



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**Η σημειολογία της εικονογραφίας της θεάς Αφροδίτης,
οι επιδράσεις στη σύγχρονη Γραφιστική και οι μελλοντικές
προοπτικές της στη νέα τεχνολογική πραγματικότητα.**

Κυριακόπουλος Κωνσταντίνος

ΑΘΗΝΑ 2023



UNIVERSITY OF WEST ATTICA

FACULTY OF APLIED ARTS AND CULTURE
DEPARTMENT OF GRAPHIC DESIGN AND VISUAL
COMMUNICATION

PROGRAMME OF DOCTORAL STUDIES

PhD THESIS

**The semiology of the iconography of the goddess Aphrodite,
the influences on modern Graphic Design
and the future ones its prospects in the new technological reality.**

Kyriakopoulos Konstantinos

ATHENS 2023



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΤΜΗΜΑ ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ Κυριακόπουλου Κωνσταντίνου:

Η σημειολογία της εικονογραφίας της θεάς Αφροδίτης, οι επιδράσεις στη σύγχρονη Γραφιστική και οι μελλοντικές προοπτικές της στη νέα τεχνολογική πραγματικότητα.

Ημερομηνία Εξέτασης: 30/03/2023

**Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής
συμπεριλαμβανομένης και της Επιβλέπουσας:**

Στρατή Σοφία, Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής

Γάτσου Χρυσούλα, Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής

Πολίτης Αναστάσιος, Καθηγητής Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Γραφιστικής & Οπτικής Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής δεν υποδηλοί αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα (Ν. 5343/32, Άρθρο 202).

Ημερομηνία Εξέτασης: 30/03/2023

Μέλη Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής:

- 1. Στρατή Σοφία,** Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής
- 2. Γάτσου Χρυσούλα,** Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής
- 3. Πολίτης Αναστάσιος,** Καθηγητής Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής
- 4. Γεωργάκη Αναστασία,** Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Αθηνών
- 5. Σταϊνχάουερ Ιάκωβος,** Καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών
- 6. Αναστασόπουλος Νίκος,** Καθηγητής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
- 7. Μπενάκη Άννα,** Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

Ο κάτωθι υπογεγραμμένος ΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ του ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, υποψήφιος διδάκτορας του Τμήματος Γραφιστικής & Οπτικής Επικοινωνίας της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών & Πολιτισμού του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής, δηλώνω ότι: «Είμαι συγγραφέας και δικαιούχος των πνευματικών δικαιωμάτων επί της διατριβής και δεν προσβάλλω τα πνευματικά δικαιώματα τρίτων. Για τη συγγραφή της διδακτορικής μου διατριβής δεν χρησιμοποίησα ολόκληρο ή μέρος έργου άλλου δημιουργού ή τις ιδέες και αντιλήψεις άλλου δημιουργού χωρίς να γίνεται αναφορά στην πηγή προέλευσης (βιβλίο, άρθρο από εφημερίδα ή περιοδικό, ιστοσελίδα κ.λπ.). Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του διδακτορικού διπλώματος μου».

Ο Δηλών
Κυριακόπουλος Κωνσταντίνος

Ευχαριστίες οφείλω
Σε όλους εκείνους που με βοήθησαν
και συνέβαλαν αποφασιστικά
στη δημόσια παρουσίαση της έρευνάς μου.

Αφιερώνεται σε σένα

*Και εσύ, καλή μου Αφροδίτη, αγαπητέ μου τρόμο,
φρέσκο λουλούδι της χάρις, μεγάλη θεά της ζωής μου,
όταν τα όμορφα μάτια σας θα διαβάσουν αυτές τις τρομακτικές γραμμές,
θέλετε να αφήσετε να πέσει μια σταγόνα από την ανακούφιση.
Αυτό μπορεί να ανακτήσει τη μακρά θλίψη της καρδιάς μου,
και δείξε τι θαυμάσια δύναμη έχει η ομορφιά σου.
Αυτό μπορεί να αποκαταστήσει μια καταραμένη μάχη με τον θάνατο.*

EDMUND SPENSER (1552 - 1599)

*... γιατί τ' αγάλματα δεν είναι πια συντρίμια,
είμαστε εμείς. Τ' αγάλματα λυγίζουν ελαφριά ...
καληνύχτα.*

Γιώργος Σεφέρης, «Κίχλη».

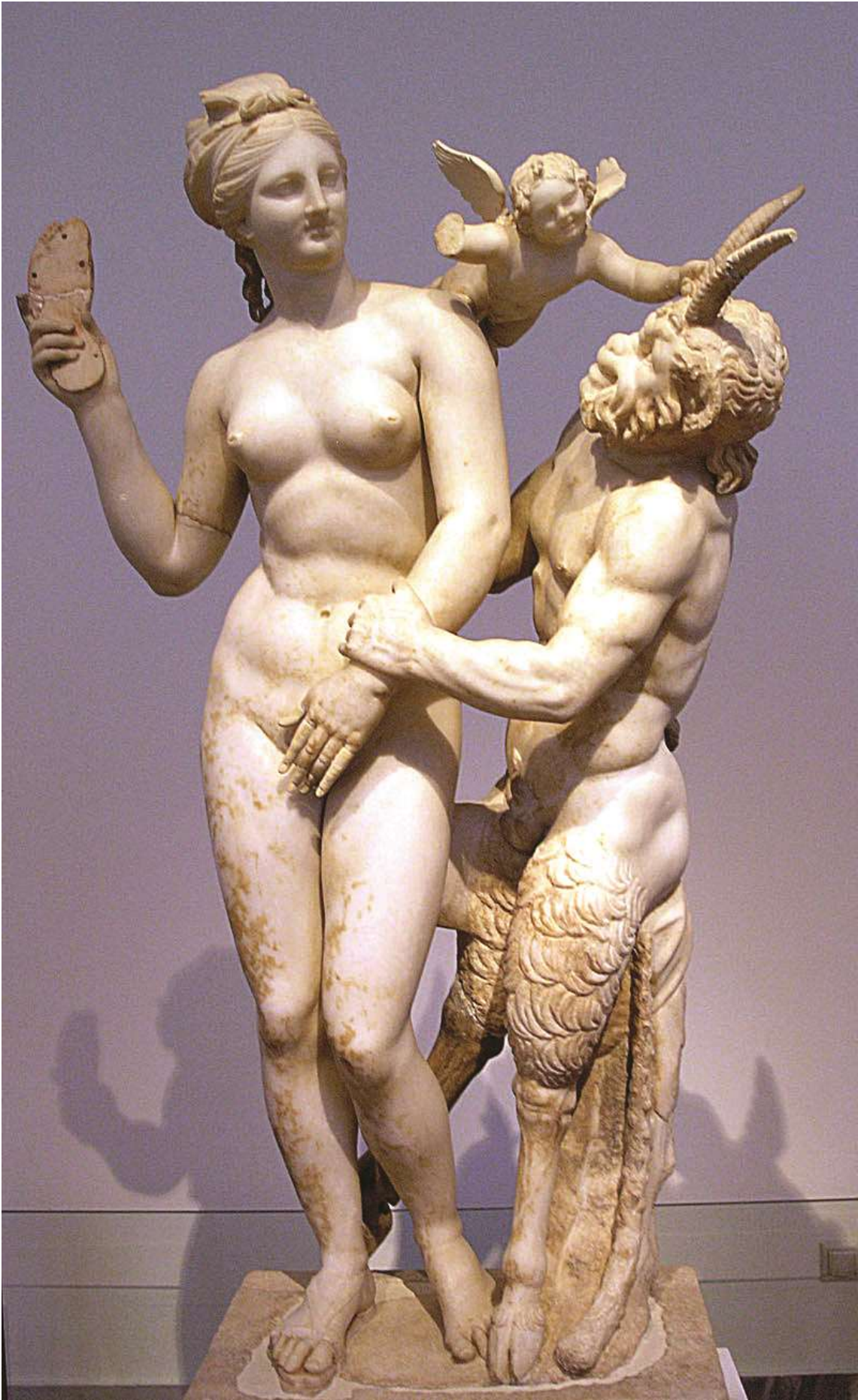
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ		19	
ABSTRACT		20	
ΣΤΟΧΟΙ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ		21	
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ		22	
ΔΟΜΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ		25	
ΠΡΩΤΟΤΥΠΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ - Η ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΗΣ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΓΝΩΣΗΣ –			
ΠΡΟΣΔΟΚΙΕΣ		33	
ΠΡΟΛΟΓΟΣ		35	
ΕΙΣΑΓΩΓΗ		40	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	1.	Τεχνουργήματα/ειδώλια της Αφροδίτης κατά την Προϊστορική εποχή	
	1. 1.	Οι όροι “Venus” και “Ειδώλιο” - Αναδρομή στην προϊστορική περίοδο	59
	1. 2.	Μετρήσεις σχετικά με την ελκυστικότητα των ειδωλίων της Αφροδίτης	63
	1. 3.	Παλαιολιθική – Μεσολιθική – Νεολιθική περίοδος (750.000 - 3.315 π.Χ.)	65
	1. 4.	Κατάλογος ειδωλίων Προϊστορικής Εποχής - Σύντομη περιγραφή	68
	1. 5.	Ταξινόμηση των ειδωλίων Venus βάσει του σχήματος	69
	1. 6.	Ταξινόμηση ειδωλίων Venus βάσει του υλικού κατασκευής τους	72
	1. 7.	Ποικιλομορφία ειδωλίων της Αφροδίτης και εναλλακτικές ερμηνείες	75
	1. 8.	Η απεικόνιση της «Μητέρας Θεάς» στην κουλτούρα Harappa	77
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	2.	Ανάλυση μορφής των αρχαιότερων προϊστορικών ειδωλίων (Venus)	
	2. 1.	Venus of Hohle Fels	79
	2. 2.	Venus of Galgenberg	80
	2. 3.	Venus of Dolni Vistonice	80
	2. 4.	Venus of Lespugue	81
	2. 5.	Venus of Willendorf	82
	2. 6.	Venus of Mal'ta	84
	2. 7.	Venus of Moravany	85
	2. 8.	Venus of Brasemprouy	85
	2. 9.	Venus of Laussel	86
	2. 10.	Venus of Avdeevo	87
	2. 11.	Venus of Gagarino	88
	2. 12.	Venus of Monruz	88
	2. 13.	Άλλα ειδώλια Προϊστορικής εποχής	
	2. 13. 1.	Venus of Kostenki	89
	2. 13. 2.	Venus of Çatal Höyük	90
	2. 13. 3.	Καθιστή γυναικεία μορφή (Μακεδονία) (Αρχαιότερη Νεολιθική εποχή)	91
	2. 13. 4.	Venus of Malta	92
	2. 13. 5.	Καθήμενη Αφροδίτη του Hradok (Σλοβακία)	93
	2. 13. 6.	Ανθρωπόμορφα και πτηνόμορφα αγγεία	96
	2. 13. 7.	Ερμαφρόδιτος	97
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	3.	Η Εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης πριν την κλασική Αρχαιότητα	
	3. 1.	Μεσοποταμία – Αίγυπτος	101
	3. 2.	Η Ίσιδα-Αφροδίτη στον ελληνικό χώρο	105
	3. 3.	Η Αφροδίτη της Κύπρου	112
	3. 4.	Η Αφροδίτη στην Κυκλαδική τέχνη	117
	3. 5.	Η Αφροδίτη ως Ασάρτη στη Μινωική Κρήτη	122
	3. 6.	Η εικονογραφία της Μεγάλης θεάς στον Μυκηναϊκό πολιτισμό	129
	3. 7.	Ερμηνεία και προέλευση του τύπου Αφροδίτης με τα υψωμένα χέρια	130
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	4.	Εικονογραφικοί τύποι Αφροδίτης στην κλασική ελληνική αρχαιότητα	
	4. 1.	Αφροδίτη ενδεδυμένη	135
	4. 2.	Αφροδίτη ημίγυμη - Argles - Αναδυόμενη - Στηριζόμενη σε πεσσο – Μήλου	136
	4. 3.	Αφροδίτη κουροτρόφος - Αφροδίτη οκλάζουσα	137

	4. 4.	Αφροδίτη αποσανδαλίζουσα	138
	4. 5.	Venus Pudica	140
	4. 6.	Venus Frejius	142
	4. 7.	Αγαλματίδια της Αφροδίτης στην αρχαιότητα	
	4. 7. 1.	Αγαλματίδιο Αφροδίτης τύπου Frejus	144
	4. 7. 2.	Αγαλματίδιο - Ειδώλιο Αφροδίτης	145
	4. 7. 3.	Ειδώλιο Αφροδίτης με κάτοπτρο	146
	4. 7. 4.	Κωδωνόσχημα ειδώλια Αφροδίτης	147
	4. 7. 5.	Γυναικεία ειδώλια στους πολιτισμούς των αυτοχθόνων της Β. και Ν. Αμερικής	148
	4. 7. 6.	Σύμβολα της θεάς - Μεταμορφώσεις της Αφροδίτης	
	4. 7. 6. α.	Η Αφροδίτη μέσα από τα ομηρικά έπη και την τέχνη των αρχαίων	149
	4. 7. 6. β.	Ανθρωπομορφικός πολυθεϊσμός	152
	4. 7. 6. γ.	Σύμβολα της Αφροδίτης - μεταμορφώσεις και φθορά στον χρόνο	154
	4. 7. 6. δ.	Η Αφροδίτη επί χελώνας	156
	4. 7. 6. ε.	Ουρανία και Πάνδημος Αφροδίτη	158
	4. 7. 6. στ.	Ιερός και Βέβηλος Έρωτας	161
	4. 7. 6. ζ.	Η Αφροδίτη της Κνίδου	165
	4. 7. 6. η.	Ρωμαϊκά αντίγραφα της Αφροδίτης της Κνίδου	168
	4. 7. 6. θ.	Η Αφροδίτη στην Πομπηία και στις ρωμαϊκές κτήσεις - Ομοιότητες – διαφορές	171
	4. 7. 6. ι.	Ομοιότητες και διαφορές στις τοιχογραφίες της Αφροδίτης της Πομπηίας	173
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	5.	Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε αγγεία - Η λατρεία της Αφροδίτης	
	5. 1.	Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε ανθρωπόμορφα αγγεία	178
	5. 2.	Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε λήκυθο	179
	5. 3.	Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε αρχαία κύλικα	182
	5. 4.	Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε αρχαία δακτυλίδια	182
	5. 5.	Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε αρχαίο αμφορέα ή άλλα αγγεία	183
	5. 6.	Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε αρχαία και σύγχρονα νομίσματα	185
	5. 7.	Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε ψηφιδωτά	187
	5. 8.	Η λατρεία της Αφροδίτης στην αρχαιότητα - Ιερή πορνεία	
	5. 8. 1.	Ιερή πορνεία και εταίρες	187
	5. 8. 2.	Ναοί και χώροι λατρείας της Αφροδίτης	190
	5. 8. 3.	Οι ιερόδουλες της Κορίνθου	193
	5. 8. 4.	Η εταίρα στην αρχαιότητα - το ιστορικό πλαίσιο	197
	5. 8. 5.	Η εταίρα και η ύγγα	200
	5. 8. 6.	Η θέση της γυναίκας - Οι εξουσίες των εταίρων στην αρχαιότητα	202
	5. 8. 7.	Ο μύθος περί Μεγάλου Αλεξάνδρου - Φυλλίδας και Αριστοτέλη	203
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	6.	Η εικονογραφία της Αφροδίτης στα χρόνια του Μεσαίωνα	
	6. 1.	Παλιές συμβάσεις και νέο ιδανικό	207
	6. 2.	Η σταύρωση της γυναίκας στον Μεσαίωνα - Η σταύρωση της Αφροδίτης	211
	6. 3.	Παράξενες απεικονίσεις σε αγγεία	213
	6. 4.	Ουρανία Κλίμακα της Αφροδίτης - Η Πλατωνική Κλίμακα του Έρωτα	214
	6. 5.	Οι Ερμηνείες των Ιουδαίων για την κλίμακα	217
	6. 6.	Οι Άθλοι των Ψυχών - Από την Αφροδίτη στην Παναγία	218
	6. 7.	Αποτροπαϊκές αναπαραστάσεις	220
	6. 8.	Η εικονογραφία της Αφροδίτης στην Αναγέννηση	
	6. 8. 1.	Από το γυμνό του Πραξιτέλη στην αναγέννησή του από τον Botticelli	226
	6. 8. 2.	Καλλιτέχνες που ακολούθησαν τον Botticelli	233
	6. 8. 3.	Οι τρεις Χάριτες	235
	6. 8. 4.	Εύα: ένα έργο πολυσημικό	240
	6. 8. 5.	Η Αφροδίτη στον γοτθικό βορρά	241
	6. 8. 6.	Η Αφροδίτη ως Μαρία Μαγδαληνή	242
	6. 8. 7.	Εικονογραφικός τύπος ξαπλωμένης Αφροδίτης	244
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	7.	Άλλοι καλλιτέχνες στον δρόμο του Botticelli	
	7. 1.	Raphael (Raffaello Sanzio da Urbino)	251
	7. 2.	Η Αφροδίτη του Leonardo da Vinci	253

	7. 3.	Οι Αφροδίτες του Tiziano (Vecellio)	255
	7. 4.	Correggio (Antonio Allegri da Correggio)	258
	7. 5.	Peter Paul Rubens	263
	7. 6.	Antoine Watteau	264
	7. 7.	Antonio Canova	265
	7. 8.	Η αρπαγή της Ευρώπης - Μια διαχρονική αλληγορία	266
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	8.	Συνδυάζοντας το γυμνό με τα μαθηματικά και τον γραφικό σχεδιασμό	
	8. 1.	Τα μαθηματικά στην τέχνη - Η «Χρυσή Τομή»	271
	8. 2.	Ο Κανόνας του Πολύκλειτου - Βιτρούβιος και «De Architectura»	272
	8. 3.	Ακολουθία Fibonacci - Ο όρος “Dipendenza” - Το γυμνό στην Αναγέννηση	274
	8. 4.	Leonardo Da Vinci - Γοτθικό γυμνό και αρχιτεκτονικό στυλ	275
	8. 5.	Η Χρυσή Τομή στο layout - Τα Fractals	276
	8. 6.	Το γυμνό ως μέτρο στην τέχνη - Θεωρίες της ομορφιάς	277
	8. 7.	Η τάση τελειοποίησης του έργου τέχνης - Το σώμα ως τέλεια μορφή	281
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	9.	Γυμνό, νευροαισθητική, αντιληπτική διαδικασία-Απεικόνιση της έκστασης	
	9. 1.	Ενσυναίσθηση και αισθητική - Οι τέχνες διδάσκουν την ενσυναίσθηση	286
	9. 2.	Γυμνό και γδυμένο (ξεγυμνωμένο) - Η γυμνή αλήθεια	290
	9. 3.	Από το ημίγυμνο στο γυμνό και το ξεγυμνωμένο	291
	9. 4.	Μερικούς αιώνες αργότερα - Μεταξύ ξεγυμνωμένου και γυμνού	293
	9. 5.	Το γυμνό στην “κοινωνία της διαφάνειας”	295
	9. 6.	Το «ντυμένο» γυμνό - Προέκταση της ομορφιάς - Βλέμμα που «ξεγυμνώνει»	297
	9. 7.	Το γυμνό της έκστασης	300
	9. 8.	Έκσταση - Η αφοσίωση των γυναικών στον Χριστό	301
	9. 9.	Αποτροπαϊκές απεικονίσεις – μυστήρια	305
	9. 10.	Απ’ τη Βαυβώ στο Υοπί: Μια αρχαία πολυπολιτισμική λατρεία	306
	9. 11.	Το γυμνό της έκστασης στην Αναγέννηση	307
	9. 12.	Το φεμινιστικό γυμνό - Γυναίκες δημιουργοί	312
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	10.	Η Εικονογραφία της Αφροδίτης της Μήλου - Μια ιδιαίτερη αναφορά	
	10. 1.	Η Αφροδίτη της Μήλου σαν λυγερή λεύκα στον κάμπο	316
	10. 2.	Η μορφή του έργου του Αγήσανδρου	317
	10. 3.	Ιστορικές και μυθολογικές αναφορές	319
	10. 4.	Η ανακάλυψη και η αρπαγή του γλυπτού	321
	10. 5.	Η συμπλοκή (Par la force brutale) - Η αντιπαράθεση των στόλων	322
	10. 6.	Η βίαιη μετοίκηση του αγάλματος στη Γαλλία	324
	10. 7.	Ο κατακερματισμός του αγάλματος	325
	10. 8.	Μια ψυχαναλυτική προσέγγιση στην εικονογραφία της Αφροδίτης της Μήλου	326
	10. 9.	Επιρροές της εικονογραφίας “Αφροδίτη της Μήλου” στην Οπτική Επικοινωνία	329
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	11.	Η εικονογραφία της Αφροδίτης της Μήλου στη διαφήμιση	
	11. 1.	Η Αφροδίτη στις Γραφιστικές εφαρμογές και τις Καλές Τέχνες	334
	11. 2.	Εφαρμογές της εικονογραφίας της Αφροδίτης της Μήλου στην τυποποίηση	335
	11. 3.	Εφαρμογές της εικονογραφίας της Αφροδίτης της Μήλου στη συσκευασία	
	11. 3. 1.	EVA (Lilique Parfums) - Venus opus oils - Venus De Milo coin box	336
	11. 3. 2.	Secret De Venus Perfume - Les Beaux Arts "Space Venus" - Venus de l' amour	337
	11. 3. 3.	Puig perfume - Beauty in Chelsea	338
	11. 3. 4.	Προϊόντα Γεροσκήπου	338
	11. 3. 5.	Aphrodite gogreek® Ouzo - Ouzo Aphrodite “Barbayannis”	339
	11. 3. 6.	Venus Development	340
	11. 3. 7.	La Vita: Καταχώρηση	340
	11. 3. 8.	Αφίσα για παράσταση της Βασιλικής Ακαδημίας	341
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	12.	Εκθέσεις για την Αφροδίτη	
	12. 1.	Η έκθεση στην Royal Academy of Arts του Λονδίνου	342
	12. 2.	Η έκθεση «Αναβιώνοντας τις Αιγαιακές ενδυμασίες Ύστερης Εποχής Χαλκού»	344
	12. 3.	Έκθεση «Παράδοση Αφροδίτη»: το σημείωμα των επιμελητριών	345

	12. 4.	Έκθεση του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών	348
	12. 5.	Η έκθεση “Αφροδίτη των κουρελιών” - Il viaggio della Dea	350
	12. 6.	Η έκθεση στο Palais des Beaux-Arts των Βρυξελλών	351
	12. 7.	Άλλες εκθέσεις	352
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	13.	Η εικονογραφία της Αφροδίτης στον 19ο, 20ό και 21ο αιώνα - Οι επιρροές της στη Γραφιστική και την Οπτική Επικοινωνία	
	13. 1.	Η σύγχρονη Αφροδίτη χωρίς πρότυπα	361
	13. 2.	Η εικονογραφία της Αφροδίτης στον φιλοτελισμό	362
	13. 3.	Η Αφροδίτη στις Πρωτοπορίες και το Bauhaus	363
	13. 4.	Η Αφροδίτη στο Dada	365
	13. 5.	Η Αφροδίτη των σουρεαλιστών	368
	13. 6.	Η ειρωνική Αφροδίτη του Félicien Rops και η παχουλή του Botero	375
	13. 7.	Η ομορφιά στη σύγχρονη εποχή - Η Αφροδίτη στη διαφήμιση μόδας	376
	13. 8.	Η Αφροδίτη μεταμορφώνεται σε Barbie	380
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	14.	Η Αφροδίτη στον Μεσοπόλεμο και στη Μεταπολεμική περίοδο	
	14. 1.	Η εικονογραφία της Αφροδίτης στον Μεσοπόλεμο	387
	14. 2.	Η εικονογραφία της Αφροδίτης στη Μεταπολεμική περίοδο	390
	14. 3.	Η βιομηχανική (ανα)παραγωγή της Αφροδίτης και η Μαζική κουλτούρα	392
	14. 4.	Η Αφροδίτη στις Εφαρμοσμένες και τις Καλές Τέχνες στον 20ό και 21ο αιώνα	399
	14. 5.	Η Αφροδίτη στο Μεταμοντέρνο	406
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	15.	Η Αφροδίτη στη νέα τεχνολογική πραγματικότητα	
	15. 1.	Τέχνη και Νέες Τεχνολογίες	413
	15. 2.	Ο προβληματισμός θεωρητικών και καλλιτεχνών για το φυσικό και το τεχνητό	414
	15. 3.	Πώς παρουσιάζεται η πραγματικότητα σήμερα	417
	15. 4.	Η εικονογραφία της Αφροδίτης για μια ακόμη φορά επαναπροσδιορίζεται	418
	15. 5.	Στοχεύοντας στη μελέτη και τη διατήρηση της κληρονομιάς της τέχνης	425
	15. 6.	Η Αφροδίτη στην Glitch Art (Τέχνη του λάθους)	425
ΣΥΖΗΤΗΣΗ			428
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ			437
ΤΙ ΠΡΟΣΦΕΡΕΙ Η ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΗΣ ΘΕΑΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ			454
ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ			455
ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ			455
ΕΠΙΛΟΓΟΣ			457
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ			460



Περίληψη:

Αντικείμενο της παρούσας διατριβής είναι η μελέτη της εικονογραφίας της θεάς Αφροδίτης βάσει της σημειολογικής ανάλυσης, δηλαδή η μελέτη του θέματος, ή της σημασίας των αναπαραστάσεων της θεάς μέσα από έργα καλλιτεχνών σε αντιδιαστολή με τη μορφή τους. Διερευνάται η αναπαράσταση του γυναικείου σώματος ως λατρευτής μητέρας θεάς, προτύπου ομορφιάς ή αντικειμένου επιθυμίας. Η εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης παρότι κατ' ουσίαν αφορά περισσότερο την ιστορική εποχή, καλύπτει όλες τις χρονικές περιόδους διάρκειας εκατοντάδων χιλιάδων ετών από την εμφάνιση των πρώτων τέχνηργων μέχρι των ημερών μας, της εικονικής πραγματικότητας. Η διεπιστημονικής προσέγγισης εργασία, μεγάλου εύρους και πολλών θεματικών ενοτήτων, δεν αναπτύσσεται με δομή αυστηρής συνοχής, αλλά μάλλον με διάθρωση συνδυαστική.

Το ενδιαφέρον εστιάζεται στις προσλαμβάνουσες μέσα από τη διαδικασία αποκωδικοποίησης της εικόνας τόσο στη ρεαλιστική της όσο και στην αφαιρετική της απόδοση. Μελετάται το υλικό ως συμπληρωματικό στοιχείο και με τη βοήθεια της σημειωτικής ανάλυσης της μορφής και της συγκριτικής μελέτης προσδοκάται η τεκμηρίωση της συμβολής της εικονογραφίας της Αφροδίτης και της επιρροής που άσκησε στο έργο καλλιτεχνών των Εφαρμοσμένων Τεχνών, της Οπτικής Επικοινωνίας αλλά και στη συγκρότηση της κοινωνικής μνήμης και των πολιτισμικών ταυτοτήτων διαχρονικά. Η εικονογραφία της Αφροδίτης είναι ένας ισχυρός κρίκος, που συνδέει τις επικοινωνιακές αναζητήσεις του ανθρώπου από αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι και σήμερα.

Η κοινωνική συνιστώσα στον καθορισμό της εικόνας του γυμνού γυναικείου σώματος, όπως αποδίδεται μέσω της αναπαραστατικής τέχνης, βρίσκεται στο επίκεντρο αυτής της εργασίας. Η κοινωνική συγκρότηση είναι βασικός παράγοντας που διαμορφώνει την ενσυναίσθηση, η οποία οδηγεί στην αντιληπτική διαδικασία, την αντίληψη του σώματος και τον καθορισμό του περιεχομένου του. Στη συζήτηση σχετικά με τα κριτήρια συγγένειας ή ταύτισης μορφών έργων ή περιεχομένου ανοίγει ένα ευρύ πεδίο προβληματισμού με φιλοσοφικό ενδιαφέρον. Πώς αναδιατυπώνεται ή επαναπροσδιορίζεται το ωραίο, ποια είναι η αντιληπτική διαδικασία πρόσληψής του στις ημέρες μας;

Η έρευνα επεκτείνεται στη μελέτη της εικονογραφίας της Αφροδίτης στη νέα τεχνολογική πραγματικότητα με τις νέες μορφές επικοινωνίας, τόσο στο πλαίσιο των ΤΠΕ όσο και στον χώρο της εικονικής πραγματικότητας. Η διατριβή ολοκληρώνεται με μια μικρή αναφορά στην εικονογραφία της Αφροδίτης στον χώρο της Glitch Art (Τέχνη του λάθους). Τέλος, αξιολογούνται τα συνολικά δεδομένα και γίνονται συγκρίσεις με θέσεις άλλων ερευνητών, ενώ συνεκτιμάται και το συγγραφικό υλικό που αναφέρεται στη βιβλιογραφία.

Λέξεις κλειδιά:

Εικονογραφία, Αφροδίτη, μορφή, περιεχόμενο, κάλλος, γυμνό, ξεγυμνωμένο, ειδώλιο, αγαλματίδιο, γλυπτό, μεταμόρφωση, αλληγορία, αποτροπαϊκό, θεά, μητέρα, ιερό, ιερόδουλη, ενσυναίσθηση, αντίληψη, έκσταση, εικονικό, λάθος.

Absract

The subject of the present thesis is the study of the iconography of the goddess Aphrodite based on the semiological analysis, is the study of the form, or the meaning of the goddess representations, through the works of artists in contrast to their form. The representation of the female body as an adoring mother goddess, model of beauty or object of desire is investigated. The iconography of the goddess Aphrodite, although essentially more about the historical era, covers all time periods of hundreds of thousands of years, from the appearance of the first artifacts to our days of virtual reality. The interdisciplinary work, with a wide range and many thematic units, is not developed with a coherent structure, but rather with a combinatory structure. The focus is on the receptive media through the process of decoding the image in both its realistic and abstract performance.

The material is studied as a complementary element, and with the help of the semiotic analysis of the form and the comparative study, it is expected to document the contribution of the iconography of Aphrodite and the influences it exerted on the work of artists of the Applied Arts, Visual Communication, as well as on the formation of social memory and cultural identities throughout time.

The iconography of Aphrodite is a powerful link that connects the communicative quests of man from ancient times until today. The social component in determining the image of the naked female body, as rendered through representational art, is at the heart of this work. Social constitution is a key factor shaping empathy, which leads to the perceptual process, the perception of the body and the determination of its content. In the discussion about the criteria of kinship or identification of forms of artworks or content opens up a wide field of reflection with philosophical interest. How is the beautiful reformulated or redefined, what is the perceptual process of receiving it nowadays? The research concludes with the study of the iconography of Aphrodite in the new technological reality with the new forms of communication, both in the context of ICT and in the field of virtual reality. The thesis concludes with a small reference to the iconography of Aphrodite in the field of Glitch Art. Finally, the overall data are evaluated and comparisons are made with the positions of other researchers, while the written material mentioned in the literature is taken into account.

Keywords:

Iconography, Aphrodite, form, content, beauty, naked, naked, figurine, statuette, sculpture, metamorphosis, allegory, apotropaic, goddess, mother, sanctuary, prostitute, empathy, perception, ecstasy, virtual, Glitch.

Στόχοι της διατριβής:

«Το πολιτισμικό περιεχόμενο» που επωμίζεται η καλλιτεχνική έκφραση σε σχέση με την εικονογραφία της Αφροδίτης φιλοδοξεί να αναδείξει η παρούσα διατριβή μέσω της σημειολογίας και της σημειωτικής της εικόνας, δηλαδή τη σημειολογική ανάλυση, την κατανόηση και καταγραφή των σημαντικότερων στοιχείων της εικονογραφίας της θεάς Αφροδίτης από την Προϊστορική εποχή μέχρι σήμερα, και την επιρροή που άσκησε στη Γραφιστική και την Οπτική Επικοινωνία στις ημέρες μας. Ακολουθώντας, η έρευνα στοχεύει στην ανάλυση των σύγχρονων αντιλήψεων με τις συνυπάρχουσες αναφορές, ώστε να διερευνηθούν τα εικαστικά σχήματα, τα οποία παρουσιάζονται στην απεικόνιση της θεάς, αλλά και να διερευνήσει πώς και γιατί η απεικόνιση της σαγηνευτικής θεάς στο πέρασμα των αιώνων πλησιάζει ή απομακρύνεται από τη μορφή των πραγματικών γυναικών. Επιμέρους στόχοι της εργασίας είναι:

1. Η διεξοδική μελέτη και σύγκριση των απεικονίσεων του γυμνού ή ημίγυμνου γυναικείου σώματος, που ουσιαστικά αντιπροσωπεύει η θεά Αφροδίτη με τις αναρίθμητες μεταμορφώσεις της από τη μακρινή προϊστορική περίοδο μέχρι σήμερα.
2. Η συγκέντρωση και αξιολόγηση των πληροφοριών που προσφέρονται, ώστε να γίνει κατανοητή η σχέση μορφής και περιεχομένου για κάθε εξεταζόμενο έργο τέχνης μέσω της σημειολογικής ανάλυσης με απώτερο στόχο τη σύγκριση των απεικονίσεων.
3. Η τεκμηρίωση των εννοιών «ωραίο», «κάλλος», «υψηλό», όπως εκφράζεται μέσα από την εικονογραφία της Αφροδίτης και η ερμηνεία της αντιληπτικής διαδικασίας που συντελείται για τη δόμηση και κατανόηση των εννοιών αυτών.
4. Η ανάδειξη της δυναμικής και της επιρροής της εικονογραφίας της στη σύγχρονη Γραφιστική και την Οπτική επικοινωνία γενικότερα, καθώς και η συμβολή της στον χώρο της διαφήμισης.
5. Η εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τις σημειολογικές προεκτάσεις της απεικόνισης, την αντίληψη του γυμνού γυναικείου σώματος, τη συσχέτιση της εικονογραφίας της θεάς με θεούς και μυθολογικούς ή σύγχρονους περιστασιακούς ήρωες μέσα από τη συγκριτική μελέτη της τυπολογίας. Ουσιαστικά, την αποκωδικοποίηση των σημείων και την ερμηνεία του περιεχομένου που οδήγησαν στη διαμόρφωση των τελικών συμπερασμάτων.

Ένας ακόμη στόχος της διατριβής είναι η κατανόηση της σχέσης που διέπει τον μύθο, το κείμενο και την εικόνα, παράλληλα με την απάντηση στο ερώτημα αν και κατά πόσον η μελέτη αυτή μπορεί να αποκαταστήσει ή να διαφοροποιήσει μέρος των απολεσθέντων σημείων της εικονογραφίας της Αφροδίτης και να συντελέσει στην ανασύνθεση της ολικής της εικόνας. Πέραν τούτου, να συνεισφέρει με τρόπο συστηματικό στον εμπλουτισμό της γνώσης σχετικά με την εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης και τις μεταμορφώσεις της.

Μεθοδολογία

Η έρευνα βασίζεται στη συγκέντρωση και μελέτη του υπάρχοντος εικονογραφικού υλικού, στις αρχαίες και σύγχρονες αναφορές κειμένων, στη σχετική βιβλιογραφία, στην αναζήτηση των βασικών εικαστικών σχημάτων της θέας Αφροδίτης και την ομαδοποίησή τους. Η οργανωμένη μελέτη και η θεωρητική υποστήριξη των μέσων που χρησιμοποιεί η μεθοδολογία συνεισφέρει στην ανάδειξη των πρακτικών εφαρμογών του θεωρητικού σκέλους της μελέτης. Θέτει ως προϋπόθεση τον σαφή καθορισμό του αντικειμένου και τα βήματα ανάπτυξης της έρευνας, ενώ αποβλέπει στην εγκυρότητα της αποκτώμενης γνώσης που θα προκύψει από τις απαντήσεις στα ακριβή ερωτήματα και τις αντίστοιχες ερμηνείες. Τρία είναι τουλάχιστον τα βασικά “concepts” τα οποία προσεγγίζει η έρευνα:

- α) Η εικονογραφία της Αφροδίτης από τα προϊστορικά χρόνια μέχρι σήμερα,
- β) Η σημειολογική ανάλυση της εικονογραφίας της και
- γ) Η επιρροή της στο σύγχρονο Design και την Οπτική Επικοινωνία.

Η μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε διακρίνεται ως:

Συγκριτική. Με τη συγκριτική μέθοδο μελετώνται ομοιότητες, επιρροές ή αποκλίσεις απεικονίσεων της Αφροδίτης στο πέρασμα του χρόνου. Ερμηνεύονται τα δεδομένα μέσω της αντιπαραβολής και της σύγκρισης.

Μελετήθηκαν περισσότερα από 20.000 έργα και τέχνηρα όλων των περιόδων. Η έρευνα στηρίχτηκε στην *προσέγγιση των έργων με βάση τη χρονολογική παρουσία τους, τη συγγένεια και την τυπολογική τους κατάταξη*. Μελετήθηκε το υλικό κατασκευής τους, ενώ με τη συγκριτική μέθοδο εξετάστηκε διεξοδικά η αλληλεπίδραση και η συγγένειά τους. Το γνωστό ως σήμερα υλικό των ειδωλίων και αγαλματιδίων της Αφροδίτης που εξετάζεται, χρονολογείται κατ’ αρχήν πριν από 700.000 χρόνια (ή 400.000 χρόνια), ενώ από την τρίτη χιλιετία π.Χ. και μέχρι την κλασική αρχαιότητα το υλικό πολλαπλασιάζεται. Από το υλικό αυτό συγκεντρώνονται στοιχεία που στοχεύουν στην κατανόηση της σχέσης των έργων Ελλήνων και μη καλλιτεχνών αλλά και της φιλοσοφίας των έργων τους. Γίνεται συσχέτιση του θέματος με παράγοντες που το επηρεάζουν και εντάσσονται τα συμφοραζόμενα στο εξεταζόμενο έργο.

Ποιοτική. Βάσει της ποιοτικής μεθόδου καταγράφονται οι τεχνικές οι οποίες μπορούν να δώσουν απαντήσεις στο «πώς» και «γιατί». Στην περίπτωση της εικονογραφίας το βάρος πέφτει στην ανάλυση της μορφής και του περιεχομένου που απέχει από τη συνηθισμένη παρατήρηση, αφού έχει σαφώς καθορισμένο αντικείμενο και σύστημα καταγραφής (πίνακες, σημειολογικά στοιχεία κ.λπ.). Ερμηνευτικά εξετάζονται ιστορικές, λογοτεχνικές και μυθολογικές αναφορές, ανιχνεύεται η προέλευση του εξεταζόμενου έργου τέχνης και εντάσσεται στο εκάστοτε κοινωνικό/πολιτισμικό πλαίσιο. Με τη μέθοδο της εικονολογικής προσέγγισης μελετάται το γενικότερο πολιτισμικό πλαίσιο του χώρου και της εποχής μέσα στην οποία εντάσσεται το έργο. Με βάση τα σημειολογικά στοιχεία γίνεται αποκρυπτογράφηση των κωδίκων, ενώ με αντικειμενικότητα και συστηματική προσέγγιση γίνεται η ανάλυση ή σύνθεση του περιεχομένου.

Αναλυτική. Στην αναλυτική προσέγγιση του θέματος διατυπώνονται υποθέσεις, συλλέγονται και επεξεργάζονται δεδομένα, διερευνώνται τα ερωτήματα και εξετάζεται η επαλήθευση των υποθέσεων, η ερμηνεία των ευρημάτων και προκύπτει η συζήτηση των πορισμάτων.

Η έρευνα είναι διεπιστημονική, καθότι μόνο έτσι μπορούν να ερμηνευτούν στοιχεία της εικονογραφίας, μέσω της **έρευνας πεδίου** αλλά και της **κριτικής ανάλυσης** χαρακτηριστικών παραδειγμάτων. Τα επιστημονικά πεδία που ενδιαφέρουν την έρευνα είναι:

- Της **σημειολογίας**, που αποτελεί τον κορμό της εργασίας, αναλύοντας τους κώδικες επικοινωνίας σχετικά με το γυμνό γυναικείο σώμα και μάλιστα στην περίπτωση της πολυσύνθετης Αφροδίτης.
- Της **φιλοσοφίας**, που μπορεί να εξηγήσει τις κοινωνικές αντιλήψεις οι οποίες διέπουν και καθορίζουν το γυναικείο σώμα.
- Της **ψυχολογίας**, που προσφέρει τα εργαλεία ανάγνωσης της εικόνας μέσω της κατανόησης των εσωτερικών λειτουργιών του ατόμου και των διεργασιών συνειδητού και ασυνείδητου σχετικά με τη συμπεριφορά και την έκφραση του θηλυκού στη σεξουαλική του διάσταση.
- Της **ιστορίας της Τέχνης**, που καταγράφει τις εκάστοτε αισθητικές διαφοροποιήσεις που προκύπτουν από το κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον και τις τεχνολογικές εξελίξεις κάθε εποχής.

Σήμερα, η έρευνα για την ερμηνεία ενός έργου τέχνης διαθέτει ένα ευρύτατο πεδίο γνώσης, από τον πρωτόγονο Μυστικισμό, την εβραϊκή Καμπαλά, τα σύμβολα των Πυθαγορείων, τη γεωμετρία και τα σύμβολα θρησκειών, μέχρι τις ερμηνείες των μύθων και των ονείρων. Η επιστήμη της ψυχολογίας και της κοινωνιολογίας με τις θεωρίες τους δίνουν αξία αντικειμενικότητας στον καλλιτεχνικό στοχασμό.

Στην παρούσα διατριβή αξιοποιούνται οι πηγές που προσφέρουν υλικό, η διεπιστημονική βιβλιογραφία και το διαδίκτυο, πάνω στις οποίες στηρίχτηκε τόσο η παθητική όσο και εμπειρική παρατήρηση. Οργανώνεται η ιεράρχηση της ύλης, αποκωδικοποιούνται οι μορφές και καταχωρούνται τα πορίσματα, ώστε να αποτελέσουν το υπόβαθρο για τη δομή της εργασίας. Για την πληρέστερη συγκριτική προσέγγιση απαιτείται η **έρευνα πεδίου** στις παρατηρήσεις για κάποιες εκδοχές του γυμνού γυναικείου σώματος σε συσχετισμό με ιστορικά στοιχεία, για τη διασφάλιση της αρτιότερης κριτικής θεώρησης.

Η έρευνα, που εστιάζει στην κριτική ανάλυση παραδειγμάτων, οργανώνεται σύμφωνα με την τυπολογική κατάταξη της μορφής των έργων, όπως: στον τύπο της *στεατοπυγικής Αφροδίτης*, της *οκλάζουσας*, της *αποσανδαλίζουσας*, της *κουροτρόφου*, της *ξαπλωμένης*, της *επικαθήμενης*, της *θεικής/ουρανίας* ή της *πανδήμου* κ.λπ. Άλλη κατηγοριοποίηση που ορίζει η μεθοδολογία και σχετίζεται με τα αγαλματίδια της Αφροδίτης γίνεται με βάση το μέγεθος και το υλικό κατασκευής τους. Ένα ακόμη σκέλος της μεθοδολογίας στηρίζεται στην κατάρτιση πινάκων αναφοράς που διευκολύνει τη μελέτη, ενώ ο τεράστιος αριθμός των προς μελέτη απεικονίσεων καθιστά αναγκαία τη σχολαστική επιλογή κατάταξης με βάση το υλικό και άλλα χαρακτηριστικά τους.

Πέραν της τυπολογικής κατάταξης των έργων, η μελέτη πραγματοποιείται βάσει της χρονολογικής περιόδου στην οποία ανήκουν, καθώς και της αντιστοίχισης έργων της ίδιας τυπολογίας αλλά διαφορετικών περιόδων. Για την καλύτερη ερμηνεία του περιεχομένου, η μεθοδολογία απαιτεί τη συσχέτιση των αναφορών, των δοξασιών και των αντιλήψεων κάθε εποχής στην οποία εντάσσεται το προς εξέταση έργο. Γι' αυτό απαιτείται εκτενής αναφορά στο ιστορικό και μυθολογικό υπόβαθρο κάθε έργου και στις ιδιαίτερες συνθήκες κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε. Προς τούτο κρίνεται απαραίτητο να επεκταθεί αυτή η αναφορά και

να προβληθεί κάθε αντικρουόμενη, αντιφατική άποψη, ή καταγραφή γεγονότων και εικονογραφικών αναλύσεων που εμπλουτίζουν την έρευνα και οδηγούν με μεγαλύτερο σκεπτικισμό στην εξαγωγή όσο το δυνατόν ασφαλέστερων συμπερασμάτων.

Ως προέκταση αυτών, η μεθοδολογία κάνει χρήση της κλίμακας, γιατί η ερμηνεία του γυμνού απαιτεί στοχαστική διεύρυνση και κλιμακωτή αναφορά συγγενικών μορφικών απεικονίσεων, ώστε να διερευνηθεί κάθε λεπτή εκφραστική απόκλιση που σηματοδοτεί και διαφορετική ερμηνεία. Ακολουθεί η εξαγωγή συμπερασμάτων.

Δομή της εργασίας

Η διατριβή είναι διατεταγμένη σε θεματικές ενότητες, ενώ έγινε προσπάθεια να παρουσιαστεί η έρευνα με χρονολογική σειρά, ώστε να αναδειχθεί η εξελικτική πορεία της εικονογραφίας της Αφροδίτης. Ωστόσο, δεν τηρήθηκε αυστηρή γραμμικότητα, αφού πολλά από τα έργα έπρεπε να έρθουν σε αντιπαραβολή με συγγενικά έργα άλλης εποχής, ώστε να γίνει η απαραίτητη σύγκριση και άλλες παρατηρήσεις. Στα 15 κεφάλαια της διατριβής συμπεριλαμβάνονται και οι σχετικές εικόνες με στόχο την καλύτερη παρουσίαση της έρευνας, αφού εικόνες και κείμενο είναι αναπόσπαστο μέρος της ερμηνευτικής προσέγγισης του θέματος. Πρόκειται για ταυτόχρονη ανάγνωση αλφαβητικού και οπτικού κειμένου. Έτσι, κρίθηκε ότι δεν εξυπηρετεί η χρήση παραρτήματος εικόνων.

Η διάρθρωση των 15 κεφαλαίων με χρονολογική σειρά αναφοράς:

Στην *εισαγωγή* γίνεται η απαραίτητη αναφορά στην Εικονογραφία και την Οπτική επικοινωνία, που δομείται με βάση το οπτικό κείμενο, τη γραμματική και το συντακτικό του, ενώ εξετάζεται και η έννοια της μορφής του έργου τέχνης. Παρουσιάζεται η μεθοδολογία ανάγνωσης του έργου τέχνης (εικονογραφική-εικονολογική) και προσδιορίζεται η σημειωτική της εικόνας που με τη χρήση κωδίκων θέτει σε εκκίνηση την επικοινωνιακή διαδικασία.

Ακολουθεί μια αναφορά στο έργο του Πολύκλειτου σχετικά με τη θεωρία του *ωραίου* και τον περίφημο *Κανόνα* του. Στη συνέχεια αναδεικνύεται ο «ωραίος ρυθμός» του Πραξιτέλη που εφάρμοσε στην πράξη τις καινοτομίες του Πολύκλειτου και τις μαθηματικές αναλογίες. Ακολούθησε η μελέτη της εικονογραφίας της θεάς στη βάση μιας νέας ανθρωπιστικής αντίληψης σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος βρίσκεται στο κέντρο του σύμπαντος. «*Εννοιολογικός ρεαλισμός*» θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η νέα αυτή αντίληψη.

Στο *πρώτο κεφάλαιο* καταγράφονται τα τεχνουργήματα/ειδώλια της Αφροδίτης κατά την Προϊστορική εποχή και επεξηγούνται οι όροι “*Venus*” και “*Ειδώλιο*”. “*Venus*” ή “*Αφροδίτες*” ονομάστηκαν εκ των υστέρων από τους “*προϊστορικούς*” ανθρωπολόγους (μάλλον κατ’ ευφημισμόν) μικρά πέτρινα ειδώλια ή γλυπτά από οστά μαμούθ - κυρίως του τάρανδου. Στο ίδιο κεφάλαιο συντάσσεται σχετικός πίνακας με μια σύντομη περιγραφή τους. Γίνεται ταξινόμηση των ειδωλίων *Venus* με βάση το σχήμα και το υλικό κατασκευής τους. Ερμηνεύονται διάφοροι τύποι ειδωλίων της Αφροδίτης σε διαφορετικούς πολιτισμούς.

Ακολουθεί η ταξινόμηση των ειδωλίων βάσει της χρονολογικής περιόδου στην οποία ανήκουν, ώστε με την ανάλυση της μορφής και τη μεταξύ τους σύγκριση τόσο των προϊστορικών έργων όσο και αυτών της αρχαιότητας να διατυπωθούν υποθέσεις σχετικά με τα κοινά ή διαφορετικά χαρακτηριστικά τους. Επιχειρείται η διάκριση ανάμεσα στα προϊστορικά ειδώλια που χαρακτηρίζονται από σχετική αμφισημία, αφού κανείς δεν μπορεί να απαντήσει με βεβαιότητα για το περιεχόμενό τους, καθόσον άλλοτε παρουσιάζονται με χρηστικό περιεχόμενο και άλλοτε ως φορείς μητριαρχικών αναφορών ή και σεξουαλικών/ερωτικών αναπαραστάσεων. Στα ειδώλια της ιστορικής περιόδου, η ερμηνεία τους φαίνεται πιο προσιτή για τον ερευνητή. Ειδώλια αναθηματικά, αφιερωμένα σε ιερά, και ειδώλια ταφικά ερμηνεύτηκαν και από τα συννευρήματά τους και την ιστορία τους.

Στο *δεύτερο κεφάλαιο* γίνεται ανάλυση της μορφής αντιπροσωπευτικών προϊστορικών ειδωλίων. Παρουσιάζονται χαρακτηριστικά παραδείγματα που ενισχύουν την έρευνα, αφού προσφέρουν περισσότερα συγκριτικά στοιχεία. Στην εποχή εκείνη το ερωτικό και το ιερό

ήταν άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους, γι' αυτό ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης θέλησε να δημιουργήσει έργα που θα είχαν κάποια σκοπιμότητα, να ασκήσει μέσω αυτών *μαγική επιρροή* στην ανθρώπινη *γονιμότητα*. Έτσι, φιλοτέχνησε τις λεγόμενες *προϊστορικές Αφροδίτες*. Ως πρώτοι καλλιτέχνες φέρονται οι *άνθρωποι του ταράνδου*, δηλαδή της γλυπτικής περιόδου των προϊστορικών έργων. Πιστεύεται ότι η καλλιτεχνική έκφραση αυτής της περιόδου δεν αποτελεί πραγματική καλλιτεχνική εκδήλωση, αλλά γεννιέται απ' την ανάγκη μαγικής προσέγγισης των πραγμάτων, ή από θρησκευτικά κίνητρα ή, ακόμη, να αντιπροσωπεύουν την ιδέα για το αισθητικό ιδεώδες της εποχής. Τέτοιες γυναικείες μορφές βρέθηκαν στη Γαλλία, στη Μάλτα και κατά τη νεότερη παλαιολιθική περίοδο στη Θεσσαλία.

Στο *ίδιο κεφάλαιο* καταγράφονται και άλλα ειδώλια της Προϊστορικής εποχής, όπως του *Kostenki*, της ξεχωριστής στεατοπυγικής *Catal Höyük* και της αντίστοιχης *Καθιστής γυναικείας μορφής* που βρέθηκε στη Μακεδονία. Ακολουθεί η επίσης καθήμενη Αφροδίτη του *Hradok* (Σλοβακία) καθώς και ανθρωπόμορφα ή πτηνόμορφα αγγεία της εποχής εκείνης και μια σύντομη αναφορά στη μορφή του Ερμαφρόδιτου.

Στο *τρίτο κεφάλαιο* εξετάζεται η εικονογραφία της Αφροδίτης πριν την κλασική αρχαιότητα σε χώρες κυρίως της ανατολικής Μεσογείου. Ερευνάται το ιστορικό πλαίσιο και οι δοξασίες των λαών σε σχέση με τη *Μητέρα Θεά Γη*, τη *Θεά των Όφρων* και άλλες εκδοχές της εικονογραφίας της θεάς είτε ως Istar είτε με οποιαδήποτε άλλη ονομασία. Στις αναπαραστάσεις αυτές κυριαρχεί ο σεβασμός και η ερωτική μαγεία για την επιβίωση και την αναπαραγωγή. Σύμφωνα με τον «σεξουαλικό μύθο» το θηλυκό αντλεί τη σεξουαλικότητά του από τη σαγήνη και την αποπλάνηση πέρα από κάθε έμφυλη παρουσία ή την ισχύ του αρσενικού. Ενώ αναγνωρίζεται η αιώνια ερωτική έλξη της θεάς, καταγράφονται και οι ασάφειες της εικονογραφίας της Αφροδίτης, η οποία χαρακτηρίζεται από ένα είδος πολυθεϊσμού. Υπογραμμίζεται η πολυδυναμία της, ως θεάς όχι μόνο της αγάπης, του σεξ, της γονιμότητας και της αφθονίας, αλλά και ως θεάς του πολέμου, της τέχνης, της πολιτικής και πολλών ακόμη δραστηριοτήτων.

Γίνεται περιγραφή των απεικονίσεων της Αφροδίτης στην Κύπρο, οι οποίες υποδεικνύουν μια σειρά επιρροών από άλλες περιοχές ακόμη και άλλες θεότητες. Περιγράφεται επίσης η διάδοση της λατρείας της Αφροδίτης από τη γενέτειρά της, την Κύπρο, έως την αρχαία Ρώμη. Διερευνάται η πολλαπλότητα που διακρίνεται στην ταυτότητά της μέσα από την εικόνα της *Παφίας Αφροδίτης*, της περίφημης *Κνιδίας* του Πραξιτέλη αλλά και υπό το πρίσμα του *Συμποσίου* του Πλάτωνα, στο οποίο διατυπώνεται μια αφηρημένη αντίληψη της ομορφιάς.

Στο *τέταρτο κεφάλαιο* παρουσιάζονται οι εικονογραφικοί τύποι της Αφροδίτης στην κλασική αρχαιότητα και γίνεται ανάλυση της στάσης, του ύφους και της σχετικής ιστορίας κάθε τύπου. Οι εικονογραφικοί αυτοί τύποι επαναλαμβάνονται σταθερά από τη ρωμαϊκή περίοδο και την Αναγέννηση μέχρι και τη σύγχρονη εποχή. Ιστορικές, φιλολογικές και ποιητικές αναφορές από την αρχαιότητα και τη σύγχρονη συγγραφική δραστηριότητα προβάλλονται για να ερμηνεύσουν την πολυσύνθετη πλέον εικόνα της και να υμνήσουν το γυναικείο σώμα.

Παρουσιάζονται αγαλματίδια της Αφροδίτης της αρχαιότητας με αναφορά στον τύπο κατάταξής τους. Αντιπαραβάλλονται και συγκρίνονται με γυναικεία ειδώλια αλλά και με ειδώλια πολιτισμών αυτοχθόνων. Από τη σύγκριση προσδοκάται να προκύψει ότι υπάρχει συνάφεια, αν όχι τόσο της μορφής, τουλάχιστον όμως σε επιμέρους στοιχεία του

περιεχομένου. Γίνεται αναφορά στη χρήση τους ως φυλακτά ή αντικείμενα καθημερινής χρήσης αλλά και ως ταφικά συνοδευτικά.

Στο ίδιο κεφάλαιο μελετάται η εικονογραφία της θεάς στην κλασική αρχαιότητα, τότε που αποτέλεσε, κατά κύριο λόγο, σύμβολο του κάλλους, για το οποίο και υμνήθηκε από τους ποιητές μέσα από διαφορετικούς τύπους σύμφωνα με τη γυμνότητα, τη στάση του σώματος, την απεικόνιση του ακρωτηριασμένου κορμού, τη διαφάνεια του ιματίου, την εκάστοτε συνοδεία της και, μεταγενέστερα, το βλέμμα. Εξετάζονται τα σύμβολα και οι μεταμορφώσεις της, η παρουσίασή της μέσα από τα ομηρικά έπη και την τέχνη των αρχαίων, η μορφή της ως *Ουρανία* και *Πάνδημος* με περιεχόμενο τον *Ιερό* και *Βέβηλο Έρωτα*.

Σημειώνεται ότι οι πολλές οπτικές και γραπτές αναφορές, όπως στην *Αινειάδα*, είχαν σκοπό να επηρεάσουν τη συναισθηματική ανταπόκριση του αναγνώστη στο έργο. Δύο αντίθετες απόψεις καταγράφονται σχετικά με τον πολεμικό χαρακτήρα της θεάς, αφού απ' τη μια υποστηρίζεται ότι πριν από τη ρωμαϊκή περίοδο, η Αφροδίτη λατρευόταν ως θεά του πολέμου μόνο στη Σπάρτη, και από την άλλη η ιστορικός τέχνης Gabriella Pironti τονίζει τη σχέση της Αφροδίτης με τον Άρη σε όλο τον ελληνικό κόσμο από την πρώιμη περίοδο.

Συντάσσεται κατάλογος με τους εικονογραφικούς τύπους της Αφροδίτης της εποχής εκείνης και παρουσιάζεται σειρά από έργα της εικονογραφίας της Αφροδίτης στην αρχαιότητα. Εξετάζονται τα σύμβολα και οι μεταμορφώσεις της.

Στο πέμπτο κεφάλαιο καταγράφονται απεικονίσεις της θεάς σε αρχαία αγγεία (λήκυθος, κύλικα, αρχαία και σύγχρονα νομίσματα, αμφορέας και άλλα αντικείμενα). Στο ίδιο κεφάλαιο ερευνάται η εικονογραφία της Αφροδίτης σε ψηφιδωτά που κοσμούν δημόσιους χώρους αλλά και ιδιωτικές επαύλεις. Επιχειρείται μια προσέγγιση σε συγκεκριμένα έργα, όπως προκύπτει και από την ανάλυση της ιστορικού Margherita Carucci, που αφορά σε ένα μωσαϊκό δάπεδο σε ρωμαϊκή κτήση της Βόρειας Αφρικής υπό την ανάγνωση της φεμινιστικής οπτικής θεώρησης. Υπογραμμίζει η Carucci, ότι «δικαίως θα φανεί πως βρίσκεσαι αντιμέτωπος με τον πιθανό κίνδυνο να αντικρίσεις μια γυμνή θεά», χωρίς να εξηγεί τη σεξουαλική διάθεση που προτείνει η πόζα της.

Στο ίδιο κεφάλαιο μελετάται η λατρεία της θεάς Αφροδίτης στην κλασική αρχαιότητα, η σχέση της με την *Ιερή πορνεία*, οι εταίρες που την υπηρετούν και οι εξουσίες τους στην εποχή εκείνη. Το ιερό και το ερωτικό υπήρξαν άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους για πολλούς λαούς και κουλτούρες ανά τους αιώνες και αποτέλεσαν αγαπημένο όσο και συνηθισμένο θέμα όλων σχεδόν των καλλιτεχνών. Μέσα από τα συμπόσια και τους διαλόγους που αναπτύσσονται μεταξύ εταίρας και φιλοσόφου συμποσιαζόμενου προβάλλει μια άλλη όψη της εικονογραφίας της Αφροδίτης που διαφοροποιεί ως ένα βαθμό τις κρατούσες αντιλήψεις και εισαγάγει τον ερευνητή σε μια άλλη εκδοχή ανάγνωσης.

Στο έκτο κεφάλαιο εξετάζεται η απεικόνισή της στα χρόνια του Μεσαίωνα με τη σταύρωσή της, την απόδοση της Ουράνιας Κλίμακας και την Πλατωνική Κλίμακα του Έρωτα, ενώ αντιπαραβάλλονται και οι ερμηνείες των Ιουδαίων για την κλίμακα, τον Άθλο των Ψυχών και το Κοσμικό τους ταξίδι. Το ενδιαφέρον της έρευνας επικεντρώνεται στην αντίληψη του γυναικείου σώματος, το οποίο την εποχή αυτή απαξιώνεται, αφού παρουσιάζεται ως φορέας αμαρτιών του ανθρώπινου γένους μακράν κάθε θείκης ή ερωτικής έκφρασης.

Παρουσιάζεται η απεικόνιση της έκστασης της γυναίκας στην τέχνη. Πρόκειται για το *γυμνό της έκστασης* που αναδύθηκε μέσα από διονυσιακά τελετουργικά και δηλώνει την κατάσταση εκείνη κατά την οποία το άτομο βγαίνει εκτός εαυτού. Στην τέχνη παρατηρούνται σε κάποιο βαθμό ενσωματώσεις ώθησης, δηλαδή εγκατάλειψης στον ενθουσιασμό ή στον πανικό, ή ακόμη και σε μυστηριώδεις επιρροές της φύσης σε μια μορφή έκστασης. Τέτοιες παρορμήσεις εκφράζονται σε μορφές έργων τέχνης που είναι λιγότερο εντυπωσιακά από τα μνημεία που αφιερώνονται στους Ολύμπιους θεούς, αλλά και αργότερα καταγράφηκαν απεικονίσεις γυναικών σε έκσταση, που ήταν αφοσιωμένες στον Χριστό. Στην αρχαιότητα, πρώτοι οι Έλληνες ζωγράφοι, και πιθανώς οι γλύπτες, είχαν ανακαλύψει πόζες και κινήσεις που δίνουν τέτοια μορφή στα έργα τους, ώστε να εκφράζουν κάτι περισσότερο από τη φυσική εγκατάλειψη. Ουσιαστικά είχαν ανακαλύψει εικόνες πνευματικής απελευθέρωσης ή ανάληψης, που αποτέλεσαν το κίνητρο για απεικονίσεις σε σαρκοφάγους. Στο συμβατικό θέμα το μήνυμα ήταν, ότι ο θάνατος δεν είναι κάτι διαφορετικό από το πέρασμα της ψυχής μέσα από ένα άκαμπτο στοιχείο.

Στο ίδιο κεφάλαιο μελετάται το γυμνό σε θέση αποτροπαϊκού συμβόλου και η αντιστοίχισή του με το περιεχόμενο της εικονογραφίας της Βαυβούς, όπου η επίδειξη του γεννητικού της οργάνου έχει μαγικές, αποτροπαϊκές ιδιότητες. Πλήθος τέτοιων αναπαραστάσεων απαντώνται σε εκκλησίες της Ισπανίας και χωρών της Λατινικής Αμερικής. Από τη Βαυβώ και τις δοξασίες για τις αποτροπαϊκές της δυνάμεις μεταφερόμαστε στο μασάζ *Yoni*: Λέγεται ότι το *Yoni* θέλει να εξερευνήσει την ιερή πλευρά της σεξουαλικότητας, ενώ προσφέρει κύματα από ισχυρούς οργασμούς στους «δοκιμαζόμενους». Περί αναπαραγωγής πρόκειται, κάτι που φαίνεται να έχει τις ρίζες του στην αρχαία αυτή ιδέα. Το δυσπρόστατο της αναπαραγωγής πάντα αντιμετωπιζόταν με μεθόδους υπερβατικότητας, με τη δύναμη της μεταφυσικής και τότε και σήμερα. Οι James German και Anthony Wire στο βιβλίο τους *Images of Lust* θεωρούν ότι οι ξεδιάντροπες αυτές απεικονίσεις πιθανώς είναι απομεινάρια της ελληνικής Βαυβούς της Ελευσίνας.

Στη συνέχεια ερευνάται η εικονογραφία της Αφροδίτης στην εποχή της Αναγέννησης με τα περίφημα έργα του Botticelli και άλλων καλλιτεχνών, η απεικόνισή της στον γοτθικό βορρά και ο εικονογραφικός τύπος ξαπλωμένης Αφροδίτης με τον αντίστοιχο ενδεικτικό πίνακα. Καλλιτέχνες της Αναγέννησης παρουσιάζουν τον κόσμο όπως τον αντιλαμβάνεται το μάτι ενός παθητικού θεατή. Ανήσυχοι και μελετημένοι δημιουργοί αναμοχλεύουν την εμπειρία της εσωτερικής όρασης αναπαριστούν τον κόσμο πέρα από τα σωματικά όρια θέτοντας την αντιληπτική διαδικασία στην υπηρεσία παραγωγής του έργου τέχνης.

Οι *αλληγορίες της Αφροδίτης* στην Αναγέννηση και στον Μανιερισμό εισάγουν το θεατή των έργων σε έναν κόσμο στον οποίο το έργο τέχνης άλλοτε έχει συνάφεια με την πραγματικότητα και άλλοτε έχει τον ρόλο απλού προπαγανδιστικού μέσου. Το *gentre* (καλλιτεχνικό είδος) του *εικονογραφικού τύπου* - που ξεκίνησε από την Αναγέννηση και το Μπαρόκ και έφθασε έως τις ημέρες μας - της *Γυμνής Αναπαυόμενης Αφροδίτης* - αναβιώνει ένα αρχαίο μοτίβο όπου το ζωντανό μοντέλο μεταβάλλεται σε φορέα νοημάτων. Η ομορφιά στη σύγχρονη - μεταμοντέρνα - εποχή, στα μεγάλα μέσα, στις εκδόσεις και στη διαφήμιση, είναι αναπαραγωγίμη και αναλώσιμη. Είναι εποχή ανεκτικότητας, που καταργεί ό,τι για δεκαετίες οι πρωτοπορίες του μοντερνισμού προσπάθησαν να επιτύχουν.

Στο *έβδομο κεφάλαιο* εξετάζονται έργα άλλων καλλιτεχνών που ακολούθησαν τον Botticelli. Το έργο τους διακρίνεται από την επιθυμία να θέσουν στο δημιουργικό πλαίσιο και τον θεατή, ο οποίος συμμετέχει στα δρώμενα του καλλιτέχνη. Παρουσιάζονται έργα κάποιων από τους σπουδαιότερους καλλιτέχνες, όπως του Raphael (Raffaello Sanzio da Urbino), του Leonardo da Vinci, του Tiziano (Vecellio), του Correggio (Antonio Allegri da Correggio), του Peter Paul Rubens, του Antoine Watteau, του Antonio Canova. Μελετάται το εξέχον έργο “*Η αρπαγή της Ευρώπης*”, μια διαχρονική αλληγορία που ενέπνευσε πολλούς καλλιτέχνες.

Στο *όγδοο κεφάλαιο* μελετάται ο συνδυασμός των μαθηματικών με την καλλιτεχνική αναπαράσταση του γυμνού και τον γραφικό σχεδιασμό. Αναδεικνύεται η μελέτη και η εφαρμογή των μαθηματικών στην τέχνη της ελληνικής αρχαιότητας, της Αναγέννησης, καθώς και της σύγχρονης εποχής. Επαληθεύεται ότι τα μαθηματικά συνυπάρχουν με την τέχνη και ότι οι μαθηματικοί κανόνες, όπως αυτοί της *Χρυσής Αναλογίας*, εφαρμόζονται στην τέχνη ώστε να αναβαθμίζεται αισθητικά το τελικό αποτέλεσμα και το έργο να αποδίδεται στη βέλτιστη μορφή του. Διαπιστώνεται ότι τα έργα τέχνης που σχεδιάστηκαν με βάση τις μαθηματικές αναλογίες είναι περισσότερο ελκυστικά, αφού η φυσική ισορροπία και η οπτική αρμονία επιτυγχάνονται με τη χρήση της *Χρυσής Τομής* (Sumpter, 2018 & Clark, 1956).

Παρουσιάζονται έργα καλλιτεχνών τόσο στη ζωγραφική όσο και στην αρχιτεκτονική που στηρίζονται στη *Χρυσή Τομή* και αποτελούν παραδείγματα δημιουργίας υπέρτερης αρτιότητας χάρις στην επιμελημένη επιστημονική εκτέλεσή τους. Ο Πυθαγόρας και άλλοι φιλόσοφοι παρατήρησαν την ισχυρή σχέση μεταξύ μαθηματικών και κάλλους, ότι τα αντικείμενα που δημιουργήθηκαν αναλογικά, σύμφωνα με τη *Χρυσή Τομή*, φαίνονται πιο ελκυστικά. Ο Πυθαγόρας απέδειξε ότι οι αναλογίες μεταξύ των τμημάτων του ανθρώπινου σώματος βασίζονταν σε αυτό τον λόγο και, επομένως, θα μπορούσαν να βελτιώσουν τη μορφή και τη λειτουργικότητα στην αρχιτεκτονική.

Ο Ρωμαίος Βιτρούβιος στα δέκα βιβλία του με τίτλο «*De Architectura*» περιέγραψε αρχιτεκτονικούς κανόνες βασισμένους σε μεγέθη του ανθρώπινου σώματος. Τον Βιτρούβιο ακολούθησε ο Leon Batista Alberti, ο οποίος ασπαζόμενος την ίδια άποψη συνέδεσε θεωρητικά τις αναλογίες ενός γεωμετρικού σχήματος, μιας μουσικής κλίμακας ή μιας μαθηματικής ακολουθίας και έθεσε το υπόβαθρο της αρχιτεκτονικής θεωρίας.

Στο *ένατο κεφάλαιο* γίνεται αναφορά στον τρόπο με τον οποίο η ενσυναίσθηση και η νευροαισθητική επενεργούν στην αντιληπτική διαδικασία και κατ’ ακολουθία στη διαμόρφωση της αισθητικής. Η έρευνα στρέφεται στη σχέση γυμνού, ενσυναίσθησης και νευροαισθητικής ως παράγοντες καθορισμού της αντιληπτικής διαδικασίας, τη σχέση του γυμνού και της ενσυναίσθησης, δηλαδή τη σχέση μεταξύ ενσυναίσθησης και αισθητικής. Στόχος της έρευνας στο κεφάλαιο αυτό είναι να αναδειχτεί και να γίνει κατανοητή η συσχέτιση της αντιληπτικής διαδικασίας, που καθορίζει τις έννοιες «γυμνό» και «ωραίο». Επομένως, στη συσχέτισή της με το γυμνό, και την παγίωση, τον καθορισμό της έννοιας του ωραίου. Εξετάζεται η μετάβαση από την έννοια του *γυμνού* στο *ξεγυμνωμένο*. Η μεταμόρφωση από το *ξεγυμνωμένο* στο *γυμνό* αντιστοιχεί στη μετάβαση από το πραγματικό στο ιδεατό, στη μετάβαση δηλαδή από την αντίληψη μιας αδιαμόρφωτης ενσώματης ύλης στην αναγνώριση της ενότητας και του περιορισμού μέσω της αυστηρής οικονομίας της τέχνης.

Πρόκειται για τη διαδικασία της μεταμόρφωσης που υφίσταται το γυμνό, ώστε να μετατραπεί σε τέλειο αντικείμενο τέχνης. «*Το γυμνό παραμένει το πιο ολοκληρωμένο παράδειγμα*

μεταμόρφωσης της ύλης σε μορφή». Ο Clark καταφεύγει στον δεισμό για να εξηγήσει τη διαφορά ανάμεσα στις δυο αυτές έννοιες. Έτσι, κάνει τον διαχωρισμό σε δύο ουσίες, δύο ανεξάρτητες καταστάσεις ύπαρξης: την *υλική* και την *πνευματική*. Από τότε που ο άνθρωπος εμφανίστηκε στη γη, το ερωτικό και το ιερό ήταν έννοιες ταυτόσημες. Προς εξασφάλιση της επιβίωσής του και του πολλαπλασιασμού του, ο καλλιτέχνης της παλαιολιθικής εποχής δημιούργησε τα πρώτα του «έργα» με στόχο να ασκήσουν μαγική επιρροή στη γονιμότητα. Γι' αυτό το ερωτικό ήταν και ιερό. Η ίδια άρρηκτη σχέση παρατηρείται και στην κλασική αρχαιότητα, η θεά Αφροδίτη παρουσιάζεται με διττή υπόσταση, ως *Ουράνια* και ως *Πάνδημος*, θεά και κοινή θνητή. Κατ' επέκταση αναδεικνύεται ένας ακόμη δεισμός σε σχέση με το σώμα: το δίπολο *σώμα-ψυχή*.

Στο *δέκατο κεφάλαιο* γίνεται μια ιδιαίτερη αναφορά στην Εικονογραφία της *Αφροδίτης της Μήλου*, ως έργο με ξεχωριστό ιστορικό περιεχόμενο. Η *Αφροδίτη της Μήλου* οφείλει μέρος της διασημότητάς της σ' ένα ατύχημα. Μέχρι το 1893, όταν ο Furtwangler την υπέβαλε σε αυστηρότερη ανάλυση, όλοι πίστευαν ότι ήταν πρωτότυπο του 5ου αιώνα και η μόνη ανεξάρτητη μορφή μιας γυναίκας που ερχόταν από τη μεγάλη περίοδο **με το πλεονέκτημα του διασωθέντος κεφαλιού**. Η καλλιτεχνική ανατομία του αγάλματος επιτρέπει να αναδειχθούν οι πολλές του αντιθέσεις: ο νατουραλισμός σε αντίθεση με τον ιδεαλισμό, ο δυναμισμός με την τυπική στάση, ο κατακερματισμός με την μορφική τελειότητα.

Ο δημιουργός του όχι μόνο χρησιμοποίησε τις εφευρέσεις της εποχής του, αλλά συνειδητά προσπάθησε να δώσει τη μορφή ενός έργου του 5ου αιώνα. Μόνο οι αναλογίες του το αποδεικνύουν. Ενώ στις Αφροδίτες της *Arles* και της *Καπύης* η απόσταση μεταξύ των μαστών είναι σημαντικά μικρότερη από την απόσταση στήθους - ομφαλού, στην *Αφροδίτη της Μήλου* αποκαθίσταται η παλιά ισότητα. Πέραν της καλλιτεχνικής αρτιότητας του έργου, η *Αφροδίτη της Μήλου* με τα σπασμένα χέρια εισαγάγει τον θεατή σε μια άλλη θεώρηση σχετικά με την ανάγνωση του έργου τέχνης, αφού μέσω αυτού του κατακερματισμού αποκτά ενισχυμένη προβολή της ιστορικότητας που συνοδεύει σε μικρό ή μεγάλο βαθμό κάθε έργο τέχνης.

Η *Αφροδίτη της Μήλου* υπήρξε ένα από τα μυθικά αντικείμενα της παράδοσης που οικειοποιήθηκε ο μοντέρνος πολιτισμός για να τα εντάξει στο ετερόκλητο ρεπερτόριο των καταναλώσιμων ειδώλων και της μόδας. Ο αφορισμός του Φουκό για την απώλεια της ταυτότητας, ακόμη και του ονόματος μιας εικόνας, μέσω της ομοιότητας που μεταβιβάζεται επ' αόριστον σε όλο το μήκος μιας ολόκληρης σειράς, θα βγει αληθής (Eco, 2014). Ο *Μεταμοντερνισμός* - η κρίση του μοντερνισμού - οδηγεί στην ολοκληρωτική κατάργηση των ορίων μεταξύ υψηλής και μαζικής τέχνης αλλά και την πλήρη εμπορευματοποίηση της ίδιας της τέχνης. Στο πεδίο των Καλών και των Εφαρμοσμένων τεχνών, η Αφροδίτη της Μήλου ως ερωτική, προκλητική εικόνα, κατέχει κεντρική θέση στον χώρο της εικονογραφίας.

Στο *ενδέκατο κεφάλαιο* η έρευνα εστιάζει στην εικονογραφία της Αφροδίτης της Μήλου ως στοιχείο προστιθέμενης αξίας στη διαφήμιση, αφού κατέχει θέση συμβόλου ή εμπορικού σήματος ομορφιάς. Εκατοντάδες προϊόντα, από μολύβια έως ιστούς προσώπου, από σαλόνια ομορφιάς έως αυτοκίνητα, χρησιμοποιούν την εικονογραφία της Αφροδίτης της Μήλου στις διαφημίσεις τους, υποδηλώνοντας έτσι ένα πρότυπο ιδανικής τελειότητας. Η ανάδειξη εικαστικών στοιχείων ικανών να προκαλέσουν θετικά συναισθήματα στο αγοραστικό κοινό κρίνεται απαραίτητη. Τέτοια στοιχεία είναι οι εικονογραφικές παραστάσεις που λειτουργούν συνδηλωτικά και προσδίδουν στη συσκευασία προϊόντος προστιθέμενη αξία. Μέσω αυτής

της θεώρησης, δηλαδή της συμβολής της εικονογραφίας της Αφροδίτης στη διαφήμιση, επιδιώκεται μια πληρέστερη όσο και σφαιρικότερη εξαγωγή συμπερασμάτων.

Στο *δωδέκατο κεφάλαιο* γίνεται αναφορά στην εικονογραφία της Αφροδίτης μέσα από σύγχρονες εκθέσεις για το γυμνό στην τέχνη. Η εικονογραφία της κοσμεί στις ημέρες μας τις αίθουσες τέχνης, τις γκαλερί και άλλους εκθεσιακούς χώρους είτε στη γνωστή της μορφή είτε ως γυμνό γενικότερα, την άλλη όψη του ίδιου νομίσματος. Ουσιαστικά επιβεβαιώνεται η επιρροή της στους σύγχρονους καλλιτέχνες, που αντλούν περιεχόμενο για τα έργα τους σε μία ες αεί αναπαραγωγή της, τις αναπροσαρμοσμένες αποδόσεις της μορφής, τις πολυσυζητημένες μεταμορφώσεις της.

Στο *δέκατο τρίτο κεφάλαιο* παρουσιάζονται έργα καλλιτεχνών του 19ου, 20ου, και 21ου αιώνα και γίνεται σύγκριση αυτών με αντίστοιχα έργα παλαιότερων εποχών. Κατά την αρχαιότητα, στην εικονογραφία της Αφροδίτης κυριαρχεί η τελετουργία, στην Αναγέννηση η ομορφιά και το κάλλος. Κατά τον 20ο αιώνα οι διαφορές εντοπίζονται στην εξάλειψη κάθε ίχνους θρησκευτικού στοιχείου, ενώ το συμβολικό φορτίο μετατοπίζεται αποκλειστικά στον χώρο της ομορφιάς και ενίοτε της σεξιστικής τάσης. Η Αφροδίτη της αρχαιότητας δεν έχει θέση στη σύγχρονη κοινωνία, δεν είναι πλέον θεά, είναι ένα μοντέλο ή η ερωμένη του καλλιτέχνη, μια εργαζόμενη γυναίκα, που ακολουθεί τη μετάβαση από την ευυποληψία στον σκοτεινό κόσμο του *demi-monde*.

Η περίφημη *Νανά* του Ζολά στον ρόλο της *Ξανθής Αφροδίτης* αυτό ενσαρκώνει, μια μεταμορφωμένη σε χρυσόμυγα Αφροδίτη, που αναδύεται από τον υπόκοσμο ως κοινωνικό παράσιτο. Και αυτό ήταν το προμήνυμα για τους μοντερνιστές λίγο πριν τον 20ό αιώνα, το ζοφερό προμήνυμα της σκοτεινής Αφροδίτης. Διαχρονική αλλά ταυτόχρονα παράδοξα μεταβαλλόμενη, η Αφροδίτη αλλάζει στο πέρασμα του χρόνου, ώστε να απηχεί τις αντιλήψεις κάθε εποχής για τη γυναίκα. Στον 19ο αιώνα, με γοητεία και ισχύ ενσαρκώνει ξανά τον ρόλο της μοιραίας γυναίκας, επικαιροποιώντας ιστορίες όπως εκείνη του Tannhauser, στην οποία ενσαρκώνει τη λαγνεία.

Στο *δέκατο τέταρτο κεφάλαιο* εξετάζεται η εικονογραφία της Αφροδίτης στον Μεσοπόλεμο με τη στροφή των καλλιτεχνών προς τη μαζική κουλτούρα αλλά και την αντίδραση ενάντια σ' αυτό το φαινόμενο από τους σουρεαλιστές καλλιτέχνες, που επεδίωξε την έκφραση του υποσυνείδητου χωρίς ηθικούς ή αισθητικούς φραγμούς. Τη μορφή της Αφροδίτης της Μήλου οικειοποιήθηκε ο μοντέρνος πολιτισμός για να την εντάξει και αυτή στο ετερόκλητο ρεπερτόριο του καταναλωτισμού και της μόδας.

Ακολουθεί η μελέτη της εικονογραφία της Αφροδίτης στη Μεταπολεμική περίοδο μέσα από τα έργα διάσημων καλλιτεχνών όπως η *Μπλε Αφροδίτη*, *Vénus Bleue*, του Γάλλου Yves Klein (1962) και η *«Αναδυόμενη Αφροδίτη»* του Boticelli ανασκευασμένη από τον Νεοϋορκέζο Andy Warhol. Ο αναπαραστατικός κόσμος στην εικονογραφία της Αφροδίτης της αρχαιότητας μεταβάλλεται στη σύγχρονη εποχή της βιομηχανοποίησης της τέχνης, της αλόγιστης αναπαραγωγής και εντάσσεται περισσότερο στην καταναλωτική κουλτούρα της κοινωνίας της μάζας. Η βιομηχανική αναπαραγωγή καταστρέφει την έννοια της αυθεντικότητας και την αύρα του έργου τέχνης, «αυτού του παράξενου στοιχείου του χωροχρόνου, της οπτασίας μιας απόστασης», σύμφωνα με τη θεώρηση του Walter Benjamin. Προς επιβεβαίωση αυτού, καλλιτέχνες του μεταμοντερνισμού, όπως ο *Robert Venturi*, σκοπίμως ενσωμάτωσαν και την οπτική γλώσσα του *kitsch* στα έργα τους, αναγνωρίζοντας έτσι τη λαϊκή καταγωγή του.

Στο ίδιο κεφάλαιο παρουσιάζεται η εικονογραφία της θεάς μέσα από τα έργα καλλιτεχνών των Εφαρμοσμένων αλλά και των Καλών Τεχνών στον 20ό και 21ο αιώνα. Η συμβολική γλώσσα των καλλιτεχνών με κατάλληλες αναμορφώσεις χρησιμοποιείται και από τον φωτογράφο. Η περίφημη γυμνή φωτογραφία της *Marilyn Monroe* αποτελεί το καλλιτεχνικό φωτογραφικό ισοδύναμο της *Γυμνής Μάγισ*. Ο *Μεταμοντερνισμός* εκφράζει την απογοήτευση, την άρνηση της πίστης των στόχων των Πρωτοποριών για ένα καλύτερο μέλλον και προχωρά στη ριζική ανατροπή των αξιών τους, προτείνοντας ακριβώς το αντίθετο. Καταργεί τις διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στα πρότυπα της υψηλής και της μαζικής τέχνης και αναμειγνύει συστηματικά το «υψηλό» με το «χαμηλό».

Στο δέκατο πέμπτο κεφάλαιο ερευνάται η επιρροή της εικονογραφίας της Αφροδίτη στην εποχή της νέας τεχνολογικής πραγματικότητας. Επιστήμη και τέχνη βαδίζουν παράλληλα από πολύ παλιά. Το ιδεολογικό υπόβαθρο των Πρωτοποριών ήταν έτοιμο να δημιουργήσει και να διατηρήσει προνομιακές σχέσεις με την επιστήμη και την τεχνολογία, αφού πίστευε και θαύμαζε την πρόοδο, και αυτό διατυπώνεται με σαφήνεια στο ρωσικό κίνημα του Κονστρουκτιβισμού αλλά και στο γερμανικό καλλιτεχνικό κίνημα Bauhaus.

Στο κεφάλαιο αυτό η εικονογραφία της Αφροδίτης εξετάζεται μέσα από την ιστορία των μορφών έκφρασης του ανθρώπου, δηλαδή της ακολουθίας στο μονοπάτι και τα προβλήματα της συμβολικής του σκέψης, τους στόχους και τις ελπίδες του, συχνά ουτοπικά. Ο επιστημονικός και ο καλλιτεχνικός πειραματισμός είναι δύο όψεις αυτής της ανθρώπινης «δημιουργικότητας». Και οι δύο μάς δίνουν μοντέλα και αναπαραστάσεις που έχουν σχέση και με την προσομοίωση, ενώ έκοψαν δύο κόσμους σε συνεχή σχέση στη γνωστική σφαίρα: το *Φυσικό*, ως «φαινομενικό πραγματικό» που πρέπει κανείς να βιώσει, και το *Τεχνητό*, ως μια συνεχή πολιτιστική αναδιατύπωση του ίδιου πραγματικού.

Η στάση των αναλυτών των σχέσεων *τεχνολογία – άνθρωπος*, και *φυσικό – τεχνητό* αλλά και η φιλοσοφική θεώρηση αυτών των μεγεθών έχει τουλάχιστον δύο οπτικές: τη θεοποίηση της τεχνολογίας απ' τη μια, και τη δαιμονοποίησή της από την άλλη. Εξετάστηκε η σχέση του τεχνητού σε στενή συν-εξελικτική σύνδεση με το πραγματικό/φυσικό – και όχι σε αντίθεση με αυτό – που εμφανίζεται ως το ίχνος της αλληλεπίδρασης ανθρώπου και φαινομενικού κόσμου, του κόσμου που τον περιβάλλει.

Η Αφροδίτη με τις απειράριθμες μεταμορφώσεις της δοκιμάστηκε και στην *Glitch Art*, όπως την παρουσίασα με ένα απλό παράδειγμα. *Glitch Art* ονομάστηκε το ρεύμα στην τέχνη που αναπτύχθηκε προκειμένου να μελετήσει και να αξιοποιήσει αισθητικά τα σφάλματα των μηχανών (software ή hardware) και να δώσει νέες ερμηνείες στο περιεχόμενο του εξεταζόμενου έργου. Μέσα από τη μηχανή η Αφροδίτη υποβάλλεται σε μια ακόμη διαδικασία μεταμόρφωσης. Αυτό επιδίωξαν οι μελετητές, να μελετήσουν ακόμη περισσότερες μεταμορφώσεις της, έτσι όπως τις απέδιδε η μηχανή, και να προβούν σε νέες αναγνώσεις για το περιεχόμενό της.

Πρωτοτυπία της έρευνας - Η προσφορά της στην παραγωγή γνώσης - Προσδοκίες

Η πρωτοτυπία της έρευνας έγκειται στη διεπιστημονική προσέγγιση της εικονογραφίας της Αφροδίτης βάσει της σημειολογικής ανάλυσης αλλά και της εικονολογικής ερμηνείας του συμβατικού θέματος και της εγγενούς σημασίας, που στηρίζεται στην ανάγνωση των μορφών και την αντιστοίχισή τους με νέες αντιλήψεις σχετικά με το περιεχόμενο. Η σύγκριση της εικονογραφίας της Αφροδίτης της προϊστορικής και αρχαϊκής εποχής, καθώς και του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, σε σχέση με τη σύγχρονη μορφή και το περιεχόμενό της δεν έχει μελετηθεί διεξοδικά μέχρι σήμερα. Στην παρούσα εργασία πραγματοποιείται αυτή η συσχέτιση, που διευρύνεται και στον χώρο της ψηφιακής μορφής επικοινωνίας των νέων τεχνολογιών. Πρόκειται για μια ολοκληρωμένη παρουσίαση και σύγκριση απεικονίσεων της Αφροδίτης με χαρακτηριστικά δείγματα όλων των χρονικών περιόδων. Το εύρος μιας τέτοιας έρευνας ίσως αποθαρρύνει κάθε ερευνητή, αφού βρίσκεται αντιμέτωπος με το χάος των απεικονίσεων και των εννοιών που προσδιορίζουν το περιεχόμενο. Αυτό που επιτυγχάνει η παρούσα έρευνα είναι, μέσω των κατάλληλα επιλεγμένων δειγμάτων, να ταξινομήσει, να κατηγοριοποιήσει και να μελετήσει την εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης από την προϊστορική εποχή μέχρι σήμερα. Η έρευνα εξετάζει τον συνδυασμό της αλληλεπίδρασης περιβάλλοντος και καλλιτέχνη σε κάθε εποχή και αναδεικνύει τα στοιχεία εκείνα που οδηγούν σε μια πολύπλευρη όσο και συνθετική ερμηνεία όλων των μεταμορφώσεων της, ώστε να φανούν κι' άλλες πτυχές του περιεχομένου της εικονογραφίας της.

Έρευνες σχετικά με την εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης έχουν πραγματοποιηθεί κυρίως από σχολές θεωρητικής κατεύθυνσης, αλλά το ενδιαφέρον των ερευνών αυτών περιορίστηκε μόνο στο φιλολογικό ή ιστορικό/αρχαιολογικό περιεχόμενο. Ουσιαστικά, πρόκειται για επί μέρους περιπτώσεις της εικονογραφίας της θεάς, που επικεντρώνονται σε συγκεκριμένα σημεία. Δεν υπάρχει γνωστή εργασία που να αναφέρεται στην εικονογραφική/εικονολογική μελέτη και καμία επαρκής προσέγγιση του θέματος μέσα από τη σημειολογική ανάλυση.

Για πρώτη φορά η έρευνα εξετάζει συνολικά την εικονογραφία της θεάς όλων των χρονικών περιόδων και μάλιστα υπό τον όρο Venus επιπροσθέτως, δηλαδή συμπεριλαμβάνει στο σύνολό της και όλα τα ειδώλια ή τεχνουργήματα σε μια διαδρομή εκατοντάδων χιλιάδων ετών. Είναι η πρώτη έρευνα που παρουσιάζει έργα καλλιτεχνών που σχετίζονται με την εικονογραφία της Αφροδίτης και άσκησαν επιρροή στη Γραφιστική και την Οπτική Επικοινωνία. Η έρευνα επεκτείνεται και στις πιθανές επιρροές της στη νέα τεχνολογική πραγματικότητα, σε ένα τομέα που δεν έχει απασχολήσει μέχρι σήμερα κανένα ερευνητή. Πρωτοτυπεί επίσης η έρευνα, αφού μελετά τη σχέση της μορφής και του περιεχομένου μέσω της επιστήμης της νευροαισθητικής και ειδικότερα της ενσυναίσθησης, που καθορίζει την αντιληπτική διαδικασία σχετικά με το *ωραίο*.

Η παρούσα έρευνα συνεισφέρει με τρόπο συστηματικό στον εμπλουτισμό της γνώσης σχετικά με την εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης και τις μεταμορφώσεις της. Κατηγοριοποιεί τις απεικονίσεις, καταρτίζει πίνακες με θεματικές ενότητες, ώστε να βοηθήσει κι' άλλους ερευνητές στην κατανόηση της σχέσης που διέπει τον μύθο, το κείμενο και την εικόνα. Αποκαθιστά μέρος των απολεσθέντων σημείων της εικονογραφίας της Αφροδίτης και

συντελεί στην ανασύνθεση της ολικής της εικόνας. Προτείνει νέες ερμηνείες σχετικά με την απεικόνιση του γυμνού γυναικείου σώματος, όπως το γυμνό στην κοινωνία της διαφάνειας, την προέκταση της ομορφιάς, την εξουσία του γυμνού, και καταγράφει την τυπολογική αλλά και τη θεματική κατηγοριοποίηση του γυμνού.

Με την ολοκλήρωση της έρευνας προσδοκάται να προκύψει ως συμπέρασμα ότι η εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης εξακολουθεί να κυριαρχεί ως θέμα στην τέχνη, ότι προσέφερε τα μέγιστα στον Σχεδιασμό και την Οπτική Επικοινωνία γενικότερα, ενώ εμπνέει σχεδιαστές, διαφημιστές και κατ' επέκταση στοχαστές/καλλιτέχνες που επιδιώκουν να εκφράσουν τη δυσαρέσκειά τους για το σύγχρονο κοινωνικό μοντέλο. Προσδοκάται να αποδειχτεί ότι η εικονογραφία της Αφροδίτης θα συνεχίσει να συνεισφέρει πολιτισμικά τόσο στη σημερινή τεχνολογική πραγματικότητα όσο και στην επικοινωνία του μέλλοντος με τη συνυπάρχουσα φιλοσοφία της. Επιπλέον, να αποτελέσει αφορμή για την αμφισβήτηση, την επανεξέταση πάγιων και αντιφατικών αντιλήψεων που σχετίζονται με εξιδανικεύσεις για το θεϊκό και το επίγειο, το ιερό και το άσεμνο, το πρότυπο και τον άνθρωπο.

Θεωρώ, ότι η παρούσα έρευνα θα αποβεί χρήσιμη για όσους ασχολούνται με το θέμα “*Θεά Αφροδίτη*” και θα δώσει απαντήσεις σε επιμέρους ζητήματα σχετικά με την εικονογραφία της αλλά και με τη φιλοσοφία που διέπει ένα αρχετυπικό μοντέλο, το οποίο απασχόλησε τον καλλιτεχνικό κόσμο για χιλιάδες χρόνια. Θέλω επίσης να πιστεύω, ότι η εργασία αυτή μπορεί να φανεί χρήσιμη και σε άλλους ερευνητές που ασχολούνται με σχετικά θέματα, αφού στην έρευνα έχουν εισαχθεί και νέα στοιχεία που διαφωτίζουν φιλολογικές θέσεις με ιστορικό περιεχόμενο.

Πρόλογος

«Ο πολιτισμός είναι μια λεπτή επιφάνεια πάνω σ' ένα φλεγόμενο χάος», υποστηρίζει ο Nietzsche. «Καθώς οι λαοί βελτιώνονται, το ίδιο κάνουν και οι θεοί τους» συμπληρώνει ο Georg Lichtenberg. «Ένας πολιτισμός καταστρέφεται όταν οι θεοί του καταστρέφονται», προσθέτει ο Emile Cioran. Πράγματι, ο πολιτισμός, προϊόν της συμβιωτικής κοινωνίας, έχει τη βάση του στις αξίες εκείνες που προκύπτουν από πνευματικές αναζητήσεις και διεργασίες. Ο Θεός και ο έρωτας, ή διαφορετικά, ο θεός Έρωτας, βρίσκεται στο επίκεντρο αυτών των αναζητήσεων· και για να γίνει στην περίπτωση μας πιο συγκεκριμένο, η θεά του έρωτα, η Αφροδίτη, είναι αυτή που βρέθηκε στο κέντρο του κόσμου της φιλοσοφίας. Αν θέλουμε να δούμε την ιστορία γυμνή, δεν έχουμε παρά να μελετήσουμε τη γυμνή Αφροδίτη έτσι όπως την απέδωσαν τεχνουργοί, ζωγράφοι και γλύπτες, ποιητές και λογοτέχνες στο πέρασμα των αιώνων.

Αποτελεί σχεδόν προϋπόθεση υπόστασης για τον σύγχρονο πολιτισμό μας η ανάκτηση και κατανόηση του παρελθόντος μας. Αυτό επιβεβαιώνεται στον τομέα της τέχνης, αφού πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες προσπαθούν να μιμηθούν έργα της αρχαιότητας, να αντλήσουν περιεχόμενο από τις αξίες του παρελθόντος γενικότερα. Έργα του μακρινού παρελθόντος προκαλούν θαυμασμό και απορία στον σύγχρονο άνθρωπο, ενώ παράλληλα μέσω αυτών αναγνωρίζονται σημερινά λάθη. Ανασκάπτοντας τον χρόνο αλλά και την επιφάνεια της γης απελευθερώνεται η γυμνή αλήθεια του παρελθόντος άλλοτε ατόφια και άλλοτε λαβωμένη, κατακερματισμένη. Ανασκάπτοντας τον χρόνο, ανασκάπτεται, αναδιαμορφώνεται η σχέση, η τομή του άχρονου με τον χρόνο.

Η αρχαιολογία ως επιστήμη γεννήθηκε από την ιστορία της τέχνης, ενώ πραγματοποιεί ανασκαφές προσφέροντας πλούσιο υλικό στους μελετητές της τέχνης, που ανασύρουν τη θαυμαστή ιστορία της με τις τόσες αποκαλύψεις της. Δεν μπορεί, κάποιος άνθρωπος σε μια σπηλιά στα χρόνια της νεολιθικής εποχής, θα βρήκε σκαλίζοντας για κάποιο λόγο στο χώμα ένα παλαιολιθικό εργαλείο (Σακελλαράκης, 2006). Περνώντας μέσα από την ιστορία της τέχνης ο ερευνητής στοχεύει στην προσέγγιση κάποιας άγνωστης ανθρώπινης ψυχής, τον στοχασμό του κόσμου. Πατάμε στους ώμους κάποιων γιγάντων, και εν προκειμένω, γιγάντων της τέχνης, οι οποίοι διατείνονται ότι το έργο τέχνης δεν πρέπει να θεάται από τον ερευνητή σαν «άψυχο», αλλά πρέπει ο ίδιος να του προσφέρει εμπύχωση και να το ωθεί στον προθάλαμο της αθανασίας που είναι η μνήμη.

Έφηβος τότε, περπατώντας μπροστά από το Εθνικό Μουσείο, στάθηκα στο περίπτερο και η ματιά μου έπεσε σε μια εντυπωσιακή post card. Μπροστά μου η Αφροδίτη, ο Έρωτας και ο Πάνας. Εντυπωσιάστηκα από το σύμπλεγμα. Πολύ περισσότερο από τη μορφή της Αφροδίτης, την αρμονία, τα εκφραστικά στοιχεία και την τελειότητα στο ανθρώπινο σώμα. Αναρωτήθηκα αν θα μπορούσε να υπάρξει στην πραγματικότητα ένα σώμα πλασμένο από τη φύση με τόση ομορφιά. Βρέθηκα αντιμέτωπος με τη διαλεκτική της νεανικής ομορφιάς και του πρωτογονισμού. Η θεά της ομορφιάς και ο τραγοπόδαρος Πάνας.

Η περιορισμένη στο ελάχιστο τότε σχέση μου με την τέχνη δεν μου επέτρεπε να φανταστώ πως ένας Πραξιτέλης, ένας Σκόπας, ένας Αγήσανδρος, θα μπορούσαν να τελειοποιήσουν τόσο το ανθρώπινο σώμα, ειδικότερα το γυναικείο. Εντυπωσιάστηκα από το γυμνό το οποίο, αν και γυμνό που προκαλούσε πολλά συνειρμικά συναισθήματα, δεν ήταν άσεμνο, ούτε καν

γυμνό, όπως αντιλαμβανόμουν εγώ ως τότε το γυμνό. Ήταν ντυμένο με αυτό που οι ειδήμονες ονόμασαν *αλήθεια*, την οποία εγώ δεν μπορούσα να αναγνωρίσω. Και δεν φανταζόμουν ποια ήταν αυτή η *αλήθεια* ή η αντιστροφή αυτής της θεώρησης. Ήρθε πλέον ο χρόνος, που μας φορτώνει με εμπειρίες και κάποιες γνώσεις, να με ωθήσει στην έρευνα αυτή, της εικονογραφίας της θεάς Αφροδίτης με τις αναρίθμητες μεταμορφώσεις της, ήρθε η στιγμή να οργανώσω τη δική μου έρευνα για τη συναρπαστική της πορεία στον χώρο της Γραφιστικής και της Οπτικής Επικοινωνίας.

Η εικονογραφία είναι το μεγάλο αναγνωστικό της οπτικής γλώσσας, ελλείπει δε γραπτών πηγών η μελέτη των προϊστορικών πολιτισμών (κουλτούρες) μόνο μέσω αυτής μπορεί να προσεγγιστεί. Χωρίς αυτή δεν θα είχε τύχη η μετάδοση της γνώσης και η εδραίωσή της. Αλλά και με την εμφάνιση της γραφής και των αλφαβητάρων, η εικόνα πάντα είχε κεντρικό ρόλο στη μελέτη των πολιτισμών και των κοινωνιών. Από τότε, με αφορμή αυτήν την κάρτα, μου γεννήθηκε η επιθυμία να απαντηθούν κάποια ερωτήματά μου σε σχέση με την ομορφιά, το γυμνό και το ωραίο, τη διαδρομή τους από τις πρωτόγονες κοινωνίες μέχρι σήμερα.

Κάθε αναφορά στο γυμνό της τέχνης σημαίνει και αναφορά στην Αφροδίτη, όπως και κάθε αναφορά στην ομορφιά αντιστοιχεί στην ίδια αυτή θεά. Δικαιολογημένα θα αντέτεινε κανείς ότι το γυμνό στην τέχνη δεν αφορά μόνο την Αφροδίτη, ή το γυναικείο σώμα κατ' επέκταση, αφού περίφημα ανδρικά γυμνά στην αρχαιότητα προηγήθηκαν των γυναικείων και έχουν μείνει στην ιστορία, όχι μόνο της τέχνης. Αυτή όμως είναι η μισή αλήθεια, η άλλη μισή είναι ότι το γυναικείο γυμνό, κυρίως μέσα από την εικονογραφία της Αφροδίτης, έχει διαστάσεις φιλοσοφικές, έχει χαρακτηρίσει πανάρχαιους και σύγχρονους πολιτισμούς.

Στο μακρινό παρελθόν, οι περισσότεροι πολιτισμοί αποτελούσαν μέρος των κοινωνιών της γυναικοκρατίας, η πατριαρχική κοινωνία, μάλλον ακολούθησε. Οι δοξασίες των κοινωνιών αυτών ήθελαν τις γυναίκες να αποδίδουν καρπούς όπως τα δέντρα όταν ωριμάζουν. Το μεγάλο μυστήριο του τοκετού έκανε τις γυναίκες να λατρεύονται και να θεωρούνται ανώτερες από τους άνδρες, οι οποίοι είχαν θέση στην περιφέρεια - ως εργάτες και λάτρεις της γυναικείας ύπαρξης, της πηγής της ζωής.

Η ανθρώπινη υπόσταση δεν είναι παρά η εξέλιξη ενός μυθολογικού παρελθόντος, καρπός ιστοριών, που για αιώνες πέρασαν στις επόμενες γενιές μέσω της προφορικής παράδοσης και της οπτικής αντίληψης, μέσα από απεικονίσεις με σύμβολα και παραστάσεις ζωγραφισμένες σε τοίχους, ιδέες χαραγμένες σε πέτρα και στη συνέχεια σε κάθε μέσο που προσφερόταν στον τεχνουργό ή καλλιτέχνη κάθε εποχής. Έτσι, η γυναίκα πρωτίστως ως μάνα του ανθρώπινου γένους απεικονίστηκε από καταβολής κόσμου.

Προφήτες, μάγοι και φιλόσοφοι ήλθαν και απήλθαν, το αποτύπωμα που άφησαν πίσω τους αναθεωρήθηκε, πολλές φορές παραβιάστηκε ή αναμορφώθηκε από διαφορετικές δοξασίες και προθέσεις ανθρώπων σε μια εξελικτική ιστορία αγώνων εξουσίας και απληστίας. Από ατυχείς συγκυρίες και κοινωνικές τραγωδίες, πολιτισμοί σφαγιάστηκαν και ως εκ τούτου χάθηκαν πολύτιμες ιστορικές αναφορές. Αυτό που κληρονόμησε ο σημερινός άνθρωπος, που εξακολουθεί να παραμένει στο μάτι του κυκλώνα, είναι οι εικόνες του παρελθόντος που του θυμίζουν ότι η νέα ιστορία αυτής της γενιάς υφάινεται στον ίδιο αργαλειό της συνεχώς εξελισσόμενης κατανόησης της ανθρώπινης φύσης. Η μυθολογική ιστορία μέσω της εικονογραφίας είναι συνυφασμένη με την αίσθηση του εαυτού μας, είναι το ύφασμα της ύπαρξής μας, που τελικά μπορεί να καλλιεργήσει την ενσυναίσθηση.

Η απεικόνιση της γυμνής γυναίκας, της γυμνής αλήθειας, ξεκινά από τη στιγμή εκείνη που ο άνθρωπος αποπειράθηκε να μεταφέρει τη νοητή εικόνα σε κάθε μέσο, πέτρα, πηλό, ξύλο κ.λπ. Τέτοιες απεικονίσεις παρατηρούνται τόσο στις πρωτόγονες κοινωνίες όσο και κατά την προϊστορική περίοδο σε κάθε γωνιά του πλανήτη. Κατά την αρχαιότητα η εικονογραφία αυτή - η εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης - εξαπλώνεται, ενώ κατά τον 6ο και 5ο π.Χ. αιώνα στην αρχαία Ελλάδα σχεδόν εκλείπει η απεικόνιση εντελώς γυμνού γυναικείου σώματος, ή τουλάχιστον σπανίως εμφανίζεται κατά τον 5ο αιώνα, και μάλιστα προς το τέλος του, παρότι ως θέμα κυριαρχεί στον καλλιτεχνικό χώρο. Και αυτό γιατί, ενώ η γύμνια του Απόλλωνα αποτελούσε μέρος της θεότητάς του, θρησκευτικοί και κοινωνικοί λόγοι τη στερούσαν από τις θεές.

Τέτοιες αντιλήψεις και ταμπού υποχρέωναν την Αφροδίτη να απεικονίζεται στα τελετουργικά καλυμμένη με ιμάτιο. Στην αρχαιότητα ο Πραξιτέλης πρώτος ξεγύμνωσε τη θεά Αφροδίτη, ενώ τους αμέσως επόμενους αιώνες τον ακολούθησαν και άλλοι καλλιτέχνες με τη δημιουργία νέων απεικονίσεων ή αντιγράφων, που κατά κόρον παρήχθησαν κατά τη Ρωμαϊκή εποχή. Έκτοτε η γυμνή θεά καταχωνιάστηκε για να εμφανιστεί και πάλι με την έλευση του 15ου αιώνα, όταν για μια ακόμη φορά έγινε κοινωνικά αποδεκτή η γυναικεία γυμνότητα.

Αναμφίβολα, αυτά τα δεδομένα με ώθησαν να ερευνήσω - με στόχο την κατανόηση του περιεχομένου της εκάστοτε μεταβαλλόμενης μορφής της Αφροδίτης - τι ακριβώς πρεσβεύει η εικονογραφία της, από πού αντλεί περιεχόμενο. Μόνο με τη σφαιρική ανάγνωση εικόνων και κειμένων, θα μπορούσα να εξάγω τα καλύτερα συμπεράσματα.

Σχετικά με το γυμνό, επομένως με την εικονογραφία της Αφροδίτης, «για τη μορφή και το σώμα», έγραψε ο Spenser στον *Ύμνο προς τιμή της Ομορφιάς*, επαναλαμβάνοντας τα λόγια των νεοπλατωνιστών της Φλωρεντίας, και παρότι τα στοιχεία στο δόγμα αυτό δεν είναι αποδεικτικά αλλά μάλλον ασαφή, εντούτοις είναι απόλυτα εφαρμόσιμα στην τέχνη.

Το γυμνό διατηρεί ταυτόχρονα την αξία του, παραμένει το πιο ολοκληρωμένο παράδειγμα μεταμόρφωσης της ύλης σε μορφή. Η θεά Αφροδίτη ενσαρκώνει αυτή την ιδέα και μέσα από τις μεταμορφώσεις και τις αλληγορίες της προσφέρει το φιλοσοφικό υπόβαθρο για τους στοχαστές της κάθε εποχής, που θέλουν να επικοινωνήσουν τις αντιλήψεις τους περί κάλλους, ουμανισμού και θεϊκής παρουσίας.

Το ασκητικό πείραμα του μεσαιωνικού Χριστιανισμού δεν μπορεί να επαναληφθεί, το γυμνό σώμα θα μας ακολουθεί. Ίσως να μην αποτελεί πλέον αντικείμενο λατρείας, αλλά υπάρχει αρμονική σχέση μαζί του. Ο άνθρωπος αποδέχεται και συμφιλιώνεται με το γεγονός ότι το σώμα είναι ο δια βίου αχώριστος σύντροφός του, αποτελεί δε την κλίμακα και τον ρυθμό που δεν παραβλέπονται εύκολα, ενώ και η τέχνη που ασχολείται με τις αισθησιακές εικόνες στηρίζεται σ' αυτό.

Η αδιάλειπτη προσπάθεια του ανθρώπου να διατηρήσει τον εαυτό του ισορροπημένο σε όρθια θέση, σε αντίθεση με το τράβηγμα της βαρύτητας, έχει αντίκτυπο σε κάθε κρίση του σχεδιασμού, σε σημείο που καθορίζει την αντίληψή μας για τη γωνία που θεωρούμε «σωστή». Οι καλλιτέχνες γνωρίζουν τη σχέση του κεφαλιού με το σώμα που καθορίζει το πρότυπο αξιολόγησης όλων των φυσικών αναλογιών. Επιπλέον, τόσο ο ρυθμός της αναπνοής, όσο και ο ρυθμός της καρδιάς είναι εμπειρικά στοιχεία με τα οποία προσμετράται ένα έργο τέχνης. Η σχηματοποίηση, η μορφή, η στάση των μερών του κορμού σχετίζονται με τις πιο ζωντανές εμπειρίες μας, με αποτέλεσμα αφηρημένα σχήματα, όπως το τετράγωνο και ο κύκλος, να καταγράφονται ως αρσενικά και θηλυκά αντίστοιχα.

Υπηρετώντας τις Εφαρμοσμένες Τέχνες, αλλά και ως μαθηματικός, όφειλα να ερευνήσω ιδιαίτερα τα χωρία της Τομής των Μαθηματικών και της Τέχνης. Ήταν ένα μικρό στοίχημα στο οποίο έπρεπε να συμμετάσχω. Είναι πολλά και αθέατα τα μυστικά που κρύβονται πίσω από αυτή την Τομή. Η μακροχρόνια προσπάθεια των παθιασμένων μαθηματικών να τετραγωνίσουν τον κύκλο, δεν είναι τίποτα περισσότερο από την απόπειρα συμβολισμού της σωματικής ένωσης. Το ίδιο εντυπωσιακό φαίνεται να είναι το *δήλιο πρόβλημα*, δηλαδή του διπλασιασμού του κύβου, ένα πρόβλημα που αντιστοιχεί στην αναπαραγωγή του με όσες φιλοσοφικές προεκτάσεις εκφράζει.

Εκείνο όμως που διατρέχει όλες τις χρονικές περιόδους από τότε μέχρι σήμερα είναι οι μετρήσεις του Πολύκλειτου, που διατυπώθηκαν στον περίφημο *Κανόνα* του με τις σωστές αναλογίες, με τον προσδιορισμό της *Χρυσής Τομής*, πάνω στην οποία στηρίχτηκε κάθε καλλιτεχνική δημιουργία τόσο στη γλυπτική όσο και την αρχιτεκτονική. Οι θεωρητικοί της Αναγέννησης με τα διαγράμματα αστεριών, που ίσως για κάποιους σήμερα φαντάζουν αστεία, δεν έκαναν κάτι διαφορετικό από αυτό που ορίζει η αρχή του Βιτρούβιου, που κυβερνά το πνεύμα. Εξάλλου, αυτός είναι ο λόγος που το σώμα του *τέλειου ανθρώπου* έγινε το υπέρτατο σύμβολο της ευρωπαϊκής σκέψης. Το γυμνό πριν από τη Σταύρωση (Michelangelo) αποτελούσε το σοβαρότερο από τα θέματα της τέχνης, ενώ δεν ήταν υπέρμαχος του παγανισμού όταν έγραψε ότι «ο Λόγος έγινε σάρκα και κατοικήθηκε ανάμεσά μας... γεμάτο χάρη και αλήθεια».

Στο Συμπόσιό του, ο Πλάτωνας αποδίδει σε έναν από τους καλεσμένους του τον ισχυρισμό, ότι υπάρχουν δύο Αφροδίτες, που τις αποκαλεί *Ουράνια* και *Πάνδημο* αντίστοιχα ή, όπως αναφέρονται σε μετέπειτα τίτλους, *Venus Coelestis* και *Venus Naturalis*. Η θέση αυτή συμβόλιζε ένα βαθύ ανθρώπινο συναίσθημα, που ως ψευδαίσθηση δεν υιοθετήθηκε ποτέ. Παρέμεινε ωστόσο αξίωμα για τη μεσαιωνική και αναγεννησιακή φιλοσοφία, ήταν ο καλύτερος τρόπος για να δικαιολογηθεί το γυναικείο γυμνό. Από τα πρώτα χρόνια αυτής της εικονογραφικής όσο και φιλοσοφικής αντίληψης, η ιδεοληπτική, ή φυσική επιθυμία, ανατρέχει στις εικόνες για ανακούφιση, να δώσει σε αυτές μια μορφή με την οποία θα απενοχοποιηθεί η Αφροδίτη, να μη βαρύνεται με τίποτα το χυδαίο. Και αυτός ήταν ένας από τους στόχους της ευρωπαϊκής τέχνης που επιτυγχάνεται μέσω της συμμετρίας, της επακριβούς μέτρησης και της πειθαρχίας σε υψηλότερα ιδανικά. Ωστόσο, κανένας εξαγνισμός της Αφροδίτης δεν θα μπορούσε να συντελεσθεί, αν δεν είχε σχηματιστεί από την πρώτη στιγμή κάποια αφηρημένη έννοια του γυναικείου ιδεώδους στο μυαλό των καλλιτεχνών της Μεσογείου.

Υπήρξε και δική μου διαπίστωση ότι η εικονογραφία - μέσω των έργων τέχνης - με την εικαστική της γλώσσα ώθησε τον πολιτισμό πολλά βήματα μπροστά με επιχειρήματα αφηγηματικά, επεξηγηματικά, ιστορικά, φιλοσοφικά. Ειδικότερα, η εικονογραφία της Αφροδίτης, που έχει λαϊκά ερείσματα όσο και διανοητικό υπόβαθρο, εισχωρεί σε πλατιές κοινωνικές ομάδες και μοιράζεται μαζί τους τη ζωή, τις προσδοκίες, το ιδανικό. Κινείται σε δύο άξονες και αυτό είναι που εντυπωσιάζει: απ' τη μια αντιπροσωπεύει την εννοιολογική τέχνη με πρόθεση να αναφέρεται ή να υπαινίσσεται αφηρημένες έννοιες και δευτερευόντως με σκοπό την αφήγηση μιας ιστορίας ή την ανάδειξη της ομορφιάς, και απ' την άλλη τη λαϊκή τέχνη της καθολικής ανθρώπινης επικοινωνίας.

Κατά κάποιον τρόπο η εννοιολογική τέχνη ανήκει αποκλειστικά στη φύση, ενώ ως μορφή τέχνης προορίζεται αποκλειστικά για έναν κύκλο ανθρώπων αφοσιωμένων σε αυτό το είδος

καλλιτεχνικής κουλτούρας, ή σε μια οικονομική ελίτ, ή σε συγκεκριμένους ακαδημαϊκούς κύκλους που εκπληρώνουν μια πολύ διαφορετική λειτουργία πέρα από την τέχνη. Η εννοιολογική τέχνη μιλά με ορολογία, με μυστικισμό, με κώδικες, όπως παρατηρείται στα έργα των Ελλήνων καλλιτεχνών της κλασικής αρχαιότητας, στα ελληνορωμαϊκά έργα, ή ακόμη και στα μεσαιωνικά έργα και περισσότερο σε αυτά των νεοπλατωνιστών, που πάσχισαν πολύ για να τους αποδώσουν την ανάλογη μορφή και το σημασιολογικό περιεχόμενο.

Καθώς σταδιακά ο άνθρωπος έχει περισσότερες απαιτήσεις από την τέχνη, που τη θέλει να μοιάζει περισσότερο με την άυλη μουσική, με ποίηση ή αρχιτεκτονική ή σαγηνευτικό μύθο, η εικονογραφία της Αφροδίτης εκπληρώνει αυτή την επιθυμία: έστω κι αν η εκκίνησή της εξυπηρετούσε μόνο την επικοινωνία μέσα σε έναν πολιτισμό, έχει τη δύναμη να επικοινωνεί με τον χρόνο, τον χώρο, την κοινωνικοοικονομική κατάσταση και τη γλώσσα. Η δυναμική και συναρπαστική εικονογραφία στην τέχνη καθιστά πιο περιεκτική την αφήγηση μιας ιστορίας. Η καθολική ανθρώπινη επικοινωνία, μέσω των δακρύων, του γέλιου, των στεναγμών, κάνει την τέχνη υπερβατική, συμπληρώνει αυτά τα ανθρώπινα κενά και ό,τι δύσβατο υπάρχει, που ο άνθρωπος θέλει να διαβεί. Αυτή είναι η προσφορά των τεχνουργών, των πρώτων καλλιτεχνών του ανθρώπινου γένους, αυτό πέτυχαν μέσω των έργων τους. Ο καλλιτέχνης, ή ο κατασκευαστής, βρίσκεται αντιμέτωπος με τα όρια των δυνατοτήτων του και συνειδητοποιεί τη δυσκολία υπέρβασης αυτών των ορίων του, ώστε να κατακτήσει το βέλτιστο.

Ο κόσμος της εννοιολογικής τέχνης υποφέρει από τα ατυχή αποτελέσματα των δικών του υπερβολών. Ο όρος «δημιουργία» έχει παρεξηγηθεί, ενώ η χειροτεχνία δεν χαίρει εκτίμησης. Αξιόλογα έργα τέχνης έχουν απορριφθεί, αφού δεν «αξιολογήθηκαν» ως πραγματική τέχνη, ενώ συκοφαντήθηκαν ως «απλά χειροτεχνήματα». Η ελιτιστική διάσταση που έχει προσλάβει η εννοιολογική τέχνη, την έχει απομακρύνει από τους πιο θεμελιώδεις στόχους, τις συναισθηματικές ανάγκες που καλείται να υπηρετήσει, ενώ παράλληλα, με την εμφάνισή της ως νέο κίνημα επέτρεψε στους καλλιτέχνες να υπερβούν τα καλλιτεχνικά όρια, πολλά από τα οποία θα έπρεπε προ πολλού να είχαν καταργηθεί, αφού έθεταν περιορισμούς στην καινοτομία και τη δημιουργικότητα.

Αυτοί ήταν οι βασικοί λόγοι που με ώθησαν να ερευνήσω σε βάθος, να διαπιστώσω αν ο μύθος, το πραγματικό, ο μυστικισμός ή το υπερβατικό, σχετικά με την εικονογραφία της Αφροδίτης, αποδίδονταν επαρκώς μέσα από τα πολυάριθμα έργα τέχνης, ή ακόμη και από τα πανάρχαια τεχνουργήματα, πολλά από τα οποία εξακολουθούν να κρύβουν τα μυστικά τους. Καί όλα αυτά σε σχέση με τη σημερινή πραγματικότητα. Τι απέμεινε από αυτόν τον εικονογραφικό πλούτο του παρελθόντος, πόσο επηρέασε τις Εφαρμοσμένες Τέχνες;

Εισαγωγή

Η εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης εντάσσεται στο επιστημονικό πεδίο που ασχολείται με το θέμα ή τη σημασία των αναπαραστάσεων μέσα από τα έργα καλλιτεχνών σε αντιδιαστολή με τη μορφή τους – και όχι μεμονωμένα με τη μορφή τους. Η εικονογραφία μελετά τη χρήση εικόνων και σημείων στο έργο τέχνης. Η στάση, η κίνηση, τα εκφραστικά στοιχεία στο σύνολό τους, προσδίδουν νόημα, γεννούν συναισθήματα, ψυχολογικές καταστάσεις ικανές να προσφέρουν επιπλέον σημασία στον χώρο των αισθήσεων. Ως απλούστερο παράδειγμα αυτής της διατύπωσης αναφέρεται η ανάλυση της χρήσης του σταυρού σε ένα έργο τέχνης.

Η εικονογραφία της Αφροδίτης διέτρεξε μια συνεχή διαδρομή στον χώρο των οπτικών τεχνών από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, άγνωστος μένει ο μελλοντικός χρονικός προσδιορισμός της. Αποτελεί ίσως φαινόμενο μοναδικό, όχι μόνο ως προς το πλήθος των καλλιτεχνικών εφαρμογών, τα πολυάριθμα γλυπτά και τις δισδιάστατες απεικονίσεις που φιλοξενούνται στα σημαντικότερα μουσεία του κόσμου, αλλά και ως προς την ποικιλία αναπαραστάσεων της μορφής. Η εικόνα της Αφροδίτης ως εικαστικό εκφραστικό μέσο έχει πολύμορφη παρουσία τόσο σε επίπεδο συμβολισμού όσο και μεταφοράς αλλά και αλληγορίας, σαν θεότητα πολυσύνθετη, εκφράζουσα τον έρωτα, τα πάθη, την ηδονή, το κάλλος, την ομορφιά και τη λατρεία που έχει σημαδέψει βαθιά τη δυτική κουλτούρα.

Το ερευνητικό ενδιαφέρον για τη φύση της Αφροδίτης μέσω της εικονογραφίας της εστιάζει στη φιλοσοφία και το πνεύμα της εποχής στην οποία εντάσσεται. Ηθογραφικά στοιχεία, κοινωνικά πρότυπα και κώδικες συμπεριφοράς, σκηνοθεσία και σκηνογραφία είναι στοιχεία που καθορίζουν την εικονογραφία της Αφροδίτης. Θεωρητικοί και καλλιτέχνες όλων των εποχών την έχουν μελετήσει, ενώ κατά την αναπαράστασή της ένα έξοχο αισθησιακό περιεχόμενο αποδίδεται στα έργα τους. Ζωντάνια και εκφραστικότητα αποτυπώνονται στις δημιουργίες τους με έμφαση στον ερωτισμό που χαρακτηρίζει γενικά την εικονογραφία της.

Η πολύμορφη αναπαράσταση της Αφροδίτης και το δευτεροβάθμιο θέμα της διαγράφουν μια ενδιαφέρουσα πορεία στη δυτική τέχνη, απηχώντας στις διάφορες εκδοχές τους τούς εκάστοτε προσανατολισμούς και προβληματισμούς των δημιουργών. Η ερμηνεία της μητρότητας, της αναπαραγωγής, και λιγότερο του κάλλους, κυριαρχεί στην προϊστορική εποχή, ενώ στην κλασική αρχαιότητα ο ρόλος της αναπαράστασης μετακυλιέται σε έναν κόσμο που αναζητά αντιπροσώπευση τόσο στο ιδεατό όσο και στον ρεαλισμό και την καθημερινότητα. Αξία ακλόνητη και οικουμενική η μητρότητα ως σημαινόμενο βρίσκεται στο κέντρο του σημειολογικού πίνακα. Η θεϊκή υπόσταση της Αφροδίτης ανάγει τις αλληγορικές ερμηνείες και τον συμβολισμό σε σημαίνοντα που προσδιορίζουν αποτελεσματικά το νοηματικό περιεχόμενο των έργων και ως εκ τούτου συμβάλλει στην πολυμορφία της αναπαράστασης αλλά και στην πολυσημία ως προς τη ερμηνεία των έργων.

Η εικονογραφία της θεάς, συνολικά, επιτρέπει την αναφορά στα θεμελιώδη δομικά στοιχεία της εικαστικής, γλώσσας που στοχεύει εμφαντικά στην έκφραση, στη στάση του σώματος, στην κίνηση, στις χειρονομίες, στον καθοριστικό ρόλο των λεπτομερειών. Η ρητορική αυτή γίνεται ένας κώδικας επικοινωνίας, ενώ η αναπαράσταση παρακολουθεί και συμπορεύεται με τις εξελίξεις κάθε εποχής. Μέλημα είναι να αποδοθεί πλαστικά η πραγματικότητα, να γίνει διείδυση στον κόσμο των αισθήσεων και να αναδειχθεί η άμεση σχέση μεταξύ θεατή και έργου, να υπογραμμιστούν οι ιδιαιτερότητες, έτσι όπως βγαίνουν μέσα από ένα μεγάλο αριθμό έργων απεικόνισης της Αφροδίτης. Ο εξευγενισμός της μορφής,

στιγμιότυπων και καταστάσεων, η υπερβατικότητα και η αναγωγή τους σε άλλα επίπεδα θεώρησης, καθιστούν την εικονογραφία της Αφροδίτης σταθμό αναζήτησης και στοχασμού. Η επικέντρωση του ενδιαφέροντος στη θεϊκή ομορφιά, στον ερωτισμό, η αφετηρία των ενδυματολογικών ενδείξεων, αποτελούν σημαίνουσες σταθερές της εικονογραφίας της. Οι καλλιτέχνες της αρχαιότητας, με πρώτο χρονικά τον Πραξιτέλη, δούλεψαν ελεύθεροι από δεσμεύσεις, αφού η θεϊκότητα του μοντέλου τους επέτρεπε κάθε υπέρβαση, ώστε από την ημίγυμνη αναπαράσταση να φτάσουν στη θεϊκή γύμνια, εξαντλώντας τα όρια του επιτρεπτού. Η αφετηρία της εικονογραφίας της Αφροδίτης εντοπίζεται βαθιά στον χρόνο και στην απλούστερη μορφή της. Με την εμφάνιση του ανθρώπινου γένους πέρα από τις προσπάθειες του ανθρώπου για αναπαράσταση του περιβάλλοντός του, γεννήθηκε και η ανάγκη απεικόνισης του γυμνού γυναικείου σώματος με κάθε τρόπο, με κάθε μέσο και σε κάθε μέσο: σε βράχους, σε πέτρες ή σε πηλό. Τέχνηρα δημιουργήθηκαν με χρωστικές ουσίες, με εσώγλυφες ή εξώγλυφες εγγάρακτες μορφές αλλά και σε μορφή τρισδιάστατων ειδωλίων. Όπως κάθε αντικείμενο, έτσι και τα ειδώλια, ή άλλα δισδιάστατα έργα τέχνης, αποτελούν τεκμήρια κατανόησης του τρόπου λειτουργίας πτυχών των ανθρώπινων κοινωνιών, μεταφέρουν στοιχεία του παρελθόντος στο παρόν. Ίσως στο μακρινό παρελθόν να αποτελούσαν τεχνουργήματα, ίσως έτσι τα ερμήνευσε ο σύγχρονος άνθρωπος. Έχουν δοθεί διάφορες ερμηνείες σχετικά με τη χρήση, το περιεχόμενο και τα μηνύματά τους.

Στην πορεία τους πιθανώς απορρίφθηκαν ως άχρηστα αντικείμενα, ενώ τα περισσότερα βρέθηκαν κάτω από την επιφάνεια της γης χιλιάδες χρόνια αργότερα σε μια προσπάθεια των ερευνητών να ανασυνθέσουν, να ερμηνεύσουν τις κοινωνίες του παρελθόντος. Ανθρωπολόγοι, κοινωνιολόγοι, καλλιτέχνες προσπαθούν από τη δική τους οπτική γωνία να τα μελετήσουν, να μεταφράσουν τη γλώσσα τους, να αντλήσουν συμπεράσματα. Η οπτική γλώσσα, όπως και η γλώσσα που ομιλείται στην καθημερινότητα, χαρακτηρίζεται από διαφορετικά σημεία και αλφάβητα. Επομένως, τα ίδια οπτικά στοιχεία διαβάζονται διαφορετικά για την κάθε γλώσσα, πόσο μάλιστα για τη σημερινή που απέχει πολλές δεκάδες ή εκατοντάδες χιλιάδες χρόνια από τότε που δημιουργήθηκαν τα αντικείμενα αυτά.

Αν η τέχνη είναι ο καθρέφτης κάθε εποχής, τότε δικαιολογείται το γεγονός ότι η σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία αντικατοπτρίζει ένα βαθύ ρήγμα: την αυθαιρεσία μεταξύ υλικού και πνευματικού, επιστημονικού και θρησκευτικού, πραγματικού και υπερφυσικού, εσωτερικού και εξωτερικού, αυτό που διακατέχει δηλαδή τη δυτική σκέψη. Η πρώτη ύλη της καλλιτεχνικής δημιουργίας, η εμπειρία, δεν είναι πια οικεία, αλλά κάτι το μυστηριώδες που υπάρχει στον ανθρώπινο νου, κάτι που μοιάζει να έχει αναδυθεί από την άβυσσο των αιώνων. Πρόκειται για μια αρχέγονη εμπειρία πέρα από την κατανόηση του ανθρώπου, ενώ ο ίδιος ο άνθρωπος, αδυνατώντας να την κατανοήσει, κινδυνεύει να υποκύψει σ' αυτή. Τέτοιες αρχέγονες μνήμες μπορεί να επιστρέψουν επώδυνα μέσω της τέχνης διαπερνώντας το παραπέτασμα πάνω στο οποίο αποτυπώνεται η ορθολογιστική εικόνα του κόσμου και μας επιτρέπουν να ρίξουμε διεισδυτική ματιά στην άβυσσο του αγέννητου και του αδημιούργητου. Η τέχνη έχει μορφή διττή: επαναστατική και αποκαλυπτική (Αυλίδου, 2002).

Εικονογραφικά, για να γίνει αντιληπτό το νόημα μιας κίνησης, μιας ενέργειας, ενός εκφραστικού στοιχείου σε ένα έργο τέχνης και να αξιολογηθεί επιστημονικά, απαιτείται η κατανόηση των κωδίκων που κρύβονται πίσω από αυτά τα στοιχεία, ώστε να αποδοθεί η ιδιαίτερη σημασία τους. Προς τούτο απαιτείται όχι μόνο η κατανόηση των σημειολογικών στοιχείων αλλά και η εξοικείωση με τον συγκεκριμένο χώρο της εποχής εκείνης στην οποία

ανήκει το έργο, την κουλτούρα και τα έθιμα καθώς και τον πολιτισμό που επικρατούσε. Η σημειολογία επικεντρώνεται στην επικοινωνία, αναφέρεται σ' αυτόν που χρησιμοποιεί τα σύμβολα και σ' αυτόν που τα δέχεται.

Εν τέλει, είναι η οπτική γλώσσα εκείνη που εισαγάγει στην ανάγνωση του οπτικού κειμένου, δηλαδή στην ανάγνωση με τη βοήθεια της «γραμματικής» του όπως την όρισαν οι Gunther Kress και Theo Van Leeuwen (1996). Η «γραμματική» αυτή αποτελεί ένα εργαλείο μεθοδολογίας που εξυπηρετεί στην ανάγνωση πολυτροπικών κειμένων και αναπτύσσει την οπτική κουλτούρα (visual culture) (Shohat & Stam, 1998). Στο οπτικό κείμενο, όπως και στην εικονογραφία, γενικότερα μπορεί να παρουσιάζεται πολυσημία νοημάτων, αφού είναι απίθανο να εγκλειστεί σε αυτό ένα και μόνο νόημα (Κακογιάννης, 2011).

Η ερμηνεία των κινήσεων, όπως π.χ. στο έργο «Αφροδίτη της Μήλου» με το προτεταμένο χέρι, αποδίδει και μια σημασία η οποία μπορεί να ονομαστεί *δευτεροβάθμια* ή *συμβατική*. Έτσι προκύπτει διαφορά μεταξύ της *πρωτοβάθμιας* ή *φυσικής σημασίας* μιας κίνησης, που έγκειται στη νοηματική, παρά στην αισθητηριακή διεργασία. Δεν προκύπτουν ασφαλή συμπεράσματα από μεμονωμένες παρατηρήσεις, παρά μόνο ύστερα από ενδελεχή και σε βάθος έρευνα. Οι συνολικές παρατηρήσεις επηρεάζουν καθοριστικά το τελικό αποτέλεσμα και ολοκληρώνουν την εικόνα του υπό εξέταση έργου. Μια μεμονωμένη κίνηση αδυνατεί να απαντήσει στα ερωτήματα που εγείρονται γύρω από το πρόσωπο της θεάς, αντίθετα ο συνδυασμός ομοειδών παρατηρήσεων και η αξιολόγηση άλλων πληροφοριών, επιτρέπουν την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων.

Με τη διαδικασία αυτή προκύπτει κάποια σημασία που αποτελεί το *περιεχόμενο* ή αλλιώς την *εγγενή σημασία* του έργου τέχνης. Αξίζει να αξιολογηθεί η ανάγκη της σημασίας αυτής, όταν οι δύο άλλες –*πρωτοβάθμια* ή *φυσική*, και *δευτεροβάθμια* ή *συμβατική* - έχουν περιορισμένη, δευτερεύουσα αξία (Panofsky, 1991). Πρόκειται δηλαδή για τον ενωτικό κρίκο που ερμηνεύει με σαφήνεια όχι μόνο το ορατό γεγονός, αλλά και τη νοητική του πρόσληψη. Εν τέλει, καθορίζει σε μεγάλο βαθμό και τη μορφή που θα πάρει το συγκεκριμένο γεγονός.

Στην έρευνα για την εικονογραφία και τη μεθοδολογία προσέγγισης έργων τέχνης, ο Erwin Panofsky διακρίνει τρία διαφορετικά επίπεδα, ή, πιο σωστά, διαδοχικά στάδια της διαδικασίας: 1) *την εξέταση της τυπικής σχεδιαστικής σύνθεσης των καλλιτεχνικών μοτίβων*, 2) *την εικονογραφική ανάλυση συγκεκριμένων θεμάτων και* 3) *την εικονολογική ερμηνεία αυτών των στοιχείων με βάση τις υποκείμενες ιδεολογικές αρχές*. Έτσι προκύπτει η σημασία ενός έργου τέχνης, όπου το εικονολογικό εξαρτάται και από το αποκορύφωμα των δύο προηγούμενων επιπέδων έρευνας.

Το πρώτο στάδιο, ανάλογο της μελέτης “*επίσημη ανάλυση*” του Heinrich Wölfflin, θεωρείται από τον Panofsky ως “*προ-εικονογραφική περιγραφή*” που ασχολείται με την πρωταρχική ή φυσική σημασία του αντικειμένου. Εστιάζει στη συγκρότηση της μορφολογικής δομής του καλλιτεχνικού έργου, είναι η άμεση εικονογραφική γλώσσα της μορφής, του χρώματος, της σύνθεσης και της χειρονομίας - τις προϋποθέσεις της αισθητικής απόκρισης -, της υφής και του μέσου. Το στάδιο αυτό στοχεύει στη λεπτή παρατήρηση και την αυξημένη ευαισθησία στα αισθητικά αποτελέσματα.

Η *εικονογραφία* ασχολείται άμεσα με το “αντικείμενο” που διαφέρει από τις τυπικές ανησυχίες. Μια εικονογραφική προσέγγιση αφορά στη *δευτερεύουσα* ή *συμβατική* σημασία των οπτικών αναπαραστάσεων. Όπως και η μορφοκρατική θεωρία, η *εικονολογία* γενικότερα άσκησε σημαντικότερη επίδραση στη μελέτη της ιστορίας της τέχνης. Η αναγνώριση

εικόνων, ιστοριών και αλληγοριών είναι ο τομέας της εικονογραφίας - ο κόσμος των εκδηλωμένων συγκεκριμένων θεμάτων ή εννοιών. Η εικονογραφία συνεπάγεται μια καθαρά περιγραφική, συχνά ακόμη και στατιστική, μέθοδο διαδικασίας. Είναι, επομένως, μια περιγραφή και ταξινόμηση των εικόνων, είναι περιορισμένη και βοηθητική μελέτη που μας ενημερώνει για το πότε και πού συγκεκριμένα θέματα απεικονίστηκαν με ποια συγκεκριμένα μοτίβα.

Μελετητές έδειξαν ενδιαφέρον για την εικονογραφία της θεάς από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Από τον Λουκιανό μέχρι τους σύγχρονους μελετητές, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται τόσο στον *τύπο* προέλευσης της θεάς όσο και στο *περιεχόμενο* των κινήσεων. Η ανατολική προέλευση του τύπου της θεάς Αφροδίτης προέκυψε ύστερα από εκτεταμένη παρουσίαση και ανάλυση στοιχείων μελετητών. Επικρατέστερη εκδοχή είναι αυτή που αναφέρεται στη σημιτική καταγωγή με στοιχεία της Ασάρτης. Η λατρεία εξαπλώθηκε στα παράλια της Ανατολικής Μεσογείου από τους Μυκηναίους κατά το Β' μισό της 2ης χιλιετίας. Από εκεί διαδόθηκε στις παράκτιες περιοχές της Ελλάδας, υπό μία νεώτερη, ελληνοσημιτική μορφή, ενώ στις περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας συνέχισε να λειτουργεί με τον παλιό της χαρακτήρα. Άλλες θεωρίες υποστηρίζουν την ινδοευρωπαϊκή της προέλευση, άλλες τη θεωρούν ως Μεγάλη Θεά του Αιγαίου, ενώ άλλες θεωρούν ως λίκνο της Αφροδίτης τη Μινωική Κρήτη από την οποία μεταφέρθηκε στην Κύπρο (Καραγιώργης, 2001).

Ακολούθησε η διάδοση της θεότητας στον ευρωπαϊκό χώρο. Διάφορα ευρήματα, ειδώλια μικρού μεγέθους που απεικονίζουν γυμνό γυναικείο σώμα βρέθηκαν στην κεντρική Ευρώπη (35.000 π.Χ – 10.000 π.Χ.). Τα ειδώλια αυτά, που ονομάστηκαν Αφροδίτες, όπως π.χ. η Αφροδίτη του Willendorf κ.ά., παρουσιάζουν ανάλογο εικονογραφικό ενδιαφέρον. Πρόκειται για θεότητες της ομορφιάς ή της γονιμότητας, στις οποίες η απεικόνιση του κάλλους και της γονιμότητας υπόκειται σε ιδιαίτερες παραμέτρους. Από τη Νεολιθική Εποχή η εικονογραφία της Αφροδίτης είναι διαδεδομένη, αξίζει να αναφερθεί το όστρακο «Bandkeramik» (Μουσείο Herman Otto), όπου η θεά απεικονίζεται ιδιαίτερα σχηματοποιημένη. Στην Εποχή του Χαλκού (περί το 1900 π. Χ.) η εικονογραφία της θεάς συνεχίζεται, όπως προκύπτει από ανθρωπόμορφα αγγεία (Badener Kultur), καθώς και στην κουλτούρα Tordes I αλλά και στην αντίστοιχη Vinca I στα Βαλκάνια. Εδώ η απεικόνιση της θεάς (χαραγμένη σε όστρακο) αποδίδεται με τα χέρια υψωμένα.

Ανάλογες εικονογραφίες σε προϊστορικά αγγεία βρέθηκαν στην Τσεχία και τη Σλοβακία, στην πρώην Γιουγκοσλαβία, στην περιοχή Sarvas, όπως και στη Βουλγαρία (Razgrad) που χρονολογικά τοποθετούνται στην Εποχή του Χαλκού (1950 – 1700 π. Χ.). Την ίδια εποχή και στη συνέχεια η εικονογραφία της θεάς παρουσιάζεται στον Ελλαδικό χώρο, στην Κρήτη, τα ανατολικά νησιά του Αιγαίου και την Κύπρο. Η θεά με τα χέρια υψωμένα εμφανίζεται στην Κύπρο (Γύψου, Άγιος Ιάκωβος), ενώ σπουδαία δείγματα αυτού του τύπου βρίσκονται στη Συλλογή Ζ. Πετρίδη στη Λάρνακα. Στην Πάφο κατά την Αρχαϊκή περίοδο επικράτησε ο τύπος με το κυλινδρικό σώμα.

Η στάση της θεάς με τα υψωμένα χέρια εξηγείται από την ανάμνηση της λατρείας της Magna Mater, κατά την οποία τα χέρια μιμούνται τα κέρατα. Άλλη άποψη υποστηρίζει ότι η σχηματοποίηση αυτή σχετίζεται με τη φύση και τη δενδρολατρεία. Αξίζει να δοθεί μεγαλύτερη προσοχή στην άποψη ότι η εικονογραφία της με υψωμένα τα χέρια ερμηνεύεται ως ευλογία της θεάς προς τους θνητούς ή επίκληση χάριτος (Καραγιώργης, 2001).



Εικόνα 1

*Αριστερά: Πήλινο ειδώλιο γυμνής θεάς. Μέση: Πήλινο ειδώλιο θεάς με τα χέρια υψωμένα.
Δεξιά: Πήλινο ειδώλιο της θεάς με υψωμένα χέρια. Ιερό Αφροδίτης, Παλαίπαφος.*

Η εικονογραφική ανάλυση της θεάς Αφροδίτης στηρίζεται κυρίως σε ιστορίες, σε αλληγορίες και όχι σε μοτίβα. Η διάκριση π. χ. ανάμεσα στην *Πάνδημο* και την *Ουρανία* Αφροδίτη σημαίνει διαφορετικά σύμβολα για την καθεμιά και διαφορετικό μυθολογικό πλαίσιο. Πάνδημος σημαίνει Αφροδίτη όλων των ενωμένων αττικών δήμων, ενώ κατ' άλλους, Αφροδίτη του εφήμερου έρωτα.

Τύποι και σύμβολα κυριαρχούν γύρω από τη γονιμότητα σε σχέση με τη λατρεία της θεάς Αφροδίτης, όπως:

- Τα *χρυσά μήλα* που η θεά προμηθεύει στον Μελανίωνα, προκειμένου αυτός να κατακτήσει την Αταλάντη, όπως και το μήλο το οποίο ο Πάρις απονέμει *τη καλλίστη* θεά (πρβ. και το μήλο στους μύθους του Ακοντίου και της Κυδίπτης ή του Ερμοχάρη και της Κτήσυλλας, όπως και τα μήλα των Εσπερίδων και της βιβλικής Εύας).
- Οι *Ωρες* στην ακολουθία της Αφροδίτης.

Με μεθοδικές παρατηρήσεις μπορεί να αναλυθεί και να ερμηνευθεί ένα έργο τέχνης, και αυτό μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσω της *«Ιστορίας του ύφους»*. Κάθε παρατήρηση αποκτά το κύρος του πραγματικού, του γεγονότος, όταν μπορεί να συσχετιστεί με ανάλογες παρατηρήσεις ικανές να αποδώσουν το νόημά της. Αυτές οι παρατηρήσεις μπορεί να πραγματοποιηθούν, αφού διακρίνουμε στο *θέμα* του έργου τέχνης ή στη *σημασία* του κάποια επίπεδα:

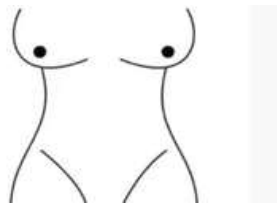
- Του *πρωτοβαθμίου, ή φυσικού θέματος*, που με τη σειρά του διακρίνεται σε «καταρχήν θέμα» και σε «εκφραστικό». Σ' αυτό αναγνωρίζονται οι φυσικές μορφές (γραμμές, χρώματα, υφή) σαν αναπαραστάσεις φυσικών αντικειμένων. Αναγνωρίζονται οι εκφραστικές ιδιότητές τους.
- Του *δευτεροβαθμίου, ή συμβατικού θέματος*. Εδώ τα καλλιτεχνικά μοτίβα συνδυάζονται με θέματα ή έννοιες. Προκύπτουν απ' αυτό τον συνδυασμό οι λεγόμενες *αλληγορίες* ή ιστορίες (*invenzioni*).
- Της *εγγενούς σημασίας ή του περιεχομένου*. Εντοπίζονται οι εσωτερικές αρχές που συνδέονται τόσο με τις «μεθόδους σύνθεσης» όσο και με την εικονογραφική σημασία (Panofsky, 1991). Στον Μεσαίωνα δε χρησιμοποιούσαν κλασικά μοτίβα για την αναπαράσταση κλασικών θεμάτων, αλλά και τα κλασικά θέματα δεν εκφράζονταν με κλασικά μοτίβα. Η μελέτη αυτών των ιδιοτήτων μάς βοηθάει να κατανοήσουμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο ένα έργο τέχνης λειτουργεί. Εκκίνηση για τον σύγχρονο καλλιτέχνη Salvador Dalí, σχετικά με την απεικόνιση της θεάς Αφροδίτης της Μήλου με τα συρτάρια, υπήρξε η έκφραση «chest of drawers» (ερμάριο) σε μια συζήτηση, ενώ του έγινε εμμονή η

εικόνα που του έφερνε στο μυαλό: ένα γυναικείο στήθος (chest) με συρτάρια. Πρόκειται για μια ευθεία αναφορά, ότι «η μόνη διαφορά ανάμεσα στην αιωνιότητα και το παρόν είναι ο Sigmund Freud, ο οποίος ανακάλυψε ότι το ανθρώπινο σώμα - καθαρά νεοπλατωνικό στην αρχαία ελληνική εποχή - είναι σήμερα γεμάτο μυστικά συρτάρια που μόνο η ψυχανάλυση μπορεί να ανοίξει». Στο έργο αυτό οι ναρκισσιστικές οσμές αναδύονται μέσα από όλα τα συρτάρια (Keevil, Eyres, χ.η., Marangou, 1992).

Ένα έργο τέχνης χαρακτηρίζεται από πολυπλοκότητα τόσο ως προς τη μορφή όσο και ως προς το περιεχόμενο, είτε είναι εμφανής αυτή η πολυπλοκότητα είτε όχι, γι' αυτό και υπόκειται σε διαφορετικές αναγνώσεις. Εξάλλου και στην προφορική γλώσσα που χρησιμοποιείται καθημερινά, η ίδια πρόταση κρύβει τις δικές της διαφορετικές αναγνώσεις.

Η κριτική ερμηνεία των εικόνων ως οπτικών κειμένων απαιτεί μεθοδολογικά βήματα και κανόνες εφαρμογής, δηλαδή προσεκτική παρατήρηση των εικόνων ως προς την αυτοτέλεια της δομής τους βάσει των κωδίκων, των συμβάσεων αλλά και των συνδηλωτικών νοημάτων που τις συνθέτουν. Η θέση ότι οι εικόνες αποτελούν αντανάκλασεις και μόνο των κοινωνικών πλαισίων μέσα στα οποία ορίζονται βρίσκει αντίθετη την Griselda Pollock (1988), που σθεναρά υποστηρίζει ότι οι οπτικές αναπαραστάσεις, επομένως και η εικονογραφία, πέρα από τα κοινωνικά πλαίσια, έχουν τα δικά τους ιδιαίτερα αποτελέσματα προς τους δέκτες που σαφώς κάτι περισσότερο από ό,τι σε μια πρώτη ανάγνωση ανακλούν (Κακογιάννης, 2011).

Η οπτική παιδεία προσφέρει στον άνθρωπο μοναδική εμπειρία για να βλέπει τον κόσμο, τον διδάσκει πώς να βλέπει, τι να βλέπει. Ανάλογα με το επίπεδο της παιδείας του και την κουλτούρα του, ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο με τρόπο μοναδικό. Για παράδειγμα, στο σχήμα που ακολουθεί δύο είναι οι αναγνώσεις: 1) δύο άτομα που χορεύουν αντικριστά και 2) με την επενέργεια των νόμων Gestalt²¹⁸ προκύπτει ως σημαινόμενο το γυμνό γυναικείο σώμα.



Εικόνα1.2

Η εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης με τις τόσες μεταμορφώσεις της μπορεί να μελετηθεί στη βάση των μυθολογικών και ιστορικών αναφορών, με δεδομένο πάντα ότι αποτελεί ένα θηλυκό μυθολογικό αρχέτυπο. Σε όλους τους πολιτισμούς του αρχαίου κόσμου, το αρχέτυπο της μητέρας θεάς κυριαρχεί. Αυτή κινούσε τα νήματα για την ύφανση, τη μαγεία, τον πόλεμο. Από την αρχετυπική της μορφή απορρέουν οι αναρίθμητοι τίτλοι της: Βασίλισσα του ουρανού, Βασίλισσα του κάτω κόσμου, Μητέρα-Γη, πολεμίστρια, κόρη, πόρνη κ.α. Στη σύγχρονη εποχή αφομοιώνεται βαθμιαία στα σύγχρονα αρχέτυπα της επικρατούσας θρησκευτικής κουλτούρας. Πολλά από τα χωρία της λατρείας της θεάς-Μητέρας αφομοιώθηκαν στη λατρεία της Παρθένου Μαρίας. Σύμφωνα με τον Robert Graves, σίγουρα η λατρεία της είναι «βαθιά στερεωμένη στη φυλετική μνήμη των Ευρωπαίων και είναι αδύνατον να την εξορίσει κανείς».

²¹⁸ Σύμφωνα με τους νόμους Gestalt το ανθρώπινο μάτι έχει την τάση να ενοποιεί ατελή σχήματα και να τους δίνει την τελική μορφή βάσει των εμπειριών του.

Οι Έλληνες είναι εκείνοι που περισσότερο από όλους τους άλλους λαούς, στους αρχαίους πολιτισμούς, διατήρησαν την πολυμορφία των χαρακτηριστικών της Μητέρας-θεάς στη λατρεία τους. Αυτό ενδεικτικά αποτυπώνεται στα ονόματα: Αφροδίτη, Αθηνά, Αριάδνη, Μήδεια, Σκύλλα και Εκάτη. Από εκεί προκύπτουν πολλές σημαντικές αρχαιολογικές εικόνες. Σε κάθε όνομα αντιστοιχεί ένα πρόσωπο της Μητέρας θεάς, που παρά τη διαφορετική μορφή φαίνεται να έχει κοινά στοιχεία. Η ποικιλομορφία αυτή δικαιολογεί και το γεγονός ότι έγιναν πολλές προσπάθειες, ώστε να εξηγηθεί η λατρεία της θεάς μέσα από μια κοινή πλατφόρμα. Στην προσπάθεια προσδιορισμού του κοινού παρονομαστή, μέσω του οποίου θα μπορούσε να δοθεί απάντηση στις μυθικές ιδιότητες της θεάς - ουσιαστικά ένα περιεχόμενο -, η αναζήτηση στοιχείων στους πολιτισμούς της εγγύς Ανατολής και στους Αβορίγινες ταυτοποιεί και ταυτίζει τη θεά με τον πλανήτη Αφροδίτη. Εικόνες πλούσιες σε συμβολισμό και μυθολογικό περιεχόμενο που συνδέονται με τη Μητέρα θεά δημιούργησε η ελληνική σκέψη.

Εικονογραφία, Σημειολογία και Οπτική επικοινωνία

Η πολυεπίπεδη διαστρωμάτωση της Οπτικής Επικοινωνίας επιτρέπει τη διάκρισή της σε χρονικές περιόδους μέσα στις οποίες λειτουργεί ανάλογα με τα μέσα (media) ως φορέας έκφρασής της για κάθε εποχή. Ανάλογα με το πολιτισμικό υπόβαθρο και τη συγκρότησή του, μέσω της Οπτικής Επικοινωνίας μεταφέρονται μηνύματα είτε στο κοινωνικό σύνολο είτε σε περιορισμένες ομάδες του. Η ιστορία της ανθρώπινης επικοινωνίας έχει τις ρίζες της στα σύμβολα. Ανέκαθεν ο άνθρωπος αναζητούσε τρόπους για να οπτικοποιήσει μορφικά τις σκέψεις του. Από την Προϊστορική Εποχή επικοινωνούσε με σύμβολα, στη συνέχεια με τη γλώσσα και αργότερα με τη γραφή. Το σύμβολο κατέχει τη σημαντικότερη θέση στην επικοινωνία, γιατί είναι καθολικό και κατανοητό από όλους τους ανθρώπους, όλων των λαών, με διαφορετικές γλώσσες και πολιτισμό. Αυτός είναι και ο λόγος που ο σχεδιασμός λογοτύπων διέπεται από σύμβολα. Η ανθρώπινη επικοινωνία πραγματοποιείται μέσω συμβόλων, δηλαδή μέσω της γλώσσας, η οποία όσο πλουσιότερη και σαφής είναι τόσο πιο επιτυχημένα θα μεταφέρει το μήνυμα στον παραλήπτη του (Gombrich, 1995).

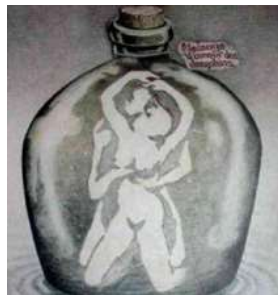
Για περισσότερο από 40.000 χρόνια η εικονογραφία προσέφερε στη μετάδοση της ανθρώπινης εμπειρίας από γενεά σε γενεά και από πολιτισμό σε πολιτισμό. Μητέρα της γνώσης το οπτικό κείμενο που γέννησε τη γραφή και στη συνέχεια την τυπογραφία. Εικονογραφική απόδοση των ήχων είναι το αλφάβητο, κάθε φθόγγος αντιστοιχεί σε μια εικόνα ήχου της γλώσσας. Η εικονογραφική παράδοση από την τέχνη των σπηλαίων στο υπερκείμενο έως την εικονική πραγματικότητα και κάθε άλλη έκφρασή της διατηρεί την υπεροχή της στην ανθρώπινη επικοινωνία (Bolter, 2004).

Όπως αναφέρεται στην εισαγωγή, η εικονογραφία εντάσσεται στο επιστημονικό πεδίο που ασχολείται με το θέμα ή τη σημασία αναπαραστάσεων μέσα από τα έργα καλλιτεχνών, σε αντιδιαστολή με τη μορφή τους. Ως κλάδος της Ιστορίας της Τέχνης εξετάζει τη διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στη μορφή του έργου και το θέμα ή τη σημασία του (Panofsky, 1991). Σύμφωνα με τον Κακογιάννη, η οπτική επικοινωνία, όπως και η λεκτική, είναι παράγωγο κοινωνικών και πολιτισμικών διεργασιών, είναι προϊόν που παράγεται και χρησιμοποιείται από κοινωνικές και πολιτισμικές δομές εξουσίας. Οι κώδικες ανάγνωσης ενός έργου τέχνης είναι μοναδικοί για κάθε εποχή, για κάθε λαό. Μερικές φορές η πιο αυθόρμητη αντίδραση, η σκέψη του ανθρώπου, είναι εκείνη που αποκαλύπτει τις μεγαλύτερες αλήθειες γι' αυτά που

κρύβει λίγο βαθύτερα μέσα του. Ωστόσο, είναι αλήθεια ότι στην οπτική επικοινωνία πάντα ελοχεύει ο κίνδυνος της αμφισημίας ή της οφθαλμαπάτης (Εικ. 2).

Ο όρος *σημειολογία* σημαίνει «σημεία» και «σύμβολα», ενώ στην κλασική δυτική τέχνη μπορεί να έχει την έννοια της χρήσης του συμβολισμού στην αλληγορική ζωγραφική. Στη σύγχρονη τέχνη ο όρος μπορεί να αναφέρεται σε υλικά ή μέσα, σε ΜΜΕ ή σε έκφραση ταυτότητας, καθόσον αυτά επιστρατεύονται για να διαβαστούν ως πολιτιστικά σημαίνοντα. Μια βαθύτερη ανάλυση της σημειολογίας και της μεταμοντέρνας μελέτης της τέχνης στο σύνολό της οδηγεί στη διαπίστωση ότι από τις σπηλαιογραφίες μέχρι την απόδοσή της μέσα από την ψηφιοποίηση και το δυαδικό «0» και «1» κοινός παραμένει ο παρονομαστής. Ένα ευρύ φάσμα της ανθρώπινης επικοινωνίας αποτελεί το πεδίο της *σημειωτικής*, ενώ στην ερώτηση «σημειωτική ή σημειολογία;» ο Eco απαντάει ότι η γενική σημειωτική ως όρος αναφέρεται στην ενιαία προσέγγιση των φαινομένων της επικοινωνίας με θεωρητικό και κοινωνικό υπόβαθρο, ενώ η σημειολογία ως κλάδος της επιστήμης μελετά γενικότερα τα σημεία και εξειδικεύεται στα γλωσσικά (Eco, 1988). Η τέχνη μέσω της εκφραστικής και δημιουργικής της δράσης προτείνει και εδραιώνει νέες σημασίες με σημεία και συστήματα που χρησιμοποιεί ώστε να εκφράσει, να πει ό,τι δεν είχε λεχθεί.

Σε παράλληλη τροχιά ο συμβολισμός με τους δικούς του κώδικες επιτρέπει τη μετάβαση από την επιφάνεια στο βάθος των πραγμάτων, για την κατανόηση των πολιτισμών, των μύθων και των έργων τέχνης. Ο πολιτισμός δεν κυριαρχείται μόνο από την επιστήμη, αλλά κυρίως είναι «*πολιτισμός της εικόνας*». Αυτή η εικόνα, παρούσα στο εικονογραφημένο έντυπο, στον κινηματογράφο, τα καρτούνς, τη διαφήμιση, την αφίσα, τη φωτογραφία, διαδραματίζει ρόλο κυρίαρχο στην ατομική και κοινωνική συγκρότηση, επηρεάζει τον ψυχικό κόσμο με τρόπο που δύσκολα κανείς αντιλαμβάνεται. Η γνώση του συμβολισμού είναι το εφόδιο για την κατανόηση της δομής των κωδίκων της επικοινωνίας (Προκοπίου, 2002).



Εικόνα 3

Δύο πρόσωπα ή έξι δελφίνια;

Το Οπτικό κείμενο - Γραμματική - Συντακτικό του οπτικού κειμένου

Ο όρος «*γραμματική*» του οπτικού κειμένου επινοήθηκε από τους Gunther Kress και Theo Van Leeuwen (1996), ως ένα ποιοτικό, κριτικό μεθοδολογικό εργαλείο στα χέρια όσων ασχολούνται με την ανάλυση *πολυτροπικών*²¹⁹ κειμένων. Αμφότεροι αναφέρουν, ότι το οπτικό κείμενο είναι ένα ολοκληρωμένο όσο και αναπτυγμένο μέσο επικοινωνίας που διέπεται από τους κανόνες και τη γραμματική του, επιφορτισμένο και με τα προβλήματά του

²¹⁹ Πολυτροπικό ονομάζεται ένα κείμενο που χρησιμοποιεί συνδυασμό σημειωτικών μεθόδων μετάδοσης μηνυμάτων. Τα περισσότερα κείμενα στα σχολικά βιβλία, στον τύπο, την τηλεόραση και άλλα μέσα είναι πολυτροπικά, συνδυάζοντας γλώσσα και εικόνα, ακόμη και μουσική για την απόδοση του μηνύματος.

(Κακογιάννης, 2011). Οι δομές, οι κοινωνικές προϋποθέσεις και τα αποτελέσματα ενός οπτικού κειμένου αποτελούν χωρίο ενός καινούριου ευρύτερου πεδίου μελέτης που αναπτύχθηκε τα τελευταία χρόνια και υπακούει στον όρο *οπτική κουλτούρα* (*visual culture*) (Shohat & Stam, 1998).

Η αδυναμία - ίσως και πλεονέκτημα - του οπτικού κειμένου να περιοριστεί σε μία και μοναδική ανάγνωση, αφού παρουσιάζει πολυσημία νοημάτων, το διαφοροποιεί από το γνωστό κείμενο της γραφής. Στις Εφαρμοσμένες τέχνες η χρήση της εικόνας συνδιαλέγεται με το λεκτικό κείμενο και έτσι προκύπτει ένα *πολυτροπικό* οπτικό κείμενο που κατά κανόνα διέπεται από πολυπλοκότητα.

Ιδιαίτερη προσοχή στα καθαυτά αποτελέσματα ανάγνωσης των εικόνων ως κειμένων:

Για την ανάγνωση των εικόνων ως κείμενα στη δομική τους αυτοτέλεια απαιτείται προσεκτική παρατήρηση και μελέτη, ανατρέχοντας στους κώδικες, τις συμβάσεις, τα καταδηλωτικά και συνδηλωτικά νοήματα, το περιεχόμενο που εμπεριέχουν και τα στοιχεία που τις συγκροτούν. Στον χώρο των κοινωνικών επιστημών, οι ερευνητές τείνουν να θεωρούν ότι οι εικόνες είναι απλώς αντανάκλασεις των κοινωνιών μέσω των οποίων παράγονται. Η Griselda Pollock (1988) αντιτάχθηκε σ' αυτή την προσέγγιση και υπεραμύνθηκε της προσεκτικής ανάγνωσης των εικόνων, εστιάζοντας στο γεγονός ότι οι οπτικές αναπαραστάσεις λειτουργούν με τον δικό τους τρόπο στους δέκτες πέρα από τα καθιερωμένα κοινωνικά πλαίσια, που εν πρώτοις αντανακλούν (Μιχαηλίδου & Χαλκιά, 2005).

Από τη φύση της η τέχνη σχετίζεται και με τον Μυστικισμό. Κινήσεις, χειρονομίες, σχήματα και χρώματα είναι τα μέσα που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης για να αποδείξει το διαρκές και κρίσιμο πρόβλημα του στοχασμού, που έγκειται στη σχέση μεταξύ εικόνας και σκέψης. Αυτό συνιστά ένα είδος μύησης στους κανόνες του έργου τέχνης, που ισοδυναμεί με κάτι ανάλογο με τη μύηση στα μυστήρια της Αρχαιότητας, αυτό που αφήνει τον θεατή να υπεισέλθει στο κρυφό νόημα της εικόνας (Κολοκοτρώνης, 2002).

Δομή και έννοια της μορφής του έργου τέχνης

Η εικονογραφία της Αφροδίτης χαρακτηρίζεται από τις αναρίθμητες μεταμορφώσεις της και τις χρονολογικές αναφορές της από τις αρχέγονες κοινωνίες μέχρι σήμερα. Επομένως, για την πληρέστερη κατανόησή της απαιτείται και η κατανόηση της απόδοσης της μορφής των σχετικών έργων τέχνης από τους καλλιτέχνες της εκάστοτε εποχής. Το έργο τέχνης στοχεύει στην αποκάλυψη μιας αλήθειας, και έτσι η τέχνη δεν περιορίζεται μόνο στην ανάδειξη του ωραίου και της ομορφιάς, αλλά διεισδύει σε κάτι ουσιαστικότερο. «*Κάθε τέχνη είναι κατ' ουσίαν ποίηση*», ενώ αυτό σε τίποτα δεν μειώνει τα άλλα είδη τέχνης. Αντίθετα συνεπικουρεί και αναδεικνύει το βαθύτερο νόημά τους (Heidegger, 1986). Σύμφωνα με τον Siller δεν αποτελεί μια πραγματικότητα, αλλά κάτι το κατ' επίφαση, το κατ' έμφαση, κάτι το φαινομενικό, εκείνο που πριν απ' όλα έχει κάτι το εξωτερικό. Έχει ένα έξω και αυτό είναι η μορφή του. Επισήμανση του Siller είναι ότι έργο τέχνης άμορφο δεν μπορεί να υπάρξει. Η μορφή διαφοροποιεί την «κατ' αίσθηση γνώση» (που είναι αντικείμενο της αισθητικής) από την «κατά νόηση γνώση» (που είναι αντικείμενο της φιλοσοφίας). Η τέχνη συνίσταται σ' ένα παιχνίδι με τις μορφές (Ραφαηλίδης, 1992).

Η προσέγγιση ενός έργου τέχνης έχει σχέση με τη μορφή και το περιεχόμενό του. Σύμφωνα με τον Ben Shahn: «*η μορφή είναι το ορατό σχήμα του περιεχομένου*». Η μορφή προσδιορίζει τις εσωτερικές σχέσεις των στοιχείων του έργου και το περιεχόμενο τις εξωτερικές.

(Μωραΐτη, 2015). Οι μορφές που απαντώνται στη φύση είναι αποκρυσταλλώσεις ουσίας και αποτελούν φυσικά δεδομένα (Λαμπρίδης, 1959) με τον χώρο να αποτελεί στοιχείο της μορφής και τον χρόνο συστατικό του χώρου. Η μορφολογική ανάλυση ενός έργου τέχνης σήμερα έχει επεκταθεί στη δομή του έργου, στον τρόπο που λειτουργεί ο καλλιτέχνης αλλά και στις σημασίες που δηλώνονται (Βακαλό, 1975).

Ο όρος «διαβάζω» την εικόνα σχετίζεται με την ορθή σύλληψη του περιεχομένου της. Η δε ορθή σύλληψη του περιεχομένου έχει σχέση με τη *σημασία*, την οποία του αποδίδει ο θεατής. Επομένως, προκύπτει ένα σοβαρό θέμα σχετικά με την εγκυρότητα της ερμηνείας, η οποία καθίσταται πιο αναγκαία και ιδιαίτερα κρίσιμη για τις εικόνες εκείνες που ανήκουν στο παρελθόν, αφού ο εκάστοτε αναγνώστης τις ερμηνεύει σύμφωνα με τις δικές του εμπειρίες και το δικό του πλαίσιο αναφοράς που είναι διαφορετικό από εκείνο του δημιουργού της εικόνας. Η διαφορετική ανάγνωση του έργου τέχνης, της σημασίας των οπτικών φαινομένων, σχετίζεται με παράγοντες που επενεργούν προσωπικά στον θεατή αλλά και με τον τρόπο που απευθύνονται σ' αυτόν, δηλαδή με τη δομή τους (Βακαλό, 1975). Το πόσο επηρεάζει το προσωπικό «βλέμμα» του θεατή το θεώμενο και ο τρόπος πρόσληψης του περιεχομένου μιας εικόνας, είναι θέμα που απασχόλησε φιλοσόφους όλων των εποχών, επιστήμονες της όρασης και θεωρητικούς της τέχνης. Ο Πλάτωνας έθεσε το θέμα στην «*Πολιτεία*» του, στην περίφημη συζήτηση περί *ζωής τέχνης και μίμησης* (Κουζέλη, 2019). Ο Anton Springer (1825-1891) καθόρισε μεθόδους ανάλυσης των έργων τέχνης που συσχετίζονται με λογοτεχνικές πηγές της εποχής τους, θεωρώντας πως όλα τα μοτίβα πρέπει να κατανοούνται σύμφωνα με το πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο ανήκουν.

Ο Emmanuel Kant (1724-1804) στη φιλοσοφική του θεώρηση για τη συγκρότηση των εικονολογικών θεωριών, στο έργο του «*Κριτική του καθαρού λόγου*», αναφέρει ότι η συνείδηση προσδίδει στην εμπειρία γνώση που προσλαμβάνεται μέσα από συγκεκριμένες μορφές, η οποία δομείται με τρόπο ώστε να διασφαλίζεται η ορθή πρόσληψη των πληροφοριών την οποία προσφέρει. Διακρίνει επίσης τις *a priori* μορφές εποπτείας του χώρου και του χρόνου που διαμορφώνουν τις αισθήσεις, καθώς και τις *a priori* κατηγορίες πρόσληψης (αιτιότητα, ενότητα, αναγκαιότητα).

Ο Ernst Cassirer (1874-1945) προκειμένου να χαρακτηρίσει τα μεγάλα πολιτισμικά συστήματα, όπως της γλώσσας, του μύθου, της τέχνης, εισήγαγε την έννοια της «συμβολικής μορφής». Θεωρεί τα πολιτισμικά αυτά συστήματα ως εξελικτικά σε αντίθεση με τον Kant που τα θεωρεί ολοκληρωμένα και παγιωμένα. Διακρίνει δύο είδη σημασίας: τη *συμβατική* που παράγει νόημα μέσα από τα σημεία και τη *φυσική*, που λειτουργεί ως σημασιοδότης, το ακλόνητο στοιχείο της αντίληψης. Ο Αυστριακός Ernst Gombrich (1909-2001), ένας από τους σπουδαιότερους ιστορικούς τέχνης του 20ού αιώνα, στο έργο του *Τέχνη και Ψευδαίσθηση* καταπιάνεται με τη συζήτηση αυτή, για την ψυχολογία της εικαστικής αναπαράστασης.

Η μεθοδολογία ανάγνωσης του έργου τέχνης / Εικονογραφική-εικονολογική

Η μορφολογική παρατήρηση εικονογραφικών στοιχείων είναι βασισμένη στην *επιστήμη της ανάγνωσης και ερμηνείας* πρόσκαιρων ή διαχρονικών οπτικών παραστάσεων. Η χρήση και αξιολόγηση σημειολογικών στοιχείων, όπως το *ύφος*, οι *τύποι* και τα *σύμβολα*, τα οποία αναφέρονται στο περιεχόμενο, στη ρητορική μιας εικόνας, οδηγεί σε συμπεράσματα όπως π.χ. ερωτικό πάθος, γονιμότητα, δύναμη, σε σχέση με τη λατρεία της θεάς Αφροδίτης.

Η θέαση και η ερμηνεία ενός έργου τέχνης σχετίζεται με τις προσδοκίες και την ψευδαίσθηση. Αν τέσσερις ζωγράφοι βρεθούν μπροστά στο τοπίο που ζωγράφισε ο John Constable στον πίνακα *Winnehoe Park*, ο καθένας θα ζωγραφίσει ένα διαφορετικό τοπίο, καθένας με το δικό του «ύφος». Εποχές και κουλτούρες χαρακτηρίστηκαν η καθεμιά από το δικό της ύφος. Οι Γάλλοι ή οι Γερμανοί ζωγράφοι ζωγραφίζουν το ίδιο τοπίο διαφορετικά από τους Ιάπωνες. Το τι καθένας βλέπει αλλάζει κάθε φορά ανάλογα με το τι έχει συνηθίσει, τι περιμένει να δει, τι είναι αυτό που αναγνωρίζει ως πραγματικότητα, αφού υπάρχουν κάποια σχήματα στον νου και αναγνωρίζει τα εικονιζόμενα αντικείμενα βάσει αυτών. Γι' αυτό ήταν δύσκολο να απεικονιστούν εξωτικά ζώα στις εικονογραφίες βιβλίων πριν την εμφάνιση της φωτογραφίας. Σύμφωνα με τον Gombrich, ο Albrecht Dürer (1471-1528), σε μια ξυλογραφία ρινόκερου συμπληρώνει με τη φαντασία του τα κενά των περιγραφών που έχει αποκομίσει, σχεδιάζοντας έναν ρινόκερο που μοιάζει πολύ με τον μυθικό δράκο με το θωρακισμένο σώμα. Αυτό το μερικώς φανταστικό πλάσμα, θα δημιουργήσει στη συνέχεια έναν ορίζοντα προσδοκιών για το πως είναι ένας ρινόκερος και θα λειτουργήσει ως μοντέλο για όλες τις απεικονίσεις του ρινόκερου, ακόμα και εκείνες στα βιβλία ζωολογίας, έως τον 18ο αιώνα (Κουζέλη, 2019).

Εικονογραφία - Εικονολογία: Αναφέρονται στις μεθόδους που, σε αντίθεση με τις φορμαλιστικές (μεθόδους), θεωρούν το περιεχόμενο των έργων τέχνης ως το σημαντικότερο οντολογικό χαρακτηριστικό τους. Ο όρος «*εικονογραφία*» προέρχεται από τον Anton Springer (19ος αι.) και αναφέρεται στη μέθοδο σχολιασμού αλληγορικών εικόνων βάσει επεξηγηματικών κειμένων, ενώ ο αντίστοιχος όρος «*εικονολογία*» οφείλεται στον Cesare Ripa (από το έργο του *Iconologia*, 1613) και αναφέρεται στη μέθοδο συσχέτισης μοτίβων καλλιτεχνικών έργων με κείμενα λογοτεχνικά ή άλλου περιεχομένου.

Πατέρας της εικονογραφικής – εικονολογικής μεθόδου θεωρείται ο Aby Warburg (1866-1929) που εξέλιξε τη μέθοδο του Springer. Η καινοτομία του βρίσκεται στη *διαμόρφωση της ιστορίας εικονογραφικών τύπων*. Εστιάζει στην ερμηνεία τους μέσω των ψυχολογικών κατηγοριών, της έρευνας του πολιτισμικού τους υπόβαθρου και της ένταξής τους στην ιστορία των εικονογραφικών τύπων. Ο Erwin Panofsky (1892-1968) εμβάθυνε το θεωρητικό της πεδίο. Στις θεωρητικές του προσεγγίσεις διερευνά τους τρόπους με τους οποίους ο θεατής προσλαμβάνει και κατανοεί την τέχνη, ενώ με τη διαμόρφωση της εικονογραφικής του μεθόδου προσδιορίζει ένα σύστημα ερμηνείας του έργου τέχνης με στόχο την ελαχιστοποίηση της υποκειμενικής κρίσης, ενώ αντιτίθεται στην φορμαλιστική μέθοδο του Wölfflin.

Ο Panofsky θεωρεί ότι η διαδικασία ανάγνωσης στηρίζεται σε *a priori* ρασιοναλιστικές εγκεφαλικές διεργασίες και όχι στις εμπειρικές – περιγραφικές όπως προτείνει ο Wölfflin. Η θεωρία του Panofsky στηρίζεται στον ισχυρισμό του ότι η μορφή της χωρικής οργάνωσης των έργων οποιασδήποτε εποχής έχει άμεση σχέση με τους τρόπους πρόσληψης της πραγματικότητας της εποχής αναφοράς του έργου. Επειδή οι *a priori* αυτές διεργασίες δεν μπορούν να υπάρξουν σε απόλυτη μορφή, αλλά ενέχουν το στοιχείο του υποκειμενισμού, ο Panofsky έθεσε πέντε συγκεκριμένα αντιθετικά ζευγάρια *a priori* αρχών για την ανάγνωση, την ερμηνεία των έργων:

- α) *την πληρότητα και τη μορφή,*
- β) *τον χρονοχώρο,*
- γ) *τις οπτικές και τις απτικές αξίες,*

δ) το βάθος και την επιφάνεια,

ε) τις συγχωνευμένες και κατανεμημένες μορφές.

Οι αρχές αυτές δεν μπορούν να υπάρξουν σε απόλυτη μορφή. Για κάθε έργο υπάρχει μια σωστή ερμηνεία που ενδέχεται να διαφέρει από τις προθέσεις του δημιουργού, αλλά να υπακούει στις δι-υποκειμενικές a priori αρχές πρόσληψης. Έτσι, διακρίνονται στο θέμα του έργου τέχνης ή στη σημασία του κάποια επίπεδα, όπως προαναφέρθηκε: του πρωτοβάθμιου ή φυσικού θέματος, που διακρίνεται σε «καταρχήν θέμα» και σε «εκφραστικό», του δευτεροβάθμιου, ή συμβατικού θέματος και της εγγενούς σημασίας ή περιεχομένου (Panofsky, 1991).

Τα σύμβολα που κυριαρχούν στο πολιτισμικό πεδίο διαφοροποιούνται από κουλτούρα σε κουλτούρα, και έτσι γίνονται μοναδικοί φορείς έκφρασης αφηρημένων ιδεών. Ο Peirce αναφέρεται σ' αυτή την απεριόριστη σημείωση, πώς δηλαδή μέσα από το ατελείωτο παιχνίδι των ερμηνειών προκύπτει η σημασία που υπακούει στην αρχή, ότι υπάρχει άρρηκτη αλληλεπίδραση μεταξύ των σημείων, με άλλα λόγια ότι τα σημεία ορίζονται από άλλα σημεία.

Σε διαφορετικές χρονικές περιόδους παρατηρείται διαφορετική εικονολογική προσέγγιση των έργων τέχνης, όπως για παράδειγμα κατά την Αναγέννηση, όταν οι καλλιτέχνες επιχειρούν μια επανασύνθεση του παγανιστικού παρελθόντος με το χριστιανικό παρόν. Προς επίτευξη του σκοπού τους ανατρέχουν σε διάφορες μεθόδους ανεξάρτητες ή συνδεδεμένες μεταξύ τους. Ως συνηθέστερη εμφανίζεται η επονομαζόμενη «επανερμηνεία» των εικόνων. Πρόκειται για εικόνες που ήταν επενδυμένες με διαφορετικό νοηματικό μανδύα - ούτε χριστιανικό ούτε κλασικό -, ενώ σε άλλες περιπτώσεις εξυπηρετούσαν μόνο χριστιανικές ιδέες. Αυτό προέκυπτε είτε από την αντιπαράθεση και την αντιπαραβολή είτε από την «αφομοίωση», όπως δηλώνει η περίπτωση της μορφής του Χριστού που θυμίζει τον θεό Απόλλωνα του Μπελβεντέρε, ή τη μορφή της Παναγίας σε σχέση με την Αφροδίτη.

Ο Μεσαίωνας οικειοποιήθηκε τα κλασικά μοτίβα, η Αναγέννηση θεμελίωσε αυτή την τάση μέσω της θεωρίας. Πέραν της περίπτωσης της επανερμηνείας, υπήρχαν και αυτές με τις αναβιωμένες κλασικές παραδόσεις που αναμειγμένες με τρόπο φυσικό, σχεδόν αυτόματα, με τις μεσαιωνικές, τους έδιναν μορφή ανανεωμένη. Πρόκειται για την «ψευδοδιαμόρφωση» (Panofsky, 1991).

Ο «ωραίος ρυθμός» του Πραξιτέλη - Η ολόγυμη Αφροδίτη

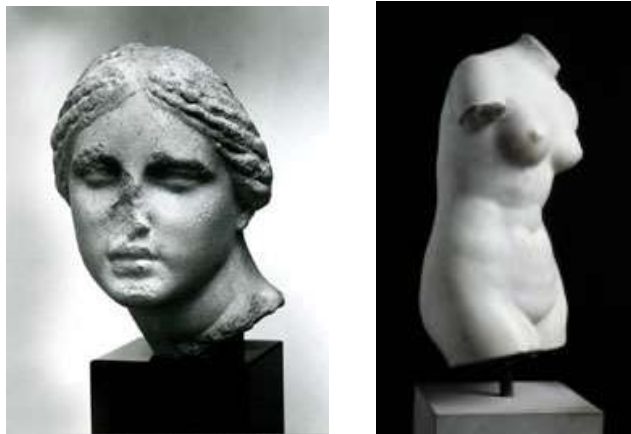
Στην εισαγωγή του βιβλίου του Ιταλού φιλόσοφου Umberto Eco *“Αρχαία Ελλάδα - Τέχνες και Λογοτεχνία”* ο Giuseppe Rucci αναφέρει ότι *«όταν κάνουμε λόγο για την τέχνη της αρχαίας Ελλάδας δεν είναι σαν να αναφερόμαστε στην τέχνη ενός οποιουδήποτε άλλου πολιτισμού του αρχαίου κόσμου. Για αιώνες η καλλιτεχνική ομορφιά στο σύνολο της ταυτιζόταν με αυτές τις τέχνες, πριν ακόμα γνωρίσουμε τις σχετικές αρχικές μαρτυρίες»*.

Η θεά Αφροδίτη είναι θεά της ομορφιάς και του κάλλους. Τι είναι όμως το όμορφο, το ωραίο; Ορισμούς έχουν δώσει τόσο οι φιλόσοφοι της αρχαιότητας όσο και σύγχρονοι στοχαστές. Πρώτος ο Πολύκλειτος διατύπωσε τη θεωρία μέσα από ένα κείμενο και ένα άγαλμα που δεν σώζεται, τα οποία ονόμασε *Κανόνες*. Εκεί διατυπώνονται οι αρχές για τη δημιουργία της τέλει ανθρώπινης μορφής, ή διαφορετικά, για τη δόμηση της ομορφιάς. Παρ' όλα αυτά, πρέπει να γίνει μια επισήμανση: Η ομορφιά ενός έργου τέχνης είναι άσχετη με την ομορφιά του θέματος. Το πρόβλημα με την ομορφιά εντοπίζεται στα γούστα και τα κριτήρια για το

ωραίο, και αυτά διαφέρουν πολύ από άνθρωπο σε άνθρωπο. Λεπτομέρειες της μορφής που δεν είναι αναγνώσιμες από όλους κρύβουν το μυστήριο σημαντικών σημειολογικών στοιχείων που σχετίζονται τόσο με το ωραίο όσο και με την έκφραση. Καθένας προτιμάει την έκφραση που μπορεί να κατανοήσει. - Εκεί όμως περιορίζεται το ωραίο; - Για να ανακαλύψει κανείς το ωραίο που προσφέρει ένα έργο τέχνης, θα πρέπει να γνωρίζει τη σχεδιαστική φιλοσοφία του καλλιτέχνη, την εικαστική του γλώσσα (Gombrich, 1998).

Ο κόσμος (από το “κοσμώ”) των Ελλήνων είναι μία όμορφη διάταξη. Αν θεωρηθεί ότι πηγή της ομορφιάς είναι η θαυμάσια εναρμόνιση, τότε ο Πυθαγόρας (570-520 π.Χ.) την διατυπώνει πιο ολοκληρωμένα: η ομορφιά είναι σύμφυτη στην τάξη, η τάξη οφείλεται στη σωστή αναλογία ανάμεσα στα μέρη, ενώ η αναλογία προκύπτει από το μέτρο και αυτό από τον ρυθμό. Είναι γεγονός ότι οι Έλληνες, αλλά και άλλοι λαοί, χρησιμοποιούσαν μέρη του σώματός τους ως μονάδα μέτρησης, όπως το πόδι, την παλάμη, τον πήχη κ.λπ. Το μέτρο που προκύπτει από τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος έχει γίνει επίσης και μέτρο σε όλες τις σχεδιαστικές εφαρμογές πέραν της απόδοσης της ανθρώπινης μορφής.

Οι ειδικοί του Μεσαίωνα επαινούσαν και θαύμαζαν τους γλύπτες Φειδία και Πολύκλειτο όπως και τον ζωγράφο Απελλή, αφού υπήρχε εκτενής αναφορά σ’ αυτούς στα βιβλία των αρχαίων συγγραφέων. Πολλοί πίστευαν ότι κατανοούσαν την ελληνική τέχνη καθώς έρχονταν σε επαφή μαζί της μέσω των έργων που βρέθηκαν στη Ρώμη, ενώ οι ίδιοι αγνοούσαν ότι βρίσκονταν σε πλάνη, αφού τα έργα αυτά σχεδόν στο σύνολό τους ήταν απλά αντίγραφα (Eco, 2018).



Εικόνα 4

Αριστερά: Κεφαλή Αφροδίτης από την Ολυμπία, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 139, περ. 100 π.Χ., παραλλαγή της Κνιδίας Αφροδίτης

Δεξιά: Κορμός Αφροδίτης, Ρωμαϊκό αντίγραφο, 1ος αι. π.Χ. Detroit Institute of the Arts

Οι Έλληνες έχοντας επίγνωση ότι η στάση τους απέναντι στο γυμνό τους διαφοροποιεί από τους βαρβάρους, αισθάνονται περήφανοι γι’ αυτό. Τις γυναίκες, λόγω του ρόλου τους ως συζύγους και μητέρες τις αναπαριστούν ντυμένες. Ακόμα και οι θεές απεικονίζονται ντυμένες, πρώτος ο Πραξιτέλης απεικόνισε θεότητα γυμνή²²⁰, την Κνιδία Αφροδίτη (4ος αι. π.Χ.), παρόλο που τα θηλυκά χαρακτηριστικά πολλές φορές τονίζονται πιο εμφατικά από τα πολύ εφαρμοστά ή βρεγμένα ενδύματα (Clark, 1956). Ο Πραξιτέλης χειρίζεται με μεγάλη δεξιοσύνη τη ροή του φωτός που το διαχέει στα γλυπτά του δημιουργώντας τονικές

²²⁰ Ο Πραξιτέλης θεωρείται ο πρώτος που παρουσίασε τη θεά Αφροδίτη γυμνή, αλλά αυτό όσον αφορά την κλασική αρχαιότητα, γιατί η θεά ως Ίνάννα είχε παρουσιαστεί γυμνή στη Μεσοποταμία κατά τον 19ο – 18ο αιώνα π.Χ.

ευαισθησίες. Η ειδική επεξεργασία και το γυάλισμα του μαρμάρου βοήθησε στην ανάδειξη της ευγενούς παθητικότητας έναντι του πάθους. Με χαλαρές και αναπαυτικές στάσεις που αποδίδει στα γλυπτά του, όχι με κατά μέτωπον όψη, αλλά στα τρία τέταρτα, προσφέρει το αίσθημα μιας γενικής νωχέλειας στα έργα του, που τα απεικονίζει με κλίση του κεφαλιού και συστροφή του θώρακα, με λυγισμένους τους γοφούς και κάμψη των λεπτών ποδιών (Βακαλό).

Σχετική είναι η αναφορά του Ιταλού αρχαιολόγου Antonio Corso: «*Η Αφροδίτη παριστάνεται να σκύβει εμπρός για να σηκώσει το ιμάτιό της ενώ εξέρχεται από το λουτρό. Σύμφωνα με την ελληνική μυθολογία, η Αφροδίτη πλύθηκε πριν παρουσιαστεί ενώπιον του Πάρι. Το λουτρό λειτουργούσε εξαγνιστικά προς αναγέννηση της θεάς, ενώ η γυμνότητά της στοχεύει στην έκφραση της αρχέγονης αγνότητας την οποία επανακτά. Ολοκληρώνοντας το λουτρό της, η θεά επανέρχεται στην αρχετυπική αγνότητά της, ως συμβολισμό και παράδειγμα για τους θνητούς*». Παρότι υπήρχαν γλυπτά ολόγυμων ανδρών που θαυμάστηκαν για την αρτιότητα και την ομορφιά τους, η Αφροδίτη αυτή σταδιακά τα επισκίασε. Εντυπωσιασμένος ο Λουκιανός ομολόγησε ότι η Κνιδία ήταν προικισμένη με τους ωραιότερους γλυτούς όλων των εποχών. Το έργο αυτό αριθμεί τα περισσότερα αντίγραφα.

Ο Corso (2007) στον πρώτο τόμο της μελέτης του για την τέχνη του Πραξιτέλη αναφέρει ότι «στο πλατωνικό περιβάλλον του γλύπτη, θεωρείτο ότι η ομορφιά που προσεγγίζει περισσότερο την θεϊκή τελειότητα γίνεται αντιληπτή μέσω των λιγότερο ατελών παραδειγμάτων γήινης ομορφιάς. [...] Ο Πραξιτέλης χρησιμοποίησε για μοντέλα δύο εταίρες, τη Φρύνη για το σώμα και την Κρατίνα για το κεφάλι της θεάς». Ο Corso για να υποστηρίξει τη θέση του αυτή ανατρέχει στον Αρνόβιο (6.13): «*Ποιος αγνοεί [...] ότι ο Πραξιτέλης, προσπαθώντας να ξεπεράσει τον ίδιο του τον εαυτό, απέδωσε στην εμφάνιση της Κνιδίας Αφροδίτης τα χαρακτηριστικά της Κρατίνας, με την οποία ο δυστυχής ήταν παράφορα ερωτευμένος; Είναι όμως αυτή η μόνη Αφροδίτη που είδε την φήμη της να απογειώνεται επειδή έλαβε τα χαρακτηριστικά του προσώπου κάποιας εταίρας;*»

Ο Πραξιτέλης, αφού ολοκλήρωσε το έργο του, το εξέθεσε προς πώληση στο εργαστήριό του. Σύμφωνα με τον Πλίνιο (36.20-1) οι Κνιδίοι αγόρασαν τη γυμνή Αφροδίτη, αφού οι συντηρητικοί Κώες σοκαρίστηκαν από τη γυμνότητά της. Κερδισμένοι βγήκαν οι Κνιδίοι, όπως αποδείχτηκε.



Εικόνες 5

1 - 2: *Aphrodite Colonna*, Ρώμη, Μουσεία του Βατικανού, *Gabinetto delle Maschere*, αρ. 812, σώμα περ. 140-150 μ.Χ., κεφαλή (συνδεόμενη και με άλλο αντίγραφο) περ. 130 μ.Χ., αντίγραφο της Κνιδίας Αφροδίτης του Πραξιτέλη.

3: *Αγαματίδιο της Αφροδίτης από το Αρχαιολογικό Μουσείο της Δήλου, αρ. 4409, τέλη 2ου αι. π.Χ., αντίγραφο της Κνιδίας Αφροδίτης του Πραξιτέλη.*

Η *Κνιδία Αφροδίτη* δεν απεικονίζεται με την επιβλητική θεϊκή της μορφή, αλλά σε μία προσωπική στιγμή προετοιμασίας για το μπάνιο της. Με τη μορφή αυτή, ο γλύπτης τη θέτει στο πλαίσιο του αδιάκριτου θαυμασμού κάθε περιέργου, του οποίου την επιθυμία ακυρώνει καλύπτοντας το εφηβαίο με το δεξί χέρι, σε μία κίνηση σεμνότητας ανάλογη του κάλλους της. Από σχετικές αναφορές και τον σημειολογικό πίνακα γίνεται φανερό ότι το άγαλμα δεν θαυμάζεται ως έκφραση του θείου, αλλά αντιθέτως η Αφροδίτη συμβατικά γήινη ασκεί τεράστια αισθητική και ερωτική γοητεία. Πάνω σ' αυτή τη σχέση αγάλματος-κοινού ο Ψευδο-Λουκιανός (*Ερωτες*, 16) δικαιολογεί το ανέκδοτο σχετικά με τον νέο που ερωτεύεται το άγαλμα.

Στη συνέχεια ο Antonio Corso αναφέρεται στο άγαλμα της Κώας Αφροδίτης, το οποίο είναι γνωστό μόνον από ένα απόσπασμα του Πλίνιου (36.20), ότι η θεά αναπαρίστατο *velata specie*, δηλαδή ότι πιθανότατα έφερε έναν λεπτό, διάφανο χιτώνα. Η Αφροδίτη του Richelie, στο Λούβρο, ίσως απηχεί αυτή τη χαμένη θεά». Το άγαλμα αυτό προέρχεται από την περιοχή της Ρώμης και φέρει την ελληνική επιγραφή «*Πραξιτέλης έποίησεν*».

Το άγαλμα που αγόρασαν οι Κνίδιοι έμελλε να γίνει δημοφιλέστατο, ωστόσο και αυτό που αγόρασαν οι Κώες, ίσως ήταν αξιολάτρευτο για ένα κοινό που εκτιμούσε τη σεμνότερη γοητεία της μορφής ενός γυναικείου σώματος που γοήτευε και προκαλούσε με τις καμπύλες του, με τη χάρη και την ομορφιά που τονίζεται πίσω από τον λεπτό και διάφανο χιτώνα.

Η μετάβαση στον «εννοιολογικό» ρεαλισμό

Η ιστορία της ελληνικής τέχνης θα μπορούσε να ταυτιστεί με την προσπάθεια απεικόνισης του ανθρώπινου σώματος με τον πιο αρμονικό τρόπο σύμφωνα με τα πολιτισμικά πρότυπα κάθε ιστορικής περιόδου. Οι Έλληνες καλλιτέχνες αγωνίζονται να ξεπεράσουν το στιλιζαρισμένο και φορμαλιστικό ύφος της Γεωμετρικής Εποχής με στόχο νέους, σαφείς κανόνες μέσα από την εκ νέου ανακάλυψη των οργανικών μορφών. Η αντίληψη που επικρατούσε κατά τη νεοκλασική εποχή και αργότερα στον ιδεαλιστικού τόπου πολιτισμό του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, ήταν ότι η ελληνική τέχνη είχε κατορθώσει να «ντύσει» με ιδανικές μορφές το υπερβατικό τού φαινομενικού κόσμου, οπότε ως μοντέλο φαινόταν μοναδικό και ασύγκριτο με όποιο άλλο. Αργότερα έγινε αντιληπτό ότι αυτή η αντίληψη στηρίζεται σε λάθος ερμηνεία, γιατί αυτό που διαφοροποιεί την ελληνική τέχνη απ' όλες τις αντίστοιχες άλλων πολιτισμών της Μεσογείου, είναι ακριβώς το αντίθετο: ο υπέρμετρος, θα έλεγε κανείς, ρεαλισμός, που εκδηλώνεται σε όλες τις περιόδους, όπως παρατηρείται και στην κλασική.

Στην Ανατολή, όπως και στον αιγυπτιακό πολιτισμό, παρατηρούνται περιορισμένες ρεαλιστικές αναπαραστάσεις. Σύμφωνα με τον Bianchi Bandinelli (1900-1975) «οι Έλληνες, αντιθέτως, ήθελαν να έρθουν σε μετωπική ρήξη με το παρελθόν. Σύμφωνα με τη νέα αντίληψη και τα χαρακτηριστικά του ιδιαίτερου πολιτισμού που δημιουργούσαν οι Έλληνες, και με τη διαύγεια της λογικής που πίεζε για μια ορθολογική διερεύνηση [...] ο άνθρωπος τοποθετήθηκε στο κέντρο του σύμπαντος [...]. Πρόκειται για μια “ανθρωπιστική” αντίληψη της ζωής, του πολιτισμού, της επιστήμης, της τέχνης». «Εννοιολογικός» ρεαλισμός θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, αφού όπως παρατηρεί ο Holscher, τα πρόσωπα δεν αναπαρίστανται όπως

φαίνονται στο μάτι, αλλά με τη μορφή και τα στοιχεία που τους αποδίδονται και είναι σημαντικά για το θέμα ή την κατάσταση.

Ο μέγιστος εξανθρωπισμός οφείλεται πρωτίστως στον Πραξιτέλη. Το έργο του χαρακτηρίζεται από εικόνες για το θείο που διέπονται από αισθησιασμό και χάρη, με την ευλυγισία της πόζας και τη στιλπνότητα στην απόδοση της σάρκας. «Ο ρυθμός στην τέχνη για την πρώτη περίοδο της κλασικής αρχαιότητας διήρκεσε μέχρι τον Φειδία. Κατά την περίοδο που εκτείνεται από τον Πραξιτέλη μέχρι τον Λύσιππο και τον Απελλή, η τέχνη γνωρίζει ακόμη μεγαλύτερη χάρη και κομψότητα. Αυτός ο ρυθμός έπρεπε να ονομαστεί ωραίος».

Ο Winckelmann στο έργο του *Ιστορία της Τέχνης της Αρχαιότητας* αναγνωρίζει τον Πραξιτέλη (περ. 400-330 π.Χ.) ως τον βασικότερο εκπρόσωπο των καλλιτεχνικών τάσεων της εποχής εκείνης. Ο μεγάλος αριθμός αντιγράφων πιστοποιεί την αγάπη των Ρωμαίων προς τον σπουδαίο Αθηναίο γλύπτη. Η οπτική αντιπαράθεση που αποφασίστηκε τον 16ο αιώνα στον γλυπτό διάκοσμο της «εσοχής» της Isabella d'Este (1474-1539) στη *Mantova*, αποδείχτηκε ότι επικυρώνει τον παραπάνω ισχυρισμό (Eco, 2018).

Ο εικονογραφικός τύπος του γλυπτού αναγνωρίστηκε και μέσω της απεικόνισης της θεάς σε νομίσματα που κόπηκαν την εποχή του αυτοκράτορα Καρακάλλα (186-217) βασισμένα σε μία σειρά αντιγράφων της ρωμαϊκής εποχής, κυρίως της *Αφροδίτης Colonna*. Η εικασία για μία υποτιθέμενη σχέση με τη Φρύνη προβάλλει όπως και στις μαντόνες του Caravaggio (1571-1610), ως τρόπος ανάγνωσης του εξανθρωπισμού που υπέστη η μορφή της Αφροδίτης από τα χέρια του Αθηναίου γλύπτη.

Σε αυτό το έργο οφείλει ο Πραξιτέλης τη φήμη και τον μεγαλύτερο θαυμασμό, όταν το φιλοτέχνησε για να κοσμήσει το ιερό της θεάς στην Κνίδα (350 – 330 π.Χ.). Είναι η πρώτη φορά που ο Πραξιτέλης θα παρουσιάσει την Αφροδίτη εντελώς γυμνή. Η θεά αποτελεί το κύριο μέρος της σύνθεσης, που περιλαμβάνει ένα αγγείο με νερό για το μπάνιο της και το ένδυμά της πάνω σ' αυτό. Η μορφή του έργου προφανώς ερμηνεύει τη νέα αντίληψη των Ελλήνων για τους θεούς τους, ως δυνάμεις που διέπουν τους κανόνες για την προσωπική τους ζωή. Είναι κοινή πεποίθηση των ειδικών ότι τα ρωμαϊκά αντίγραφα, όσο πολλά κι' αν ακολούθησαν, δεν κατάφεραν να μεταφέρουν τη μεγαλοπρέπεια του πρωτοτύπου με τη σωματική αισθησιακότητα και την «υγρότητα» των ματιών για τα οποία φημιζόταν το πρωτότυπο. Μέσα από την εικονογραφία της Αφροδίτης, όπως στην περίπτωση της Κνιδίας, γίνονται κατανοητά και άλλα θέματα της εποχής, όπως και η πολιτική της πόλης-κράτους που απομακρύνεται από την παιδεία του 5ου αιώνα και στρέφεται προς τα προσωπικά θέματα του ατόμου. Γι' αυτό οι καλλιτέχνες αποδίδουν τέτοια μορφή στα έργα τους που μειώνει το ενδιαφέρον για την ορθολογική δομή του σώματος, εστιάζοντας στον αισθησιασμό (Holscher, 2019).

Οι Έλληνες καλλιτέχνες μελετούν και επιδιώκουν να εντάξουν τους κανόνες των μαθηματικών στα έργα τους. Με αυτά τα δεδομένα η μίμηση καταλήγει στην οργανική κατασκευή των ανθρώπινων μορφών στον χώρο, μια μεγάλη κατάκτηση της κλασικής τέχνης, που γοήτευσε και γοητεύει το φιλότεχνο κοινό παγκοσμίως. Στο επίκεντρο βρίσκεται πάντα το ανθρώπινο σώμα. Αυτή είναι τελικά η μεγάλη κατάκτηση της εποχής εκείνης που ακολουθείται από μια σειρά ακόμη κατακτήσεων για την εξέλιξη της δυτικής τέχνης: την προοπτική - την πλαστική (ή λειτουργική) γραμμή, μια τεχνική που δίνει όγκο στις μορφές και σκιαγραφεί το περίγραμμά τους - την τονικότητα των χρωμάτων.

Στη νέα πραγματικότητα που προέκυψε αναδεικνύεται η σχέση της μίμησης και της μορφής που αποδίδεται στα έργα τέχνης, αφού στις ρίζες του ελληνικού πολιτισμού βρίσκεται το ομηρικό έπος. Από τη διήγηση ιστορικών γεγονότων πηγάζει η μίμηση, που δεν εφαρμόζεται μόνο χωρικά, αλλά και χρονικά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μίμησης είναι οι μετόπες ναών, όπως απεικονίζονται σε σκηνές του Παρθενώνα. Ο «μιμητικός» νατουραλισμός της ελληνικής τέχνης ισορροπεί ανάμεσα στη λογική, τη διαίσθηση και την έκφραση συναισθήματος.

Τα έργα των Ελλήνων της κλασσικής περιόδου που διασώθηκαν είναι έργα σμιλευμένα σε μάρμαρο, ενώ τα ζωγραφικά χάθηκαν στο σύνολό τους. Αυτό έχει δημιουργήσει τη λανθασμένη εντύπωση ότι στην ελληνική τέχνη επικρατεί το λευκό. Ωστόσο, είναι βέβαιο ότι ακόμα και η γλυπτική χαρακτηρίζεται από πολυχρωμία και διάφορα υλικά, όπως τα πολύχρωμα χρυσελεφάντινα κ.λπ.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.

Τεχνουργήματα/ειδώλια της Αφροδίτης κατά την Προϊστορική εποχή

Με τα πρώτα βήματα της ανθρώπινης κοινωνικής συνύπαρξης, οι κραυγές των ανθρώπων μετατράπηκαν σε λέξεις, ενώ η φωτιά έθεσε τις βάσεις για την μεταξύ τους επικοινωνία. Άνθρωποι, μιμούμενοι τη δημιουργία των πουλιών που έφτιαχναν τις φωλιές τους, άρχισαν να κατασκευάζουν τις πρώτες τους υποτυπώδεις «καλύβες». Ακολούθησε μία μη οφελμιστική δραστηριότητα με επικοινωνιακό περιεχόμενο, η αναπαράσταση καθημερινών δραστηριοτήτων σε διάφορες επιφάνειες και με διάφορα μέσα (Panofsky, 1991). Έτσι προέκυψαν τα αρχαιότερα ίχνη πολιτισμού που εντοπίζονται στην παλαιολιθική κοινωνία (30000 – 8000 π.Χ.), ενώ οι ελάχιστες γνώσεις γι' αυτόν τον πρώιμο πολιτισμό προέρχονται από λείψανα ανθρώπων και ζώων, από εργαλεία και όπλα αλλά και από οπτικές αναπαραστάσεις. Παλιότερα πιστευόταν λανθασμένα ότι ο παλαιολιθικός πολιτισμός περιοριζόταν γύρω από τα Πυρηναία. Πρόσφατες ανακαλύψεις διέψευσαν αυτή τη θεωρία, αφού αποδείχτηκε ότι εξαπλωνόταν μέχρι τη Σιβηρία και τη Μικρά Ασία (Smith, 1992).

Στη ζωγραφική των σπηλαιών απεικονίζεται για πρώτη φορά γυμνό γυναικείο σώμα, εμφανίζεται η προϊστορική *Venus de Laussel* (Εικ. 33) (Smith, 1985). Ωστόσο, κανείς δεν γνωρίζει με βεβαιότητα πότε πρωτοεμφανίστηκαν απεικονίσεις γυμνού γυναικείου σώματος. Προς το παρόν είναι δεκτό ότι το πρώτο ανθρωπόμορφο αγγείο είναι αυτό της Tan Tan (περίπου 500.000 - 200.000 π.Χ), ενώ σύμφωνα με τον ερευνητή Γ. Λεκάκη, τεχνούργημα που ανακαλύφτηκε στην Κοζάνη²²¹ είναι κατά πολύ αρχαιότερο από το ανθρωπόμορφο αγγείο της Tan Tan.

Τα παλαιότερα έργα τέχνης του ανθρώπου που σώζονται μέχρι σήμερα εμφανίζονται στην περίοδο της Άνω Παλαιολιθικής Εποχής στον ευρωπαϊκό χώρο. Προβληματισμοί σχετικά με τη σημασία τους εγείρονται με τις πρώτες περιγραφές των ευρημάτων της νότιας Γαλλίας και της βόρειας Ιταλίας από τον Piette (1895) και τον Reinach (1898). Η ανασκαφική δραστηριότητα προσέφερε αρκετές συμπληρωματικές απεικονίσεις από την Ευρωπαϊκή Άνω Παλαιολιθική, κυρίως από τη Γαλλία, την Ιταλία, τη Γερμανία, την Αυστρία, την Τσεχία, τη Σλοβακία, μέχρι και τη Σιβηρία. Ο επιστημονικός πλούτος που αντλείται μέσα σε έναν αιώνα συγκριτικής και ερμηνευτικής μελέτης δεν έχει κατορθώσει ακόμη να αποσαφηνίσει τα κίνητρα των προγόνων μας για τη δημιουργία αυτών των απεικονίσεων (Conkey, 1983).

Η απεικόνιση της θεάς Μητέρας κυριαρχεί στην περίοδο αυτή, 200.000 χρόνια πριν τη σύγχρονη εποχή. Ο χρόνος αυτός είναι πολύ μεγάλος ακόμη και να τον φανταστεί κανείς, ωστόσο η σχεδιαστική αναπαράσταση τόσο της θεάς της Acheuleean όσο και της Αφροδίτης

²²¹ Σύμφωνα με τον ίδιο και με τα μέχρι στιγμής δεδομένα, αυτή είναι πιθανώς η αρχαιότερη ανθρωπόμορφη φιγούρα, περίπου 700.000 χρόνων, που ανασκάφηκε το 2000 στην περιοχή Πτολεμαΐδας Κοζάνης (Εικ. 5.1.) και λίγο αργότερα «εξαφανίστηκε» από το Μουσείο Πετραλώνων Χαλκιδικής. Το ύψους 23,3 εκ. ειδώλιο αναπαριστά όρθια φιγούρα μοιρασμένη σε τρία σχεδόν ίσα μέρη (κεφάλι, σώμα και πόδια). Το υλικό κατασκευής είναι λευκός λεπτοφύνης ασβεστίτικος ψαμμίτης, στον οποίο είναι ενσωματωμένες μικρές ασβεστολιθικές πέτρες. Τα μάτια και τα ρουθούνια είναι λαξευμένα, ενώ τέσσερις μικρές πέτρες βρίσκονται μέσα στις κοιλότητές τους.

του Willendorf δείχνει ότι ο Homo Sapiens είχε χαράξει με τον ίδιο τρόπο, ακόμη και σε πολύ απόμακρες μεταξύ τους χώρες, την απεικονιστική του φιλοσοφία.

Τα κοροπλαστικά εργαστήρια παρήγαγαν ειδώλια διαφόρων τύπων, τα οποία φαίνεται πως δεν ακολουθούσαν κάποιο μοτίβο βασισμένο σε πιθανή χρήση του. Κατά κύριο λόγο ο τόπος εύρεσης κάθε ειδωλίου και τα συνευρήματά του καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη χρήση και την ερμηνεία τους. Η χρήση των ειδωλίων κατατάσσεται σε τρεις μεγάλες κατηγορίες: *λατρευτική*, *ταφική* και *οικιακή*. Η κατάταξη αυτή, επισφαλής και υποθετική, δεν μπορεί να καθορίσει με βεβαιότητα τη χρήση τους καθώς η μία χρήση δεν μπορεί να αποκλείει την άλλη. Τα συνευρήματα είναι εκείνα που βοηθούν στην ερμηνεία των ιδεολογικών τους συνδηλούμενων. Ανεξάρτητα όμως από την παρόρμηση του τεχνουργού/καλλιτέχνη φαίνεται ότι η τέχνη κατέχει κεντρική θέση στη ζωή του είδους μας (Smith, 1992).



Εικόνες 6

1: Ανθρωπόμορφη φιγούρα, π. 700.000 χρόνια πριν, Πτολεμαΐδα Κοζάνης (εξαφανισμένο)

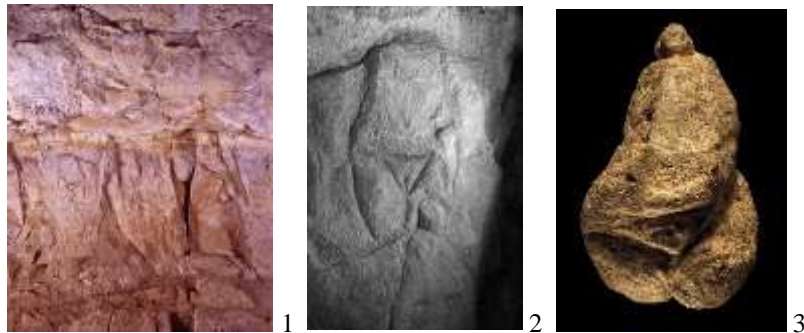
3: Τέχνηργο - Φλάουτο από οστό, Dordogne, Γαλλία,
Τέλος Εποχής Παγετώνων (130.000 – 10.000 χρόνια πριν).

Στην πραγματικότητα, η πρώιμη τέχνη με τη χάραξη ανθρώπινης μορφής σε διάφορα υλικά για εκατοντάδες χιλιετίες προβάλλει το γυναικείο σώμα με την ίδια βασική αρχή. Στην επιστημονική μελέτη των ειδωλίων αυτών αναφέρεται ρητά, ότι είτε πρόκειται για την Αφροδίτη Willendorf είτε την Abri Pataud, τη Dolni Vestonice, τη Gagarino, η τυπολογία είναι η ίδια και εναλλάξιμη (Αυλίδου, 2002).

Διατηρημένες απεικονίσεις γυμνού γυναικείου σώματος που ανάγονται στη Μαγδαληναία εποχή βρίσκονται στη γαλλική κοινότητα Angles-sur-l'Anglin. Μεταξύ άλλων, περίφημες βραχογραφίες γυναικείου γυμνού ανακαλύφθηκαν στο καταφύγιο Roc-aux-Sorciers αυτής της περιοχής (π. 14.000 π.Χ.), όπου σε μια επιφάνεια 2X2,5 μέτρων τρεις Αφροδίτες (Εικ.7), η μία δίπλα στην άλλη χωρίς κενό μεταξύ τους, μας εισαγάγουν στην «τέχνη του γυμνού» της Μαγδαληναίας εποχής. Σκαλισμένες σε φυσικό μέγεθος, χωρίς κεφάλι, χέρια και πόδια, απεικονίζονται σε διαφορετικές ηλικίες, η πρώτη με στρογγυλή διογκωμένη κοιλιά και τονισμένη τη γραμμή ομφαλού-ηβικής χώρας πιθανώς αντιπροσωπεύει νεαρή εγκυμονούσα, η δεύτερη σε πιο στρογγυλό σχήμα και τονισμένο στήθος ίσως δηλώνει ώριμη γυναίκα, ενώ η τρίτη με λιγότερο έντονες καμπύλες δεν παρέχει αρκετές πληροφορίες για την ηλικία της (Roc aux Sorciers, 2019).

Στα στοιχεία της μορφής, η απόδοση της ηβικής χώρας με το γνωστό τρίγωνο είναι μάλλον μια κοινή πολιτιστική κληρονομιά που μοιράζονται κοινωνικές ομάδες άλλων περιοχών και διαφορετικών χρονικών περιόδων. Στις εικόνες 7- 8, ο παλαιολιθικός γλύπτης εκμεταλλεύεται τα φυσικά στοιχεία - στην προκειμένη περίπτωση τις οπές του βράχου - και αποδίδει με

μεγαλύτερη έμφαση τα γυναικεία γεννητικά/σεξουαλικά όργανα. Στην Αφροδίτη Roc-aux-Sorciers (πάνω-δεξιά), το μικρότερο αγαλματίδιο της Παλαιολιθικής εποχής, μόλις 3,3 εκ., υπάρχει πληρότητα μορφής που ορίζεται καθαρά με βαθιές τομές, με μικρό κεφάλι, με ηβικό τρίγωνο προσεκτικά σχεδιασμένο και τονισμένο, φαρδείς και μεγάλους γλουτούς, ενώ τα χέρια λυγισμένα εφάπτονται στην κοιλιά. Ένα ολοκληρωμένο τόσο μικρό «κινητό γλυπτό» που έχει μορφή μοναδική ως προς το σχήμα, τη στάση και τις αναλογίες του.



Εικόνες 7

- 1: Τρεις γυναικείες μορφές, καταφύγιο Roc-aux-Sorciers, π. 14000 π.Χ., Φωτο: G. Pinçon.
 2: Μία ακόμη απεικόνιση γυμνής γυναίκας στον ίδιο χώρο.
 3: Ειδώλιο Αφροδίτης στο Roc-aux-Sorciers, 3,3 εκ. Ένα από τα μικρότερα της Παλαιολιθικής εποχής.
 Φωτο: MAN 83797 (BDD 134).



Εικόνες 8

1. Δύο γυναικείες μορφές και λεπτομέρειες, Roc-aux-Sorciers, π. 14000 π.Χ.,
 Φωτο: Joël Jalladeau
 2-3-4. Λεπτομέρειες από την ίδια απεικόνιση.

1. 1. Οι όροι “Venus” και “Ειδώλιο” - Αναδρομή στην προϊστορική περίοδο

Ως Venus, η Αφροδίτη συναντάται στον δυτικό κόσμο και κατ' επέκταση στον υπόλοιπο κόσμο. *Αφροδίτες* ή *Venus* ονομάστηκαν εκ των υστέρων όλα τα ειδώλια που ανακαλύφθηκαν και απεικόνιζαν γυμνό γυναικείο σώμα, ενώ είχαν δημιουργηθεί πολλές χιλιάδες χρόνια πριν, δηλαδή από 40.000 χρόνια π.Χ. μέχρι σήμερα (Τσιγαρίδα, 2004). Ο όρος «Venus» επινοήθηκε από τον Γάλλο Marquis de Vibraye το 1864, όταν ανακάλυψε τη *Venus pudica* (Ανόητη Αφροδίτη), ένα λεπτό από ελεφαντόδοντο ειδώλιο με τονισμένο αιδοίο. Η λέξη Venus προέρχεται από τα πρωτο-ιταλικά *wenos* (= επιθυμία) και τελικά από την πρωτοϊνδοευρωπαϊκή *wenh-os* (= επιθυμία), ενώ στα αρχαία ινδικά η λέξη *Βάνας* σημαίνει «επιθυμία». Ο όρος *Αφροδίτη* χρησιμοποιήθηκε πρώτα από τον μαρκήσιο De Vibraye το 1860.

«Ειδώλια» ονομάστηκαν τα μικρά αγαλματίδια, τα παλαιότερα εικαστικά έργα τέχνης του *Homo Sapiens*, που απεικόνιζαν γυμνή κατά κανόνα γυναικεία μορφή κατά την Άνω Παλαιολιθική εποχή σε μια ευρεία γεωγραφική ζώνη από τα Πυρηναία μέχρι τη Σιβηρία. Η

λέξη *ειδώλιο* προέρχεται από τη λέξη «*εἶδωλον*» (<αρχ. οἶδα=βλέπω, γνωρίζω) και περιγράφει υπαρκτά ή φανταστικά όντα (και αντικείμενα). Παρότι οι λεπτομέρειες σχετικά με την προέλευση των μορφών τους είναι σκοτεινές, θέση των περισσότερων ιστορικών είναι ότι χρησιμοποιούντο σε ένα τελετουργικό και μάλλον υμνούσαν ιδέες σχετικές με τη γονιμότητα, τη θηλυκότητα των θεοτήτων και τον ερωτισμό.

Η Αμερικανίδα κριτικός τέχνης Paula Gunn Allen ως φεμινίστρια αρνείται την βεβαιωμένη και μιμητικής μορφής ερμηνεία των μικρών αγαλματιδίων ως εκφραστές της θεάς της γονιμότητας και της αναπαραγωγής, θεωρώντας ότι η ερμηνεία αυτή πηγάζει από τους «πολιτιστικούς πολέμους» ενάντια στις ειδωλολατρικές αντιλήψεις του παρελθόντος, κάτι που τελικά γίνεται προσβλητικά αναγωγικό, αφού ευτελίζει τις φυλές και τη δύναμη της γυναίκας. Ο όρος “*Venus*” καθιερώθηκε γι’ αυτές τις παλαιολιθικές μορφές από τότε που ανακαλύφτηκε το μικρό αγαλματίδιο και βαφτίστηκε “*Αφροδίτη του Willendorf*”. Οι σύγχρονοι ερευνητές απομακρύνονται από αυτές τις αυθαίρετα καθιερωμένες ονομασίες, ενώ δεν υιοθετούν και τον όρο “*θεά*”, προτιμώντας τον ουδέτερο όρο “*γυναικείο αγαλματίδιο*”. Ωστόσο, φαίνεται ότι η επιθυμία του κοινού να ονομάζει τα τεχνουργήματα αυτά “*Αφροδίτες*” και “*θεές της Μητέρας Γης*” επιμένει να κυριαρχεί.



Εικόνες 9

- 1: Ειδώλιο Αφροδίτης, Σέσκλο, 7η χιλιετία.
 2: Ειδώλιο της Σαμάρα, από αλάβαστρο, Tel Es Sauguan, π. 5800 π.Χ.
 3: Νεολιθικό κτέρισμα, Vinca, Σερβία, 4500 – 3000 π.Χ.
 Είδος αναθηματικό (;) Φωτο: “ΚΑΠΙΟΝ”.
 4: Αφροδίτη Dogu (π. 3000 – 2000 π.Χ.), Jomon, Ιαπωνία, Μουσείο Togariishi.
 5: Αφροδίτη, θεά της γονιμότητας, κουλτούρα Valdivian, 2500 – 1500 π.Χ.

Μέχρι σήμερα, 144 ειδώλια γονιμότητας έχουν βρεθεί στην ευρύτερη περιοχή της Ευρασίας που χρονολογούνται στην Παλαιολιθική εποχή. Της ίδιας περίπου εποχής ειδώλια ανακαλύφθηκαν σε μακρινές περιοχές, όπως στο Εκουαντόρ, την Ιαπωνία κ.α. Στο σύνολό τους τα ειδώλια κυμαίνονται σε ύψος από 2 έως 10 ίντσες. Την εποχή της Λίθινης Εποχής, μια τέτοια εμφάνιση συνδέεται εγγενώς με την αναπαραγωγή. Οι πρώτοι δημιουργοί αυτών των ειδωλίων ζούσαν σε ένα σκληρό περιβάλλον της εποχής των παγετώνων, γι’ αυτό και απεικόνιζαν τα χαρακτηριστικά του λίπους που θα ήταν ιδιαίτερα επιθυμητά και αναγκαία για τη γονιμότητα, την αποστολή της γυναίκας μέσα στις αντίξοες τότε συνθήκες (Smith, 1985). Επομένως, ο παλαιολιθικός άνθρωπος είναι λογικό να αναφέρεται, με όρους «σημειολογικούς», στα μέρη που είχαν μεγαλύτερη σημασία για την επιτυχή αναπαραγωγή, δηλαδή το στήθος και την πυελική ζώνη.

Η αφθονία, η πολυμορφία και η πολυσημία των ειδωλίων έστρεψε το ενδιαφέρον των ερευνητών να τα ερευνήσουν ως προς τα τεχνικά τους χαρακτηριστικά αλλά και τα τυπολογικά και εικονογραφικά τους στοιχεία. Τα περισσότερα έχουν κοινά χαρακτηριστικά: απεικονίζουν γυναικεία μορφή, έχουν σχήμα εξαιρετικά παχύσαρκο, απολήγουν σε κωνική μορφή (κεφάλι), εστιάζουν υπερβολικά στο στήθος, την κοιλιά και το αιδούο, με υπερτονισμένους γοφούς και μηρούς. Αντίθετα, το κεφάλι τους είναι πολύ μικρό και αποδίδεται με ελάχιστες λεπτομέρειες. Τα ειδώλια αυτά της Αφροδίτης σκόπιμα τονίζουν το φύλο και τα γυναικεία χαρακτηριστικά, δίνοντας ως περιεχόμενο τη γονιμότητα, την εγκυμοσύνη.

Η μελέτη των ειδωλίων στοχεύει στην καλύτερη κατανόηση των τεχνικών/τεχνολογικών χαρακτηριστικών, της εικονογραφικής και μορφολογικής/στυλιστικής τυπολογίας και εξέλιξης αλλά και στην ανίχνευση των μηνυμάτων που μεταφέρουν από τα βάθη του χρόνου. Τα ανασκαφικά συμφραζόμενά τους είναι εκείνα που προσφέρουν τη γνώση γύρω από τη χρήση και τους πολυεπίπεδους συμβολισμούς τους. Ωστόσο εξακολουθούν να παραμένουν αινιγματικά. Άραγε, απεικονίζουν θεούς ή ανθρώπους; Και το αίνιγμα μεγαλώνει όταν αναφερόμαστε σε ειδώλια των προϊστορικών χρόνων.

Ειδώλια από πηλό, κεραμικό, χαυλιόδοντα και άλλα υλικά κατασκευάζονταν από την προϊστορική εποχή μέχρι το τέλος της αρχαιότητας. Στους αρχαίους Έλληνες μπορεί να «προσαφθεί», ότι βάλθηκαν να τελειοποιήσουν τη φύση μέσω της τελειοποίησης, της μεταμόρφωσης του γυναικείου σώματος, του «γυναικείου ιδεώδους». Εν τω μεταξύ, σήμερα έχει ξεσπάσει ένας πόλεμος κατά των αρχαιολόγων από φεμινίστριες συναδέλφισσές τους, αφού τους κατηγορούν ότι αυθαίρετα τα βαφτίζουν όλα Αφροδίτες. Ωστόσο, η ονομασία μάλλον δεν επιδέχεται κριτικές και αντιπαραθέσεις: ό,τι είναι γυναικείο γυμνό είναι Αφροδίτη (Μανθούλης, 2015).

Οι προϊστορικές απεικονίσεις γυναικών κατατάσσονται σε δύο κατηγορίες, σε αυτές με τα διογκωμένα σώματα και τα ιδιαίτερα γυναικεία χαρακτηριστικά και στις μαρμάρινες κούκλες των Κυκλάδων αναδιαμορφωμένες σε μια γεωμετρική πειθαρχία. Ο τεχνουργός της Προϊστορικής εποχής σμιλεύει θεούς, ημίθεους και κοινούς θνητούς σε σμίκρυνση, στην προσπάθειά του να αποδώσει εικονικά την πίστη, τον έρωτα, τη μητρότητα, πλάθει έναν κόσμο σύνθετο και αινιγματικό. «Το ειρωνικό της ταυτοποίησης αυτών των ειδωλίων, είναι η διαπίστωση πως ικανοποιούνται ορισμένες υποθέσεις ως προς τον χρόνο σχετικά με την πρωτόγονη Αφροδίτη» (Clark, 1956). Η χρησιμότητα των ειδωλίων, ο συμβολισμός και τα μηνύματά τους καταγράφουν την ιστορική τους διαδρομή. Προκύπτει ένας μεγάλος κατάλογος ειδωλίων που χρονολογούνται από την Κάτω Παλαιολιθική εποχή (2.500.000-200.000 π.Χ.) - Αφροδίτη του *Berekhat Ram* (περίπου 500.000-250.000 π.Χ.) ή Αφροδίτη του *Tan Tan* (περίπου 500.000 - 200.000 π.Χ. ή μεταγενέστερη) - την Ύστερη Παλαιολιθική ως και τη Νεολιθική εποχή, δηλαδή 50.000 -10.000 π.Χ. (Rountree, 2001). Διάσημη είναι η Αφροδίτη του Willendorf ηλικίας 23.000 ετών, η Brasempoy 22.000 ετών κ.ά.

Κάθε ειδώλιο Αφροδίτης αναφέρεται στην εποχή του, εκφράζει αυτή και πλάθεται από αυτή. Παράμετροι, όπως η στεατοπυγία, η μητριαρχία, οι θρησκευτικές δοξασίες, η έκφραση του κάλλους για την εκάστοτε εποχή, έχουν μοναδική αξία για τη μελέτη της εικονογραφίας της θεάς Αφροδίτης γενικότερα. Ειδικά για τα ειδώλια της Άνω Παλαιολιθικής Εποχής στην Ευρώπη έχουν δοθεί πολλές ερμηνείες που σχετίζονται ή διαφοροποιούνται ανάλογα με την προκατάληψη ή τα ξεχωριστά ερευνητικά ενδιαφέροντα του κάθε ερευνητή που επηρεάζουν

τον ερμηνευτικό του προσανατολισμό. Έτσι, προκύπτουν ερμηνείες περί προϊστορικής πορνογραφίας, συμβόλων γονιμότητας, εικόνων θεών (Beck, 1999).

