

Η ΓΑΛΛΙΚΗ ΑΡ ΝΟΥΒΩ ΚΑΙ Η ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Το θαύμα της διαχρονικής αισθητικής

Ιωάννης Τσούμας
Δρ Ιστορικός Τέχνης

Όταν ο Πλίνιος, μετά το τέλος της κλασικής εποχής, έγραφε αναφερόμενος στην αρχαία ελληνική τέχνη «deinde cessavit ars» (έπειτα η τέχνη σταμάτησε), έμοιαζε να παραδέχεται την «ήτα» όλων εκείνων των καλλιτεχνών που εργάστηκαν μεθοδικά, αλλά και ευρηματικά, αξιοποιώντας σημαντικά δημηουργικά ερεθίσματα, για τους βασιλείς της ελληνιστικής περιόδου. Νεότεροι, ωστόσο, ιστορικοί αναλυτές αντέκρουσαν αυτή την αξιωματική θέση, υποστηρίζοντας ότι η τέχνη κατά τη διάρκεια της εν λόγω περιόδου όχι μόνο δεν παρήκμασε και δεν παρέμεινε αξήτητη στα συρτάρια της λήθης, αλλά, αντίθετα, αντικατοπτρίζοντας το φάσμα των πειραματισμών –στην τέχνη και άλλων πολιτισμών– όλων των προηγούμενων αιώνων, οδηγήθηκε στο υψηλότερο επίπεδο της ωρίμανσής της¹.

Το γεγονός αυτό της ωρίμανσης της τέχνης είναι φανερό για δύο ακόμη πολύ σημαντικούς, κατά την κρίση μας, λόγους: α) η τέχνη κατά την ελληνιστική περίοδο είχε έντονα ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα, υπό την έννοια ότι αποτέλεσε ένα μέσο απόλαυσης των ευγενών και των βασιλιάδων, δηλαδή υπαρκτών προσώπων με ισχύ και πλούτο, σε αντίθεση με την κλασική τέχνη που εξεμινούσε την αγήλη και τη δόξα θεοτήτων ή την αεία καπούων ιδεών, και β) η θεματολογία της επικεντρώθηκε τόσο σε ανθρώπινες μορφές όσο και σε φυτικά/φλοραλιστικά μοτίβα τα οποία έμοιαζαν να πλαισώνουν τον άνθρωπο στον επιγειο παράδεισο του (κατί που είναι έκδηλο ιδιαίτερα στα διδιάστατα έργα της εποχής).

Πολλούς αιώνες αργότερα, στα τέλη του 19ου αιώνα, μια άλλη μορφή τέχνης έμοιαζε να αναδύεται μέσω από τα πολυδιάδαλα μονοπάτια των θεωρινών, των ιδεών, των πολιτικών και κοινωνικών δρώμενων, δηλαδή του πολιτιστικού αναβρασμού της γηραιάς ηπείρου. Ήταν η γαλλική Αρ Νουβώ (ή αλλιώς Νέα Τέχνη), η οποία θεωρείται από πολλούς ιστορικούς τέχνης ένα από τα πιο θαυμαστά κεφαλαία στο χώρο των διακοσμητικών τεχνών και της αρχιτεκτονικής, καθώς προώθησε την ιδέα του νεωτερισμού και της ευφάνταστης καλλιτεχνικής και παράλληλα λειτουργικής αξίας, ενώ αμφισβήτηθηκε ακραία από άλλους.



1. Αλφόνς Μουκά.
«Το γαρύφαλλο».
(Μυθιστόρειο).

Χαροκποτεύοντος δείγμα
της γαλλικής Αρ Νουβώ
στο χώρο των γραφικών
τεχνών. Παρίσι 1897.

2. Εκτόρ Γκιμάρ, μπουφές από ξύλο απόδις που παραπομπή περιοστόρε σε γλυπτή οργανική φόρμα πάρα σε έπιπλο. Παρίσι 1899.



3. Ερικ Γκολέ, «Ιρίδα». Γυάλινο αγειο με φλοραλιστική φόρμα και διάκοσμο. Νανοί 1900.

