

ΒΡΥΣΙΝΑΣ Ι

Ίρις Τζαχίλη

# ΜΙΝΩΙΚΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΤΟΠΙΑ

Τα αγγεία με τις επίθετες πλαστικές μορφές από το  
Ιερό Κορυφής του Βρύσινα και η αναζήτηση του βάθους



**ΒΡΥΣΙΝΑΣ Ι**

Ίρις Τζαχίλη

## ΜΙΝΩΙΚΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΤΟΠΙΑ

Τα αγγεία με τις επίθετες πλαστικές μορφές  
από το Ιερό Κορυφής του Βρύσινα  
και η αναζήτηση του βάθους

ΑΘΗΝΑ 2011

ΒΡΥΣΙΝΑΣ Ι ΜΙΝΩΙΚΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΤΟΠΙΑ

Τα αγγεία με τις επίθετες πλαστικές μορφές από το Ιερό Κορυφής του Βρύσινα και η αναζήτηση του βάθους

VRYSINAS I MINOAN ARTISTIC LANDSCAPES

The vases with applied plastic figures from the Peak Sanctuary of Vrysinas and the quest for depth

© 2011 Τα Πράγματα Εκδόσεις

Ρωμυλίας 17, 14671 Αθήνα

[www.ta-pragmata.com](http://www.ta-pragmata.com)

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας Πανεπιστήμιο Κρήτης



Δημοσιεύεται με την ενίσχυση του Ινστιτούτου για την Αιγαιακή Προϊστορία (INSTAP) και της Επιτροπής Ερευνών του Πανεπιστημίου Κρήτης

Επιμέλεια κειμένων: Ματίνα Βασιλείου  
Καλλιτεχνική επιμέλεια: Δημήτρης Κολύρης  
Σχέδια, αναπαραστάσεις: Δήμητρα Λαμπρέτσα

ISBN: 978-960-98261-1-2

Τυπώθηκε στη Βιβλιοσυνεργατική, Αθήνα

# Περιεχόμενα

Πρόλογος	9
Εισαγωγή: Οι λέξεις και η ιστορική τους διαδρομή	16
<b>ΜΕΡΟΣ Α. ΑΓΓΕΙΑ ΜΕ ΕΠΙΘΕΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΚΑΙ ΠΗΛΙΝΑ ΟΜΟΙΩΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΒΡΥΣΙΝΑ</b>	
<b>Κεφάλαιο 1. Αγγεία με επίθετα πλαστικά στοιχεία που παραπέμπουν στον φυσικό χώρο</b>	<b>39</b>
1.1. ΘΡΑΥΣΜΑΤΑ ΑΓΓΕΙΩΝ ΜΕ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΠΙΩΝ	40
1.2. ΘΡΑΥΣΜΑΤΑ ΚΕΡΑΜΕΙΚΗΣ ΜΕ ΕΠΙΘΕΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΖΩΩΝ	75
1.3. ΑΠΟΣΠΑΣΜΕΝΕΣ ΕΠΙΘΕΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ	92
<b>Κεφάλαιο 2. Μια εσωτερική ανάλυση των αρχαιολογικών και εικονογραφικών δεδομένων</b>	<b>107</b>
2.1. ΚΑΤ'ΑΡΧΗΝ ΕΧΟΥΜΕ ΝΑ ΚΑΝΟΥΜΕ ΜΕ ΑΓΓΕΙΑ...	107
2.2. ΤΙ ΜΑΘΑΙΝΟΥΜΕ ΑΠΟ ΤΑ ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΩΝ ΑΓΓΕΙΩΝ	111
2.3. ΠΟΣΟΤΗΤΕΣ	123
2.4. ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ: Η ΚΑΤΑΝΟΜΗ ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ	124
2.5. ΩΣΤΟΣΟ ΑΥΤΑ ΤΑ ΕΠΙΘΕΤΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ, ΣΤΗΝ ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΚΑΙ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ ΑΚΥΡΩΝΟΥΝ ΤΟ ΑΓΓΕΙΟ ΩΣ ΣΚΕΥΟΣ	126
2.6. ΠΡΟΣ ΧΡΗΣΗ Η ΠΡΟΣ ΘΕΑΣΗ;	127
2.7. Η ΘΡΑΥΣΙΜΟΤΗΤΑ	128
2.8. ΤΑ ΕΠΙΘΕΤΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗΣ	129
2.9. Η ΣΥΝΘΕΣΗ	136
2.10. ΥΠΗΡΧΕ ΟΠΤΙΚΗ ΑΜΦΙΣΗΜΙΑ;	139
2.11. ΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ: ΝΟΗΤΟ Η ΟΡΑΤΟ ΥΠΑΡΧΕΙ ΠΑΝΤΑ	140
2.12. ΤΟ ΣΗΜΕΙΟ ΟΡΑΣΗΣ, Η ΜΕΤΩΠΙΚΟΤΗΤΑ. ΑΠΟ ΠΟΥ ΒΛΕΠΟΥΜΕ ΕΝΑ ΑΓΓΕΙΟ ΚΑΙ ΑΠΟ ΠΟΥ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ	144

2.13. Η ΓΕΝΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΕΙΝΑΙ ΠΟΛΥΧΡΩΜΗ ΚΑΙ ΠΟΛΥΧΡΩΜΗ	147
2.14. ΠΟΙΟΙ ΤΑ ΕΦΤΙΑΧΝΑΝ;	149
2.15. ΠΟΙΟΙ ΤΑ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΟΥΣΑΝ	150
2.16. ΤΑ ΠΗΛΙΝΑ ΟΜΟΙΩΜΑΤΑ	150
2.17. ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΕΝ ΤΕΛΕΙ ΕΝΑ ΤΟΠΙΟ. Η ΓΝΩΣΤΙΚΗ ΚΑΤΑΤΑΞΗ ΚΑΙ Η ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ	153

### **Κεφάλαιο 3. Η καταγωγή και τα παράλληλα. Εναλλαγές του εικονικού και του ανεικονικού.**

3.1. Η ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΕΠΙΘΕΤΗΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗΣ	157
3.2. Η ΣΧΗΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ	158
3.3. Η ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΟΤΗΤΑ	160
3.4. ΚΕΝΤΡΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ Η ΠΕΡΙΟΧΕΣ ΧΡΗΣΗΣ	166
3.5. ΠΑΝΤΑΧΘΕΝ ΕΛΕΥΘΕΡΕΣ ΠΡΟΣΑΡΤΗΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ: Η ΑΚΥΡΩΣΗ ΤΩΝ ΑΓΓΕΙΩΝ	176
3.6. ΚΑΙ ΤΟ ΑΝΤΙΘΕΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ: ΑΓΓΕΙΑ ΜΕ ΠΛΑΣΤΙΚΑ ΦΥΣΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΠΟΥ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΤΟΠΙΑ	178
3.7. ΣΧΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΑΠΟ ΤΑ ΑΓΓΕΙΑ ΜΕ ΕΠΙΘΕΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΒΡΥΣΙΝΑ	178
3.8. ΤΟΠΙΑ ΣΕ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΑΠΟ “ΣΚΛΗΡΑ” ΚΑΙ ΠΟΛΥΤΙΜΑ ΥΛΙΚΑ: ΦΑΓΕΝΤΙΑΝΗ, ΕΛΕΦΑΝΤΟΣΤΟ, ΛΙΘΟΣ	184
3.9. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ: Η ΚΥΚΛΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ	200

## **ΜΕΡΟΣ Β. ΤΙ ΥΠΑΡΧΕΙ ΣΤΟ ΒΑΘΟΣ;**

### **Κεφάλαιο 4. Από τα τοπία των αγγείων στα τοπία των τοιχογραφιών**

4.1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ. ΣΤΟ ΒΑΘΟΣ ΥΠΑΡΧΟΥΝ ΟΙ ΣΚΕΨΕΙΣ ΚΑΙ Ο ΤΟΙΧΟΣ	207
4.2. ΣΕ ΑΛΛΕΣ ΧΩΡΕΣ: Η ΜΗΤΕΡΑ ΤΩΝ ΠΑΝΤΩΝ, Η ΑΙΓΥΠΤΟΣ	209
4.3. ΣΤΟ ΒΑΘΟΣ, ΑΛΛΑ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ: ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΚΑΙ ΤΟΠΙΑ	211
4.4. Ο ΤΑΦΟΣ ΤΟΥ ΝΑΧΤ	214
4.5. ΟΙ ΚΗΠΟΙ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ	222
4.6. Η “ΕΦΗΜΕΡΗ” ΤΕΧΝΗ: ΑΙΓΥΠΤΙΑΚΑ ΟΣΤΡΑΚΑ	224
4.7. Η ΑΙΓΥΠΤΙΑΚΗ ΑΛΗΘΕΙΑ	224
4.8. ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΙΓΥΠΤΟ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ ΚΑΙ ΣΤΟ ΑΙΓΑΙΟ	226

4.9. ΑΠΟ ΤΑ ΜΙΚΡΑ ΚΙΝΗΤΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΣΤΙΣ ΜΕΓΑΛΕΣ ΔΙΣΔΙΑΣΤΑΤΕΣ ΕΠΙΦΑΝΕΙΕΣ. Η ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΤΩΝ ΣΥΜΒΑΣΕΩΝ.	232
4.10. ΜΙΑ ΠΕΡΙΠΛΑΑΝΣΗ ΣΤΑ ΝΗΣΙΑ. ΤΟ ΜΕΣΑΙΟ ΜΕΓΕΘΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΑΜΕΤΑΚΙΝΗΤΑ ΑΓΓΕΙΑ.	236
4.11. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΤΟΠΙΑ ΣΤΑ ΝΗΣΙΑ	244
4.12. ΤΑ ΤΟΠΙΑ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ	256
4.13. ΟΙ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ: ΤΟΠΙΑ ΜΕ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ	267
4.14. ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΚΑΙ ΤΟ ΜΙΚΡΟ. ΤΑ ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΠΟΥ ΓΙΝΟΝΤΑΙ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ.	282
4.15. ΣΤΟ ΒΑΘΟΣ ΤΩΝ ΤΟΠΙΩΝ, ΟΙ ΧΡΩΜΑΤΙΣΜΕΝΟΙ ΤΟΙΧΟΙ	292
4.16. ΜΙΑ ΚΑΤΑΤΑΞΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΤΟΥ ΦΟΝΤΟΥ	296
4.17. ΜΙΑ «ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ» ΤΩΝ ΤΟΠΙΩΝ	302
4.18. ΚΩΔΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗ	307
4.19. Η ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΤΕΛΟΣ	311
<b>Κεφάλαιο 5. Ο χώρος και το βάθος στην Ελλάδα και τη Ρώμη</b>	323
<b>Κεφάλαιο 6. Ένας νέος τρόπος για την αλήθεια: η <i>prospettiva artificialis</i></b>	335
6.1. ΤΟ ΑΚΑΤΑΛΥΤΟ ΠΡΟΤΥΠΟ ΠΟΥ ΜΟΙΡΑΖΕΙ ΑΞΙΕΣ	335
6.2. Η ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ: <i>ET ANTICO IN PROSPETTIVA</i>	337
6.3. ΕΙΝΑΙ ΔΥΝΑΤΗ Η ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ, ΟΠΟΥΔΗΠΟΤΕ, ΟΠΟΤΕΔΗΠΟΤΕ, ΧΩΡΙΣ ΚΑΠΟΙΑ ΜΟΡΦΗ ΑΠΟΔΟΣΗΣ ΒΑΘΟΥΣ;	338
Επίμετρο	340
Βιβλιογραφία	351
Κατάλογος εικόνων	369
English Summary	379
Ευρετήριο	384

Στην ακριβή μνήμη του Θωμά Αγγελίδη

Παιδικά λιβάδια για μας ήταν  
τα σκληρά τοπία της Μακεδονίας,  
αλλά τα χρόνια μας τότε, τριανταφυλλένια.

