



Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
Σχολή Αρχιτεκτόνων
Τομέας Ι:
Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού
Περιοχή Ιστορίας της Τέχνης

ΔΙΑΛΕΞΗ:

**«Ο ΜΥΘΟΣ ΤΟΥ
ΜΙΝΩΑ ΣΤΗΝ
ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ»**

*Μελέτη της διαχρονικής
παρουσίας των μορφών της
μυθικής Κρήτης στην τέχνη,
με έμφαση στη δημιουργία
των εκπροσώπων του
μοντέρνου κινήματος*

Σπουδάστρια:
ΠΙΝΕΛΗ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ

Επιβλέπουσα καθηγήτρια:
ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΛΙΤΑ

Αθήνα 2012

Διάλεξη

«Ο ΜΥΘΟΣ ΤΟΥ ΜΙΝΩΑ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ»

Μελέτη της διαχρονικής παρουσίας των μορφών της μυθικής Κρήτης στην τέχνη, με έμφαση στη δημιουργία των εκπροσώπων του μοντέρνου κινήματος

Σπουδάστρια

Πινέλη Τριανταφυλλιά

Επιβλέπουσα καθηγήτρια:

Εμμανουήλ Μελίτα

Επιτροπή εξέτασης:

Εμμανουήλ Μελίτα

Ξένου Βάνα

Φατσέα Ειρήνη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	σελ. i
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	σελ. v
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	σελ. vii
ABSTRACT	σελ. ix
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	σελ. 1
Η ΜΙΝΩΙΚΗ ΚΡΗΤΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ	σελ. 5
ΕΥΡΩΠΗ	σελ. 7
ΤΑΥΡΟΣ	σελ. 8
ΜΙΝΩΑΣ	σελ. 12
ΠΑΣΙΦΑΗ	σελ. 13
ΜΙΝΩΤΑΥΡΟΣ	σελ. 14
ΘΗΣΕΑΣ	σελ. 16
ΑΡΙΑΔΝΗ	σελ. 18
ΔΑΙΔΑΛΟΣ ΚΑΙ ΙΚΑΡΟΣ	σελ. 19
ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΣ	σελ. 20
ΔΙΟΝΥΣΟΣ	σελ. 22
ΜΙΝΩΙΚΟΙ ΜΥΘΟΙ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ	σελ. 25
Η ΑΕΝΑΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ	σελ. 27
Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ ΤΩΝ ΜΙΝΩΙΚΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΣΤΙΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΜΕΧΡΙ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ	σελ. 29
Η ΜΗΤΕΡΑ ΤΟΥ ΜΙΝΩΑ, ΕΥΡΩΠΗ, ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ	σελ. 30
Ο ΤΑΥΡΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΤΑΥΡΟΜΑΧΙΕΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ	σελ. 32
Ο ΜΙΝΩΑΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ	σελ. 34
Η ΠΑΣΙΦΑΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ	σελ. 34
ΜΙΝΩΤΑΥΡΟΣ ΚΑΙ ΘΗΣΕΑΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ	σελ. 36
Η ΑΡΙΑΔΝΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ	σελ. 40
Ο ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ	σελ. 43
ΔΑΙΔΑΛΟΣ ΚΑΙ ΙΚΑΡΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ	σελ. 47
Ο ΔΙΟΝΥΣΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ	σελ. 49
ΟΙ ΜΥΘΟΙ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ ΚΑΙ Η ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΕΠΟΧΗ	σελ. 54
ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΕΠΟΧΗ, ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ	σελ. 54
Σύντομη εισαγωγή στη μοντέρνα εποχή και τα καλλιτεχνικά κινήματά της	σελ. 54
Η γέννηση και οι πατέρες της ψυχανάλυσης και η πνευματική σχέση τους με την τέχνη της εποχής τους.	σελ. 56

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΜΙΝΩΙΚΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΣΤΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΕΡΓΑ ΤΩΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΩΝ ΜΟΝΤΕΡΝΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ	σελ. 60
Η Αριάδνη της μεταφυσικής ζωγραφικής του Τζόρτζιο ντε Κίρικο	σελ. 65
Τα μινωικά στοιχεία στην τέχνη των σουρεαλιστών	σελ. 75
Οι επιθεωρήσεις «Μινώταυρος» (“Minotaure”) και «Ακέφαλος» (“Acéphale”)	σελ. 76
Οι Λαβύρινθοι του Αντρέ Μασσόν	σελ. 80
Η αρχαία Ελλάδα ως πηγή έμπνευσης του μυθοκεντρικού έργου του Μασσόν	σελ. 80
Η δημιουργική πορεία του Μασσόν και τα έργα του που σχετίζονται με τους μινωικούς μύθους	σελ. 83
Σαλβαδόρ Νταλί και μινωικοί μύθοι	σελ. 96
Οι ταύροι και ο Μινώταυρος του Πάμπλο Πικάσσο	σελ. 102
Πάμπλο Πικάσσο	σελ. 102
Η πρώτη επαφή του Πικάσσο με τις μορφές των μινωικών μύθων και η σημασία τους γι’ αυτόν	σελ. 104
Η Σειρά Βολλάρ	σελ. 108
Οι «Ταυρομαχίες» του 1934	σελ. 117
Οι «Μινωταυρομαχίες»	σελ. 118
Ο Πικασσικός ταύρος και ο σουρεαλισμός	σελ. 124
«Όνειρο και ψέμα του Φράνκο»	σελ. 125
«Γκερνίκα»	σελ. 126
Η προσέγγιση του γραμμικού, καθαρού πνεύματος του ταύρου του 1945 – 1946	σελ. 130
Οι ταυρομαχίες της δεκαετίας του 1950	σελ. 131
«Η πτώση του Ικάρου»	σελ. 132
«Φόρος τιμής στο Διόνυσο»	σελ. 133
«Η Κάρμεν των Κάρμεν»	σελ. 133
Το τέλος της σχέσης Πικάσσο - Μινώταυρου	σελ. 134
Οι μινωικοί μύθοι στην τέχνη των υπόλοιπων πρωτοπόρων του εικοστού αιώνα	σελ. 135
Ανρί Ματίς (Henri Matisse, 1869 – 1954)	σελ. 135
Πάουλ Κλέε (Paul Klee, 1879 – 1940)	σελ. 136
Μαρκ Σαγκάλ (Marc Chagall, 1887 - 1985)	σελ. 136
Μαξ Ερνστ (Max Ernst, 1891 – 1976)	σελ. 137
Ζοάν Μιρό (Joan Miró, 1893 – 1983)	σελ. 138
Φώτης Κόντογλου (1895 – 1965)	σελ. 139
Νίκος Εγγονόπουλος (1907 – 1985)	σελ. 140
Αντουάν Μπουρντέλ (Antoine Bourdelle, 1861 – 1929)	σελ. 142
Ζακ Λίπσιτς (Jacques Lipchitz, 1871 – 1973)	σελ. 143
Γεράσιμος Σκλάβος (1927 – 1967)	σελ. 144
Η ΑΠΗΧΗΣΗ ΤΩΝ ΜΙΝΩΙΚΩΝ ΜΥΘΩΝ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ	σελ. 144

**ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΜΙΝΩΙΚΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΠΟΥ
ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΝΤΑΙ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ**

σελ. 153

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

σελ. 161

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

σελ. 165

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Με την ολοκλήρωση της παρούσας Διάλεξής μου πραγματοποιείται με μεγάλη χαρά για εμένα το προτελευταίο βήμα μου στην πορεία μου για την ολοκλήρωση του τρίτου κύκλου ακαδημαϊκών σπουδών μου, με σκοπό την απόκτηση του διπλώματος της Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου.

Η ιδιαίτερη αγάπη μου για την τέχνη και την ιστορία της με οδήγησε στην επιλογή του συγκεκριμένου ερευνητικού πεδίου για την πραγματοποίηση αυτής της εργασίας. Επιπρόσθετα, τα ειδικότερα ενδιαφέροντά μου για την αρχαία ελληνική μυθολογία, για την προϊστορική περίοδο της Κρήτης αλλά και για την πάρα πολύ μεταγενέστερη περίοδο του ευρωπαϊκού μοντερνισμού με οδήγησαν στην επιλογή ενός ερευνητικού θέματος, στο οποίο συνδυάζονται μεταξύ τους στοιχεία από όλες αυτές τις περιοχές.

Για την εκπόνηση της Διάλεξής μου πραγματοποίησα διεξοδική βιβλιογραφική έρευνα σε τέσσερις δημόσιες βιβλιοθήκες της πόλης των Αθηνών και συγκεκριμένα στη Βιβλιοθήκη της Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, στη Βιβλιοθήκη της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, στη Βιβλιοθήκη της Εθνικής Πινακοθήκης και στην Εθνική Βιβλιοθήκη. Στόχος μου ήταν η ανακάλυψη ακόμη και της παραμικρής πληροφορίας για τις μορφές της μυθικής Κρήτης αλλά και για κάθε καλλιτέχνη που στη μακραίωνη ανθρώπινη ιστορία εμπνεύστηκε από αυτές τη δημιουργία αξιόλογων εικαστικών έργων.

Ολοκληρώνοντας και παρουσιάζοντας, λοιπόν, τη Διάλεξή μου αισθάνομαι την επιθυμία να ευχαριστήσω ορισμένους ανθρώπους που συνέβαλαν σημαντικά στην άφιξή μου σε αυτό το σημείο. Το πρώτο και πολύ μεγάλο ευχαριστώ μου θα ήθελα ασφαλώς να το εκφράσω στην πολύ αγαπημένη μου καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης και επιβλέπουσά μου στην εργασία, κυρία Μελίτα Εμμανουήλ. Οι ευχαριστίες μου προς αυτήν αξίζουν όχι μόνο για τη συμβολή της, μετά από γόνιμη συζήτηση μαζί μου, στην προσέγγιση του θέματος της ερευνητικής εργασίας μου και για τις πρόθυμες κι εποικοδομητικές συναντήσεις μας κατά τη διάρκεια της εκπόνησής της αλλά και για ολόκληρο το μαγευτικό ταξίδι στην ιστορία της δυτικής τέχνης της Αναγέννησης, του Μοντερνισμού και της Σύγχρονης Εποχής, στο οποίο οδήγησε εμένα και τους συμφοιτητές μου, μέσα από τις υπέροχες πανεπιστημιακές παραδόσεις της.

Με την ευκαιρία αυτή θα ήθελα να ευχαριστήσω και τις δύο άλλες καθηγήτριές μου της περιοχής της Ιστορίας της Τέχνης, κυρίες Μαρία Ασπρά και Αικατερίνη Πατσουμά, που μου μεταλαμπάδευσαν τις γνώσεις τους στο πεδίο της ελληνικής τέχνης διαφόρων ιστορικών περιόδων, μέσα από τα υποχρεωτικά κι επιλεγόμενα μαθήματά τους.

Ακολούθως θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στο σύνολο των καθηγητών μου όλων των τομέων της Σχολής Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, που με πολύ ενδιαφέρον παρακολούθησα τις παραδόσεις τους αποκομίζοντας ένα πλούσιο σύνολο γνώσεων, τεράστιας σπουδαιότητας για τη μύησή μου στο καλλιτεχνικό κι επιστημονικό αντικείμενο της Αρχιτεκτονικής. Τα θερμότερα ευχαριστώ μου αξίζουν σε όλους τους όχι μόνο για τη γνώση που αποκόμισα από τις τυπικές και προκαθορισμένες διαλέξεις τους αλλά και για την άενη προθυμία τους για επιπλέον προσωπικές συναντήσεις με στόχο την επίλυση ακόμη και της παραμικρής απορίας μου πάνω στα αντικείμενά τους. Τα προαναφερόμενα καθιστούν το σύνολο του εκπαιδευτικού προσωπικού της Σχολής Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου παραπάνω από εξαιρετικό και αντάξιο μίας από τις παλαιότερες και ιστορικότερες ανώτατες σχολές της Ελλάδας.

Ευχαριστίες θα ήθελα να απευθύνω και στο σύνολο των διοικητικών και λοιπών υπαλλήλων της σχολής για την πάντα ευγενική, πρόθυμη κι εξυπηρετική στάση τους προς το σύνολο των σπουδαστών.

Στα πλαίσια της βιβλιογραφικής έρευνας που πραγματοποίησα, μου δόθηκε με χαρά η ευκαιρία να γνωρίσω και το εντυπωσιακά ευγενικό προσωπικό της πανεπιστημιακής βιβλιοθήκης της Ανωτάτης Σχολής

Καλών Τεχνών και ιδιαίτερα τον κύριο Δημήτριο Βανέλλη, που όντας ιδιαίτερα καταρτισμένος σε πλήθος θεμάτων σχετικών με την τέχνη, είχε πάντα την προθυμία να εξυπηρετήσει κάθε ερευνητή, προτείνοντάς του ενδιαφέρουσες ιδέες για τη συμπλήρωση της βιβλιογραφίας του.

Τις τελευταίες αλλά καθόλου μικρότερες ευχαριστίες μου θα ήθελα να τις απευθύνω στα μέλη του στενού οικογενειακού μου περιβάλλοντος, που με την τεράστια αγάπη τους και τη σταθερή ψυχική υποστήριξή τους με βοήθησαν να υλοποιήσω σταδιακά τα παλιά εφηβικά όνειρά μου για την πραγματοποίηση ενός μακροχρόνιου κύκλου σπουδών, που συνδυάζει τις γνώσεις του Πολιτικού Μηχανικού, της Προστασίας των Μνημείων και της Αρχιτεκτονικής, μαζί με εκείνες όλων των συναφών αντικειμένων τους (Ιστορίας Τέχνης, Εικαστικών Τεχνών κ.λ.π.). Πιο συγκεκριμένα, ευχαριστώ τη λατρεμένη μου μητέρα, Δήμητρα Πινέλη, τα αδέρφια της Αναστασία Γαλανού, Γεώργιο Γαλανό και Αθανάσιο Γαλανό και τον αδελφό μου, Δημήτριο Πινέλη, υποψήφιο διδάκτορα οικονομολόγο στο London School of Economics, για την πάντα σημαντική συμβολή του στην επίλυση των κάθε είδους προβλημάτων λογισμικού Η/Υ, που αντιμετώπισα σε διάφορες φάσεις των σπουδών μου. Τέλος, ευγνωμοσύνη χρωστώ και στην αποβιώσασα το 2003 γιαγιά μου, Τριανταφυλλιά Πινέλη, που με τα κληροδοτήματά της συνέβαλε στην υλική διευκόλυνση της πραγματοποίησης των μακροχρόνιων σπουδών μου.

Κλείνω τον πρόλογό μου με την ελπίδα και τη βαθιά επιθυμία να αξιοποιήσω δημιουργικά στο έπακρο τις γνώσεις που αποκόμισα από τη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου και να έχω μελλοντικά τη χαρά να προσφέρω έστω και το παραμικρό καινούριο λιθαράκι στο οικοδόμημα της ελληνικής γνώσης και δημιουργίας. Τέλος, εύχομαι την υγεία, την ευτυχία και την προκοπή όλων όσων ανέφερα σε αυτόν τον πρόλογο.

Τριανταφυλλιά Χ. Πινέλη,
Αθήνα,
Παρασκευή 19 Οκτωβρίου 2012.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η σημαντική θέση του ταύρου σε διάφορες εκφάνσεις του πολιτισμού της προϊστορικής Κρήτης, οδήγησε τους αρχαίους Έλληνες και κατόπιν τους Ρωμαίους συγγραφείς στη γραπτή διατύπωση του μυθικού κύκλου της Κρήτης, στον οποίο κυριάρχησαν οι μορφές της Ευρώπης, του ταύρου, της Πασιφάης, του Μινώταυρου, του Θησέα, της Αριάδνης, του Δαίδαλου, του Ίκαρου, του Λαβυρίνθου και του Διονύσου.

Μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα οι μορφές της μυθικής Κρήτης ενέπνευσαν διάφορους σημαντικούς καλλιτέχνες, που παρήγαγαν ενδιαφέροντα έργα με θέματα από τις περιπέτειές τους. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όμως, η ανασκαφή του ανακτόρου της Κνωσού από τον Άρθουρ Έβανς και ποικίλοι άλλοι λόγοι συνέβαλαν στην εντονότερη επίδραση των μύθων της Κρήτης στη μοντέρνα σκέψη και στη σημαντική αύξηση της παρουσίας τους την καλλιτεχνική δημιουργία. Το φαινόμενο αυτό συμπορεύτηκε και συνδέθηκε στενά με τη γέννηση της ψυχανάλυσης από τους Σίγκμουντ Φρόυντ και Καρλ Γιουνγκ οδηγώντας τους επιστήμονες της στην προσπάθεια προσέγγισης των ασυνείδητων συμβολισμών της παρουσίας των μινωικών μορφών στα έργα των πρωτοπόρων καλλιτεχνών.

Ο πρώτος μοντέρνος καλλιτέχνης που παρουσίασε πολλά έργα εμπνευσμένα από τους μύθους της Κρήτης ήταν ο Τζόρτζιο ντε Κίρικο, με κυριότερη σειρά σχετικών έργων του τις «Πλατείες της Ιταλίας». Σημαντικότερη επίδραση, όμως, άσκησαν ακολούθως οι μινωικοί μύθοι και στα έργα των σουρεαλιστών καλλιτεχνών, με σπουδαιότερο παράδειγμα αυτό του Αντρέ Μασσόν αλλά και στο έργο του μοναδικού Πάμπλο Πικάσο. Βέβαια για τους σουρεαλιστές οι μινωικές μορφές στο σύνολό τους συμβόλιζαν ένα ουτοπικό κοινωνικό όραμα και ειδικότερα ο Μινώταυρος μία υπερφυσική δύναμη που στρεφόταν ενάντια στους νόμους της φύσης και προσέβαλε τους θεούς. Αντίθετα για τον Πικάσο ο Μινώταυρος, με τον οποίο συχνά ο ίδιος ταυτίστηκε, συμβόλιζε τον άνθρωπο με δύο συνυπάρχουσες αντιφατικές πλευρές του: εκείνη των ζωικών ενστίκτων και τη δεύτερη της επιθυμίας για την κατάκτηση της αρμονίας και της ισορροπίας. Το χαρακτηριστικότερο σχετικό έργο του Μασσόν υπήρξε ο «Λαβύρινθος» (1938) ενώ στα αξιολογότερα σχετικά έργα του Πικάσο ανήκαν η «Σειρά Βολλάρ» (1930 – 1937), η «Μινωταυρομαχία» (1935) και η περίφημη «Γκερνίκα» (1937).

Η ψυχολογική ερμηνεία της ανάδυσης της μυθικής Κρήτης στη μοντέρνα τέχνη, που απασχόλησε τους πατέρες της ψυχανάλυσης, εξακολουθεί να απασχολεί μέχρι σήμερα σχετικούς ερευνητές, που άλλοτε αποδίδουν στις ιστορίες της έναν αρσενικό σοβινιστικό χαρακτήρα, άλλοτε τις σχετίζουν με την ίδια την ψυχαναλυτική διαδικασία, κατά την οποία ο άνθρωπος αναζητά και συναντά το Μινώταυρο, που κρύβεται στο σκοτεινό Λαβύρινθο του εσωτερικού του κόσμου και άλλοτε τις ταυτίζουν με την ίδια με τη λαβυρινθώδη ζωή κάθε ανθρώπου.

ABSTRACT

The important position of the bull in various manifestations of the civilization of prehistoric Crete led the ancient Greek and then the Roman writers to the written words of the mythical circle of Crete, in which the figures of Europe, bull, Pasiphae, Minotaur, Theseus, Ariadne, Daedalus, Icarus, Labyrinth and Dionysus dominated.

Until the beginning of the 20th century the figures of mythic Crete inspired various important artists, who produced interesting works with subjects that derived from their adventures. However, in the beginning of the 20th century the excavation of the palace of Knossos by Arthur Evans and various other reasons contributed in the overwhelming influence of the myths of Crete in modern thought and in the significant increase of their appearance in the artistic creation. This phenomenon fitted in and was connected closely with the birth of psychoanalysis by Sigmund Freud and Carl Jung leading its specialists to the effort of the access of the unconscious symbolism of the presence of the Minoan figures in the works of the avant – garde artists.

The first modern artist who presented many works inspired by the cretan myths was Giorgio de Chirico, whose most important relative series of works was the “Italian Squares”. However, the Minoan myths brought very significant influence to the works of the surrealist artists, with most important example this of André Masson and to the work of the unique Pablo Picasso. Of course for the surrealists the Minoan figures in full symbolized a utopian social vision and especially the Minotaur symbolized a supernatural force, directed against the laws of nature and insulting the gods. On the contrary, for Picasso the Minotaur, with whom he often identified himself, symbolized human’s coexisting two conflicting sides: that of animal instincts and the second of the desire for conquest of harmony and balance. The most characteristic work of Masson was the “Labyrinth” (1938) while “Vollard Suite” (1930 – 1937), “Minotauromachia” (1935) and the famous “Guernica” (1937) belonged to the most remarkable relative works of Picasso.

The psychological interpretation of the emergence of mythical Crete in modern art, which preoccupied the fathers of psychoanalysis, still employs today relevant researchers, who sometimes attach to the stories a male chauvinist character, sometimes relate them to the psychoanalytic process itself, with which man seeks out and meets the Minotaur, who lurks in the dark labyrinth of the inner world and sometimes associate it with the same labyrinthine life of every man.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η πλουσιότητα σε μορφές και γεγονότα αρχαία ελληνική μυθολογία, που γεννήθηκε από την ανάμιξη ιστορικών στοιχείων, πανάρχαιων παραδόσεων και φαντασίας, καταγράφηκε σε κείμενα Ελλήνων και Ρωμαίων συγγραφέων, τα οποία αποτέλεσαν μία από τις σημαντικότερες πηγές έμπνευσης της παγκόσμιας εικαστικής δημιουργίας. Ανάμεσα στους σημαντικότερους και γνωστότερους μυθολογικούς κύκλους βρίσκεται εκείνος που αναφέρεται στην προϊστορική Κρήτη και εμπλέκει μία σειρά μορφών, όπως η Ευρώπη, ο ταύρος, ο Μίνωας, η Πασιφάη, ο Μινώταυρος, η Αριάδνη, ο Δαίδαλος, ο Ίκαρος και ο Διόνυσος. Η πρώτη γραπτή αναφορά στις μορφές της μυθικής Κρήτης βρίσκεται στα Ομηρικά Έπη, που χρονολογούνται στον 8^ο π.Χ. αιώνα. Οι εν λόγω μορφές και οι ιστορίες τους εμφανίστηκαν πολλές φορές στην τέχνη του δυτικού κόσμου από την προϊστορική περίοδο μέχρι σήμερα. Όμως κατά το πρώτο ήμισυ του εικοστού αιώνα, τη λεγόμενη μοντέρνα εποχή, υπήρξε μια αξιοσημείωτη αύξηση της παρουσίας τους σε έργα κυρίως ζωγραφικής αλλά και γλυπτικής, η οποία μάλιστα συνδέθηκε στενά με τη γέννηση της ψυχανάλυσης και το ενδιαφέρον αυτής για τη διερεύνηση της σημασίας των μύθων.

Ο στόχος της παρούσας ερευνητικής εργασίας είναι η παρακολούθηση της εισχώρησης και παρουσίας των μινωικών μορφών στα έργα της δυτικής τέχνης από την προϊστορία μέχρι σήμερα, με ιδιαίτερη έμφαση στη διερεύνηση του φαινομένου της συχνότατης παρουσίας τους στη μοντέρνα τέχνη.

Αμέσως μετά από το πρώτο, σύντομο, εισαγωγικό κεφάλαιο, στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας, με τίτλο «Η μινωική Κρήτη μέσα από τη μυθολογία», πραγματοποιείται η γνωριμία με τις μορφές της μυθικής Κρήτης και η παράθεση του μύθου κάθε μίας ξεχωριστά. Γίνεται η περιγραφή της γενεαλογίας, των γεγονότων της ζωής και της πιθανής αιτίας της γέννησης του μύθου κάθε προσώπου.

Ακολουθεί το τρίτο, εκτενέστερο κεφάλαιο της εργασίας, που φέρει ως τίτλο «Μινωικοί μύθοι και τέχνη» και υποδιαιρείται σε πολλές ενότητες κι υποενότητες. Στην πρώτη ενότητά του γίνεται μία συνοπτική αναφορά στο φαινόμενο της αέναης παρουσίας των μορφών της ελληνικής μυθολογίας στην τέχνη και στην κυρίαρχη μυθική μορφή κάθε αιώνα ζωγραφικής. Στη δεύτερη ενότητά του πραγματοποιείται ένα αναλυτικό ταξίδι με κείμενο και εικόνες στην ιστορία της παρουσίας κάθε μινωικής μορφής ξεχωριστά στις καλές τέχνες από την προϊστορία μέχρι και το τέλος του 19^{ου} αιώνα.

Έπεται η μεγαλύτερη ενότητα του τρίτου κεφαλαίου, στην οποία αναλύεται το φαινόμενο της συχνής παρουσίας των μορφών της μυθικής Κρήτης στη μοντέρνα τέχνη. Μετά από μία πολύ σύντομη εισαγωγή στη μοντέρνα εποχή, την τέχνη της και την ανάλυση της στενής σχέσης της με τη νεογέννητη τότε ψυχανάλυση, προσεγγίζονται διαδοχικά τα πλείστα έργα με μινωική θεματολογία των τεσσάρων πρωτοπόρων καλλιτεχνών, που τους άγγιξε και τους ενέπνευσε ιδιαίτερα ο συγκεκριμένος μυθικός κύκλος. Πρόκειται για τα έργα του Τζόρτζιο ντε Κίρικο, του Αντρέ Μασσόν, του Σαλβαδόρ Νταλί και του Πάμπλο Πικάσο, που πρόσθεσαν λαμπρά κεφάλαια στην ιστορία της μοντέρνας τέχνης. Στο τέλος της ενότητας παρουσιάζονται συνοπτικά οι αναφορές στη μινωική Κρήτη δέκα ακόμη μοντέρνων Ευρωπαίων καλλιτεχνών, που ενισχύουν την εντύπωση της κυριαρχίας της συγκεκριμένης θεματολογίας στην τέχνη του πρώτου ημίσεος του εικοστού αιώνα.

Στην τέταρτη ενότητα του τρίτου κεφαλαίου παρακολουθείται η εξέλιξη της παρουσίας του μινωικού μυθολογικού κύκλου στην παγκόσμια τέχνη, μετά από το Μοντερνισμό, στη σύγχρονη πια εποχή. Πλέον οι μινωικές μορφές ξέφυγαν από τα στενά όρια της ευρωπαϊκής τέχνης και κυριάρχησαν στην αμερικανική τέχνη, σε έργα όπως εκείνα των Τζάκσον Πόλλοκ, Άντυ Γουόρχολ και Φερνάντο Μποτέρο. Το φαινόμενο αυτό σχετίστηκε ασφαλώς με τη μετάθεση του επίκεντρου της καλλιτεχνικής δραστηριότητας από την Ευρώπη στην Αμερική κατά τα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, με την επακόλουθη μετανάστευση πολλών πρωτοπόρων Ευρωπαίων καλλιτεχνών από την ευρωπαϊκή στην αμερικανική ήπειρο. Επιπρόσθετα, η μορφή του μυθικού κρητικού Λαβυρίνθου άρχισε να συναντιέται πλέον σε κατασκευές από διάφορα υλικά, σε όλες τις ηπείρους της γης.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, με τίτλο «Ψυχολογική και συμβολική ερμηνεία των μινωικών μορφών που παρουσιάζονται στην τέχνη», παρατίθενται οι απόψεις των μοντέρνων και των σύγχρονων ψυχαναλυτών για τη σημασία της ανάδυσης της μυθικής Κρήτης στο προσκήνιο της μοντέρνας τέχνης αλλά και για το συμβολισμό της κάθε μινωικής μορφής, στην οποία αναφέρεται ο πανάρχαιος μύθος και η οποία συναντιέται στις εικαστικές τέχνες.

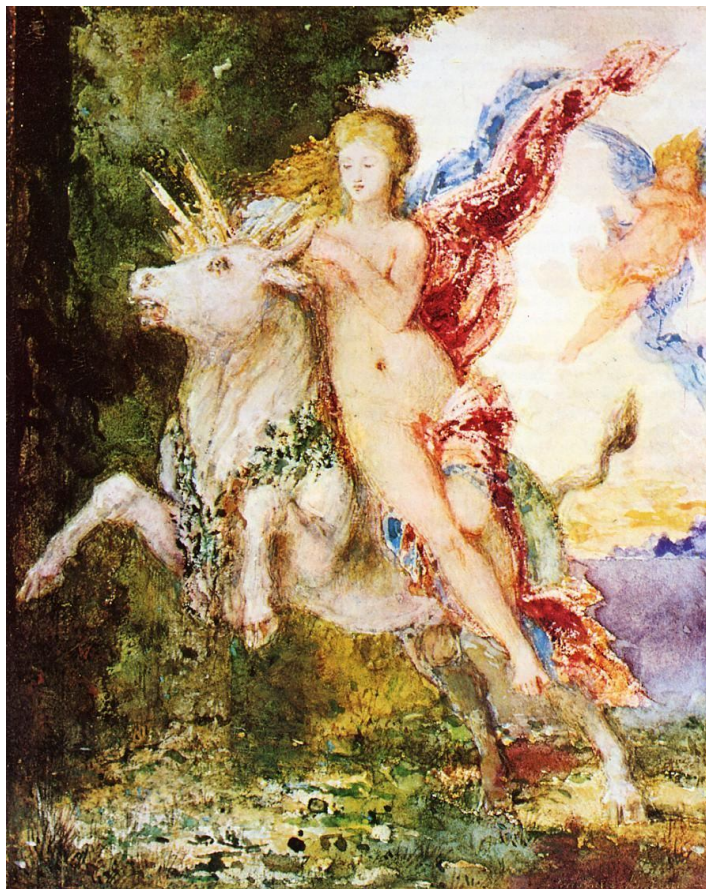
Η ερευνητική εργασία ολοκληρώνεται με τα «Συμπεράσματα», όπου παρουσιάζονται συνοπτικά όσα προέκυψαν από την προηγηθείσα διεξοδική ανάλυση της παρουσίας των μυθικών κρητικών μορφών στην παγκόσμια τέχνη.

Τέλος, παρατίθενται, με τη σειρά εμφάνισής τους στο κείμενο, οι 371 τίτλοι βιβλιογραφίας που εντοπίστηκαν και μελετήθηκαν για την εκπόνηση της παρούσας διάλεξης.

Η ΜΙΝΩΙΚΗ ΚΡΗΤΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ

Οι μύθοι που αφορούν στις μορφές της προϊστορικής Κρήτης παραδόθηκαν από Έλληνες και Ρωμαίους συγγραφείς, των οποίων πηγή έμπνευσης αποτέλεσαν οι προϊστορικές λατρείες του ήλιου και της σελήνης, των νοτιοανατολικών ακτών της Μεσογείου, με μυστηριακούς χορούς και γιορτές, όπως ήταν τα «Ταυροκαθάψια» και με πρωταρχικούς τόπους λατρείας τα μεγάλα σπήλαια της Κρήτης, το «Ιδαίον Άντρον» και το «Δικταίον Άντρον». Ένα από τα σημαντικότερα σχετικά αρχαία κείμενα είναι το κεφάλαιο του Θησέα των «Παράλληλων Βίων» του Πλουτάρχου, στο οποίο ο συγγραφέας αναφέρει διάφορες εκδοχές των μινωικών μύθων. Αναφορές υπάρχουν επίσης στα ομηρικά έπη, στις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες, στα έργα του Πλάτωνα, στην «Αινειάδα» του Βιργίλιου (70 – 19 π.Χ.), στα έργα «Μεταμορφώσεις» και «Ηρωίδες» του Ρωμαίου ποιητή Οβίδιου (43 – 17 μ.Χ.), στα έργα του Πλίνιου του Πρεσβύτερου (23 – 79 μ.Χ.), στο τέταρτο βιβλίο της «Βιβλιοθήκης της Ιστορίας» του Διόδωρου του Σικελιώτη, ενός Έλληνα ιστορικού του 1^{ου} π.Χ. αιώνα, καθώς και στη «Βιβλιοθήκη» του Απολλόδωρου του Αθηναίου, που γράφτηκε μεταξύ του 100 και του 200 μ.Χ.. Όλες οι προαναφερόμενες πηγές, καθώς και άλλες, διέσωσαν μέχρι τη σύγχρονη εποχή ζωντανές τις μνήμες της πριγκίπισσας Ευρώπης, του Μίνωα, της Πασιφάης, του Μινώταυρου, της Αριάδνης, του Θησέα, του Λαβυρίνθου, του Δαίδαλου, του Ίκαρου και όλων των υπόλοιπων μορφών που ύφαναν την πλοκή ενός πολυσύνθετου μυθικού κύκλου, που δεν έπαψε ποτέ μέσα στο πέρασμα των χιλιετηρίδων να διδάσκει, να εμπνέει την δημιουργικότητα των ανθρώπων του πνεύματος και της τέχνης και να παραμένει πάντα επίκαιρος. (1 – 9)

ΕΥΡΩΠΗ



Εικόνα 1: «Η Ευρώπη και ο ταύρος», Γκυστάβ Μορώ (Gustave Moreau, 1869). (10)

Οι αφηγήσεις των μύθων της μινωικής Κρήτης ξεκινούν με την Ευρώπη. Ο Ποσειδώνας και η Λιβύη ήταν οι γονείς των δίδυμων αδελφών Βήλου και Αγήνορα. Ο Βήλος παρέμεινε στην Αφρική ενώ ο Αγήνορας έστησε το βασίλειό του στη Σιδώνα. Από την Τηλεφάεσσα απέκτησε τον Κάδμο, το Φοίνικα, τον Κίλικα, το Θάσο, το Φινέα και την Ευρώπη. Υπάρχει, όμως και η εκδοχή ότι η Ευρώπη ήταν κόρη του γιου του, Φοίνικα. Η Ευρώπη γεννήθηκε και μεγάλωσε στη Φοινίκη. Κάποια μέρα έπλεκε στεφάνια κοντά στην ακτή, παρέα με τις φίλες της. Τότε την είδε ο Δίας και την ερωτεύτηκε. Προκειμένου να την πλησιάσει, μεταμορφώθηκε σε έναν όμορφο ταύρο. Η Ευρώπη τον πλησίασε, τον χάιδεψε, ανέβηκε πάνω του κι έβαλε ένα στεφάνι στα κέρατά του. Τότε αυτός ανασηκώθηκε, όρμησε στη θάλασσα και μετέφερε τη λεία του στη νότια ακτή της Κρήτης, στη Γόρτυνα ή τη Φαιστό. Εκεί, κάτω από ένα αειθαλή πλάτανο, πραγματοποιήθηκε η ένωση του Δία, που μεταμορφώθηκε σε αετό, με την Ευρώπη. Κατά τον ιερό γάμο, ο Δίας χάρισε στην αγαπημένη του τρία μοναδικά δώρα: τον Τάλω, ένα χάλκινο γίγαντα που προστάτευε ολόκληρη την Κρήτη, ένα χρυσό σκύλο που δεν του ξέφευγε κανένα θήραμα και μία φαρέτρα με βέλη που δεν αστοχούσαν ποτέ. Στη συνέχεια η Ευρώπη απέκτησε τρεις γιους από το Δία, το Μίνωα, το Ραδάμανθυ και το Σαρπηδόνα, οι οποίοι ανδρώθηκαν υπό την προστασία του βασιλιά της Κρήτης, Αστερίωνα, που έγινε σύζυγος της μητέρας τους. Ο Αγήνορας έστειλε τους γιους του να αναζητήσουν την κόρη του με εντολή να μην επιστρέψουν χωρίς αυτή, αλλά καθώς δε γνώριζαν τον προορισμό του απαγωγέα ταύρου, ο καθένας ακολούθησε διαφορετική πορεία. Ο Κάδμος μόλις πάτησε το ελληνικό χώμα, ίδρυσε τη Θήβα και δίδαξε το αλφάβητο στους Έλληνες. Στους απογόνους του συγκαταλέγονται ο Διόνυσος και οι δίδυμοι Ζήθος και Αμφίων. (5 – 6, 11 – 14)

Το όνομα της Ευρώπης, που σημαίνει «πλατύ μέτωπο», είναι συνώνυμο της Πανσελήνου, σχετίζεται με τη λατρεία της φοινικικής Αστάρτης, που μετεξελίχθηκε σε ελληνική Άρτεμη και ίσως να μην είναι άσχετο με το γεγονός ότι ο πολιτισμός που φέρει το όνομα του γιου της, Μίνωα, είναι ο πρώτος μεγάλος ευρωπαϊκός πολιτισμός. Η αρπαγή της Ευρώπης από το Δία συμβολίζει την εξαφάνιση της σελήνης από τον πρωινό ουρανό, όταν την αρπάζει ο ηλιακός ταύρος και την επανεμφάνισή της στον εσπερινό ουρανό, πάνω στον οποίο φαίνεται να μεταφέρεται μέσω των θαλάσσιων κυμάτων. (11, 13 - 15)

ΤΑΥΡΟΣ



Εικόνα 2: Χρυσό ειδώλιο ταύρου από τις Μυκήνες, (Υστεροελλαδική IIIA περίοδος – 14^{ος} π.Χ. αιώνας). (14)

Ο ταύρος υπήρξε ένα ζώο που συνδέθηκε με αρχαίες δοξασίες, θρησκείες και τελετουργικά, όχι μόνο των περιοχών της Μεσογείου Θάλασσας αλλά ακόμη και της μακρινής Ινδίας και λατρεύτηκε σχεδόν παγκοσμίως για την ικανότητά του να πολεμά με δύναμη και για τη γονιμότητά του. Η σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και τον ταύρο ξεκίνησε με την πρώτη εμφάνιση του ζώου και εξελίχθηκε σε όλο και πιο ισχυρό δεσμό με το πέρασμα του χρόνου, που υπερέβαινε την εξάρτηση του πρώτου από το δεύτερο ως πηγή τροφής. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι η συμβολική διάσταση του ζώου, που άρχισε να αναπτύσσεται κατά τη Νεολιθική Περίοδο και μετά, είχε εδραιωθεί από την Παλαιολιθική εποχή, πριν από 3.000 χρόνια. Συσχετίστηκε με τη δημιουργία, τη γέννηση, το θάνατο και την αναγέννηση και ήταν ένα από τα ζώα που θυσιάζονταν συχνότερα ως προσφορά στις ανώτερες δυνάμεις. (14, 16)

Υπάρχει επίσης και η θεωρία της σύνδεσης της λατρείας του ταύρου στη Μεσόγειο με πανάρχαια αστρονομικά φαινόμενα. Έτσι στη Μεσόγειο η εποχή του ταύρου σήμανε την αρχή του πολιτισμού. Μάλιστα η αρχαιότερη μορφή του σημιτικού αλφαβήτου αρχίζει με το γράμμα «άλεφ», που σημαίνει ταύρος ενώ το ίδιο το σχήμα του γράμματος «Α» διαμορφώθηκε από το σχέδιο του κεφαλιού του ταύρου με τα δύο κέρατα, που σήμερα έχει αναστραφεί. Ακόμη και η κορυφή της πυραμίδας του Χέοπα στην Γκίζα της Αιγύπτου αντιστοιχεί σε τέτοια θέση ώστε αν κάποιος παρατηρητής της βρισκόταν εκεί τα μεσάνυχτα της φθινοπωρινής ισημερίας του έτους 4.000 π.Χ. (αρχή του πολιτισμού), θα έβλεπε το μεσημβρινό του τόπου, την ελλειπτική και τον ουράνιο ισημερινό να τέμνονται ανάμεσα στα δύο άστρα που σημαδεύουν τα κέρατα του Ταύρου ενώ θα έβλεπε και την Πανσέληνο στο ίδιο σημείο. Αυτό το αστρονομικό γεγονός ερμηνεύει και την ύπαρξη πολλών αναπαραστάσεων του ταύρου, με ένα δίσκο ανάμεσα στα κέρατά του, στο κτίσμα της Πυραμίδας Χέοπα. Στην ίδια χώρα λατρευόταν ο ιερός ταύρος Άπις της Μέμφιδας και η θεά Άθωρ, που είχε ως σύμβολο τον ηλιακό δίσκο μεταξύ των κεράτων της, το οποίο συναντήθηκε και στην προϊστορική Κρήτη. (17)

Στην αρχαία Ελλάδα ο ταύρος υπήρξε ένα από τα ζώα με το οποίο απεικονίστηκε συχνά ο Διόνυσος, κυρίως σε αναπαραστάσεις του γάμου του και θεωρήθηκε ως σύμβολο προαγωγής της γονιμότητας των ανδρών, των ζώων και των σπαρτών. Ο ταύρος συχνά θυσιαζόταν στο θεό και ακολούθως η σάρκα του τρωγόταν ωμή ή καιγόταν στα χωράφια, έτσι ώστε να επιταχυνθεί η ανάπτυξη των καρπών της γης. Όπως ο Διόνυσος, μπορούσε να θεωρηθεί ως προσωποποίηση του ήλιου που ωριμάζει τους καρπούς. Αυτή η μυστικιστική ταύτιση με την ενέργεια και την καρποφορία της γης φόρτισε τη σημασία της θυσίας του ταύρου, η οποία υπήρξε αναπόσπαστο κομμάτι της αρχαίας λατρείας του Μίθρα, θεού των Ρωμαίων. (16, 18)

Η λέξη «ταύρος» είναι πανάρχαια κι έχει την εξής ετυμολογία:

- Ταυ (T): Το δέκατο ένατο γράμμα του ιωνικού αλφαβήτου, που προέρχεται από το φοινικικό tau και στα εβραϊκά σημαίνει σήμα.
- Ρ: το δέκατο έβδομο γράμμα του ελληνικού αλφαβήτου, το οποίο προέρχεται από το εικοστό γράμμα του φοινικικού αλφαβήτου, ρες (resch) και σημαίνει κεφαλή.
- ος: αναφορική αντωνυμία που σημαίνει: αυτός που.

Επομένως, βάσει των ανωτέρω, «ταύρος» σημαίνει: αυτός που η κεφαλή του έχει σχήμα T. (19)

Στον προϊστορικό πολιτισμό της μινωικής Κρήτης ο ταύρος κατείχε ιδιαίτερη θέση. Το ζώο αυτό ήταν άμεσα συσχετισμένο με τις θρησκευτικές αντιλήψεις των κατοίκων του νησιού και κατά συνέπεια, έπαιξε σημαντικό ρόλο και σε άλλες εκδηλώσεις του πολιτισμού τους, όπως στον αθλητισμό και την τέχνη τους. Όλα αυτά συνετέλεσαν στη μυθοποίηση αυτού του ζώου και στην ανάπτυξη ενός ολόκληρου μυθολογικού

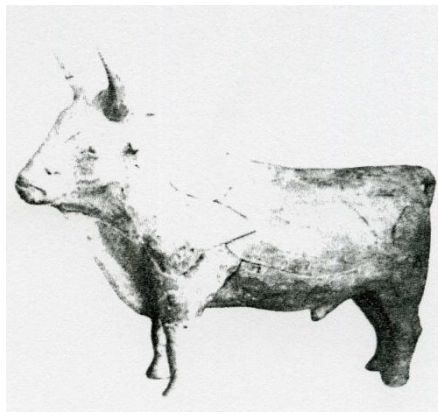
κύκλου, που διασώθηκε μέσα στις χιλιετηρίδες της ανθρώπινης ιστορίας κι έφτασε μέχρι τη σύγχρονη εποχή, επηρεάζοντας κατά τη διάδοση και τη διάσωσή του ποικίλες πολιτισμικές εκφράσεις.

Ο ταύρος θεωρούταν ιερό ζώο, λοιπόν, στη μινωική Κρήτη. Βέβαια, αμφισβητείται ότι υπήρξε θεός – ταύρος στη θρησκεία της, στην οποία δεν επιβεβαιώνεται η λατρεία των ουρανίων σωμάτων και φαίνεται ότι υπήρχε σχέση μεταξύ θεάς και σελήνης (πιθανώς η ημισέληνος ταυτίστηκε με τα κέρατα ταύρου), καθώς και μεταξύ θεού και ήλιου, του οποίου ο συμβολικός ρόδακας απεικονίζεται στο μέτωπο ταυρόμορφων κρητομηκηναϊκών ρυτών. Αυτές τις ουράνιες σχέσεις φαίνεται ότι απηχούσαν και οι ονομασίες Πασιφάη και Αστερίων, τις οποίες απέδιδε η ελληνική αρχαιότητα στη βασίλισσα, θεά της Κνωσσού και το Μινώταυρο. (14, 18)

Το ζεύγος των κεράτων του ταύρου υπήρξε ένα από τα ιερότερα σύμβολα αλλά και αντικείμενο λατρείας της μινωικής Κρήτης. Δεδομένου του ότι στο μινωικό πολιτισμό δεν εικονίζεται η ίδια η θεότητα αλλά αντικείμενα που σχετίζονταν με τη λατρεία της, τα κέρατα του ταύρου συναντώνται σε πολλά σημεία: πάνω σε βάθρα ιερών, πάνω σε βωμούς, μεταξύ κιόνων των ιερών αλλά και σε ζωγραφικές παραστάσεις. Σε κάποιες από αυτές απεικονίζονται ανθρώπινες μορφές σε λατρευτικές στάσεις, μπροστά από τα κέρατα. Σε ορισμένες άλλες τα κέρατα συνδυάζονται με διπλούς πελέκεις, ιερά κλαδιά και σπονδικά αγγεία. Επιπρόσθετα θεωρούνταν ιερά τα όρη με δύο κορυφές, που θύμιζαν ως προς το σχήμα κέρατα ταύρου ενώ τα ιερά κορυφής και οι υπαίθριοι βωμοί είχαν το σχήμα των λεγόμενων «κεράτων καθοσιώσεως». Είναι πιθανό ότι τα κέρατα έγιναν λατρευτικά αντικείμενα λόγω της προαναφερόμενης ιερής σημασίας του ταύρου αλλά και της κεφαλής του ενώ τα κεφάλια των βοδιών που θυσιάζονταν, αναρτιόνταν πάνω σε ιερά δένδρα και πάνω σε τοίχους ιερών. Μάλιστα, ίσως η ταυροκεφαλή ή τα κέρατά της να είχαν εκείνη την εποχή το ρόλο που κατέχει ο σταυρός στο σημερινό χριστιανικό κόσμο. Εξάλλου, πιθανολογείται ότι η λέξη «σταυρός», παρουσιάζει ετυμολογική κι εννοιολογική συγγένεια με τη λέξη «ταύρος». Όσον αφορά στο αίμα του ταύρου, αυτό συμβόλιζε την αναγέννηση και την άνοδο σε υψηλότερη πνευματική σφαίρα των υποψηφίων μυστών που συμμετείχαν σε ιερούργικά μυστήρια με θυσίες ταύρων προσδοκώντας να γίνουν ιερείς. Επίσης, τα ειδικά αγγεία για υγρές σπονδές των Κρητών, που καλούνταν ρυτά, είχαν ορισμένες φορές τη μορφή ταύρου ή κεφαλής ταύρου. Αυτά χρησιμοποιούνταν για τη σπονδή του αίματος του θυσιασθέντος βοδιού αλλά και οποιουδήποτε άλλου υγρού. (14, 18 – 19)



(α)



(β)



(γ)

Εικόνες 3 (α – γ): Υστερομινωικά ρυτά με μορφή ταύρου ή κεφαλής ταύρου (1700 – 1400 π.Χ.). (20)

Πολύ σημαντική ήταν και η συμμετοχή των ταύρων σε αθλητικούς αγώνες με ιερό χαρακτήρα, που αποτελούσαν μέρος των εορτών της άνοιξης. Αυτοί ονομάστηκαν «ταυροκαθάψια» και η πρωιμότερη μαρτυρία για αυτούς, που ανάγεται στην αρχή της 2^{ης} χιλιετίας π.Χ., είναι πήλινα, χειροποίητα ρυτά σε

μορφή ταύρου, με ταυροκαθάπτες να κρέμονται από τα κέρατα ή το κεφάλι του ζώου. Το τελετουργικό περιεχόμενό τους αποδίδεται σε αρχαία θρησκευτικά όργανα, που ίσως αποτελούσαν την επιβίωση ενός πανάρχαιου κρητικού εθίμου, κατά το οποίο ένας ζωντανός ταύρος κομματιαζόταν από ανθρώπινα στόματα, πράξη που συμβόλιζε το διαμελισμό του Διονύσου από τους Τιτάνες. Σύμφωνα με άλλη εκδοχή, τα ταυροκαθάψια αναπαριστούσαν τις προσπάθειες σύλληψης του άγριου ταύρου στα όρη της Κρήτης κατά την εποχή του χαλκού. Όμως από τα κρητικά αθλήματα με ταύρους έλειπε το πολεμικό στοιχείο και σε αυτά δεν υπήρχε θέμα μάχης μεταξύ ανθρώπου και ταύρου, ούτε ο αγώνας έληγε με τη θανάτωση του τελευταίου. Σε αυτά, εξασκημένοι, άοπλοι άνδρες και γυναίκες άρπαζαν τον ταύρο από τα κέρατα και εκτελούσαν με επιδεξιότητα επικίνδυνα άλματα πάνω στη ράχη του. Παρ' όλα αυτά, είναι πιθανό ο ταύρος να θυσιάζοταν σε ιδιαίτερη τελετή μετά από τον αγώνα. Η μινωική τέχνη παρουσιάζει πάρα πολλές απεικονίσεις του αγωνίσματος και έχει διαμορφωθεί η άποψη ότι αυτό λάμβανε χώρα στην κεντρική αυλή του ανακτόρου, δηλαδή μέσα στο μυθικό Λαβύρινθο. Αναπαραστάσεις ταυροκαθαψίων μπορεί κανείς να δει στις χαρακτηριζόμενες από πολυχρωμία, ελευθερία και χάρη τοιχογραφίες της Κνωσού αλλά και των Μυκηνών, σε ανάγλυφα λίθινα αγγεία και σφραγίδες. Στα ταυροκαθάψια, τα οποία συχνά ήταν θανάσιμα για τους αθλητές, έπαιρναν μέρος και νέοι από την κυρίως Ελλάδα. Πιθανότατα αυτή η παράδοση γέννησε το μύθο ότι κατά διαστήματα στέλνονταν από την Αττική επτά νέοι κι επτά νέες ως τροφή του Μινώταυρου (14 – 16, 18. 21 – 23).



Εικόνα 4: «Ταυροκαθάψια», Ανάκτορο της Κνωσού (1500 π.Χ.). (24)

Κατά την αρχαιότητα, αγωνίσματα παρόμοια με τις μινωικές ταυρομαχίες εκτελούνταν στη Θεσσαλία, όπου έπαιρναν μέρος έφιπποι άνδρες, οι ταυρελάτες, στην Τίρυνθα, στην Έφεσο, στη Σμύρνη, στη Σινώπη, στην Άγκυρα και στην Καρία. Αυτά τα αγωνίσματα επιβίωσαν μέχρι τη σύγχρονη εποχή σε διάφορες μεσογειακές περιοχές. Σε αυτά ο ταύρος δε σκοτώνεται αλλά απλώς ερεθίζεται. Φαίνεται, πάντως, ότι και οι ισπανικές ταυρομαχίες ανάγονται σε παλαιότερη θρησκευτική παράδοση, που υπάρχει σε πολλές χώρες της Μεσογείου και φτάνει μέχρι την Ινδία. (18, 23, 25)

Σύμφωνα με κάποιες θεωρίες, οι ταυρομαχίες εισήχθησαν στην Ισπανία από τον αυτοκράτορα Κλαύδιο, κατά τη διάρκεια ενός μικρού διαστήματος, στο οποίο απαγορεύτηκαν οι αγώνες των μονομάχων ενώ ταυτόχρονα μετατράπηκαν σε αγώνες για το φόνο του ταύρου. Υπάρχουν ακόμη εκδοχές ότι εισήχθησαν από τους Καρχηδόνιους ή τους Άραβες. Τέλος, υπάρχει και η εκδοχή ότι οι ταυρομαχίες δημιουργήθηκαν υπό τη νέα αυτή μορφή τους στην ίδια την Ισπανία, όπου οι κάτοικοι διεξήγαγαν πραγματικούς αγώνες για να συλλάβουν τους ατίθασους ταύρους της περιοχής τους, που ακολούθως μετατράπηκαν σε επιδείξεις. Αυτές λάμβαναν χώρα σε ειδικά αμφιθέατρα, που οι διαστάσεις τους ποίκιλαν ανάλογα με το μέγεθος των πόλεων που τα φιλοξενούσαν. Από την Ισπανία διαδόθηκαν αρχικά στις αποικίες της Λατινικής Αμερικής και κατά το 19^ο αιώνα στη Γαλλία. Στα πλαίσια θρησκευτικών εορτών και βασιλικών γάμων πραγματοποιούνταν ταυρομαχίες στις τοπικές πλατείες. Το 1726 ο Φρανθίσκο Ρομέρο εισήγαγε την ταυρομαχία που πραγματοποιούταν από πεζούς αντί για έφιππους ταυρομάχους. Με την πάροδο των χρόνων διαμορφώθηκαν ποικίλοι τύποι ταυρομαχίας σε διάφορες περιοχές της γης, όπως η Ισπανία, η Λατινική Αμερική, η Πορτογαλία, η Γαλλία, η Ινδία και το Ομάν. Από το 1991 κι έπειτα οι παραδοσιακές ταυρομαχίες άρχισαν να καταργούνται νομικά σε διάφορα μέρη εξαιτίας της κακομεταχείρισης που υφίστανται τα ζώα στη διάρκειά τους. (23, 25)

ΜΙΝΩΑΣ



Εικόνα 5: Ραδάμανθους, Μίνωας και Αιακός στον κάτω κόσμο. (26)

Ο Μίνωας υπήρξε το διασημότερο από τα τρία παιδιά που απέκτησαν η Ευρώπη με το Δία κι έζησε τρεις γενιές πριν από τον τρωικό πόλεμο, αφού ήταν παππούς του Ιδομενέα, γιου του Δευκαλίωνα, σύμφωνα με την «Ιλιάδα» του Ομήρου. Μετά από το θάνατο του πατριού του και βασιλιά της Κρήτης, Αστερίωνα, έδειξε τη διάθεση να πάρει την εξουσία μόνος στα χέρια του. Τότε τα δύο αδέρφια του δυσανασχέτησαν. Ο Μίνωας, για να αποδείξει ότι οι θεοί προόριζαν το βασίλειο για αυτόν, δήλωσε πως ό,τι κι αν ζητούσε από αυτούς, θα του το έδιναν. Τότε ζήτησε από τον Ποσειδώνα να του στείλει έναν ταύρο από τη θάλασσα και υποσχέθηκε στη συνέχεια να τον θυσιάσει στο όνομά του. Ο Ποσειδώνας έστειλε

πράγματι έναν εκτυφλωτικά άσπρο ταύρο στο Μίνωα, γεγονός που εξασφάλισε στον τελευταίο την εξουσία χωρίς αντίρρηση. (1 – 3, 5 – 6, 9, 11, 14, 27 – 28)

Σε πανάρχαια ποιήματα ο Μίνωας αναφέρεται ως ο πρώτος βασιλιάς της Κρήτης, θαυμαστός κυρίαρχος της Κνωσσού και συμμετέχων στα συμβούλια του Δία, από τον οποίο διδασκόταν τη σοφία και τη δικαιοσύνη. Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του κατάφερε να ενώσει κάτω από τη δύναμή του πάνω από εκατό πολιτείες της Κρήτης και να χτίσει καινούριες πολιτείες πάνω στα νησιά και τις γύρω στεριές. Για να κυβερνά ευκολότερα το μεγάλο κράτος του, το χώρισε σε τρεις περιφέρειες: η πρώτη έβλεπε στην Ασία και είχε ως κέντρο της την Κνωσσό, η δεύτερη έβλεπε στην Αφρική και είχε ως κέντρο της την Φαιστό, η τρίτη έβλεπε στην Ευρώπη και είχε ως κέντρο την Κυδωνία. Στον καιρό του οι πολιτείες μεγάλωσαν κι ομόρφυναν, οι τέχνες αναπτύχθηκαν κι οι άνθρωποι έζησαν ειρηνικά, με πλούτο και σιγουριά. Ο Πλάτωνας τον ανέφερε στα έργα του ως ορθό νομοθέτη και επιθυμητό φιλόσοφο – βασιλιά ενώ οι Αττικοί τραγικοί ποιητές του άσκησαν αρνητική κριτική, σε αντίθεση προς τη θετική που άσκησαν στον αδελφό του, Ραδάμανθυ. Ήταν σύζυγος της Πασιφάης και πατέρας της Αριάδνης, της Φαίδρας, της Ακάλλης, της Ξενοδίκης, του Ανδρόγεω, του Γλαύκου, του Κατρέα και του Δευκαλίωνα, καθώς και άλλων τέκνων που απέκτησε εκτός γάμου. Μάλιστα οι απιστίες του ανάγκασαν τη σύζυγό του να μεταχειριστεί μαγικά μέσα, έτσι ώστε πέθαιναν στην αγκαλιά του οι γυναίκες που τον πλησίαζαν. Στην «Οδύσσεια» ο Οδυσσεύς αναφέρει ότι κατά τη διάρκεια των περιπλανήσεών του είδε τις κόρες του Μίνωα, Αριάδνη και Φαίδρα, να μεταφέρονται από το Θησέα στην Αθήνα. Ο Θουκυδίδης γράφει ότι ο Μίνωας ήταν ο πρώτος που απέκτησε ισχυρό ναυτικό και κυριάρχησε σε μεγάλο μέρος της ελληνικής θάλασσας. Έδιωξε τους Κάρες από τις Κυκλάδες, που ονομάστηκαν Μινωίδες, έβαλε εκεί ως κυβερνήτες τους γιους του και περιόρισε την πειρατεία στο Αιγαίο. (5 – 6, 11, 13, 22, 27 – 28)

Το τέλος του, σύμφωνα με την παράδοση, έλαβε χώρα στη Σικελία, όπου μετέβη για να συλλάβει τον αιχμάλωτό του αρχιτέκτονα, Δαίδαλο, που είχε δραπετεύσει από την Κρήτη πετώντας. Εκεί έγινε ευμενώς δεκτός από τον Κόκαλο, που τον περιποιήθηκε σα φίλο του και του υποσχέθηκε να του παραδώσει το Δαίδαλο. Όμως σύντομα ο Κόκαλος τον πρόδωσε: Οι κόρες του, σύμφωνα με εντολή του πατέρα τους, ετοίμασαν για το Μίνωα λουτρό με καυτό νερό, μέσα στο οποίο αυτός πνίγηκε. Οι ακόλουθοί του δεν μπόρεσαν να φύγουν από τη Σικελία, αφού τα πλοία τους κάηκαν από τον Κόκαλο κι έτσι ίδρυσαν εκεί την πόλη Μινώα προς τιμή του βασιλιά τους. Ο ιστορικός του 1^{ου} π.Χ. αιώνα, Διόδωρος Σικελιώτης αναφέρει ότι ο τύραννος του Σικελικού Ακράγαντα, Θήρωνας, ανακάλυψε τον 5^ο π.Χ. αιώνα τα οστά του Μίνωα και τα έστειλε να ταφούν στην Κρήτη. Όταν κατέβηκε στον Άδη, ο Μίνωας εξακολούθησε να ασκεί τα βασιλικά καθήκοντά του απονέμοντας τη δικαιοσύνη στο λαό των σκιών. (5 – 7, 11, 13, 27 – 28).

Σύμφωνα με παρατηρήσεις μελετητών, ο Μίνωας πέθανε σε ένα μέρος στα δυτικά του τόπου στον οποίο γεννήθηκε. Ο μύθος του έχει ίσως ως αρχή την εικόνα του ήλιου, ο οποίος φθάνοντας στο τέρμα της διαδρομής του, βυθίζεται το απόγευμα μέσα σε φλογερά νερά, όπου βρίσκει το θάνατο. (11)

ΠΑΣΙΦΑΗ

Η Πασιφάη ήταν κόρη του Ήλιου και της Περσηίδας. Υπάρχουν ενδείξεις πως ήταν θεότητα της σελήνης. Είναι γνωστή κυρίως λόγω της ιστορίας του έρωτά της με το θεϊκό ταύρο. (6 – 8, 11, 22)

Σύμφωνα με τον Απολλόδωρο, στον οποίο οφείλουμε την εκτεταμένη αφήγηση αυτού του μύθου, ο σύζυγος της Πασιφάης, Μίνωας, όταν έγινε βασιλιάς της Κρήτης και θέλησε να προσφέρει θυσία στον Ποσειδώνα, τον ικέτευσε να του στείλει έναν ταύρο ως θύμα. Η παράκλησή του εισακούστηκε και το ζώο εμφανίστηκε στην ακτή προσφέροντας τον εαυτό του για σφαγή. Όμως η ασυνήθιστή του δύναμη και η θαυμαστή ομορφιά του γοήτευσαν το Μίνωα, ο οποίος δεν μπόρεσε να αποφασίσει τη θυσία του και έτσι το κλείδωσε στους βασιλικούς στάβλους και θυσίασε άλλο αντί αυτού. (1 – 3, 5 – 6, 9, 11, 13 – 14, 28 – 32)



Εικόνα 6: «Η Πασιφάη μπαίνει στην ξύλινη αγελάδα του Δαίδαλου», Τζούλιο Ρομάνο (Giulio Romano, 1530 μ.Χ.). (33)

Ο Ποσειδώνας οργισμένος εμφύσησε άγρια μανία στον ταύρο, ο οποίος άρχισε να περιφέρεται σε όλο το νησί καταστρέφοντας τα πάντα κατά τη διέλευσή του και ο οποίος, με τη βούληση του θεού, ενέπνευσε αφύσικο έρωτα στην Πασιφάη. Η βασίλισσα, αρχίζοντας να φλέγεται από το πάθος της, ακολούθησε το θεϊκό ζώο και χάρη σε ένα τέχνασμα του Δαίδαλου, κατάφερε να το ικανοποιήσει. Από την ένωση αυτή προήλθε ένα ον με σώμα ανθρώπου και κεφαλή ταύρου, ο Μινώταυρος. Κατόπιν ο Ηρακλής αιχμαλώτισε το λευκό ταύρο και τον έφερε στην Ελλάδα, όπου τελικά τον σκότωσε ο Θησέας. (1 – 9, 11, 13 – 14, 28 – 32, 34)

Ο μύθος της Πασιφάης βασίστηκε στην εικόνα της δαμάλας – σελήνης που ερωτεύτηκε τον ήλιο – ταύρο. Γι' αυτόν υπάρχει και η αιθέρια εκδοχή του Λουκιανού, σύμφωνα με την οποία όταν η Πασιφάη άκουσε τη συζήτηση του Δαίδαλου για τον αστερισμό του Ταύρου, καταγοητεύτηκε από την αστρολογία – μία υπόθεση καθόλου απίθανη, δεδομένου ότι η Πασιφάη ήταν κόρη του Ήλιου. (11, 14, 22)

ΜΙΝΩΤΑΥΡΟΣ

Ο Μινώταυρος, γιος της βασίλισσας της Κρήτης, Πασιφάης, που γεννήθηκε από την ένωσή της με έναν λευκό, θεϊκό ταύρο, συχνά σε κείμενα αποκαλείται και Αστέριος ή Αστερίων. Ήταν ένα πλάσμα με κεφάλι ταύρου και σώμα ανθρώπου, που κατοικούσε στο Λαβύρινθο της Κνωσού, τον οποίο κατασκεύασε ο αρχιτέκτονας Δαίδαλος ειδικά γι' αυτό το λόγο, μετά από χρησμό που πήρε ο Μίνωας από το μαντείο των Δελφών. (1 – 9, 11, 13 – 14, 16, 22, 29 – 32, 34 – 41)



Εικόνα 7: «Μινώταυρος», βοιωτικός μελανόμορφος σκύφος, γνωστός ως σκύφος “Rayet” (550 π.Χ.). (13)

Μετά από τη δολοφονία του γιου του Μίνωα, Ανδρόγεω, από τους Αθηναίους, κάθε χρόνο (ή κάθε εννέα χρόνια) στέλνονταν από την Αθήνα, ως φόρος αίματος και τροφή του Μινώταυρου, επτά νέοι και επτά νέες. Στην τρίτη αποστολή νέων, που έφυγε από την Αθήνα την έκτη μέρα του Μουνυχιώνα, συμμετείχε και ο γιος του βασιλιά της Αθήνας, Θησέας. Αυτός κατάφερε να νικήσει και να σκοτώσει το μυθικό υβρίδιο της Κνωσού κι έτσι να απαλλάξει την πόλη του από το σκληρό φόρο. (3 – 4, 6 – 8, 11, 13 – 14, 16, 22, 29 – 31, 36, 39, 42)

Ο μύθος του Μινώταυρου διατηρεί την ανάμνηση του μινωικού πολιτισμού, στον οποίο φαίνεται πως υπήρχε η λατρεία του ταύρου. Σύμφωνα με τον ερευνητή Ζερβονικολάκη, ενδεχομένως αυτός ο μύθος να πηγάζει από την τέλεση ανθρωποθυσιών ή και φαινομένων ωμοφαγίας, για τα οποία υπάρχουν ανασκαφικές αποδείξεις, όπως εκείνες του ιερού στα Ανεμόσπηλια, κοντά στις Αρχάνες, όπου φαίνεται πως πραγματοποιούνταν ανθρωποθυσίες. Μάλιστα, ορισμένες απόψεις υποστηρίζουν ότι αυτές τελούνταν από ιερείς, που φορούσαν στα κεφάλια τους ολόκληρες επεξεργασμένες, κούφιεσ ταυροκεφαλές. (3, 19, 27, 29, 31)

Υπάρχει επίσης η εκδοχή ότι η γέννηση του Μινώταυρου έφερε στο φως το λανθάνοντα χαρακτήρα της τυραννικής εξουσίας του Μίνωα, που στα γνωρίσματά της ανήκαν η ασέβεια, η σεξουαλική διαφθορά, η κτηνωδία και η ανθρωποφαγία. Πρόκειται, βέβαια, για την αθηναϊκή προσωπογραφία του Μίνωα, δημιούργημα κυρίως του 5^{ου} π.Χ. αιώνα. Έτσι, η εξόντωση του Μινώταυρου από το Θησέα πιθανότατα υποδηλώνει το τέλος μίας εποχής και την απαλλαγή από τα πρωτόγονα ήθη και έθιμα ή την απελευθέρωση των Ελλήνων από την κυριαρχία της μινωικής Κρήτης. (19, 25, 29 – 30, 43)

Σύμφωνα με άλλους μελετητές των αρχαίων μύθων της Ελλάδας, ο Μινώταυρος ήταν προφανώς το τέρας της θύελλας ή το τέρας του θυελλώδη χειμώνα που τον νικούσε το ηλιακό φως. Ο αριθμός των προσφερόμενων σε αυτόν θυμάτων, αριθμός που έπαιζε σημαντικό ρόλο στη θρησκεία του Απόλλωνα,

φαίνεται να αντιστοιχούσε σε κάποια αρχαία διαίρεση των εποχών του έτους. Είναι πιθανόν οι επτά Αθηναίοι νέοι και οι επτά νέες να αντιπροσώπευαν τους ήλιους και τις σελήνες των επτά μηνών της καλής εποχής, που θυσιάζονταν στο τέρας του χειμώνα, το οποίο τους καταβρόχθιζε και τελικά απελευθερώνονταν από το θεό του εαρινού φωτός. Το διάστημα των εννέα ετών που μεσολαβούσε μεταξύ δύο διαδοχικών αποστολών Αθηναίων νέων στην Κρήτη ήταν στην πραγματικότητα οκτώ έτη, που μεσολαβούσαν μεταξύ δύο μεγάλων ετών, κατά τα οποία το ηλιακό και το σεληνιακό ημερολόγιο συγχρονίζονταν κι έτσι ενώνονταν ο ήλιος με τη σελήνη. (11, 22)

Πάντως, πρέπει να σημειωθεί ότι ο Μινώταυρος δεν εμφανίστηκε σε καμία εικόνα της μινωικής εποχής αλλά ήταν δημιούργημα της φαντασίας των αρχαίων Ελλήνων. Αξιοσημείωτη μεταγενέστερη αναφορά στο μυθικό υβρίδιο πραγματοποιήθηκε στο σημαντικό λογοτεχνικό έργο των αναγεννησιακών χρόνων «Κόλαση» του Δάντη, όπου αυτό παρουσιάστηκε ως καταραμένο εξαιτίας της βίαιης φύσης του. (1, 3, 30)

ΘΗΣΕΑΣ



Εικόνα 8: «Ο Θησέας απελευθερώνει τους νέους από το Μινώταυρο», Οικία Γάιου Ρούφου, Πομπηία (1^{ος} μ.Χ. αιώνας). (44)

Ο Θησέας, θεωρούταν από τους αρχαίους Αθηναίους ως ένας από τους εθνικούς ήρωές τους και από τους πρώτους βασιλιάδες τους. Οι κυριότερες πηγές για το μύθο είναι ο «Βίος του», που γράφτηκε από τον Πλούταρχο και τα σύντομα σημειώματα του Απολλόδωρου και του Διόδωρου. Γεννήθηκε στην Τροιζήνα της Αργολίδας από την Αίθρα, κόρη του Πιθθέα (που συμβόλιζε τον αίθριο αέρα) και τον Αιγέα, βασιλιά της

Αθήνας (συμβολισμό του κύματος που πλήττει την ακτή). Επίσης, σύμφωνα με άλλη εκδοχή, πατέρας του ήρωα ήταν ο θεός της θάλασσας, Ποσειδώνας. Τα παιδικά του χρόνια τα πέρασε στην Τροιζήνα με τη μητέρα του και τον παππού του και σε ηλικία δεκαέξι ετών, πήγε στην Αθήνα, όπου συνάντησε τον πατέρα του και απέκτησε μέρος του βασιλείου του. Στη διαδρομή του από την Τροιζήνα προς την Αθήνα κατάφερε ηρωικά να εξοντώσει πολλούς από τους κακοποιούς που απειλούσαν τους ταξιδιώτες της εποχής του. (1, 5, 11, 27, 42, 45 – 46)

Από το σημείο αυτό ο αττικός μύθος συνδέεται με τους μύθους της Κρήτης:

Ο Θησέας αποφάσισε να πάει στην Κρήτη μαζί με έξι ακόμη νέους και επτά νέες από την Αθήνα, που προορίζονταν για τροφή του Μινώταυρου. Οι νέοι αυτοί στέλνονταν ετησίως (ή σύμφωνα με άλλες πηγές, κάθε εννέα χρόνια) από την Αθήνα στο Μίνωα επειδή μετά από τους αγώνες των Παναθηναίων, οι Αθηναίοι είχαν φονεύσει το νικητή – γιο του, Ανδρόγεω. Στο νησί της Κρήτης η Αριάδνη, κόρη του Μίνωα, ερωτεύτηκε το Θησέα και του έδωσε το μίτο, ένα κουβάρι. Με τη βοήθειά του, ο Αθηναίος ήρωας μπήκε στο εσωτερικό του Λαβυρίνθου, όπου ζούσε το τέρας, το εξόντωσε χτυπώντας το με γροθιές και κατόπιν βγήκε με ευκολία από τα πολύπλοκα μονοπάτια του. Ακολούθως έφυγε από την Κρήτη παίρνοντας μαζί του την Αριάδνη και τη νεότερη αδελφή της, Φαίδρα, αφού προηγουμένως είχε βουλιάξει τα πλοία των Κρητικών για να μην τον καταδιώξουν. Όμως σε μία στάση του, στο νησί της Νάξου, εγκατέλειψε την Αριάδνη κοιμισμένη, αφού είχε στο νου του την Αίγλη, κόρη του Πανοπέα, στην Αθήνα. (1 – 9, 11, 13 – 14, 16, 27, 32, 39, 42, 45 – 48)

Στη συνέχεια ο Θησέας έκανε μία στάση στη Δήλο, όπου αφιέρωσε στο ναό ένα άγαλμα της Αφροδίτης, που του είχε δώσει η Αριάδνη. Σε αυτό το νησί χόρεψε με τους νέους που είχαν σωθεί έναν πολύπλοκο κυκλικό χορό, το γέρανο, που αναπαριστούσε τους δαιδαλώδεις διαδρόμους του Λαβυρίνθου. Αυτός ο θεσμός επέζησε μέχρι την ιστορική εποχή. Κατά το γυρισμό του στην Αθήνα, ο νικητής – Θησέας ξέχασε να κατεβάσει τα μαύρα ιστία του πλοίου του – σύμβολα ήττας και πένθους και να ανεβάσει τα λευκά – σύμβολα νίκης. Έτσι ο πατέρας του, βλέποντας το πλοίο του γιου του να επιστρέφει με μαύρα πανιά, έπεσε στη θάλασσα και πνίγηκε. Από τότε η θάλασσα πήρε το όνομά του: Αιγαίο Πέλαγος. (1 – 2, 4, 6 – 8, 11, 13 – 14, 22, 27, 31, 42, 45, 46, 48)

Μετά από το θάνατο του πατέρα του, ο Θησέας απαλλάχτηκε από τους πενήντα εξαδέλφους του, Παλλαντίδες και πήρε την εξουσία στην Αττική. Η πρώτη του ενέργεια μετά από αυτό ήταν να πραγματοποιήσει το «συνοικισμό», να συγκεντρώσει δηλαδή σε μία μόνο πόλη τους κατοίκους που τότε ήταν διασκορπισμένοι στην ύπαιθρο. Η Αθήνα έγινε η πρωτεύουσα του κράτους που συγκροτήθηκε με τον τρόπο αυτό. Ο Θησέας την προίκισε με τα κύρια κτήρια δημόσιου βίου και καθιέρωσε την πομπή των Παναθηναίων. Έκοψε νομίσματα, διαίρεσε την κοινωνία σε τρεις τάξεις και εγκαινίασε, σε κύριες γραμμές, τη λειτουργία της δημοκρατίας. Επίσης κατέλαβε τα Μέγαρα και τα ενσωμάτωσε στο κράτος που είχε δημιουργήσει. Στα σύνορα της Αττικής με την Πελοπόννησο ύψωσε μία στήλη για να δείξει τα όρια των δύο χωρών: από τη μία πλευρά η δωρική χώρα και από την άλλη η ιωνική. Επίσης αναδιοργάνωσε την εορτή των Ισθμίων στην Κόρινθο για να τιμήσει τον Ποσειδώνα. (1, 27, 45 – 46)

Ο Θησέας έκανε πολλά ακόμη κατορθώματα. Όσον αφορά στην προσωπική του ζωή, παντρεύτηκε την αδελφή της Αριάδνης, Φαίδρα, αλλά τελικά τιμωρήθηκε για την προδοσία του όταν αυτή κατηγορήσε το γιο του, Ιππόλυτο ότι την προσέβαλε. Ο Θησέας εξόρισε το γιο του, που ακολούθως σκοτώθηκε από έναν ταύρο που βγήκε από τη θάλασσα. Ο θάνατος τον βρήκε στη Σκύρο, όπου με δόλο ο Λυκομήδης τον γκρέμισε από την κορυφή ενός απόκρημνου βράχου. (6, 11, 14, 45)

Οι μύθοι γύρω από το Θησέα συμβολίζουν τα γεωμορφολογικά και κλιματολογικά χαρακτηριστικά της αττικής γης. Ο Θησέας μέσα στο Λαβύρινθο συμβολίζει τον ήλιο, οι ακτίνες του οποίου διαπερνούν τα σύννεφα και φτάνουν στη γη. Ο θάνατος του ήρωα μετά από πτώση συμβολίζει τη δύση του ηλίου πίσω από απόκρημνες ακτές. (11)

ΑΡΙΑΔΝΗ



Εικόνα 9: «Αριάδνη», Τζων Γουίλιαμ Γουώτερχαουζ (John William Waterhouse, 1898). (49)

Η Αριάδνη ήταν κόρη του Μίνωα και της Πασιφάης. Όταν ήρθε στην Κρήτη ο Θησέας, με σκοπό να σκοτώσει τον ετεροθαλή αδελφό της, Μινώταυρο, αυτή τον ερωτεύτηκε και τον βοήθησε. Του έδωσε ένα κουβάρι, το μίτο, για να μπορέσει με τη βοήθειά του να κινηθεί άνετα στο Λαβύρινθο και αφού σκοτώσει το Μινώταυρο, που ζούσε σε αυτόν, να βγει με ευκολία από τα πολύπλοκα μονοπάτια του. Πράγματι έτσι έγινε. (4 – 5, 7 – 8, 14, 27, 29, 32, 34, 38, 42, 46 – 47)

Η Αριάδνη ακολούθησε το Θησέα μακριά από την Κρήτη για να γλιτώσει από το θυμό του πατέρα της. Ο Θησέας, όμως, την εγκατέλειψε κοιμισμένη στο ενδιάμεσο της διαδρομής του, στη Νάξο. Όταν ξύπνησε η Αριάδνη είδε να χάνεται το καράβι του αγαπημένου της. (4 – 8, 14, 27, 29, 31, 35, 42, 47 – 48)

Ο πόνος της πριγκίπισσας, όμως, δεν κράτησε πολύ. Σύντομα την ανακάλυψε ο Διόνυσος, ο οποίος την πλησίασε ανεβασμένος σε ένα άρμα ζεμένο με πάνθηρες. Γοητευμένος από την ομορφιά της, την παντρεύτηκε και την ανέβασε στον Όλυμπο. Ως γαμήλιο δώρο της χάρισε ένα χρυσό διάδημα, που είχε δημιουργήσει ο Ήφαιστος και το οποίο έγινε αργότερα αστερισμός. Η Αριάδνη απέκτησε τέσσερις γιους με το Διόνυσο: το Θόα, το Στάφυλο, τον Οινωπίωνα και τον Πεπάρηνο. Για το μύθο της υπάρχουν και άλλες παραλλαγές. (4 -5, 7, 14, 27, 42, 47 – 48)

Σύμφωνα με τους μελετητές, το θέμα «αδ» του άδάνω, που υπάρχει στο όνομα «Αριάδνη», εμπεριέχει τις ιδέες της χαράς και της χάριτος. Έτσι η Αριάδνη αποτελεί την προσωποποίηση της εαρινής φύσης. Υπέρ αυτής της ερμηνείας συμβάλουν και οι τελετές με χορούς νέων, που γίνονταν στην Κνωσό της Κρήτης προς τιμή της Αριάδνης αλλά και το ίδιο το περιεχόμενο του μύθου: Η Αριάδνη κοιμάται ως λυπημένη θνητή στη Νάξο και ξυπνά για να μεταφερθεί και να ζήσει ως θεά στον Όλυμπο, όπως η φύση πεθαίνει και κοιμάται κατά το χειμώνα για να ξυπνήσει την άνοιξη. Γι' αυτό συσχετίστηκε και με το Διόνυσο, που ο μύθος του ταιριάζει με το δικό της. (48)

ΔΑΙΔΑΛΟΣ ΚΑΙ ΙΚΑΡΟΣ



Εικόνα 10: «Ο Δαίδαλος βάζει φτερά στον Ίκαρο», Πυοτρ Ιβάνοβιτς Σοκολόβ (Pyotr Ivanovich Sokolov, 1777)
(50)

Ο μύθος του Δαιδάλου ανήκει τόσο στην Κρήτη όσο και στην Αττική και η δημιουργία του τοποθετείται χρονικά στους 7^ο - 6^ο π.Χ. αιώνες. Παρ' όλα αυτά, το πρόσωπο του Δαιδάλου αναφέρεται για πρώτη φορά στο στίχο 592 της Ραψωδίας Σ της Ιλιάδας ενώ ο όρος «δαιδάλειος» συναντάται για πρώτη φορά σε μυκηναϊκή γραφή, σε δύο πινακίδες από την Κνωσσό. (11, 51)

Ο Δαίδαλος ήταν γιος του Ευπαλάμου ή Παλαμάνωνος (πολύτεχνου, επιδέξιου άνδρα) και της Αλκίπης, από το δήμο Δαιδαλιδών της Αττικής. Σε αυτόν απέδιδαν όλα τα αρχέγονα έργα της αρχιτεκτονικής και της γλυπτικής, ακόμη κι εκείνα που έχουν περισσότερο μυθικό παρά πραγματικό χαρακτήρα, όπως τα κινούμενα αγάλματα, για τα οποία μιλά ο Πλάτωνας στο «Μένωνα». Μετά από το φόνο του δωδεκάχρονου μαθητή και ανιψιού του, Τάλου, λόγω ζήλειας, εξορίστηκε από τον Άρειο Πάγο των Αθηνών και κατέφυγε στην Κρήτη, όπου συνέθεσε θαυμαστά έργα. (1, 5 – 7, 11, 27)