Με σύγχρονες επιστημονικές μεθόδους, με τις ραγδαία εξελισσόμενες νέες τεχνολογίες, με τη βοήθεια επιστημόνων από διαφορετικά πεδία, οι ερευνητές προσπαθούν να διακρίνουν σημειολογικούς κώδικες αυτών των ειδωλίων και να απαντήσουν στα προαναφερθέντα ερωτήματα. *Πώς ορίζεται το κάλλος σε μια γυναίκα της προϊστορικής εποχής; Θεωρείται το γυμνό χυδαίο; Μήπως το γυμνό σχετίζεται με την αγνότητα και προσλαμβάνει την ανάλογη σημασία; Μήπως η Μεγάλη γυμνή Μητέρα συμβολίζει κάτι το θεϊκό; Στο πλαίσιο ερμηνείας των κωδίκων των παλαιολιθικών ειδωλίων της Αφροδίτης, διερευνάται ο σχεδιασμός τους, οι ανατομικές αναλογίες, τα σημεία εκείνα που τονίζονται ιδιαίτερα, η θέση του σώματος και άλλα εκφραστικά στοιχεία.*

Είτε ως *Μεγάλη Μητέρα*, είτε ως *Μητέρα Θεά* ή *Μητέρα Γη*, η Αφροδίτη αποτελεί ένα μητριαρχικό αρχετυπικό μοντέλο που επαναλαμβάνεται σε διάφορες μυθολογίες ανά τον κόσμο. Σύμφωνα με τον ψυχαναλυτή Carl Jung το μοντέλο αυτό είναι βαθιά ριζωμένο στον ανθρώπινο νου πριν ακόμα και από την κύηση. Οι βασικές μορφές που συναντάται το αρχέτυπο αυτό με τις παραλλαγές του είναι τρεις: ως *Παρθένος*, ως *Μητέρα* και ως *Γριά*. Η μορφή που του αποδίδεται είναι εκείνη που καθορίζει τον συμβολισμό του, δηλαδή την αγνότητα, τη γονιμότητα και τη σοφία (Κοζόκος, 2017 – 2019).



Εικόνα 10

1: Ανθρωπόμορφο ειδώλιο, Νεολιθική Εποχή, Ύψος 23,6 εκ. Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης.

2: Η Αφροδίτη του Monpazier, Ύψος 5,6 εκ., π. 23000 π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο, St Germain en Laye, Παρίσι.

Γυναικείο ειδώλιο (Εικ. 9) (άγνωστης προέλευσης) συνδυάζει δύο τάσεις νεολιθικής ειδολοπλαστικής, αφού ο άνω κορμός είναι σχηματικός και υπερβολικά επιμηκυμένος, ενώ ο κάτω καθώς και τα πόδια υπακούν στο φυσιοκρατικό με τονισμένους τους όγκους της λεκάνης και του άνω μέρους των ποδιών. Ο κορμός είναι επίπεδος και λεπτός, τα στήθη άνισα μικρά και σφαιρικά, τα χέρια απολήγουν σε τριγωνικές αποφύσεις. Η κοιλιά είναι ελάχιστα διογκωμένη, ο ομφαλός βρίσκεται τοποθετημένος ακριβώς στο κέντρο, τα δε γεννητικά όργανα παρουσιάζονται εγγάρακτα ανάμεσα στους ογκώδεις μηρούς που καταλήγουν πολύ μειωμένοι σε ελαχιστοποιημένα πέλματα (Στεφανή, 2017).

Πολλά από αυτά τα αντικείμενα είναι πήλινα ειδώλια ή αγάλματα. Οι μελετητές έχουν αναγνωρίσει πολλά από αυτά ως *φετίχ* ή *τοτέμ*, που πιστεύεται ότι τους αποδίδονταν δυνάμεις που μπορούσαν να βοηθήσουν και να προστατεύσουν τους ανθρώπους που τα φρόντιζαν. Αυτά τα ειδώλια (Κουκουτένι-Τριπιλιάν) έχουν γίνει γνωστά ως θεές. Ωστόσο, αυτός ο όρος δεν είναι απαραίτητως ακριβής για όλα τα γυναικεία ανθρωπόμορφα ειδώλια από πηλό, καθώς τα αρχαιολογικά στοιχεία δείχνουν ότι διαφορετικά ειδώλια χρησιμοποιήθηκαν για

διαφορετικούς σκοπούς (όπως για προστασία) και έτσι δεν είναι όλα αντιπροσωπευτικά μιας θεάς.

Κατά τη Γραβητιανή και Μαγδαληναία εποχή (5000 π.Χ.) ο τεχνουργός/καλλιτέχνης κάνει το εννοιολογικό άλμα, τη μετάβαση από το ρεαλιστικό στο αφηρημένο. Φαίνεται δε να κατασκεύαζε αυτά τα ειδώλια με άνεση, δημιουργώντας αυτές τις νέες μορφές που ήταν αναγνωρίσιμες και αποδεκτές από τους ανθρώπους της φυλής του. Αυτό μπορεί να ερμηνευτεί ως λατρεία της *Μεγάλης Μητέρας*.

Στην Παλαιολιθική Εποχή παρατηρείται ένα είδος αναπαραστατικής τέχνης, ενώ στη Μαγδαληναία εμφανίζονται ειδώλια της Αφροδίτης χωρίς κεφάλι, πόδια και χέρια, χωρίς στήθος ή απεικόνιση ήβης, με γυμνό κορμό και ισχίο. Πρόκειται για τη νέα Αφροδίτη, μια μορφή στερούμενη σεξουαλικότητας, εμποτισμένη με γονιμότητα και ιερότητα. Το ίδιο παρατηρείται και στα κυκλαδικά, κυρίως στα ειδώλια της Εποχής του Χαλκού, που επίσης στερούνται μαστού αν και η θηλυπρέπειά τους είναι εμφανής. Συνεπώς, η θεά δεν αντιπροσωπεύει μόνο τη σεξουαλικότητα, αλλά η θρησκευτική της υπόσταση είναι πιο σημαντική. Αυτό είναι το άλμα της μετάβασης εννοιολογικά, μια τόσο απλή μορφή καθίσταται φορέας έκφρασης τέτοιων πολύπλοκων πολιτισμικών εννοιών. Η επιστροφή σε λεπτομερέστερες απεικονίσεις θα γίνει αρκετά αργότερα, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τους επιμήκεις λαιμούς και κορμούς αλλά και τη μινιμαλιστική προσέγγιση με τις βιολιόσχημες μορφές.

1. 2. Μετρήσεις σχετικά με την ελκυστικότητα των ειδωλίων της Αφροδίτης

Έρευνες που πραγματοποιήθηκαν²²² έδειξαν ότι η ελκυστικότητα των γυναικείων ειδωλίων σχετίζεται θετικά με τον λόγο της μέτρησης μέσης προς ισχίον (WHR) των ειδωλίων, που βασίζεται στην υπόθεση «σεξουαλικά ελκυστικός συμβολισμός». Ως αποτέλεσμα προέκυψε ότι τα περισσότερα ειδώλια βαθμολογήθηκαν με χαμηλές τιμές ελκυστικότητας. Σύμφωνα με την υπόθεση «σύμβολο γονιμότητας», κάποια ειδώλια θεωρήθηκε ότι αντιπροσώπευαν απεικονίσεις εγκύων γυναικών, ωστόσο κρίθηκε ότι ο μεγαλύτερος αριθμός ειδωλίων απεικόνιζε μη έγκυες γυναίκες. Ένας αριθμός ειδωλίων με τη μορφή παχύσαρκων γυναικών με εξαιρετικά μεγάλο στήθος, ώριμης αναπαραγωγικής ηλικίας καταγράφηκαν ως λιγότερο ελκυστικά, σε αντίθεση με τις δοξασίες της εποχής δημιουργίας τους, τότε που η Ευρώπη των παγετώνων βρισκόταν σε κατάσταση ψύχους (Dixson, Alan, Barnaby, 2011).

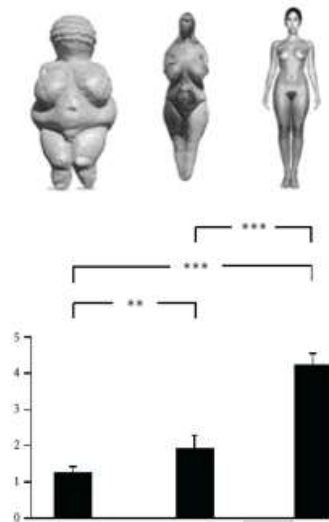
Οι ερευνητές θεωρούν ότι οι απεικονίσεις παχύσαρκων, μεσήλικων γυναικών κάτω από αυτές τις συνθήκες δεν μπορεί να ήταν «Αφροδίτες» με οποιαδήποτε συμβατική έννοια, αλλά πιθανώς σύμβολα ελπίδας για επιβίωση και μακροζωία, σε ένα περιβάλλον με επιτυχημένες κοινότητες, καλά θρεμμένες και με πρότυπα αναπαραγωγικά. Με τους μεγάλους παγετώνες η διαίωσιση του ανθρώπινου είδους εξαρτιόταν από τις γυναίκες, οι οποίες για να επιβιώσουν έπρεπε να είναι παχύσαρκες (Karageorghis, 1995).

Ο άνθρωπος, όπως και τα ζώα, διακατέχεται από το ένστικτο της επιβίωσης και της αναπαραγωγής, γι' αυτό ο παλαιολιθικός καλλιτέχνης έπρεπε να δημιουργήσει αναπαραστάσεις που να ασκούν μαγικές επιδράσεις στην ανθρώπινη γονιμότητα. Οι

²²² Η Σχολή Βιολογικών Επιστημών του Πανεπιστημίου της Βικτώριας στο Ουέλλινγκτον της Νέας Ζηλανδίας έκανε έρευνες για να αξιολογήσει τις εικόνες των παλαιολιθικών ειδωλίων σχετικά με την ελκυστικότητα, την ηλικιακή ομαδοποίηση και την αναπαραγωγική τους κατάσταση. Αν «τα ειδώλια της Αφροδίτης της Ευρωπαϊκής παλαιολιθικής εποχής είναι σύμβολα γονιμότητας ή ελκυστικότητας».

απεικονίσεις αυτές δεν έχουν νατουραλιστική μορφή, αλλά τονίζουν με τρόπο υπερβολικό ορισμένα σεξουαλικά χαρακτηριστικά. Ο στεατοπυγικός χαρακτήρας συνδέεται, όπως αναφέρθηκε, και με την ιδέα της επιβίωσης σε περίοδο σιτοδείας. Ωστόσο, πέρα από αυτές τις επισημάνσεις και τη σχετική έρευνα για την ελκυστικότητα ή όχι των ειδωλίων αυτού του τύπου, η παχυσαρκία συνέχισε να ασκεί ερωτική έλξη ακόμη και μετά από 10.000 χρόνια από την εμφάνιση της Αφροδίτης του Willendorf (Smith, 1985).

Τα «ειδώλια της Αφροδίτης», ύστερα από διευρυμένη ασυμφωνία απόψεων σχετικά με τις πιθανές λειτουργίες και τη σημασία τους, οδήγησαν τον Rice στην απόφαση να προβεί σε μελέτη μέτρησης του τρόπου ερμηνείας των ανθρώπων για την ελκυστικότητα των «ειδωλίων της Αφροδίτης». Με επιφυλάξεις κατέληξε στο συμπέρασμα, ότι διάφορα ειδώλια αντιπροσώπευαν διαφορετικά στάδια στη διάρκεια ζωής των γυναικών της εποχής εκείνης. Άλλες μελέτες, όπως του Σινγκ, έδειξαν ότι ένα χαμηλό θηλυκό WHR θεωρείται και σήμερα σεξουαλικά πολύ ελκυστικό. Ο Hudson και ο Aoyama μελετώντας τα ιαπωνικά πήλινα ειδώλια Jomon που κατασκευάστηκαν πριν από 16.500 - 2.500 χρόνια, διαπίστωσαν ότι στην πλειονότητά τους απεικονίζουν γυναίκες με χαμηλό WHR. Επομένως, «κατά τη δημιουργία τους, οι προϊστορικοί άνθρωποι αναμφίβολα μετέφεραν την αναγνώριση της υγείας και της γονιμότητας σε πιο πολιτιστικές εικόνες».



Εικόνα 11

Αξιολόγηση κάλλους από άνδρες που είδαν την Αφροδίτη του Willendorf.

Η μελέτη αυτή στηρίχτηκε στην παρακολούθηση των ματιών²²³, ενώ χρησιμοποιήθηκαν δύο εικόνες ειδωλίων της Αφροδίτης: η εικόνα του Willendorf και η εικόνα της «Brassemprouy».

²²³ Τα δεδομένα που αναφέρονται στις κινήσεις των ματιών στα ειδώλια της Αφροδίτης συγκρίθηκαν με εκείνα που έγιναν σε μια φωτογραφία μιας σύγχρονης γυναίκας που χρησιμοποιήθηκε σε προηγούμενη μελέτη [11]. Το πείραμα προγραμματίστηκε χρησιμοποιώντας SR Research Experiment και εκτελέστηκε σε υπολογιστή Pentium D. Τα ερεθίσματα παρουσιάστηκαν σε οθόνη 21 ιντσών σε ανάλυση 1024 ° ο 768 pixel και με ρυθμό ανανέωσης 60 Hz. 2.3.2. Διαδικασία Παρακολούθηση ματιών. Χρησιμοποιώντας το EyeLink 1000 Tower Mount Head Supported System (SR Research Ltd., ON, Canada), η θέση των ματιών και οι κινήσεις των ματιών προσδιορίστηκαν μετρώντας την αντανάκλαση του κερατοειδούς με μια κάμερα υπερύθρων που βασίζεται σε βίντεο και έναν αντανάκλαστικό καθρέφτη υπερύθρων. Ο ιχνηλάτης ματιών είχε χωρική ανάλυση 0,01° οπτικής γωνίας και το σήμα δειγματολήπτη και αποθηκεύτηκε με ρυθμό 1000 Hz. Ενώ η προβολή ήταν διοφθαλμική, η εγγραφή ήταν μονοφθαλμική. Κάθε φορά που κινήθηκε το μάτι, η μηχανή παρακολούθησης των ματιών κατέγραφε μια νέα στερέωση

Παραμένει άγνωστο γιατί οι κυνηγοί-συλλέκτες που έζησαν στον ευρωπαϊκό χώρο κατά την Παλαιολιθική εποχή οδηγήθηκαν στην ανάγκη δημιουργίας ειδωλίων της «Αφροδίτης». Προς απάντηση του ερωτήματος συλλέχθηκαν ποσοτικά δεδομένα σχετικά με την αντίληψη αυτών των εικονογραφικών αναπαραστάσεων από τον σύγχρονο άνθρωπο όσον αφορά στην ελκυστικότητά τους. Μόνο 3 από τις 14 παλαιολιθικές Αφροδίτες που εξετάστηκαν στην έρευνα απέσπασαν WHR εντός του σύγχρονου εύρους για μεγαλύτερη ελκυστικότητα [Elesivitchi (0,63), Petrkonice (0,72) και Brassemprouy, αρ. 14 (0,78)].

1. 3. Παλαιολιθική - Μεσολιθική - Νεολιθική περίοδος (750.000 - 3.315 π.Χ.)

Μέσα από την ιστορία της τέχνης διαπιστώνεται πως δεν υπήρξε λαός ούτε εποχή κατά την οποία ο άνθρωπος δεν είχε αναπτύξει την τέχνη. Ένα ζεύγος τούβλων επιχρωματισμένων με κόκκινη ώχρα που ανακαλύφθηκε στο σπήλαιο Blombos στη Νότια Αφρική αποτελεί το παλαιότερο τεχνούργημα. Το γεγονός ότι οι πλευρές των τούβλων φέρουν τις ίδιες αλληλοτεμνόμενες εγχάρακτες γραμμές έκανε τους αρχαιολόγους να πιστεύουν ότι πρόκειται για εσκεμμένη ανθρώπινη διακοσμητική επέμβαση (Κοζόκος, 2017-18). Οι καταβολές της απεικόνισης ανθρώπινης μορφής στην Τέχνη ανάγονται στην Παλαιολιθική Εποχή, αν και ελάχιστα είναι τα αρχαιολογικά δεδομένα για την εποχή αυτή. Τα αρχαιολογικά ευρήματα πληθαίνουν κατά τη Νεολιθική Εποχή και ακόμα περισσότερο κατά την Εποχή του Χαλκού και την Ύστερη περίοδο (Gombrich, 2003).

Το αρχαιότερο ειδώλιο, η Tan Tan Venus, που χρονολογείται πριν 500.000 ή 400.000 περίπου χρόνια, ανακαλύφθηκε το 1999 στην πόλη Tan Tan του Μαρόκου και είναι κατασκευασμένο από χαλαζίτη, με ίχνη ερυθρής ώχρας, έχει ύψος 6 εκατοστά, ενώ του λείπει η κεφαλή και δεν φέρει διακριτικά φύλου. Για το ανθρωπόμορφο αυτό ειδώλιο υπάρχουν αντιρρήσεις όχι μόνο για το γένος του αλλά ακόμη και για την ίδια του τη μορφή, αφού κάποιοι Αμερικανοί ανθρωπολόγοι υποστηρίζουν ότι μπορεί να είναι γεωλογικό δημιούργημα.

Ωστόσο, ευρωπαίοι ανθρωπολόγοι ισχυρίζονται ότι δεν μπορεί να θαυμάζουμε τις Αφροδίτες που δημιουργήθηκαν την εποχή του *Homo sapiens*, αλλά ταυτόχρονα να θεωρούμε ότι οι δημιουργίες αυτές προέκυψαν εντελώς ξαφνικά. Λογικότερο φαίνεται να έχουν αφετηρία πιο πρωτόγονη. Η ίδια σχεδιαστική γραμμή, εξάλλου, ακολουθήθηκε και μεταγενέστερα για να καταλήξει στις ημέρες μας, με τις εξελικτικές της αναμορφώσεις, στις γνώριμες απεικονίσεις. Ανάλογο της Tan Tan Venus και χρονικά συνακόλουθο είναι το ειδώλιο “*Αφροδίτη του Berekhat Ram*”, αρχαιολογικό εύρημα από κοκκινωπή ελαφρόπετρα μήκους 3,5 εκ. που ανακαλύφθηκε το 1981 στα υψώματα του Γκολάν, στην Παλαιστίνη, και χρονολογείται στα 280.000 - 250.000 π.Χ. (Feraud, York, Hall, Goren-Inbar & Schwarcz, 1983, 1986).

Η Λίθινη εποχή που φιλοξενεί τον *Homo heidelbergensis* τοποθετείται χρονικά στα 600.000 με 200.000 έτη πριν το σήμερα. Τα υλικά που χρησιμοποιούν οι τεχνουργοί αυτής της περιόδου ποικίλουν: πέτρα, οστά, ελεφαντόδοντο, πηλός, αιματίτης, ψαμμίτης, ασβεστόλιθος, πράσινος και κίτρινος στεατίτης, δόντια αλόγου, μαμούθ. Στα θέματά τους κυριαρχεί η γυναίκα. Η ίδια «θεματογραφία» παρατηρείται και στον *Homo erectus*, ο οποίος πριν 400.000 χρόνια απεικονίζει τη γυναίκα. Στη συνέχεια την απεικονίζει ο *Homo sapiens* (Μανθούλης, 2015).

Τα ειδώλια της Αφροδίτης της Παλαιολιθικής, Μεσολιθικής όσο και της Νεολιθικής εποχής, μπορεί να εκφράζουν σεξ, γονιμότητα ή και ομορφιά. Πιθανώς, ωστόσο, να εκφράζουν

θηρσκευτικό λειτουργικό ή αναπαραστάσεις καθημερινών ανθρώπινων δραστηριοτήτων. Η ανδροκεντρική άποψη ότι τα ειδώλια της Αφροδίτης έχουν δημιουργηθεί αποκλειστικά από ανδρικό χέρι, ενώ οι γυναίκες στέκουν στη θέση του «παθητικού θεατή» και όχι και οι ίδιες δημιουργοί τέτοιων αγαλματιδίων, δεν είναι τεκμηριωμένη. Ίσως αυτή η δημιουργία τους να αποτελούσε το μέσον αυτοεξέτασης που είχαν στη διάθεσή τους για να απεικονίσουν τον εαυτό τους, αφού δεν υπήρχε τότε ο καθρέφτης ώστε να έχει η γυναίκα μια εικόνα του ειδώλου της (Vandewettering, 2015).

Τα ειδώλια της εποχής εκείνης χαρακτηρίστηκαν από τους αρχαιολόγους ως Venus. Ο λόγος που οι αρχαιολόγοι ονόμασαν Αφροδίτες αυτά τα ειδώλια έγκειται στο γεγονός ότι απεικονίζουν γυμνό γυναικείο σώμα. Αναζητώντας τα κίνητρα του τεχνουργού, η απάντηση ίσως δίνεται μέσα από την ψυχολογία ή την ψυχανάλυση, πέρα από τις έρευνες των ανθρωπολόγων. Η libido (λατιν. = επιθυμία) είναι η κινητήρια δύναμη, το αφροδισιακό στοιχείο, όπως έλεγαν οι αρχαίοι. Επομένως, ο τεχνουργός κρατούσε στα χέρια του και επεξεργαζόταν την πέτρα δίνοντάς της το σχήμα που τον ερέθιζε αφροδισιακά παρατηρώντας το, καλλιεργούσε την αίσθηση, έκανε την πρώτη απόπειρα να προσεγγίσει την Τέχνη (Goren-Inbar, 1986). Η Βίβλος εξάλλου αποκαλύπτει ότι ο Αδάμ δημιούργησε από τη σάρκα του όχι άνδρα, αλλά γυναίκα.

Στη γενέτειρα του Homo Sapiens, τη Σαχάρα, και στην ευρύτερη περιοχή διατηρούνται περισσότερες από 14.000 απεικονίσεις ειδωλίων προϊστορικής εποχής. Όλες αυτές οι δημιουργίες συγκαταλέγονται στη λεγόμενη «πρωτόγονη τέχνη» που γέννησε την ιστορία της τέχνης. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο αυτόχθονας καλλιτέχνης είναι πολύ παλαιότερος από τον ομόλογό του του Gobekli Tepe, αφού οι άνθρωποι που μετακινήθηκαν π.χ. στην Αυστραλία, μετανάστευσαν εκεί πριν από περίπου 50-60.000 χρόνια. Όμως, το θέμα αυτής της ζωγραφικής των βράχων φαίνεται ότι παραφράζει το αντίστοιχο θέμα του Gobekli Tepe. Η γυναικεία φιγούρα δείχνει τα στήθη με το ένα χέρι, τον διαχειριστή του Ήλιου που βρίσκεται στις μεταφορικές πλαγιές. Ο λαιμός είναι μια κατακόρυφη ορθογώνια ένδειξη κάθετης θέσης και παραπέμπει στον λαιμό ως μια σήραγγα σύνδεσης, μεταξύ του στομάχου και του στόματος, την πηγή νερού. Το κεφάλι/πρόσωπο αποδίδεται με τη μορφή ενός αυγού, αυτό που θα εμφανιστεί ως αναφερόμενο στο πρόσωπο, η εμφάνισή του δεν μπορεί ακόμη να αξιολογηθεί. Η λευκή κωνική γραμμή σηματοδοτεί μονοπάτι, ενώ το λευκό χρώμα υποδηλώνει το πνεύμα, επομένως η σύνθεση αναφέρεται σε ένα πνευματικό μονοπάτι. Η στάση του χεριού δείχνει προς τα πάνω (Richey, 2015).



Εικόνα 12



Εικόνες 13



11: Η παλαιότερη βραχογραφία, Kimberley Αυστραλίας, Bradshaw Paintings, μεταξύ 40.000 και 60.000 ετών.

12: Βραχογραφία, Kimberley Αυστραλίας, 20.000-30.000 π.Χ. Φωτο: Don's Maps



Εικόνα 14

1&3: Line of Sambar Deer. Gwion Gwion Rock Art Site, Kimberley, Australia.

2: Αβορίγινες λαοί Ochre Hand Stencils.

Ο πολιτισμός των Αβορίγινων της Αυστραλίας αντιπροσωπεύει πιθανώς την παλαιότερη επιζώσα κουλτούρα στον κόσμο, με χαρακτηριστικά τη χρήση τεχνολογίας πέτρινων εργαλείων και τη ζωγραφική με χρωστική κόκκινη ώχρα, που χρονολογείται πάνω από 60.000 χρόνια. Οι αυτόχθονες της Αυστραλίας έφθασαν εκεί την εποχή εκείνη με βάρκα από το Τιμόρ. Φτάνοντας στην περιοχή Kimberley άρχισαν να διακοσμούν τους κόκκινους βράχους ψαμμίτη με θαυμαστή και λεπτομερή τεχνική - γνωστές σήμερα ως πίνακες ζωγραφικής του Bradshaw, ή Gwion Gwion - και απέδωσαν τη μορφή των ανθρώπων πολύ στυλιζαρισμένη.

Στην πιο πλήρη της μορφή η προϊστορική Αφροδίτη παρουσιάζει ομοιόμορφο κεφάλι, με χέρια μικρά και διπλωμένα πάνω από τα στήθη με κατεύθυνση προς την κοιλιά, με στήθη πλαδαρά σαν σακούλες που βρίσκονται πολύ χαμηλότερα από τη μέση και με πόδια μικρά ή ανύπαρκτα (Beck, 1999). Αυτό είναι μια απόδειξη της ύψιστης σημασίας που είχε και έχει το γυναικείο σώμα σε όλη του την ιστορική διαδρομή. Ουσιαστικά, φανερώνει ότι δεν είναι το ίδιο το σώμα, αλλά το νόημα, η σημειολογία όπως ορίζεται στις ημέρες μας, που μέσω του σώματος αναφέρεται στην πνευματικότητα, στο περιεχόμενο που προκύπτει μέσω της μορφής αυτών των προϊστορικών ειδωλίων της θεάς. Αυτά ανέδειξαν και τους πρώτους τεχνουργούς ή καλλιτέχνες της ιστορίας του ανθρώπινου γένους.



Εικόνα 15

1. Γυναικείο αγαλματίδιο Νεολιθικής Εποχής, 6000 π.Χ., Λούβρο.

2. Γυναικείο ειδώλιο, τερακότα, 8.8 εκ., 6η χιλιετία π.Χ. Βαυαρική αρχαιολογική συλλογή, Μόναχο.

3. Γυναικείο αγαλματίδιο, Αστάρτη ή κάποια άλλη δυναμική θεά, 14 X 20.8 εκ., 3η χιλιετία π.Χ., βρέθηκε στο Tureng Tepe, Ιράν.








4. Θεά της Νέας Νικομήδειας, Πήλινο ειδώλιο 18 εκ., 65000 – 5800 π.Χ., Ν. Νικομήδεια Ημαθίας, Αρχαιολογικό Μουσείο Βέροιας.

Αξιοσημείωτη συλλογή ανθρωπομορφών τερακότας αποτελούν τα ειδώλια του Tureng Tepe, μοναδικά τόσο σε μικρο όσο και σε μακροπεριφερειακή επισκόπηση. Αν και δεν έχει πραγματοποιηθεί συστηματική διερεύνηση της μορφής αυτών των ειδωλίων, μελετητές έχουν

καταλήξει ότι αποτελούν στοιχεία διαφόρων ειδών λατρείας της θεάς. Άλλοι θεωρούν ότι δεν δηλώνουν την ύπαρξη λατρείας κάποιας Μητέρας θεάς στην ευρύτερης περιοχή Αιγαίου - Μεσοποταμίας. Το αρχαιότερο ειδώλιο βρέθηκε στη Νέα Νικομήδεια Ημαθίας και χρονολογείται περί το 6500 – 5800 π.Χ. Η μορφή του αποδίδεται σε στάση μετωπική, έντονη στεατοπυγική με υπερβολικά τονισμένους γλουτούς και μηρούς σε αντίθεση με τον επίπεδο κορμό. Ο λαιμός είναι πολύ σαρκώδης και η μέση εξαιρετικά λεπτή. Τα χαρακτηριστικά τού προσώπου σχεδόν ανύπαρκτα, χωρίς πηγούνι, με τα μάτια εγχάρακτα και τη μύτη πλαστικά πεπιεσμένη στα πλάγια. Η απόληξη των χεριών φαίνεται ατροφική, ενώ αυτά τοποθετούνται όχι όπως στα περισσότερα ειδώλια αυτής της κατηγορίας κάτω από το στήθος, αλλά πάνω από αυτό (Παπαζαφειρίου, 2017). Η εικονογραφία αυτή συνεχίζεται στην Ουγγαρία μέχρι και το τέλος της Χαλκολιθικής εποχής, όπως πιστοποιείται από ανθρωπόμορφα αγγεία της κουλτούρας Peceler (Badener) περί το 1900 π.Χ. (Πιν. XXIV 5) 8. Αντίστοιχο ανθρωπόμορφο αγγείο με τη θεά στη στάση αυτή βρέθηκε στην περιοχή Rockeno (Πιν. XXIV 8).

1. 4. Κατάλογος ειδωλίων Προϊστορικής Εποχής - Σύντομη περιγραφή

Το αρχαιότερο αποδεκτό τέχνηργο, μέχρι στιγμής, φαίνεται να είναι η Venus of Berekhat Ram που χρονολογείται στα 700.000 - 230.000 χρόνια. Είναι βότσαλο βασάλτη που βρέθηκε στα Υψώματα Golan στην Παλαιστίνη. Ακολουθεί η *Venus of Tan Tan* 500.000 - 200.000 π.Χ. Το υλικό κατασκευής είναι το quartzite, ένα πέτρωμα μεγάλης αντοχής, ενώ το ειδώλιο θεωρείται το δεύτερο παράδειγμα της Acheulian εποχής για τη γλυπτική. Με την ανάδειξή του ενισχύθηκαν οι αμφιβολίες πολλών αρχαιολόγων σχετικά με τη μοναδικότητα του ειδωλίου Berekhat Ram ως γνήσιου τεχνουργήματος. Η Αφροδίτη του Tan Tan είναι ένα αμφισβητούμενο τεχνούργημα που βρέθηκε στο Μαρόκο και πιστεύεται από ορισμένους ότι είναι η πρώτη αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής.

	Όνομασία ειδωλίου	Χρονολογία (περίπου)	Περιοχή	Υλικό κατασκευής	Περιγραφή ειδωλίου
	Venus of Hohle Fels	35.000 – 40.000	Suebian Alb, Γερμανία	Χαυλιόδοντας Μαμούθ (ώχρα)	Ύψος 10 εκ., Στερείται κεφαλιού και έχει έντονα σεξουαλικά χαρακτηριστικά.
	Venus of Galgenberg	30.000	Νότια Αυστρία	Μάρμαρο σερπεντίνη	Ύψος 7,2 εκ., στερείται ποδιών, τα στήθη και τα γεννητικά όργανα υπερτονισμένα.
	Venus of Dolní Vestonice	27.000 – 31.000	Moravia, Τσεχία	Ελεφαντόδοντο και κεραμικό	Ύψος 11 εκ., Υπερτονισμένα τα σεξουαλικά χαρακτηριστικά στα όρια του πορνογραφικού.
	Venus of Lespugue	24.000 – 26.000	Γαλλικά Πυρηναία	Χαυλιόδοντας	Ύψος 14,7 εκ., μικρό κεφάλι χωρίς χαρακτηριστικά προσώπου. Λεπτός λαμμός. Λεπτομερής απεικόνιση γεννητικών οργάνων.
	Venus of Willendorf	24.000 – 26.000	Νότια Αυστρία	Ασβεστόλιθος	Ύψος 11 εκ. Το διακρίνει η στεατοπυγία, υπερβολικά τονισμένα σεξουαλικά σημεία.
	Venus of Mal'ta	23.000	Irkutsk Oblast, Ρωσία	Χαυλιόδοντας	Ύψος 8,7 εκ. Με μεγάλους μαστούς και γλουτούς. Τα πόδια σχηματοποιούνται ελάχιστα.
	Venus of Moravany	23.000	Záhorie, Σλοβακία	Χαυλιόδοντας μαμούθ	Ύψος 7,6 εκ, δεν φέρει κεφάλι και μπράτσα. Χωρίς ώμους και πόδια.

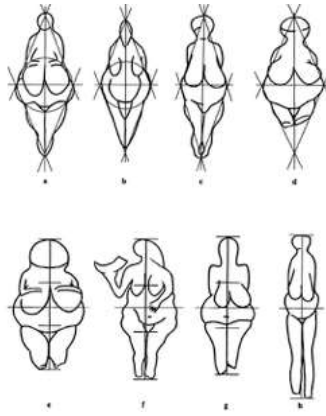
Πίνακας 1

1. 5. Ταξινόμηση των ειδωλίων Venus βάσει του σχήματος

Τα αντικείμενα πρωτίστως καθορίζονται από το υλικό κατασκευής τους και τη μορφή τους, επομένως η κατάταξή τους μπορεί να γίνει βάσει της εξωτερικής τους μορφής και να συσχετιστεί με τον χωροχρόνο και το κοινωνικό/πολιτισμικό τους πλαίσιο. Τα ειδώλια ως τεχνουργήματα ταξινομούνται και αυτά βάσει τριών χαρακτηριστικών τους: σε μορφολογικά (σχήμα, μέγεθος), υλικοτεχνικά και διακοσμητικά (χρώμα, σκάλισμα κ.λπ.). Ακολουθεί η τυπολογική τους ταξινόμηση που περιλαμβάνει ειδώλια με παρόμοια γνωρίσματα. Η τυπολογική ταξινόμηση εξυπηρετεί στη χρονολόγησή τους και τη σύγκρισή τους με άλλα ειδώλια. Μέσα από αυτή τη διαδικασία δίνεται η δυνατότητα εξαγωγής συμπερασμάτων και για την ερμηνεία τους, για το περιεχόμενο του τεχνουργήματος. Ο βασικότερος διαχωρισμός των ειδωλίων προκύπτει βάσει της κατάταξής τους σε ανθρωπόμορφα και μη.

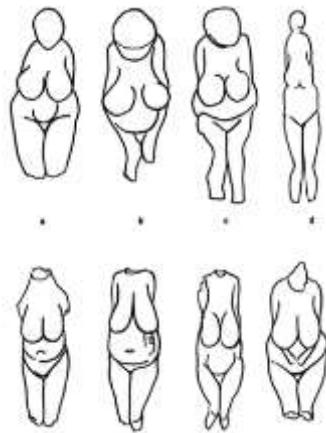
Τα ειδώλια ως τεχνουργήματα χωρίζονται σε δύο σχεδιαστικές κατηγορίες:

- Στα *σχηματοποιημένα*, των οποίων η απεικόνιση, η εικονογραφία, μπορεί να χαρακτηριστεί περιληπτική, αφού σε πολλές περιπτώσεις δεν θυμίζει ανθρώπινη μορφή, και
- στα *φυσιοκρατικά*, όπου η απόδοση της ανθρώπινης μορφής αποδίδεται με σαφήνεια και ρεαλισμό.



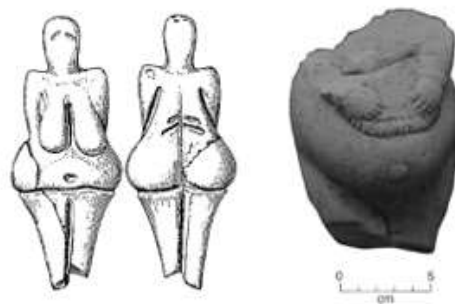
Εικόνα 16

Ανατομικές στρεβλώσεις που συναντήθηκαν στα ειδώλια Pavlovian-Kostenkian-Gravettian (ξανασχεδιάστηκαν από τον Leroi-Gourhan 1968a: 90). (CURRENT ANTHROPOLOGY Volume 37, Number 2, April 1996).



Εικόνα 17

Στυλ ειδωλίων που απεικονίζουν την κεντρική τάση του στυλ. Grimaldi "κίτρινο αγαλματίδιο στεατίτη". Μεγάλο κομμάτι Khotylevo. (CURRENT ANTHROPOLOGY Volume 37, Number 2, April 1996).



Εικόνες 18

Αριστερά: Σχηματοποιημένη μορφή, Dolni Vestonice I. Δεξιά: Λεπτομέρεια ειδωλίου συλλογής Kostenki I

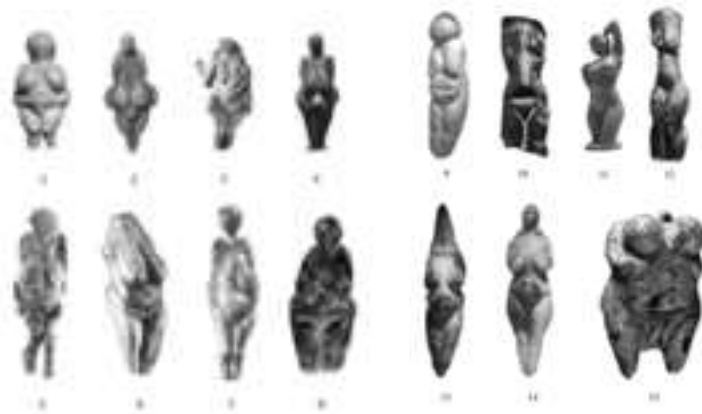
Στη δεύτερη κατηγορία των φυσιοκρατικών ειδωλίων ανήκουν κυρίως τα τεχνουργήματα της Αρχαιότερης και Μέσης Νεολιθικής εποχής με τονισμένα τα διακριτικά του φύλου (Marangou, 1992). Στη Νεότερη και την Τελική Νεολιθική εποχή κυριαρχεί η σχηματοποίηση και η περιληπτική απόδοση των μορφών, ωστόσο δεν απουσιάζει και η συνύπαρξη σχηματοποιημένης και φυσιοκρατικής μορφής, κάτι που δηλώνει ότι ήταν επιλογή του καλλιτέχνη ποια τεχνοτροπία θα ακολουθούσε και όχι άγνοια. Οι όροι

«σηματικά» και «φυσιοκρατικά» είναι όροι συμβατικοί και χαρακτηρίζουν ένα συγκεκριμένο σύνολο ειδωλίων. Τα σχηματοποιημένα, αφηρημένα ειδώλια χαρακτηρίζονται από πολυσημία, αντίθετα, τα φυσιοκρατικά χαρακτηρίζονται από συγκεκριμένη έννοια και λειτουργικότητα.

Η Νεολιθική εποχή φιλοξενεί γυναικεία ειδώλια, γυναικείες φιγούρες σε διάφορες στάσεις, άλλοτε με περισσότερη λεπτομέρεια που διακρίνεται η μητρική στοργή, ή με ανατομικά χαρακτηριστικά, όπως καμπούρα κ.λπ. Στα σχηματοποιημένα ή απιόσχημα ειδώλια, απεικονίζεται ο κορμός σε μισχοειδή απόληξη, και υποτυπωδώς οι μαστοί και τα χέρια.

Στις φυσιοκρατικές απεικονίσεις το σώμα αποδίδεται ρεαλιστικά με όλες του τις λεπτομέρειες, αλλά με καθαρή υπερβολή στο μέγεθος των ανατομικών στοιχείων. Χαρακτηρίζονται από στεατοπυγία, υπερμεγέθεις μαστούς, τονισμένους γλουτούς κ.λπ.

Απεικονίσεις ειδωλίων και τοποθεσία προέλευσης.



Εικόνα 19

- (1) *Αφροδίτη του Willendorf* (Νότια Αυστρία), (2) *Αφροδίτη της Lespugue* (Πυρηναία Γαλλίας),
(3) *Αφροδίτη της Laussel* (Πυρηναία Γαλλίας), (4) *Αφροδίτη Dolní Věstonice* (Ρήνος/Δούναβης),
(5) *Αφροδίτη Gagarino No 4* (Ρωσία), (6) *Αφροδίτη Moravany* (Ρήνος/Δούναβης), (7) *Αφροδίτη Kostenki1*.
Statuette No 3 (Ρωσία), (8) *Αφροδίτη Grimaldi* (Ιταλία), (9) *Αφροδίτη Chiozza di Scandiano* (Ιταλία),
(10) *Αφροδίτη Petrkovice* (Ρήνος/Δούναβης), (11) *Μοντέρνα γλυπτική* (Β Αμερική), (12) *Αφροδίτη Eleesivitchi*
(Ρωσία), (13) *Αφροδίτη Savignano* (Ιταλία), (14) *Αφροδίτη "Brassemprouy"* (Πυρηναία Γαλλίας),
(15) *Αφροδίτη Hohle Fels* (Ν.Δ. Γερμανία).



Εικόνα 20

Προϊστορικά αγάλματα γυναικείων μορφών από όλον τον κόσμο.

1. 6. Ταξινόμηση ειδωλίων Venus βάσει του υλικού κατασκευής τους

Φορητά ειδώλια της Αφροδίτης αλλά και ειδώλια που ενίοτε έχουν τη μορφή ανάγλυφων σε επιφάνειες πέτρας, όπως π.χ. η Αφροδίτη της Laussel, δημιουργήθηκαν από διάφορα υλικά, ενώ για την παραγωγή ορισμένων αγαλματιδίων απαιτήθηκε η χρήση υψηλής θερμοκρασίας. Τα υλικά που συχνότερα χρησιμοποιήθηκαν είναι:

- Χαυλιόδοντας μαμούθ,
- ελεφαντόδοντο
- δόντια αλόγου
- οστά
- πέτρα
- πηλός
- κεραμικά κ.λπ

Μετά την ολοκλήρωση της μορφής, σε μερικά ειδώλια οι τεχνουργοί χρησιμοποίησαν και χρωστικές ουσίες, όπως παρατηρείται σε κάποια που είναι βαμμένα με κόκκινη ώχρα, ενώ σε άλλα εμφανίζεται η κίτρινη. Το χρώμα και τα υλικά αποτελούν ερμηνευτικά στοιχεία τα οποία είτε σχετίζονται με λατρευτικές δοξασίες είτε δηλώνουν κάποια άλλη ιδιότητα που χαρακτηρίζει την εποχή κατά την οποία δημιουργήθηκαν.

Εξετάζοντας τα μαρμάρινα ειδώλια της Πρωτοκυκλαδικής περιόδου ο ερευνητής εντυπωσιάζεται με τη λαμπερή λευκότητά τους, όμως οι καλλιτέχνες για καλύτερη απόδοση νοήματος στα έργα τους και για λόγους συμβολισμού εμπλούτιζαν τις δημιουργίες τους με τη

χρήση χρώματος, κόκκινο (από αιματίτη), γαλάζιο (από αζουρίτη) και πράσινο (από μαλαχίτη) ή μαύρο (από οξειδία άλλων χρωστικών).

Οι ερευνητές εντοπίζουν το χρώμα επί των ειδωλίων με δύο κυρίως τρόπους. Ο πιο άμεσος σχετίζεται με τη διαπίστωση της διατήρησης πραγματικών υπολειμμάτων χρωστικών ουσιών, ενώ ο άλλος, πιο έμμεσος τρόπος, στηρίζεται στην παρατήρηση λείων και ανοιχτόχρωμων αποδόσεων τμημάτων της επιδερμίδας, που εμφανίζονται με μορφή ανάγλυφης υφής σε σχέση με τα υπόλοιπα μέρη του ειδωλίου. Η απύσχα πλέον χρωστική ουσία που χρησιμοποιήθηκε για την επικάλυψη των ειδωλίων πέραν της καλλιτεχνικής αναγκαιότητας προστάτευσε τα έργα από τη διάβρωση που αναπόφευκτα υπέστη η υπόλοιπη επιφάνειά τους. Έτσι προέκυψε η σημερινή εντύπωση του ανάγλυφου.

Για την καλύτερη καταγραφή τους συντάσσεται ένας χρονολογικός κατάλογος προέλευσής τους, ένας δεύτερος που αφορά την περιοχή στην οποία βρέθηκαν, ενώ ένας ακόμη κατάλογος αφορά στο υλικό με το οποίο πλάστηκαν.

Ενδεικτικός πίνακας κατάταξης ειδωλίων βάσει του υλικού τους

Ονομασία ειδωλίου	Χρονολογία (περίπου) π. Χ.	Περιοχή	Υλικό κατασκευής
Venus of Hohle Fels	35.000 – 40.000	Suebian Alb, Γερμανία	Χαβλιόδοντας Μαμούθ
Venus of Galgenberg	30.000	Lower, Αυστρία	Μάρμαρο σερπεντίνη
Venus of Dolní Vestonice	27.000 – 31.000	Moravia, Τσεχία	Κεραμικό
Venus of Lespugue	24.000 – 26.000	Γαλλικά Πυρηναία	Χαβλιόδοντας
Venus of Willendorf	24.000 – 26.000	Lower, Αυστρία	Ασβεστόλιθος
Venus of Mal'ta	23.000	Irkutsk Oblast, Ρωσία	Χαβλιόδοντας
Venus of Moravany	23.000	Záhorie, Σλοβακία	Χαβλιόδοντας μαμούθ
Venus of Brassempouy	22.000	Aquitaine, Γαλλία	Χαβλιόδοντας μαμούθ
Venus' of Avdeevo	20.000 – 21.000	Ελβετία	Λιγνιτάνθρακας
Venus of Laussel	20.000	Dordogne, Γαλλία	Ανάγλυφος ασβεστόλιθος
Venus of Monruz	11.000	Near Kursk, Ρωσία	Χαβλιόδοντας
Venus of Catal Huyuk	7.000	Μ. Ασία	Πηλός
Σταυρόσχημο ειδώλιο	3.500	Κύπρος	Στεατίτης

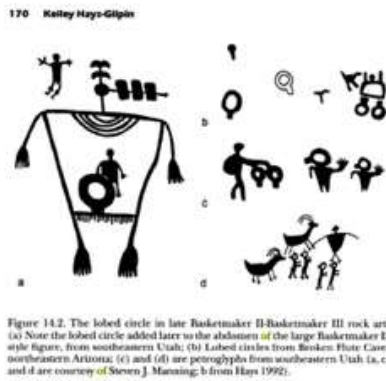
Πίνακας 1

Οι απεικονίσεις γυναικείου σώματος στον πολιτισμό Pueblo και Navajo

Απεικονίσεις γυμνού γυναικείου σώματος παρόμοιες με αυτές που προηγήθηκαν χιλιάδες χρόνια πριν παρατηρήθηκαν στις περιοχές της Αριζόνα, της Γιούτα και του Νέου Μεξικού,

όπου αναπτύχθηκε ο πολιτισμός Pueblo και Navajo των ιθαγενών της περιοχής κατά την περίοδο 500 - 600 μ.Χ. Θα ήταν λογικό η αναφορά σε αυτόν τον πολιτισμό να γινόταν με χρονολογική σειρά μετά την κλασική αρχαιότητα. Ωστόσο, λόγω της ιδιαιτερότητας, δηλαδή της καθυστερημένης (χρονικά) διαπολιτισμικής ενσωμάτωσης και με δεδομένο ότι τα εικονογραφικά δείγματα που παρουσίασαν ως λαοί είναι παρόμοια με κάποιες πρώιμες προϊστορικές σπηλαιογραφίες στην Ευρώπη, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθούν σε αυτό το κεφάλαιο γι' αυτό και μόνο τον λόγο (επειδή παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά). Αξιοσημείωτο είναι ότι η νεολιθική τεχνοτροπία καθιέρωσε μια παγκόσμια γλώσσα, δείγματα της οποίας απαντώνται σε περιοχές που απέχουν χιλιάδες χιλιόμετρα μεταξύ τους (Smith, 1992).

Οι απεικονίσεις γυναικείων μορφών που εντοπίστηκαν στις περιοχές αυτές - των πολιτισμών Pueblo και Navajo - συνηγορούν υπέρ της άποψης ότι ως ιστορικό φαινόμενο, η αντίληψη περί *Μητέρας Γης* ήταν γενικευμένη σε όλους τους πολιτισμούς. -Υπάρχει σύγκλιση απεικονίσεων θηλυκών ανθρώπινων μορφών παράλληλη των παραδόσεων Παλιού και Νέου κόσμου; Πιθανότατα, ναι. Αυτό προκύπτει από τη μορφή των εικονογραφιών των έργων τους και το περιεχόμενο που φαίνεται να συγκλίνει. Το γεγονός ότι οι απεικονίσεις τους εστιάζουν στα γεννητικά όργανα των γυναικών εμφανικά αλλά και από τα συνδηλωτικά στοιχεία που παρουσιάζουν σκηνές κοινωνικής δραστηριότητας, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι μάλλον προκύπτει λατρευτικό περιεχόμενο. Ένα από τα σημαντικότερα έργα κατά τον ερευνητή Steven Manning είναι η απεικόνιση του λοβωτού κύκλου. Πρόκειται για μία εντυπωσιακή καινοτομία των ιθαγενών στο Κολοράντο, όπου με μια λιτή αλλά επιβλητική απεικόνιση με βάση τον κύκλο αποδίδεται η γυναικεία μήτρα υπερμεγέθους και κυρίαρχη (Manning, 1992, Patterson και Patterson, 1993).



Εικόνες 21

Αριστερά: Απεικονίσεις γυναικείων μορφών, κουλτούρα Pueblo και Navajo, 500 - 600 μ. Χ., Αριζόνα.
Δεξιά: Εικονογραφημένο χειρόγραφο με παράσταση γέννας. Οκτάτευχος, Βιβλιοθήκη του Βατικανού, 11ος αι.



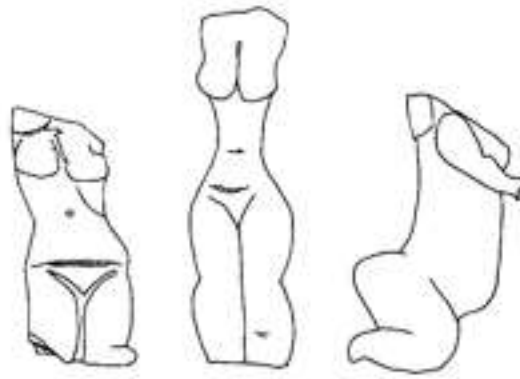
Εικόνα 22

Βραχογραφία στο Kakadu, π. 20.000 χρόνια πριν. Φωτο: Penny Tweedie/CORBIS

Στη Βόρεια Αυστραλία υπάρχουν οι περισσότερες βραχογραφίες απ' ό,τι στον υπόλοιπο κόσμο. Με έργα που χρονολογούνται πριν από 20.000 χρόνια, προσφέρουν ένα από τα μεγαλύτερα ιστορικά αρχεία οποιασδήποτε ομάδας αυτοχθόνων, που στην προκειμένη περίπτωση είναι αυτή των Αβορίγινων της περιοχής του Kakadu. Οι βραχογραφίες απεικονίζουν ζώα καθώς και περίπλοκα σύμβολα και ανθρώπινες μορφές. Στην εικόνα 21 απεικονίζεται γυναίκα με υπερμεγέθη οριζοντιοποιημένα στήθη, λεπτή και όχι στεατοπυγική μορφή, προφανώς σε στάση γέννας. Η μορφή του έργου είναι πανομοιότυπη με αυτή στον πολιτισμό Pueblo και Navajo παρότι διαφέρουν χρονικά πάνω από 20.000 χρόνια, αλλά και γεωγραφικά, αφού βρίσκονται σε πολύ μεγάλη απόσταση μεταξύ τους.

1. 7. Ποικιλομορφία ειδωλίων της Αφροδίτης και εναλλακτικές ερμηνείες

Περισσότερα από 100 ειδώλια γυναικείας μορφής ανακαλύφθηκαν σε περιοχές της Ευρώπης, που χρονολογούνται στην Εποχή των Παγετώνων. Απεικονίζουν γυναικεία μορφή με τεράστιους μαστούς, άλλα στεατοπυγικά και άλλα εξαιρετικά εκλεπτυσμένα με το έντονο κοντράστ που προσφέρουν οι υπερτονισμένοι μαστοί. Η ποικιλομορφία τους απεικονίζει γυναίκες σε όλα τα στάδια της ενηλικίωσής τους, σε κάποιες περιπτώσεις στην κύηση, σε άλλες ακόμη και στη γέννα. Πιστεύεται ότι αυτό προκύπτει από την παρατήρηση ότι η ήβη και οι μαστοί αποδίδονται υπερτονισμένα (Τσιγαρίδα, 2004). Μελετητές απέδωσαν έννοιες στα γυναικεία ειδώλια της Παλαιολιθικής εποχής που βασίστηκαν στην υπόθεση ότι είναι όλα ίδια. Κρίνεται σκόπιμο να εξεταστεί η ποικιλομορφία των ειδωλίων για μια αναθεωρημένη προσέγγιση των εννοιών αυτών και της επανερμηνείας των μορφών τους. Παρατηρείται ότι τα ειδώλια έχουν μόνο κοινό φύλο, ενώ διαφέρουν στη μορφή (σχήμα, στάση, σωματικές λεπτομέρειες) (Soffer, 1988, Fleury, 1926, Abramova, 1967, Luquet, 1926, Delporte, 1979). Παρατηρείται μια βεβιασμένη ερευνητική στάση στην κριτική προσέγγιση της μορφής των ειδωλίων, με αποτέλεσμα να κυριαρχεί η άποψη ότι τα ειδώλια αντιπροσωπεύουν κατά κύριο λόγο παχύσαρκες γυναίκες, παρότι μεγάλος αριθμός από αυτά αντιστοιχεί σε ιδιαίτερα λεπτά ειδώλια. Τόσο ο Passemard (1938) όσο και ο Saccasyn della Santa (1947) υποστηρίζουν ότι στην πλειοψηφία τους δεν ήταν παχύσαρκα (Nelson, χ.η.).



Εικόνα 23

Ο Rice (1981) θεωρεί ότι η μεταβλητότητα στο σχήμα του σώματος αντιπροσωπεύει διαφορετικές ηλικιακές ομάδες.



Εικόνες 24

1-2. Λεπτόμορφο σχηματοποιημένο ειδώλιο, Dolni Vestonice, Μοραβία, Εποχή Παγετόνων.

Φωτο: Living Anthropologicaly.com

3-4. Yeliseevichi Venus, Φωτο: Don Hitchcock, Δεξιά: Ειδώλιο Cucuteni-Tripolye, π. 3.500 – 3.000 π.Χ.

Οι περισσότεροι μελετητές αποδίδουν ως πιο συνηθισμένη λειτουργία των ειδωλίων τη «γονιμότητα», ή αλλιώς, την «αναπαραγωγή», τη «μητρότητα». Η μορφή των γυναικών της Άνω Παλαιολιθικής ήταν τέτοια, που απέδιδε τον ιδανικό τύπο ή εξέφραζε την επιθυμία για γονιμότητα, της «Μητέρας Θεάς» (Barnouw, 1978). Υπάρχει και η άποψη που απορρίπτει τη γονιμότητα ως περιεχόμενο, θεωρώντας ότι η μορφή των ειδωλίων σχετίζεται με τον ερωτισμό και ότι η απεικόνιση των μαστών είναι κυρίως σεξουαλική, “*Pleistocene pinup or centerfold girls*” (Chard, 1975). Το γεγονός ότι τα ειδώλια ήταν γυμνά, ή ελάχιστα ντυμένα, ίσως αποτελεί κάποια κρυμμένη υπόθεση. Αυτό προφανώς ήταν απαραίτητο για την ερμηνεία του ερωτισμού, παρότι μπορεί να υπάρχουν πολλοί ακόμη πιθανοί λόγοι για την απεικόνιση του γυμνού.

1. 8. Η απεικόνιση της «Μητέρας Θεάς» στην κουλτούρα Harappa



Εικόνες 25

1: Ειδώλιο. «Η Μητέρα Θεά της Harappa», Πήλινο ειδώλιο, Πακιστάν - Ινδία, π. 2.600 π.Χ.
Φωτο: J. Mark Kenoyer

2: Η «Χορεύτρια του Mohenjo-daro» (Harappa, Πακιστάν – Ινδία), Μπρούντζινο ειδώλιο, Ύψος 10,8 εκ.,
2.300 – 1750 π.Χ., Εθνικό Μουσείο Ν. Δελχί.

Στη γεωγραφικά μακρινή για τον ευρωπαϊκό χώρο περιοχή Πακιστάν - Ινδίας αναπτύχθηκε η κουλτούρα Harappa κατά την 3η χιλιετία π.Χ. Η ανθρώπινη κοινότητα στην περιοχή αυτή του Ινδού λάτρευε τη «Μητέρα Θεά», την αντιπροσωπευτική θεότητα της γονιμότητας. Στη λατρεία της «Μητέρας Θεάς» ή της «Μητέρας Γης», η αντιπροσωπευτικότερη εικονογραφία είναι αυτή της πληθωρικής, καλά στρογγυλεμένης γυναικείας μορφής με το μεγάλο στήθος, τη λεπτή και καλλίγραμμη μέση, με τις καμπύλες, τους φαρδείς γοφούς και μηρούς.

Στο πλούσιο μπούστο της η Μητέρα Θεά της Harappa φέρει κοσμήματα, κολιέ, ζώνη και χαίρει περίτεχνης κόμμωσης. Σε ένα άλλο περίφημο γυμνό γλυπτό, στη «Χορεύτρια του Mohenjo-Daro», τα βραχιόλια φτάνουν μέχρι το πάνω μέρος του βραχίονα και υποδηλώνουν την ύπαρξη τελετουργικού χορού, που με τον χρόνο διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στις θρησκευτικές τελετές. Την τάση αυτή εξακολουθούν να υιοθετούν οι γυναίκες στο Ρατζαστάν της Ινδίας μέχρι σήμερα (Albaneze, 2001). Στη «Χορεύτρια του Mohenjo-Daro», η μορφή διακρίνεται για τη λεπτότητα του σώματος, τη δυσαναλογία του μήκους των χεριών, τον μικρό λαιμό, το υπερτονισμένο σχηματικά αιδείο και το μεγάλο-άκομψο κεφάλι. Το έργο έχει πολλά κοινά στοιχεία με τη «Μαύρη Αφροδίτη αποσανδαλίζουσα», όπως το υλικό κατασκευής, το λεπτό σώμα, τα διακοσμητικά βραχιόλια και τη σχετική κίνηση του σώματος (Εικ. 57) (www.bbc.co.uk).

Συμπέρασμα

Η ανάγκη επικοινωνίας του πρωτόγονου ανθρώπου τον ώθησε στην καλλιτεχνική δημιουργία, στην απεικόνιση σκηνών του καθημερινού του βίου. Από τη μελέτη συμπεραίνεται ότι στα τεχνουργήματά του κυριαρχεί η απεικόνιση του γυμνού γυναικείου σώματος, το οποίο αποδίδεται με τονισμένα τα σεξουαλικά σημεία και πολύ συχνά σε στάση γέννας. Ανάμεσα στα γυναικεία ειδώλια που φιλοτέχνησε ο προϊστορικός καλλιτέχνης διακρίνονται κάποια για την άρτια επεξεργασία τους και την ομορφιά που απεικονίζουν, όπως η Αφροδίτη του Willendorf και η Αφροδίτη του Brassemprouy. Αυτό σε συνδυασμό με τα κοινωνικά/ιστορικά στοιχεία που μελετήθηκαν, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πέραν των άλλων χρήσεων (φυλαχτά κ.λπ.) τα τεχνουργήματα αυτά κατασκευάστηκαν με στόχο να ασκήσουν μαγική επιρροή, να εξασφαλίσουν τη γονιμότητα και την αναπαραγωγή αλλά να εκφράσουν και την ομορφιά ή το ερωτικό στοιχείο. Πρόκειται για τη “*Μητέρα Γη*”, μια θεϊκή μορφή διαδεδομένη σε όλες σχεδόν τις προϊστορικές κουλτούρες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.

Ανάλυση μορφής των αρχαιότερων προϊστορικών ειδωλίων (Venus)

2. 1. Venus of Hohle Fels (35 - 40.000 π.Χ.)



Εικόνα 26

Hohle Fels Venus, ειδώλιο ύψους 3,4 εκ.

Με τα μέχρι στιγμής δεδομένα ως αρχαιότερο ειδώλιο (ολοκληρωμένης) ανθρωπόμορφης απεικόνισης θεωρείται χωρίς αντιρρήσεις αυτό της *Hohle Fels Venus*, ηλικίας 35 - 40.000 ετών, που ανήκει στην Άνω Παλαιολιθική Εποχή (Aurignacian) με δημιουργό τον Ευρωπαίο *Homo sapiens* (Cro - Magnon). Το ειδώλιο έχει μήκος 6 εκ. και πλάτος 3,4 εκ., είναι σμιλεμένο σε χαυλιόδοντα μαμούθ εν μέσω κόκκινου-καφέ αργιλώδους πηλού.

Θεωρείται το αρχαιότερο, γιατί για τα όμοιά τους *Berekhat Ram* και *Tan Tan*, που βρέθηκαν στην Παλαιστίνη και το Μαρόκο αντίστοιχα, υπάρχει και η άποψη/ένσταση ότι δεν κατασκευάστηκαν από ανθρώπινο χέρι, αλλά είναι τυχαία φυσικά μορφήματα, αφού η μορφή τους χαρακτηρίζεται από την κατακόρυφη θέση του σώματος, ενώ η μέση απεικονίζεται λεπτότερη από τους ευρείς ώμους όσο και από τα φαρδιά ισχία. Αντί κεφαλιού, ένας σκαλιστός δακτύλιος προβάλλει μεταξύ των ώμων, που ερμηνεύεται ως κρεμαστό κόσμημα ή φυλαχτό. Η απόδοση της μορφής της *Hohle Fels* με τα πλούσια προεξέχοντα, έως υπερβολικά, στήθη και γεννητικά όργανα δηλώνει έντονο σεξουαλικό περιεχόμενο (Conrad, 2009), σε τέτοιο βαθμό που εγγίζουν το πορνογραφικό (Nowell, Chang, 2014). Αντίθετα, τα χέρια και τα πόδια είναι μικρά, σχεδόν αγνοημένα, και τα χέρια τοποθετημένα προσεκτικά στο πάνω μέρος της κοιλιάς. Οι βαθιές οριζόντιες πτυχές που πιθανώς υποδηλώνουν ρούχα, διατρέχουν το σώμα, ενώ το ηβικό τρίγωνο αποδίδεται πολύ καθαρά σχεδιασμένο. Η απεικονιστική λεπτομέρεια είναι φανερή στα γεννητικά όργανα και τους γλουτούς.

Στην Αφροδίτη του *Hohle Fels* δεν είναι άμεσα ορατή η επιμέλεια και η εκλεπτυσμένη τεχνική του δημιουργού, ωστόσο αυτό προαναγγέλλει την πολιτιστική ανάπτυξη της τέχνης για την ανθρωπότητα. Όλες αυτές οι αναπαραστάσεις στα ειδώλια της Αφροδίτης - σε αντίθεση με τις λεπτομερείς αναπαραστάσεις των ζώων - έχουν κάτι κοινό: δεν είναι νατουραλιστικές. Αντιθέτως, τονίζουν υπερβολικά τα σεξουαλικά χαρακτηριστικά, ιδιαίτερα τους μηρούς και τους μαστούς, σε βάρος άλλων ανατομικών λεπτομερειών, ενώ οι δημιουργοί τους αδιαφορούν εντελώς για την απεικόνιση του προσώπου.

2. 2. Venus of Galgenberg (28.000 π.Χ.)



Εικόνα 27

Galgenberg Venus, ειδώλιο ύψους 7,2 εκ.

Ανακαλύφθηκε το 1988 και ανάγεται στην εποχή 28.000 π.Χ. Βρίσκεται στο Galgenberg της Νότιας Αυστρίας. Το ειδώλιο είναι ένα πέτρινο γλυπτό, πιθανώς δημιούργημα τεχνουργού ομάδας καταυλισμού που χρησιμοποιούσε το καταφύγιο κατά την εποχή των παγετώνων. Στο καταφύγιο δεν παρατηρήθηκαν ίχνη τέχνης σπηλαίων ή άλλων αντικειμένων παρά μόνο η συγκεκριμένη αναπαράσταση του γυναικείου αυτού σώματος, ύψους 7,2 εκ., κατασκευασμένο από σχιστόλιθο. Το ειδώλιο απεικονίζει γυμνή θηλυκή ύπαρξη σε όρθια στάση. Τα υπερτονισμένα με ιδιαίτερη έμφαση και τεχνική στήθη καθώς και τα γεννητικά όργανα κυριαρχούν στη μορφή του ειδωλίου. Η ελαφρά συστροφή στο άνω μέρος του σώματος με το δεξί χέρι να στηρίζεται στον μηρό προσφέρει χορευτική διάθεση στο τεχνούργημα, γι' αυτό και χαρακτηρίστηκε ως εύθυμη (Venus).

Η παρατήρηση που εκπλήσσει και τους ερευνητές είναι ότι οι τεχνουργοί της λίθινης εποχής κατόρθωσαν να χαράξουν τόσο πανομοιότυπα ειδώλια με κοινά χαρακτηριστικά σε ολόκληρη την Ευρώπη κατά την ίδια χρονική περίοδο. Τα ειδώλια της Αφροδίτης (Venus) σχετίζονται με συμβολισμό γονιμότητας, γι' αυτό και οι δημιουργοί επιδίδονται σε υπερβολικές προβολές γυναικείων γεννητικών οργάνων

2. 3. Venus of Dolni Vestonice (30.000 π.Χ.)



Εικόνα 28

Venus of Dolni Vestonice, ειδώλιο ύψους 11,1 εκ., 30.000 π.Χ., Μουσείο Moravské, Brno, Τσεχία.

Το ειδώλιο ανήκει στην Εποχή των Παγετώνων, πριν περίπου 30.000 χρόνια. Πρόκειται για ένα τεχνούργημα από ελεφαντόδοντο. Πέρα από την αξία του ειδωλίου ως τεχνούργημα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το υλικό με το οποίο κατασκευάστηκε και η διαδικασία παραγωγής του.

Το ειδώλιο της Venus of Dolni Vestonice ως προϊόν αγγειοπλαστικής εκπλήσσει με την ποιότητά του. Πρόκειται για ένα αριστουργηματικό έργο, αφού πριν ακόμη κάνουν την εμφάνισή τους τα κεραμικά αγγεία, το ειδώλιο εμφανίζεται γυαλιστερό. Η μορφή του ειδωλίου υποδηλώνει ώριμη γυναίκα, ενώ αντικατοπτρίζει προηγηθείσα τεκνοποίηση ή την παχυσαρκία, παρά εγκυμοσύνη ή ένδειξη σεξουαλικής έλξης. Η απεικόνιση είναι ρεαλιστική, ενώ τα σημάδια παχυσαρκίας δημιουργούν μια παραδοξότητα, αφού η γυναίκα θα έπρεπε να έχει διαφορετικό σωματότυπο, να είναι αδύνατη ώστε να μπορεί να κινείται και να μεταφέρει εύκολα υλικά από απομακρυσμένες περιοχές για την οργάνωση του οικισμού.

Αντίθετα, όμως, η απεικονιζόμενη παχυσαρκία είναι τόσο ρεαλιστική που δεν θα μπορούσε να είναι προϊόν φαντασίας του τεχνουργού, αλλά πιθανώς προϊόν επισταμένης παρατήρησης και οικειότητας. Το πάχος σε πολλούς πολιτισμούς προκαλεί θαυμασμό, όπως σε περιοχές της Αφρικής, όπου η παχυσαρκία του αρχηγού δηλώνει εξουσία, ευμάρεια και ευημερία (Smith, 1985). Επιπλέον, οι γυναίκες επιφορτισμένες με το ιερό καθήκον της αναπαραγωγής θα έπρεπε να είναι θωρακισμένες, ώστε να μπορούν να αντεπεξέλθουν σε περιόδους έλλειψης τροφίμων.

Παρότι τα γυναικεία ειδώλια που ανακαλύφθηκαν ανήκουν σε διαφορετικές περιοχές, παρατηρείται ότι όλα τους έχουν τα ίδια μορφολογικά στοιχεία. Επομένως, μεταφέρουν την αντίληψη των ανθρώπων των Παγετώνων και των Homo Sapiens, δηλαδή αποτελούν σύμβολα γονιμότητας, αφού η στεατοπυγία είναι ξένη προς την εποχή και, άρα, θα αποτελούσε παραδοξότητα αν οι άνθρωποι ήταν τότε παχύσαρκοι. Η πληθωρική σάρκα ανήκει σε σώμα που μπορεί μέσα του να μεταφέρει ένα άλλο. Ο προϊστορικός άνθρωπος ανίσχυρος να κατανοήσει τη δύναμη αυτή αναγωγικά τη μεταφέρει στη σφαίρα του υπερβατικού. Πηγή ζωής, επομένως, η γυναίκα, επιλέχθηκε ως αρχή της μορφής για την ύλη, να συμβολίσει μέσω της στεατοπυγίας την πλουσιοπάροχη προσφορά της, ώστε να αποτελέσει αντικείμενο λατρείας, να ξορκίσει τους φόβους του άγνωστου και μέσα από την ύλη να γίνει κοινωνός αυτών των αρχών ανά τους αιώνες.

2. 4. Venus of Lespugue (25.000 - 21.000 π.Χ.)



Εικόνα 29

Venus of Lespugue, ειδώλιο ύψους 14,7 εκ., Μουσείο De l' Homme, Παρίσι

Το ύψους 14,7 εκ. ειδώλιο “*Venus of Lespugue*” ανήκει στην στεατοπυγική ομάδα ειδωλίων της Ωρινάκιας εποχής, όπως: *Brassempouy, Grimaldi, Willendorf, και Laussel*. Χρονολογείται περί το 25 - 21000 π.Χ. Είναι σκαλισμένο σε μαμούθ ελεφαντόδοντο, το σχήμα του κεφαλιού είναι μικρό και ωοειδές, ενώ δεν ξεχωρίζουν τα χαρακτηριστικά του προσώπου. Τα μαλλιά σχηματοποιούνται με παράλληλες γραμμές και πέφτουν στο επίπεδο των μαστών. Ο λαιμός

αποδίδεται λεπτός όπως και το στήθος, με τους τεράστιους μαστούς να κρέμονται χαμηλά στη μικρή στρογγυλεμένη κοιλιά, που προβάλλει προς τα εμπρός.

Όπως και στις άλλες Αφροδίτες της ίδιας περιόδου, τα εκλεπτυσμένα χέρια τοποθετούνται πάνω από τα στήθη αποκομμένα από τον κορμό, κάτι που χαρακτηρίζει τη μεγάλη επιδεξιότητα του γλύπτη. Οι γλουτοί είναι ιδιαίτερα τονισμένοι και πεπλατυσμένοι πλευρικά. Τα πόδια είναι μικρά, αμελητέα, όπως και στα υπόλοιπα ειδώλια της περιόδου εκείνης. Αξιοσημείωτη είναι η παρουσία ενδυμασίας, ενός ρούχου από πλεγμένες λωρίδες κάτω από τους γλουτούς σε σχήμα τριγωνικό ή πιθανώς, κατά άλλα εκδοχή, αναπαριστά ένα είδος τελετουργικών διακοσμήσεων δέρματος. Το γυμνό σώμα πλαισιώνεται με αδρά χαρακτηριστικά όπως, εξέχουσα κοιλιά, υπερηβική λιπώδη πτυχή, πλούσιους μηρούς, γλουτούς και περιφέρεια. Τα εξωτερικά γεννητικά όργανα διακρίνονται υπερτονισμένα, όπως το όρος της Αφροδίτης, που είναι ιδιαίτερα επεξεργασμένο, καθώς και η ποδιά των Μπουσμάνων, δηλαδή η υπερβολική ανάπτυξη των χειλών.

Τα κίνητρα και η έμπνευση του καλλιτέχνη εξακολουθούν να παραμένουν άγνωστα. Πρόκειται για απεικόνιση συμβολικού χαρακτήρα ή έχει θρησκευτικό περιεχόμενο; Τι σχέση μπορεί να έχει η μορφή αυτών των ειδωλίων με το θηλυκό αρχέτυπο αυτής της περιόδου; Είναι σαφές ότι ο γλύπτης εστιάζει στα θηλυκά αναπαραγωγικά όργανα χωρίς να αφήνει τα λοιπά χαρακτηριστικά φύλου σε δεύτερο επίπεδο, ενδεχομένως η μορφή να έχει σχεδιαστεί ως σύμβολο γονιμότητας, παρότι μέχρι στιγμής δεν υπάρχει περί αυτού σύμφωνη γνώμη μεταξύ των αρχαιολόγων. Αν και η ανακάλυψη της παχύσαρκης Αφροδίτης της Lespugue δεν προσφέρει απαντήσεις σχετικά με ερωτήματα που προκύπτουν από τις πρωτόγονες ανθρώπινες αναπαραστάσεις, τουλάχιστον εισαγάγει τον ερευνητή στην κατανόηση των αρχών του ανθρώπινου γλυπτού από τον τεχνουργό καλλιτέχνη της εποχής εκείνης.

2. 5. Venus of Willendorf (π. 23.000 π.Χ.)



Εικόνα 30

*Η Αφροδίτη του Willendorf, λοιπόν,
μέσα στην κουλτούρα και την εποχή της,
και όχι μέσα στις δικές μας,
ήταν σαφώς πλούσια και περίτεχνα ντυμένη
με συμπεράσματα και νόημα.
Φορούσε το ύφασμα της κουλτούρας της.
Ήταν στην πραγματικότητα μια βιβλιοθήκη αναφοράς
και ένα πολυδύναμο, πολλαπλών χρήσεων σύμβολο.*

(Alexander marshack, "Η γυναικεία εικόνα").

Το 1908, στη Νότια Αυστρία ανακαλύφθηκε η περίφημη Αφροδίτη του Willendorf, ένα ειδώλιο ύψους 11 εκ. που φυλάσσεται στο Μουσείο Φυσικής Ιστορίας της Βιέννης. Το όνομά της το οφείλει στον Paul Hurault, όταν σχεδόν 50 χρόνια νωρίτερα ανακάλυψε τη δική του Αφροδίτη και της έδωσε το όνομα αυτό. Η *Αφροδίτη του Willendorf* είναι η πιο πολυσυζητημένη από όλα τα αγαλματίδια, αφού πέρα από την ηλικία της που εντυπωσιάζει, κρύβει και το μυστήριο που την περιβάλλει.

Πρόκειται για ειδώλιο κατασκευασμένο από ασβεστόλιθο καλυμμένο με κόκκινη όχρα, χαρακτηριστικό παράδειγμα απεικόνισης γυναίκας με στεατοπυγική ανατομία. Ο νατουραλισμός του είναι ασυνήθιστος, και χρονολογείται περί τα 23.000 χρόνια, στην εποχή του *Homo sapiens*, ενώ κανείς δεν αμφισβητεί ότι πρόκειται για ένα έργο με έντονα ερωτικά κίνητρα του δημιουργού. Η μορφή του έργου χαρακτηρίζεται από πλούσια σημειολογικά στοιχεία: Παρότι στερείται του προσώπου της, η απόδοση του κεφαλιού, που απροσδόκητα κλείνει προς τα εμπρός, είναι διακοσμημένη με στέμμα επαναλαμβανόμενων σχεδιαστικών μοτίβων, μοιάζει είτε με πλεκτό χτένισμα είτε με μοτίβο κόμμωσης με κυκλικές και κάθετες χαραξίσεις. Γενικότερα, οι μορφές αυτής της σειράς ειδωλίων με τα τονισμένα στήθη, τις κοιλίες και τα στρογγυλεμένα κεφάλια, πράγματι μοιάζουν με συνδυασμό σφαιρών τροποποιημένων έτσι, ώστε να ταιριάζουν με το σχήμα του ανθρώπινου σώματος.

Ωστόσο, το συναρπαστικότερο στοιχείο της απεικόνισης δεν είναι τόσο η απόφαση του τεχνουργού γλύπτη να αγνοήσει το πρόσωπο στο έργο του, αλλά ο τρόπος με τον οποίο επέλεξε να αποδώσει το σώμα, δηλαδή με το στοιχείο της υπερβολής, τονίζοντας υπέρμετρα τις αναλογίες και τα χαρακτηριστικά που σχετίζονται με την αναπαραγωγή και τη γονιμότητα σε μια διαδρομή, πιθανώς, μέσω της σεξουαλικότητας. Οι προεξέχοντες μαστοί της μορφής, η στρογγυλεμένη κοιλιά και τα εντυπωσιακά ισχία, έκαναν πολλούς ερευνητές να καταλήξουν στο συμπέρασμα ότι το ειδώλιο προοριζόταν να αποτελέσει ένα άγαλμα γονιμότητας ή «ειδώλιο Αφροδίτης» (Smith, 1985).

Τα θηλυκά υπερτονισμένα χαρακτηριστικά, σχηματοποιημένα με έντονες καμπύλες ίσως κρύβουν κάποιο συμβολισμό για τον *Homo sapiens*. Ο όγκος με τα σγουρά μαλλιά που απεικονίζουν με αξιοζήλευτη καλλιτεχνική δεξιότητα ένα κεφάλι με έντονο επίσης συμβολισμό, μέχρι την απόλυτα φυσική παρουσίαση του αιδoίου με άριστη ανατομική απόδοση, βρίσκουν τους Γερμανούς αρχαιολόγους σύμφωνους ότι ο καλλιτέχνης θα πρέπει να ενέργησε σύμφωνα με κίνητρα ερωτισμού. Άλλοι ερευνητές θεωρούν ότι πρόκειται για μια γυναίκα που βρίσκεται σε κατάσταση εγκυμοσύνης

Διχογνωμία προκύπτει και στην ανάγνωση της εικόνας του κεφαλιού. Άλλοι πιστεύουν ότι πρόκειται για προσεκτικά πλεγμένα μαλλιά, ενώ άλλοι υποστηρίζουν ότι πρόκειται για πλεκτό καπέλο που έχει τραβηχτεί χαμηλά μέχρι το πρόσωπο. Με δεδομένο ότι υπάρχουν στοιχεία που επικυρώνουν τον ισχυρισμό για την ύπαρξη υφασμάτων αυτή την εποχή, η περίπτωση του καπέλου δεν αποκλείεται. Σ' αυτό συνηγορεί και η απεικόνιση του ειδωλίου του Kostenki το κεφάλι του οποίου είναι καλυμμένο με παρόμοια υφή.

Στο ερώτημα που προκύπτει, «γιατί το πρόσωπο να είναι καλυμμένο;», μια απάντηση είναι ότι πιθανώς το ειδώλιο αναπαριστά τη *Μητέρα Γη*, οπότε, όπως εικάζεται, θα ήταν λογικό να μην εμφανίζεται το πρόσωπό της, το οποίο κανείς δεν επιτρέπεται να βλέπει. Το ειδώλιο καταλήγει σε πολύ μικρά πόδια, χωρίς να φαίνονται οι αστράγαλοι, τα χέρια μικρά, όπως και στα άλλα ειδώλια της ίδιας κατηγορίας, βρίσκονται ακουμπισμένα πάνω στα πολύ πλούσια

στήθη. Η Αφροδίτη του Willendorf είναι πλούσια στολισμένη με βραχιόλια και άλλα κοσμήματα, ενώ ο δημιουργός του έργου απεικονίζει ακόμη και τα δάκτυλα.

Θα ήταν λάθος αν πίστευε κανείς ότι πρόκειται για μια μη συνειδητή τεχνική σ' αυτή την απεικόνιση. Τεχνουργήματα είναι οτιδήποτε δημιουργείται από τον άνθρωπο, η δε τέχνη είναι ένα ιδιαίτερο είδος τεχνουργήματος, ένα σύνολο αντικειμένων κάτω από την ίδια στέγη του τεχνητού, όπου η ανθρώπινη δεξιότητα καλλιεργεί την ομορφιά, το ωραίο (Zygmunt, χ.η.). Το ειδώλιο αποτελεί πιθανότατα την αρχαιότερη απεικόνιση καθαρής ανθρώπινης φιγούρας παγκοσμίως και το αρχαιότερο δείγμα ευρωπαϊκής γλυπτικής (Conard, 2009).

Η ανακάλυψή της, το 1908, συνέπεσε μ' εκείνη του μπούστου της Νεφερίτις και προκάλεσε μεγάλο σοκ στις πουριτανικές δυτικές κοινωνίες των αρχών του 20ού αιώνα. Στις πρώτες επιστημονικές δημοσιεύσεις χαρακτηρίστηκε ως «υπερώριμη, παχιά γυναίκα, με μεγάλους γαλακτοφόρους αδένες, γεμάτους γλουτούς και μηρούς», ωστόσο το ειδώλιο της Αφροδίτης του *Willendorf* τυγχάνει καθολικής αναγνώρισης της προϊστορικής τέχνης σ' ολόκληρο τον κόσμο.

Σε κάποια αγαλματίδια της Παλαιολιθικής Εποχής (όπως και στην *Αφροδίτη του Willendorf*) τα ίχνη χρωμάτων αποδεικνύουν ότι το ειδώλιο ήταν καλυμμένο με ουσίες, που κατά συνήθεια χρησιμοποιούνταν σε νεκρικές τελετουργίες, δηλαδή σε αρχικό στάδιο ήταν καλυμμένο με παχύ στρώμα ερυθράς κιμωλίας. Το σπάνιο υλικό που χρησιμοποιείτο επέτρεπε, ώστε να μην παρουσιάζονται εκπλύσεις, ενώ ένα βαθούλωμα έντεχνα δουλεμένο σχηματίζει ομφαλό (Antl and Weiser, 2008). Αναλύσεις του ειδωλίου σε μικροσκόπιο ρίχνουν νέο φως στις πρώιμες φάσεις των λατρευτικών τελετουργιών 20.000 χρόνια πριν. Επιστήμονες εκφράζουν την υποψία πως το φάσμα της πείνας ώθησε τους πρώτους Ευρωπαίους σε απότομες αλλαγές των λατρευτικών τους συνηθειών. Αρχικά, οι αναπαραστάσεις αυτές, θεωρούντο σύμβολα αναπαραγωγής και γονιμότητας. Αυτό προκύπτει από τη θεώρηση ότι στις πρώιμες κοινωνίες υπήρχε μητριαρχία, καθώς στο επίκεντρό τους βρισκόταν το γεγονός της γέννησης (Antl and Weiser, 2008).

2. 6. Venus of Mal'ta (22000 π.Χ.)



Εικόνα 31

Venus of Mal'ta, ειδώλιο ύψους 8,7 εκ, 22000 π.Χ., Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη.

Πριν 22000 χρόνια στη Σιβηρία αναγνωρίζονται δύο κυρίως πολιτιστικές παραδόσεις: η Mal'ta-Buret και η Afontova Gora-Oshurkovo. Ένα ειδώλιο της εποχής εκείνης που ανήκει στην παράδοση Mal'ta-Buret είναι αυτό που φέρει και το όνομά της, το *Venus of Mal'ta*. Είναι κατασκευασμένο από ελεφαντόδοντο μαμούθ, επιμελώς στυλιζαρισμένο και χαρακτηρίζεται από σχετικά μεγάλους μαστούς και γλουτούς, που πιθανώς συμβολίζουν τη γονιμότητα. Τα πόδια σχηματοποιούνται ελάχιστα.

Στυλιστικά, συνδέεται με τα άλλα ρωσικά ειδώλια της Αφροδίτης, δηλαδή με την *Αφροδίτη του Gagarino* (20.000 π.Χ.) και τις Αφροδίτες Ανδεενο (20.000 π.Χ.) και Zarassk (περίπου 20.000 π.Χ.). Αν και μοιάζει με τα αντίστοιχα της Ευρώπης, παρουσιάζει χαρακτηριστικές διαφορές που ανήκουν στη «σιβηρική σχολή»: η στεατοπυγία είναι περιορισμένη, τα γεννητικά όργανα αποδίδονται λιγότερο υπερβολικά από τα αντίστοιχα ευρωπαϊκά, ενώ διακρίνονται και τα χαρακτηριστικά του προσώπου.

Το ειδώλιο της *Mal'ta Αφροδίτης* αποτελεί μέρος της συλλογής παλαιολιθικής τέχνης του κρατικού μουσείου Ερμιτάζ στην Αγία Πετρούπολη. Οι κάτοικοι, οι πολιτισμοί και η τέχνη της λίθινης εποχής της ανατολικής Σιβηρίας κρύβουν ακόμη κάποιο μυστήριο για τους μελετητές της Παλαιολιθικής εποχής, παρά τις πολυάριθμες ανασκαφές που πραγματοποιήθηκαν εκεί τον περασμένο αιώνα.

2. 7. Venus of Moravany (30 – 20.000 π.Χ.)



Εικόνα 32

Venus of Moravany, ειδώλιο ύψους 7,6 εκ., 30 – 20.000 π.Χ.
Εθνικό Μουσείο Σλοβακίας, Μπρατισλάβα.

Το ειδώλιο ανήκει στον Γκραβετιανό πολιτισμό (30-20.000 π.Χ.). Λόγω της μινιμαλιστικής σχεδίασης αυτών των ειδωλίων με τα πρόσωπα των μορφών τους συχνά συγκεχυμένα με τρόπο ιδιόμορφο, εικάζεται ότι το γλυπτό δημιουργήθηκε χωρίς κεφάλι. Ωστόσο, εκλείπουν και οι ώμοι, όπως και τα πόδια. Ο αριστερός βραχίονας ελάχιστα απεικονίζεται, τίποτα δεν αποδίδεται ρεαλιστικά. Τα αγαλματίδια αυτής της σειράς ήταν σκαλισμένα σε ευρεία γκάμα υλικών, οστών, χαυλιόδοντων, μαλακών λίθων, ξύλου ή κεραμικού πηλού. Έτσι, η *Αφροδίτη του Moravany* είναι κατασκευασμένη από χαυλιόδοντα μαμούθ και απεικονίζει μια παχύσαρκη, πιθανώς έγκυο, γυναίκα. Επομένως, πρόκειται για συμβολισμό γονιμότητας.

2. 8. Venus of Brasempouy (20.000–25.000 π.Χ.)



Εικόνα 33

Venus of Brasempouy, ειδώλιο ύψους 3,5 εκ.
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Saint-Germain-en-Laye

Γνωστή και ως «*Η κυρία με την κουκούλα*» ή *La Poire*. Ίσως η αρχαιότερη και επιτυχέστερη αναπαράσταση ανθρώπινου προσώπου. Το έργο δημιουργήθηκε πριν 20.000 – 25.000 χρόνια από υλικό ελεφαντοστού, είναι ένα έργο αποσπασματικό, αφού βρέθηκε μόνο το κεφάλι του, ενώ το υπόλοιπο σώμα μάλλον είχε καταστραφεί. Ο προϊστορικός καλλιτέχνης που απέδωσε τόσο ρεαλιστικά το ανθρώπινο πρόσωπο δεν θα μπορούσε να φανταστεί ότι το έργο του θα γινόταν σημείο αναφοράς για την τέχνη της εποχής του (Bahn, 2004).

Με ζηλευτή δεξιοτέχνητα επεξεργάστηκε το ελεφαντοστόν, αποδίδοντας άψογα τα καλοχτενισμένα μαλλιά της κυρίας, ή μάλλον την κομμωτική της εποχής, αναπαριστώντας τα χαρακτηριστικά του προσώπου με σαφήνεια, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα έργα της Προϊστορικής εποχής που είναι σχηματοποιημένα χωρίς λεπτομέρειες. Το στρογγυλό πηγούνι, τα έντονα μάτια και η προσεκτικά σχεδιασμένη μύτη, ο μακρύς λαιμός, μέχρι και η αποτύπωση των φρυδιών είναι γνωρίσματα που καθιστούν το ειδώλιο ξεχωριστό από τα υπόλοιπα έργα της εποχής του, ενώ φανερώνουν νέα τάση στην απόδοση της μορφής.

Ο δημιουργός φαίνεται να αδιαφόρησε για την απόδοση του στόματος. Αξιοσημείωτο σημείο του έργου είναι και οι τομές που παρατηρούνται στην κορυφή και στις πλαϊνές πλευρές του κεφαλιού, που πιθανώς αναπαριστούν το χτένισμα. Το χαρακτηριστικό αυτό κάνει την *Αφροδίτη του Brasempouy* να μοιάζει με έργα των αρχαίων Αιγυπτίων, ενώ για τους Γάλλους ερευνητές μοιάζει με κυρία που φοράει κουκούλα «*La Dame à la Capuche*». Γενικότερα, στα έργα της Αφροδίτης της Προϊστορικής εποχής επικρατεί μια ατέρμονη αντιπαράθεση ως προς την ερμηνεία τους, το περιεχόμενο των έργων, τη σημασία τους. Οι απόψεις των ειδικών συγκλίνουν προς την ερμηνεία της χρήσης τους ως σύμβολα γονιμότητας ή αντικείμενα λατρείας. Άλλοι προτείνουν ως ερμηνεία τη χρησιμοποίησή τους ως κούκλες, αναπαραστάσεις της ιδανικής ομορφιάς της εποχής εκείνης, ακόμη και ως πορτραίτα με πορνογραφικό περιεχόμενο. Τέλος, άλλοι υποστηρίζουν ότι ίσως πρόκειται για ένα συνδυασμό όλων αυτών των λειτουργιών. Ειδικότερα όμως για την *Αφροδίτη του Brasempouy* η συζήτηση γίνεται ακόμη πιο έντονη, αφού η τεχνοτροπία της επιτρέπει προβάδισμα για την τελευταία τοποθέτηση.

2. 9. Venus of Laussel (π. 23.000 π.Χ.)



Εικόνα 34

Venus of Laussel, ανάγλυφο ύψους 46 εκ., 23.000 π.Χ., Σπήλαιο Lascaux, Γαλλία.

Είναι μία από τις 240 παλαιοντολογικές Αφροδίτες μέσω των οποίων οι Gro Magnon καλλιτέχνες εξέφραζαν τις ανησυχίες τους. Ειδώλιο από ασβεστόλιθο, ανάγλυφο μιας γυμνής γυναικείας μορφής βαμμένο με κόκκινη ώχρα. Δημιουργία πάνω σε πεσμένο ασβεστόλιθο σε ένα καταφύγιο βράχου. Η γυναίκα στο ένα της χέρι κρατάει κέρατο βίσωνα σε σχήμα τμήματος ημισελήνου που φέρει 13 εγκοπές. Από αυτό το χαρακτηριστικό έγινε γνωστή και

ως «Γυναίκα με το κέρασ», αφού σύμφωνα με ερευνητές το κέρασ συμβολίζει τον αριθμό των φεγγαριών (τρόπος μέτρησης του χρόνου) ή των εμμηνορροϊκών κύκλων σε ένα χρόνο. Η μορφή του ειδωλίου χαρακτηρίζεται από την τοποθέτηση του χεριού στην κοιλιά, ή μάλλον στη μήτρα, σύμβολο της γονιμότητας, ενώ τα μεγάλα στήθη κρέμονται πλούσια στο σώμα. Η *Αφροδίτη της Laussel* έχει ένα «Υ» στον μηρό και το κεφάλι της στραμμένο προς το κέρατο, ενώ το γεννητικό της όργανο προβάλλει κυρίαρχο και καλοσχεδιασμένο.

Η μορφή στο έργο διακρίνεται από σαφήνεια, τίποτα δεν είναι θολό, το πρόσωπο δεν περιγράφεται, τα μαλλιά απλώνονται στον αριστερό ώμο, ο δεξιός βραχίονας είναι διπλωμένος, τα στήθη χαλαρά. Η στήριξη του χεριού στην κοιλιά ενισχύει την ογκώδη αναπαράστασή του. Οι μηροί, όπως και οι γοφοί, παρουσιάζονται πεπλατυσμένοι, τα δε πόδια ανύπαρκτα. Τα σχεδιαστικά περιγράμματα εμβαθύνονται, ώστε να κυριαρχεί το παιχνίδι σκιάς-φωτός που αναδεικνύει τη φιγούρα μιας επιβλητικής, μεστής και πληθωρικής γυναίκας. Σ' αυτό συνηγορούν και οι ασυνήθιστες αναλογίες, που μάλλον σκόπιμα ο καλλιτέχνης επεδίωξε, αφού τα άκρα μικραίνουν σε σχέση με την κοιλιά και τους γοφούς. Έτσι υπογραμμίζονται οι δείκτες εγκυμοσύνης για μια γυναίκα που φαίνεται να έχει τεκνοποιήσει κατ' επανάληψη. Επομένως, ίσως υποδηλώνεται η ύπαρξη λατρείας, ώστε να ενισχύεται η γονιμότητα. Παρά τη σχεδιαστική σαφήνεια, το περιεχόμενο του έργου δεν είναι το ίδιο αποσαφηνισμένο, αστάθμητο παραμένει ένα μυστήριο για κάθε επιχειρούμενη ερμηνεία.

2. 10. Venus of Avdeevo (π. 20.000 π.Χ.)



Εικόνες 35

1: Ειδώλια Αφροδίτης από την περιοχή Avdeevo. Ύψος π.15 εκ., π. 20.000 π.Χ. Φωτο: P.Bahn "Prehistoric art".

2: Η διπλή Αφροδίτη Avdeevo, Φωτο:<http://www.arretetonchar.fr/>

3: Το μπροστινό μέρος της διπλής Αφροδίτης Avdeevo.

Φωτο: <http://www.istmira.com/foto-i-video-pervobytnoe-obschestvo/3924-iskusstvo-predystorii-pervobytnost-2.html>

Οι Αφροδίτες του Avdeevo, ύψους 14 - 15 εκ. περίπου, ποικίλουν σε μορφή, ωστόσο οι περισσότερες απεικονίζουν ώριμες αναπαραγωγικές γυναίκες σε διάφορα στάδια της αποστολής τους αυτής. Η διαφορά που εντοπίζεται ανάμεσα στις «ρώσικες» και μη, είναι ότι στις «ρώσικες» τα γεννητικά τους όργανα δεν είναι τόσο υπερβολικά. Αν γίνει δεκτό ότι οι ευρωπαϊκές Αφροδίτες συμβόλιζαν τη γονιμότητα και τα συνακόλουθα μυστήρια του τοκετού, οι καλλιτέχνες της ίδιας εποχής στην περιοχή της Ρωσίας προσανατολίστηκαν καθαρά προς μια διαφορετική αναπαράσταση.

Οι ανασκαφές του 1941 στους χώρους του Avdeevo έχουν προσφέρει μια ποικιλία προϊστορικών ειδωλίων κατασκευασμένων, κυρίως, από ελεφαντόδοντο, που χρονολογούνται περίπου στα 20.000 χρόνια. Σημαντικότερη από αυτές τις Αφροδίτες η "Avdeevo Double Venus" που αποτελείται από δύο φιγούρες χαραγμένες σε ελεφαντόδοντο πίσω στην πλάτη.

Στη μορφή του ειδωλίου τονίζονται και αναγνωρίζονται εύκολα τα βασικά μέρη του σώματος, το μεγάλο κεφάλι, οι λίγο πεσμένοι ώμοι και η υπερβολικά τονισμένη κοιλιά.

2. 11. Venus of Gagarino (π. 21.000 – 20.000 π.Χ.)



Εικόνα 36

Venus of Gagarino, ειδώλιο ύψους 16 εκ., π. 21.000 - 20.000 π.Χ., Μουσείο Ερμιτάζ, Αγ. Πετρούπολη.

Το Gagarino της πρώην ΕΣΣΔ ανακαλύφθηκε μια σειρά 6 διαφορετικών ειδωλίων της Αφροδίτης των οποίων οι διαστάσεις κυμαίνονται μεταξύ 5 και 16 εκ., άλλα κατασκευασμένα από ελεφαντόδοντο και άλλα από ηφαιστειακό πέτρωμα, και έχουν ηλικία περίπου 21.000 - 20.000 ετών. Τα ειδώλια εκτίθενται στο Μουσείο Ερμιτάζ στην Αγία Πετρούπολη. Το ειδώλιο της *Αφροδίτης του Gagarino* είναι γλυπτό τυπικό της κατηγορίας στεατοπυγικής απεικόνισης γυναικείου σώματος, παρόμοιο με την Αφροδίτη του Willendorf: Απεικονίζει παχύσαρκο γυμνό γυναικείο σώμα που δεν αναπαριστά απαραίτητως εγκυμοσύνη. Φέρει μικρά μπράτσα, αλλά στερείται χεριών, το κεφάλι φαίνεται να είναι καλυμμένο, ενώ το πρόσωπο δεν απεικονίζεται. Τα στήθη μεγάλα, ενισχύουν την στεατοπυγία, καθώς και η διογκωμένη κοιλιά.

2. 12. Venus of Monruz (π. 14.900 π.Χ.)



Εικόνα 37

Venus of Monruz, κόσμημα-ειδώλιο ύψους 1,6 εκ., π. 14.900 π.Χ. Neuchatel, Ελβετία.

Το 1991, ανακαλύφθηκε στο Neuchâtel της Ελβετίας ένα κρεμαστό κόσμημα (μενταγιόν), μήκους 1,6 εκ., κατασκευασμένο από τζετ²²⁴. Το περίτεχνα στλιζαρισμένο ειδώλιο χρονολογείται περί το 14.900 π.Χ. Το κόσμημα έχει τη μορφή καθισμένης γυναίκας με όλα της τα σαγηνευτικά γυναικεία χαρακτηριστικά και αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα προϊστορικής γλυπτικής κατά το τέλος της Μαγδαληναίας Εποχής. Έτσι, ο καλλιτέχνης απέδωσε με όμορφες καμπύλες το σώμα μιας καθισμένης γυναίκας, που φαίνεται να συμβολίζει τη σεξουαλικότητα και την ελκυστικότητα. Αυτά τα όμορφα ειδώλια γυναικών

²²⁴ Το τζετ είναι ένας λιθάνθρακας, υλικό εύκολο προς επεξεργασία. Κόβεται και λειαίνεται με μεγάλη ευκολία με οποιοδήποτε σκληρότερο υλικό.

ενσαρκώνουν την ελκυστικότητα και την ομορφιά. Παρόμοιο ειδώλιο βρέθηκε στον ελλαδικό χώρο, στον οικισμό Λιμνοχωρίου, που χρονολογείται περί τα τέλη της Νεολιθικής εποχής (Ειδώλια, 2018).

2. 13. Άλλα ειδώλια προϊστορικής εποχής

2. 13. 1. Venus of Kostenki



Εικόνα 38

Ειδώλια περιοχής Kostenki, π. 23.000 π.Χ. Φωτογραφία: J. Jelinek, «Η Εξέλιξη του Ανθρώπου».

Το σωζόμενο θραύσμα ειδωλίου (εικ. 37, δεξιά) κατασκευασμένο από μαμούθ αναπαριστά την Αφροδίτη από το Kostenki. Είναι το μεγαλύτερο γνωστό ειδώλιο από την εποχή των παγετώνων, ύψους 13,5 εκ. Πρόκειται για αντιπροσωπευτικό στεατοπυγικό έργο με σαφές σημειολογικό περιεχόμενο. Δεν χωράει αμφιβολία ότι ο προϊστορικός καλλιτέχνης αναφέρεται σε γυναίκα που βρίσκεται σε κατάσταση εγκυμοσύνης. Η απεικόνιση της κοιλιάς δεν δηλώνεται πλαδαρή και κρεμασμένη, αλλά σφιχτή όπως ακριβώς της εγκυμονούσας, ενώ ο διογκωμένος ομφαλός είναι χαρακτηριστικό της κατάστασής της. Το τρίγωνο της ήβης κυριαρχεί στη σύνθεση του γλυπτού, ίσως αυτό επιζητά να εξασφαλίσει ο γλύπτης ως περιεχόμενο στο έργο του.

Η απεικόνιση είναι νατουραλιστική, ενώ κυριαρχεί η λεπτομέρεια στη ζώνη και στα βραχιόλια. Η εικονογραφία συσχετίζει τις πρωτόγονες τεχνολογίες με τη γυναίκα, αλλά και με τη δύναμη, το κύρος και την αξία. Πολλοί μελετητές της εικονογραφίας της Αφροδίτης διακρίνονται για την επιλεκτική εστίαση σε ορισμένα μόνο χαρακτηριστικά, με αποτέλεσμα την απόδοση συγκρουόμενων ερμηνειών. Οι ερμηνείες κινούνται μεταξύ της “γονιμότητας” και της “Μητέρας θεάς” ή του ερωτισμού της τότε εποχής (Delporte, 1993, Dobres, 1992, Marshack, 1991, McDermott, 1996). Ωστόσο, εγκαταλείποντας αυτή την επιλεκτικότητα και τις αβασάνιστες παραδοχές φαίνεται ότι το έργο δεν χαρακτηρίζεται από τυχαιότητα, αλλά από αρκετά αυστηρά σχεδιαστική προσέγγιση. Εστιάζοντας σε ένα μεγάλο αριθμό ειδωλίων και αφού αναλυθούν αυστηρά τα χαρακτηριστικά τους, προκύπτει το συμπέρασμα ότι τέσσερις τύποι ειδωλίων, συναφείς και συνεχείς στο Kostenki και Avdeeno, σχετίζονταν με πολλαπλούς ρόλους για τη γυναίκα, ενώ διάφοροι τύποι ειδωλίων χαρακτηρίζονταν από διαφορετικές λειτουργίες στον κόσμο της παλαιολιθικής εποχής. Κάθε ειδώλιο κρύβει το δικό του συμβολισμό.

Ειδώλια Μαγδαληναίας εποχής (17.000 – 12.000 χρόνια πριν)

Χαρακτηριστικό δείγμα της Μαγδαληναίας εποχής αποτελεί η *Αναιδής Αφροδίτη* που ανακαλύφθηκε στη Laugerie Basse της Γαλλίας. Από τα στοιχεία της μορφής του έργου

περισσότερο τονίζεται η μεγάλη σχισμή του γεννητικού της οργάνου - γι' αυτό και ονομάστηκε *Αναιδής* -, ενώ τα άκρα της είναι λεπτά και οι μαστοί μόλις εμφανίζονται. Στον ίδιο περίπου χώρο βρέθηκε άλλη μία Αφροδίτη ύψους 25 εκατοστών, με μορφή ανάλογη της Willendorf. Η προβολή του όρους της Αφροδίτης (Mon Veneris) - ονομασία που δηλώνει το εφήβαιο - και η πυκνότητα του τριχώματος είναι ενδεικτικά και συντελούν σε μεγάλο βαθμό στην καλλιτεχνική έκφραση της εποχής.

2. 13. 2. Venus of Çatal Höyük (6000 π.Χ.)



Εικόνα 39

Αριστερά: «Καθισμένη Γυναίκα» του Çatal Höyük, 6.000 χρόνια πριν, Μουσείο Ανατολικών Πολιτισμών, Άγκυρα. Δεξιά: «Μητέρα-θεά, Çatal Höyük. Φωτο: “ΚΑΠΟΝ”.

Η «Καθισμένη Γυναίκα» του Çatal Höyük είναι ένα ειδώλιο που απεικονίζει γυμνή θηλυκή μορφή, καθισμένη σε θρόνο, ανάμεσα σε δύο βραχίονες από σχηματοποιημένα αιλουροειδή. Η επικρατούσα άποψη θεωρεί ότι απεικονίζεται μια σωματοποιημένη και πληθωρική *Θεά Μητέρα* που βρίσκεται σε κατάσταση γέννας (Τσιγαρίδα, 2004). Η θέση της στον θρόνο με τα δύο χέρια να στηρίζονται σε κεφαλές αιλουροειδών δηλώνει τη δύναμή της αλλά και το θεάρεστο καθήκον που εκπληρώνει. Η εικονογραφία του ειδωλίου συνδέεται με άλλες ανάλογες προϊστορικές μορφές θεών, όπως με την περίφημη Αφροδίτη του Willendorf. Το έργο ως προς τη μορφή του αναφέρεται σε μια ώριμη γυναίκα με πλαδαρά επιμήκη στήθη και ογκώδη στεατοπυγικό σωματότυπο. Ο συμβολισμός είναι μάλλον εμφανής, το περιεχόμενο θρησκευτικό. Το νεολιθικής γλυπτικής ειδώλιο που διαμορφώθηκε πριν από 6.000 περίπου χρόνια, βρέθηκε χωρίς κεφάλι και χωρίς το δεξί του χέρι.

Η Δρ. Amanda Foreman είχε δηλώσει ότι «*Χάρη στην Catalhöyük, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι δεν υπάρχει τίποτα φυσικό για την πατριαρχία ή τη μητριαρχία*». Το πιθανότερο μήνυμα που μεταφέρει η «Καθισμένη Γυναίκα» του Çatal Höyük σχετίζεται με τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία. Η μακρόχρονη κατάταξή της σε δεύτερη θέση αντικατοπτρίζει μια βιολογική πραγματικότητα ή είναι προϊόν κοινωνικής προκατάληψης; Για να δοθεί μια απάντηση σ' αυτό, θα έπρεπε να διερευνηθεί η προέλευση της ανισότητας των δύο φύλων.

Μέχρι σήμερα η επικρατούσα άποψη στο θέμα μητριαρχία-πατριαρχία υιοθετούσε τις αναφορές των πέντε βιβλίων του Μωϋσή. Μελετητές υποστήριζαν ότι στην πρωτόγονη εποχή πιθανώς να υπήρξε μια περίοδος σεξουαλικής ακαταστασίας. Ωστόσο ήταν γνωστό ότι εκτός από τη μονογαμία υπήρχε και η ανατολίτικη πολυγαμία και η ινδο-θιβετιανή πολυανδρία. Η

μορφή του έργου «Καθισμένη Γυναίκα» με τη χαρακτηριστική άνεση και τον επιβλητικό θρόνο αυτό έχει ως περιεχόμενο, τη μητέρα του κόσμου.

Ο «μυστικιστής» Bachofen, το 1861, κατέγραψε την ιστορία της οικογένειας στο έργο του «Μητρικό Δίκαιο». Σ' αυτό, ο συγγραφέας διατυπώνει τους ισχυρισμούς:

1) Ότι οι άνθρωποι στην αρχή ζούσαν σε σεξουαλικές σχέσεις χωρίς περιορισμούς. 2) Ότι οι σχέσεις αυτές αποκλείουν κάθε σίγουρη πατρότητα, επομένως και η καταγωγή μπορούσε να λογαριάζεται μονάχα από τη γυναικεία γραμμή - σύμφωνα με το μητρικό Δίκαιο - και ότι αρχικά αυτό συνέβαινε σε όλους τους λαούς της αρχαιότητας. 3) Ότι για τον λόγο αυτό εκτιμούσαν και σέβονταν σε μεγάλο βαθμό τις γυναίκες, που σαν μητέρες ήταν οι μοναδικά σίγουροι γνωστοί γονείς της νεότερης γενιάς, ώστε να γίνεται λόγος για γυναικοκρατία. 4) Ότι το πέρασμα στη μονογαμία, όπου η γυναίκα ανήκε αποκλειστικά σ' έναν άντρα, περιέκλειε την παράβαση μιας παμπάλαιας θρησκευτικής εντολής (Τσιγαρίδα, 2004).

Ο Bachofen παρουσιάζει την «Ορέστεια» του Αισχύλου σαν τη δραματική περιγραφή του αγώνα ανάμεσα στο μητρικό δίκαιο που έδνε και στο πατρικό δίκαιο, που στην ηρωική εποχή ανάτελλε και νικούσε (Ριζοσπάστης, ένθετο, 2011). Αυτό είναι το περιεχόμενο της *Aphrodites της Catal Höyük*, ο αγώνας της προς υπεράσπιση του ρόλου της πριν ακόμη εμφανιστούν οι Ερινύες (του μητρικού δικαίου) και οι Ευμενίδες.

Η κοινωνία της εποχής εκείνης ήταν απόμακρη της υλιστικής απόλαυσης, ενώ αντίθετα, υπήρξε σεξουαλικά απελευθερωμένη. Η κοινωνία τους αποδίδει σεβασμό στη γυναίκα, εκτιμά τις ζωτικές της δυνάμεις, ενώ τα μυστήρια που σχετίζονται με τη θηλυκή υπόσταση γίνονται πηγή λατρείας. Η *Catal Höyük* μας υπενθυμίζει τη θεωρία της *Θεάς Μητέρας*, αφού πέρα από τα φαλλικά ή ζωικά ένστικτα, η γυναικεία γονιμότητα λατρεύτηκε ως πηγή ζωής (Foreman, <https://www.bbc.co.uk>)

2. 13. 3. Καθιστή γυναικεία μορφή (Μακεδονία) (Αρχαιότερη Νεολιθική εποχή)



Εικόνα 40

Καθιστή γυναικεία μορφή. Ύψος ειδωλίου 7,6 εκ. Αρχαιότερη νεολιθική εποχή, Αρχαιολογικό Μουσείο Αιανής.

Σε καθιστή στάση παρουσιάζεται η μορφή ενός μικρού ειδωλίου ύψους 7,6 εκ. που βρέθηκε στην Ποντοκόμη (Μακεδονία). Καθιστή μορφή με τα πόδια λυγισμένα στα γόνατα και στραμμένα προς τα δεξιά του σώματός της. Οι όγκοι αποδίδονται με ευκρίνεια και με ανατομικές λεπτομέρειες, η μύτη είναι τριγωνική και πτηνόμορφη, τα μάτια πλάγια σε σχήμα σιταριού, κόμμωση με χωρίστρα στη μέση, ενώ τα μαλλιά πέφτουν μέχρι τις πλάτες. Το αριστερό χέρι ακουμπάει στον μηρό και καλύπτει το απόκρυφο σημείο, το δεξί ακουμπισμένο στον μηρό φτάνει σχεδόν μέχρι το γόνατο. Τα δάκτυλα εγχάρακτα είναι αρκετά ρεαλιστικά, η κοιλιά λίγο διογκωμένη, ο ομφαλός σχηματίζεται καθαρά, οι δε μαστοί δηλώνονται

φυσιοκρατικά με τον ένα να απεικονίζεται λίγο μεγαλύτερος από τον άλλο, όπως συμβαίνει στην πραγματικότητα.

2. 13. 4. Venus of Malta (3600 – 2500 π.Χ.)



Εικόνα 41

Venus of Malta, π. 10 εκ., Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Μάλτας, 3600 – 2500 π.Χ.

Στον ναό Hagar Qim, στη Μάλτα, ανακαλύφθηκε η φυσιοκρατικής μορφής *Αφροδίτη της Μάλτας*. Το ειδώλιο είναι διαμορφωμένο από ελαφρώς ψημένο πηλό και ξεχωρίζει για το φυσιολογικό στυλ που αποδίδει ο καλλιτέχνης στην Αφροδίτη του. Το ένα της χέρι στηρίζεται στον μηρό, το άλλο περιγράφει το υπερμέγεθες στήθος της και ακουμπά απαλά στην διογκωμένη κοιλιά. Η μορφή της ερμηνεύεται ως αντιπροσωπευτική της γονιμότητας (Gregory and Cilia, 2005).

Παλαιότερη όμως, ηλικίας περίπου 5.000 ετών, είναι η περίφημη *Κοιμώμενη Αφροδίτη της Μάλτας* της εποχής Hal-Safleni. Η μορφή της χαρακτηρίζεται στεατοπυγική. Υπάρχουν κι' εδώ αναπάντητα ερωτήματα: Συμβολίζει τον θάνατο, τον ύπνο, ή πιθανώς τον διαλογισμό; Με δεδομένο ότι το Hypogeum του Hal-Safleni (όπου βρέθηκε το ειδώλιο) είναι ένας υπόγειος χώρος βαθιάς πνευματικής αναζήτησης, ο ερευνητής θέτει και το ερώτημα του σκοπού της δημιουργίας της. Ο υπόγειος αυτός χώρος έχει ακουστικές συχνότητες που διευκολύνουν μια διαλογιστική κατάσταση. Επομένως, πρόκειται για προσφορά στους θεούς; (Azzopardi, 1990). Η εξαιρετικά λιτή, όσο και εκφραστική απεικόνισή της προσδίδει στο έργο την αίσθηση ότι η *Κοιμώμενη της Μάλτας* «διερευνά τη σχέση μεταξύ ανθρώπου, ζώου και φύσης. Προσφέρει, ως περιεχόμενο, μια πίστη για στιγμές συνειδητοποίησης, όπου γεννιέται η αισθητική και η αναζήτηση της αυτογνωσίας και της αυτο-αποκάλυψης, παίρνει τη φύση ως τον διαλογισμό της» (Bishop, 2013).

Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, τα πλούσια στήθη και τα ισχία αυτής της γυναικείας μορφής υποδηλώνουν σχέσεις γονιμότητας και αναπαραγωγής. Πιθανολογείται ότι τα μαλλιά της ήταν βαμμένα μαύρα, το σώμα της ήταν καλυμμένο με ώχρα και το κόσμημά της (κολιέ) ίσως ήταν κιτρινωπό. Η απόδοση της μορφής σε καθιστή στάση, τα σταυρωμένα χέρια κάτω από το στήθος καθώς και το εντυπωσιακό χτένισμά της, αποτελούν κοινά στοιχεία ανάλογων απεικονίσεων της ευρύτερης περιοχής (Singh, 2008).



Εικόνα 42

Γυναικείο ειδώλιο, Mehrgarh, Ινδία - Πακιστάν, π. 3000 π.Χ., τερακότα, ύψος: 9.5 εκ.

Les Musees Barbier-Mueller

Στην περιοχή του Mehrgarh (Ινδία – Πακιστάν) εντοπίστηκαν διαφορετικοί πολιτισμοί, από τους αρχαιότερους στον κόσμο. Ένα δείγμα των πολιτισμών αυτών είναι το ειδώλιο καθήμενης γυναικείας φιγούρας (Εικ. 41) που φυλάσσεται στο Μουσείο Barbier-Mueller της Γενεύης.

2. 13. 5. Καθήμενη Αφροδίτη του Hradok (Σλοβακία)



Εικόνες 43

Αριστερά: Sitting Venus (Magna Mater) του Hradok, ύψος 27 εκ., 1ο μισό της 4ης χιλιετίας π.Χ., Ύστερη Νεολιθική περίοδος, κουλτούρα Lengyel, Šurany - Nitriansky Hradok, Δυτική Σλοβακία.

Δεξιά: Πήλινο γυναικείο ειδώλιο «Αφροδίτης» που αποκαλύφθηκε στην Ουγγαρία (Στυλιστικές ομοιότητες με Hradok)

Ίσως το πιο κομψό γλυπτό της εποχής του. Κατασκευασμένο από πηλό, ένα κεραμικό κομψοτέχνημα της *Μητέρας θεάς (Γης)* που λατρευόταν στη Σλοβακία κατά την ύστερη νεολιθική περίοδο (4η χιλιετία π.Χ.). ανήκει στον τύπο με τις καθιστές θεότητες. Ο καλλιτέχνης έδωσε στο γλυπτό τη μορφή μιας αεράτης δυναμικής γυναίκας με όμορφη σιλουέτα, ενώ σ' αυτό συντελεί και η ελαφρά συστροφή του κορμού, κάτι που μπορεί να ερμηνευτεί ως σύμβολο θεάς του έρωτα, πέραν της λατρείας της ως Μητέρας θεάς. Η ελαφρώς διογκωμένη κοιλιά της υποδηλώνει εγκυμοσύνη, άρα και θεά της γονιμότητας. Το κεφάλι της, περίτεχνα δουλεμένο, παρουσιάζεται λανθάνον φαλλόσχημο, ενώ το τρίγωνο της ήβης δεν τονίζεται ιδιαίτερα. Η *Αφροδίτη του Hradok* έχει κάτι από την Αφροδίτη της Μήλου. Το πώς θα ήταν η Αφροδίτη πριν 5.000 χρόνια μάς το αποκαλύπτει η "*Αφροδίτη του Egerszeg*", ένα μικρό πήλινο ειδώλιο που βρέθηκε στην Ουγγαρία (πολιτισμός Lengyel) κοντά στον Δούναβη, μεταξύ 5000 και 3400 π.Χ. Η μορφή του με τον λεπτό εφηβικό κορμό θυμίζει την *Αφροδίτη του Hradok* και ανταποκρίνεται στα σύγχρονα γυναικεία πρότυπα αλλά

και στη σύγχρονη γλυπτική, ενώ χαρακτηρίζεται από σχολαστική και λεπτεπίλεπτη επεξεργασία.

Το περιεχόμενο του έργου προκύπτει, όπως και για τα άλλα των προϊστορικών χρόνων, από παρατηρήσεις και συσχετισμούς με παρόμοια ειδώλια, από τις πιθανές δοξασίες των πολιτισμών στους οποίους ανήκουν. Έτσι, πιθανή του ερμηνεία είναι ότι το ειδώλιο σχετιζόταν με λατρευτικές δραστηριότητες, αφού, σύμφωνα με τον Colin Renfre, παρατηρήθηκε ότι και άλλα ειδώλια αυτού του τύπου βρέθηκαν σκοπίμως σπασμένα - κάτι που παρατηρείται και στα κυκλαδικά ειδώλια της Κέρου (2500 π.Χ.) - δηλαδή θα μπορούσε να σχετίζεται με τη φύση και τη γονιμότητα της *Μητέρας Γης* (Θερμού, 2020).

Στη Νεολιθική Εποχή ανάγεται ο τύπος αυτός (Bandkeramik) που πρωτοπαρουσιάστηκε στον ευρωπαϊκό χώρο, με τα πρώτα ευρήματα να προέρχονται από την Ουκρανία (κουλτούρα Tripolye). Πρόκειται για μικρά πήλινα ειδώλια που αποδίδουν τη θεά καθαρά σχηματικά με μορφή πτηνόμορφης κεφαλής, ουσιαστικά τερατώδους απεικόνισης. Αν και στην απεικόνιση δεν δίνεται έμφαση στα υψωμένα χέρια, η τάση αυτής της κίνησης γίνεται προφανής, αφού προκύπτει από παραλληλισμό με πολλά άλλα παραδείγματα. Η απεικόνιση της θεάς αυτής της μορφής απαντάται σε πολλές κουλτούρες και σε διάφορες προϊστορικές φάσεις στην περιοχή της Ρουμανίας, όπως είναι οι κουλτούρες Cucuteni και Gumelnita (2200-1600 π.Χ.).



Εικόνα 44

1. Όστρακο *Bandkeramik*, Νεολιθική Εποχή (4η χιλιετία), *Bosrod Ουγγαρίας*, Μουσείο *Herman Otto*.
2. Βάζο με στοιχεία ανθρωπομορφικά, πολιτισμός *Maya*.
3. Βάζο από τερακότα, Νοτιοδυτική Τουρκία (*Haçilar*), τέλη 6ης χιλιετίας. Εθνικό Μουσείο Ανατολικής τέχνης, Ρώμη. Φωτογραφία: CC BY-SA 3.0.
4. Πήλινο αθροπόμορφο αγγείο, Ύψος 60 εκ., διαμ. 132 εκ., 6η χιλιετία π.Χ., Αρχ. Μουσείο Κομοτηνής.

Η απόδοση της *Μητέρας Γης* στον πολιτισμό των *Maya* απεικονίζεται σε ένα αγγείο ως μεταφορά. Η μορφή της παρόμοια με αυτή στο Όστρακο *Bandkeramik* της Ουγγαρίας. Τα στήθη, ή οι γήινοι λόφοι, δείχνουν τις τέσσερις κατευθύνσεις. Οι τέσσερις κάθετες γραμμές καταγράφουν την κατακόρυφη ροή στο κέντρο μεταξύ των μαστών. Παρόμοιο αγγείο βρέθηκε στην περιοχή *Gobekli Tere* της Νοτιοδυτικής Τουρκίας. Πιθανώς η περιοχή να θεωρείτο πύλη για το ταξείδι των πνευμάτων των αποθανόντων προγόνων, που μετέβησαν στον ουρανό μέσω της εξάτμισης σωματιδίων νερού. Ως μία ερμηνεία, στη μορφή του έργου υπονοούνται τα δίδυμα, δηλαδή μια αναφορά στην *Αφροδίτη* με την παράλληλη εμφάνισή της σε Ανατολή και Δύση (Richey, 2016).

Στον ελληνικό χώρο ένα από τα αρχαιότερα αγγεία αυτού του είδους ανακαλύφθηκε στη Μάκρη Έβρου. Είναι στενόμακρο σε σχέση με άλλα της ίδιας κατηγορίας, με στενό λαιμό και ψηλή βάση, εγγάρακτα διακοσμημένο με πυκνές τεθλασμένες γραμμές. Η μορφή του απεικονίζει το ανθρώπινο σώμα με την εγγάρακτη επίσης απόδοση των ματιών, των φρυδιών και των βλεφαρίδων. Η μύτη, τα αυτιά και τα μικρά στήθη δηλώνονται πλαστικά. Τα μικρά

χέρια είναι συμφυή με το σώμα και απολήγουν κάτω από την κοιλιά σε αποφύσεις σχήματος κεράτου. Η μορφή δυνητικά ερμηνεύεται ως αντιπροσωπευτική της κυοφορίας (Καλλιτζή, Πηλείδου, 2017).

Μεγάλος αριθμός ειδωλίων σε στάση χειρονομίας επίκλησης ή ευλογίας έχουν εντοπιστεί στη μυκηναϊκή περιφέρεια, συμπεριλαμβανομένης όμως και της Τροίας. Αγάλματα θηλυκών θεών ενδεδυμένων με τιάρες γεμάτες μέλι και άλλα ευρήματα πανομοιότυπα με αυτά που βρέθηκαν στην Τουρκία χρονολογούμενα στα 10.000 έτη και αναπαριστούν τη *Μητέρα θεά* σε ανάλογη απεικόνιση με μέλι χαρακτηρίζει μια κοινωνία προφανώς μητριαρχική.



Εικόνες 45

1. Ανθρωπόμορφο ειδώλιο *Vinča*, πολιτισμός *Baden* (ή *Vin*), π. 4000 π.Χ., Ύψος 14,8 εκ.
Βρέθηκε στη *Vinča*, κοντά στο Βελιγράδι, *Belgrade City Museum*.

Η κουλτούρα *Baden* (π. 3600 - 2800 π.Χ.), που αναπτύχθηκε στην Κεντρική και Νοτιοανατολική Ευρώπη είναι ένας χαλκολιθικός πολιτισμός που ανακαλύφθηκε στη Μοραβία (Τσεχία), την Ουγγαρία, την Πολωνία, τη Σλοβακία, τη Βόρεια Σερβία, τη Δυτική Ρουμανία και την Ανατολική Αυστρία. Στην ευρύτερη περιοχή της Τσεχίας και της Σλοβακίας υπάρχει μια πλούσια συλλογή απεικονίσεων της θεάς κυρίως σε προϊστορικά αγγεία. Περισσότερο διαδεδομένη είναι η μορφή της θεάς με υψωμένα χέρια, όπως στην κουλτούρα της «Ζωγραφισμένης Κεραμικής» που αναπτύχθηκε στην περιοχή της Μοραβίας και της Σλοβακίας, ένα παρακλάδι της Νεολιθικής κουλτούρας *Lengyel* της 3ης χιλιετίας.

Ανάλογη είναι η εικονογραφία σε όστρακα από αγγεία με εγχάρκτη και ανάγλυφη παράσταση της θεάς στην περιοχή της πρώην Γιουγκοσλαβίας τόσο στη Νεολιθική όσο και στην Πρώιμη εποχή του Χαλκού. Χαρακτηριστική είναι η μορφή της θεάς σε έναν αμφορέα της κουλτούρας *Starcevo* στην περιοχή *Sarvas*, αλλά και στην κουλτούρα *Vucedol* (1950-1700 π.Χ.). Ανάλογο δείγμα απεικόνισης σε ανθρωπόμορφο αγγείο που εντάσσεται προς το τέλος της Νεολιθικής εποχής βρέθηκε στο *Razgrad*, στη Βουλγαρία. Η απεικόνιση αυτής της μορφής στην κυρίως Ελλάδα προέρχεται από την Πελοπόννησο (Μυκήνες), αν και η διάδοσή της συναντάται κυρίως στην Κρήτη, στο Αιγαίο (Ρόδος, Σάμος, Δήλος, Λήμνος) και στην Κύπρο (Taylor, 1968, 1969). Χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της κατηγορίας είναι το γυναικείο ειδώλιο που βρέθηκε στο Αμύνταιο. Τα χέρια, το κεφάλι και το κάτω μέρος του απεικονίζονται με τριγωνικές απολήξεις χωρίς λεπτομέρειες. Φυσιοκρατικά αποδίδονται μόνο οι μαστοί τοποθετημένοι στη σωστή θέση και σε μέγεθος σχετικά φυσιολογικό. Στον λαιμό φέρει κόσμημα που μοιάζει με περιδέραιο (Χρυσοστόμου, 2017). Τμήμα άλλου ανθρωπόμορφου ειδωλίου ύψους 5,5 εκ. που βρέθηκε στη Σταυρούπολη απεικονίζει φυσιοκρατικά τονισμένους γλουτούς με τα δύο κάτω άκρα ενωμένα. Στην περιοχή της

κοιλιάς υπάρχει το αποτύπωμα των χεριών (Κώτσος και Γκούρα, 2017). Είναι προφανές ότι, ενώ η θεά έφτασε στην Ελλάδα από την Ανατολή, στον χώρο της Ανατολικής Μεσογείου (και στην Κρήτη) έφτασε από την Ευρώπη.



Εικόνες 46

- 1: Τμήμα πήλινου ανθρωπόμορφου ειδώλιου. Ύψος 5,5 εκ., π. 5600 – 5400 π.Χ. Σταυρούπολη, Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης.
- 2: Πήλινο γυναικείο ειδώλιο, 3300 – 1950 π.Χ. Ύψος 17,8 εκ. Βρέθηκε στο Αμύνταιο, Αρχαιολογικό Μουσείο Φλώρινας.
- 3: Γυναικεία μορφή. Αίγυπτος, π. 1981 – 1550 π.Χ. Theodore M. Davis Collection, Ν. Υόρκη.

2. 13. 6. Ανθρωπόμορφα και πτηνόμορφα αγγεία

Μικρά πήλινα ειδώλια αποδίδουν τη μορφή της θεάς καθαρά σχηματικά με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό την τερατώδη πτηνόμορφη κεφαλή της, όπως απεικονίζεται σε μια από τις αναπαραστάσεις της με υπερμεγέθη τρύπια αυτιά που φέρουν επίσης υπερμεγέθη ενώτια και τονίζονται τα σεξουαλικά χαρακτηριστικά. Στη συγκεκριμένη εικονογραφία η πτηνόμορφη θεά κρατάει παιδί στην αγκαλιά της (Καραγιώργη, 2005). Σε άλλες περιπτώσεις γυναικείο κεφάλι βρίσκεται σε σώμα πτηνού, όπως στην σειρήνα (Εικ. 46).



Εικόνες 47

1. Αγαματιάδιο σειρήνας, ελληνικό, τερακότα. Διαστάσεις: 24,1 X 21 εκ., π. 550 - 500 π.Χ. Μητροπολιτικό Μουσείο Ν. Υόρκη.
2. Πτηνόμορφο γυναικείο ειδώλιο με έντονα τονισμένα τα σεξουαλικά χαρακτηριστικά και τεράστια ενώτια στα τρυπημένα αυτιά του κρατάει παιδί.
3. Mini-girlz: Γυναικείο ειδώλιο με ένδυση και κοσμήματα, Ludus, Σερβία, κουλτούρα Dubovac, Terracotta 20 εκ., (15.000 π. Χ.). Φωτο: lessingimages.com
4. Γυναικείο ειδώλιο, 7ος π.Χ. αι., Terracotta, 16.9 εκ., Princeton University Art Museum

Καθαρή είναι επίσης και η τάση της κίνησης με τα χέρια υψωμένα, παρότι δεν δίνεται καμία έμφαση σ' αυτά. Στις χώρες της Βαλκανικής, κυρίως στη Ρουμανία, είναι πολλά τα ευρήματα του τύπου της θεάς με αναφορές σε διάφορες πολιτιστικές κουλτούρες και προϊστορικές εποχές. Κουλτούρες όπως η Cucuteni και Gumelnita είναι από τις αρχαιότερες. Η μορφή σε γενικές γραμμές είναι πανομοιότυπη με την ουκρανική, αν και η χειρονομία των υψωμένων χεριών προβάλλει πιο εμφατικά. Μεταγενέστερα δείγματα του τύπου αυτού, μεταξύ 2200-1600 π.Χ., όπως είναι το πήλινο αγαλματάκι της κουλτούρας Cernavoda, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού είναι σαφής η εικονολογική του συγγένεια με παλαιότερα νεολιθικά αλλά και με μεταγενέστερα της Ανατολικής Μεσογείου (Αλεξίου, 1958).

Αξιοσημείωτος είναι ο πολιτισμός της γραμμικής κεραμικής, ένας από τους σημαντικότερους αρχαιολογικούς σταθμούς της ευρωπαϊκής νεολιθικής εποχής, που κυμαίνεται μεταξύ 5500 και 4500 π.Χ. στη Δυτική Ουγγαρία, την Αυστρία, τη Νότια Γερμανία, και την Τσεχία. Σε παλαιότερες θεωρητικές πηγές αναφέρεται ότι η πολιτιστική προέλευση της γραμμικής κεραμικής ανήκει στον πολιτισμό Starčevo-Körös της Σερβίας και της Ουγγαρίας.

Το όστρακο του ρυθμού "Bandkeramik" που βρέθηκε στην περιοχή Bosrod της Ουγγαρίας (Μουσείο Herman Otto) παρουσιάζει τη θεά με μορφή αρκετά σχηματοποιημένη, μια μορφή που είναι ευρέως διαδεδομένη από τη Νεολιθική Εποχή. Της ίδιας περίπου εποχής με το όστρακο είναι μια πυξίδα που εκτίθεται στο Εθνικό Μουσείο της Ουγγαρίας. Χαρακτηριστική της διακόσμηση από τη μια πλευρά η εγχάρακτη μορφή της θεάς ανάμεσα σε δένδρα, ενώ η πίσω πλευρά απεικονίζει δένδρα, την έννοια του δάσους.

Ως το τέλος της Χαλκολιθικής εποχής η παράδοση της εικονογραφίας αυτής στην Ουγγαρία συνεχίζεται με αντιπροσωπευτικά παραδείγματα από την κουλτούρα Peceler (Badener) περί το 1900 π.Χ. Πρόκειται για ανθρωπόμορφα αγγεία που βρέθηκαν σε τάφο, ενώ παρόμοιο ανθρωπόμορφο αγγείο με τη θεά στη ίδια αυτή στάση εντοπίζεται στην περιοχή Rockevo. Ακολουθούν παραδείγματα από την κουλτούρα Tordes I της ίδιας περιόδου καθώς και από την κουλτούρα Vinca I στα κεντρικά Βαλκάνια. Η μορφή της θεάς είναι χαραγμένη σε όστρακο με τα χέρια υψωμένα. Πλούσια είναι και η συλλογή στην Τσεχία και τη Σλοβακία με τη θεά να απεικονίζεται με τα υψωμένα χέρια, όπως στην κουλτούρα της "Ζωγραφιστής Κεραμικής" που αναφέρεται στην περιοχή της Μοραβίας και της Σλοβακίας. Η κουλτούρα είναι επηρεασμένη από τη Νεολιθική κουλτούρα Lengyel της Κεντρικής Ευρώπης (3η χιλιετία π.Χ.). Τα πλέον ενδιαφέροντα δείγματα του τύπου προέρχονται από τη νότια Μοραβία από το Streliecc, Stepanovice, Krepice και Kyjovie.

2. 13. 7. Ερμαφρόδιτος

Στην εικονογραφία της Αφροδίτης ένας ξεχωριστός τύπος είναι αυτός του «Ερμαφρόδιτου», που αναπαράχθηκε πολλές φορές και σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Η μορφή του είναι δανεισμένη από την εικονογραφία αρχαίων μορφών της Αφροδίτης. Είναι ένα θέμα που απασχόλησε πολλούς καλλιτέχνες και επιδέχτηκε διάφορες ερμηνείες. Σύγχρονοι μελετητές υποστήριξαν ότι ο Ερμαφρόδιτος ως διαδραστικό έργο τέχνης, ίσως προοριζόταν να υποκινήσει συζητήσεις της αθηναϊκής ελίτ κατά τη διάρκεια των συμποσίων ή άλλων κοινωνικών συναθροίσεων. Η μορφή του έργου στο σύνολό της απεικονίζει ξαπλωμένη γυναίκα με όλα της τα κάλλη, με γυναικείο χτένισμα και καμπύλες της Αφροδίτης. Μπροστά όμως σοκάρει τον θεατή, αφού εκτός από τα γυναικεία στήθη εμφανίζεται και ένας φαλλός.

Το περιεχόμενο του έργου πιθανώς εστιάζει σε μια συζήτηση ελεύθερης σκέψης, που να διασκεδάζει τον ισχυρισμό για την ασάφεια του φύλου, ώστε ν' ανοίξει τον σχετικό διάλογο για ένα θέμα που σήμερα θεωρείται ταμπού. Οι γλουτοί είναι αρρενωποί, ενώ το υπόλοιπο σώμα είναι γυναικείο (Marchetti, 2005). Θα μπορούσε να λεχθεί, ότι στο έργο αντανακλάται ο πλούτος του ελληνικού πνεύματος, που μέσα από την τέχνη ανοίγει διαλόγους χωρίς όρια.



Εικόνες 48

Αριστερά: «Μορφή Ερμαφρόδιτου» ύψους 8,3 εκ., 6η χιλιετία π.Χ. Μάκρη Έβρου. Αρχαιολογικό Μουσείο Κομοτηνής.

Δεξιά: Ερμαφρόδιτος, 1,67 μ., Άγνωστης χρονολογίας, το στρώμα είναι του Bernini, 1620, Ρωμαϊκό αντίγραφο του μπρούτζινου πρωτότυπου του Πολυκλή. Λούβρο.



Εικόνα 49

Ερμαφρόδιτος, Palazzo Massimo, Terme, Ρώμη.

Ως κίνητρο για την εμφάνιση του θέματος στα τέλη του 17ου και 18ου αιώνα είναι πιθανώς το κύρος της αρχαίας μορφής του Ερμαφρόδιτου, με πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα στη Συλλογή Borghese το έργο του Bernini. Το γλυπτό αυτής της έκδοσης, που απεικονίζει τον Ερμαφρόδιτο με την πλάτη γυρισμένη προς τον θεατή, βρέθηκε κοντά στα Λουτρά του Διοκλητιανού στις αρχές του 17ου αιώνα και σήμερα κοσμεί το Λούβρο. Καλύτερο από όλα τα αντίγραφα του θεωρείται αυτό του Terme. Κανείς δεν γνωρίζει αν αυτές οι μορφές αντιπροσωπεύουν επαρκώς τον περίφημο χάλκινο Ερμαφρόδιτο του Πολυκλή, τον οποίο αναφέρει ο Πλίνιος. Το πιο ακραίο αναγεννησιακό παράδειγμα στην τέχνη γυμνής ξαπλωμένης γυναίκας με την πλάτη γυρισμένη προς τον θεατή είναι μια γκραβούρα του Giulio Campagnola, ίσως αντιπροσωπευτικό ενός έργου του Giorgione (Clark, 1956).

Η μορφή του Ερμαφρόδιτου συναντάται πολύ πριν την κλασική αρχαιότητα, ενώ σε ειδώλιο (Εικ.48.1.) ύψους 8,3 εκ. της 6ης χιλιετίας π.Χ. που βρέθηκε στη Μάκρη Έβρου αναπαρίσταται «ερμαφρόδιτη» μορφή, δηλαδή αμφίφυλη, με την έδρα υπερβολικά

τονισμένη. Ο κορμός στην ολότητά του είναι επίπεδος με λαιμό κυλινδρικό και επιμηκυμένο, η λεκάνη φθίνει προς τα κάτω και καταλήγει σε πέλματα. Εγγάρακτο μοτίβο απεικονίζει τις πτυχώσεις του ενδύματος (Πηλείδου, 2017).

Ανδρόγυνος



Εικόνα 49

Ο Ανδρόγυνος

Νεοπλατωνική η μορφή του ανδρόγυνου, μια εικόνα που ισοδυναμούσε με την αντίληψη που στοίχειωνε τα όνειρα πολλών συμβολιστών. «Είναι τόσο θεμελιώδες κομμάτι της φύσης μας, η επιθυμία να αρπαχτείς και να ενωθείς με ένα άλλο ανθρώπινο σώμα, ώστε η κρίση μας σχετικά με το τί θεωρείται αγνή μορφή επηρεάζεται αναπόφευκτα από αυτό». Είναι τα ριζωμένα ένστικτα που το προσδιορίζουν, και το γυμνό ως έργο τέχνης πολύ δύσκολα μπορεί να κρύψει τα ένστικτα αυτά (Clark, 1956).

Σύμφωνα με τον μύθο, ο άνθρωπος πρωτοπαρουσιάστηκε με μορφή ανδρόγυνου²²⁵, δηλαδή αρσενικό και θηλυκό μαζί. Αργότερα διχοτομήθηκε και από τότε το κάθε μισό αναζητά την ένωση με «το έτερον ήμισυ». Ο Γερμανός ψυχολόγος Erich Fromm θεωρεί ότι η επιθυμία για αμοιβαία συνένωση είναι ριζωμένη στον άνθρωπο και χωρίς αυτή την αναγκαιότητα θα αδυνατούσε να επιβιώσει έστω και για μία στιγμή.

²²⁵ Είχε τέσσερα πόδια και τέσσερα ίσα χέρια, δύο πρόσωπα στραμμένα σε αντίθετες κατευθύνσεις και έτρεχε ταχύτατα όπως οι ακροβάτες, είτε προς τη μία κατεύθυνση είτε προς την άλλη σε κυκλική τροχιά σαν στεφάνι. Δεν απολάμβανε σαρκικό έρωτα, γιατί γονιμοποιείτο με το έδαφος. Είχε τεράστια δύναμη, γιατί και κατείχετο από έπαρση. Ανταγωνιζόταν τους θεούς, γιατί ο Δίας τον έκοψε στα δύο μισά. Έκτοτε, το καθένα αναζητά μανιωδώς την ένωσή του με το “έτερον ήμισυ”.

Συμπέρασμα

Από τη στεατοπυγία που χαρακτηρίζει την πλειονότητα των τέχνηργων της προϊστορικής εποχής, τα υπερτονισμένα σεξουαλικά σημεία και τη φουσκωμένη κοιλιά, συμπεραίνεται ότι συμβολίζουν την ανθεκτική, κραταιά “Μητέρα Γη”, η οποία κυριαρχεί στις μητριαρχικές κοινωνίες. Μια Μητέρα σε κατάσταση εγκυμοσύνης. Ωστόσο, σαφώς διακρίνονται σε κάποια από τα ειδώλια αυτά και στοιχεία που υποδηλώνουν ερωτισμό και χάρη.

Από την έρευνα προκύπτει επίσης το συμπέρασμα ότι οι τύποι των ειδωλίων από το Kostenki και το Andeenno, δείχνουν ότι σχετίζονταν με πολλαπλούς ρόλους για τη γυναίκα, ενώ άλλοι τύποι ειδωλίων χαρακτηρίζονταν από διαφορετικές λειτουργίες στον κόσμο της παλαιολιθικής εποχής, όπως προκύπτει και από την *Αφροδίτη του Hradok*, που φαίνεται να απεικονίζει το κάλλος της γυμνής γυναίκας. Αντίθετα, η Catal Höyük ενσαρκώνει το πνεύμα της *Μητέρας θεάς*, που βρίσκεται ανεβασμένη στον θρόνο της μητριαρχικής κοινωνίας. Κάθε ειδώλιο κρύβει το δικό του συμβολισμό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.

Η Εικονογραφία της Αφροδίτης πριν την κλασική Αρχαιότητα

3. 1. Μεσοποταμία – Αίγυπτος

Σχετικά με τον μύθο για τη γέννηση και τη ζωή της Αφροδίτης πρέπει να τονιστεί η «συγγενεία» της και με άλλες θεότητες της Ανατολής, όπως την Ashera στη Συρία, την Ishtar στη Βαβυλωνία καθώς και τη Φοινικική Ashtarte. Αυτές οι θεϊκές μορφές συνδέονται με την έννοια του έρωτα και της ομορφιάς, αλλά προηγούνται της Αφροδίτης, αφού η θεά Inanna των Σουμερίων εμφανίζεται ήδη κατά την 4η χιλιετία π.Χ. (Ηρόδοτος, 1. 105, 131).

Όταν οι άνθρωποι εγκατέλειψαν τα σπήλαια και κατοίκησαν σε μικρές καλύβες, οι άρχοντες έμεναν σε παλάτια διακοσμημένα με ζωγραφικά έργα ωριμότερα της προηγούμενης εποχής. Μερικά από αυτά ήταν πραγματικά σπουδαία έργα τέχνης, όπως η γυναικεία απεικόνιση της Αιγυπτίας από τη Nagada, που εκτίθεται στο Λούβρο. Έργο περίτεχνα δουλεμένο σε κόκκαλο κροκοδείλου κατά την Προδυναστική περίοδο. Πρόκειται για γλυπτό που απεικονίζει γυμνό γυναικείο σώμα με ρεαλισμό και έμφαση στην απεικόνιση του φύλου με το γνωστό τρίγωνο του εφηβαίου. Πιθανώς, παραγγελία κάποιου φύλαρχου που ήθελε να απαθανατίσει την ερωμένη του. Αφροδίτη της εποχής εκείνης, λοιπόν, με τη διαφορά ότι ποζάρει μια «Αιγύπτια Φρόνη». Οι γυναικείες απεικονίσεις κατείχαν τότε θέση ανάλογη του εικονίσματος. Τα περισσότερα έργα βρίσκονται μέσα σε τάφους, σε χώρο και χρόνο ακινητοποιημένο, η μορφή βρίσκεται αντιμέτωπη με την αιωνιότητα και απευθύνεται σ' αυτήν (Βακαλό, 1975).



Εικόνες 50

1: Γυναικείο γλυπτό, Nagada, 3800 – 3500 π. Χ., Λούβρο.

2: Nefertiti, 14ος αι. π.Χ., Neues Museum, Βερολίνο.

3: Ένας Φαραώ με τις θεές Nekhbet και Wadjet, Ναός Edfu, Αίγυπτος, Ελληνιστική περίοδος.

Στην Ύστερη Δυναστεία της Πτολεμαϊκής περιόδου (664 - 30 π.Χ.) στην Αίγυπτο χρονολογείται ένα χάλκινο αγαλματίδιο της θεάς *Neith*. Η μορφή της *Neith* αποδίδεται λεπτεπίλεπτα με στενά ισχία, μικρό στήθος και ανάλογα μικρό στομάχι. Γενικότερα, στο εικονογραφικό αυτό σύστημα κυριαρχούν τα διακοσμητικά στοιχεία (Βακαλό, 1975). Παρά την κομψότητα της μορφής, τα στοιχεία αυτά δεν αφήνουν υπαινιγμό σεξουαλικότητας. Διακρίνεται κι' εδώ μια θεϊκή μεταμόρφωση που παίρνει ανθρώπινη μορφή και διαπερνά την κοσμική συμβατότητα, ενώ σε αντίθεση με άλλες απεικονίσεις παρουσιάζεται κομψά ντυμένη με ένα στενό ωραίο φόρεμα, μακρύ έως τους αστραγάλους. Γραπτές αναφορές των Αιγυπτίων δηλώνουν με βεβαιότητα ότι η *Neith*, παρά τη γαλήνια εμφάνισή της, υπήρξε παράλληλα και

θεά του πολέμου. Η μορφή της, πέραν της επιμελημένης μοντελοποίησης του σώματος παραμένει αρκετά σχηματική, στερούμενη πλαστικότητας, σε στάση μάλλον άκαμπτη χωρίς ιδιαίτερη χάρη. Από τη Μεσοποταμία εισάγεται η μορφή της δυτικότερα.



Εικόνες 51

1: *Neith*, 664-30 π.Χ. 2: *Ασημένιο άγαλμα γυναίκας βασιλικής οικογένειας - Αίγυπτος 610-595 π.Χ.*
3: *Αντίγραφο από fresco, Θήβα, Αίγυπτος, 18η Δυναστεία. Φωτο: DEA/G. DAGLI ORTI.*

Η κυκλαδική τέχνη έχει τις δικές της χαρακτηριστικές φινετσάτες Αφροδίτες, ιδιόμορφες και όμορφες. Στη Μυκηναϊκή Εποχή η απεικόνιση της Αφροδίτης κοσμεί δημόσιους χώρους και παλάτια. Ο εξωραϊσμός της σε μορφή κλασική αρχαιολογική θα επέλθει αφού προηγουμένως τη συναντήσουμε ως Inanna, Istar, Astarte στην Ανατολή, τη Μεσοποταμία, την Αίγυπτο, την Κρήτη. Την εποχή εκείνη η μητριαρχική κοινωνία έχει ήδη απομακρυνθεί, όχι όμως και η μυθολογία της. Η γυναίκα πλέον απεικονίζεται γυμνή, αλλά σε διαφοροποιημένο σημειολογικό πλαίσιο. Για την ιστορική αυτή περίοδο έχουμε περισσότερες πληροφορίες, οπότε και η ερμηνεία της εικονογραφίας αποκτά ερείσματα. Στην Αίγυπτο η εικονογραφία κινείται από την ιερότητα και το αξίωμα μέχρι το ερωτικό (Εικ. 49 και 50.3).



Εικόνες 52

Αριστερά: *Αρχαία σουμεριακή απεικόνιση του γάμου της Inanna και του Dumuzi*
Δεξιά: *Ειδώλιο της θεάς Αστάρτης, με κερασφόρο κόμμωση. Νεκρόπολη Hillah, Βαβυλώνα, Μουσείο Λούβρο. Φωτο: Wikipedia.*

Η βασίλισσα του Ουρανού, Inanna (προέρχεται από τη φράση των Σουμερίων nin-an-ak, που σημαίνει “Κυρία του Ουρανού”), σε τελετές εκπροσωπείται από την επικεφαλής ιέρεια του δικού της ιερατείου. Σε ένα από τα γραπτά που διατηρείται χρονολογούμενο περί το 5000

π.Χ., αναφέρεται ότι η Inanna καταλήγει σε Ιερό Γάμο με τον νέο βασιλιά, τον Dumuzi, σε μια συνεύρεση πραγματική μαζί του με στόχο τη δέηση της θεάς για μια καλή σοδειά (Wolkstein and Kramer, 1817).

Η βασίλισσα του Ουρανού των Σουμερίων, η θεά του έρωτα, της ομορφιάς, της γονιμότητας, και του πολέμου σε αρχαιότερες εποχές, στην πραγματικότητα εξέφραζε ένα μεγάλο ιερό πορνείο, ανάλογο με αυτό της Αφροδίτης. Περί το 2700 π.Χ., ο άρχοντας της πόλης Uruk, Enmerkar²²⁶, αποφάσισε να ξαναχτίσει και να κοσμήσει τον ναό της θεάς Inanna, προστάτιδας της Uruk (Χριστίδης, 2013). Σύμφωνα με σουμεριακό ποίημα τα μυστικά του πολιτισμού τους τα κρατούσε επτασφράγιστα για τον εαυτό του ο Έγκι, θεός της σοφίας, τον οποίο μέθυσε η Inanna και τα απέσπασε. «Είμαι το γλυκόπιστο ποτήρι του Νέστορα. Όποιος πει από αυτό το ποτήρι, θα κυριευτεί αμέσως από τον πόθο της Αφροδίτης με το όμορφο στεφάνι» (Χριστίδης, 2013). Η Inanna δέχτηκε πολλές μεταμορφώσεις τόσο ως προς το όνομα όσο και τις απεικονίσεις, ενώ η εικονογραφία της ενέπνευσε καλλιτέχνες όλων των εποχών. Από Inanna για τους Σουμερίους έγινε Istar, όπως και για τους Βαβυλώνιους, Astarte δε για τους Φοίνικες. Η εικονογραφία της συνεχώς μεταβάλλεται, το περιεχόμενο των έργων επίσης, εκείνο που διατηρείται για την ανατολίτισσα θεά και στις τρεις εκδοχές της είναι ότι παραμένει πάντα προστάτιδα των ιερόδουλων. Περίφημος είναι ο ναός της Istar στην Ανατολή και ανάλογος αυτού της Αφροδίτης στην Κόρινθο.



Εικόνες 53

Αριστερά: Η βασίλισσα του Ουρανού Inanna. Δεξιά: Η θεά των Φοινίκων και Σύριων «Αστάρτη».

Η λατρεία της Αστάρτης πέρασε λίγο δυτικότερα και διαδόθηκε στην Κύπρο, όπου σύμφωνα με τη μυθολογία γεννήθηκε η Αφροδίτη. Με τη σειρά της, η Μινωική Κρήτη δέχτηκε την Αστάρτη στο δικό της εικονογραφικό πάνθεον. Οι θαλασσοκράτες Μίνωες με το διαμετακομιστικό εμπόριο είχαν επαφές με τις χώρες της Μεσογείου και κυρίως με την Αίγυπτο. Αυτό αποτυπώνεται και στην τέχνη, αφού παρατηρείται ομοιότητα μορφών στη Μινωική και την Αιγυπτιακή τέχνη (Βακαλό, 1975). Σύμφωνα με τον γλωσσολόγο Sadren το όνομα Αφροδίτη ενδέχεται να προέρχεται από σημιτική λέξη που ακουγόταν ως «αφ-ρω» και με παράφραση κατέληξε στην ελληνική «αφρό». Η θεοποιημένη Inanna με όλο το βάρος της μητριαρχικής παράδοσης μεταμορφώνεται σε Istar, Astarte, Αφροδίτη και αποτελεί το

²²⁶ Ένας μύθος (ο παλιότερος) που αναφέρεται στην εφεύρεση της γραφής, κάνει λόγο για τον άρχοντα Enmerkar της πόλης Uruk που δυσκολευόταν να συνάψει εμπορικές σχέσεις με τον άρχοντα της Αράττας για ανταλλαγές ζυλίας, χρυσού και άλλων πολύτιμων λίθων. Ο απεσταλμένος του αδυνατούσε να θυμηθεί τις παραγγελίες που του δίνονταν προφορικά και έτσι ο Enmerkar επινόησε τη «γραφή». Σε ένα πίνακα από πηλό έγραψε με σύμβολα το μήνυμά του, την παραγγελία του.

ζωντανό έπαθλο που αφιερώνουν όλοι οι καλλιτέχνες στη γυναίκα. Η σημειολογία της εικονογραφίας της επικεντρώνεται στο σύνταγμα σημείων, στο επίκεντρο του οποίου βρίσκεται η λατρεία.

Η επιρροή της εικονογραφίας της Αφροδίτης δεν περιορίζεται μόνο στις εικαστικές τέχνες, στον αρχιτεκτονικό ιωνικό ρυθμό με τους κίονες που κόσμησαν την Ελλάδα, μεταφέροντας την αύρα της Ανατολής, ούτε στη Σανδαλιζόμενη Νίκη που βρέθηκε να σκαρφαλώνει στο διάζωμα του Ναού της Αθηνάς Νίκης για να δέσει το σανδάλι της. Η θηλυπρεπής μουσική τέχνη που λάγνα διείσδυσε από την Ιωνία αναστατώνοντας τη νεολαία, επέδρασε και απέκρουσε τους μύδρους της συντηρητικής κοινωνίας, σύμφωνα με τον Αριστοφάνη (Θεσμοφοριάζουσες). Χάρης στην Αφροδίτη ακόμη και η μουσική αποκτά «γένος», γίνεται θηλυπρεπής!

Ως προς τη μορφή των απεικονίσεων της Αφροδίτης σε σχέση με αυτή των παλαιολιθικών ειδωλίων παρατηρείται μια μεταστροφή: από τη στεατοπυγία και την υπερβολή, οι καλλιτέχνες της αρχαιότητας κινούνται προς μία πιο ρεαλιστική απεικόνιση του γυναικείου γυμνού σώματος με διαφοροποιημένους συμβολισμούς. Για την περίοδο αυτή υπάρχουν πολλές πληροφορίες, πέρα από τις απεικονίσεις της θεάς με τις πολλές μεταμορφώσεις, αφού διασώζονται και κείμενα, οπότε τα εξαγόμενα συμπεράσματα καθίστανται σχετικά πιο ασφαλή.

Στην εργασία του «*Η προέλευση του έργου τέχνης*» ο φιλόσοφος Martin Heidegger (1889-1976) διατυπώνει την άποψη ότι μέσα στο έργο τέχνης αποκαλύπτεται η αλήθεια, και επομένως, η τέχνη δεν αφορά μόνο το *ωραίο* και την *ομορφιά*. Πεποίθηση του Heidegger είναι ότι «κάθε τέχνη είναι κατ' ουσίαν ποίηση», χωρίς αυτό να μειώνει τα έργα από άλλους τομείς της τέχνης, π.χ. τη μουσική, τη γλυπτική, ή την αρχιτεκτονική· αντίθετα συμβάλλει στην ανάδειξη του βαθύτερου νοήματός τους (Heidegger, 1986).



Εικόνες 54

Αριστερά: Κουλτούρα Amlash, Αρχές 1ης χιλιετίας π.Χ.

Δεξιά: Η Γέννηση της Αφροδίτης, Μαρμάρινη πλάκα, Κοπτικό Μουσείο, Κάιρο, 3ος – 4ος αι.

Δύο μορφές τερακότας από τον πολιτισμό Amlash στη νότια ακτή της Κασπίας Θάλασσας, τεχνουργήματα των αρχών της 1ης χιλιετίας π.Χ., είναι τόσο έντονα αφηρημένα στις μορφές τους όσο τα κυκλαδικά, και τόσο αδιάκριτα. Κανένας πολιτισμός δεν άφησε γραπτά στοιχεία, έτσι η όποια ερμηνεία μπορεί να είναι μόνο εικασία: Είναι μορφές γονιμότητας ή θεές; Η μορφή χαρακτηρίζεται από μαλακές ματ επιφάνειες που δίνουν την αίσθηση της αφής με το ανθρώπινο δέρμα αλλά και την αίσθηση του εύθραυστου. Εικονογραφικά, οι φόρμες τους αποδίδουν υπερβολικά μεγάλους γοφούς, τονίζοντας με έμφαση τη σεξουαλικότητα, ενώ τα

πόδια τους είναι κοντά και κωνικά. Αντίθετα, το στήθος μόλις που απεικονίζεται, το δε πρόσωπό τους, λίγο ως πολύ, μοιάζει με μια προεξοχή του λείου, επιμήκους σώματος και λαιμού.

Η Αφροδίτη ως Κλεοπάτρα

Η Κλεοπάτρα γεννήθηκε στην Αίγυπτο, ωστόσο είχε μακεδονική καταγωγή²²⁷ από τον Πτολεμαίο Α΄, στρατηγό του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Η ρωμαϊκή αφήγηση τη χαρακτήρισε ως άτομο που χρησιμοποίησε τη σεξουαλική δύναμη - στα πρότυπα της Αφροδίτης - ως πολιτικό όπλο. Εικονογραφικά, υπάρχουν ενδείξεις ότι η εμφάνιση της Κλεοπάτρας δεν ήταν τόσο εντυπωσιακή όσο πολλοί πίστευαν. Η μορφή της όπως αποδίδεται σε νομίσματα δείχνει περισσότερο ανδρική με μεγάλη γαμψή μύτη. Έτσι, όπως ιστορικοί υποστηρίζουν, σκόπιμα απεικόνιζε τον εαυτό της με ανδροπρεπή χαρακτηριστικά, ώστε η μορφή της να αντανakλά δύναμη. Σύμφωνα με τον Πλούταρχο, η ομορφιά της «δεν ήταν εντελώς ασύγκριτη», αλλά η εξαιρετική φωνητική της χροιά και η «ακαταμάχητη γοητεία» την έκαναν τόσο επιθυμητή. Η Κλεοπάτρα στη συνάντησή της με τον Μάρκο Αντώνιο στην Ταρσό είχε τέτοια αμφίεση και καλλωπισμό, ώστε να μοιάζει με τη θεά Αφροδίτη.



1



2



3

Εικόνες 55

1: Άγαλμα της Ίσιδας Αφροδίτης (Κλεοπάτρας), ασαφούς χρονολόγησης, πιθανώς 1ος αι. π.Χ. Ερμιτάζ. Φωτο: De Agostini.

2: Κλεοπάτρα VII, πάπυρος, ανακατασκευή από πρωτότυπο της Πτολεμαϊκής Περιόδου, από τον ναό Com Ombo. Αίγυπτος. Φωτο: De Agostini.

3: Η Κλεοπάτρα, John Waterhouse, 1888, Λάδι σε καμβά, Φωτο: <http://www.jwwaterhouse.com/Images>

Η Κλεοπάτρα ως ερωμένη του Καίσαρα, παρά την οργή των κατοίκων, απαθανατίστηκε από ένα επιχρυσωμένο άγαλμά της στον ναό της *Αφροδίτης Genetrix*. Το ασυνήθιστο χτένισμα και τα κοσμήματά της έγιναν τάση μόδας, και σύμφωνα με τον ιστορικό Joann Fletcher, «πολλές γυναίκες στη Ρώμη υιοθέτησαν το “βλέμμα της Κλεοπάτρας”».

3. 2. Η Ίσιδα-Αφροδίτη στον ελληνικό χώρο

Η λατρεία της θεάς Ίσιδας μεταφέρθηκε από την Αίγυπτο στην Ελλάδα και μαζί της μια πολύτιμη κληρονομιά σοφίας για τη σύγχρονη εποχή. Η γνώση που προέρχεται από τις διδασκαλίες μέσω της λατρείας της, μπορεί να ενεργοποιήσει εσώτερες ψυχικές δυνάμεις, που για πολλούς φάνταζαν υπερφυσικές. Φιλολογικές πηγές, όπως ο Ηρόδοτος, ο Απουλθίος, ο Φιλόστρατος, ο Πλούταρχος και ο Διόδωρος ο Σικελιώτης, μεταφέρουν με σαφήνεια τη

²²⁷ Η Κλεοπάτρα γεννήθηκε από αιμομικτικό δεσμό – όπως συνηθιζόταν στην πτολεμαϊκή δυναστεία - και παντρεύτηκε τους δύο εφήβους αδελφούς της. Όμορφη και καλλιεργημένη, μιλούσε 12 γλώσσες, ενώ σπούδασε μαθηματικά, φιλοσοφία, ρητορική και αστρονομία.

μορφή της *Ισιδας* (Ishbel, 1990). Στην αρχική της απεικόνιση, οι Αιγύπτιοι την παρουσιάζουν με κεφαλή που φέρει διάδημα με μορφή θρόνου. Στη συνέχεια το διάδημά της μεταβάλλεται σε μορφή ημισελήνου ή ηλιακού δίσκου ανάμεσα σε δύο κέρατα του ιερού ζώου, της αγελάδας. Επί του δίσκου τρία όρθια «αυτιά» σιταριού ή τρία φτερά όρνεου συμβολίζουν τη γονιμότητα και την αφθονία.

Τα μαλλιά της λυτά, χωρίζονταν στη μέση, δημιουργώντας κυματοειδείς αυλακώσεις, ενώ περίτεχνα σχημάτιζαν συστρεφόμενους βοστρύχους, τους «λυβικούς πλοκάμους», με τους πιο επιμήκεις να πέφτουν ελεύθερα στους ώμους. Λινά τα ενδύματά της, χρωματισμένα με έντονα χρώματα, ώστε να συμβολίζουν το φως και το σκοτάδι, τη νύχτα και την ημέρα, τη ζωή και τον θάνατο.

Σε αρκετές περιπτώσεις απεικονίζεται με γιρλάντα από άνθη, συνήθως τριαντάφυλλα και φύλλα δάφνης σε θέση όρθια στηριγμένη στο ένα πόδι, ενώ το άλλο είναι ελαφρά λυγισμένο. Στο ένα της χέρι, που κινείται ελεύθερα στο πλάι, κρατούσε καδίσκο, ενώ το άλλο ήταν λυγισμένο στον αγκώνα και ανασηκωμένο εμπρός. Άλλοτε απεικονίζεται με κέρατα αφθονίας ως *Ισιδα-Τύχη* και άλλοτε κρατούσα σκήπτρο ως βασίλισσα. Ως *Ισιδα-Αφροδίτη* η θεά κρατούσε τριαντάφυλλα, ως *Ισιδα-Δήμητρα* «αυτιά» σιταριού. Αν και στην εικονογραφία παρουσιάζεται συνήθως με τα σύμβολα της Δήμητρας, διατηρεί τον αιγυπτιακό της χαρακτήρα, διαφέροντας από τη θεά του Ολύμπου με την οποία σε κάποιες περιπτώσεις απεικονίζεται και μαζί. Απεικονίζεται επίσης και σε μορφή καθιστής τροφού, ως *Isis Lactans*, καθήμενη σε κυλινδρικό δοχείο, κρατούσα και θηλάζουσα στην αγκαλιά της τον γιο της Ωρο-Αρποκράτη.

Ίσιδα-Τύχη

Η Αφροδίτη ως *Ίσιδα-Τύχη* βρίσκεται στο Δίον, ακέφαλη, χωρίς λαιμό και τμήμα του άνω αριστερού άκρου, στερούμενη επίσης του τμήματος του κέρατος της Αφθονίας. Η μορφή αποδίδεται με μιάτιο λεπτών πτυχώσεων, ποδήρη και χειριδωτό χιτώνα εύκολα διακριτό στην περιοχή του στήθους, που επεκτείνεται κάτω από τα γόνατα. Η στάση είναι συμβατή με άλλα γλυπτά της Αφροδίτης της εποχής εκείνης, αφού το άκρο του δεξιού σκέλους είναι ελαφρά λυγισμένο, ενώ στηρίζεται στο αριστερό που είναι τεντωμένο και κρατά το βάρος του σώματος. Η λοξή διάταξη του μαιτίου δημιουργεί έντονη αναδίπλωση. Το περιεχόμενο της σύνθεσης εννοιοδοτείται και από το κέρατα της Αφθονίας που η θεά της Τύχης κρατά στο αριστερό της χέρι, το οποίο είναι λυγισμένο ελαφρά στον αγκώνα. Τα μαλλιά πέφτουν ελεύθερα στους ώμους, σχηματίζοντας τους γνωστούς βοστρύχους της Αφροδίτης (Παντερμαλής, 1999).



Εικόνες 56

1: Ίσιδα – Τύχη, Δίον, (2ος αι.μ.Χ.), μάρμαρο. Φωτο: Αγγελική Ντόντου.

2: Ανάγλυφη στήλη με παράσταση της Ίσιδας ως Δήμητρα με Κτητορική Επιγραφή, με το συμβολικό ένδυμα και τον ισιακό κόμβο, που κρατάει σιτάρι και σκήπτρο. Δεύτερο μισό 3ου - αρχές 2ου αιώνα π.Χ. Ιερό της Ίσιδας, προαύλιο του Ναού της Ίσιδας Λοχίας. Αρχαιολογικό Μουσείο του Δίου Φωτογραφία © Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, Εφορεία Αρχαιοτήτων Περείας, Ανασκαφές Δίου. Παραχώρηση απ' το Ωνάσειο Πολιτιστικό Κέντρο της Νέας Υόρκης.

3: Άγαλμα της Υπολυμπιδίας Αφροδίτης και Βάση με κτητορική επιγραφή. π. 150 - 100 π.Χ. Ιερό της Ίσιδας, Αρχαιολογικό Μουσείο του Δίου, Φωτογραφία © Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, Εφορεία Αρχαιοτήτων Περείας, Ανασκαφές Δίου. Παραχώρηση απ' το Ωνάσειο Πολιτιστικό Κέντρο της Νέας Υόρκης.



Εικόνες 57

Αριστερά: Η “Θεά Ίσιδα”, Δήλος, 2ος π.Χ. αι.

Δεξιά: Η “Μαύρη Αφροδίτη Αποσανδαλίζουσα”, χάλκινο άγαλμα, Ελληνιστική Εποχή, Λούβρο

Στο Μουσείο Ερμιτάζ (Αγία Πετρούπολη) εκτίθεται το άγαλμα της *Μαύρης Αφροδίτης* - Ίσιδας που αναπαριστά σε χρώμα μαύρο την πολεμαϊκή βασίλισσα Κλεοπάτρα VII (περ. 51-30 π.Χ.). Κατά τη διάρκεια της ζωής της ενσάρκωνε στα μάτια του λαού την Ίσιδα, που στον ευρύτερο ελληνικό κόσμο της Μεσογείου αναγνωρίστηκε ως Αφροδίτη (Shuklin, 2018). Οι Έλληνες την ταύτισαν με τις θεές Αφροδίτη, Δήμητρα²²⁸ και Άρτεμι. Στην ιδέα του Αρχετυπικού θηλυκού τα ονόματα που χαρακτήθηκαν έντονα στην ανθρώπινη μνήμη είναι *Ίσις* και *Αφροδίτη*, καθώς και *Δήμητρα* ή *Άρτεμις*. Στον ελληνικό χώρο η λατρεία της Ίσιδας με τη μορφή κυρίως της Αφροδίτης ξεκινάει κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 4ου αι. π.Χ.

Προς ανάδειξη των σημειολογικών στοιχείων της εικονογραφίας της Ίσιδας πρέπει να γίνει σαφές ότι η Ίσιδα ταυτίζεται με τον απλό άνθρωπο, με τον ανθρώπινο πόνο, με τον πόνο αυτών που υποφέρουν από τη δουλεία (Τιβέριος, 2008). Η μορφή της Ίσιδας καθιερώνεται στον ελληνικό κόσμο με υπόσταση ουμανιστική²²⁹.

Από το αρχέτυπο «Παναγία Αφροδίτη» και τον καθοριστικό ρόλο που είχαν διαδραματίσει, αρχικά η Αφροδίτη και στη συνέχεια η Ίσιδα - Αφροδίτη, η Σύνοδος της Νίκαιας συμφώνησε

²²⁸ Ταυτίζοντας την Ίσιδα με τη Δήμητρα, ταυτίζονται και τα Ελευσίνια Μυστήρια (6ος αι. π.Χ) με τα Μυστήρια της Ίσιδας (1ος αι. π.Χ). Οι τελετουργίες αυτές συμβολίζουν τον θάνατο και την ανάσταση και διασφαλίζουν τη μετά θάνατον ζωή, στοιχεία που μοιάζουν με αντίστοιχα του χριστιανισμού. Οι ναυτικοί μετέφεραν τη λατρεία της Ίσιδας στην εξελληνισμένη Βόρεια και Κεντρική Ευρώπη (Μεγαλομμάτης Κ. 1989: 238, Ο Ναός της Ίσιδας). Έτσι απέκτησε το επίθετο *navisium isidis* (Πελαγία) παρμένο απευθείας από την «Αφροδίτη Πελαγία».

²²⁹ Σε μια διαδρομή πέντε αιώνων από την έλευση της Ελληνίδας Ίσιδας, κυρίως ως Αφροδίτη και Δήμητρα, μέχρι τη Σύνοδο της Νίκαιας το 325 μ.Χ., που ολοκληρώθηκε η διαμόρφωση του χριστιανισμού, μεσολαβούν ζυμώσεις θρησκευτικού συγκρητισμού στο πλαίσιο των δραστήριων κοινοτήτων του Γνωστικισμού.

να εδραιώσει τη νέα θρησκεία²³⁰. Περίτεχνα αξεσουάρ κοσμούν την Ίσιδα-Αφροδίτη, ένα υπερβολικά μεγάλο καλάθι, ως στέμμα των θεοτήτων, στολισμένο με έναν εξαιρετικά μικρό δίσκο και με κέρατα, που τονίζουν την επίδραση της γυμνότητάς της. Η ταύτιση της Ίσιδας με την Αφροδίτη βασίζεται κυρίως σε απεικονίσεις της Αφροδίτης όπως αυτή παρουσιάζεται στον αγαλματικό τύπο της Ίσιδας - Αφροδίτης. Από την Ελληνίδα Αφροδίτη προέρχεται η Ελληνίδα Ίσιδα-Αφροδίτη. Γι' αυτό πρέπει να αντιπαραβληθούν οι απεικονίσεις των δύο θεϊκών μορφών, της «Μαύρης Αφροδίτης» και της «Μαύρης Ίσιδας».



Εικόνες 58

1: Η Κλεοπάτρα (Μαύρη Ίσιδα- Αφροδίτη), π. 51 - 30 π.Χ., Μουσείο Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη.

2: Ίσιδα- Αφροδίτη, τερακότα 2ος αι. μ.Χ., Αίγυπτος, 49.5 X 12.5 cm, Φωτο: Lila Acheson.

3: Η Ίσιδα σε μορφή Αφροδίτης κρατάει στα χέρια της ρόδα. Μουσείο Μαραθώνα.

Η Αφροδίτη αντιπροσωπεύει την ανθρώπινη σεξουαλικότητα κατά την διάρκεια της νύκτας, του σκότους. Επομένως, το επίθετο *Μελαινίς* (Μαύρη) της Αφροδίτης αυτό υπονοεί. Η μορφή του έργου ανταποκρίνεται στον αγαλματικό τύπο *Αφροδίτη Αποσανδαλίζουσα* που είναι ο πλέον χαρακτηριστικός και αντιπροσωπεύει την Ερωτική - Μαύρη Αφροδίτη²³¹.

Στον ιστότοπο του Λούβρου αναφέρεται ότι το χάλκινο (μαύρο) αγαλματίδιο (Εικόνα 1) κατά πάσα πιθανότητα είναι συριακής προέλευσης. Η μορφή είναι δανεισμένη από ένα διάσημο άγαλμα της Ελληνιστικής περιόδου, που ενέπνευσε πολλούς καλλιτέχνες να το αντιγράψουν: *η ολόγυμνη θεά λύνει τα σανδάλια της* (Aphrodite untying her sandal, 2021).

²³⁰ Είχε ήδη προηγηθεί η κατάρρευση του κυρίαρχου θεσμού της πόλης-κράτους στην αρχαία Ελλάδα κατά τον 4ο αι. π.Χ. με ταυτόχρονη κατάπτωση Δωδεκάθεου. Αζίζει να σημειωθεί ότι την κατάρρευση επέτεινε η συντηρητική πλατωνική άποψη που πρωτοστάτησε στην ερμηνεία του Δωδεκάθεου μέσω της θεολογικής Φιλοσοφίας, ανοίγοντας την πόρτα της πλατωνικής αίρεσης του Δωδεκαθεϊσμού περί «ενός ανώτατου υπερβατικού, άρρητου και άφατου θεού, αιτία ύπαρξης και λειτουργίας του κόσμου». Έτσι προέκυψε ο «πρώτος χριστιανός» φιλόσοφος που έθεσε τη βάση του σύγχρονου μονοθεϊσμού. Προς κατανόηση των κινδύνων για τον χριστιανισμό από την Ίσιδα Αφροδίτη, το Άγαλμα της οποίας άγνωστοι βεβήλωσαν στη Νέα Μάκρη, αρκεί μια αναφορά στην Παρθένο Ίσιδα, την Ιερή Παρθένα, την Αιώνια Γυναίκα, τη Μεγάλη Μητέρα. Η Ίσις έχει συλλάβει τον Μεγάλο Ώρο, δηλαδή τον πρωτότοκο γνιο της, ενώ βρισκόταν ακόμη στη Μητέρα της Μητέρας της, δίχως να γονιμοποιηθεί από άντρα. Με άμομη σύλληψη γεννήθηκε ο Ήφαιστος από την Ήρα, ο Μεγάλος Ώρος από την Ίσιδα, ο «θεάνθρωπος» Διόνυσος στις 25 Δεκεμβρίου από την Παρθένο Σεμέλη (ο αποκαλούμενος «θείο βρέφος» και «ποιμένας» που ως περιπλανώμενος θαυματοποιός πάνω σ' ένα γαϊδουράκι έζησε, πέθανε και αναστήθηκε για την σωτηρία του ανθρώπου). Ακολούθησε η γέννηση του Χριστού από την Παναγία, ως σύμβολο θεϊκής αυτάρκειας [ιδέ «Ίσις: Η Μητέρα του Κόσμου, Διάλεξη στον Φιλοσοφικό Σύλλογο Ιάμβλιχο στις 2 Μαρτίου 1983»].

²³¹ το εμβληματικότερο άγαλμα αυτού του τύπου φυλάσσεται στο Λούβρο

Στον πίνακα “Χριστιανική Αλληγορία” του Βέλγου Jan Provoost (1462-1529) απεικονίζεται ο Χριστός και η Νυμφία Αφροδίτη ντυμένη με τον μαύρο χιτώνα της ιεροσύνης, που είναι ο χιτώνας της Ιερής Πορνείας.



Εικόνα 59

“Χριστιανική Αλληγορία” (Η Νυμφία Αφροδίτη), Jan Provoost (1462 - 1529)

Η εξελληνισμένη Ίσιδα Αφροδίτη απαντάται σε έναν ακόμα τύπο που φέρει στο κεφάλι ένα καλάθι σε σχήμα V ως σύμβολο του *Ιερού Θηλυκού* και της γονιμότητας της *Μεγάλης Μητέρας*. Ακολουθώντας τα πανάρχαια φαραωνικά αρχέτυπα συνδέθηκε και με την Αναγέννηση (“The Metropolitan Museum of Art”).

Στο Ιερό των Αιγυπτίων Θεών στη Νέα Μάκρη βρίσκεται ένας τρίτος αγαματικός τύπος της Ελληνίδας Ίσιδας Αφροδίτης (ένα αντίγραφο που βρισκόταν πλάι στην Ίσιδα Δήμητρα που βάνδαλοι αποκεφάλισαν το 2018). Αγαλμα της Ίσιδας σε μορφή Αφροδίτης που κρατά ρόδα (Εικόνα 8) στη χαρακτηριστική ιερατική κίνηση του βαδίσματος βρέθηκε στη Νέα Μάκρη στη θέση της Πυραμίδας στο ιερό των Αιγυπτίων Θεών²³². Το αυθεντικό έργο της Ίσιδας Αφροδίτης εκτίθεται στο Μουσείο του Μαραθώνα.



Εικόνες 60

Αριστερά: Ίσιδα Πελαγία και Σάραπις,

Δεξιά: Ίσιδα, Διαστάσεις: Ύψος: 1,70μ. Υλικό: Μάρμαρο λευκό, χονδρόκοκκο. Αρχαιολογικό Μουσείο Αρχαίας Μεσσήνης. Αρ. εвр.12000. Πίν.28 Προέλευση: Αρχαία Μεσσήνη. Θέατρο. Φωτο: Π. Θέμελης.

Το άγαλμα της Ίσιδας Πελαγίας σώζεται σύμφυτο με την πλίνθο του. Λείπουν οι παλάμες και τα μπράτσα από τα άνω άκρα, τμήμα του διαδήματος, των μαλλιών και του ενδύματός της. Κεφάλι και λαιμός είναι ένθετα. Η θεά απεικονίζεται όρθια με προτεταμένο και λυγισμένο το

²³² Στον ελλαδικό χώρο ερείπια ναών της Ίσιδας διασώζονται στο Άργος, στην Ερέτρια, στην Επίδαυρο, στη Ρόδο όπου λατρευόταν εκτός από την θεά και ο Σάραπις, και στο Ιερό των Αιγυπτίων Θεών στη Νέα Μάκρη.

αριστερό της πόδι και τεντωμένο το δεξί που ακολουθεί λίγο πίσω από τον υπόλοιπο κορμό. Στη μορφή αποδίδεται κίνηση προς τα δεξιά, ενώ κρατά με τα δύο χέρια το φουσκωμένο από τον άνεμο ιστίο που δεν απεικονίζεται, αντικαθιστώντας η ίδια η θεά το μεγάλο κατάρτι του πλοίου, γι' αυτό και οι πτυχές του χιτώνα έχουν κατεύθυνση προς τα πίσω. Φορά σανδάλια με λεπτή, δερμάτινη ταινία ανάμεσα στα δύο πρώτα δάκτυλα. Ο χιτώνας της είναι ποδήρης, χειριδωτός, ζωσμένος λίγο κάτω από το στήθος. Το χτένισμα χωρίζει τα μαλλιά της στη μέση και σχηματίζει τους κυματοειδείς βοστρύχους σε αυλακώσεις που φτάνουν ελεύθερα στον τράχηλο και την πλάτη. Στο κεφάλι φέρει διάδημα. Λοξά από τον αριστερό της ώμο προς τα κάτω φέρεται ανθοπλόκαμος, στοιχείο χαρακτηριστικό της αιγυπτιακής αυτής θεότητας που εισάγει ως θέμα τη λατρεία. Χρονολογείται στην ύστερη εποχή του Τραϊανού, πρώιμη εποχή του Αδριανού (Θέμελης, 2014).



Εικόνα 61

Βρεφοκρατούσα Ίσιδα, Εξελληνισμένο άγαλμα της αιγυπτιακής θεότητας που βρέθηκε στην Αρχαία Μεσσήνη. Ύψος 1,135 μ., Αντίγραφο Πρώιμων Ρωμαϊκών χρόνων. Προτότυπο: Πτολεμαϊκή Αλεξάνδρεια.

Στην ύστερη ρωμαϊκή περίοδο, με την επέκταση του χριστιανισμού, πέραν της ολικής καταστροφής από το μένος της νέας θρησκείας, κάποια από τα πρώιμα έργα άλλαξαν θέση, ταυτότητα, μορφή, ακόμη και φύλο, με περιορισμένη ή ολική επεξεργασία μέσω μιας διαδικασίας που αποκαλείται ανακύκλωση, ενώ έλαβε χώρα και το φαινόμενο της consecratio cristiana, του «εκχριστιανισμού» παγανιστικών αγαλμάτων. Στις ανασκαφές της Αρχαίας Μεσσήνης ανακαλύφθηκε το άγαλμα της θεάς Ίσιδας, που καθισμένη θηλάζει τον γιο της, Ωρο. Εικονογραφικά, το πλήρως εξελληνισμένο άγαλμα της πανάρχαιας αιγυπτιακής θεότητας είναι πρωτότυπο σε σύλληψη και αποτελεί ένα ξεχωριστό έργο τέχνης των πρώιμων ρωμαϊκών χρόνων, πιθανότατα αντίγραφο προτύπου της πτολεμαϊκής Αλεξάνδρειας του 3ου αι. π.Χ.

Η μορφή της θεάς στη σύνθεση χαρακτηρίζεται από την ένδυση με μακρύ χιτώνα και κοντά μανίκια που είναι ζωσμένος ψηλά κάτω από το στήθος, αφήνοντας ακάλυπτο τον αριστερό μαστό της. Κάθεται σε μυστική κίστη (cista mystica) και θηλάζει τον Ωρο. Τα πέλματά της πατούν σταθερά και λοξά στο χαμηλό υποπόδιο, τα δάκτυλα βρίσκονται έξω από τις πτυχές του χιτώνα. Ιμάτιο πλούσιο σε πτυχώσεις καλύπτει το δεξί μέρος του κορμού και τους μηρούς, ζεύγη βοστρύχων πέφτουν στους ώμους γύρω από τον λαιμό. Το αριστερό χέρι αγγίζει στοργικά την πλάτη του παιδιού της που, καθισμένο στην αγκαλιά της μητέρας, υψώνει το χέρι του στο αριστερό γυμνό στήθος της θεάς για να θηλάσει. Ένας σταυρός χαραγμένος διακριτικά στην κάτω παρυφή του ιματίου της μεσσηνιακής βρεφοκρατούσας Ίσιδας συμβολίζει τον «εκχριστιανισμό» της (Θέμελης, 2014).

Εικονογραφικά είναι προφανής η συγγένεια της *Θηλάζουσας Ίσιδας* με τη *Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο*, και περισσότερο με τη *Γαλακτοτροφούσα Θεοτόκο*, την *Παναγία* (την Ίσιδα με τις ποικίλες παραλλαγές της διαδέχτηκε κατά μια έννοια η Θεοτόκος). Η ερμηνεία του έργου είναι προφανής: Η θεά ως στοργική μητέρα, τροφός και θαλπωρός.



Εικόνες 62

Αριστερά: Ίσις Παιδοτρόφος, (ύψ. 1,135μ.).

Δεξιά: Παναγία Γαλακτοτροφούσα, Μονή Χιλανδαρίου

Η Παναγία των αρχαίων Ελλήνων

Οι μεταμορφώσεις της Αφροδίτης είναι τόσες που δύσκολα μπορούν να καταγραφούν. Στο σημείο καμπής από τον ελληνικό κόσμο, από τον πολυθεϊσμό στον χριστιανισμό και με την επικράτηση του χριστιανισμού στη θρησκευτική συνείδηση του λαού, στοιχεία του δωδεκάθεου μεταφέρθηκαν στη νέα θρησκεία που όχι μόνο δεν θα τη μείωνε αλλά θα την αναβάθμιζε για την επικράτησή της. Πολλές από τις αρχαίες θεότητες, γιορτές και τελετουργίες διατηρήθηκαν ή αναπροσαρμόστηκαν.

Στις μεταμορφώσεις της Αφροδίτης, διακρίνονται οι μορφές της θεάς Αθηνάς, της θεάς Αρτέμιδας Παιδοτρόφου - Λοχείας, της θεάς Ίσιδας και τελικά της Παναγίας: Τέσσερις συγγενικές μορφές που απασχόλησαν τους δημιουργούς με κυρίως θέμα τον θηλασμό και τον τοκετό. Έχει αξία η προσέγγιση αυτών των μορφών μέσα από τη συγκριτική μέθοδο για να φανεί η συγγένειά τους: Η θεά Αθηνά υπήρξε στρατηγός, προστάτις και παρθένας. Το ίδιο και η Παναγία. Η Άρτεμις Παιδοτρόφος και η Λοχεία λατρεύτηκαν ως προστάτιδες των γυναικών, των παιδιών και του τοκετού. Τη θέση τους πήρε αργότερα η Παναγία, συνετή, κόσμια, καλόβουλη, μελίχια και πολυεύσπλαχνη, που δοκίμασε αβάσταχτο πόνο και γνώρισε πολλές δοκιμασίες. Η θεά Ίσις δοκίμασε επίσης αβάσταχτο πόνο και βασανίστηκε, όπως και η Παναγία (Θερμού, 2012).

Η μεγάλη γιορτή της Παναγίας τον Δεκαπενταύγουστο συμπίπτει με τα γενέθλια της θεάς Αθηνάς. Ο ναός της *Παναγίας Παρθένου* πήρε τη θέση του ναού της *Παρθένου Αθηνάς* στην Ακρόπολη (ο Παρθενώνας²³³ έγινε Παναγία Αθηνιώτισσα) και αργότερα υπό την κατοχή των Λατίνων σε «Santa Maria di Atene». Πολλά από τα χαρακτηριστικά της Αιγύπτιας θεάς Ίσιδας, που είχε εξελληνιστεί, πέρασαν και στην Παναγία. «Όπως η Παναγία, έτσι και η θεά

²³³ Η διάσωσή της μετόπης κατά τον Μεσαίωνα από φανατικούς της νέας θρησκείας που κατέστρεψαν τον αρχαίο διάκοσμο του ναού, οφείλεται στην υποτιθέμενη ομοιότητα της παράστασης της μαρμάρινης μετόπης του Παρθενώνα με τη σκηνή του Ευαγγελισμού.

αυτή απέκτησε μύριες προσωνομίες, ήταν δηλαδή μυριώνυμη, όπως «παντοκράτειρα» και «βασίλισσα του ουρανού, της γης και του κάτω κόσμου», σημειώνει ο συγγραφέας Κ. Τιβέριος. Στην εικονογραφία της Βρεφοκρατούσας, η Παναγία εμφανίζεται όρθια, είτε καθιστή, κρατώντας τον Ιησού παιδάκι στην αγκαλιά της, προσφέροντάς του το στήθος της προς θηλασμό. Σε άλλες εικόνες ο Ιησούς κρατά το στήθος της Παναγίας με το χέρι του, ενώ σε νεότερες του το προσφέρει η Παναγία. Χαρακτηριστικό της σύνθεσης είναι ότι το στήθος της Παναγίας παρουσιάζεται κολλημένο στον ώμο της, ο δε Ιησούς δεν έχει χαρακτηριστικά θηλάζοντος βρέφους, αλλά μικρού παιδιού.



Εικόνες 63

Αριστερά: Πτηνόμορφη Κυρία, Γυναικείο ειδώλιο, πηλός και χρωστική, Αίγυπτος, περ. 3500-3400 π.Χ., Μουσείο Brooklyn, (29.2 x 14 x 5.7 εκ). Φωτο: Μουσείο Brooklyn.

Δεξιά: Θεά Ιστάρ - Ινάννα - Αστάρτη με το λιοντάρι της. Ανάγλυφο σε τοίχο, 12,6 X 12,6 εκ.

Κατά τη Νεολιθική περίοδο, ειδώλια αναπαριστούν υβρίδια, όπως: πουλί-γυναίκα, φίδι-γυναίκα, ή πουλί-φίδι-γυναίκα. Τέτοιες εικονογραφικές αναπαραστάσεις εμφανίζονται στην πρώιμη αιγυπτιακή θρησκεία της Μεσοποταμίας. Πιθανότατα παριστάνουν ισχυρές γυναίκες που συμβολίζουν τον θάνατο. Σε παρόμοιες κυκλαδικές απεικονίσεις σε σύνθεση θεά-πουλί-φίδι συμβολίζεται η γέννηση, ο θάνατος και η αναγέννηση. Η εικονογραφία θεάς ή γυναίκας με υψωμένα χέρια είναι διαδεδομένη και στην Αίγυπτο. Ο τύπος αυτός μάλλον δηλώνει τελετουργικό, όπως συνηθίζεται και σε άλλες χώρες της Ανατολής. Η φιγούρα μοιάζει πτηνόμορφη, που αντιπροσωπεύει ανθρώπινες μύτες, πηγή πνοής και ζωής και φοράει λευκή φούστα, ένδειξη προσωπικότητας υψηλής αναγνώρισης (Brooklyn Museum, <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4225>).

3. 3. Η Αφροδίτη της Κύπρου

Δεν υπάρχουν γραπτές μαρτυρίες για την προέλευση της θεάς στα προϊστορικά χρόνια, ενώ όλες οι σχετικές πληροφορίες προέρχονται κυρίως από μυθολογικές παραδόσεις που διασώθηκαν στα κείμενα αρχαίων συγγραφέων, από τα ειδώλια και τις παραστάσεις πάνω σε αγγεία ή γλυπτά καθώς και από κάποιες επιγραφικές μαρτυρίες. Η ερμηνεία του μύθου με ό,τι κρύβει μέσα του δεν είναι πάντα μια εύκολη υπόθεση. Μυθολογικές μαρτυρίες τοποθετούν τη γέννηση της Αφροδίτης στην Πάφο, και αυτό προφανώς έχει κάποια εξήγηση. Πρώτος ο Ησίοδος στη Θεογονία του, τον 8ο αι. π.Χ., αναφέρεται στη γέννηση της Αφροδίτης (Ησίοδου Θεογονία, 176-206). Στην Οδύσσεια του Ομήρου συνδέεται η θεά με την Πάφο, όπου είχε “νάο και μρωμένο βωμό”. Πέτρινα σχετικά με τη θεά ειδώλια που

χρονολογούνται γύρω στο 3000 π.Χ. ανασκάφηκαν στην περιοχή της Πάφου (Καραγιώργη, 2005).

Ο Όμηρος την αναφέρει με δύο ονόματα: ως *Κύπριδα* και ως *Αφροδίτη* (Κύπρις στην *Ιλιάδα* V, Αφροδίτη στην *Ιλιάδα* II). Αναφέρει επίσης, ότι στην Πάφο υπήρχε ναός της θεάς (*Οδύσσεια* VIII: 362). Την εποχή αυτή, 8ος - 7ος αι. π.Χ., δεν υπήρχαν ακόμη μαρτυρίες σχετικά με τη λατρεία της θεάς στον ελλαδικό χώρο (Pirenne-Delforge, 1994). Η Αφροδίτη στον μύθο και στο έπος σχετίζεται κυρίως με την Κύπρο.



Εικόνα 64

Γυναίκα με υψωμένα χέρια, Πήλινο ειδώλιο, Κούρκλια, 750 – 600 π.Χ., Βρετανικό Μουσείο.

Επικρατούσε η θεωρία ότι η θεά ήταν γέννημα της Μινωικής Κρήτης και μεταφέρθηκε στην Κύπρο από τους Μυκηναίους. Επικρατέστερη μάλλον ήταν η θεωρία που συσχέτιζε τη θεά με την Ανατολή και ότι από εκεί μεταφέρθηκε στην Ελλάδα μέσω της Κύπρου (Leveque, 1984). Το πλήθος των ειδωλίων που βρέθηκαν στην Πάφο αντανάκλα ένα πολύπλοκο συμβολισμό, που μεταξύ άλλων πρωτίστως συνδέεται με τη γονιμότητα. Ανάλογες παραστάσεις παρατηρούνται στην αρχαιότερη εικονογραφία της Κεντρικής Ευρώπης, της Ανατολής (Catal Hüyük) και της Εγγύς Ανατολής. Συσχετίζοντας την κυπριακή θρησκεία με τις θρησκείες της Ανατολής προκύπτει ως υπόθεση ότι υπήρχε κοινή λατρεία της Μεγάλης Θεάς, ενώ η Κύπρος ακολουθεί 3.000 χρόνια αργότερα.

Σύμφωνα με τον αρχαιολόγο Edgar Peltenburg που ανέσκαψε την περιοχή, «παρόλο που υπάρχει χρονολογική απόσταση από το τελευταίο γυναικείο ειδώλιο (της Χαλκολιθικής περιόδου) ως την εμφάνιση του Ναού της Αφροδίτης στην Παλαίπαφο, η θέση της λατρείας της Παφίας θεάς ίσως δεν είναι ιστορική σύμπτωση, αλλά η αναβίωση παλαιότερων παραδόσεων της περιοχής». Ανάλογα ειδώλια με παραστάσεις της Ishtar, φέρουν κοινά κοσμήματα με αυτά της Inanna, ιδίως τα διαδήματα, τα σκουλαρίκια και τα περιδέραια, τα οποία με την τελετουργική τους αξία πείθουν ότι τα ειδώλια ταυτίζονταν με τη θεά της Μεσοποταμίας Inanna (Washbourne, 2000).

Στα αρχικά στάδια της λατρείας της Αφροδίτης κυριαρχούσε στην εικονογραφία της το ζωόμορφο στοιχείο, σταδιακά όμως εξαφανίζεται. Ο Πausanίας αναφέρει ότι η θεά της Κύπρου λατρευόταν στους Γόλγους πολύ πριν τη λατρεία της στην Πάφο. Κατά την Πρώιμη Χαλκοκρατία αναπτύχθηκε η λατρεία της στη βόρεια και κεντρική περιοχή του νησιού και δεν είχε καμιά σχέση με την προγενέστερη λατρεία στην περιοχή της Πάφου. Κατά τη Μέση Χαλκοκρατία (π. 1850 - 1600 π.Χ.) ο πολιτισμός της προηγούμενης περιόδου έχασε έδαφος και δέχτηκε επιρροές από τους πολιτισμούς της Εγγύς Ανατολής (Karageorghis, 2005).

Πλην των ανατολικών τύπων, υπήρχαν και μορφές που δεν απεικόνιζαν έντονα ανατολικά στοιχεία - πιθανώς λόγω επιρροής της Μυκηναϊκής κοροπλαστικής -, που παρουσιάζουν πιο ανθρώπινα πρόσωπα, χωρίς τα μεγάλα διάτρητα αυτιά και με γεννητικά όργανα λιγότερο τονισμένα. Η ελληνική παρουσία της θεάς με τις έντονες ανατολικές επιρροές στην Κύπρο παρατηρείται περί το 1200 π.Χ., οπότε και μειώνεται αισθητά η ανατολική της μορφή. Πιθανώς, η θεά έγινε Αφροδίτη για τους Έλληνες περί το 1200 π.Χ., όταν Μυκηναίοι έφτασαν στην Κύπρο. Σύμφωνα με τις ανατολικές συνήθειες, η θεά ήταν γνωστή ως “Δέσποινα” ή “Κυρά”. Οι Μυκηναίοι μετέφεραν στην ελληνική γλώσσα τον τίτλο αυτό σε “Άνασσα”=βασίλισσα, που είναι και το όνομα της θεάς της Πάφου ως τον 3ο αι. π.Χ. Ίσως διέθετε και ένα ανατολικό όνομα, “Aphort” ή “Aphroi”. Παραφθαρμένο από τον χρόνο έγινε “Aphrodita”, που θύμιζε τον αφρό της θάλασσας, από τον οποίο σύμφωνα με τον θρύλο γεννήθηκε. Ίσως έτσι της αποδόθηκε το ελληνικό όνομα *Αφροδίτη*, όπως τεκμηριώνεται από αρχαιολογικές μαρτυρίες, γραπτές πηγές και από σύγχρονη επιστημονική έρευνα (Maier, Karageorghis, Pirenne-Delforge). Επομένως, δημιούργημα των εφευρετικών Ελλήνων ήταν πιθανώς και ο μύθος σχετικά με την γέννηση της θεάς από τον αφρό της θάλασσας, ενώ οι ρίζες της ήταν ανατολίτικες.

Η *Inanna - Ishtar* είχε μεταβεί στον Άδη θρηνούσα τον νεαρό θεό Dammouzi, η θεά της Κύπρου αντίστοιχα θρηνούσε τον Άδωνι, σε μια αλληγορική μεταφορά για τη γέννηση, τη ζωή, τους έρωτες και τον θάνατό του στην Κύπρο. Στο σύνολό της η μυθολογία που περιβάλλει την Αφροδίτη αντλεί στοιχεία από την κυπρο-ανατολική της καταγωγή. Προικισμένοι οι Έλληνες είχαν το χάρισμα να ωραιοποιούν και να δίνουν ανθρωποκεντρικό περιεχόμενο στους θεούς με τρόπο ευφάνταστο και να προσδίδουν ποιητική έκφραση στην πραγματικότητα. Το στοιχείο της γονιμότητας της ανατολικής θεάς αντικαταστάθηκε από την ομορφιά και τον έρωτα. Ίσως οι Έλληνες συνάντησαν στην Κύπρο τη θεά που αποκάλεσαν Αφροδίτη και να άλλαξαν τον χαρακτήρα της για να την εντάξουν στο δικό τους Πάνθεον (Clark, 1956).

Μια φοινικική επιγραφή αναφέρεται στη θεά *Αστάρτη* στην οποία ήταν αφιερωμένο ένα ιερό. Η θεά *Αστάρτη* από τις αρχές της πρώτης χιλιετίας ήταν η κατ' εξοχήν φοινικική θεά που απορρόφησε όλες τις άλλες ανατολικές θεότητες. Οι Ασσύριοι λάτρευαν τη θεά *Ishtar* και ίσως άσκησαν επίδραση στη θρησκεία των Κυπρίων, ενώ από τους Φοίνικες εισήχθη η τεχνική της κατασκευής ειδωλίων με καλούπι το οποίο επανέφερε τον τύπο της γυμνής θεάς που πιέζει τα στήθη της. Ειδώλια που κατασκευάστηκαν στην Αμαθούντα τον 6ο αι. π.Χ. παριστάνουν τη γυμνή *Αστάρτη* τονίζοντας την ηβική χώρα, να πιέζει τα στήθη της (Εικ. 13), στοιχείο της μορφής που μαρτυρά έντονη φοινικική επιρροή στη θρησκεία (Karageorghis, 2005).

Η έντονη ελληνική πολιτιστική επίδραση κατά τον 4ο αι. π.Χ. άλλαξε τη μορφή της με το κυπριακό ένδυμα που αντικαταστάθηκε από το ελληνικό “πέπλο” και “ιμάτιο” (Hermay, 1989). Η κυπριακή θεότητα εξελληνίσθηκε ολοκληρωτικά και ταυτίστηκε με την ελληνική *Αφροδίτη*, που δεν επονομαζόταν *Αφροδίτη* από τους Κυπρίους πριν τον 4ο αι. π.Χ. Για πρώτη φορά αναφέρεται με το όνομα αυτό σε αναθηματικές επιγραφές στο κυπριακό συλλαβάριο. Με την ενσωμάτωση της Κύπρου στον ελληνιστικό κόσμο αφιερώθηκαν ελληνιστικοί ναοί στην *Αφροδίτη*, όπως στην Πάφο και στην Αμαθούντα (Aupert, 1996). Το ιερό της Πάφου δημιουργήθηκε κατά τους πτολεμαϊκούς χρόνους στο οποίο αφιέρωσαν πολλά αγάλματα στη θεά, ενώ ακολούθησαν αγάλματά της στον υπόλοιπο ελληνικό κόσμο

(Maier and Karageorghis, 1984). Ένας τύπος ειδωλίου, αυτός με τα υψωμένα χέρια, φαίνεται ότι ήταν καθιερωμένος και εξέφραζε τη λατρεία της θεάς από τους Κυπρίους (11ος - 6ος αι. π.Χ.).

Ο Όμηρος (8ο π.Χ. αι.), αναφέρει την Αφροδίτη ως *Κύπριδα* και αλλού ως *Χρυσή Αφροδίτη*. Από τον αφρό της θάλασσας γεννήθηκε η Αφροδίτη, την οποία τα κύματα παρέσυραν πρώτα στα Κύθηρα και ύστερα στην Κύπρο. Ο λατρευτικός της χώρος (12ος π.Χ αι.) του οποίου τα κατάλοιπα σώζονται μέχρι σήμερα στην Παλαίπαφο (Κούκλια), ενώ άλλοι σημαντικοί χώροι λατρείας της θεάς είναι η Αμαθούντα και το Κίτιον. Στην Πάφο ο Αρκάς Αγαπήνωρ φαίνεται να υπήρξε ο ιδρυτής του ιερού της Αφροδίτης που ως τότε λατρευόταν με τρόπο ιδιόζοντα, ως ανεικονικό σύμβολο. Ένας αρχιερέας, πιθανώς ο βασιλιάς της πόλης, υπηρετούσε στον ναό μαζί με την ιέρεια και τη συντροφιά των ιερόδουλων. Και εδώ διατηρείται το φαινόμενο της ιερής πορνείας, ενώ και ο ιερός γάμος, συνήθεια/ιεροτελεστία δανεισμένη από την Εγγύς Ανατολή, συντελείται μεταξύ της ιέρειας και του βασιλιά (Καραγιώργη, 2005).

Η Αφροδίτη μεταμορφώνεται και μεταμορφώνει. Όταν στην Κύπρο, η Σμύρνα, μία από τις κόρες του Κινύρα, ήρθε σε ρήξη με την Αφροδίτη, αυτή την τιμώρησε αναγκάζοντάς την να ερωτευτεί τον πατέρα της. Ο πατέρας της την απειλούσε, και τότε η Αφροδίτη τη λύτρωσε μεταμορφώνοντάς την σε μυρτιά από την οποία γεννήθηκε ο Άδωνις.



Εικόνα 65

Ειδώλια της θεάς Αστάρτης στο Κίτιον. Αριστερά: Χάλκινο αγαλματίδιο που απεικονίζει την Αστάρτη γυμνή, 12ος π.Χ. αι. Δεξιά: Χάλκινο αγαλματίδιο θεού, 12ος π.Χ. αι.

Ειδώλια της Πάφου (3000 π.Χ.) μαρτυρούν την προσπάθεια των κατοίκων να δημιουργήσουν καλό κλίμα για την επίτευξη της γονιμότητας που είχαν ανάγκη την εποχή εκείνη. Ένα από αυτά παριστάνει σχηματοποιημένη γυναίκα με μακρύ λαιμό και στρογγυλό κεφάλι σε σχήμα φαλλού. Η υπερτονισμένη κοιλιά πιθανώς υποδηλώνει εγκυμοσύνη, ενώ το στήθος και η ηβική χώρα αποδίδονται με δύο χαραγμένα τρίγωνα τα οποία διχοτομεί μία κάθετος που περνάει ανάμεσά τους (Vagnetti, 1985).



Εικόνες 66

Αριστερά: Λίθινο ασβεστολιθικό ειδώλιο, 4ης χιλιετίας, Κυπριακό Μουσείο, Λευκωσία.

Δεξιά: Ειδώλιο από πικρόλιθο, τέλη 4ης χιλιετίας, Κυπριακό Μουσείο, Λευκωσία.



Εικόνα 67

*Αριστερά: Αμφορέας που απεικονίζει θρησκευτικές τελετουργίες (8ος π.Χ.αι.),
Κυπριακό Μουσείο, Λευκωσία.*

*Δεξιά: Αρχαϊκός αμφορέας που απεικονίζει σκηνές λατρείας για την ενθronισμένη θεά ή ιέρεια (8ος π.Χ.αι.),
Κυπριακό Μουσείο, Λευκωσία.*

Τα πολύ μικρά ειδώλια χρησιμοποιούντο για φυλαχτά, όπως προκύπτει και από ειδώλια τα οποία δεν έχουν καμία άλλη λεπτομέρεια παρά την απεικόνιση του ίδιου του ειδωλίου. Θεωρείται σχεδόν βέβαιο ότι η μορφή των ειδωλίων αυτών συμβολίζει τη γονιμότητα, αφού πολλά από αυτά απεικονίζουν γυναίκα την ώρα του τοκετού. Παρόμοιες απεικονίσεις παρατηρήθηκαν σε αρχαιότερες εικονογραφίες τόσο στην Κεντρική Ευρώπη, όσο και στην Εγγύς Ανατολή, όπως φαίνεται στη θεά καθισμένη πάνω σε τοίχο ιερού στο Çatal Hüyük της Ανατολής. Γενικότερα, το χαλκολιθικό εικονογραφικό υλικό συμβολίζει τη γονιμότητα και έτσι γεννιέται η εικασία ότι η *Μεγάλη θεά* τύγγανε καθολικής λατρείας.



Εικόνες 68

Αριστερά: Αρχαιότητες Παλαιπάφου. Το Ιερό της Αφροδίτης.

Δεξιά: Απεικόνιση της Αφροδίτης σε μωσαϊκό δάπεδο. Αρχαιολογικό Πάρκο Πάφου.

Η Κύπριδα θεά Αφροδίτη και το κυπριακό έθιμο του Κατακλυσμού

Οι αρχαίοι Κύπριοι γιόρταζαν την *Κύπριδα Θεά Αφροδίτη* και τον *Άδωνη* στην Πάφο και την Αμαθούντα, όπου υπήρχαν βωμοί της Αφροδίτης και του Άδωνη. Από εκεί έλκει τις ρίζες του το έθιμο του Κατακλυσμού, που συμβολικά ταυτίζεται με τη γιορτή του Αγίου Πνεύματος. Το τελετουργικό προς τιμή της θεάς συνοδευόταν από λουτρά καθαρισμού και άλλα δρώμενα.



Εικόνα 69

*Αφροδίτη των Σόλων, μαρμάρινο άγαλμα, περίπου 1ος αι. π.Χ., άγνωστου καλλιτέχνη.
Βρέθηκε το 1974. Κυπριακό Μουσείο, Λευκωσία.*

Η Αφροδίτη της Κύπρου, ή Αφροδίτη των Σόλων, αναπαρίσταται σε μαρμάρινο άγαλμα που χρονολογείται γύρω στον 1ο π.Χ. αιώνα. Μια γυμνή Αφροδίτη βρέθηκε στην ομώνυμη αρχαιολογική περιοχή των Σόλων της Κύπρου χωρίς χέρια και ακρωτηριασμένα τα κάτω άκρα (κάτω από τον αστράγαλο). Έργο άγνωστου καλλιτέχνη, αποτελεί ίσως το σπουδαιότερο από τα εκθέματα στο Κυπριακό Μουσείο στη Λευκωσία.

3. 4. Η Αφροδίτη στην κυκλαδική τέχνη

Η θέση της Αφροδίτης στον κυκλαδικό πολιτισμό και η εικονογραφία της παίρνουν μορφή και περιεχόμενο από τις δοξασίες των Κυκλαδιτών, από τη σχέση τους με το θεϊκό στοιχείο. Το σπουδαιότερο δημιούργημα του ανθρώπου θεωρείται ο Θεός του. Ομάδες ανθρώπων ή μεμονωμένα άτομα του προσδίδουν τα χαρακτηριστικά και τις προσλαμβάνουσες μέσω της εμπειρίας και των διεργασιών του νου, κάτι που είναι ανεξάρτητο και πέρα από την ύπαρξη ή την υπόσταση του ίδιου του Θεού. Έτσι pláθεται η εικόνα μέσω της κοσμοαντίληψης κάθε εποχής από την αφετηρία του ανθρώπινου πολιτισμού έως σήμερα με τις εκάστοτε παραλλαγές του.

Στην περίπτωση των κυκλαδικών ειδωλίων, που στην πλειοψηφία τους είναι γυναικείες αναπαραστάσεις, η μελέτη έδειξε ότι η σημερινή ερμηνεία που τους αποδίδεται πιθανώς να μην αφήνει να αναδειχτεί η πραγματική τους χρήση ως αντικείμενα. Η στάση είναι σημαντικό στοιχείο της μορφής και, συνεπώς, με δεδομένο ότι στα μουσεία εκτίθενται σε όρθια στάση όπως τα αγάλματα, ενώ στην πραγματικότητα ήταν πιθανότατα ξαπλωμένα ως ταφικά συνακόλουθα αντικείμενα, αυτό δυσχεραίνει την ερμηνεία τους (Τσιγαρίδα, 2002).

Ο σπουδαίος αρχαίος ελληνικός πολιτισμός υπήρξε ο πλέον ανθρωποκεντρικός. Οι αρχαίοι Έλληνες φαντάστηκαν, έπλασαν τους θεούς τους και τους λάτρεψαν «κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν», τους έδωσαν δηλαδή τη δική τους ανθρώπινη μορφή, αλλά τους φόρτωσαν και με τις αρετές και τα πάθη των ανθρώπων. Ο ελληνικός πολιτισμός χαρακτηρίζεται και από την ετερότητα, την έγνοια για τον διπλανό, τον απέναντι, τον ξένο, χώρεσε μέσα του το αχώρητο, τον Λόγο. Και πάντα με μέτρο τον άνθρωπο δημιούργησε το κάλλος, την ομορφιά και την αρμονία, όλα με βάση την κλίμακα/άνθρωπος (Σταμπολίδης, 2017). Από τα ευρήματα και τις γραφές προκύπτει η θεσμοθετημένη λατρεία θεοτήτων και η οργάνωση τελετουργικών στον

κυκλαδικό, τον μινωικό και τον μυκηναϊκό πολιτισμό. Στο επίκεντρο αυτών των πολιτισμών βρίσκεται η λατρεία μιας γυναικείας θεότητας της γονιμότητας (Σταμπολίδης, 2015).

Όπως στα νεολιθικά ειδώλια με τους τονισμένους γλουτούς και την έμφαση στην κοιλιακή χώρα, εκφράζεται το ανθρώπινο δέος μπροστά στην αναπαραγωγική διαδικασία με τη γυναικεία μορφή να εξακολουθεί να κυριαρχεί στο τελετουργικό, έτσι επαναλαμβάνεται και στον κυκλαδικό πολιτισμό της 3ης χιλιετίας π.Χ., αλλά με μια εντελώς διαφορετική αισθητική προσέγγιση. Τα κυκλαδικά μαρμάρινα ειδώλια χαρακτηρίζονται από έντονο θρησκευτικό περιεχόμενο. Οι φόρμες είναι απλές και αφηρημένες, ενώ οι καθαροί γεωμετρικοί όγκοι αναφέρονται κατά κανόνα σε γυμνές γυναικείες μορφές. Στα χαρακτηριστικά της μορφής είναι τα διπλωμένα χέρια κάτω από το στήθος και τα τυπικά ιδιαίτερα γνωρίσματα του φύλου τους, ενώ ενίοτε απεικονίζεται η κατάσταση εγκυμοσύνης.

Το εννοιολογικό περιεχόμενο που αντιστοιχεί στη μορφή των κυκλαδικών αυτών ειδωλίων δεν μπορεί να καταγραφεί με σαφήνεια παρά τις διεξοδικές μελέτες που έχουν πραγματοποιηθεί. Υποστηρίζεται η υπόθεση ότι αποτελούσαν πολύτιμα προσωπικά αντικείμενα, τονίζοντα την εξέχουσα κοινωνική θέση των νεκρών, κάτι που πηγάζει από το γεγονός ότι τα ειδώλια βρέθηκαν κυρίως σε τάφους. Ίσως πρόκειται για θεότητες, που συνοδεύουν τους νεκρούς στο ύστερο ταξίδι τους, ή ταυτίζονται με απεικονίσεις γυναικείων μορφών που υπηρετούν τους νεκρούς, κάτι αντίστοιχο με τις αιγυπτιακές ushabtis. Το πιο εντυπωσιακό στοιχείο της μορφής στα κυκλαδικά ειδώλια, ανεξάρτητα από το περιεχόμενό τους, είναι οι καθαρές γραμμές, που δικαιολογούν την ξεχωριστή τους θέση ως έργα της πρώιμης αιγαιακής τέχνης.

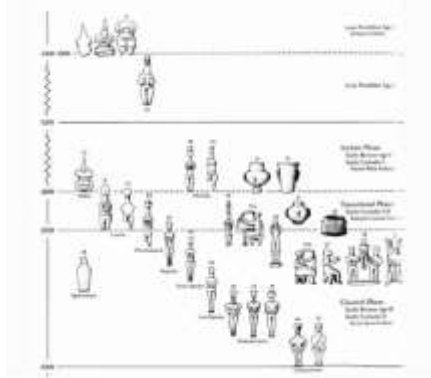
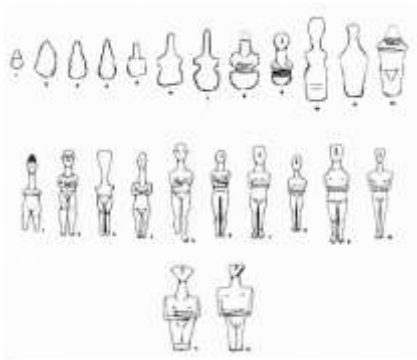


Εικόνες 70

1 και 2: Η Παχύσαρκη Κυρία (Σαλιάγκον). Νεολιθική περίοδος (4500 – 4000 π. Χ.)

3: Σχηματική μαρμάρινη καθιστή γυναικεία μορφή. Κυκλαδική τέχνη, π. 3000-2800 π.Χ. Στυλιζαρισμένο ειδώλιο. Μουσείο Barbier-Mueller/Studio Ferrazzini Bouchet. Οι ομορφιές των τεχνών στην αρχαιότητα.

Η κυκλαδίτικη θεά που προέκυψε από τη θάλασσα, ή που ήρθε από την Κύπρο, αντιπροσωπεύει μιαν αλήθεια, γιατί η γυμνή Αφροδίτη ήταν μια ανατολική έννοια, και όταν πρωτοεμφανίστηκε στην ελληνική τέχνη είχε σχήμα που προσδιόριζε με σαφήνεια την καταγωγή της. Απεικονίζεται και σε μορφή που αποτελεί τη λαβή ενός χάλκινου καθρέφτη, σχηματοποιημένη σε πολύ ευθεία απόδοση και λεπτή, όπως τα αιγυπτιακά έργα. Δεν παρατηρείται ο παραμικρός υπαινιγμός από το σύστημα καμπυλών, όπως θα έπρεπε να απεικονιστεί η κλασική Αφροδίτη.



Εικόνες 70.1

Τα πρώτα κυκλαδικά ειδώλια απεικόνισης γυμνού γυναικείου σώματος ανήκουν στην κατηγορία των παχύσαρκων απεικονίσεων, όπως η «*Παχύσαρκη Κυρία*» του Σαλιάγκου, που ίσως σχετίζεται με τις αντίστοιχες παχύσαρκες απεικονίσεις της Ανατολής, αφού συγγενεύουν τόσο χρονικά όσο και γεωγραφικά. Στη συνέχεια όμως, τα κυκλαδίτικα έργα διακρίνονται για την κομψή σχεδιαστική προσέγγιση, την αρμονία και την επιτυχημένη αφαίρεση.



Εικόνες 71

1. *Venus of Willendorf*, Αυστρία, 24000 π.Χ.
2. *Venus of Veliyevich*, Ρωσία, 16000 π.Χ., *Venusium Museum at Willendorf*, Αυστρία
3. Κυκλαδίτικο ειδώλιο τύπου Σπεδού, 2600 π.Χ.
4. Γυναικείο ειδώλιο παραλλαγής Δωκαθισμάτων. Προτοκυκλαδική ΙΙ - Φάση Σύρου, 2800 - 2300 π.Χ.

Το παλαιότερο αγαλματίδιο είναι ένα μαρμάρινο από τις Κυκλάδες που χρονολογείται στο 2600 π.Χ. Τα γλυπτά αυτά με το αινιγματικό τους περιεχόμενο χαρακτηρίζονται από καλλιτεχνική αρτιότητα που παρατηρείται στην κατασκευή τους, με την επιμελημένη γεωμετρία των σωμάτων. Δεν είναι γνωστός ο σκοπός της δημιουργίας τους, ωστόσο το γεγονός ότι βρέθηκαν σε τάφους δηλώνει ότι ίσως αντιπροσωπεύουν τους νεκρούς, αλλά κατά πάσα πιθανότητα συνδέονται με την έννοια της γονιμότητας. Οι μορφές απεικονίζουν γυμνές γυναίκες, κάποιες από τις οποίες παρουσιάζονται με τονισμένη κοιλιά που υποδηλώνει εγκυμοσύνη. Οι φιγούρες αυτές ήταν μια αποκάλυψη για καλλιτέχνες, όπως ο Picasso, όταν τις αντίκρυσαν στο Λούβρο και άσκησαν έντονη επιρροή στις Σχολές Τέχνης του Παρισιού.

Η παραλλαγή «Δωκαθισμάτων» πιστοποιεί την υψηλή ποιότητα της κυκλαδικής μαρμαροπλαστικής. Τηρείται αυστηρά η γεωμετρικότητα, ενώ με πολύ απλό και λιτό τρόπο αποδίδεται η επιθυμητή εκφραστικότητα που καθιστούν την κυκλαδική τέχνη μοναδική, ώστε να εμπνέει πολλούς καλλιτέχνες, όπως τον Modigliani, τον Brancusi, τον Archipenko κ.ά. Τα ειδώλια τύπου «Δωκαθισμάτων» έχουν ύψος 13-76 εκ. και απεικονίζουν όλα γυναικείες μορφές. Η μορφή τους χαρακτηρίζεται από την τριγωνική απόδοση της κεφαλής, ευρείς

τριγωνικούς ώμους, ευθύγραμμο, έως καλλίγραμμα σκέλη, το ηβικό τρίγωνο απεικονίζεται σχετικά μικρό και, γενικότερα, κυριαρχεί το τριγωνικό περίγραμμα. Υπάρχουν ωστόσο αντιρρήσεις περί αυτού από αρκετούς ερευνητές. Εκείνο που δεν αμφισβητείται είναι η έμφαση που δίνεται στα στοιχεία της γυναικείας φύσης (μαστοί, εφηβαίο) που δηλώνουν γονιμότητα, αναπαραγωγή ή μητρότητα. Υπάρχει έντονος προβληματισμός από τους ερευνητές τόσο ως προς τη σημασία τους όσο και ως προς τη χρήση τους. Επομένως, ελλείψει γραπτών μαρτυριών, μόνο τα αρχαιολογικά δεδομένα προσφέρουν υλικό για υποθέσεις.

Ως προς τη μορφή τους τα γυναικεία ειδώλια της κυκλαδικής τέχνης χαρακτηρίζονται από την ευθυτενή και όρθια στάση, γι' αυτό και επιδέχονται ερμηνείας απεικόνισης νεκρών, συνοδών τους, παλλακίδων ή υπηρετών τους αλλά και ως υποκατάστατα ανθρωποθυσιών. Με δεδομένο ότι στην κυκλαδική τέχνη κυριαρχεί κατά κανόνα η γυναικεία μορφή, θεωρείται λογικό να αποδίδεται θρησκευτικό περιεχόμενο στις εικονογραφίες τους. Για μια ακόμη φορά τα ειδώλια αποτελούν σύμβολα μιας μεγάλης *Μητέρας-Θεάς* που, όπως η ιστορική διαδρομή ορίζει, έχουν ως περιεχόμενο τη γονιμότητα, την αναγέννηση, αποτροπαϊκά στοιχεία, τη λατρεία. Υπάρχει ακόμη η ερμηνεία της λατρείας, ενώ κάποιοι αρνούνται τη θρησκευτική τους σημασία και υποστηρίζουν ότι πρόκειται για αντικείμενα που αντανακλούν κοινωνικές δραστηριότητες π.χ. ως ομοιώματα γυναικών σε ηλικία γάμου, ενώ έχει κατατεθεί και η άποψη ότι, ίσως, πρόκειται για κάτι πολύ απλό και πρακτικό, όπως π.χ. τα παιχνίδια.

Η κυρίαρχη άποψη εστιάζει στην εμφατική προβολή του στήθους και της ήβης, επομένως, προκρίνεται η έννοια της γονιμότητας. Την άποψη αυτή ενισχύει και ο παραλληλισμός με τα ειδώλια που απεικονίζονται με φουσκωμένες κοιλίες και οριζόντιες χαράξεις, κάτι που αναντίρρητα συμβολίζει κατάσταση λοχειάς.



Εικόνες 72

Αριστερά: Γυναικείο ειδώλιο – Πρωτοκυκλαδικής τέχνης.

Δεξιά: Μαρμάρινο γυναικείο ειδώλιο, ύψους 30.9 εκ., τύπου Σπεδού, Πρωτοκυκλαδικής II εποχής, Αρχαιολογικό Μουσείο Νάξου.

Είναι γνωστό ότι, πάντα σε άμεση σχέση, αποτελούσαν κεντρικό στοιχείο στις θρησκείες των πρώιμων κοινωνιών. Σύμφωνα με τα ιστορικά δεδομένα των πολιτισμών της Μεσογείου και της Εγγύς Ανατολής, όπου οι γονιμικές λατρείες σχετίζονται με γυναικείες θεότητες, γιατί να μη δεχτεί κανείς ότι αυτό θα μπορούσε να συνέβαινε και στις κοινωνίες των Κυκλάδων; Στην άποψη αυτή συνηγορεί και ο συντηρητισμός στην απεικόνιση όσο και η κατεστημένη τυπολογία τους, μια τυπολογία που κράτησε περισσότερο από πέντε αιώνες. Η μορφή τους χαρακτηρίζεται από τη στάση με τα χέρια διπλωμένα κάτω από το στήθος με εμφανή

αυτοσυγκράτηση, μια στάση γνώριμη από συγγενικούς τύπους ειδωλίων άλλων περιοχών, όπως της Συρίας, της Παλαιστίνης, της Κύπρου κ.ά. Πρόκειται για ένα συμβολικό τύπο θρησκευτικής εικονογραφίας, ενώ δεν αποκλείεται να αποτελεί τύπο εικονογραφικής στάσης δέησης. Η άποψη αυτή εξασθενεί, όμως, από το γεγονός ότι εκλείπουν παντελώς ανδρικά ειδώλια σ' αυτή την απεικόνιση. Επομένως, πειστικότερη φαίνεται η άποψη της γονιμικής λατρείας. Επιπλέον, ο εικονογραφικός αυτός τύπος και ο προαναφερθείς συμβολισμός των κυκλαδικών ειδωλίων δεν απαντά στα ερωτήματα:

Πώς εμπλέκονται οι γονιμικές αυτές ιδιότητες με τις ταφικές τελετές; Πώς εξηγείται η ύπαρξη ειδωλίων σε οικισμούς και περιοχές μη-ταφικές π.χ. στην Κέρο; Αλλά και ποια η σημασία της χρωστικής ύλης ως διακόσμηση σε μεγάλο αριθμό ειδωλίων;

Η δυνητική απάντηση θα ήταν σύμφωνη με τη θρησκευτική ιδιότητα των ειδωλίων, των όρθιων τουλάχιστον γυναικείων μορφών, που παραμένουν αναλλοίωτα σε μορφή και ύψος για τόσους αιώνες. Γεγονός είναι ότι τα γυναικεία ειδώλια της κυκλαδικής τέχνης, όπως εξάλλου και τα προγενέστερα, κρύβουν ένα μυστήριο. Η επιστημονική κοινότητα χρεώνεται να αποδείξει το πολυσύνθετο φαινόμενο της λατρευτικής τους δράσης και της πολυεπίπεδης ερμηνείας τους. Η μορφή των κυκλαδίτικων ειδωλίων, όπως αυτών του τύπου Σπεδού, χαρακτηρίζεται από αυστηρή συμμετρία, το κεφάλι που κλίνει προς τα πίσω είναι λυρόσχημο με πλατιά και μακρυνά μύτη που εκτείνεται χαμηλά στο πρόσωπο. Οι ώμοι αποδίδονται φαρδείς και λίγο κυρτοί, ενώ τα χέρια είναι σταυρωμένα. Τα δάκτυλα των χεριών δεν απεικονίζονται, σε αντίθεση με των ποδιών που είναι αρκετά φυσιοκρατικά. Η κοιλιακή χώρα εμφανίζεται διογκωμένη, ως ένδειξη πιθανής εγκυμοσύνης, το δε ηβικό τρίγωνο είναι μεγάλο και διχοτομείται από τη συμβολή των σκελών.

Η απόδοση της ανθρώπινης μορφής

Η κυκλαδική μαρμαρογλυπτική φημίζεται για την κομψότητα της, ενώ η εικονογραφία του γυμνού γυναικείου σώματος που απεικονίζουν τα ειδώλιά της ξεχωρίζει ως η σημαντικότερη δημιουργία των καλλιτεχνών της εποχής εκείνης. Η μορφή της *Αφροδίτης των Κυκλάδων* - έτσι θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η εικονογραφία των γυμνών της - παρουσιάζεται με διπλωμένα χέρια λίγο πάνω από την κοιλιά, με πάντα το αριστερό πάνω από το δεξί και τα γόνατα ελαφρώς λυγισμένα. Το κεφάλι απεικονίζεται με κλίση ελαφρώς προς τα πίσω. Πρόκειται για τον τύπο που ονομάστηκε «κανονικός», αφού αποτελεί τον πλέον διαδεδομένο τύπο ειδωλίων της Πρωτοκυκλαδικής ΙΙΙ (2800 - 2300 π.Χ.). Το ύψος των ειδωλίων αυτού του τύπου δεν ξεπερνά τα 40 εκατοστά.