## Πρόλογος

Πώς γίνονται οι εικόνες; Χαράσσοντας ένα περίγραμμα γύρω από τη σκιά, λέει ο Πλίνιος, για να συγκρατήσουμε μια απουσία (*Historia naturalis* 35.15). Και έπειτα, ρίχνοντας πηλό μέσα σε αυτό το περίγραμμα και φτιάχνοντας ένα ομοίωμα, πάλι για να συγκρατήσουμε μια απουσία. Έτσι κατασκευάζεται μια φτωχή, μια οιονεί παρουσία. Γιατί πάντα μια εικόνα είναι εκεί για κάτι, για κάποιον που λείπει. Και που επιθυμούμε (ή πρέπει, ή απευχόμαστε) να ήταν εκεί.<sup>1</sup>

Δεν έφτιαχναν όλες οι κοινωνίες εικόνες. Στο Αιγαίο της Εποχής του Χαλκού πολύ περισσότερες ήταν οι κοινωνίες που αρκέστηκαν στη ρυθμική κάλυψη κάποιων επιφανειών μέσω σχηματικής απόδοσης γεωμετρικών θεμάτων. Ελάχιστες ήταν αυτές που κατασκεύασαν εικόνες του φυσικού και αστικού χώρου· στην πραγματικότητα, μία, η μινωική με τις επιρροές της.

Ο χώρος δύσκολα συλλαμβάνεται και ακόμη πιο δύσκολα αποδίδεται εικαστικά. Κατά κανόνα για την αναπαράστασή του, και τη νοητική και την εικαστική, καταφεύγουμε στα πράγματα που τον χαρακτηρίζουν. Δρόμοι, δέντρα, βουνά, κτίσματα. Για να γίνει αυτό, πρέπει οι τεχνίτες να έχουν στη διάθεσή τους τρόπους να τα δουν, να τα διακρίνουν, και τους τρόπους να τα περιγράψουν, να τα αναπαραστήσουν. Ευθυγραμμίζονται δηλαδή με κάποιου είδους γνώση, μια οικειοποίηση νοητική του χώρου και των συγκροτούντων αυτόν στοιχείων. Έτσι προσλαμβάνεται και αποδίδεται ένας χώρος, ένα τοπίο.

Τα θέματα που συγκροτούν ένα τοπίο εισέρχονται στο εικαστικό πεδίο σε κάποιες σχέσεις μεταξύ τους. Μπρος, πίσω, πλάι, λοξά, μικρότερο, μεγαλύτερο, ώστε να δημιουργηθεί ένα σύνολο αρθρωμένο. Και άρα εισέρχεται περίτρανα η έννοια του βάθους, οπότε εξαρχής αγγίζουμε το δυσκολό-



τερο πεδίο για τους καλλιτέχνες – την απόδοση των σχέσεων και των αναλογιών των θεμάτων μεταξύ τους, πράγμα που ισούται με την απόδοση του βάθους.

Επάνω στο θέμα αυτό –το βάθος στις πρώιμες εικαστικές μορφές και συγκεκριμένα στην Αίγυπτο– εργάστηκε τα χρόνια του μεσοπολέμου ένας κολοσσός, ο Jorg Schäfer.<sup>2</sup> Αυτός ανέλυσε σε ένα έργο με μεγάλη επιρροή τις βασικές μορφές απόδοσης του βάθους στην αιγυπτιακή τέχνη, που θεωρήθηκε εν πολλοίς ότι ισχύουν και για τη μινωική τέχνη, όπως και για όλη την τέχνη της ανατολικής Μεσογείου. Με παρατηρήσεις εξαιρετης λεπτότητας αναλύει τις αιγυπτιακές συνθέσεις, αναπτύσσοντας την άποψη ότι δεν υπάρχει προοπτική διότι δεν υπάρχει κεντρικό σημείο φυγής. Η θέαση του έργου γίνεται κατευθείαν από απέναντι, μετωπικά και τμηματικά. Η μετωπική ή κατ' όψιν θέαση συνοδεύει μια παρατακτική τοποθέτηση των μορφών, και άρα ο θεατής νοείται ότι κινείται, ο ίδιος ή η ματιά του, οριζόντια ή κάθετα. Αντίθετα, η σύμπτωση του ενιαίου σημείου φυγής της προοπτικής και της ενιαίας θέσης του θεατή μπρος σε έναν πίνακα είναι φαινόμενο που παρουσιάστηκε στην αναγεννησιακή ζωγραφική.

Λέγεται ότι το κλειδί της κατανόησης των τρόπων απόδοσης του βάθους είναι η σύγκριση των δύο διαφορετικών γεωμετριών, της αρχαίας και της αναγεννησιακής ή των πρώιμων νεότερων χρόνων. Η αρχαία, η ευκλείδειος, ανέλυε αντικείμενα μέσα στο χώρο ενώ η αναγεννησιακή και νεότερη τον ίδιο τον χώρο, και αυτό είχε επιπτώσεις στο εικαστικό πεδίο.<sup>3</sup> Αν έτσι έχουν τα πράγματα, η συνέπεια για την τέχνη της αρχαιότητας είναι ότι τα θέματα και τα αντικείμενα τοποθετούνται παρατακτικά σε έναν χώρο που δυνάμει είναι άπειρος, ενώ όταν μελετάται η γεωμετρία του χώρου αυτός υπονοείται ότι είναι πεπερασμένος, ότι νοείται με όρια. Αποδίδεται εικαστικά με κεντρικό σημείο και γραμμή του οριζοντα, όπως συμβαίνει στα τοπία της Αναγέννησης και αργότερα. Δεν είμαι σε θέση να συνεχίσω το επιχείρημα. Οι πιο πάνω ιδέες βρήκαν την πλήρη τους έκφραση στο

έργο του Husserl για την καταγωγή της γεωμετρίας. Αυτό το επιχείρημα ωστόσο με βοήθησε να εντοπίσω ένα σημείο όπου διαφοροποιείται η μινωική τέχνη από την αιγυπτιακή. Στη μινωική τέχνη ο χώρος αποδίδεται ως θέμα αυτοτελές, εξού και η μεγάλη συχνότητα των τοπίων, ενώ η αιγυπτιακή ενδιαφέρεται πρωτίστως για παραδοσιακά θέματα και αντικείμενα, τα οποία κατ' ανάγκην τοποθετεί στη σειρά. Ο χώρος δεν την ενδιαφέρει κατά κύριο λόγο, μολονότι για τη στοιχειώδη απόδοσή του επιστρατεύει κάποιους τρόπους.

Στην παρούσα εργασία προσπαθώ να αναπτύξω αυτή την κατάκτηση των Μινωιτών, την απόδοση του χώρου· κατάκτηση όχι μόνο των Μινωιτών, θα έλεγα, αλλά των Αιγαίων γενικά. Παρουσιάστηκε από τα πρώτα βήματα στην εικονογραφία, ήδη από τη Μέση Εποχή του Χαλκού, και δεν εξελίχθηκε· αντίθετα, εξαφανίστηκε μετά από μερικούς αιώνες μαζί με την αναπαραστατικότητα, τις πόλεις και τις αστικές οικίες. Έτσι μπορούν ίσως να εξηγηθούν φαινόμενα εικαστικής απόδοσης που, παρ' όλη την ομοιότητα με τις αιγυπτιακές συμβάσεις, είναι διαφορετικά, όπως η από ψηλά θέαση του χώρου ή η λεγόμενη ιππευτική διάταξη.

Η πηγή του ανά χειράς πονήματος είναι μερικά ευρήματα από τις ανασκαφές του Ιερού Κορυφής του Βρύσινα, νοτίως του Ρεθύμνου, κυρίως την παλαιότερη του 1973 του Κωστή Δαβάρα. Η νεότερη διεξάγεται σε συνεργασία με την ΚΕ΄ Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων και αποσκοπεί στην κατανόηση των ανθρώπινων ενεργειών στο όρος και τη θέση του Ιερού στην ευρύτερη περιοχή. Ενώ ετοιμαζόταν η δημοσίευση της κεραμεικής, μερικά ευρήματα τράβηξαν ιδιαίτερα την προσοχή μου, όχι για κάποια ιδιαίτερη ποιότητα αλλά για την ιδιομορφία τους. Ήταν θραύσματα αγγείων, μεσαίου και μεγάλου μεγέθους, με πλαστικά επίθετα στοιχεία στο εξωτερικό και το εσωτερικό που απέδιδαν τοπία, με στοιχεία του φυσικού χώρου, εξάρματα γης, βράχους, κοιλάδες και ζώα. Η μελέτη τους έδειχνε ότι εμβληματικά εκδηλώνονταν οι ίδιοι τρόποι ανάπτυξης των θεμάτων και απόδοσης του χώρου όπως και στα μεγαλύτε-

ρα και γνωστότερα έργα. Παρ' όλο το ταπεινό υλικό, παρ' όλη την κακή διατήρηση, ήταν ένας τρόπος να εξετάσει κανείς στη βάση του, σε έργα τεχνιτών όχι εξεχόντων και σε θέσεις εύρεσης χωρίς τίποτα το κοινωνικά εξαιρετικό, την απόδοση των μινωικών τοπίων όπου οι τρόποι απόδοσης αντανακλούν τους τρόπους πρόσληψης, τις γνώσεις, καθώς και τα πεδία ενδιαφερόντων. Καθόλου δεν διέφεραν από τους τρόπους των διάσημων μινωικών έργων, των τοιχογραφιών και των αντικειμένων από πολύτιμα υλικά. Ήταν κάτι σαν τη μία άκρη δύο πόλων: από τη μία οι μεγάλες ζωγραφικές συνθέσεις και τα εξέχοντα αντικείμενα από πολύτιμα υλικά, και από την άλλη τα ταπεινά έργα κεραμεικής. Όλα ωστόσο διέπονταν από τις ίδιες αρχές.

Η ιδιομορφία των μινωικών παραστάσεων είναι ότι κυρίως δείχνουν τη μία όψη των θεμάτων, την κατ' ενώπιον, είναι «προσόψεις δίχως εσωτερικά», χωρίς συνεχή και συνεπή προσπάθεια να δοθεί το βάθος τους.<sup>4</sup> Όπου δίδεται –συνήθως σε ζώα και ανθρώπους– είναι ρηχό. Δηλώνεται με κάποιους τρόπους η πλαστικότητα της επιφάνειας, χωρίς μεγάλο άνοιγμα προς τα μπρος ή προς τα πίσω, ως να περιλαμβάνεται το σώμα του ζώου ή των ανθρώπων αόρατα μέσα σε ένα κάθετο στρώμα νοητά καθορισμένου πάχους. Μια μερικότητα δηλαδή. Το συνολικό βάθος της παράστασης προκύπτει αλλιώς. Τα σώματα και τα αντικείμενα κατανέμονται σε όλη την έκταση του εικαστικού χώρου σε διάφορες σχέσεις και συνδυασμούς, και το βάθος αναδύεται λιγότερο ως προς τα σώματα των αντικειμένων και περισσότερο ως πλαίσιο, ως συνολικός εικαστικός χώρος. Διαφαίνεται μία πρόθεση από την αρχή, από τις πρώτες παραστάσεις –που ήταν ένας συνδυασμός γεωμετρικών και εικονιστικών στοιχείων– έως το τέλος της Εποχής του Χαλκού, όταν οι παραστάσεις σχηματοποιούνται: η πρόθεση της συνολικής αντιμετώπισης του χώρου, μαζί φυσικά με τα μεμονωμένα αντικείμενα ή μορφές. Οι Μινώιτες προτιμούν να αποδίδουν εξ ολοκλήρου σύνολα ενεργειών με τον καθορισμό των σχέσεων μεταξύ τους (ασχέτως αν εμείς δεν τις εννοούμε πάντα). Γι' αυτό επίσης

αγαπούν τα τοπία, τον φυσικό και ανθρωπογενή χώρο. Και αν δεν κάνω λάθος, τα μινωικά τοπία είναι από τα αρχαιότερα στην ιστορία της τέχνης.