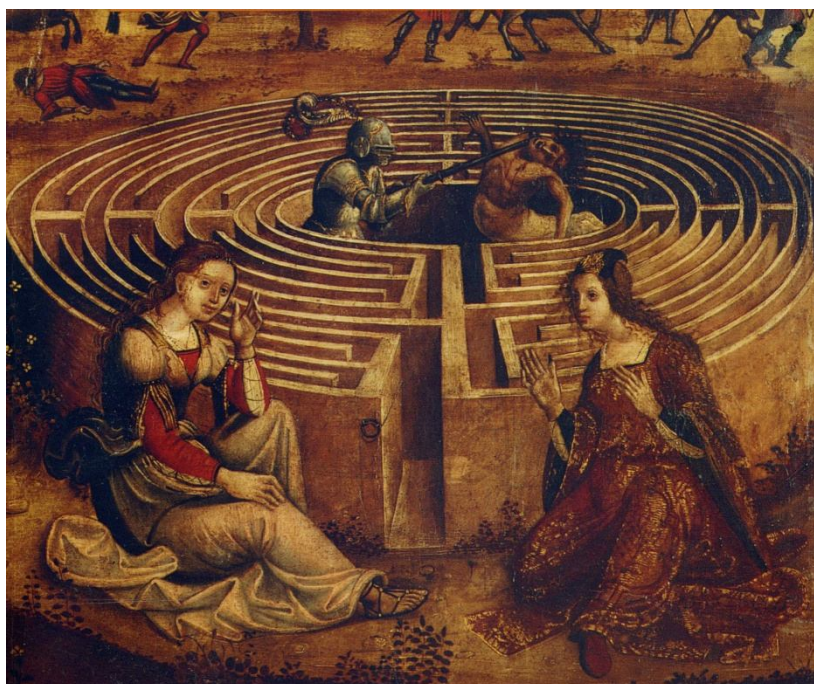
Εκεί ο Μίνωας του ανέθεσε να κατασκευάσει και το Λαβύρινθο, μέσα στον οποίο θα κλεινόταν ο Μινώταυρος. Όμως, μετά από λίγο, έπεσε στη δυσμένεια του βασιλιά, ο οποίος εξοργισμένος τον φυλάκισε μέσα στο Λαβύρινθο. Χάριν στην ευφυΐα του, ο Δαίδαλος κατόρθωσε να διαφύγει κατασκευάζοντας για το γιο του Ίκαρο, που είχε αποκτήσει με τη Ναύκρατη και για τον εαυτό του φτερά, με τα οποία υψώθηκαν στους αιθέρες και απομακρύνθηκαν από τις ακτές της Κρήτης. Ο Δαίδαλος έφτασε σώος και αβλαβής στη Σικελία, στον Καμικό, όπου διέμενε ο βασιλιάς Κόκαλος. Εκεί έφτιαξε πολυάριθμα οικοδομήματα για αυτόν. Όμως ο γιος του, μην υπακούοντας στον πατέρα του, πέταξε σε τέτοιο ύψος, ώστε τα κέρνα φτερά του έλιωσαν από τις ηλιακές ακτίνες και αυτός έπεσε στη θάλασσα, που ονομάστηκε από αυτόν «Ίκάριο Πέλαγος». (2 – 3, 5 – 8, 11, 27, 31)

Ο Δαίδαλος, ο θαυμαστός καλλιτέχνης που κατασκεύαζε «Δαίδαλα έργα», φαίνεται απλώς ως δευτερεύουσα μορφή του Ηφαίστου, του θείου καλλιτέχνη. (11)

Η μυθιστορηματική πλοκή της ζωής του θα μπορούσε να προσδώσει στην προσωπικότητά του τη ρομαντική εικόνα του καλλιτέχνη που βασανιζόταν από την αδυναμία της κοινωνίας να τον κατανοήσει ή από την υπερβολή των παθών του. Παρόλα αυτά, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα δόθηκε στο μύθο του μία πιο πρωτότυπη ερμηνεία: Ο Δαίδαλος ήταν πιθανότατα ένας μυστικός πράκτορας, ένας Αθηναίος απεσταλμένος στο Μίνωα, με το πρόσχημα του ψευδοεξόριστου, για να κερδίσει με τις ικανότητές του την εμπιστοσύνη του εχθρού της Αθήνας και να εργαστεί για την ανατροπή της κρητικής μοναρχίας. Τελικά το σχέδιό του πέτυχε απόλυτα. (51)

Σύμφωνα με τον Μπεκάτι (Giovanni Becatti, 1912 – 1973), ο οποίος ανέλυσε αυτό το μύθο σε ένα σημαντικό άρθρο, ο Δαίδαλος ήταν κυρίως μία συμβολική μορφή, η οποία εξέφραζε την πολιτιστική και πνευματική ατμόσφαιρα των απαρχών της αρχαϊκής τέχνης στην Αθήνα και τη συναίσθηση που είχαν οι Έλληνες για την προέλευση της καλλιτεχνικής τους άνθησης. Στο Δαίδαλο, βιοτέχνη της αργυροχρυσοχοΐας, που συμβολίζει διαδοχικά τη μυκηναϊκή τέχνη και έπειτα τη γεωμετρική και την ανατολίζουσα, οι Αθηναίοι αναζήτησαν τον εκπρόσωπο της τέχνης του 7^{ου} αιώνα και της μνημειακής γλυπτικής. Το πέταγμά του από το Λαβύρινθο θα πρέπει να συμβόλιζε το πέρασμα από το μινωικό καλλιτεχνικό κόσμο στον ελληνικό. Τα ταξίδια του στη Σικελία και τη Σαρδηνία, όπως και η δραστηριότητά του ως αρχιτέκτονα, θα πρέπει να αποτελούν συμβολική έκφραση του αποικιστικού πνεύματος των Ελλήνων. Τέλος, ο Χάμις (H. Hamisch), μελετώντας τη συνύπαρξη αντίθετων και συμπληρωματικών χαρακτηριστικών στην προσωπικότητα του Δαίδαλου, υποστήριξε τη σύγκρουση στο πρόσωπό του της απολλώνιας με τη διονυσιακή έμπνευση. (51)

ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΣ



Εικόνα 11: «Θησέας και Μινώταυρος», Ζωγράφος από την Τοσκάνη του Καμπάνα Κασσόνι (1500). (8)

Σύμφωνα με τη μυθολογία, ο Λαβύρινθος υπήρξε το οικοδόμημα που έφτιαξε ο Δαίδαλος για να κρύψει το Μινώταυρο και ήταν τόσο χιμαιρικό στην σύλληψη και την κατασκευή, όσο και το ίδιο το υβρίδιο που θα το κατοικούσε. (3 – 4, 7 – 8, 14, 16, 22, 51, 52)

Ίσως η πρώτη γραπτή αναφορά στο Λαβύρινθο να είναι αυτή που εμφανίστηκε σε μία μικρή, πήλινη μυκηναϊκή πλάκα της Κνωσσού, του 1400 π.Χ.. Σε κείμενο γραμμένο στη Γραμμική Β' αναφερόταν: «Μία γυάλα με μέλι για όλους τους θεούς. Μία γυάλα με μέλι για την κυρία του Λαβυρίνθου.» Προφανώς αυτή ήταν μία λίστα προσφορών ενώ ο αναφερόμενος Λαβύρινθος ήταν ή ένα ιδιαίτερο κτήριο λατρείας ή μία επιφάνεια για χορό, που έφερε το σχήμα του Λαβυρίνθου. Αργότερα αναφορά στο Λαβύρινθο της Κρήτης πραγματοποιήθηκε από τον Όμηρο, που περιέγραψε την απεικόνιση πάνω στην ασπίδα του Αχιλλέα του δαπέδου χορού που Δαίδαλος είχε σχεδιάσει στην Κρήτη για την Αριάδνη, το οποίο πιθανότατα ήταν ο Λαβύρινθος. Ακολούθως από τους σημαντικότερους αρχαίους συγγραφείς που ασχολήθηκαν με το θέμα του Λαβυρίνθου ήταν ο Βιργίλιος, ο Οβίδιος και ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος. (7 – 8, 14, 22)

Πάντως οι αρχαίες πηγές παρέχουν ελάχιστες πληροφορίες για τη δομική οργάνωση του Λαβυρίνθου. Φαίνεται, όμως, πως ο Δαίδαλος συνέλαβε τη δομή του, αφού μελέτησε το σχέδιο του τάφου του βασιλιά της Αιγύπτου, Μένδη. Αυτός ο τάφος ονομαζόταν Λαβύρινθος εξαιτίας της δυσκολίας του να επαναληφθεί, δεδομένης της δεξιοτεχνίας στη σύλληψή του. Αναφορές στο Λαβύρινθο της Αιγύπτου, που βρισκόταν στην Ηρακλεόπολη, κοντά στη λίμνη Μοίριος, υπάρχουν από τον Ηρόδοτο και τον Πλίνιο. Σύμφωνα με αυτούς, η αιγυπτιακή κατασκευή ήταν ένα σύμπλεγμα διαδρόμων και τετράγωνων αιθουσών, που συμπεριλαμβάνονταν σε ένα τετράγωνο οικοδόμημα από λευκό ασβεστόλιθο. Όμως για τον κρητικό Λαβύρινθο δεν είχε διασωθεί καμία λεπτομέρεια: «Δεν απομένει κανένα ίχνος», σύμφωνα με τον Πλίνιο. Πάντως, φαίνεται πως επρόκειτο για μία κατασκευή που χαρακτηριζόταν από τη δυσκολία που αντιμετώπιζε ο επισκέπτης να εξέλθει εάν δε συνοδευόταν από έμπειρο οδηγό επειδή περιλάμβανε διακλαδώσεις, στροφές και περίπλοκα γυρίσματα. (7, 14, 22, 51 – 52)

Το πιο φημισμένο έργο του Δαίδαλου, λοιπόν, παρουσιάζόταν στην αρχαιότητα ως μία διαδρομή χωρίς την παραμικρή λεπτομέρεια. Εμφανιζόταν ως ένας εντελώς ή περίπου περιφραγμένος χώρος, που έκρυβε τον τερατώδη Μινώταυρο. Δεν ήταν γνωστό αν επρόκειτο για στεγασμένο ή υπαίθριο χώρο. Μεταξύ συγκεκριμένων κι αφηρημένων περιγραφών, τα μόνα στοιχεία του που προσδιορίζονταν ήταν το ελικοειδές σχήμα του, τα καμπύλα τμήματά του, οι περιπλεγμένοι χώροι του και οι περιπλανήσεις, στις οποίες οδηγούσε. Επίσης ο Λαβύρινθος χαρακτηριζόταν ως «άπειρος», όρος που υποδήλωνε κάτι το ανεπίλυτο. Συνεπώς ο αινιγματικός Λαβύρινθος είναι δύσκολο να γίνει αντιληπτός ως οικοδόμημα αλλά παρουσιάζεται κυρίως ως μεταφορά στο χώρο της έννοιας της απορίας, του ανεπίλυτου προβλήματος, της πολύ επικίνδυνης κατάστασης. (14, 51)

Σε νομίματα που βρέθηκαν στην Κνωσό, ο Λαβύρινθος παρουσιάζεται με ποικίλες μορφές: άλλοτε σταυροειδής, κάποιες φορές ορθογώνιος και ορισμένες φορές κυκλικός. Η ποικιλία των μορφών φανερώνει πως Λαβύρινθος είναι ένα συμβολικό σχήμα, που δε σχετίζεται με ένα συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό έργο. Φαίνεται, όμως, πως ο δημιουργός του είχε και το μυστικό του. Σύμφωνα με το μύθο, το μυστικό αυτό παρουσιάστηκε με τη μορφή του μίτου, που ο Δαίδαλος υπέδειξε στην Αριάδνη για να καθοδηγήσει τα βήματα του αγαπημένου της. Έτσι βοήθησε τον έρωτα της πριγκίπισσας, όπως παλαιότερα βοήθησε κι εκείνον της Πασιφάης για τον ταύρο. Σε παράσταση σκύφου παρουσιάζεται μία πανάρχαια απεικόνιση του μίτου ως ενός σπειροειδούς αντικειμένου που γλιστρά από το χέρι της Αριάδνης και στοχεύει στην ακύρωση του Λαβυρίνθου. (3, 51)

Με την ονομασία Λαβύρινθος είναι γνωστό και το ανάκτορο της Κνωσσού. Η ονομασία δόθηκε στο ανάκτορο επειδή σε πάρα πολλά σημεία του υπάρχει η παρουσία του ιερού εργαλείου διπλού πέλεκυ, που χρησίμευε για τη θυσία του ταύρου. Ο διπλός πέλεκυς ονομαζόταν λάβρυς στη λυδική ή την καρική γλώσσα και πιθανώς και στη μινωική. Επίσης η κατάληξη – ίνθος είναι προελληνική, η δε –νδο, -νδος καρική και σημαίνει τόπο. Άρα «Λαβύρινθος» σήμαινε «το ανάκτορο των διπλών πελέκεων». (1, 3, 15, 18, 34, 52)

Υπάρχει, βέβαια και η ορθολογική ερμηνεία που έδωσε στο μύθο ο Πλούταρχος, σύμφωνα με την οποία ο Λαβύρινθος ήταν η φυλακή όπου ο Μίνωας κλείδωνε διάφορους αιχμαλώτους, μεταξύ των οποίων

τους νέους και τις νέες που οι Αθηναίοι όφειλαν να του στέλνουν. Παρέμεναν εκεί ώσπου να δοθούν ως βραβεία στο νικητή των αγώνων, ως αντίποινα για το θάνατο του Ανδρόγεω, που με δόλιο τρόπο πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα. Ο νικητής, ένας από τους στρατηγούς του Μίνωα με το όνομα Ταύρος, ήταν ένας βάνουσος και κτηνώδης άνδρας με κακή φήμη, που κακομεταχειριζόταν τους νεαρούς ξένους. Όταν ο Θησέας έδωσε τέλος στην υποταγή της Αθήνας, οι Κρητικοί και ο ίδιος ο Μίνωας δε θα έκρυβαν την ανακούφισή τους. Η εκδοχή αυτή θα καθρέφτιζε, σύμφωνα με τον ιστορικό Φιλόχορο, που αντιγράφει τον Πλούταρχο, τις απόψεις των Κρητικών του 5^{ου} π.Χ. αιώνα, οι οποίοι έφεραν το βαρύ όνειδος του παρελθόντος και προσπαθούσαν ανεπιτυχώς – εξαιτίας δυστυχώς της έλλειψης ποιητών – να προωθήσουν μια διαφορετική αλήθεια, που εμπίπτει στο ρεύμα του «εφήμερου», σύμφωνα με το οποίο, οι μύθοι έχουν τις ρίζες τους σε μία παραμορφωμένη πραγματικότητα και οι ήρωες και οι θεοί μεταπίπτουν σε θνητούς, ίσως μάλιστα σε θνητούς θεοποιημένους από τη μυθολογική διαδικασία. Στο πλαίσιο αυτής της ανάγνωσης του μύθου, ο Μινώταυρος ήταν ένας συγγενός στρατηγός της Κρήτης. (14)

Σε μεταγενέστερη εποχή από τη μινωική, ο συμβολισμός του Λαβυρίνθου συνδέθηκε με την ολοκλήρωση του ατόμου. Ο συνδυασμός των εικόνων του κύκλου και της σπείρας σε μία δαιδαλώδη διαδρομή με σκοπό, συμβολίζει την πορεία του ανθρώπου προς τον εσωτερικό του κόσμο και την επιστροφή του στον εξωτερικό. (53)

Στη διάρκεια του Μεσαίωνα ο Λαβύρινθος αποτελούσε το σύμβολο της δύσκολης πορείας προς το Θεό και διέθετε ένα ξεκάθαρο κέντρο (Θεός) και μία είσοδο (γέννηση). Για τους πιστούς, το περπάτημα στα μονοπάτια του συμβόλιζε την άνοδο προς τη σωτηρία και τη φώτιση και συνόδευε τα αφιερώματα και τις προσευχές τους. Για πολλούς ανθρώπους που δεν μπορούσαν να αντέξουν οικονομικά ένα ταξίδι στους Αγίους Τόπους, οι Λαβύρινθοι και οι προσευχές το υποκαθιστούσαν. (34)

ΔΙΟΝΥΣΟΣ



Εικόνα 12: «Βάκχος», Καραβάτζιο (Caravaggio, 1595). (54)

Ο Διόνυσος, ο θεός του κρασιού και του φυτικού κόσμου, υπήρξε ο νεότερος από τους θεούς της αρχαίας Ελλάδας. Η παλαιότερη αναφορά σε αυτόν γίνεται στη Ραψωδία Ζ της Ιλιάδας του Ομήρου. Φαίνεται πως η λατρεία του ξεκίνησε στην περιοχή της Θράκης και από εκεί ήρθε στη Βοιωτία και τη Φωκίδα. (11, 55)

Σύμφωνα με τον αρχαιοελληνικό μύθο, όπως τον αφηγήθηκε ο Απολλόδωρος, ο Διόνυσος είχε μητέρα τη Σεμέλη, κόρη του Κάδμου και της Αρμονίας, η οποία γονιμοποιήθηκε από το Δία, που πήρε τη μορφή βροχής. Επειδή, όμως, τον κοίταξε, κήκε από τη λάμψη του ενώ είχε συμπληρώσει τον έκτο μήνα της εγκυμοσύνης της. Έτσι το έμβρυο βγήκε από το σώμα της και το συνέλεξε ο πατέρας του, που το ενσωμάτωσε στο μηρό του μέχρι την ολοκλήρωση της κύησής του. Μετά από τη γέννηση του θεού, ο Ερμής τον παρέδωσε στις νύμφες των ορέων της Νύσης, που έγιναν οι τροφοί του. Στα όρη αυτά ο Διόνυσος πέρασε την παιδική ηλικία του, σε ένα σπήλαιο με θόλο καλυμμένο από κλαδιά άγριας αμπέλου. Μετά από την ενηλικίωσή του, ο Διόνυσος δοκίμασε τον καρπό της αμπέλου και μέθυσε, τόσο ο ίδιος όσο και οι τροφοί του αλλά και οι δαίμονες του δάσους, που άρχισαν να τον ακολουθούν σε μία άσκοπη πορεία σε βράχους, κοιλάδες και δάση εκδηλώνοντας θορυβωδώς τη χαρά τους. (11, 14, 55)

Κάποια στιγμή ο Διόνυσος πήγε στη Θήβα, που την κυβερνούσε ο εξάδελφός του, Πενθέας και κάνοντας θαύματα, προσπάθησε να πείσει τον τελευταίο για τη θεϊκή καταγωγή του. Ο Πενθέας, όμως έδειξε δυσπιστία. Τότε ο θεός τον έστειλε στον Κιθαιρώνα για να δει τις γυναίκες που ο ίδιος είχε τιμωρήσει οδηγώντας τις σε κατάσταση παροξυσμού επειδή είχαν διαδώσει ψευδώς πως δεν ήταν γιος του Δία. Οι γυναίκες που αντιλήφθηκαν τον Πενθέα να τις παρακολουθεί και όντας σε κατάσταση παραληρήματος, τον σκότωσαν. Μάλιστα η μητέρα του, Αγαύη, πήρε το κεφάλι του, το κάρφωσε σε ένα ραβδί με φύλλα κισσού και το μετέφερε με υπερηφάνεια στην πόλη. Όταν συνήλθε συνειδητοποίησε τη φρικτή πράξη της. (55)

Οι μύθοι για το Διόνυσο εξαπλώθηκαν σε όλες τις περιοχές της Ελλάδας που είχαν αμπέλια, όπως στη Χίο, τη Νάξο και την Κρήτη. (11)

Στην Κρήτη ο Διόνυσος παρουσιάζεται συνδεδεμένος με την Αριάδνη, από τα πανάρχαια χρόνια. Αργότερα ο μύθος αυτός συνδυάστηκε με τον αθηναϊκό μύθο του Θησέα σε ένα νέο, συνθετότερο, μύθο: Σύμφωνα με αυτόν, όπως τον παρουσιάζει ο Όμηρος, ο Θησέας μετέφερε την Αριάδνη με το πλοίο του από την Κρήτη στη Νάξο. Εκεί ο Διόνυσος έβαλε την Άρτεμη να τη σκοτώσει για να την πάρει από τον Αθηναίο ήρωα και να την καταστήσει θεία σύζυγό του. Έτσι η Αριάδνη πέθανε ως θνητή στη Νάξο και αναστήθηκε ως αθάνατη σύζυγος του Διονύσου στον Όλυμπο. (11)

Σύμφωνα με μία δεύτερη, αρχαιότερη εκδοχή, ο Θησέας εγκατέλειψε την Αριάδνη κοιμισμένη στη Νάξο. Εκεί η Αφροδίτη την παρακίνησε να γίνει σύζυγος του Διονύσου, όπως πράγματι έγινε, αφού ο θεός της χάρισε χρυσό στεφάνι. (4, 11)

Συχνά οι μύθοι παρουσιάζαν το Διόνυσο με μορφή ταύρου (ένα από τα προσωνύμιά του ήταν «ταυρογενής»), καθώς και άλλων άγριων ζώων. Η ταυρόμορφη όψη του θα πρέπει να ήταν πληθωρική, εκτυφλωτική, εξαγριωτική και θα προκαλούσε σύγχυση στο ανθρώπινο μυαλό. Οι εντυπωσιακές εμφανίσεις του παρέπεμπαν στην τραγική του σύλληψη. (14)

Όλοι οι παραπάνω μύθοι που συνδέονται με το Διόνυσο, συμβολίζουν τον τρόπο παραγωγής του κρασιού από το αμπέλι και την επίδρασή του στον άνθρωπο. Ο Διόνυσος των μύθων είναι στην πραγματικότητα το κρασί. Επιπρόσθετα, οι εορτασμοί του θεού κατά τον 6^ο π.Χ. αιώνα εξελίχθηκαν σε λαμπρές εορτές, που αργότερα οδήγησαν στη γέννηση του θεάτρου. (11)

ΜΙΝΩΙΚΟΙ ΜΥΘΟΙ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

Η ΑΕΝΑΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Οι πάμπολλοι μύθοι των θεών, των ημίθεων και των ηρώων, που με αστείρευτη φαντασία έπλασε ο νους των Ελλήνων εδώ και χιλιάδες χρόνια, δεν έπαψαν ποτέ να εμπνέουν και να γονιμοποιούν την εικαστική σκέψη και δημιουργία όχι μόνο των ίδιων των Ελλήνων αλλά και πολλών λαών που ήρθαν σε επαφή μαζί τους κατά την πάροδο των αιώνων. Πράγματι, από τους προϊστορικούς χρόνους μέχρι σήμερα ποικίλες μορφές τέχνης του ευρωπαϊκού χώρου έχουν να επιδείξουν ένα τεράστιο πλήθος έργων που έχουν αντλήσει την έμπνευσή τους από την πανάρχαια ελληνική μυθολογία.

Η γνώση για την πλούσια ποικιλία και το περιεχόμενο των μύθων της αρχαίας Ελλάδας πηγάζει από ένα σύνολο κειμένων αρχαίας ελληνικής και λατινικής γραμματείας, που διασώθηκαν. Από τα ομηρικά έπη και τη «Θεογονία» του Ησιόδου μέχρι τις τραγωδίες του Αισχύλου και του Ευριπίδη, προέρχονται άφθονες πληροφορίες για τους θεούς, τους ημίθεους, τους ήρωες, τους βασιλείς, τους απλούς θνητούς και τα τέρατα της μυθικής Ελλάδας. Επιπρόσθετα, ένα πλήθος αρχαίων εικαστικών έργων που επίσης διασώθηκαν, δίνει μία οπτική εικόνα του τρόπου με τον οποίο φαντάζονταν οι αρχαίοι Έλληνες τις μυθικές μορφές τους. Στα εικαστικά αυτά έργα περιλαμβάνονται γλυπτά, ανάγλυφα, ψηφιδωτά, κεραμικά, καμέες και τοιχογραφίες. (36, 55)

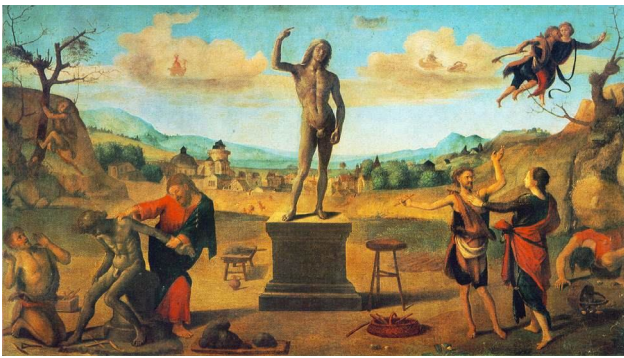
Μετά από την κατάκτηση της Ελλάδας από τους Ρωμαίους, η πλούσια μυθολογία της εμπλουτίστηκε από τους τελευταίους με νέα στοιχεία, συγχωνεύτηκε με τη δική τους και αντιμετωπίστηκε με μία νέα οπτική, με αποτέλεσμα την παραγωγή επιπλέον μυθογραφικών έργων. (55)

Η δημιουργία εικαστικών έργων εμπνευσμένων από τους ελληνικούς μύθους ήταν, λοιπόν, αδιάκοπη από τους προϊστορικούς χρόνους μέχρι το 391 μ.Χ.. Τότε ο αυτοκράτορας Θεοδόσιος απαγόρευσε την παρουσία μυθικών στοιχείων στη δημιουργούμενη τέχνη, επιτρέποντας την απεικόνιση μόνο χριστιανικών θεμάτων. Η κατάσταση αυτή συνεχίστηκε μέχρι τις αρχές του 15^{ου} αιώνα, τις αρχές της Αναγέννησης. Τότε το ενδιαφέρον του πνευματικού κόσμου της Ευρώπης στράφηκε προς την επεξεργασία και τη συστηματική μετάφραση των κειμένων της ελληνορωμαϊκής εποχής. Τα κείμενα αυτά είχαν διασωθεί σε μορφή αντιγράφων που είχαν δημιουργήσει οι μοναχοί κατά το Μεσαίωνα. (55)

Στις αρχές της Αναγέννησης, λοιπόν, γεννήθηκε το κίνημα του Νεοπλατωνισμού, το οποίο επεδίωξε να παντρέψει τη χριστιανική ηθική με την ελληνορωμαϊκή φιλοσοφία και μυθολογία και από τότε η ελληνορωμαϊκή μυθολογία ξανάρχισε να αποτελεί πηγή έμπνευσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας του δυτικοευρωπαϊκού κόσμου για πολλούς αιώνες. Η λογοτεχνία, οι εικαστικές τέχνες, το θέατρο και πολύ αργότερα ο κινηματογράφος ξεκίνησαν και πάλι να παράγουν έργα μυθολογικής προέλευσης και να ερμηνεύουν με πολυποίκιλους τρόπους την πανάρχαια παράδοση ενώ ενίοτε τη χρησιμοποίησαν για να δώσουν απαντήσεις στα σύγχρονά τους κοινωνικοπολιτικά προβλήματα. (55)

Μιλώντας τώρα για το χρονικό διάστημα από την αρχή της Αναγέννησης μέχρι τη σύγχρονη εποχή, θα πρέπει να γίνει μία σημαντική σημείωση: Η κάθε εποχή συνήθως εστίαζε το ενδιαφέρον της σε μία συγκεκριμένη ομάδα μύθων, οι οποίοι ενέπνεαν το έργο των καλλιτεχνών της. Μάλιστα θα μπορούσε να ειπωθεί ότι την επιλογή των εκάστοτε μύθων που γονιμοποιούσαν την εικαστική δημιουργία κάθε περιόδου την επέβαλαν οι γενικότερες ιστορικές συνθήκες. Τα βιώματα, οι εμπειρίες και οι προβληματισμοί των καλλιτεχνών για τη ζωή και την εποχή τους έστρεφαν τη σκέψη τους προς συγκεκριμένους μύθους του παρελθόντος, τους οποίους προσπαθούσαν να ερμηνεύσουν βάσει των σύγχρονών τους δεδομένων, ανανεώνοντάς τους. Το παρόν, λοιπόν, εξηγούσε το μύθο στον καλλιτέχνη επιβεβαιώνοντας τη διαχρονικότητά του και αντίστροφα ο μύθος βοηθούσε τον καλλιτέχνη να ερμηνεύσει την εποχή του.

Κατά την περίοδο της Αναγέννησης, λοιπόν, οι καλλιτέχνες έστρεψαν το ενδιαφέρον τους προς την προμηθεϊκή περιπέτεια. Στον αιώνα του μπαρόκ, πάλι, υπήρξαν αρκετές περιόδους στις οποίες το ενδιαφέρον στράφηκε προς τους μύθους των μεταμορφώσεων. Ο δέκατος όγδοος αιώνας νοιάστηκε για την εμψύχωση της ύλης και έτσι η μυθολογική θεματολογία της τέχνης του κινήθηκε κυρίως γύρω από το μύθο του Πυγμαλίωνα. Γύρω στο 1800 η ελπίδα και η εξέγερση έστρεψαν τους Ευρωπαίους καλλιτέχνες προς τους μύθους ηρώων όπως ο Προμηθέας, ο Ηρακλής και ο Γανυμήδης. Οι αρχαίοι θεοί πλέον κατέρρευσαν και κυριάρχησε ο άνθρωπος. (56)



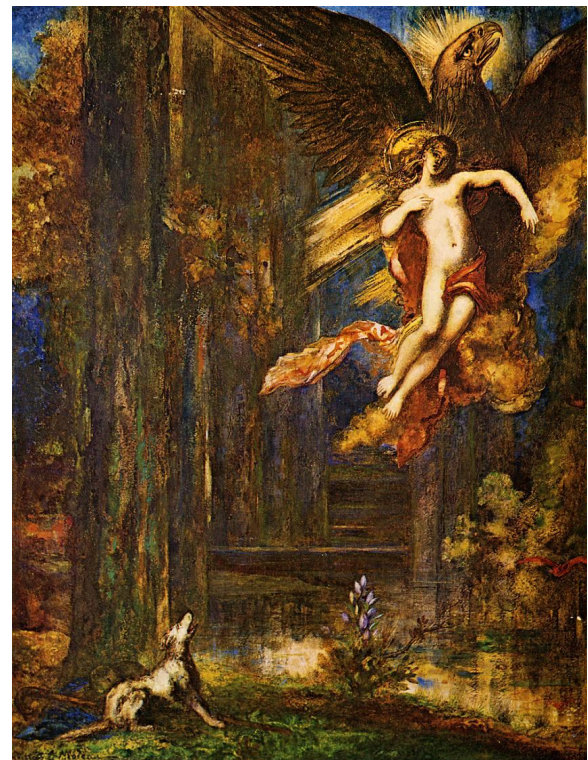
Εικόνα 13: Προμηθέας, Πιέρο ντι Κόσιμο (Piero di Cosimo, 1515). (57)



Εικόνα 14: «Απόλλων και Δάφνη», Πέτερ Πάουλ Ρούμπενς (Peter Paul Rubens, 1637). (58)



Εικόνα 15: «Πυγμαλίων», Ζαν Ονορέ Φραγκονάρ (Jean-Honoré Fragonard, τρίτο τέταρτο 18^{ου} αιώνα). (59)



Εικόνα 16: «Η αρπαγή του Γανυμήδη», Γκυστάβ Μορώ (Gustave Moreau, 1885). (60)

Στον εικοστό αιώνα η κρίση των ουμανιστικών αξιών, η υποβάθμιση του ρόλου του ατόμου στην κοινωνία και η αποδέσμευση από παραδοσιακούς αισθητικούς κανόνες οδήγησαν σε μία καινοτόμο προσέγγιση των αρχαίων μύθων, η οποία τελικά λειτούργησε εναντίον τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της περίπτωσης αποτελούν οι μύθοι που αναφέρονται στη μινωική Κρήτη, οι πιο σκοτεινοί μύθοι της τραγικής Ελλάδας, σύμφωνα με την άποψη του εικαστικού Αντρέ Μασσόν (André Masson), στους οποίους επικεντρώνεται και η παρούσα Διάλεξη. (56)

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ ΤΩΝ ΜΙΝΩΙΚΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΣΤΙΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΜΕΧΡΙ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

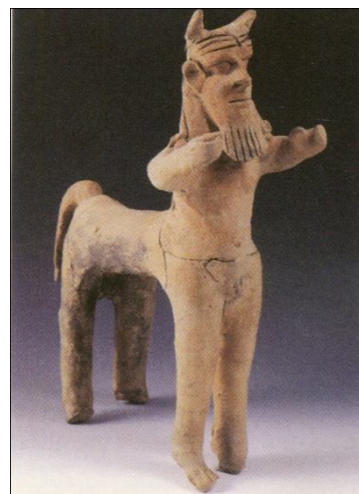
Η αρχαιότερη παρουσία των μορφών των μινωικών μύθων σε εικαστικά έργα ασφαλώς υπάρχει στα προϊστορικά ευρήματα της Κρήτης και των γειτονικών της νησιών. Συνήθως πρόκειται για πλάκες και αγγεία, που φέρουν επιγραφές και παραστάσεις σχετικές με τους μύθους ή έχουν μορφή σχετική με αυτούς, όπως αυτή του ταύρου. Αργότερα, κατά τον 8^ο π.Χ. αιώνα, ο Όμηρος ανέφερε επίσης στα έπη του πληροφορίες για τις μορφές της μυθικής Κρήτης. Από τότε οι γραπτές αναφορές στις ιστορίες του Μίνωα, της Πασιφάης, της Αριάδνης, του Θησέα και του Μινώταυρου πολλαπλασιάστηκαν. Επιπρόσθετα, αυτή η μυθολογία αποτέλεσε από εκεί και στο εξής συστηματική πηγή έμπνευσης της εικαστικής δημιουργίας μέχρι σήμερα.



Εικόνα 17: Τμήμα ταυρόσχημου ρυτού από το σπήλαιο του Ψυχρού Κρήτης, 14^{ος} – 12^{ος} π.Χ. αιώνας. (14)



Εικόνα 18: Ειδώλιο ανδρικής μορφής με προσωπίο ταύρου από τη Λεμεσό, Κυπρο-αρχαϊκή II περίοδος. (14)



Εικόνα 19: Ειδώλιο κενταύρου ή Μινώταυρου από την Κερύνεια, Κυπρο-γεωμετρική II περίοδος. (14)

Η κάθε εποχή, βέβαια, ερμήνευσε με το δικό της τρόπο και παρουσίασε με τη δική της εικαστική γραφή τις μορφές της μινωικής μυθολογίας. Ξεκινώντας κανείς από την αρχαιότητα και φθάνοντας στη μοντέρνα εποχή, μπορεί να θαυμάσει μία πλουσιότερη κι ενδιαφέρουσα εναλλαγή της απόδοσης της κάθε μορφής που εξιστορούν οι μύθοι της Κρήτης. Σε ποια εποχή, με ποιο τρόπο και σε ποια χαρακτηριστικά έργα, λοιπόν, υπάρχει παρουσία της κάθε μυθικής μορφής, μέχρι και τα τέλη του 19^{ου} αιώνα; Αυτό θα απαντηθεί συνοπτικά στις ακόλουθες ενότητες. (6)

Η ΜΗΤΕΡΑ ΤΟΥ ΜΙΝΩΑ, ΕΥΡΩΠΗ, ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ

Η μυθική πριγκίπισσα της Φοινίκης, που έφυγε από τη χώρα της πάνω στο Δία, που είχε μεταμορφωθεί σε έναν όμορφο ταύρο, αποτέλεσε ένα προσφιλέστατο θέμα των καλλιτεχνών από τους αρχαϊκούς χρόνους μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα. Βέβαια, σε όλες τις περιόδους τα ζωγραφικά και γλυπτικά έργα εστίασαν σχεδόν αποκλειστικά στο αρχικό γεγονός της συνάντησης της Ευρώπης με το λευκό ταύρο ή στη θάλασσα διαδρομή τους και σχεδόν ποτέ στην άφιξή τους στην Κρήτη και στην εκεί συνεύρεσή τους. (6)

Η αρχαία τέχνη έχει να επιδείξει περίπου 226 έργα που αναφέρονται σε αυτό το θέμα. Από τις αρχαιότερες απεικονίσεις του θέματος αποτελεί εκείνη μίας ανάγλυφης, αρχαϊκής μετόπης από πωρόλιθο, που ανήκε σε ναό του Σελινούντα και χρονολογείται στο 560 π.Χ.. Εδώ η Ευρώπη με τα πιο χονδροκομμένα και σχηματοποιημένα αλλά γοητευτικά χαρακτηριστικά της και με το μυστηριώδες αρχαϊκό χαμόγελό της κάθεται στη ράχη ενός ταύρου με μεγάλα μάτια και απορημένη μορφή, που τρέχει. (6)



Εικόνα 20: «Η Ευρώπη πάνω στον ταύρο», μετόπη από πωρόλιθο από το ναό του Σελινούντος (560 π.Χ.).
(55)

Ο χριστιανικός Μεσαίωνας ασχολήθηκε ελάχιστα με τους μύθους της Κρήτης βλέποντάς τους ως παραβολή των κινδύνων του ψαξίματος της απαγορευμένης γνώσης και της αποφυγής των ακροτήτων. Το θέμα της αρπαγής της Ευρώπης από το Δία – ταύρο, όμως, ενέπνευσε και μερικούς από τους πιο καταξιωμένους καλλιτέχνες της μισής χιλιετηρίδας από την Αναγέννηση και έπειτα. (6)

Έτσι, κατά την Αναγέννηση, ο μύθος συμβόλισε τους κινδύνους του αχαλίνωτου πάθους και ο Λιμπεράλε ντα Βερόνα (Liberale da Verona, 1441 – 1526) απεικόνισε την «Αρπαγή της Ευρώπης» σε μία ελαιογραφία του 1470. Στο έργο απεικονίζονται δύο διαδοχικές φάσεις της αρπαγής, δηλαδή στα αριστερά τα ανέβασμα της Ευρώπης στο λευκό ταύρο υπό την παρακολούθηση των γυναικών της συντροφιάς της ενώ στα δεξιά η φυγή του ταύρου με την Ευρώπη μέσω της θάλασσας. Εδώ οι μορφές έχουν ακόμη κάτι το μεσαιωνικό ενώ δεν έχει κατακτηθεί η προοπτική. (6)



Εικόνα 21: «Η αρπαγή της Ευρώπης», Λιμπεράλε ντα Βερόνα (1470). (61)

Ο σπουδαιότερος, όμως, αναγεννησιακός πίνακας, που απεικονίζει το εν λόγω θέμα είναι του Τισιανού και δημιουργήθηκε το 1562 (σελ. 156). Πρόκειται για μία, τολμηρή, διαγώνια σύνθεση, που θαυμάστηκε πολύ και τον επόμενο αιώνα αντιγράφηκε από το Ρούμπενς (Peter Paul Rubens, 1577 – 1640). Σε αντίθεση προς τα πρώιμα έργα του Τισιανού (Tiziano Vecelli, 1488/1490 – 1576), αυτό είναι ένα σχεδόν μπαρόκ έργο, με τις ασαφείς γραμμές του, τα στροβιλιζόμενα χρώματά του και τις ζωντανές πινελιές του. Αναπαριστά την Ευρώπη, σε ένα συννεφιασμένο τοπίο, να φεύγει, ξαπλωμένη πάνω στη ράχη του λευκού ταύρου ενώ παρακολουθείται από πούττι (putti) με τόξα και βέλη που πετούν στον ουρανό ή επιπλέουν στο νερό. (62)

Κατά την περίοδο του μανιερισμού, ο Ζαν Κουζέν ο Νεότερος (Jean Cousin, 1522 – 1594) απεικόνισε την αρπαγή της Ευρώπης σε μία φωτεινότερη και πλουσιότερη σε μορφές σύνθεση. Ο όγκος και η προοπτική είναι πλέον παρόντες σε αυτή. Οι στάσεις των σωμάτων της Ευρώπης και των δελφινιών είναι χαρακτηριστικές του μανιερισμού.

Ένας ακόμη ζωγράφος του μανιερισμού, που ενδιαφέρθηκε για το ίδιο μυθολογικό θέμα ήταν ο Βερονέζε (Paolo Veronese ή Paolo Caliari, 1528 – 1588), που το απεικόνισε σε μία πολυπρόσωπη σύνθεση του 1576 – 1580, όπου επικρατούν η ανέμελη διάθεση και οι ερωτιδείς.



Εικόνα 22: «Η αρπαγή της Ευρώπης», Ζαν Κουζέν ο νεότερος (1576). (63)



Εικόνα 23: «Η αρπαγή της Ευρώπης», Πάολο Βερονέζε (1576 – 1580). (64)

Η τέχνη του μπαρόκ ενδιαφέρθηκε επίσης για το θέμα της αρπαγής της Ευρώπης. Έτσι, στην ελαιογραφία «Η αρπαγή της Ευρώπης», που φιλοτέχνησε ο Ολλανδός Ρέμπραντ (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606 – 1669), η ξαφνιασμένη, τροφαντή Ευρώπη φαίνεται να απομακρύνεται καθισμένη πάνω

στον ταύρο, καθώς τη φωτίζει ένα μυστηριώδες φως, χαρακτηριστικό του μπαρόκ, που σπάζει τη σκοτεινιά του τοπίου. Στη σύνθεση κυριαρχεί η νοητή διαγώνιος, που επίσης χαρακτηρίζει την τέχνη της περιόδου.

Ο έρωτας του Δία για την Ευρώπη δεν ήταν δυνατόν να μη συγκινήσει την πιο ρομαντική, ανάλαφρη και χωρίς ιδιαίτερα μηνύματα τέχνη του γαλλικού ροκοκό, που δημιούργησε αμέτρητα έργα λογοτεχνίας, όπερας, ζωγραφικής και γλυπτικής με αυτό το θέμα. Ένας από τους σπουδαιότερους εκπροσώπους του, ο Φρανσουά Μπουσέ (François Boucher, 1703 – 1770), απεικόνισε αυτό το θέμα σε μία ελαιογραφία του 1747, όπου κυριαρχούν τα πολύ απαλά, παστέλ χρώματα και ο ερωτισμός. (6)



Εικόνα 24: «Η αρπαγή της Ευρώπης», Ρέμπραντ (1632). (65)



Εικόνα 25: «Η αρπαγή της Ευρώπης», Φρανσουά Μπουσέ (1747). (66)

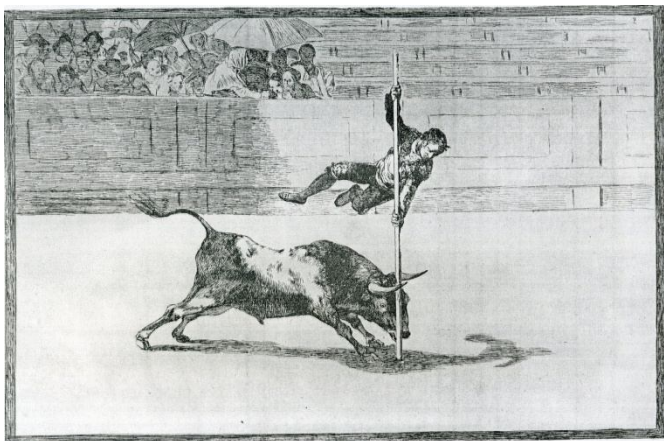
Αντίθετα, η εποχή του Ρομαντισμού, στρεφόμενη προς το Μεσαίωνα, αγνόησε αυτό το δημοφιλές καλλιτεχνικό θέμα, που ξαναήρθε στο προσκήνιο κατά τον ύστερο 19^ο αιώνα, με το Συμβολισμό, που ξαναστράφηκε προς το ελληνορωμαϊκό παρελθόν ως πηγή έμπνευσης εικόνων. (6)

Ο ΤΑΥΡΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΤΑΥΡΟΜΑΧΙΕΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ

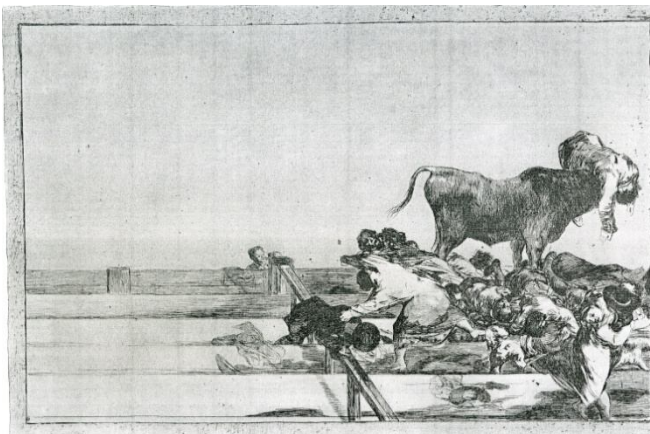
Από τους προϊστορικούς μέχρι τους ρωμαϊκούς χρόνους ο ταύρος κατείχε εξέχουσα θέση στην τέχνη της Μεσογείου. Η Αναγέννηση ευνόησε την απεικόνιση του ζώου κυρίως σε έργα με θέματα το Μινώταυρο ή την αρπαγή της Ευρώπης. Από το 16^ο αιώνα η τέχνη έστρεψε το ενδιαφέρον της προς την απεικόνιση των ταυρομαχιών. Μερικοί από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες των 18^{ου}, 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα επικεντρώθηκαν στην απεικόνιση σύγχρονών τους αγωνισμάτων με ταύρους, τα οποία αποτελούσαν την απήχηση πανάρχαιων παραδόσεων. (43)

Από τους πιο άξιους ζωγράφους για να αναφερθούν σε αυτό το σημείο ήταν ο Ισπανός εκπρόσωπος του Ρομαντισμού, Φρανθίσκο Γκόγια (Francisco José de Goya y Lucientes, 1746 – 1828), που φαίνεται πως ήταν και ο πρώτος καλλιτέχνης που ασχολήθηκε τόσο συστηματικά με το συγκεκριμένο θέμα. Αξιοσημείωτη είναι η σειρά χαρακτικών του «Ταυρομαχία», στην οποία απέδωσε με ζωντάνια και δυναμισμό διάφορες σκηνές από την παράδοση του αγωνίσματος στη χώρα του. Χαρακτηριστικά είναι τα έργα «Η ευελιξία και η τόλμη του Χουανίτο Απινιάνι (στην αρένα) στη Μαδρίτη» και «Ο θάνατος του δημάρχου του Τουρρεχόν». Τα έργα αυτά θεωρείται ότι άρχισαν να δημιουργούνται αμέσως μόλις μπήκε ο 19^{ος} αιώνας αν και η μόνη χρονολογία που έχει βρεθεί πάνω τους είναι το 1815. Φαίνεται πως η απήχυσή τους στο κοινό ήταν μεγάλη,

αφού αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης διαφόρων ανώνυμων καλλιτεχνών, που χρησιμοποίησαν μεταφορικά τις μορφές και τη θεματολογία τους για να αναπαραστήσουν τους πολιτικούς διχασμούς που προκάλεσε ο εμφύλιος πόλεμος, που ξέσπασε στην Ισπανία στις 2/5/1806. Τέλος, ενδιαφέροντα είναι και τα τέσσερα χαρακτηριστικά που ο Γκόγια έκανε σε μεγάλη ηλικία και είναι γνωστά με το γενικό τίτλο «Οι ταύροι του Μπορντώ». (67 – 68)



Εικόνα 26: «Η ευελιξία και η τόλμη του Χουανίτο Απινιάι (στην αρένα) στη Μαδρίτη», Φρανθίσκο Γκόγια (1815). (68)



Εικόνα 27: «Ο θάνατος του δημάρχου του Τουρρεχόν», Φρανθίσκο Γκόγια (1815). (68)



Εικόνα 28: «Ισπανική διασκέδαση», Φρανθίσκο Γκόγια. (68)



Εικόνα 29: «Ταυρομαχία», Φρανθίσκο Γκόγια. (68)

Η πολυχρωμία και οι δραματικές σκηνές των ταυρομαχιών γοήτευσαν και το Μανέ (Édouard Manet, 1832 – 1883) και τον οδήγησαν στη δημιουργία σχετικών ιμπρεσιονιστικών έργων το 1865. (16)



Εικόνα 30: «Ταυρομαχία», Εντουάρ Μανέ (1865). (69)



Εικόνα 31: «Ταυρομαχία», Εντουάρ Μανέ (1865). (70)

ΜΙΝΩΑΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ

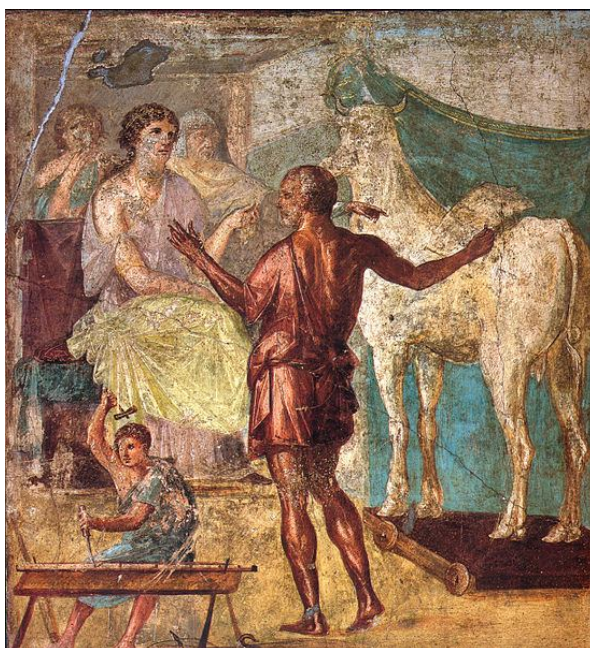
Ο Μίνωας απεικονίστηκε μόνο σαράντα φορές περίπου στην αρχαία τέχνη, κυρίως ως δευτερεύουσα μορφή, όπως ως παρατηρητής του Θησέα που σκοτώνει το Μινώταυρο. Από τις αρχαιότερες εικαστικές παρουσίες του Μίνωα είναι εκείνη ενός κρητικού νομίσηματος, που τον παρουσιάζει καθισμένο σε καθέδρα, η οποία απεικονίζει Λαβύρινθο. Επιπρόσθετα, σε ετρουσκικές υδρίες παρουσιάστηκε να χειρονομεί εναντίον της Πασιφάης και του γιου της Μινώταυρου. Γενικά ο Μίνωας υπήρξε μία από τις σπανιότερα εμφανιζόμενες μορφές στην τέχνη. (6)



Εικόνα 32: Ο Μίνωας καθισμένος σε έδρανο που απεικονίζει το Λαβύρινθο. (51)

Η ΠΑΣΙΦΑΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ

Η απεικόνιση της Πασιφάης υπήρξε σπάνια στην ελληνική τέχνη κι εμφανίστηκε σχεδόν αποκλειστικά στην ετρουσκική και στη ρωμαϊκή τέχνη. Χαρακτηριστική είναι η αναπαράστασή της του 1ου μ.Χ. αιώνα, σε νωπογραφία της οικίας των Βέττι (Vetti) στην Πομπηία, στην οποία ο Δαίδαλος, στεκόμενος όρθιος μπροστά της, της παρουσιάζει την ψεύτικη λευκή αγελάδα που της έφτιαξε, έτσι ώστε να μπει μέσα της και να μπορέσει να ζευγαρώσει με το λευκό ταύρο, που έστειλε ο Ποσειδώνας στο Μίνωα. (6)



Εικόνα 33: «Πασιφάη», Οικία Βέττι Πομπηίας (1^{ος} μ.Χ. αιώνας). (71)

Πολύ αργότερα, κατά την ώριμη Αναγέννηση, το 1530, η Πασιφάη απεικονίστηκε από τον Τζούλιο Ρομάνο (Giulio Romano, 1492 – 1546) σε νωπογραφία της «Σάλας της Ψυχής», στο Παλάτσο ντελ Τε (Palazzo del Tè), στη Μάντοβα, να μπαίνει στο εσωτερικό της ξύλινης αγελάδας που της κατασκεύασε ο Δαίδαλος ενώ κοιτούσε με ονειροπόλο βλέμμα το λευκό ταύρο, προσιωνίζοντας τη σύλληψη του Μινώταυρου. Τέλος, κατά το 19^ο αιώνα, ο Γάλλος εκπρόσωπος του Συμβολισμού Γκυστάβ Μορώ απεικόνισε επανειλημμένα σε έργα του την Πασιφάη να παρακολουθεί το λευκό ταύρο σε ένα υπαίθριο τοπίο ενώ βγάζει το βασιλικό μιάτιό της, συνήθως παρουσία του Δαίδαλου, που βοήθησε τη συνεύρεσή της μαζί του ή τελικά να αγκαλιάζεται με το θεϊκό ζώο.



Εικόνα 34: «Πασιφάη», Γκυστάβ Μορώ (1867).
(72)



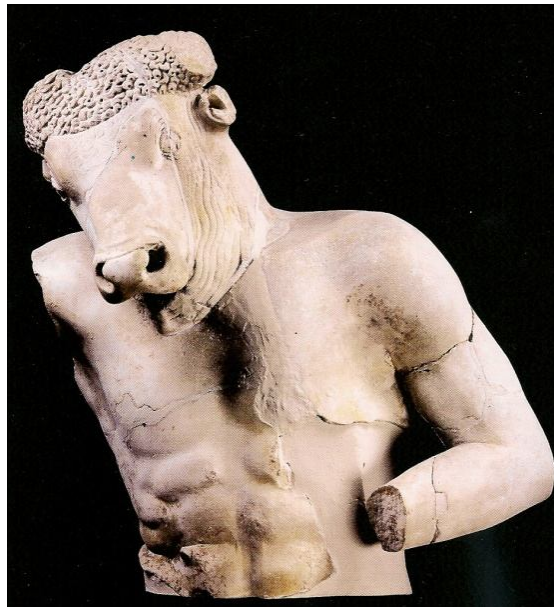
Εικόνα 35: «Πασιφάη», Γκυστάβ Μορώ. (73)



Εικόνα 36: «Πασιφάη», Γκυστάβ Μορώ (1876 – 1880). (74)

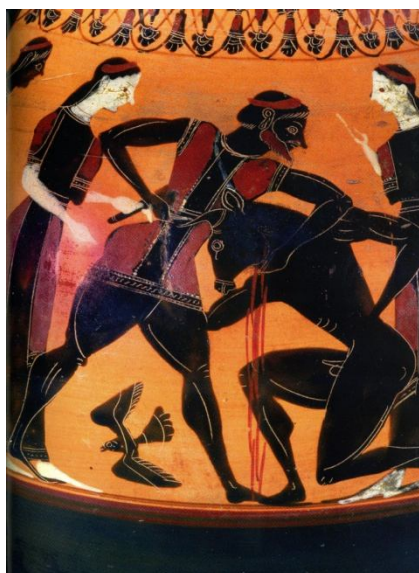
ΜΙΝΩΤΑΥΡΟΣ ΚΑΙ ΘΗΣΕΑΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ

Ο Μινώταυρος είναι ένα σχετικά σπάνια απεικονιζόμενο θέμα στην ελληνική τέχνη μετά από τον 6^ο π.Χ. αιώνα. Οι περισσότερες από τις εβδομήντα δύο απεικονίσεις του ανήκουν στην ετρουσκική και τη ρωμαϊκή τέχνη και οφείλονται στην ανάπτυξη της λατρείας του Μίθρα κατά τα τέλη του 1^{ου} μ.Χ. αιώνα. (6, 14)

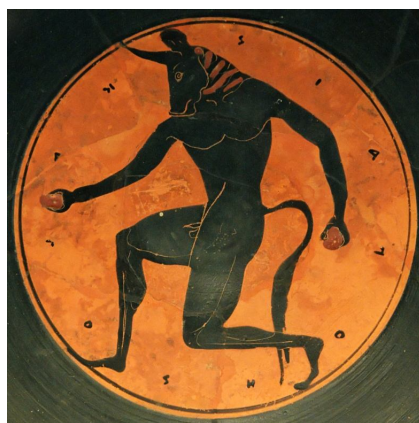


Εικόνα 37: «Μινώταυρος» από ένα σύμπλεγμα μαρμάρινων γλυπτών που παριστάνει την πάλη του Θησέα με το Μινώταυρο. Ρωμαϊκό αντίγραφο ενός συμπλέγματος της πρώιμης κλασικής περιόδου, έργου του Μύρωνα. (14)

Μία ομάδα ετρουσκικών υδριών με μελοδραματικές σκηνές εικονίζουν δύο γυναίκες να προστατεύουν το τέρας, όταν ήταν μωρό, από το θυμό του Μίνωα. Ο Μίνωας χειρονομεί, τραβά το σπαθί του, υψώνει χέρι εναντίον της Πασιφάης, που τον εκλιπαρεί ή καταφεύγει πίσω από ένα βωμό, τη στιγμή που η Αριάδνη τον ικετεύει. Στο ίδιο συναισθηματικό ύφος ένα ετρουσκικό κύπελλο φέρει παράσταση της Πασιφάης να κρατεί το βοοειδές στην αγκαλιά της, ενώ χαϊδεύει το πίσω μέρος του κεφαλιού του. Σε αμφορέα του 540 π.Χ., που βρίσκεται στο Μουσείο του Λούβρου, συναντάται μία ακόμη απεικόνιση του μυθικού τέρατος. Συγκεκριμένα παρουσιάζεται η δολοφονία του από ένα Θησέα αρχαϊκής μορφής, υπό το βλέμμα δύο επίσης αρχαϊκών γυναικείων μορφών. Οι μορφές είναι σκούρες σε ανοιχτόχρωμο φόντο. Το 515 π.Χ., σε αττικό κεραμικό αγγείο, ο Μινώταυρος απεικονίστηκε ολόσωμος, με χονδροκομμένα χαρακτηριστικά, χωρίς πολλές λεπτομέρειες, με μαύρο χρώμα σε κίτρινο φόντο. Η κλασική εποχή έδωσε μία ακόμη αναπαράσταση του Μινώταυρου, στο εσωτερικό αττικής κύλικας του 480 π.Χ., η οποία βρίσκεται στο αρχαιολογικό μουσείο της Φλωρεντίας. Εδώ παρουσιάζεται η δολοφονία του μυθικού υβριδίου από τον Αθηναίο Θησέα, σε μία παράσταση λεπτομερή, όπου οι μορφές απεικονίζονται με ερυθρό χρώμα σε μαύρο φόντο και περιβάλλονται από ερυθρό, κυκλικό πλαίσιο, διακοσμημένο με μαϊανδρο. (14)



Εικόνα 38: «Θησέας και Μινώταυρος», Αμφορέας, 540 π.Χ.. (55)



Εικόνα 39: «Μινώταυρος», αττικό αγγείο, 515 π.Χ.. (75)



Εικόνα 40: «Ο Θησέας φονεύει το Μινώταυρο», εσωτερικό αττικής κύλικας (480 π.Χ.). (76)

Η ρωμαϊκή τέχνη ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για το Θησέα, όπως φανερώνει ένα χαμηλό ανάγλυφο του 1^{ου} μ.Χ. αιώνα, που παρουσιάζει τον ήρωα να ανακαλύπτει τα όπλα του πατέρα του και εκτίθεται στο Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου ή μία τοιχογραφία στην οικία του Γάιου Ρούφου, στην Πομπηία, όπου ο Θησέας απεικονίζεται ως ελευθερωτής (50 – 79 μ.Χ.). Ένα ακόμη ρωμαϊκό έργο που απεικονίζει τον Αθηναίο πρίγκιπα είναι ένα ανάγλυφο του 4^{ου} μ.Χ. αιώνα, που βρίσκεται στη Βιέννη. Εδώ παρουσιάζεται η δολοφονία του Μινώταυρου από το Θησέα στο εσωτερικό του Λαβυρίνθου. Γενικά ο Θησέας απεικονίστηκε περίπου τριακόσιες είκοσι δύο φορές στην αρχαία τέχνη. (6)



Εικόνα 41: «Ο Θησέας ανακαλύπτει τα όπλα του πατέρα του», ρωμαϊκό χαμηλό ανάγλυφο (1^{ος} αιώνας μ.χ.). (77)



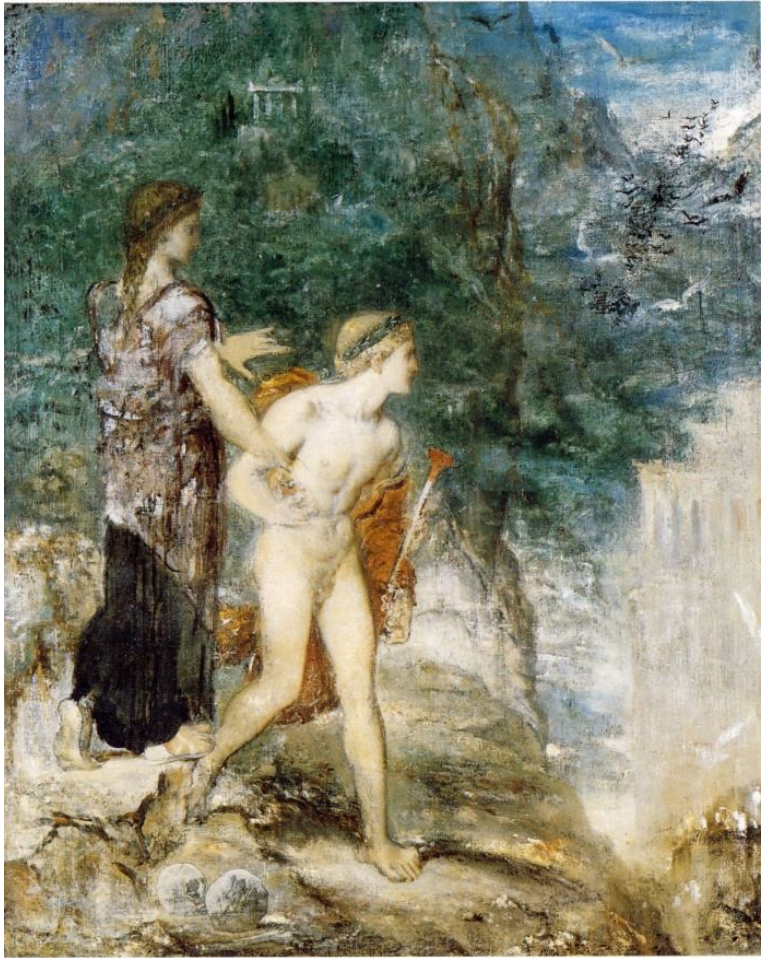
Εικόνα 42: «Θησέας και Μινώταυρος», ρωμαϊκό ψηφιδωτό (4^{ος} αιώνας). (55)

Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα η πιο διαδεδομένη αφήγηση του μύθου του Μινώταυρου ήταν εκείνη του Οβίδιου, που δεν ανέφερε ποιο ακριβώς μέρος του υβριδίου ήταν ανθρώπινο και ποιο ανήκε σε ταύρο. Έτσι πολλές απεικονίσεις αυτής της εποχής ανέστρεψαν την κλασική αναπαράσταση παρουσιάζοντας το Μινώταυρο με κεφαλή άνδρα και σώμα ταύρου, έτσι ώστε να θυμίζει κένταυρο. Αυτή η εναλλακτική παράδοση διασώθηκε κατά την Αναγέννηση και παρουσιάστηκε ακόμη και σε κάποιες εικόνες της μοντέρνας εποχής. Έτσι, σε μία μικρογραφία που ανήκε στο γαλλικό χειρόγραφο «Τα βιβλία των ιστοριών της αρχής του κόσμου», που γράφτηκε στη Γαλλία του 15^{ου} αιώνα, με επίπεδες μορφές και χωρίς προοπτική, απεικονίζεται η δολοφονία του Μινώταυρου από το Θησέα με έναν ιδιαίτερο τρόπο: Ο Μινώταυρος, με σώμα ταύρου αυτή τη φορά, βρίσκεται σε ένα μεταλλικό κλουβί ενώ ο Θησέας, βρισκόμενος έξω από αυτό, τον χτυπά στο κεφάλι με ένα φονικό όργανο που σπρώχνει μέσα στο κλουβί. Δίπλα στο Θησέα βρίσκεται η Αριάδνη ενώ οι ενδυμασίες των δύο ανθρώπων είναι μεσαιωνικές. (22, 29)

Το 1826 ο ρομαντικός ζωγράφος Ουίλιαμ Μπλέικ (William Blake, 1757 – 1827) παρουσίασε μία ασυνήθιστη μορφή του Μινώταυρου, που θυμίζει Κένταυρο, στην εικονογράφηση της «Κόλασης» του Δάντη. Επιπρόσθετα, στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, ο συμβολιστής Γκυστάβ Μορώ απεικόνισε με τη χαρακτηριστική γραφή του το Θησέα με την Αριάδνη σε ένα υπαίθριο τοπίο και την είσοδο του Θησέα με τους υπόλοιπους Αθηναίους νέους στο Λαβύρινθο του Μινώταυρου. (29)



Εικόνα 43: «Θησέας και Μινώταυρος», μικρογραφία από το γαλλικό χειρόγραφο «Τα βιβλία των ιστοριών της αρχής του κόσμου», (1400). (6, 55)



Εικόνα 45: «Θησέας και Αριάδνη», Γκυστάβ Μορώ, (1886 – 1889). (78)

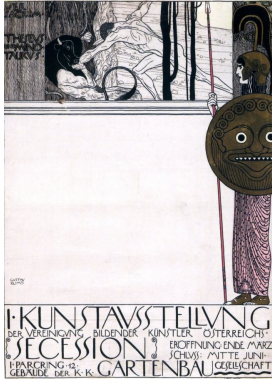


Εικόνα 44: «Μινώταυρος» από την «Κόλαση» του Δάντη, Ουίλιαμ Μπλέικ (1826). (29)



Εικόνα 46: «Οι Αθηναίοι παραδίδονται στο Μινώταυρο, στο Λαβύρινθο», Γκυστάβ Μορώ (1855). (79)

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, στη Γαλλία, ο Θησέας, ο Μινώταυρος και η Αριάδνη βρέθηκαν στις θεατρικές αφίσες που προανήγγειλαν τη «Φαίδρα» του Ρακίνα, ένα από τα δράματα που παρουσιάζονταν κάθε χρόνο στο ρεπερτόριο της Κομεντί Φρανσαίζ. Ο Μινώταυρος εμφανίστηκε επίσης στον εικονογραφικό κατάλογο της Αρ Νουβώ, στην αφίσα της Έκθεσης της Βιέννης του 1898, όπου συμβόλιζε το στείρο και υβριδικό κλασικισμό της επίσημης τέχνης, που συντρίφτηκε από τον ελπιδοφόρο, νεαρό κι απαστράπτοντα Θησέα. (154)



Εικόνα 47: Αφίσα για την πρώτη Έκθεση της Βιεννέζικης Απόσχισης, Γκούσταβ Κλιμτ (Gustav Klimt, 1862 – 1918) (1898). (80)



Εικόνα 48: Εξώφυλλο του περιοδικού “Ver Sacrum” της Βιεννέζικης Απόσχισης, Γκούσταβ Κλιμτ (Gustav Klimt) (1898). (81)

Η ΑΡΙΑΔΝΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ

Η πριγκίπισσα της Κρήτης, Αριάδνη, απεικονίστηκε πάρα πολλές φορές από την αρχαιότητα και μετά, κυρίως σε μία συγκεκριμένη στάση, που τυποποιήθηκε στα βιβλία τέχνης ως «Η πόζα της Αριάδνης». Στην εν λόγω στάση η Αριάδνη παριστάνεται ξαπλωμένη με ελαφρώς σταυρωμένα πόδια, πρόσωπο στηριγμένο στο ένα χέρι και δευτερο χέρι ελαφρά ριγμένο πάνω από το κεφάλι. (6)



Εικόνα 49: «Κοιμισμένη Αριάδνη» (Μουσείο Βατικανού), ρωμαϊκό αντίγραφο ενός ελληνιστικού πρωτοτύπου. (82)

Μία πρώτη, αναγεννησιακή ελαιογραφία σε ξύλο, του 1510 – 1515, που βρίσκεται στην Αβινιόν, παρουσιάζει την «Αριάδνη εγκαταλειμμένη στη Νάξο». Πρόκειται για μία πολυπρόσωπη παράσταση, με πολλές λεπτομέρειες, που περιγράφει την ιστορία της εγκαταλειμμένης πριγκίπισσας σε δύο φάσεις: Στα αριστερά η Αριάδνη κοιμάται γυμνή σε ένα βασιλικό κρεβάτι από βαθυκόκκινο, πολυτελές ύφασμα. Στο βάθος διακρίνεται ο Διόνυσος πάνω σε ένα γαίδαρο να ακολουθείται από μεγάλη συντροφιά Σατύρων και Σηλεινών και να ξαφνιάζεται από το θέαμα της κοιμισμένης πριγκίπισσας. Στα δεξιά της σύνθεσης παρουσιάζεται, αντίθετα, το ξάφνιασμα της καθισμένης, λευκοντυμένης Αριάδνης από τη μεγάλη συντροφιά του Διόνυσου, που την πλησιάζει από πίσω της.

Στα τέλη του 18^{ου} αιώνα και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, ο Νεοκλασικισμός έστρεψε την τέχνη προς εκείνη της κλασικής Ελλάδας, θεματολογικά και τεχνοτροπικά. Έτσι στα δύο έργα με τίτλο «Η Αριάδνη εγκαταλειμμένη από το Θησέα», που φιλοτέχνησε η Αντζέλικα Κάουφμαν (Angelica Kauffman, 1741 – 1807) παρουσιάζεται η τραγική σκηνή μίας Αριάδνης με νεοκλασική όψη που αντιλαμβάνεται σασιτισμένη πως το πλοίο του Θησέα έχει απομακρυνθεί από την ακτή. Στο έργο του 1782 βρίσκεται καθισμένος μπροστά στα πόδια της κι ένας ερωτιδέας που κλαίει ενώ στο λίγο μεταγενέστερο έργο «Βάκχος και Αριάδνη» (1794) της ίδιας καλλιτέχνης κάνει την εμφάνισή του ο θεός του κρασιού, λυγρόκορμος, με κόκκινο κοντό χιτώνα και ραβδί κοσμημένο με φύλλα αμπέλου στο χέρι, που δίνει τέλος στο δράμα της πριγκίπισσας. Πρόκειται για παραστατικές συνθέσεις με έντονες αντιθέσεις φωτός – σιάς. Ένα ακόμη νεοκλασικό ζωγραφικό έργο είναι «Η Αριάδνη δίνει στο Θησέα το μίτο για να βγει από το Λαβύρινθο» (1860) του Πελάτζο Παλάτζι (Pelagio Pelagi, 1775 – 1860). Χαρακτηριστικές είναι οι αρχαιοελληνικές μορφές κι ενδυμασίες και οι αντιθέσεις φωτός – σιάς. Το 1894, ο γλύπτης Ωγκύστ Ροντέν (Auguste Rodin, 1840 – 1917) φιλοτέχνησε το μαρμάρινο γλυπτό «Αριάδνη», στο οποίο απεικονίστηκε πολύ αφαιρετικά και με λεία υφή η κοιμισμένη πριγκίπισσα. (4)



Εικόνα 50: «Η Αριάδνη εγκαταλειμμένη στη Νάξο», Γάλλος ζωγράφος του Καμπάνα Κασσόνι (1510 – 1515). (83)



Εικόνα 51: «Η Αριάδνη εγκαταλειμμένη από το Θησέα», Αντζέλικα Κάουφμαν (1774). (84)



Εικόνα 52: «Η Αριάδνη εγκαταλειμμένη από το Θησέα στη Νάξο», Αντζέλικα Κάουφμαν (1782). (55)



Εικόνα 53: «Βάκχος και Αριάδνη», Αντζέλικα Κάουφμαν (1794). (85)



Εικόνα 54: «Η Αριάδνη δίνει στο Θησέα το μίτο για να βγει από το Λαβύρινθο». Πελάτζο Πελάτζι (1814). (86)



Εικόνα 55: «Αριάδνη», Ωγκύστ Ροντέν (1894). (4)

Τέλος, πολύ ενδιαφέρον είναι και το έργο «Αριάδνη» (1898) του προ-ραφαηλίτη ζωγράφου Τζον – Γουίλιαμ Γουότερχαουζ (John William Waterhouse, 1849 – 1917) (σελ. 18). Σε αυτό η Αριάδνη απεικονίζεται ξαπλωμένη σε ένα ανάκλιτρο με τη χαρακτηριστική στάση της, φορώντας ένα κατακόκκινο μακρύ φόρεμα, που τραβά το βλέμμα και κυριαρχεί στη σύνθεση, ενώ στα πόδια της βρίσκονται κουλουριασμένοι δύο πάνθηρες, σύμβολα του Διονύσου. Στο βάθος διακρίνεται το ιστιοφόρο πλοίο του Θησέα να απομακρύνεται. (49)

Ο ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ

Σε γενικές γραμμές οι μορφές των Λαβυρίνθων που απεικόνισε ή κατασκεύασε ποτέ ο άνθρωπος υποδιαιρούνται σε δύο κατηγορίες: Σε εκείνες που δίνουν στον εισερχόμενο ένα πλήθος επιλογών πορείας στο εσωτερικό τους και σε εκείνες που η πορεία που μπορεί να ακολουθήσει κανείς είναι μία και μοναδική. Στην πρώτη περίπτωση η δυσκολία και παράλληλα ελευθερία είναι ότι ο κινούμενος στο Λαβύρινθο πρέπει να λαμβάνει συνεχώς αποφάσεις. Αυτό το είδος Λαβυρίνθων μπορεί να παρομοιαστεί με σταυροδρόμι, δάσος, έρημο ή οποιοδήποτε άλλο χώρο από τον οποίο είναι σχεδόν αδύνατο να βγει κανείς χωρίς οδηγό ή φτερά του Ικάρου. Το δεύτερο είδος Λαβυρίνθου απαιτεί μόνο επιμονή και υπομονή, αφού η πορεία προς το στόχο είναι συγκεκριμένη και η μόνη δυσκολία που παρουσιάζεται είναι η απώλεια προσανατολισμού. Κατασκευές σαν κι αυτόν είναι ο δρόμος με πολλές στροφές και ο μαϊανδρος. (7 – 8)

Ορισμένα πρώιμα νομίσματα της Κρήτης παρουσίαζαν Λαβυρίνθους με πολλές επιλογές διαδρομών ενώ σε νομίσματα της κλασικής περιόδου παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά Λαβύρινθοι με μία μοναδική δυνατότητα διαδρομής. Ο τελευταίος τύπος Λαβυρίνθου κυριάρχησε στις απεικονίσεις από τους ρωμαϊκούς χρόνους μέχρι την Αναγέννηση. Οι Λαβύρινθοι πολλαπλών επιλογών διαδρομής επανεμφανίστηκαν κατά την Αναγέννηση, όταν άρχισαν να γίνονται δημοφιλείς οι κήποι μορφής Λαβυρίνθου. (34)



Εικόνα 56: Αργυρό νόμισμα από την Κνωσό (500 – 431 π.Χ.). (22)



Εικόνα 57: Αργυρό νόμισμα από την Κνωσό (350 π.Χ.). (8)



Εικόνα 58: Αργυρό νόμισμα από την Κνωσό (190 – 100 π.Χ.). (22)

Οι Λαβύρινθοι χρησιμοποιήθηκαν ως διακοσμητικά σχέδια κεραμικών, καλαθιών, σώματος, και τοίχων σπηλαίων ή ναών. Πολλές απεικονίσεις Λαβυρίνθων υπήρχαν στο ανάκτορο του Μίνωα και συνοδεύονταν από μορφές γυναικείων θεοτήτων. Επίσης, ακόμη και σε κρητικά νομίσματα του 3^{ου} π.Χ. αιώνα εξακολουθούσε να απεικονίζεται ο Λαβύρινθος. Οι Ρωμαίοι δημιούργησαν πολλούς Λαβυρίνθους με πλακίδια ή σε μορφή ψηφιδωτών, οι οποίοι διακοσμούσαν τοίχους ή πατώματα. Πολλοί Λαβύρινθοι που δημιουργήθηκαν σε πατώματα ή στο έδαφος είναι τόσο μεγάλοι σε μέγεθος ώστε η διαδρομή προς και από το κέντρο τους μπορεί να περπατηθεί και έχουν χρησιμοποιηθεί για ομαδικές τελετουργίες ή ατομικό διαλογισμό. Στα ρωμαϊκά μωσαϊκά ο Λαβύρινθος περιβαλλόταν από πλαίσιο μορφής μαιάνδρου ενώ στο κέντρο του συχνά υπήρχε η μορφή του Μινώταυρου. (34)



Εικόνα 59: Ρωμαϊκό μωσαϊκό με Λαβύρινθο στην Πορτογαλία. (34)

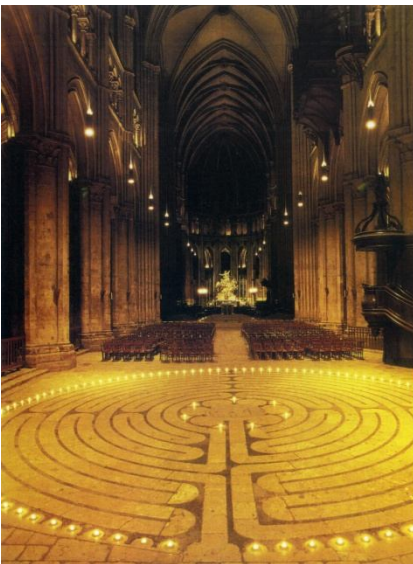


Εικόνα 60: Ρωμαϊκό μωσαϊκό με Λαβύρινθο στην Ελβετία. (34)

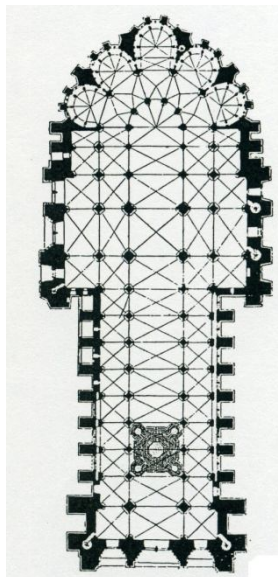
Η γέννηση και η εξάπλωση της χριστιανικής θρησκείας μέσα στα όρια της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας έδωσαν φρέσκο νόημα στο Λαβύρινθο. Για πάνω από χίλια χρόνια, από την εποχή των πατέρων της εκκλησίας μέχρι την Αναγέννηση, το αρχαίο σύμβολο του Λαβυρίνθου χρησιμοποιήθηκε για να προωθήσει την πίστη της εκκλησίας. Ο Λαβύρινθος ήταν πλέον η γεμάτη με αμαρτίες πνευματική αρένα, στην οποία

έπρεπε να περιπλανηθεί η ψυχή του πιστού μέχρι να την απελευθερώσει ο Σωτήρας με την πρόσδοση γνώσης. Μάλιστα, για τον πατέρα Γρηγόριο η διαδικασία εξόδου από το Λαβύρινθο ξεκινά με τη βάπτιση. (8)

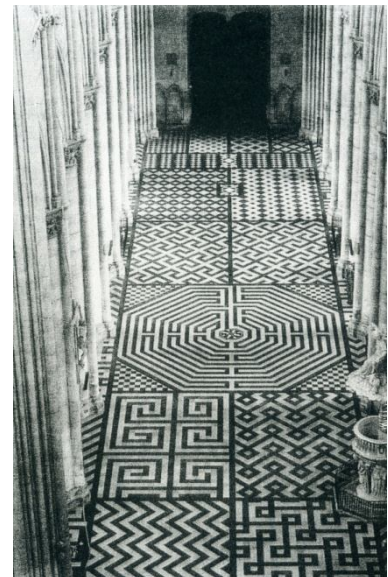
Ο εκχριστιανισμός του μύθου του Θησέα, της Αριάδνης και του Λαβυρίνθου εντάθηκε κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, όταν πολλοί δυτικοί θεολόγοι επιχείρησαν να παντρέψουν τη διδασκαλία της εκκλησίας με τις αρχές της κλασικής φιλοσοφίας. Πλέον η κάθε μορφή των μύθων της Κρήτης είχε χριστιανικό νόημα. Μάλιστα κάποιες φορές ο Θησέας ταυτίστηκε με το Χριστό, ο Μινώταυρος με το διάβολο, οι νέοι που αποστέλλονταν στην Κρήτη με την ανθρωπότητα που είναι παγιδευμένη στην κόλαση, ο Λαβύρινθος με το καθαρτήριο και ο μίτος της Αριάδνης με τον τρόπο ζωής που οδηγεί στη σωτηρία. Έτσι στη διάρκεια του Μεσαίωνα ο Λαβύρινθος διέθετε ένα ξεκάθαρο κέντρο (Θεός) και μία είσοδο (γέννηση). Για τους πιστούς, το περπάτημα στα μονοπάτια του συμβόλιζε την άνοδο προς τη σωτηρία και τη φώτιση και συνόδευε τα αφιερώματα και τις προσευχές τους. Για πολλούς ανθρώπους που δεν μπορούσαν να αντέξουν οικονομικά ένα ταξίδι στους Αγίους Τόπους, οι Λαβύρινθοι και οι προσευχές το υποκαθιστούσαν. Έτσι από το 12^ο μέχρι τον 14^ο μ.Χ. αιώνα σχηματίστηκαν πολλοί Λαβύρινθοι σε δάπεδα ναρθήκων καθεδρικών ναών, όπως εκείνων της Σαρτρ (Chartres), της Ρεν (Reims) και της Αμιάν (Amiens) της βόρειας Γαλλίας και φαίνεται πως αποτελούσαν συμβολικούς υπαινιγμούς της Ιερής Πόλης ή της κόλασης, στην οποία κατέβηκε ο Θησέας σαν το Χριστό, προκειμένου να απαλλάξει το ανθρώπινο είδος από το δαιμονικό κακό. Επιπρόσθετα, οι Λαβύρινθοι διακόσμησαν εξήντα περίπου χειρόγραφα με ηθικό ή θρησκευτικό περιεχόμενο που ανάγονται στην περίοδο του Μεσαίωνα ενώ σε αυτούς αναφέρθηκε συχνά και η λογοτεχνία της ίδιας ιστορικής περιόδου. Το ίδιο χρονικό διάστημα δημιουργήθηκαν με πέτρες, από ψαράδες, σε παράκτιες περιοχές της Σκανδιναβίας, πάνω από 500 Λαβύρινθοι, οι οποίοι διευκόλυναν το ασφαλές ψάρεμα, παγιδεύοντας τους ανέμους στα μονοπάτια τους. (8, 16, 22, 34)



Εικόνα 61: Το εσωτερικό του καθεδρικού ναού της Σάρτρ με το Λαβύρινθο στο δάπεδό του (1260). (22)



Εικόνα 62: Κάτοψη του καθεδρικού ναού της Ρεν με το Λαβύρινθο στο δάπεδό του. (1290). (22)



Εικόνα 63: Ο Λαβύρινθος του καθεδρικού ναού της Αμιάν (1288). (22)

Κατά την Αναγέννηση ο Λαβύρινθος ξέφυγε από το θρησκευτικό του χαρακτήρα και άρχισε να συναντιέται σε αστικά κτήρια, σε ιδιωτικές κατοικίες, καθώς και σε χαρακτηριστικά και ζωγραφικά έργα που εικονογραφούσαν κλασικά μυθολογικά κείμενα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι Λαβύρινθοι του

δαπέδου της «Σάλας της Ψυχής» (1530) του Παλάτσο ντελ Τε (Palazzo del Tè) στη Μάντοβα. Την ίδια εποχή ο Λαβύρινθος απεικονίστηκε σε προσωπογραφίες διαφόρων προσωπικοτήτων της δυτικής Ευρώπης. Τέλος, ένα ιδιαίτερο είδος Λαβυρίνθου των εποχών της Αναγέννησης και του Μπαρόκ ήταν εκείνοι της αγάπης, που δημιουργούνταν από θάμνους και συμβόλιζαν τις δυσκολίες του έρωτα. Για την κατασκευή τους θάμνοι φυτεύονταν γύρω από το δένδρο της ζωής δημιουργώντας έναν παράδεισο ευθυμίας. Έτσι ο Λαβύρινθος άρχισε να παίρνει το χαρακτήρα παιχνιδιού. (8, 22)



Εικόνα 64: Λαβύρινθοι του πατώματος της «Σάλας της Ψυχής» του Παλάτσο ντελ Τε στη Μάντοβα, Τζούλιο Ρομάνο (1530). (22)



Εικόνα 65: Πορτραίτο άγνωστου άνδρα, Μπαρτολομέο Βένετο (Bartolomeo Veneto, 1502 – 1546), Λομβαρδική και Βενετική σχολή (1510). (22)



Εικόνα 66: «Λαβύρινθος της αγάπης», Lodewijk Toerput (1550 – 1605), Σχολή του Τιντορέττο (1582). (87)

Κατά το 18^ο αιώνα ο Λαβύρινθος έχασε εντελώς το θρησκευτικό χαρακτήρα του και μάλιστα αφαιρέθηκαν οι Λαβύρινθοι από το εσωτερικό διαφόρων μεσαιωνικών ναών. (8)

ΔΑΙΔΑΛΟΣ ΚΑΙ ΙΚΑΡΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ

Οι μορφές του περίφημου, προϊστορικού αρχιτέκτονα, Δαίδαλου και του γιου του, Ίκαρου, απεικονίστηκαν επίσης στα έργα τέχνης διαφόρων ιστορικών περιόδων.

