουν πολλά στο παρελθόν»⁸. Όμως αποδίδει τη *Βόρεια Αναγέννηση* στα έργα του Durer (Albrecht Dürer, 1471-1528) «αν θα μπορούσαμε ποτέ να πούμε ότι μια μεγάλη καλλιτεχνική κίνηση αποτελεί το έργο ενός ατόμου»⁹. Ο Paul Philippot ονομάζει τη ρεαλιστική κίνηση στις Κάτω Χώρες επίσης *Βόρεια Αναγέννηση* βρίσκοντας πως δεν έχει καμιά ουσιαστική διαφορά από την αντίστοιχη στη σύγχρονή της Φλωρεντία¹⁰. Ανάλογα, οι νεότεροι μελετητές φαίνεται να έχουν υπερβεί το πρόβλημα, καθώς τοποθετούν σταθερά την πρώιμη φλαμανδική ζωγραφική κάτω από τον όρο *Βόρεια Αναγέννηση*, αναγνωρίζοντας καλλιτεχνικές ανταλλαγές και καλλιτεχνικές ανταπαντήσεις κι από τις δυο πλευρές των Άλπεων.

⁵ Wessel Krul, “Realism, Renaissance and Nationalism”, στο Bernhard Ridderbos - Anne van Buren - Henk van Veen (επιμ.), *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception, and Research*, Λος Άντζελες, Getty Publications, 2005, σελ. 257+260+265

⁶ Huizinga, σελ. 252. Ας σημειωθεί, ότι ο ιστορικός βλέπει την περίοδο δημιουργίας των Βαν Άυκ ως «έναν υψηλό και δυνατό [μεσαιωνικό] πολιτισμό σε παρακμή» (σελ. 308)

⁷ Arnold Hauser, *Κοινωνική ιστορία της Τέχνης*, Αθήνα, Κάλβος, 1968-1970 [1953], τ.2, σελ. 16

⁸ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: its Origins and Character*, Ν. Υόρκη, Harper & Row, 1971 [1953], σελ. 151 [στο εξής: ENP]

⁹ Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, 1982 [1955], Σικάγο, The University of Chicago Press / Phoenix Edition, σελ. 281

¹⁰ Paul Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas: XVe-XVIe siècles*, Παρίσι, Flammarion, 1998 [1994], σελ. 13

2. Ιστοριογραφική προσέγγιση από τον 15^ο ως τον 19^ο αιώνα

Οι πρώτες φιλολογικές μαρτυρίες, λιγιστές και εύθραυστες καθώς αφορούν μια περίπλοκη ιστορικά και πειραματική καλλιτεχνικά περίοδο, προέρχονται από την Ιταλία του 15^{ου} αιώνα. Το 1449, ο Κυριακός της Ανγκόνας (Ciriaco de Pizzicollì) περιγράφει στα *Σχόλια* το *Τρίπτυχο Αποκαθήλωση* του Βάιντεν, ιδιοκτησίας του Lionello d' Este¹¹. Χωρίς να είναι ειδικός, καταφέρνει να εντοπίσει βασικά στοιχεία της φλαμανδικής τέχνης, όπως τη μιμητική απεικόνιση της φύσης¹².

Το 1455/56 ο Bartolommeo Fazio στο *De viris illustribus* περιγράφει έργα (χαμένα σήμερα) του Γιαν Βαν Άυκ και του Βάιντεν εντυπωσιασμένος με τον ψευδαισθητικό ρεαλισμό των δύο ζωγράφων. Και ο Giovanni Santi στα *Χρονικά* του το 1485 γράφει:

*A Brugia fu tra glialtri piu lodati
El gran Iannes: el discepol Rugiero
cum altri di excellentia chiar dotati*

Σύμφωνα με τον Panofsky, ο οποίος παραθέτει τις παραπάνω πληροφορίες, προφανώς για τους ιταλούς συγγραφείς, τα πράγματα ήταν απλά: ο Βαν Άυκ είναι ο πατέρας της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής και ο δάσκαλος του Βάιντεν. Ενώ η επινόηση της ελαιογραφίας αποδίδεται στους φλαμανδούς ζωγράφους και από το *Trattato d' Architettura* (c.1461) του Filarete και από τις *Vite di uomini illustri del scolo XV* (1485) του Vespasiano da Bisticci¹³.

Ο Giorgio Vasari το 1550 στην πρώτη έκδοση των *Vite* αναπαράγει τα παραπάνω στη βιογραφία του Antonello da Messina. Στη διευρυμένη έκδοση του 1568¹⁴, προσθέτει το κεφάλαιο με τίτλο *De diversi artifice fiamminghi*, σκιαγραφώντας έτσι, σύμφωνα με τον Philippot, την πρώτη ιστορία της ζωγραφικής των Κάτω Χωρών¹⁵.

Μόλις στα μισά του 16^{ου} αιώνα θα ασχοληθεί με τη φλαμανδική ζωγραφική μελετητής από την περιοχή που τη γέννησε: ο Marcus van Vaernewijck, συγγραφέας και ποιητής από τη Γάνδη, στο έργο *Spiegel der Nederlandscher Audtheyt* (1568)

¹¹Till-Holger Borchert- Paul Huvenne, 'Jan van Eyck et la peinture de huile', στο Till-Holger Borchert (επιμ.), *Le siecle de Van Eyck : le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1530*, Γάνδη, Ludion, 2002, σελ. 221

¹² Patrizia Castelli, *Η αισθητική της αναγέννησης*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2008, σελ. 83-84

¹³ Panofsky, *ENP*, ό.π. σελ. 153+419

¹⁴ Giorgio Vasari, *Delle vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori*, Φλωρεντία, 1568 [*Lives of the painters, sculptors, and architects*, Νέα Υόρκη, Alfred A. Knopf, 1996, τ. 1, σελ. 425-27+861-68]

¹⁵ Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas*, ό.π., σελ. 5

δανείζεται από τον Βαζάρι την ιστορία για την επινόηση της ελαιογραφίας από τον Γιαν βαν Άυκ και καταγράφει τις επιγραφές στους τάφους των δύο αδερφών. Και λίγες δεκαετίες αργότερα, ο ποιητής, συγγραφέας και ζωγράφος από τη Φλάνδρα Karel van Mander στο έργο του *Schilder-boeck* (1604) αφιερώνει το 4^ο κεφάλαιο στους *Βίους των Διάσημων Ζωγράφων των Κάτω Χωρών και της Βόρειας Γερμανίας* αξιοποιώντας ως πηγές τους Βαζάρι και Vaernewijck¹⁶.

Σε έναν επίσης φλαμανδό ζωγράφο, τον Jean Baptiste Descamps και τον τόμο με τίτλο *La vie des peintres flamands, allemands et hollandes* (1753), οφείλεται η πρώτη «συστηματική και εκτεταμένη» μελέτη της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής¹⁷. Ενώ, η πρώτη μονογραφία με το ίδιο θέμα εκδόθηκε σε δύο τόμους το 1822 με τίτλο *Johann van Eyck und seine Nachfolge* από την Johanna Schopenhauer, γερμανίδα συγγραφέα και ερασιτέχνη κριτικό έργων τέχνης.

Το ίδιο έτος ο γερμανός ιστορικός τέχνης Gustav Friedrich Waagen εκδίδει το *Über Hubert und Johann van Eyck*, το πρώτο ακαδημαϊκό βιβλίο για τους αδερφούς Άυκ, με έμφαση στη σπουδαιότητα του αρχαιακού υλικού. Με αυτό και τις επόμενες μελέτες του, ο Waagen αναδείχθηκε «στον πρώτο σπουδαίο ειδήμονα της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής»¹⁸. Η πρώτη αρχαιακή έρευνα με εντυπωσιακά αποτελέσματα έγινε από τον James Weale, Άγγλο, ο οποίος έζησε στην Μπριζ. Επιμελήθηκε τον επίσημο κατάλογο και βοήθησε στην οργάνωση της έκθεσης που διοργανώθηκε στην πόλη το 1902, με τίτλο *Exposition des Primitifs Flamands et d' Art*.

Κατά τον 19^ο αιώνα, η πρώιμη φλαμανδική τέχνη αποκτά εθνικιστική διάσταση. Κάτω από την επίδραση της ρομαντικής πρόσληψης για την τέχνη, όπως αυτή διαμορφώθηκε από τον γερμανό συγγραφέα Wilhelm Wackenroder, είτε θεωρείται καθαρά *γερμανική* (Schlegel¹⁹), είτε προϊόν κοινής κουλτούρας με αυτήν της *πρώιμης γερμανικής τέχνης* (Schopenhauer²⁰), αλλά με τον Βαν Άυκ ως κήρυκα μιας διακριτής φλαμανδικής σχολής (Waagen²¹).

Θέμα προς διερεύνηση υπήρξε ακόμη η σχέση ανάμεσα στην πρώιμη φλαμανδική ζωγραφική και την τέχνη που αναπτύχθηκε κατά τον 17^ο αιώνα στις

¹⁶ Bernhard Ridderbos, "From Waagen to Friedlander", *Early Netherlandish Paintings*, ό.π., σελ 218

¹⁷ Till-Holger Borchert, "Collecting Early Netherlandish Paintings in Europe and the United States", *Early Netherlandish Paintings*, ό.π., σελ. 178

¹⁸ Ridderbos, "From Waagen to Friedlander", ό.π., σελ. 225

¹⁹ Francis Haskell, *History and its images: Art and the interpretation of the past*, Νιου Χέβεν, Yale University Press, 1993, σελ. 433

²⁰ Krul, σελ. 260

²¹ Haskell, σελ. 437

Κάτω Χώρες, γνωστή ως η χρυσή εποχή της ολλανδικής ζωγραφικής²². Ενώ για τον ολλανδό Huet είναι δύο διαφορετικοί πολιτισμοί, για τους γάλλους ιστορικούς Michiel, Vivet, Taine πιστοποιείται κοινή εθνική ταυτότητα. Αντίθετα, οι Thoré και Fromentin βρίσκουν ότι δεν υπάρχει γραμμική συνέχεια από τους *primitifs* ως την εποχή του Ρέμπραντ.

Ενταγμένος στο παραπάνω πλαίσιο, ο ρεαλισμός, ως κύριο χαρακτηριστικό της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής ενδύεται με τη σειρά του εθνική ταυτότητα και συνδέεται με την ιδιοσυγκρασία του λαού που τον παρήγαγε: τη γερμανική (Schopenhauer, Waagen, Taine), την ολλανδική (για έναν Ολλανδό, όπως ο Huet) ή και τη γαλλική (Courajod). Ιδιαίτερα οι γάλλοι συγγραφείς κατά τη δεκαετία του 1860 προώθησαν τη θεωρία πως «ίσως το δημοκρατικό πνεύμα της Ολλανδίας του 17^{ου} αιώνα να έχει τις ρίζες του στο ρεαλισμό των πρώιμων φλαμανδών» ασκώντας επίδραση έτσι πάνω στον ολλανδικό εθνικισμό κατά τις επόμενες δεκαετίες.

Εκτός από εθνική σήμανση, ο φλαμανδικός ρεαλισμός απέκτησε και θρησκευτική. Οι Schlegel, Waagen, Michiels, Taine, Courajod βρίσκουν ότι στις Κάτω Χώρες η αίσθηση της πραγματικότητας τέθηκε στην υπηρεσία της θρησκείας και μιλούν ουσιαστικά για «θρησκευτικό ρεαλισμό». Ανάλογα ο Jacob Burckhardt χαρακτηρίζει «διστακτική»²³ την καλλιτεχνική έκφραση των Βαν Άυκ, δηλαδή προσκολλημένη στους τύπους της θρησκευτικής παράδοσης²⁴. Κατά τον 19^ο αιώνα, μόνο ο Eugene Fromentin (1877) φαίνεται να έχει διατυπώσει άλλη άποψη: «οι ζωγράφοι δεν είχαν κάποια ιδιαίτερη πρόθεση στην αναπαράσταση της φύσης. Ήταν παίνε καλλιτέχνες που χωρίς επιφυλάξεις κατέγραφαν τον κόσμο γύρω τους»²⁵.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, στην αυγή του 20^{ου} αιώνα διοργανώθηκε στην Μπριζ έκθεση, η οποία υπήρξε καταλυτική για την αποδοχή της πρώιμης φλαμανδικής τέχνης²⁶ και ο όρος *Primitifs Flamands* από τότε κατοχυρώθηκε ως ονομασία με κοινή χρήση από τους ιστορικούς της τέχνης²⁷. Το 1902, εκτός από την Μπριζ, έκθεση «παλαιάς» τέχνης διοργανώνεται και στη Βαρκελώνη και το 1904 σε Ντίσελτορφ, Σιένα και Παρίσι. Αυτές οι εκθέσεις υπήρξαν αποφασιστικής σημασίας για την εξέλιξη της ιστορίας της τέχνης θεσμικά και επιστημολογικά: ο χρόνος διεξαγωγής τους ταυτίζεται με τη γέννηση της «πανεπιστημιακής» Ιστορίας της

²² Το θέμα αναπτύσσει διεξοδικά ο Krul, σελ. 260-272

²³ Jacob Burckhardt, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1997 [1860], σελ. 208

²⁴ Krul, σελ. 255

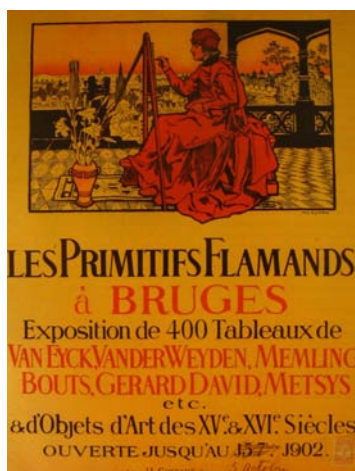
²⁵ Οπ. αναφ. στον Krul, σελ. 268

²⁶ Krul, σελ. 275

²⁷ Ridderbos, "From Waagen to Friedlander", ό.π., σελ 236

Τέχνης, την ταχεία ανάπτυξη των μουσείων με το άνοιγμά τους σε ένα ευρύτερο πολυάριθμο κοινό, αλλά και με τα καλλιτεχνικά έργα να εκλαμβάνονται ως «το κεντρικό ζήτημα στον ανταγωνισμό ανάμεσα στα έθνη»²⁸.

Πράγματι, καθώς είχε προηγηθεί ο έντονος εθνικισμός της δεκαετίας του 1890, παντού στην Ευρώπη ανακαλύπτεται η κληρονομιά εντυπωσιακών προγόνων ώστε να ενισχυθεί η υπερηφάνεια των ζωντανών απογόνων μέσα από την κατασκευή εθνικιστικών μύθων²⁹. Έτσι στην έκθεση των Παρισίων υποστηρίχθηκε πως ο Βαν Ντερ Βάιντεν και ο Δάσκαλος του Φλεμάλ (Δάσκαλος του Flemalle / Ρομπέρ Καμπέν) γεννήθηκαν στο γαλλόφωνο τμήμα των Κάτω Χωρών, άρα δεν μπορεί παρά να είναι Γάλλοι³⁰. Μάλιστα, τα έργα του δεύτερου εντάχθηκαν στη *σχολή του Αρτουά* (Artois) λόγω της «απόλυτης συμφωνίας» με τα έργα των αδερφών Λεμπούρ (Limbourg), ενώ όσον αφορά τους Βαν Άυκ υποστηρίχτηκε ότι, παρά τη γερμανοφλαμανδική διάλεκτο που μιλούσαν, «έφεραν στις αποσκευές τους τη γαλλική επίδραση». Δεν επρόκειτο απλά για μια έκθεση εθνικής τέχνης, αλλά για μια «κατασκευή εθνικής τέχνης» προορισμένης να προβληθεί σε ένα διεθνές κοινό³¹.



**η αφίσα της *Exposition des Primitifs Flamands et d' Art*
Μπριζ 1902**

²⁸ Michela Passini, *La fabrique de l'art national: Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Maison des sciences de l'homme, collection Passages/ Passagen 43, Παρίσι, 2012, σελ. 79

²⁹ Haskell, σελ. 443 +465

³⁰ Krul, σελ. 279

³¹ Passini, σελ. 91+111

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α

Ιστοριογραφία και ερευνητικές κατευθύνσεις κατά τον 20^ο αιώνα

Προλεγόμενα

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ο Johan Huizinga σε πανεπιστημιακή διάλεξη υποστήριξε ότι το αρχικό κίνητρο για την ιστορική μελέτη θα έπρεπε να το παρέχει η ίδια η εικόνα: η εικόνα έρχεται πρώτη, και μέσα από την εικόνα μπορούμε να δούμε το παρελθόν «εναργέστερα, οξύτερα, πιο πολύχρωμα – κοντολογίς πιο ιστορικά»³². Και όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Francis Haskell, ο Huizinga περιγελά το δόγμα ότι «το ιστορικό θέμα το μορφοποιούν οι ανθρώπινες κοινωνίες, οι ομάδες, οι σχέσεις» και υποστηρίζει πως ακόμη κι οι σπουδαιότερες εξελίξεις συχνά δεν μπορούν να γίνουν κατανοητές δίχως αναφορές στο «ατομικό»³³.

Το «ατομικό», «τα καθέκαστα», «το μέρος» (έναντι του *όλου*), «η λεπτομέρεια» συναντώνται συστηματικά στο φιλοσοφικό στοχασμό του 15^{ου} αιώνα και συνδέονται από τους ιστορικούς με το νέο ύφος στη ζωγραφική των Κάτω Χωρών, γνωστό ως *ars nova*³⁴ το οποίο συχνά συσχετίζεται με τη νομιναλιστική θεώρηση για τη γνώση και τον Θεό, το άτομο και τον κόσμο. Στη *via moderna* της φιλοσοφικής σκέψης «όλη η γνώση της πραγματικότητας προϋποθέτει άμεση αντίληψη των καθέκαστα»³⁵. Στη νέα τέχνη πάλι, εκφράζεται ένας οπτικός ρεαλισμός δίχως προηγούμενο «με τη μυστηριώδη ικανότητά του να αναπαριστά πάνω σε δυδιάστατη επιφάνεια τα μυριάδες εφέ του χρώματος και του φωτός, όπως αυτά εμφανίζονται στον αισθητό κόσμο»³⁶. Φιλοσοφία και τέχνη, στα δύο άκρα μιας αόρατης κλωστής, φαίνεται να προτάσσουν την ανάγκη για ανανέωση της κοινωνίας και της θρησκευτικής πίστης.

Το ενδιαφέρον για την πρώιμη φλαμανδική ζωγραφική κατά τον 20^ο αιώνα οφείλεται κυρίως στους Max Friedlander και Erwin Panofsky, οι οποίοι όμως περιόρισαν τις μελέτες τους στην υφολογική εξέλιξη των καλλιτεχνών και σε

³² Johan Huizinga, *The Aesthetic Element in Historical Thought*, Πανεπιστήμιο Groningen, 4/11/1905 (διάλεξη / όπ. αναφ. στον Haskell, σελ. 475+482)

³³ Haskell, σελ. 473

³⁴ Ο όρος απαντάται πρώτη φορά το 1320. Μεταφέρθηκε στον 15^ο αιώνα από τους Johannes Tinctoris (στοχαστής, 1475) και Martin le Franc (ποιητής, 1440) και αφορά τη μουσική – στον Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 349

³⁵ F.C. Copleston, *A History of Medieval Philosophy*, Λονδίνο, Methuen, 1952, σελ. 239

³⁶ Craig Harbison, *The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in its Historical Context*, Λονδίνο, Laurence King Publishing, 1995, σελ. 26

εικονολογικές αναλύσεις³⁷, παραβλέποντας τις πνευματικές και κοινωνικές δυνάμεις κάτω από τις οποίες γεννήθηκε η «νέα τέχνη». Τόσο για τους δύο πρωτοπόρους, όσο και για τους μεταγενεστέρους μελετητές, οι όροι *ρεαλισμός* και *συμβολισμός* αποτελούν δύο κεντρικά σημεία αναφοράς και διερεύνησης.

Από τη μια οι αναρίθμητες μικρολεπτομέρειες της καθημερινότητας (σε ενδύματα, διακοσμήσεις, αρχιτεκτονήματα και τοπία) αποτυπωμένες με θαυμαστή επιδεξιότητα νοούνται ως «σχεδόν φωτογραφική εικόνα του ορατού κόσμου»³⁸ στη Φλάνδρα του 15^{ου} αιώνα. Από την άλλη οι αναμφισβήτητες θεολογικές σημάνσεις σε μεγάλο μέρος αυτών των λεπτομερειών συσχετίζονται τόσο με την επίσημη Εκκλησία, όσο και με πνευματικά θρησκευτικά κινήματα, όπως ο Μυστικισμός του 14^{ου} αιώνα και η *Devotio Moderna*. Και έτσι προέκυψε εύλογα το ερώτημα αν ο συμβολισμός στα έργα της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής είναι απλά περιγραφικός ή το αποτέλεσμα ενός αυξανόμενου ρεαλισμού.

Ο Panofsky έκανε διάκριση ανάμεσα σε αυτό που απλά βλέπουμε σε ένα έργο τέχνης και στα σύμβολα που είναι ορατά μόνο σε όσους γνωρίζουν επίσημα εκκλησιαστικά κείμενα. Σύμφωνα με τη θεωρία του για τον *κεκαλυμμένο συμβολισμό*³⁹ στα έργα της πρώιμης φλαμανδικής τέχνης, πίσω από την εξαντλητικά λεπτομερειακή νατουραλιστική απόδοση κρύβεται ένας πλούτος από σύμβολα, τα οποία με τη σειρά τους φέρουν βαθιά θεολογικά μηνύματα και εικονογραφείται σχεδόν αποκλειστικά η καθολική θεολογία⁴⁰. Έτσι, οδήγησε τους επιγόνους του⁴¹ σε εξονυχιστικές εικονολογικές αναλύσεις αναζητώντας ερμηνείες στην Βίβλο, τα πατερικά κείμενα, τα Απόκρυφα Ευαγγέλια – προτείνοντας ουσιαστικά ότι οι ζωγράφοι ακολουθούσαν «ένα κοπιαστικά κατασκευασμένο συμβολικό πρόγραμμα»⁴², υπάκουο στις επιταγές της επίσημης καθολικής Εκκλησίας.

Απέναντι στην παραπάνω θεωρία, εκδηλώθηκαν έντονες αντιδράσεις και διατυπώθηκαν εύλογα ερωτήματα, ήδη την περίοδο των δημοσιεύσεων του Panofsky

³⁷ Lloyd Benjamin, “Disguised Symbolism Exposed and the History of Early Netherlandish Painting”, *Studies in Iconography*, 2, 1976, σελ. 11

³⁸ Craig Harbison, “Religious Imagination and Art Historical Method: A Reply to Barbara Lane's "Sacred versus Profane"”, *Simiolus*, 19, 3, 1989, σελ. 199

³⁹ Η θεωρία διατυπώθηκε το 1934 στο άρθρο “Jan van Eyck's Arnolfini portrait”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 64, 372, σελ. 126-27 και αναπτύχθηκε στο *ENP* το 1953, σελ. 143 κ.εξ.

⁴⁰ Otto Pacht, “Panofsky's Early Netherlandish painting-II”, *Burlington Magazine*, 98, 641, 8/1956, σελ. 275

⁴¹ Ward, van Buren, Purtle, Lane- ενώ μια πιο ελεύθερη στάση κρατούν οι Schapiro και Marrow

⁴² Jozef De Coo, “A Medieval Look at the Merode Annunciation”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 44. Bd., H. 2, 1981, σελ. 114

σε άρθρα των Julius Held⁴³ και Otto Pacht⁴⁴, ενώ τριάντα χρόνια αργότερα ο Jan Baptist Bedaux έκανε ολομέτωπη επίθεση στη ναυαρχίδα του «κεκαλυμμένου συμβολισμού», το *Πορτρέτο Αρνολφίνι*: «η ερμηνεία του Panofsky απέτυχε να πείσει, καθώς η [απεικονιζόμενη] γαμήλια τελετή βασίζεται σε αντικειμενικά δεδομένα»⁴⁵.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της προσέγγισης των Friedlander και Panofsky είναι η μελέτη της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής με επίκεντρο τους καλλιτέχνες⁴⁶. Μόνο που η παραδοσιακή προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης ως *Ιστορίας των Καλλιτεχνών* είναι τουλάχιστον «αναχρονιστική»⁴⁷. Μπορεί να είναι πρακτική μεθοδολογικά, αλλά δεν είναι ικανοποιητική επιστημονικά - γιατί το έργο χάνει την έμφυτη αυτονομία του και το ιδιαίτερο ιστορικό του περιεχόμενο⁴⁸. Η παραπάνω προσέγγιση είναι επίσης μονολιθική, γιατί υποτιμά ή και παραβλέπει τη συνυπευθυνότητα του παραγγελιοδότη - άλλο ένα κρίσιμο προς διερεύνηση θέμα - για τις εικονογραφικές και υφολογικές επιλογές του καλλιτέχνη. Και γίνεται ακόμη πιο προβληματική όταν ζωγράφος και πάτρωνας τείνουν να αντιμετωπίζονται ως «γνήσιες επεκτάσεις της Σχολαστικής Φιλοσοφίας και της συμβολικής σκέψης»⁴⁹.

Το ενδιαφέρον ενδυναμώνεται κατά τη δεκαετία του 1980 όταν οι ιστορικοί της τέχνης επιδίδονται σε μια σειρά από θεωρήσεις - κάποτε και με ήπιες μεταξύ τους αντιπαραθέσεις - ανανεώνοντας τις ερμηνείες για τη θεωρία του Panofsky επικεντρωμένοι στις λατρευτικές πρακτικές του Ύστερου Μεσαίωνα: οράματα και πνευματικές ασκήσεις στις οποίες ο πιστός αναμενόταν να ακολουθεί νοητά κάθε βήμα της *Via Dolorosa* του Χριστού, σταματώντας σε κάθε σταθμό για να αισθανθεί ως τα κατάβαθα της ψυχής του πόσο εκείνος υπέφερε⁵⁰, συμπορεύονταν ως θρησκευτικές εκφάνσεις παράλληλα με το επίσημο χριστιανικό δόγμα. Όπως ήδη είχε επισημάνει έξι δεκαετίες νωρίτερα ο Huizinga, στο τέλος του Μεσαίωνα όλη η ζωή

⁴³ Julius S. Held, "Erwin Panofsky, Early Netherlandish painting, its origins and character", *Art Bulletin* 37, 3, 9/ 1955, σελ. 205-234

⁴⁴ Otto Pacht, «Panofsky's Early Netherlandish painting I, II», *Burlington Magazine*, 98, 637, 4/1956, σελ. 110+112-116 και 98, 641, 8/1956, σελ. 266-277+279

⁴⁵ Jan Baptist Bedaux, "The reality of symbols: the question of disguised symbolism in Jan van Eyck's Arnolfini portrait", *Simiolus* 16, 1986, σελ. 26

⁴⁶ Για τον Panofsky, γράφει χαρακτηριστικά ο Held (ό.π., σελ. 208) πως βλέπει την εξέλιξη της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής ως «μια λαμπρή παρέλαση μεγάλων δασκάλων»

⁴⁷ Larry Silver, "The State of Research in Northern European Art of the Renaissance Era", *The Art Bulletin*, 68, 4, 12/1986, σελ. 520

⁴⁸ Shirley Neilsen Blum, *Early Netherlandish Triptychs: A Study in Patronage*, Μπέρκλεϋ / Λος Άντζελες, University of California Press, 1969, σελ. 1

⁴⁹ Craig Harbison, *Jan Van Eyck - The Play of Realism*, Λονδίνο, Reaktion Books, 1995, σελ. 10

⁵⁰ R. L. Falkenburg, *Joachim Patinir: Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Άμστερνταμ / Φιλαδέλφεια, Benjamins Publishers, 1988 [1985], σελ. 41

περιστρεφόταν τόσο πολύ γύρω από τη θρησκεία, ώστε οι άνθρωποι κινδύνευσαν να μην μπορούν να διακρίνουν το πνευματικό από το κοσμικό⁵¹.

Ο Craig Harbison φέρνει στο προσκήνιο θέματα που αφορούσαν τις κοινωνικές δυνάμεις οι οποίες δρούσαν μέσα κι έξω από τη βουργουνδική Αυλή, όπου «ο ρεαλισμός και η εικονογραφική ψευδαίσθηση βρήκαν αξιοσημείωτες απηγήσεις», επισημαίνοντας με νέες δημοσιεύσεις κατά την επόμενη δεκαετία ότι είναι αναγκαία η έρευνα του κοινωνικού και ιστορικού πλαισίου που περιέβαλε τους καλλιτέχνες της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής. Οι εκατοντάδες δημόσιοι λειτουργοί οι οποίοι εργάζονταν στις βουργουνδικές κτήσεις ως δικηγόροι και οικονομικοί σύμβουλοι υπήρξαν εξαιρετικά σημαντικοί για την άνθιση της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής. Η εμφάνιση και ανάπτυξη αυτής της κοινωνικής ομάδας μάλιστα συμπίπτει σχεδόν απόλυτα χρονολογικά με την αντίστοιχη της ζωγραφικής πινάκων. Στο πολύ μικρό δείγμα σωζόμενων έργων, είκοσι τέτοιοι άνδρες έχουν ταυτιστεί ως δωρητές. Η αναλογία των παραγγελιών τους σε σχέση με τον κλήρο ή την αριστοκρατική τάξη είναι σε κάθε περίπτωση τουλάχιστον δύο προς ένα (2:1)⁵².

Την τελευταία εικοσαετία, συχνά με την αφορμή συνεδρίων και εκθέσεων, παράγονται άρθρα και μονογραφίες με την συνεπικουρία συγχρόνων επιστημονικών μεθόδων χρονολόγησης και «ακτινοσκόπησης» των έργων. Οι αποδόσεις σε συγκεκριμένο καλλιτέχνη αναθεωρούνται και φωτίζονται διάφορες πτυχές της κοινωνικής, της πολιτικής, της πνευματικής και της θρησκευτικής ζωής της περιόδου για να επαναπροσδιοριστούν –ενισχυθούν ή απορριφθούν - επισημάνσεις και ερμηνείες των ιστορικών της τέχνης του 20^{ου} αιώνα.

Δυστυχώς στην πρώιμη φλαμανδική τέχνη εκλείπουν τόσο οι σύγχρονες της κριτικές πραγματείες, όσο κι ένα χρονικό βιογραφικό των καλλιτεχνών, όπως αυτό του Βαζάρι για την ιταλική τέχνη⁵³. Το γεγονός πως οι σύγχρονοί της δεν επιχείρησαν να γράψουν τη γνώμη τους γι' αυτήν, οφείλεται σύμφωνα με τον Lorne Campbell σε καχυποψία ή απροθυμία, ίσως ακόμη και στη συνειδητοποίηση της ματαιότητας «να εκφραστεί με λέξεις η τελειότητα που εκφράστηκε με ζωγραφική»⁵⁴. Και αλλού ο ίδιος σημειώνει ότι η μελέτη σχεδόν κάθε θέματος αναφορικά με την πρώιμη φλαμανδική ζωγραφική θα έπρεπε να ξεκινά με έναν «θρήνο», καθώς οι διαθέσιμες τεκμηριωμένες αποδείξεις μπορούν στο ελάχιστο να υποστηρίξουν τις γενικές

⁵¹ Huizinga, σελ. 140

⁵² Harbison, *Play of Realism*, ό.π., σελ. 122+ 18 + 223

⁵³ Silver, σελ. 520

⁵⁴ Lorne Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Λονδίνο, National Gallery Publications/ Yale University Press, 1998, σελ. 18

τοποθετήσεις⁵⁵. Και ο Craig Harbison περιγράφει εύστοχα το πρόβλημα: «αυτή είναι η κατάσταση- ο περιορισμένος αριθμός τεκμηρίων στα οποία πρέπει να βασιστούμε δεν οδηγεί σε συμπεράσματα, παρά μόνο σε εύλογες υποθέσεις»⁵⁶.

Αλλά και η δυνατότητα να αξιολογήσουμε τις θρησκευτικές, κοινωνικές, πολιτισμικές και φιλοσοφικές τάσεις που ασκούσαν επίδραση στους πολίτες π.χ. της Μπριζ, του πιο παραγωγικού κέντρου έργων τέχνης κατά τον 15^ο αιώνα, είναι ολοφάνερα αδύνατη, επισημαίνει η Carol Purtle⁵⁷. Μπορούμε μόνο να εκτιμήσουμε ότι σε γενικές γραμμές από τα χρόνια του Καρλομάγνου ως τον 14^ο αιώνα, η άποψη για τη λειτουργία της τέχνης δεν είχε μεταβληθεί.

Κατά τη μεσαιωνική εποχή «ο φεουδαρχικός ιππότης αφιέρωνε τη ζωή του στην τέχνη του πολέμου και ο αγρότης στην καλλιέργεια της γης. Και μόνο γύρω από τον καθεδρικό ναό ή μέσα σε ένα μοναστήρι θα μπορούσε κάποιος να ασχοληθεί με την τέχνη ή την εκπαίδευση». Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, ο πολιτισμός να είναι θρησκευτικός και πρακτικά κάθε τέχνη να είναι θρησκευτική στο θέμα της και ελεγχόμενη από την Εκκλησία, όσο σε καμιά άλλη εποχή πριν ή μετά⁵⁸. Όταν οι τέχνες έγιναν περισσότερο κοσμικές πρόσφεραν αισθητική απόλαυση στους αποδέκτες τους και συχνά ικανοποιούσαν πνευματικές τους ανάγκες. Η φύση του θέματος ήταν πολύ σημαντικότερη από το αίτημα για ομορφιά, η οποία απαιτείται μόνο για ιερά θέματα και για έργα που προορίζονταν για κάποιο μεγαλοπρεπή σκοπό⁵⁹. Η σύγχρονη διακήρυξη «η τέχνη για την τέχνη» θα ακουγόταν ακατανόητη και επιπόλαιη στα αυτιά των Παλαιών Δασκάλων⁶⁰.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα παραδίδεται από τον επιφανή θεολόγο του 12^{ου} αιώνα Honorius του Οτέν για τις λειτουργίες που επιτελεί ένα έργο εφαρμοσμένης τέχνης. Ένας *εκκλησιαστικός πολυέλαιος* σε σχήμα στεφάνης στολίζει την εκκλησία με φως, παρακινεί τους πιστούς να υπηρετήσουν τον Θεό που αποτελεί «το στέμμα της ζωής» και τους υπενθυμίζει τον παράδεισο.

Δεν ήταν λοιπόν μόνο αισθητική η λειτουργία, αλλά και συμβολική, θρησκευτική - ηθική. Ένας πίνακας ζωγραφικής δεν αποτελούσε μόνο στολίδι στον

⁵⁵ Lorne Campbell, "The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century", *The Burlington Magazine*, 118, 877, 4/1976, σελ.188

⁵⁶ Harbison, *Play of Realism*, ό.π., σελ. 121

⁵⁷ Carol Purtle, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1982, σελ. 171

⁵⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, τ. 2, Χάγη / Παρίσι, Mouton, 1970, σελ. 112

⁵⁹ Huizinga, σελ. 224

⁶⁰ Max Friedlander, *Landscape, Portrait, Still-Life: Their Origin and Development*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1963, σελ. 12

τοίχο ενός δωματίου, μα στόχευε να υπενθυμίσει ιστορικά γεγονότα (από τη σκοπιά ενός κρατικού λειτουργού) και να διδάξει πρότυπα ηθικής συμπεριφοράς (από αυτήν ενός φιλοσόφου ή θεολόγου)⁶¹. Ανάλογα, η απεικόνιση του τοπίου ως μεταφορά μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τις ζωές των αγίων και των πιστών τους⁶². Έτσι η τοποθέτηση των ιερών προσώπων σε ένα γήινο περιβάλλον θυμίζει στο θεατή τη ζωή και τα πάθη τους, ώστε εκείνος να επιτύχει τη συναισθηματική ταύτιση μαζί τους και να επιχειρήσει να μιμηθεί στην καθημερινή του ζωή το ηθικό πρότυπο που εκείνοι προέβαλαν. Το *τοπίο* με την εισβολή του στην εκκλησιαστική εικόνα ως ένα είδος σκηνικού για τις μορφές και τα ιστορούμενα θρησκευτικά επεισόδια, όφειλε να ταιριάζει μαζί τους και να οργανωθεί όσο γινόταν καλύτερα⁶³.

Τέλος, άλλο ένα παράδοξο χαρακτηρίζει την πρώιμη φλαμανδική ζωγραφική: ενώ οι γραπτές πηγές πληροφορούν ότι παράχθηκε ένας μεγάλος αριθμός κοσμικών έργων, σχεδόν όλα έχουν χαθεί και γνωρίζουμε μόνο ότι τα θέματά τους ήταν τοπία, ζώα και φυτά και το περιεχόμενο τους ηθοπλαστικό⁶⁴. Από την άλλη, σε θρησκευτικά έργα υψώθηκε κάποια στιγμή επιτακτική η ανάγκη να απεικονιστούν μακρινά μέρη προκειμένου να αποδοθεί παραστατικά ένα ιερό θέμα. Ο Friedlander χαριτολογεί για την «παράνομη σχέση» του τοπίου με τη θρησκεία, η οποία ωφέλησε και τα δύο μέλη: το τοπίο απέκτησε σοβαρότητα και σπουδαιότητα, η θρησκευτική εικόνα κοσμικοποιήθηκε, καθώς «η γήινη πραγματικότητα διείσδυσε στο τέμπλο»⁶⁵.

⁶¹ Tatarkiewicz, σελ. 146-47

⁶² Falkenburg, σελ. 107

⁶³ Friedlander, *Landscape, Portrait, Still-Life*, ό.π., σελ. 21

⁶⁴ Campbell, *Netherlandish schools*, ό.π. σελ. 23. Την έλλειψη επισήμανε ήδη ο Huizinga, σελ. 227

⁶⁵ Friedlander, *Landscape, Portrait, Still-Life*, ό.π., σελ. 20

1. Ο Φιλοσοφικός Στοχασμός

Η ιστορία της μεσαιωνικής φιλοσοφίας στη Δυτική Ευρώπη είναι η ιστορία πρόσληψης της ελληνικής σκέψης από τον Καθολικισμό, καθώς οι φιλόσοφοι ήταν επιπλέον χριστιανοί θεολόγοι⁶⁶ και η αρχαία Ρώμη δεν είχε παράγει φιλοσοφία⁶⁷. Ιδιαίτερα κατά τον 14^ο αιώνα, αξιοσημείωτη είναι η διείσδυση της φιλοσοφίας στην πολιτιστική ζωή εν γένει⁶⁸. Οι όροι «Πλατωνισμός» και «Αριστοτελισμός» δηλώνουν την ιστορική επίδραση της πλατωνικής και αριστοτελικής φιλοσοφίας αντίστοιχα στην ιστορία της ευρωπαϊκής σκέψης⁶⁹.

Και παρά τη γοητεία που ασκούσε πάνω στους θεολόγους στοχαστές, ο Πλατωνισμός στις διάφορες μορφές του ουδέποτε εδραιώθηκε ως φιλοσοφικό σύστημα στις σχολές και τα Πανεπιστήμια της περιόδου⁷⁰, αν και παρέμενε πάντα ένα ισχυρό ρεύμα σκέψης⁷¹. Αντίθετα ο Αριστοτέλης από τον 12^ο αιώνα «φιγουράρει ως ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου»⁷² και «στήριξε μονοπωλιακά το ιδεολογικό οικοδόμημα του Καθολικισμού»⁷³ γιατί μπορούσε να προμηθεύσει ο ίδιος τις μεθόδους και το απαραίτητο λεξιλόγιο για τις ανάγκες της φιλοσοφικής συζήτησης.

Ο Πλάτωνας είναι ο πρώτος που «ανακάλυψε» ότι πέραν των επιμέρους όντων με υπόσταση χωρική και χρονική, πρέπει να δεχτούμε και ιδεατά αντικείμενα, τις *Ιδέες*. Εκλαμβάνει την *Ιδέα* ως «παράδειγμα» και τα επιμέρους αισθητά ως «ομοιώματα ή είδωλα» της *Ιδέας*. Σύμφωνα πάλι με τον Αριστοτέλη, στα φυσικά αντικείμενα ενυπάρχουν τα *καθόλου* / οι καθολικές έννοιες. Στον Πλάτωνα, η ταύτιση του ιδεατού με τα *καθόλου* είχε σημαντικές συνέπειες στη μεσαιωνική φιλοσοφία σχετικά με το πρόβλημα της ατομικότητας⁷⁴.

Στον όψιμο Μεσαίωνα, οι συζητήσεις για τα *καθόλου* (universalia) κορυφώθηκαν με απέραντες διενέξεις της σχολαστικής φιλοσοφίας. Το κύριο

⁶⁶ Copleston, σελ. 345

⁶⁷ Etienne Gilson, *History of Christian Philosophy in the Middle Ages*, Λονδίνο, Sheed and Ward, 1978 [1955], σελ. 540

⁶⁸ David Luscombe, *Η Μεσαιωνική Σκέψη*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2007 [1997], σελ. 189

⁶⁹ Νίκος Αυγελής, *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία*, Θεσσαλονίκη, 2004, σελ. 237

⁷⁰ David Knowles, *The Evolution of Medieval Thought*, Λονδίνο/Ν. Υόρκη, Longman, 1989 [1962], σελ. 307. Ο πιο «γνήσιος» π.χ. Νέο-Πλατωνισμός, αυτός του Marsilio Ficino στην Ιταλία, «εκφράστηκε περισσότερο με φιλοσοφικούς παρά με θεολογικούς όρους»: David Knowles – Dimitri Obolensky, *The Middle Ages*, Λονδίνο / Ν. Υόρκη, Darton / McGraw, 1968, σελ. 462

⁷¹ Luscombe, σελ. 192. Η σφραγίδα της πλατωνικής επίδρασης είναι κυρίως φανερή ως το 1200: Αυγελής, σελ. 239

⁷² Gilson, *History of Christian Philosophy*, ό.π., σελ. 542

⁷³ Παναγιώτης Νούτσος, *Ο Νομιναλισμός: οι κοινωνικοπολιτικές προϋποθέσεις της Υστερομεσαιωνικής Φιλοσοφίας*, Αθήνα, Κέδρος, 1980, σελ. 14

⁷⁴ Αυγελής, σελ. 238

ερώτημα που διαμορφώθηκε είναι το εξής⁷⁵: ποια είναι η φύση *γενικών εννοιών* / όρων, όπως «ζώο» και «άνθρωπος» στον πραγματικό κόσμο των *ατομικών* (individual / τα καθέκαστα) ζώων και ανθρώπων; Είναι απλά νοητικές έννοιες (nomina / λέξεις) ή έχουν υπόσταση (είναι res / πράγματα); Και η απάντηση του ερωτήματος είναι αυτή που διακρίνει τους νομιναλιστές από τους ρεαλιστές.

Πρόκειται για τις δύο κύριες θεωρίες που διδάσκονταν στις σχολές των πανεπιστημίων της Δυτικής Ευρώπης -υπό την αιγίδα του «μεγάλου δασκάλου» της Εκκλησίας⁷⁶- κατά το β' μισό του 14^{ου} αιώνα. Από τη μια πλευρά βρίσκονται οι στοχαστές που ακολουθούσαν την *παλαιά οδό* (via antiqua) της φιλοσοφίας, οι ρεαλιστές. Από την άλλη, οι «Οκαμιστές», όσοι βρέθηκαν κάτω από την ευρεία επιρροή του θεολόγου Γουίλιαμ του Όκαμ (Guillelmus de Ockham, 1285;-1349) ο οποίος καταγράφεται ως ο εισηγητής της *μοντέρνας οδού* (via moderna), του νέου τρόπου ερμηνείας του Αριστοτέλη. Αυτός ο νέος τρόπος ονομάστηκε *νομιναλισμός*⁷⁷.

Σύμφωνα με τον κύριο εκπρόσωπο της ρεαλιστικής σκέψης, τον Ιωάννη Ντουνς Σκότους (John Duns Scotus, 1266-1308), τα *καθόλου* (universalia) όχι μόνο υπάρχουν, αλλά και προϋπάρχουν ως αρχέτυπα των ατομικών: *universalia sunt realia – universalia sunt in rebus*. Άρα, οι αφηρημένες *γενικές έννοιες* είναι αυθύπαρκτες⁷⁸, έναντι των *ειδικών*. Το *άτομο* δεν υπάρχει. Το αντίθετο, υποστήριξε ο Όκαμ: «Κανένα *καθόλου* δεν υπάρχει έξω από το νου του ανθρώπου που γνωρίζει». Και ό,τι γνωρίζει ο νους είναι *τα καθέκαστα*⁷⁹. Μόνο το ατομικό, *το καθέκαστα*, υπάρχει. *Universalia sunt post res. Universalia ens in mente*.

Η νομιναλιστική φιλοσοφία μπορούσε να αποβεί κοσμογονική για κάθε τομέα της καθημερινής και πνευματικής ζωής στην Ευρώπη των αρχών του 15^{ου} αιώνα. Ο ρεαλισμός προτού καταγραφεί στα βιβλία, είχε καταγραφεί στον πραγματικό κόσμο. Γιατί ακριβώς πάνω σε αυτόν τον ρεαλισμό στηρίζεται η αιτιολόγηση των δικαιωμάτων (σε προνόμια, ιδιοκτησία και αξιοπρέπεια) του σώματος της Εκκλησίας ως «προσώπου» ξεχωριστού από τα μεμονωμένα άτομα, τους πιστούς. Καμιά ιεραρχία, καμιά τάξη δεν είναι «πραγματική» ιεραρχία. Ιεραρχία και τάξη είναι απλές

⁷⁵ Το ερώτημα είχε τεθεί πρώτη φορά και μείνει αναπάντητο τον 3^ο αιώνα μ.Χ. από τον Πορφύριο στην Εισαγωγή του για το αριστοτελικό σύγγραμμα *Κατηγορίαι*.

⁷⁶ Franc Alessio, *Ιστορία της Μεσαιωνικής Φιλοσοφίας*, Αθήνα, Τραυλός, 2007, σελ. 13

⁷⁷ Οι όροι «ρεαλιστές» και «νομιναλιστές» βρίσκονταν σε χρήση ήδη από τον 12^ο αιώνα. (Gilson, *History of Christian Philosophy*, ό.π. σελ. 499). Ως πρώτος νομιναλιστής θεωρείται ο Roscelin (1050-1125) με τη φράση του *universalia sunt nomina – τα καθόλου είναι (μόνο) ονόματα*.

⁷⁸ Νούτσος, σελ. 12

⁷⁹ Luscombe, σελ. 203

λέξεις. «Ένας ολόκληρος πολιτισμός που έφτασε να σκέφτεται με όρους ανισότητας ως προς τις αξίες και τις τάξεις μοιάζει να καταρρέει»⁸⁰.