Πρώιμα ειδώλια που δεν παρουσιάζουν επαρκώς τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά, αποκαλούνται «προ-κανονικά». Στον τύπο “*Πλαστηρά*” η ανθρώπινη μορφή αποδίδεται έντονα φυσιοκρατικά, ενώ στον τύπο του “*Λούρου*” σχηματοποιημένα. «*Μετα-κανονικά*» ονομάζονται μια σειρά ύστερων ειδωλίων όπου ο εκφυλισμός των χαρακτηριστικών αυστηρών συμβάσεων της Πρωτοκυκλαδικής Ι είναι εμφανής.

Στα «*βιολόσχημα*» ειδώλια (15-20 εκ.) της Πρωτοκυκλαδικής Ι, η γυναικεία μορφή αποδίδεται με τρόπο ιδιαίτερα σχηματικό (σε σχήμα βιολιού), ενώ στην Πρωτοκυκλαδική ΙΙΙ περίοδο η μορφή αποδίδεται σχηματικά με διαφορετικό όμως σχήμα.



Εικόνες 73

1: Πρωτοκυκλαδική I – Φάση πηλού (3200 π. Χ. – 2800 π. Χ.). Υλικό: Μάρμαρο. – Ύψος: 9.8 εκ.
Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης.

2: Βιολόσχημα ειδώλια, Κυκλαδική τέχνη. 3: Χρωματισμένο κυκλαδίτικο ειδώλιο.

Τα βιολόσχημα ειδώλια αποτελούν εξέλιξη των όμοιων βιολοειδών μορφών της Νεότερης Νεολιθικής περιόδου (5300-3200 π.Χ.), χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερη λεπτότητα με μακρύ ραβδόσχημο στέλεχος που απεικονίζει το κεφάλι και τον λαιμό, ενώ η «μέση» του σώματος αποδίδεται με δύο πλατιές εγκοπές. Στη μορφή τους κυριαρχεί το εγχάρακτο ηβικό τρίγωνο, σπανιότερα δε και ανάγλυφοι μαστοί, κάτι που τονίζει τη γυναικεία μορφή. Εγχάρακτες σχεδιαστικές προσεγγίσεις δεν παρατηρούνται μόνο στην περιοχή του ηβικού τριγώνου αλλά και στις πτυχώσεις της μέσης. Μεταγενέστερες απεικονίσεις με πτυχώσεις σε φυσιολογικά ειδώλια θεωρείται ότι πιθανώς υποδηλώνουν γυναίκα σε κατάσταση λοχείας.

Η χρήση του χρώματος

Όπως αναφέρθηκε, το χρώμα έδωσε στην κυκλαδίτικη τέχνη (Εικ. 73.2) αυτό που έλειπε από τις προϊστορικές εικονογραφίες. Το μελανό ή βαθυγάλαζο χρώμα χρησιμοποιήθηκε για την απόδοση των ματιών, των φρυδιών και των μαλλιών, ή της κόμμωσης, όπως π.χ. στην περίφημη “Παριζιάνα”. Με τον ίδιο τρόπο τονιζόταν χρωματικά και η ηβική χώρα, το γνωστό τρίγωνο. Το κόκκινο χρησιμοποιήθηκε για να τονίσει τις εγχάρακτες λεπτομέρειες, δάκτυλα χεριών κ.λπ., ενώ η χρήση του χρώματος προοριζόταν για να απεικονίζει και διάφορα κοσμήματα πάνω στα ειδώλια.

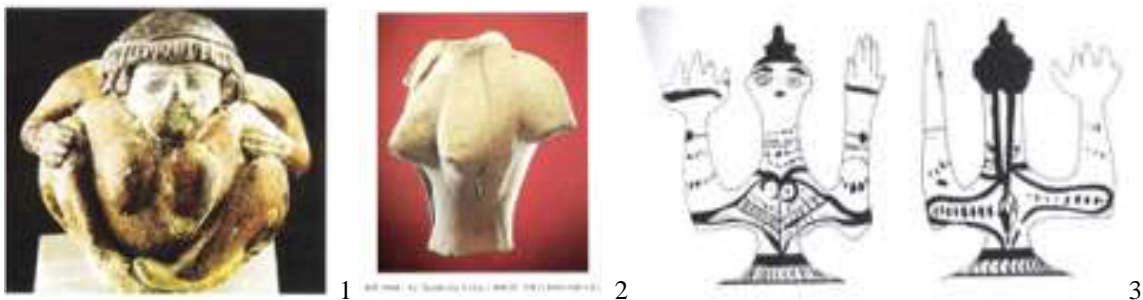
Πολλές ερμηνείες εκφράστηκαν σχετικά με τη μορφή και τα αφαιρετικά χρωματικά μοτίβα της κυκλαδικής τέχνης. Μερίδα ερευνητών θεωρεί ότι πρόκειται για στοιχεία καλλωπισμού ή απλή χρήση χρωματισμού που εξυπηρετούσαν συγκεκριμένες τελετές. Άλλοι πιστεύουν ότι πρόκειται για σύμβολα κύρους διακεκριμένων προσώπων στην ιεράρχηση της κοινωνίας. Κάποιοι θεωρούν ότι τα χρώματα αποδίδουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της μορφής που απεικονίζεται ή συμβολίζουν την ομαδοποίηση μιας συλλογικής ταυτότητας

3. 5. Η Αφροδίτη ως Αστάρτη στη Μινωική Κρήτη

Σχετικά με την Αστάρτη και την αποκρυπτογράφηση του κειμένου του Δίσκου της Φαιστού ο Βρετανός καθηγητής στο ΤΕΙ Χανίων, Gareth Owens, σε συνέντευξή του στο iefhmerida.gr είχε δηλώσει ότι η μία πλευρά του δίσκου αναφέρεται σε μια μητέρα θεά και η άλλη είναι αφιερωμένη στην Αστάρτη. Ο ίδιος αναφέρθηκε στη σημασία της μητρότητας και του φωτός, εστίασε στον συμβολισμό του δίσκου της Φαιστού, σημειώνοντας ότι η Αστάρτη σχετίζεται με τη μητρότητα, το κέντρο του σύμπαντος, τον δημιουργό, ελλείπει του οποίου δεν θα υπήρχαμε.

Παρότι τα αρχαιολογικά δεδομένα για την Παλαιολιθική Εποχή είναι ελάχιστα, αναμφισβήτητα οι καταβολές της απεικόνισης του ανθρώπου στην Τέχνη ανάγονται στην εποχή εκείνη. Κατά τη Νεολιθική Εποχή τα αρχαιολογικά ευρήματα είναι αριθμητικά πλουσιότερα, ενώ κατά την Εποχή του Χαλκού είναι ακόμα περισσότερα καθώς και στην Ύστερη, όταν η Κρήτη βρίσκεται στο απόγειο της ακμής της και τα μινωικά πλοία κυριαρχούν στην ανατολική Μεσόγειο. Οι Μινωίτες δημιουργούν ένα πλέγμα επαφών με τους λαούς της Εγγύς Ανατολής, της Αιγύπτου, των Κυκλάδων και της Ηπειρωτικής Ελλάδας. Οι πολιτισμικές επιδράσεις είναι αμφίδρομες, η τέχνη αφήνει τα ίχνη της, η γυναικεία μορφή απεικονίζεται συχνά και κυριαρχεί στα εικονιστικά θέματα της Μινωικής τέχνης. Γιατί όμως η γυναικεία μορφή κυριαρχεί στον συγκεκριμένο χώρο, τη συγκεκριμένη προϊστορική εποχή; Πρόκειται για ένα θέμα έντονου ενδιαφέροντος στον αιγαιακό χώρο και ειδικότερα στη μινωική κοινωνία. Σύμφωνα με τον Βρετανό καθηγητή Evans, πρόκειται για τον καλύτερο από πολλούς σύγχρονους του πολιτισμούς (Evans, 1999), ενώ όπως αναφέρει ο Frazer (2012), στη Μινωική Κρήτη κυριαρχεί κάποια μορφή μητριαρχίας, αφού είναι πολύ συνηθισμένη η απεικόνιση γυναικείων μορφών, ενώ και στις προϊστορικές κοινωνίες κυριαρχεί μια γυναικεία μορφή/θεότητα, μια *Μητέρα/θεά*.

Η εικονογραφία της θεάς στην Κρήτη κατά τη διάρκεια του μινωικού πολιτισμού (αρχές 3ης χιλιετίας) παρουσιάζεται πιο σύνθετη και με ευδιάκριτα στοιχεία θεσμοθετημένης λατρείας. Τα μινωικά ανάκτορα, όπως στη συνέχεια και τα μυκηναϊκά, διοργάνωναν και τελετουργικά της επίσημης θρησκείας, όπως προκύπτει από σχετικές μαρτυρίες της Γραμμικής Β. Πολλά πήλινα ειδώλια, όπως οι *θεές των όφρων* από επισμαλτωμένο πηλό ήταν αφιερωμένα στη θεά-Μητέρα.



Εικόνες 74

- 1: Στεατοπυγική μορφή, Φαιστός (2000 π.Χ.). 2: Αγία Τριάδα (1600-1500 π.Χ.).
3: Ιερό Διπλών Πελέκεων, Κνωσός (περ. 1350 π.Χ.).



Εικόνες 75

- 1: Ομοίωμα Ιερού Αρχάνες. 2: Ανάγλυφη τοιχογραφία από την Ψείρα, Νεοανακτορική Εποχή.
3: «Κυανές Κυρίες» Κνωσός.

Δεν είναι γνωστά τα χαρακτηριστικά των μινωικών θεοτήτων, αλλά η εικονογραφία παρουσιάζει την Αφροδίτη ως θεά της φύσης και της γονιμότητας. Στα ανάκτορα της Φαιστού η γυναικεία απεικόνιση υπακούει στη στεατοπυγική μορφή και αποδίδεται καθιστή με διπλωμένα πόδια σε σχήμα κυκλικό και φουσκωμένο σώμα με υπερμεγέθη στήθη, ενώ αντίθετα τα άκρα αποδίδονται ατροφικά, όπως απεικονίζονται στις έγκυες γυναίκες.

Το περίφημο ειδώλιο της *Θεάς των Όρεων* απεικονίζει μια γυμνή γυναικεία φιγούρα, μια θεά ή μια ιέρεια. Σχεδιαστική αρτιότητα αλλά και λεπτομέρειες διακρίνουν την εικονογραφία της *Θεάς των Όρεων*, λεπτομέρειες στη μορφή, τόσο στο ένδυμα όσο και στα τυλιγμένα με φίδια χέρια της. Ο καλλιτέχνης δίνει στη μορφή πνευματικότητα, όπως απεικονίζεται με την έντονη έκφραση των ματιών και των χρωμάτων του προσώπου. Η μορφή σ' αυτόν τον τύπο της θεάς φανερώνει τον θεϊκό χαρακτήρα, την επίγεια, ουράνια και θαλάσσια κυριαρχία της, ενώ τα φίδια πιστοποιούν τη χθόνια υπόσταση της *Μητέρας Θεάς* και τα γυμνά της στήθη τη γυναικεία γονιμότητα.

Το σώμα της είναι άψυχο, χωρίς πλαστικότητα, ενώ η μορφή της εμπλουτίζεται με καλοσχεδιασμένα ενδύματα, μακρόστενη κυλινδρική φούστα και διακοσμημένη κεντητή ποδιά, ζώνη που της δίνει φινέτσα, τονίζει τη στενή της μέση, ενώ το μπούστο ανοιχτό μπροστά, αποκαλύπτει το πλούσιο στήθος της. Στην καλλίγραμμη φιδίσια μέση της προστίθενται τα φίδια που κρατάει στα απλωμένα χέρια της, τα οποία μοιάζουν να ελίσσονται, να αιωρούνται, ενώ το μικρό αιλουροειδές στο κεφάλι της επικυρώνει την κυριαρχία της πάνω στην άγρια φύση. Τα ανυψωμένα χέρια ίσως συμβολίζουν χειρονομία ευλογίας, χαιρετισμού, ή δέησης και συνηγορούν για τον θεϊκό χαρακτήρα της μορφής (Μανδαλάκη, 2017).

Σε άλλες παραλλαγές η χθόνια υπόστασή της ως Μητέρα Θεά αποδίδεται με διάτρητα στήθη, μια αναφορά στη χρήση τους ως ρυτά για υγρές προσφορές. Στη Μύρτο, όπως φαίνεται να δηλώνει ένα ανάγλυφο βάζο που βρέθηκε ύστερα από ανασκαφικές έρευνες, λατρευόταν μια γυναικεία θεότητα, η αποκαλούμενη *Θεά της Μύρτου*, με χαρακτηριστικά της μορφής συγγενικά προς αυτά της θεότητας για σπονδές, όπως αυτής του *Μόχλου*. Η μορφή παρουσιάζει μεγάλη δυσαναλογία, το σώμα αποδίδεται ευρύ με στήθος υπερβολικά μικρό, ιδιαίτερα μακρύ λαιμό, μικρό κεφάλι και χέρια σωληνοειδή με τα οποία κρατά ένα μικρό αγγείο, πιθανός συμβολισμός ενός μωρού (Eco, 2018).



Εικόνες 76

Αριστερά: Πήλινο αγγείο με μορφή γυναικείας θεάς, 2500-2300 π.Χ, Αρχαιολ. Μουσείο . Αγ. Νικολάου,

Ύψος: 0,215 μ., Διάμετρος βάσης: 0,155 μ., Ελάχιστη διάμετρος βάσης: 0,095 μ.

Δεξιά: πήλινο αγγείο με μορφή θεάς, 2500-2300 π.Χ. Αρχαιολ. Μουσείο Αγ. Νικολάου, Ύψος: 0,215μ. Διάμετρος βάσης: 0,155 μ. Ελάχιστη διάμετρος βάσης: 0,095 μ.

Η εικονογραφία μιας κομψής γυναίκας αποδίδεται σε δύο αγαλματίδια από φαγεντιανή και υαλόμαζα που κοσμούν ένα σύμπλεγμα μικρών χώρων συνδεδεμένων με την Αίθουσα του Θρόνου. Τα αγαλματίδια αυτά απεικονίζουν τη *θεά των Όφρων*, που σύμφωνα με τον Evans βρίσκονταν στην αίθουσα ακροάσεων του βασιλιά, που σήμερα θεωρείται ως ο κατ' εξοχήν χώρος όπου εξυμνείται η εμφάνιση μιας θεότητας, η οποία μάλλον κατέχει κεντρικό ρόλο στη μινωική θρησκεία (Eco, 2018).



Εικόνες 77

Αριστερά: “Η Μεγάλη θεά των Όφρων” (περ. 1600 π.Χ.), ύψος 34,2 εκ., Κνωσός, Αρχαιολογικό Μουσείο.

Δεξιά: Η μορφή της Μεγάλης θεάς των Όφρων με τη λεπτή μέση εξακολουθεί να διατηρείται μέχρι σήμερα.

Ίσως δεν κρίνεται άσκοπη η αντιπαραβολή της μορφής μιας σημερινής νέφης με τη *Μεγάλη θεά των Όφρων* που, στολισμένη και με τα χέρια υψωμένα, συμβολίζει τη γονιμότητα, τη ζωή, τη χαρά. Θεά των ζώντων, της γέννησης και της γένεσης, του πολιτισμού, του πνεύματος, της ελευθερίας. Η μορφή της με τα υψωμένα χέρια και την ανάλαφρη στάση της αυτό το περιεχόμενο της προσδίδουν. Η θεά συμβολίζει κυρίως το μυστήριο της γέννησης, του θανάτου, αλλά και της ανανέωσης της ζωής τόσο του ανθρώπου όσο και ολόκληρης της συμπαντικής ζωής. Ως δωρήτρια ζωής είναι πλούσια σε συμβολισμούς: της γονιμότητας, της παρθενογένεσης (αυτο-αναγέννησης), μοναδική πηγή ζωής που αντλεί τη δύναμή της από τις πηγές, τα πηγάδια, τον ήλιο, το φεγγάρι.



Εικόνα 78

Αριστερά: Γυναικεία ειδώλια του τύπου θεάς με υψωμένα χέρια, ύψους: 57,9 εκ. (μεσαίο), (1200-1100 π.Χ.).

Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου.

Δεξιά: “Γονατιστή γυναίκα”, μπρούτζινο γλυπτό (43,2 X 19,7 εκ.), 2ο μισό 11ου μ.Χ. αι., Ταϊλάνδη.

Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης. Ν. Υόρκη.

Συγγενική εικονογραφική απόδοση απαντάται σε όλη την υφήλιο και για αρκετές χιλιετίες, όπως στην περιοχή της Ινδονησίας κατά το διάστημα 11ος - 14ος αι. μ.Χ (Εικ. 78.2.). Στο Angkor, πρωτεύουσα των Χμερ, ένα ημίγυμνο γυναικείο γλυπτό, μια ημίγυμνη Αφροδίτη,

πιθανότατα κάποια βασίλισσα των Χμερ με υψωμένα τα χέρια σε θέση δέησης προς τη θεότητα της επαναλαμβάνει την ίδια προϊστορική εικονογραφία.

Η εικονογραφία αυτού του τύπου της θεάς αναπτύσσεται κατά την πρώιμη Μυκηναϊκή Εποχή ως την Αρχαϊκή. Στην απεικόνιση της μινωικής θεάς της μετανακτορικής εποχής με τα χέρια υψωμένα δίνεται έμφαση στη μορφή με το επιμελημένο πλάσιμο του προσώπου και την έντονη-καθαρή απόδοση των χαρακτηριστικών (Αλεξίου, 1958). Το διάδημα στο κεφάλι που είναι διακοσμημένο με τρία άνθη παπαρούνας, σύμφωνα με τις συμβάσεις της εποχής, αποτελεί σύμβολο υγείας και ευφορίας. Το πήλινο ειδώλιο προσέφερε πολλά στην έρευνα για τα λατρευτικά μυστήρια των Μινωιτών, αφού η αποκρυπτογράφηση των συμβολισμών στον πολιτισμό των Μινωιτών δεν είναι απλή υπόθεση, καθώς οι γραπτές μαρτυρίες είναι ελάχιστες.

Κατά μία εκδοχή οι θεές με τα υψωμένα χέρια συνδέονται με την παρακμή των Μινωιτών, όταν εξασθένησε η θαλασσοκρατορία τους. Η εικονογραφία της θεάς αυτής της μορφής παρέμεινε σταθερή τόσο στην ακμή τους όσο και στην παρακμή τους, είναι η λατρεία της *Μεγάλης θεάς* με τα χέρια σε στάση ικεσίας. Τα πήλινα προσαρτήματα στο κεφάλι της και τα χέρια τονίζουν την ιδιότητά της ως προστάτιδας θεάς του ήλιου, του ουρανού, του αέρα, της γης. Το σώμα της στέκει ηγεμονικό, τα στήθη αποκαλύπτονται με τρόπο προκλητικό, τα τυλιγμένα στα χέρια της φίδια είναι σύμβολο φαλλικό και τα απλώνει με μια δεσποτική χειρονομία (Smith, 1985).

Τα σύμβολα, το σύνταγμα των σημείων, γράφουν ένα κυκλικό και όχι γραμμικό μυθικό χρονικό. Η δε αποτύπωσή τους στην τέχνη αποδίδεται με τη δυναμική της κίνησης, με τις περιστρεφόμενες και συστρεφόμενες σπείρες, τα τυλιγμένα και συσπειρωμένα φίδια, τους κύκλους, τις ημισέληνους, τα κέρατα, τους σπόρους και τους βλαστούς. Το φίδι δεν ήταν ένα πλάσμα κακό, αλλά καλοπροαίρετο ζώο, σύμβολο της ενέργειας και της αναγέννησης της ζωής. Μα και τα χρώματα είχαν διαφορετικό συμβολισμό, στο ινδοευρωπαϊκό σύστημα το μαύρο δεν σχετιζόταν με τον κάτω κόσμο, αλλά συμβόλιζε τη γονιμότητα, το χρώμα των υγρών σπηλαίων, του διάχυτου πλούσιου χρώματος που πήγαζε από τη μήτρα της θεάς, από όπου και η ζωή αρχίζει... (Gimbutas, 2001).

Η κατανόηση της θηλυκής έκφανσης του θείου μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο μέσω της φυσικής οδού, με τη σκληρότητα ή την τρυφερότητα σε τέτοιο βαθμό που να ατενίζουν την πολυπλοκότητα των δογμάτων που συνθέτουν τη μορφή της. Ο Dalí προσπάθησε να περπατήσει αυτόν τον δρόμο, να αποκαλύψει κάποια μυστικά του. Η μορφή της θεάς Μητέρας της δίνει το περιεχόμενο της παρθενογένεσης, της ανάδυσης του θηλυκού από το σώμα της γυναίκας με σκοπό την τέλεση του μυστηρίου. Την προσεγγίζουν, τη χειροκροτούν, αλλά το πρόσωπο δεν αποκαλύπτεται. - Είναι η ορχήστρα που θα παίξει το τραγούδι της παρθενογένεσης, τη γέννηση του Υιού του ανθρώπου; Είναι της Ανάστασης, αυτού του κύκλου που ζωγραφίζει το πορτραίτο της ζωής; - **Είναι ένας Δούρειος ίππος που ελευθερώνει τις δυνάμεις του που επιβάλλουν τον ρυθμό τους.**

Στη σφραγιδογλυφία και τις μινωικές τοιχογραφίες οι απεικονίσεις θεοτήτων και λατρευτικών δρώμενων είναι πολύ συνηθισμένες, ενώ οι θεϊκές μορφές κατά κανόνα ακολουθούν τις ανθρώπινες. Ο πλέον διαδεδομένος εικονογραφικός τύπος είναι αυτός της καθήμενης θεότητας, που δέχεται προσφορές. Τέτοιες απεικονίσεις συναντώνται στις Κυκλάδες και στη Μυκηναϊκή Ελλάδα (Υστερη Εποχή του Χαλκού, 1600-1200 π.Χ.). Οι λατρευτικές προσφορές προς τη θεά είναι αγγεία πόσεως (σε μινωικά σφραγίσματα) και ένα

χρυσό δαχτυλίδι από την Τίρυνθα στο οποίο απεικονίζεται πομπή δαιμόνων αιγυπτιακής έμπνευσης (Ta-u-rt).



Εικόνες 79

*Τοιχογραφία με καθιστή θεά και πιθήκους που προσφέρουν κρόκο. Ακρωτήρι. Θήρα. 1600-1500 π.Χ.
Γυναικεία μορφή και “έναστρος ουρανόσ” από την Οικία των Γυναικών”, τοιχογραφία, Ακρωτήρι Θήρας.*

Στο μινωικό πάνθεον οι θεοί συνηθίζεται να απεικονίζονται σε σφραγίδες ως «Πότνιοι Θηρών», ως δαμαστές της άγριας φύσης. Σύμφωνα με εικονογραφικές αναφορές στη μινωική θεολογική αντίληψη η θεότητα φαίνεται να κατέρχεται από τον ουρανό, όπως δηλώνεται από προσευχές, επικλήσεις και τελετουργικούς χορούς που είχαν σκοπό να την προσκαλέσουν από ψηλά. Πουλιά και μυθολογικά πλάσματα τη συνόδευαν στη μετάβασή της προς τη γη. Σφραγιδόλιθοι και δαχτυλίδια την απεικονίζουν σε αυτή τη μορφή.

Σχετική είναι η μικρογραφική τοιχογραφία «του Ιερού Άλσους και του Χορού» στο ανάκτορο της Κνωσού και η τοιχογραφία της «Πομπής». Παρόμοια τοιχογραφία στο Ακρωτήρι, πιθανώς υποδεικνύει ανάλογα τελετουργικά στις Κυκλάδες με τις έντονες μινωικές επιρροές κατά τη διάρκεια του 2ου μισού της 2ης χιλιετίας π.Χ., αλλά και στην Κέα. Σύμφωνα με τον καθηγητή αρχαιολογίας Ιωάννη Σακελλαράκη, οι μορφές αυτές ερμηνεύουν την κουλτούρα των Κρητών και συμβολίζουν την αναγέννηση της *Μεγάλης Μητέρας* της γονιμότητας, της ζωοδότριας δύναμης.



Εικόνες 80

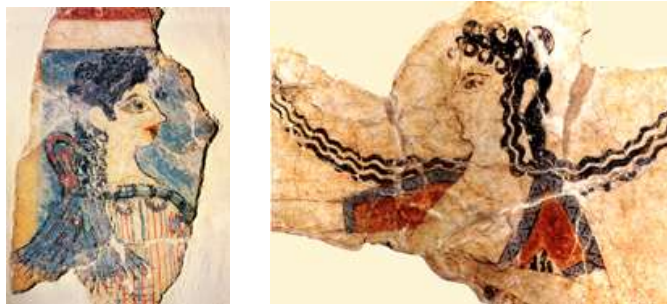
*Αριστερά: Χρυσό δαχτυλίδι με λατρευτική σκηνή. Η εμφάνιση της θεάς εκδηλώνεται με τη μορφή αιωρούμενου ειδώλου στο βάθος. Κνωσός. 1500-1450 π.Χ. (Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου)
Δεξιά: Ο Δίσκος της Φαιστού και η αναφορά σε ύμνο στην Αφροδίτη*

Ωστόσο, πολύ νωρίτερα, στη Μινωική εποχή, η θεά - προφανώς θεά του έρωτα - υμνείται και πάλι στον Δίσκο της Φαιστού. Στην προκειμένη περίπτωση αποτελεί το πρόσωπο-κλειδί που ξεκλειδώνει και ερμηνεύει το μεγάλο μυστήριο του Δίσκου της Φαιστού. Ο Owens, που ερευνά το μυστήριο του Δίσκου, αναφέρει ότι ο Δίσκος της Φαιστού αποτελεί ένα «ποιητικό ευαγγέλιο της μινωικής εποχής». Η δήλωσή του αυτή πηγάζει από την αποκρυπτογράφηση πάνω από το 50 % του περιεχομένου του και την ανάγνωσή του. Συνεχίζοντας αναφέρει ότι «δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι πρόκειται για θρησκευτικό κείμενο, κάτι που προκύπτει από

τη σύγκρισή του με άλλες θρησκευτικές λέξεις που συναντώνται σε επιγραφές στα ιερά βουνά της Κρήτης».

Ο Owens σημειώνει ότι υπάρχουν λέξεις ακριβώς ίδιες». Ο ίδιος και οι συνεργάτες του θεωρούν ότι «ο Δίσκος της Φαιστού είναι ένας ύμνος προς την θεά του έρωτα Αστάρτη, αφού ίδιες λέξεις σαν αυτές του δίσκου βρίσκονται και σε μινωικά τάματα, που δηλώνουν προσευχή κάποιου ανθρώπου που αντιμετωπίζει δυσκολίες, σε θέματα υγείας ή άλλα σοβαρά προβλήματα. Η πρώτη λέξη στον Δίσκο της Φαιστού σημαίνει «φωτεινή θεότητα». Ο Owens υποστηρίζει ότι η μία πλευρά του δίσκου αφιερώνεται στην έγκυο θεά, ενώ η άλλη στη Μινωική Αστάρτη. Επιβεβαιώνει ότι η διαδρομή της θεάς έχει αφετηρία τη Μεσοποταμία και από εκεί πραγματοποιήθηκε η μετάβαση στην Κύπρο, όπου έγινε Αφροδίτη. Θεωρεί ότι η Αστάρτη συμβολίζει τη μητέρα, τη δημιουργία, και κατέχει το κέντρο του σύμπαντος, αφού η μητέρα είναι δημιουργία, και χωρίς αυτή δεν υπάρχουμε (Η Αστάρτη «ξεκλειδώνει» το μυστήριο του Δίσκου της Φαιστού, 2015).

Τοιχογραφίες: "Παριζιάνα" και «Χορεύτρια»



Εικόνες 81

Αριστερά: "Η Παριζιάνα" (περ. 1500–1450 π.Χ.), τμήμα τοιχογραφίας, Ηράκλειο, Αρχαιολογικό Μουσείο.
Δεξιά: «Χορεύτρια» (περ. 1400-1350), Κνωσός.

«Παριζιάνα» ονομάστηκε από τον Βρετανό καθηγητή Arthur Evans η μορφή νεαρής γυναίκας σε τμήμα τοιχογραφίας της μινωικής εποχής. Μια Αφροδίτη «Παριζιάνα» με μορφή εντυπωσιακή, μια γυναίκα που φοράει σάλι με κρόσσια, σαρκώδη χείλη και βαμμένα²³⁴, έντονη χαρακτηριστική μύτη, με σγουρά μαλλιά και ένα τσουλούφι να πέφτει με επιμελημένη «αφέλεια» στο πρόσωπο, μεταφέρει τα ιδεώδη του γυναικείου κάλλους, μιας κοινωνίας της οποίας το ιδεολογικό σύστημα περιστρέφεται γύρω από την ιδέα της αριστοκρατίας (Eco, 2018). Με φυσιοκρατική τεχνοτροπία στην προκειμένη περίπτωση, η μινωική τέχνη εκφράζει τη ζωντάνια και τη φρεσκάδα στο πρόσωπο της γυναίκας. Με λεπτομέρεια απεικονίζονται στοιχεία της μορφής, όπως το πλούσιο ιερατικό ένδυμα το οποίο μάλιστα φέρει και τον ιερό κόμβο στην πλάτη. Η προσωποποίηση της φυσικής αρμονίας και κίνησης ερμηνεύονται με

²³⁴ Μέρος του έργου αποτελείται από σύγχρονες παρεμβάσεις κατά παραγγελία του ίδιου του Evans, ο οποίος ανέθεσε στον Ελβετό καλλιτέχνη Emile Gillieron (1850-1924) και τον Ολλανδό Piet de Jong (1887-1967), υπεύθυνο της αποκατάστασης, να προβούν σε συμπληρωματικές εργασίες, ώστε να ζαναδώσουν ζωή στις εικόνες. Ίσως, οι παρεμβάσεις αυτές έδωσαν στην τοιχογραφία μια αισθητική που προσομοιάζει στο Art Nuveau. Πιθανώς γι' αυτό μία από τις διασημότερες εικόνες της Κνωσού, μια γυναίκα, βαφτίστηκε εκ νέου **Παριζιάνα**, όπως ακριβώς το μνημειώδες άγαλμα που κοσμούσε την είσοδο της Παγκόσμιας Έκθεσης του 1900 και θεωρήθηκε το σύμβολο του παριζιάνικου σικ (Umberto Eco, 2018, Αρχαία Ελλάδα, Τέχνες και Λογοτεχνία, σελ. 32, Αθήνα, Άλτερ Έγκο).

τρόπο εντυπωσιακό. Η εικονογραφία της *Αφροδίτης*/*«Παριζιάνας»* εντάσσεται σε μεγαλύτερη τοιχογραφική σύνθεση, που ως θέμα είχε την προσφορά σπονδών.

3. 6. Η εικονογραφία της Μεγάλης θεάς στον Μυκηναϊκό πολιτισμό

Παρότι στον Μυκηναϊκό πολιτισμό δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία για τη λατρεία της θεάς Αφροδίτης, για την αρχαία Ελλάδα όμως η λατρεία της ασφαλώς επιβεβαιώνεται μέσα από την πρώιμη επική λογοτεχνία. Το όνομά της, ωστόσο, απουσιάζει από τη μυκηναϊκή θρησκεία, όπως προκύπτει από τη Γραμμική Β. Κατά πάσα πιθανότητα η λατρεία της έφτασε στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1200 - 800 π.Χ. Σύμφωνα με τον Burkert η προέλευσή της παραμένει σκοτεινή, όπως και το όνομά της. Από το μινωικό τελετουργικό και τις θρησκευτικές πεποιθήσεις, οι Μυκηναίοι υιοθέτησαν και διατήρησαν μόνο ένα μέρος του, εκείνο που δεν συγκρούταν με τις δική τους κοσμοαντίληψη. Με τον ίδιο τρόπο λατρευόταν η *Μεγάλη Θεά*, η οποία και απεικονιζόταν με τον ίδια μορφή και πανομοιότυπα σύμβολα. Η Γραμμική Β μας αποκαλύπτει ότι και στο Μυκηναϊκό πάνθεον η “*θεά Πότνια*” (σεβάσμια) - κατά πάσα πιθανότητα η θεά Αφροδίτη - δεσπόζει των άλλων. Μετονομασμένη και με τις πολλές της μεταμορφώσεις γίνεται η κυρίαρχη θεότητα των Μυκηναίων, που επωμίζεται τον μεγάλο της ρόλο. Δύο χρυσά δαχτυλίδια από τις Μυκήνες και το Βαφειό τεκμηριώνουν την άποψη ότι πραγματοποιούντο τελετές με δένδρολατρεία και στη μυκηναϊκή Ελλάδα.



Εικόνες 82

Αριστερά: Κεφαλή γυναικείου αγάλματος. Μυκήνες. 13ος αι. π.Χ. (Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).

Δεξιά: Ειδώλιο από ελεφαντοστόν δύο καθιστών θεοτήτων με ένα παιδί. Μυκήνες. 15ος-14ος αι. π.Χ. (Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).

Τα πολυάριθμα τροχήλατα ειδώλια γυναικείων μορφών που βρέθηκαν στο θρησκευτικό κέντρο των Μυκηνών και στα ιερά της Κάτω Ακρόπολης της Τίρυνθας δηλώνουν πειστικά την πιο χαρακτηριστική έκφραση της μυκηναϊκής θεολογικής αντίληψης. Η εικονογραφία αυτών των γυναικείων ειδωλίων διακρίνεται από τα έντονα, σχεδόν προσωποποιημένα χαρακτηριστικά, με μάτια ορθάνοιχτα, αλλά και τη χρήση χρώματος σε όλο το σώμα εκτός από τα μάτια και το στόμα, δίνοντας έτσι μια έντονη αίσθηση της αποτροπαϊκής τους φύσης. Δεν υπάρχουν επαρκή δεδομένα ικανά να μας πληροφορήσουν αν αναπαριστούν λατρευτές ή θεότητες. Η χρήση και επίδειξη αυτών των ειδωλίων στους πιστούς από το ιερατείο προσέφερε τις απαραίτητες προϋποθέσεις, ώστε να προκαλέσει δέος και φόβο στους συμμετέχοντες στο τελετουργικό, που θα ενδυνάμωνε το αίσθημα της επιτυχούς απομάκρυνσης του κακού από την ανθρώπινη συνάθροιση.



Εικόνες 83

Αριστερά: Εικόνα. Ειδώλιο από το Θρησκευτικό Κέντρο των Μυκηνών. 1250-1180 π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο Μυκηνών. Δεξιά: Τερακότα, γυναικείο ειδώλιο, Μυκήνες,



Εικόνες 84

Αριστερά: Τοιχογραφία με τη θεά της γονιμότητας. Θρησκευτικό Κέντρο Μυκηνών. 1250-1180 π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο Μυκηνών. Δεξιά: Τοιχογραφία, «Η Κυρία των Μυκηνών» ή «Η Θεά με κολιέ». Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο αριθ. 11670.

Ένα ακόμη ιερό στο Θρησκευτικό Κέντρο των Μυκηνών, «*Το Δωμάτιο με την Τοιχογραφία*», παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η εικονογραφία μιας γυναικείας θεότητας με υψωμένα χέρια που κρατάει δεμάτια αραβοσίτου κοσμούσε το ιερό. Σε ένα μικρό ασβεστολιθικό πλακίδιο απεικονίζεται η λατρεία γυναικείας θεότητας που κρατάει ασπίδα αλλά και μια τοιχογραφία η οποία απεικονίζει γυναικεία κρανοφόρα μορφή που κρατάει γρύπα. Η σύνθεση της μορφής του έργου δίνει ως περιεχόμενο την πολεμική διάσταση των εικονιζόμενων θεοτήτων.



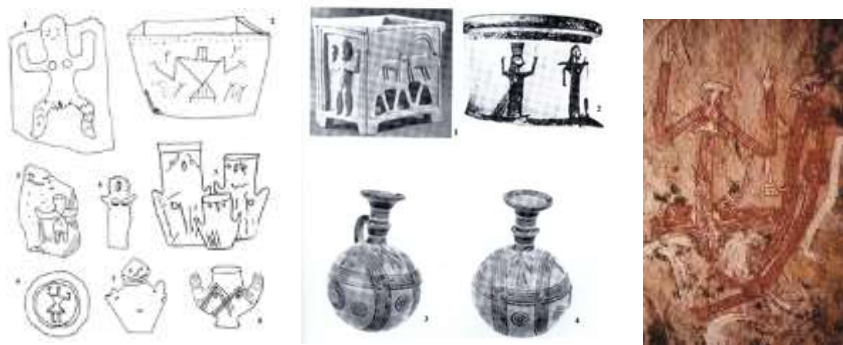
Εικόνα 85

Χρυσό σφραγιστικό δαχτυλίδι, βρέθηκε σε Μυκηναϊκό τάφο, 1500 π.Χ., 1,55 X 1,80 εκ. Θρησκευτική σκηνή σε χρυσό δαχτυλίδι. Τίρυνθα. Αριστερά εικονίζεται πιθανώς η «Πότνια». Τέσσερις δαίμονες της προσφέρουν κρασί. (Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).

3. 7. Ερμηνεία και προέλευση του τύπου Αφροδίτης με τα υψωμένα χέρια

Στους προϊστορικούς πολιτισμούς της Ευρώπης και της Ανατολικής Μεσογείου είναι ευρέως διαδεδομένος ο εικονογραφικός τύπος της θεάς με υψωμένα τα χέρια που εμφανίζεται και σε πήλινα ειδώλια. Ο Στ. Αλεξίου, ο πρώτος μελετητής της εικονογραφίας αυτής της μορφής

συνδέει τη διάδοση της θεότητας στην Ευρώπη και την Ανατολική Μεσόγειο, την εικονογραφική έκφραση των ευρημάτων στις δυο περιοχές και την ερμηνεία του με βάση το αρχαιολογικό υλικό που διατίθεται σήμερα. Στην προσπάθεια των μελετητών να ερμηνεύσουν το περιεχόμενο στα ειδώλια της θεάς αυτού του τύπου, οι χαρακτηρισμοί ποικίλουν. Ο Schmidt μελετώντας τα ειδώλια της Κρήτης τα χαρακτήρισε ως “Adorantinnen” (κίνηση προς τα άνω), με τα υψωμένα χέρια να δηλώνουν έκφραση λατρείας, είτε ευλογίας. Άλλη θεωρία υποστηρίζει ότι η γνώριμη στάση των υψωμένων χεριών έχει τις ρίζες της στη λατρεία της *Μεγάλης Μητέρας* (Magna Mater), όπου τα υψωμένα χέρια μιμούνται κέρατα. Τόσο τα δείγματα από τον ευρωπαϊκό χώρο όσο και από τον Μεσογειακό που δείχνουν ότι η θεά συνδέεται με τα δέντρα και τη φύση δεν μπορεί να είναι τυχαίο γεγονός (Φλουρέτζος, 1994).



Εικόνες 86

*Αριστερά: Η θεά με τα χέρια υψωμένα στην Ευρώπη και την Ανατολική Μεσόγειο. Σκίτσο: Παύλος Φλουρέτζος.
Δεξιά: Απεικόνιση γυναίκας σε περιοχή αυτοχθόνων της Αυστραλίας, Προϊστορική περίοδος.*



Εικόνες 87

1. Ειδώλια τύπου θεάς με υψωμένα τα χέρια.
2. Γυναικείο ειδώλιο, Terracotta, Κνωσός, 1350 -1300 π. Χ., Μουσείο Ηρακλείου.
3. Χάλκινο γυναικείο ειδώλιο με τα χέρια υψωμένα. Luristan, Περσία, 700 600 π.Χ.

Συμπέρασμα

Από την έρευνα συμπεραίνεται ότι η λατρεία της Αφροδίτης εισήχθη στον ελληνικό χώρο από την Ανατολή, όπου λατρευόταν ως Inanna, Istar ή Astarte. Το ίδιο και ο απεικονιστικός τύπος με τα χέρια υψωμένα, που εμφανίστηκε στις χώρες της Ανατολής και αργότερα καθιερώθηκε στη Μινωική Κρήτη και αλλού. Στην εικονογραφία της, σε αναπαραστάσεις της Κνωσού και στο Ακρωτήρι, είναι εμφανής ο εκλεπτυσμός της μορφής, η αισθησιακή απόδοση του καλοσχεδιασμένου πλούσιου στήθους, όπως φαίνεται σχεδόν προκλητικά στην Αφροδίτη των όφρων. Έτσι προκύπτει το συμπέρασμα, ότι η ερμηνεία της εικονογραφίας σχετίζεται και με τον ερωτισμό, κάτι που επιβεβαιώνεται και από τα φίδια – σύμβολο φαλλικό - που κρατά στα χέρια της η θεά. Συμπεραίνεται επίσης ότι στην Αίγυπτο, όπου η εικονογραφία της Αφροδίτης κινείται μεταξύ ιερότητας και ερωτισμού, η μορφή έχει πολλά κοινά στοιχεία με απεικονίσεις στον ελληνικό χώρο, όπως στα κυκλαδίτικα ειδώλια με τα λεπτά και φίνα χαρακτηριστικά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.

Εικονογραφικοί τύποι Αφροδίτης στην κλασική ελληνική αρχαιότητα

Στην κλασική αρχαιότητα αλλά και στους ελληνοιστικούς χρόνους, η εικονογραφία της Αφροδίτης προσφέρει πλούσιο υλικό σχετικά με τους τύπους που παρουσιάζεται μέσα από τα έργα τέχνης: ενδεδυμένη, ημίγυμνη, στηριγμένη σε πεσσό, οκλάζουσα, ξαπλωμένη κ.λπ. Από το αρχικό παραδοσιακό απεικονιστικό στυλ, η θεά λίγο αργότερα, στους ελληνοιστικούς χρόνους, απεικονίζεται με νέα μορφή, αφού ως θεά του έρωτα και του κάλλους εμπνέει τους καλλιτέχνες ώστε να μεταβούν σε διάφορους τύπους αναζητώντας τον συγκερασμό παραδοσιακού και νέου μοντέλου.



Εικόνα 88

Εικόνα 88. Εικονογραφικοί τύποι της Αφροδίτης στην αρχαιότητα:

1. Αφροδίτη της Κνίδου (Βατικανό), 2. Αφροδίτη Θριαμβεύουσα (Νάπολη), 3. Αφροδίτη και Έρωτας (Ρώμη),
4. Αφροδίτη με την πολεμική εξάρτηση του Άρη, 5. Venus Genetrix (Νάπολη), 6. Αφροδίτη της Μήλου,
7. Αφροδίτη Ουρανία, 8. Αφροδίτη Καλλίπυγος, 9. Αφροδίτη εξερχόμενη του Λουτρού (Ρώμη),
10. Αφροδίτη Αναδύομενη (Βατικανό), 11. Αφροδίτη των Μεδίκων, 12. Αφροδίτη με το ζίφος του Άρη.

Συγκριτικός πίνακας σχετικά με την πόζα και τη χαρακτηριστική στάση της Αφροδίτης, από τον οποίο διαφορές και ομοιότητες προκύπτουν μέσα από την αντιπαραβολή διαφορετικών εικονογραφικών τύπων της:

- Σε σχέση με τη στάση και τη μετωπική απεικόνιση (εικόνες 3 και 9, οκλάζουσα),
- Σε σχέση με το χωρικό σκηνικό (εξερχόμενη του λουτρού εικ. 9),

Σχετικά με τον τύπο της γυμνότητας, η εικονογραφία της Αφροδίτης διακρίνεται σε τρεις κατηγορίες:

- Μερικώς ενδεδυμένη, με μερική αποκάλυψη του στήθους της (Fréjus-Genetrix, εικ. 5),
- Ημίγυμνη, όπως της Μήλου (εικ. 1 & 6 αντίστοιχα)
- Ολόγυμνη, στο πρότυπο της Αφροδίτη των Μεδίκων (εικ. 11)

Εικονογραφικός τύπος σε σχέση με τη συνοδεία:

- Η Αφροδίτη με τον Έρωτα και τον θεό Άρη αντίστοιχα, (εικόνες 3 και 4),

Η φτερωτή Νίκη της Σαμοθράκης (π. 220 - 190 π.Χ.) είναι ένα από τα πλέον περίφημα έργα που κοσμούν το Λούβρο. Το άγαλμα ανήκει στα σπάνια γλυπτά για τα οποία προσδιορίζεται με ακρίβεια η αρχική τοποθεσία όπου έχουν βρεθεί. Η Νίκη ήταν τοποθετημένη σε θέση ψηλά, ώστε να φαίνεται από μακριά. Για τον λόγο αυτό και η θέση της στο Λούβρο είναι τέτοια, ώστε τοποθετημένη ψηλά στην κορυφή της σκάλας Daru να χαίρει της ίδιας θέασης, αναπαράγοντας παράλληλα το περιεχόμενο του συμβατικού θέματος. Ο δυναμισμός της κίνησης του σώματος που φανερώνει η συστροφή και ο σχηματισμός των όγκων του ενδύματος εκφράζει τη φανταστική εφόρμηση από την πλώρη του πλοίου προς τη νίκη. Η αναστατωμένη ένδυση θυμίζει τη «βρεγμένη πτύχωση» της μεταφειδιακής τεχνοτροπίας με

τη διαφορά ότι η πτύχωση είναι πιο αυθεντική. Η φτερωτή Νίκη μοιάζει έτοιμη να πετάξει στον αέρα, η μορφή του έργου αποδίδει τη θεά της Νίκης τη στιγμή εκείνη που πρόκειται να αποβιβαστεί από το πλοίο στο οποίο οι Έλληνες ναυτικοί θριάμβευσαν σε μια ναυμαχία²³⁵ (Regoli & Gioseffi, & Mellini, & Salvini, 1970).



Εικόνες 89

- 1: Νίκη του Παιωνίου, μαρμάρινο έργο του Παιωνίου, 421 π.Χ., ύψος 2,90 μ., Μουσείο Ολυμπίας.
2: Χορεύτρια του Βερολίνου (αντίγραφο), Βερολίνο, Μουσείο Περγάμου, 2ος π.Χ. αι., Αρ. 158 Cast Inv. 212
3: Νίκη της Σαμοθράκης, Παριανό μάρμαρο, π. 220 – 190 π.Χ. Ύψος 3.28 μ. (με τα φτερά), Λούβρο.

Ο Φειδίας δίνει μορφή στη φιλοσοφική σκέψη των Ελλήνων μέσω των έργων του, όπως κάνει με τη *Χορεύτρια του Βερολίνου*. Τα στοιχεία της μορφής εκφράζουν με σαφήνεια το περιεχόμενο του έργου. Το ένα της πόδι μόλις που ακουμπάει στο έδαφος, το άλλο ανασηκωμένο ακουμπάει στα δάχτυλα. Το πάνω μέρος του κορμού σε κίνηση χορευτική τεντώνεται προς τα πίσω, αναδεικνύοντας στη θέση αυτή τον αισθησιασμό που προσφέρει το γυμνό ακάλυπτο στήθος της.

Από τη μορφή της ελκυστικής χορεύτριας λείπουν τα χέρια, κι' έτσι δεν είναι γνωστό τί κρατούσε και τί συμβόλιζε το αντικείμενο που κρατούσε. Με βάση και άλλα σωζόμενα αντίγραφα ως πιθανή ερμηνεία προτείνεται αυτή της Μαινάδας. Στο αντίγραφο του Βερολίνου οι αιχμηρές άκρες του ενδύματος προσθέτουν μεγαλύτερη αντίθεση στη σχέση με το λείο σώμα και τους γλουτούς που προβάλλουν περισσότερο γυμνοί μέσα από τις πτυχώσεις. Το λεπτό ύφασμα κρύβει λιγότερα από όσα τονίζει. Είναι ιδιαίτερα αισθητή η μπρος-πίσω κίνηση, ενώ το σώμα της χορεύτριας γέρνει προς τα πίσω. Η κίνηση σε συνδυασμό με τη στροφή του σώματος που ταλαντεύεται και οι υψωμένοι βραχίονες είναι στοιχεία της μορφής που ερμηνεύονται ως χαλαρή έξαρση της χορεύτριας.

Μία ακόμη *Νίκη*, η του *Νίκη Παιωνίου*, ίσως το πιο αισθησιακό γλυπτό της αρχαιότητας, παρουσιάζεται με φόρμες πλήρως διαμορφωμένες, και ήταν τοποθετημένο πάνω σε τριγωνικό πεσό με ύψος διατομής 9 μέτρων, ώστε να είναι επιβλητική η από αέρος κάθοδος της μορφής. Το διάφανο ύφασμα πέφτει με χάρη πάνω στο σώμα, οι πτυχώσεις που δημιουργεί σ' αυτό η κίνηση προς τα πίσω, όπως και το ιμάτιο που απλώνεται ελεύθερα σαν να ανεμίζει, πιστοποιούν την αξία αυτού του υπέροχου ρυθμού (Holscher, 2019). Το περιεχόμενο του έργου προκύπτει και από το ιστορικό της αναπαράστασης: Ο Παιώνιος απεικονίζει τη θεά *Νίκη* σε γλυπτό που προσέφεραν οι Μεσσήνιοι και οι Ναυπάκτιοι μετά τη νίκη τους κατά των

²³⁵ Οι νικητές, πιθανώς κάτοικοι της Ρόδου, έστησαν το άγαλμα στη Σαμοθράκη για να τιμήσουν τους μεγάλους θεούς Καβείριους, η λατρεία των οποίων εξαπλωνόταν σε όλον τον ελληνικό κόσμο.

Λακεδαιμονίων. Για να επισημοποιήσει και να διατρανώσει τη νίκη, η θεά έρχεται πετώντας από τον Όλυμπο, όπως επιτυχημένα την αποδίδει ο καλλιτέχνης με την ανάλαφρη μορφή που κατέρχεται βοηθούμενη από τη δροσερή πνοή του ανέμου.



Εικόνα 90

Τα ερείπια στην τοποθεσία όπου βρισκόταν το άγαλμα της Κνιδίας Αφροδίτης

Στη διαμόρφωση του αισθησιακού των αγαλμάτων περισσότερη σημασία είχε η θέση που έπαιρνε ο θεατής απέναντι στο άγαλμα, αφού είχε τη δυνατότητα να κινηθεί γύρω από αυτό και να βρει τη γωνία θέασης που τον ικανοποιούσε. Οι Κνίδιοι είχαν τοποθετήσει την ολόγυμνη Αφροδίτη τους σε στρογγυλό ναό. Ο επισκέπτης μπορούσε να πλησιάσει και να διασταυρώσει το βλέμμα με τη θεά, να δει ό,τι απόκρυφο αυτή κρύβει, να εμφανιστεί ως ο απρόσμενος επισκέπτης, στη θεά του οποίου η θεά προσπαθεί να κρυφτεί, ή να γίνει ο επιθυμητός εραστής. Ανάμεσα στον κόσμο του αγάλματος και τον κόσμο του θεατή δεν υπάρχουν καθορισμένα όρια, το εξαιρετικό γλυπτό δίνει δυνατότητες για μια ερωτική και όχι απαραίτητα μια απλή διαλεκτική σχέση.

4. 1. Αφροδίτη ενδεδυμένη

Η πρωιμότερη εικονογραφία της Αφροδίτης είναι σε συντηρητική μορφή, ενδεδυμένης. Ο τύπος αυτός χωρίζεται σε τρεις υποκατηγορίες: α) Η *Αφροδίτη στηρίζεται σε πεσσό*, β) η *Αφροδίτη Tierolo* και γ) η *Αφροδίτη καθήμενη*. Στην πρώτη υποκατηγορία που συναντάται κατά τον 5ο αιώνα π.Χ. η μορφή των έργων χαρακτηρίζεται από τη στάση της θεάς στηριζόμενη με το αριστερό χέρι σε κάποιον πεσσό ή δένδρο. Η Αφροδίτη είναι ντυμένη με χιτώνα και ιμάτιο που καλύπτει το πίσω μέρος του σώματος και το μισό από μπροστά. Αντιπροσωπευτικό έργο αυτού του τύπου είναι η *Αφροδίτη του Αλκαμένη* (Εικ. 90.1). Πιθανότατα ταυτίζεται με τον αγαλματικό τύπο της θεάς που στηρίζεται σε πεσσό, ο οποίος εξυπηρετεί τη στήριξη μέσω της οποίας τονίζεται η έκφραση του κάλλους αποδίδοντας ερωτισμό και χάρη στη συμβολή των ενδυμάτων που αναδεικνύουν την ομορφιά του σώματος. Το περιεχόμενο του έργου είναι η στάθμιση των εμπειριών από τα πολιτικά γεγονότα της εποχής εκείνης με τις απολαύσεις και την αφροδίσια μέθη. Αντίγραφο αυτού του τύπου γνωστό ως *Αφροδίτη εν κήποις* στήθηκε στον Ιλισσό (Holscher, 2017).

Αφροδίτη *Tierolo* ονομάστηκε από τον Laurenzi ως ερμηνεία του αγαλματικού τύπου *Αρτεμης-Εκάτης*. Η ονομασία αποδόθηκε στην Αφροδίτη, λόγω της παρουσίας του Έρωτα πλάι της. Τα στοιχεία της μορφής αυτού του τύπου είναι πανομοιότυπα: χιτώνας και στήριγμα αριστερού χεριού. Η αρχέτυπη μορφή αυτού του τύπου πιστεύεται ότι ανήκει στην *Αφροδίτη Ηγεμόνη* που χρονολογείται περί το 170 - 150 π.Χ. (Μουσείο Αρχαίας Αγοράς) (Machaira, 1993).

Στον τύπο της *καθήμενης Αφροδίτης* υπάρχουν πολλά δείγματα, κυρίως της ελληνιστικής εποχής, στην περιοχή της Αττικής. Η θεά έχει τη μορφή καθήμενης σε κάθισμα ή βράχο με το σώμα να γέρνει προς τα δεξιά. Φοράει χιτώνα και ζώνη, τα πόδια είναι εντελώς καλυμμένα, με το δεξί χέρι ακουμπάει στα σκέλη, που κι' αυτά σταυρωμένα στηρίζονται στον βράχο. Ενδεικτικό του τύπου αυτού είναι το άγαλμα της *Αφροδίτης Ολυμπίας-Αγρυπνίας* (440 περίπου π.Χ.), δύο θραύσματα του οποίου βρίσκονται στο Μουσείο της Ακρόπολης, ενώ η εικονογραφία είναι γνωστή από 12 ρωμαϊκά αντίγραφα.



Εικόνες 91

1: Ρωμαϊκό αντίγραφο Αφροδίτης του Αλκαμένη (π. 430 - 420 π.Χ.), Λούβρο

2: Αφροδίτη Ηγεμόνη (αντίγραφο Αλκαμένη), 170 - 150 π.Χ., Μουσείο Αρχαίας Αγοράς.

3: Ρωμαϊκό αντίγραφο Καθήμενης Αφροδίτη Ολυμπίας-Αγρυπνίας, 440 π.Χ., Μουσείο Τορλόνια, Ρώμη.

4. 2. Αφροδίτη ημίγυμνη

Στον τύπο της ημίγυμνης, το ένδυμα είναι κυρίως διακοσμητικό, ενώ σε πολλές περιπτώσεις τονίζει περισσότερο τη γύμνια της. Υποκατηγορίες του τύπου είναι: α) *Αφροδίτη της Arles*, β) *Αφροδίτη Αναδυόμενη*, γ) *Αφροδίτη στηριζόμενη σε πεσσό*, δ) *Αφροδίτη τύπου Μήλου* και ε) *Αφροδίτη κουροτρόφος*. Πιστεύεται ότι το πρωτότυπο ήταν έργο του Πραξιτέλη και κατασκευάστηκε περί το 360 π.Χ.

Τύπος της Arles

Από ένα ρωμαϊκό αντίγραφο που βρέθηκε στην Arles της Γαλλίας το 1 651 πήρε το όνομά του αυτός ο εικονογραφικός τύπος της Αφροδίτης. Το αντίγραφο αυτό που πιθανότατα κατασκευάστηκε το 360 π.Χ. είναι το πιο πιστό στο πρωτότυπο του Πραξιτέλη. Η μορφή του έργου έχει τα χαρακτηριστικά της τυπολογίας: ημίγυμνη η Αφροδίτη με ιμάτιο από τη μέση και κάτω, το οποίο αρχίζει λίγο πάνω από τους γοφούς. Με το ένα χέρι στερεώνει το ιμάτιο, ενώ το άλλο είναι προτεταμένο σε μια ιδιότυπη κίνηση. Στο σώμα της φέρει κοσμήματα και η κόμμωσή της είναι παρόμοια με της Κνιδίας.

Η Αφροδίτη Αναδυόμενη

Ο τύπος αυτός της θεάς, επειδή ως αναδυόμενη σχετίζεται με τη θάλασσα, συναντάται και με διαφορετικές ονομασίες, όπως *Πελαγία*, *Εύπλοια*, *Ποντία*. Ο τύπος της Αναδυομένης πρωτοεμφανίστηκε στο Ασκληπιείο της Κω περί τα τέλη του 4ου π.Χ. αιώνα και απεικονίζει τη θεά χωρίς στήριγμα και με ελαφρά συστροφή του κορμού.

Τύπος Αφροδίτης στηριζόμενης σε πεσσό

Πανομοιότυπος εικονογραφικός τύπος με τον αντίστοιχο της ενδεδυμένης Αφροδίτης. Μόνη διαφορά το ιμάτιο της ημίγυμνης που αφήνει ακάλυπτο τμήμα από το πάνω μέρος του σώματος. Η υπόλοιπη μορφή είναι πολύ συγγενική, λοξή στάση του σώματος, στήριξη του

αγκώνα σε πεσσό και μικρή προβολή του αριστερού ποδιού προς τα εμπρός που δίνει την αίσθηση της κίνησης (Μαχαίρα, 2011).

Εικονογραφία τύπου Αφροδίτης της Μήλου

Η εικονογραφία αυτού του τύπου άφησε το αποτύπωμά της στην τέχνη, αντιγράφηκε και ενέπνευσε καλλιτέχνες τόσο όσο κανένα άλλο έργο στην ιστορία της εικονογραφίας. Ένα κεφάλαιο που ακολουθεί είναι αφιερωμένο στην αξία και την ιστορία αυτού του αγάλματος.



Εικόνες 92

1: *Αφροδίτη της Arles, ρωμαϊκό αντίγραφο, Λούβρο, 1ος αι. π.Χ.*

2: *Αφροδίτη Αναδυομένη, Ρωμαϊκό αντίγραφο από πρωτότυπο του Πραξιτέλη, 370 – 330 π.Χ.*

Ύψος: 75 εκ., Αρχαιολογικό Μουσείο Νάπολης.

3: *Αφροδίτη της Χαϊρώνειας, τέλη 2 ου π.Χ. αι., Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών.*

4. 3. Αφροδίτη κουροτρόφος - Αφροδίτη οκλάζουσα

Ο όρος *κουροτρόφος* αναφέρεται σε θεούς ή θεές που είχαν υπό την προστασία τους νεογέννητα βρέφη, όπως η Άρτεμις, η Εκάτη, η Αθηνά, ο Ερμής, ο Απόλλωνας, η Αφροδίτη. Στην εικονογραφία παριστάνονται να κρατούν μωρά στην αγκαλιά τους. Η Αφροδίτη παρόλο που θεωρείται μητέρα του Έρωτα ποτέ δεν απεικονίζεται ως τροφός του. Η θεώρηση ότι στην εικονογραφία η Αφροδίτη θηλάζει βρέφος είναι ατεκμηρίωτη. Ωστόσο, εξετάζοντας τη μορφή αυτή, ο απεικονιστικός τύπος διακρίνεται από την καθιστή θέση της θεάς με το ένα πόδι σε σχετικά υψηλότερη θέση από το άλλο ή καθήμενη σταυροπόδι (Machaira, 1993). Ενδεικτικό παράδειγμα του τύπου είναι το αγαλματίδιο που βρίσκεται στο Μουσείο του Κεραμεικού (Εικόνα 93), στο οποίο απεικονίζεται γυμνή η Αφροδίτη (πιθανώς) κρατώντας βρέφος στην αγκαλιά της. Στη μορφή του έργου, η κουροτρόφος θεά είναι καθιστή με το σώμα της καμπυλωμένο προς τα εμπρός σε μια κίνηση που ερμηνεύει τη στοργή της για το μωρό. Το βρέφος ακουμπάει το δεξί της στήθος σε μια αρκετά αφαιρετική εικονογράφηση, όπου παραδόξως τα δάχτυλα του χεριού της αποδίδονται εξόχως ρεαλιστικά με τις βαθιές αυλακώσεις.

Η *Αφροδίτη οκλάζουσα* / *Crouching Aphrodite*, 3ος π.Χ.αι.) είναι ένα ελληνιστικό μοντέλο Αφροδίτης, που ακολουθεί τον τύπο της Κνιδίας. Στηρίζεται στο δεξί γόνατο και σχεδόν ακουμπάει στο πάτωμα, γυρίζει το κεφάλι προς τα δεξιά και στις περισσότερες παραλλαγές σηκώνει το δεξί της χέρι πίσω από το κεφάλι. Οι πτυχώσεις στη μέση της έχουν διαμορφωθεί με υπέροχη ακρίβεια και ισχυρή αντίθεση με τους μηρούς της, με τόσο γεμάτες ενέργεια και κομψότητα γωνίες. Ισορροπεί όπως πλένεται και στρέφεται έκπληκτη, ίσως λόγω της παρουσίας κάποιου, ή ακόμη και προς το βλέμμα του θεατή. Εκφραστική σε κάθε γραμμή και

πτυχή του αισθησιακού κορμιού της. Η *Vénus Accroupie* (Μουσείο Λούβρου) είναι μια παραλλαγή από τη συλλογή του Λουδοβίκου του 14ου, όπου η θεά σηκώνει το δεξί της χέρι πίσω από το κεφάλι.

Ο γλύπτης Δοιδάλας της Βιθυνίας (3ος π.Χ.αι.) είναι ο κορυφαίος εκφραστής αυτού του εικονογραφικού τύπου της Αφροδίτης. Ο τύπος της γυμνής οκλάζουσας Αφροδίτης ήταν πολύ δημοφιλής στη Ρωμαϊκή εποχή και χάρις στο γλυπτό αυτό ο Δοιδάλας έγινε διάσημος. Πολλά αντίγραφα του έργου του και σε παραλλαγές κυκλοφόρησαν ευρέως. Μεταξύ αυτών και το άγαλμα της θεάς που αναφέρει ο Πλίνιος ότι είδε στη Ρώμη, αντίγραφο του πρωτότυπου που είχε παραγγείλει ο Νικόδημος Α΄ στον Δοιδάλα, αφού δεν κατάφερε να αποκτήσει το άγαλμα της Αφροδίτης της Κνίδου που διακαώς επιθυμούσε.



Εικόνες 93

*Αριστερά: Αφροδίτη κουροτρόφος, Μουσείο Φλωρεντίας
Δεξιά: Αγαματιδίο Αφροδίτης, Μουσείο Κεραμεικού*



Εικόνες 94

*1: Αφροδίτη οκλάζουσα, αντίγραφο του Δοιδάλα, μέσα 3ου π.Χ. αι., Λούβρο.
2: Lely Venus, Ρωμαϊκό αντίγραφο Οκλάζουσας Αφροδίτης του Δοιδάλα, 2ος π.Χ. αι., Βρετανικό Μουσείο.
3: Οκλάζουσα λουομένη Αφροδίτη, Μουσείο Ρόδου.*

4. 4. Αφροδίτη αποσανδαλίζουσα

Στον εικονογραφικό τύπο της *Αποσανδαλίζουσας Αφροδίτης* οι καλλιτέχνες μέσα από μια πολύπλοκη σύλληψη αποπειρώνται να δημιουργήσουν σύνθετα και δύσκολα μοτίβα στερούμενα ισορροπίας και με το ένδυμα χωρίς ιδιαίτερο ρόλο. Η θεά στηρίζεται στο δεξί της πόδι, ενώ το αριστερό είναι ανασηκωμένο σε τέτοια στάση, ώστε με το χέρι της να αφαιρεί το σανδάλι της. Στα στοιχεία της μορφής, το κεφάλι είναι στραμμένο προς τον δεξιό ώμο της που κλίνει επίσης προς τα δεξιά, το δε βλέμμα της είναι στραμμένο προς τα κάτω. Στον τύπο αυτό άλλοτε υπάρχει για στήριγμα κάποιος πεσσός και άλλοτε όχι. Ίσως το

αντιπροσωπευτικότερο γλυπτό είναι αυτό που βρίσκεται στο Μουσείο της Νάπολης, ύψους 63 εκ., προερχόμενο από την Πομπηία. Η μορφή του έργου απεικονίζει τη θεά γυμνή, τα ενδύματα που δεν την καλύπτουν είναι ζωγραφισμένα, η ίδια είναι στολισμένη με βραχιόλια, περιδέραιο και σανδάλια. Η κλίση του σώματος, όπως σε όλα τα έργα αυτού του τύπου, είναι προς τα εμπρός, η κόμμωση περιποιημένη με τα μαλλιά πιασμένα σε κότσο.

Αφροδίτη αποσανδαλίζουσα κοσμεί και το Αρχαιολογικό Μουσείο Βέροιας. Πρόκειται για ένα πήλινο αγαλματίδιο ύψους 52,8 εκ. κατασκευασμένο περί τα μέσα του 2ου π.Χ. αιώνα, η μορφή του οποίου απεικονίζει γυμνή σκυμμένη γυναίκα που στηρίζεται στο δεξί της πόδι, με ανασηκωμένο το αριστερό προσπαθώντας να αφαιρέσει το σανδάλι της. Το δεξί χέρι εφάπτεται στο σώμα της, η κεφαλή είναι πλούσια διακοσμημένη με στεφάνι και επίθετους δίσκους, φοράει ενώτια και δύο τονισμένοι πλόκαμοι - σαν αυτούς που θα χρησιμοποιήσει αργότερα ο Botticelli - πέφτουν στους ώμους της (Λιλιμπάκη-Ακαμάτη και Ακαμάτης, 2017). **Η Αφροδίτη της Ελεύθερας** (2ος - 1ος π.Χ. αι.) είναι ένα από τα σωζόμενα και πιο χαρακτηριστικά δείγματα του εικονογραφικού τύπου *Αφροδίτη Αποσανδαλίζουσα*. Στη σύνθεση του έργου βρίσκεται και ο Πάνας.



Εικόνες 95

- 1.: *Αφροδίτη αποσανδαλίζουσα μαζί με Έρωτα (αντίγραφο), Αρχαιολογικό Μουσείο Νάπολης.*
2. *Αφροδίτη σανδαλίζουσα και Πάνας (Αφροδίτη της Ελεύθερας), Μάρμαρο, αντίγραφο (2ου - 1ου π.Χ. αι.) χάλκινου πρότυπου 3ου π.Χ. αι. Μουσείο Λούβρο;*
3. *Σανδαλίζουσα Νίκη, σε περιμετρικό στηθαίο του Ναού της Νίκης, 420 – 410 π.Χ., Μουσείο Ακρόπολης.*
4. *Δεξιά: Αφροδίτη σανδαλίζουσα,*
5. *Αφροδίτη Αποσανδαλίζουσα, Πήλινο αγαλματίδιο ύψους 52,8 εκ., π. μέσα 2ου π.Χ. αιώνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Βέροιας (Π3156).*

Οι Έλληνες ήταν εκείνοι που στις αρχές του 5ου αιώνα π.Χ. έφεραν επανάσταση στον τρόπο με τον οποίο η ανθρώπινη μορφή γίνεται αντιληπτή μέσω του γλυπτού. Η εντυπωσιακή καινοτομία τους ήταν να ξεφύγουν από τη συμμετρία και να αποδώσουν το ανθρώπινο σώμα πιο ελεύθερα. Στη γλυπτική, προτάσσοντας έξω τους γοφούς από τη μία πλευρά, δημιούργησαν μια σειρά έργων με γραμμές σχήματος “S” που διατρέχουν το γλυπτό, δίνοντας στην αναπαράσταση πιο φυσιολογική μορφή.

Στο εντυπωσιακό ρωμαϊκό χάλκινο αγαλματίδιο της *Ίσιδας-Αφροδίτης* συμπιέζονται ο αιγυπτιακός, ο ελληνικός και ο ρωμαϊκός κόσμος σε μια ενιαία θεότητα. Η μεγάλη αιγυπτιακή μητέρα θεά Ίσις συγχωνεύεται με μια κομψή Αφροδίτη, τη μορφή της οποίας αναδιατύπωσαν στη συνέχεια οι Ρωμαίοι για να απεικονίσουν τη δική τους Αφροδίτη. Στην

αιγυπτιακή τέχνη η γυμνή θεά έχει μορφή καθαρά ελληνική, απομίμηση της *Αποσανδαλίζουσας Αφροδίτης*.

4. 5. **Venus Pudica** (*Αφροδίτη της Αιδήμονος*)

Η πολυθρύλητη *Κνιδία* του Πραξιτέλη αποτέλεσε το πρότυπο για πολυάριθμα αντίγραφα και μιμήσεις. Σώθηκαν αντίγραφα, ακόμη και κομμάτια αγαλμάτων, κορυφές ή κορμοί, φιλοτεχνηθέντα κατά μίμηση του πρωτοτύπου ή απλά αντίγραφα αυτού. Τα διάφορα αντίγραφα που σώζονται μεταφέρουν μια κατώτερη εικόνα του πρωτοτύπου έργου. Η *Κνιδία*, παρήγαγε τον νέο τύπο της *Αφροδίτης της Αιδήμονος* (*Venus Pudica*). Τα πιο αξιόλογα έργα αυτού του τύπου είναι η *Αφροδίτη των Μεδίκων*, τέλειο δείγμα του συστήματος νεαρών γυναικείων γυμνών αγαλμάτων, που αναπαράγουν την ίδια στάση και τον ίδιο τύπο, η *Αφροδίτη του Καπιτωλίου*, κ.ά. Παραλλαγές της γυμνής Αφροδίτης είναι η *Αφροδίτη Οκλάζουσα* στο λουτρό και η *Αφροδίτη Καλλίπυγος*.



Εικόνες 96

Αριστερά: *Capitoline Αφροδίτη, Λούβρο*. Δεξιά: *Η Αφροδίτη των Μεδίκων, Μουσείο Πούσκιν*

Και τα δύο αυτά γυναικεία γυμνά απεικονίζουν την κλασική στάση στην οποία η θεά προσπαθεί να καλύψει το στήθος και τα γεννητικά της όργανα με τα χέρια, και είναι γνωστή ως *Venus Pudica* ή *Modest Venus*. Και τα δύο προέρχονται από την Αφροδίτη της Κνίδου του Πραξιτέλη, αλλά με ένα πιο συγκεκριμένο και διακριτικό τρόπο. Ο ιστορικός Clark στην παράθεση της Αφροδίτης του Καπιτωλίου με το μοντέλο του Πραξιτέλη εντοπίζει μια διαφορά στην πόζα: Η *Κνιδία* σκέφτεται μόνο την τελετουργία του λουτρού στο οποίο πρόκειται να εισέλθει, ενώ η του Καπιτωλίου ποζάρει (τέχνη της αυτο-επίγνωσης). Με αυτές τις δύο διακλαδώσεις του πραξιτελικού μοντέλου, καθιερώνεται ένα σχήμα για το γυναικείο γυμνό στη δυτική τέχνη που θα καταστεί πρότυπο οπτικής πρακτικής για αιώνες. Απεικονίζεται η θεά Αφροδίτη, συνήθως με τη ρωμαϊκή ταυτότητά της, ως *Venus*, που σε μεγάλο βαθμό δεν είναι πλέον το αντικείμενο της θρησκευτικής λατρείας, ή τουλάχιστον, δεν είναι αποκλειστικά. Τα χέρια περιβάλλουν το σώμα σαν μια θήκη και η κίνησή τους δίνει τον βασικό ρυθμό (Hope, 2007).



Εικόνες 97

*Αριστερά: Η Esquiline Αφροδίτη, Πραξιτέλης, 1ος αι. π.Χ., Ύψος: 1,55 μ. Palazzo dei Conservatori Φωτο:didi46
Δεξιά: Κορμός ιδίου τύπου, περ. 5ος π.Χ. αι. (αντίγρ., Μουσείο Καπιτωλίου, Ρώμη).*

Την ίδια περίπου εποχή με την κούκλα τερακότα, φιλοτεχνήθηκε η χάλκινη φηγούρα ενός γυμνού κοριτσιού, πιθανώς μιας ιέρειας της Ίσιδας, που έδενε τα μαλλιά της. Από τα δύο μαρμάρινα αντίγραφα που σώζονται, συμπεραίνεται ότι το πρωτότυπο θα πρέπει να ήταν αριστούργημα. Πληρέστερο είναι το άγαλμα που βρίσκεται στη Ρώμη, γνωστό ως *Esquiline Venus*, ο πιο ζωντανός κορμός στο Λούβρο. Σίγουρα το πρωτότυπο θα είχε τη δική του ποιοτική διαφορά, ωστόσο τα αντίγραφα δεν απέχουν πολύ από την ιδέα του πρωτοτύπου (Clark, 1956).

Η *Esquiline Αφροδίτη* είναι παράδειγμα της εκλεκτικής νεο-Αττικής σχολής, που συνδυάζει στοιχεία από διάφορες σχολές: την πραξιτελική γυμνότητα του γυναικείου κορμού, τα χαρακτηριστικά του προσώπου, το μυώδες σώμα, τα μικρά και υψηλά στήθη του αυστηρού ρυθμού του πέμπτου αιώνα και τους ενωμένους μηρούς, τυπικό της ελληνιστικής γλυπτικής. Το θέμα του έργου έχει ήδη ερμηνευθεί με πολλούς τρόπους, όπως ως ρωμαϊκή θεά Αφροδίτη (ενδεχομένως με τη μορφή της Αναδυομένης Αφροδίτης), ως μια γυμνή λούμενη θνητή γυναίκα, ή ως μια θηλυκή έκδοση του *Διαδούμενου*, που προσπαθεί να μαζέψει τα μαλλιά της με ένα φιλέ.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το πρωτότυπο παρουσιάζει διαφορές ως προς το υλικό (μάρμαρο), αλλά τα αντίγραφα δεν έχουν χάσει την ενότητα της πρώτης ιδέας. Η *Esquiline* δεν διαθέτει τη λεπτότητα και την κομψότητα που έχουν οι αδελφές της από τη μητρόπολη. Έχει τη μορφή κοντόχοντρης χωρικής με πολύ μικρά στήθη, που θα μπορούσε να συναντήσει κανείς σε οποιοδήποτε χωριό της Μεσογείου. Διαθέτει όμως καλές αναλογίες, είναι σταθερά επιθυμητή, συμπαγής, ενώ οι αναλογίες της προκύπτουν από μια απλή μαθηματική κλίμακα με μονάδα μέτρησης το κεφάλι της. Σε μια σύγχρονη προσέγγιση ο γλύπτης Mayol έδωσε νέα πνοή στον τύπο αυτό (Hope, 2007).

Κατά τον 4ο αιώνα π.Χ., ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός βρίσκεται στο απόγειό του, τότε αρχίζει η γύμνωση, μερική ή ολική, του γυναικείου σώματος. Οι μέχρι τότε απεικονιζόμενοι γλουτοί των ανδρών αφήνουν τη θέση τους στους γυναικείους. Καλλιπύγια γυναικεία γλυπτά κάνουν την εμφάνισή τους με σπουδαιότερο αυτό της *Καλλιπύγου Αφροδίτης* που εκτίθεται στο Μουσείο της Νάπολης. Η εικονογραφία της Αφροδίτης με αυτή τη μορφή θα κυριαρχήσει για μεγάλο διάστημα. Σε μία από τις Εταιρικές Επιστολές του Αλκίφρονα που είναι ενδεικτικές της φιλοσοφίας της μορφής αυτής, η Μεγάρα αναφέρεται σε ένα συμπόσιο που έμεινε στην ιστορία λόγω της μεγάλης φιλονικίας των παράτολμων και αντίζηλων

Θρυαλλίδας και Μυρρίνης σχετικά με την ωραιότερη πυγή. Δεν δίστασαν και ξεγυμνώθηκαν ενώπιον του κοινού λικνίζοντας τους γλουτούς και τα καλλίγραμμα σώματά τους. Τα ροδοκόκκινα οπίσθια της Θρυαλλίδας την ανέδειξαν νικήτρια. Κερδισμένος επίσης και ο Schall που μετέφερε στον πίνακά του ό,τι αναφερόταν στο κείμενο του Αλκίφρονα.



Εικόνες 98

Αριστερά: Η Αφροδίτη η Καλλίπυγος, 100 π.Χ. Ρωμαϊκό αντίγραφο χάλκινου αγάλματος του 300 π.Χ.

Δεξιά: Η συνοδεία της Αφροδίτης, οι τρεις Χάριτες, αγνώστου καλλιτέχνη, π. 323 – 146 π. Χ.

Η *Αφροδίτη Καλλίπυγος* απεικονίζει μια εν μέρει ντυμένη γυναίκα, που σηκώνει το ελαφρύ πέπλο της για να αποκαλύψει τους γοφούς και τα οπίσθιά της (*ανάσυρμα*: δηλ. η χειρονομία του σηκώματος της φούστας²³⁶). Σύμφωνα με τον συγγραφέα Κλίμη τον Αλεξανδρέα, η Καλλίπυγος Αφροδίτη λατρευόταν στις Συρακούσες (Μανθούλης, 2015).

4. 6. Venus Fréjus

Ο τύπος της *Αφροδίτης Fréjus* έχει απεικονιστεί ως *Venus Genetrix* σε ρωμαϊκά νομίσματα της Αδριανείας περιόδου του οποίου αρκετά αντίγραφα σώζονται μέχρι σήμερα (Αρχαιολ. Μουσ. Θεσ/κης). Αργότερα, αποτέλεσε πρωτότυπο για γυναικεία πορτρέτα των αυτοκρατορικών χρόνων, με το στήθος όμως καλυμμένο. Από τα αντίγραφα μια φιγούρα στο Λούβρο μπορεί να δώσει κάποια ιδέα για το σύνολο. Το πρωτότυπο ανήκε σ' ένα μαθητή του Φειδία, της ομάδας που δημιούργησε το περίφημο ανάγλυφο της *Νίκης* που δένει το σανδάλι της. Στη μορφή και των δύο έργων, η χλαμύδα γλιστράει από τον ώμο και είναι δεμένη σε κόμπο στο χέρι της Αφροδίτης, ενώ οι δύο πτυχές του ιματίου πέφτουν γύρω από το σώμα προσκολλημένες στο στήθος και την κοιλιά έτσι, ώστε μια ασαφής γραμμή να διαπερνά τη μοντελοποίηση.

²³⁶ Στο 18ο και 19ο αιώνα, το άγαλμα συνδέθηκε με μια ιστορία της κλασικής αρχαιότητας για δύο κορίτσια από τις Συρακούσες τα οποία συμμετείχαν σε ένα διαγωνισμό για τους πιο όμορφους γλουτούς (Αθήναιος, *Δυπνοσοφιστής* 12,554 c-e).



Εικόνα 99

Venus Fréjus-Genetrix (1ος ή αρχές 2ου μ.Χ., Λούβρο). Θεωρείται ως το καλύτερο αντίγραφο της ρωμαϊκής περιόδου. Το ελληνικό πρωτότυπο του Αθηναίου γλύπτη του 5ου π.Χ. αιώνα, Καλλίμαχου, έχει χαθεί.

Αν στη *Νίκη* η αποκάλυψη της φυσικής της ομορφιάς είναι τυχαία, στην *Αφροδίτη* είναι απαραίτητη, ενώ η χρήση του ιματίου επιστρατεύεται για να την τονίσει. Αυτή, πιθανώς, ήταν η πρώτη Αφροδίτη, με την έννοια ότι η ομορφιά που ξυπνά το φυσικό πάθος αποθεώθηκε και έλαβε θρησκευτική θέση. Έτσι ακυρώθηκε και το ερώτημα αν η ανταπόκριση στη θηλυκότητα είναι μισή ή ελλιπής. Είναι ο τύπος που απεικονίζει τη θεά ντυμένη με χιτώνα, ενώ το «υγρό» ένδυμα που κολλάει στο σώμα της επιτρέπει να διαγράφονται ξεκάθαρα οι καμπύλες, πέφτοντας από τον αριστερό ώμο και αποκαλύπτοντας το στήθος. Το υψωμένο δεξί της χέρι ανασηκώνει το ιμάτιο πάνω από τον δεξιό ώμο, στο δε προτεταμένο αριστερό κρατάει μήλο. Η κίνηση του δεξιού χεριού είναι κίνηση σεμνότητας χαρακτηριστική των παντρεμένων γυναικών, που έρχεται σε ευθεία αντίθεση με την αποκάλυψη του αριστερού στήθους.

Όσον αφορά τη στάση, το άγαλμα παρουσιάζει πραξιτέλεια στοιχεία, όπως την αντίρροπη, διαγώνια ανάπτυξη του σώματος, τη χιαστί αντιστοιχία των άκρων (το βάρος της μορφής στηρίζεται στο αριστερό σταθερό σκέλος, ενώ το δεξί είναι ελαφρώς λυγισμένο και χαλαρό) στοιχεία τα οποία αποδίδονται στον γλύπτη Καλλίμαχο (Λούβρο, Καθημερινή).



Εικόνες 100

Αριστερά: Venus Genetrix, ρωμαϊκό.

Δεξιά: Λεπτομέρεια από το ίδιο έργο, αντίγραφο πρωτοτύπου, πιθανώς της σχολής του Φειδία του 5ου π.Χ. αιώνα.

Στο έργο *Venus Genetrix* οι γραμμές - πεμπτουσία της ιλλουσιονιστικής διαφάνειας - θυμίζουν αετώματα του Παρθενώνα, που στροβιλίζονται γύρω από το σώμα με κομπόζη, μεταφέροντας πολύ λεπτές διακυμάνσεις φωτός και σκιάς μεταξύ των δαντελωτών πτυχώσεων του ενδύματος. Αν και ανήκει σε μια καθαρά θρησκευτική περίοδο, αποκαλύπτει και ταυτόχρονα αποκρύπτει την ανατομία μιας ηδονικής γυναικείας μορφής μέσα από την εμφανή παρουσία μιας διάφανης πτυχολογίας (Hope, 2007).

Παρότι στο πέρασμα του χρόνου η Αφροδίτη έχασε την αύρα και την αρχική της μαγεία, δεν έπαψε να αποτελεί διαχρονικό σύμβολο λατρείας, ίσως διαφοροποιημένη από αυτή που κατείχε στην αρχαιότητα, αλλά ακόμα ζωντανή, μετουσιωμένη βαθμιαία και αφομοιωμένη στις αντιλήψεις και στα αρχέτυπα της σύγχρονης θρησκευτικής εμπειρίας. Στην εξελικτική της πορεία, διάφορες πτυχές της λατρείας της *θεάς Μητέρας* απορροφήθηκαν από τη λατρεία της Παρθένου Μαρίας (Briffault, 1963).

4. 7. Αγαλματίδια της Αφροδίτης στην αρχαιότητα

4. 7. 1. Αγαλματίδιο Αφροδίτης τύπου Fréjus

Οι μεγάλες δημιουργίες των ελλήνων καλλιτεχνών της αρχαιότητας για διάφορους λόγους χάθηκαν. Αν δεν υπήρχαν τα πολυάριθμα, ρωμαϊκά κυρίως, αντίγραφα δεν θα υπήρχε καμία εικόνα για τα πρωτότυπα. Παρά τις αστοχίες και τις διαφοροποιήσεις σε μέγεθος ή σε υλικό, οι απομιμήσεις αυτές κράτησαν ζωντανό το έργο των ελλήνων δημιουργών. Ένα θέμα που κατά κόρον αντιγράφηκε ήταν η “*Αφροδίτη*”.



Εικόνα 101

Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Προέλευση: Επίδαυρος, Ιερό του Απόλλωνος Μαλεάτα (1896).

Πρώτο μισό του 1ου αι. μ.Χ. Ύψος: 55 εκ. Ύψος με την πλίνθο: 60 εκ. Υλικό: Μάρμαρο.

Η Αφροδίτη απεικονίζεται σε όρθια θέση κατενώπιον, στηριγμένη σταθερά στο αριστερό της σκέλος, ενώ το δεξί λυγισμένο ανοίγεται προς τα πλάγια και πίσω με ανασηκωμένη λίγο τη φτέρνα. Η κατανομή του βάρους είναι καλά ζυγισμένη σε ένα σύνολο που εκφράζει τη συνύπαρξη της ορθολογικής δομής και του αισθησιακού στοιχείου (Holscher, 2019). Η μορφή του αγαλματιδίου χαρακτηρίζεται από την ελαφρά στροφή του κορμού με ταυτόχρονη μικρή κλίση της κεφαλής προς τα αριστερά της. Ανήκει στην κατηγορία της εικονογραφίας της θεάς με τα μαλλιά της χωρισμένα στη μέση του μετώπου και δεμένα γύρω από το κεφάλι, που μαζεύονται προς τα πίσω σε κότσο.

Απεικονίζεται με ένδυμα μακρύ, λεπτοϋφαντο χιτώνα, που κολλάει αισθησιακά πάνω στο σώμα της σαν να είναι βρεγμένος, επιτρέποντας να αποκαλύπτεται η ηβική χώρα, οι

καμπύλες των γοφών και ο όγκος του μαστού. Ταυτόχρονα, αποτολμάται η έκθεση του αριστερού μαστού που έχει μείνει ακάλυπτος. Το δεξί χέρι ανασηκωμένο ανασύρει την άκρη του ιματίου σε μια κίνηση που της προσθέτει χάρη. Όπως και σε πολλές άλλες εικονογραφικές μορφές, το προτεταμένο αριστερό χέρι κρατάει μήλο ως σύμβολο της γονιμικής της φύσης αλλά και της συμμετοχής της στην *Κρίση του Πάρη*.

Η Αφροδίτη που λατρευόταν κυρίως από τις γυναίκες σε ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο, απεικονίζεται εδώ στον τύπο Λούβρου-Νάπολης. Είναι ένα από το καλύτερα σωζόμενα αντίγραφα στο Μουσείο του Λούβρου, ευρύτερα γνωστό ως τύπος Αφροδίτης Fréjus (Lippold 1950, Delivorrias, 1984, Karanastassis, 1986 and Brinke, 1996). Άγνωστος ο γλύπτης που φιλοτέχνησε το πρωτότυπο, πιθανότατα χάλκινο, ωστόσο στη βιβλιογραφία απαντούν τα ονόματα του Καλάμιδος, του Φειδία, του Αλκαμένη, του Αγορακρίτου, του Πολυκλείτου, του Ναυκύδη και του Καλλιμάχου, (π. 420 π.Χ. ή λίγο μετέπειτα).

4. 7. 2. Αγαλματίδιο - Ειδώλιο Αφροδίτης



Εικόνα 102

Αρχαιολογικό Μουσείο Βέροιας. Προέλευση: Βέροια, βρέθηκε σε λαξευτό θαλαμωτό τάφο. Ύψος: 45,3 εκ.

Υλικό: Πηλός κοκκινωπός κίτρινος (7.5YR, 7/6), 2ος αι. π.Χ.

Στο αγαλματίδιο απεικονίζεται ημίγυμνη Αφροδίτη με το ιμάτιο απαλά δεμένο στο σώμα της που καλύπτει τα πόδια. Με το αριστερό της χέρι στηρίζεται σε πεσσό, ενώ τη συντροφεύει άπτερος Έρωτας που κάθεται πάνω στον πεσσό. Στα χαρακτηριστικά της μορφής αποδίδεται το γνωστό σπάσιμο της μέσης με την καμπυλόσχημη γραμμή και ξεχωρίζει ο στηθόδεσμος σε χρώμα ροδαλό. Μαύρο χρώμα καλύπτει τον χώρο ανάμεσα στους πήχεις της κιθάρας σε ανθέμιο, πάνω στο οποίο στηρίζει το αριστερό της χέρι που κρατάει κάνιστρο με καρπούς και γλυκίσματα. Το δεξί ανυψωμένο χέρι το οποίο κρατάει προσωπίο Σειληνού δηλώνει μια ανώτερη ιδέα. Το ειδώλιο χρονολογείται στις αρχές του δεύτερου μισού του 2ου αιώνα π.Χ. Η εικονογραφία αυτής της μορφής, της ημίγυμνης και στηριζόμενης Αφροδίτης, ανάγεται στην Κλασική εποχή των κοροπλαστικών εργαστηρίων της Ελληνιστικής περιόδου.

4. 7. 3. Ειδώλιο Αφροδίτης με κάτοπτρο



Εικόνα 103

*Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 13700, Προέλευση: Βρέθηκε σε τάφο στον Γέρακα Μονεμβασιάς.
Χρονολόγηση: 2ος-1ος αι. π.Χ. Ύψος: 48 εκ. Υλικό: Εύθρυπτος, κοκκινωπός γκρίζος πηλός. Διατήρηση: Σώζεται ακέραιο με μικρά μέρη συμπληρωμένα και εκκρούσεις στην επιφάνεια.*

Πήλινο ειδώλιο της Αφροδίτης. Ένας ακόμη διαδεδομένος τύπος της θεάς που απεικονίζεται όρθια, σχεδόν γυμνή, σε μια κίνηση με πλαστικότητα, ελαφρά σκυμμένη προς τα εμπρός με τα γόνατα λυγισμένα και το κεφάλι με μικρή κλίση προς τα δεξιά. Με το ένα της κρατάει το μιάτιο, που τυλίγει τα πόδια της. Φέρει περιδέριο με ένα κεντρικό ωοειδές μετάλλιο, βραχιόλια και στα δύο της χέρια και σκουλαρίκια σε σχήμα κοχυλιού.

Στη σύνθεση της μορφής προστίθεται κάτοπτρο, ενώ με την κίνηση του αριστερού ανασηκωμένου χεριού φαίνεται να έχει μόλις αποσύρει το βλέμμα της από το είδωλό της. Στην απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου της Αφροδίτης, το σχήμα της κεφαλής είναι ωοειδές με γεμάτα χείλη, αμυγδαλωτά μάτια, ίσια μύτη και στρογγυλά μάγουλα. Το χτένισμά της αποδίδεται σε κυματιστούς πλοκάμους, που δένονται με ταινία πάνω από το μέτωπο σε κότσο.

Η μορφή του έργου ξεχωρίζει για την ίδιας τεχνοτροπίας απόδοση με σώμα λεπτοκαμωμένο, με το απαλά σχηματισμένο στήθος και τα χέρια. Η ελαφρά κίνηση με την κλίση της μέσης, του κορμού και του κεφαλιού προς τα δεξιά είναι χαρακτηριστική της κομψότητας, όπως και σε πολλά πήλινα ειδώλια της γυμνής Αφροδίτης, δημοφιλή κατά την Ελληνιστική περίοδο, που τοποθετούντο συχνά σε τάφους. Σε δευτεροβάθμιο επίπεδο ανάγνωσης, το περιεχόμενο δηλώνει ότι η θεά ενσαρκώνει τις ευγενικές αξίες μιας ζωής γεμάτης αγάπη και ελπίδα για μεταθανάτια ζωή. Ο τύπος αυτός του ειδωλίου αντανακλά άλλους διαδεδομένους αγαλματικούς τύπους της θεάς, των αγαλμάτων *Capria* και *Arles* και διάφορες άλλες παραλλαγές.



Εικόνα 104

Μπρούτζινη απεικόνιση γυναικείας μορφής, 1600 – 1450 π.Χ., Ύστερη εποχή της Μινωικής Κρήτης, Μητροπολιτικό Μουσείο τέχνης, Ν. Υόρκη.

Αγαλματίδιο Αφροδίτης απολουομένης

Έργο του Δοιδάλσα είναι το μικρό κομψό γλυπτό *Απολουομένη Αφροδίτη*, αντιπροσωπευτικό του ανάλαφρου ρυθμού με τη συμβατική ονομασία «ελληνιστικό ροκοκό». Η πολύ καλά στιλβωμένη επιφάνειά του δίνει την εντύπωση πορσελάνης. Η μορφή του έργου παρουσιάζει τη θεά Αφροδίτη γυμνή με τα χέρια υψωμένα να κρατούν τα μακριά, λυτά μαλλιά της σε θέση οκλάζουσα και τον κορμό με το κεφάλι στραμμένο στα πλάγια. Διαφορές παρατηρούνται στη ροδιακή παραλλαγή στην οποία η Αφροδίτη αλλάζει κίνηση, καθώς απεικονίζεται να απομακρύνει τα μαλλιά από το πρόσωπό της για να δει τι συμβαίνει. Οι καλλιτέχνες της εποχής εκείνης αρκούνται στην ικανοποίηση της όρασης και απομακρύνονται από την πίεση απόδοσης ανατομικών λεπτομερειών.



Εικόνα 105

Αφροδίτη Απολουομένη, Έργο του Δοιδάλσα της Βιθυνίας, Ελληνιστική περίοδος, 2ος - 1ος αι. π.Χ., Τόπος εύρεσης: Ρόδος, Κήπος έπαυλης κυβερνήτη (σημ. Πνευματικό Κέντρο Δήμου), Ύψος: 0,49 μ., Ύψος Βάσης: 0,12 μ., Υλικό: Μάρμαρο

4. 7. 4. Κωδωνόσχημα ειδώλια Αφροδίτης

Η ειδωλοπλαστική κατά ένα γενικό ορισμό, αναφέρεται στην αναπαράσταση σε πολύ μικρό μέγεθος, με διάφορα υλικά (πηλό, μάρμαρο, πέτρα ή ξύλο), κάθε μορφής που αποτελούσε στοιχείο του περιβάλλοντος του προϊστορικού ανθρώπου. Τα ειδώλια αυτά χαρακτηρίζονται από αμελή κατεργασία και σχηματοποίηση της ανθρώπινης μορφής που εκφράζεται με τη στεατοπυγία και την αφύσικη απόδοση του μακρύ λαιμού, χαρακτηριστικά στοιχεία των νεολιθικών ειδωλίων.

Η απεικόνιση του σώματος αποδίδεται συνήθως από στρογγυλό ή σανιδόμορφο κορμό με τους βραχίονες να καταλήγουν σε δύο άμορφες αποφύσεις, ενώ η κεφαλή είναι κατά

περίπτωση ρεαλιστικά ωοειδής ή απλώς πεπλατυσμένη. Η χρήση των ειδωλίων παραμένει δυσερμήνευτη ή παραπλανητική, αφού είχαν πιθανόν μια πλατιά και σφαιρική χρήση. Καλύπτει ένα φάσμα από τη μαγεία μέχρι την εμπορική συναλλαγή και το παιδικό παιχνίδι, με πολλές ακόμη παραμέτρους στην καθημερινή ζωή.



Εικόνα 106

Αριστερά: Θηλυκό ειδώλιο με κινητά πόδια. Υλικό: Τερακότα. Αρχές 7ου αι. π. Χ., Βοιωτία.

Κωδωνόσχημο ειδώλιο (Μουσείο Θηβών), Τόπος Εύρεσης: Θήβα, Διαστάσεις: ύψος: 19,2 εκ.,

Υλικό: Πηλός, Χρονολογία: Ύστερη γεωμετρική περίοδος. Copyright: ΥΠΠΟ

Δεξιά: Χαρακτηριστικό δείγμα γυναικείου ειδωλίου της Βοιωτίας (Μουσείο Θηβών), Διαστάσεις: ύψος: 20 εκ.,

Υλικό: Πηλός, Χρονολογία: Ύστερη γεωμετρική περίοδος..

Τέτοια ειδώλια κατασκευάζονταν στη Βοιωτία στους ύστερους γεωμετρικούς χρόνους με χαρακτηριστικό της μορφής τους το μακρόστενο χειροποίητο κεφάλι και τον ψηλό λαιμό, με ένδυμα φαρδύ και κωδωνόσχημο. Το σώμα κατασκευαζόταν σε κεραμικό τροχό. Τα πόδια, που δεν σώζονται, είχαν κατασκευασθεί επιπρόσθετα και στερεώνονταν στο κάτω μέρος του ενδύματος με σχοινί (σώζονται οι αντίστοιχες οπές). Η παρατήρηση αυτή οδήγησε ορισμένους ερευνητές στο συμπέρασμα, ότι οι πήλινες μορφές αναφέρονται σε κούκλες και όχι σε ειδώλια. Αδρά αποδίδονται τα γυναικεία χαρακτηριστικά, με τα χέρια και τα μαλλιά ζωγραφισμένα, το δε φόρεμα είναι πλούσια διακοσμημένο με γεωμετρικά μοτίβα, όπως συναντώνται στην τεχνοτροπία που επικρατούσε στη βοιωτική τέχνη της εποχής, με μαιάνδρους, τρίγωνα, οδοντωτές ταινίες κ.ά. (Boardman, 1980).

4. 7. 5. Γυναικεία ειδώλια στους πολιτισμούς των αυτοχθόνων της Β. και Ν. Αμερικής

Ό,τι συμβαίνει κατά την πρώιμη αρχαιότητα στην Ευρώπη και την Ανατολή με τις απεικονίσεις του γυμνού γυναικείου σώματος και τους ανάλογους συμβολισμούς του, αυτό παρατηρείται και σε αυτόχθονες λαούς της Βόρειας και Νότιας Αμερικής - πολλούς αιώνες αργότερα -, αφού μοιράζονται τις ίδιες αντιλήψεις, όπως και με όλες τις ανθρώπινες ομάδες, που έδωσαν στη γυμνή γυναικεία μορφή πρωτίστως τα χαρακτηριστικά της γονιμότητας.



Εικόνες 107

Αριστερά: *Valdivian Fertility*, 2500-1500 π.Χ.

Δεξιά: *Venus of Frías*, Γυναικείο ειδώλιο, 15.3 x 8.7 εκ., 200 – 600 μ.Χ., Περού

Η θεά της γονιμότητας

Μια έγκυος *Μητέρα Θεά*, δείγμα της αρχαίας κεραμικής τέχνης του Ισημερινού (π. 2500 π.Χ. – 1500 π.Χ.), ζωντανεύει την εικόνα της για την εποχή εκείνη. Η μορφή της εκφράζει καθολικές ευαισθησίες, που εύκολα γίνονται αντιληπτές. Ισορροπεί απόλυτα στα πλατιά κωνικά της πόδια, ενώ η ελαφρώς διογκωμένη της κοιλιά και τα στήθη τονίζουν τη γυναικεία γονιμότητα. Διαθέτει τα χαρακτηριστικά της μορφής μιας Βαλδίβιας με το υπερβολικό χτένισμα, ενώ τα γυναικεία της γνωρίσματα είναι ένα μαγικό σύμβολο της ολότητας και της δημιουργικότητας.

4. 7. 6. Σύμβολα της θεάς - Μεταμορφώσεις της Αφροδίτης

4. 7. 6. α. Η Αφροδίτη μέσα από τα ομηρικά έπη και την τέχνη των αρχαίων

Τις δε βίος, τι δε τερπνόν άτερ Χρυσής Αφροδίτης;

[Τι είναι η ζωή, τι ωραιότερο υπάρχει από τη Χρυσή Αφροδίτη (τον έρωτα);]

(Μίμνερμος, Αρχαίος ποιητής)

Όπως έχει προαναφερθεί, η εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης μπορεί να κατανοηθεί, αφού αναλυθεί σε βάθος η προσωπικότητά της σύμφωνα με τις ιστορικές και μυθολογικές αναφορές. Η απaráμιλλη γοητεία της θεάς όσο και τα στοιχεία που αντιπροσωπεύει υπήρξαν ανέκαθεν η κινητήρια δύναμη της ζωής αλλά και πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης. Η Αφροδίτη είτε με τη μυθολογική της μορφή είτε συμβολικά αποτέλεσε αρχέτυπο για τη μετέπειτα απεικόνιση του γυναικείου γυμνού.

Αφροδίτη και Έρωσ

[...] Η Αφροδίτη, γεννημένη απ' τον αφρό, καθώς μείχθηκε το σπέρμα του Κρόνου με τη θάλασσα, η Κυπρογεννημένη και η Κυθηρεία με το ερωτοπόθητο πρόσωπο και το χαμόγελο που λάμψη ερωτική το τριγυρίζει, η βασίλισσα, η ομορφόκορμη, η μάνα του έρωτα...[...] (Σταμπολίδης, 2017). Μεταξύ του έργου τέχνης και της νόησης παρεμβάλλεται το στοιχείο του ονείρου. Θεοί και ήρωες είναι σύμβολα και οι πράξεις τους μύθοι. Ο Κ. Τσάτσος (1978) αναφέρει επ' αυτού: «*μου αρέσει να στήνω γέφυρες ανάμεσα σε ζωγράφους και ποιητές των ίδιων καιρών και των ίδιων τόπων. Αποσαφηνίζει τα νοήματα ο παραλληλισμός αυτός*».

Η ομορφόκορμη αυτή μάνα του έρωτα έγινε σύζυγος του πανάσχημου Ήφαιστου. Στα ομηρικά έπη κυριαρχεί ο ρόλος των θεών, χαρακτηρίζει δε την τέχνη του Ομήρου η εναλλαγή θεϊκών και ανθρώπινων σκηνών που αναφέρονται στη δράση και την πλοκή του έργου του. Η μορφή τους πλάθεται «κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν» του ανθρώπου και δεν μπορούν να χαρακτηριστούν ούτε καλοί ούτε κακοί, ούτε ηθικοί ούτε ανήθικοι (Χαριτίδου, 2014).

Η θεϊκή συμμετοχή στο έργο του Όμηρου επιτρέπει την ανάλυση του ρόλου της θεάς Αφροδίτης στα δύο έπη, όπως τη γέννησή της από τον αφρό της θάλασσας ή την εμπλοκή της στον Τρωικό πόλεμο. Σε μια διήγηση με χαρακτήρα ελευθεριάζοντα διακωμωδεί τους θεούς, διασκεδάζοντας θνητούς και αθάνατους. Πρόκειται για τη μοιχεία της Αφροδίτης με τον Άρη, όπου απατά τον σύζυγό της Ήφαιστο, ο οποίος πληροφορούμενος την απιστία ετοιμάζει την εκδίκησή του παγιδεύοντας από παντού τη συζυγική του κλίνη με λεπτό αόρατο δίχτυ και τους εκθέτει στα μάτια όλων των θεών (Flaceliere, 2007).

Εκπλήσσει η εμπλοκή της θεάς του έρωτα στα δραματικά πολεμικά γεγονότα της Ιλιάδας. Με δεδομένο ότι ο γιος της Αφροδίτης, Αινείας, συμμετέχει στον Τρωικό πόλεμο, η παρέμβαση της θεάς για την προστασία του θεωρείται αναμενόμενη, παρότι ως μάνα δεν διακρίνεται από μητρική αγάπη και ιδιαίτερη σοβαρότητα. Όταν ο Διομήδης χτύπησε τον Αινεία στο ισχίο, αν η Αφροδίτη δεν άπλωνε τα άσπρα μπράτσα για να τον προστατεύσει (E, 300-318) θα χανόταν. Η ίδια χτυπήθηκε στο χέρι από το δόρυ του Διομήδη και έτρεξε στην αγκαλιά της μητέρας της Διώνης (E, 300-380).

Η συμμετοχή της Αφροδίτης στην εξέλιξη του τρωικού πολέμου σχετίζεται με τη συμπλοκή Μενέλαου - Πάρι που θα έκρινε τον νικητή και θα σηματοδοτούσε τη λήξη του πολέμου. Η υπεροχή του Μενέλαου (Γ, 340-372) είναι ξεκάθαρη, αλλά η παρέμβαση της Αφροδίτης, που τράβηξε έξω από τη μάχη τον Πάρι, ακύρωσε τους όρκους και τις συμφωνίες που είχαν προηγηθεί. Η Αφροδίτη επωμίσθηκε την ευθύνη συνέχισης του πολέμου.

Ο Ιλιαδικός πόλεμος συνεχίστηκε, ο ρόλος της Αφροδίτης αποδεικνύεται ουσιαστικός και δυναμικός. Υπερπροστατευτική για τον πανέμορφο Πάρι, εγγίζοντας την υπερβολή. Πέρα από την απόφασή της να ακυρώσει όρκους στο όνομα των θεών για χάρη του Πάρι, γίνεται και αιτία της συνέχισης του πολέμου. Εικονογραφικά, μέσα από τα έπη παρουσιάζεται η εύνοια προς τον αγαπημένο της αλλά και η ερωτική απόλαυση την οποία η ίδια οργανώνει και επιβάλλει με μια αντιφατικότητα: Τη συσχέτισή της με κάθε όμορφη γυναικεία παρουσία και την αντισυμβατική ερωτική σχέση θνητών και θεοτήτων. Η ίδια παριστάνεται σαν μια ξεδιάντροπη προξενήτρα, δειλή, με κακία και αναίδεια, που εκτίθεται στα μάτια των θεών με τα ερωτικά της τρίγωνα: Αφροδίτη-Ήφαιστος-Άρης (Latacz, 2000). Όλα, συνεπώς, καλό και κακό, θεϊκό και ανθρώπινο, δύναμη και αδυναμία, όλα συνδέονται με την Αφροδίτη.



Εικόνες 108

Αριστερά: Έρωτας και Ψυχή, Antonio Canova, Μουσείο Λούβρου.

Δεξιά: Έρωτας και Πενία, Bouguereau

Στο Συμπόσιο του Πλάτωνα, ένας μύθος με πολλές σημασίες και κρυπτικισμό αναφέρεται στη γέννηση του θεού Έρωτα: Σε συμπόσιο των θεών για να τιμήσουν τη γέννηση της Αφροδίτης συμμετείχε και ο Πόρος, ο οποίος μεθυσμένος αποκοιμήθηκε. Η ζητιάνα Πενία εκμεταλλεύτηκε την κατάσταση και κατάφερε τον Πόρο να συνευρεθεί μαζί της με καρπού τους τον Έρωτα. Ο Πόρος εκφράζει την πληρότητα και, μεταφυσικά, το *Είναι*, ή δε Πενία την *Ένδεια*, το *μη Είναι*. Ουσιαστικά εκφράζει τη στέρηση σε σχέση με την έννοια της ύλης. Το *Είναι* ενώνεται με το *μη Είναι* σε περιβάλλον μέθης. Η αντισυμβατική ένωσή της με τον μεθυσμένο Πόρο (γιο της Μήτιδας που εκπροσωπεί τη σοφία) χαρακτηρίζει την επιθυμία της και δίνει μια ερμηνεία για το μεταφυσικό νόημα της σεξουαλικής επιθυμίας, που στηρίζει τον «κύκλο της αναπαραγωγής». Σύμφωνα με τον Πλωτίνιο η διπλή γέννηση του Έρωτα σχετίζεται, η μεν πρώτη με την Ουρανία Αφροδίτη, που ενσαρκώνει το θηλυκό αντίστοιχο που ανταποκρίνεται στον νου - την καθαρά αρσενική διανοητικά αρχή -, η δε δεύτερη με τον μύθο του Πόρου και της Πενίας, που γεννιέται στην χαμηλότερη περιοχή, που τη χαρακτηρίζει το *άλογο* και η συνεχής έλλειψη.

Πριν τα ομηρικά έπη, ως Αστάρτη Αφροδίτη η θεά αναφέρεται για πρώτη φορά στο έπος Γκιλγκαμές, το πρώτο έπος της ανθρωπότητας. Σ' αυτό το ιερό κείμενο/παραμύθι η Αστάρτη Αφροδίτη πρωταγωνιστεί με τις πονηριές της. Τα ομηρικά έπη ακολούθησαν. Σ' αυτά αποδίδεται ο σημαντικός ρόλος στους θεούς με την εναλλαγή θεϊκών και ανθρώπινων σκηνών στη δράση και την πλοκή τους. Στην Οδύσσεια, η στάση τους γενικά παρουσιάζεται διαβλητή σε σχέση με την Ιλιάδα όπου παρουσιάζονται περισσότερο αυθαίρετοι και λιγότερο δίκαιοι (Holscher, 2007).

Στην κλασική εποχή, ο θαυμαστός ανθρωπομορφισμός των θεών καταγράφεται ως το ισχυρότερο έργο τέχνης που εμπνεύστηκαν και δημιούργησαν οι Έλληνες. Οι θεοί, πανταχού παρόντες γι' αυτούς, «κομμένοι και ραμμένοι στα μέτρα τους» και στην ψυχολογία τους. Αθάνατοι και με υπερφυσικές δυνάμεις (Κόρκα, 2017). Τα χαρακτηριστικά της πλαστικής του 4ου αιώνα είναι η μίμηση και ο ρεαλισμός με χροιά έντονης εξιδανίκευσης, απόρροια της φιλοσοφίας και των αντιλήψεων της εποχής για την τέχνη. Τόσο στον 5ο όσο και στον 4ο αιώνα η τέχνη κεφαλαιοποιεί τις κατακτήσεις του Φειδία και του Πολύκλειτου, προωθεί τις περίοπτες μορφές, δημιουργεί καινοτόμες συνθέσεις και δημιουργεί οριστικό ρήγμα στη μετωπικότητα. Οι καινοτομίες αυτές ευδοκιμούν στην εικονογραφία της Αφροδίτης, που προς τα τέλη της περιόδου με την αναθεώρηση του κανόνα του Πολύκλειτου αλλάζουν οι

αναλογίες των γλυπτών και προβάλλουν νέες μορφές με καμπύλες και πτυχώσεις στο ένδυμα, το οποίο δουλεύεται με αξεπέραστη δεξιοτεχνία και προσφέρει μνημειώδη αισθησιασμό.

Οι Έλληνες που είχαν ειδικότητα να εξιδανικεύουν και να ωραιοποιούν τα πράγματα, έδιναν ανθρώπινο χαρακτήρα στους θεούς και με ευφάνταστη ποιητική διάθεση αντιμετώπιζαν την πραγματικότητα. Η θεά Αφροδίτη, από θεά της γονιμότητας και της αναπαραγωγής εύκολα μετατράπηκε σε θεά του έρωτα, της ομορφιάς και του κάλλους, που συναντάται σε μύρια όσα ερωτικά σενάρια. Πρόκειται για ένα «συμβολικό παραλληλισμό» («symbolische Parallelisierung»), έναν όρο που εισήχθη από τον E. Panofsky και δίνει εξηγήσεις, κυρίως, για τις μαρτυρίες των επιτύμβιων μνημείων. Σύμφωνα με τις αρχές του «συμβολικού παραλληλισμού» δεν υπάρχει απεικόνιση της ίδιας της θεότητας, αλλά μίας θνητής ύπαρξης σε μορφή, ή με τα σύμβολα του θεού, ένα συμβολικό παράλληλό του. Δεν αποκλείεται, λοιπόν, οι Έλληνες να συνάντησαν την Αφροδίτη στην Κύπρο και να προσάρμοσαν τον χαρακτήρα της έτσι, ώστε να την καταχωρήσουν στο δικό τους πάνθεον. Ωστόσο, δεν μπορεί να αποφανθεί κανείς με βεβαιότητα, αν η λατρεία της εισήχθη στην Ελλάδα μέσω της Κύπρου (Καραγιώργης, 2001).

Ο κάθε θεός χωριστά αλλά και όλες οι θεότητες μαζί, σε κοινή δράση, διακρίνονται για τις ξεχωριστές τους ιδιότητες, για την επιρροή τους σε διαφορετικές περιοχές και τα όριά τους, για την ερωτική τους ζωή και την ηθική τους ή ανηθικότητά τους, για τη λατρεία και τις τιμές που τους απέδιδαν οι άνθρωποι της υπαίθρου και της πόλης, για την εισαγωγή και αφομοίωση άλλων θεοτήτων από διαφορετικούς πολιτισμούς.

Για τους αρχαίους Έλληνες η θέση «η τέχνη για την τέχνη» δεν είχε απήχηση. Το καλλιτεχνικό έργο δεν αποσκοπεί στην ικανοποίηση μιας εσωτερικής ανάγκης του δημιουργού, αλλά ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της παραγγελίας του πελάτη ή της αγοράς. Το έργο τέχνης εκπληρώνει την αποστολή του, που είναι η απόλαυσή του από το κοινό για το οποίο προορίζεται, λειτουργεί μέσα στο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο από το οποίο ορίζεται και στο οποίο οφείλει τη σημασία του. Τέχνη και πόλη είναι άρρηκτα συνδεδεμένες κατά τη διάρκεια της κλασικής περιόδου, οι αποφάσεις στον δήμο παίρνονται ύστερα από διαβούλευση ισότιμα και διαπροσωπικά, σε αντίθεση με την Αίγυπτο και τις χώρες της Ανατολής όπου βασιλιάς και ιερατείο έχουν τον απόλυτο έλεγχο. Τα έργα τέχνης στον ελλαδικό χώρο γίνονταν κατόπιν κοινοτικής παραγγελίας, προκειμένου να στολίσουν δημόσιους χώρους και με δαπάνη του δήμου (Eco, 2018).

4. 7. 6. β. Ανθρωπομορφικός πολυθεϊσμός

Η διαμόρφωση της αρχαιοελληνικής θρησκείας διατυπώνεται μέσω του Ηρόδοτου που αναφέρεται στη σημασία των δύο επικών ποιητών, του Όμηρου και του Ησίοδου:

«Είναι αυτοί που δημιούργησαν την ελληνική θεογονία, έδωσαν επωνυμίες στους θεούς, όρισαν τις τιμές που πρέπει να τους δίνονται και καθόρισαν τις ιδιότητές τους.»

Δεν φαίνεται όμως να συμμερίζεται αυτή την άποψη ο Ξενοφάνης ο Κολοφώνιος (570-475 π.Χ.), αφού κατηγόρησε του δύο ποιητές, επειδή: *«απέδωσαν στους θεούς όλα τα επαίσχυντα και αξιοκατάκριτα από τους ανθρώπους: την κλοπή, τη μοιχεία και την μεταξύ τους απάτη.»*

Μέσα από το έργο του φιλόσοφου, σχετικά με τον τρόπο που οι άνθρωποι φτιάχνουν τους θεούς, παρατηρεί κανείς ότι: *«Οι Αιθίοπες υποστηρίζουν ότι οι θεοί τους είναι πλακουτσομούτηδες και μαύροι, οι Θράκες ότι οι δικοί τους θεοί είναι γαλανομάτηδες και κοκκινοτρίχηδες.»* Θεωρώντας ότι όλα πλάθονται «κατ' εικόνα καὶ καθ' ὁμοίωσιν» και

εναντιούμενος στον ανθρωπομορφικό πολυθεϊσμό, ο Ξενοφάνης κατέληξε στη δική του θεώρηση, στην έννοια του ενός θεού.

Πέρα από τις προσωπικές του επιλογές και την απόρριψη του ανθρωπομορφισμού, για τον Ξενοφάνη γίνεται φανερό ότι ανθρώπινα πρότυπα, έτσι όπως γίνονται κατανοητά από το κοινωνικό σύνολο, συνδυάζονται, συναντώνται σε φανταστικές συνθέσεις, ο δε ανθρωπίνος κόσμος βρίσκεται σε αλληλουχία και αλληλεπίδραση με τον θεϊκό, άλλοτε σε παραλληλία και άλλοτε σε αντίθεση, ενώ ο ένας προς τον άλλον διατηρούν τη θέση ειδώλου προς αντικείμενο μπροστά στον καθρέφτη. Οι αρχαίες θεότητες καθρεφτίζουν για τον άνθρωπο τον κόσμο του πνεύματος (Βακαλό, 1975). Παρότι θεοί και θνητοί μοιράζονται τον ίδιο κόσμο, οι θεοί δεν δοκιμάζονται από όλα εκείνα τα βάρη ή τις δυστυχίες που σημαδεύουν το ανθρώπινο γένος. Επομένως, οι θεοί απολαμβάνουν όλα εκείνα τα αξιακά μεγέθη, τα ιδανικά και τα ιδεώδη που θα επιθυμούσε η ανθρώπινη ύπαρξη, όπως την ομορφιά, την αιώνια νιότη, τη δόξα.

Η θεά Αφροδίτη στη ζωφόρο του Παρθενώνα εμφανίζεται μαζί με την Άρτεμι και τον Έρωτα, που γεμμένος στα πόδια της την προστατεύει από τον ήλιο. Οι θεοί, παρά τις εκάστοτε έριδες, μοιράζονται την εξουσία και συνεργάζονται μεταξύ τους. Η όποια ασυμφωνία επιφέρει τη σύγκρουση και την τιμωρία των άμοιρων θνητών που είναι αναγκασμένοι να επιλέγουν για λατρεία τους θεούς που τους επιβάλλονται. Έτσι, στην περίπτωση του Ιππόλυτου, που επέλεξε να είναι ακόλουθος της Αρτέμιδος στην παρθενία, αλλά όχι και στην Αφροδίτη, παρότι απέδιδε τιμές σ' αυτή, το γεγονός προκάλεσε την οργή της θεάς του έρωτα με ολέθρια αποτελέσματα τόσο για τον ίδιο όσο και για όσους εμπλεκόμενους σ' αυτή την ιστορία (Ευριπίδη Ιππόλυτος).

Η Αφροδίτη είναι γνωστή ως θεά της ομορφιάς και του έρωτα, ο Διόνυσος ως θεός του οίνου και της απόλαυσης, η Άρτεμις ως θεά της παρθενίας, ο Έρωτας ως θεός του έρωτα, αλλά δεν θα πρέπει να αγνοείται το γεγονός ότι η Αφροδίτη τιμάται και με τελετουργικά θρήνου ως θεά του θανάτου. Η φρυγική Μητέρα που ακούει και στο όνομα Κυβέλη, ουσιαστικά είναι μια προθύστερη μεταμόρφωση της Αφροδίτης, ενώ σε άλλες περιπτώσεις στοιχεία από τον μύθο της Δήμητρας μεταφέρονται σ' αυτή.

Υπάρχουν μαρτυρίες για ιερά της Ίσιδας στην Ελλάδα κατά τα μέσα του 4ου π.Χ. αι. με τις σχετικές τελεουργίες, πολλές φορές παρουσία Αιγυπτίων ιερέων. Η *ομηρική* και η *ησιόδεια* είναι οι δύο κυρίαρχες παραδόσεις σχετικά με τη γέννηση της Αφροδίτης. Ο Όμηρος θέλει τη θεά του Έρωτα να είναι κόρη του Δία και της Διώνης, ενώ σύμφωνα με τον Ησίοδο η θεά γεννήθηκε μετά το επεισόδιο όταν ο Κρόνος ευνούχισε με ένα δρεπάνι τον πατέρα του Ουρανό και από την ένωση του σπέρματος που χύθηκε στη θάλασσα γεννήθηκε η Αφροδίτη. Η αμήτωρ Αφροδίτη του Ησίοδου λατρευόταν στην Ελλάδα ως Ουρανία, όπως μαρτυρούν τα περισσότερα ιερά της στην Ελλάδα, σε μια αντίστοιχη λατρευτική δοξασία με τη «βασιλίτσα του Ουρανού» των λαών της Ανατολής - την ανατολίτικη προέλευσή της οποίας υποστηρίζει και ο Ηρόδοτος (1, 105· 3, 23, 1). Παρά τη θεϊκή της υπόσταση και με τη μορφή της Ουρανίας, επιφορτισμένη ακόμη και με διευρυμένες ιδιότητες, η *Μεγάλη Μητέρα θεά* παραμένει σεμνή. Στην ομηρική παράδοση, και ως κόρη του Δία, η Αφροδίτη όφειλε να προσδιοριστεί με μεγαλύτερη μορφική σαφήνεια αλλά και με σχετικά πιο περιορισμένες δραστηριότητες.

Η διάκριση της Αφροδίτης σε Πάνδημο έχει ηθική - ή έστω ανήθικη - σημασία, όπως την παρουσίασε ο Πλάτων στο Συμπόσιο μέσω του σοφιστή Πausανία. Στο πλατωνικό Συμπόσιο, κατά τον Pausανία, ο έρωτας δεν χαρακτηρίζεται στην ολότητά του σαν κάτι το

ευγενικό. Σύμφωνα με τον Πενθέα, στις Βάκχες του, η Αφροδίτη Πάνδημος είναι ο έρωτας για τις γυναίκες και τα παιδιά, ο οποίος είναι ασταθής, όπως συμβαίνει με την ομορφιά του σώματος που είναι επίσης ασταθής και πρόσκαιρη. Στην *αμήτορα Ουρανία Αφροδίτη* ο έρωτας είναι έρωτας ψυχής, έρωτας αρσενικός, δηλαδή ρωμαλέος, με νοημοσύνη (στην παραδοχή αυτή στηρίχτηκε τόσο ο νεοπλατωνισμός όσο και ο Botticelli για να εμπνευστεί τη Γέννηση της Αφροδίτης). Μα και ο μοναδικός αυτού του είδους έρωτας, ο έρωτας κατά Πλάτωνα, παιδευτικό και κοινωνικό ρόλο προάγει.

Στην αρχαία τέχνη και οι δύο παραδόσεις βαδίζουν παράλληλα, στην ησιόδεια όμως οφείλεται το ολοκληρωτικό ξεγύμνωμα της θεάς από τον Πραξιτέλη. Έχει γίνει πολύς λόγος για το ολόγυμνο του Πραξιτέλη και την αισθησιακή του αξία (αναλύεται εκτενέστερα σε άλλο κεφάλαιο της έρευνας). Είναι όμως το ολόγυμνο μόνο του εκείνο που πριμοδοτεί το αισθησιακό ή και άλλοι παράγοντες επενεργούν συμπληρωματικά, ή ακόμη και ανεξάρτητα, στη διαμόρφωσή του; Σύμφωνα με τον Άγγλο ιστορικό R. Osborne η ολόγυμνη Αφροδίτη δεν είναι περισσότερο ερωτική και αισθησιακή από άλλες παλαιότερες ντυμένες φιγούρες, που το ελαφρύ ρούχο κολλούσε πάνω τους, όπως συμβαίνει με τη *Venus Ludovisi* και τις διάφορες *Νίκες* (της Σαμοθράκης, του Παιωνίου) ή με τις *Νηρηίδες* που εκτίθενται στο Βρετανικό Μουσείο (Eco, 2018).

4. 7. 6. γ. Σύμβολα της Αφροδίτης - μεταμορφώσεις και φθορά στον χρόνο

Η εικονογραφία της Αφροδίτης της Μήλου με τα κομμένα της χέρια δημιούργησε ένα μεγάλο αίνιγμα για το οποίο δόθηκαν πολλές ερμηνείες. Κι' αυτό, επειδή η θεά του έρωτα συναντάται σε έργα καλλιτεχνών να κρατά στο χέρι της ένα μήλο, ενώ στην πραγματικότητα πρόκειται για ρόδι, αφού «μήλο» στα αρχαία ελληνικά σημαίνει «βλαστάρι», δηλαδή το τέκνο στο ζωικό βασίλειο, τον καρπό για το φυτικό βασίλειο. Σύμφωνα με την ελληνική μετάφραση της Βίβλου όλα τα φρούτα που είχαν ίδιο σχήμα ονομάζονταν «μήλα». Επομένως, αν γίνει δεκτή η άποψη ότι η Αφροδίτη της Μήλου κρατούσε στο αριστερό της χέρι ένα ρόδι, ο συμβολισμός δεν μπορεί να είναι άλλος παρά σεξουαλικός και κατ' επέκταση η γονιμότητα, όπως υποδηλώνουν οι πολυάριθμοι σπόροι του φρούτου. Απαντάται στο «μήλο της έριδος», όταν ο Πάρις το προσφέρει στην Αφροδίτη αλλά και στους πρωτόπλαστους, όπου η Εύα θα το προσφέρει στον Αδάμ (Μανθούλης, 2015).



1



2



3

Εικόνες 109

1: “Η Αφροδίτη επί Κύκνου” (ένα των συμβόλων της), Ερυθρόμορφη μορφή σε κύλικα τάφου (Κάμειρος-Ρόδος)..

2: Έρωτας φτερωτός και στο έδαφος ο λαγός, ένα σύμβολο ερωτικό. (Παναθηναϊκός αμφορέας του ζωγράφου του Βερολίνου, π. 490-480 π.Χ. Εθνικό Μουσείο Νάπολης.

3: “Επιγράμια Αφροδίτη”, π. 1 ος π.Χ. αι. – 2 ος π.Χ. αι., Αρχαιολογικό Μουσείο Νάπολης

Σύμβολα της Αφροδίτης είναι η μυρσίνη, το ρόδον κ.ά, ενώ από τα ζώα, η περιστέρα, ο τράγος, ο κριός, ο λαγός (εικ. 108.2.), ο κύκνος (εικ. 108.1.) και το δελφίνι, που θυμίζουν τη θαλάσσια καταγωγή της. Ωστόσο, και το άγαλμα καθεαυτό της Αφροδίτης της Μήλου με τα σπασμένα χέρια²³⁷ είναι μια μεταφορά του ελληνισμού, αυτό που λείπει για την ολοκλήρωσή του (Ζήση, 2010). Η Αφροδίτη επί χήνας συναντάται σε πολλές αναπαραστάσεις της θεάς (Εικ. 108.1), το ζώο αυτό όπως και ο κύκνος, τα ιερά πουλιά της, την ταξιδεύουν στους ουρανούς. Το ταξίδι της επί της χήνας μοιάζει σαν να τη σπρώχνει το ευνοϊκό φύσημα του ζέφυρου, όπως παρατηρείται στον Ομηρικό Ύμνο, μεταφέροντάς την πάνω από τον αφρό της πολύφλοισβης θάλασσας προς την Κύπρο (Κακριδής, 1986).

Τα σύμβολα υπόκεινται κι' αυτά σε φθορές στο πέρασμα του χρόνου είτε λόγω των ευμετάβλητων κοινωνικών δομών με επακόλουθο τις εννοιολογικές μεταμορφώσεις είτε από άλλους λόγους που σχετίζονται με πρόσκαιρες ή διαχρονικές σημειολογικές μεταβλητές της εικόνας. Ο πρωταρχικός ορισμός της μεταμόρφωσης είναι η αλλαγή της μορφής, του σχήματος, της δομής, της ουσίας, που προκύπτει από μια τέτοια μεταβολή. Οι δευτερεύουσες έννοιες μπορούν να είναι γενικότερες, αναφερόμενες σε σημάδια ή πλήρη αλλαγή χαρακτήρα, εμφάνισης ή κατάστασης (Robert, 1998). Στις ημέρες μας τα χέρια δεν αποτελούν πλέον σύμβολο ατυχίας, κακοδαιμονίας, ούτε ο λαγός αποτελεί σύμβολο σεξουαλικό, αλλά σε μια μεταμόρφωσή του, είναι τα αυτιά του εκείνα που αποτελούν ένα φτηνό σεξουαλικό σύμβολο. Το πιο γνωστό ιερό ζώο – σε αντίθεση με τον τράγο²³⁸ - ιδίως στην Κύπρο, «ήταν ή περιστέρα, ή οποία, όπως λέγεται, οφείλει το όνομα της στην ερωτόληπτον ιδιοσυγκρασίαν της, καθώς και όλα όσα χαρακτηρίζει αυτή η ιδιότητα» (Λεξικόν Ἡλίου, τόμ. Γ': 1006).

Από τα σημαντικότερα των συμβόλων της είναι ο κεστός (στηθόδεσμος), ο καθρέφτης και ο φαλλός (σύμβολο της γονιμότητας και του έρωτα). Ως σύμβολο της ερωτικής ειμαρμένης δεν έλλειψε και από τα ζάρια, αφού το καλύτερο ρίζιμο έφερε το όνομά της. Σε αρκετούς μύθους η Αφροδίτη θεωρείται *θεά των κήπων και της βλάστησης*, όπως ισχύει στην ιταλική εκδοχή της «Venus» (Grimal, *Λεξικό Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*), γι' αυτό τη συμβόλιζαν η μυρτιά και η ανεμώνη, τα μήλα και οι καρποί της ροδιάς (Τουρνάισεν, 1950)

Σε σχέση με τη λατρεία της Αφροδίτης, *σύμβολα* που απηχούν τη γονιμότητα είναι:

α) Τα χρυσά μήλα προς τον Μελανίωνα, ώστε αυτός να κατακτήσει την Αταλάντη αλλά και το περίφημο μήλο που ο Πάρις απονέμει τη *καλλίστη* θεά, ή το μήλο στους μύθους του Ακοντίου και της Κυδίπτης καθώς και του Ερμοχάρη και της Κτήσυλλας, ή τα μήλα των Εσπερίδων και της Εύας

β) Οι *Ωρες* στην ακολουθία της Αφροδίτης,

γ) Η «*ιερή πορνεία*» με τις «*ιερόδουλες*» στους ναούς της Αφροδίτης.

²³⁷ Ο Ν. Βαλαωρίτης στη μυθολογία του "Τα σπασμένα χέρια της Αφροδίτης της Μήλου" υποστηρίζει ότι η διαδρομή των Χεριών συμβολίζει παγκοσμίως τον αποσπασματικό έρωτα που με τις εξάρσεις του και τις απότομες εναλλαγές παρουσιάζεται με τη μορφή του βίαιου και ακρωτηριασμένου χαρακτήρα. Τα χέρια ευνοούν τον έρωτα σ' αυτόν που τα έχει, αλλά φέρνουν κακοτυχία σε ό,τι άλλο. Κι' επειδή τα χέρια της θεάς παραμένουν χαμένα, γι' αυτό και ο έρωτας παραμένει ανολοκλήρωτος για πάντα.

²³⁸ Ο τράγος υπήρξε το Ιερό ζώο της Πανδήμου σε ανάμνηση της θυσίας αίγας που έκανε ο Θησέας προς τιμή της στην παραλία πριν από τον απόπλου για την Κρήτη και της μεταμόρφωσης της θεάς σε τράγο. Πριν την ύστερη κλασική εποχή, η Αφροδίτη κρατούσε το ζώο στην αγκαλιά της, στη συνέχεια εμφανιζόταν ανεβασμένη επάνω του.

Ως Αφροδίτη Αρεία, η θεά μεταμορφώνεται σε πολεμική και αλλάζει σύμβολα. «Τοιούτον άγαλμα ευρίσκετο εν Σπάρτη.. [...] και επαρουσιάσθη εις τον Λυκούργον κεκοσμημένη με δόρυ και ασπίδα» (Τουρνάισεν, 1950).



Εικόνες 110

Αριστερά: Αφροδίτη με το πόδι πάνω σε χελώνα και πάνω σε κοχύλι (Λεπτομέρεια), Λούβρο.
Δεξιά: Αφροδίτη Αναδύομενη, Ermitage, Αγία Πετρούπολη, Ρωσία.

Ο παλαιότατος τύπος της Αφροδίτης της απόλυτης γυμνότητας προέρχεται από τη Βαβυλωνία και τη Χαλδαία. Οι απεικονίσεις της γυμνής θεάς Αστάρτης στη Φοινίκη και την Κύπρο διαδόθηκαν από τους Φοίνικες σ' όλο τον ελληνικό κόσμο.



Εικόνα 111

Η θεά Αστάρτη

Σε αντίθεση με την ανατολική Αφροδίτη, ή Αφροδίτη της αρχαϊκής ελληνικής τέχνης (6ος και 5ος π.Χ. αι.) είναι ντυμένη όπως και οι άλλες ολύμπιες θεές. Στην Αφροδίτη τύπου Μύρινας από τη Σμύρνη, η Αφροδίτη του Φειδία απεικονίζεται σε στάση σεμνότατη στη ζωφόρο του Παρθενώνα. Σύμφωνα με τον Perrault η απογύμνωση της θεάς έγινε σταδιακά, όπως συμβαίνει και με τον εραστή. Τον 5ο αιώνα, πρώτος ο Αλκαμένης γύμνωσε μόνο τον αριστερό ώμο και τον μαστό στην *Αφροδίτη των Κήπων* (Αφροδίτη Frejus, Λούβρο), (Αδαμαντίου, 1956). Αυτή «έχει μεν γυμνόν τον έναν ώμον μέχρι και του στήθους, προσπαθεί όμως να καλύψει την γυμνότητα αυτή ανασύρουσα την άκρη του υφάσματος, το οποίον κρατεί με την δεξιά χείρα».

4. 7. 6. δ. Η Αφροδίτη επί χελώνας

Για καλύτερη μελέτη της εικονογραφίας της Αφροδίτης κατά τον 5ο και 4ο αιώνα π. Χ. κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια αναφορά στους αγαλματικούς της τύπους σε σχέση με τη

μορφή και τη στάση στις απεικονίσεις της εποχής εκείνης. Η Αφροδίτη επί χελώνας (Εικ. 109) είναι ένας ακόμη αγαλαματικός τύπος, η μορφή του οποίου κρύβει πολλούς συμβολισμούς. Η χελώνα της Αφροδίτης είναι σύμβολο σιωπής, υπομονής, καρτερικότητας και περιορισμού του γυναικείου φύλου.

Στη γλυπτική η θεά Αφροδίτη συνήθως απεικονίζεται μόνη, γυμνή, ημίγυμνη και σπανίως τυλιγμένη ολόκληρη σε χιτώνα. Ενίοτε κρατά ένα από τα ιερά της πτηνά ή ξεκουράζει το σώμα της πάνω σε μεγαλοπρεπή κύκνο. Σε μία τουλάχιστον περίπτωση από τις πολλές μουσειακές συλλογές, αναπαρίσταται επιμελώς καλυμμένη, με το αριστερό πόδι ελαφρώς ορθωμένο σαν να στηρίζεται σε κάποιο αντικείμενο, σε ένα από τα μη διασωθέντα τμήματα του αγάλματος. Είναι η περίπτωση της ακέφαλης Αφροδίτης στο Κρατικό Μουσείο του Βερολίνου, της επονομαζόμενης Αφροδίτης *Brazza*.

Σύμφωνα με μελετητές, οι πτυχώσεις της ενδυμασίας της σχετίζονται με την τέχνη του Φειδία και τη γλυπτική του ύστερου 5ου αιώνα π.Χ. Ορισμένοι μάλιστα θεωρούν ότι κάτω από το ανορθωμένο πέλμα πιθανόν να βρισκόταν μια χελώνα σαν αυτή στην οποία αναφέρεται ο Πλούταρχος στο έργο του *Βίοι Παράλληλοι* αλλά και ο Πausanίας στην *Περιήγησή* του. (Γαλανοπούλου, 2017). Εμπνευσμένη από την Αφροδίτη και βάσει αυτής της δεύτερης αναφοράς η Νένα Κοκκινάκη έγραψε το ιστορικό μυθιστόρημα “*Η χελώνα της Αφροδίτης*”²³⁹.

Η χελώνα δεν συμβολίζει το σύμπαν, όπως θα ήθελαν οι Κινέζοι ποιητές, αλλά τη σχεδόν περικλειστή οικογενειακή εστία, όπου η γυναίκα, το «σκεύος» του έρωτα, αναβαθμίζεται σε πιστή σύζυγο και πρότυπο μητέρας. Άμοιρη ειδικότερης παιδείας, με βίο σχεδόν περιθωριακό, η μητέρα, η προσωποποίηση αυτή της Αρετής, απέχει πολύ από την πεφωτισμένη αυλητρίδα και την αδρά αμειβόμενη εταίρα. Ο έρωτας, σύμφωνα με τη *Διοτίμα*, «δαιμονικόν ευρίσκεται μεταξύ θεού και θνητού». Είναι βαθιά η πίστη των Αθηναίων σ’ αυτό. Η Αφροδίτη, με τη μορφή της Ουρανίας ξεκουράζει το πόδι πάνω στη χελώνα, συμπρωταγωνιστεί με τη δίδυμη Πάνδημη, την άλλη πλευρά της δυικής θεϊκής απόκλισής της. «Ανώτερη» Ψυχή η Ουράνια Αφροδίτη, «κατώτερη» η Γήινη Αφροδίτη αντιστοίχως, σύμφωνα με τον Carl Jung, ενυπάρχουν στα εγκόσμια (Βέης, 2017).

Ο εικονογραφικός τύπος “*Αφροδίτη επί χελώνας*” (Εικ. 109) αναφέρεται μεμονωμένος, καθόσον θεωρείται ο σημαντικότερος και ο πλέον αντιπροσωπευτικός με τα περισσότερα σημειολογικά στοιχεία, αφού επηρέασε την τέχνη της εποχής και βάσει αυτού δημιουργήθηκαν πολλά παρόμοια έργα. Ένας ακόμη λόγος που καθιστά το έργο σημαντικό,

²³⁹ Ο γλύπτης Φειδίας καταδικασμένος για ασέβεια έχει φυγαδευτεί από τον Περικλή στην Ήλιδα και εκεί φιλοτεχνεί το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αφροδίτης, χρησιμοποιώντας ως μοντέλο του τη Μυρτάλη, σύντροφό του και πρώην εταίρα στον οίκο της Ασπασίας. Επ’ αυτού γράφει η Νένα Κοκκινάκη:

Το βλέμμα του Φειδία την απομονώνει, τα χέρια του στοργικά την αιχμαλωτίζουν και «για δύο ολόκληρους μήνες Μυρτάλη και χελώνα στέκονται ακίνητες μπροστά στον καλλιτέχνη. Σιγά-σιγά, το άγαλμα παίρνει τη μορφή του. Η Ουράνια Αφροδίτη, ντυμένη ολόκληρη με πολύτιμο υλικό, ρούχα από χρυσάφι, δέρμα από ελεφαντόδοντο και μάτια από ζωγραφιστά πετράδια, ξεκουράζει το αριστερό της πόδι πάνω στο κέλυφος μιας χελώνας. Ο γλύπτης την έπλασε στις ίδιες διαστάσεις της γυναίκας που επέλεξε για μοντέλο του κι ήταν τόσο πιστή η απεικόνιση που δεν ξεχώριζε από ανθρώπινο πλάσμα». [...] Ο Αλκιβιάδης αρπάζει το άγαλμα της θεάς από τον ναό του και να το προσφέρει ως χάρισμα στον σατράπη Τισσαφέρνη. [...] “Ο Φειδίας είχε ζητήσει από τον Δία να φανερώσει με σημάδι αν το έργο του είναι όπως εκείνος το ήθελε και αμέσως έπεσε στο δάπεδο κεραυνός. Το άγαλμα της χρυσελεφάντινης Αφροδίτης που πατά τη χελώνα με την εκφραστικότητά του σμιλεμένη πάνω στο μάρμαρο ελάχιστοι το είχαν δει, γιατί η είσοδος στον Ναό της Ουρανίας Αφροδίτης κοντά στην Κερκυραϊκή στοά ήταν απαγορευμένη. Οι θαυμαστές του αγάλματος μιλούσαν για μια θεά που έμοιαζε ολοζώντανη και αισθητή, έτοιμη να ξεγλιστρήσει από τη φυλακή της, αν το μπορούσε, και να παραμείνει άπιαστη, ασύλληπτη”.

είναι η χελώνα πάνω στην οποία πατάει ανάλαφρα με το ένα της πόδι η Αφροδίτη, ενώ η χελώνα συμβολίζει την οικιακή ζωή και τη γονιμότητα. Ο εικονογραφικός τύπος αντιπροσωπεύει την Ουρανία Αφροδίτη²⁴⁰.

Η “Αφροδίτη εν Κήποις” είναι ένας άλλος τύπος που απεικονίζει τη θεά στηριζόμενη, με καλύτερα αντιπροσωπευτικά αντίγραφα εκείνα από το ιερό της Αφροδίτης που σώζονται στο Δαφνί και στη βόρεια κλιτύ της Ακρόπολης. Άλλα δύο ακόμη βρίσκονται στο Ηράκλειο και το Παρίσι.



Εικόνα 112

*Αγαλματίδιο της Αφροδίτης, του Πάνα και του Έρωτα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα.
Ύψος: 1,55 μ., 100 π.Χ. Τόπος εύρεσης: Δήλος.*

4. 7. 6. ε. Ουρανία και Πάνδημος Αφροδίτη

Δυο είναι οι Αφροδίτες προστάτιδες του έρωτα, η μια του πνευματικού, του πλατωνικού έρωτα, η άλλη του εφήμερου σαρκικού και ηδονιστικού αντίστοιχα. Παρά το γεγονός ότι οι εκδιδόμενες γυναίκες θεωρούσαν την Αφροδίτη προστάτιδά τους, στην αντίληψη του κοινού προβάλλει ακλόνητη, η λατρεία της εκφράζεται με σεβασμό και ιεροπρέπεια. Διαφορετικά σύμβολα και διαφορετικό μυθολογικό πλαίσιο διακρίνουν καθεμιά, δηλαδή την Πάνδημο και την Ουρανία Αφροδίτη. Υπάρχει και μια Τρίτη Αφροδίτη λιγότερο γνωστή, η *Αποστροφία Αφροδίτη* (Venus Verticordia), που λατρευόταν γιατί «πολεμά και απομακρύνει από την ψυχή τις άσεμνες επιθυμίες, στρέφει τις κόρες και τις συζύγους από τον σαρκικό έρωτα στην αγνότητα (Panofsky, 1991). Πολλά ιερά ήταν αφιερωμένα στην Ουρανία Αφροδίτη, όπως στα Κύθηρα, στην Αθήνα, στην Ολυμπία, στο Άργος και στη Θήβα. Η Πάνδημος Αφροδίτη δεν είχε άλλα ιερά, αλλά κοινά με την Ουρανία Αφροδίτη. Ερείπια του ναού της Ουρανίας σώζονται στην Αθήνα, βορειοδυτικά της Αρχαίας Αγοράς και βορειοανατολικά του ναού του Απόλλωνα Επικίου. Πιστεύεται ότι στο ιερό του ναού της υπήρχε ένα μαρμάρινο άγαλμά της, έργο του Φειδία.

²⁴⁰ Σύμφωνα με τον Πανσανία, που δεν το αναφέρει στην Αθήνα, αλλά στην Ήλιδα - όπου ο δημιουργός του γλυπτού, Φειδίας, βρισκόταν εξορισμένος - το έργο πρέπει να δημιουργήθηκε περί το 438 π.Χ.



Εικόνες 113

Αριστερά: Αφροδίτη Επιτράγια (Πάνδημος), Πηλός ανοικτός κόκκινος, Αρχές 2 ου π.Χ. αι, Ελληνιστική πόλη στις Πέτρες Αμυνταίου, , Αρχαιολογικό Μουσείο Φλώρινας.

Δεξιά: Αφροδίτη επί χελώνας (Αφροδίτη Ουρανία), Αθηναϊκό άγαλμα, Φειδίας (:), 430-420 π.Χ.

Αγάλματα κοσμούσαν τους ναούς της θεάς, ενώ οι εικόνες της κυριαρχούσαν στο θρησκευτικό τελετουργικό αλλά και στην καθημερινή ζωή με απεικονίσεις σε αγγεία, επιγραφές κ.λπ. (Μαχαίρα, 2008). Στην ησιόδεια αφήγηση αναφέρεται ότι η *αμήτωρ Αφροδίτη* λατρευόταν ως Ουρανία, ενώ ως Πάνδημος στην ομηρική αφήγηση. Μάλλον χρειάζεται να εξεταστεί και το ελληνικό δαιμόνιο της αποδαιμονοποίησης, αφού η Αφροδίτη ως Πάνδημος συμβολίζει τον βέβηλο έρωτα, που δεν έχει θέση στο ιερό ελληνικό πάνθεον. Πιθανώς ο Tiziano, το 1515, αυτό ακριβώς θέλησε να διαλευκάνει, τον σαφή διαχωρισμό μεταξύ Ιερού και Βέβηλου Έρωτα, αποτυπώνοντάς τον παραστατικά στον πίνακα με τις «*Δίδυμες Αφροδίτες*», ένα έργο που σχεδιάστηκε κατά παραγγελία του Niccolo Aurelio με αφορμή τον γάμο του.

Σύμφωνα με τον Πausanias «είναι γνωστό ότι Αφροδίτη χωρίς Έρωτα δεν υπάρχει. Αν υπήρχε μόνο μία, τότε θα υπήρχε και ένας μόνο Έρωτας· όμως οι Αφροδίτες είναι δύο, η μία κόρη του Ουρανού, η άλλη του Δία που ονομάζεται Πάνδημος, έτσι δύο είναι αντίστοιχα και οι Έρωτες». Η πρώτη, ως κόρη του Κρόνου είναι νους, άθικτη με αμιγώς νοητή ομορφιά, ενώ η δεύτερη - φορέας φθαρτών γήινων και απτών εικόνων ομορφιάς - είναι έφορος των γάμων, αφού εγγίζει τα γήινα (Καραγιάννης, 2019).

Στη Βέροια και στις Πέτρες αλλά και στον ευρύτερο μακεδονικό χώρο, κατά την περίοδο των ελληνιστικών χρόνων, η Αφροδίτη σε ανάγλυφους πίνακες απεικονίζεται πάνω σε τράγο. Επομένως, η θεά είναι γνωστή, τουλάχιστον στην ύστερη αρχαιότητα. Διακρίνεται σε Πάνδημο και Ουρανία, αφού η καθεμιά αναλόγως παρουσιάζεται με διαφορετικά σύμβολα και βρίσκεται σε διαφορετικό μυθολογικό πλαίσιο. Δύο είναι οι παραδόσεις σχετικά με τη γέννηση της Αφροδίτης, που της απέδωσαν τα δύο επίθετα²⁴¹, με τα συνακόλουθα εικονογραφικά πρότυπα. Η Ουρανία εμφανίζεται πάνω σε κύκνο ή χήνες κρατώντας λουλούδι σαν σκήπτρο, σύμβολο της κοσμικής της εξουσίας.

Από τις δύο δίδυμες Αφροδίτες η μία, η Ουρανία, είναι δίδυμη και με την Αφροδίτη της Κνίδου, η οποία όμως δεν είναι δίδυμη με την Πάνδημο. Σχετική αναφορά γίνεται από τον Λουκιανό που ονομάζει την Αφροδίτη της Κνίδου ως «Αφροδίτη Ουρανία». Ιερός και

²⁴¹ Μιχαλόπουλος Χαρίλαος, Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας Δ.Π.Θ.- Λόγος και εικόνα στη ρωμαϊκή ερωτική ελεγκία. Εισήγηση του Χαρίλαου Μιχαλόπουλου στο 28ο Συμπόσιο Ποίησης στην Πάτρα τον Ιούνιο του 2008.

βέβηλος έρωτας λοιπόν, ή αλλιώς, ο θεός και ο ανθρώπινος, συν έναν ακόμη έρωτα, τον ανεξέλεγκτο, που σύμφωνα με την ιατρική θεώρηση είναι ένα είδος τρέλας, ονομαζόμενος *hereos*. Αυτός, σύμφωνα με τον Ficino, που διακρίνει τρία είδη έρωτα, όχι όμως και τρεις αντίστοιχες Αφροδίτες, όπως υποστηρίζουν Πλάτων και Πλωτίνος, δεν είναι πλέον πάθος αλλά ασθένεια που καμία σχέση δεν έχει με τις λειτουργίες της ανθρώπινης ψυχής. Έτσι, τον *amor ferinus* (κτηνώδη έρωτα) θεωρεί ως τρίτο είδος έρωτα.

Οι Φλωρεντινοί κάνοντας λόγο για φυσική και ηθική ομορφιά, ουσιαστικά μνημόνευαν τον Φαίδρο και τον Αλκιβιάδη, ενώ μεταγενέστεροι συγγραφείς εξυμνούν τη γυναικεία ομορφιά και τις αρετές της. Έτσι δικαιολογείται η διαστρεβλωμένη μορφή ανάμεσα στον «κοινό» και «ουράνιο» έρωτα. Κάποιοι συγγραφείς ανάγουν το θέμα σε δίπολο μεταξύ «ειλικρινούς» και «ανειλικρινούς» στοργής. Άλλοι θεωρούν ότι υπάρχει αγεφύρωτο χάσμα μεταξύ τους, και επομένως, η ανύψωση από την Πάνδημο στην Ουράνια είναι ανέφικτη. Είναι γνωστό ότι η φλωρεντινή τέχνη έχει ως υπόβαθρο την πλαστικότητα και την αρτιότητα της δομής, ενώ η βενετσιάνικη στηρίζεται στο χρώμα και την ατμόσφαιρα. Το ιδεώδες για τους Φλωρεντιανούς μεταφράζεται σε υπερήφανα αγάλματα, των Βενετσιάνων σε ξαπλωμένες Αφροδίτες.

Ο Pico, επιφυλακτικός πλατωνιστής, που αντιδρούσε στην αντιμετώπιση ηθικών ζητημάτων με όρους ιατρικούς, θέλησε να συσχετίσει τις τρεις μορφές του έρωτα με τις τρεις λειτουργίες της ψυχής. Βρέθηκε στην ανάγκη να αναδείξει τρεις Αφροδίτες που να αντιστοιχούν στις τρεις ψυχολογικές λειτουργίες. Γι' αυτό και εισήγαγε μία ακόμη Ουράνια Αφροδίτη, ως κόρη του Κρόνου, να στέκει ανάμεσα στην Ουράνια (κόρη του Ουρανού και αμήτωρ) και την Πάνδημο, η οποία χάνει τον σεβασμό της ως «αξιέπαινη και σεβαστή» (Panofsky, 1991). Για μια «τρίτη» Αφροδίτη κάνει λόγο και ο Manilli, την άποψη του οποίου συμμερίζονται πολλοί σύγχρονοι ιστορικοί της τέχνης. Πρόκειται για την *Αφροδίτη Αποστροφή* πολέμια των άσεμνων επιθυμιών της ζωής, που στρέφει κόρες και συζύγους από τον σαρκικό έρωτα στην αγνότητα (Panofsky, 1991). Πιθανώς, ο εξαγνισμός της Αφροδίτης να μην είχε πραγματοποιηθεί ποτέ, αν δεν υπήρχε κάποια αφηρημένη έννοια για το γυναικείο σώμα στους λαούς της Μεσογείου (Clark, 1956).

Οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης και γενικότερα οι ουμανιστές γνώριζαν πολύ καλά ότι ο Πραξιτέλης είχε λαξεύσει δύο Αφροδίτες, μια γυμνή και μια καλυμμένη, κάτι που φαίνεται να αποτυπώνεται στον *«Ιερό και Βέβηλο Έρωτα»* του Tiziano. Ο δε εξωραϊσμός της ερωτικής και αισθητικής εμπειρίας οφείλεται στο νεοπλατωνικό κίνημα με πρωτεργάτη τον Marsilio Ficino κατά την τρίτη δεκαετία του 15ου αιώνα (Panofsky, 1991).

Η αναγεννησιακή τέχνη χαρακτηρίζεται από την τάση των καλλιτεχνών στην αναπαράσταση της γυμνής μορφής, κυρίως της γυναικείας, που αποτελούσε κεντρικό στοιχείο στα έργα τους. Παρά ταύτα, η απεικόνιση του γυναικείου γυμνού δεν σκιαγραφεί μόνο την υπέρτατη δοκιμασία των καλλιτεχνών αλλά λειτουργεί και ως μέσο διέγερσης ερωτικών συναισθημάτων. Ωστόσο, η επίδρασή του δεν περιορίζεται αποκλειστικά στην ερωτική προδιάθεση αλλά επεκτείνεται σε μια σειρά από περίπλοκες, ενίοτε και αντικρουόμενες, ερμηνείες, όπως είναι τα ιδανικά της καλοσύνης και της τελειότητας των νεοπλατωνιστών, ο σεξουαλικός πόθος, η αναβίωση στιγμών της αρχαιότητας. Ο Tiziano μάς παρέχει αυτή την αντίληψη, αφού στους πίνακές του έδωσε έμφαση στην αναπαράσταση του γυμνού γυναικείου σώματος. Χαρακτηριστικό του έργο ο *«Ιερός και Βέβηλος Έρωτας»*.

4. 7. 6. στ. Ιερός και Βέβηλος Έρωτας



Εικόνα 114

“Ιερός και Βέβηλος Έρωτας” (Οι Δίδυμες Αφροδίτες), Τiziano, 1515, Πινακοθήκη Μποργκέζε, Ρώμη.

Για πρώτη φορά ο πίνακας του Tiziano αναφέρεται στη συλλογή Borghese, το 1.616, με τον τίτλο «Ομορφιά αστόλιστη και ομορφιά στολισμένη». Πρόκειται για μια παραγγελία που έκανε ο Aurelio για τον γάμο του. Εικονογραφικά, η απόδοση της μορφής αλλά και η σύνθεση, στον “Ιερό και Βέβηλο Έρωτα” του Tiziano, που συνδέεται με την παλιότερη παράδοση, είναι ένα κεφάλαιο σημειολογίας με τους πολλούς συμβολισμούς και τις αλληγορίες του. Σύμφωνα με την εκδοχή που επικράτησε από τα τέλη του 18ου αι., δηλαδή της παραγγελίας του έργου για τον γάμο, η νύφη με τα γάντια, το φανταχτερό παραδοσιακής Βενετσιάνας ένδυμα και η γυμνή Αφροδίτη αντιστοιχούν στο δίπολο γήινος-ουράνιος έρωτας. Στο έργο αυτό αναδεικνύεται η εκτίμηση του καλλιτέχνη για τη Νεοπλατωνική φιλοσοφία με τις δύο Αφροδίτες να συμβολίζουν τις ηθικές αρχές και τις φυσικές, αδάμαστες ανθρώπινες ενορμήσεις. Το έργο ερμηνεύει την φυσική ομορφιά της γυμνής γυναίκας την οποία και εκθειάζει, ενώ αντίθετα περιφρονεί τη βάρβαρη επιδεικτικότητα της ντυμένης. Η πλούσια σε φυσικές χάρες Ομορφιά είναι φτωχή σε χρυσάφι, δεν το χρειάζεται (Panofsky, 1991).

Στον ίδιο σημειολογικό πίνακα, σύμφωνα με τον R. Goffen (1992), το λευκό ύφασμα της γυμνής, όπως και το δοχείο με τη φλόγα, συμβολίζουν την πλατωνική αγάπη και την αγνότητα, την αγάπη του Θεού. Στη σύνθεση κορυφώνεται η ανάδειξη της ντυμένης γυναίκας-νύφης και η μορφή της γυμνής με τα «γενέθλια ρούχα» της. Η σύνθεση του Tiziano φανερώνει την εκτίμησή του τόσο στην αγνότητα όσο και στη γυναικεία σεξουαλικότητα, αφού η νύφη της Αναγέννησης είναι εκ προοιμίου αγνή αλλά έπρεπε ταυτόχρονα να είναι και σεξουαλική. Δηλαδή, θα έπρεπε ως μητέρα της οικογένειας να είναι και τα δύο, αγνή και σεξουαλική. Μαρία και Εύα. Σ’ αυτή τη διχοτομία στάθηκε ο Tiziano, ώστε να εναρμονίσει ανόμοιες ιδιότητες στο έργο του. Ο διπλασιασμός των γυναικών σε σχέση με την ελαχιστοποίηση της ανδρικής παρουσίας μέσω ενός μικρού Έρωτα, απελευθερώνει την ταυτότητα της γυναίκας και τη σεξουαλικότητά της, αφού απομακρύνεται από τον αναπαραγωγικό της ρόλο ως μοναδικό της λειτουργήμα. Πρόκειται για ένα μεγάλο βήμα προς τη σεξουαλική επανάσταση. Η γυναίκα αναβαθμίζει τη θέση της ως στοργική σύζυγος και μητέρα, γίνεται πρωταγωνίστρια της δικής της ζωής.

Μια άλλη εκδοχή συνδέει το έργο με τον τίτλο “Θα πεισθεί” να ερωτευτεί, αφού η Αφροδίτη προσπαθεί να διαταράξει την αδιάλλακτη στάση της νεαρής γυναίκας, ώστε να ενδώσει στον έρωτα. Σ’ αυτή την πρόταση ερμηνείας φαίνεται να συνηγορεί η απόδοση της μορφής των δύο γυναικών, αφού η κίνηση της μιας προς την πλευρά της άλλης βρίσκεται σε πλήρη

αντίθεση με τη δεύτερη που, αποφασισμένη να την αποφύγει, στρίβει το κεφάλι της προς την άλλη κατεύθυνση. Η ερμηνεία αυτή ενισχύεται και από την παρουσία του Έρωτα και της σαρκοφάγου κρήνης που συμβολίζει ζωή και θάνατο. Ο Gentili υποστηρίζει ότι το θέμα του έργου είναι ο έρωτας και είναι εμφανής η αντίθεση και η συμφιλίωση ανάμεσα στις μορφές των δύο γυναικών, ενώ ο Έρωτας επιστρατεύεται για να αμβλύνει τις αντιθέσεις και να εδραιώσει τη συμφιλίωση (Marcetti, 2005). Στη γυμνή γυναίκα εκλείπει κάθε στοιχείο λαγνείας, αφού και από τη στάση του σώματος προκύπτει η σεμνότητα, τα πόδια της είναι ενωμένα το ένα διπλωμένο πάνω στο άλλο, σε αντίθεση με τα πόδια της ντυμένης που βρίσκονται σε απόσταση μεταξύ τους, μια στάση που χαρακτηρίζεται από απρέπεια. Η σύνθεση του έργου και το αλληγορικό περιεχόμενο θυμίζουν αντιστοιχία με την *Αφροδίτη της Δρέσδης* (Χαραλαμπίδης, 2019).

Την εποχή εκείνη η ατομικότητα της γυναίκας χαρακτηρίζεται από τρεις ρόλους: ως κόρη, στη συνέχεια σύζυγος, και καταλήγει χήρα. Ο Tiziano μέσα από την εικονογράφηση του δεν θέλει να παρουσιάσει αυτόν τον τριπλό ρόλο της γυναίκας, αλλά να αναδείξει το νέο μοντέλο της, της αξιοπρέπειας και της δύναμής της, κάτι που επιτυγχάνει μέσω της σεξουαλικότητας. Με τη διπλή απεικόνιση απομακρύνεται από τον θεσμό του γάμου ως μέσο εκμετάλλευσης της γυναικείας γονιμότητας, από την οποία εξαρτάται η παραγωγή και η ευημερία της οικογένειας και της κοινωνίας συνολικά.

Στη σύνθεση το τοπίο που βρίσκεται πίσω απ' τη ντυμένη γυναίκα, το κάστρο και ο πύργος, σε δευτεροβάθμιο νοηματικό επίπεδο υποδηλώνουν το απροσπέλαστο. Σε αντίθεση, το τοπίο πίσω από τη γυμνή γυναίκα με τη λίμνη, τα σπίτια και τον βοσκό, την εκκλησία με το καμπαναριό και τους ερωτοτροπούντες εραστές, δηλώνει γαλήνη και ερωτισμό. Ο Tiziano αποδίδει στις δύο γυναίκες εκπληκτική ομοιότητα, ουσιαστικά πρόκειται για ένα πρόσωπο με δύο όψεις: τη ντυμένη με την αμφίεση της εποχής του 16ου αιώνα και τη γυμνή με τη μορφή της αρχαίας θεάς. Σύμφωνα με τον E. Panofsky (1991), η αντίθεση στη σύνθεση, της γυμνής γυναίκας και της καλοντυμένης αρχόντισσας, προσδιορίζει την αντίθεση ανάμεσα στις αιώνιες αξίες και τις εφήμερες απολαύσεις. Αυτό ενισχύεται και από το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης τοποθετεί τη γυμνή γυναίκα ψηλότερα απ' τη ντυμένη. Ο συμβολισμός είναι σαφής, η γυμνότητα υποδηλώνει αδιαφορία για τα επίγεια, συμβολίζει κάτι το αληθινό, το ειλικρινές, την ουσία των πραγμάτων, σε αντίθεση με την ενδυμασία που αποκρύπτει την πραγματική αλήθεια (Panofsky, 1991).

Ήταν δεδομένο ότι πρώτος ο Πραξιτέλης είχε εισαγάγει την ιδέα του *Ιερού* και *Βέβηλου Έρωτα* με τις δυο του Αφροδίτες, της γυμνής Κνιδίας (= Ουρανίας) και της ντυμένης της Κω (= Πανδήμου). Στα στοιχεία της σύνθεσης του Tiziano ένας Έρωτας βρίσκεται ανάμεσα στις δύο Αφροδίτες, πλησιέστερα προς τη γήινη, δηλώνοντας μια αρχή της κοσμικής πρόσμιξης με ενδιάμεσο τον ίδιο, σύμφωνα με τη νεοπλατωνική αντίληψη. Η στέρνα στο έργο του Tiziano ουσιαστικά αντικαθιστά την αρχαία σαρκοφάγο και έχει μετατραπεί σε πηγή ζωής («ζωοδότρια δύναμη» του Ficino).



Εικόνα 115

*Ο Άγιος Βασίλειος ανάμεσα στην παγκόσμια ευτυχία και την ουράνια ζωή, 9ος αι.,
Εθνική Βιβλιοθήκη, Παρίσι.*

Το σχήμα της σύνθεσης συνδέεται με το παλιό πρότυπο (αντιπαραθετικό), ενώ ως περιεχόμενο κυριαρχεί η αλληγορία των δύο μορφών, φορέων έκφρασης και συμβολισμού δύο αντιτιθέμενων ηθικών και θεολογικών αρχών. Δύο «αντίπαλοι», όπως η *Φύση* και ο *Λόγος* ή *Φύση* και *Θεία Χάρη* (Φύση = *Εύα*, Θεία Χάρη = Παρθένος Μαρία), όπου Θεία Χάρη σημαίνει μια «*Νέα Εύα*», απεικονίζονται ο ένας (αντίπαλος) γυμνός, ο άλλος ντυμένος. Σε πολλές απεικονίσεις, όπως και σε αυτή μιας βυζαντινής μικρογραφίας στην οποία ο Μέγας Βασίλειος στέκει ανάμεσα στην *Επίγεια Ευτυχία* και την *Ουράνια Ζωή* (Εικ. 114), η γυμνή μορφή συμβολίζει τη συνηθισμένη, τη γήινη αρχή. Στο έργο του Tiziano με τις Δίδυμες Αφροδίτες αυτός ο κανόνας αντιστρέφεται, αφού είναι γεγονός ότι η γυμνότητα ως εικονογραφικό μοτίβο χαρακτηρίζεται από αμφισημία.

Στη Βίβλο η γυμνότητα είχε αρνητικό αντίκτυπο, ισοδυναμούσε με τη φτώχεια και την ξεδιαντροπιά. Ωστόσο, σε μια μεταφορά, η έννοια ταυτιζόταν με την ειλικρίνεια, την απλότητα, σε αντίθεση με την περίφραση και την εξωτερική εμφάνιση. Γυμνά είναι όλα μπροστά στα μάτια του Θεού, ο δε «γυμνός λόγος» για τους αρχαίους Έλληνες ήταν ο ευθύς λόγος της ειλικρίνειας, ενώ ο Οράτιος κάνει λόγο για την *Nuda Veritas* (γυμνή αλήθεια). Προς το τέλος της Κλασικής Περιόδου η γύμνια ερμηνευόταν άλλοτε αρνητικά και άλλοτε θετικά. Πολλοί συγγραφείς που κατηγορούσαν τη γύμνια της Αφροδίτης ερμήνευαν την γύμνια των Χαρίτων ως στοιχείο άφθαρτης ομορφιάς και ειλικρίνειας. Στον Μεσαίωνα η ηθική θεολογία αντιμετώπιζε τη γυμνότητα με τέσσερις συμβολισμούς: τη φυσική γυμνότητα, την πρόσκαιρη, την ενάρετη και την εγκληματική, αν και στην πρακτική τους οι καλλιτέχνες εξοβέλιζαν την τέταρτη. Επέστρεψε η γυμνότητα του Έρωτα ως σύμβολο «πνευματικού χαρακτήρα» κατά την Πρώιμη Αναγέννηση, όταν η Αφροδίτη εμφανίζεται και πάλι γυμνή. Ακόμη και τότε οι προσωποποιήσεις των αρετών εξυπηρετούσαν θρησκευτικά θέματα (Panofsky, 1991).

Στο πέρασμα του χρόνου δόθηκαν πολλές ερμηνείες για τον πίνακα, τόσο από την λογοτεχνική ματιά του Friedlander, κάνοντας αναφορά στην *Υπερωτομαχία Πολυφίλου*, μέχρι τη φιλοσοφική του Panofsky που τον εντάσσει στο πλαίσιο του νεοπλατωνισμού του Ficino. Πέρα από τις παραδοσιακές εικονολογικές ερμηνείες σύγχρονοι μελετητές προσεγγίζουν την ανάλυση του Augusto Gentili, ο οποίος στηρίζεται στις αναφορές από γραπτές πηγές και στην εικονιστική παράδοση, προσθέτοντας και τις αναφορές εκείνες που προκύπτουν από γεγονότα του δημόσιου και ιδιωτικού βίου. Ο Gentili πέραν κάθε άλλης ερμηνείας ισχυρίζεται, ότι το θέμα του πίνακα είναι ερωτικό. Σε δεύτερο εννοιολογικό

επίπεδο γίνεται εμφανής τόσο η αντίθεση όσο και η συμφιλίωση των δύο γυναικείων μορφών αλλά και η προσωποποίηση του Έρωτα που καταφέρνει να αμβλύνει τις αντιθέσεις και να επιφέρει τη συμφιλίωση. Από τα πλέον ευδιάκριτα σημειολογικά στοιχεία του πίνακα αναγνωρίζονται κυρίως όλα τα εμβληματικά στοιχεία της νύφης, όσον αφορά την Πάνδημο, όπως είναι το λευκό φόρεμα, η μυρτιά και τα τριαντάφυλλα.

Στον ίδιο σημειολογικό πίνακα, σύμφωνα με τον R. Goffen (1992), το μικρό λευκό ύφασμα της γυμνής, όπως και το δοχείο με τη φλόγα, συμβολίζουν την πλατωνική αγάπη και την αγνότητα. Η απόδοση της μορφής της στολισμένης με πολύτιμες πέτρες γυναίκας που κρατάει ένα δοχείο με χρυσάφι και κοσμήματα, συμβολίζει την εφήμερη ευτυχία, ανάλογη εκείνης που ο Cesare Ripa μέσω των προσωποποιήσεων αποκαλεί Παροδική Ευτυχία. Είναι μια αλληγορική προσωποποίηση της Laura Bagaroto με ό,τι την χαρακτηρίζει. Εμβαθύνοντας κανείς στην εικονολογική ανάλυση, διαπιστώνει ότι στις Δίδυμες Αφροδίτες το τοπίο χωρίζεται σε δύο μέρη, ως σκούρο/μισοσκοτεινό background στη ντυμένη, με δυο κουνέλια/σύμβολα του ζώδους έρωτα αλλά και της γονιμότητας, ενώ στη γυμνή το τοπίο/background είναι αγροτικό, χωρίς πολυτέλεια, φωτεινό, συμβολίζοντας την αποστροφή προς το εφήμερο και φθαρτό, με τη γυμνότητα φορέα υψηλών ιδανικών της, κατά Ripa, Αιώνιας Ευτυχίας. Στη σύνθεση ο Έρωτας, ανάμεσα στην Πάνδημο και την Ουράνια, ανακατεύει τα νερά της σαρκοφάγου-κρήνης σε μια αλληγορία της μοναδικής γαμήλιας περιπέτειας. Το οικόσημο πάνω στη σαρκοφάγο αναφέρεται στη θανατική ποινή που επέβαλε η πόλη στον Bertuccio Bagaroto, νομομαθή και πατέρα της μέλλουσας συζύγου του Aurelio (Marchetti, 2007).

Ο πίνακας του Tiziano θα μπορούσε να φέρει τον τίτλο «Οι δίδυμες Αφροδίτες», καθότι πληρούν τις προϋποθέσεις που έθεσε ο Ficino. Είναι προφανές ότι η μορφή που αποδίδεται στη γυμνή Αφροδίτη αντιπροσωπεύει την «Ουράνια Αφροδίτη», που συμβολίζει την οικουμενική και αιώνια καθαρά νοητή ομορφιά. Η μορφή της ντυμένης γυναίκας αντιπροσωπεύει την «Πάνδημο» με συμβολισμό τη «ζωοδότρια δύναμη», ανθρώπων, ζώων και αντικειμένων. Ο Ficino θέλει και τις δύο Αφροδίτες «αξιέπαινες και σεβαστές», αφού και οι δύο έχουν τον τρόπο τους να το επιτύχουν.



1



2



3

Εικόνες 116

1: Εικονογράφηση δίσκου στο Youtube, «Αδυνάτισα ο καημένος», Κ. Κωστής, 1931. Επιρροή από τις Δίδυμες Αφροδίτες. 2 & 3: Εικονογράφηση στο Youtube, Ερωτόκριτο. Δύο ακόμη σύγχρονες αντιγραφές από τις δίδυμες Αφροδίτες.

4. 7. 6. ζ. Η Αφροδίτη της Κνίδου

Η πλέον περίφημη Αφροδίτη ήταν έργο του Σκόπα, προερχόμενη πιθανώς από την Πέργαμο, για την οποία ο Πλίνιος αναφέρει ότι υπερέβαλλε της περιβόητης Κνιδίας του Πραξιτέλη. Γυμνή φαίνεται να ήταν ή περίφημη αυτή Αφροδίτη του Σκόπα. Ο αρχαιολόγος *Michaelis* εξέφρασε την άποψη ότι εκείνο είναι το πρωτότυπο της περίφημης *Αφροδίτης της Μήλου της Νεοαττικής σχολής*. Οι καλλιτέχνες της νεοαττικής σχολής ασχολήθηκαν περισσότερο με τη μίμηση αρχαιότερων τύπων και τη διασκευή τους, ωστόσο δεν έλλειψαν και οι νέοι καλλιτέχνες που πρωτοτύπησαν στηριζόμενοι όμως και οι ίδιοι σε παλαιότερα έργα, όπως συνέβη στην περίπτωση της Αφροδίτης της Μήλου. Βάσει περιγραφών αρχαίων κειμένων προκύπτει ότι το πλησιέστερο προς το γλυπτό της *Αφροδίτης της Κνίδου* είναι αυτό της *Αφροδίτης του Καπιτωλίου*. Διάφορες απομιμήσεις της Αφροδίτης της Κνίδου δίνουν μια ιδέα περί της εικονογραφίας της θεάς την εποχή εκείνη. Γυμνή παρουσιαζόταν μέσα από τα έργα των καλλιτεχνών, αλλά με τη δικαιολογία – για να μην αντιβαίνουν προς τα χρηστά ήθη – ότι έβγαινε από το λουτρό της, σε μια μορφή που θα διατηρηθεί για πολλούς αιώνες.



Εικόνες 117

1: Αφροδίτη της Κνίδου, ρωμαϊκό μαρμάρινο αντίγραφο γλυπτού του Πραξιτέλη, περίπου 350 π.Χ., Μουσείο Βατικανού. 2 & 3: Αφροδίτη της Κνίδου Συλλογή Ludovisi, ρωμαϊκό μαρμάρινο αντίγραφο (κορμός και μηρός) με μεγεθυμένο κεφάλι, χέρια, πόδια και στήριξη ρόμπας, 4: Αφροδίτη Colonna, Pio-Clementine Museum (Βατικανό), περίπου 360 π.Χ.

Το γυμνό στην Τέχνη δεν είναι η απογύμνωση του σώματος, αλλά το ίδιο το γυμνό που, όπως παρουσιάστηκε για χιλιάδες χρόνια, αποτελεί ένα «ένδυμα» της Τέχνης. Πρόκειται για την καλλιτεχνική περιγραφή του σώματος, για μια τεχνοτροπία, πρόκειται για τη συναισθηματική ανατομία. *Γυμνό και ερωτισμός*, δυο έννοιες παράλληλες που άλλοτε τέμνονται, άλλοτε όχι. Ερωτικό δεν είναι κατ' ανάγκη το γυμνό και μόνο, και αυτό φαίνεται καθαρά στις γιαπωνέζικες μεταξοτυπίες και τις γκραβούρες. Στη λαϊκή συνείδηση το ξεγύμνωμα είναι συνυφασμένο με την ταπείνωση, τον εξευτελισμό, ξεγυμνωμένους σταύρωναν οι Ρωμαίοι, γυναίκες και άνδρες, ξεγυμνωμένους λιθοβολούσε η Ιερά εξέταση ή διαμέλιζε τα σώματα των καταδικασθέντων, αφού τους ανέβαζαν στον τροχό.

Στην αίρεση των Αδαμιτών, των Καθάρων (Kathares), το γυμνό σώμα φέρνει τον άνθρωπο όπως γεννήθηκε πιο κοντά στη φύση, πιο κοντά στον Παράδεισο, όπου γυμνός ήταν και ο Αδάμ, πιο κοντά στον Θεό. Οι Αδαμίτες γι' αυτές τις ιδέες τους εξολοθρεύτηκαν μέχρι ενός από τις σπάθες των στρατιωτών του πάπα και από τα όργανα της Ιεράς εξέτασης. Κατά τον

5ο και 4ο αι. π.Χ. μόνο το ανδρικό γυμνό δεν προκαλούσε, το γυναικείο ενοχλούσε από ό,τι μαρτυρά η περιπέτεια του γλυπτού της Αφροδίτης της Κνίδου.

Η καινοτομία του Πραξιτέλη να γυμνώσει τελείως την Αφροδίτη προξένησε μεγάλη έκπληξη την εποχή εκείνη. Σύμφωνα με την παράδοση ο Πραξιτέλης περί το 359 π. Χ. σε συνεργασία με το Μουσολείο είχε φιλοτεχνήσει και ένα ντυμένο άγαλμα, που αγόρασαν οι πιο συντηρητικοί, γείτονες της Κνίδου, Κώες (*Γλυπτοθήκη Μονάχου, Καθημερινή*). «*Έρχεται ήδη ο Πραξιτέλης, λίγο νεότερος του Σκόπα, και δίνει στην επιφάνεια του μάρμαρου με απaráμιλλη τελειότητα τη θέρμη της εσωτερικής ζωής, αλλά συγχρόνως και τη θέρμη του σωματικού κάλλους*». Σημαντική είναι η έννοια της πόζας της Αφροδίτης, η σημασία της γυμνότητάς της, το αρχιτεκτονικό της περιβάλλον και η αναφορά στην υποδοχή του αγάλματος και της ερμηνείας του.



Εικόνες 118

1: Μαρμάρινη κεφαλή (Χίος). 2: Αφροδίτη του Πραξιτέλη (κορμός)²⁴².

3: Η Αφροδίτη της Κνίδου (Ρωμαϊκό αντίγραφο 340 – 330 π.Χ.)²⁴³.

Η Αφροδίτη της Κνίδου είναι μια θεά με αιφνίδια και υπέρμετρη εξουσία (Hope, 2007). Το χαμένο αρχέτυπο μιας από τις πιο γνωστές εικόνες του δυτικού πολιτισμού, συμπεριλαμβανομένης της περίφημης «Αφροδίτης της Μήλου» και της «Γέννησης της Αφροδίτης» του Botticelli είναι η Αφροδίτη της Κνίδου, μια από τις πιο διάσημες εικόνες της δυτικής τέχνης. Ο Ψευδολουκιανός αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «η Αφροδίτη του Πραξιτέλη υπερβαίνει όλα τα έργα της τέχνης σε ολόκληρο τον κόσμο». Στην εποχή του θεωρήθηκε ιδιαίτερα επαναστατικό, γιατί **μέχρι τότε η γυμνότητα ήταν άγνωστη σε έργα γλυπτικής μεγάλης κλίμακας**.

Οι συγγραφείς που συχνά αναφέρονται ως σημαντικές πηγές πληροφόρησης, ο Πλίνιος, ο Πausανίας, ο Λουκιανός και ο Αθήναιος, έγραψαν διακόσια ή και περισσότερα χρόνια μετά τον Κικέρωνα: «*Στην εποχή τους το άγαλμα του Πραξιτέλη είχε εξαιρετική φήμη, κυρίως λόγω του γυμνού της μορφής και των ερωτικών επιπτώσεών της, οι οποίες είχαν ενισχυθεί με μια αλλαγή σε ένα πολύπλοκο και διευρυμένο σύνολο. Η Αφροδίτη μπορούσε να θεαθεί ως ένα θεϊκό όραμα, και οι χειρονομίες της και η υδρία στα πόδια της ήταν εύκολα ορατή από τη μεγάλη πόρτα*».

Το άγαλμα ήταν φιλοτεχνημένο για την πόλη της Κνίδου. Θεωρείται δε από τον Πλίνιο, πως χρησιμοποίησε ως μοντέλο τη σύντροφό του και εταίρα Φρύνη. Ίσως το πιο σημαντικό χάρισμα στην εταίρα ήταν η φυσική ομορφιά, που με την πρώτη ματιά μπορούσε να διεγείρει αισθήματα αγάπης και πάθους. Σύμφωνα με ανέκδοτο του τέλους της Ελληνιστικής περιόδου,

²⁴² Hope Ken, *Η Ομορφιά και η Κνιδία Αφροδίτη* (27/5/2007)

²⁴³ Hope Ken(27/5/2007). *The Aphrodite of Knidos, Praxiteles, (Ρωμαϊκό αντίγραφο 340 - 330 π.Χ.)*
<http://idliketocallyourattentionto.blogspot.com/2007/05/knidian-aphrodite-praxitiles.html>

ο Πραξιτέλης αναγνώρισε ότι η Φρόνη ήταν εξίσου όμορφη όσο η Αφροδίτη και θα μπορούσε να επωφεληθεί όχι μόνο με την κατάκτηση ως ερωμένη του αλλά και ως μοντέλο του για ένα άγαλμα της θεάς.

Πέραν του κάλλους οι εταίρες της λατινικής ποίησης έχουν υψηλό επίπεδο καλλιέργειας και παιδείας. Κάπως έτσι, η Φρόνη επισκέφθηκε το εργαστήριο του Πραξιτέλη και με ζήλο προσπάθησε να διακρίνει, με τη βοήθειά του, το καλύτερο δείγμα του έργου του για να το αποκτήσει. Η Φρόνη έχει λάβει τη θέση της στην ιστορία ως το αρχέτυπο εταίρας (Γλυπτοθήκη Μονάχου, Καθημερινή). Η Αφροδίτη της Κνίδου είναι η πρώτη εικόνα της γυναικείας σεξουαλικότητας και της αποδοχής της στην αρχαία Ελλάδα.

Στην Κω υπήρχε το έργο του Απελλή «*Αναδυομένη*» *Αφροδίτη*», ενός ακόμη καλλιτέχνη που γύμνωσε τη θεά. Σύμφωνα με τον Στράβωνα και τον Πλίνιο τον πρεσβύτερο, τον πίνακα αυτό, - το καλύτερο έργο του Απελλή - τον μετέφερε ο Αύγουστος από την Κω, όπου ήταν αρχικά εκτεθειμένος, στη Ρώμη και τον εξέθεσε στον ναό του Divus Iulius. Επομένως, η συγκεκριμένη αναφορά αποτελεί άμεση ένδειξη γνώσης από τον ποιητή της σύγχρονης του εικαστικής πραγματικότητας (Μιχαλόπουλος, 2008).

Ο Arnheim στο έργο του *Τέχνη και οπτική αντίληψη* αναφέρει ότι ο καλλιτέχνης είναι ικανός να βελτιώσει την πραγματικότητα ή να την εμπλουτίσει με πλάσματα της φαντασίας, παραλείποντας ή προσθέτοντας λεπτομέρειες, επιλέγοντας κατάλληλα παραδείγματα, αναδιαμορφώνοντας τη δεδομένη τάξη πραγμάτων. Παραθέτει ως παράδειγμα το περίφημο ανέκδοτο του Πλίνιου: ο Έλληνας ζωγράφος, μη μπορώντας να βρει καμία γυναίκα αρκετά ωραία για να τη χρησιμοποιήσει ως μοντέλο για τον πίνακά του «*Ωραία Ελένη στην Τροία*», «επιθεώρησε τις παρθένες της πόλης γυμνές και επέλεξε πέντε, των οποίων τις ιδιαίτερες ομορφιές πρότεινε να αναπαραγάγει στην εικόνα του (Arnheim, 2005).

Είτε αληθεύει η ιστορία της απόρριψης του γυμνού γλυπτού από τους κατοίκους της Κω για λόγους ηθικής τάξεως είτε όχι, η αλήθεια είναι ότι η μορφή ήταν ιδανική για τον Κνίδο, όπου η Αφροδίτη υπήρξε προ πολλού αντικείμενο λατρείας. Από γραπτά Ελλήνων συγγραφέων της ύστερης αρχαιότητας, που συγγέονται με αυτά του Λουκιανού, προκύπτει μια ζωντανή περιγραφή κάποιας επίσκεψης στο ιερό της. Ο χώρος περιβαλλόταν από οπωροφόρα δέντρα και κληματαριές που κρέμονταν σταφύλια. Στη μέση αυτής της βλάστησης το ιερό, ανοιχτό στο μέτωπο, ώστε ο προσκυνητής να αντικρίζει τη μορφή της θεάς, λευκή και λαμπερή μέσα στο πράσινο περιβάλλον.

Σύμφωνα με την περιγραφή, η θεά ήταν έτοιμη να μπει σε ένα τελετουργικό λουτρού, με το ένα χέρι να κρατάει κάτι, ενώ η μορφή αποδίδεται με τη γνώριμη συστροφή των ώμων της. Ένα απαλό χαμόγελο διαγράφεται στο πρόσωπό της, διατηρώντας το μεγαλείο μιας Ολυμπίας θεότητας. Ούτε ο Ψευδολουκιανός ούτε οι σύντροφοί του δεν αποστασιοποιήθηκαν. Αντίθετα, της μίλησαν ακριβώς σαν να ήταν μια θνητή γυναίκα απaráμιλλης ομορφιάς. Μη μπορώντας να ελέγξει τον ενθουσιασμό του, ένας από αυτούς παρασύρθηκε και πήδησε στο βάθρο πλέκοντας τα χέρια του γύρω από το λαιμό της. Αυτή, αν και ελαφρώς σοκαρισμένη, άνοιξε την πίσω πόρτα του ιερού για να θαυμάσουν και αυτή την πτυχή της θεάς. Πιθανώς, όλοι οι προσκυνητές δεν είχαν την ίδια αμεσότητα στην εκτίμησή τους. Κανείς δεν αμφισβήτησε το γεγονός ότι ήταν μια ενσάρκωση της φυσικής επιθυμίας, ότι αυτή η μυστηριώδης, καταναγκαστική δύναμη ήταν χαρακτηριστικό στοιχείο της αγιότητάς της.

Ίσως, τέτοια συναισθήματα να φαίνονται ασυμβίβαστα με ένα θρησκευτικό αντικείμενο λατρείας, αυτό όμως πηγάζει από το γεγονός ότι η θρησκεία των δυτικών βασίζεται στην

εβραϊκή και κατ' ακολουθία έχει συνηθίσει το κοινό σε μια λογοτεχνική προσέγγιση παρά σε μια οπτική πρόκληση της σωματικής επιθυμίας. Αν συγκρίνει κανείς τις εικόνες, η έκκληση της Κνιδίας χαρακτηρίζεται ήπια και συγκρατημένη. Από την ίδια κατάσταση του νου προέρχονται και οι δύο, πιθανώς και από την ίδια λατρεία, δεδομένου ότι η Αφροδίτη της επιθυμίας ήταν μια ανατολική θεότητα από τη Συρία. Ωστόσο η μορφή της, πλούσια σε αισθησιασμό, τροποποιείται από την ελληνική αίσθηση της διακόσμησης σε τέτοιο βαθμό, που η χειρονομία της Αφροδίτης να προβάλλει με έμφαση την πηγή των δυνάμεών της, ενώ κάτι τέτοιο δεν παρατηρείται στην Κνιδία που την κρύβει με σύνεση και μετριοπάθεια.

Πρόκειται για ένα θρίαμβο της ομορφιάς, που στο ελληνικό μυαλό αυτή δεν ήταν απλώς ένα δημιουργήμα του Πραξιτέλη, αλλά κάτι που υπήρχε ήδη στο πρόσωπο του μοντέλου του καλλιτέχνη, στο πρόσωπο της Φρύνης. Πραξιτέλης και Φρύνη μοιράστηκαν την πίστη για τις όμορφες εικόνες με τις οποίες εμπλουτίστηκε ο ελληνικός κόσμος. Στον ιερό χώρο των Δελφών ένα γυμνό επιχρυσωμένο χάλκινο άγαλμά της ανεγέρθηκε προς τιμήν της. Υπάρχει πλήθος αναφορών από λογοτεχνικά αρχεία, δυστυχώς όμως δεν υπάρχει δυνατότητα οπτικής αντίληψης της ακριβούς μορφής του έργου. Αν και απαριθμούνται σε σαράντα εννέα τα αντίγραφα της Κνιδίας Αφροδίτης πλήρους απεικόνισης, κανένα δεν μπορεί να δώσει ούτε μια αμυδρή εικόνα του πρωτότυπου (Clark, 1956).

4. 7. 6. η. Ρωμαϊκά αντίγραφα της Αφροδίτης της Κνίδου

Ο εικονογραφικός τύπος της Αφροδίτης της Κνίδου αντιγράφηκε όσο κανένα άλλο έργο τέχνης, τουλάχιστον σε μορφή γλυπτού. Τα τρία καλύτερα αντίγραφα της Κνιδίας Αφροδίτης βρίσκονται στο Βατικανό, σχετικά δυσπρόσιτα για το κοινό. Ένα από αυτά τα αντίγραφα που ανήκε στη συλλογή Κολόνα, θεωρείται το πιο πιστό, όπως προκύπτει από την απεικόνιση της θεάς σε πλήθος νομισμάτων που έφεραν την αναπαράστασή της. Το χάλκινο αντίγραφο της Αφροδίτης του Belvedere, προφανώς διαφέρει από το πρωτότυπο του Πραξιτέλη, η δε Αφροδίτη από το Palazzo Colona που διαθέτει πειστικά τις κύριες γραμμές της πόζας, έχει κεφαλή που δεν ανήκει σε αυτή, ενώ είναι τοποθετημένη σε έναν ιδιαίτερα ακαλαίσθητο λαιμό (Regoli&Gioseffi&Mellini&Salvini, 1970). Οι παρεμβάσεις αυτές μάλλον προσβάλλουν το έργο του Πραξιτέλη που είχε μια σχεδόν ψυχωτική σχέση με την απόδοση της υφής. Η ημιδιαφανής επιφάνεια στη μορφή της Αφροδίτης πρέπει να έχει δημιουργήσει αυτόν τον αισθησιακό τρόπο, που για τους επόμενους πέντε αιώνες ανάγκασε ποιητές, αυτοκράτορες και караβιές τουριστών να παραμείνουν στο ιερό της Κνίδου.

Η Αφροδίτη του Πραξιτέλη παραμένει μια ιδανική δημιουργία, σύμφωνα με τις αφηρημένες αρμονίες της τέχνης. Αν και είναι πολύ ψηλότερη σε σχέση με άλλα έργα της ίδια οικογένειας, οι αναλογίες του κορμού της είναι σύμφωνες με το πρώτο απλό δημιουργήμα, την *Αφροδίτη Esquiline*. Τόσο η γεωμετρική αρμονία της μορφής όσο και η ηρεμία, μια ευγένεια ομοιόμορφη κυριαρχεί, που βρίσκεται σε αντίθεση με τον ερωτισμό που ενέπνευσε. Σε τίποτα δεν μοιάζουν τα θλιβερά αντίγραφα της *Κνιδίας Αφροδίτης*. Το κλασικό γυμνό το οποίο εφηύρε ο Πραξιτέλης, έγινε αντικείμενο επεξεργασίας από χέρια λιγότερο ευαίσθητα, και στην προσπάθειά του να κοιτάξει κανείς την *Αφροδίτη της Κνίδου*, μάλλον αντικρίζει ένα δάσος μαρμάρινων θηλυκών που κατακλύζει έναν απέραντο χώρο με τις αγνές, μονότονες μορφές τους.

«Δεν υπάρχει πιο περίεργο παράδειγμα αποδοχής ευτελών από τα λευκά γυαλιστερά γυμνά που κατά τον 19ο αιώνα θεωρούνταν συμβολικά της τέχνης», υποστηρίζει ο Clark. Στην

πραγματικότητα δεν έχουν καμία σχέση με την Κνιδία Αφροδίτη, αλλά με δύο διάσημα ελληνιστικά αγάλματα, της *Αφροδίτης του Καπιτωλίου* και της *Αφροδίτης των Μεδίκων*. Πρόκειται για εκδοχές της ιδέας του Πραξιτέλη με μια σημαντική διαφορά: Η Κνιδία σκέφτεται μόνο το τελετουργικό τού λουτρού, η ελληνιστική «*Venus Genetrix*» αποτυπώνει τη λύση ορισμένων τυπικών προβλημάτων στην αρχαία τέχνη σε σχέση με το γυμνό γυναικείο σώμα.

Πώς επιτεύχθηκε αυτό: Ως προς τη μορφή, η Κνιδία μεταφέρει το βάρος από το ένα πόδι στο άλλο, που κατανέμεται πιο ομοιόμορφα, με τρόπο ώστε οι άξονες του σώματος να παρουσιάζουν παραλληλία. Στην Κνιδία η δράση βρίσκεται στο δεξί της χέρι, ενώ στην Καπιτωλίου στο αριστερό. Η στροφή της κεφαλής και στα δύο γλυπτά είναι προς την ίδια κατεύθυνση, ενώ η πιο εμφανής διαφορά εντοπίζεται στον βραχίονα της «ελεύθερης» πλευράς της, που αντί να κρατάει το ιμάτιο, λυγίζει πάνω από το σώμα της, ακριβώς κάτω από τα στήθη της. Στην απόδοση της μορφής, τα χέρια περιβάλλουν το σώμα σαν θηκάρι σε μια κίνηση οικεία που βοηθά τον επιθυμητό ρυθμό. Κεφάλι, αριστερός βραχίονας και το πόδι που φέρει το βάρος σχηματίζουν μια σταθερή γραμμή όπως ο άξονας ενός ναού.

Εξετάζοντας την Κνιδία από την θέση προς την οποία κατευθύνεται το βλέμμα της, διαπιστώνεται ότι το σώμα της είναι ανοιχτό και ανυπεράσπιστο σε αντίθεση με την Αφροδίτη του Καπιτωλίου που είναι επιμελημένα κλειστό. Η στάση αυτή είναι που την έκανε να μείνει γνωστή στην ιστορία ως η *Αφροδίτη Pudica*, ή *Αφροδίτη της Σεμνότητας*. Φαίνεται παράδοξο που η *Αφροδίτη του Καπιτωλίου* αν και είναι σαρκικά πιο ρεαλιστική από την *Κνιδία* και με το δεξί της χέρι δεν προσπαθεί να κρύψει τα υπέροχα στήθη της, υπάρχει μια επισήμανση που δείχνει ότι ο τίτλος της δικαιολογείται. Εύκολα διαπιστώνεται γιατί σε μεταγενέστερα αντίγραφα αυτή η στάση υιοθετήθηκε, όπως επίσης γιατί, ύστερα από τόσες μεταμορφώσεις της Αφροδίτης σε διάστημα δύο χιλιάδων ετών, αυτή η σχεδιαστική γραμμή παραμένει.

Στη μετα-αναγεννησιακή τέχνη, σε μια εκδοχή της, η ρυθμική πληρότητα του συνόλου σχεδόν εξαφανίζεται, όπως διαπιστώνεται στην *Αφροδίτη των Μεδίκων*, που κυριαρχούσε χωρίς αμφισβήτηση στο Uffizi. Η διάσπαση του ρυθμού μπορεί να αποδοθεί εν μέρει σε μια ανεπιτυχή προσπάθεια αποκατάστασης της μορφής, αναδιαμορφώνοντας τον δεξιό βραχίονα, ώστε να καλύψει τα στήθη και να διατηρήσει τη σεμνότητά της. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μια αιχμηρή γωνία που να ακυρώνει την απόδοση της κίνησης. Δεν ήταν μόνο ο Winckelmann, αλλά και άλλοι κριτές που θεώρησαν ότι η *Medici Venus* αντιπροσωπεύει ένα μοντέλο γυναικείας ομορφιάς, που οριακά χωρίζει το ανόητο από το αγνό.

Η Κνιδία δεν ήταν το μοναδικό διάσημο έργο από το σύνολο της εικονογραφίας της Αφροδίτης του Πραξιτέλη. Ένα εκπληκτικό άγαλμα για τους Θεσπιείς εμπλουτίζει την εικονογραφία της θεάς, στο οποίο τα πόδια ήταν ντυμένα και τα στήθη γυμνά. Είναι πολλά τα αντίγραφα και αυτού του έργου. Στο Λούβρο φιλοξενείται η ονομαζόμενη *Αφροδίτη της Arles*, ένα έργο που μας προϊδεάζει για το όμορφο πρωτότυπό του.

Σε μία απομίμηση της Αφροδίτης της Arles, φτιαγμένη πριν το άγαλμα μεταφερθεί στις Βερσαλλίες, παρατηρείται ότι η *Αφροδίτη των Θεσπιών* ενσαρκώνει μια ευγενή ιδέα, που αποδείχθηκε πιο αποτελεσματική από την ακραία τελειότητα της Κνιδίας. Έδωσε λύση σε ένα από τα κύρια προβλήματα της γλυπτικής, σχετικά με την απόδοση της μορφής, που εστιάζει στη διαχρονική απελπισία των γλυπτών αφού ο κορμός, αυτή η τέλεια πλαστική

ενότητα, έπρεπε να στηρίζεται στην κωνικότητα. Ο Πραξιτέλης το έλυσε πολύ απλά στηρίζοντας με τη βοήθεια ιματίου τα πόδια, ενώ άφησε γυμνό τον κορμό. Με αυτό τον απλό τρόπο εξασφάλισε σταθερή βάση για το γλυπτό του, αδιαφορώντας για οποιαδήποτε άλλη υποστήριξη (αγγείο, στυλοβάτη ή δελφίни). Στα αρνητικά πιθανώς, όπως συμβαίνει μερικές φορές σε καινοτόμες προσπάθειες, δεν κατάφερε να εκμεταλλευτεί πλήρως την ελευθερία του. Η συμβατική εμφάνιση της μορφής στην Αφροδίτη της Arles δεν οφείλεται αποκλειστικά στην αδρανή επιφάνεια της, αλλά σε ένα μάλλον ήσυχο σχέδιο, το οποίο μπορεί να μεταδώσει ένα αντίγραφο. Οι αυστηρά παράλληλοι άξονες του σώματος τού στερούν τη ζωτικότητα, ένα από τα στοιχεία που χαρακτηρίζει τους μετέπειτα γλύπτες που δεν κατάφεραν να αναπτύξουν την ιδέα του Πραξιτέλη.

Κατά τον 4ο αιώνα η εικονογραφία της Αφροδίτης προσαρμόζεται και σε νέα πρότυπα, η θεά θαυμάζει τον εαυτό της στον καθρέφτη της ασπίδας του Άρη, στηριγμένη στο γόνατό της, η μορφή αναμορφώθηκε δίνοντας έμφαση στις ανερχόμενες διαγώνιες. Μια ακόμη Αφροδίτη, αυτή της Καπύης στη Νάπολη, είναι το σπουδαιότερο αντίγραφο αυτού του αγάλματος, που για περίπου διακόσια χρόνια επηρεάζει την εικονογραφία της θεάς. Στην εξελικτική της πορεία η Αφροδίτη της Καπύης αναδιαμορφώνεται, ώστε περί το 100 π.Χ. κάποιος μεγαλοφυής γλύπτης της δίνει τη νέα της μορφή. Έτσι θα προκύψει ένα από τα σπουδαιότερα και ίσως το τελευταίο έργο της αρχαίας Ελλάδας, η Αφροδίτη του Μήλου.



Εικόνες 119

1: Ελληνιστική μπρούντζινη Αφροδίτη (βάζει το κολιέ της)

2: Η Αφροδίτη Αναδυόμενη (Αφροδίτη της Κυρήνης), π. 130 π.Χ.

3: Η Αφροδίτη της Καπύης, ρωμαϊκό αντίγραφο, 117–138. Μάρμαρο. Αρχαιολογικό Μουσείο, Νάπολη.

Φωτο: © www.pedicinimages.com

Οι παραλλαγές στην εικονογραφία της Αφροδίτης όπως μαρτυρούν έργα από τους ελληνιστικούς και πρώιμους ρωμαϊκούς χρόνους, κυρίως εκείνες με τη μορφή μικρών χάλκινων έργων, είναι φορείς έκφρασης μεγάλης γοητείας και εφευρετικότητας. «Η Αφροδίτη βάζει το κολιέ της», η «Αφροδίτη με τη ζώνη του σπαθιού του Άρη», και πάνω απ' όλα η «Αναδυόμενη Αφροδίτη», σε όλα αυτά τα έργα παρατηρείται μια μικρή αλλαγή της μορφής, μια κίνηση που τα αναζωογονεί, αλλά δεν ενοχλεί, οι βασικές αρχές του Σκόπα και του Πραξιτέλη διατηρούνται. Υπάρχουν αρκετά γλυπτά, όπως ένας υπέροχος αισθησιακός κορμός στην Εθνική Βιβλιοθήκη, που δηλώνουν ότι στην Αλεξάνδρεια υπήρχαν διακεκριμένοι γλύπτες που μπορούσαν να αλλάξουν τον κλασικό κανόνα της αναλογίας. Αλλά σχεδόν όλες οι μαρμάρινες μορφές που σώζονται είναι απομιμήσεις και στερούνται όχι μόνο ζωτικότητας αλλά και της ενότητας μιας νέας ώθησης.

Στην *Αφροδίτη της Κυρηναϊκής* ο συνδυασμός της κομψότητας και του νατουραλισμού είναι προφανής με την πρώτη ματιά, αναλύοντας όμως τα στοιχεία της μορφής διαπιστώνει κανείς ότι πρόκειται για ένα ακόμη έργο της ρωμαϊκής εποχής. Σαν δημιουργία εμφανίζεται πιο απαλά επεξεργασμένη από σχεδόν οποιαδήποτε άλλη Αφροδίτη που έχει διασωθεί από την αρχαιότητα και συνεχίζει να συγκινεί με τον εκλεπτυσμένο αισθησιασμό, θυμίζοντας το μεγαλείο της Κνιδίας. Η μορφή της *Αφροδίτης της Κυρηναϊκής*, χαρακτηρίζεται από ρυθμό και αναλογίες που θυμίζουν μια από τις τελευταίες όμορφες απεικονίσεις της αρχαίας τέχνης: τις *Τρεις Χάριτες* (Clark, 1956).

Αφροδίτη της Καπύης

Η *Αφροδίτη της Καπύης* (117-138 μ.Χ.), σύμφωνα με τον Tonio Holscher, περί το 325-300 π.Χ. βρέθηκε να διακοσμεί το Αμφιθέατρο της Καμπανίας (της Καπύης). Η Αφροδίτη φανερώνει τη λαμπρότητα του έργου του Λυσίππου που αποδίδει σ' αυτή την επιμελημένη σύνθεση την περίφημη μορφή της θεάς ημίγυμνη να καθρεφτίζεται στην ασπίδα του αγαπημένου της Άρη. Η απεικόνιση του ημίγυμνου σώματός της υπακούει στο γνωστό "S" των ελληνικών μορφών της Αφροδίτης με τη συνηθισμένη συστροφή του κορμού και τη χαρακτηριστική κλίση της κεφαλής. Παρότι η στάση της είναι γεμάτη ένταση και παρόμοια με αυτή του Έρωτα, αυτό αδυνατεί να αποδείξει ότι το έργο ανήκει στον Λύσιππο. Δεν αποκλείεται το πρωτότυπο άγαλμα να κοσμούσε τον ναό της Αφροδίτης στην Κόρινθο, όπου λατρευόταν η θεά (Holscher, 2019). Υποτίθεται ότι η Αφροδίτη της Μήλου και της Καπύης, που μάλλον είχε στηθεί λατρευτικά στο ιερό της στην Ακρόπολη της Κορίνθου, είναι αντίγραφα της πρωτότυπης και χαμένης Αφροδίτης, έργου του Λυσίππου.



Εικόνα 120

Η Οργή της Αφροδίτης

Στον «*Ιππόλυτο*» του Ευριπίδη, η θεά Αφροδίτη μέσα από ερωτικές δολοπλοκίες τιμωρεί τον ομώνυμο ήρωα, επειδή δεν της αποδίδει τιμές. Η ιστορία παραλληλίζεται με αυτή του Κινύρα (Κινύρας και Σμύρνα).

4. 7. 6. θ. Η Αφροδίτη στην Πομπηία και στις ρωμαϊκές κτήσεις - Ομοιότητες - διαφορές

Οι καλλιτέχνες στην αρχαιότητα δεν έπαυσαν ποτέ να απεικονίζουν την Αφροδίτη, με τη διαφορά όμως ότι κυριαρχούσαν οι μεταμορφώσεις της, η μορφή της δεχόταν συνεχώς μεταβολές. Αποκαλύφθηκαν πολλές απεικονίσεις στην Πομπηία με ομοιότητες και διαφορές από τις αντίστοιχες ελληνικές απεικονίσεις της: στην ένδυση, την έκφραση του προσώπου ή στα χρώματα. Δύο τύποι που απεικονίζονται αποκλειστικά στην Πομπηία είναι η *Venus Pescatrice* και η *Venus Pompeiana* (Brain, 2017). Συγκρίνοντας τις ελληνικές και τις

ρωμαϊκές απεικονίσεις και ερμηνεύοντας τις μορφές προκύπτει καθαρά η σύγκλιση ή η διαφορά αντιλήψεων σχετικά με τις ιδιότητες και τη φύση της θεάς αλλά και τις πεποιθήσεις των δύο αυτοκρατοριών. Η ελληνική εικονογραφία της *Γέννησης της Αφροδίτης* σε ψηφιδωτό της Ζεύγματος (Εικ.123) σε σύγκριση με την αντίστοιχη ρωμαϊκή σε μωσαϊκό της Bulla Regia (Εικ. 122) παρά τη γεωγραφική τους απόσταση και την πολιτισμική διαφορά έχουν πολλά κοινά στοιχεία.

Η Αφροδίτη απεικονίζεται γυμνή και στα δύο ψηφιδωτά. Δεν γνωρίζουμε αν και στις δύο υπάρχει το φωτοστέφανο, γιατί στην Αφροδίτη της Ζεύγματος λείπει το κεφάλι. Διαφορά υπάρχει μεταξύ των δύο απεικονίσεων στο κέλυφος που συνοδεύει την ελληνική, ενώ δεν υπάρχει στη ρωμαϊκή. Αυτό πιθανώς φανερώνει τη διαφορετική αντίληψη των δύο καλλιτεχνών σχετικά με τον μύθο²⁴⁴. Και στις δύο συνθέσεις δύο κένταυροι με ουρές ψαριού, ο ένας νεαρός και ο άλλος ηλικιωμένος, στηρίζουν τη θεά. Μια ακόμη διαφορά εντοπίζεται στη ρωμαϊκή απεικόνιση όπου η θεά φαίνεται να έχει ελαφρώς τυλιγμένο το πόδι της με κόκκινο μανδύα, ενώ τα κοσμήματα και η στάση της είναι πονομοιότυπα και στις δύο εικονογραφίες, όπως και οι φτερωτοί Έρωτες.

Στην Πομπηία η Αφροδίτη εμφανίζεται σε διάφορα περιβάλλοντα τόσο επιγραφικά όσο και εικονογραφικά. Η μορφή της στηρίζεται σε τυπικά μοτίβα: η Αφροδίτη στο μπάνιο της, η Αφροδίτη με τον Άρη, ή απεικονίζεται σε μια σκηνή στη θάλασσα από την οποία αναδύθηκε. Ο ιδρυτής της αποικίας της Πομπηίας, Lucius Cornelius Sulla Felix, ισχυρίστηκε ότι ευνοήθηκε από τη θεά, ενώ η ίδια ήταν προστάτις της Πομπηίας (CIL IV 538 (ILS 5138) κ.λπ.). Η Αφροδίτη της Πομπηίας λατρευόταν σ' ένα ναό που βρίσκεται έξω από τα τείχη της πόλης, σε ένα ακρωτήριο με θεά στη θάλασσα. Η Αφροδίτη μεταξύ άλλων ήταν και θεά της πορνείας (Ancient History Encyclopedia, 2013). Δεν υπάρχουν αποδείξεις για ιέρειες αφιερωμένες στην λατρεία της Αφροδίτης. Υπάρχει αναφορά για μία μόνο γυναίκα, μέλος της οικογένειας Alleii, η οποία κατονομάζεται ως ιέρεια της Αφροδίτης: EE VIII.315.



Εικόνες 121

1: Η Αφροδίτη πάνω σε ελέφαντες, Πομπηία.

2: Άρης και Αφροδίτη Φρέσκο στην Πομπηία (λεπτομέρεια), Οικία Mars and Venus (60 - 80 μ.Χ.)

3: Εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης, οικία του Marcus Fabius Rufus, Πομπηία περ. 1ος αι. π.Χ.

²⁴⁴ Αν ο καλλιτέχνης αντλούσε περιεχόμενο από τη μελέτη της *Ιλιάδας*, πιθανώς να επηρεάστηκε από την παράγραφο που η Ελένη εξηγεί πώς αναγνώρισε την Αφροδίτη με «... το στρογγυλό, γλυκό λαιμό της θεάς και το επιθυμητό στήθος της και τα μάτια της που ήταν γεμάτα λάμψη...» (Όμηρος, 128-396-397). Γι' αυτό μπορεί να την παρουσιάζει ως σεξουαλική οντότητα. Αν αντιπαραβληθεί με τα Αργοναυτικά, όπου η θεά επιπλήττει τον γιο της Έρωτα «... Τι χαμογελάς, ανείπωτη φρίκη; Τον ξαναπάτησες, κέρδισες άδικα, εξαργύρωσες την αθωότητά του;» (Απολλώνιος, μτφ. 2007: 116.129-144), τότε η μορφή της μπορεί να αποδίδεται με πιο σκληρή έκφραση, περισσότερο μητρικά ντυμένη και διαφορετική στάση. Έτσι μπορεί να γίνεται κατανοητό πώς αποδίδονται διαφορετικές μορφές σε κάποιες εικονογραφίες.

Η μορφή της Αφροδίτης στην εικονογραφία της Πομπηίας με τους ελέφαντες δεν παρουσιάζει διακριτή συγγένεια με τη γνωστή θεά του έρωτα. Αποδίδεται με εντελώς διαφορετική μορφή, αφού στη σύνθεση απεικονίζεται στην πλώρη βάρκας που σύρεται από τέσσερις ελέφαντες, απόμακρη από κάθε γυμνότητα, είναι εντελώς ντυμένη, φορά στέμμα, στο ένα χέρι κρατά σκήπτρο και στο άλλο το πηδάλιο. Η ταυτότητά της επιβεβαιώνεται από τη συνοδεία του Έρωτα.

Στον διάδρομο από το περιστύλιο προς ένα εσωτερικό δωμάτιο στην Πομπηία υπάρχει μια φεγγαρόσχημη στολισμένη με ένα μενταγιόν, στο οποίο απεικονίζεται μια θεότητα που χαρίζει ένα τυμπάνιο. Στο κέντρο της ζωγραφικής σύνθεσης η θεά Αφροδίτη με ένα πολυτελές κεντητό χιτώνα στερεωμένο στους ώμους με καρφίτσες, στολισμένη με τρία μαργαριταρένια περιδέραια και σκουλαρίκια από δίδυμα μαργαριτάρια του τύπου που εμφανίζεται συχνά στην Πομπηία και την Ηράκλεια. Επιδέξια χτενισμένη με βοστρύχους, φέρει χρυσό διάδημα στο κεφάλι της, ενώ στο δεξί της χέρι κρατά το σκήπτρο διακοσμημένο με ένα πουλί. Το υπόλοιπο της ζωγραφικής σύνθεσης είναι πολύ απλό (Mazzoleni, 2004).



1



2



3

Εικόνες 122

1: Η Γέννηση της Αφροδίτης, Casa della Venere in Conchiglia (Δωμάτιο 11. Φωτο: Courtesy of Klaus Heese). 1ος αιώνας π.Χ.

2: Εξώγλυφο στην οικία του Τήλεφου στην Ηράκλεια.

3: Μαινάδα, Τοιχογραφία Πομπηίας, Casa del Criptoportico, Φωτο: Wolfgang Rieger.

Σε πολλές επαύλεις επιφανών Ρωμαίων οι αρχαιολόγοι έδωσαν ονομασίες σχετικές με κάποιες τοιχογραφίες που βρέθηκαν σε αυτές. Η Casa del Menandro (οικία του Μενάνδρου) έφερε τοιχογραφία του Μένανδρου, του αρχαίου Έλληνα δραματουργού. Η Οικία της Αφροδίτης (Casa della Venere in Conchiglia) κοσμείται με εξαιρετική τοιχογραφία (της Αφροδίτης) ξαπλωμένης σε κοχύλι (www.realmofhistory.com). Υπήρχαν πολλές οικίες διακοσμημένες με την εικονογραφία της Αφροδίτης, όπως η οικία Τιμωρημένη Αγάπη που μάλιστα έφερε δύο απεικονίσεις της, η οικία Αφροδίτη και Άρης, η οικία του Γάιου Ρούφου, της Αφροδίτης σε Κοχύλι κ.ά.

4. 7. 6. ι. Ομοιότητες και διαφορές στις τοιχογραφίες της Αφροδίτης στην Πομπηία
Στις οικίες της Πομπηίας εντοπίζονται οι σημαντικότερες τοιχογραφίες από τις οποίες μπορούν να καταγραφούν ομοιότητες και διαφορές και για τις οποίες μια σειρά από ερωτήματα πρέπει να απαντηθούν, όπως: Γιατί η εικονογραφία της Αφροδίτης είναι τόσο διαδεδομένη στην Πομπηία και ειδικότερα ως τοιχογραφία στα σπίτια διακεκριμένων προσωπικοτήτων;

Η μελέτη κάποιων στοιχείων για κάθε τοιχογραφία είναι χρήσιμη για την καλύτερη κατανόηση του απεικονιστικού πλουραλισμού ή της σταθερής εικονογραφικής προσέγγισης κάθε σπιτιού.

Η οικία Αφροδίτη στο Κέλυφος VII 3

Η *Γέννηση της Αφροδίτης* είναι η πιο δημοφιλής τοιχογραφία στην Πομπηία και κοσμεί τον *Οίκο της Αφροδίτης στο Κέλυφος*. Η τοιχογραφία βρίσκεται στον πίσω τοίχο του περιστυλίου και αριστερά της δεσπόζει μια τοιχογραφία του εραστή της, του Άρη. Παρότι έχουν παρέλθει 2.000 χρόνια από τότε, τα χρώματα παραμένουν ζωνρά και αληθινά, όπως το μπλε του ωκεανού από τον οποίο η Αφροδίτη προέρχεται. Το μπλε ως στοιχείο της σύνθεσης δημιουργεί δυνατή αντίθεση με το εντυπωσιακά απαλό και χλωμό δέρμα της Αφροδίτης και των χερουβείμ.

Στο εκτεθειμένο σώμα της διακρίνεται η άνεση, χωρίς να δίνει σημάδια σεμνότητας αλλά και χωρίς να εκφράζει φανερή σεξουαλικότητα. Αισθησιακή και σαγηνευτική, σε μια εποχή και σε ένα περιβάλλον όπου το γυμνό πιθανώς δεν αποτελούσε ταμπού όσο στους προηγούμενους αιώνες. Δεν πασχίζει να καλύψει τη γυμνότητά της, το πρόσωπό της είναι χαλαρό, δεν ανησυχεί από το βλέμμα του κόσμου. Στολισμένη με κοσμήματα και με κόμμωση που μοιάζει με στέμμα. Σε κάποια απόσταση τα χερουβείμ, που τη συνοδεύουν σε πολλές τοιχογραφίες, την κοιτάζουν με περιέργεια. Το κέλυφος, άμεση αναφορά στην ιστορία της γέννησής της, είναι ο κύριος συμβολισμός σ' αυτή την τοιχογραφία.

Γιατί όμως ο ιδιοκτήτης του σπιτιού προτίμησε την τοιχογραφία της Αφροδίτης στο περιστύλιο; Δεν αποκλείεται να άρεσε στους ιδιοκτήτες αυτή η εικονογραφία της θεάς και ήθελαν να την απολαμβάνουν καθημερινά και να την τιμούν.

Οικία Τιμωρημένη Αγάπη VII 2 23

Η οικία αυτή κοσμείται με δύο τοιχογραφίες. Στην πρώτη η Αφροδίτη απεικονίζεται μαζί με τον Άρη πίσω της, που αγγίζει το στήθος της, και δίπλα μια υπηρέτρια και ένα χερουβείμ. Στη δεύτερη απεικονίζεται η Αφροδίτη με ένα χερουβείμ δίπλα της. Ο Άρης απεικονίζεται με πολύ πιο σκούρο δέρμα από αυτό της Αφροδίτης, σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά των Ρωμαίων ανδρών που δούλευαν έξω, ενώ οι πλούσιες γυναίκες παρέμεναν σε εσωτερικούς χώρους. Και στις δύο τοιχογραφίες η Αφροδίτη είναι ντυμένη αρκετά σεμνά, στην πρώτη με πολλά ενδύματα που καλύπτουν το σώμα της εκτός από το δεξί χέρι και το πάνω μέρος του στήθους της. Χαρακτηρίζεται από σεμνότητα σε σύγκριση με το βλέμμα της στο κέλυφος. Στην άλλη με τον Άρη, ένδυμα καλύπτει όλο της το σώμα εκτός στο σημείο που βρίσκεται το χέρι του Άρη στο στήθος της. Και στις δύο τοιχογραφίες φέρει τα γνωστά της κοσμήματα, βραχιόλια και κόμμωση, ενώ η έκφραση του προσώπου είναι ουδέτερη, χωρίς να προσφέρει ισχυρά συναισθήματα, φαίνεται ανέμελη. Από τα στοιχεία της μορφής και της σύνθεσης γίνεται πιο εύκολη η ανάλυση των στοιχείων των τοιχογραφιών.

Στην τοιχογραφία της *Αφροδίτης και της Πειθούς* περιγράφεται η σκηνή στην οποία «η Πειθώ φέρνει την Αγάπη (*Amor*) στην Αφροδίτη για τιμωρία, επειδή ο Έρωτας εκτόξευσε το βέλος του σε λάθος στόχο». Πιθανή αναφορά στις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου, όπου αναφέρεται ότι από λάθος με ένα βέλος τραυματίζει τη μητέρα του. Θα μπορούσε ωστόσο να είναι μια αναφορά στην ιστορία του *Έρωτα και της Ψυχής*, στη μεταγενέστερη εκδοχή από τις *Μεταμορφώσεις* του Απουλείου, σύμφωνα με την οποία ο Έρωτας ερωτεύεται μια γυναίκα,

την οποία η μητέρα του δεν εγκρίνει. Όποια από τις Μεταμορφώσεις και να αποδίδει, η τοιχογραφία θα μπορούσε να υποδηλώνει την αγάπη του ιδιοκτήτη του σπιτιού για τους μύθους της Αφροδίτης και την απόλαυση της εικονογραφίας της.

Στη δεύτερη τοιχογραφία του *Άρη και της Αφροδίτης* εικονογραφείται ο μύθος της υπόθεσης Άρη και Αφροδίτης σύμφωνα με την *Οδύσσεια* του Ομήρου (Βιβλίο 8), κατά την οποία ο Ήφαιστος «πιάνει στα πράσα» και ταπεινώνει το παράνομο ζευγάρι, που απεικονίζεται με δυναμισμό, χωρίς ενδείξεις ντροπής ή αμηχανίας. Η Αφροδίτη άνετα καθισμένη στον θρόνο, δέχεται το χέρι του Άρη που το έχει τοποθετήσει στο στήθος της ως ένδειξη ισχύος.

Οικία Αφροδίτη και Άρης VII 9 47

Άγνωστοι είναι οι ιδιοκτήτες της μεγαλοπρεπούς οικίας *Αφροδίτη και Άρης*. Σε τοιχογραφία απεικονίζεται η Αφροδίτη στην αγκαλιά του Άρη με δύο Έρωτες που ασχολούνται με την πανοπλία του θεού του πολέμου (Aliatis et al., 2010). Το χρώμα του δέρματος της Αφροδίτης αποδίδεται γλωμό, του Άρη μαυρισμένο σύμφωνα με την παράδοση. Η θεά με τα κοσμήματά της έχει για ένδυμα ένα μικρό ύφασμα που καλύπτει το ένα της πόδι και φαίνεται σαν να «εκτοξεύεται» στον Άρη καθώς είναι απαλλαγμένη από πλήρη ενδυμασία. Ευάλωτη και δυναμική με έκφραση αυστηρή, παρότι σώμα και στάση δηλώνουν χαλαρότητα. Η τοιχογραφία δεν στηρίζεται σε κάποια λογοτεχνική αναφορά, πιθανώς ο ιδιοκτήτης ήθελε να τιμήσει τη θεά και τον Άρη.

Οικία του Γάιου Ρούφου VII 2 16

Σε μία από τις σωζόμενες τοιχογραφίες της οικίας απεικονίζεται η Αφροδίτη σε διαγωνισμό ομορφιάς απέναντι στον Έσπερο με κριτή τον Απόλλωνα, σ' ένα διαγωνισμό ομορφιάς μεταξύ της παλιάς εκδοχής έναντι της νέας, αλλά προσωποποιημένη με τον Έσπερο στη θέση του αρσενικού και την Αφροδίτη στη νέα εκδοχή τού πλανήτη, σε θέση θηλυκή. Στη σύνθεση, ο Απόλλωνας βρίσκεται σε θρόνο φανταχτερό ντυμένος με κόκκινη ρόμπα, ενώ ο Έσπερος στέκεται στις σκάλες κρατώντας το σπαθί του που θέλει να συνδράμει στην ομορφιά του. Και αυτός έχει μόνο μια ρόμπα που μόλις και μετά βίας καλύπτει ένα πόδι. Η Αφροδίτη φαίνεται έτοιμη στη σειρά της που περιμένει για να παρουσιαστεί. Στολισμένη με βραχιόλι, κολιέ και ένα είδος κορώνας, ενδεδυμένη με μαύρη ρόμπα καλύπτει μόνο τους μηρούς της, μοιάζει έτοιμη να το βγάλει. Έντονο κοντράστ, σε σχέση με τον Απόλλωνα, δημιουργεί η έλλειψη αύρας της Αφροδίτης. Με ζωντανά χρώματα απεικονίζεται η Αφροδίτη και ανοιχτόχρωμο δέρμα, ως ανήκουσα σε ανώτερη τάξη (Ελληνική Μυθολογία). Κατά την Ελληνιστική εποχή, περίφημες εικονογραφίες της Αφροδίτης σε ψηφιδωτό ή φρέσκο κοσμούσαν αρχοντικές οικίες στην ελληνική πόλη Σελεύκεια - Ζεύγμα και σε ρωμαϊκές κτήσεις της Βόρειας Αφρικής, όπως στη Bulla Regia (Τυνησία). Η παρουσία της ρωμαϊκής τέχνης της ίδιας περίπου εποχής με εικονογραφικά στοιχεία της Αφροδίτης είναι αισθητή στη βορειοδυτική Τυνησία τότε που η περιοχή ήταν κτήση των Ρωμαίων. Κομψά ψηφιδωτά σε συνθέσεις που κυριαρχεί η μορφή της Αφροδίτης εντοπίστηκαν σε πολλά υπόγεια σε βίλες αρχαίων ρωμαϊκών κατοικιών, κυρίως στη Bulla Regia. Η μορφή της Αφροδίτης έχει τα γνωρίσματα της ελληνορωμαϊκής τέχνης, κομψότητα, αναλογίες, κίνηση.



Εικόνες 123

Εικονογραφία Αφροδίτης, Bulla Regia, Αρχαιολογική περιοχή, Ρωμαϊκά ερείπια, Οικία Αφροδίτης, Ρωμαϊκό Μωσαϊκό Αφροδίτης, 3ος μ.Χ. αι.



Εικόνες 124

Αριστερά: Η Γέννηση της Αφροδίτης, ελληνικό ψηφιδωτό, Ζεύγμα, Δεξιά: Το άγαλμα της Αφροδίτης στον ίδιο αρχαιολογικό χώρο, Ζεύγμα.

Στη “Γέννηση της Αφροδίτης”, στη Ζεύγμα, ένα ζευγάρι Ιχθυοκενταύρων μεταφέρει πάνω σε κοχύλι κατά μήκος της θάλασσας τη θεά Αφροδίτη μετά τη γέννησή της από τον αφρό της θάλασσας. Στο μωσαϊκό, το ζευγάρι αναφέρεται ως *Αφρός* και *Βυθός*, ονόματα δανεισμένα από τον αφρό και τον βυθό της θάλασσας. Δύο ιπτάμενοι έρωτες, ο Έρως και ο Ίμερος, ετοιμάζονται να στεφανώσουν με στεφάνι μυρτιάς τη ντυμένη με ένα χαλαρό, κόκκινο μανδύα θεά.