Ο Δαίδαλος απεικονίστηκε συχνά σε ετρουσκικές υδρίες δέσμιος ή φρουρούμενος από στρατιώτες. Η ετρουσκική παράδοση διαφέρει από την ελληνική, σύμφωνα με την οποία ο Μίνωας αγνοούσε έως πολύ αργότερα, μετά το θάνατο του Μινώταυρου, το ρόλο του Δαίδαλου στη σύλληψη του υβριδικού πλάσματος. (14)

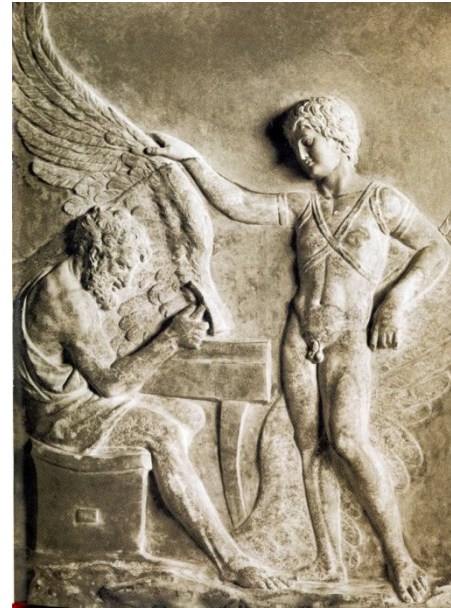
Το λογοτεχνικό έργο «Μεταμορφώσεις» του Οβίδιου, στο οποίο γίνεται αναφορά στις δύο μυθικές μορφές, συνέβαλε έτσι ώστε αυτές να τροφοδοτήσουν τη θεματολογία της ρωμαϊκής τέχνης. Έτσι, σε μία καμέα του 1^{ου} μ.Χ. αιώνα, που βρίσκεται στο αρχαιολογικό μουσείο του Λούβρου, παρουσιάζονται οι ανάγλυφες μορφές του Δαίδαλου και του Ίκαρου, μεταξύ εκείνων της Άρτεμης και της Περσεφόνης. Στα τέλη του ίδιου αιώνα χρονολογείται και μία όμορφη νωπογραφία της αυτοκρατορικής έπαυλης στην Πομπηία. Εδώ με αχνογάλαζα και μπεζ χρώματα απεικονίζεται η απογείωση του Δαίδαλου από την κορυφή ενός βράχου ενώ κάτω, στη θάλασσα, κείται το σώμα του Ίκαρου. Μία όμορφη γυναικεία μορφή με γαλάζιο φόρεμα, καθισμένη σε ένα βράχο, στα δεξιά της σύνθεσης, κοιτάζει το σώμα του νεκρού Ίκαρου. Στο 150 μ.Χ. χρονολογείται και το όμορφο ανάγλυφο «Δαίδαλος και Ίκαρος», που βρίσκεται στην έπαυλη Αλμπάνι της Ρώμης. Σε αυτό απεικονίζεται ο ηλικιωμένος Δαίδαλος να κατασκευάζει καθισμένος ένα μεγάλο φτερό, που το στηρίζει με το δεξί του χέρι ο Ίκαρος. Πίσω από το νεαρό βρίσκεται ένα ακόμη, ήδη κατασκευασμένο φτερό. Η αρχαία τέχνη έχει συνολικά να επιδείξει πενήντα επτά παραδείγματα έργων με θέμα το Δαίδαλο και τον Ίκαρο. (6)



Εικόνα 67: «Ο Ίκαρος και ο Δαίδαλος με την Άρτεμη και την Περσεφόνη», καμέα (1^{ος} μ.Χ. αιώνας). (88)



Εικόνα 68: «Η πτώση του Ίκαρου», αυτοκρατορική έπαυλη, Πομπηία (τέλη 1^{ου} μ.Χ. αιώνα). (55)



Εικόνα 69: «Δαίδαλος και Ίκαρος», χαμηλό ανάγλυφο, Έπαυλη Αλμπάνι, Ρώμη (150 μ.Χ.). (55)

Πολλούς αιώνες αργότερα, κατά την Αναγέννηση, ο Πήτερ Μπρέγκελ ο πρεσβύτερος (Pieter Bruegel, 1525 – 1569) ο πρεσβύτερος απέδωσε με τον ιδιαίτερο τρόπο γραφής του το έργο «Τοπίο με την πτώση του Ικάρου» (1560). Σε αυτό απεικόνισε ένα γαλήνιο παραθαλάσσιο τοπίο, όπου σε πρώτο πλάνο ξεχωρίζουν αγρότες και ποιμένες κατά την ώρα της εργασίας τους ενώ στη θάλασσα διακρίνονται ιστιοφόρα πλοία. Μπροστά από ένα πλοίο, στο δεξί μέρος της σύνθεσης, ξεχωρίζουν με δυσκολία τα πόδια του Ικάρου, που έχει ήδη βυθιστεί στο νερό. (89)

Τέλος το 1895, ο περίφημος γλύπτης Ωγκύστ Ροντέν απέδωσε σε ένα όμορφο, ρεαλιστικό γλυπτό την «Πτώση του Ικάρου». Εδώ ο νεαρός Ίκαρος με τα μεγάλα κι εντυπωσιακά φτερά του προσκρούει με το κεφάλι του στην επιφάνεια της θάλασσας. (90)



Εικόνα 70: «Τοπίο με την πτώση του Ικάρου», Πήτερ Μπρέγκελ (1560). (91)



Εικόνα 71: «Ίκαρος», Ωγκύστ Ροντέν (1895). (90)

Ο ΔΙΟΝΥΣΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΙΝΗΜΑ

Η αρχαία ελληνική τέχνη τίμησε με αμέτρητες απεικονίσεις το θεό του κρασιού.

Σε έναν αρχαϊκό αμφορέα του 540 – 530 π.Χ., που βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού, απεικονίστηκε με σκούρο χρώμα ο θεός Διόνυσος γενειοφόρος, με ένα πολύ μεγάλο ποτήρι κρασιού στο χέρι, να στέκεται μπροστά σε δύο μαινάδες με σκούρα φορέματα. Στην αρχαία εποχή ανήκει και μία κύλικα του 530 π.Χ., που φιλοτεχνήθηκε από τον Εξηκία και παρουσιάζει το ταξίδι του Διονύσου με πλοίο. Κάτω από το πλοίο απεικονίζονται δελφίνια να κολυμπούν ενώ πάνω από τα πανιά του ανεβαίνουν τα κλαδιά και οι καρποί ενός αμπελιού.



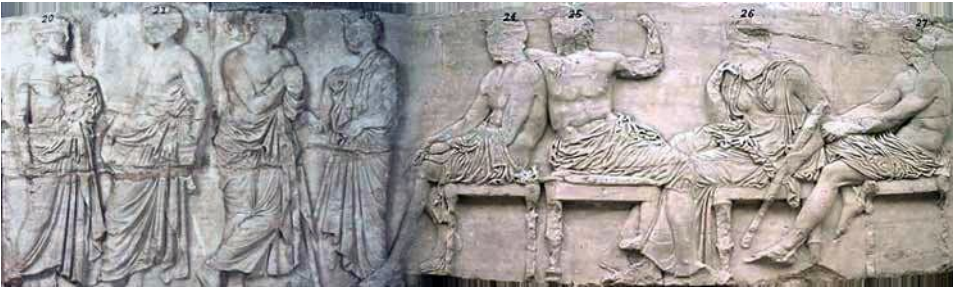
Εικόνα 72: «Διόνυσος και Μαινάδες», αμφορέας (540 – 530 π.Χ.). (55)



Εικόνα 73: «Το ταξίδι του Διονύσου με το πλοίο», κύλικα (530 π.Χ.). (55)

Ο Διόνυσος κατά την κλασική εποχή απεικονίστηκε και στη ζωφόρο του Παρθενώνα. Σε ανάγλυφη μορφή ο θεός παρουσιάζεται καθισμένος μεταξύ του Ερμή, της Δήμητρας και του Άρη. Στα μέσα του 4^{ου} π.Χ. αιώνα ανήκει κι ένας όμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας, διακοσμημένος με παράσταση που παρουσιάζει ένα σάτυρο, μία μαινάδα και μία νεαρή γυναίκα να περιβάλλουν τον καθισμένο Διόνυσο που κρατά ένα ποτήρι με κρασί στο δεξί χέρι του.

Πολλά ρωμαϊκά ανάγλυφα και αγάλματα που χρονολογούνται από το 2^ο π.Χ. ως το 2^ο μ.Χ. αιώνα απεικονίζουν επίσης σκηνές από τη ζωή του θεού του κρασιού και διονυσιακές πομπές.



Εικόνα 74: Τέταρτος λίθος ανατολικής ζωφόρου Παρθενώνα. Οι μορφές που κάθονται σε δίφρους είναι με τη σειρά, από τα αριστερά προς τα δεξιά, οι Ερμής, Διόνυσος, Δήμητρα και Άρης. (92)



Εικόνα 75: «Διόνυσος», ρωμαϊκό άγαλμα 2^{ου} μ.Χ. αιώνα, αντίγραφο πρωτοτύπου 4^{ου} π.Χ. αιώνα. (92 – 93)

Ολόκληρη η περίοδος της Αναγέννησης έχει να επιδείξει πληθώρα θαυμαστών εικαστικών έργων που απεικονίζουν το θεό Διόνυσο. Κορυφαίο δημιούργημα αυτής της θεματολογίας θεωρείται το μαρμάρινο άγαλμα «Βάκχος» (1496 – 1497) του Μικελάντζελο Μπουοναρότι (Michelangelo Buonarroti, 1475 – 1564). Πρόκειται για ένα γλυπτό, που παριστάνει το νεαρό Βάκχο γυμνό, με τσαμπιά σταφυλιού στη θέση των μαλλιών, να κρατά ένα σκαλιστό κύπελο με κρασί στο δεξί χέρι του. Πίσω του, ένας σάτυρος καθισμένος σε κορμό δένδρου τρώει σταφύλι. Στην Αναγέννηση ανήκουν και η ελαιογραφία του Τισιανού «Βάκχος και Αριάδνη» (1520 – 1523), καθώς και η πολυπρόσωπη νωπογραφία «Θρίαμβος του Βάκχου και της Αριάδνης» του Αννίπαλε Καρράτσι (Annibale Carracci, 1560 – 1609), στο Παλάτσο Φαρνέζε της Ρώμης (1597 – 1604).



Εικόνα 76: «Διόνυσος», Μιχαηλάγγελος Μπουοναρότι, (1496 – 1497). (95)



Εικόνα 77: «Διόνυσος», λεπτομέρεια, Μιχαηλάγγελος Μπουοναρότι, (1496 – 1497). (96)



Εικόνα 78: «Βάκχος και Αριάδνη», Τισιανός (1520 – 1523). (97)



Εικόνα 79: «Θρίαμβος του Βάκχου και της Αριάδνης», Αννίμπαλε Καρράτσι (1597 – 1604). (98)

Το θεό Διόνυσο, όμως, τίμησαν πάρα πολύ με έργα και οι σπουδαιότεροι ζωγράφοι του Μπαρόκ, που παρουσίασαν διάφορες σκηνές από τη ζωή του. Έτσι, ο περίφημος Καραβάτζιο (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571 – 1610) ζωγράφισε καταρχάς το 1593 – 1594 το «Νεαρό ασθενή Βάκχο» του. Σε αυτό το έργο, ο θεός έχει τη μορφή ενός άκεφου, γλωμού, μελαχρινού, λευκοντυμένου εφήβου, που κάθεται ακουμπώντας σε έναν πάγκο με φρούτα. Το κεφάλι του είναι στεφανωμένο με κισσό ενώ στο δεξιό του χέρι κρατά ένα τσαμπί λευκού σταφυλιού. Το 1599 ίδιος καλλιτέχνης φιλοτέχνησε το δεύτερο γνωστό «Βάκχο» του (σελ. 22). Σε αυτόν, ο νεαρός θεός απεικονίζεται να φορά πλούσιο λευκό χιτώνα και στεφάνι από κλαδιά, φύλλα και καρπούς αμπελιού ενώ κρατά στο αριστερό του χέρι ένα κρυστάλλινο ποτήρι γεμάτο με κόκκινο κρασί. Στο τραπέζι, μπροστά του, βρίσκονται ένα διαφανές αγγείο με κρασί και μία φρουτιέρα γεμάτη με ποικίλους καρπούς. Το διάστημα 1627 – 1628 ο Νικολά Πουσσέν (Nicolas Poussin, 1594 – 1665) ζωγράφισε την ελαιογραφία του «Βακχανάλια», που απεικονίζει τον τυπικό τρόπο διασκέδασης του Διονύσου και βρίσκεται στο Λούβρο. Ο Βελάσκεθ (Diego Velázquez, 1599 – 1660), πάλι, στη χαρακτηριστική μπαρόκ ελαιογραφία του «Ο θρίαμβος του Βάκχου» (1628), τον απεικόνισε ως ημίγυμνο νέο ανάμεσα σε μεπκρήδες. Με τη σειρά του ο Αλεσάντρο Τούρτσι ή Λ' Ορμπέτο (Alessandro Turchi ή L'Orbetto, 1578 – 1649) απεικόνισε το 1630 τη συνάντηση της θλιμμένης Αριάδνης με το Διόνυσο στη Νάξο και τη στέψη της με το χρυσό στέμμα ενώ το 1938 ο Γάλλος Λωράν ντε Λα Υρ (Laurent de la Hyre, 1606 – 1656) απέδωσε ζωγραφικά την παράδοση του Διονύσου από την Ερμή στις νύμφες, μπροστά σε ένα αρχαίο ερείπιο με ιωνικούς κίονες. Πολύ όμορφη είναι και η ελαιογραφία «Ο Βάκχος που πίνει» (1637 – 1638) του Γκουίντο Ρένι (Guido Reni, 1575 – 1642). Σε αυτή ο Βάκχος απεικονίζεται ως ένα παχουλό, γυμνό μωρό, στεφανωμένο με κλαδιά αμπελιού, να ρουφά αχόρταγα κόκκινο κρασί από ένα κρυστάλλινο, διάφανο δοχείο. Ο περίφημος Φλαμανδός εκπρόσωπος του μπαρόκ Πίτερ Πάουλ Ρούμπενς απεικόνισε το 1638 – 1640 το Βάκχο ως ένα πολύ παχύ, γυμνό, νέο άνδρα, με ένα μεγάλο ποτήρι κρασί στο χέρι, που του το γεμίζει μία επίσης παχουλή νέα. Οι δύο μορφές περιβάλλονται από νέους και ηλικιωμένους σάτυρους που πίνουν.



Εικόνα 80: «Νεαρός ασθηνής Βάκχος», Καραβάτζιο (1593 – 1594). (99)



Εικόνα 81: «Βακχανάλια», Νικολά Πουσσέν (1627 – 1628). (100)



Εικόνα 82: «Ο θρίαμβος του Βάκχου», Ντιέγο Βελάσκεθ (1628 – 1629). (98)



Εικόνα 83: «Βάκχος και Αριάδνη», Αλεσάντρο Τούρ-κι ή Λ' Ορμπέτο. (Αρχές της δεκαετίας του 1630). (101)



Εικόνα 84: «Ο Ερμής φέρων το Βάκχο στις νύμφες» Λοράν ντε λα Υρ, (1638). (102)



Εικόνα 85: «Ο Βάκχος που πίνει», Γκούιντο Ρένι (1623). (55)



Εικόνα 86: «Βάκχος», Πίτερ Πάουλ Ρούμπενς. (1638). (55)

Η τρυφερή, ερωτική κι ανάλαφρη τέχνη του Ροκοκό, επίσης απεικόνισε το Διόνυσο σε διάφορες σημαντικές στιγμές της ζωής του, όπως εκείνες της γέννησής του (φλαμανδική σχολή), της παράδοσής του στις νύμφες από τον Ερμή (Φρανσουά Μπουσέ, 1732 – 1734) και της συνάντησής του με την Αριάδνη (Γιάκοπο Αμιγκόνι, 1735/ Jacopo Amigoni, 1682 – 1752).

Τέλος, η ζωγράφος Αντζέλικα Κάουφμαν απεικόνισε «Την Αριάδνη εγκαταλειμμένη από το Θησέα να ανακαλύπτεται από το Βάκχο» (1764), σε ένα νεοκλασικό έργο.



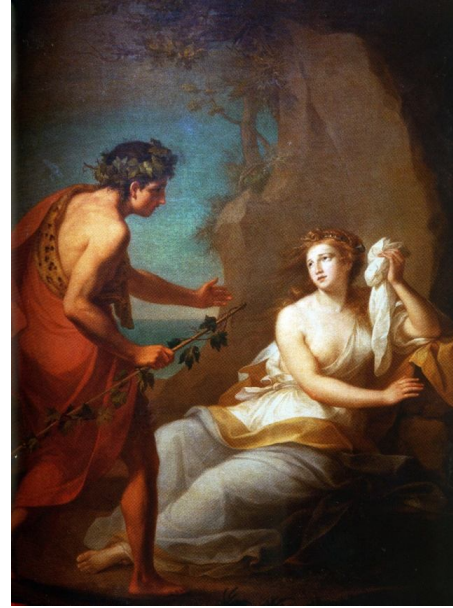
Εικόνα 87: «Η γέννηση του Βάκχου», φλαμανδική σχολή (18^{ος} αιώνας). (103)



Εικόνα 88: «Ο Ερμής εμπιστεύεται το μικρό Βάκχο στις νύμφες της Νύσης», Φρανσουά Μπουσέ (1732 – 1734). (104)



Εικόνα 89: «Βάκχος και Αριάδνη», Γιάκοπο Αμιγκόνι (1735). (105)



Εικόνα 90: «Η Αριάδνη, εγκαταλειμμένη από το Θησέα, ανακαλύπτεται από το Βάκχο», Αντζέλικα Κάουφφμαν (1764). (55)

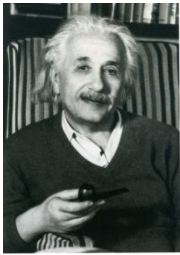
ΟΙ ΜΥΘΟΙ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ ΚΑΙ Η ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΕΠΟΧΗ

ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΕΠΟΧΗ, ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ

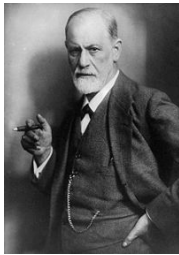
Σύντομη εισαγωγή στη μοντέρνα εποχή και τα καλλιτεχνικά κινήματά της

Μετά από το ταξίδι στη μυθική προϊστορία της Κρήτης, ήρθε η στιγμή για ένα άλμα 3.400 ετών στο χρόνο, που οδηγεί στη μοντέρνα Ευρώπη, η οποία έστρεψε το βλέμμα της προς το μυθικό παρελθόν της ψάχνοντας στηρίγματα για την αντιμετώπιση του κρίσιμου παρόντος της που σημαδευόταν από δύο παγκοσμίους πολέμους και μία μεσοπολεμική περίοδο ιδιαίτερου χαρακτήρα.

Οι αρχές του εικοστού αιώνα ήταν μία περίοδος πολλών νέων εφευρέσεων κι ανακαλύψεων. Ο Άλμπερτ Αϊνστάιν (Albert Einstein, 1879 – 1955), η ψυχαναλυτική θεωρία του Φρόυντ (Sigmund Freud, 1856 – 1939), η ανακάλυψη των ακτίνων Χ και η διάσπαση του ατόμου απαιτούσαν πιο αφηρημένους τρόπους σκέψης. Καίριας σημασίας ήταν και οι εφευρέσεις του αυτοκινήτου, του αεροπλάνου και του τηλεφώνου, που άλλαξαν την αντίληψη της έννοιας του χρόνου. Στον αντίποδα της τεχνολογικής ανάπτυξης, η μοντέρνα κοινωνία χαρακτηρίστηκε από την αποξένωση, την απομόνωση, την απαισιοδοξία και τη μαζική κουλτούρα, κυρίως στις μεγάλες πόλεις. Αυτές οι συνθήκες οδήγησαν τους μοντέρνους καλλιτέχνες στην αναζήτηση τρόπων για να γίνει καλύτερος ο κόσμος μέσω «μίας νέας τέχνης για το νέο άνθρωπο». (106 – 107)



Εικόνα 91:
Άλμπερτ Αϊνστάιν
(Albert Einstein). (108)



Εικόνα 92:
Σίγκμουντ
Φρόυντ
(Sigmund Freud). (109)



Εικόνα 93:
Βίλχελμ
Ρόντγκεν
(Wilhelm Röntgen). (110)



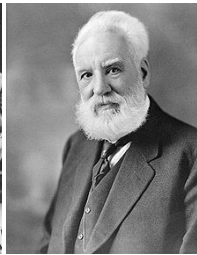
Εικόνα 94:
Έρνεστ
Ράδερφορντ
(Ernest Rutherford). (111)



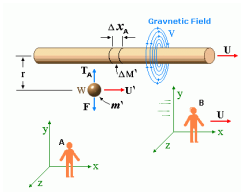
Εικόνα 95:
Καρλ Μπενζ
(Karl Benz). (112)



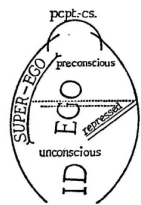
Εικόνα 96:
Αδελφοί Ράιτ
(Orville & Wilbur Wright). (113)



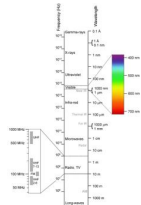
Εικόνα 97:
Αλεξάντερ
Γκράχαμ
Μπελ.
(Alexander Graham Bell). (114)



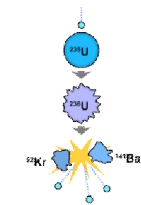
Εικόνα 98:
Ειδική θεωρία
της
σχετικότητας.
(115)



Εικόνα 99:
Ψυχανάλυση
(116)



Εικόνα 100:
Ανακάλυψη
ακτίνων Χ.
(117)



Εικόνα 101:
Διάσπαση
του ατόμου.
(118)



Εικόνα 102:
Πρώτο
αυτοκίνητο.
(119)



Εικόνα 103:
Αεροπλάνο.
(120)



Εικόνα 104:
Τηλέφωνο.
(121)

Στα πλαίσια αυτής της αναζήτησης καλλιτεχνικά κινήματα γεννιούνται και διαδέχονται πολύ γρήγορα το ένα το άλλο. Αυτά χαρακτηρίστηκαν από την κατάληξη «-ισμός» και ανάμεσά τους διακρίνονταν οι τάσεις της «έκφρασης», της «αφαίρεσης» και της «φαντασίας». «Φωβισμός» (1905 – 1907), «Γέφυρα» (1905 – 1913), «Γαλάζιος Καβαλάρης» (1911 – 1914), «Κυβισμός» (1907 – 1914), «Ορφισμός» (1909 – 1914), «Πουρισμός», «Φουτουρισμός» (1906 – 1916), «Νέα αντικειμενικότητα» (δημιουργήθηκε το 1924), «Μεταφυσική ζωγραφική» (1916 – 1918), «Ντανταϊσμός» (1915 – 1919), «Σουρεαλισμός» (1917 – 1966), «Ρεγιονισμός» (1913), «Σουπρεματισμός» (1915 – 1916) και «Νεοπλαστικισμός» (1917 – 1932) υπήρξαν τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά κινήματα που γεννήθηκαν στη μοντέρνα Ευρώπη και εξέφρασαν τους προβληματισμούς της. Αν και το κίνημα που συνδέθηκε περισσότερο με τις μορφές της μυθικής Κρήτης ήταν ο Σουρεαλισμός, διάφοροι εκπρόσωποι των υπόλοιπων κινήματων επιχείρησαν επίσης να συνδέσουν μέσω της τέχνης τους την εποχή τους και τις καταστάσεις που βίωναν με εκείνες της Κρήτης των μύθων αναζητώντας λύσεις. (122)



Φωβισμός



Γέφυρα



Γαλάζιος
καβαλάρης



Κυβισμός



Ορφισμός



Πουρισμός



Φουτουρισμός



Νέα αντικει-
μενικότητα



Μεταφυσική
ζωγραφική



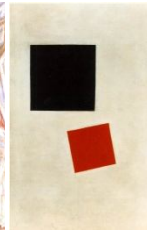
Ντανταϊσμός



Σουρεαλισμός



Ρεγιονισμός



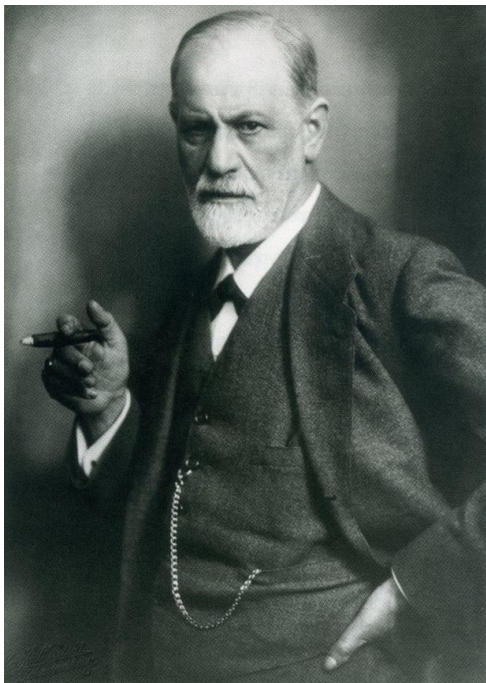
Σουπρεματι-
σμός



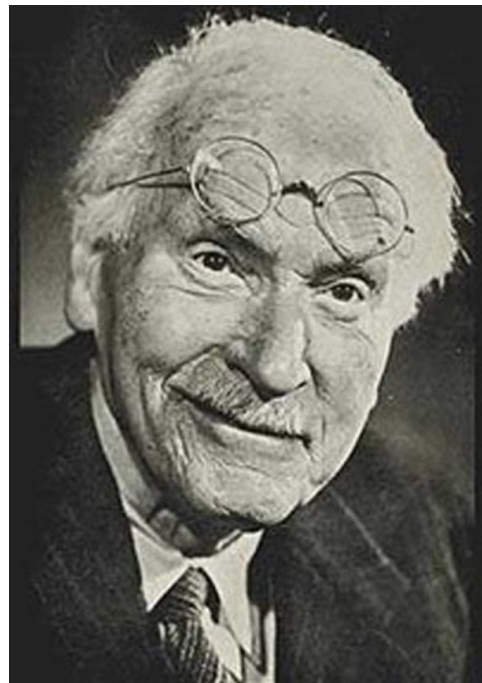
Νεοπλαστικισμός

Εικόνα 105: Πανόραμα της τέχνης της μοντέρνας εποχής.

Η γέννηση και οι πατέρες της ψυχανάλυσης και η πνευματική σχέση τους με την τέχνη της εποχής τους.



Εικόνα 106: Σίγκμουντ Φρόυντ (1856 – 1939). (123)



Εικόνα 107: Καρλ Γιουνγκ (1875 – 1961). (124)

Μία ανάσα πριν από την αυγή του 20^{ου} αιώνα, το 1896, γεννήθηκε ο όρος της «ψυχανάλυσης» από τον ψυχίατρο Σίγκμουντ Φρόυντ, που γεννήθηκε στις 6 Μαΐου 1856 στην κωμόπολη Φράιμπεργκ της Μοραβίας, οποία τότε ανήκε στην Αυστρία και σήμερα στην Τσεχία. Ο Φρόυντ υπήρξε ο πρώτος ιατρός που τόλμησε, μέσα στα πλαίσια μίας υπερσυντηρητικής κοινωνίας, να αποδώσει την αιτία διαφόρων ασθενειών στην ανθρώπινη σεξουαλικότητα και να υποστηρίξει μία νέα θεραπεία, βασιζόμενη στη συζήτηση μεταξύ ιατρού και ασθενούς. Από εκεί κι έπειτα ο Φρόυντ ζούσε και μιλούσε μόνο για τη διερεύνηση του δρόμου προς την ανθρώπινη ψυχή, με σκοπό την ίασή της. Η θεωρία του άσκησε τη βαθύτερη επίδραση όχι μόνο στην τέχνη αλλά και γενικότερα στη σκέψη της εποχής του ενώ ο ίδιος θεωρήθηκε ως ένας μεγάλος πρόδρομος του Σουρεαλισμού, μαζί με τον Κόμη ντε Λωτρεαμόν (Comte de Lautréamont, 1846 – 1970). (125, 126, 127)

Ο Φρόυντ διέκρινε στην ανθρώπινη νόηση το συνειδητό και το ασυνείδητο. Στο ασυνείδητο βρίσκεται η επιθυμία για σεξουαλική ευχαρίστηση, με οποιοδήποτε κόστος και μέσα, συμπεριλαμβανομένου του θανάτου. Οι προκαταλήψεις που έχουν τεθεί από την κοινωνία και από τη συνείδηση του ατόμου πάνω στο

θέμα των ασυνείδητων επιθυμιών συντελούν στην ικανοποίησή τους με άλλο τρόπο, εκείνο των ονείρων. Κατά τη διάρκεια του ύπνου το ασυνείδητο ωθεί τη σκέψη στο χώρο των ονείρων, όπου σύμβολα και μεταφορές υπαγορεύονται από ακατονόμαστες επιθυμίες. Το ασυνείδητο αντιπροσωπεύει τη σκοτεινή δύναμη πίσω από την πραγματική δημιουργικότητα. Ο αντίπαλός του, η συνείδηση, είναι ο φορέας της ηθικής και κοινωνικής τάξης, που πρέπει να περιορίζουν και να διοχετεύουν την επιθυμία σε συγκεκριμένα μονοπάτια. Η συνείδηση είναι σαν τη λογική επιστήμη, τον εχθρό του Νίτσε: Τοποθετεί την ανθρώπινη επιθυμία και δημιουργικότητα σε ένα ζουρλομανδύα αιτίας κι αποτελέσματος. (16)

Για έναν ψυχίατρο όπως ο Φρόυντ υπήρχε πλέον η παραδοχή ότι οποιαδήποτε νοητική διαδικασία εκκεντρική κι ανυπολόγιστη φαίνεται να υπόκειται σε κάποιους γενικούς νόμους. Αυτή η πίστη του στην ύπαρξη αιτίας στο εκ πρώτης όψεως αναιτιολόγητο τον οδήγησε στην περιγραφή κάποιων από τους μηχανισμούς της δημιουργικότητας για πρώτη φορά. Για το Φρόυντ η δημιουργικότητα ήταν μία εκλέπτυνση της βιολογικής παραγωγικότητας όχι μόνο επειδή η τέχνη και η επιστήμη είχαν δημιουργηθεί από την επιθυμία της ικανοποίησης βασικών ενστίκτων αλλά κυρίως επειδή το μοναδικό κίνητρό τους εξακολουθούσε να είναι η ίδια επιθυμία. Υπήρχε επίσης η ενοχή ότι αυτά τα μοναδικά κίνητρα ήταν επονείδιστα, αφού οι προσανατολισμοί και διαδικασίες που διακρίνουν τη δουλειά του δημιουργικού ανθρώπου υποτίθεται πως όχι μόνο υποκαθιστούν εκείνες του βιολογικού ανθρώπου αλλά επίσης καλύπτουν ή διακοσμούν το μοναδικό σκοπό του. Αυτό σήμαινε πως οποιαδήποτε προσπάθεια αναπαράστασης της ανθρώπινης ύπαρξης θεωρούταν ότι εξυπηρετούσε τη σεξουαλικότητα και την επιθετικότητα. Επίσης οι καλλιτεχνικές μορφές δε στόχευαν να κάνουν φανερό το υπαρκτό αλλά να καλύψουν αυτό για το οποίο χρησιμοποιούνταν. (128)

Ο Γιουνγκ (Carl Gustav Jung, 1875 – 1961) είδε την έναρξη της συμβολικής δραστηριότητας του ανθρώπου στη διάθεση συγκεκριμένων βασικών εικόνων που έχουν δοθεί κληρονομικά σε κάθε ανθρώπινο δημιούργημα και εμπεριέχουν την πεμπουσία της σοφίας των αιώνων. Από αυτά τα αρχέτυπα πηγάζουν οι μορφές που δημιουργούνται από το στοχαστή και τον καλλιτέχνη. Έτσι ο ιατρός των αρχετύπων επιχείρησε να προτυποποιήσει το βασικό περιεχόμενο της ανθρώπινης φαντασίας. (128)

Παρ' όλες τις διαφορές τους, όλες οι ψυχαναλυτικές σχολές επιμένουν στη σημασία των ασυνείδητων διαδικασιών για τη δημιουργικότητα και δεν αμφιβάλλουν ότι οι πιο αποφασιστικές ωθήσεις του καλλιτέχνη και του επιστήμονα πηγάζουν χαμηλότερα από το κατώφλι της γνώσης. (128)

Οι θεωρίες της ψυχανάλυσης σημείωσαν μεγάλη επίδραση στη σκέψη του κοινού και κυρίως στην εικαστική σκέψη της μοντέρνας εποχής. Βέβαια, οι ιατρικές θεωρίες εκλήφθησαν με έναν πολύ απλοποιημένο τρόπο από τους μοντέρνους καλλιτέχνες, οι οποίοι μάλιστα συχνά δρούσαν με τρόπο που αντίβαινε προς αυτές. Όμως, παρά την επιφανειακή κατανόηση των θεωριών και τη συχνή επιστημονική κατάρριψή τους, αυτές αποτέλεσαν τη βάση για την ανάπτυξη μίας ιδιόμορφης οπτικής, που μπόρεσε να οδηγήσει τους καλλιτέχνες στη δημιουργία μεγάλων έργων τέχνης. (127)

Το πρώτο κίνημα που φαίνεται να επηρεάστηκε από τις ψυχαναλυτικές θεωρίες ήταν η Μεταφυσική Ζωγραφική. Ο κυριότερος εκπρόσωπός της, Τζόρτζιο ντε Κίρικο (Giorgio de Chirico, 1888 – 1978), δέχθηκε την επίδρασή τους κατά την παραμονή του στο Μόναχο ενώ κατά την πρώτη και σημαντικότερη δημιουργική φάση του (ως το 1920), εξέταζε κάθε θέμα, με σκοπό να αποσπάσει από αυτό το εσωτερικό του μυστήριο. (127)

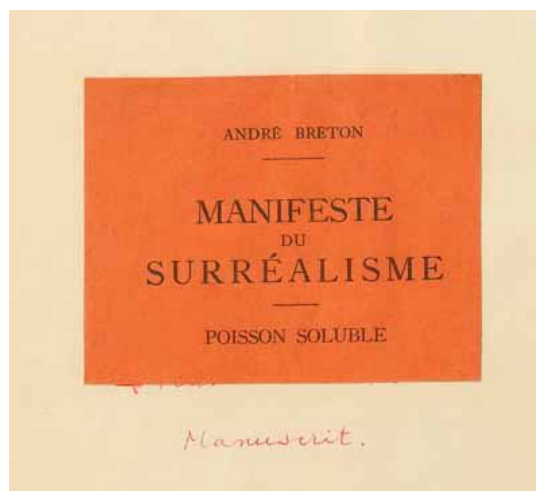
Το καλλιτεχνικό κίνημα που επηρεάστηκε περισσότερο από τις ψυχαναλυτικές θεωρίες ήταν ο Σουρεαλισμός, που γεννήθηκε το 1924 αντικαθιστώντας τον αναρχισμό του Νταντά με τη διατύπωση θεωριών και αρχών και αναπτυσσόμενο ως η κορυφαία στιγμή της Σχολής του Παρισιού (École de Paris). Ο Σουρεαλισμός στόχευε στην «αυτόματη» αναπαραγωγή των υπαγορεύσεων της ασυνείδητης έμπνευσης. Αρχικά αναγγέλθηκε ως λογοτεχνικό κίνημα, που όμως ισχυριζόταν ότι αφορούσε σε κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα, αγκαλιάζοντας αγνοημένα ως τότε πεδία, όπως τα όνειρα και το ασυνείδητο, με σκοπό να

διερευνήσει και να ενοποιήσει την ανθρώπινη ψυχή σε όλες τις εκφάνσεις της. Εντούτοις, ο Σουρεαλισμός έγινε γνωστός στο ευρύτερο κοινό μέσω της ζωγραφικής. Η εμβέλεια της σουρεαλιστικής τέχνης κάλυπτε είδη πολύ διαφορετικά μεταξύ τους, όπως την τέχνη των παιδιών, των ψυχοπαθών, των ναϊφ ζωγράφων και των πρωτόγονων λαών. (126, 129 – 131)

Ο συγγραφέας του πρώτου σουρεαλιστικού μανιφέστου (1924) ήταν ο ιατρός και ποιητής Αντρέ Μπρετόν (André Breton, 1896 – 1966), που μετά από την απομάκρυνσή του από το γαλλικό κομμουνιστικό κόμμα, το 1935, απάλλαξε το κίνημα από κάθε έκφραση πολιτικού περιεχομένου κι έστρεψε το ενδιαφέρον του αποκλειστικά προς τις έννοιες της σεξουαλικότητας, της επιθυμίας και του ασυνείδητου. Αυτός ήταν πολύ επηρεασμένος από τις θεωρίες του Φρόυντ και τις είχε εφαρμόσει σε αρρώστους δουλεύοντας ως βοηθός νευρολόγου κατά την περίοδο του πολέμου: Ο Μπρετόν προσπαθούσε να αποσπάσει από τους ασθενείς ένα προφορικό μονόλογο, όσο το δυνατόν γρηγορότερο, απαλλαγμένο από τον έλεγχο του κριτικού πνεύματός τους και ο οποίος δε θα υπόκειτο σε καμία αναστολή αλλά θα προσέγγιζε με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια την ομιλούμενη σκέψη. Την ίδια μέθοδο, η οποία ονομάστηκε «αυτοματισμός», ο Μπρετόν την εφάρμοσε και στον εαυτό του, με αποτέλεσμα να εκπλαγεί από τον πλούτο και την ποιότητα των εικόνων που έδινε ο λόγος του. Τα κείμενα που παρήγαγε με αυτόν τον τρόπο ο Μπρετόν, με τη βοήθεια του συνεργάτη του, συγγραφέα Φιλίπ Σουπώ (Philippe Soupault, 1897 – 1990), θεωρούνται ως τα πρώτα σουρεαλιστικά έργα. (126, 129 – 137).



Εικόνα 108: Αντρέ Μπρετόν (1896 – 1966).
(138)



Εικόνα 109: Το πρώτο σουρεαλιστικό μανιφέστο. (139)

Οι σουρεαλιστές πάντα τόνιζαν ότι ο αυτοματισμός μπορούσε να δώσει εικόνες, που ήταν δυνατόν να ειπωθούν μόνο μέσω μίας εσωτερικής όρασης και να αποκαλύψει την πραγματική φύση κάθε ατόμου πολύ πιο ολοκληρωμένα απ' ότι οι συνειδητές δημιουργίες του, αφού ο αυτοματισμός ήταν το καταλληλότερο μέσο για να αγγίξει κανείς το ασυνείδητο. Στόχος τους ήταν ο μετασχηματισμός των αντίθετων κόσμων του ονείρου και της πραγματικότητας «σ' ένα είδος απόλυτης πραγματικότητας, σε μία υπερπραγματικότητα (surrealité)...». Ο σκοπός της εφαρμογής του εκ μέρους τους, πάντως, δε στόχευε στη θεραπεία τους αλλά μόνο στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα και στη διαδικασία επίτευξής του. Επιπρόσθετα, υπήρξε και η εφαρμογή του αυτοματισμού από καλλιτέχνες όπως ο Ρομπέρτο Μάττα (Roberto Matta, 1911 – 2002), με σκοπό την αποκάλυψη των κρυμμένων απόψεων των αντικειμένων. (126, 129, 135, 140)

Σύμφωνα με τον Αντρέ Μπρετόν, ένα έργο μπορούσε να χαρακτηριστεί ως σουρεαλιστικό μόνο όταν ο καλλιτέχνης προσπαθούσε να φτάσει σε εκείνο το καθολικό, ψυχολογικό πεδίο, που η συνείδηση αποτελεί

μόνο ένα μικρό μέρος του. Ο Φρόντ απέδειξε ότι σε αυτό το «απύθμενο» βάθος βασιλεύουν η απόλυτη έλλειψη αντιφάσεων, μία νέα κινητικότητα των συναισθηματικών εμπλοκών που προκαλούνται από την απώθηση των επιθυμιών, αχρονικότητα και υποκατάσταση της εξωτερικής πραγματικότητας από την ψυχική. (129)

Μεγάλο μέρος του πρώτου σουρεαλιστικού μανιφέστου ήταν αφιερωμένο στα όνειρα, άμεση έκφραση του ασυνείδητου, σύμφωνα με το Φρόντ, όταν το συνειδητό χαλαρώνει κατά τη διάρκεια του ύπνου. Ο Μπρετόν έζησε την ενασχόληση του Φρόντ με το όνειρο του ύπνου. Κατά την άποψή του, το όνειρο θα μπορούσε να συμβάλει στη βελτίωση των θεμελιωδών προβλημάτων της ζωής. Ίσως το ίδιο το γήρας επέρχεται στη ζωή του ανθρώπου επειδή ο ίδιος αδιαφορεί για τα όνειρά του. (129, 132)

Παρ' όλες, όμως, τις αναφορές του Σουρεαλισμού στην ψυχανάλυση, σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να ειπωθεί ότι στα πλαίσια της έκφρασής του επικρατούσε η επιστημονική μελέτη. Μάλιστα, οι σουρεαλιστές πίστευαν ότι ο άνθρωπος αν θέλει να ανήκει στον εαυτό του, μπορεί να διατηρεί σε αναρχική κατάσταση τις μέρα με τη μέρα όλο και πιο ρωμαλαίες επιθυμίες του. Όμως η ενθάρρυνση των αχαλίνωτων επιθυμιών του ανθρώπου έρχεται σε αντίθεση προς την ψυχανάλυση, ο σκοπός της οποίας είναι η θεραπεία των πνευματικών και συναισθηματικών διαταραχών, έτσι ώστε ο άνθρωπος να μπορεί να ζήσει μία ομαλή ζωή. (129, 132)

Επίσης οι σουρεαλιστές δεν έδιναν τόση σημασία σε αυτή καθ' αυτή την ψυχανάλυση όσο στις επιπτώσεις των ανακαλύψεων του Φρόντ στην απελευθέρωση της φαντασίας και στην αξία του ασυνείδητου ως πηγή ποιητικών εικόνων. Όμως κι ο Φρόντ από την πλευρά του αρνήθηκε να συνεργαστεί με τον Μπρετόν σε μία ανθολογία ονείρων, θεωρώντας ότι δε θα είχε αξία, αφού θα ήταν αποκομμένη από συνειρμούς και παιδικές μνήμες. (129, 141)

Ιδιαίτερα επηρεασμένο από το Φρόντ και την ψυχανάλυση υπήρξε το έργο του Σαλβαδόρ Νταλί (Salvador Dalí, 1904 – 1989), ο οποίος αρνούταν κάθε είδους πολιτικό περιεχόμενο στην τέχνη και υποστήριζε την υποσυνείδητη έκφραση των προσωπικών επιθυμιών, ασκώντας μεγάλη επίδραση στο κίνημα του Σουρεαλισμού γύρω στο 1930. Οι πίνακές του ήταν συνειδητές δραματοποιήσεις της ψυχολογικής κατάστασής του και σε ορισμένες περιπτώσεις θύμιζαν εικονογραφήσεις συγκεκριμένων περιστατικών ψυχανάλυσης του Φρόντ ή του Κραφτ – Έμπινγκ (Richard Freiherr von Krafft-Ebing, 1840 – 1902). (129, 133, 136)



Εικόνα 110: «Η ψυχανάλυση και η μορφολογία συναντιούνται», Σαλβαδόρ Νταλί (1939). (142)

Ο Νταλί είχε διαβάσει για πρώτη φορά την «Ερμηνευτική των ονείρων του Φρόυντ» όταν ήταν φοιτητής στη Μαδρίτη και την είχε θεωρήσει ως μία από τις σημαντικότερες ανακαλύψεις της ζωής του. Από εκεί κι έπειτα τον κατέλαβε μανία ερμηνείας των ονείρων του και των πραγματικών γεγονότων του βίου του. Έτσι άρχισε να χρησιμοποιεί την ψυχανάλυση για να αποκαλύψει πλήρως τα ψυχαναγκαστικά του συμπλέγματα, να τα διερευνήσει και να τα εκφράσει με τον πληθωρικότερο τρόπο. (136, 141)

Ο Φρόυντ, με τη σειρά του, θεωρούσε ως τρελούς το 95% των σουρεαλιστών που, με τη σειρά τους, τον θεωρούσαν ως προστάτη αγίο τους. Παρ' όλα αυτά, η γνωριμία του με το Σαλβαδόρ Νταλί, το 1938, στο Λονδίνο, τον ενθουσίασε, τον έκανε να αλλάξει γνώμη και να ενδιαφερθεί να ερευνήσει από ψυχαναλυτική σκοπιά πώς έφτανε στο σημείο να δημιουργεί τους πίνακές του. Ο ψυχίατρος θεωρούσε τα έργα του καλλιτέχνη ως μηχανισμούς αποκάλυψης του ασυνείδητού του. Σύμφωνα με αυτόν, τα έργα περιείχαν τόσο τη λανθάνουσα αιτία ενός ψυχαναγκασμού όσο και τη συμβολική του εκδήλωση. (136, 141)

Τέλος, η άλλη μεγάλη επίδραση που δέχτηκε ο καλλιτέχνης ήταν του βιβλίου «Σεξουαλική ψυχοπάθεια» (1899) του Κραφτ – Έμπινγκ, μίας πραγματείας που έδινε έμφαση στο συμβολισμό των σεξουαλικών παρεκκλίσεων και αποτέλεσε πηγή έμπνευσης των έργων του των αρχών της δεκαετίας του 1930. (136, 141)

Στον αντίποδα των απόψεων των Σουρεαλιστών βρισκόταν ο Πάμπλο Πικάσσο (Pablo Picasso, 1881 – 1973), ο οποίος θεωρούσε λάθος να καταργεί κανείς τελείως το εγώ και να παραδίδεται στην τυχαία κίνηση του χεριού καθώς ζωγραφίζει, δηλαδή να θυσιάζεται ολοκληρωτικά στην καθαρή ζωγραφική πράξη. Η άποψή του ήταν ότι είναι αδύνατο να δρα κανείς εντελώς ασυνείδητα ή εντελώς συνειδητά. (143)

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΜΙΝΩΙΚΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΣΤΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΕΡΓΑ ΤΩΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΩΝ ΜΟΝΤΕΡΝΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ

Στις αρχές του εικοστού αιώνα και ιδιαίτερα κατά το χρονικό διάστημα του μεσοπολέμου οι καλλιτέχνες της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας έστρεψαν το ενδιαφέρον τους προς την αρχαία Ελλάδα και τους μύθους της και ιδιαίτερα προς τους σκοτεινούς μινωικούς μύθους της, που τους χρησιμοποίησαν σαν καθρέπτη της μοντέρνας ιστορίας, κοινωνίας και ψυχής. Πρόκειται για μία στροφή που δεν ήταν τυχαία αλλά την υπαγόρευσε η κοινωνική και ιδεολογική κρίση της εποχής και αφορούσε σε διάφορα είδη καλλιτεχνικής έκφρασης, όπως η λογοτεχνία, η ζωγραφική, η γλυπτική, οι γραφικές τέχνες, η όπερα, το μπαλέτο, το θέατρο και η λαϊκή τέχνη, που καθρέπτιζαν τις ανησυχίες του εικοστού αιώνα τόσο σε ηθικό και ψυχικό επίπεδο (σεξουαλική αφύπνιση, λαγνεία, απομόνωση) όσο και σε κοινωνικό (πόλεμος, κοινωνική προκατάληψη, πολιτική καταπίεση). Οι μετασηματισμοί των κλασικών μύθων αποτέλεσαν ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά του μοντερνισμού, χωρίς την εξέταση του οποίου δεν μπορεί να εκτιμηθεί πλήρως αυτή η περίοδος. (6, 56)

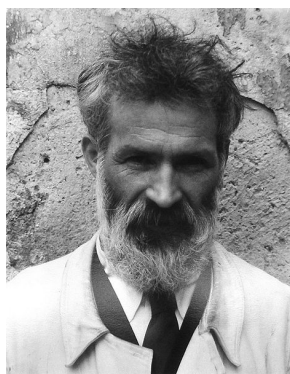
Μία πρώτη αιτία της στροφής της μοντέρνας τέχνης προς την αρχαιότητα ήταν ότι κατά την ανατολή του εικοστού αιώνα είχαν ήδη γίνει εφικτά και συνηθισμένα τα ταξίδια των Ευρωπαίων σε περιοχές όπου υπήρχαν σημαντικά αρχαία μνημεία, όπως ήταν η Αθήνα, οι Μυκήνες, η Δήλος και διάφορα μέρη της Ιταλίας. Μάλιστα στα πλαίσια της τουριστικής ανάπτυξης που παρουσίασε τότε η Ελλάδα, τα μνημεία ήταν πλέον επισκέψιμα όχι μόνο από τους διανοούμενους και τους ερευνητές αλλά και από τις μεγάλες μάζες των τουριστών. Την ίδια περίοδο, σε διάφορες ευρωπαϊκές περιοδικές εκδόσεις θίγονταν τα θέματα της αρνητικής εικόνας της ερειπιώδους κατάστασης των αρχαιολογικών χώρων και της ανοργάνωτης έκθεσης των αρχαιολογικών ευρημάτων στα ευρωπαϊκά μουσεία. Μάλιστα, χάρη στο διεθνές περιοδικό «Μουσείον» (“Mouseion”), όπου δημοσιεύονταν άρθρα σχετικά με τη συντήρηση, τη χωροταξία των αρχαιολογικών χώρων και των μουσείων, καθώς και με την τεχνική των ανασκαφών, έγινε και το Διεθνές

Συνέδριο Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής της Αθήνας, του 1931, όπου ετέθησαν και αναγνωρίστηκαν διεθνώς οι αρχές της αναστήλωσης. Η αρχαιότητα θεωρούταν πια ως θησαυρός που έπρεπε να παραδοθεί στις επόμενες γενεές. Τα αρχαιολογικά ευρήματα, όπως οι κατοικίες της αρχαίας Αθήνας και της Δήλου ενέπνευσαν τους λόγιους της μοντέρνας εποχής να διατυπώσουν απόψεις, σύμφωνα με τις οποίες η αρχαιότητα δε αντιμετωπιζόταν πλέον ως μία συλλογή αριστουργηματικών έργων αλλά ως η μακρινή ανθρώπινη πραγματικότητα. Τη νέα αυτή αντίληψη άρχισαν να την εκμεταλλεύονται για πολιτικούς σκοπούς στην Ελλάδα και την Ιταλία. Επιπρόσθετα, ο τύπος συνετέλεσε ώστε η αρχαιότητα να μπει στη ζωή όλων, ακόμη και των μη ειδικών. (6, 144)

Παρά τη ρήξη με το παρελθόν που πρόσβευαν πολλά κινήματα του Μοντερνισμού, όπως ο Ντανταϊσμός και ο Φουτουρισμός, οι καλλιτέχνες γενικά διέθεταν άριστη γνώση της αρχαιότητας και πολλοί από αυτούς επισκέφτηκαν την Ακρόπολη της Αθήνας. Όσοι δεν τα κατάφεραν, σύχναζαν σε μουσεία της Ευρώπης, όπου εκτίθεντο αρχαία ελληνικά έργα. Επίσης η ανάπτυξη της τέχνης της φωτογραφίας συνετέλεσε στην ευρεία διάδοση ποικίλων απόψεων των αρχαίων μνημείων. (144)

Η αρχαία ελληνική τέχνη συγκίνησε τους εκπροσώπους της πρωτοπορίας για τέσσερις κυρίως λόγους: Πρώτα από όλα επειδή παρουσίαζε διάφορες φάσεις από τη λίθινη μέχρι την ελληνιστική εποχή. Έπειτα, επειδή ήταν μία τέχνη φωτός προορισμένη για συγκεκριμένο τοπίο. Επίσης, επειδή αποτελούσε απομεινάρια ενός κόσμου (της αρχαιότητας) που καταστράφηκε, όπως ακριβώς υπήρχε κίνδυνος να συμβεί και με το μοντέρνο κόσμο και επομένως ήταν επίκαιρη. Τέλος, επειδή η εποχή πρόσταζε να «καθαρίσουν» την τέχνη από τη διδασκαλία των ακαδημιών και να ξεκινήσουν από την αρχή. (144)

Η πρωτοπορία μιμήθηκε όλες τις φάσεις της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Έτσι ο Τζόρτζιο ντε Κίρικο έδειξε ενδιαφέρον για τη μινωική τέχνη ενώ ο Κωνσταντίν Μπρανκούζι (Constantin Brâncuși, 1876 – 1957) και ο Χένρυ Μουρ (Henry Moore, 1898 – 1986) για την κυκλαδική. Επίσης η μυθική Ελλάδα αποτέλεσε σημαντική πηγή έμπνευσης αξιολογότερου συνόλου έργων για τον πρωτοπόρο και μοναδικό Πάμπλο Πικάσο αλλά για το σύνολο των σουρεαλιστών καλλιτεχνών, ανάμεσα στους οποίους ξεχώρισε ο Αντρέ Μασσόν. (144)



Εικόνα 111: Κωνσταντίν Μπρανκούζι (1876 – 1957). (145)



Εικόνα 112: «Το φιλί», Κωνσταντίν Μπρανκούζι. (146)



Εικόνα 113: Χένρυ Μουρ (1898 – 1986). (147)



Εικόνα 114: Γλυπτό του Χένρυ Μουρ. (148)

Το 1918 ο ζωγράφος Αμεντέε Οζανφάν (Amedée Ozenfant, 1886 – 1966) και ο αρχιτέκτονας Λε Κορμπυζιέ (Le Corbusier ή κατά κόσμο Charles Edouard Jeanneret, 1887 – 1965) υποστήριξαν στο μανιφέστο τους «Μετά τον κυβισμό» ότι ο θρίαμβος των Ελλήνων πάνω στους βαρβάρους οφειλόταν στο γεγονός ότι στους «άγριους» άρεσαν τα έντονα χρώματα και οι θόρυβοι, που προκαλούσαν μόνο τις αισθήσεις ενώ οι Έλληνες αγαπούσαν τη διανοητική ομορφιά, που κρυβόταν πίσω από την ομορφιά των αισθήσεων. Εντωμεταξύ η καλλιτεχνική εφημερίδα «Το Νέο Πνεύμα» (“L’ Esprit Nouveau”), που δημιουργήθηκε το 1920 επίσης από τους Οζανφάν και Λε Κορμπυζιέ, έθεσε την κλασική αρχαιότητα ως

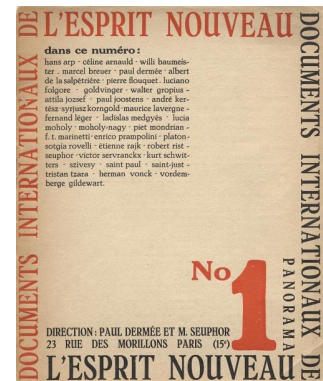
σημείο αναφοράς του Πουρισμού. Μάλιστα, στο άρθρο του Λε Κορμπυζιέ πάνω στο σχεδιασμό αυτοκινήτου (Ιούλιος 1921) χρησιμοποιήθηκαν φωτογραφίες των ναών της Ποσειδωνίας και της αθηναϊκής Ακρόπολης για να εξηγηθούν εικονογραφικά οι διαφορές μεταξύ δύο μοντέλων αυτοκινήτων. (6)



Εικόνα 115: Αμεντέε Οζανφάν (1886 – 1966). (149)



Εικόνα 116: Λε Κορμπυζιέ (1887 – 1965). (150)



Εικόνα 117: Η καλλιτεχνική εφημερίδα: «Το νέο πνεύμα». (151)

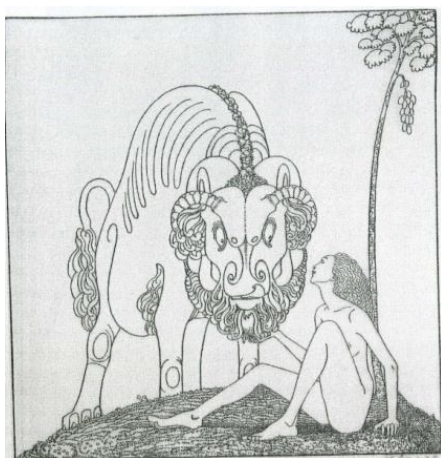
Στην ανανέωση της οπτικής των αρχαίων μύθων συνέβαλαν σημαντικά οι οικονομικές, αισθητικές, ψυχολογικές και ανθρωπολογικές θεωρίες των Μαρξ (Karl Heinrich Marx, 1818 – 1883), Νίτσε (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844 – 1900), Φρόντ και Φρέιζερ (James George Frazer, 1854 – 1941). Ειδικά η πρώιμη ενασχόληση του Νίτσε με τις προκλασικές, διονυσιακές απόψεις της ελληνικής αρχαιότητας προετοίμασε το δρόμο για την ενθουσιώδη ανταπόκριση του κοινού στις αρχαιολογικές ανακαλύψεις της Κνωσού και συνέβαλε στην αναθεώρηση των από καιρό ξεχασμένων μινωικών μύθων. Ο χαρακτήρας τους, που εμπειρείχε ερωτισμό, βία, σκληρότητα, τόλμη ενθουσίασε τη μοντέρνα σκέψη, που τους επανεξιτόρησε σε μία εποχή που η κοινωνία μουούταν στις ιδέες της σεξουαλικής απελευθέρωσης, του πειραματισμού και της υπερβολικής ελευθερίας. (6, 144)

Επίσης οι μύθοι συνέχισαν να γοητεύουν όσους ονειρεύονταν μία ευρωπαϊκή ένωση μεταξύ των δύο παγκοσμίων πολέμων και μετά από αυτούς ενώ μετατράπηκαν σε παρωδία μετά από την εγκατάλειψη αυτού του ονείρου. Ο Μινώταυρος ανύψωσε το κεφάλι του τις φορές που ο καλλιτέχνης αισθανόταν τόσο απομονωμένος από την κοινωνία, ώστε ταυτιζόταν απόλυτα μαζί του, όπως συνέβη στην περίπτωση του Πικάσσο ή όταν η Ευρώπη, πιεσμένη από τους δικτάτορες, παρέπεμπε στην τυραννία του Μίνωα και τα στρατόπεδα συγκέντρωσης στο Λαβύρινθό του. Ο Δαίδαλος ταυτίστηκε στον εικοστό αιώνα με τον επιστήμονα και τεχνολόγο ενώ ο Ίκαρος αιχμαλώτισε τη φαντασία εκείνων που αναγνώρισαν στο όνειρό του ένα σύμβολο του καλλιτέχνη, ακολούθως εκείνων που ενθουσιάστηκαν με την αεροναυπηγική και τέλος, εκείνων που είδαν στην πτήση του την εικόνα της απελευθέρωσης από τις τυραννίες του φασισμού και του κομμουνισμού, που κυριαρχούσαν στην Ευρώπη του εικοστού αιώνα. (6)

Θα είχε ίσως ενδιαφέρον σε αυτό το σημείο να αναφερθεί η κατηγοριοποίηση των μύθων που έχει κάνει ο «μυθαναλυτής» ή «μυθοκριτικός» Αντρέ Σινιό (André Signos), σύμφωνα με την οποία αυτοί διακρίνονται σε «πρωτεύοντες», «λογοτεχνικούς» και «ποιητικούς» ή «ειρωνικούς». Ενώ ο πρωτεύων μύθος υποστηρίζει μία συλλογική αντίληψη που είχε αρχικά διαμορφωθεί και θεωρούταν ιερή, όπως συνέβαινε στην περίπτωση των περισσότερων ελληνορωμαϊκών μύθων στην πρωιμότερη εκδοχή τους, οι «λογοτεχνικοί» μύθοι αποτελούν μεταγενέστερες μεταποιήσεις του, όπως είναι η «Αντιγόνη» του Σοφοκλή. Ο «ποιητικός» ή «ειρωνικός» μύθος αποτελεί ακόμη μεταγενέστερη καλλιτεχνική μεταποίηση του «πρωτεύοντα» ή του «ποιητικού» μύθου. Έτσι οι προαναφερόμενοι μοντέρνοι καλλιτέχνες, βασιζόμενοι

στους πρωτεύοντες μύθους της Κρήτης, έφτιαξαν τους δικούς τους «ποιητικούς» μύθους ερμηνεύοντας με πολύ διαφορετικό τρόπο ο καθένας τους πρώτους. (6)

Στη διαμόρφωση των μοντέρνων «ποιητικών μύθων» σημαντικό ρόλο έπαιξαν ασφαλώς τα ιδιαίτερα ενδιαφέροντα της μοντέρνας εποχής, όπως ήταν η εξερεύνηση της ζωώδους επιθυμίας στις ανθρώπινες υπάρξεις και ιδιαίτερα η σεξουαλικότητα των γυναικών, όπως είχε τεθεί και αναλυθεί πρόσφατα από το Φρόντ, το Βάινινγκερ (Otto Weininger, 1880 – 1903) και άλλους. Από τη δεκαετία του 1920 άρχισε να υφίσταται το ενδιαφέρον των πνευματικών ανθρώπων για τη δημιουργία ποιητικών μύθων που βασίζονταν σε εκείνον της αρπαγής της Ευρώπης από τον ταύρο, με στόχο την κοινωνική κριτική. Βέβαια, ήδη μέχρι τότε το θέμα της αρπαγής της Ευρώπης ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές στη διακόσμηση δημόσιων χώρων αλλά και μεταφορικών μέσων, αφού το ταξίδι της πάνω στον ταύρο μπορούσε να εμπνεύσει την επιθυμία για ταξίδι στο μοντέρνο άνθρωπο. Επιπρόσθετα, το θέμα της αρπαγής της Ευρώπης χρησιμοποιήθηκε συχνά κατά τη μοντέρνα εποχή στη ζωγραφική και ως πολιτική προπαγάνδα. (6)



Εικόνα 118: «Η Ευρώπη και ο ταύρος», Χάινριχ Βόγκελερ (Heinrich Vogeler, 1912). (6)



Εικόνα 119: «Η αρπαγή της Ευρώπης», Μαξ Μπέκμαν (Max Beckmann, 1933). (6)

Αξιοσημείωτη υπήρξε η μοντέρνα οπτική των μινωικών μύθων εκ μέρους των σουρεαλιστών με κύριο εκπρόσωπο τον Αντρέ Μασσόν, που έθεσε τη μορφή του Μινώταυρου ως σύμβολο της εποχής τους. Ο μύθος έγινε η έκφραση μίας κοινωνικής ουτοπίας απεριόριστης ελευθερίας, ανένδοτης προκήρυξης βίας, ολικής επανάστασης και απειθαρχίας στην καθιερωμένη τάξη, η οποία συνδεόταν με την κρίση του μεσοπολέμου και την άνοδο του ολοκληρωτισμού. Μάλιστα, στο χώρο της σουρεαλιστικής λογοτεχνίας κυκλοφόρησαν οι επιθεωρήσεις «Μινώταυρος» (“Minotaure”, 1933-1939) και «Ακέφαλος» (“Acéphale”, 1936-1937). (6, 56)

Από την άλλη πλευρά, ανθρώπινη και νέα οικουμενική διάσταση δόθηκε στο μύθο από τον Πάμπλο Πικάσο. (56)

Βέβαια υπήρξε διαφοροποίηση ανάμεσα στα στοιχεία της προϊστορικής Κρήτης που γονιμοποίησαν το δημιουργικό πνεύμα της δεκαετίας του 1920 και σε εκείνα που ενέπνευσαν τη δημιουργικότητα της δεκαετίας του 1930. Η δεκαετία του 1920 εμπνεύστηκε από την παρακμή της μινωικής Κρήτης ενώ η εκείνη του 1930 από τον ειρηνικό χαρακτήρα του πολιτισμού της. (152)

Πάντως τόσο στο χώρο της λογοτεχνίας όσο και στην περιοχή των εικαστικών τεχνών, η ερμηνεία των μινωικών μύθων ήταν αντιηρωική και χαρακτηρίστηκε από την αποπομπή της «φωτεινής» μορφής του Θησέα και την προβολή της ύβρης ως μίας νέας τάξης πραγμάτων. Όσον αφορούσε στην επιλογή της μοντέρνας τέχνης να στραφεί προς το Μινώταυρο ανάμεσα στα άλλα τέρατα των ελληνικών μύθων, αυτή

εξηγείται και από τη με νέους όρους εικαστική αντιμετώπιση της ανθρώπινης μορφής την περίοδο της πρωτοπορίας. (56)

Η αποδόμηση, κύριο χαρακτηριστικό του κυβισμού, φαίνεται να έχει τα αντίστοιχά της στη λογοτεχνία. Αξίζει να αναφερθεί το έργο «Θησέας» (1946) του Γάλλου νομπελίστα συγγραφέα Αντρέ Ζιντ (André Gide, 1869 – 1951), στο οποίο παρουσιάζεται μία εντελώς διαφορετική εικόνα του Θησέα, από εκείνη που έχει διασώσει η ελληνική παράδοση. (6, 12, 153)

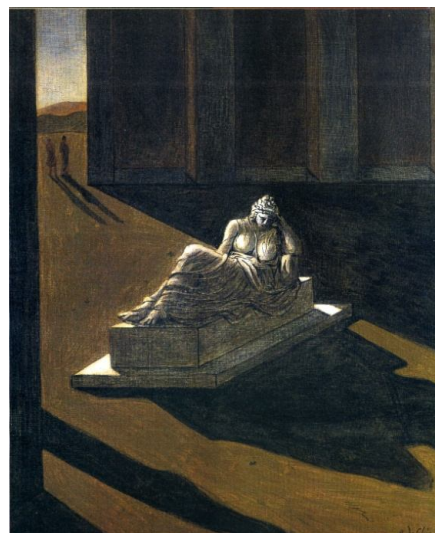
Εδώ ο Θησέας δεν παρουσιάζεται ως ο αψεγάδιαστος ηθικά ήρωας, που χαρακτηρίστηκε από μία ζωή τέλειων πράξεων, οι οποίες έγιναν υπέρ της κοινωνίας της εποχής του και δικαιωματικά τον οδήγησαν στο να γίνει ένας αξιομνημόνευτος βασιλιάς της Αθήνας. Αντιθέτως, διαθέτει πολλές αρνητικές πλευρές εκτός των θετικών. Το κείμενό τον εμφανίζει ως άνθρωπο που έδινε ψεύτικες υποσχέσεις προκειμένου να επιτύχει τους στόχους του, που εξόντωσε ακόμη κι αθώους ανθρώπους, μετά από λανθασμένη κρίση (π.χ. το Σκίρωνα) και που δε δίστασε να γίνει ηθικός αυτουργός της αυτοκτονίας του πατέρα του, Αιγέα, προκειμένου να τον διαδεχτεί στο θρόνο αλλά και του θανάτου του γιου του, παρασυρόμενος από τη συκοφαντία της γυναίκας που αγάπησε. Επιπρόσθετα, στο έργο του Ζιντ υποβιβάζεται η αξία της ήττας του Μινώταυρου από τον Αθηναίο ήρωα, αφού το μυθικό υβρίδιο παρουσιάζεται ως ένα ήσυχο και μειωμένης ευφυΐας πλάσμα, που ο ήρωας κυριολεκτικά «το έπιασε στον ύπνο». Μετά από όλα τα παραπάνω, το φως το Αθηναίου ήρωα χάνει τη λαμπρότητά του. (6, 153)

Άλλα έργα ξένης λογοτεχνίας που παρήχθησαν την ίδια εποχή αντλώντας έμπνευση από την ανακάλυψη του ανακτόρου της Κνωσού και τους μύθους της Κρήτης ήταν «Στον ίσκιο των ανθισμένων κοριτσιών» του Μαρσέλ Προυστ (Marcel Proust, 1871 – 1922), «Η Ατλαντίς» του Πιερ Μπενουά (Pierre Benoit, 1886 – 1962) και «Ποτομάκ» του Ζαν Κοκτώ (Jean Cocteau, 1889 – 1963), όπου έγιναν αναφορές στην ανασκαφή του παλατιού του Μίνωα, στο Μινώταυρο και στο Θησέα. (13, 6, 154)

Την ίδια χρονική περίοδο, στην Ελλάδα, ο λογοτέχνης Γρηγόριος Ξενόπουλος συμμετείχε στην επικρατούσα τάση αναβίωσης των μινωικών μύθων συγγράφοντας το διήγημα «Μινώταυρος» (1929). Εδώ ο συγγραφέας μετέφερε παραλλαγμένο το μύθο Μινώταυρου στη Ζάκυνθο των τελών του 18^{ου} αιώνα. Το ρόλο του Μινώταυρου κατέχει ένας άρχοντας του νησιού, που έχει κάθε δικαίωμα πάνω στους άνδρες και τις γυναίκες ποπολάρους της περιοχής που του ανήκει, οι οποίοι είναι υποχρεωμένοι να πηγαίνουν στο παλάτι του και να τον εξυπηρετούν με κάθε τρόπο. Το ρόλο του Θησέα κατέχει ένας από τους ποπολάρους, που με τέχνασμα καταφέρνει να απαλλάξει τους ανθρώπους της τάξης του από το βαρύ ζυγό του αφέντη. Εδώ παρουσιάζεται μία ανθρώπινη εικόνα του νικητή, που δεν αγγίζει ούτε το άκρο της απόλυτης τελειότητας ούτε εκείνο της ήττας, ως ενός ανθρώπου χαμηλής οικονομικοκοινωνικής τάξης, που έχει αδυναμίες, προκαλείται από πειρασμούς και τελικά στρέφεται εναντίον της εξουσίας υποκινούμενος από το θυμό που του προκάλεσε ένα δικό του πάθημα, καταλήγοντας έτσι να γίνει ο σωτήρας όλων και να ηρωοποιηθεί. (155)

Συμπερασματικά, οι μινωικοί μύθοι ανακαλύφθηκαν ξανά από τους καλλιτέχνες, συγγραφείς και διανοούμενους του εικοστού αιώνα ως ικανοί να καθρεπτίσουν το μοντέρνο κόσμο και να προβάλουν την ψυχή του ανθρώπου. Αναδύθηκαν υπό τις συγκεκριμένες συνθήκες του εικοστού αιώνα: το ξύπνημα της σεξουαλικής απελευθέρωσης, την εμπειρία της σκληρότητας του ολοκληρωτισμού, το όνειρο της Ευρωπαϊκής Ένωσης και τις ελπίδες και τους κινδύνους της μοντέρνας επιστήμης. Είναι αξιοπρόσεκτο το ότι σε όλους τους μύθους της Κρήτης πρωταγωνιστούν μορφές που εξαπατήθηκαν ή απέτυχαν στις πράξεις τους. Αυτό υπονοεί την υπαρκτή αίσθηση ματαιότητας, απελπισίας και ανησυχίας. Τελικά η επανερμηνεία των μινωικών μύθων από μερικούς από τους πιο ταλαντούχους και δημιουργικούς καλλιτέχνες του εικοστού αιώνα συνετέλεσε στην ανάδυση της Κρήτης από την προκλασική αφάνεια στα υψηλότερα επίπεδα μυθικής δόξας. (6)

Η Αριάδνη της μεταφυσικής ζωγραφικής του Τζόρτζιο ντε Κίρικο



Εικόνα 120: Τζόρτζιο ντε Κίρικο (1888 – 1978). (156)

Εικόνα 121: Η μορφή της Αριάδνης, που αποδόθηκε δεκάδες φορές στις «Ιταλικές πλατείες» του Ντε Κίρικο. (47)

Γύρω στα 1910 γεννήθηκε στην Ιταλία το κίνημα της Μεταφυσικής Ζωγραφικής (Pittura Metafisica) από τον Ιταλό Τζόρτζιο ντε Κίρικο (Giorgio de Chirico, 1888-1978), το λεγόμενο ζωγράφος των ονείρων. Το κίνημα αυτό, μάλιστα, συνέδεσε τη ρομαντική φαντασία του δέκατου ένατου αιώνα με τα κινήματα του παραλόγου, του Ντανταϊσμού και του Σουρεαλισμού και διήρκεσε περίπου δέκα έτη. Ο Τζόρτζιο ντε Κίρικο γεννήθηκε στο Βόλο και σπούδασε ζωγραφική στην Αθήνα και στο Μόναχο. Η δημιουργία της Μεταφυσικής Ζωγραφικής τοποθετείται στο 1909, μετά από ένα ταξίδι του στην Ιταλία. (122, 126 – 127, 231, 152, 157)

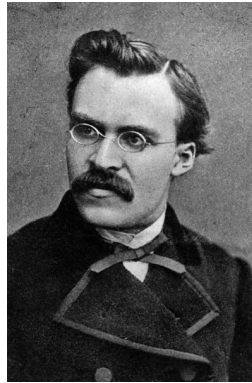
Θα πρέπει να αναφερθεί εδώ ότι στις συνθέσεις της μεταφυσικής ζωγραφικής κυριαρχούσαν η ακινησία, η στατικότητα, οι μορφές – ανδρείκελα, τα αρχιτεκτονικά σύνολα και διάφορα αντικείμενα παρουσιασμένα έξω από το συνηθισμένο περιβάλλον τους. Η ζωγραφική της ήταν κλασική – ακαδημαϊκή και ο στόχος της να ωθήσει το πνεύμα πέρα από τον κόσμο της πραγματικότητας, προς τη μαγική χώρα των αινιγμάτων και του ονείρου. Το ισχυρότερο μέσο για την εξάρθρωση και την ανασύνταξη του χώρου που εφαρμόστηκε ήταν η παραμόρφωση της παραδοσιακής προοπτικής. Οι προοπτικές γωνίες που εφαρμόζονταν σε κάθε έργο ήταν αντιφατικές, οι προβολικές ευθείες δεν οδηγούσαν σε ένα σημείο φυγής και τα αντικείμενα διευρύνονταν προς τα πίσω αντί να στενεύουν. Παράλληλα επικρατούσαν η ασυνέχεια του χώρου και η απότομη αλλαγή κλίμακας, που υπονόμειαν την αίσθηση της ηρεμίας και της σταθερότητας με μία διάχυτη αίσθηση αταξίας, που γεννούσε την έκπληξη και την ανησυχία. Ο θεατής ένιωθε ότι κάτι νέο επρόκειτο να συμβεί, ότι και άλλες παρουσίες και σημεία ετοιμάζονταν να εισβάλουν στο ορθογώνιο του πίνακα. Ο χρωματικός χειρισμός των έργων, στα οποία κυριαρχούσαν τα θερμά, γαιώδη του μεσογειακού νότου, τους προσέδινε μία μυστηριακή φωτεινότητα ενώ εντονότατη ήταν και η παρουσία σκιών εκεί που το φως συναντούσε την ύλη. (122, 131, 158)

Από τις σημαντικότερες επιδράσεις που δέχτηκε ο Ντε Κίρικο προκειμένου να οδηγηθεί σε αυτό το νέο τρόπο έκφρασης ήταν η ζωγραφική του Συμβολισμού και κυρίως του Άρνολντ Μπέκλιν (Arnold Böcklin, 1827 – 1901), η θεοσοφία και οι φιλοσοφίες των Νίτσε (Nietzsche) και Σοπενχάουερ (Arthur Schopenhauer, 1788 – 1860), με τις οποίες ήρθε σε επαφή στο Μόναχο, τη χρονική περίοδο 1905 – 1909 και τον οδήγησαν

σε στοχασμούς, σύμφωνα με τους οποίους, κάτω από την πραγματικότητα που ζούμε, κρύβεται μία διαφορετική πραγματικότητα. (4, 122, 127, 158)



Εικόνα 122: Άρνολντ Μπέκλιν
(1827 – 1901). (159)



Εικόνα 123: Φρειδερίκος Νίτσε
(1844 – 1900). (160)



Εικόνα 124: Άρθουρ Σοπενχάουερ
(1788 – 1860). (161)

Ο Ντε Κίρικο ένιωθε ότι ταυτιζόταν με το Νίτσε και ότι τους συνέδεε κοινή μοίρα. Στα κοινά τους ενδιαφέροντα ανήκαν ακόμη η αγάπη για τα αινίγματα και την κλασική μυθολογία. Σε όλη του τη ζωή ο καλλιτέχνης απέδιδε ιδιαίτερη σημασία στη «μυθική» καταγωγή του από την κλασική Ελλάδα, το κέντρο του αρχαίου κόσμου. (4, 157)

Μέσα από τα μεταφυσικά έργα του Τζόρτζιο ντε Κίρικο ξεκίνησε και η αναβίωση των μινωικών μύθων στη μοντέρνα τέχνη. Εννέα ονειρικά και αινιγματικά έργα του, τα οποία ζωγράφησε στο Παρίσι όταν ήταν πολύ μόνος και αργότερα χαρακτηρίστηκαν στο σύνολό τους από τον σουρεαλιστή ποιητή Αντρέ Μπρετόν ως «σύγχρονος μύθος», είναι γνωστά με τη γενική ονομασία «Πλατείες της Ιταλίας» (1912 – 1915), στα οποία κυριαρχούν η σιωπή, η μοναξιά, οι άδειοι δρόμοι, οι άδειες πλατείες και η μελαγχολική ποιητική ατμόσφαιρα. Αυτά τα τοπία είναι ακόμη πιο απειλητικά λόγω της επιφανειακής τους πραότητας και απλοϊκότητας, που θυμίζει ζωγραφική ναϊφ. Σε αυτά επανειλημμένα παρουσιάζεται ως κυρίαρχη μορφή ένα ελληνιστικό άγαλμα, που ενσαρκώνει την αναμονή, την ακινησία του χρόνου, την εξορία και την απώλεια: Πρόκειται για την εγκαταλειμμένη από το Θησέα, Αριάδνη, της δέσποινα του Λαβυρίνθου, θύμα μίας αθέλητης και μοναχικής μετοίκησης, που την οδήγησε στο θάνατο ή σύμφωνα με άλλη εκδοχή, στη λύτρωση που της έφερε ο Διόνυσος. (4, 47, 56, 126 – 127, 152, 157 – 158, 162 – 163)

