

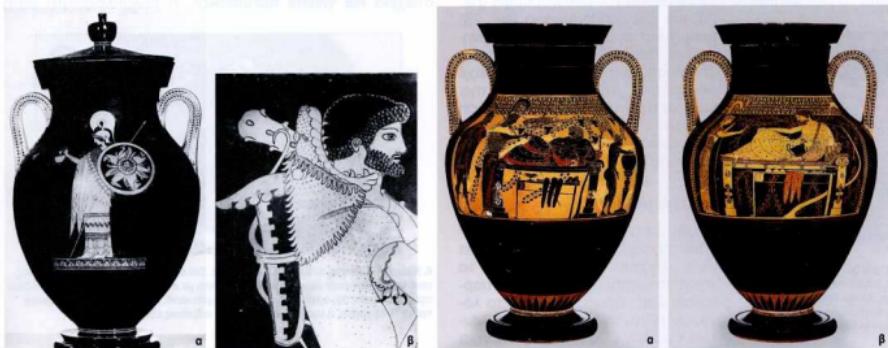
ΣΚΕΨΕΙΣ ΕΠΑΝΩ ΣΕ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΤΤΙΚΩΝ ΑΓΓΕΙΩΝ

Véronique Lézine-Béliosparopoulou
Αρχαιολόγος

Για να καταλάβει κανείς το νόημα των παραστάσεων που κοσμούσαν τα αττικά αγγεία μέχρι τον 5ο αιώνα π.Χ., δεν αρκεί να αναγνωρίζει πρόσωπα, ιστορίες ή πράξεις που περιγράφονται. Απαιτείται επίσης η εικαστική ανάλυση, όσον αφορά τόσο τις λεπτομέρειες όσο και το σύνολο. Στην πορεία αυτής ακριβώς της ανάλυσης αναδεικνύονται και κάποια στοιχεία χαρακτηριστικά της ελληνικής σκέψης.

Παραπηρώντας τις παραστάσεις ενός αρχαϊκού αγγείου, για παραδείγμα, μπαίνουμε σε μια άλλη διάσταση, ανεξάρτητη από τον δικό μας κόσμο· μπαίνουμε στον κόσμο των εικαστικών μορφών. Ο χώρος αυτός έχει δημιουργηθεί από εικαστικά στοιχεία, τα οποία τον καθορίζουν ως ένα σύνολο οπτικών μορφών. Τα στοιχεία αυτά είναι τα εξής: α) η επιφάνεια της εικόνας –μαζί με το υπόβαθρό της-, το υλικό της, η οργάνωσή της, η σύνθεσή της, η σημειολογία της και οι γεωμετρικές αναλογίες των διαφόρων τμήμάτων αυτής της επιφάνειας, και β) η διαβάθμιση της πυκνότητας των χρωμάτων και η ένταση τους, η «ακτινοβολία» κάθε μέρους της παράστασης και του αγγείου αλλά και η γενική εικόνα των αντιθέσεων.

Στην περίπτωση που εξετάζουμε, δηλαδή στις παραστάσεις της αττικής κεραμικής, πριν διαβάσει κανείς οπιόποτε σχετικό και προτού βγάλει κάποιο συμπέρασμα όσον αφορά τα έργα που ανήκουν σε αυτήν, πρέπει να λάβει υπόψη του τα στοιχεία που παρατίθενται στη συνέχεια.



1 α, β. Αμφορέας του Ζωγράφου του Βερολίνου, 500-480 π.Χ. Βασιλεία.
Η Αθηνά τείνει ένα αγγείο προς τον Ηρακλή.

2 α, β. «Δίγλωσσος» αμφορέας του Ζωγράφου του Ανδοκίδη, περ. 510 π.Χ.
Μόναχο. Στις δύο όψεις του αγγείου εικονογραφείται το ίδιο θέμα, η επίσκεψη της Αθηνάς στον Ηρακλή, σε δύο διαφορετικούς ρυθμούς, μελανομόρφο και ερυθρόμορφο.

Τα βασικά υλικά κατασκευής

Στην αρχαιότητα το πιο φθηνό υλικό για την κατασκευή σκευών οικιακής χρήσης ήταν ο πηλός. Στην Αττική υπήρχαν πολλά σημεία εξόρυξης αργιλού, όλα όμως έδιναν την ίδια ποιότητα πηλού. Επρόκειται για πηλό εξαιρετικά λεπτόσκοκκο, που έμοιαζε με σκόνη, ή μάλλον –για να είμαστε ποι ακριβείς– με καλυντική πούδρα. Η πιο γνωστή έστω βρίσκεται στο ακρωτήριο Κωλαύλ (Άγιος Κοσμάς), στην νοτιοανατολική Αττική¹. Η ποιότητα της αργιλού παιζεί σημαντικό ρόλο στη δύνη της επιφάνειας του αγγείου. Ανάλογα με τις προσεμίες που περιέχει ο πηλός, η επιφάνεια του αγγείου: α) λαμπτήριζε (μαρμαρυγιακοί κόκκοι), β) φέρει ραβδώσεις (κόκκοι ή ωρικτών), ή γ) μοιάζει με μετάξι (πορώδη υλικά).

Η επιφάνεια ολόκληρου του αγγείου –εκτός από τα στάντινα πρόσθετα πήλινα διακοσμητικά μέρη– καλύπτεται από ένα

πολύ λεπτό επίχρισμα, που αποτελεί το υπόστρωμα της παράστασης. Πρόκειται για ένα αραιό διάλιμα καθαρού λεπτόκοκκου πηλού, το οποίο μετά το ψήσιμο του αγγείου δίνει το γνωστό αττικό ερυθρό χρώμα. Χωρίς το επίχρισμα αυτό, το χρώμα της επιφάνειας του αγγείου θα ήταν ανοιχτό ρόδινο.

Η μελανή βαρφή –που αποτελεί το άλιτο βασικό υλικό της διακόσμησης– είναι ένα μίγμα² από καθαρό παχύρευστο πηλό και ποσότητα αλκαλίου ή/και ποτάσας (με τη μορφή φυκιών και στάχτης από διάφορα ξύλα). Αυτό το μίγμα, όταν είναι πολύ πυκνό και πολύ μαύρο, γυαλίζει, προσδιδόντας στην επιφάνεια του αγγείου τις ιδιότητες ενός καθρέφτη. Κάποια μέρη της παράστασης (κυρίως τα ρουχά, που αποδίδονται και με τις γραμμές των πτυχώσεων) δίνεται η εντύπωση ότι εμφανίζονται ή εξαφανίζονται, ανάλογα με την πυκνότητα των γραμμώσεων και το παιχνίδι ανάμεσα στο μαύρο χρώμα και το φως. Χαρακτηριστικό παραδείγμα ο αμφόρεας του



3. Κεφαλή Μαινάδας. Λεπτομέρειο από ορυζόπινθον μαρφόρεια του ζωγράφου του Κλεοφάρδη. 500-495 π.Χ. Μόνοχο.

γη της γωνίας πρόσπιτωσης του φωτός, τα σταφύλια στον αμφορέα του ζωγράφου του Ανδρόκιδη (εικ. 2a, β) αποκτούν πιο πλούσια και «ώριμη» όψη.

Οι ρυθμοί

Μόνο δύο στοιχεία, το σκούρο και το ανοιχτό, συνδυάζονται στη διακόμιση των αγγείων, αλλά και συγκρύνονται σαφώς μεταξύ τους. Αρχικά μια μελανή μορφή προβάλλει μέσα από το ερυθρό υπότρωμα της παράστασης, ενώ μετά το 530 π.Χ. ένα ερυθρό, εξηρημένο πρόσωπο προβάλλει από το μελανό βάθος. Πρόκειται για τον μελανόμορφό (εικ. 2a) και τον ερυθρόμορφό (εικ. 2b) ρυθμό, για τη μετατροπή από αρντικό σε θετικό. Στην αρχή η διαφοροποίηση αυτή ίσως και να μην είχε εκφραστική αείξη από μόνη της, ίσως να ήταν μια απλή τεχνική λύση ανάμεσα σε άλλες, όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς από τις έρευνες της εποχής⁹.



5. Κρατήρας του Ζωγράφου Ευφρονίου, 515-510 π.Χ. Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης. Διακρίνεται η τομή της χρωματικής επίφενειας που σημαδούντοι οι δύο λαβές.

απτικών αγγείων⁹. Σε σύγκριση με τους πλούσιους χρωματισμούς των κλασικών λιτόκρυσών ή των επιζωγραφισμένων στηλών, η γήινη αυτή χρωματική κλίμακα μοιάζει ποιον φωτική. Η χρήση της ωστόσο μπορεί να οφελείται στην απόφοιτη που εξηπρεπεί ευρύτερες εικαστικές επιλογές. Το ερυθρό και τα μελανό «χρώμα» αρκούν για να μπορεί να «διαβάζει» κανείς αμέσως την παράσταση. Η διαβάσμιση της πυκνότητας της μελανής βαφής είναι εκείνη που δημιουργεί την ποικιλία των χρωμάτων και των τόνων στη διακόμιση του αγγείου. Έτσι αποδέται, για παράδειγμα, και η διαφορετική υφή των υλικών -ύφασμα, μαλλί, γούνα του πάνθηρα- στον ορυζόπινθον αμφορέα του ζωγράφου του Κλεοφάρδη (εικ. 3).

Ο κύριος όμως στόχος της διακόμισης παραμένει η κατάδειξη αυτής της σαφούς διαφοροποίησης που προκύπτει από την αντίθεση σκούρου-αριστερού, κενού-μορφής, και -στην περίπτωση των αγγείων που μελέταμε- μελανού-ερυθρού. Η επεξεργασία της επιφένειας του αγγείου είναι ιδιαίτερη σε όλους τους ρυθμούς, από τον πρωταρχικότερο έως τον ερυθρόμορφο- βασικό στοιχείο της η επίθεση στο υπόβαθρο -στην επιφένεια δηλαδή του αγγείου- της μελανής βαφής.

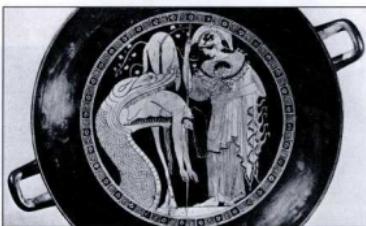
Το «αποτύπωμα» του τροχού του αγγειοπλάστη

Το πιο κοινό υπόβαθρο των ελληνικών ζωγραφικών παραστάσεων είναι το πήλινο σύγγειο, δηλαδή ένα αντικείμενο με τρεις διαστάσεις, κατασκευασμένο γύρω από τον άξονα του τροχού του αγγειοπλάστη. Το αγγείο διαιροφένται από την κίνηση του πηλού, μεταξύ της οριζόντιας επιφάνειας του δίσκου του τροχού και μιας επίσης οριζόντιας νοητής επιφάνειας, εκείνης της περιφέρειας που ανυψώνεται -χάρη στην ταχύτητα περιστροφής και το χειρισμό του αγγειοπλάστη- γύρω από έναν αόρατο κατακόρυφο άξονα, τον άξονα περιστροφής του ίδιου του δίσκου.