Εικόνα 125

Η Αρπαγή της Ευρώπης, Ζεύγμα

Συμπέρασμα

Από την κλασική αρχαιότητα και μετά, η εικονογραφία της Αφροδίτης θα υποστεί άπειρες μεταμορφώσεις σύμφωνα με τις εκάστοτε αντιλήψεις εκφράζοντας σε κάθε περίπτωση και κάποια ιδέα. Η ίδια η Αφροδίτη μια ιδέα είναι. Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι η εικονογραφία της *Ουρανίας* και της *Πανδήμου*, του *Ιερού* και *Βέβηλου έρωτα* αυτό επιβεβαιώνει, την οπτικοποίηση - με τρόπο μοναδικό - της ιδέας του “*υψηλού*” και του “*εφήμερου*”. Οι Έλληνες καλλιτέχνες τελειοποίησαν τα έργα τους, τους έδωσαν κίνηση, τους έδωσαν ζωή, όπως αποδεικνύεται στις δύο *Νίκες*, της *Σαμοθράκης* και του *Παιωνίου*. Επομένως, θα αποτελούσε σκοπιμότητα αν υποστήριζε κανείς ότι η θεά Αφροδίτη στην κλασική αρχαιότητα βρισκόταν υπό το πέπλο της *ιερότητας*. Αντίθετα, η μορφή η τόσο επιτηδευμένη και η στάση στα περισσότερα γλυπτά, το κάλλος και τον ερωτισμό εκφράζουν κατά κύριο λόγο. Οι καλλιτέχνες ήθελαν να βαδίζουν παράλληλα με τους θεωρητικούς και τους φιλοσόφους, γιατί επινοούσαν τρόπους, ώστε στα έργα τους να μη διακρίνεται η γρήγορη μετάβαση του κοινωνικού βίου σε νέα πρότυπα, άγνωστα, αδιευκρίνιστα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5.

Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε αγγεία και άλλα αντικείμενα - Η λατρεία της Αφροδίτης

Αγγεία και άλλα χρηστικά αντικείμενα υπήρξαν φορείς απεικονίσεων μηνυμάτων στην αρχαιότητα. Η εικονογραφία της Αφροδίτης με όλον τον σημειολογικό και εκφραστικό της πλούτο βρήκε εφαρμογή και κόσμησε αυτά τα αγγεία, μέσω των μύθων και των αλληγοριών με τις οποίες η θεά ήταν συνδεδεμένη. Μεταξύ άλλων, δημοφιλές θέμα ήταν αυτό της κλίμακας που οδηγεί προς τα πάνω. Άλλο εικονογραφικό θέμα που απεικονιζόταν σε αγγεία, κυρίως σε ληκύθους της Καμπανίας και της Σικελίας στις αρχές του 3ου π.Χ. αιώνα, ήταν η Αφροδίτη με τα ιερά πτηνά της. Περισσότερες από 100 λήκυθοι έχουν δημοσιευτεί που απεικονίζουν την Αφροδίτη με τον κύκνο, το πιο χρησιμοποιημένο πτηνό στις εικονογραφίες της θεάς.

5. 1. Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε ανθρωπόμορφα αγγεία

Ανθρωπόμορφα ή ανθρωπομορφικά αγγεία ονομάστηκαν εκείνα της νεολιθικής αγγειοπλαστικής που αποδίδουν με ποικιλοτρόπως γνωρίσματα της ανθρώπινης μορφής. Εκφράζονται ρεαλιστικά, φτάνοντας στα όρια της πλαστικής απόδοσης του ειδωλίου μέσω της ανάγλυφης ή εγχάρακτης απεικόνισης του προσώπου της μορφής στο άνω μέρος του αγγείου. Στα αγγεία αυτά άλλοτε απεικονίζεται η τοποθέτηση των χεριών στην κοιλιά ή στα πλευρά και άλλοτε μόνο η παρουσία των ματιών που είναι στοιχεία αρκετά για να αποδώσουν το περιεχόμενο (Καλλιντζή και Ευστρατίου, 1991).



Εικόνες 126

Αριστερά: Ανθρωπομορφικό αγγείο στην "Αίθουσα 18", Μυκίνες, περ. 1250 - 1180 π.Χ.
Δεξιά: Ανθρωπομορφικό αγγείο κεραμικής στην περιοχή των Μυκηνών, περ. 1350 - 1300 π.Χ.



Εικόνες 127

Αριστερά: Vidra, π. 3.000 π.Χ., Ανθρωπόμορφο αγγείο, Ύψος 21 εκ., Νότια του Βουκουρεστίου, Ρουμανία.

5. 2. Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε λήκυθο

Η παρουσία της Αφροδίτης σε απεικονίσεις αγγείων, όπως και σε ληκύθους, είναι πολύ συνηθισμένη. Σε ερυθρόμορφη λήκυθο από τη Ρόδο (Εικ. 126), που χρονολογείται περί το 425 - 375 π.Χ., απεικονίζεται η Αφροδίτη πάνω σε άρμα που σέρνεται από δύο κύκνους. Η θεά ημίγυμνη με λευκό χρώμα και ιμάτιο που διαπερνά τον αριστερό ώμο, έχει τα μαλλιά της πιασμένα σε δίχτυ, φέρει διάδημα στο κεφάλι και στολισμένη με περιδέραιο οδηγεί το άρμα. Στη σύνθεση, από τους δύο κύκνους που σέρνουν το άρμα, ο ένας αποδίδεται λευκός με χρυσές φτερούγες, ο άλλος διαφέρει μόνο στον χρωματισμό των ποδιών.

Ο Μειδίας περί το 420 - 400 π.Χ. αποτυπώνει σε αρυβαλοειδή λήκυθο τη μορφή της Αφροδίτης σε θέση καθήμενη και έναν Έρωτα που ακουμπάει πάνω στον ώμο της. Στα δεξιά της θεάς βρίσκεται η Πειθώ και αριστερά τρεις ακόμη γυναίκες, η Παιδεία, η Ευνομία και η Κλεοπάτρα. Σε άλλη ερυθρόμορφη λήκυθο, η Αφροδίτη βρίσκεται ανεβασμένη σε σκάλα και ο Έρωτας της παραδίδει μια γλάστρα. Πιθανή αναφορά σε δρώμενο τελετής των Αδωνίων.



Εικόνες 128

1: Η Αφροδίτη πάνω σε άρμα που σέρνουν δύο κύκνοι, Ερυθρόμορφη λήκυθος από τη Ρόδο, π. 375 π.Χ.

2: Η Αφροδίτη πάνω σε κλίμακα και ο Έρωτας, Ερυθρόμορφη αττική λήκυθος, 390 π.Χ.

3: Αρυβαλοειδής λήκυθος, 420 - 400 π.Χ. Βρετανικό Μουσείο.



Εικόνες 129

1: Εικονογραφία σε απουλιανή ερυθρόμορφη λήκυθο με την Αφροδίτη και τον Έρωτα - 4ος αιώνας π.Χ.

2: Η Αφροδίτη θηλάζει τον Έρωτα, ερυθρόμορφη λήκυθος, 360 - 340 π.Χ., Αρχαιολογικό Μουσείο Τάραντα

3: Έρωτας, Λήδα και Κύκνος, αττική λήκυθος, 375 - 350 π.Χ.

4. Η Αφροδίτη και η Πειθώ στρέφουν το βλέμμα τους προς τον Έρωτα, πετώντας προς το ζευγάρι στεφάνι γάμου. Ερυθρόμορφη πελίκη 340 - 330 π.Χ. Βρετανικό Μουσείο.

Σε αγγείο προβάλλει η πλήινη προτομή μιας ημίγυμνης Αφροδίτης, η οποία αναδύεται από μισάνοιχτο κοχύλι. Το κεφάλι της θεάς με τα σγουρά μαλλιά μαζεμένα σε κεκρύφαλο

κοσμείται με στεφάνη που φέρει ρόδακες, ενώ στον λαιμό φοράει περιδέραιο από στρογγυλές και λογχόσχημες χάντρες. Η πλάτη της καλύπτεται με ιμάτιο, το κατώτερο τμήμα του κοχυλιού καλύπτεται από κύματα, ώστε να αποδοθεί το θαλάσσιο περιβάλλον. Κυριαρχεί το λευκό χρώμα στο σώμα και στην εξωτερική επιφάνεια του κοχυλιού. Τα μάτια της Αφροδίτης αποδίδονται με καστανό χρώμα, τα χείλη με κόκκινο. Το ιμάτιό της, όπως και η εσωτερική επιφάνεια του κοχυλιού, έχουν χρώμα ροδαλό και η βάση της προτομής ανοιχτό γαλαζοπράσινο. Ίχνη επιχρύσωσης παρατηρούνται στα μαλλιά, στο διάδημα και στο περιδέραιο. Σύμφωνα με τον μύθο (ΗΣίοδος, *Θεογονία*, 154-206), η Αφροδίτη γεννήθηκε από τον αφρό της θάλασσας, γι' αυτό και *Αναδυομένη* αποκαλείται (Πλίνιος, *Φυσική Ιστορία*, 35-36).



Εικόνες 130

Αριστερά: Αττικό κεραμικό αγγείο σε σχήμα Αφροδίτης μέσα σε κέλυφος, ανακαλύφθηκε στο νεκροταφείο των Φαναγορίων, στη χερσόνησο του Ταμάν (Βασίλειο του Βοσπόρου, νότια Ρωσία), Ύψος: 13,5 εκ. Υλικό: Λεπτός πορτοκαλόχρωμος πηλός Διατήρηση: Συγκολλημένη από θραύσματα, οι άκρες των δύο κυμάτων λείπουν. 1ο τέταρτο του 4ου αιώνα π.Χ., Μουσείο Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη.

Δεξιά: Αφροδίτη και Άδωνις, Αττική λήκυθος, Αίσων, π. 410 π.Χ., Μουσείο Λούβρου

Μια ενδιαφέρουσα απεικόνιση Αφροδίτης σε αγγείο διακοσμεί τον *Κρατήρα του Δερβενίου* (Θεσσαλονίκης). Πρόκειται για μια Αφροδίτη με τη μορφή της Αριάδνης στον εικονογραφικό τύπο της ημίγυμνης με ακάλυπτο το ένα στήθος. Στην εικονογραφική σύνθεση του αγγείου κυριαρχεί ο Διόνυσος και η Αριάδνη, που απεικονίζεται σε μία στιγμή χαλάρωσης και πλαισιώνεται από Μαινάδες και άλλες ανδρικές και γυναικείες μορφές. Η παράσταση πλαισιώνεται από πρόσθετο ασημένιο κλήμα καθώς και με τέσσερα αγαλματάκια. Ο Διόνυσος και δυο Μαινάδες με ένα Σάτυρο συμπληρώνουν τη σύνθεση και καθορίζουν το εκφραστικό θέμα. Σε επιγραφή του, ως κάτοχος αναφέρεται ο «Αστιούνειος Αναξαγοραίοι ες Λάρισας» (Θέμελης και Τσουράτσογλου, 1997).



1



2



3

Εικόνες 131

1: Κρατήρας του Δερβενίου, Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης. Περίπου 335 π.Χ.

2: Λεπτομέρεια.

3: Αφροδίτη και Έρωτας, Απουλιανή πελίκη, Τάραντας.

Σε ρωμαϊκά επαρχιακά νομίσματα εμφανίζεται ο Έρωτας με διαφορετικούς τύπους, ως ενιαίο σχήμα ή με άλλους Έρωτες, με την «φίλη» του *Ψυχή*, που συνοδεύει την Αφροδίτη ή άλλες θεότητες, ή ως μέρος μιας πιο περίπλοκης απεικόνισης, όπως στον λεγόμενο *Βιασμό της Περσεφόνης*.

Σε αττικό αγγείο (Εικ. 131) σε μια σύνθεση με Έρωτες και άλλα εικονογραφικά στοιχεία απεικονίζεται ο τύπος της *Οκλάζουσας Αφροδίτης*. Οι Έρωτες εμφανίζονται συχνά να βοηθούν τις γυναίκες, όπως διαπιστώνεται στη συγκεκριμένη εικονογραφία (π. 400 π.Χ.), όπου η γυναίκα δεν απεικονίζεται ως θεά αλλά ως νύφη. Ο Βασιλιάς Νικομήδης Α΄ της Βιθυνίας (π. 279-255 π.Χ.), αφού απέτυχε στις προσπάθειές του να αποκτήσει την Κνιδία Αφροδίτη του Πραξιτέλη για να κοσμήσει τη νέα πρωτεύουσά του, παρότι προσφέρθηκε να εξοφλήσει ολόκληρο το «εθνικό χρέος» της Κνίδου, αγόρασε ένα νέο χάλκινο άγαλμα της Αφροδίτης στο οποίο διακρίνονται Έρωτες και άλλα εικονογραφικά στοιχεία. Ο τύπος αυτός εμφανίζεται σε νομίσματα των παραλιακών πόλεων της Μαύρης Θάλασσας, τον Πόντο (χωρίς Έρωτες), στην Παφλαγονία και Βιθυνία (χωρίς Έρωτες).



Εικόνα 132

* *Germanicopolis* στην Παφλαγονία, νομίσματα (της *Ιουλίας Δόμνα*) με έναν Έρωτα να στέκεται πίσω από την Αφροδίτη, που την χαϊδεύει καθαρίζοντας την πλάτη της - μια στάση πανομοιότυπη με αυτή της ομάδας από τη *Νάπολη*.



Εικόνα 133

Η *Γέννηση της Αφροδίτης* από *Κοχύλι*, η θεά αναδύθηκε μέσα από αυτό. 370 -360 π.Χ., *Ερυθρόμορφη πελίκη*, Αρχαιολογικό Μουσείο, Θεσσαλονίκη.



1



2



3



4

Εικόνες 134

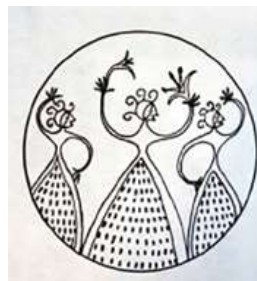
1. Μια ασυνήθιστη καρφίτσα. Απεικονίζεται η Αφροδίτη και ο Έρωτας, μορφές ανάποδα χαραγμένες στο πίσω μέρος του γυαλιού.
2. Η εικονογραφία της Αφροδίτης του Ηράδοκ κοσμεϊ νόμισμα των δύο κορωνών Σλοβακίας.
3. Πιθανότατα η Αφροδίτη ή η Ελένη (αδελφή των Διόσκουρων) και οι Διόσκουροι, ετρουσκικός καθρέφτης, 500 – 490 π. π.Χ. Βρετανικό Μουσείο, Copyright: The Trustees of the British Museum.
4. Αφροδίτη σε μπρούτζινο καθρέφτη, ελληνικό έργο στη Λακωνία, 2ο μισό του αι. π. Χ.

5. 3. Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε αρχαία κύλικα



Εικόνες 135

- Αριστερά: Απεικόνιση της Αφροδίτης πάνω σε Κύκνο, Κύλικα (ποτήρι) με λευκό φόντο, Αθήνα περί το 460 π.Χ. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.
- Δεξιά: “Η Αρπαγή της Ευρώπης”, π. 350 π.Χ., Ερυθρόμορφη κύλικα, Ύψος: 71,4 εκ., Paul Getty Museum.



Εικόνα 136

Απεικόνιση γυναικείων μορφών σε αγγείο, Μουσείο Φαιστού.

5. 4. Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε αρχαία δακτυλίδια

Το «Δακτυλίδι του Μίνωα» είναι το μεγαλύτερο χρυσό δακτυλίδι της Μινωικής Εποχής. Σε αυτό απεικονίζεται η θεά και κάποια λατρευτικά δρώμενα: Η θεά παρουσιάζεται ως μια μικρή εκκρεμής μορφή στον ουρανό, στη συνέχεια καθήμενη σε ιερό βήμα και τέλος μέσα στην ιερή βάρκα. Η εικονογραφική σύνθεση συμπληρώνεται με δύο στιγμιότυπα της πίστης στη δενδρολατρεία, με έναν άνδρα (κέντρο) και τη σύζυγο (αριστερά).



Εικόνες 137

*Αριστερά: Χρυσό δακτυλίδι με σκηνή λατρείας, Μινωική Εποχή
Δεξιά: Η Αφροδίτη σε ελληνικό περιστρεφόμενο δακτυλίδι από σκαραβαίο καρνεόλιο, 4ος αι. π.Χ.*

5. 5. Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε αρχαίο αμφορέα ή άλλα αγγεία



Εικόνες 138

*Αριστερά: Αφροδίτη (Ουρανία) πάνω σε κύκνο συνοδευόμενη από δύο Έρωτες, ζωγραφιά σε αγγείο, τέλος κλασικής περιόδου.
Δεξιά: Ανατολική θεότητα, πιθανότατα η θεά Αφροδίτη, διακοσμηί αρχαίο βάζο. Σκηνή λατρείας της θεάς. Τερακότα, Κυπριοαρχαϊκή I, π.750 – 600 π.Χ. Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης*



Εικόνα 139

Αριστερά: Αρχαϊκός αμφορέας, διακοσμηίται από σκηνές λατρείας προς τιμή κάποιας θεάς ή ιέρειας που κάθεται σε θρόνο (8ος αι. π.Χ.). Κυπριακό Μουσείο, Λευκωσία. Δεξιά: λεπτομέρεια.



Εικόνες 140

Αριστερά: Εικονογραφία Αφροδίτης και Φάωνα, γυναίκας και Έρωτα σε ερυθρόμορφο αγγείο (π. 420 - 400 π.Χ.). Πλευρά Α' αττικού ερυθρόμορφου κάλυκα κρατήρα. Marie-Lan Nguyen (2008)

Δεξιά: Απεικόνιση σε βάζο της Απουλίας. Συνωμοσία Δία και Αφροδίτης για αποπλάνηση της Λήδας, ενώ ο Έρωτας κάθεται στο μπράτσο της (π. 330 π.Χ.) Dave & Margie Hill.



Εικόνες 141

Αριστερά: Πάρης, Ελένη, Αφροδίτη και Ίμερος. Η Αφροδίτη αγκαλιάζει την Ελένη, Μικρός ερυθρόμορφος αμοφορέας, π. 430 π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο Βερολίνου

Δεξιά: Η Αφροδίτη επί κύκνου, Παναθηναϊκός ερυθρόμορφος αμοφορέας του ζωγράφου του Βερολίνου, π. 490-480 π.Χ., Λούβρο.



1



2



3

Εικόνες 142

1: Αφροδίτη και Ίμερος, λεπτομέρεια από ασημένιο κάνθαρο (π. 420-410 π.Χ.), Συλλογή Vassil Bojkov, Σόφια, Βουλγαρία.

2: Κόκκινη πόρπη απεικονίζει τον Πάρη που έρχεται να απαγάγει την Ελένη. Μεταμόρφωση της Αφροδίτης με τον Έρωτα. Καμπανία περίπου 350-340 π.Χ. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.

3: Γαλάτεια; Ρωμαϊκό ασημένιο πιάτο, 2ος - 4ος αι. π.Χ. Yenikand, Αζερμπαϊτζάν.

5. 6. Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε αρχαία νομίσματα

Περί το 405-404 π.Χ. επτά νομισματοκοπεία, του Βυζαντίου, της Κνίδου, της Κυζίκου, της Εφέσου, της Ιασού, της Ρόδου και της Σάμου, εξέδωσαν νομίσματα με την επιγραφή ΣΥΝ στην εμπρόσθια όψη (Meadows, 2011). Η Κνίδος επέλεξε να απεικονίζει στα νομίσματά της την κεφαλή της θεάς Αφροδίτης, της κατεξοχόν θεότητας της πόλης. Η μορφή της αποδίδεται με τα μαλλιά μαζεμένα σε σφενδόνη, με κοσμήματα, σκουλαρίκι και περιδέραιο (Delrieux, 2000 and Kakavas, 2013).



Εικόνες 143

1. Τρίδραχμο με την επιγραφή ΣΥΝ που απεικονίζει την κεφαλή της Αφροδίτης
Επιγραφικό και Νομισματικό Μουσείο, Αθήνα. Προέλευση: Νομισματοκοπείο Κνίδου.
Χρονολόγηση: 405-404 π.Χ. Διάμετρος: 2,34 εκ. Βάρος: 10,56 γρ. Υλικό: Άργυρος
2. Η Αστάρτη σε άρμα, στην πίσω όψη νομίσματος, Σιδώνα
3. Η Πάνδημος Αφροδίτη επί τράγου, ρωμαϊκό νόμισμα, 2ος - 1ος π.Χ. αιώνας, Εθνικό Μουσείο Νάπολης



Εικόνες 144

1. Η Αφροδίτη σε σύγχρονο νόμισμα των 2 ευρώ.
2. Απεικόνιση της Αφροδίτης σε κυπριακό μονόευρο.
3. Η Γέννηση της Αφροδίτης (Botticelli), Δεκάλεπτο του ευρώ, κοπή: 2002, Ιταλία.
4. VENUS DE MILO- Aphrodite Marble Effect 2 Oz Silver Coin 10\$ Palau 2017



Εικόνες 145

1. Corinthia Corinth AR Drachm "Pegasus & Aphrodite, Retrograde Sigma" EF Very Rare
Νόμισμα από τη Γόρτυνα, 360 – 322 π. Χ.
2. (Μεταμορφώσεις του Δία σε αετό και ταύρο για να πλανέψει την ημίγυμνη Ευρώπη που κάθεται σε δένδρο - πιθανώς ιτιά – ενώ με το δεξί της χέρι ανασηκώνει το πέπλο).
3. Η Αθήνα με τον κύκνο, κυπριακό πεντάευρο, 2020
4. Ελληνικός ασημένιος στατήρας Ταρσού, περ. 370 π.Χ.. M. Bendenoun, Νομίσματα του Αρχαίου Κόσμου, συλλογή JDL, Tradart, Genève, 2009.



Εικόνα 146

1: Η Αφροδίτη οκλάζουσα, πίσω της ένας Έρωτας. Νομίσματα της Ιουλίας Δόμνα από την Παφλαγονία. Γερμανικόπολις.

2: Παρόμοια, από την ίδια αντίστροφη μήτρα, Αφροδίτη οκλάζουσα τύπου Δοιδάλα (Φωτο: Bernhart).

Σε νόμισμα του 4ου π.Χ. αιώνα, η Αφροδίτη απεικονίζεται με μακρύ χιτώνα και πέπλο που καλύπτει τα πόδια της, σε στάση γονατιστή πατώντας σε διπλή γραμμή εδάφους, ψηλαφίζοντας τις αρθρώσεις της με το δεξί χέρι. Στους ύστερους αυτοκρατορικούς χρόνους η Αφροδίτη απεικονίζεται σε νομίσματα στον τύπο της οκλάζουσας.

Σε νομίσματα στη Νίκαια της Βιθυνίας απεικονίζονται Έρωτες με φλόγιστρα πίσω και μπροστά από την Αφροδίτη, που στρέφει το κεφάλι της για να θαυμάσει τον καθρέφτη που κρατά ο Έρωτας πίσω της.



Εικόνες 147

Η Αφροδίτη απεικονίζεται σε νομίσματα από τη Νίκαια της Βιθυνίας. Γερμανοκόπολις.



Εικόνες 148

Η Αφροδίτη σε νομίσματα της Βιθυνίας. Γερμανοκόπολις.

5. 7. Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε ψηφιδωτά



Εικόνες 149

Η Αφροδίτη ως Λήδα, μωσαϊκό Παλαίπαφου, Μουσείο Κουκλιών, Κύπρος, τέλη 2ου μ.Χ. αι., Φωτο: Maier F. G.

Μία συνηθισμένη μεταμόρφωση της Αφροδίτης είναι η απεικόνισή της με τη μορφή της Λήδας, της όμορφης μυθικής βασίλισσας της Σπάρτης, στην πρώτη της συνάντηση με τον μεταμορφωμένο σε κύκνο Δία, για να την πλησιάσει απαρατήρητος (Λεκάκης, 2020).



Εικόνες 150

*Αριστερά: Αφροδίτη και Πάνας, Μωσαϊκό, Πομπηία.
Δεξιά: Μωσαϊκό δάπεδο, Αφροδίτη, Αρχαιολογικό Πάρκο Πάφου.*

5. 8. Η λατρεία της Αφροδίτης στην αρχαιότητα - Ιερή πορνεία

6. 8. 1. Ιερή πορνεία και εταίρες

Παρότι ο κόσμος της Αφροδίτης φαίνεται σκεπασμένος με πέπλο μυστηρίου, μέσα σε αυτόν τον αδιαφανή και σκοτεινό κόσμο μπορεί να γίνει μια σαφής διάκριση ανάμεσα σε δύο πλευρές του ερωτισμού: του *φλερτ*, με τη στρατηγική και τον ρομαντισμό του, και της *αποπλάνησης*, με την ανάπτυξη του φτηνού στιγμιαίου σεξ, του αγοραίου.

Είτε ως *Ουρανία* είτε ως *Πάνδημος*, η Αφροδίτη είναι πρωτίστως θεά του έρωτα, με τα ιερά, τις ιέρειες και τα ανάλογα τελετουργικά. Στους ναούς της, ή τα πορνεία κατά άλλη εκτίμηση, διαδραματίζεται ένα κοινωνικό δρώμενο με μεγάλες προεκτάσεις. Βασιλείς και επιφανή πρόσωπα εμπλέκονται, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις τα ιερά της Αφροδίτης προσφέρουν οικονομική ενίσχυση ικανή να κρατήσει την κατεστραμμένη οικονομία του κράτους ύστερα από πολέμους ή άλλες καταστροφές. Σύμφωνα με τον Καλλίστρατο (*“Περὶ ἑταιρῶν”*) αυτό έκανε η Φρύνη στις Θεσπιές, που προσφέρθηκε με δικά της χρήματα να ανακατασκευάσει τα κατεστραμμένα τείχη της πόλης. Η μυθ-ιστορία είναι πλούσια σε τέτοιες αναφορές. Στην Κύπρο υπήρχε ο στρατηγός (περίπου σαν αρχιερέας) που είχε τον οικονομικό έλεγχο όλων

των ναών και ιδιαίτερα του ναού της Αφροδίτης που συσσώρευε τεράστιο πλούτο (Βραχάς, 1984).

Όταν γίνεται λόγος για εταίρες στην αρχαιότητα, πρώτα πρέπει να αναφέρονται οι εταίρες της Κορίνθου. Η πόλη αυτή ήταν ένα σπουδαίο λιμάνι του ελληνικού κόσμου στην κλασική αρχαιότητα, η γεωγραφική του θέση το καθιστούσε τόπο συνάντησης εμπόρων και ταξιδευτών Ανατολής και Δύσης. Η ανάπτυξη του εμπορίου αναβάθμισε την πόλη, της έδωσε ιδιαίτερη ζωντάνια. Πλούτη, πολυτέλεια και διεφθαρμένη ζωή χαρακτηρίζουν τους κατοίκους της. Η Αθήνα φημιζόταν για την πολιτική και πνευματική της ζωή, η Κόρινθος για την ηδονή και την ακολασία (Salles, 2007).



Εικόνες 151

*Αριστερά: Σκηνή Συμποσίου, Εταίρα παίζει διάυλο, Ερυθρόμορφη κύλικα, 5ος π.Χ. αι.
Δεξιά: Πόρνη με πελάτη, Αττική πελίκη, 430 π.Χ., Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθήνας.*

Ακρογιαλιά της Ιθάκης. Πλάι στη θάλασσα το παρεκκλήσι της Αφροδίτης, με το χρυσοσκαλισμένο ξόανο της θεάς, που αναβαστάει με τα δυο χέρια τους μαστούς της. Απόξω πηγάδι, με πέτρινο στρογγυλό αφρώχειλο· τριγύρα οι δούλες ανασέρνουν νερό. Ζερβά, στο βάθος, η καλύβα του Εύμαιου, και πίσω, γυροτραφισμένη μάντρα. Ο ήλιος πάει να βασιλέψει (Καζαντζάκης, 2015).

Το έθιμο της ιερής πορνείας, που αναφέρεται μόνο στον Ηρόδοτο, ήταν χαρακτηριστικό της Αφροδίτης της Βαβυλώνας και της Κύπρου. Εκεί αναπτύχθηκε η ιερή πορνεία και μεταφέρθηκε στον ελληνικό χώρο, ενώ αποτελεί πλάνη η υπόθεση ότι το φαινόμενο αυτό είχε εξαπλωθεί σε ολόκληρο τον ελληνικό πολιτισμό. Η Κόρινθος, η Πάφος και ο Έρυξ στη Σικελία ήταν κυρίως τα μέρη που φημίζονται για την ιερή πορνεία. Πολλά ιερά αφιερωμένα σε ανατολικές θεές είχαν τέτοια οργάνωση, ώστε ανάμεσα στο προσωπικό τους γυναίκες και άνδρες επιδίδονταν σε σεξουαλικές συνενυρέσεις, που παραδόξως δεν χαρακτηρίζονταν ως πορνεία. Το τελετουργικό διαδραματιζόταν στο ιερό, όπου οι γυναίκες με στέμμα στο κεφάλι περίμεναν τον ξένο να τις επιλέξει, λέγοντάς τους “επικαλούμαι για σένα τη θεά Μύλιττα”.

Η ερωτική συνενυρέση μαζί του συνεχιζόταν και εκτός ιερού. Πάντα σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, παρόμοιο έθιμο υπήρχε σε κάποια μέρη της Κύπρου. Η απεικόνιση στο εσωτερικό ενός πινακίου του 6ου αι. π.Χ. καταγράφει ίσως σκηνή ιερής πορνείας στους κήπους του ιερού. Μεταγενέστερες αναφορές κάνουν λόγο για την προγαμιαία πορνεία ως έθιμο στην Κύπρο, πιθανώς ως παραφθορά του αρχικού εθίμου. Παρόμοιες αναφορές σχετίζονται με τις γυναίκες ή θυγατέρες του Κινύρα στην Αμαθούντα, με τη διαφορά ότι σε αυτές τις παραδόσεις η Αφροδίτη επιβάλλει την πορνεία για να τιμωρήσει τις γυναίκες που περιφρονούν τις δυνάμεις της. Στη Σαλαμίνα υπήρχε ναός της προκύπτουσας Αφροδίτης

όπως αναφέρει ο Οβίδιος, που συμβολίζει την ιερή πορνεία, ενώ κατά τον Πλούταρχο, το επίθετο αυτό αποδίδεται επίσης και στην Αφροδίτη της Κύπρου.

Σύμφωνα με τον Κύπριο Παίωνα από την Αμαθούντα (τον οποίο αναφέρει ο Θεόφραστος), η Αφροδίτη της Κύπρου χαρακτηριζόταν και από αμφισεξουαλικότητα, αφού μπορούσε να μεταμορφωθεί σε άνδρα. Την ιδιότητά της αυτή, της αμφισεξουαλικής συμπεριφοράς, τη γνώριζε ο Αριστοφάνης αλλά και ο Ησύχιος, που επιβεβαιώνει ότι Αφρόδιτος και Ερμαφρόδιτος ήταν το ίδιο πρόσωπο. Επιπλέον, τόσο από τον Μακρόβιο όσο και από άλλες πηγές γίνεται εκτενέστερη αναφορά σε αυτό το φαινόμενο, σημειώνοντας ότι στην Κύπρο είχε κατασκευαστεί άγαλμα γενειοφόρου Αφροδίτης με γυναικεία αμφίεση που τοποθετείται σε μια περίπτωση στην Αμαθούντα, όπου εντοπίζονται κατάλοιπα που συνηγορούν στην ύπαρξη κάποιας πανάρχαιας θρησκείας. Αυτό επιβεβαιώνεται από ειδώλια και ένα άγαλμα της Αφροδίτης με μορφή τέτοια, που εκλαμβάνονται ως τεκμήρια του αμφισεξουαλικού χαρακτήρα της θεάς. Αυτό το αμφισεξουαλικό στοιχείο υπάρχει και στη θεά Inanna-Ishtar, που κατείχε θέση θεάς αλλά και θεού.

«Από γραπτές αναφορές σχετικά με το περιβάλλον μέσα στο οποίο ζούσαν οι εταίρες, παρατηρείται ότι οι λέξεις ομορφιά, πολυτέλεια, γούστο, τέχνη επαναλαμβάνονται. Μια πόρνη μπορούσε να είναι το μοντέλο ενός ζωγράφου, είτε ενός γλύπτη. Αυτό όσον αφορά τις εταίρες και όχι στις πόρνες τού Κεραμεικού. Τυχερές ήταν εκείνες που γνωρίστηκαν με ένα γνωστό καλλιτέχνη, όπως η Λαΐδα, ηγερία τού Απελλή, που από αιχμάλωτη από τη Σικελία έφτασε στην Κόρινθο όπου μεγαλούργησε. Της ίδιας τύχης υπήρξε και η Φρύνη η οποία από την ανωνυμία της, χάρις στον γλύπτη Πραξιτέλη, έγινε η πολυσυζητημένη και αζεπέραστη εταίρα όλων των εποχών. Οι γυναίκες αυτές με γούστο και ταλέντο δεν είχαν καμία σχέση με τις φτωχές πόρνες, που εκδίδονταν σε λαϊκές συνοικίες ή στα λιμάνια. Οι εταίρες ήταν πιο καλλιεργημένες, εκπαιδεύονταν στο περιβάλλον όπου σύχναζαν, με πρώτο τους μέλημα την περιποίηση του σώματος τους και τον καλλωπισμό με φτιασίδια και τερτίπια²⁴⁵».

Η πρακτική της ιερής πορνείας της Ανατολής αφομοιώθηκε από την Αφροδίτη, αλλά εκείνο που δεν μπορεί να αποσαφηνιστεί είναι ποιους βαθύτερους σκοπούς εξυπηρετούσε, και αυτό γιατί οι Έλληνες κυρίως, ιστορικοί της αρχαιότητας αμήτοι σε τέτοιες πρακτικές δεν ενδιαφέρονται τόσο για τη βαθύτερη σημασία του τυπικού και συχνά ερμηνεύουν το φαινόμενο σύμφωνα με τις δικές τους αντιλήψεις, που πιθανώς περιέχουν και το στοιχείο της φαντασίας. Ανάλογα με την κουλτούρα κάθε λαού διαφοροποιείται και η πρακτική της ιερής πορνείας. Στη Λυδία, την Αρμενία και τη Θήβα (της Αιγύπτου) νεαρές παρθένες αφιερώνονται στη θεά σαν ζωντανά τάματα, ενώ στην Αλγερία οι κοπέλες οφείλουν να εκδίδονται για να εξασφαλίσουν την προίκα τους.

Σύμφωνα με τον Στράβωνα (“Γεωγραφικά”, XII, 14, 16), στον ναό της Ακίλησηνης οι Αρμένιοι αφιερώνουν σκλάβους, αγόρια και κορίτσια, για να ωφεληθεί η θεά, ενώ δεν κρίνεται απρεπές στη συνέχεια να παντρευτούν. Ο Ηρόδοτος κάνει λόγο για τις κόρες των Λυδών που εκδίδονται προκειμένου να εξασφαλίσουν την προίκα τους, ενώ αναφέρεται και

²⁴⁵ Το κείμενο είναι απόσπασμα από τη διπλωματική εργασία της κ. Ελένης Αλεξανδρή στο Πάντειο πανεπιστήμιο με τίτλο: «Γυναίκες στην αρχαία Ελλάδα: Σύζυγοι, παλλακίδες, εταίρες, πόρνες», Αθήνα, 2013, που αναρτήθηκε στην «Πάνδημο» Ψηφιακή Βιβλιοθήκη τού πανεπιστημίου (pandemos.panteion.gr).

στη θεά Μύλλιτα στον αχανή ναό της οποίας οι άνδρες πήγαιναν και διάλεγαν τις ομορφότερες πόρνες. Οι υπόλοιπες περίμεναν υπομονετικά (Ηροδότου “Ιστορίες”, I, 199). Επομένως, σύμφωνα με αυτές τις αναφορές αναδεικνύονται διάφορες μορφές πορνείας. Οι ιερόδουλες κατείχαν θέση πόρνης και ιέρειας μαζί, δύο λειτουργήματα στενά συνδεδεμένα μεταξύ τους. Η Λαΐδα και η Νέαιρα βρίσκονται στην κορυφή της λίστας κατάταξης των εταίρων της Κορίνθου.

5. 8. 2. Ναοί και χώροι λατρείας της Αφροδίτης

Οι ναοί της Αφροδίτης παρουσιάζουν μια ιδιαιτερότητα σε σχέση με κάθε άλλο ναό λατρείας των θεών. Η λατρεία της Αφροδίτης και τα τελετουργικά συμπληρώνονται από το έργο των ιερόδουλων που προσφέρουν τις υπηρεσίες τους αλλά και πλούτο σε αυτά. Φημισμένα παγκόσμια κέντρα ιεροδουλίας ήταν η Κόρινθος, ο Έρυκας της Σικελίας, η Πάφος, η Αμαθούντα της Κύπρου και οι Λοκροί της Ιταλίας.

Στη Ρώμη, κατά τη διακυβέρνησή της από τον Αδριανό, κατασκευάστηκε ναός της Αφροδίτης που πιστεύεται ότι ήταν ο μεγαλύτερος της αρχαίας Ρώμης. Η κατασκευή του ξεκίνησε το 121 και ολοκληρώθηκε το 141 μ.Χ. (Σταφυλάκης, 2009). Μέρος του πανάρχαιου τριμερούς ιερού στο οποίο στεγαζόταν η ιερή πέτρα (βαίτυλος) χρησιμοποιούσε ο ναός της Πάφου, ένας από τους πλέον φημισμένους ναούς της αρχαιότητας. Εκδηλώσεις και γιορτές οργανώνονταν προς τιμή της θεάς με προεκτάσεις ακόμη και στη μαντική. Κατά τον 4ο αι. μ.Χ., παρότι μεγάλο μέρος του πληθυσμού είχε ήδη ασπασθεί τον χριστιανισμό, η Πάφος και η Αμαθούντα εξακολουθούσαν ακόμη να είναι πόλεις αφιερωμένες στην Αφροδίτη με τη λατρεία της θεάς να διατηρείται. Το τέλος της λατρείας της επέφεραν οι σεισμοί του 4ου αι. μ.Χ. που κατέστρεψαν τους ναούς και έπαυσε η παγανιστική λατρεία στην Κύπρο, που διήρκεσε επί τρεις χιλιετίες. Αναμφισβήτητα η Κύπρος διαδραμάτισε σπουδαίο ρόλο στη διαμόρφωση και την εξάπλωση αυτής της θρησκευτικής ή μυθικής οντότητας, κληροδότημα στον ευρωπαϊκό πολιτισμό.

Στην αρχαία Αφροδισιάδα λατρευόταν η Ασσυριακή θεότητα *Νινόη*, θεά της γονιμότητας και του έρωτα. Αργότερα οι εκεί Έλληνες αφιέρωσαν την πόλη στη δική τους αντίστοιχη θεότητα, την Αφροδίτη. Μυθικός ιδρυτής της Αφροδισιάδας φέρεται κατά μία άποψη ο Νίνος, σύζυγος της Ασσύριας βασίλισσας Σεμίραμης. Η ιερή πορνεία έχει τις ρίζες της στη Μικρά Ασία, τη Μεσοποταμία, την Περσία και την Αίγυπτο, ως μέρος λατρείας για κάποιες θεότητες τις οποίες αργότερα αντιπροσώπευε η Αφροδίτη. Ούτε οι σύγχρονοι μελετητές ούτε οι συγγραφείς της αρχαιότητας μπορούν να ερμηνεύσουν τους βαθύτερους σκοπούς αυτής της ιερής πορνείας, πολύ δε περισσότερο την εικονογραφία της Αφροδίτης που προκύπτει από τις μεταμορφώσεις της σχετικά με αυτή τη δραστηριότητα. Τα αμύητα μάτια στέκονται στη σημασία τού τυπικού που αδυνατεί να δώσει ικανοποιητικές εξηγήσεις για το βαθύτερο περιεχόμενο.

Οι ερμηνείες διαφοροποιούνται, ανάλογα με τους λαούς προκύπτουν και διαφορετικές αιτιολογίες. Στη Μεσοποταμία, την Αρμενία, στην Αιγυπτιακή Θήβα, νεαρές παρθένες υπηρετούν τη θεότητα. «Στην Αρμενία λατρευόταν η *Αναΐτι* προς τιμήν της οποίας ανήγειραν πολλούς ναούς. Αγόρια και κορίτσια αφιερώνονται ως σκλάβοι, ενώ μεγάλη έκπληξη προξενεί το γεγονός, ότι εξέχοντες άντρες της χώρας αφιερώνουν τις παρθένες κόρες τους εκεί, ενώ κανείς δεν κρίνει απρεπές να τις παντρευτεί στη συνέχεια» (Στράβων, “Γεωγραφικά”, XI, 14,16).

Ο Ηρόδοτος αναφέρει ότι οι κόρες των Λυδών εξασφαλίζουν την προίκα τους ως ιερόδουλες ή ιερές πόρνες, ενώ σε άλλους λαούς αποτελούν τον «κλήρο» της θεότητας και ασκούν το επάγγελμα ισοβίως. Σε άλλο σημείο ο Ηρόδοτος αναφέρει το τέχνασμα των ιερόδουλων της βαβυλωνιακής θεότητας Ishtar, αυτή τη φορά με το όνομα Μύλλιτα: «*Να ποια είναι η πιο επονεϊδίστη συνήθεια των Βαβυλωνίων. Κάθε γυναίκα πρέπει να σμίξει με έναν ξένο άντρα στο ιερό της Αφροδίτης μια φορά στη ζωή της. Αφού σμίξει, εκπληρώνεται το καθήκον της και μπορεί να επιστρέψει πίσω στο σπίτι της*» (“Ιστορία”, I, 199). Ο Ηρόδοτος φαίνεται να επισκέφτηκε αυτή την αγορά γυναικών, τον ναό της θεάς Ishtar και η εικόνα που μεταφέρει συμβολίζει τη σκλαβιά τους.

Παρόμοια αναφορά κάνει ο Πίνδαρος για τις ιερόδουλες της Αφροδίτης της Κορίνθου, τη θεραπαινίδα της, Πειθώ, ιέρειας, σκλάβας και πόρνης μαζί, στον ναό της θεάς στην κορυφή της Ακροκορίνθου. Αυτές οι ιερές σκλάβες είναι πασίγνωστες σ’ ολόκληρο τον αρχαίο κόσμο και, όπως εξηγεί ο Στράβων, προσφέρονται από τους πιστούς στη θεά. Κατά κάποιο τρόπο αποτελούν ζωντανά τάματα! (Στράβων, “Γεωγραφικά”, VIII, 378). Ο Ξενοφών ο Κορίνθιος, ο νικητής των Ολυμπιακών Αγώνων του 464 π.Χ., προσφέρει στην Αφροδίτη της Κορίνθου 50 πόρνες και ο Πίνδαρος μνημονεύει το γεγονός: «*Ω, κυρίαρχη της Κύπρου, να, στο ιερό σου στην Κόρινθο οδήγησε ο Ξενοφών ομάδα νεαρών γυναικών, πενήντα σώματα στην υπηρεσία σου, μες στη χαρά του, που είδε να πραγματοποιούνται όλες του οι ευχές*» (Πίνδαρος, “XIII Ολυμπιονίκος”).

Στη Σικελία, στην κορυφή ενός απότομου βράχου στο όρος Έρυξ, ανεγέρθηκε ιερό της Αφροδίτης. Εκεί, οι πιστοί δωρίζουν ιερόδουλες στη θεά: «*Στον ψηλό λόφο του Έρυκα κατοικεί η Αφροδίτη στον ναό που διαθέτει για τη λατρεία της, γεμάτο από ιερές σκλάβες, που πρόσφεραν Σικελοί και ξένοι μετά από τάμα*» (Στράβων, “Γεωγραφικά”, VI, 272). Σχετικά με τη θέση κάποιων από τους ναούς ή μέρη όπου έδρασε η θεά Αφροδίτη:

- Ερικυνή (από τη θέση του ναού της, κοντά σε ομώνυμο όρος στη Σικελία)
- Κνιδία (από τη θέση του ναού της στην Κνίδα)
- Κτήσυλλα (από τον ναό της στην Κω και την ιστορία της Κτήσυλλας)
- Ακιδάλια (από την Ακιδάλια πηγή κοντά στον Ορχομενό, όπου οι Χάριτες έλουζαν την Αφροδίτη)
- Ιδαλίη (από το ναό της στο Ιδάλιο της Κύπρου).
- Πάφος (Κύπρου) - Αερίας : Βασιλιάς της Κύπρου, ίδρυσε το ναό της
- Αθήνα (δυτικά της Ποικίλης Στοάς, έξω από τον κύριο αρχαιολογικό χώρο της Αγοράς, 500 π.Χ.)
- Τροιζήνα (Αφροδίτης Κατασκοπίας, βορειότερα από τον χώρο του Ιππολυτείου)
- Θεσσαλονίκη (τέλη του 6ου αιώνα π.Χ. με αρχές του 5ου αιώνα π.Χ.)
- Χαϊδάρι, στην Αφαία Σκαραμαγκά, χώρος που ταυτίζεται με το Ιερό της Αφροδίτης, το οποίο αναφέρεται από τον Πausανία καθ' οδόν προς την Ελευσίνα.
- Ρώμη, το ιερό βρίσκεται μεταξύ Ρωμαϊκής Αγοράς και Κολοσσαίου
- Κρήτη, ο ναός βρίσκεται στη νότια Δίκητη
- Κύθηρα (στο βουνό Παλαιόκαστρο – περιοχή Σκάνδειας)
- Καρία, το ιερό βρίσκεται στην περιοχή Αφροδισιάδα της Μικράς Ασίας
- Σπάρτη, ιερό κτισμένο πάνω σε μικρό λόφο
- Κόρινθο, ιερό στους πρόποδες του βράχου της Αρχαίας Κορίνθου

Άλλα ιερά λειτούργησαν στη Μεγαλόπολη, στη Μαγνησία, στη Φοινίκη, στη Συρία, στη Λυδία, στην Αρμενία.

Ο Πausανίας αναφέρεται σε ναό της *Αφροδίτης Κατασκοπίας*, που πιστεύεται ότι βρισκόταν στην Τροιζήνα, βορειότερα από τον χώρο του Ιππολυτείου, στην έκταση ενός χαμηλού γήλοφου, στα ερείπια της βυζαντινής εκκλησίας της Παναγίας Επισκοπής. Κατά την παράδοση, ο ναός είχε ιδρυθεί από τη Φαίδρα. Μεγάλος όγκος από αρχαίο υλικό διακρίνεται στην τοιχοποιία της βυζαντινής εκκλησίας, πιθανότατα υλικό από τον ναό της Αφροδίτης ή από άλλα οικοδομήματα του Ιππολυτείου. Επιγραφή χαραγμένη σε μαρμάρινο κίονα αναφέρεται στη συνεισφορά πολιτών για την ανακαίνιση του ναού της Αφροδίτης, ενώ τμήμα αναθηματικού αναγλύφου του 4ου π.Χ. αιώνα αναπαριστά γυναίκα που ανασηκώνει την καλύπτρα της, πιθανότατα η Αφροδίτη (Γιαννοπούλου, 2014).



Εικόνες 152

- 1: Η τοποθεσία στην οποία βρισκόταν ο ναός της Αφροδίτης στην Ακροκόρινθο
2: Στα ερείπια της βυζαντινής εκκλησίας διακρίνονται υπολείμματα ναού της Αφροδίτης. Τροιζήνα, 4ος π.Χ. αι.
3: Ναός της Αφροδίτης στην Ιερά Οδό, Δαφνί.



Εικόνες 153

- 1: Ιερό της Αφροδίτης στην Παλαίπαφο, Κύπρος, 12ος π.Χ. αι. Φωτο: ix-andromeda.
2: Ελληνικός Ναός της Αφροδίτης (Baalbek), Λίβανος, 3ος π.Χ. αι.,
3: Το πίσω μέρος του Ναού της Αφροδίτης (Baalbek).



Εικόνες 154

- 1 και 2: Ιερό της Καλότυχης Αφροδίτης, 2ος αι. μ.Χ., Ρώμη.
(3: Ο Κ. Κυριακόπουλος στο περιβάλλον του Ιερού).



Εικόνες 155

Ο χώρος όπου βρισκόταν ο ναός της Αφροδίτης, π. 500 π.Χ. Χερσόνησος Urla-Cesme, Δυτική Τουρκία (Anadolu Agency)

Σε ανασκαφές που πραγματοποιήθηκαν στη χερσόνησο Urla-Cesme στη δυτική Τουρκία, ανακαλύφθηκαν τα ερείπια ενός ναού, που χρονολογείται περί το 500 π.Χ., αφιερωμένου στη λατρεία της Αφροδίτης.



1



2



3



4

Εικόνες 156

1. Τετράπυλο εισόδου του Ναού της Αφροδίτης, Αρχαία Αφροδισιάδα, Μ. Ασία, 1ος -2ος αι. μ. Χ.
2. Η Λήδα και ο Κύκνος - Άγαλμα της Αφροδίτης, Αρχαία Αφροδισιάδα.
3. Μια ακόμη απεικόνιση Αφροδίτης, Αρχαία Αφροδισιάδα.
4. Τρεις Χάριτες, Ανάγλυφο ρωμαϊκής τέχνης, Αρχαία Αφροδισιάδα, Φωτο: Paul Edward Williams.

5. 8. 3. Οι ιερόδουλες της Κορίνθου

Η Κόρινθος φημίζεται για την Ιερή πορνεία, με τις πολλές της ιερόδουλες και τον πλούτο της.
*Κοπέλες που δέχεστε ξένους πολλούς,
υπηρέτριες της Πειθώς στην πλούσια Κόρινθο,
που θυμάστε τα ξανθά δάκρυα του φρέσκου λιβανιού
πετώντας πολλές φορές με τον νου σας
στην Αφροδίτη, τη μητέρα των Ερώτων*

.....
*Της Κύπρου αφέντρα, εδώ στο ιερό άλσος
σου έφερε ο Ξενοφώντας μια ομάδα
εκατό κοριτσιών κοινών,
ευχαριστημένους που εκπληρώθηκαν οι ευχές του.*

(ΠΙΝΔΑΡΟΣ, Αθηναίος Δειπνοσοφιστής ΙΓ 574 a)

Στον *Κατά Νεαίρας* δικανικό λόγο (18-32) περιγράφεται με λεπτομέρεια η δράση της Νικαρέτης στην Κόρινθο με το εμπόριο γυναικών στην κλασσική αρχαιότητα. Ένα πλέγμα δοσοληψιών που δούλευε με πολύ καλή οργάνωση. Οι δραστηριότητες της Νικαρέτης με τη

διακίνηση κοριτσιών απέφεραν μεγάλο κέρδος και λειτουργούσαν ως «κράχτης» για την πόλη. Για τον λόγο αυτό, το θέμα ήταν σοβαρό, αποτελούσε κρατική υπόθεση με την ανάπτυξη κατάλληλων θεσμών για την πλαισίωσή του. Στο ιερό της Ουρανίας Αφροδίτης άντρες και γυναίκες αφιέρωναν δούλες στην υπηρεσία της θεάς (Στράβων, VIII, 6. 20). Το ιερό είχε αμύθητο πλούτο και ήταν στελεχωμένο με περισσότερες από χίλιες ιερόδουλες ικανές να οδηγήσουν караβοκύρηδες στην οικονομική καταστροφή, εξ ου και η ρήση «οὐ παντὸς ἀνδρὸς ἐς Κόρινθον ἔσθ' ὁ πλοῦς» (Στράβων, Γεωγραφικά, VIII, 378). Ο Αθήναιος στους *Δειπνοσοφιστές* (XIII, 573 d) κάνει μνεία στις ιερόδουλες της Κορίνθου, προτάσσοντας ένα επίγραμμα του Σιμωνίδη στο ιερό της Αφροδίτης, σύμφωνα με το οποίο η σωτηρία της πόλης, όταν ο Ξέρξης εξεστράτευσε στην Ελλάδα, οφείλεται στις επικλήσεις τους.



1



2



3

Εικόνες 157

1: Ερωτική σκηνή σε ορειχάλκινο καθρέφτη από την Κόρινθο. Μέσα 4ου αι. π.Χ.

Μουσείο Καλών Τεχνών Βοστώνης.

2: Ερωτική σκηνή που αποδίδεται στην Φιλαινίδα, 4ος αι. π. Χ.

3: Συνομιλία νεαρού με εταίρα, Πιάτο από την Απουλία, Ζωγράφος του Λούβρου, Λουκανία, 4 ος π.Χ. αι.

Συλλογή Prince Odone of Savory.

Συγκρότημα κτιρίων πλαισίωνε τους ναούς της Αφροδίτης μέσα στα οποία λατρεία και ιερή πορνεία συνυπήρχαν. Κοντά στους ναούς υπήρχαν καταλύματα για προσκυνητές και πελάτες απομακρυσμένων περιοχών. Ιερή τελετουργική πράξη θεωρείτο η ένωση με τη θεά στον χώρο του ναού. Στον ελληνορωμαϊκό πολιτισμό οι ιερόδουλες αποτελούσαν ένα είδος μέσα στην εταιρική «ελίτ». Σύμφωνα με τον Στράβωνα η Κόρινθος αριθμούσε πάνω από 1.000 ιερόδουλες το λειτούργημα των οποίων «δεν ήταν για όλα τα βαλάντια», απαιτούσε υψηλή αμοιβή, η ένωση με την Αφροδίτη κόστιζε πανάκριβα όπως και η «θυσία» στην κλίνη του Έρωτα (Λεντάκης, 1992)



Εικόνα 158

Χάλκινο άγαλμα της Αφροδίτης από τη Σιδώνα.

(Πηγή: *Ιστορία Εικονογραφημένη*, τεύχος 435, Σεπτέμβριος 2004, άρθρο «Παλλακίδες & ιερόδουλοι στην Αρχαία Μεσόγειο, Ιερές συντεχνίες – Ιδιωτικό Εμπόριο», Σταύρος Οικονομίδης, Αρχαιολόγος, σελίδα 64)

Η Κόρινθος για τους αρχαίους αποτελούσε την πόλη της ιερής πορνείας. Πιθανόν στις σχέσεις που ανέπτυξε η πόλη με τις χώρες της Ανατολής κρύβεται η εξήγηση της εγκατάστασης ιερόδουλων στην Ακροκόρινθο. Μόνο όταν το 146 π.Χ. τα ρωμαϊκά στρατεύματα κατέστρεψαν την πόλη, η Κόρινθος έδωσε τέλος στην ιερή πορνεία. «Φιλόξενες κοπέλες, υπηρέτριες της Πειθούς στην πλούσια Κόρινθο, εσείς, που καίτε τις χρυσές στάλες του λιβανιού, οι σκέψεις σας πετούν προς την ουράνια μητέρα των ερωτικών επιθυμιών, την Αφροδίτη, πού σας επιτρέπει, κόρες μου, να συγκεντρώνετε στις χαρωπές σας κλίνες τον καρπό της τρυφερής σας νιότης» (“Εγκώμια” 3, Πίνδαρος), είναι μια ακόμη αναφορά για τις ιερές πόρνες που ιερούργούσαν στον ναό της θεάς Αφροδίτης στην Αρχαία Κόρινθο (Στράβων). «Μελαινίς», δηλαδή «Μαύρη Θεά» (από το σκοτάδι της νύχτας), είναι ένα κατεξοχήν ερωτικό επίθετο που αποδίδεται στην Αφροδίτη, με το οποίο λατρευόταν στην Κόρινθο (Παυσανίας).



Εικόνα 159

*Αντίγραφο της Αφροδίτης της Μήλου. Πιθανότατα το πρωτότυπό του κοσμούσε τον ναό της στην Κόρινθο.
Demo (Χαμ. ανάλυσης)*

Η ιερή πορνεία ως φαινόμενο στην αρχαιότητα πυροδοτεί τη φαντασία των ανθρώπων. Αυτός ο τρόπος ζωής των κατοίκων της Κορίνθου δεν εντάσσεται στο ελληνικό πολιτισμικό πλαίσιο, αλλά αντιστοιχεί σε μια ξενικής προέλευσης αντίληψη της θεότητας. Υπάρχει μια υπερβολή στη σημασία της για τον ελληνικό κόσμο, ενώ σαν φαινόμενο συναντάται κυρίως στην Κόρινθο, την Πάφο και στο όρος Έρυξ της Σικελίας (Σταφυλάκης, 2009). Στην Πομπηία οι ανασκαφές έδειξαν ότι το ίδιο φαινόμενο παρατηρήθηκε κι' εκεί. Μάλιστα, όπως φαίνεται στο ένθετο (Εικ 161), το επάγγελμα ήταν καλά οργανωμένο, αφού για τον εκχρηματισμό είχαν κοπεί παράνομες μάρκες (νομίσματα), ο μεγάλος αριθμός κυκλοφορίας των οποίων φανερώνει και το μέγεθος των δραστηριοτήτων των «οίκων ανοχής»²⁴⁶, όπως ονομάζονται σήμερα.

Στην εικονογραφία της Αφροδίτης θέση έχει και ο Αφρόδιτος θεός ανδρικού και γυνακείου φύλλου ταυτόχρονα, που ταυτίζεται με τον Ερμαφρόδιτο και λατρευόταν στην Κύπρο, στην Αθήνα, στο Άργος, στην Παμφυλία και αλλού.

²⁴⁶ Τόσο στην Ελλάδα όσο και στη Ρώμη η ιερόδουλη δεν ήταν στιγματισμένη όπως σήμερα, οι αρχαίοι είχαν τις δικές τους απόψεις και η πορνεία ήταν κοινωνικά αποδεκτή.



Εικόνα 160

Αφρόδιτος²⁴⁷ Αναδυόμενος, ερμή εκτιθέμενη στο Εθνικό Μουσείο, Στοκχόλμη.



Εικόνες 161

*Αριστερά: Ιερόδουλη με πελάτη, Αρχαιοελληνική παράσταση,
Δεξιά: Τοιχογραφία στην Πομπηία, Πελάτης και ιερόδουλη.*

Οι συντεχνίες των ιερόδουλων είχαν ασιατική καταγωγή, πιθανότατα προέρχονταν από τη Λυδία - σύμφωνα με την ερωτική λατρεία της Ασάρτης στην Εγγύς Ανατολή -, από τη Συρία και τη Μικρά Ασία μέχρι την Παλαιστίνη και την Κύπρο. Οι ιερόδουλες των ναών της Αφροδίτης ήταν οργανωμένες σε σωματεία και ασκούσαν ισχυρή επιρροή στην κοινωνικοπολιτική ζωή. Πόρνες και ιέρειες συμμετέχουν επίσημα στις τελετές, αφού η «ιερή» παρέμβασή τους θεωρείται απαραίτητη. Σε περίπτωση απειλής ήταν υποχρεωμένες να προσεύχονται συλλογικά για την ασφάλεια όλων. Με την εισβολή των Περσών στην Ελλάδα ζητείται από τις ιερόδουλες της Αφροδίτης της Κορίνθου να προσευχηθούν, να προσφέρουν θυσία για τη σωτηρία των Ελλήνων. Λέγεται ότι τα κατάφεραν, ο στρατός του Ξέρξη τράπηκε σε φυγή. Οι Κορίνθιοι προσφέρουν τάματα στον ναό της Αφροδίτης, αγάλματα, κατάλογο όλων των πόρνων που συντέλεσαν στη νίκη και επίγραμμα του Σιμωνίδη (“*Αθήναιος*”, XIII, 573 d).

Για τον ίδιο περίπου λόγο οι δικαστές αθώνουν τη Φρύνη, λόγω της ομορφιάς της και λόγω δεισδαιμονικού φόβου, μήπως και καταστρέψουν την ιέρεια της Αφροδίτης, το κορμί της οποίας έχει τη σφραγίδα της θεότητας. Εικάζεται ότι το κορινθιακό ιερό παρουσίαζε πολλές ομοιότητες με το αντίστοιχο της Ishtar στη Βαβυλώνα.

²⁴⁷ Θεότητα ανδρικού και γυναικείου φύλου, που ταυτίζεται με τον Ερμαφρόδιτο και λατρευόταν στην Κύπρο, στην Αθήνα, στην Παμφυλία και αλλού..



Εικόνες 162

Αριστερά: “Η Φρόνη μπροστά στον Άρειο Πάγο”, Jean-Léon Gérôme, 1861, Hamburg Kunsthalle.

Φρόνη: Η εταίρα που λάτρευσε ο Πραξιτέλης, η οποία με δικά της έξοδα έχτισε τα τείχη της Θήβας.

Δεξιά: Πόρνη ξεγυμνώνεται μπροστά στον πελάτη. (Ρώμη, Villa Giulia).

Η Λαΐδα, από τις πλέον φημισμένες εταίρες του 5ου π.Χ. αιώνα, από μικρό παιδάκι μεταφέρεται σαν σκλάβα στην Κόρινθο από τη Σικελία, προσφορά στη θεά. Ο ζωγράφος Απελλής τη λανσάρει στους Αθηναίους καλλιτέχνες και φιλόσοφους. Η Νέαιρα άρχισε κι αυτή την καριέρα της στην Κόρινθο. Το 146 π.Χ. η Κόρινθος καταστρέφεται από τους Ρωμαίους και ανοικοδομείται από τον Καίσαρα χωρίς ποτέ να χάσει τη φήμη της. Η σκανδαλώδης λατρεία της Αφροδίτης την κατέστησε σύμβολο της διαφθοράς (Salles, 2009), ενώ ο Σόλων, όχι απλώς καθιέρωσε τα πορνεία στην Αθήνα για να προστατεύσει την καθαρότητα της φυλής από τις φυσιολογικές ορμές των νέων αλλά και επέβαλε τον αντίστοιχο φόρο, το “πορνικόν”. Αυτό αποκαλύπτει η ιστορικός Salles Catherine σε έρευνά της που έρχεται να αποδείξει (μέσω αρχαίων πηγών από την Αθήνα, την Κόρινθο, την Αλεξάνδρεια και τη Ρώμη) πως ο ίδιος πολιτισμός που ανέδειξε ως ύψιστο ιδανικό τον ανθρωπισμό, την ίδια στιγμή αντιμετώπισε τον άνθρωπο ως αντικείμενο (Αδαμοπούλου, 2008). Γίνεται σαφές, ότι η ιερή πορνεία αποτελεί σημαντική παράμετρο στην προσπάθεια ερμηνείας της εικονογραφίας της Αφροδίτης στην εποχή της κλασικής αρχαιότητας.

Οι κάτοικοι της Ηράκλειας, στην Ιταλία, πλην του Ηρακλή λάτρευαν και την Αφροδίτη, μητέρα του Πρίαπου²⁴⁸, προστάτη της γονιμότητας (Σχορετσανίτης, 2017). Σε κάποιες περιπτώσεις ο Πρίαπος εξομοιώνεται με τον Ερμαφρόδιτο (Στράβων 13.1.12), (Διόδ. Σ. 4.6).

5. 8. 4. Η εταίρα στην αρχαιότητα - το ιστορικό πλαίσιο

Στην πόλη του Δέλτα του Νείλου, τη Ροδώπη, σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, σε μια εποχή κατά την οποία ο ελληνόφωνος κόσμος του εμπορίου εκχρηματιζόταν, αναδύθηκε η φιγούρα της εταίρας. Πιθανώς ο θεσμός να γεννήθηκε στην ελληνικών συμφερόντων πόλη Ναύκρατι, όπου πρωτοκυκλοφόρησαν τα πρώτα ελληνικά νομίσματα. Σ’ αυτή την πόλη, οι πλούσιοι έμποροι είχαν την πολυτέλεια μεταξύ άλλων υλικών αγαθών να απολαμβάνουν με τα χρήματά τους και μια εταίρα. Η εταίρα έπρεπε να αναπτύξει μια προσωπική ιστορία, να αποκτήσει φήμη, ώστε να καταζωωθεί και να εξασφαλίσει πόρους από τους πλούσιους θαυμαστές της αλλά και να ξεχωρίζει από τις λοιπές γυναίκες ελευθέρων ηθών, όπως ήταν οι ορχηστρίδες, οι αυλητρίδες, οι κιθαρίστριες, οι ψάλτριες και οι σαμβεκίστριες. Η εταίρα δεν γεννιόταν, αλλά γινόταν (Λουκιανός, 194, 7). Με την εξάπλωση του θεσμού και μέσω του

²⁴⁸ Πρίαπος, θεός οὗ ἡ λατρεία ἔλαβεν ἀρχὴν ἐν μεταγενεστέροις χρόνοις ἐν Λαμψάκῳ καὶ ἐξετάθη καθ’ ἅπασαν τὴν Ἑλλάδα. Υἱὸς τοῦ Ἑρμοῦ καὶ τῆς Ἀφροδίτης ... ἔχοντος δὲ μέγα γεννητικὸν μόριον ὡς σύμβολον τῆς γεννητικῆς δυνάμεως τῆς φύσεως [...]. (Liddell, Scott, Κων/δου).

δουλεμπορίου και των συναρπαστικών συμποσίων οι εταίρες αναδεικνύονταν, αμείβονταν και κάποιες αποκτούσαν περιουσία. Σημαντικό ρόλο στην περίπτωση αυτή έπαιξε η φήμη, που ενισχυόταν όταν η εταίρα κατόρθωνε ακόμη και να λαιμοκοπή επίδοξους εραστές, όπως συνέβη με τη νεαρή Θρακιώτισσα, τη “φοραδίτσα”, η οποία στην Αθήνα χλεύαζε τον πόθο του συμποτικού ποιητή Ανακρέοντα (Οικονομίδης, 2004).



Εικόνες 163

Αριστερά: Εταίρα φροντίζει μεθυσμένο νεαρό, λεπτομέρεια σε κύλικο, 5ος π.Χ. αι.
Δεξιά: «Η Οδάλισκη», Ingres, 1842. Μουσείο Τέχνης, Βαλτιμόρη.

Μια όμορφη γυναίκα στην Αθήνα είχε επενδύσει στη φήμη της και «έκανε παρέα» με όποιον την έπειθε, αφού η ομορφιά της ήταν ανώτερη κάθε περιγραφής. Ζωγράφοι την επισκέπτονταν στο σπίτι της για να απαθανατίζουν τα κάλλη της. Σύμφωνα με αναφορά του Ξενοφώντα στα *Απομνημονεύματά του* (3.11), σε συνάντησή της με τον Σωκράτη που βρέθηκε στο κέντρο παρέας ανδρών, εκείνος κατόρθωσε να λυγίσει την υπεροψία της, τοποθετώντας την ενώπιον των κανόνων της ανδροκρατικής κοινωνίας στην οποία ζούσε, υπενθυμίζοντάς της ότι στον στίβο που αγωνίζεται για τον πλούτο και τους εραστές δεν αρκεί μόνο η επίδειξη και η εξαιρετική ομορφιά. Στο παιχνίδι αυτό δεσπόζουν κι’ άλλες συνθετότερες τέχνες της γοητείας. Και ενώ εκείνη ποζάρει σε ζωγράφο εν μέσω των στολισμένων υπηρετριών της, ανοίγει ο παρακάτω διάλογος:

“Άραγε, άνδρες, πρέπει εμείς να χρωστάμε χάρη σ’ αυτήν, που μας έδειξε την ομορφιά της ή αυτή σ’ εμάς, που την παρατηρήσαμε; Μήπως, αν είναι η επίδειξη πιο ωφέλιμη για αυτήν, πρέπει αυτή να μας ευχαριστήσει, παρά εμείς εκείνην αν είναι ωφέλιμο για εμάς το θέαμα;” Κάποιος συμφώνησε με τον Σωκράτη, οπότε εκείνος συνέχισε: “Αυτή, λοιπόν, έχει ήδη κερδίσει τον έπαινό μας και θα ωφεληθεί ακόμη περισσότερο όταν την αναφέρουμε και σε άλλους. Γιατί επιθυμούμε πια ν’ αγγίζουμε όσα είδαμε κι είναι να φεύγουμε από εδώ ερεθισμένοι, γιατί, φεύγοντας, θα νοιώθουμε πόθο γι’ αυτήν. Κι έτσι, είναι φυσικό εμείς να την λατρεύουμε κι αυτή να γίνεται αποδέκτης της λατρείας.” - “Μα τον Δία”, απάντησε εκείνη, “αν είναι έτσι τα πράγματα, τότε πρέπει εγώ να σας χρωστώ ευγνωμοσύνη που με είδατε.” Στη συνέχεια ο Σωκράτης αναφέρθηκε στο δίχτυ της αράχνης που πιάνει τα θύματά της αλλά και στις παγίδες που στήνονται για τα πουλιά. Η αναφορά του στη σημειολογία του κυνηγιού, την οποία θεωρούσε ότι και αυτή θα μπορούσε να αναπτύξει για να παγιδεύσει τα θύματά της, έρχεται για να δώσει συνέχεια στον λόγο του τονίζοντας ότι “θα έπρεπε να ευχαριστεί και να αγαπά όχι μονάχα τρυφερά, μα και με ευμένεια... με λόγια και με έργα”.

Γοητευμένη η γυναίκα από τον λόγο του Σωκράτη διαπιστώνει ότι δεν γνωρίζει τέτοιες τεχνικές, του ζητάει να τις μάθει και τον παρακαλεί να την επισκέπτεται συχνότερα. Ο Σωκράτης την αιφνιδιάζει: «Δεν μου είναι εύκολο, γιατί δεν έχω χρόνο, είμαι απασχολημένος

με πολλές προσωπικές και δημόσιες υποθέσεις. Πέραν τούτου, έχω και φίλες που, μέρα νύχτα, δεν με αφήνουν να τις εγκαταλείπω, γιατί μαθαίνουν από μένα φίλτρα μαγικά και μαγικές επωδούς». - “Τότε, θα έρχομαι εγώ”, πρότεινε εκείνη, “μονάχα να με δέχεσαι.” - “Θα σε δέχομαι”, της απάντησε ο Σωκράτης, “εκτός κι αν έχω σπίτι άλλην, πιο επιθυμητή από σένα.” Γίνεται φανερό ότι η εταίρα παρακαλούσε τον Σωκράτη να την εκπαιδεύσει, γιατί χρειαζόταν τις πιο μυστηριακές τεχνικές της θέλξεως, όπως τις αποκαλύπτει ο πλατωνικός διάλογος *Μένων* (80a): Η εταίρα της Αθήνας, εξαρτημένη από τις απαιτήσεις των συμποσίων, έπρεπε να γνωρίζει και να εφαρμόζει υψηλές τεχνικές για να ανταποκριθεί στον ρόλο της.



Εικόνες 164

Αριστερά: *Η Αφροδίτη μπροστά στον καθρέφτη*, Diego Velázquez, 1649 – 1651, National Gallery, Λονδίνο.

Δεξιά: *Αφροδίτη και Έρωτας*, Maier Andre. Photo Bas

Στην πλειοψηφία τους οι εταίρες ήταν σκλάβες ή μετανάστριες από άλλες πόλεις, και για να γίνουν ποθητές στους πελάτες έπρεπε να αποκτήσουν γοητεία και γνώσεις, γι’ αυτό ίσως παγιώθηκε η αντίληψη ότι οι εταίρες ήταν μορφωμένες. Ήταν σύνηθες φαινόμενο μια εταίρα να παραδίδει τη σκυτάλη στην κόρη, αφού θα κληρονομούσε τις γνωριμίες και τις γνώσεις από τη μητέρα. Στην πραγματικότητα ο θεσμός της εταίρας ήταν μια αναβαθμισμένης ποιότητας πορνεία. Πόρνες και εταίρες προσέφεραν τις υπηρεσίες τους είτε σε αρχοντικά, όπως η λαμπρή παλλακίδα του Περικλή είτε σε φτωχογειτονιές, όπως η φτωχή δούλη πόρνη που εξασκούσε το επάγγελμά της σε μια τρώγλη του Πειραιά (Mosse, 1993).

Μέσα από μία δίκη στον δικανικό *Κατά Νεαίρας* λόγο μαθαίνουμε για τη Νεαίρα, δούλη της Νικαρέτης στην Κόρινθο, που φορτώθηκε πολλές κατηγορίες εις βάρος της, αφού σαν ξένη και εταίρα διέπραξε, μαζί με τον Αθηναίο εραστή και προαγωγό της Στέφανο, μια σειρά παρανομιών, εξαπατώντας τον αθηναϊκό δήμο: παράνομος γάμος, παράνομη αναγνώριση των νόθων τέκνων της, παράνομη έκδοση της κόρης της Φανούς κ.λπ. Ευυπόληπτοι πολίτες που στην παιδική της ηλικία την είχαν απολαύσει, τώρα στα γεράματά της ζητούν την καταδίκη της. Στο κλίμα της δίκης (και της εποχής) μας μεταφέρει το ίδιο το κείμενο: “*Η Νικαρέτη αγόρασε επτά πολύ μικρά και όμορφα κορίτσια. Τα ανάθρεψε και τα εκπαιδευσε με τρόπο που ήξερε πολύ καλά, αφού αυτή ήτανε η τέχνη του βιοπορισμού της. Για να αναβαθμίσει το κύρος και την αμοιβή τους από τους πελάτες, τις έλεγε κόρες της. Τις εκμεταλλεύτηκε όσο ήταν μικρές και στη συνέχεια τις πούλησε και τις επτά που βλέπετε μπροστά σας [...] Καλώ τον Φιλόστρατο να μαρτυρήσει ότι η Νεαίρα ανήκε στη Νικαρέτη που την συνόδευε και πουλούσε το σώμα της [...]*”

Ως μάρτυρας ο Φιλόστρατος καταθέτει ότι «*η Νεαίρα ασκούσε φανερά το επάγγελμά της και, μάλιστα, ήταν διάσημη. Ανάμεσα στους επ’ αμοιβή εραστές της ήταν ο ποιητής Ξενοκλείδης και ο ηθοποιός Ίππαρχος*». Την είχαν και τη χρησιμοποιούσαν επί μακρόν. Όταν όμως έφτασε η

ώρα να παντρευτεί, της είπαν ότι δεν θα ήθελαν να βλέπουν αυτήν, που κάποτε υπήρξε ερωμένη τους να ασκεί το επάγγελμά της στην Κόρινθο ή να την αφήσουν να καταλήξει στα χέρια κάποιου απολίτιστου. Της πρότειναν, προκειμένου να βρει την ελευθερία της, να της χαρίσουν χίλιες δραχμές και όρισαν το ποσό της απελευθέρωσης σε είκοσι μνες. Μετά από συμφωνίες και ερανική διαδικασία αποφασίστηκε να απελευθερωθεί η Νέαιρα υπό τον όρο να μην ξαναεργαστεί στην Κόρινθο.



Εικόνα 165

Ο Κήπος των επίγειων απολαύσεων(λεπτομέρεια), Hieronymus Bosch, 1490 - 1510 μ.Χ.

Ο Φρυνίων εισήγαγε πλέον τη Νέαιρα στα συμπόσια της Αττικής. Και όπως ο κατηγορος εξηγεί, «όταν έφτασε ο Φρυνίων με τη Νέαιρα στην Αθήνα, ζούσε μαζί της με ασέλγεια ολοφάνερη. Αυτή τον ακολουθούσε στα συμπόσια και οπουδήποτε μπορούσε να πιεί και να οργιάσει μαζί του. Κι ο Φρυνίων επιδεικτικά συνουσιαζόταν δημόσια μαζί της . Την πήγε και στη γιορτή που διοργάνωσε ο Χαβρίας, όπου πολλοί συνευρέθηκαν με τη μεθυσμένη Νέαιρα, αφού ο Φρυνίων κοιμόταν. Ανάμεσά τους ήτανε κι οι οικιακοί δούλοι του Χαβρία που σέρβιραν στο τραπέζι [...]

Στη συνέχεια ο κατηγορος αναφέρει ότι “ο Φρυνίων συνεχώς προπηλάκιζε με ασέλγεια τη Νέαιρα και δεν την αγαπούσε, όπως αυτή ήλπιζε, οπότε εκείνη μάζεψε τα πράγματά της και δύο υπηρέτριές της και δραπέτευσε στα Μέγαρα». Το ιστορικό αυτό πλαίσιο διαμορφώνει την εικονογραφία της Αφροδίτης ως εταίρα στην αρχαιότητα και διαφωτίζεται το σημειολογικό περιεχόμενό της.

5. 8. 5. Η εταίρα και η μαγική Ύγγα

Όπως το είχε εξηγήσει ο Σωκράτης στη νεαρή όμορφη γυναίκα την οποία είχε επισκεφτεί (Ξενοφώντας, *Απομνημονεύματα*, Γ, 11. 18), τα κάλλη δεν αρκούσαν. Η εταίρα όφειλε διαρκώς να είναι πειστική γι' αυτά, ασκώντας τέχνες μαγικές, τέχνες για κλειστά δωμάτια, τέχνες της απομόνωσης, της μυστικότητας. Ένα από τα εργαλεία της ήταν η ύγγα (η σημερινή “σουσουράδα” ή “ονειροπαγίδα”) με τη μαγεία της ως ολιστικό μοντέλο αντίληψης του κόσμου. Ως όργανο η ύγγα χρησιμοποιείτο από εταίρες για να δέσουν κάποιον με τα ερωτικά δεσμά της Αφροδίτης. Για τον λόγο αυτό η Ιερά Εξέταση, αργότερα, έκαιγε τις μάγισσες στην πυρά, αφού τις θεωρούσε δεμένες με καταδέσμους της Αφροδίτης. Αλλά και ως όργανο/τροχός η ύγγα «ενέπνευσε» τους ηθικολόγους χριστιανούς να βασανίζουν και να καίνε τις μάγισσες και τις «αμαρτωλές» μέχρι θανάτου στον σχήματος ύγγας μικρό τροχό.



Εικόνα 166

Ο λεγόμενος Θρόνος http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludovisi_Throne_%28casting_in_Pushkin_museum%29_by_shakko_01.jpg.

Τόσο στην Κόρινθο όσο και σε άλλες πόλεις του ελληνόφωνου κόσμου υπήρχαν ιερόδουλες, όπως στη Ναύκρατιν “φιλέουσι δέ κως ἐν τῇ Ναυκράτι ἐπαφρόδιτοι γίνεσθαι αἱ ἑταῖραι” (Ηρόδοτος, II, 135). Τα ναυτικά περάσματα, τα λιμάνια, είχαν κάθε λόγο να επενδύουν σε ένα τελετουργικό με φαντασιώσεις “ιερογαμίας” σ’ έναν ερωτισμό μυστηριακό και τελετουργικό υπό την αιγίδα της ίδιας της Αφροδίτης. Ανάλογα τελετουργικά αναφέρει ο Στράβων (VI, 2. 5) για τον Έρυκα της Σικελίας, στο εκεί σημαντικό ιερό της Αφροδίτης αλλά και στη Ρώμη για τη λατρεία της Ερυκίνης Αφροδίτης. Στο κατώτερο άκρο της Καλαβρίας, στους Επιζεφύριους Λοκρούς, λειτουργούσε ιωνικός ναός της Αφροδίτης με ιερόδουλες από τα τέλη του 7ου π.Χ. αιώνα. Απεικονίσεις ανδρών ξαπλωμένων σε ανάκλιτρα, εύγλωττα μαρτυρούν τον χαρακτήρα του ναού.

Με όλα αυτά ως δεδομένα προκύπτει το ερώτημα: αφού η θέση της αυλητρίδας είναι ευνόητη, ως μια γυναίκα στην υπηρεσία των συμποσίων του ναού, πώς εξηγείται η παρουσία μιας γυναίκας της αστικής τάξης εκεί; - Μια πιθανή απάντηση είναι ότι οι ευπόληπτες γυναίκες των Λοκρών αναζητούσαν στο ιερό της Αφροδίτης, πριν τον γάμο τους, τις αναπαραγωγικές της ευλογίες. Ωστόσο υπάρχει επιφύλαξη, αν αυτή είναι η μόνη δυνατή απάντηση (Rolley, 1994 and Schindler, 2007).

Από τον *Κατά Νεαίρας* λόγο γίνεται σαφές, ότι σε ιερά της Αφροδίτης, όπως στην Κωλιάδα της Αττικής ή των Επιζεφυριών Λοκρών, σύχναζαν εταίρες που λίκνιζαν το κορμί τους σε αριστοκρατικά συμπόσια. Πιθανώς δεν διέμεναν στους ναούς, αλλά τους χρησιμοποιούσαν για το τελετουργικό της υπόθεσης. Ο Αριστοφάνης στην κωμωδία του δίνει προέκταση και αναδεικνύει τη φιληδονία, που υπερχείλιζε στους χώρους αυτούς και ικανοποιούσε τις ευπόληπτες γυναίκες των αστών.



Εικόνα 167

Αριστερά: Η αρχαία μαγική Τυγγα. Δεξιά: Ο τροχίσκος της Δοδώνης.

Φωτο: (Αριστ.) Π. Τσιγκούλης – Αρχαιολογικό Μουσείο Ιωαννίνων, (Δεξ.) Χ. Χαρίσης. ~

Ο Λουκιανός στους *Εταιρικούς Διαλόγους* του επιβεβαιώνει αυτή την πεποίθηση, αλλά θέτει το θέμα σε βάση γελοιογραφική, απομυθοποιώντας ό,τι έχει χτιστεί για τις εταίρες στην

καθημερινότητά τους. Αποκαλύπτει εκμυστηρεύσεις τους και διεκτραγωδεί τις αγωνίες και τις απογοητεύσεις τους, το άγχος της εγκατάλειψης από κάποιον εραστή τους καλοπληρωτή που τον «τρυγάει» άλλη. Η εταίρα έπρεπε να ενισχύσει τη θέση της με τρόπο μαγικό, με τη βοήθεια της ύγγας²⁴⁹. Η επίδραση της ύγγας έκανε τη γυναίκα “μαλακήν”, “πολύπειρον” και “φαύλην”, στον τύπο της Λυσιστράτης, και σύμφωνα με τον Αριστοφάνη, τα μάγια της “*αιχμαλώτιζαν τους πρώτους των Ελλήνων*”. Τέτοιες γυναίκες ξεφάντωναν σε γλέντια - υπό μορφή Καλλιστείων - στα ιερά της Αφροδίτης, μια αριστοκράτισσα ή μια λεπτοκαμωμένη νεόνυμφη, όπως απεικονίζεται θυμιατίζουσα για να λάβει τις ευλογίες της θεάς στον θρόνο Ludovisi, μούντο στην αισθησιακή και πολυέξοδη φιληδονία. Οι εταίρες έπαιζαν ρόλο σ’ αυτή τη διαδικασία.

Αντάλλασσαν απόψεις, συμβούλευε η μία την άλλη, ώστε να έχουν τρόπους αγνούς, καλή εξωτερική εμφάνιση και συμπεριφορά, όπως π.χ. συμβούλευε η Κρωβύλη τη νεαρή Κόριννα στους *Εταιρικούς Διαλόγους* (6) του Λουκιανού, που τονίζει την ανάγκη του κομψού ντυσίματος, να τρώει και να πίνει γουστόζικα κ.λπ. Η κεκτημένη εμπειρία ήταν απαραίτητο να μεταφέρεται σε μια διαδικασία μνητική στον έρωτα, όπως παρατηρήθηκε στην περίπτωση της Κορίνθιας Νικαρέτης στον *Κατά Νεαίρας Λόγο*, που ασκούσε στα αγορασμένα κοριτσάκια της. Όσο κι’ αν επεξηγηθεί, ο όρος “εταίρα” διακρινόταν από αμφισημία. Οι ρίζες της εντοπίζονται στα συμπόσια, ωστόσο στο ίδιο φανταστικό οι εταίρες φέρονταν ως αφοσιωμένες ακόμη και σε περιόδους, που το αριστοκρατικό ιδεώδες εξέλειπε. Τρόπος ερωτικής έκφρασης κοινωνικά αποδεκτής υπήρξε και η ομοφυλοφιλία για τα απαλλαγμένα από ταμπό αριστοκρατικά συμπόσια.

5. 8. 6. Η θέση της γυναίκας - Οι εξουσίες των εταίρων στην αρχαιότητα

- Άλλο γυναίκα κι’ άλλο εταίρα; Ένα ερώτημα διαχρονικό που απασχόλησε τις κοινωνίες όλων των εποχών και πρέπει να διασαφηνιστεί. Η Ελληνική αρχαιότητα παρά τον προηγμένο πολιτισμό που απολάμβανε, ίσως δεν είχε σε ιδιαίτερη εκτίμηση τη γυναίκα. Ο Δημοσθένης αναφέρει ότι «*έχουμε τις εταίρες για την ευχαρίστηση του πνεύματος, τις παλλακίδες για την ευχαρίστηση των αισθήσεων και τη σύζυγο για να μας χαρίζει παιδιά*». Η κληρονομιά ήταν προνόμιο μόνο των γιων (Δημοσθένης: *Κατά Νεαίρας* 122). Λίγο πιο περιφρονητικός είναι ο Ησίοδος: «*εκείνος που εμπιστεύεται κάτι σε μια γυναίκα, το εμπιστεύεται σε έναν κλέφτη*». Ο Περικλής, λέει ότι «*η καλύτερη γυναίκα είναι εκείνη, για την οποία οι άντρες μιλάνε λιγότερο*», αφήνοντας έτσι την Ελληνίδα στο περιθώριο απόμακρη από κάθε επίδραση στην πολιτική διαμόρφωση της κοινότητας. Ο Αριστοφάνης ήταν εκείνος που προσέδωσε στις Ελληνίδες κάποια θέση στην ιστορία, μέσα από τον μύθο "*Λυσιστράτη*". Εκεί οι γυναίκες δείχνουν τη δυσαρέσκειά τους προς τους άντρες λόγω της συνεχούς απασχόλησής τους με τον πόλεμο και αρνούνται να τους δεχτούν, μέχρι αυτοί να αποφασίσουν να επιφέρουν την ειρήνη. Είχε στο νου του τον αγαπημένο του ποιητή Επίχαρμο, που δίδασκε ότι «*νοῦς ὀρῆ καὶ νοῦς ἀκούει*,

²⁴⁹ Η ύγγα, σύμφωνα με τον μύθο, ήταν νύφη, καρπός του Πάνα και της Ηχούς. Τέτοια ήταν η μαγική της ικανότητα, ώστε με τα τραγούδια της μάγευε τον Δία και τον έριχνε στην αγκαλιά της Ιούς. Τυφλωμένη από ζήλεια η Ήρα τη μεταμόρφωσε σε πουλί, την έκανε σουσουράδα. Σε άλλο μύθο αναφέρεται ότι ο Ιάσωνας προκρίμενος να κατακτήσει την Μήδεια συμβουλευτήκε την Αφροδίτη και έδεσε μια σουσουράδα πάνω σε έναν τροχό, ενώ ταυτόχρονα τραγουδούσε με λόγια μαγικά. Η σουσουράδα έγινε το σύμβολο της ερωτικής μαγείας και η ύγγα ταυτίστηκε με τον τροχό.

τᾶλλα κωφά καί τυφλά» («Ο νους είναι που βλέπει, ο νους είναι που ακούει. Όλα τ' άλλα είναι κουφά και τυφλά»).

Από τα λιγοστά τεκμήρια που έχουμε για τη λατρεία των γυναικών/θεοτήτων στη Μέση Ανατολή προκύπτει ότι η εικονογραφία τους χαρακτηρίζεται από το γυμνό τους σώμα, που με τα χέρια τους προτείνουν τα στήθη σε μια κίνηση ιδιαίτερα συμβολική. Αλλά ούτε στα προϊστορικά χρόνια στη Μεσοποταμία, ούτε στην Πρώιμη εποχή του ελληνικού πολιτισμού συναντώνται απεικονίσεις γυναικείου γυμνού, που να παρουσιάζονται ως μοντέλα ιδανικής ομορφιάς της αισθησιακής γυναίκας. Το πέρασμα του ερωτισμού από την καθημερινή ζωή στην Τέχνη ήταν αποτέλεσμα κοινωνικής ανατροπής, χρειάστηκε να απαρνηθεί η κοινωνία τις μέχρι τότε θρησκευτικές καταβολές και παραδόσεις και να απομακρυνθεί από το παρελθοντικό κοινωνικό μοντέλο, ώστε να μετατραπεί σε μια αστική κοινωνία με σοφικιστική κουλτούρα, να αναπτύξει αυτό που στη συνέχεια ονομάστηκε πολιτισμός.

Δεν σώζονται μεγάλες επιφάνειες ζωγραφικής, αφού τα υλικά δεν άντεξαν στον χρόνο, πληροφορίες όμως παρέχονται από τα κεραμικά. Τολμηρές εικόνες σε αγγεία, ανδρών κατά κανόνα, απεικονίζουν σατυρικό περιεχόμενο απόμακρο από την αισθησιακή συγκίνηση, όπως συνηθίζεται να κυριαρχεί στο γυμνό σώμα. Τα γυναικεία απογυμνωμένα κορμιά είχαν την καθωσπρέπει απεικόνιση, συντηρητικά ντυμένα, μια εικονογραφία που ανταποκρινόταν στα χρηστά ήθη της εποχής. Ωστόσο, για να αποδοθεί το ιδανικό μοντέλο της γυναικείας ομορφιάς, του κάλλους, έπρεπε ή να περάσει μέσα από τα ρούχα, πράγμα αδύνατο, ή η γυναίκα να γδυθεί. Ποια γυναίκα όμως, οποιασδήποτε εποχής, θα αποτολμούσε κάτι τέτοιο; Θα χαρακτηριζόταν άσεμνη, δούλα, εταίρα. Και πράγματι, το γυναικείο ιδεώδες του κάλλους σε αυτές τις εταίρες βρήκε καταφύγιο, οι εταίρες ήταν εκείνες που μπορούσαν να γδυθούν.

Κατά τον 5ο και 4ο αιώνα και στο εξής, τόσο οι εταίρες όσο και οι κυρίες της άρχουσας τάξης διαδραματίζουν ένα ρόλο, που στη σύγχρονη εποχή ονομάζεται “φεμινιστικός”. Αυτό επαληθεύεται και από το αρχαίο δράμα, που κατ’ ουσίαν είναι στο μεγαλύτερο μέρος του φεμινιστικό. Ο ιστορικός της τέχνης Kenneth Clark (1956) σε ερώτηση σχετικά με τους καλλιτέχνες και το γυμνό απάντησε: *«επιστροφή στις πηγές σημαίνει επιστροφή στο γυμνό»*. Και *«τι είναι γυμνό;»*: - *«Είναι μια μορφή Τέχνης που επινόησαν οι Έλληνες του 5ου αι. π.Χ.»*. *«Ars est celare artum»* (η Τέχνη υπάρχει για να κρύβει την Τέχνη), έλεγε ο Οβίδιος στο έργο του *Η Τέχνη του έρωτα*. Μόνο έτσι θα αποκαλυφθεί το μυστήριο που κρύβει. Ο Renoire ψάχνει στα «στηθάκια» γι’ αυτή την αποκάλυψη. Τα στήθη της Φρύνης ήταν αυτά που την αθώωσαν, θυμίζοντας στους δικαστές ότι είναι δούλα της Αφροδίτης. Στο μυστήριο που κρύβει η γυναίκα συμφωνεί και ο Baudler, ενώ η εικόνα της είναι εφεύρεση μυθογραφική. Οι καλλιτέχνες με τις συνεχείς μεταμορφώσεις της την παρουσίασαν με σάρκα και οστά. Οι άνδρες την ντύνουν, αλλά την ονειρεύονται γυμνή.

5. 8. 7. Ο μύθος περί Μεγάλου Αλεξάνδρου - Φυλλίδας και Αριστοτέλη

Μια εικόνα δημοφιλής κατά τον Μεσαίωνα - εποχή που η στοχαστική αξία είχε υποτιμηθεί υπέρμετρα - και αναπαριστούσε την πάλη μεταξύ αισθησιασμού και λογικής ήταν αυτή της Φυλλίδας και του Αριστοτέλη.



1



2



3

Εικόνες 168

1: Αγαλματίδιο, Αριστοτέλης και Φυλλίδα, τέλη 14ου - αρχές 15ου μ.Χ. αι. Metropolitan Museum of Art.

2: Ο Αριστοτέλης στα τέσσερα με την Φυλλίδα να τον ιππεύει. Hans Baldung Grien, 16ος αι.

3: Η Ινδή Φυλλίς επί του Αριστοτέλη.

Η εικονογραφία της Αφροδίτης, μεταμορφωμένης σε Φυλλίδα, παρά τον γελοιογραφικό της χαρακτήρα μεταφέρει ένα ισχυρό μήνυμα: **Το πάθος ακυρώνει τη λογική**. Η μορφή στο έργο είναι απλή όσο και λειτουργική, σμιλεμένος σε χαλκό ο φιλόσοφος Αριστοτέλης μπουσουλάει στα τέσσερα. Σύμφωνα με τον μύθο, η Φυλλίς²⁵⁰, ερωμένη του Μεγάλου Αλεξάνδρου, τον καβαλάει σαν άλογο, αλλά δεν αρκείται σε αυτό, αφού κάνοντας και μια άσεμνη χειρονομία, πέρα από το μαστίγιο, ταπεινώνει ακόμη περισσότερο τον φιλόσοφο. Καθαρή η εικόνα και το περιεχόμενο επίσης: Η λογική εκθρονίζεται, η αποπλάνηση θριαμβεύει, μέχρι και ο φιλόσοφος μεταμορφώνεται σε κτήνος, επιδιώκει και σέρνεται για κοσμικές απολαύσεις (Smith, 1985). Η ερμηνεία του μισογυνισμού ευσταθεί, όπως προκύπτει και από τον μύθο του Ανρί, που τόνιζε στον Βαλδουίνο ότι «καλύτερη η μοναξιά από γυναίκα συντροφιά».

²⁵⁰ Ο μύθος ήταν δημοφιλής στα τέλη του Μεσαίωνα. Τον μύθο σκαρφίστηκε ο αυλικός ποιητής Henri de Valenciennes και την πρωτοδιηγήθηκε, το 1215, στον βασιλιά Βαλδουίνο τον Α', τον πρώτο Λατίνο αυτοκράτορα της Κωνσταντινούπολης μετά την άλωση του 1204. Σύμφωνα με τον μύθο, ο Αριστοτέλης έδινε συμβουλές στον Μέγα Αλέξανδρο για τις σχέσεις, χωρίς να του ζητηθούν. Η ερωμένη του, η ινδική περσόνα Φυλλίς, του έτρωγε πολύ χρόνο, όπως τον προειδοποιούσε ο φιλόσοφος. Ο Αλέξανδρος θα έπρεπε να περνάει λιγότερο χρόνο στις κάμαρες του πάθους και περισσότερο στην εκστρατεία. Ο Αριστοτέλης έπεισε τον Αλέξανδρο ότι έπρεπε να συγκρατηθεί, χρησιμοποιώντας τη «λογική» ή τουλάχιστον μια είδους πατριαρχική, ρητορική.

Όταν ο Αλέξανδρος σταμάτησε να συννευρίσκει με τη Φυλλίδα, εκείνη κατέστρωσε ένα σχέδιο: αντί να επιχειρεί να αποπλανήσει τον εραστή της, προκαλούσε τον Αριστοτέλη ζυπόλητη και με μαλλιά ελκυστικά ανέμελα. Ο φιλόσοφος την αναζητούσε με πάθος, και εκείνη συμφώνησε να συννευρεθεί μαζί του, μόνο αν ο φιλόσοφος έπεφτε στα τέσσερα και την έκανε βόλτες γύρω από το παλάτι σαν άλογο. Έτσι και έγινε. Καθώς εκτυλισσόταν το σκηνικό, η Φυλλίς κάλεσε τα μέλη της αυλής να παρακολουθήσουν τον εξευτελισμό του μεγάλου φιλόσοφου. Σε μερικές απεικονίσεις, κρατάει και ένα μαστίγιο στο χέρι. Ο Αλέξανδρος παρακολουθούσε πίσω από μια κουρτίνα και είδε το σκηνικό της Φυλλίδας: κανένας άνθρωπος δεν μπορεί να αντισταθεί στη δύναμη του αισθησιασμού. Το ορειχάλκινο αγαλματίδιο που αναπαριστά τη σκηνή χρησιμοποιείται ως υδροχόος (Rachel Rabbit White, 2018).



1



2

Εικόνες 169

1: Lou Salomé, Paul Ree και Friedrich Nietzsche, 1882. 2: Διόλκηση πλοίου στην Κόρινθο..

Αξίζει να εξεταστεί το περιεχόμενο του μεταδευτεροβάθμιου νοήματος του έργου, την απάντηση δηλαδή του Αριστοτέλη στον Μ. Αλέξανδρο, όταν αναστατωμένος τους είδε και ζήτησε εξηγήσεις: «αν μια γυναίκα μπορεί να κάνει τόσο ανόητο έναν άνδρα της ηλικίας μου και της σοφίας μου, πόσο περισσότερο επικίνδυνη πρέπει να είναι και για τους νεότερους. Εγώ πήρα το ηθικό μου δίδαγμα. Είναι ευκαιρία να επωφεληθείς κι εσύ από αυτό». Στον αντίποδα αυτής της ανάγνωσης του μύθου παρατίθεται η ένσταση περί τετριμμένης αφήγησης που παράγεται και αναπαράγεται στην προσπάθεια απαξίωσης της γυναικείας θηλυκότητας.

Ο Nietzsche, στο *Τάδε Έφη Ζαρατούστρας*, προειδοποιεί κάθε άνδρα που θα συναντούσε μια γυναίκα: «Μην ξεχνάς το μαστίγιο». Ο ίδιος αναπαρήγαγε τη μυθοπλαστική σκηνή του Αριστοτέλη και της Φυλλίδας σε μια φωτογραφία στην οποία η Lou Salomé, μια από τις μεγαλύτερες αγάπες του, τον μαστιγώνει, καθώς εκείνος σέρνει ένα κάρο σαν άλογο. Έτσι, προκύπτει το θεωρητικό δίπολο της ατεκμηρίωτης υπεροχής του ενός επί του άλλου. - Είναι η λογική που ως πανάκεια λυτρώνει τον άνθρωπο από τα πάθη του ή το αισθησιακό προσλαμβάνει το μέγεθος που καθορίζει τη στάση του ανθρώπου σε ό,τι αφορά τον πρόσκαιρο βίο του στον εφήμερο κόσμο; Σχετική είναι η μυθ-ιστορία από την κουλτούρα των Ινδιάνων, σύμφωνα με την οποία ο παππούς Ινδιάνος μιλάει στο εγγονάκι του για τον “καλό” και τον “κακό” λύκο που έχουμε μέσα μας και αυτοί παλεύουν. Ποιος θα νικήσει; – Θα επικρατήσει εκείνος που ταΐζουμε καλύτερα. Στη σύγχρονη Ελλάδα, πολλοί, εκθιάζοντας ή φοβούμενοι τη γυναίκα για τη θηλυκή της δύναμη, κρατούν αναλλοίωτη την έκφραση «η... «γυνή» σέρνει καράβι²⁵¹». (Η «η... γυνή» δένει καράβι).

²⁵¹ Στη δύναμη της θηλυκής ομορφιάς βασίζονται πολλές διηγήσεις, ενώ έχουν επινοηθεί και πολλά μυθ-ιστορήματα. Στην αρχαία Ελλάδα, πριν τη διάνοξη της διώρυγας της Κορίνθου, οι ναυτικοί για συντομεύσουν το ταξίδι και να αποφύγουν τον γύρο της Πελοποννήσου, κατέφευγαν στη ρυμούλκηση των πλοίων με τη μέθοδο της διόλκησης. Με τη διαδικασία αυτή κέρδιζαν σε χρόνο, αλλά ήταν και αυτή σχετικά χρονοβόρα. Την προτιμούσαν όμως, γιατί υπήρχε και άλλος λόγος. Ο πολιτισμός της Κορίνθου που την έκανε διάσημη, όχι μόνο για τα αγγεία της, προσέφερε ακόμη περισσότερα με τα «ιερά της Αφροδίτης». Οίκοι ανοχής εξυπηρετούσαν τους επισκέπτες, ήταν δε τόσο διάσημοι σε όλο τον γνωστό τότε κόσμο ως «βιτρίνες του έρωτα». Οι ναυτικοί εκμεταλλεύονταν τον χρόνο ρυμούλκησης των πλοίων με τον καλύτερο τρόπο: έσπευδαν να βρεθούν με τις ιερόδουλες. Παρότι από τότε πέρασαν χιλιάδες χρόνια η «φράση» άντεξε στον χρόνο, και παρά το γεγονός ότι στην Κόρινθο, εδώ και πολλούς αιώνες, ούτε καράβια σέρνουν, ούτε υπάρχουν ιερά του έρωτα, μένει ζωντανή μέχρι σήμερα με τη δύναμη της μεταφοράς του λόγου και όχι των καραβιών.

²⁵¹ Ο Robert de Clari ήταν ένας ιππότης από την Πικαρδία. Συμμετείχε στην Δ΄ Σταυροφορία με το αφεντικό του Πέτρο κόμη της Αμιένης και τον αδελφό του Hamone de Clari και άφησε ένα χρονικό για τα συμβάντα στα Παλαιά Γαλλικά.

Συμπέρασμα

Η έρευνα έδειξε ότι η εικονογραφία της Αφροδίτης βρίσκει διακοσμητική εφαρμογή σε πολλά αντικείμενα της κλασικής περιόδου, ληκύθους, βάζα, αμφορείς, κύλικες, νομίσματα και δακτυλίδια, μεταφέροντας μέσω αυτών τον πλούσιο συμβολισμό της. Προφανώς, οι καλλιτέχνες ήθελαν να επικοινωνήσουν τον πολιτισμό γενικότερα μέσω της εικονογραφίας της Αφροδίτης σε ευρύτερο κοινό.

Συμπεραίνεται επίσης, ότι θα ήταν ίσως παράτολμο να αμφισβητήσει κανείς κατηγορηματικά τις μέχρι τώρα ερμηνείες περί *ιερής πορνείας*, αλλά θα ήταν επίσης ανόητο να διστάσει να εκφράσει τις αμφιβολίες του για τις κρατούσες ερμηνείες. Κι' αυτό γιατί - όσο κι' αν η νέα θρησκεία εκθεμελίωσε μανιωδώς την αρχαία -, αφού η πρώτη δανείστηκε από τη δεύτερη το τελετουργικό και τα περισσότερα από τα δόγματά της, η φιλοσοφία της και η ιερότητά της έπρεπε να διατηρηθούν καθώς αφορούν και τις δύο. Επομένως, μέχρι και σήμερα γίνεται προσπάθεια να διατηρηθεί η ιερότητα της Αφροδίτης και η αναβαθμισμένη εικόνα των ιερών χώρων λατρείας της. Κρίνοντας από τις αναφορές για τη συμβολή των εταιρών - με δεδομένη την αμφισημία του όρου - στα δημόσια πράγματα, όπως για την κατασκευή κατεστραμμένων από εχθρικές δυνάμεις τειχών πόλεων και άλλων προσφορών, γίνεται εμφανές ότι τα ιερά (πορνεία) των εταιρών διέθεταν πλούτο που τον μοιράζονταν με την πολιτική εξουσία κι' έτσι δυνάμωνε και η δική τους εξουσία, η οποία στην ακραία έκφρασή της αντανακλάται στον μύθο με την Φυλλίδα και τον Αριστοτέλη. Η πορνεία δαμάζει την σοφία.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6.

Η εικονογραφία της Αφροδίτης στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση

6. 1. Παλιές συμβάσεις και νέο ιδανικό

Για 600 περίπου χρόνια οι καλλιτέχνες της αρχαιότητας προσπαθούσαν να τελειοποιήσουν τα έργα τους, να τα θεοποιήσουν, οραματιζόμενοι το ιδεώδες του γυναικείου κάλλους. Έπλαθαν Αφροδίτες τόσο τολμηρές όσο και αισθησιακές, άλλοτε με το πρόσχημα της ημίγυμνης που ετοιμάζεται για το λουτρό της και άλλοτε ολόγυμνη ως εξερχόμενη του λουτρού. Υπάρχει η τάση, γίνεται λόγος περί βυζαντινής τέχνης σαν να αποτελούσε προέκταση ή συνέχεια της ελληνικής. Εξετάζοντας το γυμνό, η θεώρηση αυτή φαίνεται ως μια υπερβολή επεξεργασμένη χάρη της εξιδανίκευσης. Τα γυμνά της μεσογειακής τέχνης που ακολούθησαν μετά τις *Νηρηίδες* της ύστερης ρωμαϊκής τέχνης και τις *Χρυσές πόρτες* του Ghiberti, στην πραγματικότητα είναι λίγα και ασήμαντα, ήταν έργα μέτριας χειροτεχνίας, όπως φαίνεται από το ελεφαντόδοντο της Ραβέννας του Απόλλωνα και της Δάφνης και αρκετές απεικονίσεις του Αδάμ και της Εύας.

Με την ολοκληρωτική επικράτηση του Χριστιανισμού επήλθε το τέλος των λατρευτικών ερωτικών συνηθειών που ανθούσαν στον ελληνιστικό κόσμο της Ρώμης, αφού κατηγορήθηκαν ως παγανιστικές και αποτρόπαιες. Ελάχιστα είναι τα δείγματα εικονογραφίας γυμνών αναπαραστάσεων και δεν αναφέρονται πλέον στην Αφροδίτη, αλλά δαιμονοποιημένα και μόνο εμφανίζονται, αφού και τα κείμενα δεν προσφέρονται άμεσα για εικονογράφηση με ερωτικό περιεχόμενο (Smith, 1985). Λαμβάνοντας υπόψη τη διάκριση μεταξύ γυμνού και ξεγυμνωμένου, μπορεί να τεθεί το ερώτημα: - *με ποιο κριτήριο το γοτθικό σώμα περιλαμβάνεται σε αυτό το θέμα;* Η απάντηση μπορεί να είναι: δεδομένου ότι το γυμνό σε ορισμένα θέματα της χριστιανικής εικονογραφίας κρίνεται απαραίτητο, το σώμα έπρεπε να λάβει ένα μνημειακό σχήμα και, τελικά, οι Γότθοι καλλιτέχνες εξέλιξαν ένα νέο ιδανικό. Μπορεί αυτό να ονομαστεί *εναλλακτική σύμβαση* (Clark, 1956).

Πολλές οι αιτίες και οι αφορμές που συνδυαστικά είχαν καταφέρει να εξαφανίσουν το γυμνό. Η εβραϊκή συγκρότηση της χριστιανικής σκέψης καταδίκασε όλες τις ανθρώπινες εικόνες ως παραβίαση της δεύτερης εντολής, και τα ειδωλολατρικά είδωλα ήταν ιδιαίτερα επικίνδυνα, επειδή, κατά την άποψη της πρώιμης εκκλησίας, δεν ήταν απλά κομμάτια γλυπτικής βωμολοχίας, αλλά η κατοικία των διαβόλων που είχε ενθρονιστεί με πονηρά σχήματα και ονόματα όμορφων ανθρώπων. Το γεγονός ότι αυτοί οι θεοί και οι θεές ήταν, ως επί το πλείστον, γυμνοί, έδωσαν στο γυμνό μια διαβολική ένωση που διατηρούσε από καιρό. Ωστόσο, η εικονοκλασία και η δεισιδαιμονία τελικά αποδείχτηκαν ασθενέστεροι παράγοντες σε σχέση με τη νέα στάση απέναντι στο σώμα που συνόδευε την κατάρρευση του παγανισμού. Ως ένα βαθμό ήταν επιβίωση της παλιάς πλατωνικής διαμάχης, ότι τα πνευματικά πράγματα υποβαθμίστηκαν λαμβάνοντας σωματικό σχήμα, και αυτό, όπως και πολλά άλλα στην ελληνική φιλοσοφία, συγχωνεύτηκε με τα χριστιανικά ήθη.



Εικόνα 170

Αδάμ και Εύα, Γλυπτό άγνωστου καλλιτέχνη, 1235 μ.Χ., Bamberg, Γερμανία.

Ως αποτέλεσμα, το σώμα άλλαξε την κατάστασή του. Έπαψε να είναι ο καθρέφτης της θείας τελειότητας και έγινε αντικείμενο ταπείνωσης και ντροπής. Ολόκληρη η μεσαιωνική τέχνη είναι μια απόδειξη του πόσο ολοκληρωτικά το χριστιανικό δόγμα είχε εξαλείψει την εικόνα της σωματικής ομορφιάς. Ότι τα ανθρώπινα όντα είχαν ακόμη συνείδηση της σωματικής επιθυμίας, μπορεί να αποτελεί μια υπόθεση, αλλά ακόμη και σε εκείνα τα θέματα της εικονογραφίας στα οποία το γυμνό θα μπορούσε να εκπροσωπηθεί σωστά, ο μεσαιωνικός καλλιτέχνης φαίνεται να μην δείχνει ενδιαφέρον για αυτά τα στοιχεία στο γυναικείο σώμα, που φαντάζει ως αναπόφευκτη διεγερτική επιθυμία. Καταπιέζει σκόπιμα τα συναισθήματά του; Ή είναι η ανθρώπινη διάθεση απόλαυσης ενός σώματος, όπως η εκτίμηση για το τοπίο; Εξαρτάται, δηλαδή, από μια εικόνα που δημιουργήθηκε από μια διαδοχή ιδιαίτερα ευαίσθητων ατόμων;

Τουλάχιστον υπάρχει χωρίς αμφιβολία για τον πουριτανισμό της χριστιανικής παράδοσης όπως φαίνεται για παράδειγμα στις πρώτες ολόσωμες ανεξάρτητες γυμνές μορφές της μεσαιωνικής τέχνης, του Αδάμ και της Εύας στο Bamberg. Το σώμα τους είναι τόσο αισθησιακό όσο τα στηρίγματα μιας γοτθικής εκκλησίας. Η φιγούρα της Εύας διακρίνεται από τον Αδάμ μόνο από δύο μικρές, σκληρές προεξοχές στο στήθος της, που μεταξύ τους απέχουν πολύ. Ωστόσο, σ' αυτά τα αγάλματα υπάρχει αρχιτεκτονική πληρότητα και μια ευγενική μορφή που τους καθιστά γυμνούς και όχι γδυμένους ανθρώπους.

Γενικότερα, οι γυμνές μορφές των πρώιμων μεσαιωνικών χρόνων είναι πιο ντροπιαστικά γυμνές και υφίστανται ταπεινωτικά μαρτύρια ή βασανιστήρια. Πάνω απ' όλα ήταν σε αυτήν την κατάσταση, που ο άνθρωπος υπέφερε από τη βασική ατυχία του, την αποβολή από τον Παράδεισο, και αυτή ήταν η στιγμή της χριστιανικής ιστορίας που τον έκανε για πρώτη φορά να έχει συνείδηση για το σώμα του: Ήξεραν ότι ήταν γυμνοί. Ενώ το ελληνικό γυμνό ξεκίνησε με το ηρωικό σώμα να αποκαλύπτεται με υπερηφάνεια στην παλαιότερα, το χριστιανικό γυμνό ξεκίνησε με το σώμα να υποκύπτει στη συνείδηση της αμαρτίας.

Η αναδιαμόρφωση του γυμνού σώματος μέσω της χριστιανικής τέχνης πραγματοποιήθηκε στη Δύση. Αν και τα γυμνά εμφανίζονται στα βυζαντινά χειροποίητα αντικείμενα ήδη από τον 9ο αιώνα, χαρακτηρίζοντας τα έργα των τεχνιτών όταν απαγορεύονταν τα ιερά θέματα, δεν είναι τίποτα περισσότερο από αλλόκοτα σε ένα λανθάνον ύφος της αρχαιότητας. Σε αντίθεση με τα γυμνά του Veroli, οι *Αδάμ και Εύες* της πρώιμης ρωμανικής τέχνης είναι βαρείς και ακατέργαστοι. Ακολουθούν τη σχηματοποιημένη μορφή που βρίσκεται στις πιο πρωτόγονες αναπαραστάσεις της. Τα στήθη της Εύας κρέμονται επίπεδα και άμορφα και δεν

διακρίνεται καμία προσπάθεια να υποθεθεί ότι η δομή του σώματός της διαφέρει από εκείνη του Αδάμ.

Ο Wiligelmo, ο οποίος χάραξε τα ανάγλυφα στην πρόσοψη του καθεδρικού ναού της Modena δηλώνει ότι αυτός έδωσε στον Αδάμ και την Εύα του μια συγκινητική σοβαρότητα, αλλά σχεδόν πενήντα χρόνια αργότερα στην πρόσοψη ναού στη Verona οι μορφές εξακολουθούν να είναι εκφραστικές. Τα πρώτα έργα μεσαιωνικής τέχνης στα οποία το γυμνό σώμα γίνεται αρθρωτό είναι οι πέντε σκηνές της *Δημιουργίας και της Πτώσης* (1.008 – 1.015). Οι πρώτοι γονείς μας, κατηγορούμενοι για την αμαρτία τους, κλαίνε και διπλασιάζουν τη ντροπή τους. Ο Αδάμ κατηγορεί την Εύα και η Εύα το φίδι με μια χειρονομία εκπληκτικής αλήθειας· και όταν εκδιώκονται από τον κήπο, ο Αδάμ μπορεί να αφηθεί προς τα εμπρός, ενώ η Εύα γυρίζει πίσω με μια κίνηση τόσο αποκαλυπτική και τόσο περίπλοκη που ξεχνιούνται οι ανατομικές ατέλειες.

Για τους επόμενους δύο αιώνες οι γλύπτες της γυμνής Εύας σε ρωμαϊκό και πρώιμο γοτθικό στυλ αποδίδουν το σώμα με μια μορφή προϊστορικής βαρβαρότητας. Στα έργα αυτά η γυμνότητα σχεδόν ποτέ δεν θυμίζει και δεν έχει καμία σχέση με οποιοδήποτε αντίστοιχο έργο της αρχαιότητας. Η μορφή των έργων στερείται κάθε αύρας, εκλείπει η αίσθηση του κάλλους, ενώ το περιεχόμενο περιορίζεται σε ένα φτωχό κομμάτι θρησκευτικής κατά κανόνα αντίληψης για το σώμα. Στην εικονογραφία του Μεσαίωνα το σύμβολο συμπίπτει με το νόημα, ενώ στη συνείδηση των ανθρώπων της εποχής εκείνης ένας τίτλος θεωρείται αδιαχώριστος από το άτομο που τον φέρει. Σ' αυτό το σύστημα αισθητικής μια εικόνα γίνεται κατανοητή μόνο στο πλαίσιο τελετουργίας στο οποίο ανήκει.

Στη μεσαιωνική αισθητική η καλλιτεχνική ιδέα δεν σχετίζεται με στοιχεία που προσφέρουν ευχαρίστηση (Tarasov, and Wood, 2011). Κατά την ίδια περίοδο αυτής της χιλιετίας, τα αριστουργήματα της ελληνικής τέχνης διατηρούσαν την αίγλη τους, δεν είχαν ακόμη καταστραφεί, οι αναπαραστάσεις του γυμνού ήταν πιο πολλές και, όπως πιστεύεται, ασύγκριτα πιο αριστουργηματικές από αυτές που διασώθηκαν. Σύμφωνα με τον Robert de Clari²⁵², ο Θεοδόσιος περί τα τέλη του 10ου αιώνα μετέφερε στην Κωνσταντινούπολη το πρωτότυπο θαυμάσιο έργο του Πραξιτέλη, την Αφροδίτη της Κνίδου, στη θέα της οποίας έμεινε έκθαμβος ο αυτοκράτορας Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος.

Την ίδια εποχή, το σώμα εξακολουθεί να βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος για την κοινωνία του Βυζαντίου, κάτι που εύκολα συμπεραίνεται από τις αθλητικές δραστηριότητες, το τσίρκο, τους εργάτες, που ξεγυμνωμένοι από τη μέση και πάνω, εργάζονται για το κτίσιμο της Αγιά Σοφιάς. Ωστόσο φαίνεται πως δεν υπήρχε καμία ανάγκη για καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις του γυμνού για τους Βυζαντινούς, και αυτό μπορεί λογικά να εξηγηθεί από μια σειρά αιτιών: από τον φόβο της ειδωλολατρίας, της μόδας (ή της βιοποριστικής ανάγκης) για τον ασκητισμό, καθώς και την επιρροή της γειτονικής ανατολικής τέχνης.

Οι απόψεις όμως αυτές που προβάλλονται από πολλούς μάλλον στερούνται τεκμηρίωσης, ή, τουλάχιστον είναι ελλιπείς. Στην πραγματικότητα το γυμνό ως αντικείμενο τέχνης έπαψε να απασχολεί τους καλλιτέχνες σχεδόν έναν αιώνα πριν από την επίσημη εμφάνιση του Χριστιανισμού. Για τον Μεσαίωνα θα αποτελούσε μια μεγάλη ευκαιρία να εισαγάγει το

²⁵² Ο Robert de Clari ήταν ένας ιππότης από την Πικαρδία. Συμμετείχε στην Δ' Σταυροφορία με το αφεντικό του Πέτρο κόμη της Αμιένης και τον αδελφό του Hamone de Clari και άφησε ένα χρονικό για τα συμβάντα στα Παλαιά Γαλλικά.

γυμνό σε βωμολογίες διακόσμησης, όπως και σε ιερά θέματα που αναφέρονται στην αρχή και το τέλος της ανθρώπινης παρουσίας.

Όταν ο Villard, αρχιτέκτονας του 13ου αιώνα, σχεδίασε δύο γυμνές φιγούρες θεωρώντας ότι ακολουθεί το στυλ της αρχαιότητας, κατέληξε σε αποτέλεσμα απελπιστικά άσχημο. Αδυνατεί η γοτθική τέχνη να προσαρμόσει τις στυλιστικές συμβάσεις της αρχαιότητας σε ένα τέτοιο θέμα, όπως είναι το γυμνό, που στηρίζεται σε ένα ξένο προς αυτή σύστημα μορφών. Οι καλλιτέχνες της γοτθικής τέχνης είχαν τη δυνατότητα να ζωγραφίσουν ζώα καθόσον γι' αυτά δεν ήταν απαραίτητη η παρεμβολή. Το γυμνό ήταν τόσο απόμακρο γι' αυτούς, γιατί ήταν μια ιδέα: η ιδέα αυτή ήταν κατάκτηση των Ελλήνων της αρχαιότητας, ενώ η δική τους φιλοσοφία περί μορφής δεν μπορούσε να την προσεγγίσει (Clark, 1956).

Η Αφροδίτη θα σταυρωθεί για 1.000 περίπου χρόνια. Μόνο όταν προβάλλει η Αναγεννησιακή άνοιξη, θα εμφανιστεί αναγεννώμενη και πάλι, όπως την παρουσίασε ο Botticelli στα έργα του «*Η Άνοιξη - Η γέννηση της Αφροδίτης*». Και ποιος θα περίμενε μέσα από το κοχύλι και τη θάλασσα να ξεπροβάλλει ντυμένη η Αφροδίτη ή ο Έρως της; - Κανείς.

Κατά την περίοδο που εφαρμόστηκε το Εκκλησιαστικό Δίκαιο στο Βατικανό και τέθηκε σε ισχύ σε όλα τα βασίλεια (1140 – 1917), η γυναίκα στοχοποιήθηκε ως υπαίτια για το προπατορικό αμάρτημα και έχασε κάθε δικαίωμα στα εκκλησιαστικά λειτουργήματα, παρότι στη μεσαιωνική Ρώμη που είχε μετατραπεί σε έναν απέραντο οίκο ανοχής, οι πάπες δεν έμειναν εκτός (Leti, 2004). Κατά τον 10ο κυρίως αιώνα, μερικοί οίκοι ανοχής ανήκαν στην παπική Αρχή. Η εικονογραφία της Αφροδίτης την εποχή εκείνη διαμορφώνεται μέσα σε αυτό το περιβάλλον. Το έργο του Liutprando γίνεται χρήσιμο εργαλείο προς πληρέστερη ανάγνωση αυτής της εικονογραφίας.

Ο επίσκοπος Liutprando (da Cremona) (920 - 972), διακρίθηκε ως ιστορικός και συγγραφέας. Κατέφυγε στη Γερμανία ύστερα από διώξεις από την ιταλική αυλή. Για το ιστορικό του έργο κατηγορήθηκε, ότι χαρακτηρίζεται από μονομέρεια και εμπάθεια. Στην πραγματικότητα υπήρξε καυστικός και έπαιξε ρόλο στη διαμόρφωση της εικόνας της ιταλικής πολιτικής του 10ου αιώνα, που έδειξε πως ήταν η πλέον διεφθαρμένη και ανήθικη. Ίσως δικαίως η εποχή εκείνη ονομάστηκε «Πορνοκρατία».

Η μεσαιωνική κοινωνία είναι υποταγμένη στην εξουσία των καρδινάλιων και των παπών, οπότε η εικονογραφία της Αφροδίτης με τις αλλόκοτες μεταμορφώσεις της κατά την περίοδο εκείνη προσφέρεται ως μια ιδιόμορφη ανάγνωση που στηρίζεται στο μαύρο της εποχής²⁵³. Έτσι, εύκολα γίνεται αντιληπτό ποια στοιχεία σκιαγραφούν την εικονογραφία της γυναίκας της εποχής εκείνης. Δικό του οίκου ανοχής στο Palazzo Lateran είχε ο Ιωάννης ΙΒ'²⁵⁴, τον

²⁵³ Ο Liutprando χαρακτηρίζει την εποχή εκείνη ως βυθισμένη στην ακολασία, ενώ αναφέρει τον πάπα Ιωάννη ΙΒ' ως βιαστή πολλών καλογριών. «*Θεοδώρα και Μαροζία, μητέρα και κόρη, δυο γυναίκες φιλήδονες και πανούργες διοικούσαν τους Ποντίφικες*». Μάλιστα η πρώτη κατόρθωσε και διόρισε τον ιερέα εραστή της ως Πάπα Ιωάννη Γ'. Η εξουσία των πορνών δεν σταματάει εκεί, αλλά μεταλλάσσεται σε κάτι χειρότερο: σε εξουσία των πορνεμπόρων (Cesare Baronio). Ο σύμβουλος του αρχιεπισκόπου της Rennes, ο Flodoard (10ος αι.) αναφέρει ότι Θεοδώρα και Μαροζία δολοφόνησαν τον Ιωάννη Γ' για να ενθρονίσουν τον γιο της Μαροζίας, Ιωάννη ΙΑ' (931-935). «*Παπική πόρνη*» αποκαλούσε ο λαός την Μαροζία και δεν έτρεφε καμία εκτίμηση για τις δύο αυτές γυναίκες. Πάντως, η ιστορία κατέγραψε το γεγονός, ότι οι ίδιες είχαν χρίσει τέσσερις πάπες.

²⁵⁴ Ο ίδιος είχε διαφθείρει τις δύο αδελφές του και είχε ως ερωμένη και την ανιψιά του. Ο παιδόφιλος πάπας δεν δίστασε να χρίσει επίσκοπο ένα 10χρονο παιδάκι (Liutprando). Ο Παύλος Γ', ο επονομαζόμενος «Πάπας των Μισοφοριών», ο βλάσφημος Αλέξανδρος, τα όργια του Βοργία, με αποκορύφωμα το απίστευτο αλλά αληθινό γεγονός, ότι ένας από τους πάπες ήταν η περίφημη πάπισσα Ιωάννα, ολοκληρώνουν την εικόνα της διαφθοράς.

οποίο διηύθυνε η ερωμένη του Μαρσία. Μια μικρή παρένθεση στον οπισθοδρομικό Μεσαίωνα υπήρξε η δράση των γυμνών Αδαμιτών και των Αδελφών του Ελευθέρου Πνεύματος²⁵⁵.

Οι ζωγράφοι μεταφέρουν στο έργο τους τις φαντασίες των ανθρώπων του Μεσαίωνα, που θέλουν τη γυναίκα με ανδρικά χαρακτηριστικά. Στη Νάπολη εμφανίζεται η *Magdalena Ventura* με γενειάδα, ήταν μια επιθυμία του αντιβασιλέα που ήθελε σε πίνακα ένα «θαύμα της φύσης». Η *Wilgeforte* με γενειάδα απεικονίζεται σε ένα γλυπτό στην κωμόπολη Visant στο Calais. Η μορφή αυτή προέκυψε, σύμφωνα με τον θρύλο, αφού ο βασιλιάς της Σικελίας πίεξε αόρητα την κόρη του να γίνει σύζυγος του βασιλιά της Πορτογαλίας, με στόχο την εξασφάλιση της ειρήνης. Αυτή, πιστή στον Χριστό, αρνείται τον γάμο παρακαλώντας τον Χριστό να της δώσει γένια. Η επιθυμία της πραγματοποιείται, ο γάμος ακυρώνεται για να ακολουθήσει η σταύρωση της από τον ίδιο της τον πατέρα, όπως συνέβη με τον Χριστό.

Μέσα σ' αυτό το πολιτισμικό πλαίσιο διαμορφώνεται η εικονογραφία της Αφροδίτης κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα. Η μορφή της εγκαταλείπει την κομψότητα με τις ανάλογες ερμηνείες και το περιεχόμενό της ορίζεται από θρύλους και παραδόσεις. Σε τέτοιο βαθμό φτάνει η μεταμόρφωσή της, που κατορθώνει να απομακρυνθεί ακόμη και από την καθαρή γυναικεία της υπόσταση. Νέοι κανόνες προσδιορίζουν τη μορφή της, νέοι και το περιεχόμενο. Έτσι, η Αγία Λιμπράδα παρά τον διωγμό της από την επίσημη εκκλησία, στα μάτια του λαού παραμένει η προστάτιδα των πορνών, γενικότερα προστάτιδα όσων αντιστέκονται και θέλουν να απαλλαγούν από τα δεσμά της δουλείας.

6. 2. Η σταύρωση της γυναίκας στον Μεσαίωνα - Η σταύρωση της Αφροδίτης

Η σταύρωση των γυναικών στον Μεσαίωνα αποτυπώνεται σε πολλές εικονογραφίες, και μάλιστα πολλές φορές δεν αναπαριστά ένα γεγονός, αλλά μια κατά λαϊκή φαντασία σταύρωση κάποιας γυναίκας, επί το πλείστον αγίας, που πράγματι είχε δεχτεί απάνθρωπους βασανισμούς, που ισοδυναμούσαν με σταύρωση. Από τη *Santa Librada* μέχρι τη *Santa Roza* του Περού και τη *Santa Blandina* στη Λυών έως και τη *Santa Julia*, ένας κοινός παρονομαστής τις ενοποιούσε: όλες σταυρώθηκαν. Η προσήλωση στον Χριστό ήταν ο κυριότερος λόγος για τη σταύρωσή τους. Στον Μεσαίωνα καταδικαζόταν με την ίδια ποινή η λαγνεία και η μοιχεία. Η Αναγέννηση γνέφει ειρωνικά προς τον Μεσαίωνα, η ομορφιά θεοποιείται και πάλι. Οι ζώνες αγνότητας του Μεσαίωνα υπήρξαν οι χειροπέδες της Αφροδίτης.

Η πορνεία που στα πρώτα χρόνια του Μεσαίωνα ήταν απαγορευμένη, σταδιακά επανήλθε, αφού το απαίτησαν οι ίδιοι οι νοικοκυραίοι της εποχής (Μανθούλης, 2015). Τα πορνεία απέφεραν στο κράτος σημαντικά κέρδη από τη φορολογία τους. Κορίτσια ντυμένα άψογα κυκλοφορούσαν στους δρόμους του Παρισιού και άλλων πόλων προσφέροντας τις υπηρεσίες τους με το αζημίωτο. Ο Πετράρχης (1304 - 1374) στη σειρά των Αλληγορικών Θριάμβων που έγραψε, μεταξύ άλλων αναφέρεται και στην αγνότητα στο ομώνυμο έργο του «*Ο Θρίαμβος της Αγνότητας*». Στα μεσαιωνικά χειρόγραφα εμφανίστηκαν πολλές εικονογραφίες, ζωγραφικά έργα στην πραγματικότητα, με θέμα την εκστρατεία της εκκλησίας για την προσήλωση των χριστιανών γυναικών στις εντολές του Αποστόλου Παύλου. Οι πίνακες

²⁵⁵ Οι Αδαμίτες κυριολεκτικά δέχτηκαν τα συντονισμένα πυρά των στρατευμάτων της εκκλησίας και των συμμαχικών κυβερνητικών δυνάμεων, με θλιβερό απολογισμό πάνω από 50.000 άδικα εκτελεσθέντων μέσα στην εκκλησία της Αγίας Μαγδαληνής το 1209.

αυτοί, στην πλειοψηφία τους ανυπόγραφοι, απεικονίζουν θρησκευτικές πομπές γυναικών με έναν και μοναδικό άνδρα «αιχμάλωτο» να επιβάλλουν τη χριστιανική ηθική. Ο συνήθως αλυσοδεμένος γυμνός άνδρας ανάμεσα στη γυναικεία πομπή συμβολίζει τη νίκη της Αγνότητας, ενώ ο άνδρας τον ηττημένο Έρωτα. Ο σαρκικός έρωτας νικημένος από τον αγνό έρωτα πολλών γυναικών προς το πρόσωπο του Χριστού.



Εικόνες 171

Αριστερά: *Ο Πειρασμός του Αγίου Αντωνίου, μια μεταφορά της "Σταύρωσης της Αφροδίτης",*
Félicien Rops, 1878, Επαρχιακό Μουσείο Félicien Rops, Namur.

Δεξιά: 1513, *Wilgefortis, Εκκλησία Egidienkirche, Erlangen – Eltersdorf, Γερμανία. Φωτο: Gemäldes*

Η θεά Αφροδίτη, είτε με το ελληνικό της όνομα είτε ως Venus, έχει γράψει μια ιστορία για περισσότερο από 2.500 χρόνια. Ωστόσο, το πολύπαθο μυθικό της προφίλ έμελλε να επιφορτιστεί με περισσότερες ακόμη ιστορικές/μυθολογικές αναφορές, αφού κατά τον Μεσαίωνα υπέστη τη μεταφορική της σταύρωση. Η σταύρωση της γυναίκας ήταν ένα δημοφιλές θέμα σε όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα. Και αν στον Μεσαίωνα η Αφροδίτη σταυρώθηκε μεταφορικά, ο συμβολιστής Félicien Rops, που χειρίζεται επιδέξια τη μεταπλαστική μεταμόρφωση, θα την παρουσιάσει πραγματικά σταυρωμένη στον εξαιρετικό, όσο και μοναδικό πίνακα «*Ο Πειρασμός του Αγίου Αντωνίου (= Η Αφροδίτη στον σταυρό)*» (Εικ. 172)». Ο Botticelli είναι αυτός που θα την αναστήσει 1.000 χρόνια αργότερα, κατά την άνοιξη της Υψηλής Αναγέννησης, με τον αριστουργηματικό του πίνακα «*Η γέννηση της Αφροδίτης*» (Μανθούλης, 2015 & Smith, 1985).



Εικόνα 172

Ο Θρίαμβος της Αγνότητας, Francesco Petrarca (1304 – 1374)

Θα πρέπει να έρθει η ώρα του *Φοντενεμπλό* για να ξυπνήσει ο Έρωτας, να αρχίσει σιγά-σιγά να απελευθερώνεται και να εξατμιστεί η «Αγνότητα». Ο Μανιερισμός χτυπάει την πόρτα της αφύπνισης και με ένα εκπληκτικό πίνακα ανώνυμου και εδώ καλλιτέχνη, ένα πίνακα της

Σχολής του Φοντενεμπλό, κυρίες ημίγυμνες της γαλλικής Αυλής βιάζονται να απαλλαγούν από τη σεμνότητά τους και να ξυπνήσουν το όμορφο αγόρι με τα πολύχρωμα φτερά του παγωνιού, που πρωταγωνιστεί στον ρόλο του Έρωτα. Ο Άγιος Αυγουστίνος δραματοποιεί τη σκηνή με τη ρήση του «*Θεέ μου δώσε μου αγνότητα και εγκράτεια, αλλά όχι αμέσως, σε παρακαλώ*». Την ίδια εποχή (14ος αι.), σύμφωνα με τον θρύλο, η αγία Αικατερίνη της Αλεξάνδρειας «παντρεύεται» τον Χριστό. Αυτό μόνο ως θρύλος φυσικά, ικανός όμως να τροφοδοτήσει τη φαντασία των καλλιτεχνών σχετικά με την εικονογραφία της Αφροδίτης, που στον Μεσαίωνα αλλά και αργότερα στην Αναγέννηση, θα μορφοποιηθεί σύμφωνα με αυτή την αντίληψη.

Η πυρά της Ιεράς Εξέτασης, οι άγραφοι νόμοι, οι δοξασίες και οι εντολές της Εκκλησίας σε όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα, αποτελούσαν τους πιο ισχυρούς, παρότι άγραφους, νόμους για τον λαό. Ενδεικτικές είναι οι δραματικές περιγραφές της κόλασης.

6.3. Παράξενες απεικονίσεις σε αγγεία

Σε απεικονίσεις αγγείων, αποκλειστικά γυναικείων μορφών, η κλίμακα αποτελεί βασικό στοιχείο της σύνθεσης. Η θεά Αφροδίτη, ή σε κάποια μεταμόρφωσή της, βρίσκεται πάνω στην κλίμακα, ή στηρίζεται σε κάποιον τοίχο με το πεδίο δράσης σε άλλο πλάνο. Για έναν περίπου αιώνα κυριαρχούν δύο ανταγωνιστικές απόψεις σχετικά με την ερμηνεία αυτής της αλληγορίας, αφού υπάρχει μια σειρά ασυνήθιστων απεικονίσεων της κλίμακας σε διάφορα αγγεία.



Εικόνα 173

Θραύσμα αττικού αγγείου που απεικονίζει γυναίκες ανερχόμενες την κλίμακα κατά τη διάρκεια των Αδωνίων, π. 430 – 420 π.Χ.

Ως επικρατέστερη ερμηνεία αυτών των απεικονίσεων θεωρείται εκείνη που συγκλίνει προς την άποψη, ότι πρόκειται για σκηνές από τον εορτασμό των Αδωνίων, με δρώμενα στις στέγες σπιτιών, όπως το ανέβασμα στους κήπους του Άδωνη κ.λπ. Με δεδομένο ότι η Αφροδίτη, η αγαπημένη του Άδωνη, βρίσκεται εκεί και οδηγεί τις γυναίκες, αυτή η άποψη μπορεί να δώσει κάποια εξήγηση.

Αντίστοιχες απεικονίσεις που κοσμούν γαμικούς αμφορείς και είναι άσχετες προς τα Αδώνια, εισάγουν μια δεύτερη ερμηνεία, της πρώτης μη αποκλεισμένης. Η δεύτερη ερμηνεία υιοθετεί μια φυσιολογική απεικόνιση γαμήλιας τελετής, ενώ η σκάλα γίνεται το μέσο μετάβασης της νέφης στο γαμήλιο δωμάτιο του πάνω ορόφου. Αλληγορικά, υπονοεί τη μετάβαση της κόρης σε ανώτερα επίπεδα γυναικείας υπόστασης, δεδομένου ότι ο γάμος για τις γυναίκες συνίσταται σε αυτή την τελετή του περάσματος.

Σε αυτή τη σειρά αγγείων η Αφροδίτη απεικονίζεται και με άλλες μορφές, άλλοτε μαζί με έρωτες ή ακόμα και τη Νίκη και άλλοτε να στεφανώνει τη νύφη που ολοκλήρωσε επιτυχημένα και θριαμβευτικά τον αγώνα της, την τελετή. Εν κατακλείδι, πρόκειται για δύο σειρές αγγείων στις οποίες η κλίμακα καλύπτει απεικονίσεις πρωτίστως φυσιοκρατικά. Το ερώτημα όμως που προκύπτει είναι αν μπορεί να διακρίνει κανείς περισσότερα ερμηνευτικά στοιχεία, σε μεταδευτεροβάθμιο επίπεδο, με το ανάσυρμα του πέπλου, όπως η Αθηναία νύφη κατά τα αποκαλυπτήρια. Απεικονίσεις με κλίμακες και την Αφροδίτη, που δεν μπορούν να εξηγηθούν με τις παραπάνω ερμηνείες υπάρχουν πολλές. Η Αφροδίτη είναι εξαιρετικά πολύμορφη, ένα μεγάλο αίνιγμα.

6. 4. Ουράνια Κλίμακα της Αφροδίτης - Η Πλατωνική Κλίμακα του Έρωτα

Στον δυτικό μυστικισμό ένα από τα πλέον δημοφιλή σύμβολα υπήρξε η κλίμακα. Μέσω αυτής ο άνθρωπος προσπάθησε να ανελιχθεί, να γεφυρώσει το αιώνιο χάσμα, που διαφοροποιεί το ανθρώπινο από το θεϊκό. Την είχε ανάγκη ο άνθρωπος αυτή την κλίμακα, αφού στην αντίληψή του εκεί προσδιόριζε το θείο, να ενοικεί στους ουρανούς. Πριν την κλασική αρχαιότητα και μέχρι σήμερα οι καλλιτέχνες αναπαριστούν στα έργα τους την κλίμακα, ακολουθεί η αποτύπωσή της σε πολλές χριστιανικές αγιογραφίες (mystery τ. 85) δείχνοντας την πορεία που πρέπει να ακολουθήσει ο άνθρωπος προκειμένου να συναντήσει τον Θεό. Στον χριστιανικό ναό, τον *imago mundi*, μέσω της ιεραρχικής διάταξης των εικόνων, η ψυχή που αναζητά την ένωση με το Ιερό ανακαλύπτει την κλίμακα της πνευματικής ανόδου (Προκοπίου, 2002). Είναι κλασική η αλληγορία αυτή στο όνειρο με τη σκάλα του Ιακώβ. Σύμφωνα με επίσημες θρησκευτικές πηγές αλλά και μυστικιστικά συγγράμματα, στον Μεσαίωνα - ίσως και νωρίτερα - η χρήση της είναι διαδεδομένη.



Εικόνες 174

1: (Εικόνα ...) “Το όνειρο του Ιακώβ”, William Blake (1857 – 1805), Βρετανικό Μουσείο.

2: Λεπτομέρεια από το έργο “Το όνειρο του Ιακώβ”. Φωτο: Bruce Johnson 2011.

3: Διακοσμημένο χειρόγραφο του 15ου αιώνα με την Αφροδίτη που κάθεται στον ουρανό, ενώ οι πιστοί προσφέρουν την υμνούν.

Παρά τη διαδεδομένη της χρήση, η κλίμακα δεν χάνει την αλληγορική της δύναμη, έχει ως περιεχόμενο την έννοια της ανόδου/καθόδου, τη χρηστική αντιμετώπιση του φυσικού αντικειμένου. Το πλαίσιο μέσα στο οποίο απεικονίζεται η κλίμακα είναι εκείνο που προσφέρει τις ποικίλες ερμηνείες, χωρίς ν’ ανήκουν κατ’ ανάγκη σε ένα συγκεκριμένο κλειστό σύστημα ή να αντιπροσωπεύουν κάποιο μεταδευτεροβάθμιο επίπεδο συμβολισμού ή μυστηριακής γνώσης. Αν εμβαθύνει κανείς σε ένα πολύπλοκο και ολοκληρωμένο τέτοιο σύστημα, ίσως βρεθεί σε παλαιότερες απεικονίσεις της, όπως αυτές της ελληνικής

αρχαιότητας, για να διαπιστώσει ότι από εκεί εκπορεύεται το αρχικό της νόημα. Ανάλογη αναφορά γίνεται στη “Γένεση” (Κεφάλαιο 28) σχετικά με το ταξίδι του Ιακώβ. Είναι, εξάλλου, η Ουρανία Αφροδίτη που μας εισαγάγει σ’ αυτή τη θεώρηση, σε μία «ανεικονική» μετάβαση αυτής της κλίμακας. Είναι όλα τα στοιχεία ενός συστήματος που δίνουν ως σημαινόμενο αυτή την ουράνια οδό, υποστηριζόμενα από έργα ποιητών, καλλιτεχνών και φιλοσόφων.

Η συμβολιστική στον πολυθεϊσμό συνήθως παρουσιάζεται πολυεπίπεδη, ακόμα και στις φυσιοκρατικές απεικονίσεις διακρίνεται σε δεύτερο επίπεδο η σημασία της κλίμακας ως σύμβολο της Ουρανίας Αφροδίτης. Εξάλλου με αυτή την προσωνομία λατρευόταν από τις έγγαμες γυναίκες. Επί πλέον, πολλά από τα αγγεία με τις απεικονίσεις της βρέθηκαν στην περιοχή της Αθηναϊκής αγοράς, όπου πιστεύεται ότι βρισκόταν και το ιερό της. Και στις δύο περιπτώσεις η κλίμακα είναι ένα σύμβολο της Αφροδίτης που την χαρακτηρίζει ως Ουρανία και πιθανώς σηματοδοτεί την κάθοδό της από τον Ουρανό στη Γη. Προς αναζήτηση του αγαπημένου της Άδωνη; Ως προστάτιδα της νύφης; Περί αυτού ίσως δεν θα υπάρξει ποτέ πειστική απάντηση.

Η εικονογραφία της κλίμακας έχει επομένως ένα συμβολικό νόημα. Η Ursula Knigge θεωρεί την αναπαράστασή της ως αλληγορία σχετική με τα αστέρια που ανάβουν και σβήνουν, που ανατέλλουν-δύουν. Η ανάβαση της Αφροδίτης σηματοδοτεί την ουράνια φύση της, και με δεδομένο ότι λατρευόταν από τις εταίρες, η κάθοδός της μέσω της κλίμακας από τον ουρανό στη γη μπορεί να ερμηνεύεται και ως κάθοδος για την προστασία τους, ή κατ’ άλλη εκδοχή για να συναντήσει τον αγαπημένο της Άδωνι. Συμπερασματικά, η κλίμακα ως αλληγορία ερμηνεύει την άνοδο ως πηγή ζωής, δηλαδή τη γέννηση, η δε κάθοδος τον θάνατο (Edwards, 1984).



Εικόνες 175

- 1: Η Αφροδίτη πάνω σε κλίμακα, Υδρία, 360 – 350 π.Χ., Βρετανικό Μουσείο.
 2: Αθηναϊκή ερυθρόμορφη λήκυθος, π. 390 π.Χ., ύψος 14 εκ. Ο Έρωτας παραδίδει ένα φυτό σε γλάστρα στην Αφροδίτη, η οποία βρίσκεται ανεβασμένη σε σκάλα. Καρλσρούη, Badisches Landesmuseum, αρ. Β39.
 3: Λεπτομέρεια από το ίδιο έργο.



Εικόνες 176

- Αριστερά: “Η Αφροδίτη επί αίγας”, απεικόνιση σε αρχαίο βάζο. Επανάληψη εικόνας;
 Δεξιά: Σκηνή Συμποσίου, Αττικό ερυθρόμορφο κύπελλο, π. 490 π.Χ., Λούβρο. Φωτο: Jastrow (2008).

Η Ουράνια Αφροδίτη έχει χαρακτηριστικό της σύμβολο τη θηλυκή αίγα (ενώ ο τράγος συμβολίζει την Πάνδημο). Στις απεικονίσεις της η θεά συνηθίζει να ιππεύει την αίγα προς τους ουρανοί, ενώ η ίδια η αίγα απεικονίζεται να θηλάζει τα μικρά της πλάι στους έρωτες. Κατά μια εκδοχή, ο γαλαξίας δημιουργήθηκε από το γάλα μιας ουράνιας αίγα όπως η Αμάλθεια, που κάλλιστα θα μπορούσε να ταυτιστεί με τη γνωστή αίγα της Ουρανίας Αφροδίτης. Πληροφορίες για τη σημασία της κλίμακας στην εικονογραφία της Ουρανίας Αφροδίτης παρέχει ο Πλάτωνας στο Συμπόσιο, όπου και ο ίδιος χρησιμοποιεί την αλληγορία της κλίμακας κάνοντας λόγο για τον Έρωτα.

Στον διάλογό του γίνεται αναφορά στη σκάλα του Έρωτα, την οποία, στην προσπάθεια προσέγγισης του θείου, καθένας καλείται να την ανέβει σε τέσσερα στάδια. Αυτή η πορεία, σύμφωνα με τον φιλόσοφο, έχει ως αφετηρία την προσέγγιση της εξωτερικής ομορφιάς των σωμάτων από την παιδική ηλικία, ακολούθως περνά στην ερωτική προσέγγιση των πρακτικά καλών, όπως είναι π.χ. οι αρετές, συνεχίζει με τον έρωτα για την παιδεία, τη γνώση και τέλος στον έρωτα για την καθαρή πλέον, νοητική ομορφιά. Την ομορφιά αυτή, που βρίσκεται πέρα από τις μορφές και το ανθρώπινο, την ομορφιά που εκδηλώθηκε στα προηγούμενα σκέλη της θεώρησης και η οποία δεν είναι άλλη από το ίδιο το *θείο*.

Τόσο στην ομορφιά όσο και στον έρωτα, έστω και ως κοσμογονική δύναμη ή ελκτική δημιουργική τάση, πάντα (κατά τον Πλάτωνα) η Ουράνια Αφροδίτη πρωταγωνιστεί, οπότε η κλίμακα της Ουρανίας σε μυστηριακό τουλάχιστον επίπεδο προσδιορίζει τον τρόπο ή τοποθετεί το μέσο προσέγγισης του θείου, προσδιορίζει τον Έρωτα. Αυτός ο τρόπος προσέγγισης του θείου στην ελληνική παράδοση εκδηλώνεται με τις απεικονίσεις από έρωτες ή τον Έρωτα σε ναούς, με σπονδές σε θυσιαστήρια και βωμούς. Η Αφροδίτη μεταμορφώνεται σε ψυχή, πάμπολλες είναι οι σχετικές εικονογραφίες της. Κλίμακα και ψυχή, δύο σημαίνοντα με κοινό σημαινόμενο, η μορφή μόνο τα διαφοροποιεί.

Στον πίνακα του Botticelli "*Η Άνοιξη*", αντικατοπτρίζεται ένας εκλεπτυσμένος συμβολισμός, μια διείσδυση στα εσώτερα, παρά μία απλή ανοιξιότικη αναπαράσταση. Η προσεκτική ανάγνωση της μορφής (της σύνθεσης) του έργου εξασφαλίζει ότι δεν πρόκειται για τον κήπο της αγάπης της Αφροδίτης, αλλά για την ουράνια οδό της αγάπης προς το θείο: πρόκειται για την κλίμακα που οδηγεί τη μετάβαση της ψυχής στον κήπο του κόσμου και τον δρόμο της ολοκλήρωσής της. Πρόκειται για την απομάκρυνση από τη συναισθηματική αγάπη, την τετριμμένη, προς την αγνή αγάπη, που είναι συνυφασμένη με τις άφθαρτες αλήθειες.

Αυτά τα δύο πρόσωπα της αγάπης, της ουράνιας και της βέβηλης, απεικονίζονται στα δύο τρίπτυχα του πίνακα, που παριστάνει τις μεταμορφώσεις της αγάπης που αναπτύσσονται στον κήπο της Αφροδίτης. Ο Ficino και οι Πλατωνικοί συνέλαβαν την αγάπη ως θέμα με διττή υπόσταση, καμωμένο από φυσική γήινη επιθυμία και από μια πνευματική έλξη, που τείνει προς τον Θεό. Περιέγραφαν την ιδανική ανθρώπινη διαδικασία σαν τη σταθερή προσπάθεια για να περάσει κανείς από το αισθησιακό πάθος στην πνευματική επιθυμία της γνώσης και του φωτός μέσα από την ένωση με τον Θεό.



Εικόνα 177

“Η Αλληγορία της Άνοιξης”, Sandro Botticelli, 1482, Uffizi.

Η Αφροδίτη

Πέραν της ενσάρκωσης της σωματικής αγάπης, η Αφροδίτη σαν άξονας του πίνακα, συμβολίζει το ουμανιστικό ιδεώδες της πνευματικής αγάπης, το οποίο με την ανάβαση της ψυχής επιτρέπει την ανύψωσή της προς την αγνή διάνοια, όπως η Διοτίμα στο Συμπόσιο του Πλάτωνα δείχνει τον δρόμο της ουράνιας ομορφιάς και της ουράνιας αγάπης. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, η κοινωνία ανάμεσα στους θνητούς και τους θεούς καθιερώνεται με τη μεσολάβηση της Αγάπης. Αυτή η Αγάπη προσωποποιείται στην Αφροδίτη. Καθορίζει έτσι το παγκόσμιο σύστημα αλληλεξάρτησης, που διέπει την κυκλοφορία των θεϊκών δώρων. Η Αφροδίτη βρίσκεται στο κέντρο μιας διαδικασίας που συνδέει τους θεούς με τους ανθρώπους και η οποία ρυθμίζεται σε τρεις χρόνους: την *εκπόρευση*, που είναι η δημιουργία, τη *στροφή* ή *αρπαγή*, που δημιουργεί μια ζωογόνο έκσταση από την οποία ξεπηδάει η Αγάπη και την *επανάταξη* ή *τελειοποίηση*, που επιτρέπει την επιστροφή στον ουρανό και την ένωση με τους θεούς.

6. 5. Οι Ερμηνείες των Ιουδαίων για την κλίμακα

Ο Φίλων ο Ιουδαίος αφού ήρθε σε επαφή με τις λατρευτικές τελετουργίες και κατανόησε τα μυστήρια και τη φιλοσοφία των Ελλήνων, μετάφρασε τις παραδοσιακές ερμηνείες των Εβραίων για την κλίμακα του Ιακώβ σύμφωνα με τα ελληνικά πρότυπα (Γέν. κη΄ 12-13). Έτσι, οι ερμηνείες της κλίμακας από αρχαιοελληνικές παραδόσεις μέσω του χριστιανικού μυστικισμού έφτασαν ως τις ημέρες μας. Ο Μυστικισμός συνδέεται με το Άυλο και αντιτίθεται στον Υλισμό.



Εικόνα 178

“Εικόνα της Κλίμακας της Θείας Ανάβασης”, 12ος αι., Όρος Σινά.

Ο Φίλων (1ος αι.) δίνει τέσσερις διαφορετικές, αλλά όχι αλληλοσυγκρουόμενες, ερμηνείες με φανερά τα ίχνη των επιρροών του ειδικά στις δύο πρώτες και πιο μυστηριακές.

- 1) Οι άγγελοι που ανεβοκατεβαίνουν τη σκάλα συμβολίζουν τις ψυχές, που κι' αυτές κατεβαίνουν και ανεβαίνουν από τα σώματα.
 - 2) Η ίδια η κλίμακα είναι η ανθρώπινη ψυχή, οι δε άγγελοι είναι οι λόγοι του Θεού, που τις ανεβοκατεβάζουν.
 - 3) Η κλίμακα συμβολίζει τα σκαμπανεβάσματα στη ζωή του πιστού, όπως για παράδειγμα από την αρετή στην αμαρτία.
 - 4) Οι άγγελοι συμβολίζουν τις συνεχείς αλλαγές στη ζωή του ανθρώπου.
- Στοιχεία της οπτικής γλώσσας που κάθε μορφωμένος άνθρωπος κατανοεί, συνδυάζονται με άλλα σύμβολα, το νόημα των οποίων μόνο μυημένοι μπορούν να καταλάβουν.

6. 6. Οι Άθλοι των Ψυχών - Από την Αφροδίτη στην Παναγία

- *Τι απηχεί λοιπόν η ελληνική παράδοση;* - Ότι αυτές που έλκονται από έρωτα προς το θείο και εντέλλονται να το προσεγγίσουν είναι μόνο οι ψυχές. Ένα ακόμα αρχαίο αγγείο με παράσταση σκάλας ανήκει σε αυτά με τις κωμικές παραστάσεις ή και κωμικών θεατρικών παραστάσεων που παρουσιάστηκαν σε σκηνή. Στο συγκεκριμένο αγγείο, ο Δίας ως σκυφτός γέρος φέρει στον ώμο μια σκάλα καθοδηγούμενος από τον Ερμή, που φωτίζει με το λυχνάρι. Εδώ διακωμωδείται ο Δίας με τη σκάλα που προσπαθεί να σκαρφαλώσει στο παράθυρο της Αλκμήνης, ώστε να μπει στο δωμάτιο και να συνευρεθεί μαζί της. - *Γιατί ο Δίας απεικονίζεται με σκάλα σε αυτό το περιστατικό, ενώ είναι γνωστό ότι ο καρπός αυτής της ένωσης ήταν ο Ηρακλής;*

- Ο Ηρακλής αποθεώνεται μέσω των άθλων του, ανεβαίνει στον Όλυμπο και λατρεύεται ως θεός. Αποτελεί ηλιακή θεότητα, ένα αρχέτυπο της αποθεωτικής πορείας της ψυχής που επιστρέφει στην ουράνια πηγή. Είναι παλαιά η αντίληψη του ανθρώπου για την πορεία αυτή μέσω του ζωδιακού ως συμβολική παραβολή των 12 άθλων (ή αντιστρόφως).

Σε μυθολογικές αναφορές για τον Ηρακλή, ουσιαστικά σε μυστηριακές μάλλον καταβολές, ανάγεται και η ιστορία περί καταγωγής του Γαλαξία, ότι αυτός δημιουργήθηκε από το γάλα που ξέφυγε από τη θηλάζουσα Ήρα (ή και την ταυτοπρόσωπη Ρέα). Αντιλαμβανόμενη η Ήρα ποιο μωρό θηλάζει, το απομακρύνει, ενώ ο λαίμαργος Ηρακλής τη δαγκώνει.



Εικόνα 179

Η Ήρα θηλάζει τον Ηρακλή, Ερυθρόμορφη λήκυθος, Απουλία, 365 – 350 π.Χ.

Η Ήρα θεωρείται η πηγή, ή αιτία ύπαρξης των ψυχών, επομένως θρέφει τον Ηρακλή, του δίνει την ευκαιρία των άθλων, ώστε ο Ηρακλής-ψυχή να ολοκληρώσει το ταξίδι, τον κύκλο του. Η κάθοδος από τον Όλυμπο προς τον αισθητό κόσμο και αντιστρόφως, γεφυρώνεται

μέσω της κλίμακας, που κοσμικά ταυτίζεται με τον Γαλαξία. Πρόκειται για την αρχική Ουράνια Κλίμακα, τον δρόμο Αθανάτων και θνητών.

Ανασυνθέτοντας τον μυστηριακό συμβολισμό αναδεικνύεται η πηγή των ψυχών, η Ήρα, η οποία θρέφει τον Ηρακλή, που ακολουθεί τις δύο κατευθύνσεις καθόδου και ανόδου, την Ουράνια Κλίμακα, τον Γαλαξία. Κινητήρια δύναμη προς την άνοδο ο Έρωτας, επομένως η κλίμακα ανήκει στην Αφροδίτη που αλλιώς θεωρείται κλίμακα του Έρωτα. Έτσι νοείται η πρωταρχική πηγή και ο λόγος της αλληγορικής χρήσης της κλίμακας στην αρχαιότητα.



Εικόνες 180

1: Εικονογραφία Παναγίας με Σκάλα, Μονή Αγίου Γεωργίου, Επταχώρι Καστοριάς, 18ος αι.

Φωτο: Χουλιαράς Κωνσταντίνος

2: Ρώσικη εικόνα της Παναγίας, Μονή Αγίου Γεωργίου, Επταχώρι Καστοριάς

3: Η Παναγία που γνέθει, Πατριαρχική Μονή Αγίου Γεωργίου Καΐρου.

Η Παναγία δεν συγκαταλέγεται στη χριστιανική θεϊκή τριάδα, ώστε να είναι σαφής η γιγάντωση της θεολογικής της σημασίας. Επομένως, στην εικονογραφία της, που αναπαρίσταται να κρατάει μια σκάλα ως άλλη Αφροδίτη, που περιμένει στην άκρη να ανέβουν οι πιστοί, γίνεται κατανοητός ο λόγος απεικόνισής της με αυτή τη σκάλα.

Το ότι οι περισσότεροι χριστιανοί και θεολόγοι σήμερα δεν μπορούν να εντοπίσουν το βαθύτερο μυστηριακό νόημα αυτών των παραστάσεων πέραν της επίκλησης μιας απλής αλληγορίας επιφανειακής ανάγνωσης, σύμφωνα με την οποία η Παναγία είναι η κλίμακα επειδή γέννησε τον Ιησού, που έστησε γέφυρα στους ανθρώπους προς τον Θεό, γίνεται σαφές πως αυτή η ερμηνεία προκύπτει επειδή η πηγή βρίσκεται αλλού. Ο συμβολισμός της κλίμακας έχει τις απαρχές του σε ένα παλαιότερο σύστημα, οι πραγματικές μυστηριακές αρχές του οποίου στο πέρασμα του χρόνου αγνοήθηκαν ή καλύφθηκαν, γιατί διαφορετικά, στην πλήρη τους έκφραση, η επίσημη χριστιανική θεολογία θα επωμιζόταν πολλά προβλήματα. Για τον ίδιο λόγο, όπως και σε πολλές άλλες περιπτώσεις, η βαθύτερη συμβολιστική τους παρέμεινε επιμελώς καλυμμένη λες και η μύηση στα μυστήρια αυτά βρίσκεται ακόμη σε εγρήγορση.

Η εικόνα της Παναγίας που γνέθει, ενώ κανακεύει τον μικρό Ιησού, είναι μια από τις σπανιότερες εικονογραφίες της Παναγίας, όπου ως Μητέρα του Χριστού γνέθει για την ένδυσή Του²⁵⁶.

²⁵⁶ Η Εικόνα βρίσκεται στην Πατριαρχική Μονή του Αγίου Γεωργίου Καΐρου, όπου και έζησε ο Χριστός ως πρόσφυγας.



Εικόνες 181

1. Η Παναγία θηλάζει το Βρέφος, Barnaba da Modena, 1328-1386.
2. Η Παναγία με το ένα στήθος γυμνό, 1345 – 1386.
3. Η Παναγία με το Βρέφος, Pedro Berruguete, π. 1475, Web Gallery of Art.
4. Marc Chagall, Μητρότητα, 1958-59, Μουσείο Berggruen, Βερολίνο.

Σε μια ακόμη μεταμόρφωση, όχι της Αφροδίτης καθεαυτής, αλλά της Μαρίας Αντουανέτας σε τροφό, ο Jean Laurent Mosnier εικονογραφεί τη *Νεαρή Μητέρα* που θηλάζει το μωρό της. Είναι μια αναφορά στη Μαρία Αντουανέτα, που επιθυμεί να αναδειχθεί η θέση της ως υπερμάχου του μητρικού θηλασμού αντί να δίνονται τα νεογέννητα στις “βρεγμένες νοσοκόμες” για το σκοπό αυτό. Το βλέμμα της μητέρας είναι σταθερά στραμμένο προς τον θεατή και όχι στο μωρό, στην πραγματικότητα ποζάρει, το περιεχόμενο απέχει από το επιθυμητό.

Το 1527 ο Jan Gossaert εικονογραφεί την Παναγία με τη μορφή μιας όμορφης νεαρής και αισθησιακής γυναίκας στεφανωμένης και στολισμένης με πολυτελή ενδύματα, που κρατάει στην αγκαλιά το Παιδί της. Στη μορφή της αποδίδεται τρυφερότητα από τη χειρονομία της και την εγκατάλειψη του βιβλίου, που κρατάει στο ένα της χέρι, αφού θέλει να αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στο Παιδί της. Στη σύνθεση ο Gossaert θέλει το παιδί να κρατάει ένα μήλο - δηλωτικό του προπατορικού αμαρτήματος -, ώστε να απαλλάξει τη μητέρα του μέσω της γέννησής του, ενώ ο θρόνος που αγκαλιάζει τη σύνθεση σ’ αυτό συνομολογεί.



Εικόνες 182

- Αριστερά: Η Παναγία με το βρέφος, Jan Gossaert, 1527, Μουσείο Prado (P001930).
 Δεξιά: “Η Νεαρή Μητέρα”, by Jean-Laurent Mosnier, 1770-80, Bridgeman Art Images.

6. 7. Αποτροπαϊκές αναπαραστάσεις

Μεταξύ άλλων υπάρχουν έργα που είναι επιφορτισμένα με αποτροπαϊκό περιεχόμενο, αυτό δε, θα εξηγούσε και την αποδοχή τους στο εσωτερικό κάποιων ναών. Οι δεισιδαιμονίες κατακλύζουν τον άνθρωπο καθημερινά, περισσότερο απ’ ό, τι πιστεύεται. Πρέπει να επισημανθεί ότι οι ιδιωτικές πράξεις, που εκτίθενται στην κοινή γνώμη δεν ήταν πάντα τόσο ιδιωτικές, αφού και η υπόλοιπη οικογένεια τις μοιραζόταν.



Εικόνες 183

1 & 2: Αποτροπαϊκή απεικόνιση στην πρόσοψη εκκλησίας, Χιλή.

Σε μια άλλη χειρονομία (Εικ.3) η μορφή του αποτροπαϊκού προσώπου δείχνει να αγγίζει τον λαιμό, κάτι που συμβολίζει να στοχεύει τον Αδάμ, ο οποίος δεν εμφανίζεται ποτέ σε μια τόσο ασαφή στάση.

Υπάρχουν προς διερεύνηση δύο απεικονίσεις με αποτροπαϊκό περιεχόμενο, η πρώτη με μια κυρία που δεν φαίνεται να ενοχλεί, ενώ σηκώνει τα πόδια της, και μια ακόμη που αντανάσσεται με μια προφανή χειρονομία: αγγίζει το πηγούνι της, που θα μπορούσε να αναφέρεται στον «εχθρό». Στο έργο του καθηγητή Yzquierdo Perrín “*Πτυχές της καθημερινής ζωής στη Ρομανική και Γοτθική της Γαλικίας*” υπάρχει μια πολύ ξεκάθαρη φωτογραφία του παρεκκλησιού του San Juan στο Σαντιάγο της Compostela, στην οποία απεικονίζεται ένα γυμνό από πίσω. Μοιάζει με σιμιάν, αλλά μάλλον πρόκειται για απεικόνιση με αποτροπαϊκό περιεχόμενο που δείχνει τον πισινό για να αποκρούσει το κακό μάτι. Το έργο είναι του καθηγητή Fernando Romero με τίτλο “*Η μορφή μιας γυναίκας από το πετρόγλυφο της Pena Furada (“Figueiras, Santa Mariña de Lesa, Coirós, A Coruña”)*».

Η αντιληπτική διαδικασία του εγκεφάλου είναι κληρονομιά από την παιδική ηλικία. Έτσι, είναι δύσκολο να απαλειφθεί η προκατάληψη, που έχει ενοικήσει στον νου από την πάσης μορφής εκπαίδευση. Σήμερα, ο παρατηρητής μιας αποτροπαϊκής παράστασης δεν βιώνει το συναίσθημα από το οποίο κάποιος κυριευόταν πριν 800 χρόνια, αφού τότε δεν υπήρχε το ίδιο τιμωρητικό πλαίσιο όπως σήμερα. Η λαγνεία αντιπροσωπεύεται από την τιμωρία, με τα ατελείωτα φίδια που καταβροχθίζουν το στήθος μιας γυναίκας. Ωστόσο, αυτό δεν είναι λαγνεία, πρόκειται για έναν εξορκισμό, ένα φυλαχτό ενάντια στο κακό μάτι εναντίον του διαβόλου.

Αυτή είναι η λαγνεία, η τιμωρία, σύμβολο της μοίρας των τριών μικρών κεφαλιών των νεαρών γυναικών που ο Άγιος Νικόλαος έσωσε από την πορνεία.



Εικόνα 184

Αποτροπαϊκή απεικόνιση Sheela²⁵⁷ σε εκκλησία στο Kilpeck Herefordshire, Αγγλία, 12ος αι.

Πρόκειται για μια γυναικεία μορφή με σεξουαλικό περιεχόμενο εικονογραφημένη σε κάποιο βράχο. Δίπλα της, μια τρύπα σε έναν άλλο βράχο για κατάθεση προσφορών. Στη σύνοψη το συγκρίνει με ένα sheela-na-gig, προστατευτικό από το κακό μάτι. Οι ντόπιοι το ονομάζουν *la Moura*, αφού στα χωριά, όταν θέλουν να αναγνωρίσουν κάτι πολύ μακρινό, θυμούνται πάντα τους Μαυριτανούς: το *Cueva de la Mora*, το *Peña de la Mora*, εκεί που σταμάτησε το ρολόι. Αυτό ήταν φυσιολογικό, αφού ήταν πολλοί οι αιώνες της κυριαρχίας. Υπάρχει μια σαφής αντίφαση ανάμεσα σε αυτές τις παραστάσεις που δείχνουν την τιμωρία της αμαρτωλής γυναίκας και τις φηγούρες των γυναικών που φαίνονται στα σώματα και στις οποίες κυριαρχεί μόνο το σεξ της, αλλά χωρίς καμία ένδειξη πόνου ή βασανισμού, μάλλον με τρόπο φυσικό, ανεπιτήδευτο.

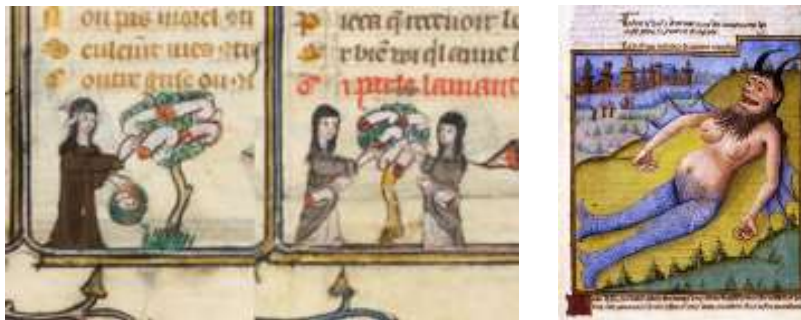
Στην πρόσοψη του *Platerías de Santiago*, υπάρχει αναφορά στα *Sheela-na-gigs*²⁵⁸: Η παρουσία του φαλλού δίπλα στην γυναίκα φαίνεται να επιβεβαιώνει την αποτροπαϊκή γυναίκα που επέζησε ακόμα στη δημοφιλή κουλτούρα του *Idade Media* (*Castiñeiras*, 2003). Αυτός είναι ο λόγος που τέτοιες παραστάσεις τοποθετήθηκαν σε εκκλησίες, σε γέφυρες, σιντριβάνια, ακόμη και σε νεκροταφεία, ώστε οι νεκροί να μπορούν να ξεκουράζονται ειρηνικά και να εξουδετερώνουν το «κακό μάτι» που θα μπορούσε να τους επηρεάσει (*Freitag*, 2004).

Το κείμενο του καθηγητή *Perrín* υπενθυμίζει τις προκαταλήψεις της βικτοριανής εποχής, που προκάλεσαν την καταστροφή πολλών από τα *Sheela* στις βόρειες χώρες. Ο παροξυσμός αυτής της υποκριτικής κοινωνίας οδήγησε στην αποφυγή συζητήσεων ή οποιωνδήποτε αναφορών που υπονοούσαν τη λέξη “πόδι” και οι άνθρωποι έβαζαν κάλτσες στα πόδια των επίπλων προς αποφυγή κακών σκέψεων. Η αναπαράσταση της λαγνικής τιμωρίας περιλαμβάνει μέχρι και ζώα στο γυναικείο σώμα. Είναι επίσης ενδεικτικό, με μια άλλη έννοια, η μελέτη μιας διάσημης τοιχογραφίας στην περιοχή της *Τοσκάνης*, *Massa Marittima*, ενός δέντρου ζωής γεμάτης σεξουαλικά στοιχεία, στην κατάλληλη ονομασία *Fountain of Abundance* (13ος αιώνας): Επανεξέταση του «*Άσεμνου*»: Η τοιχογραφία της *Massa Marittima*, του *Matthew Ryan Smith*, μεταξύ άλλων αποκαλύπτει ότι: από την αρχή του

²⁵⁷ Το πιο σύγχρονο βιβλίο (2004) για τη *Sheela-na-gig* του *Bárbara Freitag*, το οποίο παρατίθεται από τον καθηγητή *Alonso*.

²⁵⁸ *Ανάγλυφες αναπαραστάσεις γυμνών γυναικών με χαρακτηριστικά υπερμέγεθες αιδοίο. Συναντώνται σε καθεδρικούς ναούς, κάστρα και άλλα κτίρια.*

δυτικού πολιτισμού, το πέος ήταν κάτι περισσότερο από ένα μέρος του σώματος. Ήταν μια ιδέα (Friedman, 2009). Αργότερα ερμηνεύτηκε ως ένας υπαινιγμός στον αγώνα των Guelphs και Ghibellines, ότι τα σεξουαλικά στοιχεία απειλούν (;) τον πληθυσμό.



Εικόνες 185

Αριστερά: Το παραμύθι του πονηρού μοναχού, της καλόγριας και το δένδρο του πέους, Roman de la Roze, Gallia, 14 ος μ.Χ. αι.

Δεξιά: Τέρας Δαλματίας. Poggio Bracciolini. Αντίγραφο του 'Le Miroir du Monde', Γαλλία, πριν το 1463. Φωτο: Christine Foltzer

Στα περιθώρια μεσαιωνικών χειρογράφων εμφανίζονται προσθήκες όπως αυτή του «Τέρατος της Δαλματίας» (Εικ. 185). Μοναχοί πρόσθεταν με απαλές πινελιές («εικαστικά στοιχεία») στα περιθώρια των χειρογράφων τους, που απεικόνιζαν τρομακτικά θηρία, τερατώδη γεννητικά όργανα ή πολύ μεγάλους μαστούς.



Εικόνες 186

Απεικόνιση της Pedra da Moura σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, La Corunia.

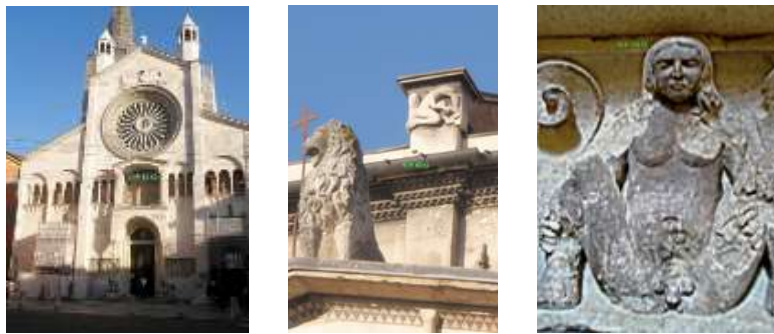
Φαίνεται ότι τα δεδομένα που διατίθενται μας οδηγούν να απορρίψουμε εντελώς την αμαρτωλή αίσθηση των ρωμαϊκών μαρκίζων. Αντίθετα, μας οδηγούν στην αίσθηση της προστασίας και την ενίσχυση της γονιμότητας. Ένας από τους όρους που εμφανίζεται στη μελέτη του αποτροπαϊκού είναι το *ανάσυρμα*, δηλαδή η εκ μέρους κάποιου χειρονομία ανύψωσης των φορεμάτων για να δείξει σε κάποιον άλλον το σεξ του, το οποίο μερικές φορές προκαλεί πολύ φόβο, γιατί είναι μια απροσδόκητη έκπληξη. Πρόκειται για το υποκείμενο που ήταν έτοιμο να ρίξει το κακό μάτι στο άτομο ή σε κάποιο αντικείμενο, ενώ το ανάσυρμα αποτρέπει τα μάτια του από την πρόσκρουση. Για τη Ρωμανική εποχή υπάρχει ένα γοητευτικό παράδειγμα: το San Pedro de Tejada.

Το ανάσυρμα γίνεται παράλληλα με μια ηθική μητρότητας, οπότε πρέπει να ερευνηθεί πώς επαληθεύεται η κλασική θεωρία των κακών και των αμαρτιών. Φαίνεται ως προστασία και ίσως κάτι περισσότερο: ιερή μητρότητα. Η μελέτη του ανασύρματος οδηγεί αναπόφευκτα στην Ελληνίδα θεά Βαυβώ, που εκτιμάται πολύ από τις γυναίκες, γιατί παρά το γήρας και την παραμόρφωσή της (χωρίς κεφάλι), έβλεπε μέσα από τις θηλές της και μίλησε για σεξ.

Επέμεινε να διώξει την κατάθλιψη της θεάς Δήμητρας, της οποίας την κόρη είχαν κλέψει και μετά από πολλές προσπάθειες κατάφερε να την κάνει να χαμογελάσει σηκώνοντας τη φούστα της με έναν παράλληλο εντυπωσιακό τοκετό. Οι συμπτώσεις είναι πολλές. Στις ανασκαφές βρέθηκαν πολλά ειδώλια από τερακότα με αυτή τη γοητευτική μάγισσα.

Ανάσυρμα

Η εφημερίδα *The Irish Time* αποκάλυψε το 1977, ότι μια βίαιη μάχη μεταξύ πολλών ανδρών είχε ακυρωθεί όταν μια γυναίκα έδειξε τα γεννητικά της όργανα στους επιτιθέμενους. Με το θέμα του ανασύρματος, αυτό που αποκαλύφθηκε ήταν κάτι που θα επηρέαζε περισσότερο: η σεξουαλική εκτροπή, σε μια αναζήτηση για σταδιακά πιο ισχυρά κίνητρα. Δεν φαίνεται αλλού παρά στην πολιτισμένη Ιταλία -πάντα λίγα βήματα μπροστά από κάθε μεσαιωνικό πολιτισμό-, όπου η μορφή του ερμαφρόδιτου προβάλλει στο υψηλότερο σημείο της εκκλησίας.



Εικόνες 187

Ο Καθεδρικός Ναός της Modena. Δεξιά: Ερμαφρόδιτος σε αποτροπαϊκή αποστολή στη μετόπη του Ναού.

Στον καθεδρικό ναό της Modena, ο Wiligelmo άφησε υπέροχα βιβλικά γλυπτά, μεγάλες μετόπες στην κορυφή της δομής, περί το 1130, με το όνομα "*Ο κύριος των μετόπων*", όλα γεμάτα μυστήριο, ονειρικό, με σπουδαιότερο το *Potta di Modena*, όπου ένας Ερμαφρόδιτος καλείται να εκπληρώσει την ίδια αποτροπαϊκή αποστολή.



Εικόνες 188

Αποτροπαϊκές απεικονίσεις στην είσοδο του ναού.

Ανάλογη είναι η απεικόνιση στη δυτική πύλη της εκκλησίας του San Miguel de Serantes (Leiro - Ourense). Στην πόρτα προβάλλουν τρεις μορφές με σεξουαλικό περιεχόμενο, χωρίς να γίνεται αντιληπτό τι μπορούν να αντιπροσωπεύσουν. Εάν το κορίτσι που φαίνεται να χορεύει έχει αιδοίο ή μόνο καβάλο, αυτό αφήνεται στη διακριτική ευχέρεια του παρατηρητή. Και δεν είναι μόνο αυτό το αποτροπαϊκό θέμα σ' αυτή την εκκλησία.



Εικόνες 189

Λεπτομερέστερα το espinario.

Ο καθηγητής Castiñeiras αναφέρεται στην εικονογραφία του Santo Tomé de Serantes. Αναφέρεται σ' ένα ζευγάρι canzorgos (αυνανιστής και “κούκλα”) με πιθανό εννοιολογικό περιεχόμενο τους *καταραμένους*, και επιμένει στην ερμηνεία της αποτροπαϊκής απεικόνισης.



Εικόνες 190

“Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων”, Hieronymus Bosch, π. 1490 - 1511, Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη



Εικόνες 191

Δεξιά: “Η Ώρα της Κρίσεως”, Michelangelo, 1508 - 1512, Cappella Sistina, Βατικανό.

Με τίτλο «Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων» κυκλοφόρησε από τον Ολλανδό ζωγράφο Hieronymus Bosch, περί το 1490 – 1511, ένα τρίπτυχο, που αποτελεί το πιο γνωστό και φιλόδοξο έργο του από όσα διασώζονται. Σχετικά με τη ζωή του Bosch υπάρχουν υποψίες ότι ανήκε στην αίρεση των καταδικωμένων γυμνών Αδαμιτών, που πρότειναν και επιθυμούσαν τον επί γης Παράδεισο εδώ και τώρα. Το έργο αποτελεί ενσάρκωση του μυστικισμού που κινείται στη διερεύνηση Καλού/Κακού και συνοδεύεται από τελετουργίες εξαγνισμού και διαπόμπευσης. Στη σύνθεση του έργου διακρίνεται η δημιουργία της Εύας, που την ακολουθεί ο Αδάμ μέσα στην αντίθεση *Παράδεισος-Κόλαση*, δίνοντας μια απτή μορφή στον φόβο των ανθρώπων του Μεσαίωνα (Gombrich, 2003).

Στον σημειολογικό πίνακα του έργου του Bosch ανακαλύπτονται στοιχεία που δέχονται αλληλοσυγκρουόμενες ερμηνείες. Αριστερά στον πίνακα η Εύα πλασμένη από το πλευρό του Αδάμ, και δεξιά οι καταδικασμένοι στην Κόλαση, προβάλλοντας την τιμωρία που επισύρει η λαγνεία. Αντιδιαμετρική ερμηνεία ανάμεσα στην προειδοποίηση για τις σαρκικές αμαρτίες και την εικόνα της πλήρους αρμονίας της ανθρώπινης ψυχής και της φύσης. Ο Bosch δίνει επιχειρήματα και για τις δύο εκδοχές. Στη σύνθεση του έργου, ομάδες ατόμων και ζευγάρια αγκαλιάζονται και απολαμβάνουν τα φρούτα – τα σύμβολα της λαγνείας – ενώ στους καβαλάρηδες αναδεικνύονται τα ζώδια ένστικτα των ιππέων (Clark, 1956).

Από το 1508 έως το 1512 ο Michelangelo κατόπιν παραγγελίας του Πάπα Παύλου Γ' εργάστηκε για τη διακόσμηση του παρεκκλησίου της Cappella Sistina του Βατικανού και δημιούργησε την περίφημη τοιχογραφία *Η Ώρα της Κρίσεως*. Ένα έργο με πολλά γυμνά, πολλούς συμβολισμούς και πλούσια, καλά δομημένη σύνθεση, χαρακτηριστικό της εποχής εκείνης της Αναγέννησης με όλα τα ανατρεπτικά στοιχεία, που εισχώρησαν στη θρησκευτική αντίληψη της κοινωνίας. Αυτό γίνεται ακόμη αμεσότερα πιο αντιληπτό από το γεγονός ότι λίγο αργότερα, σε μια έκφραση κοινωνικής οπισθοδρόμησης, ο Da Volterra²⁵⁹ με εντολή του πάπα θα «ηθικοποιήσει» το έργο του μεγάλου καλλιτέχνη Michelangelo, ντύνοντας όλα τα γυμνά.

6. 8. Η εικονογραφία της Αφροδίτης στην Αναγέννηση

6. 8. 1. Από το γυμνό του Πραξιτέλη στην αναγέννησή του από τον Botticelli

Το πέρασμα από την αρχαιότητα στη σύγχρονη εποχή συναντά τον σκοτεινό Μεσαίωνα, όπου η απεικόνιση της γυμνής ή ημίγυμνης Αφροδίτης θα εξαφανιστεί, ενώ η επιστροφή στον κλασικισμό θα συμβεί κατά την Αναγέννηση, όταν η Αφροδίτη θα ξαναγεννηθεί μέσα από τον περίφημο πίνακα του Botticelli *“Η Γέννηση της Αφροδίτης”*. Στη συνέχεια και πολύ αργότερα, η εικονογραφία της θεάς δεν θα λείπει από τα έργα μεγάλων καλλιτεχνών, όπως του Dalí, του Picasso και των περισσοτέρων καλλιτεχνών κατά τη διάρκεια του 2ού αιώνα.

Στη χαρναγή της Αναγέννησης οι καλλιτέχνες υπό τη σκιά της Ιεράς Εξέτασης είναι αδιανόητο να λειτουργήσουν με ελευθερία έκφρασης. Έτσι, δημιουργούν έργα εξαιρετικής δεξιοτεχνίας και αξεπέραστης αισθητικής απόλαυσης με τη χρήση αλληγοριών. Οι *αλληγορίες*, που σαγηνεύουν τον θεατή με τις εικαστικές τους παρεμβάσεις, τον εισάγουν σε έναν κόσμο που το έργο τέχνης άλλοτε έχει συνάφεια με την πραγματικότητα και άλλοτε λειτουργεί ως απλό προπαγανδιστικό μέσο. Κατά τους επόμενους χρόνους, η εικονογραφία της Αφροδίτης παρουσιάζεται μιμητική σχετικά με τις αναφορές της αρχαιότητας αλλά παράλληλα φορέας έκφρασης σύγχρονων της εποχής αντιλήψεων. Το θεϊκό στοιχείο υποχωρεί, η θεά υποδύεται περισσότερο ρόλους κοινωνικούς, έρχεται να συνδέσει το

²⁵⁹ Το 1565, λίγο μετά το Συμβούλιο του Trenti, που είχε καταδικάσει το γυμνό στη θρησκευτική τέχνη, ανατέθηκε στον Da Volterra να καλύψει με άμφια και φύλλα σκής πολλά από τα γεννητικά όργανα και τις γυμνές πλάτες των εικονιζόμενων μορφών στην τοιχογραφία του Michelangelo. Έτσι, έγινε πασίγνωστος για το καταστροφικό έργο του και επωμίστηκε το παρατσούκλι “Il Braghettoni” (“ο κυλοτάρχης”). Έναν αιώνα αργότερα, το 1674, η λογοκρισία στο έργο του Massagio “Ο Διωγμός του Αδάμ και της Εύας από τον Παράδεισο”, στη Santa Maria del Carmine στη Φλωρεντία, ανέθεσε σε ζωγράφους να καλύψουν με φύλλα σκής στα γεννητικά όργανα του ζευγαριού. Το 1980 κατά τη συντήρηση του έργου, αποφασίστηκε να αποκατασταθούν οι αλλοιώσεις και να αφαιρεθούν τα ρούχα που έντυσαν το γυμνό και τη φιλοσοφία του. Το 2004 με γενναία χρηματοδότηση και με εντολή του Πάπα άρχισε και η αποκατάσταση στο περίφημο έργο του Michelangelo στην Cappella Sistina. Μετά από επίπονες προσπάθειες το έργο “Η Ώρα της Κρίσεως” αποκαταστάθηκε. Το γυμνό ξαναβρήκε τη θέση του, η αρχική μορφή του προσφέρει τα μηνύματα του δημιουργού του.

κλασικό με την νέα τάση επιστροφής και αναβίωσης των αρχαίων πολιτισμών. Για τους αναγεννησιακούς καλλιτέχνες ο γοθτικός συμβολισμός θεωρείται έκφραση των βαρβάρων. Γι' αυτούς το περιεχόμενο των έργων τους διηθίζεται στη γνώση της Αρχαιότητας (Κολοκοτρώνης, 2002).

Οι ζωγράφοι της Αναγέννησης συνδύασαν στην εικονογραφία των έργων τους την τεχνική καινοτομία με μια πλούσια συμβολική οπτική γλώσσα, μεταφέροντας έτσι κρυφά νοήματα στον θεατή. Το κυρίαρχο ζήτημα που αφορά τη σχέση μορφής και περιεχομένου στο έργο τέχνης συναντάται στους εικονομάχους, οι οποίοι αμφισβήτησαν τη δυνατότητα ύπαρξης της εικόνας του Θεού αλλά και γενικότερα απεικόνισης υπερβατικών δρώμενων (Κορδής, 2002). Σε αντίθεση με τα έργα του μεσαίωνα οι εικονογραφίες τους διαμορφώνονται από εκ διαμέτρου αντίθετα συστήματα σημείων. Η μιμητική ζωγραφική τους στηρίχτηκε στη νέα οπτική αντίληψη, στην ερμηνεία μιας νέας θεϊκής ομορφιάς. Οι καλλιτέχνες παθιασμένοι λόγω του ασκητισμού του Μεσαίωνα στράφηκαν στην ηδονοθηρία και θεωρήθηκαν ως συνεχιστές στα βήματα του παγανισμού, μια άποψη που θα πρέπει γίνει δεκτή με επιφυλάξεις (Tarason, 2011). Στα έργα τους η *αλληγορία* θριαμβεύει, ο Boticelli στη *Συκοφαντία* του κατορθώνει να προσωποποιήσει την αλήθεια, αποδέχεται σαν θέμα του το γυμνό και το εξαυλώνει (Smith, 1985).

Οι λεπτομέρειες της μορφής στα αναγεννησιακά έργα σχεδόν ποτέ δεν είναι τυχαίες. Ούτε στην απόδοση του κάλλους. Η ευχαρίστηση γίνεται ένας από τους στόχους της τέχνης, που διακρίνεται από δημιουργική φαντασία, κάνοντας συνδέσεις που σχετίζονται με μια γενικευμένη ροή σημείων και συμβόλων. Ο Boticelli, στη *Γέννηση της Αφροδίτης*, ενσαρκώνει κάποιες ιδέες που καμία σχεδόν σχέση δεν έχουν με εκείνες του Bosch στον *“Κήπο των γήινων απολαύσεων”*. Η γοητεία του καλλιτέχνη οφείλεται στον χειρισμό της γραμμής παρά στην ικανότητά του να κατασκευάζει στέρεες μορφές σε φανταστικό χώρο. Προβάλλει ένα εσωτερικό ιδανικό ομορφιάς που μόνο στη φαντασία βρίσκεται παρά στην πραγματικότητα και το οποίο ταίριαζε στον νεοπλατωνικό περιβάλλον της Φλωρεντίας (Smith, 1992). Υπάρχει εμφανής διάκριση ανάμεσα στο νεοπλατωνικής φιλοσοφίας έργο του Boticelli με ρίζες που κρύβονται πίσω από τη μυθολογική αυτή σύνθεση και τις περισσότερο κοντά στο μεσαιωνικό πνεύμα ιδέες που υπονοούνται στον *“Κήπο των γήινων απολαύσεων”*. Η γυμνή Αφροδίτη του Boticelli, δεν φαίνεται να αισθάνεται ντροπή, όπως γίνεται εμφανές από την απλότητα της κίνησής της, ωστόσο ο πίνακας δεν παρουσιάζει τον ανάλογο με του Bosch αισθησιασμό. Ο ερωτισμός είναι ένα στοιχείο επιμελημένα εκλεπτυσμένο και αιθέριο (Μουμτζίδου, 2007). Στην αναγεννησιακή εικονογραφία προβάλλει το «εγώ», ενώ υφίσταται μια μετατροπή του περιβάλλοντος κόσμου σε αντικείμενο της γνωστικής λειτουργίας.

Για τον Leon Battista Alberti δύο ειδών είναι τα κάλλη: το κάλλος του γυμνού και το κάλλος του ντυμένου, έτσι ακριβώς όπως απεικονίζεται στα δύο έργα του Goya τη *«Maja vestida»*, (Ντυμένη Μάχα) και τη *«Maja desnuda»*, (Γυμνή Μάχα) με τους παράλληλους βίους τους. Τη θέση όμως του τέλειου, του απόλυτου, θα κατέχει πάντα το γυμνό. Σε πολλά έργα για να αποδοθεί η αγνότητα, εν τέλει το συμβολικό ξεγύμνωμα της ψυχής, και να εξασθενήσει το αίσθημα του πόθου, οι καλλιτέχνες επινόησαν την κεκλιμένη θέση για το μοντέλο αντί της όρθιας, ώστε να δίνεται η δυνατότητα απόκρυψης των επίμαχων ερωτογενών ζωνών, αυτών που ερεθίζουν και προκαλούν το κοινό αίσθημα. Κατά τον Kant, το απόλυτο μεγαλείο του γυμνού αλλάζει πλέον μορφή, απαλλάσσεται από το πέπλο της αθωότητας και προκαλεί

φόβο, πόθο, αποπλάνηση. Το βλέμμα χάνεται μέσα σ' αυτό προσπαθώντας να το ερμηνεύσει. Σχετική είναι και η θεωρία του ποιητή Λουκρίτιου, ο οποίος έγραφε πως η Αφροδίτη πριν θεοποιηθεί αποτελούσε τρόπο ζωής, ενσάρκωνε την έλξη, την ευχαρίστηση, τη δημιουργία και την ευτυχία.

Η θείκη υπόσταση της Αφροδίτης έδωσε ζωή και ένωσε άρρηκτα δύο βασικές αισθήσεις, την όραση και την αφή. Ο Alberti θεωρεί ότι αυτό γίνεται εύκολα κατανοητό, αρκεί να ανατρέξει κανείς στον μύθο του Νάρκισσου. Το γεγονός επιβεβαιώνουν και οι απεικονίσεις της Αφροδίτης που θαυμάζει το είδωλό της στον καθρέφτη, όπως στο έργο του Velázquez «*Toilette de Venere*» (Η Αφροδίτη στον καθρέφτη), που παρουσιάζει από μια ασυνήθιστη οπτική γωνία το γυμνό γυναικείο κορμί.

Από τον Μανιερισμό έως το Μπαρόκ και ακόμη μεταγενέστερα, το γυμνό, και ιδιαίτερα το κατακεκλιμένο γυμνό, αυξάνει ραγδαία τον αισθησιασμό του τείνοντας στα όρια του νοσηρού. Η μορφή των έργων αποδίδει τον διττό χαρακτήρα της Αφροδίτης, με συνεχώς ανανεούμενες στάσεις οι καλλιτέχνες προσπαθούν να αγγίξουν την τελειότητα και την ισορροπία.

Ο Διαφωτισμός απομακρύνει το γυμνό από την έννοια της αμαρτίας, το αντιμετωπίζει με ρεαλισμό, η απεικόνισή του αποτελεί τη μεταφορά της μυθολογικής Αφροδίτης. Ακολουθεί ο Ρομαντισμός (τέλη 18ου αι.), που ταυτίζει τη θεά με τη γυναίκα και αρμονικά δίνει ένα ονειρικό, ουτοπικό αποτέλεσμα. Το συστατικό της επιτυχίας του γυναικείου γυμνού ανά τους αιώνες είναι μόνο το καθαρό γυμνό, το απόλυτο γυμνό, όπως αυτό που θέλησε να ενανθρωπίσει ο Πυγμαλίων (Καραγιάννη, 2015).

Οι καλλιτέχνες του 14ου και 15ου αιώνα προσπαθούν μελετώντας την ανατομία του ανθρώπινου σώματος να τελειοποιήσουν τα έργα τους. Ο John Berger, κριτικός τέχνης, αναφέρει ότι «στους πίνακες των καλλιτεχνών και αργότερα στη φωτογραφική Τέχνη, η απεικόνιση του γυναικείου γυμνού γίνεται με τρόπο επιδεικτικό. Πρόκειται για μια διαδικασία κατά την οποία το απεικονιζόμενο πρόσωπο στέκει σαν να ξέρει ότι το κοιτάζουν οι άνδρες. Στην πραγματικότητα αυτό γίνεται, οι άνδρες το κοιτάζουν. Οι άντρες κοιτάζουν, οι γυναίκες κοιτάζονται. Κυριαρχούνται από την αίσθηση, ότι τις κοιτάζουν, όταν τις κοιτάζουν».

Το κλασικό είναι συνδεδεμένο με την αρχαία τέχνη, την ελληνορωμαϊκή, και με αυτό που θεωρήθηκε ως αναγέννησή του στην ανθρωπιστική κουλτούρα του 15ου και 16ου αιώνα: το “ρομαντικό” στη χριστιανική τέχνη του Μεσαίωνα και πιο συγκεκριμένα στη ρωμανική και τη γοτθική. Οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης, προσπαθούν - όπως και οι αρχαίοι Έλληνες - να μελετήσουν τις μορφές της ύλης μέσα από την επιστήμη, τα μαθηματικά, την προοπτική, την ανατομία και την τέχνη, όπως οι άλλοι επιστήμονες (Βακαλό, 1975).

Για το κλασικό, ο Woringer πρότεινε μια διάκριση ανά γεωγραφική περιοχή: ο μεσογειακός κόσμος είναι κλασικός, ορίζεται από τη σχέση μεταξύ ανθρώπου και φύσης, ενώ ο σκανδιναβικός είναι ρομαντικός, με τη φύση να κατέχει μια μυστηριώδη, συχνά εχθρική δύναμη. Πρόκειται για δύο διαφορετικές αντιλήψεις για τον κόσμο και τη ζωή, οι οποίες συνδέονται με δύο διαφορετικές μυθολογίες, που τείνουν να ενσωματώνονται, όπως καταγράφονται στη συνείδηση με τις ιδεολογίες της Γαλλικής Επανάστασης και των ναπολεόντειων κατακτήσεων, σύμφωνα με την ιδέα μιας πιθανής πολιτιστικής ενότητας, ίσως και πολιτικής, ευρωπαϊκής. Το κλασικό μεταξύ του μισού του δέκατου όγδοου αιώνα και του μισού του επόμενου απασχόλησε κυρίως τους Winckelmann και Mengs, το δε ρομαντικό

τους υποστηρικτές της γοθτικής αναβίωσης αλλά και Γερμανούς στοχαστές και συγγραφείς. Για τους Schlegels, Wackenroder και Tieck, η τέχνη είναι η αποκάλυψη του ιερού και απαραίτητα έχει θρησκευτικό περιεχόμενο (Argan, 1997).

Η αναγεννησιακή αυτή στροφή άρχισε να γίνεται εμφανής κατά το τέλος του Μεσαίωνα, όταν ομάδα μελετητών-φιλοσόφων που αγαπούσαν την αρχαιότητα έδειξαν αποφασισμένοι να ξαναδώσουν στην Αφροδίτη στοιχεία από τη χαμένη της αίγλη και να ανακτήσει μερικές από τις χαμένες θεϊκές της ιδιότητες. Επομένως, έπρεπε να απαλλαγεί από το άγκιστρο που την ανάγκαζε να μετατρέπεται από αντικείμενο σωματικής επιθυμίας σε πρότυπο πνευματικής αριστείας. Και αυτό έμελλε να συντελεστεί μέσα από μια σειρά αλληγοριών, στις οποίες οι σχέσεις προτείνονται από τους πλέον ατυχείς συσχετισμούς, όπως της αστρολογίας ή ακόμη και της ευφορίας. Η μετάβαση της θεάς από το τέλος του Μεσαίωνα στην Αναγέννηση και η διάσωσή της έγινε με μεσαιωνικά μέσα. Μέσα από αυτή τη διαδικασία της μεταφοράς, δηλαδή της μετατόπισης, της διάλυσης, της αντίφασης, αναδείχτηκε ένας από τους μεγαλύτερους δημιουργούς της εικονογραφίας της Αφροδίτης, ο Botticelli.

Η αναφορά σε αυτόν, που φέρει μεγάλο ιστορικό φορτίο για την τέχνη, προκύπτει ως απάντηση στο ερώτημα: τι επιτυγχάνεται συνδέοντάς τον με τις φαντασιώσεις των νεο-πλατωνικών φιλοσόφων; Η απάντηση λοιπόν είναι προφανής: χωρίς αυτούς δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό το έργο του ζωγράφου, και πώς από τις Madonnas εμπνεύστηκε την *Άνοιξη*. Αυτή είναι η καλύτερη απόδειξη της σύνδεσής του με τον νεο-πλατωνισμό, αφού τόσο η *Άνοιξη* όσο και η *Γέννηση της Αφροδίτης* έχουν αφετηρία τη Βίλα του Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici.

Ο Marsilio Ficino σε επιστολή προς τον μαθητή του αποτυπώνει το είδος της αλληγορικής σκέψης, όπως παραπάνω περιγράφηκε, και προβλέπει τη θέση που θα κατείχε η Αφροδίτη στα επόμενα πενήντα χρόνια. Ο Lorenzo λέει ότι «πρέπει να στρέψει τα μάτια του στην Αφροδίτη», δηλαδή στον ουμανισμό (Clark, 1956).

Η Αφροδίτη της Κνίδου εισήγαγε την ελληνική τέχνη στο τελείως γυμνό της γυναικείας απεικόνισης. Ένα γυμνό αθώο, που δεν διακρίνεται από στοιχεία ντροπής και ενοχής. Πέρασαν πολλοί αιώνες από τότε, ώσπου το γυναικείο γυμνό σώμα να εμφανιστεί και πάλι σε έργα καλλιτεχνών. Ο Μεσαίωνας το απέτρεψε, η Αναγέννηση το αναγέννησε, αρχικά κατά την πρώτη πρόιμη Αναγέννηση με κακοφτιαγμένες μορφές, ενώ με πρώτο τον Botticelli και στη συνέχεια από όλους σχεδόν τους καλλιτέχνες της ίδιας εποχής, η εικονογραφία της γυμνής Αφροδίτης αποτέλεσε για το έργο τους σταθερό σημείο αναφοράς.

Η γυναίκα ήρθε στον κόσμο γυμνή, απελευθερωμένη, αθώα. Το προπατορικό ήταν η αρχή της περιπλάνησής της στον κόσμο της «Πανδήμου», που τον υπηρέτησε μέσα από τους νόμους και τις συνθήκες της εκάστοτε εποχής. Την ενοχή της φορτώθηκε από τον χριστιανισμό που μέσα από της αντιφάσεις του - απ' την μια ήθελε να στέκεται λατρευτικά προς την γυναίκα ως Μάνα του Χριστού, απ' την άλλη ενοχοποίησε την καταραμένη γυναίκα Εύα για την ανυπακοή της - δημιούργησε το πλαίσιο της Ουρανίας και της Πανδήμου. Περί το 1500, απενοχοποιημένη επιστρέφει θριαμβευτικά η γύμνια της Αφροδίτης όπως στην αρχαιότητα και θα ξαναβρεί τη θέση της μέσα από τα έργα του Giorgione και άλλων σύγχρονων καλλιτεχνών. Στα έργα αυτά δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο αναμάρτητο, στην αθώα μορφή, ώστε να γίνει σαφής η διαφορά του γυμνού από το ξεγυμνωμένο.



Εικόνα 192

Αντίγραφο της Κνιδίας Αφροδίτης, 330-350 π.Χ., Συλλογή Ludovisi

Ο Πραξιτέλης, το 350 π. Χ. περίπου, δημιούργησε το αξεπέραστο έργο του - την Αφροδίτη της Κνίδου - σύμφωνα με τις επικρατούσες περί κάλλους αντιλήψεις της εποχής αλλά και σύμφωνα με τη δική του ανδρική ματιά μπροστά στην ομορφιά των δύο μοντέλων που χρησιμοποίησε. Πρόκειται για τις δύο ερωμένες του, τις εταίρες *Φρόνη*, για το σώμα, και *Κρατίνη* για το κεφάλι. Τα δύο μοντέλα προσέφεραν στον καλλιτέχνη τα στοιχεία της μορφής που ήθελε να αποδώσει στο γλυπτό του: γυμνή εμφάνιση με έντονες καμπύλες που αναδεικνύουν την ιδιαίτερα ελκυστική χάρη του γυναικείου σώματος. Ο σωματότυπος και η στάση, όπως παρουσιάζονται στη *Venus Colonna*, το πιο πιστό αντίγραφο της *Κνιδίας Αφροδίτης*, προσδίδουν το επιθυμητό περιεχόμενο στο έργο, αφού το διαφοροποιούν και το απομακρύνουν από την προκλητική γύμνια που εντοπίζεται στο ξεγυμνωμένο σώμα. Στη στάση αυτή, το ένα χέρι καλύπτει με σεμνότητα τα γεννητικά της όργανα, ενώ το στήθος παραμένει ακάλυπτο, χωρίς να δείχνει ντροπή ή ενοχή, ώστε να αναδεικνύεται η θηλυκότητα και παράλληλα να δίνεται έμφαση στο στοιχείο της μητρότητας (χωρίς να αποκλείεται και το «λανθάνον» ερωτικό στοιχείο).

Ο Πραξιτέλης στήριξε την πρότασή του με μια ακόμη κίνηση, αφού το ένα πόδι της Αφροδίτης πατάει σταθερά στο έδαφος, το άλλο απεικονίζεται ανασηκωμένο και χαλαρό, ενώ το ελαφρώς λυγισμένο πόδι τής αποδίδει κομψότητα και χάρη. Περίτεχνη και πολύπλοκη, προβάλλει περισσότερο τη θεϊκή της φύση και εξυψώνει τα χαρακτηριστικά του γυναικείου σώματος. Η ελαφρά συστροφή της μέσης που αναγκάζει τους ώμους να γέρνουν, παρουσιάζει εμφατικά τις πλούσιες και πολλές καμπύλες της και τονίζει τα χαρακτηριστικά μιας όμορφης και μεγαλοπρεπούς γυναίκας-θεάς, που κοιτάζει μάλλον προς το έδαφος σε μία πόζα σχετικά θλιμμένη.



Εικόνα 193

Η "Γέννηση της Αφροδίτης", Sandro Botticelli, 1485-1486

Η καλλιτεχνική έκφραση με τη δημιουργία μιας εικόνας, είναι η ανακατασκευασμένη και αναπαραγμένη αντίληψη του κόσμου με εικονικό και εικαστικό τρόπο. Η δημιουργία του καλλιτέχνη προϋποθέτει τη συμμετοχή του θεατή. Ο δικός του τρόπος θέασης δεν αναγνωρίζει την «εμπειρία του ορατού από τον καλλιτέχνη», αλλά διαβάζει το κάθε έργο Τέχνης με βάση τον δικό του τρόπο εκτίμησης και αντίληψης της πραγματικότητας (Berger, 2009). Αυτό το δεδομένο ενεργοποιεί τη διαδικασία της επικοινωνίας μεταξύ καλλιτέχνη και θεατή. Ένα είδος επικοινωνίας που στηρίζεται σε αισθητικούς κώδικες²⁶⁰, οι οποίοι επειδή δημιουργούνται από συναισθηματικές εμπειρίες, διέπονται από συμβάσεις λιγότερο δεσμευτικές, λιγότερο στέρεες και οπωσδήποτε μικρού βαθμού κοινής αποδοχής.

Η σημειολογική²⁶¹ αναλυτική προσέγγιση των έργων που ακολουθούν, βασίζεται επομένως σε συστήματα ερμηνείας και αισθητικά νοήματα, τα οποία "περιγράφουν" το άγνωστο, αυτό που οι αυστηροί κώδικες δεν μπορούν να αποκαλύψουν (Guiraud, 2004).

Η Αφροδίτη του Botticelli

Πολύ αργότερα, μετά από 2.100 και πλέον χρόνια, μεταξύ 1485–1486, στα βήματα του Πραξιτέλη, ο Botticelli απαντάει μιμητικά με τον δικό του τρόπο και με δικό του μοντέλο, την ερωμένη του Simonetta Vespucci. Ο Botticelli αντιγράφει με τρόπο αριστουργηματικό τη μορφή των έργων της κλασικής αρχαιότητας, στον «νέο παγανισμό», γυμνά καλοσχηματισμένα σώματα με διακριτές καμπύλες, ελαφρύ σπάσιμο της μέσης και μικρή συστροφή του κορμού. Ακόμη και το πάτημα των ποδιών χαρακτηρίζεται από τα ίδια μορφικά στοιχεία, όπως στο γλυπτό του Πραξιτέλη.

Η Αφροδίτη του Botticelli με το ένα της πόδι πατάει σταθερά, ενώ το άλλο ανάλαφρα, έτοιμο να κινηθεί. Ο καλλιτέχνης ενσαρκώνει νεοπλατωνικές ιδέες εντελώς αντίθετες από αυτές του Bosch. Η γυμνή του Αφροδίτη με πόζα ανάλογη της Αφροδίτης του Πραξιτέλη δεν

²⁶⁰ Η επικοινωνία, ως κοινωνική δράση, για να έχει θετικό αποτέλεσμα δηλαδή την συνεννόηση των μελών μιας κοινωνίας, πρέπει προηγουμένως να έχει αποκατασταθεί από τον πομπό(ούς) και τον δέκτη(ες) ένα είδος συναίνεσης και σύμβασης που αφορά στον τρόπο που αντιλαμβάνονται την πραγματικότητα. Πρέπει να έχει αποκατασταθεί ένας κοινός κώδικας που να συστηματοποιεί και να οργανώνει την εκπομπή και την πρόσληψη των σημείων, τα οποία "μεταφέρουν" το μήνυμα, ώστε αυτό να γίνεται καθολικά αντιληπτό (Fiske J., 2010: 9, 75).

²⁶¹ Απαλλαγμένη από την στρουκτουραλιστική εκδοχή της, η σύγχρονη κοινωνική σημειολογία δεν θεωρεί ότι η λειτουργία της, πρέπει να στηρίζεται μόνο σε δομικά χαρακτηριστικά και σε κοινούς κανόνες μεταξύ διαφορετικών συστημάτων επικοινωνίας. Το αντικείμενό της πλέον, δεν είναι μόνο αυτή καθ' εαυτή η επικοινωνία, αλλά και οι τρόποι δημιουργίας νοημάτων που αναθεωρούν, κατασκευάζουν και παγιώνουν την πραγματικότητα. Με αυτό τον τρόπο η σημαντικότητα της σημειολογικής διαδικασίας έγκειται, στο κατά πόσο μπορεί να ελέγξει και να ανατρέψει "τον κόσμο των εννοιών στον οποίο κατοικούμε" (Κωνσταντοπούλου Μ., 2008-2009: 6, 7, 12).

αισθάνεται ντροπή, όπως προκύπτει από την πόζα με την απλότητα της κίνησης, αλλά είναι λιγότερο αισθησιακή, αφού ο Botticelli εσκεμμένα αποδίδει εκλεπτυσμένο το ερωτικό στοιχείο. Παρά τη χρήση κλασικών θεμάτων, ο καλλιτέχνης δίνει φόρμες αυθαίρετες, που καμία σχέση δεν έχουν με τις κλασικές, εκφράζοντας έτσι μια προσωπική ερμηνεία της ομορφιάς για την εποχή του (Smith, 1985).

Τόσο στο γυμνό του Πραξιτέλη όσο και σε αυτό του Botticelli, η ομορφιά συνοδεύεται από την αγνότητα, όπως φανερώνει το περιεχόμενο των έργων και δηλώνεται από το βλέμμα αθωότητας, τη δυναμικότητα με την παράλληλη μελαγχολία. Στον σημειολογικό πίνακα του Botticelli πρέπει να αναγνωσθεί το κλειστό στόμα, δείγμα σοβαρότητας και σεμνότητας, αλλά και η κλίση της κεφαλής, που πιθανώς δηλώνει την ευσπλαχνία ή την ανακούφιση της θεάς.

Για τον σύγχρονο θεατή, αυτόν που ενδεχομένως δεν διαθέτει ιδιαίτερες γνώσεις ελληνικής ή ξένης Μυθολογίας, η Σημειολογία έρχεται να συνδράμει αν όχι στη γνώση, οπωσδήποτε όμως στην οικειοποίηση του μύθου της Αφροδίτης. Ο τρόπος με τον οποίο παρατίθεται η μεγάλη αχβάδα που ως βάρκα/πλωτό μέσο μεταφέρει στη στεριά τη θεά, αναμφίβολα συνδηλώνει την προέλευσή της, την ανάδυσή της από τον θαλάσσιο βυθό.

Ως σημεία ανάγνωσης στον πίνακα του Botticelli πρέπει να ερμηνευτούν το κλειστό στόμα, που δηλώνει σοβαρότητα και σεμνότητα, όπως και η κλίση της κεφαλής, που πιθανώς είναι συμπαραδήλωση της ευσπλαχνίας ή της ανακούφισης που νοιώθει η θεά. Συμπαραδηλούμενα, που κατά τον Roland Barthes είναι τα εννοιολογικά μηνύματα τα οποία μεταφέρονται από τον τρόπο που διαβάσει καθένας ένα σημείο, επηρεασμένος από τα κοινωνικά και πολιτισμικά δεδομένα του. «*Το τί σκέφτεται περί αυτού*» (Barthes, 1988). Επί πλέον, η έννοια της αγνότητας της νεογέννητης Αφροδίτης αποδίδεται με την ανάγνωση του γυμνού κορμιού ως ερμηνεία κατά τον Peirce, ή αντιπροσωπεύον, που είναι η μορφή την οποία παίρνει το σημείο και η οποία δεν είναι αναγκαστικά υλική (Κωνσταντοπούλου, 2008-2009).

Δεν υπάρχει παραδοξότητα στη χρήση του ρήματος “διαβάζω” για μια εικόνα, αφού η Σημειολογία θεωρεί “κείμενο” και ένα σύνολο σημείων, που αποτελείται όχι μόνο από λέξεις αλλά και από εικόνες, σωματικές κινήσεις ή ήχους, παραβλέποντας με αυτό τον τρόπο τις μεροληψίες του λογοκεντρικού κατεστημένου (Κωνσταντοπούλου, 2008-2009). Ή, όπως υποστηρίζει ο J. Fiske (1992), μια εικόνα διαβάζεται, διότι ο θεατής μέσα από τις πολιτισμικές εμπειρίες και τις ευαισθησίες του συντελεί περαιτέρω στην παραγωγή νοημάτων με την προσωπική του “ανάγνωση”.

Με αυτούς τους όρους μπορεί να γίνει η ανάγνωση στο έργο του Botticelli, που πηγάζει από τον Όμηρο, τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου και από τον λόγιο φίλο του Poliziano. Εντυπωσιακά όμορφη, πλούσια σε λεπτομέρειες και έντονο χρώμα, η εικονογραφία της «*Γέννησης της Αφροδίτης*» αφηγείται την ιστορία της θεάς που φτάνει την πρώτη ημέρα της δημιουργίας πάνω σε ένα κέλφος, που επιπλέει στον αφρό της θάλασσας με τον Ζέφυρο και την Αύρα να τη φυσούν στο σώμα της. Στο κέντρο του πίνακα η Αφροδίτη σε στάση *Venus Pudica* στέκεται όρθια πάνω στο κοχύλι και κατευθύνεται προς την ακτή (Αδαμάκη, 2006). Πιστεύεται ότι το έργο αυτό - που ήταν παραγγελία του Lorenzo di Pierfrancesco de Medici - όπως και η “*Άνοιξη*”, ήταν μέρος μιας μεγαλύτερης σύνθεσης, στη οποία ο Botticelli απεικονίζει την αγαπημένη του Αφροδίτη, που φτάνει στις ακτές των Κυθήρων ή της Κύπρου, ενώ στα δεξιά της απεικονίζει τη Θαλλώ, μία από τις Χάριτες (Ομορφιά, Γοητεία ή

Δημιουργικότητα) ή θεές των εποχών και του χρόνου, η οποία ευγενικά προσφέρει κάλυψη στη γυμνή Αφροδίτη.

Ο Botticelli μοντελοποίησε την Αφροδίτη μετά την «*Chaste Venus*» ή «*Medici Venus*» σε χάλκινο άγαλμα και σε παρόμοια στάση. Είναι ευρέως αποδεκτή η υπόθεση, ότι ο πίνακας είναι αποκλειστικά προϊόν φαντασίας, ενώ και τα στοιχεία της μορφής δείχνουν ότι τα φυσικά χαρακτηριστικά των κύριων θεμάτων δεν σχετίζονται με πραγματικά δεδομένα: το σώμα δεν έχει τις σωστές ανατομικές αναλογίες, η δε καμπυλότητα του λαιμού που αποδίδεται με έμφαση και επιμήκυνση είναι υπερβολική, σε τέτοιο βαθμό που ίσως φαίνεται και ενοχλητική. Η μη ρεαλιστική απόδοση της μορφής γίνεται εμφανής και από την στήριξή της στο ένα πόδι, που εκτείνεται σε μεγάλη απόσταση από τα αριστερά της, ενώ και η κλίση των ποδιών απέχει πολύ από την πραγματικότητα. Ο Botticelli προκριμένου να επιτύχει μια κατάσταση διαφάνειας και να ενισχύσει το περιεχόμενο του έργου, χρησιμοποιεί την τεχνική της ανάμειξης κρόκου αυγού με ελαφριά τέμπερα, για να εξασφαλίσει χρώματα μεγάλης ημιδιαφάνειας.

Το περιεχόμενο της εικονογραφίας εξακολουθεί μέχρι και σήμερα να βρίσκεται στο επίκεντρο συζητήσεων. Ωστόσο, υπάρχει σύγκλιση απόψεων, ότι πρόκειται για μια συμβολική μορφή της αρμονικής σύντηξης ύλης και πνεύματος, ότι αντιπροσωπεύει την Αγάπη ή την ένωση των φυσικών και πνευματικών επιθυμιών, που από γήινες απολαύσεις μεταφέρονται σε ένα επίπεδο υψηλότερης κατανόησης ή στο βασίλειο της θείκης αγάπης. Η στάση της και το μελαγχολικό βλέμμα ερμηνεύονται ως έκφραση παροδικότητας όλων των πραγμάτων (Ginanneschi, 2005). Για την κατανόηση του δευτεροβάθμιου θέματος, τα σημειολογικά στοιχεία της μορφής προσφέρονται για περισσότερες αναγνώσεις.

Οι θρησκείες έτρεξαν να δώσουν τη δική τους εξήγηση, τη δική τους ερμηνεία: η Αφροδίτη αντιπροσωπεύει την Εύα στον Κήπο της Εδέμ, τα περιτυλίγματά της αντιπροσωπεύουν την αναπόφευκτη κατάσταση για να διαπράξει την ασυγχώρητη αμαρτία. Αξίζει να σημειωθεί μια ακόμη θρησκευτική ανάγνωση, που θέλει την Αφροδίτη να αντιπροσωπεύει καθαρά την Παναγία, ή για μια ακόμη φορά, την ένωση φυσικού και πνευματικού. Πιο εντυπωσιακή είναι η εξήγηση «*της θαλάσσιας αύρας που φέρνει την Αφροδίτη ή την αγάπη, ενώ η Μαρία φέρνει το απόλυτο δώρο της αγάπης - τον Ιησού Χριστό*».

6. 8. 2. Καλλιτέχνες που ακολούθησαν τον Botticelli

Το γυμνό στην τέχνη επινοήθηκε από τους άνδρες, είναι μια απόπειρα να υποβάλλουν το γυναικείο σώμα σε αντίληψη ηδονοβλεπτική, να το ορίσουν σε θέση αντικειμένου (Λαμπράκη, 2019). Στην εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης, η αντίληψη αυτή διαφοροποιείται, η μορφή του έργου διαμορφώνεται έτσι, ώστε να προκύπτει περιεχόμενο που στοχεύει στην διττή βασική υπόστασή της, ως Ουράνια και ως Πάνδημος.

Είναι χαρακτηριστική η απόπειρα του Tiziano να παρουσιάσει τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος στο έργο του «*Ιερός και Βέβηλος έρωτας*». Παρότι υπάρχουν πολλές θεωρίες, ο Erwin Panofsky θεωρεί ότι η γυμνή γυναίκα αντιπροσωπεύει τον ιερό έρωτα, τον ουράνιο, ενώ η ντυμένη κρύβει τον βέβηλο. Επομένως, το έργο εκφράζει μια μεταφορά του νεοπλατωνισμού, που είχε τεράστια απήχηση κατά την Αναγέννηση, κυρίως, μέσω των έργων του Marsilio Ficino. Η μορφή που έδωσε ο Tiziano στο έργο του «*Βέβηλος έρωτας*», αναδεικνύει μία προσπάθεια έκφρασης των απόκρυφων συναισθημάτων των δύο γυναικών. Δισταγμός και αμφιβολία, στοιχεία χαραγμένα στο πρόσωπο της πλούσια ντυμένης, ενώ η

ερωτηματική αναμονή αναγνωρίζεται στην έκφραση του σώματος της γυμνής. “Από τον πίνακα έχουμε μια ονειρική μαγεία, η οποία μπορεί να αποδοθεί μόνο με παρομοιώσεις, ενώ οι λέξεις βεβήλωση μόνο μπορούν να επιφέρουν” (Burekhardt, 1953)

Η συνεχής «αντεπίθεση» του ουμανισμού κατά την εποχή της Αναγέννησης ευνόησε μια πραγματική αναγέννηση του παγανιστικού πολιτισμού, κυρίως στις καλλιεργημένες τάξεις των ανθρώπων, χωρίς ωστόσο να έρθει ποτέ σε εμφανή ρήξη με τις κοινωνικές δομές και το βαθύ θρησκευτικό αίσθημα της κοινωνίας.



Εικόνας 194

“*Η Κοιμώμενη Αφροδίτη*”, Giorgione, 1510, Κρατικά Μουσεία Τέχνης, Δρέσδη.

Στην *Κοιμώμενη Αφροδίτη* του Giorgione, η θεά με το καλοφτιαγμένο, ηδονικό γυμνό σώμα της γυναίκας μέσα στην ατμόσφαιρα του λυκαυγούς περισσότερο προδιάθετε για ένα καινούργιο ξημέρωμα της κλασικής αρχαιότητας. Ο μοντερνισμός του Giorgione - όπως και κάθε αντίληψη του μοντέρνου μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα - φαινόταν σαν μια ανανεωτική σχέση με την αρχαιότητα και έτσι δημιουργούσε τη συνείδηση του νέου. Για τον Tiziano²⁶² αυτό δεν προϋποθέτει τη συσχέτιση με την αρχαιότητα, αλλά το στοιχείο της *πρόκλησης*. Η αντίληψη ότι ο καλλιτέχνης μπορεί να προκαλέσει το κοινό αποτελεί μια σταθερά πλέον σ’ αυτά τα θέματα. Προαναγγέλλει ένα είδος μοντερνισμού, που ταυτίζει το νέο με κάτι το προκλητικό ακόμη και το αλλόκοτο παρά το ιδεώδες του κλασικού. Η νεοτερικότητά του κινείται σ’ ένα άγνωστο πεδίο κάτι που γίνεται εμφανές στα τελευταία έργα του, όπως στον *θάνατο του Μαρσύα*. Κατά μία άποψη ο τελευταίος πίνακάς του, αποτελούσε περισσότερο μια αναθύμηση αυτού που είχε χαθεί από τον πολιτισμό, αλλά και από τη ζωγραφική του».



Εικόνα 195

“*Η εκπαίδευση του Πάνα*”, Luca Signorelli, που παρουσιάστηκε στον Lorenzo de 'Medici (1492), Βερολίνο (καταστράφηκε κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου).

²⁶² Λέγεται ότι ο Giorgione δεν πρόλαβε να τελειώσει τον πίνακα, τον οποίο ολοκλήρωσε ο Tiziano.

Ένα και μοναδικό, ίσως, ήταν το γυναικείο γυμνό την περίοδο του quattrocento, για το οποίο πρέπει να γίνει μια ιδιαίτερη αναφορά. Το γυμνό αυτό είναι έργο του Signorelli με τίτλο «*Η Σχολή του Πάνα*». Η γνωστή ευγενική φιγούρα της Αφροδίτης καταλαμβάνει το αριστερό μέρος της σύνθεσης. Πέρα από κάθε αλληγορική έννοια, στο περιεχόμενο διακρίνεται μια απλή και χωρίς αλλοιώσεις προσωποποίηση φυσικών ενστίκτων. Η μορφή αντιστοιχεί στην *Αφροδίτη Naturalis*. Το σώμα της είναι γεωμετρικά τόσο ιδανικό όσο και της Ουρανίας Αφροδίτης του Botticelli, αν και έχει σχεδιαστεί σε ένα πολύ διαφορετικό σχήμα.

Ο Signorelli δεν ήταν οπαδός της αρχαίας τέχνης και δεν προσπάθησε να συμμορφωθεί με τις κλασικές αναλογίες. Έτσι, στην Αφροδίτη του, η απόσταση μεταξύ του μαστού και του ομφαλού έχει το μήκος του γοθικού τύπου. Παρά ταύτα από μια άποψη είναι πιο κλασική από την αντίστοιχη του Botticelli. Στην απόδοση της μορφής, το σώμα της συντάσσεται με τους κανόνες της γοθικής αρχιτεκτονικής, αφού αποδίδεται περισσότερο ως μάζα και όχι ως γραμμή, με το βάρος να στηρίζεται σε ένα σημείο ισορροπίας. Το ατομικό όραμα του Signorelli και ο μετασχηματισμός του γυμνού του δεν μπορούσε να αναπτυχθεί. Στη συλλογική πορεία για την εξέλιξη της ιδανικής μορφής φαίνεται ελλιπές.

6. 8. 3. Οι Τρεις Χάριτες

Οι μυθολογικές πηγές παρουσιάζουν ως θεραπαινίδες ή «*κυρίες των τιμών*» της Αφροδίτης τις *Τρεις Χάριτες*. Οι πλατωνίζοντες ουμανιστές της Αναγέννησης αναθεώρησαν την υπόστασή τους θέτοντάς τις σε πιο φιλοσοφική θεώρηση. Έτσι, θεώρησαν τις *Τρεις Χάριτες* ως οντότητες όπως ήταν η Αφροδίτη, και τις κατέστησαν ενσάρκώσεις της τρισυπόστατης Υπέρτατης Ομορφιάς-Αφροδίτης, κάτι σαν δάνειο από τον χριστιανισμό ανάλογο με το Τριαδικό «Πατήρ - Υιός - Άγιο Πνεύμα», δηλαδή εκφάνσεις της θεότητας (Panofsky, 1991). Σ' ένα από τα ωραιότερα έργα του, στις «*Χάριτες*», ο Φώσκολος γράφει για τα Κύθηρα. Σ' αυτό το έργο περικλείεται όλος ο συμβολισμός²⁶³ της ομορφιάς. Το πρώτο μέρος είναι αφιερωμένο στην Αφροδίτη και στις ακόλουθές της, τις Χάριτες. Εκεί περιγράφει πώς ήταν η γη πριν κατέβουν οι Χάριτες έως ότου φτάσει το άρμα της Αφροδίτης με την ουράνιας καταγωγής συνοδεία τριών Χαρίτων, σύμβολο ευγένειας, ομορφιάς και αγνότητας.

Η Αφροδίτη αναδύθηκε από τον βυθό της θάλασσας, για να ζωντανέψει το θαλασσινό βασίλειο. Πάνω στα κύματα γλιστρούσε το άρμα της θεάς και σταμάτησε στα αγαπημένα της Κύθηρα, η θάλασσα έλαμπε γύρω από το κοχύλι που βάσταζε απάνω του τις θεές. Νεράιδες γοργοκίνητες στριφογύριζαν και σκόρπιζαν μαργαριτάρια, για να αξιωθούν να αποσπάσουν το αγνό, το πρώτο φιλί των Χαρίτων. Η Κυθέρεια θεά χάιδεψε τις Χάριτες λέγοντάς τους: «Χαμογελάστε!» Είχε έρθει πλέον η στιγμή τα Κύθηρα να γίνουν ιερά, δίπλα στα κυπαρίσσια φύτεψαν γιούλια και ρόδα. Ο Φώσκολος αναφέρεται στις Χάριτες, που έφεραν στον κόσμο την ομορφιά και την αγάπη για την τέχνη, ενώ τονίζει, πως η σωματική ομορφιά δεν ήταν το μόνο προσόν του ανθρώπου. Σπουδαίες αρετές, η καλοσύνη και το πνεύμα, που στέκουν αδιάφθορες και νικούν το πέρασμα του χρόνου (<https://www.eleniharou.gr/o-foskolos-exymni-ta-kythira/>).

