

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΤΗΣ ΚΟΡΝΙΖΑΣ: ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΜΟΤΙΒΑ



ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ-ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Επιβλέπων:

Καθ. ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΝΤΑΝΗΣ

Τ.Ε.Ι. ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

ΚΑΡΔΙΤΣΑ 2014

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Ορισμός της έννοιας και μέθοδοι κατασκευής.	5
1.1 Η μέθοδος Gesso.	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Ιστορική αναδρομή..	10
2.1 Οι απαρχές της κορνίζας: Αίγυπτος, Αρχαία Ελλάδα και Ρώμη.	10
2.2 Η κορνίζα στον Μεσαίωνα και στα Χριστιανικά χρόνια.	13
2.2.1 Η σημασία των altarpieces στην ιστορία της κορνίζας.	17
2.3 Αναγέννηση.	25
2.4 Η περίοδος του μανιερισμού.	27
2.4.1. Τα κύρια χαρακτηριστικά του μανιερισμού.	29
2.5 Μπαρόκ.	33
2.5.1 Η κορνίζα του Λουδοβίκου XIII.	34
2.5.2 Μπαρόκ και δυναμική κορνίζας.	36
2.6 Ροκοκό.	42
2.6.1 Ροκοκό και εκλεπτυσμένη κορνιζοποιία.	44
2.7 Ο 17 ^{ος} αιώνας.	48
2.7.1 Ο Ισπανικός και Ιταλικός τύπος.	48
2.7.1.1 Η κορνίζα Χερέρα.	53
2.7.2 Ολλανδία: Η κορνίζα του επιλοποιού..	54
2.8 Νεότερες εξελίξεις στην κορνιζοποιία: Αγγλία & ΗΠΑ.	55
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Διαχρονικά μοτίβα.	59
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Συμπεράσματα - Συζήτηση..	65
Βιβλιογραφία.	68

Ευχαριστίες

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω τους κυρίους Γεώργιο Μαντάνη και Αλέξιο Γαλαγάλα για την πολύτιμη βοήθειά τους, καθώς και όλο το Εκπαιδευτικό προσωπικό του τμήματος Σχεδιασμού και Τεχνολογίας Ξύλου και Επίπλου.

Τον Δημήτρη Καραγιάννη και την Κωνσταντίνα Μιχαλοπούλου.

Την Κωνσταντίνα Παπαγιαννοπούλου και τους γονείς μου για την στήριξη στα χρόνια των σπουδών μου στο ΤΕΙ.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία ασχολείται με το ιστορικό πλαίσιο γύρω από την κορνίζα, τα καλλιτεχνικά ρεύματα που αυτή ακολούθησε μαζί με τα πολυποίκιλα είδη μοτίβων που την διακοσμούν, τις τεχνικές, καθώς και τις μεθόδους κατασκευής της.

Η κορνίζα φαινομενικά μπορεί να ακούγεται ένα χωρίς ιδιαίτερο ενδιαφέρον θέμα τόσο για τον επιστημονικό κόσμο αλλά και για το ευρύ κοινό. Αφορά κόλπους των καλλιτεχνών, του μικρεμπορίου και λιγότερο την επιστήμη τουλάχιστον μέχρι τα τελευταία χρόνια. Ένα μέσο, ένας τρόπος απλά για να εισάγουν οι καλλιτέχνες το έργο τους και τίποτα άλλο. Σε αυτή την εργασία θα προσπαθήσουμε να αποδώσουμε την θέση που αναλογεί στην κορνίζα, το κομμάτι επιστημονικής προσοχής που της αξίζει. Μέσα από μια προσέγγιση των καλλιτεχνικών ρευμάτων ανά την ιστορία, κομβικών προσώπων και μεθόδων κατασκευής της ευελπιστούμε να αναδείξουμε μερικά πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία, αισθητικής αλλά και τεχνογνωσίας που μέχρι τώρα οι εγγενείς κλάδοι, καθώς και το ευρύ κοινωνικό σύνολο αν όχι απέρριπτε τότε σίγουρα προσπερνούσε. Θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε ότι η κορνίζα διαδραμάτισε αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση και τη συνέχιση αυτού που γενικεύοντας θα λέγαμε παγκόσμιο πολιτισμό. Φυσικά δεν θα μείνουμε στο παρελθόν και την κληρονομιά που αφήνει αλλά θα επιχειρήσουμε μια ματιά στο μέλλον καθώς και μια ανάλυση στην υφιστάμενη κατάσταση της.

Δυστυχώς η βιβλιογραφία για το θέμα είναι περιορισμένη αλλά το ίδιο το στοιχείο, όντας αποθεωριοποιημένο μας ανοίγει το δρόμο για να το διαβάσουμε σαν ανοιχτό βιβλίο, δεδομένου ότι ναι μεν δεν υπάρχουν αρκετές επίσημες πληροφορίες για την κορνίζα ενός έργου, παρά μόνο για το έργο το ίδιο και τον καλλιτέχνη, αλλά υπάρχει η κορνίζα. Επιζεί, συνοδεύοντας το έργο και μας δίνει την ευκαιρία να την αναλύσουμε έχοντας την απτή στα χέρια μας. Υπό αυτήν την έννοια η προσέγγιση της, που είτε ταυτοποιήθηκε με το εκάστοτε ρεύμα είτε πρωτοπόρησε είτε το ακολούθησε είναι αμερόληπτη και δίκαια. Επίσης, και αυτό είναι το θέμα που ύφανε αρκετή συζήτηση μελετητών, θα μας απασχολήσει ο τρόπος που η ίδια παρουσιάζει το έργο στο θεατή. Πως αλληλεπιδρά με το έργο και πως γίνεται ο διαμεσολαβητής του τοίχου με την απεικόνιση καθεαυτή.

1. Ορισμός της έννοιας και μέθοδοι κατασκευής

Η έννοια της κορνίζας αναφέρεται στην κατασκευή που περικλείει μία εικόνα/πίνακα με σκοπό να ενισχύσει το περιεχόμενό του, να αναδείξει τις αρετές του, αλλά και να το προστατεύσει από τυχόν φθορές. Οι κορνίζες συνήθως είναι τετράγωνές ή διαθέτουν παραλληλόγραμμο σχήμα. Παρόλα αυτά, δεν αποτελεί σπάνιο φαινόμενο και η κατασκευή κυκλικών και οβάλ κορνιζών. Τα πλέον εξεζητημένα και ασυνήθιστα σχήματα (τα οποία έχουν συνήθως και κάποιο αντίστοιχα εξεζητημένο χρώμα) προορίζονται συνήθως για φωτογραφίες. Τέλος, καταγράφονται ακόμα και κορνίζες, οι οποίες έχουν σχεδιαστεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να καλύπτουν γωνίες.

Οι κορνίζες παραδοσιακά κατασκευάζονταν από ξύλο, το οποίο αποτελεί ακόμα και σήμερα το πιο κοινό και περιβεβλημένο κύρους υλικό. Παρόλ' αυτά χρησιμοποιούνται και άλλα υλικά, όπως ασήμι, κασσίτερος, αλουμίνιο, πλαστικό, ακόμα και κοχύλια θαλάσσης. Το χρώμα της κορνίζας και η υφή της ποικίλλει. Όσον αφορά στην υφή, ωστόσο, οι επιχρυσωμένες (gilding) είναι η πλέον συνηθισμένη επιλογή, ιδιαίτερα στις παλιές ξύλινες κορνίζες. Ορισμένες από αυτές έχουν εξεζητημένο καλούπωμα και σκαλίσματα, τα οποία ενδεχομένως σχετίζονται με το έργο που πλαισιώνουν. Πολύπλοκα κατασκευασμένες κορνίζες κατασκευάζονται και από σοβά (plaster), ο οποίος τοποθετείται πάνω σε απλές ξύλινες βάσεις.

Επιπλέον, η κορνίζα ενδέχεται να περιλαμβάνει και ύαλο παραθύρου ή κάποιο υποκατάστατο γυαλιού όπως το πλέξιγκλας, προκειμένου η εικόνα/πίνακας να προστατεύεται επαρκώς. Σε ορισμένες περιπτώσεις το προστατευτικό κάλυμμα ενδέχεται να απουσιάζει πλήρως σε περίπτωση που το έργο τέχνης είναι ήσσονος αξίας ή ιδιαίτερος ανθεκτικό. Το γυαλί αποτελεί την πλέον κοινή επιλογή για τους πίνακες από νερομπογιά και σπανίως για ελαιογραφίες (oil paintings) εκτός από ορισμένες μουσειακές περιπτώσεις υψηλής αξίας. Το γυαλί που καλύπτει την εικόνα/πίνακα ενδέχεται να χρειαστεί αντι-ανακλαστικές επιστρώσεις, προκειμένου το γυαλί να καταστεί πρακτικά αόρατο. Όταν μια εικόνα εκτίθεται απευθείας στο φως ή σε σκληρές συνθήκες φωτεινότητας ενδείκνυται η προσθήκη ειδικών φίλτρων κατά της υπερϊώδους ακτινοβολίας (UV). Η συγκεκριμένη προσθήκη έχει τη δυνατότητα να επιβραδύνει την σταδιακή φωτο-καταλυτική φθορά που υφίστανται τα οργανικά υλικά που βρίσκονται πίσω από το γυαλί.

Προκειμένου να πλαισιωθεί ένας πίνακας κάτω από γυαλί –εξαιρώντας τις περιπτώσεις τυπωμάτων ευτελούς αξίας – το γυαλί πρέπει να απέχει από την επιφάνεια του χαρτιού. Αυτό γίνεται είτε με τη μέθοδο του matting, δηλαδή την επένδυση με πλαστικά «ορόσημα», είτε με χύτευση βάθους (για τρισδιάστατα εκθέματα) είτε με διάφορες άλλες μεθόδους. Σε περίπτωση που το χαρτί ή άλλο χρησιμοποιούμενο υλικό ακουμπούσε απευθείας το γυαλί τότε το έκθεμα θα απορροφούσε συμπυκνώσεις και υγρασία, αφού δεν θα υπήρχε περιθώριο να εξατμιστεί. Αυτή η έκβαση αποτελεί αιτία φθοράς σχεδόν για όλα τα υλικά: ενίοτε το έκθεμα κολλάει στο γυαλί, αποκτά μούχλα και μύκητες, ενώ προκύπτουν και άλλες παρεμφερείς φθορές. Η ανόρθωση του γυαλιού είναι επίσης αναγκαία στις περιπτώσεις όπου το έκθεμα είναι κατασκευασμένο από ευπαθές υλικό όπως το κάρβουνο ή κάποιο παστέλ χρώμα, προκειμένου να αποφευχθούν οι «μουτζούρες». Τέλος, σε περίπτωση που χρησιμοποιηθεί πλέξιγκλας ενδέχεται να δημιουργηθεί στατικό φορτίο ηλεκτρισμού και να αποσπασθούν σωματίδια και υλικό από το χαρτί. Η χρήση πραγματικού γυαλιού αποτρέπει αυτό το ενδεχόμενο (Karraker, 2010).

Ορισμένα εκθέματα, ιδιαίτερα οι ακρυλικοί πίνακες και οι ελαιογραφίες, δεν χρειάζονται γυαλί όταν εντάσσονται σε κορνίζες. Οι ακρυλικοί πίνακες συνήθως είναι αδιάβροχοι, ενώ οι ελαιογραφίες απαιτούν την «αναπνοή» του υλικού τους καθώς η διαδικασία ξήρανσης/στεγνώματος απαιτεί δεκαετίες. Παρομοίως, η σχετική ανάγκη δεν υφίσταται και στις περιπτώσεις που έχει χρησιμοποιηθεί χρωματισμένο γυαλί, κεραμίδι ή κάποιο είδος πλαστικοποιημένου χαρτιού. Παρόλ' αυτά ακόμα και τέτοια έργα εκτίθενται ενίοτε πίσω από γυαλί, αλλά διατηρούνται υπό ειδικές συνθήκες. Για παράδειγμα, στην περίπτωση των ελαιογραφιών, αυτές διατηρούνται σε περιβάλλον ελεγχόμενου κλιματισμού.

Όσον αφορά στην οπίσθια πλευρά των κορνιζαρισμένων εκθεμάτων, η σχετική μεταχείριση ποικίλει σε εκτεταμένο βαθμό. Στην περίπτωση των ελαιογραφιών απουσιάζει τελείως, ενώ στις νερομπογιές/υδατογραφίες χρησιμοποιείται συχνά χαρτί ή καλύμματα για τη σκόνη. Συνήθως το χαρτί είναι φτηνό, τύπου Kraft, αλλά εξαιτίας της ευπάθειάς του ενίοτε προτιμάται υλικό από ίνες πολυεθυλένης.

Πέραν αυτών, είναι στοιχειώδες η κορνίζα, μαζί με τις βάσεις της, να αναδεικνύει το

έργο και να επιτελεί λειτουργικό ρόλο. Σε περίπτωση που δεν έχει τοποθετηθεί σωστά, τότε δεν αναδεικνύονται πλήρως οι αρετές του εκθέματος. Ωστόσο, ακόμα και αυτή η παραδοχή έχει εξαιρέσεις αν αναλογιστεί κανείς ότι ο Μιρό κάποτε δημιούργησε ένα έργο με σκοπό να το πλαισιώσει με φτηνή κορνίζα επί τούτου. Εξάλλου υπάρχουν και παραδείγματα ανθρώπων οι οποίοι βγάζουν ένα έκθεμα από μια κορνίζα και την χρησιμοποιούν για ένα εντελώς διαφορετικό έργο εκ νέου.

1.1 Η μέθοδος Gesso

Τζεσο (gesso) στα ιταλικά σημαίνει κιμωλία. Η λέξη προέρχεται από το λατινικό *gypsum*, δηλαδή το ελληνικό γύψος. Πρόκειται για μείγμα λευκού χρώματος που προκύπτει από τη σύνθεση κιμωλίας, γύψου και χρωστικής ουσίας. Χρησιμοποιείται κατεξοχήν στην τέχνη ως υπόστρωμα σε ξύλινες κορνίζες, στον καμβά (μουσαμά) καθώς και στην ξυλογλυπτική, ενώ αποτελεί βάση για την εφαρμογή χρωμάτων και άλλων υλικών (π.χ. χρυσός).

Ο γύψος στην παραδοσιακή του μορφή κατεγράφη και ως κόλλα gesso ή ιταλική gesso. Αποτελείται από ένα μείγμα ζωικής κόλλας, κιμωλίας και λευκής χρωστικής ουσίας, η οποία χρησιμοποιείται στην επικάλυψη ξύλινων πλαισίων και καμβάδων και ενδείκνυται ως ομοιόμορφο απορροφητικό υπόστρωμα. Πρόκειται ουσιαστικά για μια τεχνική, η οποία προσομοιάζει στο σημερινό «αστάρωμα». Μεγάλη ιστορική σημασία έχει η προέλευση της κόλλας που χρησιμοποιούνταν καθώς πρόκειται για υλικό από δέρμα κουνελιού (*rabbit skin*) το οποίο περιέχει ποσότητα κολλαγόνου.

Το χρώμα του gesso είναι λευκό ή υπόλευκο και η σύστασή του διευκολύνει τον καλλιτέχνη στο να εφαρμόσει πάνω του όλα τα είδη υλικών που επιθυμεί είτε πρόκειται για νεροχρώματα είτε πρόκειται για λάδια. Η χρήση του κρινόταν απαραίτητη για τα έργα που βασίζονταν στο λάδι: η λαδομπογιά είχε ως βασικό συστατικό της το λινέλαιο, το οποίο περιείχε λινελικό οξύ, ουσία που με την πάροδο του χρόνου κατέστρεφε το μουσαμά.

Η δημιουργία του μείγματος και η εφαρμογή του αποτελούσε τέχνη από μόνη της. Όλα τα συστατικά ανακατεύονταν προσεκτικά και θερμαίνονταν σε χαμηλή θερμοκρασία. Εφαρμόζονταν με το χέρι (πινέλο) - αλλά όχι πριν περαστεί το ξύλο με την ζωική κόλλα- ώστε να διασφαλιστεί το ευνοϊκότερο συνταίριασμα («δεσιμο») των συστατικών. Μετέπειτα επιστρωνόταν σε εξαιρετικά λεπτές στρώσεις που μερικές φορές έφταναν μέχρι και τις δέκα. Το αποτέλεσμα ήταν ένα ομοιόμορφο λαμπρό λευκό προϊόν έτοιμο για οποιαδήποτε χρήση. Αξίζει να σημειωθεί πως δεν συνιστούσαν για εύκαμπτα υλικά λόγω της δικής τους άκαμπτης μορφής (που έπαιρνε όταν στέγνωσε). Το αποτέλεσμα ήταν απογοητευτικό και το μείγμα έσπαζε ή έκανε «ράγες». Για επίστρωση σε καμβά που μπορούσε να καμφθεί χρησιμοποιούνταν

ένα γαλάκτωμα από gesso και λινέλαιο που ονομάζονταν *half choke ground*- ένα υλικό με μεγάλη ευπάθεια στις κλιματικές αλλαγές.

Καθώς μπαίνουμε στον 20ό αιώνα το gesso γίνεται ακρυλικό. Τότε τεχνικά δεν μιλάμε πια για gesso αλλά για επίστρωση με την ίδια χρήση. Είναι ένας συνδυασμός ανθρακικού ασβεστίου με ακρυλικά πολυμερή, χρωστική ουσία και άλλες χημικές ουσίες που διασφαλίζουν την ευκαμψία αλλά και την μακροζωία του προϊόντος. Δεν μας αφορά το ακρυλικό gesso γιατί πλέον επιστρώνονται με αυτό μόνο οι μουσαμάδες και λιγότερο οι κορνίζες (Thompson, 1956).