Στην ανάπτυξη του γενικού θέματος των τοπίων χρησιμοποιούνται δύο βασικές μέθοδοι. Η πρώτη είναι ότι τα θέματα, ως μεμονωμένες μορφές, αλλά και ως σύνολο (όπως στην Αίγυπτο, από την οποία δανείζονται πολλές φορές τις συμβάσεις) αποδίδονται στην δυνατή πληρότητά τους, από την καλύτερή τους όψη, με λεπτομέρειες ή συνοπτικά, ώστε να εντυπώνεται η ουσία τους. Η απόδοση δηλαδή είναι μια εννοιοκρατία. Η πρόθεση του τεχνίτη είναι να περιγράψει τα αντικείμενα έτσι ώστε να προβληθεί η ουσία και να αναγνωριστεί η ύπαρξη. Γι' αυτό ο τεχνίτης έχει ανάγκη των συμβάσεων. Δεν υπάρχει προσπάθεια ουδέποτε να αποδοθούν τα φαινόμενα, δηλαδή αυτό που φαίνεται, κατάκτηση ελληνική που έρχεται πολύ αργότερα. Επομένως, οι όροι «φυσιοκρατία» και «νατουραλισμός», που τόσο συχνά παρουσιάζονται στις περιγραφές, είναι προβληματικοί. Η χρήση τους ως όρων της ιστορίας της τέχνης είναι λανθασμένη. Όπως χρησιμοποιούνται σημαίνουν μόνο τη φύση θεματολογικά, ως τον φυσικό χώρο με τη βλάστηση κ.λπ.

Μια εικόνα, όπως είπαμε στην αρχή, μπαίνει στη θέση κάποιου προσώπου ή κάποιου πράγματος που λείπει. Σε ολόκληρο το Αιγαίο απλώνονται κατά το τέλος της Μέσης Εποχής του Χαλκού και σε όλη την Ύστερη τα τοιχογραφημένα σύνολα. Το φαινόμενο των αστικών σπιτιών που γεμίζουν εικόνες από τη φύση, δημιουργώντας μια ψευδαισθητική ατμόσφαιρα, πρέπει να υπογραμμιστεί. Η φύση δίπλα μας!... Οι τοίχοι καλύπτονται με άνθη και κήπους, και για να ξαναβρούμε αυτό το φαινόμενο πρέπει να φτάσουμε στα ελληνιστικά και ρωμαϊκά χρόνια. Ας μην ξεχνούμε όμως ότι η ψευδαισθηση, για να λειτουργήσει, χρειάζεται μια ισχυρή δόση μίμησης – πράγμα που αντιφάσκει με ό,τι είπαμε πριν για την εννοιοκρατική συμβατική απόδοση των μινωικών θεμάτων. Μίμηση έναντι συμβάσεων και κωδικοποίησης; Όχι ακριβώς... Προφανώς, εκείνο που συνέβη ήταν μια πολύ

επιτυχημένη σύμπραξη των δύο στάσεων, η ευτυχής αντιμετώπιση δύο διαφορετικών προθέσεων: της πρόθεσης να αποδοθούν τα πράγματα κατά τον καλύτερο, τον πιο σφαιρικό δυνατό τρόπο, ως έννοιες, και της πρόθεσης να δοθεί η εντύπωση μιας πραγματικότητας εικονικής, ψευδαισθητικής, γιατί εκεί συνέκλιναν οι ιδανικές αναπαραστάσεις που καλύπτονται από την έκφραση «το γούστο της εποχής».

Εκεί ακριβώς εγκαλείται ενεργά και η συμμετοχή του θεατή. Θεατής δεν είναι η σωστή λέξη. Δεν πρόκειται για θεατές, όπως σε εκθέσεις, μουσεία και συλλογές. Οι άνθρωποι, οι Θηραίοι ή οι Κρητικοί, ζούσαν εκεί που ήταν οι τοιχογραφίες, μέσα στα τοιχογραφημένα δωμάτια μιλούσαν, κοιμόντουσαν, νανούριζαν τα παιδιά τους, δούλευαν, τραγουδούσαν, έπαιζαν, αφαιρούνταν, πονούσαν ή έκλαιγαν. Ταυτόχρονα, επιθυμούσαν να είναι στη φύση, να παρακολουθούν ιστορίες, να παρακολουθούν τις γιορτές τους, τους εαυτούς τους και άλλους ανθρώπους ζωγραφιστούς να ανεβαίνουν τις σκάλες που ανέβαιναν και οι ίδιοι, στο πλάι τους. Ό,τι εικόνα δημιουργείτο πρέπει να την φανταστούμε διαδραστική με τις κινήσεις και τις στάσεις των πραγματικών ανθρώπων γύρω. Η των ανθρώπων που έπιαναν και σήκωναν τα αντικείμενα πάνω στα οποία ήταν χαραγμένη μια εικόνα.

Για να δοθεί ένα ευρύτερο πλαίσιο κατανόησης για τα θέματα της οπτικής απόδοσης, έγινε προσπάθεια να επεκταθεί η μελέτη του βάθους και της προοπτικής σε κατοπινούς χρόνους, στην αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη. Εκεί με περιμέναν εκπλήξεις, γιατί λόγω της πληθώρας των φιλολογικών πληροφοριών φάνηκαν οι ποικίλοι τομείς όπου εμπλέκονταν τα ζητήματα της οπτικής και το πάθος που προκαλούσαν κυρίως στη φιλοσοφία... Ξέρουμε με πόση ορμή ο Πλάτων έβαλλε εναντίον της ζωγραφικής της εποχής του... Το βάθος, η μίμηση, η προοπτική, στο μέτρο που είναι ένας από τους δυνατούς τρόπους κατανόησης και απόδοσης της πραγματικότητας, έχει πάντα μια πολιτική πλευρά.

Μερικά λόγια για την εικονογράφηση: επειδή ο τρόπος διαπραγματεύσεως του θέματος αφορά κυρίως τους τρόπους

εικαστικής απόδοσης, επιλέχτηκε η ζωγραφική απόδοση για τα σχέδια, αφήνοντας τα γραμμικά για τη δημοσίευση της κεραμικής που θα ακολουθήσει σε λίγο. Τις αναπαραστάσεις έκανε με πολλή ευαισθησία η Δήμητρα Λαμπρέτσα και τις φωτογραφίες η Έφη Μωραϊτάκη. Ευχαριστώ θερμά και τις δύο.

Τέλος οφείλω να εκφράσω τις βαθύτερες ευχαριστίες προς τον καθηγητή Κωστή Δαβάρα που μου παραχώρησε την άδεια μελέτης του υλικού της ανασκαφής στο Ιερό Κορυφής το 1973. Η «ολιστική» ματιά του στη μινωική κοινωνία και ειδικότερα στα Ιερά Κορυφής, και όχι η απλή δημοσίευση ενός κατακερματισμένου υλικού ήταν πηγή προβληματισμού για όλους μας.

#### Σημειώσεις

<sup>1</sup> Από τη μεγάλη βιβλιογραφία για το θέμα της λειτουργίας των εικόνων ως αναφερθεί εδώ το έργο του Belting (2001), που ερεύνησε το θέμα ανθρωπολογικά, και του Stoichita (2000), για την ιστορία της σκιάς ως δείκτη παρουσίας στη δυτική τέχνη, που σε μεγάλο βαθμό ταυτίζεται με την απόδοση του χώρου.

<sup>2</sup> Ο Schäfer ανέπτυξε τις ιδέες του σε μια σειρά μελετών, και κυρίως στο έργο του *Principles of Egyptian Art* (επανέκδ. και μτφρ. στα αγγλικά 2002).

<sup>3</sup> Damisch 1993, 98-122. Οι απόψεις αυτές αναπτύσσονται διά μακρών από τον Damisch, σε συνεχή διάλογο με τις ιδέες του Panofsky και του Husserl (στη μετάφραση με πρόλογο του Jacques Derrida, *L'Origine de la géometrie*, Paris, PUF 1962).

<sup>4</sup> Κατά την έκφραση της Κ. Παλυβού (Palyvou 2005).

## Εισαγωγή:

# Οι λέξεις και η ιστορική τους διαδρομή

### Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΩΝ ΟΝΟΜΑΣΙΩΝ

Μπορεί οι Μινωίτες να μην γνώριζαν καθόλου τη μακρότατη εικαστική παράδοση που ακολούθησε τις δικές τους μορφές, ούτε τις ποικίλες τέχνες που ήρθαν κατόπιν με τις πάμπολλες τεχνικές τους, ούτε τους θεωρητικούς προβληματισμούς που συνοδεύουν και σχολιάζουν αιώνες τώρα τις καλλιτεχνικές πραγματώσεις. Εμείς όμως, οι μελετητές των κοινωνιών της Εποχής του Χαλκού, τους γνωρίζουμε, ανατραφήκαμε με αυτούς, αποτελούν το βάθος των εμπειριών, με το οποίο στρεφόμεστε προς τη μινωική εικονογραφία. Είναι τόσο γνωστό που το ξεχνούμε.

Από τη γένεση της μινωικής αρχαιολογίας, στο λυκαυγές του 20ού αιώνα, οι μεγάλοι πατέρες και μητέρες που συγκρότησαν το πεδίο ήταν γνώστες του ελληνικού κάλλους και των τεχνών της Αναγέννησης, όπως πιθανότατα και των συγχρόνων τους αναζητήσεων. Με βάση αυτές τις εμπειρίες υποδέχθηκαν τις εικαστικές, γραπτές ή πλαστικές μορφές που αναδύονταν από τα χώματα, ή από τις συλλογές, μαζί με τα λοιπά υλικά κατάλοιπα· πάνω σε αυτό το πλέγμα συγκρότησαν τα πολιτισμικά τους χαρακτηριστικά και κατέστησαν τον πολιτισμό διακριτό, με τα πεδία ερεύνης του, την εικονογραφία του, τις ιδεολογικές και πολιτικές του αναπαραστάσεις. Όλα αυτά έγιναν τόσο με τα ευρήματα, την αρχαιολογική μαρτυρία, όσο και με τον τρόπο που αυτά προσλαμβάνονταν, μέσα από την οθόνη της εποχής τους. Το όχημα ήταν η γλώσσα: χρησιμοποιήθηκαν λέξεις και όροι σύγχρονοι των πρώτων ερευνητών. Και εμείς σήμερα ως

συνεχιστές δικοί τους χρησιμοποιούμε –με φυσικότητα και χωρίς να τους θέτουμε υπό αμφισβήτηση, αυτόματα σχεδόν– όρους που πλάστηκαν για άλλες περιόδους, μέρος θεωριών ή ρευμάτων, που απηχούν ιστορικές πραγματικότητες των τελευταίων αιώνων. Πιθανότατα προσθέτουμε και δικούς μας. Τους επικαλούμαστε με αδιαφορία, εμπιστοσύνη ή με αμηχανία, παρ’ όλο τον πρωθύστερό τους χαρακτήρα, πράγμα επικίνδυνο, γιατί αυτόματα επιφέρει μαζί του ερμηνείες.