²⁶³ Με τον βαρύγδουπο όρο "σύμβολο" χαρακτηρίζεται ό,τι αντανακλά ιδεολογικές, αισθητικές και αντιληπτικές συμβάσεις και έχει την δύναμη να κωδικοποιεί συγκεκριμένα μηνύματα (Τσατσούλης, 1997).

Ο Pico della Mirandola αναφέρει ότι η Αφροδίτη «έχει ως συντρόφους της και τις κοπέλες της, τις Χάριτες, των οποίων τα ονόματα σε μια χυδαία γλωσσική απόδοση, είναι *Verdure*, *Gladness* και *Splendor*. Αυτές οι τρεις Χάριτες δεν είναι τίποτα άλλο παρά οι τρεις ιδιότητες που προσφέρονται στην ιδανική Ομορφιά».



Εικόνες 196

Αριστερά: “Τρεις Χάριτες”, Ανάγλυφο γλυπτό ρωμαϊκής τέχνης, Αρχαία Αφροδισιάδα, Φωτο: Paul Edward Williams.

Δεξιά: “Τρεις Χάριτες”, μαρμάρινο άγαλμα, ύψους 1,19 μ., Λούβρο.



1



2



3



4

Εικόνες 197

1: “Τρεις Χάριτες”, Sandro Botticelli, περίπου 1480, Μουσείο Uffizi.

2: “Τρεις Χάριτες”, Peter Paul Rubens, 1630-35, Museo del Prado, Madrid.

3: “Τρεις Χάριτες”, Raphael, 1504-1505, Μουσείο Conde, Γαλλία.

4: “Τρεις Χάριτες”, Edward Burnes, 1885, Μουσείο και Πινακοθήκη, Birmingham.

Οι “Τρεις Χάριτες” του Raphael, όπως και του Correggio, αν και βασίζονται σ’ ένα σύνολο της Ελληνιστικής Περιόδου δείχνουν να έχουν σκοπό να τραβήξουν το βλέμμα του θεατή στα θέλητρα των γυμνών γυναικών (Smith, 1985). Αναφέρεται ότι οι “Τρεις Χάριτες” ήταν το σήμα για τους οίκους ανοχής στην Ιταλία κατά την εποχή της Αναγέννησης (Boardman, 1980).

Ο Botticelli δημιούργησε το αριστουργηματικό του αυτό έργο, ένα έργο εκδήλωσης φυσικής ομορφιάς, βάσει πληροφοριών από αρχαίες σαρκοφάγους, από ανάγλυφα και άλλα κλασικά υπολείμματα σύγχρονων καλλιτεχνών, που κυκλοφόρησαν στα εργαστήρια της Φλωρεντίας. Το έργο προηγείται κατά δέκα χρόνια της «Γέννησης της Αφροδίτης» και ήταν αυτό που άνοιξε τον δρόμο στον Botticelli για την εικονογραφία της Γέννησης. Χριστιανοί συγγραφείς που επέκριναν τη γύμνια της Αφροδίτης ενέκριναν το γυμνό στις Χάριτες, αφού το θεώρησαν έμβλημα ειλικρίνειας (Panofsky, 1991).

Είναι άγνωστο, ποιες ήταν οι αρχαίες παραστάσεις, που είχε αντικρίσει και μελετήσει ο Botticelli, πιθανολογείται ωστόσο ότι κάποιο έργο που χάθηκε - ίσως ένα άγαλμα της Siena του Francesco di Giorgio - ενέπνευσε τον καλλιτέχνη. Γεγονός είναι ότι ο Botticelli έκανε το βήμα πέρα από το ελληνιστικό αντίγραφο και κατόρθωσε να βρίσκεται σε στενή σχέση με τις ελληνικές μορφές, από τις οποίες τον χώριζαν δύο περίπου χιλιετίες και δεν είχε την τύχη να τις αντικρίσει. Σίγουρα γνώριζε ότι οι “*Τρεις Χάριτες*” αποτελούσαν μέρος ζωφόρου χορευτών και θέλησε να αποδώσει την κίνησή τους μέσα από τον ρυθμό του ιματίου.

Μέσα από το έργο και τη μορφή των Χαρίτων, ο Botticelli κατάφερε να επαναφέρει τη γυμνή ομορφιά στην εποχή του, στα πρότυπα της πρώτης εικονογραφίας της στην Ελλάδα. Στην απόδοση της μορφής προφανώς επηρεάστηκε από τις φιγούρες των μαινάδων – πιθανώς και από την εκστατική τους ενέργεια - που κυριαρχούσαν στην ελληνιστική διακόσμηση. Οι φιγούρες του εμφανίζονται πιο λεπτές και εύθραυστες από ό,τι χαρακτηρίζει τα γυμνά της αρχαιότητας, αλλά με πιο νευρική άρθρωση της μορφής και πιο περίπλοκο γραμμικό μοτίβο. Παρ’ ότι ο Botticelli δεν στηρίχτηκε στον ογκομετρικό χαρακτήρα του κλασικού γυμνού, με αξιοθαύμαστη φαντασία πλησίασε τόσο κοντά στον ελληνικό ρυθμό.

Δεν χρειάζεται ιδιαίτερη μελέτη, προκειμένου να γίνει αντιληπτό πόσο διείσδυσε ο Botticelli στα μυστικά των αρχαίων Ελλήνων, αρκεί να αντιπαραβληθούν οι *Τρεις Χάριτες* του μεσαιώνα με τις *Χάριτες* του Botticelli. Οι μεσαιωνικές αποδίδονται με τη μορφή τριών συνεσταλμένων, ντροπαλών γυναικών που κρύβονται πίσω από το ενιαίο προστατευτικό ύφασμα προς αποφυγή δημόσιας έκθεσης του σώματος, ενώ στις *Χάριτες* του Botticelli το σώμα ελεύθερο μεταφέρεται σε μια ποιητική, μελωδική ουράνια ομορφιά, ταυτόχρονα και ανθρώπινη, θυμίζοντας μια μελωδική στιγμή (Clark, 1956).

Στις *Χάριτες* του Botticelli παρατηρείται αποσύνδεση από την αρχαιότητα, ενώ το περιεχόμενο του έργου παρουσιάζει σημειολογική πολυσημία. Εύκολα μετατοπίζεται η ανάγνωση από το γήινο, το ανθρώπινο, στο υπερβατικό, δηλαδή από την τυπική σχεδιαστική σύνθεση, στο φανταστικό το οποίο απορρέει από την εικονολογική ερμηνεία αυτών των συνθέσεων, με βάση τις επικρατούσες ιδεολογικές αρχές (Panofsky, 1991). Η αίσθηση των αδυναμιών και του ανθρώπινου μπορεί να διασχίζει την αρχαία λογοτεχνία, αλλά στον χώρο των τεχνών αποδεικνύεται πολύ αποδυναμωμένη. Αυτό σχετίζεται με τη δύναμη της Αφροδίτης που φαίνεται ανέμελη, με την άνεση που της προσφέρει η προσήλωσή της στο παρόν, απερίσπαστη από οποιαδήποτε άλλη σκέψη. Βρίσκεται σε μία κατάσταση που ο δυτικός κόσμος, ο χριστιανικός, αδυνατεί να αναπαράγει.

Ένα στοιχείο της μορφής που απέδωσε εμφατικά ο Botticelli στις τρεις χαριτωμένες γυναίκες είναι τα κεφάλια τους, που φαίνονται μεμονωμένα, αλλά είναι εξόχως αληθινά. Αυτή η μεμονωμένη υπόσταση των ψυχών προσφέρει στα όμορφα σώματά τους ένα αισθητικό πλεόνασμα. Αθάνατα λόγω της αρμονικής τους τελειότητας αλλά και εύθραυστα, αφού όπως διαπιστώνεται από τα πρόσωπά τους, δεν υπακούουν πιστά στους νόμους του φυσικού κόσμου. Έτσι, η *Άνοιξη* ισορροπεί ανάμεσα στην κλασική και τη μεσαιωνική σκέψη, ο Botticelli κατορθώνει να συνδυάσει έξοχα δύο τόσο ασυμβίβαστες έννοιες. Η μεταμορφωμένη Αφροδίτη, στολισμένη, σε μια χειρονομία ανάτασης του χεριού, όπως η Θεοτόκος, αλλά και η μορφή της *Άνοιξης* που απομακρύνεται από τις παγωμένες αγκαλιές του ανατολικού ανέμου, συνιστούν ένα γοτθικό γυμνό. Η μορφή, η στάση της, θυμίζει τη μικρή Εύα που δελεάζει τον Αδάμ στο *Tres Riches Heures*, αλλά με πιο εμπλουτισμένο ρυθμό.

Στο μικρό μεσοδιάστημα από την *Άνοιξη* μέχρι τη *Γέννηση της Αφροδίτης* ο Botticelli δούλεψε τις τοιχογραφίες του στο παρεκκλήσι της *Cappella Sistina*. Ο καλλιτέχνης, που ερευνούσε και είχε ήδη διεισδύσει στο ελληνικό πνεύμα, θα είχε τη δυνατότητα να αναζητήσει και να αναγνωρίσει μια Αφροδίτη διαφορετική από την ήρεμη ιέρεια της *Άνοιξης*, που θα πληρούσε τα στάνταρ της ιδανικής μορφής που επιθυμούσε. Στη Φλωρεντία δέχτηκε την παραγγελία του Lorenzo di Pierfrancesco να ζωγραφίσει ένα θέμα εναρμονισμένο στις γραμμές της ποίησης του Poliziano για το *Giostra*, όπου περιγράφει τη θεά που αναδύεται από τη θάλασσα. Στο μυαλό του Botticelli είχε κατασταλάξει τελειοποιημένη μια καθαρή εικόνα του γυμνού σώματός της.

Το έργο του Botticelli προοριζόταν ως αφιέρωμα στην αρχαιότητα²⁶⁴, η δε αντίληψή του είναι πολύ πιο κοντά στο πνεύμα του κλασικού από ό,τι η *Άνοιξη*. Απόμακρο από τη σύνθεση τύπου ταπισερί με φιγούρες σε γοτθικό φόντο, η *Γέννηση της Αφροδίτης* είναι πολύ συγκροτημένη σε γλυπτική απόδοση. Από την εποχή του Ruskin και μετά η Αφροδίτη δεν παρουσιάζεται κλασική, αλλά γοτθική. Συνήθως γίνεται αναφορά στη θεώρηση, ότι αυτό οφείλεται στις λεπτές αναλογίες της για τις βασικές μετρήσεις του κορμού της. Αυτό όμως δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, αφού το σώμα της εμφανίζεται πολύ λιγότερο επίμηκες από πολλά ελληνιστικά γλυπτά, όπως για παράδειγμα στις *Τρεις Χάριτες* στην Πλάκα.

Η μορφή της διαφέρει από την παλαιά, αλλά οι διαφορές της δεν είναι φυσιολογικές, είναι κυρίως ρυθμικές και δομικές, αφού το σώμα φαίνεται να ακολουθεί την καμπύλη ενός γοτθικού έργου. Στερείται την ποιότητα της κλασικής τέχνης, της γνωστής ψυχραιμίας που χαρακτηρίζει το γυμνό, που αντιπροσωπεύει τις ευημερούσες γυναίκες. Έτσι, σε καμία πλευρά του κεντρικού άξονα του σώματος δεν υπάρχει ισοκατανομή του βάρους, το πόδι της Αφροδίτης δεν αφήνει τον υπαινιγμό ότι υποστηρίζει το σώμα της, ενώ αφήνει σχεδόν όλο το βάρος της να γέρνει προς τα δεξιά.

Η μορφή δίνει την εντύπωση ότι το έργο δεν στέκεται, αλλά επιπλέει. Στον ρυθμό αυτό δομείται ολόκληρη η εικόνα και, παρότι δεν φαίνεται να θέτει σε κίνδυνο το κλασικό σχήμα, κυριαρχεί σε όλα τα σημεία του σώματός της, μεταβάλλοντας σταδιακά τη μορφή της. Παρατηρώντας τους ώμους της διαπιστώνεται ότι δεν σχηματίζουν το γνωστό επιστύλιο της ελληνικής αρχαιότητας. Ο Botticelli με μια γραμμή αδιάσπαστης χάριτος κατορθώνει, ώστε κάθε κίνηση να συσχετίζεται με όλες τις άλλες, στον ρυθμό ενός σπουδαίου χορευτή που δεν μπορεί να αποκόψει μια χειρονομία και να μην αναδείξει την εικόνα της αρμονικής τελειότητας της ύπαρξής του συνολικά.

Η ρυθμική αυτή αίσθηση μετέβαλε το ωοειδές σχήμα της αρχαίας *Venus Pudica* σε μια μελωδική παράσταση της γοτθικής γραμμής. Στις εικαστικές τέχνες η ροή της γραμμής συνθέτει το πιο μουσικό στοιχείο. Αυτό είναι που δημιουργεί μια ενότητα με τη μορφή και το περιεχόμενο της Αφροδίτης του Botticelli. Παρά το γεγονός ότι η Αφροδίτη του Botticelli από τη μελωδία της γραμμής ανέρχεται σε επίπεδο πάνω από τις πρώτες παρορμήσεις της φύσης, εξακολουθεί να μετέχει της κυριαρχίας των αισθήσεων.

Αντιθέτως, η ροή του σώματός της μοιάζει με κάποια ιερογλυφική απόλαυση. Μέσα από τη σοβαρή, φαινομενικά λιτή σχεδιαστική γραμμή του Botticelli διακρίνεται η επιτάχυνση του

²⁶⁴ Από τους Ομηρικούς Ύμνους εμπνεύστηκε ο Poliziano τις γραμμές του και προφανώς το ίδιο απόσπασμα φαίνεται να ενέπνευσε τον Απελλή για μια εικόνα της Αφροδίτης Αναδυομένης, όπως αναφέρεται από τον Πλίνιο.

χεριού του, ή ο δισταγμός, καθώς το μάτι του ακολουθεί τις εκτροπές του σώματος που εγείρουν την επιθυμία. Αυτό διαπιστώνεται εύκολα αν συγκρίνει κανείς την Αφροδίτη με το μοναδικό άλλο γυναικείο γυμνό από το σύνολο των έργων του Botticelli, τη μορφή της *Αλήθειας* στη «*Συκοφαντία του Απελλή*» (Clark, 1985).



Εικόνες 198

Αριστερά: «*Η Αλήθεια*», στη «*Συκοφαντία του Απελλή*», Sandro Botticelli, 1494-95, Uffizi, Φλωρεντία.

Δεξιά: «*Αφροδίτη*», Lorenzo di Credi, 1493 – 1484, Uffizi. Φωτο: Web Gallery of Art.

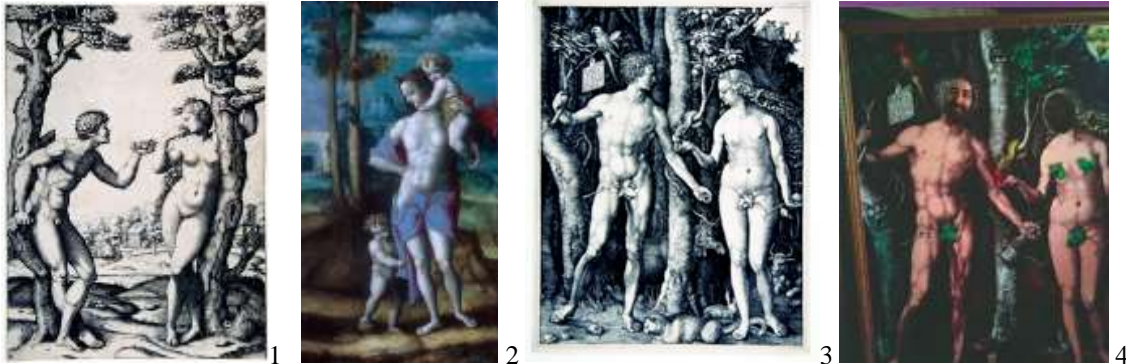
Η «*Αλήθεια*» του Botticelli στη «*Συκοφαντία του Απελλή*» είναι από όλα τα γυμνά του το λιγότερο επιθυμητό, παρά τη μορφική συγγένεια με τη *Γέννηση*. Μόνο επιφανειακά μοιάζει με την Αφροδίτη, η συνεχής ροή των σημείων δεν υφίσταται. Η μορφή δεν χαρακτηρίζεται από το κλασικό οβάλ της Αφροδίτης, ενώ τα χέρια και η γωνία του κεφαλιού της σχηματίζουν ζιγκ-ζαγκ της μεσαιωνικής τέχνης. Ο Botticelli πέρα από τη σταθερότητα και τη χάρη στο έργο του, φροντίζει ώστε σε κάθε κλίση να αρνείται στον εαυτό του την παραμικρή απόλαυση, με αποτέλεσμα αυτός ο καθαρισμός να αποδίδει τη μορφή μιας αντιπαθούς μεγαλοπρεπούς παρουσίας. Η ανάδυση του σώματος μέσα από το ιμάτιο, κάτι που παρατηρείται στα χέρια της «*Συκοφαντίας του Απελλή*», υποδηλώνει μερικώς κάποια φυσική απόκριση, ενώ θεωρείται ατυχές που δεν αφήνει την «*Αλήθεια*» γυμνή, αφού στην εικονογραφική παράδοση ακόμη και οι πιο αυστηροί ηθικοί το επέτρεψαν. Το αλληγορικό έργο δεν αποτελεί έκπληξη, αφού ο Botticelli αποδέχεται το γυμνό σώμα και το εξαυλώνει (Smith, 1985).

Ο καλλιτέχνης επέτρεψε να αντιγραφεί η Αφροδίτη του. Το ένα από τα δύο αντίγραφα που έχουν διασωθεί δείχνει ότι προφανώς προέκυψε από τα κινούμενα σχέδια της Αφροδίτης, αφού δείχνει μια διαφορά η οποία γίνεται αντιληπτή στη ζωγραφική της εικόνας Uffizi. Η Αφροδίτη μπροστά σε ένα σκοτεινό φόντο δεν κινείται πλέον προς τα εμπρός, ενώ η μορφή της παρουσιάζει κλίση προς τα αριστερά, ώστε να ισορροπεί. Το άλλο αντίγραφο, παρότι μοιάζει γοτθικό, διατηρεί παρόμοια μορφή και στάση. Πιθανώς να είχαν εξαχθεί στη Γαλλία και τη Γερμανία, ώστε ο Cranach το 1509 να δημιουργήσει τη γυμνή Αφροδίτη. Ο Lorenzo di Credi, οπαδός αυτής της τάσης, δεν ήταν αρκετά εξοικειωμένος με τις ιδεαλιστικές απαιτήσεις του θέματος. Η Αφροδίτη του προσομοιάζει στη στάση της Pudica, αλλά η προσπάθεια να προσεγγίσει τον Botticelli, όπως γίνεται αισθητή στο αριστερό χέρι και στα πόδια της, δεν κατάφερε να τον απομακρύνει από τον γενικευμένο του υλισμό.

Συγκρίνοντας τις *Τρεις Χάριτες* καλλιτεχνών της αρχαιότητας ή της Αναγέννησης με εικονογραφίες του 19ου αιώνα ή και πιο σύγχρονων καλλιτεχνών διαπιστώνεται ότι η μορφή

(Εικ. 200.4.) στερείται της κίνησης και της ανάλαφρης παρουσίας των γυναικών, ενώ η ατημέλητη και υπερβολικά πυκνή κόμμωση επισκιάζει το γυμνό. Η σχεδιαστική απόδοση είναι φτωχότερη, με αποτέλεσμα το περιεχόμενο του έργου να απέχει από την κλασσική φιλοσοφική του θεώρηση.

6. 8. 4. Εύα: ένα έργο πολυσημικό



Εικόνες 199

1. *Αδάμ και Εύα*, Marcantonio Raimondi, 1512 - 14
2. *“Εύα-Κάιν και Άβελ”*, Alberto Ubertini (Bacchiacca), π. 1520, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Ν. Υόρκη.
3. *“Εύα και Αδάμ”*, Albrecht Dürer, 1504, Μητροπολιτικό Μουσείο, Ν. Υόρκη.
4. *“Εύα και Αδάμ”*, Paolo Sorrentino (2021), Από την ταινία *«Το Χέρι του Θεού»*.
Φωτο: Εφημερίδα των Συντακτών (13 - 1 - 2022).

Η άλλη όψη της γυναικείας προσωπικότητας

Αν η Μαρία Μαγδαληνή υπήρξε σημαίνον όσο και αμφιλεγόμενο πρόσωπο παρά την αγιότητά της, μια άλλη μορφή που έγινε αντικείμενο ατέλειωτων εικονογραφικών αναπαραστάσεων - ενώ βρίσκεται στον αντίποδα των ενάρετων, αγνών και προσηλωμένων γυναικών - είναι ο τύπος της ανυπάκουης, της ματαιόδοξης και λάγνας γυναίκας. Αυτόν τον τύπο γυναίκας εκπροσωπεί κατά κύριο λόγο η Εύα, η ανυπακοή της οποίας στοίχισε την εξορία απ’ τον παράδεισο, η δε φλυαρία της με το φίδι τής στέρησε τη δυνατότητα να αναγνωρίσει την εξαπάτηση απ’ τον διάβολο. Στις αναπαραστάσεις της Πτώσης των Πρωτοπλάστων, το φίδι ενσαρκώνει τη σεξουαλικότητα και το κακό μαζί. Τα πιο συνηθισμένα ερωτικά σύμβολα αναφέρονται στον ρόλο του θηλυκού που καταστρέφεται από το σεξ (Smith, 1985).

Το θέμα αυτό είναι γεμάτο συμβολισμούς και μυστικισμό με κυρίαρχο στοιχείο της εικονογραφίας αυτής τη στενή σχέση μεταξύ Εύας και διαβόλου. Σε ξυλογραφία του 16ου αιώνα με θέμα τους *Πρωτόπλαστους*, στον κορμό του δένδρου της ζωής τυλίγεται το φιδίσιο σώμα του πειρασμού (κατά πάσα πιθανότητα γένους θηλυκού) που φέρει όμως κεφάλι και σώμα ανθρώπου. Το θέμα απεικονίζεται μέσα σε μια σφαίρα στην κορυφή της οποίας απλώνεται το δένδρο της *Ζωής*, ενώ μέσα στη σφαίρα βρίσκεται το δένδρο της *Γνώσης*, του *Καλού* και του *Κακού*. Ο συμβολισμός είναι προφανής, όπως και η καμπαλιστική του στοιχείωση (Ζάρας, 2002).

Όταν ο Raphael άρχισε να διακοσμή τα παπικά διαμερίσματα, από τα πρώτα του έργα ήταν μια σκηνή του πειρασμού, στην οποία απεικονίζεται η μορφή της Εύας. Στα σημεία του σώματος, που θεώρησε ότι έπρεπε να διαφοροποιηθεί από τη στάση που απέδιδε ο Da Vinci, τη δράση του αριστερού βραχίονα και το μέρος του κεφαλιού με τους ώμους, ο ρυθμός της

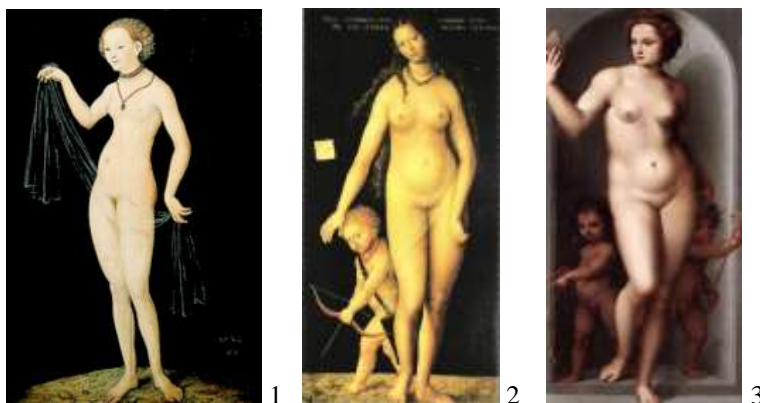
φιγούρας του καταρρέει, αποδεικνύοντας ότι ο Raphael έπρεπε να μελετήσει περισσότερο το γυναικείο σώμα. Δεν αποκλείεται και ο ίδιος να ήταν δυσαρεστημένος με αυτή την Εύα, αφού αργότερα επανήλθε σχεδιάζοντας μια εξαιρετική εικόνα του Πειρασμού, που μας είναι γνωστή από ένα χαρακτηριστικό του Marcantonio, στην οποία, από τη μορφή, τη στάση του σώματος και τα αναλογικά στοιχεία, εκφράζεται το ψευδές στην πρωταρχική σχέση άνδρα-γυναίκας (Clark, 1956).

Federighi Antonio

Στο έργο του, ο Αδάμ ως βασικό συνθετικό στοιχείο της εικονογραφίας αποδίδεται κοίλος και υπολειπόμενος σε σχέση με την Εύα, που την κοιτάζει ασυνήθιστα, και της οποίας η μορφή αποδίδεται με την κυρίαρχη καμπύλη του ισχίου της, που εκτείνεται μέχρι το στήθος, ακριβώς όπως η καμπύλη του βραχίονα που οδηγεί στο κεφάλι της. Στην αρχαιότητα αυτή η μορφική απόδοση υπήρξε πολύ εμφατική και σκόπιμα εκφραστική της σεξουαλικής διαφοράς. Επομένως, ο Raphael πιθανώς να έχει επηρεαστεί από ένα τετράκεντο γλυπτό που είχε δει στη Siena, σε μικρή απόσταση από τις *Τρεις Χάριτες*, στον Καθεδρικό Ναό, δηλαδή το ανάγλυφο του Αδάμ και της Εύας του Antonio Federighi.

6. 8. 5. Η Αφροδίτη στον γοτθικό βορρά

Η ιδέα της ανάδειξης, της προσφοράς του γυμνού σώματος ως σοβαρό θέμα ανάλυσης και στοχασμού δεν καρποφόρησε στον γοτθικό βορρά, αφού η θέση του ήταν έξω από τη φιλοσοφία των Γότθων. Οι Γερμανοί ζωγράφοι της Αναγέννησης, γνωρίζοντας ότι το γυμνό σώμα αποτελούσε σεβαστό θέμα στα έργα των Ιταλών καλλιτεχνών, προσπάθησαν να το προσαρμόσουν στις δικές τους αναζητήσεις και έτσι προέκυψε μια νέα σύμβαση. Έδωσαν βαρύτητα στο περιεχόμενο του θέματος, ενώ στα έργα τους αντανακλάται μια πανθεϊστική αντίληψη της Φύσης, η οποία συνήθως αποκτά θρησκευτικό συμβολισμό (Κολοκοτρώνης, 2002). Ο Durer αγωνίστηκε προς αυτή την κατεύθυνση, ωστόσο αποδείχτηκε ότι αυτό δεν ήταν τελικά κάτι περισσότερο παρά μια τεχνητή δημιουργία. Στα έργα του απαντάει ενστικτωδώς, ενώ έπρεπε να σχεδιάσει πάρα πολλούς κύκλους και διαγράμματα, ώστε να καταφέρει να προετοιμαστεί για να μετατρέψει το ατυχές σώμα σε γυμνό (Clark, 1956).



Εικόνες 200

1: Lucas Cranach, "Αφροδίτη", 1532, Stadel Museum. 2: "Αφροδίτη και Έρως", Cranach, 1509.

3: "Η Αφροδίτη ανάμεσα σε δύο ερωτιδείς", Adrea del Brescianino.

Ο πίνακας του Lucas Cranach του πρεσβύτερου, που απεικονίζει τη γυμνή θεά του έρωτα - και καταγράφεται στη συλλογή Borghese από το 1650 - αποτελεί την παλαιότερη γνωστή εικονογραφία της Αφροδίτης στη βόρεια Ευρώπη. Σε γυμνή απεικόνιση μόνο η Εύα είχε προηγηθεί, ως μητέρα όλου του κόσμου, σε ένα θέμα δανεισμένο από την κλασική μυθολογία (Marchetti, 2007). Η μορφή του έργου αποδίδει τους δύο κοινωνικούς πυλώνες της εποχής εκείνης: την ιταλική αναγεννησιακή τέχνη και τα αυστηρά θρησκευτικά ήθη του γερμανικού ανθρωπισμού. Στη σύνθεση απεικονίζεται ο Έρωτας, τον οποίο τσίμπησαν οι μέλισσες όταν ανυποψίαστος έκλεψε μια κερήθρα και τον παρηγορεί η Αφροδίτη.

Σαφής η αλληγορία για την επικίνδυνη φιληδονία, ενώ το βέλος συνδηλωτικά αναφέρεται στις οδυνηρές πληγές που προκαλεί στα θύματά του, ανάλογες με αυτές των μελισσών. Σε δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης φαίνονται αναλυτικά οι λεπτομέρειες, όπως το φτερό στο καπέλο της θεάς και το λεπτό πέπλο που περιβάλλει τους γοφούς της, ενώ στο μαύρο φόντο διακρίνεται η λατινική επιγραφή η οποία πιθανολογείται ότι επινοήθηκε από ομάδα ανθρωπιστών του Wittenberg, από τον στενό κύκλο του καλλιτέχνη. Πρόκειται για ένα λεκτικό στον σημειολογικό πίνακα του έργου που προειδοποιεί: *«Λάβετε σοβαρά υπ' όψιν σας την αγάπη του Έρωτα για την ηθικότητα, ειδάλλως η Αφροδίτη θα αρπάξει την τυφλή ψυχή σας»*. Ο Σκιπιάνας τοποθέτησε το έργο δίπλα στην *“Αφροδίτη ανάμεσα σε δυο ερωτιδείς”* του Adrea del Brescianino, και η σύγκριση ανέδειξε τον διαμετρικά αντίθετο χαρακτήρα της αιθέριας και λεπτοκαμωμένης μορφής της θεάς από εκείνον της μνημειώδους Αφροδίτης του Φλωρεντινού ζωγράφου (Zuffi, 2008).

Ο Cranach δεν ενδιαφέρθηκε για την πολύπλοκη χρωματική σύνθεση, αλλά επικεντρώθηκε στη δυναμική μοντελοποίηση, που αποκτά μεγαλοπρέπεια στο μαύρο φόντο. Οι επιμήκεις αναλογίες της Αφροδίτης, που ταυτοποιούν τη γοτθική τέχνη γενικότερα, και οι διακριτικές ρέουσες γραμμές, που αποτελούν γνώρισμα των μετέπειτα δημιουργιών του καλλιτέχνη, χαρακτηρίζουν το συγκεκριμένο έργο *«Αφροδίτη και Έρωτας»*, που συγκαταλέγεται στα πρώιμα έργα του Cranach.

6. 8. 6. Η Αφροδίτη ως Μαρία Μαγδαληνή

Μια απ' τις σπουδαιότερες μορφές γυναικών αγίων, που έγινε θέμα διενέξεων τόσο για την ιστορία της λατρείας της όσο και για τις αντικρουόμενες ερμηνείες της παρουσίας της δίπλα στον Χριστό αλλά και για τους διαφορετικούς τρόπους απόδοσης της εικονογραφίας της κατά τη διάρκεια του 15ου και 16ου αιώνα είναι η Μαρία Μαγδαληνή²⁶⁵. Μορφή που αναδείχτηκε ως η πρώτη προστάτιδα αγία που διέγραψε το παρελθόν της, αφού είχε μετανοήσει για την «άστατη» ζωή της. Η γυμνότητά της με τόση ερωτική γοητεία στην απόδοση της μορφής του έργου από τον Tiziano ερμηνεύεται ως απογύμνωσή της από το παρελθόν. Απόρροια αυτού ήταν να καθιερωθεί η λατρεία της με σκοπό τη σωτηρία των εν αμαρτίαις περιπεσουσών γυναικών και την επαναφορά τους στον σωστό δρόμο.

²⁶⁵ Συγκεκριμένα, η Μαρία Μαγδαληνή δημιουργήθηκε μέσα από ένα συνονθύλευμα επεισοδίων της Αγίας Γραφής, στα οποία η ιστορία μιας γυναίκας που κατέχεται από επτά δαιμόνια προστίθεται στην ιστορία της πόρνης που άλειψε με μύρο τα πόδια του Σωτήρα στο δείπνο του Φαρισαίου και η οποία με τη σειρά της προστίθεται σε εκείνη της Μαρίας, της αδελφής του Λάζαρου, που άκουγε τα λόγια του Χριστού. Με άλλα λόγια η μορφή της Μαρίας Μαγδαληνής θεωρείτο ως η συγχώνευση τριών γυναικών προσώπων που κατάφεραν να λυτρωθούν μένοντας αφοσιωμένες στο Θεό (Tinagli P. 1997:174, Grossinger C. 1997:34, Χάφτον 0.2003:45)



Εικόνα 201

Η Μετανοούσα Μαγδαληνή, Tiziano, π. 1532, Palazzo Pitti.

Η εικονογραφία της στηρίχτηκε στο γεγονός ότι η Μαγδαληνή θεωρήθηκε παράδειγμα για τις αδύναμες, ματαιόδοξες και αμαρτωλές γυναίκες που είχαν την ευκαιρία να λυτρωθούν μέσω της αφοσίωσής τους στον Χριστό. Η εικονογραφία της ποικίλει, υπήρξαν πολλές και διαφορετικές αναπαραστάσεις, σύμφωνα με τις πολλές θεωρήσεις του βίου της, όπως: ως ερημίτισσα, άγρια και ατημέλητη με μαλλιά μακριά, ώστε να καλύπτουν το ημίγυμνο σώμα της, ενώ κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, η μορφή της αναθεωρήθηκε. Απορρίφθηκε η ιδέα της ασκήτριας και τονίστηκε με έμφαση το βαθύτερο νόημα της μετάνοιας. Έτσι η Μαγδαληνή εμφανίζεται με τη γοητευτική ομορφιά της αγίας (Tinagli, 1997 and Grossinger, 1997). Στην περίοδο του Μανιερισμού (1530 – 1610), η φαντασία των καλλιτεχνών χρησιμοποίησε την παραδοξότητα, τον συμβολισμό και την αλληγορία προς υπέρβαση των τύπων και των κανόνων που είχαν καθιερωθεί από τους Da Vinci, Michelangelo κ.ά.

Ο Tiziano ασχολήθηκε και ενέταξε στα έργα του την εικονογραφία της Μαρίας Μαγδαληνής, την οποία απεικονίζει απ' τη μέση και πάνω, με τα μαλλιά της να καλύπτουν τους ώμους, ενώ το βλέμμα της είναι στραμμένο προς τον ουρανό (Εικ. 204). Στο πρόσωπό της ζωγραφισμένη η θλίψη στο βαθμό που πείθει τον θεατή, ότι πρόκειται για ένα άτομο που έχει μετανοήσει (Tinagli, 1997). Ο Tiziano δεν δίστασε να της αποδώσει μορφή γυμνή σε αντίθεση με άλλους καλλιτέχνες που φρόντισαν να καλύψουν τη γύμνια της με τα μακριά πυκνά μαλλιά της (Woods and Marsden, 2001).

Ο Tiziano ήταν ο καλλιτέχνης που επιτυχημένα απέδωσε πληρέστερα την εικονογραφία της σε σχέση με την πάνδημο Αφροδίτη, αλλά σε θρησκευτικό πλαίσιο με άλλο περιεχόμενο, αφού σε δευτεροβάθμιο επίπεδο υπάρχει κι' άλλος συμβολισμός. Στο έργο του καλλιτέχνη κυριαρχεί μια διχαστική αντίληψη, αφού ο θεατής αντί να μαγεύεται απ' την ομορφιά της αγίας, περισσότερο νιώθει οίκτο. Το ερώτημα που προκύπτει είναι:

- Δεν θα έπρεπε τα ιερά πρόσωπα να απεικονίζονται έτσι, ώστε να αποκλείεται η αίσθηση του ερωτικού πόθου του θεατή, δεδομένου ότι τα ιερά αυτά πρόσωπα αποτελούσαν παράδειγμα προς μίμηση;

- Πράγματι στα έργα του Tiziano η Μαρία Μαγδαληνή ενσαρκώνει το βαθύτερο νόημα της μετάνοιας ή η ομορφιά της ήταν τόσο δελεαστική για ένα θρησκευτικό πρόσωπο, όπως μας παρουσιάζεται;

Κατά τον 15ο και 16ο αιώνα συγγραφείς σε κείμενά τους κάνουν έναν παραλληλισμό ανάμεσα στην αγνότητα και τη γύμνια, συσχετίζοντας τη μετανοούσα Μαρία Μαγδαληνή με την Αφροδίτη (Tinagli, 1997). Το στοιχείο της ομορφιάς της αγίας έλαβε θέση απόδειξης της

ειλικρινούς μεταμέλειας και της επιθυμίας της να μετανοήσει. Στο έργο του ο Tiziano κατάφερε να αποδώσει τη μορφή της Μαρίας Μαγδαληνής, όπως ο ίδιος τη φανταζόταν, έτσι, ώστε να προκύπτει ως περιεχόμενο μια εντυπωσιακά όμορφη γυναίκα, που αναζητούσε και πέτυχε μέσα απ' τις προσευχές και τη νηστεία να λυτρωθεί από τις αμαρτίες της. Στόχος του ήταν να αποδώσει όχι μόνο μια θρησκευτική μορφή αλλά ταυτόχρονα και το ερωτικό στοιχείο μιας γυναίκας προικισμένης με όλες τις χάρες της.

6. 8. 7. Εικονογραφικός τύπος ξαπλωμένης Αφροδίτης

Δημοφιλής είναι ο εικονογραφικός τύπος της Αφροδίτης σε μορφή κοιμωμένης. Σπανίως απαντάται ο τύπος αυτός στην ελληνική αρχαιότητα, απαντάται όμως διαφοροποιημένος, όπως π.χ. στην αναπαράσταση της ξαπλωμένης Αφροδίτης στην αγκαλιά της μητέρας της, Διώνης, που κοσμεί τη μετόπη του Παρθενώνα καθώς και στην Αφροδίτη της Μάλτας. Στην εικονογραφία της στη μετόπη, η θεά είναι ανέμελα ξαπλωμένη στη ζεστή αγκαλιά της μητέρας, ενώ αποκαλύπτονται με θαυμαστή πλαστικότητα οι καμπύλες του σώματος που της αποδίδουν τα ερωτικά της θέλητρα. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος κυριάρχησε στην Αναγέννηση, ενώ στη σύγχρονη εποχή η εικονογραφία της ξαπλωμένης γυμνής Αφροδίτης συνεχίστηκε με τις σχετικές αναθεωρήσεις στην απόδοση της μορφής.



Εικόνες 202

1. Η Αφροδίτη στην αγκαλιά της μητέρας της, Διώνης. Ανάγλυφο στη μετόπη του Παρθενώνα. Βρετανικό Μουσείο.
2. Η Κοιμώμενη Αφροδίτη της Μάλτας, 3.000 π.Χ. περίπου, Μάλτα.
3. Ξαπλωμένη γυναικεία φιγούρα, Αίγυπτος, π. 1550 – 1295 π.Χ. Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.
4. Ειδώλιο ξαπλωμένης τροφού από παιδικό τάφο, 350 - 325 π.Χ. Ανατολικό νεκροταφείο Πέλλας.
5. “Αφροδίτη και Έρωτας”, Τερακότα, Antonio Canova, 1798–99, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.

Στην Αναγέννηση, πρώτος ο Giorgione φιλοτέχνησε την *Κοιμωμένη Αφροδίτη*. Αναρίθμητες είναι οι απεικονίσεις που ακολούθησαν στα έργα άλλων καλλιτεχνών. Με αφετηρία την *Αφροδίτη του Urbino*, του Tiziano, και σταθμό την προκλητική *Ολυμπία* του Manet, ο εικονογραφικός τύπος της κοιμωμένης κατέγραψε τη συναρπαστική πορεία των συνεχώς μεταβαλλόμενων οραμάτων ομορφιάς και ηρεμίας (Borzello, 2002). Το γυναικείο γυμνό εμφανίζεται με πολλές μεταμορφώσεις, ωστόσο μόνο και χωρίς συνείδηση ύπαρξης θεατών σπανίζει στην ερωτική τέχνη. Ακόμη και η Αφροδίτη του Giorgione, από τις πλέον αγνότερες

και ευπρεπέστερες εικονογραφικές αναπαραστάσεις, συντροφευόταν από κάποιον Έρωτα που σήμερα έχει εξαφανιστεί. Παρά τη σχετική αποστασιοποίηση, δεν παρατηρείται άρνηση της σεξουαλικότητας, απλώς αποτρέπει την άμεση ερωτική αντίδραση (Smith, 1985).

Οι λέξεις «ξαπλωμένο γυμνό» λειτουργούν συνδηλωτικά στο δημοφιλές αυτό θέμα των καλλιτεχνών, που αποφάσισαν να προβάλλουν ως περιεχόμενο του έργου τους ένα διαφορετικό τρόπο ζωής, ένα είδος μποέμ, που ερεθίζει τις αισθήσεις, που σκανδαλίζει τον θεατή. Άνδρας ο καλλιτέχνης, γυμνή μορφή πάντα η γυναίκα. Η εικονογραφία αυτή είναι σχετικά πρόσφατη στην ιστορία της τέχνης, παρόλο που συναντάται και στην αρχαιότητα με διαφορετικό τύπο και περιεχόμενο. Οι Έλληνες διαπιστώνοντας ότι το γυμνό γυναικείο σώμα με τις δυσαναλογίες του ως πλάσμα δεν ανταποκρινόταν στο μοτίβο της αρσενικής τελειότητας, αδιαφόρησαν για την απεικόνισή του με εξαίρεση τα αγάλματα της Αφροδίτης. Ο Ιουδαϊσμός και ο Χριστιανισμός αντιμετώπισαν με μεγάλη εχθρότητα τη γυναίκα, στοχοποιώντας την Εύα ως πηγή όλων των κακών. Ωστόσο, σε μια μεσαιωνική εκκλησία παρατηρείται μια μαινάδα στο πλάι κλασικής σαρκοφάγου, μια Εύα αδέξια ξαπλωμένη. Είναι το ξαπλωμένο γυμνό που εφηύρε στην Αναγέννηση ο Giorgione.

Εκατοντάδες καλλιτέχνες ακολούθησαν τον Giorgione απεικονίζοντας ξαπλωμένα γυμνά με μορφή ομοιογενή, θυμίζοντας την τεχνική της μουσικής παραλλαγής, ώστε να εμφανίζουν το εμπρός μέρος του σώματός τους και την αντανάκλαση του πίσω. Στη μορφή τους διακρίνεις να κοιτάζουν τον θεατή, να αγνοούν τον θεατή, ή να κοιμούνται αδιαφορώντας για το βλέμμα του. Η μορφή τους χαρακτηρίζεται από λεπτότητα, ηρεμία ή ευχαρίστηση. Στο έργο του Canova (1798 – 99) η Αφροδίτη με το βλέμμα της στραμμένο ξαπλωμένη στον καναπέ αγκαλιάζει τον Έρωτα, που ανταποκρίνεται με θέρμη στην τρυφερότητά της. Στα γνωρίσματα της μορφής εντυπωσιάζουν τα τεράστια πόδια της και η τεχνική του υφάσματος, που θυμίζουν το μοντέλο της *Μετανοιωμένης Μαγδαληνής* ή την *Φιλανθρωπία*. https://www-metmuseumorg.translate.google/art/collection/search/208133?_x_tr_sl=auto&_x_tr_tl=el&_x_tr_hl=el

Στον αιώνα που ακολούθησε, το θέμα συνέχισε να εμπνέει τους καλλιτέχνες, που το προσεγγίζουν με διαφορετική απόδοση της μορφής αλλά και του περιεχομένου. Στην “*Ολυμπία*” του Manet (Εικ. 204), που θυμίζει πολύ την *Αφροδίτη του Urbino*, η διαφορά στη μορφή είναι εμφανής, αν συγκριθεί με την “*Οδάλισκη του Ingres*”. Μια τεράστια ψυχολογική απόσταση χωρίζει τους δύο πίνακες, αφού η “*Ολυμπία*” μοιάζει με γυναίκα σε ετοιμότητα και με αυτοκυριαρχία, της οποίας το βλέμμα δεν αφήνει καμία αμφιβολία ότι δεν υποτάσσεται, δεν ανήκει σε κανέναν. Αντίθετα, η “*Οδάλισκη*” φαίνεται να περιμένει τον άνδρα που θα την κάνει δική του, δεν είναι διατεθειμένη να αντισταθεί, ενώ το σώμα της δεν της ανήκει. Το πρόσωπό της είναι απρόσωπο, είναι ένα ωραίο “κενό” (Smith, 1985).

Ελάχιστες γυναίκες στον εικονογραφικό αυτό τύπο είναι εντελώς γυμνές, στην πλειοψηφία τους είναι στολισμένες με κοσμήματα. Η μορφή αποδίδεται με πλούσια τα μαλλιά τους, κατσαρά ή με μπούκλες, που απλώνονται απαλά και όμορφα στο μέτρο του θηλυκού ιδανικού, με κόμμωση επιμελημένη, ενώ εκλείπει το ηβικό τρίχωμα. Καλλιτεχνικό είδος το ξαπλωμένο γυμνό, και ποτέ εικόνα της πραγματικότητας, καθιστά το ζωντανό μοντέλο φορέα σημασίας: εκφράζει φύση, ή κακία, ή μυθολογική μορφή. Απελευθερώνει το γυμνό από τους δεσμούς του με το οικείο και το αναδιαμορφώνει κατάλληλα για δημόσια θέαση. Ωστόσο, κάποια γυμνά αγνοούν τις συμβάσεις της υψηλής τέχνης και αφήνουν να εισχωρήσει το

σεξουαλικό στοιχείο. Η κίνηση του χεριού για προστασία της γυναικείας σεμνότητας περιστασιακά προτείνει περισσότερες ιδιωτικές απολαύσεις.

Προς τα τέλη του 19ου αιώνα τα γεννητικά όργανα εμφανίζονται ακόμη τολμηρότερα. Ο Clark αποσαφήνισε ότι «ενώ η γυμνή είσαι εσύ και εγώ όταν βγαίνουμε από το μπάνιο, εντούτοις το γυμνό αποτελεί μια καλλιτεχνική κατηγορία, αποτελεί τα καλλοντικά και τα αζεσουάρ για τον θεατή». Με τη σειρά του ο John Berger αρνήθηκε κάθε πολύπλοκη σχέση μεταξύ θεατή και ξαπλωμένου γυμνού (Borzello and Ferrara, 2002).



Εικόνα 203

Αριστερά: *Reclining Nymph*, Lucas Cranach, 1530-34, Μουσείο Thyssen – Mornemisza, Μαδρίτη.
Δεξιά: *Αφροδίτη*, Χαρακτικό μετά τον Canova, Ρώμη, 1817, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Ν. Υόρκη.



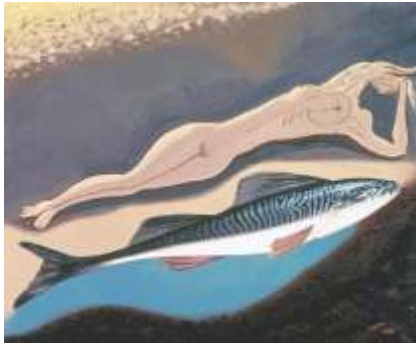
Εικόνες 204

Αριστερά: *Γυναίκα με παπαγάλο*, Gustave Courbet, 1866, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Ν. Υόρκη.
Δεξιά: *“Η Ολυμπία”* του Edouard Manet, 1863.



Εικόνες 205

Αριστερά: *Λήδα και κύκνος*, Paul Cezanne, περ. 1880 – 1882, Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania, Bridgeman Art Library
Δεξιά: *Pink Nude*, Henri Matisse, 1935, Μουσείο Τέχνης Βαλτιμόρης, Βαλτιμόρη



Εικόνες 206

Αριστερά: *Pisces (La Femme et son Poisson)*, Man Ray, 1938

Δεξιά: Magritte, "Συλλογική εφεύρεση", 1934.

Η ποικίλη αυτή παράθεση ζωγραφικών εικόνων που είναι βγαλμένες από την ίδια θεματική βιβλιοθήκη της Τέχνης με τίτλο "ξαπλωμένο γυμνό", παρουσιάζουν μεγάλο σημειολογικό ενδιαφέρον. Παρόλο που έχουν δημιουργηθεί με χρονολογική διαφορά τριών και τεσσάρων αιώνων, ο κοινός κρίκος μεταξύ της σχεδιαστικής τους σύνθεσης και της εικονογραφικής τους ανάλυσης, δηλαδή η εικονολογική τους ερμηνεία, ή κατά τον Erwin Panofsky (1991), η εγγενής σημασία τους, είναι ταυτισμένη με τη γυναικεία ομορφιά και σεξουαλικότητα. Ο δε μύθος που συνοδεύει την Αφροδίτη αποτυπώνεται ακόμα και με σουρεαλιστικό τρόπο στα έργα του Man Ray και του Magritte.

«Ζωγραφίζω αυτό που δεν επιθυμώ να φωτογραφίσω και φωτογραφίζω αυτό που δεν επιθυμώ να ζωγραφίσω. Αν είναι ένα πρόσωπο ή ένα γυμνό που θέλω να αποτυπώσω, πιάνω τον φακό μου. Αν είναι ένα όνειρο, τότε το πινέλο μου» (Man Ray).

Το γυναικείο γυμνό στον πίνακα του Man Ray ξαπλώνει δίπλα από ένα σκουμπρί του ίδιου περίπου μήκους, που δίνει ομοιωματικές ιδιότητες στα δύο σημεία. Το ζευγάρι θυμίζει το ζώδιο «Ιχθύς». Στα χαρακτηριστικά της μορφής, ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί το ανοιχτό ροζ χρώμα για το σώμα του γυμνού που αποδίδεται σχετικά επίμηκες, ενώ λεπτομέρειες, όπως τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, δεν απεικονίζονται με σαφήνεια αλλά οριοθετούνται από λεπτές, σκούρες γραμμές. Τα χέρια βρίσκονται πίσω από το κεφάλι της, τα μάτια είναι κλειστά και τα μαλλιά της απλώνονται πίσω. Ο κορμός της έχει τη μικρή συστροφή των γλυπτών της κλασικής αρχαιότητας προς τα δεξιά και οι γοφοί, όπως και τα πόδια, κλίνουν προς τα αριστερά σε στάση ιδιαίτερα ευλύγιστη. Το σκουμπρί βρίσκεται στο πλάι με το μάτι νεκροζώντανου ανοιχτό και απεικονίζεται μάλλον με φωτογραφική λεπτομέρεια σε αντίθεση με το γυναικείο γυμνό. Παρά ταύτα η λωρίδα σε χρώμα ανθρώπινου δέρματος μεταξύ τους, τείνει να τα ενώσει, παρά να τα διαχωρίσει. Ο δε ομοιωματικός τρόπος που σχεδιάζονται τα δύο πλάσματα, προφανώς έχει σκοπό να παραπέμψει στο ζώδιο των Ιχθύων.

Για μια προγενέστερη έκδοση της εικόνας από τον Man Ray για εικονογράφιση ποιημάτων του σουρεαλιστή Paul Éluard, το 1937, ο ίδιος ο Man Ray σχολίασε ότι πολλές από τις εικόνες του βιβλίου ήταν «σχέδια ονείρων», εξηγώντας ότι «σε αυτές τις εικόνες τα χέρια μου ονειρεύονται» (Schwarz, 1977). *«Ζωγραφίζω τα όνειρά μου, για παράδειγμα»* (Ray, 2016). Η ονειρική διάθεση του έργου του, *Ιχθείς*, προκύπτει επίσης από τα κλειστά μάτια του γυμνού - για να αποδώσει ως περιεχόμενο ότι κοιμάται και πιθανώς ονειρεύεται τη σκηνή αυτή.

Ο καλλιτέχνης υποστήριξε ότι «δεν υπάρχει κρυφό θέμα στον πίνακα» και είχε αναφερθεί στον λόγο αντιπαράθεσης γυναίκας - ψαριού ως «αντίθεση παρόμοιων και διαφορετικών

μορφών ταυτόχρονα (Alley, 1981). Με την επιλογή των *Ιχθύων* ενισχύεται η αναγνώριση της γυναίκας και των ψαριών. Σύμφωνα με τον αγγλικό τίτλο οι *Ιχθείς* είναι το ζώδιο των ζευγαριών ψαριών.

Οι συντροφικοί σουρεαλιστές, όπως ο Ernst & Masson, βασίζονται στο παράξενο και τρελό για να επικοινωνήσουν τις ιδέες τους. Τα έργα του Magritte λειτουργούν μέσα σε ένα παράδοξο, οι πίνακές του φτάνουν στην αφαίρεση μέσω της παρουσίας μιας οικείας πραγματικότητας. Σχεδιάζει την αλήθεια παρά ό, τι φαντάζει το διαφορετικό μυαλό του, κάτι που βιώνει εδώ, στη συνέχεια γίνεται σουρεαλιστικό και άβολο ακριβώς λόγω της εισβολής του κοινού.

Αυτό φαίνεται εδώ στην, παράξενα λογική, *Συλλογική εφεύρεση*: Σε μια ανώνυμη ακτή, μια ανατομικά ανεστραμμένη γοργόνα, με κορυφή ψαριού και ένα ερωτικό θηλυκό στο κάτω μισό, ξαπλωμένη και αβοήθητη. Η γοργόνα ήταν ανέκαθεν ένα αγαπημένο θέμα τόσο για τους καλλιτέχνες όσο και για τον θεατή. Ο Magritte αντέστρεψε το θέμα απεικονίζοντας τη γοργόνα του με σώμα και κεφάλι ψαριού, ενώ τα πόδια και τα σεξουαλικά όργανα είναι γυναικεία. Το περιεχόμενο του έργου, όσον αφορά το υποσυνείδητο, είναι απλό: Πρόκειται για μια γυναίκα πένος και μόνο πένος, όπως συνήθιζε σε κάποιους πίνακές του να εικονογραφεί με γελοιογραφική διάθεση ο Rops (Smith, 1985). Από το πίσω μέρος της ο Magritte έχει χρωματίσει έτσι τη θάλασσα και τα κύματα που δημιουργούν συνειρμικά την αίσθηση, ότι παντού διαχέεται η οσμή του ιωδίου. Η κίνηση των κυμάτων προς την ακτή οδηγεί απαλά το μάτι του θεατή στην ασυνήθιστη αυτή εικόνα με το γυάλινο βλέμμα. Αυτό λοιπόν δεν είναι καθαρή φαντασία, μάλλον υπάρχει η λογική της συλλογικής εφεύρεσης, αφού κανένα μέρος του πλάσματος δεν διάκειται αντιφατικά προς το άλλο. Οι αποχρώσεις του δέρματος των θηλυκών ποδιών ξεθωριάζουν φυσικά και εξελικτικά προς τα επάνω, προς την σάρκα του ψαριού και δημιουργούν την ιδιαίτερη πραγματικότητα του Magritte.

Η μετωνυμική αυτή μεταμόρφωση έχει σαν αποτέλεσμα την παρουσίαση ενός ψαριού που από την μέση και επάνω έχει γυναικεία μορφή ή μιας γυναίκας που από την μέση και επάνω έχει μορφή ψαριού. Η μετωνυμία συνίσταται στο γεγονός ότι τα δύο μισά, αντικαθιστούν το ένα το άλλο μέσω συνάφειας, η οποία δημιουργείται οπτικά από την σχεδιαστική δεινότητα του καλλιτέχνη και οπωσδήποτε από την σουρεαλιστική του διάθεση. Ο Eco θεωρεί, ότι παράγεται η μετωνυμία, όταν σε ένα δεδομένο, με σαφή σημειωτική δήλωση, τα σημεία που το αποτελούν αντικαθίστανται με άλλα συναφή. Είναι μια διαδικασία υπερκωδικοποίησης (Eco, 1988).

Οι γοητευτικοί γοφοί του αλλόκοτου πλάσματος φαίνονται εκτεθειμένοι στον ήλιο και την υγρασία, χωρίς να προστατεύονται από το σκληρό δέρμα με τα φαρδιά πτερύγια, που καλύπτουν την σωματική του συνέχεια. Φαίνεται, ωστόσο, ότι έχουμε να κάνουμε περισσότερο με ζώο παρά με άνθρωπο. Η αφύσικη σύλληψή του καλλιτέχνη θυμίζει περισσότερο ένα σιωπηλό ψάρι που στεγνώνει στην παραλία, όπως ένας άνθρωπος. Όπως το συνηθίζει ο Magritte κρέμεται στην άκρη του ασυνήθιστου, αλλά ποτέ δεν αιχμαλωτίζεται από το χάος.

Η αδυναμία του όμως να σταθεί και να κινηθεί, όπως λέει ο ίδιος, είναι αυτό που ενοχλεί περισσότερο: «*Το να δω αυτή τη δημιουργία σε όρθια θέση, θα ήταν για μένα το αληθινό χτύπημα στην πραγματικότητα*». Η υπέροχη τεχνική του παρασύρει, τα λεπτά αποθέματα υγρής άμμου γύρω από τους αστραγάλους του πλάσματος, η αργή αντίχτυση της ιώδους ομίχλης στο πίσω μέρος του καμβά μοιάζουν πραγματικά. Ο Magritte μπορεί να ζωγραφίζει

πραγματικότητες και είναι απίστευτο, ότι μπορεί να δημιουργήσει τέτοιες ανισόρροπες ιδέες και να τις εκτελέσει με τόσο κομψό και εκλεπτυσμένο τρόπο που αναιρούνται οι όποιες αντιδράσεις.

Μέσα σε μια τόσο κατεστραμμένη αλήθεια, η οποία έχει αποδεχτεί το φανταστικό ως πραγματικό, γεννιούνται εύλογα ερωτήματα: - *Πώς και από πού προήλθε αυτό το πλάσμα; Ποιος το έπιασε; Πώς επιζεί στην έρημη χωρίς νερό παραλία; Έχει βράγχια ή πνεύμονες;*

Η απάντηση έρχεται συνειρμικά: η θάλασσα πίσω είναι φυσική, ο αέρας που παρασύρει τα κύματα μυρίζει ιώδιο, άρα το πλάσμα μάλλον είναι υπαρκτό. Ένα «ψάρι» που μοιάζει ανίδεο και μπερδεμένο έχει τη ματιά του στραμμένη προς τον θεατή, ενώ ο θεατής θα είναι πάντα ανίδεος και μπερδεμένος.

Η σημειολογικά σημαντική άποψη του J. Fiske εισαγάγει και πάλι αξιόλογες επισημάνσεις, ότι μια εικόνα διαβάζεται και μέσα από σωματικές κινήσεις (Fiske, 1992), όπως εδώ στα δύο αυτά συγγενή έργα του Man Ray και του Magritte. Και τα δύο έργα χαρακτηρίζονται σαφώς από παντελή έλλειψη της γυναικείας ματιάς προς τον θεατή. Στο πρώτο από την πρόδηλη αδιαφορία, που δείχνουν τα κλειστά μάτια, και από την αντίστροφη προς τον θεατή κλίση του επάνω κορμού, και στο δεύτερο από την πλήρη ανυπαρξία του ανθρώπινου κεφαλιού. Η σωματική όμως κίνηση των ανοιχτών ματιών των ψαριών, που σχεδιάζουν και οι δύο καλλιτέχνες, έχουν ίδια σημαίνοντα αλλά και κοινά σημαινόμενα που αποκαθιστούν τον διαχρονικό μύθο της Αφροδίτης. Η θηλυκή ματιά στο έργο του Man Ray συμπληρώνεται από το άλλο μισό ζωικό μέρος του ζωδίου των Ιχθύων και στο έργο του Magritte, αυτή η ματιά αναγνωρίζεται ως γυναικεία, αφού το μοναδικό ζωικό κεφάλι της σύνθεσης, έχει γυμνή και θηλυκή οντότητα από την μέση και κάτω.

Συμπερασματικά διαπιστώνουμε, ότι η παρουσία της γυναικείας υπόστασης, εξακολουθεί κυρίαρχα να προβάλλεται και να εννοιολογείται κατά κύριο λόγο, στην σωματικά γυμνή της εκδοχή. Ακόμα και στον Σουρεαλισμό, που θεωρητικά έχει κύριο χαρακτηριστικό του την ανατροπή, το διαφορετικό, το υπερ-πραγματικό. Η διαχρονική και διακειμενική Αφροδίτη είναι παρούσα και το γυμνό της σώμα αδιαφιλονίκητα, κατέχει την πρώτη θέση στους ζωγραφικούς καμβάδες με σχετική θεματολογία. Η παρουσία της είτε με τη φυσική της μορφή που την εννοιολογούν ως μοναχική, ως σύζυγο ή ως θεραπαινίδα, είτε με τη μορφή ημίγυμνου ψαριού, υπογραμμίζουν τον αθώο ή τον εσκεμμένα σεξουαλικό της εαυτό.

Συμπέρασμα

Η εικονογραφία της Αφροδίτης στον Μεσαίωνα άλλαξε ριζικά, αφού το σώμα άλλαξε την κατάστασή του. Όχι μόνο έχασε τη θεϊκή του υπόσταση, αλλά και έπαψε να είναι ο καθρέφτης της θείας τελειότητας, έγινε αντικείμενο ταπείνωσης και ντροπής. Επομένως, συμπερασματικά θα υποστήριζε κανείς, ότι η πνευματικότητα στην εικονογραφία της υποβαθμίστηκε, την αντικατέστησε το μέγεθος “σώμα”, το φιλοσοφικό περιεχόμενο συγχωνεύτηκε με τα χριστιανικά ήθη. Οι άνθρωποι είχαν ακόμη συνείδηση της σωματικής επιθυμίας, αλλά ο μεσαιωνικός καλλιτέχνης δεν αποτολμά να αναδείξει αυτά τα στοιχεία, ούτε το γυναικείο σώμα στην πραγματική του διάσταση, που φαντάζει ως αναπόφευκτη διεγερτική επιθυμία.

Επομένως, γι’ αυτό τον λόγο φορτώθηκε η Εύα τις αμαρτίες του κόσμου και έγινε το μοναδικό ίσως γυμνό στα έργα των καλλιτεχνών του Μεσαίωνα. Η εικονογραφία της Αφροδίτης διαδραμάτισε θρησκευτικό ρόλο, έγινε «αποδιοπομπαία» για να υπηρετήσει αυτό τον σκοπό.

Από τη μελέτη προκύπτει επίσης ότι με τη “Γέννηση της Αφροδίτης” αναγεννάται και η αρχαιότητα, ως ένα βαθμό το ελληνικό πνεύμα. Ο Botticelli μέσα από το έργο του θα επαναφέρει και θα αναδιατυπώσει τη φιλοσοφία και το πνεύμα της ελληνικής αρχαιότητας. Χρησιμοποιώντας το καταξιωμένο αρχέτυπο της Αφροδίτης μιμείται τους Έλληνες καλλιτέχνες στη μορφή του έργου του, δίνει στο σώμα τη διάσταση εκείνη, όπως διατυπωνόταν από τον Πραξιτέλη και σύγχρονους του, παράλληλα με το ερωτικό στοιχείο και επαναφέρει αλληγορίες και συμβολισμούς. Το θεϊκό υποχωρεί, η θεά υποδύεται περισσότερο ρόλους κοινωνικούς, έρχεται να συνδέσει το κλασικό. Ίσως σ’ αυτό το πνεύμα αντιγράφει τους κλασικούς καλλιτέχνες ακόμη και στην επιλογή του μοντέλου. Η ερωμένη του, Σιμωνέτα, στη θέση της Φρύνης. Συμπερασματικά, ο Botticelli επιθυμεί να εμφυσήσει τόσο με εικονογραφικά στοιχεία όσο και μεταφορικά το πνεύμα της αρχαιότητας στις ημέρες του. Στον δρόμο του ακολούθησαν πολλοί ακόμη καλλιτέχνες που μέσα από τα έργα τους πρόσθεσαν ό,τι κλασικό είχε ξεχαστεί στα χρόνια του Μεσαίωνα. Η εικονογραφία της Αφροδίτης στην Αναγέννηση στέριωσε την παρουσία της για τους επόμενους αιώνες και την καθιέρωσε μέχρι σήμερα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7.

Άλλοι καλλιτέχνες στον δρόμο του Botticelli

7.1. Raphael (Raffaello Sanzio da Urbino)

Προικισμένος ο Raphael με την ικανότητα να αντιλαμβάνεται το ιδανικό μέσω των αισθήσεων, αναδείχτηκε ως ο κατ' εξοχήν ειδήμων στην απόδοση της μορφής της Αφροδίτης, υπήρξε ένας Πραξιτέλης του μετακλασικού κόσμου και ταυτόχρονα ο βαθιά αφοσιωμένος καλλιτέχνης στην υπηρεσία των εργοδοτών του. Στην εικονογραφία της Αφροδίτης ποτέ δεν σχεδίασε την τέλεια εικόνα που, όπως αποδεικνύεται από το έργο του, ήταν πάντα στο μυαλό του. Τόσο οι σύγχρονοί του όσο και οι μαθητές του αναζήτησαν το ιδανικό του για να το εντάξουν στα έργα τους. Το γυμνό είναι το αντικείμενο μιας πρωτότυπης ζωγραφικής, η πρώτη ίσως, στην οποία άφησε το στίγμα του ο ίδιος, με τις *Τρεις Χάριτες* στη «*Συκοφαντία του Απελλή*». Είναι άγνωστο ποιες αρχαίες Χάριτες είχε δει και εμπνεύστηκε το έργο του. Πιθανώς στη Siena, αφού οι πόζες και οι αναλογίες μοιάζουν με αυτές της Ρώμης.



Εικόνες 207

1. *Η Λήδα και ο κύκνος*, Raphael, π. 1507
2. *Αφροδίτη*, Raphael, 1509, Πινακοθήκη Uffizi, Φλωρεντία
3. *Γονατιστό κορίτσι*, Raphael, 1518, Εθνική Πινακοθήκη Σκωτίας
4. *Ο θρίαμβος της Γαλάτειας*, Raphael, περ. 1512, Villa Farnesina, Ρώμη

Στο γυναικείο γυμνό του Raphael κυριαρχούν γνωρίσματα της κλασικής τέχνης, όπως η λιτή διακόσμηση και το συνεχές περίγραμμα. Από τα εικονογραφικά του έργα μόνο μία μελέτη σώζεται για τη γυμνή γυναίκα. Ως Φλωρεντίνος χαίρεται την κίνηση, δεν ενδιαφέρονται για την ήπια και στατική μορφή της Αφροδίτης. Μοναδική εξαίρεση η Λήδα που φαίνεται να είναι αντίγραφο μιας από τις μελέτες του Leonardo da Vinci (Clark, 1956).

Στην εποχή των σπουδών του εικονογραφεί σε ένα πρόχειρο τετράδιο την πρώτη Αφροδίτη του, που δια φωτίζει για το συναίσθημά του για την αρχαιότητα. Είναι, ίσως, ο μοναδικός ζωγράφος που κατόρθωσε να αφομοιώσει σε τέτοιο βαθμό τις αρχές του γυμνού. Ομοιόμορφα χαραγμένες φόρμες όπως και στην *Capitoline Venus*, αφού ο Raphael τις έχει ενσωματώσει στη συστροφή του σώματος και τη μετωπική στροφή του κεφαλιού.

Η ουσιαστική διαφορά στο έργο του Raphael είναι η ειλικρινής αποδοχή της σάρκας. Δούλευε για τον προκαθήμενο της Εκκλησίας του χριστιανικού κόσμου και επομένως θα έπρεπε να έχει κάνει μια προσεκτική μελέτη για το «ντυμένο γυμνό» - *draperie mouillee* - χρησιμοποιώντας ως μοντέλα τα δύο διασημότερα παραδείγματα της αρχαιότητας, τη *Venus Genetrix* και την *Αριάδνη*.

Στην πραγματικότητα η γυμνή Αφροδίτη μπήκε σε ένα διαμέρισμα του Βατικανού, και πιο συγκεκριμένα στο μπάνιο του καρδινάλιου Bibbiena, όπου και παραμένει μέχρι σήμερα. Κάποια από τα γυμνά του Raphael είχαν χαραχτεί από τον Marcantonio, και έτσι εμπλουτίστηκε η εικονογραφία της Αφροδίτης. Το μοναδικό σχεδιασμένο από το χέρι του και ίσως το καλύτερο έργο του είναι η *Γαλάτεια*. Για τη δημιουργία του, όπως ο ίδιος εξομολογήθηκε στον Castiglione, μη μπορώντας να βρει κανένα μοντέλο επαρκούς ομορφιάς χρησιμοποίησε τα καλύτερα μέρη πολλών. Στη μορφή του έργου διακρίνεται η επιρροή από άλλα έργα τέχνης. Ο κορμός από τη μέση και πάνω θυμίζει απεικόνιση σαρκοφάγου Νηρηίδας στη Siena.

Από μια Αφροδίτη τύπου *Carua* προέρχεται η *Γαλάτεια*, στην οποία ο Raphael πρόσθεσε το κεφάλι. Από τα στοιχεία της μορφής, το βλέμμα της δεν είναι στραμμένο προς τα κάτω, όπως σε άλλες εικονογραφίες της Αφροδίτης, αλλά προς τα πάνω, στον ουρανό. Το κεφάλι έχει στροφή, όπως στην *Αφροδίτη Pudica* (Temperance). Αυτό ερμηνεύεται ως μια προσέγγισή του σε ένα ειδωλολατρικό υποκείμενο, εκφράζει την επιθυμία του για έναν άλλο κόσμο παράλληλο του μετα-χριστιανικού πνεύματος. Ωστόσο, η *Γαλάτεια* δεν αποτελεί αντιπροσωπευτικό έργο της εικονογραφίας της Αφροδίτης. Είναι γεγονός όμως, ότι την εποχή εκείνη ωρίμασε η εικονογραφία της Αφροδίτης με πρωτεργάτη τον Marcantonio. Και ενώ το έργο είναι παγανιστικό με μια σύνθεση πλήρους δράσης και ενεργητικότητας, άρα θα περίμενε κανείς να αποδίδει μία ερωτική αίσθηση, συμβαίνει το αντίθετο. Η γενική αίσθηση που δημιουργείται είναι η αρμονία (Smith, 1985).

Πληροφορίες από παλαιά θραύσματα της αρχαιότητας εμφανίστηκαν μερικές φορές με τρόπο πολύ παραπλανητικό. Η χαρακτηριστική του Marcantonio στην οκλάζουσα Αφροδίτη, στηριγμένη σε ένα καλά διατηρημένο πρωτότυπο, προσφέρει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Ωστόσο, δεν συγκρίνεται με τον σχεδιασμό του Raphael. Η Αφροδίτη της υψηλής Αναγέννησης δεν εφευρέθηκε στη Ρώμη, αλλά στη Βενετία.

Στη *Γαλάτεια*, ο Raphael διατηρεί στοιχεία των Νηρηίδων μιας σαρκοφάγου και χωρίς ουσιώδεις αλλαγές στα περιγράμματά τους, τους έδωσε ένα νέο χαρακτήρα. Ή, διαφορετικά, τους έδωσε πίσω τον παλιό τους χαρακτήρα. Οι μορφές είναι πληρέστερα μοντελοποιημένες με το κεφάλι της *Γαλάτειας* να βρίσκεται στην κορυφή ενός τριγώνου, το άνω μισό του χώρου σχετίζεται με το κάτω από το χρυσό τμήμα και τα δύο ενώνονται από τεμνόμενους κύκλους. Έτσι, η *Γαλάτεια* απομακρύνεται από τον χώρο της αφήγησης και της ψυχαγωγίας και αποκτά φιλοσοφικό περιεχόμενο. Εικονογραφικά, εκείνο που κατόρθωσε ο Raphael, ήταν να επιτύχει μια τέλεια αρμονική σύνθεση εξαιρετικών σε ωραιότητα μορφών που κινούνται ελεύθερα. Στην ερώτηση «πού βρήκε τόσο ωραίο μοντέλο», ο Raphael απάντησε ότι δεν αντέγραψε κανένα μοντέλο, αλλά απομακρυσμένος από την πιστή μίμηση ακολούθησε «μια ορισμένη ιδέα» που είχε στο μυαλό του, ένα φανταστικό τύπο καλλονής.

Συγκρίνοντας την «ιδανική ομορφιά» της εποχής του Πραξιτέλη με αυτή του Raphael, διαπιστώνεται ότι η διαδικασία αντιστρέφεται. Από την αναζήτηση της «ιδανικής» ομορφιάς προσεγγίζοντας τις σχηματικές μορφές της φύσης, τώρα προσπάθεια είναι να τροποποιηθεί η φύση «εξιδανικεύοντας» το μοντέλο σύμφωνα με τις αντιλήψεις που προέκυψαν από τη μελέτη των κλασικών αγαλμάτων. Παρά τους κινδύνους αυτής της τάσης, δηλαδή με την παραποίηση της φύσης να φανεί το έργο εξεζητημένο ή ανούσιο, ο Raphael καταφέρνει να διατηρεί στο έργο του τη ζωντάνια και την ειλικρίνειά του, όπως διαπιστώνεται στη θελκτικότητα της *Γαλάτειάς* του (Gombrich, 2003).

Ο Bellini που ακολούθησε το μοντέλο του Van Eyck, ή πιθανώς του Memlinc· μετά το 1500 σχεδίασε μια μορφή περισσότερο χαριτωμένη, την κυρία στην τουαλέτα της, με άφθονες φόρμες της ενετικής τέχνης, χωρίς την επιρροή της κλασικής τέχνης. Στην *Αφροδίτη της Δρέσδης* ο Giorgione αποκαλύπτει την προσήλωσή του στον κλασικισμό, θέτοντας το έργο σε παραλληλία με την Αφροδίτη της Κνίδου. Η *Αφροδίτη της Κνίδου* ήταν διάσημη, ευρέως γνωστή στον τότε κόσμο, ενώ αντίθετα η *Αφροδίτη της Δρέσδης* έγινε γνωστή χάρις στις παραλλαγές του Tiziano, με τις Αφροδίτες του Urbino και του Pardo. Η ήρεμη στάση της μορφής φαίνεται να μην της αναγνωρίζει την πρωτοτυπία της. Η Αφροδίτη του Giorgione δεν διατηρεί τα στοιχεία της αρχαιότητας, αφού ως ξαπλωμένη φιγούρα μιας γυμνής γυναίκας δεν φαίνεται να έχει σχέση με κανένα ανάλογο έργο τέχνης στην αρχαιότητα, με εξαίρεση κάποιες περιπτώσεις σε απεικονίσεις σαρκοφάγων. Πέραν τούτου δεν έχει ελληνιστική μορφή. Στερείται τον ρυθμό χαλάρωσης και παρουσιάζει κάτι γοθικό στην κίνησή της, διακριτό στο απαλό πρήξιμο του στομάχου της.

Υιοθετώντας τη θέση του Winckelman για την κλασική ομορφιά, η *Αφροδίτη της Δρέσδης* διαθέτει την ομορφιά κάθε γυμνού της αρχαιότητας. Κάθε αναφορά στην εικονογραφία της Αφροδίτης στην Αναγέννηση πρέπει να συσχετίζεται με την κλασική αρχαιότητα, την οποία επιθυμεί να αναγεννήσει. Ο Πραξιτέλης δίνει τη μορφή και τη σεμνή στάση της Αφροδίτης που μόλις είχε αφήσει την πετσέτα της στα σκαλιά σε ένα τελετουργικό λουτρού. Ο Giorgione θέλει την Αφροδίτη του να κοιμάται ανέμελη, χωρίς σκέψεις για τη γύμνια της, το περίγραμμά της όμως της στερεί την αναγνώριση ως *Venus Naturalis*.

Αναλύοντας εικονογραφικά την Αφροδίτη του Tiziano και συγκρίνοντάς τη με την αντίστοιχη του Giorgione, το μάτι εστιάζει στο αιχμηρό τρίγωνο που σχηματίζεται από το στήθος της Αφροδίτης του Giorgione και τη βάση του λαιμού, που στο αντίστοιχο του Tiziano έχει γίνει σχεδόν ισόπλευρο. Για τη γοθική τέχνη η *Αφροδίτη της Δρέσδης* φαίνεται να υπερβαίνει τον υλικό κόσμο, εγγίζουσα τη διάκριση μεταξύ των δίδυμων αδελφών, ενώ η Αφροδίτη του Giorgione καθίσταται Ουράνια.

7. 2. Η Αφροδίτη του Leonardo da Vinci

Για τους καλλιτέχνες της Φλωρεντίας, η *Ουράνια Αφροδίτη* είχε αναδυθεί από τη θάλασσα των νεο-πλατωνιστών. Οι Βενετσιάνοι τοποθετούν την αδελφή της στο φυσικό περιβάλλον, ώστε για τετρακόσια χρόνια να αναγνωρίζεται ως η δική τους *Venus Naturalis*. Ο Leonardo da Vinci ήταν ο πρώτος που μετά την αρχαιότητα ανέδειξε τη γυμνή γυναίκα ως σύμβολο δημιουργικής ζωής. Για να γίνει κατανοητό το έργο του και κυρίως η εικονογραφία της δικής του Αφροδίτης πρέπει να γίνει και μια εις βάθος διείσδυση στο έργο που προηγήθηκε και στη σχέση του με το γυναικείο σώμα αλλά και με τη γυναίκα ως πλάσμα σεξουαλικής επιθυμίας.

Στο διάστημα μεταξύ 1504 και 1506 δημιούργησε τρία σχέδια της *Αήδας με τον Κύκνο*. Το θέμα αυτό φαίνεται να ήταν εντελώς ακατάλληλο για τον ίδιο, ενώ δεν είναι σαφείς οι λόγοι που τον οδήγησαν στην απεικόνιση της Αφροδίτης. Ο Da Vinci δεν συγκινήθηκε από την κλασική μυθολογία, ούτε από τις ιδέες των νεοπλατωνιστών, αλλά και δεν είχε την αίσθηση για αυτό το είδος γεωμετρικής εναρμόνισης του σώματος που ήταν προϊόν του κλασικού γυμνού. Το σπουδαιότερο όλων, δεν συγκινήθηκε συναισθηματικά, ή έστω αισθησιακά, από τις γυναίκες, κάτι που αναμφίβολα καθόρισε το έργο του. Επομένως, αφού οι γυναίκες δεν

του έγειραν συναισθήματα επιθυμίας, αυτό έκανε ακόμη πιο περίεργο τον μυστηριώδη χαρακτήρα του²⁶⁶.

Από το 1504 μελετά σε επιστημονική βάση τη διαδικασία παραγωγής και αναζητά τις ακριβείς εικόνες του θέματος. Η *Λήδα* είναι ένα από τα πρώτα ανατομικά σχέδια αυτής της σειράς. Η μορφή του έργου χαρακτηρίζεται από μια στάση που τονίζει εκείνα τα σημεία του σώματος τα οποία αποκρύβονταν από την *Αφροδίτη της Κνίδου* και τις απομιμήσεις της. Παρόμοια στάση συναντάται και στην αρχαιότητα, σε μια σαρκοφάγο στο Terme με μια μαινάδα μανιωδώς γυμνή με το χέρι λυγισμένο στο στήθος και ακάλυπτο το κάτω μέρος του σώματος. Ίσως το σχήμα να ήταν γνωστό στον Da Vinci, αν και η «εφεύρεση» φαίνεται πολύ πιθανή. Από τη μορφή της *Λήδας* με την ταλάντευση του ισχίου, τη συνεχή ροή της μοντελοποίησης και, κυρίως, από ένα είδος πλεονασμού του ρυθμού, προκύπτουν τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά της.



Εικόνα 208

*Η Λήδα και ο κύκνος, Cesare da Sesto, μεταξύ 1505-1510,
Αντίγραφο του έργου του Leonardo da Vinci, Συλλογή Wilton House.*

Αποτιμώντας την απωθητική ποιότητα των αντιγράφων του Da Vinci, αδυνατεί κανείς να πιστέψει ότι η *Λήδα* του θα μπορούσε να ήταν ένα έργο ελκυστικό.

Εν πάση περιπτώσει, η μεταμόρφωση της Αφροδίτης σε Λήδα παραμένει αναμφισβήτητα ένα έργο της μεγαλοφυΐας του Da Vinci, στο οποίο οι περίπλοκοι ρυθμοί ανάπτυξης μεταφέρονται από τη στάση της μορφής μέχρι τις κοτσίδες στην κόμμωση. Ανίκανος από το συναίσθημα και περιφρονητικός της φιλοσοφίας από την οποία, σε αρμονική ένωση, γεννήθηκε η Αφροδίτη, ο Da Vinci γοητεύει με τη σκοπιμότητα και τη συνέπεια της μορφής, της σύνθεσης και κάθε συμβόλου. Η Λήδα του επιτυγχάνει τόσο σε επίπεδο διάνοησης όσο και επιστημονικά, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, την ιδέα της *Αφροδίτης Naturalis* που, την χρονιά εκείνη, διαμορφώθηκε στις αισθησιακές φαντασίες και τις αντιλήψεις των Ενετών καλλιτεχνών.

Στα πρώτα χρόνια, ο Giorgione και ο Tiziano εικονογράφησαν γυμνές φιγούρες σε ένα φυσικό περιβάλλον με φύλλα και χόρτα. Ο τύπος της γυμνής γυναίκας που κυριάρχησε στην

²⁶⁶ Πιθανώς να έβλεπε τη σεξουαλική πράξη ως κρίκο της ατελείωτης αλυσίδας ανάπτυξης, αποσύνθεσης και αναγέννησης, ένα θέμα συναρπαστικό γι' αυτόν όσο και θεμελιώδες στις διανοητικές του αναζητήσεις. Πάνω σε αυτή τη διαπίστωση στηρίχτηκε και η διατύπωση της άποψης, ότι το μυστήριο της *Joconda* δεν είναι τίποτα περισσότερο από την επιμελώς μεταμορφωμένη προσωπογραφία του Salai (ερωτικού συντρόφου του καλλιτέχνη).

ενετική τέχνη για έναν αιώνα με εφευρέτη τον Giorgione, μέσω του Durer επηρέασε το φυσικό ιδανικό της Γερμανίας.

7. 3. Οι Αφροδίτες του Tiziano (Vecellio)

Το 1530, τον Giorgione μιμείται ο Tiziano που ύστερα από παραγγελία του Guidobaldo della Rovere φιλοτέχνησε μια ακόμη γυμνή Αφροδίτη της ίδιας φιλοσοφίας, της αθωότητας, με το όνομα *“Αφροδίτη του Urbino”*²⁶⁷. Έτσι κινήθηκε ο καλλιτέχνης με τρόπο κατηγορηματικό, και σύμφωνα με τη ρήση του Foucault (1987) φαίνεται να επαληθεύεται ότι *«μόνο οι κάτοχοι της εξουσίας μπορούν να παράγουν νόημα»*. Σε μια πατριαρχική κοινωνία η γυναίκα συμβολίζει ό,τι η ανδρική ματιά υπαγορεύει, ενώ η ίδια προσδιορίζεται αρνητικά, ως απουσία και ετερότητα, αφού δεν διαθέτει το όργανο της εξουσίας, εισιτήριο στον κόσμο της συμβολικής τάξης, απ’ όπου εκπορεύεται η γλώσσα και το νόημα. Το σύμβολο λειτουργεί σαν κάτι που αντηχεί μέσα στον νου του θεατή, αποκαλύπτοντας αθέατες ή ακούσιες καμιά φορά προθέσεις και όψεις του δημιουργού του.

Σύμφωνα με τον Jacques Lacan *«η γυναίκα μιλιέται, δεν μιλάει»*. Ο άνδρας είναι εκείνος που δημιουργεί τα πρότυπα της γυναίκας και τα συντηρεί, είναι *«ο επιθεωρητής της γυναίκας, μέσω του εγώ της. Έτσι η γυναίκα αυτομεταβάλλεται σε θέαμα»* (Berger, 1986). Η Simone de Beauvoir στο *«Δεύτερο φύλο»* τοποθετεί τον καθρέφτη μπροστά στη γυναίκα, ώστε να τη βοηθήσει στο δύσκολο μονοπάτι της αυτογνωσίας. Θέτει το ζήτημα του καλουπιού μέσα στο οποίο ο άνδρας τοποθέτησε τη γυναίκα, μέσα από το οποίο αυτή έπρεπε να κινηθεί ως *«θηλυκή ύπαρξη»*, με τον τρόπο που όριζε ο άνδρας (Κολοβός, 1989).

Στη μορφή του έργου του Tiziano κυριαρχεί το ερωτικό στοιχείο που έχει ως περιεχόμενο τις συζυγικές υποχρεώσεις της γυναίκας. Ο καλλιτέχνης κατορθώνει να αναπαραστήσει την τέλεια γυναίκα της Αναγέννησης, ενώ τοποθετεί το θέμα του σε κάποιο δωμάτιο του παλατιού, αποδίδοντας στην Αφροδίτη περισσότερο τις ιδιότητες μιας θνητής, καθημερινής γυναίκας παρά θεάς που, ωστόσο, συμβολίζει την αγάπη, το κάλλος και τη γονιμότητα. Η Αφροδίτη φαίνεται να διακατέχεται από το αίσθημα της αγαλλίασης και της ηρεμίας, ενώ δεν αισθάνεται ντροπή για τη γύμνια της. Το βλέμμα της είναι καρφωμένο στον θεατή που θα στηλώσει πάνω της το δικό του βλέμμα. Η γυναίκα δεν είναι μόνη αλλά συντροφεύεται από δύο άλλες γυναίκες που είναι απασχολημένες με τα οικιακά (Smith, 1985). Η χρήση του χρώματος και οι αντιθέσεις του είναι εργαλεία για τον Tiziano, που τον βοηθούν να αποδώσει με τον καλύτερο τρόπο το περιεχόμενο στο έργο του.

Αξιοπρόσεκτο όμως είναι το συμπέρασμα που προκύπτει από τα σημαινόμενα, δηλαδή το περιεχόμενο των σημείων που συνταγματικά²⁶⁸ οπτικοποιούν, στα δύο αυτά ζωγραφικά έργα, τη Φύση στο ένα και τον εσωτερικό χώρο στο δεύτερο: *“Η Κοιμώμενη Αφροδίτη”* αφήνεται

²⁶⁷ Ονομάστηκε έτσι από την ομώνυμη πόλη που έμενε και διαφέντευε ο Guidobaldo. Πιθανολογείται ότι ο πίνακας απεικονίζει την ερωμένη του, πράγμα συνηθισμένο σε τέτοιες παραγγελίες, αλλά και επιθυμία των ίδιων των καλλιτεχνών να μεταφέρουν σε πίνακες τα κάλλη των ερωμένων τους. Την εποχή εκείνη, όπως και στην ελληνική αρχαιότητα, αλλά και στους πολιτισμούς της Μεσοποταμίας, η σεξουαλική ζωή των ανδρών περνούσε μέσα από τις πόρνες. Ήταν ένας θεσμός που πέρασε μέσα από χιλιάδες χρόνια και συνεχίζει μέχρι τις ημέρες μας. Μόνο η Βενετία, τότε, με πληθυσμό 120.000 ανθρώπων, οι πόρνες έφθαναν στις 11.000. Για τις επίσημες γυναίκες, ο σκοπός τους, ο προορισμός τους ήταν η τεκνοποιία. Έτσι, για τον Guidobaldo η Αφροδίτη ήταν η ερωμένη του, ενώ ο πίνακας προοριζόταν για τα μάτια του, αλλά και τα μάτια όλων των ανδρών που υπηρετούσαν την αυλή του.

²⁶⁸ **Σύνταγμα** είναι ένας μεθοδικός συνδυασμός αλληλεπιδρώντων σημαινόντων που δομεί ένα σύνολο με σημασία (Chandler D., 21).

ξέγνοιαστη με κλειστά μάτια στην αγκαλιά του Μορφέα, χωρίς να ενδιαφέρεται αν την κοιτάζουν απαξιωτικά ή ηδονοβλεπτικά, αφού είναι ξαπλωμένη μακριά από το ανθρώπινο βλέμμα σε απομονωμένο φυσικό περιβάλλον. "*Η Αφροδίτη του Urbino*" όμως περιμένει με ανοιχτά, προκλητικά μάτια τον σύζυγο και εραστή της, που θα την επισκεφτεί στον κλειστό, ιδιωτικό της χώρο. Και στους δύο πίνακες τα γυμνά γυναικεία σώματα που καταδηλώνονται - δηλαδή η σημασία τους ως σημεία είναι κυριολεκτική ή κοινής λογικής και αποδοχής, αναδεικνύουν την εγγενή σημασία της γυναικείας σεξουαλικότητας, αθάνας ή όχι. Όμως και στις δύο Αφροδίτες προσδίδεται εξ' ίσου εννοιολογικά η αξιοπρέπεια και η ευγενής, πολιτισμένη φύση τους, η οποία εννοιοδοτείται από τη χλιδή των πολυτελών και ακριβών υφασμάτων στα οποία ακουμπούν το σώμα τους.

Ο Τiziano στην *Αφροδίτη του Urbino* προσθέτει τη γλυκιά λεπτομέρεια ενός μικρού μπουκέτου από τριαντάφυλλα στο δεξί χέρι της νεαρής Αφροδίτης. Τα *ρόδα* αναφέρονται στον έρωτα, σύμβολο σε πρώτο πλάνο, ως ισοδύναμων της *μυρτιάς*, που τοποθετείται στο πρεβάζι του παραθύρου. Με τρόπο ειρωνικό, στο φόντο της σκηνής απεικονίζονται δύο υπηρέτριες που αναζητούν τα ρούχα της κυρίας τους ψάχνοντας στο νυφικό σεντούκι. Το μικρό σκυλάκι, σύμβολο πίστης και αγάπης, στέκεται αναπαυτικά πάνω στα κατάλευκα σε-ντόνια στην άκρη του κρεβατιού. Η *Αφροδίτη του Urbino* ως πρότυπο αντιγράφηκε από ολόκληρες γενιές καλλιτεχνών στους επόμενους αιώνες. Εκτός από την *Αφροδίτη του Urbino* (1538) και την *Αφροδίτη με τον καθρέπτη* (1555), ακολουθούν: η *αναδυόμενη Αφροδίτη* (1525), η *Αφροδίτη με τον Άδωνη* (1555), η *Αφροδίτη με τον φλαουτίστα* (1560) καθώς και η *Αφροδίτη με τον Ερωτιδέα* (1550).

Ο Τiziano ανέπτυξε την αισθησιακή όψη του γυμνού του Giorgione και έγινε ένας από τους δύο μεγαλύτερους δασκάλους της *Πανδήμου Αφροδίτης*. Ένα από τα ωραιότερα γυμνά - τύπου Giorgione - του Τiziano βρίσκεται στη γνωστή εικονογραφία *Ιερός και Βέβηλος Έρωτας*. Εκεί, η γυμνή εκπροσωπεί την *Ουράνια Αφροδίτη*, ενώ η ντυμένη αδερφή της την *Πάνδημο*. Πρόκειται για ένα παζλ, όπου πέρα από οποιοδήποτε απεικονιστικό στοιχείο έχει αυτό που ο ιστορικός τέχνης Blake ονόμασε «*τα βασικά της ικανοποιημένης επιθυμίας*». Το απογευματινό φως δημιουργείται για να συμπεριλάβει το ανθρώπινο σώμα. Η γυναίκα απεικονίζεται γενναϊόδωρη, φυσική και ήρεμη. Το περίγραμμά της είναι πιο κλασικό, αναμφίβολα εμπνευσμένο από αρχαία απεικόνιση.

Οι εργοδότες του Τiziano δεν απείχαν από τις γυμνές γυναίκες, αλλά τις ήθελαν στη σωστή τους θέση. Έτσι, διαμορφώνεται μια σειρά γυμνών μορφών που ξαπλώνουν σε κρεβάτια και καναπέδες, με σπουδαιότερη της σειράς αυτής την *Αφροδίτη του Urbino*. Η *Αναδυόμενη Αφροδίτη* της Συλλογής Ellesmere αποτελεί μια εξαίρεση. Στην *Αφροδίτη του Urbino* η θεά της ομορφιάς είναι ξαπλωμένη με άνεση στα μαξιλάρια ενός κρεβατιού στολισμένου με πολυτελή υφάσματα. Απαλό ρόδινο φως απλώνεται στο δωμάτιο του παλατιού φωτίζοντας τον πίνακα και τις πολυτελείς ταπισερί των τοίχων (Ginanneshci, 2005). Σημειολογικά δύο είναι τα χαρακτηριστικά της μορφής του έργου που πρέπει να σχολιαστούν. Πρώτον, η άνεση που διακρίνει την ξαπλωμένη Αφροδίτη χωρίς να αισθάνεται ντροπή για την κατάσταση της γύμνιας της, ενώ αντιλαμβάνεται την παρουσία του θεατή. Τον κοιτάζει και τον «καρφώνει» με το βλέμμα της σε περίπτωση που κολλήσει το δικό του βλέμμα πάνω της. Δεύτερον, η Αφροδίτη δεν είναι μόνη της, αλλά συντροφεύεται από το προσωπικό του σπιτιού (Smith, 1985).

Περί το 1540 ανακάλυψε δύο νέα μοτίβα για μια υποκείμενη Αφροδίτη που θα τον ικανοποιούσαν για μια δεκαετία. Ένα από αυτά είναι η φιγούρα ξαπλωμένης γυναίκας που ακουμπάει στο αριστερό της χέρι με το σώμα της γυρισμένο προς τον θεατή. Στη συνέχεια, αναπαράγεται σε πολλά αντίγραφα, όπως αυτό με τον Έρωτα που συνοδεύεται από ένα θαυμαστή με τη χαρακτηριστική κίνηση του κεφαλιού προς αυτή, ο οποίος κάθεται στα πόδια της και παίζει μουσική. Η μορφή του έργου παραμένει η ίδια, το σώμα της στην ίδια στάση, μόνο η θέση του κεφαλιού της μεταβάλλεται. Σίγουρα ο Tiziano ήταν ικανοποιημένος απ' αυτή τη μορφή. Αυτό είναι το γυμνό που είναι σχεδόν η ίδια η δημιουργία του. Στις άλλες απεικονίσεις του γυμνού, ο Giorgione και ο Michelangelo του παρέχουν τουλάχιστον τα περιγράμματα, αλλά η σειρά της Αφροδίτης με τον μουσικό έχει ποιότητα που είναι εντελώς στα πρότυπα του Tiziano. Παρά την απόλαυση της σάρκας, οι Αφροδίτες αυτού του είδους δεν είναι προκλητικές. Υπάρχει μια ισχυρή ώθηση που αναγκάζει τον θεατή να βλέπει το σώμα έτσι ακριβώς όπως παρουσιάζεται με τη λεπτή υφή του, μακριά από κάθε τι το αφροδισιακό. Το σώμα παραμένει πολύ πιο συμβατικό από ό, τι φαίνεται με την πρώτη ματιά. Συγκρίνοντάς το με τη Δανάη του Rembrandt αποδεικνύεται πόσο ο Tiziano έχει υποτάξει στην ιδανική του μορφή τα φυσικά στοιχεία. Η ξαπλωμένη Αφροδίτη στρέφει το κεφάλι της για να μιλήσει με τον Έρωτα τη στιγμή που ο μουσικός γυρίζει κι αυτός το κεφάλι προς το γυμνό σώμα με προφανείς τις διαθέσεις του σε ρόλο μεσολαβητή μεταξύ θεατή και ερωτικού αντικειμένου. Ο ηδονοβλεψίας της σύνθεσης του έργου υποκαθιστά τον ηδονοβλεψία θεατή που δεν μπορεί να εισχωρήσει σ' αυτή (Smith, 1985).



Εικόνες 209

Αριστερά: Η Αφροδίτη του Urbino, Tiziano, 1538, Uffizi, Φλωρεντία.

Δεξιά: Η Αφροδίτη με τον Έρωτα και τον μουσικό, Tiziano, περίπου 1550, Gemäldegalerie, Βερολίνο.

Η Αφροδίτη με τον μουσικό είναι εντελώς βενετικής προέλευσης, η μικρότερη όλων όσων ζωγραφίστηκαν. Την ακολούθησε η εικονογραφία της Δανάης, που αναπαράχθηκε σε μεγάλο αριθμό εκδόσεων. Η μορφή της είναι επηρεασμένη από το έργο του Michelangelo σε τη στάση που βασίζεται στα σχέδιά του. Μοιάζει με εκείνη της Νύχτας. Η κλίση του κεφαλιού της, αντί να είναι προς τα εμπρός σε θέση μελαγχολικού ύπνου, οδηγεί πίσω στο μαξιλάρι της, ίσως σκεπτόμενη το ντους. Το χέρι της δεν τοποθετείται πίσω της, αλλά στηρίζεται άνετα σε ένα μαξιλάρι σε στάση ανάλογη όπως με τα χέρια στις Αφροδίτες του Tiziano. Στην εικονογραφία της τα σκληρά αυλάκια του στομάχου έχουν εξομαλυνθεί σε έναν απαλό κυματισμό και το στήθος έχει προσαρμοστεί στις ανθρώπινες προσδοκίες. Είναι προφανές ότι σε όλα τα σημεία της μορφής, από την εφεύρεση του Michelangelo, έχει προκύψει μια μορφή φυσικής ικανοποίησης.

Στη δεκαετία του 1550, ο Tiziano ξεπερνάει το εμπόδιο της αυτοπειθαρχίας και όλων των αυτοεπιβαλλόμενων περιορισμών του. Οι μετωπικές πόζες και τα αποφασιστικά

περιγράμματα έχουν εγκαταλειφθεί, το γυναικείο σώμα αντιμετωπίζεται απελευθερωμένο από τις στυλιστικές προκαταλήψεις, κάτι που δεν επιτεύχθηκε ποτέ πριν. Είναι προφανές ότι μερικές από τις βασικές μορφές, ιδίως η Δανάη που επιπλήττει τον Callisto, έχουν την κομψότητα των έργων του Parmigiano. Ο Rubens δεν παραδόθηκε ποτέ πιο ολόψυχα στην ευχαρίστηση μπροστά στο γυμνό σώμα, ούτε χαιρέτισε με περισσότερη όρεξη τη γενναιόδωρη προσφορά της σάρκας.



Εικόνες 210

Αριστερά: Αφροδίτη Άδωνις και Έρωτας, Tiziano, 1554, Μουσείο Prado.

Δεξιά: Δανάη, Tiziano, π. 1553, Apsley House, Λονδίνο.

Η μορφή στα αριστερά του Callisto όντως είναι τόσο μακριά από τον κανόνα της επιθυμητής ομορφιάς που ο Courbet ίσως δίστασε να την δεχθεί. Η φιγούρα στο κέντρο του Actacon, από την άλλη πλευρά, είναι ένα από τα πιο σαγηνευτικά γυμνά σε όλη τη ζωγραφική και αναγνωρίστηκε ως τέτοια τόσο από τον Rubens όσο και από τον Watteau. Αυτή η ελευθερία της εικόνας υποστηρίζεται από την ισότιμη ελευθερία σύνθεσης και χειρισμού. Οι φόρμες δεν φωτίζονται πλέον ομοιόμορφα, αλλά αλληλοδιαδέχονται τις χυτές σκιές και τα ανακλώμενα φώτα, χρησιμοποιώντας σπασμένες πινελιές φωτεινού χρώματος. Τα στοιχεία της εικονογραφίας αυτής εμφανίζονται στα τελευταία έργα των Rembrandt, Velasquez και Cezanne, αφού πιθανώς αυτό ήταν το συναίσθημα, ότι επιτέλους το πινέλο μπορούσε να κάνει οτιδήποτε οδήγησε τον Tiziano να απελευθερώσει τον έλεγχο στον ατιμώρητο αισθησιασμό του. Στην απόδοση της μορφής, ο παράγοντας ελέγχου, ακόμη και σε μια τόσο πρόθυμη προσέγγιση, εξακολουθεί να αποτελεί τεχνικό μέσο.

7. 4. Correggio (Antonio Allegri da Correggio)

Σύγχρονος του Tiziano ήταν ο Correggio. Η σχέση ανάμεσα στο έργο τους είναι σαν το θετικό με το αρνητικό. Ο Tiziano αντιμετώπιζε τη μορφή ως ένα πλήρες, μετωπικό ανάγλυφο, ο Correggio τη βλέπει σαν να γλιστρά στο βάθος.



Εικόνα 211

Δίας και Αντιόπη, Correggio, περ. 1524-1527, Λούβρο

Στην *Αντιόπη* του Correggio, ίσως ο θεατής να αισθάνεται την επιθυμία να τη χαϊδέψει. Είναι το αίσθημα τρυφερότητας που επιτυγχάνεται με την απαλή απόδοση της γραμμής και της σκιάς, στοιχεία γνωστά από το έργο του Da Vinci.

Στην εικονογραφία του, το φως απλώνεται απαλά ως συνέχεια της σκιάς και της αντανάκλασης στα διαγράμματά του, δημιουργώντας τη δική του αισθησιακή ομορφιά στη μαλακή ακανόνιστη σχηματοποίηση του μαστού. Το φως όταν περνά απαλά κατά μήκος μιας μορφής, εμπλουτίζει το φυσικό, αφού φαίνεται να περνά πάνω από την επιφάνεια σαν ένα χέρι που χαϊδεύει. Στην *Αντιόπη* του Correggio αυτό το εφέ γίνεται λαχταριστό, το μάτι περνά με εναλλαγή από τη σκιά στο φως ακολουθώντας κάθε κυματισμό. Σκιές και αντανάκλασεις καλύπτουν τον βραχίονα στον οποίο στηρίζεται το κεφάλι που κοιμάται εκστατικά.

Κάθε μορφή προσλαμβάνει μια ονειρική διάσταση που επιτυγχάνεται με τη γραμμική κίνηση όσο και με τη χρήση του ασπρόμαυρου. Ο Correggio έδωσε μια συνεχή αλλά και συνεπή ροή σε ολόκληρο το σχέδιό του μέχρι και την καμπύλη ενός μικρού δακτύλου. Πρόκειται για μια ακόμη επιρροή από τον Da Vinci, ενώ ήταν πιθανώς ο μόνος καλλιτέχνης που μετέφερε στο έργο του κάτι από την ανατολίτικη ευελιξία της *Λήδας*, με τη διαφορά ότι οι καμπύλες εκείνες που στον Da Vinci διατηρούν μια απόσταση αποξένωσης, στον Correggio γίνονται ζεστές και απαλά ανθρώπινες. Άντεξαν στον χρόνο και παρέμειναν ως υπογραφή της γυναικείας χάριτος. Αν και στον περασμένο αιώνα δέχτηκαν χυδαία εκμετάλλευση, με την πρώτη ματιά προσφέρουν στον θεατή τη φρεσκάδα τους. Σύμφωνα με τον Berenson, ποτέ δεν διείσδυσε άλλος περισσότερο στη θηλυκότητα όσο ο Correggio. Ακολουθεί τα βήματα του Botticelli, αφού πέρασε και αυτός εύκολα από χριστιανικά σε ειδωλολατρικά θέματα, με τη διαφορά ότι ενώ ο πρώτος αντιμετώπισε αρχικά τη γυναίκα ως *Madonna*, με όλες τις θλίψεις και τις ανησυχίες της και στη συνέχεια πείστηκε να τη μεταμορφώσει σε ουράνια Αφροδίτη, ο Correggio την αντιμετώπισε ως απτό ανθρώπινο σώμα, ευτυχής που πρόλαβε να το αναδείξει χωρίς φόρμα, ώστε να απολαύσει τις ερωτικές περιπέτειες του Δία.



Εικόνα 212

Η "Λανάη", Correggio, περ. 1531-1532, Πινακοθήκη Borghese, Ρώμη

Ο Correggio, χαρακτήρας ήπιος και καθόλου υπερόπτης, απεικονίζει τα γυμνά του με σεμνότητα, αλλά προσπαθώντας να τα παρουσιάσει όσο το δυνατόν πιο σαγηνευτικά απομακρύνθηκε από τους κλασικούς κανόνες, τους στέρησε την ομορφιά της γεωμετρίας. Την *Αντιόπη* του την παρουσιάζει ιδιαίτερα θηλυπρεπή, ενώ τη *Λανάη* πιο όμορφη και ελλειμματική σε πάθος. Πάνω από το μικρό σώμα της αφήνει να περνά το ασημένιο φως που διαμορφώνει αψεγάδιαστα το στήθος της.

Από τον Correggio μέχρι την επαναφορά της καθαρής ομορφιάς, τον 18ο αιώνα, η Αφροδίτη επωμίστηκε δύο ακόμη ενσαρκώσεις. Στη μια, η μορφή δηλώνει τη σχέση της με ένα ιδανικό γυναικείας ομορφιάς, όπως της υπερβολικής λεπτότητας του σώματος και της ιδιαίτερης κομψότητας. Οι αναλογίες, ο κλασικός κανόνας, συχνά αγνοούνται συνειδητά, κάτι που παρατηρείται και στο γοτθικό γυμνό. Κι' αυτό, γιατί την εποχή εκείνη οπισθοχώρησε το ουμανιστικού πνεύμα και οι Ιταλοί καλλιτέχνες δανείστηκαν μορφές και θεματολογία από τη Γερμανία και τις Κάτω Χώρες.



Εικόνα 213

“*Αλληγορία του Πάθους*”, Bronzino, 1540-1545, Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο

Παρότι ο Michelangelo δεν είχε ιδιαίτερη προτίμηση στην απεικόνιση του γυναικείου σώματος, τα έργα του επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό την εικονογραφία της Αφροδίτης. Αυτό παρατηρείται στην *Αλληγορία του Πάθους*, του Bronzino, που προβάλλει ως η επιτομή της κομψότητας των έργων των Μεδίκων, δηλαδή γυαλιστερή, λεπτή και δροσερή. Στην απόδοση της μορφής, η στάση ζιγκ-ζαγκ, βασισμένη στα γυμνά του τρόμου, προέρχεται από την απεικόνιση του άψυχου σώματος του Χριστού στην *Pieta* του Duomo. Το αλληγορικό έργο του *Agnolo Bronzino* εμφανίζει την αμφιθυμία, τον ερωτισμό και τη σκοτεινή εικονογραφία, χαρακτηριστικά της περιόδου του Μανιερισμού και του δάσκαλου του Bronzino, του Pontormo.

Οι συνωστισμένες στην κλειστοφοβική σκηνή φιγούρες έχουν αποτελέσει αντικείμενο ενδεδειγμένης επιστημονικής συζήτησης όσον αφορά τις ταυτότητές τους. Τα θέματα εδώ είναι η σφοδρή επιθυμία, η εξαπάτηση και η ζήλια (αρχική εκδοχή). Ο Έρωτας δεν είναι παιδικής ηλικίας όπως συνήθως παρουσιάζεται, αλλά φαίνεται να πλησιάζει στην εφηβεία, ενώ η Αφροδίτη απεικονίζεται ως μια όμορφη νεαρή γυναίκα στα είκοσί της. Ο Έρωτας χαϊδεύει το γυμνό στήθος της μητέρας του αιχμαλωτίζοντας τη θηλή και φιλά τα χείλη της. Περιέργεια προκαλεί το λεπτό σημείο της, ενώ η λεπτομέρεια της γλώσσας της Αφροδίτης στα πρόθυρα της ολίστησης στο στόμα του Έρωτα, είναι το πιο σκανδαλώδες στοιχείο της σύνθεσης.

Το έργο είχε σχεδιαστεί ως ένα παζλ, με σύμβολα και επινοήσεις από τους κόσμους της μυθολογίας και των εμβληματικών εικόνων. Η *Αλληγορία του πάθους* εμφανίζει την αμφιθυμία της Μανιεριστικής περιόδου στη ζωή και την τέχνη και την τάση για τη σκοτεινή εικονογραφία με τα ερωτικά υπονοούμενα. Από την άλλη πλευρά των εραστών η σκοτεινή φιγούρα, που προηγουμένως καλείτο ζήλια, πρόσφατα - ευλόγως - χαρακτηρίστηκε ως η προσωποποίηση της σύφιλης, μια ασθένειας με διαστάσεις επιδημίας από το 1500. Οι πρωτοποριακές μεταμορφώσεις που έκανε ο Michelangelo, χρησιμοποιώντας τη στάση της *Νύχτας*, αποτελούσαν τη βάση των εικονογραφιών του για τη Λήδα. Οι μορφές των δύο

γυναικών στο παρεκκλήσι των Μεδίκων συνέχισαν την εποχή εκείνη να τροφοδοτούν με υλικό τα γυμνά τρόμου, που χρησιμοποιήθηκαν για διακόσμηση.



Εικόνες 214

1: Η Αφροδίτη, χάλκινο γλυπτό, Ammanati, μέσα 16ου αιώνα
2: Astronomy, χάλκινο γλυπτό, Giambologna, περ. 1570, Φλωρεντία

Στα γλυπτά των καλλιτεχνών της Φλωρεντίας και της Βενετίας εισέρχεται η Αφροδίτη, προσφέροντάς τους ποικιλία και χάρη. Γνωρίζοντας την ανθρώπινη ανατομία και τις αρχαίες συμβάσεις, οι Ιταλοί γλύπτες κατόρθωσαν με απόλυτη ελευθερία να προσεγγίσουν τα μυστικά του σώματος. Στη Βενετία, οι μορφές του Tiziano ή του Campagna θυμίζουν τις μεγάλες οβάλ μορφές του Giorgione. Στη Φλωρεντία, οι γλύπτες φάνηκαν ακόμη πιο τολμηροί.

Το γυναικείο σώμα διατηρεί τον τρόμο ακόμη και στη μεγαλύτερη τυποποίησή του, κάτι που αποδεικνύεται από τα γυμνά του Giambologna που επιβίωσαν παρά την τυποποίησή τους. Ο Giambologna πέρα από το στυλιστικό του ταλέντο είχε και το σθένος των βορείων, που εκδηλώθηκε στην τεράστια παραγωγή του, και μια ευγένεια πνεύματος που χαρακτηρίζει ακόμη και τα μικρότερα χάλκινα ειδώλιά του.



Εικόνες 215

Αριστερά: Η νύμφη του Φονταίνεμπλώ, Cellini, 1542, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου
Δεξιά: Αφροδίτη και Σφίγγα, Auguste Préault, 1868, Γαλλία.

Ο Μανιερισμός εξαπλώθηκε στη Γαλλία τα πρώτα χρόνια της εξέλιξής του. Η Νύμφη του Fontainebleau του Cellini απέχει τόσο πολύ από τον παλιό κανόνα της αναλογίας που μόνο τα πόδια της έχουν μήκος έξι κεφάλια. Και όμως ο Cellini στη γενέτειρά του, Φλωρεντία, είχε εντάξει στη σύνθεση του έργου του με τον Περσέα μια μορφή της Δανάης τόσο επιμελημένη και κομψή όσο κάθε γυμνό της Αναγέννησης. Το γεγονός ότι ο τρόπος συμπεριφοράς άνησε τόσο πολύ όταν μεταφέρθηκε εκεί, οφείλεται εν μέρει στον λανθάνοντα γοτθισμό της

γαλλικής τέχνης αλλά και στο γεγονός ότι ακόμη και στον μεσαίωνα η Γαλλία υπήρξε το κέντρο της κομψότητας. Η θεά του τρόμου είναι το αιώνιο θηλυκό της μόδας. Κρίνοντας με κάποια αυστηρότητα, οι εξαιρετικές *Κυρίες του Fontainebleau* δεν πρέπει να συμπεριληφθούν στη λίστα της *Πανδήμου Αφροδίτης*. Επίσης, δεν είναι ούτε ακριβώς Ουράνιες, αφού προορίζονται για να ξυπνήσουν την επιθυμία.

7. 5. Peter Paul Rubens

Ο κατ' εξοχήν δημιουργός της *Πανδήμου Αφροδίτης*, Peter Paul Rubens, εμφανίστηκε περί το 1600. Για τις Αφροδίτες του, τις παχουλές γυμνές γυναίκες, κατηγορήθηκε από πολλούς, αφού τις χαρακτήρισαν ακόμη και «χυδαίες». Ωστόσο, αν συγκριθεί το έργο του με αυτό του σύγχρονου του, Jacob Jordaens, που με την πρώτη ματιά φαίνεται να του μοιάζει, διαπιστώνεται ότι η καθαρή εικαστική του ικανότητα κάνει τα γυμνά του ευγενικά και ζωηρά. Η μορφή του έργου του με τα χρυσά μαλλιά και τα πρησμένα στήθη των *Χαρίτων* του εκφράζουν ύμνους ευχαριστιών για την αφθονία, σε μια θεώρηση με την ίδια ευσέβεια όπως για τα υλικά αγαθά.

Για να γίνει πιο κατανοητό το περιεχόμενο των έργων του Rubens πρέπει να ληφθεί υπ' όψιν αυτό που πίστευε, ότι «η άνοιξη της αγνής απόλαυσης δεν μπορεί ποτέ να λερωθεί». Επομένως, αυτό είναι που επενδύει με αθωότητα τα γυμνά του, ενώ ο ίδιος ασπαζόταν τη φυσική τάξη. «*Η επιθυμία του τράγου είναι η γενναιοδωρία του Θεού*». Οι μορφές του δεν σταματούν ποτέ για να υπολογίσουν το υλικό πλεονέκτημα ή να φροντίσουν μια άθικτη επιθυμία. Ο Rubens, αφοσιωμένος στην τέχνη του σχεδιασμού με επίπονη μελέτη του έργου των προκατόχων του αντιγράφει ό,τι θα μπορούσε να αναβαθμίσει το έργο του. Είναι προφανής η επιρροή των αρχαίων καθώς και του Michelangelo και του Marcantonio στα γυμνά μοντέλα του. Το χρώμα το δανείστηκε από τον Tiziano, αλλά διαφοροποιήθηκε στην απόδοση της μορφής.



Εικόνα 216

Αριστερά: Αφροδίτη, Έρωτας, Βάκχος και Δήμητρα, Rubens, 1612-1613

Δεξιά: Ανδρομέδα, Rubens, περ. 1638, Gemaldegalerie

Σε μια εικονογραφία στο Cassel, η μορφή της Δήμητρας προφανώς προέρχεται από την *οκλάζουσα Αφροδίτη* του Δοιδάλα και της Αφροδίτης από μια ανάμνηση της *Λήδας* του Michelangelo και αποτελεί την πιο κλασική από όλες τις συνθέσεις του Rubens.



Εικόνα 217

Λήδα και κύκνος, After Michelangelo, 1530;

Παράξενα σχήματα συμβολίζουν την αγάπη στην αναγεννησιακή τέχνη, ταύροι, σύννεφα, αετοί και αίγες. Τέτοιοι μετασχηματισμοί απεικονίζουν τις μεταμφιέσεις του Δία, καθώς απεικονίζεται να κάνει σεξ όπως αναφέρεται στο αρχαίο λατινικό ποίημα του Οβίδιου, στις *Μεταμορφώσεις*. Το θέμα προτείνει κάτι μυστικιστικό και ανατρεπτικό (ο μυστικισμός στην τέχνη είναι ένα δεδομένο) (Αυλίδου, 2002). Αναβιώνει ένα χαμένο πίνακα του Michelangelo που απεικονίζει τον Δία να παίρνει το σώμα ενός κύκνου για να αγκαλιάσει τη *Λήδα*. Όμως, τα γυναικεία γυμνά του Michelangelo δεν φημίζονται και πολύ για τη θηλυκότητά τους²⁶⁹. Το σώμα της *Λήδας* βασίζεται στο δικό του άγαλμα, τη *Νύχτα*, για το οποίο δεν κάνει καμία προσπάθεια, ώστε να μοιάζει με γυναίκα (Clark, 1956).

Στο σχεδιαστικό αυτό πνεύμα ένας από τους πρωτοπόρους είναι ο Rubens. Το μεγαλείο στο έργο του δεν έγκειται στην άρτια τεχνική, αλλά στη φαντασία. Για την απόδοση της μορφής παίρνει το παχουλό, άνετο, ντυμένο γυναικείο σώμα του Βορρά και το μεταμορφώνει φανταστικά χωρίς να θυσιάζει τη σαρκική του πραγματικότητα. Δημιουργεί μια νέα, πλήρη ομάδα γυναικών στην οποία το πρόσωπο παίζει σημαντικό ρόλο. Σε κάθε σύλληψη του γυμνού σώματος, ο χαρακτήρας του κεφαλιού το ξεπερνά, αφού η ματιά του θεατή πέφτει πρώτα στο πρόσωπο. Η οικειότητα ξεκινάει μέσω της έκφρασης του προσώπου, κάτι που ισχύει ακόμη και για το κλασικό γυμνό, όπου το κεφάλι φαίνεται συχνά να είναι κάτι περισσότερο από ένα στοιχείο στη γεωμετρία του σχήματος και η έκφραση μειώνεται στο ελάχιστο.

Ο Rubens αντιμετωπίζει τον πουριτανισμό ευγενικά, η θρησκευτική και η ειδωλολατρική ζωγραφική του είναι ο καρπός μιας και μοναδικής του θέσης. Όμως, αν και φαντάστηκε τόσες πολλές σκηνές του διονυσιακού ενθουσιασμού, οι γυμνές ενσωματώσεις της έκστασης είναι σπάνιες στο έργο του. Η μορφή των θρησκευτικών έργων του Rubens συχνά περιέχουν εκστατικές χειρονομίες και εκφράσεις που δείχνουν ότι τέτοιες μεταφορές δεν του ήταν άγνωστες.

7. 6. Antoine Watteau

Ο Watteau είχε το πιο ευαίσθητο μάτι για την υφή και η σπανιότητα των γυμνών του μπορεί να φανερώσει ακόμη και ένα είδος ντροπαλότητας, που γεννήθηκε από μια πολύ τρομακτική

²⁶⁹ Για τον Μιχαήλ Αγγελο αγαπημένοι ήταν οι άντρες. Το πρόσωπο της Λήδας είναι ένα πορτρέτο του ανδρικού βοηθού του Αντόνιο Μίνι, και ο τρόπος με τον οποίο το ράμφος του κύκνου πλησιάζει τα χείλη της Λήδας προορίζεται σαφώς να υποδηλώσει συμπαθητικό. Ο Μιχαήλ Αγγελος ζωγράφησε αυτήν την υπερβατική εικόνα όταν ήταν διοικητής οχυρώσεων για τη Δημοκρατία της Φλωρεντίας κατά τη διάρκεια μιας βάνανσης πολιορκίας. Περίμενε να πεθάνει σύντομα μαζί με τους ένθερμους νέους που υπερασπίζονται τις μάχες. Σε εκείνη τη στιγμή της κρίσης, δημιούργησε αυτήν την βαθιά προσωπική ομολογία επιθυμίας.

επιθυμία, την οποία προκάλεσε το θέαμα της ζωντανής επιφάνειας. Ίσως τα πολύ ψυχρά αγάλματα στα πάρκα μαρτυρούν, ότι θα μπορούσε να περιέχει τον ενθουσιασμό του μόνο όταν το σώμα έπρεπε να είναι από πέτρα. Το πιο όμορφο από όλα τα γυμνά του, η *Κρίση του Πάρι* στο Λούβρο, συνδυάζει σε ένα λαμπερό όραμα τις δύο παραδόσεις της γαλλικής τέχνης, με την Αφροδίτη τόσο ψηλή και κωνική όπως μια φιγούρα του Πίλωνα, αλλά εμφανίζει ένα μέρος της σάρκας που διαμορφώθηκε με την πληρότητα και τη επιθυμία του Rubens.

Μέχρι τα μέσα του αιώνα, η λεπτότητα έχει αποδώσει και έχει δημιουργηθεί ένα νέο ιδανικό γυμνής ομορφιάς: η μικροκαμωμένη. Το μικρό, γεμάτο, εύχρηστο σώμα, το οποίο πάντα απευθύνεται στον μέσο αισθησιακό, βρίσκεται στις λιγότερο εξιδανικευμένες εικαστικές τέχνες της αρχαιότητας και σε ορισμένα cassone πάνελ της Ιταλικής Αναγέννησης, ιδίως στο *David and Bathsheba* του Franciabigio. Η *Λήδα* του Correggio έκανε αυτή τη μορφή σώματος πιο συνειδητά σαγηνευτική (Clakk, 1956).



Εικόνα 218

Η Κρίση του Πάρι, Antoine Watteau, περ. 1718 -1721, Λούβρο.

Μέχρι σήμερα το στυλ του Boucher θεωρείται κατάλληλο για γυναικείους κυρίως χώρους, coiffeurs και σαλόνια ομορφιάς. Δημιούργησε την εικόνα που η *Πάνδημος Αφροδίτη* θα ήθελε να τοποθετήσει στον καθρέφτη, μια μαγική αντανάκλαση στην οποία παύει να είναι φυσική χωρίς να παύει να είναι επιθυμητή. Ο «ανήθικος» Boucher προσαρμόζει το γυμνό του σ' ένα γενικό τύπο, που δεν καταφέρνει να διεγείρει την ερωτική φαντασία, όσο τα έργα άλλων καλλιτεχνών που ποντάρουν στο απόλυτα συγκεκριμένο. Στον πίνακά του, *Miss O' Murphy*, ο Boucher διατηρεί πολλά προσωπικά στοιχεία, ώστε να αναρωτιέται κανείς πώς θα ήταν αν πλάγιαζε μαζί της (Smith, 1985).



Εικόνα 219

Miss O' Murphy, François Boucher, περ. 1751, Alte Pinakothek, Μόναχο.

Η αντίθεση της Εκκλησίας στο γυμνό ήταν πιο αισθητή στην Ιταλία από ό,τι στον βορρά, και οι άγιοι στην έκσταση που διαδραματίζουν τόσο σημαντικό ρόλο στις απεικονίσεις της Μπολόνιας και του Ρωμαϊκού Μπαρόκ είναι όλοι τυλιγμένοι σε κυματιστό ένδυμα. Από τον

17ο αιώνα, μόνο ένα εκστατικό γυμνό έρχεται στο μυαλό, η μαρμάρινη γλυπτική στην οποία ο Bernini, παίρνοντας ως σημείο αναχώρησης τον *Απόλλωνα Belvedere* και μια σαρκοφάγο Νηρηίδα, τους έχει μεταμορφώσει, μέσω της ενοποιητικής πλευστότητας του μπαρόκ στιλ, σε όμορφη ομάδα του Απόλλωνα και της Δάφνης. Αυτή είναι η έκσταση της μεταμόρφωσης. Όλες οι μορφές που περιγράφονται σε αυτό το κεφάλαιο έχουν συμβολίσει στο σώμα κάποια αλλαγή ή μετάφραση της ψυχής. Στην προκειμένη περίπτωση ο Bernini έχει φανταστεί πως, όταν το ίδιο το σώμα αλλάζει, πρέπει να είναι σαν μια από αυτές τις υπέροχες εκστατικές στιγμές, την αγάπη, την ανύψωση ή την ξαφνική ανύψωση ενός κύματος. Από τον Τίζιανο έως τον Bernini, χρησιμοποιούσαν εκστατικά κίνητρα για να ενισχύσουν τον αισθησιασμό του γυμνού προς όφελος της διακόσμησης.



Εικόνες 220

Αριστερά: “Ο θρίαμβος της Γαλάτειας”, Agostino Carracci, 1597, 1597, Palazzo Farnese, Rome.

Δεξιά: “Ο θρίαμβος της Γαλάτειας”, Nicolas Poussin, 1634-1637, Museum of Art, Φιλαδέλφεια.

Τον 17ο αιώνα δύο θρίαμβοι της *Γαλάτειας*, από τους Agostino Carracci και Nicolas Poussin, δείχνουν εναλλακτικές μεθόδους με τις οποίες μπορεί να γίνει αυτό. Ο Carracci επιστρέφει στην κλασική αίσθηση του χώρου. Οι μορφές του δεν προέρχονται άμεσα από την αρχαιότητα, αλλά τους έχει δώσει εκείνο τον αέρα του ταυτόχρονα αισθησιακού και αποσπασμένου που ταιριάζει στην κλασική διακόσμηση. Η εικονογραφική του φαντασία είναι λιγότερο φρέσκια και πιο έντονη από αυτή του Raphael.



Εικόνες 221

Αριστερά: *Dancing Nudes*, Pollajuolo, περ. 1465, Villa la Gallina - Αρτσέτρι Φλωρεντίας

Δεξιά: *Δάφνη και Απόλλων*, Gian Lorenzo Bernini, 1622 – 25

7.7. Antonio Canova

Ο Antonio Canova δημιούργησε την πρώτη του Αφροδίτη από μάρμαρο, τη γνωστή *Venus Italica* (1822 - 23) στη Ρώμη, κατά παραγγελία του Λουδοβίκου Α΄ της Ετρουρίας προς αντικατάσταση της Αφροδίτης των Μεδίκων που είχε αρπαχτεί από τους Γάλλους για να

κοσμήσει το Μουσείο του Ναπολέοντα. Ο Canova κατάφερε ως ένα βαθμό να αντιγράψει τα ελληνικά στοιχεία της μορφής, αλλά από το γλυπτό του λείπει η χάρη, ο αέρας και η ελευθερία της ελληνικής τέχνης.



Εικόνα 222

Venus Italica, Antonio Canova, Γλυπτό από μάρμαρο, ύψος 1,75 εκ., π. 1822 – 23, Ρώμη.

7. 8. Η αρπαγή της Ευρώπης - Μια διαχρονική αλληγορία

Ένας εντυπωσιακός εικονογραφικός τύπος της Αφροδίτης είναι η *Αρπαγή της Ευρώπης*²⁷⁰. Σύμφωνα με τον μύθο, η πανέμορφη Ευρώπη θάμπωσε τον Δία, ο οποίος τυφλωμένος από την ομορφιά της, κι' ως πολυμήχανος, αποφάσισε να την κατακτήσει με τέχνασμα. Μεταμορφωμένος σε ολόλευκο ήμερο ταύρο πλησίασε την Ευρώπη, και αυτή με τη σειρά της, γοητευμένη ανέβηκε στη ράχη του· εκείνος ταξιδεύοντας πάνω από τα κύματα έφτασε στην Κρήτη²⁷¹. Ο μύθος της Ευρώπης, της απαγωγής της από τον μεταμορφωμένο σε ταύρο Δία υποδηλώνει τη σχέση που είχε αναπτύξει το νησί με τους λαούς της Ανατολικής Μεσογείου καθ' όλη την περίοδο του μινωικού πολιτισμού. Ταυτοχρόνως, υποδηλώνει τον δρόμο που πιθανώς ακολούθησαν κάποιοι από τους πρώτους οικιστές της Κρήτης· άρα και τον δρόμο από τον οποίο έφτασε στο νησί η λατρεία του *Αστέριου Δία* και της *Αστάρτης*. Δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο ότι στα ιστορικά χρόνια η Ευρώπη-Αστάρτη λατρευόταν σε ιδιαίτερο ναό στη Σιδώνα. Η λατρεία αυτή συνοδευόταν με μαγικές τελετουργίες για τη βροχή και τη βλάστηση, με μυστηριακούς χορούς και με γιορτές όπως τα ταυροκαθάψια. Ο μύθος της αρπαγής της Ευρώπης έχει αποτελέσει αγαπημένο θέμα πολλών αγγειογράφων της αρχαιότητας και πολλών ζωγράφων της Αναγέννησης (Tiziano, Veronese, Rembrandt, Reni, Tiepolo) και των νεότερων χρόνων. Η *Αρπαγή της Ευρώπης* υπήρξε ένα αγαπημένο έργο των καλλιτεχνών όλων των εποχών.

Ανάλογες αναπαραστάσεις παρατηρούνται κατά καιρούς σε πολλούς πολιτισμούς με συναφές περιεχόμενο. Στην περίπτωση της *Αρπαγής της Ευρώπης* το θέμα υπονοεί τη συγκεκριμένη μεταμόρφωση της Αφροδίτης, ενώ το περιεχόμενο ταυτοποιείται. Το κάλλος της ενέπνευσε τον έρωτα στον Δία ο οποίος προέβη στην αρπαγή της, γεγονός που θυμίζει την ιστορία της Περσεφόνης και του Πλούτωνα ή την περίπτωση του Οδυσσέα και της Ναυσικάς. Στον

²⁷⁰ Η Ευρώπη ήταν κόρη της Τηλέφασσας ή της Κασσιπέας και του Φοίνικα, γιου του Αγήνορα ή του ίδιου του Αγήνορα.

²⁷¹ Η ένωσή του με την Ευρώπη έδωσε καρπούς, τον Μίνωα, τον Ραδάμανθο και τον Σαρπηδόνα. Μάταια τα αδέρφια της, Φοίνικας, Κίλικας και Κάδμος την αναζήτησαν, και τελικά εγκαταστάθηκαν ο καθένας στις χώρες που την αναζητούσε. Οι χώρες αυτές πήραν το όνομά τους: Φοινίκη, Κιλικία και Καδμεία.

σημειολογικό πίνακα της εικονογραφίας, αυτή έπαιξε με τις συντρόφισσές της, στις ακρογιαλιές της Φοινίκης, όταν την είδε ο Δίας, ο οποίος για να την πλησιάσει μεταμορφώθηκε σε ταύρο που τη μεταφέρει στην πλάτη του μέχρι τη Γόρτυνα, στο Δικταίον άντρον, τόπο γέννησης του Δία, όπου οι Ωρες ετοίμασαν το νυφικό κρεβάτι (Κακριδής, 1986).

Σύμφωνα με τον Αθήναιο, ο ταύρος στον οποίο μεταμορφώθηκε ο Δίας – και ο οποίος έχει μια ιδιαίτερη παρουσία στην κρητική και τη μεσογειακή μυθολογία και ιστορία - απαθανάτιστηκε ως ο ομώνυμος αστερισμός μέσα στον ζωδιακό κύκλο. Για μια ακόμα φορά το θηλυκό παραμένει στη γη, ενώ το αρσενικό παίρνει θέση στον ουρανό. Έτσι εκλαμβάνεται ο μύθος της Ευρώπης και του Δία ως η παραλλαγή της ένωσης Ουρανού της Γης, αφού σύμφωνα και με προσωκρατικούς φιλοσόφους το νερό είναι η αρχή των πάντων, από αυτό αναδύεται η γη. Επομένως, ο μύθος της Ευρώπης είναι σχετικός με άλλους που περιγράφουν την ανάδυση θεοτήτων, όπως της Αφροδίτης, και το όνομα Ευρώπη μπορεί να θεωρηθεί μια άλλη ονομασία της Γης, της Γαίας. Είναι γνωστό ότι οι λατρείες προς τιμή της Ευρώπης συνδέονται με τη δενδρολατρεία, όπως συμβαίνει και με τη λατρεία της Αφροδίτης.



Εικόνες 223

Αριστερά: Μελανόμορφη λήκυθος από την Αττική, π. 500 – 480 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.

Δεξιά: Ειδώλιο από τη Βοιωτία, π. 450 π.Χ., Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.



Εικόνες 224

Αριστερά: Βαβυλωνιακό αγαλματίδιο μεταξύ 3ου και 2ου αι. μ.Χ. Η Ευρώπη καθισμένη στον μεταμορφωμένο σε ταύρο Δία, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.

Δεξιά: Τοιχογραφία στην οικία του Ιάσωνα στην Πομπηία, 1ος αι. μ.Χ., Νάπολη, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.



Εικόνες 225

Αριστερά: Κεραμικό σκεύος, περιοχή Καρίκα του Αφγανιστάν, Μουσείο Guimet, Παρίσι.
Δεξιά: Η Αρπαγή της Ευρώπης, Palumba, Giovanni Battista, χαρακτικό, 1500-1510, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.



Εικόνες 226

Αριστερά: Η Αρπαγή της Ευρώπης, Jean, the Elder, 1550, Musée du Château.
Δεξιά: Η Αρπαγή της Ευρώπης, Tiziano, Vecelio, 1559 – 1562.



Εικόνες 227

Αριστερά: Η Αρπαγή της Ευρώπης, Rubens, Peter Paul, 1628-1629, Museo del Prado
Δεξιά: Η Αρπαγή της Ευρώπης, Μωσαϊκό Musée départemental de l'Arles antique



Εικόνες 228

Αριστερά: Η Αρπαγή της Ευρώπης, Αττική ερυθρόμορφη υδρία, π. 380-360 π.Χ. Βρέθηκε στην Κυρηναϊκή. Η Ευρώπη δεν κάθεται πάνω στον ταύρο, αλλά πετάει δίπλα του. Προπορεύεται μια ανδρική μορφή (ο Ερμής;) Δεξιά και αριστερά κάθονται δύο ανδρικές μορφές, ίσως ο Ποσειδώνας και ο Δίας. Ιπτάμενοι Έρωτες λευκού χρώματος, παρόμοιο με του ταύρου, συνοδεύουν το ζευγάρι. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.
Δεξιά: Η Αρπαγή της Ευρώπης, Λουκανικός αμφορέας του Ζωγράφου Policoro, π. 400-390 π.Χ. Η Ευρώπη με τον Δία και από ψηλά τους συνοδεύει η Ηώς, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.



Εικόνες 229

Αριστερά: Η Αρπαγή της Ευρώπης, Bartolozzi, Francesco, 1771, χαρακτηριστικό, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.
Δεξιά: Αρπαγή της Ευρώπης, Bischoff, Elmer, 1957.



Εικόνες 230

Αριστερά: Η Αρπαγή της Ευρώπης, αττικός ερυθρόμορφος αμφορέας με λαιμό. Αποδίδεται στον Ζωγράφο της Φιάλης, π. 440 π.Χ., Αγία Πετρούπολη, The State Hermitage Museum.
Δεξιά: Η Αρπαγή της Ευρώπης, Στατήρας από την Κύζικο, π. 500-460 π.Χ. Βοστώνη, Μουσείο Καλών Τεχνών.

Συμπέρασμα

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι οι καλλιτέχνες που ακολούθησαν τον Botticelli κινήθηκαν στο ίδιο με αυτόν πνεύμα, η γυμνή Αφροδίτη ανέβηκε και πάλι στον θρόνο της, το γυμνό πλούσιο σε συμβολισμούς θα εκφράσει αυτό που οι θεωρητικοί της εποχής δεν μπορούν να αποδώσουν μέσα από τον γραπτό λόγο. Η μορφή της Αφροδίτης στα έργα των καλλιτεχνών προσαρμόζεται σε εκφραστικές γραμμές με καμπύλες και κίνηση του σώματος. Η νέα τάση, πάντα στις βάσεις της κλασικής αρχαιότητας, έδωσε την ευκαιρία να εμπνευστούν οι καλλιτέχνες γενικότερα, όπως και στον χώρο του εντύπου που είχε πλέον αρχίσει να εμφανίζεται δειλά-δειλά, με σχεδιαστικές καινοτομίες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8.

Συνδυάζοντας το γυμνό με τα μαθηματικά και τον γραφικό σχεδιασμό

Δεν πρέπει να φοβάσαι καθόλου μήπως το παρακάνεις μ' αυτές τις αναλογίες. Κάτι τέτοιο δεν είναι δυνατόν να γίνει. Είναι τόσο ακριβείς και πλήρεις, που όσο περισσότερο επιμένεις σ' αυτές, τόσο πιο σαφείς, χρήσιμες και σίγουρες θα τις βρίσκεις... Η συμπάθεια και η διχόνοια, η ηρεμία και η δυσαρέσκεια, η αποφασιστικότητα και η αδυναμία, η χλιδή και η αγνότητα, η υπερηφάνεια και η μετριοφροσύνη, όλες αυτές οι καταστάσεις και κάθε δυνατή παραλλαγή ή ανάμειξή τους μπορούν να αποδοθούν με μαθηματική ακρίβεια μέσω της γραμμής και του χρώματος.

ΡΑΣΚΙΝ, “Τα στοιχεία του σχεδίου”.

Τα έργα τέχνης που σχεδιάστηκαν με βάση τις μαθηματικές αναλογίες είναι περισσότερο ελκυστικά, αφού η φυσική ισορροπία και η οπτική αρμονία επιτυγχάνονται με τη χρήση της *Χρυσής Τομής* (Sumpter, 2018 & Clark, 1956). Η *Αφροδίτη της Μήλου* αποτελεί σχεδιαστικό πρότυπο με αυτούς ακριβώς τους κανόνες μαθηματικών αναλογιών. Αντίθετα, οι δυσαναλογίες που παρατηρούνται στις απεικονίσεις του γυμνού σώματος από γότθους καλλιτέχνες του 15ου αιώνα, παρατηρούνται και στην αρχιτεκτονική, καθώς και στο αλφάβητό τους. Κοινό χαρακτηριστικό όλων είναι η στενή και επιμήκης απόδοση της φόρμας. Κάτι παρόμοιο παρατηρείται στην αρχιτεκτονική και την τυπογραφία των Βυζαντινών, όπου κυριαρχεί η καμπύλη, ενδεικτική της κουλτούρας τους. Η *Χρυσή Τομή* είναι εργαλείο που μπορεί να χρησιμοποιεί κάθε σχεδιαστής. Ενισχυτικό αυτού του ισχυρισμού είναι, ότι τα μοτίβα που εμφανίζονται συχνά στην τέχνη και τον σχεδιασμό προσφέρουν άριστα αποτελέσματα. Τέτοια είναι τα Fractals, μαθηματικά μοτίβα, που υπάρχουν και στη φύση και αποδίδονται με απόλυτη εφαρμογή μαθηματικών κανόνων.

8.1. Τα μαθηματικά στην τέχνη - Η “Χρυσή Τομή”

Είναι γνωστό ότι οι μαθηματικές αναλογίες μεταξύ τμημάτων του ανθρώπινου σώματος χρησιμοποιήθηκαν με επιτυχία ως μέτρο στην τέχνη. Το σώμα της θεάς Αφροδίτης ήταν το κατ' εξοχήν πρότυπο τέτοιων αναλογιών, όπως εκφράστηκε από τα έργα καλλιτεχνών όλων των εποχών. Έχει αποδειχθεί ότι οι δεξιότητες που απαιτούνται για να επιτύχει ένας καλλιτέχνης το βέλτιστο αποτέλεσμα στο έργο του δεν αρκούν, αν αυτές δεν σχετίζονται και με τα μαθηματικά. Στα στοιχεία ενός επιτυχημένου έργου υπάρχει ένας συνδυασμός μεταξύ τους, όπως η συμμετρία, η ακολουθία κ.λπ., με βάση τα μαθηματικά, που καθορίζει τη σύνθεση, το μέτρο και τις γωνίες.

Μια σειρά από επαγγέλματα που απαιτούν τον συνδυασμό καλλιτεχνικών δεξιοτήτων και τη χρήση μαθηματικών είναι:

- * Γραφιστική
- * Κινούμενα σχέδια
- * Σχεδιασμός ιστότοπου
- * Σχεδιασμός προϊόντων
- * Τρισδιάστατη μοντελοποίηση
- * Σχεδιασμός βιντεοπαιχνιδιών κ.ά.

Ο θαυμασμός του γυμνού ανθρώπινου σώματος, ιδιαίτερα του γυναικειού, και η απεικόνισή του παρατηρείται από καταβολής του ανθρώπινου γένους. Καλλιτέχνες και φιλόσοφοι εντρύφησαν πάνω σ' αυτό και άφησαν το αποτύπωμά τους σε κάθε γωνιά της γης. Η προέλευση της πρώιμης δυτικής θεωρίας για την ομορφιά εντοπίζεται στα έργα πολλών Ελλήνων φιλοσόφων. Ο Πυθαγόρας (560-480 π.Χ.) και άλλοι φιλόσοφοι παρατήρησαν την ισχυρή σχέση μεταξύ μαθηματικών και κάλλους. Παρατήρησαν ότι τα αντικείμενα που δημιουργήθηκαν αναλογικά, σύμφωνα με τη *Χρυσή Τομή*, φαίνονται πιο ελκυστικά. Ο Πυθαγόρας μελέτησε για πρώτη φορά τη *Χρυσή Αναλογία*. Απέδειξε ότι οι αναλογίες μεταξύ των τμημάτων του ανθρώπινου σώματος βασίζονταν σε αυτό τον λόγο και, επομένως, θα μπορούσαν να βελτιώσουν τη μορφή και τη λειτουργικότητα στην αρχιτεκτονική.



Εικόνες 231

Αριστερά: Ο Παρθενώνας ήταν ίσως το καλύτερο παράδειγμα μαθηματικής προσέγγισης της τέχνης.

Φωτο: Oyvind Solstad, CC BY 2.0.

Δεξιά: Οι αναλογίες του αγάλματος της Αφροδίτης της Μήλου τηρούν αυστηρά τη Χρυσή Αναλογία (1,6180339887)

Κάθε τμήμα των περίφημων ελληνικών κτιρίων κατασκευάστηκε σε αυτή την αναλογία. Ο γλύπτης Φειδίας ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο *Χρυσή Τομή*²⁷² ή *Χρυσή Αναλογία*. Το ελληνικό γράμμα «φ», χρησιμοποιείται για να εκφράσει σε αριθμούς τη γεωμετρική αυτή σχέση: $\phi = 1.6180339887498948482 \dots$ (Sumpter, 2018).

Η αρχιτεκτονική και γενικότερα οι τέχνες στην αρχαία Ελλάδα, καθώς και σε άλλες χώρες (π.χ. στην Ινδία - Taj Mahal) βασίστηκε σ' αυτή την αρχή. Ο Παρθενώνας σχεδιάστηκε σύμφωνα με την παραπάνω μαθηματική αναλογία και αποτέλεσε παράδειγμα της χρήσης της στην αρχιτεκτονική, ενώ εφαρμόστηκε σε πολλούς ακόμη ελληνικούς ναούς.

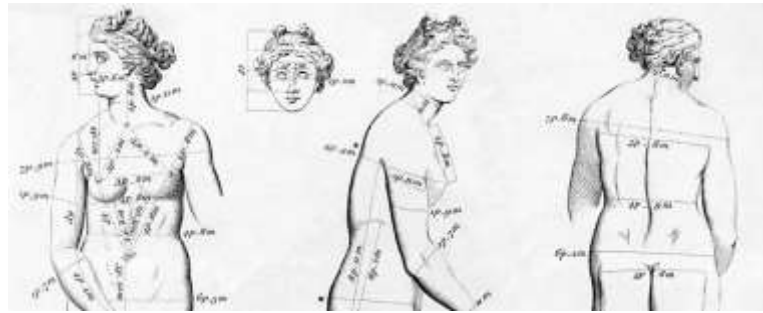
8. 2. Ο Κανόνας του Πολύκλειτου - Βιτρούβιος και «De Architectura»

Κάθε συστατικό της ελληνικής σκέψης μεταφράζεται σε μετρήσιμη αναλογία. Ο Πυθαγόρας ήταν ο πρώτος που έδωσε μια ορατή γεωμετρική αναλογία, βασισμένη σε αρμονικούς αριθμούς. Στην συνέχεια, οι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν αυτές τις αρμονικές σχέσεις βασισμένες σε καθαρά γεωμετρικά σχήματα και εφάρμοσαν τη *Χρυσή Αναλογία* στη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική, για να δημιουργήσουν περίφημες συνθέσεις.

Η πρώτη εφαρμογή της Χρυσής Αναλογίας πιστώνεται στον Πολύκλειτο, πατέρα του κλασικού ελληνικού στυλ στη γλυπτική. Το έργο του σχετικά με τη συμμετρία που εφάρμοσε

²⁷² Ορθογώνιο με χρυσές αναλογίες, που έχει την πλευρά a μεγαλύτερη της πλευράς b , όταν τοποθετηθεί δίπλα σε τετράγωνο με πλευρές μήκους a , θα δημιουργήσει ένα ορθογώνιο με χρυσή αναλογία, δηλαδή με μεγαλύτερη πλευρά την $a + b$ και μικρότερη την a . Ο λόγος που προκύπτει από τη διαίρεση του $a + b$ δια του a εκφράζεται στο δεκαδικό σύστημα ως 1.6180339887498948482 ...

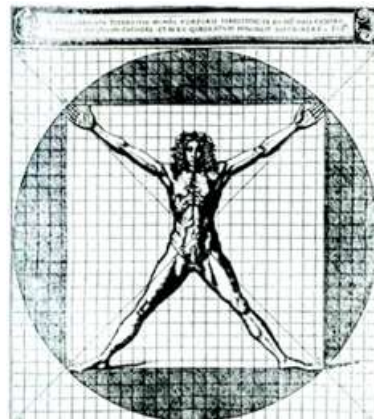
στη γλυπτική της ανδρικής μορφής είναι γνωστό ως “Κανόνας του Πολύκλειτου” (Meisner, Araujo, 2018).



Εικόνα 232

*Ο κανόνας του Πολύκλειτου και η εφαρμογή του στην εικονογραφία της Αφροδίτης,
Φωτο: Lifejournal.com*

Ο Πολύκλειτος πίστευε ότι όλα τα μέρη του σώματος που εμφανίζονται σε ένα γλυπτό πρέπει να είναι σαφώς διακριτά το ένα από το άλλο και να υπακούν σε μαθηματικές αναλογίες. Το γυμνό ως μέτρο στην τέχνη, προβάλλει μαθηματικές αναλογίες που καθορίζουν με ακρίβεια την τελειότητα του έργου, την ομορφιά. Το έργο του, που στηρίζεται στη μεθοδολογία για την επίτευξη τέλει ισορροπίας στη γλυπτική, εξακολουθεί να ασκεί επιρροή μέχρι σήμερα. Πολλοί καλλιτέχνες ακολούθησαν αυτό τον κανόνα ανά τους αιώνες, αφού είχαν εμμονή στην αριθμητική τελειότητα των ανθρώπινων αναλογιών (Moon, 1995).



Εικόνα 233

*Homo ad circulation and ad quadratum του C. Cesarino, Τα δέκα βιβλία του Βιτρούβιου «De Architectura»,
Como, 1521*

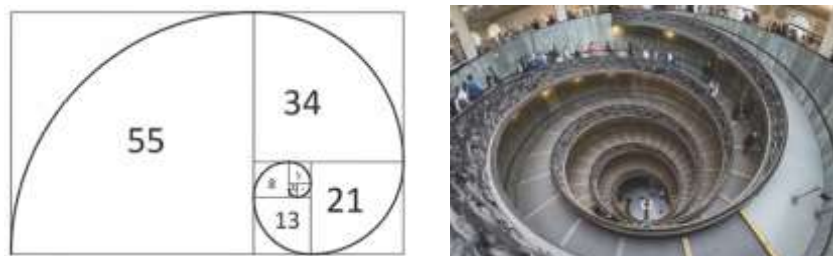
Παθιασμένοι μαθηματικοί αφιέρωσαν τη ζωή τους για τον τετραγωνισμό του κύκλου (που συν τοις άλλοις εκφράζει την ένωση αρσενικού-θηλυκού). Ο Ρωμαίος Βιτρούβιος (80 π.Χ. - 15 π.Χ.) στα δέκα βιβλία του με τίτλο «*De Architectura*» περιέγραψε αρχιτεκτονικούς κανόνες βασισμένους σε ανθρώπινα μεγέθη. Στο τρίτο βιβλίο του, ο Βιτρούβιος δηλώνει ότι οι ναοί πρέπει να κατασκευάζονται χρησιμοποιώντας τις αναλογίες του ανδρικού σώματος, το οποίο αποτελεί πρότυπο αναλογίας. Πέραν τούτου διακρίνει αρρενωπότητα και θηλυκότητα στους ρυθμούς των ναών. Έτσι, για την Αφροδίτη προτείνει ναούς κορινθιακού ρυθμού που εκφράζει θηλυκότητα, ενώ ο δωρικός εκφράζει την αυστηρότητα των θεών.

Η πιο περίτεχνη εικόνα βασισμένη στη θεωρία του Βιτρούβιου, η *Como Vitruvius*, του Cesarino, απεικονίζει μια άσχημη ανδρική φιγούρα με πολύ μικρό κεφάλι και πολύ μεγάλα πόδια. Ο επόμενος αρχιτέκτονας μετά τον Βιτρούβιο, ο οποίος περιγράφει τους ρυθμούς στην

αρχιτεκτονική, ασπαζόμενος την ίδια άποψη, ήταν ο Leon Batista Alberti (1452 μ.Χ.). Συνέδεσε θεωρητικά τις αναλογίες ενός γεωμετρικού σχήματος, μιας μουσικής κλίμακας ή μιας μαθηματικής ακολουθίας και έθεσε το υπόβαθρο της αρχιτεκτονικής θεωρίας σύμφωνα με τα “Δέκα βιβλία τής αρχιτεκτονικής”. Αναζήτησε αρμονικούς κανόνες στα αρχιτεκτονικά του έργα και συσχέτισε τις αρμονικές αναλογίες στη γεωμετρία, τους αριθμούς και την αρμονία της μουσικής με αυτούς του ανθρώπινου σώματος (Clark, 1956).

8.3. Ακολουθία Fibonacci - “Dipendenza” - Το γυμνό στην Αναγέννηση

Ο κανόνας της Χρυσής Αναλογίας εφαρμόστηκε στη μουσική βάσει της ακολουθίας Fibonacci (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55...) με εφαρμογή της ίδιας αναλογίας. Αυτοί οι αριθμοί μεταφράζονται σε σχήματα. Η αναλογία συνεχόμενων αριθμών Fibonacci συγκλίνει και παρουσιάζει την ίδια σύγκλιση με τη Χρυσή Αναλογία, όπως φαίνεται στο παραπάνω σχήμα που είναι το πρότυπο για την τέλεια σπείρα.



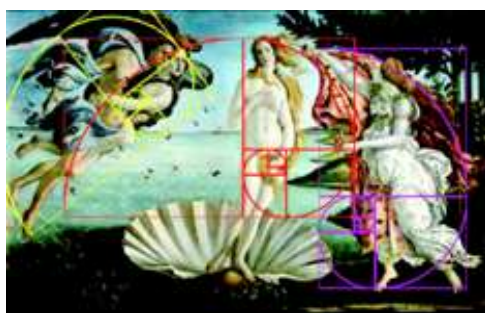
Εικόνα 234

Αριστερά: Η ακολουθία Fibonacci

Δεξιά: Σκάλα με χρυσή τομή μέσα στο Βατικανό, Μουσείο Βατικανού: Η Χρυσή Αναλογία προσφέρει μια ενότητα της επιστήμης, Εικόνα: Depositphotos.com

Οι σπείρες, εμφανίζονται αρκετά συχνά στον σχεδιασμό. Είναι μια εφαρμογή της ακολουθίας Fibonacci, της οποίας οι όροι (αριθμοί) είναι διατεταγμένοι έτσι ώστε να αποτελούν τη βάση δημιουργίας πολλών γεωμετρικών σχημάτων. Ακόμη και το ανθρώπινο πρόσωπο ακολουθεί στενά αυτή την αρχή, όπως και η αρχιτεκτονική των Πυραμίδων καθώς και του Παρθενώνα που υπακούει στην ακολουθία Fibonacci (Gary, 2018).

Ο καλλιτέχνης που αποδίδει τις φόρμες κατανοεί τη δομή και τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος. Ο Michelangelo, πρωτοπόρος καλλιτέχνης στην απόδοση του γυμνού, χρησιμοποιεί τον όρο “Dipendenza” για να εκφράσει τη σχέση μορφής και αναλογίας. Αυτό είναι αντιληπτό, αν παρατηρήσει κανείς την παρέκκλιση της αναλογίας που διακρίνεται μεταξύ της ελληνικής και της γοθτικής ιδέας στην απόδοση του γυναικείου γυμνού σώματος.



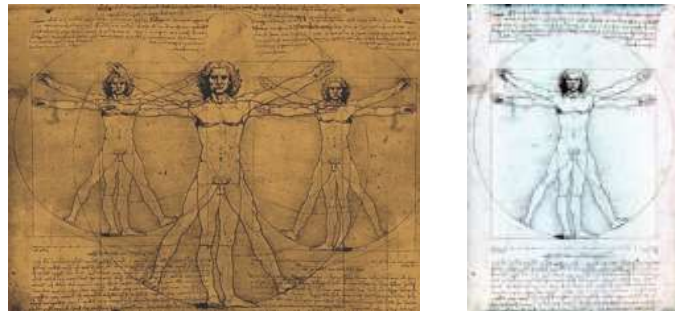
Εικόνα 235

Η χρυσή αναλογία και η σπείρα στη σύνθεση του Botticelli “Η Γέννηση της Αφροδίτης”, Λόγος = 1.618

Η επικαιροποίηση της ανακάλυψης των μαθηματικών αναλογιών στο ανθρώπινο σώμα τον 15ο αιώνα από τον Da Vinci θεωρείται ένα από τα μεγάλα επιτεύγματα που οδήγησαν στην Ιταλική Αναγέννηση. Ένα σταθερό μέτρο σύγκρισης στο ανθρώπινο σώμα είναι η απόσταση μεταξύ των μαστών στο γυναικείο σώμα, αλλά και η απόσταση από το κάτω μέρος του θώρακα στον ομφαλό και από εκεί στη διαίρεση των ποδιών. Αυτές οι αναλογίες παρατηρούνται με ευλάβεια σε όλες τις μορφές των έργων της κλασικής αρχαιότητας και στις περισσότερες απομιμήσεις τους μέχρι τον 1ο αιώνα (Clark, 1956).

8. 4. Leonardo Da Vinci - Γοτθικό γυμνό και αρχιτεκτονικό στυλ

Ο Da Vinci είναι πολύ γνωστός για την εφαρμογή της *Χρυσής Αναλογίας* στο έργο του. Ο σχεδιασμός του συνδυάζει μια προσεκτική ανάγνωση του αρχαίου κειμένου με τις δικές του παρατηρήσεις για αληθινά ανθρώπινα σώματα. Σχεδιάζοντας τον κύκλο και το τετράγωνο, σωστά παρατήρησε ότι το τετράγωνο μπορεί να μην έχει το ίδιο κέντρο με τον κύκλο, στον ομφαλό, αλλά κάπου ανατομικά χαμηλότερα. Αυτή η ρύθμιση είναι μια καινοτομία στον σχεδιασμό του Da Vinci που διαχωρίζει το έργο του από τις προηγούμενες εικονογραφήσεις.



Εικόνα 236

Ο Άνθρωπος του Βιτρούβιου, Leonardo Da Vinci, 1490, Φωτο: SeriusPuzzles.com

Ο ίδιος ο σχεδιασμός χρησιμοποιείται συχνά ως ένα υπονοούμενο σύμβολο της ουσιαστικής συμμετρίας του ανθρώπινου σώματος και, κατ' επέκταση, του σύμπαντος στο σύνολό του. Ο Da Vinci εφάρμοσε τις τέλει αναλογίες σε πολλά έργα του, συμπεριλαμβανομένων των “Μόνα Λίζα” και “Αήδα με τον Κύκνο”, καθώς και στον περίφημο “Άνθρωπο του Βιτρούβιου” και ιδιαίτερα στην “Αφροδίτη” του.



Εικόνες 237

Αριστερά: Hans Memling, *Εύα*, 1485, Μουσείο Ιστορίας και Τέχνης, Βιέννη.

Δεξιά: Limbourg, *Η πτώση και η αποβολή από τον Παράδεισο (Très Riches Heures du duc de Berry)*,

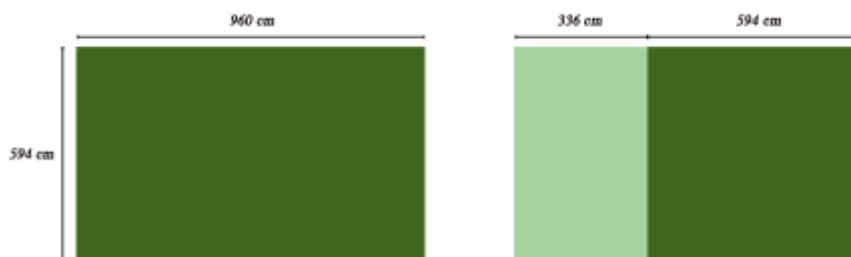
Φωτο: R.M.N. / P.-Γ. Ojéda

Για να τονιστεί η διαφορά της Γοτθικής τέχνης από την τέχνη της Αναγέννησης ή της κλασικής αρχαιότητας, αξίζει να γίνει μια αναφορά σε ένα τυπικό γοτθικό γυμνό του 15ου αιώνα, σε ένα έργο του Memlinc, στο οποίο το βασικό σχήμα παραμένει οβάλ, αλλά το οβάλ έχει διογκωθεί απίστευτα και τα στήθη αποδίδονται εξαιρετικά μικρά. Η απόσταση μεταξύ του στήθους είναι στενή, του δε ομφαλού είναι ακριβώς διπλάσια σε σχέση με αυτή στο κλασικό σχήμα. Η μεγάλη επιμήκυνση του σώματος γίνεται πιο αισθητή, επειδή η εκτεταμένη επιφάνεια δεν έχει πλευρές ή μύες. Το γοτθικό γυμνό αναφέρεται συνήθως ως «νατουραλιστικό», αλλά στο έργο του ο Memlinc είχε στόχο να δημιουργήσει τη μορφή που θα ανταποκρινόταν στο ιδανικό της ομορφιάς της εποχής του.

Η ίδια επιμήκυνση παρατηρείται και στην τυπογραφία όπου, σε αντίθεση με τη βυζαντινή με τις καμπύλες (όπως και στις αντίστοιχες της αρχιτεκτονικής, π.χ. στην ΑγιαΣοφιά), τα γοτθικά έργα χαρακτηρίζονται από αυτή την επιμήκυνση, είτε πρόκειται για απεικόνιση γυμνού, είτε στα κτίρια, είτε στην τυπογραφία. Παντού κυριαρχεί μεγάλη επιμήκυνση.

8. 5. Η Χρυσή Τομή στο layout - Τα Fractals

Ο κανόνας της *Χρυσής Τομής* μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τον καθορισμό του layout στον γραφικό σχεδιασμό. Ο ορισμός της απόστασης μεταξύ των μπλοκ κειμένου ή εικόνων, καθώς και των περιθωρίων στη σελιδοποίηση μπορεί να στηρίζεται σε τέτοιες μαθηματικές αναλογίες. Η διαχείριση των θετικών ή αρνητικών χώρων καθορίζει συχνά το τελικό αποτέλεσμα. Ωστόσο, η χρήση της *Χρυσής Τομής* διασφαλίζει ότι οι χώροι μεταξύ τους είναι ανάλογοι και υπολογισμένοι. Έτσι π.χ., για layout αρχείου με πλάτος 96 cm απαιτείται ύψος 59 cm, αφού το 96 διαιρούμενο δια 1,618 δίνει το 59. Η χρυσή αναλογία μπορεί να χρησιμοποιηθεί επίσης ως οδηγός για τον προσδιορισμό των καλύτερων μεγεθών διαφορετικών ιεραρχιών κειμένου στη γραφιστική. Σε σώμα κειμένου 10 px, το μέγεθος του τίτλου μπορεί να είναι 16 px (10 πολλαπλασιαζόμενο επί 1,618).



Εικόνα 238

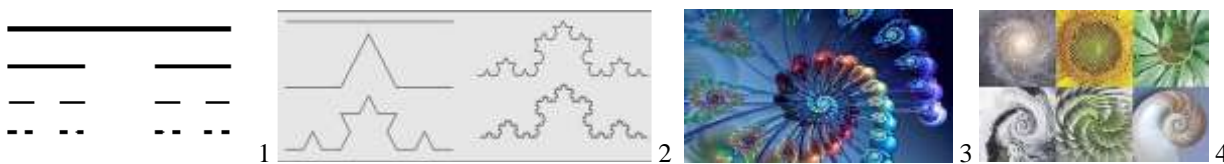
Δημιουργία Layout με τη χρήση της Χρυσής Τομής



Εικόνα 239

Εφαρμογή της Χρυσής στην τυπογραφία

Οι σχεδιαστές χρησιμοποιούν γεωμετρικά σχήματα, τρίγωνα, τετράγωνα, κύκλους για τη δημιουργία ενός σήματος ή ενός λογοτύπου. Εφαρμόζοντας τις χρυσές αναλογίες, ένας σχεδιαστής μπορεί να αξιοποιήσει την ισορροπία, ώστε να αναβαθμίσει έναν καλό σχεδιασμό σε υπέροχο. Ακόμα και όταν οι σχεδιαστές δεν επεδίωξαν τη χρήση μαθηματικών στις δημιουργίες τους, το αποτέλεσμα στην επιμελημένη εργασία τους αντικατοπτρίζει τη χρήση μαθηματικών, αποτυπωμένων στις γεωμετρικές αναλογίες, τη συμμετρία, την ισορροπία, τη σωστή αναλογία θετικού και αρνητικού χώρου.



Εικόνες 240

1. *Cantor powder.* 2. *Van Koch.* 3. *Μαθηματικά Fractals.* 4. *Fractals στη φύση*

Η τομή των μαθηματικών και του γραφικού σχεδιασμού βρίσκεται στα Fractals. Τα Fractals είναι επαναλαμβανόμενα γεωμετρικά μοτίβα σε άπειρο βαθμό μεγέθυνσης, γι' αυτό και αναφέρονται ως «απείρως περίπλοκα». Τα δύο βασικά χαρακτηριστικά τους είναι: η ομοιότητα και η μη ενσωματωμένη διάσταση. Παραδείγματα ομοιότητας είναι η “σκόνη Cantor” (Εικ. 243-1) και η καμπύλη “Van Koch” (Εικ. 243-2).

Τα Fractals εκτός από μαθηματικές δημιουργίες είναι και δημιουργίες της φύσης (π.χ. φύλλα, νιφάδες χιονιού, γεωλογικές δομές, κρύσταλλοι πάγου κ.ά.). Η χρήση των Fractals εντοπίζεται σε πολλές εφαρμογές, από τον σχεδιασμό ενδυμάτων έως και φόντα (background) στο web design. Άπειρες δημιουργίες σε ένα άπειρο σύμπαν των fractals και του χάους.

8. 6. Το γυμνό ως μέτρο στην τέχνη - Θεωρίες της ομορφιάς

Γυμνό στην τέχνη σημαίνει η Αφροδίτη στην τέχνη, αφού η Αφροδίτη αποτελεί το κατ' εξοχήν σύμβολο της απεικόνισης του γυμνού γυναικείου σώματος, του κάλλους. Αναμφισβήτητα το γυμνό αποτέλεσε ένα από τα πιο δημοφιλή και πολυσυζητημένα θέματα στην τέχνη. Στην εικονογραφία, η θέα του προκαλεί τους περισσότερους συνειρμούς, τα πιο δυνατά και ανάμεικτα συναισθήματα σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη εικόνα. Η εκάστοτε απόδοση της μορφής συνδέεται με μια πολυποίκιλη ανάγνωση πλούσια σε νοηματικό περιεχόμενο.



Εικόνες 241

Αριστερά: *Αφροδίτη και Έρως. Εσωτερική διακόσμηση πτυσσόμενου καθρέφτη, Χάλκινο επιχρυσωμένο, Διάμετρος 71/2 ίντσες (Λούβρο, Παρίσι). Ο Έρως τραβάει το τόξο του. 350 π.Χ.*
 Δεξιά: *Οι Λουόμενοι, Pablo Picasso, Λιθογραφία, 1946.*

Το γυμνό ανθρώπινο σώμα, και δη το γυναικείο, κατά πρώτον απεικονίστηκε από τον προϊστορικό άνθρωπο και στη συνέχεια αδιάλειπτα μέχρι τη σύγχρονη εποχή. Στην ιστορία της τέχνης, θέματα που αγαπήθηκαν υπήρξαν πολλά, ένα από τα σημαντικότερα υπήρξε η Ελληνική μυθολογία με κύρια αναφορά στη θεά Αφροδίτη, που αποτέλεσε το πρότυπο απεικόνισης του γυναικείου γυμνού και της ομορφιάς του. Πολύ πριν την κλασική αρχαιότητα, το γυμνό ήταν το αγαπημένο έργο των τεχνιτών/καλλιτεχνών. Στην κλασική αρχαιότητα, οι Έλληνες το αναβάθμισαν σε ένα υπέρτατο θεματικό μοτίβο (Eco, 2018).

Το ανθρώπινο σώμα στην αρχαιότητα ήταν έργο Θεού, ενώ η έννοια του γυμνού διέφερε από τη σημερινή του θεώρηση. Οι Αιγύπτιοι δεν ξεχώριζαν την αντίδρασή τους ανάμεσα στη τέχνη και τη θρησκεία σε σχέση με τη φιλοσοφία. Οι Έλληνες πέτυχαν ως ένα βαθμό αυτή τη διάκριση και άρχισαν να θεωρούν ότι η τέχνη θέτει φιλοσοφικά ζητήματα (Beardsley, 1989). Ο Σωκράτης ήταν ο πρώτος που έθεσε φιλοσοφικά ερωτήματα σχετικά με την έννοια της “ομορφιάς”, ακολουθούμενος από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη που ανέπτυξαν τις θεωρίες περί κάλλους, ενώ αργότερα ο Λουκιανός και ο Πλωτίνος ακολούθησαν σε μια διαδρομή που εξελικτικά απασχόλησαν τη σύγχρονη επιστήμη, μεταξύ άλλων και τον Umberto Eco τον πλέον διακεκριμένο για το έργο του σχετικά με το “*ωραίο*” (Benardete and Bloom, 2001). Ο Αριστοτέλης δεν συμερίζεται απόλυτα τον πλήρη διαχωρισμό ανάμεσα στον πραγματικό κόσμο και το ιδανικό του αρχέτυπο, όπως εκφράζεται από τον Πλάτωνα, και θεωρεί τη μίμηση ιδιαίτερα σημαντική, πιστεύει πως η ηδονή που προέρχεται από την τέχνη μπορεί να συντελέσει στην «κάθαρση» των ανθρώπινων παθών. Το ερώτημα που προέκυπτε, ήταν αν η σχέση που διέπει το φαινομενικό προς το πραγματικό, δηλαδή η σχέση ανάμεσα στην εικόνα και το αναπαριστώμενο είναι αληθής; Σε ποιο βαθμό τα όνειρα και οι ψευδαισθήσεις, με τις οποίες πλάθεται μια εικόνα, μπορούν να θέσουν φιλοσοφικά προβλήματα σχετικά με τη δυνατότητα κατανόησης και προσδιορισμού του κόσμου μέσω των αισθήσεων; Στο *Συμπόσιο* ο Πλάτων δίνει την ηθική διάσταση του έρωτα, αναγνωρίζοντας τον παιδευτικό και κοινωνικό του ρόλο. Ό,τι παραδίδει ο Πλάτων είναι από την εποχή της κατάρρευσης της παλαιάς θρησκείας και της ηθικής διόρθωσής της μέσω της φιλοσοφίας.

Στην κλασική Αρχαιότητα δεν αναγνωρίστηκε ποτέ η ανάγκη έκφρασης του καλλιτέχνη μέσω της τέχνης, αφού με τον όρο τέχνη αναφέρονταν σε οποιαδήποτε τεχνική επιδεξιότητα, π.χ. στην υποδηματοποιία, καθώς και στην τραγωδία ή στη ρητορική. Οι Πυθαγόρειοι θεωρούσαν ότι η τέχνη δεν αποσκοπούσε σε κάτι άλλο παρά στην *κάθαρση*, οι Σοφιστές υποστήριζαν ότι η τέχνη επιστρατεύεται για να προσφέρει ευχαρίστηση, η θέση του Πλάτωνα ήταν ότι η τέχνη, συν τοις άλλοις, θα μπορούσε να έχει ηθικολογικό σκοπό, ο δε Αριστοτέλης έβλεπε κάποια αλήθεια σε όλες αυτές τις απόψεις (Πέτρου, 2015). Η θεωρία του Πλάτωνα απηχεί αναμφίβολα τις εύθραυστες συνθήκες της εποχής του όψιμου κλασικισμού με την καταφυγή σε ένα ουτοπικό ιδεώδες. Με τον όρο *τέχνη* νοείται περισσότερο η χειροτεχνία, η ενασχόληση με το χρηστικό. Στον Σοφιστή αποσαφηνίζει καλύτερα τη θεωρία του διαχωρίζοντας τις τέχνες σε «αποθησαυριστικές» (για βιοπορισμό) και «παραγωγικές» ή δημιουργικές, που πλάθουν κάτι εκ των ων ουκ άνευ.

Ο Πλάτων δεν τρέφει ιδιαίτερη εκτίμηση για την τέχνη, ενώ στη θεωρία της *μίμησης* αναφέρει ότι η εικόνα (είδωλο) είναι παράγωγο της *μέθεξης*, της *ομοίωσης*, στην αδιάρρηκτη σχέση μεταξύ εικόνας (ειδώλου) και αρχετύπου που παρατηρείται παντού. Η τέχνη είναι μιμητική, ο καλλιτέχνης δημιουργεί εικόνες βασισμένες σε αντικείμενα/δημιουργίες του Θεού. Ο καλλιτέχνης δημιουργεί είδωλα, αυτή είναι η αρχή που διέπει στην ολότητά της τη μεταφυσική του Πλάτωνα. Στη θεωρία του, οι τέχνες δεν έχουν λόγο για τον προσδιορισμό του ωραίου (του καλού), καθόσον οι εκπρόσωποί της δεν έχουν την απαιτούμενη γνώση για να κρίνουν. Αυτό επαφίεται στην επιστήμη. Στον λόγο της Διοτίμας στο *Συμπόσιο*, αυτή η θέση προβάλλεται. Στον *Τίμαιο*, υποτιμώντας τους ποιητές τους αποκαλεί «μιμητικό έθνος», αφού το έργο τους ως μίμηση μόνο απατηλή ομοιότητα προσφέρει. Μόνο στον *Φίληβο*, γίνεται αναφορά, πως οι τέχνες ενδεχομένως μπορούν να προσφέρουν και ένα είδος ηδονής. Ωστόσο, θεωρεί πως η τέχνη μπορεί να έχει αποδειχθεί βλαβερή, να καλλιεργήσει τα πάθη και να τροχοπεδήσει την ηθική διαπαιδαγώγηση. Ο καλλιτέχνης γίνεται συνεργός κάποιων άλλων που κάνουν επάγγελμα την ενασχόλησή τους με το *φαίνεσθαι* και όχι το *Είναι* (Beardslay, 1989).

Ο Αριστοτέλης δεν συμερίζεται τον πλήρη διαχωρισμό ανάμεσα στον πραγματικό κόσμο και το ιδανικό του αρχέτυπο, αλλά θεωρεί σημαντική τη διεύρυνση προσέγγισης του αισθητού κόσμου, αφού πιστεύει ότι η μίμηση είναι σημαντική, αναφερόμενος στην περίπτωση της μουσικής που είναι άκρως μιμητική. Στην *Ποιητική* του προσεγγίζει το έργο περισσότερο με κριτήριο την καλλιτεχνική του αρτιότητα («*το γαρ καλόν εν μεγέθει και τάξει εστί*»). Η τέχνη, ως μίμηση για τον Αριστοτέλη έχει διδακτικό, γνωστικό και αποκαλυπτικό χαρακτήρα. Ο Bosanquet, στο έργο του *History of Aesthetic* (2012), παραθέτει ένα ομηρικό χωρίο ως «*μία από τις αρχαιότερες αισθητικές κρίσεις πού υπάρχουν στη δυτική γραμματολογία*». Όπως μας λέει ο ομηρικός αφηγητής, πάνω στην ασπίδα του Αχιλλέα, που είχε κατασκευασθεί από τον Ήφαιστο, «*η γη φαινόταν μαύρη πίσω από το αλέτρι και όμοια με το οργανωμένο χώμα, μολονότι (ή ασπίδα) ήταν καμωμένη από χρυσάφι και αυτό ήταν ένα θαυμαστό δημιούργημα*».

Τους επόμενους αιώνες, τον ακμαίο φιλοσοφικό στοχασμό υποκαθιστά συχνά το ενδιαφέρον για τη μελέτη της ποίησης. Στην *Ars Poetica* του Λατίνου ποιητή Οράτιου (65-8 π.Χ.) εμπεριέχεται η άποψη, η οποία απασχόλησε πολύ τους μεταγενέστερους, ότι η ποίηση είναι σαν τη ζωγραφική (*Ut picture poesis*). Μέσω αυτής της διατύπωσης γίνεται φανερό ότι η θεωρητική συζήτηση περί (καλών) τεχνών καθ' όλη την Αρχαιότητα διεξαγόταν ουσιαστικά με όρους λογοτεχνίας. Άξιο αναφοράς είναι ακόμη το έργο *Περί Ύψους* του Λογγίνου (3ος μ. Χ. αι.), στο οποίο εισάγεται ως διαφορετικό είδος κριτηρίου η έννοια του «*υψηλού*», που επίσης θα επανέλθει αργότερα. Στον χώρο της φιλοσοφίας ο νεοπλατωνισμός θα αποτελέσει το σημαντικότερο ρεύμα της όψιμης αρχαιότητας. Ο Πλωτίνος κάνει λόγο για ένα είδος *ωραίου* το οποίο είναι πέραν της ζωής που είναι δέσμια των αισθήσεων. Αυτό το *ωραίο* μόνο η ψυχή μπορεί να γνωρίσει, ώστε να εισχωρήσει στη σφαίρα της αλήθειας, του πραγματικού όντος. Αυτό το ωραίο ισοδυναμούσε με το φως της θεϊκής διάνοιας (Ποταμιάνος, 2002).

Ο *Καντ* έκανε τη διάκριση μεταξύ «*υψηλού*» και «*ωραίου*». Σύμφωνα με μελέτες, η αισθητική εμπειρία είναι μια εγγενής διαδικασία, η οποία, ωστόσο, επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τις κοινωνικές νόρμες, την οικειότητα και την εμπειρία, τον χρόνο έκθεσης σε ένα

ερέθισμα και τη μάθηση. Το έργο τέχνης έχει τη δύναμη να προκαλέσει συναισθηματικές εμπειρίες στον παρατηρητή, ο οποίος μπορεί π.χ. να νιώθει συμμετοχή στην εμπειρία της εικόνας που βλέπει σε έναν πίνακα (Brinck, 2017). Στη σύγχρονη εποχή αναφερόμαστε πλέον σε ολοκληρωτικό και αέναο πολυμορφισμό της ομορφιάς. Ο Kant μεταξύ άλλων αναφέρει στη θεωρία του ότι στην περίπτωση ανδρών και γυναικών «έχουμε να κάνουμε με ανθρώπινες υπάρξεις, που δεν ανήκουν στην ίδια κατηγορία». Αναφέρεται στη βασική διαφορά των δύο φύλων που έγκειται στη διαφορά δυο βασικών αισθητικών κατηγοριών. Η γυναίκα είναι εκπρόσωπος του ωραίου, ενώ ο άνδρας του υπέροχου. Συμπληρώνει ότι το «ωραίο φύλο δεν έχει λιγότερο πνεύμα», αλλά «ωραίο πνεύμα». «Το άρρεν φύλο οφείλει να έχει βαθύ πνεύμα, δηλαδή υπέροχο».

Με τη δύση του μινωικού και του μυκηναϊκού πολιτισμού η ανθρώπινη μορφή εκλείπει από τα έργα των καλλιτεχνών, επανεμφανίζεται όμως στο απεικονιστικό ρεπερτόριο των Ελλήνων γύρω στα τέλη του 9ου αιώνα π.Χ., στη Μέση Γεωμετρική Εποχή, και έκτοτε δεν εγκαταλείπει ποτέ το προσκήνιο. Η μορφή του έργου «Η κυρία της Οσέρ», ένα έργο, πιθανώς, κρητικής προέλευσης του 7ου π.Χ. αιώνα, μας εισαγάγει στα νέα πρότυπα της εποχής εκείνης του δαιδαλικού ρυθμού. Χαρακτηριστικά της μορφής, το λεπτό πρόσωπο που τοποθετείται μέσα στους πυκνούς βοστρύχους, τα χέρια που δεν είναι πλέον κολλημένα στους μηρούς, όπως συμβαίνει με την κόρη της Νικάρδης - έργο της ίδιας περίπου εποχής -, αλλά αρχίζουν να δίνουν την αίσθηση της κίνησης. Μέσω της ζώνης επιτυγχάνεται το αρμονικό δέσιμο για τα μέρη του σώματος και τονίζεται η καμπύλη των γοφών (Eco, 2018).



Εικόνα 242

Αριστερά: Η Κόρη της Νικάρδης, περίπου 650 π.Χ., Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

Δεξιά: Η Κόρη της Ωσέρ, πιθανώς κρητικής προέλευσης, 650-600 π.Χ., Μουσείο Λούβρου.

Σε αντίθεση με την κλασική αρχαιότητα, ο χριστιανισμός χαρακτηρίζεται από βαθύ συντηρητισμό. Εισαγάγει την αμαρτία στην απεικόνιση του ανθρώπινου σώματος, η Ιερά Εξέταση με αφορισμούς και θανάτους τιμωρούσε κάθε καλλιτέχνη παραβάτη. Ο Μεσαίωνας ανάγκασε και τη Δύση, με τα ελάχιστα δείγματα παραστατικής τέχνης, να αφεθεί κι' αυτή στο σκοτάδι. Ωστόσο, η ελευθερία του πνεύματος και της ομορφιάς της αρχαιοελληνικής τέχνης δεν θα μπορούσε να βρίσκεται ες αεί ξεχασμένη, ο κόσμος με την πρώτη ευκαιρία την επανέφερε και μάλιστα με μεγαλοπρέπεια. Η Αναγέννηση λοιπόν την επανέφερε, που αναγεννά και την εικονογραφία της Αφροδίτης. Ο κόσμος που για αιώνες είχε στερηθεί την ομορφότερη έκφραση στην τέχνη αναζητά την τελειότητα, που δεν μπορεί να τη βρει

πουθενά αλλού παρά στην κατάκτηση της υψηλής αισθητικής. Το γυμνό απενοχοποιείται, γίνεται φορέας απεικόνισης αυτών των αξιών.

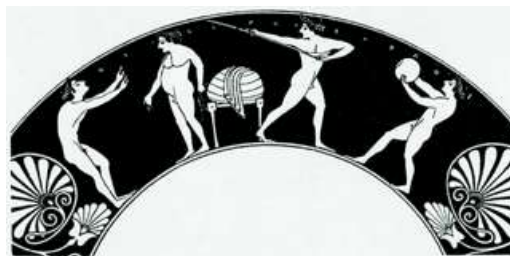
Το γυμνό της αρχαιότητας αλλά και της μίμησής του κατά την Αναγέννηση, όπως και σε άλλες εποχές, είναι ντυμένο με το πέπλο της ασάφειας, της αμφισημίας, του μυστηρίου, των απόκρυφων κωδίκων που του δίνουν περιεχόμενο πέρα από το αρχικό επίπεδο ανάγνωσής του. Στον 20ό αιώνα το γυμνό παίρνει πιο επαναστατική μορφή, οι καλλιτέχνες δυσφορούν μπροστά στον ψεύτικο συντηρητισμό και επιδιώκουν να σκανδαλίσουν τον θεατή, τα γυμνά τους μοντέλα προικίζονται και με τριχοφυΐα, ενώ η ματιά τους καρφώνει τον θεατή. Η ειλικρίνεια, ο ρεαλισμός, η ευθύτητα και αυθεντικότητα ως αρετές παραμελημένες έπρεπε να πάρουν τη θέση τους στην κοινωνία. Πρόκειται για μια ευθεία αντιπαράθεση με τους εκφραστές του παρελθόντος, ενώ η περιπετειώδης διαδρομή για το γυμνό, που από την σοκαριστική εμφάνιση της ολόγυμνης *Αφροδίτης της Κνίδου* και την μετέπειτα απομόνωσή της στον Μεσαίωνα, κανείς δεν ξέρει τι έκπληξη προετοιμάζει για το μέλλον (Ταχυδρόμος, 2013).

Σύμφωνα με τη χριστιανική παράδοση, που στηρίζεται, κυρίως, στο δόγμα της ενοχής και του φόβου, η γυμνότητα συνοδεύεται από μιαν «ανεξίτηλη θεολογική υπογραφή». Σύμφωνα με αυτή την παράδοση, ο Αδάμ και η Εύα, πριν από το αμάρτημα, δεν ήταν γυμνοί, ούτε το «φύλλο συκής» τους κάλυπτε, αλλά ένα «ένδυμα χάριτος», ένα «ένδυμα φωτός». Το αμάρτημα ήταν εκείνο που τους στέρησε το θείο ένδυμα και, καθώς βρέθηκαν ολόγυμνοι αναγκάστηκαν να ντυθούν. Οπότε, η γυμνότητα σημαίνει την απώλεια του ενδύματος της χάριτος, και μόνο θεοί μπορούν να την διαχειριστούν.

8. 7. Η τάση τελειοποίησης του έργου τέχνης - Το σώμα ως τέλεια μορφή

Οι αρχαίοι Έλληνες καλλιτέχνες προσπάθησαν να δημιουργήσουν ένα έργο “θεϊκό” μέσω του γυμνού, με άλλα λόγια, να δημιουργήσουν μια θεά ή μια θεότητα. Ο Πραξιτέλης και οι σύγχρονοί του καλλιτέχνες εξασφάλισαν την ομορφιά μέσω της γνώσης, προσπάθησαν να δώσουν περισσότερη ζωή στην αρχική μορφή, έτσι ώστε ένας νέος αληθινός άνθρωπος να αναδυθεί σε έναν διαφορετικό και καλύτερο κόσμο (Gombrich, 1989).

Συχνά κοιτάζοντας τον φυσικό και ζωικό κόσμο ο θεατής ταυτίζει τον εαυτό του με αυτό που επιδιώκει και από αυτήν την ευτυχισμένη ένωση δημιουργεί ένα έργο τέχνης. Αυτή είναι η διαδικασία που οι φοιτητές καλούν *ενσυναίσθηση* και βρίσκεται στον αντίθετο πόλο της δημιουργικής δραστηριότητας με την κατάσταση του νου που έχει δημιουργήσει το γυμνό. Μια μάζα γυμνών μορφών δεν μας οδηγεί στην ενσυναίσθηση, αλλά στην απογοήτευση. Ο καλλιτέχνης δεν θέλει να μιμηθεί, θέλει να τελειοποιήσει.



Εικόνα 243

Σκηνή παλαίστρας με ένα παχύ αθλητή ανάμεσα σε λεπτούς, Αττική κύλικα, περίπου 520 π.Χ., Βρετανικό μουσείο.

Μισή είναι η αλήθεια, ότι η ανακάλυψη του γυμνού ως μορφή τέχνης συνδέεται με τον ιδεαλισμό και την προσήλωση στις μετρήσιμες αναλογίες. Η άλλη μισή είναι ότι το σώμα ήταν κάτι που όφειλε να στέκει υπερήφανο και να διατηρείται σε τέλεια μορφή. Σύμφωνα με τον Kenneth Clark, είναι περιττό να υποθέσουμε ότι πολλοί Έλληνες έμοιαζαν με τον Ερμή του Πραξιτέλη, αλλά μπορούμε με βεβαιότητα να υποστηρίξουμε ότι στην Αττική του 5ου αιώνα η πλειοψηφία των νέων είχε τα ευκίνητα, ισορροπημένα σώματα όπως αυτά που απεικονίζονταν στα αγγεία της πρώιμης αυτής περιόδου. Μια παράσταση σε κύλικα στο Βρετανικό Μουσείο, που στις ημέρες μας θα μπορούσε να προκαλέσει συμπάθεια, στους Αθηναίους φαινόταν γελοία και ντροπιαστική, αφού απεικονίζεται ένας παχύς νεαρός στο γυμναστήριο με την άκαμπτη φιγούρα του, που προφανώς διαμαρτυρόταν.

Αναζητώντας τη φυσική ομορφιά, όπως ο Διογένης στο σκοτάδι, αποπειράται κανείς να κατακτήσει το τέλειο. Είναι μέρος της αρχαιοελληνικής κληρονομιάς που ο Αριστοτέλης το έδειξε με τα έργα του αλλά και το διατύπωσε με απλότητα και σαφήνεια: «*Η τέχνη συμπληρώνει αυτό που η φύση δεν μπορεί να τελειώσει. Ο καλλιτέχνης μάς δίνει τη γνώση των μη πραγματοποιημένων σκοπών της φύσης*». Έχουν διατυπωθεί πολλές θεωρίες που στηρίζουν αυτή τη δήλωση, με κυριότερη αυτή που υποστηρίζει ότι τα πάντα έχουν μια ιδανική μορφή από την οποία τα φαινόμενα της εμπειρίας παρουσιάζονται, κατά το μάλλον ή ήττον, ως κατεστραμμένα αντίγραφα.

Πρόκειται για μια δημιουργική φαντασία που έχει επηρεάσει τη φιλοσοφική και συγγραφική σκέψη περί την αισθητική για περισσότερο από δύο χιλιάδες χρόνια. Ωστόσο, δεν μπορεί να γίνεται λόγος για το γυμνό χωρίς να εξετάζεται η πρακτική του εφαρμογή, γιατί κάθε φορά που επικρίνεται η απόδοση μιας μορφής, θεωρώντας τον λαιμό πολύ μακρύ, τους γοφούς φαρδύς ή το στήθος μικρό, την ίδια στιγμή ο θεατής/επικριτής αναγνωρίζει, συγκεκριμένα, την ύπαρξη της ιδανικής ομορφιάς.



Εικόνα 244

Πυγμαλίων, Jean-Baptiste Regnault, 1786, Εθνικό Μουσείο Château et des Trianons

Ο Πυγμαλίων, βασιλιάς της Κύπρου, ξακουστός γλύπτης, και εραστής της Αφροδίτης, δεν είχε την επιθυμία ούτε τον χρόνο να σκεφτεί για την αγάπη. Σύμφωνα με τον μύθο²⁷³, είχε δημιουργήσει ένα πολύ ωραίο άγαλμα γυναίκας από ελεφαντόδοντο, τη *Γαλάτεια*. Ο

²⁷³ Η Αφροδίτη, εξ' αιτίας της περιφρόνησής του για την αγάπη, τον τιμώρησε αποφασίζοντας να τον κάνει να ερωτευτεί το άγαλμα. Από εκείνη την ημέρα ο βασιλιάς δεν μπόρεσε να βρει την ησυχία του. Περνούσε ατελείωτες ώρες να στοχάζεται το άγαλμα, να του εξομολογείται την αγάπη του, να το χαϊδεύει, να το φιλάει. Παρόλη την προσοχή του, το άγαλμα παρέμενε σιωπηλό, κρύο και άψυχο. Ο Πυγμαλίων παρακάλεσε τότε την Αφροδίτη να τον θεραπεύσει από το αρρωστημένο του πάθος. Η θεά, όμως, διασκέδαζε να βλέπει τον βασιλιά να υποφέρει για ένα ελεφάντινο άγαλμα. Στη συνέχεια τον λυπήθηκε και μεταμόρφωσε το άγαλμα σε μια πραγματική γυναίκα, την οποία παντρεύτηκε ο Πυγμαλίωνας και μαζί της απέκτησε έναν γιό, τον Πάφο.

δημιουργός του εξαιρετικού αυτού αγάλματος, της *Γαλάτειας*, ποτέ δεν ήταν ευχαριστημένος από την ομορφιά της και προσπαθούσε συνεχώς να τη βελτιώσει, να της δώσει το χάρισμα του Λόγου. Στο *σύνδρομο του Πυγμαλίωνα*, το αγαπημένο πρόσωπο δεν εκτιμάται μόνο γι' αυτό που είναι, αλλά για το τί μπορεί να γίνει. Ο Πυγμαλίων ερωτεύτηκε το άγαλμα και το φιλοξένησε στο κρεβάτι του, παρακάλεσε δε τη θεά να του δώσει ζωή και η επιθυμία του εισακούστηκε. Με τον Πυγμαλίωνα, σύμφωνα με τον μύθο, αναπτύχθηκε η λατρεία της Κύπριδας στο νησί (Μήνη, 2002). Οι Αιγύπτιοι πίστευαν ότι τα αγάλματα μπορούν να εμψυχωθούν, ο δε νεοπλατωνιστής Πορφύριος θεωρούσε πως οι αναπαραστάσεις θεοτήτων μεταδίδουν με τη δική τους γλώσσα τη μυστηριακή γνώση. Στο έργο του Burne Jones *“Πυγμαλίων: Τα πυρά του Θεού (1878)*, μια ανδρόγυνη Αφροδίτη κάτω από τη σφαίρα μιας υπερκόσμιας αναφοράς φέρνει στον κόσμο του υπαρκτού τη *Γαλάτεια*, ένα έργο που, όπως ήταν επόμενο, έγινε αντικείμενο αντιγραφής για πολλούς καλλιτέχνες.

Στην προσπάθεια ερμηνείας του ιδανικού, η κριτική γνώμη διαφέρει σε δύο σημεία: απ' τη μια, η ερμηνεία δεν είναι ικανοποιητική επειδή προβάλλει την υπερβολική περηφάνεια, απ' την άλλη επειδή είναι πολύ μυστικιστική. Στην πρώτη περίπτωση με αφετηρία την πεποίθηση ότι ακόμη και όταν κανένα μεμονωμένο σώμα δεν είναι τέλει, ώστε να ικανοποιεί στο σύνολό του, ο καλλιτέχνης έχει τη δυνατότητα να επιλέξει τα μέρη εκείνα που θεωρεί τέλεια από μια σειρά μορφών και ως ένα παζλ να τα συνδυάσει για να προκύψει το τέλει σύνολο.

Σύμφωνα με τον Πλίνιο, έτσι κινήθηκε ο Ζεύξης όταν έφτιαξε την Αφροδίτη, παίρνοντας στοιχεία από τις πέντε όμορφες κοπέλες του Κρότωνα. Η πρακτική αυτή αναβιώνει στην πρώτη πραγματεία του μετα-αρχαίου κόσμου στον χώρο της ζωγραφικής από τον Alberti και, περισσότερο απ' όλους, από τον Durer.

Δημοφιλής μεν η θεωρία αυτή στους καλλιτέχνες, που μεταφέρει το πρόβλημα της μορφής από το ολικό στο μερικό, δεν ικανοποιεί όμως ούτε τη λογική ούτε την εμπειρία, ενώ δεν απαντά π.χ. στο ερώτημα από ποιο ιδανικό μοτίβο ο Ζεύξης δέχτηκε ή απέρριψε τα χέρια, τον λαιμό, τα στήθη ή κάποιο άλλο στοιχείο από τα πέντε κορίτσια του. Στην περίπτωση που γίνεται αποδεκτό ότι κάποια συγκεκριμένα στοιχεία ή χαρακτηριστικά φαίνονται απόλυτα όμορφα, είναι η εμπειρία εκείνη που δείχνει ότι συχνά δεν μπορούν να ανασυνδυαστούν. Μπορεί να είναι αρμονικά στο περιβάλλον τους, ενώ με την απόσπασή τους χάνουν αυτή τη ρυθμική ζωτικότητα που τους προσδίδει ομορφιά. Σ' αυτό όμως διαφώνησε ο Blake υποστηρίζοντας ότι *«όλες οι μορφές είναι τέλειες στο μυαλό του ποιητή, όμως αυτές δεν αφαιρούνται ή συντίθενται από τη φύση, αλλά προέρχονται από τη φαντασία»*. Η θέση του Blake είναι δικαιολογημένη, αφού η ομορφιά είναι πολύτιμη και σπάνια (Clark, 1956).



Εικόνες 245

Αριστερά: *Τρεις Χάριτες*, Βιβλίο “Αυστρία”, 12ος αι, Φωτο: Βιβλίο Ceneth Clark.
Δεξιά: *Τρεις Χάριτες*, “Ιταλία 14ου αι.

Για να γίνει καλύτερα κατανοητό ότι η αξία αυτών των πνευματικών υπάρξεων εξαρτάται από το γυμνό τους, αρκεί μόνο να τα φανταστούμε εντελώς ντυμένα, όπως στον Μεσαίωνα ή στην αρχή της Αναγέννησης. Έχουν χάσει όλη τη σημασία τους. Αυτό γίνεται προφανές στις *Χάριτες* που εκπροσωπούνται από τρεις κυρίες με τη νευρική μορφή τους, κρυμμένες πίσω από ένα ενιαίο μεγάλο ύφασμα. Είναι πλέον απόμακρες από την πολιτιστική επιρροή της ομορφιάς. Φτάνοντας στην εποχή του ακαδημαϊκού γυμνού του 19ου αιώνα, η διαπίστωση είναι ότι πρόκειται για άψυχα έργα αφού δεν αναγνωρίζονται πλέον σε αυτά πραγματικές ανθρώπινες ανάγκες και εμπειρίες. Αποτελούν μια σειρά μεταξύ των εκατοντάδων υποτιμημένων συμβόλων που δεν έχουν να προσφέρουν τίποτα στην τέχνη του χρηστικού αιώνα.

Ο ερευνητής παλεύει ανάμεσα στις έξεις του αισθησιασμού και τις απολαύσεις του στοχασμού, ενώ πρέπει να απαλλαγεί και από τις δύο αυτές παρορμήσεις που τον κατακλύζουν. Ο Kenneth Clark καταφεύγει στη διαδικασία της εξιδανίκευσης, όπως αναφέρεται στο σύστημα αξιών του Freud, για να σταθεί ακέραιος στις κρίσεις του. Υπάρχει μια μετάβαση από την έννοια του γυμνού στο ίδιο το γυμνό. Είναι η διαδικασία του μετασχηματισμού. *«Το γυμνό παραμένει το πιο ολοκληρωμένο παράδειγμα μετάβασης από την ύλη στη μορφή».*

Συμπέρασμα

Από τη μελέτη σχετικά με τις αναλογίες στο σώμα της Αφροδίτης της Μήλου, και άλλων έργων της αρχαιότητας, συμπεραίνεται ότι οι καλλιτέχνες τόσο της κλασικής αρχαιότητας όσο και της Αναγέννησης στηρίχτηκαν σε μαθηματικές αναλογίες και έδωσαν στα έργα τους καλαισθησία και αρτιότητα, την οποία θα στερούνταν αν καλλιτέχνες και μαθηματικοί δεν συνδύαζαν την τέχνη με τα μαθηματικά και δεν την εφάρμοζαν στα έργα τους.

Από τη μελέτη του έργου του Memline προκύπτει το συμπέρασμα ότι τόσο στον γοτθικό σχεδιασμό με τη μεγάλη επιμήκυνση του σώματος όσο και σε αντίστοιχους άλλων λαών, το γυμνό υπακούει στις δοξασίες κάθε κοινοτικής και ο καλλιτέχνης δημιουργεί έργα με τη μορφή που θα ανταποκρινόταν στο ιδανικό της ομορφιάς της εποχής του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9.

Γυμνό, ενσυναίσθηση και νευροαισθητική στην αντιληπτική διαδικασία - Η απεικόνιση της έκστασης στην τέχνη

9. 1. Ενσυναίσθηση και αισθητική - Οι τέχνες διδάσκουν την ενσυναίσθηση

Η οπτική επικοινωνία στηρίζεται στη διαδικασία της όρασης και της αντίληψης. Ένας από τους πρώτους επιστήμονες που ασχολήθηκε με την οπτική αντίληψη είναι ο Alhacen (Ibn al Haytham, 965 – 1039) από τη Μεσοποταμία, ο οποίος υποστήριξε ότι η όραση λειτουργεί περισσότερο ως εγκεφαλική διεργασία παρά ως διεργασία των οφθαλμών. Αργότερα, ο Καρτέσιος (1596 – 1650) αναφέρθηκε στην έννοια του δυισμού (σώματος/νου), εστιάζοντας στη διαδικασία μετάδοσης του σήματος στον εγκέφαλο, ώστε να δημιουργηθεί η εικόνα.

Η νευροαισθητική²⁷⁴ είναι η επιστήμη εκείνη που διαφωτίζει για τη διαδικασία της οπτικής αντίληψης. Η νευροαισθητική με την επενέργεια της ενσυναίσθησης συντελεί στη διαμόρφωση της αισθητικής αντίληψης. “Ενσυναίσθηση” και “αισθητική” είναι ένα εννοιολογικό ζευγάρι που σχετίζεται με τις φιλοσοφικές θεωρίες αναφορικά με τη φύση της αισθησιακής εμπειρίας, της τέχνης και του ωραίου. *Ενσυναίσθηση* είναι η ικανότητά μας να αναγνωρίζουμε τι σκέφτεται ή αισθάνεται κάποιος άλλος και να ανταποκρινόμαστε στις σκέψεις και τα συναισθήματά του με τον κατάλληλο τρόπο. Σύμφωνα με τον Kant, η αισθητική εμπειρία σχετίζεται, όχι αποκλειστικά, αλλά κυρίως με τη μορφή και όχι με το περιεχόμενο ενός έργου τέχνης. Πρόκειται για μια υποκειμενική εμπειρία, μια συναισθηματική κατάσταση, η οποία στην περίπτωση της ομορφιάς είναι η αίσθηση της ανιδιοτελούς ευχαρίστησης - που προκύπτει από γνωστικές ικανότητες φαντασίας και κατανόησης. Η γερμανική αισθητική θεωρία αναπτύχθηκε κατά τον 19ο αιώνα. Η αισθητική ως έννοια σχετικά με την ενσυναίσθηση αφορά στο πώς βιώνουμε τα έργα τέχνης. Ορισμένα έργα τέχνης εμπλέκονται σε αυτό που ο Munch ονόμασε “το παράδοξο της εικονογραφικής σκέψης”.



Εικόνα 246

Edvard Munch: *Gråtende akt (Weeping Nude)*, 1913–14. Λάδι σε καμβά, 110,5 x 135 εκ. Μουσείο Μονυχ.
Φωτογραφία: Sidsel de Jong.

²⁷⁴ Ο τομέας της νευροαισθητικής θεωρείται ένας διεπιστημονικός τομέας, ο οποίος ενδιαφέρει τόσο τις ανθρωπιστικές επιστήμες όσο και τις γνωστικές και νευροβιολογικές επιστήμες. Η νευροαισθητική είναι ένα πεδίο της νευροεπιστήμης που μελετά την αισθητική εμπειρία στο ανθρώπινο σώμα μέσω εγκεφαλικών διεργασιών και πώς αυτές οι εγκεφαλικές διαδικασίες επηρεάζονται από τις τρέχουσες κοινωνικές νόρμες και τη φιλοσοφική παράδοση. Η νευροαισθητική βασίζεται στην προσπάθεια αντικειμενοποίησης της πραγματικότητας στην αισθητική εμπειρία και ασχολείται με τη γενική αντίληψη της ομορφιάς και του “ωραίου”.

Όπως συμβαίνει με τις ηχητικές εμπειρίες το ίδιο συμβαίνει και με τις οπτικές, όπως στη γλώσσα του αλφαβήτου έτσι και στην οπτική γλώσσα η συμβατική μίμηση παίζει επικουρικό ρόλο. Η ερμηνεία των ήχων και των εικόνων επηρεάζεται από τις μνήμες των παιδικών, νεανικών μας χρόνων. Για να υπάρξει πραγματικότητα πρέπει να υπάρξει και ερμηνεία, ενώ γίνεται κατανοητό ότι δεν υπάρχει μάτι αθώο, όπως δεν υπάρχει και αθώο αντί αντιστοίχως. Στη γλώσσα υπάρχει μίμηση της ομιλίας των άλλων, ενώ η μίμηση της φύσης είναι περιορισμένη. Ανάμεσα στην ψυχολογία, την αισθητική και τη γλωσσολογία, υπάρχει μια ανεξερεύνητη περιοχή, αυτή της δεξιότητας. Το ύφος στην τέχνη είναι το αντίστοιχο του ιδιώματος στη γλώσσα.

Όταν προκύπτει σύγκρουση ύφους ή όταν ένα καλλιτέχνης προσπαθεί να αντιγράψει ένα έργο διαφορετικής κουλτούρας και παράδοσης, γίνεται εμφανής η σημασία των συνηθειών. Σ' αυτήν την περίπτωση ο καλλιτέχνης που θέλει να αντιγράψει, τείνει να χρησιμοποιεί σχήματα που έχει μάθει να χειρίζεται προκειμένου να αποδώσει το ίδιο έργο που αντιγράφει (Gombrich, 1995). Η προσωπική έκφραση ή το προσωπικό ιδίωμα δεν είναι παρά ένα αντιληπτικό σύνολο του οποίου τα επιμέρους στοιχεία δεν μπορούν να καταγραφούν. Το προσωπικό ύφος μάς μεταφέρει στα σύνορα της αναπαράστασης, τα οποία είναι μάλλον ασαφή, αφού η εικαστική εικόνα δεν αρκείται μόνο στην περιγραφή και το συναίσθημα, αλλά σε μια ευρύτερη περιοχή μεταξύ αυτών των άκρων, στην οποία μεταφέρει τα γεγονότα όσο και το συναισθηματικό φορτίο μιας εμπειρίας.

Για πολλούς αιώνες, μέχρι και τον προηγούμενο – ακόμη και σήμερα – οι ζωγράφοι απέδιδαν τον καλπασμό του αλόγου με τα δύο μπροστινά πόδια σε σχεδόν οριζόντια θέση, όπως και τα πίσω πόδια επίσης σε οριζόντια θέση. Αυτό όμως δεν συμβαίνει στην πραγματικότητα, ποτέ στον καλπασμό δεν βρίσκονται όλα τα πόδια του αλόγου σε οριζόντια θέση. Οι ζωγράφοι, ωστόσο, ακολουθούσαν τη μίμηση, τα έργα προηγούμενων καλλιτεχνών, είχαν καταγράψει στον νου τους αυτή την κίνηση, αυτή έβλεπαν με τη ματιά του νου.

Στην αντιληπτική διαδικασία υπάρχει μια αλληλουχία ανάμεσα σε ηχητικά και οπτικά μηνύματα. Οι ήχοι μπορούν να παράγουν οπτικές εντυπώσεις και το αντίστροφο, στη διαδικασία πραγμάτωσης αυτού που ονομάζεται «ενσυναίσθησια», δηλαδή της αλληλοεπικάλυψης εντυπώσεων που προκύπτουν από διαφορετικές αισθήσεις σε μια πορεία αμφίδρομη: από την όραση στην ακοή και το αντίστροφο, από την ακοή στην όραση, σύμφωνα με τους φωτεινούς ήχους και τα εκκωφαντικά χρώματα. Ο Rimbaud αποδίδοντας το ιδιαίτερο χρώμα στο αντίστοιχο φωνήεν, μετέφερε τις ηχητικές εντυπώσεις στον χώρο του οπτικού. Κάποιος εξοικειωμένος με τη μουσική και τη ζωγραφική, θα μπορούσε να διακρίνει – πάντα υποκειμενικά - ποιος πίνακας του Mondrian μπορεί να αντιστοιχιστεί με ένα συγκεκριμένο κομμάτι μουσικής.

Οι εκπαιδευτικοί χρησιμοποιούν τις τέχνες και τις ανθρωπιστικές επιστήμες για να διδάξουν την ενσυναίσθηση. Η Αμερικανίδα εκπαιδευτικός Lauren Phillips εξηγεί ότι *«από μικρή ηλικία, οι μαθητές μαθαίνουν πώς να συμπεριφέρονται στους άλλους με σεβασμό, να συνεργάζονται για να λύνουν προβλήματα και να κατανοεί ο ένας τον άλλον»*. Μέσα από την καλλιτεχνική διαδικασία, τη φαντασία, τη διαμορφωμένη συμπεριφορά και την ανθρώπινη σύνδεση, η τέχνη μπορεί να έχει μετασχηματιστικές δυνάμεις. Οι μαθητές μπορούν να φανταστούν και να συμμετέχουν με τους καλλιτέχνες στη διαδικασία δημιουργίας των έργων

τους. Οι μαθητές αρχίζουν να καταλαβαίνουν, ότι η πράξη της δημιουργίας φέρνει στους ανθρώπους χαρά²⁷⁵.

Το “Φαινόμενο της Αφροδίτης”

Ένα ψυχολογικό φαινόμενο που σχετίζεται με την αντιληπτική διαδικασία είναι το “Φαινόμενο της Αφροδίτης”, ένας όρος της ψυχολογίας που οφείλει το όνομά του στο γεγονός ότι σε πολλές εικονογραφίες της η Αφροδίτη κοιτάζει μέσα από έναν καθρέφτη, όπως απεικονίζεται από τον Tiziano, τον Velázquez ή τον Veronese. Τέτοιες εικονογραφίες υπάρχουν από την αρχαιότητα και αναφέρονται τόσο στην Αφροδίτη στον ελληνικό χώρο όσο και νωρίτερα σε απεικονίσεις της θεάς σε ειδώλια στην Ανατολή. Οι ερμηνείες αυτού του έργου ποικίλουν, κάποιοι θεωρούν ότι η Αφροδίτη με ναρκισσιστική διάθεση θαυμάζει τον εαυτό της, άλλοι πιστεύουν ότι ενώ ο θεατής βλέπει τα μάτια της μέσα από τον καθρέφτη, η ίδια κοιτάζει τον ζωγράφο. Το “Φαινόμενο της Αφροδίτης” παρατηρείται στον κινηματογράφο, όπου ο ηθοποιός καδράρεται σε σχέση καθρέφτη-κάμερας. Σύμφωνα με τον Bertamini το ίδιο παρατηρείται και με τις φωτογραφίες στην καθημερινότητα, αφού ο εικονιζόμενος και ο καθρέφτης συνεργάζονται με στόχο την φωτογράφιση (Bertamini, Latto and Spooner, 2003).



Εικόνες 247

Αριστερά: Η Αφροδίτη στον καθρέφτη, Peter Paul Rubens, π. 1614–15, Liechtenstein Museum, Wenen
Δεξιά: Η Αφροδίτη με καθρέφτη, Tiziano, π. 1555,

Η θέση ότι ο καθρέφτης συχνά χρησιμοποιείται ως σύμβολο της γυναικείας ματαιοδοξίας αμφισβητήθηκε, αφού μέσα από εκθέσεις έργων γυμνού γυναικείου σώματος αναπτύχθηκε η αντίληψη ότι αυτό είναι υποκριτικό. Και γίνεται προφανές αυτό, αν αναλογιστεί κανείς ότι ο ζωγράφος αποφασίζει να ζωγραφίσει μια γυναίκα για δική του ευχαρίστηση, ενώ προσθέτοντας έναν καθρέφτη στα χέρια της και ονομάζοντας τον πίνακα “Ματαιοδοξία”, αυτό δεν δίνει στο έργο περιεχόμενο ηθικής. Η χρήση του καθρέφτη στους πίνακες αυτούς και η πραγματική λειτουργία του είναι η συνεργασία γυναίκας - καθρέφτη, ώστε να αντιληφθεί και η ίδια τον εαυτό της ως θέαμα.

Δύο μεγάλες «επαναστάσεις» στον τρόπο με τον οποίο ο θεατής αντιλαμβάνεται την τέχνη ως αναπαράσταση της πραγματικότητας συντελέστηκαν, η μία από τους αρχαίους Έλληνες και η άλλη από τους μπρεσιονιστές. Ο σύγχρονος θεατής που έχει κληρονομήσει αυτές τις αντιλήψεις χρειάζεται να κινητοποιήσει τη φαντασία του για να κατανοήσει πόσο καθοριστικές ήταν.

²⁷⁵ Το Ινστιτούτο Ενσυναίσθησης και Εικαστικών Τεχνών της Μινεάπολης προσφέρει πολλές ευκαιρίες για δημιουργική διδασκαλία και μάθηση, επιπροσθέτως δε μπορεί να τροφοδοτεί με ενσυναίσθηση τους επισκέπτες των μουσείων, χάρη στα προγράμματά του.

Η πρώτη «επανάσταση» σχετίζεται με την ελληνική τέχνη της κλασικής εποχής, όταν ανακαλύφθηκε η προοπτική του βάθους στην απόδοση των ανθρώπινων μορφών και την κατάκτηση της αίσθησης του χώρου, τον 5ο αιώνα, και του φωτός, τον 4ο αιώνα. Από τις επίπεδες αιγυπτιακές φιγούρες και τους ακίνητους Κούρους της Αρχαϊκής Εποχής, η ελληνική τέχνη μάς εισαγάγει στο προοπτικό βάθος και το φως. Ξεγελώντας την αίσθηση της όρασης, οι καλλιτέχνες δημιουργούν την αίσθηση μιας υπέροχης ψευδαίσθησης και ίσως ακριβώς αυτά τα παιχνίδια της μοντέρνας ζωγραφικής της εποχής του να ήταν εκείνα που προκάλεσαν την έντονη αντίδραση του Πλάτωνα απέναντι στην τέχνη. Σε ανέκδοτο που διασώζεται, ο βυζαντινός Ιωάννης Τζέτζης αποτυπώνει τη σημασία που έχει η εντύπωση που δημιουργεί στο μυαλό του θεατή ένα έργο τέχνης παρά το έργο καθαυτό: Όταν ο Φειδίας και ο Αλκαμένης διαγωνίστηκαν για την κατασκευή ενός αγάλματος της Αθηνάς που θα τοποθετείτο σε ψηλό σημείο, ο Φειδίας λαμβάνοντας υπόψη το ύψος έφτιαξε ένα αποκρουστικό ομοίωμα της θεάς με αδρά και αλλόκοτα χαρακτηριστικά, που όμως φαινόταν γοητευτικά και επιβλητικά όταν το άγαλμα τοποθετήθηκε στο προβλεπόμενο ύψος (Κουζέλη, 2019).

Ο καλλιτέχνης μπορεί να αποδώσει μόνον ό,τι του επιτρέπουν τα εργαλεία, τα εκφραστικά του μέσα και ενδεχομένως η παράδοση μέσα στην οποία έχει ανατραφεί, και ο θεατής, από την άλλη, βλέπει αυτό που γνωρίζει. Επομένως, για να γίνει αναγνωρίσιμο κάτι ως στοιχείο της πραγματικότητας, θα πρέπει προηγουμένως να υπάρχει στον θεατή κάποια εικόνα από την πραγματικότητα. Μια μουντζούρα ή μια κηλίδα μελάνης που απλώνεται σε ένα χαρτί μπορεί να αναγνωριστεί σαν νυχτερίδα ή σαν πεταλούδα, κατατάσσοντάς τη με βάση τις πεταλούδες και τις νυχτερίδες που έχει δει ο θεατής ή που φαντάζεται. Υπάρχει μια «νοητική προδιάθεση», το βλέμμα του θεατή εκπαιδεύεται να εξηγεί κάτι με βάση κάτι άλλο που έχει προηγηθεί.

Η άλλη «επανάσταση» στην αντίληψη της πραγματικότητας στην τέχνη συντελείται στα χρόνια της ιμπρεσιονιστικής ζωγραφικής. Ο θεατής, αβοήθητος από τη δομή του πίνακα, καλείται να ανακαλέσει μνήμες από τον ορατό κόσμο και να τις προβάλει πάνω στις πινελιές του χρώματος, οργανώνοντάς τες και δίνοντάς τους μορφή. Σύμφωνα με τον Gombrich *«η εικόνα δεν είναι πια αγκυροβολημένη στο τελάρο. Απλώς εμφανίζεται στο μυαλό μας»*, και *«ο πρόθυμος θεατής ανταποκρίνεται σε όσα υποδηλώνει ο καλλιτέχνης γιατί απολαμβάνει τον μετασχηματισμό που συντελείται μπροστά στα μάτια του»*. Ο καλλιτέχνης δίνει χώρο, παραχωρεί μεγαλύτερο ρόλο στον θεατή, καθιστώντας τον συνδημιουργό και μοιράζεται μαζί του τη συγκίνηση της δημιουργίας. Έτσι πραγματοποιείται η μετάβαση από την αναπαράσταση της πραγματικότητας, την απαξιωμένη σήμερα, *«στους εικαστικούς γρίφους της τέχνης του 20ού αιώνα»*, σημειώνει ο Gombrich, *«που δεν παύουν να κεντρίζουν την οξυδέρκεια του θεατή και που τον κάνουν να αναζητά στο ίδιο του το μυαλό το ανέκφραστο και το άναρθρο»*.

Υπάρχει ένα «νοητικό υπόβαθρο» πάνω στο οποίο δομείται η ανάγνωση των εικόνων. Επομένως, δεν προκύπτει ερώτημα σχετικά με την ομοιότητα της φύσης ως προς την εικαστική επινόηση, αλλά αν εικόνες από την εμπειρία του θεατή υποβάλλουν την ανάγνωση με όρους φυσικών αντικειμένων. Η τέχνη προσφέρει το εργαλείο στον νου για τη διερεύνηση αυτού του φαινομένου και την αποκωδικοποίηση απόκρυφων σημείων (Gombrich, 1995).

9.2. Γυμνό και γδυμένο (ξεγυμνωμένο) - Η γυμνή αλήθεια

Γυμνό είναι η κατάσταση στην οποία βρίσκεται κάποιος και δεν αισθάνεται άβολα παρότι στερείται ένδυσης. Σε αυτή την περίπτωση δεν πρόκειται για ένα στριμωγμένο και ανυπεράσπιστο σώμα, αλλά για ένα σώμα ισορροπημένο και ευημερούν. *Γδυμένος* σημαίνει να στερείσαι της ένδυσής σου και να νιώθεις άβολα σε αυτή την κατάσταση. Το γδυμένο ανθρώπινο σώμα είναι ένα αντικείμενο πάνω στο οποίο το μάτι κατοικεί με ευχαρίστηση (Clark, 1958). Ο Kenneth Clark, ως «ξεγυμνωμένο» ορίζει την αντικειμενική γύμνια, την έλλειψη δηλαδή των ρούχων, ενώ την έννοια του «γυμνού» την αντιλαμβάνεται ως μορφή τέχνης. Έτσι, η έννοια του *γυμνού* είναι ένας νέος τρόπος όρασης, τον οποίο επιτυγχάνει το έργο τέχνης (Nead, 1992). Το *γυμνό* στην τέχνη δεν είναι ένα θέμα (αντικείμενο) τέχνης, αλλά αποτελεί το ίδιο μια μορφή τέχνης (Clark, 1958). Το ξεγύμνωμα είναι σημάδι υλικής πραγματικότητας, ενώ το γυμνό υπερβαίνει την ιστορική και κοινωνική ύπαρξη και φτάνει σε μια πολιτισμική μεταμόρφωση (Berger, 2003).



Εικόνες 248

1: Η γυμνή Αφροδίτη του Αγήσανδρου. 2: Ξεγυμνωμένο μοντέλο. 3: Γδυμένη γυναίκα σε «άβολη» στάση.

Διαφωνώντας με αυτή τη θεώρηση ο John Berger στο κείμενό του «*The ways of seeing*» θα επεκτείνει την έννοια του γυμνού. *Γυμνό* για τον Berger σημαίνει να σε βλέπουν γυμνό οι άλλοι και να μην σε αναγνωρίζουν ως τον εαυτό σου. Ένα γυμνό σώμα πρέπει να γίνει εικαστικό αντικείμενο για να θεωρηθεί γυμνό. Το ξεγύμνωμα αποκαλύπτεται μόνο του, ενώ το *γυμνό* είναι το αποτέλεσμα της γύμνιας που εκτίθεται χωρίς σκοπιμότητα προβολής. Ο ξεγυμνωμένος είναι δίχως αμφίσηση, ενώ στο γυμνό σώμα, το δέρμα, τα μαλλιά και το ίδιο το σώμα καθαυτό μετατρέπονται σε μια αμφίσηση που δεν μπορεί να αφαιρεθεί. Το γυμνό σώμα δεν μπορεί ποτέ να είναι γυμνό, ντύνεται από την οπτική των άλλων.

Υπάρχει μια μετάβαση από την έννοια του *γυμνού* στο *ξεγυμνωμένο*. Είναι επί της ουσίας μια διαφοροποίηση ανάμεσα σε σώματα που στερούνται τον ρουχισμό τους, κουλουριασμένα και απροστάτευτα, και στο σώμα το «ντυμένο» μέσω της τέχνης: το *γυμνό* είναι το σώμα το αναδιαμορφωμένο, «ισορροπημένο, ευδόκιμο και με αυτοεκτίμηση». Η μεταμόρφωση από το ξεγυμνωμένο (από ρούχα) σε *γυμνό* αντιστοιχεί στη μετάβαση από το πραγματικό στο ιδεατό, στη μετάβαση δηλαδή από την αντίληψη μιας αδιαμόρφωτης ενσώματης ύλης στην αναγνώριση της ενότητας και του περιορισμού μέσω της αυστηρής οικονομίας της τέχνης. Πρόκειται για τη διαδικασία της μεταμόρφωσης που υφίσταται το γυμνό, ώστε να μετατραπεί σε τέλειο αντικείμενο τέχνης. «*Το γυμνό παραμένει το πιο ολοκληρωμένο παράδειγμα μεταμόρφωσης της ύλης σε μορφή*» (Clark, 1958).

Η Lyda Nead αναλύοντας την έννοια γυμνού-ξεγυμνωμένου παρατηρεί ότι ο Clark καταφεύγει στον δυισμό για να εξηγήσει τη διαφορά ανάμεσα στις δυο αυτές έννοιες. Έτσι, κάνει τον διαχωρισμό σε δύο ουσίες, δύο ανεξάρτητες καταστάσεις ύπαρξης: την *υλική* και

την πνευματική. Ανατρέχοντας στην ιστορία του γυμνού από την αρχαιότητα μέχρι τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, ο ερευνητής παλεύει ανάμεσα στις έξεις του αισθησιασμού και τις απολαύσεις του στοχασμού, ενώ οφείλει να κρατήσει έναν ισορροπημένο συνδυασμό, που δεν θα επιτρέψει σε καμία από τις δυο παρορμήσεις να τον κυριεύσουν. Ο Clark καταφεύγει στη διαδικασία της εξιδανίκευσης (sublimation), όπως αναφέρεται στο σύστημα αξιών του Freud, για να σταθεί ακέραιος στις κρίσεις του.

Σύμφωνα με αυτή τη διαδικασία αιτιολογούνται οι ανθρώπινες δράσεις, που, παρότι δεν συνδέονται με τη σεξουαλικότητα, εν τούτοις υπόκεινται στις ορμές των σεξουαλικών ενστίκτων, που εξιδανικεύονται από τον καλλιτέχνη προκειμένου να χρησιμοποιηθούν για έναν νέο μη σεξουαλικό σκοπό. Εν τέλει, το γυμνό έρχεται δυναμικά στο προσκήνιο, δημιουργώντας συχνά αναταράξεις, αναγκάζοντας το κοινό να αντιδρά απέναντι στο έργο. Για τον λόγο αυτό ο Clark χρησιμοποιεί την έννοια του ερωτικού (έναν προσεκτικά επιλεγμένο όρο για να παρουσιάσει το σεξουαλικό περιεχόμενο διαφοροποιημένο και απελευθερωμένο από την πορνογραφία). Εδώ βρίσκεται η δυσδιάκριτη διαχωριστική γραμμή, αφού το περιεχόμενο αυτό επιτρέπεται να ενυπάρχει στο έργο, παρότι δεν αποκλείεται και ο κίνδυνος να θεωρηθεί πολύ σεξουαλικό. Στην περίπτωση που δεν είναι δυνατή η επερχόμενη μεταμόρφωση του σεξουαλικού ενστίκτου σε καλλιτεχνική δημιουργία, τότε το γυμνό μπορεί να έχει το ρίσκο του υπερβολικού σεξ, του σεξ για την τέχνη.

Ο έλεγχος του ρίσκου αυτού, της αναπαράστασης δηλαδή ενός γυμνού, ερωτικού μεν, αλλά όχι τόσο σεξουαλικού που να απορροφά το κοινό, αποτελεί τον θρίαμβο της επιτυχημένης αναπαράστασής του. Με την ευρύτερη έννοια του γυμνού ο Clark θεωρεί ότι το αντικείμενό του είναι θηλυκό, ενώ ο παρατηρητής κατά κανόνα άντρας.

- Τι είναι επομένως το γυμνό και ποια η διαφορά του από το ξεγυμνωμένο; - Σε κάθε μορφή τέχνης, επομένως και στο γυμνό, ο δημιουργός αποτυπώνει τη φιλοσοφία του, τις σκέψεις και προσδοκίες του, ενώ ο θεατής οφείλει να είναι «απών» τόσο κατά το χρόνο δημιουργίας του έργου όσο και κατά την ολοκλήρωσή του - σύμφωνα με την κατά Αριστοτέλη νομοτελειακή έννοια -, όταν δηλαδή το ίδιο το δημιούργημα εξυπηρετεί τη σκοπιμότητα της ύπαρξής του. Υπάρχει ένας μυστικισμός στο έργο που μόνο ο καλλιτέχνης συνομιλεί, όπως με τη μούσα του, με την έμπνευσή του, στοιχεία που μαρτυρούν τη δημιουργία. Το δε αποτέλεσμα, ως προς την εκθετική του αξία, δεν έχει καμία απολύτως σημασία, δεν χαρακτηρίζει ούτε το έργο ούτε τον δημιουργό του.

Σε αντίθεση προς αυτό, το ξεγυμνωμένο οριοθετείται ανάμεσα στον πόθο, τη λαγνεία, το θαυμασμό, την «αμηχανία», σύμφωνα με την αρχαία νοηματική της απόδοση. Πολλές φορές ο θεατής στέκει επικριτικά, με έναν υποκριτικό συντηρητισμό, ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το έργο του διαταράσσοντας κατά κάποιον τρόπο την ισορροπία τους. Υποκριτικά, με δόση πουριτανισμού, δηλώνει ότι τον ενοχλεί η θέα ενός γυμνού σώματος, ενώ ο ίδιος έχει θεοποιήσει το ωραίο σώμα, ως ιδανικό, μέτρο ομορφιάς και κάλλους, αδιαφορώντας για το φθαρτό και πεπερασμένο του.