2. Ιστορική αναδρομή

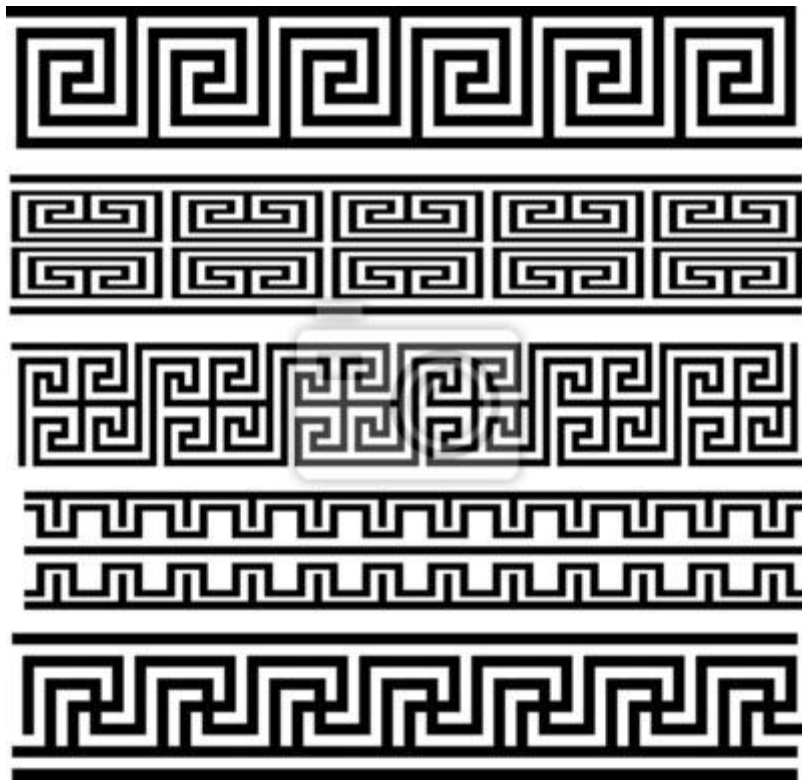
2.1 Οι απαρχές της κορνίζας: Αίγυπτος, Αρχαία Ελλάδα και Ρώμη

Η κορνίζα αποτελεί μετεξέλιξη των πλαισίων (borders) που εμφανίζονται πριν τεσσερις χιλιάδες έτη σε αγγεία και ταφικές τοιχογραφίες, και αργότερα σε ψηφιδωτά που περιλαμβάνουν αφηγηματικές σκηνές και διακοσμητικά πλαίσια. Συγκεκριμένα, τα πλαίσια οριοθέτησης χρησιμοποιούνταν κατά τους αρχαίους χρόνους τόσο για να διαχωρίσουν τις απεικονίσεις όσο και για να στολίσουν την εκάστοτε αναπαράσταση.

Αρχικά η χρήση των πλαισίων εξυπηρετούσε το διαχωρισμό του διάκοσμου από την απεικόνιση. Στην πορεία, η καλλιτεχνική και αισθητική αξία των εν λόγω μοτίβων ήταν τέτοια που απέκτησαν τη δική τους δύναμη και επέζησαν ανεξάρτητα από τις σκηνές που περιέκλειαν. Μοτίβα όπως ο μαϊάνδρος (*Εικόνες 1 & 2*) καθώς και ο αγκυλωτός σταυρός (*Εικόνα 3*) αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της τάσης, η οποία αποτελεί τον προπομπό της κορνίζας.

Αμέσος επόμενος σταθμός κατά την αρχαιότητα είναι η Ρωμαϊκή Περίοδος, όπου τα διακοσμητικά πλαίσια αναδεικνύονται σε βασικό αρχιτεκτονικό χαρακτηριστικό. Εντοπίζονται σε κτήρια καθημερινής χρήσης σε πόρτες, παράθυρα αλλά και κολώνες. Ο υπαίθριος αρχαιολογικός χώρος της Πομπηίας προσφέρει αρκετό υλικό επι του θέματος, καθώς οι τοιχογραφίες που κοσμούν τις οικίες είναι οριοθετημένες από κάθετες και οριζόντιες γραμμές, όπου περιέχονται οι αναπαραστάσεις και προσφέρουν ένταση και έμφαση στη ζωγραφική απεικόνιση (*Εικόνα 4*).

Μία από τις πρώτες κατασκευές κορνίζας/πλαισίου εντοπίζεται σε αιγυπτιακό τάφο στην Χαβάρα, ο οποίος χρονολογείται από τον δεύτερο αιώνα μ.Χ. Στον εν λόγω τάφο βρέθηκε ένα πορτρέτο μούμιας τύπου φαγιούμ (fayum), το οποίο διατηρήθηκε εντός ξύλινου πλαισίου/κατασκευής. Σημειώνεται ότι το πορτρέτο φαγιούμ αποτελεί νατουραλιστική απεικόνιση, η οποία τοποθετούνταν επί της μούμιας στον τάφο της (*Εικόνα 5*). Εικάζεται ότι το συγκεκριμένο εύρημα βρισκόταν προ της ταφής εντός της οικίας του θανόντος. Το πορτρέτο και η ξύλινη κορνίζα του διατηρήθηκαν πιθανότατα λόγω του κλίματος της ερήμου.



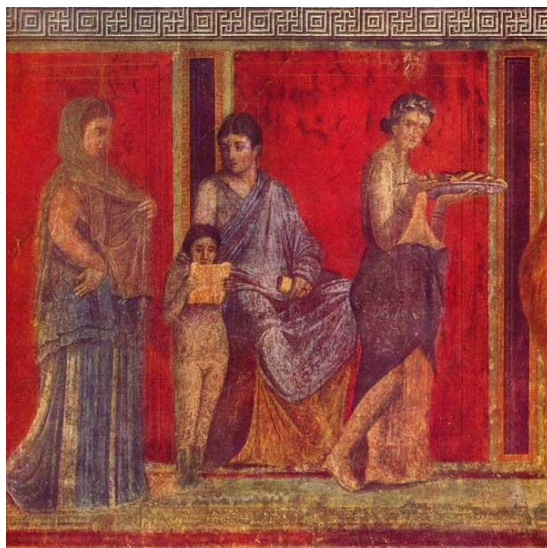
Εικόνα 1. Παραλλαγές του αρχαιοελληνικού μαιάνδρου ή ελληνικής κλείδας



Εικόνα 2. Λεπτομέρεια από τον μνημειώδη επιτάφιο αμφορέα της Διπύλου, ο οποίος χρονολογείται στον 8^ο αιώνα Π.Χ. Ολόκληρη η επιφάνειά του καλύπτεται με ταινίες από γεωμετρικά διακοσμητικά μοτίβα, κυρίως μαιάνδρους σε διάφορες παραλλαγές, οριζόντιες γραμμές και ταινίες με σχηματοποιημένα ζώα και πτηνά.



Εικόνα 3. Αττικός Κρατήρας του εργαστηρίου του ζωγράφου του Hirschfeld, 750-735 π.Χ (Υστερη Γεωμετρική Περίοδος). Η πίσω όψη του αγγείου είναι διακοσμημένη με ομόκεντρους κύκλους, αγκυλωτούς σταυρούς και άλλα διακοσμητικά μοτίβα.



Εικόνα 4. Τοιχογραφία από τη Βίλα των Μυσητρίων της Πομπηίας, όπου διακρίνεται στο πάνω μέρος η χρήση διακοσμητικού μοτίβου εν είδη πλαισίου



Εικόνα 5. Νεκρικό πορτραίτο φαγιούμ από ταφικό μνημείο στην περιοχή Χαβάρα (117-138 μ.Χ)

2.2 Η κορνίζα στον Μεσαίωνα και στα Χριστιανικά Χρόνια

Η Μεσαιωνική τέχνη αποτελεί τη δημιουργική όσμωση της Γερμανικής, Κέλτικης και Ανατολίτικης παράδοσης με μοτίβα / σχέδια της κλασικής διακόσμησης των αρχαίων κτηρίων. Υπο αυτό το πρίσμα, πλαίσια και κορνίζες εντοπίζονται τόσο στη διακόσμηση εκκλησιαστικών κτηρίων, όσο και σε γλυπτικές συνθέσεις. Συγκεκριμένα, γλυπτές ή ζωγραφισμένες κορνίζες στόλιζαν μεσαιωνικές μινιατούρες και ταμπλώ, ενώ σκαλιστές μπορντούρες εντοπίζονται στο δέσιμο βιβλίων και εικονογραφημένων παραστάσεων για την Αγία Τράπεζα (Εικόνα 6).

Το βασικό διαφοροποιητικό στοιχείο της συγκεκριμένης περιόδου είναι ότι το πλαίσιο / κορνίζα δεν συνιστά απλά ένα διακοσμητικό όριο (border) αλλά αποκτά χρηστικό και ταυτόχρονα συμβολικό ρόλο. Υψηλής οικονομικής και αισθητικής αξίας υλικά, όπως ο χρυσός και οι πολύτιμοι λίθοι, χρησιμοποιούνται σε κορνίζες που προορίζονται για την Αγία Τράπεζα και συμβολίζουν την ουράνια δόξα του παραδείσου. Αντίστοιχα τα περίτεχνα αναπτυσσόμενα altarpieces (τρίπτυχα που τοποθετούνταν πίσω από την Αγία Τράπεζα στους καθολικούς ναούς) του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα μ.Χ αποτελούν μια από τις πρώτες προσπάθειες απόδοσης μιας κάποιας επιστημοσύνης στην κορνίζα. Οι καλλιτέχνες στις αρχές της Αναγέννησης δουλεύουν

αυτό που έγινε γνωστό ως ηγεμονική κορνίζα, δηλαδή κατασκευές οι οποίες παραγγέλλονταν από τους μονάρχες και την αυλή τους, και κατασκευάζονταν με τέτοιο τρόπο ώστε να επιδειχθεί το κύρος του στέμματος και να ασκηθεί επιθυμητή προπαγάνδα. Οι εν λόγω κορνίζες αναδεικνύουν τον πλούτο και τη δύναμη της βασιλικής εξουσίας μέσα από το μεγαλείο της κατασκευής και τα συμβολικά τους μοτίβα. Οι πιο κοινές κορνίζες δημιουργούνταν με λιγότερα δυσεύρετα και ακριβά υλικά και λιγότερο εξεζητημένες αναπαράστασεις με μεγαλύτερη ποικιλία στη θεματολογία. Η εν λόγω περίοδος διαρκεί από το 14ο αιώνα μέχρι και σήμερα και περιλαμβάνει πλήθος διαφοροποιήσεων όσον αφορά στη χρήση υλικών και την επεξεργασία τους. Οι προαναφερθέντες τύποι κορνίζας καθώς και η εξέλιξή τους κατηγοριοποιούνται αναλογα με τον τόπο γέννησής τους και το καλλιτεχνικό ρεύμα που ακολουθούν. Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν η ιταλική κορνίζα της Αναγέννησης (casseta) και η κορνίζα του Ροκοκό του 18ου αιώνα.

Πέρα από τις εν λόγω κατασκευές, οι οποίες συνδέονται με συγκεκριμένα καλλιτεχνικά ρεύματα, οι πρώτες σκαλιστές ξύλινες κορνίζες –όπως τις γνωρίζουμε σήμερα– προκύπτουν σε μικρές επιφάνειες κατά τον 12^ο και 13^ο αιώνα στην κεντρική Ευρώπη. Οι πρώιμες αυτές πλαισιώσεις πινάκων αποτελούνται από ένα και μόνο κομμάτι. Η περιοχή την οποία κάλυπτε το έργο τέχνης ξηλωνόταν και έτσι προέκυπτε ένα ανορθωμένο πλαίσιο. Η κορνίζα που προέκυπτε ασβεστωνόταν και επιχρυσωνόταν και απέμενε μόνο η ζωγραφική στην ελεύθερη επιφάνεια.

Εν τέλει, αφότου έγινε αντιληπτός ο κοστοβόρος χαρακτήρας της παραγωγής της κορνίζας από ένα ενιαίο κομμάτι ξύλου, προέκυψε μία πιο αποτελεσματική μέθοδος παραγωγής. Η νέα τεχνική χρησιμοποιούσε μυτερές λωρίδες γείσου, οι οποίες συνάπτονταν σε επίπεδες ξύλινες επιφάνειες και δημιουργούσαν ένα αποτέλεσμα παρόμοιο με την σκαλισμένη ενιαία επιφάνεια. Αυτός ο τύπος κορνίζας αποτελεί τρόπον τινά ένα δεσμευτικό πλαίσιο, το οποίο αρχικά φτιαχνόταν από απλές λωρίδες ξύλου οι οποίες σκαλίζονταν και έπειτα συνδέονταν με ξύλινες επίπεδες επιφάνειες.

Κατά τη διάρκεια του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα, οι περισσότερες ευρωπαϊκές κορνίζες παραγγέλλονταν από την εκκλησία και κατά βάση ήταν αδύνατο να μετακινηθούν αφού αποτελούσαν αναπόσπαστα στοιχεία των βωμών και των εκκλησιαστικών κτηρίων. Οι εν λόγω κορνίζες στολίζονταν με αρχιτεκτονικά στοιχεία, τα οποία

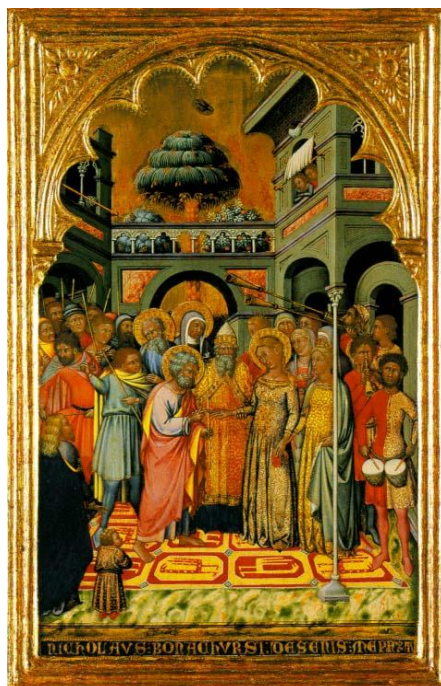
αντέγραφαν το εξωτερικό των μεγάλων καθεδρικών ναών (*Εικόνα 7*).

Η -εν στενή εννοία- ακαδημαϊκή επισκόπηση της ιστορίας της κορνίζας, πάντως, οφείλει να ξεκινάει από τα πρωτοχριστιανικά χρόνια και το Βυζάντιο. Εν προκειμένω, παρατηρείται η έννοια της εξέλιξης της κορνίζας σε στενή σύνδεση με τις αγιογραφίες και την εξέλιξή τους. Αρχίζει να διαφαίνεται η τάση των καλλιτεχνών να διαχωρισθεί η απεικόνιση από τον τοίχο, το πάτωμα ή οποιοδήποτε άλλο δομικό στοιχείο. Αυτό προκύπτει γιατί πλέον η τέχνη ήταν απαραίτητο να φύγει από τους λίγους και να πάει στους πολλούς και ο μνημειακός χαρακτήρας να μετατραπεί σε πολιτιστικό αντικείμενο του καθημερινού βίου.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η πορεία και ανάδειξη της κορνίζας οφείλει να γίνει κατανοητή και εντός ενός ιστορικού και θεολογικού πλαισίου. Η εξέλιξή της επηρεάζεται έντονα από τις τεράστιες διαφορές, σε καλλιτεχνικό επίπεδο, του αρχαίου ελληνισμού και του χριστιανισμού. Πέραν της εύλογης διαφοροποίησης που επεδίωξαν οι Χριστιανοί προκειμένου να εναντιωθούν ανοιχτά στον παγανισμό υφίστανται και καλλιτεχνικοί παράγοντες που οδήγησαν σε διαφοροποιήσεις: κατά τα κλασικά χρόνια η γλυπτική, η αρχιτεκτονική και η ζωγραφική είχαν εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα από αυτόν που έμελλε να έχουν στα χρόνια του Βυζαντίου. Και οι δύο αντιλήψεις πατούσαν σε θρησκευτική βάση αλλά αυτή των αρχαίων Ελλήνων έχοντας πομπό και αποδέκτη των άνθρωπο ήθελε το άγαλμα, η ζωγραφιά, ο ναός να είναι κοντά του, να τα αγγίζει, να τα αποδέχεται και να αναμετράται μαζί τους. Η χριστιανική τέχνη προσπαθώντας να εξυψώσει τον ένα και μοναδικό θεό και να τον διαχωρίσει από τον επίγειο κόσμο απομόνωσε την εικόνα του περιβάλλοντας την με όρια. Έτσι, το έμπλεο συμβολισμών καδράρισμα επιχείρησε να διαφοροποιήσει τα εκθέματα από τον απροκάλυπτο, γυμνό θεϊσμό των παγανιστών (Κανελλόπουλος, 2010).



Εικόνα 6. Simon Marmion Book of Hours, Μπρίζ, Βέλγιο (περ. 1480 μ.Χ). Το δισέλιδο απεικονίζει τη Σφαγή των Νηπίων από τον Ηρώδη. Διακρίνονται τα μπλε χρώματος πλαίσια στις δύο σελίδες που περιλαμβάνουν διακοσμητικά άνθη, φύλλα, ακάνθους και φιγούρες από ιππότες, μια γοργόνα, έναν στρατιώτη που σκοτώνει ένα παιδί και μια γυναίκα καθήμενη



Εικόνα 7. Niccolò di Buonaccorso, The Marriage of the Virgin (περ. 1350-1400 μ.Χ)

2.2.1 Η σημασία των altarpieces στην ιστορία της κορνίζας

Στην περίοδο των πρωτοχριστιανικών χρόνων, η αρχιτεκτονική, η γλυπτική και η ζωγραφική συναποτελούν το βασικό διάκοσμο των ναών. Οι πρώτες προσπάθειες κορνιζαρίσματος έγιναν με σκοπό τον διαχωρισμό ή την επισύναψη επιμέρους στοιχείων. Προκύπτει, επομένως, διαχωρισμός, προστασία και κέντρισμα της προσοχής, η οποία επιτυγχάνεται από το βάθος και το σκάλισμα των διαχωριστικών.