Η Αριάδνη υπήρξε μία μυθική μορφή, που απασχόλησε ιδιαίτερα και το Γερμανό φιλόσοφο Νίτσε, ο οποίος μάλλον την ταύτισε με την αγαπημένη του, Κόζιμα Βάγκνερ αλλά και με την πορεία του προς την αλήθεια και τη γνώση, μία πορεία που πραγματοποιήθηκε μέσα σε ένα Λαβύρινθο και κατέληξε στο Μινώταυρο, δηλαδή στο θάνατο ή σύμφωνα με άλλη άποψη, στη διονυσιακή έκσταση. Επιπρόσθετα, ο ελληνικός Λαβύρινθος αντιστοιχούσε για το Νίτσε, σε όρους της σύγχρονης του εποχής, στη συνθετότητα των αινιγμάτων της ζωής ενώ ο μίτος σε μία αναγκαιότητα που καθιστά δυνατή μία πορεία ανάμεσα στη σύγχυση των διαφόρων κρίσεων της ζωής. Όσον αφορά στο Διόνυσο, ο φιλόσοφος ταυτίστηκε με τα ιδανικά ζωής που αυτός αντιπροσώπευε. (4, 47, 56, 158, 164)

Είναι πιθανό το ενδιαφέρον του Ντε Κίρικο για τις μινωικές μορφές να ενδυναμώθηκε λόγω της ανασκαφής του μινωικού ανακτόρου στην Κνωσό, της προσάρτησης της Κρήτης στην Ελλάδα, το 1913 και του θανάτου του συγγενή του, Λορέντζου Μαβίλη (1860 – 1912), προκειμένου να γίνει η Ελλάδα ελεύθερο κράτος. Θα μπορούσε, μάλιστα, να ειπωθεί ότι η ανακατασκευή της Κνωσού, που πραγματοποιήθηκε τότε, μετέτρεψε ένα άγριο μέρος της Κρήτης σε μία κεντρική πλατεία πόλης του Ντε Κίρικο, σε αυτό το χαρακτηριστικό κόσμο των αγαλμάτων, των τρένων των ρολογιών και των καμινάδων, που βρίσκονται σε

μία βαθιά σκιερή και παράξενα ήσυχη πλατεία. Πάντως, σε αντίθεση με άλλους ζωγράφους που απεικόνισαν την Αριάδνη παλαιότερα κι ενδιαφέρθηκαν για το χαρούμενο τέλος του μύθου της, ο μελαγχολικός Ντε Κίρικο ενδιαφέρθηκε για τη σκοτεινή πλευρά του, για το πάθος μίας πονεμένης πριγκίπισσας, σκληρά εγκαταλειμμένης από το Θησέα ενώ κοιμόταν. Ήταν σαν τα έργα του ντε Κίρικο με το συγκεκριμένο θέμα να προσιώνιζαν τους βαλκανικούς πολέμους που θα ακολουθούσαν. (4, 152)

Ο Ντε Κίρικο εμπνεύστηκε την προαναφερόμενη ομάδα έργων του έπειτα από μία επίσκεψη που έκανε στο Τουρίνο, το 1912. Ο Νίτσε είχε κάνει πολλές αναφορές σε αυτή την πόλη, τόσο σε επιστολές του όσο και στο βιβλίο του «Ίδου ο άνθρωπος». Εκεί περιέγραφε την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα των χειμωνιάτικων σούρουπων, τις μεγάλες πλατείες του κέντρου της πόλης, πλαισιωμένες από αψιδοστοιχίες, καθώς και τις ίσιες, μακριές λεωφόρους που παραπέμπουν στον κάναβο της αρχαίας ρωμαϊκής πόλης και οι οποίες, όταν ο καιρός είναι καλός, προσφέρουν θέα ως τα βουνά, πέρα μακριά στον ορίζοντα. Το ύφος των έργων του Νίτσε αποτέλεσε το θεμέλιο για την αισθητική αλλά και την εικονογραφία που ο Ντε Κίρικο επρόκειτο να αναπτύξει στις «Πλατείες της Ιταλίας», που θεωρήθηκαν πολύ σημαντικές από τους σουρεαλιστές και άσκησαν μεγάλη επίδραση στους Σαλβαδόρ Νταλί, Μαξ Ερνστ (Max Ernst, 1891 – 1976) και Ρενέ Μαγκρίτ (René Magritte, 1898 – 1967). (47, 152, 157)

Στις ιταλικές πλατείες του ζωγράφου κυριαρχούν τρία βασικά αρχιτεκτονικά στοιχεία: το αναγεννησιακό ή νεοκλασικό κτήριο με στοά και μακρά σειρά από καμάρες στην πρόσοψη, το άγαλμα και ο τοίχος – χώρισμα. Σύμφωνα με το Βάινενγκερ, το τόξο της καμάρας ως σχήμα εμπεριέχει το στοιχείο του ημιτελούς, από το οποίο πηγάζει η μεταφυσική εντύπωση που προκαλεί. Ο ίδιος ο Ντε Κίρικο αναλύοντας την αρχιτεκτονική που παρουσιάζεται στο ζωγραφικό έργο του Τζόττο (Giotto di Bondone, 1266/7 – 1337), παρατήρησε ότι αυτή περιέχει χώρους με μεταφυσική αίσθηση, που προκαλείται από τις καμάρες, τις πόρτες και τα παράθυρά τους. Τα αγάλματα είναι οι μόνοι κάτοικοι των μεταφυσικών πλατειών του Ντε Κίρικο και απεικονίζουν μορφές, όπως η Αριάδνη, ο Απόλλων Μουσηγέτης και οι έφιπποι βασιλείς – ήρωες Κάρλο Αλμπέρτο (Carlo Alberto, 1798 – 1849) και Βιτόριο Εμανουέλε Β΄ (Vittorio Emanuele Β΄, 1820 – 1878). Αντίθετα, η ανθρώπινη μορφή, όταν δεν απουσιάζει εντελώς, παραμένει πάντοτε μικροσκοπική και στο περιθώριο της εικόνας, περισσότερο σα μία υποσημείωση ή σα μία μακρινή ανάμνηση παρά σαν υλική οντότητα. Τέλος, ο τοίχος, τοποθετημένος στο βάθος του ορίζοντα, χωρίζει την κάθε σύνθεση σε δύο κόσμους: Σε αυτόν της στατικότητας, της σιωπής, της μνήμης και της νοσταλγικής αναπόλησης, που βρίσκεται σε πρώτο πλάνο και σε ένα δυναμικό κόσμο δράσης και κίνησης μέσα στο χρόνο, που βρίσκεται στο βάθος και χαρακτηρίζεται από την παρουσία τρένων, βιομηχανικών καμινάδων και σημαίων που κυματίζουν. Επιπλέον, ο τοίχος του Ντε Κίρικο αντιπροσωπεύει το αίνιγμα του κόσμου, δηλαδή την άλλη πραγματικότητα, που απλώνεται πέρα από τη φαινομενική πραγματικότητα, που πρώτος ο Νίτσε είχε προσπαθήσει να αποκαλύψει και να περιγράψει. Επιπρόσθετα η μορφή του αγάλματος που απεικονίζεται στα έργα του Ντε Κίρικο, είναι εμπνευσμένη από εικόνες αγαλμάτων που είχε δει στη Φλωρεντία και στη Ρώμη. (4, 158)

Το πρώτο έργο της ομάδας ήταν «Οι ηδονές του ποιητή» (1912), που αποπνέει ταυτόχρονα συναισθήματα μοναξιάς και γαλήνης. Ακολούθησαν τα έργα «Μοναξιά» (1912) και «Το ανήσυχο ταξίδι» (1913), όπου η κατακερματισμένη αίσθηση του χώρου και του βάθους δίνουν την εντύπωση καταθλιπτικού Λαβυρίνθου. Το έργο «Μοναξιά» (ή «Μελαγχολία») (1912) που ανήκει σε αυτή τη σειρά, συμβολίζει τη μοναξιά του σύγχρονου ανθρώπου σε έναν αποξενωμένο κόσμο. Αυτό αναπαριστά μία γυναικεία μορφή με πτυχωτό χιτώνα, που αναπαύεται στη μέση μίας πλατείας, μεταξύ δύο κτηρίων, σε μία στάση που παραπέμπει σε καταθλιπτική απραξία ή παράλυση και προκαλεί συναισθήματα ανησυχίας σε αυτόν που την αντικρίζει. Στο βάθος του αγάλματος είναι γραμμένη η λέξη «Μελαγχολία» (“Melanconia”) (1912) ενώ τα κλειστά παράθυρα του πρώτου ορόφου των κτηρίων αντανακλούν το εν λόγω συναίσθημα. Οι μικροσκοπικές ανθρώπινες φιγούρες στο βάθος τονίζουν το συναίσθημα της μοναξιάς ενώ τα τεράστια

κτήρια, που μοιάζουν με σκηνικά και είναι υπερβολικά μεγάλα για τους ανθρώπους, τονίζουν την εντύπωση του εξωπραγματικού. Το μυστήριο της σύνθεσης εντείνεται από μία σκιά, που προέρχεται από μία μορφή κρυμμένη πίσω από μία καμάρα, η ταυτότητα της οποίας παραμένει για πάντα άγνωστη. (4, 152, 157)

Τη «Μοναξιά» ακολούθησε το έργο «Μελαγχολία μιας όμορφης μέρας» (1913), στο οποίο το άγαλμα της Αριάδνης βρίσκεται σε δεύτερο πλάνο ενώ σε πρώτο πλάνο βρίσκεται μία ανθρώπινη μορφή, που ίσως υποδηλώνει τον παρατηρητή που εισάγεται στη σκηνή. Από τις δύο πλευρές του αγάλματος της Αριάδνης εκρέει νερό, που συμβολίζει τα δάκρυα της εγκαταλειμμένης πριγκίπισσας. (4, 152)

Το επόμενο έργο της σειράς ήταν «Η κούραση απείρου» (1913), στο οποίο για τη μορφή της Αριάδνης χρησιμοποιήθηκε ως μοντέλο ένα πήλινο γλυπτό που έφτιαξε ο καλλιτέχνης εκείνη τη χρονιά και αποτέλεσε το πρώτο πλαστικό του έργο. Σε αυτό το έργο έκανε για πρώτη φορά την εμφάνισή του στο φόντο ένα γρήγορο τρένο, που αντικατέστησε το πλοίο με το οποίο αναχώρησε ο Θησέας από τη Νάξο και πιθανώς παρέπεμψε στα τρένα που κατασκεύαζε στο Βόλο ο πατέρας του καλλιτέχνη. Ακολούθησαν «Οι χαρές και τα αινίγματα της παράξενης ώρας» (1913) και «Η ανταμοιβή του μάντη» (1913), όπου η μυθική ηρώιδα παρουσιάζεται ημίγυμνη, ξαπλωμένη σε μία πλατεία περιτριγυρισμένη από τοξοστοιχίες, σε μία στάση που παραπέμπει σε ζωγραφικές απεικονίσεις της του 19^{ου} αιώνα. Η σκηνή φαίνεται να έχει παγώσει στο χρόνο κι αυτή η εντύπωση επιτυγχάνεται κυρίως μέσω του βάθους, από το οποίο έχει αφαιρεθεί κάθε ίχνος ανθρώπινης δραστηριότητας. Τα κτήρια της σύνθεσης δε διαθέτουν κανένα διακοσμητικό στοιχείο και μόνο οι ρωγμές μπορούν να θεωρηθούν ως συμβολισμοί των επιπτώσεων του χρόνου. Στο βάθος της σύνθεσης ένα ατμοκίνητο τρένο δημιουργεί μία σχετική αίσθηση κίνησης και μοιάζει να ανήκει σε άλλη διάσταση. Υπαινίσσεται το θέμα της άφιξης και της αναχώρησης που προβληματίζε ιδιαίτερα τον καλλιτέχνη γιατί ήταν μία ανάμνηση της παιδικής του ηλικίας αλλά σχετιζόταν και με μεταγενέστερες εμπειρίες του, όπως ήταν το ταξίδι του στο Τουρίνο. Γενικά ο σιδηρόδρομος συμβολίζει το ταξίδι της ζωής αλλά και το ταξίδι του καλλιτέχνη προς το νέο και το άγνωστο. Το ταξίδι των Αργοναυτών, που ξεκίνησε από την πατρίδα του καλλιτέχνη, βρήκε το μοντέρνο αντίστοιχό του στο τρένο που διασχίζει τον ορίζοντα. Επιπρόσθετα, οι δύο φοίνικες στο βάθος υποδηλώνουν το μεσογειακό νησί, στο οποίο εγκαταλείφθηκε η πριγκίπισσα. Οι μορφές και τα αντικείμενα του έργου διαγράφονται με σαφήνεια. Τα περιγράμματα είναι εντελώς καθορισμένα και η σύνθεση αποκαλύπτει τη σιγουριά ενός ζωγράφου, που είχε πλέον κατακτήσει το προσωπικό του στυλ. (4, 152, 157, 162)

Τα επόμενα έργα ήταν η «Αριάδνη» και «Το απόγευμα της Αριάδνης» (1913), στο οποίο φαίνεται σαν η Αριάδνη να έφυγε πλέον από το επίκεντρο της σύνθεσης, τη θέση του οποίου πήραν οι πύργοι, πίσω από τους οποίους σαλπάρει το πλοίο του Θησέα. Τέλος, στο «Σιωπηλό άγαλμα» (1913) το σώμα της Αριάδνης, που θυμίζει το «Μπλε γυμνό» του Ματίς (Henri Matisse, 1869 – 1954), παρουσιάζεται σε μεγάλο μέγεθος σε πρώτο πλάνο ενώ ο πύργος, πίσω της, μοιάζει με φάρο. Οι σκιές του έργου αντιστοιχούν σε αυτές του περασμένου απογεύματος ενώ η χρωματική παλέτα κυριαρχείται από τα μαύρα και τα καφέ. Η δημιουργία του «Σιωπηλού αγάλματος» συνέπεσε με το τέλος των Βαλκανικών Πολέμων. Γενικά οι πίνακες της Αριάδνης χαρτογραφούν τη σταδιακή εξέλιξη ενός και μοναδικού, εύκολα διακριτού ζωγραφικού στυλ, που συνδυάζει μία μοντέρνα λογική με αυτό που ο Ντε Κίρικο αποκαλούσε «Το αίσθημα της προϊστορίας». Το συναίσθημα της αναμονής της Αριάδνης, που κυριαρχεί σε όλα τα έργα, έκρυβε πιθανότατα πίσω του την αναμονή και τις προσδοκίες της μοντέρνας κοινωνίας που ζούσε το λυκόφως ενός πολιτισμού αναμένοντας μία νέα αρχή. Επιπλέον πρόκειται για την εικόνα μίας μελαγχολίας, που απέδιδε την απώλεια του νοήματος και το συναίσθημα της αποξένωσης που βίωνε ο σύγχρονος άνθρωπος. Τέλος, όλα τα έργα της σειράς μοιάζουν τόσο πολύ μεταξύ τους κάνοντας τους μελετητές να αναρωτιούνται αν πρόκειται για το μεγαλύτερο αίνιγμα παραλλαγών ενός θέματος στην ιστορία της τέχνης ή για τη χειρότερη περίπτωση αναγκαστικής επανάληψης. (4, 47, 56, 152, 157)



Εικόνα 125: «Οι ηδονές του ποιητή» (1912). (4)



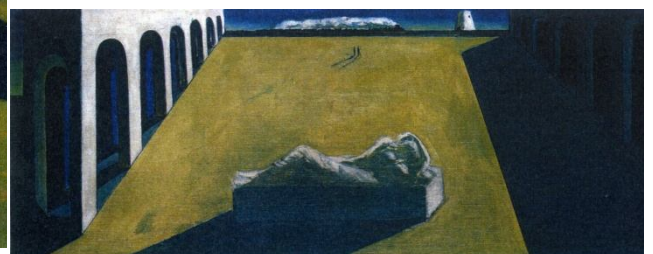
Εικόνα 126: «Το ανήσυχο ταξίδι» (1913). (165)



Εικόνες 127: «Μελαγχολία» (1912). (4)



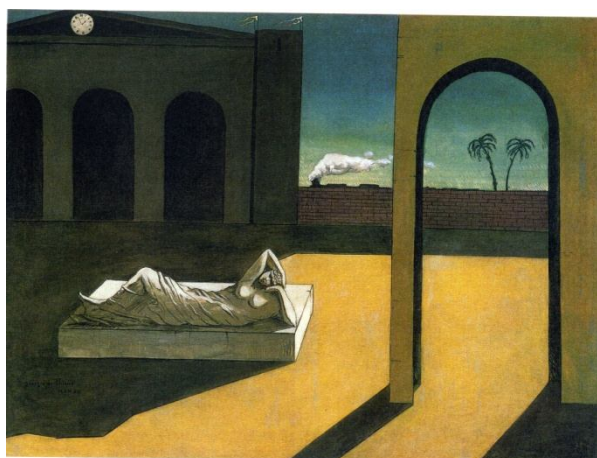
Εικόνα 128: «Η μελαγχολία μιας όμορφης μέρας» (1913). (4)



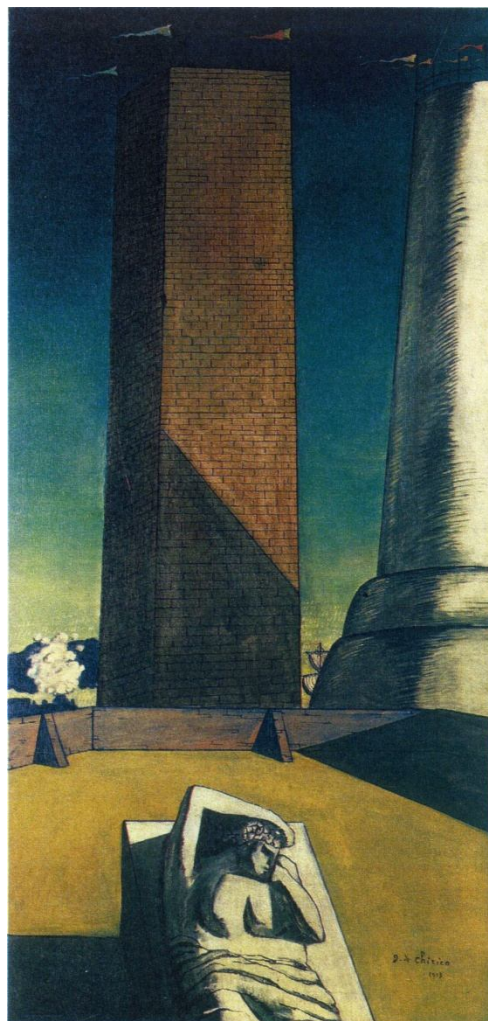
Εικόνα 129: «Η κούραση του απείρου» (1913). (4)



Εικόνα 130: «Αριάδνη» (1913). (4)



Εικόνα 131: «Η ανταμοιβή του μάντη» (1913). (4)



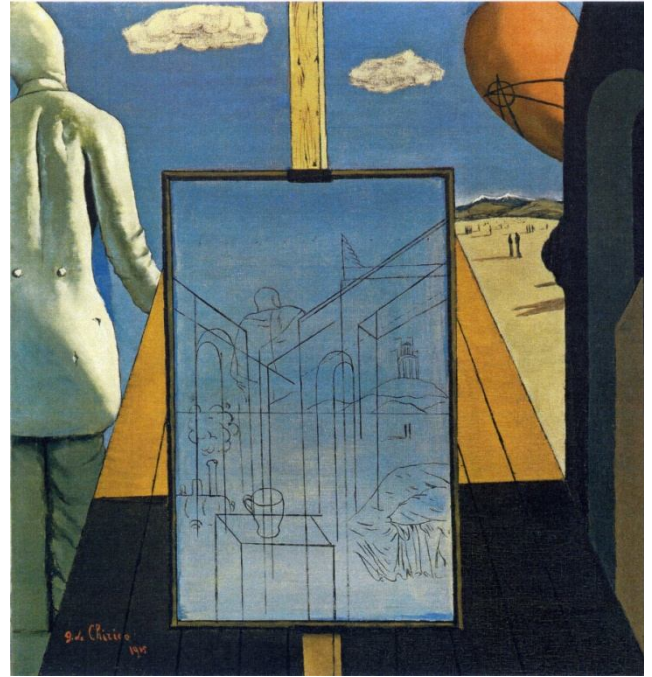
Εικόνα 132: «Το απόγευμα της Αριάδνης» (1913). (4)



Εικόνα 133: «Οι χαρές και τα αινίγματα της παράξενης ώρας» (1913). (4)



Εικόνα 134: «Το σιωπηλό άγαλμα» (1913). (4)



Εικόνα 135: «Το διπλό όνειρο της άνοιξης» (1915). (4)

Πιθανότατα ο Ντε Κίρικο σταμάτησε να εργάζεται πάνω στη σειρά έργων με την Αριάδνη στο τέλος του 1913 επειδή θεώρησε ότι είχε εξαντλήσει τις δυνατότητες απεικόνισης του μοτίβου της αν και ένα σύνολο προκαταρκτικών σχεδίων που δεν έγιναν πίνακες, φανερώνουν ότι ο ζωγράφος θα μπορούσε να είχε συνεχίσει τη σειρά του αν το επιθυμούσε. Παρ' όλα αυτά, η φιγούρα της Αριάδνης έκανε τουλάχιστον μία ακόμη εμφάνιση, πριν ο καλλιτέχνης να φύγει από το Παρίσι, το 1915, στο έργο «Το διπλό όνειρο της άνοιξης», που σηματοδότησε τη μετάβασή του από το θέμα των πλατειών στις πολύπλοκες συνθέσεις, όπου κυριαρχούσαν τα ανδρείκελα και τα αγάλματα πολιτικών. Στο «Διπλό όνειρο της άνοιξης» ένα μέρος της μορφής της Αριάδνης, δηλαδή τα πόδια της, εμφανίζονται στο δεξί κάτω μέρος ενός γαλάζιου πίνακα, που απεικονίζεται στο κέντρο του έργου. Στον ίδιο γαλάζιο πίνακα εμφανίζονται οι χαρακτηριστικές μορφές των κτηρίων με στοές και του τρένου. (4, 152)

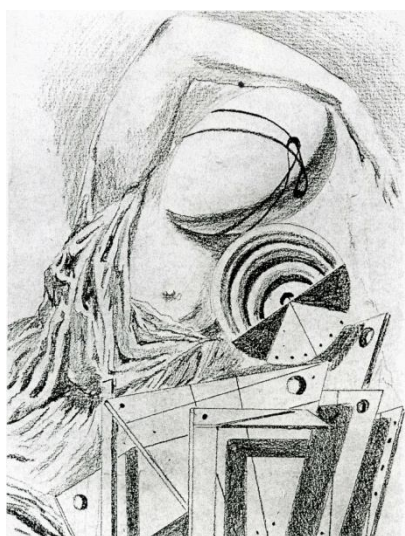
Ο Ντε Κίρικο επέστρεψε στο θέμα της Αριάδνης κατά τα χρόνια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου αν και πια το νόημα του μύθου είχε αλλάξει γι' αυτόν. Η σχολαστική εκτέλεση και η δριμύεια καθαρότητα των μεταγενέστερων σχεδίων ήρθαν σε μεγάλη αντίθεση με εκείνα της προηγούμενης δημιουργικής περιόδου του. Στο σχέδιό του «Κοιμισμένη Αριάδνη» (1917), η μορφή που απεικονίζεται είναι ένα ξύλινο μανεκέν με ανθρώπινο στήθος και χέρια. (4, 152)

Η Αριάδνη επανεμφανίστηκε στα έργα του καλλιτέχνη των δεκαετιών 1920 και 1930, χωρίς, όμως, να συμβολίζει πλέον τη μελαγχολία και την εγκατάλειψη αλλά την ίδια τη ζωγραφική, με το μίτο της να αποτελεί σύμβολο της αναζήτησης της γνώσης και της τελειότητας στη ζωγραφική τέχνη. (4)

Το 1929 έγινε η θριαμβευτική επιστροφή της Αριάδνης σε ένα έργο μίας σειράς που απεικόνιζε λουόμενους και διακρινόταν από την έντονη επίδραση των γυμνών έργων του Ρούμπενς και του Ρενουάρ (Pierre-Auguste Renoir, 1841 – 1919). Εδώ η εικόνα της Αριάδνης, που χαρακτηρίζεται από κλασική αρμονία και ιδανική ομορφιά, διαταράσσεται από την παρουσία ενός χεριού, που είναι πιθανότατα ανδρικό και ξεπροβάλλει από το ρούχο της για να πιάσει το στήθος της. Οι αλλόκοτες ανατομικές αναλογίες, συνδυασμένες με το ότι η Αριάδνη εδώ έχει τη μορφή γυναίκας της δεκαετίας του 1930, καθιστούν αυτό το

έργο τόσο περίεργο και ανεπιτήδευτο, όσο ήταν οποιοσδήποτε άλλος σουρεαλιστικός πίνακας της εποχής του, παρά τις προθέσεις του να ανανεώσει τα μεγάλα ζωγραφικά στυλ του παρελθόντος. (4)

Το 1930 – 1931 ο Ντε Κίρικο ζωγράφησε τη «Λουόμενη στον ήλιο», με το σώμα της πρώτης συζύγου του, Ραΐσσα Γιούρεβιτς Κραλ (Raissa Gurievitch Kral), το πρόσωπο της δεύτερης συζύγου του, Ισαμπέλλα Πάκτογουερ (Isabella Pakszwer), που προφανώς δημιουργήθηκε εκ των υστέρων με διόρθωση και τεχνική που θυμίζει έργα του Ρενουάρ. Η απεικόνιση σύγχρονων προσώπων σα να ήταν μυθικά έχει τις ρίζες στην Αναγέννηση. Παρ' όλα αυτά, τα παιγνιδιάρικα έργα αυτής της τεχνοτροπίας του Ντε Κίρικο θεωρήθηκαν κίτς. Επίσης το 1931 ανατέθηκε στον Ντε Κίρικο ο σχεδιασμός των κοστούμιών και των σκηνικών του μπαλέτου «Βάκχος και Αριάδνη», τα οποία τελικά χαρακτηρίστηκαν ως τολμηρά λόγω του ερωτισμού και της πλαστικότητάς τους. Χαρακτηριστικό ήταν το έργο της αυλαίας της σκηνής «Κοιμισμένη Αριάδνη». (4, 152)



Εικόνα 136: «Κοιμισμένη Αριάδνη» (1917). (4)



Εικόνα 137: «Αριάδνη» (1929). (4)



Εικόνα 138: «Λουόμενη στον ήλιο» («Εγκαταλειμένη Αριάδνη», 1930 – 1931). (4)



Εικόνα 139: «Κοιμισμένη Αριάδνη», μελέτη για την αυλαία του μπαλέτου «Βάκχος και Αριάδνη» (1931). (4)

Στα μέσα της δεκαετίας του 1930 ο Ντε Κίρικο ξεκίνησε τη νέα σειρά των «Πλατειών της Ιταλίας», που θα τον απασχολούσε στο υπόλοιπο της καριέρας του. Σε αυτές παρουσιάζεται και πάλι μία ανοιχτή ιταλική πλατεία, με το άγαλμα της ξαπλωμένης Αριάδνης στο προσκήνιο. Εξάιρεση σε αυτό το σύνολο έργων αποτελεί «Ο μίτος της Αριάδνης» (1939), στο οποίο ο καλλιτέχνης παρουσιάζει την πριγκίπισσα να ελέγχει το πεπρωμένο της, ερχόμενη σε αντίθεση προς τον πατέρα της και βοηθώντας τον αγαπημένο της σε ένα έργο που θυμίζει την τεχνοτροπία του Ρούμπενς. (4, 152)

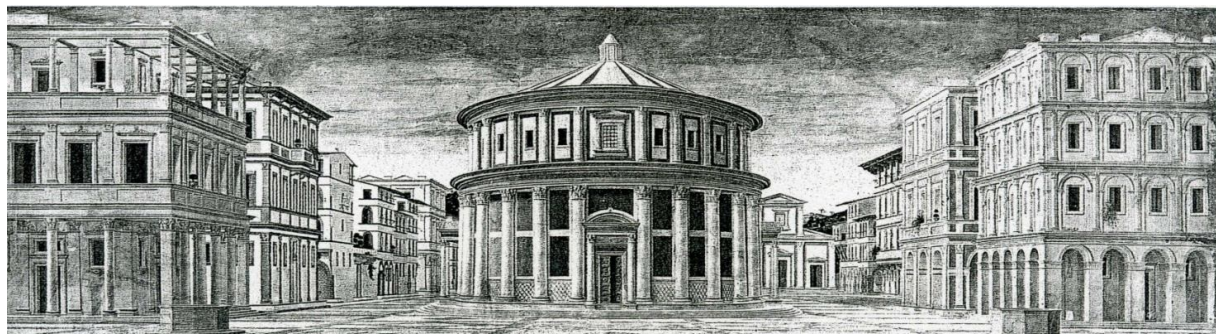


Εικόνα 140: «Ο μίτος της Αριάδνης» (1939 – 1940). (4)

Η όψιμη σειρά των «Ιταλικών πλατειών» του Ντε Κίρικο έχει συνήθως μελετηθεί ως ξεχωριστή σειρά έργων, που χαρακτηρίστηκαν ως νέο – μεταφυσικά κι έχουν κριθεί άνισα σε σύγκριση με τις πλατείες του 1910. Σε αυτά κυριαρχεί η αντίθεση μεταξύ της αμφιλεγόμενης, ειρωνικής κι επιφανειακά αισιόδοξης «κριτικής του καιρού» και του δυσοίωνου, βαθέος και τραγικού, νιτσεϊκού παραλογισμού της πρώιμης σειράς των ιταλικών πλατειών. Επίσης τα έργα αυτά διακρίνονται για τα φωτεινά, απροσδόκητα χρώματά τους, το χιούμορ και την παιγνιδιάρικη διάθεσή τους. Μάλιστα κάποιοι χαρακτήρισαν αυτά τα έργα ως αυτοκαταστροφικά αντίγραφα της σειράς των ιταλικών πλατειών της δεκαετίας του 1910, που ο καλλιτέχνης δημιούργησε για οικονομικούς λόγους. (4, 152)

Οι νέες «Πλατείες της Ιταλίας», στις οποίες βρίσκεται το άγαλμα της Αριάδνης, μπορούν να υποδιαιρεθούν σε δύο ομάδες: Η πρώτη έχει ως αφετηρία της έναν από τους τρεις πίνακες που απεικονίζουν ιδανικές ή φανταστικές πόλεις και βρίσκονται στο Βαπτιστήριο του Καθεδρικού Ναού της Φλωρεντίας του Φίλιππο Μπρουνελλέσκι (Filippo Brunelleschi, 1377 – 1446) ενώ η δεύτερη επισκέπτεται ξανά τους αρχιτεκτονικούς χώρους των μεταφυσικών πινάκων του καλλιτέχνη της δεκαετίας του 1920. Οι τρεις πίνακες του βαπτιστηρίου της Φλωρεντίας απεικονίζουν το Ουρμπίνο, γνωστό ως ιδανική πόλη. Στο κέντρο απεικονίζεται ένα δώροφο κυλινδρικό κτήριο ενώ εκατέρωθέν του, σειρές χαμηλών κατοικιών και παλατιών με στοές στο ισόγειο. Στη σύνθεση υπάρχει ένα μοναδικό σημείο φυγής, στο κέντρο, πίσω από τη ροτόντα. Αυτή ήταν η σύνθεση που χρησιμοποιήθηκε από τον Ντε Κίρικο στις ιταλικές πλατείες του με το άγαλμα της Αριάδνης. Όμως ο ζωγράφος χρησιμοποίησε πολλά σημεία φυγής αποπροσανατολίζοντας το θεατή και δημιουργώντας μία παράξενη αίσθηση ακαταστασίας και ανησυχίας, σε ένα αποτέλεσμα που αποτελεί πειστικό όραμα του πραγματικού κόσμου. Τα χρώματα που χρησιμοποιήθηκαν σε κάθε σημείο των έργων ήταν προκαθορισμένα: Ώχρα και πρωσικό μπλε για τον ουρανό, ώχρα για το έδαφος, πρωσικό μπλε, ώχρα και καμένη σιένα για τις σκιές. (4)

Οι πολλαπλές επιλογές τοποθέτησης του αγάλματος της Αριάδνης σε προγενέστερους μεταφυσικούς χώρους του Ντε Κίρικο οδήγησε τελικά σε ανησυχητικά αποτελέσματα, όπως «Η ποίηση του καλοκαιριού» (1970), όπου δίπλα στην ξαπλωμένη Αριάδνη βρίσκεται ένας νέος άνδρας με στολή, σε στάση προσοχής, κάτω από μία τοξοστοιχία, εντείνοντας το μυστήριο και την ένταση του έργου. (4)



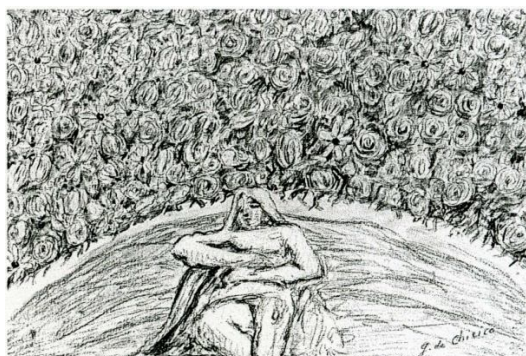
Εικόνα 141: «Ιδανική πόλη», άγνωστου Ιταλού καλλιτέχνη (τέλη 15^{ου} αιώνα). (4)



Εικόνα 142: «Μελαγχολία» (1938 – 1940). (4)



Εικόνα 143: «Η ποίηση του καλοκαιριού» (1970). (4)



Εικόνα 144: «Τριαντάφυλλα και Αριάδνη» (1971). (4)

Στις ύστερες «Πλατείες της Ιταλίας» η αίσθηση της αποξένωσης και της απώλειας, που υπήρχαν στα πρώιμα έργα του ζωγράφου, αντικαταστάθηκαν από το ατμοσφαιρικό πάθος και την ηρεμία. Η ηρεμότερη ατμόσφαιρα είναι ιδιαίτερα εμφανής στα έργα που δημιουργήθηκαν κατά την τελευταία δεκαετία της ζωής του, όπως στις υδατογραφίες και στα σχέδια με μολύβι, που έγιναν το 1971 και απεικόνιζαν την ξαπλωμένη

φιγούρα, σε ένα κρεβάτι σχήματος ημισελήνου, περιβαλλόμενη από τριαντάφυλλα. Έτσι η εμμονή του Ντε Κίρικο με την Αριάδνη βρήκε την απάντησή της σε αυτά τα ύστερα έργα του, που διαθέτουν μία επικήδεια ατμόσφαιρα και αιωρούνται ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και την υπόσχεση μίας αιώνιας, μεταθανάτιας ζωής. (4)

Όσο για το Μινώταυρο, αυτός εμφανίστηκε για πρώτη φορά ως μορφή στο καλλιτεχνικό έργο του Ντε Κίρικο το 1937, σε ένα σύνολο σκίτσων που πραγματοποίησε για το μπαλέτο «Ο Μινώταυρος» (“Le Minotaure”) του Λουί Γκωτιέ – Βινιάλ (Louis Gauthier – Vignal) με χορογραφία του Αλέξανδρου Ιόλα (1907 – 1987), που θα παρουσιαζόταν στο θέατρο του Διονύσου της Αθήνας αλλά που τελικά δεν πραγματοποιήθηκε. Τα σχέδια αυτά εκτέθηκαν αρκετές φορές μεταξύ του 1939 και του 1946. Στο σχέδιο: «Σκηνή για το Μινώταυρο» το μυθικό υβρίδιο παρουσιάζεται να φορά πτυχωτό χιτώνα και να έχει το δεξί του χέρι πάνω στην καρδιά του, σε μία απολογητική χειρονομία. Εδώ ο εξανθρωπισμός των χαρακτηριστικών του προσώπου και η στάση του σώματός του Μινώταυρου απομακρύνουν από αυτό το σκληρό και ζωώδη χαρακτήρα του και το μετατρέπουν σε μία γαλήνια μορφή, που κρατά για πάντα κλειστές τις πόρτες του Λαβυρίνθου. Ο Μινώταυρος παρουσιάστηκε ξανά στην ίδια στάση σε ένα ανάγλυφο του καλλιτέχνη του 1969. (166)

Τα μινωικά στοιχεία στην τέχνη των σουρεαλιστών

Από τους πρώτους ανθρώπους του πνεύματος που εισήχθησαν στο κίνημα του Σουρεαλισμού ήταν ο συγγραφέας Αντονέν Αρτώ (Antonin Artaud, 1896 – 1948). Σε ένα από τα πρώτα κείμενα που έγραψε ο Αρτώ για το Σουρεαλισμό, με τίτλο «Επιστολή στους πρυτάνεις των ευρωπαϊκών πανεπιστημίων» αναφέρθηκε σε βασικές απόψεις του κινήματος χρησιμοποιώντας όρους προερχόμενους από τη μινωική μυθολογία. Συγκεκριμένα περιέγραψε ένα Λαβύρινθο, που βρίσκεται πέρα από την περιοχή της λογικής και στον οποίο συγκλίνουν τα λεπτότερα νεύρα του πνεύματος. Μίλησε για ένα δαίδαλο από αέναα μεταβαλλόμενα τείχη, έξω από όλες τις μορφές σκέψης, όπου αναδύει το πνεύμα περιμένοντας τις πιο κρυφές κι αυθόρμητες κινήσεις του. Το κείμενο του Αρτώ σχετιζόταν κατά πάσα πιθανότητα με το ασυνείδητο, τη νεογέννητη έννοια της μοντέρνας εποχής, που άρχισε να κυριαρχεί στη σκέψη των μεγάλων ψυχιάτρων της. (129)

Από την άλλη πλευρά, σύμφωνα με τον Αντρέ Μασσόν, οι καλλιτέχνες του κινήματος δεν έδειξαν από την αρχή ενδιαφέρον για τη μυθολογία. Το ενδιαφέρον τους για αυτή γεννήθηκε κατά τα τέλη του μεσοπολέμου, όταν η τέχνη άρχισε να αναζητά στα πλαίσιά της πρότυπα ηρωικού μεγαλείου. Τότε οι σουρεαλιστές επιχειρήσαν να απαντήσουν στην κρίση με μία δική τους ερμηνεία των μύθων. (56)

Λέγεται μάλιστα πως στις αρχές της διαμόρφωσης του σουρεαλιστικού κινήματος έγινε μία έρευνα μεταξύ των καλλιτεχνών του σχετικά με τη μορφή της ελληνικής μυθολογίας που τους συγκινούσε περισσότερο. Η απάντηση όλων ήταν ο Μινώταυρος. Ήταν φανερό ότι οι σουρεαλιστές έψαχναν το σύμβολο μίας διαδικασίας κατάλυσης των ηθικοπλαστικών δοξασιών που πλαισίωναν τη μυθική παράδοση του ηγέτη, του «φωτεινού» ήρωα. Επιπρόσθετα, οι καλλιτέχνες αυτοί είδαν το μύθο ως πηγή μίας νέας εμβληματικής, συνδεδεμένης με τη σύγχρονή τους φροϋδική θεωρία. (41, 56, 167 – 169)

Ο Θησέας αποτέλεσε για τους σουρεαλιστές τη μορφή της λογικής ενώ ο Μινώταυρος την εικόνα του τερατώδους και του θανάτου. Ο Λαβύρινθος, μία κατασκευή που εμπεριείχε ψυχαναλυτική σημασία και συμβόλιζε την αναζήτηση του ασυνείδητου, ήταν το επικίνδυνο και συχνά μοιραίο μονοπάτι που έπρεπε να ακολουθήσει ο άνθρωπος, προκειμένου να αποκτήσει σοφία κι ελευθερία. Ο Λαβύρινθος δεν πρόσφερε διέξοδο κι ακόμη και στην σουρεαλιστική σκέψη, ο θάνατος κι η καταστροφή ήταν αναγκαία για τη γέννηση μίας νέας κοινωνίας. Η ζωή κι ο θάνατος, η βία κι ο ερωτισμός ήταν οι δύο πλευρές της ίδιας πραγματικότητας. (168 – 169)

Η ανάπτυξη του ενδιαφέροντος των σουρεαλιστών για την ελληνική μυθολογία προωθήθηκε και από το γενικότερο διανοητικό πλαίσιο της εποχής, που διαμορφώθηκε από στοχαστές, όπως ήταν ο Καρλ Γιάσπερς (Karl Theodor Jaspers, 1883 – 1969) και ο Νίτσε. Το 1938 είχε κυκλοφορήσει μεταφρασμένο στα γαλλικά το έργο του Νίτσε «Η γέννηση της φιλοσοφίας στην εποχή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας» (“La Naisance de la philosophie à l’ époque de la tragédie grecque”), το οποίο περιείχε αναφορές στις φιλοσοφίες του Ηρακλείτου (544 – 484 π.Χ.) και του Εμπεδοκλή (495 – 435 π.Χ.). Ο τελευταίος είχε κάνει λόγο για τον κεντρικό ρόλο του έρωτα ως γόνιμης ένωσης μεταξύ διαφορετικών οντοτήτων, από την οποία γεννιούνται υβριδικές υπάρξεις, συνδυασμοί ανθρώπου και ζώου: «Τον έρωτα, στα σμιξίματα που πραγματοποιεί, δεν τον απασχολεί η προσαρμογή αλλά η σύζευξη. Συνδυάζει τα πάντα· δημιουργεί πλάσματα με σώμα ανθρώπου και κεφάλι ταύρου, ερμαφρόδιτα πλάσματα, μορφές τερατώδεις σε κάθε πιθανή παραλλαγή. Και σιγά – σιγά, όλα τα παράδοξα μέρη συνταιριάζονται πιο αρμονικά, καθοδηγούμενα πάντοτε από τις συγγένειες μεταξύ ομοίων.» (164, 170)

Οι επιθεωρήσεις «Μινώταυρος» (“Minotaure”, 1933 – 1939) και «Ακέφαλος» (“Acéphale”, 1936 – 1939)

Ανάμεσα στις ποικίλες δραστηριότητες των σουρεαλιστών καλλιτεχνών και θεωρητικών της δεκαετίας του 1930 υπήρξε και η έκδοση δύο σημαντικών περιοδικών εκδόσεων. Η πρώτη από αυτές είχε περιεχόμενο καλλιτεχνικό, αρχαιολογικό και εθνολογικό, στόχευε να επανασυλλάβει, να επανενώσει και να επαναανακεφαλαιώσει τα στοιχεία που συνέθεταν το πνεύμα του μοντέρνου κινήματος προκειμένου να διαδώσει την ακτινοβολία του και έφερε τον τίτλο «Μινώταυρος» (“Minotaure”), ο οποίος επιλέχθηκε από τους Αντρέ Μασσόν και Ζωρζ Μπατάιγ (Georges Bataille, 1897 – 1962). Η έκδοση αυτή, που κυκλοφόρησε από το 1933 έως το 1939 από τον Αλμπέρ Σκίρα (Albert Skira, 1904 – 1973), παρουσίαζε πολλά άρθρα και μελέτες που σχετίζονταν με μυθικά θέματα κι έτσι έφερε στο ζενίθ της επικαιρότητας το αντικείμενο της μυθολογίας. Μάλιστα, το ενδιαφέρον για τη μυθική σκέψη είναι το σπουδαιότερο στοιχείο που εξήγαγε ο Σουρεαλισμός στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής. (6, 12 – 13, 56, 134, 154, 164, 171 – 176)

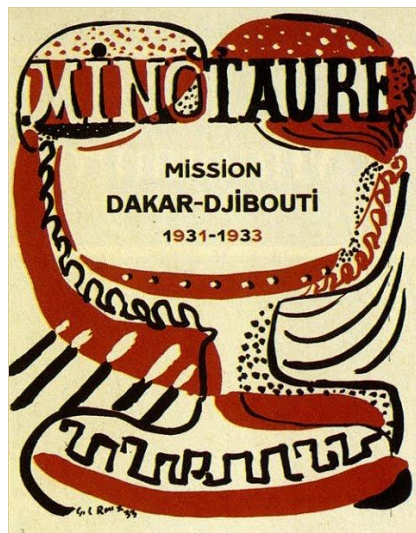
Το χρονικό διάστημα κυκλοφορίας του, ο «Μινώταυρος» λειτούργησε ως το αποδοτικότερο μέσο προαγωγής της σουρεαλιστικής φαντασίας και ως πυρήνας ιδεολογικών αναμετρήσεων μεταξύ των ορθόδοξων και των αιρετικών σουρεαλιστών. Παρ’ όλα αυτά, ένα κοινό σημείο αναφοράς των δύο αυτών ομάδων υπήρξε η αναγωγή της μυθικής ενότητας Μινώταυρου – Λαβύρινθου σε σύμβολο «ζωικού ενστίκτου που βοά υπόκωφα κάτω από την πίεση των ανελαστικών δομών του ορθολογισμού». Κάθε εξώφυλλο του «Μινώταυρου» ήταν φιλοτεχνημένο κι από ένα διαφορετικό καλλιτέχνη της μοντέρνας εποχής. Μεταξύ αυτών ήταν οι Πάμπλο Πικάσσο (Τεύχος 1, 1933), Γκαστόν Λουί Ρου (Gaston Louis Roux, Τεύχος 2, 1933), Αντρέ Ντεραίν (André Derain, Τεύχη 3 και 4, 1933), Φρανθίσκο Μπορές (Francisco Borès, Τεύχος 5, 1934), Μαρσέλ Ντυσαν (Marcel Duchamp, Τεύχος 6, 1934), Ζοάν Μιρό (Joan Miró, Τεύχος 7, 1935), Σαλβαδόρ Νταλί (Salvador Dalí, Τεύχος 8, 1936), Ανρί Ματίς (Henri Matisse, Τεύχος 9, 1936), Ρενέ Μαγκρίτ (Rene Magritte, Τεύχος 10, 1937), Μαξ Έρνστ (Max Ernst, Τεύχος 11, 1938), Αντρέ Μασσόν (Τεύχη 12 και 13) και Ντιέγκο Ριβέρα (Diego Rivera), ο καθένας εκ των οποίων έδωσε τη δική του εικαστική ερμηνεία για το μυθικό υβρίδιο. (6, 56, 134, 171 – 175, 177)

Ο εικαστικός που φιλοτέχνησε το εξώφυλλο του πρώτου τεύχους της επιθεώρησης ήταν ο Πάμπλο Πικάσσο. Η επιλογή του καλλιτέχνη έγινε από τον Έλληνα εκδότη, Ευστράτιο Ελευθεριάδη ή Τεριάντ (Tériade, 1897 – 1983) λόγω της μεγάλης φήμης του, προκειμένου έτσι να προωθηθεί το περιοδικό. Η εικαστική του σύνθεση ήταν ένας συνδυασμός κλασικού σχεδίου και κολλάζ. Με υλικά όπως το χαρτόνι, το αλουμινόχαρτο, η μεταξωτή κορδέλα, η επιζωγραφισμένη ταπετσαρία με χρυσό και τέμπερα, το καμένο ύφασμά, το ξύλο, το δαντελωτό χαρτί ζαχαροπλαστικής, οι πινέζες και το κάρβουνο αποδόθηκε ένας

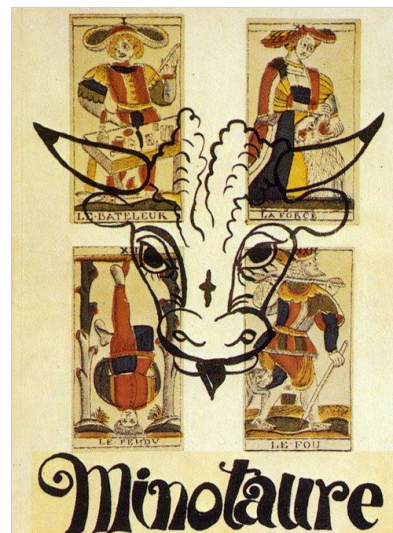
σύγχρονος Λαβύρινθος, στον οποίο δέσποζε η κλασική μορφή του Μινώταυρου. Το υβρίδιο, κρατώντας στο δυνατό του χέρι ένα εγχειρίδιο, φαινόταν σα να πρότεινε μία νέα ερμηνεία του πανάρχαιου μύθου. Πρόκειται για ένα σχέδιο που απεικονίζει τον οίστρο της κλασικής και εξαιρετικά ανάλαφρης γραμμής. Πάντως το έργο αυτό του Πικάσσο συνδεόταν μόνο θεματικά με τον Σουρεαλισμό, αφού η τεχνοτροπία του ήταν γραμμική – νεοκλασική. (6, 12 – 13, 16, 40, 56, 152, 164, 171 – 172, 177 – 178, 180 – 184, 186 – 187, 246, 130)



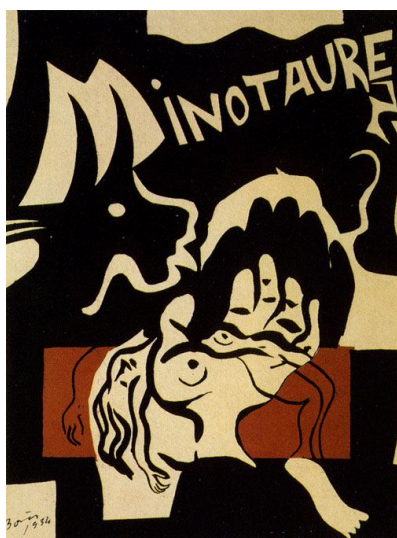
Εικόνα 145: Εξώφυλλο 1^{ου} τεύχους περιοδικού «Μινώταυρος», Πάμπλο Πικάσσο (1933). (188)



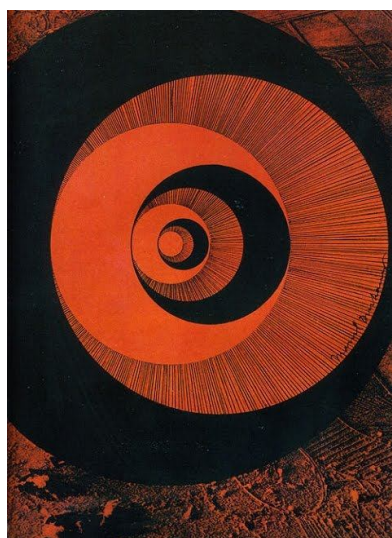
Εικόνα 146: Εξώφυλλο 2^{ου} τεύχους περιοδικού «Μινώταυρος», Γκαστόν Λουί Ρου (1933). (174)



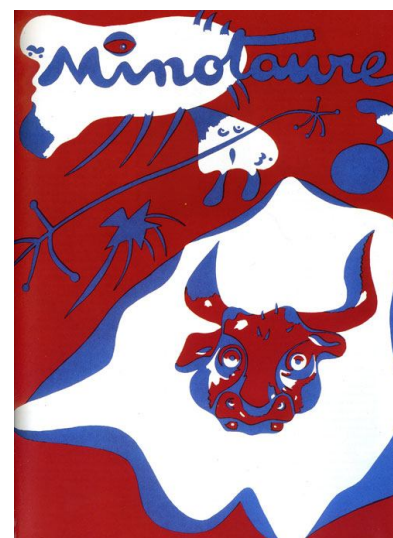
Εικόνα 147: Εξώφυλλο 3^{ου} και 4^{ου} τευχών περιοδικού «Μινώταυρος», Αντρέ Ντε-ραίν (1933). (174)



Εικόνα 148: Εξώφυλλο 5^{ου} τεύχους περιοδικού «Μινώταυρος», Φρανθίσκο Μπορές (1934). (173)



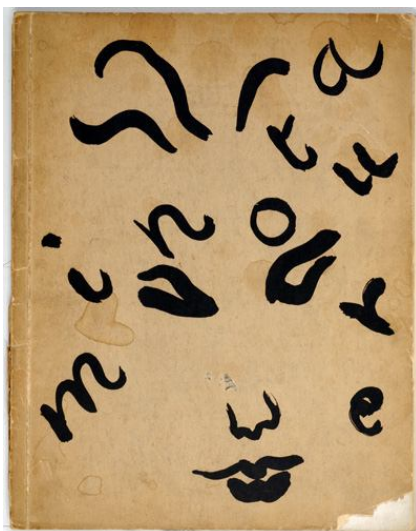
Εικόνα 149: Εξώφυλλο 6^{ου} τεύχους περιοδικού «Μινώταυρος», Μαρσέλ Ντυσιάν (1934). (174)



Εικόνα 150: Εξώφυλλο 7^{ου} τεύχους περιοδικού «Μινώταυρος», Ζοάν Μιρό (1935). (173)



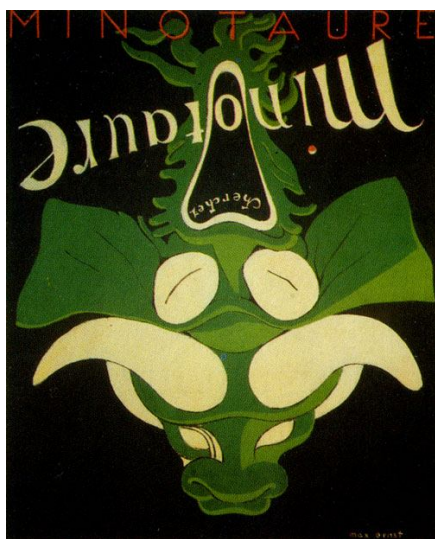
Εικόνα 151: Εξώφυλλο 8^{ου} τεύχους περιοδικού «Μινώταυρος», Σαλβαδόρ Νταλί (1936). (189)



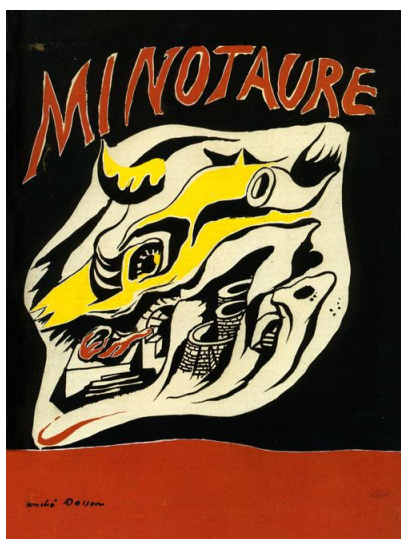
Εικόνα 152: Εξώφυλλο 9^{ου} τεύχους περιοδικού «Μινώταυρος», Ανρί Ματίς (1936). (175)



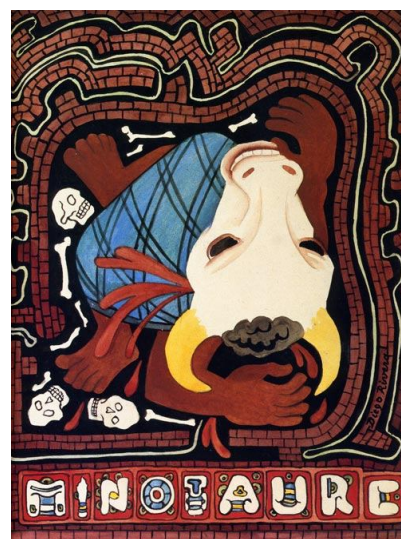
Εικόνα 153: Εξώφυλλο 10^{ου} τεύχους περιοδικού «Μινώταυρος», Ρενέ Μαγκρίτ (1937). (173)



Εικόνα 154: Εξώφυλλο 11^{ου} τεύχους περιοδικού «Μινώταυρος», Σαλβαδόρ Μαξ Ερνστ (1938). (173)



Εικόνα 155: Εξώφυλλο 12^{ου} και 13^{ου} τευχών περιοδικού «Μινώταυρος» Αντρέ Μασσόν (1939). (173)



Εικόνα 156: 2^ο εξώφυλλο 12^{ου} και 13^{ου} τευχών περιοδικού Μινώταυρος», Ντιέγο Ριβέρα (1939). (173)

Δεδομένης της συμβολής του Μασσόν στη δημιουργία του «Μινώταυρου», φαντάζει περίεργο το γεγονός ότι μόλις το 1938 εμφανίστηκαν στις σελίδες του έργα του καλλιτέχνη αυτού, που διαπραγματεύονταν το θέμα του μυθικού υβριδίου, όπως ήταν η αναπαραγωγή του σχεδίου του «Μελαγχολία του Μινώταυρου» ("Melancholie du Minotaure", 1938). (164)

Για έξι χρόνια τα τεύχη του «Μινώταυρου» έφεραν στο προσκήνιο σημαντικούς, άγνωστους μέχρι τότε καλλιτέχνες, όπως ήταν ο Πωλ Ντελβώ (Paul Delvaux, 1897 – 1994), ο Αλμπέρτο Τζακομέτι (Alberto Giacometti, 1901 – 1966) και ο Ρομπέρτο Μάττα και κάλυψαν ένα ευρύ πεδίο θεμάτων, όπως οι εικαστικές

τέχνες, η ποίηση, ο κινηματογράφος, οι νέες τεχνολογίες και τα επιτεύγματα των επιστημών. Έτσι ο «Μινώταυρος» έγινε ένα σημαντικό βαρόμετρο των σύγχρονών του εξελίξεων σε όλες τις πολιτισμικές δραστηριότητες, που αν και δεν είχε αποκλειστικά σουρεαλιστικό προσανατολισμό, ήταν πιστό στο σουρεαλιστικό πνεύμα. Το Φεβρουάριο του 1939, με την Ευρώπη να αντιμετωπίζει οικονομική κρίση, στα πρόθυρα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο Σκιρά δε μπορούσε να αντέξει πια οικονομικά την έκδοση του πολυτελούς περιοδικού κι έτσι εκδόθηκε το τελευταίο τεύχος του. (134, 171, 175)

Πάντως, το εξώφυλλο του τελευταίου, διπλού τεύχους του περιοδικού (1939) φιλοτεχνήθηκε επίσης από τον Αντρέ Μασσόν, ο οποίος απεικόνισε το κεφάλι του Μινώταυρου σα Λαβύρινθο. Στο τεύχος αυτό υπήρχε αναφορά στο συμβολικό νόημα του τίτλου, ταυτιζόταν ο λευκός ταύρος – πατέρας του Μινώταυρου με το θεό Διόνυσο και συνδεόταν η αναγέννηση του πνεύματος του αρχαίου μύθου με την έλευση μίας νέας εποχής, όπου όλα θα έσφυζαν από ζωή και θα κυριαρχούσε η παντοδυναμία της επιθυμίας. Προαναγγελλόταν ακόμη η φωτεινή επιστροφή του Μινώταυρου σε μία εποχή που θα σήμαινε το θρίαμβο της ζωής και την ολοκληρωτική απελευθέρωση του ατόμου από τις πλάνες του παρελθόντος. Η τραγική ειρωνεία αυτής της προαναγγελίας ήταν ότι πραγματοποιήθηκε στις παραμονές του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. (56, 164)

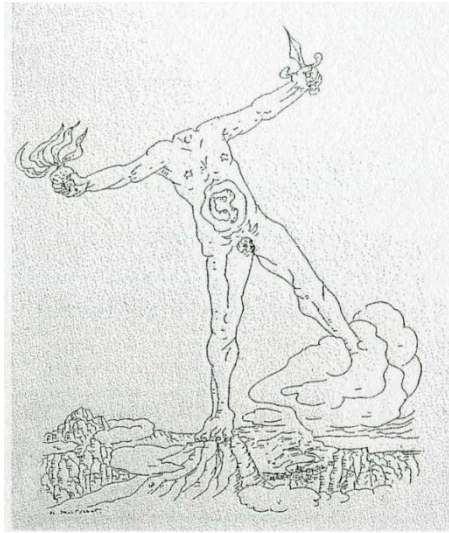
Η ηγετική θέση που διατηρούσε ο Αντρέ Μπρετόν στη σύνταξη της επιθεώρησης «Μινώταυρος», οδήγησε το Ζωρζ Μπατάιγ να αναζητήσει έναν αυτόνομο τρόπο έκφρασης και δημιούργησε τη νέα επιθεώρηση «Ακέφαλος» (“Acéphale”), η οποία κυκλοφόρησε σε τέσσερα τεύχη (τα τρία πρώτα από τον Ιούνιο του 1936 ως τον Ιούνιο του 1937 ενώ το τέταρτο το 1939). Επρόκειτο για ένα περιοδικό ουτοπιστικό και χλευαστικό, που στόχευε στην ανάπλαση της ευρωπαϊκής κοινωνίας, η οποία είχε προσβληθεί από τη γάγγραινα του ανερχόμενου φασισμού. Τα τεύχη του «Ακέφαλου» φιλοτεχνήθηκαν από τον Αντρέ Μασσόν. Σε αυτά κυριαρχούσε η μορφή του Ακέφαλου, εμπνευσμένη από την αρχαία αιγυπτιακή θρησκεία και το γνωστικισμό και αποτελούσε παραλλαγή της ερμηνείας που δόθηκε στο μύθο του Μινώταυρου. (56, 164, 167 – 168)

Ως προς την εικονογραφία της, η ακέφαλη μορφή παριστάνεται να κρατά με το δεξί της χέρι ένα μικρό ξίφος ενώ με το αριστερό την καρδιά του Διονύσου. Στο στήθος της υπάρχουν αστέρια, η γαστρική χώρα της έχει τη μορφή Λαβυρίνθου ενώ στη θέση των γεννητικών οργάνων υπάρχει ένα κρανίο, σύμβολο θανάτου, ο οποίος είναι η μοναδική ανθρώπινη αλήθεια. Η παρουσία της ανέτρεψε τις ψευδαισθήσεις που στήριζαν τις πνευματικές αξίες του δυτικού πολιτισμού μέχρι τότε και αποτέλεσε αντίλογο στο συγκεντρωτικό χαρακτήρα των κοινωνιών που οργανώνονταν κάτω από την άγρυπνη επίβλεψη ενός και μοναδικού αρχηγού. Ουσιαστικά ο νέος μύθος αντιμεχόταν τον ολοκληρωτισμό και το ναζισμό, που την περίοδο του μεσοπολέμου κυριαρχούσαν στην Ευρώπη. Ο «Ακέφαλος» αποτέλεσε ένα από τα δυνατότερα σύμβολα της απώλειας της πίστης των σουρεαλιστών στην κυριαρχία της λογικής. Περιλάμβανε όλη τη βία και το σκότος που διέκρινε το σύνολο του έργου του Μασσόν και επίσης εξέφραζε την ουτοπική σκέψη που βρισκόταν πίσω από την τέχνη του. Το στοιχείο που ένωνε όλους τους συνεργάτες του «Ακέφαλου» ήταν ο Λαβύρινθος. Μάλιστα, αυτός βρισκόταν στο επίκεντρο των έργων που φιλοτεχνήθηκαν από τον Αντρέ Μασσόν στα τέλη της δεκαετίας του 1930, με αποκορύφωμα το έργο «Λαβύρινθος» του 1938. (56, 164, 190, 167 – 168, 191)

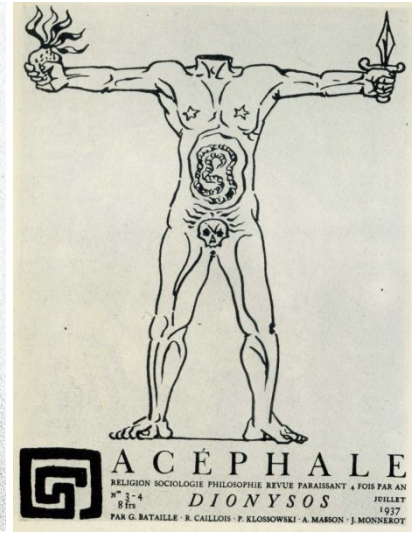
Στον αντίποδα των μύθων του Μινώταυρου και του Ακέφαλου, την ίδια εποχή η ναζιστική Γερμανία επέλεξε ανάμεσα στους αρχαιοελληνικούς μύθους εκείνον της Αφροδίτης που αποκαλύπτει την ομορφιά της στον Πάρη, σε συνδυασμό με την επιδίωξή της να διαμορφώσει ταυτότητα και μία μορφή τέλειου κράτους. (56)



Εικόνα 157: Εικόνα του δεύτερου τεύχους της εφημερίδας «Ακέφαλος», Αντρέ Μασσόν (Ιανουάριος 1937). (190)



Εικόνα 158: Εικόνα του δεύτερου τεύχους της εφημερίδας «Ακέφαλος», Αντρέ Μασσόν (Ιανουάριος 1937). (190)



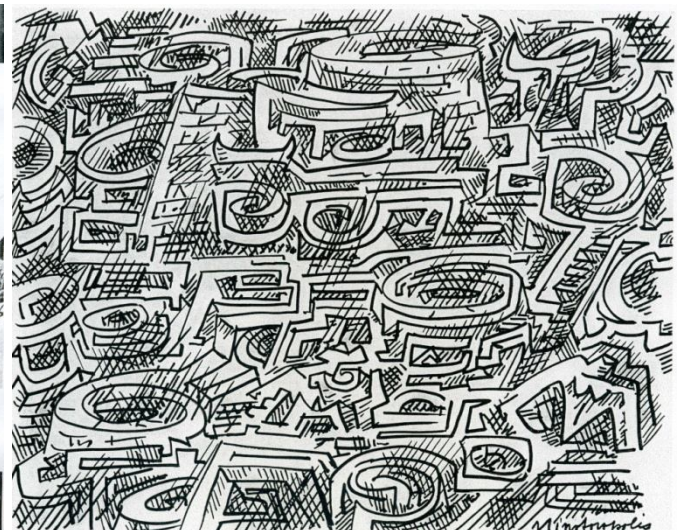
Εικόνα 159: Εξώφυλλο του τρίτου τεύχους της εφημερίδας «Ακέφαλος», Αντρέ Μασσόν (Ιούλιος 1937). (56)

Οι λαβύρινθοι του Αντρέ Μασσόν

Η αρχαία Ελλάδα ως πηγή έμπνευσης του μυθοκεντρικού έργου του Μασσόν



Εικόνα 160: Αντρέ Μασσόν (1896 – 1987). (164)



Εικόνα 161: «Μινωταύρων πόλη» (1958). (164)

Η μεγάλη, ταραχώδης και δημιουργικότατη ζωή του Αντρέ Μασσόν (André Masson, 1896-1987) ξεκίνησε στο μικρό χωριό Μπαλανύ (Balagny), στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Ουάζ (Oise) της Γαλλίας, λίγο πριν από την ανατολή του εικοστού αιώνα. Στα πλαίσια ενός αιώνα που έφερε σημαντικές αισθητικοφιλοσοφικές και κοινωνικοπολιτικές ανακατατάξεις αυτός ο ασυμβίβαστος κι επαναστατικός εικαστικός επεδίωξε μέσα από τη δημιουργική του δράση να υπερβεί το «στατικά ωραίο» και να στραφεί προς το «δραστικά πνευματικό», κατά τη γενική παραδοχή των μελετητών. (163 – 164)

Ο Αντρέ Μασσόν, λοιπόν, υπήρξε ο πιο παθιασμένος εκπρόσωπος του Σουρεαλισμού, στον οποίο εισήχθη το 1924, μετά από μία συζήτηση που είχε με τον Αντρέ Μπρετόν. Ήταν ένας πανέξυπνος καλλιτέχνης, που χαρακτηριζόταν από ευρυμάθεια και στέρεη καλλιτεχνική εγκύκλια παιδεία και ο οποίος βρισκόταν σε συνεχή επανάσταση με την κοινωνία. Είχε μελετήσει τις απόψεις του Ηρακλείτου, του Εμπεδοκλή και του Νίτσε και έλεγε ότι δημιουργούσε για να ερμηνεύσει το σύμπαν. Μάλιστα, το έργο του Νίτσε ασκούσε τόσο δυνατή έλξη κι επίδραση σε αυτόν, ώστε δήλωνε: «Ο Νίτσε έδειχνε να έχει προκύψει από το πουθενά μόνο και μόνο για να δημιουργήσει εμένα.» Στα έργα του, τα οποία ζωγράφιζε με βία, κυριαρχούσαν τα μυθολογικά θέματα και οι ιδέες του έρωτα, του θανάτου, της μεταμόρφωσης, των ενστίκτων, της σεξουαλικής ενέργειας και της μοίρας των ζώων. (122, 164, 192, 199, 207)

Ο καλλιτέχνης αυτός έγινε ο επινοητής μίας ιδιόρρυθμης πλαστικής γλώσσας, η οποία προκάλεσε κραδασμούς στα υπάρχοντα οπτικά ήθη. Με νέα γραφικά σύμβολα και ευφάνταστο τρόπο ακολούθησε μία περιπέτεια στο «χώρο της ζωγραφικής του πνευματικού» επιτρέποντας την ανάδυση στην επιφάνεια των καμβάδων του όλων όσων ο άνθρωπος φέρει στο βάθος του εαυτού του: ονείρων, επιθυμιών, ποίησης και μυστικών κινήσεων του ασυνείδητου. Ακόμη, έχοντας ζήσει τον παραλογισμό του πολέμου, προσπάθησε με χρώματα, δαιδαλώδη σχήματα και σύμβολα να οδηγήσει το μάτι σε μία απευθείας σύγκρουση με τον κόσμο του παραλόγου. (164, 192)

Ο Μασσόν ανέπτυξε μία σχεδιαστική μεθοδολογία απαλλαγμένη από τον έλεγχο της συνείδησης, η οποία παρήγαγε το γραφικό ισοδύναμο των πειραμάτων αυτόματης γραφής και των Αντρέ Μπρετόν και Φιλίπ Σουπώ. Τα έργα του γίνονταν πολύ γρήγορα. Ο αυτοματισμός αποτελούσε τη μόνιμη μεθοδολογία του αλλά πολύ σημαντικά στοιχεία της δουλειάς του ήταν επίσης το χρώμα και το σχέδιο. Με το χέρι να προηγείται των ιδεών του και να ακολουθεί ενστικτωδώς τους μαϊάνδρους της μνήμης, ο Μασσόν επεδίωξε την ανίχνευση των βίαιων παλμών της ψυχής και των κραδασμών της αγωνίας της. Έτσι δημιούργησε μία ζωγραφική που αποτελεί συσσωρευμένη ενέργεια, η οποία αναδύεται με πηγαίο τρόπο. (164, 192, 137)

Ο Μασσόν υπήρξε, λοιπόν, ένας πνευματικός ζωγράφος, που οι εικόνες του είχαν ουσιαστικά τη ρίζα τους σε πεδία εκτός εκείνου της ζωγραφικής. Ο Κανβάιλερ (Daniel-Henry Kahnweiler, 1884 – 1979) έγραψε γι' αυτό το θέμα στη μονογραφία του για το Χουάν Γκρις (Juan Gris, 1887 – 1927): «Η ποίηση ενός πίνακα του Μασσόν είναι κυρίως γέννημα των συνειρμών που φέρνει στο νου του θεατή η σύνθεση του έργου, συνειρμών που παραπέμπουν σε ιδέες, σε συναισθήματα, σε μνήμες από κείμενα που έχει διαβάσει, συνειρμών κάθε λογής που εδράζονται εκτός του καθαρού φορμαλιστικού στοιχείου της ζωγραφικής.» (164, 193)

Ο Αντρέ Μασσόν εμπνεόταν από τη νιτσεική – διονυσιακή μέθη, την προϋπαρξη της οποίας θεωρούσε απαραίτητη προκειμένου να λειτουργεί η διαδικασία της αυτόματης γραφής. Για τον εαυτό του αισθανόταν ότι βρισκόταν πιο κοντά στο θεό του κρασιού, Διόνυσο παρά στο θεό του φωτός, της ομορφιάς, της προφητείας και της μουσικής, Απόλλωνα. Για αυτόν η οργιακή ορμή ήταν κάτι το ιδιαίτερα σημαντικό: ορμή ταυτόχρονα δημιουργίας και καταστροφής, τις οποίες ταύτιζε μεταξύ τους, όπως εξάλλου έκανε και με τις έννοιες του έρωτα και του θανάτου. (56)

Επίσης ο Αντρέ Μασσόν εξέφραζε μία ποιητική του τραγικού. Η ποιητική του ήταν διαποτισμένη από το πνεύμα μίας γενιάς που είχε επιβιώσει από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και ακολούθως στράφηκε σε μετα – νιτσεικούς στοχαστές, όπως οι Γιάσπερς, Χάιντεγκερ (Martin Heidegger, 1889 – 1976), Κιέρκεγκαρντ (Søren Kierkegaard, 1813 – 1855) και Σαρτρ (Jean-Paul Sartre, 1905 – 1980). (164)

Ο καλλιτέχνης αυτός υπήρξε από τους πρώτους σουρεαλιστές που άντλησαν τις ερμηνείες τους από το ευρύ ρεπερτόριο της μυθολογίας επειδή μέσα στους μύθους διέβλεπε τη δυνατότητα συμφιλίωσης της σουρεαλιστικής εμμονής για τις απαρχές του ανθρώπου με την κοινωνικοπολιτική έκφραση της τέχνης. Το ενδιαφέρον του για τη μυθολογία ξεκίνησε το 1912, όταν σπούδαζε στη Σχολή Καλών Τεχνών (École des Beaux Arts) του Παρισιού. Εκείνη την περίοδο επισκεπτόταν συχνά το Λούβρο και μελετούσε τη δύναμη της

μυθολογίας ως θέμα στη ζωγραφική, κυρίως στα έργα του Νικολά Πουσσέν. Το ενδιαφέρον του ενδυναμώθηκε το 1914, όταν άρχισε να εντρυφεί στη φιλοσοφία του Νίτσε. Παρ' όλα αυτά, αυτό έγινε ακόμη πιο δυνατό με τη σχέση του με τον σουρεαλισμό (από το 1924 έως το 1928 αρχικά και από το 1936 ως το 1945 σε δεύτερη φάση), δεδομένης της γοητείας που ασκούσαν στους οπαδούς του κινήματος οι μύθοι. Έτσι οι μυθικές μορφές, μέσα από την αυτόματη, σουρεαλιστική γραφή του, μετατράπηκαν σε σύγχρονους του ήρωες – επαναστάτες κατά της κοινωνικής αδικίας, της τυραννίας, του κατατρογμού και της ευτέλειας. (164)

Η μινωική μυθολογία ειδικότερα απασχόλησε συστηματικά το Μασσόν από το 1932 έως και τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, που πέρασε στην Αμερική και κατέληξε να αποτελεί τον πυρήνα της προσωπικής μυθοπλασίας του. Μάλιστα ο μύθος του Θησέα και του Μινώταυρου οδήγησαν τον καλλιτέχνη σε μία μορφή αυτοματισμού, στην οποία η ενοποίηση του ανθρώπου με τη φύση επιτυγχανόταν διαμέσου της διαδικασίας της ίδιας της ζωγραφικής. Βέβαια, η πρώτη εμφάνιση του μυθικού Μινώταυρου πραγματοποιήθηκε στην ακουαρέλα της περιόδου 1921 – 1923 «Ο μεγάλος διακορευτής εορταζόμενος από τα θύματά του». Όμως από το 1932 άρχισαν να πολλαπλασιάζονται στο έργο του οι αναφορές στην Αριάδνη, εμφανείς ή κωδικοποιημένες. Αυτές συνοδεύονταν από τις αναφορές στην Πασιφάη, η οποία υπέκυψε στις ερωτικές επιθυμίες του Δία, που είχε μεταμορφωθεί σε λευκό ταύρο. Οι έρωτες τις Πασιφάης πρόσφεραν στο έργο του εικαστικού θέματα «σαδικής» έμπνευσης. Από την άλλη πλευρά, η Αριάδνη αποτέλεσε για αυτόν την τέλεια σουρεαλιστική ηρωίδα. Αυτή υπήρξε ο φρουρός του Λαβυρίνθου και των μυστικών του. Ο μίτος που έδωσε στο Θησέα, τον οδήγησε στους διαδρόμους της δαιδαλώδους κατασκευής, όπως «Η ερμηνεία των ονείρων» του Φρόντ, δεδομένου ότι δε δίστασε να αντιμετωπίσει την άβυσσο και να χάσει τα λογικά της. «Η Αριάδνη και ο Λαβύρινθος είναι ένα και το αυτό». (56, 164, 190, 192, 194)

Όσον αφορά στο προκλασικό θέμα του Μινώταυρου, αυτό εμφανίστηκε ως κύριος θεματικός άξονας στη δουλειά του Μασσόν γύρω στα 1936 – 1937 και εντάχθηκε στο ευρύτερο πλέγμα των αρχαίων μύθων, με τους οποίους καταπιάστηκε. Ο Μινώταυρος υπήρξε για τον καλλιτέχνη ένα σύμβολο άρρηκτα δεμένο με την τραγική μοίρα του ταύρου στην ισπανική παράδοση των ταυρομαχιών, τις οποίες αυτός αντιλαμβανόταν ως ένα είδος θυσίας. Επιπλέον, το υβρίδιο αποτέλεσε για το Μασσόν σύμβολο τυφλής, αχαλίνωτης ενέργειας, που αντιστεκόταν στην αλλοτριωτική επίδραση του πολιτισμού. Ο Μινώταυρός του Μασσόν, όπως κι εκείνος του Πικάσο, ενσάρκωσε τη σκοτεινή και ζωώδη πλευρά του ανθρώπινου είδους. Μάλιστα, ο Γάλλος καλλιτέχνης, όπως και ο Ισπανός, είδε τον εαυτό του τόσο στο ρόλο του Μινώταυρου όσο και στο ρόλο του ταύρου και παρήγαγε αυτοβιογραφικά έργα που χαρακτηρίζονται από τραγική ποιητική. Αντίθετα, όμως, προς τον κλασικό μύθο, στις περισσότερες περιπτώσεις ο Μινώταυρος των δύο αυτών καλλιτεχνών δεν υποκύπτει σε τεχνάσματα αλλά αναδεικνύεται νικητής. (56, 164, 167)

Για το Μασσόν οι μινωικές μορφές αποτέλεσαν στοιχεία μίας δυναμικής εξέλιξης, της οποίας αναπόφευκτη κατάληξη ήταν ο θάνατος. Ο καλλιτέχνης αφηγήθηκε με μεγάλη ζωντάνια τους μύθους τους σαν «προσωπική» του μαρτυρία μίας εποχής. Οι μύθοι συμβόλιζαν για αυτόν την πάλη του σύγχρονου ανθρώπου ενάντια στις πεποιθήσεις πάνω στις οποίες βασίστηκε η πολιτισμική εξέλιξη των προηγούμενων αιώνων. Αντιλήψεις συχνά ανορθολογικές, που μάλιστα κατά το μεσοπόλεμο οδήγησαν σε ανορθολογικές κι επικίνδυνες μορφές κοινωνικής ουτοπίας. Έτσι ο καλλιτέχνης μέσα από την απεικόνιση των μινωικών μορφών παρουσίασε την ιδιαιτερότητα της τραγωδίας του 20^{ου} αιώνα. Επινόησε νέους Λαβυρίνθους για να ψάξει νέους Μινωτάυρους χωρίς να ενδιαφέρεται για την έξοδο από αυτούς παρά μόνο για τη διαδρομή. Στόχος του δεν ήταν η θανάτωση του Μινώταυρου αλλά η αποκάλυψη που θα του πρόσφερε η συνάντηση μαζί του ενώ η απεικόνιση του μίτου της Αριάδνης γινόταν άσχετα από το σημείο στο οποίο αυτός

οδηγούσε. Η τέχνη του Μασσόν αποτελούσε τρόπο απόκτησης γνώσης και άσκηση κουράγιου και σοφίας. (56, 169, 195 – 196)

Άλλες αρχαιοελληνικές μυθικές μορφές που ενέπνευσαν το Μασσόν στη δημιουργία του έργου του ήταν οι Φαύνοι, οι Κένταυροι, οι Σειρήνες, οι Μαινάδες, οι Αμαζόνες, η Αφροδίτη, ο Απόλλωνας, ο Ορφέας, ο Ηρακλής, ο Δίας και ο Ήφαιστος. Όπως δήλωνε κι ο ίδιος ο καλλιτέχνης: «Η ελληνική μυθολογία αποτελεί αναμφισβήτητα κομμάτι από τις ρίζες μας.» Μάλιστα, οι κόσμοι των εικόνων του γίνονται δύσκολα κατανοητοί χωρίς τη γνώση των μύθων από όπου αντλούν την υπόστασή τους. (56, 164)

Τελικά, η Ελλάδα που εξυμνήθηκε στο μυθοκεντρικό έργο του Μασσόν ήταν αυτή του Διονύσου: «Του θεού της έκστασης και του τρόμου, της αγριότητας και της λύτρωσης». Πρόκειται για την Ελλάδα του πάθους, της βίας, των σκοτεινών δυνάμεων, της αβύσσου, του έρωτα και του θανάτου. Μέσα από το έργο του Μασσόν η Ελλάδα αποτέλεσε την αρχή κατανόησης της ανθρώπινης φύσης και την έμπνευση για μία ελεύθερη κοινωνία. Τελικά, η έμπνευση που δέχτηκε ο Αντρέ Μασσόν από τον ουμανιστικό, ελληνικό πολιτισμό και η επίμονη ενασχόλησή του με την αναισθησιολόγηση των στοιχείων του, δίκαια μπορούν να τον χαρακτηρίσουν ως φιλέλληνα στοχαστή, παρότι ποτέ δεν επισκέφτηκε την Ελλάδα. (164, 167 – 168)

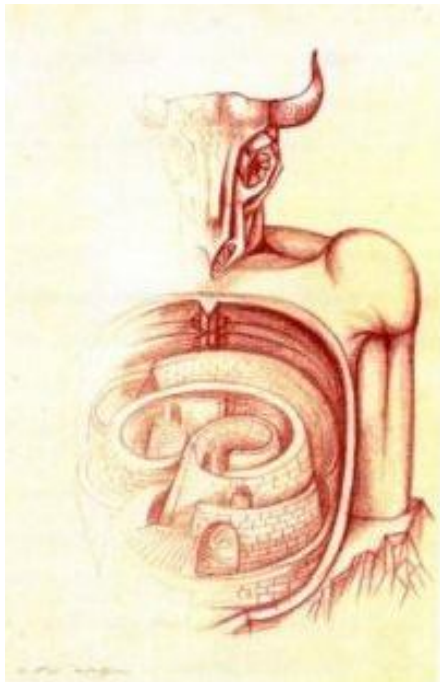
Η δημιουργική πορεία του Μασσόν και τα έργα του που σχετίζονται με τους μινωικούς μύθους.