Το ιδεατό αποτύπωμα της περιστροφικής κίνησης του τροχού -δηλαδή οι στενές λωρίδες, η μία επάνω στην άλλη- «διαβάζεται» πολύ καθαρά πάνω στη διακοσμημένη επιφάνεια του αγγείου. Με τον τρόπο αυτό ο τροχός φαινεται να σημαδεύει την ίδια την παράσταση.

Η «τρίτη διάσταση» της επιφάνειας

Το αντικείμενο που κατασκευάστηκε στον τροχό, το αγγείο, προσφέρει μια επιφάνεια με ποικίλα ύψη και πλάτη, ώστε να χρησιμοποιηθεί ως υπόβαθρο για την παράσταση (εικ. 4). Η επιφάνεια αυτή μπορεί να είναι κυρτή, κοιλή ή και επίπεδη, κατακόρυφη ή οριζόντια. Έτσι δημιουργούνται περιοχές κατάλληλες για διακόμιση στο εσωτερικό ή το εξωτερικό του αγγείου, ή και στο δισ. Έχοντας τρεις διάστασεις, το αγγείο συχνά συνδυάζει στην τομή του πολλά επιμέρους στοιχεία και γίνεται πολύπλοκο¹⁰. Η πολυπλοκότητα αυτή



6. Κύλικα του Διούρη, 475-470 π.Χ. Βατικανό. Στα ανοιχτά αγγεία συμβαίνει οι λαβές τους να ορίζουν έναν όγκο που δεν τουτίζεται με αυτόν της παράστασης, αλλά δίνει την κατεύθυνση της οργάνωσής της. Στο αγγείο αυτό, με την ελαφρή περιστροφή του κατά τη χρήση, η εικόνα γιντανεύει και ο δράσος έξειμε τον ίσονο.

εντείνεται εξαιτίας και των πρόσθετων μερών -όπως οι λάβες-, που δημιουργούν διασπάσεις στην κοιλιά, στον ώμο, στο στόμιο του αγγείου, και χρησιμοποιούνται ως όρια στην πλαστική οργάνωση της εικόνας. Τα σχήματα της τομής ενός αγγείου, μαζί με τη διακόμιση της επιφάνειας του, «πλέκονται» μεταξύ τους. Εξάλλου, η τοποθέτηση των μορφών της διακόμισης στην επιφάνεια του αγγείου γίνεται με τρόπο ορθοδόκικο και μπορεί να είναι: α) διμερής, β) κεντρική, γ) κυκλική.

Δημήρης. Όταν υπάρχουν δύο λαβές αντιδιαμετρικά τοποθετημένες στην κοιλιά του αγγείου -πάνω, κάτω, στη μέση- ή στους ώμους του, δημιουργείται ένας άρνας που διαιρεί το αγγείο κατακόρυφα. Ετα, γεννιούνται δύο όντες, που μπορεί να είναι ανεξάρτητες, συμπληρωματικές ή ακόμη και η μία σημαντικότερη από την άλλη, ανάλογη με τη θέση του αγγείου ή και με την περιβάλλοντα στο οποίο ποτούσεται. Τέτοια είναι η περίπτωση των αμφορέων και των κρατήρων, που, καθώς προσφέρουν στο χρήστη ή τη θεατή τη μία τους όψη, αυτή καθιστάται αυτομάτως πο σημαντική από την άλλη όψη του αγγείου (εικ. 5). Ωστόσο, όταν ο άξονας είναι

4. Αγγεία διαφορετικών σχημάτων και μεγεθών.
Προβήη του Μητροπολιτικού Μουσείου Νέας Υόρκης.



οριζόντιος, όπως συμβαίνει στα ανοιχτά αγγεία, για παράδειγμα στις κύλικες, το αποτέλεσμα είναι διαφορετικό. Οι λάβες δεν διαιρούν πια. Το ποθετημένες κοντά στο χείλος, σχηματίζουν ή, καλύτερα, ορίζουν έναν άξονα που ταυτίζεται με την επιφάνεια του υγρού περιεχομένου, καθώς και με τον άξονα της παράστασης στο εσωτερικό του αγγείου. Αυτός ο άξονας ταυτίζεται με την κατευθυνση ανάγνωσης της παράστασης και χρησιμεύει μάλλον στη διαμόρφωση της ίδιας της παράστασης πάρα στη γενικότερη οργάνωση της διακόσμησης του αγγείου (εικ. 6). Στην περίπτωση αυτή, οι μορφές τοποθετούνται στο κέντρο της εσωτερικής επιφάνειας της κύλικας. Το ανοιχτό ημισφαιρικό δοχείο δημιουργεί έναν δακτύλιο-πλαίσιο· δημοσιήση διαμορφώνεται είτε στο εσωτερικό του είτε γύρω από αυτόν.

Κεντρική. Σε αγγεία όπως οι υδρίες, οι λήκυθοι, οι οινοχόες, κ.ά. η διαμόρφωση της διακόσμησης είναι κατακόρυφη-αξονική, δεξιά και αριστερά από την καθέτη λαβή. Είναι η λαβή -ή μοναδική ή τη τρίτη- που, συμφωνα και με τη χρήση του αγγείου, οδηγεί αναγκαστικά σε μια τέτοια οργάνωση. Έτοι, το αγγείο έχει μία μόνο ώψη στην εκ διαμέτρου αντίθετη πλευρά της λαβής, κατενώπιον αυτού που λαμβάνει το νέρο ή το κρασί, η αυτού που δέχεται τη σπονδή. Χαρακτηριστικά παραδείγματα η σπονδή που προσφέρει η Αθηνά στον Ηρακλή σε κύλικα του Δουρή (εικ. 7α), καθώς και εκείνη που δέχεται η Αθηνά από νεαρή γυναικί σε αμφορέα του Μητροπολιτικού Μουσείου Τέχνης της Νέας Υόρκης (εικ. 7β).

Κυκλική. Πολλές φορές η τοποθέτηση των μορφών σε αγγεία με ή χωρίς λαβές γίνεται κυκλικά: γύρω από το αγγείο διατάσσονται επάλληλες οριζόντιες λωρίδες, ακολουθώντας τη διάταξη των λωρίδων του πηλού (κορδόνων) που χρησιμοποιεί για την κατασκευή του αγγείου ο αγγειοπλάστης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η διακόσμηση του «αγγείου Φρανσουά» (εικ. 8).

Οι δύο πρώτοι τύποι οργάνωσης της διακόσμησης δημιουργούν -αν και όχι υποχρεωτικά- τη δυνατότητα να εμφανιστούν πίνακες, αυτόνομες παραστάσεις, ενώ ο τρίτος, σει-

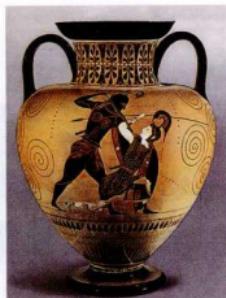
7 α. Κύλικα του Δουρή,
475-470 π.Χ. Εικονίζεται
η Αθηνά να προσφέρει
σπονδή στον Ηρακλή.
Μονοχρό.
Β. Αμφορέας
του Μητροπολιτικού
Μουσείου Νέας Υόρκης.
Απεικονίζεται νεαρή
γυναίκα να χύνει κρασί από
μια σινόχρη στην κύλικα
που κρατεί η Αθηνά.



ρές σχεδίων ή πομπικές παραστάσεις. Ένας πίνακας μπορεί να δημιουργηθεί χάρη στην υπάρξη ενός πλαισίου και έτσι να μετατραπεί σε μέτωπο. Ωστόσο, μπορεί και ολόκληρο το αγγείο να αποτελεστεί το όριο, το πλαισίο της παράστασης, όπως συμβαίνει με τον αμφορέα του Εέρκια που εκτίθεται στο Βρετανικό Μουσείο (εικ. 9). Αντιθέτως, οι στενές επάλληλες οριζόντιες λωρίδες, με πολλαπλές παραστάσεις, που «διαβίζονται» από αριστερά προς τα δεξιά -ή και το αντίστροφο-, επιτρέπουν στην εικονογραφία τη δομής των οργάνων, που στηρίζεται στην οργάνωση της δομής του αγγείου, που στηρίζεται στην «οριζόντιότητα» του πηλού που υψώνεται πάνω στο δίσκο του τροχού. Αυτή η βαύληση των αγγειογράφων, να μην ξεφεύγουν από την «οριζόντιότητα», συχνά πολλαπλασιάζει τις οριζόντιες γραμμές, δίνοντας την αιθοθηση ενός χαλιού επάνω στο σώμα του αγγείου ή -μέσα στην εικόνα- μιας προσπιτικής με οριζόντιες κλίμακες, όπως φαίνεται στον απτικό γεωμετρικό αμφορέα της εικόνας 10.



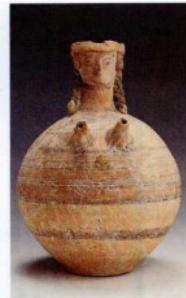
8. Αττικός μελανόμορφος εικιώτις κρατήρας, γνωστός ως «αγγείο Φρανσουά», 570-565 π.Χ. Φλωρεντία.



9. Αμφορέας του Εζηκία, 535-530 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο. Εικονίζεται ο Αχιλλέας να σκοτώνει τη βοσίλισσα των Αμαζόνων Πενθεύλεια. Το ίδιο το αγγείο αποτελεί και το πλαίσιο της παράστασης.



10. Γεωμετρικός αμφορέας, 755-750 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Η πυκνότητα των παραστάσεων έχει ως αποτέλεσμα να δίνει το αγγείο την αισθητή χαλιού.



11. Ανθρώπομορφη οινοχόη από την Κύπρο, Κυπρο-αρχαϊκή ΙΙ. Μουσείο Λούβρου.