Για το λόγο αυτόν μου φάνηκε ενδιαφέρον πριν προχωρήσω σε αναλύσεις του αρχαιολογικού υλικού να αρχίσω με μια αναφορά στους βασικούς όρους που χρησιμοποιούνται, προσπαθώντας να διακρίνω τις επιρροές που άσκησε η ορολογία αλλά και η σκέτη ονοματοδοσία στους πολυετείς ήδη μαιάνδρους ερμηνείας.

#### ΟΙ ΠΕΡΙΓΡΑΦΕΣ

Κάθε περιδιάβαση στα μινωικά εικαστικά τοπία κινείται με λέξεις. Κάθε προσπάθεια προσέγγισης αρχίζει παραδοσιακά με μια περιγραφή. Ως περιγραφή νοείται η προσπάθεια μεταφοράς της εικόνας στο λόγο, έναν λόγο σε θέση μεσάζοντα, εξαρτημένο από την εικόνα, όπου χρησιμοποιούνται συμβατικοί τρόποι για να επιτευχθεί μια όσο το δυνατόν πιο «ουδέτερη», πιο διαφανής επικοινωνία. Παρ’ όλα αυτά, αποτελεί μια μετακίνηση σε εκφραστικό πεδίο με δικά του μέσα, πεδίο ριζικά διαφορετικό από το εικαστικό. Θα μπορούσε να ιδωθεί και ως λεκτική ανακατασκευή της εικόνας, ως σύνολο και ως λεπτομέρειες. Έτσι, όμως, στη σύγχρονη θεωρία της τέχνης, όπου το θέμα συζητήθηκε διά μακρών, η περιγραφή αποκτά μια σχετική αυτονομία που καθιστά προβληματική την υπαγωγή στην εικόνα, καθώς περιγραφή και εικόνα τίθενται διαζευκτικά.<sup>5</sup> Γι’ αυτό άλλωστε ο Mitchell, ένας σύγχρονος θεωρητικός της σημασίας και της θεωρίας των εικόνων, προτείνει στο έργο του περί εικονολογίας τον πλήρη διαχωρισμό της ερμηνείας των εικόνων από



τα σχετικά κείμενα.<sup>6</sup>

Το ίδιο δηλαδή το καθεστώς της περιγραφής διχάζει. Είναι όντως εξαρτημένη από το έργο τέχνης, δευτερεύουσα, ή τα μόνα πρωτεία που αναγνωρίζονται στην εικόνα από την οποία πηγάζει είναι χρονικά; Λειτουργεί η περιγραφή ως μια τεράστια μεταφορά και άρα τίθεται από μιας αρχής, υπαρξιακά, ως ερμηνεία, ή απλώς είναι μια επανάληψη σε άλλο μέσο, και επομένως περιορισμένης χρησιμότητας; Και για ποιον λόγο να είναι ευκολότερη ή απλώς εφικτή η κατανόηση με άλλο μέσο; Πού βρίσκονται οι ιδιές της αξίες, στην ακρίβεια της αναφοράς, στη λεπτομερή δηλαδή παράθεση και των παραμικρότερων δεδομένων μέσω της λεκτικής εκφοράς, ή στην υποβολή αισθήσεων και αισθημάτων μέσω απλής ενατένισης και δύο τριών επίλεκτων και φορτισμένων λέξεων; Η καθεμία συμπεριφορά δεν έχει ολοφάνερα διαφορετική λειτουργία; Αμφότεροι οι τρόποι χρησιμοποιούνται για την πρόσληψη των μινωικών έργων, και η ακρίβεια και η υποβολή (βλ. αμέσως πιο κάτω). Μήπως δεν είναι ζητήματα διαζευκτικά, τρόποι ανεξάρτητοι, αλλά συγκλίνοντες καθότι συνανήκοντες; Τόσο η εικόνα όσο και η περιγραφή της υπάγονται σε ένα ίδιο σύστημα αλληλοσυμπληρούμενο, ένα σύστημα μορφοποίησης και χαρακτηρισμού του κόσμου, με βάση τη γνώση και με ανάλογη αξία.<sup>7</sup> Και αν αυτή η σχέση, η συγκλίνουσα σχέση υπαγωγής σε ένα σύστημα, μπορεί να υποστηριχθεί για πρόσφατες εποχές, τι γίνεται για πολιτισμούς όπου ταυτόχρονες με τις εικόνες περιγραφές δεν υπάρχουν, αφού αγνοείται η γλώσσα τους, και έτσι και αλλιώς οι δύο παράμετροι, εικόνα και περιγραφή, είναι εξ ορισμού ετεροχρονισμένες; Άρα, υπό αυτήν την άποψη, η λεκτική εκφορά καταστασιακά τίθεται ως ερμηνεία στις περιπτώσεις μας, προτού καν αρχίσει να σκέφτεται κάποιος για οποιουδήποτε τρόπους και μέσα διατύπωσης.<sup>8</sup>

Ωστόσο, οι περιγραφές στο πεδίο μας, στη μελέτη και ανάλυση των εικόνων της Αιγαιακής Προϊστορίας, πραγματοποιούνται, αποτελούν μια κύρια πραγματικότητα. Γίνονται πάντα, όπως θα γίνουν και σε αυτό το πόνημα, με προσή-

λωση, είναι αναμφισβήτητα ένα *sine qua non*. Έτσι τίθεται, έτσι υπάρχει η εικόνα, μεταφερόμενη στο λόγο, γραπτό και προφορικό. Υποθέτω ότι αυτό είναι μεταξύ των λειτουργιών της γλώσσας, μια «πράξη διά της γλώσσας» ίσως.<sup>9</sup>

Από την αρχή λοιπόν, με την αλλαγή του εκφραστικού επιπέδου, ο «δράστης» της μετάθεσης, ο μελετητής, διαθέτει πολλαπλές δυνατότητες. Συνειδητά ή όχι, έχει τη δυνατότητα να ορίσει τις δομές της νοητικής σύλληψης· ακόμη περισσότερο, είναι υποχρεωμένος να το πράξει. Οι λέξεις, ο τόνος και το ύφος του λόγου, ακόμη και η σύνταξη, υλοποιώντας την προσέγγιση στο άλλο εκφραστικό πεδίο, προδικάζουν τη νοητική αντιμετώπιση με την ευχέρεια που δίνει η έναρξη της χρήσης του άλλου μέσου.<sup>10</sup> Μια σημερινή περιγραφή, με λέξεις και έννοιες που πλάστηκαν σε μακρές ιστορικές διαδρομές και βαρύνονται από γνώριμα πολιτιστικά σημάδια, στήνει από την αρχή το σκηνικό. Όλες οι ερμηνείες στηρίζονται σε αυτό το λεκτικό σώμα, το εναγκαλίζονται, θα μπορούσαμε να πούμε. Με τον τρόπο αυτόν, οποιαδήποτε περιγραφή, οποιαδήποτε προσπάθεια και της απλούστερης, της πιο απογυμνωμένης καταγραφής των βασικών στοιχείων, π.χ. των γραμμών, των επιπέδων ή των σωμάτων, προτού καν αναφερθούν θέματα της εικονογραφίας, είναι –εκούσια ή ακούσια– μια απόδοση ερμηνείας. Έτσι εισάγεται στη μελέτη η σύγχρονη πραγματικότητα, ο χρόνος αυτού που μιλά, όσο και αν προσπαθούμε να ακολουθήσουμε τις αξίες της σύγχρονης αρχαιολογικής έρευνας, που είναι η θετικιστική προσήλωση στο αντικειμενικό.

Θα μπορούσαμε να ταξινομήσουμε σε τέσσερα επίπεδα το είδος των λέξεων και των όρων, μαζί με τους τρόπους χρήσης τους, που παρεμβαίνουν ερμηνευτικά στην πρόσληψη της μινωικής τέχνης. Το πρώτο και προφανέστερο επίπεδο είναι οι όροι οι δανεισμένοι από νεότερα καλλιτεχνικά ρεύματα. Ας θυμηθούμε την εξαιρετική επιτυχία των όρων «νατουραλισμός» ή «ιμπρεσιονισμός» στις περιγραφές της μινωικής τέχνης που συνοδεύουν χαρακτηρισμούς διάφορων εικονογραφικών θεμάτων.<sup>11</sup> Συχνότατα χρησιμοποιούνται

λανθασμένα, όχι δηλαδή με το περιεχόμενο που αντιστοιχεί στο καλλιτεχνικό ρεύμα στο οποίο αναφέρονται, αλλά αόριστα, σαν κάποιο επίθετο που υποβάλλει εντυπώσεις, σαν όνομα με ποικίλο περιεχόμενο, νομιναλιστικά. Συναντούμε χαρακτηρισμούς όπως «νατουραλιστική παράσταση», και αυτό δεν σημαίνει καθόλου ότι οι τρόποι απόδοσης των μορφών θυμίζουν το αντίστοιχο ρεύμα της Δυτικής Ευρώπης: σημαίνει απλά ότι η παράσταση έχει θέμα από τη φύση και αυτό φτάνει για να θεωρηθεί νατουραλιστική. Ή συναντούμε τη φράση «ιμπρεσιονιστικός τρόπος απόδοσης», που τόσο συχνά επανέρχεται στις περιγραφές, και δεν εννοείται οποιαδήποτε απόδοση του φωτός ή του φευγαλέου, αλλά μια συνοπτική, μια περιληπτική απόδοση των μορφών.

Το δεύτερο επίπεδο είναι η επιλογή λέξεων με συναισθηματικό και συμβολικό βάρος, που χρησιμοποιούνται για να αποδοθούν καλλιτεχνικοί χαρακτηρισμοί. Επιλέγονται δηλαδή λέξεις με συναισθηματικό βάρος για τη δύναμη της υποβολής τους. Εδώ ας θυμηθούμε τη συχνότητα λέξεων όπως «χαριτωμένο» (το αίσθημα του χαριτωμένου της μινωικής τέχνης), «χαρά» (το αίσθημα χαράς της μινωικής τέχνης), «τρυφερότητα», «παλμός ζωής», «ελεύθερη κίνηση», «ελαστική κίνηση», «αυθορητισμός», «ονειρικός», «κεραυνοβόλα κίνηση», «θαυμαστή ελευθερία και χάρη», «ποιητική απλοχεριά»... Τέτοιες, και αντίστοιχες λέξεις επικαλούνται και ανασύρουν στάσεις, θα έλεγα, ισχυρά συναισθηματικές.<sup>12</sup> Η «αθώα» επιλογή τους έχει επιπτώσεις: κυκλώνουν τις παραστάσεις και μας υποβάλλουν τρόπους αισθητικής αντιμετώπισης σχεδόν βιωματικούς. Αυτή είναι η στάση που περιέγραψε ο Russell ως «γνώση μέσω (άμεσης) γνωριμίας» (acquaintance principle) και που επιφέρει το συναίσθημα ως αποτέλεσμα, άσχετα αν πέρασε από το λόγο.