Έτοιμοι δεν ήταν λίγοι οι ιστορικοί τέχνης που θεωρούσαν τη γαλλική Αρ Νουβώ ως ένα αμιγώς «διακοσμητικό» είδος τέχνης που περιορίστηκε σε φθηνά επιπλέα πειραματισμού, σε εφιμερες και ρηχόφυτεμένες ίδεες και θεωρίες, αγνοώντας στιλίστης σχετίζοντας με την αναζήτηση βαθύτερων και ουσιαστικότερων σπουδών και μορφών που αφορούσαν στην ένονα της δομής και της λειτουργικότητας στις εφαρμοσμένες τέχνες². Οι ιδιοί ιστορικοί αποδόκιμαζαν απαζυντικά τη πλαστικές, καμπυλόγραμμες –ανάλυψες – ή δισδάστατες– φλοραλιστικές αποτυπώσεις που είχαν αρχίσει, μετά το 1895, να «καλύπτουν» τα πάντα στο Παρίσι, οδηγώντας τη χώρα σε μια έξφρενη κύρωση αναζήτησης διακοσμητικών λύσεων, η οποία πολύ συχνά έφτανε στα όρια της κακογούστιας και της υπερβολής³.

Δύο καλλιτεχνικά ρεύματα τόσο διαφορετικά μεταξύ τους, καθώς ανήκουν σε διαμετρικά αντίθετες φάσεις του παγκόσμιου πολιτιστικού στερεώματος, τα οποία υμήνθηκαν αλλά και αμφιστρητήκαν το ίδιο έντονα, έχουν να παρουσιάσουν κοντά στοιχεία και μέρη όσουν αφορά στη λεπτότητα και την ευαισθησία της καλλιτεχνικής προσέγγισης και απόδοσης των έργων, ποιότητες που έμειναν αλεπέραστες, αναλογίες και διαρροκές.

Η γαλλική Αρ Νουβώ παρουσιάζει κοινά σημεία με την ελληνιστική περίοδο όσουν αφορά στον φλοραλιστικό διάκοσμο των αγγειών, των μεταλλικών αντικεμένων, των ζωγραφικών έργων, των υπογραφών, των ψηφιδωτών, αλλά και των αρχιτεκτονισμάτων της ελληνιστικής περιόδου. Έχοντας τις ιδεολογικές και αισθητικές της βίες στην τέχνη και τον πολιτισμό της λαϊκισμός, η γαλλική Αρ Νουβώ, καθώς και πολλές από τις γεωναπαντόσημενες διπλές τάσεις τέχνης του 19ου αιώνα, απέκτησε νέες συντεταγμένες και οριζόντες σε θέματα έκφρασης, τεχνικής και φιλοσοφίας. Πι οι σημαντικές εμπνεύσεις των μεγαλύτερων δημιουργών του εν λόγω κινήματος –ιδιαίτερα στους τομείς των γραφικών τεχνών, της καλλιγραφίας και της ζωγραφικής–, όπως ο Άντρι Τουλούζ-Λατρέκ (Antoine de Toulouse-Lautrec, 1864-1901) και ο Ζορζ Οριόλ (Georges Arriol, 1863-1938) και ιδιαίτερα ο Αλφόνς Μουκά (Alphonse Mucha, 1860-1939), ο Ζαλ Σερέ (Jules Chéret, 1836-1932) και ο Πιέρ Μπονάρ (Pierre Bonnard, 1867-1947), προσήθιαν από την ποιότητα πρωτότυπων ζωγραφικών, εγχάρακτων και έμπληκτών έργων του φημισμένου ίαπωνα καλλιτέχνη Κατσουσίκα Χοκουσίου (Katsushika Hokusai, 1760-1849), αλλά και από τη μελέτη της μεγαλύτερης Βίβλου του, έναν ογκώδη τόμο με σπουδαία έργα που οποία έφεραν όλες τις αισθητικές ποιότητες και τις βασικές τεχνικές της λαϊκινής τέχνης. Δεν πρέπει, ωστόσο, να παραλείψουμε να αναφέρουμε ότι η τέχνη δύναται ακόμη εκπροσώπων του ιαπωνικού πολιτισμού, των Άντο Χιροσήγκε (Ando Hiroshige, 1797-1858) και Κιταγάκια Ουταμάρο (Kitagawa Utamaro, 1753-1806), υπήρξε μια εξίσου σημαντική πηγή έμπνευσης.