Δομή-διακόσμηση

Η τομή των αγγείων που εξετάζουμε (10ος-5ος αι. π.Χ.) δεν διαιρέει πολύ από αυτήν των αγγείων προτογένεμων χρονικών περιόδων. Εκείνοι που αλλάζει θέμα είναι ο ύπότοπος με τον οποίο την επινοούν. Η διακόσμηση των απτικών αγγείων, από τη στιγμή της εμφάνισής τους, θα ισοδυναμεί με μια απλή κάλυψη της επιφάνειάς τους. Δεν είναι ελεύθερη. Από τα πρώτα παραδείγματα που έχουμε είναι εμφανείς οι έρευνες που αφορούν συνολικά τη μορφή του αγγείου. Οι εικαστικές αναζητήσεις των αγγειοπλαστών-αγγειογράφων φανερώνουν ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την απόλυτη ισορροπία ανάμεσα στις μορφές που δύονται της αγγείου (χείλος, λαβές, κλπ.) και στην επεξεργασία (επιγεωγράφηση) της επιφάνειάς του: από κάτω προς τα πάνω οι καμπύλες έρχονται σε αντίθεση με την κατακόρυφη δομή του αγγείου. Τα διάφορα τημάτα της διακόσμησης, συμμετρικά, σκοτεινά και φωτεινά, ζωντανεύουν και ισορροπούν το σύνολο. Η ιδια αρχή ισχεί από τις απαρχές της ελληνικής κεραμικής, ακόμα και σταν η κλίμακα των αντιθέσεων δεν είναι τόσο βίαιη όσο στον μελανόμορφο και τον ερυθρόμορφο ρυθμό. Στοιχεία καθοριστικά που προσδίδουν στο αγγείο τη τελική του μορφή είναι τα παρακάτω:

- Η αντιστοιχία ανάμεσα στο αγγείο και το ανθρώπινο σώμα.
- Η επανάληψη της μορφής του αγγείου στη διακόσμηση του.
- Η πηγή έμπνευσης και η οργάνωση της διακόσμησης.
- Η εφαρμογή ενος κανόνα.

Η αντιστοιχία ανάμεσα στο αγγείο και το ανθρώπινο σώμα. Η αναλογία μεταξύ των αγγείων και του ανθρώπινου σώματος φαίνεται «πτις αρχαίες ονομασίες των επιμέρους τημάτων»⁷ (το χείλος, ο λαβός, ο ώμος), ή ακόμα και στους σύγχρονους όρους: η κοιλιά και το πόδι (εικ. 13α). Χαρακτηριστική επίσης της αντιστοιχίας ανάμεσα στο αγγείο και το γυναικείο σώμα (εικ. 11) είναι και η τοποθέτηση –σε κάποιες περιπτώσεις– στο αγγείο δύο μικρών πεπλατυσμένων σφραγών: κορμής με μαστούς, γυναικεία κοιλιάθ (εικ. 12α). Επίσης, ολόκληρο το αγγείο ή η διακόσμηση του μπορεί να λαμβάνει τη μορφή ανθρώπινου προώπου (εικ. 13κ), πράγμα που είναι δυνατό να προέρχεται από την εμπειρία των αγγειοπλαστών: το ανθρώπινο είδωλο που εμφανίζεται σε μία κυρτή στηλή χάλκινη επιφάνεια ή στην επιφάνεια του κρασιού μέσα στην κύλικα, τον δίνων ή την κρατήρα, παρουσιάζει πολλά στοιχεία κοινά με τη διακόσμηση των αγγείων

(εικ. 13β). Οι χάλκινοι λέβητες της Ολυμπίας (εικ. 13γ), γυαλισμένοι σαν καβρέφετα, αντανακλούν το πρόσωπο όπου οι τους κοιτάζει, παραμορφώνοντάς το, ώτας εκείνο της Γοργούς που εικονίζεται στον αμφορέα της Ελευσίνας (εικ. 13β). Σ' αυτόν απεικονίζονται όχι μόνο τα μάτια αλλά ολόκληρο της κεφαλής της Γοργούς με τα λεοντοκέφαλα φίδια. Τέλος, τα γεωμετρικά αγγεία (εικ. 12β) μπορεί να θεωρήσει κανεὶς ότι παραπέμπουν κάποιες φορές στο απειλητικό πρόσωπο του Διονύσου ή του Θανάτου¹⁰.

Η επανάληψη της μορφής του αγγείου στη διακόσμηση του. Στο εσωτερικό των φωτεινών ζωνών, η διακόσμηση επαναλαμβάνει καμιά φορά την τομή του αγγείου: καμπύλη του ώμου-ομόκεντρα ημικύλια, ραβδωσεις-διαγώνιος της κοιλιάς ή της βάσης. Το γεγονός αυτό –αποτέλεσμα των εργανών που είχαν γίνει πριν κατά την αρχαιότητα σχετικά με τις αναλογίες– μπορεί να είναι τυχαίο ή ακόμα και χαρακτηριστικό παραδείγμα της καλής προσαρμογής της διακόσμησης στην επιφάνεια του αγγείου. Επιπλέον, μπορεί να αναφέρεται και σε ιδιαίτερες σκέψεις όσον αφορά το γνωστικό αντικείμενο της παράστασης και των δυνάμεων της (εικ. 18).



14. Μελανόμορφη υδρία, 520-510 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο. Εικονίζονται γυναικες σε κρήνη. Οι θεάες των κιόνων, των λεοντοκέφαλων και των προσώπων δίνουν την αισθητή κτίσματος στα σχήματα Π, με πέντε κρήμες: τρεις στο βάθος και από μία στο κάθε πλευρά.



15. Σχεδιαστική λεπτομέρεια σύγγειου, όπου εικονίζεται ο Περσας σε «εν γυναισι δρόμο».



12 α. Πρωτογενεμπετικός αμφορέας από την Κνωσό.
β. Σκύφος που βρέθηκε στις εκαστοφές του Μετρό. Τέλη 10ου αι. π.Χ.



13 α. Τεοπρόδοξος αμφορέας από τον Κεραμεικό, 10ος-9ος αι. π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Κεραμεικού. Σημειώνονται τα μέρη του αγγείου και η μονάδα μέτρησης (η διάμετρος της βάσης) που επαναλαμβάνεται.

β. Σχέδιο κεφαλής Γοργούς από αμφόρεα της Ελευσίνας. 7ος αι. π.Χ.

γ. Σχεδιαστική αναπαράσταση χόλινου λέβητα από την Ολυμπία. Πρώιμος 7ος αι. π.Χ.

Η πηγή έμπνευσης και η οργάνωση της διακόσμησης. Η τάση να διακρίνει κανείς σε μια αφηρημένη μορφή «κάτι που μοιάζει με κάτι άλλο» υπάρχει σε όλη την αρχαϊκή ελληνική τέχνη. Ο «εν γούναις δρόμος», για παράδειγμα (εικ. 15), παραπέμπει στο πασίγνωστο σχήμα των τεοσάρων διασταύρωμενών και ακτινιώτων ορθογώνιων τριγώνων που σχηματίζουν τη σβάστικα. Με τον ίδιο τρόπο έχουν χρησιμοποιηθεί στη διακόσμηση των αγγείων και πολλά άλλα στοιχεία που πηγάζουν από την εφεύρεση της γεωμετρίας από τους αρχαίους Έλληνες.

Η τάση αυτή, που αναπτύχθηκε συγχρόνως σε πολλά μέρη της Ελλάδας, γεννήθηκε από τις αναλύσεις των φυσικών μορφών, του ανθρώπου, των σχετώντων μεσών στον κόσμο. Με βάση την ίδια τάση δομείται ένα αγγείο και οργανώνεται η διακόσμηση του: υπογραμμίζονται έτσι ο σκελετός του αντικειμένου και οι σχέσεις κάθε τμήματος με το σύνολο. Είναι φανερό επίσης ότι η τάση αυτή διέπει και την οργάνωση μιας πολής επάνω στο έδαφος, έτσι ώστε να σχηματίζονται επιμέρους τομείς ορθογώνιου σχήματος: ο εμπορικός, ο ιερός, ο αστικός, ο πολιτικός. Τονίζονται τα μέρη ενός αγγείου, ο αρχαῖος «Ελλήνας» βελτιώνει και τη χρηστικότητά του, όπως τα λειτουργικά αστικά σχέδια βελτιώναν την πολιτική ζήτηση της πόλης¹¹.

Η εφαρμογή ενός κανόνα. Όπως ένας αγγειοπλάστης έρει ότι κάθε δάπτικο είναι διαφορετικό και ξεχωριστό από τα άλλα, και ότι το δέρν δεν μπορεί να δουλεψει σωστά αν λείπει ένα από αυτά, το ίδιο συμβαίνει και με την πόλη και τους πολίτες. Αυτή η σχέση του ενός με το σύνολο παραπέται σε πολλά αγγεία, όπως η εφαρμογή ενός κανόνα (εικ. 13a). Υπάρχει ακόμη και σήμερα ένας αγγειοπλάστης στο Μαρούσι που χρησιμοποιεί την παλάμη και το δάπτικα του για τον υπολογισμό των αναλογιών του αγγείου που κατασκευάζει. Όπως φαίνεται στην εικόνα 13a, η διάκοδημητη, το μέγεθος και η τομή των αμφορέων, βασίζονται σε μία κοινή μονάδα μέτρησης: τη διάμετρο της βάσης. Αυτή η μονάδα συναντάται οριζόντια στο ρέλιο, κατακόρυφη στο ύψος του λαιμού, ενώ, πολλαπλασιασμένη, οργανώνει τη διάταξη των διακοσμητικών ζωνών, το ύψος μαζί με το μέγεθος των λαβών, αλλά και το μήκος της μεγαλύτερης διάμετρου. Επιτησης, χωρίζει τη διακόδημητη, συνδυάνει κάθε στοιχείο με το σύνολο· δημιουργεί το έργο τέχνης.

Τον 60 και 50 αιώνα π.Χ. φαίνεται να αναπτύσσονται στην Αθήνα τόσο η επιμήκυνση να βρεθεί μια συμφωνία ανάμεσα σε αυτές τις καθαρά εικαστικής μορφής αναζητήσεις, όσο και ένα ενδιαφέρον για την εικονογραφία, για τα καθαρά λόγια της δημιγήσης. Το οντινόφερον για το θέμα της παράστασης μπορεί να κυριαρχεί¹², αλλά οι ακόλουθες αναλύσεις αποδεικνύουν ότι οι εικαστικές αναζητήσεις υπόκεινται πάντα στις ιστορίες τις οποίες αριγγούνται σις παραστάσεις, και επειγόντως στο συνδυασμό των εικαστικών μορφών (δευτερευόντως εικονογραφικών) με το αντικείμενο.



16. Ερυθρόμορφος καλικωτός κρατήρας, 455-450 π.Χ.
Αποδίδεται στο Ζωγρόφο των Νικηφών.
Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.



17. Το εσωτερικό ερυθρόμορφης κύλικας,
περ. 455 π.Χ. Μόναχο. Αποδίδεται στο
Ζωγρόφο της Πλεύσειλεως. Εικονίζεται ο
Αχιλλέας να σκοτώνει τη Βούλικασσα των
Αραδίων Πενθεύλεων. Με την
περιστοριφή του αγγείου η δημητρί¹³
ζωνανεύει, καθώς το έδαφος
ξαναβρίσκει την οριζοντιότητά του.