Το χρονικό διάστημα 1921 – 1923 ο Αντρέ Μασσόν το πέρασε με την οικογένειά του στο Παρίσι, σε ένα διαμέρισμα που γειτόνευε με εκείνο του Ζοάν Μιρό (Joan Miró, 1893 – 1983). Σταδιακά η κατοικία του Μασσόν μετατράπηκε σε κέντρο συνάντησης διανοούμενων, που ανέλυαν θέματα ποίησης, λογοτεχνίας και φιλοσοφίας. Την ίδια περίοδο ο καλλιτέχνης γνωρίστηκε και με τον ιδιοκτήτη γκαλερί, Ντάνιελ – Χένρυ Κανβάλιερ, με τον οποίο έκλεισε συμφωνία για έκθεση. (163 – 164, 194)

Το 1924 είναι η χρονιά κατά την οποία ιδρύθηκε επίσημα το κίνημα του Σουρεαλισμού από τον Αντρέ Μπρετόν. Ο Αντρέ Μασσόν εισήχθη σε αυτό το ίδιο έτος ενώ το 1925 συμμετείχε στην πρώτη έκθεση των σουρεαλιστών, στη Γκαλερί Πιερ (Galerie Pierre). Ο καλλιτέχνης ήταν ένα από τα σημαντικότερα μέλη του κινήματος, μέχρι το 1928, που πραγματοποιήθηκε η ρήξη του με τον Μπρετόν, όταν ο τελευταίος θέλησε να συνδέσει το Σουρεαλισμό με την αριστερή πολιτική παράταξη. Ο Μασσόν πιστεύοντας στη δύναμη της ζωγραφικής και στη δυνατότητά της να αλλάξει τα πράγματα χωρίς να συνδεθεί με την πολιτική, απομακρύνθηκε από το κίνημα. Στην ουσία οραματίστηκε μία τέχνη προορισμένη για την κοινωνία και το σύνολο κι έστρεψε το ενδιαφέρον του προς την έννοια του ασυνείδητου σύμφωνα με το Γιουνγκ η οποία σχετίζεται με την ύπαρξη αρχετύπων με γενική ισχύ και είναι πιο συλλογική απ' ό,τι στο Φρόυντ, όπου κυριαρχεί ο υποκειμενισμός. (164, 167 – 169)

Την περίοδο 1928 – 1934 ο Μασσόν προσπαθώντας να διασώσει τον αυτοματισμό από τις εκτροπές του υποκειμενισμού, ήρθε αντιμέτωπος με την έκφραση των έμφυτων ορμών του σαδισμού. Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 τοποθετείται και η έναρξη του ενδιαφέροντος του για το Μινώταυρο, στον κορμό του οποίου τοποθέτησε το Λαβύρινθο, παρουσιάζοντάς τον ως θεμελιώδη, καθοριστική δομή της ύπαρξής του. Αυτό διακρίνεται στο γεμάτο παλμό σχέδιό του «Ο Μινώταυρος και ο Λαβύρινθος» (“Le Minotaure et le labyrinthe”, 1930). Το 1932 ο ζωγράφος δημιούργησε τρία ακόμη σχέδια, που εκφράζουν το ενδιαφέρον του για το σύμβολο του Μινώταυρου. Από αυτά αξίζει να αναφερθεί ο πίνακας «Φόρος τιμής στον ταύρο ή το Μινώταυρο» (1932). Με αυτό το έργο καταλύεται ο ιερός χαρακτήρας της τελετουργικής θυσίας ενώ ο φόρος τιμής στο Μινώταυρο περιγράφεται χωρίς καθόλου χιούμορ ως αποτρόπαιη σκηνή βιασμού. Παρουσιάζεται, δηλαδή, εδώ σα μία σαδική αντίληψη του ερωτισμού. Αυτό δεν είναι τυχαίο αφού ο Μασσόν είχε διαβάσει τον Ντε Σαντ (Marquis de Sade, 1740 – 1814) και κυρίως υπήρξε κοινωνός της θεωρίας του Μπατάιγ, σύμφωνα με την οποία η ανθρώπινη κοινωνική και ψυχολογική συμπεριφορά έχει σαδομαζοχιστικές καταβολές. Στο έργο αυτό ο ταύρος ορμά σε μία μισοξαπλωμένη γυναίκα, που θα

μπορούσε να είναι η Αριάδνη και η οποία στηρίζεται σε ένα επικλινές βάθρο. Ο ήλιος που παρουσιάζεται στη σύνθεση αποτελεί πιθανότατα αναφορά στη συμβολική σχέση που υπάρχει μεταξύ ηλιακής θεότητας και ταύρου. (6, 56, 164)



Εικόνα 162: «Ο Μινώταυρος και ο Λαβύρινθος» (1930). (197)



Εικόνα 163: «Πασιφάη» (1932). (198)

Το ίδιο χρονικό διάστημα και συγκεκριμένα το 1931 ο Μασσόν άρχισε να σχεδιάζει τα έργα «Σφαγές» (“Massacres”), που έχουν μυθολογικό περιεχόμενο. Θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως Γιουνγκιανές σύμφωνα με την καθολικότητα της αρχετυπικής φύσης και αρχαϊκές, σύμφωνα με την έννοια που δίνεται στον όρο από το Φρόυντ. Ο όρος «αρχαϊκές» αναφέρεται σε μία εποχή πριν από κάθε κοινωνική οργάνωση, που στο κάθε άτομο δεν υπήρχε η έννοια της περιφρούρησης του εαυτού του, η οποία περιορίζει τον προσωπικό του πόθο για επίθεση. Αυτή την περίοδο ο καλλιτέχνης προσέγγισε το περιοδικό «Ντοκουμέντα» (“Documents”), στο οποίο σημαντική επίδραση είχε η νέα σχολή της γαλλικής εθνογραφίας. Οι εθνολόγοι – συνεργάτες του περιοδικού είχαν ως εμπνευστή των θεωριών τους το Μαρσέλ Μως (Marcel Mauss, 1872 – 1950), ένα από τα ιδρυτικά μέλη του Ινστιτούτου της Εθνολογίας. Ο Μως υποστήριζε την αρχή της επιβίωσης στο εσωτερικό των σύγχρονων κοινωνιών των μυθολογικών και συμβολικών κινητήριων δυνάμεων που προέρχονταν από αρχαϊκούς πολιτισμούς: «Δεν υπάρχουν λαοί απολίτιστοι, απλά λαοί με διαφορετικούς πολιτισμούς». Ο κύριος θεωρητικός του περιοδικού «Ντοκουμέντα», Καρλ Αϊνστάιν (Carl Einstein, 1885 – 1940) πραγματοποίησε μία μελέτη πάνω στο θέμα των «Σφαγών» του Μασσόν κι επιβεβαίωσε την ύπαρξη στενής σχέσης μεταξύ αυτοματισμού και αρχετύπων του Γιουνγκ: «Διαπιστώνουμε την επιστροφή στη μυθολογική δημιουργία, την επιστροφή σ’ ένα ψυχολογικό αρχαϊσμό.» Το περιοδικό «Ντοκουμέντα» συνέδεσε τις «Σφαγές» του Μασσόν με τα σφαγεία – χώρο μοντέρνων «θυσιών», στα οποία σύχναζε ο ζωγράφος μαζί με το φωτογράφο Ελί Λοτάρ (Elie Lotar, 1905 – 1969). Τέλος, ο Ζωρζ Λεμπούρ (Georges Limbour, 1900 – 1970) παρουσίασε στα γραπτά του το Μασσόν ως ένα μεταφυσικό σφαγέα, έναν οικουμενικό διαμελιστή (dépenseur universel). (164)

Η παραμονή του Αντρέ Μασσόν στην Ισπανία το χρονικό διάστημα 1934 – 1936 αποδείχτηκε πολύ σημαντική επειδή συνέβαλε περισσότερο στην οικειοποίηση του μύθου του Μινώταυρου εκ μέρους του καλλιτέχνη και τον εμπλούτισε με τους όρους των σύγχρονών του ταυρομαχιών. Το 1935, ενώ κοιμόταν κάτω από τον έναστρο ουρανό, κοντά στο μοναστήρι Μοντσερράτ (Montserrat), βίωσε μία μεταφυσική, εκστατική εμπειρία: Αισθάνθηκε ότι ενώθηκε με τη φύση, το σύμπαν. Έτσι άρχισε να δημιουργεί μία σειρά ζωγραφικών έργων με θέμα τη φύση και τα μεταφυσικά, ανθρωπομορφικά ζώα και έντομα. (163 – 164, 167, 169, 194, 199)



Εικόνα 164: «Η σφαγή των Αμαζόνων» (1933). (164)



Εικόνα 165: «Μινώταυροι» (1935). (164)

Το Δεκέμβριο του 1936, μετά την επάνοδο του Μασσόν από την Ισπανία, έγινε η έκδοση του άλμπουμ «Θυσίες», η οποία περιλάμβανε πέντε χαρακτηριστικά έργα του καλλιτέχνη, τα οποία συνόδευαν ένα κείμενο του Ζωρζ Μπατάιγ. Τα χαρακτηριστικά απεικόνιζαν τα είδωλα των «θνησκόντων θεών» (Μίθρας, Ορφέας, Χριστός, Μινώταυρος, Όσιρις). Δύο εκ των απεικονιζόμενων μυθικών σκηνών ήταν «Ο Μίθρας ταυροκτόνος» και «Ο Μινώταυρος». (56, 164, 176)

Στην πλάκα που απεικονίζεται ο «Μίθρας ταυροκτόνος» (1936) παρουσιάζεται η θυσία ενός ταύρου. Στην πλάκα που αφιερώθηκε στο Μινώταυρο παρουσιάζεται το παθιασμένο αγκάλιασμα του ζωόμορφου άνδρα με μία γυναικεία φιγούρα ενώ στο φόντο, κρανία υπενθυμίζουν ότι ο έρωτας και ο θάνατος είναι οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, του ταξιδιού της ζωής. Το ζευγάρι γίνεται παρουσία ενός σμήνους εντόμων ενώ ένα ηφαίστειο που διακρίνεται στο βάθος συμβολίζει ταυτόχρονα τη ζωή (φαλλικό σύμβολο) και το θάνατο. (56, 164)

Μέσα από την εικονογράφηση των «Θυσιών» του, ο Μασσόν παρουσίασε ως κοινή, αρχέγονη έκφραση όλων των θρησκειών που στηρίζονται σε αυτές τη βία και τη σεξουαλικότητα. Πηγές έμπνευσης της δημιουργίας του αποτέλεσαν το έργο «Ο χρυσός κλώνος» του Άγγλου εθνολόγου Τζαίμς Φρέιζερ, στο οποίο αναφέρονταν οι βασικοί μύθοι που θεμελίωσαν τον πολιτισμό και οι μελέτες των Μαρσέλ Μωσ και Σίγκμουντ Φρόυντ πάνω στο θέμα της θυσίας, η οποία παίζει σημαντικό ρόλο στη ζωή τόσο των θρησκευτικών κοινωνιών όσο και των μη θρησκευτικών, αφού στις πρώτες αποτελεί αντικείμενο των μυθολογικών αφηγήσεων, πάνω στις οποίες στηρίζονται οι θρησκείες τους ενώ στις δεύτερες έχει τη μορφή

της συμβολικής έκφρασης που διεκπεραιώνεται μέσα από εορτασμούς και τελετουργικές προσφορές κατά τις οποίες αναλώνονται τα παραγωγικά περισσεύματά τους, εκφράζεται η αποδέσμευσή τους από τις αντιξοότητες της υλικής ζωής και επιβεβαιώνεται η ελευθερία τους. (56, 164)



Εικόνα 166: «Μίθρας» (Για θυσία) (1936). (200)



Εικόνα 167: «Ο Μινώταυρος» (Για θυσία) (1935 – 1936). (164)

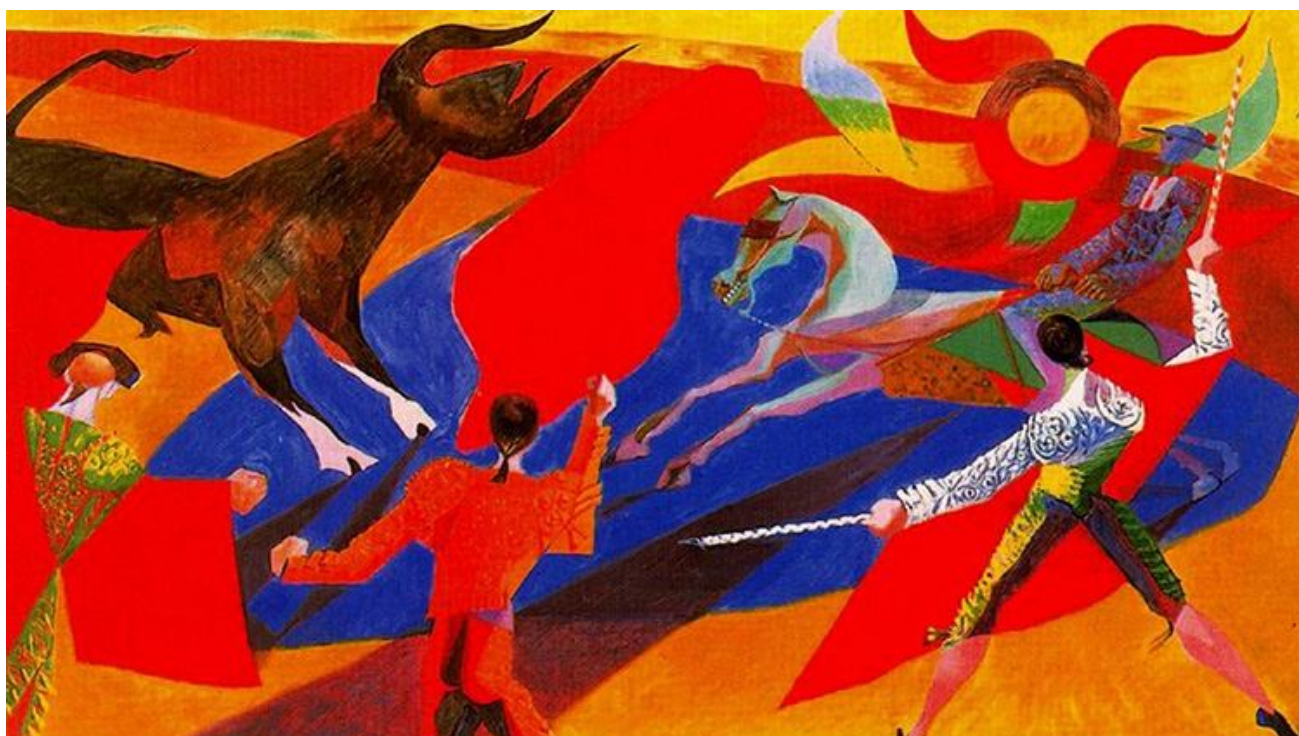
Το Δεκέμβριο του 1936 ο Ντάνιελ - Χένρυ Κανβάλιερ εγκαινίασε στη Γκαλερί Σιμόν (Gallerie Simon) μία έκθεση με έργα που απεικονίζουν ταυρομαχίες, τα οποία ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε στην Ισπανία. Ο Λειρί (Michel Leiris, 1901 – 1990) δημοσίευσε για αυτά μία κριτική επισημαίνοντας το μυθικό χαρακτήρα της ταυρομαχίας και παρουσιάζοντάς τη μεταφορικά σαν την αντιπαράθεση του καλλιτέχνη με το ίδιο του το εγώ: «... ο Αντρέ Μασσόν είχε το ιδιαίτερο χάρισμα που απαιτείται ώστε να καταπιαστεί μ' ένα θέμα όπως οι ταυρομαχίες, ένα θέμα αφ' εαυτού σχεδόν μυθικό...» (164, 190)

Σύμφωνα, πάλι, με τον ίδιο, τα έργα αυτά ήταν περισσότερο φανταστικές ταυρομαχίες παρά πληροφορίες πάνω στο θέμα της ταυρομαχίας, παρότι έχουν συντεθεί από όλα εκείνα τα στοιχεία που συνθέτουν μία πραγματική ταυρομαχία. Μάλιστα, οι ταυρομαχίες επιστρέφουν στην παλιά θρησκευτική καταγωγή τους, παρόλο που απεικονίζονται με λεπτομέρειες που αντιστοιχούν στη μοντέρνα εποχή. Έτσι συνυπάρχουν η γιορτή και η ιεροτελεστία, το πραγματικό θέαμα και ο μύθος. (190)

Από αυτό τον κύκλο έργων ασφαλώς δε λείπουν κι εκείνα που παρουσιάζουν την εορταστική και θεαματική άποψη του θέματος, όπως είναι η «Ταυρομαχία στην ήλιο» (1936). Όμως η πλειοψηφία τους παρουσιάζει τις δραματικότερες λεπτομέρειες: Επηρεασμένος από τον τραυματισμό ενός ταυρομάχου στην

αρένα της Βαρκελώνης, ο Μασσόν ζωγράφησε τον ταυρομάχο να στριφογυρίζει στον αέρα, να πέφτει στην αρένα ή να πέφτει πάνω στη ράχη του ζώου. Από αυτό το τελετουργικό θανάτου δε γλιτώνει ούτε το άλογο του ταυρομάχου. (190)

Άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της ομάδας αποτελεί το «Όνειρο με την ταυρομαχία» (1936), όπου παρουσιάζεται ως νικητής ο Μινώταυρος – ταυρομάχος ενώ ως ηττημένη μορφή το ιερό για το Μασσόν άλογο. Πρόκειται για μία σκηνή που επαναναθέτει το ερώτημα της βαθύτερης φύσης του ανθρώπου. (56, 190)



Εικόνα 168: «Ταυρομαχία στην ήλιο» (1936). (201)



Εικόνα 169: «Σπουδή για μυθική ταυρομαχία» (1936). (198)



Εικόνα 170: «Όνειρο με την ταυρομαχία» (1936). (198)

Χωρίς αμφιβολία, οι ταυρομαχίες του Μασσόν οφείλουν πολλά σε εκείνες του Πικάσσο. Τα πάσχοντα άλογα με τον τεντωμένο λαιμό είναι ολοφάνερα πικασσικής προέλευσης, όσο είναι και οι ανθρωπόμορφοι ταύροι, όπως παρουσιάζονται στην «Ταυρομαχία» (1937) του Μουσείου της Βαλτιμόρης. (190)

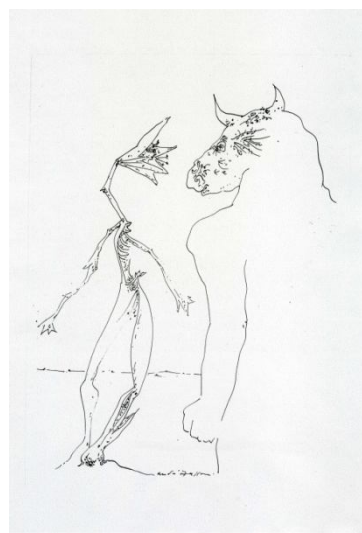
Απεικονίζοντας την ταυρομαχία, ο Αντρέ Μασσόν μας οδηγεί στον κρίσιμο πυρήνα της τέχνης: την παράδοξη πάλη του δημιουργού με το έργο του, του δημιουργού με τον ίδιο του τον εαυτό, του υποκειμένου με το αντικείμενο. Αυτή τη γόνιμη διχοστασία, αυτή την αιματηρή μάχη στην οποία το άτομο ρίχνεται με όλο του το είναι, αυτή την ύστατη ευκαιρία που δίνεται στον άνθρωπο – αν δεχτεί να διακινδυνεύσει τα πάντα – να δώσει σάρκα και οστά σε κάτι ιερό.» (164)

Τα πιο σημαντικά έργα του Αντρέ Μασσόν, που σχετίζονται με τους μινωικούς μύθους, πραγματοποιήθηκαν κατά τη δεύτερη σουρεαλιστική δημιουργική περίοδό του, που διήρκεσε από το 1936 έως το 1945, υποκινούμενα στην υλοποίησή τους τόσο από μία προσωπική κρίση που πέρασε ο καλλιτέχνης όσο και από μία δυσοίωνα εξελισσόμενη κοινωνική δοκιμασία της εποχής του. Η εμπειρία που είχε από τον εμφύλιο πόλεμο της Ισπανίας αλλά και η επαφή του με την τελετουργία της ταυρομαχίας, που είχε προηγηθεί, πλούτισαν την τέχνη του σε μία σύγχρονη αίσθηση του δράματος και της «θυσίας». Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθεί ότι τόσο για το Μασσόν όσο και για τους σύγχρονους του Ισπανούς καλλιτέχνες, Φερνάντεθ (Fernández), Μιρό, Νταλί και Πικάσσο, η ταυρομαχία δε συμβόλιζε τη χώρα τους αλλά το τραγικό συναίσθημα της ζωής, που πάντα κυριαρχούσε σε αυτή. Αυτό παραπέμπει στη φροϋδική αντιπαράθεση του έρωτα και του θανάτου, των οποίων τόπος σύγκρουσης παραμένει ο Λαβύρινθος, που στην εποχή του Μασσόν μεταβλήθηκε σε πεδίο αναμέτρησης του ανθρωπισμού με το τερατώδες. (56, 194)

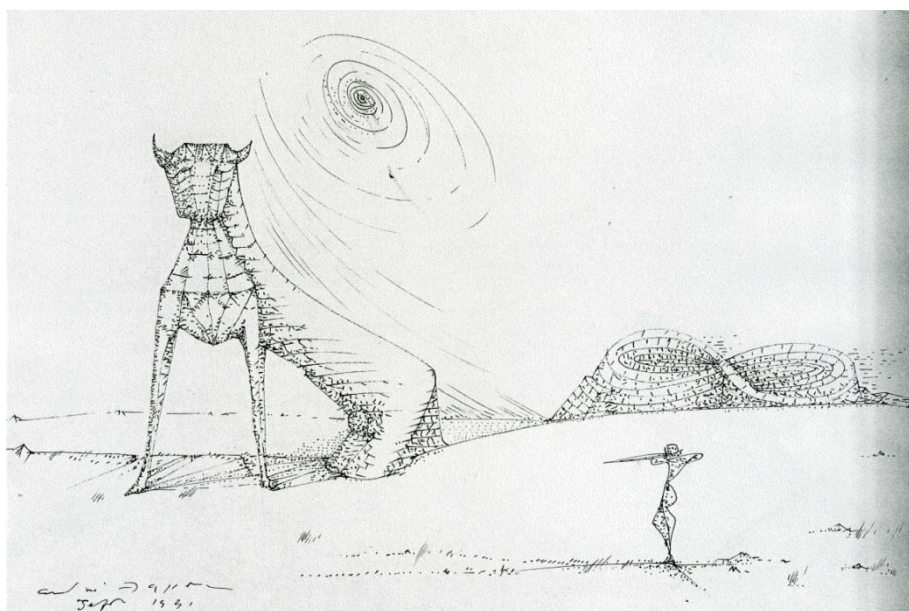
Το 1937 ο Μασσόν επέστρεψε στο θέμα της ένωσης της Πασιφάης με το λευκό ταύρο, που τον απασχόλησε και το 1932. Μέσα από ένα ζωγραφικό έργο και συγγενή σχέδια, το προαναφερόμενο θέμα προσεγγίστηκε με δραματική ένταση. Σε αυτά τα έργα ο ταύρος παρουσιάζεται εξανθρωπισμένος, πράγμα που φανερώνει μία ταύτιση του καλλιτεχνικού εγώ με το θηρίο, το οποίο, παρ' όλο που βρίσκεται στο μέσο της ερωτικής πράξης, έχει μερικές φορές στραμμένο το βλέμμα προς το θεατή του έργου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα έργα «Η Πασιφάη και ο ζωγράφος» (“Pasiphaë et le peintre”, 1937) και δύο ακόμη που φέρουν τον τίτλο «Πασιφάη» (“Pasiphaë”, 1937). Μία ακόμη εικαστική δημιουργία του 1937, που φέρει επίσης τον τίτλο «Πασιφάη», εστιάζει στο ερωτικό πάθος που φανερώνει η έκφραση της γυναικείας φιγούρας. Σε αυτές τις συνθέσεις του καλλιτέχνη η Πασιφάη απεικονίζεται σαν τη μητέρα – γη που ετοιμάζεται να δεχτεί την επίθεση του αρσενικού (ταύρος). Από εκεί ξεκινά ουσιαστικά για αυτόν η πορεία προς το θάνατο που περνά μέσα από το λαβύρινθο του σώματος της γυναίκας. Σε αντίθεση προς την έκβαση του αρχαιοελληνικού μύθου, ο ταύρος ή ο Μινώταυρος του Μασσόν είναι ο νικητής και όχι η ηττημένη μορφή του προσωπικού του μύθου. Αυτή η ιδέα είναι ιδιαίτερα εμφανής στα σχέδια «Μινώταυρος» (“Minotaure”, 1941 – 1942) και «Αριάδνη και Μινώταυρος» (“Ariane et le Minotaure”, 1940), που είναι παραστατικά. Το θέμα της αντιπαράθεσης με μία χθόνια θηλυκή φύση είχε τεθεί ήδη από το 1938 σε έργα όπως το παραστατικό «Ο κρίνος και ο Μινώταυρος» (“Le Lys et le Minotaure”). (6, 56, 164, 190, 167 – 169)



Εικόνα 171: «Πασιφάη» (1937). (164)



Εικόνα 172: Κρίνος και μινώταυρος (1938). (164)



Εικόνα 173: «Μινώταυρος» (1941). (164)

Περίπου στα τέλη του 1938 ο Μασσόν επανασυνδέθηκε με την αυτόματη γραφή των πρώτων σουρεαλιστικών έργων του. Την ίδια χρονιά, ένα σχέδιο που παρουσιάστηκε σε ειδικό τεύχος της επιθεώρησης «Ακέφαλος», που ήταν αφιερωμένο στο Διόνυσο, καθιέρωσε και την κυριαρχία της μορφής του Μινώταυρου σε μία σειρά έργων με θέματα αρχέγονων συγκρούσεων. Το σχέδιο έφερε τον τίτλο «Η τραγική Ελλάδα» ("La Grèce tragique") και παρουσίαζε τη μορφή του μυθικού υβριδίου διαιρεμένη στα δύο, με σπλάχνα μορφής Λαβυρίνθου και νεκροκεφαλή στη θέση των γεννητικών οργάνων του. Το μισό κομμάτι του Μινώταυρου έσειε μία φλόγα ενώ το υπόλοιπο μισό κρατούσε υψωμένο ένα σπιλέτο. Σύμφωνα με κείμενο του Καρλ Γιάσπερς, που περιλαμβάνονταν στο ίδιο τεύχος του «Ακέφαλου», ο Μινώταυρος αποτελούσε σύμβολο του θανάτου, στον οποίο κατέληγε η αναζήτηση της Αριάδνης, που λάμβανε χώρα στο Λαβύρινθο. Μετά από αυτό, ο καλλιτέχνης δημιούργησε ένα σύνολο έργων, στα οποία μέσα στη μορφή του Μινώταυρου περιλαμβάνονται αυτές της Αριάδνης και του Θησέα σε μία λαβυρινθώδη σύνθεση. Σε αυτή έχουν χρησιμοποιηθεί υλικά όπως η άμμος, τα γαιώδη χρώματα και το

ξύλο. Ως πηγή έμπνευσης αυτών των έργων θεωρείται και η άποψη του Νίτσε ότι το μονοπάτι της λογικής είναι δαιδαλώδες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο «Η ιστορία του Θησέα» (“Histoire de Thésée”, 1938), όπου το λαβυρινθώδες εσωτερικό της κεφαλής ενός ταύρου ταυτίζεται με την εικόνα ενός αγκαλιασμένου ζευγαριού. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το έργο «Ο μίτος της Αριάδνης» (“Le fil d’ Ariane”, 1938). Το μήνυμα που εμπεριέχει αυτό το έργο είναι πως η Αριάδνη και η διαδικασία αναζήτησης του Μινώταυρου έχουν μεγαλύτερη σημασία από την εύρεση του Μινώταυρου. Σε αυτό το έργο η μορφή της γραμμής του μίτου θυμίζει εικόνα σύζευξης αρσενικού και θηλυκού αλλά και το κυκλικό σχήμα του Λαβυρίνθου. Μάλιστα, αυτό το έργο δίνει την αφορμή διερεύνησης του βαθμού στον οποίο η εικαστική σκέψη του Μασσόν αναπαρίσταται κυκλικά σε όλο το φάσμα του ζωγραφικού του έργου, καθώς και της επίδρασης της φιλοσοφικής σκέψης του Νίτσε όσον αφορά στο θέμα της «αιώνιας επιστροφής» σε αυτόν τον τρόπο αναπαράστασης του εικαστικού. (56, 164)



Εικόνα 174: «Η ιστορία του Θησέα» (1938). (202)



Εικόνα 175: «Ο μίτος της Αριάδνης» (1938). (203)

Από τα ωραιότερα έργα του Μασσόν αυτής της περιόδου είναι η ελαιογραφία «Ο Λαβύρινθος» (“Labyrinthe”, 1938). Πρόκειται για το «φυλαχτό» της τέχνης του καλλιτέχνη και ένα έργο εξαιρετικής αυστηρότητας, στο οποίο οι έννοιες της φύσης, της ζωής, του πολιτισμού και του ασυνείδητου συμπυκνώνονται στη μορφή ενός πλάσματος που μοιάζει με το Μινώταυρο και παρουσιάζεται σα να βρίσκεται σε κατάσταση αποσύνθεσης. Στο εσωτερικό του πλάσματος, με το οποίο φαίνεται πως ο καλλιτέχνης ταύτισε τον εαυτό του, διακρίνονται λαβυρινθικές στοές, αρχαία ερείπια, βωμοί και μυθικά ή κοσμικά σύμβολα. Τμήματα της ανατομίας του Μινώταυρου έχουν τη μορφή ψαριών, φτερών, φύλλων και ιστών. Το δεξί του χέρι καταλήγει στη μορφή ενός κύκνου, συμβόλου πολέμου, που επίσης παραπέμπει στο μύθο της απαγωγής της Λήδας από το Δία ενώ το αριστερό του στηρίζεται σε κομμάτια αρχαίων κίωνων. Αυτή η σύνθεση αποτελεί μία αντίληψη της φύσης που πηγάζει από τον Ηράκλειτο, προφήτη της αστάθειας και της κίνησης του σύμπαντος και τον Εμπεδοκλή, υμνητή της κάθε μίας από τις χίμαιρες που συνενώνει η αγάπη. Εξάλλου η ερμηνεία των προσωκρατικών φιλοσόφων, πραγματοποιημένη μέσα από το πρίσμα των αντιλήψεων του Νίτσε, ανήκε στα σημαντικότερα ενδιαφέροντα των σουρεαλιστών συντακτών του «Ακέφαλου». Τελικά ο «Λαβύρινθος» του 1938 είναι ένα αυτοβιογραφικό έργο, στο οποίο ο Μασσόν βλέπει τον εαυτό του σαν ένα μαχαιρωμένο Μινώταυρο, βασανισμένο από τον εφιάλτη ενός διεστραμμένου ασυνείδητου, με ένα Λαβύρινθο στη θέση των σπλάχνων του, μέσα στην ανοιγμένη κοιλιά του. (3, 56, 164, 192, 167 – 169, 195, 191, 196)

Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι ο Λαβύρινθος ως μορφή κατέληξε να αποτελεί τον αντικατοπτρισμό της τέχνης του Μασσόν και τελικά έναν έλλογο παραλογισμό. Ο Δαίδαλος, ο αρχιτέκτονας της μυθικής κατασκευής, έγινε το alter – ego του σουρεαλιστή καλλιτέχνη, αφού όπως ο πρώτος ήξερε να επιβάλει τη διακριτική τάξη στον πιο απίθανο παραλογισμό, έτσι κι ο δεύτερος μπορούσε να διαχειρίζεται τα πράγματα με την τέχνη του. (164)



Εικόνα 176: «Ο Λαβύρινθος» (1938). (164)

Το 1939 ο Μασσόν δημιούργησε το έργο «Το εργαστήριο του Δαιδάλου» (“Le Chantier de Dédale”). Σε αυτό αναπαρίσταται η διαδικασία ανέγερσης ενός οικοδομήματος. Όμως η σφαιρική μορφή στο δεξί μέρος της σύνθεσης παραπέμπει και πάλι στο σχήμα της κεφαλής του ταύρου. (164)

Στα σχέδια «Σεμίραμις και Μινώταυρος» (“Semiramis et le Minotaure”, 1939 ή 1940) καθώς και «Ο Μινώταυρος» (“Le Minotaure” 1940) παρουσιάζεται και πάλι ο συνδυασμός των μορφών αρχιτεκτονικής κατασκευής και κεφαλής ταύρου. Επίσης στο σχέδιο «Η δημιουργία» (“La creation, 1939), το κεφάλι ενός ταύρου κυριαρχεί πάνω από το εργαστήριο ενός αρχιτέκτονα, στο οποίο κατασκευάζεται ένα έργο με μορφή γυναικείας μήτρας. Παρόμοιες εντυπώσεις δίνονται στο έργο «Ιστορία του Θησέα» (“Histoire de Thésée”, 1939), όπου η είσοδος του Λαβυρίνθου έχει τη μορφή θηλυκού γεννητικού οργάνου. Ένα έργο του Μασσόν που συμπαραουσιάζει όλες τις παραπάνω μορφές, δηλαδή έναν ταύρο, μία αρχιτεκτονική κατασκευή με καμπύλη μορφή, που παραπέμπει στο γυναικείο σώμα και είσοδο που θυμίζει θηλυκό γεννητικό όργανο είναι «Το όνειρο της Αριάδνης» (“Le rêve d’ Ariane”, 1941). (164)

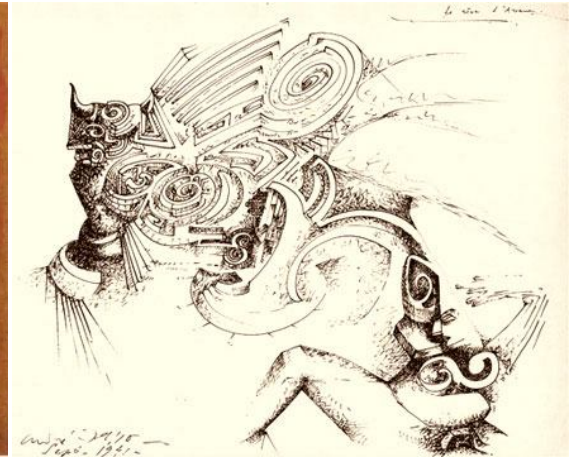
Στο παραστατικό σχέδιο «Η άπιστη Αριάδνη» (“Ariane infidel”, 1943), η ηρωίδα παρουσιάζεται να αγκαλιάζει και να χαϊδεύει απαλά έναν άνδρα – ταύρο. Τέλος, στο έργο «Γυναίκα και ταύρος» (“Femme et taureau”, 1942) παρουσιάζεται η κορύφωση της ερωτικής συνάντησης μίας γυναίκας κι ενός ταύρου, κατά την οποία τα δύο πλάσματα γίνονται ένα. (164)



Εικόνα 177: «Το εργαστήριο του Δαιδάλου» (1939). (204)



Εικόνα 178: «Ιστορία του Θησέα» (1939). (205)



Εικόνα 179: «Το όνειρο της Αριάδνης» (1941). (206)

Από την περιγραφή των παραπάνω έργων καθίσταται ολοφάνερο πως ο Αντρέ Μασσόν έδωσε ερωτική διάσταση στη μορφή του Μινώταυρου και τροποποίησε τον αρχαίο μύθο. Προς αυτή την κατεύθυνση, όπως ήδη αναφέρθηκε, συνέβαλε η παραμονή του στην Ισπανία και η επαφή του με το θέαμα των ταυρομαχιών. Μάλιστα, το 1938 ο καλλιτέχνης εικονογράφησε το κείμενο του Μισέλ Λειρί με τίτλο «Ο καθρέφτης της ταυρομαχίας» (“Miroir de la taugomachie”). Σε αυτό το κείμενο ο συγγραφέας παρομοίωσε τις κινήσεις του ταύρου και του ταυρομάχου με εικόνες δύο ανθρώπων που έρχονται σε ερωτική επαφή. Θα πρέπει να προστεθεί ότι ο «χορός» ταύρου και ταυρομάχου χαρακτηρίστηκε ως δαιδαλώδης, με κλιμάκωση ερωτικού κι εκρηκτικού χαρακτήρα. (164)

Το 1939 ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε το έργο «Γκραντίβα» (“Gradiva”), που είναι το ανάλογο της «Γκερνίκα» (“Guernica”) του Πάμπλο Πικάσσο. Η «Γκραντίβα» συγγενεύει τυπολογικά με το ρωμαϊκό αντίγραφο του ελληνικού επιτύμβιου ανάγλυφου της Αριάδνης σε στάση φυγής (2^{ου} π.Χ. αιώνα), που βρίσκεται στο Βατικανό γεγονός που οδηγεί στη σκέψη ότι η Αριάδνη – Γκραντίβα είναι κυρίαρχη μορφή ενός λαβυρινθικού κόσμου, όπου λαμβάνουν χώρα συνεχείς αναμετρήσεις μεταξύ του έρωτα και του θανάτου. Πρόκειται για μία εξαρθρωμένη, ημιανθρώπινη, ημιαγαλμάτινη μορφή, ξαπλωμένη πάνω σε ένα επικλινές βάθρο. Το σώμα της, αποτελούμενο από γλυπτικούς όγκους και ματωμένες σάρκες, στηρίζεται σε ένα πόδι αγάλματος και σ’ ένα ανθρώπινο πόδι που εύκολα αναγνωρίζεται και ως φαλλικό σύμβολο. Ανάμεσα υπάρχει ένα αντικείμενο, που μοιάζει με οδοντωτό κοχύλι και συμβολίζει τη σαρκοβόρα θηλυκή φύση. Ο διάκοσμος της σύνθεσης θυμίζει τις απεικονίσεις διονυσιακών τελετών στη βίλα της Πομπηίας. Οι μέλισσες που περιβάλλουν τη μορφή της Γκραντίβα και που έχουν ως φωλιά τους το αριστερό στήθος της, ταυτίζονται με τον έρωτα και τους πόνους και τις λύπες που αυτός προκαλεί. Ο αριστερός τοίχος της σύνθεσης φέρει ένα άνοιγμα με μορφή όπλου ενώ οι παπαρούνες στη βάση του συμβολίζουν είτε τον πόλεμο είτε τον ύπνο και το θάνατο. Το ηφαίστειο στα δεξιά αποτελεί σύμβολο του αρσενικού. Ο λαβυρινθικός χώρος της σύνθεσης αποτελεί μία θυσιαστική διονυσιακή τελετουργία, η οποία συνδέεται με το δραματικό γεγονός του Εμφυλίου Πολέμου στην Ισπανία αλλά και με τη διάψευση των τελευταίων επαναστατικών προσδοκιών του Σουρεαλισμού. Γενικά η Γκραντίβα ως μορφή αποτέλεσε την ιδανική γυναίκα των σουρεαλιστών, αφού βρισκόταν μεταξύ του πραγματικού και του σουρεαλιστικού, της ζωής και του θανάτου, της δημιουργίας και της καταστροφής. Η επικράτηση της Γκραντίβα στη σκέψη των σουρεαλιστών οφείλεται στο δοκίμιο του Φρόντ «Αυταπάτες και όνειρα στην Γκραντίβα του Γιένζεν», που ανέλυε την ιστορία του μοναχικού αρχαιολόγου Νόμπερτ, ο οποίος μαγεύτηκε από μία ανάγλυφη γυναικεία μορφή και ακολουθώντας το όνειρό του έφτασε στην Πομπηία, όπου πραγματικά συνάντησε μία

γυναίκα με την ίδια μορφή, τη Ζωή, η οποία τον θεράπευσε με την αγάπη της. (56, 140, 169, 195 – 196, 207 – 211)



Εικόνα 180: «Γκραντίβα» (2^{ος} π.Χ αιώνας). (209)



Εικόνα 181: «Γκραντίβα» (1939). (205)

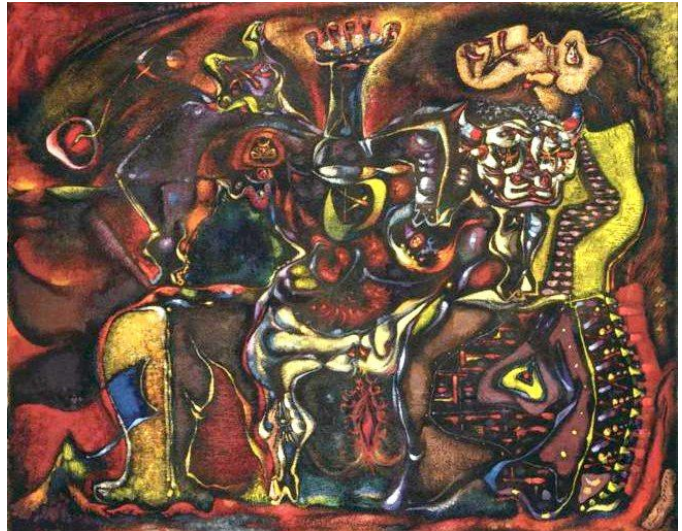
Το 1941 ο Αντρέ Μασσόν άφησε την Ευρώπη κι εγκαταστάθηκε στο Κονέκτικατ των Η.Π.Α. λόγω του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Την τετραετία που πέρασε στην αμερικανική ήπειρο η μυθολογική του έμπνευση υπέστη αλλαγές. Κυρίαρχη μυθολογική φυσιογνωμία των έργων του έγινε πλέον η Χίμαιρα: «Μπροστά λιοντάρι, πίσω δράκοντας και κορμός κασίικας», όπως την περιέγραψε ο Όμηρος, αυτό το μυθικό πλάσμα ήταν απόγονος της Γαίας, που οι αρχαίοι Έλληνες ταύτιζαν με την ίδια τη γη. Η Χίμαιρα έμοιαζε να είναι ο τελευταίος μάρτυρας των καιρών του Χάους, δηλαδή της εποχής κατά την οποία οι δυνάμεις της φύσης διασταυρώνονταν και παρήγαγαν όντα, τα οποία ανά πάσα στιγμή μπορούσαν να γίνουν υβρίδια και να μεταμορφωθούν σε κάτι άλλο. Παρ' όλα αυτά, ο Μασσόν ούτε αυτή την τετραετία εγκατέλειψε το προσφιλέστατο προς αυτόν θέμα των μινωικών μύθων. Εξάλλου, όπως ο ίδιος ο καλλιτέχνης δήλωσε το 1975: «Στην πραγματικότητα, όλοι σχεδόν οι πίνακές μου περιστρέφονται γύρω από το μύθο του Μινώταυρου, της Πασιφάης, ακόμα κι εκείνοι που αναφέρονται στον Ίκαρο και το Δαίδαλο, καθώς και γύρω από την εμμονή που είχα ανέκαθεν με την ιδέα του Λαβυρίνθου.» Φαίνεται μάλιστα πως η δομή του Λαβυρίνθου πάντοτε αποτέλεσε για τον καλλιτέχνη ένα πρότυπο διάρθρωσης της ζωγραφικής επιφάνειάς του. Ακόμη και το όψιμο έργο του σε περιόδους που παρουσιάζει εντονότερη την τάση προς την αφαίρεση και την καλλιγραφία, μπορεί να γίνει κατανοητό ως ένα σύνολο Λαβυρίνθων κατασκευασμένων από γραμμές και σημεία. Χαρακτηριστικά από αυτή την άποψη είναι τα έργα «Ιστορία του Θησέα» ("Histoire de Thésée", 1943), «Πασιφάη» ("Pasiphaë", 1943), «Επινοώντας το Λαβύρινθο» ("Invention du labyrinthe", 1943), «Πασιφάη» ("Pasiphaë", 1944), «Γυναίκα και ζώο» ("Femme et animal, 1945) και «Πασιφάη» ("Pasiphaë", 1945). (164, 207, 212)



Εικόνα 182: «Ιστορία του Θησέα» (1943). (213)



Εικόνα 183: «Πασιφάη» (1942). (214)



Εικόνα 184: «Πασιφάη» (1943). (215)



Εικόνα 185: «Επινοώντας το Λαβύρινθο» (1943). (216)



Εικόνα 186: «Πασιφάη» (1945). (217)

Η μινωική μυθολογία εξακολούθησε να ενδιαφέρει τον Αντρέ Μασσόν και στα όψιμα δημιουργικά χρόνια του. Μόνο που αυτή την περίοδο τα έργα του έχασαν το συμβολικό χαρακτήρα που παρουσίαζαν αυτά με την ίδια θεματολογία, που δημιουργήθηκαν κατά τη δεκαετία του 1930.

Δύο από αυτά τα έργα είναι «Η παρθένος και ο Μινώταυρος (Απαγωγή)» (“Le vierge et le Minotaure (Rapt)”, 1960) και το σχέδιο με μελάνι «Αριάδνη και Μινώταυρος», (“Ariane et le Minotaure”, 1960). Τέλος, στο έργο «Οι θεραπεινίδες της Πασιφάης» (“Les servants de Pasiphaë”, 1961) συνυπάρχουν η παραστατικότητα και η αφαίρεση. Εδώ, παρά την τεχνική της αυτόματης σημειογραφίας, οι μορφές της γυναίκας και του ταύρου αναγνωρίζονται εύκολα. (164)



Εικόνα 187: «Οι θεραπεινίδες της Πασιφάης» (1961). (218)

Σαλβαδόρ Νταλί και μινωικοί μύθοι



Εικόνα 188: Σαλβαδόρ Νταλί (1904 – 1989). (219)



Εικόνα 189: «Λαβύρινθος». (220)

Μία από τις σημαντικότερες θέσεις στο σουρεαλιστικό κίνημα κατείχε ο Ισπανός ζωγράφος Σαλβαδόρ Νταλί (Salvador Dalí, 1904 – 1989), ο οποίος χαρακτηριζόταν από την εκπληκτική φαντασία του και την ανεξάντλητη δημιουργικότητά του, που εκτός από το πεδίο της ζωγραφικής, άγγιξε επίσης τα πεδία του θεάτρου, της φωτογραφίας, του κοσμήματος και των αντικειμένων τέχνης. Ο Νταλί γεννήθηκε στο Φιγέρας (Figueras) της Καταλονίας το 1904 και εγγράφηκε στη Σχολή Καλών Τεχνών της Μαδρίτης το 1921, από όπου τελικά απορρίφθηκε το 1926 λόγω κακής διαγωγής. Εκεί, όμως, είχε την ευκαιρία να ανακαλύψει το πάθος του για την ακαδημαϊκή ζωγραφική ενώ ταυτόχρονα ανακάλυψε τον Ντε Κίρικο και το Φρόντ, του οποίου τα κείμενα για τα όνειρα και το ασυνείδητο φαίνονταν να στηρίζουν τις ερωτικές φαντασιώσεις του, που τον βασάνιζαν από την παιδική ηλικία του. (122, 127, 163)

Το 1928 ο ζωγράφος πήγε στο Παρίσι, όπου συνάντησε τους σουρεαλιστές ενώ το 1929 έκανε την πρώτη ατομική του έκθεση, που προλογίστηκε από τον Αντρέ Μπρετόν. Η τέχνη του χαρακτηριζόταν από το δυναμισμό του παραλόγου και δημιούργησε μία νέα, φανταστική πραγματικότητα από στοιχεία οραμάτων, ονείρων, αναμνήσεων και από θέματα που άπτονταν της ψυχιατρικής και της παθολογίας. Επρόκειτο για μία στομφώδη, ισπανίζουσα και νέο – μπαρόκ ρητορική, έναν αποκρουστικό κυκεώνα άσεμνου και ιερού, ένα ανακάτεμα αντιδραστικότητας και αναρχίας. Η μέθοδός του προχωρούσε πέρα κι από τα πιο ριζοσπαστικά έργα των άλλων σουρεαλιστών, υποκαθιστώντας τον παθητικό, ψυχικό αυτοματισμό με ό,τι αποκαλούσε «παρανοϊκή, ενεργητική προώθηση του νου». (122, 126, 130, 137, 163)

Η δημιουργία των έργων του ξεκινούσε από την επιλογή οικείων αντικειμένων, τα οποία παραμόρφωνε σταδιακά, δίνοντάς τους ρευστή μορφή. Τα φροϋδικά σύμβολα (φαλλικές μύτες, φετιχιστικές τρίχες) κατείχαν σημαντική θέση σε αυτά. Στα έργα του είναι εμφανέστατες οι επιδράσεις πολλών παλαιότερων και σύγχρονών του καλλιτεχνών, όπως του Ιερώνυμου Μπος (Hieronymus Bosch, 1450 – 1516), του Πήτερ Μπρέγκελ, του Τζουζέπε Αρτσιμπολντο (Giuseppe Arcimboldo, 1527 – 1593), του Γιохάνες Βερμέερ (Johannes Vermeer, 1632 – 1675), του Γιόχαν Χάινριχ Φύσλι (Johann – Heinrich Füssli, 1741 – 1825), του Ουίλιαμ Μπλέικ, του Φρανθίσκο Γκόγια, του Τζόρτζιο ντε Κίρικο, του Μαξ Ερνστ και του Υβ Τανγκύ (Yves Tanguy, 1900 – 1955). (122, 126)

Η επίδραση των μύθων της μινωικής Κρήτης στη μοντέρνα τέχνη ήταν αδύνατο να μην παρουσιαστεί και στο έργο του Νταλί. Οι μορφές του ταύρου, του Μινώταυρου, του Θησέα, της Αριάδνης - Γκραντίβα και του Λαβυρίνθου αποδόθηκαν και από αυτόν με την ιδιαίτερη, προσωπική του τεχνοτροπία.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, το δοκίμιο του Φρόντ «Αυταπάτες και οράματα στην Γκραντίβα του Γιένζεν», το οποίο μεταφράστηκε για πρώτη φορά στα γαλλικά το 1931, εντυπωσίασε τους σουρεαλιστές περισσότερο από τα υπόλοιπα γραπτά του. Το ίδιο έτος ο Νταλί ζωγράφησε το πρώτο μίας σειράς έργων που απεικόνιζαν το θέμα της Γκραντίβα. Στο έργο «Η Γκραντίβα βρίσκει τα ερείπια» (1930), η γυναικεία μορφή τοποθετείται μπροστά από ένα επίπεδο, σκοτεινό τοπίο έχοντας τα χέρια της τυλιγμένα γύρω από μία ανθρώπινη μορφή, φτιαγμένη από πέτρα. Μέρη της μορφής είναι σπασμένα και υπάρχουν τρύπες στις θέσεις του προσώπου, της καρδιάς και των γεννητικών οργάνων, που υπαινίσσονται ότι αυτό το πλάσμα δε διαθέτει τα στοιχεία που συνιστούν έναν άνθρωπο. Η «Γκραντίβα» απεικονίστηκε σε πολλές ακόμη ασπρόμαυρες κι έγχρωμες συνθέσεις του Νταλί τη δεκαετία του 1930, σε στάσεις και μορφές διαφορετικές από εκείνες της «Γκραντίβα» του Μασσόν αλλά και του ρωμαϊκού αναγλύφου της Αριάδνης - Γκραντίβα. (169)

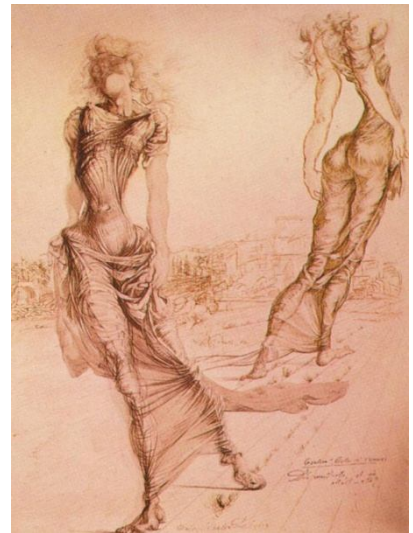
Το 1936 ο Νταλί φιλοτέχνησε το εξώφυλλο του όγδοου τεύχους της επιθεώρησης «Μινώταυρος» (σελ. 78). Σε αυτό απεικονίστηκε ένας θηλυκός Μινώταυρος με ένα ανοιχτό συρτάρι στη θέση του στήθους και έναν αστακό που έβγαине από την κοιλιά του. Η απεικόνιση συρταριών που ξεπρόβαλαν από το ανθρώπινο σώμα ή από άλλες μορφές έγινε χαρακτηριστική της τέχνης του Νταλί και η έμπνευσή της προήλθε από ψυχαναλυτικές θεωρίες του Φρόντ, σύμφωνα με τις οποίες το ανθρώπινο σώμα ήταν γεμάτο με μυστικά συρτάρια, που η ψυχανάλυση μπορούσε να ανοίξει. (221)



Εικόνα 190: «Η Γκραντίβα βρίσκει τα ανθρωπόμορφα ερείπια» (1931). (222)



Εικόνα 191: «Γκραντίβα» (1931). (223)

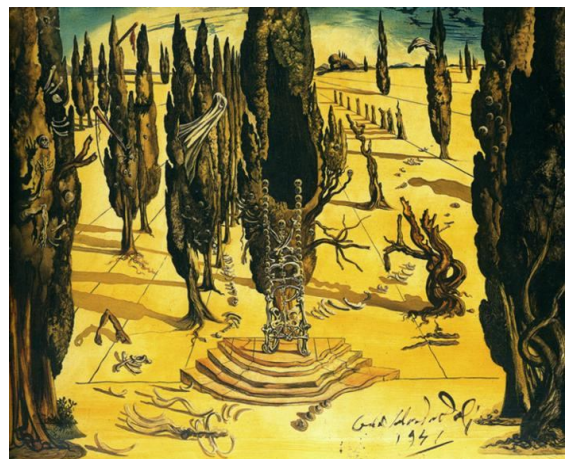


Εικόνα 192: «Γκραντίβα: αυτή που προοδεύει» (1939). (224)

Τον Οκτώβριο του 1941 ο Νταλί πήγε στη Νέα Υόρκη για να εργαστεί για το μπαλέτο «Λαβύρινθος». Εκεί σχεδίασε σκηνικά και κοστούμια εμπνευσμένα από το μύθο του Θησέα και της Αριάδνης. Στα πλαίσια αυτής της δουλειάς απέδωσε ζωγραφικά διάφορες μορφές Λαβυρίνθου πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, όπως εκείνη που έχει τη μορφή ανθρώπινου κορμού με σκυμμένο κεφάλι και θυμίζει «Το νησί των νεκρών» (1883) του Άρνολντ Μπέκλιν (Arnold Böcklin, 1827 – 1901). Ενδιαφέρον είναι επίσης και το σχέδιο «Θησέας και Μινώταυρος» (1942), που χαρακτηρίζεται από ρεαλιστική απόδοση με μελανά χρώματα. (225)



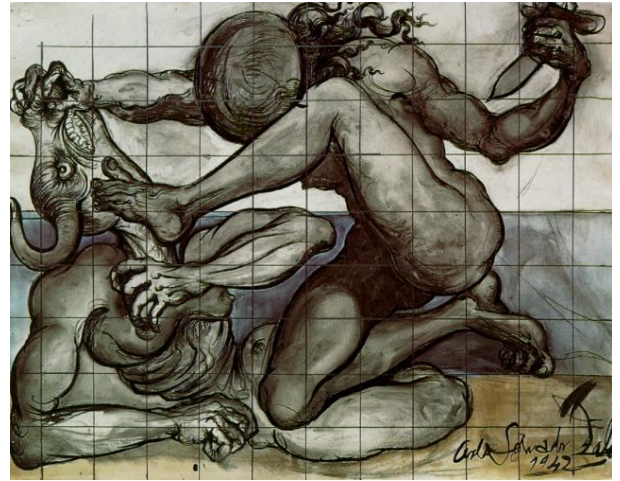
Εικόνα 193: «Λαβύρινθος Ι» (1941). (226)



Εικόνα 194: «Λαβύρινθος Ι» (1941). (227)



Εικόνα 195: Σκίτσο σκηνικών για το μπαλέτο «Λαβύρινθος» (1941). (228)



Εικόνα 196: «Θησέας και Μινώταυρος» (1942). (229)

Τη χρονική περίοδο 1951 – 1960 πραγματοποιήθηκε από το Σαλβαδόρ Νταλί με 101 υδατογραφίες, η εικονογράφηση της «Θείας Κωμωδίας» του Δάντη (Dante Alighieri, 1265 – 1321), στα πλαίσια της οποίας του δόθηκε η ευκαιρία να αποδώσει τις μορφές του Μίνωα αλλά και του Μινώταυρου (1960). Εδώ ο Μίνωας, με αφύσικη σωματική διάπλαση, παρατηρεί την αναμέτρηση του Θησέα με το Μινώταυρο, που απεικονίζονται ως μικροσκοπικές μορφές στο βάθος, δεξιά. Στην υδατογραφία «Μινώταυρος», το μυθικό υβρίδιο απεικονίστηκε με έναν ασυνήθιστο τρόπο, με γυναικείο κεφάλι και σώμα ταύρου, που όμως φέρει γυναικείο στήθος. Μπροστά στην ογκώδη μορφή του Μινώταυρου, η μαύρη, λεπτοκαμωμένη μορφή του Θησέα μοιάζει να χορεύει κρατώντας το τόξο στο χέρι της. Πάνω αριστερά ένα σύννεφο κόκκινου αίματος χύνει τις σταγόνες του τριγύρω και πάνω στο στήθος του Μινώταυρου. Στο βάθος αμυδρά ξεχωρίζουν οι μικροσκοπικές σκηνές πάλης του Θησέα με το Μινώταυρο. (230)



Εικόνα 197: «Μίνωας» για τη «Θεία Κωμωδία» (1960). (231)



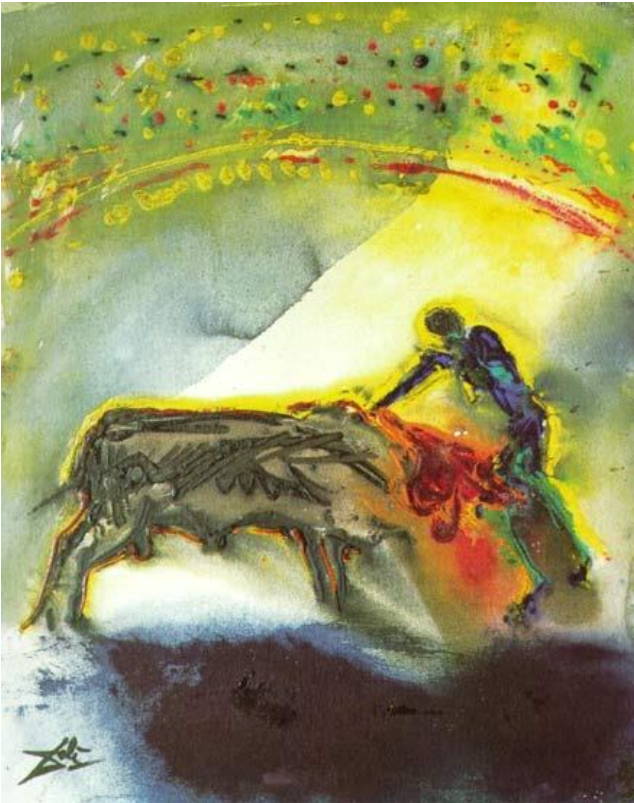
Εικόνα 198: «Μινώταυρος» για τη «Θεία Κωμωδία» (1960). (231)

Το διάστημα 1960 – 1965 ο Νταλί απεικόνισε και πάλι το θέμα της ήττας του Μινώταυρου από το Θησέα στο χαρακτηριστικό «Θησέας και Μινώταυρος», όπου οι δύο μορφές τους, δημιουργημένες από λεπτές γραμμές μαύρου μελανιού, περιβάλλονται από μία παχιά καμπύλη καστανοκόκκινου χρώματος, που παραπέμπει σε αίμα. (232)



Εικόνα 199: «Θησέας και Μινώταυρος» (1960 – 1965). (233)

Οι σουρεαλιστικές ταυρομαχίες του Νταλί αποδόθηκαν με φωτεινά, έντονα και χαρούμενα χρώματα. Χαρακτηριστική είναι η ελαιογραφία του «Παραισθησιογόνος ταυρομάχος» (1968 – 1970), που εκφράζει την απέχθεια της συζύγου του, Γκαλά, για την ταυρομαχία. Συνδυάζοντας το συμβολισμό με τις οφθαλμαπάτες και μετατρέποντας σε ξένα, οικεία μοτίβα, δημιουργεί τη δική του οπτική γλώσσα. Η σκηνή λαμβάνει χώρα σε μία αρένα υπό έναν καταγισμό κόκκινου και κίτρινου χρώματος, που παραπέμπουν στην ισπανική σημαία. Στην πάνω αριστερή γωνία απεικονίζεται το πορτρέτο της Γκαλά, στην οποία αφιερώθηκε ο πίνακας. Η σοβαρή, άκαμπτη έκφρασή του θα μπορούσε να εκληφθεί ως της βαθιάς απέχθειάς της για την ταυρομαχία. Κάτω αριστερά, ένα μοτίβο πολύχρωμων κύκλων οδηγεί το βλέμμα προς το κεφάλι ενός ταύρου που πεθαίνει, βγάζοντας σάλιο και αίμα από το στόμα του. Η ίδια αρένα μετατρέπεται σε έναν προστατευμένο κόλπο, στον οποίο εμφανίζεται μία ανθρώπινη φιγούρα σε ένα κίτρινο πλεύσιμο. Το κάτω μέρος του κόλπου παίρνει τη μορφή σκύλου Δαλματίας ενώ ο σκοτωμένος ταύρος παίρνει τη μορφή του Ακρωτηρίου του Κρέους, του αγαπημένου τόπου γέννησης του Νταλί. Είναι πιθανό ότι η ανησυχία του για την αύξηση του τουρισμού σε αυτό, οδήγησε το Νταλί στην απεικόνισή του. Το βουνό στα δεξιά μοιάζει με εκείνα που περιβάλλουν την Πόλη των Ρόδων, κοντά στο εργαστήριο του Νταλί. Στο ίδιο έργο διακρίνεται 28 φορές η μορφή της Αφροδίτης της Μήλου. Από το σώμα της δεύτερης Αφροδίτης, ξεπροβάλλει το πρόσωπο ενός ταυρομάχου. Οι μακριές τους φούστες δημιουργούν το λευκό πουκάμισο, το κόκκινο μαντήλι και την πράσινη γραβάτα του. Οι αλογόμυγες του Αγίου Φραγκίσκου, προστάτη της Καταλονίας παρελαύνουν στην αρένα δημιουργώντας το καπέλο και την μπερτα του. Κάτω δεξιά, το θέαμα παρακολουθείται από έναν έφηβο με ναυτικό κοστούμι, που αντιπροσωπεύει τον Νταλί στη νεότητά του. (234)



Εικόνα 200: «Ταυρομαχία» (1968). (235)

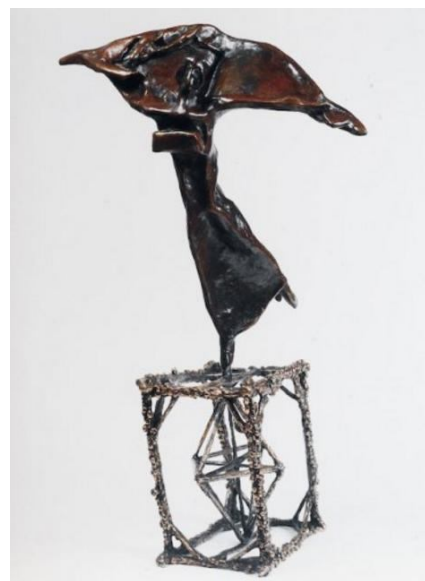


Εικόνα 201: «Παραισθησιογόνος ταυρομάχος» (1968 – 1970). (236)

Το 1981 ο Νταλί δημιούργησε και το γλυπτό «Ο Μινώταυρος», από μπρούντζο και χρυσό. Αυτό, το θηλυπρεπές πλάσμα έχει ένα ανοιχτό συρτάρι στο στήθος, από το οποίο προβάλλει ένα χρυσό αντικείμενο ενώ από την άδεια κοιλιά του βγαίνει ένας χρυσός αστακός. Κενά υπάρχουν και στους μηρούς του, όπου επίσης βρίσκονται χρυσά αντικείμενα. Την ίδια χρονιά έφτιαξε και το γλυπτό «Γκαλά Γκραντίβα», επίσης από μπρούντζο και χρυσό. (237)



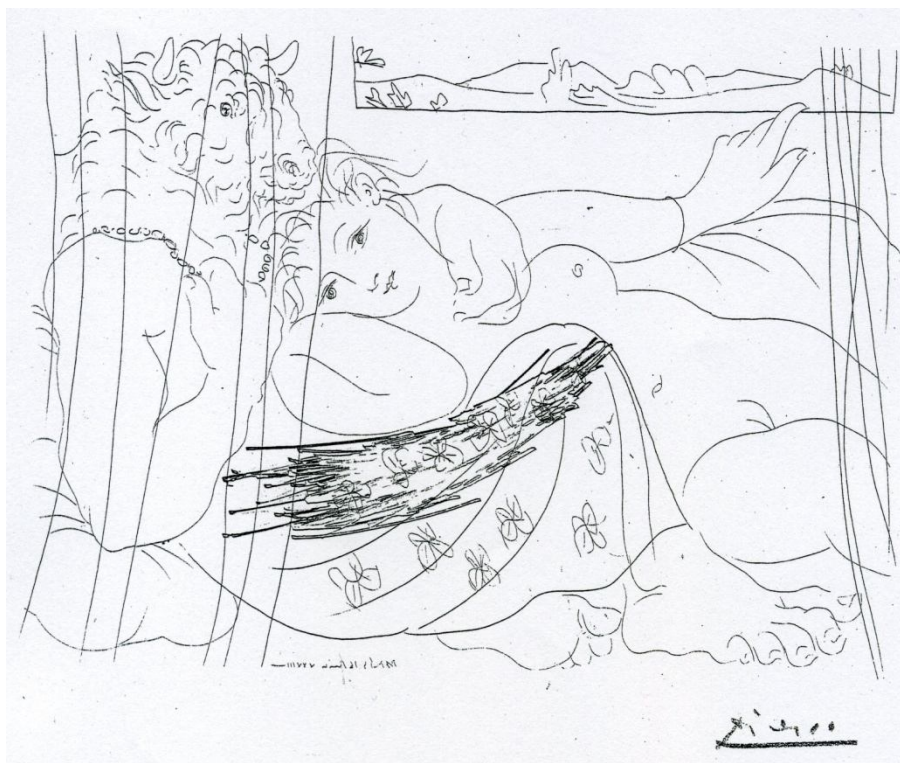
Εικόνα 202: «Μινώταυρος» (1981). (238)



Εικόνα 203: «Γκαλά Γκραντίβα» (1981). (239)

Οι ταύροι και ο Μινώταυρος του Πάμπλο Πικάσσο

Πάμπλο Πικάσσο (1881 - 1973)



Εικόνα 204: Πάμπλο Πικάσσο (1881 – 1973). (240)

Εικόνα 205: «Μινώταυρος και γυναίκα πίσω από μία κουρτίνα», Σειρά Βολλάρ, νούμερο 91 (1933). (241)

Ο Πάμπλο Πικάσσο γεννήθηκε στην ισπανική Μάλαγα, έγινε ευρέως γνωστός ως ο θεμελιωτής και κυριότερος εκπρόσωπος του κυβισμού και εξελίχθηκε στη σημαντικότερη μορφή της μοντέρνας τέχνης. Με περίπου 15.000 πίνακες και γλυπτά αλλά και αμέτρητα σχέδια και κεραμικά, ο Πικάσσο υπήρξε ένας από τους πιο παραγωγικούς ζωγράφους στην ιστορία της τέχνης. (106, 163, 242 – 243)

Φοίτησε στη σχολή Καλών Τεχνών στη Μαδρίτη, δημιούργησε το εργαστήριό του στη Βαρκελώνη και το 1904 μετακόμισε στο Παρίσι, όπου έγινε μέλος ενός κύκλου καλλιτεχνών και συγγραφέων της πρωτοπορίας. Εκεί, το 1907, δημιούργησε τον Κυβισμό μαζί με το Ζωρζ Μπρακ (Georges Braque, 1882 – 1963). Ως νέος ο Πικάσσο απέδειξε το ταλέντο του τόσο στη γλυπτική όσο και στη ζωγραφική και τη χαρακτηριστική επιδεικνύοντας εξαιρετική επιδεξιότητα στα συμβατικά στιλ και μέσα. (243 – 244)

Μετά από ένα ταξίδι του στην Ιταλία, που πραγματοποίησε το χρονικό διάστημα 1917 – 1924, ο Πικάσσο συνδέθηκε με στενή φιλία με τους Έλληνες Κριστιάν Ζερβό (1889 – 1970) και Ευστράτιο Ελευθεριάδη (Τεριάντ), διαμέσου των οποίων εξοικειώθηκε με καθετί που πήγαζε από την Ελλάδα. Το 1928 άρχισε η συχνή παρουσία στην τέχνη του της μορφής του μυθικού Μινώταυρου, που διήρκεσε ως το 1966. Το 1950 ο Πικάσσο συνάντησε στο ισπανικό χωριό Βαλλωρίς και τον Οδυσσέα Ελύτη, ο οποίος τον ύμνησε ως έναν από τους γνήσιους γιους της Ελλάδας, περιτριγυρισμένο από δημιουργίες – εμβλήματα, όπως η κατσίκια και η κουκουβάγια, τροφός του Δία και πουλί της Αθηνάς αντίστοιχα. Σύμφωνα με τον Ελύτη: «Ο Πικάσσο δεν επεδίωξε ποτέ του να συναντηθεί με την Ελλάδα· η Ελλάδα, όμως, βρήκε τον τρόπο να σταθεί στο δρόμο του.» (13, 181, 240)

Η τεράστια παραγωγή του Πικάσσο παρουσιάζει μία μοναδική σε εύρος ποικιλία τεχνοτροπιών. Το έργο του χαρακτηρίζεται από διάφορες φάσεις (τη γαλάζια περίοδο, τη ρόδινη περίοδο, τον κυβισμό κ.α.), καθώς το μυαλό του και το χέρι του δούλευαν τόσο γρήγορα, που τον οδηγούσαν σε πειραματισμούς. Ο ίδιος Ο Πικάσσο έλεγε: «τα διαφορετικά στιλ που χρησιμοποιώ στην τέχνη μου δεν πρέπει να θεωρούνται εξέλιξη ή βήματα προς μία απροσδιόριστη ιδανική ζωγραφική. Όταν ήθελα να εκφράσω κάτι, το έκανα χωρίς να σκέπτομαι το παρελθόν ή το μέλλον... Όταν τα αντικείμενα που σκόπευα να απεικονίσω μου υπαγόρευαν διαφορετικούς τρόπους έκφρασης, δε δίσταζα να τους υιοθετώ.» Πράγματι ο Πικάσσο είχε την ικανότητα να περνά ταχύτατα από αφηρημένες, ασαφείς εικόνες, με τη χαρακτηριστική ανάλυση της φόρμας και μορφής, σε σχέδια νατουραλιστικά που μερικές φορές αγγίζουν σε τελειότητα εκείνα του Ενγκρ (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780 – 1860), ενός από τους μεγαλύτερους Γάλλους σχεδιαστές του 19^{ου} αιώνα. (243)

Αν και το ύφος του ήταν εξαιρετικά επαναστατικό, οι μέθοδοι που χρησιμοποιούσε στη δουλειά του ήταν συνήθως πιο συμβατικές. Αγαπούσε ιδιαίτερα τη ζωγραφική με λάδι σε καμβά αν και ζωγράφιζε και σε ξύλο. Για τα μικρότερα έργα χρησιμοποιούσε τη μέθοδο της ακουαρέλας σε χαρτί. Ωστόσο δε δίσταζε να εγκαταλείψει τις παραδοσιακές μεθόδους κάθε φορά που το έκρινε απαραίτητο, ιδιαίτερα στα κυβιστικά έργα. Στη φάση εκείνη πρόσθετε μερικές φορές στα χρώματα άμμο ή πριονίδι για να αποκτήσουν μεγαλύτερη πυκνότητα. Επίσης ασυνήθιστη ήταν η προτίμησή του να ζωγραφίζει πάνω σε τραπέζι και όχι σε καβαλέτο. Συνήθως τα έργα του έχουν συμβατικές διαστάσεις με εξαίρεση την «Γκερνίκα». (243)

Δεν υπήρξε σημαντική διαφορά μεταξύ του γλύπτη Πικάσσο και του ζωγράφου Πικάσσο. Αντίθετα, μέσα από μία μεγάλη ποικιλία έργων του είναι αξιοσημείωτος ο τρόπος αλληλοεμπλοκής όλων των τρόπων έκφρασής του. Υπάρχουν πολλά σχέδια και πίνακές του, που μοιάζουν οπτικά με έργα γλυπτικής. Ακόμη ο Πικάσσο εφάρμοζε την πανάρχαια εφαρμογή του χρώματος στη γλυπτική. Τελικά και οι δύο βασικές εικαστικές τέχνες αναμείχθηκαν πλήρως στην κεραμική του. (244)

Ο Πικάσσο στους πίνακες, στ' αγάλματα και στη ζωή του παρουσίασε με μία δύναμη καταπληκτική και με μία ευαισθησία ακόμη καταπληκτικότερη έναν κόσμο οραμάτων, ιδεών και αισθημάτων μυθώδους πλούτου, ηθικής και πλαστικής τελειότητας, ονείρου και μυστηρίου. Η τέχνη του θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πολύ ερωτική. Εξάλλου για τον ίδιο δεν υπήρχε καμία διαφορά ανάμεσα στην τέχνη και τον ερωτισμό. Εκτός αυτού, η τέχνη ήταν για τον Πικάσσο καθαρά πνευματική εργασία. Έλεγε μάλιστα ότι όταν ζωγράφιζε, άφηνε το σώμα του έξω από την πόρτα, όπως οι μουσουλμάνοι αφήνουν τα παπούτσια τους έξω από το τζαμί. (143, 240)

Μέσα από μία συνέντευξη που πήρε στον Πικάσσο κάποιος εκπρόσωπος του αμερικανικού περιοδικού "Masses", το 1945, εκμαιεύτηκε η σχέση του έργου του με το Συμβολισμό. Ο Πικάσσο, λοιπόν, ποτέ δε ζωγράφιζε ένα έργο με συνειδητό σκοπό να συμβολίσει κάτι. Επέλεγε τις μορφές των συνθέσεών του επειδή απλά του άρεσαν και τον εξέφραζαν τη στιγμή της δημιουργίας τους. Βέβαια, πίσω από αυτό το φαινομενικό τρόπο επιλογής, πιθανότατα κρύβονταν στοιχεία που υπήρχαν στο ασυνείδητο του καλλιτέχνη, λόγω των συνειδητών εμπειριών που είχε αποκτήσει στη διάρκεια της ζωής του. Η μοναδική εξαίρεση και περίπτωση έργου, για την οποία ο Πικάσσο παραδέχτηκε πως εμπεριέχει συμβολικό – πολιτικό χαρακτήρα, είναι η περίφημη «Γκερνίκα» του, το σπουδαιότερο ιστορικό έργο του 20^{ου} αιώνα. (143)

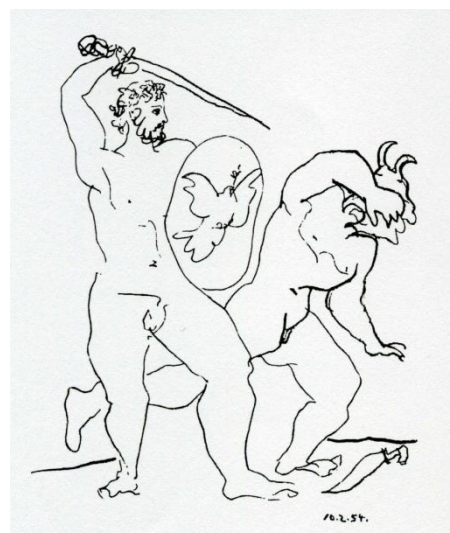
Κλείνοντας την αναφορά στο μεγάλο καλλιτέχνη του 20^{ου} αιώνα, ας αναφερθούν δύο λόγια του νομπελίστα Οκτάβιο Πας γι' αυτόν: «Είναι αδύνατο να κατανοήσει κανείς τη μοντέρνα ζωγραφική χωρίς τον Πικάσσο αλλά είναι εξίσου αδύνατο να κατανοήσει κανείς τον Πικάσσο χωρίς αυτή... Ο Πικάσσο είναι η εποχή μας...» (245)

Η πρώτη επαφή του Πικάσσο με τις μορφές των μινωικών μύθων και η σημασία τους γι' αυτόν

«Αν κανείς σημείωνε πάνω σε ένα χάρτη όλες τις φάσεις από τις οποίες πέρασα στη ζωή μου κι έπειτα τις ένωνε με μία γραμμή, το αποτέλεσμα ίσως να απεικόνιζε ένα Μινώταυρο», είχε δηλώσει ο Πάμπλο Πικάσσο. Πέραν αυτής της δήλωσης, υφίστανται κι άλλα τεκμήρια, που καθιστούν ολοφάνερο, με μία πρώτη ματιά, το στενό δεσμό του Ισπανού ζωγράφου με το μυθικό υβρίδιο της Κρήτης. Υπάρχει μία φωτογραφία του, που τραβήχτηκε σε μία παραλία από τη σύντροφό του, φωτογράφο Ντόρα Μάαρ (Dora Maar, 1907 – 1997), το 1937, στην οποία ο ζωγράφος ποζάρει κρατώντας ένα κρανίο βοδιού και έχοντας κλειστά τα μάτια του, σα να ήταν τυφλός. Η φωτογραφία παραπέμπει σε ένα χαρακτηριστικό του της προηγούμενης χρονιάς με το Μινώταυρο. Αργότερα διασκέδαζε φορώντας μία τυπική ισπανική μάσκα από κλαδιά λυγαριάς, που αναπαριστούσε κεφαλή ταύρου και του είχε προσφερθεί ως δώρο από ένα ταυρομάχο, αποκαλύπτοντας έτσι το κρυμμένο μυθικό τέρας που βρισκόταν μέσα του. Τα προαναφερόμενα στοιχεία παρέχουν μία πρώτη, επιφανειακή εικόνα της ισχυρής σχέσης που ένωσε τον Ισπανό καλλιτέχνη με τους μύθους της μινωικής Κρήτης κι επιδέχεται ανάλυση μεγάλου βάθους. (13, 68, 154, 181 – 182, 245 – 246)



Εικόνα 206: «Ο Πικάσσο φορώντας μάσκα κεφαλής ταύρου». (247)



Εικόνα 207: Εξώφυλλο για τα πολυτελή αντίγραφα του έργου «Πόλεμος και ειρήνη» (1954). (248)

Μία προφανής πηγή της έναρξης του ενδιαφέροντος του Πικάσσο για τη σύνδεση του ζωικού βασιλείου με την εξερεύνηση της ανθρώπινης ζωής είναι η καταλονική, ρωμανική και γοτθική τέχνη, στην οποία πολλά ζώα έχουν ανθρώπινη εμφάνιση ενώ συχνή είναι και η παρουσία γλυπτών, δαιμονικών μορφών. Ο Πικάσσο επινόησε την αναβίωση τεράτων, τα οποία μετέτρεψε σε σύμβολα των προσωπικών του συναισθηματικών προβλημάτων. Μεταξύ αυτών, το τέρας που του παρείχε το ευρύτερο πεδίο έκφρασης προήλθε από τη μυθολογία της αρχαίας Ελλάδας και ήταν ο Μινώταυρος. Ο δυισμός ανθρώπου και ζώου σε αυτό το μυθικό πλάσμα ενέπνευσε τον Πικάσσο ως εικαστικό καλλιτέχνη και ποιητή, που ήταν επιπλέον εξοικειωμένος μαζί του εξαιτίας της σχέσης του με την ταυρομαχία. (182, 184)

Η μυθική φιγούρα του Μινώταυρου είναι ίσως η πιο δυνατή και περισσότερο φορτισμένη με σύμβολα και συνειδητές ή ασυνείδητες σημασίες, μέσα σ' όλο του το έργο: ο Μινώταυρος, που μαζί του ταυτίστηκε πλήρως ο Πικάσσο, εξωτερικό γνώρισμα του χώρου του Λαβυρίνθου και ενωτικό στοιχείο ανάμεσα σε δύο

πολιτισμούς, όπως της λατρείας του Μίθρα με την ταυρομαχία και του γιου του Μίνωα με τον ισπανικό ταύρο, είναι το ίδιο το σύμβολο της δυαδικότητας: δυαδικότητα του έργου, της ύπαρξης, της δημιουργίας. Μισός άνθρωπος, μισός ζώο και ημίθεος, ενσαρκώνει ταυτόχρονα το ζώδη χαρακτήρα των πρωτόγονων, τις σκοτεινές δυνάμεις του ασυνείδητου, το δῆμιο και το θύμα, τον έρωτα και το θάνατο. (181)