Ως προς τη θεματολογία τους οι ιαπωνικές καλλιτέχνες εμπνέονταν κυρίως από το φυσικό τους περιβάλλον, γεγονός που βαθήθηκε τους εκφραστές της γαλλικής Νέας Τέχνης να αφομοώσουν με μεγαλύτερη ευκολία τις νέες τεχνικές και αισθητικές προτάσεις τη Απώλ Ανατολής. Ο πολύχρωμος, πολύσηχος και μωμοπώρως κόδωμος των φυτών και των λουλουδιών άρχισε να απο-



κτά, μαζί με τα ανθρωποκεντρικά θέματα, μια Εξχωριστή θέση στην πλήθωρά των σχεδίων και των μοτίβων αυτής της νέας διακοσμητικής τάσης⁴. Χαρακτηριστικά παραδείγματα θεωρούνται οι εξαιρετική τεχνική και καλλιθεαστική διαφημιστικές/εμπορικές φιλίες του Σερέ και του Μπονάρ, οι αφίσες και τα ζωγραφικά έργα του Λωτρέκ καθώς και τα μημερόλια και οι λιθογραφίες του Μουκά. Αν και τα περισσότερα από τα παραπάνω έργα έχουν ανθρωποκεντρική χαρακτηρία –πάντα όμως σε συνάρτηση με ένα φλοραλιστικό φόντο–, οι μορφές αποδίδονται με έναν μοναδικό οργανικό τρόπο βάσει του οποίου ο μελετητής αντιλαμβάνεται ότι η θηλυκή, ρυθμική, σαγηνευτική καπυλή των σχημάτων τους προέρχεται από τη σοβαρή σπουδή βιτανολογικών ευρημάτων ή ναυτουριστικών μοτίβων εν γένει.

Τα έργα των δημιουργών αυτών, τα οποία αποτέλεσαν σημεία αναφοράς στην ιστορία των γραφικών τεχνών, διακρίθηκαν από μια νέα, για τα μέχρι τότε διδέμονα, τεχνική ιδιαιτερότητα που προερχόταν από την παραδοσιακή ιαπωνική ζωγραφική: τη χρήση του τολυμερού, μαύρου περιγράμματος γυρών από τα κεντρικά και τα περιφερειακά θέματα του έργου. Αυτή η ηρέμελευθη εικαστική πρόταση δίσε ωνόσιο δρόμους για την τύχη της καλλιτεχνικά υποβαθμισμένης μέχρι τότε εμπορικής αφίσας καθιστώντας την ιστορία με τις υψηλότερες των τεχνών, όπως η ζωγραφική και η γλυπτική, στα τέλη του 19ου αιώνα⁵.

Ωστόσο, η φλοραλιστική έμπνευση και απεικόνιση δεν υπήρξαν κύριο χαρακτηριστικό μόνο των διακόσμων ή των διαδιστάστων έργων, αλλά επεκτάθηκαν και σε άλλους, το ίδιο αξιολόγους, τομείς δημιουργίας, όπως στο σχεδιασμό επίπλων, υφασμάτων, κοσμημάτων, καθώς και αντικεμένων

από γυαλί ή μέταλλο, ακόμη και στην αρχιτεκτονική.