Ένα παράδειγμα: η υδρία του Λεάγρου

Στην υδρία αυτή του 525-520 π.Χ. περίπου (εικ. 18) [Βοστόνη, CVA fasc. 2, USA fasc. 19, pl. 78 (10.8060, USA 9112)], παραπομένει καταρχήν μια μάρη ζώνη στη βάση: το ύψος της είναι ανάλογο με εκείνο της μάρης ζώνης που βρίσκεται επάνω από το ακτινώτο δόσιμημα – των λογχοειδών φύλων – στην πρώτη ζώνη της κοιλιάς. Αυτό αποτελεί το πρώτο σύνολο – με ύψος που αντιστοιχεί σε αυτό του λαιμού της υδρίας – και καομεί ολόκληρη την περιφέρεια του αγγείου. Ο ακτινώτος διάκοσμος που προσανθίζεται περιορίζεται στο τμήμα αυτό. Σπάει την αντίθεση φωτεινού-σκοτεινού του συνόλου, και με τον τρόπο αυτό μειώνει την ένταση των μαύρων ζωνών.

Εξαιτίας της διπλής χρήσης της υδρίας, ως αγγείου για μεταφορά και ως «προσχυτικό» αγγείου, η κοιλιά –μεταξύ των δύο λαβών– αποτελεί το σημαντικότερο μέρος της υδρίας. Στον ώμο της υπάρχει μια ακόμα διάστημα, για τη δευτερεύουσα διακόσμηση. Την κύρια επιφάνεια –στην κοιλιά του αγγείου–, την εξηρημένη μέσα στο μαύρο χρώμα του βάθους, την αντιλαμβάνουστε ως έναν πίνακα. Περιλαμβάνει τρία τμήματα, τρεις «ανεξάρτητες»¹³ παραστάσεις. Δύο λεπτές οριζόντιες γραμμές τις διαχωρίζουν. Η κάθετη τμήση συντελείται στην κεντρική σκηνή από δύο κατακόρυφες σειρές φύλλων κισσού.

Οι δευτερεύουσες ζώνες που πλαισιώνουν την κεντρική σκηνή, στην κατώτερη ζώνη απεικονίζεται το αρχαίο ανατολίζον θέμα των αιντωτών αιλουρωδειών, δεξιά και αριστερά από ένα ζώο που βόσκει. Οι μορφές αυτού του θέματος σχηματίζουν τρεις πυκνούς κυματισμούς και πλαισιώνονται από ένα –σε κάθε πλευρά– γραμμικό αραβούργυμα με ανθέμια. Αυτό το αφηρημένο μάρμαρο μοτίβο επαναλαμβάνεται στον ώμο. Εκεί, οι τρεις μαύροι όγκοι παίζουν το ίδιο ρόλο –διάδοσης και εξισορρόπησης. Ένας ρυθμός τεθλασμάτων και διαγωνιών γραμμών κάτω από τους μαύρους όγκους επιτρέπει την προσαρμογή –σε σχήμα ακτινώτω– των μορφών στην ιδιαιτερη επιφάνεια αυτής της περιοχής, που έχει εξαιρεθεί στον ώμο και στη βάση της υδρίας.

Η κεντρική σκηνή. Στην κεντρική σκηνή παριστάνονται οκτώ άλογα, γύρω από μια κεντρική δεξαμενή. Δύο ανθρώπινες μορφές, πίσω από τα άλογα, μπορούν να ερμηνεύσουν ως απποκόμιο. Το σύνολο οργανώνεται σε τρία μέρη, γύρω από έναν κεντρικό άρνητο, που σηματοδοτείται μέσω της κατακρυφής θέσης της δεξαμενής:

α) Στο κέντρο, δυνατό οριζόντιο όγκο με αποστρογγυλεμένες γωνίες (τα συμπαγή σώματα των αλόγων, που βρίσκονται σε πρώτο επίπεδο) θυμίζουν, χάρη στο σχήμα και την κλίση τους, τις πλευρικές λαβές, επιτρέποντας έτσι το αρμονικό πέρασμα από τη βάση έως το λαμπτήρα της υδρίας. Οι όγκοι αυτοί, στη μεγάλη φυτεία ζώης, συμβάλλουν σε μια εκ νέου εξισορρόπηση των αντιθέτων ανάμεικα στο χαμπλό και στο υψηλό στημένο του ίδιου του αγγείου.
β) Κάτω από τους όγκους αυτούς υπάρχει ένα σύνολο πυκνών, συμμετρικών πλάγιων γραμμών, που συγκλίνουν προς τη βάση του αγγείου, πολλαπλασιάζοντας τις πλάγιες γραμμές του κάτω τμήματος. Σπιτ δύο πλευρές του κάθετο άξονα της δεξαμενής –η οποία αποτελεί εξάλογο και το κέντρο του ίδιου του αγγείου, σε εσωτερική προβολή– επαναλαμβάνεται, μέσω των πισω ποδών των αλόγων, ο ίδιος ρυθμός: εδώ ως τα τεθλασμένες διακόπτονται από τους κάθετους κυματισμούς των ουρών των αλόγων. Αυτές οι μορφές θυμίζουν την τομή της κοιλιάς του αγγείου και προσαρμόζονται απόλυτα στο χώρο. Με την εσωτερική του δυναμική, το σύνολο κατευθύνεται το βλέμμα και το ανυψώνει προς τις λαβές.
γ) Στο ανώτερο τμήμα της κεντρικής σκηνής συγκλίνουν τα διαγώνια εγγάρκατα σχήματα των κεφαλών των αλόγων, τα οποία σκύβουν προς την ημισφαιρική λεκάνη της δεξαμενής, ενώ ένας ρυθμός κυματισμών –οι χαίτες των αλόγων– συγκεντρώνεται προς το κέντρο και ψηλότερα. Αυτοί οι κυματισμοί προσετομάζουν το πέρασμα προς την ανώτερη ζώνη, δηλαδή προς τον ώμο, ξεκινώντας από τις λαβές και συγκλίνοντας προς το κέντρο.

Το υπόλοιπο του αγγείου. Το υπόλοιπο του αγγείου, δηλαδή η βάση και τα ανώτερα τμήματα (ώμος, λαιμός, χειλοί), εξισορροπούνται από την κεντρική παράσταση. Είναι λοιποί δύο δύνατον να δώμε στην οργάνωση των κυρίων μελανών μορφών αυτής της συνθέσης την επάλληλη επανάληψη «αντικατοπτρισμού» του γενικού σχήματος του ίδιου του αγγείου, σφρήγκη για τα κεφαλάια/λαιμό, διευρυμένη για τα σώματα/ώμο, σε δέσμη για τα πόδια των ζώων/βάση της υδρίας.



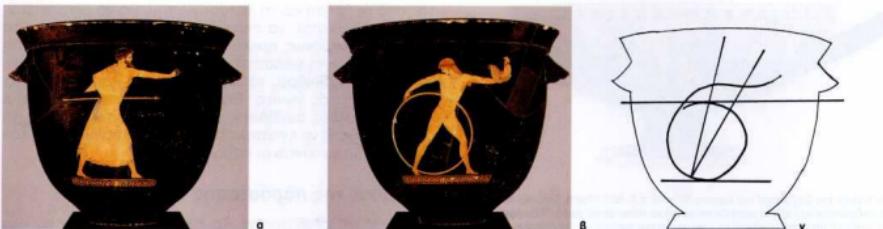
18. Υδρία του Λεάρου.
525-500 π.Χ. Βοστόνη.
Στην κοιλιά της εικονίζονται
άλογα γύρω από πηγή.

Η εικαστική προσέγγιση των ελληνικών αγγείων αποδεικνύει ότι οι αγγειοπάτσες αγγειογράφοι ήταν πάντα ότι έπερπε, πρώτα απ' όλα, να απαντήσουν σε ένα πρόβλημα εικαστικής μορφής στις τρεις διαστάσεις. Οι λύσεις που βρήκαν –ακόμα και στην περίπτωση αγγείων που δεν παρουσιάζουν κάποια πρωτότυπηα– είναι δημιουργικές, παρόμοιες με αυτές που, την ίδια περίοδο, προτείνουν και άλλοι δημιουργοί –γλύπτες ή αρχιτέκτονες–, και οι οποίες βασίζονται σε έρευνες σχετικά με την αρμονία και τις αναλογίες.

Η επιφάνεια

Η εικόνα. Η παράσταση αποτελεί έναν εξηρημένο χώρο. Αναδεικνύει¹⁴ από το όλο υπόβαθρό της αλλά και από την «αδιαφορία» του συνόλου η ίδια την εικαστικό χώρο. Μπορεί να έχει τη μορφή πινάκων στον ώμο ή στην κοιλιά, ανάμεσα στις δύο λαβές, τανιών στο λαμπτήρα ή στη βάση, ή να καταλαμβάνει όλοκληρη την επιφάνεια του αγγείου. Τα σχήματα που επικρατούν σε αυτή την προνομιακή επιφάνεια της διακόπτησης, την εικόνα, συμβάλλουν στην εξισορρόπηση και τη δομή του συνόλου των μορφών του τρισδιάστατου αγγείου. Η συνθετική αντιτεύπωση του αντικειμένου, περισσότερο μάρμαρο πάρα κόκκινο, ή και το αντίστροφο, επιτρέπει να κατανοήσουμε την αρμονία των σχημάτων στη συνάρτηση της μορφής και του υποβάθρου στην τριτή διάσταση του αγγείου, κοιλή/κυρτή και κυρίως κυλινδρική.

Η αρμονία μεταξύ υποβάθρου και παράστασης. Όταν η αγγειογράφη απεριβάλλεται από τη μεγάλη ζωγραφική, η αρμονία μεταξύ υποβάθρου και παράστασης διαταράσσεται, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του κρατήρα των Νιοβίδων (εικ. 16). Αυτό ο αγγείο φέρει δύο παραστάσεις: την τιμωρία των Νιοβίδων και τη λεγομένη καθόδο του Ηρακλή. Η διάταξη των ανθρώπινων μορφών αναπτύσσεται στο σύνολο της επιφάνειας του κρατήρα. Ανθρωποι και θεοί πατούν επάνω σε λεπτές γραμμές, που σηματοδοτούν διαφορετικά επίπεδα, υποδεικνύοντας το έδαφος. Αυτές οι αξέλογες παραστάσεις δεν χαρακτηρίζονται μόνο από την ποιότητα των μορφών, αλλά μαρτυρούν και τις εικαστικές αναζητήσεις της εποχής, την επίδραση του θάσου ζωγράφου Πολυγόνυτου. Οι εικόνες όμως «αρνούνται» το υπόβαθρό τους, το αγγείο. Η «Αρόντη» αυτή έχει ως αποτέλεσμα την ανισορροπία ανάμεσα στα σχήματα και το βάθος (φόντο), ανισορροπία που διαπιστώνεται εξάλου και από την απώλεια του διακοσμητικού χαρακτήρα του αντικειμένου ως συνόλου. Η διακοσμητική αυτού του αγγείου αντιγράφει ένα έργο τέχνης που δεν έχει τις ίδιες εικαστικές αρετές με τον ιδιαιτέρο του διάκοσμο. Ο αγγειογράφος αναδημιουργήσεις¹⁵ μια «εικόνα-κυπαρίσσια», μεγάλης ζωγραφικής¹⁶, την οποίας το υπόβαθρο ήταν επίπεδο, κατακόρυφο, μεγάλων διαστάσεων και ακίνη-



19 α. Κυδωνιόσχημος κρατήρας του ζωγράφου του Βερολίνου, 500-490 π.Χ. Μουσείο Λούβρου. Η μία από τις δύο δίψεις του, στην οποία απεικονίζεται ο Δίος.
β. Στη δεύτερη δίψη του ίδιου αγγείου εικονίζεται ο καταδικώμενος από τον Δία Γανυμήδη.
γ. Οι σχεδιαστικοί άξονες της παράστασης.