Το επίμονο θέμα του Μινώταυρου κυριάρχησε στο έργο του Πικάσσο κατά τη δημιουργική περίοδο 1929 – 1937, δηλαδή στα κυριότερα και πιο παραγμένα χρόνια του ενώ ο καλλιτέχνης διηγήθηκε τις ιστορίες του κυρίως με μικρά, ασπρόμαυρα χαρακτηριστικά και σχέδια. Το υβρίδιο εμφανίστηκε για πρώτη φορά στη θεματογραφία του ζωγράφου το 1928, με ένα κολλάζ και μία ελαιογραφία μεγάλων διαστάσεων, με τίτλο «Ο Μινώταυρος που τρέχει». Το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη, όμως, για αυτή τη μυθική μορφή ανανεώθηκε το 1933, όταν φιλοτέχνησε το εξώφυλλο της επιθεώρησής των σουρεαλιστών «Μινώταυρος» (σελ. 77). (6, 13, 16, 56, 154, 178, 181, 249 – 251, 268, 152)



Εικόνα 208: «Ο Μινώταυρος που τρέχει» (1928). (252)

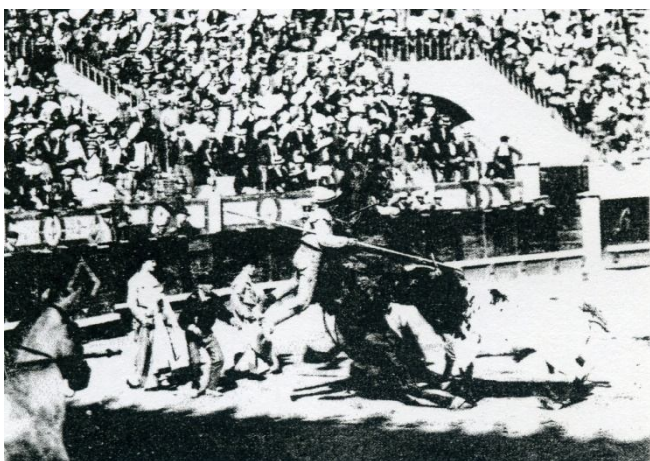


Εικόνα 209: Όρθιος Μινώταυρος με στυλέτο. (1933). (253)

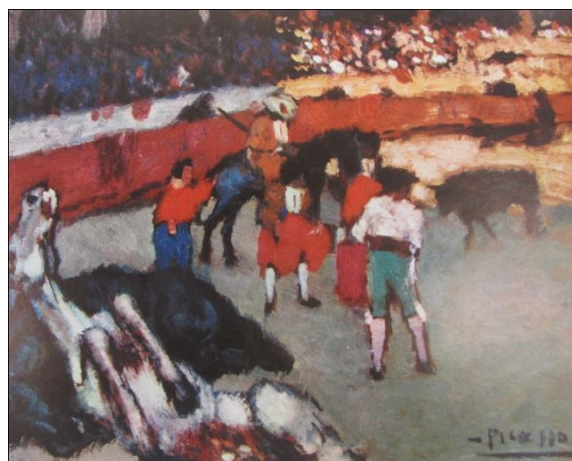
Οι περισσότεροι ιστορικοί της τέχνης συνδέουν την επαφή του Πικάσσο με τους σουρεαλιστές με την προσπάθειά του να αποφορτιστεί από το δυσβάσταχτο κλίμα των σχέσεών του με τη σύζυγό του, Όλγα (Olga Khokhlova, 1891 – 1955). Παρ' όλα αυτά, ο Πικάσσο διαφοροποιήθηκε ουσιαστικά ως καλλιτέχνης από την ομάδα τους, αφού γι' αυτόν το θέμα ήταν πάντα συγκεκριμένο και χειροπιαστό, δεν αντλούσε την έμπνευσή του από τα όνειρα ενώ δύσκολα μπορούσε να μετατραπεί σε σύμβολο. Κατά συνέπεια, οι ταυτίσεις μεταξύ Πικάσσο και σουρεαλιστών στον τρόπο προσέγγισης της καλλιτεχνικής εμπειρίας και στον τρόπο έκφρασης ήταν επιφανειακές. Η προσέγγιση, λοιπόν, των μινωικών μύθων εκ μέρους του Ισπανού ζωγράφου είχε αρκετά διαφορετικό πνεύμα από εκείνης των σουρεαλιστών. Για τους τελευταίους οι μορφές του Μινώταυρου και του Λαβύρινθου συμβόλιζαν ένα ουτοπικό κοινωνικό όραμα. Επίσης γι' αυτούς οι μινωικές μορφές παρέπεμπαν σε μύθους με σκοτεινό και βίαιο περιεχόμενο, τους οποίους ο Φρόντντ ερμήνευσε μέσα από τη θεωρία του ασυνείδητου. Ακόμη, η μορφή του Μινώταυρου συμβόλιζε για τους σουρεαλιστές μία υπερφυσική δύναμη που έσπαζε τα όρια του παραλόγου, στρεφόταν ενάντια στους νόμους και προσέβαλε τους θεούς... Τον ταύτισαν με τις δικές τους επιθυμίες: συνεχής και καθολική βία, απόλυτη εξέγερση, πλήρης ανεξαρτησία, αχαλίνωτη ελευθερία. Αν ο Πικάσσο αγαπούσε το Μινώταυρο για

την ανθρώπινη, την πολύ ανθρώπινη πλευρά του, οι σουρεαλιστές τον αγαπούσαν για καθετί που ανακάλυπταν σ' αυτόν κι ήταν ενάντια στη φύση, υπεράνθρωπο, υπερπραγματικό... (56, 177– 178, 181)

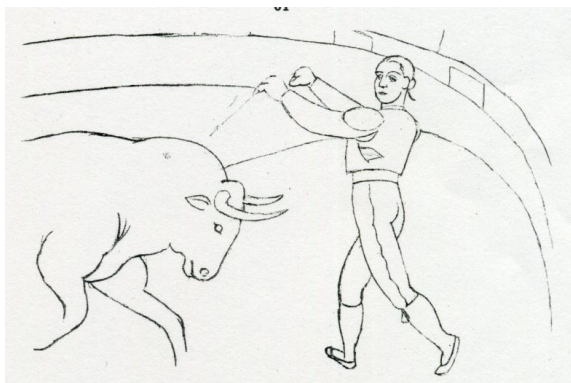
Σε αντίθεση προς τους σουρεαλιστές, για τον Πικάσο το υβρίδιο του Μινώταυρου συμβόλιζε τον ίδιο τον άνθρωπο με τις δύο συνυπάρχουσες αντιφατικές πλευρές του: εκείνη των ζωικών ενστίκτων και τη δεύτερη, της επιθυμίας για την κατάκτηση της αρμονίας και της ισορροπίας. Ο καλλιτέχνης αγαπώντας το Μινώταυρο για την ανθρώπινη πλευρά του, τον απεικόνιζε να ξεχειλίζει από ζωή, με τα ρουθούνια του γεμάτα αχνούς, διεσταλμένα από τον πόθο, που τον ωθούσε να λαχταρά κοιμισμένες, γυμνές κοπέλες και να ετοιμάζεται να ορμήσει με μανία στις νεαρές, γυμνές, ανυπεράσπιστες σάρκες τους. Το φαρδύ και στρογγυλό κεφάλι, το πεταχτό, καμπύλο μέτωπο, το στόμα με τα χονδρά χείλη, τα φαλλικά ρουθούνια έδιναν στο τέρας μία ανθρώπινη υπόσταση και μία έκφραση δύναμης κι αισθησιασμού καθησυχαστική και συγχρόνως σαρκοβόρα. Ο Μινώταυρος του Πικάσο, μάλιστα, συχνά ταυτιζόταν με τον ίδιο το δημιουργό του, αφού στις διάφορες απεικονίσεις του πολλές φορές χρησιμοποιήθηκαν αυτοβιογραφικά στοιχεία εμπλουτισμένα με δάνεια από τους μινωικούς μύθους και με ένα πανηγυρικό χαρακτήρα που υμνούσε τη ζωή. Η ταύτιση αυτή παρουσιάζει έναν Πικάσο που είναι ταυτόχρονα δήμιος και θύμα, μορφή σαν του Ερμή και μαζί τερατώδες ζώο. Όπως ανέφερε κι ο Κανβάιλερ στη μονογραφία του για το Χουάν Γκρις: «Στον Πικάσο ο Μινώταυρος που γλεντά, που ερωτεύεται, που μάχεται δεν είναι άλλος από τον ίδιο τον Πικάσο, που γλεντά, που ερωτεύεται, που μάχεται. Τον εαυτό του επιθυμεί ν' αποδώσει γυμνό, σε μια σχέση, την οποία ο ίδιος αντιλαμβάνεται ολοκληρωμένη». Επίσης το μυθικό υβρίδιο δεν απείχε και πολύ για τον καλλιτέχνη από τον εκρηκτικό ταύρο της ισπανικής αρένας, που πλάνταζε από σκοτεινές, εκρηκτικές δυνάμεις. Σύμφωνα με την προϋπάρχουσα καλλιτεχνική παραγωγή, ο ταύρος της αρένας αποτελούσε σύμβολο του έρωτα και του θανάτου κι εξιλαστήριο θύμα του αξεπέραστου φόβου απέναντι στις σκοτεινές δυνάμεις του ασυνείδητου. Μάλιστα, ο καλλιτέχνης ενδιαφερόταν για το θέμα της ταυρομαχίας ήδη από τα οκτώ του χρόνια ενώ ήδη από το 1917 είχε φιλοτεχνήσει στη Βαρκελώνη μία σειρά δεκαέξι πολύ ενδιαφερόντων παραστατικών σχεδίων, που απεικόνιζαν ταυρομαχίες. Παρ' όλα αυτά, ο Μινώταυρος του Πικάσο δεν ήταν μόνο αυτά. Τα έργα που τον απεικόνισαν αποτελούν μαρτυρίες μίας εποχής: Της εποχής του μεσοπολέμου. (6, 13, 16, 56, 154, 164, 177, 181, 193, 250, 254 – 255)



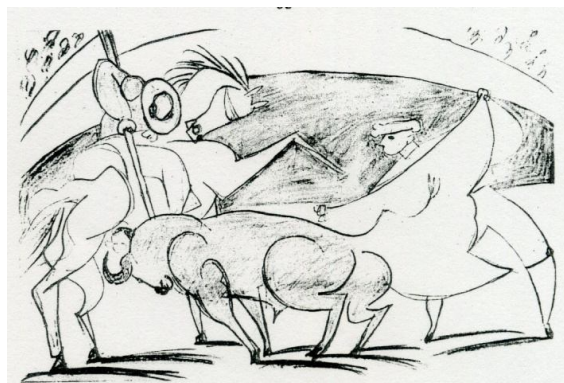
Εικόνα 210: Ισπανική ταυρομαχία (1914). (253)



Εικόνα 211: Ταυρομαχία, Πάμπλο Πικάσο (Γύρω στο 1900). (256)



Εικόνα 212: Ταυρομαχία, Πάμπλο Πικάσσο (1917).
(257)



Εικόνα 213: Ταυρομαχία, Πάμπλο Πικάσσο (1917).
(254)

Ο Πικασσικός Μινώταυρος δεν παρουσιάστηκε με τον ίδιο χαρακτήρα σε όλα τα έργα του καλλιτέχνη. Σε μερικά έργα εμφανίστηκε ως επιθετική μορφή, με θύμα κάποια νέα γυναίκα ενώ σε κάποια άλλα είχε το ρόλο του ηττημένου της αρένας. Είναι χαρακτηριστικό, μάλιστα, ότι σε αντίθεση προς τα έργα κάποιων σουρεαλιστών, όπως του Αντρέ Μασσόν, στα οποία το πεδίο της μάχης του Μινώταυρου με το αντίπαλο δέος ήταν ο Λαβύρινθος, στην περίπτωση των έργων του Πικάσσο, ο Μινώταυρος μαχόταν στην αρένα, πράγμα που είχε σχέση με το προαναφερόμενο ενδιαφέρον του ζωγράφου για τις ταυρομαχίες. Στην ενήλικη ζωή του, πλέον, η εμπειρία του ζωγράφου από την εικονογράφηση αρχαίων Ελλήνων και Λατίνων ποιητών, καθώς και η δημιουργική επαφή του με το πρωτοποριακό θέατρο και τη λογοτεχνία, συνέβαλαν ώστε να δει συγχωνευμένες τις μορφές ταύρου και Μινώταυρου, μέσα από μία σύνθετη και οικουμενική οπτική. Τελικά η βαθιά σημασία του Μινώταυρου ίσως είναι η αναπόφευκτη σύγκρουση που λύνεται μόνο μέσα από τη μύηση και τη θυσία, ανάμεσα στον άνθρωπο και το ζώο, τη μέρα και τη νύχτα, ανάμεσα στις ζωικές ορμές και την εξιδανίκευσή τους, το σκοτάδι του Λαβυρίνθου και το στεφάνι της Αριάδνης που λαμπυρίζει. (13, 56, 181)



Εικόνα 214: «Μινώταυρος και νέα κοπέλα» (1936). (258)



Εικόνα 215: «Σύνθεση» (1936). (259)

Σε γενικές γραμμές, πάντως, στο έργο του Πικάσσο υπήρξε μία συγχώνευση τριών βασικών μύθων, που παρουσίαζαν κοινά στοιχεία: Πρόκειται για τις ταυρομαχίες, τους μινωικούς μύθους και τη σταύρωση του

Ιησού. Και οι τρεις αυτοί μύθοι χαρακτηρίζονται από τη βία και τη θυσία ως τελετουργικό κάθαρσης και σωτηρίας. Δεν είναι εξάλλου τυχαίο ότι πολλές χριστιανικές τελετές της Ισπανίας συνδυάζονται με την πραγματοποίηση ταυρομαχιών. (56)

Η Σειρά Βολλάρ (Suite Vollard, 1930 – 1937)

Οι περιπέτειες και οι μεταμορφώσεις του Μινώταυρου του Πικάσσο περιγράφονται κυρίως στη γνωστή σειρά των χαρακτικών του Βολλάρ, η οποία παρουσιάζει ενδιαφέρον τόσο για την τεχνική της όσο και για την ιδιαίτερη μυθογραφική πλοκή της και είναι από τα σημαντικότερα έργα στο σύνολο των έργων του Πικάσσο. Αποτελείται από εκατό χαρακτικά, υποδιαιρεμένα σε επτά ενότητες, η κάθε μία εκ των οποίων έχει διαφορετική θεματολογία. Τα χαρακτικά των διαφορετικών ενοτήτων παρουσιάζουν πολλά κοινά στοιχεία μεταξύ τους. Σε αυτές επινοείται από την αρχή η προσωπικότητα του μυθικού ζώου και δημιουργείται μία μυθοπλασία που αρχίζει με τον ερχομό του στο εργαστήριο του γλύπτη και τελειώνει με το όραμα του τυφλού Μινώταυρου να καθοδηγείται από ένα μικρό κορίτσι. Εδώ η αρχαϊκή παράδοση γίνεται σχολιασμός της σύγχρονης ζωής ενώ δεν περιγράφεται ο αληθινός μύθος του Μινώταυρου, ο οποίος γίνεται πια μαντατοφόρος των συγκινήσεων και των ενδόμυχων συγκρούσεων του καλλιτέχνη, φτάνοντας μέχρι το σημείο να προσλάβει αλληγορική και παγκόσμια διάσταση. (13, 56, 152, 176, 179, 181 – 182, 184, 241, 182)

Είκοσι επτά συνθέσεις απεικονίζουν ταυρομαχίες, σαράντα έξι έργα παρουσιάζουν το εργαστήριο του γλύπτη, έντεκα έργα παρουσιάζουν τις απολαύσεις του Μινώταυρου, πέντε συνθέσεις απεικονίζουν βιασμούς («Η μάχη της αγάπης»), τέσσερα έργα παρουσιάζουν τη μορφή του Ρέμπραντ, που στην εποχή του Πικάσσο θεωρούταν ως ο σπουδαιότερος καλλιτέχνης όλων των εποχών, τέσσερις συνθέσεις απεικονίζουν τον τυφλό Μινώταυρο και τρεις προσωπογραφίες το συλλέκτη κι έμπορο έργων τέχνης Αμπρουάζ Βολλάρ (Ambroise Vollard, 1866 – 1939). (56, 178)

Η πλειοψηφία των έργων της Σειράς Βολλάρ αντικατοπτρίζει τη νεοκλασική συνιστώσα της δουλειάς του Πικάσσο, η οποία έκανε την πρώτη εμφάνισή της στο χαρακτηριστικό «Πιερότος» (1918) και αποτελούν ζωγραφικά κατορθώματα του καλλιτέχνη, που κατά την υλοποίησή τους απόλαυσε όλη τη δεξιοτεχνία του, κάνοντας ένα παιγνίδι από τα πιο δύσκολα, δίχως πουθενά να φαίνεται ο κόπος. Ένα χρόνο νωρίτερα, στα ταξίδια του στη Ρώμη, τη Φλωρεντία, τη Νάπολη και την Πομπηία, είχε έρθει σε επαφή με την αρχαία τέχνη. Μάλιστα ο κλασικισμός των μορφών της Σειράς Βολλάρ έχει συνδεθεί και με την αντίστοιχη τάση που κυριαρχούσε στη γλυπτική της δεκαετίας του 1930, με κυριότερους εκπροσώπους τους Μαγιόλ (Aristide Maillol, 1861 - 1964) και Μπουρντέλ (Antoine Bourdelle, 1861 – 1929). (176, 260, 261)

Στην ομάδα των σαράντα έξι έργων που απεικονίζουν το εργαστήριο του γλύπτη, παρουσιάζεται και το μοτίβο της πάλης του ταύρου με το άλογο, που αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους πυρήνες της μυθοπλασίας του καλλιτέχνη αλλά και της βαθύτερης αντίληψής του για την τέχνη και τη ζωή. Παράδειγμα αποτελεί το έργο «Γλύπτης και ξαπλωμένο μοντέλο, που παρατηρούν το γλυπτό ενός ταύρου και δύο αλόγων» (1933). Σε αυτή τη σύνθεση το μοντέλο αναπαύεται νωχελικά, όπως πάντα, ενώ ο καλλιτέχνης ανασηκωμένος παρατηρεί το γλυπτό του. Στην «Ανάπαυση του γλύπτη μπροστά σε ένα όργιο με ταύρο» (1933) ο γλύπτης αναπαύεται στην αγκαλιά του μοντέλου του ενώ μπροστά τους εξελίσσεται μία «σκηνή χορού» δύο γυμνών ανθρώπων κι ενός ταύρου. Ο κόσμος των έργων αυτών είναι ένας απέραντα ήσυχος, αρχαϊκός κόσμος, απομακρυσμένος από τη βουκολική ευθυμία. (56, 176, 241, 260, 244)

Όμως φαίνεται πως μερικές φορές ο Πικάσσο δεν άντεχε αυτή την ειδυλλιακή, κλασική ηρεμία του θέματος και της σύνθεσης κι έτσι στη σειρά «Η μάχη της αγάπης», που την έφτιαξε ταυτόχρονα με τα παραπάνω έργα, διακρίνεται η έντονη αντίθεση ως προς τη συγκρατημένη ατμόσφαιρα αυτών. Εδώ το

νεοκλασικό γραμμικό σχέδιο υποχώρησε μπροστά σε έναν εκφραστικό δυναμισμό κι έναν αυξημένο πλούτο ενορχήστρωσης χωρίς προηγούμενο. (176, 260)



Εικόνα 216: «Η ανάπαυση του γλύπτη μπροστά σε δύο άλογα κι έναν ταύρο», Σειρά Βολλάρ, νούμερο 57 (1933). (241)



Εικόνα 217: «Η μάχη της αγάπης», Σειρά Βολλάρ, νούμερο 9 (1931). (262)

Έναυσμα για τη δημιουργία της ομάδας των έντεκα έργων που παρουσιάζουν τις απολαύσεις του Μινώταυρου αποτέλεσε το εξώφυλλο του περιοδικού «Μινώταυρος», που φιλοτεγήθηκε από τον καλλιτέχνη το 1933. Σε αυτά, που πραγματοποιήθηκαν με εντυπωσιακή ταχύτητα, η οποία συχνά έφτανε τα τρία έργα την ημέρα, η ειδυλλιακή ατμόσφαιρα του εργαστηρίου του γλύπτη διαταράσσεται από την παρουσία του ρωμαλέου μυθικού υβριδίου. Βέβαια, η μορφή του μυθικού πλάσματος δεν παρουσιάζεται ως τρομακτική αλλά αντιθέτως ως ευχάριστη, οικεία και φιλική. Μάλιστα φαίνεται αυτή η «διονυσιακή» μορφή να αποτελεί μία μεταμόρφωση ή ένα από τα πολλά προσωπεία του ίδιου του «απολλώνιου» καλλιτέχνη ενσαρκώνοντας την «ενστικτώδη», ασυνείδητη και σκοτεινή πλευρά της θέλησής του για δημιουργία και παράλληλα απηχώντας το ρομαντικό θέμα του ειδώλου. Το μυθικό υβρίδιο αποτελεί ένα alter – ego του καλλιτέχνη, ριψοκίνδυνο, παρορμητικό αλλά και τρωτό. Θα μπορούσε ακόμη να αναφερθεί ότι ο Μινώταυρος του Πικάσο ενσαρκώνει την «ενστικτώδη» και αντι – ιδεαλιστική τάση του απέναντι στην τέχνη του παρελθόντος και ειδικότερα της ευρωπαϊκής παράδοσης. Σε αυτή τη σειρά χαρακτηριστικών, τα επεισόδια που αφηγούνται τα ανθρώπινα πάθη του αποτελούν αμάλγαμα ετερόκλητων κι αποσπασματικών στοιχείων, εμπνευσμένων από την ισπανική παράδοση της ταυρομαχίας, από την ελληνική αγγειογραφία και πλαστική, από τον ευρωπαϊκό νεοκλασικισμό και από κυρίαρχες μορφές της αρχαίας τραγωδίας. Πάντως η απεικόνιση του Μινώταυρου από τον Πικάσο φαίνεται να αποτελεί και τη συνέχεια μίας θεματολογίας στις εικαστικές τέχνες που ξεκίνησε από τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα και απεικόνιζε τον περιθωριακό πλέον ρόλο του καλλιτέχνη στη σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία. (56, 154, 180, 182, 184, 241, 244, 246)

Στα έργα που είναι αφιερωμένα στις απολαύσεις του Μινώταυρου ανήκουν τα «Μινώταυρος με ένα ποτήρι στο χέρι και νέα γυναίκα» (Παρίσι, 17/5/1933), «Βακχική σκηνή με Μινώταυρο» (Παρίσι, 18/5/1933), «Μινώταυρος που χαϊδεύει μία γυναίκα» (Παρίσι, 18/5/1933) και «Μινώταυρος που χαϊδεύει μία κοιμισμένη γυναίκα» (Boisgeloup, 18/6/1933), όπου το μυθικό πλάσμα όχι μόνο κοιτάζει την κοιμισμένη νέα αλλά και σκύβει πάνω της, έτοιμος να της επιτεθεί ερωτικά. Η σχέση κοιμισμένου και παρατηρητή απασχόλησε συχνά τον Πικάσο. Στα έργα του συνηθέστερα τη θέση του κοιμισμένου προσώπου κατείχε κάποιο μοντέλο του ενώ ο ίδιος είχε το ρόλο του άγρυπνου παρατηρητή. Κάποιοι

αποδίδουν το ενδιαφέρον του Πικάσσο για το συγκεκριμένο θέμα στο ότι αυτός εργαζόταν τη νύχτα κι έτσι είχε την ευκαιρία να παρακολουθεί τις αγαπημένες του να κοιμούνται ενώ άλλοι ορίζουν τις καταβολές του στην έντονη επίδραση που του άσκησε η θέαση της οκτάχρονης νεκρής αδελφής του, Κονσίτα, όταν ο ίδιος ήταν δεκατριών ετών. Επιπρόσθετα, η σχέση κοιμισμένου – παρατηρητή χρησιμοποιούνταν επί πάρα πολύ καιρό τόσο στη ζωγραφική όσο και στη λογοτεχνία ως μεταφορά της σχέσης μεταξύ της τέχνης και του κοινού. Πάντως, στα έργα η γυναίκα έπαιρνε τη θέση του παρατηρητή μόνο όταν το ένστικτο του δημιουργού ατονούσε. Αυτό παρατηρείται στο γεμάτο ηρεμία έργο «Γυναίκα που παρακολουθεί ένα κοιμισμένο Μινώταυρο». Ο ίδιος δήλωσε χαριτολογώντας για το θέμα: «Όταν ένας άνδρας κοιτάζει μία γυναίκα που κοιμάται, προσπαθεί να καταλάβει... Όταν μία γυναίκα κοιτάζει έναν άνδρα που κοιμάται, αναρωτιέται με τι σάλτσα θα ήταν καλύτερο να τον φάει...». (41, 56, 143, 151, 176, 241, 264)



Εικόνα 218 : «Μινώταυρος με ποτήρι στο χέρι και νέα γυναίκα», Σειρά Βολλάρ, νούμερο 56 (1933). (241)



Εικόνα 219: «Μινώταυρος με ποτήρι στο χέρι και νέα γυναίκα», Σειρά Βολλάρ, νούμερο 83 (1933). (241)



Εικόνα 220: «Μινώταυρος που χαϊδεύει μία γυναίκα», Σειρά Βολλάρ, νούμερο 84 (1933). (241)



Εικόνα 221: «Γυναίκα που παρακολουθεί ένα κοιμισμένο Μινώταυρο», Σειρά Βολλάρ, νούμερο 86 (1933). (265)



Εικόνα 222: «Μινώταυρος που χαϊδεύει μία κοιμισμένη γυναίκα», Σειρά Βολλάρ, νούμερο 87 (1933). (241)



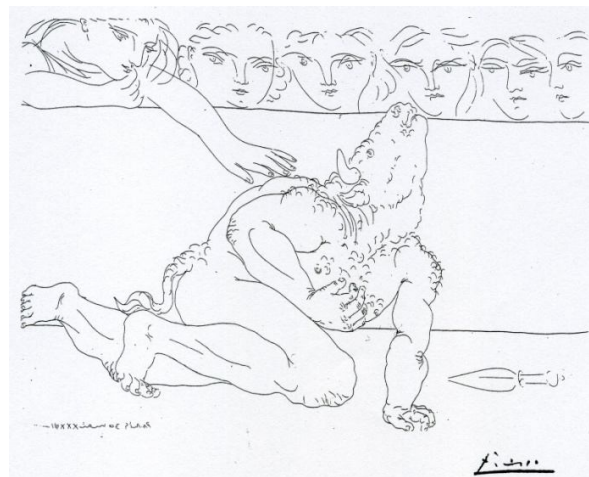
Εικόνα 223: «Ο Μινώταυρος βιάζει μία γυναίκα» (1933). (266)

Τέλος, με το έργο «Ο Μινώταυρος βιάζει μία γυναίκα» (28/6/1933), που δεν ανήκει στη Σειρά Βολλάρ και όπου κυριαρχεί ο σχεδόν μπαρόκ δυναμισμός και ο μεγάλος όγκος των σωμάτων, ολοκληρώνεται με βίαιο τρόπο, που αγγίζει τον παροξυσμό, ο κύκλος των ερωτικών θεμάτων με κεντρικό τους ήρωα το Μινώταυρο. Αυτό το έργο είναι ιδιαίτερα τολμηρό και ίσως κάποιος θα το χαρακτήριζε μέχρι και άσεμνο. Ο ίδιος ο Πικάσσο είχε εκφράσει την εξής άποψη: «Η τέχνη δεν είναι ποτέ σεμνή. Και θα έπρεπε να απαγορεύσουμε στους ανυποψίαστους αθώους να τη φέρνουν σε επαφή με αυτούς που δεν είναι ακόμη αρκετά έτοιμοι να την αντιμετωπίσουν. Ναι, η τέχνη είναι επικίνδυνη. Ή αν είναι σεμνή, τότε δεν είναι τέχνη.» (6, 56, 143, 176, 266 – 268)

Όμως ο ρόλος του Μινώταυρου στη Σειρά Βολλάρ δεν είναι μονοσήμαντος, δηλαδή μόνο αυτός του χαροκόπου πλάσματος που γεύεται τις απολαύσεις της ζωής. Στα χαρακτηριστικά «Ηττημένος Μινώταυρος» (Παρίσι, 29/5/1933) και «Θνήσκων Μινώταυρος» (Παρίσι, 30/5/1933) το μυθικό πλάσμα παρουσιάζεται ως θύμα της αναμέτρησής του με ένα Θησέα που, ίσως όχι τυχαία, διαθέτει τα χαρακτηριστικά της ιδανικής, κλασικής ομορφιάς. Έτσι ο Πικάσσο βρίσκει μία τιμωρία για την προσωπική του ενοχή. (13, 16, 56, 154, 176, 182, 184, 244, 255, 267, 269)



Εικόνα 224: «Ηττημένος Μινώταυρος», Σειρά Βολλάρ, νούμερο 89 (1933). (241)



Εικόνα 225: «Θνήσκων Μινώταυρος», Σειρά Βολλάρ, νούμερο 90 (1933). (241)

Δεκαπέντε μήνες μετά από τη δημιουργία του «Θνήσκοντα Μινώταυρου», το υβρίδιο επέστρεψε στη Σειρά Βολλάρ με ένα διαφορετικό τρόπο, μέσω του έργου «Ταύρος, άλογο και γυναίκα ταυρομάχος» (1934). Σε αυτό η Μαρί – Τερέζ (Marie-Thérèse Walter, 1909 – 1977) ηττείται από έναν ορμητικό ταύρο. Το έργο συμβολίζει το ρευστό όριο μεταξύ ερωτισμού και βίας, συναίνεσης και θυματοποίησης, ευχαρίστησης και πόνου ενώ οι μορφές του επανεμφανίστηκαν και στη μεταγενέστερη «Γκερνίκα». Η παρουσία γυναίκας αντί για άνδρα στη θέση του ταυρομάχου φανερώνει πως η πηγή έμπνευσης του καλλιτέχνη ήταν η μινωική Κρήτη. Συνολικά η Σειρά Βολλάρ περιλαμβάνει δύο έργα με το συγκεκριμένο θέμα. (152, 241, 271, 282)

Το 1936 ο Πικάσο φιλοτέχνησε το έργο «Μινώταυρος διαπερασμένος από ένα ξίφος», τα δρώμενα του οποίου φαίνονται να εκτυλίσσονται σε μία «θαλάσσια αρένα», το κέντρο της οποίας καταλαμβάνει ο θνήσκων Μινώταυρος – Πικάσσο, με σώμα διαπερασμένο από ένα σπασμένο ξίφος. Πίσω του μία νεαρή, δαφνοστεφανωμένη ταυρομάχος καλπάζει κρατώντας ένα ακόντιο στο χέρι της ενώ στα αριστερά της σύνθεσης ένα νεαρό κορίτσι, βρισκόμενο πίσω από το πανί ενός μικρού ιστιοφόρου, παρακολουθεί τη δραματική σκηνή. Στο βάθος της σύνθεσης διακρίνεται μία φιγούρα δημιουργού, που κατασκευάζει ένα αφηρημένο γλυπτό. (4, 13, 269)



Εικόνα 226: «Ταύρος, άλογο και γυναίκα ταυρομάχος», Σειρά Βολλάρ, νούμερο 22 (1934). (177)



Εικόνα 227: «Μινώταυρος διαπερασμένος από ένα ξίφος (σύνθεση)» (1936). (270)

Ο θάνατος του Μινώταυρου απεικονίστηκε και στο μεταγενέστερο έργο «Το τέλος ενός τέρατος» (1937), που συγγενεύει με το έργο του 1936. Εδώ το μυθικό πλάσμα παρουσιάζεται να πεθαίνει χτυπημένο από ένα βέλος ενώ βλέπει την ασχήμια του σε ένα καθρέπτη, που του τείνει μία όμορφη, νεαρή γυναίκα, που βγαίνει από τη θάλασσα, η οποία συμβολίζει το κλασικό κάλλος, που ποτέ δεν έπαψε ο Πικάσσο να το θεωρεί ως αξεπέραστο σημείο αναφοράς και για το οποίο υπήρξε γενικότερη νοσταλγία κατά την περίοδο του μεσοπολέμου. Εδώ η θάλασσα πρέπει να είναι η Μεσόγειος, η νεαρή γυναίκα ένας θηλυκός ταυρομάχος, ο καθρέπτης το μέσο για την απόκτηση της αυτογνωσίας ενώ ο θάνατος, η επικείμενη αναγέννηση μέσα από τη δύσκολη κατάκτηση της αυτογνωσίας. Στο συγκεκριμένο έργο για πρώτη φορά η σχεδιαστική απόδοση της μορφής του Μινώταυρου δεν ακολουθεί την κλασικίζουσα τυπολογία των χαρακτηριστικών της σειράς Βολλάρ αλλά επανασυνδέεται με τη μοντερνιστική παραμόρφωση. Η εύρωστη

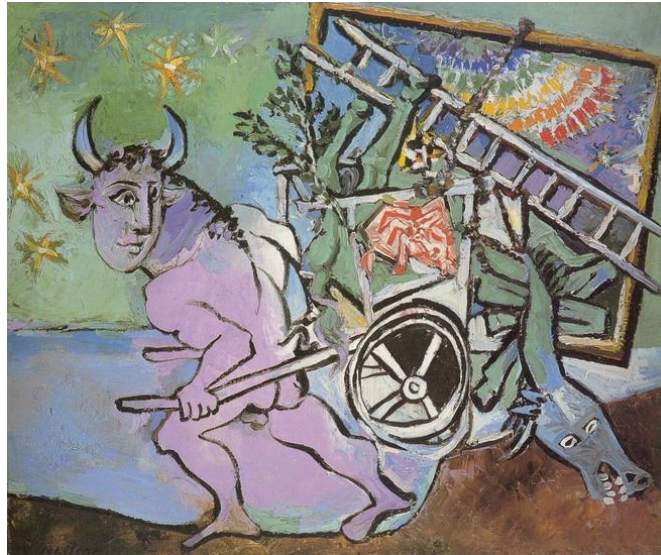
φιγούρα του θνήσκοντος Μινώταυρου, τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά του οποίου θυμίζουν πολύ τα χαρακτηριστικά του ίδιου του Πικάσσο, αποδίδεται με την ταυτόχρονη σύγκλιση διαφορετικών γωνιών παρατήρησης του θέματος, έτσι ώστε το σχεδιαστικό αποτέλεσμα να αναδεικνύει υπερβολική «δυσμορφία» των άνω κυρίως άκρων. Αντίθετα, η νεαρή γυναίκα που αναδύεται από τη θάλασσα είναι σχεδιασμένη σύμφωνα με το κλασικό γυναικείο πρότυπο, που απεικονίζεται στη σειρά χαρακτηριστικών Βολλάρ και ιδιαίτερα στις μυθογραφικές αφηγήσεις της που έχουν ως κεντρικό θεματικό πυρήνα το Μινώταυρο. Η νεαρή γυναίκα – μοντέλο, που συμμετέχει σε βακχικά γλέντια παρέα με το Μινώταυρο, αντιπροσωπεύει τον ίδιο τον τύπο φωτεινής και «απολλώνιας» γυναικείας ομορφιάς. Το έργο αυτό αφιερώθηκε από τον Πικάσσο στον ποιητή Πώλ Ελυάρ (Paul Eluard, 1895 – 1952), ο οποίος το συμπλήρωσε με μερικούς από τους καλύτερους στίχους του:

«Θα πρέπει να δεις τον εαυτό σου να πεθαίνει
Για να νιώσεις ότι ακόμα ζεις.
Το κύμα είναι πολύ πιο ψηλά απ' την πεσμένη καρδιά σου
Γιε της γης, λουλουδοφάγε, καρπέ της στάχτης
Στο στήθος σου τα σκοτάδια σκέπασαν για πάντα
Τον ουρανό.»
(6, 13, 41, 56, 181 – 182, 184, 246, 251, 269)



Εικόνα 228: «Το τέλος ενός τέρατος» (1937). (56)

Λίγο πριν από αυτό, μερικές ακόμη περιπέτειες του Μινώταυρου παρουσιάστηκαν σε κάποια σχέδια του 1936, ορισμένα από τα οποία ήταν έγχρωμα. Σε ένα από αυτά παρουσιάστηκε να μετακομίζει με τα μοναδικά του υπάρχοντα, δηλαδή μία φοράδα και το πουλάρι της φορτωμένα στη χειράμαξά του ενώ φωτίζεται από ένα φανάρι δεμένο στην οπλή της φοράδας. Το τελευταίο έργο φαίνεται να συμβολίζει τις αναστατώσεις και τις αλλαγές που προκάλεσαν οι συνθήκες στη ζωή του καλλιτέχνη. Επίσης σε άλλα σχέδια απεικονίζεται να κατασκοπεύει ένα κορίτσι που αποδρά μέσα από τα χωράφια ή να σαλπάρει με μία βάρκα με γυναίκες, τις οποίες έχει αιχμαλωτίσει. Πολλές από αυτές τις εικόνες προκαλούν τη συμπάθεια του θεατή για το τέρας. Ακόμη κι όταν εμφανίζεται με το πουλάρι στο καρότσι του, η μορφή του παρουσιάζεται ως τόσο αθώα, σα να απαιτεί συγχώρεση για τα αναπόφευκτα εγκλήματά του. (182, 184, 255, 284)

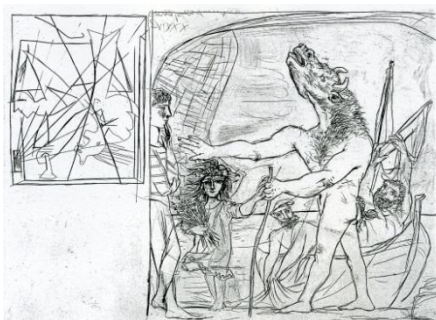


Εικόνα 229: «Μινώταυρος που τραβά ένα καρότσι» (1936). (270)

Όσον αφορά στη Σειρά Βολλάρ, τα τελευταία χαρακτηριστικά της που αναφέρθηκαν στις περιπέτειες του Μινώταυρου είναι τα τέσσερα που τον απεικόνισαν σε κατάσταση τύφλωσης να οδηγείται από ένα νέο κορίτσι κατά το μήκος μίας παραλίας. Πρόκειται για έργα με πολύ διαφορετική τεχνική σε σύγκριση με εκείνη των πρώτων έργων της Σειράς Βολλάρ, που χαρακτηρίζονταν από την καθαρότητα του σχεδίου. Παράλληλα αποτέλεσαν μία εξαιρετικά σύνθετη, αλληγορική αναφορά στα προβλήματα και τα διλήμματα της καλλιτεχνικής πορείας του ίδιου του Πικάσσο. Σε αυτά το κορίτσι κρατά στην αγκαλιά του είτε λουλούδια είτε ένα περιστέρι, σύμβολο αγνότητας. Τη σκηνή παρατηρούν κάποιοι ψαράδες καθώς κι ένας νέος άνδρας. Η κεφαλή του Μινώταυρου είναι τεντωμένη προς τα πάνω, με το στόμα της ανοιχτό, μία στάση την οποία συχνά χρησιμοποιούσε ο Ισπανός καλλιτέχνης για να αποδώσει το θρήνο. Μάλιστα, γι' αυτή τη συγκεκριμένη στάση ο Ζώρζ Μπαταίγ έγραψε ότι κατά τη διάρκεια μεγάλου πόνου: «Είναι εύκολο να παρατηρηθεί ότι το καταβεβλημένο άτομο ρίχνει πίσω το κεφάλι του ενώ τεντώνει το λαιμό του με τέτοιο τρόπο ώστε το στόμα του γίνεται όσο το δυνατόν περισσότερο μία προέκταση της σπονδυλικής στήλης ή με άλλα λόγια, παίρνει τη θέση που φυσιολογικά καταλαμβάνει στα ζώα.» Επιπρόσθετα, η τύφλωση του μυθικού πλάσματος, του αφαιρεί το χαρακτηριστικό που είναι το σημαντικότερο ιεραρχικά στο ανθρώπινο πρόσωπο. Ο μόνος τρόπος επικοινωνίας του Μινώταυρου με το περιβάλλον του είναι το τρυφερό άγγιγμά του στο κεφάλι ή στα χέρια του νεαρού κοριτσιού. Στα δεξιά των δύο ενδιάμεσων χρονικά χαρακτηριστικών με αυτό το θέμα, υπάρχει και η απεικόνιση της Μαρί – Τερέζ Βαλτέρ, ανήλικης συντρόφου του Πικάσσο εκείνης της περιόδου, παρουσιαζόμενη σε ενήλικη πια φάση, η οποία παρατηρεί τη σκηνή που διαδραματίζεται. Επίσης, στο τέταρτο χαρακτηριστικό από αυτά, ένα έργο εντυπωσιακό για την ατμόσφαιρα, τη σύνθεση, τη συμβολική δύναμη και την τεχνική τελειότητά του, το χαρακτηριστικό στοιχείο είναι τα μυστηριώδη φώτα που φαίνονται να πηγάζουν από τα ίδια τα σώματα. (6, 13, 16, 56, 152, 176, 181 – 182, 184, 240 – 241, 244, 246, 255, 260, 271)

Πολλοί ιστορικοί της τέχνης έχουν αποπειραθεί να ερμηνεύσουν το νόημα και το συμβολισμό που κρύβεται πίσω από τις τέσσερις συνθέσεις όπου η τρισυπόστατη μορφή του Πικάσσο – Μινώταυρου Οιδίποδα οδηγείται στο χώρο του Λαβυρίνθου, δηλαδή της αμετάκλητης υπαρξιακής δοκιμασίας, από τη δαφνοστεφανωμένη, κλασικής ομορφιάς Μαρί – Τερέζ Βαλτέρ ή Αντιγόνη ή Αριάδνη. Η επικρατέστερη άποψη είναι ότι οι συνθέσεις αυτές εκφράζουν τη δυσάρεστη ψυχική κατάσταση του καλλιτέχνη εκείνη την περίοδο: Λίγο πριν από την εγκυμοσύνη της Μαρί – Τερέζ, ο Πικάσσο δεν έβλεπε διέξοδο από το γάμο του

με την Όλγα, που είχε καταστραφεί εδώ και καιρό ενώ παράλληλα αντιμετώπιζε το πένθος από την απώλεια του πατέρα του και το κλίμα πολέμου που επικρατούσε στην Ευρώπη. (4, 56, 154, 181, 246, 272)



Εικόνα 230: «Τυφλός Μινώταυρος οδηγούμενος από ένα κορίτσι» I (1934). (241)



Εικόνα 231: «Τυφλός Μινώταυρος οδηγούμενος από ένα κορίτσι» II (1934). (241)



Εικόνα 232: «Τυφλός Μινώταυρος οδηγούμενος από ένα κορίτσι» III (1934). (241)



Εικόνα 233: «Τυφλός Μινώταυρος οδηγούμενος από ένα κορίτσι» IV (1934). (241)

Η κατάσταση τύφλωσης του μυθικού πλάσματος παραπέμπει όμως και στα έργα που φιλοτέχνησε ο καλλιτέχνης κατά τη γαλάζια περίοδο (1901 – 1904), στα οποία απεικονίζονταν τυφλοί ηλικιωμένοι άνδρες να οδηγούνται από κάποιο παιδί ή να στηρίζονται πάνω του. Πρόκειται για φιγούρες που η πηγή της συναισθηματικής τους έμπνευσης είναι ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ή οι συμβολιστές καλλιτέχνες του 19^{ου} αιώνα. Πάντως σύμφωνα με τον Πένροουζ (Ronald Penrose, 1900 – 1984), η τύφλωση συμβολίζει για τον Πικάσσο το βλέμμα του ζωγράφου, που είναι μάλλον εσωτερικό παρά πρόσληψη του ορατού κόσμου. Εξάλλου, όπως δήλωσε κι ο ίδιος ο Πικάσσο στον Τεριάντ: «Θα έπρεπε να βγάζουμε τα μάτια των ζωγράφων, όπως γίνεται με τις καρδερίνες, για να τραγουδούν καλύτερα». Ο καλλιτέχνης οδηγείται από το ένστικτο, που είναι ο μόνος τρόπος για την ανάκτηση αυθεντικών αξιών που θάφτηκαν από τη στείρα διδασκαλία του κανόνα και τις κάθε είδους Ακαδημίες, ακόμη κι εκείνες που επιβλήθηκαν στο όνομα της μοντέρνας τέχνης. Τέλος, οι συνθέσεις με τον τυφλό Μινώταυρο θυμίζουν συνθετικά το χαρακτηριστικό του Ρέμπραντ «Η τυφλότητα του Τόμπιτ» (1651). (13, 56, 143, 154, 176, 181, 244, 246, 182, 184)

Το στόμιο της σπηλιάς που ξεχωρίζει στα αριστερά της πρώτης σύνθεσης με τον τυφλό Μινώταυρο παραπέμπει σε είσοδο Λαβυρίνθου, τον οποίο ποτέ δεν απεικόνισε με το δαιδαλώδες σχήμα του ο Πικάσσο. Επίσης το νεαρό κορίτσι αποτελεί σύμβολο ελπίδας, που μαζί με την ιδέα του Λαβυρίνθου υποδηλώνει πιθανότατα την αναζήτηση της κάθαρσης από το Μινώταυρο. (56)

Παρ' όλα αυτά, πρέπει πάλι να σημειωθεί ότι ο Πικάσσο απέφυγε τη συνειδητή και κλειστή χρησιμοποίηση των συμβόλων. Αντίθετα ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε συμβολικούς τύπους ή ξεχασμένες μυθικές παραδόσεις, που είχαν ερμηνευτεί με συγκεκριμένο, συμβατικό τρόπο στο παρελθόν και τους οικειοποιήθηκε μεταμορφώνοντάς τους. (56)

Από την ανάλυση των παραπάνω έργων προκύπτει ότι ο Μινώταυρος του Πικάσσο δεν ήταν σαν τα τέρατα και τα αντιπαθητικά κτήνη των σουρεαλιστών των δεκαετιών του 1920 και του 1930 αλλά ένα δημιούργημα με πολύ βαθύτερη φαντασία, που διέθετε έναν ενδιαφέροντα από ηθική σκοπιά χαρακτήρα και ωθούσε στον προβληματισμό του κατά πόσο οι άνθρωποι μοιάζουν περισσότερο με ζώα απ' ότι τα ζώα με ανθρώπους. Θα πρέπει επίσης να προστεθεί ότι το μοναδικό δίδαγμα που πηγάζει από τη μυθολογία του Μινώταυρου, που διαμόρφωσε ο Πικάσσο είναι πως: «Η ζωή είναι κάπως έτσι» ενώ ο νεοκλασικισμός του καλλιτέχνη ήταν πολύ διαφορετικός από όλους τους προηγούμενους, που ήταν αστικοί, διδακτικοί, γεμάτοι από ηθικές και πολιτικές σημασίες. (41)

Στην ίδια περίοδο με τα παραπάνω έργα ανάγεται και το γλυπτό «Κεφάλι ταύρου» (1932) του Πικάσσο, που λόγω θέματος, συνδέεται με τον κύκλο του Μινώταυρου. Πρόκειται για ένα έργο που σχεδιάστηκε ώστε να στέκεται πάνω σε επίπεδη επιφάνεια, σα να είχε αποσπαστεί από το ζώο για μαγειρική. Η σχεδόν εύθυμη ζωντάνια του συγκρούεται με αυτή την εντύπωση. Τέλος, από το Μάιο του 1933 μέχρι το Φεβρουάριο του 1936 ο Μινώταυρος εμφανιζόταν και στα ποιήματα που έγραφε ο καλλιτέχνης, τα οποία ήταν κυρίως ιδιωτικού κι ερωτικού χαρακτήρα ενώ εμπειρείχαν και λίγους πολιτικούς συμβολισμούς, που εμφανίζονταν περισσότερο σε έργα άλλων καλλιτεχνών και συγγραφέων των δεκαετιών 1930 και 1940. (6, 16, 181)



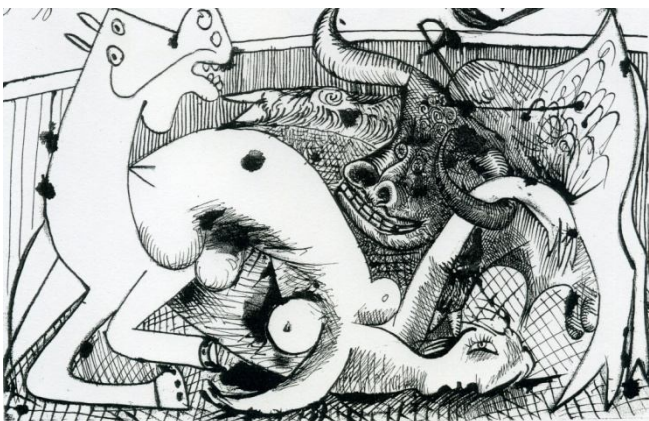
Εικόνα 234: Γλυπτό κεφάλι ταύρου (1932). (273)

Οι «Ταυρομαχίες» του 1934

Τη χρονική περίοδο 1933 – 1934, μετά από μία επίσκεψη που ο Πικάσσο έκανε στην πατρίδα του, αναζωπυρώθηκε το ενδιαφέρον του για τις ταυρομαχίες και τις απέδωσε σε ένα νέο σύνολο έργων του, που ξανάπιασε τον παλμό του ήλιου και της νύχτας στην αρχαία Μεσόγειο, τις τελετουργίες της Κρήτης και τη λατρεία του Μίθρα και χαρακτηριζόταν από περισσότερη κίνηση, λαμπρότερα χρώματα, και πιο πολλή βιαιότητα σε σύγκριση με παλαιότερα έργα του. Η ζωγραφική και τα σχέδια, που δημιούργησε ο Πικάσσο με θέμα τις ταυρομαχίες σηματοδότησαν το πρώτο βήμα προς τη δημιουργία της εντελώς προσωπικής μυθολογίας του, την οποία επεξεργάστηκε κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 καταλήγοντας στη «Γκερνίκα» το 1937. (40, 56, 181 – 182, 184, 186, 255, 274 – 275)



Εικόνα 235: «Ταυρομαχία» (1934). (178)



Εικόνα 236: «Ταυρομαχία» (1934). (259)



Εικόνα 237: «Ταυρομαχία» (1934). (259)

Η έλξη που ένιωθε για την ταυρομαχία ως ενήλικος ο Πικάσσο δεν πήγαζε τόσο από το θέαμα που χαρακτηριζόταν από τα χρυσοπόρφυρα χρώματά του αλλά από τη χορογραφία των δύο εκτελέσεων, του ταύρου και του ταυρομάχου, από τη συνάντησή τους, η οποία θεωρείται σεξουαλική και από την τραγική πάλη του ανθρώπου με το ζώο, που συμβολίζει τον ανεξιχνίαστο κύκλο της ζωής και του θανάτου. Σε αυτή την πάλη ο ταύρος θεωρείται ως παντοτινός, ως σύμβολο της δύναμης της ζωής και ως η μόνη ικανή δύναμη για αιώνια επιβίωση. Είναι χαρακτηριστικό ότι μόνο σε ένα από τα απειράριθμα έργα με θέμα την ταυρομαχία, που δημιούργησε ο Πικάσσο, παρουσίασε τη θανάτωση του ταύρου ενώ σε κανένα δεν έχει απεικονιστεί αίμα. (16, 154, 176, 181 – 182, 184, 245)

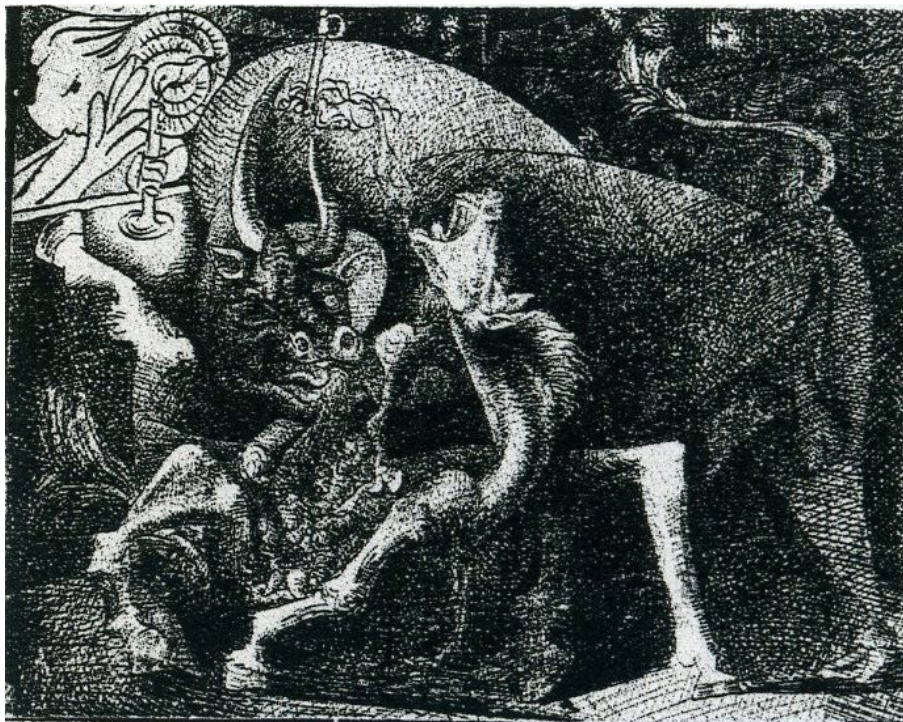
Ο καλλιτέχνης είδε στο θέμα της ταυρομαχίας ένα μυθολογικό σύμβολο, ικανό να περιλάβει δραματική οδύνη, θλίψη και οργή, που ήταν τα συναισθήματα, τα οποία τον βασάνιζαν εκείνα τα χρόνια των συζυγικών σπαραγμών και της ερωτικής έξαρσης για τη Μαρί – Τερέζ Βαλτέρ. Τα πάντα στη ζωγραφική που δημιούργησε το 1934 εστίαζαν στη δραματική σύγκρουση μεταξύ του μαύρου ταύρου και του ανοιχτόχρωμου αλόγου. Η αρένα και τα χαρακτηριστικά των θεατών δεν απεικονίστηκαν λεπτομερώς αλλά κυρίως λειτούργησαν ως περίγραμμα της δράσης. Το δράμα του άγριου αγώνα δεν έγινε μόνο το θέμα αυτών των έργων αλλά ολόκληρου του κόσμου της φαντασίας του Πικάσσο. Οι οξείες αντιθέσεις μορφών και χρωμάτων προκάλεσαν τον τρόπο με τον οποίο εκφράστηκε αντιδρώντας στα γεγονότα των επόμενων ετών: Πρόβλεψαν την οργή, τη θλίψη και την απελπισία, με τις οποίες χαιρέτισε τη γελοία νίκη του φασισμού πάνω στο ανθρώπινο πνεύμα. (181, 269, 274)

Οι «Μινωταυρομαχίες»

Οι «Μινωταυρομαχίες» είναι χαρακτηριστικά που αναφέρονται τόσο στην αρχαία παράδοση όσο και στη μοντέρνα εποχή και χαρακτηρίζονται από μία συνθετότερη και σκοτεινότερη πλοκή σε σύγκριση με εκείνα της Σειράς Βολλάρ. Η πλοκή αυτή εκφράζεται κυρίως μέσω της παρουσίας της αναμέτρησης μεταξύ Μινώταυρου – ταύρου και αλόγου στην αρένα. Διακρίνονται από μία ιδιαίτερη βιαιότητα και παραπέμπουν σε διάφορες ιδέες, όπως είναι η πάλη μεταξύ των δύο φύλων, ο πρόσκαιρος θρίαμβος των ενστίκτων και η μάχη μεταξύ της ζωής και του θανάτου, από την οποία κανείς δε βγαίνει νικητής. Το υβρίδιο αυτών των συνθέσεων ακολουθεί βίαια εναλλασσόμενες μεταμορφώσεις ώστε να πάρει τελικά τη νηφάλια και απορημένη μορφή του ταύρου της «Γκερνίκα». Αξίζει να αναφερθεί ότι σε σχέση με αυτές του Πικάσσο, στις κατά έναν αιώνα προγενέστερες «Ταυρομαχίες» του Φρανθίσκο Γκόγια, η βία και ο φόβος καλύπτονται ενώ οι κανόνες τους περιγράφονται με ακρίβεια σαν ένα αυθεντικό κομμάτι της ύπαρξης ενός λαού. (56, 178, 274, 183)

Ανάμεσα στα έργα των «Μινωταυρομαχιών» του Πικάσσο ανήκουν «Ο θάνατος του ταυρομάχου» (1933), «Ο θάνατος της γυναίκας» (1933) και «Ταύρος και πληγωμένο άλογο» (1934). Ειδικά το τελευταίο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού αποτελεί το σύνδεσμο μεταξύ των παλαιότερων έργων που απεικονίζουν την πάλη ταύρου και αλόγου και της γνωστής «Μινωταυρομαχίας» του 1935. Σε αυτό ο πληγωμένος ταύρος με το φονικό όπλο καρφωμένο πάνω στη ράχη του επιτίθεται εναντίον ενός αλόγου που σφαδάζει. Οι πονεμένες εκφράσεις των δύο ζώων θυμίζουν ανθρώπινες εκφράσεις αγωνίας ή έκστασης. Ιδιαίτερη λεπτομέρεια στη σύνθεση αποτελεί η μορφή ενός νεαρού κοριτσιού στο βάθος αριστερά, που με ένα κερί στο χέρι φωτίζει τη βίαιη σκηνή πάλης των δύο ζώων ενώ κοιτά προς αυτή διστακτικά. Η νεαρή κοπέλα προφανώς εδώ ενσαρκώνει την αθωότητα, την αλήθεια ή την κάθαρση. Η ίδια εμφανίζεται ξανά στη μεταγενέστερη «Μινωταυρομαχία» του 1935 ενώ μία παραλλαγή της παρουσιάζεται και το 1937 ως κυρίαρχη συνθετική μορφή της «Γκερνίκα». Στον τρόπο που αποδίδεται διακρίνεται σαφώς η επίδραση του έργου του Γκόγια «Τα δεινά του πολέμου» (1863), όπου παρουσιάζεται η μορφή μίας νεκρής γυναίκας, που συμβολίζει την αλήθεια, της οποίας το σώμα ακτινοβολεί. Μία ακόμη πηγή

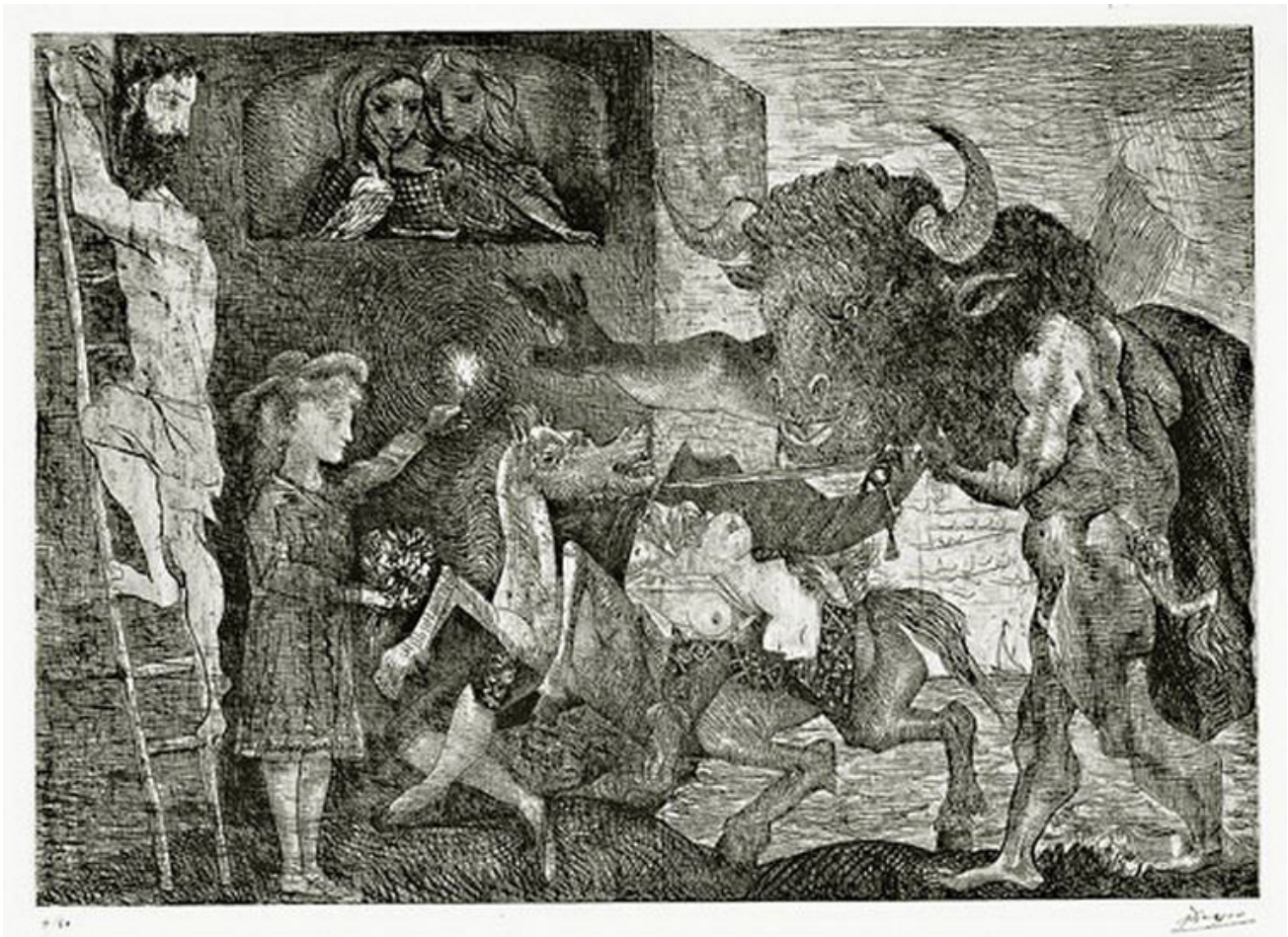
έμπνευσης των «Μινωταυρομαχιών» του Πικάσο αποτέλεσε και η θρησκευτική εικονογραφία της πατρίδας του. (6, 40 – 41, 56, 267, 255)



Εικόνα 238: «Ταύρος και πληγωμένο άλογο» (1934). (276)

Ιδιαίτερη θέση στις «Μινωταυρομαχίες» κατέχει αυτή του 1935, η οποία θεωρείται ως το ωραιότερο χαρακτηριστικό του 20^{ου} αιώνα και για ορισμένους της δυτικής τέχνης από την εποχή του Ρέμπραντ, καθώς και ως κλειδί για την ερμηνεία της «Γκερνίκα». Εδώ ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε με πολύ απλό τρόπο διάφορα σύμβολα δημιουργώντας μία σύνθεση που κρύβει μία πολύπλοκη εικαστική σκέψη και συνδυάζει τα θέματα της θυσίας και της ταυρομαχίας. Μάλιστα, από την κλίμακα, τη συνθετικότητα και την προφανή φροντίδα που ο Πικάσο έδειξε στο χαρακτηριστικό είναι προφανές ότι στόχευε από την αρχή να δημιουργήσει ένα αριστούργημα αν όχι το μεσουράνημα της τέχνης του. Σε αυτό μία νεαρή γυναίκα που κρατά λουλούδια στο δεξί χέρι, με μορφή που παραπέμπει σε αρχαϊκή κόρη, φωτίζει με το αριστερό της μία περίεργη σκηνή: Ένα ξεκοιλιασμένο άλογο που είναι έτοιμο να καταρρεύσει φέρει στη ράχη του μία ταυρομάχο, που το σώμα της έχει χαρακτηριστικά εγκυμοσύνης, ενώ πίσω του ένας μεγαλόσωμος Μινώταυρος, στην πιο άπληστη και καταστρεπτική εκδοχή του, τείνει το δεξί του χέρι για να παρεμποδίσει το φως της κοπέλας να αποκαλύψει όσα συμβαίνουν. Πίσω από την κοπέλα, ένας άνδρας, που ορισμένοι έχουν ταυτίσει με το γλύπτη της Σειράς Βολλάρ ή με το Χριστό, ανεβαίνει μία σκάλα ενώ κοιτά με περιέργεια και ίσως φόβο όσα συμβαίνουν πίσω του. Στο βάθος της σύνθεσης δύο κορίτσια προβάλλουν από ένα ανοιχτό παράθυρο και μάλλον αποστρέφουν τα βλέμματά τους από την περίεργη σκηνή ενώ τα επικεντρώνουν γαλήνια σε δύο περιστέρια που βρίσκονται μπροστά τους στο παράθυρο και ίσως συμβολίζουν την προσφορά προς θυσία ή το ίδιο το Άγιο Πνεύμα. Στο βάθος η θάλασσα και ένα πλοίο με πανιά τονίζουν ακόμη περισσότερο το μυστηριώδη χαρακτήρα της σύνθεσης. Τα μελαγχολικά συναισθήματα που αποπνέει έχουν συντελέσει ώστε να παραλληλιστεί με τη «Μελαγχολία» (1514) του Ντύρερ (Albrecht Dürer, 1471 – 1528). Το νόημα που αποδίδεται σε αυτή είναι η σύζευξη του φωτός, που προσωποποιείται από τη νεαρή γυναίκα, με το σκοτάδι της ανθρώπινης ψυχής, που προσωποποιείται από

το Μινώταυρο. Το έργο επιδιώκει να αποκαλύψει τη σύνθετη ανθρώπινη πραγματικότητα μέσα από την περιπέτεια του βλέμματος. Σύμφωνα, πάλι, με την άποψη του Χέρμπερτ Ρηντ (Herbert Read, 1893 – 1968), που βρίσκει τα αρχέτυπα του Γιουνγκ κατάλληλα για την περίπτωση, ο γενειοφόρος άνδρας παριστάνει το σωτήρα, ο θηλυκός ταυρομάχος την κατανικημένη λίμπιντο και η κοπελίτσα το φορέα της ανώτερης συνείδησης. Υπάρχει ακόμη και η άποψη του Σνάιντερ (Hans Schneider, 1888 – 1953), ο οποίος θεωρεί πως το χαρακτηριστικό παριστάνει διάφορες πλευρές της σεξουαλικής πράξης, όπως θα μπορούσε να τις είχε συλλάβει ένα παιδί. Τέλος ο Τζέραλντ Χώσον (Gerald Howson), έδωσε πολιτική ερμηνεία στη σύνθεση του έργου. Ταύτισε το Μινώταυρο με το Φρανθίσκο Λάργο Καμπαγέρο (Francisco Largo Caballero, 1869 – 1946), ηγέτη της ακροαριστερής τάσης μέσα στο σοσιαλιστικό κόμμα και το γενειοφόρο άνδρα στη σκάλα με τον τυπικό Ισπανό διανοούμενο που βρίσκεται σε αναζήτηση, όπως ο Μιγκέλ δε Ουναμούνο (Miguel de Unamuno, 1864 – 1936), ο οποίος δεν έχει ακόμη αποφασίσει αν πρέπει να υποστηρίξει τις μάζες ή να διατηρήσει την εξουσία και τα προνόμια που απολαμβάνει η διανοούμενη ελίτ. (16, 41, 56, 127 – 128, 152, 154, 176, 181 – 185, 245, 249, 251, 255, 267, 269, 271, 277 – 278)

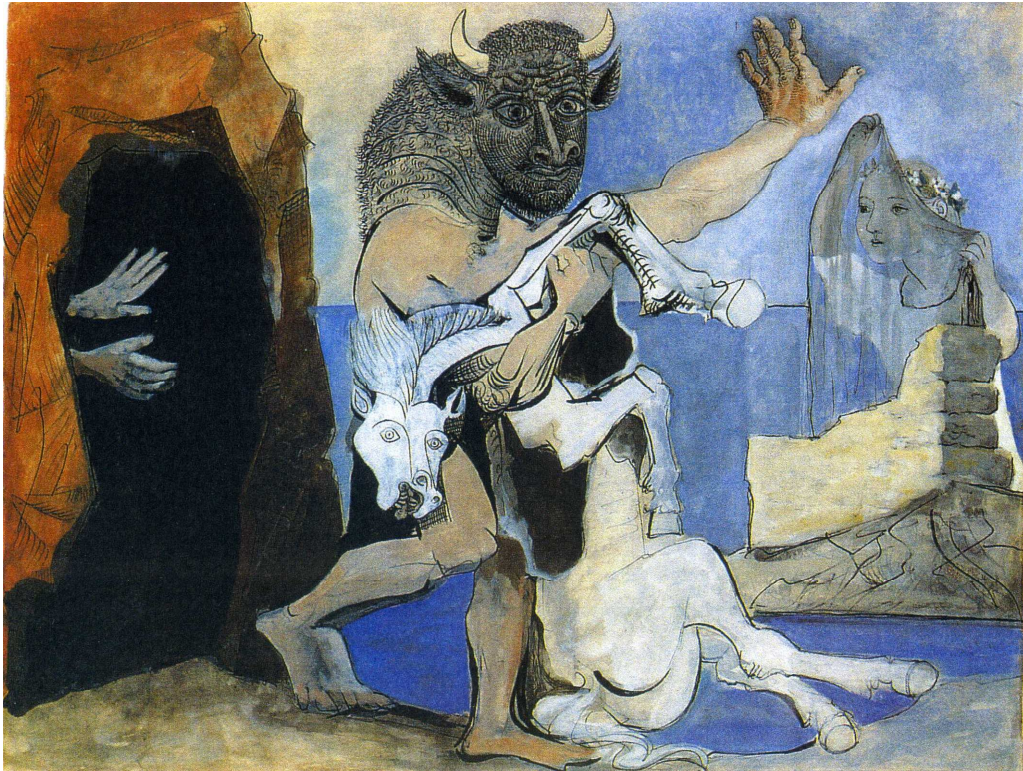


Εικόνα 239: «Μινωταυρομαχία» (1935). (270)



Εικόνα 240: «Μελαγχολία Ι» (1514), Άλμπρεχτ Ντύρερ (Albrecht Dürer, 1471 – 1528). (279)

Μυστήριο περιβάλει και το έργο «Μινώταυρος και νεκρή φοράδα μπροστά σε σπηλιά» (1936), που μοιάζει με απεικόνιση παράξενης θρησκευτικής τελετουργίας. Σε αυτό ο Μινώταυρος παρουσιάζεται με τα πολύ ανθρώπινα χαρακτηριστικά του Πικάσσο να βγαίνει από μία σπηλιά κρατώντας το τομάρι μίας φοράδας στο δεξί του χέρι. Το αριστερό του χέρι, αντίθετα, φαίνεται να προσπαθεί να αποτρέψει τη νεαρή κοπέλα με την απολλώνια μορφή, η οποία βρίσκεται πίσω από ένα πελώριο χέρι που μοιάζει με τοίχο, στα δεξιά της σύνθεσης, να αποκαλύψει τη διαδραματιζόμενη σκηνή. Πρόκειται για μία χειρονομία που παρουσιάζεται και στη «Μινωταυρομαχία» του 1935. Το δέρμα της φοράδας που παρουσιάζεται εδώ αντί για το ίδιο το άλογο, που αποτελεί σύμβολο στην τέχνη του Πικάσσο, φανερώνει ίσως ένα αδιέξοδο στο οποίο έφτασε πλέον ο καλλιτέχνης, τόσο στη χρήση του συμβόλου αυτού όσο και στην προσωπική του ζωή. Επιπρόσθετα υποδηλώνει την κοινωνικοπολιτική κρίση που περνούσε η Ισπανία την ίδια περίοδο αλλά και τη σταδιακή αποσταθεροποίηση ολόκληρης της Ευρώπης, με την παράλληλη άνοδο του φασισμού. Σύμφωνα με μία άλλη άποψη, το άλογο εδώ συμβολίζει την ανθρωπιά ενώ ο Μινώταυρος τον τρόπο να ξεπεραστεί ο Λαβύρινθος της ανθρωπότητας. Όσον αφορά στο χέρι – τοίχο της σύνθεσης, αυτό θυμίζει τους τοίχους των συνθέσεων του Τζόρτζιο ντε Κίρικο, που χωρίζουν την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας από το χώρο μίας άλλης αλήθειας. Εντύπωση προκαλεί και το στόμιο του σπηλαίου που παρουσιάζεται στα αριστερά της σύνθεσης, με δύο χέρια σε στάση ικεσίας να προβάλλουν από αυτό, που κάποιιοι το έχουν ταυτίσει με την είσοδο του Λαβυρίνθου και την εγκαταλειμμένη Όλγα ή με ένα συμβολικό χώρο της απώλειας ή της αυτογνωσίας, ο οποίος αντιπαρατίθεται στην ήρεμη και γαλήνια ακινησία του χώρου, που κυριαρχείται από την παρουσία του γιγαντιαίου χεριού. Τα χέρια που προβάλλουν από το σπήλαιο θυμίζουν θρησκευτική εικονογραφία της μεσαιωνικής και της πρώιμης αναγεννησιακής τέχνης. Επίσης, ο εξωτερικός χώρος παραπέμπει στην υδατογραφία του καλλιτέχνη Γιόχαν Χάινριχ Φύσλι, με τίτλο «Ο καλλιτέχνης συντρίβεται από το μεγαλείο των αρχαίων ερειπίων» (1778 – 1779). Ακόμη θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η σύνθεση χαρακτηρίζεται και από τη νιτσεική αντιπαράθεση ανάμεσα στον απολλώνιο κόσμο που ενσαρκώνει η νεαρή κοπέλα, που ίσως είναι η κόρη του καλλιτέχνη, Μάγια (Maya Widmaier-Picasso), και στο διονυσιακό κόσμο του Μινώταυρου. Για το Νίτσε η τέχνη χαρακτηριζόταν γενικά από το δυισμό απολλώνιων και διονυσιακών χαρακτηριστικών. Πρόκειται για μία αίσθηση που υπάρχει και σε προγενέστερα έργα του καλλιτέχνη, όπως σε εκείνα που παρουσιάζουν το Μινώταυρο μέσα στο εργαστήρι του. (13, 56, 178, 181, 269, 272)



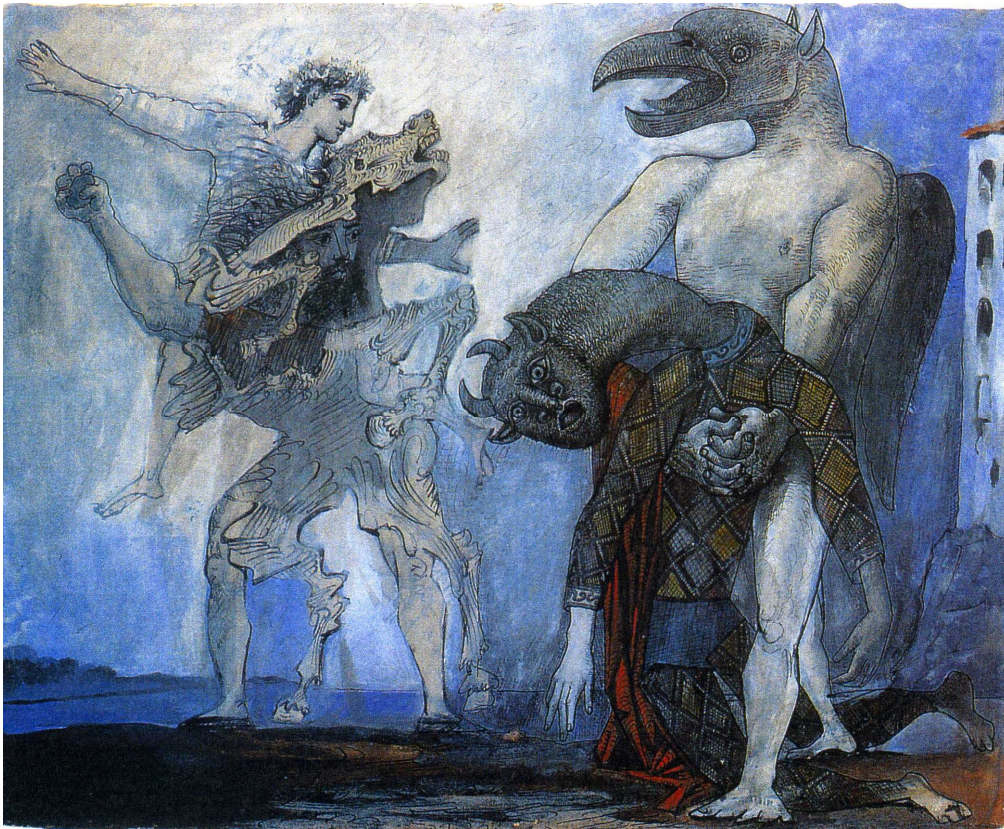
Εικόνα 241: «Μινώταυρος και νεκρή φοράδα μπροστά σε σπηλιά» (1936). (178)



Εικόνα 242: «Ο καλλιτέχνης συντρίβεται από το μεγαλείο των αρχαίων ερειπίων» Γιόχαν Χάινριχ Φύσλι (1778 – 1779). (280)

Το 1936 ο Πικάσσο ανέλαβε να ζωγραφίσει τη θεατρική αυλαία για το έργο «14^η Ιουλίου» του Ρομέν Ρολάν (Romain Roland, 1866 – 1944), που θα ανεβαζόταν στα πλαίσια μίας εορταστικής εκδήλωσης του Λαϊκού Μετώπου, που είχε νικήσει στις ισπανικές εκλογές. Έτσι ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε τη σύνθεση «Το δέρμα του Μινώταυρου με φορεσιά αρλεκίνου» όπου συνυπάρχουν διάφορα στοιχεία, που είχε παρουσιάσει σε άλλα έργα του. Επιπλέον διακρίνεται και η επίδραση σε αυτόν ενός ελληνιστικού έργου, που απεικόνιζε το νεκρό Πάτροκλο στα χέρια του Μενέλαου. Κυρίαρχη μορφή είναι ένα τερατώδες πλάσμα με σώμα άνδρα και κεφάλι γύπα, η οποία προήλθε από τοιχογραφίες ή γλυπτά καταλονικών μεσαιωνικών ναών και πιθανότατα συμβολίζει την επικράτηση των ολοκληρωτικών καθεστώτων στην Ευρώπη την

περίοδο του μεσοπολέμου. Το τέρας, που κρατά στα χέρια του το δέρμα του Μινώταυρου, είναι καλυμμένο με στολή αρλεκίνου. Ο αρλεκίνος αποτελεί μία μορφή της Κομμέντια ντελ Άρτε (Commedia dell' Arte) με δαιμονική καταγωγή, η οποία κυριάρχησε στο έργο του Πικάσσο κατά τη ρόδινη περίοδό του, που στρεφόταν γύρω από τη ζωή του τσίρκου. Στο έργο «Το δέρμα του Μινώταυρου με φορεσιά αρλεκίνου» είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η συγχώνευση αυτών των πλασμάτων, που κυριάρχησαν στη μυθολογία του Πικάσσο και με τα οποία αυτός ταυτίστηκε: του Μινώταυρου και του αρλεκίνου. Η συγχώνευση μορφών από διάφορες παραδόσεις πρόσδωσε στο έργο ένα σουρεαλιστικό χαρακτήρα. Αριστερά παρατηρείται η δεσπόμενη μορφή ενός γενειοφόρου άνδρα καλυμμένου με το δέρμα ενός αλόγου. Η υψωμένη γροθιά του έχει ταυτιστεί με τον κομμουνιστικό χαιρετισμό ή με το χαιρετισμό των Ισπανών Δημοκρατών, που ερχόταν σε αντίθεση προς την υψωμένη παλάμη του ναζιστικού χαιρετισμού. Η μορφή του θυμίζει απεικονίσεις του μυθικού Ηρακλή. Πάνω από το δέρμα του ζώου προβάλλει η μορφή ενός νέου άνδρα με ναυτική φανέλα. Κάποιοι έχουν ταυτίσει τη μορφή του προσώπου του με την Ντόρα Μάαρ ή και με τον ίδιο τον Πικάσσο. Οι δύο αυτές ανδρικές μορφές πιθανότατα συμβολίζουν την πάλη των λαών ενάντια στον ολοκληρωτισμό και ειδικότερα ο νέος άνδρας την αναγέννηση. Στην άκρη της σύνθεσης, προς τα δεξιά, παρουσιάζεται ένας πύργος που παραπέμπει σε εκείνους των μεταφυσικών συνθέσεων του Τζόρτζιο ντε Κίρικο. Η περιέργη σκηνή λαμβάνει χώρα σε μία παραλία. (56, 178, 181 – 182, 184 – 185)