Όπως σημειώνει ο Νούτσος, «η προβολή της σημασίας των πραγματικών γεγονότων και ο ταυτόχρονος παραμερισμός των γενικών εννοιών» πλήττει ως αντίληψη τους εκφραστές της *vita contemplativa* – ευγενείς και ανώτατο κλήρο – «που καλοβουλευτήκαν άπραγοι μέσα στους πολυτελείς πύργους»⁸¹. Η ύπαρξη των καθολικών εννοιών εξυπηρετεί την άρχουσα τάξη, γιατί επιτρέπει στους λίγους και ισχυρούς να καταδυναστεύουν το άτομο στο όνομα του καθολικού συμφέροντος.

Στις νεοσύστατες πόλεις των πλούσιων εμπόρων και βιοτεχνών, η αποθέωση της θεωρητικής ζωής παραμερίζεται από την πρακτική δραστηριότητα του ατόμου. Ο θρίαμβος του *individual* απελευθερώνει τις δημιουργικές ικανότητες του ανθρώπου και επιτρέπει την κοινωνική κινητικότητα. «Ο αστός γίνεται πολίτης της πατρίδας του συντελώντας στην οικονομική και κοινωνική της ενοποίηση»⁸². Από την άλλη, αυτό ακριβώς το είδος του ατομικού είναι «που κράτησε την Ευρώπη στη βία, που σαλπάρισε για να βρει την περιπέτεια σε Νέους Κόσμους και που –άμεσα ή έμμεσα – προώθησε τη γέννηση του καπιταλισμού από την πολυτέλεια»⁸³.

Κάποιοι από τους ιστορικούς της τέχνης έχουν αντιληφθεί πως υφίσταται κάποια σχέση ανάμεσα στη νέα τέχνη και τον νομιναλισμό. Βέβαια, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Harbison, είναι από δύσκολο έως αδύνατον να ισχυριστεί κάποιος πως ένα φιλοσοφικό ρεύμα προκάλεσε ένα καλλιτεχνικό ύφος. Η έμφαση πάντως της ζωγραφικής του 15^{ου} αιώνα στην ξεχωριστή λεπτομέρεια του φυσικού κόσμου συμπίπτει με την παραπάνω θεωρία⁸⁴.

Ο Schneider περιγράφοντας την Παναγία-Ρολέν αναγνωρίζει έναν «οπτικό νομιναλισμό» με λέξη προς λέξη ακριβή αντιγραφή για κάθε πράγμα που συναντά η ματιά του ζωγράφου. Ενώ ο ριζοσπαστικός εμπειρισμός του δεν αποκλείει τη χρήση ενός είδους αλληγορίας που συναντάται στον ύστερο σχολαστικισμό, δίνοντας πνευματική σήμανση σε κάθε λεπτομέρεια⁸⁵. Ο Buttner υποστηρίζει επίσης την πρώτη άποψη, αλλά μιλά για απόρριψη του σχολαστικισμού ήδη από το β' μισό του

⁸⁰ Alessio, σελ. 298-300

⁸¹ Νούτσος, σελ. 30

⁸² Νούτσος, σελ. 91 + 42

⁸³ Howard Kaminsky, "Estate, Nobility, and the Exhibition of Estate in the Later Middle Ages", *Speculum*, 68, 3, 7/ 1993, σελ. 709

⁸⁴ Harbison, *Mirror of the Artist*, ό.π., σελ. 42

⁸⁵ Norbert Schneider, *The Art of the Portrait: Masterpieces of European Portrait Painting 1420-1670*, Λονδίνο, Taschen, 1999, σελ. 36

14^{ου} αιώνα, η οποία μαζί με την ανάπτυξη του νομιναλισμού έθεσε τις θεωρητικές βάσεις για μια νέα πρόσληψη του κόσμου⁸⁶.

«Και αυτή η θέση [ΣΗΜ. η νομιναλιστική] φαίνεται ως η πιο κατάλληλη γι' αυτό το είδος της τέχνης»⁸⁷ υποστηρίζει ο Harbison. Ο ίδιος αλλού παραδέχεται πως οι φιλοσοφικές ερμηνείες για ένα έργο τέχνης έχουν γίνει «ύποπτες», πως ένα τέτοιο εγχείρημα είναι δύσκολο και πως αναμφίβολα οι καλλιτέχνες δεν είχαν καμιά πρόθεση να εικονογραφήσουν φιλοσοφικές θεωρίες. Παρά ταύτα προτείνει με δυνητικές εκφράσεις ότι «τα έργα του Καμπέν μπορούν να συνδεθούν με τη νομιναλιστική σκέψη», ότι «κάποια από τα έργα του Βαν Άυκ κλίνουν προς τη ρεαλιστική φιλοσοφία» και πως «τα έργα του Βάιντεν παρουσιάζουν κάποιες αναλογίες με τη φιλοσοφική σκέψη του θεολόγου Νικόλαου Κουζανού (Nicolaus Cusanus, 1401-1464)».

Ο Harbison καταλήγει σε συμπεράσματα: η ποικιλία των ιδεών ανάμεσα σε φιλοσόφους και θεολόγους επέδρασε πάνω στις επιδιώξεις και τα επιτεύγματα των καλλιτεχνών, καθώς και στην ανάπτυξη διαφορετικής στάσης απέναντι στο ρεαλισμό και το συμβολισμό. Αυτή η ποικιλία μπορεί να αιτιολογήσει και τη διχογνωμία των ιστορικών της τέχνης, αν η πρώιμη φλαμανδική ζωγραφική ανήκει στο Μεσαίωνα ή την πρώιμη Αναγέννηση, αλλά και τις σημαντικές διαφορές ανάμεσα στους τρεις μεγάλους εκπροσώπους⁸⁸.

Κι αν ακόμη αμφισβητηθεί στις απόλυτες γραμμές της η άποψη του Harbison, δεν μπορεί να αγνοηθεί το γεγονός πως ο φιλοσοφικός στοχασμός που αναπτύσσεται σε συγκεκριμένα ιστορικά δεδομένα, αποτελεί προϊόν των αναγκών και των τάσεων της κοινωνίας που τον γέννησε. Το ίδιο ακριβώς όμως συμβαίνει και με τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα. Οπότε ακόμη και υπόκωφα και πέρα από την όποια ενσυνείδητη πρόθεση του καλλιτέχνη, δεν μπορεί παρά να υφίσταται επίδραση ανάμεσα στην φιλοσοφία και την τέχνη ως γεννήματα πολιτισμού σε κοινό τόπο και χρόνο. Η οπτική θέαση ενός τοπίου αποτελεί «ξαφνικά» μόνιμο στοιχείο της θρησκευτικής εικόνας, ενώ παράθυρα ανοίγονται και εξώστες υψώνονται για να αποδώσουν δεκάδες μικρολεπτομέρειες στον ανοιχτό χώρο: το πέρασμα από το *όλον* στο *μέρος*, από το γενικό στο ειδικό ήταν πια εικαστικό γεγονός.

⁸⁶ Nils Buttner, *L'art des Paysages*, Παρίσι, Citadelles & Mazenod, 2007, σελ. 59-60

⁸⁷ Harbison, *Play of Realism*, ό.π., σελ. 17

⁸⁸ Craig Harbison, "Realism and Symbolism in Early Flemish Painting", *The Art Bulletin*, 66, 4, 12/1984, σελ. 598- 600

2. Θρησκευτικότητα και Τέχνη κατά τον 15^ο αιώνα

α. Λατρευτικές εικόνες, Οράματα και Προσκυνήματα

Ο Χριστιανισμός είναι μία από τις θρησκείες που δεν δίστασαν να προσφύγουν στις εικόνες για να διδάξουν τη θρησκευτική αλήθεια, ενώ παράλληλα η Εκκλησία έχει ανέκαθεν συνδεθεί με τη συναισθηματικότητα και την προσευχή αλλά και το μυαλό και τη δραστηριότητα του ανθρώπου⁸⁹. Όπως σημειώνει ο Huizinga, προς το τέλος του Μεσαίωνα, η ιδιωτική και η κοινωνική ζωή είναι υπερβολικά διαποτισμένες με θρησκευτικότητα και παρατηρείται «μια αξιοσημείωτη τάση της σκέψης να ενσωματώσει τον εαυτό της σε εικόνες». Αυτή η τάση φανερώνει την πρωτοκαθεδρία της όρασης και την ατροφία της σκέψης, αν μια έννοια, για να καταστεί ικανή να εντυπωσιάσει τον νου, απαιτείται πρώτα να οπτικοποιηθεί⁹⁰.

Όταν το κατεξοχήν ζητούμενο της χριστιανικής τέχνης έγινε η μίμηση της τρισδιάστατης πραγματικότητας άνθισε η γλυπτική γιατί μπορούσε να αναπαράγει το τρισδιάστατο αμεσότερα και ευκολότερα. Η ζωγραφική σε ξύλο αναβίωσε στις αρχές του 14^{ου} αιώνα, αφού πρώτα είχε μεταφερθεί σε χειρόγραφα και σε υαλοστάσια εκκλησιών⁹¹. Οι γκριζογραφίες στα εξωτερικά των πολύπτυχων φανερώνουν πως η λειτουργία της γλυπτικής ως πρότυπο των εικαστικών τεχνών παρέμεινε ισχυρή ακόμη κι όταν οι φλαμανδοί καλλιτέχνες κέρδιζαν παραγγελίες και χρήματα για τα ζωγραφικά αριστουργήματά τους.

Οι πίνακες με θέματα από τη Ζωή του Χριστού στόχευαν να δώσουν μορφή ή να καθρεφτίσουν την ευσεβή προσευχή του ίδιου του θεατή⁹². Οι άνθρωποι βίωναν τα πάθη των μαρτύρων με τα μάτια τους, δίχως να ρωτούν «πού και πότε». Η ιερότητα δεν ήταν ούτε παροδική, ούτε τοπικιστική. Αντίστοιχα, ο χώρος και ο χρόνος – ο ιστορικός και ο χωρικός – δεν εμπλέκονταν στο πεδίο δημιουργίας του μεσαιωνικού καλλιτέχνη. Ο Χριστός δεν είχε διδάξει και υποφέρει «εκεί και τότε». Δίδασκε και υπέφερε διαρκώς και παντού⁹³.

Γι' αυτό και τα ιερά πρόσωπα ως πραγματικοί και οικείοι χαρακτήρες απεικονίζονται με μοντέρνα ρούχα της εποχής και αποκαλύπτονται στους ευσεβείς με

⁸⁹ Etienne Gilson, "The Religious Significance of Paintings", στο Philip Alperson (επιμ.), *The Philosophy of the Visual Arts*, Νέα Υόρκη / Οξφόρδη, Oxford University Press, 1992 [1979], σελ. 212

⁹⁰ Huizinga, σελ. 136 + 261-62

⁹¹ Clement Greenberg, *Τέχνη και Πολιτισμός: Δοκίμια κριτικής*, Αθήνα, Νεφέλη, 2007, σελ. 262-263

⁹² Craig Harbison, "Visions and Meditations in Early Flemish Painting", *Simiolus*, 15, 2, 1985, σελ. 95

⁹³ Friedlander, *Landscape, Portrait, Still-Life*, ό.π., σελ. 264

σημάδια και επιφάνειες. Η καθημερινότητα των ανθρώπων είναι βουτηγμένη στις προλήψεις και τις δαιμονολογικές εμμονές: «κατά την ημέρα που παρακολούθησε τη Θεία Λειτουργία, ο πιστός δεν μπορεί να τυφλωθεί ή να πάθει αποπληξία», «ο Άγιος Bertulph θαμμένος σε αβαείο της Γάνδης χτυπά τα πλαϊνά του φέρετρου του πολύ συχνά και πολύ δυνατά», «κάποιος σκέφτηκε να αυτοκτονήσει για να σώσει τη Χριστιανοσύνη, όταν του αποκαλύφθηκε πως ο ίδιος ήταν ο Αντίχριστος»⁹⁴.

Το όραμα είχε απασχολήσει ήδη τον Panofsky σε μια πρώτη ενασχόληση με το συμβολισμό το 1926: «το πραγματικό όραμα απαιτεί την σύμπτωση των φυσικών συνθηκών με τις υπερφυσικές αντιλήψεις»⁹⁵. Η παρουσία του δωρητή σε ένα θρησκευτικό επεισόδιο, όχι ως ιστορικό γεγονός, αλλά ως προσωπικό όραμα αυτού του γεγονότος είναι ιδιαίτερα ενδεικτική της λατρευτικής λειτουργίας της εικόνας⁹⁶. Οι Ringbom και Harbison βρίσκουν πολύ ισχυρή τη σχέση που αναπτύχθηκε ανάμεσα στα δύο θρησκευτικά ιδεώδη του 15^{ου} αιώνα – τα οράματα και την προσευχή – και καταλυτική για την παραγωγή ζωγραφικών έργων.

Συγκεκριμένα, ο Ringbom εξετάζει τη σχέση μεταξύ τέχνης και θρησκευτικής φαντασίας μέσα από κείμενα και ζωγραφικά έργα (σε εικονογραφημένα χειρόγραφα και λατρευτικές εικόνες) όπου το όραμα του πιστού συνδέεται με κάποιο έργο τέχνης. Παρατηρεί ότι η ιδιωτική λατρεία απέκτησε έναν εξατομικευμένο χαρακτήρα, ο οποίος γίνεται φανερός με τη δημοφιλία των *Βιβλίων των Ωρών* από τον 14^ο αιώνα και την παραγωγή ιδιωτικών εικόνων. Και προχωρά ακόμη παραπέρα υποστηρίζοντας ότι η αλληλεπίδραση ανάμεσα στην τέχνη και τη φιλολογία των οραμάτων που αναπτύχθηκε στους μοναστικούς κύκλους έδωσε το έναυσμα ώστε να ξεκινήσουν οι ιστορικοί της τέχνης τη συζήτηση για τις λατρευτικές εικόνες⁹⁷.

Ο Harbison, με τη σειρά του, αν και παραδέχεται πως είναι «δύσκολο να τεκμηριωθεί απόλυτα»⁹⁸ εκτιμά πως τα λαϊκά οράματα υπήρξαν καθοριστικά για την παραγωγή μεγάλου μέρους της θρησκευτικής τέχνης του 15^{ου} αιώνα στη Φλάνδρα. Ξεκινώντας από τις σπουδαιότερες οραματικές πραγματείες⁹⁹ οι οποίες ενθάρρυναν τον πιστό να εστιάζει την προσοχή του σε συγκεκριμένα γεγονότα από τη ζωή του

⁹⁴ Τα παραδείγματα αυτά έχει αντλήσει ο Huizinga από κείμενα του Zan Zερσόν (Jean Gerson, 1363-1429) - βλ. σελ. 28 κ.εξ.

⁹⁵ E. Panofsky, F. Saxl, "A Late Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian," *The Burlington Magazine* 49, 283, 1926, σελ. 180

⁹⁶ Harbison, "Visions and Meditations", ό.π., σελ. 96

⁹⁷ Sixten Ringbom, "Devotional Images and Imaginative Devotions", *Gazette des Beaux Arts*, 73, 1969, σελ. 163+161

⁹⁸ Harbison, "Visions and Meditations", ό.π., σελ. 112

⁹⁹ *Αποκαλύψεις της Αγίας Μπριγκίτας*, οι *Στοχασμοί* του Bonaventura και η *Vita Christi* του Ludolf της Σαξωνίας; Harbison, "Visions and Meditations", ό.π., σελ. 95-113

Χριστού, θεωρεί ότι αντίστοιχη λειτουργία επιτελούσαν και οι πίνακες καταγράφοντας ειδικές ασκήσεις λατρείας ή οραματικής εμπειρίας.

Το παραπάνω χαρακτηριστικό της μεσαιωνικής θρησκευτικότητας, δηλαδή η λατρευτική αφοσίωση στα Πάθη και τη Σταύρωση του Χριστού, αποτέλεσε εκείνο το «συναίσθημα που ενέπνευσε καλλιτεχνικές ιδιοφυίες κι έστειλε επανειλημμένα την Ευρώπη στην Ιερουσαλήμ με το πρόσχημα ενός προσκυνήματος ή μιας Σταυροφορίας»¹⁰⁰. Το προσκύνημα στους Αγίους Τόπους και σε μέρη όπου μαρτύρησαν καθαγιασμένα πρόσωπα αποτελούσε τον ιδανικό τρόπο για να ιχνηλατήσει ο ευσεβής χριστιανός στα βήματα του Χριστού και των Αγίων– αλλά απαιτούσε χρόνο, κόπο και χρήματα. Συνάμα, οι εκδηλώσεις λατρείας γίνονται «πιο ενεργές» με τη δημόσια έκθεση της πίστης σε λιτανείες και προσκυνήματα και την ακραία συναισθηματική αφοσίωση σε κάποιον Άγιο.

Στις πόλεις σχηματίστηκαν αδελφότητες, τα μέλη των οποίων αφιέρωναν τον εαυτό τους στη λατρεία συγκεκριμένου ιερού λειψάνου ή Αγίου, όπως του *Αγίου Αίματος*, της *Αγίας Καρδιάς*, ή της *Αγίας Άννας*. Μόνο στη Γάνδη, γύρω στα 1500, υπήρχαν 37 τέτοιες αδελφότητες¹⁰¹. Από την άλλη, άνδρες και γυναίκες επισκέπτονταν εκκλησίες και μοναστήρια όπου φυλάσσονταν λείψανα Αγίων, με όλο και μεγαλύτερη συχνότητα, αγγίζοντας ή και υπερβαίνοντας τα όρια της κατάχρησης. Η επίσημη Εκκλησία επέτρεψε κάποιες λατρείες που συνδέονταν με την Παναγία, όπως οι *Επτά Θρήνοι της Μαρίας* το 1495. Γενικά όμως, κράτησε ιδιαίτερα επιφυλακτική στάση απέναντι στα προσκυνήματα, καθώς αυτά συνδέθηκαν με την απόλαυση ενός ταξιδιού και κάθε είδους ακολασίες¹⁰².

Αναρίθμητοι θεολόγοι του 15^{ου} αιώνα και μέλη λαϊκών αδελφοτήτων συνιστούσαν τη φαντασίωση ιερών γεγονότων ως πνευματική άσκηση¹⁰³, ουσιαστικά εκφράζοντας κι εκείνοι επιφυλάξεις για τη χρησιμότητα των φυσικών προσκυνημάτων¹⁰⁴ και αντιπροτείνοντας ένα μακρύ, επίπονο πνευματικό ταξίδι στους Αγίους Τόπους.

¹⁰⁰ Knowles – Obolensky, σελ. 354-55

¹⁰¹ Blockmans – Prevenier, σελ. 225

¹⁰² Huizinga, σελ. 145

¹⁰³ Laura Gelfald, “Devotion, Imitation and Social Aspirations: Fifteenth-century Bruges and a Memling School Madonna and Child,” *Cleveland Studies in the History of Art*, 5, 2000, σελ. 11

¹⁰⁴ Huizinga, σελ. 145

β. Το πνευματικό κίνημα της *devotio moderna* και τα κείμενα της περιόδου

Κατά τον 13^ο και τον 14^ο αιώνα η αναζήτηση μέσων για άμεση επαφή του πιστού με τον Θεό εκδηλώθηκε με δύο τρόπους. Ένας τρόπος ήταν ο μυστικισμός που κρατήθηκε μέσα στο πλαίσιο της επίσημης Εκκλησίας δίχως να αρνείται τη σημασία της για τη χριστιανική ζωή. Παράλληλα εκδηλώθηκε και σε δημοφιλή πνευματικά κινήματα τα οποία ξεκίνησαν όντας ή τείνοντας να είναι εχθρικά ή και περιφρονητικά προς τις επίσημες πρακτικές λατρείας¹⁰⁵. Χαρακτηριστικά γράφει ο Huizinga ότι από την προπαρασκευαστική φάση του άμεσου μυστικισμού των ολίγων προήλθε ο εκτεταμένος μυστικισμός των πολλών - της *devotio moderna*¹⁰⁶.

Ήδη από τον 13^ο αιώνα, από την Κολωνία ως την Αμβέρσα, άνδρες και γυναίκες από τη μέση και κατώτερη αστική τάξη, ζώντας κατά μόνας ή σε *Αδελφότητες*, προσέφεραν κοινωνικό έργο σε νοσοκομεία και δίδασκαν τη θρησκευτική πίστη στον λαό. Αυτοσυντηρούνταν, οι γυναίκες πλέκοντας ή γνέθοντας και οι άνδρες αντιγράφοντας χειρόγραφα. Διακρίνονταν από βαθιά ευσέβεια και για αυτούς η *πίστη* δεν ήταν μια σειρά από άρθρα, αλλά η συνειδητοποίηση και η παραδοχή της Λύτρωσης και του ζώντος Χριστού¹⁰⁷.

Στα τέλη του 14^{ου} αιώνα, ο κληρικός Γκέερτ Γκρότε (Geert Groote, 1340-1384) από το Ντέβεντερ της Ολλανδίας ανέπτυξε έναν νέο τύπο προσωπικής ευσέβειας¹⁰⁸: η μίμηση είναι το μέσο με το οποίο κάποιος γίνεται όμοιος με τον Χριστό και η επίτευξη αυτής της πνευματικής κατάστασης είναι δυνατή για τους λαϊκούς¹⁰⁹. Η ιδιαίτερη αυτή πνευματικότητα «με τη γαλήνια κι ευγενική ευσέβεια»¹¹⁰ γνωστή ως *devotio moderna* αποτέλεσε το σημείο αναφοράς για τα μέλη της *Αδελφότητας της Κοινής Ζωής* στο Ντέβεντερ. Θεολογικά και ηθικά απόλυτα ορθόδοξη, εξαπλώθηκε σε όλη τη βορειοδυτική Ευρώπη. Η πιο διάσημη πραγματεία της είναι η *De Imitatione Christi* του Τόμας Κέμπις (Thomas a Kempis, 1380-1471).

Ιδανικά της κίνησης υπήρξαν η ενεργή μίμηση και ο εν-συναισθητικός στοχασμός πάνω στη ζωή του Χριστού. Το κείμενο του Groote, *De quattuor*

¹⁰⁵ Copleston, σελ. 290

¹⁰⁶ Huizinga, σελ. 205. Δε θεωρεί πάντως ότι η τέχνη των Βαν Άυκ σχετίζεται με αυτήν (σελ. 238).

¹⁰⁷ Knowles – Obolensky, σελ. 466

¹⁰⁸ Thomas Coomans, "Les ordres religieux", στο Christian Heck - Anna Bergmans (επιμ.), *L'art flamand et hollandais: Le siècle des Primitifs 1380-1520*, Παρίσι, Citadelles & Mazenod, 2003, σελ. 90

¹⁰⁹ Benjamin, σελ. 23, σημ. 37

¹¹⁰ Huizinga, σελ. 181

generibus meditabilium πραγματεύεται τη χρήση των εικόνων για θρησκευτικό στοχασμό ο οποίος πρέπει να βασίζεται στο περιβάλλον και την εμπειρία του ίδιου του στοχαζόμενου. Δεν πρέπει όμως να εκλαμβάνονται [ΣΗΜ. λανθασμένα] ως ιστορικά γεγονότα, αλλά να οδηγούν τον πιστό σε μια αφαιρετική μορφή διαλογισμού ώστε να βιώνει ψυχική ανάταση και το πνευματικό περιεχόμενό τους¹¹¹. «Η εικόνα ήταν το τελευταίο ζωντανό όργανο για την άμεση επαφή με το υπερπέραν»¹¹².

Έτσι, «μια τέχνη βασισμένη πάνω στην αναπαραστατική αλήθεια μπορούσε να προσφέρει επικεντρωμένες εικόνες, συναισθήματα και εσώτερες ψυχολογικές σχέσεις των ιερών προσώπων με τρόπο που οι πιστοί δε θα μπορούσαν να φανταστούν μόνοι τους και πάνω στις οποίες θα μπορούσαν να στοχαστούν ενσυναισθητικά»¹¹³. Άλλωστε, η ψυχολογική δύναμη της εικόνας ήταν αποδεκτή ήδη από τον 14^ο αιώνα κι είναι γνωστό πως έκαναν χρήση της, ακόμη και μυστικιστές θεολόγοι – όταν ο μυστικισμός γενικότερα τις απέρριπτε¹¹⁴.

Όσο κι αν επιδίωκε η *devotio moderna* να τονώσει τη λαϊκή ευσέβεια δε φαίνεται να αναμείχθηκε άμεσα στην παραγωγή έργων τέχνης, σχεδόν δεν είχε καμιά επαφή με την τέχνη, κι όταν το έκανε, ήταν για να την κρίνει ως έργο αλαζονείας, όπως τον Καθεδρικό Ναό της Ουτρέχτης¹¹⁵. Έτσι, η στάση της απέναντί της ήταν συχνά εχθρική¹¹⁶ και διφορούμενη: δεν απαγόρευε απόλυτα, ούτε και ενθάρρυνε τη λατρεία των εικόνων, αλλά έθετε όρια στη χρήση τους. Μπορεί οι θρησκευτικοί της ηγέτες να αντιλήφθηκαν πως δεν ήταν δυνατό να εναντιωθούν σε μια τόσο δημοφιλή πρακτική, αλλά συγχρόνως δεν μπορούσαν και να παραβλέψουν ότι «η ανεικονική λατρεία αποτελούσε υπέρτατο μοναστικό ιδεώδες»¹¹⁷.

Ο Panofsky και γενικότερα οι παλαιότεροι ιστορικοί της τέχνης παρέβλεψαν την επίδραση της *devotio moderna* πάνω στην τέχνη που παράχθηκε στη Φλάνδρα κατά τον 15^ο αιώνα¹¹⁸. Αντίθετα, οι νεότεροι ιστορικοί βρίσκουν αξιοσημείωτη την επιρροή της κίνησης ιδιαίτερα στα έργα των Χους και Μπόουτς (Dieric Bouts, 1415-

¹¹¹ Bernhard Ridderbos, "Hugo van der Goes's Death of the Virgin and the Modern Devotion: an analysis of a creative process", *Oud Holland*, 120, 2007, σελ. 8-9

¹¹² Paul Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas*, ό.π., σελ. 30

¹¹³ Benjamin, σελ. 16

¹¹⁴ Ringbom, σελ. 161. Harbison, "Visions and Meditations", ό.π., σελ. 114

¹¹⁵ Huizinga, σελ. 238. Harbison, "Visions and Meditations", ό.π., σελ. 58

¹¹⁶ Συγγραφείς της, όπως οι Jan Mombaer και Henry Herp, έβλεπαν τις εικόνες ως ένα από τα κύρια εμπόδια για την επίτευξη της στοχαστικής ζωής (Harbison, "Visions and Meditations", ό.π., σελ. 115)

¹¹⁷ Harbison, "Visions and Meditations", ό.π., σελ. 113

¹¹⁸ Μόνο ο Charles de Tolnay ήδη από το 1932 είχε υποστηρίξει ότι οι πίνακες του Βαν Άυκ ενσωματώνουν τα κηρύγματα της κίνησης αυτής (όπ. αναφ. Craig Harbison, "Iconography and Iconology", *Early Netherlandish Paintings*, ό.π., σελ. 383)

1475)¹¹⁹. Όπως σημειώνει ο Benjamin, η νατουραλιστική ζωγραφική θριάμβευσε στις Κάτω Χώρες επειδή η περιγραφική τέχνη ενθάρρυνε και ικανοποίησε την απαίτηση του πιστού για εν-συναισθητικό στοχασμό. Αυτή η Αναγέννηση δεν πήγασε από κλασικές πηγές, αλλά από την πλούσια νέα δημοφιλή πνευματικότητα, όπως αυτή της *devotio moderna*¹²⁰.

Από τους επιγόνους του Panofsky, η Purtle αναζητώντας τις πηγές της καλλιτεχνικής έμπνευσης στην *Παναγία-Ρολέν* βρίσκει αναλογίες με κείμενα των Κέμπις και Γκρότε τα οποία δίνουν έμφαση «στην πνευματική εμπειρία της επουράνιας πραγματικότητας», αλλά την τοποθετεί σε ένα γενικότερο πλαίσιο που αφορά τη λατρεία στις Κάτω Χώρες, χωρίς να τη συνδέει άμεσα με τις προτροπές της *devotio moderna*¹²¹. Ανάλογη στάση κρατά και η Lane, υπερτονίζοντας τον «ορθόδοξο χαρακτήρα» της κίνησης στα πλαίσια του καθολικισμού¹²².

Ο Ούγκο Βαν ντερ Χους είναι ο κατεξοχήν ζωγράφος για τον οποίο οι νεότεροι μελετητές¹²³ θεωρούν ότι είχε ασπαστεί τα ιδεώδη της *devotio moderna* ή τουλάχιστον είχε δεχτεί βαθιά επίδραση από αυτά, στο Κόκκινο Μοναστήρι (Rooklooster) κοντά στις Βρυξέλλες, στο οποίο αποσύρθηκε από το 1478.

Στην *Προσκύνηση των Ποιμένων* ο Ridderbos βρίσκει σαφείς ομοιότητες με τις ιδέες περί στοχασμού που προπαγανδίζονταν από το εν λόγω πνευματικό κίνημα, και ότι αυτές έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο στην εκτέλεση του έργου¹²⁴. Ανάλογα μελετώντας διεξοδικά τους τρεις πίνακες του Χους με θέμα *Η Κοίμηση της Παναγίας* παρακολουθεί πώς μετασηματίστηκαν οι καλλιτεχνικές ιδέες του ζωγράφου και πώς ανέπτυξε νέα χαρακτηριστικά¹²⁵ κάτω από την επίδραση της *devotio moderna*¹²⁶, [υποθέτει] μέσα από τις συζητήσεις του με τους μοναχούς στο μοναστήρι.

Εξίσου χαρακτηριστική φαίνεται να είναι η περίπτωση του Μέμλινγκ. Οι δύο πίνακές του με τις πολλές σκηνές (*Πάθη του Χριστού, Έλευση και Θρίαμβος του Χριστού*) λειτουργώντας ως «μοντέλο περιπλάνησης ενός προσκυνητή» προσφέρουν

¹¹⁹ Όπως Benjamin, σελ. 23. Coomans, σελ. 90

¹²⁰ Benjamin, σελ. 12

¹²¹ Purtle, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, σελ. 73

¹²² Barbara G. Lane, "Sacred versus Profane in Early Netherlandish Painting", *Simiolus*, 18, 3, 1988, σελ. 112

¹²³ Coomans, Ridderbos, Heck, Harbison

¹²⁴ Ridderbos, "Hugo van der Goes's Death of the Virgin and the Modern Devotion", ό.π., σελ. 2

¹²⁵ Για παράδειγμα, την τάση για προβολή της ζωγραφικής επιδεξιότητάς του στα τρίπτυχα *Πορτινάρι* και *Μονφόρτε*, αντικατέστησε η λιτότητα και η έμφαση στο συναίσθημα της τελευταίας *Κοίμησης*.

¹²⁶ Ridderbos, "Hugo van der Goes's Death of the Virgin and the Modern Devotion", ό.π., σελ.10 – Οι Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 331 και Max Friedlander, *From Van Eyck to Bruegel*, Λονδίνο, Phaidon, 1969, τ.1, σελ. 40 επιχειρηματολόγησαν πάνω στην ψυχικά κλονισμένη υγεία του ζωγράφου για να ερμηνεύσουν την αλλαγή του ύφους στα ύστερα έργα του.

στους πιστούς τη δυνατότητα να επισκεφτούν πνευματικά τους Άγιους Τόπους στο περιβάλλον τους¹²⁷. Συνιστούν υποστήριξη στην πνευματική άσκηση που ενθάρρυνε η *devotio moderna*, το νοερό προσκύνημα που αντικαθιστά το συμβατικό στην Ιερουσαλήμ¹²⁸.

Μία ενδιαφέρουσα παρέμβαση έγινε πρόσφατα από τον Heck για τα κείμενα του Νικολάου Κουζανού, τα οποία απηχούν τη διαμονή του στο Ντέβεντερ, όπου είχε ακολουθήσει την εκπαίδευση των *Αδερφών της Κοινής Ζωής*. «Η ματιά μας μπορεί να ακολουθήσει μια οπτική περιορισμένη μέσα στο χώρο. Αντίθετα η δική Σου ματιά, Θεέ μου, δεν περιορίζεται από το χώρο, μα είναι δίχως πέρας» (*De Visione Dei*, 1453). Με οδηγό αυτήν τη φράση ο ιστορικός κάνει μια πρόταση: «αυτή η εμμονή [της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής] στην οπτική πάνω από ένα παράθυρο, σχεδιασμένο ως ένα ειδικό πλαίσιο κι όχι σε άνοιγμα πάνω από πανόραμα, βρίσκεται σε πλήρη συμφωνία με αυτήν την παρατήρηση, ότι ο άνθρωπος δε βλέπει, παρά μόνο ακολουθώντας μια οπτική περιορισμένη στο χώρο»¹²⁹.

Συγγενικό με αυτό της *devotio moderna* ήταν το πνεύμα της *καρθουσιανής αναβίωσης* με κύριους εκπροσώπους τον Ludolph της Σαξωνίας – συγγραφέα της εξαιρετικά δημοφιλούς *Vita Christi* και τον Διονύσιο τον Καρθουσιανό (μοναχό) – έναν γόνιμο μυστικιστή συγγραφέα. Η σιωπή, η απλότητα και η απουσία τελετουργικής επίδειξης αποτελούσαν τα κύρια χαρακτηριστικά της¹³⁰. Και εδώ, «τα κείμενα σχολιάζοντας το ιστορικό πλαίσιο της ζωής του Χριστού, διαρκώς παροτρύνουν τον αναγνώστη να οπτικοποιήσει τα γεγονότα όχι με έναν αποκομμένο τρόπο, αλλά ως ζωντανές στιγμές συγκεντρωμένες μπροστά στα μάτια του νου. Με αυτόν τον τρόπο η ιστορία κέρδιζε σε αμεσότητα και έδινε ζωντανή υπόσταση στις ιερές μορφές»¹³¹.

Ο Harbison σημειώνει πως δύο ακραίες θέσεις χαρακτηρίζουν την αναζήτηση και τον εντοπισμό των πρωτογενών πηγών έμπνευσης στα έργα που παράχθηκαν στη Φλάνδρα κατά τον 15^ο αιώνα. Η μία θέση (ουσιαστικά με πρώτο διδάξαντα τον Panofsky) ορίζει ότι χριστιανικές ιδέες και πραγματείες εικονογραφούνταν

¹²⁷ Dirk de Vos, *Hans Memling*, Γάνδη, Ludion, 1994, σελ. 48

¹²⁸ Heck Cristian, "Le concept et le singulier: essence et apparence dans les représentations urbaines en Italie et en Flandre à la fin du Moyen Âge, in *Villes de Flandre et d'Italie (XIII-XVI siècle)*. Les enseignements d'une comparaison", στο E. Crouzet-Pavan & E. Lecuppre-Desjardin (επιμ.), *Studies in European Urban History, 1200-1800*, 12, Turnhout, 2008, σελ. 293. Harbison, *Mirror of the Artist*, σελ. 135. Dirk de Vos, *Hans Memling: the complete works*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1994, σελ. 178

¹²⁹ Heck, σελ. 288

¹³⁰ Knowles – Obolensky, σελ. 464

¹³¹ Falkenburg, σελ. 40

επανελημμένα αυτήν την περίοδο και η άλλη ότι κάθε έργο θρησκευτικής τέχνης είναι προϊόν της φαντασίας του καλλιτέχνη ή του πάτρωνά του¹³². Η δεύτερη θέση, όσο ελπιδοφόρα κι αν ακούγεται, μοιάζει τουλάχιστον απίθανη δεδομένων των κοινωνικών και πολιτιστικών συνθηκών που επικρατούσαν έξι αιώνες πριν από την εποχή μας. Και αν ακόμη, κάποιος καλλιτέχνης ή πάτρωνας διέθετε την ανάλογη «φαντασία» θα αποτέλεσε την εξαίρεση σε έναν επιβεβαιωμένο κανόνα.

Δίπλα στα επίσημα εκκλησιαστικά κείμενα (*Βίβλος, Αποκάλυψη Ιωάννη, Απόκρυφα Ευαγγέλια*) θεολογικές πραγματείες διακινούνται στην Ευρώπη ήδη από την εποχή του Αυγουστίνου. Έχουν διασωθεί σε χιλιάδες χειρόγραφα και σε εκατοντάδες τίτλους. Οι ιστορικοί με επιμονή και προσοχή μελετούν αυτά τα κείμενα και προχωρούν σε συσχετισμούς ανάμεσα στην γραπτή πηγή και το καλλιτεχνικό έργο που, κατά την άποψή τους, εμπνεύστηκε από αυτήν. Όμως ακόμη κι όταν μια γραπτή πηγή μοιάζει να είναι συναφής ή σύμφωνη με ένα έργο, δεν μπορούμε να εξάγουμε ασφαλή συμπεράσματα, καθώς αγνοούμε αν είναι η ίδια αυθεντικά πρωτότυπη ή ενταγμένη σε ένα παραδοσιακό μοντέλο σκέψης και φαντασίας¹³³.

Το μορφωτικό επίπεδο του πληθυσμού και το ζήτημα της γλώσσας παίζουν το δικό τους ρόλο στην εξαγωγή συμπερασμάτων. Στις περισσότερες πόλεις και χωριά, σε όλες τις εκκλησίες και τα αβαεία, λειτουργούσαν σχολεία που παρείχαν λατινική εκπαίδευση. Οι πόλεις είχαν ανάγκη από ιερείς και από εκατοντάδες «διοικητικούς» υπαλλήλους σε μια εποχή μεγάλης οικονομικής και εμπορικής άνθισης. Ως το 1425 που ιδρύθηκε το Πανεπιστήμιο της Λουβέν, οι Φλαμανδοί φοιτούσαν κυρίως στο Παρίσι, όπου για παράδειγμα το 1404, η πόλη της Γάνδης χρηματοδοτούσε σε τακτικά διαστήματα τις σπουδές 10 νεαρών πολιτών της¹³⁴. Και όσον αφορά το θέμα της γλώσσας, οι Φλαμανδοί ήταν «πολύ ευαίσθητοι» τόσο απέναντι στις γερμανικές διαλέκτους των Κάτω Χωρών, όσο και απέναντι στη γαλλική -τη «διεθνή γλώσσα» των εμπόρων της Μπριζ και της βουργουνδικής Αυλής¹³⁵.

Μπορούμε να εικάσουμε ότι ένα μικρό ποσοστό του πληθυσμού ήταν μορφωμένο και γνώριζε σε ικανοποιητικό βαθμό τη λατινική και τη γαλλική γλώσσα και ένα σεβαστό ποσοστό μπορούσε να γράψει και να διαβάσει κείμενα σε τοπική διάλεκτο. Τα ποσοστά αυτά σε απόλυτους αριθμούς μπορούν να αποδειχθούν πολύ

¹³² Harbison, *Play of Realism*, ό.π., σελ. 200

¹³³ Harbison, ό.π.

¹³⁴ David Nickolas, *Medieval Flanders*, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, Longman, 1992, σελ. 346

¹³⁵ Nickolas, ό.π., σελ. 347: ενώ η Βραβάντη ήταν επίσημα δίγλωσση από το 1356, η Φλάνδρα ως το τέλος της βουργουνδικής κυριαρχίας επέβαλε στους Δούκες τη φλαμανδική ως μοναδική επίσημη γλώσσα

εντυπωσιακά, καθώς το 1477, «ο πληθυσμός ανέρχεται στα 2,5 εκατ. και αποτελεί τον πυκνότερο στην Ευρώπη»¹³⁶.

Χρειάζεται να λάβουμε επίσης υπόψη ότι ο Γκρότε μετέφρασε θεολογικές πραγματείες και λειτουργικές προσευχές στην ομιλούμενη γλώσσα και ανάλογη αποστολή είχε η *devotio moderna* με την αντιγραφή, διανομή και μελέτη της Αγίας Γραφής και άλλων λατρευτικών βιβλίων¹³⁷. Τα μέλη της αντέγραφαν, εικονογραφούσαν και συνέραβαν χειρόγραφα για προσωπική τους χρήση ή μετά από παραγγελία¹³⁸. Μάλιστα, στις αρχές του 16^{ου} αιώνα, όταν -μόνο στις Κάτω Χώρες- αριθμούσε 8000 γυναίκες ακολούθους¹³⁹, διέθετε έναν τουλάχιστον οίκο-βάση σε κάθε μεγάλη πόλη¹⁴⁰ με χώρο βιβλιοθήκης και ακόλουθο-υπεύθυνη για τον «εφοδιασμό» της με βιβλία¹⁴¹.

Όπως υποστηρίζει ο Harbison, στη Φλάνδρα του 15^{ου} αιώνα γενικεύεται η χρήση λατρευτικών βιβλίων ανάμεσα στους μορφωμένους του πληθυσμού και ιδιαίτερα τα μέλη των ανώτερων τάξεων που παράγγελλαν έργα τέχνης¹⁴². Άρα τουλάχιστον όσον αφορά τις «επώνυμες» παραγγελίες, φαίνεται πως η πρόσβαση σε θεολογικά –επίσημα ή λαϊκά- κείμενα υπήρξε εφικτή. Βέβαια το επίπεδο μόρφωσης του καλλιτέχνη και η δυνατότητά του να επιβάλει στον παραγγελιοδότη τις γνώσεις του, αποτελούν εύλογα, αλλά αναπάντητα ερωτήματα.

Ο Panofsky γράφει πως ήδη από το β' μισό του 13^{ου} αιώνα, η *De Civitate Dei* του Αυγουστίνου είχε μεταφραστεί στα γαλλικά και ότι η Βίβλος ήταν προσιτή στους λαϊκούς σε μεταφράσεις και παραφράσεις (Bibles Historiales)¹⁴³. Ο *Μυστικός Αμνός*, σύμφωνα με αυτόν (αλλά και το σύνολο των μελετητών) αποτελεί εικονογράφηση των Αγίων Πάντων, έτσι όπως αποδίδονται στην *Πόλη του Θεού*, όπου «ουράνια και επίγεια πόλη υπάρχουν ως μία σε αυτή τη ζωή»¹⁴⁴. Ο Panofsky βρίσκει ακόμη, ισχυρή την επίδραση μυστικιστικών κειμένων, όπως τις *Αποκαλύψεις της Αγίας Μπριγκίτας* και των *Meditationes* του Ψευδο-Μποναβεντούρα, αλλά και του *Legenda*

¹³⁶ Blockmans-Prevenier, σελ. 4

¹³⁷ Michael Mullett, “Devotio Moderna”, *Historical Dictionary of the Reformation and Counter-Reformation*, Μέριλαντ, Scarecrow Press, 2010, σελ. 140

¹³⁸ Adrian Wilson - Joyce Lancaster Wilson, *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis 1324–1500*, Μπέρκλεϋ / Λος Άντζελες / Λονδίνο, University of California Press, 1985, σελ. 20

¹³⁹ Blockmans – Prevenier, σελ. 226

¹⁴⁰ Συνολικά περίπου 40 ανδρικούς και 90 γυναικείους οίκους: Maximilian Von Habsburg, *Catholic and Protestant Translations of the Imitatio Christi, 1425-1650: From Late Medieval Classic to Early Modern Bestseller*, Λονδίνο, Ashgate Publishing, 2011, σελ. 53

¹⁴¹ Maaik De Haardt - Anne-Marie Korte, *Common Bodies: Everyday Practices, Gender and Religion*, Münster, LIT Verlag, 2002, σελ. 51

¹⁴² Harbison, “Visions and Meditations”, ό.π., σελ. 87

¹⁴³ Panofsky, *ENP*, ό.π. σελ. 28

¹⁴⁴ Purtle, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, ό.π., σελ. 81

aurea και του *Speculum Humanae Salvationis*¹⁴⁵. Τα δύο τελευταία κείμενα, όπως και τα *Biblia Pauperum* είναι γενικώς αποδεκτά ως πηγές άντλησης της καλλιτεχνικής έμπνευσης από όσους μελετητές έχουν ασχοληθεί με το συγκεκριμένο θέμα¹⁴⁶.

Το *Legenda aurea* (1268) του Jacobus de Voragine, μια συλλογή παραδοσιακών θρύλων με Βίους Αγίων, αποτελεί ένα πραγματικά *ευπώλητον* του Μεσαίωνα καθώς διασώζεται σε περισσότερα από 1000 λατινικά χειρόγραφα και αναρίθμητα αντίγραφα σε ομιλούμενες γλώσσες¹⁴⁷. Το *Speculum Humanae Salvationis*, εικονογραφημένο χειρόγραφο άγνωστου συντάκτη των αρχών του 14^{ου} αιώνα, διασώζεται σε περισσότερα από 350 χειρόγραφα των 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα στη λατινική και μεταφράσεις σε πέντε γλώσσες¹⁴⁸. Πρόδρομός του υπήρξαν τα *Biblia Pauperum*, τα οποία όμως είναι αποκλειστικά εικονογραφημένα.

Χαρακτηριστικό γεγονός αποτελεί ότι οι πρώτοι τυπογράφοι (1450 και εξής) συνάντησαν μεγάλη ζήτηση για «μη-σχολαστικά βιβλία που θα προσέφεραν σοβαρή θρησκευτική σκέψη στο δρόμο που χάραξε η *devotio moderna*»¹⁴⁹. Το έργο του Kempis έχει την πρωτοκαθεδρία σε κάθε περίπτωση: τα τέσσερα πρωτότυπα φυλλάδια της *De Imitatione Christi* προήλθαν από τα σπίτια της *devotio moderna* και άρχισαν να διακινούνται γύρω στο 1420. Σώζονται ως σήμερα 900 χειρόγραφα του 15^{ου} αιώνα και 100 πρώιμες τυπωμένες εκδόσεις¹⁵⁰. Τα 80 από τα χειρόγραφα –ο μεγαλύτερος αριθμός σε ομιλούμενη γλώσσα– είναι στην ολλανδική¹⁵¹. Κατά το διάστημα 1470-1520 τυπώθηκαν περισσότερες από 120 εκδόσεις σε επτά γλώσσες¹⁵².

Όπως προαναφέρθηκε, με τη *devotio moderna* έχει συνδεθεί ιδιαίτερα το έργο του Βαν Ντερ Χους. Ο Ridderbos συσχετίζει απόψεις του Γκρότε με την *Προσκύνηση των Ποιμένων* και προτάσσει αποδείξεις πως ο ζωγράφος γνώριζε τα κείμενα του εμπνευστή της κίνησης¹⁵³. Ο Koch πάλι, παραθέτει την πληροφορία από σύντροφο

¹⁴⁵ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 134

¹⁴⁶ ενδεικτικά: Blum, σελ. 22 [και ιδιαίτερα για τον *Μυστικό Δείπνο* του Μπούουτς, σελ. 66]. Charles Sterling, "Observations on Petrus Christus", *The Art Bulletin*, 53, 1, 3/1971, σελ. 6. Falkenburg, σελ. 101. Marrow [στην Anne Van Buren, "Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance by James H. Marrow", *The Art Bulletin*, 64, 3, 9/1982, σελ. 513]

¹⁴⁷ Esther Cohen, *The Modulated Scream: Pain in Late Medieval Culture*, Σικάγο, University of Chicago Press, 2010, σελ. 234

¹⁴⁸ Wilson & Wilson, σελ. 24

¹⁴⁹ Ernst Philip Goldschmidt, *Medieval Texts and Their First Appearance in Print*, Νέα Υόρκη, Biblio & Tannen, 1943, σελ. 46

¹⁵⁰ John H. Van Engen, *Sisters and Brothers of the Common Life: The Devotio Moderna and the World of the Later Middle Ages*, Φιλαδέλφεια, University of Pennsylvania Press, 2008, σελ. 9

¹⁵¹ Von Habsburg, σελ. 60

¹⁵² Arie Jan Gelderblom, Jan L. De Jong, Marc Van Vaeck, *The Low Countries As a Crossroads of Religious Beliefs*, Λέιντεν, Brill, 2004, σελ. 252

¹⁵³ Ridderbos, "Hugo van der Goes's Death of the Virgin and the Modern Devotion", σελ. 8-9

του Χους στο *Κόκκινο Μοναστήρι* ότι «διάβαζε συχνά από έναν τόμο στα φλαμανδικά», αλλά βρίσκει στο έργο του αξιόλογες απηχήσεις από τον Ψευδο-Μποναβεντούρα και το *Legenda aurea*¹⁵⁴.