9. 3. Από το ημίγυμνο στο γυμνό και το ξεγυμνωμένο

Με την εμφάνιση του ανθρώπου στον πλανήτη, πριν ακόμη αποκτήσει την τελική, τη σημερινή του μορφή, το ερωτικό και το ιερό ήταν έννοιες ταυτόσημες. Ο άνθρωπος προς εξασφάλιση της επιβίωσής του έπρεπε απαραίτητως να πολλαπλασιαστεί, επομένως οι πρώτες απεικονίσεις, τα «έργα» του καλλιτέχνη της παλαιολιθικής εποχής, είχαν στόχο να

ασκήσουν μαγική επιρροή στη γονιμότητα. Να γιατί το ερωτικό ήταν και ιερό. Αυτή η ίδια άρρηκτη σχέση παρατηρείται και στην κλασική αρχαιότητα, η θεά Αφροδίτη παρουσιάζεται με διττή υπόσταση, ως *Ουράνια* και *Πάνδημος*, θεά και κοινή θνητή (Smith, 1985).

Έχοντας ως δεδομένο ότι για τουλάχιστον 10.000 χρόνια η κοινωνία υπήρξε πατριαρχική, έτσι και η ματιά στην τέχνη, στην ίδια χρονική περίοδο, δεν μπορεί παρά να είναι ανδρική - η γυναικεία θα αργήσει ακόμα -, όπως και οι καλλιτέχνες που με ελάχιστες εξαιρέσεις είναι άνδρες. Αλλά και οι γυμνές απεικονίσεις σε γλυπτά, και όχι μόνο, είναι ανδρικές. Η Αφροδίτη είναι από τις πρώτες θεές που παρουσιάστηκε στην αρχή ημίγυμνη και στη συνέχεια εντελώς γυμνή, έπρεπε να επικοινωνήσει ως μια καινούργια Εύα. Η θεά Αφροδίτη είναι εκείνη που ανάγκασε στην αλλαγή του πολιτισμικού πλαισίου σε σχέση με την τέχνη, τη στιγμή βέβαια που και η ίδια η κοινωνία ήταν έτοιμη γι' αυτή την αποδοχή. Παράδειγμα, η περίπτωση της *Κνιδίας Αφροδίτης*, του πρώτου και ίσως ωραιότερου γλυπτού της αρχαιότητας, του ολόγυμνου αγάλματος της θεάς. Το γλυπτό προοριζόταν, κατά παραγγελία, για τους Κώες, οι οποίοι όμως αποδείχτηκαν συντηρητικοί μπροστά στη θέαση του γυμνού και προτίμησαν μια Αφροδίτη ημίγυμνη (Corso, 2007).

Η απόφαση των Κώων απέβη προς όφελος των Κνιδίων, που εκτίμησαν το θαυμαστό γλυπτό και έσπευσαν να το αγοράσουν. Κοσμοπλημμύρα επισκεπτών κατέκλυζε την Κνίδα για να απολαύσουν το ξακουστό γυμνό σώμα της Αφροδίτης. Είναι το πολιτισμικό πλαίσιο εκείνο, που ορίζει τις προσλαμβάνουσες για το κοινό. Έτσι, με αφετηρία αυτό το γλυπτό ανοίγει ο ασκός του Αιόλου για το γυναικείο γυμνό. Η μυθοποίηση της ομορφιάς, του κάλλους, του γυναικείου ιδεώδους στο πρόσωπο της Αφροδίτης, με εξαίρεση τον Μεσαίωνα, θα κυριαρχήσει στα έργα πολλών καλλιτεχνών που παθιασμένοι δημιουργούν γυμνά, στις περισσότερες περιπτώσεις κάτω από τα μύτη των Αρχών και της Εκκλησίας, ενώ συχνότερα οι παραγγελίες τέτοιων έργων γίνονται απ' ευθείας από τους καρδινάλιους ή τους πάπες (Μανθούλης, 2015). Η Αφροδίτη είναι μια από τις πρώτες θεές, που εμφανίστηκε στην αρχή ημίγυμνη και στη συνέχεια ολόγυμνη. Έπρεπε να επικοινωνήσει ως νέα Εύα. Είναι η περίπτωση της *Κνιδίας Αφροδίτης*, του πρώτου και ίσως ωραιότερου γλυπτού της αρχαιότητας, του εντελώς γυμνού αγάλματος της θεάς (Corso, 2007). Αρκετούς αιώνες αργότερα, μετά τον Ιταλό Sandro Botticelli, το 1863, ο Γάλλος Edward Manet ζωγράφισε τον πίνακα "*Ολυμπία*". Οι ιστορικοί τέχνης ισχυρίζονται, ότι στον πίνακα αυτό ο καλλιτέχνης παρουσιάζεται αλληγορικά.



Εικόνα 249

Αγαλματίδιο Αφροδίτης, Πάνα και Έρωτα. Παριανό μάρμαρο με ίχνη χρώματος, Οικία των Ποσειδωνιαστών της Βηρυτού στη Δήλο. Η επιγραφή αναφέρει ότι το συγκρότημα είναι αφιερωμένο από τον Διονύσιο Βηρυτού (Βερυττό) σε θεότητες προγονικές. Χρονολογείται περί το 100 π. Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, αρ. 3335.

Ο αρχαιολόγος Κ. Σουέρεφ σχετικά με το γυμνό σε μια περισσότερο εικαστική προσέγγιση του θέματος, προτείνει μια πιο θρησκευολογική θεώρηση. Σύμφωνα με τη μελέτη του, το ξεγύμνωμα δεν είναι ήσσονος σημασίας, καθόσον συνδέεται με το θρησκευτικό συναίσθημα και προκύπτει από αλλαγές που συντελούνται σε αυτό το συναίσθημα. Έτσι, υπαγορεύεται η μορφή μιας σειράς απεικονίσεων της θεάς, που θα έχουν ως περιεχόμενο την προθυμία μιας κυρίας για συνευρέσεις, για απολαύσεις ή για κάποια μορφή «αντίστασης», ουσιαστικά μιας «ντελικάτης κυρίας», την οποία αναγνωρίζει ο θεατής στην εικονογραφία της Αφροδίτης, όπως αποδίδεται στο σύμπλεγμα με τον Πάνα και τον Έρωτα (Εικ. 247).

9. 4. Μερικούς αιώνες αργότερα - Μεταξύ ξεγυμνωμένου και γυμνού

- Γιατί η “Ολυμπία” του Edward Manet έγινε σκάνδαλο, τόσους αιώνες αργότερα;
- Γιατί έπαψε να είναι το θριαμβευτικό γυμνό της Αφροδίτης με την έννοια της κλασικής ομορφιάς και γίνεται από γυμνό – γδυμένο;
- Αρκεί μια ματιά στο έργο “Η Αφροδίτη στον Καθρέφτη” του Ισπανού Diego Velázquez: Η ισπανική κοινωνία ήταν πολύ συντηρητική την εποχή εκείνη και αυτός ο πίνακας είναι ίσως το παλαιότερο γυμνό στην ισπανική ζωγραφική. Το κοινό αντέδρασε μπροστά στο έργο, η μορφή του οποίου με καθαρούς συμβολισμούς δήλωνε ως περιεχόμενο την παρουσία μιας ιερόδουλης. Σ’ αυτό συνηγορούν τα στοιχεία του περιβάλλοντα χώρου όσο και τα αντιπροσωπευτικά της «στολίδια». Η γυναίκα προκειμένου να διατηρήσει την επαφή της με τον άνδρα αποκτά από μικρή ηλικία ένα είδος διπολικής οπτικής: περιεργάζεται και ελέγχει τον χώρο γύρω της αλλά περιεργάζεται και τον εαυτό της μέσα στον ίδιο χώρο στον οποίο βρίσκεται, όπως ακριβώς θα την περιεργαζόταν ένας εισερχόμενος παρατηρητής, γίνεται ένα με αυτόν. Έτσι, μετατρέπει τον εαυτό της σε αντικείμενο όρασης και επιθυμίας.



Εικόνα 250

“Ολυμπία”, Édouard Manet, ρεαλισμός, 1863, Μουσείο Ορσέ.

Η *Ολυμπία*, σε μια αντιστροφή του βλέμματος από την *Αφροδίτη του Urbino*, αντιπροσωπεύει το πορτρέτο ενός ατόμου, του οποίου το σώμα εκτίθεται με τονισμένα εκείνα τα χαρακτηριστικά που το τοποθετούν στη θέση ακριβώς εκείνη που θεωρείται προβλέψιμη, εκεί που το περιμένεις. Η Αφρικανή γυναίκα κοιτάζει άμεσα τη γυμνή «Ολυμπία», τονίζοντας περισσότερο τη γύμνια της μέσα από το βλέμμα της. Κατανοητή λοιπόν η αμηχανία των ερασιτεχνών που υπενθύμισαν τις συνθήκες κάτω από τις οποίες αναγνωρίζεται το πραγματικό γυμνό.

Σε αντίθεση με τις αναγεννησιακές Αφροδίτες και το ακαδημαϊκό γυμνό, και ανεξάρτητα από τα κίνητρα του Manet, η «Ολυμπία» με τη μαύρη γάτα/σύμβολο της πορνείας, αντί του

σκύλου/συμβόλου πιστότητας (όπως στην «*Αφροδίτη του Urbino*»), σηματοδοτεί το αντίρροπο της θριαμβευτικής γύμνιας της Αφροδίτης, ενώ αποτελεί μια εντυπωσιακή αντιστροφή της αντικειμενοποίησης. Η «*Ολυμπία*» έχει τον έλεγχο. Μοντέλο του Manet η Victorine Meurent που ποζάρει σε φυσική και τυχαία στάση με αυθάδες και σίγουρο βλέμμα σε επιτηδευμένη γυμνότητα, στολισμένη με κοσμήματα της μόδας. Ακόμη και ο τίτλος του έργου, «*Ολυμπία*» επιλέγεται, γιατί αποτελούσε το «καλλιτεχνικό» ψευδώνυμο πολλών εκδιδόμενων γυναικών της εποχής εκείνης. Έτσι γεφυρώνεται η μετάβαση από το γυμνό στο ξεγυμνωμένο, που στην εποχή της φωτογραφικής μηχανής θα κατακλύσει τα τυπογραφεία (Bartalena, 2005).

Παρά την τυπολογική συγγένεια με το έργο του Tiziano, η «*Ολυμπία*» σε κανένα νοηματικό επίπεδο ούτε πρωτοβάθμιο, ούτε δευτεροβάθμιο δεν συνδέεται με τη μορφή της θεάς Αφροδίτης – τουλάχιστον της Ουρανίας. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο πιθανότερος λόγος που ώθησε τον Manet στην απόδοση του έργου του με αυτή τη μορφή είναι η αντίδρασή του στην εμπορευματοποίηση των έργων που, κατ' αυτόν, είχαν φτάσει στο σημείο της εκπόρνευσης των καλλιτεχνών. Το 1914, η «*Αφροδίτη*» του Velázquez δέχθηκε επίθεση από σουφραζέτα, η οποία τη μαχαίρωσε στη μέση και την πλάτη για να υπερασπιστεί την ισότητα των γυναικών.



Εικόνα 251

Η γυμνή και η ντυμένη Μάγια, Francisco de Goya (Γυμνή: π. 1795 – 1800, Ντυμένη: π. 1800 – 1807) Padro.

Το τέλος της πρώιμης Αναγέννησης βρίσκει την Αφροδίτη να εγκαταλείπει τα ουράνια και να κατέρχεται στη γη. Η *Αναπαυόμενη Αφροδίτη* του Tiziano (1538), υποδηλώνει το τέλος της αρχαιότητας, το γυναικείο γυμνό σώμα δεν απεικονίζεται ως άγαλμα λατρείας, αλλά ως ένα κορμί που πρόκειται να αγαπηθεί. Το βλέμμα του θεατή μαγνητίζεται – σύμφωνα με τον Scruton - απ' τη ματιά της Αφροδίτης. Και η ματιά αυτή υποδηλώνει ότι το σώμα της διατίθεται όπως αυτή και μόνο επιθυμεί, μόνο στον εραστή που εντίμως θα κατορθώσει να διασταυρώσει το βλέμμα του με το δικό της. Κάθε άλλος αποκλείεται, το σώμα αυτό είναι απαγορευμένο. Πουθενά στο έργο δεν υφίσταται χυδαία πρόκληση παρά μόνον ερωτισμός. Αντίθετα με τα αλληγορικά έργα των Palma και Lotto, στον *Titiano* και την *Αφροδίτη του Urbino*, μια νέα κοπέλα, νωχελικά ξαπλωμένη στο κρεβάτι της ακουμπά με το χέρι το φύλο της και παράλληλα κοιτάζει τον θεατή, έτσι η πρόκληση μετατρέπεται σε συστατικό στοιχείο του έργου.

Η Αφροδίτη του Goya μάς κοιτάει μετωπικά, ενώ του Velasquez «κοιτάζεται» μέσα από τον καθρέφτη. Η «*Γυμνή Μάγια*» του Goya, μεταξύ γυμνού και ξεγυμνωμένου, είναι μια προκλητική γυναίκα που προσφέρει την ομορφιά της. Δε φοράει τη γυμνότητα της Αφροδίτης, αλλά της γυμνής γυναίκας που περιμένει. Γυμνή και Ντυμένη Μάγια μοιράζονται πολλά χαρακτηριστικά στοιχεία της μορφής, στην πραγματικότητα όμως η *Γυμνή* έχει πρόσωπο γωνιώδες και λεπτό, αμυγδαλωτά άβαφα μάτια με μαλλιά σγουρά που δημιουργούν ανταύγειες, ενώ αυτά δεν υπάρχουν στη *Ντυμένη*. Παρατηρώντας προσεκτικότερα τους

πίνακες διαπιστώνεις ότι οι παραδοσιακοί ρόλοι αντιστρέφονται, έρχονται σε αντίθεση με την απεικόνιση στις *Δίδυμες Αφροδίτες*: Η Ντυμένη εκφράζει την ορθόδοξη εικόνα, ενώ η Γυμνή ποζάρει. Ξαπλωμένη χωρίς ντροπή σ' ένα ξέστρωτο κρεβάτι με τσαλαακωμένα μαξιλάρια, μάλλον δεν είναι απλώς γυμνή, αλλά «ξεγυμνωμένη»²⁷⁶.

9. 5. Το γυμνό στην “κοινωνία της διαφάνειας”

Σήμερα, σύμφωνα με μια εκδοχή, η οπτική επικοινωνία δομείται και προβάλλεται ως μόλυνση, ως ξέσπασμα ή ως αντανάκλαστικό, χωρίς να έχει στοιχεία αισθητικού αναστοχασμού. Ή, χαρακτηρίζεται από μια αίσθηση που είναι αναισθητική. Η αισθητική κρίση του ατόμου εκφράζεται π.χ. με ένα *like*, ενώ δεν απαιτείται ρεμβαστική διάθεση, καμία θεώρηση. Απλοποιημένες οι εικόνες και φορτισμένες με μεγάλη εκθεσιακή αξία είναι ουσιαστικά πορνογραφικές.

Οι εικόνες των γυμνών της διαφάνειας, των ξεγυμνωμένων, δεν αποκρύπτουν τίποτα, δεν αφήνουν κανέναν υπαινιγμό ικανό να προκαλέσει ένα στοχασμό, μιαν αναθεώρηση, εν τέλει, ένα μεταστοχασμό. Η πολυπλοκότητά τους αποδυναμώνει την επικοινωνία, την επιβραδύνει. Στο βωμό της αναισθητικής υπερεπικοινωνίας μειώνεται η συνθετότητα προκειμένου να δοθεί επιτάχυνση. Στην πραγματικότητα είναι ταχύτερη από την επικοινωνία του νοήματος, του οποίου προηγείται, καθώς το νόημα είναι αργό. Επειδή το νόημα λειτουργεί ως τροχοπέδη εις βάρος της επιτάχυνσης της κυκλοφορίας στην πληροφόρηση και την επικοινωνία, γι' αυτό η διαφάνεια συμβαδίζει μ' ένα κενό νοήματος. Η ποσότητα της πληροφορίας και της επιφανειακής επικοινωνίας γεννιέται από ένα *horror vacui* (κενό τρόμου).



Εικόνες 252

Αριστερά: Μοντέλο στο διαδίκτυο, ή στην “κοινωνία της διαφάνειας”.
Δεξιά: Η Luisa Ranieri στο κινηματογραφικό έργο «Το χέρι του Θεού», 2021.

Στην κοινωνία της διαφάνειας επιβάλλεται να εκλείψει κάθε απόσταση που φαντάζει ως αρνητικότητα, που στέκει εμπόδιο στην επιτάχυνση των μέσων της επικοινωνίας και συνακόλουθα του κεφαλαίου. Η κοινωνία της διαφάνειας εξαφανίζει την απόσταση, γίνεται ο «απόλυτος συγχρωτισμός του βλέμματος με αυτό που βλέπει», δηλαδή «πορνεία». Καθίσταται αντικείμενο έκθεσης στις συνεχείς ακτινοβολίες των πραγμάτων και των εικόνων. Έτσι, η αντίληψη γίνεται απτή και απτική μέσω της εξάλειψης της απόστασης, ενώ η απτικότητα είναι το χαρακτηριστικό της επαφής χωρίς αφή, δηλαδή μια «επιδερμική γειτνίαση του ματιού και της εικόνας». Με την εξάλειψη της απόστασης καμία αισθητική

²⁷⁶ Γι' αυτό ο Goya βρέθηκε απολογούμενος προς τους δικαστές της Ιεράς Εξέτασης, που τον κατηγορήσαν για τον άσεμνο πίνακα, τον οποίο και δήμευσαν.

θεώρηση, καμία στάση δεν μπορεί να υπάρξει. Εν τέλει, η απτική αντίληψη σηματοδοτεί το «τέλος της αισθητικής απόστασης του βλέμματος» (Han, 2015)

Η διαφάνεια δεν είναι το μέσο του ωραίου. Για τον Benjamin, θεμελιώδες συστατικό της ομορφιάς είναι μια αρραγής σύζευξη κάλυψης και καλυπτομένου: «...γιατί το ωραίο δεν είναι ούτε το κάλυμμα ούτε το καλυπτόμενο αντικείμενο, αλλά το αντικείμενο μέσα στο κάλυμμα του. Αν το αποκαλύψεις, θα φανεί απείρως ασήμαντο. [...] Πράγματι, δεν υπάρχει άλλος τρόπος να χαρακτηριστεί ένα αντικείμενο που στερείται το κάλυμμα του. Επειδή μόνο το ωραίο, και τίποτα άλλο εκτός αυτού δεν μπορεί να είναι ουσιαστικά καλύπτον και καλυπτόμενο, το θεϊκό θεμέλιο του είναι της ομορφιάς βρίσκεται στο μυστήριο». Η ομορφιά δεν μπορεί ν' αποκαλύπτεται υπό την έννοια ότι είναι αναγκαστικά συνδεδεμένη με το κάλυμμα και την κάλυψη. Το καλυμμένο παραμένει ίσο με τον εαυτό του μόνο όσο είναι καλυμμένο. Η αποκάλυψη εξαφανίζει το καλυμμένο. Έτσι, δεν υπάρχει γυμνή ομορφιά: «Απ' την ακάλυπτη γυμνότητα έχει εξαχιστεί το κατ' ουσίαν ωραίο [...]» (Benjamin, & Suhrkamp, 1974). Επομένως, ποιο είναι το «κάλυμμα του γυμνού» της κλασικής αρχαιότητας και αντίστοιχα της Αναγέννησης που το διαφοροποιεί από το άσεμνο γυμνό; Προφανώς, το κάλυμμα της αθωότητας της μορφής και του μυστηρίου.

Στο γυμνό σώμα έχει επικυρωθεί ένα είναι υπεράνω κάθε ομορφιάς, το *υψηλό*, καθώς και ένα έργο υπεράνω κάθε εικόνας: το έργο του Δημιουργού. Γι' αυτό μόνο μια μορφή ή ένα δημιούργημα μπορούν να αξιολογηθούν και να καταγραφούν ως *ωραία*. Στον αντίποδα αυτής της θεώρησης, *υψηλή* είναι η άμορφη και ανεικονική γυμνότητα, που ως συστατικό της ομορφιάς δεν έχει κανένα μυστήριο. Γι' αυτό, αξιολογικά, το *υψηλό* υπερέχει του ωραίου. Ωστόσο, η ιδιότυπη γυμνότητα της *δημιουργίας* δεν έχει καμία απολύτως σχέση με το πορνογραφικό. Αντίθετα, είναι *υψηλή*, εκθειάζει και μαρτυρεί το έργο του Δημιουργού. Σύμφωνα με τον Kant ένα αντικείμενο χαρακτηρίζεται *υψηλό* όταν υπερβαίνει κάθε αναπαράσταση, κάθε εικονικότητα. Με άλλα λόγια, το *υψηλό* υπερβαίνει την *παράσταση*.

Το άμορφο και μη εικονικό γυμνό είναι *υψηλό* και υπερτερεί του ωραίου. Ο Ιταλός φιλόσοφος Giorgio Agamben (1945 -) επιχειρεί να συλλάβει μια γυμνότητα, απαλλαγμένη από κάθε χριστιανικό διάταγμα, δηλαδή μια μορφή γυμνότητας. Έτσι, για να καταστεί αυτό πιο σαφές, επεκτείνει ως πορνογραφικό το *υψηλό* του Γερμανού Walter Benjamin (1892 - 1940). Το *υψηλό* του Benjamin, στο οποίο αντιπαραβάλλει ωραία φαινόμενα, απέχει πολύ από κάθε εκθεσιακή αξία. Η διαφάνεια απομυθοποιεί την ομορφιά μέσω του ξεγυμνώματος, αυτής της υψηλής όσο και αξιολύπτης επίδειξης, της στερημένης κάθε μυστηρίου και περιεχομένου φαινομενικότητας που δρομολογείται για ν' ακυρώσει το θεολογικό διατακτικό. Η έκθεση καταστρέφει το *υψηλό* πλάσμα. Το *υψηλό* έχει τη δύναμη να παράγει λατρευτική αξία, ενώ το πορνογραφικά εκτεθειμένο άτομο, που φλερτάρει δεν μπορεί να είναι *υψηλό* (Han, 2015). Το γυναικείο γυμνό καθορίζει το όριο, το πάρεργο σύμφωνα με τον Derrida, μεταξύ τέχνης και αισχρότητας.

Το γυμνό γυναικείο σώμα στα χέρια των φωτογράφων, διαμορφωμένο και παραποιημένο, έγινε αντικείμενο· αντικείμενο εκμετάλλευσης στον πάγκο της μόδας, μεσολαβούν μεταξύ ατομικής εμπειρίας και δημόσιας θέασης (Shinkle, 2008). Το σώμα γίνεται μέσο έκφρασης και παράστασης, ενώ με το δάνειο της κωδικοποίησης του κοινωνικού φύλου και της σεξουαλικότητας από τις ερωτικές/πορνογραφικές φωτογραφίες έγινε προϊόν στη διαφήμιση. Κατ' επέκταση αυτή η κωδικοποίηση θέτει τη γυναίκα σε θέση παθητική, ως πραγματικό και διαθέσιμο αντικείμενο ικανοποίησης ανδρικών επιθυμιών (Henning, 2007).

9. 6. Το «ντυμένο» γυμνό - Η προέκταση της ομορφιάς - Το βλέμμα που «ξεγυμνώνει»

Στις σχολές τέχνης της Ιωνίας και της Μεγάλης Ελλάδας η τεχνική της προσκόλλησης του ενδύματος πάνω στο σώμα μαρτυρά μια μακρά παράδοση τεχνικών δεξιοτήτων. Ο καλλιτέχνης που σχεδίαζε «ντυμένα γυμνά», όπως τη *Νίκη* του ο Παιώνιος, εξαφάνισε σχεδόν κάθε ίχνος αρχαϊκής αναφοράς. Τα άκρα της έχουν τη νεανική πληρότητα που συναντάται πολύ αργότερα στα πρώτα γυμνά του Tiziano ή του Poussin. Στην πραγματικότητα, το σώμα της μάλλον πρώτα θα είχε διαμορφωθεί γυμνό και στη συνέχεια προστέθηκε το ένδυμα για να αναδείξει, παρά να αποκρύψει, τις περιστροφές του. Όπως προκύπτει από την έλλειψη ρυθμικής ενότητας στο στυλ που χρησιμοποιεί, ο Παιώνιος δεν πρέπει να ήταν αυτός που ανακάλυψε μια νέα εφεύρεση, αλλά πιθανώς οι σύγχρονοί του είχαν προηγηθεί δημιουργώντας «ντυμένα γυμνά» στηριγμένα σε μια πιο σίγουρη δομή, τα οποία έχουν χαθεί (Clark, 1958).

Ο Πραξιτέλης είναι ο πρωτομάστορας του γυμνού, δηλαδή του ολόγυμνου. Ο ίδιος πριν κατακτήσει την πρωτιά στο ολόγυμνο είχε δημιουργήσει σειρά από ημίγυμνα έργα, όπως και πολλοί άλλοι καλλιτέχνες. Ωστόσο, η μορφή εκείνη που προσφέρει μια διαφορετική αισθητική στην απεικόνιση του γυμνού σώματος είναι αυτή με το ένδυμα που κολλάει στο σώμα και αποδίδει ακόμη «περισσότερη γύμνια» στο γυμνό. Ο τύπος αυτός δεν έχει σχέση με το απόλυτο γυμνό, αφού το σώμα καλύπτεται από ένα ελαφρύ, προσκολλημένο ένδυμα, μια τεχνική που χρησιμοποιήθηκε από τους αρχαϊκούς χρόνους και μετά, ενώ οι γλύπτες φαίνεται να γνώριζαν πώς το ένδυμα μπορεί να κάνει μια μορφή τόσο πιο μυστηριώδη όσο και πιο κατανοητή. Το τμήμα ενός άκρου, καθώς διογκώνεται και υποχωρεί, μπορεί να οριοθετηθεί ακριβώς ή να αφηθεί στη φαντασία. Μέρη του σώματος μπορούν να τονιστούν, ενώ αυτά που είναι λιγότερο ενδιαφέροντα μπορούν να αποκρυφθούν.

Στον *Θρόνο Ludovisi*, ένα ανάγλυφο περί το 470 ή 460 π.Χ., οι νύμφες πατούν σε κογχύλια, ενώ στη σύνθεση, η θάλασσα από την οποία αναδύεται η θεά μοιάζει περισσότερο με το Χάος. Το μυστήριο της γέννησης παρουσία δύο νυμφών κρύβεται τελετουργικά από το ύφασμα που αυτές κρατούν. Στα στοιχεία της σύνθεσης ως παράπλευρες παραστάσεις του θρόνου απεικονίζονται μια εταίρα και μια ακόμη γυναίκα - που κάθονται σε μαλακά μαξιλάρια - ενώ καίγονται διάφορα αρωματικά. «*Το περιεχόμενο της εικονογραφίας είναι μάλλον προφανές: λατρεία της Αφροδίτης. Η μορφή του έργου φανερώνει και τις δύο εκδοχές του έρωτα: η σύζυγος απ' τη μια, η ντυμένη γυναίκα που καίει τα αρώματα και απ' την άλλη η ιερόδουλη που παίζει τον αυλό.*» (Greco, 2001).



Εικόνες 253

Αριστερά: Θρόνος Ludovisi, Κορίτσι με φλάουτο, μαρμάρινο ανάγλυφο, περίπου 460 π.Χ., Μουσείο Θερμών, Ρώμη.
Δεξιά: Θρόνος Ludovisi, Αφροδίτη αναδύομενη, μαρμάρινο ανάγλυφο άγνωστου έλληνα καλλιτέχνη, περίπου 460 π.Χ., Μουσείο Θερμών, Ρώμη. =

Οι δύσκολες μεταβάσεις μπορούν να γίνουν ομαλές από τη ροή της γραμμής. Το ένδυμα κάνει τα σώματα των κοριτσιών του βου π.Χ. αιώνα, τόσο όμορφα, όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει στο αριστούργημα, τον θρόνο του *Ludovisi*²⁷⁷, όπου το σώμα του γυμνού κοριτσιού με το φλάουτο μας συγκινεί (διεγείρει) λιγότερο από αυτό της ελαφρώς ντυμένης αναδύομενης Αφροδίτης.

Η στάση στο κορίτσι με το φλάουτο δεν επέτρεψε στον γλύπτη να αναπτύξει τα κύρια στοιχεία του γυμνού, ενώ στην Αφροδίτη, που υψώνεται με τόση καλοσύνη ανάμεσα στα χέρια των συνοδών της, βρέθηκε αυτό το σημείο του στήθους και του θώρακα που συνδέεται, ίσως, με τις πρώτες μας φυσικές ανάγκες, είναι ένα από τα πιο θαυμαστά σημεία που μαγνητίζει το μάτι. Στην απόδοση της μορφής του έργου, ο καλλιτέχνης έχει χρησιμοποιήσει τόσο επιδέξια τις πτυχές του ιματίου που περιγράφουν τους ώμους και υπό την πίεση των μαστών της σχηματοποιεί με λεπτές καμπύλες τον χώρο του στήθους της, που διαφορετικά θα φαινόταν πολύ επίπεδο στερούμενο ομορφιάς. Η απόδοση των ποδιών των συνοδών της, που φαίνονται μέσα από τα διαφανή ιμάτιά τους, γίνεται με την ίδια λεπτότητα και αισθησιακή ολοκλήρωση.

Στη σύγχρονη τέχνη, το «ντυμένο γυμνό» με στόχο την εντονότερη διέγερση διαφοροποιείται στη σχηματική απόδοση του στήθους και ακολουθεί τη γραμμή όπως διαγράφεται στην απεικόνιση της *Νιόβης*, οξύ, προτεταμένο και ορθό (Boardman, 1980).



Εικόνες 254

1: “Ο θάνατος της κόρης” (της Νιόβης), π. 450-440 π.Χ., Ρώμη, Museo Nazionale. Βρέθηκε (1906 ;) στο Esquiline της Ρώμης. Πιθανώς χρησιμοποιήθηκε ως γλυπτό σε αέτωμα. Απεικονίζεται μια κόρη της Νιόβης να βουλιάζει στα γόνατα, αφού την πυροβόλησε η Άρτεμι με ένα βέλος στην πλάτη ενώ έτρεχε. Προσπαθώντας να τραβήξει το βέλος, το ρούχο της γλίστρησε. Ένα από τα πρώτα μεγάλα γυμνά γυναικεία ελληνικά γλυπτά.

2: Στην πλάζ, Ηρα Τσαντεκίδου, 1967.

3: Η Marilyn Monroe

- Τι σχέση μπορεί να έχει ένα πλάσμα ντυμένο μέχρι αποστροφής (για τη δυτική κοινωνία) με τη γυμνή γυναικεία ομορφιά, ένα πρόσωπο κρυμμένο μέσα στην τρύπια φθαρμένη μαντίλα;
- Το περιοδικό NATIONAL GEOGRAPHIC επέλεξε την φωτογραφία μιας Αφγανής προσφυγοπούλας για να στολίσει το εξώφυλλο του λευκώματος που εξέδωσε το 2001, όχι από έλλειψη φωτογραφιών ικανών να φανερώσουν τη φρίκη του πολέμου που έζησε η φωτογραφιζόμενη, αλλά γιατί μέσα από την έκφραση της Sharbat Gula αναδεικνύεται ο

²⁷⁷ Ο θρόνος *Ludovisi* ήταν ένας μαρμάρινος βωμός διακοσμημένος με ανάγλυφες αναπαραστάσεις. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην κεντρική αναπαράσταση όπου η θεά αναδύεται από τη θάλασσα, ενώ δύο γυναικείες μορφές (πιθανώς οι Ώρες) την υποδέχονται. Στη σύνθεση του έργου στις πλαϊνές πλευρές εικονίζονται συμμετρικά δύο γυναίκες που αναπαύονται σε μαξιλάρια. Μια όμορφη γυμνή αυλητρίδα, σε στάση με σταυρωμένα σκέλη και μια δεύτερη, νεαρή και λεπτοκαμωμένη, αλλά ντυμένη, γυναίκα σε πιο κόσμια στάση καίει θυμίαμα.

πλούτος της ομορφιάς που μπορεί να μετακομίσει από τα γνωστά πρότυπα σε μια άλλη εκδοχή της.



Εικόνα 255

Sharbat Gula: Αφγανή προσφυγοπούλα, 1984, Φωτο: Steve McCurry, NATIONAL GEOGRAPHIC

Ο δημοσιογράφος Steve McCurry βρήκε τη δωδεκάχρονη μαθήτριά σε ένα στρατόπεδο προσφύγων το 1984. Ίσως να μη φανταζόταν ότι η εικονιζόμενη λίγο αργότερα θα ονομαζόταν *"Η τριτοκοσμική Mona Lisa του Πρώτου Κόσμου"*. Είναι η μορφή που παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον: Η εικόνα του προσώπου της, με ένα κόκκινο μαντήλι φορεμένο χαλαρά πάνω από το κεφάλι της και με τα πράσινα ζωντανά και φοβισμένα μάτια της να κοιτάζουν άμεσα στον φακό, χαρακτηρίστηκε ως "η πιο αναγνωρισμένη φωτογραφία" στην ιστορία του National Geographic. Αρκετά χρόνια αργότερα, σε συνέντευξή της η Gula εξοργισμένη αφού δεν της ζητήθηκε, ούτε έδωσε τη συγκατάθεσή της για τη φωτογράφιση δήλωσε: «... δεν είναι επιθυμητό ένα κορίτσι παραδοσιακού πολιτισμού Pashtun να αποκαλύψει το πρόσωπό της, να μοιράσει χώρο, να έρθει σε επαφή με τα μάτια και να φωτογραφηθεί από έναν άνδρα που δεν ανήκει στην οικογένειά της». Με άλλα λόγια, δεν έπρεπε άνδρας να διασταυρώσει το βλέμμα του με τα δικά της πράσινα μάτια. Προφανώς, η εικόνα δεν έχει καμία σχέση με το γυμνό, ωστόσο η Gula αυτό αισθάνθηκε: την ξεγύμνωσε ο φακός του McCurry, την υπέβαλε σε έκθεση. Επεκτείνει δραματουργικά αυτό που αναφέρει ο Byung Han στην «*Κοινωνία της διαφάνειας*». Δεν είναι το ορατό, αλλά εκείνο στο οποίο η φαντασία του ανθρώπου θέλει να διεισδύσει, είναι το απόκρυφο, το μυστηριακό, είναι η έκφραση, τα καρφωμένα καταπράσινα μάτια που αιχμαλωτίζοντάς τα ο θεατής, έχει κάνει το πρώτο βήμα στη διείσδυση.

Το αθώο γυμνό μπορεί να καλύπτεται από κάποιο πέπλο χάριτος, αλλά και η μορφή μιας ασφυκτικά ντυμένης γυναίκας μπορεί βίαια να ξεγυμνωθεί μέσω της έκθεσης αλλά και της πόζας που ο φωτογράφος επιλέγει. Στο βλέμμα που ανεξαρτήτως φύλου εκπορεύεται από τον Άλλο, σύμφωνα με τον Lacan, παγώνει, παγιδεύει και προσαρμόζει τη στάση και τη συμπεριφορά του θεώμενου προσώπου όταν αντιληφθεί ότι το κοιτάζουν.

Η εικονογραφία της Αφροδίτης στην αρχαιότητα χαρακτηρίζεται από το τελετουργικό, ενώ στην Αναγέννηση κυριαρχεί η ομορφιά και το κάλλος. Κατά τον 20ο αιώνα οι διαφορές εντοπίζονται στην εξάλειψη κάθε ίχνους θρησκευτικού στοιχείου, ενώ το συμβολικό φορτίο μετατοπίζεται αποκλειστικά στο χώρο της ομορφιάς, ενίοτε και της σεξιστικής τάσης.

9. 7. Το γυμνό της έκστασης

Η λέξη «έκσταση» - με διονυσιακό τελετουργικό περιεχόμενο - είναι ελληνική, προέρχεται από το «ἐξίστημι» (αντίθετο του «ἐνίστημι») και σημαίνει αλλάζω θέση, βγαίνω εκτός εαυτού. Στην τέχνη, πέραν των ενσωματώσεων της μετρημένης αρμονίας και δικαιοσύνης, της ουράνιας ομορφιάς και της αποφασιστικότητας, παρατηρούνται σε μικρότερο βαθμό και ενσωματώσεις ώθησης, δηλαδή εγκατάλειψης στον ενθουσιασμό ή στον πανικό, ή ακόμη και σε μυστηριώδεις επιρροές της φύσης σε μια μορφή έκστασης. Τέτοιες παρορμήσεις εκφράζονται σε μορφές έργων τέχνης που είναι λιγότερο εντυπωσιακά από τα μνημεία που αφιερώνονται στους Ολύμπιους θεούς, αλλά φαίνεται ότι τα κίνητρα του Διονύσου είχαν μια μακρύτερη και πιο καρποφόρα ζωή, διαχέοντας κλασικές μορφές σε σύγχρονες φιγούρες που θα μπορούσαν να τις αποδεχθούν. Στην αρχαιότητα, πρώτοι οι Έλληνες ζωγράφοι, και πιθανώς οι γλύπτες, είχαν ανακαλύψει πόζες και κινήσεις που δίνουν τέτοια μορφή στα έργα τους, ώστε να εκφράζουν κάτι περισσότερο από τη φυσική εγκατάλειψη, ουσιαστικά είχαν ανακαλύψει εικόνες πνευματικής απελευθέρωσης ή ανάληψης, που αποτέλεσαν το κίνητρο για απεικονίσεις σε σαρκοφάγους (Clark, 1956). Στο συμβατικό θέμα το μήνυμα ήταν, ότι ο θάνατος δεν είναι κάτι διαφορετικό από το πέρασμα της ψυχής μέσα από ένα άκαμπτο στοιχείο.



Εικόνες 256

1-2. Μαινάδες Σκόπα, μαρμάρινα ρωμαϊκά αντίγραφα, 1ος αι. μ. Χ.,

Πρωτότυπο ελληνικό 350-300 π.Χ., Κρατική Συλλογή Τέχνης, Δρέσδη, Γερμανία..

3-4. Χορός των Μαινάδων, ρωμαϊκό αντίγραφο αθηναϊκού πρωτοτύπου, τέλη του 5ου αι. π.Χ.

5. Χορός Μαινάδας, Χαλκηδόνιος αχάτης, αποδίδεται στον Σώστρατο 40 - 30 π. Χ., Μουσείο Νάπολης

Για να γίνει πιο κατανοητός ο ρόλος της έκστασης στην τέχνη, θα πρέπει να γίνει σαφές ότι το γυμνό διακρίνεται σε δύο κυρίως κατηγορίες: στο γυμνό της ενέργειας και στο γυμνό της έκστασης. Στο πρώτο, το σώμα κατευθύνεται από τη θέληση, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του αθλητή, όπου βρίσκεται υπό έλεγχο. Στο δεύτερο, στο γυμνό της έκστασης, η θέληση

παραδίνεται, ενώ το σώμα κατέχεται από κάποια παράλογη δύναμη. Έτσι, καταργείται η διαδρομή από σημείο σε σημείο με τα πιο αποτελεσματικά και σκόπιμα μέσα, οπισθοδρομεί προς τα πίσω, σε μια κίνηση να απελευθερωθεί από τους ανυπέβλητους, αόριστους νόμους βαρύτητας. Τα γυμνά αυτά της έκστασης χαρακτηρίζονται, και είναι ουσιαστικά, ασταθή και αν δεν καταρρεύσουν, αυτό δεν οφείλεται στον συνειδητό έλεγχο, αλλά στην επισφαλή ισορροπία του ενθουσιασμού, της πρόνοιας (Clark, 1958). Οι μαινάδες συνήθως συνοδεύουν την Αφροδίτη με τον κύκλο της, ενώ πολλές φορές απεικονίζονται να χορεύουν με Σειληνούς και Σάτυρους. Η Μαινάδα του Σκόπα που χορεύει σε ρυθμό εκστατικό εκφράζει τα βιώματα του διονυσιακού κόσμου τόσο συμπεκνωμένα αλλά και διαφοροποιημένα από τους κανόνες του κατεστημένου της εποχής εκείνης. Αυτά τα βιώματα του ανθρώπου που απορρέουν από τη συναισθηματική και ψυχική διάσταση απέδωσε ο Σκόπας στα έργα του σε μορφή που ο ίδιος επιμελήθηκε με ιδιάζουσα καλλιτεχνική δύναμη (Hölscher, 2019)

Η Elfriede Jelinek χρησιμοποιεί την περί μύθου θεωρία του Roland Barthes στην προσπάθειά της να αποδομήσει τους λεγόμενους «Trivialmythen» («Ασήμαντους Μύθους»), δείχνοντας ότι γλώσσα και εξουσία χρησιμοποιούνται για την αλληλογονιμοποίησή τους με στόχο τη δημιουργία μύθων. Οι μύθοι ουσιαστικά καμουφλάρουν την ιστορία και τη μετεξελίσσουν σε φύση, με άλλα λόγια σταθεροποιούν και νομιμοποιούν μία δεδομένη εικόνα της πραγματικότητας. Η Jelinek απογυμνώνει, αφαιρεί από τον μύθο όσα παρουσιάζονται ως φυσικά κι' αναγκαία, τα κατασκευάσματα δηλαδή εκείνα που δείχνουν ως το “φυσικό” του περίβλημα. Σ' αυτή την κατηγορία, «Trivialmythen», εντάσσεται και το ανθρώπινο γυμνό σώμα και η σχέση του με την ταυτότητα (Δεμίρη, 2018).

9. 8. Έκσταση - Η αφοσίωση των γυναικών στον Χριστό

Οι μεταμορφώσεις της Αφροδίτης εμπλουτίζουν όχι μόνο το αρχαίο ελληνικό πάνθεον αλλά και το χριστιανικό. Με τη διαδικασία της «έκστασης» η Αφροδίτη με τη μορφή αγίας (κάθε αγίας) δοκιμάζει τη μεταφορά της ψυχής έξω από το σώμα σε μια μορφή εξαύλωσης κατά την οποία το άτομο, αφού έχει βγει από το σώμα, απομακρύνεται και από το στατικό σύστημα της λογικής. Κινείται πλέον σε ένα διάστημα, απολαμβάνοντας ένα κύμα υπέρτατης ευχαρίστησης. Τέτοιου είδους Έρωτα-Αγάπης προς το Θείο Πρόσωπο, τον Χριστό, συναντάται σε πολλά χωρία των Γραφών, ενώ δεν λείπει και από αντίστοιχες λατρείες άλλων λαών, άλλων πολιτισμών. Και παρότι οι ειδικοί επισημαίνουν ότι η σεξουαλική έκσταση - ένα είδος λιποθυμικού οργασμού - δεν επιτυγχάνεται πάντα, η μυστικιστική έκσταση έχει τη δύναμη να το κατορθώνει σε πολλές περιπτώσεις. Το σώμα σε εγρήγορση, σε χορευτικό ρυθμό είναι έτοιμο να πετάξει. Έχουν κινηματογραφηθεί τέτοιες σκηνές στο Σαλβαντόρ αλλά και σε ναούς καντομπλέ της Βραζιλίας κατά το τέλος μιας λειτουργίας και με τη συνοδεία κρουστών. Αντίστοιχες σκηνές έχουν κινηματογραφηθεί στο Κάιρο με άνδρες που στριφογυρίζουν γύρω από τον εαυτό τους και πέφτουν σε έκσταση αλλά και με τραγουδίστρια που παρακαλεί τον Προφήτη με ερωτικά καλέσματα.



1



2



3



4

Εικόνες 257

1. *“Η Μετανοημένη Μαρία Μαγδαληνή”* (σε έκσταση). Τερακότα, Φλωρεντία, Ύψος 53 εκ. Τέλη 16ου - αρχές 17ου μ.Χ. αι.
2. Έκσταση της Αγίας Καταρίνας της Σιένα
3. Η έκσταση της Αγίας Τερέζας, Bernini, 1647 – 1652, Μάρμαρο, Santa Maria de la Vittoria
4. Ορυχάλκινο γυμνό, Andre Desjardins, 2012, Καναδάς.

Σε γυναίκες κυρίως παρατηρείται το φαινόμενο της έκστασης, σε γυναίκες που υπό το βάρος μιας συναισθηματικής υπερβολικής διέγερσης, συνήθως λόγω μυστικιστικού ή θρησκευτικού έρωτα, κατά κανόνα προς τον Ιησού, βρέθηκαν σε παροξυσμό. Σε έκσταση βρίσκεται η *Αγία Τερέζα της Άβιλα* (15ος αι.), η Αγία Καταρίνα της Σιένα (14ος αι.), η *Αγία Αικατερίνη της Αλεξάνδρειας* και η πολυσυζητημένη μορφή της *Μαρίας Μαγδαληνής*. Ένα σπουδαίο θέμα για τους καλλιτέχνες της Αναγέννησης, κυρίως, είναι γυναίκες ερωτευμένες με τον Χριστό. Πολλές οι αναφορές για τη *Μαρία Μαγδαληνή*, που υπήρξε πρώτη από τις πρώτες χριστιανές που είχε στενή σχέση με τον Χριστό, τόσο, ώστε ο Da Vinci στην τοιχογραφία του «*Μυστικός Δείπνος*» την τοποθετεί δίπλα από τον Χριστό.

Στην έκσταση της *Αγίας Τερέζας*, ο Bernini αποδίδει τόσο επιτυχημένα τη μορφή, ώστε να εκφράζει αυτό που περιέγραφε η καλόγρια *Αγία Θηρεσία* για «*μια στιγμή θείας έκστασης με το φλεγόμενο βέλος να διαπερνά την καρδιά γεμίζοντας με πόνο και μια άφατη ευδαιμονία*». Στη σύνθεση η αγία πάνω σ' ένα σύννεφο ανεβαίνει προς τον ουρανό, το φως ξεχύνεται σαν καταρράκτης, άγγελος πλησιάζει την αγία και αυτή λιποθυμεί (Gombrich, 2003). Αν και επικρατεί η άποψη ότι η αγία λιποθυμεί από σαρκική ηδονή, όπως αποτυπώνεται στο πρόσωπό της, άλλη άποψη υποστηρίζει ότι πρόθεση του καλλιτέχνη είναι να δείξει πως το σώμα της παραλύει κάτω από την επήρεια του Αγίου Πνεύματος (Bazin, 1995).

Τα θρησκευτικά κινήματα (Προτεσταντικοί) μεταμόρφωσαν για μια ακόμη φορά την εικονογραφία της Αφροδίτης, ώστε το γυναικείο ιδεώδες να αποκτήσει συντηρητικές μορφές θρησκευτικότητας. Η εποχή χαρακτηρίζεται από την επιβολή εγκράτειας σχετικά με τη θέση των γυναικών στην πρακτική του άγαμου βίου και από μυστικιστικές αναζητήσεις. Η μορφή μεταβάλλεται, απεκδύεται το κάλλος, και τη θέση του παίρνει η αναζήτηση του θείου, το πνευματικό κάλλος, όπως όμως το αντιλαμβάνεται ο θρησκευτικός κλήρος· κορυφώνεται ο αποκρυφισμός και ο μυστικισμός.

Η Μαγδαληνή ανανεώνει τη μορφή της Αφροδίτης, αλλά σε μια άλλη εκδοχή. Η μορφή της διαφέρει διαμετρικά, ωστόσο το ψυχικό κάλλος επενδεδυμένο με έναν ανώτερο θεϊκό έρωτα δημιουργεί γνώριμες εικόνες από την ιστορία της Αφροδίτης με τον ουράνιο έρωτα, μια νέα θεά αναπλάθεται με πολυάριθμες μεταμορφώσεις, τόσες όσες και οι φαντασιώσεις των ανθρώπων που ασχολήθηκαν με τη Μαγδαληνή. Ο Ιησούς την άφησε ως πόρνη να του πλύνει τα πόδια, ξεπλένοντας έτσι και τις αμαρτίες της. Πρόκειται για κυρία που συγκινήθηκε από

τα μαρτύρια του Χριστού, όπως αναφέρεται σε τρία από τα Ευαγγέλια ή για μια πόρνη που θαμπώθηκε από έναν άνδρα όπως αφήνεται να εννοηθεί στο Ευαγγέλιο του Λουκά; Η αντιφατικότητα αυτή δημιούργησε τεράστιο πρόβλημα στους πιστούς αλλά και στους κόλπους της Εκκλησίας στα πρωτοχριστιανικά χρόνια. Κάποια από τα Ευαγγέλια βρήκαν τη θέση τους για πάντα στα απόκρυφα σφραγισμένα ντουλάπια. Σε κάποια από αυτά τα Ευαγγέλια, όπως του Θωμά και του Φιλίππου αλλά και *Τα ερωτήματα της Μαρίας*, δηλαδή τους Διαλόγους της Μαγδαληνής με τον Ιησού, του 3ου αι., συμπεραίνεται ότι η Μαγδαληνή ήταν παντρεμένη με τον Ιησού. Από την αναφορά αυτή εμπνεύστηκε ο Καζαντζάκης για να γράψει τον *Τελευταίο Πειρασμό*.



Εικόνες 258

Αριστερά: *Η Αγία Αικατερίνη της Σιένα πολιορκημένη από δαίμονες*, π. 1500 μ.Χ., άγνωστου καλλιτέχνη, Εθνικό Μουσείο Βαρσοβίας.

Δεξιά: *Η Μαρία Μαγδαληνή κάτω από τον Σταυρό*, Eugène Delacroix, 1829.

Στην παρούσα εργασία δεν υπάρχει ιδιαίτερος λόγος διερεύνησης της αλήθειας ή όχι αυτών των αναφορών. Το ενδιαφέρον περιορίζεται μόνο στο ιστορικό πλαίσιο, όπως αυτό διαμορφώνεται από όλες τις πληροφορίες, αφού και οι καλλιτέχνες του Μεσαίωνα σύμφωνα με αυτές κινήθηκαν και απέδωσαν στην εικονογραφία της Αφροδίτης, με τις όποιες μεταμορφώσεις της, συγκεκριμένη μορφή και περιεχόμενο. Η Μαγδαληνή υπήρξε κατά μία εκδοχή πιστή ακόλουθος του Χριστού τόσο πριν τη Σταύρωσή Του όσο και μετά την Ανάσταση. Ο θρύλος λέει ότι δέχθηκε το «δακτυλίδι πνευματικής μνηστείας» εκ μέρους του Χριστού.

Στους περισσότερους πίνακες απεικονίζεται γυμνή ή ημίγυμνη σε μορφή εκστατική να ονειρεύεται τον ουράνιο Χριστό. Αυτές οι απεικονίσεις όμως παρατηρούνται μετά τον Μεσαίωνα και με το ξημέρωμα της Αναγέννησης. Προς το παρόν η μορφή της υπαγορεύεται από τις μεσαιωνικές αντιλήψεις και σύμφωνα με αυτές παρουσιάζεται από τους καλλιτέχνες. Στον *Χρυσό Θρόνο* του αρχιεπισκόπου Γένοβας Jacopo da Varazze αναφέρεται το μαρτύριο της αγίας Αικατερίνης της Αλεξάνδρειας της Μεγαλομάρτυρος που βασανίστηκε στον τροχό. Αρνήθηκε να παντρευτεί τον Ρωμαίο αυτοκράτορα Μαξιμιανό λόγω της αφοσίωσής της στον Χριστό και αποφάσισε να μείνει παρθένα. Η 17χρονη Αικατερίνη ερρίφθη στον τροχό²⁷⁸ το 307.

²⁷⁸ Ο τροχός υπήρξε εργαλείο βασανισμού των αρχαίων Ελλήνων (5^{ος} αι. π.Χ.) εισηγμένος από την Περσία. Δεν υπάρχουν ασφαλείς πληροφορίες για τη χρονολογία λειτουργίας του στη Δυτική Ευρώπη, εκείνο που είναι βέβαιο είναι ότι χρησιμοποιήθηκε από την Ιερά Εξέταση από τον 16ο μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα. Στολισμένος με μεγάλα καρφιά, ο τροχός δεχόταν το θύμα δεμένο και στρεφόμενος περνούσε τον μαρτυρούντα από δυο σειρές καρφιά, ώστε να στο τέλος να μοιάζει με ματωμένο σουρωτήρι.

Ετεροχρονισμένα, θα μπορούσε να λεχθεί, απεικονίσθηκαν μετά από πολλούς αιώνες, σκηνές της Αφροδίτης ή των μεταμορφώσεών της από τους καλλιτέχνες. Η Υπατία (370 - 415) υπήρξε από τις πλέον εξέχουσες προσωπικότητες της αρχαιότητας. Λιντσαρίστηκε από μπράβους/καλόγερους του επισκόπου Κύριλλου επειδή ήταν ειδωλολάτρισσα. Ύστερα από πολλούς αιώνες ο Ραφαήλ θα απεικονίσει σε νωπογραφία την πανέμορφη Υπατία στην Αίθουσα των Υπογραφών στο Βατικανό με τίτλο «*Η Σχολή των Αθηνών*».



Εικόνες 259

1: Η «*Σχολή των Αθηνών*», Ραφαήλ, 1510-1511. Νωπογραφία, Βατικανό. Ερευνητές προσπάθησαν να αποκρυπτογραφήσουν τον πίνακα. Έτσι, υποστηρίζουν ότι η Υπατία απεικονίζεται με το λευκό φόρεμα και προς διάκριση αποτυπώθηκε σ' αυτή το γράμμα «Υ».

2: Η Υπατία. Κατά φαντασία σκίτσο του Jyles Gasrard (1862-1919).

3: «*Η Υπατία*», απεικόνιση από το μυθιστόρημα «*Υπατία*» του 1853 του Charles Kingsley. Πίνακας 2,45 εκ. X 1,55 εκ., 1885, Charles William Mitchell (1854-1903).

Μία ακόμη εικονογραφία της Αφροδίτης, αυτή τη φορά μεταμορφωμένη σε Αγία Τερέζα της Αβίλα, αποδόθηκε κι' αυτή ετεροχρονισμένα από τον Felisien Rops (1833-1898). Η Τερέζα, μοναχή του Τάγματος Καρμελιτισσών, στα 43 της χρόνια δοκιμάζει την πρώτη της έκσταση κάτω από μυστικισμούς και οράματα, συναντώντας τον Χριστό, που διήρκεσαν δύο περίπου χρόνια. Παρότι στα νιάτα της είχε άστατη ζωή με παρέες κόντρα στις πατρικές συμβουλές, αργότερα έγινε μοναχή και ίδρυσε πολλά μοναστήρια. Πολλοί ιστορικοί θεώρησαν την απόφασή της να μονάσει και να αφοσιωθεί στον Χριστό σαν αντίδραση στην παιδική της καταπίεση. Η μορφή της σκιαγραφείται από τους καλλιτέχνες σύμφωνα με τις μαρτυρίες της εποχής αλλά και τα κείμενά της: «*Εβλεπα στα χέρια του μια χρυσή λεπίδα και στην άκρη της μια φλόγα. Την έχωνε πολλές φορές στην καρδιά μου. Άγγιζε τα σπλάχνα μου... Δεν ήταν πόνος σωματικός αλλά πνευματικός. Μια αγάπη γλυκιά ανάμεσα στην ψυχή και στον Θεό....*». Ο Bernini φιλοτέχνησε το γλυπτό του συνόλου της Έκστασης κατά παραγγελία του καρδινάλιου Federico Cornaro που κοσμεί το παρεκκλήσι του Αγίου Πέτρου.

²⁷⁸ Η Υπατία είχε μεγάλη μόρφωση, είχε σπουδάσει μαθηματικός, αστρονόμος και διακρίθηκε ως νεοπλατωνική φιλόσοφος. Κατήγετο από μεγάλη οικογένεια και έζησε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου ανύπανδρη. Θανατώθηκε, για την ακρίβεια λιντσαρίστηκε, από σώματα «καλόγερων» Παραλαβάνων, στην πραγματικότητα πιστών μπράβων του επισκόπου Κύριλλου, που τη διαμέλισαν, την διαπόμευσαν και την έριξαν στην πυρά γιατί ήταν ειδωλολάτρισσα. (Αλλά και μόνο που ασχολείτο και καλλιεργούσε τα μαθηματικά ήταν αρκετό για να θανατωθεί). Ο Κύριλλος έπραξε σύμφωνα με τις επιθυμίες της αντιβασίλισσας της Κωνσταντινούπολης Πουλχερίας που είχε ταχθεί με φανατισμό στον Χριστό και «χάρισε την παρθενία της στον Θεό» (και το κεφάλι της Υπατίας στο κοινό).



Εικόνα 260

Sainte Terese comme philosophe, Felisien Rops, περίπου 1875.

Ένα γραπτό που κυκλοφόρησε το 1748 με τίτλο “*Τερέζα Φιλόσοφος*” περιγράφει τους διαλογισμούς και σκηνές από την έκσταση της Τερέζας, τόσο συναρπαστικές που ο κόσμος τις μετέπλαθε περισσότερο σκανδαλώδεις μέχρι που κάποιες κατέληξαν να φαίνονται πορνογραφικές. Αυτό έκανε τη φήμη της μεγαλύτερη, αλλά ταυτόχρονα δημιούργησε θόρυβο, διαμαρτυρίες για την «οργασμική λατρεία» προς τον Ιησού. Ο Felisien Rops, όπως ήταν επόμενο, δεν άργησε να την ανεβάσει στον σταυρό, όπου σφιχταγκαλιάζει τον Ιησού κρεμάμενη και κολλημένη κι’ αυτή στο σώμα του.

9. 9. Αποτροπαϊκές απεικονίσεις - μυστήρια

Είναι γνωστή η συμφωνία μεταξύ Πλούτωνα και Δήμητρας σχετικά με την παραμονή της Περσεφόνης έξι μήνες στη Γη και έξι μήνες στον Άδη, ώστε να πιάσουν τα στάχυα, να καρποφορήσουν και να σωθεί η ανθρωπότητα από την πείνα, αφού ο πληθυσμός της γης είχε πολλαπλασιαστεί και δεν μπορούσε να τραφεί μόνο με το κυνήγι. Ήταν η εποχή που παρατηρήθηκε η καμπή από τη μητριαρχική στην πατριαρχική κοινωνία. Έτσι, στο Ιερό της Δήμητρας στην Ελευσίνα, κάτω στα υπόγεια γίνονταν τα Μυστήρια κατά τρόπο ανάλογο με εκείνον που ακολούθησε πολλούς αιώνες αργότερα, της Αγίας Τερέζας της Άβιλα ή της Καταρίνας της Σιένα. Εδώ, μυστικισμός απόλυτος, όποιος αποκάλυπτε τα μυστήρια είχε ως ποινή τον θάνατο, κι’ εδώ σκηνές έκστασης, μύηση και μυστήριο. Τα μυστήρια αυτά τροφοδότησαν τους καλλιτέχνες, που επιδόθηκαν σε πολλές απεικονίσεις της Περσεφόνης, της οποίας η απεικόνιση από τότε που χάθηκε στα έγκατα της γης πήρε και χαρακτήρα αποτροπαϊκό.

Στη Δυτική Ευρώπη του Μεσαίωνα εξόχως αποτροπαϊκή ήταν η ισχύς του ανδρικού μορίου, στην Ελευσίνα όμως γεννήθηκαν και τα αποτροπαϊκά αιδούια. Οπότε, και τα ανδρικά, και τα γυναικεία γεννητικά όργανα, αποκτούν αποτροπαϊκές ιδιότητες. Την ίδια εποχή (Μεσαίωνα) καλόγηροι πληρώνουν αδρά καλλιτέχνες για να εικονογραφήσουν τα περιθώρια (margins) ιερών βιβλίων με αποτροπαϊκά ανδρικά μέρη. Γελοίες απεικονίσεις, αλλά από τους καλόγηρους κρίθηκαν απαραίτητες. Έμειναν γνωστές ως *μαρτζινάλια*. Την πρωτοκαθεδρία από πλευράς γυναικών την έχει η *Βαυβώ* ή *Μπάμπω* (όπως είναι γνωστή μέχρι σήμερα στις σλαβικές γλώσσες, δηλαδή η γιαγιά). Το άλλο της όνομα είναι *Ιάμβη*, από την οποία πήραν το όνομά τους και οι *ιάμβοι*, οι σατυρικοί σεξουαλικοί στίχοι.

Στα νησιά της Βρετανίας, η *Μπάμπο* είναι γνωστή με το όνομα *Sheela na gig* και η εικονογραφία της κοσμεί 50 περίπου ναούς. Η δύναμή της αποτροπαϊκή. Όσο για την προέλευση του ονόματος *Sheela na gig*, αλλά και την προέλευση της αποτροπαϊκής χρήσης των γεννητικών οργάνων κανείς δεν μπορεί να υποστηρίξει πειστικώς μια θεωρία. Όπως κανείς επίσης δεν μπορεί να προσδιορίσει την αφετηρία των παραδόσεων και των δεισιδαιμονιών των λαών που σχετίζονται με τη *Βαυβώ* ή την *Περσεφόνη*. Πιθανώς ο μύθος με την Περσεφόνη που σήκωσε το φουστάνι της για να δείξει στη Δήμητρα το ηβικό της τρίγωνο ακάλυπτο και ζωντανό με σκοπό να την κάνει να γελάσει και να ξεορκίσει κάθε κακό, πιθανώς λοιπόν αυτός ο μύθος να έλκει την καταγωγή του από την Ινδία. *Yoni* και *lingram* είναι η αντίστοιχες λέξεις για το γυναικείο και το ανδρικό μόριο. Και τα δύο χρησιμοποιήθηκαν στον Μεσαίωνα ως δυνάμεις αποτροπαϊκές κατά του κακού.



Εικόνες 261

Αριστερά: Μαρτζινάλια. "Roman de la Rose", περίπου 1325-1353. Παρίσι, Εθνική Γαλλική Βιβλιοθήκη.
Δεξιά: Τέρας Δαλματίας. Poggio Bracciolini. Αντίγραφο του 'Le Miroir du Monde', Γαλλία, πριν το 1463.

9. 10. Απ' τη Βαυβώ στο Yoni: Μια αρχαία πολυπολιτισμική λατρεία

“Yoni” στα σανσκριτικά σημαίνει «γυναικείο γεννητικό όργανο, κόλπος». Η λέξη “yoni” κατονομάζει τη θεότητα *Shakti* ή άλλες θεές με παρόμοια χαρακτηριστικά. Στην Tantra, στην Ινδία, γίνονται σεμινάρια σχετικά με την έννοια της ιερής σεξουαλικότητας. Πρόκειται για μια αρχαία ιδέα άγνωστη στους Δυτικούς. Ή τουλάχιστον, άγνωστη σήμερα, για την ακρίβεια άγνωστη στη συντριπτική πλειοψηφία του κόσμου, γιατί μια πολύ μικρή ομάδα ανθρώπων αναζήτησαν εν έτει 2019 την εφαρμογή της ιδέας αυτής. Δοκίμασαν ένα είδος μασάζ για γυναίκες, που στρέφεται γύρω από το *yoni* με μια αίσθηση λατρείας. *Yoni* σε μια άλλη μετάφραση στα σανσκριτικά σημαίνει χαλαρά σε “έναν ιερό χώρο”, τον οποίο, σύμφωνα με τη ινδική φιλοσοφία της *Tantra*, το άτομο τον προσεγγίζει με απόλυτη αγάπη και σεβασμό.

Από την αρχαιότητα ο άνθρωπος εξέφρασε οπτικά τις κοσμογονικές δυνάμεις, της γέννησης ή του πάθους και τις κατέγραψε σε απεικονίσεις ανθρώπινων γεννητικών οργάνων. Η φαλλική λατρεία αφορούσε τη γονιμότητα, αλλά πιο διαδεδομένες και προγενέστερες είναι οι απεικονίσεις της θεάς του αιδείου, που στην Ανατολή αναφέρονται ως *yoni* από την αρχαιότητα. Πνευματικές παραδόσεις ώθησαν στον συμβολισμό *Yoni* σε κάθε περιοχή του πλανήτη. Ιθαγενείς της Βόρειας Αμερικής λάτρεψαν τους φυσικούς σχηματισμούς βράχων, ενώ στις *shakta-pithas* των ινδουιστικών ναών εμφανίζεται η ίδια λατρεία κάτι που επίσης φαίνεται και από τα πρώιμα κελτικά γλυπτά *sheela-na-gig* αλλά και από τελετουργίες *kagura* των Ιαπώνων. Πρωταρχικό μοτίβο το *Yoni* και στην παράδοση των Αβορίγινων της

Αυστραλίας, στις ταντρικές πρακτικές και ως θέμα των σύγχρονων ζωγράφων, όπως της Georgia O' Keefe και της Judy Chicago (Camphausen, 1996).

Το μασάζ *Yoni*, σύμφωνα με μια άποψη, θέλει να εξερευνήσει την ιερή πλευρά της σεξουαλικότητας, ενώ προσφέρει κύματα από ισχυρούς οργασμούς. Επομένως, περί αναπαραγωγής πρόκειται, κάτι που φαίνεται να έχει τις ρίζες του στην αρχαία αυτή ιδέα. Το δυσπόστατο της αναπαραγωγής πάντα αντιμετωπιζόταν με μεθόδους υπερβατικότητας, με τη δύναμη της μεταφυσικής και τότε, όπως ακόμη και σήμερα. Οι James German και Anthony Wire στο βιβλίο τους *Images of Lust* θεωρούν ότι οι ξεδιάντροπες αυτές απεικονίσεις πιθανώς είναι απομεινάρια της ελληνικής *Βαυβούς* της Ελευσίνας. Τα αποτροπαϊκά σύμβολα αποτελούν ένα ακόμη σύνολο από το οποίο παίρνει τιμές το σύνταγμα των σημείων της εικονογραφίας της Αφροδίτης της εποχής εκείνης, και από το οποίο θα αναζητηθεί η εγγενής σημασία του θέματος.



Εικόνες 262

Αριστερά: Ερμαφρόδιτο αποτροπαϊκό τέρας σε εκκλησία. Ισπανία.

Δεξιά: Froissart's Chronicles, Bruges, περίπου 1470-1475

Όταν μια μορφή εξιδανικεύεται και αποτιμάται ως σύμβολο, αναγνωρίζεται και αποτιμάται επίσης και ως σχήμα. Οι *Νηρηίδες*, τα όμορφα αυτά κορίτσια, εφευρέθηκαν για να συμβολίζουν την απελευθερωμένη ψυχή. Στον Μεσαίωνα εκφράζεται στην *Τελευταία Κρίση* αλλά και στο τρίπτυχο του *Hans Freis* στο *Μόναχο*.

9. 11. Το γυμνό της έκστασης στην Αναγέννηση

Για το γυμνό της έκστασης, ακόμη και αν φαίνεται να είναι ένα στοιχείο διακόσμησης, παραμένει σταθερά ως ένα σύμβολο της αναγέννησης. Στην ιστορική του διαδρομή έχει συσχετιστεί με την ανάσταση, ενώ στις σαρκοφάγους της αρχαίας θρησκείας, συμβολίζει τη γονιμότητα ή τη μετάβαση του πνεύματος σε ουράνιες κατοικίες, όπως σύμφωνα με τη θρησκευτική παράδοση συμβαίνει με τις ευλογημένες ψυχές στην τελευταία κρίση. Αυτό παρατηρείται και στην πρώιμη αναγεννησιακή *Εύα* που σηκώνεται από την πλευρά που κοιμάται ο σύζυγός της.

Πέρα από κάθε αναφορά στην αρχαιότητα, οι δύο ιπτάμενοι ζέφυροι στη Γέννηση της Αφροδίτης, είναι ίσως το πιο ενδεικτικό παράδειγμα εκστατικής κίνησης στον χώρο της ζωγραφικής. Είναι η πρώτη φορά (με εξαίρεση την Ινδική τέχνη) που διαπιστώνεται η δύναμη της βαρύτητας να μεταφέρεται από το νερό στον αέρα. Πρόκειται για μια ονειρική ευελιξία, με ό,τι υποδηλώνει η απελευθέρωση, κάτι πιο συναρπαστικό, πιο αναζωογονητικό. Ο Tintoretto στη Βενετία παίρνει το γυμνό στα χέρια του ως εργαλείο και δημιουργεί μια ξεχωριστή διονυσιακή έκσταση με τον Βάκχο και την Αφροδίτη.

Μια σκηνή του Θιάσου ενέπνευσε τον Τiziano να δημιουργήσει ένα ακόμη αισθησιακό έργο. Μια ερωτική Νηρηίδα έχει μεταμορφωθεί σε Ευρώπη. Από τη μορφή του έργου γίνεται σαφές ότι η ιδέα πηγάζει από την αρχαιότητα, η αντίληψη όμως του γυμνού δεν είναι κλασική. Στο έργο αποδίδεται το ανοιχτό, πλήρες σώμα της Ευρώπης εντελώς φυσικά, χωρίς καμία από αυτές τις στυπτικές απλουστεύσεις που μέχρι τώρα χρησιμοποιούντο για να βελτιώσουν τις σωματικές ατέλειες. Οι πτυχές και οι σφιγκτήρες του δεξιού της ποδιού απέχουν πολύ από τη σοβαρότητα του ελληνικού γυμνού. Ωστόσο, όπως και ο Ελληνιστικός Ερμαφρόδιτος σώζεται από τον απλό ερωτισμό μέσω της αρμονίας της φόρμας, έτσι αυτή η φιγούρα ανάγεται στο υψηλότερο επίπεδο της τέχνης μέσω του χρώματος και της συνέπειας της φαντασίας του Τiziano, ώστε να μπορεί να συμμετάσχει είτε να αποσυρθεί από τη δημιουργική αναταραχή των αισθήσεων.



Εικόνες 263

Αριστερά: *Η Αρπαγή της Ευρώπης*, Τiziano, 1560-62, Βοστώνη,
 Δεξιά: *Ζeus και Ιώ*, Antonio Allegri (Correggio), 1532 – 1533, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης.

Έχει αντιπαραβληθεί η έντονη επιθυμία του Τiziano με τον ευαίσθητο τρόπο της σάρκας του Correggio, που είναι η πεμπτουσία του αισθησιασμού. Και αυτή είναι η αίσθηση της νυχτερινής αρπαγής που ο Correggio αποδίδει στον πίνακά του για τον Ίωνα. Το περίγραμμά του μοιάζει με μοτίβο έκστασης, που συνδυάζει το πεταμένο κεφάλι μιας μαινάδας, τη γυμνή πλευρά μιας Νηρηίδας και το περίγραμμα μιας μορφής Ψυχής σε μια ελληνιστική απόδοση ανακούφισης, διάσημη στην Αναγέννηση, όπως το *Κρεβάτι του Πολυκλείτου*, και μπορεί κανείς να καταλάβει γιατί αυτή η γραμμή της ικανοποιημένης επιθυμίας θα μπορούσε να γεμίσει μια μη ισορροπημένη φύση με καταστροφικό φθόνο²⁷⁹.

Το έργο «*Zeus και Ιώ*» του Ιταλού Correggio (Antonio Allegri, 1489-1534) έχει μια διπλή αντιπροσωπευτικότητα: αφενός θεωρείται ένα από τα διαχρονικά αριστουργήματα της παγκόσμιας ερωτικής τέχνης, αφετέρου αποτελεί ένα έξοχο δείγμα Μανιερισμού. Το θέμα είναι εμπνευσμένο από τις «*Μεταμορφώσεις*» του Οβιδίου και κατοπτρίζει ανάγλυφα το πνεύμα του Μανιερισμού στο πρόσωπο και το σώμα της ηρωίδας που κατακλύζεται από ερωτική ένταση. Ο Δίας κρυμμένος μέσα σε ένα σύννεφο ξελογιάζει την Ιώ. Κυρίαρχο στοιχείο της μορφής είναι το έντονο κοντράστ. Πέραν όμως των στατικών στοιχείων των δύο πρωταγωνιστών του πίνακα είναι και τα «δυναμικά» που ακολουθούν μια ανάλογη αντίθεση.

²⁷⁹ Τον 18ο αιώνα ο πίνακας πέρασε στην κατοχή του αριστοκράτη Louis d' Orleans που διέταξε αμέσως την καταστροφή του και λέγεται ότι ο ίδιος έκανε το πρώτο χτύπημα με ένα μαχαίρι. Το διονυσιακό σύμβολο κατάφερε να παράγει ένα πραγματικά πιο διονυσιακό αποτέλεσμα. Τα θραύσματα του καμβά συλλέχθηκαν κρυφά από τον διευθυντή της Γκαλερί, Charles Coypel, και συγκεντρώθηκαν όλα εκτός από το κεφάλι, που είχε καταστραφεί εντελώς. Μια φιλανθρωπική πρόνοια μετενσαρκώθηκε σε Correggio στο πρόσωπο του Prud'hon, που ζωγράφισε και πάλι το κεφάλι.

Ο Δίας απεικονίζεται να ασπάζεται και να κρατά τρυφερά και αιθέρια την Ιώ. Αντίθετα, αυτή παρουσιάζεται με μια ένταση του σώματος, με χαρακτηριστικά και αισθησιακή πόζα που προδίδουν υπερδιέγερση αισθήσεων και συναισθημάτων. Απεικονίζεται να τραβά το κρυμμένο μέσα στο σύννεφο χέρι του Δία πάνω στο γυμνό σώμα της, με μισόκλειστα μάτια και μισάνοιχτο στόμα (...).

Η Ιώ εικονίζεται παραδομένη σε μια φαντασίωση ηδονής από ένα - κυριολεκτικά και μεταφορικά - «νεφελώδες» και υπνωτιστικό σκηνικό. Στο περιεχόμενο του έργου, η ηδονή, είναι μια πραγματικότητα, καθόσον από τη μορφή της Ιούς δεν προκύπτει ότι κοιμάται ή ονειρεύεται έστω με ανοικτά μάτια, και η πραγματικότητα αυτή γίνεται ακόμη πιο προφανής, αφού με το αριστερό πόδι της πατάει στη γη, οπότε ζει την πραγματικότητα και όχι ένα όνειρο. Το δεξί της πόδι δεν απεικονίζεται παρά μόνο το πέλμα, ενώ η στάση της δηλώνει προφανώς σεξουαλική συνεύρεση. Η στροφή του πέλματος προς τον θεατή φανερώνει στάση ερωτική, το άνοιγμα των ποδιών και η αφύσικη στάση του ενός ποδιού που αποκρύβεται από το σώμα της καταλήγει σε ένα πέλμα, που περισσότερο λειτουργεί εδώ με το συγκεκριμένο σχήμα και την συγκεκριμένη γωνία ως φαλλικό υπονοούμενο. Τα ανοιχτά σε στάση αποδοχής χέρια υποδηλώνουν τον ερωτισμό, και ακόμη περισσότερο το γεμμένο κεφάλι που αφήνεται προς τα πίσω. Αυτά ως υπονοούμενο, καθώς σε πρώτη ανάγνωση απεικονίζεται ένα αγκάλιασμα, μια εισδοχή από απόσταση που δεν δικαιολογεί τη γλώσσα του σώματος, ενώ ο «αμύητος» στα περί της γλώσσας του σώματος ούτε τους συμβολισμούς για μια «φανερή» σεξουαλική πράξη δεν αναγνωρίζει. Εξάλλου, την εποχή που δημιουργήθηκε ο πίνακας, το 1531, η ρεαλιστική απεικόνιση αυτών των υπονοούμενων ήταν απαγορευτική, αφού αντέβαινε στα χρηστά ήθη (Than Pan, 2015).



Εικόνες 264

Αριστερά: Γλυπτό, *La Danse*, Carpeaux, 1869, Μουσείο D' Orseay.
Δεξιά: "Ο Χορός", Henri Matisse, 1910, Μουσείο Ερμιτάζ, Αγ. Πετρούπολη.

Το γυμνό της έκστασης συνέχισε να προσφέρεται ως διακοσμητικό υλικό μέχρι σήμερα. Τον 19ο αιώνα, όταν η διακόσμηση δεν ήταν τόσο στυλιστική πεποίθηση, οι κενοί χώροι στα θέατρα και τα εστιατόρια γέμισαν με μια διονυσιακή εικόνα, που δεν σχετίζεται με τις πραγματικές δημιουργικές παρορμήσεις της εποχής και φαινόταν χυδαία. Μόνο ένας άνθρωπος, ίσως, έδωσε σε αυτήν την εμπορική διακόσμηση διάκριση, ο γλύπτης Carpeaux και η ομάδα του στην Όπερα του Παρισιού, που εκπροσωπεί τον Χορό, παρέχοντας μια σύνδεση μεταξύ της ψεύτικης τέχνης της μεταβιομηχανικής εποχής και της αληθινής τέχνης που προηγήθηκε. Η σχέση της με τον *Απόλλωνα* και τη *Δάφνη* του Bernini είναι προφανής, και οι γυναικείες φιγούρες παρατείνουν την παράδοση των Γάλλων γλυπτών του 18ου αιώνα,

όπως του Ραίου και του Clodion. Συγκριτικά, δεν έχουν στυλ και ουσία, και τα χαμόγελά τους προδίδουν κάποια από την αρτιότητα της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, αλλά ο Carreaux έχει δώσει σε ολόκληρη την ομάδα την πραγματική κίνηση του χορού, έτσι ώστε να μειωθούν οι λεπτομέρειες και να εγκαταλειφθούν οι αρχαίοι ρυθμοί της έκστασης.

Η εκστατική τέχνη ξεκίνησε με τον χορό, και κανείς δεν ξέρει πόσα θαυμάσια διακοσμητικά έργα ζωγραφικής διονυσιακών χορών έχουν χαθεί. Μια ιδέα μόνο μας δίνουν οι πίνακες τάφων του Ετρούσκου²⁸⁰ και σκηνές τελετουργικού χορού που από τα μέσα του βου αιώνα και μετά απεικονίζονται σε μερικά από τα καλύτερα ελληνικά αγγεία. Δεν είναι τυχαίο ότι δύο από τους κύριους διακοσμητικούς πίνακες του 20ού αιώνα αναπαράγουν το ίδιο θέμα. Αυτές είναι οι δύο υπέροχες διακοσμήσεις του Henri-Matisse, του πρώτου που ανατέθηκε από τον Shchukin το 1909, και βρίσκεται πιθανώς ακόμα στη Μόσχα, και το δεύτερο που ανατέθηκε από τον Δρ. Barnes, το 1931, και σχεδόν εξίσου απρόσιτο βρίσκεται στα προάστια της Φιλαδέλφειας. Το δαχτυλίδι των χορευτικών μορφών του 1909 ήταν ένα από τα πιο επαναστατικά έργα της εποχής του. Σχεδιάστηκε με μια εμπνευσμένη φρενίτιδα, που ο Matisse σπάνια διακατέχεται, και επικοινωνεί πιο έντονα από οποιοδήποτε αναγεννησιακό έργο την αίσθηση της Διονυσιακής αρπαγής.

Πάνω απ' όλα γνωρίζουμε αυτό το αίσθημα αιώρησης και διαφυγής που είναι η ουσία του εκστατικού γυμνού. Η διαχωριστική γραμμή μεταξύ της ιερής έκστασης και της βωμολοχίας, που παρατηρείται σε όλες τις περιόδους αληθινού θρησκευτικού ενθουσιασμού, βρίσκεται στα ανήσυχα χρόνια των αρχών του 16ου αιώνα. Ο Correggio, ο δημιουργός της ειδωλολατρικής φυσικής αγάπης, περίμενε τόσο τη μορφή όσο και το συναίσθημα, την τέχνη της αντι-Μεταρρύθμισης. Ο άλλος πρόδρομος των μπαρόκ εικόνων, ο Lorenzo Lotto, που ασχολείται περισσότερο με τις λουθηρανικές ιδέες, δεν μπορούσε να παραδεχτεί την εύκολη, καθολική αποδοχή του Correggio για τη σάρκα. Δεν σχεδίασε το γυμνό και απέφυγε ειδωλολατρικά θέματα.



Εικόνα 265

“Ο Θρίαμβος της Αγνότητας”, Lotto, π. 1530 μ.Χ., Palazzo Rospiigliosi.

Υπάρχει, ωστόσο, μια αποκαλυπτική εξαίρεση, ο *Θρίαμβος της Αγνότητας* στο Palazzo Rospiigliosi. Σε αυτό, η γυμνή Αφροδίτη, που απομακρύνεται από την Αγνότητα, μία θυμωμένη χωριατοπούλα, προέρχεται απευθείας από μια σαρκοφάγο. Ο Lotto δεν προσπάθησε να αποκρύψει την πηγή του και δεν έχει αλλάξει σχεδόν καθόλου το περίγραμμα του κορμού, εν μέρει, χωρίς αμφιβολία, επειδή δεν ήταν εξοικειωμένος με γυμνές φιγούρες αυτού του είδους αλλά και επειδή ένιωθε ότι αυτή η Νηρηίδα ήταν ένα ολοκληρωμένο σύμβολο της επιθυμίας.

²⁸⁰ Αναμφίβολα οι πίνακες αυτοί είναι δημιουργίες περιπλανώμενων Ελλήνων καλλιτεχνών που έφεραν μαζί τους αναμνήσεις από την Αττική και την Ιωνία.

Για το γυμνό της έκστασης, ακόμη και όταν φαίνεται να αποτελεί απλώς στοιχείο διακόσμησης, παραμένει πάντα ένα σύμβολο της αναγέννησης. Καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας του έχει συσχετιστεί με την ανάσταση - στις σαρκοφάγους της αρχαίας θρησκείας-, όπου δείχνει τις σηματοδοτήσεις της γονιμότητας ή το πέρασμα του πνεύματος σε νέες κατοικίες, όπως οι ευλογημένες ψυχές στην *Τελική Κρίση*, ακόμη και στην πρώιμη αναγεννησιακή Εύα που ξεπροβάλλει από το πλευρό του κοιμώμενου συζύγου της. Ο «μικρότερος Όλυμπος» της Δήμητρας και του Διόνυσου καταπιέστηκε από τα αρχαιότερα από όλα τα θρησκευτικά ένστικτα, αυτά που προκάλεσαν η αναγέννηση της φυτικής ζωής μετά τον θάνατο - όπως η χειμερία νάρκη. Και, έχοντας αυτό το σοβαρό θέμα κατά νου, μοιάζει λογική η επιστροφή από τους διακοσμητικούς χορούς στις μεγαλύτερες ενσωματώσεις της εκστατικής κίνησης στην τέχνη, στο έργο της Ανάστασης του Michelangelo.



Εικόνα 266

Η Δημιουργία της Εύας, Ghilberti, 1450-52, Museo dell' Opera del Duomo, Φλωρεντία.

Το θέμα άρχισε να κατασταλάζει στο μυαλό του περί το 1532, σε μια περίοδο της ζωής του, όταν η φυσική ομορφιά του παλαιού κόσμου του επεβλήθη με την ισχυρότερη γοητεία της και φάνηκε να αναγεννήθηκε στο πρόσωπο του Tommaso Cavalieri. Ωστόσο, οι χριστιανικοί διαλογισμοί του συνεχίστηκαν, και όλα αυτά τα θέματα που του πρότειναν, κανένα δεν ήταν πιο κατάλληλο για ειδωλολατρική ερμηνεία από εκείνο του θανατωμένου Θεού που αναδύεται από τον τάφο. Η εικονογραφική παράδοση τον απεικονίζει μόλις μισοξύπνιο από την έκσταση του θανάτου, αλλά ο Michelangelo τον φαντάστηκε ως ενσάρκωση της απελευθερωμένης ζωτικότητας.

Ένα προσεκτικά σχεδιασμένο έργο στο Windsor δείχνει μια διονυσιακή σκηνή πέρα από τη φαντασία της αρχαιότητας. Οι στρατιώτες που κοιμούνται προς τα αριστερά και τα δεξιά σχηματίζουν πόζες βακχικού λήθαργου, ο γυμνός άντρας που ξεκινά πίσω είναι σαν έκπληκτος σάτυρος, αλλά η μορφή που ξεπροβάλλει από τον τάφο, γιγαντιαία και ακαταμάχητη ως δύναμη της φύσης, έχει μια ρυθμική μοναδικότητα του σκοπού που ποτέ δεν προσπάθησε να αποδώσει η κλασική τέχνη.

Στην αρχαιότητα τα πραγματικά γεγονότα του σώματος ήταν πολύ σημαντικά για να υποταχθούν τόσο στην έκφραση. Όχι ότι, κατά την επιμέλεια αυτού του θέματος, ο Michelangelo ευχήθηκε να ξεχάσουμε τη φυσική ομορφιά του αναγεννημένου Θεού. Μια ολοκληρωμένη μελέτη για τον αναστημένο Χριστό, επίσης στο Windsor, αποτελεί ίσως το πιο όμορφο γυμνό έκστασης σε ολόκληρη την τέχνη. Το ριγμένο κεφάλι, τα υψωμένα χέρια, η στιγμιαία στάση, ο στροβιλισμός του υφάσματος, είναι όλα τους στοιχεία των παλιών διονυσιακών χορευτών.

Με θαυμαστό τρόπο ο Michelangelo κατάφερε ακόμη και την εποχή εκείνη, που κυριαρχούσε η σωματική επιθυμία, να πνευματικοποιήσει το σώμα (τη μορφή). Στο Βρετανικό Μουσείο εκτίθεται ένα έργο του, από τα τελευταία της σειράς αυτής της θεματολογίας, στο οποίο ο αναστημένος Χριστός δεν εκρήγνυται από τη σαρκοφάγο Του, όπως σε μια συνηθισμένη έκρηξη, αλλά γλιστράει ακαταμάχητα στον αέρα. Είναι μια κίνηση πάνω από κάθε εμφάνιση ενέργειας, που εντείνει τον οραματισμό της σκηνης. Οι φρουροί, που δεν τους αρέσουν πλέον οι τρομαγμένοι σάτυροι, τον βλέπουν με δέος σαν να εκπλήσσονταν τόσο από τη θεϊκή ομορφιά Του όσο και από την εμφάνισή Του από τον τάφο.

Ίσως κανένα άλλο γυμνό του Michelangelo δεν ταιριάζει περισσότερο στα σύγχρονα ιδανικά για τη φυσική χάρη. Συγκρίνοντας αυτόν τον αναστημένο Χριστό με μια εικόνα ανθρώπινης ομορφιάς - ένα Όνειρο της Ανθρώπινης Ζωής -, διαπιστώνεται πόσο συνειδητά ο καλλιτέχνης έχει βελτιώσει τα βάρη της σάρκας και των μυών. Στην απόδοση της μορφής ακολουθεί την ίδια διαδικασία που οδήγησε στον τραγικό ακρωτηριασμό του Rondanini Pieta, αλλά μέχρι στιγμής δεν έχει χάσει την πίστη του στη φυσική τελειότητα και την αισθάνεται σχεδόν ως πρόταση για έναν κόσμο υψηλότερου επιπέδου. *Ascender vivo fra gli spiriti eletti*: σ' αυτές τις λέξεις σε ένα από τα σονάτα του Michelangelo συνοψίζεται η φιλοδοξία της ζωής του.

9. 12. Το φεμινιστικό γυμνό - Γυναίκες δημιουργοί

Από τις αρχές του '70 ως τα τέλη του '90, μέσα στις δύο αυτές δεκαετίες η φεμινιστική τέχνη και θεωρία άλλαξε ριζικά τον τρόπο αναπαράστασης του γυναικείου σώματος. Το παραδοσιακό γυναικείο γυμνό στην τέχνη οργανωνόταν γύρω από την αρχή της ολότητας του σώματος και των φυσικών του ορίων, ενώ η φεμινιστική τέχνη επιδίωξε να διερευνήσει νέους τρόπους διάσπασης των καλλιτεχνικών και σωματικών αρχών, που ως τότε παρέμεναν ακλόνητες. Η Hannah Wilke θεωρεί την εικονογραφία της Αφροδίτης ως τυραννία, αφού ωθεί το αίσθημα κάθε γυναίκας να συγκρίνει την εμφάνισή της με τα καθιερωμένα ερωτικά ιδανικά και τελικά να διαπιστώνει ότι δεν ανταποκρίνεται σ' αυτά. Χάρη στις φεμινιστικές αναπαραστάσεις του γυναικείου σώματος, όπως αναφέρει η Nead (1992), επανεκτιμήθηκαν και επαναδιατυπώθηκαν δίπολα όπως όλον/θραύσμα και επιφάνεια/εσωτερικότητα. Μέχρι και σήμερα πλανάται ένα – προβοκατόρικο, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί - ερώτημα: *Είναι οι γυναίκες άξιες να δημιουργήσουν μεγάλη τέχνη;*

Στην *Πραγματεία Περί Ζωγραφικής* (1435) ο Leon Batista Alberti, αντλώντας από αρχαίους συγγραφείς γράφει ότι η Ζωγραφική είναι ευγενής δραστηριότητα ακόμη και για γυναίκες. Σύμφωνα με τον ίδιο, «τα επιτεύγματά τους αξίζουν τον έπαινο γιατί η τέχνη είναι ξένη προς το γυναικείο πνεύμα και προϋποθέτει πολύ ταλέντο, που συναντάται σπάνια στις γυναίκες». Και παρότι μέχρι σήμερα είναι άγνωστος ο κατάλογος του Βοκάκιου στο βιβλίο του *Περί επιφανών γυναικών*, εκεί αναφέρονται 104 γυναίκες ζωγράφοι, που διακρίθηκαν κυρίως στην Αρχαιότητα, μεταξύ αυτών η Θάμυρις, η Ειρήνη, η Μάρτσια κ.ά.



Εικόνα 267

Σύγχρονη φεμινιστική αφίσα

Artemisia Gentileschi (1597-1654)

Το φεμινιστικό κυρίως κίνημα τα τελευταία είκοσι χρόνια κατάφερε να φέρει από την αφάνεια στο προσκήνιο την Artemisia Gentileschi, που έζησε την ίδια περίπου εποχή με τον Caravaggio και εμπνέεται από αυτόν. Συνειδητοποιώντας την κατάσταση της γυναίκας, η Αρτεμισία γράφει: «*το όνομα και μόνο μιας γυναίκας γεννά την αμφιβολία πριν ακόμη δουν και κρίνουν το έργο της*». Όταν πλέον γνώρισε την καταξίωση και βρισκόταν στο τελευταίο σκαλοπάτι της ζωής της, είπε: «*Να τι μπορεί να κατορθώσει μια γυναίκα που κρύβει μέσα στο στήθος της την ψυχή του Καίσαρα*».

Στα χρόνια της Gentileschi η δυνατότητα να γίνει μια γυναίκα ζωγράφος ή γλύπτρια ήταν μάλλον ανύπαρκτη. Τυχερή θα ήταν, αν ήταν κόρη εικαστικού, μιας και θα είχε την ευκαιρία να μαθητεύσει στο εργαστήριο του πατέρα της, όπως συνέβη με την περίπτωση της Αρτεμισίας. Ο πατέρας της, Orazio Gentileschi, ήταν διάσημος ζωγράφος της εποχής στον οποίο απέδιδαν τα πρώτα έργα της Αρτεμισίας. Ποιος θα τολμούσε να παρουσιάσει μια γυναίκα ζωγράφο;

Ένα από τα σημαντικότερα έργα της Αρτεμισίας Gentileschi είναι «*Η Σουζάνα και οι γέροντες*», σχεδιασμένο το 1610, σε ηλικία 17 ετών.



Εικόνες 268

Αριστερά: Artemisia Gentileschi, «Η Σουζάνα και οι γέροντες», 1610.

Δεξιά: Artemisia Gentileschi, «Ιουδήθ και Ολοφέρνης», 1611-12

Το έργο εμπνέεται από την Παλαιά Διαθήκη, η Σουζάνα είναι μια αρχόντισσα, έχει βγει στον κήπο για να λουστεί και εκεί δύο γέροι ξεμωραμένοι της επιτίθενται. Αρνείται να τους δοθεί, και αυτοί την καταγγέλλουν στον άνδρα της, ότι η Σουζάνα τους προκάλεσε. Η Αρτεμισία της αποδίδει τη μορφή με έναν πολύ γυναικείο τρόπο. Την τοποθετεί σε ένα μικρό κομμάτι του χώρου, στριμωγμένη ανάμεσα στη μαρμαρένια γούρνα και τους επιτιθέμενους γέροντες.

Το γυμνό της Gentileschi²⁸¹ δεν είναι καθόλου «ορεκτικό» για τους ηδονοθήρες. Δεν είναι καν μια Αφροδίτη «της σειράς», αλλά μια κανονική γυναίκα.

Η Αρτεμισία παντρεύεται άρον - άρον με έναν ζωγράφο και μετοικεί στη Ρώμη. Ο δούκας των Μεδίκων αναγνωρίζοντας το ταλέντο της την καθιστά αυλική ζωγράφο, όπου δημιουργεί το πιο σημαντικό της έργο. Στα 23 της χρόνια γίνεται μέλος της Ακαδημίας Τεχνών, κάτι πρωτοφανές για την εποχή εκείνη.

Ένα ακόμη σημαντικό έργο της Αρτεμισίας, είναι το «*Ιουδήθ και Ολοφέρνης*». Η έμπνευσή της και πάλι από την Παλαιά Διαθήκη. Στην πραγματικότητα πρόκειται για τον συμβολισμό του ευνουχισμού του άνδρα από την επιτιθέμενη γυναίκα, ενώ το στιλέτο πέρα από την επιθετική κίνηση συμβολίζει και τον φαλλό, που στην προκειμένη περίπτωση βρίσκεται στα χέρια της γυναίκας (Smith, 1985). Η μορφή του έργου απεικονίζει με τρόπο απόλυτο και ρεαλιστικό την εκδίκηση των γυναικών. Η ωραία χήρα Ιουδήθ αφού δέχεται την πρόσκληση του Ολοφέρνη να πάει στη σκηνή του υποσχόμενη ερωτική κατάνυξη, εκδικείται τον εχθρό των Εβραίων, Ολοφέρνη, και τον σφάζει. Η Αρτεμισία, προφανώς εμπνευσμένη από τον Caravaggio, δημιουργεί έναν από τους πιο δραματικούς, σχεδόν κινηματογραφικό πίνακα στην ιστορία της τέχνης (Λαμπράκη - Πλάκα,).

Στον 20ό αιώνα, το 1945, Παριζιάνες παρέταξαν τα ημίγυμνα σώματά τους απέναντι στη μπότα των Ναζί προκειμένου να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους. Η δύναμη του γυμνού γυναικείου σώματος για μια ακόμη φορά δηλώνει την παρουσία του.



Εικόνα 269

Γυμνόστηθες Παριζιάνες «αντιστέκονται» στην μπότα των Ναζί. Περιοδικό View, Παρίσι, 1945.

²⁸¹ Επειδή η Αρτεμισία έδειξε από νωρίς το ταλέντο της, και προκειμένου να το εξασκήσει περισσότερο, ο πατέρας της την έστειλε σε ένα διάσημο δάσκαλο της εποχής, για να κατακτήσει τη δύσκολη τέχνη της προοπτικής. Ο δάσκαλός της, Agostino Tassi, την αποπλανά και τη βιάζει. Οργισμένος ο πατέρας της ζητά από τον Tassi να την παντρευτεί, αλλά αυτός δηλώνει ήδη παντρεμένος και κατηγορεί την Αρτεμισία ως πορνίδιο, ενώ η υπόθεση έφθασε στο δικαστήριο

Συμπέρασμα

Το *ωραίο* ως έννοια σχετίζεται με τομείς και αρχές της νευροεπιστήμης, και κατ' επέκταση απ' αυτές καθορίζονται οι ερμηνείες του περιεχομένου της εικονογραφίας της Αφροδίτης. Αυτές αποτελούν τις ερμηνευτικές οδούς και για το εκάστοτε υπό ανάλυση θέμα. Η αισθητική ως έννοια της ενσυναίσθησης αφορά στο ερώτημα: "*Πώς βιώνουμε τα έργα τέχνης συναισθηματικά;*". Έτσι συνάγεται, ότι θα είναι διαφορετική η ανάγνωση για το ίδιο έργο τέχνης από διαφορετικούς παρατηρητές, αφού είναι φορείς διαφορετικής αντιληπτικής διαδικασίας.

Σύμφωνα με τη μελέτη και με δεδομένο ότι η νευροεπιστήμη, η τέχνη και η φιλοσοφία είναι επιτεύγματα του ανθρώπινου πολιτισμού, της διάνοιας και της αισθητικής - βασισμένα στο βιολογικό υπόβαθρο του εγκεφάλου, την οργάνωση και τις λειτουργίες του - προκύπτει ως συμπέρασμα, ότι το *ωραίο* είναι υποκειμενικό. Στο πλαίσιο συνεξέτασης θεωρητικών διαπιστώσεων, η ενσυναίσθηση αποτελεί βασικό παράγοντα στην αντιληπτική διαδικασία, ενώ ο ανθρώπινος εγκέφαλος καταγράφει το *ωραίο*, σύμφωνα και με τις νόρμες της εποχής του, γι' αυτό και τίθεται ένα ακόμη ερώτημα περί κάλλους που μελετήθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο και διαφοροποιεί εν μέρει για μια ακόμη φορά προηγούμενα συμπεράσματα, αφού η ανάγνωση της εικονογραφίας του έργου τέχνης σχετίζεται μ' αυτήν ακριβώς την αντιληπτική διαδικασία.

Η σχέση μας και η αντίληψή μας για το «ωραίο» υπακούει σ' αυτή τη διαδικασία. Επομένως, η αντίληψη για το ωραίο διαμορφώνεται βάσει αυτών των παραμέτρων και εξαρτάται από την ατομική συγκρότηση του ατόμου, ενώ προφανώς υπακούει και στο υποκειμενικό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10.

Η Εικονογραφία της Αφροδίτης της Μήλου - Μια ιδιαίτερη αναφορά

10.1. Η Αφροδίτη της Μήλου σαν λυγερή λεύκα στον κάμπο

Η τεράστια δημοφιλία ενός τραγουδιού, ενός μυθιστορήματος, ή ενός ποιήματος, ήταν πάντα δύσκολο να εξηγηθεί, πολύ δυσκολότερα όμως αυτή η δημοφιλία ερμηνεύεται στην περίπτωση ενός έργου γλυπτικής που είναι ακόμα πιο μυστηριώδες. Η σύμπτωση, η αξία και η ορμή συνδυάζονται αδικαιολόγητα. Εν προκειμένω, το γλυπτό της *Αφροδίτης της Μήλου* έμελλε για τον λόγο αυτό να απασχολήσει τον κόσμο της τέχνης από την ανακάλυψή του, το 1820, μέχρι σήμερα. Η *Αφροδίτη της Μήλου* οφείλει μέρος της διασημότητάς της σ' ένα ατύχημα που της στέρησε τα χέρια: μέχρι το 1893, όταν ο Furtwangler την υπέβαλε σε αυστηρότερη ανάλυση, όλοι πίστευαν ότι ήταν πρωτότυπο του 5ου αιώνα και η μόνη ανεξάρτητη μορφή μιας γυναίκας που ερχόταν από τη μεγάλη περίοδο με το πλεονέκτημα του διασωθέντος κεφαλιού. Σύμφωνα με τον Furtwangler το έργο είναι του 2ου π.Χ. αιώνα. Η ανακάλυψη της *Αφροδίτης της Μήλου* είναι ένα γεγονός ιστορικό με διεθνείς διαστάσεις και έντονη ανεκδοτολογία. Η διασημότερη Αφροδίτη του σύγχρονου κόσμου, που ύμνησε ο Rodin, η ημίγυμνη *Αφροδίτη της Μήλου*, το πολύτιμο έκθεμα του Λούβρου, διαθέτει όλα τα κλασικά χαρακτηριστικά, την αισθησιακή συστροφή του κορμού και την απώλεια των χεριών της, που αποτελεί το σύνδρομο της αιώνιας νεότητας.

Σε ορισμένες πραγματείες αναφέρεται ότι το άγαλμα ήταν γνήσιο έργο του Πραξιτέλη. Κατά τον Quatre-Mere de Quincy (γραμματέα της Βασιλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών στη Γαλλία του 19ου αιώνα) είναι ένα έργο που μας προσφέρει - εκτός από την τελειότερη απομίμηση της γυναικείας φύσης - τις ύψιστες φόρμες, το πιο τέλειο μείγμα αλήθειας και μεγαλοπρεπούς ύφους, χάρης και ευγένειας, και πρέπει να βγήκε από το εργαστήριο ή τη σχολή του Πραξιτέλη. Η καλλιτεχνική ανατομία του αγάλματος επιτρέπει να αναδειχθούν οι πολλές του αντιθέσεις: ο νατουραλισμός σε αντίθεση με τον ιδεαλισμό, ο δυναμισμός με την τυπική στάση, ο κατακερματισμός με τη μορφική τελειότητα.

Είναι αλήθεια ότι είναι γόνιμη και ισχυρή πέρα από τις άλλες γυμνές Αφροδίτες της αρχαιότητας. Εάν η *Medici Venus* μας θυμίζει ένα ωδείο, η *Αφροδίτη της Μήλου* προβάλλει σαν μια λυγερή λεύκα στον κάμπο. Ωστόσο, δεν αρκεί η αιτιολόγηση μέσω της φυσικότητας, διότι στην πραγματικότητα είναι, από όλα τα έργα της αρχαιότητας, ένα από τα πιο περίπλοκα και το πλέον περίτεχνο. Ο δημιουργός της όχι μόνο χρησιμοποίησε τις εφευρέσεις της εποχής του, αλλά συνειδητά προσπάθησε να δώσει τη μορφή ενός έργου του 5ου αιώνα. Μόνο οι αναλογίες της το αποδεικνύουν. Ενώ στις Αφροδίτες της *Arles* και της *Καπύης* η απόσταση μεταξύ των μαστών είναι σημαντικά μικρότερη από το στήθος έως τον ομφαλό, στην *Αφροδίτη της Μήλου* αποκαθίσταται η παλιά ισότητα.

Τα επίπεδα του σώματός της είναι τόσο μεγάλα και ήρεμα που αρχικά δεν γίνεται αντιληπτός ο αριθμός των γωνιών από τις οποίες περνούν. Από άποψη αρχιτεκτονικής είναι μια μπαρόκ σύνθεση με κλασικό εφέ, γι' αυτό ακριβώς στον 19ο αιώνα κατέλαβε την ίδια θέση με τον "Τελευταίο Δείπνο" του Da Vinci. Ακόμα και τώρα, όταν συνειδητοποιούμε ότι δεν είναι έργο της περίφημης εποχής του Φειδία, και ίσως του λείπει η σύγχρονη αξία της «ευαισθησίας», παραμένει ένα υπέροχο έργο και η ευγενέστερη διάψευση για όποιον επικρίνει ότι ένα έργο τέχνης πρέπει να εκφράζει τη δική του εποχή (Clark, 1956).

Η εικονογραφία της *Αφροδίτης της Μήλου* με την παράδοξη και ιδιαίτερη ομορφιά της, βασισμένη σε νέους μεταβαλλόμενους κώδικες, επηρέασε και εμπλούτισε την οπτική επικοινωνία. Ο μοντερνισμός των αρχών του αιώνα με τον κυβισμό του *Cezanne* και του *Picasso* θα επαναλάβει πρότυπα Αφροδίτης, θα τεμαχίσει το γυναικείο σώμα, καθιστώντας το «ζωώδες» και εμβληματικό. Το κυρίαρχο κίνημα του μεσοπολέμου, ο Σουρεαλισμός των *Dali, Magritte, Delvaux*, καθιστά την *Αφροδίτη της Μήλου* ιλαρο-χρηστικό και υπονομευτικό αντικείμενο μέσα σε ονειροτοπία και ασυνήθιστα «παράλογα» αρχιτεκτονικά περιβάλλοντα – μιας ατμόσφαιρας ανησυχητικής «ανακολουθίας» ενός ονείρου. Για τους εικονοκλάστες της pop art της μεταπολεμικής περιόδου η Αφροδίτη αποτελεί πλέον, ως σειραϊκή ομορφιά μαζικής αναπαραγωγής και ομοιομορφίας, την εκλαϊκευμένη εικόνα ενός ξεχασμένου πρωτότυπου. Στον 20ό και 21ο αιώνα η εικονογραφία της εμπνέει δημιουργούς στις Εφαρμοσμένες τέχνες, κοσμεί εξώφυλλα δίσκων και περιοδικών που κυριαρχούνται από τη εικόνα της θεάς. Το ίδιο και στις διαφημίσεις, όπου η εικονογραφία της με τον δυναμισμό που τη χαρακτηρίζει, αναγνωρίζεται ως σύμβολο πνευματικής αρμονίας και τελειότητας, εκφράζοντας την αλήθεια, τη διαχρονική ομορφιά. Φιλοτελιστές δημιουργοί από όλο τον κόσμο σχεδιάζουν γραμματόσημα που απεικονίζουν την *Αφροδίτη της Μήλου*.

10. 2. Η μορφή του έργου του Αγίσανδρου

Η θεά Αφροδίτη είναι θεά του έρωτα, της σαγήνης, της ομορφιάς και του κάλλους. Απεικονίζεται ως μια ιδιαίτερα ελκυστική, επίμονη γυναίκα, και είναι η μόνη θεά που συνήθως εμφανίζεται γυμνή. Αναπαριστά την ιδανική γυναικεία ομορφιά για τα αρχαιοελληνικά δεδομένα, γλυκά χαρακτηριστικά, μικρά έως μεσαία στήθη, τόσο λεπτή όσο το γυναικείο τότε πρότυπο. Ωστόσο, η γοητεία αυτή συνέχισε να εκδηλώνεται και στις μετέπειτα μυθολογικές φιγούρες, ενώ εξακολουθεί να διαμορφώνει τη δυτική λαϊκή κουλτούρα μέχρι σήμερα (Benjamin, 1978). Η Αφροδίτη της Μήλου είναι τόσο σπουδαίο έργο τέχνης και δημοφιλής εικόνα, ώστε από τη στιγμή της ανακάλυψής της, το 1820, έχει αποτελέσει αξιομνημόνευτο αντικείμενο επιστημονικής, και όχι μόνο, αντιπαράθεσης (Curtis, 2003).

Τα ανθρώπινα σώματα στις απαρχές του πολιτισμικού κεκτημένου εθεώοντο πάντα ντυμένα. «Ο Προμηθέας για να επιθεωρήσει τη μοιρασιά και βλέποντας τα άλλα ζώα ότι ήταν εφοδιασμένα με όλα τα κατάλληλα μέσα, τον άνθρωπο όμως γυμνό και ξυπόλητο, αποφάσισε να του προσφέρει τις γνώσεις, ώστε στο εξής να είναι πάντα ντυμένος» (Πλάτωνος Πρωταγόρας, 321b6-322a). Γυμνά παρέμεναν μόνο τα σώματα των θεών ως ιερά, και αυτά μόνο ιερείς ζωγράφοι και ιερείς γλύπτες μπορούσαν να τα προσεγγίσουν, να τα ξεσκεπάσουν (Μανθούλης, 2015). Διασχίζοντας την ανθρώπινη ιστορία θα βρίσκονται πάντα γυμνά με τους εκάστοτε μετασχηματισμούς, τις κοινωνικές μεταμορφώσεις, συμπαρασύροντας μαζί και τις εικαστικές αναφορές τους.



Εικόνα 270

“Η Αφροδίτη της Μήλου”, Αγήςανδρος 1ος, αι. π.Χ. Μουσείο Λούβρο.

Η Εικονογραφία της *Αφροδίτης της Μήλου* (Εικ. 273), ενός έργου που η ιστορία το ήθελε να μετασηματίζεται καθ’ υπέρβαση κάθε άλλου έργου τέχνης, ξεκινάει πριν από δύο και πλέον χιλιάδες χρόνια και σταματάει τώρα, «πριν πέντε μόλις λεπτά»! Κι’ αυτό, γιατί το έργο δεν λειτούργησε μόνο ως το αυθεντικό δημιούργημα ενός καλλιτέχνη, αλλά σε πολύ περισσότερα επίπεδα λόγω της αρπαγής, του κατακερματισμού και του σύγχρονου συμβολισμού του στις ημέρες μας. Έτσι, παρουσιάζεται η μυθοποίηση της γυναίκας μέσα σε ένα μεταφυσικό περιβάλλον, ενώ προκύπτουν πολλαπλές, παράλληλες αναγνώσεις ως προς το ηθικό ή το πολιτικό περιεχόμενο, που σφυρηλατείται τόσο από τους δημιουργούς του όσο και από τους αποδέκτες, τους θεατές του έργου (Μανθούλης, 2015).

Πολύπλευρη η εικονογραφία της, αινιγματική και συχνά αντιφατική η φύση της Αφροδίτης, επιφορτισμένη με ποικίλους ρόλους που της αποδίδονται: είναι, εν τέλει, ερωμένη, σύζυγος, μητέρα, πλανεύτρα, σύμμαχος ή εκδικήτρια, αντικείμενο λατρείας, ειρηνοποιός, ή φορέας έριδας, δεινών και συμφορών; Είναι όλα αυτά και ό,τι ακόμα αναγνώσει ο κάθε μελετητής της εικονογραφίας της, αφού η μεταμόρφωσή της το επιτρέπει. Η νέα ματιά θέασης ενός αγάλματος (της Αφροδίτης της Μήλου) με τα σπασμένα χέρια και το μεγάλο ενδιαφέρον για την διαφοροποιημένη ανάγνωση του περιεχομένου του προβάλλουν ανάγλυφα και στην τέχνη (Λοϊζου & Χατζάκη, 2017).

Αναφορικά με το γλυπτό καθεαυτό, η *Αφροδίτη της Μήλου* πλάστηκε στα ταραγμένα χρόνια της ελληνιστικής τέχνης (1ος αιώνας π.Χ.) από τον Αγήςανδρο, και όχι από τον Πραξιτέλη ή τον Σκόπα²⁸², όπως πίστευαν άλλοτε. Την εποχή εκείνη παρατηρείται μια αλλαγή στην τέχνη, κυρίως στη γλυπτική. Απομακρύνεται το ελληνιστικό μπαρόκ, αφήνοντας χώρο στη νέα τάση, που συμβαδίζει με τα αισθητικά πρότυπα της κλασικής τέχνης. Η Αφροδίτη της Μήλου αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα. Ο αρμονικός

²⁸² Η περισσότερο ονομαστή Αφροδίτη ήταν έργο του Σκόπα, προερχόμενη ίσως από την Πέργαμο, η οποία, κατά τον Πλίνιο, υπερέβαλλε την περιβόητη Κνιδία του Πραξιτέλη. Φαίνεται ότι η περίφημη αυτή Αφροδίτη του Σκόπα ήταν γυμνή. Ο διάσημος αρχαιολόγος Michaelis εξέφρασε την υπόθεση ότι εκείνο είναι το πρωτότυπο της περίφημης Αφροδίτης της Μήλου²⁸² της Νεοαττικής σχολής. Η νεοαττική σχολή, ασχολήθηκε περισσότερο με την μίμηση και την διασκευή αρχαιότερων τύπων, εμφανίστηκαν όμως, και νέοι πρωτότυποι καλλιτέχνες που όμως στηρίχτηκαν και αυτοί σε παλαιότερα έργα, όπως ο καλλιτέχνης που δημιούργησε, την Αφροδίτη της Μήλου.

συνδυασμός γυναικείας ομορφιάς και θηλυκότητας δίνει στο έργο μοναδική χάρη, έτσι ώστε η Αφροδίτη να εξυμνείται ως σύμβολο ομορφιάς, ψυχικής αρμονίας και τελειότητας.

Κατά μία εκδοχή το άγαλμα αποτελούσε κομμάτι μιας μεγαλύτερης σύνθεσης της *Αφροδίτης και του Έρωτα* - που έγινε λίγο αργότερα - με την Αφροδίτη να απλώνει τα χέρια της προς τον Έρωτα (το άγαλμα κατασκευάστηκε για να βλέπεται από το πλάι) (Gombrich, 1989). Κατά άλλη εκδοχή η Αφροδίτη στο αριστερό της χέρι κρατούσε μήλο ή καθρέφτη, ενώ άλλοι θεωρούν ότι και με τα δυο της χέρια κρατούσε την ασπίδα του Άρη ή του Θησέα. Αυτό προφανώς συμπεραίνεται από το γεγονός ότι μαζί με το γλυπτό βρέθηκε και μαρμάρινη βάση που έφερε την επιγραφή «...ΝΔΡΟΣ ΜΗΝΙΔΟΥ ΑΝΤΙΟΧΕΥΣ ΑΠΟ ΜΑΙΑΝΔΡΟΥ ΕΠΟΙΗΣΕ». Άρα, από αυτό προκύπτει ότι ο δημιουργός της ήταν αναμφισβήτητα ο Αγήσανδρος και, επιπλέον, ότι υπήρχαν κι' άλλα γλυπτά στηριγμένα στη βάση της σύνθεσης του καλλιτέχνη (Pasquier, 1985).



Εικόνα 271

*Η Marilyn Monroe και η Αφροδίτη της Μήλου.
Εδώ η Αφροδίτη μεταμορφώνεται σε Αφροδίτη.*

10. 3. Ιστορικές και μυθολογικές αναφορές

Οι πρώτες αναφορές για την Αφροδίτη ξεκινούν από την εποχή του Ομήρου. *Οι Ομηρικοί ύμνοι* είναι μια ετερογενής συλλογή ποιημάτων που εξυμνούν τους θεούς του αρχαιοελληνικού πανθέου. Υπό τον τίτλο αυτό γράφτηκαν τα χειρόγραφα ποιήματα του Ομήρου. Τα «έργα» της Αφροδίτης, σύμφωνα με τον ποιητή, βρίσκονται στους 6 πρώτους στίχους. Όπως δηλώνει, το θέμα του ύμνου του αναφέρεται στην οικουμενικής εμβέλειας δύναμη της θεάς, που αιχμαλωτίζει κάθε άνθρωπο και προξενεί τον ερωτικό πόθο σε θεούς, ανθρώπους αλλά και σε όλα τα πλάσματα της φύσης (Χάψα, 2008).

Εἰς Ἀφροδίτην

*Μοῦσά μοι ἔννεπε ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης
Κύπριδος, ἧ τε θεοῖσιν ἐπὶ γλυκὸν ἕμερον ὄρσε
καί τ' ἔδαμάσσατο φῦλα καταθνητῶν ἀνθρώπων,
οἰωνούς τε διπετέας καὶ θηρία πάντα,
ἤμὲν ὄσ' ἠπειρος πολλὰ τρέφει ἠδ' ὄσα πόντος.
πᾶσιν δ' ἔργα μέμηλεν ἔυστεφάνου Κυθρείης.*

Ο Ησίοδος στην αφετηρία του, τη *Θεογονία*, αναφέρεται στη γέννηση της Αφροδίτης, ο *Ορφικός ύμνος* τη θέλει «Μητέρα των Ερώτων», η θεά είναι παρούσα στην *Αινειάδα* του Βιργίλιου, ενώ απ' τον Λατίνο Οβίδιο στις *Μεταμορφώσεις* του περιγράφεται ο έρωτάς της για τον θνητό Άδωνι. Λόγο κάνει ο Όμηρος για «της Αφροδίτης τα ερωτευμένα στήθη και τον πανώριο λαιμό και των ματιών τη λάμψη». Σε αυτές τις χάρες οφείλεται η πνοή που διακρίνει

το άγαλμα με το θεϊκό κεφάλι και το αξιαγάπητο κορμί (Κακριδής, 1986). Στα *Περιστατικά Γ'* ο Σεφέρης την αποκαλεί «ενάερη», λεπτεπίλεπτη, ελαφριά, αιωρούμενη, ουσιαστικά άυλη. Ο ρεαλιστής Παλαμάς στην *Ξενιτεμένη* του, παρασυρμένος απ' την αύρα της, λοξοδρομεί στον ρομαντισμό και δεν διστάζει να στραφεί στον όρο «όνειρο» και στον τίτλο «πηγή της αρετής». Στη *Διαλαλήτρα μεσ' στ' άσκημα του Ωραίου*, ο Δροσίνης ονειρεύεται την «αγκάλη» της, αν και στερείται των χεριών της. «Notre Dame de la Beaute» - Παναγία (Παρισίων) της ομορφιάς, χαρακτηρίζει ο ποιητής Henri Heine τη χωρίς χέρια Αφροδίτη της Μήλου, ενώ την ύμνησαν ο Chateaubriand, ο V. Hugo και πολλοί ακόμη ανά τον κόσμο (Μεντίζης, 2015).

Ο σύγχρονος Νάνος Βαλαωρίτης προσπαθεί μέσα από το μυθιστόρημά του *Τα σπασμένα χέρια της Αφροδίτης της Μήλου* να απλωθεί στη δαιδαλώδη αφηγηματική της. Στο μυθιστόρημα παρούσα πάντα, αν και μεταφορικά, η Αφροδίτη με τα σπασμένα της χέρια (Βαλαωρίτης, 2002). Ο Auguste Rodin υμνεί τη θεά: «Πλάσμα εσύ της θάλασσας που είναι η δεξαμενή κάθε δύναμης, μας μαγεύεις και μας εξουσιάζεις με κείνη τη χάρη και κείνη την ηρεμία που μόνο η δύναμη διαθέτει... » (Καλλιγιά, 1991).

Ο Φώσκολος εξυμνεί την Αφροδίτη και τα Κύθηρα

Στο έργο του, οι «Χάριτες», ο Φώσκολος²⁸³ γράφει για τα Κύθηρα. Εκεί καταγράφεται όλος ο συμβολισμός της ομορφιάς, σ' ένα έργο αφιερωμένο στην Αφροδίτη και τις Χάριτες που την ακολουθούν. Αναφερόμενος στη γη πριν κατέβουν οι Χάριτες κάνει λόγο για πρωτόγονη κατάσταση, που κυριαρχούν οι ανθρωποφάγοι αγριάνθρωποι. Η Αφροδίτη με το άρμα της και τις *Τρεις Χάριτες* που τη συνόδευαν, διέσχισε τα κύματα και τερμάτισε στα Κύθηρα. Όλα γύρω της έλαμπαν, νεράιδες σκόρπιζαν μαργαριτάρια, για να εισπράξουν το πρώτο φιλί των Χαρίτων. Τα Κύθηρα έγιναν πλέον ιερά, οι άνθρωποι ημέρεψαν και αμέσως φύτρωσαν γιούλια και ρόδα.



Εικόνα 272

“*Η Αφροδίτη στολίζεται από τις Χάριτες*”, Annibale Carracci, π. 1590 – 1595,
Εθνική Πινακοθήκη Τέχνης, Ουάσιγκτον.

Είναι θαυμάσιες οι περιγραφές του Φώσκολου που παρουσιάζουν τις Χάριτες να φέρνουν στον κόσμο την ομορφιά, όχι μόνο τη σωματική, αλλά την ομορφιά που συνοδεύει τις άφθαρτες στον χρόνο αρετές <https://www.eleniharou.gr/o-foskolos-exymni-ta-kythira/>.

²⁸³ Ο Φώσκολος γεννήθηκε στη Ζάκυνθο από Ζακυθινιά μητέρα και αναδείχθηκε σε εθνικό ποιητή της Ιταλίας.

10. 4. Η ανακάλυψη και η αρπαγή του γλυπτού

Η ανακάλυψη του γλυπτού της *Αφροδίτης της Μήλου* έγινε με τρόπο επεισοδιακό, κινηματογραφικό θα λέγαμε. Ήταν στις 8 Απριλίου του 1820, όταν ο Γεώργιος Κεντρωτάς κάτοικος της Πλάκας, στη Μήλο, οργώνοντας το χωράφι του (Εικ. 276.1.) κοντά στην περιοχή των αρχαιοτήτων (Εικ. 276.2.), ανακαλύπτει σε μια μικρή σπηλιά σκεπασμένη με χώματα το μισό άγαλμα της Αφροδίτης. Σε μικρή απόσταση ένας Γάλλος αξιωματικός, ο Olivier Voutier, κάνει τις δικές του ανασκαφές και αντιλαμβάνεται ότι ο Κεντρωτάς κάτι βρήκε. Τον πλησιάζει και έκθαμβος από το εύρημα πιέζει τον χωρικό να συνεχίσει το σκάψιμο για να βρεθεί και το υπόλοιπο μισό του αγάλματος. Πράγματι, μετά από λίγο ανακαλύπτονται και τα υπόλοιπα μέλη του γλυπτού, οπότε ο Voutier αντιλαμβανόμενος ότι πρόκειται για έργο μεγάλης αξίας δεν σκέφτηκε τίποτα άλλο από την απόκτησή του.



Εικόνες 273

- 1: Ο χώρος όπου βρέθηκε το άγαλμα της Αφροδίτης της Μήλου.
- 2: Το αρχαίο θέατρο της Μήλου κοντά στον χώρο που βρέθηκε το άγαλμα.
- 3: Το σχεδιάγραμμα του Voutier, που απέστειλε στον πρεσβευτή της Γαλλίας De Riviere.

Το ζωγραφίζει (Εικ. 276.3.) και έρχεται σε επαφή με τον υποπρόξενο της Γαλλίας στη Μήλο, Louis Brest. Τον ενημερώνει σχετικά με το γλυπτό και τον προτρέπει να επισπεύσουν τις διαπραγματεύσεις για την αγορά του. Την ίδια στιγμή ενημερώνεται και ο πρεσβευτής της Γαλλίας στην Κωνσταντινούπολη. Η αρχική συμφωνία μεταξύ Κεντρωτά και Brest φαίνεται να έχει πραγματοποιηθεί. Εν τω μεταξύ, ο πρεσβευτής στέλνει τον γραμματέα του κόμη *De Marcellus* να ολοκληρώσει την αγοραπωλησία. Ωστόσο, ο Κεντρωτάς με τη σύμφωνη γνώμη του ιερέα και των συμπατριωτών του έχει ήδη πουλήσει το άγαλμα στον πρίγκιπα της Μολδαβίας, Νικόλαο Μουρούζη. Ο Κεντρωτάς βρήκε το άγαλμα κομμένο σε δύο μέρη, ενώ έλλειπαν τα χέρια του (Σιμόπουλος, 2008).

Άλλοι υποστηρίζουν ότι τα κομμένα χέρια βρίσκονται κάπου στον βυθό της θάλασσας, όπου έπεσαν κατά τη συμπλοκή που έγινε την ημέρα της αρπαγής του αγάλματος. Οι Γάλλοι απ' τη μεριά τους για λόγους τακτικής, αφού την εποχή εκείνη ήταν τεταμένες οι σχέσεις πολλών χωρών λόγω της αρχαιοκαπηλίας, δεν είχαν κανένα λόγο να φωτίσουν αυτή τη θολή πλευρά της ιστορίας. Αυτό όμως έκανε το έργο να αποκτήσει ένα ακόμη στοιχείο στο νοηματικό περιεχόμενο, αφού οι συνειρμοί για την κίνηση των χεριών ποικίλουν, όπως και τα σημαίνοντα που προκύπτουν από αυτές τις εικασίες (Hegeler, 1913).

Η διασημότερη Αφροδίτη του σύγχρονου κόσμου, που ύμνησε ο Rodin, η ημίγυμνη *Αφροδίτη της Μήλου*, το πολύτιμο έκθεμα του Λούβρου, διαθέτει όλα τα κλασικά χαρακτηριστικά, την αισθησιακή συστροφή του κορμού και την απώλεια των χεριών της, δηλαδή τα σημαίνοντα αποσπάσματα της Ομορφιάς, που αποτελούν το σύνδρομο της αιώνιας νεότητας.

10. 5. Η συμπλοκή (Par la force brutale) - Η αντιπαράθεση των στόλων

Με τίτλο *"Η αρπαγή του αγάλματος της Αφροδίτης της Μήλου"*, έχει κυκλοφορήσει μία μελέτη του Έλληνα γεωγράφου και ιστορικού Αντωνίου Μηλιαράκη (1841-1905) δημοσιευμένη στο περιοδικό «ΜΕΛΕΤΗ» στον 6ο τόμο το 1907. Εκεί καταγράφονται λεπτομερώς τα δραματικά γεγονότα σχετικά με την ανακάλυψη του αγάλματος και τη μεταφορά του στο Λούβρο:

«... βρήκε δύο Ερμές και το άγαλμα της Αφροδίτης, χωρισμένο από τη μέση σε δύο κομμάτια. Ένα πολεμικό γαλλικό πλοίο, το "La Chevrette", με κυβερνήτη τον Gauttier, κατευθυνόμενο προς την Κωσταντινούπολη είχε δέσει στη Μήλο. Ο υποπρόξενος της Γαλλίας στη Μήλο, Brest, που είχε εκδηλώσει μεγάλο ενδιαφέρον για την απόκτηση αρχαιοτήτων για το γαλλικό αρχαιολογικό Μουσείο, ανήγγειλε την ανακάλυψη στους αξιωματικούς του πλοίου εκ των οποίων ο Dumone d' Urville και ο Matterer υποπλοίαρχος, πήγαν και είδαν πρώτοι το άγαλμα. Έγραψε μάλιστα ο D' Urville και έκθεση γι' αυτό και την παρέδωσε μαζί με ένα πρόχειρο σχεδιογράφημα στον πρεσβευτή της Γαλλίας μαρκήσιο De Riviere (Σιμόπουλος, 2008).

Η αρπαγή της Αφροδίτης της Μήλου έχει δημιουργήσει πολλές ιστορίες και μυθεύματα σχετικά με τα επεισόδια που ακολούθησαν με την άρνηση των Μηλίων να δώσουν το άγαλμα στους Γάλλους. Ωστόσο, υπάρχουν γραπτά ντοκουμέντα που φωτίζουν σε μεγάλο βαθμό τα δραματικά γεγονότα, που έλαβαν χώρα στο λιμάνι της Μήλου.

Ο Ταταράκης γράφει, σύμφωνα με τις διηγήσεις του Δ. Κεντρωτά, ότι, *«ενώ ετοιμαζόταν το Γαλαξειδιώτικο πλοίο, στο οποίο ο ιερέας Βεργής σε συνεννόηση με τον δημογέροντα Ιάκωβο Ταταράκη επεβίβασαν το άγαλμα, να αναχωρήσει, ξαφνικά ελλιμενίσθη το γαλλικό, στο οποίο επέβαινε και υπάλληλος της γαλλικής πρεσβείας. Ο απεσταλμένος αυτός συνεννοήθηκε με τον Brest ν' αποσπάσουν το άγαλμα από τα χέρια των Γαλαξειδιωτών με τη βία, αν χρειαστεί. Αλλά ο δημογέρον Ιάκ. Ταταράκης και ο Οικονόμος Βεργής, αντιλαμβανόμενοι αυτά, κατέβηκαν στο λιμάνι και παρότρυναν τον Αλβανό Γαλαξειδιώτη πλοίαρχο ν' αντισταθεί με κάθε θυσία. Τότε ο δημογέρον και ο Οικονόμος Βεργής, άρχισαν να διαπληκτίζονται με τον Brest φθάνοντας σε ύβρεις, ο δε Brest... χαστούκισε τον ιερέα. Ο Γάλλος πλοίαρχος διέταξε να εξοπλιστούν τρεις λέμβοι και να επιτεθούν στους Γαλαξειδιώτες, οι οποίοι στέκονταν στο κατάστρωμα του πλοίου έτοιμοι ν' αμυνθούν. Αλλά μετά από λίγο αναγκάστηκαν να παραδώσουν το άγαλμα, γιατί το πλοίο κινδύνευε να βυθισθεί από τους Γάλλους, ίσως δε τότε, καθώς και ο Κεντρωτάς και όλοι οι επιζώντες θεατές πιστεύουν, απεκόπησαν αι χείρες του αγάλματος».*

Πλοία δύο στόλων και τρεις εθνότητες - Έλληνες, Γάλλοι και Τούρκοι - ήρθαν σε ρήξη για την απόκτηση του αγάλματος. Ωστόσο, οι Έλληνες, τόσο οι τότε κάτοικοι της Μήλου όσο και οι σημερινοί, ήταν οι μεγάλοι χαμένοι της υπόθεσης. Οι μεν Μήλιοι της εποχής εκείνης, επειδή χτυπήθηκαν άγρια από τους Γάλλους και αργότερα βασανίστηκαν από τους Τούρκους, αλλά και οι σημερινοί Έλληνες, που στερήθηκαν ένα ακόμη σπουδαίο έργο τέχνης, ίσως το σπουδαιότερο.



Εικόνα 274

Φθορές του αγάλματος της Αφροδίτης της Μήλου, από τις συμπλοκές για την αρπαγή της.

Για τη συμπλοκή κάνει λόγο στην πραγματεία του *«Περί Αφροδίτης της Μήλου»* και ο αρχιτέκτων P. Morey που επισκέφτηκε τη Μήλο το 1830. Η μαρτυρία του στηρίζεται σε όσα του είχε διηγηθεί ο Brest και περιγράφει τα βίαια επεισόδια και το βιαστικό τράβηγμα του αγάλματος με σκοινιά, ώστε να υποστεί πολλές φθορές σε διάφορα σημεία (Εικ. 277). Τόσο ο Dumont d'Urville όσο και ο Matterer, από τους πρώτους που αντίκρισαν το άγαλμα, συνέταζαν εκθέσεις, τις οποίες επέδειξαν στον De Riviere.

Σύμφωνα με τις εκθέσεις τους το άγαλμα κρατούσε στο δεξί του χέρι μήλο, ενώ στη συνέχεια κάποιοι το αμφισβήτησαν και έθεσαν το ερώτημα «τι απέγινε το χέρι;», καθόσον η Αφροδίτη έφθασε στο Παρίσι χωρίς χέρι. Κάποιοι ισχυρίστηκαν ότι ο ιερέας Οικονόμος Βεργής ευθύνεται για την καταστροφή, αφού ακρωτηρίασε το άγαλμα σέρνοντάς το στη βραχώδη διαδρομή μέχρι το λιμάνι, ενώ άλλοι υποστηρίζουν ότι ακρωτηριάστηκε κατά την μεταφορά και τη μεταφόρτωσή του από το ελληνικό πλοίο, συρόμενο όπως-όπως με σχοινιά (Pasquier, 1991).

Ο Μάρκελλος όταν κατέπλευσε στη Μήλο, σύμφωνα με τα γραπτά του Matterer, είδε στην παραλία από το πλοίο Estafette πολύ κόσμο συγκεντρωμένο, κάτι που προμήνυε επεισόδια, γιατί ο ιερέας είχε πολλούς ομόθρησκους στο πλευρό του και απευθυνόμενος στον πλοίαρχο Robere του είπε *«πρέπει να εξέλθουμε ένοπλοι, με είκοσι ναύτες»*. Και πράγματι αυτό έγινε· επιβιβάστηκαν σε βάρκα, αλλά βρήκαν τους Μηλίους να αντιστέκονται στην παράδοση του αγάλματος στους Γάλλους. Ο Robere αναφώνησε *«Ναύτες, εμπρός, πάρτε το άγαλμα και φέρτε το στη λέμβο»*. Και όπως γράφει ο Matterer *«η μάχη, ή σύρραξη, άρχισε, οι Γάλλοι με ξίφη και ρόπαλα χτυπούσαν τους δυστυχείς Μηλίους, πολλούς δε εδέχθη ξιφισμούς στη ράχη του ο ιερέας οικονόμος Βεργής... απέκοψαν δε με σπαθί το αυτί ενός από τους Μηλίους. Φωνές και κραυγές γέμιζαν τον αέρα από τη μάχη και κατάρες κατά του Μάρκελλου και του Ροβέρτου και του πρόξενου Μπρεστ που ήταν παρών εκεί με ξίφος και χονδρό ρόπαλο. Κατά τη διάρκεια της συμπλοκής, κατά την οποία και αίμα έρευσε, άλλοι ναύτες έσυραν το άγαλμα και το μετέφεραν στο πλοίο...»*

Οι περιηγητές στη Μήλο Jules Ferry και Morrey επισημαίνουν τα ίδια με τον Matterer και τον Ταταράκη, ότι *«το άγαλμα αφαιρέθηκε δια της βίας, ενώ προηγήθηκε συμπλοκή αδιάφορο αν από εμάς δεν έγινε χρήση πυροβόλων όπλων με τα οποία ήταν οπλισμένοι οι Γάλλοι ναύτες, και μπορούσε να γίνει αν οι Μηλίοι προέβαλαν δια των όπλων αντίσταση»*. Ο Brest σε επιστολή του προς τον πρεσβευτή της Γαλλίας μαρκήσιο De Riviere αναφέρει: *«Θεωρώ ανωφελές να εκθέσω παρ' υμίν πάν ότι επράξαμεν ίνα λάβωμεν εις την κατοχήν ημών*

το άγαλμα. Ο κ. Μάρκελλος θα σας εκθέσει επιστρέφων, τα πάντα». Βρισκόταν δε ο *De Marcellus* στο Παρίσι, όταν έμαθε για τον αποκεφαλισμό του Μουρούζη. Θα είναι ένας ανεκτέλεστος πίνακας με θέμα επαναλαμβανόμενο: Ένα ακόμη κεφάλι μπροστά στα πόδια της Αφροδίτης. Επιβεβαιώθηκε έτσι το «αμβολογήρα» και «ανδροφόνος», κατά τον Ομηρικό Ύμνο (Μεντίζης, 2015)

10. 6. Η βίαιη μετοίκηση του αγάλματος στη Γαλλία

Κάτω από τις προαναφερθείσες δύσκολες συνθήκες το Estafette θα μεταφέρει το άγαλμα και θα το παραδώσει, μέσω του πρεσβευτή μαρκήσιου De Riviere, στον βασιλιά της Γαλλίας Λουδοβίκο 18ο για να τοποθετηθεί αργότερα στο Λούβρο, (Εικ. 8) όπου αποτελεί το σημαντικότερο αντικείμενο θαυμασμού για εκατομμύρια επισκέπτες. Πολλοί έχουν αναρωτηθεί, αν τελικά η μεταφορά του αγάλματος της Αφροδίτης της Μήλου, ακρωτηριασμένο και με μικρές φθορές, ήταν καλύτερα που κατέληξε στο Λούβρο ή όχι; Μια άποψη συγκλίνει υπέρ αυτής της κατάληξης, γιατί διαφορετικά θα μεταφερόταν στην Κωνσταντινούπολη του σουλτάνου και το πιθανότερο θα ήταν να είχε την τύχη τόσων άλλων έργων τέχνης που καταστράφηκαν στην Πόλη από τους Τούρκους (Curtis, 2012).



Εικόνες 275

Αριστερά: Η Αφροδίτη της Μήλου στο Μουσείο του Λούβρου.

Δεξιά: Η Αφροδίτη της Μήλου με τη Νίκη της Σαμοθράκης αμπαλαρισμένες επανατοποθετούνται στο Μουσείο του Λούβρου μετά τη λήξη του Παγκόσμιου πολέμου.

Η βίαιη μετανάστευσή της προσέδωσε στην Αφροδίτη μια νέα διάσταση, αφού προσέλαβε επιπλέον σημειολογικά στοιχεία. Λάφυρο τώρα η θεά, ένα σπουδαίο λάφυρο της «αρχαιολογικής βαρβαρότητας» των Γάλλων αλλά και ένας ακόμη βιασμός τόσο της θεάς όσο και του πολύπαθου σκλαβωμένου έθνους που αδυνατεί να προστατεύσει τον πολύτιμο θησαυρό των αρχαίων προγόνων του, τον πολιτισμό του, που δεν σεβάστηκαν οι Γάλλοι. Εκεί, στο Λούβρο, η εικονογραφία της Αφροδίτης προσλαμβάνει όλα αυτά τα σημειολογικά στοιχεία και δέχεται μία ακόμη ανάγνωση. Η Οπτική Επικοινωνία εμπλουτίζεται, η Αφροδίτη αποτέλεσε το μήλο της έριδας (Μπακιρτζόγλου, 2014).

Μία ανάγνωση σαν αυτή που θα κάνει και ο διευθυντής του μουσείου από ένα χειρόγραφο σημείωμα, όταν - κατά την απανατοποθέτηση του αγάλματος (Εικ. 278), μετά την φύλαξή του κατά τη διάρκεια του Παγκοσμίου πολέμου, σε νέα θέση - οι φύλακες βρίσκουν πάνω στο βάθρο ένα κιτρινωμένο, διπλωμένο γράμμα που έγραφε: «Στη λατρευτή μου Αφροδίτη της Μήλου επαναλαμβάνω με πόνο τα λόγια του "Δροσίνη"». Ένα κοριτσάκι 12 χρονών, η

Βεατρίκη Κώττα, συγκινημένη μόλις αντίκρισε την ξενιτεμένη θεά, της αφιέρωσε ολόκληρο το ποίημα του Δροσίνη «*Στην Αφροδίτη της Μήλου*». Εντυπωσιασμένος ο διευθυντής του μουσείου, κράτησε το σημείωμα, το έβαλε σε γυάλινη θήκη και το τοποθέτησε μεγαλοπρεπώς στα αρχεία του Λούβρου. Το ίδιο εντυπωσιάστηκε και ο τύπος του Παρισιού, που για πολλές ημέρες πρόβαλε το γεγονός. Πομπός ο Δροσίνης στην προκειμένη περίπτωση, δέκτης η Βεατρίκη, που στη συνέχεια θα γίνει αυτή ο νέος πομπός και ο διευθυντής του μουσείου δέκτης του μηνύματος, καθώς και οι εκπρόσωποι του τύπου που θα το επικοινωνήσουν στα εκατομμύρια των ακροατών, αναγνωστών τους.

Στην Αφροδίτη της Μήλου

*«Ω, θεά ξενιτεμένη, μελετώντας σε,
Γυρίζει ο νους μου πίσω έναν αιώνα:
Στη νύκτα εκείνη, που αρπαγμένη πέρασες
Μπροστά απ' τον γκρεμισμένο Παρθενώνα.*

*Απ' τα ζητιάνικα κουρέλια γύμνωσαν
Το θείο κορμί σου βέβηλοι κουρσάροι,
Κ' έλαμψες αφρογέννητη, και θάμπωσες
Γυμνή, τ' ολόφωτο αττικό φεγγάρι.*

Στο νέο της περιβάλλον η *Αφροδίτη της Μήλου* αναμορφώνεται, νέοι κώδικες επικοινωνίας αναπτύσσονται, ενώ νέα επίπεδα νοηματικής και αισθησιακής πρόσληψης αναδεικνύονται μέσα σε ένα καινούργιο σύνταγμα σημείων. Στο έργο προστίθενται νέα σημαίνονα όπως: «ελληνικότητα», «βίαιος εκπατρισμός», «διάλογος ανθρώπου-αγάλματος», «πολιτισμική βαρβαρότητα» κ.λπ.

10. 7. Ο κατακερματισμός του αγάλματος

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, για να γίνει αντιληπτό το νόημα ενός εκφραστικού στοιχείου και να αξιολογηθεί επιστημονικά απαιτείται η κατανόηση των κωδίκων, ώστε να αποδοθεί η ιδιαίτερη σημασία τους. Όχι μόνο η κατανόηση των σημειολογικών στοιχείων, αλλά και η εξοικείωση με το συγκεκριμένο περιβάλλον της εποχής εκείνης (Panofsky, 1991).

Επομένως, ο κατακερματισμός του αγάλματος, η αποκοπή των χεριών του και η πιθανή απομόνωσή του από την αρχική σύνθεση του Αγήσανδρου άλλαξε το σύνταγμα των σημείων, ώστε, στη νέα του μορφή και σε διαφορετικό περιβάλλον, η ανάγνωσή του προφανώς να διαφέρει πολύ από την αρχική. Το κάλλος, η ομορφιά, ο ερωτισμός είναι στοιχεία που παραμένουν αναλλοίωτα, αλλά τώρα το *συμβατικό θέμα* και το *περιεχόμενο* προσδιορίζονται με κώδικες αναμορφωμένους. Υπάρχει μια παραδοξότητα σχετικά με την Αφροδίτη της Μήλου που έγκειται στην ενσάρκωση μιας ομορφιάς «παραμορφωμένης». Κατά τη δεκαετία του 1870 ο J. Aicard υποστήριξε ότι μια άθικτη, ολοκαίνουργια Αφροδίτη που θα κρατούσε και το μήλο, δεν θα τύχαινε τέτοιας αποδοχής από το κοινό, δεν θα μπορούσε να το σκλαβώσει, όσο η κατακερματισμένη που φαντάζει αυθεντικότερη. Ίσως η τέχνη της αρχαιότητας να έφτασε στους νεότερους χρόνους κατακερματισμένη κι' αυτή, οπότε ο

άνθρωπος προσαρμόστηκε ευκολότερα στο γούστο που προέκυψε μέσα απ' αυτή τη διαδικασία, ενώ η εμπειρία της καταστροφής αφυπνίζει επανορθωτικές ορμές (Μπακιρτζόγλου, 2014).

Έτσι, προκύπτει ο προβληματισμός: το ήρεμο βλέμμα της πέφτει σε κάτι που δεν μπορούμε να δούμε, κάτι που ίσως κάποτε κρατούσε με τα χέρια της που λείπουν; Άλλα σημεινόμενα προκύπτουν στην περίπτωση παραδοχής ότι στο αριστερό της χέρι η Αφροδίτη κρατούσε ένα μήλο, και άλλα αν κρατούσε καθρέφτη ή την ασπίδα του Άρη, ή του Θησέα.



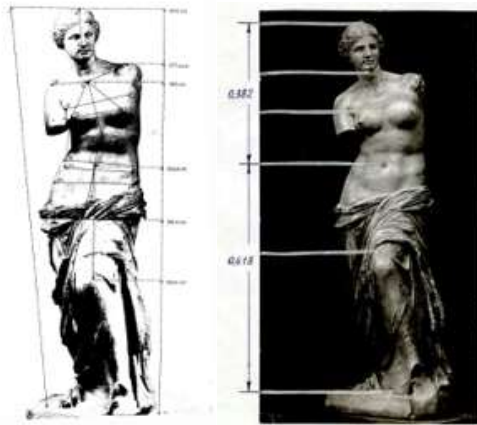
Εικόνα 276

Η ρεπλίκα της Αφροδίτης της Μήλου, Elizabeth Wayland Barber's.

Είναι τόσο αντιφατικές οι εκδοχές, ώστε η Αφροδίτη της Μήλου να αποτελεί το μεγάλο αίνιγμα για τους μελετητές. Τόσο μάλιστα, που τελευταίες απόψεις στηριζόμενες στη θεωρία της Elizabeth Wayland Barber's, στο βιβλίο της *“Η γυναικεία εργασία: Τα 20.000 χρόνια, θέλουν τη θεά να γνέθει, να κλώθει”* (Εικ. 279). Αυτό συμπεραίνεται από τη ρεπλίκα που προέκυψε από την επεξεργασία των ψηφιακών δεδομένων σε 3D αποτυπώσεις (Postrel, 2015).

10. 8. Μια ψυχαναλυτική προσέγγιση στην εικονογραφία της Αφροδίτης της Μήλου

Ο συγκεκριμένος τύπος της *Αφροδίτης της Μήλου* είναι γεμάτος αντιθέσεις: νατουραλισμός–ιδεαλισμός, δυναμισμός - τυπική στάση, κατακερματισμός - μορφική τελειότητα. Οι Γάλλοι ενδιαφέρθηκαν να κάνουν μια μελέτη σχετικά με την ανατομία του σώματος της Αφροδίτης της Μήλου. Έτσι, από μετρήσεις προέκυψε ότι, πράγματι, το γλυπτό του Αγήσανδρου απεικονίζει τη θεά της ομορφιάς με τον καλύτερο τρόπο (Εικ. 280). Το άγαλμα προσκολλάται, σκόπιμα ή όχι, αυστηρά στο “φ”, τη *Χρυσή τομή* ή *Χρυσή αναλογία* (=1,6180339887). Όσο για τα χέρια, εθνικός διχασμός ξέσπασε στη Γαλλία σχετικά με την ορθότητα ή όχι της απόπειρας επανόρθωσης του γλυπτού. Προέκυψαν σκίτσα και γύψινες αναπαραστάσεις ενώ, όταν ο Furtwangler στοιχειοθέτησε τη δική του «σωστή αναπαραστάση», έδειξε να μην τον ενοχλεί η έλλειψη των χεριών. Μήπως τελικά το «μέρος» ήταν καλύτερο από το «όλο»; (Μπακιρτζόγλου, 2014).



Εικόνα 277

Οι τέλειες αναλογίες της Αφροδίτης της Μήλου σύμφωνα με τους μαθηματικούς κανόνες.

Από την αρχαιότητα, η ανατομία του ανθρώπινου σώματος όριζε κάποια τμήματα να έχουν ταυτισθεί με τις κύριες λειτουργίες του οργανισμού. Ο Γάλλος χοροδιδάσκαλος Frangois Delsarte υποστήριζε ότι το σώμα αποτελεί όργανο έκφρασης και «*διαιρείται σε τρεις ζώνες: στο κεφάλι με το λαιμό που είναι η νοητική ζώνη, στον κορμό που αποτελεί την πνευματική-συγκινησιακή ζώνη και την κοιλιά με τους γοφούς, που αποτελούν τη φυσική ζώνη. Τα χέρια και τα πόδια είναι αυτά που μας φέρνουν σε επαφή με τον έξω κόσμο. Τα χέρια όμως, καθώς είναι προσαρτημένα στον κορμό, αναλαμβάνουν ένα κατ' εξοχήν πνευματικό-συγκινησιακό ρόλο...*» (Arnheim, 2005).



Εικόνα 278

Η "Αφροδίτη με τα συρτάρια", Salvador Dali, 1936, Society (ARS), New York, 2018

Ο σουρεαλιστής Dalí δημιουργεί ένα είδος έργων ονειρικής ακολουθίας σχεδιάζοντας παραισθησιολογικούς χαρακτήρες. Η κύρια συμβολή του στο σουρεαλιστικό κίνημα αναφέρεται ως «*Παρανοϊκή-Κρίσιμη Μέθοδος*», μια μορφή ψυχικής διεργασίας για πρόσβαση στα υποσυνείδητα μέρη του νου προκειμένου να αποκτήσει μια καλλιτεχνική έμπνευση (Art critic/art exper, 2018). Σύμφωνα με ανεκδοτολογική αναφορά, σε μια συζήτηση με τον Άγγλο προστάτη του Edward James στη δεκαετία του 1930, που μεταξύ άλλων συμμετείχε και ο Dalí, ακούγοντας την έκφραση «chest of drawers» (συρτάρια) του έμεινε έμμονη η ιδέα για ένα γυναικείο στήθος (chest) με συρτάρια. Έτσι, με τη βοήθεια του σουρεαλιστή φίλου του Marcel Duchamp, ο Dalí κατασκεύασε ένα γύψινο ομοίωμα της Αφροδίτης της Μήλου, στο

οποίο όμως πρόσθεσε πέντε ανοιχτά συρτάρια (Εικ. 281). Πρόκειται για μια άμεση αναφορά στο έργο του ψυχαναλυτή Sigmund Freud, ότι «η μόνη διαφορά μεταξύ της αιωνιότητας και του παρόντος είναι ο Freud, ο οποίος ανακάλυψε ότι το ανθρώπινο σώμα - καθαρά νεοπλατωνικό στην αρχαία ελληνική εποχή - είναι σήμερα γεμάτο μυστικά συρτάρια που μόνο η ψυχανάλυση μπορεί να τα ανοίξει».

Ανεξάρτητα από την πραγματική πηγή έμπνευσής του, το έργο που δημιούργησε αποτελεί κατάκτηση της υπερρεαλιστικής φαντασίας, και καταγράφεται στα αριστουργήματα της πλαστικής. Με τη βοήθεια του Marcel Duchamp αντέγραψε το αρχαίο άγαλμα της Αφροδίτης της Μήλου σε ένα γύψινο ομοίωμα, στο οποίο όμως τοποθέτησε πέντε συρτάρια.

Σαφής η αναφορά του στο έργο του Sigmund Freud, όπως εξάλλου και ο ίδιος δήλωσε ότι «η μόνη διαφορά ανάμεσα στην αιωνιότητα και το παρόν είναι ο Freud, ο οποίος ανακάλυψε ότι το ανθρώπινο σώμα - καθαρά νεοπλατωνικό στην αρχαία εποχή - είναι σήμερα γεμάτο μυστικά συρτάρια τα οποία μόνο η ψυχανάλυση μπορεί να ανοίξει». «Ένα ανθρωπόμορφο ντουλάπι η θεά του έρωτα με ό,τι φετιχιστικό, με μυστικά συρτάρια γεμάτα με τη δίνη του μυστηρίου και των σεξουαλικών επιθυμιών, μόνο ένας σύγχρονος ψυχαναλυτής μπορεί να τα ερμηνεύσει» (Oppen & Meijer, 2019).

Η μορφή του έργου με τον αέρα και τη φινέτσα της Αφροδίτης προσδιορίζει και το περιεχόμενο με «... τις αμέτρητες ναρκισσιστικές οσμές που αναδύονται από όλα μας τα συρτάρια» (Keevill & Eyres, 2006). Το περιεχόμενο του έργου προκύπτει από την απομυθοποίηση των κλασικών αξιών και των προτύπων τους, θέτοντας στο επίκεντρο τον στοχασμό γύρω από τα όρια της τέχνης. Αυτό είναι το συμβατικό θέμα του έργου, ενώ ο ίδιος ο Salvador Dalí επηρεάστηκε από τις θεωρίες του Freud, ώστε να δημιουργήσει την «Αφροδίτη της Μήλου με συρτάρια». Όπως και στο έργο του Manet, *Ολυμπία*, στόχος δεν είναι η Αφροδίτη της Μήλου, αλλά η απροβλημάτιστη κατάταξή του στο αισθητικό και εμπορικό βάθρο του αριστουργήματος.

Εδώ η ειρωνεία των συρταριών δεν είναι παρά η επιφανειακή όψη της μετακίνησης: η άλλη όψη είναι το άνοιγμα μέσω της παραμόρφωσης στον κόσμο της εμπειρίας, του ονείρου και του ψυχαναλυτικού συμβολισμού (Ρηγοπούλου, 2004). Στο επίπεδο της εγγενούς σημασίας, το έργο του στέκει ως ένα σχόλιο για την ψυχανάλυση. Σχετικά με τους πίνακές του ο ίδιος ο Dalí είχε δηλώσει, ότι αποτελούν ένα είδος *αλληγορίας* που χρησιμεύει για να τονίσει το εσωτερικό μας, για να ακολουθήσει τις πολυάριθμες ναρκισσιστικές μυρωδιές που βρίσκονται στα συρτάρια καθενός.

Το έργο η *Αφροδίτη της Μήλου με συρτάρια* του Dalí αποτυπώνει με θαυμαστό τρόπο την προσπάθεια του καλλιτέχνη να αποδώσει τη χάρη και τη φινέτσα της κλασικής Αφροδίτης με «... τις αμέτρητες ναρκισσιστικές οσμές που αναδύονται από όλα μας τα συρτάρια». Πρόκειται για μια πολυσύνθετη οπτική αντίληψη, το τέλειο μείγμα αλήθειας, μια ψυχαναλυτική ματιά στην Αφροδίτη, που έχει στόχο να προκαλέσει τον θεατή, ώστε να αναρωτηθεί για τα όρια της τέχνης (Keevil & Kevin, 2009).

Η *Αφροδίτη της Μήλου με συρτάρια* προέκυψε, όταν στις δεκαετίες του 1920 και 1930 το κίνημα των σουρεαλιστών αντέδρασε στον «καθωσπρεπισμό» και την «επιστροφή στην τάξη», δηλαδή στον Κλασικισμό, και έτσι η Αφροδίτη της Μήλου, αυτό το αρχαιολογικό κλασικό έργο βρέθηκε αντιμέτωπο με το ρεύμα αυτό, και συγκεκριμένα με τον Dalí, που

θέλησε να του προσδώσει μια όψη σχετικά ντανταϊστική, δημιουργώντας την *Αφροδίτη της Μήλου με συρτάρια*. Τυπικά το έργο δεν ανήκει στο Dada, αφού είχε ήδη δημοσιευτεί το Πρώτο μανιφέστο του Υπερρεαλισμού (1924), ενώ τον ίδιο χρόνο είχε «αποσυρθεί» και ο Marcel Duchamp. Παρ' όλα αυτά το έργο είναι επηρεασμένο από το Dada, είναι φανερό ότι ο Dalí προκαλεί τη σεμνοτυφία των αρχόντων με τα γεμάτα και μισάνοιχτα συρτάρια του με τις λευκές γούνες που έρχονται να αντικαταστήσουν τα τέλεια στήθη της Αφροδίτης. Θα ήταν δύσκολο να βρει καλύτερο τρόπο για να ενστερνιστεί και να αποτυπώσει τις ιδέες του Freud περί απόθησης και φετιχισμού (Robinson, 2014).

10. 9. Επιρροές της εικονογραφίας της Αφροδίτης της Μήλου στην Οπτική Επικοινωνία

Η εικόνα της *Αφροδίτης της Μήλου* χρησιμοποιείται συχνά στη σύγχρονη κουλτούρα, σε περιοδικά, διαφημίσεις ή διακόσμηση χώρων. Η «κοινή» κουλτούρα των Ευρωπαίων εκφράζεται με την εικονογραφία της Αφροδίτης, στη μεταμόρφωσή της σε “*Ευρώπη πάνω στον Ταύρο*”, όπως αποδίδεται από το ομώνυμο έργο που σε μεταλλική κατασκευή έχει τοποθετηθεί έξω από την έδρα της Ε.Ε. στις Βρυξέλλες. Υπ' αυτή την έννοια, η Αφροδίτη ήταν εκείνη που ένωσε τους Ευρωπαίους.



Εικόνα 279

“*Η Ευρώπη πάνω στον Ταύρο*”, μεταλλική κατασκευή έξω από την έδρα της Ευρωπαϊκής Ένωσης, Βρυξέλλες.

Στη σύγχρονη εποχή, η δύναμη της εικονογραφίας της θεάς όχι μόνο ενέπνευσε τους καλλιτέχνες αλλά ο συμβολισμός της υπήρξε μια σταθερά με αξία για την Οπτική Επικοινωνία και τέτοια η επιρροή της στην κοινότητα των γραφιστών, ώστε σύμφωνα με τον Kenneth Clark, «*η Αφροδίτη έγινε το πρώτο σύμβολο της Ευρωπαϊκής Ένωσης*» (Εικ. 279) (Μανθούλης 2015). Η σαγηνευτική καμπύλη της σχολής του Πραξιτέλη με το καλλίγραμμα φιδίσιο «S» στον κορμό ίσως ήταν αρκετό, ώστε να επηρεάσει πολλούς καλλιτέχνες να σχεδιάζουν πατώντας πάνω σ' αυτό το περίφημο «S» με τις τέλει αναλογίες που διατύπωνε (Robertson, 1975).



Εικόνα 280

«*Η Alison Lapper*», έργο του Marc Quinn, Πλατεία Trafalgar, Λονδίνο.

Η ώθηση που έδωσε στην Οπτική Επικοινωνία η «άχειρη» Αφροδίτη της Μήλου αποτυπώνεται εμφαντικά στο γυμνό σώμα της Alison, όταν βρισκόταν σε εγκυμοσύνη, το οποίο ο Marc Quinn το έκανε γλυπτό και στήθηκε στην πλατεία Trafalgar του Λονδίνου (Εικ. 280). Είναι διαφορετικές στο σώμα. Και οι δύο είναι διάσημες, αλλά είναι άχειρες. Η Alison Lapper διαμηνύει ότι το σώμα που έχει γεννηθεί χωρίς χέρια ή με πόδια που δεν είναι όπως των συνηθισμένων ανθρώπων, δεν αποτελεί εμπόδιο στη ζωή της. «Είσαι μια σύγχρονη Αφροδίτη» της λένε, με τη διαφορά ότι την ίδια την Alison τη θεωρούν ελλειμματική... Στην προκειμένη περίπτωση είναι περιττό να ρωτήσει κανείς, αν έχει την παραμικρή σχέση το εξαιρετικό γλυπτό του Αγήσανδρου με αυτό το άκομπο του Marc Quinn. Η απάντηση βρίσκεται στην υπέρβαση των κανόνων θέασης, στο τί είναι ωραίο και τί άσχημο, στους ορίζοντες που άνοιξε η εικονογραφία της κατακερματισμένης Αφροδίτης της Μήλου σε σχέση με τους κατεστημένους νόμους της Οπτικής Επικοινωνίας. Εξάλλου, όλοι μας διαφορετικοί είμαστε... (Saner, 2014).

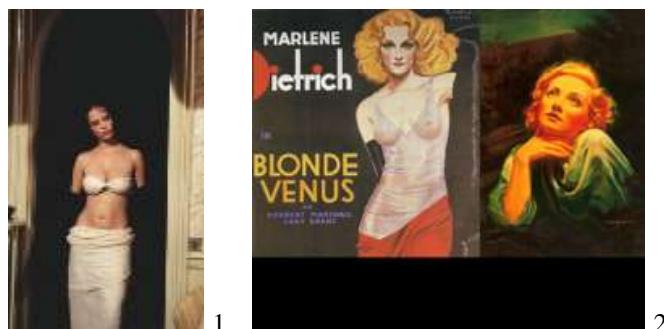
Στον περίφημο πίνακά του *Η γέννηση της Αφροδίτης*, ο Botticelli την αναπαριστά ακέραια, άθικτη, με τη σεμνότυφη κίνησή της, ο δε Dalí, στον *Παραισθησιογόνο ταυρομάχο*, δεν αρκείται σε μια, αλλά επαναλαμβάνει τη φιγούρα της 28 φορές, ενώ στο *Venus de Milo with Drawers* (Εικ. 278) γεμίζει με συρτάρια το καλλίπυγο κορμί της. Ενάερη την υμνεί και ο Picasso, το 1907, στις *Δεσποινίδες της Αβινιόν* (Εικ. 282.1.). Στο πεδίο της *κινηματογραφικής αφίσας*, η κινηματογραφική βιομηχανία διαπίστωσε ότι οι αφίσες με τα ζωηρά χρώματα και τις προκλητικές εικόνες συμβάλλουν δυναμικά στην προώθηση των ταινιών.

Άμεσα συνδεδεμένες με την ιστορία του κινηματογράφου, οι κινηματογραφικές αφίσες αποτελούσαν στο παρελθόν τα βασικά μέσα προώθησης μίας ταινίας, σε μια εποχή που απουσίαζαν οι σύγχρονοι ηλεκτρονικοί τρόποι προβολής και διαφήμισης. Στο *One Touch of Venus* (Εικ. 282.2) η Ava Gardner ενσαρκώνει την Αφροδίτη της Μήλου, ενώ η καλλονή Eva Green στην ταινία *The Dreamers* (Εικ. 283.1) μεταμορφώνεται κι' αυτή σε Αφροδίτη. Φορά μαύρα γάντια, σε μια επικοινωνιακή αλληγορία για την απουσία των χεριών της. Η Marlene Dietrich την αναπαριστά στην ταινία *Blonde Venus* (1932) του Josef von Sternberg (Εικ. 283), (Μεντίζης,).



Εικόνες 281

- 1: Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν, 1907, Picasso, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη.
2: One Touch of Venus (1954), μουσική κωμωδία του William A. Seiter, με την Ava Gardner.



Εικόνες 282

- 1: Η Eva Green (με μαύρα γάντια), ως Αφροδίτη στην ταινία «The Dreamers».
2: Η Marlene Dietrich στην ταινία Blonde Venus (1932) του Sternberg.

Ο Cézanne χρησιμοποιώντας την «πόζα» της Αφροδίτης της Μήλου ζωγράφισε λούμμενους από τη δεκαετία του 1870, με πολυάριθμες συνθέσεις ανδρών και γυναικών. Γραφίστες χρησιμοποίησαν την εικονογραφία της με σκοπό να συσχετίσουν το ωραίο με την αλήθεια και να δημιουργήσουν ευχάριστες εικονογραφικές συνθέσεις. Διαφημιστές που αναζητούσαν την αλήθεια, εμπνεύστηκαν από την εικονογραφία της, ενώ απέβλεπαν σε κάτι πολύ συγκεκριμένο: σε αυξήσεις των πωλήσεων.

Η εικονογραφία της Αφροδίτης της Μήλου βρέθηκε στο επίκεντρο πολιτικών αντιπαραθέσεων μεταξύ Γερμανών και Ελλήνων δημοσιογράφων στην εποχή της οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα και σε άλλες χώρες, αφού χρησιμοποιήθηκε κατ' επανάληψη για να επικοινωνήσει τις αντιλήψεις των αντιπαρατιθέμενων. Οι γραφίστες με εργαλείο το Photoshop βρέθηκαν σε μεγάλα κέρφια. Η Αφροδίτη της Μήλου κάθε ημέρα μεταμορφωνόταν, τα χέρια της, οι κινήσεις της, τροφοδοτούσαν εννοιολογικά το οπλοστάσιο της επικοινωνίας. Η εικονογραφία της θεάς ενέπνεε την ομάδα των γραφιστών του Focus να κωδικοποιεί νέα μηνύματα.

Μήπως τα σπασμένα χέρια της Αφροδίτης, πέραν της προπαγάνδας των Γάλλων, ήταν αυτό που την έκανε τόσο οικουμενική; Και πόσο βολική ήταν άραγε αυτή η απώλεια των χεριών για τους γραφίστες ανά τον κόσμο; Η απάντηση είναι σε όλους γνωστή, ή τουλάχιστον σε όσους θυμούνται το εξώφυλλο του γερμανικού περιοδικού *Focus*, τότε που οι Γερμανοί είχαν τους Έλληνες δακτυλοδεικτούμενους, και ως εικονογράφηση του εξωφύλλου την Αφροδίτη της Μήλου με προτεταμένο το δεξί της χέρι σε άσεμνη χειρονομία με το μεσαίο δάχτυλο (Εικ. 289). Ήταν Φεβρουάριος του 2010, και ο κεντρικός τίτλος: «Απατεώνες στην ευρωοικογένεια», με υπότιτλο «Μας στερούν τα χρήματά μας και τι γίνεται σε Ιρλανδία, Πορτογαλία και Ισπανία» (Κυριακίδου, 03/02/2015).



Εικόνες 283

- Αριστερά: Η Αφροδίτη της Μήλου μονόχειρη σε άσεμνη χειρονομία, FOCUS, 2/2010.
Δεξιά: Η Αφροδίτη της Μήλου μονόχειρη σε απειλητική «πόζα», ECONOMIST, 1/2015.

Σε άλλο εξώφυλλο του Focus η Αφροδίτη μεταμορφώνεται πιο προκλητικά για τους Έλληνες, αφού απεικονίζεται ως ζητιάνα τυλιγμένη σε μία κουρελιασμένη ελληνική σημαία. «*Η Ελλάδα και τα χρήματά μας*», συμπληρώνει η λεζάντα στο πρωτοσέλιδο, σε μια προσπάθεια απαξίωσης των Ελλήνων και της οικονομίας τους. Εδώ η Αφροδίτη της Μήλου χρεώνεται την εκπροσώπηση του ελληνικού έθνους, και είναι αυτός ο τύπος που επιλέγεται, ώστε να ταυτίζεται με το ακρωτηριασμένο σώμα της Ελλάδας των δανειστών. Ακρωτηριασμένη Ελλάδα και επαιτούσα (Κυριακόπουλος, 2010).

Πέντε χρόνια αργότερα, το εξώφυλλο του *Economist* φιλοξενεί την Αφροδίτη της Μήλου οπλοφορούσα (Εικ. 289), με το πιστόλι στραμμένο προς το Βερολίνο. «*Εμπρός, Άνγκελα, φτιάξε μου την ημέρα*» είναι ο τίτλος του εξώφυλλου και υπότιτλος «*Η ελληνική πρόκληση στη Γερμανία - και το ευρώ*». Εξαιρετικά πολιτικοποιημένο το δημοφιλές άγαλμα, που στην προκειμένη περίπτωση το μήνυμα είναι ότι η Ελλάδα επανακτά την εθνική της υπερηφάνεια, αλλά εξακολουθεί να θεωρείται ο ευρωπαϊκός φόβος (Κυριακίδου, 2015).



Εικόνα 284

Ο Κ. Κυριακόπουλος επισκέπτης στο Λούβρο.

Το χέρι του «εναρμονισμένο» στο πνεύμα του γλυπτού της Αφροδίτης της Μήλου

Συμπέρασμα

Το άγαλμα της *Αφροδίτη της Μήλου* δεν αντιγράφηκε τόσο στην αρχαιότητα, όπως της *Αφροδίτης της Κνίδου*, αντιγράφηκε όμως, όσο κανένα άγαλμα στην ιστορία της τέχνης, στη σύγχρονη εποχή. Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι άντεξε περισσότερο στον χρόνο σε σχέση με τα άλλα γλυπτά α) γιατί εκπροσωπεί την ελληνικό πνεύμα και β) γιατί υπάρχει το μυστήριο των σπασμένων χεριών με τους συνειρμούς που προσφέρει. Για τους ίδιους λόγους χρησιμοποιήθηκε και στις διαφημίσεις, όπου η εικονογραφία της με τον δυναμισμό που την χαρακτηρίζει, αναγνωρίζεται ως σύμβολο πνευματικής αρμονίας και τελειότητας, εκφράζοντας την αλήθεια, τη διαχρονική ομορφιά. Φιλοτελιστές δημιουργοί από όλο τον κόσμο σχεδιάζουν γραμματόσημα που απεικονίζουν την *Αφροδίτη της Μήλου*.

Άρα, αυτό που έκανε το έργο να αποκτήσει ένα ακόμη στοιχείο στο νοηματικό περιεχόμενο, είναι η απώλεια των χεριών, αφού οι συνειρμοί για την κίνησή τους ποικίλουν, όπως και τα σημαινόμενα που προκύπτουν από αυτές τις εικασίες. Η απώλεια των χεριών της *Αφροδίτης της Μήλου* εμπλούτισε το περιεχόμενο του έργου, επομένως προκύπτει ως συμπέρασμα ότι αυτό το γεγονός έκανε το έργο μοναδικό και του προσέφερε πολύ περισσότερα από ό,τι ο δημιουργός του έργου, ο Αγήσανδρος, του είχε κληροδοτήσει.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 11.

Η εικονογραφία της Αφροδίτης της Μήλου στη διαφήμιση

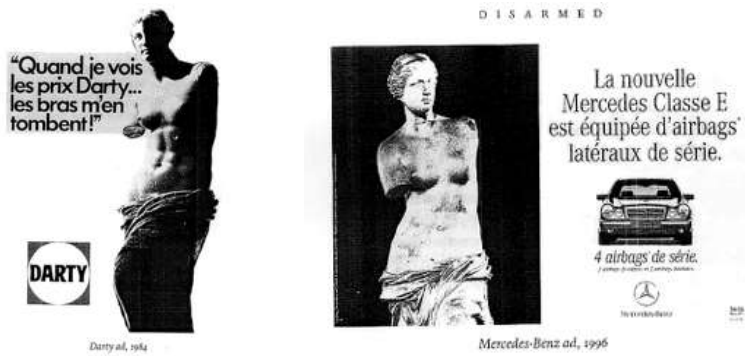
11. 1. Η Αφροδίτη στις Γραφιστικές εφαρμογές και τις Καλές Τέχνες

Μέσα σε λίγα χρόνια από την ανακάλυψή της, το 1820, η *Αφροδίτη της Μήλου* είχε πάρει την κεντρική, απόρθητη θέση που κατείχε στο παρελθόν η *Venus Medici*, και ακόμη και τώρα που έχει χάσει την εύνοιά της από γνώστες και αρχαιολόγους, κατέχει τη θέση της σε δημοφιλείς εικόνες ως σύμβολο ή εμπορικό σήμα ομορφιάς. Πρέπει να υπάρχουν εκατοντάδες προϊόντα, από μολύβια έως ιστούς προσώπου, και από σαλόνια ομορφιάς έως αυτοκίνητα που χρησιμοποιούν μια εικόνα της Αφροδίτης της Μήλου στις διαφημίσεις τους, υποδηλώνοντας έτσι ένα πρότυπο ιδανικής τελειότητας (Clark, 1956). Η τέχνη δίνει μορφή στο «άμορφο» προϊόν.

Στις Εφαρμοσμένες τέχνες, στη σύγχρονη βιομηχανία των εκδόσεων, στη διαφήμιση, τον κινηματογράφο αλλά και στον χώρο των Καλών Τεχνών, η Αφροδίτη ως ερωτική/προκλητική εικόνα - με προεξέχουσα αυτή της Αφροδίτης της Μήλου - κατέχει σημαντική θέση ως εικονογραφικό στοιχείο.

Το 1996, σε καταχώρηση, μια Mercedes Class E «φιγουράρει δίπλα από την Αφροδίτη της Μήλου» (Εικ. 286). Η εταιρεία DARTY στράφηκε σε μια χιουμοριστική καμπάνια (Εικ. 287) για να τονίσει τις ασυναγώνιστες τιμές της, χρησιμοποιώντας το μοτο «*όταν βλέπω τις τιμές της DARTY μου πέφτουν τα χέρια!*». Δεν θα μπορούσε το διαφημιστικό της τμήμα να βρει καλύτερη εικονική συμπαραδήλωση από αυτή της *Αφροδίτης της Μήλου* που της λείπουν τα χέρια. Πρόκειται για ένα πολιτισμικό κοντράστ: Η DARTY προσπαθεί να αυξήσει τις πωλήσεις της μέσω του προτύπου της Αφροδίτης, που αποτελεί μια αξιακή σταθερά. Οι προβαλλόμενες καταναλωτικές ανάγκες μέσα από την εικόνα της δεν εξαντλούνται, φάρμακα, ποτά, ηλεκτρικές συσκευές είναι μερικά ακόμη δείγματα της αστείρευτης ποικιλίας της αναζήτησης.

Πέρα από τις έντυπες καταχωρήσεις, η αναπαραγωγή της εικόνας της εμπνέει δημιουργούς για παραγωγές καρτών, συναντάται σε εξώφυλλα δίσκων, σε γραμματόσημα των περισσότερων χωρών του κόσμου και, όχι σπανίως, αποτελεί μέρος των λογοτύπων εταιρειών (Curtis, 2012). Η *Αφροδίτη της Μήλου* κοσμεί εξώφυλλα περιοδικών υγείας και ομορφιάς (Εικ. 288), απεικονίζεται σε συσκευασίες όπως π.χ. στα καλλυντικά Biotherm, ενώ εκατομμύρια αγαλματίδια στολίζουν σαλόνια και βιτρίνες σε ολόκληρο τον κόσμο. Παραμένει στη λαϊκή εικονογραφία ως διαχρονικό σύμβολο ομορφιάς (Μπακιρτζόγλου, 2014). Η εικονογραφία της εξακολουθεί να μαγεύει τους Ιάπωνες που τη χρησιμοποιούν για να ενισχύσουν τις διαφημιστικές τους καμπάνιες, όπως συνέβη με την Αφροδίτη της Μήλου (Εικ. 286) που χρησιμοποιήθηκε σε πολλές διαφημιστικές εφαρμογές.



Εικόνες 285

Η δυναμική συμπαράδηλωση της ομορφιάς πλάι στην τεχνολογία..

Στην αφίσα όπως και στο εξώφυλλο του βιβλίου περιλήψεων του 11ου Πανελληνίου Συνεδρίου Μαιευτικής και Γυναικολογίας, 15/5/2009, κυριαρχεί διακριτικά ο κορμός της Αφροδίτης της Μήλου (Εικ. 286.2), που μαζί με το σύμβολο του γυναικείου φύλου κοσμεί την αφίσα. Είναι μια απλή και καλαίσθητη εφαρμογή των συμβόλων.



Εικόνα 286

- 1: Η «άχειρη» Αφροδίτη της Μήλου σε ένα ευφάνταστο moto - λογοπαίγνιο για τις απίστευτες τιμές της εταιρείας.
- 2: Εξώφυλλο περιοδικού της Ελληνικής Μαιευτικής και Γυναικολογικής Εταιρείας. Μαντζώρου Μαίρη, 2009, Αθήνα.
- 3: Η Αφροδίτη της Μήλου σε ιαπωνική διαφημιστική καμπάνια για είδη μόδας.

11. 2. Εφαρμογές της εικονογραφίας της Αφροδίτης της Μήλου στην τυποποίηση

Η ανάδειξη εικαστικών στοιχείων ικανών να προκαλέσουν θετικά συναισθήματα στο αγοραστικό κοινό είναι πρωταρχικό μέλημα κάθε δημιουργού διαφημιστικού προϊόντος. Τέτοια στοιχεία είναι οι εικονογραφικές παραστάσεις ή άλλες καλλιτεχνικές παρεμβάσεις που λειτουργούν συνδηλωτικά και προσδίδουν στο προϊόν προστιθέμενη αξία. Η απεικόνιση παραστάσεων με πρόσωπα μυθολογικά, με αρχαίες θεότητες και ηρωικές φιγούρες καλύπτει μεγάλο αριθμό σχεδιαστικών προτάσεων για προϊόντα που κατακλύζουν την ελληνική αγορά.

Η εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης προσέφερε τέτοιες υπηρεσίες από την αρχή της εμφάνισης της βιομηχανικής τυποποίησης. Συναντάται σε συσκευασίες από τις αρχές του 20ού αιώνα, σαν σύμβολο αλήθειας, ομορφιάς και ελληνικότητας για τη χώρα μας, αντίστοιχα δε, με το όνομα Venus και σε άλλες χώρες. Ένας ατέλειωτος κατάλογος προϊόντων που στηρίζουν το διαφημιστικό τους concept και την επικοινωνιακή άνεση στην εικονογραφία της Αφροδίτης καταμαρτυρά την ες αεί αξία της.

Τεχνολογία και ανθρωπιστικές αξίες

Η τεχνολογία απόμακρη από τον κόσμο του ουμανισμού και των πνευματικών αξιών κινδυνεύει να προσομοιάσει με καράβι χωρίς πηδάλιο. Ο Nuccio Ordine στο έργο του «*Η χρησιμότητα του άχρηστου*» τοποθετεί το πρόβλημα στη σωστή του βάση, θέτει δηλαδή το ερώτημα: «*Είναι άραγε χρήσιμο μόνο αυτό που επιφέρει άμεσο, ζεστό κέρδος, ή μήπως αυτό που θεωρείται «άχρηστο», επειδή ακριβώς δεν υπακούει σ' αυτό το δόγμα, είναι κι' αυτό παράγοντας πλουτισμού για τον άνθρωπο του μέλλοντος;*».

«Τίποτα δεν είναι πιο χρήσιμο από αυτή την τέχνη που δεν έχει χρησιμότητα» (Οβίδιος.)

«Για να γνωρίζουμε τι είναι χρήσιμο πρέπει να ξέρουμε τι είναι άχρηστο» (Ζουάνγκ - Ζι)

Τη μεταμόρφωση των θεών των αρχαίων Ελλήνων μέσα από τα προϊόντα της εταιρείας Elo, αλλά και τη μεταμόρφωση των προϊόντων μέσω των θεών πετυχαίνει ο Mike Karolos με την εύστοχη εικονογράφηση του. Εικονογραφήσεις αυτού του είδους ακολουθούν, στο πλαίσιο του σχεδιασμού ευφυούς συσκευασίας.

11. 3. Εφαρμογές της εικονογραφίας της *Αφροδίτης της Μήλου* στη συσκευασία

11. 3. 1. EVA (Lilique Parfums) - Venus opus oils - Venus De Milo coin box



Εικόνα 287

1: EVA (Lilique Parfums) - 2: Venus opus oils. 3: Venus De Milo coin box

Η “Eva” (Εικ. 287.1) είναι ένα γυναικείο άρωμα που χρονολογείται στο 1912. Πρόκειται για γαλλικό προϊόν της εταιρείας *Rene Lalique Perfume Bottles*. Στη συσκευασία του προϊόντος μια ολόγυμη Αφροδίτη, που ακούει στο όνομα Εύα, συνομολογεί υπέρ της αυθεντικότητας και της ποιότητας του γυναικείου αυτού αρώματος (<https://www.fragrancex.com>).

Η εικονογραφία της Αφροδίτης εξακολουθεί να προσφέρει τις υπηρεσίες της. Το VENUS OPUS OILS (Εικ. 287.2) είναι ένα υδάτινο λουλουδένιο άρωμα για γυναίκες. Ειδικά σχεδιασμένο για να βοηθήσει τον πελάτη να έρθει σε επαφή με την ενέργεια της θεάς που βρίσκεται μέσα στον καθένα... Συνδυάζεται με το μοναδικό άρωμα κάθε ατόμου χωρίς να το καλύπτει. Η θεά Αφροδίτη είναι το κατ’ εξοχήν σύμβολο αποκάλυψης. Προτρέπει το πνεύμα και προσφέρει μια θετική, αναζωογονητική και φυσική εναλλακτική λύση στην πλειοψηφία των καθημερινών αρωμάτων στην αγορά (Knezhevich, 2017).

Συσκευασία δώρων (Εικ. 287.3): Συλλογή νομισμάτων. Η αξία τους στον χρόνο μόνο με τη διαχρονική αξία της Αφροδίτης μπορεί να συγκριθεί.

11. 3. 2. Secret De Venus Perfume - Les Beaux Arts "Space Venus" - Venus de l' amour



Εικόνα 288

1: Secret De Venus Perfume - 2: Les Beaux Arts "Space Venus". 3: Venus de l' amour

Το άρωμα “*Secret De Venus*” της εταιρείας *Weil*, σχεδιασμένο για γυναίκες, πρωτοκυκλοφόρησε το 1933 από μικρή οικογενειακή επιχείρηση. Η εταιρεία θέλει να πείσει ότι όλα τα προϊόντα της είναι αυθεντικά εμπορικά σήματα. Στη βάση αυτής της αρχής η εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης έρχεται να πιστοποιήσει αυτή την αλήθεια, αφού η ίδια η θεά Αφροδίτη αντιπροσωπεύει την αλήθεια, το γνήσιο, το αυθεντικό.

Ο Salvador Dali, ένας από τους σημαντικότερους σουρεαλιστές ζωγράφους και γλύπτες, ανεβάζει τη συσκευασία σε επίπεδα υψηλής τέχνης, δημιουργεί προϊόντα/γλυπτά αριθμημένα. Στο παραπάνω παράδειγμα παρουσιάζεται ένα εξαιρετικά σπάνιο μπουκάλι αρώματος: *Les Beaux Arts "Space Venus"*, έκδοση του Salvador Dali. Πρόκειται για μια περιορισμένη έκδοση του 1984 σε 40.000 κομμάτια παγκοσμίως.

Το “*Space Venus*” ενσωματώνει όλα τα σύμβολα στο έργο του Dali. Σκληρότητα και απαλότητα, ζωή, όνειρα και ερωτισμό. Η ομορφιά της σάρκας είναι προσωρινή και εξαφανίζεται, η ομορφιά της τέχνης είναι διαχρονική και αιώνια. Το “*Space Venus*” χωρίζεται σε δύο μέρη για να αποκαλύψει το αυγό, συμβολίζοντας τη ζωή, την ανανέωση, τη συνέχεια και το μέλλον (Chatham).

Το 1997 η εταιρεία *Vicky Tiel* προώθησε στην αγορά το “*Venus de l' amour*”. Πρόκειται κι’ εδώ για ένα γυναικείο ευχάριστο άρωμα. Το πολυτελές και κομψό θηλυκό άρωμα χρειάζεται την υποστήριξη της εικονογραφίας της Αφροδίτης για να βελτιώσει την εικόνα της συσκευασίας του και να προωθήσει την ιδέα της «γυναικείας του αποστολής». Η επιλογή της Αφροδίτης στηρίζεται στο γεγονός της παραδοχής, ότι όλα τα προϊόντα είναι γνήσια και παραδοσιακά, κάτι που το εγγυάται η απεικόνιση της θεάς στη συσκευασία τους (<https://www.fragrantica.com>).

11. 3. 3. Puig perfume - Beauty in Chelsea



Εικόνα 289

Συσκευασίες αρωμάτων της Beauty in Chelsea σε σχήμα Αφροδίτης της Μήλου

Ο Jean Paul Gaultier είναι, ίσως, ο σπουδαιότερος σχεδιαστής μπουκαλιών για αρώματα σε σχήμα γυναικείου σώματος. Το 1993, σε συνεργασία με την εταιρεία Puig κυκλοφορεί μια σειρά αρωμάτων σε αριθμημένα κομμάτια. Η ανατολίτικη φυσιογνωμία των έργων του είναι επηρεασμένη από τα επιτυχημένα έργα του Dalli, ενώ και οι δύο καλλιτέχνες οφείλουν την επιτυχία τους στην εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης (<https://www.fragrancenet.com>).

Από τα πιο κομψά μπουκάλια αρωμάτων που έχουν κυκλοφορήσει. Θυμίζουν την όμορφη μαρμάρινη νεοκλασική *Paulina Borghese* ως γλυπτική της *Venus Victrix* από τον Canova. Η Αφροδίτη, ως *Paulina Borghese*, εμφανίζεται με έναν αέρα βασιλικής κομψότητας. Ήταν η αδερφή του Ναπολέοντα, επομένως δικαιολογεί κάθε της επιθυμία να εμφανίζεται «βασιλικότερη του βασιλέως» και κομψή. Αυτό το μήνυμα χρειάζεται η συσκευασία του αρώματος για να αποκτήσει την ανάλογη θέση στην αξιολογική κλίμακα της συσκευασίας (Beauty in Chelsea, 2009).

11. 3. 4. Προϊόντα Γεροσκήπου



Εικόνα 290

1&2: Συσκευασία λουκουμιών της εταιρείας «Γεροσκήπου», αρχές 20ού αιώνα.

3: Η συσκευασία του ίδιου προϊόντος το 2018.

Το σημερινό χωριό Γεροσκήπου (Ιερός κήπος) στην Κύπρο είναι γνωστό από την εποχή του Στράβωνα (1ος αι. π.Χ. - 1ος αι. μ.Χ.) ως Ιεροκήπις («ιερός» και «κήπος»). Ένας Ιερός Κήπος αφιερωμένος στην Αφροδίτη. Σύμφωνα με την παράδοση από το Λουτρό της Αφροδίτης ανάβλυζε το νερό και πότιζε τον Ιερό Κήπο της.

Μια παραδοσιακή εταιρεία παραγωγής και συσκευασίας λουκουμιών, που δραστηριοποιείται στην περιοχή αυτή θέλει να σταθεί εμφαντικά σε αυτό το ιστορικό δεδομένο, γι' αυτό και επέλεξε την εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης ως το πλέον ενδεδειγμένο στοιχείο που συμβολίζει την παράδοση και το πολιτισμικό μεγαλείο της Κύπρου. Πρόκειται για μία μεταφορά, αφού η Αφροδίτη του κάλλους, της ομορφιάς και του ωραίου, διεισδύει στον χώρο της νοστιμιάς, της απόλαυσης. Στην (Εικ. 290.2) παρατηρείται μια σχεδιαστική στροφή με τάση ανανεωτική, αφού ναι μεν παραμένει ως εικαστικό στοιχείο ο πίνακας του Botticelli, αλλά αντικαθίσταται η επωνυμία από τις λέξεις APHRODITE delights.

Συσκευασία 2018. Η ίδια εταιρεία εξακολουθεί και σήμερα να στηρίζει τη διαφημιστική της καμπάνια και το φρεσκάρισμα του brand χρησιμοποιώντας την εικονογραφία της Αφροδίτης. Προσάρμοσε δε την εικονογράφηση σε πιο μοντέρνο σχεδιαστικό concept. Στη θέση του πίνακα της "Γέννησης της Αφροδίτης" προσαρμόστηκε μια πιο κομψή εκδοχή του, μια ενάερη, ανάλαφρη απεικόνιση μόνο του κεφαλιού της με τονισμένες τις μπούκλες και σε πολύ μικρότερες διατάσεις, επιτυγχάνοντας τη σωστή αναλογία ανάμεσα στον λογότυπο και το σήμα. Αξιοσημείωτο είναι, ότι αντικαταστάθηκε ακόμη και η επωνυμία από τις λέξεις «APHRODITE - delights». Κατά τη διάρκεια ενός ολόκληρου αιώνα η εικονογραφία της Αφροδίτης παραμένει κυρίαρχη στη συσκευασία του προϊόντος.

11. 3. 5. Aphrodite gogreek® Ouzo - Ouzo Aphrodite "Barbayannis"



Εικόνα 291

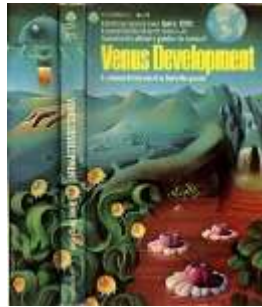
Αριστερά: Aphrodite gogreek® Ouzo – Δεξιά: Ouzo Aphrodite "Barbayannis"

Στον χώρο της συσκευασίας μια σύγχρονη ελληνική ετικέτα προβάλλει την ελληνικότητα του παραδοσιακού συμβόλου για ένα προϊόν, του ούζου Μυτιλήνης, που σημασιοδοτείται με την άμεση χρήση της εικόνας της Αφροδίτης της Μήλου, συνοδευόμενη με το σλόγκαν "The bottled beauty of Greece" (Η εμφιαλωμένη ομορφιά της Ελλάδας), σε ένα παιχνίδι συνειρμών με το περιεχόμενο (το ούζο ως «εθνικό» ποτό) και την εικόνα (αρχαιοελληνικό και διαχρονικό σύμβολο ομορφιάς, δηλαδή η Αφροδίτη).

Gogreek ονομάστηκαν αυτά τα συλλεκτικά μικρά μπουκάλια ούζου (Εικ. 291). Το προϊόν είναι σχεδιασμένο πάνω στην ιδέα της υλοποίησης του εμπνευσμένου οράματος της παρουσίασης και της διάδοσης του ελληνικού πολιτισμού μέσα από μια σύγχρονη προσέγγιση βασισμένη σε πτυχές της Ιστορίας, της Παράδοσης και της Μυθολογίας. Η συσκευασία έχει βραβευτεί για την ετικέτα και τον γενικότερο σχεδιασμό, συγκαταλέγεται δε μεταξύ των προϊόντων που αντικατοπτρίζουν τα λαμπερά χρώματα της Ελλάδας.

Τόσο το σχήμα του μπουκαλιού όσο και η ετικέτα στο ούζο BARBAYANNIS (Εικ. 291), παραλληλίζουν την καλλίγραμμη σιλουέτα της Αφροδίτης της Μήλου με τα κομμένα χέρια, την αέρινη κορμοστασιά της, ενώ ταυτόχρονα μεταφέρουν το βαρύ φορτίο της εικονογραφίας της Αφροδίτης της Μήλου, την ιστορία της, τη μεγάλη πολιτιστική της αξία, το μυθολογικό της υπόβαθρο. Η Ελλάδα από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα βρίσκει έκφραση μέσω της εικονογραφίας αυτής. Τι άλλο θα απαιτούσε μια επιτυχημένη συσκευασία για να υπερθεματίσει για το ελληνικό αυτό ποτό, το παραδοσιακό ούζο BARBAYANNIS; (<http://www.Mastic Chios Shop>).

11. 3. 6. Venus Development



Εικόνα 292

“Venus Development”, εξώφυλλο βιβλίου του Bergamini David (1976), σε εικονογράφηση του Carlos Ochoa Gantiva

Ο Ισπανός Carlos Ochoa Gantiva, στέκεται με σουρεαλιστική διάθεση για την εικονογράφηση του βιβλίου επιστημονικής φαντασίας “Venus Development” του Bergamini David (1976): Το σώμα της Αφροδίτης είναι το τοπίο, τα μαλλιά της οι καταρράκτες και οι παράξενες κυματοειδείς φυτικές απεικονίσεις αναφέρονται στις ονειροφαντασιώσεις και τις πολλαπλές εικόνες του Dalí.

11. 3. 7. La Vita: Καταχώρηση



Εικόνα 293

Καταχώρηση τύπου για το περιοδικό Vita (4/2010).

Η καταχώρηση τύπου για το περιοδικό Vita²⁸⁴ είναι μια σαφής καταδήλωση για τη σημασιοδότηση του αφιερώματος στην “ενέργεια”, την “ευεξία” και το “detox”. Η εικονογραφία της αναγεννησιακής Αφροδίτης προσθέτει ένα στοιχείο κομψότητας, η δε

²⁸⁴ Περιοδικό Vita Απριλίου 2010 (Υγεία – Fitness).

τεχνική του μοντάζ εικόνας και φωτογραφημένου προσώπου προσδίδει ένα στοιχείο πρόχειρου φωτορεπορτάζ σε πρώτο επίπεδο ανάγνωσης, αδιαφορώντας για το «kitsch» που αναδεικνύεται σε δεύτερο επίπεδο. Το μήνυμα αποσαφηνίζεται με τη χρήση του λεκτικού (motto), «*Αναγέννηση τώρα!*», που το παραλληλίζει με την περίοδο της *Αναγέννησης* και που κυριολεκτικά σημαίνει τη σωματική και ψυχική «Αναζωογόνηση».

11. 3. 8. Αφίσα για παράσταση της Βασιλικής Ακαδημίας



Εικόνα 294

Αφίσα για παράσταση της Βασιλικής Ακαδημίας, προορισμένη για ανάρτηση σε δεκάδες σταθμούς του Υπόγειου του Λονδίνου (2008).

Ο Γερμανός καλλιτέχνης Lucas Cranach ο Πρεσβύτερος, διακρίθηκε για τα αισθησιακά γυμνά του. Σε ένα από τα έργα του, η Αφροδίτη δεν «φοράει τίποτα, παρά το καλύτερο κολιέ της, ένα τσουλούφι από γάζα και μια τσαχπίνικη έκφραση». Το έργο αυτό επιλέχθηκε ως θέμα κεντρικής αφίσας τον Ιούνιο του 2008 για παράσταση της Βασιλικής Ακαδημίας, αφιερωμένης στον καλλιτέχνη Lucas Cranach τον Πρεσβύτερο, και επρόκειτο να αναρτηθεί σε δεκάδες σταθμούς του Υπόγειου του Λονδίνου. Ωστόσο, η θεά του έρωτα Αφροδίτη δεν ήταν ευπρόσδεκτη, αφού αντιμετώπισε την άρνηση του συλλόγου εργαζομένων του μετρό, με το αιτιολογικό ότι παραβαίνει την δεοντολογία περί ασέμων εικόνων. Το γεγονός αποδεικνύει τη δύναμη του συμβόλου της *Γυμνής Αφροδίτης* μέσα από τα μάτια ενός καλλιτέχνη που έζησε αιώνες πριν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 12

Εκθέσεις για την Αφροδίτη

Η εικονογραφία της Αφροδίτης κοσμεί στις ημέρες μας αίθουσες τέχνης, γκαλερί και άλλους εκθεσιακούς χώρους είτε στη γνωστή της μορφή είτε ως γυμνό γενικότερα, την άλλη όψη του ίδιου νομίσματος. Ουσιαστικά επιβεβαιώνεται η επιρροή της στους σύγχρονους καλλιτέχνες, που αντλούν περιεχόμενο για τα έργα τους σε μία εις το διηνεκές αναπαραγωγή της, τις αναπροσαρμοσμένες αποδόσεις της μορφής, τις πολυσυζητημένες μεταμορφώσεις της.

12.1. Η έκθεση στη Royal Academy of Arts του Λονδίνου

Με έργα των μεγάλων δασκάλων της Αναγέννησης, του Tiziano, του Raphael, του Michelangelo, του Leonardo da Vinci, του Durer και άλλων, πραγματοποιούνται εκθέσεις για το Γυμνό στην Τέχνη, όπως αυτή που πραγματοποιήθηκε στο Λονδίνο τον Μάρτιο του 2019, στη Royal Academy of Arts, αναδεικνύοντας στοιχεία από τις πιο ζωτικές στιγμές της ιστορίας της τέχνης.

Με έργα αυτών των καλλιτεχνών η έκθεση επιδιώκει να φέρει στο προσκήνιο τις αξίες της τέχνης κατά τον 15ο και 16ο αιώνα, που υπήρξαν καθοριστικές για την αντιμετώπιση του γυμνού στη δυτική τέχνη. Ήταν η εποχή κατά την οποία ανανεώθηκε το ενδιαφέρον για την αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή τέχνη. Το ανθρώπινο σώμα βρέθηκε και πάλι στο προσκήνιο της καλλιτεχνικής καινοτομίας. Perugino, Pollaiuolo, Gosart και άλλοι καλλιτέχνες, αντιγράφοντας από κλασσικά μοντέλα, πειραματίστηκαν με νατουραλιστικές προσεγγίσεις και επιδόθηκαν στην εξερεύνηση νέων θεμάτων πέρα από τα καθιερωμένα θρησκευτικά.

Γίνεται αναφορά στη χριστιανική τέχνη που άρχισε σιγά σιγά να μεταμορφώνει την απεικόνιση του γυμνού, αφού οι καλλιτέχνες τολμούν να επαναπροσδιορίσουν αναπαραστάσεις παλαιών θεμάτων από την ιστορία του Αδάμ και της Εύας μέχρι τη σταύρωση με σύγχρονες και δυναμικές προτάσεις. Η εικόνα που προσφέρουν για την οπτική παράδοση που κατέχει κεντρική θέση στην ευρωπαϊκή τέχνη είναι αξιοζήλευτη και εξακολουθεί να επηρεάζει καλλιτέχνες και κοινό μέχρι σήμερα.

Μέσα από την έκθεση γίνεται σαφές ότι «ως γυναικείο γυμνό, η γυναίκα είναι σώμα, είναι η φύση που αντιτίθεται στον ανδρικό πολιτισμό, αναπαρίσταται από την ίδια την πράξη του μετασχηματισμού της φύσης της, όπου το γυναικείο μοντέλο ή μοτίβο μέσα από καθορισμένες μορφές και χρώματα του πολιτιστικού τεχνουργήματος γίνεται ένα έργο τέχνης.» (Parker and Pollock). Αντιστρέφοντας την εικόνα που έχει δημιουργηθεί στον μέσο «καταναλωτή», ότι π.χ. ο καθρέφτης συχνά χρησιμοποιείται ως σύμβολο της γυναικείας ματαιοδοξίας, αναπτύσσεται η αντίληψη ότι αυτό αποτελεί μια ηθικολογία ιδιαίτερα υποκριτική. Με οργάνωση και συνέπεια γίνεται εμφανές ότι «στις εικονογραφίες του γυμνού της δυτικής ζωγραφικής ο βασικός πρωταγωνιστής δεν εμφανίζεται ποτέ. Πρόκειται για τον θεατή της φωτογραφίας και θεωρείται δεδομένο ότι είναι άντρας. Το γυμνό του πίνακα και κάθε στοιχείο του αναφέρεται στον άνδρα. Τα πάντα υπάρχουν ως αποτέλεσμα της ύπαρξής του και για αυτόν οι μορφές αντιλαμβάνονται τη γύμνια τους. Αλλά αυτός είναι ένας ξένος που παραμένει ντυμένος, που ακόμα φοράει τα ρούχα του» (Clark, 1956).

Για την εικονογραφία, ο ρεαλισμός του 19ου αιώνα μετέτρεψε τις ιδεατές αποτυπώσεις της θηλυκότητας σε εικόνες, που θύμιζαν περισσότερο πλάσματα ζωντανά και πολιτισμένα. Το

κέντρο βάρους του αισθητικού ενδιαφέροντος μετατοπίστηκε, σημασία πια δεν έχει αυτό που απεικονίζεται, αλλά δίνεται έμφαση στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται η εικόνα αυτή. Στον 20ό αιώνα, η σχέση *τέχνη - ανθρώπινη μορφή* παρουσιάζεται αισθητά βελτιωμένη, αντικαθιστώντας αιώνες συντηρητισμού, διαφοροποιώντας ριζικά την αντιμετώπιση απέναντι στο σώμα του αντικειμένου, καθώς και τη στάση καλλιτέχνη και θεατή απέναντι στο σώμα.

Το σώμα από ακίνητο και παθητικό απέκτησε κινητικότητα, και αυτή είναι η βασική αιτία αυτής της εξέλιξης, δεν είναι πια ένα στατικό οπτικό φαινόμενο, αλλά εκπροσωπεί τις ανθρώπινες σχέσεις. Είναι το μεταβατικό και μεταβαλλόμενο μέσο επιρροής που καθορίζει την τέχνη. Οι μοντέρνοι καλλιτέχνες δεν εγκατέλειψαν, αλλά συνέχισαν να διερευνούν τα κλασικά θέματα, με τη διαφορά ότι στα έργα τους οι αναπαραστάσεις είναι πιο αφηρημένες.

Παρατηρείται μια σταδιακή απομάκρυνση από την εξιδανίκευση και προσπαθούν να απεικονίζουν το κάθε άτομο ξεχωριστά. Το αντικείμενό τους δεν επικεντρώνεται πλέον στην απεικόνιση της ανθρώπινης ομορφιάς, αλλά επιδιώκουν να δημιουργήσουν την ομορφιά με άλλα μέσα. Καθώς επήλθε η απόρριψη του μοντέρνου ως αισθητική έκφραση της ιστορικής πραγματικότητας, αυτό ταυτόχρονα υποκίνησε μια επίθεση στις παραδοσιακές ιεραρχημένες δομές, ειδικότερα στη ζωγραφική, που υπέστη πολλαπλές αναμορφώσεις. Πήρε και πάλι δηλαδή τη θέση της ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης, αλλά όχι πια ως μια αποτύπωση της ιστορικής πραγματικότητας, μα ως μέσο έκφρασης του συνόλου των ανθρώπινων εμπειριών.

Τα συναισθηματικά και κοινωνικοπολιτικά θέματα που είχαν εξαφανιστεί στο όνομα του μοντερνισμού τώρα επαναδιαπραγματεύθηκαν κυρίως από την παραστατική ζωγραφική, ενώ διατηρήθηκαν τα τυπικά κριτήρια της δημιουργίας ενός νοήματος.

Το γυναικείο γυμνό από μόνο του χωρογραφεί μια ειδική πολιτισμική και σεξουαλική κατηγορία, αποτελεί κομμάτι της πολιτιστικής βιομηχανίας για το οποίο η γλώσσα και οι θεσμοί καθιερώνουν συγκεκριμένους ορισμούς του φύλου και της σεξουαλικότητας και ειδικές μορφές γνώσης και απόλαυσης. Προφανώς, είναι αδύνατον και αθέμιτο να αγνοηθεί η μεταφορική καλλιτεχνική γλώσσα εντελώς, είναι όμως πασιφανές ότι η σεξουαλικοποιημένη μεταφορά του γυναικείου γυμνού μέσω της τέχνης έχει συστηματικά ενισχύσει την αισθητική και τις συμπεριφορές απέναντι στο γυναικείο σώμα και την αισθητική που επικρατεί στην πατριαρχία. Η όποια μεταβολή στα ήδη καταγεγραμμένα δεν είναι αρκετή, απαιτείται και ο συνδυασμός της με τον επαναπροσδιορισμό του ρόλου της τέχνης.



Εικόνα 295

*Αριστερά: Γυμνή Κοιμωμένη με ανοιχτά τα μπράτσα (Red Nude), Amedeo Modigliani, 1917, Ιδιωτική συλλογή
Δεξιά: Η Μεγάλη Γυμνή, Amedeo Modigliani, 1917, Paris, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (MoMA), Νέα Υόρκη*

Η “Red Nude” του Modigliani, ένα έργο που εκτίθεται στην έκθεση, ένα από τα πιο γνωστά γυμνά, είναι ενδεικτικό μιας τάσης του 21ου αιώνα για απόδοση του γυναικείου γυμνού σύμφωνα με τις αντιλήψεις της σύνθετης σημειολογικής ερμηνείας. Η μορφή του έργου με τη

στάση του σώματος, τα γυρισμένα μπράτσα πίσω από το κεφάλι, η απόδοση του προσώπου, έχουν ως περιεχόμενο την εκούσια εγκατάλειψη, ενώ φορτίζουν τον θεατή με την αίσθηση της αυθάδειας, της αδιάντροπης και ταυτόχρονα αθώας ηδυπάθειας. Το γυμνό όμως είναι πηγή ερωτισμού. Είναι άπλετη η αίσθηση της ηρεμίας, της ευχαρίστησης, που συνυπάρχουν σε τέλεια αρμονία (Stefano, 2006). Το στοιχείο του αισθησιασμού κυριαρχεί στο άλλο έργο του Modigliani, στη *Μεγάλη Γυμνή*, όπου η εξαιρετικά λεπτή και έντονη επιμήκυνση του σώματος με τα στρογγυλεμένα και υπερτονισμένα στήθη δημιουργούν ισχυρό κοντράστ πριμοδοτώντας τον ερωτισμό και εισαγάγουν τον θεατή στη μορφή ζωής. Η μορφή του έργου δεν παρουσιάζει στοιχεία που να σχετίζονται με τον ουράνιο έρωτα, έχει τα χαρακτηριστικά της κοσμικότητας, ενώ επιτηδευμένα ο καλλιτέχνης αποδίδει με έμφαση την τριχοφυΐα στο γυμνό του.

Βρίσκεται στο ανθρώπινο είναι η επιθυμία κάθε ατόμου να αρπαχτεί και να ενωθεί με το σώμα του άλλου, όπως αναπαραστατικά εκφράζεται στον ανδρόγυνο, αποτελεί κομμάτι της φύσης του, ενώ και η κρίση του για την αγνότητα της μορφής επηρεάζεται αναπόφευκτα από αυτό. Επομένως, για το γυμνό ως μορφή τέχνης είναι εξαιρετικά δύσκολο να απαλλαγεί ή να αποκρύψει τα ένστικτα αυτά, όπως συμβαίνει όταν απολαμβάνεις ένα έργο αγγειοπλαστικής, αισθανόμενος μια δύναμη εξαγνισμού. Το γυμνό βγαίνει στο προσκήνιο, εκεί που υπάρχει ο κίνδυνος της διαταραχής των απόψεων που πηγάζουν από το έργο τέχνης. Αλλά και με αυτό ως δεδομένο, το μέγεθος του ερωτικού περιεχομένου που διατηρεί ένα έργο τέχνης είναι μεγάλο (Clark, 1956).

12. 2. Έκθεση «Αναβιώνοντας τις Αιγαιακές ενδυμασίες Ύστερης Εποχής του Χαλκού»

Στόχος της έκθεσης είναι η επικαιροποίηση του φαινομένου του ανταγωνισμού του γυναικείου φύλου σε μια προσπάθεια ανακατάταξης και ισονομίας. Στην έκθεση²⁸⁵ με τοιχογραφίες της Κνωσού διακρίνονται γυναίκες με κομψά και πολυτελή ενδύματα που παρακολουθούν διάφορα θεάματα. Τοιχογραφίες, πήλινα και χάλκινα ειδώλια, παραστάσεις σε σφραγίδες, αγγεία και κοσμήματα καταγράφουν την οργάνωση της υφαντουργικής στα ανάκτορα και τη θέση της γυναίκας μέσα σε αυτά. Το ένδυμα είναι ένας κώδικας επικοινωνίας. - *Τί μπορεί όμως να πει για τον άνθρωπο και τί δηλώνει για τις κοινωνίες του παρελθόντος;* - *Ποιες οι ερμηνείες του;* - Μια απάντηση σ' αυτά τα ερωτήματα είναι ότι η κατ' εξοχήν έκφραση του υλικού πολιτισμού είναι το ένδυμα, ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία που συνθέτουν την ατομική εμφάνιση. Ανάλογη ερμηνεία σχετίζεται με τον ανταγωνισμό της γυναίκας, ως φύλου, στους κοινωνικούς χώρους, όπου διεκδικεί δυναμικά μία θέση στην ανταγωνιστική κοινωνία.

Επομένως, η μινωική γυναίκα αποτυπώνει τα σημεία καμπής της στον συγκεκριμένο χρόνο, μεταβαίνει σε μια νέα κοινωνική δομή. Εκείνο που εντυπωσιάζει στην απεικόνισή της είναι τα στενά περικόρμια που αποκαλύπτουν εντελώς το στήθος της, το οποίο αν και απογυμνωμένο δεν εμπεριέχει κανένα ερωτικό στοιχείο, και αυτό ερμηνεύεται από το γεγονός ότι στην ανακτορική εικονογραφία δεν υπάρχουν αναπαραστάσεις ζευγαριών σε στιγμές

²⁸⁵ Στόχος της έκθεσης που διοργάνωσε το Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης ήταν να αναδείξει τα σπουδαία έργα τέχνης της εποχής του Χαλκού στον ελλαδικό χώρο, και ειδικότερα τα μοναδικά ενδύματα (πειραματικά αντίγραφα) των γυναικών της μινωικής Κρήτης. Δημιουργός των αντιγράφων η αρχαιολόγος Diana Wardle, επιστημονική συνεργάτις του Πανεπιστημίου του Birmingham.

ερωτικής περίπτωσης. Αλλά η γυναίκα ούτε ως μητέρα εμφανίζεται, οι γυμνοί μαστοί μάλλον γονιμικό χαρακτήρα υποδηλώνουν. Επομένως, φαίνεται ότι αυτά συμφωνούν με όσα ο Young και ο Peterson αναφέρουν για τα αρχέτυπα (Κοκκίνη, 2019). Η σχεδιάστρια Μαίρη Κατράντζου παρουσίασε δημιουργίες της που μετέτρεπαν τα μοντέλα σε ιέρειες και θεές με μοτίβα/αντανάκλασεις από τις μινωικές τοιχογραφίες, όπως κατά τη δεκαετία του '70 είχε παρουσιάσει και ο Γιάννης Τσεκλένης: ψυχεδελικά φορέματα, αναπαραστάσεις ζωγραφικών έργων και αντικειμένων της μινωικής Κρήτης.



Εικόνα 296

1: Τμήμα μικρογραφικής τοιχογραφίας του «Τριμερούς Ιερού», Ανάκτορο Κνωσού. Νεοανακτορική Εποχή.
2 & 3: Μοντέλα μεταφέρουν τη μόδα των Μινωιτών στο σήμερα, Έκθεση «Αναβιώνοντας τις Αιγαιακές ενδυμασίες της Ύστερης Εποχής του Χαλκού», Θεσσαλονίκη, 2019

12. 3. Έκθεση «Παράδοξη Αφροδίτη»: το σημείωμα των επιμελητριών

Αυτό είναι το σημείωμά τους για την έκθεση «Παράδοξη Αφροδίτη».

Στην έκθεση με τίτλο *Παράδοξη Αφροδίτη*²⁸⁶, φιλοδοξία των διοργανωτών ήταν να αποκαλύψουν την εμβληματική μυθολογική φιγούρα της Κύπρου, την Αφροδίτη, όχι όμως στην αρχαία της μορφή, ως η πανταχού παρούσα θεά του νησιού, αλλά ως Αφροδίτη της δυτικής παράδοσης, με τις «μεταλλάξεις» της, όπως εκφράζονται μέσα από τη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη από τον 15ο μέχρι τον 20ό αιώνα. Η εικόνα μεταβάλλεται στο πέρασμα των αιώνων, με νέες προσλαμβάνουσες στα μάτια των καλλιτεχνών, όπως και του κοινού, που ερμηνεύει τη μορφή της συχνά με αντιθετικά νοήματα.

Είναι πολυσύνθετη και όχι «απλώς» θεά του έρωτα στην εικονογραφία της η Αφροδίτη, μορφή αμφιλεγόμενη, παράδοξη και συναρπαστική. Στην έκθεση εξετάζεται η αιγιματική, πολλές φορές αντιφατική, φύση της Αφροδίτης: πλανεύτρα, ερωμένη, σύζυγος, μητέρα, αντικείμενο λατρείας, φορέας δεινών και συμφορών. Γίνεται αντιπαραβολή της εικονογραφίας της με τα λογοτεχνικά κείμενα και παράλληλα μέσα από τη μορφή της ανιχνεύονται πολλά σύνθετα νοήματα.

- *Τι είναι όμως εκείνο που κάνει παράδοξη και πολυπρόσωπη την Αφροδίτη;*

Παραδόξως, η εμβληματική μορφή της πρώτης, Κυπρίας Αφροδίτης, ήταν η ισχυρή «άνασσα» της Πάφου, ηγετική μορφή του σύμπαντος κόσμου. Η μορφή της ως θεάς/ιέρειας με υψωμένα χέρια εκτοπίστηκε από την επέλαση της «εισαγόμενης» γυμνής Αφροδίτης του

²⁸⁶ Η έκθεση ήταν ενταγμένη στο επίσημο πρόγραμμα της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης «Πάφος 2017» και πραγματοποιήθηκε στις 28 Σεπτεμβρίου στη Λεβέντιο Πινακοθήκη, στη Λευκωσία. Η Λουκία Λοϊζου Χατζηγαβριήλ και η Μυρτώ Χατζάκη, επιμελήτριες της έκθεσης κατέγραψαν το σκεπτικό που συνοδεύει την «Παράδοξη Αφροδίτη».

Απελλή και του Πραξιτέλη. Ήταν τόσο δυναμική η νέα της μορφή που κατάφερε να κερδίσει και τους Κύπριους. Την «άλλη Αφροδίτη», την κλασική ομολόγό της, αυτή των Μεδίκων, τη *Venus de Medici*, θα επαναφέρει αργότερα η δυτική ακαδημαϊκή τέχνη. Τη μορφή που αναγνωρίζει η δυτική παράδοση και προσδιορίζει την Αφροδίτη μέσα από τη μελέτη του αρχαίου κόσμου.



Εικόνες 297

Αριστερά: *Αφροδίτη, Έρωτας και Ψυχή*, William Etty (1787-1849),
 Λάδι σε μουσαμά © Μουσείο Ashmolean, Οξφόρδη.

Δεξιά: *Η Αφροδίτη στο Εργαστήρι του Ήφαιστου*, Cornelis Schut, π. 1630, Οξυγραφία
 © Λεβέντειος Πινακοθήκη, Λευκωσία.

Η Αφροδίτη στην έκθεση ταλαντεύεται ανάμεσα στον ρόλο της θνητής και της αθάνατης θεάς, βρίσκεται ανάμεσα στον Ήφαιστο και τον Άδωνη, γεννιέται από τον αφρό της θάλασσας στα παράλια του νησιού και ταξιδεύει πάνω στο όστρακο.

Η γέννησή της προκαλείται από πράξη βίας, από ευνουχισμό του Ουρανού. Μπορεί η Αφροδίτη να εκπροσωπεί τον κόσμο του Έρωτα και του Πόθου, η καταγωγή της όμως συνδέεται με τη σκοτεινή πλευρά της. Η πλευρά της αυτή με τα πολλά πρόσωπα θα απασχολήσει αργότερα την ποίηση του Μοντερνισμού. Θνητή και αθάνατη η Αφροδίτη, όπως «γήινη» και τότε «ουράνια». Πικάντικη η εικονογραφία της στο Ροκοκό, ιδανική Αφροδίτη της θεϊκής αγάπης στους νεοπλατωνιστές και την Αναγέννηση. Έτσι παρουσιάζεται η Αφροδίτη στην έκθεση, αλλά και σε σκηνές με τις ερωτικές της περιπέτειες με τους θεούς και τη σχέση της με τον σύζυγό της Ήφαιστο.



Εικόνες 298

Αριστερά: *Χαρακτικό από το ολλανδικό Rijksmuseum στην έκθεση*. Jacob Matham (1571-1631), από πρότυπο του Hendric Goltzius, *Η Αφροδίτη με τον Έρωτα και το Χρυσό Μήλο*, 1611, Χαλκογραφία, Rijksmuseum, Αμστερνταμ.

Δεξιά: *Στο πρότυπο του Τiziano (π. 1488-1576), Κοιμωμένη Αφροδίτη*, Λάδι σε μουσαμά,

Μοιχαλίδα η Αφροδίτη με τρόπο παράδοξο, γητεύτρα και ειρηνοποιός, πολυπρόσωπη επίσης και παράδοξη στον ρόλο της μητέρας, από τους έρωτές της γεννά παιδιά, άλλα καλοσυνάτα και άλλα επικίνδυνα, είναι μητέρα θνητών και αθανάτων.

Και πάλι παράδοξα ο έρωτας και ο φόβος συνυπάρχουν, όπως στον μύθο με τον Πυγμαλίωνα που θέλει, που δίνει ζωή στο άγαλμα, τη *Γαλάτεια*, η οποία δέχεται τις προσευχές του Πυγμαλίωνα. Απ' την άλλη, ο Πυγμαλίων ενίσταται: «*Κι εγώ ήμουν σαν κάποιος που / κοιτάζοντας την θεά με το φιδίσιο βλέμμα [...]*». Παράδοξα η Αφροδίτη μεταμορφώνεται και γίνεται ένα με τη *Γαλάτεια*, καταλαμβάνοντας το πραγματικό σώμα μιας γυναίκας.



Εικόνες 299

Αριστερά: “*Η Δύσκολη σχέση Αφροδίτης και Έρωτα*”, Fialetti, 1617, Rijksmuseum.

Δεξιά: *Theodoor Van Thulden (1606-1669), Αφροδίτη και Άδωνις, Λεβέντειος Πινακοθήκη, Λευκωσία*

Μέσα από την έκθεση ερμηνεύεται η εικονογραφία της Αφροδίτης στον ρόλο της γυναίκας, και της γυναίκας στον ρόλο της Αφροδίτης. Η θεά στολίζεται ως γυναίκα, οι γυναίκες μιμούνται τη θεά. Η μορφή της απεικονίζεται συχνά σε αντικείμενα που σχετίζονται με τον γυναικείο καλλωπισμό. Παρουσιάζεται υπό τη γνωστή μορφή της «κοκέτας» του Ροκοκό, σε εφαρμογές στις διακοσμητικές και εφαρμοσμένες τέχνες να κοσμεί κυρίως αντικείμενα για γυναικεία χρήση, περίφημες ταμπακιέρες και περίτεχνα ρολόγια της συλλογής του Λούβρου, όπως φιλοξενούνται στην έκθεση υμνώντας τη γυναικεία γοητεία. Η Αφροδίτη ενσαρκώνει τη θηλυκότητα, όπως αποδίδεται στο γυναικείο αξεσουάρ, τη βεντάλια, με τα αντιπροσωπευτικά δείγματα από το Μουσείο της Βεντάλιας (Greenwich).

Πολλές γυναίκες μετά την Αναγέννηση προσφέρθηκαν ως μοντέλα για «εικονογραφίες» της Αφροδίτης (γυμνό του Carlo Cignani - Βρετανικό Μουσείο). Εκδόθηκαν πρακτικά εγχειρίδια, με εικονογραφήσεις που απευθύνονται σε γυναίκες και με στόχο συμβουλευτικής παρέμβασης για τη σωστή σμίλευση ενός πραγματικού γυναικείου σώματος σύμφωνα με το αρχετυπικό μοντέλο της Αφροδίτης, για την κατάκτηση ενός ιδανικού στη σφαίρα του ανέφικτου. Είναι γεγονός ότι η ιδέα της Αφροδίτης έπλασε τα γυναικεία σώματα σύμφωνα με την εικόνα της, αλλά αληθεύει και το αντίθετο, ότι οι καλλιτέχνες για χάρη της Αφροδίτης δημιούργησαν το υπόδειγμα του εξιδανικευμένου γυναικείου σώματος. Η Αφροδίτη ήταν η μεγάλη ευκαιρία για τους καλλιτέχνες κάθε εποχής να δημιουργούν, να τελειοποιούν το γυναικείο σώμα, σε μια παραδοξότητα, αφού στον αρχαίο κόσμο, η θέαση της γυμνής θεάς ήταν προάγγελος συμφορών. Η θέασή της μέσα από την «αμφίεση» της τέχνης επέτρεπε την απόλαυσή της από το κοινό από τη θέση του «ηδονοβλεψία». Και παρότι με τον χρόνο

συντελέστηκαν ευρείας κλίμακας ανατροπές, το απλησίαστο σώμα της Αφροδίτης μεταμορφώθηκε μέσα στην πολύχρονη πορεία της δυτικής τέχνης, η σχέση με τον θεατή παραμένει αμετάβλητη: ο θεατής διατηρεί τον ρόλο του ηδονοβλεψία.

Η έκθεση προβάλλει και τη σκοτεινή πλευρά της Αφροδίτης, πέρα από το ζωγραφισμένο σώμα της που καθίσταται πρότυπο, ιδανικό, κανόνας που συμπεριλαμβάνει το ποθητό και το ανέφικτο σε ένα αναπόσπαστο όλον. Το ανδρικό βλέμμα την αναγκάζει να ενσαρκώνει τον πόθο, ιδιαίτερα στη μορφή που της αποδίδεται με τα μάτια κλειστά ή σε θέση αποστροφής, στον εικονογραφικό τύπο της κοιμωμένης, ώστε να ταυτοποιείται σε παθητικό αποδέκτη αυτού του ανδρικού βλέμματος. Ευπαθής, αφημένη και διαθέσιμη στα μάτια καθενός. Παθητική και κοιμισμένη, γίνεται λεία στο λάγνο βλέμμα των σατύρων, όπως παρουσιάζεται από τον Tiziano.

Ο ποιητής Arthur Rimbaud προβάλλει αυτή τη σκοτεινή πλευρά της Αφροδίτης με τη βίαια «*Αναδυόμενη Αφροδίτη*» του 1870 που είναι «ειδεχθώς ωραία», ταυτόχρονα όμως και αποκρουστική. Στην έκθεση ανιχνεύεται και μια ακόμη διάσταση της ιστορίας σχετική με τον ιμπεριαλισμό και την αποικιοκρατία. Όπως στα *Άνθη του Κακού* του Baudelaire, είναι η «*Μαύρη Αφροδίτη*», που με μορφή γοητευτική, επικίνδυνη και πλανεύτρα αποδίδεται από τον Godfried Donkor στο πιο πρόσφατο έργο που εκτίθεται στην έκθεση. Εκεί, η *Γέννηση της Αφροδίτης* εικονίζεται «αλλοιώς», αφού η σάρκα κυριαρχεί εκφράζοντας τις καταναγκαστικές σχέσεις που επέβαλε η δουλεία, με πρώτο θύμα τη γυναίκα.

Μπορεί η σκοτεινή πλευρά της Αφροδίτης να απηχείται μέσα από τη μοντέρνα ποίηση, η εικονογραφία της όμως κατά κανόνα την παρουσιάζει αφέντρα, που με τη θριαμβευτική της δύναμη επιβάλλεται σε θεούς και θνητούς, διαδραματίζει ρόλο Κλωθούς ή Λάχεσης σε ένα σκηνικό «*Μικρής Κρίσης*», που άλλους οδηγεί στην ευδαιμονία και άλλους στην καταστροφή. Αναζητώντας την εγγενή σημασία του θέματος, είναι η έννοια της ισχύος, το πιο σταθερό σημείο στην εικονογραφία της Αφροδίτης, αλλά και στα κείμενα που παρουσιάζεται ως παράδοξη και πολυπρόσωπη θεά. Δεν είναι σε αποστροφή του λόγου που οι επιμελήτριες της έκθεσης αναφέρονται στα λόγια του Pierre de Ronsard (16ος αι.), που καλεί τη θεά να υπερασπιστεί την πατρίδα της σε ώρα ανάγκης, βάζοντας όμως τον Τούρκο εισβολέα στη θέση του Άρη και επικαιροποιώντας την εικόνα του νικητή έρωτα απέναντι στον πόλεμο. Σύμφωνα με τον Ronsard, μπορεί η Αφροδίτη να είναι ένα στάνταρ κλισέ της Κύπρου, ωστόσο είναι πάντα επίκαιρη, απρόβλεπτη, πολυπρόσωπη και παράδοξη (Λοΐζου, Χατζηγαβριήλ & Χατζάκη).

12. 4. Έκθεση του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών

Από τη χημική ανάλυση του αγάλματος *Αφροδίτη των Μεδίκων* προκύπτει, ότι η Αφροδίτη υπήρξε πολύ πιο σαγηνευτική και όμορφη όταν πρωτοκατασκευάστηκε, πριν περίπου δύο χιλιετίες. Πέραν της άψογης τεχνικής, το άγαλμα φαίνεται πως ήταν περίτεχνα «μακιγιαρισμένο», ενώ χρυσά κοσμήματα το στόλιζαν σαν πραγματική γυναίκα. Από την έρευνα προέκυψε ότι τα χείλη της θεάς ήταν βαμμένα με έντονο κόκκινο χρώμα και τα μαλλιά της χρυσωμένα με λεπτά φύλλα χρυσού και χρυσομπογιά, ενώ στ' αυτιά της κρέμονταν μεγάλα χρυσά ενώτια. Το αρχαίο «μακιγιάζ» δεν σβήστηκε από τον χρόνο, αλλά από την ατυχή επέμβαση των Ιταλών αρχαιολόγων που αποπειράθηκαν να αποκαταστήσουν το άγαλμα (Φως στο χαμένο μακιγιάζ της Αφροδίτης των Μεδίκων, 2012).



Εικόνα 300

“Αφροδίτη των Μεδίκων”, αντίγραφο ελληνιστικής εποχής, τύπου Αφροδίτης της Κνίδου, 1ος π.Χ. αι. Uffizi.

Το άγαλμα, αντίγραφο ελληνικού ορειχάλκινου, θεωρείτο την εποχή εκείνη επικίνδυνα σκανδαλιστικό, αφού το γυμνό συνδυάζεται με μια κατ’ επίφαση έννοια σεμνότητας, καθώς η θεά έντεχνα προσπαθεί να καλύψει τα επίμαχα εκτεθειμένα της σημεία. Γι’ αυτό, το άγαλμα απομακρύνθηκε το 1667 από την Ρώμη στη Φλωρεντία. Ο πάπας αποφάνθηκε ότι ωθούσε τους πιστούς στην ακολασία. Αντίθετα, ο λόρδος Βύρωνας και πολλοί ακόμη εξύμνησαν το - έγχρωμο τότε - άγαλμα όχι μόνο ως «αληθινό», αλλά και ως εξαιρετικό δείγμα ερωτικού γυναικείου γυμνού που εντυπωσίασε το κοινό της Ιταλίας (Βουτυράς & Γουλάκη Βουτυρά, 2021).