Έτσι βλέπουμε τη μαγική, λεπτή και ευαίσθητη γοητεία του φυσικού βασιλείου να αναδειται μέσα από το εκτενές, αξέλογο έργο του σημαντικότερου εκπρόσωπου της γαλλικής Αρ Νουβώ στον τομέα σχεδίασης και κατασκευής χρηστικών αντικειμένων από γυαλί, του Εμίλ Γκαλέ (Emile Gallé, 1846-1904). Εμπνέομενος από την προσωπική του έρευνα και γνώση στην επιστήμη της βοτανολογίας και με έδρα την πόλη Νανσί, κατόρθως να παραγάγει μια σειρά από άρτια -αισθητικά και τεχνικά- λεπτουργικά γυαλίνα αντικείμενα (αγγεία, ποτήρια, φαλαίδια κ.λτ.), ψευνάντας έτσι τον προσωπικό του μέθοδο στο μαγνήδι της φλοραλιστικής διακόσμησης. Ο λεπτός, διάφανος, καθαρά οργανικές φόρμες και η πανθεσία των χρωματικών ποιοτήτων των έργων του δεν ήταν παρό το απόσταγμα των εικαστικών ανάζητσεων του στο μικρόκοσμο των λουκουδιών που άνθιζαν άφθονα στους αγρούς της Αλσατίας και της Λωραίνης. Την ίδια ευαισθησία διακρίνουμε και στον τομέα του σχεδιασμού επιπλών με τον οποίο ασχολήθηκε με επιπτώξια⁶.

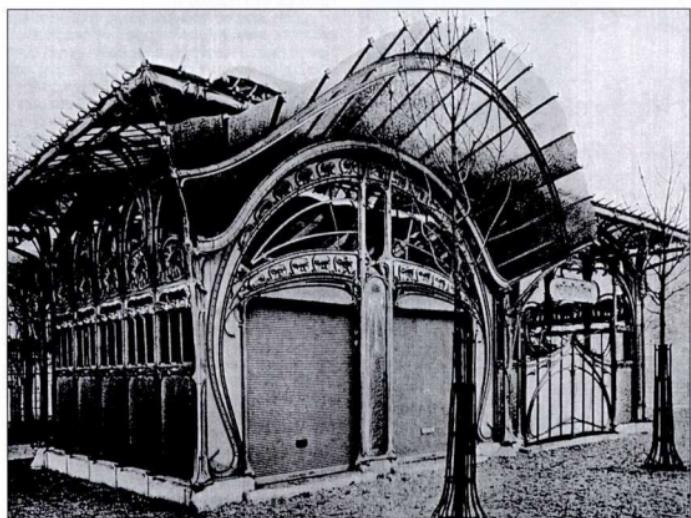
Παραπομένει, επίσης, ότι και άλλοι γάλλοι σχεδιαστές επιπλών της εποχής είχαν την ίδια φλοραλιστική προσεγγίση: ο Οζέν Βαλέν (Eugène Vallin, 1856-1922), Λουί Μαζορέλ (Louis Majorelle, 1859-1926) και Ζακ Γκρυμπέρ (Jacques Gruber, 1870-1936), αλλά κυρίως ο διάσημος αρχιτέκτονας Εκτόρ Γκιμάρ (Hector Guimard, 1867-1942), του οποίου το έργο διακρίθηκε ιδιαίτερα για την καθαρά εικαστική απόδοση της φόρμας του. Η δυνατή έμπνευση του από τον κόσμο των φυτών είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία επιπλών που «πηγούνταν» την αιώνια ιστορία της γέννησης και της ανθίσης ενός μεγαλειώδους φυτού⁷.