Ορισμένοι μελετητές θεωρούν εξίσου σημαντική την επίδραση της *καρθουσιανής αναβίωσης* πάνω στο έργο των φλαμανδών καλλιτεχνών. Ο Harbison μνημονεύει τόσο τον Διονύσιο τον Καρθουσιανό (μάλιστα, ως πηγή έμπνευσης για το *Πολύπτυχο της Γάνδης*), όσο και τον Ludolf της Σαξωνίας¹⁵⁵. Ο Falkenburg πάλι καταγράφει τις *Meditationes* και την *Vita Christi* ως «δημοφιλείς οδηγούς για την ιδιωτική λατρεία λαϊκών και κληρικών» στις Κάτω Χώρες του 15^{ου} αιώνα – σε λατινικές και ολλανδικές παραλλαγές. Μάλιστα ένας συνδυασμός τους, παρήγαγε το κείμενο γνωστό ως *Bonaventure – Ludolphian Vita Christi* που σώζεται σε 40-50 χειρόγραφα¹⁵⁶.

Τέλος, η πιο εξειδικευμένη έρευνα πάνω στο θέμα φαίνεται να είναι το βιβλίο *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance* (1979) στο οποίο ο James Marrow μελετά 300 εικονογραφημένα χειρόγραφα με θέμα τις σκηνές από τα Πάθη του Χριστού, αναζητώντας ευρέως διαδεδομένες αφηγήσεις που δύνανται να ταυτιστούν με απεικονίσεις στην πρώιμη φλαμανδική ζωγραφική. «Τέτοια χειρόγραφα αρχικά στη λατινική, μεταφράστηκαν στα γερμανικά με τη φροντίδα των Δομινικανών μοναχών της Ρηνανίας και από το 1400 στην ομιλούμενη ολλανδική υπό την αιγίδα πια, της *devotio moderna*»¹⁵⁷.

Τα παραπάνω στοιχεία ενισχύουν την άποψη των μελετητών για την επίδραση πνευματικών κινημάτων και κειμένων πάνω στους ανθρώπους και την τέχνη της εποχής, καθώς η εγγραμματοσύνη επέτρεπε τη διάδοση των ιδεών τους και ενθάρρυνε την εικαστική απόδοση τοπιογραφικών στοιχείων για την αποτελεσματικότερη βίωση του θρησκευτικού συναισθήματος από τον θεατή.

¹⁵⁴ Robert Koch, “Flower Symbolism in the Portinari Altar”, *The Art Bulletin*, 46, 1, 3/1964, σελ. 72

¹⁵⁵ Harbison, “Visions and Meditations”, σελ. 90. Harbison, *Play of Realism*, ό.π. σελ. 194.

James Marrow, “Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance”, *Simiolus*, 16, 2/3, 1986, σελ. 155

¹⁵⁶ Falkenburg, σελ. 47

¹⁵⁷ Van Buren, σελ. 512

γ. Τα κηρύγματα του Jean Gerson

Όπως προαναφέρθηκε, η επίσημη Εκκλησία υπήρξε ιδιαίτερα επιφυλακτική απέναντι στα προσκυνήματα, αλλά και στις προλήψεις και στις υπερβολικές εκδηλώσεις πίστης που παρατηρούνταν κατά την άσκηση των λατρευτικών πρακτικών. Δεν αμελούσε να διδάσκει πως οι τιμές που αποδίδονταν σε αγίους, λείψανα και τόπους όφειλαν να έχουν ως αντικείμενο της λατρείας τους τον Θεό.

Η πιο δυνατή φωνή αντίδρασης ήταν αυτή του Ζαν Ζερσόν, διάσημου ρήτορα και κήρυκα, πρύτανη στο Πανεπιστήμιο των Παρισίων. «Ακάματος εργάτης της αγνότητας και της πίστης»¹⁵⁸ κατέκρινε την υπέρβαση των ορίων και ενδιαφερόταν για τη διατήρηση της χριστιανικής πίστης στην καθαρότητά της με την εμβάθυνση της θρησκευτικής ζωής και του πνεύματος.

Η στάση του Ζερσόν απέναντι στο θέμα των εικόνων υπήρξε ανάλογη με αυτή των ηγετών της *devotio moderna* και προφανώς για τους ίδιους λόγους. Αποδοκίμασε σθεναρά την κατάχρηση στη λατρεία τους, γιατί παρέπεμπε στην ειδωλολατρία, τη ματαιοδοξία και την ασέβεια. Αγανακτούσε με το ιδεολόγημα ότι συγκεκριμένες εικόνες (όπως, *Η Παρθένος στον Ήλιο*, *Η Παρθένος με το Ροζάριο*) προσέφεραν άφεση των αμαρτιών στον πιστό που προσευχόταν μπροστά τους. Καταδίκασε την τάση λαϊκών και κληρικών να προτιμούν μια εικόνα από μία άλλη, μόνο και μόνο επειδή η πρώτη ήταν ωραιότερα ζωγραφισμένη ή διακοσμημένη. Αν και τον ενοχλούσαν οι κίνδυνοι από μια όλο και αυξανόμενη ενασχόληση με τις εικαστικές τέχνες, δεν καταδίκασε την απεικόνιση του έργου τέχνης, αλλά αντιθέτως τόνιζε ότι οι εικόνες πρέπει να αντιμετωπίζονται με ευλάβεια: «και οφείλουμε να μάθουμε να υπερβαίνουμε με το μυαλό μας από τα ορατά πράγματα στα αόρατα, από το σωματικό στο πνευματικό. Γιατί αυτός είναι ο σκοπός της εικόνας»¹⁵⁹.

Αν και θεωρούσε επικίνδυνη για την Εκκλησία την εξάπλωση της λαϊκής λατρείας, υπερασπίστηκε την *Αδελφότητα της Κοινής Ζωής* στο Συμβούλιο της Κωσταντζας, όπου η κοινότητα είχε παραπεμφθεί από έναν Δομινικανό μοναχό με την κατηγορία της αίρεσης¹⁶⁰.

Για τον Ζερσόν, η θεολογία είχε τις δικές της μεθόδους και το δικό της αντικείμενο, το Λόγο του Θεού. Γι' αυτό οι θεολόγοι θα έπρεπε να παραμένουν

¹⁵⁸ Huizinga, σελ. 158

¹⁵⁹ Οι σχετικές πληροφορίες στον Ringbom, σελ. 164-65 αναπαράγονται σχεδόν αυτούσιες από τον Harbison, "Visions and Meditations", ό.π., σελ. 113.

¹⁶⁰ Huizinga, σελ. 175

πιστοί στην πατερική και σχολαστική παράδοση και στην αριστοτελική Λογική¹⁶¹: «η φυσική γνώση έχει τα όριά της, ας μην ψάχνουμε να πάμε πέρα από αυτήν»¹⁶².

Ο Ζερσόν αναφερόταν στους Νομιναλιστές ως *αδαείς* (*rudes*) και στους Σκοτιστές ως *περίεργους και φαντασμένους* (*curiosi και phantastici*). Άσκησε ανελέητη κριτική και εξαπέλυσε επανειλημμένες επιθέσεις εναντίον και των δύο ομάδων, επειδή οι αντιπαλότητές τους αμαύρωναν και έθεταν σε κίνδυνο τη διδασκαλία της θεολογίας¹⁶³. Χωρίς να είναι Οκαμιστής¹⁶⁴, οι νομιναλιστές του 14^{ου} και του 15^{ου} αιώνα έκαναν χρήση της φήμης του Ζερσόν λογαριάζοντάς τον «ως έναν από αυτούς». Στην πραγματικότητα ο ίδιος ποτέ δεν προσχώρησε στον νομιναλισμό, αλλά θεωρώντας «διαβολική» για την Εκκλησία τη σύγκρουση των δύο ρευμάτων τόνιζε την ανάγκη εξυγίανσής της.

Αξίζει τέλος να σημειωθεί ότι πολλές από τις πρώτες ανατυπώσεις της *De Imitatione Christi* φέρουν ως συγγραφέα τον Ζερσόν και συγκριτικά λίγες τον Κέμπις, ενώ σε χιλιάδες χειρόγραφες και τυπωμένες εκδόσεις παρατηρείται ένας συνδυασμός των γραπτών τους. Κι ακόμη ότι σε πολλές εκδόσεις της *De Imitatione Christi* κατά τον 15^ο αιώνα, βρίσκουμε στον ίδιο τόμο το έργο του Κέμπις και κάποιο έργο του Ζερσόν, συνήθως το *De Meditatione Cordis*. Πιθανότατα, οι εκδότες – ίσως και το αναγνωστικό κοινό – είχαν αντιληφθεί τη συγγένεια ανάμεσα στη σκέψη των δύο ανδρών¹⁶⁵.

¹⁶¹ Luscombe, σελ. 236

¹⁶² Gilson, *History of Christian Philosophy*, ό.π., σελ. 530

¹⁶³ Luscombe, σελ. 234. Gilson, *History of Christian Philosophy*, σελ. 528-529

¹⁶⁴ Copleston, σελ. 289

¹⁶⁵ Goldschmidt, σελ. 47

δ. Η Μπριζ ως *Επουράνια Ιερουσαλήμ*

Πολλοί άνθρωποι του 15^{ου} αιώνα αντιλαμβάνονταν τη ζωή τους ως «προσκύνημα στην επουράνια Ιερουσαλήμ» και τους χαρακτήριζε «η πνευματικότητα του προσκυνητή»¹⁶⁶. Όσο κι αν φαίνεται παράδοξο σε εμάς σήμερα, οι κάτοικοι της Μπριζ δεν είχαν κανέναν ενδοιασμό να δεχτούν ότι «η Μπριζ είναι η Επουράνια Ιερουσαλήμ κι ότι βιβλικά γεγονότα συνέβαιναν στη δική τους εποχή, στη δική τους πόλη, ακόμη και στα ίδια τους τα σπίτια»¹⁶⁷.

Κάθε χρόνο, στις 3 Μαΐου, λάβαινε χώρα *Η πομπή του Αγίου Αίματος*¹⁶⁸. Άτομα από κάθε κοινωνική τάξη με αφετηρία την Πλατεία του Δημαρχείου (Burg) έκαναν λιτανεία στην πόλη, μέσα και έξω από τα τείχη. Η πομπή σταματούσε σε συγκεκριμένα ορόσημα και διαβάζονταν προσευχές. Τόσο τα ορόσημα όσο και η θέαση του ιερού λειψάνου υπόσχονταν άφεση αμαρτιών¹⁶⁹. Οι συμμετέχοντες ενθαρρύνονταν να ταυτίζουν την Μπριζ με την Ιερουσαλήμ και τα ορόσημα με τους τόπους και τα συμβάντα των Θείων Παθών. Φαντάζονταν το Χριστό να περιφέρεται ανάμεσά τους, μεταφορικά και κυριολεκτικά. Ιχνηλατούσαν στα βήματα της *via dolorosa*, ο νους τους μετέτρεπε την Μπριζ σε Ιερουσαλήμ.



χάρτης της Μπριζ, το δρομολόγιο της Πομπής του Αγίου Αίματος

Ανάλογη πνευματική εμπειρία θρησκευτικής ανάτασης με ένα φανταστικό ταξίδι στην Ιερή Πόλη συνιστούσε και η επίσκεψη στο ιδιωτικό παρεκκλήσι το οποίο

¹⁶⁶ Falkenburg, σελ. 108

¹⁶⁷ Laura D. Gelfald, “Bruges as Jerusalem, Jerusalem as Bruges: Actual and Imagined Pilgrimage in Fifteenth-century Manuscript Illuminations and Paintings”, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, 29, 2008, σελ. 7

¹⁶⁸ Η παράδοση θέλει να πραγματοποιείται η πορεία από το 1291 ως σήμερα –την ημέρα της Αναλήψεως του Χριστού κάθε χρόνο, έλκοντας πλήθος από ξένους επισκέπτες, ενώ 1500 κάτοικοι της Μπριζ με ενδυμασίες μεσαιωνικής εποχής συνοδεύουν το ιερό λείψανο του Αίματος του Χριστού και μετέχουν σε σκηνές που αναπαριστούν τα Θεία Πάθη.



¹⁶⁹ Mark Trowbridge, “Jerusalem Transposed: A Fifteenth-Century Panel for the Bruges Market”, *Journal of the Historians of Netherlandish Art*, 1, 2, 2010, σελ. 5

χτίστηκε το 1470, από την οικογένεια των γενουατών εμπόρων Adorno (Adornes), μετά από προσκύνημά τους στους Αγίους Τόπους. Ο εξωτερικός οκταγωνικός πύργος παραπέμπει άμεσα στην Ιερουσαλήμ. Στο εσωτερικό, οι επισκέπτες ανεβαίνουν αρχικά σκάλες για να βρεθούν σε ένα παρεκκλήσι (αντιστοιχία με την άνοδο στο λόφο του Γολγοθά) και μέσα από μια μικροσκοπική πόρτα να κατέβουν σε ένα χαμηλότερο επίπεδο, όπου βρίσκεται η κρύπτη - αντίγραφο του Πανάγιου Τάφου¹⁷⁰. Για όποιον έχει κάνει ήδη προσκύνημα στους Αγίους Τόπους κινητοποιείται η μνήμη, για όποιον δεν το έχει κάνει «κατασκευάζεται» μνήμη. Και στις δύο περιπτώσεις, το ιδιότυπο προσκύνημα μεταφέρει πνευματικά τον πιστό στον τόπο όπου γεννήθηκε, μαρτύρησε και πέθανε ο Χριστός.



το παρεκκλήσι του Αγίου Τάφου στην Μπριζ σήμερα

Οι παραπάνω πρακτικές φανερώνουν ότι η ιδέα της παραλληλίας των δύο πόλεων «ήταν βαθιά ριζωμένη στην ταυτότητα της πόλης». Εύλογα λοιπόν, οι πάτρωνες και οι ζωγράφοι εναρμονισμένοι με αυτήν την ιδέα, αποτυπώνουν την Μπριζ ως φόντο σε θρησκευτικά έργα πίσω από την Παναγία και το Βρέφος ή Αγίους. Έτσι δεν προκαλεί κατάπληξη ότι ο Harbison αναγνωρίζει τον έναν ή και τους δύο μεγάλους πύργους της φλαμανδικής πόλης στο φόντο 20 από τα σωζόμενα έργα της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής¹⁷¹.

¹⁷⁰ Οι πληροφορίες από Gelfald, “Bruges as Jerusalem”, ό.π. Jeanne Nuechterlein, “ Hans Memling’s St. Ursula Shrine: the subject as object of pilgrimage”, στο Sarah Blick-Rita Tekippe (επιμ.), *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage: Studies in Medieval and Reformation Traditions in Northern Europe and The British Isles*, Λέιντεν / Βοστόνη, Brill, 2005, σελ. 71

¹⁷¹ ό.π. αναφ. στην Gelfald, “Bruges as Jerusalem”, ό.π., σελ. 11

3. Ρεαλισμός – Συμβολισμός

Ένας πίνακας είναι συγχρόνως ένα σχέδιο και η αναπαράσταση ενός πράγματος. Αυτό το πράγμα γίνεται «σύμβολο» όταν εισβάλλοντας στην ανθρώπινη δραστηριότητα, αποκτά πολύτιμη ποιότητα και ανάλογη λειτουργία. Για παράδειγμα ο σταυρός, ως σχήμα, αποκτά ιερότητα και συμβολική σημασία μόνο μέσα στην ιστορία του Χριστιανισμού¹⁷². Βέβαια, η συμβολική σύλληψη της τέχνης υπήρχε ήδη από την αρχαιότητα. Ωστόσο, οι σπόροι της καλλιεργήθηκαν τον Μεσαίωνα κάτω από το πνεύμα του Χριστιανισμού και κειμένων του, όπως το βιβλίο της *Αποκάλυψης*. Όταν υλικά αντικείμενα παρουσιάζονταν ως σύμβολα του πνευματικού «η τέχνη ήταν στα καλύτερα της». Το κτήριο της εκκλησίας ήταν ο οίκος του Θεού, η νέα Ιερουσαλήμ. Το φως μέσα στην εκκλησία ήταν ο Χριστός αυτοπροσώπως. Λουλούδια και δένδρα, οι καλές πράξεις «που φύτευαν» από τις ρίζες της αρετής¹⁷³.

Η συμβολική καλλιτεχνική σύλληψη συναντήθηκε στη Βόρεια Ευρώπη του 14^{ου} και του 15^{ου} αιώνα, με μια πολιτισμική αλλαγή που κύριο χαρακτηριστικό της υπήρξε η στενότερη παρατήρηση του φυσικού κόσμου σε τομείς όπως, η φιλοσοφία, η βοτανολογία, η γεωγραφία¹⁷⁴. Ο Καμπέν και ο Γιαν Βαν Άυκ επιδίδονται στην απεικόνιση αστικών εσωτερικών χώρων, τοπίων και υλικών αντικειμένων με την ακρίβεια ενός μικροσκοπίου. Ο Huizinga υποστήριξε ότι η πληθώρα των λεπτομερειών και ο διάκοσμος χρησιμοποιήθηκαν από τους ζωγράφους, όχι για να ενισχύσουν ό,τι ήταν φύσει όμορφο, αλλά για να το αντιπαλέψουν μέσα από την υπερβολή, ενώ «βασιλεύει ο τρόμος του κενού», σημάδι καλλιτεχνικής παρακμής¹⁷⁵. Ανάλογα και ο Friedlander έκρινε ότι ο Καμπέν στο *Τρίπτυχο Μερόντ* οργιάζει στη λεπτομερειακή απεικόνιση σε σημείο να γίνεται σχεδόν ενοχλητικός ο απώτατος νατουραλισμός του¹⁷⁶, και σε ανάλογη διάθεση ο Huizinga βρίσκει τον Ιωσήφ του *Τρίπτυχου Μερόντ* μάλλον γραφικό στην απεικόνισή του¹⁷⁷. Συγχρόνως ο Huizinga σημειώνει ότι για τον μεσαιωνικό τρόπο σκέψης όλα τα πράγματα θα ήταν παράλογα

¹⁷² Monroe Beardsley, “Symbolism”, στο *The Philosophy of the Visual Arts*, ό.π., σ. 149

¹⁷³ Tatarkiewicz, σελ. 145-146

¹⁷⁴ Harbison, *Mirror of the Artist*, ό.π., σελ. 26

¹⁷⁵ Huizinga, σελ. 228

¹⁷⁶ M. Friedlander, *Early Netherlandish Painting*, 2,37 [όπ. αναφ. στον David Carrier, “Naturalism and Allegory in Flemish Painting”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45, 3, Άνοιξη 1987, σελ. 240]

¹⁷⁷ Huizinga, σελ. 279: «Σε αυτόν [τον Ιωσήφ] όλες οι λεπτομέρειες είναι ηθογραφικές με μια σχεδόν ανεπαίσθητη δόση κωμικού». Ας σημειωθεί πάντως ότι ο 15^{ος} αι ενδυνάμωσε το ρόλο του Ιωσήφ στην τέχνη αλλά μάλλον και στη συνείδηση των πιστών, αφού μόλις το 1476 απέκτησε τη δική του γιορτή στο καθολικό ημερολόγιο: «δεν είναι πια ο απομονωμένος γέρος, αλλά ο προστατευτικός πατέρας» W. Forsyth, “Popular Imagery in a Fifteenth-Century Burgundian Crèche”, *Metropolitan Museum Journal*, 24, 1989, σελ. 9

αν η λειτουργία τους εξαντλούνταν στον φαινομενικό κόσμο, καθώς η σήμανσή τους πηγάζει από τον Θεό¹⁷⁸.

Κατά τον Panofsky, στις Κάτω Χώρες μετά το 1415, σημειώθηκε μια Αναγέννηση, όχι εξελικτικής αλλαγής αλλά ως ξαφνική και παροδική «μετάλλαξη»¹⁷⁹. Καθώς η ισχυρή εμπειρική πρόσληψη συναντήθηκε με τη χριστιανική θεολογία, απαιτήθηκε προσπάθεια ώστε «να συμφιλιωθούν ο μεσαιωνικός συμβολισμός και ο μοντέρνος ρεαλισμός»¹⁸⁰, ή αλλιώς, «ο νέος νατουραλισμός με τα χίλια χρόνια της χριστιανικής παράδοσης». «Και αυτή η προσπάθεια κατέληξε σε αυτό που μπορεί να οριστεί ως *κρυμμένος ή κεκαλυμμένος συμβολισμός* [ΣΗΜ. αντιληπτός μόνο από τους «εκπαιδευμένους» σύγχρονους των έργων θεατές] στον αντίποδα του ανοιχτού ή φανερού συμβολισμού»¹⁸¹.

Επομένως, πρόκειται για έναν νατουραλισμό στα χνάρια της πεποιθήσης ότι τα φυσικά αντικείμενα αποτελούν «*spiritualia sub metaphoris corporalium*»¹⁸² - υλικές μεταφορές πνευματικών πραγμάτων¹⁸³. Δηλώνει βέβαια πως δε θα τολμούσε να ισχυριστεί ότι ο θεατής μπορούσε ενσυνείδητα να αντιληφθεί «μια μάζα από πολύπλοκα ιερογλυφικά», αλλά ότι ήταν δυνατό να αφεθεί στη γοητεία μιας «μετασχηματισμένης πραγματικότητας», καθώς κάθε γνήσιο ρεαλιστικό μοτίβο του Βαν Άνκ σε τοπίο ή σε εσωτερικό χώρο μπορούσε την ίδια στιγμή να εκληφθεί ως σύμβολο με αλληγορική σήμανση¹⁸⁴.

Οι Held και Pacht είναι οι πρώτοι που αντέδρασαν στην παραπάνω θεωρία. Ο πρώτος αναγνωρίζει επίσης τη στενή σχέση ανάμεσα στον «πρώιμο φλαμανδικό ρεαλισμό» και το θρησκευτικό συμβολισμό, αλλά εκφράζει επιφυλάξεις απέναντι στις «αυθαίρετες ερμηνείες» και προτείνει τη συνεξέταση με τους κοινωνικούς παράγοντες της εποχής¹⁸⁵. Στον δεύτερο, «είναι εμφανής η απογοήτευση για τα πιο ευφάνταστα κατορθώματα της εικονολογίας»¹⁸⁶, καθώς βρίσκει άνευ ιστορικού νοήματος τη χρήση κρυπτογραφικής γλώσσας¹⁸⁷. Εξηγεί πως τα καλυμμένα σύμβολα είχαν λόγο χρήσης όταν οι χριστιανοί κρύβονταν στις κατακόμβες και χρειάζονταν

¹⁷⁸ Huizinga, σελ. 187-188

¹⁷⁹ Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Νέα Υόρκη, Harper & Row, 1972, σελ. 162

¹⁸⁰ Panofsky, "Jan van Eyck's Arnolfini portrait", σελ. 127

¹⁸¹ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 141

¹⁸² η φράση δανεισμένη από τον Θωμά τον Ακινάτη (*Summa Theologiae* I,I, 9,c)

¹⁸³ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 142

¹⁸⁴ Panofsky, "Jan van Eyck's Arnolfini portrait", ό.π., σελ. 126-27

¹⁸⁵ Held, σελ. 212 και 214-15

¹⁸⁶ Mark L. Evans, "Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting by Otto Pacht - Maria Schmidt-Dengler", *The Burlington Magazine*, 138, 1118, 5/1996, σελ. 333

¹⁸⁷ Pacht, "Panofsky's Early Netherlandish painting-II", σελ. 275

μια τέχνη που συγχρόνως να «αποκαλύπτει και συγκαλύπτει». Διερωτάται ποια ανάλογη προφανής αιτία θα οδηγούσε τους καλλιτέχνες του Μεσαίωνα να συγκαλύψουν τον θρησκευτικό χαρακτήρα της εικόνας τους: «ό,τι ήταν νέο σε αυτή την τέχνη ήταν ο ίδιος ο εμφανής ρεαλισμός: όχι το *Ti* αλλά το *Πώς*. Είναι αβάσιμο, για να το πω ήπια, ότι οι καλλιτέχνες επιδίωκαν να απολογηθούν για το ρεαλισμό τους, τον οποίο – για αδιευκρίνιστους λόγους – κατέβαλαν τόσο κόπο ώστε να καλύψουν με ιδεολογικό υπόβαθρο»¹⁸⁸.

Με το ίδιο σκεπτικό ο Friedlander, την ίδια περίοδο, θεωρεί ότι ο ψευδαισθητικός ρεαλισμός των πρώιμων φλαμανδών ζωγράφων δεν αποτέλεσε σκοπό, αλλά το μέσο για να προβληθεί η σοφία και η δύναμη του Θεού¹⁸⁹. Στην *Παναγία-Ρολέν*, για παράδειγμα, όπου «το θέμα του πίνακα σε καμιά περίπτωση δεν απαιτεί την απεικόνιση μιας ομορφοκτισμένης και πυκνοκατοικημένης πόλης που απλώνεται στις δυο όχθες ενός ποταμού»¹⁹⁰ ο Βαν Άυκ γεμίζοντας το φόντο με μια μικρογραφία του κόσμου άδραξε την ευκαιρία να αποτίσει φόρο τιμής στη Δημιουργία, όπου ως Δημιουργός εκλαμβάνεται τόσο ο Θεός όσο και ο Άνθρωπος.

Ο Puyvelde διαφωνεί επίσης με τους αλληγορικούς υπαινιγμούς του Panofsky. Γι' αυτόν, οι καλλιτέχνες απλώς προσπαθούσαν να παράγουν «ομοιότητα» και ο ρεαλισμός τους εκφράζει την τάση για ακριβή πρόσληψη των αντικειμένων. Χρησιμοποιώντας «μόνο σαφή, οικεία και κατανοητή γλώσσα» τοποθέτησαν «τη Βηθλεέμ στη Φλάνδρα και τον Παράδεισο στην ανθόσπαρτη εξοχή τους». Απλώς συνδύασαν, δηλαδή, βιβλικές και ιστορικές σκηνές και όψεις της πνευματικής ζωής με το ρεαλισμό της πατρίδας τους και της εποχής τους, μεταφέροντας τα ιερά θέματα στο επίπεδο της καθημερινής εμπειρίας¹⁹¹.

Ανάμεσα στα δύο κείμενα του Panofsky για τον *κεκαλυμμένο συμβολισμό*, δημοσιεύτηκε το άρθρο του Meyer Schapiro για το δεξιό φύλλο του *Τρίπτυχου Μερόντ* του Καμπέν: η φάκα στο εργαστήριο του Ιωσήφ αποτελεί τον οπτικό συμβολισμό της παγίδας που έστησε ο Χριστός στον Διάβολο με την ενσάρκωσή του¹⁹². Γενικά, οι μελετητές μνημονεύουν σταθερά και αντιμετωπίζουν με σεβασμό την ερμηνεία του Schapiro, εκτός από τον Pacht, ο οποίος βρίσκει φυσική την

¹⁸⁸ Otto Pacht, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, επιμ. Maria Schmidt-Dengler, Λονδίνο, Harvey Miller 1999 [1989], σελ. 64

¹⁸⁹ Friedlander, *Landscape, Portrait, Still-Life*, ό.π., σελ. 264

¹⁹⁰ Friedlander, ό.π., σελ. 24

¹⁹¹ Leo Van Puyvelde, *Flemish Painting from the Van Eycks to Metsys*, Βρυξέλλες, Weidenfeld & Nicolson, 1968, σελ. 8-10

¹⁹² Meyer Schapiro, "Muscipula Diaboli," *The Symbolism of the Mérode Altarpiece*, *The Art Bulletin*, 27, 3, 9/1945, σελ. 182-187

παρουσία μιας ποντικοπαγίδας στο εργαστήριο του Ιωσήφ, «επειδή απλά ένας ξυλουργός κατασκευάζει τέτοια αντικείμενα». Φανερά ενοχλημένος αναρωτιέται πώς οι οπαδοί της εικονολογίας υπέθεσαν ότι ο άσχετος και ανεκπαιδευτος θεατής επρόκειτο κατ' οιονδήποτε τρόπο να αντιληφθεί το συμβολισμό¹⁹³.

Η τέλεια αρμονία ανάμεσα στο μεσαιωνικό συμβολισμό και το μοντέρνο ρεαλισμό του Panofsky αμφισβητείται από τον Schariρο μόνο ως προς την «αρμονία». Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Patricia Emison, στην καρδιά των ερμηνειών του Panofsky βρίσκεται η προϋπόθεση ότι το θρησκευτικό στοιχείο κυριαρχεί του κοσμικού¹⁹⁴. Ενώ ο Schariρο, μέσα από την ψυχαναλυτική ερμηνεία του¹⁹⁵, βλέπει τη νέα τέχνη ως ένα πεδίο μάχης ανάμεσα στις θρησκευτικές ιδέες και τις νέες κοσμικές αξίες – με νικήτριες τις δεύτερες¹⁹⁶, όσο κι αν η Εκκλησία προσπάθησε να οικειοποιηθεί, πνευματοποιήσει και ενσωματώσει τον ρεαλισμό στις δικές της αξίες¹⁹⁷.

Αντίθετα ο Harbison, χαιρετίζει δυο κόσμους που επικαλύπτονται και τελικά είναι δυσδιάκριτοι: «οι εικόνες του Βαν Άυκ είναι πλούσιες αφηγήσεις κόσμων ορατών και αόρατων, πραγματικών και φανταστικών, δημόσιων κι ιδιωτικών, ιερών και κοσμικών»¹⁹⁸. Στην *Παναγία-Πολέν* ο ζωγράφος έδειξε την πίστη του πως η ουσιαστική αλήθεια του χριστιανικού δόγματος έγινε φανερή στον άνθρωπο με το πάντρεμα του κοσμικού με το ιερό, της πραγματικότητας με το σύμβολο¹⁹⁹.

Ο Gombrich δέχεται την παρουσία συμβολικών αντικειμένων στις θρησκευτικές εικόνες ως μεταφορά με ιδιαίτερη σημασία σε δεδομένο περιεχόμενο: «η εικόνα δεν έχει ποικίλες σημασίες, αλλά μία»²⁰⁰, άρα κάποιες από τις θρησκευτικές σκηνές είναι αλληγορικές και κάποιες άλλες είναι ρεαλιστικές - δίχως να βρίσκει ουσιωδώς βαθύτερες ή διαφορετικές τις πρώτες από τις δεύτερες²⁰¹.

Χρειάστηκε να περάσουν πάνω από δύο δεκαετίες μετά την έκδοση του *ENP*, για να ανανεωθεί το ενδιαφέρον για τη θεωρία του Panofsky. Πρώτος ο Benjamin (1976) αποδέχεται ότι τα έργα έχουν «φανερό» συμβολικό περιεχόμενο και

¹⁹³ Pacht, *Van Eyck and the Founders*, ό.π., σελ.64

¹⁹⁴ Patricia Emison, "The Paysage Moralisé", *Artibus et Historiae*, 16, 31, 1995, σελ. 128

¹⁹⁵ Στον Carrier, σελ. 240

¹⁹⁶ Schariρο, σελ. 187

¹⁹⁷ Schariρο, σελ. 186 [την άποψη ο Harbison βλέπει ως «ελαφρά καμουφλαρισμένη» μαρξιστική, "Iconography and Iconology", σελ. 393]

¹⁹⁸ Harbison, *Play of Realism*, ό.π., σελ. 47

¹⁹⁹ Harbison, "Realism and Symbolism", ό.π., σελ. 590

²⁰⁰ Ernst Hans Gombrich, *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, Λονδίνο, Phaidon, 1972, σελ. 16

²⁰¹ Στον Carrier, σελ. 246

υποστηρίζει ότι «ο καλλιτέχνης επιδίωκε μια νέα γλώσσα με την οποία θα αναπαριστούσε το περιεχόμενο της πνευματικής ζωής»²⁰². Η νέα γλώσσα είναι ο ρεαλισμός και ο βιωματικός τρόπος απηχεί τη «θρησκευτική αναμόρφωση του Βορρά στη λαϊκή λατρεία και την έντονη προσωπική θρησκευτική εμπειρία»²⁰³.

Η Van Buren²⁰⁴ εντοπίζει μια θεμελιώδη οντολογική αλλαγή: τη μετάβαση από τον διαλογισμό του Θωμά του Ακινάτη στην προτροπή προς τους πιστούς «να βλέπουν» καθώς προσεύχονται, η οποία αναπτύχθηκε παράλληλα με τον Νομιναλισμό κατά τον 14^ο αιώνα. «Αυτή η αλλαγή παρήγαγε το ρεαλισμό του ύστερου Μεσαίωνα, που δεν ήταν απλώς ύφος, αλλά πρόγραμμα. Και σε αυτή την αλλαγή οφείλεται το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών να ζωγραφίζουν σώματα σε ψευδαισθητικούς χώρους γεμάτους με στοιχεία από τον απτό κόσμο»²⁰⁵.

Ο De Coo (1981) και ο Bedaux (1986) αναζήτησαν και απέδειξαν ότι απεικονιζόμενα αντικείμενα (στο *Τρίπτυχο Merode* και στο *Πορτρέτο Αρνολφίνι* αντίστοιχα) βρίσκονταν σε ευρεία οικιακή χρήση κατά τον 15^ο αιώνα. Αναγνωρίζουν ότι κάποια από αυτά τα αντικείμενα φέρουν συμβολικό φορτίο, που σε καμία περίπτωση πάντως δεν είναι «κρυμμένο» για τους θεατές τους. Ο Harbison συμφωνεί πως ακόμη κι αν εκτίθενται σε αστικό σπίτι, κάποια αντικείμενα μπορούν να έχουν ειδική σημασία για το θεατή της εικόνας εκείνης της εποχής²⁰⁶. Δεν παύουν όμως να αποτελούν κομμάτια της καθημερινότητας των πατρώνων και αποδεικτικά της κοινωνικής τους θέσης συνιστώντας «το λεξιλόγιο ενός αστικού ρεαλισμού»²⁰⁷.

Ο James Marrow υποστηρίζει ότι τα σύμβολα και οι μεταφορές «υπήρξαν τα εδραιωμένα οχήματα των ιερών λόγων και της καλλιτεχνικής έκφρασης, αναγνωρίσιμα και αναμενόμενα στη διαχείριση ιερών θεμάτων από συγγραφείς και καλλιτέχνες, ακροατές, αναγνώστες και θεατές». Συγκρίνοντας πίνακες του 13^{ου} και του 15^{ου} αιώνα, βρίσκει να επαναλαμβάνονται τα ίδια «φανερά» σύμβολα και αποδίδει το ρεαλισμό του Βαν Άυκ και των συγχρόνων του «στην εξερεύνηση νέων τεχνικών για να επιτευχθεί η εσωτερική σχέση εικόνας – θεατή»²⁰⁸.

Ο David Carrier σε άρθρο του παραθέτει και σχολιάζει τις πιο διάσημες απόπειρες αποσυμβολισμού σε έργα της φλαμανδικής ζωγραφικής θίγοντας το

²⁰² Benjamin, σελ. 16+20

²⁰³ Benjamin, σελ. 16. Την άποψη συμμερίζεται και ο Vos, *Hans Memling*, ό.π., σελ. 36.

²⁰⁴ Υιοθετώντας την ανάλογη άποψη της Heiko A. Obermann.

²⁰⁵ Van Buren, σελ. 512

²⁰⁶ Harbison, “Religious Imagination”, ό.π., σελ. 198

²⁰⁷ Harbison, *Mirror of the Artist*, ό.π., σελ. 50-53

²⁰⁸ Marrow, σελ. 151+169

ζήτημα της γενικότερης εγκυρότητας των προτεινόμενων ερμηνειών. Θεωρεί εύλογο να απεικονίζεται το χριστιανικό δόγμα στα έργα των φλαμανδών ζωγράφων, άξιο απορίας πώς ο συμβολισμός τους είχε περάσει απαρατήρητος πριν «την επινόηση της μοντέρνας ιστορίας της τέχνης» και υπεραισιόδοξο να πιστεύουμε ότι οι σύγχρονες ερμηνείες αποδίδουν ορθά τις προθέσεις των ζωγράφων²⁰⁹.

Ο *κεκαλυμμένος συμβολισμός* του Panofsky πάντως έχει σταθερούς και ένθερμους υποστηρικτές. Ο John Ward επί 30 περίπου χρόνια δίνει εξαντλητικές ερμηνείες σε σύμβολα που εντοπίζει στα έργα του Βαν Άυκ, προχωρώντας σε μια θεώρηση περισσότερο «πανόφσκεια» κι από τον ίδιο τον Panofsky: τα *συγκεκριμένα* σύμβολα ως μια «σκόπιμη στρατηγική» είναι ακόμη πιο πολύπλοκα από όσο εκείνος [ο Panofsky] υπέθεσε, και στοχεύουν να παρακινήσουν τον θεατή ώστε να αναζητήσει ακόμη βαθύτερα επίπεδα, παραμένοντας διαρκώς σε αμφιβολία αν έχει αποκαλυφθεί το μήνυμα στην ολότητά του²¹⁰. Ανάλογα και η Purtle αναγνωρίζει στον Βαν Άυκ υφολογικά στοιχεία με πολυεπίπεδους υπαινιγμούς από το μακρινό και το κοντινό παρελθόν, ιερό και κοσμικό. Εικάζει πως βασικός σκοπός του ζωγράφου ήταν «να μεταμορφώσει την εμπειρία της καθημερινής ζωής σε μια καλειδοσκοπική ματιά του επουράνιου βασιλείου»²¹¹.

Η Barbara Lane υιοθετεί επίσης τις απόψεις του Panofsky υποστηρίζοντας πως η αξιοσημείωτη αληθοφάνεια των αντικειμένων κρύβει συμβολισμό «απόλυτα προφανή για τον εκπαιδευμένο θεατή»²¹². Περιγράφει διεξοδικά την εμμονή των πιστών ότι ο Χριστός είναι παρών κατά την καθαγίαση της όστιας²¹³, για να αποδείξει ότι τα έργα βωμού έχουν συγκεκριμένη συμβολική λειτουργία, ανάλογη με το ιερό Μυστήριο που λάβαινε χώρα μπροστά στα μάτια τους. Τα συγκεκριμένα έργα «έδιναν ζωή στο βασικό εκκλησιαστικό δόγμα με λαμπερό χρώμα, μικροσκοπική λεπτομέρεια και πειστική πνευματική αναπαράσταση» καθώς «ο ανυπέβλητος ρεαλισμός και ο σύνθετος συμβολισμός οπωσδήποτε στόχευαν να τονώσουν το στοχασμό κατά την ιδιωτική λατρεία»²¹⁴.

²⁰⁹ Carrier, σελ. 246+245

²¹⁰ John L. Ward, "Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings", *Artibus et Historiae*, 15, 29, 1994, σελ. 9+12-13

²¹¹ Purtle, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, ό.π., σελ. 172

²¹² Lane, σελ. 109

²¹³ Lane, σελ. 113: «το εκκλησίασμα συνωστιζόταν για να την αντικρίσει [την όστια], καθώς η θέασή της επέτρεπε ακόμη κι σε αμαρτωλούς, που δεν είχαν δικαίωμα να μεταλάβουν των Αχράντων Μυστηρίων, να λατρέψουν τον Χριστό»

²¹⁴ Lane, σελ. 115

Ο Craig Harbison, ο πολυγραφότερος σύγχρονος ιστορικός τέχνης πάνω στα θέματα της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής, απάντησε στη Lane πως εκτιμά την περιγραφή της, αλλά δεν αποδέχεται τον κρυμμένο συμβολισμό αυτών των έργων, γιατί το θέμα αυτό απεικονιζόταν ξεκάθαρα από τους καλλιτέχνες²¹⁵. Αντίθετα στην *Παναγία Ρολέν* αναγνωρίζει ότι κάποια σύμβολα έμειναν σκόπιμα καλυμμένα με «πέπλο μυστηρίου»²¹⁶ αποτρέποντας μια απόλυτα καθαρή, θεολογική ανάγνωση της εικόνας προς μεγάλη ικανοποίηση του ζωγράφου και του πάτρωνά του.

Ο Harbison συνδέει τη νέα τέχνη με τις φιλοδοξίες και τις επιδιώξεις των μελών της νέας αστικής τάξης: «έδωσε τη λάμψη του καθαρού κρύσταλλου στις αξιώσεις τους. Ήταν νέα, ένα παιδί της εποχής τους, όπως ήταν και οι ίδιοι». Βρίσκει τον ρεαλισμό του Βαν Άυκ «αφύσικο» ως την «προσωπική του εξιδανικευμένη οπτική των πραγμάτων», αποτέλεσμα «της παρατήρησης, της συμβατικότητας, της προπαγάνδας»²¹⁷. Ανάλογη άποψη διατύπωσε και ο Philippe Lorentz, παρατηρώντας πως το τοπίο στην *Παναγία Ρολέν* - από την πυκνοκατοικημένη πόλη που σφύζει από ζωή μέχρι την καρποφόρα εξοχή όπου οι άνθρωποι κινούνται με ασφάλεια - αποπνέει ευημερία και ειρήνη ως υπαινιγμό μιας καλής διακυβέρνησης, στην οποία μετείχε κι ο καρδινάλιος κατά την άσκηση των καθηκόντων του²¹⁸.

Για τον Harbison, αν ο ρεαλισμός έχει αποδεικτική αξία για να εδραιώσει ένα ιστορικό γεγονός ή να δράσει υποστηρικτικά σε μια θεολογική πραγματεία, στην τέχνη έχει διαπραγματευτική ή ανταλλακτική αξία, επιτρέποντας να διεξαχθεί ένας διάλογος μεταξύ καλλιτέχνη, πάτρωνα, έργου, κόσμου και εν τέλει σύγχρονου θεατή²¹⁹. «Βλέπει» όλον τον 15^ο αιώνα να προσπαθεί να «φτάσει τον Βαν Άυκ σε μια εμμονή με τα πολύπλοκα συμβολικά προγράμματα», και τον Βαν Ντερ Χους «σχεδόν να τον ξεπερνά στην προσπάθεια να δει κάθε φυσικό αντικείμενο ως σύμβολο της θεϊκής βούλησης»²²⁰. Ο Haskell, χαρακτηρίζει αυτόν τον συμβολισμό «κούφιο», δείγμα παρακμής και άγονης φαντασίας²²¹.

Σε μια απελευθερωμένη από τις ερμηνείες του Panofsky θεώρηση, ο Campbell υποστηρίζει τη δυναμική του καλλιτέχνη. Οι μεγάλοι φλαμανδοί δάσκαλοι «ήταν

²¹⁵ Harbison, "Religious Imagination", ό.π., σελ. 203

²¹⁶ Harbison, *Play of Realism*, ό.π., σελ. 128

²¹⁷ Harbison, ό.π., σελ.123+14+46

²¹⁸ Lorentz Philippe, "Les Rolin et les 'Primitifs Flamands'" στο Maurice-Chabard Brigitte (επιμ.), *La bonne étoile des Rolin: Mécènat et efflorescence artistique dans Bourgogne du XVe siècle*, [έκδοση για την έκθεση με τίτλο "La bonne étoile des Rolin"], Μουσείο Ρολέν -Οτέν, 1994, σελ. 28

²¹⁹ Harbison, *Play of Realism*, ό.π., σελ.17

²²⁰ Harbison, "Realism and Symbolism", ό.π., σελ. 596

²²¹ Haskell, σελ. 487

πάντα πρόθυμοι να θυσιάσουν την αληθοφάνεια για λόγους αισθητικούς ή έκφρασης. Όσο κι αν θεωρούσαν σημαντική την ικανότητα να αποδίδουν πιστά τη φύση, αυτός δεν ήταν ο πρωταρχικός τους στόχος – αλλά η εφευρετικότητα και η φαντασία, τις οποίες θεράπευσαν με διαφορετική οπτική προσέγγιση»²²².

Πιο πρόσφατα, ο Christian Heck επιχειρεί μια «ειρηνευτική λύση». Προτρέπει να συνξετάζονται τα απεικονιζόμενα στοιχεία της αστικής ζωής σε συσχετισμό με τη συμβολική τους διάσταση και τη θέση τους στην ατομική και συλλογική φαντασία. Ο νατουραλισμός των αντικειμένων και των υλικών αποτελεί «έκφραση της γνήσιας παρουσίας των πραγμάτων σε μια ενότητα ακίνητη και σιωπηλή»²²³.

Επιλογικά, παρατίθεται η εκτίμηση του Carrier: αν εγκαταλειφθεί η πίστη πως οι αλληγορικές ερμηνείες είναι κάτι βαθύτερο απ' ό,τι βλέπουμε κι αν τεθούν ερωτηματικά για τις θεωρήσεις των Panofsky – Schapiro, τότε θα γίνει ξανά ενδιαφέρουσα η ιδέα πως οι φλαμανδοί καλλιτέχνες είναι «απλώς και μόνο» ανυπέρβλητοι ρεαλιστές²²⁴. Αυτή η υπό προϋποθέσεις εκτίμηση εγείρει μια εύλογη απορία: γιατί οι «ανυπέρβλητοι ρεαλιστές» απέφυγαν να ζωγραφίσουν ανεξάρτητους (μη θρησκευτικούς) πίνακες με νεκρή φύση και τοπία ή ακόμη κι αν το έκαναν, «ποια μαγική δύναμη εξαφάνισε» όλα ανεξαιρέτως τα ανάλογα έργα;

Στον Charles Sterling μπορούμε ίσως να βρούμε την απάντηση. Παρατηρεί πως οι Φλαμανδοί «δε βρήκαν το κουράγιο» να ενσωματώσουν σε έναν ανεξάρτητο πίνακα άψυχα στοιχεία τα οποία είχαν συγκεκριμένη θρησκευτική σήμανση στο μυαλό των ανθρώπων. Αυτή η πρακτική ήταν «αδιανόητη» και ριψοκίνδυνη για έναν καλλιτέχνη του 15^{ου} αιώνα. Απαραίτητες προϋποθέσεις για μια τέτοια καινοτομία ήταν η ρήξη με τη μεσαιωνική σκέψη, η απελευθέρωση από την κηδεμονία της θρησκείας και η υιοθέτηση του κοσμικού πνεύματος μέσα από έναν επιστημονικό και ουμανιστικό τρόπο σκέψης²²⁵.