Εικόνα 301

Άγαλμα Αφροδίτης τύπου Καπιτωλίου, Ρωμαϊκή Εποχή, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

Σε άλλη έκθεση, «Οι αμέτρητες όψεις του ωραίου»²⁸⁷, παρουσιάστηκε ένα διαφορετικό άγαλμα της Αφροδίτης «συναρμολογημένο» από θραύσματα πρωτότυπων έργων της αρχαιότητας, που δεν ανήκουν σε ένα έργο αλλά περισσότερα, και τα οποία έχουν κολληθεί. Ο κορμός και ένα κεφάλι από ρωμαϊκά αγάλματα συνενώθηκαν με άλλα είδη μαρμάρου, ώστε να προκύψει ο αγαλματικός τύπος, που ο συλλογέας εκείνης της εποχής “ονειρευόταν” ότι θα ήταν η αναδημιουργία του πλέον φημισμένου αγάλματος της αρχαιότητας, της Αφροδίτης της Κνίδου. Πρόκειται για μακρινό απόγονο του αρχαίου αγάλματος του

²⁸⁷ Σε έκθεση του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, «Οι αμέτρητες όψεις του ωραίου», η διευθύντρια Μαρία Λαγογιάννη παρουσίασε τους λόγους που ένα έργο της συλλογής Ιόλα, αναδυθέν πριν από δυο χρόνια από τις αποθήκες του μουσείου για να συντηρηθεί, είναι τόσο ιδιαίτερο, αφού αποκαλύπτει πολλά από τα αρχαία και νεότερα μυστικά του.

Πραξιτέλη. Μια μετάπλαση του αρχικού, που ο γιος του Πραξιτέλη, Κηφισόδοτος ο Νεότερος, δημιούργησε 50 χρόνια αργότερα. Έτσι προέκυψε η *Αφροδίτη του Καπιτωλίου*. Οι προσθήκες μαρμάρου και οι επικολήσεις των κομματιών έγιναν κατά τους τελευταίους αιώνες, ίσως τον 18ο, τον 19ο, ή τον 20ό αιώνα. Γι' αυτό είναι πολύ δύσκολο να κατανοηθεί η ταυτότητά του καθώς το έργο αποτελείται από κομμάτια που ανήκουν σε διαφορετικές εποχές και σε διαφορετικούς αγαλματικούς τύπους. Η έκθεση μεταξύ άλλων εστιάζει και στο πολύ ενδιαφέρον στοιχείο της επιθυμίας των ανθρώπων αυτών να προσεγγίσουν το ωραίο, να το αναστήσουν με τη βοήθεια θραυσματικών μορφών γλυπτών, με κάθε δυνατό τρόπο, συνενώνοντας ξένα μεταξύ τους κομμάτια. Στην Αναγέννηση γίνεται μόδα η αρχαία κλασική αρχαιότητα και παρατηρείται ανάλογο φαινόμενο, οι ευρωπαίοι άρχοντες συγκεντρώνουν πλήθος από ελληνικά γλυπτά. Ακέφαλα και κατακερματισμένα αγάλματα προωθούνται σε μεγάλους γλύπτες, ώστε να τα συμπληρώσουν στο γούστο τους, αυτό που θεωρούν ως ωραίο.

Αποκαθιστώντας την ομορφιά

Επεμβάσεις συντήρησης στο άγαλμα μιας άγνωστης Αφροδίτης



Εικόνες 302

«Αποκαθιστώντας την ομορφιά: επεμβάσεις συντήρησης στο άγαλμα μιας άγνωστης Αφροδίτης», 2019.

Σε μία δράση του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου με τίτλο “*Ανοιχτό Μουσείο*”, το 2019, παρουσιάστηκαν οι τεχνικές για το έργο *«Αποκαθιστώντας την ομορφιά: επεμβάσεις συντήρησης στο άγαλμα μιας άγνωστης Αφροδίτης»*. Ένα ρωμαϊκό μαρμάρινο αντίγραφο της Αφροδίτης, παραλλαγή της Κνιδίας του Πραξιτέλη, παρουσιάστηκε στο Εργαστήριο Συντήρησης Γλυπτών του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου (Μάρκου, 2019).

12. 5. Η έκθεση “Αφροδίτη των Κουρελιών” - *Il viaggio della Dea* (Το ταξίδι της Θεάς)

Τα έργα αυτά στεγάζονται στη συλλογή De Bennardi, στη Νάπολη, μια ιδιωτική συλλογή στη Γερμανία και στη συλλογή Giuliana and Tommaso Setari στο Μιλάνο (με μακροπρόθεσμο δάνειο στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Castello di Rivoli, στο Τορίνο).

Το έργο του Pistoletto και της Ζυγούρη, *«Αφροδίτη των Κουρελιών σε Μετάβαση»*, παρουσιάστηκε στην έκθεση που πραγματοποιήθηκε στην Ελευσίνα το 2014. Στο έργο τους κυριαρχεί η επιθυμία να ενσωματώσουν τη διπολική σχέση ανάμεσα στην καταστροφή και τη δημιουργία με στόχο τη συμβολική μεταμόρφωση των πραγμάτων σύμφωνα με τη θεώρηση του Joseph Champbell, ότι *«το χρέος για τη μετάβαση στο βασίλειο του μύθου και του αθέατου το έχουν επωμισθεί σήμερα οι καλλιτέχνες»* (Σιατερλή, 2014).

Σε μια αντιπαράθεση ενός κλασικού αγάλματος μεγάλου μεγέθους της ρωμαϊκής εποχής με ένα επίσης μεγάλο σωρό χρωματιστών κουρελιών, που στοιβάζονται στο πάτωμα, ορθώνεται η «*Αφροδίτη των κουρελιών*». Στη σύνθεση του έργου του Pistoletto η μορφή του αγάλματος τοποθετείται με την πλάτη του στον θεατή, ενώ το πρόσωπο και το σώμα βρίσκονται σχεδόν σε επαφή με τον σωρό των κουρελιών που υψώνεται μπροστά του, το δε μπροστινό μέρος του αγάλματος είναι κρυμμένο.

Il viaggio della Dea (Το ταξίδι της Θεάς)

Μέσα στην ασχήμια της σύγχρονης κρίσης, σε μια ζωή κουρελιασμένη, η Μαίρη Ζυγούρη αναζητά τη θεότητα. Σύμφωνα με συμμετοχική οπτική της τέχνης, ο Michelangelo Pistoletto σε συνεργασία με τη Ζυγούρη, δημιούργησε μια νέα εκδοχή της “*La Venere degli stracci*” (“*Η Αφροδίτη των κουρελιών*”) (1967) με τίτλο «*La Venere degli stracci in transito*» («*Η Αφροδίτη των κουρελιών σε μετάβαση*»). Μια μορφή μεταφέρεται μέσα σε ένα καροτσάκι γεμάτο κουρέλια, κινείται ξανά σε γνωστά εικονικά περάσματα της αρχαίας Ιεράς Οδού, όπως τα διάβαιναν οι μνημένοι στα Ελευσίνια Μυστήρια.



Εικόνα 303

Το ταξίδι της Θεάς, Michelangelo Pistoletto, Μαίρη Ζυγούρη, Ελευσίνα, 1014.

Στις video-performance, η Ζυγούρη οικειοποιείται την Αφροδίτη μεταφέροντάς την έξω από τον μουσειακό χώρο - τον σύγχρονο ναό – σε μέρη υποβαθμισμένα και απρόσωπα, εκεί που ο αυτοκινητόδρομος αντικατέστησε την Ιερά Οδό των ανθρώπων της αρχαιότητας. Η καλλιτέχνις αναβιώνει τη θεά με την ανέμη ομορφιά της μέσα σε μια κατεστραμμένη περιοχή, συνθέτοντας κομμάτια μυστηριακών τελετουργιών. Στην τυφλή σήραγγα ενός δρόμου που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ εναποτίθεται η Αφροδίτη, ή κοντά σε ένα πηγάδι με νερό, εκεί που το άγαλμα χάνει την στερεότητά του και υφίσταται μία ακόμη μεταμόρφωση: μεταμορφώνεται σε υγρή εικόνα.

Σύμβολο της **διάρκειας** η Αφροδίτη, ενώ τα κουρέλια ερμηνεύονται ως σύμβολο της **ασυνέχειας** της ανθρώπινης ιστορίας. Στο έργο της Ζυγούρη ανακατεύεται το θεϊκό στοιχείο με τη βιομηχανική αρχιτεκτονική ανάμεσα σε σιλό, συντρίμια, σκόνη και λύματα. Η σύνθεση δημιουργεί ένα είδος αρνητικού καθρέπτη που απεικονίζει τους ιερούς χώρους στα χρόνια της ελληνικής αρχαιότητας.

12. 6. Η έκθεση στο Palais des Beaux-Arts των Βρυξελλών

Μία ακόμη μεγάλη έκθεση πραγματοποιήθηκε το 2004 στο *Palais des Beaux-Arts* των Βρυξελλών με θέμα την Αφροδίτη και εκδόθηκε ο τόμος που παρουσιάζει τα έργα της έκθεσης. Ο τόμος, που ανιχνεύει τον μύθο της Αφροδίτης, χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο

μέρος παρουσιάζεται η *Αφροδίτη του Urbino*, του Tiziano, και τα μοντέλα που σχετίζονται με αυτήν: η *Αφροδίτη της Δρέσδης* του Giorgione και τρία πορτρέτα του Tiziano που προέβλεπαν τα θέματα της Αφροδίτης. Το δεύτερο μέρος καταγράφει την ιστορία του μοντέλου της *Αφροδίτης του Urbino* από τους ετρουσκικούς, ελληνικούς και ρωμαϊκούς χρόνους έως τον εικοστό αιώνα, με έργα των Goya, Manet, Modigliani και άλλων. Το τελευταίο μέρος αφιερώνεται στις επιρροές που έχει η εικονογραφία της Αφροδίτης στις ημέρες μας στον χώρο της μόδας και άλλων πολιτισμικών δραστηριοτήτων (Calabrese, 2014)

12. 7. Άλλες εκθέσεις

Έκθεση έργων του Steve Simpson



Εικόνα 304
“Η Αφροδίτη του Simoson”

Με γιαπωνέζικα χαρακτηριστικά προσώπου (Εικ. 304) εικονογραφήθηκε η *Γέννηση της Αφροδίτης*, που παρουσιάστηκε στην έκθεση “IGI, Μίμηση – κολακεία ή βιαιοπραγία;” στην Ormeau Baths Gallery, στο Μπέλφαστ. Το brief: *Ο αγαπημένος σας πίνακας “ΞΑΝΑΦΑΝΤΑΣΤΕΙΤΕ” με το δικό σας ιδιαίτερο στυλ*

<http://thelittlechimpsociety.com/stevesimpson/new-exhibition-work-from-steve-simpson/>.

Αξιοσημείωτο είναι και το διεπιστημονικό με θέμα *Vénus dans tous ses états* (Η Αφροδίτη σε όλες της τις καταστάσεις) που πραγματοποιήθηκε στις 16 & 17 - 4 - 2013 από το Πανεπιστήμιο των Βερσαλλιών Saint-Quentin-en-Yvelines. Η Αφροδίτη σε ρόλο «Μηχανικής Πολιτισμού και Επικοινωνίας». Μέσα από το συνέδριο δόθηκε η ευκαιρία για διαφορετικές προσεγγίσεις και αντιλήψεις που διαμορφώνει η εικονογραφία της Αφροδίτης στον χώρο των τεχνών και των επιστημών, όπως παρουσιάζεται ως αδελφή της Γης στο ηλιακό σύστημα, μεταφορική μορφή θηλυκότητας, γυναικεία φιγούρα στους νέους χώρους του 21ου αιώνα.

Η έκθεση στη γκαλερί Princesse του Κιέβου

Στο Κίεβο της Ουκρανίας πραγματοποιήθηκε το 2007 μια ακόμη σημαντική έκθεση στη γκαλερί Princesse με θέμα την Αφροδίτη και τίτλο *Venus enus et l' intuition feminine*. Στο βιβλίο που διατέθηκε στην έκθεση επαληθεύεται ότι η εικονογραφία της Αφροδίτης εκφράζει την κουλτούρα της κάθε εποχής και τα επικρατούντα πρότυπα ομορφιάς. Στην απεικόνισή της (στο βιβλίο) φαίνεται η απόμακρη από τα γνωστά πρότυπα μορφή της, αφού η στάση της και οι γραμμές του σώματος δεν σχετίζονται με καμία γνωστή μέχρι σήμερα μορφή της.



Εικόνα 305

Έκθεση “Venus enus et l' intuition feminine”, Γκαλερί Princesse, Κίεβο, 2017.

Έκθεση «dans tous ses etats»

Στην έκθεση του Παρισιού που πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβριο του 2019, δύο εικονογραφικοί τύποι κοσμούν το αντίστοιχο βιβλίο με τίτλο «*dans tous ses etats*». Ο ένας στη μικρή εικόνα αποδίδει τη γνωστή στάση της Αφροδίτης από τη «Γέννηση» (του Botticelli) με τη συστρόφη του κορμού και το ελαφρύ πάτημα του ανασηκωμένου ποδιού, ενώ ο άλλος ανταποκρίνεται στην ξαπλωμένη Αφροδίτη. Στον δεύτερο τύπο πολλά είναι τα στοιχεία της μορφής που αναπαράγουν επιτυχώς τον τύπο αυτό, ωστόσο είναι προφανής η αδυναμία προσέγγισης των αντίστοιχων αναγεννησιακών εικονογραφιών, αφού η Αφροδίτη δεν παρουσιάζεται ούτε ακριβώς κοιμωμένη, ούτε στη μορφή που της αποδίδει ο Manet. Στερείται τον αισθησιασμό και τη χάρη της άνετης σχέσης με το σώμα της, η στάση της δηλώνει τη βεβιασμένη προσπάθεια της μίμησης.



Εικόνα 306

Αφίσα για την Έκθεση «dans tous ses etats», Παρίσι, 2019.

Έκθεση επιμελητών του NATIONAL GEOGRAPHIC

Αναφορά στην Αφροδίτη ήταν η απόφαση των επιμελητών εικονογράφησης του περιοδικού “NATIONAL GEOGRAPHIC”, που σε συνεργασία με τους φωτογράφους και τους

καλλιτεχνικούς διευθυντές κατέθεσαν προτάσεις για τη διαμόρφωση του εικαστικού, ανοίγοντας δρόμο ανάμεσα στις φωτογραφίες, ώστε να φτάσουν στην ολοκλήρωση του τεύχους. Η επιλογή μιας σύγχρονης γυμνής Αφροδίτης (Εικ. 307.1) ικανοποιούσε τις απαιτήσεις του άρθρου. Είναι εμφανή τα σημεία της μορφής του έργου που επαναφέρουν την εικονογραφία της Αφροδίτης των πρωτογόνων στο σήμερα, όπως είναι η απεικόνιση του προτεταμένου στήθους και ο επιμήκης λαιμός που θυμίζει ειδώλια ανάλογης τεχνοτροπίας.



Εικόνες 307

Η Έκθεση επιμελητών του NATIONAL GEOGRAPHIC φιλοξενεί απεικονίσεις σύγχρονων «Αφροδιτών».
Αριστερά: Μια σύγχρονη Αφροδίτη σε μορφή πρωτόγονης επαναφέρει στο σήμερα τη μορφή ανάλογων ειδωλίων.
Δεξιά: Μεταμόρφωση του σώματος γυναικών του Σουδάν στη μορφή προϊστορικών ειδωλίων της Αφροδίτης.

Η μόνιμη μεταμόρφωση του σώματος των γυναικών στο κεντρικό Σουδάν για χάρη της ομορφιάς ήταν μια παράδοση για πολλές γενεές. Με δικές τους τεχνικές δημιουργούσαν διογκωμένες ουλές στα κορίτσια που πλησίαζαν την εφηβεία, ώστε μια διακόσμηση να διατρέχει όλο τους το σώμα (Εικ. 307.2.). Και εδώ η μορφή μεταφέρει διακοσμητικά μοτίβα των προϊστορικών ειδωλίων της Αφροδίτης.

Andy Warhol

Στη δεκαετία του 1980 ο Warhol δημιούργησε και εξέθεσε ποπ παραστάσεις αριστουργηματικών έργων της Αναγέννησης, όπως του Botticelli, του Lucas Cranach αλλά και νεότερων καλλιτεχνών, του Henri Matisse, Pablo Picasso κ.ά. Μέσα από αυτές τις δημιουργίες θέλησε να δείξει ότι ένα σπουδαίο έργο τέχνης μπορεί τόσο εύκολα να εμπορευματοποιηθεί όσο και ένα κουτάκι συσκευασίας σούπας (Campbell's).



1



2



3

Εικόνες 308

1: “Η Γέννηση της Αφροδίτης”, Συμβολιστικό έργο, Raoul Dufy (1877–1953).
2: Venice Reconstituted, τοιχογραφία βασισμένη στην “Γέννηση” του Botticelli, R. Cronk, 1989, Καλιφόρνια.
3. Pop αναπαραστάσεις της Αφροδίτης του Andy Warhol ενάντια στην εμπορευματοποίηση των έργων τέχνης.



Εικόνα 309

“Κορμός εξιδανικευμένης ομορφιάς”, Nicholas Collins, Άμστερνταμ, 2007.

Ο Nicholas Collins ανατρέχει σε ένα κλασικό μοτίβο της αρχαιότητας για να απεικονίσει τη δική του Αφροδίτη, ένα γλυπτό γυμνό άγαλμα νεαρής γυναίκας, ένα γυναικείο στήθος, κορμό προς πώληση για διακόσμηση εσωτερικού χώρου. Ο Collins γράφει: *«Μια σύγχρονη μελέτη του γυναικείου κορμού ως εξιδανικευμένη μορφή ομορφιάς».*

Έκθεση της Ένωσης Τσέχων Χαρακτών Hollar στην Αθήνα 2022 - 2023

Η πιο πρόσφατη έκθεση με θέμα *«Η Αφροδίτη σήμερα»* πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο Γ. Γουναρόπουλου στην Αθήνα σε συνεργασία με το Τσεχικό Κέντρο Αθήνας με πρωτοβουλία της Ένωσης Τσέχων Χαρακτών Hollar και του Κέντρου Κλασικών Σπουδών του Ινστιτούτου Φιλοσοφίας της Τσεχικής Ακαδημίας Επιστημών. Στόχος της έκθεσης ήταν να αναδείξει την αξία της εικονογραφίας της θεάς μάσα από τα αγάλματα της ελληνικής αρχαιότητας, να την εντάξει στη σημερινή πραγματικότητα και να επαναφέρει το ερώτημα: *«πώς γίνεται να αντιλαμβανόμαστε το γυμνό της θεάς διαφορετικά από ό,τι αντιλαμβανόμασταν μια γυναίκα που θα στεκόταν γυμνή μπροστά μας;»*

Η έκθεση εστιάζει το ενδιαφέρον στις απεικονίσεις εκείνες που επιβεβαιώνουν τη θεώρηση του K. Clark περί γυμνού (Nude) και ξεγυμνωμένου (Naked), στο ευήμερυν γυμνό σώμα και σ' εκείνο που προκαλεί ντροπή και αμηχανία. Επικαιροποιεί το γεγονός ότι οι αρχαίες απεικονίσεις της Αφροδίτης φαίνονται απόλυτα «αγνές», παρότι δεν αφήνουν καμία αμφιβολία ότι απεικονίζουν ολόγυμνη τη θεά του έρωτα. Η εικονογραφία της γυμνής Αφροδίτης αντανακλά τον πολιτισμένο τρόπο ζωής της ελληνικής αρχαιότητας, ενώ η αναγέννησή της στον 21ο αιώνα αυτό αποδεικνύει. Στις μητροπόλεις του δυτικού κόσμου ένα κύμα νοσταλγίας επανέφερε τη θεά Αφροδίτη στο προσκήνιο με γλυπτά και μονογραφίες που κόσμησαν εκθέσεις και βιβλιοπωλεία.

Το εγχείρημα των Τσέχων καλλιτεχνών εκπληρώνει την επιθυμία του κοινού που ενδιαφέρεται για την αρχαία μυθολογία και την ελληνική πολιτιστική κληρονομιά, η οποία απλώνεται γενικότερα στη δυτική κουλτούρα, αφού μέσω των έργων τους παρουσιάζεται η πρόσληψη της αρχαίας θεάς του έρωτα. Η έκθεση *«Η Αφροδίτη σήμερα»* επιχειρεί με τον δικό της τρόπο να συμβάλει στην ατέρμονη συζήτηση για τη θέση της γυναίκας κάθε εποχής αλλά και στη σύγχρονη κοινωνία, όπως αντικατοπτρίζεται μέσω της τέχνης, μέσω της καλλιτεχνικής παράδοσης την οποία ενσαρκώνει η εικονογραφία της Αφροδίτης.

Απλοποίηση χαρακτηρίζει τη μορφή των έργων των Τσέχων χαρακτών στην έκθεση «*Η Αφροδίτη σήμερα*», και μια ιδιόμορφη αφαιρετική διάθεση, όπως παρατηρείται στο έργο «*Afro-δίτη*» (*Jiri Sliva, κολάζ, 2020*). Στην «*Αφροδίτη των Μαορί*», της Eva Vlasakova (κολάζ 2017), τον ενδιαφέρον επικεντρώνεται στο περιεχόμενο του έργου, ενώ η μορφή αποδίδεται με σχετική αφαίρεση που επιτρέπει την κυριαρχία της τεχνικής του κολάζ.



Εικόνα 310

Η Αφροδίτη των Μαορί, Jiri Sliva, κολάζ, 2020

Συμπέρασμα

Μεγάλος αριθμός εκθέσεων είχε ως θέμα την εικονογραφία της Αφροδίτης που επικαιροποιεί ότι *«ως γυναικείο γυμνό, η γυναίκα είναι σώμα, είναι η φύση που αντιτίθεται στον ανδρικό πολιτισμό [...]»*. Από την μεγάλη προσέλευση και την αποδοχή των παρουσιαζόμενων εκθεμάτων προκύπτει ως συμπέρασμα ότι η εικονογραφία της Αφροδίτης προσφέρει στη σύγχρονη Οπτική Επικοινωνία, αναβιώνει αξίες που οδήγησαν τον πολιτισμό ένα βήμα μπροστά και αναμορφώνει το πλαίσιο σχετικά με τη θεώρηση του γυναικείου γυμνού σώματος.

Επιπλέον, έργα εμπνευσμένα από γλυπτά της αρχαιότητας όπως παρουσιάστηκαν σε μια σειρά από εκθέσεις αποδεικνύουν την επιρροή της εικονογραφίας της Αφροδίτης στο έργο των σύγχρονων καλλιτεχνών και συνοψίζουν την κεντρική θέση που κατέχει το γυμνό της αρχαιότητας στη διαμόρφωση της δυτικής αισθητικής και της αντίστοιχης φαντασίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 13.

Η εικονογραφία της Αφροδίτης στον 19ο, 20ό και 21ο αιώνα

– Οι επιρροές της στη Γραφιστική και την Οπτική Επικοινωνία

«Κάθε εποχή επιτυγχάνει αυτήν ακριβώς την αναγέννηση της αρχαιότητας που της αξίζει», αναφέρει ο ιστορικός της τέχνης *Aby Warburg*, στην προσπάθειά του να προτείνει μια βαθύτερη κατανόηση του ευρωπαϊκού πολιτισμού μέσα από τις μακράιωνες σχέσεις του με τον πολιτισμό και το πνεύμα της αρχαίας Ελλάδας.

Τα καλλιτεχνικά πρωτοποριακά κινήματα «πάνω και πέραν» του ρεαλισμού, όπως ο φουτουρισμός, ο Κυβισμός, ο Κονστρουκτιβισμός, ο Εξπρεσιονισμός, που εμφανίστηκαν κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, αρχικά αντιμετώπισαν την κριτική αμφισβήτηση, αλλά στην συνέχεια ενσωματώθηκαν στον χώρο της *μοντέρνας τέχνης*. Αυτό επετεύχθη αφού και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες θεωρώντας τους εαυτούς τους συνεχιστές της σπουδαίας δυτικής παράδοσης και *υψηλής τέχνης*. Ίσως για τους *Φουτουριστές* πηγή έμπνευσης ήταν η *Νίκη της Σαμοθράκης*, αφού τα φτερά της μπορούσαν να συγκριθούν με τα μοντέρνα σύμβολα της ταχύτητας. Η *Αφροδίτη της Μήλου* προβλήθηκε ως ένα πολυσήμαντο «φετίχ» του δυτικού πολιτισμού, που κέντριζε σε μεγάλο βαθμό το πνεύμα των μοντέρνων δημιουργών. Ως «μυθικό» στοιχείο της παράδοσης το οικειοποιήθηκε ο μοντέρνος πολιτισμός, για να το προσθέσει στο ετερόκλητο ρεπερτόριο της μόδας και των καταναλώσιμων ειδώλων. Η ερωτική εικονογραφία των Πρωτοποριών εξακολουθεί να ερωτικοποιεί το γυναικείο σώμα έτσι, ώστε να το θέτει σε θέση αντικειμένου μπροστά στο ανδρικό βλέμμα του θεατή.

Μια έκθεση στο Λούβρο με τίτλο «*Δύο χιλιάδες χρόνια δημιουργίας... σύμφωνα με το πνεύμα της Αρχαιότητας*» προσπάθησε να απαντήσει στο ερώτημα: ποια τύχη επιφυλάσσεται γι' αυτά τα διάσημα σύμβολα «*της ακρωτηριασμένης αρχαιότητας*», όπως το εξέφρασε η μυθιστοριογράφος/σχολιαστής *Simone Gantillon* στις αρχές του αιώνα, και ποια η έλξη που ασκούν σήμερα στα «*μεταμοντέρνα*» πλέον μυαλά μας; (Λοϊζίδη, 2008).

Σε αντιδιαστολή με την «*Ομορφιά της πρόκλησης*», όπως ορίζεται από τις πρωτοπορίες, Φουτουρισμό, Κυβισμό κ.λπ. καθώς και από τους μεγάλους δασκάλους της μη παραστατικής τέχνης, ο Eco επεκτείνεται στην «*Ομορφιά της κατανάλωσης*» της μαζικής παραγωγής και των Μ.Μ.Ε. Η τέχνη δεν ενδιαφέρεται πλέον να εκφράσει μια άποψη της φυσικής Ομορφιάς, ούτε να κατοχυρώσει την αρμονία της φόρμας, αλλά να ωθήσει το κοινό στην ερμηνεία του κόσμου με διαφορετική ματιά, να μπορεί να απολαμβάνει την επιστροφή στα αρχαϊκά και εξωτικά πρότυπα: το σύμπαν μέσα από το όνειρο (Eco, 2004).

Παράλληλα με την εμφάνιση των ΜΜΕ και τη διαφήμιση, ένας διάλογος ανοίγει ανάμεσα στη Γραφιστική και στις Καλές Τέχνες. Στις εφαρμοσμένες τέχνες και στη διαφήμιση, την «*τέχνη του 20ου αιώνα*» σύμφωνα με τον αφορισμό του McLuhan, η φωτογραφία και το μοντάζ παίζουν σημαντικό ρόλο στην παραγωγή του νοήματος και την εμπορευματοποίηση των ανθρώπινων σχέσεων και της εμπειρίας. Η αντιπαράθεση κειμένου-εικόνας, όπως και η λειτουργία της φωτογραφίας μετατρέπουν την επιθυμία για ανθρώπινες σχέσεις σε σχέση μεταξύ ενός προσώπου και ενός πράγματος. Έτσι, αναδεικνύεται ο ρόλος της Γραφιστικής ως ιδιαίτερη μορφή οπτικής επικοινωνίας (Ramamurthy, 2007). Το οπτικό μήνυμα που

μεταφέρει η εικόνα σε συνδυασμό με το λεκτικό που ακολουθεί σε ρόλο συνδήλωσης, λειτουργούν με τρόπο συμπληρωματικό.

Η χρήση της εικόνας ως δάνειο της *Γραφιστικής* από τις *Καλές Τέχνες* αντικατοπτρίζεται στο εξώφυλλο του βιβλίου περιλήψεων και την αφίσα της Ελληνικής Μαιευτικής & Γυναικολογικής Εταιρείας (Εικ. 286.2). Στόχος του μηνύματος είναι η ευαισθητοποίηση του συνόλου των γυναικών σε θέματα που σχετίζονται με τη γυναικολογία, τη μητρότητα, την πρόληψη του καρκίνου, καθώς και τη διατήρηση της υγείας και της ομορφιάς όπως αυτές ορίζονται από το παγκόσμιας αναγνώρισης πρότυπο κάλλους και ομορφιάς, της Αφροδίτης. Η σύνθεση στηρίζεται στη χρήση της φωτογραφίας του γλυπτού της Αφροδίτης της Μήλου. Η φωτογραφία με έντονη ψηφιακή επεξεργασία δημιουργεί το απαραίτητο κοντράστ, ώστε να αποδώσει ακόμη μεγαλύτερη πλαστικότητα και ζωντάνια στο έργο, ενώ το καδράρισμα επικεντρώνει το ενδιαφέρον του θεατή-αναγνώστη στα σημεία εκείνα του γυμνού σώματος, που προβάλλονται εμφαντικά και τα οποία σχετίζονται άμεσα με το θέμα. Κρίθηκε σκόπιμο να εμφανίζεται ακέφαλο το γλυπτό της Αφροδίτης, ενώ ως εικονική συμπαραδήλωση το γνωστό σύμβολο του θηλυκού γένους, υπερτονισμένο σε μέγεθος σε σχέση με την εικόνα της Αφροδίτης, προσδίδει δυναμική στη σύνθεση και ενισχύει το μήνυμα. Η σχέση φωτογραφίας, εικαστικών, Γραφιστικής και Καλών Τεχνών είναι αμφίδρομη, σχέση αλληλεπιδραστική.



Εικόνες 311

“Αφροδίτες” από τον χώρο του κινουμένου σχεδίου (*Simpsons*) και των κόμικς (*Marvel Comics*)²⁸⁸

Ο *W. Morris* καινοτόμησε με τον χωρισμό του σχεδίου από την παραγωγή και από τις Καλές Τέχνες. Η εργασία του επηρέασε άμεσα την τέχνη *Nouveau* και οδήγησε έμμεσα στις εξελίξεις του εικοστού αιώνα στη Γραφιστική. Στον τομέα της αφίσας ο *El Lissitzky* (ρώσικη πρωτοπορία - κονστρουκτιβιστικό κίνημα), χρησιμοποιώντας τη γεωμετρία και τα βασικά χρώματα, δημιουργεί αφηρημένες και γεωμετρικές αφίσες, μέσω της τεχνικής του φωτομοντάζ και του κολάζ. Στις περιοδικές εκδόσεις ο Ρώσος *Alex Brodovich* (1898-1971), που εργάστηκε στο περιοδικό *Harper's Bazaar*, εισήγαγε την αισθητική της διαφήμισης και στα άρθρα. Η γραφιστική ομάδα του *Sterling Bianca/Wace*, σε σχεδιαστικές εφαρμογές οργανώνει τα τυπογραφικά στοιχεία σε σχήμα συμπληρώνοντας την εικόνα (Αμούργη, 2002).

Στην εποχή του μοντερνισμού, παρότι η *Νίκη της Σαμοθράκης*, η *Αφροδίτη της Μήλου* ή το ρωμαϊκό αντίγραφο του *Λαοκόωντα* δέχτηκαν τη σφοδρή επίθεση των νέων καλλιτεχνών,

²⁸⁸ <http://www.mlahanas.de/Greeks/Arts/Aphrodite2.htm>

οι ίδιοι μελέτησαν σοβαρά την ελληνική τέχνη και μάλιστα χωρίς ιδεοληψίες και υπερβάλλοντα ρομαντισμό, όπως συνέβη κατά τον 18ο και 19ο αιώνα. «Κλασικοί» καλλιτέχνες του μοντερνισμού, όπως ο Rodin, ο Picasso, ο Giorgio de Chirico ή ο Henry Moore εξοικειώθηκαν σε μεγάλο βαθμό με τους μύθους της Μεσογείου και ασπάστηκαν τις αισθητικές αξίες του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού.



Εικόνες 312

Αριστερά: *Οι Λουόμενες*, Paul Cezanne, *Les Grandes Baigneuses* (1898–1905).
Δεξιά: *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν* (*Les Femmes d'Alger*, Pablo Picasso, (1907).

Ο Paul Cezanne (1839-1906), πατέρας του μοντερνισμού, σχεδίασε την Αφροδίτη εκ του φυσικού στο Λούβρο και χρησιμοποίησε τη στάση του σώματός της σε μια σειρά έργων του. Η σειρά όλων αυτών των έργων με τίτλο “Οι Λουόμενες” (*Les Grandes Baigneuses*) (Εικ. 311.1) ενέπνευσαν στον Picasso, τον θεμελιωτή του Κυβισμού, τις “*Δεσποινίδες της Αβινιόν*”. Παρότι η παρουσία του γυμνού είναι έντονη, ο παραδοσιακός ανθρωπομορφισμός ακυρώνεται, σε σημείο που το ανθρώπινο σώμα έχει πλέον μετατραπεί σε στοιχείο της σύνθεσης του εικαστικού χώρου (Courtis, 2004).

Στις *Δεσποινίδες της Αβινιόν* απεικονίζονται πέντε γυμνές ιερόδουλες σε ένα πορνείο της Βαρκελώνης, κάθε μια με τρόπο μη συμβατικό. Τα χαρακτηριστικά της μορφής δηλώνουν γυναίκες λίγο «απειλητικές» και αποδίδονται με γωνιακά και ασυνάρτητα σχήματα σώματος. Δύο από τις δεσποινίδες εμφανίζονται με αφρικανική μάσκα και τρεις με μάσκες της Ιβηρικής, που τους προσδίδουν μια άγρια αύρα. Καταφεύγοντας στην τεχνοτροπία του πρωτογονισμού και εγκαταλείποντας την προοπτική υπέρ μιας επίπεδης, διδιάστατης εικόνας, ο Picasso απομακρύνεται ριζικά από την παραδοσιακή ευρωπαϊκή ζωγραφική. Στη μορφή του έργου εμφανίζονται για πρώτη φορά νέες μορφολογικές ιδέες με πιο εμφανή τον συνδυασμό αν-φας και προφίλ στην κάτω δεξιά γυναικεία φιγούρα (Smith, 1992). Έργο επαναστατικό και αμφιλεγόμενο, θεωρείται ευρέως ότι δημιούργησε στις αρχές του αιώνα την ανάπτυξη του Κυβισμού και της μοντέρνας τέχνης. Ο Picasso αξιοποίησε με τρόπο μοναδικό τη δύναμη της αφαίρεσης και έδωσε στα έργα του μια ιδιαίτερη αξία. Η αφαίρεση δεν αφορά μόνο την τέχνη. Είναι ένα βασικό χάρισμα του ανθρώπινου μυαλού να μπορεί να αντιλαμβάνεται τον κόσμο πιο άμεσα. Άνθρωπος που στερείται αυτής της ικανότητας είναι καταδικασμένος να ζει στην πνευματική μιζέρια (Ραφαηλίδης, 1992).

Αρχική πρόθεση του Picasso ήταν να τοποθετήσει στ’ αριστερά της σύνθεσης ένα ναύτη, δεξιά ένα φοιτητή να κρατάει ένα κρανίο και στο κάτω μέρος να τοποθετήσει φρούτα. Σ’ αυτή την περίπτωση ο πίνακας θα συμβόλιζε μια τριτοκλασική αναφορά στον θάνατο. Ωστόσο, ο Picasso αποφασίζει να ανατρέψει το θέμα και τη σημασία του και τοποθέτησε στη θέση του

ναύτη και του φοιτητή δύο ακόμη γυμνές κοπέλες. Στυλιστικά το έργο δηλώνει μια βαθιά ρήξη προς τη δυτική παράδοση, στο γυμνό γίνεται αντιληπτή η επεξεργασία και η σκόπιμη παραμόρφωση στα ανθρώπινα μέλη με αφύσικη κίνηση. Στη μορφή του έργου, η ακανόνιστη γραμμή και τα γεωμετρικά κοψίματα αναιρούν την προοπτική, ενώ από τη στάση αποκαλύπτεται η επιρροή της αφρικανικής τέχνης.

Η κεντρική φιγούρα με τα χέρια υψωμένα, μοιάζει με επανάληψη του προτύπου της *αναδυομένης Αφροδίτης*. Πλάι της μια άλλη, στο πρότυπο της *ξαπλωμένης Αφροδίτης* σε περιστροφή ενενήντα μοιρών. Στο συμβατικό θέμα, το βλέμμα τους διαπεραστικό και απλανές, ταυτόχρονα κατευθύνεται προς τον θεατή και επιστρέφει πίσω. Μια σύνθεση με έντονο κοντράστ: οργιαστική χαρά μέσα σε διάχυτη λύπη. Στην εικονογραφία συνυπάρχει το ανθρώπινο, το γυναικείο και ταυτόχρονα το ζώδες και το εμβληματικό. Πρόσωπα και μάσκες, σώματα και αγάλματα, χώρος και θραύσματα, μια σύνδεση του έρωτα με τον θάνατο. «*Φιλοσοφικό οίκο ανοχής*» ονόμασαν τον πίνακα οι φίλοι του Picasso. Ο καλλιτέχνης δεν έδωσε τις *Δεσποινίδες* του στη στιλιστική ενότητα, αλλά κατέφυγε στον πριμιτιβισμό, στην αφρικανική τέχνη, όχι τυχαία, αφού είχε γνωρίσει την αφρικανική τέχνη από τον Matisse το 1906 (Foster, 2007).

13. 1. Η σύγχρονη Αφροδίτη χωρίς πρότυπα

Η θεωρία των ιστορικών περιόδων ουσιαστικά ξεκινά από τα μέσα του 18ου αιώνα με την αντικατάσταση των αρχών της Αναγέννησης και του Μπαρόκ - σε υψηλότερο θεωρητικό επίπεδο - από μια φιλοσοφία της τέχνης (αισθητική). Πρόκειται για τη μεταφορά τους από την καταγραφή, τη σειρά των γεγονότων, σε εκείνη των ιδεών ή των μοντέλων. Η Αφροδίτη ως θηλυκό μυθολογικό αρχέτυπο, μοντέλο απεικόνισης του γυναικείου γυμνού, κυριάρχησε για πολλούς αιώνες με πολυάριθμες μεταμορφώσεις τόσο στην αρχαιότητα όσο και στον Μεσαίωνα, για να αναγεννηθεί από τον Botticelli και τους σύγχρονους του καλλιτέχνες κατά τον 15ο αιώνα.

Με το πέρασμα του χρόνου, η θεϊκή λατρεία προς το πρόσωπό της εξαλείφθηκε, παρέμεινε όμως μέχρι και σήμερα η απόλυτη ταύτισή της με το ωραίο. Στη σύγχρονη εποχή η εικονογραφία της είτε με την οικεία σε πολλούς μυθολογική της παρουσία είτε συμβολικά, εξακολουθεί προσαρμοσμένη στο πνεύμα των καιρών να κατέχει σπουδαία θέση στον χώρο της επικοινωνίας. Με όλες τις μεταμορφώσεις της και τις εναλλαγές στην απεικόνιση του γυναικείου γυμνού εξακολουθεί να αποτελεί σταθερή αξία της γυναικείας φύσης ως ζωοδόχος πηγή έμπνευσης και δημιουργίας (<https://artic.gr/ermineuontas-ti-morfi-tis-afroditis/>).

- Πού βρίσκεται όμως το στίγμα του γυναικείου γυμνού; - Πώς αποδίδεται εικονογραφικά και από τί είναι εμπνευσμένο; - Η απάντηση βρίσκεται στο «πώς αντιμετωπίζεται το γυμνό σήμερα και γιατί». Είναι γεγονός πως η τέχνη ακολουθεί μια διαδρομή μέσα από διάφορες περιόδους αφήνοντας διαδοχικά ερεθίσματα για τους επόμενους καλλιτέχνες, ώστε να εδραιώσουν μια νέα εποχή. Το γυναικείο γυμνό στη σύγχρονη εποχή στερείται σταθερών προτύπων, εκλείπουν τα ινδάλματα και ερμηνεύεται σύμφωνα με την προσωπικότητα και τη φύση του καλλιτέχνη. Ο Dalí σχεδιάζει την «*Αφροδίτη με τα συρτάρια*» βάσει των σουρεαλιστικών και ψυχολογικών του αναζητήσεων, ο De Chirico τη «*Λουόμενη στον ήλιο*» μεταφυσικά. Δεν έλειψαν και τα έργα που στηρίχτηκαν στην άρνηση ή τη σκωπτικότητα απέναντι στα κλασικά πρότυπα με τους μύθους και τις αλληγορίες τους.

Νέοι καλλιτέχνες αναπαράγουν σε σύγχρονη εκδοχή μορφές του παρελθόντος, ή εμπνευσμένοι από ιστορικές εικονογραφίες αποπειράονται καινούργιες αφηγήσεις δίνοντας νέα μορφή και περιεχόμενο στα έργα τους, άλλοτε με διάθεση σουρεαλιστική και άλλοτε διεισδύοντας σε νέα «πρότυπα». Ακόμη και στην *Avant Garde* με την ανατρεπτική κοινωνική και σχεδιαστική φιλοσοφία της, η εικονογραφία της Αφροδίτης δεν λείπει.



Εικόνα 313

- 1: Ρίγα, 2017: Αφροδίτη του Willendorf από την Brigita Zelca μπροστά από την Ακαδημία Τέχνης της Λετονίας. Μοντέρνο αντίγραφο του ειδωλίου της Λίθινης Εποχής από κολλημένο αφρόδες καουτσούκ και πλαστικό με καθρέφτη.
 2: Η Μικρή Γοργόνα, μπρούτζινο άγαλμα, ύψος: 1,25 μ., Edvard Eriksen, Κοπεγχάγη, 1913..
 3: Η Κρίση του Πάρι, εικονογραφία, Willoughby Vera. Ελληνική έκδοση του έργου της Vera Willoughby, Λονδίνο, Philip Allan, 1925.

13. 2. Η εικονογραφία της Αφροδίτης στον φιλοτελισμό

«Οι πρόγονοί μας κληροδότησαν στους απογόνους τους μια παράδοση με τη μορφή μύθου, ότι αυτά τα σώματα είναι θεοί, ενώ το θεϊκό περικλείει ολόκληρη τη φύση. Η παράδοση αυτή με τις μετέπειτα προσθήκες της είχε σκοπό να πείσει τον κόσμο ότι αυτοί οι θεοί με τη μορφή ανθρώπων ήταν μια έμπνευση που αναφερόταν σ' αυτό τον αντικατοπτρισμό²⁸⁹, ενώ πιθανότατα κάθε τέχνη και επιστήμη αναπτύχθηκε σε μεγάλο βαθμό και χάθηκε ξανά. Αυτές οι απόψεις έχουν διατηρηθεί μέχρι σήμερα σαν λείψανα αρχαίου θησαυρού» (Αριστοτέλης, Μεταφυσική, 1074 β). Τον ίδιο σκοπό εξυπηρετούν τα γραμματόσημα μεταφέροντας τις μορφές και το περιεχόμενο που αποδόθηκαν στην Αφροδίτη από το παρελθόν στο σήμερα με τις όποιες μεταβολές της.



²⁸⁹ Πρόκειται για μια αναφορά ανάμεσα στην ταύτιση και τον διτισμό.



Φωτο: Γρηγόρης Φασουλής, <https://stamps-gr.blogspot.com/2015/04/venus-aphrodite-gods-of-olympus.html>



Εικόνες 314

Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε γραμματόσημα

Φωτο: http://www.hellenicaworld.com/Greece/Mythology/en/EM_Aphrodite3.html

13. 3. Η Αφροδίτη στις Πρωτοπορίες και το Bauhaus

Η ευρωπαϊκή καλλιτεχνική κουλτούρα μεταξύ του 1910 και του 1930 βλέπει την ανατολή νέων κινημάτων με πρόθεση να πραγματοποιήσουν ένα σχέδιο πλήρους ανατροπής των κοινωνικών σχέσεων και την εδραίωσή τους σε άλλη βάση με επίκεντρο τον ανθρωπισμό. Στην τέχνη των Πρωτοποριών επιχειρείται η αποδόμηση κάθε πλαισίου, δηλώνοντας την

κατάργηση όλων των ρητορικών συστημάτων, των εικόνων συμπεριλαμβανομένων. Οι Πρωτοπορίες έθεσαν το πρόβλημα της εικονογραφίας σε μια νέα ρεαλιστική βάση μέσω της αποδόμησης. Η γνώση του κόσμου πρέπει να μεταφέρεται υπό όρους της φύσης. Η εικονογραφία και το πλαίσιο της δεν συνδέονται πλέον με όρους και σύμβολα θρησκευτικού περιεχομένου, αλλά στοχεύουν στην απελευθέρωση του θεατή από τα κατεστημένα στερεότυπα αντίληψης, στρέφοντας τον νου σε μια κοινή αναζήτηση εκείνου που ονομάζεται *ουσιώδες* (Tarason, 2011).

Το κίνημα του Bauhaus με τη μεγαλύτερη επιρροή στην ιστορία, όχι μόνο της τέχνης, αναφορικά με τον χώρο του σχεδιασμού διαμόρφωσε το κλίμα, ώστε να αλλάξει σε μεγάλο βαθμό η διαδικασία της οπτικής αντίληψης και κατ' επέκταση η εικόνα του κόσμου. Ανάμεσα στις δημιουργίες των καλλιτεχνών του κινήματος ξεχωρίζει ως ιδιαίτερη αναφορά η εικονογραφία της Αφροδίτης. Είναι ενδεικτικό ότι ο Mies van der Rohe, ένας από τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες του κινήματος, έπλασε μέσα σε μια καθαρά γεωμετρική σύνθεση μια Αφροδίτη για να διακοσμήσει το Περίπτερο της Βαρκελώνης “Barcelona Pavilion” (1929). Στο Bauhaus οι αρχές της αφαίρεσης αναβαθμίζονται σε αρχές μελέτης της οπτικής αντίληψης και των εφαρμογών τους στο σύγχρονο τεχνητό περιβάλλον.

Μετά από 100 χρόνια, το «*Sophia Thinking*» με έμπνευση και νοσταλγία, και υιοθετώντας την αντίληψη του κινήματος, δημιούργησε μια ολιγάριθμη συλλογή, τη «*Sophia Thinking Bauhaus*». Χρωματιστά αγάλματα της Αφροδίτης και άλλα διακοσμητικά αντικείμενα συνδυάζουν τον σχεδιασμό και την αιωνιότητα με τον νεωτερισμό, παράλληλα με τη μαγεία των μύθων και εναρμονισμένα στο πνεύμα του 21ου αιώνα. Το αρχετυπικό μοντέλο της Αφροδίτης χρησιμοποιείται ως το αδιαμφισβήτητο μοντέλο γυναικειάς ομορφιάς.

Η προσπάθεια του «*Sophia Thinking Bauhaus*» είναι να προκαλέσει την αυθεντικότητα της ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς, ώστε δανειζόμενη τη μορφή αριστουργηματικών έργων της να εκφράσει τη «σκέψη» ως μορφή τέχνης μέσω μοναδικών αντικειμένων μοντέρνου σχεδιασμού (Thinking Bauhaus, 2020).



Εικόνα 315

Η εικονογραφία της Αφροδίτης μέσα από την Έκθεση «Sophia Thinking Bauhaus», 2021.

Παρά το πρωτοπόρο σχεδιαστικό ύφος του Bauhaus και τον μοντερνισμό του, η εικονογραφία της Αφροδίτης μέσα από χαρακτηριστικές συνθέσεις καλλιτεχνών του κινήματος πήρε τη θέση της, συνδυάζοντας την κλασσική μορφή με το μοντέρνο στο καινούργιο περιβάλλον. Μία ακόμη εξαιρετική Αφροδίτη πιστοποιεί την αξία της στο καλλιτεχνικό κίνημα Arts and Crafts, το 1926. Είναι η *Εύα* του Eric Gill. Η μορφή του έργου διατηρεί στοιχεία της κλασσικής εποχής, ή τουλάχιστον στην αναγεννησιακή της εκδοχή. Οι αναλογίες του σώματος και η μικρή διόγκωση της κοιλιάς θυμίζουν τις καταβολές της

Αφροδίτης, ενώ οι καμπύλες υπακούουν στην υπερβολή. Η διαφορά εντοπίζεται στην καθαρότητα της υφής και τη λιτή γραμμική απόδοση.



Εικόνες 316

Αριστερά: *Η Αφροδίτη του Bauhaus*, Mies van der Rohe, *Περίπτερο Βαρκελώνης*, 1929.
Δεξιά: *“Εύα”*, Eric Gill, *Arts and Crafts*, 1926. Φωτο: Bridgeman Images.



Εικόνα 317

Ανακατασκευή του Τριαδικού μπαλέτου, Gerhard Bohner, Βερολίνο, 1977. Φωτο: Gert Weigelt.

Στο έργο του Oskar Schlemmer (Bauhaus), παγκοσμίως γνωστό ως «*Τριαδικό μπαλέτο*», οι ηθοποιοί, δηλαδή το γυναικείο σώμα, μεταμορφώνεται από κανονικό σε γεωμετρικό σχήμα. Η γνωστή σπείρα των μαθηματικών αναλογιών παρούσα. Το 1977 στο Βερολίνο, ο Gerhard Bohner, χορευτής και χορογράφος, μελετώντας εντατικά το υλικό και ερευνώντας την ιστορία του έργου, αποφάσισε να ανακατασκευάσει το *Τριαδικό μπαλέτο* του Oskar Schlemmer. Πάνω από τριάντα χρόνια μετά από αυτό, η εκδοχή του για το *Τριαδικό μπαλέτο* εμφανίστηκε ξανά... Ο Gerhard Bohner έδωσε μια νέα ματιά στο έργο του Schlemmer.

13. 4. Η Αφροδίτη στο Dada

Το κίνημα της αντι-τέχνης του Dada που αμφέβαλε για τα πάντα, δεν αρνήθηκε τη συνέχεια της εικονογραφίας της Αφροδίτης, αντίθετα, προσέφερε αξιοθαύμαστα έργα στηριγμένα στην απόδοση της ιστορίας και της γοητείας της με τρόπο πρωτότυπο. Η εικονογραφία της γεμάτη συμβολισμούς, μα πάνω απ’ όλα ειρωνική και με ανατρεπτική διάθεση, αναστάτωσε τον φιλότεχνο κόσμο στις αρχές του 20ού αιώνα.

Την εποχή εκείνη, η *Beatrice Wood* σε έκθεσή της συγκλόνησε τους επισκέπτες παρουσιάζοντας στο *Un peut (peu) d’eau dans du savon*, έναν πίνακα γυναικείου γυμνού, η μορφή του οποίου χαρακτηρίζεται από επιτηδευμένο πριμιτιβισμό και αταίριαστο μοντερνισμό, αφού το σώμα θυμίζει την *Αφροδίτη της Laussel* αλλά «κοσμεύεται» με μια καρδιά- σχήμα σαπουνιού που τοποθετείται έξυπνα και στρατηγικά ανάμεσα στα σκέλη της.

Η φιλοσοφία των ανατρεπτικών ντανταϊστών ενστερνίζεται την αλήθεια που κρύβεται στον πρωτογονισμό (Sawelson & Gorse, 1998).



Εικόνα 318

Un peut d'eau dans du savon, Beatrice Wood, περίπου 1980. Francis M. Naumann Fine Art.

Ο George Grosz παρουσίασε στην έκθεση με τίτλο Tatlinistischer Plan (ως μια αναφορά στον Tatlin) ένα έργο τεχνοτροπίας κολάζ, στο οποίο συγκεντρώνει μια σειρά ασύνδετων εικόνων σε ένα γεωμετρικό χώρο που θυμίζει τους αστικούς χώρους της μεταφυσικής ζωγραφικής. Η μορφή στο έργο του έχει δυναμική, ενώ ως περιεχόμενό του το γυμνό - σε μια προκλητική αναμόρφωση της Αφροδίτης - με ένα αστείο καπέλο στο προσκήνιο αντιπροσωπεύει μια πόρνη. Ένας άνδρας σε μια αρχιτεκτονική στοά σε περιβάλλον καμπαρέ συμπληρώνει τη σύνθεση. Σύμφωνα με τον Valeriano Bozal, με όλα αυτά τα θραύσματα ο Grosz μας παρέχει «ένα τραγικό πανόραμα, που κατοικείται από ανθρώπους από τα πιο ποικίλα κοινωνικά στρώματα, όπου όλοι διαθέτουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: την καθημερινή τους φύση».



Εικόνες 319

*1: George Grosz, Tatlinistischer Plan, 1920, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
2: Otto Dix, "Prostitute -- Girl with Red Bow" 3: Man Ray, Hanger, 1920.*



Εικόνες 320

*Αριστερά: Η Eve Babitz απέναντι στον ντανταϊστή Marcel Duchamp σε μια ιδιόμορφη πόζα, με επίδειξη του στήθους, δανεισμένη από τοιχογραφία της Σαντορίνης. Μουσείο Τέχνης της Pasadena (Καλιφόρνια), 1963.
Δεξιά: L.H.O.O.Q., Η Mona Lisa με μουστάκια, Marcel Duchamp, 1919, Μουσείο Τέχνης, Φιλαδέλφεια.*



Εικόνες 321

Αριστερά: Πλειάδες, Max Ernst, Κολωνία, 1920, ιδιωτική συλλογή.
 Δεξιά: Κατεβαίνοντας τις σκάλες, Marcel Duchamp, 1912.

Ο Max Ernst υπήρξε ο καλλιτέχνης που υπηρέτησε επί χρόνια τον Ντανταϊσμό, ήταν αυτός που έκανε τη μετάβαση από τον Ντανταϊσμό στον Σουρεαλισμό. Χαρακτηριστικό του έργου οι *Πλειάδες*, με μορφή σοκαριστική, αφού το γυμνό ακέφαλο γυναικείο σώμα κινείται και πνίγεται σε μια σύνθεση άκρως αντισυμβατική. Στο έργο του διακρίνονται τουλάχιστον τρία επίπεδα ανάγνωσης· του φυσικού θέματος με τη σαφή μορφή μιας ακέφαλης Αφροδίτης, ακολουθεί το εκφραστικό και στη συνέχεια το συμβατικό, πλούσιο σε έννοιες και συμβολισμούς, το δε της εγγενούς σημασίας πλαισιώνεται από συνδηλωτικά στοιχεία της σύνθεσης.

Για τον ντανταϊστή Ernst ο ερωτισμός ήταν ένας άλλος τρόπος διείσδυσης στο ασυνείδητο, ανυπακοής στις συμβάσεις και προφανώς άρνησης του μικροαστισμού. Ωστόσο, έθετε τα όρια της σεξουαλικότητας των ενηλίκων. Η ακέφαλη γυμνή Αφροδίτη επιπλέει σε έναν μπλε χώρο στρωματοποιημένο με οριζόντιες γραμμές, υποδηλώνοντας το νερό ή τον ουρανό. Στο σύντομο κείμενο αναφέρεται ότι *“η βαρύτητα των κυματισμών δεν υπάρχει ακόμη”*. Η εφηβεία αντιπροσωπεύει την απεριόριστη ελευθερία (Pleides, 2021).

Αναρχικοί καλλιτέχνες συμπλήρωσαν το έργο των ντανταϊστών εικονογραφώντας τις δικές τους Αφροδίτες στο δικό τους περιβάλλον. Ο Γάλλος Marcel Duchamp το 1912 παρουσιάζει το έργο του με τίτλο *“Κατεβαίνοντας τις σκάλες”*, επαναπροσδιορίζοντας σ’ αυτό για μια ακόμη φορά την ανθρώπινη μορφή. Με τη χρήση 20 στατικών θέσεων ο Duchamp δίνει την αίσθηση της κίνησης και της οπτικής βίας. Ο καλλιτέχνης αγνοώντας την παράδοση του γυμνού δεν θέλησε να του δώσει μια στάση, όπως οι συντηρητικοί κριτές της εποχής του απαιτούσαν, μια στάση ξαπλωμένου γυμνού που φαινόταν φυσιολογική, αλλά προτίμησε το «γυμνό» του να κατεβαίνει τις σκάλες. Στο έργο του Duchamp συνυπάρχει η πολύπλοκη αλληλεπίδραση της γλώσσας, της σκέψης, της όρασης, ώστε κάθε προσπάθεια ερμηνείας των έργων του φαίνεται ελλιπής, και αυτό είναι που τον κατέστησε τον πιο απόκρυφο και αινιγματικό καλλιτέχνη. Ανοικτό παραμένει το ερώτημα αν είναι η πραγματικότητα του φύσει υπάρχοντος που η τέχνη την αναπαράγει, ή η αλληγορική απεικόνιση του ανέκφραστου είναι ένας μαγικός καθρέπτης της Ουτοπίας (Κολοκοτρώνης, 2002).

Στην κοινωνία του ορθολογισμού οι νανταϊστές καλλιτέχνες απάντησαν δημιουργώντας έργα τέχνης που αμφισβητούσαν τις ιδέες κατηγοριοποίησης των πραγμάτων, την δε καλπάζουσα

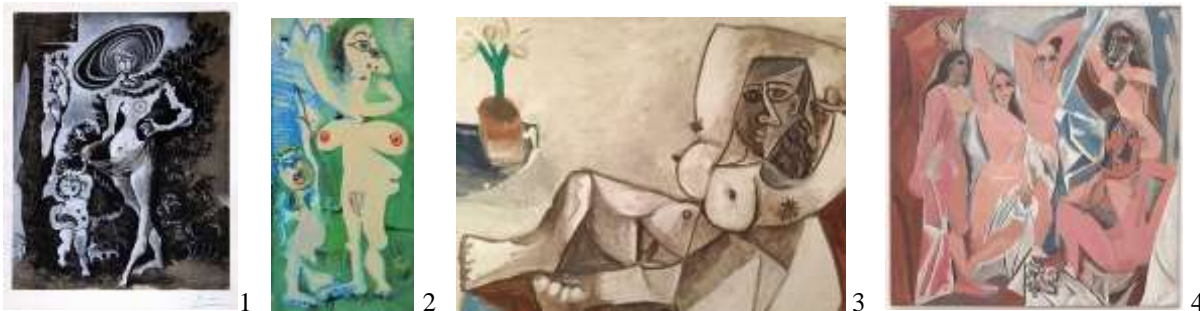
τεχνολογία την αντιμετώπισαν με χλευαστική διάθεση. Ο Duchamp σαν σε μικρή «παράσταση» μέσα στο Μουσείο της Pasadena προσηλωμένος παίζει σκάκι με τη γυμνή Αφροδίτη του, την *Eve Babitz*. Η ίδια η *Eve Babitz* αναγνώριζε ότι ο Duchamp δεν δημιούργησε απλώς ωραία έργα, όπως αυτά που κοσμούν τοίχους, αλλά η προσφορά του βρίσκεται αλλού. Γι' αυτό ερμηνεύοντας το περιεχόμενο της γυμνής της απεικόνισης δήλωσε ότι «*όποιος πιστεύει πως το γυμνό θα έπρεπε να ήταν πιο αδύνατο ή με οποιονδήποτε τρόπο διαφορετικό – για ' αυτόν, θα είμαι μια αιωρούμενη εικόνα του «αλλού».*

Σε άλλο έργο του, ο Duchamp δεν έκανε τίποτα παραπάνω από το να προσθέσει μουστάκια στη *Mona Liza* του Da Vinci. Μέσα από μια «λακωνική πινελιά» προσπάθησε να ξεκαθαρίσει το μυστήριο στο περίφημο έργο που εκτίθεται στο Λούβρο. Η *Mona Liza* είναι ο *Salai*, ο μαθητής και εραστής του Da Vinci. Στην προκειμένη περίπτωση ο *Σουρεαλισμός παίρνει τη θέση του ρεαλισμού*, αφού σε ρεαλιστική απεικόνιση ο πίνακας έτσι θα έπρεπε να αποδοθεί²⁹⁰. Ο *Ντανταϊσμός*, και ειδικά ο πιο διαπρεπής εκπρόσωπος του, ο Duchamp, με τα *Ready Made* (έργο τέχνης που δημιουργήθηκε από την αποκάλυπτη χρήση των αντικειμένων τα οποία δεν θεωρούνται συνήθως τέχνης), ασκεί ειρωνική και επιθετική κριτική στο καθημερινό αντικείμενο. Ο Duchamp, εκθέτοντας μια ρόδα ποδηλάτου ή ένα ουροδοχείο (το οποίο τιτλοφορεί *Κρήνη*), καταγγέλλει με παράδοξο τρόπο τη δουλειά του αντικειμένου στη λειτουργία: αν πρόκειται η Ομορφιά να καθοδηγείται από τη διαδικασία εμπορευματοποίησης των αντικειμένων, τότε κάθε κοινό αντικείμενο ενδέχεται να χάσει τη λειτουργία του ως αντικείμενο χρήσης και να αποκτήσει μια νέα λειτουργία ως έργο τέχνης (Eco, 2004).

13. 5. Η Αφροδίτη των σουρεαλιστών

Στον *Κυβισμό*, όπως και στον *σουρεαλισμό*, το αντικείμενο αναλύεται σε τομές που ανασυντίθενται βάσει νέας οργάνωσης στον πίνακα, εισχωρώντας, όπως η ψυχανάλυση του Freud, κάτω από την επιφάνεια της συνείδησης, κινούμενο παράλληλα με ό,τι το υποσυνείδητο υπαγορεύει. Ό,τι η συνείδηση απαγορεύει κινείται πλέον στη σφαίρα της αποδοχής, αφού η ίδια η συνείδηση δεν βρίσκεται σε εγρήγορση (Βακαλό, 1975). Στον σχεδιασμό της αφαίρεσης η εικόνα ως έργο τέχνης αυτονομείται και δηλώνει την αναξιοπιστία της περιβάλλουσας πραγματικότητας. Η αφηρημένη εικόνα οδηγεί τη συνείδηση του θεατή στον δρόμο της πεποίθησης, ουσιαστικά σε μια αόρατη πραγματικότητα. Η εικόνα δεν ξεπερνά τα όριά της, οδηγεί τον θεατή στην αναζήτηση του πολυδιάστατου σύμπαντος (Tarasov, 2011). Η εικονογραφία της Αφροδίτης και κατ' επέκταση το γυμνό για τους σουρεαλιστές υπακούει στη θεώρηση της μεταμόρφωσης της γυναίκας από παθητικό αντικείμενο της τέχνης σ' ένα υποκείμενο ικανό να επιβάλει τη δική του άποψη και γλώσσα.

²⁹⁰ Η εικονογραφία της *Mona Liza* παρουσιάζει έναν ανδρόγυνο, σύμφωνα με τον Ιταλό ιστορικό τέχνης Vinceti. «Η *Mona Liza* είναι ανδρόγυνο πορτραίτο – μισός άνδρας – μισός γυναίκα – που βασίστηκε σε δύο μοντέλα, τη *Lisa del Giocondo Gherardini* και τον μαθητή του Da Vinci, τον *Salai*». Παρά τις αντιρρήσεις άλλων κριτικών, η άποψη του Vinceti μάλλον ευσταθεί, ενώ βρίσκει κι' άλλους υποστηρικτές από τον χώρο της τέχνης. Μον *Salai* στα γαλλικά σημαίνει «ο *Salai* μου», ενώ ο Da Vinci φημίζεται για τα λογοπαίγνια στους τίτλους των έργων του. Έτσι από τη σύνθεση των μοντέλων και των ονομάτων, και με τη βοήθεια του αναγραμματισμού, προέκυψε το *Mona Liza*.



Εικόνα 322

1. “Ο κλέφτης του μελιού” (Αφροδίτη και Έρως), Λιθογραφία, Picasso, γ. 1957
2. “Αφροδίτη και Έρωτας”, Picasso, 1968, Foto: Volker Naumann
3. “Ξαπλωμένη γυναίκα με μπουκέτο”, Picasso, Μουσείο Pablo Picasso, Berggruen - Βερολίνο
4. “Οι δεσποινίδες της Αβινιόν”, Picasso, 1907, Πρωτοκυβισμός, Λάδι σε καμβά, 243,9 X 233,7 εκ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Ν. Υόρκη.

Στις *Δεσποινίδες της Αβινιόν*, του Picasso, είναι εμφανής η επιρροή που άσκησε η αφρικανική τέχνη στο έργο του την εποχή εκείνη (1907 - 1909), που παράλληλα με τρόπο πρωτότυπο απεικονίζει τη γυναίκα σε όλους τους ρόλους της. Στη μορφή του έργου, που θεωρείται από πολλούς μελετητές ως το πρώτο κυβιστικό έργο της ιστορίας, αναγνωρίζεται η επιρροή αυτή από τα πρόσωπα των δύο γυναικών στο δεξί μέρος του πίνακα (Εικ. 336.4.) οι οποίες παρουσιάζονται σαν να φορούν αφρικανικές μάσκες. Ο αρχικός τίτλος του έργου ήταν “*Ο οίκος ανοχής της Αβινιόν*”, κάτι που αποδίδει με τρόπο μοναδικό στο έργο του ο καλλιτέχνης, αφού οι ιερόδουλες εμφανίζονται σχετικά απειλητικές, ενώ η γυναικεία τους υπόσταση δεν είναι αρκούντως θηλυκή.

Σχεδιαστικά, η μορφή του έργου απομακρύνεται από την προοπτική αφήνοντας τη θέση της στην οργάνωση της επίπεδης φόρμας με την ακανόνιστη γραμμή και τα γεωμετρικοποιημένα κοψίματα. Το περιεχόμενο του έργου προσφέρεται για περισσότερες ερμηνείες. Ο κριτικός και ιστορικός της τέχνης Leo Steinberg το 1972 ερμηνεύει το έργο ως μια σεξουαλική μεταφορά σε μια περιγραφή της συγκρουσιακής σχέσης με το γυναικείο φύλο. Ο William Stanley Rubin, το 1983, δίνει τη δική του ερμηνεία, ως μια «θανατηφόρα» αξία, τον φόβο του θανάτου, όπως εκφράζεται στα πρόσωπα των κοριτσιών (Eco, 2022).

Από την άλλη μεριά ο Picasso καταφεύγει στη μοντερνιστική εκδοχή του νεοκλασικού ύφους, όχι μόνο στην Κλασική Περίοδό του (αρχές του 1920) αλλά και στο υπόλοιπο της καριέρας του. Αυτό το ιδίωμα χρησιμοποιείται συχνά ως μέσο για την απεικόνιση ερωτικών θεμάτων. Γοητευμένος από τους σουρεαλιστές, παρότι βρίσκονται στον αντίποδα του Κυβισμού, χρησιμοποιεί το συμβολικό στοιχείο, κι’ έτσι το περιεχόμενο στο έργο του αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Με έμφαση στην ιδέα της μεταμόρφωσης αλλά και στην ιδέα του ελεύθερου συνειρμού προσπάθησε να αναπλάσει την πραγματικότητα μετατρέποντάς την σε τέλεια έκφραση των φαντασιώσεών του (Smith, 1985). Η κυβιστική Αφροδίτη, “*Ο κλέφτης του μελιού*” (λιθογραφία 1960), διαθέτει πολύπλοκες και αφύσικες διαστάσεις που περιλαμβάνουν ηδονικά ισχία και στήθη, επικίνδυνα λεπτά σκέλη, ένα συρρικνωμένο κεφάλι, και κοιλιά σε κατάσταση εγκυμοσύνης. Το σώμα της καλύπτεται σεμνά με ένα διάφανο μαντίλι, ενώ ένα μεγάλο μοντέρνο καπέλο αποτελεί τη συνολική αμφίεσή της. Ο μικρός σύντροφός της, ο Έρωτας, εμφανίζεται να κλαίει με ενοχή μπροστά στην Αφροδίτη. Το έργο είναι παιχνιδιάρικο και πολύπλοκο, μέσα από το οποίο ο Picasso ερμηνεύει τη μυθολογία, τη

σεξουαλικότητα και την πραγματικότητα. Οι ομοιότητες με το έργο του Cranach είναι πολλές.

Το έργο του Picasso “*Ο Έρωτας και η Μέλισσα*” αναφέρεται σε μια αρχαιοελληνική ιστορία, σύμφωνα με την οποία ο Έρωτας προσφέρει μια προειδοποίηση για όσους αναζητούν παροδικές γλυκές απολαύσεις. Ο Έρωτας είναι αφοσιωμένος στο μέλι και αδιαφορεί για τα υπόλοιπα· στο τέλος καταλήγει να πονάει για την αδιαφορία του. Αρκετά πολύπλοκη η σύνθεση στο έργο του Picasso, η Αφροδίτη και ο Έρωτας εμφανίζονται σαν να αναδύονται από μια φανταστική ερημιά. Ο καλλιτέχνης αποδίδει σε κυβιστική μορφή την Αφροδίτη, σε αφύσικες αναλογίες, με πληθωρικούς γοφούς και υπερμεγέθη στήθη, με πολύ μικρό κεφάλι, λεπτά άκρα και κοιλιά που δηλώνει εγκυμοσύνη. Με διάφανο λεπτό ύφασμα καλύπτει το σώμα της και στέκει στοργικά προς τον γιο της, Έρωτα. Στη σύνθεση ο Έρωτας κοιτάζει με αίσθημα ενοχής την Αφροδίτη κρατώντας στο χέρι του την κλεμμένη κυψέλη. Ο σχεδιασμός σε μεγάλη κλίμακα δίνει τη δυνατότητα στον θεατή να παρατηρήσει και τις μικρότερες λεπτομέρειες και να αναλύσει το στυλ του Picasso.



1



2



3

Εικόνες 323

1: “*Η Αφροδίτη με τα συρτάρια*” 2: “*Η φλεγόμενη καμηλοπάρδαλη*”, Salvador Dali, 1937, Kunstmuseum, Βασιλεία.
3: *Cabeza otorrinologica de Venus*, Dali. 1964.

Το 1937, ο Dali σχεδίασε τη *Φλεγόμενη καμηλοπάρδαλη (Burning Giraffe)*. Στον πίνακα αποτυπώνεται η προσωπική του πάλη με τον πόλεμο στην πατρίδα του. Χαρακτηριστικά είναι τα ανοικτά συρτάρια της γαλάζιας γυναικείας μορφής, που ο Dali αργότερα θα περιγράψει ως «γυναίκα - κόκκυγα» (γυναίκα με κοκάλινη ουρά), που ως φαινόμενο μπορεί να ανιχνευθεί με τη ψυχαναλυτική μέθοδο του Freud, το έργο του οποίου θαύμαζε ο Dali, ώστε να δηλώσει: «*Η μόνη διαφορά μεταξύ της αθάνατης Ελλάδας και της εποχής μας είναι ο Sigmund Freud, που ανακάλυψε ότι το ανθρώπινο σώμα, το οποίο στους ελληνικούς χρόνους ήταν απλώς νεοπλατωνικό, τώρα είναι γεμάτο με μυστικά συρτάρια που θα ανοίξουν μόνο μέσα από την ψυχανάλυση*». Τα ανοικτά συρτάρια που συγκρατούνται πάνω σε αυτή την εκφραστική γυναικεία φιγούρα, αφορούν στο εσωτερικό, στο υποσυνείδητο του ανθρώπου.

Όπως και σε άλλα έργα, στη *Φλεγόμενη Καμηλοπάρδαλη* - ουσιαστικά σε μια παραλλαγή της Αφροδίτης με τα συρτάρια - ο Dali χρησιμοποίησε την *παρανοϊκή-κριτική* μέθοδο για να πραγματοποιήσει τα όνειρα και το φαντασιακό του νου του, μετατρέποντας τον πραγματικό κόσμο σε αυτόν που επιθυμούσε. Για τον Freud, τα αντικείμενα που αναπαριστά ένας ζωγραφικός πίνακας μπορεί να είναι μεταφορικές αναπαραστάσεις αντικειμένων της επιθυμίας και έτσι ο κριτικός λόγος που τα αφορά, οφείλει να αναζητήσει πίσω από αυτά την

αποθιμένη ονειρική εικόνα. Λανθάνων και νευρωτικός καλλιτέχνης ο Dalí, προσπαθεί να επιλύσει μέσω της τέχνης τις ψυχικές του αντιφάσεις (Δασκαλοθανάσης, 2002).

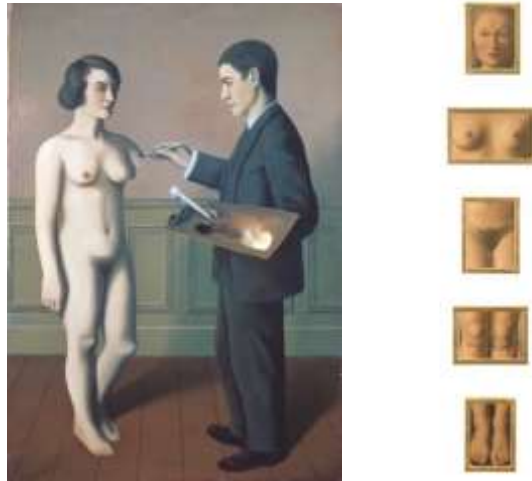
Η μεταμορφωμένη Αφροδίτη στο έργο του Dalí διατηρεί σε μεγάλο βαθμό τη μορφή εκείνης με τα συρτάρια, αλλά η σύνθεση εμπλουτίζει το περιεχόμενο, αφού μέσα στο γαλαζοπράσινο ονειρικό τοπίο η φλεγόμενη καμηλοπάρδαλη δημιουργεί μια ιδιαίτερα ενοχλητική αίσθηση σε συνδυασμό με τη σχετικά απομονωμένη γυναίκα που κρατάει στα χέρια της ένα κομμάτι ωμό κρέας. Το εκφραστικό όσο και το συμβατικό θέμα εισάγει τον θεατή στο σκηνικό του επικείμενου εμφυλίου πολέμου, ενώ τα φαλλικά νταλικά σύμβολα κατέχουν δευτερεύοντα ρόλο στον σημειολογικό πίνακα του έργου (Keevil, Eyres, 2006).

Σύμφωνα με τον Γάλλο συγγραφέα André Breton και άλλους σουρεαλιστές το όνειρο, εκτός του ότι μπορεί να ερμηνευτεί φροϋδικά, μπορεί να αποτελέσει και έναυσμα καλλιτεχνικής έμπνευσης. Τα ετερόκλητα στοιχεία που αναπαρίστανται σ' ένα έργο τέχνης ενδέχεται να έχουν το έναυσμά τους σε καταστάσεις του ονείρου και να αναδεικνύουν μια νέα, παράδοξη και απελευθερωτική για τον άνθρωπο ποιητική διάθεση. Το στοιχείο του αυτιού που προστίθεται αβίαστα από τον Dalí (Εικ. 337.2.) σε «λάθος» θέση προσδίδει ένα παρανοϊκό χαρακτήρα στην εξαιρετικά αναγνωρίσιμη μορφή και επανεισάγει το άγαλμα σε νέο πλαίσιο (Δασκαλοθανάσης, 2002).

Ο Dalí απέδωσε την Αφροδίτη σε γλυπτά και πίνακες με διάφορες μορφές. Παρατηρώντας ότι ο λαιμός της είναι αρκετά επιμήκης - αναφορά στην προδρομική για τους σουρεαλιστές μανιεριστική επιμήκυνση - κατέληξε στη δημιουργία μιας Αφροδίτης/καμηλοπάρδαλης με επιμήκη λαιμό, ψηλό σαν το σώμα της.

Σύμφωνα με τον μελετητή Gregory Curtis το κλασικό σύμβολο ομορφιάς δεν κινδυνεύει από αυτές τις μεταμορφώσεις, όπως παρατηρείται με την *Αφροδίτη της Μήλου* στο μουσείο του Λούβρου, η οποία δεν κινδυνεύει να χάσει τη θέση της στη συνείδηση του κοινού. Οι περισσότεροι επισκέπτες δημιουργούν μια πρώτη εικόνα και στη συνέχεια προχωρούν. Έχουν προσλάβει την εμπειρία που επιζητούσαν. Μια σημαντική μειονότητα, περιφέρεται αργά γύρω από το άγαλμα, το παρατηρεί προσεκτικά από κάθε οπτική γωνία και προσπαθεί να συλλάβει κάθε πράγμα ξεχωριστά. Αποκομίζει κι αυτή η μειονότητα επίσης την εμπειρία που θέλει. Σχεδόν κανείς δεν φεύγει απογοητευμένος. Οι επισκέπτες αναγνωρίζουν τη μεγάλη αξία του γλυπτού, που έχει αρχοντιά και αλήθεια, δεν επηρεάζονται π.χ. από τα συρτάρια που βγαίνουν από το στήθος της (Curtis, 2004).

Ο Rene Magritte, ένας από τους κορυφαίους σουρεαλιστές, σε ηλικία 13 ετών ατύχησε να δει τη μητέρα του να αυτοκτονεί, και αυτή η τραυματική εμπειρία θεωρείται ότι ήταν καταλύτης για το έργο της ψευδαίσθησης και της πραγματικότητας στα έργα του. Στο Παρίσι γνωρίστηκε με τον Γάλλο αναρχικό αντιφασίστα André Breton, θεωρητικό σουρεαλιστή και εισχώρησε και ο ίδιος στον κόσμο του κινήματος. Υπηρέτησε τον σουρεαλισμό και επέμενε στη ζωγραφική εικόνων, που δεν θα μπορούσαν ποτέ να εμφανιστούν στην πραγματικότητα καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Τα έργα του κινούνται σε μια παράδοξη, ονειρική πραγματικότητα. Ο Magritte υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους εμπνευστές για την Pop Art, τον Μινιμαλισμό και την Εννοιολογική Τέχνη. Το *Treachery of Images* είναι ο τίτλος ενός από τους πίνακές του, η εικόνα μιας πίπας, κάτω από την οποία ο Magritte έγραψε: «*Ceci n' est pas une pipe*» (Αυτή δεν είναι πίπα). Σε σχετική ερώτηση, απάντησε ότι φυσικά δεν ήταν μια πίπα - απλά προσπαθήστε να το γεμίσετε με καπνό!



Εικόνες 324

Αριστερά: “Προσπαθώντας το Αδύνατο”, 1928, René Magritte. Δημοτικό Μουσείο Τέχνης της Toyota. © Photothèque R. Magritte / Banque d' Images, ADAGP, Παρίσι 2016.
 Δεξιά: “L' Evidence éternelle”, René Magritte. Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Νέα Υόρκη. © Photothèque R. Magritte / Banque d' Images, ADAGP, Παρίσι 2016



Εικόνες 325

Αριστερά: “Le viol” (“Ο βιασμός”, 1945), René Magritte. Center Pompidou, Musée National d'art Moderne, Παρίσι. © Photothèque R. Magritte / Banque d' Images, ADAGP, Παρίσι 2016.
 Δεξιά: Les marches de l'été, René Magritte, 1938. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Παρίσι.



Εικόνα 326

“Treachery of Images”, René Magritte, 1929.

Για μια διεισδυτική ματιά στο έργο του Magritte, προς κατανόηση της θέσης του για το γυμνό, κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια αναφορά στο έργο του “*Treachery of Images*”. Αυτή δεν είναι μία πίπα, λέει ο Magritte, είναι ένα έργο με σουρεαλιστικό περιεχόμενο, μια μορφή τέχνης στην οποία οι καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται το συναίσθημα και τις ιδέες χωρίς πολυπλοκότητες. Η μορφή είναι ικανή να συνδέσει την εικόνα με ό,τι ο θεατής ήδη γνωρίζει και έχει καταγράψει στο μυαλό του. Ειλικρίνεια διακρίνει τα έργα τέχνης των σουρεαλιστών,

ενώ ο Magritte χρησιμοποιώντας έννοιες σουρεαλιστικές, όπως την ομοιότητα, προχώρησε πέρα από αυτό που πιστεύει ο θεατής ότι γνωρίζει. Με το πνεύμα αυτό αντιμετωπίζει το γυμνό. Στη μορφή των έργων του διακρίνεις με σαφήνεια την τεχνική της σουρεαλιστικής μεταμόρφωσης. Η μορφή τους στην απεικόνιση του γυμνού, πέραν του σουρεαλιστικού περιεχομένου, έρχεται σε αντιδιαστολή με τα έργα της κλασσικής αρχαιότητας και της Αναγέννησης, αφού σκόπιμα προβάλλει σχεδόν εμφιατικά το στοιχείο της τριχοφυΐας (Smith, 1985).

Το έργο *“Treachery of Images”* δέχεται πολλές ερμηνείες, σύμφωνα με αυτό που αντιλαμβάνεται ο θεατής, όπως π.χ. «δεν είναι πίπα, αλλά λαδομπογιά σε καμβά, που μπορεί να γεμίσει με καπνό και κάπνα». Ο θεατής ενθαρρύνεται να χρησιμοποιήσει τη σκέψη του ελεύθερα για να εξερευνήσει τις λογικές συντομεύσεις σε μια αλυσίδα σκέψεων προτείνοντας και την εναλλακτική σκέψη. Η μορφή σ’ αυτό το έργο του Magritte αποτελεί τον οδηγό κατανόησης για τις μορφές που αποδίδει και στις Αφροδίτες του, ώστε να διαλευκανθεί και το περιεχόμενό τους. Ενθαρρύνει την κοινωνία να βλέπει και να περιγράφει τα πράγματα κυριολεκτικά, αμφισβητεί και υπονομεύει τις φιλοσοφικές συμβάσεις της κοινωνίας για τον προσδιορισμό της πραγματικότητας.

Μέσα από πνευματικές αναζητήσεις και σε αντίθεση με τους εννοιολογικούς καλλιτέχνες προσπαθεί να ερμηνεύσει την οπτική αναπαράσταση της φύσης. Στην προσπάθειά του αυτή κάνει χρήση της υποδήλωσης, βασίζεται σε ενδείξεις, ώστε να αποδώσει ανάγλυφα την πραγματικότητα (Gombrich, 1995). Την αυθαίρετη φύση του σημείου, την οποία υποστήριζε ο Saussure, διαπιστώνουμε στο έργο του Magritte. Στο έργο του *Les marches de l’été* φυλακίζει σε πέντε χρυσά πλαίσια το κερματισμένο γυναικείο σώμα, του οποίου όμως τα κομμάτια είναι συνταγματικά με τέτοιο τρόπο τοποθετημένα, ώστε να έχουν το σημειολογικό αποτέλεσμα, την ολότητα του φυσιολογικού αναπαριστάμενου σώματος.

Ο Magritte θεωρεί ότι τα ανθρώπινα όντα δεν «γνωρίζουν» πραγματικά τα αντικείμενα, προσεγγίζουν τις εικόνες τους μέσω της γλώσσας. Ο άνθρωπος πιστεύει ότι αυτό που βλέπει αντιστοιχεί σε αυτό που περιγράφει με τη γλώσσα, κάτι που δεν υφίσταται στην πραγματικότητα. Προτρέπει τους θεατές να αμφισβητήσουν κάθε τι που θεωρούν ως δεδομένο και πραγματικό και να αναθεωρήσουν ό, τι πιστεύουν ότι γνωρίζουν. Το έργο του Magritte θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως προέκταση του Σουρεαλισμού. Στο έργο του *“Ο βιασμός”*, το περίεργο γυναικείο κεφάλι αποτελείται από τα σεξουαλικά σημεία του γυναικείου σώματος με αντικατάσταση των ματιών από τα στήθη και του στόματος από το αιδούιο, μια υπερβολή στον σεξουαλικό συμβολισμό (Smith, 1985). Μήπως «αυτό δεν είναι κεφάλι»; Η απάντηση είναι ότι ο Magritte δημιουργεί οπτικά ισοδύναμα που αναδεικνύουν το *μυστήριο*, όπως ο ίδιος το ονόμαζε. Μέσω της μεταμόρφωσης δημιουργεί το ακέφαλο γυναικείο σώμα, που με τη δύναμη της μετωνυμίας αντικαθιστά το πρόσωπο μιας ανθρώπινης μορφής, σε μια διαδικασία υπερκωδικοποίησης.

Αναφερόμενος στο έργο του Magritte, ο Foucault παρατηρεί πως η αντίληψη, ότι «αυτή δεν είναι μία πίπα», μπορεί να προκύψει στον θεατή, αφού ο ίδιος έχει ήδη κατανοήσει τον εαυτό του. Ουσιαστικά οφείλει να υιοθετήσει το επιχείρημα του Foucault, ότι «η γλώσσα και η πραγματικότητα δεν μοιράζονται καμία οργανική σχέση και ότι τα ονόματα των αντικειμένων δεν εμφανίζονται όταν τα βλέπετε». Ο Foucault μελέτησε και κατέληξε σ’ αυτό το σύστημα αναπαράστασης μέσω της τέχνης και συμφώνησε με τις απόψεις του Magritte, ότι υπάρχει αυθαιρεσία των σημείων, τα οποία καθορίζονται περιστασιακά και συμβατικά.



Εικόνες 327

Αριστερά: *René Magritte, Philosophy in the boudoir, 1947, Ιδιωτική συλλογή, Ν. Υόρκη.*
Black Magic, *Magritte Courtesy. www.ReneMagritte.org*

Ένας από τους καλύτερους πίνακες γυμνού του Magritte είναι το Black Magic. Το έργο, με μοντέλο τη σύζυγό του Georgette Berger, χωρίζεται στον άνω κορμό, ώστε να επιτυγχάνεται αρμονική σύνθεση με το χρώμα του ουρανού. Ο Magritte ξεκίνησε το 1915 με έργα ιμπρεσιονιστικού στυλ, ενώ επηρεάστηκε από τον φουτουρισμό και τον κυβισμό του Metzinger. Η μορφή της Georgette αποδίδεται με κλασικό τρόπο, στηριγμένο στους νόμους της ομορφιάς και της αναλογίας, όπως και η μορφή ενός μαρμάρινου γλυπτού. Η Αφροδίτη του Magritte ενταγμένη στην παραδοσιακή παράσταση αιφνιδιάζει, καθώς ο απρόσμενος χρωματισμός της μορφής βρίσκεται σε αντίθετη κατεύθυνση. Η εικονογραφία της σειράς αυτών των έργων στηρίζεται στην παρουσία μιας γυναίκας σε κάθε σύνθεση, της οποίας το ένα χέρι ακουμπά σε κάποια πέτρα, αφού όπως υποστήριξε ο Magritte «μια ιδέα είναι ότι η πέτρα συνδέεται με μια “προσκόλληση” στη γη».

Σε μια άλλη ερμηνεία, η παρουσία της σκληρής πέτρας όπως και η φυσική υπόσταση του ανθρώπου, καθώς και το διανοητικό του σύστημα, είναι άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους. Το γυμνό απεικονίζεται πάντα είτε με τα μάτια κλειστά είτε με το κεφάλι στραμμένο από τον θεατή, ή με κενά μάτια που μοιάζουν με γλυπτό, που γίνονται αντικείμενο του βλέμματος του θεατή και της ερωτικής επιθυμίας. Ο Magritte υποστήριξε ότι στην πραγματικότητα ένα ρεύμα ερωτισμού ήταν ένας από τους λόγους δημιουργίας ενός πίνακα.

Περί τα τέλη της δεκαετίας του 1960 το βιομηχανικό αντικείμενο από καταναλωτικό αγαθό γίνεται πρωτίστως έμβλημα και στη συνέχεια στατικό σύμβολο. Σε παράλληλη διαδρομή με το ριζοσπαστικό design, ο σχεδιασμός προς το μοντέλο των κινημάτων της Avant garde, υβριδικά βρίσκεται στα πρότυπα της pop κουλτούρας. Στα μέσα της δεκαετίας του '70, το anti-design θέτει σε αναθεωρητικό πλαίσιο τις Εφαρμοσμένες Τέχνες αναζητώντας στοιχεία επιδεξιότητας από τις Καλές Τέχνες σε μια προσπάθεια ανόρθωσης του κοινού τύπου προϊόντος. Η Alchimia δραστηριοποιείται στη μη βιομηχανική διακόσμηση και η Memphis στο απόγειο του μεταμοντερνισμού αναθεωρεί το kitch και αποδεσμεύεται από τη συναισθηματική αξία του σχεδίου. Στην επόμενη δεκαετία ο σχεδιασμός εμπνέεται από τον κόσμο της μόδας και εδραιώνει την εικόνα του ως status symbol (Eco, 2022).

13. 6. Η ειρωνική Αφροδίτη του Félicien Rops και η παχουλή του Botero



Εικόνες 328

Αριστερά: *Félicien Rops "Πορνοκράτις", 1878, Επαρχιακό Μουσείο Φελισιέν Ροπς, Ναμίρ*
Δεξιά: *"L' idole" Felicien Rops, (1882) heliogravure (27.6 x 20 cm) Michael Carlos Museum, Emory University, Atlanta*

Ο Félicien Rops υπήρξε στενά συνδεδεμένος με το λογοτεχνικό κίνημα του Συμβολισμού. Στη δεκαετία του 1870 εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, όπου ήρθε σε επαφή με τους συμβολιστές και παρακμιακούς καλλιτέχνες, που κυριαρχούσαν την εποχή εκείνη στη γαλλική πρωτεύουσα. Το αισθητικό κίνημα της «Παρακμής» (Decadence), που εκδηλώθηκε στη Γαλλία την εποχή εκείνη της καλλιτεχνικής και ηθικής κατάπτωσης, έθετε σε αυτοαπομόνωση τον καλλιτέχνη, έβλεπε την εχθρότητα προς την αστική κοινωνία και αγκάλιαζε ό,τι μακάβριο ή διεστραμμένο. Αυτά έγιναν ορατά για πρώτη φορά στα «*Άνθη του κακού*» του Baudelaire. Το έργο του Rops ήταν ένα μίγμα από αιρετικές απεικονίσεις με σεξουαλικό περιεχόμενο και φλερτ με τον θάνατο ή με τον σατανισμό, όπως και τα έργα των παρακμιακών συγγραφέων τα οποία εικονογραφούσε. Η τέχνη του οριοθετείται ανάμεσα στον φανταστικό συμβολισμό και τον παρακμιακό ρεαλισμό, που ανατρέπει τις ηθικές αξίες της εποχής, όπως παρουσιάζεται στα έργα του «*Κυρία με τη μαριονέτα*» (1871), «*Ο Πειρασμός του Αγίου Αντωνίου*» (1878) και «*Πορνοκράτις*» (1878). Στη μορφή των έργων του θριαμβεύει η σεξουαλικότητα και αναδεικνύεται η γυναίκα σε εξέχον σύμβολο ασυνήθιστης αντίστασης στην καταπίεση, την υποκριτική αστική ηθική.

Στο έργο του «*Πορνοκράτις*», μια σχεδόν γυμνή εταίρα κρατά με λουρί ένα γουρούνι, φορά μόνο κάποια εξαρτήματα, όπως τα μακριά μαύρα μεταξωτά γάντια, και κάλτσες, που μόνο έμφαση δίνουν στη γύμνια της. Στη σύνθεση τρεις φτερωτοί ερωτιδείς πετούν μακριά, προσδίδοντας το στοιχείο του σοκ ή του τρόμου. Πρόκειται για την *Κίρκη* του Rops που εξουσιάζει το αρσενικό ή ο πανσεξουαλισμός που επιβάλλεται παντού, όπως και στην τέχνη; - Είναι ο μεγαλειώδης συμβολισμός του καλλιτέχνη, που πέρα από το ερωτικό απεικονίζει έναν φανταστικό υπόκοσμο, που καυτηριάζει την κοινωνική παρακμή. Ο Rops ήταν ο εκφραστής της εξαιρετικής τεχνικής και του πρωτότυπου περιεχομένου. Με ανατρεπτική διάθεση απεικονίζει τη σύγχρονη *Κίρκη*, που σε ένα είδος αντιστροφής οδηγείται στα τυφλά από ένα γουρούνι με χρυσομένη την ουρά.

Το περιεχόμενο των έργων του Rops ερμηνεύεται μέσα από το συμβολικό στοιχείο, όπου δεσπόζει με τρόπο ειρωνικό η απεικόνιση της υποκριτικής ηθικής της διεφθαρμένης αστικής τάξης. Μια σειρά ερωτικών χαρακτηριστικών που σχεδίασε για το έργο «*Οι διαβολικοί*» (Les

Diaboliques, 1883) του Barbey d' Aureville και αργότερα για το έργο «Οι σατανικοί» (Les Sataniques), εμφανίζονται στα μάτια των αστών ως ακραία πρόκληση. Σ' ένα από αυτά απεικονίζει την αμαρτωλή «Μαρία Μαγδαληνή» (περ. 1885) να αυνανίζεται με το βλέμμα στραμμένο προς έναν φαλλό κρεμάμενο σε σταυρό μαρτυρίου. Μια ολόγυμνη γυναίκα, σ' ένα άλλο χαρακτηριστικό του, συνουσιάζεται με το ιθυφαλλικό άγαλμα του Σατανά. Στο έργο του «Τα τέρατα ή Η γένεση», φαλλικά όντα σε μορφή σμήνους αναδύονται από τον βούρκο των πρώτων ημερών της ανθρωπότητας.

13. 7. Η ομορφιά στη σύγχρονη εποχή - Η Αφροδίτη στη διαφήμιση μόδας

Στο πρότυπο της γυναίκας *Jugendstil*²⁹¹ ανταποκρίνεται μια αισθησιακή γυναίκα, ερωτικά απελευθερωμένη, που αρνείται τον κορσέ και αγαπάει τον καλλωπισμό. Η εξέταση της εικονογράφησης εντύπων διαφημιστικού περιεχομένου οδηγεί στο συμπέρασμα ότι στις κοινωνίες του 20ού αιώνα κυριαρχεί ο εικονογραφικός ερωτισμός (Eco, 2014).

Από τη διακόσμηση των εντύπων, η *Art Nouveau* περνάει γρήγορα στην ομορφιά των σωμάτων χωρίς εικονοκλαστική διάθεση, όπως οι ντανταϊστές κατά της εμπορευματοποίησης. Η *Art Deco*, αξιοποιεί ήδη από το 1910 εικονογραφικά μοτίβα του *Jugendstil* με τα αφαιρετικά χαρακτηριστικά και τη φορμαλιστική απλοποίηση αναπροσαρμόζοντάς τα προς την κατεύθυνση μιας πιο έντονης λειτουργικότητας, και με νεαρές και ψηλόλιγνες γυναικείες φιγούρες, γεωμετρικά οχήματα, οφιοειδή και ζιγκ-ζαγκ, υποτάσσει τη μορφή στη λειτουργικότητα (Eco, 2014).

Τα αντικείμενα *Deco* στις δεκαετίες του '20 και '30 διακινούνται στην ευρωπαϊκή αγορά, η καινούργια ομορφιά είναι αναπαραγωγίμη, μεταβατική και αναλώσιμη. Στις *Καλές Τέχνες*, μόνο αφότου ο *Picasso* πετσόκοψε οπτικά το σώμα, βαθμιαία επήλθε εξοικείωση με τον κατακερματισμό συγκεκριμένων θηλυκών σωμάτων: πράγματι, ο τεμαχισμός τους έχει καταλήξει να θεωρείται ένδειξη της θηλυκότητάς τους (Ramamurthy, 2007). Και όμως αυτό δεν ήταν καινοφανές για την τέχνη. Ο φιλόσοφος *Arthur Schopenhauer* διατύπωσε τη θέση ότι «οι (αρχαίοι) Έλληνες αντιλαμβάνονται την καθιερωμένη ιδανική ομορφιά εμπειρικά, με το να «συλλέγουν» όμορφα επί μέρους τμήματα, αποκαλύπτοντας και παρατηρώντας ένα γόνατο, ύστερα ένα χέρι ... ένα είδος «μηχανικής αναπαραγωγής».

Οι μοντερνιστές έστρεψαν την προσοχή του θεατή από το θέμα στη φόρμα, σηματοδοτώντας αυτή τη στροφή με την ανατροπή της εικόνας της γυναίκας. Με τον καιρό έκαναν το έργο τους φετίχ μιας προβληματικής πραγματικότητας. Αυτή ήταν η κατάσταση, τουλάχιστον στην *ελίτ-τέχνη*, γιατί στις νεότερες, ελάσσονες τέχνες της φωτογραφίας, του κινηματογράφου, και της διαφήμισης δεν διενεργήθηκε καμία τέτοια συμβολική «εκτέλεση». Αυτή η αντίθεση είναι ένα από τα πιο εντυπωσιακά χαρακτηριστικά της αισθητικής του εικοστού αιώνα.

Η *φωτογραφική τέχνη* στην οποία *μορφή* και *θέμα* είναι πολύ πιο δύσκολο να διαχωριστούν όσο στη ζωγραφική και τη γλυπτική, επέτεινε τη δυσκολία αυτή χρησιμοποιώντας ένα θέμα που προκαλεί *η γυναίκα ως αντικείμενο επιθυμίας*. Ας σκεφθούμε το μιούζικαλ όπου οι χορεύτριες έχουν έντεχνα στολισμένα με διακοσμητικά σχέδια, τα

²⁹¹ «Τα ρούχα Γιούγκεντstil (*Jugendstil*), με τις κυματιστές εσάρπες, είναι μια στολή όχι μόνον εξωτερική αλλά κυρίως εσωτερική: το αεράτο βάδισμα της Ισιδώρας Ντάνκαν, της βασίλισσας του χορού, τυλιγμένης σε ανοικτοπράσινα πέπλα που μοιάζει να ενσαρκώνει τις ανησυχητικές γοτθικές ομορφιές των προραφαηλιτών, αποτελεί μια εικόνα – πρότυπο της εποχής» Ουμπέρτο Ε. (επιμ.), *Ιστορία της ομορφιάς*, σ.369

περίτεχνα κουστούμια τους, ή τις σεξουαλικές εικόνες γυναικών στα κόμικς, τη διαφήμιση, και τη φωτογραφία μόδας, ή ακόμη και τα φετίχ των σταρ του σινεμά, όπως η Greta Garbo που χαϊδεύεται από την κάμερα.

Η *πορνογραφία* αυξάνει όλο και πιο τολμηρά τη γοητεία της γυναικείας εικόνας, και όσο πιο αφηρημένο γίνεται το γυμνό στη ζωγραφική τόσο πιο συγκεκριμένα απεικονίζεται το γυναικείο σώμα στη φωτογραφία. Δεν υπάρχει αμφιβολία, αυτή η “βάρβαρη” οιονεί πορνογραφική σύγχυση, στην οποία ο θεατής ανταποκρίνεται στο περιεχόμενο και όχι στη μορφή, είναι ένας από τους παράγοντες που προκάλεσαν τη φωτογραφική τέχνη να θεωρείται μακράν των άλλων ως χαμηλή. Η κατηγορία αυτή της πολιτικής των μέσων προκύπτει από την πολιτική των δύο φύλων στην αισθητική που κληρονομήθηκε από τον Διαφωτισμό.

Σήμερα υπάρχει η άποψη που υποστηρίζει ότι μπορεί κανείς να δει την ιστορία της αισθητικής του εικοστού αιώνα, με τους όρους τεσσάρων αλληλοσυνδεόμενων συμβόλων της ομορφιάς: *μορφή, φετίχ, γυναίκα και κόσμημα*. Τα τέσσερα αυτά συμβολικά θέματα είναι πιο αποφασιστικής σημασίας για το μοντερνισμό από τον καθρέφτη των προηγούμενων αιώνων.

Ο *Oscar Wilde* στην έλευση του μοντερνισμού έγραφε: «*Η τέχνη βρίσκει τη δική της τελειότητα μέσα, και όχι εκτός του εαυτού της, δεν πρόκειται να κριθεί από κανένα εξωτερικό πρότυπο της ομοιότητας. Είναι ένα πέπλο και όχι ένας καθρέφτης*» (Steiner, 2001).

Ο εικοστός αιώνας με την κυριαρχία της φωτογραφίας και του καθραρίσματος, της αναπαραγωγής των κινούμενων εικόνων των *μεγάλων μέσων*, των πρωταγωνιστών της χρυσής εποχής του Χόλυγουντ και του μοντάζ, άλλαξε τους όρους της δημιουργίας των έργων τέχνης με θέμα τη γυναίκα και το είδωλό της. Οι όροι της διανομής και της έκθεσης των έργων άλλαξαν. Οι μεγάλες πολιτικές ανατροπές, όπως η Ρώσικη επανάσταση, η προκύπτουσα από τους μεγάλους πολέμους μετανάστευση από την Ευρώπη στον Νέο κόσμο, ταξίδεψε τις ιδέες και πολλαπλασίασε τις ευκαιρίες για την επικράτηση του μοντερνισμού.

Στις *Εφαρμοσμένες Τέχνες* και πρωτίτως στη *φωτογραφία* αυτό άρχισε να συμβαίνει περί τα μέσα του 20ου αιώνα. Σε μια παλαιότερη ανάλυση περιεχομένου διαφημίσεων για κραγιόν, ο Robert Goldman είχε επισημάνει ότι, ενώ οι περισσότερες διαφημίσεις κραγιόν το 1946 απεικόνιζαν ολόκληρο το σώμα της γυναίκας, μέχρι το 1977 οι περισσότερες διαφημίσεις παρουσίαζαν μόνο ένα μέρος του. Σήμερα υπάρχουν πλέον αμέτρητα παραδείγματα διαφημίσεων γυναικείου make-up που κατακερματίζουν το γυναικείο σώμα. «Φαίνεται σαν κάθε κομμάτι να είναι ένα προϊόν που φοριέται και πετιέται ανάλογα με την επιθυμία μας» (Ramamurthy,

Ο Έκο αναφέρεται όσον αφορά την πρωτοπορία στην *ομορφιά της πρόκλησης*, και όσον αφορά στα *ιλλουστρασιόν περιοδικά*, την τηλεόραση και τα *M.M.E.*, στην *ομορφιά της κατανάλωσης*. Η τέχνη της πρωτοπορίας δεν θέτει το πρόβλημα της ομορφιάς για τον Έκο, ενώ τα ιδεώδη της ομορφιάς τα προτείνει ο κόσμος της εμπορικής κατανάλωσης, που είναι ο κόσμος εκείνος εναντίον του οποίου αγωνίστηκαν για πάνω από πενήντα χρόνια οι πρωτοπορίες.

Όλα αυτά αναπτύσσονται σ’ ένα κόσμο αντίφασης και δυισμού. Ο *κινηματογράφος* για παράδειγμα προτείνει την ίδια περίπου περίοδο το πρότυπο της «μοιραίας γυναίκας» που ενσαρκώνει η Greta Garbo και η Rita Hayworth αλλά και του «κοριτσιού της διπλανής πόρτας» που υποδύεται η Claudette Colbert ή η Doris Day. Για όποιον δεν μπορεί να κάνει δική του την Ομορφιά μιας Maserati, υπάρχει η λογική Ομορφιά του Mini Morris (Eco, 2004).

Στη σύγχρονη μεταμοντέρνα εποχή τα *M.M.E.* δεν παρουσιάζουν πλέον κανένα ενοποιημένο πρότυπο, κανένα μοναδικό ιδεώδες ομορφιάς. Μπορούν να χρησιμοποιήσουν, για

μια διαφήμιση προορισμένη να διαρκέσει μία μόνο εβδομάδα, όλες τις εμπειρίες της πρωτοπορίας και την ίδια στιγμή να επαναφέρουν κάποια μοντέλα της δεκαετίας. Επαναπροτείνουν την εικονογραφία του 19ου αι., τον παραμυθένιο ρεαλισμό, τη μεγαλοπρέπεια της γλιδής της May West και την ανορεκτική χάρη των τελευταίων μανεκέν, τη *μαύρη* ομορφιά της Naomi Cambel και τη *βόρεια* της Claudia Shiffer.

Η Cindy Crauford σήμερα φωτογραφίζεται με έναν τρόπο εκπληκτικά παρόμοιο της σελίδας με τις φωτογραφίες stock της δεκαετίας του '30, υποδεικνύοντας την αντοχή αυτού του είδους εικόνας του glamour-girl στην εμπορική φωτογραφία. Όπως και τα κορίτσια της δεκαετίας του '30, εμφανίζεται σε μια σχετικά χαλαρή πόζα με βαρύ μακιγιάζ, κοιτώντας τον θεατή με θελκτικό βλέμμα και μισάνοιχτο στόμα, που υπονοεί σεξουαλική διαθεσιμότητα. Στην εικόνα όμως της Omega το ρολόι αποκτά τεράστια σημασία, μέσω της τοποθέτησης κεντρικά στο κάδρο (πλαισίωση) και της θέσης του δίπλα στο ανοικτό στόμα της, και έτσι η εικόνα της αισθησιακής επιθυμίας που αποπνέει η Crauford μεταφέρεται στην επιθυμία για το ρολόι (Ramamurthy, 2007).



Εικόνες 329

Σύγχρονη φωτογράφιση, με στοιχεία styling -όπως η διαφάνεια του υφάσματος- που παραπέμπουν άμεσα στον τύπο της Αφροδίτης Fréjus. Φωτο: Περιοδικό "Γυναίκα", 2/2008.

Ο Debord περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο η σύγχρονη βιομηχανική καπιταλιστική κοινωνία έχει δημιουργήσει έναν κόσμο, όπου η πλειονότητα των ανθρώπων είναι όλο και πιο παθητική και αποπολιτικοποιημένη, καθώς μια κοινωνία του θεάματος μας απορροφά σε έναν κόσμο ψευδαισθήσεων και ψευδούς συνείδησης. Περιγράφει αυτά τα θεάματα ως έναν «μόνιμο πόλεμο του οπίου» και μελετάει τον τρόπο με τον οποίο το θέαμα παρουσιάζεται ως μια απέραντη, απρόσιτη πραγματικότητα που δεν μπορεί ποτέ να αμφισβητηθεί. Το μόνο μήνυμά του είναι: «ό,τι εμφανίζεται είναι καλό, ό,τι είναι καλό εμφανίζεται».

Ο μελλοντικός ερευνητής πάντως θα παραδοθεί μπροστά στο όργιο της ανεκτικότητας, στον ολοκληρωτικό και απόλυτο, αέναο πολυθεϊσμό της Ομορφιάς (Eco, 2004). Στη σύγχρονη - μεταμοντέρνα - εποχή, στα μεγάλα μέσα, στις εκδόσεις και στη διαφήμιση, η ομορφιά είναι αναπαραγωγίμη και αναλώσιμη. Είναι εποχή ανεκτικότητας που καταργεί ό,τι για δεκαετίες οι πρωτοπορίες του μοντερνισμού προσπάθησαν να πετύχουν.

Ο γαλλικός οίκος μόδας Dior το 1949–50 φρόντισε να ενισχύσει την εικόνα των προϊόντων του ανατρέχοντας στην εικονογραφία της Αφροδίτης. Έτσι, για το φθινόπωρο/χειμώνα του 1949 –'50 κόσμησε το μοντέλο του με ένα αστραφτερό φόρεμα, ώστε να θυμίζει την Αφροδίτη αναδυόμενη από τα νερά. Μέσα από το ασημένιο ένδυμα που μοιάζει με τον αφρό της θάλασσας αφυπνίζεται η ιστορία της Αφροδίτης, ενώ ο Γάλλος σχεδιαστής μόδας

Christian Dior προσπαθεί να δημιουργήσει ένα νέο ιδανικό ομορφιάς και ένα αργετυπικό βραδινό φόρεμα με την επικύρωση της Αφροδίτης.



Εικόνα 330

«Αφροδίτη», Christian Dior, 1949 - 1950. Byron C. Foy, 1953, Αριθμός Πρόσβασης: CI53.40.7a-e

Η εικονογραφία της Αφροδίτης με την προέκταση στις μεταμορφώσεις της υπηρέτησε τον χώρο της διαφήμισης, ενέπνευσε καλλιτέχνες των εφαρμοσμένων τεχνών και δικαίωσε τους διαφημιστές που επένδυσαν στη μορφή της. Μια αλλόκοτη Αφροδίτη με το τόξο του Έρωτα και τα φαρμακερά του βέλη επιλέχτηκε για να διακοσμήσει το περιοδικό Playboy στα μέσα του περασμένου αιώνα (Εικ. 345.2). Η δημοφιλής εικονογραφία της βρήκε απήχηση και στους νέους με εφαρμογές ακόμη και στα τατουάζ, πολλά από τα οποία ξεχωρίζουν για την καλλιτεχνική τους αρτιότητα.



1



2



3

Εικόνες 331

1: Εξώφυλλο βιβλίου. 2: Playboy, 3: "Γυφτοπούλα", αφίσα, ⊖ HQ-quality | Poster





Εικόνες 332

Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε Tattoo

13. 8. Η Αφροδίτη μεταμορφώνεται σε Barbie

Στην ερώτηση «*πόσες τελικά μπορεί να είναι οι μεταμορφώσεις της Αφροδίτης;*», έχει δοθεί και η ακόλουθη απάντηση: «*Όσες και οι διάσημες γυναίκες του πλανήτη, κι ακόμα παραπάνω*». Σε μια σύγχρονη μεταμόρφωση, η Αφροδίτη παίρνει τη μορφή κούκλας, γίνεται Barbie, ή «Αφροδίτη των παιδιών». Με τη μορφή αυτή η εμβληματική κούκλα συγκινεί hipsters, «διανοούμενους» της pop κουλτούρας, μέχρι και φετιχιστές. Σε αντίθεση με τη φιλοσοφία της κλασικής εικονογραφίας της Αφροδίτης, η κούκλα Barbie είναι κάτι περισσότερο από κούκλα. Είναι μια φιλοδοξία για έναν άλλο τρόπο ζωής. Στις σελίδες glamour σε περιοδικά και εφημερίδες κρύβεται αυτός ο άλλος τρόπος με την «αθώα σεξουαλικότητα». Είναι το σύνδρομο²⁹² Barbie, η φιλοδοξία στη μίμηση της φυσικής εμφάνισης και του λαμπερού τρόπου ζωής της κούκλας Barbie. Η εικόνα έχει γίνει ένα αρκετά ενοχλητικό πρότυπο μιας νέας κάστας νεαρών αστών γυναικών που παραμένουν πάντα στα 21 τους χρόνια.



Εικόνα 333

Αριστερά: Η Αφροδίτη ως Barbie, <https://www.worthpoint.com/worthopedia/vtg-60s-mismatched-head-body-blond-1824220001>

Δεξιά: Μοντέλο της Barbie, βασισμένο στις αρχές της Αφροδίτης του Willendorf weirdbarbiephotography.tumblr.com

²⁹² Το «*σύνδρομο Barbie*» είναι ένας όρος που έχει χρησιμοποιηθεί για να απεικονίσει την επιθυμία να έχει μια φυσική εμφάνιση και τον τρόπο ζωής που αντιπροσωπεύει την κούκλα Barbie. Συνδέεται συχνότερα με προ-εφηβικές και έφηβες γυναίκες, αλλά ισχύει για οποιαδήποτε ηλικιακή ομάδα ή φύλο. Ένα άτομο με σύνδρομο Barbie επιχειρεί να μιμηθεί τη φυσική εμφάνιση της κούκλας, παρόλο που η κούκλα έχει απρόσιτες αναλογίες σώματος. Αυτό το σύνδρομο θεωρείται ως μια μορφή σωματικής δυσμορφικής διαταραχής και έχει ως αποτέλεσμα διάφορες διατροφικές διαταραχές καθώς και εμμονή με την αισθητική χειρουργική.

Η μεταμόρφωση της Αφροδίτης σε Barbie στερείται κάθε σύνδεσης με το παρελθόν, η μορφή της γίνεται φτηνό προϊόν στα χέρια των διαφημιστών, χωρίς δικαιώματα αναπαραγωγής και ουσιαστικά κατεβαίνει στον στίβο του εμπορικού ανταγωνισμού. Η κούκλα Barbie καταφέρνει μέσα από την εικονογραφία της Αφροδίτης να πουλά για ολόκληρες δεκαετίες. - Ποιο είναι όμως το περιεχόμενο της μορφής της Barbie; - Τι κρύβεται πίσω από την αθώα ομορφιά του κοριτσιού;

- Αναλύοντας τη μορφή διαπιστώνεται ότι η αθωότητα είναι επίπλαστη, απλώς μια πρόσοψη.

Η Barbie παραμονεύει την ευκαιρία, που μπορεί να της επιτρέψει να αντικαταστήσει περιστασιακά κάποια από τις ανεπιθύμητες συζύγους των μεσήλικων ανδρών που αναζητούν επικύρωση. Η Barbie, η Αφροδίτη των παιδιών, λειτουργεί ως σύμβολο αποκατάστασης, διαδραματίζει ένα φτηνό ρόλο στην κοινωνία της κατανάλωσης, ενώ υποτάσσεται στον ναρκισσισμό της. Σε μία από αυτές τις μεταμορφώσεις της, σε πρότζεκτ της Jocelyne Grivaud (Μάντζιου, 2020), υποδυόμενη γυναικείες φιγούρες της σύγχρονης κουλτούρας, το αποτέλεσμα φαίνεται διασκεδαστικό, αφού η Jocelyne κλέβει την παράσταση από το ίδιο το είδωλό της, την Barbie. Και, εδώ η Αφροδίτη μεταμορφώνεται σε Αφροδίτη.

Οι μεταμορφώσεις μιας άλλης Αφροδίτης, της Barbie, σε Αφροδίτη των παιδιών



Εικόνα 334

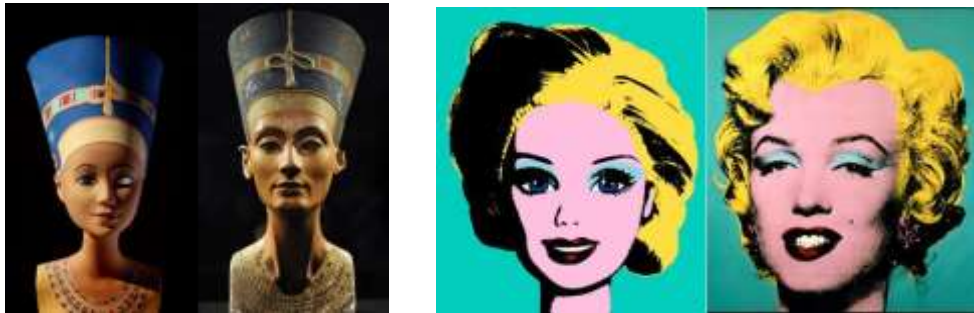
Δεξιά: Μία από τις διασημότερες φωτογραφίες που έκανε το γυναικείο γυμνό τέχνη. Η Jocelyn Grivaud ως «είδωλο του είδωλου». Φωτο: Helmt Newton (1920-2004).



Εικόνα 335

«Eternal Evidence» του Magritte (1898-1967), (Συλλογή Menil, Χιούστον)

Η Barbie ως μοντέρνα Αφροδίτη επαναλαμβάνει εννοιολογικά, ίσως ακούσια, τον Magritte, ο οποίος εστιάζει στην αντικειμενοποίηση του σώματος μέσω της φωτογραφικής παραμόρφωσης ή μέσω της ψηφιακής επεξεργασίας με τον τεμαχισμό του σώματος. Το εξιδανικευμένο παραδοσιακό γυμνό κατακερματίζεται με τρόπο που δηλώνει βιαιότητα, ενώ η μορφή του έργου δημιουργεί μια διαρκή ένταση μεταξύ του παραδοσιακού και της βιομηχανικής αναπαραγωγής. Συμβολιστικά ο Magritte ενοχοποιεί τη φωτογραφία ως παράγοντα αυτής της βιομηχανικής αναπαραγωγής που απειλεί τη ζωγραφική.



Εικόνες 336

*Αριστερά: Η μεταμόρφωση της Barbie σε Νεφερτίτη
Δεξιά: Η Marilyn του Andy Warhol (1928-1987). Τα 15 λεπτά δόξας που διαρκούν δεκαετίες...*



Εικόνες 337

*Αριστερά: Barbie as Venus
Δεξιά: Η πασίγνωστη φωτογραφία του ντανταϊστή φωτογράφου Man Ray (1890-1976) που ενέπνευσε για χιλιάδες παρόμοια τατουάζ...*

Ο σουρεαλιστής Man Ray μετέτρεψε το σώμα της ερωμένης του *Kiki de Montparnasse* σε μουσικό όργανο, που για τον ίδιο σήμαινε μια αναφορά στο έργο του ζωγράφου Ingres. Ωστόσο, δέχτηκε τα πυρά των φεμινιστριών της εποχής για την αντικειμενοποίηση του γυναικείου σώματος. Και αυτό, προφανώς από προκατάληψη και αδυναμία ερμηνείας του έργου. Ο Ingres αγαπούσε να παίζει βιολί, ενώ η έκφραση «το βιολί του *Ingres*» έφτασε να σημαίνει στα γαλλικά το πάθος κάποιου για ένα χόμπι. Με αυτό ως δεδομένο, η μορφή της *Kiki* με τη γυμνή πλάτη και τις τρύπες ενός βιολιού ζωγραφισμένες πάνω της, έχει σαφές περιεχόμενο και διττό μήνυμα. Αφενός με χιουμοριστικό τρόπο δηλώνει φόρο τιμής στον ζωγράφο, δευτερευόντως πληροφορεί τί σημαίνει η *Kiki* για τον Man Ray, σε αυτή τη φάση της ζωής του: είναι το δικό του *violin d'ingres*, το πάθος του. Τίποτα από αυτά δεν εκφράζει η Barbie, ως «κακέκτυπο» της *Kiki*, τα στοιχεία της μορφής είναι ξένα, το δε ιστορικό

απουσιάζει. Η εικονογραφία της Αφροδίτης δέχεται πολλές αναμορφώσεις, εξακολουθεί όμως να επηρεάζει τους καλλιτέχνες.



Εικόνα 338

Η Barbie όπως ίσως θα την έβλεπε ο Picasso (1881-1973). Βασισμένο στο πορτρέτο της Dora Maar (1937).



Εικόνα 339

Η γυμνή “Ολυμπία” του Edouard Manet (1832-1883) και η γυμνή “Ολυμπία” - Barbie.

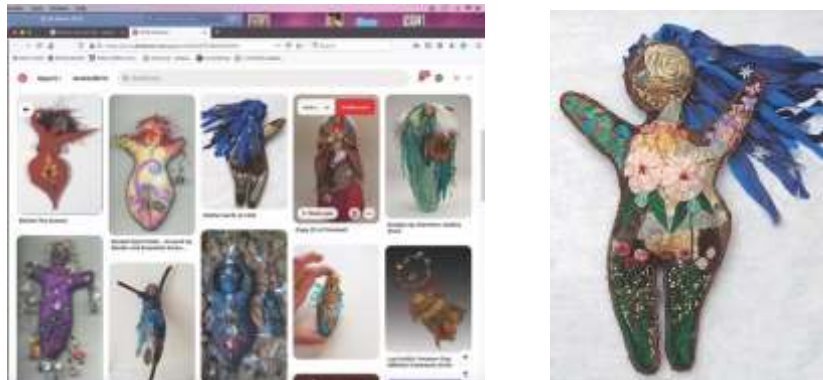
Η μεταμόρφωση της Αφροδίτης του Manet σε Barbie αποκτά περιεχόμενο που διαιώνίζει το “σκάνδαλο” με την πόζα της μυθικής οδαλίσκης. Η στάση της *Ολυμπίας* του Manet εκφράζει υπερηφάνεια και διεκδικητικότητα χωρίς απαλότητα ή μαρασμό. Στη μίμηση της Barbie, το μοντέλο γυμνό σαν να βρίσκεται καθημένη επί κόγχης με το αφελές χαμόγελο και βλέμμα της δείχνει να αναρωτιέται αν μέσα στη σύνθεση με τα λουλούδια είναι άξια προσοχής.



Εικόνες 340

- 1: Η Barbie Αφροδίτη και η Αφροδίτη της Μήλου.
2: Μια ακόμη Αφροδίτη της Μήλου, Yinka Shonibare, 2016. Ύψος 1,38 εκ. Φωτο: Mark Blower
3: Looking Toward the Avenue, γλυπτά, Jim Dine, Έκτη Λεωφόρος, Ν. Υόρκη.
Δύο χάλκινες Αφροδίτες αναδύονται από το νερό μιας πισίνας.*

Το άγαλμα της *Αφροδίτης της Κνίδου* έτυχε των περισσότερων απομιμήσεων κυρίως κατά την ελληνιστική και ρωμαϊκή περίοδο, τουλάχιστον ως γλυπτό, όμως το άγαλμα της *Αφροδίτης της Μήλου* ήταν εκείνο που ανταποκρίνεται απόλυτα στον όρο “καταναλωτική κουλτούρα” ή “μαζική παραγωγή”. Το άγαλμα όχι μόνο έτυχε αναρίθμητων αναπαραγωγών, αλλά ενέπνευσε καλλιτέχνες να δημιουργήσουν έργα με μεταφορικό περιεχόμενο τόσο στις Καλές όσο και τις Εφαρμοσμένες Τέχνες. Ο Βρετανονιγηριανός Yinka Shonibare γοητευμένος από την ομορφιά του αγάλματος δημιούργησε το 2016 τη δική του Αφροδίτη - ένα γλυπτό από υαλοβάμβακα, ζωγραφισμένο στο χέρι με ολλανδικό κερί - πανομοιότυπο του πρωτοτύπου, με τη διαφορά ότι στο κεφάλι τοποθέτησε την υδρόγειο, μια αναφορά στην οικουμενική αξία της θεάς, και στον χρωματισμό, που πιθανώς αντιπροσωπεύει τις σύγχρονες αντιλήψεις του για το ωραίο. Η εικονογραφία της Αφροδίτης συνεχίζει να ασκεί την επιρροή της στους σύγχρονους καλλιτέχνες.



Εικόνες 341

Η “Μητέρα Γη” αναβιώνει σε μια μεταμόρφωση του 21ου αιώνα, περιοδικό Cloth Paper Scissors.

Μια κούκλα δημιουργήθηκε στο περιοδικό Cloth Paper Scissors για να προκαλέσει τον αναγνώστη τέχνης σχετικά με τη *Μητέρα Γη*. Η μορφή διαφοροποιείται από το πρωτότυπο, το ίδιο και το περιεχόμενο, η Αφροδίτη πάντα εμπνέει. Μπλε λωρίδες από μετάξι υποδηλώνουν τα στολισμένα με ασημένια νήματα και νιφάδες χιονιού μαλλιά της. Από την Μινωική εποχή είναι εμπνευσμένη η φωτογράφιση της Αμερικανίδας Carolee Schneemann με τα φίδια στο σώμα της, όπως και στη *Θεά των όψεων* με τον φαλλικό τους συμβολισμό. Το γυναικείο σώμα γίνεται ταυτόχρονα ενεργό: υποκείμενο και αντικείμενο.



Εικόνες 342

Αριστερά: Maier Andre - Photo bas.

Δεξιά: “Eye Body”, Carolee Schneemann, 1963.

Copyright: Saulo Bambi, Sezione di Zoologia “La Specola”, Museo di Storia Naturale, Università di Firenze, Italy



Εικόνα 343

Η εικονογραφία της Αφροδίτης στη διαφήμιση

Συμπέρασμα

Από την έρευνα προκύπτει το συμπέρασμα ότι οι καλλιτεχνικές Πρωτοπορίες κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, διστακτικά μεν, αλλά τελικά ενσωματώθηκαν στον χώρο της *μοντέρνας τέχνης*. Οι καλλιτέχνες θεώρησαν τους εαυτούς τους συνεχιστές της σπουδαίας δυτικής παράδοσης και υψηλής τέχνης. Έργα της αρχαιότητας, όπως η *Νίκη της Σαμοθράκης*, ενέπνευσαν καλλιτέχνες από τα κινήματα, αφού τα φτερά της π.χ. μπορούσαν να συγκριθούν με τα μοντέρνα σύμβολα της ταχύτητας. Το πλούσιο ιστορικό/μυθολογικό φορτίο της εικονογραφίας της Αφροδίτης έδωσε τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες του 20ού αιώνα να εκφράσουν μέσω της εικόνας της τους προβληματισμούς και τις ανησυχίες τους με τρόπο εξαιρετικά πρωτότυπο.

Την ίδια στιγμή, οι δυνατότητες που προσέφερε η τεχνολογία είχαν σαν αποτέλεσμα την αλόγιστη αναπαραγωγή και τη φτηνή μεταμόρφωση ενός διαχρονικού αρχέτυπου σε υποβαθμισμένο προϊόν υποκουλτούρας. Συμπερασματικά σε δύο άξονες κινήθηκε η εικονογραφία της Αφροδίτης στον 20ό και 21ο αιώνα: απ' τη μια οι πρωτοπορίες χρησιμοποίησαν την εικονογραφία της με τους συμβολισμούς και τις αλληγορίες της και δημιούργησαν μια νέα τάση στην απεικόνιση της Αφροδίτης βασισμένη στη μεταφορά, την υπερβολή και την ειρωνεία, και απ' την άλλη η πολλαπλή και αλόγιστη αναπαραγωγή της εικονογραφίας της την υποβάθμισε σε μεγάλο βαθμό, ώστε σε κάποιες περιπτώσεις να γίνεται χαρακτηριστικό παράδειγμα του kitsch.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 14.

Η Αφροδίτη στον Μεσοπόλεμο και τη Μεταπολεμική περίοδο

14. 1. Η εικονογραφία της Αφροδίτης στον Μεσοπόλεμο

Με τη στροφή των καλλιτεχνών προς τη μαζική κουλτούρα, ανοίγει και ο δρόμος για την ανάπτυξη του Σουρεαλισμού, ενός κυρίαρχου κινήματος του Μεσοπολέμου, που επεδίωκε την έκφραση του υποσυνείδητου κόσμου πέρα από κάθε λογικό έλεγχο ή ηθικούς και αισθητικούς φραγμούς. Διάδοχος του κινήματος θα αναδειχθεί στη συνέχεια, το κίνημα που θα αποκληθεί μεταμοντέρνα τέχνη.



Εικόνες 344

Αριστερά: *Αφροδίτη και Ερωτιδείς (Venus with Cupids)*, Dalí, 1925.

Δεξιά: *Η Αφροδίτη και ο ναυτικός (Venus and a Sailor)*, Ikeda Museum of Twentieth Century Art, Shizuoka, Japan, 1926.

Οι επίγονοι του νεοκλασικισμού δεν έπαψαν να βλέπουν και να προβάλλουν την *Αφροδίτη της Μήλου* σαν ιδανικό πρότυπο γυναικείας ομορφιάς. Το ίδιο και οι λάτρεις της αρχαίας πλαστικής, ενώ οι σουρεαλιστές εκμεταλλεύτηκαν την εικονογραφία της ως ιλαρο-χρηστικό και υπονομευτικό αντικείμενο (*Οι χάλκινες χειροπέδες* του René Magritte, 1931, *Η Αφροδίτη με τα Συρτάρια*, 1936, του Dalí). Αμάλαμα μηχανής και αρχαίας πλαστικής φαντάζουν για τον νεορεαλιστή Arman, και εκλαϊκευμένη εικόνα ενός ξεχασμένου πρωτότυπου για την pop art. «Μυθικό» αντικείμενο της παράδοσης η *Αφροδίτη της Μήλου*, την οικειοποιήθηκε ο μοντέρνος πολιτισμός για να την εντάξει, όπως και άλλα έργα τέχνης, στο ετερόκλητο ρεπερτόριο της καταναλωτικής τάσης ειδώλων και μόδας» (Λοϊζίδη, 2008). Στα έργα του Dalí, *Αφροδίτη και ερωτιδείς (Venus with Cupids)*²⁹³ του 1925 (Εικ. 312) και *Αφροδίτη και ο ναυτικός (Venus and a Sailor)*²⁹⁴, του 1926 (Εικ.). στο μεν πρώτο κυριαρχεί ως μορφή η γυναικεία πλάτη και τα οπίσθια. Μοντέλο είναι η μούσα και γυναίκα του, Gala, σε μια στάση που κρύβει έντεχνα τα χέρια, ενώ τα σώματα δείχνουν πέτρινα - αγαλμάτινα με κυβιστική ανάπτυξη. Το έργο αναφέρεται στη *Μεγάλη λουομένη (Le Grande Baigneuse)* του Ingres (1808).

Ο *Ναυτικός* (Εικ. 312) ως διπλοτυπία αφήνει τον υπαινιγμό για την ιδιότητα της θεάς ως κοινής γυναίκας, γεγονός που ενισχύεται από στοιχεία της μορφής, όπως από το άλικο των χειλιών της. Άλλα στοιχεία της μορφής, όπως οι πτυχώσεις και η κόμμωση παραπέμπουν στην αρχαιοελληνική καταγωγή του μοντέλου/αγάλματος.

²⁹³ <http://www.russianpaintings.net/picture.vphp?id=12372&author=973>

²⁹⁴ <http://web2.infoguard.net/lubo/vision/gallery/dali/index.php?offset=21&gallery=5#>



Εικόνα 345

“Οι χάλκινες χειροπέδες” (*The Copper Handcuffs*), ” Magritte” 1931.

Ο *Magritte* σχεδίασε ένα μικρό αντίγραφο της *Αφροδίτης της Μήλου*, αποδίδοντας το κεφάλι με χρώμα λευκό, το σώμα με το χρώμα της σάρκας, τις θηλές με ροζ, την πτυχολογία με σκούρο μπλε και το φόντο με μαύρο. «Αυτά τα χρώματα είναι η αποκατάσταση της *Αφροδίτης* σε μια απροσδόκητη ζωή» είπε, όταν ολοκλήρωσε το έργο. Το απόσπασμα αυτό αναφέρεται στο έργο: *Οι χάλκινες χειροπέδες* (Curtis, 2004). Ακούστηκαν κριτικές, ότι το ανέκφραστο αναπαραστατικό του στυλ ήταν πάντοτε δυσάρεστα συγγενικό με αυτό της εμπορικής τέχνης, γεγονός που σχετιζόταν με την ενασχόλησή του με την εμπορική τέχνη μέχρι το 1926. Ο *Magritte* καταφεύγει και αξιοποιεί ένα νεωτεριστικό στοιχείο, αυτό του αλλόκοτου διπλασιασμού, χωρίς σχέση με τη μορφή της κούκλας, μια εσωτερική προσφυγή στο πολλαπλό σχετικό με τη φροϋδική έννοιά του από τον ψυχαναγκασμό της επανάληψης. Η τεχνική του διπλασιασμού είναι δυνατόν να μετεξελιχθεί σ’ ένα ολόκληρο φάσμα οπτικών πρακτικών και, αφετέρου, να συνεισφέρει στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι κατηγορίες αυτές επανακωδικοποιούν ψυχαναλυτικά ή κοινωνικοϊστορικά προβλήματα (Foster, H. κ.ά. 2007). Με την παράθεση συνηθισμένων αντικειμένων, ή ασυνήθιστων πλαισίων, ο *Magritte* δίνει νέες ερμηνείες σε γνωστά αντικείμενα, σύμφωνα με τη *θεωρία της Μορφής* (Gestalt)²⁹⁵ (Δασκαλοθανάσης, 2002).



1



2



3

Εικόνες 346

1: *Η ομορφιά της νύχτας / la Belle de Nuit*, Magritte. 1932. 2: “*Το Φως των συμπτώσεων*”/ *La Lumière des Coïncidences*, Magritte, 1933. 3: *Όταν η ώρα Απεργεί / Quand l'heure sonnera*, Magritte, 1964-65.

Επόμενο έργο του *Magritte* βασισμένο στη θεματογραφία της *Αφροδίτης της Μήλου* είναι το “*Η ομορφιά της νύχτας*” / *la Belle de Nuit* του 1932 και το *Φως των συμπτώσεων/ La Lumière*

²⁹⁵ ορισμένες ψυχικές ιδιότητες, όπως η αντιληπτική ικανότητα απόδοσης ενός νέου, πρωτότυπου περιεχόμενου, στο άθροισμα επιμέρους ενοτήτων που έχουν γνωστή μορφή, η δυνατότητα εναλλακτικής ανάγνωσης του ίδιου θέματος, σχετίζονται τόσο με την καλλιτεχνική δημιουργία όσο και με την αισθητική απόλαυση

des Coïncidences του 1933. Εκθέτει προς θαυμασμό της γυναικείας ομορφιάς ένα κορμό, παρότι δεν έχει χέρια. Στα έργα του Magritte, σε αντίθεση με άλλους καλλιτέχνες του Σουρεαλιστικού κινήματος, παρατηρείται μια μορφή μαγικού ρεαλισμού. Κάτω από το *Φως των συμπτώσεων* ο Magritte διερευνά τη φύση της τέχνης και της πραγματικότητας. Σύμβολα των παραστατικών παραδόσεων στην τέχνη που είχε αγνοήσει ο μοντερνισμός, όπως ο αρχαίος κορμός και το μπαρόκ μοτίβο του φωτός του κεριού ξαναπαίρνουν τη θέση τους. Ο κορμός, ένα τρισδιάστατο αντικείμενο, στα χέρια του Magritte δεν απεικονίζεται ως αντικείμενο, αλλά πλαισιώνεται ζωγραφικά από ένα καβαλέτο και καταλαμβάνει τον χώρο του άκρως πραγματικού, εισάγει έναν άλλο χώρο μέσω της σύνθεσης. «*Το φως*», όπως υποστηρίζει ο Magritte, «είναι πραγματικό μόνο όταν λαμβάνεται από ένα αντικείμενο». Έτσι, φωτίζοντας τον κορμό της γυναίκας με ένα κεριό, έκανε το φως ορατό. Η παρουσία ενός αντίστοιχου τέτοιου αρχαίου μοτίβου/κορμού βρίσκεται στο έργο «*Όταν η ώρα Απεργεί*» / *Quand l'heure sonnera* (1964-65) (Σταθούλης, 2009).



Εικόνες 347

Αφροδίτη Αναστηλωμένη / Venus Restauree, Man Ray²⁹⁶. 1936.

Ο Αμερικανός ντανταϊστής - σουρεαλιστής ζωγράφος και φωτογράφος Man Ray (1890-1976), πλάθει την *Αφροδίτη Αναστηλωμένη / Venus Restauree* με γύψο για τον κορμό του μοντέλου, και την αιχμαλωτίζει δεμένη με σκοινί. Ένα άγαλμα κλασικής γλυπτικής το μεταμορφώνει σε ένα νέο έργο. Ο κορμός είναι θραύσμα και η «αποκατάσταση» του τίτλου, είναι διφορούμενη.



Εικόνες 348

Αριστερά: Paul Delvaux, Sleeping Venus, 1944. Δεξιά: Η Αφροδίτη, 1969.

²⁹⁶ <http://siris-artinventories.si.edu/ipac20/ipac.jsp?uri=full=3100001~!298627!0#focus>.

Μία από τις εξέχουσες φυσιογνωμίας του σουρεαλισμού, ο Paul Delvaux, συνδυάζει την κλασική τελειότητα με μια ερωτική ατμόσφαιρα ανησυχίας, όπως παρουσιάζεται στο έργο του “*Sleeping Venus*” του 1944. Οι αναφορές σχετίζονται με την Ελλάδα μέσα από τον μύθο και την ανεξάντλητη θεματολογία της, από την οποία και δημιουργεί τη δική του προσωπική μυθολογία.

Κλασικός ως προς την τεχνοτροπική και δομική απόδοση του αρχιτεκτονικού χώρου, πρωτοτυπεί με την αναδυόμενη εκ των έσω αίσθηση, του μυστηριώδους, του υπερφυσικού. Στα έργα του, γυναικεία γυμνά αντιπαραβάλλονται με άλλες ντυμένες μορφές, συνήθως σε ασυνήθιστα παράλογα επιλεγμένους αρχιτεκτονικούς χώρους, όπως στο *Η Αφροδίτη* του 1969, προσφέροντας με αυτόν τον τρόπο την ατμόσφαιρα της ανησυχητικής «ανακολουθίας» ενός ονείρου, όπως στη μεταφυσική ζωγραφική του De Chirico (Read et. al., 1986). Η νηφαλιότητα της Αφροδίτης απέναντι στην πίεση της βραδιάς εκείνης. Το έργο δημιουργήθηκε ενόσω οι Βρυξέλλες βομβαρδίζονταν από τους Γερμανούς στην κατοχή. Ο πίνακας εκφράζει την αγωνία των ωρών εκείνων, σε αντίθεση με την αδιατάραχτη ηρεμία της Αφροδίτης.

14. 2. Η εικονογραφία της Αφροδίτης στη Μεταπολεμική περίοδο



Εικόνες 349

“Μπλέ Αφροδίτη”, *Vénus Bleue*, Yves Klein, 1962.

Ένας από την ομάδα των “*Νέων Ρεαλιστών*”, ο Γάλλος Yves Klein (1928 - 1962) χρησιμοποιούσε για τους πίνακές του τη χρωστική ουσία ουλτραμαρίν μαζί με συνθετική ρητίνη «Rhodopas», ώστε τα έργα του να διατηρούν τη λάμψη του χρώματος. Από τα έργα του ξεχωρίζει η *Μπλε Αφροδίτη*, *Vénus Bleue*, του 1962.

Ο κορυφαίος, ίσως, εκπρόσωπος του ρεύματος “*Pop Art*”, ο Νεοϋορκέζος Andy Warhol, αφοσιώθηκε στις εναλλακτικές δημιουργίες. Η «*Αναδυόμενη Αφροδίτη*» του Boticelli έλαβε νέα πνοή από τον Warhol, ο οποίος δανείστηκε το πρόσωπό της για να το επανατυπώσει σε τέσσερα διαδοχικά μοντέλα. Ο πρωτοπόρος Warhol μαζί με τους Roy Lichtenstein και Klaus Altenbourg χρησιμοποίησε ως πηγή έμπνευσης εικονογραφίες που παραδοσιακά ήταν υποτιμημένες μορφές δημοφιλούς τέχνης.



Εικόνες 350

Αριστερά: Andy Warhol, Αφροδίτη σε Κοχύλι/Venus in Shell (1976–1986).

Δεξιά: Λεπτομέρειες από αναγεννησιακή ζωγραφική (Sandro Botticelli, Birth of Venus, 1482).

Τεχνική: Screenprint σε χαρτί Arches Aquarelle (ψυχρής έκθλιψης). Χαρτοφυλάκιο τεσσάρων μεταξοτυπιών. Andy Warhol, (1984).

Η *Αφροδίτη σε Κοχύλι / Venus in Shell* (1976–1986) είναι μια φωτογραφική δημιουργία του 1976, τότε που ο Andy Warhol απαθανάτιζε με τη φωτογραφική μηχανή κάθε πτυχή της ζωής του, κάθε τι από το περιβάλλον του. Μια δεκαετία αργότερα ο Warhol αναπτύσσει κάποιες από αυτές τις λήψεις και τις τοποθετεί στο γνωστό πλέγμα επανάληψης τεσσάρων φωτογραφιών, όπως έκανε με την επαναλαμβανόμενη εικόνα της γυναίκας που στέκεται γυμνή πάνω σε ένα κέλυφος, μια εκδοχή της «Αφροδίτης» του Botticelli.

Το 1984, ο Andy Warhol εμπλούτισε το έργο του με μια σειρά χαρακτηριστικών με τίτλο «*Λεπτομέρειες της Αναγεννησιακής Ζωγραφικής, Η Γέννηση της Αφροδίτης*». Κάνοντας μια αναδρομή στον πίνακα του Botticelli τυπώνει σε μεταξοτυπία την ίδια εικόνα, αλλά με δραματικές αλλαγές. Αγνοώντας το κοχύλι πάνω στο οποίο στέκεται η Αφροδίτη, ο Warhol εστιάζει μόνο στο πρόσωπο και τη ροή των μαλλιών. Τέσσερις έντυπες παραλλαγές της αρχικής εικόνας, καθεμία και με διαφορετική χρωματική παλέτα, δίνουν το αποτέλεσμα που επιδιώκει ο καλλιτέχνης. Μία από τις εκτυπώσεις αποδίδει την Αφροδίτη σαν σε φωτογραφία-αρνητικό, είναι ή «Μαύρη Αφροδίτη». Όπως συνηθίζεται στην Pop Art τέχνη αλλά και στον χώρο της αφίσας, ο εικονοκλάστης Warhol κάνει χρήση της τεχνικής του έντονου χρώματος.

14. 3. Η Βιομηχανική (ανα)παραγωγή της Αφροδίτης και η Μαζική κουλτούρα

Ο αναπαραστατικός κόσμος στην εικονογραφία της Αφροδίτης της αρχαιότητας, με κρυφές ή φανερές αναφορές, μεταβάλλεται στη σύγχρονη εποχή της βιομηχανοποίησης της τέχνης, της αλόγιστης αναπαραγωγής, και εντάσσεται περισσότερο στην καταναλωτική κουλτούρα. Ο συμβολισμός περιορίζεται κυρίως στον χώρο του ερωτισμού και της ομορφιάς, της εμπορικής ομορφιάς, όχι της ουράνιας και θεϊκής. Ωστόσο, εξακολουθεί να αποτελεί πηγή έμπνευσης για όλα τα καλλιτεχνικά κινήματα, αποτελεί σημείο αναφοράς τόσο στην έκφραση του μοντέρνου όσο και του μεταμοντέρνου.

Μελετητές διαφορετικών πολιτικών απόψεων, θέλοντας να περιγράψουν και να ασκήσουν κριτική στις συνέπειες λόγω του εκβιομηχανισμού των δυτικών κοινωνιών, έκαναν χρήση των όρων *μαζική κοινωνία* και *μαζική κουλτούρα*. Η *μαζική κουλτούρα είναι το πολιτιστικό αντίστοιχο της κοινωνίας της μάζας* (Gould and Kolb, 1972). Η *μαζική κουλτούρα* είναι η κουλτούρα της μάζας όπως διαμορφώνεται από την κατανάλωση τυποποιημένων μαζικών προϊόντων. Η *μαζική κουλτούρα*, σε αντίθεση με τη *λαϊκή κουλτούρα*, διαμορφώνεται από τα πάνω, αφού η συγκρότηση των υποκειμένων που την αποτελούν είναι πανομοιότυπα μαζική, όχι όμως μονομερώς από τα πάνω, αφού αναπαράγεται από τις επιλογές και τις απαιτήσεις των ιδίων των δεκτών, οι οποίοι είναι πλέον υποκείμενα σε «μαζική συγκρότηση» (Λυκούδης, 2002) και χαρακτηρίζει ειδικότερα το σύγχρονο πολεομορφικό (urban) και βιομηχανικό (industrial) πολιτισμό.

Μελετητές δέχονται ότι τα κέντρα παραγωγής πολιτισμού ακολουθούν το πρότυπο μιας μονόδρομης μετάδοσης, παρά την απαιτούμενη αμφίδρομη επικοινωνία μεταξύ παραγωγού και αποδέκτη του πολιτισμού. Κάποιοι αναφέρονται στην έκπτωση των εννοιών *παιδείας* και *τέχνης*, θυλάκων αντίστασης, με αποτέλεσμα τα υποκείμενα (δέκτες) να ωθούνται συνεχώς στη διαμόρφωση ενός προτύπου ατομικής και κοινωνικής ζωής, όμοιου με αυτό των άλλων υποκειμένων (δεκτών) και έτσι όλοι μαζί διαμορφώνουν τη μαζική κουλτούρα, τα καλλιτεχνικά έργα της οποίας παράγονται ως φωτοαντίγραφα ενός σύγχρονου φωτοτυπικού μηχανήματος (Λυκούδης, 2002).

Η παρουσία του πρωτοτύπου είναι η προϋπόθεση για την έννοια της αυθεντικότητας. Η μοναδικότητα του έργου τέχνης είναι αδιαχώριστη από το να είναι ενσωματωμένη στον ιστό της παράδοσης. Αυτή η παράδοση είναι ζωντανή και εξαιρετικά ευμετάβλητη. Ένα αρχαίο άγαλμα της Αφροδίτης, για παράδειγμα, στάθηκε σε ένα διαφορετικό παραδοσιακό πλαίσιο με τους Έλληνες, οι οποίοι το κατέστησαν ένα αντικείμενο προσκυνήματος, παρά με τους κληρικούς του Μεσαίωνα, οι οποίοι το θεώρησαν ως ένα δυσοίωνο είδωλο. Και οι δύο από αυτούς, όμως, ήταν εξίσου αντιμέτωποι με τη μοναδικότητά του, δηλαδή την *αύρα* του (Benjamin, 2013). Η *αύρα* ενός έργου τέχνης είναι, επομένως, η ιδιομορφία του, η βαθιά ριζωμένη μοναδικότητα και αναντικατάστατη ύπαρξή του.

Τα πρώτα έργα τέχνης προέρχονται από την υπηρεσία ενός *τελετουργικού* - πρώτα *μαγικού* και κατόπιν θρησκευτικού τύπου (λατρεία) και η ύπαρξη του έργου τέχνης αναφορικά με την *αύρα* του ποτέ δεν διαχωρίζεται πλήρως από τη τελετουργική λειτουργία του. Αυτή η τελετουργική βάση, αν και απομακρυσμένη, εξακολουθεί να είναι αναγνωρίσιμη ως εκκοσμικευμένη τελετουργία ακόμη και στις πιο βέβηλες μορφές λατρείας της ομορφιάς.

Ο Walter Benjamin είναι ο πρώτος από τους εκπροσώπους της κριτικής θεωρίας αλλά και των ριζοσπαστών διανοουμένων γενικώς, που ασχολήθηκε με τις ανερχόμενες νέες τεχνολογίες της πολιτισμικής παραγωγής. Η *αύρα* ενός έργου τέχνης είναι, κατά τον

Benjamin, αυτό που κατευθύνει στην εποχή της *τεχνολογικής* αναπαραγωγικότητας. Μολονότι τα έργα τέχνης μπορούσαν πάντα να αναπαραχθούν, μόνο πρόσφατα η τεχνολογική αναπαραγωγικότητα άρχισε να διαδίδεται, και είναι ακριβώς αυτή η διάδοση των αναπαραγωγικών τεχνολογιών που διαλύει την αύρα. Στον χώρο της φωτογραφίας δεν υπάρχει πρωτότυπο. Η μοναδικότητα μορφών τέχνης όπως η φωτογραφία ή ο κινηματογράφος δεν υπάρχει. Δεν μπορούν να κατέχουν το *εδώ και τώρα* και κατά συνέπεια δεν έχουν αύρα. Η μοναδικότητα του έργου τέχνης είναι παρόμοια με την ένταξή του στο πλαίσιο μιας παράδοσης.

Η παρουσία που χαρακτήριζε την αύρα του έργου τέχνης κατά τον Benjamin είναι αποτέλεσμα της τεχνολογίας της αναπαραγωγής που ονομάζεται πολιτισμός. Η καταστροφή της αύρας ενός έργου τέχνης προκαλεί μια μεγάλη αποκάλυψη: η αυθεντικότητα -συστατικό χαρακτηριστικό της αύρας- είναι πάντοτε αποτέλεσμα αναπαραγωγής. Στο έργο του *Το έργο τέχνης της εποχής της μηχανικής αναπαραγωγής*, ο Benjamin τόνισε πως τα νέα μέσα μαζικής ενημέρωσης και επικοινωνίας αντικαθιστούσαν τις παλιότερες μορφές κουλτούρας⁸⁰.

Κατά τον Benjamin η σχέση τέχνης και πραγματικότητας ήταν πολύ πιο σύνθετη και η διάλυση της «αύρας» εμπεριέχει τις δυνατότητες της κοινωνικής απελευθέρωσης και της πολιτικοποίησης της τέχνης σε επαναστατική κατεύθυνση σε αντίθεση με τον φασισμό και το ναζισμό της εποχής τους που αισθητικοποιούσαν την πολιτική με σκοπό τον κοινωνικό έλεγχο των μαζών.

Αφαιρώντας την ιδέα της μοναδικότητας και της απόστασης (ή αυτό που ο Benjamin ονόμαζε «αύρα») από τη βιωμένη εμπειρία, η κουλτούρα του εμπορεύματος μάς προετοιμάζει ταυτόχρονα για τα θέλητρα των εικόνων των μέσων ενημέρωσης και για το θέαμα ενός καλλιτέχνη που αντιγράφει το ίδιο του το έργο.

Τα γυναικείο γυμνό - η εικονογραφία της Αφροδίτης, όσον αφορά στην προκειμένη περίπτωση - βασίζεται κυρίως στη στάση του σώματός του, και στον τρόπο με τον οποίο τα διάφορα μέρη και οι χειρονομίες στο έργο αλληλεπιδρούν. Βλέπουμε σώμα, κεφάλι, πρόσωπο, χέρια, πόδια, μαλλιά, και όποια πτυχολογία υπάρχει, μαζί με την αρχιτεκτονική της σκηνής, όπως μια υδρία ή μια ασπίδα, εντοπίζοντας τρόπους με τους οποίους ένα μέρος θα εμφανίζει παραλληλίες ή αντιθέσεις, τμήματος με τμήμα ή τμήματος με το σύνολο. Επίσης, ανακαλύπτουμε τις σχέσεις μεταξύ του έργου και του εαυτού μας. Στοιχεία από το γυναικείο γυμνό αποδίδουν τον κοινωνικό και ερωτικό χαρακτήρα του προσώπου που παρουσιάζεται, και όταν η λατρεία έχει εγκαταλειφθεί, οι γυναίκες θα αποδίδονται πλέον όπως είναι από τους γλύπτες και το κοινό τους.

⁸⁰ Τσακίρης Θ, (2 0 / 1 / 2 0 0 9), Η Σχολή της Φρανκφούρτης και η κριτική θεωρία, http://tsakithan.blogspot.com/2009/01/blog-post_20.html.



Εικόνα 351

Ρέπλικες της Αφροδίτης της Μήλου στο Μουσείο Αναπαραγωγών Τέχνης του Μπιλμπάο (Bilbao Art Reproductions Museum).

Η Βιομηχανική Επανάσταση, θέτει σε αμφισβήτηση τις έννοιες του μοναδικού και του αυθεντικού για να τις αντικαταστήσει με αυτήν του πολλαπλού, που σημαίνει την επανάληψη και την ποσότητα και άρα την έλλειψη μιας εξατομικευμένης σχέσης ή την με άλλους όρους επανέφεσή της. Ο Benjamin υποστηρίζει ότι τα πράγματα μπορεί να είναι ή να γίνουν αυθεντικά, όταν έχουν ιστορία, τότε ανασύροντας ένα αντικείμενο από την εν σειρά παραγωγή, βγάζοντάς το δηλαδή με μια έννοια από τον βούρκο της επανάληψης, ονομάζοντάς το μοναδικό, μπορεί να αρχίσει μίαν άλλη ζωή, κοντά σου (Ρηγοπούλου, 2002).

Γύρω από το θέμα έχει αναπτυχθεί έντονη κριτική. Διανοούμενοι της Σχολής της Φραγκφούρτης, όπως οι Adorno, Horkheimer, Herbert Marcuse και Lowenthal, θεωρούν ότι η παραγόμενη - κατευθυνόμενη μαζική κουλτούρα καλλιεργείται με στόχο να ομογενοποιήσει και να τυποποιήσει τις λαϊκές μάζες, απαλείφοντας την παραδοσιακή λαϊκή κουλτούρα και αντικαθιστώντας τη με μια βιομηχανοποιημένη. Πολιτισμικά αντικείμενα μετατρέπονται σε καταναλωτικά, ώστε να καλύψουν παράλληλα με τα υλικά αγαθά, τις φυσικές ανάγκες του ατόμου. Ο Adorno αντιλαμβανόμενος τη συνεπαγόμενη, από τη μαζική παραγωγή και την κατανάλωση, διαταραχή της σχέσης της τέχνης με τις δυνατότητες κοινωνικής χειραφέτησης, υποστηρίζει ότι η βιομηχανική παραγωγή προϊόντων μαζικής κουλτούρας οδηγεί στην κυριαρχία στερεοτύπων (Τσακίρης, 2009).

Για τον Eco τόσο η επικοινωνία όσο και η ίδια η νόηση επιθυμούν την αλλαγή ως μέσο εξέλιξης και μετασχηματισμού της κοινωνίας. Για την απώλεια των γνωρισμάτων μοναδικότητας, την «αύρα», που καθόριζαν την ομορφιά και τη σπουδαιότητα του αντικειμένου, ο Eco θεωρεί ότι η καινούργια Ομορφιά «είναι αναπαραγωγίμη αλλά και μεταβατική και αλλοιώσιμη, και πρέπει να ωθεί τον καταναλωτή σε μια γρήγορη αντικατάσταση, λόγω φθοράς ή απαρέσκειας, ώστε να μην αναχαιτίζεται η εκθετική ανάπτυξη του κύκλου παραγωγής, διανομής και κατανάλωσης των εμπορευμάτων». Ο Debord, εκφράζει την οργή του για τον ατελείωτο πολλαπλασιασμό των μηνυμάτων των ΜΜΕ - συχνά οπτικών και κατά κανόνα φωτογραφικών - που διαποτίζουν την ύπαρξή μας, μέσα και έξω από τα σπίτια μας (Ramamurthy, 2007).



Εικόνα 352

Venus de Coca-Cola του Bleys of Amber.

Μία από τις δημιουργίες για το “Coke side of life” (του μεγαλύτερου, ίσως, brand στον κόσμο) είναι το έργο “Venus de Coca-Cola του Bleys Of Amber”. Η τεχνική που χρησιμοποιήθηκε βασίζεται στην επαναλαμβανόμενη φόρμα της Αφροδίτης της Μήλου και τη συσκευασία των 6 φιαλών της Coca-Cola. Στόχος της διαφήμιση στην εποχή της *μαζικής κουλτούρας* είναι η πρόκληση συγκεκριμένων ψυχολογικών αντιδράσεων και η επιβολή μιας κατευθυνόμενης καταναλωτικής συμπεριφοράς.

Ο εντυπωσιασμός της φόρμας, χωρίς να αντιστοιχεί σε ανάλογο περιεχόμενο, αποτελεί αυτό που αναφέρεται με τον γερμανικό όρο *kitsch*. Είναι η τέχνη της *μαζικής κοινωνίας*, ένα ακόμη προϊόν της Βιομηχανικής Επανάστασης. Το *kitsch* είναι λοιπόν η κατόπιν μίμησης ή μαζικής παραγωγής επαναλαμβανόμενη, υπερβολική, φορτωμένη, καρικατουρίστικη και τέλος, ψεύτικη εικόνα των μεγάλων μύθων, καθώς και των μορφών και των θεμάτων της παραδοσιακής τέχνης, η οποία προσφέρεται από την “κοινωνία του θεάματος” στον λαό, ως αντιστάθμισμα της φτώχειας των περιστάσεων, των συναισθημάτων και των περιπετειών, που αυτή μπορεί να τους προσφέρει» (Λυκούδης, 2002).

Η κατοχυρωμένη τέχνη δέχεται την υπερβολική φόρτωση των μορφών από το *kitsch*, κάτι που οφείλεται στο σύμπλεγμα κατωτερότητάς του, έναντι του πρωτότυπου, το οποίο μιμείται και προσπαθεί - με τα δικά του μέσα - να απωθήσει. Σύμφωνα όμως με τον Fischer, το *kitsch* αποτελεί την *αισθητική απάντηση των μαζών, στον αισθητισμό και τον ελιτισμό του Φανταστικού Μουσείου του Malraux, καθώς παρουσιάζεται ως η διακοσμητική και δημοκρατική κατανάλωση του συνόλου της Τέχνης*.



Εικόνες 353

“Αφροδίτες” - πολλαπλά βιοτεχνίας σε δημόσιους χώρους μαζικής θέασης⁸¹.

⁸¹ http://www.trekearth.com/gallery/Europe/Greece/South_Aegean/Kyklades/photo207744.htm

Καλλιτέχνες του μεταμοντερνισμού, όπως ο *Robert Venturi*, μεταξύ άλλων σκοπίμως ενσωμάτωσαν και την οπτική γλώσσα του kitsch στα έργα τους, αναγνωρίζοντας έτσι τη λαϊκή καταγωγή του. Η ελεύθερη και πολλαπλή αναπαραγωγή του συμβόλου της *Αφροδίτης της Μήλου* και της *Αναδυόμενης* του Botticelli δημιουργεί νέες κλίμακες και εντάσσει σε ετερόκλητα συντάγματα μια χρηστική τέχνη της κατανάλωσης, του εφήμερου και του ευτελούς.

Οι Lazarsfelde και Metrom αποκαλούν «τυπική παιδεία» την έκπτωση της έννοιας της *παιδείας*, ενώ την έννοια της τέχνης έχει υποκαταστήσει το kitsch (Λυκούδης, 2002). Ο Tomas Kulka στο βιβλίο του «*Kitsch και Τέχνη*» αναφέρει ότι *υπάρχουν πολλοί που πιστεύουν σε ένα είδος διαχρονικότητας του kitsch, ανάγοντάς το στην εμφάνιση των πολλαπλών αγαλματιδίων κατά τους ελληνοιστικούς χρόνους ή ακόμη θεωρώντας το απότοκο του ρομαντισμού, αποδίδοντας προφανώς σ' αυτό έναν μονοδιάστατο συναισθηματισμό και παραβλέποντας τη δαιμονική, την ανυπότακτη, την επαναστατική πλευρά του* (Ρηγοπούλου, 2002).



Εικόνες 354

“*Αφροδίτες*” της Μήλου - αρωματισμένης σιλικόνης.

Στις μικροσκοπικές Αφροδίτες της Μήλου αρωματισμένης σιλικόνης αποτυπώνεται η έμμεση αναφορά στα κόμικς και τους Simpsons. Η ελλιπής απόδοση των χαρακτηριστικών της μορφής μετριάζεται από την ομάδα κατανάλωσης - χρήσης, που κατά κανόνα είναι κυρίως παιδιά.

Η εκτεταμένη αναπαραγωγή της εικονογραφίας της Αφροδίτης σε κάθε της μεταμόρφωση, απ' τη μια δηλώνει τη μεγάλη απήχησή της μέχρι σήμερα, απ' την άλλη επικαιροποιεί το έργο του Benjamin για τη μαζική κουλτούρα και την απώλεια της αύρας του έργου τέχνης. Το πιο «πολυπαθές» άγαλμα που «ταλαιπωρήθηκε» από καλλιτέχνες, διαφημιστές, ακόμη και γελοιογράφους, είναι της *Αφροδίτης της Μήλου* με τις αναρίθμητες αναπαραγωγές και παρα-μορφώσεις του. Ο Benjamin έθεσε τον προβληματισμό για τη σχέση τέχνης/πολιτισμού και τεχνολογίας στο δοκίμιό του με τίτλο «*Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής αναπαραγωγιμότητάς του*», ενώ μεταγενέστεροι θεωρητικοί συσχέτισαν τις εξελίξεις στον κυβερνοχώρο με τις μεταλλάξεις της αντιληπτικής ικανότητας του ανθρώπου σχετικά με το «εγώ» και την «πραγματικότητα», ειδικότερα του «κατασκευασμένου εγώ» και της αντίστοιχης «κατασκευασμένης πραγματικότητας» που προσφέρει η βιομηχανική αναπαραγωγή.

Η αναπαραγωγή αυτή και η εμπορευματοποίηση του έργου τέχνης δεν θα μπορούσε να μην επηρεάσει την εικονογραφία της Αφροδίτης. Στη βιομηχανική κοινωνία, η *αξία της τέχνης*, εκφράζεται σε εκθεσιακή αξία, σε *αξία αγοράς*. Η απομάκρυνση από τον παραδοσιακό της

ρόλο την απομακρύνει και από την αυθεντικότητά της. Μέσα από το δοκίμιο του Benjamin γίνεται αντιληπτό ότι συντελούνται μεγάλες αλλαγές, που προκύπτουν από την έλευση της τεχνολογικής αναπαραγωγής, αφού οδηγεί το έργο τέχνης στη συρρίκνωση της αύρας του, η οποία σχετίζεται με θρησκευτικές και τελετουργικές καταβολές, στοιχεία πιστοποίησης της γνησιότητάς του. Η συρρίκνωση της αύρας σηματοδοτεί τη μεταβολή της αισθητηριακής πρόσληψης του υποκειμένου, ενώ πέρα από τα συνακόλουθα της βιομηχανικής αναπαραγωγής του έργου τέχνης η βιομηχανία του πολλαπλού φέρνει στο προσκήνιο και άλλες παραμέτρους. Μεταξύ άλλων και την έννοια του *kitsch*.

http://www.aegean.gr/culturaltec/e_sampanikou/notes/msc/eikonikes_ektheseis_II_2.pdf

- *Μήπως θα πρέπει να γίνει μια αναφορά στο kitsch;* - *Τι είναι το kitsch;* - Είναι προϊόν της Βιομηχανικής Επανάστασης, που με την εμφάνισή της έθεσε σε αμφισβήτηση τις έννοιες του μοναδικού και του αυθεντικού, ενώ αυτό που επέφερε είναι του πολλαπλού. Μπορεί μια κούκλα Barbie «να είναι δικιά σου, μόνο δικιά σου» όταν κυκλοφορεί σε εκατομμύρια αντίγραφα της; Λογικό είναι το ερώτημα: τι ειρωνεύεται μια αυτοειρωνική τέχνη; Έχει παρατηρηθεί ότι, όταν αυτή επαναλαμβάνει έργα «μεγάλα», όπως της *Αφροδίτης της Μήλου*, αυτό που καθίσταται ειρωνικό με την επανάληψη πιθανώς δεν είναι το έργο, αλλά η ίδια η επανάληψή του. Επομένως πρόκειται για την ανούσια, «πολλαπλή» και πανομοιότυπη, *kitsch* πρόσληψή του (Ρηγοπούλου, 2008).

Ο Heidegger κάνει κριτική στη σύγχρονη αντικειμενοποίηση και στον τρόπο πραγματοποίησης των έργων τέχνης, που εκδηλώνεται με τη μορφή εμπορευματοποίησης της καλλιτεχνικής απόλαυσης, την επιστημονική έγκριση μέσω της τεχνοκριτικής και τη μουσειακή διατήρηση (Eco, 2018)

Loop Andy Warhol Couture Venus Portrait Vegan Canvas Tote Bag

Οι πόλεις είναι αστικές ζούγκλες, η τέχνη στους δρόμους επίσης άγριο πράγμα. Η τέχνη του δρόμου και τα γκράφιτι μοιράζονται τον δημόσιο χώρο, ολόκληρη η πόλη γίνεται μέσο για τη δημιουργικότητα και την αυθεντικότητα των καλλιτεχνών αυτών. Δημιουργίες με σπρέι ή μαρκαδόρους, οι εικόνες του δρόμου είναι συχνά αυθόρμητες, τραχιές και δυναμικές. Πρόσκαιρες δημιουργίες όχι για την αιωνιότητα, αλλά για το *εδώ και τώρα*. Η Coca-Cola, ίσως η μεγαλύτερη εταιρεία στον κόσμο, παράγει συνεχώς νεότερες, επίκαιρες διαφημίσεις. Χρησιμοποιώντας σπρέι με στένσιλς επάνω σε χαρτί, και με θέμα την *Αφροδίτη της Μήλου*, εικονογραφείται η συσκευασία των 6 φιαλών της Coca-Cola (The Coke Side of Street Life: Urban Coca-Cola Art, 2008).



Εικόνες 355

Αριστερά: Η Αφροδίτη σε Graffiti. Δεξιά: Venus de Coca-Cola, Bleys Of Amber.

Πολλαπλασιαστικά, αλλά και επαναλαμβανόμενα

Η μοναδικότητα του έργου τέχνης είναι αδιαχώριστη από τον ιστό της παράδοσης. Ένα αρχαίο άγαλμα της Αφροδίτης λειτουργεί διαφορετικό σε ένα παραδοσιακό πλαίσιο με τους Έλληνες, που του απέδωσαν λατρευτικό περιεχόμενο απ' ό,τι στους κληρικούς του Μεσαίωνα, που το θεώρησαν ως μια δυσοίωνα παρουσία, ένα είδωλο. Επομένως, η μοναδική αξία του ως “αυθεντικό” έργο τέχνης εδράζεται στην τελετουργία, στην αρχική χρηστική του αξία.

Ένα έργο τέχνης πάντα μπορούσε να αναπαραχθεί. Ωστόσο, η επίσκεψη σε ένα μουσείο δεν έχει σκοπό την απόλαυση μιας απομίμησης, αλλά του πρωτότυπου. Γι' αυτό αποδόθηκε ένας όρος για αυτά τα πράγματα: *πλαστό*. - *Πώς γίνεται αυτή η διάκριση; Τι κάνει το πρωτότυπο να είναι ανεκτίμητο και πολύτιμο; - Η αύρα*. Το παράξενο στοιχείο του χωροχρόνου, η οπτασία μιας απόστασης, όσο κοντινή κι αν φαίνεται. Η τεχνολογική αναπαραγωγικότητα διαλύει την αύρα. Η απόλαυση ενός νέου τραγουδιού αντανακλά καλύτερα από οτιδήποτε άλλο αυτή την αύρα.

Απ' την άλλη, η τεχνολογία κάτω από ένα νέο πρίσμα εμφανίζεται, όχι απλώς ως μια περίπλοκη φυσική δημιουργία, κάτι που κοινώς υπακούει στον όρο «μηχανές», αλλά ως ένας τρόπος να συσχετίζουμε τον εαυτό μας με τον κόσμο. Πρόκειται για έναν πρωταρχικό τρόπο ανθρώπινης σχέσης με τη χρήση των εκάστοτε εργαλείων σε πρακτικές αυτοτροποποίησης. Σύμφωνα με αυτή τη θέση, η γλώσσα, ως σειρά αυθαίρετων σημείων που αποκτούν νόημα μέσω της διαφοροποίησής τους, είναι ένα από τα σημαντικότερα τεχνολογικά επιτεύγματα. Και παρότι η δυαδική γλώσσα των υπολογιστών, που στηρίζεται σε συνδυασμούς των αριθμών «1» και «0», διαφέρει από την ανθρώπινη γλώσσα σε δομή και εφαρμογή, δεν διαφέρει ως είδος (Τσακίρης, 2009)



Εικόνες 356

Αριστερά: Η Αφροδίτη στο πολλαπλό. Δεξιά: Η αρπαγή της Ευρώπης σε παιδική ζωγραφική.

Αφού στις ημέρες μας τα Μ.Μ.Ε. προτείνουν και καθιερώνουν το πρότυπο της ομορφιάς, την ομορφιά της κατανάλωσης, ο «πραγματικός» δημιουργός εξαφανίζεται. Εκεί εντόπισαν οι κριτικοί να αντικατοπτρίζεται αυτό που ο Michel Foucault και ο Roland Barthes είχαν αναλύσει στη δεκαετία του 1950 και τον 1960 ως «τον θάνατο του δημιουργού». Κατ' επέκταση ο άνθρωπος του μέλλοντος δεν θα είναι πλέον σε θέση να αναγνωρίσει και να συγκεκριμενοποιήσει το αισθητικό πρότυπο που προτείνεται από τα Μ.Μ.Ε. και θα πρέπει να παραδοθεί στο όργιο της ανεκτικότητας, στον ολοκληρωτικό, τον απόλυτο και αέναο πολυθεϊσμό της ομορφιάς (Foster et al, 2007).



Εικόνες 357

Αριστερά: Η Greta Garbo στο *Mata Hari* (1931). Φωτο: Clarence Singlair Bull.MGM.
Δεξιά: Ημερολόγιο της Marilyn Monroe, 1953.

14. 4. Η Αφροδίτη στις Εφαρμοσμένες και τις Καλές Τέχνες στον 20ό και 21ο αι.

Η σεξουαλική επανάσταση συμβαδίζει με την καλλιτεχνική. Ορισμένα είδη παραδοσιακής εικονιστικής τέχνης χαρακτηρίστηκαν από κριτικούς αλλά και από το κοινό ως «μοντερνισμός» μόνο και μόνο από το ερωτικό τους περιεχόμενο. Ο εικονογραφικός ερωτισμός δεν είναι αποκλειστικά προϊόν των Καλών Τεχνών. Η συμβολική γλώσσα των καλλιτεχνών με κατάλληλες μετατροπές χρησιμοποιείται και από τον φωτογράφο. Η περίφημη γυμνή φωτογραφία της *Marilyn Monroe* αποτελεί το καλλιτεχνικό φωτογραφικό ισοδύναμο της *Γυμνής Μάγισας*. Ο συμβολισμός παλιότερων καλλιτεχνών επιβιώνει αναλλοίωτος, αποδιδόμενος από νέα μέσα (Smith, 1985). Στη διαφήμιση, η «κατασκευή» της φωτογραφίας και το μοντάζ δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την παραγωγή νοήματος και δρομολογούν την εμπορευματοποίηση των ανθρώπινων σχέσεων και της εμπειρίας. Λεκτικό και εικονικό μήνυμα με την τεχνική της κατασκευασμένης φωτογραφίας καθορίζουν την επιθυμία για τη σχέση μεταξύ ανθρώπου και πράγματος. Αυτό καταφέρνει η διαφήμιση, την εμπορευματοποίηση των συναισθημάτων (Ramamurthy, 2007).

Ο Robert Goldman επισημαίνει ότι η εταιρεία Marks & Spencer σε μια διαφήμιση για make-up στο περιοδικό *Marie Claire* (Νοέμβριος 1998), δείχνει τον κατακερματισμό του γυναικείου σώματος με χείλη κομμένα για να εστιάσουν στο κραγιόν. Η φωτογραφία στη σύγχρονη εμπορική της μορφή έχει αντικειμενοποιήσει το θηλυκό σώμα, το έχει εμπορευματοποιήσει.

Η Αφροδίτη της δυτικής παράδοσης, σήμερα ευρέως διαδεδομένη στη μαζική κουλτούρα, παραμένει κραταιά στην Κύπρο, στο νησί της Αφροδίτης. Από τη λεγόμενη “pop” κουλτούρα και τη διαφήμιση μέχρι τη βιομηχανία των σουβενίρ, αυτή η άμεσα αναγνωρίσιμη Αφροδίτη, με το εμβληματικό της κύρος πουλά τα πάντα, από υπηρεσίες μέχρι αγαθά, κοσμώντας πετσέτες εστιατορίων και πλαστικά σουβενίρ (Λοΐζου Χατζηγαβριήλ & Χατζάκη, 2017).

Στη σύγχρονη εποχή των νέων τεχνολογιών το γυμνό γυναικείο σώμα εξακολουθεί να είναι το κυρίαρχο σημείο εστίασης του βλέμματος. Η ψηφιακή απεικόνισή του χρησιμοποιείται κατά κόρον για να μεγεθύνει μέσω της διαφάνειας τη σεξουαλική διαθεσιμότητά του. Με μεγάλη ευκολία σήμερα το γυναικείο σώμα μπορεί να παραποιηθεί με νέες μεθόδους, που άλλοτε ήταν αδιανόητο να συμβεί. Έτσι λειτουργεί το γυναικείο σώμα στη «βιομηχανία

μόδας, που είναι ένα ακόμη εργαλείο μέσω του οποίου μπορούμε να δούμε την ανάπτυξη μιας κοινωνίας του θεάματος» (Ramamurthy, 2007).



Εικόνες 358

- 1: *The Birth of Venus (after Botticelli)*, Josh Agle (2001), Εικονογράφηση
 2: Εικονογράφηση για άρθρο περιοδικού. “Tools: Part One, the Vector-based One”.
 3: Andy Heyward (2003), *Venus takes the Mk2 Zephyr to see her birth father*.

Φωτογραφίες – κολλάζ – cartoons



Εικόνες 359

- Αριστερά: “*Η Αφροδίτη του Urbino στο πιάτο σας*”. Τεχνική: Κολλάζ.
 Δεξιά: *Η Αφροδίτη στα cartoons*



Εικόνες 360

Απομίμηση της Αφροδίτης του Tiziano

Η πολυσύνθετη Αφροδίτη

Η *Αφροδίτη με τα συρτάρια* του Dalí και η φωτογραφική αναπαραγωγή της *Ολυμπίας* του Μανέ από τον Jaquet έχουν ερμηνευτεί βάσει, κυρίως, της ψυχανάλυσης. Σύμφωνα με μια άλλη ερμηνεία ο στόχος δεν είναι η *Αφροδίτη της Μήλου* και η *Ολυμπία*, αλλά η αβασάνιστη τοποθέτησή τους στο αισθητικό και εμπορικό βάθρο του «αριστουργήματος». Η ειρωνεία στα συρτάρια του Dalí εκφράζει την επιφανειακή όψη της μετακίνησης και μόνο, ενώ η

αθέατη όψη είναι η διείσδυση στον κόσμο της εμπειρίας μέσω της παραμόρφωσης, η διείσδυση στον ονειρικό και ψυχαναλυτικό συμβολισμό (Ρηγοπούλου, 2008).

Ο Dalí απεικόνισε την Αφροδίτη σε γλυπτά και πίνακες ποικιλοτρόπως. Βλέποντας ότι ο λαιμός της είναι αρκετά μακρύς, δημιούργησε την Αφροδίτη/καμηλοπάρδαλη με έναν επιμήκη λαιμό, ψηλό σαν το σώμα της. Επίσης σμίλεψε ένα γλυπτό της Αφροδίτης με συρτάρια που βγαίνουν από το στήθος, το στομάχι της και το αριστερό γόνατο.

Ως άλλη ανάγνωση πέρα από τις ερμηνείες των σύγχρονων μελετητών μία ακόμη ερμηνεία αξίζει να αναφερθεί. Σύμφωνα μ' αυτή, μια επίσκεψη στο Λούβρο είναι αρκετή για να αποδείξει ότι η αξία της *Αφροδίτης της Μήλου* δεν κινδυνεύει να μειωθεί στη συνείδηση του κοινού, οι περισσότεροι επισκέπτες δεν προσέχουν τον οδηγό τους, απολαμβάνουν το άγαλμα, αποκομίζουν μια πρώτη εικόνα και αποχωρούν, έχουν αποκτήσει την εμπειρία που ήθελαν. Λίγοι είναι εκείνοι που κινούνται αργά γύρω από την Αφροδίτη και την παρατηρούν από κάθε οπτική γωνία, είναι αυτοί που προσπαθούν να αντιληφθούν κάτι περισσότερο. Ωστόσο, αποκομίζουν και αυτοί την δική τους εμπειρία. Απομακρύνονται σχεδόν όλοι ικανοποιημένοι, αναγνωρίζοντας ότι το άγαλμα είναι υψηλής αισθητικής, προικισμένο με αρχοντιά και αλήθεια, δεν επηρεάζονται από τα συρτάρια που βγαίνουν από το στήθος της ή που φοράει καπέλο καουμπόυ (Curtis,)



Εικόνα 361

Ο ζωγράφος με μια γυμνή γυναίκα πάνω στο γραφείο του. 1942. Φωτο: περιοδικό «Click»



Εικόνες 362

Salvador Dalí's Dream of Venus (1939)

Από το περίπτερο του Dalí στην έκθεση της Νέας Υόρκης του 1939. Ο επίσημος τίτλος του έργου είναι “*Dream of Venus Funhouse*”, αλλά για τον Dalí “*Twenty thousand legs under the sea*”, ως αναφορά στον Ιούλιο Βερν. Στο εσωτερικό υπήρχε πισίνα με πολύ

αναπαραστατικό υλικό θηλυκότητας (femininity). Στο επάνω δεξί μέρος της σύνθεσης διακρίνεται μια αναπαράσταση της Αναδυόμενης Αφροδίτης του Botticelli



Εικόνα 363

Πρωτότυπο μπρούτζινο γλυπτό του Dalí. Το ρολόι λιώνει πάνω από τον λαιμό. Οι αναλαμπές των δύο μορμηγκιών. Φωτο: Flickr, <http://www.flickr.com/photos/34441597@N00/3828600427/>

Είναι πραγματικά αναρίθμητες οι απομιμήσεις της εικονογραφίας Αφροδίτης της Μήλου στη σύγχρονη εποχή. Οι πολλαπλές αναδιατυπώσεις της επιτρέπουν διαφορετικό περιεχόμενο στις επαναλήψεις της, ώστε εύκολα να γίνεται φορέας έκφρασης νέων μηνυμάτων. Ο Αμερικανός εικαστικός Jim Dine σκιαγραφώντας την ελληνική γλυπτική δημιούργησε ένα αντίγραφο από το αγαπημένο του θέμα της μορφής της *Αφροδίτης της Μήλου*. Με τον συλλογικό τίτλο "*Looking Toward The Avenue*", το άγαλμα (Εικ. 351. 5.) τοποθετήθηκε το 1989 στην πλατεία της ανατολικής πλευράς της Sixth Avenue στην 53η και 54η οδό στο Μανχάταν της Ν. Υόρκης.



Εικόνες 364

Αριστερά: *Αφροδίτη της Μήλου*, Ιταλική προπαγανδιστική αφίσα, Gino Boccasile, 1943.

Φωτο: Heritage Auctions, HA.com

Δεξιά: "*Looking Toward The Avenue*", Jim Dine, 1989, Sixth Avenue, 53η και 54η οδός, Μανχάταν Ν. Υόρκη.



Εικόνες 365

Αριστερά. “Vénus de Milo aux tiroirs”, Μπρούτζινη αναπαραγωγή της Αφροδίτης του Dalí, 1988.
Δεξιά: Η Αφροδίτη, Genichiro Inokuma (1940), Λάδι σε καμβά.

Η μορφή του έργου ενσωματώνει τη σουρεαλιστική ερμηνεία του κώνου κλασικής ομορφιάς που αναφέρεται στη φροϋδική σουρεαλιστική έννοια των “συρταριών της ανθρώπινης ψυχής”. Ως περιεχόμενο του έργου ερμηνεύονται τα στοιχεία που αντιπροσωπεύουν το ασυνείδητο και συνδυάζονται με την ομορφιά του αρχικού γλυπτού.



Εικόνες 366

Logo της Adobe Illustrator 8.0 (αριστερά) και CS3 (δεξιά)

Η αναζήτηση εικόνων από τους σχεδιαστές στρέφεται στις μεταφορές της παγκόσμιας τέχνης. Χαμένος στον λαβύρινθο του διαδικτύου ο Dimitri Joukon αναζητούσε ιδέες για μια εντυπωσιακή εικονογράφηση. Δεν ήθελε να ακολουθήσει το βαρετό και κοινότοπο «Εργαλεία», ενώ θυμήθηκε ότι στο παρελθόν δεν υπήρχε η σουίτα της Adobe. Εκεί ένα όμορφο γυναικείο κεφάλι εμφανιζόταν στην οθόνη για το πρόγραμμα Illustrator. Ήταν η Αφροδίτη του Sandro Botticelli. Συνταραγμένος από τις νέες τεχνολογίες και λάτρης της διανυσματικής μινιατούρας ο σχεδιαστής ξεχνάει κάτι που πρέπει να γνωρίζει, ότι ο Botticelli ήταν αρκετά φανατικός και σε κρίσεις θρησκευτικού παροξυσμού κατέστρεφε καίγοντας τις δικές του φωτογραφίες που απεικόνιζαν γυμνές γυναίκες. Η «Γέννηση της Αφροδίτης» από θαύμα επέζησε. Στο πάνω αριστερό μέρος του πίνακα, τα παιδιά είναι ιδιοφυΐες του αέρα. Αν δεν φυσούσαν με επιμέλεια και ακρίβεια, η Αφροδίτη μάλλον θα περιπλανιόταν στις θάλασσες μέχρι σήμερα. Η Αφροδίτη, σε μια μεταφορά της παίρνει τη θέση του εργαλείου, έτσι ακριβώς όπως παρουσιάζεται στο εικονίδιο του Illustrator: εργαλείο του σχεδιαστή (Joukon, 2006).



1



2



3

Εικόνες 367

1: Ελλειμματική απομίμηση της “Γέννησης της Αφροδίτης”. Φωτογραφία: Patrick Nicholas
2 - 3: Αναπαραστάσεις της “Γέννησης της Αφροδίτης” σε συνθέσεις που εγγίζουν το κίτς της εποχής μας.

Με την εμφάνιση της *Αναδυόμενης Αφροδίτης* και τη φανταστική της γέννηση προσδιορίστηκαν τα πρότυπα ομορφιάς από τότε μέχρι σήμερα με τρόπο ολοκληρωτικό. Πλήθος εκθεμάτων της σε μουσεία αποδεικνύουν την επιρροή αυτή, ενώ τα πρότυπα γυναικείας ομορφιάς συνεχώς μεταβάλλονται (Φραντζή, 2016). Παρόλα αυτά, η Αφροδίτη ήταν εκείνη που εξακολουθούσε να αντιπροσωπεύει το κάλλος και επηρέασε σύγχρονες προσωπικότητες του Χόλυγουντ και της διαφήμισης, όπως τη Marilyn Monroe και τη Madonna προσφέροντας οπτικά την έννοια της ομορφιάς.



Εικόνες 368

Αριστερά: Η Uma Thurman ως θεότητα του έρωτα στην ταινία «Οι περιπέτειες του Βαρόνου Μινχάουζεν...»
Δεξιά: Η Anita Marianne Ekberg στην χαρακτηριστική σκηνή από την ταινία «Λα Ντόλτσε Βίτα» ενσαρκώνει τη θεά του έρωτα πιο αισθησιακά από κάθε άλλη πρωταγωνίστρια

Σήμερα ο κόσμος βομβαρδίζεται με «Αφροδίτες». Από χορεύτριες οριεντάλε χορών μέχρι την κούκλα Barbie υιοθετούν το πρότυπο ομορφιάς που όρισε ο Botticelli μέσω της Αφροδίτης του, που επηρεάζει και επαναπροσδιορίζει το σύμβολο της γοητείας, τη γυναίκα. Ως τέτοιο παράδειγμα στη σύγχρονη εποχή ξεχωρίζει, ίσως, η Ursula Andress στην ταινία του James Bond), Dr. No (1962), που αναδύεται ηλιοκαμένη με χρυσό μπικίνι κρατώντας στα χέρια της κοχύλια σε μια ερμηνεία της Αφροδίτης του Botticelli.



Εικόνα 369

Η Νόρα Βαλσάμη με στοιχεία μορφής της Αφροδίτης.

Την *Αναδυόμενη Αφροδίτη* αντέγραψαν και διάφορες περσόνες της μουσικής σκηνής με πιο πρόσφατη τη Lady Gaga, που επένδυσε σε αυτό το αναγεννησιακό πρότυπο νεανικής ομορφιάς, στηρίζοντας όλη την αισθητική του δίσκου της «*Artpop*» σε αυτό το πρότυπο της *Αναδυόμενης*. Επενδυμένη με την ερωτική μορφή της Αφροδίτης, με μακριά ξανθιά μαλλιά και άλλοτε ολόγυμη παρουσιάζεται σε μια άγρια *pop* εκδοχή. Η στάση της και η κόμμωση αντιγράφουν την *Αναδυόμενη*, ωστόσο η κίνηση και η συστροφή του κορμού ορίζονται από τις Αφροδίτες της κλασικής αρχαιότητας, της Μήλου κ.ά.



Εικόνες 370

1: Η Αφροδίτη του Botticelli έχει εμπνεύσει τις εμφανίσεις της εκκεντρικής ποπ σταρ Lady Gaga.

2: Ρεαλιστικό χάλκινο γλυπτό της Κινέζας Luo Li Rong. 2017-18. Αν και ακολουθεί την αναγεννησιακή τέχνη, στο έργο της “Γυναίκα σε κίνηση” φαίνεται η επιρροή της εικονογραφίας της “Νίκης του Παιωνίου”.

Η Kim Kardashian αποφάσισε να μιμηθεί την *Καλλιπύγο Αφροδίτη*, αλλά το αποτέλεσμα ήταν απογοητευτικό, αφού μέσω του τύπου (ATHENS VOICE 16/11/2014) δέχτηκε αρνητικά σχόλια: «*Αφροδίτη Καλλιπύγος: Συγνώμη Kim Kardashian, αλλά για ακόμη μία φορά οι Έλληνες το έκαναν πρώτοι - και καλύτερα*», έγραψε η αρχαιολόγος Dorothy Louise Victoria Lobel King με ανάρτησή της στο Twitter, αντιπαραβάλλοντας ταυτόχρονα τη φωτογραφία της *Καλλιπύγου Αφροδίτης*.



Εικόνες 371

Αριστερά: Η Καλλίπυγος Αφροδίτη. Δεξιά: Η Kim Gardashian, Φωτο: Athens Voice.

Σε μια άλλη εκδοχή της Αφροδίτης, ο David La Chapelle φωτογραφίζει τη Naomi Campbell με αρχαιοελληνικό φόρεμα και κόμμωση, αμφισβητώντας τα στερεότυπα της ομορφιάς και υιοθετώντας το αρχέτυπο της μυθολογικής θεάς.



Εικόνα 371

Η Naomi Campbell είναι μια Αφροδίτη που επαναπροσδιορίζει τα στενά πλαίσια της ομορφιάς όπως τα όρισε ο αναγεννησιακός πίνακας του Botticelli, «Η γέννηση της Αφροδίτης» (David La Chapelle).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η τοποθέτηση της χειρουργού πλαστικής, Αγγελικής Καρβούνη, που εργάζεται στο Λονδίνο. Εκφράζει την ανησυχία της για την αβασάνιστη ταύτιση των σημερινών γυναικών με την αφεγάδιαστη ομορφιά της αρχετυπικής Αφροδίτης, που σηματοδοτεί το στίγμα της εποχής και τη βιωματική καταπίεση της φυσικής ομορφιάς αλλά και την περιφρόνηση της ιδιαιτερότητας. Κάτω από τη μαζοποίηση των προτύπων ομορφιάς που επιβάλει η μόδα, το άτομο ενσωματώνεται στο συμπαγές σώμα της μόδας (Φρατζή, 2016).

14. 5. Η Αφροδίτη στο Μεταμοντέρνο

Ο Μεταμοντερνισμός εκφράζει την απογοήτευση, την άρνηση της πίστης των στόχων των Πρωτοποριών για ένα καλύτερο μέλλον και προχωρά στη ριζική ανατροπή των αξιών τους, προτείνοντας ακριβώς το αντίθετο. Καταργεί τις διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στα πρότυπα της υψηλής και της μαζικής τέχνης και αναμειγνύει συστηματικά το «υψηλό» με το «χαμηλό». Καταργεί και τη στυλιστική και θεματική ενότητα καθώς και την ισορροπία του Μοντερνισμού, υιοθετεί τη στυλιστική πολλαπλότητα. Ευκαιρία αλλά και πρόβλημα ο πλουραλισμός στον Μεταμοντερνισμό, στο βαθμό που δημιουργεί σύγχυση και άγχος, το

οποίο αντί να οδηγεί στη διεύρυνση της οπτικής αντίληψης, συχνά συναντάει είτε το κενό είτε το στερεότυπο, την τυπική μορφή της μαζικής κουλτούρας.



Εικόνα 371

Venere degli stracci (Venus of Rags), Michelangelo Pistoletto, 1967.

Συλλογή De Bennardi, Νάπολη - Ιδιωτική συλλογή, Γερμανία και Συλλογή Giuliana and Tommaso Setari, Μιλάνο (με μακροπρόθεσμο δάνειο στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Castello di Rivoli, Τορίνο).

Το έργο του Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci (Venus of Rags)*, του 1967–1968 της *Arte Povera*⁸² είναι ένα σύμπλεγμα αποτελούμενο από ένα σωρό πολύχρωμων κουρελιών, απέναντι των οποίων τοποθετήθηκε ένα αντίγραφο ελεύθερης αναπαραγωγής της Αφροδίτης του νεοκλασικού γλύπτη Bertel Thorvaldsen (1805, Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι). Γυαλισμένες φόρμες από πασπαλισμένο με μαρμαρυγία (mica) αποδίδονται στο άγαλμα, γυαλισμένες φόρμες πάνω στις οποίες το φως απλώνεται απαλά, όπως πάνω από την Αφροδίτη Καλλίπυγο στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Νάπολης. Στη σύνθεση, η ακίνητη αγαματώδης ομορφιά, δηλαδή το γλυπτό, δημιουργεί ισχυρό κοντράστ με τη μάζα των κουρελιών. Αντίθετα, το φως καταγράφεται, απορροφάται, διαθλάται από τις ατέλειωτα ποικίλες αποχρώσεις των υλικών, παράγοντας μια έντονη εικόνα, παρά την αθλιότητα των κουρελιών, στην επιλογή της οποίας κατέφυγε ο Pistoletto, αφού ταυτόχρονα τα κουρέλια θυμίζουν απόβλητα της κοινωνίας.

Και παρότι το άγαλμα, επίφαση και μόνο της ανθρώπινης ζωής δηλώνει, τα κουρέλια πραγματικά φέρουν μέσα τους το αποτύπωμα εκείνων που τα χρησιμοποίησαν, που τα άγγιξαν που έζησαν μαζί τους. Πρόκειται για το πραγματικό σε αντίθεση με το ιδανικό, τη διαχρονική ομορφιά. Μέσα στα κουρέλια, ο καλλιτέχνης με ειρωνική ζωτικότητα καταπλακώνει το πρόσωπο της Αφροδίτης του, αναγκάζοντάς την να βιώσει μια νέα κατάσταση, τη σωματικότητά της σε μια σχετική πραγματικότητα, αφού τα πάντα ρέουν, μεταμορφώνονται και προσπερνούν. Η αντιπαράθεση δημιουργεί την απόλυτα τέλεια – ιδεατή - φόρμα μίας περασμένης αισθητικής, σε αντίθεση με το χάος των κουρελιών. Το θέαμα που απολαμβάνει ο θεατής, μια νέα καλλίπυγο θεά και τη θεά των κουρελιών της, φανερώνει τον σαρκασμό του καλλιτέχνη προς τη λεγόμενη *Υψηλή Τέχνη*.

⁸² Ο όρος *Arte Povera* καθιερώθηκε από τον Ιταλό κριτικό τέχνης Germano Celant το 1969 για να περιγράψει το έργο των Michelangelo Pistoletto, Giuseppe Penone, Γιάννη Κουνέλλη και άλλων καλλιτεχνών, οι οποίοι χρησιμοποίησαν ευτελή υλικά για τη δημιουργία έργων τέχνης. Τοποθετείται στην περίοδο της δεκαετίας της «Τέχνης μετά το αντικείμενο», της «Εννοιολογική τέχνης» και της «Τέχνης του τοπίου» (*Land Art*), *Performace Art*, *Body Art* κ.α. (Celant, 1985)

Ο Pistoletto έχει επαναλάβει σε αρκετές εκδόσεις την «Αφροδίτη των κουρελιών». Η χρήση ενός γλυπτού της Αφροδίτης σε μια τέτοια σύνθεση από τον Pistoletto ως εμβληματικό μοτίβο της δυτικής τέχνης επιλέχτηκε για να θίξει το πολιτιστικό παρελθόν της Ιταλίας με τρόπο ειρωνικό. Η μορφή του κλασικού αγάλματος μέσα στα συσσωρευμένα κουρέλια δημιουργεί μια σειρά αντιθέσεων: σκληρό / μαλακό, λευκό / σκούρο κ.λπ. Η εικονογραφία της Αφροδίτης υπηρετεί την ειρωνεία προς τη σύγχρονη εποχή με τις αντιθέσεις που προσφέρει ως σύμβολο του κάλλους μέσα στα κουρέλια της κοινωνικής παρακμής. Ο Pistoletto, ορμώμενος από την οικουμενικότητα της μυθικής και αρχετυπικής διάστασης, θέλει να εντάξει και να ενσωματώσει το δίπολο της καταστροφής και της δημιουργίας ως μια συμβολική κίνηση μεταμόρφωσης των πραγμάτων.



Εικόνα 372

“Γέννηση” (Naissance), Arman, 2002.

Το 2002, ένας σύγχρονος καλλιτέχνης, ο Arman, δημιουργεί τη “Γέννηση” (Naissance), μια έκδοση σε 99 αντίτυπα και ταυτόχρονα ένα καλούπι, σύμβολο της Μαζικής Αναπαραγωγής. Είναι μια ακόμη παραλλαγή πάνω στην εικονογραφία της Αφροδίτης, ενώ μέσω της προσέγγισης της «κοπής» στα γλυπτά του, εκφράζει την επιθυμία του να κατορθώσει το ακατόρθωτο: να μηδενίσει τον χρόνο.



Εικόνες 373

1. Arman, 2. Venus de Milo και *Vénus à cordes*, 2001. 3: Arman, *L’Ame de Vénus*, από μπλε κρύσταλλο και χαλκό.



Εικόνες 374

Αριστερά: *Vénus aux ongles rouges*, 1967⁸³. Δεξιά: *Vénus*, 88 εκατ. ύψος⁸⁴.

Στα έργα *Venus de Milo* και *Vénus à cordes* του 2001, κυριαρχεί η κίνηση με έναν ηχητικό τεμαχισμό και γνώρισμα τον διπλασιασμό ή και πολλαπλασιασμό της βασικής διαστάτη χαρακτηριστικής φόρμας, πιστής απόδοσης του πρωτοτύπου. Τα γλυπτά *Vénus aux ongles rouges* (Εικ. 322) του 1967, και *Vénus* (Εικ. 322) είναι προϊόντα παλλόμενου τεμαχισμού που παράγει αναπλαισίωση παλιών υλικών σε νέες μορφές. Με απροσδόκητες συνδέσεις ετερόκλητων φτηνών υλικών διακόσμησης και παιδικές κούκλες που στερούνται ρουχισμού επενδύουν στην πρώτη περίπτωση ως μορφή τον κορμό, σύμβολο συνομιλίας μεταξύ των υλικών και της κεντρικής φόρμας που παραμένει αναλλοίωτη και αναγνωρίσιμη.

Ένας άλλος καλλιτέχνης που ξεκίνησε την καριέρα του με πέντε δρώμενα στις αρχές της δεκαετίας του 1960 στη Νέα Υόρκη κατά τη διάρκεια του κινήματος της *Pop Art*, ο Αμερικανός *Jim Dine*, έγινε γνωστός από την *εικονογραφία της επανάληψης*. Με ρόμπες, καρδιές, εργαλεία και την *Αφροδίτη της Μήλου*, αναδεικνύεται σε *εξπρεσιονιστή* με κλασικές τάσεις. Μέσα από την ιστορία του ύφους φαίνεται ότι τονίζει τη σχεδιογραφία του με υπογραμμισμένο το συναισθηματικό της περιεχόμενο. Στην έκθεση του 2005, το έργο του “*Η Αφροδίτη της Μήλου*” μαζί με τα κουστούμια και την καρδιά, είναι επαναλαμβανόμενα εικονογραφικά θέματα για τον Dine. Η Αφροδίτη είναι η μούσα του: ένα σύμβολο γονιμότητας, αρχετυπικής μητέρας αλλά και η ενσάρκωση του ρομαντικού ιδεώδους (Dine, 2005).



Εικόνες 375

Αριστερά: *Vénus*, Jim Dine. 2005. Δεξιά: *Jim Dine, Double Venus in the Sky at Night*, αφίσα. 1985.

⁸³ [flickr.com/photos/frequence_caramba/431292697/](https://www.flickr.com/photos/frequence_caramba/431292697/)

⁸⁴ www.arsvalue.com/webapp/upl/immagini/83e4ba5e...

Στη δεκαετία του 1980, στα έργα του Dine κυριαρχούν μια σειρά από Αφροδίτες με εξέχουσα την Αφροδίτη εκείνη που αποτελεί άμεση αναφορά στην ρέπλικα της Αφροδίτης της Μήλου του Magritte, κάτι που το επιβεβαιώνει το μπλε στο κάτω μέρος του έργου.



Εικόνες 376

The bather (Venus)⁸⁵, Αφίσα, Dine, 2000.

Σε μια Αφίσα του 1985 με τίτλο “*Double Venus in the Sky at Night*” παρουσιάζεται ένα έργο του, που με το στοιχείο του διπλασιασμού κατατάσσει τον Dine στους *Νεο-σουρεαλιστές*. Σε άλλο έργο του, μια λιθογραφία του 2000 με τίτλο “*The bather*” (*Venus*), τα πλακάτα ανοικτά χρώματα με τη συνθηματική διάθεση ενισχύουν το νεοσουρεαλιστικό περιεχόμενο της δημιουργίας του.

Broadgate Venus

«*Βυθίστηκε στο κάθισμα, υποχωρώντας στην ασφάλεια του αυτοκινήτου. Μια υπερμεγέθης κυρία είχε εμφανιστεί στην άκρη του άστρου και σπρώχνει τον δρόμο της προς αυτούς. Δυσκολευόταν με ένα καροτσάκι γεμάτο ψώνια και το πρόσωπό της contorted σε έντονη συγκέντρωση. Για ένα δευτερόλεπτο σκέφτηκε ότι επρόκειτο να έρθει να τους πει κάτι και εξαφανίστηκε περαιτέρω στο δερμάτινο κάθισμα. Και οι δύο κοίταζαν ευθεία προς τα εμπρός καθώς ανέβηκε. Την ακολούθησε στον καθρέφτη καθώς ξεδιπλώθηκε*». Με τέτοια διάθεση αντιμετώπισε ο Botero το γυμνό γυναικείο σώμα, με ιδιόμορφη ποιητική διάθεση και περιεχόμενο που αναβλύζει από τη διάθεση αυτή.



Εικόνες 377

Αριστερά: Venus, Botero, 2005. Image: Wanford.

Δεξιά: Fernando Botero's Broadgate Venus, Exchange Square, City of London, EC2A

Η Αφροδίτη στα χέρια του Fernando Botero έγινε ένα εντυπωσιακό παράδειγμα της εκτίμησης της καλλιτεχνικής ιστορικής παράδοσης της γυναικείας γυμνής απεικόνισης. Η μορφή του έργου στηρίζεται στην τάση του Condo για υπερβολή και παραμόρφωση, καθώς η Αφροδίτη απεικονίζεται ως περήφανη και ογκώδης γυμνή φιγούρα σε στάση που θυμίζει τη

⁸⁵ *Double Venus in the Sky at Night*

Γέννηση της Αφροδίτης του Botticelli. Στη σύνθεση (Εικ. 331.1.) ένα οικιακό σκηνικό θυμίζει το *La Femme À La Commode*, του 1909, του Pierre Bonnard, μια σύνθεση πολιτικά φορτισμένης μεξικάνικης τοιχογραφίας και δυτικών κλασικών επιρροών, όπως στους ιταλικούς πίνακες της Αναγέννησης και της τέχνης του μπαρόκ. Αυτή η υπερβολή με την τεχνική της επανάληψης αποτελεί βασικό και αναγνωρίσιμο στοιχείο του ιδιαίτερου ύφους του, που σε συνδυασμό με την καθαρότητα στην απόδοση των μορφών παραπέμπει στην αναγεννησιακή τέχνη. Συνειρμικά το έργο του συνδέεται με τις «προϊστορικές αφροδίτες».

Στην Αφροδίτη του Botero, είναι εμφανής η γοητεία του καλλιτέχνη με την ανθρώπινη φιγούρα αλλά και ο θαυμασμός του για τον Botticelli. Σύμφωνα με τον Rudy Chiappini, ο Botero «στην πραγματικότητα δημιουργεί, δίνοντας ζωή σε εικόνες που απαιτούν τη δική τους ανεξαρτησία. Παρουσιάζει πραγματικές και αληθινές ερμηνείες που επιδιώκουν να αποτίσουν φόρο τιμής σε διάσημους πίνακες, αλλά με φιλανθρωπική ειρωνεία [...] Για τον Botero, η ιστορία της τέχνης είναι μια τεράστια αποθήκη εικόνων, η οποία μπορεί να επιτεθεί αλλά να μην αντιγραφεί ποτέ».

Το έργο του ξεχωρίζει για τις παραμορφωμένες διαστάσεις των αντικειμένων που απεικονίζει και για τις ογκώδεις και ευτραφείς ανθρώπινες μορφές. Αυτό είναι προφανές, αφού ο Botero αναφέρεται στην Αφροδίτη του Botticelli, αλλά αποδίδει τη μορφή με ένα εκπληκτικό σχήμα σε σύγχρονο περιβάλλον. Συγκρίνοντας τα δύο έργα, η Αφροδίτη του Botticelli καλύπτει ευγενικά το γυμνό της σώμα, αντίθετα η γυναικεία φιγούρα του Botero το προβάλλει με αδιάκριτη υπερηφάνεια και η ματιά της κατευθύνεται προς τον θεατή, το χέρι της είναι ανασηκωμένο σε μια σαγηνευτική χειρονομία, ενώ ένα μικρό χερουβείμ εμπλέκεται στα πόδια της.

Τα στοιχεία της σύνθεσης σκιαγραφούν μια καθημερινή στιγμή, όπως συμβαίνει με κάποια γυναίκα που γδύνεται στο σπίτι της. Σε δευτεροβάθμιο επίπεδο ανάγνωσης, τόσο το εκφραστικό όσο και το συμβατικό θέμα είναι πλούσια σε συμβολισμούς και έννοιες. Το μήλο πάνω σε ένα απλό ξύλινο κομμάτι, σύμβολο της αρχικής αμαρτίας, δηλώνει τον απαγορευμένο καρπό που γεύτηκε η Εύα. Ωστόσο, ο Botero απομακρύνεται από τους προκατόχους του που αναφέρονται σε ηθικές συνέπειες.

Ο καλλιτέχνης ανατρέπει τις συμβάσεις για τα κλασικά ιδανικά του γυμνού, θέτοντας το έργο του στη συλλογιστική του Manet, το οποίο απεικόνιζε μια εμφανώς γυμνή γυναίκα μέσα σε ένα σύγχρονο σκηνικό που γίνεται απλώς αντικείμενο θέασης, ενώ σύμφωνα με τον Benjamin Genocchio οι φιγούρες του Botero στέκουν σαν μοντέλα σε μια πινακίδα που κοιτάζουν αδιάφορα τον θεατή (Chiappini, 2015, Genocchio, 2010). Γοητευμένος και σεβόμενος το έργο των προκατόχων του, το επεξεργάστηκε δίνοντας νέο περιεχόμενο σε θέματα δημοφιλή με τις νέες μορφές που τους αποδίδει. Μια μεγάλη σειρά από έργα του αναφέρονται στην αρπαγή της Ευρώπης.

Κατά την αρχαιότητα, στην εικονογραφία της Αφροδίτης κυριαρχεί η τελετουργία, στην Αναγέννηση η ομορφιά και το κάλλος. Στον 20ο αιώνα, οι διαφορές εντοπίζονται στην εξάλειψη κάθε ίχνους θρησκευτικού στοιχείου, με το συμβολικό φορτίο να μετατοπίζεται αποκλειστικά στον χώρο της ομορφιάς και κάποιες φορές της σεξιστικής τάσης. Διαχρονική αλλά ταυτόχρονα παράδοξα μεταβαλλόμενη, η Αφροδίτη αλλάζει στο πέρασμα του χρόνου, ώστε να απηχεί τις αντιλήψεις της κάθε εποχής για τη γυναίκα. Στον 19ο αιώνα, με γοητεία και ισχύ ενσαρκώνει ξανά τον ρόλο της μοιραίας γυναίκας, επικαιροποιώντας ιστορίες όπως εκείνη του Tannhauser, στην οποία ενσαρκώνει τη λαγνεία.



Εικόνες 378

Αριστερά: *Η Αφροδίτη του Canova* (Αναγεννησιακού τύπου),

Δεξιά: *“Η Ελευθερία που οδηγεί τον λαό”*, *Eugene Delacroix*, 1830, Λούβρο (Επιρροή Νίκης Παιωνίου).

Η Αφροδίτη του Renoir της Λεβεντείου Πινακοθήκης και το *Γυμνό με Ανθισμένο Κλαδί* του Gustave Courbet είναι δύο από τις πιο διάσημες «Αφροδίτες» του 19ου αιώνα. Ένα γήινο μοντέλο ξεπροβάλλει απρόσμενα με σάρκα πραγματική, μια σύγχρονη καλλονή αναδύεται. Έργο των «μοντέρνων» ζωγράφων που απομακρύνονται από την ακαδημαϊκή εξιδανίκευση μιας θεάς του έρωτα και στη θέση της τοποθετούν μια «μοντέρνα» Αφροδίτη πλασμένη με σάρκα και οστά. Ο «ραφιναρισμένος» ερωτισμός της Αφροδίτης αντικρύζει την αληθινή σάρκα «πραγματικών» γυναικών.

Η εικονογραφία της Αφροδίτης εναρμονισμένη στο αστικό πρότυπο της έντιμης *honnete femme* αντιπαραβάλλεται με την «άλλη» που αντιμετωπίζει τη μομφή, στερούμενη του μυθολογικού πλαισίου της, που δικαιολογούσε τον άντρα θεατή στη θέση ηδονοβλεψία, αφού προσχηματικά αναφερόταν σε αρχαιοελληνικές δοξασίες. Τα γυμνά του Ρεαλισμού και του Ιμπρεσιονισμού είναι αληθινά, μορφοποιούν τη γυμνή αλήθεια των σύγχρονων αντιλήψεων και της επικρατούσας ηθικής στον έρωτα. Η απομάκρυνση της Αφροδίτης από το θεϊκό επαναφέρει τον θεατή σε θέση ηδονοβλεψία και αποκαλύπτει την απόκρυφη πραγματικότητα: η Αφροδίτη της αρχαιότητας δεν έχει θέση σ' αυτήν την κοινωνία, δεν είναι πλέον θεά, είναι ένα μοντέλο ή η ερωμένη του καλλιτέχνη, μια εργαζόμενη γυναίκα, που ακολουθεί τη μετάβαση από την ευποληψία στον σκοτεινό κόσμο του *demi-monde*.

Η περίφημη *Νανά* του Ζολά στον ρόλο της *Ξανθής Αφροδίτης* αυτό ενσαρκώνει, μια μεταμορφωμένη σε χρυσόμυγα Αφροδίτη, που αναδύεται από τον υπόκοσμο ως κοινωνικό παράσιτο. Και αυτό ήταν το προμήνυμα για τους μοντερνιστές λίγο πριν τον 20ό αιώνα, το ζοφερό προμήνυμα της σκοτεινής Αφροδίτης. Η μοντέρνα ποίηση τη συνδυάζει με μια άλλη *Αναδύομενη Αφροδίτη* η οποία δεν διστάζει να αποκαλύψει τον πρωτόγονο φόβο, που ο Ησίοδος δεν τολμά να αναφέρει στη Θεογονία του, να αναδείξει δηλαδή το άγχος - που από φόβο καλύπτεται - στην ιδέα της σύλληψης και της γέννησής της, στην παραδοξότητα της αντιπαραβολής πάθους και ομορφιάς αλλά και τη φρίκη του ευνουχισμού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 15.

Η εικονογραφία της Αφροδίτης στη νέα τεχνολογική πραγματικότητα

15. 1. Τέχνη και Νέες Τεχνολογίες

Επιστήμη και τέχνη βαδίζουν παράλληλα από πολύ παλιά. Το ιδεολογικό υπόβαθρο των Πρωτοποριών ήταν έτοιμο να δημιουργήσει και να διατηρήσει προνομιακές σχέσεις με την επιστήμη και την τεχνολογία, αφού πίστευε και θαύμαζε την πρόοδο. Η τεχνολογία αποτέλεσε την αφετηρία της καλλιτεχνικής έρευνας στο ρωσικό κίνημα του *Κονστρουκτιβισμού*. Γύρω στο 1920, ο *Ρώσικος Κονστρουκτιβισμός* με βάση την καλλιτεχνική έρευνα τοποθετεί τον καλλιτέχνη στην καρδιά της νέας κοινωνίας, της οποίας το μέλλον και η πρόοδος εξαρτάται από την τεχνολογία. Στη Βαϊμάρη της Γερμανίας το 1919 επικρατεί το ίδιο κλίμα και γεννιέται το καλλιτεχνικό κίνημα *Bauhaus*, που γρήγορα εξαπλώνεται σε ολόκληρο τον κόσμο. Στις ημέρες μας, ένα από τα σημαντικότερα κέντρα ερευνών θεωρείται το MIT (Τεχνολογικό Ινστιτούτο Μασαχουσέτης), στο οποίο πολλοί καλλιτέχνες προήγαγαν το δίδυμο τέχνη - τεχνολογία. Τεχνολογία και μαθηματικά καθοδήγησαν τις αναζητήσεις πολλών καλλιτεχνών (Τέχνη και τεχνολογία, 2013).

Η τρέχουσα σχέση *διαλόγου μεταξύ Καλών Τεχνών και Γραφιστικής* καθορίζεται στον χώρο του διαδικτύου από το γεγονός ότι η παραγωγή εικονικού και ηχητικού σήματος έπαψε πλέον να είναι *μηχανική-αναλογική* και οριστικοποιήθηκε ως *ψηφιακή* με δυνατότητες άμεσης αναπαραγωγής της όπως και επεξεργασίας ή μεταβολής της. Ο υπολογιστής σήμερα είναι ένα εργαλείο δημιουργίας πολύ διαφορετικό από την φωτογραφική μηχανή της εποχής του Benjamin (Μαραγκόπουλος, 2010). Η γνωστή *πολυσύνθετη Αφροδίτη* από τον κόσμο των συμβόλων είναι τώρα γεμάτη με μυστικά συρτάρια που, για τον Dali, αποτελεί εμβληματική αναφορά στον χώρο των μεταφορικών αναπαραστάσεων αντικειμένων επιθυμίας, όπως διατυπώνεται από τον Freud.

Οι πολλαπλές εκδοχές της μέσα από την επανάληψη, την επεμβατική παραμόρφωση, είναι μια εσωτερική προσφυγή στο πολλαπλό που συνδέθηκε με την φροϋδική έννοιά του και τον ψυχαναγκασμό της επανάληψης. Δεν χαρακτηρίζει μόνο την ναρκισσιστική μέθοδο των σουρεαλιστών αλλά αποκαλύπτει για άλλη μια φορά τη δύναμη της διαχρονικής παρουσίας του συμβόλου της Αφροδίτης στη σύγχρονη εικονοκλαστική τέχνη.

Κατ' επέκταση, κοιτάζοντας την ιστορία των μορφών έκφρασης του ανθρώπου σημαίνει να ακολουθεί κανείς το μονοπάτι και τα προβλήματα της συμβολικής του σκέψης, τους στόχους και τις ελπίδες του, συχνά ουτοπικά. Ο επιστημονικός και ο καλλιτεχνικός πειραματισμός είναι δύο όψεις αυτής της ανθρώπινης «δημιουργικότητας». Και οι δύο μάς δίνουν μοντέλα και αναπαραστάσεις που έχουν σχέση και με την προσομοίωση, ενώ έκοψαν δύο κόσμους σε συνεχή σχέση στη γνωστική σφαίρα: το *Φυσικό*, ως «φαινομενικό πραγματικό» που πρέπει κανείς να βιώσει, και το *Τεχνητό*, ως μια συνεχή πολιτιστική αναδιατύπωση του ίδιου πραγματικού (Beccari, 2018).

Κάθε έμβιο ον διαθέτει, παράγει και χρησιμοποιεί μοντέλα του εαυτού του και του δικού του περιβάλλοντος ζωής, που εξαρτάται από τη βιολογική του ιδιαιτερότητα και την υπαρξιακή φαινομενολογία του. Η ιδιαιτερότητα του ανθρώπινου είδους σε αυτό έγκειται, στην ικανότητα να εξωθήσει και να δώσει φυσική μορφή σε αυτά τα μοντέλα, κωδικοποιώντας τα

σε μια συμβολική μορφή που μπορεί εύκολα να μοιραστεί και να επεκταθεί στον χώρο και τον χρόνο.

Το είδος μας για περισσότερο από τρία εκατομμύρια χρόνια μεταφέρει, χάρη στις συμβολικές του ικανότητες, τους βιολογικούς τρόπους μετάδοσης, με τους οποίους κάθε άλλο είδος προκαλεί το περιβάλλον του και εξελίσσεται στην πολιτιστική διάσταση. Σταδιακά ανοίγει ένα μικρό, νέο, εξερευνητικό και πολύ διαδραστικό «διάστημα». Σε αυτή τη “νέα διάσταση” οι δεξιότητες μοντελοποίησης και σχεδιασμού του ανθρώπου έχουν βρει ένα νέο περιβάλλον, λιγότερο εχθρικό και άκαμπτο από το αντίστοιχό του, το πραγματικό “*avatar*” του, στο οποίο τα γνωστικά μοντέλα και οι προσθέσεις παρέμβασης είναι όλο και πιο αποτελεσματικά (τηλεπαρουσία και τηλεβρωτική).

Η στάση των αναλυτών της σχέσης «*τεχνολογία - άνθρωπος*», και «*φυσικό - τεχνητό*», αλλά και η φιλοσοφική θεώρηση αυτών των μεγεθών έχουν τουλάχιστον δύο οπτικές: τη θεοποίηση της τεχνολογίας απ’ τη μια, και τη δαιμονοποίησή της από την άλλη. Το *τεχνητό* σε στενή συν-εξελικτική σύνδεση με το *πραγματικό φυσικό* - και όχι σε αντίθεση με αυτό - εμφανίζεται ως το ίχνος της αλληλεπίδρασης ανθρώπου και φαινομενικού κόσμου, του κόσμου που τον περιβάλλει. «*Πολιτογράφηση του πολιτιστικού*» το ονόμασε ο Roland Barthes.

Υπό μία έννοια διεξάγεται μάχη με υπερβατικές προεκτάσεις ανάμεσα σε «παλινδρομικούς» διανοούμενους και θεωρητικούς, που εξακολουθούν να είναι άκαμπτοι στην αντιπολιτευτική τους γραμμή μεταξύ ενός «φυσικού σώματος» και ενός «τεχνητού» (που δαιμονοποιείται), και των αντιπάλων, που στο ίδιο αντιπολιτευτικό πνεύμα «αντιστέκονται». Σε ένα θέμα, που χρειάζονται αναλύσεις με εποικοδομητική και όχι καταστροφική κριτική για διάφορες τεχνολογικές αλλαγές με σχετικές δυνατότητες που ανοίγουν (αν ανοίγουν) στο πολιτιστικό ον. Το *φυσικό* και το *τεχνητό* αλληλοσυμπληρώνονται: το *τεχνητό* βασίζεται στον μετασχηματισμό του *φυσικού* και το *φυσικό* οφείλει τη λειτουργική του ικανότητα και στο *τεχνητό*. Το *τεχνητό* είναι μια ιδιόμορφη εξέλιξη του *φυσικού* και αναδεικνύει την ιστορικότητά του.

Η εμπειρία της καθημερινής πραγματικότητας είναι το «απτό» αποτέλεσμα μιας μακράς «πολιτιστικής-συμβολικής» κύησης, που σε πραγματικό χώρο και χρόνο έχει εισάγει μια «δεύτερη φύση» ρεαλιστική σαν σε μορφή παραμοντό. Από αυτό το “τεχνητό” περιβάλλον αναπαράγεται σε νέες μορφές το πραγματικό, η «γνώση» και το φανταστικό. Αυτό επιφέρει ριζικές μεταμορφώσεις, καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την ατομική και κοινωνική συγκρότηση, επηρεάζει την αντίληψη, το νόημα και τις έννοιες, με αναφορά στον *χώρο*, τον *χρόνο*, την *ύλη*, την *ταυτότητα*, την *τέχνη*.

15. 2. Ο προβληματισμός θεωρητικών και καλλιτεχνών για το φυσικό και το τεχνητό

Σε μια εποχή που η ζωή περνά μέσα από οθόνες, η πραγματικότητα βασίζεται όλο και περισσότερο σε εικόνες. Εικόνες που, συν τοις άλλοις, διαμορφώνουν τον κόσμο των προσομοιώσεων και της εικονικής πραγματικότητας. Είναι όμως το περιεχόμενο της εικόνας αυτό που διατείνεται ότι παρουσιάζει; *Fake news* και *fake pictures* κατακλύζουν τον θεατή, στα εξώφυλλα των περιοδικών, στην τηλεόραση, στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης ενίοτε και στην ειδησεογραφία (Κουζέλη, 2019). Ως προέκταση αυτού θα μπορούσε να θεωρηθεί η σχέση του *φυσικού* με το *τεχνητό*. Σήμερα, η ευθύνη για έναν σε βάθος προβληματισμό σε σχέση με το *φυσικό* και το *τεχνητό* βαραινεί σχεδόν αποκλειστικά τους ώμους μιας

μειονότητας θεωρητικών και καλλιτεχνών, οι οποίοι χρησιμοποιούν τα νέα εργαλεία και βιώνουν διεξοδικά τις γλώσσες και τις δυνατότητές τους σε τομείς, όπως: από την προσομοίωση των ανθρώπινων πνευματικών διαδικασιών (IA), στην εικονική πραγματικότητα (VR).

Από τον «τεχνολογικό κατακλυσμό» παράγεται ένα θεωρητικό αδιέξοδο που πρέπει να ξεπεραστεί. Και τότε, οι νέοι «παγκόσμιοι μηχανικοί», αντί για άλλες μορφές πνευματικών ερευνητών, είναι αυτοί που βρίσκονται σε πλεονεκτική θέση. Και αυτό, για τον λόγο ότι οι νέες καλλιτεχνικές μορφές που υπηρετούν τις τεχνολογίες επικοινωνιών έχουν τη δυνατότητα, αλληλεπιδρώντας με το τεχνολογικό δημιούργημα, να παρέμβουν προληπτικά στον επαναπροσδιορισμό μιας κατάλληλα διαμορφωμένης ηθικής για την ένταξη του ατόμου στη νέα οπτική και ενημερωτική πραγματικότητα. Από την άλλη, ωστόσο, τα τεχνολογικά εργαλεία αλλάζουν ριζικά την έννοια του έργου τέχνης σε βαθμό που διαταράσσει το ίδιο το νόημα της τέχνης. Το καλλιτεχνικό δρώμενο, το οποίο «συνδυάζει γλωσσικές-τεχνολογικές υβριδοποιήσεις και βαθείς, πρωτογενείς και θεμελιώδεις μηχανισμούς της υπαρξιακής σφαίρας του ατόμου», σε αντίθεση με τον επιστημονικό πειραματισμό και τη θεωρητική μοντελοποίηση, αποσκοπεί στη δημιουργία μιας νέας και πιο ανοιχτής, εμπειρικής ευαισθητοποίησης.

Η ελευθερία του καλλιτέχνη του επιτρέπει να ακολουθήσει νέες εκφραστικές μεθόδους, πέρα από κάθε πρότυπο, να επικοινωνεί με άλλες γλώσσες, άλλο τρόπο, αποσκοπώντας σε άλλους στόχους. Το έργο του μπορεί να χαρακτηρίζεται από ευαισθησίες και δυναμισμό προσφέροντας ψυχολογική, αντιληπτική και αισθησιακή εμπειρία στον θεατή/αποδέκτη. Έτσι γίνεται κυρίαρχος της πραγματικότητας και του τρόπου αντίληψής της, είναι ο διαχειριστής της με τη δημιουργία νέων οραμάτων, πάντα σε αλληλεπίδραση με την τεχνολογία. Σήμερα, σε κάποιο βαθμό η τέχνη γεννιέται και από την τεχνολογία: είναι η αντίθετη δύναμη που εξισορροπεί τα αποσταθεροποιητικά αποτελέσματα των νέων τεχνολογιών στον πολιτισμό. Στο δεδομένο τεχνολογικό πλαίσιο η τέχνη πρέπει να στηριχθεί, ώστε να διασωθεί κάτι από τις ουμανιστικές επινοήσεις (Kerckhove, 1996).

Είναι γεγονός ότι πολλοί κριτικοί είναι έτοιμοι να κατακρίνουν την τεχνολογία για «ισοπεδωτικό» αποτέλεσμα, ουσιαστικά να τη δαιμονοποιήσουν. Σε συνέδριο για την τεχνολογία και την έννοια των *commons*, παριστάμενος αντέδρασε υποστηρίζοντας ότι ο δυαδικός κώδικας καθιστά τα θέματα απλές αντιθέσεις και δήλωσε τη θλίψη του για την έλλειψη πολυπλοκότητας που προκύπτει από αυτή τη δυαδικότητα. Απ' την άλλη τίθεται το αντεπιχείρημα: *γιατί όμως δεν προβάλλονται αντιρρήσεις για το ρωμαϊκό αλφάβητο που με τα είκοσι έξι γράμματά του διαμορφώνει τη γλώσσα μέσα από έναν τεράστιο αριθμό λέξεων και προτάσεων;* Είναι μια έμφυτη και σχεδόν θρησκευτική πεποίθηση που υπαγορεύει την αντίληψη, ότι ο άνθρωπος δεν σχετίζεται με τις απτές πρακτικές του, αλλά βρίσκεται υπεράνω και πέρα από αυτές. Επομένως, πρόκειται γι' αυτό που ο αναφέρει ο Freud στο έργο του *Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας* (1974), ότι οι άνθρωποι είναι προσθετικοί θεοί, που θέτουν τον εαυτό τους σε διαρκή μεταμόρφωση, που τείνουν συνεχώς στη διεύρυνση των δυνατοτήτων τους.

Σε ένα διαταραγμένο τεχνολογικό περιβάλλον, όπως εμφανίζεται η κοινωνία μας σήμερα, που ορίζεται από πολλά μέρη της εικόνας, καταγράφεται στο ενσυνείδητο η αβεβαιότητα των ατομικών ή συλλογικών ταυτοτήτων. Στην εικόνα, ως έννοια, μπορούν να εντοπιστούν τα εμφανή σημεία καμψής, της αλλαγής που «εξαναγκάστηκε» να καταγράψει. Σε σχέση δε με

τις εικόνες, το βλέμμα του ανθρώπου έχει υποστεί «αναπροσανατολισμούς», που έχουν επαναπροσδιορίσει το αντικείμενο των αναπαραστάσεών του, δηλαδή τη *νέα πραγματικότητα*.