Σε ένα τρίτο επίπεδο –και εδώ προχωρούμε σε περισσότερο υφέρπουσες ερμηνείες– μπορούμε να κατατάξουμε όλες τις λέξεις υπό τις οποίες «τα θέματα» περιγράφονται, δηλαδή περίπου το σύνολο του περιγραφικού λεξιλογίου. Πρόκειται για λέξεις φαινομενικά ουδέτερες, τρέχουσες, με

λιγότερο βάρος συναισθήματος από ό,τι οι προηγούμενες, χωρίς ποιοτικούς χαρακτηρισμούς. Αλλά επιχωριάζουν, δημιουργούν λεξιλόγιο σχεδόν ιδιολεκτικό και συνήθειες συνειρμικές. Ας αναφέρουμε μερικές «μινωίζουσες»: θάλασσα, θαλασσοκρατία, ύπαιθρος, τοπία, πλοίο, ανάκτορα, ενδυμασία, φίδια, λατρεία, επαύλεις, ταύροι, δέντρο... Όλες κατασκευάστηκαν και χρησιμοποιήθηκαν σε εποχές ποικίλες, με συνεχείς επολισθήσεις και μετακινήσεις περιεχομένου και συνδηλώσεων. Χωρίς να είναι αποκλειστικά μινωικές –πόρω απέχουν από αυτό– δημιουργούν κλίμα, περιβάλλον, συνειρμούς και οικειότητα. Οι σκέψεις περί διαχρονικότητας των λέξεων (όταν υπονοείται η αντικειμενικότητα) καλύτερα να αποφεύγονται, δεδομένου ότι και οι λέξεις και το περιεχόμενό τους είναι σε συνεχή ροή.

Το τέταρτο επίπεδο ερμηνείας είναι αυτό που κατεξοχήν δομεί τις περιγραφές, άρα την πρόσληψη της εικόνας: η χρήση προθέσεων, επιρρημάτων ή συνδέσμων για τη δήλωση των σχέσεων των όγκων, των επιπέδων και των μορφών σε μια εικόνα. Αναφέρομαι σε προσδιορισμούς όπως πάνω, κάτω, εμπρός, πίσω, από, προς, λοξά, πριν, κατόπιν... Η χρήση τους εκκινεί από τη ματιά του θεατή υπό τη χωρική της έννοια: σε ποιο σημείο στέκεται ο θεατής, πού τοποθετείται απέναντι από την εικόνα, ψηλά, χαμηλά, έναντι, ή τη βλέπει από επάνω; Αν δε η εικόνα είναι επί ενός φορητού αντικειμένου, υπεισέρχονται παράγοντες όπως πώς το πιάνει αυτό το αντικείμενο, πώς το μεταφέρει ή πώς το φορά. Άρα αναφερόμαστε σε πανίσχυρες δομικές παραμέτρους. Αυτή η λίγο εύκολη και πρόχειρη από μέρους μας απόδοση προσδιορισμών, όμως, δεν παύει να επισύρει ερμηνείες. Ας εξηγήσω τι εννοώ. Μια κινούμενη ανθρώπινη μορφή τοποθετείται πλάι σε μια κατασκευή. Πώς θα περιγραφεί η σχέση τους; Πώς θα αποδοθεί ο χώρος που τους περιβάλλει και ορίζει αυτή τη σχέση ή την κατεύθυνση της κίνησης; Η απάντηση δίδεται με απλά επιρρήματα ή προσδιορισμούς. Η μορφή είναι πλάι στην κατασκευή, μπροστά ή πίσω. Κινείται προς αυτήν ή φεύγει από αυτήν. Εύκολα αντιλαμβανόμαστε ότι

ένας αθώος προσδιορισμός δύναται να υποβάλει ερμηνεία της κατασκευής, της κίνησης της μορφής και, τελικά, της παράστασης όλης. Αν κάποιος κινείται προς τη μικρή κτιστή κατασκευή, αυτή πιθανότατα θα θεωρηθεί βωμός. Αν κινείται από αυτήν, αν απομακρύνεται δηλαδή, μπορεί να ερμηνευθεί απλώς ως μια άγνωστη αγροτική κατασκευή. Συνήθως, λόγου χάρη, δεν αποδίδεται ιερότητα στο πηγάδι από όπου παίρνουν νερό οι δύο γυναίκες στην τοιχογραφία του στόλου της Δυτικής οικίας (εικ. 160), παρόλο που ένας περίβολος με ένα δέντρο είναι κοντά. Ίσως οι ερμηνείες θα ήταν διαφορετικές αν οι γυναίκες βιάδιζαν προς αυτό. Πώς ορίζονται οι αποστάσεις των μορφών, κοντά, μακριά, ή το ψηλά και το χαμηλά; Πάλι με επιρρήματα. Έστω πάλι ότι μια μορφή κινείται, η κίνηση είναι μπρος, πίσω από το κοντινό δέντρο, προς το δέντρο ή ανεξάρτητα από αυτό; Το επίρρημα που θα επιλεγεί στην περιγραφή θα επηρεάσει κατά πόσον θα βιαστούμε να θεωρήσουμε ότι εδώ έχουμε ένα ιερό δέντρο. Αυτό το επίπεδο είναι το πιο βαθύ, το πιο αδιόρατο και το πιο διαβρωτικό του τρόπου πρόσληψης μια εικόνας. Η δομή της φράσης –που μεταφέρεται στη δομή της εικόνας μολονότι υποτίθεται ότι γίνεται το αντίθετο– ορίζει θεμελιακά τις ερμηνείες και έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει τις πιο αποτελεσματικές λεκτικές ανακατασκευές της εικόνας.

Οι δεδομένες λοιπόν περιγραφές της εικονογραφίας της μινωικής αρχαιολογίας, ιστορικά βεβαρυμένες, δημιουργούν με το σημασιολογικό και συναισθηματικό τους περιεχόμενο, και παρ' όλη την ιδιολεκτικότητά τους, ένα γενικό κλίμα, ένα περιβάλλον, μια ιδεολογία θα λέγαμε περί τη μινωική τέχνη – ιδεολογία με την έννοια ενός σώματος συλλογισμών που τυγχάνει της γενικής κοινωνικής αποδοχής.<sup>13</sup> Δεν γνωρίζω πολλούς που να έχουν ισχυριστεί ότι η μινωική τέχνη δεν είναι, ως πούμε, νατουραλιστική, αυθόρμητη, εύχαρις, ελεύθερη... Οι «αθώες» λέξεις, η αποτελεσματικότερη μορφή, καθότι λιγότερο αισθητή, της ιστορικά διαμεσολαβημένης πρόσληψης, οδηγούν –στην περίπτωσή μας, που αφορά παραστάσεις χωρίς σημαντικές συνάψεις, λεκτικές ή ιστο-

ρικές— σε ερμηνείες εκτός χρόνου, σε τόπους με χαρακτηριστικά αυτονόητα και αιώνια, και άρα για πάντα χωρίς ιστορία.<sup>14</sup> Με βάση το πιο ουδέτερο μέσο, τη γλώσσα.

#### Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΜΙΝΩΙΚΗΣ “ΤΕΧΝΗΣ”

Θέλω να υπενθυμίσω ότι ο όρος «μινωική τέχνη» που χρησιμοποιείται εδώ είναι υπό καθεστώς εντελώς συμβατικό, απλώς μια συντόμευση. Τέχνη υπό τη σημερινή έννοια, ή καλύτερα την τρέχουσα έννοια, χωρίς να ξεχνούμε τις νεότερες και σύγχρονες αμφισβητήσεις, ασφαλώς δεν υπήρχε, αλλά είναι ένα θέμα που δεν θα συζητηθεί, όπως δεν θα συζητηθεί το τι είδους τέχνη υπήρχε. Ας πούμε ότι εννοείται η μινωική εικαστική έκφραση, χωρίς να υπεισέλθουμε στις άλλες της μεταφορές και συνδηλώσεις. Ομοίως δεν θα υπεισέλθουμε στο τι είναι έργο τέχνης και τι δεν είναι. Εδώ χρησιμοποιείται απλώς ο όρος «αρχαιολογικό αντικείμενο» ή «τέχνηρο», παρ’ όλη την ελλειπτικότητά τους.

Η μινωική εικαστική έκφραση υπόκειται σε ερμηνείες ισχυρά πραγματιστικές, ενίοτε με ιστορικές παραμέτρους, έξω από οποιονδήποτε σύγχρονο προβληματισμό για τη φύση της τέχνης ή της αναπαράστασης, για το τι είναι τέχνη ή τι δεν είναι, πώς λειτουργεί, έξω από τους προβληματισμούς για το καθεστώς της ή την αισθητική της. Αντιμετωπίζεται απολύτως εξαρτημένη από την αρχαιολογία. Η τεράστια πλειονότητα των μελετών που γράφονται αφορούν συνήθως τι παριστάνεται και όχι πώς παριστάνεται, θεωρώντας δεδομένο ότι όποιος αναπαριστά μιμείται. Κάτι που δείχνει και την τεράστια αμηχανία για αυτήν την τέχνη, αφού ούτε στο αρχαίο κάλλος εντάσσεται απολύτως, ούτε στις αρχαϊκές μορφές έκφρασης. Ούτε έχει πίσω της τους αιώνες αισθητικών αναλύσεων της αρχαίας τέχνης, αλλά ούτε και μπήκε στην κατηγορία των αρχέγονων, καθαρών, διαχρονικών πρωτόγονων μορφών όπως τα κυκλαδικά ειδώλια που έθελξαν τη νεότεριότητα του 20ού αιώνα.

## ΤΑ ΤΟΠΙΑ

Η λέξη τοπίο εμφανίζεται συχνά στις περιγραφές μινωικών θεμάτων. Ο ορισμός ή οι ορισμοί του τοπίου είναι ποικίλοι, φωτίζοντας ή συγκροτώντας διαφορετικές πτυχές. Παρά τη συχνότητά του, παρά το γεγονός ότι ιδεολογικά και πολιτικά είναι εδώ και δεκαετίες ιδιαίτερα της μόδας λόγω οικολογικών κινημάτων, και αυτό περνά και στις επιστημονικές αναζητήσεις, είναι ένας όρος με πολλαπλές, αλληπάληλες σημασίες, που για την χρήση του χρειάζεται διασαφηνίσεις. Ας αναφέρουμε εδώ αφηρητικά τον ορισμό του λεξικού του Ε. Κριαρά, «τοποθεσία συνήθως υπαίθρια, στη γενική της άποψη, που συγκινεί αισθητικά», και τον ορισμό της Ευρωπαϊκής Σύμβασης για το Τοπίο που εγκρίθηκε το 2000 στη Φλωρεντία: «Τοπίο είναι μια περιοχή, όπως προσλαμβάνεται από τους ανθρώπους, της οποίας ο χαρακτήρας είναι το αποτέλεσμα της δράσης και της αλληλεπίδρασης φυσικών και/ή ανθρώπινων παραγόντων». Θα προχωρήσουμε με μια σειρά αποκλεισμών.

Το τοπίο δεν ταυτίζεται με τη φύση, με τον φυσικό χώρο. Η φύση είναι ένα ατέλειωτο συνεχές, μια σειρά επαναλήψεων και αλλαγών, αδιάφορη και απέραντη. Σε αυτό το βάθος, αργόσυρτα αναδύονται σαν κέντημα οι θέσεις, οι τόποι που έχουν κατοικηθεί από ανθρώπους, κυριολεκτικά και μεταφορικά, η σκηνή των ανθρώπινων πράξεων, αισθημάτων, γνώσεων, συλλογισμών, συγκρούσεων, επιτυχιών και αποτυχιών. Οι τόποι της ανθρώπινης παρουσίας είναι ο φυσικός χώρος όπως διαμορφώνεται από την ανθρώπινη παρέμβαση, από τη συνέργεια ανθρωπογενών δράσεων και φυσικών παραμέτρων. Επομένως έχει ιστορικότητα, υφίσταται αλλοιώσεις και αλλαγές, είναι από τα μείζονα ανθρώπινα έργα.