Ο Γκιμάρ ακολούθησε την ίδια πολυδιάδικη διακοσμητική καμπυλόσχημη γραμμή και στο χώρο της αρχιτεκτονικής. Η ευγενική θηλυκοτήτα των οργανικών ποιοτήτων κυριάρχησε έτσι στο σχεδιασμό κτισμάτων (δημόσιας ή ιδιωτικής χρήσης) και στο ουσιαδέστερο και ωριμότερο κομμάτι της γαλλικής Αρ Νουβώ, καθώς εξέφραζε πολύ ικανοποιητικά την ισόρροπη σχέση μεταξύ της δομικότητας και της διακόσμησης, της λειτουργικότητας και της αισθητικής. Χαρακτηριστικό δείγμα της αιγάλης του έργου του θεωρούνται τα περιφέρμα σχέδιά του για τις εισόδους του παρισινού μετρό, που δημιουργήθηκαν ειδικά για να δώσουν στην Πόλη του Φωτός τη λαμψή που χρειάζοταν για να υποδεχθεί τη νέα Διεθνή Έκθεση Χρηστικών Αντικειμένων (1900). Το δημιουργέστερο ουγκωνιανικό μέσο της πόλης απέκτησε στους περισσότερους από τους κεντρικούς σταθμούς του εντυπωσιακές εισόδους κατασκευασμένες από χιτοσιδήρο και γυαλί. Όπως στα έπιπλά του έτσι και στα αρχεκτονήματα του ο Γκιμάρ παχύδιξε με τις απαλές, οργανικές λεπτομερειακές φόρμες που είχαν έντονα συμβολικό χαρακτήρα: οι ιδιόρρυθμες εισόδοι συμβόλιζαν την ανάπτυξη και την ανθοφορία ενός φυτού από μέταλλο που με τους μήσους και τα κλαδιά του συγκρατούσε ένα πυκνό φύλλωμα που οπίσι, πολλές φορές, λειτουργούσε ως υπόστεγο⁸.

Οι ίδιες διακοσμητικές-λεπτουργικές ποιότητες είναι επίσης εμφανείς στον τομέα της μεταλλευτικής. Τα χροντικά αντικείμενα από συριγγιάτο ή χυτό μέταλλο (μπρύτζο ή σιδηρο), είτε ως ολοκληρωμένα έργα είτε ως λεπτομερείς για την ολοκλήρωση άλλων αντικειμένων (επιπλών), εξέφρασαν με τον ιδιαίτερο τρόπο την αφοσίωση της γαλλικής Αρ Νουβώ στον κόσμο των φυτών.



4. Εκτόρ Γκιμάρ, μια επιπληκτικής ομορφιάς και λεπτότητας μεταλλική ανθοστήμη, Παρίσι 1907.



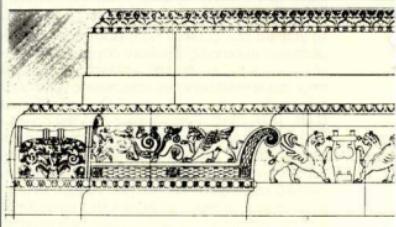
5. Εκτόρ Γκιμάρ, είσοδος του περιφέρμου σταθμού του παρισινού μετρό Place de l'Étoile (έχει κατεδαφιστεί). Χρονολογία κατασκευής: 1900.

6. Σωφόρος και διακοσμητικά κινόκρανα από το ανώτερο τμήμα τούχου στο εσωτερικό της αυλής του Ναού του Απόλλωνα.
Διόμειο, 2ος αι. π.Χ.

Το ίδιο συνέβη και στον τομέα της υφαντικής τέχνης ο οποίος, ωστόσο, δεν κατάφερε να διακριθεί ιδιαίτερα⁹.

Κατά την ελληνιστική περίοδο παραπτηρούμε την ίδια αιτιολογία καλλιτεχνικής προσέγγισης στα εκάστοτε χρονικά και κυρίως στα εικαστικού χαρακτήρα αντικείμενα. Αν και η ρεάλιστη, αλλά συχνά υπερ-ταυτοραβατική, απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής είναι εμφανής σε όλους σχεδόν τους τύπους τέχνης, βλέπουμε ότι δεν αποδέται αναπόσπαστα από το φυσικό της περιβάλλον (που είναι η ίδια η φύση). Για παράδειγμα, η φλοραλιστική προσέγγιση των διακοσμητικών τυπωμάτων των δημόσιων κτιριακών (θέατρα, ναοί, βωμοί, στοές αγοράς κλπ.) σε κινόκρανα και ψωφόρους, απλά εισπήγαγε εκείνες τις καινοτόμες αναφορές που χρειαζόταν ο κλασικός ρυθμός για να ξεφύγει από τα στενά όρια της αυστηρότητας και της αφαίρεσης που τον καθέριζαν καν να ενδυθεί τον λαμπρό μανδύα του ελληνιστικού υψηλού. Ακανθίνα, αξηπρό, αλλά το ίδιο λεπτά και κομιλά μοτίβα «έδεναν» την ομορφιά του ανθρώπουντος δημιουργήματος (που συμβολίζει το νοού) με την παιχνίδιση των οργανικών στοιχείων της φύσης (που συμβολίζουν την ψυχή).