το¹⁷. Φαίνεται να μην έχουν ληφθεί υπόψη βασικές παραμέτροι δύον αφορά τη σχέση που κυριαρχεί μεταξύ του σχήματος του αγγείου και της διακόσμησής του. Η τελευταία αναπτύσσεται κανονικά σε συνάρτηση με το σχήμα του υποβάθρου – που υψώνεται σύμφωνα με τον κάθετο άξονα του τροχού – καθώς και με την επεξεργασία της επιφάνειας, με τη χρήση του αντικειμένου και τη λειτουργία του.

Η προβολή της προσωπικής. Αυτή η διακόσμηση, επικεντρωμένη στη θέμα της κυρίως παράστασης, περιγράφει έναν ιδιαιτερό κόδομ, αυτόν που αποτυπώνεται επάνω στο λεπτό σώμα του αγγείου: είναι εξωτερίκευση του κόσμου όπου ζει ο άλλην τεχνίτης, και τον οποίον περιγράφει. Ο διάκοσμος είναι ίδεας, στέκεται άρθρος στο κέντρο του αγγείου, καθέτες προς την επιφάνεια του τροχού του κεφαλοποιού. Ο άξονας του τροχού γίνεται άξονας του κόσμου¹⁸. Έτσι εξηγείται το γεγονός ότι η αρχαϊκή ελληνική προβολή δεν δημιουργεί έναν κοινό χώρο μεταξύ του αντικειμένου και του θεατή του, αλλά έναν ίδεαλιστικό και αφηρημένο εικονικό χώρο, που βρίσκεται πάντα εντεύθεν της επιφάνειας του αγγείου και ανήκει στον κόσμο του θεάτρου. Σε αυτή την προβολή, «τη σκηνή τοποθετείται στο μέσον», σε απόσταση από τους θεατές που βρίσκονται γύρω της. Συνδέεται με τη νέα περιφράση και εξηγήση του φυσικού κόσμου αλλά και την υλοποίηση της κοινωνικής πρακτικής, που θέτουν την εξουσία και τους θεσμούς της πόλης «στο μέσον» μιας κοινότητας ίσων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο άξονας του τροχού, το κόσμου και της σκηνής συμβολίζεται στην υδρία του λεάργου μέσω της δεξαιότης (εικ. 18), ή μέσω του κεντρικού στύλου από τον οποίο κρέμεται το προσώπειο του Διονύσου, ενώ γύρω του γυναικείς χορεύοντες¹⁹ στη στάση του ζωγράφου του Δίνου (εικ. 21a), ή απλώς παραμένει ίδεας, στο κέντρο του αγγείου, όπως συμβαίνει στα περισσότερα έργα του ζωγράφου του Βερολίνου.

Η επεξεργασία της επιφάνειας του αγγείου παραπέμπει πάντα στον κεντρικό άξονα του τροχού του αγγειοπλάστη, καθώς και στην κατεύθυνση της κίνησής του. Ο άξονας περιστροφής μεταφέρεται στην επιφάνεια του αγγείου και στη σύνθεση της εικόνας, ενώ ο τροχός κατεύθυνει τη φορά της ανάγνωσης και τη φορά της κίνησης των προσώπων της πομπής.

Σχήματα και αντικείμενα

Τα σχήματα ορίζονται από το πολύ ξεκάθαρο γραπτό περίγραμμα, που παράγεται χόρη στην αντίθεση που δημιουργείται από το μαύρο χρώμα επάνω στον ανοιχτόχρωμο πλεύ. Αυτή η συνεχής και σταθερή γραμμή, από την οποία γεννιούνται τα αντικείμενα και τα πρόσωπα, ανήκει στον κόσμο της γεωμετρίας²⁰.

Από τις απαρχές της ελληνικής τέχνης, η γεωμετρία, με τα συστατικά της στοιχεία (τον κύκλο, για τον οποίο χρησιμοποιείται ο διαβήτης, πην ορίζοντα γραμμή, που δινεται από την επιφάνεια του τροχού, και την κατακόρυφη γραμμή, που συμπίπτει με τον άξονα περιστροφής του), αποτελεί τη βάση για τη δημιουργία του διακόσμου, χρησιμοποιείται ακόμη και στις ανθρώπινες μορφές, και, παρά την ολοένα – με το πέρασμα του χρόνου – πιο φυσική απόδοση των σωμάτων, υποφέσκει σε όλες τις διακοσμητικές μορφές. Η γεωμετρία επικρατεί στη διακοσμητικές τανίες, όπου και αν είναι το βασικό συστατικό τους στοιχείο (μιαίανδρος, πετέρα ή άνθρωπος λιπτού), στον αρχιτεκτονικό διάκοσμο, στη μορφή των ιδιων των ανθρώπινων σωμάτων. Τη συναντάμε επίσης στη σύνθεση των εικονιστικών στηρνών²¹.

Η σύνθεση της παράστασης

Η σύνθεση οργανώνεται γενικά πάσα από τη συμμετρία των μερών: επανάληπτη καθέτων, ημικυκλίων, διαγωνίων, παραλλήλων ή αντιθέτων γραμμές που τέμνονται ή όχι. Στις πιο συνθισμένες σκηνές – πομπής ή παρατακτικής διάταξης – χρησιμοποιούνται απλά σχήματα. Κάποιες από αυτές τις σκηνές παραπέμπουν σε αναζήτησης του μηνυμάδων, με την απεικόνιση μορφών εγγεγραμμένων σε τρίγωνο ή τετράγωνο, ή μορφών που ακολουθούν τον κατακόρυφο άξονα. Συχνά αυτά τα θέματα δεν βασίζονται σε απολύτως κλειστά σχήματα, αναπτύσσονται επάνω σε μια μοναδική οριζόντια γραμμή, υποστηριζόμενη από μια πλάγια, η οποία εξισορροπεί το σύνολο, όπως συμβαίνει για παραδείγμα με την υπενίουσα του ορθογώνιου τριγώνου στο σχήμα του αγκυλωτού σταυρού. Συμβαίνει, επίσης, η κεντρική συμμετρία μιας κύλικας να υπανιστείται τη δομή του ρόδακα.

Οι ρυθμοί

Οι ρυθμοί που τονίζουν τα διάφορα επίπεδα της παράστασης έχουν ρόλο εικαστικό, ο οποίος σχετίζεται με τη μορφή του αγγείου: επίσης, βοηθούν στην ανάγνωση της εικόνας.

Στην ερυθρόμορφη κύλικα του ζωγράφου της Πενθεσίλειας (εικ. 17), οι τεθλασμένες γραμμές των ποδών, των χεριών και των σπαθίων που διασταύρωνται, καταλήγουν στα βλέμματα των προώπων. Ένας σημαντικός άξονας περνά από το δεξιό πόδι της Πενθεσίλειας στα ενωμένα χέρια της νεκρής Αμαζόνας, επαναλαμβάνοντας το ρυθμό που δημιουργείται από τις τεθλασμένες γραμμές της αριστερής πλευράς, αλλά σε γνωία που αμβλεία από εκείνη που επικρατεί στο δεξιό μέρος, όπου απεικονίζονται η αμαζόνα και τα πόδια του Αχιλλέα. Εάν μετακινήσουμε αυτόν τον άξονα προς την παραλλήλη ευθεία που ορίζουν οι δύο λαβές, φαίνεται σαν η Πενθεσίλεια να πέφτει στ' αλήθεια. Η παράσταση



20. Κύλικα του ζωγράφου του Άμαση, 540-530 π.Χ. Νέα Υόρκη. Εικονίζεται σκηνή με ανθρώπους και άλογα μέσα σε στεγανόμενο πιεσθόντα χώρο. Η ζωφόρος με τις μετόπες που κοιμείται το χείλος χρησιμεύει συγχρόνως και ως στέγη του χώρου.

στη της πτώσης διακρίπεται εικαστική, χάρη στους ήρεμους ρυθμούς της κάθετης ευθείας μεταξύ των δύο ηρώων²¹ η τραγικότητα της σκηνής προκαλείται από αυτή τη διακοπή. Η κοιλότητα της κύλικας χρησιμοποιείται εξάλλου για να τονιστεί η περιστροφή του κορμού του Αχιλέα, η σύντμηση της ασπίδας του αλλά και η κίνηση της άλτης σκηνής.

Αυτά οι ρυθμοί είναι θεμελιώδεις, κυρίως επειδή για λόγους ίσως ουσιαστικά τεχνικούς, είναι αυτοί που κυριαρχούν στη σύνθεση της παράστασης, σε αντίθεση με το γενικό διάγραμμα της σύνθεσης²², που είναι πάντοτε πολύ απλό. Ευθέτες, διαγώνιες, οριζόντιες πλαγιές ή κατακόρυφες γραμμές και ημικύλια, τρίγωνα απλά ή συνδεδέμενα συνδυάζονται μπροστά σε ένα πολυπληθές και κινητικό κονό θεατών.

Η ορθογώνια προβολή

Οργανωμένη επάνω σε μία ή περισσότερες επάλληλες γραμμές, οριζόντιες που διασταύρωνται με μία μόνο κάθετη, η ορθογώνια προβολή²³ έχει ως κύριο χαρακτηριστικό την απόλυτη απουσία αναφοράς των μορφών σε σχέση με το θεατή. Οι κατευθυντήριοι άξονες είναι οριζόντιοι-κατακόρυφοι, σε άμεση συνάρτηση με τις σχέσεις γειτνίασης²⁴.

Το οριζόντιο-κατακόρυφο σχήμα

Μια εικαστική μορφή προκύπτει πάντοτε από την επεξεργασία του βάθους -ή το αντίστροφο- αλλά ο χώρος προκύπτει και από την ανάδειξη της μορφής. Η προσπική είτε «απωθεί» τα σχέδια προς το εσωτερικό του αγγείου, στην περίπτωση μιας κυρτής επιφάνειας, είτε, στην περίπτωση μιας κοιλής επιφάνειας, τα «ανορθώνει» προς τα έξω. Από αυτό το πέρασμα, από την επιφάνεια στο εσωτερικό ή από το οριζόντιο εσωτερικό στο κατακόρυφο κέντρο, γεννιέται ο αριθμημένος ιδεατός χώρος της εικόνας. Κατά την επεξεργασία, αυτό το σχήμα αντιστοιχεί²⁵ σε αυτό που πραγματοποιείται ανάμεσα στην επιφάνεια του τροχού και στον άξονα ανώνυμης. Στην αγγειογραφία κάθε σχήμα ωρίσται αφ' εαυτού, ως επιφάνεια οριοθετημένη ή αποκομένη, χάρη είτε σε μία γραμμή είτε στην αντίθεση γανώματος-πτηλού. Ένα σχήμα λοιπόν δεν έχει καιμά αλλά σχέση με τη γειτνιάσαντα σχήματα παρά μόνο αυτή που δημιουργείται από την εικαστική σύνθεση. Η εικαστική επιλογή φαίνεται επιπλέον οικονομική, γιατί δεν καταστέφει το υπόβαθρο της εικόνας. Δημιουργεί μια τεχνητή προσποτή, που δημιουργεί σχέση ακίνητη και μοναδική ανάμεσα στη σκηνή και το θεατή.