Η ανθρωπογενής παρέμβαση στο χώρο δεν είναι μόνο οι κατοικημένοι τόποι: οπουδήποτε υπάρχει ανθρώπινη παρουσία και δράση, χωράφια, λαγκάδια, ακρογιαλιές, διαμορφώνεται τοπίο – σχεδόν παντού δηλαδή. Όμως αυτό δεν είναι ακόμη τοπίο, παρά μόνο δυνάμει, διότι το κύριο χαρακτηρι-

στικό του τοπίου είναι ότι συντάσσεται με την πρόσληψη. Το τοπίο, όπως διαμορφώθηκε εννοιολογικά τους τελευταίους αιώνες, είναι είτε το πώς οι άνθρωποι προσλαμβάνουν το χώρο διαμορφωμένο από αυτούς ή εν τη διαμορφώσει του, είτε πώς επιδιώκουν να τον διαμορφώσουν. Και ίσως διαλεκτικά η πρόσληψη επηρεάζει τη διαμόρφωση. Στην εξιστορικευμένη πραγματικότητα μιας χρονικής στιγμής, έρχεται το ανθρώπινο βλέμμα και αποκόβει ένα τμήμα του φυσικού χώρου. Το συγκροτεί ως ενότητα, επιλέγοντας κύρια χαρακτηριστικά και δίνοντας θέμα, το φορτίζει με ιστορικές, κοινωνικές ή ακόμη και προσωπικές μνήμες και το εκπολιτίζει. Σε μερικές ιστορικές περιόδους το ταξινομεί. Έτσι καθίσταται η φύση και οι τόποι της τοπίο.<sup>15</sup>

Αυτό το τοπίο είναι που αναπαρίσταται με λόγια ή με εικόνες. Από τις μακρές συζητήσεις που έχουν γίνει από διάφορες σχολές σκέψης, σε πλαίσια φιλοσοφικά, ιστορικά ή σχετικά με την ιστορία της τέχνης, θα απομονώσω μερικά από τα θέματα που συνάδουν με την ιστορική αντιμετώπιση που επιχειρείται για τα μινωικά τοπία και που κυκλώνουν επάλληλα το θέμα του ορισμού, αφού ενιαίος ορισμός δεν υπάρχει.

Το τοπίο, έτσι όπως διαπλάθεται στην ιστορική του διαδρομή, απαιτεί τη νοητική ενότητα, δηλαδή ένα θέμα γνωστικά ταξινομημένο. Έτσι μόνο το βλέμμα μας μπορεί να το συλλάβει συνολικά και να το τοποθετήσει νοητικά σε γνωστά του πεδία. Δεν γίνεται να αποτελείται από μια παράθεση στοιχείων χωρίς συνοχή, αλλά τα συναποτελούντα αυτό θέματα οφείλουν να συγκροτούνται εννοιολογικά σε ένα σύνολο με νόημα, ή πρόθεση νοήματος, ανεξάρτητα από τις άπειρες παραλλαγές ή τις διαφοροποιήσεις. Αυτό που οριοθετείται στο πλαίσιο της ματιάς, στην εικόνα ή στο λόγο πρέπει να μπορεί να ονομαστεί και να προσληφθεί ως ενιαίο. Ως παράδειγμα, ας θυμηθούμε τα χιονισμένα αλπικά ή τα λιμναία τοπία που γέμιζαν τους τοίχους των ελληνικών σπιτιών πριν μερικές δεκαετίες. Ή τα βουκολικά ελληνιστικά τοπία. Ή ένα ελληνικό τοπίο του μεσοπολέμου με το



εκκλησιάκι, το κυπαρίσσι και τις ελιές, που αποτελεί μια ιδεολογική θέση περί ελληνικής υπαίθρου και συμμετέχει στην κατασκευή της ελληνικότητας, όπως χαρακτηριστικά τα τοπία του Μαλέα, του Παρθένη ή αργότερα του Παπαλουκά. Ή τη λαϊκή εκδοχή με το μεταπολεμικό τραγουδάκι: *Λίγα πεύκα, λίγα μάρμαρα λευκά, και μια θάλασσα που λάμπει από φρεσκάδα, εκκλησιάκια ταπεινά και φτωχικά, να τι θα πει Ελλάδα... Μια αυλόπορτα που κρύβει η μισή, απ' τ' αγιόκλημα κι απ' την περικοκλάδα, και ρετσίνα στο ποτήρι σου χρυσή, να τι θα πει Ελλάδα...*<sup>16</sup> Για τέτοια τοπία, κατασταλαγμένα, κωδικοποιημένα και τόσο ισχυρά ιδεολογικοποιημένα έχει λεχθεί ότι αυτονομούνται από την αφετηρία τους, τον φυσικό χώρο, και συνεχίζουν την κωδικοποιημένη τους πορεία.<sup>17</sup> Το θεματικά ενιαίο στοιχείο είναι από τα κύρια χαρακτηριστικά των μινωικών τοπίων που θα μας απασχολήσουν.

Ίσως ακριβώς λόγω του χαρακτήρα της πρόσληψης, η λέξη τοπίο και οι αντίστοιχες ευρωπαϊκές των οποίων αποτελεί μετάφραση (π.χ. landscape, Landschaft, paysage) σημαίνουν αντίστοιχα και τον φυσικό χώρο που χαρακτηρίζεται ως τοπίο και ταυτόχρονα την αναπαράστασή του.<sup>18</sup> Γι' αυτό η ιστορία αυτών των όρων έχει ενδιαφέρον: στις γλωσσικές τους εκφάνσεις προβάλλει εντυπωσιακά αυτή η συνεχής ταύτιση. Από την Αναγέννηση και μετά, ο όρος σημαίνει παράλληλα και έναν πραγματικό τόπο και την εικαστική απόδοσή του. Η ταύτιση γίνεται κυρίως στην τοπιογραφία του 16ου και 17ου αιώνα στις Κάτω Χώρες. Οι ιστορικοί θυμίζουν τη σημασία της γεωργίας, την αύξηση των καλλιεργήσιμων εδαφών μέσω φραγμάτων και της συνεχούς πάλης με τη θάλασσα, την περηφάνια των κατοίκων για την κατάκτηση αυτού του χώρου. Η φύση κατασκευάστηκε όπως τα τοπία. Έτσι η γλωσσική ταύτιση μιας πραγματικότητας με την αναπαράστασή της ήταν σταθερή. Σε όλη τη διάρκεια της διαδρομής του ο όρος ταυτίστηκε τόσο με τη δήλωση του τοπίου ως πραγματικότητα, όσο και ως εικαστική αναπαράσταση. Και τα δύο σημααινόμενα συμμετέχουν σε έναν ίδιο κόσμο με τις

ίδιες αξίες που εκφράζονται με πραγματικούς και αφαιρετικούς τρόπους. Η λεκτική αυτή σύμπλευση, το γεγονός ότι η νοητική σύλληψη του χώρου εξελίσσεται λεξιλογικά μαζί με την αναπαράστασή του στοιχίζονται υπό τον ίδιο τρόπο πρόσληψης. Χωρίς να διαθέτουμε τα σχετικά ιστορικά στοιχεία, τα μινωικά τοπία αναφέρονται σε μια νέα πρόσληψη του χώρου, που εκφράζεται με το ενδιαφέρον για την επιλεκτική ανακατασκευή της φύσης – τους κήπους. Και ίσως θα πρέπει να θυμόμαστε ότι το φαινόμενο δεν είναι καθολικό· πολλοί πολιτισμοί δεν γνώρισαν αναπαραστάσεις τοπίων.

Ως αναπαράσταση, ένα τοπίο μπορεί να πάρει υπόσταση με ποικίλα μέσα. Εικόνες βέβαια, συμπεριλαμβανομένων των πλαστικών έργων και των αναγλύφων καθώς και των φωτογραφιών, αλλά ας μην λησμονείται ότι η αρχική αναπαράσταση είναι ο λόγος. Υπάρχει η άποψη ότι στην αρχαία Ελλάδα τοπία εικαστικά δεν υπάρχουν, παρ' όλη την υπαινικτική δήλωση του φυσικού χώρου.<sup>19</sup> Ωστόσο, η διασημότερη περιγραφή της αττικής γης της αθηναϊκής πατρίδας γίνεται για χάρη κάποιου που τη στερήθηκε και την επιζητεί. Βρίσκεται στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή (στ. 669-720). Ο τόπος που περιγράφεται ονομάζεται Ίππιος Κολωνός, και είναι μια δροσερή κοιλάδα με ένα τέμενος:

Στης περήφανης για τα άλογά της χώρας  
Έχεις ξένη έρθει στα πιο όμορφα μέρη  
Μες σ' όλη τη γη, στον άσπρο Κολωνό μας  
Όπου πιο από αλλού συχνάζοντας το αηδόνι  
Γλυκομύρεται σε ολόγλωρα ρουμάνια  
Μέσα στον πυκνό κισσό βαθιά κρυμμένο  
Και στο απάτητο του Θεού το άγιο δάσος  
Το μυριόκαρπο, το ανήλιαγο, κι απ' όλες  
Τις χειμωνικές απάνεμα τις μπόρες  
Κι όπου ο Βακχευτής Διόνυσος να μονοιάζει  
Συνηθάει συχνά, περιτριγυρισμένος  
Από τις θεϊκές του τις βυζάστρες.  
Κάθε μέρα εδώ με τη δροσιά απ' τα ουράνια  
Ωριοφούντωτος ο νάρκισσος ανθίζει

Κι ο χρυσόξανθος ο κρόκος για τις δυο μας  
 Τις τρανές Θεές παλαιϊκό στεφάνι  
 Κι ουδέ οι ακοίμητες ποτέ δε λιγαστεύουν  
 Απ' του Κηφισού το ρέμα οι βρυσομάνες...  
 (Μετάφραση Ι. Γρυπάρη)

Πρόκειται για μια καταστατική περιγραφή ενός αρχετυπικού τοπίου γιατί τα πολιτισμικά στοιχεία που χρησιμοποιούνται για να το συγκροτήσουν ορίζουν την ίδια την αθηναϊκή πατριίδα στην εκδοχή του 5ου αιώνα. Είναι ένα από τα πρώτα εξιστορικευμένα τοπία και ακολούθησαν πολλά, όπως αυτά των ειδυλλίων του Θεόκριτου.<sup>20</sup>

Το πλαίσιο είναι μια καταστατική παράμετρος. Ένα τοπίο για να υπάρξει, για να λάβει αυτόν το χαρακτηρισμό, πρέπει να αποκοπεί από το απέραντο του κόσμου, να αποκτήσει όρια. Αυτό εκφράζεται από το πλαίσιο. Τα πλαίσια αφορούν κυρίως τις εικαστικές αναπαραστάσεις αλλά και την οποιαδήποτε πρόσληψη του ανθρωπογενούς χώρου, εφόσον μία ματιά αρκεί για να τον περικλείσει. Τα πλαίσια συμμετέχουν στην οργάνωση του θέματος. Ας θυμηθούμε εδώ τη σημασία τους στις φωτογραφίες, μια άλλη έκφραση της ανθρώπινης πρόσληψης.<sup>21</sup> Ωστόσο είναι πρόσκαιρα και ευμετάβλητα. Αλλά ας μην ξεχνούμε ότι ένα από τα χαρακτηριστικά του τοπίου είναι και η τεράστιά του μεταβλητότητα και το προσωρινό του. Εύκολα μετακινούμε το φακό, εύκολα αλλάζουμε θέση, γυρίζουμε το βλέμμα και άρα σημείο όρασης, εύκολα αποφασίζουμε να βάλουμε αλλού το κέντρο σε μια υπό κατασκευή εικόνα. Το πλαίσιο είναι παντοδύναμο αλλά προσωρινό.