²²² Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, ό.π., σελ. 19

²²³ Heck, σελ. 283+285

²²⁴ Carrier, σελ. 246

²²⁵ Charles Sterling, *Still life painting: from antiquity to the twentieth century*, Νέα Υόρκη, Harper & Row, 1981 [1952]

4. Οι παραγγελιοδότες των έργων και η καλλιτεχνική δημιουργία

Η «περίπτωση Ρολέν»

Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, η Εκκλησία υπήρξε ο πιο ισχυρός θεσμός στην Ευρώπη και τουλάχιστον επιφανειακά, η τεράστια παραγωγή θρησκευτικής τέχνης καθρεφτίζει την κεντρική θέση που εκείνη κατείχε σε όλους τους τομείς της ζωής— τον οικονομικό, τον κοινωνικό, τον πολιτικό²²⁶. Μεγαλοπρεπείς καθεδρικοί ναοί χτίζονται στις μεγάλες πόλεις και διακοσμούνται με υαλογραφίες και νωπογραφίες που απεικονίζουν ιστορίες της Αγίας Γραφής.

Δίπλα στην ανώνυμη πατρωνία της Εκκλησίας, βασιλιάδες, πλούσιοι φεουδάρχες, πολιτικοί και εκκλησιαστικοί αξιωματούχοι, μοναστηριακές αδελφότητες, συντεχνίες και οι κοινότητες των πόλεων παραγγέλλουν καλλιτεχνικά έργα για να στολίσουν παλάτια, μονές, αίθουσες συνελεύσεων και δημαρχεία²²⁷. Δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός πως ακόμη και σε παραγγελίες ιδιωτών ή συντεχνιών ούτε ο δωρητής, ούτε ο καλλιτέχνης εμπιστευόνταν τη θεολογική τους γνώση και κατέφευγαν για βοήθεια σε επίσημους εκπροσώπους της Εκκλησίας.

Τέτοια γνωστή περίπτωση αποτελεί *Ο Μυστικός Δείπνος* του Μπούουτς η μοναδική –σωζόμενη– τεκμηριωμένη παραγγελία της φλαμανδικής ζωγραφικής που εκθέτει όλη την επιθυμητή εικονογράφηση του έργου²²⁸. Στο συμβόλαιο του 1464²²⁹, ο ζωγράφος συμφωνεί να δεχτεί συμβουλές από τους θεολόγους - καθηγητές του Πανεπιστημίου και πρώην πρυτάνεις του - Jan Varenacker και Gilles Bailluwel. Σύμφωνα με την Blum, ο Μπούουτς αρκούσε ως ο χαρισματικός καλλιτέχνης που ενδιαφέρεται πρωτίστως για τη σύνθεση και την αρμονία να καταφύγει σε έναν ειδικό θεολογικών ζητημάτων για όποιες πληροφορίες ήθελε, ενώ ο δωρητής απλά καθόριζε το θέμα χωρίς να επιδρά στο αποτέλεσμα. Οπότε, υπό αυτήν την έννοια μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένας από τους πρώτους «μοντέρνους ζωγράφους».

Ο Harbison υιοθετεί την πρόταση της Goodgal ότι παρόμοια περίπτωση αποτελεί το *Πολύπτυχο της Γάνδης*, τονίζοντας ότι «όλοι οι σύγχρονοι μελετητές» έχουν συμπεράνει πως ο ζωγράφος και ο πάτρωνάς του (ένας τοπικός πολιτικός άρχοντας κι επιχειρηματίας) δεν μπορεί να ήταν υπεύθυνοι για ένα τόσο πολύπλοκο

²²⁶ Harbison, *Mirror of The Artist*, ό.π., σελ. 9

²²⁷ Ενώ δε θα πρέπει να υποτιμάται το αγοραστικό δυναμικό από τις μεσαιές και χαμηλότερες τάξεις, ούτε οι εξαγωγές έργων τέχνης για τις οποίες διασώζονται αξιόλογες πηγές (Campbell, “The Art Market”, σελ. 190)

²²⁸ Blum, σελ.66. Harbison, *Play of Realism*, ό.π., σελ. 197

²²⁹ Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, ό.π., σελ. 21

έργο, αλλά κάποιος μορφωμένος θεολόγος. Προτείνουν τον Ολιβιέ ντε Λάνγκ (Olivier de Langhe), ιερέα στο ναό της Γάνδης και συγγραφέα θεολογικών πραγματειών, με το επιχείρημα ότι η απεικόνιση των ομάδων που λατρεύουν τον Αμνό και ιδιαίτερα αυτή των εκκλησιαστικών αρχόντων βρίσκεται σε συμφωνία με την αυστηρή ιεραρχία και την παραδοσιακή σκέψη της Εκκλησίας της περιόδου²³⁰.

Από τους σύγχρονους ιστορικούς μόνο η Lane φαίνεται να πιστεύει μέσα από γενικευμένες διατυπώσεις, πως οι πάτρωνες αναγνώριζαν τα πολύπλοκα συμβολικά προγράμματα και μάλιστα παρείχαν σχετικές οδηγίες στους καλλιτέχνες²³¹. Ενώ, η Blum κάνοντας μια επισκόπηση στο ρόλο που διαδραμάτιζε ο παραγγελιοδότης στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα παρατηρεί ότι αυτός υπήρξε καταλυτικός στην αρχή και το τέλος της περιόδου, αναπτύσσοντας μια σχέση αμοιβαιότητας με τον ζωγράφο. Στην περίπτωση των Βαν Άυκ και Βάιντεν σημειώνει πως καθώς «είχαν τη φήμη ταλαντούχων καλλιτεχνών και μορφωμένων ανθρώπων», οι πάτρωνες τούς επέλεξαν για να κάνουν χρήση των δύο αυτών ιδιοτήτων, επιτρέποντάς τους εικονογραφικές επιλογές. «Η έννοια του καλλιτέχνη – θεολόγου θα επιστρέψει μια δεκαετία μετά τον Μπούους με το έργο του Βαν Ντερ Χους»²³².

Στο ακμάζον κατά τον 15^ο αιώνα κοσμοπολίτικο κέντρο της Μπριζ, ιδιαίτερα μετά την άφιξη της βουργουνδικής αυλής το 1430, οι καλλιτέχνες προσλαμβάνονται για μια ποικιλία από εργασίες που απαιτούσαν φαντασία αλλά και για την εφαρμογή επιχρυσώσεων και χρώματος σε προϋπάρχοντα έργα τέχνης. Οι νέοι ηγεμόνες θέλησαν να εδραιώσουν την πόλη ως ένα από τα σημαντικότερα κέντρα ηγεμονικής δραστηριότητας στη Βόρεια Ευρώπη. Ο κορυφαίος αυλικός ζωγράφος, ο Βαν Άυκ, εγκαθίσταται στην Μπριζ το 1432 και κατά τις επόμενες δεκαετίες το ενδιαφέρον για τη ζωγραφική θα αυξηθεί εντυπωσιακά²³³.

Τα θρησκευτικά έργα περιλαμβάνουν έργα βωμού και εικόνες μικρών και μεσαίων διαστάσεων. Η θέση στην οποία θα τοποθετούνταν, ακόμη και στις περιπτώσεις παραγγελιών έργων μεγάλων διαστάσεων, δεν ήταν εκ προοιμίου αυστηρά καθορισμένη. Πιθανότατα οι πολύ μεγάλοι πίνακες προορίζονταν για εκκλησίες και παρεκκλήσια, ενώ οι πολύ μικροί για ιδιωτική προσευχή. Οι μετρίων

²³⁰ Harbison, *Play of Realism*, ό.π., σελ. 195+197

²³¹ Lane, σελ. 110

²³² Blum, σελ. 75-76

²³³ Jean C. Wilson, *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages: Studies in Society and Visual Culture*, Φιλαδέλφεια, Pennsylvania State University Press, 1998, σελ. 161. Ο Panofsky θεωρεί μικρό το ρόλο που διαδραμάτισε η βουργουνδική Αυλή στην ανάπτυξη της φλαμανδικής τέχνης (στον Held, σελ. 210)

διαστάσεων πίνακες, είναι δύσκολο να εξακριβωθεί αν παράχθηκαν για ιδιώτη ή για εκκλησία, για να κρεμαστούν σε τοίχο ή σε κολόνα, ή για επιτάφια χρήση²³⁴.

Παρατηρείται ότι στα θέματα των έργων που προορίζονταν για τοπικές εκκλησίες ή δημόσια κτήρια, θρησκευτικές μορφές και θεολογικές ιδέες προσλαμβάνονται με συγκεκριμένο τρόπο, γεγονός που ίσως δείχνει ότι κοινή είναι και η πρόσληψη των ιδιωτικών και των δημόσιων αξιών και πεποιθήσεων. «Αν στην κοινωνία της Μπριζ συγκεκριμένες εικόνες είχαν μεγάλη σημασία, τότε μεγάλη σημασία είχε και η ζωγραφική»²³⁵.

Οι ιδιώτες πάτρωνες παραγγέλλουν μεγάλα έργα βωμού και φορητές εικόνες σε σημαντικούς καλλιτέχνες, όπως οι Βαν Άυκ, Βάιντεν, Μπούουτς. Αν και ο πρωταρχικός εργοδότης αυτών των ζωγράφων ήταν η Αυλή της Βουργουνδίας, σχεδόν τίποτε δε μαρτυρείται για τις δραστηριότητες των αριστοκρατών ως πάτρωνες²³⁶. Οπότε το σημαντικό σωζόμενο έργο των παραπάνω ζωγράφων, φιλοτεχνήθηκε είτε για αστούς είτε για αδελφότητες²³⁷. Τέτοια παραδείγματα αποτελούν *Ο Μυστικός Αμνός*, *Η Τελική Κρίση*, *Ο Μυστικός Δείπνος* αντίστοιχα.

Λογικό είναι ο καλλιτέχνης να συσχετίζει τα έργα του με τις προσωπικές εμπειρίες, την κοινωνική και οικονομική θέση των πελατών του²³⁸. Για παράδειγμα, στην αυλή του Φίλιππου του Καλού, όπου ο Βαν Άυκ εργάστηκε ως ζωγράφος και *valet de chambre* από το 1425 ως το θάνατό του το 1441, «καλλιέργησε ένα αξιοσημείωτο (=πληθωρικά πολυτελές) γούστο για την αναπαράσταση του κόσμου»²³⁹. Ενώ ο Καμπέν σε όλη του τη ζωή παρέμεινε μέλος της αστικής κοινωνίας στην Τουρνέ²⁴⁰. Το διαφορετικό πελατολόγιο ολοφάνερα επέδρασε πάνω στο – διαφορετικό – ενδιαφέρον τους για την οπτική πραγματικότητα²⁴¹.

Ο Panofsky εντοπίζει κοινωνικές συγκρούσεις ανάμεσα στους αριστοκράτες και τη νέα τάξη των *nouveau riche*²⁴², αλλά μόνο στην περίπτωση του Βάιντεν αποδίδει την καλλιτεχνική έκφραση «στα ιδεώδη και τις συμβάσεις μιας κοινωνίας στην οποία ανήκε η πλειονότητα των πελατών του». Ακόμη κι όταν σημειώνει ότι ο

²³⁴ Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish schools*, ό.π., σελ. 22

²³⁵ Wilson, σελ. 165

²³⁶ Campbell, “Art Market”, ό.π., σελ. 188

²³⁷ Blum, χ.σ.

²³⁸ Harbison, “Realism and Symbolism”, ό.π., σελ. 589

²³⁹ Buttner, σελ. 58

²⁴⁰ Αν και ήταν γνωστός ζωγράφος, τουλάχιστον στη Γάνδη, καμιά πληροφορία δε διασώζεται για παραγγελίες που μπορεί να δέχτηκε έξω από την Τουρνέ (Lorne Campbell, “Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode”, *The Burlington Magazine*, 116, 860, 11/1974, σελ. 637)

²⁴¹ Harbison, “Realism and Symbolism”, ό.π., σελ. 597. Ανάλογη παρατήρηση ήδη στον Held, σελ. 215

²⁴² Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 68

Δάσκαλος του Φλεμάλ αντιπροσωπεύει μια «πολύ διαφορετική παράδοση»²⁴³ διστάζει να κάνει αναφορές σε κοινωνικούς ή ιδεολογικούς παράγοντες²⁴⁴.

Αντίθετα, οι νεότεροι ιστορικοί της τέχνης εξέτασαν την κοινωνική δυναμική και της προσδοκίες αυτών των πελατών. Οι Wilson και Gelfald θεωρούν ότι την Μπριζ του 15ου αιώνα χαρακτήριζε «η κουλτούρα για επίδειξη», με αποτέλεσμα την εμφάνιση πολυάριθμων ιδιωτών οι οποίοι πληρώνουν για ένα αφιερωματικό έργο που θα τοποθετηθεί σε δημόσιο χώρο²⁴⁵. Η ανάγκη των αστών για έργα τέχνης από καλλιτέχνες που δούλευαν για την αριστοκρατία, αντικατοπτρίζει την ανάγκη για επιδεικνυόμενη υπεροχή που αύξανε τις ευκαιρίες τους να αναρριχηθούν κοινωνικά²⁴⁶. Σε κάθε περίπτωση πάντως το κυρίως θρησκευτικό έργο της περιόδου εκτελέστηκε για ένα μικρό ποσοστό του πληθυσμού (1% κατά τη Lane, 10% κατά τον Harbison)²⁴⁷, για μία «κεφαλαιοκρατική ελίτ η οποία ποθούσε να απεικονιστεί σε έργα βωμών που θα έβλεπε όλη η κοινότητα»²⁴⁸.

Αλλά και πέρα από την Μπριζ, ανάλογη περίπτωση αποτελεί το πιο μεγαλεπήβολο έργο της πρώιμης φλαμανδικής τέχνης, το *Πολύπτυχο της Γάνδης*. Μια παραγγελία με τέτοιο μέγεθος και μεγαλοπρέπεια λειτουργούσε -και - ως κοινωνικό σύμβολο που επιδείκνυε και πιστοποιούσε τον πλούτο και το αξίωμα του δωρητή²⁴⁹. Οι φιλοδοξίες και τα θρησκευτικά ιδεώδη μιας ευημερούσας αστικής τάξης θα ενσαρκωθούν για τελευταία φορά - λίγο πριν την εκπνοή του 15^{ου} αιώνα - από τον χρωστήρα του Μέμλινγκ.

Η ιδιωτική λατρεία κατήυθνε την παραγωγή έργων για λαϊκούς κατά τον 15^ο αιώνα. Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα έργα που απεικονίζουν την *Παναγία με το Βρέφος* και τον παραγγελιοδότη. Ιδιαίτερα ως δίπτυχα, αρχικά περιορίστηκαν στην επικράτεια των Βαλουά - οι Δούκες τους ήταν οι πρώτοι για τους οποίους φιλοτεχνήθηκαν²⁵⁰. Γρήγορα υιοθετήθηκαν από τους αριστοκράτες της Αυλής και στη συνέχεια από άτομα που διέθεταν πλούτο και δύναμη, αλλά όχι υψηλή κοινωνική

²⁴³ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 291+154

²⁴⁴ Held, σελ. 214. Ο ίδιος ο Held μέσα από μια ρητορική ερώτηση αντίθετα, προτείνει ότι μόνο συμπτωματικός δεν πρέπει να θεωρείται ο λαμπερός κόσμος του χρυσού και των πολύτιμων λίθων (...) ή οι ιεροτελεστικές κινήσεις των μορφών, όπως αποδίδονται από τον «αυλικό αριστοκράτη» [η φράση του Panofsky] *Ban Auk*

²⁴⁵ Wilson, σελ. 165. Laura D. Gelfald, “Devotion, Imitation and Social Aspirations”, ό.π., σελ. 8

²⁴⁶ Blum, χ.σ. . Harbison, *Play of Realism*, ό.π., σελ. 122

²⁴⁷ Lane, σελ. 115. Craig Harbison, “Barbara Lane, The Altar and the altarpiece”, *Simiolus*, 15, 3/4, 1985, σελ. 224

²⁴⁸ Blockmans – Prevenier, σελ. 140

²⁴⁹ Lynn F. Jacobs, *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Φιλαδέλφεια, Penn State Press, 2011, σελ. 69

²⁵⁰ Gelfald, “Devotion, Imitation and Social Aspirations”, ό.π., σελ. 6

καταγωγή²⁵¹. Κρέμονταν είτε σε ιδιωτικά παρεκκλήσια είτε πάνω από το προσκέφαλο σε κρεβάτια «με ουρανό». Έμεναν ως αναμνηστικά της εξωτερικής εμφάνισης του απεικονιζόμενου για να τον θυμούνται οι συγγενείς μετά το θάνατό του, αλλά λειτουργούσαν και ως αποδεικτικά στοιχεία για την ευσέβειά του²⁵².

Τα θρησκευτικά και πνευματικά κίνητρα των πατρώνων, οι οποίοι παραγγέλλουν έργα για να τοποθετηθούν στις εκκλησίες όπου οι ίδιοι λειτουργούν, δεν μπορούν να αγνοηθούν πλήρως, αλλά ούτε και να υπερτονιστούν. Φιλόδοξα «εξέχοντα κοινωνικά ανθρώπινα όντα»²⁵³ δύνανται να προβάλλουν μια *πλαστή πνευματικότητα* – σε μικρότερο ή σε μεγαλύτερο βαθμό. Συζήτηση μεταξύ των μελετητών έχει εγείρει ο Ρολέν, ο αξιωματούχος των φιλοδοξιών και των κοινωνικών προσδοκιών²⁵⁴, καθώς η ευσέβειά του είχε αμφισβητηθεί από τους συγχρόνους του²⁵⁵.

Ο Huizinga εκφράζοντας την άποψη ότι στόχος ενός πορτραίσιστα ζωγράφου είναι η αποκάλυψη του χαρακτήρα του απεικονιζόμενου, αναγνώρισε σε προσωπικότητες της εποχής «έναν συνδυασμό ευλάβειας και αλαζονείας»²⁵⁶. Ανάλογα, τόσο ο Ridderbos όσο και ο Harbison δεν εντοπίζουν στοιχεία που να αποδεικνύουν ότι ο πίνακας του Βαν Άυκ σκόπευε να εξαπατήσει τον θεατή όσον αφορά την ευσέβεια του εικονιζόμενου άντρα ή ότι η διάθεσή του για μετάνοια είναι ανειλικρινής²⁵⁷. Τέτοιοι πίνακες, σύμφωνα με τον Ridderbos, αποτελούσαν το αντιστάθμισμα για το έλλειμμα ευσέβειας και οι δωρητές ήλπιζαν να ανταλλάξουν επίγεια αναλώσιμα αγαθά με αναλλοίωτα επουράνια. Οι παραγγελίες του Ρολέν (*Η Παναγία-Ρολέν* στον Βαν Άυκ και *Η τελευταία κρίση* στον Βάιντεν) δε δηλώνουν μόνο τις ελπίδες του καγκελάριου για τη σωτηρία της ψυχής του, αλλά οι ίδιες αποτελούσαν πράξεις ευσέβειας στις οποίες ακριβώς πράξεις στηρίζονταν οι παραπάνω ελπίδες.

Ανάλογη εκτίμηση κάνει ο Harbison ότι «πρέπει να πάρουμε στα σοβαρά την επιθυμία του ζωγράφου και του Ρολέν να διαπραγματευτούν [ΣΗΜ. με το Θεό, μέσα

²⁵¹ Harbison, *Play of Realism*, ό.π., σελ. 100: ο Ρολέν αν και γεννήθηκε σε οικογένεια αστών, στο ζενίθ της καριέρας του υποστήριζε ότι είχε αριστοκρατική καταγωγή

²⁵² Friedlander, *Landscape, Portrait, Still-Life*, ό.π., σελ. 267. Bernhard Ridderbos, "Creating Frameworks: 'The Social Function of the Ghent Altarpiece'," στο H. W. Hoen and M. G. Kemperdink (επιμ.), *Vision in Text and Image: The Cultural Turn in the Study of Arts*, Λουβέν, Peeters, 2008, σελ. 33. Gelfald, "Devotion, Imitation and Social Aspirations", ό.π., σελ. 9

²⁵³ Wilson, σελ. 162

²⁵⁴ Buttner, σελ. 54

²⁵⁵ «Πάντα έδρεπε τη γη, λες κι η γη θα ήταν η αιώνια κατοικία του», Georges Chastellain // «Όσον αφορά τα πνευματικά ζητήματα [του Ρολέν], θα σωπάσω», Jacques du Clercq. Στον Huizinga, σελ. 240

²⁵⁶ Huizinga, ό.π.

²⁵⁷ Ridderbos, "Creating Frameworks", ό.π., σελ.33. Harbison, *Play of Realism*, ό.π., σελ. 115

από το προβαλλόμενο στον πίνακα Μυστήριο της Εξομολόγησης] την προσωπική τους σωτηρία και αιώνια ζωή» και βρίσκει στο έργο συμβολισμούς από τους οποίους διαπιστώνει ότι «ο Ρολέν ήταν αναμφισβήτητα ένοχος για τα αμαρτήματα της αλαζονείας και της φιλοδοξίας». Καθώς μάλιστα ο πίνακας αποτελεί «αφηγηματική έκθεση της αμαρτίας του», η μετάνοιά του παρέμεινε ημιτελής²⁵⁸.

Πιο πρόσφατα η Laura Gelfald προτρέπει να δούμε τον Ρολέν ως θεατές του 21^{ου} αιώνα κι όχι, όπως «οι ζηλόφθονοι σύγχρονοί του»: ένας πλούσιος άνδρας που παλεύει για τη σωτηρία και την κοινωνική του θέση σε έναν αυλικό κόσμο, όπου το αίμα συχνά είναι πιο συμπαγές από το χρυσάφι²⁵⁹.

Ο Harbison διατύπωσε την τολμηρή παρατήρηση ότι ο Βαν Άυκ και οι πάτρωνές του «διασκεδάζουν με την ίδια τους την προσποίηση και το θράσος - και συνάμα στέκονται επιφυλακτικοί απέναντι στα θεωρητικά αξιώματα που αφορούν τη γνώση, την ευσέβεια ή τη σωτηρία της ψυχής». Αναγνωρίζει σε έργα του Άυκ (όπως η *Παναγία-Πέλε*) «μια παιγνιώδη και ειρωνική στάση» απέναντι στις σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στο άτομο και την κοινωνία, ανάμεσα στη θρησκεία και την τέχνη. Αποδίδει στο ζωγράφο και τους πάτρωνές του μία από κοινού συνειδητοποίηση ενός πολύπλοκου κόσμου που εξελίσσεται με τη γόνιμη αλληλεπίδραση δυνάμεων: ο νεοαποκτηθείς πλούτος των πατρώνων και ο παραδοσιακός τύπος ευσέβειας (=προσευχή) αποτελούν στοιχεία αυτής της πολυπλοκότητας και προβάλλονται στα έργα του ζωγράφου κοινή συναινέσει²⁶⁰.

Αλλά ο Haskell διαφωνεί ριζικά με όλες τις παραπάνω τοποθετήσεις. Θεωρεί τουλάχιστον απίθανο να σκέφτηκαν έτσι ο Βαν Άυκ ή ο Ρολέν και να φαντάζονταν πως κάτι άλλο – εκτός από τη λατρευτική εκδήλωση - μπορούσε να νοηθεί στην απεικόνιση ενός δωρητή, παρουσία της *Παναγίας και του Βρέφους*²⁶¹. Σε κάθε περίπτωση πάντως, όπως σημειώνει ο Ward, όσο κι αν ο Βαν Άυκ προσάρμοζε τον συμβολισμό του στα ενδιαφέροντα και τις ανάγκες των δωρητών του προκύπτουν προβλήματα: είναι δύσκολο να επιβεβαιωθούν οι σκόπιμες αναφορές στον κόσμο του πάτρωνα ή να καθοριστεί ο βαθμός της επιστασίας και των παρεμβάσεων του στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα²⁶².

²⁵⁸ Harbison, *Play of Realism*, ό.π., σελ. 18+118+127+115

²⁵⁹ Laura D. Gelfald, "Piety, Nobility and Posterity: Wealth and the Ruin of Nicolas Rolin's Reputation", *Journal of the Historians of Netherlandish Art*, 1, 1, 2009, σελ. 9

²⁶⁰ Harbison, *Play of realism*, ό.π., σελ. 11-12

²⁶¹ Haskell, σελ. 491

²⁶² Ward, "Disguised Symbolism", ό.π., σελ. 37

Τέλος, αξίζει να επισημανθεί και η παρατήρηση για την ύπαρξη πολυάριθμων αντιγράφων αυτούσιων έργων ή υφολογικών μοτίβων. Τα ακριβή αντίγραφα αποτελούν χαρακτηριστικό φαινόμενο του τέλους του 15^{ου} αιώνα και δηλώνουν την αρχή «να εκλαμβάνεται η εικόνα ως εικόνα»²⁶³. Οι αντιγραφές και η ανακύκλωση επιτυχημένων εικονογραφικών λύσεων «έκαναν ευτυχισμένους πελάτες και ζωγράφο», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Reynolds στη μελέτη της για τις επιδράσεις που παρατηρούνται στα τοπία του Μέμλινγκ από τον Βαν ντερ Χους²⁶⁴.

Μπορεί σήμερα να εκτιμάμε την πρωτοτυπία και τη δημιουργικότητα, αλλά οι πάτρωνες του ύστερου Μεσαίωνα εκτιμούσαν την αναγνωρισιμότητα και την πιστή απομίμηση. Τέτοια «ανακυκλωμένα» έργα ικανοποιούσαν τους πόθους τους για κοινωνική ταυτότητα και κινητικότητα²⁶⁵.

²⁶³ Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas*, ό.π., σελ. 110

²⁶⁴ Catherine Reynolds, “Memling’s Landscapes and the influence of Van der Goes”, στο Roger van Schoute- Helene Verougstraete- Marcq & Maurits Smeyers (επιμ.), *Memling Studies: Proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10–12 November 1994)*, Λουβέν, Peeters, 1997, σελ. 170

²⁶⁵ Gelfald, “Devotion, Imitation and Social Aspirations”, ό.π., σελ.8

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β

Η ανάδυση του τοπίου στην πρόιμη φλαμανδική ζωγραφική

1. Η εννοιολογική πρόσληψη του τοπίου

Το τοπίο αποτελεί έναν απεικονιστικό τρόπο για να αναπαραστήσουμε, συγκροτήσουμε και συμβολίσουμε ό,τι μας περιβάλλει²⁶⁶. Δύο πολιτισμοί στην ιστορία της ανθρωπότητας ανέπτυξαν μια αισθητική του τοπίου: ο κινεζικός και ο ευρωπαϊκός²⁶⁷. Ειδικότερα, στη Δύση, ο όρος τοπίο με το εννοιολογικό περιεχόμενο της τοπιογραφίας χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Ντύρερ (Albrecht Durer) στη γερμανική γλώσσα (*landschaft*), όταν το 1520 αποκάλεσε τον Πατινίρ (Joachim Patinir) «ο καλός ζωγράφος του τοπίου»²⁶⁸.

Ο Giovanni Paolo Lomazzo αναγνωρίζεται ως ο πρώτος συγγραφέας που ασχολήθηκε φορμαλιστικά με την αισθητική του τοπίου μέσα από τη διάκριση σε προνομιούχους τόπους και τόπους απόλαυσης στην *Trattato dell' arte della pittura, Libro VI* (1584). Κατά τον 17^ο αιώνα, σχολιαστές όπως οι Roger de Plies και André Félibien συνέχιζαν να καθορίζουν, ιεραρχούν και αναπτύσσουν την ιδέα του τοπίου στην τέχνη. Ο 18^{ος} αιώνας παρήγαγε κυρίως φιλοσοφικές προσεγγίσεις, ιδιαίτερα αναφορικά με το *sublime*, από τους Edmund Burke, William Gilpin και Immanuel Kant. Τα πιο εμπνευσμένα κείμενα πάνω στο τοπίο κατά τον επόμενο αιώνα έγραψαν ζωγράφοι – όπως οι Caspar David Friedrich, John Constable αλλά και ο John Ruskin του οποίου τα κείμενα θεωρούνται καθοριστικά για την αισθητική του τοπίου.

«Όταν συλλαμβάνουμε εννοιολογικά το φυσικό περιβάλλον ως φύση, το αντιλαμβανόμαστε ως αντικείμενο. Όταν το συλλαμβάνουμε ως τοπίο, το αντιλαμβανόμαστε ως σκηνικό»²⁶⁹. Η παρατήρηση αυτή, αποτελεί μια σύγχρονη διατύπωση των σκέψεων του Georg Simmel στις αρχές του 20^{ου} αιώνα πως «η φύση είναι η ενότητα ενός όλου» ενώ το τοπίο δεν αποτελεί παρά μια αποσπασματική θεώρηση αυτού του όλου, «κάτι το ατομικό, το κλειστό, το άταρκτες»²⁷⁰.

²⁶⁶ Denis Cosgrove - Stephen Daniels, *The Iconography of Landscape*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1989, σελ. 1. Thomas Mitchell, *Landscape and Power*, Σικάγο/Λονδίνο, University of Chicago Press, 2002 [1994], σελ. 9

²⁶⁷ Augustin Berque, “De paysage en outre-pays”, *Gallimard | Le Débat*, 65, 3, 1991, σελ. 4

²⁶⁸ Harbison, *The Mirror of the Artist*, ό.π., σελ. 138

²⁶⁹ Allen Carlson, “Appreciation and the Natural Environment”, στο *The Philosophy of the Visual Arts*, ό.π., σελ. 595-96

²⁷⁰ Georg Simmel, «Φιλοσοφία του Τοπίου», στο Διονύσης Καββαθάς (επιμ.), *Georg Simmel-Joachim Ritter-Ernst H. Gombrich: Το τοπίο*, Αθήνα, Ποταμός, 2004, σελ. 12+15

Το φυσικό περιβάλλον υπήρξε πάντα άρρηκτα δεμένο με τη ζωή του ανθρώπου για τον πρώτιστο λόγο πως μπορούσε να του εξασφαλίσει αυτή τη ζωή παρέχοντάς του βιοποριστική στήριξη. Ο Friedlander παρατηρεί ότι, ενώ ο αγρότης γνωρίζει τη γη που καλλιεργεί και τον τρέφει, το τοπίο τον αφήνει σχεδόν ασυγκίνητο, καθώς «η απολαμβάνουσα ματιά δεν μπορεί να εμφανισθεί εκεί όπου κυριαρχούν η σκληρή ανάγκη και ο ακόμη σκληρότερος ωφελμισμός»²⁷¹. Οι κάθε λογής συνθήκες – κοινωνικές και οικονομικές, μα και οι φιλοσοφικές ιδέες και τα θρησκευτικά ιδεολογήματα χρειάστηκε να μεταβληθούν δραστικά για να νοηματοδοτηθεί η φύση ως *τοπίο* και να αποκτήσει αυθύπαρκτη αξία τόσο για τους καλλιτέχνες, όσο και για τους αποδέκτες του έργου τέχνης – κοινό και κριτικούς.

Για παράδειγμα, ο πρώτος τεχνοκρίτης που έστρεψε την προσοχή του στην τοπιογραφία (αυτήν του 17^ο αιώνα), ο John Ruskin, τη χαρακτηρίζει ως «το κατάλληλο θέμα για να ερευνησει τις βαθύτερες ηθικές και καλλιτεχνικές αλήθειες» και αναγνωρίζει την ομορφιά σε εκείνο το ζωγραφικό [αρχιτεκτόνημα και] τοπίο που «ακόμη εκφράζει την πειθαρχημένη ανθρώπινη ελευθερία η οποία αποκτάται μόνο μέσα από την [θρησκευτική] πίστη»²⁷². Οι σκέψεις αυτές μορφοποιήθηκαν κάτω από την επίδραση δύο παραμέτρων: της έκπτωτης ηθικά (κατά τον Ruskin) εκβιομηχανισμένης Αγγλίας του 19^{ου} αιώνα και αυτής που εκδηλώθηκε χάρη «στον μυστικισμό του διαμαρτυρόμενου που προβάλλει ως αίτημα αμέσου επικοινωνίας με το θείο (...) και μετατρέπεται στη σκέψη του (...) σε επιθυμία επικοινωνίας με τη φύση από τον εσωτερικό δρόμο της συγκινήσεως»²⁷³.

Κάτω από ανάλογη θρησκευτική σκοπιά, ο Kenneth Clark, ένας από τους πρώτους μελετητές του θέματος στην τέχνη, υποστηρίζει ότι *το τοπίο* σηματοδοτεί τα στάδια από τα οποία πέρασε η ανθρώπινη αντίληψη για τη φύση και συνδέει την ανάδυση και ανάπτυξη αυτού του είδους ζωγραφικής με τη μεσαιωνική χριστιανική φιλοσοφία: «όλα τα υλικά αντικείμενα εκλαμβάνονταν ως σύμβολα της πνευματικής αλήθειας ή ως επεισόδια στην ιερή ιστορία». Αυτή η αντίληψη προετοίμασε κατά τον Clark αυτό που ο ίδιος ονόμασε *τοπίο των συμβόλων*²⁷⁴.

Καθώς «η Αρχαιότητα και ο Μεσαίωνας δεν είχαν καμιά αίσθηση *του τοπίου*»²⁷⁵, οι αισθητικές προσλαμβάνουσες του φυσικού περιβάλλοντος δεν

²⁷¹ Friedländer, *Landscape, Portrait, Still-Life*, ό.π., σελ. 14

²⁷² Cosgrove - Daniels, σελ. 5

²⁷³ Α. Προκοπίου, «Ράσκιν : πενήντα χρόνια μετά τον θάνατόν του», *Η Καθημερινή*, 4 Ιουν. 1950

²⁷⁴ Kenneth Clark, *Landscape Into Art*, Λονδίνο, Harper and Raw, 1984 [1949], σελ. 3+5 – σε αντιδιαστολή με το *τοπίο των γεγονότων*, ό.π. 33

²⁷⁵ Simmel, σελ.14

εμφανίστηκαν παρά με ασθενική διατύπωση σε φιλολογικά και εικαστικά²⁷⁶ έργα από την αρχαιότητα ως τα μισά του 14^{ου} αιώνα. Ο Πετράρχης είναι «ίσως ο πρώτος άνθρωπος» που «εξέφρασε εκείνο το συναίσθημα» από το οποίο εν πολλοίς εξαρτήθηκε η ζωγραφική του τοπίου κατά τον Clark²⁷⁷, όταν αποφασίζει να ανέβει στην κορυφή του όρους Βαντού (Απρίλιος 1335) «παρακινούμενος μόνο από τον πόθο να γνωρίσω άμεσα κι από κοντά την ασυνήθιστη κορυφή ενός τόπου». Νωρίτερα, αναζητώντας τα κίνητρα της επιθυμίας του, είχε ερμηνεύσει την πολυπόθητη ανάβαση «ως μια μορφή ανόδου της ψυχής στην κορυφή της μακάριας ζωής», ως έναν τρόπο να αισθανθεί κοντά του το Θεό.

Για τον Joachim Ritter η παραπάνω ερμηνεία διαμορφώθηκε μέσα από την αρχαιοελληνική θεώρηση του κόσμου μεταφερμένη στον Πετράρχη μέσω των ιδεών που εξέφραζαν ο νεοπλατωνισμός και ο χριστιανισμός: κόσμος = τάξη του κόσμου = φύση + φύσει όντα + θείο. Από τη φιλοσοφική σκοπιά εξετάζοντας το θέμα ο Ritter, καταλήγει ότι «η φύση ως τοπίο είναι καρπός του θεωρητικού πνεύματος» και πως τα χωράφια, το ποτάμι, τα βουνά, κοκ μετατρέπονται αισθητικά σε τοπίο «μόνο όταν ο άνθρωπος στραφεί προς αυτά χωρίς πρακτικό σκοπό, υπό την έννοια μιας ελεύθερης απολαμβάνουσας θεώρησης, για να είναι ο ίδιος ως άνθρωπος στη φύση»²⁷⁸.

Ο Simmel μισό αιώνα νωρίτερα είχε προσεγγίσει το ίδιο θέμα μέσα από μια «κοινωνιολογίζουσα ανάλυση»²⁷⁹: το τοπίο, όπως και τα αυτόνομα μορφώματα που αποτελούν την *κουλτούρα* (επιστήμη, θρησκεία, τέχνη), παρά την αυτάρκεια και την πρακτικότητά τους, δεν παύουν να αποτελούν μέρη της ολότητας από την οποία τα απέσπασε η εμπειρική ζωή σε μια γενικευμένη εξατομίκευση που επέβαλε ο καταμερισμός της εργασίας. «Όταν βλέπουμε πραγματικά ένα τοπίο κι όχι πλέον ένα άθροισμα από μεμονωμένα φυσικά αντικείμενα, τότε έχουμε ένα έργο τέχνης εν τη γενέσει του», γιατί εκεί που «εμείς οι άλλοι» αντιλαμβανόμαστε διακριτά στοιχεία, «ο καλλιτέχνης βλέπει και μορφοποιεί μόνο ένα τοπίο». Μεγάλη σημασία για την επίτευξη της ενοποιητικής αυτής αντίληψης έχει ο *ψυχικός τόνος* (*Stimmung*), που είναι απόλυτα συγκεκριμένος για κάθε τοπίο. Καθώς ο καλλιτέχνης θεάται το τοπίο και αισθάνεται τον *ψυχικό του τόνο*, ανα-δημιουργεί το φυσικό υλικό και παράγει ένα «πνευματικό μόρφωμα», το τοπίο²⁸⁰.

²⁷⁶ Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελούν *Τα τοπία της Οδύσσειας* (150 π.Χ.·)

²⁷⁷ Δηλ. την απόλαυση από τη φυσική ομορφιά ενός πανοραμικού τοπίου – Clark, σελ.10

²⁷⁸ Joachim Ritter, «Το Τοπίο: Η λειτουργία του αισθητικού στη νεωτερική κοινωνία», *Το τοπίο*, ό.π., σελ. 35-97

²⁷⁹ Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Η φύση ως τοπίο», *Το τοπίο*, ό.π., σελ. 156

²⁸⁰ Simmel, σελ. 15-20+21+31

Ο Gombrich ασχολούμενος με τη θεσμική όψη της τοπιογραφίας, αν και αναγνωρίζει πως οι ζωγράφοι της Αμβέρσας είχαν εξελίξει *το τοπίο του βάθους* σημειώνει ότι για πρώτη φορά ο όρος *ένα τοπίο* (άρα, πρώτη αναγνώριση της τοπιογραφίας ως ιδιαίτερου είδους ζωγραφικής) χρησιμοποιήθηκε στη Βενετία. Προσεγγίζοντας το θέμα «ιταλοκεντρικά»²⁸¹, υποστηρίζει πως η ρεαλιστική παράδοση «της βόρειας δεξιοτεχνίας και υπομονής» έχει το πλαίσιο της στις καλλιτεχνικές θεωρίες της Ιταλίας καθώς και ότι πρέπει «να αναγνωρίσουμε την [χρονική] προτεραιότητα της τοπιογραφίας επί της *αίσθησης* του τοπίου». Δηλαδή, κατά τον Gombrich, οι τοπιολογικοί καλλιτέχνες δεν άντλησαν την έμπνευση για την τέχνη τους από μια προσωπική πρόσληψη της φυσικής ομορφιάς, αλλά αντίθετα εντόπιζαν αυτήν την ομορφιά χάρη σε έτοιμα οπτικά σύμβολα, τα οποία τους προμήθευσε η εικαστική και λογοτεχνική παράδοση: για παράδειγμα, πρώτα διαδόθηκαν χαρακτηριστικά και ζωγραφικά έργα με πανοραμικές όψεις των Άλπεων κι ύστερα «ανακαλύφθηκε» το *αλπικό σκηνικό*²⁸².

Η θεωρία αυτή δίνεται με πιο γενικευμένη διατύπωση πέντε δεκαετίες αργότερα από τον Simon Schama που διακρίνει τα τοπία σε *πραγματικά* (τοπία που βλέπουμε μπροστά μας σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο) και τοπία *μνήμης* (φαντασιακές αναμνήσεις που μας παραπέμπουν στην πατρίδα μας, εξιδανικεύοντας ή δαιμονοποιώντας τη φύση). Έτσι το τοπίο δεν είναι ο κόσμος που βλέπουμε, μα αποτελεί μια «κατασκευή» αυτού του κόσμου, έναν «φορέας μνήμης» προσωπικής όσο και πολιτισμικής: μια παράδοση κατασκευασμένη από ένα πλούσιο αποθετήριο μύθων, αναμνήσεων και εμμονών²⁸³. Σε ανάλογη οπτική εντάσσεται και η έννοια του *εθνικού τοπίου* από γάλλους μελετητές (Antoine, Corbin) οι οποίοι παρατηρούν ότι μέσα από στερεότυπες εκφράσεις που χρησιμοποιούνται για την περιγραφή ενός τοπίου, όπως «ελβετικό βουνό», «γερμανικό δάσος», «ουγγρική πεδιάδα» κοκ *το τοπίο* αντιμετωπίζεται ως κοινωνικό και πολιτιστικό παράγωγο, συνδεδεμένο με τη διαδικασία κατασκευής εθνικής ταυτότητας²⁸⁴. Ανάλογη θεώρηση συναντάμε και στον Thomas Mitchell, ο οποίος ελέγχει και αμφισβητεί τις απόψεις των Clark – Gombrich για την εξέλιξη του *τοπίου*. Ο ίδιος το κατανοεί ως «ένα μέσον πολιτιστικής έκφρασης» και επισημαίνει πως οι υποκατηγορίες (όπως *τοπίο* Ιδανικό,

²⁸¹ Δασκαλοθανάσης, σελ. 163, σημ. 9

²⁸² Ernst Hans Gombrich, «Η αναγεννησιακή θεωρία της τέχνης και η ανάδυση του τοπίου», *Το τοπίο*, ό.π., σελ. 101-147

²⁸³ Simon Schama, *Landscape and Memory*, Νέα Υόρκη, Alfred Knopf, 1995, σελ. 14

²⁸⁴ Herve Brunon, “L’ essor artistique et la fabrique culturelle du paysage a la Renaissance: Réflexions a propos des recherches récentes”, *Studiolo*, 4, 2006, σελ. 6

Ηρωικό, Sublime, Picturesque) μαρτυρούν ότι *το τοπίο* αποτελεί «αναπαράσταση κάποιου πράγματος το οποίο ήδη είναι αναπαράσταση αφ' εαυτού»²⁸⁵.

Ο γεωγράφος Denis Cosgrove μέσα από μία ευρωποκεντρική και μαρξιστική θεώρηση²⁸⁶ είχε ήδη (1988) ορίσει *το τοπίο* ως μια πολιτιστική εικόνα. Η ιδέα του *τοπίου* ως «ένας τρόπος να δεις»- έχει τη δική του ιστορία²⁸⁷ και διαμορφώθηκε την περίοδο 1400-1900, φέροντας ηθική και κοινωνική σήμανση. Για να αισθητοποιήσουν αυτή τη σήμανση, οι Cosgrove-Davies μιλούν για «συμβολικό τοπίο» και καταφεύγοντας στην εικονολογική θεωρία του Panofsky, πρεσβεύουν πως η ιδέα για *το τοπίο* αντλείται από τους κώδικες της κοινωνίας για την οποία δημιουργήθηκε²⁸⁸. Καθώς μάλιστα σχετίζεται με τη χρήση της γης από τον άνθρωπο και τη σταδιακή μετάβαση από τη φεουδαρχία στον καπιταλισμό, για τους δύο γεωγράφους, «*το τοπίο* αναπτύχθηκε όταν το ίδιο έγινε μια μορφή κεφαλαίου»²⁸⁹ με κύριο σκοπό (μεταξύ άλλων) «να καταστείλει τα σημάδια της έντασης και της σύγκρουσης ανάμεσα στις κοινωνικές ομάδες»²⁹⁰.

Οι παραπάνω σημαίνουσες διεπιστημονικές προσεγγίσεις φανερώνουν πως η αντίληψη για *το τοπίο*, κατά τους τέσσερις τελευταίους αιώνες, διαμορφώθηκε μέσα από πολύπλοκους συσχετισμούς του φυσικού περιβάλλοντος με τον άνθρωπο: τα επιτεύγματα ή τα σφάλματα και την ιδεολογία του απέναντι στον κόσμο. Επιγραμματικά, πως *το τοπίο* αποτελεί πολιτιστική διαδικασία κι όχι «αντικείμενο». Σε αυτό το πλαίσιο εντασσόμενο *το τοπίο* περιλαμβάνεται στη λίστα των φυσικών και πολιτιστικών αγαθών που χρήζουν διεθνούς προστασίας, σύμφωνα με τη Σύμβαση για την Προστασία της Παγκόσμιας Κληρονομιάς (UNESCO - Παρίσι, 1972)²⁹¹.

Ο Augustin Berque παρατηρεί ότι οι άνθρωποι φυλακίστηκαν σε μια τεχνητή διάκριση ανάμεσα στο πραγματικό και το συμβολικό, το φυσικό και το αισθητό. Γι' αυτό και η μετα-μοντέρνα εποχή οφείλει να άρει τη διάκριση και να επιβάλει την ισορροπία: «η αλήθεια της φύσης και η ομορφιά του *τοπίου* να ανταποκριθούν στον κοινό μεταξύ τους κανόνα, τη Γη»²⁹².

²⁸⁵ Mitchell, σελ. 14

²⁸⁶ Ian D. Whyte, *Landscape and History since 1500*, Λονδίνο, Reaction Books, 2002, σελ. 22

²⁸⁷ Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Univ. of Wisconsin Press, 1984, σελ. 1

²⁸⁸ Cosgrove - Daniels, σελ. 1-4

²⁸⁹ Whyte, σελ. 21

²⁹⁰ Denis Cosgrove, "Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea", *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, 10, 1, 1985, σελ. 58

²⁹¹ Ευπραξία - Αίθρα Μαριά, *Η Νομική Προστασία του Τοπίου στο Διεθνές, Κοινοτικό και Εθνικό Δίκαιο*, Αθήνα, Σάκκουλα, 2009, σελ. 40

²⁹² Berque, σελ. 4-13

2. Το τοπίο στη ζωγραφική ως τα τέλη του 14^{ου} αιώνα

Η ζωγραφική απεικόνιση τοπιογραφικών στοιχείων στη Δύση παρουσιάζει μακρά διαδρομή εξέλιξης από τις τοιχογραφίες σε σπήλαια των προϊστορικών χρόνων ως τις σύγχρονες εικαστικές δημιουργίες που αξιοποιούν ποικιλία υλικών και μέσων. Στην ελληνιστική και ρωμαϊκή τέχνη είχε επιτευχθεί κάποια προοπτική απόδοση του χώρου, με ατάκτως ερριμμένα τοπιογραφικά στοιχεία σε μεγάλες εκτάσεις στεριάς ή θάλασσας, δίχως την οπτική εντύπωση ενός ενοποιημένου όλου²⁹³.