Ένα αγγείο δημιουργείται πρώτα απ' όλα για τη χρήση του. Τοποθετείται πάνω στο τραπέζι, κρέμεται στον τοίχο, αναψύνεται όταν χρησιμοποιείται. Οι οίμες του είναι πολλές και μεταβαλλόμενες, ενώ η σχέση του με το θεατή -που μπορεί ταυτόχρονα να είναι και ο χρήστης, μόνος αλλά κυρίως μαζί με άλλους σε ένα συμπόσιο, για παράδειγμα- δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι είναι μόνο εκείνη που συνδέεται με φιλότεχνο με έναν πίνακα²⁶. Το αντικείμενο προορίζε-

ται, από τη χρήση και τη λειτουργία του, για να μετακινείται, να χρησιμοποιείται, να περιφέρεται και να φαίνεται: να το βλέπουν συγχρόνως πολλά άτομα. Η ορθογώνια σύνθεση αποτελεί τη μόνη εικαστική και τεχνητή λύση για αυτού του ειδούς το υπόβαθρο, το αγγείο δηλαδή, επειδή σεβεται όλες τις οπικές γωνίες. Εντούτοις, το βάθος εκφράζεται χάρη στην πολλές συμβάσεις που αναφέρονται σε αυτή τη σύνθεση, χωρίς να εγκαταλείπεται η οριζόντια διάσταση του χώρου όπου κινούνται οι παραστάσεις.

Το βάθος της παράστασης

Το βάθος ως φυεδότοιχος. Το βάθος, σε αντίθεση με «μία μορφή», χρησιμοποιείται συχνά χωρίς να διακοπεί η ορθογώνια προσπική. Μερικές φορές το βάθος μιας παράστασης είναι διακομισμένο με αντικείμενα -κύπελλα, ληκύθιοι, υφάσματα- δηλωνόντας ένα όριο, έναν τοίχο, ένα χώρο πραγματικό, ενώ καταρχήν προβάλλονται σε μορφές που κινούνται στο πρώτο πλάνο, χωρίς ωστός να «βγαίνουν» από το αγγείο. Παριστάνεται με άλλα λόγια ένα είδος θέατρου, με το προσκήνιο του και τον φευδότοιχο της σκηνής (εικ. 14).

Η τρίτη διάσταση χωρίς ανάγλυφο. Χωρίς να εγκαταλειφθεί η ορθογώνια προσπική, το βάθος μπορεί να υποδηλωθεί με μόλις μέσα, που έχουν σχέση με τη διάταξη των μορφών. Το ανάγλυφο των μορφών²⁷ «υπονοεί» μια σταθερή φωτεινή πηγή. Στην περίπτωση ενός αναγεννησιακού πίνακα, αυτή η πηγή εντοπίζεται, υποθέτοι, μέσα ή έξω από το πλαισίο του, σε έναν ομοιογενή χώρο, που υποδηλώνεται ως πραγματικός και, εν πάτε περιπτώσει, κοινός με αυτόν του ακίνητου θεατή. Η ζωγραφική στην απατικά αγγεία δεν χρησιμοποιεί τη σκαταραφία, ιστορεώντας τις μορφές.

Αυτά τα δεδομένα είναι θεμελιώδη για την κατανόηση του ειδούς ζωγραφικής που μας απασχολεί. Υποχρέωνται τη σύγχρονη αντιτητική ικανότητα του θεατή να λάβει υπόψη της δύο ασυνήθιστους παράγοντες στη μελέτη της ζωγραφικής: η λειτουργική διάσταση του αντικείμενου και την τρίτη διάσταση της επιφάνειας του. Από την τελευταία προκύπτει η αιθεντική δημιουργία του χώρου όπου οι μορφές κινούνται, καθώς και η επεξεργασία τους.

Στα αιθεντικά του ζωγράφου του Βερόλινου, αυτό το βάθος, χάρη στην εξειρετική ποιότητα της χρωστικής υλής, «αρνείται» την παραδοσιακή σύνθεση της εικόνας αλλά και την ιδιαίτερη μορφή του αγγείου, την ιδιαίτερη σημαγιώνη που ένταση του πελετώνται της τομής του αγγείου. Αυτή η «άρνηση» συνδέει τις μορφές κάθε πλευράς του αγγείου σε αιώνιες καταδιώξεις.



23. Υδρία του Λεάγρου, περ. 510 π.Χ. Μουσείο Λούβρου. Εικονίζονται σκηνές του Τρωϊκού Πολέμου, σε δύο επίπεδα.



24. Μελανόμορφο τριποδικό εξάλειπτρο του Ζωγράφου C, 570-565 π.Χ. Μουσείο Λούβρου. Εικονίζεται η γέννηση της Αθηνάς από το κεφάλου της Διηνής.



21 α. Στόμφος του Ζωγράφου του Δίνου, περ. 420 π.Χ. Νεάπολη. Εικονίζεται στύλος με μορφή διονύσου, πλαισιωμένος από Μαινάδες. β. Σκύφος του Ζωγράφου του Βρύγου. 470-460 π.Χ., Βένεν. Πομπή του Πριάμου προς τον Αχιλλέα, που δειπνεῖ.



22. Κύλικα με οφθαλμούς, περ. 530-525 π.Χ. Μουσείο Paul Getty.

Ο κρατήρας γύρω από τον οποίο ο Δίας κυνηγά ταν Γανυμήδη (εικ. 19α, β), αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα. Τα τυπικά σχήματα, όπως και οι ρυθμοί, συναγωνίζονται σε αυτή την ἀνρότη. Τα υποκείμενα γεωμετρικά σχήματα (εικ. 19γ), μιας ορίζοντας γραμμής και δύο διαγώνων επαναλαμβάνονται στις δύο όψεις, ενώ οι καμπυλόσχημοι ρυθμοί της μιας όψης ανταποκρίνονται σ' αυτούς της δεύτερης –στο αραβούργυρημα που, σαν ένα κύμα, συγκρύνεται με το σχήμα του κόκορα-, επανέρχονται και περιτύλιγονται στο στεφάνι, τέλειο κύλιο που θυμίζει την ίδια τη σφαιρική δάματρο του κρατήρα. Η εικαστική ταύτιση των δύο όψεων είναι τόσο τέλεια, ώστε οι μορφές εμφανίζονται σαν σ διαφάνεια, σαν να ταυτίζονται, ενώ αυτή η εντύπωση ενισχύεται και από τη θέση των προσώπων, το ένα απέναντι στο άλλο.

Η κατανόηση αυτών των έργων τέχνης πραγματοποιείται σε πολλά επίπεδα, ή μάλλον σε δύο φάσεις: τη σφαιρική, πλαστική ανάγνωση του αντικειμένου και του διακόσμου του³⁸ και, στη συνέχεια, την αποκωδικοποίηση των μερών του τιμήματος που περιλαμβάνει την παράσταση.

Το βάθος και τα επίπεδα. Οι Έλληνες είχαν τελειοποιήσει τη χρήση ενός συνόλου συμβάσεων, πολὺ γνωστών³⁹, ώστε στις συνθέσεις τους να δημιουργείται η αίσθηση του βάθους⁴⁰. Η τμήμα του σχήματος χάρη στη γραμμή (εικ. 20) υποδηλώνει ένα πάσια επίπεδο και ένα μπροστινό, ένα πρώτο πλάνο και ένα πλήθος άλλων. Η τμήμη πραγματοποιείται με τη βοήθεια γραμμών, προκαλυμμάτων, επιπτώσων, ακριβώς ότι, είναι απαραίτητο για να δημιουργηθεί στο θέατρο η αίσθηση ενός χώρου όπου θα μπορούσε να κυκλοφορήσει.

Ο συνδυασμός των όψεων και των τομών (εικ. 20) δια-

φέρουν βασικών στοιχείων διευθετεί με αντιθέσεις³¹ τις διαφορετικές επιφάνειες, τα πλάνα. Αυτός ο συνδυασμός επιτρέπει να έχουμε σφαιρική εικόνα των αντικειμένων, να αποδίδουμε έτσι τον όγκο, χωρίς να βγαίνουμε από την ορθογώνια σύνθετη.

Χάρη στα στοιχεία που συνθέτουν την παράσταση –ουσιαστικά, χάρη στους ρυθμούς– ο χώρος αποκτά βάθος με τη μετατόπιση των σχημάτων δεξιά και αριστερά από έναν άνονα (εικ. 18, 21α), ή σε σχέση με ένα μόνο σημείο, σε ακινητή διάταξη. Τα επίπεδα απομακρύνονται, σταν το ένα τίθεται πάνω από το άλλο, ή κα στην περιπτώση πομπής διάταξης³² (εικ. 21β).

Ακόμη χρησιμοποιείται η αναλογία των σχημάτων. Ένα στοιχείο του διακόσμου ή της σκηνής μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθεί για να υποδηλώσει κάτι αλλό: ο Ζωγράφος του Νικοδήμουνος, σε αγγείο του Μουσείου Paul Getty (εικ. 22), χρησιμοποιεί διπλά ένα ιδιαίτερο διακοσμητικό στοιχείο, δίνοντας στα φρύδια των ματιών την πραγματική τους αξία, αλλά και αυτή της γραμμής του δέδαφους. Άλλοι ζωγράφοι δεν διατάσσουν να χρησιμοποιήσουν το πλαίσιο της παράστασης με το ίδιο πνεύμα (εικ. 20) ή το ανώτατο στοιχείο της παράστασης ως τομή και δάκοντο σε αποφασιστικό σημείο της ιστορίας. Παράδειγμα η λωφόρος που τις μετόπες που παραπέμπουν στην υπέρηψη στάλων στην κύλικα του Ζωγράφου του Άμαση (εικ. 20), αλλά και οι πολεμιστρες των τειχών της Τροΐας στον ώμο της υδρίας του Λεάργου (εικ. 23).