Κατά την περίοδο του 12^{ου}-13^{ου} αιώνα, οι καλλιτέχνες ζωγράφιζαν τα πανελ και διαμόρφωναν ταυτόχρονα και τον σκαλιστό περίγυρο. Σε αυτό το στάδιο αναδύεται η έννοια του κορνιζαρίσματος / πλαισίωσης, με τους καλλιτέχνες εκείνης της εποχής να θέτουν ακουσίως τα θεμέλια για την «τέχνη» της κορνιζοποιίας. Στο ίδιο ξύλο, λοιπόν, έσκαψαν για να διαμορφώσουν την ίδια επιφάνεια που θα ζωγραφίσουν και μετά συνέχισαν προσθέτοντας δειλά, μη περίτεχνα σκαλίσματα στις τέσσερις πλευρές της. Η εξέλιξη ήταν γρήγορη και ανάλογα με τα διαθέσιμα υλικά ενισχυόταν ο στολισμός με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι ανάλογος με το μεγαλείο των απεικονίσεων. Χρησιμοποιήθηκαν διαμάντια, ελεφαντόδοντο και φύλλα χρυσού για να προσδώσουν λάμψη στα κατά τα άλλα μουντά χρώματα που κυριαρχούσαν. Η όλη επιφάνεια ήταν περασμένη με gesso, επιχρυσωμένη και εφαπτόμενη σε τοίχο ή κολόνα.

Η θεματολογία ήταν θρησκευτικού περιεχομένου και αυτό που γεννήθηκε τότε, κομβικό και διατηρηθέν ακόμα και σήμερα, ήταν το φαινόμενο των altarpieces. Πρόκειται για κάδρα ενωμένα μεταξύ τους, διασπώμενα με συγγενή θέματα και συνηθώς τοποθετημένα στην πρόωμη Αγία Τράπεζα (Grimm, 1981).

Πιο συγκεκριμένα, ως altarpiece ορίζουμε μια σκαλιστή αναπράσταση ενός θρησκευτικού θέματος, η οποία τοποθετείται σε πλαίσιο πίσω από το ιερό μιας εκκλησίας. Συχνά αποτελείται από δύο ή περισσότερα πάνελ. Ανάλογα με τον αριθμό τους μιλάμε για δίπτυχα, τρίπτυχα ή πολύπτυχα. Σε ορισμένες περιπτώσεις αγαλματινές κατασκευές τοποθετούνται επί του altarpiece, ενώ το ίδιο το έργο ενδέχεται να τοποθετηθεί επί της Αγίας Τράπεζας. Αρχικά, η ιερή αναπαράσταση τοποθετούνταν μπροστά από το ιερό με τον ιερέα να στέκεται πίσω του, αντικριστά με το ποίμνιο. Κατά τον 13^ο αιώνα, όμως, η αναπαράσταση τοποθετήθηκε όπισθεν

του ιερού. Αυτή η μετακίνηση επέτρεψε την εξάπλωσή του σε μεγαλύτερες διαστάσεις, αντίστοιχες με αυτές της Αναγέννησης (Εικόνα 8).



Εικόνα 8. Duccio di Buoninsegna - The Nativity between Prophets Isaiah and Ezekiel, για τον Καθεδρικό Ναό της Σιένας (1255-1318 μ.Χ)

Σε αυτό το σημείο τίθεται το ζήτημα της χαμηλής παραγωγικότητας, το οποίο οδηγεί στην ανάδυση του *engaged frame*. Οι τεχνίτες της εποχής αντιλαμβάνονται ότι για λόγους κόστους είναι προτιμώτερο το κάσωμα να κατασκευάζεται πιο πριν και στη συνέχεια να εφαρμόζεται πάνω στο πάνελ. Αυτό επιτυγχανόταν με διαμορφωμένους πήχειςξύλου ήδη σκαλισμένους και επιχρυσωμένους, οι οποίοι εφαρμόζονταν στο πάνελ μόνο όταν το στοιχείο ήταν έτοιμο για ζωγραφική. Με αυτή τη διαδικασία προκύπτει ένα τεράστιο βήμα για την κορνιζοποιία, οδηγώντας σε αλματώδη εξέλιξη της τεχνικής.

Κατά τη διάρκεια του 14^{ου} αιώνα, το κύριο μέσο για την κατασκευή μη φιλοτεχνημένων φορητών πινάκων σε μνημεία ή εκκλησίες ήταν το ξύλινο πάνελ. Οι

δάσκαλοι βοηθούνταν από τους μαθητές που είχαν στα εργαστήρια για αυτό το δύσκολο και πολύπλοκο εγχείρημα. Η σύγχρονη τεχνική ανάλυση και η εφαρμογή ακτινοβολίας X μας επέτρεψαν να κατανοήσουμε τη διαδικασία, προσφέροντας μια στενή εξέταση των υλικών και των τεχνικών που χρησιμοποιήθηκαν από τον εκάστοτε καλλιτέχνη. Κατά κύριο λόγο χρησιμοποιούνταν ένα μίγμα διένυδρου θειικού ασβεστίου και ζωικής κόλλας. Το εν λόγω μείγμα αποτελούσε τη βάση στην οποία ο εκάστοτε καλλιτέχνης δούλευε το φρέσκο μείγμα τέμπερας και κρόκου αυγού για να επιτύχει λαμπερά χρώματα. Πολλά έργα αυτής της περιόδου κατασκευάζονται κατά αυτόν τον τρόπο και συνδέονται με την εξωτερική άκρη του πίνακα. Το αρχικό πάνελ/τεμάχιο μπορεί να φέρει σημάδια από μεντεσέ, επισημαίνοντας μας ότι επρόκειτο για δίπτυχο ή τρίπτυχο σχεδιασμένο να κλείνει. Πολλά ανεξάρτητα τεμάχια προορίζονταν για ιδιωτική χρήση και συγκεκριμένα για την εκτέλεση των οικογενειακών θρησκευτικών καθηκόντων (*Εικόνα 9*).

Κατά το 14^ο και 15^ο αιώνα, συνεχίζεται η αύξηση των διαστάσεων αλλά και το πολύπλοκο δέσιμο των altarpieces (*Εικόνα 10*). Αυτές οι βαριές επιχρυσωμένες μονάδες τραβούσαν την προσοχή του θεατή και φώτιζαν το έργο. Οι εκκλησίες της Ιταλίας και της Ισπανίας είχαν πολύ χαμηλό φωτισμό και τα στοιχεία αυτά -με το χρυσό να φωτίζεται από κεριά- άστραφταν με μια εξώκοσμη λάμψη δημιουργώντας δέος στον πιστό. Στις βόρειες χώρες της Ευρώπης δεν χρησιμοποιούσαν τόσο χρυσό καθώς έχτιζαν τις εκκλησίες με μεγάλα ψηλά παράθυρα που σε συνάρτηση με τα φωτεινά χρώματα στους τοίχους και τα πατώματα δημιουργούσαν καλά φωτισμένους εσωτερικούς χώρους. Έτσι, οι κορνίζες διακοσμούσαν με λεπτές επιστρώσεις χρυσού και τα χρώματά τους δεν είχαν τόσο βαθιές αντιθέσεις ούτως ώστε να συνάδουν και με τη θεματολογία που σε αυτές τις χώρες δεν διακρινόταν από συναισθηματική ένταση (Grimm, 1981).

Στη συνέχεια προέκυψαν λεπτότερα και ελαφρύτερα κασώματα καθώς οι κατασκευαστές των altarpieces ήρθαν αντιμέτωποι με την αυξομείωση των διαστάσεων εξαιτίας της μεταβαλλόμενης θερμοκρασίας (συστολή-διαστολή) και της περιρρέουσας υγρασίας. Η χρήση κόλλας κακής ποιότητας οδηγούσε στην πρόωρη φθορά και το σπάσιμο της. Το εν λόγω πρόβλημα προσπεράστηκε με την υιοθέτηση λεπτότερων επιφανειών.

Μια άλλη καινοτομία που εντοπίζεται στη συγκεκριμένη περίοδο είναι η χρήση των πύρων στα altarpieces, η οποία αίρει τους περιορισμούς στον αριθμό τεμαχίων και στο βάρος των εν λόγω κατασκευών. Η χρήση μεταλλικών πύρων έδωσε τη δυνατότητα να ανοιγοκλείνουν και να μεταφέρονται ευκολα ανεξαρτήτως μεγέθους-βάρους. Αυτό έλυσε τα χέρια των τεχνιτών, οι οποίοι περιορίζονταν πλέον μόνο από τη φαντασία τους. Οι αρμοί μεταξύ των πάνελ συχνά αποκρύπτονταν με χρυσούς διάκοσμους με αποτέλεσμα να αποφεύγεται η αισθητική επιβάρυνση (*Εικόνα 11*).

Παράλληλα με την εξέλιξη των altarpieces αναδύεται μια περίοδος κατά την οποία η ξυλογλυπτική και η ξυλουργική αναδύονται ως αδιάσπαστα στοιχεία του καλλιτεχνικού έργου. Στον Μεσαίωνα το εκάστοτε έργο τυγχάνει διαδοχικής επεξεργασίας από όλους τους σχετικούς τεχνίτες. Αρχικά, η παραγγελία δίνεται από την εκκλησία και στη συνέχεια ο μάστορας διαπραγματεύεται το μέγεθος και τον αριθμό των στοιχείων που απαρτίζουν το έργο. Στο επόμενο στάδιο της παραγωγής εισέρχονται ο γλύπτης και ο χρυσοχόος. Πρόκειται για μια μακρά περίοδο κατά την οποία ο ζωγράφος δεν ασχολείται με τη δημιουργία της κορνίζας η οποία θα πλαισιώσει το δημιούργημά του.

Όσον αφορά, όμως, τα altarpieces μεγάλων διαστάσεων η διαδικασία διαφοροποιούταν καθώς αυτά έπρεπε να ενταχθούν σε ανεξάρτητα ζωγραφισμένα πάνελ με περίτεχνη κορνίζα. Στο κεντρικό πάνελ το πλέον διαδεδομένο θέμα ήταν αυτό της Παναγίας με το Θείο Βρέφος, το οποίο πλαισιωνόταν από Αγίους και Αποστόλους. Στη βάση του altarpiece διακρινόταν μια ταινία από μικρότερα πάνελ (*predella*), τα οποία συνήθως απεικόνιζαν επεισόδια από τη ζωή του Χριστού, της Θεοτόκου ή άλλων Αγίων (*Εικόνα 12*). Διαφαίνεται επομένως ότι στα πρώιμα στάδιά της, η κορνίζα διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο στο έργο και δεν αποτελούσε απλά διακοσμητικό στοιχείο.



Εικόνα 9. The Linaiuoli Altarpiece, Fra Angelico (1433 μ.Χ).



Εικόνα 10. The Ghent Altarpiece αποτελεί πολύπτυχο του Hubert van Eyck (Jan van Eyck)
Αποτελείται από 12 μέρη και έχει διαστάσεις 3.5 x 4.6 (αρχές 15^{ου} αιώνα)



Εικόνα 11. Δίπτυχο με όνομα *Jeanne of France* (1452-70 μ.Χ). Το έργο κατά πάσα πιθανότητα προέρχεται από το εργαστήριο του Rogier van der Weyden. (*Musies Royaux des Beaux-Arts, Brussels*).



*Εικόνα 12. Madonna and Child with Saints and Angels (περ. 1350 μ.Χ).
Το έργο αποδίδεται στον Lippo Memmi (Filippo di Memmo)*

2.3 Αναγέννηση

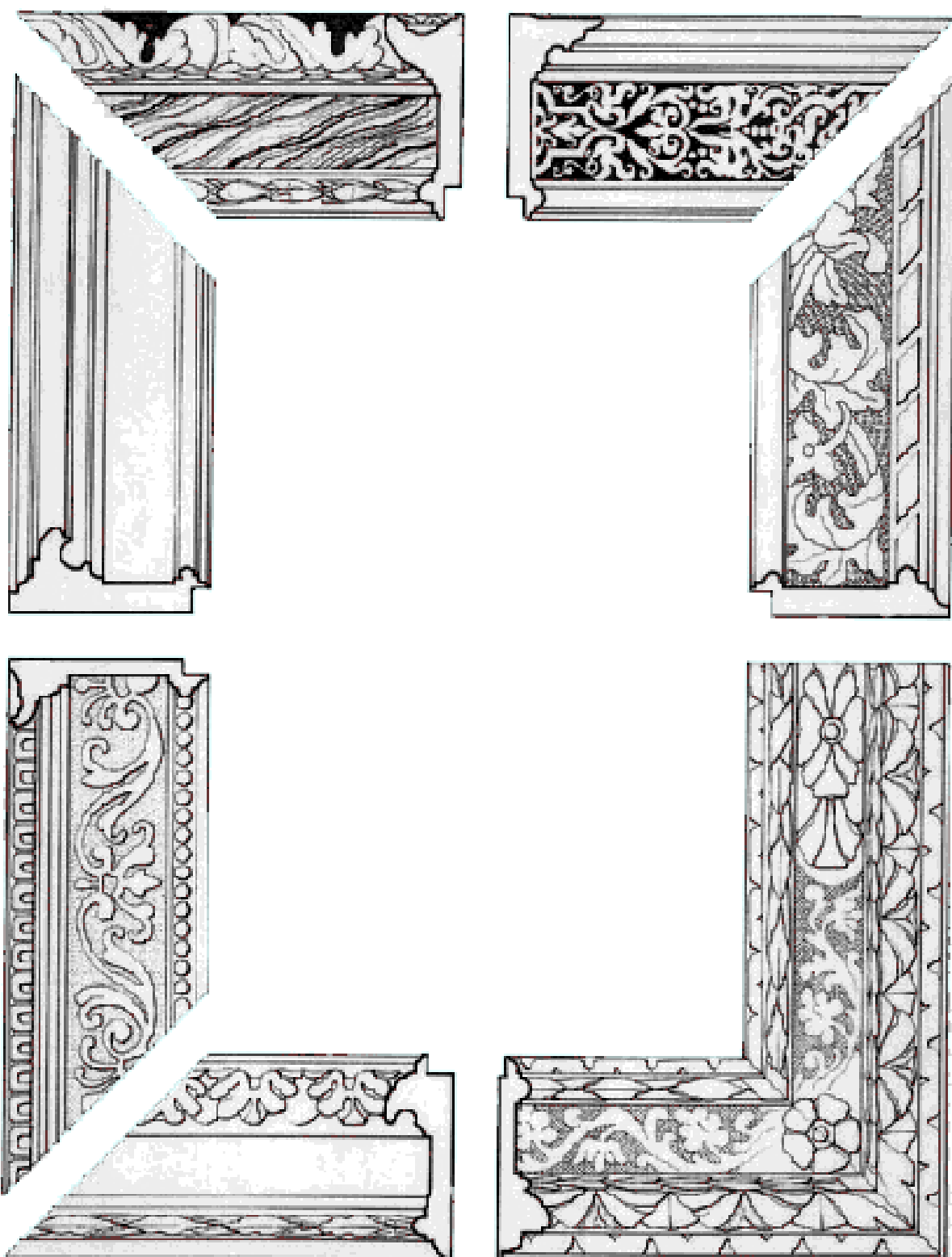
Κατά την Αναγέννηση, η Ιταλία γνώρισε ανάπτυξη των τεχνών λόγω των μαικήνων και απήλαυσε την ανάπτυξη της τέχνης εκτός του εκκλησιαστικού περιβάλλοντος. Πλούσιοι ευγενείς, όπως η οικογένεια των Μεδίκων (*Εικόνα 13*), είχαν τη δυνατότητα να φέρουν τα έργα τέχνης και τα περίτεχνα πλαίσιά τους εντός των οικιών τους. Αυτή η εξέλιξη αποτέλεσε την απαρχή της φορητής ή μετακινήσιμης κορνίζας.

Υπό την βασιλεία του Φραγκίσκου, του Πρώτου Αναγεννησιακού Μονάρχη της Γαλλίας (1515 – 1547), η τέχνη προωθήθηκε στο προσκήνιο της καθημερινής ζωής και άνθισε συμπαρασύροντας και την κατασκευή κορνιζών. Αρκετοί τεχνίτες, συμπεριλαμβανομένου του Λεονάρντο ΝταΒίντσι, προσήλθαν στην Ιταλία, προκειμένου να συμμετάσχουν στην ανάπτυξη των τεχνών. Οι κορνίζες σχεδιάζονταν πλέον από κατασκευαστές επίπλων και όχι από καλλιτέχνες, γλύπτες και αρχιτέκτονες όπως παλαιότερα. Παράλληλα, εκδόθηκαν και τα πρώτα βιβλία για το σχεδιασμό επίπλου και την εσωτερική διακόσμηση, εφόσον πλέον είχε αναπτυχθεί η σχετική αγορά (Powell & Zoë, 2010).

Από το 1610 έως το 1643, υπό τη βασιλεία του Λουδοβίκου του 13^{ου}, η επιρροή της αυλής φέρνει στο επίκεντρο τον σχεδιασμό της κορνίζας. Τα πλαίσια έγιναν λεπτότερα σε σχέση με τους ιταλικούς προκατόχους τους και στολίστηκαν με κορδέλες, φύλλα κ.λπ. ανοίγοντας τον δρόμο για τον Μπαρόκ σχεδιασμό κορνίζας με τις ιταλικές, φλαμανδικές και ισπανικές επιρροές (Karraker, 2010).