Κατά τα πρώιμα μεσαιωνικά χρόνια (4^{ος} - 9^{ος} αι.) η ζωγραφική του τοπίου αναπτύσσεται από τη ρωμαϊκή κοσμική τοιχογραφία και στη συνέχεια από την πρώιμη χριστιανική τέχνη σε μασωλεία κι εκκλησίες με ψηφιδωτά (όπως στον Άγιο Βιτάλιο στη Ραβέννα²⁹⁴ και τον Άγιο Δημήτριο στη Θεσσαλονίκη) και νωπογραφίες (όπως στη Santa Maria de Castelseprio στο Μιλάνο) καθώς και σε εικονογραφημένα λειτουργικά βιβλία (με σημαντικότερο το *Βιβλίο των Ψαλμών της Ουτρέχτης*). Κατά κανόνα η αίσθηση του βάθους επιτυγχάνεται με την επικάλυψη²⁹⁵ και την εναλλαγή ανοικτών και σκούρων χρωματικών τόνων. Η απόδοση του τοπίου είναι σχηματική και καθαρά γραμμική, ενώ συνήθως «η αναπαράσταση του φυσικού κόσμου περιέχει συμβολικές σημάνσεις»²⁹⁶. Στόχος των καλλιτεχνών δεν είναι η ρεαλιστική αναπαράσταση του χώρου που περιβάλλει τις μορφές, αλλά η στοιχειώδης αισθητοποίηση της εικαστικής αφήγησης με τη χρήση τοπιογραφικών και αρχιτεκτονικών στοιχείων.

Κατά την περίοδο της Ρωμανικής τέχνης, ο ρεαλισμός επιτεύχθηκε μόνο στη γλυπτική. Τα προβλήματα του χώρου και του όγκου, του φωτός και του πλασίματος των μορφών αγνοήθηκαν στη ζωγραφική: «οι γραμμές δεν είναι παρά γραμμές και τα επίπεδα δεν είναι παρά επίπεδα», σημειώνει ο Panofsky²⁹⁷. Γραμμικές, δυσδιάστατες, απόλυτα ακίνητες και αποκομμένες από το περιβάλλον τους ανθρώπινες μορφές «στήνονται» ζωγραφικά μπροστά από ένα χρυσό κάμπο / φόντο δίχως βάθος²⁹⁸.

Οι μελετητές βρίσκουν το προανάκρουσμα της βόρειας ζωγραφικής του τοπίου στην κατάκτηση της τρίτης διάστασης από τη Σχολή της Σιένας και στη νέα οργάνωση του χώρου από τον Ζαν Πουσέλ (Jean Pouscelle) ως τους αδερφούς

²⁹³ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 9

²⁹⁴ Σύμφωνα με τον Huizinga «η καλύτερη εισαγωγή για να κατανοηθεί η πτώση του αρχαίου κόσμου είναι μια επίσκεψη στη Ραβέννα» (όπ. αναφ. στον Haskell, σελ. 474)

²⁹⁵ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 13

²⁹⁶ Paul Philippot, “Reel et imaginaire: Reflexions sur la naissance du paysage dans l’art occidentale et l’apport des Pays-Bas”, *Annales d’Histoire et de l’Art et d’Archeologie*, XVII, 2005, σελ. 8

²⁹⁷ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 14

²⁹⁸ Tatarkiewicz, σελ. 139

Λεμπούρ (Paul, Hennequin και Hermant Limbourg)²⁹⁹, δίνοντας έμφαση στην αποφασιστική σημασία των *Ημερολογίων με Τοπίο* για τη γέννηση της σύγχρονης ζωγραφικής του τοπίου, την οποία μάλιστα ο Pacht αποδίδοντάς την στους Ιταλούς, δε διστάζει να σημειώσει ειρωνικά: «Για ένα μεγάλο αριθμό μελετητών – ιδιαίτερα Γάλλων, Βέλγων και Γερμανών - μοιάζει αδιανόητη η ιδέα ότι η νέα τέχνη της ζωγραφικής του τοπίου μπορεί να γεννήθηκε οπουδήποτε αλλού εκτός από το φραγκο-φλαμανδικό έδαφος»³⁰⁰.

Ουσιαστικά, αυτό που επιτεύχθηκε με διστακτικά βήματα ήταν το τοπίο του βάθους με τη σταδιακή κατάκτηση της τρίτης διάστασης και την εδραίωση της χρήσης των τοπιογραφικών στοιχείων στην πρώιμη φλαμανδική ζωγραφική. «Η πιο λεπτομερής και διεισδυτική μελέτη στην προϊστορία της»³⁰¹ οφείλεται στον Panofsky, χάρη στην εμβριθέστατη παρουσίαση της ιταλικής τέχνης του 14^{ου} αιώνα στη μονογραφία *Early Netherlandish Painting* και κυρίως το κεφάλαιο για τα εικονογραφημένα χειρόγραφα.

Σύμφωνα με τον Panofsky «στο ιταλικό Trecento τέθηκαν οι βάσεις για τη μοντέρνα αντίληψη του χώρου»³⁰², ενώ και ο Baldass νωρίτερα πιστώνει στην ίδια περίοδο την πρώτη φυσική πρόσληψη φυτών και ζώων³⁰³. Το «δειλό, μα αποφασιστικό, βήμα» γίνεται - κατά τον Philippot - από τον Ντούτσιο (Duccio, 1255-1319) στη Σιένα, ενώ μια παράλληλη επανάσταση, μα «πιο ριζοσπαστική», σημειώνεται με τον Τζόττο (Giotto, 1267-1337)³⁰⁴. Στα έργα του πρώτου, η οργανική ένταξη αρχιτεκτονημάτων και τοπιογραφικών χαρακτηριστικών καθώς και ο μνημειακός τρόπος τοποθέτησης των μορφών αποδίδουν πειστικά την αίσθηση του βάθους και του ύψους. Στα έργα του δεύτερου, η σχέση ανθρώπου – φύσης καταγράφεται αρμονική σε ένα οργανικό δέσιμο χάρη στις εμπνευσμένες μεταβάσεις από το σκοτεινό στο φωτεινό και την πλαστικότητα στην απόδοση του φυσιοκρατικού χώρου.

Κατά τον 14^ο αιώνα οι ζωγράφοι, τόσο σε νωπογραφίες όσο και σε χειρόγραφα, ακολουθούν κατά κύριο λόγο τα βήματα των Ντούτσιο και Τζόττο, οι

²⁹⁹ Otto Pacht, "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1/2, 1950, σελ. 32

³⁰⁰ Pacht, ό.π., σελ. 39

³⁰¹ Pacht, "Panofsky's 'Early Netherlandish Painting'-I", ό.π., σελ. 110

³⁰² Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 19

³⁰³ Ludwig Baldass, *Jan van Eyck*, Λονδίνο, Phaidon Press, 1952, σελ. 5

³⁰⁴ Philippot, "Reel et imaginaire", ό.π., σελ. 17+19

οποίοι «δημιούργησαν τον αναγκαίο για την ανάπτυξη του *τοπίου* χώρο»³⁰⁵. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται από τους μελετητές και σε άλλον ένα ζωγράφο από τη Σιένα. Στο Palazzo Pubblico και στις νωπογραφίες του Αμπρότζιο Λορεντζέτι (Ambrogio Lorenzetti, 1290-1348) που αναπαριστούν τη ζωή στην εξοχή καθ' όλη τη διάρκεια του έτους, εντοπίζει ο Pacht «την πρώτη απόδοση τοπίου της σύγχρονης εποχής»³⁰⁶ και ο Panofsky «το πιο πρώιμο -μορφολογικά ακριβές και πανοραμικό- τοπίο»³⁰⁷.

Η εξέλιξη για ρεαλιστικότερη απόδοση του τοπίου σηματοδοτείται από το τέλος του 14^{ου} ως τις αρχές του 15^{ου} αι. με τρία φαινόμενα μεγάλης σημασίας κατά τον Philipprot στη μελέτη του για τη γέννηση του *τοπίου* στη δυτική τέχνη και την πρόσληψή του στις Κάτω Χώρες³⁰⁸.

Το *πρώτο φαινόμενο* είναι η τάση να επιδιώκεται η αίσθηση του βάθους με ανυψωτική κλίση του εδάφους. Τέτοια περίπτωση αποτελούν οι 11 νωπογραφίες *Ο Κύκλος των Μηνών* (1390-1407) στον πύργο Torre Aquila στο Τρέντο³⁰⁹ και οι μικρογραφίες σε χειρόγραφα *Βιβλίου των Ωρών* για τον Δούκα του Μπερύ από τον Ζακμάρ ντε Εσντίν (Jacquemart de Hesdin, 1355-1414) – Φλαμανδό που εργάζεται στη Γαλλία - οι οποίες τοποθετούν τις μορφές θρησκευτικών σκηνών σε ένα πειστικό χώρο και «υλοποιούν στοιχεία της μελλοντικής διάταξης του *τοπίου*»³¹⁰. Ειδικότερα με τις *Πολύ Ωραίες Ώρες του Δούκα του Μπερύ*, «έχουμε φτάσει σε μια αποφασιστική στροφή στην ιστορία της βορειοευρωπαϊκής ζωγραφικής και στην πρώτη αρχή του νατουραλισμού στη βόρεια ζωγραφική του τοπίου»³¹¹, καθώς κάθε απεικόνιση –από τα δένδρα και τους βράχους ως τα κάστρα και τους μύλους- πετυχαίνει την ψευδαίσθηση της τρίτης διάστασης. Για να πετύχει μια λογικότερη απόδοση του χώρου, ο ζωγράφος τοποθετεί επικαλυπτόμενα βραχώδη αναχώματα εκατέρωθεν της σκηνής του πρώτου επιπέδου³¹² και αντικαθιστά με μπλε ουρανό το χρυσό διακοσμητικό φόντο³¹³.

Το *δεύτερο φαινόμενο* της κατά Philipprot εξέλιξης στην απόδοση του τοπίου, σχετίζεται ακριβώς με την τέχνη των μικρογραφιών που συνόδευαν τα πολυτελή

³⁰⁵ Derec Pearsall – Elizabeth Salter, *Landscapes and Seasons of the Medieval World*, Λονδίνο, Paul Elek, 1973, σελ. 180

³⁰⁶ Pacht, “Early Italian Nature Studies”, ό.π., σελ. 41

³⁰⁷ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 19

³⁰⁸ Philipprot, “Reel et imaginaire”, ό.π., σελ. 25-28

³⁰⁹ Για τον Pacht, (“Early Italian Nature Studies”, σελ. 38) η πορεία της εξέλιξης υπήρξε αντίστροφη. Τοποθετεί χρονικά τις νωπογραφίες της Torre Aquila «λίγο μετά» από το *Tacuinum Sanitatis*

³¹⁰ Alain Roger, “Le paysage occidental”, *Gallimard | Le Débat*, 65, 3, 1991, σελ. 17

³¹¹ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ.49

³¹² Baldass, σελ. 5

³¹³ Pearsall – Salter, σελ. 185

χειρόγραφα *Βιβλία των Ωρών* που εμφανίστηκαν ως παράρτημα του *Βιβλίου των Ψαλμών* για να εξελιχθούν σε ένα αυτόνομο σύμβολο πλούτου και κοινωνικής θέσης για τον ιδιοκτήτη τους. Με παράδοση αιώνων στη Γαλλία, η εικονογράφηση τους αναπτύχθηκε τόσο γρήγορα όσον αφορά τον προοπτικό ρεαλισμό, ώστε στις αρχές του 14^{ου} αιώνα, οι εικόνες τους ήταν έτοιμες να πηδήξουν έξω από την περγαμινή και να γίνουν πίνακες, όπως πολύ γλαφυρά σημειώνει ο Panofsky, προτρέποντας «να μελετάμε τους προδρόμους των μεγάλων φλαμανδών ζωγράφων περισσότερο στις βιβλιοθήκες παρά σε πινακοθήκες, εκκλησίες και παλάτια»³¹⁴.

Οι Philippot και Pacht αναφέρονται διεξοδικά³¹⁵ σε έργα που φιλοτέχνησε ο Λομβαρδός ζωγράφος και αρχιτέκτονας Τζιοβανίνο ντέι Γκράσι (Giovannino dei Grassi, 1350-1398). Στο εργαστήριό του εικονογραφήθηκαν τρία χειρόγραφα της λατινικής μετάφρασης του *Tacuinum Sanitatis*³¹⁶ με κύρια χαρακτηριστικά τη νατουραλιστική απόδοση των ζώων και των φυτών καθώς και τη λεπτομερειακή απόδοση του περιβάλλοντα χώρου. «Είναι η πρώτη φορά που απαντάται ένα εικονογραφικό φυσικό περιβάλλον, το οποίο δεν οργανώνεται με ψήγματα και κομμάτια, αλλά έχει ειδοωθεί και αναπαρασταθεί ως όλον»³¹⁷.

Εκτός από τις θεραπευτικές ιδιότητες των φυτών, τα οποία απεικονίζονται πιστά, στο χειρόγραφο υπάρχουν ενότητες με θέματα *Οι Ασχολίες των Μηνών* και *Αυλικοί Έρωτες*. Σε γενικές γραμμές, προβάλλεται ο αρμονικός κόσμος ενός καλά οργανωμένου φεουδαρχικού κράτους, όπου άνδρες και γυναίκες από κάθε κοινωνικό στρώμα διεκπεραιώνουν τις κατάλληλες για την τάξη τους δραστηριότητες ακολουθώντας τον περιοδικό ρυθμό των εποχών.

Ο Panofsky αντιμετωπίζει τις δύο εικονογραφικές τέχνες (του χειρόγραφου και του πίνακα) ως ισοδύναμες μέσα στην ίδια και την αυτή ιστορική αφήγηση³¹⁸. Στη λεπτομερειακή παρουσίαση των εικονογραφημένων χειρογράφων βρίσκει σημαντική για τη φλαμανδική κατάκτηση του τοπίου τη συνεισφορά ζωγράφων, οι οποίοι εργάστηκαν στο Παρίσι, όπως ο Ζαν Πουσέλ (Jean Pouselle, 1300-1355): το *Βιβλίο των Ωρών* (1325-1328) όπου «για πρώτη φορά στην τέχνη του Βορρά οι

³¹⁴ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 27-28

³¹⁵ Αναφορά που απουσιάζει παντελώς από τον Panofsky, πιθανότατα γιατί θεωρεί αποφασιστικότερης σημασίας τη φλωρεντινή και σιενέζικη επίδραση, από αυτή της Λομβαρδίας (Held, σελ. 209)

³¹⁶ *Η διατήρηση της Υγείας*: πραγματεία του 11^{ου} αιώνα, γραμμένη από τον Άραβα γιατρό Albulkasem, η οποία εξετάζει τους παράγοντες που επηρεάζουν την ανθρώπινη υγεία δίνοντας σημαντική θέση στο περιβάλλον και στις φαρμακευτικές ιδιότητες των βοτάνων.

³¹⁷ Pacht, "Early Italian Nature Studies", ό.π., σελ. 36

³¹⁸ Pacht, "Panofsky's 'Early Netherlandish Painting'-I", ό.π., σελ.214

μορφές τοποθετούνται σε συνεκτικό, προοπτικό περιβάλλον»³¹⁹ και το *Belleville Breviary* στο οποίο ο καινοτόμος τρόπος ζωγραφικής απεικόνισης των μηνών (τα τοπία δεν περιλαμβάνουν ανθρώπινες μορφές, παρά μόνο τοπία που καταγράφουν τις αλλαγές των εποχών) αναδεικνύουν τον Πουσέλ σε «ταπεινό πρόδρομο των *Πολύ πλούσιων Ωρών του Δούκα του Μπερύ*»³²⁰. Ακόμη, στον Ζαν Μποντόλ (Jean Bondol) για τα *Bible Historiale* (1371) και στη σειρά ταπισερί του Νικολά Μπατέγ (Nicholas Bataille) για τον Δούκα του Ανζού. Σε όλους τους παραπάνω, πάντως το τοπίο παραμένει ένα «επίπεδο διακοσμητικό στολίδι» δίχως βάθος και ορίζοντα³²¹.

Γύρω στο 1400, οι γαλλο-φλαμανδοί καλλιτέχνες – δανειζόμενοι ή όχι ιταλικά πρότυπα - ερευνούν συστηματικότερα και με επιτυχία τρόπους να αποδώσουν ικανοποιητικότερα το χώρο και τη φύση. Ο Δάσκαλος του Μπουσικό (Boucicaut) επαινείται ιδιαίτερα από τους Panofsky και Harbison ως ο «πιο προοδευτικός από όλους τους προδρόμους των αδερφών Άυκ» γιατί «εφηύρε» την ατμοσφαιρική προοπτική στο ανοιχτό τοπίο και τον σκιοφωτισμό στον κλειστό εσωτερικό χώρο³²².

Τον τελευταίο κατά τον Philippot σταθμό για την εξέλιξη του τοπίου αποτελεί το εικονογραφημένο χειρόγραφο *Τρεις Πολύ Πλούσιες Ώρες του Δούκα του Μπερύ* (1412-16) των αδερφών Λεμπόρ με τους οποίους επιτυγχάνεται «επανάσταση στην πρόσληψη του χώρου»³²³: η δική τους αίσθηση του βάθους με ένα είδος «διαύγειας» που εκτείνεται σε επίπεδα από το πρώτο πλάνο ως ένα φόντο δίχως πέρας -το οποίο υπαινίσσεται πιθανόν τη γραμμή του ορίζοντα, απορρίπτει την κλίση του εδάφους ως ζωγραφική έκφραση του βάθους. «Για πρώτη φορά η φύση φάνηκε να απελευθερώνει τα μυστικά της ατμόσφαιρας και του φωτός»³²⁴. Ο Pacht υπαινισσόμενος πως ο Panofsky «έχει αδικήσει» την προσφορά των τριών αδερφών, υποστηρίζει πως σε αυτούς περισσότερο από όλους αξίζει να αποδοθούν τα εύσημα για την πρωτοπορία στη ζωγραφική του τοπίου πριν τους Βαν Άυκ³²⁵.

Γενικότερα, από την παραπάνω ιστορική αναδρομή γίνεται αντιληπτό πως μέχρι το 1400 οι καλλιτέχνες επικέντρωναν την επιδεξιότητά τους στην απόδοση των

³¹⁹ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 29. Ο Baldass σελ. 1, σημ. 3 δε δείχνει τον ίδιο ενθουσιασμό, καθώς φέρνει ως παράδειγμα τον Πουσέλ για απεικονίσεις αρχιτεκτονημάτων σαν «ταπετσαρίες», υποστηρίζοντας συγχρόνως και αυτός τη σιενέζικη και τη λομβαρδική πρωτοκαθεδρία έναντι της φλωρεντινής (ό.π. σελ. 2)

³²⁰ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 33-34

³²¹ Pearsall – Salter, σελ. 164

³²² Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 60-61. Harbison, *Mirror of the Artist*, σελ. 29. Pearsall – Salter, σελ. 185

³²³ Philippot, “Reel et imaginaire”, ό.π., σελ. 27. Την άποψη αυτή συμμερίζονται όλοι οι μελετητές.

³²⁴ Sterling, *Les Peintres Primitifs*, Παρίσι, Nathan, 1949, σελ. 23

³²⁵ Pacht, “Panofsky's 'Early Netherlandish Painting'-I”, ό.π., σελ. 116

μορφών και η πρόθεσή τους ήταν απολύτως ξένη προς την αισθητική του τοπίου³²⁶. Τα όποια τοπιογραφικά στοιχεία, λειτουργούσαν ως «απεικονιστικά σημεία δίχως την αίσθηση της ενότητας»³²⁷ και δρούσαν συνοδευτικά με το κύριο θέμα, κατακτώντας όμως προοδευτικά περισσότερη αληθοφάνεια.

Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Friedlander, η ζωγραφική του τοπίου ξεκινά με την κοφτερή ματιά του καλλιτέχνη απέναντι στα μέρη (δένδρα, φυτά, βουνά) που τα αποδίδει με ρεαλισμό όσον αφορά τη φύση καθενός χωριστά, αλλά με αδυναμία να δώσει αληθοφάνεια στο όλον – στη σχέση των μερών μεταξύ τους. Δηλαδή, το τοπίο ξεκίνησε ως συνονθύλευμα μεμονωμένων τμημάτων και στην τελευταία φάση του επιτεύχθηκε η οργάνωση των λεπτομερειών σύμφωνα με τη λογική του χώρου³²⁸. Μπορεί οι Ιταλοί ζωγράφοι να προπορεύτηκαν των Φλαμανδών στο χτίσιμο της φόρμας και τη σύλληψη του χώρου χρησιμοποιώντας ως μέσα την προοπτική και το φως, «αλλά με τον Δάσκαλο του Φλεμάλ και τους Βαν Άυκ αποκαλύφθηκε ένα εξαιρετικό τάλαντο και πάθος για την αναπαράσταση των άψυχων πραγμάτων»³²⁹.

Ο 14^{ος} αιώνας έκλεισε με ένα κομβικής σημασίας έργο στο οποίο συγχωνεύονται η αυλική τέχνη με την *ars nova* της Φλάνδρας δίχως να λείπουν κι οι επιδράσεις της σιενέζικης τέχνης: η εικονογράφηση της Αγίας Τράπεζας - τέσσερις σκηνές, δύο σε κάθε φύλλο- για το Μοναστήρι του Champmol από τον Μελχιόρ Μπρέντερλαμ (Melchior Broederlam, 1350-1409), έναν Φλαμανδό που ζωγραφίζει για τους Δούκες της Βουργουνδίας. Το «σπουδαιότερο έργο-μαρτυρία»³³⁰ από τον σπουδαιότερο ζωγράφο πριν τους Άυκ, χαρακτηρίζει μια παράδοση που εξελισσόμενη από το 1390 ως το 1425 βάζει τις ρίζες για τους δύο αδερφούς.

Στο εν λόγω έργο το χρυσό φόντο και η φωτοσκίαση δημιουργούν μια ποιητική και εξωπραγματική ατμόσφαιρα, παρότι οι σκηνές έχουν έντονα νατουραλιστικά στοιχεία – με κάποια αίσθηση του χώρου και της υφής του βράχου και του φυλλώματος³³¹. Ο *Ευαγγελισμός* και *Η Υπαπαντή* περιβάλλονται από αρχιτεκτονήματα, ώστε να διαχωριστούν από το γεγονός ανοιχτού χώρου που εκτυλίσσεται δίπλα (*Η Επίσκεψη* και *Η Ανάπαυση κατά τη Φυγή στην Αίγυπτο*

³²⁶ Berque, σελ. 4

³²⁷ Roger, σελ. 15

³²⁸ Friedlander, *Landscape, Portrait, Still-Life*, ό.π., σελ. 18

³²⁹ Sterling, *Still life painting*, ό.π., σελ. 61

³³⁰ Till-Holger Borchert, "Introduction: l' influence de Jan van Eyck et de son atelier", *Le siecle de Van Eyck*, ό.π., σελ. 10

³³¹ Pearsall – Salter, σελ. 185

αντίστοιχα) στο διαγώνιο φυσικό τοπίο. Έτσι, ο ζωγράφος «λύνει τα μάγια της δυσδιάστατης απεικόνισης»³³².



Melchior Broederlam, Πολύπτυχο της Σταύρωσης [Ο Ευαγγελισμός και Η Επίσκεψη – Η Παρουσίαση στο Ναό και Η Ανάπαυση κατά τη Φυγή στην Αίγυπτο], 1392-99, Υδατόχρωμα σε ξύλο, Musée des Beaux-Arts, Ντιζόν

Ανάμεσα στον Μπρέντερλαμ, τον πρώτο φλαμανδό σημαντικό ζωγράφο και τους αδελφούς Βαν Άυκ είναι γνωστός «ένας σχετικά μικρός αριθμός πινάκων»³³³ από τους οποίους δεν προστίθενται κάποιες καθοριστικές πληροφορίες, καθώς κανείς τους δεν έχει ιδιαίτερη καλλιτεχνική αξία³³⁴. Γι' αυτό οι μελετητές τοποθετούν τους δύο αυτούς καλλιτέχνες σε ευθεία γραμμή στην εξέλιξη της ζωγραφικής του τοπίου, αλλά και της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής συλλήβδην.

³³² Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 87

³³³ Held, σελ. 211

³³⁴ Baldass, σελ. 1

3. Η μετάβαση προς μια πειστική αναπαράσταση της φύσης

Αναμφισβήτητα, λοιπόν, πριν τους Βαν Άυκ, υπήρξαν ζωγράφοι ικανοί να τοποθετήσουν τις μορφές των συνθέσεων τους σε έναν πειστικό όσο και γοητευτικό χώρο. Αλλά, ακόμη κι όταν τόσο η επιθυμία, όσο και η ικανότητα να ζωγραφίσουν τοπία έγιναν προφανείς στον Βορρά του 15^{ου} αιώνα, όπως σημειώνει ο Friedlander, οι καλλιτέχνες είχαν να αντιπαρέλθουν τέσσερα εμπόδια. Πρώτα απ' όλα δεν υπήρχε περίπτωση να ζωγραφίσει κάποιος «τοπίο για το τοπίο» αφού η παραγωγή έργων ήταν απόλυτα συνυφασμένη με παραγγελίες και συντεχνίες. Έπειτα, η επίδραση της γλυπτικής με τα σταθερά της περιγράμματα δεν εξόπλισε επαρκώς τους καλλιτέχνες για να ριχτούν «στο χάος του τοπίου». Τρίτο εμπόδιο ορθώθηκε η άγνοια των νόμων της προοπτικής και τέλος, η οπτική τους υπήρξε υποκειμενική, γιατί ο τρόπος που «έβλεπαν» τα προς απεικόνιση πράγματα ήταν παραμορφωτικός³³⁵.

Γι' αυτό και η μακρινή θέα στον Βαν Άυκ, στην πραγματικότητα είναι «μια μικροσκοπική κοντινή θέα». Καθετί που ζωγραφίζει, εκείνος το «βλέπει» από κοντά, ανεξαρτήτως πόσο μικρό – ανταποκρινόμενο στη θέση του στο βάθος – μπορεί να φαίνεται. Όταν για παράδειγμα, ζωγράφιζε ένα σπίτι στο βάθος ενός τοπίου, η επιδίωξή του ήταν να κάνει ορατό, στο θεατή του πίνακα, καθετί που ανήκε στο σπίτι.

Παρά αυτή την αδυναμία, έναν από τους λόγους που οι μελετητές τους χαρακτηρίζουν *primitives*, οι Βαν Άυκ έκαναν ένα τεράστιο βήμα στην ανάπτυξη του τοπίου συνδέοντας τα τοπιογραφικά στοιχεία σε ένα οπτικά πειστικό ενιαίο σύνολο³³⁶, ως οι πρώτοι ζωγράφοι που πέτυχαν να δώσουν την εντύπωση μιας οργανικής συνοχής στα κομμάτια του σύμπαντος κόσμου³³⁷.

Η μετάβαση σε μια αληθοφανή αναπαράσταση της φύσης μπορεί να αναγνωριστεί στο εικονογραφημένο χειρόγραφο *Οι Ώρες Μιλάνου – Τουρίνου* το οποίο αποδίδεται σε είκοσι διαφορετικούς ζωγράφους και στο Hand G έχει αναγνωριστεί συγκεκριμένα «το χέρι» του Γιαν Βαν Άυκ³³⁸. Η μία από τις δύο σελίδες που αποδίδεται στον Γιαν περιέχει δύο εικόνες. Η μικρότερη αναπαριστά τη *Βάπτιση του Ιησού*. Σε αυτό το πρώιμο τοπίο – μικρογραφία, δίπλα στις μικροσκοπικές μορφές, αποτυπώνονται με λεπτομέρεια το κυμάτισμα των νερών του

³³⁵ Friedlander, *Landscape, Portrait, Still-Life*, ό.π., σελ. 16-17

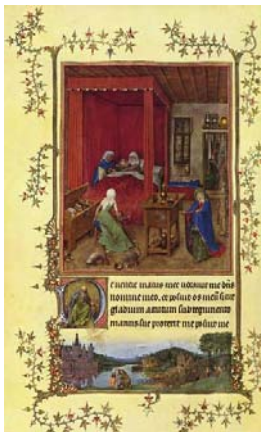
³³⁶ Manfred Sellink, "Les primitifs flamands et l' invention du paysage", *Le siecle de Van Eyck*, ό.π., σελ. 213

³³⁷ Sterling, *Les Peintres Primitifs*, ό.π., σελ. 48

³³⁸ Η απόδοση έγινε από τον Georges Hulin de Loo το 1911 και ως σήμερα είναι κοινώς αποδεκτή

ποταμού, η ανάκλαση των δένδρων και ενός κάστρου, ενώ η εικόνα φωτίζεται από το γαλαζωπό χρώμα του ουρανού.

Σύμφωνα με τον Philippot στη *Βάπτιση του Ιησού* «η γραμμή του ορίζοντα καθορίζεται ξεκάθαρα εκεί που συναντώνται ο ουρανός με τη θάλασσα καθώς το διανγές βάθος αναπτύσσεται με τα σύννεφα». Τονίζει μάλιστα ότι αυτή η ενοποιητική –για έναν περιβάλλοντα χώρο ανοιχτό από όλες τις πλευρές – γραμμή του ορίζοντα έρχεται σε αντίθεση με την πυραμιδοειδή προοπτική, η οποία κατά την ίδια περίοδο κυριαρχεί στην ιταλική τέχνη³³⁹.



**Οι Ώρες Μιλάνου – Τουρίνου, Η βάπτιση του Ιησού, [Διά χειρός G], 1420
Εθνική Βιβλιοθήκη Τουρίνου**

Αντίστοιχες παρατηρήσεις για τη σημασία αυτής της εικόνας ως σημείου αναφοράς για τη ζωγραφική του τοπίου διατυπώνονται και από άλλους μελετητές. Ο Clark το χαρακτηρίζει ως το πρώτο μοντέρνο τοπίο³⁴⁰. Ο Friedlander θεωρεί τον χαμηλωμένο ορίζοντα «ως ένα παντού και πάντα σημάδι μιας προηγμένης θεώρησης της φύσης»³⁴¹. Επαινεί τα σύννεφα και τα κύματα, τις σκιάσεις και τις ανακλάσεις στην επιφάνεια του νερού – τη ζωγραφική σύλληψη του παροδικού, καταλήγοντας: «ένας ρεαλισμός τον οποίο ένας ολόκληρος αιώνας απέτυχε να προσεγγίσει, φαίνεται να επιτεύχθηκε μεμιάς και με το πρώτο χτύπημα»³⁴².

Ο Pacht, παρατηρεί ότι τόσο «έχει χαμηλώσει» ο ορίζοντας ώστε αποδίδεται ακόμη και η ατμόσφαιρα. Δεν διστάζει να εικάσει ότι η επιλογή του θέματος ήταν απλώς ένα πρόσχημα για να απεικονιστεί ένα βορειοευρωπαϊκό, ειρηνικό ποτάμιο

³³⁹ Philippot, “Reel et imaginaire”, ό.π., σελ. 30

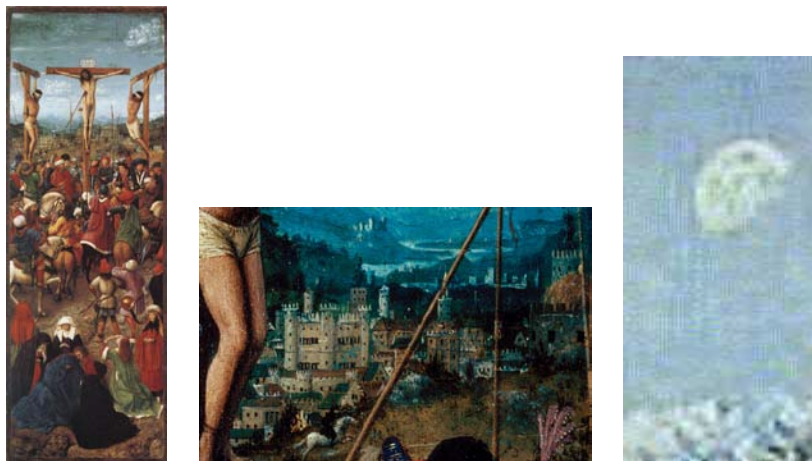
³⁴⁰ Clark, σελ. 33

³⁴¹ Friedlander, *Landscape, Portrait, Still-Life*, ό.π., σελ. 55

³⁴² Friedlander, *From Van Eyck to Bruegel*, ό.π., σελ. 10

τοπίο «με κολλημένη την ταμπέλα *Ιορδάνης*» και το εφέ της ανάκλασης ενός κάστρου στο νερό – πιθανότατα για πρώτη φορά στην ιστορία της ζωγραφικής³⁴³.

Το μικρών διαστάσεων δίπτυχο *Σταύρωση – Τελική Κρίση* φαίνεται επίσης να έχει αξιόλογη σημασία για την ανάπτυξη της φλαμανδικής ζωγραφικής του τοπίου. Στο φύλλο *Σταύρωση* η διαχείριση του τοπίου, κατά τον Philippot, μπορεί να θεωρηθεί ως ο συνδυασμός κρίκος ανάμεσα στην εικονογράφηση του *Βιβλίου των Ωρών Μιλάνου – Τουρίνου* και την «πλήρη ωριμότητα» του *Μυστικού Αμνού* από το *Πολύπτυχο της Γάνδης*³⁴⁴.



***Σταύρωση*, από το δίπτυχο *Σταύρωση – Τελική Κρίση*, 1420-25, 56x19 εκ
Metropolitan Museum, Νέα Υόρκη**

Στο πρώτο επίπεδο του έργου συνωστίζεται ένα πολύχρωμο πλήθος ανθρώπων. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, όπου κυριαρχούν οι γήινοι τόνοι, απλώνεται ένα τοπίο με δένδρα και αρχιτεκτονήματα, ενώ ένα ποτάμι χάνεται αριστερά στο βάθος. Ο ζωγράφος δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι οι μορφές είναι στο προσκήνιο και το τοπίο στο φόντο – καθώς οι πρώτες αποδίδονται λεπτομερώς ενώ το δεύτερο γίνεται όλο και πιο αμυδρό στα περιγράμματά του μέχρι «να συναντηθούν» στην τονική τους διαβάθμιση, σε ένα τρίτο επίπεδο, οι χιονισμένες κορυφές της οροσειράς³⁴⁵ με τα ασπρογάλαζα σύννεφα του ουρανού, καθώς το φεγγάρι ανατέλλει.. «Τα βουνά από

³⁴³ Pacht, *Van Eyck and the Founders*, ό.π., σελ. 187

³⁴⁴ Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas*, ό.π., σελ. 34

³⁴⁵ Ήδη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα προτάθηκε ότι «όλα τα τοπία είναι ζωγραφισμένα από σχέδια και μνήμες του ζωγράφου από ταξίδια του στο εξωτερικό»: James Wyle, *Hubert and John Van Eyck: Their Life and Work*, Λονδίνο/Ν. Υόρκη, John Lane, 1908, σελ. 187

μακριά έχουν ένα ανεπαίσθητα μπλε χρώμα, ως αποτέλεσμα της παρουσίας σωματιδίων σκόνης στην [υγρή] ατμόσφαιρα»³⁴⁶.



Λεπτομέρεια από τη Σταύρωση

Ο Pacht παρατηρεί ότι οι τρεις εσταυρωμένες μορφές στέκονται «μπροστά από το τοπίο», αντί να είναι ενταγμένες σε αυτό και το αποδίδει στον *άγραφο νόμο* να προβάλλονται οι τρεις αυτές μορφές σε σκηνές *Σταύρωσης*. Έτσι το τοπίο «κρέμεται πίσω από τις μορφές σε σκηνικό», αλλά καθορίζεται από ένα μονοπάτι, που κατευθύνεται πλάγια προς το βάθος, σχηματίζοντας μια διαγώνιο στο επίπεδο της εικόνας. Μολονότι οι μορφές δεν ενσωματώνονται ικανοποιητικά, δεν παρατηρείται κενό ανάμεσα στο προσκήνιο και στο πίσω επίπεδο³⁴⁷.

Αλλά, παρά τις επιμέρους ενστάσεις, όλοι οι μελετητές παραδέχονται πως ο Γιαν Βαν Έικ χάρισε στο τοπίο ευρυχωρία, βάθος και ατμόσφαιρα. Κι ότι, αν και είχε να αντιμετωπίσει τις ίδιες δυσκολίες με τους προδρόμους του, υψώθηκε πάνω από αυτούς. Ο Friedlander το αποδίδει στο γεγονός ότι οι πνευματικοί του ορίζοντες διευρύνθηκαν πέρα από τα όρια «του μεσαιωνικού μυαλού» χάρη στα ταξίδια και το συγχρωτισμό του με τους ισχυρούς και πλούσιους πρίγκιπες³⁴⁸.

³⁴⁶ Luciano Bellosi, "The Landscape 'alla fiamminga'," στο Victor M. Schmidt - Gert Jan van der Sman (επιμ.), *Italy and the Low Countries: Artistic Relations. The Fifteenth Century*, Φλωρεντία, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 1999, σελ. 100

³⁴⁷ Pacht, *Van Eyck and the Founders*, ό.π., σελ. 175

³⁴⁸ Friedlander, *Landscape, Portrait, Still-Life*, ό.π., σελ. 23

4. Η τυπολογία του φλαμανδικού τοπίου και η εξέλιξή της

Η εικονογραφική προϊστορία στην απόδοση του βάθους και στα τοπιογραφικά στοιχεία έδειξε πως η κατάκτηση τεχνικής επιδεξιότητας με την αναζήτηση νέων τρόπων καλλιτεχνικής έκφρασης στις πιο πολλές περιπτώσεις οδήγησε και σε θεματικές καινοτομίες. Ο Meiss αναφέρει ένα τέτοιο παράδειγμα: η ιδέα πως μια ακτίνα φωτός που περνά μέσα από ένα τζάμι αναλλοίωτη συμβολίζει την Ενσάρκωση, είχε διατυπωθεί από τους θεολόγους ήδη τον 9^ο αιώνα. Ως καλλιτεχνικό μοτίβο όμως εμφανίστηκε μόλις το 1400, όταν οι ζωγράφοι «είχαν γοητευτεί με το φως, την αντανάκλαση, τη διαφάνεια»³⁴⁹, με άλλα λόγια, όταν είχαν αποκτήσει την αναγκαία επιδεξιότητα και τα υλικά μέσα (ελαιογραφία) για να τα αποδίδουν.

Ανάλογα, και η «ανακάλυψη» του τοπίου ως ένα γοητευτικό και καθοριστικό απεικονιστικό μοτίβο μπορεί να χρονολογηθεί στη Φλάνδρα το β' τέταρτο του 15^{ου} αιώνα, όταν είχαν κατακτηθεί τα παραπάνω μέσα³⁵⁰. Όπως σημειώνει ο Silver, αν και η ανάδυσή του αποτελεί ένα από τα πιο εντυπωσιακά φαινόμενα στη βορειοευρωπαϊκή ζωγραφική, ελάχιστες είναι οι μελέτες για το εννοιολογικό του περιεχόμενο και αφορούν κυρίως το *Πολύπτυχο της Γάνδης*.³⁵¹

Το τοπίο αρχικά μπορούσε να αναπτυχθεί, σχεδόν αποκλειστικά, στο βάθος του πίνακα και να προβάλλει αμυδρά πάνω από τα κεφάλια των μορφών. Γι' αυτό περιορίστηκε σε μακρινές απόψεις και σε βουνοκορφές. Καθώς όμως οι ορεινοί όγκοι «απειλούσαν» να καταλάβουν και «κλείσουν» το φόντο, οι ζωγράφοι εξαναγκάστηκαν, κατά τον Friedlander, να επινοήσουν την πανοραμική θέαση³⁵². Και πάλι γεννήθηκε νέο πρόβλημα. Από τη στιγμή που οι μορφές θα απεικονίζονταν ολόσωμες και όρθιες, το παραπάνω πλεονεκτικό σημείο θέασης δεν ήταν δυνατόν να υιοθετηθεί για την εικόνα συνολικά³⁵³. Ο πίνακας *Σκηνές από την Έλευση και το Θρίαμβο του Χριστού* (1480) του Μέμλινγκ φαίνεται να αποτελεί την πρώτη ευρεία κι αδιάσπαστη θέαση ενός τοπίου το οποίο εκτείνεται προς κάθε κατεύθυνση.

Στη φλαμανδική ζωγραφική του 15^{ου} αιώνα προτάθηκε μια εντελώς νέα οργάνωση: σε σκηνές ανοιχτού χώρου, οι μορφές καταλαμβάνουν ολόκληρο το

³⁴⁹ Millard Meiss, "Highlands" in the lowlands: Jan Van Eyck, the master of Flemalle and the franco-italian tradition", *Gazette des beaux-arts*, 6/1961, σελ. 274

³⁵⁰ Sellink, σελ. 214

³⁵¹ Silver, σελ. 530

³⁵² Friedlander, *Landscape, Portrait, Still Life*, ό.π., σελ. 21-22

³⁵³ Η συγκεκριμένη δυσαρμονία θα ξεπεραστεί σταδιακά και μόνο κατά τον 16^ο αιώνα.

πρώτο επίπεδο, ενώ πίσω και πάνω από αυτές, σε μεγάλη απόσταση μπορούμε να δούμε την απεικόνιση ενός τοπίου με μικροσκοπικά δευτερεύοντα πρόσωπα³⁵⁴. Σε γενικές γραμμές η απόδοση του τοπίου δομείται κατά κανόνα από: συστάδες δένδρων και φυτών, υδάτινες εκτάσεις, ποτάμια ή / και δρόμους με ανοδική ελικοειδή πορεία, βουνά μιας οροσειράς που επικαλύπτονται, αστικά και αγροτικά αρχιτεκτονήματα, μικροσκοπικές ανθρώπινες μορφές σε ποικιλία δραστηριοτήτων. Η απαλλαγή από το χρυσό φόντο και οι προσπάθειες σαφούς διάκρισης μεταξύ του πρώτου επιπέδου και του σκηνικού υπήρξαν συνεχείς μετά από μια ιδιαίτερα αργή εξέλιξη, όπως είδαμε, κατά τους δύο προηγούμενους αιώνες.

Αν και στις βουργουνδικές Κάτω Χώρες παράχθηκε ένας μεγάλος αριθμός έργων κατά τον 15^ο αιώνα, λίγα από αυτά έχουν διασωθεί. Ως αιτίες φέρονται οι περίοδοι πολέμων και έξαρσης εικονομαχιών, ακόμη περισσότερο η άγνοια, σε περιόδους που αυτοί οι πίνακες θεωρήθηκαν «εκτός μόδας», όπως κατά τον 18^ο αιώνα. Και όπως προαναφέρθηκε, οι καταστροφές συμπαρέσυραν και τις γραπτές αποδείξεις, οι οποίες θα μπορούσαν να ρίξουν φως στην εικονογράφηση των σωζόμενων έργων, αλλά και σε χρήσιμες πληροφορίες για τους καλλιτέχνες και τους πάτρωνές τους³⁵⁵.

Η χρονολόγηση λοιπόν των έργων αλλά και η απόδοσή τους σε συγκεκριμένο καλλιτέχνη αποτελούν σημεία συνεχούς διερεύνησης και επαναπροσδιορισμού από τους μελετητές. Ένα τέτοιο ηχηρό παράδειγμα αποτελεί το Τρίπτυχο Μερόντ του Καμπέν³⁵⁶: οι ακτινοσκοπήσεις αποκάλυψαν «διαφορετικά χέρια» στα προσχέδια του έργου και η δένδροχρονολόγηση στο ξύλο του τρίπτυχου έδειξε ότι αυτό των πλαϊνών φύλλων κόπηκε το 1409, ενώ του κεντρικού πολύ νωρίτερα, το 1382³⁵⁷. Και ακόμη, αν δεν μπορούν να χρονολογηθούν με ασφάλεια όμοιοι υφολογικά πίνακες όπως το *Πορτρέτο ενός άνδρα με νόμισμα* (μπροστά από πανοραμικό τοπίο), σε ποιον θα αποδοθεί η πρώτη έμπνευση και η καινοτομία: στον ιταλό Μποτιτσέλι ή στον «φλαμανδό» Μέμλινγκ;³⁵⁸

³⁵⁴ Eugenie De Kayser, "Les paysages dans les peintures religieuses au temps des ducs de Bourgogne", *Francophonie vivante*, 1, 3/2008, σελ. 8

³⁵⁵ Campbell, *Netherlandish schools*, ό.π., σελ. 18

³⁵⁶ Jacobs, σελ. 20 + 49

³⁵⁷ Αυτές «οι αποκαλύψεις» δύνανται να αποδυναμώσουν τα επιχειρήματα της εικονολογικής φιλολογίας που έχει αναπτυχθεί γύρω από τον Ιωσήφ και τις ποντικοπαγίδες του μετά το άρθρο του Schapiro (βλ. παραπάνω, σελ. 34)

³⁵⁸ Ενδεικτικά: η Paula Nuttall, *From Flanders to Florence: the impact of Netherlandish painting, 1400-1500*, 2004 την αποδίδει στον Μέμλινγκ (σελ. 221), ενώ ο Schneider στον Μποτιτσέλι (σελ. 45)

Επομένως, κατ' αναλογία δεν είναι καθόλου εύκολο να εντοπιστεί «ποιος πρώτος επινόησε τι», ούτε να διαγραφεί με ασφάλεια η εξέλιξη στην κατάκτηση του βάθους και στα υφολογικά μοτίβα που χαρακτηρίζουν το τοπίο στα έργα που παράχθηκαν στη Φλάνδρα κατά τη διάρκεια του 15^{ου} αιώνα. Εξίσου προβληματική αποδεικνύεται και η εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων για την εξέλιξη των χαρακτηριστικών στα έργα του ίδιου ζωγράφου. Ακόμη και στον παραγωγικότατο και επινοητικότατο Μέμλινγκ, η Reynolds, στη μελέτη της για τα τοπία του, αναγνωρίζει την αδυναμία να τοποθετηθούν αυτά (επομένως και η εξέλιξη «λύσεων» και η επινόηση μοτίβων) σε μια απόλυτη γραμμή χρονολογικής εξέλιξης³⁵⁹.

Για τους παραπάνω λόγους, προκρίθηκε να δοθεί έμφαση στην τυπολογία, η οποία καταγράφεται σε μια όσο το δυνατόν χρονικά ελεγχόμενη εξελικτική πορεία με την επιλογή χαρακτηριστικών έργων στα οποία έστρεψαν τα φώτα της προσοχής τους οι μελετητές. Έξω και πέρα από την τυπολογική παρουσίαση, εξετάζονται έργα μοναδικά στην εικονογράφησή τους (*Η Λατρεία του Αμνού* και *Η Αγία Βαρβάρα* του Γιαν Βαν Άυκ) και η ιστορική ζωγραφική των Ντιρκ Μπόουτς και Ζεράρ Νταβίντ (Gerard David, 1460-1523), επειδή διακρίνονται από ιδιαιτερότητες.

Η τυπολογική παρουσίαση της ζωγραφικής του τοπίου γίνεται σε δύο κεντρικούς άξονες. **Ανάλογα με το σημείο θέασης - Ανάλογα με τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία.** Κατά την παράθεση των σχετικών παραδειγμάτων ανά άξονα και κατηγορία, για πρακτικούς λόγους, όπως η αποφυγή επαναλήψεων και απλουστευτικών διακρίσεων, έχουν προστεθεί όσες πληροφορίες κρίνεται ότι δίνουν πληρέστερη εικόνα της υφολογικής εξέλιξης.