Εικαστικές παρεμβάσεις παραπτηρούμε, ωστόσο, και στην αρχιτεκτονική των ιδιωτικών κατοικιών, οι οποίες γίνονται πλέον χωρίς ελευθερης έκφρασης και εσφαρμογής των εμπνεύσεων των ψωφρών της εποχής. Αν και τα στοιχεία των τοιχογρα-

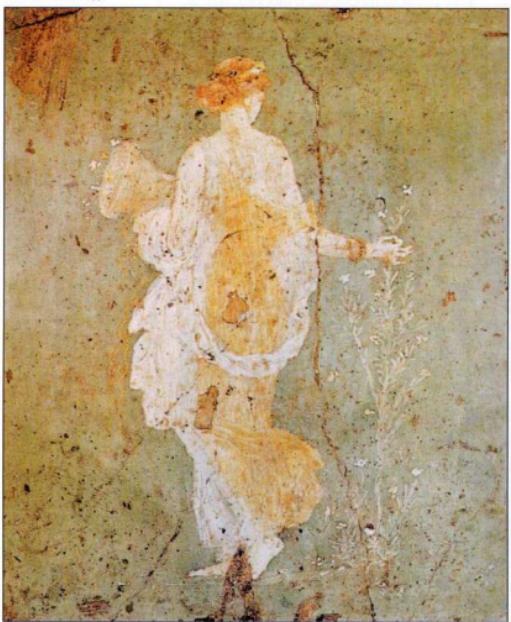


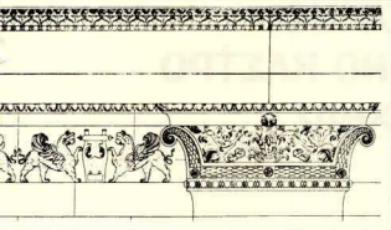
φών, των ζωγραφικών έργων και των ψηφιδωτών που έχουμε από εκείνη την εποχή είναι πενιχρά, εντούτοις είναι αρκετά για να μας δώσουν τις πληροφορίες που χρειαζόμαστε για την παρούσα συγκριτική μελέτη μας. Μελετώντας, λοιπόν, τις τοιχογραφίες της Ποιμητίας ήταν η ψηφιδωτά δάπεδα των ανακτόρων της Πέλλας διαπιστώνουμε ότι δίνουν την ίδια αισθητή φρεσκάδας, χάρτη και αρμονίας που συναντάμε σε χαρακτηριστικά έργα της Αρ Νουβέλ. Θέματα όπως νεκρές φύσεις, λουλούδια και φυτά, εκφραστικές μορφές εναρμονισμένες στο φυσικό βασιλείο, αλλά και τοπία, δάση, βουνά, νεαροί και επαυλές, κυριαρχούν στα διοδίστατα έργα τέχνης της ελληνιστικής εποχής.