Εικόνα 13. Λεπτομέρεια από το εσωτερικό του Palazzo Medici Riccardi, Φλωρεντία (1683-85 μ.Χ)



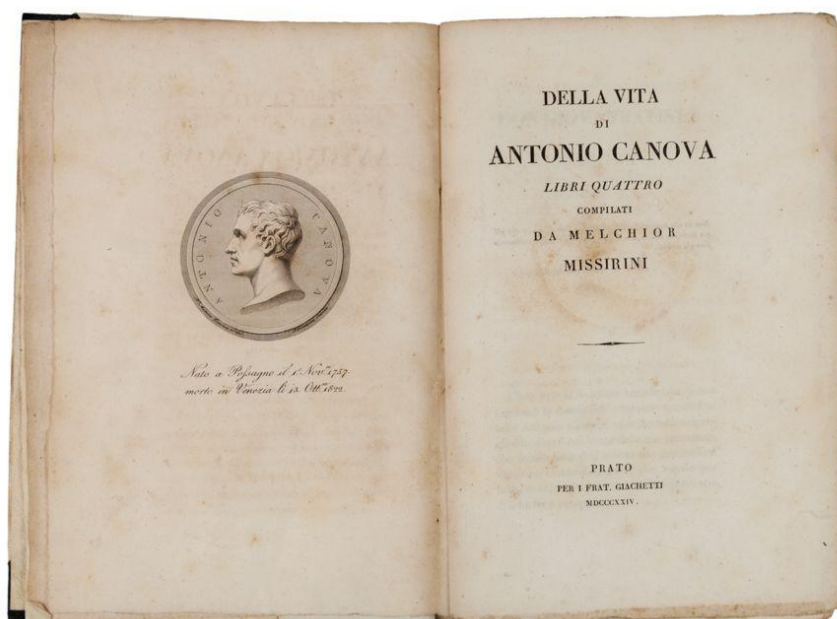
Εικόνα 14. Ενδεικτικά αναγεννησιακά στυλ κορνίζας. Το σχήμα προέρχεται από το "A History Of European Picture Frames" των Paul Mitchell & Lynn Roberts (1996).

2.4 Η περίοδος του μανιερισμού

Σε αυτή τη φάση της ιστορίας εξερευνούμε την τάση του μανιερισμού ως καλλιτεχνικό ρεύμα που αναπτύχθηκε κατά την τελευταία περίοδο της Αναγέννησης και συγκεκριμένα από τη δεκαετία του 1520 έως και το 1600 περίπου. Οι καλλιτέχνες της εποχής, και ενώ υπήρχε μια γενική τάση αποτελμάτωσης της ώριμης αισθητικής της Αναγέννησης, θέλησαν να αναταράξουν τα βαλτωμένα νερά υπερβάλλοντας και προκαλώντας με δομικά και διακοσμητικά στοιχεία, μέσα στα οποία συναντούμε σε καίριο ρόλο και την κορνίζα. Η εν λόγω καλλιτεχνική τάση σηματοδότησε τη μετάβαση στην μπαρόκ εποχή και ανέδειξε ευρεία ποικιλία καλλιτεχνικών ιδιωμάτων.

Ο πρώτος που φαίνεται να χρησιμοποιεί τον όρο μανιέρα είναι ο Ιταλός Chenino Chenini στο έργο του «Το βιβλίο της τέχνης» (*Εικόνα 15*), ενώ κύριος εκφραστής της συγκεκριμένης τάσης αναδείχθηκε ο αρχιτέκτονας Giorgio Vasari. Ο τελευταίος χρησιμοποιεί τον όρο "μανιέρα" προκειμένου να ξεχωρίσει τις τρεις εποχές καλλιτεχνών, οι οποίες αποτελούν τη ραχοκοκαλιά του έργου του «Οι βίοι των εξαιρετων ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων» (*Εικόνα 16*). Στο έργο του Vasari συναντάμε τον όρο "μανιέρα" άλλοτε ως στοιχείο θετικό και απαραίτητο για τους καλλιτέχνες, ενώ άλλες φορές ως κάτι το αρνητικό και κατακριτέο. Η συγκεκριμένη αμφιθυμία έναντι της μανιέρας έχει ως αποτέλεσμα τη δυσκολία κατανόησης της στάσης του Vasari καθώς δεν είναι ευδιάκριτο το κατά πόσο η στάση του είναι επιδοκιμαστική ή επιτιμητική.

Στην πραγματικότητα αυτή η αντίφαση δεν υπάρχει. Για τον ιστοριογράφο, η Μανιέρα είναι πάντα κάτι το οποίο αντιτίθεται στην πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας. Ο Vasari θεωρεί ότι πρέπει να υπάρχει μία ισορροπία μεταξύ των δύο άκρων. Από τη μία πλευρά υπάρχει η φύση, από την οποία ο καλλιτέχνης πρέπει να παίρνει στοιχεία, και από την άλλη υπάρχει η *μανιέρα* του καλλιτέχνη, δηλαδή το προσωπικό του ιδίωμα, με το οποίο διαφοροποιείται από τη φύση. Για τον Vasari, λοιπόν, η μανιέρα είναι κάτι που χρειάζεται, αλλά πρέπει να υπάρχει με ένα μέτρο. Όταν αυτό το μέτρο θεωρεί ότι ξεπερνιέται χρησιμοποιεί τον όρο μανιέρα με τρόπο υποτιμητικό. Η αρχή της *εκλογής* είναι ο τρόπος προκειμένου να φτάσει κάποιος σε αυτή την χρυσή τομή μεταξύ φύσης και μανιέρας. Με άλλα λόγια υποστηρίζει ότι χρειάζεται να μιμούμαστε μόνο τα πιο ωραία πράγματα που υπάρχουν στη φύση (Sheaman, 1967).



Εικόνα 15. Cennini Cennino Il libro dell'arte, o Trattato della pittura



Εικόνα 16. Έκδοση του βιβλίου «Οι βίοι των πλέον εξαίρετων ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων» (Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori). Ο Βαζάρι δεν περιορίζεται στην εξιστόρηση της ζωής των καλλιτεχνών αλλά προχωράει σε μία κριτική θεώρηση της εξέλιξης των τεχνοτροπιών και του ύφους που επέβαλαν.

2.4.1. Τα κύρια χαρακτηριστικά του manierισμού

Ανάμεσα στα κυριότερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Μανιερισμού στη ζωγραφική είναι η πολυπλοκότητα στη σύνθεση, η επιτήδευση στην απόδοση της ανθρώπινης έκφρασης καθώς και η κατάργηση των αρμονικών αναλογιών της Αναγέννησης, πολλές φορές μέσω της επιμήκυνσης των ανθρώπινων χαρακτηριστικών ή με τη χρήση εξεζητημένων στάσεων. Σε αντίθεση με τα αναγεννησιακά ιδεώδη, τα οποία αναζητούσαν τη ρεαλιστική απεικόνιση των φυσικών αναλογιών, οι εκφραστές του manierισμού απεικονίζουν υπερβολικά παραμορφωμένες φιγούρες με στόχο τη συναισθηματική ένταση. Επιπλέον, οι «καθαρές» φόρμες της Αναγέννησης εγκαταλείπονται, καθώς συχνά το κυρίως θέμα προβάλλεται σε δεύτερο πλάνο μετατοπίζοντας τη δράση σε διαφορετικό σημείο και δημιουργώντας την αίσθηση της σύγχυσης. Στην αρχιτεκτονική, επίσης η αισθητική του manierισμού παρεκκλίνει των αναγεννησιακών πρότυπων, ενσωματώνοντας διαφορετική λιθοδομή και συνήθως βαρείς αρμούς ανάμεσα στις πέτρες των κτισμάτων. Χαρακτηριστικό δείγμα manierιστικής αρχιτεκτονικής αποτελεί το Palazzo Farnese στην περιοχή Carparola, στη Ρώμη (*Εικόνες 17 & 18*).

Οι κυριότεροι εκπρόσωποι του Μανιερισμού είναι οι Ιταλοί ζωγράφοι Girolamo Francesco Maria Mazzola, γνωστός ως Parmigianino (1503-1540), Jacopo Carrucci, γνωστός ως Pontormo (1494-1557), Giulio Romano (1492-1546) καθώς και οι γλύπτες Benvenuto Cellini (1500-1571) και Giovanni Da Bologna (1529-1608). Παράλληλα με τη ζωγραφική και τη γλυπτική, ο Μανιερισμός αποτυπώνεται και στην αρχιτεκτονική, έχοντας ως κυριότερο εκφραστή τον Giorgio Vasari (1511-1574). Στους καλλιτέχνες του ρεύματος κατατάσσεται από πολλούς και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, καθώς στοιχεία manierισμού είναι εμφανή σε ορισμένα έργα του, κυρίως θρησκευτικού περιεχομένου.

Όσον αφορά στις manierιστικές κορνίζες αυτές εξελίχθηκαν στην Ιταλία, στην Ισπανία, στην Αγγλία και στην Ολλανδία ανάμεσα στα μέσα του 16^{ου} αιώνα και τα τέλη του 17^{ου} αιώνα. Χρησιμοποιήθηκαν διογκωμένες υπερβολές οργανικών ή κλασικών αρχιτεκτονικών φορμών για να δημιουργηθούν δυναμικά και εξεζητημένα δεσίματα. Οι manierιστικές κορνίζες αντανakλούσαν τα σύγχρονα αρχιτεκτονικά στοιχεία διακόσμησης καθώς και το γενικό πνεύμα και την καλλιτεχνική τάση της

εποχής. Όπως η αναγεννησιακή casseta ανακλούσε την εξευγενισμένη, οργανωμένη τάση της ιταλικής αυλής, έτσι και ο μανιερισμός του Νότου επηρεάστηκε από σύγχρονα επιτεύγματα της ανατομίας αλλά και του γκροτέσκου. Οι Ισπανοί μανιεριστές σχεδίαζαν αρχιτεκτονικά στοιχεία προκαλώντας με εξωφρενικές παραδοξότητες σε υπερβολικά οργανική γλυπτική και αυτό διαφαίνεται στις ιταλικές κορνίζες της εποχής.

Περαιτέρω, όσον αφορά στην επιρροή του μανιερισμού ειδικά πάνω στην κορνίζα, διαπιστώνεται και μια επιλεκτική σχέση. Για παράδειγμα, ο Θεοτοκόπουλος, ο οποίος υπήρξε και κορνιζοποιός ήδη από τα πρώτα έργα του στην Κρήτη, δεν ασπάστηκε τον μανιερισμό για την κορνίζα των δικών του έργων παρα μόνο όσον αφορά στη θεματολογία και την τεχνική. Το γεγονός δίνει το έναυσμα για ένα ακόμα καλλιτεχνικής σημασίας ερώτημα που συναντιέται σε όλα τα καλλιτεχνικά ρεύματα αλλά πιο πολύ στο συγκεκριμένο γιατί οι διαφορές εδώ είναι κραυγαλέες: όταν η θεματολογία και η τεχνική διέπεται από μανιεριστικά χαρακτηριστικά παραμένει ζητούμενο η τεχνοτροπία που οφείλει να ακολουθήσει η κορνίζα. Εν προκειμένω, ο Gombrich προσφέρει μια κανονιστική προσέγγιση και προτείνει ότι το έργο που ακολουθεί τέτοια υπερβολικά ολιστική φόρμα οφείλει να πλαισιώνεται από λιτή και απέρριτη κορνίζα (Gombrich, 2011).

Σημειώνεται ότι στο ρεύμα αυτό συναντάμε για πρώτη φορά ορισμένες βασικές και επαναλαμβανόμενες κατηγοριοποιήσεις, οι οποίες είναι απαραίτητες προκειμένου να κατανοηθεί το εύρος του πεδίου. Τέτοια παραδείγματα είναι η προσέγγιση του οργανικού μοτίβου (organic sculptural), η εμφάνιση της ανατομίας και το στυλ auricular. Τα προαναφερθέντα μοτίβα θα μας απασχολήσουν αρκετά καθώς βρήκαν τεράστια εφαρμογή στην κατασκευή κορνίζας και υιοθετήθηκαν από ονομαστούς κορνιζοποιούς (*Εικόνες 19-20*).



Εικόνα 17. Palazzo Farnese, Ρώμη



Εικόνα 18. Λεπτομέρεια από το εσωτερικό του Palazzo Farnese



Figure 1: Sansovino Frame c.1570.
Material: Pine back frame with lime
upper moldings. Gilt; dark red-brown
bole, blue background.
www.metmuseum.org, Sansovino
Frame: #1975.1.1846

Εικόνα 19. Η κορνίζα Sansovino, εμφανίστηκε στα τέλη του 16^{ου} αιώνα.
Το εν λόγω στυλ αναπτύσσεται με τη σύνθεση αρχιτεκτονικών μορφών.



Εικόνα 20. Auricular style, (Γερμανικά: Knorpelwerk ή Ohrmuschelstil, Ολλανδικά: kwabornament). Το συγκεκριμένο διακοσμητικό στυλ εμφανίστηκε στις αρχές του 17^{ου} αιώνα από τους Ολλανδούς αργυροχρυσοχόους Paulus και Adam van Vianen.

2.5 Μπαρόκ

Οι πλέον παραδοσιακές πηγές για τις παραγγελίες έργων ζωγραφικής και κορνιζών ήταν ανεκαθεν δύο: η εκκλησία και η αριστοκρατία. Και οι δύο απαιτούσαν λεπτοδουλεμένες, πολυδάπανες επιχρυσωμένες κορνίζες. Ωστόσο κατά τον 17ο αιώνα, την περίοδο του μπαρόκ (1600-1730) σημειώνεται μια σημαντική μεταβολή καθώς οι ζωγράφοι της βόρειας Ευρώπης στρέφονται προς την αναπαράσταση ηθογραφικών θεμάτων. Καθημερινές, κοινές σκηνές πρωταγωνιστούν στα καινούργια έργα και αυτό συναντά μεγάλη απήχηση στην ανερχόμενη εμπορική τάξη. Υπήρξε επίσης τεράστια ζήτηση σε πορτραίτα και σε άλλα μη θρησκευτικά θέματα. Αυτές οι εξελίξεις έδωσαν τις βάσεις για τη δημιουργία μια ευρύτερης γκάμας κορνιζών, οι οποίες προορίζονταν να καλύψουν τις αυξανόμενες καλλιτεχνικές ανάγκες. Αν και τα δωμάτια των σπιτιών ήταν μέχρι τότε και αυτά φιλοτεχνημένα με τοιχογραφίες, τώρα η μόδα του φορητού (portable) πίνακα αφορούσε όλο και περισσότερο την αστική τάξη και η κορνίζα γίνονταν όλο και σημαντικότερη ως λειτουργικό στοιχείο.

Επιπλέον, μετά την Αναγέννηση (1450-1600) παρατηρείται μια σημαντική μετατόπιση στην προστασία των τεχνών από την εκκλησία στους βασιλείς, με αποτέλεσμα την ακόμη μεγαλύτερη δημόσια επίδειξη πλούτου και δύναμης, και ως εκ τούτου την αυξημένη ζήτηση για την επεξεργασία κορνιζών. Για ποικίλους ιστορικούς, πολιτικούς και οικονομικούς λόγους υπήρξε επίσης μια μετατόπιση του καλλιτεχνικού κέντρου από την Ιταλία στην Γαλλία, όπου στα μέσα του 17^{ου} αιώνα αναδεικνύεται μια νέα φόρμα. Πρόκειται για την κορνίζα του Λουδοβίκου XIII του οποίου το όνομα είχε συνδεθεί με συγκεκριμένο τύπο κορνίζας παρότι πέθανε το 1643.

2.5.1 Η κορνίζα του Λουδοβίκου XIII

Πιο συγκεκριμένα, η κορνίζα του Λουδοβίκου XIII χαρακτηριζόταν από ένα σφικτοδεμένο σύνολο διακόσμησης στο προφίλ καθώς και ίσιες γραμμές στα διακοσμητικά σύνορα. **Το προφίλ διαμορφώνεται από** τρία σκαλίσματα/επίπεδα: το εσωτερικό, το μεσαίο και το εξωτερικό. Φύλλα, κλαδιά και λουλούδια αποτελούν τα στοιχεία που συνδέονται σε ένα ιστοειδές σχέδιο και διαμορφώνουν την επιφάνεια (*Εικόνα 21*).

Τα πιο διαδεδομένα οργανικά μοτίβα είναι τα δρύινα ή δαφνινα φύλλα δεμένα με κορδέλες, φλοιό ή μικρά φύλλα. Το γενικό στυλ προήλθε από τις μπαροκ οροφές και τα κασώματα πόρτας που εντοπίζονται στην αρχιτεκτονική της Γαλλίας του αιώνα. Ποικιλομορφίες αυτού του στυλ μπορούμε να βρούμε σε κορνίζες κάθε μεγέθους μέχρι και το τέλος του 17ου αιώνα (Mitchell & Roberts, 1996).

Το στυλ του Λουδοβίκου XIII επικάλυψε την περίοδο του Λουδοβίκου XIV (1643-1715) και γέννησε δύο παραδοσιακά στυλ που είχαν χαρακτηριστικό τις τονισμένες γωνίες και /ή τα κέντρα. Ο πιο κοινός τύπος ύψωσε γωνίες από λουλούδια που πολύ συχνά περιελάμβαναν το ηλιοτρόπιο μιας και συμβόλιζε το βασιλιά που ήταν και γνωστός ως βασιλιάς Ήλιος (Sun King) (*Εικόνα 22*).