³⁵⁹ Reynolds, σελ. 169

1. Ανάλογα με το σημείο θέασης

Στη μελέτη της για τα τοπία του Μέμλινγκ η Catherine Reynolds σημειώνει ότι, στη συνηθισμένη οπτική εμπειρία του τοπίου και στον πραγματικό τρισδιάστατο κόσμο, το πιο κοντινό προς τον θεατή σημείο θέασης είναι το χαμηλό, αλλά μπορεί να χρησιμοποιηθεί μόνο για λόφους που υψώνονται, όταν απαιτείται μεγαλύτερη απεικόνιση του πρώτου επιπέδου³⁶⁰.

Στην καθημερινή πρακτική επίσης ένα υψηλό σημείο θέασης μπορεί να επιτευχθεί μόνο εφόσον αναρριχηθούμε σε κάποιο λόφο ή πύργο, αλλά χρειάζεται να αναπτυχθεί για να μπορέσει να απεικονίσει μια επίπεδη πεδιάδα. Τέλος, μπορούν να αξιοποιηθούν από το ζωγράφο και περισσότερα του ενός σημεία θέασης: ένα χαμηλότερο που περιλαμβάνει τις μορφές στο πρώτο επίπεδο και ένα υψηλότερο για το πανοραμικό φόντο.

Με γνώμονα την παραπάνω διάκριση και αξιοποιώντας ανάλογες παρατηρήσεις των μελετητών της πρώιμης φλαμανδικής τέχνης, οργανώθηκε η προκείμενη κατηγοριοποίηση του φλαμανδικού τοπίου ως εξής:

Το **χαμηλό σημείο θέασης** (αυτόνομο ή σε συνδυασμό με ένα υψηλότερο σημείο φυγής) απαντάται σε έργα θρησκευτικού περιεχομένου, όπου όλες οι μορφές βρίσκονται σε ανοιχτό χώρο ή σε κλειστό με άνοιγμα προς την πλευρά του θεατή. Για αυτά προτείνονται οι εξής υποκατηγορίες:

I. το τοπίο του φόντου εικονογραφείται με φειδώ και ο χώρος μοιάζει να συμπίεζεται από μία κορνίζα, αληθινή ή ζωγραφισμένη



Robert Campin, Τρίπτυχο Σέιλερν,

1410-20, Ελαιογραφία, Courtauld Gallery, Λονδίνο: Η πολυπληθής και πολύχρωμη σύνθεση των μορφών στο κεντρικό φύλλο «αφήνει χώρο» στο φόντο μόνο για τον χρυσοποίκιλτο ουρανό, δίχως τους βράχους και τα δένδρα των δύο πλαϊνών φύλλων. Πρόκειται για ένα από τα πιο πρώιμα έργα, λίγο πριν εγκαταλειφθεί

³⁶⁰ Reynolds, σελ. 163

πλήρως το χρυσό φόντο και η συμβατική τάση να επιτυγχάνεται το βάθος με επικαλυπτόμενους βράχους ή λόφους. Ο Harbison υποστηρίζει ότι εδώ το χρυσό φόντο έχει συγκεκριμένη λειτουργικότητα: «να περιορίσει και να εστιάσει στο θρησκευτικό αρχέτυπο»³⁶¹.

Διακοσμημένες, συχνά με την υφή μαρμάρου, αψίδες και κόγχες εγκλείουν ή περικλείουν τα ιερά πρόσωπα και επεισόδια για να πιστοποιήσουν το πολύτιμον της εικόνας ως αντικειμένου και την ιερότητα των σκηνών³⁶². Η αψίδα λειτουργεί ως «διάφραγμα» εντάσσοντας τον θεατή στο χώρο. Όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε στα έργα που ακολουθούν, κατά την εξέλιξη του μοτίβου διαφαίνεται η τάση να προωθηθούν οι μορφές μπροστά από το άνοιγμα «της πύλης»³⁶³.



Dieric Bouts, *Η Επίσκεψη της Παναγίας στην Ελισάβετ*, αριστερό κεντρικό φύλλο από το *Πολύπτυχο της Παρθένου*, 1445, Ελαιογραφία, 80x56 εκ, Museo del Prado, Μαδρίτη



Petrus Christus, *Η Γέννηση*, 1452, Ελαιογραφία, 86x55 εκ, Groeninge Museum, Μπριζ



Rogier van der Weyden, *Η Βάπτιση του Χριστού*, κεντρικό φύλλο από το *Τρίπτυχο του Αγίου Ιωάννη*, 1455-60, Ελαιογραφία, 77x48 εκ, Staatliche Museen, Βερολίνο

³⁶¹ Harbison, “Visions and Meditations”, ό.π., σελ. 108

³⁶² Harbison, ό.π.

³⁶³ Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas*, ό.π., σελ. 27

Π. σε εικόνα, το τοπίο εκτείνεται ως θέα μέσα από ένα παράθυρο ή / και μία πόρτα

Τα ανοίγματα προς έναν εξωτερικό χώρο «φωτίζουν» τα σκοτεινά εσωτερικά των δωματίων και ισχυροποιούν την ψευδαίσθηση της τρίτης διάστασης. Με αυτόν τον τρόπο, το τοπίο ενδείκνυται για μια φευγαλέα ματιά του θεατή και δεν αποσπά την προσοχή του από το ιερό επεισόδιο.



Εργαστήριο του Robert Campin, *Η Παναγία με το Θείο Βρέφος*, c. 1435, Ελαιογραφία, 23x15 εκ, National Gallery, Λονδίνο



Petrus Christus, *Η Παναγία με το Θείο Βρέφος*, 1450-55, Ελαιογραφία, 70x51 εκ, Nelson-Atkins Museum of Art, Κάνσας



Petrus Christus, *Ο Ευαγγελισμός*, 1452, Ελαιογραφία, 86x52εκ, Groeninge Museum, Μπριζ

III. το τοπίο του βάρθους βρίσκεται σε οργανική σύνδεση με την εικαστική αφήγηση, ενισχύοντας τη θεολογική ή ιστορική σήμανση



**Humbert van Eyck,
Οι Τρεις Μαρίες στον Τάφο, 1426,
Ελαιογραφία, 72x89 εκ, Museum
Boijmans Van Beuningen,
Ρότερνταμ**

Είναι η πιο πρόωμη απεικόνιση της Ανάστασης ενταγμένης σε τοπίο, η πρώτη στην οποία μπορεί να ταυτιστεί η τοποθεσία και ίσως η πρώτη

προσπάθεια να αποτυπωθεί το ατμοσφαιρικό φως του πρωινού³⁶⁴ ως μια πρόταση απόδοσης του βάρθους. Κατά την έναρξη της περιόδου, ο ορίζοντας αποδίδεται υψωμένος ώστε να «χωρέσουν» τα βουνά και η πόλη, ενώ «ένα ξαφνικό χάσμα»³⁶⁵ παρατηρείται ανάμεσα στο πρώτο και το πίσω επίπεδο. Πράγματι, παρατηρείται ότι τα κυματιστά κομμάτια γης που δηλώνουν το μέσο επίπεδο απομονώνουν τις όρθιες μορφές³⁶⁶, οι οποίες μπλοκάρουν τη χωρική ροή³⁶⁷. Δηλαδή, αν και ο ζωγράφος εισάγει την ατμοσφαιρική προοπτική (το σκοτάδι της νύχτας σκεπάζει ακόμη κάποια από τα κτήρια), δεν πετυχαίνει τέλεια ενότητα στην απόδοση της τρίτης διάστασης. Όμως, οι αδερφοί Βαν Άυκ εισήγαγαν ένα νέο χαρακτηριστικό: ένα αληθινό έδαφος πάνω στο οποίο στέκονται οι μορφές τους³⁶⁸. Έτσι, τα φύλλα στα φυτά του πρώτου επιπέδου δίνονται με βοτανολογική ακρίβεια και τα κυπαρίσσια αποκαλύπτουν γνώσεις μεσογειακής βλάστησης³⁶⁹. Ο Friedlander υποστήριξε ότι το συγκεκριμένο τοπίο «συμβάλλει στη δραματική αφήγηση όσο σε κανένα άλλο έργο του 15^{ου} αιώνα»³⁷⁰.

³⁶⁴ Pacht, *Van Eyck and The Founders*, ό.π., σελ. 172

³⁶⁵ Sterling, "Observations on Petrus Christus", ό.π., σελ. 24

³⁶⁶ Puyvelde, σελ. 49 και Friedlander *Landscape, Portrait, Still Life*, ό.π., σελ. 26

³⁶⁷ John Ward, "A New Look at the Friedsam Annunciation", *The Art Bulletin*, 50, 2, 6/1968, σελ. 185

³⁶⁸ Wayle, σελ. 186

³⁶⁹ Baldass, σελ. 24

³⁷⁰ Friedlander, *Landscape, Portrait, Still Life*, ό.π., σελ. 26 (σημειώνεται ότι ο ιστορικός είχε αποδώσει το έργο στον Γιαν Βαν Άυκ)



Εργαστήριο του van der Weyden, *Το όνειρο του Πάπα Σέργιου*, 1440, Ελαιογραφία, 89x80 εκ, J. Paul Getty Museum, Λος Άντζελες

Το εσωτερικό του κτηρίου στο πρώτο πλάνο μοιάζει με κουκλόσπιτο και η επικοινωνία του με τον εξωτερικό χώρο είναι ελεύθερη. Ο ζωγράφος αποπειράται να αποδώσει τη Ρώμη εντάσσοντας στο τοπίο τον Τίβερη και χαρακτηριστικά αρχιτεκτονήματα της πόλης, το Μαυσωλείο του Αδριανού με τον άγγελο στη στέγη του και την παλιά Βασιλική του Αγίου Πέτρου με τον οβελίσκο.



Castel Sant'Angelo

στη δεξιά όχθη του Τίβερη



Η παλιά Βασιλική του Αγίου

Πέτρου με τον οβελίσκο στα
αριστερά της, το 1400 περίπου



Hugo van der Goes, *Η Πτώση*, 1467-68, Ελαιογραφία, 33,8x23 εκ, Kunsthistorisches Museum, Βιέννη

Το παραδεισίο τοπίο υψώνεται μαλακά με οργιαστική βλάστηση. Το βάθος επιτυγχάνεται αβίαστα με τα στριφογυριστά μονοπάτια. Καθώς το πράσινο τοπίο συρρικνώνεται από το πρώτο προς το πίσω επίπεδο, αφήνει χώρο στις όρθιες μορφές, χωρίς σχεδόν καμιά δυσαρμονία ανάμεσα σε αυτές και το περιβάλλον³⁷¹.

³⁷¹ Friedlander, *Landscape, Portrait, Still Life*, ό.π., σελ. 36



Hans Memling, *Το Τρίπτυχο Ντον* (1475), Ελαιογραφία, 70x70 εκ (κεντρικό φύλλο), 70x30 εκ (κάθε πλευρικό φύλλο), National Gallery, Λονδίνο

Το τοπίο έξω από τη λότηζια φιλοξενεί κτίσματα που βοηθούν να ταυτίσουμε τις δύο Αγίες: τον πύργο με την Αγία Βαρβάρα και το νερόμυλο [το σύμβολο είναι ο τροχός του] με την Αγία Αικατερίνη της Αλεξάνδρειας. Τα τοπία του Μέμλινγκ διακρίνονται για τη λειτουργικότητά τους καθώς εξυπηρετούν το κεντρικό θέμα³⁷² και «εκφράζουν την πνευματική ανανέωση του θρησκευτικού τυπικού»³⁷³.

IV. το τοπίο του βάθους βρίσκεται σε χαλαρή (ή και ανύπαρκτη) σύνδεση με το θέμα του πρώτου επιπέδου³⁷⁴



Dieric Bouts, *Το Μαρτύριο του Αγίου Εράσμου*, 1458, Ελαιογραφία, 34x148 εκ, Sint-Pieterskerk, Λουβέν

Το τοπίο συμπληρώνει με την ήρεμη εξάπλωσή του τις στάσεις των μορφών και δε φέρει κάποια συμβολική υποδήλωση³⁷⁵. Τα βράχια είναι στεφανωμένα με φύλλωμα που διαγράφεται στο φόντο του ουρανού³⁷⁶. Ο Friedlander τοποθετεί τον Μπούους «μετά από και δίπλα στον Βαν Άουκ» ως επινοητή και κατακτητή του κόσμου του τοπίου και ο Panofsky τον θεωρεί ως «τον τοπιολόγο που ενδιαφέρεται τόσο λίγο για τις μορφές όσο αυτό ήταν δυνατόν για έναν άνθρωπο του 15^{ου} αιώνα» και ως «τον προάγγελο της αυτονομίας της ζωγραφικής του τοπίου»³⁷⁷.

³⁷² Reynolds, σελ. 169

³⁷³ Erika Langmuir, *Landscape*, Λονδίνο, National Gallery Publications, 1997, σελ. 17

³⁷⁴ Langmuir, σελ. 24

³⁷⁵ Blum, σελ. 74

³⁷⁶ Nuttall, σελ. 228

³⁷⁷ Friedlander *Landscape, Portrait, Still Life*, ό.π., σελ. 34. Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 318-19

V. το τοπίο εκτείνεται πανοραμικά σε βάθος και απεικονίζει τη φλαμανδική εξοχή ή/και μια περιτειχισμένη πόλη



Robert Campin, *Η Γέννηση του Ιησού*, 1420, Ελαιογραφία, 87x70 εκ, Musée des Beaux-Arts, Ντιζόν: Για πρώτη φορά προσφέρεται ένα τοπίο που προκαλεί την εντύπωση ότι αποτελεί ένα όλον, καθώς κάθε επιμέρους στοιχείο έχει σχεδιαστεί και εκληφθεί, όχι «στενογραφικά», αλλά ως εικαστική ολότητα³⁷⁸. Μεγάλη σημασία έχει δοθεί στην ιστορική λεπτομέρεια του απεικονιζόμενου επεισοδίου, καθώς η εποχή του χειμώνα φανερώνεται από τα δίχως φύλλα δένδρα

και τα γαντοφορεμένα χέρια του πρώτου βοσκού³⁷⁹. Ο ζωγράφος οδηγείται με συνέπεια στην απόδοση του βάθους προοδευτικά από το πρώτο επίπεδο ως τον υψηλό ορίζοντα, κάνοντας περιορισμένη χρήση συμβάσεων, όπως οι βράχοι αριστερά. Στη δεξιά πλευρά, ο φιδωτός δρόμος έχει ζωγραφιστεί πολύ έντονα για να ανυψώσει το βάθος. Ο καλλιτέχνης εισάγει (;) μοτίβα που θα αντιγραφούν συχνά στη συνέχεια: τα ψηλά δένδρα που πλαισιώνουν το δρόμο, το χωριό στο βάθος δεξιά, η μεγαλόπρεπη πόλη αριστερά, η λίμνη, οι μικροσκοπικές ανθρώπινες φιγούρες.



Gerard David, *Η Γέννηση*, 1490, Ελαιογραφία, 76x56 εκ, Szirmöviszeti Múzeum, Βουδαπέστη: Προς το τέλος της περιόδου ο ορίζοντας εξακολουθεί να είναι υψηλός, το μέσο επίπεδο «άδειο» και το φόντο πλούσιο σε λεπτομέρειες στο τελείωμά του.

³⁷⁸ Baldass, σελ. 19

³⁷⁹ Lorne Campbell, "Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode", ό.π., σελ. 642

Gerard David, *Ο κληρικός Bernadinus de Salviatis με τρεις Αγίους, 1501-06, Ελαιογραφία, 103x94 εκ, National Gallery, Λονδίνο:* Με το γύρισμα του αιώνα, η αλλαγή είναι εμφανής. Η γραμμή του ορίζοντα έχει χαμηλώσει, το μέσο επίπεδο



καλύπτεται με πυκνά φυλλώματα. Το δασώδες εξοχικό τοπίο αναπτύσσεται απλούστερο, άδειο από λεπτομέρειες- προσαρμοσμένο στη θρησκευτική επισημότητα του θέματος³⁸⁰.

VI. το τοπίο καθορίζεται από προεξοχές βράχων οι οποίες τοποθετημένες στο πρώτο πλάνο, όπως η αυλαία μιας σκηνης, λειτουργούν ως προωθητές προς τη θέα που απλώνεται πέρα από αυτήν³⁸¹



Jan van Eyck, *Ο Άγιος Φραγκίσκος δέχεται τα Στίγματα, 1428-30, Ελαιογραφία, 12,5x14,5 εκ, Philadelphia Museum of Art, Φιλαδέλφεια:*

Κάθε λεπτομέρεια των βράχων είναι ορατή. Νομίζεις πως αν τους χτυπήσει κάποιος με σφυρί θα αποδειχτούν σκληροί σα γρανίτης³⁸². Οι αποχρώσεις των βράχων και των δένδρων είναι

εναρμονισμένες με το καφέ ράσο των δύο μοναχών. «Η χρήση της ατμοσφαιρικής προοπτικής, στην οποία οι καφέ τόνοι του πρώτου πλάνου μεταβάλλονται βαθμιαία σε πράσινους και τελικά σε γκριζογάλανους στο πίσω πλάνο, θα καθορίσει την απόδοση του τοπίου κατά τους επόμενους αιώνες»³⁸³.

³⁸⁰ Friedlander *Landscape, Portrait, Still Life*, ό.π., σελ. 39

³⁸¹ Nuttall, σελ. 198

³⁸² Puyvelde, σελ. 12

³⁸³ Manfred Sellink, "Les primitifs flamands et l' invention du paysage", στο *Le siecle de Van Eyck*, ό.π., σελ. 213



Dieric Bouts, *Ο Άγιος Χριστόφορος*, δεξιό φύλλο από το Τρίπτυχο της Προσκύνησης των Μάγων, [έργο γνωστό ως *Το Μαργαριτάρι της Μπραμπάντ*], 1470, Ελαιογραφία, 62x28 εκ, **Alte Pinacothek, Μόναχο: Εδώ οι βραχώδεις όγκοι αναδεικνύουν την κίνηση του νερού με τον ελαφρύ κυματισμό. Ο Μπόουτς αδράχνει κάθε ευκαιρία για να δώσει εικαστική έκφραση στον καιρό, την ώρα της ημέρας, το λυκόφως και το σκοτάδι της νύχτας³⁸⁴. Εδώ, η επιφάνεια του ποταμού λάμπει κάτω από τις τελευταίες ακτίνες του ήλιου, ενώ στο βάθος τα περιγράμματα των**

κτηρίων ξεθωριάζουν καθώς πέφτει το σούρουπο. Ο Μπόουτς απέδειξε για πρώτη φορά ότι ο χώρος μπορεί να εμψυγηθεί με ζωή, ακόμη κι όταν τίποτε «δε ζει», υποστηρίζει γι' αυτό το έργο ενθουσιωδώς ο Panofsky³⁸⁵.

³⁸⁴ Friedlander *Landscape, Portrait, Still Life*, ό.π., σελ. 34

³⁸⁵ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 319

Το **υψηλό σημείο θέασης**, έτσι όπως ορίστηκε από την Reynolds παραπάνω, ουσιαστικά αντιστοιχεί σε ό,τι θα ονομάζαμε εναργέστερα πανοραμικό, με θέαση από κάποιο υψηλό πλεονεκτικό σημείο. Και όσον αφορά το θέμα που έθεσε πως «το τοπίο πρέπει να αναπτυχθεί», το πρόβλημα λύθηκε από τους εκπροσώπους της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής, στήνοντας στο ύψος των ματιών του θεατή ένα πλάτωμα. Ήδη ο Friedlander είχε επισημάνει πως για να αποδοθεί η έκταση στον χώρο, το μάτι έπρεπε να κατευθυνθεί στο έδαφος από ψηλά, ιδιαίτερα σε μια εποχή που δεν είχε επιτευχθεί απόλυτος έλεγχος της γραμμικής και της ατμοσφαιρικής προοπτικής³⁸⁶.

Το πανοραμικό τοπίο συναντάται τόσο σε θρησκευτικά έργα όσο και σε πορτρέτα να προσφέρει στους ζωγράφους δυνατότητες για «εμπλουτισμό στο θέμα τους και επίπεδα βάθους»³⁸⁷. Εδώ οι προτεινόμενες υποκατηγορίες βάσει της χρονικής εξέλιξης είναι:

I. σε εικόνα ή πορτρέτο, το πανοραμικό τοπίο δίνεται ως θέα που φαίνεται με μια φευγαλέα ματιά μέσα από ένα παράθυρο

Ο ζωγράφος απολύτως ενσυνείδητα παράγει έναν πίνακα μέσα σε ένα πίνακα, ώστε να «αυξήσει» τις διαστάσεις της ζωγραφικής επιφάνειας και να δώσει κοσμικό χαρακτήρα στο περιεχόμενο του θέματός του, όταν αυτό είναι θρησκευτικό³⁸⁸.



Robert Campin, *Το εργαστήριο του Ιωσήφ*, δεξιό φύλλο από το *Τρίπτυχο Μερόντ*, 1427, Ελαιογραφία, Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη: Το παράθυρο στο εργαστήριο του Ιωσήφ ανοίγει πάνω από μια δημόσια πλατεία στην οποία κινούνται

³⁸⁶ Friedlander, *Landscape, Portrait, Still Life*, ό.π., σελ. 19

³⁸⁷ Pearsall – Salter, σελ. 187

³⁸⁸ Roger, σελ. 17

περαστικοί με μέγεθος λίγων εκατοστών³⁸⁹. Η πρώτη φορά που σε έναν πίνακα θεάται μία πόλη μέσα από ένα ανοικτό παράθυρο³⁹⁰.



Dieric Bouts, *Πορτρέτο ενός άνδρα*, 1462, Ελαιογραφία, 91x20 εκ, National Gallery, Λονδίνο: Το στερεομετρικό σύστημα, όπου τρία επίπεδα συνέκλιναν σε γωνίες 90° μετασχηματίστηκε σε ένα πεδίο αλληλεπίδρασης ανάμεσα στον εξωτερικό και τον εσωτερικό χώρο³⁹¹. Έτσι προέκυψε η πρώτη φορά που χρησιμοποιείται το μοτίβο του τοπίου με θέα από ένα παράθυρο σε πορτρέτο του Βορρά³⁹². Ο ζωγράφος «επιτρέπει το κρυφοκοίταγμα»³⁹³, σε μια πεδιάδα.

Μακριά φαίνεται το ψηλό καμπαναριό μιας εκκλησίας και το τοπίο σβήνει αχνά με χιονισμένα βουνά.



Hans Memling, *Πορτρέτο νεαρού άνδρα*, 1475-80, Ελαιογραφία, 40x29 εκ, Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη: Ο Μέμλινγκ τοποθέτησε το απεικονιζόμενο πρόσωπο σε εσωτερικό χώρο μπροστά από ένα παράθυρο πλαισιωμένο με κολόνες και θέα που ανοίγει σε ένα τοπίο.

³⁸⁹ De Kayser, σελ. 10

³⁹⁰ Baldass, σελ. 21

³⁹¹ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 316

³⁹² Panofsky, ό.π., σελ. 319. Langmuir, σελ. 19

³⁹³ Friedlander, *Landscape, Portrait, Still Life*, ό.π., σελ. 37

Π. σε εικόνα ή πορτρέτο με κεντρικό θέμα *Η Παναγία με το Θείο Βρέφος*, το τοπίο απλώνεται μέσα από αψίδες ή παράθυρα με τη διαμεσολάβηση μιας βεράντας / εξώστη

Μια πανοραματική θέα με τη μορφή μιας αχανούς πεδιάδας, στην οποία απεικονίζονται διάστικτα συστάδες δένδρων, κτήρια και μικροσκοπικές μορφές, απλώνεται βαθιά στον εικαστικό χώρο σε μακρινά βουνά που διαγράφονται αγνά, ενώ η μετάβαση από το χαμηλότερο προς το υψηλότερο σημείο επιτυγχάνεται με ελικοειδή ποτάμια και δρόμους.

Είναι μια μορφή αυτής της σύνθεσης που ο Meiss αποκαλεί plateau composition και στην οποία ο ζωγράφος ανυψώνει το κύριο θέμα στο πρώτο επίπεδο του πίνακα³⁹⁴. Ο Meiss παρατηρεί ότι κατά τον 15^ο ο εικονογραφικός χώρος γίνεται όλο και λιγότερο διακριτός από τον πραγματικό, μειώνοντας έτσι τη σημασία του συγκεκριμένου χώρου και χρόνου ανάγοντάς τα στο άπειρο και την αιωνιότητα³⁹⁵.



Jan van Eyck, *Η Παναγία και ο καγκελάριος Ρολέν*, 1435, Ελαιογραφία, 66x62 εκ, Musée du Louvre, Παρίσι: Η ανοιχτή αψίδα δίνει έναν πίνακα μέσα σε έναν πίνακα, μια μακρινή θέα ενσωματωμένη σε ένα κοντινό πλάνο. Το όλον είναι ενοποιημένο στην οπτική σύλληψη του θεατή. Πέρα από το άνοιγμα της τριπλής αψίδας, που αποκαλύπτει μια περικλειστή βεράντα με λουλούδια και ζώα, στέκουν δύο μορφές σε έναν τοίχο που με τις επάλξεις του θυμίζει κάστρο. Ο ένας από αυτούς σκύβει για να

³⁹⁴ Meiss, σελ. 296 –η πρώτη αναγνώριση και υπογράμμιση του θέματος έγινε από τον ίδιο σε άρθρο του 1956 (Meiss, σελ. 310, σημ. 13)

³⁹⁵ Meiss, σελ. 306-307

θαυμάσει τη θέα κι είναι σα να ενθαρρύνει κι εμάς να κάνουμε το ίδιο³⁹⁶. Ο ζωγράφος επινοεί τον εξώστη στο μέσο επίπεδο, γιατί, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Harbison, «αν βλέπαμε από μακρινή απόσταση μέσα από το εσωτερικό του δωματίου, ο τοίχος θα μπλόκαρε μεγάλο μέρος της θέας»³⁹⁷. Η διπλή σκοπιά θέασης - «αναπόφευκτη για την εποχή του Βαν Άυκ» - χρησιμοποιείται για να εμπλουτίσει την εικόνα ως σύνολο³⁹⁸. Χαμηλώνοντας μάλιστα το επίπεδο του εδάφους όσο προχωρά πιο μακριά μέσα στον πίνακα, ο Γιαν βαν Άυκ εξουδετερώνει την τάση για ένα τοπίο με προοπτική που θα είχε κλίση προς τα πάνω³⁹⁹. Το πανόραμα περιλαμβάνει έναν μικρόκοσμο λεπτομερειών: μια πόλη γεμάτη εκκλησίες, μια τεράστια πλατεία κομμένη κατά μήκος από μια σκάλα στην οποία περπατούν «αναρίθμητες μικρές πιναελίες», ένα ποτάμι με μικροσκοπικά πλοία, ένα νησί «μικρότερο από το νύχι ενός παιδιού» στο οποίο υψώνεται ένα κάστρο, μια γέφυρα⁴⁰⁰. Στο κέντρο της γέφυρας διακρίνεται ένας σταυρός που σχετίζεται με «την προσωπική ιστορία» του Ρολέν, σύμφωνα με τους Schneider και Buttner: ο καγκελάριος το 1435 σύναψε τη Συνθήκη του Αρράς που περιλάμβανε τον όρο να υψωθεί ένας σταυρός στη γέφυρα του Μοντερό, ως ανάμνηση της εκεί δολοφονίας του Ιωάννη του Τολμηρού, το 1419⁴⁰¹. Συχνά οι μελετητές συνδέουν επίσης την πράσινη πλαγιά πίσω από τον Ρολέν με μια από τις κύριες πηγές πλούτου του, τις εκτάσεις με αμπέλια που κατείχε στην Βουργουνδία⁴⁰².



Rogier van der Weyden, *Ο Άγιος Λουκάς ζωγραφίζει την Παναγία*, 1435, Ελαιογραφία, 138x111 εκ, Museum of Fine Arts, Βοστώνη: Είναι εμφανή τα δάνεια που πήρε ο ζωγράφος από την *Παναγία - Ρολέν*. Το τοπίο όμως είναι σαφώς μικρότερο και απλούστερο στη σύνθεση του. Παρατηρώντας το ζευγάρι με τις γυρισμένες πλάτες που αντικατέστησε τα «δύο αστεία ανθρωπάκια»⁴⁰³ του Βαν

³⁹⁶ Meiss, σελ. 302. Harbison, “Visions and Meditations”, ό.π., σελ. 107. Buttner, σελ. 54

³⁹⁷ Harbison, “Religious Imagination”, ό.π., σελ. 200. Ανάλογη παρατήρηση ήδη στον Friedlander, *Landscape, Portrait, Still Life*, ό.π., σελ. 24

³⁹⁸ Friedlander *Landscape Portrait, Still Life*, ό.π., σελ. 24

³⁹⁹ Pacht, *Van Eyck and The Founders*, ό.π., σελ. 86

⁴⁰⁰ Η περιγραφή του πανοράματος από τον Huizinga, σελ. 256.

⁴⁰¹ Schneider, σελ. 38 και Buttner, σελ. 54

⁴⁰² Harbison, *Play of Realism*, ό.π., σελ. 112. Jeffrey Chipps Smith, *Η Αναγέννηση στη Βόρεια Ευρώπη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2005 [2004], σελ. 228

⁴⁰³ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 193

Άσκ, ο Meiss αναρωτιέται μήπως οι γονείς της Μαρίας, ο Ιωακείμ και η Άννα, βγήκαν έξω από το δωμάτιο από διακριτικότητα, για όσο χρόνο ο καλλιτέχνης ζωγραφίζει την κόρη τους⁴⁰⁴.



Δάσκαλος της θέας της Αγίας Γουδούλης, *Η Παναγία με Δωρήτρια και την Αγία Μαγδαληνή*, 1475, Ελαιογραφία, 56x49 εκ, Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan, Λιέγη: Στο τείχος, αυτή τη φορά δυο νεαρές μορφές με μοντέρνα ρούχα χαζεύουν τα πλοία στο κανάλι.



Petrus Christus, *Η Παναγία και το Θείο Βρέφος με Καρθουσιανό Μοναχό*, 1450, Ελαιογραφία, 19x14 εκ, Staatliche Museen, Βερολίνο: Ο ορίζοντας χαμήλωσε -στη μέση πια του πίνακα- οπότε η θέαση στο εσωτερικό της πόλης πέφτει από ψηλά, σύμφωνα με τη λογική του χώρου⁴⁰⁵.



Hans Memling, *Ένθρονη Παναγία με το Θείο Βρέφος*, 1465-67, Ελαιογραφία, 75x52 εκ, The Nelson-Atkins Museum of Art, Κάνσας: Σε ένα από τα πρώιμα σωζόμενα έργα του Μέμλινγκ, η *plateau composition* εξακολουθεί να γοητεύει τους ζωγράφους. Πρότυπο του έργου όσον αφορά την εκτεινόμενη θέα μέσα από τις κολόνες και τον οχρωμένο τοίχο αποτελεί ο παραπάνω πίνακας του Βάιντεν. Ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί η επαναφορά του χρυσού ουρανού ως εικονογραφικό μοτίβο⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ Meiss, σελ. 304

⁴⁰⁵ Friedlander *Landscape, Portrait, Still Life*, ό.π., σελ. 34

⁴⁰⁶ Vos, *Hans Memling: the complete works*, ό.π., σελ. 76

Π. σε πανόραμα με τη μορφή «αρχιτεκτονικής τοπίου»⁴⁰⁷



Hans Memling, *Η Έλευση και ο Θρίαμβος του Ιησού*, 1480, Ελαιογραφία, 81x189 εκ, Alte Pinakothek, Μόναχο: Το σημείο θέασης είναι πολύ υψωμένο και διπλό. Η μία σκοπιά θέασης εκτείνει το βλέμμα πάνω από τα κτήρια του πίσω επιπέδου ως τα βουνά και την υδάτινη έκταση. Ενώ η άλλη, απλώνει τη ματιά του θεατή πάνω από τα κτήρια του πρώτου επιπέδου. «Ωστόσο επιβάλλεται η εντύπωση της ενότητας και της λογικής από το πρώτο πλάνο μέχρι το επίπεδο των πύργων που βρίσκονται σε μετωπική θέση στο ύψος του ορίζοντα»⁴⁰⁸.

⁴⁰⁷ Ο όρος από τον Kluckert (όπ.αναφ. Vos, *Hans Memling*, σελ. 48)

⁴⁰⁸ Vos, ό.π.

III. σε πορτρέτο με πανοραμικό τοπίο στο βάθος

Το βήμα αυτό αποδίδεται στον Μέμλινγκ και «άλλαξε το πρόσωπο της ευρωπαϊκής ζωγραφικής του πορτρέτου»⁴⁰⁹, χωρίς να είμαστε βέβαιοι για τον ακριβή χρόνο της πρώτης εμφάνισής του. Πιθανότατα, το παλαιότερο σωζόμενο έργο είναι το *Πορτρέτο ενός άνδρα με κόκκινο καπέλο*.



Hans Memling,
Πορτρέτο ενός άνδρα με κόκκινο καπέλο, 1465-70,
Ελαιογραφία, Städelsches Kunstinstitut und
Städtische Galerie, Φρανκφούρτη: αν και το τοπίο
καλύπτει πλήρως το πίσω πλάνο, ο Μέμλινγκ «εισάγει
μια ψεύτικη κορνίζα πίσω από το θέμα του»⁴¹⁰.



Hans Memling,
Πορτρέτο άνδρα με ρωμαϊκό νόμισμα, 1480, Ελαιογραφία,
31x23 εκ, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,
Αμβέρσα: Ο Panofsky θεωρεί το έργο ως την τελική εξέλιξη
μιας τυπολογίας που ξεκίνησε με το δεξιό φύλλο από το
Τρίπτυχο Μπρακ του Βάιντεν⁴¹¹. Ο Μέμλινγκ τοποθετεί τα
πρόσωπα απευθείας μπροστά από ένα τοπίο, μια ειδυλλιακή
πατρίδα όπου ο καιρός είναι αέναα αίθριος, δίχως το διαμεσολαβητικό παράθυρο. Το
γαλήνιο τοπίο με τα περιποιημένα μονοπάτια του, τις λιμνούλες, τους κύκνους και
τους καβαλάρηδες πλαισιώνει τον απεικονιζόμενο με έναν αέρα οικειότητας και
κοινωνικότητας, σαν τον κάτοικο μιας ευλογημένης γης που βρίσκεται εν ειρήνη με
το περιβάλλον του⁴¹². Σύμφωνα με τον Schneider, ο ρόλος του τοπίου είναι να
καθρεφτίσει την πνευματική και συναισθηματική κατάσταση του απεικονιζόμενου
μέσα από συμβατικά χριστιανικά σύμβολα, όπως αυτό των κύκνων⁴¹³.

⁴⁰⁹ Vos, *Hans Memling: the complete works*, ό.π., σελ. 35

⁴¹⁰ Vos, *Hans Memling*, ό.π., σελ. 57

⁴¹¹ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 349. Για τον πίνακα του Βάιντεν, βλ. σελ. 98

⁴¹² Friedlander, *Landscape, Portrait, Still Life*, ό.π., σελ. 37

⁴¹³ Schneider, σελ. 44-45

2. Ανάλογα με τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία

Χαρακτηριστικό της φλαμανδικής ζωγραφικής αποτελεί, όπως προαναφέρθηκε, η αποτύπωση δεκάδων λεπτομερειών και μάλιστα με τρόπο παραμορφωτικό. Από αυτήν την πρακτική δεν παρέκλινε η απόδοση του τοπίου καθ' όλη τη διάρκεια του 15^{ου} αιώνα. Έτσι, εικονογραφείται η αγροτική ζωή και οι ασχολίες των φλαμανδών χωρικών με τη διακριτική χρήση χριστιανικών συμβόλων. Αλλά και η αστική ζωή με τις αντίστοιχές της ανθρώπινες δραστηριότητες σε πλαστό ή ανταποκρινόμενο στην πραγματικότητα περιβάλλον εμφανίζεται εξίσου δυναμικά. Ξεχωριστή θέση κατέχει εδώ η απεικόνιση της Ιερουσαλήμ και της Μπριζ ως φόντου για τα θρησκευτικά επεισόδια. Δεν εκλείπουν ακόμη τα οραματικά τοπία και η αποτύπωση πολλών επιμέρους σκηνών σε τοπία πανοραμικά ή φόντου. Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο οι ζωγράφοι διαχειρίζονται την απόδοση του τοπίου στα φύλλα ενός πολύπτυχου.

I. τοπίο με αγροτικές σκηνές και ασχολίες

Το τοπίο χαρακτηρίζει μια ανόθευτη φύση αποτελούμενη από πράσινα βοσκοτόπια που διακόπτονται μόνο από κάποιες συστάδες βράχων σε κατακόρυφη διάταξη και οριζόντια επίπεδα όπου φυτρώνει το χορτάρι⁴¹⁴.

**Robert Campin, *Η Γέννηση του Ιησού*,
1420, Ελαιογραφία, 87x70 εκ,
Musée des Beaux-Arts, Ντιζόν**



Μπροστά από το περιτειχισμένο οίκημα, ένας ιππέας, δυο μορφές με κάπες και μια χωρική με ένα καλάθι με αβγά στο κεφάλι της.



⁴¹⁴ Bellosi, σελ. 104

Roger van der Weyden, *Η Μαρία η Μαγδαληνή που διαβάζει*, 1445, Ελαιογραφία 62x55 εκ, National Gallery, Λονδίνο: Έξω από το παράθυρο κυλά ένα ποτάμι. Στην πέρα όχθη του βρίσκονται δύο μορφές. Η γυναικεία φορά μαύρο καπέλο με λευκό βέλο και μακριά άσπρη πουκαμίσα πάνω από ένα κόκκινο μακρύ φόρεμα. Στο δεξί της χέρι κρατά ένα άσπρο μπουγαλάκι. Όπως σημειώνει ο Campbell, «η ίδια και η ανάκλασή της στο ποτάμι αποτελούν μικρά θαύματα της ζωγραφικής»⁴¹⁵.



Hans Memling, *Η Παναγία και το Θείο Βρέφος με δύο αγγέλους*, 1480, Ελαιογραφία, 57x42 εκ, Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία: Έξω από το δεξιό άνοιγμα της αψίδας, εικονογραφείται μια συνηθισμένη αγροτική σκηνή: ένας χωρικός βγαίνει από τον νερόμυλο κουβαλώντας ένα σακί στον ώμο του για να το φορτώσει στο γαϊδουράκι που περιμένει υπομονετικά. Ο τροχός του μύλου και οι μικροσκοπικοί κύκνοι αποτελούν τυπικά χριστιανικά σύμβολα.



⁴¹⁵ Campbell, *Netherlandish Schools*, ό.π., σελ. 396

Π. τοπίο με -ταυτισμένα ή μη- κτήρια πόλεων

Η θέαση των πόλεων συνδέεται ουσιωδώς με τις παραγγελίες από την αστική ελίτ⁴¹⁶. Εικονογραφείται μια λεπτομερής εικόνα της αστικής ζωής που αποτυπώνει τη ζωντάνια και την ποικιλομορφία μιας πόλης. Ανθηρά αστικά κέντρα με τους δρόμους και τις πλατείες τους, όπου περπατούν καλοντυμένοι περαστικοί, και κτήρια με ανοιχτά τα μικροσκοπικά τους παράθυρα: δημόσια μέγαρα, σπίτια και μαγαζιά, καθεδρικοί ναοί με τα καμπαναριά τους να υψώνονται πάνω από τις στέγες των άλλων κτηρίων, κάθε λογής καμινάδες και διακοσμητικά στοιχεία αποδίδονται με εξαντλητική λεπτομέρεια, αν και βρίσκονται σε μακρινή απόσταση, στο βάθος της εικαστικής σύνθεσης.

Ευανάγνωστα τα κτήρια των φλαμανδικών περιοχών με πυραμίδες και κωδωνοστάσια, γωνιακούς πυργίσκους και στέγες με γκρίζες πλάκες, με τη γοθτική αρχιτεκτονική του Βορρά η οποία δίνει την κατακόρυφη έμφαση με τα ψηλά, λεπτά κωδωνοστάσια⁴¹⁷. Οι άνθρωποι κινούνται στην πόλη, εργάζονται και συχνά οι πίνακες αποτυπώνουν δραστηριότητές τους.

Στην περίπτωση που η πόλη θεάται μέσα από ένα παράθυρο, δεν παρουσιάζεται στην ολότητά της, αλλά μέσα από μια συγκεκριμένη οπτική γωνία⁴¹⁸.



Ακόλουθος; του Robert Campin,

Παναγία και Θείο Βρέφος μπροστά από τζάκι, 1430, Ελαιογραφία, 63x49 εκ, National Gallery, Λονδίνο:

Μέσα από το παράθυρο ατενίζουμε τμήμα μιας πόλης με τα τυπικά φλαμανδικά σπίτια, πύργους και καμπαναριά εκκλησιών. Στο δρόμο κινούνται πεζοί και έφιπποι άνδρες, μια γυναίκα στέκεται στο κατώφλι του σπιτιού της, ένας εργάτης επισκευάζει μια στέγη, ενώ ένας άλλος ανεβαίνει μια σκάλα για τον ίδιο σκοπό. Ο Panofsky παρατηρεί πως το πνεύμα

«είναι περισσότερο υλιστικό, παρά γνήσια νατουραλιστικό»⁴¹⁹, δηλαδή ο ζωγράφος περισσότερο «κατασκευάζει» παρά αναπαριστά μια «αληθινή» πόλη.

⁴¹⁶ Heck, σελ. 282

⁴¹⁷ Bellosi, σελ. 100+102

⁴¹⁸ Heck, σελ. 292

⁴¹⁹ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 163



λεπτομέρεια από τον παραπάνω πίνακα



λεπτομέρεια από το Πολύπτυχο
της Γάνδης

Ο Baldass μάλιστα συγκρίνει αυτή τη θέα της πόλης με την ανάλογή της στο εξωτερικό άνω φύλλο από το *Πολύπτυχο της Γάνδης* για να παρατηρήσει ότι: στην πρώτη περίπτωση τα σπίτια μοιάζουν με σκαλισμένα και πολύχρωμα παιχνίδια, ενώ ο Γιαν Βαν Άυκ αποδίδει την απόλυτη ατμόσφαιρα μιας φλαμανδικής πόλης. «Η κύρια διαφορά δεν έγκειται στην ορθότητα ή όχι της προοπτικής, αλλά στη συμβατικότητα του πρώτου [ζωγράφου] και τη γνήσια αναπαράσταση της φύσης από τον δεύτερο». Για να καταλήξει ότι ο Γιαν βαν Άυκ είναι ο πρώτος που έκανε το αποφασιστικό βήμα και πέρασε τη διαχωριστική γραμμή από την τέχνη του Μεσαίωνα σε αυτήν της νεότερης εποχής⁴²⁰.



Roger van der Wayden, *Η Προσκύνηση των Μάγων*, κεντρικό φύλλο από *Το Τρίπτυχο της Αγίας Κολούμπας*, 1455, Ελαιογραφία, 138x153 εκ, Alte Pinakothek, Μόναχο: Οι Τρεις Μάγοι προσκυνούν τον νεογέννητο Χριστό στη φάτνη, πίσω από την οποία υψώνεται μια φλαμανδική πόλη του 15^{ου} αιώνα, «ένα γνήσιο αστικό τοπίο»⁴²¹. «Η

Παναγία με το Θείο Βρέφος κάθεται μπροστά από ένα τοπίο το οποίο ο θεατής αναγνωρίζει ως τον τόπο όπου ζει»⁴²².

⁴²⁰ Baldass, σελ. 44-45

⁴²¹ Heck, σελ. 284

⁴²² Falkenburg, σελ. 107

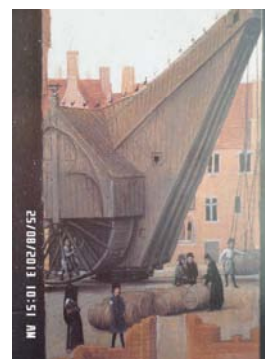


λεπτομέρειες από τον παραπάνω πίνακα



Hans Memling, *Η Παναγία και το Θείο Βρέφος με Αγίους*, το κεντρικό φύλλο από το Τρίπτυχο του Αγίου Ιωάννη, 1474-79, Ελαιογραφία, 174 x 174 εκ, Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal,

Μπριζ: το ακαθόριστο αρχιτεκτονικά εσωτερικό ανοίγεται προς ένα τοπίο μέσα από μια διπλή κιονοστοιχία. Σε αυτό αναπαριστώνται διάφορα συμβάντα από τη ζωή του Ιωάννη του Βαπτιστή και του συνονόματού του Ευαγγελιστή.



Ανάμεσα στις δύο κολόνες στα αριστερά του Ευαγγελιστή Ιωάννη απλώνεται μια κοσμική σκηνή. Διακρίνονται καθαρά ο ξύλινος γερανός της πόλης, ο οποίος βρισκόταν στην οδό Flamande και δεξιά του η ρωμανικού ρυθμού εκκλησία του Αγίου Ιωάννη. Η σκηνή αυτή διόλου δε σχετίζεται με τους δύο αγίους, όμως έχει

πολύ στενή σχέση με το Νοσοκομείο του Αγίου Ιωάννη, το οποίο είχε αποκτήσει το αποκλειστικό δικαίωμα να ζυγίζει το εισαγόμενο στην πόλη κρασί ήδη από τον 14^ο αιώνα⁴²³.



Δάσκαλος της θέας της Αγίας Γουδούλης,

Πορτρέτο ενός άνδρα, 1480, National Gallery, Λονδίνο: στο φόντο αριστερά ο ζωγράφος απεικόνισε την εκκλησία των Βρυξελλών Notre-Dame-du-Sablon



Gerard David, Πορτρέτο Αυγουστίνου Μοναχού, 1500, Ελαιογραφία, 36x28 εκ, National Gallery, Λονδίνο: Στο βάθος του τοπίου υψώνονται δύο κωδωνοστάσια της Μπριζ, αυτά της Notre-Dame και του San Salvatore.



Gerard David, Τρίπτυχο του Ζαν ντε Τρόμπ, 1505, Ελαιογραφία, 127,9 x 96,6 εκ, Groeninge Museum, Μπριζ: Στο κέντρο και στο βάθος της σύνθεσης, ο Νταβίντ αποτύπωσε το παρεκκλήσι της οικογένειας Adorno⁴²⁴ στην Μπριζ, ως κτήριο της φυσικής Ιερουσαλήμ.