Ατέλειωτη είναι η ποικιλία των τρόπων με τους οποίους αναπτύχθηκαν τα τοπία ανάλογα με τις γνώσεις και την ικανότητα διάκρισης των πολιτισμών.<sup>22</sup> Στην αρχαία Ελλάδα υποτίθεται ότι δεν υπάρχουν τοπία εικαστικά λόγω του γεγονότος ότι δεν υπάρχει η αντίστοιχη λέξη, ενώ αντίθετα υπάρχουν στους Ρωμαίους<sup>23</sup> παρόλο που ο χώρος δηλώνεται υπαινικτικά ήπραγματικά. Στον αντίποδα, ας αναλογιστού-

με τις αναπαραστάσεις των ιθαγενών της Αυστραλίας, όπου σχεδόν όλη τους η τέχνη είναι η αναπαράσταση του χώρου και των ανθρώπινων δραστηριοτήτων, και όπου μέρος της αφαιρετικής του δήλωσης στις εικονικές αφηγήσεις είναι ο ίδιος ο τεχνίτης, ο εικονοποιός-αφηγητής. Αυτός διηγόταν όνειρα και ταυτόχρονα έφτιαχνε εφήμερες εικόνες. Η γνώση που μετέδιδε, μέρος τελετουργικού, ήταν πολλαπλή – και μέσω του λόγου και μέσω της εικόνας. Γνώρισα τα αυστραλιανά έργα των Αβοριγίνων από εκθέσεις, δηλαδή έξω από το φυσικό τους περιβάλλον. Παρ' όλα αυτά, η γνωριμία με αυτόν τον άλλο τρόπο κατασκευής και χρήσης εφήμερων εικόνων ήταν διδακτικός για τις ποικίλες πιθανότητες έργων τόσο απομακρυσμένων γεωγραφικά, χρονικά και πολιτισμικά. Αντίθετα τα μινωικά τοπία δεν θα μάθουμε ποτέ ούτε πώς τα έλεγαν ούτε πώς έλεγαν τα στοιχεία που τα συναποτελούσαν.

Είθισται να υπεισέρχονται στη συζήτηση θέματα μεγέθους, διαστάσεων του αναπαριστώμενου χώρου. Θεωρείται ότι τα τοπία, λεκτικά και κυρίως εικαστικά, ευκολότερα αναφέρονται σε μικρές περιοχές σε «προβιομηχανικές καταστάσεις», με διαστάσεις που χωρούν στη ματιά, σε μικρές ανθρώπινες κοινωνίες, και αυτό μοιάζει να είναι από τα σταθερά τους στοιχεία.<sup>24</sup> Ακόμη και στους χάρτες όπου η οικουμένη αποδίδεται αφαιρετικά, την ίδια εποχή και πάλι, τον 16ο αιώνα, τοποθετούνται μέσα στο χάρτη ή στο πλάι του μικρά τοπία ως αναγνωρίσιμα στοιχεία του χώρου που αναπαριστάνεται αφαιρετικά. Κάτι σαν προσδιορισμός του χώρου.<sup>25</sup> Το μικρό που συμβαδίζει με το μεγάλο είναι ένα στοιχείο που επίσης συναντούμε στη μινωική τοπιογραφία (κεφ. 4.14), η οποία όπως θα δούμε πιο κάτω αποτελεί μια εντελώς εννοιολογική αναπαράσταση του χώρου.

Συνήθως, σε πολλές περιπτώσεις, και ακόμη πιο συχνά στη μινωική τέχνη, γίνονται από τους αρχαιολόγους προσπάθειες αναγνώρισης των τοπίων. Είναι προσπάθειες ταύτισης δύο πόλων – του πόλου της πραγματικότητας και του πόλου μιας αναπαράστασης, που είναι κωδικοποιημένη και

επιλεκτική με βάση γνωστικές διεργασίες, άρα υπακούει σε διαφορετικούς κανόνες. Το θέμα θα μας απασχολήσει αργότερα. Ας πούμε τώρα ότι τα τοπία υπακούουν σε κανόνες γνωστικής ταξινόμησης, επομένως τόσο το τοπίο όσο και η αναπαράστασή του έχουν πολύ ευρύτερες συνιστώσες από ό,τι βλέπουμε, τις οποίες θα προσεγγίσουμε αργότερα. Τέλος, τα πρόσφατα χρόνια έχουν γίνει μελέτες σχετικές με την ιδεολογία που υποφώσκει πίσω από τις αθώες αναπαραστάσεις του φυσικού χώρου, θέμα που μελετήθηκε για αναπαραστάσεις άλλων εποχών και με το οποίο θα ασχοληθούμε αργότερα.<sup>26</sup>

Για εποχές πολύ μεταγενέστερες της δικής μας, παρουσιάζονται διάφορες εξισώσεις που συμμετέχουν στον ορισμό της έννοιας του τοπίου. Ίσως η πιο σημαντική να είναι αυτή που εξισώνει την εμφάνιση και την ανάπτυξη της τοπιογραφίας με την προοπτική. Το τοπίο, η τοπιογραφία, συχνά νοείται από την εποχή που ωρίμασαν και εφαρμόστηκαν οι αρχές της προοπτικής, υπό την «επιστημονική» τους έκφραση. Έτσι έγινε δυνατόν να ανοιχτεί ένα βάθος στην εικόνα, ένα βάθος στην πολυεπίπεδη και περίπλοκη φυσική πραγματικότητα (βλ. κεφ. 6).

Μολονότι η προοπτική θεωρείται μια επιστημονική ή, καλύτερα, γεωμετρική μέθοδος για την αντικειμενική απόδοση του χώρου, των μορφών και κυρίως των σχέσεών τους, δεν είναι παρά έκφραση μιας ιστορικής στιγμής σύμφωνα με τις μελέτες του Panofsky (βλ. κεφ. 6): όχι μια κατάκτηση εσαεί αλλά μία από τις δυνατές συμβολικές εκφράσεις.<sup>27</sup> Ωστόσο, δεν παύει να λειτουργεί ως κανόνας της απόλυτης επιτυχίας με τον οποίο μετρώνται διάφορες άλλες πραγματώσεις, κυρίως προγενέστερες, για την επιτυχή ή όχι απόδοση του βάθους. Ως να είναι η κορυφή μιας εξελικτικής κλίμακας, στην καμπύλη της οποίας τοποθετούνται οι διάσπαρτες προγενέστερες πραγματώσεις. Γι' αυτό η προοπτική σαν όρος επανέρχεται συχνά στην ανάλυση των έργων της μινωικής τέχνης, παρόλο που κεντρική προοπτική εκεί δεν υπάρχει, υπάρχει μόνο η προσπάθεια απόδοσης του βάθους με διά-

φορους τρόπους.

Εκείνο που πρέπει να θυμόμαστε είναι ότι θεωρείται πως ο συσχετισμός της με το τοπίο προβάλλει χαρακτηριστικά που λείπουν από τη μινωική τέχνη, κυρίως την εξατομίκευση του τοπίου. Η προοπτική δηλαδή δεν είναι μια αφαίρεση ούτε μια συντόμευση, δεν είναι μια εννοιολογική απόδοση ούτε μια γενική ταξινομημένη γνώση, χαρακτηριστικά του μινωικού τοπίου, αλλά μια συγκεκριμένη όψη, μια ιστορική εξατομίκευση – κάτι που είναι απολύτως αντίθετο με τη μινωική αντίληψη της απόδοσης του τοπίου.

#### Η ΦΥΣΗ ΚΑΙ Η ΦΥΣΙΟΚΡΑΤΙΑ

Η μινωική τέχνη χαρακτηρίζεται «φυσιοκρατική» εδώ και πάνω από έναν αιώνα. Έτσι τη χαρακτήρισαν οι αρχαιολόγοι την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, κυρίως ο Evans, και όσο ξέρω ούτε οι νεότεροι αμφισβήτησαν το χαρακτηρισμό.<sup>28</sup> Σε όλους μας αρέσει να μιλάμε για τη μινωική τέχνη ως μια τέχνη κινούμενη, «φυσική» κυρίως σε αντιπαράθεση με την αιγυπτιακή αυστηρότητα.

Ο όρος, ωστόσο, δημιουργεί δυσκολίες. Αποτελεί μετάφραση του όρου «νατουραλισμός», που χαρακτηρίζει εποχές και θέματα εντελώς διαφορετικά στη δυτική τέχνη και με συγκεκριμένο περιεχόμενο, όπως αναφέραμε πριν. Αλλά δεν νομίζω ότι αυτό είχαν στο μυαλό τους εκείνοι που τον πρωτοχρησιμοποίησαν. Εδώ ο όρος χρησιμοποιείται υπό άλλη έννοια. Ο νατουραλισμός είναι η μίμηση της φύσης ως αξίας, και αυτό εμπίπτει εντελώς στον τρόπο με τον οποίο οι μελετητές της αιγαιακής τέχνης αντιμετώπισαν τους Μινωίτες και απέδωσαν αξίες: ήταν ένας τρόπος να διακρίνουν τη μινωική τέχνη από την αιγυπτιακή ή από τέχνες της Ανατολής και να συγκροτήσουν τα βασικά χαρακτηριστικά ενός διακριτού πολιτισμού. Η λέξη «φύση» έχει ομοίως ποικίλες σημασίες. Είναι η υπόσταση, η ουσία αλλά και η πραγματικότητα του κόσμου γύρω μας, καθώς και η ολότητά του,

το σύνολο του αισθητού κόσμου. Ας μείνουμε στη σημασία που ταιριάζει περισσότερο εδώ, στην έννοια της πραγματικότητας.

Δεδομένου ότι δύσκολα μια τέχνη κωδικοποιημένη και συμβατική όπως η μινωική μπορεί να χαρακτηριστεί νατουραλιστική με την έννοια που έχει πάρει ο όρος στην ιστορία της τέχνης, ως προσήλωση στην αναπαράσταση της πραγματικότητας, ο όρος θα πρέπει να εκληφθεί ότι αφορά τη θεματολογία: αφορά δηλαδή την απεικόνιση του φυσικού κόσμου σε αντιπαράθεση με κάποιον τεχνητό, εδώ ίσως τον δομημένο κόσμο. Επειδή συχνά το αντικείμενο της μινωικής τέχνης –συνολικά ή μερικά– είναι θέματα της φύσης, γι' αυτό και ονομάστηκε φυσιοκρατική. Αλλά ούτε και αυτό είναι σωστό. Στη βιβλιογραφία, παλαιά και νέα, φαίνεται ότι χρησιμοποιείται ο όρος «φυσιοκρατία» και με τις δύο έννοιες: όχι μόνο ως προσπάθεια απόδοσης της πραγματικότητας σε αντίθεση με ό,τι είναι σχηματικό, αλλά και ως προσπάθεια απόδοσης της φύσης, υπό την έννοια του φυσικού κόσμου, σε αντίθεση με ό,τι είναι τεχνητό, κατασκευασμένο. Αυτές οι σκέψεις και οι χαρακτηρισμοί απαντούν κυρίως όπου γίνεται λόγος για θέματα από τον κόσμο της φύσης, της υπαίθρου. Πρόκειται, λοιπόν, όχι για μια σύγχυση αλλά για μια σύμφυση της έννοιας του πραγματικού, του φαίνεσθαι, με αυτήν του φυσικού κόσμου που θέλει να έρχεται σε αντιπαράθεση με κάποια σχηματικότητα. Απαντάται σχεδόν πάντα σε σχέση με τη φύση και μόνο, με τα λουλούδια, τα φυτά και λιγότερο με τα ζώα. Οι άνθρωποι και τα έργα τους συνήθως δεν χαρακτηρίζονται φυσιοκρατικοί.<sup>29</sup>

Ό,τι υψώθηκε επομένως ως εμβληματικό χαρακτηριστικό του μινωικού πολιτισμού, η λεγόμενη φυσιοκρατία, ο νατουραλισμός, είναι το αποτέλεσμα μιας σύμφυσης της έννοιας της φυσιοκρατίας –με την έννοια της επιθυμίας απόδοσης του πραγματικού– και της φύσης που είναι το θέμα της. Στην πραγματικότητα, όμως, η μινωική τέχνη μακράν απέχει από το να είναι μια φυσιοκρατία.