Το δεύτερο έδινε μια πιο αρχιτεκτονική αίσθηση με την κύρια βάση σε επίπεδο γείσο που συνορεύει με το πάνελ και άκρες φύλλων. Τα φύλλα δεν ήταν σε μορφή

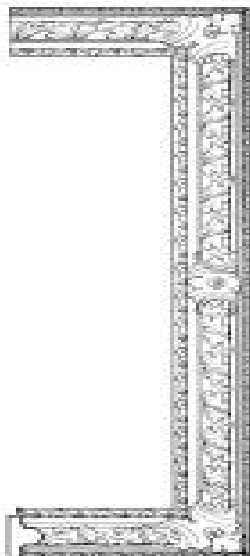
μπουκέτου όπως στην κορνίζα του Λουδοβίκου XIII, αλλά λαξευμένα σε σπироειδές πρότυπο. Γενικά, πάντως, διαπιστώνεται ότι κατά την μπαρόκ περίοδο (1600-1730) υπάρχει μια προτίμηση οργανικών παρά γεωμετρικών προτύπων. Τα μπουκέτα των προεξέχοντων φύλλων ήταν συνήθως, δρύινα ή δάφνινα και σκαλισμένα με τόλμη. Οι γωνίες και τα κέντρα ήταν τονισμένα από μοτίβα (cartouches) που συνήθως δεν προεξείχαν από το εξωτερικό άκρο της επιφάνειας (Εικόνα 23).



Εικόνα 21. Κορνίζα από τη Γαλλική Αναγέννηση (17^{ος} αι. μ.Χ). Η εν λόγω κορνίζα κατά πάσα πιθανότητα προοριζόταν αρχικά για το έργο του Ραφαήλ “Portrait of Baldassare Castiglione.”



Εικόνα 22. Δείγματα κορνίζας στυλ Ροκοκό



Εικόνα 23. Λεπτομέρεια κορνίζας στυλ Ροκοκό

2.5.2 Μπαρόκ και δυναμική κορνίζας

Σε μια προσπάθεια επισκόπησης του μπαρόκ ρεύματος διαπιστώνουμε ότι αυτό ακολούθησε την Αναγέννηση (ειδικότερα τον Μανιερισμό), και το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ύφος που διαμορφώθηκε την περίοδο αυτή. Το ύφος του Μπαρόκ αποτέλεσε ένα νέο τρόπο έκφρασης που γεννήθηκε στη Ρώμη, απ' όπου εξαπλώθηκε σχεδόν σε ολόκληρη την Ευρώπη. Χαρακτηρίστηκε από έντονο δραματικό και συναισθηματικό στοιχείο, ενώ εφαρμόστηκε κυρίως στην αρχιτεκτονική, τη γλυπτική και τη μουσική, αλλά συναντάται παράλληλα και στη λογοτεχνία ή τη ζωγραφική (Gombrich, 2010).

Σκοπός του μπαρόκ είναι πρωτίστως να εντυπωσιάσει καθώς και να εξυψώσει τον άνθρωπο μέσα από τα πάθη και τα συναισθήματά του. Σε αντίθεση με τις ιδεολογικές αρχές του ρομαντικού κινήματος, ο άνθρωπος δεν εκλαμβάνεται ως μονάδα αλλά ως μέρος ενός συνόλου. Στο μπαρόκ ύφος, σε συμφωνία με το κυρίαρχο φιλοσοφικό ρεύμα της εποχής, υπάρχουν έντονα τα στοιχεία του ορθολογισμού χωρίς όμως να αποκλείονται οι συμβολισμοί. Ο όρος *μπαρόκ* προέρχεται πιθανότατα από την πορτογαλική λέξη *barocco*, που σημαίνει το ακανόνιστο μαργαριτάρι και ως επίθετο δηλώνει γενικά την έννοια του *ασυνήθιστου* ή *παράδοξου*. Η επιτυχία του Μπαρόκ

οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη στήριξη της Καθολικής Εκκλησίας, η οποία χρησιμοποίησε την τεχνοτροπία και το δραματικό ύφος για την αναπαράσταση πολλών θρησκευτικών θεμάτων που προκαλούσαν την συναισθηματική συμμετοχή του θεατή. Επιπλέον, η αριστοκρατία της εποχής και η βασιλική εξουσία ευνοήθηκε από το επιβλητικό ύφος του για την κατασκευή ανάλογων κτηρίων ή παλατιών που ενίσχυαν το κύρος της. Σε χώρες με έντονη παρουσία του προτεσταντικού κινήματος, όπως η Ολλανδία ή η Αγγλία, το μπαρόκ δεν κατάφερε να επικρατήσει.

Σε αντίθεση με το αναγεννησιακό ύφος που βασίστηκε κυρίως στη λογική, το ύφος του μπαρόκ απευθύνεται περισσότερο στο συναίσθημα. Παράλληλα χαρακτηρίζεται σχεδόν σε όλες τις καλλιτεχνικές εκφάνσεις του από ένα αίσθημα δέους και μεγαλείου καθώς και μια υπερβολή στη διακόσμηση και την πολυτέλεια που αναδεικνύουν ένα επιβλητικό και πομπώδες ύφος. Τα κυριότερα μέσα που χρησιμοποίησε στις εικαστικές τέχνες είναι οι καμπύλες γραμμές, οι πολύπλοκοι διαπλεκόμενοι όγκοι, η αυστηρή ιεράρχηση των χώρων, η απόδοση της κίνησης, η εκμετάλλευση του φωτός και η δημιουργία έντονων αντιθέσεων είτε με τη μορφή εσοχών στην αρχιτεκτονική, είτε μέσω έντονων φωτοσκιάσεων στη ζωγραφική.

Ένας ορισμός της σημασίας του μπαρόκ στον κόσμο της ζωγραφικής παρέχεται από τους πίνακες που ετοίμασε ο Φλαμανδός ζωγράφος Peter Paul Rubens για την Μαρία των Μεδίκων στο Palais du Luxembourg στο Παρίσι, στους οποίους ένας καθολικός ζωγράφος εκπλήρωνε τις εκφράσεις ενός επίσης καθολικού μαικήνα (*Εικόνες 24 & 25*). Είναι αναγκαίο λοιπόν οι κορνίζες αυτής της περιόδου να έχουν εξίσου ισχυρή γλυπτική φόρμα προκειμένου να ανταπεξέλθουν απέναντι στα πληθωρικά ζωγραφικά στυλ και τους εσωτερικούς χώρους των κτηρίων της εποχής (Newbery, 2003).



Εικόνα 24. Πορτρέιτο της Marie de Medici του Rubens (1622 μ.Χ), - Μουσείο Πράδο



Εικόνα 25. Le triomphe de la Vérité του Rubens

Η χρήση των πλούσιων στρεβλωμένων διακοσμητικών στοιχείων οδήγησαν στην κορνίζα του Λουδοβίκου XIV, η οποία χαρακτηρίζεται από βαρύ και ενοποιημένο διάκοσμο. Τα προφίλ είχαν κατά βάση πλατύ σχήμα και έντονα διακοσμητικά στοιχεία που πρωταγωνιστούσαν τα άνθη. Οι εν λόγω κορνίζες εντοπίζονται σε ακριβώς διακοσμημένα παλάτια και εκκλησίες. Βασικό χαρακτηριστικό της κορνίζας του 14^{ου} αιώνα αποτελούσε το συνολικό σκάλισμα που ήταν γενικά χαμηλότερο από αυτό που εντοπίζεται στις κορνίζες του 13^{ου} και του 15^{ου} αιώνα (Εικόνες 26 & 27).

Ο συγκεκριμένος τύπος κορνίζας εμφανίζει μεγάλο αριθμό διαφοροποιήσεων, με πλέον συνηθισμένες τις ακόλουθες δύο: η μία έχει απόλυτα ευθείες πλευρές ενώ στην άλλη προεξέχουν οι γωνίες και τα κέντρα. Τα πρωτογενή μέρη της πρώτης είναι κατά κύριο λόγο ίδια με αυτά του 13^{ου} αιώνα αλλά διαφοροποιείται ως προς τη διακόσμηση. Το φύλλωμα είναι σκαλισμένο σε ένα συμπλεγμα κυλινδρικών μοτίβων που συνδέονται με τα λουλούδια, όλα πάνω σε χτυπημένο έδαφος (cross-hatching). Αυτό το βασικό πρότυπο επαναλαμβάνεται και στα άλλα επίπεδα. Το δεύτερο στυλ είναι συνώνυμο με το μπαροκ, με cartouches στις γωνίες και τα κέντρα και περιέχει όστρακα, φύλλα ή fleur de lis σε επίσης χτυπημένο έδαφος (Εικόνες 28 - 33).

Βασική συνέπεια του συγκεκριμένου σχήματος κορνίζας αποτελεί η απουσία ευθειών γραμμών. Το εν λόγω πρότυπο σταδιακά εξελίσσεται και απλοποιείται με την έκταση του σκαλίσματος να καθορίζεται από την οικονομική δυνατότητα του αγοραστή, τον χώρο τοποθέτησης και το καθαυτό έργο (Newbery, 2003).



Εικόνα 26: “Portrait of Therese Berard” του Renoir με κορνίζα τύπου Λουδοβίκου XIV



Εικόνα 27. Χαρακτηριστικό δείγμα κορνίζας τύπου Λουδοβίκου XIV

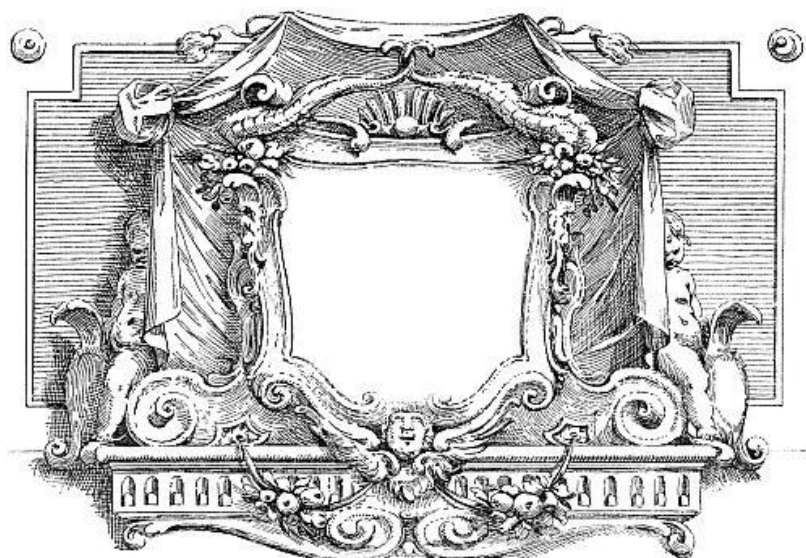


Εικόνα 28. Λεπτομέρεια με χαρακτηριστικό τελείωμα





Εικόνα 29 & 30. Δείγματα cartouches



Εικόνα 31. Δείγμα cartouche που ανθεί στην Ιταλική Αναγέννηση



Εικόνα 32. Σχέδιο με cartouche

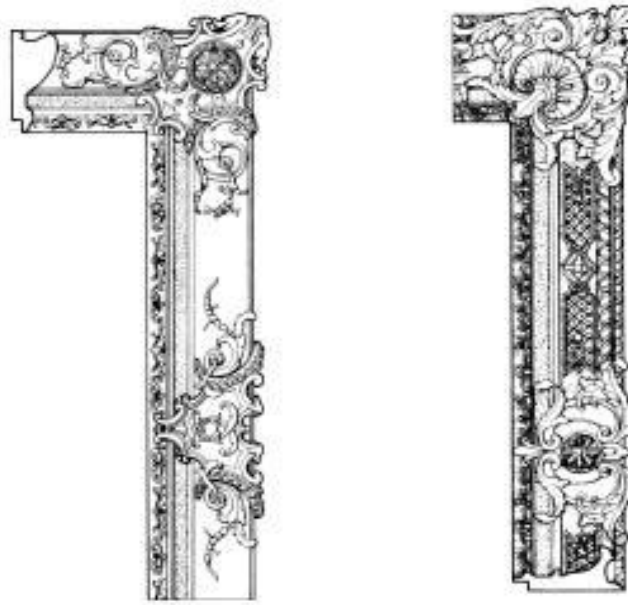


Εικόνα 33. Λεπτομέρεια Fleur de Lis

2.6 Ροκοκό

Τα τελευταία χρόνια της βασιλείας του Λουδοβίκου XIV (1643-1715) τα προσωπικά του γούστα τείνουν πάλι να αλλάζουν. Ο σχεδιασμός απομακρύνεται από το βαρύ

χαρακτήρα του μπαρόκ και η διακόσμηση γίνεται ελαφρύτερη. Οι κορνίζες αργούν, ωστόσο, να αφομοιώσουν αυτήν την αλλαγή. Κατά το μεταβατικό αυτό στάδιο κατασκευάζονταν οι νεωτεριστικές παραλληλα με τις παλιομοδίτικες. Στη συνέχεια, στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, οι κορνίζες του Λουδοβίκου XIV αναμείχθηκαν με αυτές του στυλ αντιβασιλείας (Regency Frame Style: 1715-1723) οι οποίες έδιναν μεγαλύτερη έμφαση στις γωνίες και στο κέντρο (Εικόνα 34).



Εικόνα 34: Λεπτομέρεια από κορνίζα τύπου Regency Style (1715-1723)

Η οργανική διακόσμηση στις γωνίες και στα κέντρα της κορνίζας συχνά κάλυπτε όλο το πλάτος της κάσας και γλιστρούσε μέχρι και σε ένα μικρό σημείο του πίνακα. Το ύφος της τεχνοτροπίας της αντιβασιλείας ήταν πλούσιο και συνάμα λεπτεπίλεπτο, εμπνεόμενο από την τάξη και την γραμμικότητα της περιόδου εκείνης. Η μεγάλη συμβολή του εν λόγω στυλ ήταν ότι οδήγησε στην ανάδειξη της λεπτότητας του ροκοκό.

Το ροκοκό προκύπτει ως αντίδραση στο μπαρόκ και αρχικά εμφανίζεται ως τάση στην εσωτερική διακόσμηση. Η διαδοχή στον γαλλικό θρόνο και η άνοδος του Λουδοβίκου XV έφερε ριζική αλλαγή στην καλλιτεχνική ζωή και τη μόδα, με το μπαρόκ να δίνει τη θέση του σε πιο αναλαφρους σχηματισμούς και πιο εκλεπτυσμένες γραμμές: σε αντίθεση με το μπαρόκ, το ροκοκό δεν έχει ως σκοπό να εντυπωσιάσει με όρους μεγαλοπρέπειας και απεραντοσύνης, αλλά είναι πιο "ζεστό",

εκλεπτυσμένο και ανάλαφρο. Παρόλα αυτά δανείστηκε από το μπαρόκ τις πολύπλοκες μορφές, ενώ ενσωμάτωσε πολλά στοιχεία ανατολίτικης προέλευσης (Mitchell & Roberts, 1996α).

Στις δεκαετίες του 1730 και 1740, το ροκοκό έφτασε στο απόγειό του στη Γαλλία. Η εν λόγω καλλιτεχνική τάση πέρασε από τη διακόσμηση και την αρχιτεκτονική και στους υπόλοιπους τομείς της τέχνης, στη ζωγραφική, τη γλυπτική και στην επιπλοποιία. Εξέχοντες εκπρόσωποί του στην ζωγραφική αναδείχθηκαν οι Αντουάν Βαττώ και Φρανσουά Μπουσέ. Σύντομα το ροκοκό επεκτάθηκε στη Γερμανία, την Αυστρία και την Ιταλία. Ιδιαίτερα στην Βαυαρία αποτέλεσε το βασικό αρχιτεκτονικό ρεύμα για την οικοδόμηση ναών και ανακτόρων. Λιγότερη απήχηση βρήκε στις προτεσταντικές χώρες, όπως συνέβη και με το μπαρόκ.

Το ροκοκό αρχίζει να εμφανίζει σημάδια παρακμής γύρω στο 1760, όταν πρόσωπα όπως ο Βολταίρος άσκησαν κριτική προς το ροκοκό χαρακτηρίζοντάς το επιφανειακό. Μέχρι το 1780 το ροκοκό αποτελούσε πια παρελθόν στην Γαλλία και την θέση του πήρε ο νεοκλασικισμός. Αργότερα, μεταξύ του 1820 και 1870, επανήλθε το ενδιαφέρον γύρω από το ροκοκό επειδή ευκατάστατοι Άγγλοι και Γάλλοι επένδυσαν μεγάλα χρηματικά ποσά για την απόκτηση επίπλων σε ρυθμό ροκοκό, ενώ ζωγράφοι όπως ο Ευγένιος Ντελακρουά ανακάλυψαν τη γοητεία του (Kimball, 1980).

2.6.1 Ροκοκό και εκλεπτυσμένη κορνιζοποιία

Αξίζει να τονισθεί ιδιαίτερα ότι το ροκοκό ξεκίνησε από τη διακόσμηση και όχι από τις καλές τέχνες. Τα μοτίβα -που βρήκαν εφαρμογή στα δομικά στοιχεία της κορνίζας- πέρασαν στην ζωγραφική και όχι το αντίθετο.

Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το στυλ κορνίζας του Λουδοβίκου XV, με βασικά χαρακτηριστικά την κομψότητα, τη χάρη και τη γοητεία των νατουραλιστικών σκαλιστών διακοσμήσεων. Η κορνίζα του Λουδοβίκου XV διαθέτει βαθύτερα προφίλ από αυτήν του Λουδοβίκου XIV και πιο ισχυρή διακόσμηση στις γωνίες, η οποία αντισταθμίζεται με άδειους χώρους στο γεισο. Οι κορνιζοποιοί χρησιμοποιούσαν ανοιχτά σκαλίσματα, διάτρητες διακοσμήσεις και περαιτέρω κατεργασία του gesso

για να επιτυχουν μεγαλύτερη λεπτομέρεια (recutting). Μέσω αυτής της μεθόδου τα πλαίσια έγιναν πιο ανάλαφρα (gayer) καθώς το πάνω μέρος του κάδρου μεγενθυνόταν και κυμάτιζε σε στροβιλιζόμενα μέρη που μετα βίας αγγίζει το ένα το άλλο. Το ολοκληρωμένο στυλ ροκοκό βασίζεται σε S & C SCROLLS μοτίβα, καμπύλες γραμμές και ασύμμετρα περιγράμματα. Επίπλέον, η συγκεκριμένη περίοδος καταγράφεται ως ορόσημο για το σκάλισμα, την επιχρύσωση και την επανεξέταση της χρήσης του gesso (Εικόνες 35 & 36).