Η κίνηση και ο χρόνος

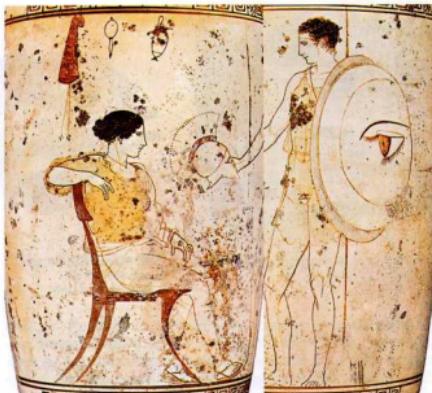
Οι εικαστικές συμβάσεις για τη δήλωση του χώρου παραπέμπουν επίσης στην κίνηση και στο χρόνο, ανάλογα με τους συνδυασμούς τους.

Ο γραπτός χρόνος. Οι στάβλοι στην κύλικα του Ζωγράφου του Άμαση εμφανίζουν ένα «μίγμα» επιπέδων για την ίδια ομάδα «ώιο-αθλητής-στήλη». Η κατεύθυνση τους, στο επίπεδο του εδάφους, δεν αντιστοιχεί σε αυτήν του ανώτερου επιπέδου στον κατακόρυφο άξονα των μορφών. Ο ίδιος ο ορίζοντας άξονας μπορεί επίσης να τελμαχείται. Αυτό, όπως και κάποιες συντροφές του σώματος του Ηφαίστου στις σκηνές της γέννησης της Αθηνάς (εικ. 24), δεν είναι μια απλή αδεξιότητα ή ανικανότητα του ζωγράφου, αλλά απορρέει από την αρχή που έτασέ από το θεατή μια αναλυτική ανάγνωση –αφηρημένη συγχρόνως και ζωντανή– της εικόνας μιας διμήγορης ουσιαστικά ασυνεχούς. Ο αναγνώστης συνδέει τη ενότητες που έχουν αναλυθεί, ώστε να εδραιώσει τη σχέση των στοιχείων μεταξύ τους. Από τη διαδικασία αυτή απορρέει η γέννηση του χώρου, κατά τη στιγμή της ανάλυσης.

Αυτή η μεξινέσσων ή ακολουθών της κίνησης³³, για ένα σώμα, για επίπεδα, για μια ομάδα, φανερώνει επιπροσθέτως



25. Κάλπη, 450-440 π.Χ. Λονδίνο. Η γέννηση του Εριχθίουν.



26. Οι δύο θευτές λευκής λίκνου του ζωγράφου του Αχιλλέα, περ. 450 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

κάτι αλλό: καθώς η ανάγνωση της εικόνας γίνεται μέσω επιμέρους ενοτήτων, το πέρασμα από τη μία ενότητα στην άλλη είναι επίσης ένδειξη, είτε κίνησης (όπως στην εικόνα 20, όπου τα άλογα κινείται) και ο πιποκόμος γυρίζει γύρω του, ή στην εικόνα 25, όπου η Γαία στρώνει τα χέρια, τείνοντας προς την Αθηνά τον μικρό Εριχθόνιο), είτε μια χρονική ένδειξη (δύο πράξεις που γίνονται από το ίδιο πρόσωπο, και που διαδέχονται η μία την άλλη, όπως συμβαίνει στην εικόνα 24, όπου, αφού δόθηκε το χτύπημα με τον πέλεκυ, ο Ήφαιστος χαρετά και υπέρτερα αποχωρεί), είτε και τα δύο μαζί.

Ο κινητικός χρόνος. Αυτό το στοιχείο πρέπει να ουσιοτείσει με άλλες σειρές εικόνων, που, αν μένουν ακίνητες, δηλαδή αν ο θεατής δεν χρησιμοποιεί το αγγείο³⁴, δεν είναι αναγνώσιμες –είτε έξι ολόκληρη είτε τμηματικά–, εξαιτίας της παραμόρφωσης που προκαλείται στην εικόνα από την τρίτη διάσταση του υποβάθρου. Ο Εριχθόνιος ανυψώνεται από το έδαφος και γίνεται δεκτός από την Αθηνά (εικ. 25). Κάθε φορά πάντα η χρησιμοποίηση του αγγείου το επιτρέπει, παρακλουόμενη τα κρυμμένα σχήματα, από την κοιλιά μέχρι το λαιμό (προς τα επάνω, έπειτα ξανά προς τα κάτω, χάρη στα συγκλινόντα βλέμματα του Ηφαιστού και της Αθηνάς). Η χρήση λοιπόν αποτελεί μέρος της αριγήσης, της δινή την τέταρτη διάσταση, το χρόνο. Και η εικόνα αφηγείται, κάθε φορά που το σκεύος χρησιμοποιείται.

Η κοιλότητα. Η κοιλότητα του αγγείου χρησιμοποιείται επίσης, όπως βλέπουμε, για παραδείγμα, στο εσωτερικό κοινημά της κύλικας του ζωγράφου της Πενθεσίλειας (εικ. 17). Εώς το σώμα της άλλη αμαζόνας είναι έτοιμο να γλυτρίσει, ενώ και η ίδια η Πενθεσίλεια καταρρέει. Ο ρυθμός μεταδίδουν την κίνηση, και η κλίση του άξονα των λαβών συμβάλλει στο να πραγματοποιείται η ολόσχηση. Στην κύλικα του Δούρη (εικ. 6), ο ίδιων βγαίνει από το στόμα του δράκοντα, μπροστά στα μάτια του θεατή και της Αθηνάς. Εώς ο ζωγράφος έδωσε κλίση σκόπιμα στην οριζόντια, για να ενεργοποιηθεί ξανά την ιστορία, έτσι ώστε, κατά τη χρησιμοποίηση του αγγείου, ο λάβων να οώθει και όχι να παραμείνει ανώντα στο μαστόνο τόπου του δράκοντα.

Η κυλινδρικότητα. Η κυλινδρικότητα του υποβάθρου χρησιμοποιείται περισσότερο. Έτσι, η λίκυμος του ζωγράφου του Αχιλλέα³⁵ (εικ. 26) δεν είναι αναγνώσιμη παρά μόνο αν

κινηθεί το αγγείο. Η πειριστροφή του αγγείου εδραιώνει τη σχέση ανάμεσα στα δύο πρόσωπα και ο βουβός διάλογος τους συνεχίζεται. Χάρη στην ακριβή τμήμα και στην ένωση των επιφανειών, οι παραστάσεις των αγγείων αυτής της περιόδου έχουν λοιπόν στη δομή τους μια χρονική διάσταση, αυτή της αριγήσης, και χάρη στη χρήση του αγγείου αποκτούν μια ζωντάνια που εκσυγχρονίζει το μύθο.

Ο χρόνος χάρη στην επάλληλη εικόνες. Συμβαίνει κάποιες φορές σε μια παράσταση ο χρόνος μιας κίνησης να ανιχνεύεται σε ένα ή σε περισσότερα στοιχεία: στην υδρία του λεάργου που μιας απασχόλησε προηγουμένως (εικ. 18) τα κεράλια των αλόγων δειχνούν, χάρη στην κλίση τους (κατ' ενώπιον, κατά τομή και τρία τέταρτα) αλλά και τη θέση τους και την εγγύητη τους ως σύμπλεγμα γύρω από την κρήνη, τις διαφορετικές στιγμές μιας κίνησης που γίνεται από το ίδιο, στην πραγματικότητα, ζώο³⁶, το οποίο σκύβει για να πει και υπέρτερα αναστκέντα. Η κίνηση λοιπόν εγκυλίζεται σε μια ακίνητη εικόνα (στον-καρέ), αλλά, σταν η υδρία –ως υπόβαθρο αυτής της παράστασης– γέρνει, για να χυβεί το νερό που περιέχει, το νερό κινήτας φαίνεται σαν να χύνεται πραγματικό στην κρήνη της παράστασης κι έτοι τα άλγα να ξεδιπούν πραγματικό.

Συμπεράσματα

Κάτια από μια επίτιλαστη απλότητα, οι παραστάσεις των αττικών αγγείων αναπτύσσουν λοιπόν ένα σύνολο σημείων, που προκαλούν αρχικά την παρέμβαση του χρόνου της αριγήσης. Αυτός ρυμύζει τη δημητρήση: της παρούσας πράξης, μιας κίνησης – είτε τοποθετώντας σε εικόνες πολλές στιγμές, τη μία πάνω στην άλλη ας ακολουθία, είτε συνθετώντας τες σε ένα πρόσωπο, γεγονός που τους δίνει συχνά μια στάση αρύστικη, ή στο πλαίσιο της ίδιας συνθήσεως, διαιρώντας ή πολλαπλασιάζοντας τα πρόσωπα. Υπάρχουν συνεπώς πολλοί χρόνοι σε αυτές τις εικόνες, εκείνος της αριγήσης και εκείνος του μέθους, οι οποίοι μετατίθενται στο χρόνο της χρήσης του αντικείμενου.

Σε αυτή την αρχικότητα πρέπει να αντιπαραβάλει κανείς τη διάκοσμητη επαναληπτικό τύπου κάπιον των άλλων αγγείων: κυλίκων, κρατήρων ή δίνων, που κοσμούνται με σειρές καραβιών ή δελφινών στη θαλάσσα (εικ. 27α, β), μέσα στο νερό, που απεικονίζεται αλλά και περιέχεται στην πραγματικότητα μέσα στο αγγείο. Σε αυτόν τον πολλαπλασιασμό του θέματος, η υποφώσουσα περιστροφή (αυτή που σημαδεύει το αγγείο κατά την κατασκευή του και διαβάζεται χάρη στους πλαστικούς ρυθμούς), μεταδίδει μια κίνηση στη δελφίνια και στα πλοία που βρίσκονται αιώνια στο νερό, το αρωματισμένο με κρασί. Ωστόσο, η κίνηση που αναπτύσσεται στο παιχνίδι του κοττάρου (εικ. 27γ), δηλαδή η πραγματική και ζωντανή πειριστροφή αυτή τη φορά γύρω από τη λαβή, ακυρώνει την επανάληψη. Τη διαδικτική σειρά αντικαταστά τη μοναδική.

Μπορούμε να αναφαρθούμε ως προς την κινητική οφθαλμαπατη, εάν είναι θετικήμενη. Εάν η απαντήση είναι θετική, τότε οδηγούμαστε στο συμπέρασμα που οι αγγειοπλάττες-αγγειογιράριοι των αττικών αγγείων τελικά εφηύρουν την έβδομη τέχνη, πρωτού καν αυτή εφευρεθεί...

Σημειώσεις

1. Βλ. Μ. Τζέριος, Ελληνική Τέχνη, Αρχαία αγγεία, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1996; J. Boardman, *The Athenian Black-Figure Vases*, Thames & Hudson, London 1975 ο ίδιος, *The Early Geometric Vases*, Thames & Hudson, London 1999; F. Villard, *Les vases grecs*, PUF, Paris 1956; F. Lissarrague, *Vases Grecs. Les Athéniens et leurs images*, Hazan, Paris 1999.

2. Το λεγόμενο «βερβένικο».