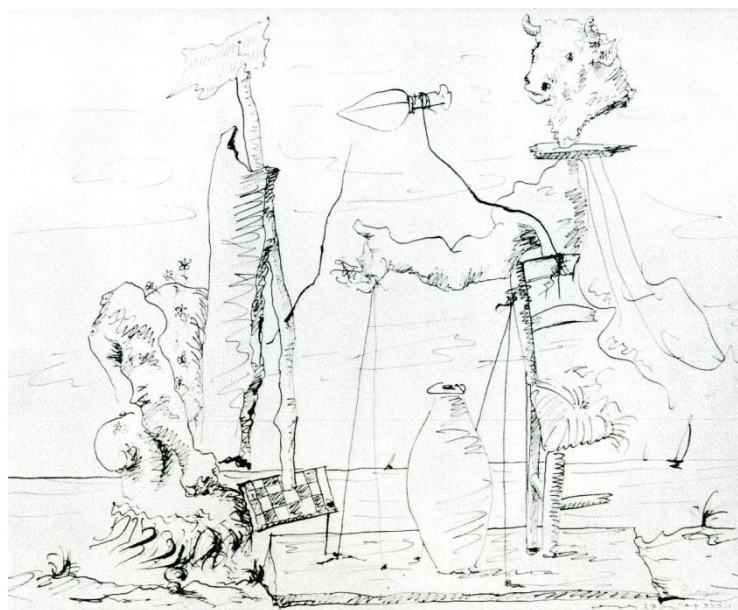
Εικόνα 243: «Το δέρμα του Μινώταυρου με φορεσιά αρλεκίνου» (1936). (178)

Η ταύτιση του Πικάσσο με την αμφιλεγόμενη μορφή του αρλεκίνου απασχόλησε ιδιαίτερα τους κριτικούς και υπήρξε ένας από τους βασικούς στόχους της οξύτατης κριτικής που άσκησε σε αυτόν ένας από τους εισηγητές της ψυχανάλυσης, ο Καρλ Γιουνγκ. Σε ένα κείμενό του που δημοσίευσε στη Neue Zürche Zeitung, το 1932, με αφορμή την έκθεση τετρακοσίων εξήντα συνθέσεων του Πικάσσο, στην Πινακοθήκη της Ζυρίχης, κατηγόρησε τον Ισπανό καλλιτέχνη ότι είχε συνδεθεί με τον κόσμο του σκότους,

του κακού και της δαιμονικής ασχήμιας εγκαταλείποντας ίσως τελεσίδικα τα ιδανικά του ωραίου και του καλού. Επιπλέον ο Γιουνγκ συνέδεσε την τέχνη του Πικάσσο με τις «εωσφορικές και αντιχριστιανικές δυνάμεις που κατακυριεύουν το σύγχρονο άνθρωπο σκεπάζοντας το λαμπρό κόσμο της μέρας με την ομίχλη και τα σκοτάδια του Άδη». Συγκρίνοντας τα έργα του Πικάσσο με τα έργα των ασθενών του θεώρησε ότι ο καλλιτέχνης απομακρυνόταν από την εξωτερική πραγματικότητα και βυθιζόταν σταδιακά στον κόσμο του ασυνείδητου. Στη γαλάζια περίοδο ο ψυχίατρος διέκρινε το είδος της διχοτόμησης, της αντίφασης και της πλήρους έλλειψης συναισθήματος, που χαρακτήριζαν τους σχιζοφρενείς, καθώς και την κατάδυσή του στον κόσμο του σκότους και των νεκρών, που αργότερα συμβολίστηκε με τη μορφή του αρλεκίνου ενώ στα έργα των χρόνων από τη ρόδινη περίοδο μέχρι το 1930 διέκρινε την επιστροφή του σε μία νεολιθική νύχτα καλυμμένη πίσω από «ακατανόητα σύμβολα». Η αυστηρή κριτική του έργου του Πικάσσο από τον Καρλ Γιουνγκ δέχτηκε επικριτικά σχόλια από άλλους μελετητές, οι οποίοι υποστήριξαν ότι το έργο του Ισπανού δημιουργού είναι δικαιότερο να ερμηνευτεί μέσα από την προσπάθεια κατανόησης του τρόπου σύνδεσης των στοιχείων του χαρακτήρα του με την περιπέτεια της μοντέρνας τέχνης. (56, 281, 186 – 278)

Κλείνοντας, μπορεί να σημειωθεί ότι με την υλοποίηση της σειράς των Μινωταυρομαχιών, ο Πικάσσο επιτέλεσε μία πράξη αυτοθεραπείας και απελευθερώθηκε από εσωτερικές εντάσεις και συγκρούσεις. (13)

Ο Πικασσικός ταύρος και ο Σουρεαλισμός

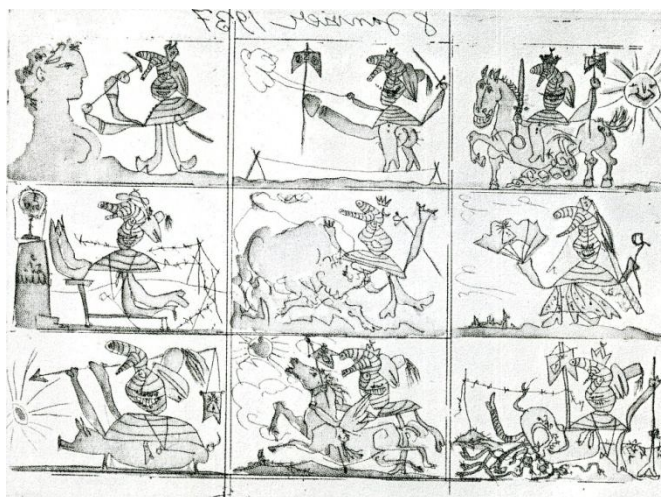


Εικόνα 244: «Μινώταυρος» (1933). (184)

Αν και ο Πικάσσο σε καμία περίπτωση δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως σουρεαλιστής καλλιτέχνης, στη διάρκεια της καριέρας του δημιούργησε και σουρεαλιστικά έργα. Ήδη από τη δεκαετία του 1920 είχε έρθει σε επαφή με τους σουρεαλιστές, τους οποίους επηρέασε και από τους οποίους επηρεάστηκε. Ζωγράφοι όπως ο Μασσόν, ο Ερνστ και ο Μιρό ολοφάνερα δέχτηκαν επίδραση από το έργο του Πικάσσο ενώ ο τελευταίος δέχτηκε έντονη επίδραση από το έργο του συμπατριώτη του, Μιρό. Μάλιστα, ο ερωτισμός που διακρίνει το έργο του Πικάσσο μετά από το 1925 πηγάζει από την ερωτική εικονογραφία του Σουρεαλισμού. Μία νεκρή φύση του Πικάσσο με καθαρά σουρεαλιστικό χαρακτήρα είναι το έργο με τίτλο «Μινώταυρος» (1933). Η σύνθεση αποτελείται από μια ανθισμένη πολυθρόνα στα αριστερά, από την οποία ξεπροβάλλει ένα ανθρώπινο χέρι και στην οποία ισορροπεί ασταθώς μία καρό

πινακίδα. Από την καρέκλα ανυψώνονται μία τραχιά σανίδα κι ένα κλαδί δένδρου, πάνω στο οποίο είναι καρφωμένο σαν κεφάλι ένα κομμάτι χαρτιού. Απέναντι σε αυτή τη θηλυκή και παθητική παρουσία ανυψώνεται μία τρομακτική αρσενική, στηριγμένη σε χαμηλή βάση: Μία καρέκλα αγκαλιάζεται από ένα ανθρώπινο χέρι με ώμο, που στηρίζει ένα κεφάλι ταύρου. Απέναντι από την κεφαλή του ταύρου βρίσκεται ένα σιλέτο, στερεωμένο με σύρμα στο πίσω μέρος της καρέκλας. Το σχέδιο φαίνεται να εκτελέστηκε με μεγάλη ταχύτητα, σε κατάσταση ημιύπνωσης. (182, 184, 282)

«Όνειρο και ψέμα του Φράνκο»



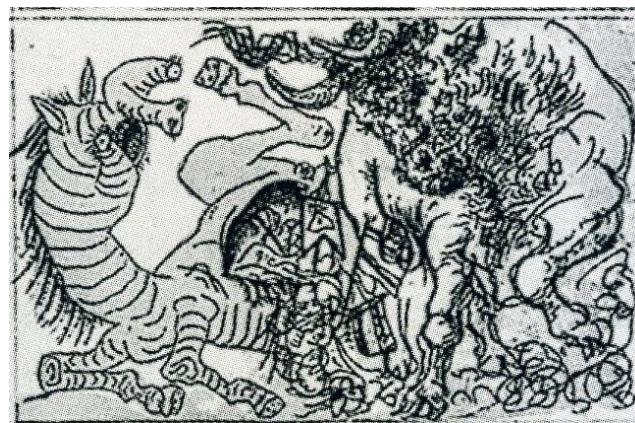
Εικόνα 245: «Όνειρο και ψέμα του Φράνκο I» (1937). (41)



Εικόνα 246: «Όνειρο και ψέμα του Φράνκο II» (1937). (250)



Εικόνα 247: Η πέμπτη εικόνα του έργου: «Όνειρο και ψέμα του Φράνκο I» (1937). (41)



Εικόνα 248: Η πέμπτη εικόνα του έργου: «Όνειρο και ψέμα του Φράνκο II» (1937). (250)

Μία ακόμη σειρά έργων του Πικάσσο, στα οποία παρουσιάστηκε η μορφή του ταύρου σε σημαντικό ρόλο, είναι η σειρά χαρακτηριστικών «Όνειρο και ψέμα του Φράνκο», που φιλοτεχνήθηκε το 1937, ήταν η πρώτη δουλειά του καλλιτέχνη που ασχολήθηκε με τον εμφύλιο πόλεμο και συνοδεύτηκε από ένα σύντομο ποίημά του. Με αυτή, που είναι το πιο σουρεαλιστικό έργο του, κατασκευασμένο σε λαϊκό ύφος, με εθνικιστικές προεκτάσεις, ο Πικάσσο αφηγήθηκε με το δικό του, προπαγανδιστικό τρόπο τα

κοινωνικοπολιτικά γεγονότα της εποχής του και κυρίως τα «κατορθώματα» του Φράνκο (Francisco Franco, 1872 – 1975) κι εξέφρασε τη ριζική απόρριψη του καθεστώτος αυτού και την πτώση των αξιών που συνδέθηκαν μαζί του. Η αφήγηση γίνεται σε δύο μεγάλα φύλλα, που το καθένα τους παρουσιάζει εννέα εικόνες. Η σειρά αυτή των χαρακτηριστικών είναι πιθανότατα εμπνευσμένη από τις «Αούκας» (“Aucas”), λαϊκές αφηγήσεις της Καταλονίας, τις οποίες εικονογραφούσαν με σκεμπρόζικα σχέδια και παραστάσεις, καθώς και από τον ισπανικό μύθο του Δον Κιχώτη. Ο τίτλος της σειράς πιθανολογείται πως έχει προέλθει από τα ποιήματα «Όνειρα» του πολιτικού και συγγραφέα της εποχής του μπαρόκ, Φρανθίσκο ντε Κεβέδο (Francisco de Quevedo, 1580 – 1645), τα οποία είχαν εμπνεύσει παλαιότερα και τον Γκόγια. Η σειρά «Όνειρο και ψέμα του Φράνκο», σύμφωνα με ορισμένους σύγχρονους μελετητές, αποτελεί σημαντικό κλειδί για την ερμηνευτική προσέγγιση της «Γκερνίκα». (16, 41, 56, 182 – 184, 187, 250 – 251, 269, 274, 277)

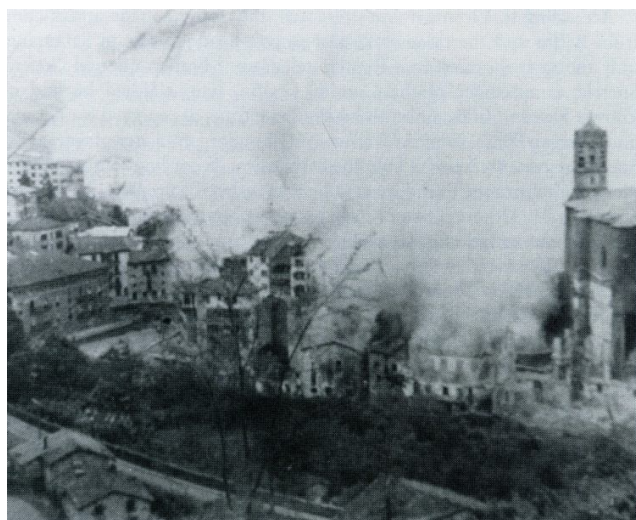
Στη συγκεκριμένη σειρά χαρακτηριστικών η μορφή του ταύρου παρουσιάζεται ως η μόνη που κατορθώνει να αντισταθεί στο Φράνκο. Στην πέμπτη εικόνα της πρώτης σελίδας ο ταύρος με την επίθεσή του ανατρέπει το στρατηγό. Στην τέταρτη και την πέμπτη εικόνα της δεύτερης σελίδας ο ταύρος, στεφανωμένος σα θρησκευτικός ήρωας με τις ακτίνες του φωτός, νικά το Φράνκο, ο οποίος πέφτει συμπαρασύροντας και το τραυματισμένο άλογό του. (56, 251)

Η «Γκερνίκα»

Την άνοιξη του 1937 φιλοτεχνήθηκε από τον Πάμπλο Πικάσο και η περίφημη «Γκερνίκα» για τη διακόσμηση του ισπανικού περίπτερου της Διεθνούς Έκθεσης του Παρισιού. Είναι ένα έργο με τεχνοτροπικές ρίζες στην κλασική δυτική τέχνη και το Σουρεαλισμό, που καλύπτει μία επιφάνεια περίπου 27 τετραγωνικών μέτρων και με ένα θέμα που ταυτίστηκε από το κοινό με μία από τις πιο αποτρόπαιες στρατιωτικοπολιτικές επιχειρήσεις του φασισμού. Πρόκειται για την ολική καταστροφή της αρχαιότερης βασικής πόλης, Γκερνίκα, από τους Ισπανούς, τους Ιταλούς και τους Γερμανούς, μετά από γερμανική εντολή, στις 26/4/1937. Δεδομένου του ότι η πόλη δεν είχε στρατιωτική σημασία, η καταστροφή της υπήρξε πράξη καθαρά τρομοκρατική και απέκτησε πολιτική σπουδαιότητα μέσω των αναφορών που έγιναν στο διεθνή τύπο. Έτσι η «Γκερνίκα» μετατράπηκε σε σύμβολο του μοντέρνου πολέμου. (16, 40, 56, 126 – 127, 130, 178, 182, 184, 243, 245, 249 – 250 – 251, 269, 271, 282 – 283)



Εικόνα 249: Αεροφωτογραφία της Γκερνίκα που βλέπει προς το βορά. (271)



Εικόνα 250: Η κεντρική Γκερνίκα στις φλόγες. (271)

Με αυτές τις φρικιαστικές εντυπώσεις στο μυαλό του, ο Πικάσσο άρχισε σχεδιαστική δουλειά πάνω στην ιδέα του την 1^η Μαΐου 1937. Μέχρι τα μέσα του Ιουνίου, το έργο είχε εκτεθεί ολοκληρωμένο στον τοίχο του ισπανικού περίπτερου της Παγκόσμιας Έκθεσης ενώ το κτήριο άνοιξε επίσημα στις 12 Ιουλίου. (178, 249 – 251)

Το έργο εμπεριείχε τις δηλώσεις του Πικάσσο και τον τρόμο που του προκάλεσε το γεγονός εκφρασμένους αποκλειστικά με συμβολικούς τύπους. Δεν υπήρχε αφηγηματικότητα, δηλαδή συγκεκριμένη απεικόνιση πολέμου ούτε ξεκάθαρη αναφορά σε πολιτικά γεγονότα. Όμως η έλλειψη του αφηγηματικού στοιχείου έκανε αυτό το μεγάλο πίνακα τόσο σύγχρονο. «Ο χαρακτήρας της μοντέρνας τέχνης είναι πως δεν αφηγείται», είπε ο Μαλρώ (André Malraux, 1901 – 1976). (178, 249 – 251, 255)

Στην πραγματικότητα, η «Γκερνίκα», σύμβολο του τρόμου του πολέμου, είναι μία αλληγορική σύνθεση, στην οποία κυριαρχούν επτά μορφές: Στο κέντρο βρίσκεται ένα πληγωμένο άλογο σε αφύσικη στάση. Δεξιά εικονίζεται ένα γυναικείο κεφάλι και ένα χέρι που κρατά μία λάμπα, η οποία φωτίζει τη σκηνή. Πάνω από το κεφάλι του αλόγου υπάρχει ένα μεγάλο, θεϊκό μάτι, που περιβάλλεται από ακανόνιστο, οδοντωτό σχηματισμό στο κάτω μέρος του ενώ στο κέντρο του έχει ένα γλόμπο. Δεξιά από το άλογο ο κενός χώρος συμπληρώνεται με τη μορφή μίας γυναίκας. Αριστερά κείται το άγαλμα ενός πολεμιστή με το σπασμένο του ξίφος στο χέρι. Πάνω από το σπασμένο άγαλμα, μία μητέρα γονατίζει μπροστά από έναν ταύρο κραυγάζοντας ενώ κρατά το νεκρό της παιδί στα χέρια της. Τα χρώματα έχουν αποκλειστεί από τον πίνακα κι έχουν μείνει μόνο το γκρίζο, το μαύρο και το λευκό για να δώσουν μία έμφαση στη θλιβερή ατμόσφαιρα της σκηνής, που θα μπορούσε να λαμβάνει χώρα σε εσωτερικό ή εξωτερικό χώρο, τη μέρα ή τη νύχτα. Το μεγαλύτερο μέρος του σχεδίου είναι επίπεδο, με εξαίρεση τα χέρια του πεσμένου πολεμιστή και το στόμα του αλόγου. Παρ' όλα αυτά, μία αίσθηση χώρου δίνεται με τις προοπτικές ευθείες στις δύο πάνω γωνίες της σύνθεσης. Η έντονη παρουσία γωνιών, διαφανειών και θραυσμάτων ανακαλεί το κυβιστικό κολλάζ εξυπηρετώντας τη δημιουργία σύγχυσης και εντείνοντας την έκρηξη των συναισθημάτων της σκηνής. Πριν και μετά από την υλοποίηση της «Γκερνίκα» έγιναν περίπου εκατό σχετικές σπουδές από τον καλλιτέχνη. Επίσης εδώ χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον καλλιτέχνη η γλώσσα των παιδικών ζωγραφιών, με τις απλοποιημένες μορφές και τα σύμβολά της. (131, 178, 249, 251)

Η υποδοχή του κοινού ήταν αρνητική, αφού το έργο θεωρήθηκε ότι ήταν «αντικοινωνικό», «νοσηρό», ξένο προς τις υγιείς αντιλήψεις του λαού και εκφρασμένο σε μία διανοουμενίστικη γλώσσα, απρόσιτη στο μέσο άνθρωπο. Παράλληλα, από άλλους θεωρήθηκε ως ένα έργο υπερβολικά σαφές ενώ από άλλους ως ένα έργο υπερβολικά σκοτεινό. Πάντως, κόσμος και κριτικοί προσπάθησαν να εντοπίσουν στην «Γκερνίκα» την αποκάλυψη του προσώπου του φασισμού και τον εξορκισμό του κακού από τον καλλιτέχνη. (56, 255, 277)

Τα περισσότερα σχόλια που αναπτύχθηκαν αρχικά γύρω από τη «Γκερνίκα» αφορούσαν στους συμβολισμούς των μορφών του αλόγου και του ταύρου. Μάλιστα οι δύο αυτές μορφές, όπως κι εκείνη της γυναίκας που φωτίζει με τη λάμπα τη διαδραματιζόμενη σκηνή, εμφανίστηκαν παλαιότερα και στις «Μινωταυρομαχίες». Όμως εδώ τα νοήματα και η συναισθηματική έκφραση των συμβόλων έχουν μεγαλύτερη πυκνότητα κι εκρηκτικότητα. Επίσης το άλογο και ο ταύρος εντυπώνονται βαθύτερα στη μνήμη του παρατηρητή σε σύγκριση με τις ανθρώπινες μορφές. Αποτελούν μυθολογικά σύμβολα του πόνου και των ανηλεών βίαιων δυνάμεων που κυριαρχούν στο έργο. (56)

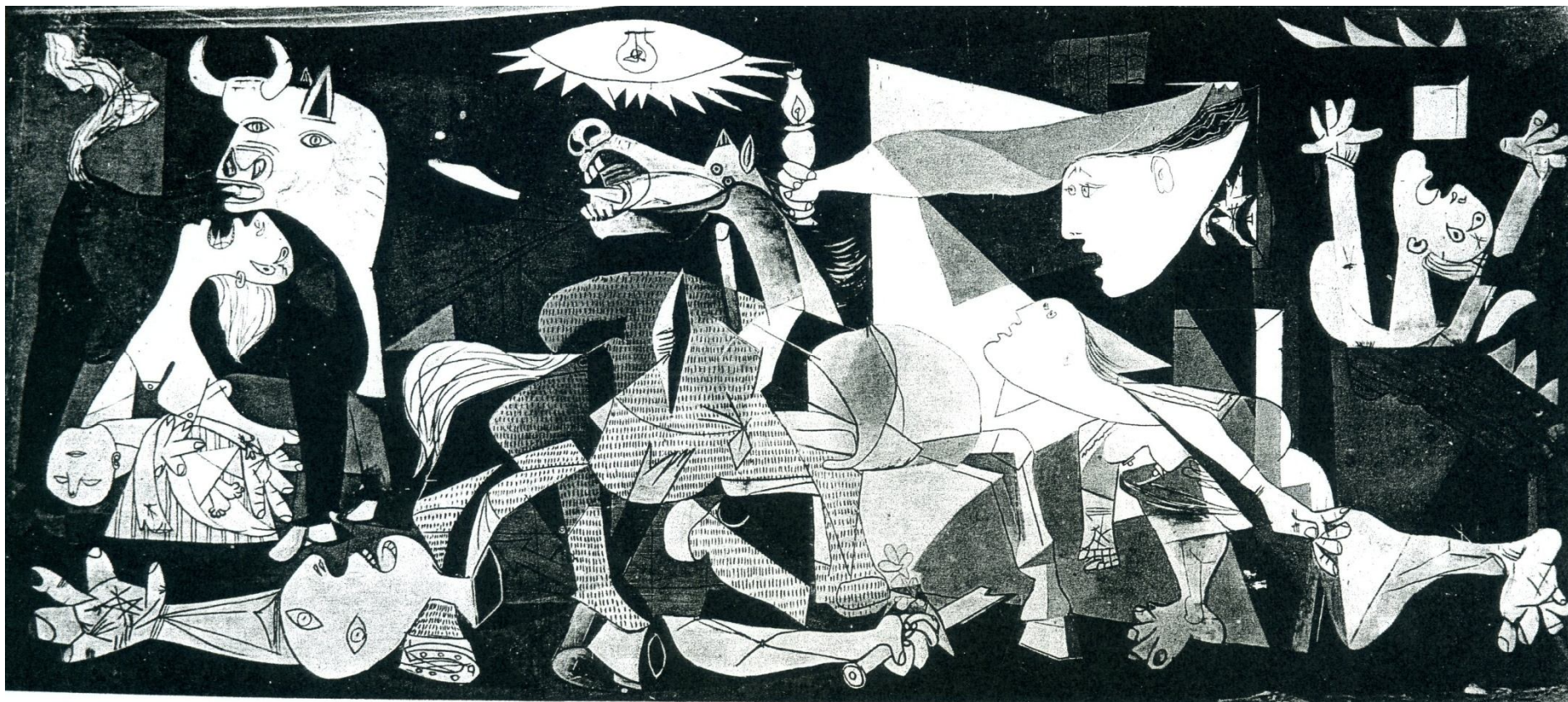
Όσον αφορά στον ταύρο, στα προπαρασκευαστικά σχέδια η μορφή του παρουσιάζεται να παρακολουθεί μία δράση που ορίζεται περίπου μέσα στο πλαίσιο της σύνθεσης. Όμως, στην τελική εκδοχή του έργου ο ταύρος στρέφει το βλέμμα του προς το χώρο έξω από τη σύνθεση. Η στατική άρθρωση και η ζωντανία του βλέμματός του δίνουν την εντύπωση ότι είναι η μόνη μορφή μέσα στον πίνακα που αντιστέκεται σε μία καταστροφή, της οποίας δεν είναι γνωστές οι αιτίες ή η βαθύτερη σημασία. Το μέγεθός του δεν είναι τόσο μεγάλο όσο εκείνου των «Μινωταυρομαχιών» αλλά τα βλέμματα των υπόλοιπων

μορφών της σύνθεσης στρέφονται πάνω του. Το βλέμμα της μητέρας και το πρόσωπο του νεκρού παιδιού είναι στραμμένα προς αυτόν. Ο πολεμιστής επίσης κοιτάζει προς αυτόν ενώ με τα ανοιγμένα χέρια του μοιάζει να δημιουργεί ένα βάθρο που τον στηρίζει. Το άλογο που ουρλιάζει, τον κοιτάζει, μία από τις γυναίκες σπρώχνει τη λάμπα προς το μέρος του και η γυναίκα που τρέχει, κοιτά προς την ίδια κατεύθυνση. Επίσης, οπτικά προστατεύει την απελπισμένη μητέρα σα στέγη αλλά αδυνατεί να αντιδράσει γιατί είναι προφανώς απών από τη σκηνή. Το κεφάλι του, μαζί με εκείνο της γυναίκας που φέρει το φως, είναι το μόνο μεγάλο, συμπαγές άθραυστο σχήμα της σύνθεσης. Τα μάτια του, που συντίθενται από κύκλους μέσα σε αμυγδαλωτά σχήματα, δεν είναι τόσο αθώα, αφού σε αυτά υπάρχουν προσαρτημένα αυτιά, που είναι και τα πιο δυνατά χαρακτηριστικά του ζώου. Όπως και ο καλλιτέχνης, ο ταύρος δεν μπορεί να δει την Γκερνίκα ούτε να μπει σε αυτή αλλά μπορεί να την ακούσει. Απών από το επεισόδιο της καταστροφής αλλά σχετικός με αυτό (και γι' αυτό παρών στην εικόνα), ο ταύρος της «Γκερνίκα», με τα ανθρώπινα χείλη και τα ήρεμα, ναπολεόντια χαρακτηριστικά του, είναι η αδιατάρακτη εικόνα της Ισπανίας αν και κάποιος τον έχουν ταυτίσει με το φασισμό. Τέλος, στο προπαρασκευαστικό σχέδιο του ταύρου, που ο Πικάσσο δημιούργησε τη 10^η Μαΐου 1937, η μορφή του ζώου έχει ανθρώπινα χαρακτηριστικά, που θυμίζουν εκείνα του Μινώταυρου της σειράς των «Μινωταυρομαχιών». Όμως, ενώ ο καλλιτέχνης, ταυτισμένος με το Μινώταυρο των «Μινωταυρομαχιών», αφηγείται την ιστορία των προσωπικών του μεταμορφώσεων, στην «Γκερνίκα», ταυτιζόμενος με τον ταύρο, γίνεται θεατής και μάρτυρας μίας παγκόσμιας δοκιμασίας. (16, 56, 128, 185, 255, 284)

Ο ίδιος ο καλλιτέχνης, πάντως, τόνισε το 1945 ότι η «Γκερνίκα» αποτελεί το μοναδικό από τα έργα του που έχει συμβολικό χαρακτήρα και ότι ο ταύρος της ήταν για αυτόν η αγριότητα και ο σκοταδισμός ενώ το άλογο ήταν ο λαός. Παρ' όλα αυτά, κάποια άλλη στιγμή ο Πικάσσο δήλωσε ότι αν είχε ξεκινήσει να συνθέτει αυτό το έργο του ορίζοντας συγκεκριμένο συμβολικό ρόλο για κάθε μορφή του, τότε αυτό θα ήταν ένα απλό μνημείο αφιερωμένο σε ένα ιστορικό γεγονός κι όχι καλλιτεχνική δημιουργία με οικουμενική αξία, που δίνει μία διαφορετική εκδοχή της ιστορίας. Φαίνεται, όμως, πως μάλλον στην «Γκερνίκα» η κάθε μορφή είχε πολλαπλή σημασία για τον καλλιτέχνη ενώ το σύνολο της σύνθεσης έδειχνε τον τρόπο με τον οποίο ο Πικάσσο φανταζόταν τον πόνο. Τελικά, η «Γκερνίκα» αποτέλεσε ένα ιστορικό γεγονός: την πρώτη αποφασιστική παρέμβαση της κουλτούρας στον πολιτικό αγώνα και το διασημότερο πολιτικό μανιφέστο του 20^{ου} αιώνα, που είχε διπλό πολιτικό μήνυμα: Δε συνδέθηκε μόνο με τα αδιέξοδα μίας εποχής που οδήγησαν στην εκτροπή του φασισμού αλλά και με την αντίδραση του καλλιτέχνη στο θάνατο της τέχνης. (41, 56, 126, 137, 243, 250, 282, 284 – 285)

Μετά από την υλοποίηση της «Γκερνίκα» εξαφανίστηκαν εντελώς τα σουρεαλιστικά στοιχεία από την τέχνη του Πικάσσο, ο οποίος ακολούθως δημιούργησε πολλές νεκρές φύσεις, με κρανία και κεφάλια ζώων, που αποτέλεσαν περεταιίρω σπουδές των μορφών του προαναφερόμενου έργου και εξέφραζαν την τραγωδία της σάρκας, με τη διαφορά ότι πλέον τα πάντα ήταν νεκρά και σιωπηλά. Ως πρώτος εξάδελφος του λευκού ταύρου της «Γκερνίκα» θα μπορούσε να θεωρηθεί ο μαύρος, που η κεφαλή του κυριαρχεί στην έγχρωμη ελαιογραφία του 1938 «Νεκρή φύση με κεφάλι ταύρου», που είναι τόσο μοναδική συνθετικά, ώστε να καθιστά προφανή κάποιον εσκεμμένο συμβολισμό. Το ανοιχτό βιβλίο, η παλέτα με τα πινέλα και το κερι φαίνονται να απειλούνται από το μαύρο κεφάλι του ταύρου, που κυριαρχεί στο δεξί πάνω κομμάτι της σύνθεσης. Λίγο αργότερα, ο καλλιτέχνης δημιούργησε και το γνωστό αφαιρετικό γλυπτό «Κεφάλι ταύρου» (1942). (251, 286)

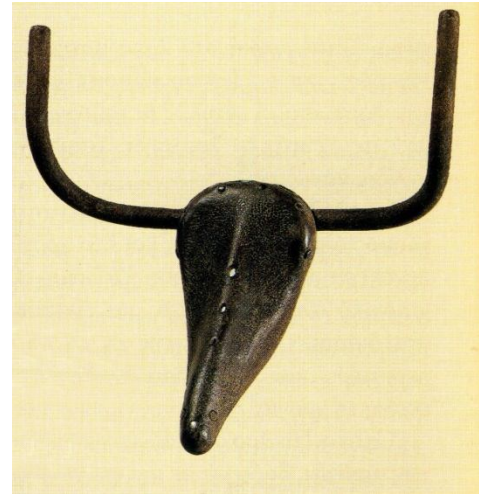
Ποια είναι, όμως, η σχέση της «Γκερνίκα» με ένα άλλο στοιχείο των μινωικών μύθων, το Λαβύρινθο; Η αλήθεια είναι πως ο χώρος της «Γκερνίκα» θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένας λαβυρινθικός χώρος που βρίσκεται ανάμεσα σε ένα χώρο αποδυναμωμένων αρχετύπων και σε μία νέα, μηχανοκίνητη εποχή. Ο αινιγματικός και γεμάτος με οδύνη χαρακτήρας του εύκολα τον συνδέει με την έννοια του μινωικού Λαβυρίνθου. (154)



Εικόνα 251: «Γκερνίκα» (4/6/1937). (287)



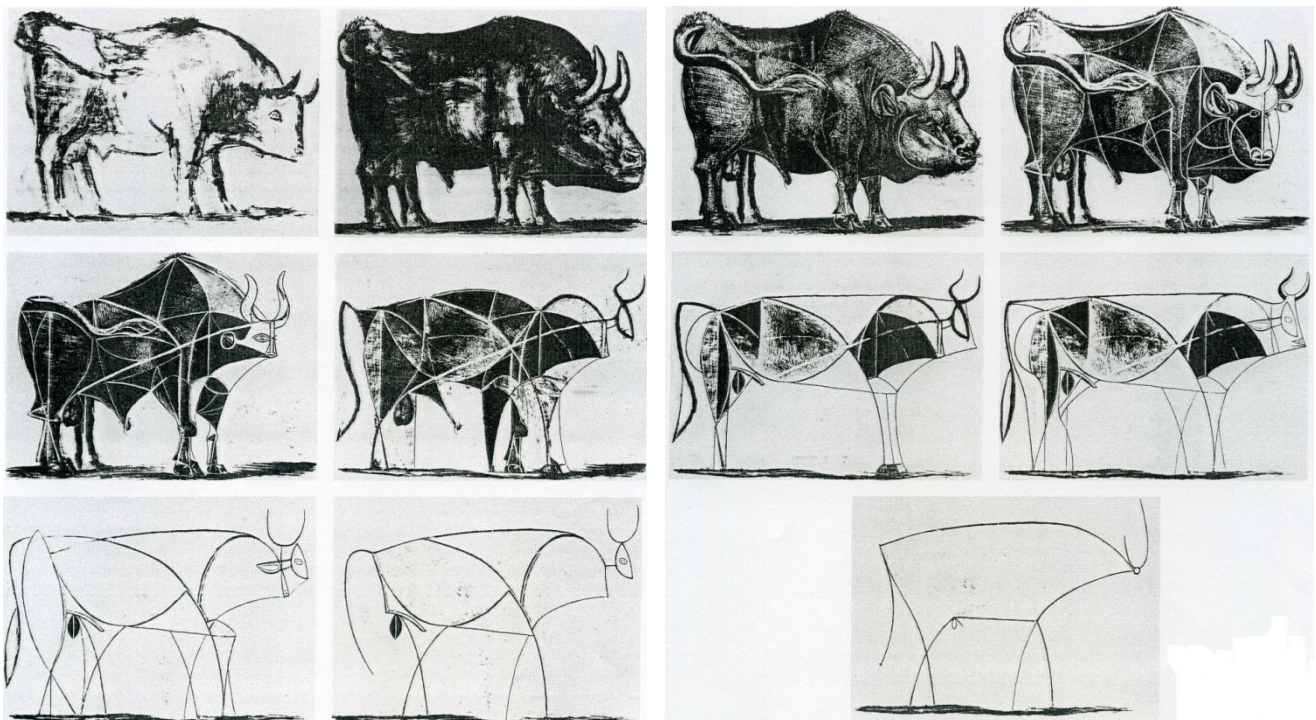
Εικόνα 252: «Νεκρή φύση με κεφάλι ταύρου» (1938). (288)



Εικόνα 253: «Κεφάλι ταύρου» (1942). (249)

Η προσέγγιση του γραμμικού, καθαρού πνεύματος του ταύρου του 1945 - 1946

Ανάμεσα στις αμέτρητες λιθογραφίες του Πικάσο, που αναφέρονται στον ταύρο, το Μινώταυρο και σε άλλες μορφές της μινωικής Κρήτης, ενδιαφέρει παρουσιάζει μία σειρά έντεκα έργων, που υλοποίησε το χειμώνα 1945 – 1946 και μοιάζουν με άσκηση σταδιακής μεταμόρφωσης ενός ογκώδους, νατουραλιστικού ταύρου, διαμέσου μίας διαδικασίας απλοποίησης και αφαίρεσης, σε μία αναπαράσταση του ουσιώδους πυρήνα του, του γραμμικού, καθαρού πνεύματός του. Στην τελική εικόνα της σειράς ο ζωγράφος συνδύασε την πνευματικότητα της προϊστορικής τέχνης με την αμεσότητα της έκφρασης, που χαρακτηρίζει την παιδική τέχνη. (267, 289)



Εικόνα 254: «Ο ταύρος» (1945 – 1946). (289)

Οι ταυρομαχίες της δεκαετίας του 1950

Τη δεκαετία του 1950 ο Πικάσσο, σε μεγάλη πια ηλικία, εξέφραζε μέσω της τέχνης του τη ζωντάνια που έφευγε από τη ζωή του. Αυτή τη δεκαετία, λοιπόν, ασχολήθηκε και πάλι με το παλιό προσφιές του θέμα των ταυρομαχιών, το οποίο απεικόνισε σε πάμπολλα έργα του. Οι «Ταυρομαχίες» του 1955 χαρακτηρίζονται από την αφαίρεσή τους και τα φωτεινά και χαρούμενα χρώματά τους. Οι είκοσι έξι λιθογραφίες της σειράς «Η ταυρομαχία», που δημιουργήθηκαν το 1957, μέσα σε μερικές μόνο ώρες, είναι ακριβείς καταγραφές προσεκτικά παρατηρημένων σκηνών, φτιαγμένων μόνο με λίγα, γρήγορα και ακριβή χτυπήματα. Λίγες γραμμές ορίζουν την έκταση της αρένας και της εξέδρας. Οι θεατές και οι κερκίδες αποδόθηκαν ως κουκίδες με ελαφρά χτυπήματα. Με μαύρο και γκριζο χρώμα παριστάνεται ο ταυρομάχος που οδηγεί τα σπαθιά του προς το λαιμό ενός επιτιθέμενου ταύρου. Η στιλιστική προσέγγιση του Πικάσσο αποδίδει πολύ καλά το φυσικό όγκο του ταύρου, τη δυναμική παρουσία του και τις σβέλτες κινήσεις του. Τέλος, στις «Ταυρομαχίες» του 1959 οι μορφές είναι πλέον καμπύλες με διακοσμητικό χαρακτήρα. Στις «Ταυρομαχίες» της δεκαετίας του 1950 ο καλλιτέχνης χρησιμοποιώντας τα πιο λιτά μέσα, κατάφερε να πετύχει το πιο δυνατό αποτέλεσμα, δημιουργώντας έργα που φανερώνουν πως η χαρακτηριστική αποτέλεσε γι' αυτόν το σημαντικότερο τρόπο έκφρασης των ιδεών που γεννιούνταν στον ανεπανάληπτο εγκέφαλό του από ερεθίσματα όπως προσωπικές εμπειρίες ή ιστορικά γεγονότα. Θα μπορούσε να προσθέσει κανείς εδώ ότι ο Πικάσσο, έχοντας ως ερέθισμα τα έργα του Γκόγια, μετέφρασε την κλασική απόδοση των ταυρομαχιών του παλαιότερου ζωγράφου σε μοντέρνα γλώσσα, επιτυγχάνοντας στην πορεία να γίνει ισάξιος του. (178, 249, 290 – 183)



Εικόνα 255: «Ταυρομαχία» (1955). (291)



Εικόνα 256: «Ταυρομαχία» (1955). (291)



Εικόνα 257: «Ταυρομαχία» (1957).
(292)



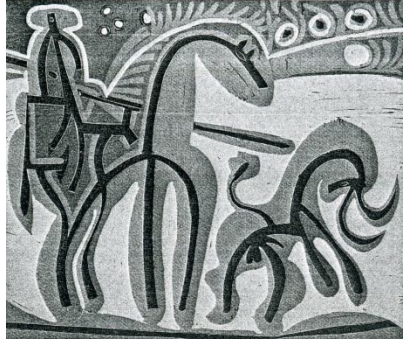
Εικόνα 258: «Ταυρομαχία»
(1957). (293)



Εικόνα 259: «Ταυρομαχία»
(1957). (294)



Εικόνα 260: «Ταυρομαχία» (1959).
(295)



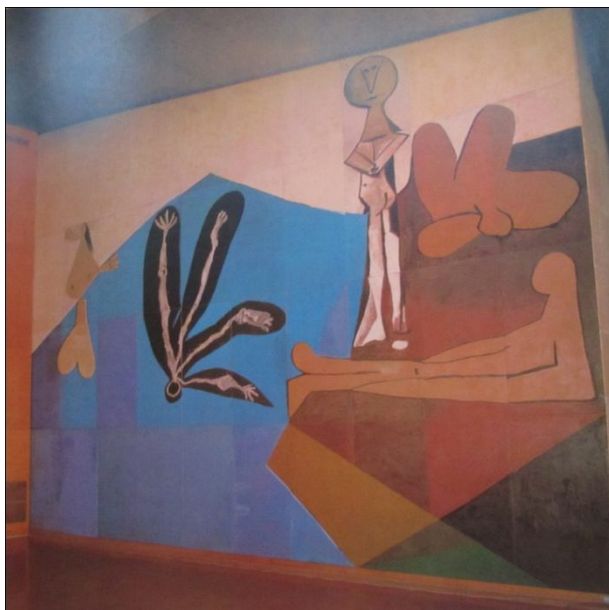
Εικόνα 261: «Ταυρομαχία»
(1959). (295)



Εικόνα 262: «Ταυρομαχία»
(1959). (295)

«Η πτώση του Ικάρου»

Το 1958 ο Πικάσσο δέχτηκε να ζωγραφίσει ένα έργο για το φουαγιέ των αντιπροσώπων, στα γραφεία της Ουνέσκο, στο Παρίσι. Ήταν η πρώτη του ανάθεση για επιτοίχιο έργο μετά από την «Γκερνίκα». Το θέμα που φιλοτέχνησε ήταν για μία ακόμη φορά εμπνευσμένο από τους μινωικούς μύθους. Πρόκειται για μία παραθαλάσσια σκηνή με όρθιες και κεκλιμένες φιγούρες, καθώς και μία σκούρα φιγούρα που πέφτει με τα τεντωμένα άκρα της στη θάλασσα. Πρόκειται για την «Πτώση του Ικάρου». Την κεντρική φιγούρα ο καλλιτέχνης την εμπνεύστηκε από ένα παιδικό παιχνίδι φτιαγμένο από διπλωμένο χαρτί. Σε αυτή τη μορφή επέστρεψε και στα σκηνικά που φιλοτέχνησε το 1962 για μία παραγωγή της Όπερας του Παρισιού, το μπαλέτο: «Ίκαρος». (6, 178)



Εικόνα 263: «Η πτώση του Ικάρου», Μέγαρο της Ουνέσκο, Παρίσι (1958). (178)



Εικόνα 264: «Ίκαρος» (αρχικά εξώφυλλο της μονογραφίας του Λιφά (Lifar) και κατόπιν αυλαία του ομώνυμου μπαλέτου, 1960). (296)



Εικόνα 265: Σχέδιο για τα σκηνικά του μπαλέτου «Ίκαρος» (1962). (296)



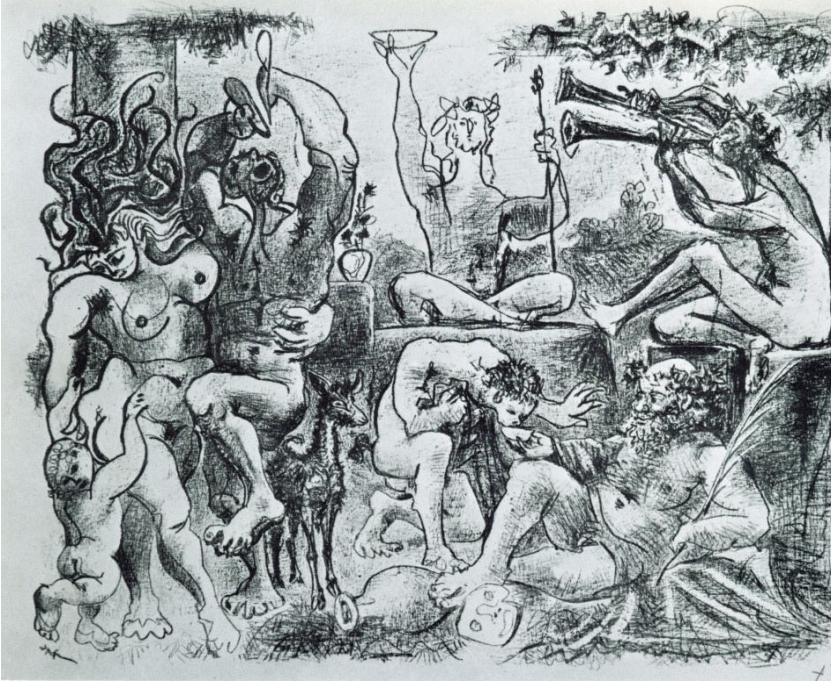
Εικόνα 266: «Ίκαρος» στη σκηνή της όπερας του Παρισιού (1962). (296)

«Φόρος τιμής στο Διόνυσο»

Όντας στην τρίτη ηλικία πλέον, το 1960, ο Πικάσσο απέδωσε φόρο τιμής στο θεό του κρασιού, δημιουργώντας μία πολυπρόσωπη, ασπρόμαυρη λιθογραφία με κλασικίζουσες μορφές, στο μέσον της οποίας δεσπόζει η μορφή του Διόνυσου, καθισμένη πάνω σε βωμό, σε οκλαδόν στάση, με ένα ποτήρι κρασί στο ανυψωμένο δεξί χέρι της. (297)

«Η Κάρμεν των Κάρμεν»

Ανάμεσα στις ποικίλες πηγές έμπνευσης του έργου του Πικάσσο, υπήρξαν και διάφορες λογοτεχνικές ηρωίδες, η κυριότερη εκ των οποίων ήταν η «Κάρμεν», του συγγραφέα Προσπέρ Μεριμέε (Prosper Mérimée, 1803 - 1870). Επρόκειτο για μία περήφανη, προκλητική και παθιασμένη τσιγγάνα από τη Σεβίλλη που δολοφονήθηκε έξω από την αρένα της από τον απατημένο σύντροφό της ενώ ταυτόχρονα, εντός της αρένας, ο εραστής της σκότωνε έναν ταύρο. Μάλιστα, το 1964 ο καλλιτέχνης δημοσίευσε την εικονογράφηση που είχε κάνει για το έργο «Κάρμεν», δίνοντας στη δημοσίευση των τίτλο «Η Κάρμεν των Κάρμεν». Αυτή περιλάμβανε μία σειρά σχεδίων που τα χαρακτήριζε η ηρεμία και απεικόνιζαν την Κάρμεν, ταυρομάχους και μία ταυρομαχία, μεταξύ άλλων θεμάτων. Πάντως, η έμπνευση που άντλησε ο Πικάσσο από την «Κάρμεν» είναι παρούσα σε όλη την τέχνη του ως μία έκφραση της εμμονής του για την επανάσταση και την ελευθερία. Η επίδραση του πνεύματος της τσιγγάνας ηρωίδας ήταν ιδιαίτερα εμφανής σε όλες σειρές των ταυρομαχιών του Πικάσσο, πολλές εκ των οποίων παρουσίαζαν γυναίκες ως ταυρομάχους, μεταξύ των οποίων ήταν και η αγαπημένη του Μαρί – Τερέζ Βαλτέρ. (298)



Εικόνα 267: «Φόρος τιμής στο Διόνυσο» (1960). (297)



Εικόνα 268: «Κάρμεν» (1964). (298)

Το τέλος της σχέσης Πικάσσο - Μινώταυρου

Η ιστορία της σχέσης του Πικάσσο με το Μινώταυρο κλείνει το 1966. Εκείνη τη χρονιά ο καλλιτέχνης εμπνεύστηκε ένα χαρακτηριστικό που απεικονίζει ένα σοφό Μινώταυρο να διδάσκει περιτριγυρισμένος από τους μαθητές του. Σε αυτούς συμπεριλαμβάνονται ένας αυλικός, ένας καλόγερος, ένας σοφός και μία πόρνη. Η συγκεκριμένη σύνθεση χαρακτηρίζεται από το χιούμορ που διέκρινε τον Ισπανό καλλιτέχνη τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Ο Μινώταυρός της θυμίζει το Σωκράτη του Ζακ Λουί Νταβίντ, ο οποίος διδάσκει μία ομάδα μαθητών δείχνοντας με το δάχτυλό του προς τα πάνω. Πρόκειται για ένα έργο που εκτός του ότι εκφράζει τη σοφία της μεγάλης ηλικίας, αποπνέει παρηγοριά και αισιοδοξία. (56)



Εικόνα 269: «Ο Μινώταυρος που διδάσκει», Πάμπλο Πικάσσο (1966). (56)

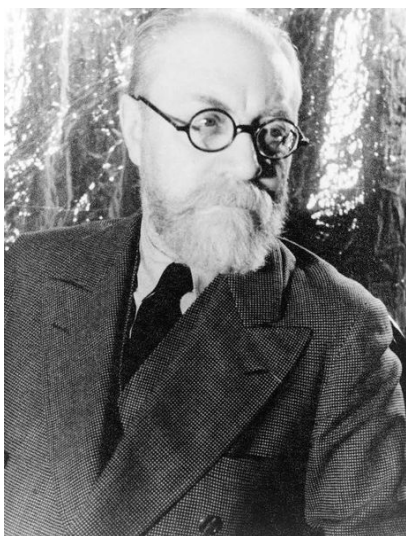


Εικόνα 270: «Ο θάνατος του Σωκράτη», Ζακ Λουί Νταβίντ (1787). (299)

Οι μινωικοί μύθοι στην τέχνη των υπόλοιπων πρωτοπόρων του εικοστού αιώνα

Ανρί Ματίς (Henri Matisse, 1869 – 1954)

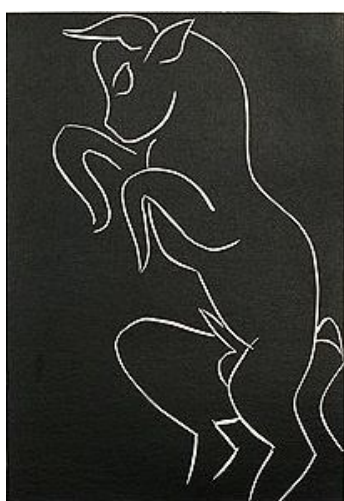
Ο Γάλλος εκπρόσωπος του Φωβισμού, Ανρί Ματίς, ασχολήθηκε με τη ζωγραφική απεικόνιση σκηνών από τους μινωικούς μύθους ξεκινώντας με το έργο βίαιου πόθου «Απαγωγή της Ευρώπης», που το δούλεψε από το 1927 μέχρι το 1929 και για το οποίο υποτίθεται ότι έφτιαξε τρεις χιλιάδες σκίτσα. Αργότερα πραγματοποίησε την εικονογράφιση του έργου του Ανρί ντε Μοντερλάν (Henri de Montherlant, 1895 – 1972) «Πασιφάη: Τραγούδι του Μίνωα» (1944). Ο καλλιτέχνης εμπνευσμένος από το μύθο του ταύρου της Κρήτης, προσπάθησε να αποδώσει σε λιθογραφίες, τα παγκόσμια θέματα που έθιγε αυτός: Τον έρωτα, την ομορφιά και το πάθος. (12, 181, 281, 302)



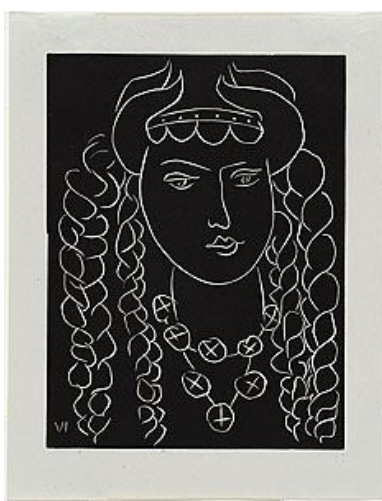
Εικόνα 271: Ανρί Ματίς (1869 – 1954). (300)



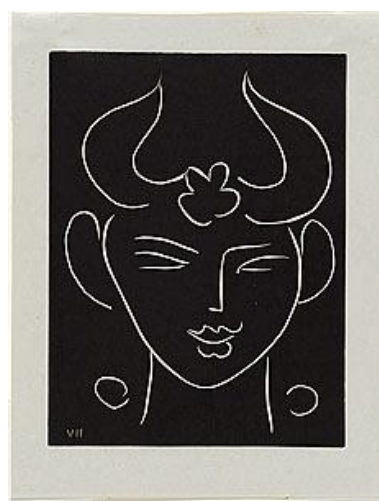
Εικόνα 272: «Η απαγωγή της Ευρώπης» (1929). (301)



Εικόνα 273: «Ταύρος» (1944). (302)



Εικόνα 274: «Πασιφάη» (1944). (302)



Εικόνα 275: «Μινώταυρος» (1944). (302)

Πάουλ Κλέε (Paul Klee, 1879 - 1940)

Ως απάντηση προς την ταύτιση του Πικάσσο με το Μινώταυρο, ο Πάουλ Κλέε δημιούργησε ένα σύνολο τουλάχιστον δεκαπέντε σχεδίων με μολύβι και πινέλο, που φανέρωναν τη συγγενεία του με τον πρώτο αλλά και την αποστασιοποίησή του από εκείνον. Αυτά απεικόνιζαν τα φανταστικά πλάσματα «Ούρκς», που έμοιαζαν με ταύρους και είχαν διάφορους τύπους. Έτσι υπήρχαν ο «Αναποφάσιτος Ουρκς» (1939), ο «Ερεθισμένος Ουρκς» (1939), ο «Ηλικιωμένος Ουρκς» (1939), ο «Ουρκς πλάι στο νερό» (1939), «Ο Ουρκς που περιφέρεται στους πρόποδες του λόφου» (1939) και ο «Ουρκς που φεύγει». Στα σχέδια του Κλέε δεν υπήρχε το επιθετικό πάθος των Μινωταύρων του Πικάσσο αλλά η ηρεμία και η επιδεικτική αφέλεια ενώ η αντίθεση έγινε ακόμη μεγαλύτερη με την υιοθέτηση μίας παιδικής και εύθυμης απόδοσης ορισμένων τύπων Ουρκς, με ασαφή περιγράμματα. (303 – 304)

Η προσέγγιση της τέχνης του Πικάσσο από τον Κλέε γίνεται πιο φανερή στο έργο του που ονομάζεται «Ο σκεπτικισμός για τον ταύρο» (1938), το οποίο παρουσιάζει έναν ταύρο με θεατρικότητα, που προσδίδεται από την προσθήκη μίας αυλαίας. Στα δεξιά του ταύρου, ένα ανθρώπινο πρόσωπο με έκφραση αμφιβολίας, που προφανώς ανήκει στον καλλιτέχνη, αποδίδει το σκεπτικισμό του τίτλου. (303 – 304)

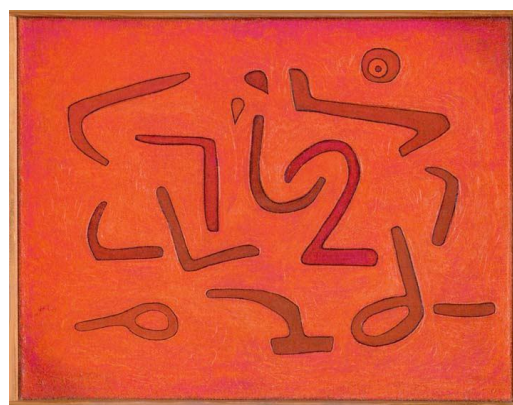
Τέλος, ο Κλέε, το 1939, απεικόνισε κι αυτός με το δικό του τρόπο το μυθικό Λαβύρινθο ως μία αφηρημένη σύνθεση καμπύλων γραμμών, που αποδόθηκε με θερμά χρώματα.



Εικόνα 276: Πάουλ Κλέε (1879 – 1940). (305)



Εικόνα 277: «Ουρκς» (1938). (303)



Εικόνα 278: «Λαβύρινθος» (1939). (306)

Μαρκ Σαγκάλ (Marc Chagall, 1887 - 1985)

Ο Ρωσοεβραΐος Μαρκ Σαγκάλ ασχολήθηκε τόσο με τη ζωγραφική όσο και με την ποίηση. Στο σύνολο των έργων του κυριαρχούν οι μορφές των ζώων, όπως του ταύρου, της αγελάδας, του πετεινού, του όνου και κυρίως της αίγας αλλά και υβριδικών πλασμάτων με κεφαλή ζώου και σώμα ανθρώπου, που παραπέμπουν σε αντίστοιχες μορφές έργων άλλων σύγχρονών του καλλιτεχνών. Βέβαια, η θεματολογία του δε σχετίζεται άμεσα με τη μινωική μυθολογία αλλά με το τσίρκο, την εβραϊκή παράδοση και τους σύγχρονους του μύθους της Φονταίν (La Fontaine), που εικονογράφησε. (307)

Παρ' όλα αυτά, έμμεση αναφορά στο μύθο της αρπαγής της Ευρώπης από τον ταύρο και μάλιστα ανατρεπτική γίνεται στη σειρά έργων του «Το όνειρο». Η σειρά αυτή είχε αρχικά ως τίτλο της «Το κουνέλι» και παρέπεμπε στο λογοτεχνικό έργο «Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων» του Λιούις Κάρολ (Lewis Carroll, 1832 - 1898). Σε μία υδατογραφία της σειράς, του 1927, που έχει ως τίτλο «Το όνειρο», η Αλίκη οδηγείται από ένα λευκό κουνέλι, που μοιάζει περισσότερο με όνο, σε μία φανταστική χώρα. Αυτή εικονογραφικά

θυμίζει στους γνώστες της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης την αρπαγή της Ευρώπης από το λευκό ταύρο, που πλέον έχει τη ανατρεπτική μορφή του όνου. Η συγκεκριμένη ανατροπή φανερώνει την επιθυμία του καλλιτέχνη να παρουσιάσει όλες τις αισθητικές αξίες ενός αναγεννησιακού πίνακα αυτού του θέματος με μοντέρνο και καινοτόμο τρόπο. (307)



Εικόνα 279: Μαρκ Σαγκάλ (1887-1985).
(308)



Εικόνα 280: «Το όνειρο» (1927). (309)

Μαξ Ερνστ (Max Ernst, 1891 – 1976)

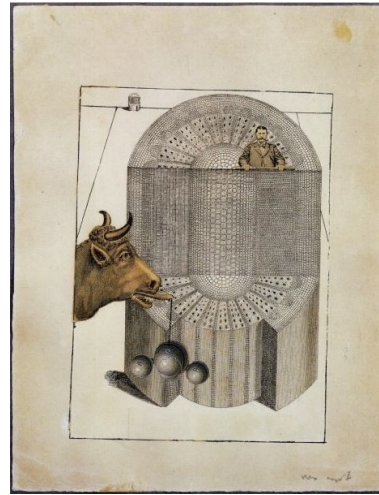
Μορφές που συναντιούνται στους μινωικούς μύθους υπάρχουν και στο έργο του ντανταϊστή και σουρεαλιστή Μαξ Ερνστ. Για μία ακόμη φορά σε αυτή την περίπτωση, χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν προβληματισμούς για την περίεργη πολιτικοκοινωνική κατάσταση του πρώτου ημίσεως του εικοστού αιώνα.

Η μορφή του ταύρου εμφανίζεται κατ' αρχάς στο κολλάζ του με τίτλο «Το ορατόριο». Αυτό δημιουργήθηκε με αποκόμματα από το γαλλικό περιοδικό εκλαϊκευμένης επιστήμης «Η φύση». Το «Ορατόριο» σχολιάζει το θέμα του ενθρονισμένου, πομπώδους δασκάλου. Ένα ακόμη έργο του καλλιτέχνη, που σχετίζεται έμμεσα με τις μινωικές μορφές, είναι τα πήλινα πιόνια σκακιού, με μορφή αιγόκερων (αρσενικού και θηλυκού), που φιλοτέχνησε το 1944. Αν και οι μορφές αυτές δεν είναι ακριβώς ταύροι ή Μινώταυροι, θυμίζουν πολύ τον αισθησιακό και βίαιο Μινώταυρο, που τρομοκρατεί όμορφες, γυμνές γυναίκες στα έργα του Πάμπλο Πικάσσο. Βέβαια, οι δημιουργίες του Ερνστ είναι δυνατές αλλά αφαιρετικές. Η αυταρχική μορφή του βασιλιά φανερώνει έναν προϊστορικό δεσπότη, που διευθύνει το δράμα που παίζεται στην κοσμική σκηνή. Η σχέση του βασιλιά με τη βασίλισσα, θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως η εικόνα της πάλης για την εξουσία, που λάμβανε χώρα στη μεγάλη αρένα της ιστορίας και της τραγικής ένοπλης σύγκρουσης που βρισκόταν στο αποκορύφωμά της το 1944, τη χρονιά που αυτό το έργο δημιουργήθηκε. Τα πιόνια του σκακιού του Ερνστ θα μπορούσαν να έχουν μία ακόμη σημασία: εκείνη της «άλλης πλευράς» του κάθε ανθρώπου και να ερμηνευτούν ως οι ανώτερες δυνάμεις, που οι κρυμμένες επιδράσεις τους ελέγχουν και ορίζουν τις πράξεις του καθενός χωρίς αυτός να το αντιλαμβάνεται. Πρόκειται για μία ερμηνεία που σχετίζεται με τη θεωρία του ασυνείδητου. (310 – 311)

Άλλα έργα του Μαξ Έρνστ σχετικά με τη μινωική μυθολογία είναι ο «Λαβύρινθος» και η «Ρόδα του Ηλίου» ενώ ο «Ισπανός Ιατρός» παρουσιάζει μία γυναίκα που πετά το μαντήλι της φλερτάροντας σε μία φιγούρα που μοιάζει με Μινώταυρο. (12)



Εικόνα 281: Μαξ Ερνστ (1891 – 1976). (312)



Εικόνα 282: «Το ορατόριο» (1921). (310)



Εικόνα 283: «Ο βασιλιάς παίζει με τη βασίλισσα» (1944). (313)



Εικόνα 284: «Ισπανός Ιατρός» (1940). (314)

Ζοάν Μιρό (Joan Miró, 1893 - 1983)

Ο Ζοάν Μιρό θεωρήθηκε από τον Αντρέ Μασσόν ως ο περισσότερο σουρεαλιστής ανάμεσα σε όλα τα μέλη του κινήματος. Αυτός έφερε μεγαλύτερη τεχνική ελευθερία στο Σουρεαλισμό μέσω του αυτοματισμού και εξερεύνησε χωρίς αναστολές τον κόσμο των ονείρων και των παιδικών φαντασιώσεων, αντλώντας στοιχεία από τη λαϊκή τέχνη της Καταλονίας, την παιδική ζωγραφική και τους πίνακες του Ιερώνυμου Μπος. (129)

Η μορφή ενός υβριδικού πλάσματος, μίγματος ανθρώπου και ταύρου, υπάρχει και στη δουλειά αυτού του καλλιτέχνη και μάλιστα σε ένα από τα πρώτα έργα που ζωγράφισε μετά από τη γνωριμία με τους σουρεαλιστές. Το έργο αυτό, που δημιουργήθηκε μέσα από την πλήρη απελευθέρωση της φαντασίας του, καλείται «Το οργωμένο χωράφι» και παρουσιάζει την ειδυλλιακή αντίληψή του για την οικογενειακή του φάρμα στην Καταλονία. Σε αυτό κινούνται διάφορα παράξενα όντα. Αριστερά δεσπόζει μία μορφή, που είναι μίγμα ανθρώπου, ταύρου και αρότρου ενώ δεξιά ένα δένδρο με αυτί και μάτι. (129)



Εικόνα 285: Ζοάν Μιρό (1893 – 1983). (315)



Εικόνα 286: «Το οργωμένο χωράφι» (1923 – 1924). (316)

Φώτης Κόντογλου (1895 – 1965)

Ένας μοντέρνος Έλληνας ζωγράφος που ασχολήθηκε με την απεικόνιση μορφών των μύθων της προϊστορικής Κρήτης ήταν ο Αϊβαλιώτης Φώτης Κόντογλου, από τους κυριότερους εκπροσώπους της «Γενιάς του Τριάντα» και ο φανατικότερος κήρυκας της επιστροφής στη βυζαντινή και πιο πολύ τη μεταβυζαντινή παράδοση. (317)

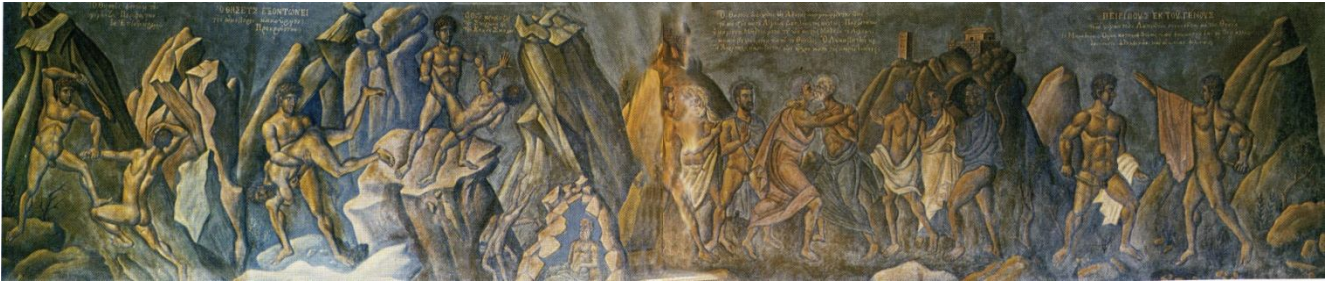
Το 1938 του ανατέθηκε ο στολισμός μίας μεγάλης αίθουσας και δύο ακόμη χώρων του Δημαρχείου Αθηνών, έργο που ολοκληρώθηκε και διατηρείται σε καλή κατάσταση. Ανάμεσα στις πενήντα δύο μυθολογικές μορφές που απεικονίστηκαν με βυζαντινή τεχνοτροπία στην ανώτερη από τις δύο διακοσμημένες ζώνες της μεγάλης αίθουσας, ήταν κι εκείνη του αρχιτέκτονα Δαίδαλου, ο οποίος εδώ θυμίζει χριστιανό άγιο, με κίτρινο κοντό χιτώνα, που βρίσκεται δίπλα στο Θαλή, τον Πυθαγόρα και το Θεόδωρο το Σάμιο. Τα χρώματα είναι περιορισμένα και το πλάσιμο του σώματος τολμηρό. Επίσης, στον έναν από τους δύο άλλους χώρους του δημαρχείου απεικονίστηκαν οι άθλοι του Θησέα με έναν τρόπο που θυμίζει την έκφραση του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (1541/7 – 1614). Η επιμήκης παράσταση παρουσιάζει διαδοχικά τον Αθηναίο ήρωα να φονεύει το γίγαντα Περιφήτη, να εξοντώνει τον Προκρούστη, να κρημνίζει το Σκίρωνα, να αναγνωρίζεται από τον Αιγέα στην Αθήνα και τέλος, να συναντάται με το φίλο του, Πειρίθου. Η παράσταση φέρει το προσωπικό ύφος της ώριμης περιόδου του Μικρασιατή ζωγράφου. (317)



Εικόνα 287: Φώτης Κόντογλου (1895 – 1965). (318)



Εικόνα 288: «Δαίδαλος και Θαλής» (1938). (317)



Εικόνα 289: «Οι άθλοι του Θησέα», Δημαρχείο Αθηνών (1938). (317)



Εικόνα 290: Λεπτομέρεια από τους «Άθλους του Θησέα» του Δημαρχείου Αθηνών: Ο Θησέας εξοντώνει τους Προκρούστη και Σκίρωνα (1938). (317)

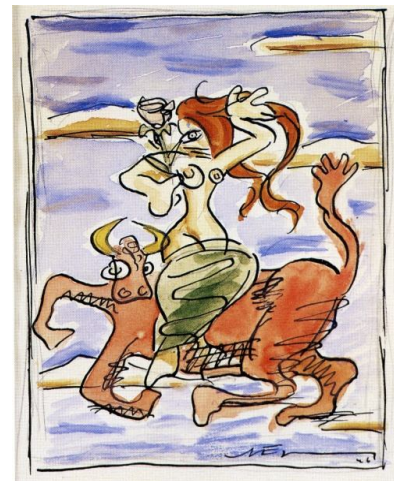


Εικόνα 291: Λεπτομέρεια από τους «Άθλους του Θησέα» του Δημαρχείου Αθηνών: Συνάντηση του Θησέα με τον Αιγέα. (1938). (317)

Νίκος Εγγονόπουλος (1907 – 1985)



Εικόνα 292: Νίκος Εγγονόπουλος (1907 – 1985). (319)



Εικόνα 293: «Η αρπαγή της Ευρώπης» (1946). (320)

Ο σπουδαίος Έλληνας υπερρεαλιστής ποιητής και ζωγράφος Νίκος Εγγονόπουλος παρουσίασε αρκετά εικαστικά έργα με πρωταγωνιστές τις μορφές της μινωικής Κρήτης. Μάλιστα, η ελληνική μυθολογία στο σύνολό της τέθηκε στη βάση της θεματολογίας του καλλιτέχνη, ο οποίος την πρόβαλε στην εποχή του αποκαλύπτοντας τις ανατρεπτικές, ονειρικές κι ερωτικές φαντασιώσεις της. Με εκρηκτικά χρώματα κι

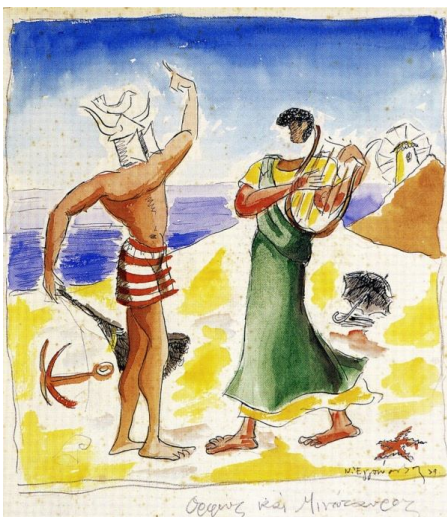
απρόσωπες φιγούρες τοποθετημένες σε ανορθολογικά δομημένους χώρους, ανάμεσα σε ετερόκλητα αντικείμενα, ο Εγγονόπουλος ερμήνευσε τους μύθους δημιουργώντας συχνά δικές του εκδοχές ή χρησιμοποιώντας τις μορφές τους σε διάφορες συνθέσεις δικής του έμπνευσης. (320 – 321)

Το 1946 ο ζωγράφος απεικόνισε την «Αρπαγή της Ευρώπης». Σε αυτό το έργο η νεαρή Ευρώπη βρίσκεται στη ράχη του Δία – Ταύρου κρατώντας ένα λουλούδι με το δεξί χέρι της και ανασηκώνοντας μία τούφα των καστανοκόκκινων μαλλιών της με το αριστερό χέρι ενώ ο επίδοξος εραστής της, τη μεταφέρει μέσα στα σύννεφα, ικανοποιημένος με την επινοητικότητα που επέδειξε. (320)

Σύμφωνα με στοιχεία που υπάρχουν μέχρι στιγμής, η μορφή του Μινώταυρου εμφανίστηκε στη ζωγραφική του Εγγονόπουλου τουλάχιστον επτά φορές μέσα σε είκοσι δύο χρόνια. Η πρώτη εμφάνισή του έγινε το 1939, σε μία υδατογραφία όπου χαριεντίζεται με τον Ορφέα σε ένα παραθαλάσσιο τοπίο. Εδώ το μυθικό υβρίδιο χειρονομεί ενθουσιασμένο προς τον Ορφέα τεντώνοντας το δείκτη του αριστερού του χεριού προς τον ουρανό, ίσως για να υποδείξει την πηγή των βασάνων του, στο συνομιλητή του, που τον παρακολουθεί προσεκτικά παίζοντας τη λύρα του. Το αντικείμενο που μοιάζει με μαύρο δίχτυ, στο αριστερό χέρι του Μινώταυρου, ίσως να είναι απομεινάρια της τραγικής μοίρας που τον βαραίνει. (320)

Το έργο «Ο ταύρος των εορτών» (1947) ήταν εμπνευσμένο από το τέταρτο «Τραγούδι του Μαλντορόρ» του Λωτρεαμόν, που μετέφρασε ο ίδιος και αποτελεί μία ενδιαφέρουσα ποιητική εικόνα. Αυτή πιθανότατα υπονοεί μία μυστική συγγένεια ανάμεσα στον Εγγονόπουλο και τη μυθική μορφή του Μινώταυρου. Ο ζωγράφος βασίστηκε στην παραληρηματική αφήγηση του κειμένου – ο θρήνος του βδελυρού και σακατεμένου ταύρου ριζωμένου στη γη και με χωμένη στις πλάτες τη λαβή ενός σπαθιού, ενώ τη θέση των γεννητικών οργάνων έχει πάρει μία χορτασμένη έχιδνα – για να επιτύχει μία εξαιρετική υπερρεαλιστική εικόνα με έντονο φρουδικό χαρακτήρα.

Το έργο «Θησέας και Μινώταυρος» του 1948 διαφέρει πολύ από τα υπόλοιπα που απεικονίζουν το Μινώταυρο και δημιουργήθηκαν αργότερα. Εδώ ο Εγγονόπουλος παρέχει όλα τα στοιχεία του φόνου: τόπο, βοηθητικό πρόσωπο, θύτη και θύμα ενώ σε αντίθεση με τα περισσότερα έργα του καλλιτέχνη, πρωταγωνιστές, δεύτεροι ρόλοι και σκηνικό αποκαλύπτουν την ταυτότητά τους. Τα κεφάλια του Μινώταυρου, του Θησέα και της Αριάδνης έχουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ενώ το νεοκλασικό κτήριο στο βάθος αριστερά φέρει την επιγραφή «Λαβύρινθος». (320 – 321)



Εικόνα 294: «Ορφέας και Μινώταυρος» (1939). (320)

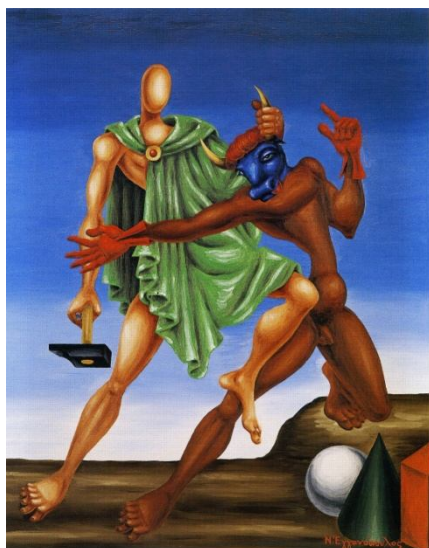


Εικόνα 295: «Ο ταύρος των εορτών» (1947). (321)

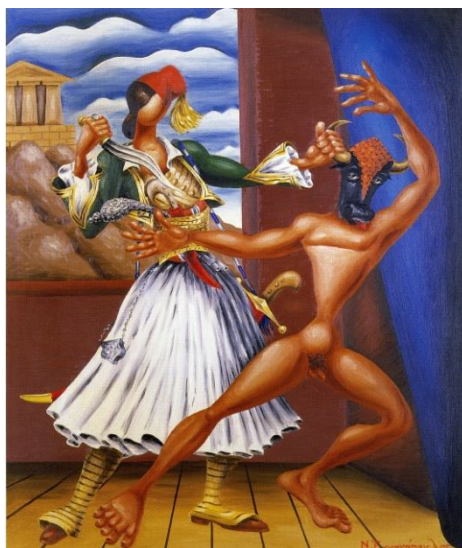


Εικόνα 296: «Θησέας και Μινώταυρος» (1948). (320)

Το 1960 ο Εγγονόπουλος δημιούργησε τέσσερις ελαιογραφίες και σχέδια με θέμα την κατατρόπωση του Μινώταυρου από το Θησέα, που είναι παραλλαγές της ίδιας σύνθεσης με μικροδιαφορές και αλλαγή στο χρώμα του χιτώνα του Θησέα. Σε κάποια από αυτά απεικονίζεται ο Θησέας να ακινητοποιεί το Μινώταυρο κρατώντας τον από το ένα κέρατο με το αριστερό χέρι ενώ ετοιμάζεται να τον χτυπήσει με το δεξί με ένα σφυρί. Σε άλλα ο Θησέας ακινητοποιεί το Μινώταυρο κρατώντας τον από το αριστερό χέρι ενώ είναι έτοιμος να του πλήξει το κεφάλι με ένα εγχειρίδιο. Ο Θησέας έχει σε όλα τα έργα τη μορφή ξύλινου μανεκέν, με πρόσωπο χωρίς χαρακτηριστικά. Ο κύκλος του Μινώταυρου έκλεισε το 1961, με μία παραλλαγή της ίδιας σύνθεσης, όπου ο Θησέας απεικονίζεται ως ένας φουστανελοφόρος ήρωας της Επανάστασης του 1821. (320, 322)



Εικόνα 297: «Θησέας και Μινώταυρος» (1960). (320)



Εικόνα 298: «Θησέας και Μινώταυρος» (1961). (320)

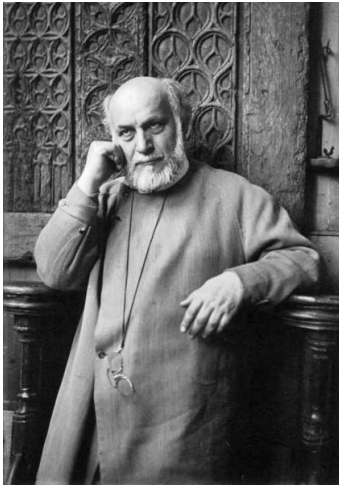


Εικόνα 299: «Δαίδαλος» (1949). (320)

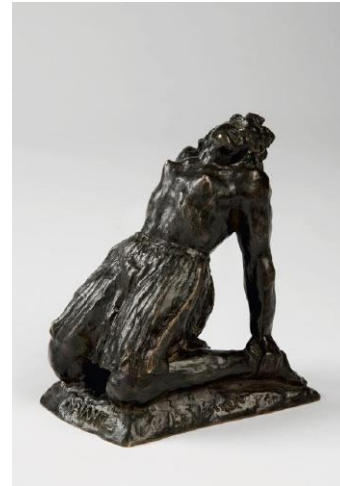
Ο Εγγονόπουλος απεικόνισε και το «Δαίδαλο» (1949) μεταξύ των άλλων μινωικών μορφών. Εδώ ο αρχαίος αρχιτέκτονας και εφευρέτης αποδόθηκε ως ένας αγέρωχος, ευθυτενής άνδρας, ως ένας δημιουργός τη στιγμή της σύλληψης της ιδέας του και του οραματισμού της μορφής της νέας του κατασκευής. Στέκεται στον περίβολο ενός φρουρίου (ίσως του Λαβυρίνθου), στα τείχη του οποίου κυματίζει μία ελληνική σημαία και φορά γαλαζοπράσινο χιτώνα και κόκκινο μάτιο ενώ στο δεξί του χέρι κρατά ένα διαβήτη και στο αριστερό του έναν άγραφο πάπυρο. Με τα ξεχτένιστα μαύρα μαλλιά του, ο Δαίδαλος φαίνεται απορροφημένος στα σχέδιά του σαν αλχημιστής του Μεσαίωνα. (320)

Αντουάν Μπουρντέλ (Antoine Bourdelle, 1861 – 1929)

Το έργο του γλύπτη Μπουρντέλ υπήρξε απόλυτα επηρεασμένο από την αρχαία ελληνική τέχνη. Καταρχήν ο καλλιτέχνης είχε μυηθεί στο συμβολισμό των αρχαίων μύθων και τις αξίες του ελληνικού στοχασμού από τους λογοτεχνικούς κύκλους του Μοντπάρναξ. Ακολούθως ο δάσκαλός του, γλύπτης Ροντέν, που εμπνεόταν δημιουργικά από την τέχνη της αρχαίας Ελλάδας, μύησε το μαθητή του στο καθαρά πλαστικό δίδαγμα των αρχαίων έργων. Τελικά η σχέση του εικαστικού με την Ελλάδα ενδυναμώθηκε μετά από το γάμο του με την Ελληνίδα μαθήτριά του Κλεοπάτρα Σεβαστού. (323)



Εικόνα 300: Αντουάν Μπουρντέλ (1861 – 1929). (324)



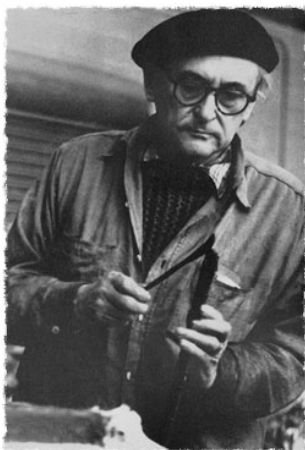
Εικόνα 301: «Αριάδνη» (1929). (325)

Κατά τη διάρκεια της μακρόχρονης δημιουργικής πορείας του ο Μπουρντέλ έφτιαξε πολλά γλυπτά με θέματα από την αρχαία ελληνική παράδοση. Μεταξύ των έργων της μικροπλαστικής του ήταν και οι μορφές της Ευρώπης και της Αριάδνης. (323)

Ο γλύπτης μετεωριζόταν ανάμεσα στο διονυσιακό και το απολλώνιο στοιχείο. Η αναζήτηση της ισορροπίας αυτών των δύο δυνάμεων έγινε και πάλι στο σύνολο των αρχαίων ηρώων. Εδώ είναι που εμφανίζεται και η μορφή του Μινώταυρου, σε ένα γλυπτικό σύμπλεγμα όπου αυτό το μυθικό υβρίδιο δαμάζεται από έναν κένταυρο. Το συγκεκριμένο έργο καλείται «Το πνεύμα δαμάζει την ύλη» (1910). Πρόκειται για μία εκρηκτικά δυναμική σύνθεση, που παρόλα αυτά, είναι αυστηρά γεωμετρική και χαρακτηρίζεται από ένα ισχυρό πλάσιμο με δυνατές σχηματοποιήσεις. (323)

Ζακ Λίτσιτς (Jacques Lipchitz, 1871 – 1973)

Με το μυθολογικό θέμα της ήττας και θανάτωσης του Μινώταυρου από το Θησέα ασχολήθηκε και ο Λιθουανός γλύπτης Ζακ Λίτσιτς, που το απέδωσε με μία σειρά σχεδίων και ένα γλυπτό, που χαρακτηρίζονται από καμπυλόγραμμες φόρμες που βρίσκονται σε δυναμική κίνηση, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «μπαρόκ». (122)



Εικόνα 302: Ζακ Λίτσιτς (1871 – 1973). (326)



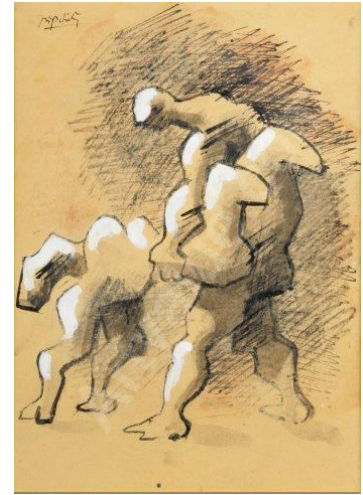
Εικόνα 303: Θησέας και Μινώταυρος (1942). (327)



Εικόνα 304: «Σπουδή για το Μινώταυρο» (1939). (328)



Εικόνα 305: «Μάχη με το Μινώταυρο» (1945). (329)



Εικόνα 306: «Ο Θησέας σκοτώνει το Μινώταυρο». (330)

Γεράσιμος Σκλάβος (1927 – 1967)



Εικόνα 307: Γεράσιμος Σκλάβος (1927 – 1967). (331)



Εικόνα 308: «Ίκαρος» (πριν από το 1957). (332)

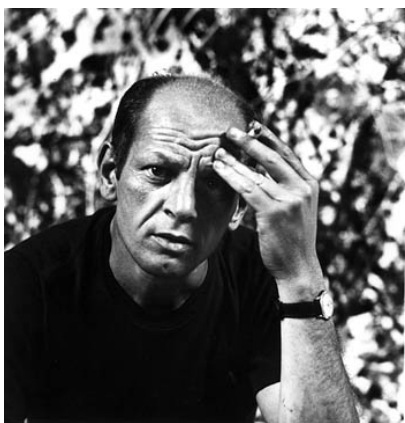
Ανάμεσα στους Έλληνες γλύπτες της μοντέρνας εποχής αυτός που έχει να επιδείξει δείγμα δουλειάς εμπνευσμένο από τους μύθους της Κρήτης είναι ο Κεφαλλονίτης Γεράσιμος Σκλάβος, με το αφαιρετικό έργο του «Ίκαρος», που δημιούργησε πριν από την αποφοίτησή του από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, το 1957, και σήμερα βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη, στην Αθήνα.