Είναι μεγάλη ανάγκη να αποσαφηνιστεί ότι το ροκοκό ως στυλ υπήρξε ιδιαίτερα κοστοβόρο. Όσο μεγαλύτερο διάκοσμο διέθετε η κάθε κορνίζα, τόσο πιο ανεβασμένο ήταν το κόστος, στο οποίο δεν υπολογιζόταν μόνο η γενική διαμόρφωση αλλά και κάθε προστιθέμενο στοιχείο, όπως μια γωνία ή ένα κέντρο. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε πολλές περιπτώσεις η τιμή της κορνίζας άγγιζε την τιμή του πίνακα.

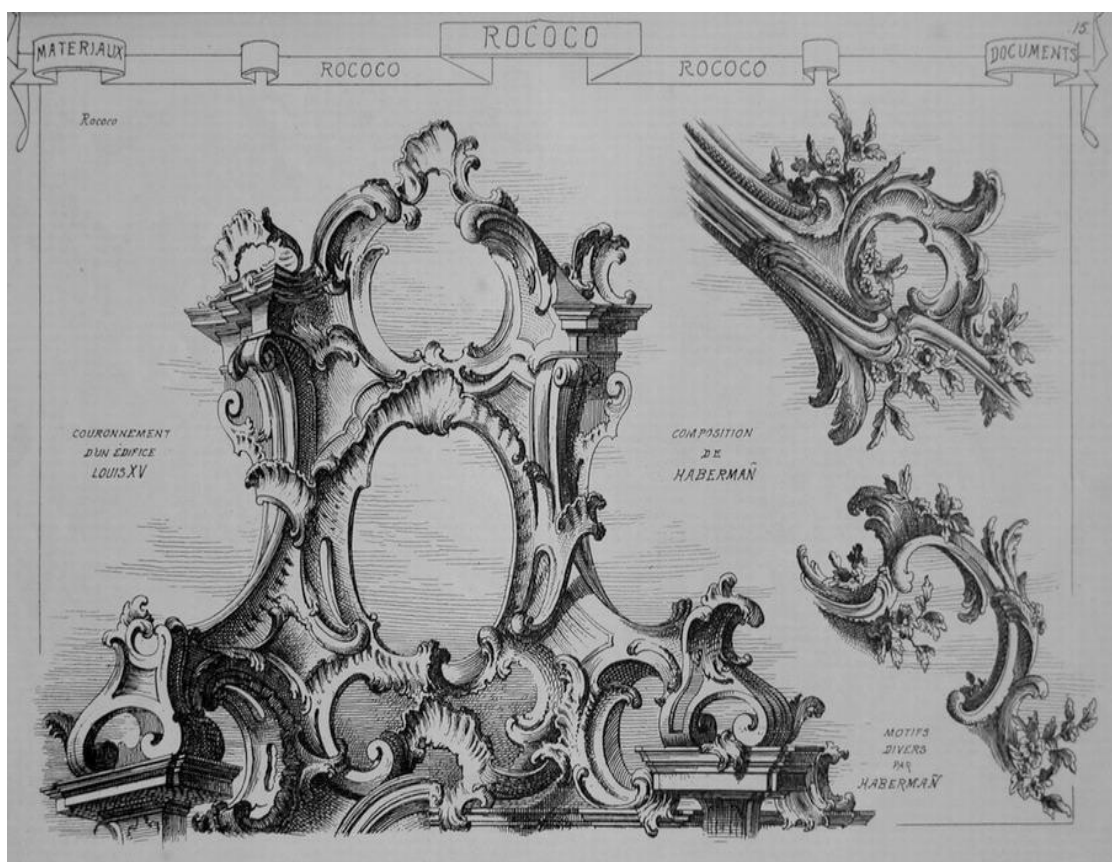
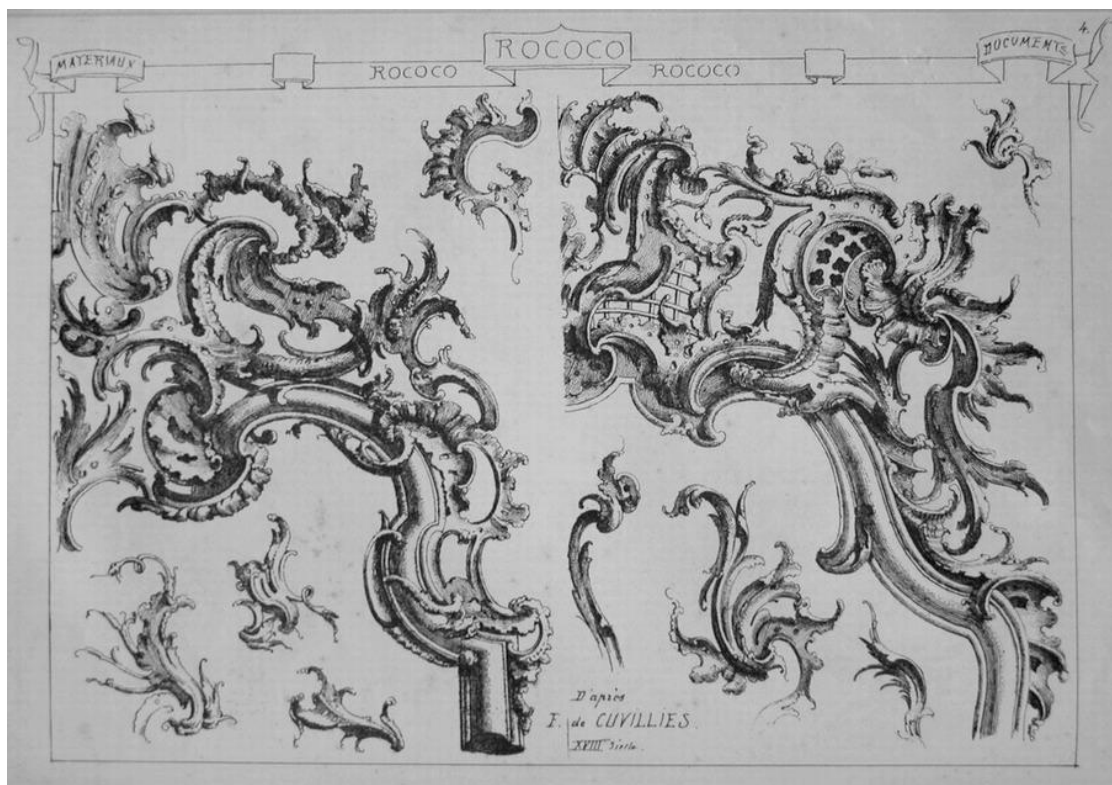
Γενικά, οι κορνίζες στο ροκοκό κατείχαν μια ελαφρύτερη και πιο εκλεπτυσμένη φόρμα και υπήρξαν κολοφώνας στην ιστορία της κορνίζας. Ο συγκεκριμένος τύπος κορνίζας αποτέλεσε τη βιτρίνα για την επιδεξιότητα των τεχνιτών, ενώ αναδείχθηκαν όλα τα πόστα και οι ιδιαίτερες ικανότητες του καθενός: του κύριου σκαλιστή-menuisier, του repareur που αναλάμβανε τις τελικές λεπτομέρειες (αφού το στοιχείο ήταν περασμένο με gesso) και του επιχρυσωτή-gilder που πειραματιζόταν με τις διάφορες σκιάσεις του χρυσού και των άλλων ματ ή γυαλιστερών φινιρισμάτων (Εικόνες 37 – 41).



Εικόνες 35 & 36. Λεπτομέρειες από το διακοσμητικό μοτίβο τύπου C & S Scroll



Εικόνες 37 & 38. Χαρακτηριστικά δείγματα με στυλ Ροκοκό



Εικόνες 39-40. Σχέδια με μοτίβα Ροκοκό

2.7 Ο 17^{ος} αιώνας

2.7.1 Ο Ισπανικός και Ιταλικός τύπος

Οι ιταλικές και ισπανικές κορνίζες του 17^{ου} αιώνα είναι διακοσμητικά αντικείμενα των οποίων η λειτουργικότητα ξέφυγε κατά πολύ από τις επιδιώξεις των δημιουργών τους. Οι ιδιότυπες συνθέσεις και διακοσμήσεις ξάφνιασαν με το μέγεθος εγκλιματισμού τους και σημάδεψαν την εποχή κατά την οποία κατασκευάστηκαν. Εκτιμήθηκαν πολύ ως αντικείμενα τέχνης ανεξάρτητα από την ικανότητα τους να φιλοξενούν ένα έργο και χαρακτηρίστηκαν ως ιδανικά περιβλήματα για έργα ζωγραφικής ανεξάρτητα από την τεχνοτροπία, την καταγωγή και τον αιώνα δημιουργίας των τελευταίων (Mitchell & Roberts, 1996β).

Η ισπανική και η ιταλική τεχνοτροπία σχετίζεται σε τέτοιο σημείο ώστε μερικές φορές είναι δύσκολο να αποφευχθεί η ταύτιση. Το κοινό τους στοιχείο είναι η φιλοσοφία της casseta. Το προφίλ αυτό, γεννημένο στην Ιταλία, αποτελούταν από ένα επίπεδο διάζωμα (φρίζα-αρχιτεκτ.) και δύο ανασηκωμένα σημεία, εσωτερικά και εξωτερικά του προφίλ. Ο συγκεκριμένος όρος στα ιταλικά σημαίνει μικρό κουτί και είναι ο όρος των κορνιζοποιών στην καθομιλουμένη για την κορνίζα με το επίπεδο διάκενο.

Ο ισπανικός και ιταλικός τύπος κορνίζας διακρίνεται από τη χρήση της μεθόδου sgraffito όπου ο τεχνίτης βάφει πάνω από την επιχρυσωμένη επιφάνεια και μόλις στεγνώσει η μπογιά την χαράσσει σε όποιο μοτίβο επιθυμεί, φανερώνοντας από κάτω την χρυσή επιφάνεια. Επίσης χρησιμοποιείται ευρέως το punchwork όπου ο τεχνίτης μετά την επιχρύσωση δημιουργεί μικροσκοπικά κτυπήματα (πόντες) dots με ειδικό εργαλείο. Με τη χρήση των μεθόδων του σκαλίσματος, της επιχρύσωσης, του χρωματισμού και του sgraffito το τελικό αποτέλεσμα αποκτά υψηλό αισθητικό πρόσημο (*Εικόνες 41 & 42*).

Αντίστοιχα, η ισπανική κορνίζα του αντίστοιχου αιώνα είναι σκαλιστή, επιχρωματισμένη και επιχρυσωμένη αλλά ο διάκοσμος αντί για επίπεδος είναι σκαλιστός. Γενικά βλέπουμε ότι σπάνια μένει μετρημένος όπως στις ιταλικές. Πολύ

συχνά μεγεθύνεται και δραματοποιείται. Να σημειωθεί ότι σε αυτόν τον τύπο οι γωνίες καταλαμβάνουν τα δύο τρίτα της πλευράς και ενώ διατηρείται το ανασήκωμα εξωτερικά και εσωτερικά, η κορνίζα παραπέμπει περισσότερο στην σταυροειδή κορνίζα Ολλανδικού τύπου παρά στην κλασσική cassetta (Εικόνες 43 & 44).

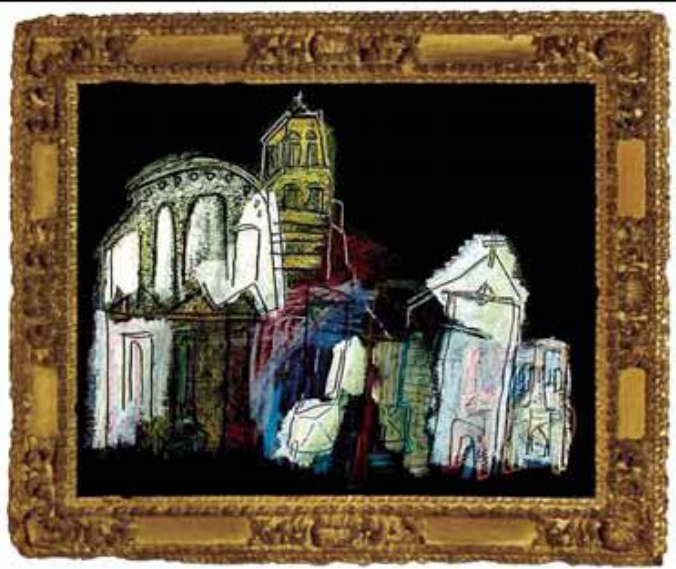


Εικόνα 41. 17^ο αιώνα ιταλική κορνίζα

Εικόνα 42. ιταλική από την συλλογή του diego Salazar.



Εικόνα 43. 17^ο αιώνα ισπανική κορνίζα



*Εικόνα 44. Peter Josyph St. Pierre de Montmartre (1999)
με κορνίζα στο Ισπανικό στυλ του 17^ο αιώνα*

Μεταφέροντας αυτολεξεί τα λόγια του εξπρεσιονιστή Peter Josyph για την σημασία των κορνιζών αυτών: «Φυσικά μερικές εικόνες και μερικές κορνίζες δεν θα ταιριάζουν ποτέ. Αλλά γενικά μιλώντας οποιοσδήποτε ζωγράφος θα θεωρούσε εαυτόν τυχερό αν το έργο του υπογραμμιζόταν από μια κορνίζα αυτής της περιόδου. Υπάρχει σε αυτές μια

αισθητική ευγένεια, η οποία ήσυχα αλλά δυναμικά χαρακτηρίζει σχεδόν όλα τα μεγάλα έργα τέχνης. Και παρέχει την ευκαιρία σε άσημους ζωγράφους να συνδιαλλαγούν με μεγαθήρια άλλης εποχής. Για 400 χρόνια οι πίνακες αυτοί δεν χρειάστηκε να αποχωριστούν τις κορνίζες αυτές. Αυτό κάτι λέει. [...] Επίσης, για ένα καλλιτέχνη που βλέπει την τέχνη του να παραγκωνίζεται από αυτόν τον πλούτο της κορνίζας έχω να πω το εξής: Ζωγράφισε έναν καλύτερο πίνακα! Δεν είναι τυχαίο που ο Πικάσο είχε στο στούντιο που δούλευε ένα απόθεμα από τέτοιες κορνίζες και έκανε τεστ με τους πίνακες. Δεν τέσταρε τις κορνίζες, τέσταρε τους πίνακες. Και αν το τεστ ήταν αποτυχία, τόσο το χειρότερο για τους πίνακες» (Josyph, 2013).

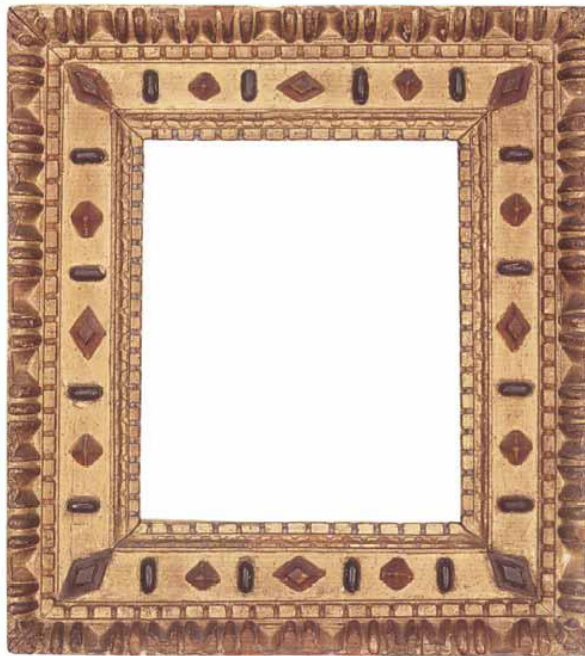
Εξετάζοντας πιο συγκεκριμένα την πεποίθηση ότι αυτές οι κορνίζες του 17^{ου} αιώνα πλαισίωναν ιδανικά τα έργα του 19^{ου} και του 20^{ου} βλέπουμε στην εικόνα 45 μια τοπιογραφία του Paul Gaguin του 1894. Η κορνίζα είναι σκαλιστή, χρωματισμένη, επιχρυσωμένη και ο διάκοσμος αναδεικνύεται μέσω της τεχνικής του sgraffito. Πρόκειται για έργο από την συλλογή του Nelson Atkinks Museum και αρχικά περιβαλλόταν από μια κορνίζα της περιόδου του Λουδοβίκου Ι με λευκό φινιρίσμα. Στην ερώτηση γιατί μια γαλλική κορνίζα του 19^{ου} αιώνα να αντικατασταθεί από μία εκατοντάδων χρόνων προγενέστερη, μπορούμε να απαντήσουμε ποικιλοτρόπως, αφού το εν λόγω «πάντρεμα» είναι επιτυχημένο κατά πολλές έννοιες. Η σιωπηρή επίδραση του μαύρου και του χρυσού φέρνει το μάτι κατευθείαν στα παλλόμενα χρώματα του πίνακα και δεν τα ανταγωνίζεται όπως θα έκανε ένα απαστράπτον χρυσό ή ένα θορυβώδες λευκό. Η επίπεδη cassetta συμπληρώνει το βάθος του τοπίου. Εν προκειμένω, οι προεξέχουσες επιφάνειες μιας γαλλικής κορνίζας θα ήταν ασύμφωνες, δεδομένου ότι κανένα στοιχείο του πίνακα δεν προεξέχει. Αντίθετα, η σκαλιστή διακόσμηση των έσω και έξω προεξοχών είναι συμβατή με την τεχνική της χρήσης του πινέλου που ακολουθεί ο καλλιτέχνης (brushwork). Έτσι, παρόλο που μια γαλλική κορνίζα θα ταίριαζε ως προς την καταγωγή του έργου, σε πιο ενδεδειγμένη ανάλυση, η ιταλική ταυτίζεται και ταιριάζει πιο πολύ όσον αφορά στο χρώμα, στο βάθος, στη σχεδίαση και στην αίσθηση που δημιουργεί (Εικόνα 45).