3. Για τις σύγχρονες τάσεις των μελετών στην ελληνική εικονογραφία, βλ. F. Lissarrague, «Vingt ans de vases grecs», *Métais* 5/1-2 (1990).

4. Η χρωματική ουσία που χρησιμοποιείται στην ζωγραφική των αγγείων είναι φυσικής προέλευσης.



27 α. Αγγείο με παράσταση σάρπάντα δέλφινων στο εξωτερικό του χείλους και πομπή στο εξωτερικό του, περ. 550 π.Χ. Λούβρο. β. Πλοιά που εικονίζονται σε πομπική διάστα στην εξωτερική επιφάνεια του χείλους σιγγείου. γ. Το πονχίδι του κοτάβου.

5. Η χρήση των επιθετικών «χρυσάματων» (λευκό και ιαδές, καθαροί πηλοί ειδικής σύνθεσης) ενισχύει μερικές φορές με την ενδαλλαγή τους – και με σχέση με τα δε και με τη μαύρη βαρφή – την επεξέργασία των ρυθμών. Επειδή τοποθετούνται επάνω από τη μαύρη βαρφή, όπως αποδεικνύουν αρκετές περιπτώσεις απολέπισης, πιθανότατα δεν συμμετέχουν στην αρχική σύνθεση της παράστασης.

6. Γεγονός που συνδέεται το σημείο με τη γλυπτική:

7. Τίβεριος, ὅ. π. 15.

8. Μήνυμα μπορούμε να ερμηνεύσουμε, σύμφωνα με το απλοίστιο των αναλογιών, τους δύο πολύ μεγάλους στρογγυλούς πίνακες, ποταποθέματα στην υπάτωρα ως σύμβολα των μαστων της θέας Αφροδίτης της Αμοδιόντας στην Κύπρο;

9. Δίνος: αυτή η λέξη είναι πολύ κοντά σε μια άλλη, τη «δίνη», που λόγω της κυριλλής της κίνησης προκαλεί φρόνο.

10. Βλ. J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux*, Hachette, Etreve 1966; J.-P. Vernant - F. Frontisi-Ducroux, *Dans l'œil du miroir*, O. Jacob, Paris 1997 (ελλ. εκδ. Στο μάτι του κορεφέρτη, Ολύκρα, Αθήνα 2001) F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage*, Flammarion, Paris 1995.

11. Βλ. R. Martin, *L'urbanisme dans la Grèce antique*, Picard, Paris 1956.

12. Το να διαδικούνται ή να καταταγούν με σειρά προτεραιότητας οι μορφές του θέματος είναι πάντοτε δύσκολο.

13. Ανεξάρτητες, με την πρώτη δύνεις: επάνω τρεις ιπτες, στο κέντρο οκτώ όλογα με δύο άνδρες, κάθισαν δύο λεόντες που επιπέδωνται σε ένα άλλο ζώο ή σχέσεις μεταξύ των διαφόρων τημάτων δεν είναι ευκολούντος, σαφείς.

14. Επειδή αναγνωρίζουμε τις μορφές της.

15. Βλ. Robert Klein, *La forme et l'intelligence*, Gallimard, Paris 1970, σ. 370.

16. Η αὐλήγη μάς σύνθετη δένει επίσης το πρόβλημα του πλαισίου αλλά και αυτό της διαδικασίας κατασκευής της εικονογένεων παράστασης: αντίγραφα του σχεδίου, σχέδιος ζωγράφου-αγγειοπλάστη.

17. Alain, *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, Paris 1920. Τίθεται το πρόβλημα των απαραίτητων οπτικών διαρθρώσεων, κατά την περίσταση μα πεπτεῖ σε μια καμψήλη επιφάνεια, ώστε τα σχήματα που είναι σχεδιασμένα πάνω στην επιφάνεια να φαίνονται κατακύρωμα σε ένα οριζόντιο πλάνο.

18. Αυτός είναι και ο λόγος που δεν πρόκειται για έναν χώρο απατήσιο, σε αντίθεση με τον Didier Martens, *L'illusionnisme spatial, essai de typologie*, *Antiquité Classique* 58 (1989), σ. 17-31. Σκέψη που χαρακτηρίζει τους προσωρινούς στοχαστές: J. Volquin, *Les penseurs grecs avant Socrate, de Thalès de Millet à Prodicos*, Flammarion, Paris 1964; J. C. Dumont, *Les écoles presocratiques*, Gallimard, Paris 1991.

19. F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque*, La Découverte - Rome EF, Paris 1991.

20. Βλ. M. Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; M. Serres, *L'origine de la géométrie, Tiers des fondations*, Flammarion, Paris 1993.

21. Πρόβ. Y. Rizakis και M. Fr. Billot, *Observation sur les Simas "megarenes"*, *Varia Anatolica III*, 1997. De Boccard, Paris 1993, σ. 119-216.

22. Είναι ο διαθέτως τους που διακοπάσιαν στον Παρθένειο τα αετώματα, όπως φυσά και τη ψωφό. Άυτη η νωπορία κυριαρχεί στην κατασκευή των ελληνικών νοιών, βλ. P. Valery, *Le Cantique des colonnes*, Poèmes NRF, Gallimard, Paris 1931; Βλ. Eupalinos Rock, Gallimard, Paris 1934.

23. I. Panofsky, «La perspective comme forme symbolique», και A. Rouvereuy, «La peinture et l'imagination dans l'Antiquité», *Revue BEA* 274 (1989).

24. Ο κανόνας της απεικόνισης συμφένει με τον οποίο οι μορφές έχουν το ίδιο ύψος. Θεωρούμε λόγο παραπομπούμενο το να ερμηνεύσουμε αυτό που μας γενεύεται ως η τέλεια άνθη ενός προβλήματος πλαστικής. Όμως, όταν αυτό γίνεται σύμβολο, και συναγετά επίσης και στη γλυπτική-αρροφούσα την κατασκευή του χώρου-παραπλήσια στην νωπορία της εποχής, στον τρόπο με τον οποίο ο ανθρώπινος βλέπει τον εαυτό του μέσα στο ίδιο (του) το σήμαν: αυτός φαίνεται να υπάρχει μόνος του, αι δε οι του είναι κατ' εικάνα και στο ίδιο επίπεδο με αυτόν. Η σχεδιού ολοκλήρωτης αποτομής εργαστήσης στην προηγούμενη θα μπορούσε αυτή την «πλαστική κλασικότητα» -θέληση να τίθεται ο ανθρώπος και οι διάνοιαι του στο ίδιο οριζόντιον επίπεδο, σε έναν κόσμο χωρίς οράσιμα, καθώς θεν νοείται πραγματικότητα πέρα από το ίδιο τον ανθρώπο, που είναι ταυτόχρονα κέντρο και όριο.

25. Η πρόσχεται από αυτόν.

26. F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque*, ό. π., σ. 119-120.

27. Οπις στη φωτοοικόπεδη. Το μοναδικό παράδειγμα από την παραγωγή εριθρόμορφων παραστάσεων του 5ου αιώνα π.Χ. αποδεικνύεται ότι είναι η σκάπα του προφίλ του Τηλέμαχου επάνω στον αργαλέο της μητέρας του, που φωνεύει πώποι. Η σκάπα μέρκοτε δεν υποδηλώνει το ανδρύλιο, είναι ένθετη πηγής φωτός: το σώμα μένει επιπλέον, ενώ η παρουσία της σκάπας δεν καθίσταται ποτέ αλλά, το χώρο τριβολίσταται (ποτέ την απόπειρα να αποδειξεί τη τρίτη διάσταση του σκαμνίου της Πηγελόπητης). Αυτή η μεθόδος παραπρέπει πολὺ σπάνια στην κεραμική (είτε είναι σφαρική είτε αναγκαίη).

28. Πρώτος χρόνος: αυτός του συναισθήματος που προκλείται από τις αισθήσεις, σε αντίθεση με την ακολούθηση στην οποία προσέρχεται.

29. Δεν θα ισχεύει το ίδιο για τη μεγάλη ζωγραφική, που σημαδεύεται ίσως στις αρχές της από αυτό το άδειο τυπικής κατασκευής. Ωστόσο πρέπει να περιμένουμε την ανάπτυξη του σκηνικού διάκοπου, για να βοηθήσει σε μια πολύτιμη κατασκευή του χώρου, χωρίς ωστόσο αρνητικά σημειώσεις στην πρώτη βάση στην μοναδικήτη εστία.

30. Δηλαδή, στην ανάγνωση, να έχει το συναίσθημα που την αισθήση ενός χώρου στον οποίο κινούνται οι μορφές.

31. Αριστοτέλης, *Χρηματοποιίους χαρακτηριστικές κατηγορίες της γεωμετρίας*, για να γίνει κατανόητος ο γενικός χώρος, διατηρώντας για τον άνθρωπο το ανδρύλιο της προπτίκης του σώματος, για να προσδιορίσει το σώμα προς τη μοναδικότητά του.

32. F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque*, ό. π., σ. 121, 135, 153, 169.

33. Όπις αποδεικνύει την ανάλυση του Ηνύχου των Δειπνών ή του Διατοβόλου του Μύρωνος.

34. Αντίθετα, συμβαίνει μερικές φορές να πρέπει το σημείο να μείνει ακίνητο, όπως στην περίπτωση του στύλου στην οποία βρίσκεται αναρτημένο το προσώπου του Διονύσου, στο κέντρο της παράστασης κάποιων αγγείων. Πρβ. F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque*, ό. π.

35. Χωρίς να αναφέρουμε στα έργα του ζωγράφου του Βερόλινου που είδουμε παραπάνω, να στη αγγεία που αναλύθηκαν από την F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque*, ό. π.

36. Μπορούμε ίσως να δουμε κατ' αυτούσιο στο τέταρτη.

The Representations of the Attic Vases: Some Thoughts

Véronique Lézine-Velissaropoulou

If we want to understand the meaning of the representations depicting the fifth century BC Attic vases, we have to analyze them in their entirety and details. These representations, under a fictitious simplicity, develop an ensemble of indications that cause the intervention of time, which controls the narration. For this reason, there are more than one concepts of time in these depictions, the one of the narration, the other of the myth, which are transferred in the time of use of the vessel.

This absence of temporality must be contrasted with the successive decorative bands of some vases, which are embellished with a series of boats or dolphins in the sea, in the water that is, which not only is represented on, but also contained in the actual vessel. In this multiplication of the subject, the smouldering rotation -that has marked the vase during its manufacturing and can be read through the rhythms or plasticity- transmits a motion to the dolphins and boats, eternally floating on the water, the water that is mixed with and scented by the wine. However, the movement created by the game of kotavos, that is the actual rotation around the handle, this time invalidates the repetition. Thus, the unit becomes a substitute for the successive series.

Finally, we wonder whether the optical illusion of motion is intentional or not. If the answer is positive, then we reach the conclusion that the potters/painters of the Attic vases have invented after all the cinema, even before it was actually invented.