Ας αναφέρουμε καταληκτικά ότι η ικανότητα αντιγραφής

της φύσης σχετίζεται με την ικανότητα παρατήρησής της.<sup>30</sup> Όταν μεταφέρουμε κάτι σε άλλο μέσο μπορούμε καταρχήν να το διακρίνουμε και να το ταξινομήσουμε, άρα έχει περάσει από τις στοιχειώδεις γνωστικές διαδικασίες.

Ότι λέχθηκε πιο πάνω μπορεί να θεωρηθεί και μια αρχική προσπάθεια κριτικής αντιμετώπισης των όρων προσέγγισης των μινωικών μορφών τέχνης. Είναι δηλαδή ένας ιστορικός, εννοώντας με τη λέξη αυτήν την αντιμετώπιση των αρχαιολογικών ερμηνειών ως καρπό της εποχής τους, μέσα στις συνάψεις τις θεωρητικές και τις επιστημονικές των χρόνων τους – μια από τις αγαπημένες εξελίξεις της αρχαιολογίας της εποχής μας.

#### Σημειώσεις

<sup>5</sup> Η τόσο διαδεδομένη σε μελέτες θεωρίας της τέχνης προσέγγιση μέσω περιγραφής, σε αντιδιαστολή με τη γνώση μέσω άμεσης γνωριμίας (*acquaintance principle*), όπου η πρώτη γίνεται μέσω λεκτικής έκφρασης, και άρα είναι μεταδόσιμη, ενώ η δεύτερη αποκλειστικά μέσω εμπειρίας, και άρα είναι μοναδική και άμεση, προβάλλει ιδιαίτερα το θέμα της περιγραφής γιατί αντιπαραθέτει την περιγραφή με την άμεση αισθητική εμπειρία. Η άποψη είναι του Bertrand Russell και διατυπώθηκε στην εργασία του «*Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description*» το 1910. Η επιρροή της σε θέματα αισθητικής στην Αγγλία και την Αμερική ήταν τεράστια. Οι δύο στάσεις δεν είναι συμβατές.

<sup>6</sup> Mitchell 1986.

<sup>7</sup> Για το καθεστώς της περιγραφής σε σχέση με την εικόνα και την υπαγωγή τους σε ένα ίδιο σύστημα «καταδήλωσης», μπορεί κανείς να συμβουλευθεί το έργο του N. Goodman, *Languages of Art*, 69-73 (ελλην. μτφρ. Γλώσσες της τέχνης).

<sup>8</sup> Δεν υπεισέρχομαι καθόλου στις απόψεις που εκλαμβάνουν τη γλώσσα ως πρότυπο για κάθε είδους ανάλυση, οποιουδήποτε θέματος, ούτε από την άποψη της σημειολογίας που εκκινεί από τον F. de Saussure ούτε από την άποψη των Άγγλων αναλυτικών που θέτουν τη γλώσσα εκ προοιμίου, πριν από την ανάλυση των έργων τέχνης. Βλ. δύο άρθρα του E. Benveniste, «*Saussure après un demi-siècle*» (για τις χρήσεις του έργου του Saussure) και «*Tendances récentes en linguistique générale*» (στο Benveniste 1966). Για το καθεστώς και τη λειτουργία της γλώσσας σε σχέση με την τέχνη, βλ. Cauquelin 2007, 85-89, 100-105.

<sup>9</sup> Πολύ πρόσφατα γνώρισα το έργο του Austin, από την ελληνική μετάφρασή του (*Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*), όπου αναπτύσ-



σεται η κλίμακα και η λειτουργία των λεγόμενων ενεργειακών ομιλημάτων. Ευχαριστώ τον Χρίστο Ντούσκο γι' αυτό.

<sup>10</sup> Για μια απόπειρα μεταφοράς των όρων της πρότασης στην εικαστική δημιουργία, ή καλύτερα για μια ερμηνεία της εικαστικής δημιουργίας με όρους σύνταξης μιας πρότασης, βλ. Morgan 1985. Αντίστοιχη προσπάθεια ανάλυσης και σύνθεσης των εικονιστικών στοιχείων έγινε στο H. & M. van Effenterre (1981) για τις σφραγίδες ενόψει καταχώρησης σε βάσεις δεδομένων. Η ανάλυση αυτή έχει περιορισμούς διότι η τέχνη ποτέ δεν μπορεί να αναλυθεί σε τόσο βασικές μονάδες όσο τα φωνήματα. Αυτές οι βασικές μονάδες δεν βρίσκονται στη ζωγραφική, όπου οποιαδήποτε μορφή ενδύεται αμέσως μια σημασία, ισχυρίζεται η Cauquelin 2007, 98-99.

<sup>11</sup> Εντελώς ενδεικτικά, βλ. τον τίτλο κεφαλαίου στο Immerwahr 1990α: «Nature Painting and Naturalism»· βλ. επίσης Πλάτων 1970, 201.

<sup>12</sup> Όλοι οι χαρακτηρισμοί από το Πλάτων 1970, 200-208 και από το κεφάλαιο «Μινωική και μυκηναϊκή ζωγραφική» στο Λυδάκης 2002, 14-45. Βλ. και Schiering 1965.

<sup>13</sup> Ως ιδιολεξία (jargon) θεωρείται ένα σύνολο ειδικών εκφράσεων που χρησιμοποιείται από μια ομάδα μεμυημένων γύρω από την ειδικότητά τους, με τις συμβάσεις και τη λογική τους, πλήρως κατανοητό μόνο ή κυρίως από αυτούς. Ως προς την γενική κοινωνική αποδοχή βλ. την ανάλυση του Gramsci για τη συνεκτική δύναμη της ιδεολογίας, που την κάνει κοινωνικά αποδεκτή, στον *Αντι-Μπουχάριν και στα Τετράδια φυλακής* (γαλλ. μτφρ. Editions Sociales, 1983).

<sup>14</sup> Οι απόψεις αυτές διαμορφώθηκαν σε μεγάλο βαθμό από την άγνοση διαφόρων μελετών του E. Benveniste (στο Benveniste 1966) και κυρίως το άρθρο «Catégories de pensée et catégories de langue», όπου συζητείται η συνεισφορά της γλώσσας στην καθιέρωση των κατηγοριών του Αριστοτέλη. Βλ. και Τζαχίλη 1998, όπου συζητούνται ορισμένα κύρια ερμηνευτικά θέματα της μινωικής αρχαιολογίας με βάση τη γλωσσική εκφορά τους.

<sup>15</sup> Από την πολύ μεγάλη βιβλιογραφία για το θέμα του τοπίου αναφέρω μερικές από τις εργασίες που συμβουλευθήκα. Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει στο σύνολο μελετών με τίτλο *Το ελληνικό τοπίο* (Δουκέλλης 2005α) και κυρίως στο εισαγωγικό άρθρο «Αναζητώντας το τοπίο» (Δουκέλλης 2005β). Για την έννοια του τοπίου υπάρχει πλέον στα ελληνικά η εξαιρετική μελέτη του Georg Simmel με τίτλο «Η φιλοσοφία του τοπίου» (Simmel 2004· α' έκδ. 1913). Προς αυτήν την κατεύθυνση υπάρχει πληθώρα έργων, μεταξύ των οποίων μεγάλη επιτυχία είχε το έργο του Simon Schama (1995). Θεωρείται σταθμός το έργο του Kenneth Clark (1997) που εισάγει την έννοια της ιδεολογικής ιστορικότητας του κατασκευασμένου τοπίου. Πρέπει επίσης να αναφερθεί η δημοσίευση των Πρακτικών του συμποσίου της IFLA (International Federation of Landscape Architects) στην Αθήνα, με θέμα *Art and Landscape* και επιμέ-

λεια του Γιώργου Αναγνωστόπουλου (Anagnostopoulos 2001).

<sup>16</sup> Από την επιθεώρηση «Ελάτε να γελάσουμε», μουσική-στίχοι: Γιώργος Μυρογιάννης / Κώστας Κιούσης, τραγούδι: Αδελφές Μπελίσι & Νίκος Γούναρης.

<sup>17</sup> Simmel 2004, 13.

<sup>18</sup> Ο J.-M. Besse (Besse 2000, κυρίως εισαγωγή και κεφ. 2) αναπτύσσει σε μια σειρά άρθρων αυτήν τη λεπτή σχέση μεταξύ αναπαράστασης και λεκτικής απόδοσης των τοπίων. Αναπτύσσει ακόμη θέματα όπως η νοητική σύλληψη του χώρου και η αναπαράστασή του, καθώς και θέματα χαρτογραφίας και φιλοσοφίας (κεφ. «Η φαινομενολογία του τοπίου»).

<sup>19</sup> Η Κοέν (2005) πιστεύει αντίθετα ότι η υπαινικτική δήλωση του υπαίθριου χώρου αρκεί για να θεωρηθεί ότι υπήρξε αναπαράσταση τοπίου. Για το θέμα, βλ. και Roger 2001.

<sup>20</sup> Τζαχίλη 1989.

<sup>21</sup> Για τη σημασία του πλαισίου, βλ. Arnheim 1999, 265-267.

<sup>22</sup> Για τις άπειρες παραλλαγές των πολιτισμικών τοπίων ως ουσιώδεις χαρακτηριστικό, βλ. Simmel 2004, 23.

<sup>23</sup> *Τόπιον* ίσον ο τόπος του τάφου, ο κατεξοχήν τόπος, και *topiarion* στον Πλίνιο είναι η λέξη για το τοπίο, ενώ στον Βιτρούβιο απαντάται ως *topiorum*. Για μια συζήτηση των όρων και των εννοιών, βλ. Rouveret 1989, 323-331.

<sup>24</sup> Δουκέλλης 2005α, 16-17.

<sup>25</sup> Besse 2000.

<sup>26</sup> Clark 1997 (α' έκδ. 1949).

<sup>27</sup> Panofsky 1927.

<sup>28</sup> Για την υιοθέτηση αυτής της έννοιας από τον Evans, βλ. Immerwahr 1990a, 32.

<sup>29</sup> Ας αναφερθεί εδώ ο τίτλος άρθρου του Chester Starr το 1984, «Minoan Flower Lovers», όπου συγκρίνεται ο μινωικός πολιτισμός με τους γειτονικούς πολιτισμούς (Starr 1984).

<sup>30</sup> Gombrich 1995, 10 (α' έκδ. 1950).