Εικόνα 45. “Paysan et son chen pres d’une barriere” του Paul Gauguin (1894)

2.7.1.1 Η κορνίζα Herrera

Η κορνίζα Χερέρα εμφανίζεται γύρω στα τέλη του 16^{ου} και στις αρχές του 17^{ου} αιώνα και παίρνει το όνομά της από τον διάσημο ισπανό αρχιτέκτονα, μαθηματικό και γεωμέτρη Juan de Herrera. Στα χαρακτηριστικά της κορνίζας αυτής συμπεριλαμβάνεται ο κλασικός διάκοσμος, οι ισλαμικές επιρροές, η διακόσμηση με ζωγραφισμένα ή προεξέχοντα γεωμετρικά σχήματα και πολυτιμους λίθους με κυρτό κόψιμο. Αργότερα, οι κορνίζες Herrera έδωσαν έμφαση στις γωνίες γεγονός που θεωρήθηκε μετάβαση στο μπαρόκ (Εικόνα 46).



Εικόνα 46.Χαρακτηριστικό δείγμα κορνίζας Herrera.

2.7.2 Ολλανδία: Η κορνίζα του επιπλοποιού

Σε ευρωπαϊκό επίπεδο, αν μετακινηθούμε προς τον Βορρά θα δούμε μεγάλες αισθητικές διαφοροποιήσεις και ένα ρεύμα κορνιζοποιίας που δημιουργήσε επίσης μεγάλη σχολή. Η κορνίζα του επιπλοποιού (cabinetmakers' frame) γνωστή και ως κορνίζα ολλανδικού τύπου ήκμασε κατά τον 17^ο αιώνα.

Παρόλο που της δώθηκε αυτό το όνομα (Dutch 17th Century Frame) το στυλ της φαίνεται να μην ξεκινάει από την Ολλανδία αλλά από τη νότια Γερμανία. Αργότερα μεταφέρεται ως τεχνοτροπία στην Αυστρία, στην Ιταλία, στην Ισπανία και στη Φλάνδρα (Βελγιο). Οι φλαμανδοί τεχνίτες έφεραν το εν λόγω στυλ στο Αμστερνταμ. Σύμφωνα με τον μελετητή και κατασκευαστή κορνίζας από το Σαν Φρανσισκο (με καταγωγή από την Ολλανδία) Peter Werkoven, το συγκεκριμένο στυλ ονοματοδοτήθηκε έτσι, επειδή θεωρήθηκε παραλλαγή της εβένινης ολλανδικής κορνίζας που σχετίστηκε στενά με την παλιά σχολή ολλανδικής ζωγραφικής.

Η περίοδος αυτή αφορά τα χρόνια από το 1600 έως το 1750. Από το 1700, όμως, και μετά όλες οι εβένινες ή τύπου εβένινες (ebonized) κορνίζες θεωρήθηκαν εκτός μόδας και αντικαθίσταντο σιγά σιγά από τις γαλλικές. Αυτό το στυλ άκμασε λόγω των γερμανών τεχνιτών και της εφευρετικότητάς τους. Οι τελευταίοι εξέλιξαν ένα εργαλείο που έκανε επαναληπτικές τομές στο ξύλο, δημιουργώντας του συνεχόμενα κοιλώματα. Το εργαλείο αυτό χρησιμοποιήθηκε ευρέως στην επιπλοποιία για τα τελειώματα των επίπλων και η χρήση αυτής της καινοτομίας, φθηνότερη και παραγωγικότερη από το σκαλισμα στο χέρι, βρήκε γρήγορα εφαρμογή στην αρχιτεκτονική διακόσμηση και στην κορνιζοποιία.

Τα χαρακτηριστικά της λεγόμενης κορνίζας του επιπλοποιού ενέπνεαν μια συγκρατημένη αυστηρότητα λόγω του σκούρου καφέ ή μαύρου χρώματός της. Επίσης, το κυματοειδές προφίλ της κορνίζας δημιουργούσε μια ρυθμική αντανάκλαση του φωτός και λειτουργούσε ως αθόρυβη αλλά δραστική μετάβαση από το τελείωμα του έργου στο δωμάτιο. Για την κατασκευή της χρησιμοποιούνταν εξωτικά είδη ξύλου με πλέον σύνηθες τον έβενο και αργότερα είδη όπως η αχλαδιά, η οποία διαθέτει όμορφα νερά και με τη χρήση κατάλληλης βαφής ομοιάζει σημαντικά στον έβενο (*Εικόνες 47 & 48*).



Εικόνες 47 & 48. Ολλανδικές κορνίζες 17^{ου} αιώνα.

2.8 Νεώτερες εξελίξεις στην κορνιζοποιία: Αγγλία & ΗΠΑ

Στην Αγγλία, η ακμή της κορνίζας σημειώθηκε τον 17^ο αιώνα και μέχρι τα μέσα του 18^{ου} αιώνα. Κορυφαίοι σχεδιαστές όπως ο Thomas Chippendale και ο William Kent έδωσαν νέες κατευθύνσεις. Ο πιο σπουδαίος ανάμεσά τους ήταν ο Grinling Gibbons, ο οποίος με τις κορνίζες του με γύψο και ασβέστη, χαραγμένες με πουλιά, φρούτα και λουλούδια και ανθοστεφανωμένες με κυματίζουσες και ελικοειδείς ταινίες έφερε

λαμπρότητα και ομορφιά στην τέχνη της κορνίζας που ίσως δεν έχει ξεπεραστεί ακόμα (*Εικόνα 49*).

Οι αδελφοί Adam σχεδίασαν επίσης επίπλα και κορνίζες κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα. Ο Robert Adam καινοτόμησε στο σχεδιασμό της κορνίζας, όταν άρχισε να τις ενσωματώνει στον εσωτερικό σχεδιασμό των σπιτιών. Οι κορνίζες του συμπλήρωναν επακριβώς τα στοιχεία των επίπλων που θα στήνονταν κάτω από αυτές. Πεζούλια και βάσεις τραπεζιών καταλάμβαναν με ακρίβεια τη σωστή αρχιτεκτονική φόρμα της κορνίζας από πάνω (*Εικόνα 50*).

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα ξέσπασε μια επανάσταση εναντίον της τυποποίησης, η οποία αποκηρύχθηκε από πολλούς καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες και τεχνίτες. Πιο συγκεκριμένα, οι ιμπρεσιονιστές καλλιτέχνες, πρώτοι εκτίμησαν τη σημασία της κορνίζας και αρκετοί ανάμεσά τους επέλεξαν ιστορικές κορνίζες για τα έργα τους. Έτσι, για μια ακόμη φορά οι κορνίζες παράγονταν για συγκεκριμένα ζωγραφικά έργα και η συνεισφορά τους στην αξία ενός έργου τέχνης ήταν ορθά αναγνωρισμένη (Simon, 1996).

Όσον αφορά στις αμερικανικές κορνίζες της ίδιας εποχής σημειώνουμε ότι ακολουθούσαν τον «ήσυχο» ρυθμό ενός απλού στυλ. Οι Αμερικανοί επεξεργάστηκαν ευρωπαϊκά σχέδια και εφάρμοσαν ένα αναγνωρισμένο πλέον αμερικανικό ύφος με εγχώρια ξυλεία, συχνά μη επιχρυσωμένη.

Φτάνοντας στο σήμερα παρατηρούμε ότι από τον 19^ο αιώνα και μετά η προετοιμασία της πλαστικής διακόσμησης διαχωρίστηκε από την ξυλουργική εργασία. Με τη χρήση του πεπιεσμένου χαρτιού και την τεχνική της επιχρύσωσης η φθηνότερη αναπαραγωγή των ξύλινων τύπων κατέστη περισσότερο εφικτή. Επιπλέον μετά τους ιμπρεσιονιστές προέκυψε μια καλλιτεχνική έκρηξη, η οποία οφείλεται κατά κύριο λόγο στον φωβισμό, στον κυβισμό, τον σουρεαλισμό και την Pop Art. Οι τεχνολογικές εξελίξεις στην εκτύπωση, τη φωτογραφία και τις τηλεπικοινωνίες προκάλεσε μια πλημμύρα εικόνων που επηρέασε την καθημερινότητα της ανθρωπότητας. Η μινιμαλιστική κορνίζα κατέστησε την πλαισίωση των έργων πιο προσιτή οικονομικά και οδήγησε στη γεωμετρική αύξηση των εκθεμάτων που κορνιζάζονται. Επίσης, η αποκατάσταση παλιών κορνιζών έγινε δημοφιλής πρακτική

μιας και συγκεκριμένα είδη ξύλου είναι πλέον πολύ ακριβά για οικιακή προμήθεια (Davis, 2006).

Στον εικοστό αιώνα και μέχρι τις μέρες μας δεν επικρατεί πλέον ένα υποχρεωτικό στυλ εσωτερικής διακόσμησης που να απαιτεί αυστηρές αρχές ύφους από την κορνίζα. Τα έργα κορνιζάζονται με αισθητικά κριτήρια ή με βάση τη μεταξύ τους σχέση. Η σημερινή παραγωγή κορνίζας έχει ξεφύγει από τη χειροποίητη δημιουργία κάνοντας ένα εντυπωσιακό πέρασμα στη βιομηχανική παραγωγή με συρρικνωμένες καλλιτεχνικές φόρμες και δεδομένα σχέδια αναπαραγωγής.

Εν τέλει, στον 21ο αιώνα βλέπουμε πλέον όλα τα στυλ κορνίζας. Συχνότατα επιλέγονται απλά ή ουδέτερα πλαίσια που χρησιμοποιούν απλά μαύρα ή άσπρα όρια και απλές επιλογές ξύλου, οι οποίες δίνουν έμφαση στα έργα τέχνης που περικλείουν. Η χρήση ανακυκλώσιμων υλικών αυξάνεται, ενώ πολλοί καλλιτέχνες διασκεδάζουν με την ιδέα του να κατασκευάζουν οι ίδιοι τις κορνίζες για τα έργα τους, με αποτέλεσμα να φέρουν στο συγκεκριμένο πεδίο τις δικές τους καλλιτεχνικές επιρροές και επιδιώξεις (Wilner, 2011).



Εικόνα 49. Επιχρυσωμένη κορνίζα του Grinling Gibbons. Ashmolean Museum, Oxford

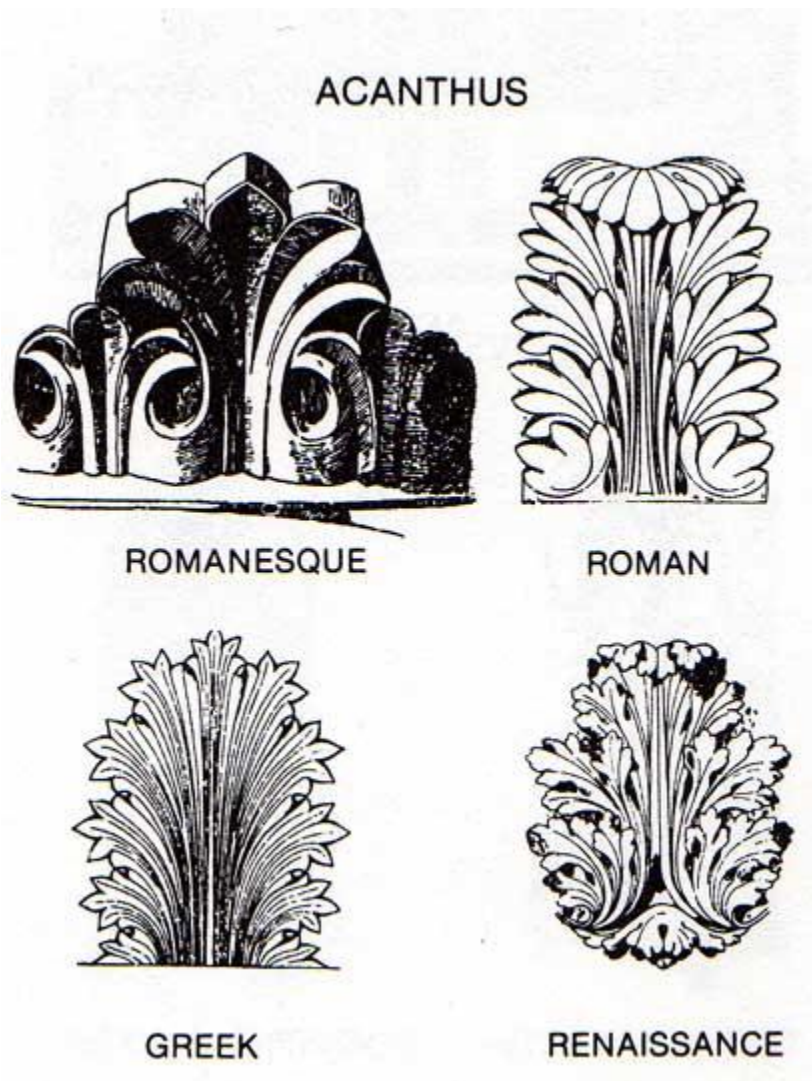


Εικόνα 50. Λεπτομέρεια από το Kimbolton Cabinet του Robert Adam (1728-92).

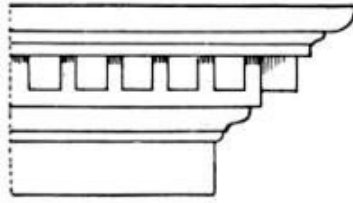
Κορνίζα κατασκευασμένη από τον Matthew Boulton (1728-1809 μ.Χ).

3. Διαχρονικά μοτίβα

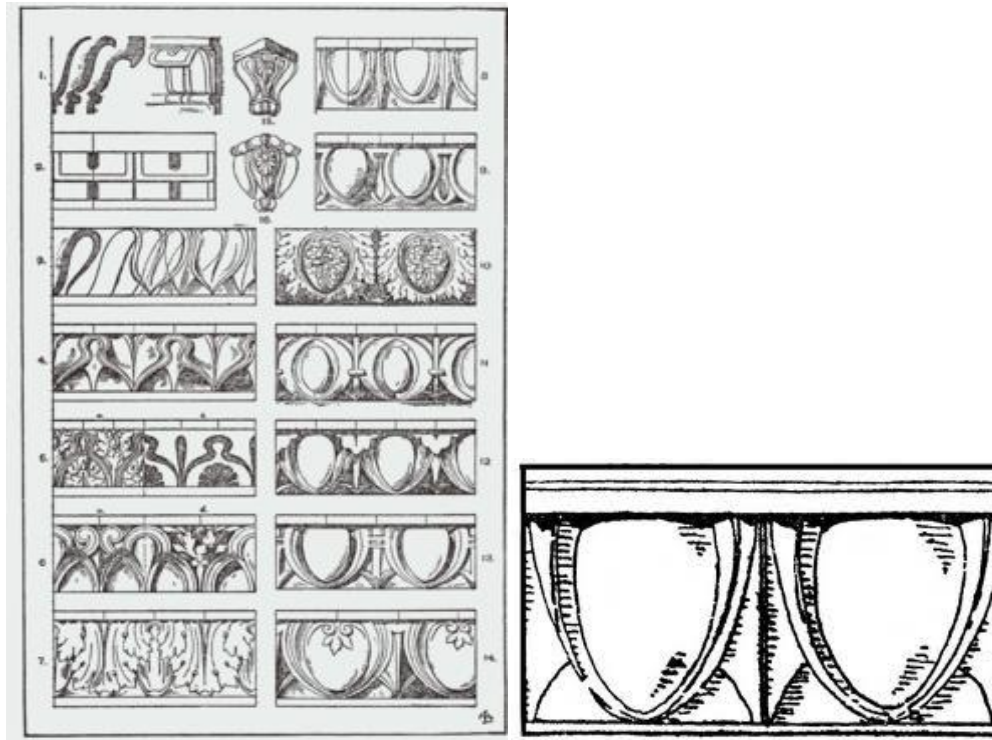
Παρακάτω παρατίθενται λεπτομέρειες- διακοσμητικά μοτίβα που εντοπίζονται διαχρονικά στα περισσότερα ιστορικά ρεύματα/τάσεις της κορνιζοποιίας.



***Acanthus** τα φύλλα ακάνθου είναι το πιο διαδεδομένο μοτίβο διακόσμησης. πρωτοεμφανίστηκε στην Ελλάδα και μέσω της ρώμης κατέκτησε όλη τη δύση και διατηρήθηκε στους αιώνες.*



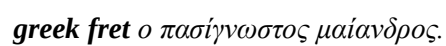
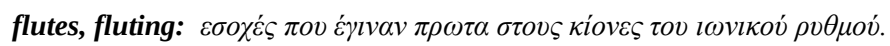
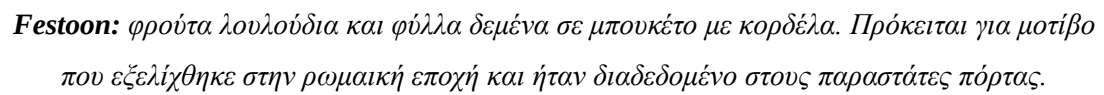
dentils. ο γεισίπους χρησιμοποιήθηκε για την αρχιτεκτονική κορνίζωση σε όλα τα κτίρια της κλασσικής ελλάδας και της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

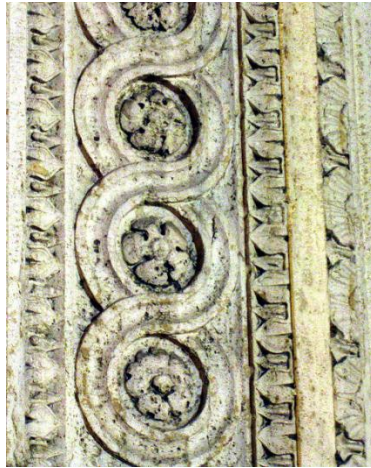


egg and leaf egg and dart



Επαναληπτικό μοτίβο χρησιμοποιήθηκε αρχικά στην αρχιτεκτονικής της αρχαίας ελλάδας.