⁴²³ Το δικαίωμα αυτό δόθηκε με συμβόλαιο ώστε να μπορέσει να αποπληρώσει η πόλη ένα σεβαστό δάνειο που είχε αναγκαστεί να πάρει από τους μοναχούς του νοσοκομείου: Blum, σελ. 89

⁴²⁴ βλ. παραπάνω, σελ. 31

III. το τοπίο απεικονίζει την Ιερουσαλήμ -τη φυσική ή την Επουράνια

Humbert van Eyck, *Οι Τρεις Μαρίες στον Τάφο*, 1426, Ελαιογραφία, 72x89 εκ,



Museum Boijmans Van Beuningen, Ρότερνταμ:

Είναι η πρώτη φορά που η τοποθεσία ενός θρησκευτικού επεισοδίου καθορίζεται από τη χρήση μιας «αστικής» γραμμής ορίζοντα. Ο ζωγράφος με «ανατολίτικη διάθεση» επιδιώκει να δώσει στην εικόνα ιστορικό και τοπικό χρώμα στεφανώνοντας κτήρια ρωμανικού ρυθμού, στρογγυλά και κυλινδρικά, με μια ποικιλία από θόλους και κωνικές σκεπές⁴²⁵. Τουλάχιστον δύο από τα κτήρια μπορούν να ταυτιστούν με υπαρκτά κτήρια της μεσαιωνικής Ιερουσαλήμ, *Ο Θόλος του Βράχου* και *Ο Πύργος του Δαβίδ*. Ο ζωγράφος χρησιμοποίησε την εμπειρία του ίδιου ή άλλων ανθρώπων αποτυπωμένη αρχικά σε σχέδιο⁴²⁶.



Jan van Eyck, *Ο Ευαγγελισμός*, το εξωτερικό άνω φύλλο από το *Πολύπτυχο της Γάνδης*, 1432, Ελαιογραφία, Καθεδρικός Ναός Sint Baaf (Saint Bavo), Γάνδη:

Κατά τον Ward, υποστηρικτή του κεκαλυμμένου συμβολισμού, η εξωτερική σκηνή από το Πολύπτυχο με τα τυπικά φλαμανδικά κτήρια αντιπροσωπεύει τόσο την ιστορική Ιερουσαλήμ όσο και τη «Νέα Ιερουσαλήμ της Δευτέρας Παρουσίας»⁴²⁷.

⁴²⁵ Pacht, *Van Eyck and the Founders*, ό.π., σελ. 175

⁴²⁶ Pacht, ό.π., σελ. 172

⁴²⁷ John Ward, "Hidden Symbolism in Jan van Eyck's Annunciations", *The Art Bulletin*, 57, 2, 6/ 1975, σελ. 212-13

Δάσκαλος του Θρύλου της Αγίας Λουκίας, *Η Παναγία του ροδόκηπου*, 1475-80,



Ελαιογραφία, 79x60 εκ, Institute of Arts, Ντιτρόιτ:

Η Παναγία με το Θείο Βρέφος και τέσσερις Αγίες απολαμβάνουν το ειρηνικό περιβάλλον σε έναν ροδόκηπο. Πίσω τους σε μακρινή θέα αποτυπώνεται η περιτειχισμένη πόλη της Μπριζ, εκλαμβανόμενη ως Επουράνια Ιερουσαλήμ. Ανάμεσα στα σπίτια προβάλλουν μεγαλόπρεπα δεξιά το Belfry / Belfort⁴²⁸ και άλλα κωδωνοστάσια, με εκείνο της εκκλησίας Notre-Dame να ξεχωρίζει στα αριστερά.



Hans Memling, *Η Έλευση και ο Θρίαμβος του Ιησού*, 1480, Ελαιογραφία, 81x189 εκ, Alte Pinakothek, Μόναχο: Η Ιερουσαλήμ έχει κτήρια κυκλικά με πύργους και στοές ψευδο-ρωμανικού ρυθμού παραπέμποντας σε μεσαιωνική πόλη, αλλά και με θόλους που δίνουν εξωτικό χρώμα. Ο συνδυασμός αυτός δημιουργεί στο έργο ένα πολυσύνθετο σκηνικό θεάτρου⁴²⁹.



⁴²⁸ ΣΗΜ. Το οκταγωνικό πάνω μέρος του προστέθηκε μεταξύ 1483 και 1487, γι' αυτό και δεν είναι αποτυπωμένο στον πίνακα

⁴²⁹ Vos, *Hans Memling*, ό.π., σελ. 48

IV. το «οραματικό τοπίο»



Rogier van der Weyden, *Το Τρίπτυχο Μπλάντελιν*, 1445-50, Ελαιογραφία, κεντρικό φύλλο 91x89 εκ και πλευρικό 91x40 εκ, Staatliche Museen, Βερολίνο: και στα τρία φύλλα απεικονίζεται από ένα όραμα «εξωτερικού χώρου», όπου αξιοποιείται η απόδοση τοπίου.



Hans Memling, *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη*, δεξιό φύλλο από το *Τρίπτυχο του Αγίου Ιωάννη*, 1474-79, Ελαιογραφία, 176x79 εκ, Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal, Μπριζ : ο Μέμλινγκ έχει ζωγραφίσει με καταπληκτική ακρίβεια τα κυριότερα γεγονότα από τα κεφάλαια 4-12 της Αποκάλυψης, τα οποία οραματίζεται ο Ιωάννης⁴³⁰. Την ίδια στιγμή ο Ευαγγελιστής συνιστά ο ίδιος το όραμα των δωρητών, οι οποίοι απεικονίζονται στα εξωτερικά φύλλα «σα να προσεύχονται σε μία χαραμάδα»⁴³¹.

⁴³⁰ Blum, σελ. 90

⁴³¹ Harbison, "Visions and Meditations", ό.π., σελ. 106

V. το τοπίο όπου εικονογραφούνται ισοδύναμα πολλές σκηνές

Τα δύο πανοράματα του Μέμλινγκ πιθανόν έχουν το πρότυπό τους σε ταπισερί και μινιατούρες ή σε θεατρικές παραστάσεις μεσαιωνικών μυστηρίων⁴³². Ένα αρχείο του 1463, διασώζει την πληροφορία πως ανατέθηκε σε δύο ζωγράφους (ο ένας ήταν ο Πέτρος Κρίστους) να ανανεώσουν την κατασκευή μιας πόλης με πολλά σκηνικά για τις ανάγκες της πομπής του Αγίου Αίματος στην Μπριζ. Το ποσό που διατέθηκε για τα βασικά υλικά (ξύλο, σίδηρο, ύφασμα) καθώς και για την αμοιβή μιας ημέρας για 72 τεχνίτες είναι αστρονομικό για την εποχή. Το εντυπωσιακό πολλαπλό σκηνικό – πανόραμα της Ιερουσαλήμ, πιθανότατα παρουσίαζε μεγάλη ομοιότητα με τον πίνακα του Μέμλινγκ *Σκηνές από τα Πάθη του Χριστού*⁴³³.

Σε αυτόν, πολλά επεισόδια από τα Πάθη είναι τοποθετημένα μέσα και γύρω από μια περιτειχισμένη πόλη, την Ιερουσαλήμ. Η εξιδανικευμένη πόλη παρουσιάζει μια σειρά από πύργους, καμπαναριά κι άλλα υψηλά κτήρια παρόμοια με εκείνα της Μπριζ και των άλλων εμπορικών φλαμανδικών πόλεων. Ο Μέμλινγκ έχει δημιουργήσει διάφορους ανοιχτούς χώρους όπου διαδραματίζονται οι σκηνές των Παθών. Το ρεαλιστικό περιβάλλον αντανακλά πιστά την υπόδειξη του θρησκευτικού δόγματος σύμφωνα με την οποία, ο πιστός πρέπει να μπορεί να οραματίζεται τα επεισόδια του Ευαγγελίου μέσα στο χώρο της δικής του πόλης.



Hans Memling, *Σκηνές από τα Πάθη του Χριστού*, 1470-71, Ελαιογραφία, 57x92 εκ, Galleria Sabauda, Τορίνο: για να πετύχει ο Μέμλινγκ το ανυψωμένο προσκήνιο χρησιμοποιεί ένα εδραιωμένο πρότυπο: «συσσωρεύει» κτήρια και

⁴³² Maurits Smeyers, “Analecta Memlingiana: from Hemling to Memling - from panoramic view to compartmented representation”, *Memling Studies*, Λουβέν 1997, σελ. 180

⁴³³ Mark Trowbridge, ό.π., σελ. 4

επιμέρους τοπία για να ανυψώσει γρήγορα τόσο το έδαφος όσο και το δρόμο που σκαρφαλώνει δεξιά προς τον ορίζοντα⁴³⁴.



Αν και ο ζωγράφος χρησιμοποιεί κάθε διαθέσιμο χώρο του τοπίου– τόσο στο εσωτερικό της πόλης, όσο και στην ύπαιθρο – τα θρησκευτικά επεισόδια παραμένουν σαφή. Για παράδειγμα, στην άνοδο προς τον Γολγοθά διακρίνονται εύκολα οι δύο ληστές δεμένοι πισθάγκωνα, ο Σίμων ο Κυρηναίος να βοηθά τον γονατισμένο Ιησού και ο Ρωμαίος στρατιώτης. Αριστερά αυτού του επεισοδίου, η λεπτομέρεια στα ηλιόλουστα τείχη μαρτυρά την ιδιαίτερα επιμελημένη απόδοση του φωτός και της ατμόσφαιρας.

Μια δεκαετία αργότερα, ο Μέμλινγκ εικονογραφεί 25 επεισόδια από τη ζωή του Χριστού, σε ανοιχτό χώρο και «σε πολύ συνεκτική πανοραμική θέαση»⁴³⁵. *Η Έλευση και ο Θρίαμβος του Ιησού*, παρουσιάζει σαφώς πιο ανυψωμένο προσκήνιο και υψηλότερο σημείο θέασης από αυτό που χρησιμοποιήθηκε για τα *Πάθη*. Ο ζωγράφος «έριξε» πίσω από το προσκήνιο κτήρια και βραχώδεις λόφους, ενώ η σύνθεσή του ανοίγει στο βάθος δεξιά σε μια υδάτινη εικόνα με πλοία. Την ισορροπία σε αυτήν τη διάταξη δίνουν «οι δρόμοι οι οποίοι βρίσκονται χαμηλότερα από το προσκήνιο, σε περισσότερο επίπεδη οριζόντια προβολή»⁴³⁶

⁴³⁴ Reynolds, σελ. 163

⁴³⁵ Smeyers, σελ. 194

⁴³⁶ Reynolds, σελ. 164



Hans Memling, *Η Έλεση και ο Θρίαμβος του Ιησού*, 1480, Ελαιογραφία, 81x189 εκ, Alte Pinakothek, Μόναχο: Διαβάζοντας αυτό το πανοραμικό τοπίο από τον ορίζοντα προς το προσκήνιο, βλέπουμε ότι ανταποκρίνεται στο βιβλικό χρόνο: προϊστορικός (βουνά), ιουδαϊκός (Ιερουσαλήμ) και χριστιανικός (Βηθλεέμ)⁴³⁷.



Στη δεξιά πλευρά του πίνακα σοφή η χρήση του ψηλού, αέρινου δένδρου που τραβά το βλέμμα του θεατή στη σκηνή του *noli me tangere* (*Μη Μου Άπτον*)⁴³⁸

⁴³⁷ Vos, *Hans Memling: the complete works*, ό.π., σελ. 173

⁴³⁸ Reynolds, σελ. 165

VI. το τοπίο ως φόντο στο οποίο εικονογραφούνται μικρότερες σκηνές

Τις μικροσκοπικές σκηνές οι οποίες μπορούν να εικονογραφούνται στο τοπίο ενός τρίπτυχου χαρακτηρίζει ο Falkenburg ως «μνημονικές». Η λειτουργία τους, δηλαδή, συνίσταται στην κινητοποίηση της μνήμης των θεατών για θεολογικά επεισόδια συνυφασμένα με το κεντρικό θέμα. Το κάνει ήδη ο Βάιντεν, ενώ ο Μέμλινγκ πολλαπλασιάζει και σμικρύνει τις σκηνές: όσο δυσχεραίνεται η οπτική πρόσβαση στα εικονογραφικά αυτά στιγμιότυπα, τόσο αυξάνει η απαίτηση για μεγαλύτερη ικανότητα του θεατή να τα αντιληφθεί και να τα αισθητοποιήσει⁴³⁹.



Βάιντεν, *Τρίπτυχο Μιραφλόρες*, 1440, Ελαιογραφία, 71x43 εκ, Staatliche Museen, Berlin: Στο δεξιό φύλλο έξω από το αψιδωτό παράθυρο απεικονίζεται η Ανάσταση.



Hugo Van der Goes, *Τρίπτυχο Πορτινάρι*, 1476-79, Ελαιογραφία, 253x586 εκ, Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία: Σε κάθε πλευρικό φύλλο αναπαρίσταται από ένα επεισόδιο. Το πρώτο προηγείται και το άλλο έπεται χρονικά της Γέννησης που απεικονίζεται στο κεντρικό φύλλο. Αριστερά, ψηλά στο γυμνό λόφο, ο Ιωσήφ και η

⁴³⁹ Falkenburg, σελ. 40-41

Μαρία φτάνουν στη Βηθλεέμ. Δεξιά, στο πλάτωμα, οι Μάγοι κατευθύνονται στη Βηθλεέμ, σταματώντας να ζητήσουν πληροφορίες για τη διαδρομή.



Hans Memling, *Ο Αποκεφαλισμός του Ιωάννη του Προδρόμου*, αριστερό φύλλο από το *Τρίπτυχο του Αγίου Ιωάννη*, 1474-79, Ελαιογραφία, 176x79 εκ, Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal, Μπριζ: Στο υψηλότερο αριστερά φόντο βλέπουμε το παλάτι του Ηρώδη όπου η Σαλώμη ζητά το κεφάλι του Ιωάννη. Στην αυλή, οι μαθητές του έρχονται να επισκεφτούν τον φυλακισμένο προφήτη. Στο μακρινό τοπίο ο Ιωάννης βαπτίζει τον Χριστό στον ποταμό Ιορδάνη. Εδώ, οι μικροσκοπικές σκηνές κινητοποιούν το στοχασμό πάνω σε επεισόδια από τη ζωή του Ιωάννη του Προδρόμου.

VII. η απόδοση του τοπίου στα πολύπτυχα

Στα πολύπτυχα παρατηρείται ποικιλία στη διαχείριση του απεικονιζόμενου φόντου. Άλλοτε το τοπίο είναι αυτόνομο σε κάθε φύλλο και άλλοτε ενοποιημένο σε δύο ή και στα τρία φύλλα. Το ενδιαφέρον των ζωγράφων για τη δημιουργία συνεχούς χώρου μέσα σε ένα τρίπτυχο, επικεντρωνόταν στην απόδοση τοπίων που θα διέτρεχαν απρόσκοπτα τα τρία φύλλα και μαρτυρά τη σημασία που είχε το τοπίο για τη φλαμανδική τέχνη της περιόδου⁴⁴⁰.



Robert Campin, *Τρίπτυχο Σείλερν*, 1410-20, Ελαιογραφία, Courtauld Gallery, Λονδίνο: Το ενοποιημένο τοπίο εμφανίζεται ήδη κατά το πρώτο τέταρτο του 15^{ου} αιώνα από τον χρωστήρα του Καμπέν στο συγκεκριμένο τρίπτυχο. Και στα τρία φύλλα η εντύπωση της ενότητας επιδιώκεται με το χρυσό φόντο και την ομοιόχρωμη βλάστηση στο άμεσο πρώτο επίπεδο. Η συνέχεια των βράχων από το αριστερό προς το κεντρικό φύλλο «κρύβεται» από τον άγγελο, ο οποίος «μπλοκάρει τη γραμμή του ορίζοντα». Η χαμηλή καμπύλη του λόφου στη δεξιά άκρη του κεντρικού φύλλου συνεχίζεται ανυψωτικά στο δεξιό φύλλο. Αυτό το είδος ανάπτυξης είναι σχετικά νέο στην πρώιμη φλαμανδική τέχνη και θα καθορίσει με πολλούς τρόπους την απόδοση του τοπίου κατά τα επόμενα χρόνια⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ Jacobs, σελ. 128

⁴⁴¹ Jacobs, σελ. 48



Robert Campin, *Τρίπτυχο Μερόντ*, 1427, Ελαιογραφία, 64x118 εκ, Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη: Αν και το δεξιό φύλλο δεν επικοινωνεί οπτικά με το υπόλοιπο έργο, στο αριστερό φύλλο εμφανίζεται μια καινοτομία που θα υιοθετήσουν και άλλοι καλλιτέχνες, καθώς τα σκαλοπάτια κι η μισάνοιχτη πόρτα υπονοούν χωρική σύνδεση ανάμεσα σε αυτό και το κεντρικό φύλλο⁴⁴², η οποία επιτρέπει στους δωρητές να «δουν» την ιερή σκηνή που εκτυλίσσεται στο συγυρισμένο τους καθιστικό.



Jan van Eyck, *Ο Ευαγγελισμός*, το εξωτερικό άνω φύλλο από το *Πολύπτυχο της Γάνδης*, 1432, Ελαιογραφία, Καθεδρικός Ναός Sint Baaf (Saint Bavo), Γάνδη: το πιο πρώιμο τοπίο πόλης, το οποίο απεικονίζεται σε διαδοχικά φύλλα ως θέα μέσα από ένα παράθυρο⁴⁴³.

⁴⁴² Baldass, σελ. 19

⁴⁴³ Sterling, "Observations on Petrus Christus", ό.π., σελ. 1



Rogier van der Weyden, *Τρίπτυχο Μπρακ*, 1450, Ελαιογραφία, κεντρικό φύλλο 41x68εκ και πλευρικό 41x34 εκ, Musée du Louvre, Παρίσι: Οι πειραματισμοί του συγκεκριμένου ζωγράφου στα μέσα του 15^{ου} αιώνα πάνω στον ενοποιημένο χώρο των φύλλων ενός τρίπτυχου καθρεφτίζει ένα ευρύτερο ενδιαφέρον για τη συνοχή του χώρου γενικά στη φλαμανδική ζωγραφική⁴⁴⁴. Στο δεξιό φύλλο, η Μαρία η Μαγδαληνή βρίσκεται μπροστά από ένα πανοραμικό τοπίο, προαναγγέλλοντας τα αντίστοιχα πορτρέτα του Μέμλινγκ.



Rogier van der Weyden, *Τρίπτυχο Μπλάντελιν*, 1445-50, Ελαιογραφία, κεντρικό φύλλο 91x89εκ και πλευρικό 91x40 εκ, Staatliche Museen, Βερολίνο: αν και κανένα από τα τοπία δε συνεχίζεται στα επόμενα φύλλα, δίνεται η εντύπωση ενός ενοποιημένου περιβάλλοντος χάρη στη διαμόρφωση και την τονικότητα⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ Jacobs, σελ. 128

⁴⁴⁵ Blum, σελ. 22



Dieric Bouts, Τρίπτυχο της Αποκαθήλωσης, 1455, Ελαιογραφία, 191x145 εκ, Museo de la Capilla Real, Γρενάδα: Πρόκειται για το πιο πρώιμο τρίπτυχο του Μπούουτς με ενοποιημένο τοπίο.



Hugo Van der Goes, Τρίπτυχο Πορτινάρι, 1476-79, Ελαιογραφία, 253x586 εκ, Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία: Ο ζωγράφος αποδίδει τα δένδρα σε σκούρο χρώμα και δίχως φύλλα, αφού η γέννηση έλαβε χώρα το μήνα Δεκέμβριο. Τα λουλούδια στο πρώτο πλάνο (κολομπίνες και βιολέτες) είναι «εκτός εποχής». Η εμφάνισή τους αποτελεί «θαύμα», ανάλογο με την εμφάνιση του Θεού ως ανθρώπου στη γη⁴⁴⁶. Τα πλαϊνά φύλλα είναι τοποθετημένα στο προσκήνιο και το τοπίο υποχωρεί πίσω τους σχεδόν σαν ένα σκηνικό, κυρίως επειδή η απεικόνιση πολλών μορφών περιορίζει την ανάπτυξή του στο κεντρικό φύλλο. Η πέτρινη αψίδα περνά από το αριστερό στο κεντρικό φύλλο, ενώ στο αριστερό, το τοπίο δεν είναι απόλυτα συνεχόμενο με αυτό του κεντρικού πίνακα. «Το μέσο επίπεδο δεν είναι πια άδειο και νεκρό»⁴⁴⁷, όπως παρατηρήθηκε ότι συνέβαινε στην αρχή της περιόδου.

⁴⁴⁶ Koch, σελ. 77

⁴⁴⁷ Friedlander, *From Van Eyck to Bruegel*, ό.π., σελ. 34

Τέλος, τα πρώτα έργα στα οποία το τοπίο δεν συνοδεύει ανθρώπινες μορφές αφορούν τα εξωτερικά φύλλα πολύπτυχων.



Hans Memling, Τοπίο με γεραμούς, εξωτερική όψη από τα πλευρικά φύλλα ενός Τρίπτυχου, 1480, Ελαιογραφία, National Gallery, Λονδίνο⁴⁴⁸: Στο τοπίο με τα χαρακτηριστικά «στρογγυλά» δένδρα του Μέμλινγκ δεσπόζουν γεραμοί και το οικόσημο της οικογένειας Pagagnotti από τη Φλωρεντία. Αυτό που προκαλεί εντύπωση σύμφωνα με τον Campbell, είναι ότι το συγκεκριμένο έργο – τοπίο είχε αντιγραφεί πολύ, αν και λογικά θα βρισκόταν στα ιδιαίτερα διαμερίσματα του ιδιοκτήτη του⁴⁴⁹.



Gerard David, Σκηνές Δάσους, εξωτερική όψη από τα πλευρικά φύλλα ενός Τρίπτυχου, 1505-15, 90x31 εκ (κάθε φύλλο), Rijksmuseum, Άμστερνταμ⁴⁵⁰

Ο Sterling παρατηρεί ότι οι Φλαμανδοί έφτασαν στο σημείο να δημιουργήσουν νεκρές φύσεις και τοπία ως ανεξάρτητο ζωγραφικό είδος, αλλά δεν το αποτόλμησαν, παρά ως μια δειλή δοκιμή σε χειρόγραφα και στα εξωτερικά φύλλα που έκλειναν τα πολύπτυχα. Καθώς τα πρώτα προορίζονταν για τις ιδιωτικές βιβλιοθήκες και τα δεύτερα για τα υπνοδωμάτια, οι αποδέκτες-θεατές τους ήταν πολύ περιορισμένοι. Τα τρίπτυχα βρισκόνταν κοντά στο κρεβάτι και παρέμεναν συνήθως κλειστά, οπότε η εξωτερική τους όψη ήταν το πρώτο πράγμα που έβλεπε το μάτι του ιδιοκτήτη όταν ξυπνούσε το πρωί. Απόδειξη, κατά τον Sterling, ότι οι φλαμανδοί ζωγράφοι δεν είχαν πρόθεση να υποτιμήσουν τα τοπία και τις νεκρές φύσεις⁴⁵¹.

⁴⁴⁸ Στο εσωτερικό απεικονίζονται *Ο Άγιος Ιωάννης και Ο Άγιος Λαυρέντιος*, ενώ το κεντρικό φύλλο *Η Παναγία και το Θείο Βρέφος με Αγγέλους* βρίσκεται στην Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία

⁴⁴⁹ Campbell, *Netherlandish Schools*, ό.π., σελ. 23

⁴⁵⁰ Στο εσωτερικό του Τρίπτυχου απεικονίζεται *Η Γέννηση*, και το κεντρικό φύλλο βρίσκεται στο Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη

⁴⁵¹ Sterling, *Still life painting*, ό.π., σελ. 49-50

5. Ο Φυτικός Κόσμος

Η συχνή παρουσία φυτών και λουλουδιών σε έργα της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής οδήγησε τους μελετητές σε πολυάριθμες ερμηνείες. Πέρα όμως από τη συμβατική και δοκιμασμένη από το χρόνο χρήση συγκεκριμένων από αυτά (όπως ο λευκός κρίνος ως σύμβολο της αγνότητας της Παναγίας) δεν είναι εύκολο να καθοριστεί ο συμβολισμός που κάθε φορά ο καλλιτέχνης είχε στο μυαλό του, ούτε καν αν είχε «συμβολική πρόθεση»⁴⁵². Και βέβαια η έρευνα σκοντάφτει και πάλι στο ίδιο ερώτημα: κατά πόσον ο καλλιτέχνης διάβαζε σχετικά θεολογικά κείμενα, ποια από αυτά είχε στη διάθεσή του και πώς. Από προσωπική αναζήτηση ή από ένα προκαθορισμένο από τον παραγγελιοδότη του έργου απεικονιστικό «πρόγραμμα»;

Το βέβαιο είναι πως αποτελούσε κοινή πρακτική κατά τον Ύστερο Μεσαίωνα η αναφορά στην ιστορία της Λύτρωσης και στο ρόλο που διαδραμάτισαν σε αυτήν η Παναγία κι ο Χριστός με τη συμβολική γλώσσα των φυτών και των λουλουδιών⁴⁵³. Στη σκέψη των ανθρώπων, όλα τα λουλούδια αποτελούσαν χαρμόσυνη απόδειξη της γενναιοδωρίας του Θεού και πολλά από αυτά είχαν συνδεθεί με συγκεκριμένες αρετές των ιερών προσώπων. Τον 12^ο αιώνα, για παράδειγμα, ο Άγιος Βερνάρδος γράφει: «Η Μαρία είναι η βιολέτα της ταπεινότητας, ο κρίνος της αγνότητας, το ρόδο του ελέους, η δόξα και το μεγαλείο των Ουρανών»⁴⁵⁴.

Στη *Λατρεία του Αμνού* κυριαρχεί η θέαση ενός υπέροχου κήπου – αυτού του Παραδείσου, της Επουράνιας Ιερουσαλήμ, της *Πόλης του Θεού* του Αγίου Αυγουστίνου. Με «αυστηρή βοτανολογική ακρίβεια»⁴⁵⁵, οι ζωγράφοι έχουν αποδώσει περισσότερες από τριάντα ποικιλίες δένδρων, αρωματικών φυτών και λουλουδιών, ντόπιων αλλά και εξωτικών.

Τα τελευταία, ευδοκιμούν σε διαφορετικές εποχές του χρόνου και σε διαφορετικές χώρες της Ευρώπης. Ήδη ο Wayle είχε εντοπίσει σε έξι έργα του Γιαν, νότια μεσογειακά φυτά: ελιά, λεμονιά, κυπαρίσσι, πεύκο, φοίνικα⁴⁵⁶. Συνήθως οι μελετητές αποδίδουν την παρουσία τους σε αναμνήσεις από τα ταξίδια του ζωγράφου, ιδιαίτερα αυτό στην Πορτογαλία, το 1428-29. Ο Philirrot προσθέτει πως αποτελούσαν κοινό τόπο στη «μοντέρνα» εικονογράφηση της εποχής, αλλά και ότι «η εμπειρία του καλλιτέχνη από τον φαινομενικό κόσμο, με τη μορφή των μελετών της φύσης, πάντα εδραιωνόταν ως συστατικό της εικονογραφικής επιπόνησης».

⁴⁵² Koch, σελ. 71

⁴⁵³ Falkenburg, σελ. 30

⁴⁵⁴ Koch, σελ. 2

⁴⁵⁵ Buttner, σελ. 58

⁴⁵⁶ Wayle, σελ. 187

Το πρώτο επίπεδο εκτείνεται σε ένα λιβάδι, το οποίο ουσιαστικά αισθητοποιούν τα μικρά φυτά, όπως φραουλιές, βιολέτες, μαργαρίτες και κρίνα. Τα λευκά λουλούδια που παρεμβάλλονται στο πράσινο φύλλωμα δεν ανταποκρίνονται σε συγκεκριμένο είδος, αλλά λειτουργούν «ως άμορφες πινελιές χρώματος δίπλα σε αναγνωρίσιμα, συμπαγή σε όγκο, λουλούδια και φυτά. Και στις δυο περιπτώσεις – και κοντά και μακριά. Αυτό δε φαίνεται να εξυπηρετεί κάποια προοπτική απόδοση. Αλλά σα να έχει τοποθετηθεί κάτι ιδωμένο από κοντά και με ακρίβεια στη μέση ενός πράγματος που έχει ειπωθεί από μακριά και μπρεσιονιστικά»⁴⁵⁷.



Σε ένα δεύτερο επίπεδο βρίσκονται δύο ομάδες προσώπων.



Στη δεξιά πλευρά η ομάδα των γυναικών Μαρτύρων της Πίστης (ή Παρθένων) φαίνεται να προβάλλει μέσα από βλάστηση που απαρτίζουν θάμνοι φραγκοσταφυλιάς και ένα δέντρο με μεγάλες άσπρες μπάλες, το οποίο έχει ταυτιστεί με πορτοκαλιά. Πιθανόν πρόκειται για διπλή σήμανση: το αίμα (του Αμνού) και η αγνότητα (των παρθένων)⁴⁵⁸. Οι κορμοί του πορτοκαλεώνα, παρατηρεί ο Philippot, είναι «σαν κολόνες με τη γλυπτική τους στερεότητα και την παράλληλη ανάπτυξη. Το γύρω φύλλωμα είναι πιο μαλακό, πιο ζωγραφικό -σα να το βλέπεις από μακριά»⁴⁵⁹.

φραγκοσταφυλιά



πορτοκαλιά



⁴⁵⁷ Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas*, ό.π., σελ. 147+141

⁴⁵⁸ Albert Chatelet, *Hubert et Jan Van Eyck createurs de l' Agneau Mystique*, Ντιζόν, Faton, 2011, σελ. 112

⁴⁵⁹ Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas*, ό.π., σελ. 140

Δεξιά, σε πλήρη άνθιση, λουλούδια που παραδοσιακά σχετίζονται με την Παναγία, αποδόθηκαν με επιστημονική ακρίβεια και χωρικό βάθος.



κρίνος



βιολέτα



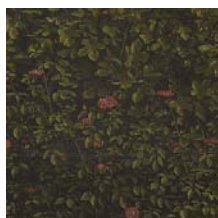
παιώνια

Όπως προαναφέρθηκε, ο λευκός κρίνος συνδέεται με τον Ευαγγελισμό. Η βιολέτα, μωβ κρίνος ή κρίνος-σπαθί απαντάται σε «αναρίθμητους φλαμανδικούς και γερμανικούς πίνακες»⁴⁶⁰. Συμβολίζει τον πόνο της Παναγίας για το θάνατο του παιδιού της, καθώς ανακαλεί τη μεταφορά «του σπαθιού που θα τρυπούσε την καρδιά της Μαρίας», όπως προφήτευσε ο Συμεών στο Ναό⁴⁶¹.

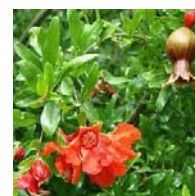


Στην αριστερή πλευρά ανάλογα οι «Ομολογητές», προβάλλουν μέσα από ροδιές (τα φρούτα τους, παραπέμπουν επίσης στο Αίμα του Χριστού) και σε ανθισμένες τριανταφυλλίες, το λουλούδι των οποίων συνδέεται κατά κανόνα με την Παναγία.

τριανταφυλλιά



ροδιά



⁴⁶⁰ Koch, σελ. 77

⁴⁶¹ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 141. Falkenburg, σελ. 31

Χαμηλότερα αποδίδονται τα παρακάτω φυτά:

Σφραγίδα του Σολομώντα ή Σκάλα για τον Ουρανό

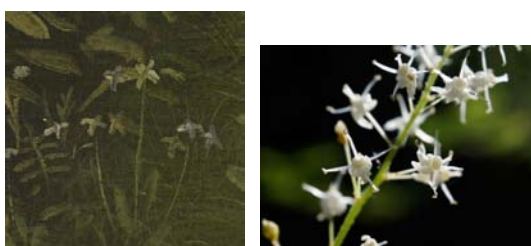


μυρτιά



Maianthemum bifolium ή Λουλούδι του Μαΐου

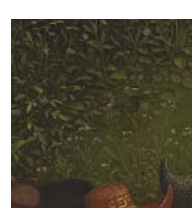
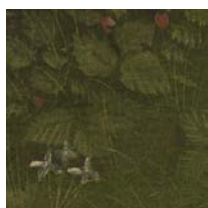
γλιστρίδα



βαλεριάνα



φραουλιά



Οι φράουλες συνδέονται με την Ενσάρκωση· αλλά και με την παρθενία της Παναγίας που παρέμεινε άθικτη με τη γέννηση του Χριστού⁴⁶².

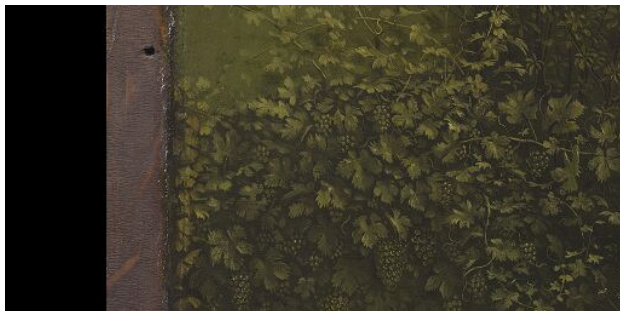
Τα περισσότερα από τα παραπάνω φυτά είναι γνωστά για τις θεραπευτικές τους ιδιότητες. Αξίζει να σημειωθεί πως στα έργα του Βαν Ντερ Χους έχει αναγνωριστεί και καταγραφεί μεγάλος αριθμός τέτοιων φυτών, τα οποία πιθανότατα παρατήρησε στον κήπο του *Κόκκινου Μοναστηριού*⁴⁶³. Ο Harbison αποδίδει σε ψυχολογικά κίνητρα «το πάθος για τα λουλούδια και τα βότανα», καθώς αυτά

⁴⁶² Falkenburg, σελ. 28+26

⁴⁶³ Koch, σελ. 72-75

εμπεριέχουν τον πόνο μα και τη θεραπεία ενός βασανισμένου κόσμου, όπως ήταν αυτός του Χους, λόγω της ασταθούς ψυχικής του υγείας⁴⁶⁴.

Στην άκρη του κάδρου, ένα κλήμα φορτωμένο σταφύλια παραπέμπει στον Χριστό ως *Άμπελο*. Σε διάφορα κείμενα της Παλαιάς Διαθήκης, τα σταφύλια λειτουργούν ως προάγγελοι των Παθών και του θανάτου του Ιησού: «όπως τα σταφύλια συνθλίβονται για να δώσουν το κρασί, έτσι και το αίμα του Χριστού θα χυθεί για την ανθρωπότητα». Γι' αυτό κατά τον Μεσαίωνα το *δένδρο της ζωής* ταυτιζόταν με το κλήμα⁴⁶⁵.



Ένα άλσος με δένδρα σηματοδοτεί το τέλος του λιβαδιού. Αριστερά τα κυπαρίσσια υψώνονται στον ουρανό δίπλα σε ένα μοναχικό φοίνικα, του οποίου «μπορούμε να μετρήσουμε κάθε φυλλαράκι σε κάθε κλαδί» αν και βρίσκεται πέρα μακριά⁴⁶⁶. Πίσω από τους άνδρες Μάρτυρες ορθώνονται δύο σφένδαμοι, μια κουφοξυλιά και μια κερασιά.

Κουφοξυλιά ή σαμπούκος



Σφένδαμος



Κερασιά: «Τα κεράσια συμβολίζουν τον Παράδεισο και την αιώνια Ζωή»⁴⁶⁷.



⁴⁶⁴ Harbison, *The Mirror of the Artist*, ό.π., σελ. 60

⁴⁶⁵ Falkenburg, σελ. 28+31

⁴⁶⁶ Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas*, ό.π., σελ. 140

⁴⁶⁷ Falkenburg, σελ. 71

6. Έργα μοναδικά ως προς την εικονογράφησή τους

α. Χούμπερτ και Γιαν βαν Έυκ, *Η Λατρεία του Αμνού* [από *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*]



Humbert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης* [εσωτερικό], 1432, Ελαιογραφία, Καθεδρικός Ναός Sint Baaf (Saint Bavo), Γάνδη

Στο εσωτερικό κάτω μέρος του *Πολύπτυχου της Γάνδης*, πολύχρωμες μορφές έχουν ενσωματωθεί σε ένα «παντοδύναμο πράσινο» και ίσως είναι η πρώτη φορά που ένα έργο βωμού «απελευθέρωσε τον εαυτό του στο χρώμα», γράφει γλαφυρά ο Pacht⁴⁶⁸. Αποτελούμενο από ένα μεγάλο κεντρικό φύλλο και από δύο μικρότερα φύλλα εκατέρωθεν αυτού, διατρέχεται από ένα συνεχές παραδεισίο τοπίο, το οποίο οι μελετητές αναγνωρίζουν ως την *Επουράνια Ιερουσαλήμ*. Η ιδέα της ομοιότητας του Παραδείσου με ένα ανθισμένο λιβάδι ή κήπο είναι τόσο παλιά όσο κι η χριστιανική τέχνη, σημειώνει ο Pacht, και για να μετεξελιχθεί η λεκτική φαντασία σε «σχήματα και χρώματα μερικές φορές παίρνει αιώνες». Για παράδειγμα, στην ομιλία του Honorius του Οτέν για τους Αγίους Πάντες (12^{ος} αι.) διαβάζουμε: «έχουν κοσμήσει τον κήπο του Θεού όπως τα λουλούδια, και στα λόγια και στις πράξεις αναδύουν την ευωδία της αιώνιας ζωής»⁴⁶⁹.

Ακριβώς στα λειτουργικά κείμενα για τον εορτασμό των Αγίων Πάντων εντοπίζεται κατά τους μελετητές η πηγή της εικονογράφησης, έτσι όπως αυτός αποδίδεται σε κεφάλαια της *Αποκάλυψης* του Ιωάννη, αλλά και «σε πολυάριθμα εικονογραφημένα χειρόγραφα στην ομιλούμενη γλώσσα της *De Civitate Dei* του

⁴⁶⁸ Pacht, *Van Eyck and the Founders*, ό.π., σελ. 148

⁴⁶⁹ Pacht, ό.π., σελ. 146-147

Αυγουστίνου και στο αντίστοιχο κεφάλαιο του *Legenda Aurea*⁴⁷⁰. Ο Panofsky παραπέμπει στα κεφ. 6 και 7 της *Αποκάλυψης*, ενώ ο Pacht καταγράφει αποσπάσματα από τα κεφ. 21 και 22. Ο δεύτερος σημειώνει ότι κατά την περίοδο του Μεσαίωνα, οι ζωγράφοι αποδίδουν την *Επουράνια Ιερουσαλήμ* ως μια πόλη με πύργους και κάστρα και εντοπίζει την πηγή της καλλιτεχνικής έμπνευσής στο εδάφιο: *Εν τω μέσω της πλατείας αυτής [της Επουράνιας Ιερουσαλήμ] και του ποταμού εντεύθεν και εντεύθεν ήτο το δένδρον της ζωής, φέρον καρπούς δώδεκα, καθ' έκαστον μήνα κάμνον τον καρπόν αυτού, και τα φύλλα του δένδρου είναι εις θεραπείαν των εθνών...και ο θρόνος του Θεού και του Αρνίου θέλει είσθαι εν αυτή, και οι δούλοι αυτού θέλουσι λατρεύσει αυτόν*⁴⁷¹.

Ωστόσο στον πίνακα αποτυπώνεται ένας ανοιχτός χώρος, κι όχι μια περιτειχισμένη πόλη. Ο Pacht υποστηρίζει πως η διαφοροποίηση οφείλεται σε «λόγους πολιτικούς και τοπικιστικούς» γιατί «στη Γάνδη είχε επικρατήσει η ιδέα της μεταμόρφωσης του *Αίματος της Θυσίας* σε *Υδωρ της Ζωής*»⁴⁷². Αναζητώντας την πηγή έμπνευσης του Βαν Άυκ παραπέμπει στην κλασική μεσαιωνική απόδοση του *Περίκλειστου Κήπου* (Hortus Conclusus), της οποίας το κεντρικό φύλλο από το *Πολύπτυχο της Γάνδης* είναι το ακριβώς αντίθετο, καθώς εδώ το τοπίο εκτείνεται σε απεριόριστο χώρο. Έτσι καταλήγει πως «αυτό το τοπίο δεν είναι κάτι που προστέθηκε για να υπογραμμίσει τη σύνθεση των μορφών, αλλά ένα κομμάτι του απεριόριστου χώρου καθώς και μια ολοκληρωμένη άποψη της εικονογραφικής ιδέας: η παγκόσμια ευγνωμοσύνη για τη Λύτρωση που προσφέρεται από τη Θεία Χάρη»⁴⁷³.

Γι' αυτό και «αφήνει την υπόσχεση πως όχι μόνο άγιοι ή μάρτυρες, αλλά και απλοί θνητοί αξίζουν μια θέση στην αιώνια Λειτουργία των Ουρανών»⁴⁷⁴ και «είναι ολόκληρη η ανθρωπότητα που ενοποιείται μέσα στη *Λατρεία του Αμνού*», κατά τον Philiprot, καθώς: «η ποικιλία των λουλουδιών, θάμνων και δένδρων απόλυτα αναγνωρίσιμων από έναν βοτανολόγο προτείνει μια εγκυκλοπαιδική σύλληψη συνεπή με την ιδέα ότι το τοπίο του *Πολύπτυχου*, όπως και οι μορφές που λατρεύουν τον

⁴⁷⁰ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 213

⁴⁷¹ Pacht, *Van Eyck and the Founders*, ό.π., σελ. 145-146. *Η Αποκάλυψη* του Ιωάννη, κεφ. 22

⁴⁷² ΣΗΜ. Πράγματι αν ο Pacht είχε ανθολογήσει και την αμέσως προηγούμενη του επιλεγμένου εδαφίου φράση: *Και μοι έδειξε καθαρών ποταμών ύδατος της ζωής λαμπρόν ως κρύσταλλον, εξερχόμενον εκ του θρόνου του Θεού και του Αρνίου* θα χρειαζόταν «να απολογηθεί» και για άλλη διαφοροποίηση: στον πίνακα από το *θρόνο του Θεού και του Αμνού* αναβλύζει «αίμα» κι όχι «ύδωρ», το οποίο εικονογραφικά δίνεται διακριτά με το άτεχνο σιντριβάνι στο πρώτο επίπεδο.

⁴⁷³ Pacht, *Van Eyck and the Founders*, ό.π., σελ. 146

⁴⁷⁴ Jacobs, σελ. 67

Αμνό, αντιπροσωπεύουν μια ολότητα της ανθρωπότητας, όπως αυτή απαντάται στα διαφορετικά κοινωνικά στρώματα»⁴⁷⁵.

Ο Panofsky πάντως εκτιμά ότι δύσκολα γίνεται αποδεκτό πως το έργο εκτελέστηκε σύμφωνα με κάποιο σχέδιο. Υποστηρίζει αντίθετα πως αποτελεί τη σύνθεση πολλών ασύνδετων μεταξύ τους στοιχείων⁴⁷⁶. Και ενώ ο Clark, το χαρακτηρίζει ως το «αποκορύφωμα του *τοπίου των συμβόλων*»⁴⁷⁷, ο Pacht υποστηρίζει ότι ο ζωγράφος δε μετασχημάτισε ή πνευματοποίησε τη γήινη πραγματικότητα, αλλά μετέφερε την *Επουράνια Ιερουσαλήμ* στον κόσμο της εμπειρίας.

Επίσης, ο Pacht εντοπίζει τη βαθμιαία μετάβαση από την ευθεία ματιά του παρατηρητή προς ένα μακρινό πίσω επίπεδο, στο υψηλό σημείο θέασης για το μέσο και το πρώτο επίπεδο. «Για να κατοπτεύσουμε τις ομάδες των ανθρώπων που συγκλίνουν προς το *Θρόνο του Αμνού*, πρέπει να υιοθετήσουμε το σημείο θέασης ενός παρατηρητή, ο οποίος ελέγχει μια θέα από ψηλά, πάνω από τα κεφάλια του πλήθους και κατά μήκος των εκτάσεων του *Παραδείσου*. Έχουμε απότομα μετατοπιστεί από τη *θέα του σκουληκιού* στην *πανοραμική*»⁴⁷⁸.

Έτσι, στο κεντρικό φύλλο, παρατηρεί ο Philippot, το βάθος οργανώθηκε με ένα σύστημα αναχωμάτων σχεδιασμένα σε αυτόνομες σκηνές και «συναρμολογημένα» στη συνέχεια με κομμάτια πρασίνου. Με αυτόν τον τρόπο εξασφαλίστηκε η μετάβαση μέχρι το πίσω επίπεδο, όπου ομάδες κτηρίων δεξιά κι αριστερά αναδύονται πίσω από τους τελευταίους λόφους σαν να υψώνονται πάνω από μια κρυμμένη γραμμή εδάφους, η οποία προετοιμάζει την αντίληψη για τη γραμμή του οριζοντα⁴⁷⁹. Και ο Pacht χαρακτηρίζει ως «τολμηρή» την επιλογή του ζωγράφου να αφήσει «πρακτικώς άδειο» το μέσο επίπεδο «για να τραβήξει τη ματιά μας, γρήγορη σαν ένα βέλος, μέσα στη μακρινή απόσταση»⁴⁸⁰.

Οι Friedlander και Pacht επισημαίνουν σαφή αδυναμία στον τρόπο με τον οποίο οργανώνονται στον χώρο οι τέσσερις ομάδες των προσώπων ιδωμένες μέσα από μια οπτική *primitive*, καθώς το μάτι του παρατηρητή «ακολουθεί αναγκαστική πορεία από τη μια μορφή ή το ένα αντικείμενο στο επόμενο»⁴⁸¹. Αντίθετα,

⁴⁷⁵ Philippot, “Reel et imaginaire”, σελ. 33

⁴⁷⁶ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 217

⁴⁷⁷ Clark, σελ. 29-30

⁴⁷⁸ Pacht, *Van Eyck and the Founders*, ό.π., σελ. 148+136

⁴⁷⁹ Philippot, ό.π., σελ. 32

⁴⁸⁰ Pacht, ό.π., σελ. 165

⁴⁸¹ Friedlander, *Landscape, Portrait, Still-Life*, ό.π., σελ. 28. Pacht, ό.π., σελ. 139

αναγνωρίζουν την επίτευξη «λογικής χωρικής σύνδεσης» ανάμεσα στο τοπίο και τις μορφές των πλαϊνών φύλλων, οι οποίες «μοιάζουν να κατευθύνονται από το σκοτεινό δάσος προς το πρώτο επίπεδο [του πίνακα]»⁴⁸², γιατί εδώ «το μάτι πέφτει πάνω σε διαδοχικά επίπεδα βάθους» και «αναπηδά από το κοντινό στο μακρινό»⁴⁸³.

Πράγματι, στα πλευρικά φύλλα οι μορφές δε βρίσκονται σε ένα επικλινές πράσινο λιβάδι, αλλά σε ένα αβαθές πρώτο επίπεδο, το οποίο διαχωρίζεται από το πίσω επίπεδο με βραχώδεις προεξοχές και δασώδη υψώματα. Ανάμεσά τους μπορούμε να δούμε πέρα μακριά μέσα από ένα κοίλωμα: στα αριστερά αναδυόμενα αρχιτεκτονήματα σύμφωνα με τον κεντρικό πίνακα και στα δεξιά μια θέα πιο άμεση μέχρι τον ορίζοντα καθώς η βραχώδης σύνθεση υποχωρεί, χωρίς να υπονοείται καν το μέσο επίπεδο. Ενώ, ένα ακόμη χαρακτηριστικό των πλευρικών φύλλων αποτελεί το γεγονός πως ο ορίζοντας έχει χαμηλώσει συγκριτικά με το κεντρικό, με τα αναχώματα να μετριάζουν αυτήν την υστέρηση και να αφήνεται η εντύπωση πως το τοπίο συνεχίζεται πέρα από το ξύλο της κορνίζας⁴⁸⁴.