Με αφετηρία την εικόνα, την εικονογραφία ειδικότερα, πραγματώνεται η συνειδητοποίηση όλων των σημασιολογικών και εννοιολογικών δυνατοτήτων της, που από το πρώτο «ίχνος» της στα βράχια των σπηλαίων, εξελίχτηκε στις τρισδιάστατες ρυθμίσεις της Εικονικής Πραγματικότητας. Διερευνώντας αυτή την οπτική της ιστορίας συνεπάγεται επίσης μια ακόμη συνειδητοποίηση: τη θεώρηση της εικόνας ως αντιπροσωπευτικό μέσο επικοινωνίας, αλλά και στην καλλιτεχνική πρακτική, ως ένα προνομιακό μέσο για πειράματα των ίδιων τεχνολογιών που χρησιμοποιούνται στη σύγχρονη δυτική κοινωνία. Επομένως, αναζητείται η σχέση μεταξύ της *εικονικής πραγματικότητας* και της πραγμάτωσης της *πραγματικής εικονικότητας* (Κορδής, 2002).

Η κύρια λειτουργία της εικόνας έχει επικοινωνιακό προσανατολισμό, δηλαδή επιτρέπει τη σωστή πολιτισμική διεργασία, καταρρίπτοντας τάχιστα ένα χρονικό όριο του ανθρώπου. Η εικόνα, σε αντίθεση με άλλα “ψυχρότερα” μέσα, ήταν πάντα διαποτισμένη με τη συμβολική της αξία. Στα μάτια του θεατή γίνεται αμέσως αντιληπτή και απορροφάται, ενώ συχνά του προξενεί μια ενστικτώδη αντίδραση: θαυμασμό, φόβο, ηρεμία ή απογοήτευση. Με άλλα λόγια, διατηρεί την αναλογική και αντιπροσωπευτική της συνάρτηση ως συμβολή στο φανταστικό. Η παρουσία του ψηφιακού αλλάζει το τοπίο, η εικόνα πλέον χωρίς καμία αναφορά, μεταβαίνει σε μια αυτοαναφερόμενη νέα πραγματικότητα. Η μετάβαση της εικόνας από την αναλογικότητα στην συνοπτικότητα μεταβάλλει και τη σχέση που διατηρεί με το μεμονωμένο συμπαγές μυαλό-σώμα. Επομένως, από εικόνα εξωτερικής απομίμησης μεταβάλλεται σε εικόνα που ευνοεί μια γνωστική διαδικασία. Δεν αντιπροσωπεύει πλέον την πραγματικότητα, αλλά επιβάλλεται ως μια νέα μίμηση του πραγματικού. Η διαφορά βρίσκεται στο γεγονός ότι σε σύγκριση με την κλασική έννοια της μίμησης ως μια αναπαραστάση, στην περίπτωση της ψηφιακής εικόνας, λόγω της φύσης της, καθίσταται σαφής, αυτοαναφερόμενη παρουσίαση ή κατασκευή.

Με δεδομένο ότι σήμερα βιώνουμε μια οπτική πολυπλοκότητα, ενώ η πραγματικότητα διαμορφώνεται από την πληροφορία και, ειδικότερα σε ό,τι αφορά την εικόνα, από ένα συγκεκριμένο τύπο πληροφοριών, προβάλλει η ανάγκη επαναπροσδιορισμού της. - *Πώς λοιπόν μεταβάλλεται η εικόνα; Πώς η τεχνολογική αλληλεπίδραση μπορεί να καθορίσει την αντίληψη του ατόμου για την πραγματικότητα; Ποια είναι η πραγματική χρήση από τον άνθρωπο;*

- Ο δυτικός πολιτισμός με τα χαρακτηριστικά του ατομικισμού και της θεωρητικής - ορθολογικής λειτουργίας και η δομή της σκέψης που κατευθύνει τον τυπικό δυτικό τρόπο όρασης, έχει τη βάση του στις αλφαβητικές πρακτικές γραφής και ανάγνωσης. Βάσει αυτής της μετατόπισης των επικοινωνιακών συνηθειών των κοινωνιών, μπορεί να γίνει αντιληπτή η γέννηση της ορθολογικής (δυτικής) σκέψης από τη μεσαιωνική εποχή μέχρι σήμερα. Στη μακρά εξελικτική πορεία του βλέμματος με τις ανάλογες διαφοροποιήσεις, άλλος παραμένει λιγότερο «άθικτος» και άλλος μετατοπίζεται. Όπως προκύπτει από το έργο του Ian Ravenscroft «*Πώς είναι να είσαι άλλος;*» (Simulation and Empathy) (1998) αλλά και το αντίστοιχο των Karen Shanton και Alvin Goldman με τίτλο “*Simulation Theory*” (2010), έχει ανοίξει μια συζήτηση για την ενσυναίσθηση σχετικά με τη σύγχρονη φιλοσοφία του νου και το θέμα της *Θεωρίας-Προσομοίωσης* (ST), και αντίστοιχα της *Θεωρίας-Θεωρίας* (TT).

Περιγράφοντας αυτή την «καλλιτεχνική εξέλιξη» παράλληλα με συγκεκριμένες κινήσεις/κλειδιά του λόγου, η ιστορία καταγράφει μόνο περιόδους και καλλιτέχνες, που επωμίστηκαν μια «διευρυμένη» λειτουργία περισσότερο «ερευνητική» παρά εικαστική. Στη σημερινή τεχνολογική πραγματικότητα θα πρέπει να «τεθούν υπό έλεγχο» τα συναισθήματα απογοήτευσης για την «τεχνολογική άβυσσο» όσο και η αργιογή ταύτιση με αυτή τη νέα τεχνολογική πραγματικότητα. Η καλλιτεχνική επανερμηνεία του παρόντος θα είναι σε θέση να προσφέρει στον άνθρωπο μια σχετικά πιο «εξανθρωπισμένη», χειροπιαστή ευκαιρία για την τέχνη στο σύγχρονο περιβάλλον, στον συμπιεσμένο πλανήτη: την τέχνη στον κυβερνοχώρο. Αυτό είναι το τεχνολογικό αποτέλεσμα που, προς το παρόν, πολλοί πιστεύουν ότι είναι πιο κοντά στο “*metamondo*”.

Ο κυβερνοχώρος, σε ρόλο “δεύτερης φύσης”, ανταποκρίνεται σε όλους με μια ψευδαίσθηση πιο πραγματική από την πραγματικότητα, με τα ριζωμένα στην ανθρώπινη εμπειρία συναισθήματα του φόβου και της αγωνίας. Πρόκειται για μια ακόμη ψευδαίσθηση υπέρβασης, που στην πραγματικότητα πηγάζει από την ατέλειωτη ανθρώπινη αντιπαράθεση ενάντια στην έννοια του «άλλου», σύμφυτη με τον προς τα έξω φόβο και τις χαοτικές του διαστάσεις. Σύμφωνα με τον Καστοριάδη *«το δίλημμα για τα ανθρώπινα όντα είναι ότι δεν μπορούν να δεχτούν το χάος, δεν μπορούν να έρθουν σε άμεση επαφή με την άβυσσο... Η λεγόμενη “θρησκευτική ανάγκη” (υπέρβαση) αντιστοιχεί στην άρνηση των ανθρώπων να αναγνωρίσουν την «απόλυτη ετερότητα, το όριο όλων των καθιερωμένων νοημάτων, το απρόσιτο μέρος που υπάρχει σε κάθε μέρος... Η μη-αίσθηση που περιορίζει και διεισδύει σε όλες τις αισθήσεις»*. Επομένως, γίνεται αντιληπτό πόσο κραταιά είναι αυτή η «υπεροχή του φόβου» για τις ψυχικές προσκολλήσεις στις κυρίαρχες τεχνολογίες και πολύ περισσότερο στις τεχνοκουλτούρες.

Διακρίνεται μια δομική σύνδεση της τέχνης με τις νέες τεχνολογίες, που δεν «λειτουργεί» μόνο στο τεχνικομετρικό πλαίσιο αλλά επιπρόσθετα επηρεάζει τη χρήση και την καλλιτεχνική δημιουργία. Σε μία αμφίδρομη σχέση προσφέρει νέες δυνατότητες: προσομοίωση, εικονική πραγματικότητα κ.λπ. Η εικόνα, στατική ή κινούμενη, χρησιμοποιήθηκε και για την ταξινόμηση του ανθρώπινου σώματος, ειδικά στον 19ο αιώνα κατασκευάστηκε η εικόνα του “*Άλλου*”, του εξωτικού και πρωτόγονου, που χρησιμοποιήθηκε από τον κόσμο του εμπορίου (Ramamurthy, 2007).

15. 3. Πώς παρουσιάζεται η πραγματικότητα σήμερα

Σήμερα εκλείπει η σκηνή της ιστορίας και η αντανάκλαση του θέματος, υπάρχει η οθόνη και ο ιστός. Η υπέρβαση ή το βάθος αντικαταστάθηκαν από την επιφάνεια της εκτέλεσης των λειτουργιών, την επιφάνεια της επικοινωνίας. Στο τηλεμόνιτορ - το «θαυμαστό» πρωτότυπο εργαλείο της νέας εποχής -, στο σύνολό του το συμβολικό σύμπαν γίνεται οθόνη ελέγχου (Baudrillard, 1996). Κατά μία και συγκεκριμένη έννοια, η πραγματικότητα που υποπίπτει στην αντίληψη του ατόμου, που καθίσταται ένα συνεχώς και περισσότερο «μεσολαβητικό» και άυλο όραμα, έχει γίνει η πραγματικότητα στην οποία ζει (Robbins, 1999).

Ετυμολογικά, με τον όρο «έλλειψη» νοείται η ανεπάρκεια του «φτωχού σύγχρονου ματιού» (Robbins, 1999) και η επακόλουθη απώλεια της «αίσθησης της πραγματικότητας». Αυτό είναι αποτέλεσμα μιας ανεξάντλητης διαλογικής σχέσης του ανθρώπου, ως ολικής οντότητας «μυαλού-σώματος», με το περιβάλλον του. Αδιάλειπτα, από την προϊστορική εποχή μέχρι σήμερα, είχε, όπως το έθεσε ο Débray, το «δικό του οπτικό ασυνείδητο» αντιλαμβανόμενος

τον κόσμο περισσότερο ακούσια. Προσπαθούσε να διερευνήσει το περιβάλλον του μέσω των αναπαραστάσεών του, με την παρατήρηση, τη λογική σκέψη και την επικοινωνία. Ο πρωτόγονος άνθρωπος, όπως και ο Αιγύπτιος αρχιτέκτονας, ο μηχανικός της Τοσκάνης, ή ο σημερινός επιστήμονας, χρησιμοποιούσε πάντα τεχνικά-τεχνολογικά μέσα για να αυξήσει τη δική του «κυριαρχία» στον κόσμο. Στην πραγματικότητα, το όργανο και το σήμα, τα τεχνητά μέσα προσαρμογής, από το “τεχνούργημα” που είναι “καλλιτεχνικά φτιαγμένο”, για συγκεκριμένο σκοπό, με εσκεμμένη δράση, επομένως λίγο τεχνολογικό, τροποποιεί τη γνωστική και εκτελεστική δραστηριότητα του ανθρώπου: χάρη σε αυτούς, σε μια αναδρομική διαδικασία, ο άνθρωπος μαθαίνει για πρώτη φορά να “σκέφτεται” και αμέσως μετά να μεταδίδει την εμπειρία του (πρώτα μέσω χειρονομιών, μετά με τη γλώσσα) σε άλλα ανθρώπινα όντα (Argenton, 1996).

Στην «ιστορία του βλέμματος» διακρίνεται μια «γενετική» σχέση μεταξύ της «αντίληψης της πραγματικότητας», της χρήσης της τεχνικής ή της τεχνολογίας - προκειμένου να αναπαραστήσουν αυτή την πραγματικότητα - και διαφορετικών τύπων «γλώσσας» που ενεργοποιούνται. Είναι αυτή της τεχνολογικής μετατόπισης που οδηγεί στις κλασικές εξελικτικές αναλύσεις, βάσει της αρχής «αιτίου-αποτελέσματος».

Εκτός από τον προσδιορισμό μεταξύ της μετατόπισης και της κοινωνικο-επικοινωνιακής εξέλιξης, είναι απαραίτητο να συνυπολογιστεί και η συστημική φύση του εν λόγω αντικειμένου, δηλαδή η μετατόπιση της ενιαίας τεχνοτροπίας σε σχέση με τις αναρίθμητες αλληλεξαρτήσεις και “υβριδοποιήσεις”. Επομένως, να υπάρχει πάντα συν-προσδιορισμός (τεχνικός και κοινωνικός) και συν-εξέλιξη μεταξύ της τεχνολογίας.

Πέραν της τεχνολογικής ολίσθησης και ειδικότερα της τεχνοτροπικής, είναι απαραίτητο να επανεξεταστεί η επικοινωνία, ως έννοια που βασίζεται σε όλες αυτές τις πρακτικές, δηλαδή αναφορά των αναδιατυπώσεων που πραγματοποιήθηκαν στα πεδία «αμοιβαίας επίδρασης» της νευροεπιστήμης.

15. 4. Η εικονογραφία της Αφροδίτης για μια ακόμη φορά επαναπροσδιορίζεται

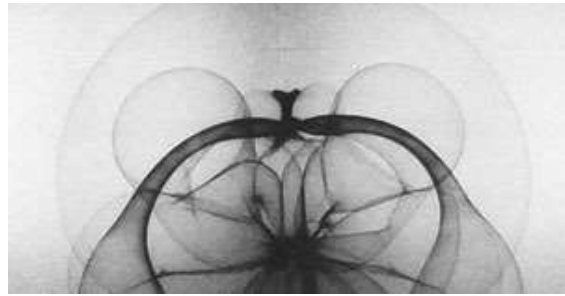
Η εικονογραφία της Αφροδίτης επαναπροσδιορίζεται στη σημερινή τεχνολογική πραγματικότητα και βάσει αυτής της διατύπωσης/διαπίστωσης, όσο και μέσω της προσομοίωσης, εμφανίζεται άλλοτε ως αναθεωρημένη επανάληψη, άλλοτε ως συμπλήρωμα της ιστορικότητάς της και άλλοτε ως αντιστροφή της.



Εικόνα 379

3D μοντέλο Αφροδίτη με χρυσά γυαλιά εικονικής πραγματικότητας σε ροζ φόντο. Έννοια της Τέχνης και της Εικονικής Πραγματικότητας. Φωτο: 123RF

Σήμερα, μεγάλος αριθμός εικαστικών καλλιτεχνών είναι τεχνολογικοί καινοτόμοι, που με τη χρήση προηγμένων υλικών βιομηχανικού σχεδιασμού και ειδικευμένοι στον σύγχρονο χειρισμό του φωτός, δημιουργούν εμπειρίες ικανές να ξεγελούν τον ανθρώπινο εγκέφαλο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο κινείται η εικονογραφία της Αφροδίτης με έργα που ανταποκρίνονται στο νέο αυτό απεικονιστικό μοντέλο. Χαρακτηριστική είναι η εργασία της Julia Halperin “*Το Μπαλόني της Αφροδίτης*” (ματζέντα), το πρώτο της κομμάτι για WIRED. Το 2008, ο Jeff Koons είχε την ιδέα να δημιουργήσει ένα μπαλόني ως πρωτότυπο άγαλμα, βασισμένο σε μια παλαιολιθική μορφή «Αφροδίτης» που προέκυψε από μια αξονική τομογραφία του βολβοειδούς. Ο Koons υποστήριξε ότι η κατασκευή ολόκληρου του μοντέλου από ένα μόνο μπαλόني ήταν ο μόνος τρόπος απεικόνισης της Αφροδίτης των 8,5 ποδιών με την αίσθηση ότι ήταν πραγματικά γεμάτη με αέρα - και ίσως ακόμη και pop. Το ενδιαφέρον του επικεντρώθηκε στον «μετασχηματισμό», στη μετατροπή του εύθραυστου και ευαίσθητου σε ανθεκτικό και άκαμπτο. Υπάρχει πάντα αυτή η πτυχή της υπερβατικότητας «κάτι που αλλάζει, αλλάζει κάτι» BALLOON VENUS (MAGENTA), 2008-2012 / JEFF KOONS



Εικόνες 380

Αριστερά: *Balloon Venus (magenta)*, Jeff Koons, 2008, Συλλογή του μουσείου Broad, Los Angeles.
Δεξιά: Ο μετασχηματισμός του μπαλονιού του Koons.

Με την αξονική τομογραφία του στριμμένου μπαλονιού ο Koons έδωσε μια προβολή 360 μοιρών για κάθε στρώμα και εσωτερική πτυχή. «*Αν κοιτάξετε τις πλευρικές τρύπες, μπορείτε να κοιτάξετε την ύπαρξή της. Μπορείτε να δείτε πώς διασυνδέονται όλοι οι θάλαμοι*». Οι τραχιές επιφάνειες απλώνουν το φως σε πολλές κατευθύνσεις. Η λεία επιφάνεια αντανακλά και επιστρέφει το φως απευθείας στην πηγή. Το άγαλμα του Koons λειτουργεί μάλλον ως ο καλύτερος καθρέφτης που έχει παρουσιαστεί μέχρι σήμερα.

Η εικονογραφία της Αφροδίτης στα χέρια της βιομηχανίας βιντεοπαιχνιδιών προσφέρει τις υπηρεσίες της, αναβαθμίζει και δίνει κύρος στα βιντεοπαιχνίδια τους, όπως στο “*From Botticelli’s Venus to Super Mario: The Evolution of Art History and Future of Video Games*”. Ο σχεδιαστής παιχνιδιών Chris Solarski επενδύει στις απεριόριστες δυνατότητες του gaming και μέσα από τα έργα του παράγει συναισθηματικές εμπειρίες ικανές να ανταγωνιστούν αυτές των παραδοσιακών τεχνών.



Εικόνα 381

Μια ενημέρωση ενός βίντεο στις 18-9-2012 στο Smithsonian American Art Museum της Ουάσινγκτον.

15. 5. Στοχεύοντας στη μελέτη και τη διατήρηση της κληρονομιάς της τέχνης

Με σκοπό τη μελέτη και την προστασία της ελληνικής και ρωμαϊκής αρχαιολογικής κληρονομιάς της, η γκαλερί Uffizi σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο της Indiana προέβη στην τρισδιάστατη ψηφιοποίηση των έργων της. Η μετάβαση από το αναλογικό στο ψηφιακό επιτρέπει στα έργα που συγκεντρώθηκαν να μελετηθούν και να εκτιμηθούν από τους μελετητές τέχνης και τους ερευνητές, επεκτείνοντας τα όρια της γνώσης σε άλλους τομείς και αυξάνοντας τα πρότυπα προστασίας που υπάρχουν σήμερα σε σχέση με το μάρμαρο. Με σύγχρονες μεθόδους θα ανοίξουν νέες προοπτικές για την έρευνα που θα επιτρέψουν εικονικές ανακατασκευές, προσθήκες και εικονικές αποκαταστάσεις με ακρίβεια, που μέχρι σήμερα ήταν αδύνατη. Επιπλέον, θα επιτραπεί η προσβασιμότητα και η παγκόσμια χρήση αλλά και η συστηματική και λεπτομερής έρευνα, που ουσιαστικά λειτουργεί ως «αντίγραφο ασφαλείας» των αρχαίων αγαλμάτων.



Εικόνα 382

Η Αφροδίτη σε μετάβαση, από το αναλογικό στο ψηφιακό. Λήψη σε φωτογραμμετρία, Uffizi.

Σύμφωνα με τον διευθυντή των γκαλερί Uffizi, Eike Schmidt, «η συστηματική σάρωση θα φέρει στο φως, ακόμη και από εικονική άποψη, μια συλλογή κλασικών αρχαιοτήτων που μπορούν να εμπνεύσουν μερικές από τις μεγαλύτερες ιδιοφυίες της ιστορίας της δυτικής τέχνης» 25/05/2016, Uffizi (accordo internazionale per la digitalizzazione in 3D del patrimonio archeologico).



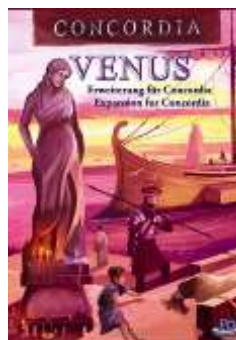
Εικόνα 383

Η «Κοιμώμενη Αριάδνη». Ψηφιοποιημένο έργο προς εξερεύνηση, Γκαλερί Uffizi.

Προφανώς, μια ψηφιακή εφαρμογή δεν μπορεί να προσφέρει την ίδια «βιωματική» εμπειρία, όπως είναι η επίσκεψη σε ένα μουσείο. Το Uffizzi σε συνεργασία με το Εργαστήριο Εικονικής Παγκόσμιας Κληρονομιάς του πανεπιστημίου της Indiana, πέρα από την ψηφιοποίηση δημιούργησε και διαδραστικά τρισδιάστατα μοντέλα για μελέτη.

Η διαδικτυακή περιήγηση προσφέρει τη δυνατότητα στους μελετητές να εστιάσουν με άνεση στις πιο αδιόρατες λεπτομέρειες των έργων, όπως της «Αφροδίτης των Μεδίκων» και της «Κοιμώμενης Αριάδνης». Χωρίς κανέναν περιορισμό χρόνου, οι «αμύητοι» κάθε ηλικίας μπορούν να «παίξουν» με τα τρισδιάστατα μοντέλα, να τα «αγγίξουν» για να τα περιεργαστούν από κάθε γωνία, να τα γυρίσουν ανάποδα, ή να ζουμάρουν στη μικροσκοπική επιγραφή μιας επιτύμβιας στήλης. Προφανώς, όλα αυτά μακριά από την ατμόσφαιρα, το κτίριο, την αλληλεπίδραση με το προσωπικό του Μουσείου και τους επισκέπτες (Σανούδου, 2018).

Το έργο *Η Ζωή της Αφροδίτης* του Sandro Botticelli (la vita e le opere) παρουσιάζεται στο YouTube μέσα σε 23:30 μόλις λεπτά https://www.youtube.com/watch?v=U58l_t9tkDk



Εικόνες 384

Αριστερά: «Η Γέννηση της Αφροδίτης» στο You Tube. Δεξιά: Η Αφροδίτη στο ψηφιακό παιχνίδι Concordia

Η γοητεία και ο θρύλος της Αφροδίτης γίνονται μέρος του παιχνιδιού για τους νέους. Τη βοήθεια της Αφροδίτης επικαλούνται οι παίκτες στο ψηφιακό παιχνίδι Concordia, ανταγωνιζόμενοι μία ή δύο άλλες ομάδες <https://imaginaire.com/en/games-and-puzzles/concordia-venus-english.html>.

Πέρα από τις ψηφιοποιημένες μορφές της Αφροδίτης και τα εμπνευσμένα από την εικονογραφία της ηλεκτρονικά παιχνίδια, στη νέα τεχνολογική πραγματικότητα προβάλλονται επίσης ψηφιοποιημένοι και οι ναοί της, όπως ο ναός της Αφροδίτης

Αφροδισιάδας που προβάλλεται μέσα από ένα μικρό video διάρκειας 5:29 λεπτών στον ιστότοπο:

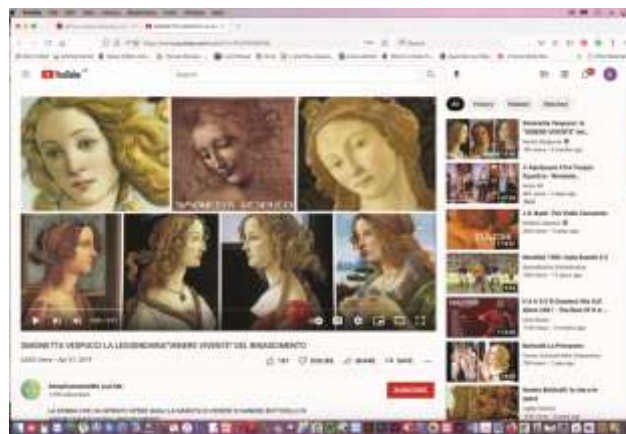
<http://aegeanews.gr/news/taxidia-tourismos/196495/katerina-parathoma-elliniki-afrodisiada-tis-asias-afrodisiada-ieri-poli-tis-afroditis-foto-vinteo/> (Παπαθωμά – Μαστοροπούλου).



Εικόνα 385

Ο ναός της Αφροδίτης Αφροδισιάδας

Ένα αφιέρωμα στη Simonetta Vespucci και την Αφροδίτη διάρκειας 9:15 λεπτών στον ιστότοπο: <https://www.youtube.com/watch?v=9IzFPDk8PH8>



Εικόνα 386

Σε ένα video με μεγάλη διάρκεια (54:37 λεπτά), ο Άγγλος συγγραφέας Dominic Frisby μας οδηγεί στην ανακάλυψη της ομορφιάς, της παγκόσμιας ομορφιάς, από την Αφροδίτη, την Ελένη της Τροίας, την ολόγυμνη Φρύνη μπροστά στα μάτια των έκπληκτων δικαστών μέχρι και τις πλαστικές επεμβάσεις - στον βωμό της «αυτοεκπλήρωσης» - στη σημερινή Κορέα.

<https://www.youtube.com/watch?v=8ikHPxRgIxU>

<https://www.youtube.com/watch?v=zTnaKGDVWBU>



Εικόνα 387
Η Δίκη της Φρόνης στο You Tube

Οι ογκώδεις Αφροδίτες του Botero παρουσιάζονται σε αρκετές εκδόσεις στο youtube, όπως στη διεύθυνση <https://www.youtube.com/watch?v=TIBdV-0Xz44>



Εικόνες 388
Οι ψηφιοποιημένες Αφροδίτες του Botero στα νέα μέσα



Εικόνες 389
*Αριστερά: "Η Αφροδίτη", ψηφιακό έργο τέχνης, Jessica Allain, Ανάρτηση: 24 Αυγούστου 2016.
 Δεξιά: Εικονογράφηση στο You Tube. Ρόζα Εσκενάζυ.*





Εικόνες 390

“Βικτωρ·Νιζφτσεφ (Ρωσία, 1965-) 人魚姫や天使など、ファンタジー世界の登場人物たちを色鮮やかな色彩で彩っています。どの作品も溜息が出るほど美しい”



Εικόνες 391

VIDEO: Ο ΟΡΦΙΚΟΣ ΥΜΝΟΣ ΤΗΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗ
<https://www.youtube.com/watch?v=nte0-yWHAPQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=gFORiFmMeVM>



Εικόνες 392

Αριστερά: https://www.youtube.com/watch?v=FYo11Ev_Xug
 Δεξιά: <https://www.youtube.com/watch?v=zWbS4jyD0xo>

Αυτή η Αφροδίτη (Venus of Egerszeg) είναι η πρωταγωνίστρια μιας διαδραστικής, τρισδιάστατης εικονικής έκθεσης στο Μουσείο Göcsej.

<https://www.portraits.gr/art-philanthropy/pos-itan-i-afroditi-prin-apo-6-500-chronia-ena-mikro-idolio-apokalipti>

15. 6. Η Αφροδίτη στην Glitch Art (Τέχνη του λάθους)

Glitch Art ονομάστηκε το ρεύμα στην τέχνη που αναπτύχθηκε προκειμένου να μελετήσει και να αξιοποιήσει αισθητικά τα σφάλματα των μηχανών και να δώσει νέες ερμηνείες στο περιεχόμενο του εξεταζόμενου ψηφιοποιημένου έργου. Ουσιαστικά χρησιμοποιεί τις ψηφιακές δυσλειτουργίες για να δημιουργήσει έργα που αμφισβητούν τις μορφές της παραδοσιακής τέχνης. Το *Glitch* αναφέρεται στην αποτύπωση σφαλμάτων ή βλάβης ενός software ή hardware, ενώ ο όρος *Glitch Art* αναφέρεται στην τέχνη που εμπνέει από αυτά τα λάθη τους καλλιτέχνες, οι οποίοι υπεισέρχονται στον κώδικα των μηχανών (προγραμμάτων) και έτσι ανοίγει ο μεταξύ τους διάλογος, ένας διάλογος μεταξύ μηχανής και χρήστη. Αναμενόμενο ήταν, η νέα αυτή τέχνη να μην αγνοήσει την εικονογραφία της Αφροδίτης. Η *Glitch Art* την αγκάλιασε σε μια προσπάθεια των καλλιτεχνών να μεταμορφώσουν την εικόνα της και να ερευνήσουν το νέο της περιεχόμενο. Η Αφροδίτη με τις απειράριθμες μεταμορφώσεις της, μέσα από τη μηχανή υποβάλλεται σε μια ακόμη διαδικασία μεταμόρφωσης. Αυτό επιδίωκαν οι μελετητές μέσω της *Glitch Art*, να μελετήσουν ακόμη περισσότερες μεταμορφώσεις της, έτσι όπως τις απέδιδε η μηχανή και να προβούν σε νέες αναγνώσεις για το περιεχόμενό της. Η λανθασμένη εκδοχή του περίφημου έργου του Botticelli “*Η Γέννηση της Αφροδίτης*” (Εικ. 391-κάτω), δημιουργήθηκε αποκλειστικά στο Audacity. Το Photoshop χρησιμοποιήθηκε μόνο για την περιστροφή της εικόνας στην πορεία της διαδικασίας.



aaa



bb



b

Εικόνες 393

Πάνω: Η Αφροδίτη στην Glitch Art

Κάτω αριστερά: “*Η Γέννηση της Αφροδίτης*” του Botticelli μέσα από τη μηχανή στη Glitch Art
Κάτω δεξιά: Η εικονογραφία της Αφροδίτης σε εφαρμογή Tattoo μέσω της Glitch Art (Adobe Stock)

Η εικονογραφία της Αφροδίτης αναμορφωμένη αξιοποιείται και στα Νέα Μέσα, όχι μόνο ως συμπλήρωμα brand προϊόντων στις διαφημίσεις, αλλά και ως μορφή με περιεχόμενο, όπως στο παρελθόν. Συγκρίνοντας έργα σύγχρονων καλλιτεχνών με αυτά που καταγράφηκαν στην ιστορική διαδρομή της εικονογραφίας της Αφροδίτης, παρατηρείται ότι σταδιακά εκλείπει το «θεϊκό» ή το «υψηλό», στη θέση του ορθώνεται η εκμετάλλευση της ιστορικότητας που εγγίζει τα όρια της καπηλείας. Την ίδια στιγμή άνθρωποι με πνευματικό προσανατολισμό αναβιώνουν τη μακραίωνη ιστορία της μέσα από project στα νέα περιβάλλοντα. Η εικονογραφία της θα συνεχίσει να υφίσταται στη νέα τεχνολογική πραγματικότητα, ορατή όμως στις πραγματικές της διαστάσεις μέσα από το φίλτρο της γνώσης και μόνο.

Συμπέρασμα

Στον 20ό και 21ο αιώνα, η γνωστή *πολυσύνθετη Αφροδίτη* από τον κόσμο των συμβόλων μεταφέρθηκε στον κόσμο της επιστήμης και γέμισε με μυστικά συρτάρια, που για τον Dalí αποτελεί εμβληματική αναφορά στον χώρο των μεταφορικών αναπαραστάσεων αντικειμένων επιθυμίας, όπως διατυπώνεται ψυχαναλυτικά από τον Freud. Στη νέα τεχνολογική πραγματικότητα, η στάση των αναλυτών της σχέσης «*τεχνολογία - άνθρωπος*», και «*φυσικό - τεχνητό*» αλλά και η φιλοσοφική θεώρηση αυτών των μεγεθών με τη θεοποίηση της τεχνολογίας απ' τη μια, και τη δαιμονοποίησή της από την άλλη, θέτουν στο κάδρο και την εικονογραφία της Αφροδίτης, με τη θέση που κατέχει ως διαχρονικό αρχετυπικό μοντέλο.

Το αρχετυπικό αυτό μοντέλο εξυπηρετεί και ενισχύει τις δυνατότητες των Νέων Τεχνολογιών σε τομείς, όπως: η προσομοίωση των ανθρώπινων πνευματικών διαδικασιών (IA) και η εικονική πραγματικότητα (VR). Παράλληλα, η εικονογραφία της Αφροδίτης επιδρά καταλυτικά στην αναζήτηση της σχέσης μεταξύ της *εικονικής πραγματικότητας* και της πραγμάτωσης της *πραγματικής εικονικότητας* (Κορδής, 2002).

«... Η μη-αίσθηση που περιορίζει και διεισδύει σε όλες τις αισθήσεις». Έτσι, γίνεται αντιληπτό πόσο κραταιά είναι αυτή η «υπεροχή του φόβου» για τις ψυχικές προσκολλήσεις στις κυρίαρχες τεχνολογίες και πολύ περισσότερο στις τεχνοκουλτούρες.

Συμπερασματικά, από τον «τεχνολογικό κατακλυσμό» παράγεται ένα θεωρητικό αδιέξοδο που πρέπει να ξεπεραστεί. Και τότε, οι νέοι «παγκόσμιοι μηχανικοί», αντί για άλλες μορφές πνευματικών ερευνητών, είναι αυτοί που βρίσκονται σε πλεονεκτική θέση για την επίλυση του προβλήματος, ενώ, τελικά, η ευθύνη αυτή μετατίθεται στο έργο κάποιων καλλιτεχνών και θεωρητικών, που καλούνται να ξετυλίξουν τον μίτο της Αριάδνης.

Από τη μελέτη προκύπτει το συμπέρασμα ότι η εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης επαναπροσδιορίζεται στη σημερινή τεχνολογική πραγματικότητα και βάσει αυτής της διατύπωσης/διαπίστωσης, όσο και μέσω της προσομοίωσης, εμφανίζεται άλλοτε ως αναθεωρημένη επανάληψη, άλλοτε ως συμπλήρωμα της ιστορικότητάς της και άλλοτε ως αντιστροφή της.

Η εικονογραφία της Αφροδίτης στην Glitch Art, όπως συνοπτικά την παρουσίασα, δηλώνει την προτίμηση των ερευνητών για την μελέτη της. Το συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι η προτίμηση αυτή οφείλεται στην πολύμορφη παρουσία της με τις τόσες μεταμορφώσεις της. Επομένως, ήταν ιδανική η εικονογραφία της, ώστε η μηχανή να την αναμορφώσει και να προκύψουν νέες ερμηνείες πιθανώς ενδιαφέρουσες.



ΣΥΖΗΤΗΣΗ

- Γιατί ο άνθρωπος κυνηγός-συλλέκτης για περισσότερο από 300.000 χρόνια πριν, δημιούργησε τεχνουργήματα της «Αφροδίτης» και απεικόνιζε το γυμνό γυναικείο σώμα είτε σε βράχους σπηλαίων είτε σε ειδώλια;
- Ήταν άραγε η ελκυστικότητα του γυμνού γυναικείου σώματος που το υπαγόρευε;
- Μήπως, όπως πολλοί υποστηρίζουν, η απεικόνιση σχετιζόταν πράγματι με τη Μητέρα Γη ή εν πάση περιπτώσει με τη λατρεία κάποιας θεάς, που μόνο τόσο απλά μπορούσαν να αναπαραστήσουν;

Εξετάζοντας τη μορφή των τεχνουργημάτων του προϊστορικού ανθρώπου παρατηρούμε ότι ο τεχνουργός εστιάζει κατά κύριο λόγο στα γεννητικά όργανα της γυμνής γυναίκας που τα αποδίδει υπερτονισμένα, ενώ σε πολλές αναπαραστάσεις η γυμνή γυναίκα απεικονίζεται σε κατάσταση εγκυμοσύνης ή γέννας. Σύμφωνα και με αντίστοιχες αναφορές φαίνεται ότι ο τεχνουργός, όπως και οι κοινωνικές ομάδες μέσα στις οποίες ζούσε, ήθελε να αναφερθεί στη γυναίκα -μητέρα, δημιουργό της ζωής. Και, ένεκα τούτου, πιθανώς στη θεϊκή της αποστολή για τη διαίωνιση του είδους. Θα ήταν υπερβολικό να υποστήριζε κανείς ότι όλοι οι τεχνουργοί σε τόσο απομακρυσμένες περιοχές από την Ιβηρική μέχρι τη Σιβηρία, την Κεντρική Αμερική ή το Περού και την Αυστραλία, είχαν κάποιες κοινές επιρροές. Αντίθετα, από τα έργα τους γίνεται πρόδηλο ότι είχαν **τις ίδιες αντιλήψεις σχετικά με τη θέση της γυναίκας.**

Η ερμηνεία της ως *μητέρα* γίνεται αποδεκτή στις περισσότερες απεικονίσεις, ωστόσο και άλλα ερμηνευτικά στοιχεία υπεισέρχονται, όπως της ομορφιάς που παρατηρείται στην Brassemprouy και άλλα ειδώλια με κομμώσεις και διακοσμητικά στοιχεία που δεν αποκλείουν την απεικόνιση της ομορφιάς με ερωτικό περιεχόμενο. Δεν είναι γνωστό, γιατί οι κυνηγοί-συλλέκτες της Παλαιολιθικής εποχής δημιούργησαν τις «Αφροδίτες» τους, όμως από τη συλλογή ποσοτικών δεδομένων για το πώς αντιλαμβάνεται ο σημερινός άνθρωπος τις απεικονίσεις αυτές και κατά πόσο υπάρχει σχετική ελκυστικότητα, έρευνα έδειξε, ότι δεν υπάρχει κάποια ελκυστικότητα για τον σημερινό άνθρωπο παρά μόνο μια σχετικά μικρή, όχι άξια αναφοράς, όπως στην περίπτωση της Brassemprouy.

- Τι ήταν τελικά η Αφροδίτη; Θεά ή θνητή;

Μέσα από τον μύθο και τα έργα των αρχαίων συγγραφέων, η Αφροδίτη παρουσιάζεται τόσο με τη θεϊκή της μορφή όσο ταυτόχρονα και ως οντότητα με ανθρώπινες αδυναμίες, όπως προκύπτει από τις ερωτικές τις περιπέτειες με θνητούς, τον τραυματισμό της στις πολεμικές

αναμετρήσεις και την παρηγοριά στην αγκαλιά της μητέρας της Διώνης, όπως κάθε θνητή κόρη. Εξάλλου το ίδιο εκφράζει και η διττή υπόστασή της ως Ουράνια και Πάνδημος, απ' τη μια με θεϊκή παρουσία κι' απ' την άλλη με ανθρώπινη, καθημερινή. Ναι, η Αφροδίτη και θεά και θνητή υπήρξε, γιατί ήταν δημιουργήμα του ανθρώπου, που είχε την ανάγκη να κατασκευάζει τους θεούς του, αλλά την ήθελε και σε ρόλο ανθρώπινο *κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσή του*.

Αυτό εξάλλου δεν προκύπτει μέσα από το έργο του Πυγμαλίωνα; Η Αφροδίτη μεταμορφώνεται και γίνεται ένα με τη Γαλάτεια, καταλαμβάνοντας το πραγματικό σώμα μιας γυναίκας.

- *Πώς ορίζεται το κάλλος σε μια γυναίκα της προϊστορικής εποχής; Θεωρείται το γυμνό χυδαίο; Σχετίζεται, μήπως, το γυμνό με την αγνότητα και του αποδίδεται η ανάλογη σημασία; Μήπως η Γυμνή Μητέρα έχει συμβολικό θεϊκό χαρακτήρα;*

Με σύγχρονες επιστημονικές μεθόδους, με τις ραγδαία εξελισσόμενες νέες τεχνολογίες, με τη βοήθεια επιστημόνων από διαφορετικά πεδία, ψυχολόγων, κοινωνιολόγων αλλά και με πειράματα που έχουν πραγματοποιηθεί, και ως ένα βαθμό αναλυθεί, μελετώνται οι σημειολογικοί κώδικες αυτών των ειδωλίων που μπορούν να απαντήσουν σ' αυτά τα ερωτήματα. Στο πλαίσιο ανάλυσης των κωδίκων των παλαιολιθικών ειδωλίων της Αφροδίτης, έχει διερευνηθεί ο σχεδιασμός τους, οι ανατομικές αναλογίες και άλλα στοιχεία που προτείνουν κάποιες ερμηνείες. Είναι δύσκολο να προσδιοριστεί **η αντίληψη περί κάλλους** σ' αυτές τις τόσο απόμακρες κοινωνίες. Αυτό όμως που μπορεί να ερμηνευτεί ως πιθανό είναι, ότι με βάση τον τρόπο διαβίωσης των μικρών αυτών ομάδων, το γυμνό μάλλον δεν μπορεί να θεωρείτο χυδαίο. Είναι πιθανότερο να σχετιζόταν με την αγνότητα και με θεϊκούς συμβολισμούς, όπως προκύπτει και από τη μορφή πολλών ειδωλίων, της *Catal Höyük* κ.ά.

Η σύνθεση του *Tiziano* φανερώνει την εκτίμησή του τόσο στην αγνότητα όσο και στη γυναικεία σεξουαλικότητα, αφού η νύφη της Αναγέννησης είναι εκ προοιμίου αγνή, αλλά έπρεπε ταυτόχρονα να είναι και σεξουαλική. Δηλαδή, θα έπρεπε ως μητέρα της οικογένειας να είναι και τα δύο, αγνή και σεξουαλική: Μαρία και Εύα.

- *Ποιος ο λόγος που στην πλειοψηφία των προϊστορικών απεικονίσεων η γυμνή γυναίκα εμφανίζεται με μορφή στεατοπυγική και όχι φυσιοκρατική, όπως σε πολλά ειδώλια της κυκλαδικής τέχνης;*

Σύμφωνα με αναλυτές ιστορικούς της τέχνης, η **στεατοπυγία** εξασφάλιζε στη μητέρα την ανατροφή του παιδιού σε εποχές σιτοδείας, ενώ μια αδύνατη μητέρα δεν θα μπορούσε να ανταποκριθεί σε τέτοιες δύσκολες συγκυρίες. Αυτό προκύπτει και από τη **μορφή**, τη **στάση**, γυμνών γυναικών, που σε πολλές απεικονίσεις φαίνονται να έχουν τα χέρια τους στα στήθη, τα οποία **εκφράζουν πηγή ζωής**, αλλά και σε άλλες παρόμοιες **απεικονίσεις**, όπου η μορφή εστιάζει περισσότερο στην ηβική περιοχή ή **περιοχή της γέννας**, στην οποία βρίσκεται το χέρι και υποδεικνύει με ανάλογο τρόπο την πηγή της ζωής.

- *Μήπως οι ερμηνείες που δόθηκαν δεν είναι απαλλαγμένες από τα σημερινά στερεότυπα περί ομορφιάς, σεξουαλικότητας και γονιμότητας; Μήπως είναι επιλεκτικές οι αναφορές σε εγχειρίδια και κείμενα που εξετάζουν αυτό το θέμα;*

Ας μην παραβλέπεται το γεγονός, ότι το περιεχόμενο τέτοιων κειμένων είναι συνοπτικό. Όμως πέραν αυτού, η επιλογή του τρόπου με τον οποίο προβάλλονται οι παλαιολιθικές μορφές, τονίζοντας το λίπος, τη σεξουαλικότητα και τη γονιμότητα, πιθανώς σε μεγάλο βαθμό να σχετίζεται με τα **πολιτιστικά στερεότυπα του σύγχρονου μελετητή** και με υποθέσεις για τη μορφή των γυναικών, τη σεξουαλικότητα ή την αναπαραγωγή. Ο σύγχρονος ερευνητής καταφεύγει σε γενικεύσεις που φαίνονται λογικές και οικείες, χωρίς να θέλει να εμβαθύνει περισσότερο στο θέμα. Κάθε αναφορά που γίνεται, κάθε ανάγνωση των ειδωλίων γίνεται με τη ματιά του σύγχρονου ανθρώπου, ενώ αρχαιολόγοι έχουν αμφισβητήσει τον καθιερωμένο τρόπο ανάγνωσης και τις ασυνείδητες όσο και αυθαίρετες υποθέσεις σχετικά με το παρελθόν. Αυτό δεν σημειώνει ο Moore; *«Η ιστορία και η προϊστορία αποτελούν φορείς γνώσης που χρησιμοποιούνται για τη νομιμοποίηση των κοινωνικών πολιτικών και την επικύρωση των κοινωνικών τροχιών»*. Αλλά και έρευνες που εξετάζουν τον ρόλο των φύλων στην πολιτιστική ανθρωπολογία, θεωρούν ότι *«το αρσενικό και το θηλυκό, το σεξ και η αναπαραγωγή είναι πολιτιστικές ή συμβολικές δομές»* (Ortner and Whitehead, 1981).

- *Είναι βέβαιο ότι οι τεχνουργοί όλων των προϊστορικών ειδωλίων ήταν άνδρες;*

Αφήνοντας τα σημερινά πολιτιστικά στερεότυπα να προβληθούν στο παρελθόν, επιτρέπεται στις νεότερες γενιές να θεωρούν τις σημερινές μορφές των φύλων ως **κατασκευές παγιωμένες στον χρόνο και αμετάβλητες**. Επομένως, η μελέτη της προϊστορίας πρέπει να γίνεται με ορθολογισμό και μακριά από τις σύγχρονες πολιτισμικές προκαταλήψεις, αφού οι σημερινοί ρόλοι των φύλων ίσως δεν εκφράζουν διαχρονικές αλήθειες. Εξάλλου, τι είπε ο Marvin Harris; *«Η συνήθης ψυχική μας κατάσταση είναι πάντα μια βαθιά μυστηριώδης συνείδηση. Γι' αυτό δεν πρέπει να εξετάζουμε το παρελθόν χωρίς μυστικοποίηση»*. Επομένως, παρότι δεν γνωρίζουμε, αν κάποιες άλλες ερμηνείες είναι ορθότερες, θα πρέπει να εξετάσουμε και το ενδεχόμενο μήπως κάποια από αυτά τα ειδώλια είναι γυναικείες δημιουργίες. Δεν αποκλείεται τα ειδώλια να χρησιμοποιήθηκαν για σκοπούς που εξυπηρετούσαν τη γυναίκα. Και επειδή ακριβώς δεν γνωρίζουμε αν οι άνδρες τα έβρισκαν ελκυστικά ή όχι, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι ήταν προϊόντα ανδρικής και μόνο δημιουργίας.

Στην υπόθεση ότι τα ειδώλια έχουν κατασκευαστεί από άνδρες, αυτό μάλλον σημαίνει ότι δημιουργήθηκαν για δική τους ευχαρίστηση ή από την εμμονή τους στον ρόλο των γυναικών, που θα τους προσέφεραν παιδιά προς αντιστάθμιση του μεγάλου ποσοστού θνησιμότητας λόγω των κακών συνθηκών διαβίωσης. Ο συλλογισμός του Von Konigswald, ότι θα μπορούσε ο άνθρωπος να κατασκεύαζε «τραγικά» ειδώλια, ώστε να φοβίζουν τους εισβολείς και έτσι να προστατεύουν την περιουσία τους, δεν φαίνεται πειστικός. Αντίθετα, ο Delporte (1979: 308) δεν εξετάζει το θέμα τόσο επιφανειακά, θεωρώντας, ότι όπως και σήμερα, θα μπορούσε η παλαιολιθική γυναίκα να υπόκειται στην ίδια δυαδικότητα: να είναι μητέρα, αλλά την ίδια στιγμή να μοιράζεται με τον άνδρα και την ευχαρίστηση.

- *Για ποιο λόγο η Αφροδίτη λατρεύεται τόσο ιδιαίτερα στην Πάφο;*

Η σκέψη μας πηγαίνει πίσω στην 3η χιλιετία π.Χ., όταν η Πάφος ήταν η κοιτίδα μιας μορφής λατρείας της γονιμότητας. Στις προηγούμενες χιλιετίες, λιγιστά ειδώλια απεικόνιζαν το φύλο. Επομένως λογικό προβάλλει το επιχείρημα, ότι οι άνθρωποι για να εξασφαλίσουν τη

γονιμότητα έπρεπε να αναζητήσουν την εύνοια των φυσικών γονιμοποιών δυνάμεων, ανατρέχοντας σε τελετές με μαγικό ή θρησκευτικό περιεχόμενο, γι' αυτό και αναδείχτηκε αυτή η νέα θρησκευτική εκδήλωση στην Πάφο (3500 - 2500 π.Χ.).

- *Κατά την Υστερομινωική εποχή η εικονογραφία της γυναίκας κυριαρχεί στα περισσότερα θέματα της Μινωικής τέχνης. Γιατί όμως κυριαρχεί στον συγκεκριμένο χώρο και στη συγκεκριμένη αυτή εποχή;*

Ο Evans θεωρεί ότι οι Μινωίτες διαθέτουν τον καλύτερο από πολλούς άλλους σύγχρονους πολιτισμούς. Ο Frazer επίσης, στο βιβλίο *The Golden Bough*, θεωρεί ότι στη Μινωική Κρήτη ευδοκίμησε ο σπουδαιότερος πολιτισμός της εποχής εκείνης. Επομένως, αυτό σε μεγάλο βαθμό εξηγεί την ανάδειξη **της εικονογραφίας της γυναίκας ως πολιτισμικό στοιχείο άξιο προβολής.**

- *Μήπως η αναφορά μας σε κάθε αρχαιοελληνικό επηρεάζει σε τέτοιο βαθμό την αντίληψή μας, ώστε να δεχόμαστε με μεγάλη ευκολία εξιδανικευμένες έννοιες, όπως στην περίπτωση της ιερής πορνείας; Ήταν πράγματι η πορνεία ιερή;*

Ίσως τέτοιες έννοιες, όπως **το ιερό και η πορνεία, να ερμηνεύονταν διαφορετικά σε άλλες εποχές**, ειδικά προκύπτει μεγάλη αντίφαση σχετικά με τον ρόλο των ναών με τα ιερά πορνεία και την «ιεροσύνη». Δούλες που εκμεταλλεύονταν, ιέρειες που τελετουργούσαν, **εκχρηματισμός, πλούτος και εξουσία** χαρακτήριζαν αυτές τις δραστηριότητες, ενώ η γυναίκα σε πολλαπλό ρόλο ήταν σύζυγος και τροφός, άλλη ήταν παλλακίδα για την απόλαυση των ανδρών και άλλη εταίρα για τα όργια και τις διασκεδάσεις των επιφανών ανδρών. Απ' τη μια η γυναίκα παρουσιάζεται πανίσχυρη τόσο, που κατά περίπτωση γίνεται λαιμόκοψος της ανδρικής επιθυμίας και αδυναμίας, σε βαθμό που να αποδίδεται γελοιογραφικά ως «ιπέας» του Αριστοτέλη που τον εξευτελίζει, ενώ άλλοτε εμφανίζεται να παρακαλάει τον Σωκράτη να τη δεχτεί στο σπίτι του για να της «μάθει» τα... *μυστικά της ζωής.*

Είναι προφανές, ότι για τον σύγχρονο Έλληνα ερευνητή η εικονογραφία της Ελληνικής Αφροδίτης ερμηνεύεται με ιδιαίτερο υποκειμενισμό, λόγω αυτής της σχέσης του με τη συνέχεια του ελληνισμού. Αντίθετα, στην έρευνά του σχετικά με τις άλλες απεικονίσεις Venus είναι απαλλαγμένος από αυτό τον φραγμό. Το ίδιο συμβαίνει με τους σύγχρονους Αιγύπτιους (παρόλο που δεν σχετίζονται με τους αρχαίους), που θεωρούν τη Νεφρτίτη ως το παγκόσμιο σύμβολο ομορφιάς, είναι η δική τους αναμφισβήτητη, ασυναγώνιστη Αφροδίτη. Η «ιερότητα» της πορνείας μπορεί να ερμηνευτεί μόνο μέσα από τη θεώρηση της αρχαιότητας, που ποτέ ωστόσο δεν έγινε σαφές, ότι η Αφροδίτη μόνο ως ιδέα υπήρξε και υπ' αυτή την έννοια **μπορεί να εκφράζει ταυτόχρονα το ιερό και το άσεμνο, το θεϊκό και το ανθρώπινο, το υψηλό και το γήινο, το φθαρτό.** Η απεικόνιση αυτής της ιδέας προβάλλεται μέσα από τα ανεπανάληπτα έργα των καλλιτεχνών, κυρίως της αρχαιότητας.

- *Μια εταίρα παρακαλεί τον Σωκράτη να τη δεχτεί στο σπίτι του, για να της μάθει... Τί να της μάθει άραγε ο Σωκράτης;*

Διακεκριμένος φιλόσοφος ήταν ο Σωκράτης, πρόσωπο υψηλής αποδοχής, ικανός να προσφέρει γνώσεις σε όποιον του ζητήσει, αλλά ο διάλογος που προηγήθηκε μεταξύ εταίρας και Σωκράτη δηλώνει με σαφήνεια την πρόθεση της εταίρας:

- «*Θα μπορούσες να με δεχτείς στο σπίτι σου να με μάθεις ...*» και ο Σωκράτης της απαντά:

- «Ναι, αρκεί να μην έχω κάποια άλλη ωραιότερη από εσένα». Το νόημα προφανές. Είναι αποκαλυπτικός ο πλατωνικός διάλογος Μένων (80a), που παρουσιάζει τον Σωκράτη με τη γοητεία του λόγου του, σαν το σαλάχι που ναρκώνει όποιον το αγγίζει. Αυτή την τέχνη τη χρειάζεται μια εταίρα για να μπορεί με άνεση «να ναρκώνει όποιον την αγγίζει». Οι απαιτητικές συνθήκες διεξαγωγής των αθηναϊκών συμποσίων ανάγκαζαν τις εξαρτημένες εταίρες να χειρίζονται καλά τη γκάμα από τα πιο σπουδαία κόλπα, τα κόλπα της γοητείας. «Συν ομορφιά και χείρα κίνει». Όμως δεν μπορεί να ήταν μόνο αυτός ο λόγος, που η εταίρα παρακαλούσε τον Σωκράτη να τη δεχτεί στο σπίτι του. Πιθανώς, να ήθελε **να αναβαθμίσει τη θέση της** με παρτεναίρ τον Σωκράτη, **αλλά και τα οικονομικά της**.

Περίφημοι και μεγαλοπρεπείς ήταν οι ναοί της Αφροδίτης αλλά και των αντίστοιχων θεοτήτων, της Istar-Inanna, της Ίσιδας και άλλων της Ανατολής. Σε πολλούς από αυτούς τους ναούς αναπτυσσόταν και η ιερή πορνεία.

- *Αν η Αφροδίτη δεν λατρεύοταν ως θεά, θα μπορούσαν να υπάρχουν αυτοί οι περίλαμπροι ναοί με το προσωπικό και τις τελετουργίες τους;*

Σίγουρα όχι. Εκείνο όμως που δεν μπορεί να εξηγηθεί πειστικά είναι το είδος της λατρείας και ο βαθμός «πίστης» των προσερχομένων. Αφού οι αρχαίοι κατασκεύαζαν τους θεούς τους, δεν θα κατασκεύαζαν και τη θρησκεία με τους ναούς της; Τους θεούς τούς είχαν κατασκευάσει με πολλά πρόσωπα. **Η εικονογραφία της Αφροδίτης σίγουρα διεκδικεί την πρωτιά στο σύνολο αυτών των απεικονίσεων, αφού είναι προικισμένη με τις αναρίθμητες μεταμορφώσεις της.** Οι θεοί άλλοτε παρουσιάζονται φιλεύσπλαχνοι και ελεήμονες προς τους ανθρώπους και άλλοτε εκδικητικοί και τιμωροί. Επομένως, μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο άνθρωπος οφείλει να είναι ικέτης και προσκυνητής, υπηρέτης και κουβαλητής. Ο ναός πρέπει να είναι επιβλητικός, η ιερή πορνεία το προϊόν, και οι ιέρειες οι διαμεσολαβήτριες, σ' ένα δρώμενο στο οποίο η θεά θα υμνείται για την πολυμορφία της και την πολυπραγμοσύνη της. Η αρχαία θρησκεία και οι θεότητες διαπλέκονται με την πολιτεία, μεταβαίνουν μέσω της ουράνιας κλίμακας στους ουρανούς και κατέρχονται όποτε παραστεί ανάγκη.

- *Αν ο ναός στον “Θρόνο Ludovisi” προερχόταν από την Αφροδίτη στους Επιζεφύριους Λοκρούς, τι συμπεραίνεται από τη διακόσμησή του;*

Κανέναν δεν εκπλήσσει η παρουσία της αυλητρίδας. Ευνόητα θα παρέπεμπε σε γυναίκα που υπηρετούσε τα συμπόσια στον ναό. Όμως, πώς εξηγείται η παρουσία μιας γυναίκας από την τάξη των αστών; Η συνηθισμένη απάντηση είναι ότι οι ευυπόληπτες γυναίκες των Λοκρών επίσης επισκέπτονταν το ιερό της Αφροδίτης, ειδικά πριν τον γάμο τους, για να ζητήσουν τις αναπαραγωγικές ευλογίες της θεάς. Είναι όμως αυτή η μόνη δυνατή απάντηση στο ερώτημα; Από την οπτική παρά τη λογοτεχνική έννοια προήλθε το όραμα; Αυτό είναι το μυστήριο της μεγαλοφυίας, λέει ο Φόσκωλος.

Και θα ήταν ενδιαφέρον, μας λέει ο Clark, να μάθουμε υπό ποιες συνθήκες το συνέλαβε ο Tiziano. Ίσως του ζητήθηκε να διατηρήσει στο μέσο της λαδομπογιάς ένα δείγμα από τις μοναδικές γυμνές φιγούρες με τις οποίες αυτός και ο Giorgione νωπογραφούσαν το Fondaco de' Tedeschi. Το σημείο αναχώρησής του είναι φυσικά η αρχαιότητα, πιθανώς η ίδια που ενέπνευσε τον Marcantonio για ένα χαρακτηριστικό της Αφροδίτης.

- Ποια ήταν άραγε τα πραγματικά χαρακτηριστικά της Αφροδίτης; Ήταν η αντιπροσωπευτική μορφή της γυναικείας ελληνικής ομορφιάς με τα σκούρα μαλλιά ή η ξανθιά με τις μπούκλες όπως τη θέλει ο Botticelli, ή ο Cranach;

Αν γίνει δεκτό ότι οι Ελληνίδες είχαν σκούρα μαλλιά, όπως εμφανίζονται στις εικονογραφίες των Μυκηνών και αλλού, τότε συμπεραίνεται ότι οι Ιταλοί και οι Γότθοι έπλασαν τη δική τους Αφροδίτη σύμφωνα με τα δικά τους πρότυπα. Εύπλαστη η έννοια «Αφροδίτη», όπως και η μορφή της, που αποδίδεται σύμφωνα με την εικόνα που έχει αποτυπωθεί στο μυαλό κάθε καλλιτέχνη βάσει των εμπειριών από το περιβάλλον του.

- Η υπερ-αναπαραγωγή της εικονογραφίας της Αφροδίτης και η εκμετάλλευσή της από τους διαφημιστές, όπως παρατηρείται με την Αφροδίτη της Μήλου, έφθειρε ή καταξίωσε τη δυναμική της;

Η καθηγήτρια στο ΕΚΠΑ, Πέπη Ρηγοπούλου, στην εργασία της “Η γοητεία του αντισθητικού”, θέτει το ερώτημα: «Πώς ο καταναλωτής εικόνας μπορεί να προσλαμβάνει και να απολαμβάνει τη μετάλλαξη της τέχνης, το κιτς;» Είναι αλήθεια, ότι η τεράστια αναπαραγωγή του έργου επικυρώνει τη διαχρονική του αξία, παράλληλα πάντα με τη φθορά του. Ποιος μπορεί σήμερα να ασπαστεί τις θεϊκές ιδιότητες της Αφροδίτης; Κανείς. Αυτή η συνεχής διαστρέβλωση της κλασικής της εικονογραφίας στη σύγχρονη εποχή απομακρύνει τον θεατή από την ιστορικότητά της και τίθεται θέμα «αποκατάστασής» της.

- Οπότε, δικαιολογείται η παρέμβαση των σουρεαλιστών και άλλων καλλιτεχνών, που διαταράσσουν τις συμβάσεις, που μέμφονται και γελοιογραφούν τις κατεστημένες αντιλήψεις;

Η απεικόνιση του γυμνού γυναικείου σώματος από τις προϊστορικές αναφορές ήταν πολύμορφη: παχύσαρκες, εκλεπτυσμένες, λιτές ή κοσμημένες Αφροδίτες καταγράφονται στο ενεργητικό του πρωτόγονου ή προϊστορικού τεχνουργού. Στην ελληνορωμαϊκή τέχνη, το γυμνό γυναικείο σώμα, όπως και το ανδρικό, τείνει στην τελειοποίηση και μάλιστα με τρόπο επιστημονικό μέσω της χρήσης των μαθηματικών. Εκεί το θεϊκό συμπλέει με το ωραίο και το υψηλό, το γυμνό καθίσταται έργο θεάρεστο, το ατελές δεν έχει θέση στο έργο του αρχαίου (Ελληνο-ρωμαίου) καλλιτέχνη. Οι μορφές τελειοποιούνται και φορτίζονται με ιστορικό περιεχόμενο, αλληγορίες και μυθολογικές αναφορές.

Στον Μεσαίωνα και τη μεταναγεννησιακή τέχνη, η εικονογραφία της Αφροδίτης, και το γυμνό γενικότερα, απομακρύνονται από την ιστορικότητα της ελληνορωμαϊκής τέχνης και κάνουν την εμφάνισή τους απεικονίσεις που προκαλούν τους σουρεαλιστές. Από την πολυδιάστατη υπόστασή της εκλείπει η λατρεία στο πρόσωπό της και η θεά μένει γυμνή με τη γύμνια της. Επομένως, δικαιολογείται η αντίδραση των σουρεαλιστών και όχι μόνο, να διακωμωδήσουν την ακαλαισθησία της μορφής και κυρίως το περιεχόμενο τέτοιων αναπαραστάσεων με τέτοιες αντιλήψεις. Δηλαδή, ο Botero με την extra παχύσαρκτη Αφροδίτη του σε μορφή “Γέννησης” του Botticelli, θέτει σε θέση χλευασμού τη φιλοσοφία της εποχής για **την αξία της γυναίκας ως καλλίγραμμο σώμα και μόνο**. Αντιπαραθέτει τη δική του Αφροδίτη στην ίδια στάση, στην ίδια μορφή, αλλά με αντιδιαμετρικής σύλληψης σωματότυπο. Προτείνει την **ουμανιστική θέση της συμφιλίωσης και της ικανοποίησης της γυναίκας με το σώμα που διαθέτει, χωρίς καμία διάκριση ή υποτίμηση της ιδιαιτερότητας**. Το παχύσαρκο σώμα είναι ένα σώμα ευυπόληπτο και ευημερούν.

- *Αφροδίτη ή γυμνό; Από τις προϊστορικές αναπαραστάσεις προβάλλεται η Αφροδίτη και ταυτόχρονα το γυμνό. Τι είναι όμως το κυρίαρχο αυτών των απεικονίσεων;*

Γίνεται λόγος για τη θεϊκή υπόσταση της Αφροδίτης, αλλά ταυτόχρονα εκθειάζεται το κάλλος και μάλιστα με ένα δυισμό, που θέτει σε ομόκεντρους κύκλους τον ερωτισμό και την αναπαραγωγή. Τόσο ο ιστορικός της τέχνης Edward Lusia Smith στο βιβλίο του “*Ο Ερωτισμός στην τέχνη*” όσο και άλλοι ερευνητές θίγουν το θέμα της αναπαραγωγής, που κατά την προϊστορική εποχή έθετε ως προϋπόθεση παχύσαρκες μητέρες, ώστε να μπορούν να ανταπεξέλθουν στην αποστολή τους σε περιόδους σιτοδείας. Όπως γίνεται αντιληπτό από τον τίτλο του βιβλίου του Smith, πέραν από την αποστολή της γυναίκας για αναπαραγωγή υπάρχει κυρίαρχο το ερωτικό στοιχείο, ενώ και ο ιστορικός της τέχνης Kenneth Clark συμφωνεί ότι στην τέχνη του γυναικείου γυμνού δεν μπορεί να λείπει το **ερωτικό στοιχείο**, διαφορετικά παύει να είναι τέχνη. Για όλα τα έργα που μελετώνται στην εικονογραφία της Αφροδίτης, κοινός παρονομαστής είναι το **γυμνό σώμα**.

- *Πού βρίσκεται όμως το στίγμα του γυναικείου γυμνού; πώς αποδίδεται εικονογραφικά και από τι είναι εμπνευσμένο;*

Πρέπει να αναλογιστούμε: «*Πώς αντιμετωπίζεται το γυμνό σήμερα και γιατί;*». Η τέχνη ακολουθεί μια διαδρομή μέσα από διάφορες περιόδους, αφήνοντας ερεθίσματα για τους επόμενους μελετητές, εικαστικούς και μη. Κάθε περίοδος άφησε και το δικό της στίγμα.

- *Κάτω από ποιες ιδιαιτερότητες ο ελληνικός νους έπλασε αυτήν την άφθαρτη εικόνα;*

Ο σπουδαιότερος παράγοντας έγκειται στο διακριτικό πάθος των Ελλήνων για τα μαθηματικά. Κάθε συνιστώσα της ελληνικής σκέψης μεταφράζεται σε **μετρήσιμη αναλογία**, η οποία **μετουσιώνεται σε τελετουργικό μυστικιστικής θρησκείας**. Ίσως, πρώτος ο Πυθαγόρας είχε δώσει την ορατή γεωμετρική μορφή· η τέχνη βασίζεται στην πίστη, σε αρμονικούς αριθμούς που βρήκαν έκφραση στη ζωγραφική και τη γλυπτική της εποχής εκείνης. Κανείς δεν γνωρίζει πώς. Τόσο ο κανόνας του Πολύκλειτου όσο και οι κανόνες των αναλογιών που έφθασαν στον Πλίνιο και άλλους συγγραφείς της αρχαιότητας δεν κατεγράφησαν.

- *Στα έργα του Boucher με θέμα το γυμνό γυναικείο σώμα διακρίνεται η «ανηθικότητα». Ποιος είναι πραγματικά ο συμβολισμός και ποιο το περιεχόμενο του έργου του;*

Ο Boucher προφανώς ήθελε να διεγείρει το ερωτικό συναίσθημα, αλλά αποδείχτηκε λιγότερο συγκεκριμένος στον συμβολισμό του σε σχέση με άλλους καλλιτέχνες. Οι μυθολογικοί του πίνακες δηλώνουν επιστροφή στον Μανιερισμό, αφού τα γυναικεία γυμνά του συμμορφωμένα σ’ ένα γενικό τύπο αδυνατούν να διεγείρουν την ερωτική φαντασία, όπως συμβαίνει με ένα έργο πιο συγκεκριμένο και απόλυτα ευδιάκριτο, κάτι που παρατηρείται στο γυμνό πορτραίτο της Δεσποινίδας Ο’ Merphy.

- *Αν τα παλαιολιθικά ή τα νεολιθικά γυναικεία ειδώλια απεικόνιζαν μόνο την αναπαραγωγή, τότε γιατί θα έπρεπε να είναι και στολισμένα, όπως φαίνεται σε πολλά ειδώλια της περιόδου εκείνης;*

Τα ειδώλια περικλείουν το μυστήριο και μια μυθική διαδρομή, που δύσκολα ο σύγχρονος μελετητής μπορεί να ερμηνεύσει με βεβαιότητα. Πιθανώς, δεν πρόκειται μόνο για απεικονίσεις που αναφέρονται αποκλειστικά στην αναπαραγωγή αλλά και σε παχύσαρκες γυναίκες που πληρούσαν τις προδιαγραφές του κάλους για την εποχή εκείνη. Η δε διακόσμηση του σώματος, ως στοιχείο της μορφής, ίσως ερμηνεύεται σαν απαραίτητο συμπλήρωμα της σεξουαλικότητας, που είτε ανεξάρτητα είτε συνδυαστικά εμπλουτίζει το περιεχόμενο.

- Δεν θα μπορούσε το γυμνό στη σύγχρονη εποχή να έχει μορφή και περιεχόμενο πανομοιότυπο της ιστορικής του διαδρομής, χωρίς να έχει δεχτεί την επιρροή της Αφροδίτης μέσα από τα έργα καλλιτεχνών που προηγήθηκαν ανά τον κόσμο;

Ίσως θα μπορούσε, αλλά δεν θα έφτανε στο επίπεδο εκείνο που θα αναδείκνυε το γυμνό ως έργο τέχνης, δεν θα είχε την ευκαιρία να αποκτήσει **κοινωνικό/φιλοσοφικό περιεχόμενο**, δεν θα μπορούσε να εμπνευστεί το έργο των δημιουργών από τον ουμανισμό που προηγήθηκε, δεν θα μπορούσε στα χέρια των σουρεαλιστών και των καλλιτεχνών των κινημάτων να γίνει ένα ανάγνωσμα της οπτικής παιδείας.

- Η εικονογραφία της Αφροδίτης επηρέασε τους σύγχρονους καλλιτέχνες των Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών; Σε ποιο βαθμό και πώς επέδρασε στη διαφήμιση;

Μέσα από την τέχνη του παρελθόντος, το γυναικείο γυμνό χαρακτηρίζεται από διακριτά στοιχεία. **Η πόζα είναι σύμβολο στην εικονογραφία, ενώ η ομορφιά χρησιμεύει ως στοιχείο στην εικονολογία.** Οι δύο αυτές παράμετροι - εικονογραφία και εικονολογία - παρότι γίνονται κατανοητοί από την τέχνη του παρελθόντος, στη σύγχρονη κοινωνία αδυνατούν να γίνουν κατανοητές από το σύνολο των ανθρώπων και έτσι οι εικόνες του γυμνού επιδέχονται πολλαπλές ερμηνείες. Εκείνο που δεν αμφισβητείται είναι ο ερωτισμός που εμπεριέχεται σ' αυτές τις εικόνες και γίνεται ευρύτερα αποδεκτός στην εικονογραφία της Αφροδίτης. Το ερωτικό στοιχείο είναι πρόδηλο για όλες τις κοινωνικές ομάδες σ' αυτές τις απεικονίσεις της θεάς και ενισχύεται μέσω της πόζας. Πόζες/αντιγραφές της Αφροδίτης που προσπαθεί να κρύψει με τα χέρια το στήθος της ενισχύουν το ερωτικό στοιχείο και το μεταφέρουν στον χώρο της σεξουαλικότητας. Παρότι στη σύγχρονη κοινωνία η εικόνα μιας γυμνής γυναίκας δεν γίνεται κατανοητή με κριτήρια άλλων εποχών, η τέχνη του παρελθόντος βοήθησε ώστε να διαμορφωθεί η αντίληψη των ανθρώπων της σύγχρονης εποχής σχετικά με την εικονογραφία και την εικονολογία της γυμνής γυναίκας. Τέτοιες πόζες χρησιμοποιήθηκαν σε έργα καλλιτεχνών και στη διαφήμιση για να τονίσουν την υπεροχή των προϊόντων μέσα από την αδιαμφισβήτητη αξία της εικονογραφίας της Αφροδίτης.

- Η εικονογραφία της Αφροδίτης χρησιμοποιείται και από τα νέα μέσα. Για ποιο λόγο; Μήπως διαφοροποιείται ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο και προσφέρει κάτι καινούργιο;

Ο μελετητής της τέχνης Keneth Clark ανατρέχει στην παράθεση της Αφροδίτης του Καπιτωλίου με το μοντέλο του Πραξιτέλη για να εντοπίσει μια διαφορά στην πόζα: Η Κνιδία σκέφτεται μόνο την τελετουργία του λουτρού, στο οποίο πρόκειται να εισέλθει, ενώ η του Καπιτωλίου ποζάρει (τέχνη της αυτο-επίγνωσης). Με αυτές τις δύο διακλαδώσεις του πραξιτελικού μοντέλου, καθιερώνεται ένα σχήμα για το γυναικείο γυμνό στη δυτική τέχνη, που θα καταστεί **πρότυπο οπτικής πρακτικής για αιώνες.** Απεικονίζεται η θεά Αφροδίτη,

συνήθως με τη ρωμαϊκή ταυτότητά της, ως Venus, που σε μεγάλο βαθμό δεν είναι πλέον το αντικείμενο της θρησκευτικής λατρείας ή τουλάχιστον, δεν είναι αποκλειστικά.

Συγκρίνοντας την εικονογραφία της Αφροδίτης, όπως παρουσιάζεται από τα νέα μέσα, με αυτή που προβάλλει η ιστορικότητά της, γίνεται αντιληπτό ότι σήμερα, ακόμη περισσότερο, **εκλείπει το «θεϊκό» ή το «υψηλό» και τη θέση του παίρνει κατά κανόνα η εμπορευματοποίηση και η εκμετάλλευση της παραδοσιακής της μορφής**, μεταλλαγμένη και όχι μεταμορφωμένη όπως μέχρι τότε ήταν συνηθισμένη διαπίστωση. Επομένως, η δυναμική της εικονογραφίας της Αφροδίτης παραμένει, έστω και με διαφορετικό περιεχόμενο. Εκείνο που προσφέρει στα νέα μέσα είναι η μεταλλαγμένη, αλλά αναγνωρίσιμη μορφή, που μπορεί να αναπροσαρμοστεί σε νέα περιβάλλοντα και να μεταφέρει νέα μηνύματα.

Συμπεράσματα

Από τον συνοπτικό πίνακα που ακολουθεί σχετικά με την εικονογραφία της Αφροδίτης όλων των εποχών και από τη μελέτη που προηγήθηκε, προκύπτουν συμπεράσματα που αφορούν στη μορφή και το περιεχόμενο των έργων τέχνης όσο και των τέχνηργων.

Στην εικονογραφία της Αφροδίτης κατατάσσονται τόσο τα πρωτογονικά τεχνουργήματα ανεξακριβωτής ανθρώπινης δραστηριότητας όσο και τα ειδώλια που φιλοτέχνησε ο προϊστορικός καλλιτέχνης, ενώ ακολουθούν τα έργα καλλιτεχνών της ιστορικής περιόδου για να ολοκληρωθεί η εικονογραφία αυτή στις ημέρες μας μέσα από έργα εικαστικών αλλά και καλλιτεχνών των Εφαρμοσμένων Τεχνών και της διαφήμισης.



1&2: “*Η Αφροδίτη Berekhat Ram*” (2: Ζωγραφική απόδοση), 500.000 – 230.000 π.Χ.

3: “*Ανθρωπόμορφη φιγούρα*”, π. 700.000 π.Χ. Πτολεμαΐδα Κοζάνης.

Πέραν των τριών πανάρχαιων ανθρωπόμορφων ειδωλίων της Αφροδίτης, των Πετραλώνων (700.000 π.Χ.), της Αφροδίτης του Tan Tan (200.000 - 500.000 π.Χ.) και της Αφροδίτης του Γκολάν του Berekhat Ram (230.000 - 500.000 π.Χ.), μια ακόμη σειρά σχετικά πιο «σύγχρονη» παρουσιάζεται μεταξύ 35.000 και 20.000 π.Χ. πριν από σήμερα, όπως αναφέρεται στον παρακάτω πίνακα:

4: “*Αφροδίτη του Hohle Fels*”, 38.000-33.000 π.Χ. Swabian Jura, Γερμανία.

5: “*Αφροδίτη του Galgenberg*”, περίπου 30.000 π.Χ. Κάτω Αυστρία.

6: “*Αφροδίτη του Vestonice*”, 26.000 π.Χ. Τσεχία.

- 7: "Αφροδίτη του Willendorf", 25.000 π.Χ. Αυστρία.
 8: "Αφροδίτη του Savignano", (24.000) Ιταλία.
 9: "Αφροδίτη του Moravany", 24.000 π.Χ. Σλοβακία.
 10: "Αφροδίτη του Brassempouy", 23.000 π.Χ. Γαλλία.
 11: "Αφροδίτη της Laussel", ανάγλυφο, 23.000 π.Χ., Σπήλαιο Lascaux, Γαλλία
 12: "Αφροδίτη του Lespugue", 23.000 π.Χ. Γαλλία.
 13: "Αφροδίτη του Kostenky", 22.000 π.Χ. Voronezh, Ρωσία.
 14: "Αφροδίτη του Gagarino", 20.000 π.Χ. Lipetsk, Ρωσία.
 15: "Αφροδίτη του Adveeno", 20.000 π.Χ. Κουρσκ, Ρωσία.
 16: "Αφροδίτη της Mal'ta", 20.000 π.Χ. Ιρκούτσκ, Σιβηρία.

Οι παραπάνω εικονογραφικές μορφές της Αφροδίτης είτε σε ειδώλια είτε σε αγαλματίδια χρονολογούνται **μέχρι το 20.000 π.Χ.** Ακολουθεί ενδεικτικός πίνακας των απεικονίσεών της μετά την Ανώτερη Παλαιολιθική και Ιστορική εποχή (**20.000 π.Χ μέχρι τον 7ο π.Χ. αι.**):





35



36



37

- 17: *Mini-girlz*: Γυναικείο ειδώλιο με ένδυση και κοσμήματα (15.000 π. Χ.), Σερβία.
 18: “*Αφροδίτη του Monruz – Neuchatel*”, 14.900 π.Χ. Ελβετία.
 19: “*Αφροδίτες στο Roc-aux-Sorciers*”, π. 14.000 π.Χ.
 20: “*Αφροδίτη του Eliseevichi*”, 14.000 π.Χ. Περιφέρεια Bryansk, Ρωσία.
 21: “*Καθιστή γυναικεία μορφή*”, (Μακεδονία). Αρχαιότερη νεολιθική εποχή,
 22: “*Καθιστή Γυναίκα*” του Catal Höyük, π. 6.000 π.Χ.
 23: “*Μορφή Ερμαφρόδιτου*”, 6η χιλιετία π.Χ. Μάκρη Έβρου.
 24: *Τμήμα πήλινου ανθρωπόμορφου ειδωλίου*, π. 5.600 – 5.400 π.Χ. Σταυρούπολη,
 25: “*Venus of Malta*”, Μάλτα, 3.600 – 2.500 π.Χ.
 26: *Γυναικείο ειδώλιο παραλλαγής Δωκαθισμάτων*. Πρωτοκυκλαδική Π. 2800 - 2300 π.Χ.
 27: “*Μητέρα Θεά & Γυμνή χορεύτρια, Harappa*”, Πακιστάν - Ινδία, π. 2.600 π.Χ.
 28: “*Καθήμενη Αφροδίτη του Hrádok*”, 1ο μισό 4ης χιλιετίας, Σλοβακία.
 29: *Γυναικείο ειδώλιο*, Mehrgarh, Ινδία - Πακιστάν, π. 3000 π.Χ.
 30: *Βάζο με στοιχεία ανθρωπομορφικά*, πολιτισμός Maya, 4η προς 3η χιλιετία.
 31: *Γυναικεία μορφή*. Αίγυπτος, π. 1981 – 1550 π.Χ.
 32: “*Nefertiti*”, 14ος αι. π.Χ., Neues Museum, Βερολίνο.
 33: *Αφροδίτη, θεά της γονιμότητας*, κουλτούρα Valdivian, 2.500 – 1.500 π.Χ.
 34: “*Γυναίκα και έναστρος ουρανός*”, τοιχογραφία, Ακροτήρι Θήρας, 2000 – 1600 π.Χ.
 35: “*Η Μεγάλη θεά των όψεων*”, π. 1.600 π.Χ.
 36: *Γυναικεία ειδώλια του τύπου θεάς με υψωμένα χέρια*, ύψους 1200-1100 π.Χ.
 37: *Κωδονόσχημο γυναικείο ειδώλιο*, 7ος π.Χ. αι., Terracotta.

Από τον 7ο π.Χ. αι. μέχρι την Ύστερη Αναγέννηση:



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



52



50



51



53

38: Ελληνικό αγαλματίδιο σειρήνας, τερακότα, π. 550 - 500 π.Χ.

- 39: Ρωμαϊκό αντίγραφο “Αφροδίτης του Αλκαμένη”, π. 430 - 420 π.Χ.
 40: “Αφροδίτη της Κνίδου”, Συλλογή Ludovisi, αντίγραφο πρωτοτύπου 4ου π.Χ. αι.
 41: Εικονογραφία Αφροδίτης, *Bulla Regia* (Τυνησία), Ρωμαϊκό Μωσαϊκό, 3ος μ.Χ. αι.
 42: “Οι Τρεις Χάριτες”, Βιβλίο “Αυστρία”, 12ος αι.
 43: “Οι Τρεις Χάριτες”, Peter Paul Rubens, 1630-35.
 44: “Η Γέννηση της Αφροδίτης”, Sandro Botticelli, 1485-1486.
 45: “Η Κοιμώμενη Αφροδίτη”, Giorgione, 1510.
 46: “Ιερός και Βέβηλος Έρωτας” (Οι Δίδυμες Αφροδίτες), Tiziano, 1515.
 47: “Η Μετανοούσα Μαγδαληνή”, Tiziano, π. 1532.
 48: “Η νόμφη του Φονταινεμπλώ”, Cellini, 1542.
 49: “Η Αλληγορία του Πάθους”, Bronzino, 1540-1545.
 50: “Astronomy”, χάλκινο γλυπτό, Giambologna, περ. 1570.
 51: “Η Αρπαγή της Ευρώπης”, Rubens, Peter Paul, 1628-1629.
 52: “Miss O' Murphy”, François Boucher, περ. 1752.
 53: “Η Φρόνη μπροστά στον Άρειο Πάγο”, Jean-Léon Gérôme, 1861.



54



55



56



57



58



59



60



61



62



63



64

- 54: “Red Nude”, Amedeo Modigliani, 1917.
 55: “Eba”, Eric Gill, Arts and Crafts, 1926.

- 56: “*Η Αφροδίτη με τα συρτάρια*”, Salvador Dali, 1936.
 57: “*Αφροδίτη και Έρωτας*”, Picasso, 1968.
 58: “*Philosophy in the boudoir*”, Rene Magritte, 1947.
 59: “*Ο κλέφτης του μελιού*”, (Αφροδίτη και Έρωτς), Λιθογραφία, Picasso, π. 1957.
 60: “*Venus*”, Fernando Botero, 2005.
 61: *Η Αφροδίτη – Barbie* (σειρά απεικονίσεων 21ου αι.)
 62: “*Η Αφροδίτη της Μήλου*”, Yinka Shonibare, 2016.
 63: *Looking Toward the Avenue*, γλυπτά, Jim Dine, Έκτη Λεωφόρος, Ν. Υόρκη.
 64: I SIMBOLI NELL'ARTE, *La nascita di venere*, video,
<https://www.youtube.com/watch?v=q3zuM-qIfn0>

Οι θέσεις που έχω υποστηρίξει σύμφωνα με τη μελέτη και την εμπάθυνση στα τεχνοτροπικά στοιχεία, καθώς και τα γενικά συμπεράσματα που εξήχθησαν, προκύπτουν από τη διαπίστωση ότι η εξέλιξη και η έκφραση της τέχνης μέσα από τα έργα δημιουργών καθορίζει και την αξία του εκάστοτε έργου σε σχέση με τις επικρατούσες συνθήκες κάθε περιόδου. Η εικονογραφία της Αφροδίτης υπήρξε έκφραση φιλοσοφικής ανάκλασης, ανάκλασης της κουλτούρας κάθε λαού μέσω των έργων καλλιτεχνών. Φανερώνει το κοινωνικοπολιτικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο πλάστηκε το μάρμαρο, ή όποιο άλλο υλικό, για να καταστεί φορέας μηνυμάτων. Η εικόνα της ως εικαστικό εκφραστικό μέσο, έχει πολύμορφη παρουσία: *συμβολισμού, μεταφοράς και αλληγορίας*. Συμπερασματικά, η εικονογραφία της Αφροδίτης δηλώνει θεότητα πολυσύνθετη, εκφράζουσα τον έρωτα, τα πάθη, την ηδονή, το κάλλος και τη λατρεία που έχει σημαδέψει βαθιά τη δυτική κουλτούρα.

Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη μορφή και το περιεχόμενο κάθε έργου τέχνης. Με τη διαπίστωση ότι «*η μορφή είναι το ορατό σχήμα του περιεχομένου*», έπεται ότι κάθε προσπάθεια ανάλυσης ενός έργου τέχνης, θα πρέπει να στηρίζεται πάνω σ' αυτή την αρχή. Αποδείχτηκε ότι η εικονογραφία της Αφροδίτης αποτελεί ένα κατ' εξοχήν πολυτροπικό κείμενο, για την ανάγνωση του οποίου απαιτείται καλή γνώση των κανόνων της οπτικής γλώσσας αλλά και της ιστορίας του έργου μέσα από τους συμβολισμούς, τις αλληγορίες του και τα συμφραζόμενα από άλλα σημεία του συντάγματος στο οποίο ανήκει.

Η καλλιτεχνική δημιουργία έχει τις ρίζες της στην ανάγκη επικοινωνίας του πρωτόγονου ανθρώπου, που τον ώθησε στην απεικόνιση σκηνών του καθημερινού του βίου. Από τη μελέτη των προϊστορικών ειδωλίων αλλά και απεικονίσεων γυμνού γυναικείου σώματος σε βραχογραφίες και από το αποδεικτικό υλικό που προσφέρουν, προκύπτει ότι οι αρχαϊκές κοινωνίες, η κάθε μια με τις ιδιαίτερες δομές της, διέπονταν από νοοτροπία παραδοσιακή με έντονα θρησκευτικά και μαγικά στοιχεία, που στηρίζονται στη συμβολική σκέψη. Στα τεχνουργήματα του προϊστορικού καλλιτέχνη, η απεικόνιση του γυμνού γυναικείου σώματος αποδίδεται με τονισμένα τα σεξουαλικά χαρακτηριστικά και πολύ συχνά σε στάση γέννας. Επομένως, συμπεραίνεται ότι το στοιχείο της αναπαραγωγής είναι μέσα στα θέματα που θέλει να επικοινωνήσει ο δημιουργός, αλλά και το στοιχείο του κάλλους που θέλει να αναδείξει, αφού ανάμεσα στα γυναικεία ειδώλια που φιλοτέχνησε διακρίνονται κάποια για την άρτια επεξεργασία τους και την ομορφιά ή το ερωτικό στοιχείο που απεικονίζουν, όπως η *Αφροδίτη του Willendorf* ή *Αφροδίτη του Brassempouy* κ.α. Αυτό, σε συνδυασμό με τα κοινωνικά/ιστορικά στοιχεία που μελετήθηκαν, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πέραν των άλλων χρήσεων (φυλαχτά κ.λπ.), τα τεχνουργήματα αυτά δικαιολογούν και τη θεώρηση για τη “*Μητέρα Γη*”, μια θεϊκή μορφή διαδεδομένη σε όλες σχεδόν τις προϊστορικές κουλτούρες.

Η στεατοπυγία που χαρακτηρίζει την πλειονότητα των τέχνηργων αυτών, τα υπερτονισμένα σεξουαλικά σημεία και η φουσκωμένη κοιλιά, προφανώς συμβολίζουν την ανθεκτική, κραταιά “Μητέρα Γη”, που κυριαρχεί στις μητριαρχικές κοινωνίες. Μια Μητέρα σε κατάσταση εγκυμοσύνης. Ανέκαθεν η εικονογραφία της Αφροδίτης υπήρξε ένα αρχετυπικό μοντέλο με πολλούς συμβολισμούς. Από τη μελέτη της εικονογραφίας των ειδωλίων της Αφροδίτης στο διάστημα μεταξύ της **Γκραβιτιανής και της Μαγδαληναίας εποχής** - μιας χρονικής περιόδου περίπου 5.000 χρόνων-, προκύπτει το συμπέρασμα ότι πραγματοποιήθηκε στροφή αντίληψης σχετικά με το έργο των πρώτων τεχνουργών. Στη Μαγδαληναία εποχή τα ειδώλια της Αφροδίτης παρουσιάζονται χωρίς κεφάλι, άκρα, κατά καιρούς χωρίς στήθος ή γεννητικά όργανα, και με μορφή στην πιο γυμνή πρόταση κορμού και ισχίου. Έτσι εδραιώθηκε η νέα Αφροδίτη με μορφή απαλλαγμένη σεξουαλικότητας, εμποτισμένη με γονιμότητα, αναβαθμισμένη σε βαθμό ιερότητας,

Μελετώντας τη μορφή των ειδωλίων της περιόδου αυτής προκύπτει ως συμπέρασμα, ότι παράλληλα συντελέστηκε και ένα εννοιολογικό άλμα στην απόδοση των μορφών των έργων τους από το ρεαλιστικό στο ριζοσπαστικά αφηρημένο. Επομένως, οι αρχαιότεροι αυτοί τεχνουργοί απεικόνισαν ειδώλια σε νέες μορφές με τέτοια προσέγγιση, ώστε να είναι αναγνωρίσιμη και αποδεκτή από τους ανθρώπους των φυλών της εποχής εκείνης. Αυτό πιθανότατα ερμηνεύεται ως υποδηλωτικό της διαδεδομένης λατρείας της *Μεγάλης Θεάς Μητέρας*.

Η μελέτη των τύπων των ειδωλίων στο Kostenki και Avdeevno, έδειξε ότι σχετίζονταν με πολλαπλούς ρόλους της γυναίκας, ενώ κάποιοι τύποι ειδωλίων χαρακτηρίζονταν από διαφορετικές λειτουργίες στον κόσμο της παλαιολιθικής εποχής, όπως προκύπτει και από την *Αφροδίτη του Hradok*, που φαίνεται να απεικονίζει το κάλλος της γυμνής γυναίκας. Αντίθετα, η Catal Höyük ενσαρκώνει το πνεύμα της *Μητέρας θεάς* που βρίσκεται ανεβασμένη στον *θρόνο* της μητριαρχικής κοινωνίας. Επομένως, κάθε ειδώλιο κρύβει τον δικό του συμβολισμό.

Από τη μελέτη στοιχείων και κειμένων αλλά και από τη σύγκριση των μορφικών στοιχείων των ειδωλίων και των αγαλμάτων της αρχαιότητας, όπως τα ανέδειξα, προκύπτει ότι η λατρεία της Αφροδίτης εισήχθη στον ελληνικό χώρο από την Ανατολή, όπου λατρευόταν ως *Inanna* ή *Istar*. Το ίδιο και ο απεικονιστικός τύπος με τα χέρια υψωμένα, που εμφανίστηκε στις χώρες της Ανατολής και αργότερα καθιερώθηκε στη Μινωική Κρήτη και αλλού. Αυτή είναι μία θέση που δεν έχει υποστηριχθεί με σθένος από τους ερευνητές, γι’ αυτό και παραμένει ως ένα βαθμό ατεκμηρίωτη η θέση σχετικά με την προέλευσή της.

Διαπιστώθηκε, επίσης, ότι η εικονογραφία της στη Μινωική εποχή, όπως προκύπτει από αναπαραστάσεις στην Κνωσό και στο Ακρωτήρι, τις οποίες και ανέδειξα, διακρίνεται για τον εκλεπτυσμό της μορφής, την αισθησιακή απόδοση του καλοσχεδιασμένου πλούσιου στήθους, όπως φαίνεται σχεδόν προκλητικά στην *Αφροδίτη των όψεων*. Γίνεται φανερό, ότι η ερμηνεία της εικονογραφίας σχετίζεται και με τον ερωτισμό, κάτι που επιβεβαιώνεται και από τα φιδία - σύμβολο φαλλικό - που κρατά στα χέρια της η θεά. Στην Αίγυπτο, όπου η εικονογραφία της Αφροδίτης κινείται μεταξύ ιερότητας και ερωτισμού, διαπιστώνεται ότι η μορφή έχει πολλά κοινά στοιχεία με απεικονίσεις στον ελληνικό χώρο, όπως παρατηρείται στα κυκλαδικά ειδώλια με τα λεπτά και φίνα χαρακτηριστικά. Λαμβάνοντας υπ’ όψιν ότι τα κυκλαδικά ειδώλιά της στερούνται και αυτά μαστών, ενώ δεν θεωρούνται ανδρικά, συμπεραίνεται ότι η ιδέα της θεάς που αντιπροσωπεύει αποκλειστικά τη σεξουαλικότητα δεν

είναι αρκετά πειστική. Ένα τόσο απλό σχήμα γίνεται φορέας έκφρασης τέτοιων πολύπλοκων πολιτισμικών δρώμενων. Σε συνεκτίμηση με τα βέλη που προμήθευσε στον Έρωτα δηλώνει τον ανθρώπινο πόνο που κρύβεται κάτω από το πέπλο αθωότητας.

Διαπιστώθηκε ότι με τον χρόνο επανέρχονται στην εικονογραφία της Αφροδίτης οι λεπτομέρειες και κάποια νέα χαρακτηριστικά, όπως οι επιμήκεις λαιμοί και οι λεπτοί κορμοί, ενώ σε κάποια ειδώλια αναγνωρίζεται η παλαιότερη παράδοση του μινιμαλισμού, σε μορφές σανίδας ή βιολιού. Επομένως, η Αφροδίτη με την παλιά της μορφή μεταβαίνει σε νέες εκφράσεις, αλλά παρά τις αλλαγές της τόσο περισσότερο παραμένει ίδια.

Η μελέτη έδειξε ότι στη Μινωική τέχνη, ο πλούτος των ευρημάτων - ειδώλια και τοιχογραφίες - αντανακλά την πολιτική και θρησκευτική εξουσία της γυναίκας, η οποία υποδηλώνεται από τη στάση και το σκήπτρο που συνήθως κρατάει. Εξάλλου η δύναμή της εκδηλώνεται και στη θεά με τα Ψωμένα Χέρια, σε μια εκδήλωση που είναι αποδεκτή από όλους, ενώ η Μινωική Αφροδίτη κοσμεύεται ποικιλοτρόπως και φέρει εντυπωσιακά ενδύματα. Συνοψίζοντας, από τις παρατηρήσεις αυτές και σχετίζοντάς τες με θεωρίες άλλων μελετητών συμπεραίνεται ότι η εικονογραφία της στη Μινωική τέχνη έχει πρωτίστως θρησκευτικό περιεχόμενο - ο συμβολισμός έστω και απουσία δηλωμένης θεϊκής μορφής είναι διάχυτος -, χωρίς ωστόσο να αγνοείται το ερωτικό στοιχείο.

Στην Ύστερη Εποχή του Χαλκού, διαπιστώθηκε η τυποποίηση κάποιων αφηγηματικών εικονογραφικών στοιχείων της Αφροδίτης, που ταυτίζονται με συγκεκριμένη μορφή, δίνοντας ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, ένας κώδικας ταυτοποίησης μορφών που ερμηνεύει εξειδικευμένα το περιεχόμενο, όπως γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό με τη χειρονομία της επίκλησης. Έχοντας υπ' όψιν:

α) τον χώρο προέλευσης των ευρημάτων,

β) τα υλικά κατασκευής,

γ) τον δημιουργό του έργου και

δ) την κοινωνική διαστρωμάτωση των εντολοδοτών, συμπεραίνεται ότι η εικονογραφία, δηλαδή οι τοιχογραφίες, σχετίζονται με μια κοινωνική ελίτ, όπου αποκλειστικά γυναικείες μορφές αυτής αναπαρίστανται σε τελετουργικές ή λατρευτικές σκηνές.

Τολμηρός εμφανίστηκε ο Πραξιτέλης, ο οποίος πρώτος στην αρχαιότητα αποφάσισε να σπάσει τα δεσμά και να απελευθερώσει το γυμνό από τις προαιώνιες συμβάσεις του, δημιουργώντας την περίφημη και ολόγυμνη *Αφροδίτη της Κνίδου*. Η διαπίστωση όμως είναι ότι τόσο ο ίδιος όσο και οι υπόλοιποι καλλιτέχνες, αναγκάζοταν να ανατρέχει σε υπεκφυγές, να προσθέτει κάτι στο έργο του, ώστε να αποκρύπτει την ολόγυμνη αλήθεια του γυμνού κάτω από συνθετικές επινοήσεις. Επομένως, οι πανομοιότυπες απεικονίσεις των ελληνικών γλυπτών της αρχαιότητας, που αποκάλυπταν ημίγυμνο το γυναικείο σώμα άλλοτε με το πρόσχημα ότι η Αφροδίτη εξέρχεται του λουτρού και άλλοτε με την κάλυψη της πετσέτας, ήταν επινοήσεις των Ελλήνων, μια σολομώντεια λύση προκειμένου να αποφύγουν την «εισαγωγή καινών δαιμονίων».

Πέρα από τολμηρός ο δεξιοτέχνης Πραξιτέλης αποδείχτηκε ότι ήξερε να ισορροπεί ανάμεσα στο πρωτοποριακό και το ρεαλιστικό, όπως συμπεραίνεται από το γεγονός ότι φρόντισε να ελαχιστοποιήσει τα σεξουαλικά χαρακτηριστικά στα γλυπτά της Αφροδίτης και να εξαφανίσει τα γεννητικά της όργανα, ώστε παρά τον ερωτισμό της να θριαμβεύει ως περιεχόμενο το θεϊκό στοιχείο. Στην αυτοκρατορική Ρώμη της πρώτης περιόδου, η λατρεία των περίφημων ελληνικών αγαλμάτων της «κλασικής εποχής» έγινε αναπόσπαστο μέρος του

πολιτισμού της, η εικονογραφία της Αφροδίτης κατέκλυσε όλους τους χώρους της πολιτικής και κοινωνικής ζωής, έστω και με περιεχόμενο σχετικά διαφοροποιημένο.

Η σύγκριση των έργων των καλλιτεχνών της κλασικής ελληνικής αρχαιότητας, του Πραξιτέλη, του Αγήσανδρου κ.ά., με έργα προγενέστερα ή μεταγενέστερα άλλων καλλιτεχνών, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η εικονογραφία της Αφροδίτης κατείχε θέση μοναδική και ανεπανάληπτη στον χώρο της τέχνης, ενώ η γυναικεία απεικόνιση κάθε άλλο παρά τυχαία ήταν. Τα μοντέλα ήταν πραγματικά πρόσωπα, και μάλιστα ερωτικές φιγούρες, ερωμένες των καλλιτεχνών, όπως η Φρύνη και η Κρατίνη για τον Πραξιτέλη, και αντίστοιχα για τον Da Vinci ή τον Πυγμαλώνα οι δικοί τους εραστές ή ερωμένες. Επομένως, εκτός από το ταλέντο των καλλιτεχνών και την επαγγελματική τους συνέπεια, ένας ακόμη λόγος υπήρχε για την εξαιρετική τους επίδοση: η επιθυμία τους να απεικονίσουν τα αγαπημένα τους μοντέλα όσο πιο τελειοποιημένα, να απαθανατίσουν τον έρωτά τους με μορφή αξεπέραστη.

Και δεν ήταν ειδικοί οι αρχαίοι Έλληνες μόνο στην εξιδανίκευση όρων και εννοιών, ούτε αρκέστηκαν να δημιουργούν τους θεούς τους όπως εκείνοι τους επιθυμούσαν, ήταν επίσης ειδικοί στη μυθοποίηση, να αποδίδουν φιλοσοφικό περιεχόμενο σε θέματα καθημερινότητας, επενδύοντάς τα με το ένδυμα της αλήθειας, της δικής τους αλήθειας. Αν κρίνουμε από μια σειρά απεικονίσεων της Αφροδίτης, όπως της Κνίδου, της Μήλου κ.λπ., στους γοφούς των οποίων με δυσκολία συγκρατείται το ιμάτιο, συμπεραίνεται ότι το γλυπτό της Κνίδου πιθανώς αποτελεί μια γυμνή εξαίρεση. Από τη σύγκριση, τους ιστορικούς συσχετισμούς και τη μελέτη συμπεραίνεται επίσης, ότι πιθανώς υπήρχαν και άλλα γυμνά αγάλματα που καταστράφηκαν από το θρησκευτικό μένος των χριστιανών. Οι παραστάσεις σε ψηφιδωτά αφορούν κυρίως σκηνές από τον ανδρικό κόσμο, ενώ οι μοναδικές παραστάσεις που αναφέρονται σε γυναίκα είναι οι εικονογραφίες της Αφροδίτης σε απεικονίσεις που η θεά δανείζεται πρακτικές από τον καλλωπισμό των θνητών.

Μέσα από τη διερεύνηση της σχέσης του γυμνού ανθρώπινου σώματος με την τέλεια μορφή (κεφάλαιο 8.7.) εξετάστηκε η πορεία του γυμνού: από το ημίγυμνο στο γυμνό και η σχέση του με το πολιτισμικό πλαίσιο, από το γυμνό στο ξεγυμνωμένο αλλά και η μετεξέλιξή του μερικούς αιώνες αργότερα – σε αυτό που βρίσκεται μεταξύ ξεγυμνωμένου και γυμνού. Έτσι, σε συνδυασμό με τη μελέτη στο κεφάλαιο 9.4., προκύπτει ως συμπέρασμα, ότι το ανθρώπινο σώμα - στην περίπτωση μας η εικονογραφία της Αφροδίτης - αποτελεί μέτρο για την τέχνη γενικότερα και δικαίως μπορεί να εκφράζει την τέλεια μορφή. Επιπλέον, συμπεραίνεται ότι στην αρχαιότητα για 600 περίπου χρόνια μέλημα των καλλιτεχνών ήταν η τελειοποίηση, η θεοποίηση και η κατάκτηση του ιδεώδους της γυναικείας ομορφιάς.

Η έρευνα οδηγεί σε ένα ακόμη συμπέρασμα, ότι στον Πραξιτέλη που καθιέρωσε το γυμνό οφείλεται η αισθητική της ελληνιστικής εποχής αλλά και της ρωμαϊκής, η οποία απεγκλωβίστηκε από τον συντηρητισμό που τη χαρακτήριζε και συνομολογεί ότι το γυμνό εκφράζει τη σεμνότητα, την αλήθεια, την αρετή και το κάλλος.

Από τα στοιχεία της μορφής της εικονογραφίας της Αφροδίτης στον Μεσαίωνα, όπως έδειξα, διαπιστώνεται ότι το γυναικείο σώμα ενοχοποιείται, ενώ η Αναγέννηση το απενοχοποιεί και το απελευθερώνει. Διαπιστώνεται επίσης ότι η εικονογραφία της Αφροδίτης σε μια αχαλίνωτη δημιουργική κούρσα ακροβατεί ανάμεσα στο πραγματικό και το ιδεατό, στο εφικτό και το υπερβατικό. Δυσδιάκριτες και αυθαίρετες ερμηνείες του περιεχομένου παίρνουν θέση ανάλογα με τον κριτή, ενώ εμπλουτίζεται το φιλοσοφικό της φορτίο.

Εξετάζοντας το έργο του Memlinc προκύπτει το συμπέρασμα ότι τόσο στον γοθικό σχεδιασμό με τη μεγάλη επιμήκυνση του σώματος όσο και σε αντίστοιχους άλλων λαών, το γυμνό υπακούει στις δοξασίες και την κοινωνική αντίληψη για το *ωραίο*, ενώ ο καλλιτέχνης δημιουργεί έργα με τη μορφή που θα ανταποκρινόταν στο ιδανικό της ομορφιάς της εποχής του.

Από τη μελέτη που πραγματοποιήθηκε σχετικά με το ντυμένο και το ημίγυμνο γυναικείο σώμα προέκυψε ότι ήταν επιθυμία των Ελλήνων καλλιτεχνών να αποδώσουν το γυναικείο γυμνό απαλλαγμένο από κάθε αδιαπέραστη ύλη, όπως φαίνεται καθαρά από τα καταπληκτικά «ντυμένα γυμνά», δηλαδή τα γυμνά γυναικεία σώματα που καλύπτονταν από διαφανές λεπτό και πολλές φορές βρεγμένο ιμάτιο. Συμπεραίνεται λοιπόν ότι η προσπάθειά τους ήταν μέσα από αυτές τις απεικονίσεις να καταστήσουν το γυναικείο σώμα γυμνότερο του γυμνού – το οποίο δεν είχε εμφανιστεί ακόμη –, αφού τα ερωτικά σημεία τονίζονται περισσότερο, όπως στον “*Θρόνο Ludovissi*”, και η γύμνια γίνεται ακόμη πιο αισθησιακή, πιο «προκλητική» μέσα από το ιμάτιο.

Στην προϊστορική εποχή, όπως προκύπτει από την απόδοση της μορφής σχετικών έργων, και με δεδομένο ότι οι κοινωνίες ήταν κατά κανόνα μητριαρχικές, η γυναίκα βρισκόταν σε ψηλότερο αναβαθμό από τον άνδρα, και λόγω της αναπαραγωγικότητας λατρευόταν ως *Μητέρα θεά*. Στην αρχαιότητα, όπως προαναφέρθηκε, η εξάλειψη των γεννητικών οργάνων, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το περιεχόμενο των έργων σχετίζεται αναμφισβήτητα με την θεϊκή υπόσταση της Αφροδίτης. Ωστόσο, παρά τους ύμνους που της αφιερώθηκαν, δεν θα πρέπει να αγνοείται και μια αντίφαση, αφού στην πραγματικότητα η γυναίκα στην αρχαιότητα δεν τύγχανε της εκτίμησης που της αναλογούσε. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη και τον Πλάτωνα, ο ρόλος της ήταν υποβαθμισμένος κοινωνικά. Το συμπέρασμα λοιπόν είναι ότι η «*ιερότητα*» που προσπάθησαν να της αποδώσουν οι καλλιτέχνες, συνεπικουρούμενοι από τους φιλοσόφους, μάλλον καλοεπεξεργασμένο τέχνασμα των ειδικών του λόγου και της τέχνης ήταν, παρά αντανakλούσε την πραγματικότητα. Μέσα από το *θεϊκό* κάλυψαν το *ερωτικό* και το *ωραίο*, το έντυσαν με αυτό που ονόμασαν “*γυμνή αλήθεια*”.

Είναι δύσκολο να κατανοήσουμε την εποχή του Αριστοτέλη, που ήταν πολύ διαφορετική, γι’ αυτό πρέπει να γίνει προσπάθεια για μια πληρέστερη και αντικειμενική ερμηνεία των θέσεών του, σύμφωνα με την αντίληψη της τότε πραγματικότητας, όπως γίνεται κατανοητή σήμερα. Επομένως, το θέμα ήταν περιπετειώδες και πολυσύνθετο, ενώ με βεβαιότητα μπορεί να αναφερθεί ότι συνδέει την πολιτική ζωή με το φιλοσοφικό περιεχόμενο της πολύπλοκης ανθρώπινης φύσης.

Από τη συγκριτική μελέτη προκύπτει ότι από την κλασική αρχαιότητα και μετά, η εικονογραφία της Αφροδίτης υπέστη αναρίθμητες μεταμορφώσεις σύμφωνα με τις εκάστοτε αντιλήψεις, εκφράζοντας σε κάθε περίπτωση και κάποια ιδέα. Συμπερασματικά, η ίδια η Αφροδίτη μια *ιδέα* είναι. Η εικονογραφία της *Ουρανίας* και της *Πανδήμου*, του *Ιερού* και *Βέβηλου έρωτα* αυτό επιβεβαιώνει, την οπτικοποίηση - με τρόπο μοναδικό - της ιδέας του “*υψηλού*” και του “*εφήμερου*”. Διαπιστώνεται επίσης, ότι οι Έλληνες καλλιτέχνες τελειοποίησαν τα έργα τους, τους έδωσαν κίνηση, τους έδωσαν ζωή, όπως αποδεικνύεται από τις δύο *Νίκες*, της *Σαμοθράκης* και του *Παιωνίου*. Θα αποτελούσε σκοπιμότητα αν υποστήριζε κανείς ότι η θεά Αφροδίτη στην κλασική αρχαιότητα βρισκόταν υπό το πέπλο της *ιερότητας*. Αντίθετα, η μορφή η τόσο επιτηδευμένη και η στάση στα περισσότερα

γλυπτά, το κάλλος και τον ερωτισμό εκφράζουν κατά κύριο λόγο. Επομένως, οι καλλιτέχνες ήθελαν να βαδίζουν παράλληλα με τους θεωρητικούς και τους φιλοσόφους, γι' αυτό επινοούσαν τρόπους, ώστε στα έργα τους να μη διακρίνεται η γρήγορη μετάβαση του κοινωνικού βίου σε νέα πρότυπα, άγνωστα, αδιευκρίνιστα.

Το γεγονός ότι στη Ρωμαϊκή εποχή η εικονογραφία της Αφροδίτης έχασε ως ένα βαθμό το θρησκευτικό της περιεχόμενο, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι απεικονίσεις της έγιναν μέσο αυτοεκπροσώπισης των μελών της κοινωνικοπολιτικής ελίτ, αφού κυρίως ως διακοσμητικό στοιχείο τη χρησιμοποίησαν στις επαύλεις τους, θεωρώντας ότι έτσι αυξάνουν το κοινωνικό τους κύρος.

Σε σχέση με τα αγαλματίδια που απεικόνιζαν γυμνό γυναικείο σώμα συμπεραίνεται ότι κατά πάσα πιθανότητα κάλυπταν ανάγκες που δεν μπορούσαν να καλύψουν τα αγάλματα. Αφ' ενός η οικονομία της παραγωγής και αφ' ετέρου το μέγεθός τους, έδωσαν τη δυνατότητα να χρησιμοποιούνται για διάφορες ανάγκες, από χρηστικά αντικείμενα μέχρι ταφικά συνοδευτικά. Διαπιστώθηκε δε, ότι τα αγαλματίδια γίνονται φορείς συμβολισμού, κάτι που γίνεται εμφανές σε πολλούς πολιτισμούς απόμακρους μεταξύ τους, από τον Ισημερινό μέχρι τη Βόρεια και Νότια Αμερική, που δεν υπήρχε δυνατότητα μεταξύ τους επικοινωνίας. Ο πιο συνήθης συμβολισμός είναι της γονιμότητας.

Ένα ακόμη συμπέρασμα σχετικά με τις απεικονίσεις στις οποίες η Αφροδίτη θηλάζει τον Έρωτα: η ερμηνεία της μητρότητας και της τρυφερότητας είναι πρόδηλη. Ωστόσο, βάσει του υλικού που παρουσίασα, σε κάποιες από αυτές τις αναπαραστάσεις η απόδοση του στήθους είναι τέτοια, που αφήνει ανοικτό και το ενδεχόμενο ερμηνείας στοιχείων ερωτισμού.

Μητέρα, θεά και γυναίκα μαζί.

Το γεγονός ότι η εικονογραφία της Αφροδίτης βρίσκει διακοσμητική εφαρμογή σε πολλά αντικείμενα της κλασικής περιόδου, ληκύθους, βάζα, αμφορείς, κύλικες, νομίσματα και δακτυλίδια, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η εικονογραφία της τυγχάνει μεγάλης αποδοχής, ενώ μέσω αυτών των αντικειμένων μεταφέρει μηνύματα πλούσια σε συμβολισμό. Προφανώς, οι καλλιτέχνες της αρχαιότητας ενδιαφέρονταν να επικοινωνήσουν τον πολιτισμό γενικότερα μέσω της εικονογραφίας της Αφροδίτης σε ευρύτερο κοινό.

Ίσως θα ήταν παράτολμο να αμφισβητήσει κανείς κατηγορηματικά τις μέχρι τώρα ερμηνείες περί *ιερής πορνείας*, αλλά θα ήταν επίσης άτοπο να διστάσει να εκφράσει τις αμφιβολίες του για τις καθιερωμένες ερμηνείες. Γιατί, όπως προκύπτει από την έρευνα, και με δεδομένο ότι η νέα θρησκεία δανείστηκε από την παλιά το τελετουργικό και τα περισσότερα από τα δόγματά της, η φιλοσοφία και η *ιερότητα* έπρεπε να διατηρηθούν καθώς αφορούν και τις δύο. Επομένως, μέχρι και σήμερα γίνεται προσπάθεια να διατηρηθεί η «ιερότητα» της Αφροδίτης και η αναβαθμισμένη εικόνα των ιερών χώρων λατρείας της. Κρίνοντας δε από τις αναφορές για τη συμβολή των εταιρών - με δεδομένη την αμφισημία του όρου - στα δημόσια πράγματα, όπως για την κατασκευή κατεστραμμένων από εχθρικές δυνάμεις τειχών πόλεων και άλλων προσφορών, συμπεραίνεται ότι τα «*ιερά*» (πορνεία) των εταιρών διέθεταν πλούτο που τον μοιράζονταν με την πολιτική εξουσία κι' έτσι δυνάμωνε και η δική τους εξουσία, η οποία στην ακραία έκφρασή της αντανακλάται, κατά μία ανάγνωση, στον μύθο με την Φυλλίδα και τον Αριστοτέλη, όπου «η πορνεία δαμάζει την σοφία».

Μελετώντας την εικονογραφία της Αφροδίτης στον Μεσαίωνα διαπιστώνεται ότι αυτή άλλαξε ριζικά, αφού άλλαξε και η κατάσταση του σώματος. Όχι μόνο έχασε τη θεική του υπόσταση, αλλά και έπαψε να είναι ο καθρέφτης της θείας τελειότητας, έγινε αντικείμενο

ταπεινώσης και ντροπής. Επομένως, συμπερασματικά θα υποστήριζε κανείς, ότι η πνευματικότητα στην εικονογραφία της υποβαθμίστηκε, την αντικατέστησε το μέγεθος “σώμα”, το φιλοσοφικό περιεχόμενο συγχωνεύτηκε με τα χριστιανικά ήθη. Συμπεραίνεται επίσης, ότι οι άνθρωποι είχαν ακόμη συνείδηση της σωματικής επιθυμίας, αλλά ο μεσαιωνικός καλλιτέχνης δεν αποτολμά να αναδείξει τέτοια στοιχεία, ούτε το γυναικείο σώμα στην πραγματική του διάσταση, που φαντάζει ως αναπόφευκτη διεγερτική επιθυμία. Επομένως, γι’ αυτό τον λόγο φορτώθηκε η Εύα τις αμαρτίες του κόσμου και ως εκ τούτου έγινε το μοναδικό ίσως γυμνό στα έργα των καλλιτεχνών του Μεσαίωνα, δηλαδή η εικονογραφία της Αφροδίτης διαδραμάτισε θρησκευτικό ρόλο, η θεά έγινε «αποδιοπομπαία» για να υπηρετήσει αυτόν τον σκοπό.

Με τη “Γέννηση της Αφροδίτης” διαπιστώνεται ότι αναγεννάται και η κλασική αρχαιότητα, ως ένα βαθμό το ελληνικό πνεύμα. Έτσι, ο Botticelli χρησιμοποιώντας το καταξιωμένο αρχέτυπο της Αφροδίτης μιμείται τους Έλληνες καλλιτέχνες στη μορφή του έργου του, δίνει στο σώμα τη διάσταση εκείνη, όπως διατυπωνόταν από τον Πραξιτέλη και σύγχρονους του, παράλληλα με το ερωτικό στοιχείο και επαναφέρει αλληγορίες και συμβολισμούς. Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι το θεϊκό εξακολοθεί να υποχωρεί, η θεά υποδύεται περισσότερο ρόλους κοινωνικούς, έρχεται να συνδέσει το κλασικό με το αναγεννησιακό. Ίσως σ’ αυτό το πνεύμα αντιγράφει τους κλασικούς καλλιτέχνες ακόμη και στην επιλογή του μοντέλου. Η ερωμένη του Botticelli, Simoneta, στη θέση της Φρύνης. Επομένως, ο Botticelli επιθυμεί να εμφυσήσει, τόσο με εικονογραφικά στοιχεία όσο και με τη δύναμη της μεταφοράς, το πνεύμα της αρχαιότητας στις ημέρες του.

Η έρευνα οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι καλλιτέχνες που ακολούθησαν τον Botticelli κινήθηκαν στο ίδιο με αυτόν πνεύμα, η γυμνή Αφροδίτη ανέβηκε και πάλι στον θρόνο της· το γυμνό, πλούσιο σε συμβολισμούς, θα εκφράσει αυτό που οι θεωρητικοί της εποχής δεν μπορούν να αποδώσουν μέσα από τον γραπτό λόγο. Διαπιστώνεται ότι η μορφή της Αφροδίτης στα έργα των καλλιτεχνών προσαρμόζεται σε εκφραστικές γραμμές με καμπύλες και κίνηση του σώματος. Η νέα τάση, πάντα στις βάσεις της κλασικής αρχαιότητας, έδωσε την ευκαιρία να εμπνευστούν οι καλλιτέχνες γενικότερα, όπως και στον χώρο του εντύπου - που είχε πλέον αρχίσει να εμφανίζεται δειλά-δειλά-, σχεδιαστικές καινοτομίες.

Από τη μελέτη σχετικά με τις αναλογίες στο σώμα της Αφροδίτης της Μήλου και άλλων έργων της αρχαιότητας, προκύπτει ως συμπέρασμα ότι οι καλλιτέχνες τόσο της κλασικής αρχαιότητας όσο και της Αναγέννησης στηρίχτηκαν σε μαθηματικές αναλογίες και έδωσαν στα έργα τους καλαισθησία και αρτιότητα, την οποία θα στερούντο αν καλλιτέχνες και μαθηματικοί δεν συνδύαζαν την τέχνη με τα μαθηματικά και δεν την εφάρμοζαν στα έργα τους.

Για την απόδοση της τέλει μορφής, ο Πραξιτέλης χρησιμοποιεί για μοντέλα τις ερωμένες του Φρύνη και Κρατίνη, ο Botticelli την ερωμένη του Simonetta Vespucci, ο Filippo Lippi την ερωμένη του «καλόγρια» Lucrezia Buti, ο Magritte τη σύζυγό του Georgette, ενώ ο Da Vinci που αδιαφορούσε για τις γυναικείες υπάρξεις, έθεσε στη θέση του μοντέλου τον αγαπημένο του Salai. Συμπερασματικά, το ερωτικό στοιχείο ήταν εκείνο που ώθησε τους καλλιτέχνες να αποδώσουν με τρόπο τόσο θαυμαστό την αξεπέραστη ομορφιά στα έργα τους. Ήθελαν να αποδώσουν αιωνιότητα και στον ύψιστο βαθμό την ομορφιά στις ερωμένες τους.

Στην ερευνητική διαδικασία εξετάστηκε και το πεδίο των *Θεωριών της ομορφιάς*, όπως αυτές αναπτύχθηκαν από αρχαίους και σύγχρονους στοχαστές και μελετήθηκε η διάκριση μεταξύ «*υψηλού*» και «*ωραίου*». Η διάκριση αυτή βρίσκει απήχηση στην εικονογραφία της θεάς Αφροδίτης, αφού και η διάκριση μεταξύ *ιερού* και *εφήμερου* δηλώνει το ίδιο περιεχόμενο. Ως συμπέρασμα προκύπτει ότι η εικονογραφία της κατά την κλασική ελληνική αρχαιότητα - μέσα σε αυτό το πλαίσιο - εκεί εστιάζει: στην ανάδειξη του «*υψηλού*» και του «*ωραίου*» μέσα από το γυμνό γυναικείο σώμα.

Μέσω της σημειολογικής προσέγγισης του θέματος διαπιστώθηκε αυτή η διάκριση σε αναπαραστάσεις που κυριαρχεί το στοιχείο του «*ιερού*», όπως στην πλειονότητα των τέχνηρων της προϊστορικής εποχής που αναφέρονταν στη *Θεά Μητέρα Γη*, ή στις αναπαραστάσεις της *Istar* και άλλων θεοτήτων της Ανατολής. Προέκυψε δε το συμπέρασμα, ότι στην αρχαιότητα το ερωτικό στοιχείο στην εικονογραφία της Αφροδίτης αναβαθμίστηκε και παράλληλα με το «*ιερό*», ή το «*εφήμερο*», αναδιαμόρφωσαν και το περιεχόμενό της. Διαπιστώθηκε επίσης, ότι η Αφροδίτη έξω από τη σφαίρα της συγκάλυψης, εκπροσωπεί μεταξύ άλλων τη σαγήνη και τη σεξουαλικότητα. Ως *ιέρεια* ή *εταίρα*, με ή χωρίς τη θεϊκή πλαισίωση, ως αφέντρα χειραφετημένη ή σε θέση αντικειμένου, η Αφροδίτη υπήρξε η μεταμόρφωση της φιλοσοφίας.

Από τη μελέτη στο ίδιο πεδίο συμπεραίνεται ότι το *ωραίο* ως έννοια σχετίζεται με τομείς και αρχές της νευροεπιστήμης, και ότι κατ' επέκταση απ' αυτές καθορίζονται οι ερμηνείες του περιεχομένου της εικονογραφίας της Αφροδίτης. Αυτές αποτελούν τις ερμηνευτικές οδούς και για το εκάστοτε υπό ανάλυση θέμα. Έτσι συνάγεται, ότι θα είναι διαφορετική η ανάγνωση για το ίδιο έργο τέχνης από διαφορετικούς παρατηρητές, αφού είναι φορείς διαφορετικής αντιληπτικής διαδικασίας.

Πέραν του ότι η νευροεπιστήμη, η τέχνη και η φιλοσοφία είναι επιτεύγματα του ανθρώπινου πολιτισμού, της διάνοιας και της αισθητικής - βασισμένα στο βιολογικό υπόβαθρο του εγκεφάλου, την οργάνωση και τις λειτουργίες του - διαπιστώνεται, ότι το *ωραίο* είναι υποκειμενικό. Στο πλαίσιο συνεξέτασης θεωρητικών διαπιστώσεων, η ενσυναίσθηση αποτελεί βασικό παράγοντα στην αντιληπτική διαδικασία, ενώ ο ανθρώπινος εγκέφαλος καταγράφει το *ωραίο*, σύμφωνα και με τις νόρμες της εποχής του, γι' αυτό και τίθεται ένα ακόμη ερώτημα περί του κάλλους που μελετήθηκε στα κεφάλαια 8. και 9. και διαφοροποιεί εν μέρει για μια ακόμη φορά προηγούμενα συμπεράσματα, αφού η ανάγνωση της εικονογραφίας του έργου τέχνης σχετίζεται μ' αυτήν ακριβώς την αντιληπτική διαδικασία. Επομένως, η αντίληψη για το ωραίο διαμορφώνεται βάσει αυτών των παραμέτρων και εξαρτάται από την ατομική συγκρότηση του ατόμου, ενώ προφανώς υπακούει και στο υποκειμενικό. Σχετική είναι η ψυχαναλυτική προσέγγιση του Freud με βάση το υποσυνείδητο και τις έννοιες *φρετίχ* και *ναρκισσισμός*.

Η μελέτη σχετικά με τον ερωτισμό στην τέχνη, όπως προκύπτει και από την απεικόνιση της Αφροδίτης ως *Κουροτρόφου*, *θηλάζουσας*, ή *με τον μικρό Έρωτα* στην αγκαλιά της, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η συγκεκριμένη εικονογραφία δηλώνει στοιχεία μητρότητας και τρυφερότητας. Ωστόσο, η εμφανικά προβεβλημένη και επιμελημένη απόδοση του γυμνού στήθους δεν μπορεί να αποκρύψει το ερωτικό στοιχείο της σύνθεσης. Επομένως, ο ρόλος του ερωτισμού στην τέχνη όλων των εποχών είναι στοιχείο που δεν μπορεί να αγνοηθεί,

τουλάχιστον για όποιον θέλει να κατανοήσει την τέχνη τόσο του παρελθόντος όσο και των ημερών μας.

Με τις αναρίθμητες αναμορφώσεις του γυναικείου σώματος από το ημίγυμνο στο γυμνό, από το γυμνό στο ξεγυμνωμένο και τις άλλες απεικονίσεις του, μέσω της κλιμακωτής μετάβασης από μια κατάσταση σε μια άλλη, προέκυψαν πολλές αναγνώσεις και ερμηνείες (σε κατ' αρχήν και σε δευτεροβάθμια θέματα). Μέσα από τη μελέτη της εικονογραφίας της Αφροδίτης ερευνήθηκε η πορεία του γυμνού και στην "*Κοινωνία της διαφάνειας*". Το συμπέρασμα που προέκυψε είναι ότι από το "ντυμένο" γυμνό του Πραξιτέλη μέχρι την προέκταση της ομορφιάς σε μια άλλη εκδοχή της, μέσω της ματιάς που ξεγυμνώνει, μια θεώρηση του αλλόκοτου γυμνού ξεδιπλώνεται και δίνει μια ακόμη διάσταση στην ομορφιά. Πρόκειται για μια θεώρηση για το γυμνό στον 20ό και 21ο αιώνα, όπου νέοι κώδικες υπεισέρχονται και αναπροσδιορίζουν ή συμπληρώνουν την εικονογραφία της Αφροδίτης.

Συγκρίνοντας τη σύνθεση της Αφροδίτης με τον Πάνα - στην οποία η θεά έχει τοποθετημένα τα χέρια της έτσι, ώστε να αποκρύπτονται τα ευαίσθητα σημεία, χωρίς ωστόσο να αφήνει κανένα ίχνος υπαινιγμού -, με το έργο του Botticelli, τη *Γέννηση της Αφροδίτης*, στην προσπάθειά του να μιμηθεί την ίδια κίνηση, το αποτέλεσμα δεν είναι το ίδιο. Συμπερασματικά, η ίδια κίνηση στη μορφή των έργων της αρχαιότητας σε σχέση με έργα σύγχρονων καλλιτεχνών έχει διαφορετικό περιεχόμενο, ερμηνεύεται διαφορετικά λόγω της διαφορετικής δεξιότητας και φιλοσοφίας των δημιουργών της κάθε εποχής.

Η αναφορά που έγινε ως ιδιαίτερη περίπτωση για την εικονογραφία της Αφροδίτης της Μήλου, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η φήμη του γλυπτού σε δύο κυρίως στοιχεία οφείλεται:

α) στην έλλειψη των χεριών που το έντυσε με μυστήριο και

β) στο γεγονός ότι αν και εντάσσεται στα κλασικά έργα της υστεροελληνιστικής περιόδου - σε αντίθεση με τα περισσότερα της ίδιας εποχής - δεν χαρακτηρίζεται ως έργο καθαρά ακαδημαϊκό. Η μορφή του δεν επαναλαμβάνει τις κλασικές φόρμες, αλλά συνδυάζει κάποια στοιχεία τους τα οποία αναπλάθει, και δημιουργεί ένα σχεδόν καινοτόμο αποτέλεσμα. Αυτό είναι επομένως που χαρίζει στη θεά την έντονη θηλυκότητα, την αέρινη στάση και τον αισθησιασμό.

Η εικονογραφία της Αφροδίτης της Μήλου δεν περιορίζεται μόνο στον μύθο, αλλά στηρίζεται και στο γεγονός ότι, αν και ανήκει στις κλασικιστικές δημιουργίες - σε αντίθεση με τα περισσότερα από τα έργα της ίδιας περιόδου - έχει τη μορφή γλυπτού που δεν σχετίζεται με τα καθαρά ακαδημαϊκά γλυπτά. Από τις εικόνες που παρουσίασα συμπεραίνεται ότι η εικονογραφία της δεν ορίζεται από τις αυτούσιες κλασικές φόρμες, αλλά συνδυάζοντας στοιχεία έργων εκείνης της εποχής τα αναπλάθει δημιουργικά με αποτέλεσμα να προβάλλονται καινοτόμα. Έτσι, αναδεικνύεται με τρόπο μοναδικό η αισθησιακή θηλυκότητα, η μυθολογική της υπόσταση και η ανθρώπινη/ακαδημαϊκή της φύση. Ως πιο αξιοσημείωτο συμπέρασμα όμως πρέπει να αναφερθεί ότι: αυτό που έκανε το έργο να αποκτήσει ένα ακόμη στοιχείο στο νοηματικό περιεχόμενο, είναι η απώλεια των χεριών, αφού οι συνειρμοί για την κίνησή τους ποικίλουν, όπως και τα σημαινόμενα που προκύπτουν από αυτές τις εικασίες. Η απώλεια των χεριών της *Αφροδίτης της Μήλου* εμπλούτισε το περιεχόμενο του έργου, το έκανε μοναδικό και του προσέφερε πολύ περισσότερα από όσα ο δημιουργός του, Αγήσανδρος, το είχε προικίσει.

Από την έρευνα διαπιστώθηκε ότι στην Αφροδίτη της Μήλου πιστώνεται εν μέρει η σχεδιαστική αρτιότητα στα έργα τέχνης, αφού το σώμα της αποτέλεσε πρότυπο άριστης

απόδοσης των αναλογιών. Αποτέλεσε μέτρο στην τέχνη, ενώ η *Χρυσή Τομή* που βρήκε εφαρμογή στην απεικόνισή της είναι εργαλείο που μπορεί να χρησιμοποιεί κάθε σχεδιαστής. Στα συμπεράσματα της έρευνας πρέπει να προστεθεί ότι το ίδιο παρατηρείται και στις διαφημίσεις, όπου η εικονογραφία της με τον δυναμισμό που την χαρακτηρίζει, αναγνωρίζεται ως σύμβολο πνευματικής αρμονίας και τελειότητας, εκφράζοντας την αλήθεια, τη διαχρονική ομορφιά. Για τον ίδιο λόγο φιλοτελιστές δημιουργοί από όλο τον κόσμο σχεδιάζουν γραμματόσημα στο πρότυπο της εικονογραφίας της *Αφροδίτης της Μήλου*. Μεγάλος αριθμός εκθέσεων είχε ως θέμα την εικονογραφία της Αφροδίτης που επικαιροποιεί ότι «*ως γυναικείο γυμνό, η γυναίκα είναι σώμα, είναι η φύση που αντιτίθεται στον ανδρικό πολιτισμό [...]*». Από την παρουσίαση και τη μελέτη των εκθεμάτων συμπεραίνεται ότι η εικονογραφία της Αφροδίτης προσφέρει στη σύγχρονη Οπτική Επικοινωνία, αναβιώνει αξίες που οδήγησαν τον πολιτισμό ένα βήμα μπροστά και αναμορφώνει το πλαίσιο σχετικά με τη θεώρηση του γυναικείου γυμνού σώματος.

Οι καλλιτεχνικές Πρωτοπορίες κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, έστω και διστακτικά, ενσωματώθηκαν στον χώρο της *μοντέρνας τέχνης*. Συγκρίνοντας το έργο των δημιουργών τους, γίνεται φανερό ότι οι καλλιτέχνες θεώρησαν τους εαυτούς τους συνεχιστές της σπουδαίας δυτικής παράδοσης και υψηλής τέχνης. Έργα της αρχαιότητας, όπως η *Νίκη της Σαμοθράκης*, ενέπνευσαν καλλιτέχνες από τα κινήματα, αφού τα φτερά της π.χ. μπορούσαν να συγκριθούν με τα μοντέρνα σύμβολα της ταχύτητας. Συμπερασματικά, το πλούσιο ιστορικό/μυθολογικό φορτίο της εικονογραφίας της Αφροδίτης έδωσε τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες του 20ού αιώνα να εκφράσουν μέσω της εικόνας της τους προβληματισμούς και τις ανησυχίες τους με τρόπο εξαιρετικά πρωτότυπο. Διαπιστώθηκε ότι καλλιτέχνες από τα κινήματα του Dada ή του Σουρεαλισμού αναδιαμόρφωσαν την εικονογραφία της Αφροδίτης σε τέτοιο βαθμό και με τέτοιο περιεχόμενο, ώστε να τεθεί ένα ακόμη ζήτημα σε σχέση με τη θεώρηση της ομορφιάς, τα πρότυπα και την αποδοχή του γυναικείου σώματος ανεξάρτητα από τον σωματότυπο που καθένας φέρει.

Αυτό προκύπτει από το γεγονός της οικουμενικής αποδοχής της εικονογραφίας της Αφροδίτης, σε μια αντιστροφή των στερεοτύπων για το τέλειο σώμα και την προβολή της ουμανιστικής αντίληψης σχετικά με τη διαφορετικότητα. Επομένως, σύμφωνα με αυτή την αντίληψη, που προβάλλεται και από το φεμινιστικό κίνημα, συμπεραίνεται ότι οι γυναίκες όχι μόνο αντικείμενο της τέχνης δεν είναι, αλλά κατέχουν θέση ενεργητικού υποκειμένου παράγοντας οι ίδιες τέχνη για το ίδιο τους το σώμα.

Στη σύγχρονη εποχή, σουρεαλιστές καλλιτέχνες, όπως ο Magritte κ.ά., δίνουν μια άλλη διάσταση στο γυμνό, άλλοτε με τη χρήση της υπερβολής και άλλοτε με τον συμβολισμό, με στόχο την ένταξή του σε μια πτυχή της κοινωνίας της εποχής τους. Συμπερασματικά, οι καλλιτέχνες αυτοί, αφού αναίρεσαν εν μέρει τα δεδομένα και μεταμόρφωσαν χωρίς περιορισμούς την εικονογραφία της Αφροδίτης, αποδίδοντας μορφές υπαγορευμένες από την επιστήμη της σημειολογίας, εισήγαγαν τον θεατή στη θεώρηση του απροσδόκητου, επεξέτειναν αυτοσυνείδητα τα όρια της τέχνης. Από τα νέα συμπεράσματα μια ακόμη θεωρητική θέση προβάλλει σχετικά με το ωραίο και την αποδοχή του σωματότυπου κάθε ατόμου. Πρόκειται για το συμπέρασμα που υπαγορεύεται από έργα σουρεαλιστών αλλά και φεμινιστριών του 20ού και 21ου αιώνα (Bottero κ.ά.), σύμφωνα με τα οποία η εικονογραφία της Αφροδίτης δεν περιορίζεται μόνο σε κατασκευασμένα αρχέτυπα, αλλά επεκτείνεται και

πέραν του κοινώς αποδεκτού, στη βάση του ουμανιστικού ιδεώδους της σύγχρονης εποχής του 20ού αιώνα.

Την ίδια στιγμή, οι δυνατότητες που προσέφερε η τεχνολογία είχαν σαν αποτέλεσμα την αλόγιστη αναπαραγωγή και τη φτηνή μεταμόρφωση ενός διαχρονικού αρχέτυπου σε υποβαθμισμένο προϊόν υποκοουλτούρας. Επομένως, σε δύο άξονες κινήθηκε η εικονογραφία της Αφροδίτης στον 20ό και 21ο αιώνα: απ' τη μια οι *Πρωτοπορίες* χρησιμοποίησαν την εικονογραφία της με τους συμβολισμούς και τις αλληγορίες της και δημιούργησαν μια νέα τάση στην απεικόνιση της Αφροδίτης βασισμένη στη μεταφορά, την υπερβολή και την ειρωνεία, και απ' την άλλη η πολλαπλή και αλόγιστη αναπαραγωγή της εικονογραφίας της την υποβάθμισε σε μεγάλο βαθμό, ώστε σε κάποιες περιπτώσεις να γίνεται χαρακτηριστικό παράδειγμα του kitsch. Διαπιστώθηκε δε ότι στην πολιτισμική φαινομενολογία, το γυναικείο σώμα αναγνωρίζεται ως κοινωνικά και όχι βιολογικά κατασκευασμένο, και ότι αυτό σε τίποτα δεν εμπόδισε την ένταξή του στην οικονομία της αγοράς.

Σύμφωνα με τη μελέτη που έγινε για την εικονογραφία της Αφροδίτης στη νέα τεχνολογική πραγματικότητα μέσα από τις νέες μορφές επικοινωνίας, συμπεραίνεται ότι βρήκε θέση στον χώρο των Νέων Τεχνολογιών και των ΤΠΕ, πραγματοποίησε τη μετάβαση από τον αναλογικό στον ψηφιακό κόσμο, και κινήθηκε μεταξύ του πραγματικού και του τεχνητού. Αποδείχτηκε ότι και στις δύο περιπτώσεις η εικονογραφία της Αφροδίτης αποτελεί ισχυρό εργαλείο, αφού προσφέρει μορφικές επιλογές αλλά και ερμηνευτικά στοιχεία, ώστε να δώσει κατευθυντήριες στο έργο των δημιουργών.

Ένα ακόμη συμπέρασμα που προέκυψε σχετικά με τη γνωστή *πολυσύνθετη Αφροδίτη* στον 20ό και 21ο αιώνα, είναι ότι από τον κόσμο των συμβόλων μεταφέρθηκε και στον κόσμο της επιστήμης. Διαπιστώθηκε ότι στη νέα τεχνολογική πραγματικότητα, η στάση των αναλυτών της σχέσης «τεχνολογία - άνθρωπος», και «φυσικό - τεχνητό», θέτουν στο κάδρο και την εικονογραφία της Αφροδίτης, με τη θέση που κατέχει ως διαχρονικό αρχετυπικό μοντέλο. Χρησιμοποιείται στην προσομοίωση των ανθρώπινων πνευματικών διαδικασιών (ΙΑ) και στην εικονική πραγματικότητα (VR).

«... Η μη-αίσθηση που περιορίζει και διεισδύει σε όλες τις αισθήσεις». Με αφορμή αυτή τη φράση και τη μελέτη που έγινε στο πεδίο της *ενσυναίσθησης* και της *νευροαισθητικής* προκύπτει το συμπέρασμα ότι είναι κραταιά η «υπεροχή του φόβου» για τις ψυχικές προσκολλησεις στις κυρίαρχες τεχνολογίες και πολύ περισσότερο στις τεχνοκουλτούρες μέσα στις οποίες κινείται η εικονογραφία της Αφροδίτης.

Διαπιστώνεται δε ότι από τον «τεχνολογικό κατακλυσμό» παράγεται ένα θεωρητικό αδιέξοδο στο οποίο οι νέοι «παγκόσμιοι μηχανικοί» βρίσκονται σε πλεονεκτική θέση έναντι άλλων πνευματικών ερευνητών, ενώ η λύση του προβλήματος μετατίθεται στους καλλιτέχνες/θεωρητικούς. Επομένως, το συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι η εικονογραφία της Αφροδίτης επαναπροσδιορίζεται στη σημερινή τεχνολογική πραγματικότητα και βάσει αυτής της διατύπωσης/διαπίστωσης, όσο και μέσω της προσομοίωσης, εμφανίζεται άλλοτε ως αναθεωρημένη επανάληψη, άλλοτε ως συμπλήρωμα της ιστορικότητάς της και άλλοτε ως αντιστροφή της.

Από το υλικό που συγκεντρώθηκε και μελετήθηκε συμπεραίνεται ότι η εικονογραφία της Αφροδίτης άσκησε σημαντική επιρροή στον χώρο των Εφαρμοσμένων τεχνών και της Οπτικής Επικοινωνίας γενικότερα. Χρησιμοποιήθηκε ως εργαλείο σχεδιασμού εφοδιασμένο από αιώνες με χορογραφημένα μηνύματα, με έννοιες και σύμβολα. Εικονογραφία της

Αφροδίτης σημαίνει απεικόνιση του λόγου, του φιλοσοφικού λόγου. Αυτή η αλήθεια προκύπτει και από την ανάλυση των έργων των σουρρεαλιστών, από τις ειρωνικές εικονογραφίες της Αφροδίτης του Bottero και πολλών άλλων καλλιτεχνών, που αντιδρούν στην κατεστημένη ερμηνεία του ωραίου, έτσι όπως ορίζεται την εποχή εκείνη με τον φετιχισμό και την εμπορευματοποίησή του. Διαπιστώθηκε ότι οι σουρρεαλιστές δεν σχεδίασαν ούτε μια Αφροδίτη στα καθιερωμένα πρότυπα της κλασικής ομορφιάς, αλλά ειρωνικές και στοχευμένα «κακέκτυπα» άλλων εικονογραφιών, κυρίως της Αναγέννησης, σε μια προσπάθεια να καταρριφθεί ο μύθος της «κλασικής» ομορφιάς. Από τα έργα των ντανταϊστών συμπεραίνεται ότι οι Αφροδίτες τους συμβολίζουν την αντιληπτική καινοτομία σχετικά με την υπέρβαση από το στατικό στον κόσμο της κοινωνικής ανάπτυξης, της ρήξης και της αναδημιουργίας σε μια νέα θεώρηση χωρίς πρότυπα.

Από τους αρχαίους Έλληνες φιλοσόφους, μέχρι τον Kant, αλλά και τους σύγχρονους στοχαστές, οι θεωρίες για το κάλλος αναπτύχθηκαν στον άξονα “υψηλό” και “ωραίο”, ενώ το γυμνό ήταν ένα μέτρο για την τέχνη. Από την πρώτη γυμνή αναπαράσταση της Αφροδίτης της Κνίδου έως τα αναγεννησιακά αντίγραφα της, το γυμνό ακολούθησε μια πορεία αιώνων, που χαρακτηρίστηκε από τις αναρίθμητες αναμορφώσεις του, από το ημίγυμνο στο γυμνό, από το γυμνό στο ξεγυμνωμένο, σε μια συνεχώς εξελισσόμενη διαδικασία. Έτσι μέσα από αυτή τη διαδρομή προκύπτει το συμπέρασμα ότι η αισθητική ως έννοια της ενσυναίσθησης αφορά στο ερώτημα “*πώς βιώνουμε τα έργα τέχνης συναισθηματικά;*”.

Όπως, σύμφωνα με κάποιους μελετητές, δεν υπήρξε Όμηρος, αλλά άγνωστοι αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς, που καταγράφηκαν μεταγενέστερα με την αυθαίρετη ονομασία *Όμηρος*, έτσι από την έρευνα συμπεραίνεται ότι δεν υπήρξε και Αφροδίτη με σάρκα και οστά, αλλά την ενσάρκωσαν οι εφευρετικοί Έλληνες καλλιτέχνες στα έργα τους και την κατέστησαν αρχέτυπο παγκόσμιας αποδοχής. Ο ατυχής όρος *Venus* που αμφισβητήθηκε από πολλούς, όπως και από φεμινιστικές συλλογικότητες, στην πραγματικότητα δεν συνδέεται άμεσα με την Αφροδίτη, αλλά λειτουργεί παράλληλα με κοινό όσο και διαφοροποιημένο περιεχόμενο. Συμπερασματικά, αυτό εμφανίζεται σε κάποια σημεία ως μια αντιφατικότητα σε σχέση με όσα στη μελέτη αναφέρθηκαν, αλλά αυτή η ίδια η αντιφατικότητα συλλειτουργεί με την κατάφαση, που μάλλον την ενισχύει.

Επομένως, μέσα από τη σημειολογική ανάλυση της εικονογραφίας της προκύπτει ότι η θεά Αφροδίτη με όλες τις μεταμορφώσεις της, παρότι παραμένει μια αρχετυπική μορφή, η ίδια πρωτίστως ως ιδέα, ως φιλοσοφική αντίληψη με διευρυμένο περιεχόμενο υφίσταται, παρά ως παρελθοντική οντότητα ή φθαρτό έργο τέχνης.

Τι προσφέρει η σημειολογία της εικονογραφίας της θεάς Αφροδίτης

Η εικονογραφία της Αφροδίτης με τις αναρίθμητες μεταμορφώσεις της προσφέρει έναν τεράστιο πίνακα σημείων, άλλοτε ευκρινών και άλλοτε δυσανάγνωστων, ενώ το εκάστοτε θέμα της οδηγεί τον ερευνητή σε δευτεροβάθμια επίπεδα ανάγνωσης. Πλούσια σε θέματα και με πολλά αλληγορικά στοιχεία που συμπληρώνουν τον σημειολογικό πίνακα, γίνεται αφορμή μελέτης για κάθε ενδιαφερόμενο που εντρυφεί σε παρεμφερή επιστημονικά πεδία. Κάποιες απεικονίσεις της απέδωσαν μορφές υπαγορευμένες από την επιστήμη της σημειολογίας και εισήγαγαν τον θεατή στη θεώρηση του απροσδόκητου. Συνδηλωτικά σημεία και κώδικες σε μεγάλο αριθμό απεικονίσεων της Αφροδίτης προσφέρουν την ευκαιρία στον ερευνητή να διευρύνει τη φαντασία του, να ερευνήσει σε μεγαλύτερο βάθος και να ερμηνεύσει το περιεχόμενο της συναρπαστικής εικονογραφίας της, που τροφοδοτεί εννοιολογικά πολλά ερευνητικά χωρία.

Επομένως, η διατριβή μπορεί να φανεί χρήσιμη όχι μόνο στον χώρο των Εφαρμοσμένων Τεχνών και της Διαφήμισης αλλά και σε ερευνητές των πεδίων της φιλοσοφίας, αφού το περιεχόμενο της εικονογραφίας της Αφροδίτης προσφέρει πλούσιο υλικό και απαντάει σε πολλά ερωτήματα σχετικά με τις κουλτούρες και τις δοξασίες τόσο των λαών της Προϊστορικής εποχής όσο και μεταγενέστερα, φθάνοντας μέχρι τις ημέρες μας. Για τους ιστορικούς της τέχνης προσφέρει με τρόπο συστηματικό και σε όλο το χρονικό βάθος την εικονογραφία της Αφροδίτης σε όλες της τις μεταμορφώσεις. Προσφέρει μια ολοκληρωμένη εικόνα της ιστορικής διαδρομής της με σημειολογικές αναλύσεις και συγκριτικές μελέτες που μπορούν να δια φωτίσουν τομείς της επιστήμης τους.

Οι εκπαιδευτικοί των καλλιτεχνικών μπορούν να αντλήσουν από το περιεχόμενό της στοιχεία που θα εμπλουτίσουν τις γνώσεις τους και θα βρουν εφαρμογή σε επίπεδο ασκήσεων. Σειρά θεμάτων, όπως η *Αρπαγή της Ευρώπης*, οι *Τρεις Χάριτες* κ.ά., πιθανότατα θα εμπνεύσουν τους μαθητές, ώστε να προβούν σε δικές τους ανάλογες δημιουργίες.

Μια τομή διακρίνεται ανάμεσα στην εικονογραφία της Αφροδίτης και τη θεωρία της *Αισθητικής*. Οι ερευνητές του επιστημονικού πεδίου της *Αισθητικής* ενδέχεται να αξιοποιήσουν στοιχεία της έρευνας που σχετίζονται με την επιστήμη τους. Οι μεταμορφώσεις της Αφροδίτης και η αντίληψη περί κάλλους σε διαφορετικές χρονικές περιόδους και σε διαφορετικές κουλτούρες δίνουν την ευκαιρία στους ερευνητές της πεδίου της *Αισθητικής* να ανιχνεύσουν στοιχεία ερμηνευτικά περί του *κάλλους* και του *ωραίου* μέσα από τις μεταμορφώσεις της.

Η αρχαιολογία εφάπτεται σε πολλά σημεία με την ιστορία της τέχνης, και έτσι η παρούσα έρευνα της εικονογραφίας της Αφροδίτης μπορεί να φανεί χρήσιμη στους αρχαιολόγους ερευνητές, αφού τόσο οι αναφορές στην ιστορία της τέχνης όσο και η σημειολογική ανάλυση βάσει της οπτικής επικοινωνίας πιθανώς να δια φωτίσουν κάποια χωρία.

Ο συσχετισμός στοιχείων της έρευνας των προϊστορικών, ιστορικών και μετέπειτα κοινωνιών, όπως οι δοξασίες, ο φετιχισμός, η εναλλαγή των κοινωνικών ρόλων άνδρα-γυναίκας και η αντίστοιχη ανάδειξη των πατριαρχικών και μητριαρχικών κοινωνιών καθώς και καθαρά θρησκευτικά στοιχεία μπορούν να ενισχύσουν το έργο κοινωνιολόγων ερευνητών και ερευνητών της θρησκευσιολογίας. Η μελέτη της έρευνας για τη σχέση *τεχνολογία – άνθρωπος* και *φυσικό – τεχνητό* προσφέρει το ερέθισμα στους μελετητές του έργου των σύγχρονων και μελλοντικών παγκόσμιων μηχανικών να στοχαστούν πάνω σ' αυτή

τη σχέση σε συνδυασμό με την *εικονογραφία της Αφροδίτης* στη σύγχρονη τεχνολογική πραγματικότητα, ώστε να εμβαθύνουν περισσότερο στην έρευνά τους.

Επιρροές της εικονογραφίας της Αφροδίτης

Η εικονογραφία της Αφροδίτης είναι ένα θέμα που κυριάρχησε για χιλιάδες χρόνια με διαφορετική μορφή, ονομασία και ιστορικό/κοινωνικό πλαίσιο. Δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία για τυχόν επιρροές στην προϊστορική περίοδο από πολιτισμό σε πολιτισμό, είναι γνωστό όμως, ότι στην αρχαιότητα η εικονογραφία της επηρέασε γειτονικούς αλλά και σχετικά πιο απομακρυσμένους πολιτισμούς, οι οποίοι δανείστηκαν πολλά στοιχεία μεταξύ τους. Η *Μητέρα Θεά Γη* διαδόθηκε στους γειτονικούς πολιτισμούς της Μεσοποταμίας και της ευρύτερης περιοχής της Ανατολής, ενώ η επιρροή της απλώθηκε προς την Κύπρο και τη Μινωική Κρήτη, και από εκεί στον ελληνικό χώρο. Αν αναφερθούμε στον τύπο της θεάς με τα υψωμένα χέρια, θα διαπιστώσουμε ότι ο εικονογραφικός αυτός τύπος εμφανίζεται σε όλες σχεδόν τις κουλτούρες της περιοχής των Βαλκανίων και εκτείνεται μέχρι την κεντρική Ευρώπη. Πρόκειται για μια συνεχή επιρροή της εικονογραφίας της Αφροδίτης σε γειτονικές χώρες, κάτι που παρατηρείται και στις πλέον απομακρυσμένες περιοχές της Νότιας κυρίως Αμερικής, οι οποίες προφανώς δεν επηρεάστηκαν από τις αντίστοιχες απεικονίσεις στον ευρωπαϊκό χώρο, αλλά σίγουρα από τις μεταξύ τους συναναστροφές.

Σε μια μακρινή μετάβαση από την αρχαιότητα στο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, οι επιρροές της εξακολουθούν να είναι ορατές στα έργα καλλιτεχνών. Οι αναγεννησιακοί καλλιτέχνες επηρεασμένοι από τα έργα των αρχαίων Ελλήνων της κλασικής περιόδου και των καλλιτεχνών των ελληνιστικών χρόνων μεταφέρουν στα έργα τους το πνεύμα και τη φιλοσοφία της αρχαιότητας. Στη σύγχρονη εποχή, οι επιδράσεις της αποτυπώνονται στις Εφαρμοσμένες και Καλές Τέχνες, στη διαφήμιση και τα νέα ψηφιακά μέσα.

Προοπτικές της εικονογραφίας της Αφροδίτης

Η εικονογραφία της Αφροδίτης στη νέα τεχνολογική πραγματικότητα μετέχει στον επικοινωνιακό σχεδιασμό μέσα από διαφημιστικές εφαρμογές, ενώ η παρουσία της στα Νέα Μέσα προσφέρει στον χώρο της ψυχαγωγίας, όπως εμφανίζεται στα BALLONS ή στη σειρά των μοντέλων της Barbie που κυριαρχεί για πολλά χρόνια. Μέσα σ' ένα ιδιαίτερα διαδραστικό περιβάλλον με τη «*νέα της διάσταση*», η εικονογραφία της αξιοποιείται στη μοντελοποίηση, στον τρισδιάστατο σχεδιασμό. Το πλούσιο περιεχόμενο της εικονογραφίας της θεάς Αφροδίτης με τις αναρίθμητες μεταμορφώσεις της, ως πρότυπο ομορφιάς, ως παχύσαρκη προϊστορική αναπαραγωγική μητέρα αλλά και ο δυικός χαρακτήρας της με τη θεϊκή και την πάνδημο παρουσία της και τόσες ακόμη ιδιότητές της, εμπνέει καλλιτέχνες και διαφημιστές για νέες εφαρμογές στην τέχνη, υποβάλλοντάς την σε νέες μεταμορφώσεις για να περάσουν μηνύματα, πρωτίστως εμπορικού και δευτερευόντως πολιτιστικού περιεχομένου. Ψηφιοποιημένη πλέον η μορφή της Αφροδίτης επαναλαμβάνει τον αφηγηματικό της ρόλο ως θεά του έρωτα και του κάλλους - όπως για 2.500 χρόνια σε απεικονίσεις γλυπτών, ζωγραφικών έργων ή άλλων έντυπων εικονογραφήσεων - τώρα και ως 3D μοντέλο. Στο νέο της περιβάλλον, η εικονογραφία της παρουσιάζεται μέσα από τα monitors και τους γνωστούς ιστότοπους με ψηφιακές εφαρμογές (You tube κ.λπ.).

Η θεοποίηση της τεχνολογίας απ' τη μια και η δαιμονοποίησή της από την άλλη. Δυο αντίρροπες τάσεις που φαίνονται να αναμετρώνται. Ωστόσο, το τεχνητό σε στενή συν-εξελικτική σύνδεση με το πραγματικό φυσικό - και όχι σε αντίθεση με αυτό - εμφανίζεται ως το ίχνος της αλληλεπίδρασης ανθρώπου και φαινομενικού κόσμου, του κόσμου που τον περιβάλλει. Η εικονογραφία της Αφροδίτης παρά τις αντιθέσεις της σύγχρονης εποχής, θα συνεχίσει να εμπνέει τους καλλιτέχνες και στο μέλλον. Και αυτό, γιατί ως θέμα έχει τεράστιο μυθ-ιστορικό/κοινωνικό υπόβαθρο, ενώ ταυτόχρονα εκφράζει το *Είναι* του ανθρώπου, τον εσωτερικό του κόσμο, τα όνειρά του στον χώρο του πραγματικού, του εικονικού, του υπερβατικού.

Επίλογος

Ως σύνοψη της έρευνας, θα λέγαμε ότι η εικονογραφία της Αφροδίτης είναι η αντανάκλαση των έργων αναρίθμητων καλλιτεχνών, επώνυμων διαπρεπών προσωπικοτήτων του χώρου της τέχνης αλλά και αναρίθμητων επίσης τεχνουργών που μέσα από τα έργα τους πρόβαλαν το γυμνό γυναικείο σώμα σε όλες του τις εικαστικές και πολιτισμικές προσεγγίσεις. Από *Μητέρα Θεά* των προϊστορικών χρόνων μέχρι σύμβολο ομορφιάς στους μετέπειτα αιώνες, η Αφροδίτη κατέστη το ιδανικό αρχέτυπο για να μεταφέρει τις δοξασίες, την κουλτούρα κάθε πολιτισμού. Ανατολική η προέλευσή της, ενώ η λατρεία της μεταφέρθηκε στην γενέτειρά της, Κύπρο, και από εκεί στον ελλαδικό χώρο.

Η γυναίκα ως οντότητα αναδεικνύεται κυρίως μέσα από την τέχνη της αρχαιότητας, μέσα από τον ελληνικό και τον διάδοχο ρωμαϊκό πολιτισμό. Η θέση και ο κοινωνικός της ρόλος διαφοροποιείται από τόπο σε τόπο, από εποχή σε εποχή και σχετίζεται ανάλογα με την κοινωνική τάξη στην οποία ανήκει. Από το πλήθος των ειδωλίων της προϊστορικής εποχής γίνεται φανερό ότι η γυναίκα αναδείχτηκε σε μια μητριαρχική κοινωνία στην οποία κατείχε κυρίαρχη θέση. Στην αρχαιότητα θεοποιήθηκε τόσο στις χώρες της Ανατολής όσο και στον ευρύτερο ελληνικό και μεσογειακό κόσμο. Η *Inanna* υπήρξε η θεϊκή ενσάρκωση της γυναίκας στην Ανατολή, η *Νεφερτίτη* στην Αίγυπτο και η *Αφροδίτη* στην Κύπρο, τη Μινωική Κρήτη και την Ελλάδα. Με το πέρασμα του χρόνου, η γυναίκα σταδιακά φαίνεται να χάνει τα δικαιώματά της και περιορίζεται στον γυναικωνίτη, όπως προκύπτει κυρίως από αναπαραστάσεις αγγειογραφίας της Αρχαϊκής και Κλασικής περιόδου.

Οι Έλληνες κλασικοί καλλιτέχνες έπλασαν μια υπέροχη ιδέα και της έδωσαν σάρκα και οστά με αναφορά στο πρόσωπο της θεάς Αφροδίτης. Πρόκειται για την προσωποποίηση της *ομορφιάς* που υπακούει στον δυισμό με έτερο σκέλος το *θεικό*, το *υψηλό*. Στα χέρια των Ελλήνων καλλιτεχνών η Αφροδίτη έγινε πλάσμα και φορέας φιλοσοφικών αντιλήψεων, υφιστάμενη αναρίθμητες μεταμορφώσεις.

Οι απεικονίσεις γυναικείων μορφών τόσο σε αγγεία όσο και σε γλυπτά παρουσιάζουν γυναίκες με ευπρεπή ενδυμασία, στις οποίες τα ανατομικά χαρακτηριστικά δεν αποδίδονται με ιδιαίτερη προσοχή. Γυμνές εμφανίζονται κατ' εξαίρεση μόνο οι εταίρες, κατά κανόνα στην αγγειογραφία. Με το πέρασμα του χρόνου, κατά την Ελληνιστική εποχή, διαφαίνεται μια τάση για δικαιώματα των γυναικών, οι οποίες αποκτούν μια μικρή ανεξαρτησία σε σχέση με τον άνδρα. Η ίδια αυτή τάση απεικονίζεται και στην τέχνη, με τις μορφές να αποδίδονται πιο αιθέριες και ελεύθερες.

Στον Μεσαίωνα το γυναικείο σώμα ενοχοποιείται, και αυτό αποτυπώνεται στις αναπαραστάσεις των καλλιτεχνών· τα σώματα καλύπτονται επιτηδευμένα, ώστε να τονίζεται η αιδώς, η Αφροδίτη ως Εύα φορτώνεται τις αμαρτίες του κόσμου και αποτελεί το συνηθισμένο μοτίβο απεικόνισης γυμνού γυναικείου σώματος, Σ' αυτό το πλαίσιο αναδεικνύεται η αποτροπαϊκή ιδιότητα του γυμνού. Μια νέα Αφροδίτη στα βήματα της Βαυβούς αποκαλύπτεται.

Με την Αναγέννηση αναγεννάται και το ελληνικό πνεύμα, η σταυρωμένη από τον Μεσαίωνα Αφροδίτη ανασταίνεται. Πρώτος ο Botticelli την απεικονίζει ολόγυμνη αναγεννώμενη στα πρότυπα του Πραξιτέλη, στο πνεύμα της κλασικής αρχαιότητας και του νεοπλατωνισμού. Ίσως τα αντίγραφα των έργων των αρχαίων Ελλήνων καλλιτεχνών είναι περισσότερα εκείνων της ρωμαϊκής εποχής. Οι μεταμορφώσεις της Αφροδίτης συνεχίζονται στο ίδιο συμβολικό πνεύμα και με πολλές αλληγορίες.

Οι επιρροή της εικονογραφίας της Αφροδίτης στη Γραφιστική άρχισε να γίνεται εμφανής στη σύγχρονη εποχή ήδη από την εμφάνιση των καλλιτεχνικών Πρωτοποριών στις αρχές του 20ού αιώνα, ενώ συνεχίζει να βρίσκει εφαρμογή σε εξώφυλλα περιοδικών, δίσκων αλλά και στη συσκευασία. Το περιεχόμενο της εικονογραφίας της εκφράζει μια διαχρονική αξία πέρα από κάθε σχεδιαστική

διαφοροποίηση. Αυτό εκμεταλλεύεται η βιομηχανία της διαφήμισης κι' επιλέγει την εικονογραφία της Αφροδίτης για να προβάλλει σε κάθε εκδοχή του την έννοια του *υψηλού* και του *ωραίου*, όπως γίνεται αυτό αντιληπτό από τον σύγχρονο καταναλωτή. Παρά ταύτα δεν λείπει η αλόγιστη αναπαραγωγή και χρήση της σε βαθμό που στην ακραία περίπτωση η μεταμόρφωσή της εγγίζει τα όρια του *kitsch*.

Η εργασία επιχειρεί τη σημειολογική ανάλυση επιλεγμένων έργων καλλιτεχνών των Πρωτοποριών, όπως των σουρεαλιστών (Magritte, Duchamp κ.ά.), σε συνδυασμό με προγενέστερες ή μεταγενέστερες καλλιτεχνικές δημιουργίες, ώστε να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες, πάντα με την καθοριστική συμμετοχή του θεατή, έθεσαν την αναπαράσταση του γυναικείου σώματος σε θέση αντικειμένου επιθυμίας, όπως το αντιλαμβάνεται ο σύγχρονος δυτικός πολιτισμός. Η έρευνα επεκτείνει τη σημειολογική ανάλυση και στον χώρο της διαφήμισης, η οποία υπεισέρχεται στο διαβιβαστικό μοντέλο της πληροφορίας και τοποθετεί το σώμα/φετίχ στο υψηλότερο σκαλί της αξιολογικής κλίμακας ως αντικείμενο κατανάλωσης.

Στη Νέα Τεχνολογική Πραγματικότητα η Αφροδίτη αναπροσαρμόζεται στα νέα δεδομένα, ωστόσο η μορφή, και κυρίως το περιεχόμενο, παραμένουν τα ίδια. Αφίσες για τον κινηματογράφο, πόζες και κίνηση αντιγράφονται με επιτυχία και κοσμούν εμβληματικά το καλλιτεχνικό πάνθεον των *Εφαρμοσμένων Τεχνών*. Αναπαραστάσεις και σκηνές από το ιστορικό της εικονογραφίας της εμπνέουν νέους παραγωγούς, το *YouTube* και άλλες ανάλογες πλατφόρμες εμπλουτίζουν το περιεχόμενό τους με αντίστοιχα έργα.

Εν κατακλείδι, θα λέγαμε ότι η Αφροδίτη ιδέα και μόνο ήταν και ως ιδέα θα συνεχίσει να υφίσταται, αφού οι ιδέες ανθίστανται στη φθορά του χρόνου.



(Φωτο: Κ. Κυριακόπουλος)

*Κάκτος είναι ο Έρωτας και ανθός του η Αφροδίτη,
την μια ημέρα ευθυτενής, όπως η Νεφερίτη,
δεν προλαβαίνει να χαρεί, μαραίνεται την τρίτη.
Κ. Κυριακόπουλος*

Ελληνική βιβλιογραφία

- Αδαμάκη, Ε. (2006). *Μποτιτσέλι*. Αθήνα. ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ.
- Αδαμαντίου, Α. (1956). (σ. 356). *Αφροδίτη (Θεά – Εν τη τέχνει)*. Αθήνα: Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια.
- Αλεξίου, Σ. (1958). *Η μινωική θεά μεθ' υψωμένων χειρών* (σ. 237-243). Κρητικά Χρονικά.
- Αμούργη, Α. (2002). *Γραφιστική Δημιουργία Εντύπου*. Πάτρα: ΕΑΠ.
- Αριστοτέλη, Πολιτικά, Α, 5. 1254 b 13-14. 3*
- Αριστοτέλης, Μεταφυσική, 1074 β
- Αυλίδου, Ε. (2002). *Τέχνη και Μυστικισμός*. Θεσσαλονίκη: Αρχέτυπο.
- Βακαλό, Ε. (1975). *Η έννοια των μορφών-ανάγνωση της τέχνης*. Αθήνα: Ωρα.
- Βαλαωρίτης, Ν. (2002). *Τα σπασμένα χέρια της Αφροδίτης της Μήλου*. Αθήνα: Άγρα.
- Βραχάς, Φ. (1984). *Ελληνιστική Κύπρος*. Αθήνα. Επικαιρότητα.
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (2002), *Οπτική επικοινωνία*, Πάτρα. ΕΑΠ.
- Δεμίρη, Κ. (2018). *Ελφρίντε Γέλιεκ: ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΦΕΜΙΝΙΣΜΟΣ. Ένα καλειδοσκόπιο της σύγχρονης Αυστρίας*. Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη.
- Ζάρρας, Κ. (2002). *Τέχνη και Μυστικισμός*. Θεσσαλονίκη: Αρχέτυπο.
- Η καταγωγή της οικογένειας, της ατομικής ιδιοκτησίας και του κράτους*. (7 Αυγούστου 2011). Ριζοσπάστης, Ένθετο, 7-8-, σελ. 2).
- Θέμελης, Π. & Τσουράτσογλου, Γ. (1997). *Οι Τάφοι του Δερβενίου*. Ταμείο αρχαιολογικών πόρων, Αθήνα.
- Καζαντζάκης, Ν. (2015). *Τραγωδίες με αρχαίο θέαμα, Β', 9*. Αθήνα: εκδ. «ΕΘΝΟΣ»
- Καλλιγά, Λ. (1991). *Συνάντηση με την Αφροδίτη της Μήλου*. Αθήνα: Άγρα.
- Καλλιτζή, Κ. & Πηλείδου, Κ. (2017). *Ειδώλιο - Ένας μικρόκοσμος από πηλό - Τα κοροπλαστικά εργαστήρια της Πέλλας*. Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης.
- Καλλιντζή, Ν. & Ευστράτιου, Ν. (1991). *Ανασκαφή στη Μάκρη Έβρου, Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και Θράκη 2*. Θεσσαλονίκη. Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης.
- Κοκογιάννης, Κ. (2011). *Η «γραμματική» του οπτικού κειμένου και η έμφυλη διάσταση του αποτυπώματός του σε παιδιά προσχολικής ηλικίας*. Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών, Τόμος 15, αρ. 60.
<https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.sst.2011.308>
- Κακριδής, Ι. (1986). *Ελληνική Μυθολογία, Οι Ήρωες*, (σ. 70, 260). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Κακριδής, Ι. (1986). *Ελληνική Μυθολογία, 1, εισαγωγή στο μύθο* (σ. 50, 520). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Καραγιάννης, Γ. (2019). *Ο Έρωσ στη ζωή των αρχαίων Ελλήνων*. Αθήνα: Άλτερ Έγκο.
- Καραγιώργη, Ζ. (2005). *Πολιτιστική Διαδρομή «Αφροδίτη»*, (σ. 16). ΚΟΤ.
- Καραγιώργης, Β. (2001). *Η Μεγάλη Θεά της Κύπρου και η Γέννηση της Αφροδίτης*. Ελσίνκι: Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου.
- Καραγιώργη, Ζ. (2005). *Κύπρις, Η Αφροδίτη της Κύπρου*. Λευκωσία: Ίδρυμα Α.Γ. Λεβέντη.
- Κολοβός, Ν. (1989). *Η γυναίκα στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως
- Κολοκοτρώνης, Γ. (2002). *Τέχνη και Μυστικισμός*. Θεσσαλονίκη: Αρχέτυπο.
- Κορδής, Γ. (2002). *Τέχνη και Μυστικισμός*. Θεσσαλονίκη: Αρχέτυπο.
- Κόρκα, Ε. (2017). *Θεοί και Ήρωες των Αρχαίων Ελλήνων*, (σ.16). Υπουργείο Πολιτισμού.
- Κουζέλη, Λ. (2019). *Το βλέμμα δεν είναι αθώο*, (σ. 4/12). Αθήνα: ΤΟ ΒΗΜΑ.
- Κουμάρης, Ι. (1956). *Αφροδίτη* (Προϊστορ. Ανθρωπολ.) Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, σ. 359, Αθήνα: Φοίνιξ
- Κυριακόπουλος, Κ. (2010). *Απάντηση στο FOCUS*. Αθήνα: Εφημερίδα «Καλαυρία».
- Κώτσος, Σ. & Γκούρα, Ε. (2017). *Ειδώλιο - Ένας μικρόκοσμος από πηλό - Τα κοροπλαστικά εργαστήρια της Πέλλας*. Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης.
- Λαμπριδής, Μ. (1959). *Το πρόβλημα των μορφών και η έννοια του σύγχρονου στην τέχνη*. Δοκίμιο κοινωνιολογίας της τέχνης, Τομ. τχ. 2, σ. 11-24, Αθήνα.
- Λεντάκης, Α. (1992). *Ιερά πορνεία*. Αθήνα: Δωρικός.
- Λημ. *Αφροδίτη*, Νεώτερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν. Ήλιος. τόμ. Γ', σ. 1006.
- Λιλιμπάκη-Ακαμάτης, Μ. & Ακαμάτης Ι. (2017). *Ειδώλιο - Ένας μικρόκοσμος από πηλό - Τα κοροπλαστικά εργαστήρια της Πέλλας*, σ. 116. Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης.

- Λυκούδης Μ. (2002). *Οπτική επικοινωνία*. Πάτρα. ΕΑΠ.
- Μανδαλάκη, Σ. (2017). *Αιγαιακές λατρείες: πρώιμες αναπαραστάσεις θεοτήτων στην τέχνη - Θεοί και ήρωες των Αρχαίων Ελλήνων*, (σ. 22). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.
- Μανθούλης, Ρ. (2015). *Οι μεταμορφώσεις της Αφροδίτης*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Μαραγκόπουλος, Α. (2010). *Παιχνιδότοπος - Εργαστάσιο / Το έργο τέχνης στην εποχή της ψηφιακής (ανα)παραγωγής του. eBook*
- Μαχαίρα, Β. (2011). *Ελληνιστικά γλυπτά της Ρόδου, I*, 54, 56-57, 89, 91, 98-99. Αθήνα : Κέντρον Ερεύνης της Αρχαιότητας. Ακαδημία Αθηνών. Σειρά Μονογραφιών 7.
- Μήνη, Χ. (2002). *Τέχνη και Μυστικισμός*. Θεσσαλονίκη: Αρχέτυπο.
- Μιχαηλίδου, Μ. & Χαλκιά, Α. (2005). *Η παραγωγή του κοινωνικού σώματος*. Αθήνα. Κατάρτι.
- Μουμτζίδου, (2007). *Μύθος αλληγορία και κοινωνία - Η περίπτωση Paolo Veronese*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Μπαρμπούνη, Δ. (2012). *Το ωραίο κατά Πλάτωνα*. Αθήνα: Καλαυρία.
- Μωραΐτη, Ε. (2015). *Η ερμηνευτική του έργου τέχνης. Ένα παράδειγμα του «θεατή-ερμηνευτή» στο πλαίσιο βιωματικού εργαστηρίου*. Χανιά: Περιοδικό ΕΔΕΕΚ, 14.
- Παντερμαλής, Δ. (1999). *Δίον, Η Ανακάλυψη*, σ. 90, 102. Αθήνα: Αδάμ
- Παπαζαφειρίου, Γ. (2017). *Ειδώλιο - Ένας μικρόκοσμος από πηλό-Τα κοροπλαστικά εργαστήρια της Πέλλας*, (σ. 183). Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης.
- Πέτρου, Α. (2015). *Η αισθητική των αρχαίων Ελλήνων*. Αθήνα. Δ.Ο.Α.
- ΠΙΝΔΑΡΟΣ (Αθηναίος Δειπνοσοφιστής ΙΓ 574 α), "Λυρικοί Ποητές" Πίνδαρος 3, Αποσπάσματα. Αθήνα. Χατζόπουλος.
- Πλάτωνος Πρωταγόρας, 321b6-322a, κεφάλαιο 3, *Περί κλοπής της φωτιάς*.
- Ποταμιάνος, Ι. (2002). *Τέχνη και Μυστικισμός*. Θεσσαλονίκη: Αρχέτυπο.
- Προκοπίου, Γ. (2002). *Τέχνη και Μυστικισμός*. Θεσσαλονίκη: Αρχέτυπο.
- Ραφαηλίδης, Β. (1992). *Στοιχειώδης αισθητική*. Αθήνα. Εκδόσεις του Εικοστού.
- Ρεθεμιωτάκης Γ. (2001). *Μινωικά Πήλινα Ειδώλια*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας Αριθ. 218, Αθήνα.
- Σακελλαράκης, Γ. (2006). *Ανασκάπτοντας το παρελθόν*, Αθήνα. Ίκαρος.
- Σιμόπουλος, Κ. (2008). *Ξένοι, ταξιδιώτες στην Ελλάδα 1810–1821 μ.Χ.* (τόμος Γ2). Αθήνα. Πιρόγα.
- Θερμού, Μ. (2006). *Σύρραξη στα πόδια της Αφροδίτης*. Το Βήμα. 25 Νοεμβρίου 2008, 01:23 Ενημερώθηκε: 12 Απριλίου 2008, 08:00. <https://www.tovima.gr/2008/11/25/culture/syraksi-sta-podia-tis-afroditis/>
- Σταθούλης, Ν. (2009), <http://jigiart.blogspot.com/2009/12/magrittes-later-years-gallery-by-1961.html>.
- Σταμπολίδης, Ν. Χ. (2017). *Οι θεοί μέσα από τα ομηρικά έπη και την τέχνη των αρχαίων - Θεοί και Ήρωες των Αρχαίων Ελλήνων*, (σ. 35-36). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.
- Σταμπολίδης, Ν. Χ. (2015). *Κυκλαδικά στην Κρήτη, Κυκλαδικά και κυκλαδίζοντα ειδώλια μέσα στην ανασκαφική τους συνάφεια*. Αθήνα: Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης.
- Σταφυλάκης, Σ. (2009). *Ελληνική Μυθολογία - Πρόσωπα, τόποι και γεγονότα*. pdf . Academia.edu.
- Στεφανή, Ε. (2017). *Ειδώλιο - Ένας μικρόκοσμος από πηλό - Τα κοροπλαστικά εργαστήρια της Πέλλας*, Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης.
- Τουρνάισεν, Α. (1950). *Αφροδίτη*. Νεώτερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν, Ήλιος. Ήλιος, τόμ. Γ', σ. 1007
- Τσάτσος, Κ. (1978). *Θεωρία της τέχνης*. Αθήνα. Οι εκδόσεις των φίλων.
- Τσιγαρίδα, Μ. (μτφ). (2004). *Αρχαιολογία: Οδηγός στο παρελθόν και στους θησαυρούς του κόσμου*. Αθήνα: "ΚΑΠΟΝ".
- Τουρνάισεν, Α. (1950). *Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Ήλιος*, τόμ. Γ', σ. 1007.
- Φλουρέτζος Π. (1996). *Κυπριακή κληρονομιά : τέχνη της αρχαίας Κύπρου όπως εκτίθεται στο Κυπριακό Μουσείο*. Λεμεσός.
- Χαραλαμπίδης Α. (2019). *Η Ιταλική Αναγέννηση*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Χαριτίδου, Γ. (2014). *Ο ρόλος και η ευθύνη της θεάς Αφροδίτης στα Ομηρικά Έπη*.
- Χάψα, Μ. (2008). *Φιλολογικός σχολιασμός του Ομηρικού ύμνου εις Αφροδίτην*. Πάτρα. ΝΗΜΕΡΤΗΣ.
- Χριστίδης, Α. Φ. (2013). *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γλώσσας*, (σ. 46,47). Αθήνα: Εκδόσεις «ΒΗΜΑ».
- Χρυσοστόμου, Π. (2017). *Ειδώλιο - Ένας μικρόκοσμος από πηλό - Τα κοροπλαστικά εργαστήρια της Πέλλας*, Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Abramova, Z. A. (1967). *Paleolithic Art in the USSR*. Arctic Anthropology, Τομ. 4, No 2, σ. 1-179. (<https://www.jstor.org/stable/40315648>)
- Absolon, K. (1949). *The Diluvial Anthropomorphic Statuettes and Drawings, Especially the So-called Venus Statuettes Discovered in Moravia*. Artibus Asiae. Τομ.12, No 3. σ. 201-220. (<https://doi.org/10.2307/3248385>)
- Albaneze, M. (2001) *Αρχαία Ινδία*, (σ. 21), Μτφ. Κουσούνελου, Γ. Αθήνα: Καρακώτσογλου.
- Aldo E. (1990). *Malta and its Islands*, (σ. 33). Malta: Plurigraph.
- Antl and Weiser, W. (2008). *Die Frau von W. - Die Venus von Willendorf, ihre Zeit und die Geschichte(n) um ihre Auffindung*. Wien: Naturhistorisches Museum.
- Arnheim, R. (2005). *Τέχνη και οπτική αντίληψη, Η δημιουργία της δημιουργικής αντίληψης*. Μτφ. Ποταμιάνος Ι. (σ. 442-3). Αθήνα: Θεμέλιο.
- Bahn, P. (2004). Αρχαιολογία. Οδηγός στο παρελθόν και στους θησαυρούς του κόσμου. Αθήνα: ΚΑΠΟΝ.
- Bahn, P.G. (1986). *No Sex Please, We're Aurignacians*. Rock Art Research, 3 (2), 99-105.
- Boudewijnse, G.J. (2012). *GESTALT THEORY© (ISSN 0170-057 X) 34 (1)*, 81-98.
- Barnouw, V. (1978). *Physical Anthropology and Archaeology* (3rd. ed.). Homewood, Illinois: The Dorsey Press.
- Bartalena, S. (2005). Museo delle Orse. Milano. Mondadori Electa S.p.A.
- Bazin, G. (1995). *Μπαρόκ και Ροκοκό*. Μτφ. Παπάς Α. Αθήνα: Υποδομή.
- Beardslay, M. C. (1989). *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Beck, M. (1999). *Reading the Body: Representations and Remains in the Archaeological Record (Regendering the Past)*. Editor Rautman Alison E.
- Beller A. S. (1977). *Fat and Thin: A Natural History of Obesity*. Ν. Υόρκη: Farrar Straus & Giroux.
- Benjamin, W. (1978). *Δοκίμια για την τέχνη*. Μτφ. Κούρτοβικ Δ. Αθήνα: Κάλβος.
- Benjamin, W. (2013). *Οι εργασίες της Τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής*. Τερζάκης Φ. Αθήνα: ΕΠΕΚΕΙΝΑ.
- Benjamin, W. (1974). "Goethes Walverwandschaften", Suhrkamp.
- Benjamin, G. (2010) "Larger Than Life". New York Times, Ενότητα LI, Americas_US010820_146246.docx.
- Berenguer, M. (1973). *Prehistoric Man and His Art* (M. Heron, Trans.). London: Souvenir Press.
- Berger, J. (1986). *Η εικόνα και το βλέμμα*. Μτφ. Σταματοπούλου Ε. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Bishop, E. M. (2013). *The Sleeping Lady of Malta*. Create Space Independent Publishing Platform.
- Boardman, John. (1980). *Αρχαία ελληνική τέχνη*. Αθήνα. Υποδομή.
- Bolter, J. D. (2004). *Οι μεταμορφώσεις της γραφής*. Μτφ. Ντούνας Δ. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Bordes, F. ed. (1969). *Homo sapiens, Ecology and Conservation*, Vol. 3. (σ. 133-139). Πρακτικά Συμποσίου του Παρισιού.
- Boule, M. & Vallois, H. (1957). *Fossil Man*. Ν. Υόρκη: Dryden Press.
- Burckhardt, J. (1953). *Der Cicerone*. Κόλν: Agrippina-Verlag.
- Bray, G. A. and Bouchard, C. (2004). *Handbook of Obesity: Etiology and Pathophysiology*. (σ. 127–31). Ν. Υόρκη: CRC Press.
- Campbell, B. G. (1988). *Humankind Emerging*. (5th ed.). Glenview, IL: Scott, Foresman and Company.
- Camphausen, R. (1996). *The Yoni: Sacred Symbol of Female Creative Power*, (σ. 34-41). Vermont Αμερική: Inner Traditions, Rochester.
- Chard, C. (1975). *Man in Prehistory* (2nd ed.). New York: McGraw-Hill.
- Chiappini, R. (2015). "The Vision of the World in the Fullness of Form", Botero, Paintings 1959-2015. Topivo.
- Christopher L.C.E. Witcombe. (2013). *Venus of Willendorf*. Apple Books. Publisher: Christopher L.C.E. Witcombe,
- Curtis, G. (2004). *Disarmed: The story of the Venus de Milo*. Ν. Υόρκη: Vintage Books.
- Clark, K. (1956). *The Nude: A Study in Ideal Form*. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts., The National Gallery of Art, Washington D.C. Princeton: Princeton University Press.
- Clark, G. (1977). *World Prehistory in New Perspective* (3rd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

- Clark, N. (2015). *Aphrodite and Venus in Myth and Mimesis*, (σ. 405). U.K.: Cambridge Scholar Publishing.
- Rolley, C. (2006), *Η Ελληνική Γλυπτική*, μτφρ. Ελένη Δημητρακοπούλου, Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Conard, N. J. (2009). “A female figurine from the basal Aurignacian of Hohle Fels Cave in southwestern Germany,” *Nature* 459 250. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/19444215/>
- Cornelissen, P. L., & Hancock, P. J. B., & Kiviniemi, V., & George H. R., & Tovée M. J. (2009). *Patterns of eye movements when male and female observers judge female attractiveness, body fat and waist-to-hip ratio*, 30 (6), 417–428. Washington. American Psychological Association.
- Corso, A. (2007). *The Art of Praxiteles II: The Mature Years*, (σ. 303). Ρώμη: L'Erma di Bretschneider
- Curtis, G. (2004). *Disarmed: The Story of the Venus de Milo*. New York: Vintage; Vintage Books edition.
- Delporte, H. (1979). *L'Image de la Femme dans l'Art Préhistorique*. Paris: Picard.
- Dixson, B. J. Grimshaw, G. M. Linklater, W. L. and Dixson, A. F., “Eye-tracking of men's preferences for waist-to-hip ratio and breast size of women”. <https://www.semanticscholar.org/paper/Human-Physique-and-Sexual-Attractiveness%3A-Sexual-of-Dixson-Dixson/518c694f6df793edbe59a0c6aff43dd15358d834>
- Delrieux (2000). 190-191. Kakavas (2013). 175, αρ. 56 (E. Ralli)
- Dixson, B. J. & Dixson, A. F. & Morgan, B. & Anderson, M. J. (2006). “Human physique and sexual attractiveness: sexual preferences of men and women in Bakossiland, Cameroon”. Από: Publisher Site | Google Scholar.
- Eco, U. (2018). *Αρχαία Ελλάδα, Τέχνες και Λογοτεχνία, Μέρος Α'* (σ. 110-11). (Ρουσάκη, Σ. & Φίκας, Α. & Καραλέκα, Χ. & Μάσια, Κ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Eco, U. (2018). *Αρχαία Ελλάδα, Τέχνες και Λογοτεχνία* (σελ. 32). Αθήνα: Άλτερ Έγκο.
- Eco, U. (2004). (επιμ.), *Ιστορία της ομορφιάς*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Eco, U. (2004). *Οι σταθμοί στην ιστορία της τέχνης του 20ού αιώνα*. Αθήνα. ΑΛΤΕΡ ΕΓΚΟ.
- Eddy, F.W. (1984). *Archaeology, A Cultural-Evolutionary Approach*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- D' Errico, F. and Nowell, A. (2008). *A new Look at the Berekhat Ram Figurine: Implications for the Origins of Symbolism*. Cambridge Archaeological Journal.
- Fagan, B. (1986). *People of the Earth, An Introduction to World History* (5th ed.). Boston: Little, Brown.
- Fleury, C. (1926). *Quelques Considerations sur la Pseudo-steatopygie des Venus Aurignaciennes 11* (1),137-141. Archives Suisses d' Anthropology Generale
- Ferrara, G. (2002). *Reclining Nude*, London: Thames & Hudson.
- Field, M. & Golubitsky, M. (1992). *Symmetry in Chaos*. New York and London: Oxford University Press.
- Fischer, E. (2000). *Η αναγκαιότητα της τέχνης*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Flaceliere, R. (2007). *Ο έρωτας στην αρχαία Ελλάδα* (Μτφ. Α. Καραντώνης). (σ. 27). Αθήνα: Παπαδήμας.
- Απατεώνες στην ευρω-οικογένεια*. (2010). FOCUS, Συντακτική ομάδα.
- Foster, H. κ.ά. (2007). επιμέλεια Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Η τέχνη από το 1900*. Αθήνα: Επίκεντρο.
- Foucault, M. (1987). *Η Αρχαιολογία της γνώσης*. Αθήνα: Εξάντας.
- Feud, Z. (1974). *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*. Αθήνα: Επίκουρος.
- Furnham, A. & Tan, T. & McManus, C. (1997). *Waist-to-hip ratio and preferences for body shape: a replication and extension*. Personality and Individual Differences, Τομ. 1, σ. 539 – 549. Στο: Google Scholar.
- Gamble, C. (1986). *The Paleolithic Settlement of Europe 17*, 92-107. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gamble, C. (1987). *Interaction and Alliance in Paleolithic Society*. *Man* (N.S.). Τομ. 17. No 1. σ. 92 – 107.
- Gould J. and Kolb W. (1972). Λεξικό Κοινωνικών Επιστημών – Unesco, σ.535. Αθήνα: Ελληνική Παιδεία. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, <https://doi.org/10.2307/2802103>,
- Celant, G. (1985). *Arte Povera*. Milano. Electa.
- Gimbutas, M. (2001). *Η επιστροφή της μεγάλης θεάς*. Μτφ. Σιδέρη Κωνσταντίνα. Αθήνα: Αρχέτυπο.
- Gombrich, E. (2003). *Το χρονικό της Τέχνης* (σ. 42-46). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Ginanneschi, E. (2005). Firenze, *Galleria degli Uffizi*. Milano. Electa.
- Greco, E. (2001). *Αρχαιολογία της Μεγάλης Ελλάδας*. (Μτφ. Σουέρεφ, Κ.). Αθήνα: University Studio Press.
- Gombrich, E. (1996). *ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗ, Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής αναπαράστασης*. (Μτφ. Παππάς Α.). σ. 410-438. Αθήνα: Νεφέλη.
- Gregory, Vella I. & Cilia, D. (2005). *The Human Form in Neolithic Malta*, Malta: Midsea Books: 10.
- Gvozdover, M. D. (2014, Δεκέμβριος 18). The typology of female figurines of the Kostenki Paleolithic culture. *Soviet Anthropology and Archaeology*. View at: Google Scholar

- Ledermann, W. and Vajda S. (1985). *Combinatorics and Geometry*. Τομ. 5. Ν. Υόρκη: John Wiley
- Hamblin, DJ. (1973). *The First Cities*. New York: Time-Life Books.
- Han, B. (2015). *Η κοινωνία της διαφάνειας* (Μτφ. Κράουζε Α.). Αθήνα: Opera.
- Hancar, F. (1940). *Problem der Venus Statuetten im Eurasiatischen Jung-Palaolithikum*. Εφημερίδα: Præhistorische Zeitschrift σ. 30-31.
- Harris, M. (1974). *Cows, Pigs, Wars and Witches: The Riddles of Culture*. New York: Random House.
- Hawkes, J. (1964). *The Achievements of Paleolithic Man*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Han B. (2015). *Η κοινωνία της διαφάνειας*. (Μτφ. Κράουζε, Α.). Αθήνα: Όπερα.
- Hegeler, E. C. (1913). *The Venus of Milo*. The open court magazine, No 688.
- Heidegger, M. (1986). *Η προέλευση του έργου τέχνης* (Μτφ. Γ. Τζαβάρας). Αθήνα: Δωδώνη.
- Henss, R. (2000). *Waist-to-hip ratio and female attractiveness. Evidence from photographic stimuli and methodological considerations*, 28 (3), 501–513. *Personality and Individual Differences*.
- Heidegger, M. (1962). “Είναι και Χρόνος”, μτφ. John Macquarrie και Edward Robinson. Ν. Υόρκη: Harper Perennial.
- Hermay, A. (1989). *Les Antiquités de Chypre, Sculptures*, Paris 1989, αρ. 678-682, 686-687, 815, 818, 829-831
- Hester, J. J. & Grady, J. (1982). *Introduction to Archaeology* (2nd ed.). New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Holschler, T. (2019). *ΚΛΑΣΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ, Βασικές Γνώσεις*, (Μτφ. Π. Παπαγεωργίου) (σ. 288).. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Holscher, T. (2019). *Κλασική Αρχαιολογία*. Μτφ. Παπαγεωργίου Π. Αθήνα: University Studio Press.
- Honore de Balzac. (2005). *Το άγνωστο αριστούργημα*. Αθήνα: Ηριδανός.
- Horowitz, M. C. (1976). “*Aristotle and Woman*”, *Journal of the History of Biology*, Τομ. 9, No. 2. σ. 183-213. Δημοσίευση: Springer, <http://www.jstor.org/stable/4330651> Ανάκτηση: 03-09-2015 18:24
- Hudson, M. J. & Aoyama, M. (2007). *Waist-to-hip ratios of Jomon figurines*, 81 (314), 961–971. *Antiquity*
- Ishbel. (1990). *Η μυστική διδασκαλία του ναού της Ίσιδας*. (Δ. Κωστελένος, Μτφ.). Αθήνα: Κονιδάρης.
- Marchetti, F. (2005). *Galleria Borghese*. Milano. Mondadori Electa.
- Moore, J. and Keene, A. eds. (1983). *Archaeological Hammers and Theories*. Ν. Υόρκη: Academic Press.
- Jasińska, G. & Ziolkiewicz, P. T. & Ellison, A. & Lipson, S. F. & Thune, I. (2004). *Large breasts and narrow waists indicate high reproductive potential in women*. 271 (1545), 1213–1217. *Proceedings of the Royal Society B*.
- Jurmain, R. & Nelson, H. & Kurashina, H. & Turnbaugh, W. (1981). *Understanding Physical Anthropology and Archaeology*. St. Paul: West Publishing Co.
- Karageorghis, J. *The Coroplastic Art of Ancient Cyprus V* (B), πιν. I-XVI
- Karageorghis, V. *The Coroplastic Art of Ancient Cyprus I*, πιν. XLVIII-LII
- Kaylea R. (2015). *Vandewettering | Ειδώλια Ανώτερης Παλαιολιθικής Αφροδίτης: Ερμηνεύοντας το Φύλο* PURE Insights Τόμος 4, Τεύχος 1, Western Oregon University.
- Keevil, E., & Kevin, E. (2009). *Νταλί – Αριστουργήματα τέχνης*. (Α. Σαλατίδου, Μτφ). (pp.136-214). Αθήνα: Γνώση.
- Keevil, E. & Eyres, K. (2006). *Αριστουργήματα της τέχνης*. Μτφ. Κωνσταντέας Π. Αθήνα: Γνώση.
- Koenigswald, G.H.R. (1972). *Early Homo sapiens as an Artist: the Meaning of Paleolithic Art*. Στο “The Origin of Homo sapiens, Ecology and Conservation”. Τόμος 3. Bordes, F. ed. (σ. 133-139). Πρακτικά Συμποσίου του Παρισιού, 1969.
- Latacz, J. (2000). *Όμηρος, ο θεμελιωτής της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας*, (Μτφ. Σιστάκου Ε.). επιμ. Ρεγκάκος, Αθήνα: Α. Παπαδήμας.
- Laurent, P. (1965). *Heureuse Prehistoire*. Perigeux: Pierre Fanlac.
- Lauren, C. P. (2003). *Nurturing Empathy*, 56 (4), 45-50. *Art Education* Vol. 56, No. 4 (Jul., 2003), pp. 45-50: National Art Education Association Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3194063> Page Count: 6
- Leroi-Gourhan, Andre. (1967). *Treasures of Prehistoric Art*. Ν. Υόρκη: Henry N. Abrams.
- Leveque, P. (1984). *La Genèse d' Aphrodite à Chypre*, (σ. 419-421). Besançon: Mélanges Roland Fietier.
- Letti, G. (2004). *Il puttanesimo romano*. Salerno. Salerno Editrice.
- Lipson, S. F. & Ellison, P. T. (1996). *Comparison of salivary steroid profiles in naturally occurring conception and non-conception cycles (pdf) 11 (10), 2090–2096. Human Reproduction*. View at: Google Scholar
- Luquet, G.H. (1926). *YArt et la Religion des Hommes Fossiles*. Paris: Masson et Cie.

- Lykins, A. D. & Meana, M. & Kambe, G. (2006, Οκτώβριος 10). Detection of differential viewing patterns to erotic and non-erotic stimuli using eye-tracking methodology. *Archives of Sexual Behavior*. View at: Publisher Site | Google Scholar
- Meisner, G. & Araujo R. (2018). *Golden Ratio: The Divine Beauty of Mathematics*. Caracas: Race Point Publishing.
- Maier and Karageorghis. (1984). *Paphos. History and Archaeology*. Nicosia: Leventis Foundation.
- Marchetti, F. (2007). *Θεϊκός και Βέβηλος Έρωτας*, (Μτφ. Ν. Παρασκευοπούλου). (σ. 42). Αθήνα: Πήγασος.
- McDermott, L. (1996). *Self-representation in Upper Paleolithic female figurines* (pdf). *Current Anthropology*.
- Marlowe, F. & Apicella, C. & Reed, D. (2005). Men's preferences for women's profile waist-to-hip ratio in two societies. *Evolution and Human Behavior*. Στο: Publisher Site | Google Scholar
- Marshack, A. (1972). *The Roots of Civilization*. New York: McGraw Hill.
- Marti, B. & Tuomilehto, J. & Salomaa, V. & Kartovaara, L. & Korhonen, H. J. & Pietinen, P. (1991, Ιούνιος 1). Body fat distribution in the Finnish population: environmental determinants and predictive power for cardiovascular risk factor levels,” *Journal of Epidemiology and Community Health*. View at: Google Scholar
- Miller, D. & Tilley, A. (1984). *Ideology, Power and Prehistory*. Cambridge University Press.
- Mithen, S.J. (1999). *Problem-solving and the evolution of human culture*. London: Institute for Cultural Research.
- Moore, J. A. and Keene, A.S., eds. "Venus" *Figurines as Evidence of Sedentism in the Upper Paleolithic*. (σ. 3-13). Ν. Υόρκη: Academic Press. (Τμήμα Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Denver).
- Moon, W. (1995). *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Moore, J. A. & Keene, A.S. (1983). *Archaeology and the Law of the Hammer*. *Archaeological Hammers and Jennifer Mundy* (2016) (επιμ.), *Man Ray: Writings on Art*, Λος Άντζελες: TATE.
- Moritz, G. (2015). «Περί ουσίας και σημασίας της ενσυναίσθησης», Μέρος II, (Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung). *Dialogues in Philosophy, Mental and Neuro Sciences*. 8, αρ. 2 (2015): 77.
- Mosee, C. (1993). Η γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Nead, L. (1992). *The female nude: Art, obscenity and sexuality* (σελ.14). eBook Published: Λονδίνο.
- Holscher. U. (2007). *ΟΛΥΣΣΕΙΑ - Ένα έπος ανάμεσα στο παραμύθι και το μυθιστόρημα*. Μτφ. Στασινοπούλου – Σκιαδά. (σ. 364). Αθήνα: Α. Καρδαμίτσας,
- Nelson, S. M. & Campbell, B.G. (1982). *Humankind Emerging* (3rd ed.). Boston: Little, Brown and Company.
- Sawelson, N. Gorse, N. (1998). *Women in Dada*. Massachusetts Institute of Technology. Massachusetts London, England: The MIT Press Cambridge.
- Nelson, S.M., & Bibb, L. (χ.η.). *Notes and Statistics on Venus Figurines*. (Τμήμα Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Denver).
- Nowell, A. & Chang, M. (2014) *Science, the Media, and Interpretations of Upper Paleolithic Figurines* *American Anthropologist*, (σ. 563). Academia.edu.
- Ortner, S.B. & Whitehead, H. (1981). *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Panofsky, E. (1991). *Μελέτες Εικονολογίας*, (σ. 23-29). Αθήνα: Νεφέλη.
- Passepartout, L. (1938). *Les Statuettes Feminines Paliolithiques Dites Venus*. St. Nimes: Libraire Teissier.
- Parker, R. (2001). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Bloomsbury Academic. σ. 120 - 128.
- Pasquier, A. (1985). *La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre*, (σ. 40). Editions de la Réunion des Musées Nationaux
- Peltenburg, E. (2015). *Early Society in Cyprus*, (σ. 123 - 124). Cambridge University Press.
- Pirenne, V. & Delforge, V. (1994). *Aphrodite grecque*, (σ. 467- 468). Athènes-Liège:
- Poirier, F.E. (1987). *Understanding Human Evolution*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Ramamurthy, A. (2007). *Θεάματα και παραισθήσεις - Φωτογραφία και εμπορευματική κουλτούρα*, (μτφ. Πετσίνη, Π.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Rautman, Alison E. (1999). *Reading the Body: Representations and Remains in the Archaeological Record* (σ. 203). University of Pennsylvania Pr.
- Regoli, G. & Gioseffi, D. & Mellini, G. & Salvini, R. (1970). Τα Μουσεία του Βατικανού. Αθήνα. ΦΥΤΡΑΚΗΣ Research 37(4):402-416. University of Chicago Press. <https://www.jstor.org/stable/3629836>
- Read H. (et al). (1986). *Λεξικό Εικαστικών Επιστημών*. Μτφ. Παππάς Α. Αθήνα: Υποδομή.
- Rice, P.C. (1981). *Prehistoric Venuses: Symbols of Motherhood or Womanhood?* *Journal of Anthropological*

- Roberts, H. (1999). *Encyklopedia of Comparative Iconography, Themes depicted in work of art*, 2, 593. M-Z, Chicago: Fitzroy Dearborn.
- Robertson, M. (1975). *A History of Greek Art*, (σ. 553–4). Cambridge: Cambridge UP.
- Rolley, C. (2015). *Η Ελληνική Γλυπτική*, (μτφρ. Δημητρακοπούλου, Ε.). Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα.
- Ronald, A. (1981). *Κατάλογος της Συλλογής Μοντέρνας Τέχνης της Γκαλερί Tate εκτός από Έργα Βρετανών Καλλιτεχνών*, (σ. 477–8). Λονδίνο.
- Rountree, K. (2001). *The Past is a Foreigners' Country: Goddess Feminists, Archaeologists, and the Appropriation of Prehistory*. *Journal of Contemporary Religion*, 16 (1), 5-27.
- Russell, P. (2006). *Learning from curves: the female figurine in Palaeolithic culture*. *Rock Art Research*. Τομ. 23, 41–49. Australian Rock Art Research Association. (<http://mc2.vicnet.net.au/home/aura/web/index.html>)
- Saccasyn Delia Santa, E. (1947). *Les Figures Humaines du Paléolithique Supérieur Eurasiatique*. Paris: Amberes.
- Saitta, D J. (1982). The Poverty of Philosophy in Archaeology. In *Archaeological Hammers and Theories*.
- Salles, C. (2007). *Η άλλη όψη της Αρχαιότητας. Ο υπόκοσμος* (Τσιταράκης, Κ. Μτφ.). Αθήνα: Παπαδήμας.
- Sanday, P. R. (1981). *Female Power and Male Dominance: On the Origins of Sexual Inequality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schwarz, A. (1977). *Man Ray: The Rigor of Imagination*. Λονδίνο: Rizzoli
- Shinkle, E. (2008). *Introduction - Fashion as Photograph*, I.B. Tauris, (σ.13). Λονδίνο: Bloomsbury Publishing.
- Henning, M. (2007). *Το υποκείμενο ως αντικείμενο – Η φωτογραφία και το ανθρώπινο σώμα*, (σ.173-176.). (Μτφ. Π. Πετσίνη). Αθήνα: Πλέθρον.
- Singh, D. & Dixon, B. J. & Jessop, T. S. & Morgan, B. & Dixon, A. F. (2010). Cross-cultural consensus for waist-hip ratio and women's attractiveness. *Evolution and Human Behavior*. View at: Publisher Site | Google Scholar. <https://doi.org/10.1016/j.evolhumbehav.2009.09.001>
- Shohat, E. & Stam, R. (1998). “*Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics*,”
- Singh, D. & Randall, P. K. (2007). Beauty is in the eye of the plastic surgeon: waist-hip ratio (WHR) and women's attractiveness (pdf). *Personality and Individual Differences*. View at: Publisher Site | Google Scholar
- Singh, D. & Young, R. K. (1995, Νοέμβριος). Body weight, waist-to-hip ratio, breasts, and hips: role in judgments of female attractiveness and desirability for relationships. *Ethology and Sociobiology*. View at: Google Scholar
- Singh, D. (2002). Female mate value at a glance: relationship of waist-to-hip ratio to health, fecundity and attractiveness. 23(4). 81–91 (pdf). *Neuroendocrinology letters*. Στο: Google Scholar
- Singh, D. (2006). *Universal allure of the hourglass figure: an evolutionary theory of female physical attractiveness*. Στο: Google Scholar. <https://www.semanticscholar.org/paper/Universal-allure-of-the-hourglass-figure%3A-an-theory-Singh/43c091c2e30645c514fe2a2d4238fae773cacce4>
- Smith, E. L. (1985). *Ο Ερωτισμός στην Τέχνη*. Μτφ. Ραλλίδη Ι. Αθήνα: Υποδομή.
- Smith, J.W. (1976). *Foundations of Archaeology*. Beverly Hills: Glencoe Press.
- Smith, E. (1992). Παγκόσμια ιστορία τέχνης και πολιτισμού. (Μτφ. χ.ο.). Αθήνα. ΑΛΜΠΙΑΤΡΟΣ.
- Steiner W. (2001). *Venus in exile: the rejection of beauty in twentieth-century art*. Σικάγο. The University of Chicago Press.
- Stringer, C. & Gamble, C. (1993). *In search of the Neanderthals, Thames and Hudson*. Ν. Υόρκη.
- Soffer O. & Adovasio, J. M. & Hyland, D. C. (2000). *The “Venus” Figurines Textiles, Basketry, Gender, and Status in the Upper Paleolithic*, *Current Anthropology* 41 (4), 511. The Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.
- Soffer, O, ed. (1988). *Upper Paleolithic Connubia, Refugia and the Archaeological Record for Eastern Europe*. In *Pleistocene Old World: Regional Perspectives*. (σ. 333-348). Ν. Υόρκη: Plenum Publishing Co. *Theories*. JA.
- Stefano, P. & Stefano, Z. (2006). *Modigliani*. (Ε. Μηλάτου, Μτφ.). ΑΘΗΝΑ: Ημερησία.
- Tarasov, O. (2011). *Framing Russian*, (μτφ. Milner-Gulland, R. & Wood, A.) Λονδίνο: Reaktion Books.
- Taylor, L.W. (1969). *Mycenae 1968*, (σ. 91). *Antiquity*.
- Pfeiffer, J. E. (1985). *The Emergence of Humankind*. 4th ed. Ν. Υόρκη: Harper and Row.
- Schiffer, ed. *Theory*. Τομ. 7. Μ.Β. σ. 1-38. Ν. Υόρκη: Academic Press, Inc.
- Tovée, M. J. & Cornelissen, P. L. (1999, Μάιος 20). *The mystery of female beauty*. *Nature*. View at: Google Scholar. <http://dx.doi.org/10.1038/20348>

- Ucko P J., & Rosenfeld, A. (1973). *Palaeolithic Cave Art*. Νέα Υόρκη: McGraw-Hill.
- Singh, U. (2008). *A History of Ancient and Early Medieval India: From the Stone Age to the 12th century*, PEARSON EDUCATION, Delhi, Chennai, Boston, London, Sydney, Singapore, Hong Kong, Toronto, Tokyo).
- Vagnetti, L. (1985). “*Figurines and minor objects from a Chalcolithic cemetery at Souskiou-Vathyrakas (Cyprus)*”. (σ. 281). Goteborg.
- Washbourne, R. M. (2000). *Out of the mouths of pots*, (σ. 69-76). Paul Forlag Astroms Jonsered.
- Wenke, R. (1984). *Patterns in Prehistory, Humankind's First Three Million Years* (2nd ed). New York: Oxford University Press.
- White, R. (2006). The women of brassempouy: a century of research and interpretation (pdf) *13* (4), 250–303. *Journal of Archaeological Method and Theory*. View at: Publisher Site | Google Scholar https://www.academia.edu/3606328/The_Women_of_Brassempouy_A_Century_of_Research_and_Interpretatio
- Wolkstein, D. & Kramer, S. & Noah, H. (1917). *Inanna: Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer*. New York Cambridge, Philadelphia, San Francisco, London, Mexico City, Sao Paulo, Sydney. Harper & Row, Publishers.
- Zuffi, S. (2008). *Ιστορία της τέχνης 16ος-17ος αιώνας*. Αθήνα: Τόπος.

Ιστοτόποι

- Aphrodite Untying Her Sandal, <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/aphrodite-untying-her-sandal>
- Antonaropoulos, C. from <http://www.kapopoulosart.gr/gr/artists/cat1-gr/item/645-ATHENS VOICE, ATHENS 102.5 VOICE, 11.02.2012 | 00:00>
- Γιαννοπούλου, Μ. (2014). *Αρχαία Τροιζήνα*. Από: https://www.archaiologia.gr/blog/archaeological_
- Γαλανοπούλου Γ. (2017). Ενημερώθηκε: 10 Σεπτεμβρίου 2017, 05:45, <https://www.tovima.gr/2017/09/08/books-ideas/to-agalma-poy-leei-istories/>
- Ζήση, Ε. (2010). *Τα σπασμένα χέρια της Αφροδίτης της Μήλου*. Από: http://www.divasame.gr/page.aspx?itemID=PPG1385_723.
- Θερμού, Μ. (2020). <https://www.portraits.gr/art-philanthropy/pos-itan-i-afroditi-prin-apo-6-500-chronia-ena-mikro-idolio-apokalipti>.
- Θωμάς, Δ. (2017). *Man Ray: Ο φωτογράφος που αποθέωσε τη γυναικεία ομορφιά*. 1 Οκτωβρίου 2017. <https://www.maxmag.gr/afieromata/man-ray-o-fotografos-pou-apotheose-ti-gyneikia-omorfia/>
- Καραγιώργης, Β. (1967). *Αι σχέσεις μεταξύ Κύπρου και Κρήτης κατά τον ΙΙον αι. π.Χ.*, Πρακτικά του 2ου Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, 1966. Αθήνα 1967.
- Κακογιάννης, Κων/νος. From <http://www.uth.gr/tovima/60/7.pdf>
- Κοζόκος, Τ. (2017-18). *Χώρος και Μορφή*. Σημειώσεις Σχολής Αρχιτεκτονικής Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, takiskozokos.gr
- Κυριακίδου, Ε. (2015). *Η Αφροδίτη της Μήλου είναι το πιο ταλαιπωρημένο άγαλμα του κόσμου*. Ανακτήθηκε από: <http://propaganda.gr/afroditi-tis-milou-ine-pio-taleporimeno-agalma-tou-kosμου/>
- Λαμπράκη – Πλάκα, Μ. (2019). *Γυμνό ή γδυμένο; Η γυναίκα στην τέχνη*, 4-3-, <https://www.oanagnostis.gr>
- Λεκάκης, Γ. (2020). <http://www.arxeion-politismou.gr/2020/11/lida-kyknos-nomisma-Kyprou.html>
- Λοϊζου, Λ., & Χατζάκη, Μ. (2017). *Παράδοξη Αφροδίτη, Παράθυρο & από:* <http://parathyro.com/2017/09/paradoksi-afroditi-to-simeioma-ton-epimelitron/>
- Λοϊζίδη, Ν. (2008). *Η αρχαιότητα που μας αξίζει*, <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/i-arxaiotita-poy-mas-aksizei/> Ενημερώθηκε: 1 Απριλίου 2001, 00:00
- Μάντζιου, Μ. *Οι μεταμορφώσεις μιας άλλης Αφροδίτης, της Barbie, σε Αφροδίτη των παιδιών*. Από: https://www.athensvoice.gr/look/19983_erotisi-posa-image-tis-barbie-yparhoyn
- Μάντζιου, Μ. (2020). *Όταν η Barbie μιμείται διάσημα έργα τέχνης*, https://look.athensvoice.gr/look/19983_erotisi-posa-image-tis-barbie-yparhoyn.
- Μαχαίρα, Β. (2008). *Το ιερό Αφροδίτης και Έρωτος στην Ιερά Οδό* ΒΑΕ 253 Αθήνα 2008, Η Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία <http://www.archetai.gr/site/content.php?artid=33>
- Μεντίτζης, Π. (2015). Από: <http://www.voria.gr/article/afroditi-tis-milou-i-anavlizousa-sagini-i-anadiomeni-elxi-i-apagogi>.

Μπακιρτζόγλου, Σ. (2012). Ανακτήθηκε από: http://www.epekeina.gr/a_files/2012/AphroditeWeb.pdf (σ.6)
 Πασσανιάς, *Ελλάδος Περιήγησις, Ηλιακά Β'*, 25, I
 Ρηγοπούλου Π. (2022). *Η γοητεία του αντι-αισθητικού*, ΤΟ ΒΗΜΑ, Ανακτήθηκε: 04 Απριλίου 2022 | 00:07, <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/i-goiteia-toy-anti-aisthitikoy/>
 Σανούδου, Χ. (2019). *Η «Αφροδίτη των Μεδίκων» στον ψηφιακό αέρα*, Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ 24 Δεκεμβρίου 2019, (www.digitalsculpture-uffizi.org).
 Σχορετσάνιτης, Γ. Ν. (2017). *Ερκουλάνουμ: Ένας ακόμα θαμμένος θησαυρός*. Ενημερώθηκε: 02/04/2017, 14:48, [efsyn,https://www.efsyn.gr/stiles/aporseis/105492_erkoylanouym-enas-akoma-thammenos-thisayros](https://www.efsyn.gr/stiles/aporseis/105492_erkoylanouym-enas-akoma-thammenos-thisayros).
 Τιβέριος, Μ. (2008). *Ισιδα, η Παναγία του αρχαίου κόσμου*. Από: <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/isida-i-panagia-toy-arxaiou-kosmoy/> Ενημερώθηκε: 26 Αυγούστου 2001, 00:00
 Τιτάνια, Μ. (2018). *Αυλητρίδες, Ορχηστρίδες*, <https://eranistis.net/wordpress/author/tmatina/>
Το γυμνό στην τέχνη. (2013). *TAXYΔΡΟΜΟΣ* καθημερινή εφημερίδα της Μαγνησίας. Ενημερώθηκε: 02/05/2013, 12:33.
 Τσακίρης, Θ. (2009). *Η Σχολή της Φρανκφούρτης και η κριτική θεωρία*. Ενημερώθηκε από: http://tsakthan.blogspot.com/2009/01/blog-post_20.html Ανακτήθηκε: Τρίτη 20 Ιανουαρίου 2009.
 Panagopoulos M. (2014). *Fractal. Arts and sciences together*. <https://www.fractalart.gr/tag/>
 Φλουρέντζος, Π. (1884). Η Θεά με τα υψωμένα χέρια στην Ευρώπη και την Ανατολική Μεσόγειο. Ενημερώθηκε από: <http://hdl.handle.net/10797/6382>
 Φραντζή, Β. (2016). Από: <https://www.protagon.gr/epikairota/epaprosdiorizontas-tin-omorfia-me-aforfi-ton-botitseli-44341072443>, 16:09
https://www.taxydromos.gr/m/m_article.php?id=73177
<http://parathyro.politis.com.cy/2017/09/paradoksi-afroditi-to-simeioma-ton-epimelitriton/>
<http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/EIAnt/V11N1/schindler.html>
<https://www.cnn.gr/style/politismos/story/15693/h-astarti-xekleidonei-to-mystirio-toy-diskoy-tis-faistoy>,
<https://thegreekdesigners.com/2020/03/06/sophia-thinking-bauhaus/>
<https://artic.gr/ermineuontas-ti-morfi-tis-afroditis/>
<https://www.youtube.com/watch?v=quTo0dGINsY>, 29 Αυγ. 14 (12:11) | upd: 29 Αυγ. 14 (12:09) Ο Pistoletto και τα ... κουρέλια της Ελευσίνας
<https://www.youtube.com/watch?v=91zFPDk8PH8>
<https://www.youtube.com/watch?v=zTnaKGDVWBU>
<https://www.youtube.com/watch?v=nTe0-yWHAPQhttps://www.youtube.com/watch?v=nTe0-yWHAPQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=gFORiFmMeVM>
https://www.youtube.com/watch?v=FYo11Ev_Xug
<http://parathyro.politis.com.cy/2017/09/paradoksi-afroditi-to-simeioma-ton-epimelitriton/>
 Το Βήμα, <http://www.tovima.gr/world/article/?aid=447175> (07/03/2012
<https://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/category/after-the-war/tehniki-kai-tehnologia.html>
<https://www.academia.edu/11464425>
<https://www.portraits.gr/art-philanthropy/pos-itan-i-afroditi-prin-apo-6-500-chronia-ena-mikro-idolio-apokalipti>, ART & PHILANTHROPY 27/08/2020
 elliniki-afrodisiada-tis-asias-afrodisiada-ieri-poli-tis-afroditis-foto-vinteo/
<https://www.youtube.com/watch?v=quTo0dGINsY>, 29 Αυγ. 14 (12:11) | upd: 29 Αυγ. 14 (12:09), Ο Pistoletto και τα ... κουρέλια της Ελευσίνας

Ξενογλωσσοί ιστότοποι

Argan, G. C. (1997). *L' Arte Moderna*. Από: <https://www.academia.edu/4998371/> . 2, Academia.edu
 Aris Cosmetics. (2015). <http://ariscosmetics.com>
BALLOON VENUS (MAGENTA), 2008-2012 / JEFF KOONS, <https://arrestedmotion.com/2013/06/jeff-koons-new-paintings-sculpture-gagosian-2/?images=1>
Beauty in Chelsea, (2009). 11:49 μ.μ., <https://www.fragrantica.com.br/perfume/Vicky-Tiel/Sirene-7859.html>

- Beccari, G. L. (2018). <https://www.academia.edu/11464425>
- Bertamini, M; Latto, R. Spooner, A. (2003). «*The Venus effect: people's understanding of mirror reflections in paintings*» (pdf). *Perception (journal)* **32** (5): 593–599. Ανακτήθηκε στις 2007-03-22 :10.1068/p3418. PMID 12854645.
- Bryan, Z. *Venus of Willendorf*. (χ.η.) Kahn Academy. <https://www.khanacademy.org/humanities/prehistoric-art/paleolithic-art/a/venus-of-willendorf>.
- Chatham, A. (χ.η.) <https://www.pinterest.com.au/georgia999/Les-Beaux-Art-Perfume>
- Dine, J. (2005). <http://www.absolutearts.com/artsnews/2005/03/28/32872.html>.
- Dixson, F. Alan, & Dixson, J. Barnaby. (2011). *Journal of Anthropology*. <https://www.hindawi.com/journals/janthro>
- Edwards, C. M. (1984). *Aphrodite on a Ladder – Hesperia*, 53(1), <https://www.ascsa.edu.gr/uploads/media/hesperia/147939.pdf>
- Foreman A., <https://www.bbc.co.uk>
- Frazer, J. (2012). *The Golden Bough*, (σ. 88). Cambridge University Press: <https://www.cnn.gr/style/politismos/story/15693/h-astarti-xekleidonei-to-mystirio-toy-diskoy-tis-faistoy>,
- Friedman, D. M. (2009). shiftjournal.org/archives/articles/2009/smith.pdf
- Hope, K. (2007). *Venus Genetrix* <http://idliketocallyourattentionto.blogspot.com/2007/05/venus-genetrix.html>.
- Hope, K. (2007). *The Esquiline Venus* <http://idliketocallyourattentionto.blogspot.com/2007/05/esquiline-venus.html>.
- Hope, K. (2007). *The Aphrodite of Knidos, Praxiteles*. (Ρωμαϊκό αντίγραφο 340 - 330 π.Χ.) <http://idliketocallyourattentionto.blogspot.com/2007/05/knidian-aphrodite-praxiteles.html>
- Joukov, D. (2006). http://turbomilk.com/blog/cookbook/adobeillustrator/the_birth_of_venus/ Ανάκτηση: 25 July 2006.
- Liu, Y. Sumpter D. (2018). *Is the golden ratio a universal constant for self-replication?*, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0200601>
- Machaira, V. (1993). *Les groups statues d' Aphrodite et d' Eros. Etude stylistique des types et de la relation entre les deux divinites pendant l' epoque hellenistique*, (σ. 38, 43, 49-50, 52-53-54, 56-57, 65, 69-70, 75-77, 124-128, 133, 134, 138-141). Athenes: Universite Nationale et Capodisriaque d' Athenes faculte de Philosophie.
- Marshack, A. (1988). *The National Geographic*, from <https://archive.org/details/The-Mammoth-Ivory-Portrait-Of-A-Cro-Magnon-Man-From-Dolni-Vestonice-26000-Years-Old>.
- Ortner B and Whitehead H. (1981). *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*. Review by: Caroline Ifeka, Signs, Τομ. 8, No. 4 (Καλοκαίρι, 1983), σ. 712-715. Έκδοση: The University of Chicago Press, <https://www.jstor.org/stable/3173694>
- Postrel, V. (2015). *What Was the Venus de Milo Doing With Her Arms?*, *Slate*. Από: http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2015/05/the_venus_de_milo_s_arms_3d_printing_the_ancient_sculpture_spinning_thread.html
- Ramamurthy A., *Θεάματα και παραισθήσεις – Φωτογραφία και εμπορευματική κουλτούρα*, σ. 215, Sheffield Hallam University. <https://doi.org/10.4324/9781315727370>, 2015, Ανάρτηση: 24 Ιουνίου 2015, 14:39, Τελευταία ενημέρωση: 17 Μαρτίου 2021, 15:32.
- Ravenscroft, I. (1998). «*Πώς είναι να είσαι άλλος;*», “*Simulation and Empathy*”, *Ratio* 11, No 2 σ. 170-185. <https://doi.org/10.1111/1467-9329.00062>
- Richey, C. (2016). https://www.academia.edu/24383929/Gobekli_Tepe_And_Its_Female_Figurine_Its_All_About_Venus
- Saner, E. & Lapper A. (2014). *Disabled people are looked at as a drain on society, and I'm certainly not that*. Από: <https://www.lifeandstyle.com/2014/aug/02/alison-lapper-disabled-people-drain-on-society>
- Shanton, K. & Goldman, A. (2010). “*Simulation Theory*”, *Wires: Cognitive Sciences* 1, αρ. 4 (Ιούλιος/Αύγουστος 2010): 527-528. <https://doi.org/10.1002/wcs.33>
- Schindler, R. (2007). “*Aphrodite and the colonization of Locri Epizephyrii*,” *Electronic Antiquity – Communicating the Classics* 11: <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/EIAnt/V11N1/schindler.html>
- Schweitzer, S. (2017). <http://www.myfoam.net/blog/intelligente-verpackungsloesungen-der-zukunft>
- Simon, B. C. (2011). *Zero Degrees of Empathy: A New Theory of Human Cruelty*, (σ. 11). Λονδίνο: Allen Lane.

Uffizi, accordo internazionale per la digitalizzazione in 3D del patrimonio archeologico. (2016). <https://artemagazine.it/2016/05/25/uffizi-e-indiana-university-accordo-internazionale-per-la-digitalizzazione-in-3d-del-patrimonio-archeologico-video/>

Yam K., Takhistov P., Miltz J. (2006). *Intelligent Packaging: Concepts and Applications*, <https://doi.org/10.1111/j.1365-2621.2005.tb09052.x>

Zygmunt, B. (χ.η.). *Venus of Willendorf*. Από: <https://www.khanacademy.org/humanities/prehistoric-art/paleolithic-art/a/venus-of-willendorf>. Kahn Academy.

https://www.fragrancenet.com/fragrances/jean-paul-gaultier?mv_pc=msnus_jean_paul_gaultier_ds_jean_paul_gaultier_e&utm_source=msn&utm_medium=cpc&msclkid=cdf6152526cc1d016ce64e81b60b5858

https://www.fragrancex.com/products/_cid_perfume-am-lid_v-am_pid_1509w__products.html

<https://www.fragrantica.com/perfume/Vicky-Tiel/Sirene-7859.html>

<https://www.max-ernst.com/pleiades.jsp>

<https://www.jstor.org/stable/3173694>

<https://www.jstor.org/stable/3173694>, Vol. 8, No. 4, Summer, 1983. The University of Chicago press, Journals Division

www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4225

Προτεινόμενη Βιβλιογραφία (δεν αναφέρονται εκδοτικοί οίκοι)

Δημοπούλου-Ρεθεμιωτάκη, Ν. (2005). *Το Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου*. Αθήνα.

Doumas, C. (1992). *The Wall-Paintings of Thera*. Athens: Thera Foundation.

Gerard-Rousseau, M. (1968). *Les mentions religieuses dans les tablettes myceniennes*. Rome.

Immerwahr, S. (1990). *Aegean Painting in the Bronze Age*. London.

Κριτσέλη-Προβίδη, Ι. (1882). *Τοιχογραφίες του Θρησκευτικού Κέντρου των Μυκηνών*. Αθήνα.

Μανδαλάκη, Σ. & Ρεθεμιωτάκης, Γ. (2015). *Μινωικός Κόσμος, Ταξίδι στις απαρχές της Ευρώπης*. Ηράκλειο.

Marinatos, N. (1993). *Minoan Religion*, Columbia: University of South Carolina.

Μυλωνάς, Γ. Ε. (1972). *Το Θρησκευτικό Κέντρο των Μυκηνών*. Αθήνα.

Nilsson, M. (1950). *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*. Lund.

Ντούμας, Χ. (1984). *Κυκλαδική τέχνη, Συλλογή Ν.Π. Γουλανδρή*. Αθήνα. Ίδρυμα Ν.Π. Γουλανδρή.

Παπαδημητρίου, Α. (2015). *Μυκήνες*. Αθήνα. Κοινωφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση.

Peterson, S. (1981). *Wall Paintings in the Aegean Bronze Age: The Procession Frescoes*, (PhD. thesis). University of Minnesota.

Renfre, C. (1991). *The Cycladic Spirit: Masterpieces from the Nicholas P. Goulandris Collection*. New York.

Ventris, M. (1956). *Chadwick, J., Documents in Mycenaean Greek*. Cambridge.

Warren, P.M. (1988). *Minoan Religion as Ritual Action, Studies in Mediterranean Archaeology*, Götterborg.

Willets, R.F. (1962). *Cretan Cults and Festivals*. London.

Ιστότοποι (πηγές φωτο)

<http://www.kapopoulosart.gr/gr/artists/cat1-gr/item/645-christos-antonaropoulos>

<https://www.amazon.com/svelata-Tiziano-Catalogo-Bruxelles-ottobre/dp/8882156338>

settemuse.it, "storia di Venere"

guidecampania.com, "il nudo femminile sdraiato dall'antichità ai nostri giorni", Achille della Ragione treccani.it

photos: settemuse.it

photo: guidecampania.com