Guilloche: διακοσμητικά σύνορα κυκλικής μορφής που συνήθως εσωκλείουν ροζέτες.



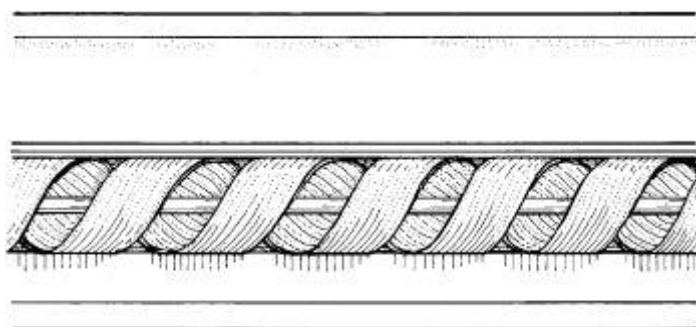
laurel leaf φύλλα ελιάς: τόσο τα φύλλα όσο και το κλαδί ελιάς χρησιμοποιήθηκαν ευρέως από του έλληνες για αισθητικούς και συμβολικούς λόγους.



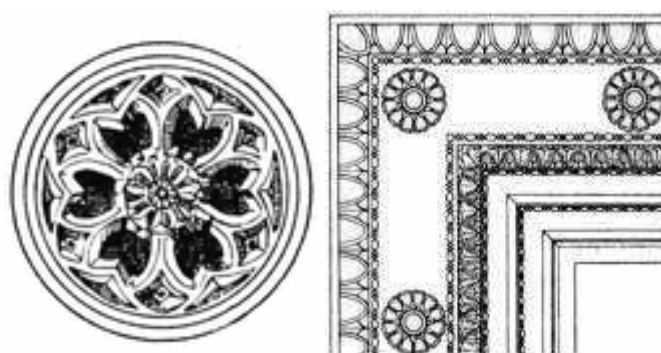
Palmette: Εξαιρετης σημασίας μοτίβο με ρίζες στην αρχαία Ελλάδα -αν και μπορεί να βρεθεί μερική συγγενένεια με μοτίβα της αρχαίας Αιγύπτου. Στα αρχαία ελληνικά: ανθέμιον, από τη λέξη «άνθος».



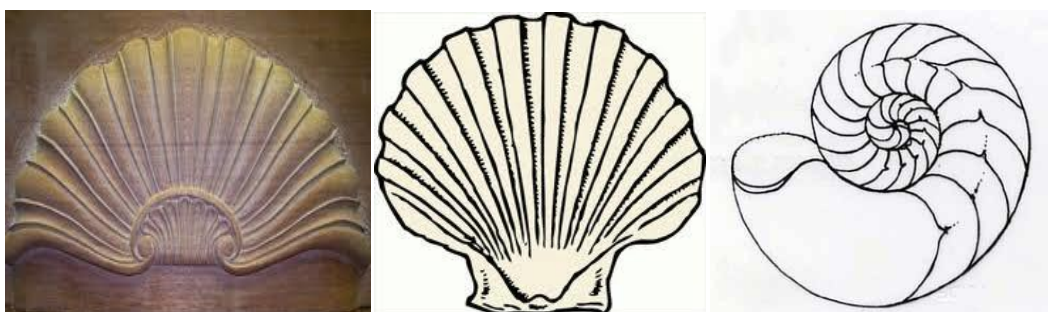
Strapwork



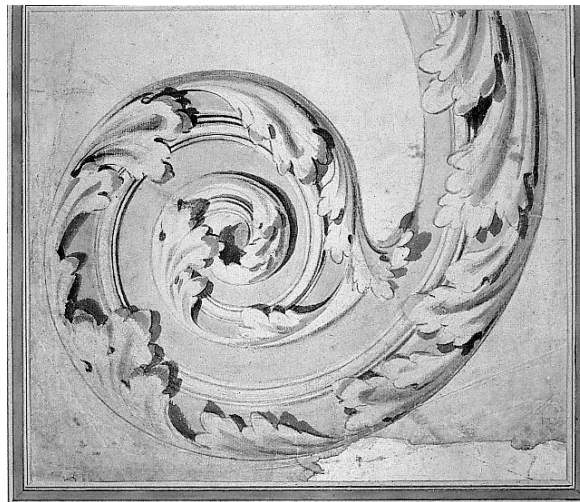
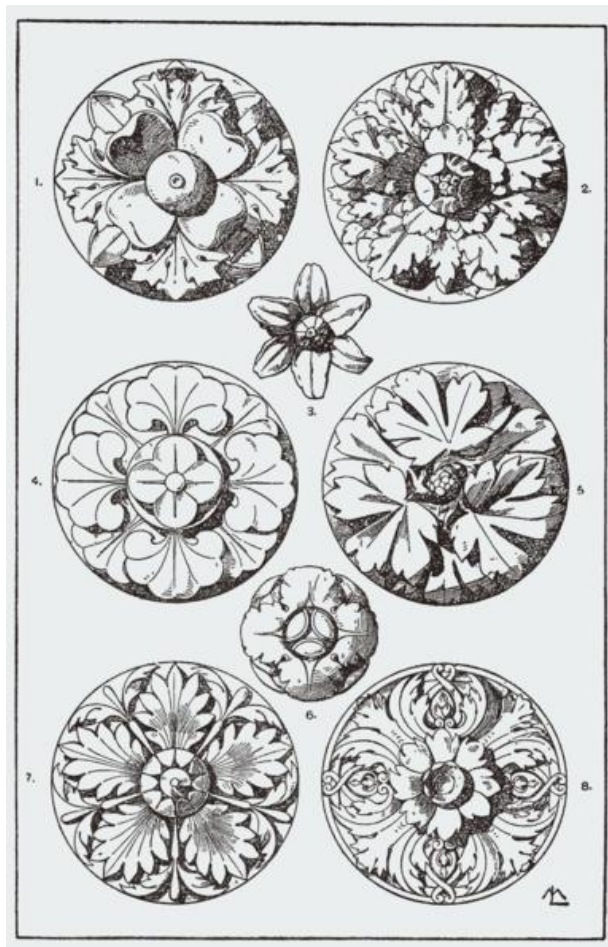
ribbon. κορδέλα. συμπληρωματικό μοτίβο.



rosette. ροζέτα. ή ως επαναλαμβανόμενο μοτίβο ή στις γωνίες του κάδρου.



shell. nautilus / scallop shell. κοχύλια. δεν υπήρξε επαναλαμβανόμενο μοτίβο, αλλά περισσότερο σαν κεντρική ιδέα και βάση από την οποία ξεκινούσε η ροή της διακόσμησης



scrolling foliage / leaf spiral: περιστρεφόμενο φύλλωμα. Διάκοσμος αρχαιοελληνικής προέλευσης που ακολουθούσε συμμετρική ή ασύμμετρη φόρμουλα περιστροφής και βρήκε ευρεία χρήση στο μπαρόκ και στο ροκοκό.

4. Συμπεράσματα - Συζήτηση

Η νεωτερικότητα στις τέχνες δεν αποκύρηξε εντελώς την κορνίζα αλλά σίγουρα την παραγκώνισε, όπως οι καινούργιες φιλοσοφικές θεωρήσεις, τις καθολικές αλήθειες και τις μεγάλες αφηγήσεις. Η κριτική στον διαφωτισμό, οι δύο μεγάλοι πολέμοι και τα δεινά που επέφεραν ώθησαν τα καλλιτεχνικά ρεύματα σε μια προσπάθεια να αποσιωπήσουν όλο και περισσότερο τις περιφερειακές παραμέτρους και να αναζητήσουν την αλήθεια και την ουσία στην τέχνη τους. Με αυτή τη λογική η σημασία για την κορνίζα φαντάζει φιοριτούρα και διακοσμος άνευ σημασίας. Μπαίνοντας στην μετανεωτερικότητα όπου πλέον δεν υπάρχουν κύρια ρεύματα και ο καλλιτέχνης λειτουργεί περισσότερο ως μονάδα, ανένταχτος σε οποιαδήποτε φορμαλιστική πλαισίωση και νόρμα, η κορνίζα είναι ένα είδος που δεν ακολουθεί πλέον καλλιτεχνική τάση αλλά πλαισιώνει το έργο ανάλογα με την προσωπική εκτίμηση του δημιουργού ή του υπεύθυνου έκθεσης του έργου. Η συζήτηση τώρα πια δεν γίνεται για το ποια είναι η τάση που κυριαρχεί αυτή τη στιγμή στις τεχνοτροπίες αλλά για το ποια κορνίζα ανεξάρτητα από το ρυθμό της, θα ταίριαζε ή θα αναδείκνυε περισσότερο το συγκεκριμένο έργο. Έτσι βλέπουμε εκτεθειμένα έργα μινιμαλιστικής θεματικής σε κορνίζα με στυλ μπαρόκ ή μινιμαλ κορνίζες να πλαισιώνουν έργα που ζωγραφίστηκαν στην εποχή του μπαρόκ. Κυριαρχεί η αισθητική mix and match και πολύ σημαντικό ρόλο έχει ο γκαλερίστας και ο φωτιστής της αίθουσας. Παρατηρήται πως πολλές φορές ο καλλιτέχνης συνδιαλέγεται με τον επιμελητή για την επιλογή της κορνίζας, όπως επίσης πολύ συχνά ο καλλιτεχνης να μην έχει λόγο επί του θέματος. Συχνά μια κορνίζα σε ένα έργο ενδέχεται να αλλάξει, ανάλογα με τον χώρο που είναι να εκτεθεί, σπανίως σε γνωστές δημιουργίες, προς αποφυγή τυχόν ατυχημάτων που μπορεί να προκαλέσουν ζημιές στο έργο.

Από τις αρχές τις δεκαετίες του 50 και μετά οι καλλιτέχνες αλλά περισσότερο οι ειδικότητες γύρω από την τέχνη, όπως εκτιμητές, ιστορικοί, συλλέκτες, επιμελητές έκθεσης, ιδιοκτήτες εκθεσιακών χώρων και φιλότεχνοι εν γένει ασχολούνται με πιο επιστημονική ματιά, με την διάδραση του χώρου, του φωτός και κατεπέκταση το μέσο στο οποίο εκτίθεται το έργο. Γίνονται σεμινάρια για το αντικείμενο και σιγά σιγά οι ακαδημαϊκές κοινότητες βάζουν το θέμα στην συζήτηση με αποτέλεσμα να υπάρχουν και λήμματα στα τμήματα τέχνης για το βέλτιστο τρόπο με τον οποίο

εκτίθονται οι δημιουργίες.

Στην σύγχρονη εποχή μιλάμε και για την παντελή απουσία κορνίζας, μια τάση που συναντάται όλο και πιο συχνά και υπαγορεύει την απόλυτη απαξίωση της κορνίζας και οποιουδήποτε πλαισίου στο έργο. Το έργο εκτείνεται όπως ακριβώς είναι ζωγραφισμένο πάνω στον καμβά του. Στα σόκορα των πλευρών της επιφάνειας που δεν είναι ζωγραφισμένες φαίνονται τα συρραπτικά ή τα καρφάκια που συγκρατούν τον καμβά στο ξύλινο πλαίσιο.

Οι συνεχόμενες αυξανόμενες τεχνολογικές ανακαλύψεις μας φέρνουν στον ψηφιακό κόσμο. Η μελέτη της κορνίζας αφορά εδώ και καιρό και την φωτογραφία που ναι μεν μετρά μόνο έναν αιώνα ζωής αλλά αυτό δεν σημαίνει πως δεν πλαισιώνεται για τους ίδιους λόγους που πλαισιώνεται μια ζωγραφιά. Εταιρίες όπως η Sony και η Huawei δίνουν στο αγοραστικό κοινό στις αρχές του 2000 την ψηφιακή κορνίζα. Η ψηφιακή κορνίζα είναι μια ηλεκτρονική ταμπλέτα στην οποία εισάγονται ψηφιακές φωτογραφίες κατευθείαν από τον υπολογιστή, από κάρτα μνήμης ή από usb και προβάλλονται σε μορφή slideshow. Συνδέεται στο ρεύμα και στήνεται σε οποιοδήποτε σημείο με την φιλοσοφία ενός απλού φωτογραφικού κάδρου. Έχει διάφορα φόρμες και διαστάσεις. Ο σχεδιασμός του είναι τετράγωνος ή ορθογώνιος, απόλυτα λιτός και είναι κατασκευασμένα από πολυμερή υλικά όπως τα περισσότερα ηλεκτρονικά gadgets. Ήρθε μάλλον ως ανάγκη που δημιουργήθηκε από την συσσώρευση φωτογραφιών στον υπολογιστή που ο χρήστης συνήθως από όταν εισάγει και μετά, δεν βλέπει.

Φυσικά μιλάμε για κάτι το τελείως διαφορετικό αλλά καθόλα αναμενόμενο, δεδομένων των εξελίξεων στην οικονομικών, τεχνολογικών παραγόντων αλλά και στην κοινωνική ζωή.

Οι βιομηχανίες και ο πλουραλισμός δυνατοτήτων και επιλογών όσον αφορά στα υλικά, στο σχεδιασμό, στην γραμμή παραγωγής, την ταχύτητα κατασκευής και τη μαζικότητα, οδήγησαν στην εποχή που μπορείς να βρεις οποιοδήποτε σχέδιο, διάσταση, υλικό κορνίζας. Με την εξέλιξη αυτή, περαιτέρω ανάλυση επί του θέματος φαντάζει χαώδης. Σαφέστατα ένα μάτι που κοιτάζει προσεκτικά θα ανακαλύψει τις επιρροές από τα καλλιτεχνικά ρεύματα του παρελθόντος, όπως ένας μελετητής της αρχιτεκτονικής θα μπορούσε να τις ανακαλύψει στις σύγχρονες πολυκατοικίες.

Ρεύματα που ενώ τώρα είναι ξεπερασμένα, έχουν μπολιάσει την σημερινή ζωή με τα μοτίβα και τις πρακτικές τους με τέτοιο τρόπο, ώστε η δημιουργία χωρίς την ύπαρξή τους θα ήταν διαφορετική. Αυτό ακριβώς προσπαθεί να αναδείξει και η συγκεκριμένη εργασία. Μέσω της έρευνας πάνω στα παρελθοντικά ρεύματα μαθαίνουμε πιο πολλά για το τώρα και ίσως για το μέλλον.

Στην αρχαιότητα δημιουργήθηκε η αίσθηση του πλαισίου και στα χριστιανικά χρόνια το αντικείμενο τέχνης *φορέθηκε* σε μια ενδυμασία. Η ενδυμασία αυτή έγινε είδος πολυτελείας και είχε κομβικό ρόλο στην τέχνη στην Αναγέννηση και στα ρεύματα που ακολούθησαν. Εν πολλοίς είχε να κάνει με τον τρόπο κατασκευής αλλά και τη σημασία που είχε αποδοθεί. Στους αιώνες που ακολούθησαν η κορνίζα μας εμφανίζεται πιο δωρική και εν τέλει φτάνουμε στο σημείο της πολυποίκιλης αισθητικής που διατρέχει την σύγχρονη εποχή.

Ο κορνιζοποιός δεν έχει πλέον την θέση που είχε κάποτε και πολλοί θα ισχυρίζονταν ότι το επάγγελμά τους δεν υφίσταται πλέον όπως δεν υφίσταται ο τσαγκάρης ή ο κεραμοποιός. Η εκβιομηχάνιση κατέστησε αδύνατο να παραμείνουν αυτά τα επαγγέλματα στο προσκήνιο. Αυτό δεν σημαίνει ότι η σημασία της κορνίζας ως μέσο που φέρει το έργο, σε πρώτο λόγο και ως αλληλεπίδραση με αυτό σε δεύτερο, έχασε την αξία της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Davis Deborah (2006). *The Secret Lives of Frames: One Hundred Years of Art and Artistry*. New York: Filipacchi Publishing.
- Gombrich H. Ernst (2011). *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Grimm Claus (1981). *The Book of Picture Frames*. New York: Abaris.
- Josyph Peter (2013). *Cormac McCarthy's House: Reading McCarthy Without Walls*. Austin: University of Texas Press.
- Κανελλόπουλος Κ. Παναγιώτης (2010). *Η ιστορία του ευρωπαϊκού πνεύματος: Γενικό ευρετήριο*, επιμ. Σοφία Ν. Σφυρόερα. Αθήνα: Εκδόσεις Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη.
- Karraker D. Gene (2010). *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles, and Techniques*. Los Angeles: Getty Publications.
- Kimball Fiske (1980). *The Creation of the Rococo Decorative Style*. New York: Dover Publications.
- Levey, Michael (1980). *Painting in Eighteenth-Century Venice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Mitchell Paul & Roberts Lynn (1996α). *A History of European Picture Frame*. London: Merrell Holberton Publishers.
- Mitchell Paul & Roberts Lynn (1996β). *Frameworks: Form, Function and Ornament in European Portrait Frames*. London: Merrell Holberton Publishers.
- Newberry J. Timothy (2003). *Frames and Framings*. Oxford: Ashmolean Museum Publications.
- Powell Christine & Allen Zoë (2010). *Italian Renaissance Frames at the V&A*. London: Elsevier & Victoria & Albert Museum.
- Shearman, John K. G. (1967). *Mannerism. Style and Civilization*. Harmondsworth: Penguin.
- Simon Jacob (1996). *Art of the Picture Frame: Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*. London: National Portrait Gallery.
- Thompson V. Daniel (1956). *The Materials and Techniques of Medieval Painting*. Toledo: Dover Publications.
- Wilner Eli (2011). *The Gilded Edge Revised Edition: The Art of the Frame*. San Francisco: Chronicle Books