Ο Pacht κάνει άλλη μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση: πως τελικά αυτό το παραδείσιο τοπίο «απαιτούσε πολύ κουράγιο» αφού έσπαγε μια τιμημένη εικονογραφική παράδοση κι «έδινε στο φυσικό κόσμο πλήρη ισότητα με την ανθρώπινη μορφή...και μάλιστα στο κέντρο ενός έργου βωμού». Και αν και δεν υπάρχουν μαρτυρίες ότι το έργο προκάλεσε αρνητικές αντιδράσεις στους θεατές του, υπάρχει μια έμμεση, κατά τον ιστορικό: το γεγονός πως δεν καταγράφονται μιμητές του συγκεκριμένου τοπίου, αλλά αντίθετα σώζονται «ντουζίνες από αντιγραφές» του Βάιντεν με την «καθαρή σύνθεση των μορφών που αποκλείει όσο το δυνατόν το τοπίο και το βάθος του χώρου»⁴⁸⁵.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, στόχος του ζωγράφου δεν ήταν να κατασκευάσει ένα τοπίο για χάρη του τοπίου – στόχος αδιανόητος για έναν καλλιτέχνη της περιόδου αυτής. «Στόχος του ήταν πρωτίστως να προβάλει, μέσω ενός πίνακα που οι σύγχρονοί του θα μπορούσαν εύκολα να κατανοήσουν, την παντοδυναμία του Θεού, όπως αυτή εκφράζεται με την ποικιλομορφία της Δημιουργίας και την ανυπέρβλητη ομορφιά του Παραδείσου»⁴⁸⁶.

⁴⁸² Friedlander, *Landscape, Portrait, Still-Life*, ό.π., σελ. 28

⁴⁸³ Pacht, *Van Eyck and the Founders*, ό.π., σελ. 139

⁴⁸⁴ Pacht, ό.π., σελ. 138. Philippot, “Reel et imaginaire”, ό.π., σελ. 32

⁴⁸⁵ Pacht, ό.π., σελ. 146

⁴⁸⁶ Buttner, σελ. 58

β. Γιαν Βαν Άυκ, *Ο πύργος της Αγίας Βαρβάρας*

Η Αγία Βαρβάρα αποτελούσε σύνηθες θέμα παραγγελιών –πάντα με κατεβασμένα τα μάτια, ως «Παρθένος της Ταπεινότητας» - συχνότερα σε εικονογραφήσεις από κοινού με άλλες αγίες. Τη συναντούμε στην πρώτη γραμμή του χορού των Παρθένων στο *Πολύπτυχο της Γάνδης* – του ίδιου ζωγράφου- να κρατά στα χέρια της τον πύργο που αποτελεί βασικό στοιχείο της ιστορίας της.



Humbert και Jan van Eyck, *Η Αγία Βαρβάρα*, λεπτομέρεια από το *Πολύπτυχο της Γάνδης*, Καθεδρικός ναός Sint Baaf (Saint Bavo), Γάνδη

Εδώ όμως πρόκειται για μια σύνθεση – μοναδική τουλάχιστον σε όσα έργα της περιόδου έχουν φτάσει ως τις μέρες μας. «Ο *Πύργος της Αγίας Βαρβάρας* αποτελεί ένα έξοχο παράδειγμα για την αποκατάσταση του συμβατικού χαρακτηριστικού ενός αγίου στον χειροπιαστό κόσμο»⁴⁸⁷. Μόνο στον Καμπέν συναντάμε ανάλογη απόδοση. Η Αγία διαβάζει στο εσωτερικό ενός αστικού δωματίου, ενώ από το ανοιχτό παράθυρο διακρίνεται ο υπό κατασκευή στρογγυλός πύργος της και κάποιες φιγούρες (εργάτες;) γύρω του.



Rombert Campin, *Η Αγία Βαρβάρα*, δεξιό φύλλο από το *Τρίπτυχο Werl*, 1437, Ελαιογραφία, Museo dei Prado, Μαδρίτη

Αν και η εικονογραφική απόδοση είναι πολύ διαφορετική, η Purtle παρατηρεί πως οι Βαν Άυκ και Καμπέν τοποθετούν την Αγία σε ένα αναγνωρίσιμο για το θεατή του έργου περιβάλλον, κατάλληλο για να ενταχθεί ο πύργος ως χαρακτηριστικό του τοπίου⁴⁸⁸.

⁴⁸⁷ Pacht, *Van Eyck and the Founders*, ό.π., σελ. 87

⁴⁸⁸ Carol Purtle, "Intention and Invention in Jan van Eyck's Panel of Saint Barbara", *Invention: Northern Renaissance Studies in Honor of Molly Faries*, 2008, σελ. 52 και παρακάτω (σελ. 53) σημειώνει: «αναγνωρίσιμος πύργος πόλης ή εκκλησίας, όπου στο εσωτερικό ο μηχανισμός του κωδωνοστασίου θα αντικαταστήσει το γερανό που ανεβάζει τα υλικά της οικοδομής»



Jan van Eyck, *Η Αγία Βαρβάρα*, 1437, Grisaille σε ξύλο, 31x18 εκ, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Αμβέρσα

Σε αυτό το μικρών διαστάσεων έργο, ο ζωγράφος πίσω και «κάτω» από το κεντρικό θέμα του έργου του - ξετυλίγει μια θορυβώδη σκηνή καθημερινής ζωής που σφύζει από δραστηριότητα με εργάτες της οικοδομής και καλοντυμένους περιεργούς επισκέπτες και των δύο φύλων. Σε πλάτωμα πάνω από το ποτάμι που κυλά στα αριστερά, υψώνεται ένας υπό κατασκευή γοθικός πύργος με «ασυνήθιστη μορφή, πολυγωνική - εξαγωνική ή οκταγωνική - στη βάση του. Οι τοίχοι είναι πλήρως διακοσμημένοι με τριγωνικές κόγχες, τυφλά παράθυρα, αετώματα με άνθη. Όλα προσφέρουν στο σύνολο ένα χαρακτήρα λεπτό και κομψό, μα και πολυτελή, διατηρώντας τη δυναμική [του κτίσματος] και τονίζοντας την καθετότητά του»⁴⁸⁹.

Δεξιά, πίσω από τον αρχιτέκτονα που επιβλέπει την οικοδομή, βρίσκεται ένας μεγάλος κενός χώρος πέρα από τον οποίο απλώνονται σε ζώνες δένδρα και χωράφια που χάνονται ψηλά στον ορίζοντα. Αριστερά, το πλάτωμα μοιάζει να στρέφεται προς το θεατή και η απόκρημνη άκρη του αποκαλύπτει μόνο τις πολύ ψηλές κορυφές των πύργων και των κτηρίων πέρα από αυτό. «Αυτή η λεπτομέρεια υπονοεί ότι ο πύργος χτίζεται σε λόφο, με θέα πάνω από το ποτάμι, όπου μια κωπήλατη βάρκα γεμάτη με επιβάτες πιθανόν κατευθύνεται προς το λιμάνι της [περιτειχισμένης] πόλης που τα σπίτια της σκαρφαλώνουν ως το βουνό στον ορίζοντα»⁴⁹⁰.

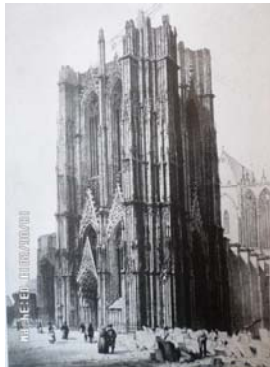
Ο Meiss έχει εντοπίσει «την απόρριψη δύο μακρόχρονα εδραιωμένων μεσαιωνικών συμβάσεων». Η πρώτη, βασισμένη στη θεολογική παράδοση, ήθελε την κεντρική μορφή να βρίσκεται στο ψηλότερο επίπεδο του πίνακα. Η δεύτερη όριζε πως ό,τι βρίσκεται ψηλότερα στην επιφάνεια του πίνακα, βρίσκεται ψηλότερα και στον ψευδαισθητικό χώρο. Και οι δύο συμβάσεις εδώ έχουν παραβιαστεί από τον

⁴⁸⁹ Thomas Coomans, "La tour inachevee, allegorie des valeurs collectives et de l' art de batir", *L'art flamand et hollandais*.ό.π., σελ. 19

⁴⁹⁰ Purtle, "Intention and Invention", ό.π., σελ. 52

Γιαν Βαν Άυκ, ενώ ο πρώτος που τις παρέβλεψε ήταν ο Καμπέν στην *Παναγία της Ταπεινότητας* και το *Τρίπτυχο Μερόντ* αντίστοιχα⁴⁹¹.

Η έρευνα των ιστορικών κινήθηκε προς την ταύτιση του πύργου με κάποιο υπαρκτό κτήριο. Όπως σημειώνει ο Coomans, εκείνη την περίοδο κατασκευάζονται γοτθικοί πύργοι σε όλες τις μεγάλες επισκοπές των Κάτω Χωρών. Το 1437 τέσσερις μόνο έχουν ολοκληρωθεί και κανείς τους δεν παραπέμπει σε αυτόν του πίνακα. Μόνη πιθανή πηγή έμπνευσης για το ζωγράφο, ο Coomans προτείνει τον –ανολοκλήρωτο τότε - καθεδρικό ναό της Κολωνίας⁴⁹².



Γκραβούρα ανωνύμου, Καθεδρικός Ναός Κολωνίας, [ο πύργος της βορεινής πλευράς], 1830 (από το άρθρο της Purtle)

Η πιο συχνή πάντως ερμηνεία είναι αυτή που συνδέει τον υπό κατασκευή πύργο της Αγίας Βαρβάρας με το σύμβολο της μάταιης ή ματαιόδοξης προσπάθειας – ερμηνεία που σχετίζεται με τον *Πύργο της Βαβέλ* από την Καινή Διαθήκη και αντιδιαστέλλεται με την ταπεινότητα της Αγίας⁴⁹³. Ενώ ο Panofsky επικαλείται τον Άγιο Παύλο, σύμφωνα με τον οποίο, όλοι οι χριστιανοί είναι «οικοδόμοι του Χριστού», οι οποίοι δουλεύουν ακατάπαυστα σε ένα οικοδόμημα που δε θα ολοκληρωθεί παρά μόνο την Ημέρα της Κρίσης⁴⁹⁴.

Από την άλλη πλευρά, η Purtle μας πληροφορεί ότι η Αγία Βαρβάρα ήταν η προστάτιδα των οικοδόμων, των αρχιτεκτόνων, των μεταλλωρύχων κι όσων επεξεργάζονταν γενικώς την πέτρα. Περιφρουρούσε τις πόλεις που ήταν χτισμένες σε βουνά και απομάκρυνε τους κεραυνούς από τα καμπαναριά. Έτσι προτείνει ως ερμηνεία ότι «ο Βαν Άυκ υιοθέτησε μια νέα και αποκλειστική προσέγγιση της ζωής

⁴⁹¹ Meiss, σελ. 278

⁴⁹² Coomans, "La tour inachevee", ό.π., σελ. 19

⁴⁹³ Ανάμεσά τους Dhanens και Pacht συσχετίζουν με τον Πύργο της Βαβέλ που απεικονίζεται στις *Όρες του Τουρίνου- Μιλάνου* (όπ. αναφ. Reynolds, σελ. 849, σημ. 17)

⁴⁹⁴ Panofsky, *ENP*, ό.π., σελ. 186

της Βαρβάρας και συνέδεσε εικονογραφικά την προστασία της με τα οικοδομικά επαγγέλματα της εποχής του»⁴⁹⁵.

Ο Pacht παρατηρεί ότι η επίπεδη επιφάνεια στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης έγινε η πεμπτουσία για τα μεταγενέστερα τοπία χαμηλού επιπέδου, στα οποία σύνορα χωραφιών, κοιλότητες εδάφους και θαμνώδεις εκτάσεις δίνουν το αντικειμενικό πρόσχημα ώστε να εισαχθεί μια γρήγορη διαδοχή από οριζοντιώσεις, παράλληλη με την επιφάνεια του πίνακα. «Εδώ, ο Γιαν εισάγει το χαμηλό πανόραμα ανοιχτού χώρου που θα ξαναφανεί 200 χρόνια μετά στα σχέδια του Hendric Goltzius και μισόν αιώνα αργότερα στα σχέδια του Ρέμπραντ»⁴⁹⁶.



Hendrick Goltzius, *Λοφώδες τοπίο κοντά στο Haarlem*, 1603, Museum Boijmans Van Beuningen, Ρότερνταμ



Hendrick Goltzius, *Λοφώδες τοπίο με ένα αγροτόσπιτο*, 1603, Museum Boijmans Van Beuningen, Ρότερνταμ



Rembrandt, *Τοπίο με αγελάδες που πίνουν νερό*, 1650, Arlington Museum of Art, Τέξας

⁴⁹⁵ Purtle, "Intention and Invention", ό.π., σελ. 57

⁴⁹⁶ Pacht, *Van Eyck and the Founders*, ό.π., σελ. 87

7. Η ιστορική ζωγραφική των Ντιρκ Μπόουτς και Ζεράρ Νταβίντ

Από το β' μισό του 14^{ου} αιώνα οι μεγάλες πόλεις οικοδομούν εντυπωσιακά δημαρχεία στα οποία πραγματοποιούνταν ποικίλες δραστηριότητες: από τις συζητήσεις για νομικά και οικονομικά θέματα μέχρι τα κοινωνικά γεγονότα. Για τις αστικές κοινότητες, τα δημαρχεία εκτός από την προφανή τους χρησιμότητα είχαν μεγάλη συμβολική αξία⁴⁹⁷. Γι' αυτό διακοσμούσαν με περίτεχνες τοιχογραφίες και πίνακες μεγάλων διαστάσεων που «συνέβαλλαν στην ηθική ακεραιότητα και την ορθή συμπεριφορά των πολιτών»⁴⁹⁸.

Έτσι, το δημοτικό συμβούλιο της Λουβέν αναθέτει στον Ντιρκ Μπόουτς τέσσερις πίνακες με θέμα τη *Δικαιοσύνη του αυτοκράτορα Όθωνα Γ'*, από τους οποίους φιλοτεχνήθηκαν οι δύο. Στον αριστερό πίνακα με θέμα *Η Εκτέλεση του αθώου Κόμη*, η ιστορία διαδραματίζεται σε ανοιχτό χώρο όπου δεσπόζει το παλάτι με τα προπύργιά του, ενώ δύο ψηλά δένδρα διαγράφονται με φόντο έναν φωτισμένο ουρανό. Στον δεξιό πίνακα, *Η Δοκιμασία της Φωτιάς* εκτελείται στο εσωτερικό του παλατιού, ενώ μέσα από το άνοιγμα προβάλλουν φλαμανδικά κτήρια και ο ανυψωμένος λόφος όπου θανατώνεται στην πυρά η αυτοκράτειρα, μετά την αποκάλυψη της συκοφαντίας της που προκάλεσε την άδικη εκτέλεση του κόμη.



Dieric Bouts, *Η Δικαιοσύνη του αυτοκράτορα Όθωνα Γ'*, 1471-75, Ελαιογραφία, 324x182 εκ, Musées Royaux des Beaux-Arts, Βρυξέλλες

⁴⁹⁷ Blockmans – Prevenier, σελ. 220

⁴⁹⁸ Smith, σελ. 77

Ο Ζεράρ Νταβίντ ζωγράφισε τη *Δικαιοσύνη του Καμβύση* μετά από παραγγελία του δήμου της Μπριζ για την αίθουσα των αντιδημάρχων στο Δημαρχείο της πόλης. Η ιστορία, την οποία παραδίδει ο Ηρόδοτος, αφηγείται την φρικτή τιμωρία ενός διεφθαρμένου βασιλικού δικαστή στην αρχαία Περσία.



Gerard David, *Η Δικαιοσύνη του Καμβύση*, 1498, Ελαιογραφία, 182x159 εκ, Groeninge Museum, Μπριζ

Στον αριστερό πίνακα, η περίστυλος στοά φιλοξενεί τη σύλληψη του δικαστή και καταλαμβάνει το προσκήνιο του πίνακα, ενώ το αστικό τοπίο απλώνεται πέρα από την άκρα αριστερή πλευρά. Στο δεξιό πίνακα, η κύρια δράση τοποθετείται πια στον εξωτερικό χώρο, ενώ η στοά έχει περιστραφεί, απλοποιηθεί⁴⁹⁹ και επανατοποθετηθεί στην επάνω δεξιά γωνία του πίνακα. Η περιστροφή της έχει ως αποτέλεσμα να απεικονιστεί διαφορετικό τοπίο κάθε φορά έξω από τον κύριο χώρο δράσης της εικαστικής αφήγησης.

Η μακρινή ιστορία του πέρση βασιλιά Καμβύση, γίνεται επίκαιρη καθώς τοποθετείται στην Μπριζ. Το κτήριο στον αριστερό πίνακα είναι το Porter's Lodge / Roortersloge, η λέσχη των εμπόρων της πόλης⁵⁰⁰. Η παρουσία του δεν αναβαθμίζει απλώς ιστορικά μια σκηνή δικαστηρίου, αλλά «γεφυρώνει την Μπριζ του 15^{ου} αι με

⁴⁹⁹ «Έχουν εξαφανιστεί» οι θυρεοί και τα στρογγυλά γλυπτά από τις δύο πλευρές του θρόνου.

⁵⁰⁰ Βρίσκεται στην Van Eyck plein – πλατεία όπου υψώνεται ο ανδριάντας του Jan van Eyck – και σήμερα στεγάζει τα αρχεία της πόλης.

την αρχαία Περσία»⁵⁰¹. Το παρελθόν συνδέεται με το παρόν, η αρχαία ιστοριογραφία με τη σύγχρονη ιστορία της πόλης και η αδέκαστη απονομή της δικαιοσύνης προβάλλεται ως σταθερή επιδίωξη και αξία στις συνειδήσεις των ανθρώπων.



λεπτομέρεια από τον πίνακα



η σύγχρονη όψη του κτηρίου

Στα μεγάλα διαστάσεων αυτά έργα προορισμένα να εκτίθενται στα μάτια των δημοσίων λειτουργών αλλά και των πολιτών, το τοπίο αποτελεί ουσιαστικό στοιχείο της ιστορικής αφήγησης και ενισχύει με την οργανική ένταξή του τη διδακτική στοχοθεσία των παραγγελιοδοτών: το έργο τέχνης λειτουργεί ως μέσο παραδειγματισμού και συμμόρφωσης προς τους νόμους της κοινότητας.

⁵⁰¹ Bret Rothstein, 'Looking the part: ruminative viewing and the imagination of community in the early modern Low Countries', *Art History*, 31:1, 2/2008, σελ. 25

ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ

Ο 15^{ος} αιώνας στην περιοχή της Φλάνδρας υπήρξε πολύπλοκος πολιτικά, κοινωνικά και κατ' επέκταση πολιτιστικά. Μέσα από αυτήν την πλουσιότερη και πιο κοσμοπολίτικη περιοχή της Ευρώπης αναδύθηκε μια «κουλτούρα των πόλεων» στην οποία φαίνεται φυσική τόσο η εκτίμηση για τα εξοχικά τοπία όσο και η ανάγκη να αναπαρασταθεί ο κόσμος της καθημερινής αστικής ζωής.

Οι νεόπλουτοι μορφωμένοι πάτρωνες από τα μεσαία κοινωνικά στρώματα πιστοποιούν την οικονομική και κοινωνική τους δύναμη με την παραγγελία έργων τέχνης, ακολουθώντας το παράδειγμα της αριστοκρατικής τάξης και της επίσημης Εκκλησίας. Η αγάπη για την πολυτέλεια, τη λαμπρότητα και την αληθοφάνεια ως χαρακτηριστικό του γούστου της εποχής εμπλουτίζει με κοσμικά στοιχεία τη χριστιανική τέχνη των εικόνων και την προσωπογραφία.

Οι συμβολικοί υπαινιγμοί ενισχύουν την πνευματικότητα της εικόνας και επιτρέπουν στους καλλιτέχνες να θηρεύουν παραγγελιοδότες παραμένοντας «θρησκευτικώς ορθοί». Όπως είδαμε όμως, λίγα μόνο έργα μπορούν να συνδεθούν με τα επίσημα εκκλησιαστικά κείμενα και οι αποκρυπτογραφημένες ερμηνείες των επιμέρους λεπτομερειών τα μεταβάλλουν σε προτεινόμενα προς λύση αινίγματα, προκαλώντας αμηχανία ακόμη και στον σύγχρονο πολύξερο και υποψιασμένο θεατή τους.

Δίπλα σε αυτήν την πνευματικότητα του καλλιτεχνικού έργου προβάλλει ένας εντυπωσιακός υλισμός, ο οποίος όμως δεν αποτελεί μια φωτογραφική αναπαράσταση του ορατού κόσμου, αλλά μάλλον μια «καλλιτεχνική αδεία» ανακατασκευή του. Η γλώσσα του δεν είναι πια (ή μόνο) κρυπτογραφική, αλλά η ζωγραφική αποτύπωση της εμπειρίας «εκεί και τότε». Η ιδιωτική λατρεία καθίσταται το υπέρτατο θρησκευτικό ιδεώδες κάτω από την επίδραση πνευματικών κινημάτων και των κειμένων που αυτά διακινούν στις ομιλούμενες γλώσσες. Η σύγχρονη πραγματικότητα εκλαμβάνεται μέσα από την εμπειρία ενός φυσικού ή νοητού ιερού προσκυνήματος.

Σε κάθε περίπτωση, η χρήση (ή και κατάχρηση) της θρησκευτικής φαντασίας οδηγεί σε μια δημιουργική αλληλεπίδραση ανάμεσα στη ζωή και την τέχνη και ποιεί νέες εικόνες. Οι ζωγράφοι εξανθρωπίζουν τα ιερά επεισόδια και χωρίς δισταγμό τα τοποθετούν μπροστά από γνώριμα φλαμανδικά τοπία. Η «μοντέρνα» αυτή πρακτική θα υιοθετηθεί και στα πορτρέτα περιβάλλοντας τα απεικονιζόμενα πρόσωπα με νατουραλιστικό σκηνικό.

Η θέα μέσα από ένα παράθυρο και το άνοιγμα σε μια πανοραμική θέα έδωσαν διέξοδο στη ματιά του θεατή πέρα και πίσω από το απεικονιζόμενο πρόσωπο ή επεισόδιο – οραματικό ή ιερό. Καθώς όμως η αρμονική ενσωμάτωση των μορφών στο σκηνικό ήταν αδύνατη, γρήγορα εγκαταλείφθηκε για να προβάλλει το τοπίο πίσω από κορνίζες και αψίδες ή σε ανοιχτό χώρο. Αντίστοιχα στα πορτρέτα, μετά από την απόδοση της μορφής σε σκούρο φόντο και στη γωνία ενός εσωτερικού σκηνικού - δωματίου, «άνοιξε» ένα παράθυρο με θέα σε ένα τοπίο, το οποίο εξελίχθηκε ως τη διευρυμένη χρήση του σε πλήρες φόντο πίσω από το κεφάλι του απεικονιζόμενου.

Ήδη ο Μιχαήλ Άγγελος πίστευσε την επινόηση του *τοπίου* ως ζωγραφικό είδος στους Φλαμανδούς, διαμαρτυρόμενος για την «έλλειψη λογικής αιτίας, συμμετρίας ή προοπτικής – αλλά και φροντίδας για την επιλογή ή την απόρριψη στοιχείων». Χλεύασε τα ανθισμένα λιβάδια του Νταβίντ και τα πανοράματα του Πατινίρ ως ταιριαστά για «νεαρές γυναίκες, μοναχούς και καλόγριες», ως μια εξαπάτηση του ματιού εχθρική προς την «ιδανική» τέχνη που ο ίδιος υπηρετούσε. Για τους ανθρώπους όμως της Φλάνδρας ήταν μια πρακτική οικεία προς την καθημερινή ζωή και εμπειρία τους. Μέσα στο δεδομένο ιστορικό, κοινωνικό και θρησκευτικό πλαίσιο η ανάδυση του *τοπίου* δεν αποτέλεσε απλό διακοσμητικό στοιχείο, αλλά ενίσχυσε την εσωτερική δύναμη της καλλιτεχνικής εικόνας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΕΛΕΤΕΣ σε μονογραφίες και συλλογικά έργα

- Alessio Franc, *Ιστορία της Μεσαιωνικής Φιλοσοφίας*, Αθήνα, Τραυλός, 2007
- Baldass Ludwig, *Jan van Eyck*, Λονδίνο, Phaidon Press, 1952
- Beardsley Monroe, "Symbolism", στο Philip Alperson (επιμ.), *The Philosophy of the Visual Arts*, Νέα Υόρκη / Οξφόρδη, Oxford University Press, 1992 [1979], σελ. 146-151
- Bellosi Luciano, "The Landscape 'alla fiamminga'," στο Victor M. Schmidt - Gert Jan van der Sman (επιμ.), *Italy and the Low Countries: Artistic Relations. The Fifteenth Century*, Φλωρεντία, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 1999, σελ. 97-108
- Blockmans Wim- Prevenier Walter, *The Promised Lands: the Low Countries under Burgundian rule, 1369-1530*, Φιλαδέλφεια, University of Pennsylvania Press, 1999
- Blum Shirley Neilsen, *Early Netherlandish Triptychs: A Study in Patronage*, Μπέρκλεϋ / Λος Άντζελες, University of California Press, 1969
- Borchert Till-Holger- Huvenne Paul, "Jan van Eyck et la peinture de huile", στο Till-Holger Borchert (επιμ.), *Le siècle de Van Eyck : le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1530*, Γάνδη, Ludion, 2002, σελ. 220-226
- Borchert Till-Holger, "Introduction: l' influence de Jan van Eyck et de son atelier", στο Till-Holger Borchert (επιμ.), *Le siècle de Van Eyck : le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1530*, Γάνδη, Ludion, 2002, σελ. 8-31
- Borchert Till-Holger, "Collecting Early Netherlandish Paintings in Europe and the United States", στο Bernhard Ridderbos - Anne van Buren - Henk van Veen (επιμ.), *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception, and Research*, Λος Άντζελες, Getty Publications, 2005, σελ.173-216
- Burckhardt Jacob, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1997 [1860]
- Buttner Nils, *L' art des Paysages*, Παρίσι, Citadelles & Mazenod, 2007
- Campbell Lorne, *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Λονδίνο, National Gallery Publications/ Yale University Press, 1998

Carlson Allen, "Appreciation and the Natural Environment", στο Philip Alperson (επιμ.), *The Philosophy of the Visual Arts*, Νέα Υόρκη / Οξφόρδη, Oxford University Press, 1992 [1979], σελ. 592-599

Castelli Patricia, *Η αισθητική της αναγέννησης*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2008

Chatelet Albert, *Hubert et Jan Van Eyck createurs de l' Agneau Mystique*, Ντιζόν, Faton, 2011

Clark Kenneth, *Landscape Into Art*, Λονδίνο, Harper and Raw, 1984 [1949]

Cohen Esther , *The Modulated Scream: Pain in Late Medieval Culture*, Σικάγο, University of Chicago Press, 2010

Coomans Thomas, "La tour inachevee allegorie, des valeurs collectives et de l' art de batir", στο Christian Heck-Anna Bergmans (επιμ.), *L'art flamand et hollandais: Le siècle des Primitifs 1380-1520*, Παρίσι, Citadelles & Mazenod, 2003, σελ. 19

Coomans Thomas, "Les ordres religieux", στο Christian Heck-Anna Bergmans (επιμ.), *L'art flamand et hollandais: Le siècle des Primitifs 1380-1520*, Παρίσι, Citadelles & Mazenod, 2003, σελ. 90-93

Copleston F.C., *A History of Medieval Philosophy*, Λονδίνο, Methuen, 1952

Cosgrove Denis - Daniels Stephen , *The Iconography of Landscape*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1989

Cosgrove Denis, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Ουισκόνσιν, University of Wisconsin Press, 1984

De Haardt Maaïke - Korte Anne-Marie, *Common Bodies: Everyday Practices, Gender and Religion*, Münster, LIT Verlag , 2002

Falkenburg, R. L., *Joachim Patinir: Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Άμστερνταμ / Φιλαδέλφεια, Benjamins Publishers, 1988 [1985]

Friedlander Max J., *From Van Eyck to Bruegel*, τ. 1, Λονδίνο, Phaidon, 1969

Friedländer Max J., *Landscape, Portrait, Still-Life: Their Origin and Development*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1963

Gelderblom Arie Jan , De Jong Jan L. , Van Vaecck Marc, *The Low Countries As a Crossroads of Religious Beliefs*, Λέιντεν, Brill, 2004

Gilson Etienne, "The Religious Significance of Paintings", στο Philip Alperson (επιμ.), *The Philosophy of the Visual Arts*, Νέα Υόρκη / Οξφόρδη, Oxford University Press, 1992 [1979], σελ. 205-215

Gilson Etienne, *History of Christian Philosophy in the Middle Ages*, Λονδίνο, Sheed and Ward, 1978 [1955]

Goldschmidt Ernst Philip, *Medieval Texts and Their First Appearance in Print*, Νέα Υόρκη, Biblo & Tannen, 1943

Gombrich Ernst Hans, «Η αναγεννησιακή θεωρία της τέχνης και η ανάδυση του τοπίου», στο Διονύσης Καββαθάς (επιμ.), *Georg Simmel-Joachim Ritter-Ernst H. Gombrich: Το τοπίο*, Αθήνα, Ποταμός, 2004, σελ. 101-147

Gombrich Ernst Hans, *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, Λονδίνο, Phaidon, 1972

Greenberg Clement, *Τέχνη και Πολιτισμός: Δοκίμια κριτικής*, Αθήνα, Νεφέλη, 2007

Harbison Craig, "Iconography and Iconology", στο Bernhard Ridderbos - Anne van Buren - Henk van Veen (επιμ.), *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception, and Research*, Λος Άντζελες, Getty Publications, 2005, σελ. 378-406

Harbison Craig, *Jan Van Eyck: The Play of Realism*, Λονδίνο, Reaktion Books, 1995

Harbison Craig, *The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in its Historical Context*, Λονδίνο, Laurence King Publishing, 1995

Haskell Francis, *History and its images: Art and the interpretation of the past*, Νιου Χέβεν, Yale University Press, 1993

Hauser Arnold, *Κοινωνική ιστορία της Τέχνης*, Αθήνα, Κάλβος, 1968-1970 [1953]

Heck Cristian, "Le concept et le singulier: essence et apparence dans les représentations urbaines en Italie et en Flandre à la fin du Moyen Âge, in Villes de Flandre et d'Italie (XIII-XVIe siècle). Les enseignements d'une comparaison", στο E. Crouzet-Pavan & E. Lecuppre-Desjardin (επιμ.), *Studies in European Urban History, 1200-1800*, 12, Turnhout, 2008, σελ. 281-295 [Πρακτικά Συμποσίου σε Αθήνα (2004) και Φλωρεντία (2006)]

Huizinga Johan, *The Waning of the Middle Ages: A Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the XIVth and XVth centuries*, Λονδίνο, Edward Arnold, 1976 [1919]

Jacobs Lynn F., *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Φιλαδέλφεια, Penn State Press, 2011

Knowles David – Obolensky Dimitri, *The Middle Ages*, Λονδίνο / Ν. Υόρκη, Darton / McGraw, 1968

Knowles David, *The Evolution of Medieval Thought*, Λονδίνο/Ν. Υόρκη, Longman, 1989 [1962]

Krul Wessel, “Realism, Renaissance and Nationalism”, στο Bernhard Ridderbos - Anne van Buren - Henk van Veen (επιμ.), *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception, and Research*, Λος Άντζελες, Getty Publications, 2005, σελ. 252-289

Langmuir Erika, *Landscape*, Λονδίνο, National Gallery Publications, 1997

Lorentz Philippe, "Les Rolin et les 'Primitifs Flamands'" στο Maurice-Chabard Brigitte (επιμ.), *La bonne étoile des Rolin: Mécènat et efflorescence artistique dans Bourgogne du XVe siècle*, [έκδοση για την έκθεση με τίτλο "La bonne étoile des Rolin"], Μουσείο Ρολέν -Οτέν, 1994

Luscombe David, *Η Μεσαιωνική Σκέψη*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2007 [1997]

Mitchell Thomas, *Landscape and Power*, Σικάγο/Λονδίνο, University of Chicago Press, 2002 [1994]

Mullett Michael, “Devotio Moderna”, *Historical Dictionary of the Reformation and Counter-Reformation*, Μέριλαντ, Scarecrow Press, 2010

Nicholas David, *Medieval Flanders*, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, Longman, 1992

Nuechterlein Jeanne, “ Hans Memling’s St. Ursula Shrine: the subject as object of pilgrimage”, στο Sarah Blick-Rita Tekippe (επιμ.), *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage: Studies in Medieval and Reformation Traditions in Northern Europe and The British Isles*, Λέιντεν / Βοστώνη, Brill, 2005

Nuttall Paula, *From Flanders to Florence: the impact of Netherlandish painting, 1400-1500*, Νιου Χέβεν / Λονδίνο, Yale University Press, 2004

Pacht Otto, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, επιμ. Maria Schmidt-Dengler, Λονδίνο, Harvey Miller 1999 [1989] [μεταθανάτια έκδοση με διαλέξεις του συγγραφέα στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης, κατά τα έτη 1965-66 και 1972]

Panofsky Erwin, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Ν. Υόρκη, Harper & Row, 1971 [1953]

Panofsky Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Σικάγο, The University of Chicago Press / Phoenix Edition, 1982 [1955]

Panofsky Erwin, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Νέα Υόρκη, Harper & Row, 1972

Passini Michela, *La fabrique de l'art national: Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Παρίσι, Maison des sciences de l'homme, collection Passages/ Passagen 43, 2012

Pearsall Derec – Salter Elizabeth, *Landscapes and Seasons of the Medieval World*, Λονδίνο, Paul Elek, 1973

Philippot Paul, *La peinture dans les anciens Pays-Bas: XVe-XVIe siècles*, Παρίσι, Flammarion, 1998 [1994]

Purtle Carol, “Intention and Invention in Jan van Eyck’s Panel of Saint Barbara”, στο J. Chapuis (επιμ.), *Invention: Northern Renaissance Studies in Honor of Molly Faries*, Turnhout, Brepols, 2008, σελ. 51-63

Purtle Carol, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1982

Puyvelde Leo Van, *Flemish Painting from the Van Eycks to Metsys*, Βρυξέλλες, Weidenfeld & Nicolson, 1968

Reynolds Catherine, “Memling’s Landscapes and the influence of Van der Goes”, στο Roger van Schoute-Helene Verougstraete-Marcq - Maurits Smeyers (επιμ.), *Memling Studies: Proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10–12 November 1994)*, Λουβέν, Peeters, 1997, σελ. 163-170

Ridderbos Bernhard, “From Waagen to Friedlander”, στο Bernhard Ridderbos - Anne van Buren - Henk van Veen (επιμ.), *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception, and Research*, Λος Άντζελες, Getty Publications, 2005, σελ. 218-251

Ridderbos Bernhard, "Creating Frameworks: The Social Function of the Ghent Altarpiece", στο H. W. Hoen and M. G. Kemperdink (επιμ.), *Vision in Text and Image: The Cultural Turn in the Study of Arts*, Λουβέν, Peeters, 2008, σελ. 33-52 [Πρακτικά Συνεδρίου, Πανεπιστήμιο Groningen, Οκτώβριος 2005]

Ritter Joachim, «Το Τοπίο. Η λειτουργία του αισθητικού στη νεωτερική κοινωνία», στο Διονύσης Καββαθάς (επιμ.), *Georg Simmel-Joachim Ritter-Ernst H. Gombrich: Το τοπίο*, Αθήνα, Ποταμός, 2004, σελ. 35-97

Schama Simon, *Landscape and Memory*, Νέα Υόρκη, Alfred Knopf, 1995

Schneider Norbert, *The Art of the Portrait: Masterpieces of European Portrait Painting 1420-1670*, Λονδίνο, Taschen, 1999

Sellink Manfred, "Les primitifs flamands et l' invention du paysage", στο Till-Holger Borchert (επιμ.), *Le siècle de Van Eyck : le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1530*, Γάνδη, Ludion, 2002, σελ. 212-219

Simmel Georg, «Φιλοσοφία του Τοπίου», στο Διονύσης Καββαθάς (επιμ.), *Georg Simmel-Joachim Ritter-Ernst H. Gombrich: Το τοπίο*, Αθήνα, Ποταμός, 2004, σελ. 11-31

Smeyers Maurits, "Analecta Memlingiana : from Hemling to Memling - from panoramic view to compartmented representation", στο Roger van Schoute-Helene Verougstraete-Marcq - Maurits Smeyers (επιμ.), *Memling Studies: Proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10–12 November 1994)*, Λουβέν, Peeters, 1997, σελ. 171-194

Smith Jeffrey Chipps, *Η Αναγέννηση στη Βόρεια Ευρώπη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2005 [2004]

Sterling Charles, *Still life painting: from antiquity to the twentieth century*, Νέα Υόρκη, Harper & Row, 1981 [1952]

Sterling, *Les Peintres Primitifs*, Παρίσι, Nathan, 1949

Tatarkiewicz Wladyslaw, *History of Aesthetics: Medieval Aesthetics*, τ. 2, Χάγη / Παρίσι, Mouton, 1970

Van Engen John H., *Sisters and Brothers of the Common Life: The Devotio Moderna and the World of the Later Middle Ages*, Φιλαδέλφεια, University of Pennsylvania Press, 2008

Vasari Giorgio, *Lives of the painters, sculptors, and architects*, Νέα Υόρκη, Alfred A. Knopf, 1996

Von Habsburg Maximilian, *Catholic and Protestant Translations of the Imitatio Christi, 1425-1650: From Late Medieval Classic to Early Modern Bestseller*, Λονδίνο, Ashgate Publishing, 2011

Vos Dirk de, *Hans Memling*, Γάνδη, Ludion, 1994

Vos Dirk de, *Hans Memling: the complete works*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1994

Wayle James, *Hubert and John Van Eyck: Their Life and Work*, Λονδίνο/Ν. Υόρκη, John Lane, 1908

Whyte Ian D., *Landscape and History Since 1500*, Λονδίνο, Reaction Books, 2002

Wilson Adrian - Wilson Joyce Lancaster, *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis 1324–1500*, Μπέρκλεϋ / Λος Άντζελες / Λονδίνο, University of California Press, 1985

Wilson Jean C., *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages: Studies in Society and Visual Culture*, Πενσυλβάνια, Pennsylvania State University Press, 1998

Αυγελής Νίκος, *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία*, Θεσσαλονίκη 2004

Δασκαλοθανάσης Νίκος, «Η φύση ως τοπίο», επίμετρο στο Διονύσης Καββαθάς (επιμ.), *Georg Simmel-Joachim Ritter-Ernst H. Gombrich: Το τοπίο*, Αθήνα, Ποταμός, 2004, σελ. 151-166

Μαριά Ευπραξία - Αίθρα, *Η Νομική Προστασία του Τοπίου στο Διεθνές, Κοινοτικό και Εθνικό Δίκαιο*, Αθήνα, Σάκκουλα, 2009

Νούτσος Παναγιώτης, *Ο Νομιναλισμός: οι κοινωνικοπολιτικές προϋποθέσεις της Υστερομεσαιωνικής Φιλοσοφίας*, Αθήνα, Κέδρος, 1980

ΑΡΘΡΑ σε περιοδικά

Bedaux Jan Baptist, "The reality of symbols: the question of disguised symbolism in Jan van Eyck's Arnolfini portrait", *Simiolus* 16, 1986, σελ. 5-26

Benjamin Lloyd, "Disguised Symbolism Exposed and the History of Early Netherlandish Painting", *Studies in Iconography*, 2, 1976, σελ. 11-24

Berque Augustin, "De paysage en outre-pays", *Gallimard | Le Débat*, 65, 3, 1991, σελ. 4 -13

Brunon Herve, "L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage a la Renaissance: Réflexions a propos des recherches récentes", *Studiolo*, 4, 2006, σελ. 261-290

Campbell Lorne, "The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century", *The Burlington Magazine*, 118, 877, 4/1976, σελ. 188-198

Campbell Lorne, "Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode", *The Burlington Magazine*, 116, 860, 11/1974, σελ. 634-646

Carrier David, "Naturalism and Allegory in Flemish Painting", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τ. 45, 3, Άνοιξη 1987, σελ. 237-249

Cosgrove Denis, "Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea", *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, 10, 1, 1985, σελ. 45-62

De Coo Jozef, A Medieval Look at the Merode Annunciation, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 44. Bd., H. 2, 1981, σελ. 114-132

De Kayser Eugenie, "Les paysages dans les peintures religieuses au temps des ducs de Bourgogne", *Francophonie vivante*, 1, 3/2008, σελ. 8-14

Emison Patricia, "The Paysage Moralisé", *Artibus et Historiae*, 16, 31, 1995, σελ. 125-137

Evans Mark L., "Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting by Otto Pacht - Maria Schmidt-Dengler", *The Burlington Magazine*, 138, 1118, 5/1996, σελ. 332-333

Forsyth William H., "Popular Imagery in a Fifteenth-Century Burgundian Crèche", *Metropolitan Museum Journal*, 24, 1989, σελ. 117-126

Gelfald Laura D., "Bruges as Jerusalem, Jerusalem as Bruges: Actual and Imagined Pilgrimage in Fifteenth-century Manuscript Illuminations and Paintings", *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, 29, 2008, σελ. 7-24.

Gelfald Laura D., "Piety, Nobility and Posterity: Wealth and the Ruin of Nicolas Rolin's Reputation", *Journal of the Historians of Netherlandish Art*, 1, 1, 2009, διαθέσιμο στο <http://www.jhna.org/images/pdfs/piety-nobility-posterity.pdf>

Gelfald Laura D., "Devotion, Imitation and Social Aspirations: Fifteenth-century Bruges and a Memling School Madonna and Child," *Cleveland Studies in the History of Art*, 5, 2000, σελ. 9-196

Harbison Craig, "Realism and Symbolism in Early Flemish Painting", *The Art Bulletin*, 66,4, 12/1984, σελ. 588-602

Harbison Craig, "Visions and Meditations in Early Flemish Painting", *Simiolus*, 15, 2, 1985, σελ. 87-118

Harbison Craig, "Barbara Lane, The Altar and the altarpiece", *Simiolus*, 15, 3/4, 1985, σελ. 221-225

Harbison Craig, "Religious Imagination and Art Historical Method: A Reply to Barbara Lane's "Sacred versus Profane", *Simiolus*, 19, 3, 1989, σελ. 198-205

Held Julius S. , "Early Netherlandish Painting, Its Origin and Character by Erwin Panofsky", *The Art Bulletin*, 37,3, 9/1955, σελ. 205-234

Kaminsky Howard, "Estate, Nobility, and the Exhibition of Estate in the Later Middle Ages", *Speculum*, 68, 3, 7/1993, σελ. 684-709

Koch Robert A., "Flower Symbolism in the Portinari Altar", *The Art Bulletin*, 46, 1, 3/1964, σελ. 70-77

Lane Barbara G. , "Sacred versus Profane in Early Netherlandish Painting", *Simiolus*, 18, 3, 1988, σελ. 106-115

Marrow James, "Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance", *Simiolus*, 16, 2/3, 1986, σελ. 150-169

Meiss Millard, "Highlands" in the lowlands: Jan Van Eyck, the master of flemalle and the franco-italian tradition", *Gazette des beaux-arts*, 9/1961, σελ. 273-314

Pacht Otto, "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1/2, 1950, σελ. 13-47

Pacht Otto, "Panofsky's Early Netherlandish painting-I", *Burlington Magazine*, 98, 637, 4/1956, σελ. 110+112-116

Pacht Otto, "Panofsky's Early Netherlandish painting-II", *Burlington Magazine*, 98, 641, 8/1956, σελ. 266-277+279

Panofsky E.- Saxl F., "A Late Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian," *The Burlington Magazine* 49, 283, σελ. 177-181

Panofsky Erwin, "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 64, 372, 3/1934, σελ. 117-119+122-127

Philippot Paul, "Reel et imaginaire: Reflexions sur la naissance du paysage dans l' art occidentale et l' apport des Pays-Bas", *Annales d' Histoire et de l' Art et d' Archeologie*, XVII, 2005, σελ. 7-48

Ridderbos Bernhard, "Hugo van der Goes's Death of the Virgin and the Modern Devotion: an analysis of a creative process", *Oud Holland*, 120, 2007, σελ. 1-30

Ringbom Sixten, "Devotional Images and Imaginative Devotions", *Gazette des Beaux Arts*, 73, 1969, σελ. 159-70

Roger Alain, "Le paysage occidental", *Gallimard | Le Débat*, 65, 3, 1991, σελ. 14-20

Rothstein Bret: 'Looking the part: ruminative viewing and the imagination of community in the early modern Low Countries', *Art History*, 31:1, 2/2008, σελ. 1-32

Schapiro Meyer, "'Muscipula Diaboli,' The Symbolism of the Mérode Altarpiece", *The Art Bulletin*, 27, 3, 9/1945, σελ. 182-187

Silver Larry , "The State of Research in Northern European Art of the Renaissance Era", *The Art Bulletin*, 68, 4, 12/1986, σελ. 518-535

Sterling Charles, "Observations on Petrus Christus", *The Art Bulletin*, 53, 1, 3/1971, σελ. 1-26

Trowbridge Mark , "Jerusalem Transposed: A Fifteenth-Century Panel for the Bruges Market", *Journal of the Historians of Netherlandish Art*, 1, 1, 2010 διαθέσιμο στο <http://www.jhna.org/images/pdfs/jerusalem-transposed.pdf>

Van Buren Anne Hagopian, "Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance by James H. Marrow", *The Art Bulletin*, 64, 3, 9/1982, σελ. 510-513

Ward John L., "A New Look at the Friedsam Annunciation", *The Art Bulletin*, 50, 2, 9/1968, σελ. 184-187

Ward John L., "Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings", *Artibus et Historiae*, 15, 29, 1994, σελ. 9-53

Ward John L., "Hidden Symbolism in Jan van Eyck's Annunciations", *The Art Bulletin*, 57, 2, 9/1975, σελ. 196-220

Προκοπίου Άγγελος, «Ράσκιν: πενήντα χρόνια μετά τον θάνατόν του», *Η Καθημερινή*, 4/9/1950

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

Web Gallery of Art <http://www.wga.hu/>

Centre for the Study of the Flemish Primitives <http://vaneyck.kikirpa.be/>

ανατύπωση εικόνων από μονογραφίες και άρθρα της Βιβλιογραφίας

προσωπικό αρχείο