Ωστόσο, βλέπουμε ότι η αγάπη των καλλιτεχνών προς την ομορφιά και την αιγαλιγματικότητα των φυτών και της ανθρώπινης μορφής (έτες ως κεντρικά είτε ως περιφερειακά θέματα) είναι έκδηλη στα περισσότερα από αυτά τα έργα και παράλληλα παραπτηρούμε ότι την τεχνική τους απόδοση έχει, παραδόξως, την ίδια ποιότητα που διακρίνουμε στα διοδίστατα έργα της Αρ Νουβέλ: τη χρήση έντονου περιγράμματος γύρω από την εκάστοτε απεικονιζόμενη μορφή (ή αντικείμενο). Πρέπει βέβαια να αναφέρουμε ότι τη τεχνική αυτή προέρχεται από μια επίσης αλλοτρια τέχνη που είχε εμφανώς επηρεάσει τους καλλιτέχνες της εν λόγω περιόδου: της αιγυπτιακής¹⁰. Ιδιάίτερα τα ψηφιδωτά της Πέλλας, που κατασκευάστηκαν την εποχή των διαδόχων του Μεγάλου Αλέξανδρου με τη χρήση φυσικών ψηφρίδων, διακρίνονται για τον μοναδικό τρόπο της απόδοσης του περιγράμματος των στοιχείων της σύνθεσης που ενσωμάτωνται με τη χρήση μολύβδινων λωρίδων που συνάχτηκαν στην περιβάλλουν.

Η φημισμένη σχολή ζωγραφικής της Σικυώνας άσκησε τεράστια επιρροή στην επιλογή της θεματογραφίας των ζωγράφων και των δημιουργών ψηφιδωτών της εποχής, καθώς κατηγόριμες την έμπνευσή τους στον αέναο γοητευτικό κόσμο των φυτών, πρωσώντας ιδέες περίπλοκων και περίτεχνων φυλλωμάτων, σπάνιων λουλουδίων και φυτικών μοτίβων, που αργότερα εξελίχθηκαν στο βασικό στοιχείο του ζωγραφικού διακόσμου κεραμικών αντικειμένων, ακόμη και του διακόσμου μεταλλικών αντανάκλων αγγείων. Αυτή η πρακτική με τα ίδια σχέδια χαρακτηριστικά (κυρίως στον τομέα της αγγειογραφίας) απαντάται στη διακόσμηση των αγγείων που παράγονται στην ελληνική Ανατολή, ιδιαίτερα στην Αίγυπτο. Τα ταρκιά αγγεία της Χάντρα (Hadra) –ενός μεγάλου νεκροταφείου κοντά στην Αλεξανδρεία

7. Τοιχογραφία με παράσταση νέας που χρειάζεται με χόρη κόβοντας ένα λουλούδι. 1ος αι. μ.Χ. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Νεστόπολης.





7. P. Gardner, *Collecting Art Nouveau*, Treasure Press, London 1989, σ. 22-23.
 8. W.J.R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, Phaidon Press, Oxford 1982, σ. 26-27.
 9. M. Mattersky, *The World of Art Nouveau*, Arlington Books, London 1968, σ. 89.
 10. E.H. Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon Press, Oxford 1989, σ. 77-78.
 11. Boardman, ο.π., σ. 252.

The French Art Nouveau and the Hellenistic Art: The Miracle of Timeless Aesthetic

Ioannis Tsoumas

The strength and endurance of art values and qualities are examined in this article, in relation with the place, time, circumstances and cultural provenance of the society in which they are developed.

By comparing two completely different cases of artistic prime in the world art history, those of the Hellenistic period and Art Nouveau, a comparative study is attempted, on the basis of the sources that inspired their artists as well as their common thematic repertoire, elements which contributed to the formation of the style of these artistic trends.

Through this study various conclusions are reached, which lead us to consider that the great values in art remain unchanged throughout the centuries, since they express the human spirit, soul and intellect, regardless of the period. The important creators of French Art Nouveau of the late nineteenth and the early twentieth century seem to stand, more or less, on the same aesthetic platform with their anonymous colleagues of the vast, in time, geographic and cultural extent, Hellenistic era.

The various arguments and criticism concerning these two cultural trends, being as a rule controversial and ambiguous, are also presented in this article.

Finally, their common route is recorded, by investigating both the impact of other civilizations on them and the common techniques that they have developed, accidentally or not.



8. Λεπτοκαμψέμα στάχυα από χρυσό που βρέθηκαν σε τάφο κοντά στη Σύρρακούλας, 1ος αι. π.Χ. Ζωγράφης Hambuechen, ΗΠΑ.



9. Η γυναικεία μορφή πάνω τα ρινίδια βούλαρη τέρας, τα κύματα της δύσης, η ζωηρότητα της ακηγής προσώπους στην καμπυλόσημη, ρυθμική γραμμή της Αρ. Νουέβ. Κόλλαγμα σιμένδας από σατην και χρυσό. Τέλι ζωναί αι. π.Χ. Εθνικό Μουσείο Τάραντα.

όπου βρέθηκε ο μεγαλύτερος αριθμός αυτών των αγγείων – των οποίων η θεματογραφία χαρακτηρίζεται από τεράστια ποικιλία φυτικών και ζωικών μοτίβων, αποτελούν τον πρόδρομο της φλοραλ-στικής διάσκοπης χρονικών κυρίων ειδών της ελληνιστικής εποχής¹¹.

Όμως η ισορροπία και η χάρη του βασισμού των φυτών, που παραπρομές στο αργίει και μεταμορφώνεται το πνεύμα και την ψυχή των καλλιτεχνών διαχρονικά, φτάνει στο απόγειο της ωρίμανσης της στον τομέα των μεταλλικών αντικειμένων. Αν και η υπεροχή των ειδωλών, τουλαχιστον αριθμητικά, έναντι άλλων αντικειμένων είναι συντριπτική, ουντούσας τα αντικείμενα που αφορούν στην εξινητήση του κόσμου των φυτών παρουσιάζουν μια ανεπανάληπτη λεπτότητα και χάρη, ιδωμένα περιοστόσερο ως κοσμήματα πάρα ως μεταλλευτικά, αφού τα περισσότερα από αυτά είναι κατασκευασμένα από πολύτιμα μετάλλα (χρυσό ή ασήμι), τα κοινά με ανάλγυφες παραστάσεις σε καμπυλόγραμμα, ρυθμικά σχήματα, τα νεκρικά στεφανία που μιμούνται με επικλητική δεξιοτεχνία τα φυλλώματα δόφνης ή βελανίδιας, τα αγγεία ή τα ανθεμίτητα σε σχήματα σταχυών ή κλαδιών, αποτελούν την κορύφωση της κοινής πορείας των δύο τόσο διαφορετικών πολιτιστικών εποχών που εξετάζομε.

Έτσι στο ταξίδι αναζήτησης κοινών σημειώσεων και αναφορών αυτών των δύο εποχών ανακαλύπτουμε πώς η θεματολογική και σε κάποιες περιπτώσεις, τεχνική προσέγγιση έργων τέχνης ή χρηστικών αντικειμένων γίνεται με την ίδια ευαισθησία, αρμονία και χάρη, αντικατοπτρίζοντας με αυτό τον τρόπο το μεγαλείο της δημιουργικής έκφρασης, που είναι μια αδιαπραγμάτευτη αρχή σε όλο το φάσμα των ανθρώπινων αξιών και ικανοτήτων.

Σημειώσεις

1. J. Boardman, *Greek Art*, Thames & Hudson, London 1963, σ. 206.
2. P. Sparke, *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*, Unwin Hyman, London 1986, σ. 42.
3. Ι. Γρούμας, «Η αισθητική και λεπτομερή διαμόρφωση των διακοσμητικών τεχνών και της αρχεκτονικής από τη Βιομηχανική Επονομασία στην Αγγλία (1760) μέχρι και την πρώιμη περίοδο του Μοντερνισμού στην Ευρώπη και της ΗΠΑ (1914)», Διδ. διατρ., ΑΠΘ - Σχολή Καλών Τεχνών, Θεοφανοκόπειο 2002, σ. 306.
4. A. Duncan, *Art Nouveau*, Thames & Hudson, London 1994, σ. 15.
5. P. Selz, *Art Nouveau, Art & Design at the Turn of the Century*, The Plantin Press, New York 1954, σ. 10-12.
6. S.T. Mansen, *L'Art Nouveau*, L'Univers des Connaissances, Hachette, Paris 1967, σ. 153.