Η ΑΠΗΧΗΣΗ ΤΩΝ ΜΙΝΩΙΚΩΝ ΜΥΘΩΝ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ

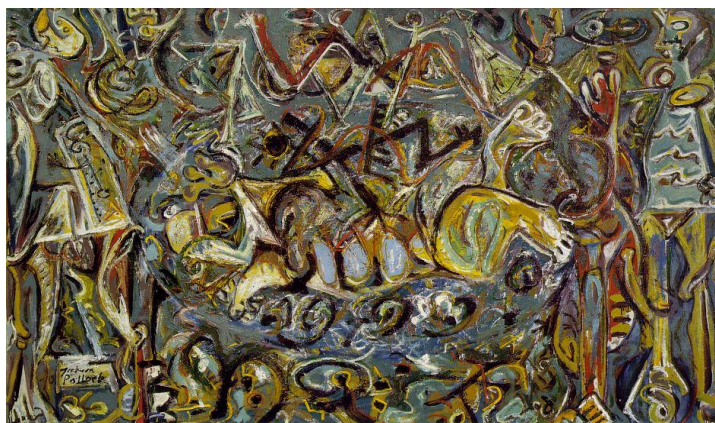
Μετά από την πολυτάραχη μοντέρνα εποχή, όπου οι Μινωικοί μύθοι έπαιξαν κυρίαρχο ρόλο στη σκέψη του πνευματικού κόσμου της και στην τέχνη της και αποτέλεσαν σύμβολό της, ακολούθησε η σύγχρονη εποχή, στην οποία δεν έπαψαν να υφίστανται παραδείγματα πνευματικών δημιουργιών, που άντλησαν την έμπνευσή τους από το μυθικό παρελθόν της Κρήτης. Βέβαια οι προσεγγίσεις των τελευταίων δεκαετιών στους μύθους της Κρήτης παρουσιάζουν ελάχιστη σχετικότητα με τη λογοτεχνική και εικονιστική

ερμηνεία τους του πρώιμου εικοστού αιώνα. Σε μία εποχή όπου ο Φρόυντ έχει κατεβεί από το βάθρο της αυθεντίας, η ψυχανάλυση δεν αποτελεί το μίτο της Αριάδνης και ο Μινώταυρος είναι όλο και πιο επιθετικός όσο ο τεχνικός πολιτισμός αποκλείει τις διεξόδους προς το παράλογο, που είναι το παράθυρο της ψυχής, οι μύθοι της προϊστορικής Κρήτης συνεχίζουν να παρουσιάζονται στην τέχνη ως φορείς νέων μηνυμάτων. Ένα από τα πρώτα ήταν η δημοφιλής ευρωπαϊκή ενότητα, που συμβολίστηκε με τις μορφές της Ευρώπης και του ταύρου. (6, 164)

Από τους πρώτους σύγχρονους ζωγράφους που παρουσίασαν έργο με θέμα από τους μύθους της Κρήτης ήταν ο εκπρόσωπος της Χειρονομιακής Ζωγραφικής (Action Painting), Τζάκσον Πόλλοκ (Jackson Pollock, 1912 – 1956), που εμπνευσμένος από το έργο «Πασιφάη» (ολοκληρώθηκε το 1945) του Μασσόν, δημιούργησε το δικό του, ομώνυμο έργο (1943 – 1944).



Εικόνα 309: Τζάκσον Πόλλοκ (1912 – 1956). (333)

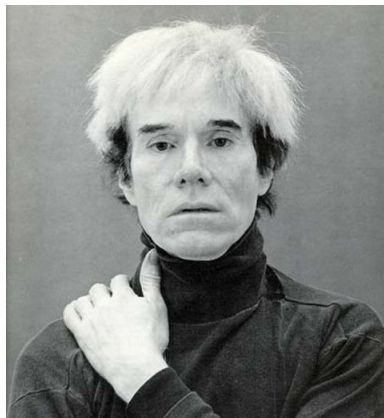


Εικόνα 310: «Πασιφάη» (1943). (334)

Από τους γνωστότερους εικαστικούς της σύγχρονης εποχής, που παρουσίασαν δείγματα δουλειάς με θέματα από τους μύθους της Κρήτης, ήταν ο Άντυ Γουώρχολ (Andy Warhol), που υπήρξε θαυμαστής και φίλος του Τζόρτζιο ντε Κίρικο και είχε έναν τρόπο δουλειάς που παρουσίαζε ομοιότητες με εκείνον του Ιταλού καλλιτέχνη. Όπως δήλωσε ο Γουώρχολ: «Ο Ντε Κίρικο επαναλάμβανε τις ίδιες εικόνες σε όλη τη διάρκεια της ζωής του. Πίστευα ότι το έκανε όχι μόνο επειδή οι άνθρωποι και οι έμποροι τέχνης του το ζητούσαν αλλά επειδή του άρεσε και έβλεπε την επανάληψη ως έναν τρόπο έκφρασης του εαυτού του. Αυτό είναι πιθανώς, το οποίο έχουμε κοινό. Η διαφορά; Αυτό που επαναλάμβανε τακτικά, χρόνο με το χρόνο, εγώ το επαναλαμβάνω την ίδια μέρα, στον ίδιο πίνακα». (104)

Εμπνευσμένος από το παράδειγμα και το έργο του Ντε Κίρικο ο Γουώρχολ άρχισε μία μεγάλη σειρά μεταξοτυπιών το 1982, που απεικόνιζαν πολλαπλές αναπαραγωγές μερικών έργων του Ιταλού ζωγράφου. Μεταξύ αυτών ήταν και το έργο «Πλατείες της Ιταλίας» (1950), στο οποίο υπήρχε και το άγαλμα της Αριάδνης. Σε αυτό το έργο ο Γουώρχολ σχολίασε την επαναληπτική φύση του όψιμου έργου του Ντε Κίρικο, επαναλαμβάνοντάς ένα έργο του τέσσερις φορές και οργανώνοντας τις επαναλήψεις σε δύο σειρές, που δημιουργούν ανάμεσά τους ένα σταυρό. Τα τέσσερα αντίγραφα της Αριάδνης συνδημιουργούν μία ενιαία εικόνα, στην άψυχη επιφάνεια της οποίας εφαρμόστηκαν απροσδόκητα χρώματα σε τυχαίες ζώνες και η οποία αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της τέχνης του Γουώρχολ. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η απόφασή του να χρησιμοποιήσει έναν από τους πίνακες με την Αριάδνη ως επαναληπτικό μοτίβο των μεταξοτυπιών του βασίστηκε στο γεγονός ότι ο παλαιότερος καλλιτέχνης είχε ανακυκλώσει αυτό το θέμα πάνω από εκατό φορές, προκαλώντας τη μοναδικότητά του και ανοίγοντας την πόρτα σε άλλους, ώστε να παραφράσουν την εικονογραφία του. (4, 152)

Οι πίνακες του Γουόρχολ που βασίζονται σε εικόνες του ντε Κίρικο, μπορούν να θεωρηθούν ως προέκταση του έργου του Ιταλού καλλιτέχνη, αφού υπερτονίζουν την ιδέα του να επαναλάβει τα πρώιμα έργα του ξανά και ξανά. Μάλιστα ο Γουόρχολ προτίμησε να ανατυπώσει τα μεταπολεμικά έργα του Ντε Κίρικο, δίνοντας μία απάντηση σε όσους τα είχαν χαρακτηρίσει ως κιτς. (4)

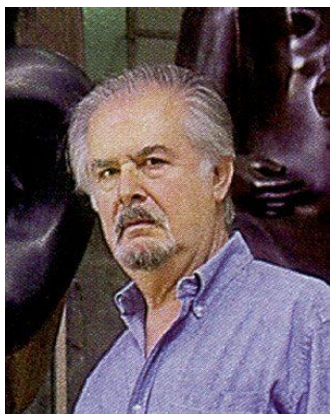


Εικόνα 311: Άντυ Γουόρχολ (1928 - 1987). (335)



Εικόνα 312: «Ιταλική Πλατεία με την Αριάδνη (Μετά τον Ντε Κίρικο)» (1982). (47)

Ένας ακόμη συγχρονότερος καλλιτέχνης που άντλησε έμπνευση από τους μύθους της Ευρώπης και του ταύρου είναι ο Κολομβιανός Φερνάντο Μποτέρο (Fernando Botero, 1932 – σήμερα), γνωστός για τις ογκώδεις και ευτραφείς ανθρώπινες μορφές που αναπαριστά. Ο Μποτέρο σε ηλικία 12 ετών εκπαιδεύτηκε ως ταυρομάχος και οι ταυρομαχίες αποτέλεσαν ένα από τα πρώτα θέματα που απεικόνισε ζωγραφικά. Οι πολλές ταυρομαχίες που ο ζωγράφος απεικόνισε στη διάρκεια της δημιουργικής πορείας του αποδόθηκαν με έντονα, χαρούμενα και κυρίως θερμά χρώματα. Θα πρέπει να προστεθεί ότι ο καλλιτέχνης απέδωσε διάφορες εκδοχές του θέματος της αρπαγής της Ευρώπης από το Δία – ταύρο: Η Ευρώπη των έργων του παρουσιάζεται πάντα ως μία πολύ παχουλή, μακρυμαλλούσα, ολόγυμη γυναίκα, που άλλοτε την απάγει ένας ταύρος μίας αρένας γεμάτης με θεατές ενώ άλλες φορές ταξιδεύει στη θάλασσα καθισμένη σε έναν ολόλευκο ταύρο. Το ίδιο θέμα αποδόθηκε από τον καλλιτέχνη και σε χάλκινα γλυπτά μεγάλου μεγέθους, όπως φανερώνει και το γλυπτό στην είσοδο της Τράπεζας Άλφα (Alpha Bank), στην οδό Αμερικής, στην Αθήνα. Τέλος, συνδεδεμένο με το θέμα της εγκαταλειμμένης στη Νάξο Αριάδνης είναι πιθανώς και το έργο «Κολομβιανή» (1986) που παρουσιάζει μία γυμνή γυναίκα, ξαπλωμένη σε ένα πράσινο τοπίο. (336)



Εικόνα 313: Φερνάντο Μποτέρο (1932 – σήμερα). (337)



Εικόνα 314: «Η αφαίρεση» (1988). (338)



Εικόνα 315: «Ο ταυρομάχος». (339)



Εικόνα 316: «Η ταυρομαχία». (340)



Εικόνα 317: «Η απαγωγή της Ευρώπης»
(1998). (341)



Εικόνα 318: «Η απαγωγή της Ευρώπης». (342)



Εικόνα 319: «Κολομβιανή» (1986). (343)



Εικόνα 320: «Η απαγωγή της Ευρώπης». (344)

Με τη θεματολογία των μινωικών μύθων εξακολουθούν να ασχολούνται σποραδικά μέχρι σήμερα και οι σύγχρονοι Έλληνες καλλιτέχνες και σπουδαστές των Καλών Τεχνών, αποδίδοντας ο καθένας με το δικό του τρόπο την πανάρχαια μυθική παράδοση της πατρίδας του. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν ο Κρητικός γλύπτης Γιάννης Παρμακέλης, που έχει φτιάξει μία ολόκληρη σειρά αφαιρετικών γλυπτών με θέμα τους το Δαίδαλο και τον Ίκαρο, όπως και η παραστατική «Πτώση του Ικάρου» του Γιάννη Μαρκαντωνάκη στα Χανιά. Άξιο αναφοράς είναι και το έργο «Λαβύρινθος Ι» (2009) της βραβευμένης από την Ακαδημία Αθηνών Κύπριας γλύπτριας, Μαρίας Κυπριανού. Η καλλιτέχνης δημιούργησε σαν ένας νέος Δαίδαλος ένα σύγχρονο Λαβύρινθο επιφάνειας 160 τετραγωνικών μέτρων, με αρχιτεκτονικές, γλυπτικές και ζωγραφικές αξίες και με σκοπό τη χωρίς εύκολο προσανατολισμό περιπλάνηση στα δαιδαλώδη μονοπάτια του, η οποία γίνεται ακόμη δυσχερέστερη από την παρουσία των καθρεπτών και την επανάληψη πανομοιότυπων σημείων αναφοράς. Ως φορέας της πανάρχαιας μνήμης της ιδιαίτερης πατρίδας της, της Κρήτης, παρουσιάστηκε στη διπλωματική της εργασία για την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών «Ψυχικές εικόνες του σώματος», το 2010 και η ζωγράφος Μάρθα Πετράκη, παρουσιάζοντας ανάμεσα σε άλλες σουρεαλιστικές μορφές εκείνη ενός Μινώταυρου σε κατάσταση αποσύνθεσης, που έρχεται σε αντίθεση με τα χαρούμενα, θερμά χρώματά του και παραπέμπει στο «Μινώταυρο» (1938) του Αντρέ Μασσόν.



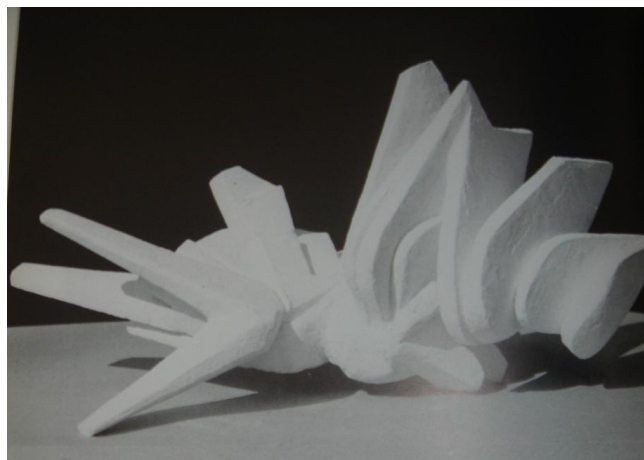
Εικόνα 321: Γιάννης Παρμακέλης (1932 – σήμερα). (345 – 346)



Εικόνα 322: «Δαίδαλος και Ίκαρος» (1982). (346 – 347)



Εικόνα 323: «Η μεγάλη στιγμή» (1982). (346 – 347)



Εικόνα 324: «Ίκαρος: Πτώση» (1982). (346 – 347)



Εικόνα 325: «Ίκαρος» (1983). (346 – 347)



Εικόνα 326: «Δαίδαλος και Ίκαρος» (1983). (346 – 347)



Εικόνα 327: Γιάννης Μαρκαντωνάκης (1952 – σήμερα). (348)



Εικόνα 328: «Ίκαρος» (Μνημείο πεσόντων αεροπόρων, 2010), Χανιά. (349)



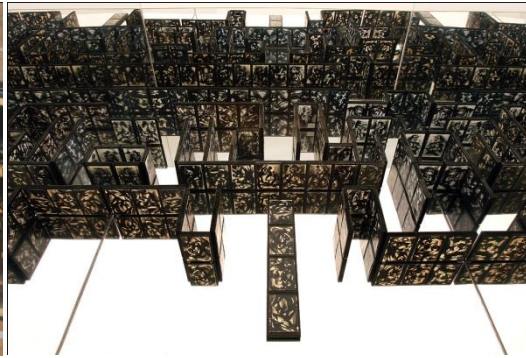
Εικόνα 329: «Ίκαρος» (Μνημείο πεσόντων αεροπόρων, 2010), Χανιά. (349)



Εικόνα 330: «Ίκαρος» (Μνημείο πεσόντων αεροπόρων, 2010), Χανιά. (349)



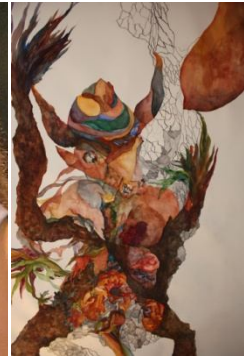
Εικόνα 331:
Μαρία
Κυπριανού. (350)



Εικόνα 332: «Λαβύρινθος Ι» (2009). (350)



Εικόνα 333:
Μάρθα Πετράκη.
(351)



Εικόνα 334:
«Μινώταυρος»
(2010). (351)

Όσο για το μυθικό Λαβύρινθο, η μορφή του εμφανίζεται πλέον σε πλείστες σύγχρονες καλλιτεχνικές και πνευματικές κατασκευές, σε όλες τις ηπείρους της γης. Λαβύρινθοι κατασκευάζονται σήμερα από τοίχους, φράκτες, χλοοτάπητες, καλαμπόκια και άλλα σπαρτά, μπάλες σανού, πλάκες διαφορετικών χρωμάτων, τούβλα ή από καθρέπτες σε εσωτερικούς συνήθως χώρους. Η δημιουργία και η επίλυση Λαβυρίνθων αποτελεί πια ένα ενδιαφέρον παιχνίδι σκέψης, που είναι το αντικείμενο πολλών εξειδικευμένων έντυπων εκδόσεων ενώ ειδικοί Λαβύρινθοι χρησιμοποιούνται από την επιστήμη της Ψυχολογίας για τη μελέτη των διαδικασιών του χωρικού προσανατολισμού και της εκμάθησης. (352)



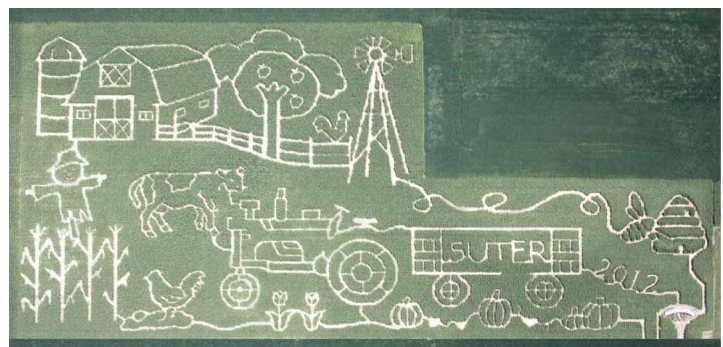
Εικόνα 335: Σύγχρονοι λαβύρινθοι από θάμνους. (353)



Εικόνα 336: Σύγχρονοι λαβύρινθοι από σανό. (354)

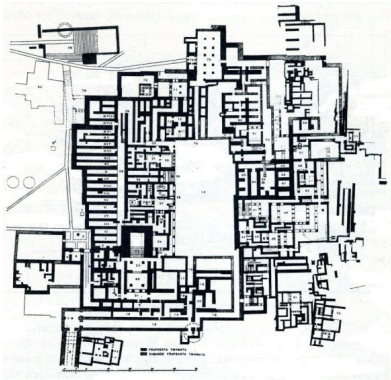


Εικόνα 337: Σύγχρονος λαβύρινθος από καθρέπτες. (355)



Εικόνα 338: Λαβύρινθος καλαμποκιού στο Οχάιο με θέμα: «Η διασκέδαση στη φάρμα» (2012). (356)

Σήμερα επισκέψιμοι Λαβύρινθοι διαφόρων μορφών, ανοιχτοί στο κοινό, υπάρχουν στη Νοτιοαφρικανική Δημοκρατία, στο Ντουμπάι, στην Ινδία, στην Ιαπωνία, στη Νότια Κορέα, στον Καναδά, στις Η.Π.Α., στη Βραζιλία, στην Αυστραλία, στη Νέα Ζηλανδία, στην Αυστρία, στο Βέλγιο, στη Γερμανία, στην Ιταλία, στη Δανία, στη Φινλανδία, στο Ηνωμένο Βασίλειο, στην Ισπανία, στην Πορτογαλία και φυσικά στην ελληνική Κνωσό, που ταυτίζεται κατά πολλούς με το πολυσύνθετο ανάκτορο του Μίνωα και πρόκειται για το Λαβύρινθο που γέννησε αυτή την παράδοση των χιλιετηρίδων. (352, 357)



Εικόνα 339: Κάτοψη του προϊστορικού ανακτόρου της Κνωσού. (358)

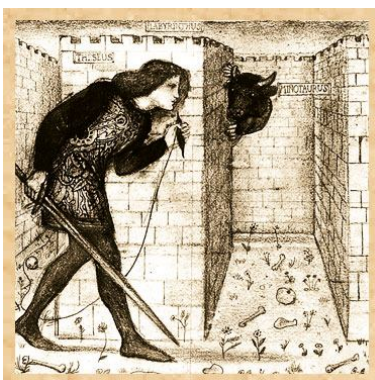


Εικόνα 340: Άποψη της περιοχής των φυλακών του ανακτόρου της Κνωσού. (359)

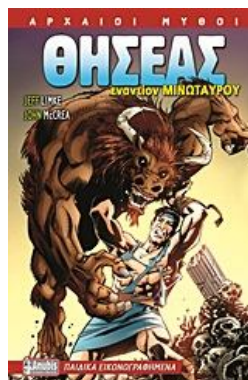


Εικόνα 341: Σημερινή μερική άποψη του ανακτόρου της Κνωσού, που κατά πολλούς ταυτίζεται με το Λαβύρινθο του Μίνωα. (360)

Το ξαναζωντάνεμα των μινωικών μύθων συνεχίζεται και σε άλλους πνευματικούς χώρους όπως μυθιστορήματα και βιβλία εικονογραφημένων ιστοριών (κόμικς). Παράδειγμα συγγραφέως που ασχολήθηκε με το θέμα είναι ο Γερμανός κάτοχος του βραβείου Νόμπελ, Χάινριχ Μπολ (Heinrich Böll, 1917 – 1985), που έγραψε το σχετικό έργο «Ήρθε όπως ένας οδηγός μεταφοράς μπύρας» (1969). Αυτοί οι μύθοι αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης και των σύγχρονων αρχαιολόγων για τη διεξαγωγή περαιτέρω μελετών σχετικών με αυτούς. Τέλος, η σύγχρονη προσέγγιση των μύθων της Κρήτης έγινε και μέσω ιστορικών κινηματογραφικών έργων ή ταινιών του φανταστικού κινηματογράφου, όπως ήταν ο «Εξωγήινος» (“Alien”, 1979). Η ιστορία του Μινώταυρου είναι συνεπώς ένας από τους μύθους που σήμερα μας συγκινεί ιδιαίτερα «και όλοι καταλαβαίνουμε ότι έχουμε κάποιους εκκρεμείς λογαριασμούς με την Πασιφάη και ότι όλοι είμαστε εν μέρει γόνιμοι κάποιας υπέρβασης...» (6,13, 361)



Εικόνα 342: Σύγχρονο κόμικ με πρωταγωνιστή το Θησέα. (362)



Εικόνα 343: Σύγχρονο κόμικ με πρωταγωνιστή το Θησέα. (363)

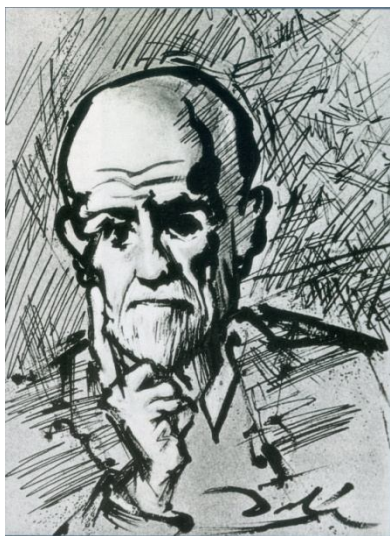


Εικόνα 344: “Alien” (1979). (364)

**ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΜΙΝΩΙΚΩΝ
ΜΟΡΦΩΝ ΠΟΥ
ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΝΤΑΙ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ**

Όπως ήδη σημειώθηκε, η επάνοδος της μυθικής Κρήτης στο προσκήνιο της ευρωπαϊκής σκέψης και καλλιτεχνικής δημιουργίας συνέπεσε χρονικά με τη γέννηση της ψυχανάλυσης από το Σίγκμουντ Φρόυντ. Αυτή η σύμπτωση συνέβαλε στην ιδιαίτερη ενασχόληση της ψυχανάλυσης με τη διερεύνηση της σημασίας της ανάδυσης της μυθικής Κρήτης στην επικαιρότητα και με τους συμβολισμούς των μορφών των μύθων της, μέσα από την εξής διαδικασία: Οι καλλιτέχνες της μοντέρνας εποχής, απόλυτα επηρεασμένοι από τις νέες θεωρίες του Φρόυντ και του Γιουνγκ, που διαδόθηκαν ευρέως και τις οποίες εξέλαβαν με έναν «εκλαϊκευμένο» τρόπο, προσπάθησαν να αποτυπώσουν στο χαρτί όσους προβληματισμούς βρίσκονταν στο ασυνείδητό τους, χρησιμοποιώντας συχνά τη μέθοδο της αυτόματης γραφής και εμπλέκοντας συχνά στις έντυπες σκέψεις τους τις επίκαιρες τότε μορφές των μύθων της Κρήτης. Με τη σειρά τους οι μοντέρνοι ψυχαναλυτές έδειχναν ενδιαφέρον στην εφαρμογή των θεωριών τους με στόχο την ανίχνευση της σημασίας της υψίσυνης παρουσίας των προϊστορικών κρητικών μορφών στην τέχνη των σύγχρονών τους εικαστικών δημιουργών. Έτσι ο Μινώταυρος, η Αριάδνη, ο Θησέας και ο Λαβύρινθος παρουσιάστηκαν πολλές φορές στη μοντέρνα τέχνη συμβολίζοντας σκέψεις και συναισθήματα καλλιτεχνών, που γίνονταν ακολούθως προσπάθειες να ανιχνευτούν από τους ψυχαναλυτές. Μάλιστα το ενδιαφέρον της ψυχανάλυσης για την ανάδυση της προϊστορικής Κρήτης στο προσκήνιο της εποχής της, καθώς και οι διατυπώσεις της πάνω στο εν λόγω θέμα δεν έπαψαν να ασκούν επίδραση και να ερεθίζουν την ψυχαναλυτική σκέψη μέχρι τη σημερινή εποχή οδηγώντας σε σύγχρονες διατυπώσεις επί του θέματος.

Με αφορμή, λοιπόν, την εποχή της έναρξης των ψυχαναλυτικών συζητήσεων πάνω στο υπό μελέτη θέμα, πρέπει να ειπωθεί ότι το νέο της ανασκαφής του ανακτόρου της Κνωσσού από τον Έβανς επηρέασε απίστευτα το Φρόυντ, ο οποίος στις 4 Ιουλίου 1901 έγραψε σε ένα φίλο του: «Διάβασες πως οι Άγγλοι ανέσκαψαν ένα πανάρχαιο παλάτι στην Κρήτη (Κνωσός) και πιστεύουν πως είναι ο πραγματικός Λαβύρινθος του Μίνωα; Όπως φαίνεται, ο Δίας αρχικά ήταν ταύρος». Η επίδραση που είχε στη σκέψη του επιστήμονα η είδηση της ανακάλυψης του λαβυρινθώδους μινωικού παλατιού συνετέλεσε ώστε το 1902, στη διάρκεια μίας συνεδρίασης της ψυχολογικής εταιρίας, στην οποία ήταν μέλος, να πραγματοποιήσει πρόχειρα σκίτσα, που παρέπεμπαν στο θέμα του Λαβυρίνθου. Το μυαλό του είχε ήδη αρχίσει να επεξεργάζεται τον τρόπο αξιοποίησης κι εφαρμογής του λαμπρού επιτεύγματος της αρχαιολογίας στην Κνωσό, στη δική του επιστήμη, την ψυχανάλυση. (123, 152)



Εικόνα 345: Σίγκμουντ Φρόυντ. (123)



Εικόνα 346: Σκίτσα που έκανε ο Φρόυντ το 1902 και παραπέμπουν στο θέμα του Λαβυρίνθου. (123)

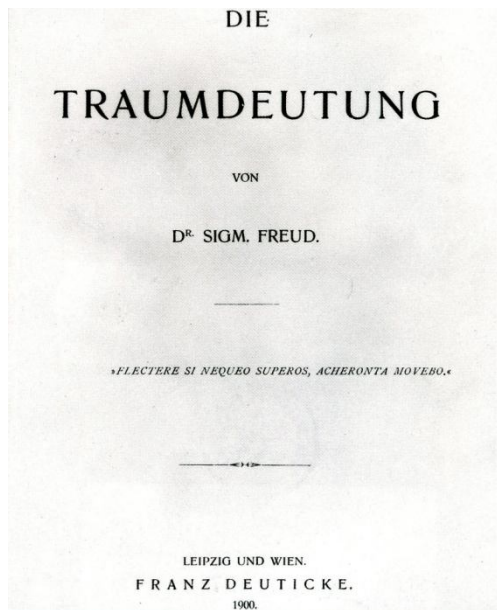
Αρχικά η επανεμφάνιση της Κρήτης στο προσκήνιο προκάλεσε αμηχανία στο Φρόντ, ο οποίος δεν ήξερε πώς ακριβώς να την εντάξει στο υπερβολικά πατριαρχικό ιστορικό πρότυπό του. Χρειάστηκαν τριάντα χρόνια μέχρι να ωριμάσουν οι σκέψεις του για αυτό το θέμα. Το 1931 συνέδεσε την προϊστορική Κρήτη με εκείνη την περίοδο της ζωής ενός κοριτσιού, που αυτό είναι προσηλωμένο στη μητέρα του, σχολιάζοντας ότι αυτή η ανακάλυψη της θηλυκής προοιδιπόδειας φάσης ήρθε σαν έκπληξη, όπως η ανακάλυψη του μινωικού και του μυκηναϊκού πολιτισμού πριν από τον ελληνικό. Γι' αυτόν η μινωική Κρήτη όχι μόνο άρχισε να σημαίνει την πρώιμη φάση του ευρωπαϊκού πολιτισμού αλλά και να αντιπροσωπεύει την παιδική φάση της ευρωπαϊκής ψυχής. Σύμφωνα με τη σκέψη του, οι προϊστορικοί Κρητικοί έζησαν την προ – οιδιπόδεια φάση ολόκληρης της ευρωπαϊκής φυλής. Αυτός ο παραλληλισμός υπήρξε ένα από τα πολλά παραδείγματα που πραγματοποίησε ο ψυχίατρος για μεγάλο χρονικό διάστημα. Οι αρχαιολογικές ανασκαφές λειτούργησαν ως μοντέλο για τις ψυχαναλυτικές έρευνές του, αφού η δουλειά του για τη μελέτη της μνήμης ήταν στρωματογραφική. (152)

Η ψυχανάλυση ως ένα νέο επιστημονικό πεδίο της μοντέρνας εποχής ανέπτυξε το ενδιαφέρον όχι μόνο για τους μύθους της Κρήτης αλλά για το σύνολο των ελληνικών μύθων, στους οποίους αναγνώριζε σημαντική θέση κινητοποιώντας ένα σύνολο μηχανισμών εμπλοκής τους στη δημιουργικότητα του καιρού της. Στα επιστημονικά ενδιαφέροντα αυτής και του πατέρα της, Φρόντ, υπήρξε και η μελέτη της συσχέτισης των μύθων με τα όνειρα. Σύμφωνα με την άποψη του τελευταίου, η ερμηνεία των ονείρων επιτρέπει την ανακάλυψη του πυρήνα των μύθων, του πρωτόγονου αυτού υλικού που τις περισσότερες φορές συνδέεται με τη σεξουαλικότητα. Παρ' όλα αυτά, το υλικό αυτό έχει κατά καιρούς αναδιαμορφωθεί και χρησιμοποιηθεί κατά ποικίλους τρόπους. (56, 164)

Ο Φρόντ άνοιξε γενικώς δύο βασικές κατευθύνσεις προς την ερμηνεία των μύθων: Η πρώτη κατεύθυνση επιχείρησε να ανιχνεύσει τον πυρήνα της μυθολογίας, το πρώτο ανεπεξέργαστο υλικό, δηλαδή την έκφραση της σεξουαλικότητας. Η δεύτερη κατεύθυνση επεδίωξε να επισημάνει και να αναπτύξει τα συμβολικά και μεταφορικά στοιχεία που προστέθηκαν κατά καιρούς στον αρχικό πυρήνα και αποτέλεσαν το ερέθισμα για την εικαστική και λογοτεχνική δημιουργία. Μάλιστα φαίνεται πως ο σουρεαλιστής Αντρέ Μασσόν, που είχε εκτιμήσει ιδιαίτερα την ενασχόληση της ψυχανάλυσης με τη μυθολογία, επιδίωξε κι ο ίδιος να ερμηνεύσει τους αρχαίους μύθους εφαρμόζοντας διαδοχικά τις δύο αυτές κατευθύνσεις στη διάρκεια της δημιουργικής πορείας του. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με την ερευνήτρια του Πανεπιστημίου Ι του Παρισιού, Φρανσουάζ Γουίλ – Λεβαϊγιάν (Françoise Will – Lévaillan), το χρονικό διάστημα 1930 έως 1935 ο καλλιτέχνης ακολούθησε την πρώτη κατεύθυνση του ψυχιάτρου ενώ την περίοδο που ξεκίνησε από το 1936 συντάχθηκε με τη δεύτερη. (56, 164)

Παρότι ο Φρόντ δε φαίνεται να ανέπτυξε ποτέ αναλυτικό ενδιαφέρον προς τη μορφή του Μινώταυρου, οι διάφορες θεωρίες του περί ονείρων χρησιμοποιήθηκαν αργότερα στην προσπάθεια ερμηνείας της παρουσίας του μυθικού υβριδίου σε σημαντικά έργα της μοντέρνας τέχνης, όπως είναι η «Σειρά Βολλάρ» και οι «Μινωταυρομαχίες» του Πάμπλο Πικάσο. Σύμφωνα με αυτές, κάθε στοιχείο ενός ονείρου μπορεί να έχει προέλθει από διάφορες ξεχωριστές σκέψεις. Αντίστοιχα, κάθε μία από τις κύριες μορφές της «Μινωταυρομαχίας» μπορεί να ανιχνευθεί τουλάχιστο σε δύο χαρακτηριστικά της «Σειράς Βολλάρ» ενώ αντίστροφα, κάθε χαρακτηριστικό της «Σειράς Βολλάρ» φαίνεται να έχει εμπνεύσει δύο τουλάχιστο μορφές της «Μινωταυρομαχίας». Το αποτέλεσμα είναι ένα σύνθετο, υπόγειο δίκτυο συσχετισμών, ακόμη πυκνότερο από εκείνο των γραμμών που δημιουργούν τη σύνθεση. Επιπρόσθετα, οι μορφές της «Μινωταυρομαχίας» παραπέμπουν και σε μορφές γνωστών έργων παλαιότερων καλλιτεχνών. Έτσι η ταυρομάχος που πέφτει από την πλάτη του αλόγου θυμίζει μορφολογικά τις «Παροιμίες» του Γκόγια (1864), την «Αρπαγή της Ευρώπης» (1559 – 1562) του Τισιανού αλλά και την ελληνιστική «Κοιμισμένη Αριάδνη». Τελικά όσον αφορά στην υλοποίηση των χαρακτηριστικών της «Σειράς Βολλάρ» από τον Πάμπλο Πικάσο, στην οποία κυριάρχησε η μορφή του Μινώταυρου, μπορεί να ειπωθεί ότι προσέγγισε πολύ τους

στόχους της μεθόδου του αυτοματισμού, που εισήχθη από το Φρόυντ, όχι μόνο επειδή ήταν μία παραγωγή σχεδόν απελευθερωμένη από τη σκέψη και το συνειδητό έλεγχο αλλά και επειδή το τελικό αποτέλεσμα ήταν μία συλλογή στενά αλληλοσυνδεόμενων εικόνων, που παρέχουν ένα οπτικό ταξίδι. (152, 169)



Εικόνα 347: «Η ερμηνεία των ονείρων» του Σίγκμουντ Φρόυντ. (123)



Εικόνα 348: «Γυναίκα ταυρομάχος IV» (1934). (365)



Εικόνα 349: «Η απαγωγή της Ευρώπης», Τισιανός (1562). (366)



Εικόνα 350: «Γυναίκα που απάγεται από άλογο» από τις «Παροιμίες» του Φρανθίσκο Γκόγια. (1815 – 1824). (367)

Στη σύγχρονη εποχή πλέον, για την επιστήμη της ψυχολογίας η μορφή του Μινώταυρου έχει πολλαπλές σημασίες ενώ για τον κάθε άνθρωπο ο Μινώταυρος σημαίνει κάτι διαφορετικό. Καταρχήν ο Μινώταυρος αντιπροσωπεύει τον πρωταρχικό φόβο του ασυνείδητου. Το ασυνείδητο, σύμφωνα με το Φρόυντ σήμαινε εκείνο το κομμάτι της υποκειμενικής εμπειρίας που δε συνειδητοποιεί κανείς μέχρι κάποια στιγμή. Το ασυνείδητο είναι αυτό που είναι άγνωστο στον καθένα. Γι' αυτό οι άνθρωποι γεννιούνται με τον ενστικτώδη φόβο του αγνώστου, του θανάτου αλλά και του ασυνείδητου. Ο λόγος που η

ψυχοθεραπευτική διαδικασία που εφαρμόζουν οι ψυχαναλυτές φαίνεται τόσο τρομακτική είναι ο βαθύς φόβος του καθενός να μπει στο σκοτεινό, μοναχικό Λαβύρινθο και να συναντήσει το Μινώταυρο του αγνώστου. (368)

Ο Μινώταυρος, λοιπόν, είναι ο πρωταρχικός φόβος του αγνώστου, που βρίσκεται βαθιά ριζωμένος στην ανθρώπινη ψυχή και φαίνεται να είναι γενετική κληρονομιά που στοχεύει να προφυλάξει την αδύναμη ανθρώπινη ύπαρξη μέσα σε ένα δυνητικά επικίνδυνο σύμπαν. Όλοι οι άνθρωποι περνούν κατά την παιδική ηλικία τους τη φάση του άγχους του αγνώστου και του σκοταδιού και ποτέ δεν απαλλάσσονται εντελώς από αυτή. (368)

Ο Μινώταυρος μπορεί να θεωρηθεί επίσης ως ο θάνατος ή ως το άγχος του θανάτου ή αλλιώς ως «ο φόβος του τίποτα». Αυτός και άλλα μυθικά πλάσματα φαίνεται σα να ζωντανεύουν μέσα από το άγνωστο. (368)

Ακόμη, σύμφωνα με τη διδασκαλία της ψυχανάλυσης, στο ασυνείδητο βρίσκεται η σκοτεινή πλευρά του ανθρώπου, που κυριαρχείται από τα ένστικτα και ο Μινώταυρος συμβολίζει ένα ζώο εγκεφάλου, που κυβερνά ένα ανθρώπινο σώμα, επιτρέποντας στα ενστικτώδη πάθη να επισκιάσουν τη λογική. Από την άλλη πλευρά, ο μύθος αναφέρει ότι το υβρίδιο τρεφόταν με νέους επειδή αυτοί είναι πιο επιρρεπείς να παρασυρθούν από τα ένστικτά τους, αφού οι γηραιότεροι καθοδηγούνται από την εμπειρία. (37, 39)

Τέλος, ο Μινώταυρος αντιπροσωπεύει την ίδια την ανθρώπινη φύση: ένα πολύπλοκο μίγμα ζώου, θεού και ανθρώπου. Ως γέννημα του έρωτα μίας γυναίκας κι ενός ζώου, συμβολίζει τη συνάντηση των αντιθέτων: του θηλυκού και του αρσενικού, του ζώου και του ανθρώπου, του λογικού και του παράλογου, του πνευματικού και του ενστικτώδους, του θεϊκού και του δαιμονικού, του καλού και του κακού. Η αντιμετώπιση του Μινώταυρου στο σκοτεινό Λαβύρινθο είναι η αντιμετώπιση του εαυτού του κάθε ανθρώπου: του φόβου του αγνώστου, της άγριας τερατώδους φύσης του, της οργής του, της επιθετικότητάς του, της σεξουαλικότητάς του και της θνησιμότητάς του. Αυτή η συνάντηση καθενός με τον εαυτό του πραγματοποιείται επιτυχώς όταν ακολουθεί προσεκτικά το μίτο που διαθέτει. (368)

Σύμφωνα με τους ψυχαναλυτές, κάθε άνθρωπος πρέπει να αναζητήσει και να συναντήσει το Μινώταυρο που κρύβεται στο σκοτεινό Λαβύρινθο του εσωτερικού του κόσμου. Μάλιστα αυτό σε ορισμένες περιπτώσεις συμβαίνει μέσα από κάποια ψυχοθεραπευτική διαδικασία, που τον βοηθά να βρει το χαμένο μίτο του. (368)

Ο Γάλλος συγγραφέας, ανθρωπολόγος, ιατρός χειρουργός και ψυχολόγος του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα, Πιερ Μαμπίγι (Dr Pierre Mabille) υποστήριξε ότι η ανάπτυξη του ενδιαφέροντος της μοντέρνας τέχνης για το Μινώταυρο ταυτιζόταν με την αναβίωση ενός αρχαϊκού, ξεχασμένου ασυνείδητου. Οι μοντέρνοι στράφηκαν προς τους μινωικούς μύθους, όπως οι άνθρωποι στρέφονται προς τις μνήμες της παιδικής ηλικίας όταν βρίσκονται σε κατάσταση εξάντλησης ή κοντά στο θάνατο. Συνεπώς ο σύγχρονός τους πολιτισμός βρισκόταν πολύ κοντά στο τέλος του ή μπροστά σε βαθιές κοινωνικές ανακατατάξεις. (56, 369)

Τελικά φαίνεται πως ο Μινώταυρος είναι το τέρας που κατοικεί στο εσωτερικό όλων των ανθρώπων που χωρίς να είναι απαραίτητα ένοχο, αναζητά την ταυτότητά του και το στόχο της ύπαρξής του ενώ το πρόβλημά του είναι αυτό της μοναξιάς σε ένα λαβυρινθικό κόσμο. (3)

Όσον αφορά στην ερμηνεία της μορφής του Λαβυρίνθου από το Φρόυντ, αυτός πραγματοποίησε μία σύντομη αναφορά σε ένα κείμενο που δημοσιεύτηκε στη Γερμανία το 1932 και στη Γαλλία το 1936. Ο Λαβύρινθος θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως γέννηση, οι ελικοειδείς στοές ως σπλάχνα και ο μίτος της Αριάδνης ως ομφάλιος λώρος. Επιπρόσθετα, ο Λαβύρινθος συμβόλιζε γι' αυτόν το δρόμο προς το πιο απόκρυφο μέρος της ανθρώπινης ύπαρξης, το ασυνείδητο. Για τον Καρλ Γιουνγκ, πάλι, ο Λαβύρινθος ήταν ο αγώνας της ψυχής να βρει την ισορροπία της. (3, 56)

Σύμφωνα με τη σύγχρονη πλέον διδασκαλία της ψυχανάλυσης και ψυχοθεραπείας, ο Λαβύρινθος αντιπροσωπεύει το βασανιστικό μονοπάτι, που κάθε άνθρωπος πρέπει να διανύσει στη ζωή του, προκειμένου να επιτύχει τους στόχους του. Η ζωή αποτελεί ένα μεγάλο Λαβύρινθο, με πολλά αδιέξοδα και πολλές διαδρομές που οδηγούν πίσω, στο σημείο εκκίνησης. Παρ' όλα αυτά, αν κάποιος είναι ικανός να συλλάβει τη δομή του Λαβυρίνθου, στον οποίο βρίσκεται, μπορεί να φτάσει στην καρδιά του και να επιτύχει τους στόχους του. Σύμφωνα με άλλη εκδοχή, ο Λαβύρινθος συμβολίζει την πολυπλοκότητα της ασαφούς ανθρώπινης φύσης, επομένως η απελευθέρωση από τη φυλακή του αποτελεί προϋπόθεση ωρίμανσης. (32 – 39)

Προχωρώντας στη σύγχρονη ψυχολογική ερμηνεία της Αριάδνης με το μίτο της, μπορεί να ειπωθεί ότι αυτός έχει ιδιαίτερη σημασία και αντιπροσωπεύει τη σύνδεση κάθε ανθρώπου με τον πνευματικό του κόσμο. Εφόσον κανείς συνειδητοποιεί ότι το πνεύμα δεν ανήκει στον υλικό κόσμο, που αντιπροσωπεύεται από το Λαβύρινθο, είναι δυνατό να ακολουθήσει το μίτο, που θα τον οδηγήσει στις καταβολές του, οι οποίες αποτελούν έναν ιδανικό κόσμο, όπως υποστήριζε ο Πλάτωνας. Με τη σειρά της, η φυγή της Αριάδνης από την Κρήτη αντιπροσωπεύει την παγκόσμια ανάγκη της απόδρασης από οποιοδήποτε όριο και με οποιοδήποτε κόστος, ακόμη κι αν αυτό είναι η ίδια η ζωή. Η απόδραση γίνεται με την εμπλοκή σε νέους μύθους. Ο βέλτιστος τρόπος να ικανοποιηθούν οι ανθρώπινες επιθυμίες είναι η επινόηση τρόπων και μέσων ώστε να επαναχρησιμοποιηθούν παλαιότερα πρότυπα σε νέα σχέδια. (32, 39)

Με τη σημασία της μορφής του Θησέα, ασχολήθηκε ο ψυχίατρος Καρλ Γιουνγκ, για τον οποίο οι μύθοι ελέγχουν τα βαθύτερα και πιο αφηρημένα επίπεδα της σκέψης και γι' αυτό παίζουν σημαντικό ρόλο στη φαντασία. Σύμφωνα με τον Καρλ Γιουνγκ, ο Θησέας αντιπροσώπευε το καινούριο, πατριαρχικό πνεύμα της Αθήνας, που έπρεπε να αφηγήσει τους τρόπους του Λαβυρίνθου και του φοβερού Μινώταυρου, τέρατος που ίσως συμβόλιζε τη νοσηρή κατάπτωση μίας μητριαρχικής Κρήτης. (Σε όλους τους πολιτισμούς ο Λαβύρινθος αντιστοιχεί σε μία συνταρακτική και παραπλανητική απεικόνιση του κόσμου της μητριαρχικής συνείδησης, στον οποίο θριαμβεύουν μόνο εκείνοι που είναι ώριμοι για μία ειδική μύηση στο μυστήριο του συλλογικού ασυνείδητου). Ο Θησέας, αφού ξεπέρασε αυτόν τον κίνδυνο, έσωσε την Αριάδνη. Αυτή η σωτηρία συμβολίζει το θηλυκό πνεύμα της «αδηφάγου» πλευράς που περιέχει η εικόνα της μητέρας. Μόνο όταν κατορθώσει την απελευθέρωση της ψυχικής ενέργειάς του που μένει προσκολλημένη στη σχέση μητέρα - γιος, γίνεται ικανός ο άνδρας να αποκτήσει αληθινές σχέσεις με τις γυναίκες. (3, 370)

Κλείνοντας, σημειώνεται ότι ορισμένοι σύγχρονοι μελετητές, επιδιώκοντας να δώσουν μία ψυχολογική ερμηνεία του κύκλου των μινωικών μύθων, διατυπώνουν την άποψη ότι πρόκειται για έναν αρσενικό, σοβινιστικό μυθικό κύκλο, που αποδίδει την ενοχή στη γυναίκα, ολοκληρωτικό επειδή όλα τα γεγονότα του οφείλονται στην ασέβεια του Μίνωα και ιδεολογικό αφού παρουσιάζει μία κοινωνία όπου επικρατεί η υπεροχή της πολιτικής απέναντι στην ηθική, πράγμα που οδήγησε στην καταστροφή της. (3)

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η πλούσια αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή μυθολογική παράδοση αποτέλεσε πηγή έμπνευσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας του δυτικού κόσμου από την αρχαιότητα μέχρι τη σύγχρονη εποχή. Οι περισσότερες μυθικές μορφές, στις οποίες έχει αναφερθεί η αρχαία ελληνική λογοτεχνία, έχουν απεικονιστεί τουλάχιστο μία φορά σε κάποιο αξιόλογο ζωγραφικό ή γλυπτό έργο της δυτικής τέχνης. Η παρουσία της κάθε μυθικής μορφής στην τέχνη δεν απαντάται μόνο επειδή αυτή αποτελούσε ένα εν δυνάμει ενδιαφέρον συνθετικό θέμα αλλά και αρκετά συχνά επειδή η συγκεκριμένη μορφή αποκτούσε συμβολικό νόημα για την εποχή που την απεικόνιζε, συνήθως σχετικό με τις συνθήκες που επικρατούσαν σε αυτή. Για τον ίδιο λόγο η τέχνη κάθε εποχής επικέντρωνε συνήθως το ενδιαφέρον της σε ορισμένες μορφές της αρχαίας μυθολογίας.

Ένας από τους σημαντικότερους μυθολογικούς κύκλους της αρχαίας Ελλάδας υπήρξε εκείνος των μύθων της προϊστορικής Κρήτης, που αφορούν σε ένα σύνολο μορφών και γεγονότων που συνδέονται με τον περίφημο βασιλιά Μίνωα. Σύμφωνα με αυτούς, η γυναίκα του Μίνωα, Πασιφάη, ερωτεύτηκε ένα λευκό ταύρο, με τον οποίο απέκτησε ένα γιο, το Μινώταυρο, με κεφαλή ταύρου και σώμα ανθρώπου, τον οποίο ο Μίνωας καταδίκασε να ζει στα βάθη του Λαβυρίνθου, που του έφτιαξε ο αρχιτέκτονας Δαίδαλος, όπου τρεφόταν κάθε χρόνο με ένα σύνολο επτά αγοριών και επτά κοριτσιών από την Αθήνα. Ο Αθηναίος πρίγκιπας Θησέας πήγε τελικά στην Κρήτη και με τη βοήθεια της κόρης του Μίνωα, Αριάδνης, σκότωσε το υβρίδιο ενώ φεύγοντας την πήρε μαζί του, εγκαταλείποντάς τη, στο τέλος, στη Νάξο. Εκεί τη βρήκε ο Διόνυσος και την έκανε γυναίκα του. Ο Δαίδαλος προσπάθησε να αποδράσει από την Κρήτη πετώντας με κέρνα φτερά, παρέα με το γιο του, Ίκαρο. Ο Δαίδαλος κατάφερε να φτάσει πετώντας στη Σικελία ενώ ο Ίκαρος έπεσε και πνίγηκε στη θάλασσα που ονομάστηκε Ικάριο Πέλαγος. Τέλος, ο Μίνωας καταδιώκοντας το Δαίδαλο στη Σικελία βρήκε το θάνατο εκεί, μέσα σε ένα καυτό λουτρό, που του ετοίμασαν οι κόρες του βασιλιά της, Κόκαλου.

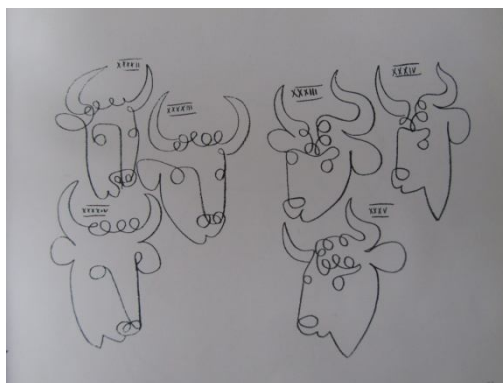
Τα προαναφερόμενα μυθικά γεγονότα απεικονίστηκαν συχνά από τους καλλιτέχνες του δυτικού κόσμου από τους προϊστορικούς χρόνους μέχρι τον εικοστό αιώνα. Κατά το πολυτάραχο πρώτο ήμισυ του εικοστού αιώνα ένα πλήθος αιτιών, με αποκορύφωμα την ανασκαφή του ανακτόρου της Κνωσού από τον Άρθουρ Έβανς, συνετέλεσε στην πολύ μεγάλη αύξηση της παρουσίας των μορφών της μυθικής Κρήτης στα έργα τέχνης της δύσης. Την ίδια περίοδο οι πατέρες της νεογέννητης ψυχανάλυσης έστρεψαν το ενδιαφέρον τους τόσο στην ερμηνεία του φαινομένου της ανάδυσης της μυθικής Κρήτης στο προσκήνιο του πολιτισμού τους όσο και στη γενικότερη διερεύνηση της σημασίας των μύθων. Από αυτή την κατάσταση υπήρχε ανατροφοδότηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με θέματα που σχετίζονταν είτε με τους μύθους είτε με την ίδια την ψυχανάλυση. Μάλιστα ο μαθητής του Φρόντ, Αντρέ Μπρετόν υπήρξε πατέρας ενός από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά κινήματα του 20^{ου} αιώνα, του Σουρεαλισμού, το οποίο ήταν συνδεδεμένο τόσο με την ψυχαναλυτική μέθοδο της αυτόματης γραφής όσο και με τη μυθολογία, έχοντας ως ένα σημαντικό μέσο διάδοσης των ιδεών του το περιοδικό «Μινώταυρος» (1933 – 1939).

Η μεγάλη εισροή των μορφών της μινωικής Κρήτης στα έργα της μοντέρνας τέχνης ξεκίνησε από το γεννημένο στην Ελλάδα Τζόρτζιο ντε Κίρικο, που συχνότατα απεικόνισε την εγκαταλειμμένη Αριάδνη σε έργα του που ανήκαν στη σειρά «Πλατείες της Ιταλίας». Ο σουρεαλιστής που απεικόνισε περισσότερο από όλους τους άλλους τους ήρωες της μυθικής Κρήτης και μάλιστα με τη διαδικασία της αυτόματης γραφής ήταν ο Γάλλος Αντρέ Μασσόν. Την ίδια περίοδο ο Πάμπλο Πικάσο ταύτισε τον εαυτό του με το Μινώταυρο δημιουργώντας μεγάλες σειρές έργων, όπου παρουσιαζόταν μία νέα μυθολογία για το κρητικό υβρίδιο, που στην πραγματικότητα καθρέπτιζε τη ζωή του ίδιου του καλλιτέχνη. Τόσο ο Μασσόν όσο και ο Πικάσο ενδιαφέρθηκαν συν τοις άλλοις και για την απεικόνιση του θεάματος της ταυρομαχίας, που είχε επίσης τις ρίζες του στον πανάρχαιο μεσογειακό κόσμο. Πάντως η μεγαλύτερη διαφορά ανάμεσα στις προσεγγίσεις του Μινώταυρου από τους σουρεαλιστές και τον Πικάσο ήταν ότι για τους πρώτους το μυθικό υβρίδιο αποτέλεσε μία υπερφυσική δύναμη που στρεφόταν ενάντια στους νόμους της φύσης και προσέβαλε τους

θεούς ενώ για το δεύτερο ο Μινώταυρος συμβόλιζε τον άνθρωπο με δύο συνυπάρχουσες αντιφατικές πλευρές του: εκείνη των ζωικών ενστίκτων και τη δεύτερη της επιθυμίας για την κατάκτηση της αρμονίας και της ισορροπίας. Το γνωστότερο σχετικό σουρεαλιστικό έργο υπήρξε ο «Λαβύρινθος» (1938) του Αντρέ Μασσόν ενώ στα αξιολογότερα σχετικά έργα του Πικάσσο ανήκαν η «Σειρά Βολλάρ» (1930 – 1937), η «Μινωταυρομαχία» (1935) και η περίφημη «Γκερνίκα» (1937), το σπουδαιότερο ιστορικό έργο του εικοστού αιώνα. Από τους υπόλοιπους καλλιτέχνες της μοντέρνας εποχής που ασχολήθηκαν με θέματα προερχόμενα από τη μινωική μυθολογία μπορούν να αναφερθούν οι Σαλβαδόρ Νταλί, Ανρί Ματίς, Πάουλ Κλέε, Μαρκ Σαγκάλ, Μαξ Ερνστ, Ζοάν Μιρό, Φώτης Κόντογλου, Νίκος Εγγονόπουλος, Αντουάν Μπουρντέλ, Ζακ Λίπτσιτς και Γεράσιμος Σκλάβος.

Οι μύθοι της Κρήτης, πάντως, δεν έπαψαν να εμπνέουν την τέχνη, ακόμη και μετά το πέρας της μοντέρνας εποχής. Καλλιτέχνες, όπως ο Τζάκσον Πόλλοκ, ο Άντυ Γουώρχολ, ο Φερνάντο Μποτέρο, ο Γιάννης Παρμακέλης και ο Γιάννης Μαρκαντωνάκης συνέχισαν να διατηρούν στην επικαιρότητα τη μυθική Κρήτη αν και πλέον οι διαστάσεις του φαινομένου είχαν μειωθεί. Σήμερα νέοι καλλιτέχνες και σπουδαστές των καλών τεχνών, λογοτέχνες και κινηματογραφιστές εξακολουθούν να διατηρούν άσβεστες τις μνήμες της προϊστορικής Κρήτης. Παράλληλα η ψυχανάλυση, που τόσο ασχολήθηκε με τους μύθους της Κρήτης κατά τη μοντέρνα εποχή, εξακολουθεί να δίνει την ψυχολογική ερμηνεία τους ταυτίζοντας το Μινώταυρο με το μοναχικό τέρας που ζει στο εσωτερικό όλων των ανθρώπων και αναζητά το σκοπό της ύπαρξής του, το Λαβύρινθο με το βασανιστικό μονοπάτι που κάθε άνθρωπος διανύει στη ζωή του για να πετύχει τους στόχους του, το μίτο της Αριάδνης με τη σύνδεση του ανθρώπου με τον πνευματικό του κόσμο και τη φυγή της από την Κρήτη με την ανάγκη απόδρασης του ανθρώπου από κάθε όριο και με κάθε κόστος.

Η Ελλάδα των μύθων, μένοντας στο προσκήνιο του δυτικού πολιτισμού επί χιλιετηρίδες και τροφοδοτώντας τη δημιουργική σκέψη του, απέδειξε και κατοχύρωσε τη μεγάλη αξία και τη διαχρονικότητα του πνεύματός της. Τα αριστουργήματα της μοντέρνας δυτικής τέχνης που συνδέθηκαν με αυτή οφείλουν τη σπουδαιότητά τους όχι μόνο στις ιδιαίτερες τεχνοτροπίες τους και στην άψογη τεχνική εκτέλεσή τους ούτε μόνο στο μέγεθος των ονομάτων των δημιουργών τους αλλά και στην εκπόρευση των ιδεών τους από την πανάρχαια, σοφή και διαχρονική σκέψη της αρχαίας Ελλάδας, που αποτέλεσε την πηγή και τον πρόδρομο της δυτικής ευρωπαϊκής σκέψης των μεταγενέστερων εποχών. Η αρχαία ελληνική παράδοση ποτέ δε θα πάψει να αποτελεί πηγή έμπνευσής της ευρωπαϊκής σκέψης και να στηρίζει τον ευρωπαϊκό κόσμο σε στιγμές κρίσης, όπως εκείνες του μεσοπολέμου, μετουσιωνόμενη σε εμπνευσμένα έργα λόγου και τέχνης.



Εικόνα 351: «Κεφαλές ταύρων», Μονοκονδυλιές, Πάμπλο Πικάσσο (371).

ΤΕΛΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- (1) (2010) "The myth of Theseus and the minotaur", <http://marxist-theory-of-art.blogspot.com/2010/12/myth-of-theseus-and-minotaur.html>, 26/11/2011.
- (2) (2007), "The Minotaur", <http://tribes.tribe.net/b9b544af-89e5-4aa7-8dec-c917f83c3bd7/thread/a5076c7e-135f-4f18-9850-f7e78d224066>, 16/12/2011.
- (3) Griffo Maria Grazia (2009), "The myth of the Minotaur: from the genesis to the contemporary interpretation", <http://www.dynamic-psychology.eu/The%20myth%20of%20the%20Minotaur/The%20myth%20of%20the%20Minotaur..pdf>, 27/3/2012.
- (4) Taylor Michael R. with the assistance of Guigone Rolland (2002), "Giorgio de Chirico and the myth of Ariadne", Merrell in the association with the Philadelphia Museum of Art, London.
- (5) Κωφού Άννα (2009), «Κρήτη – Α' τόμος (Μύθοι και Ιστορία)», Τα Νέα – Ξεναγήσεις, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα.
- (6) Ziolkowski Theodore (2008), "Minos and the moderns", Oxford University Press, Oxford.
- (7) Reed Doob Penelope (1994, c 1990), "The idea of the labyrinth from classical antiquity through the middle Ages", Cornell University Press, New York.
- (8) Wright Graig (2004, c 2001), "The maze and the warrior: symbols in architecture, theology and music", Harvard University Press, London.
- (9) «Μινώταυρος», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια Παύλου Δρανδάκη, Τόμος δέκατος έβδομος, Έκδοση δεύτερη, σελ. 242, Εκδοτικός Οργανισμός ο Φοίνιξ Ε.Π.Ε., Αθήνα.
- (10) "Visions of Whimsy – Europa and the bull", <http://visionsofwhimsy.blogspot.gr/2012/03/europa-and-bull.html>, 12/9/2012.
- (11) Decharme P. (1959), «Ελληνική Μυθολογία», Εκδόσεις Χρήσιμα Βιβλία, Αθήνα.
- (12) Ries Martin, "Picasso and the Myth of the Minotaur", Art Journal, winter 1972/1973, XXXII/2, <http://www.martinries.com/article1972-73PP.htm>, 26/11/2011.
- (13) Clair Jean και Κουτσομάλλης Κυριάκος (επιμελητές έκθεσης, 2004), «Ο Πικάσσο και η Ελλάδα», Allemandi, Turin.
- (14) (2003) «Ο ταύρος στο μεσογειακό κόσμο: μύθοι και λατρείες», ΥΠΠΟ - Πολιτιστική Ολυμπιάδα 2001 – 2004, Αθήνα.
- (15) Μιχαηλίδου Άννα (1997), «Κνωσός – Πλήρης οδηγός του ανακτόρου του Μίνωα», Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.
- (16) Cox Neil & Porey Deborah (1995), "Picasso Bestiary", Academy Editions, London.
- (17) Valentine Tom (1981, c 1975), «Το μυστήριο της μεγάλης πυραμίδας», Εκδόσεις Ωρόρα, Αθήνα.
- (18) Αλεξίου Στυλιανός (1964), «Μινωικός πολιτισμός: μετά οδηγού των ανακτόρων Κνωσού, Φαιστού και Μαλίων», Αλεξίου, Ηράκλειο.
- (19) Καμπιώτης Σπυρίδων (2010), «Ταυροκαθάψια: Η κίνηση των σωμάτων. Μία πολύπλευρη προσέγγιση και μία ερμηνευτική κριτική των κινητικών χαρακτηριστικών των μορφών.» - 2^η, διορθωμένη δημοσίευση, Ανιστόρητον, Τόμος 8, (2010), Αριθμός 28, www.anistor.gr/greek/grblack/index.htm, 26/3/2012.
- (20) Betancourt Philip P. (1985), «Η ιστορία της μινωικής κεραμικής», Καρδαμίτσας, Αθήνα.
- (21) Hauser Arnold (1969), «Κοινωνική ιστορία της τέχνης – Τόμος Α'», Κάλβος, Αθήνα.
- (22) Kern Hermann (2000), "Through the labyrinth: designs and meanings over 5000 years", Prestel, Munich.
- (23) «Ταυρομαχία», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια Παύλου Δρανδάκη, Τόμος εικοστός δεύτερος, Έκδοση δεύτερη, σελ. 826-827, Εκδοτικός Οργανισμός ο Φοίνιξ Ε.Π.Ε., Αθήνα.
- (24) Λυδάκης Στέλιος (2002), «Αρχαία ελληνική ζωγραφική και οι απηχήσεις της στους νεότερους

χρόνους», Μέλισσα, Αθήνα.

- (25) “Bullfighting”, Wikipedia - the free encyclopedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Bullfighting>, 14/12/2011.
- (26) «Μίνωας», <http://www.hellenica.de/Griechenland/Mythos/GR/Minoas.html>, 12/9/2012.
- (27) Grimal Pierre (1991), «Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής μυθολογίας», Θεσσαλονίκη, University Studio Press.
- (28) «Μίνωας», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια Παύλου Δρανδάκη, Τόμος δέκατος έβδομος, Έκδοση δεύτερη, σελ. 241 – 242, Εκδοτικός Οργανισμός ο Φοίνιξ Ε.Π.Ε., Αθήνα.
- (29) “Minotaur”, Wikipedia - the free encyclopedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Minotaur>, 13/12/2011.
- (30) «Μινώταυρος», Βικιπαίδεια, <http://el.wikipedia.org/wiki/Minotaur>, 13/12/2011.
- (31) “Minotaur”, New World Encyclopedia, <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Minotaur>, 16/12/2011.
- (32) Vickers Salley (2008), “Grabbed by the horns”, The Guardian, Arts, <http://www.guardian.co.uk/books/2008/apr/12/classicalmusicandopera.music?INTCMP=SRCH>, 26/11/2011.
- (33) “Pasiphae”, <http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/Pasiphae.html>, 12/9/2012.
- (34) “Labyrinth”, Wikipedia - the free encyclopedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Labyrinth>, 13/12/2011.
- (35) “Ariadne and the Minotaur – Love. Trauma & Abandonment – A Jungian Perspective / April 11, 2010”, <http://jungianwork.wordpress.com/2010/04/11/ariadne-and-the-minotaur-lovetrauma-abandonment-a-jungian-perspective/>, 26/11/2011.
- (36) “Minotauros”, <http://www.theoi.com/Ther/Minotauros.html>, 13/12/2011.
- (37) “Symbolism – Labyrinth”, <http://satorws.com/simbolismo-labirinto-eng.htm>, 13/12/2012.
- (38) “Visions of Whimsy”, http://visionsofwhimsy.blogspot.com/2011_09_01_archive.html, 16/12/2011.
- (39) (2010), “The Philosophy Behind Theseus and the Minotaur”, <http://suite101.com/article/the-philosophy-behind-theseus-and-the-minotaur-a203323>, 3/10/2012.
- (40) Ναθάνιελ Χάρις (1994), «Πάμπλο Πικάσσο: Η ζωή και το έργο του», Μίνωας, Αθήνα.
- (41) Χίλτον Τίμοθου (1982), «Πικάσσο», Υποδομή, Αθήνα.
- (42) (1986), «Ελληνική μυθολογία – Τόμος 3 – Οι ήρωες – Τοπικές παραδόσεις», Εκδοτική Αθηνών.
- (43) Dweck Michael (2011), “Taurus: From myth to Ritual at the Bilbao Fine Arts Museum”, www.artdaily.com/index.asp?int_sec=2&int_new=38542, 16/12/2011.
- (44) “Roman “Theseus freeing children from the Minotaur” from the house of Gavius Rufus, Pompeii, 4th Pompeian st”, <http://www.myartprints.com/a/roman-1/theseus-freeing-children.html>, 12/9/2012.
- (45) «Θησέας», Βικιπαίδεια, <http://el.wikipedia.org/wiki/Θησέας>, 13/12/2011.
- (46) «Θησεύς», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια Παύλου Δρανδάκη, Τόμος δωδέκατος, Έκδοση δεύτερη, σελ. 673-674, Εκδοτικός Οργανισμός ο Φοίνιξ Ε.Π.Ε., Αθήνα.
- (47) “Giorgio de Chirico ant the Myth of Ariadne”, <http://www.studio-international.co.uk/painting/chirico.asp>, 17/12/2011.
- (48) «Αριάδνη», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια Παύλου Δρανδάκη, Τόμος πέμπτος, Έκδοση δεύτερη, σελ. 471-472, Εκδοτικός Οργανισμός ο Φοίνιξ Ε.Π.Ε., Αθήνα.
- (49) “John William Waterhouse Ariadne.jpg”, Wikipedia, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_William_Waterhouse_Ariadne.jpg, 12/9/2012.
- (50) <http://andrewhopkinsart.blogspot.gr/2010/11/daedalus-attaching-wings-to-icarus-1777.html>, 12/9/2012.
- (51) Φροντιζί – Ντυκρού Φρανσουάζ, «Ο Δαίδαλος – Η μυθολογία του τεχνίτη στην αρχαία Ελλάδα», Εκδόσεις Ολκός, Αθήνα.
- (52) «Λαβύρινθος», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια Παύλου Δρανδάκη, Τόμος δέκατος πέμπτος,

Έκδοση δεύτερη, σελ. 677-678, Εκδοτικός Οργανισμός ο Φοίνιξ Ε.Π.Ε., Αθήνα.

- (53) "The labyrinth", www.lessons4living.com/labyrinth.htm, 13/12/2011.
- (54) "Bacchus", <http://www.artble.com/artists/caravaggio/paintings/bacchus>, 12/9/2012.
- (55) Ντι Μαγκαλιάες Ρομπέρτου Καβάλιο (2007, c 2006), «Το μικρό βιβλίο των μεγάλων μύθων», Ψυχογιός, Αθήνα, c. McRae Books, Florence.
- (56) Λοϊζίδη Νίκη (1988), «Ο μύθος του Μινώταυρου στην πρωτοπορία του Μεσοπολέμου: Από τους «Λαβύρινθους» του Masson ως τη «Guernica» του Picasso», Νεφέλη, Αθήνα.
- (57) "Classical mythology through art", <http://www.crestonhall.com/mythology/prometheus.php>, 12/9/2012.
- (58) "Peter Paul Rubens Oil Paintings", <http://www.fineart-china.com/htmlimg/image-82101.html>, 12/9/2012.
- (59) "Pygmaïon (Fragonard).jpg", http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pygmalion_%28Fragonard%29.jpg, 12/9/2012.
- (60) "The raising of Ganymede", <http://www.wikipaintings.org/en/gustave-moreau/the-raising-of-ganymede-1886>, 12/9/2012.
- (61) "Los diccionarios y las encyclopedias sobre el Académico", <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/722873>, 2/10/2012.
- (62) "Titian", Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Titian>, 15/9/2012.
- (63) "Art Oyster", http://www.artoyster.com/the-elder-jean-cousin-paintings_the-rape-of-europa_fm43115.html, 17/9/2012.
- (64) "Europe", <http://mythologica.fr/grec/europe.htm>, 17/9/2012.
- (65) "File: Rembrandt Abduction of Europa. jpg", http://en.wikipedia.org/wiki/File:Rembrandt_Abduction_of_Europa.jpg, 17/9/2012.
- (66) "François Boucher: L' enlèvement d' Europe", <http://janolofbengtsson.com/2012/08/09/francois-boucher-lenlevement-deurope-2/>, 17/9/2012.
- (67) Σάιμονς Σάρα (2000), «Γκόγια», Καστανιώτης, Αθήνα.
- (68) Goya y Lucientes Francisco with an introduction by Hofer Philip (1969), "La tauromaquia and the bulls of Bordeaux", Dover Publications, New York.
- (69) (2008), "Picasso et les maitres", Reunion des Musees Nationaux, Paris.
- (70) "Porra de sol! – La corrida, Édouard Manet", <http://www.porradesol.com/pintura.html>, 17/9/2012.
- (71) «Ελληνιστικά ψηφιδωτά και ζωγραφική», <http://10gym-patras.ach.sch.gr/psifid-hellenistic.htm>, 17/9/2012.
- (72) "Corbis images", <http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/IX001492/pasiphae-by-gustave-moreau>, 21/9/2012.
- (73) "Muzéo Collection", <http://www.muzeocollection.com/fr/reproduction-tableau/o514922-pasiphae-grisaille-moreau-gustave.html>, 21/9/2012.
- (74) "Magnolia Box", http://www.magnoliabox.com/art/113370/Pasiphae_and_the_Bull_c1876-80, 21/9/2012.
- (75) "Minotauro", Wikipedia, <http://it.wikipedia.org/wiki/Minotauro>, 12/9/2012.
- (76) <http://wps.ablongman.com/wps/media/objects/13624/13951152/images17/Fig17.5.jpg>, 17/9/2012.
- (77) "Image archive", http://wps.ablongman.com/long_powell_cm_7/212/54496/13951147.cw/content/index.html, 2/10/2012.
- (78) "Shaun Kenaely – Musée National Gustave Moreau",

- <http://shaunkenaelly.blogspot.gr/2011/10/musee-national-gustave-moreau.html>, 22/9/2012.
- (79) “flickr”, <http://www.flickr.com/photos/34326717@N03/4557135114/sizes/l/>, 22/9/2012.
- (80) (2009), “Art Nouveau”, Εικονογραφημένη Εγκυκλοπαίδεια Τέχνης, Ελευθερουδάκης, Αθήνα.
- (81) “Cover of ver sacrum, the journal of the Viennese Secession, of Theseus and the Minotaur”,
<http://eu.art.com/products/p11726467-sa-i1351992/posters.htm?ui=B2040822E1354DEFB96514AB683C81EA>, 20/9/2012.
- (82) “Rough draft – Middlemarch revisited, Part III: Dorothea at the Vatican”,
http://rbhardy3rd.blogspot.gr/2009_08_01_archive.html, 17/9/2012.
- (83) “Musée du petit palais, Avignon, Collection permanente: Les peintures Italiennes”,
<http://www.petit-palais.org/musee/fr/voir-la-collection/collection/les-peintures-italiennes/tri-par/siecle/et/xvi/page/6>, 17/9/2012.
- (84) “Ariane abandonnee (Version de Houston) – Angelica Kauffmann”,
<http://sites.univ-provence.fr/pictura/GenerateurNotice.php>, 21/9/2012.
- (85) (2010), «Η Τέχνη του 19^{ου} Αιώνα», Εικονογραφημένη Εγκυκλοπαίδεια Τέχνης, Ελευθερουδάκης, Αθήνα.
- (86) “Palagio Palagi – i dipinti”,
http://certosa.cineca.it/chiostro/immagini.php?TBL=REL_OPERE_MM&RELATED_TO=OPERE:ID_OPERA:838,2/10/2012.
- (87) “Art History Reference”, <http://arthistoryreference.com/cgi-shl/hd.exe?art2=a4854>, 18/9/2012.
- (88) “Cameo of Icarus and Daedalus with Persephone and Artemis, 1st century”, http://www.allposters.com/-sp/Cameo-of-Icarus-and-Daedalus-with-Persephone-and-Artemis-1st-Century-Posters_i1585377_.htm, 9/9/2012.
- (89) “Landscape with the fall of Icarus”, Wikipedia,
http://en.wikipedia.org/wiki/Landscape_with_the_Fall_of_Icarus, 12/9/2012.
- (90) Decharnes Robert and Chabrun Jean – Francois (1967), “Auguste Rodin”, Edita: Vilo, Lausanne, Paris.
- (91) “File: “PeterBrueghelElderIcarus.jpg””,
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/PBrueghelElderIcarus.jpg>, 19/9/2012.
- (92) «Παρθενώνας – Ανατολική ζωφόρος – Λίθος IV»,
<http://users.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/parthenonas/An.z/anat.z-4.htm>, 19/9/2012.
- (93) (2010), «Ελληνική και Ρωμαϊκή Τέχνη», Εικονογραφημένη Εγκυκλοπαίδεια Τέχνης, Ελευθερουδάκης, Αθήνα.
- (94) “flickr”, <http://www.flickr.com/photos/70125105@N06/7182623205/>, 19/9/2012.
- (95) (2009), «Αναγέννηση», Εικονογραφημένη Εγκυκλοπαίδεια Τέχνης, Ελευθερουδάκης, Αθήνα.
- (96) “flickr”, <http://www.flickr.com/photos/12870414@N08/1336165933/>, 19/9/2012.
- (97) “File: Titian Bacchus and Ariadne.jpg”,
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Titian_Bacchus_and_Ariadne.jpg, 19/9/2012.
- (98) Bauer Hermann and Prater Andreas (2006), “Baroque”, Taschen, Köln.
- (99) (2009), «Μπαρόκ», Εικονογραφημένη Εγκυκλοπαίδεια Τέχνης, Ελευθερουδάκης, Αθήνα.
- (100) “AIWA&.NET”, <http://www.aiwaz.net/panopticon/bacchanalia/gi5047c530>, 2/10/2012.
- (101) “File: Alessandro Turchi 001 . jpg”, http://en.wikipedia.org/wiki/File:Alessandro_Turchi_001.jpg, 19/9/2012.
- (102) (2008, c 2006), «Γαλλική Ζωγραφική», Γ. Κ. Ελευθερουδάκης, Αθήνα., c Sirrocco, London, U.K..
- (103) “Art-Prints-on-demand.com”, <http://www.art-prints-on-demand.com/a/flemish-school/thebirthofbacchus.html>, 2/10/2012.

- (104) “File: Mercury Entrusting the Infant Bacchus to the Nymphs of Nysa by Boucher, 1734”,
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mercury_Entrusting_the_Infant_Bacchus_to_the_Nymphs_of_Nysa_by_Boucher,_1734.jpg, 19/9/2012.
- (105) “Jacopo Amigoni – Bacchus and Ariadne”,
<http://www.art-prints-on-demand.com/a/jacopo-amigoni/bacchus-and-ariadne-4.html>, 19/9/2012.
- (106) Krausse Anna C. (2006), «Ιστορία της ζωγραφικής από την Αναγέννηση έως σήμερα», Εκδόσεις Könemann και Ελευθερουδάκης, Bonne και Αθήνα.
- (107) Mahajan Shobhit (2008), «Η ιστορία των εφευρέσεων από την αρχαιότητα ως σήμερα», Η. Fullmann και Ελευθερουδάκης.
- (108) Γκαριμπόλντι Λεονάρντο (2007, c 2004), «Άλμπερτ Αϊνστάιν», Εκδόσεις Καστανιώτη, Mondadori και Ημερησία, Αθήνα και Milano.
- (109) “Sigmund Freud”, Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Sigmund_Freud, 12/9/2012.
- (110) “Wilhelm Rontgen”, http://simple.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_R%C3%B6ntgen, 1/10/2012.
- (111) “Connexions”, <http://cnx.org/content/m31328/latest/?collection=col11260/latest>, 1/10/2012.
- (112) “MAXI F1”, http://www.maxif1.com/aff_fiche_ecurie.php?n=Mercedes, 1/10/2012.
- (113) «Ο ερευνητής της Βέροιας – Wright Brothers – Αδελφοί Ράιτ»,
<http://lefobserver.blogspot.gr/2009/03/wright-brothers.html>, 1/10/2012.
- (114) “Listas Beta”, <http://listas.20minutos.es/lista/la-mejor-curiosidad-de-personajes-famosos-59466/>, 1/10/2012.
- (115) “El Campo Gravnético”, http://luisguillermo.com/campo_gravnetico/default.htm, 1/10/2012.
- (116) “Phofor”, <http://kalkadr.blogspot.gr/2011/12/sigmund-freud-psychotherapy.html>, 1/10/2012.
- (117) “apogee”, <http://blog.apogeeinstruments.com/>, 1/10/2012.
- (118) “Rusadas.com”,
<http://www.rusadas.com/2012/03/energia-de-fision-energia-de-fusion.html>, 1/10/2012.
- (119) “Founding fathers of the automotive industry”,
http://www.uniquecarsandparts.com.au/founding_fathers_carl_benz.htm, 1/10/2012.
- (120) «Πολίτες των Αμπελοκήπων – Δημοτική κίνηση πολιτών»,
<http://polites-ampelokipon.blogspot.gr/2010/03/23-3-1903.html>, 1/10/2012.
- (121) “Science and Society – Picture Library”,
<http://www.scienceandsociety.co.uk/results.asp?txtkeys1=Bell,+Alexander+Graham>, 1/10/2012.
- (122) Εμμανουήλ Μαρία – Μελίτα (2004), «Η τέχνη του 20^{ου} αιώνα, Ζωγραφική – Γλυπτική – Πίνακες», Τεύχος σημειώσεων για το Μάθημα «Ιστορία και Θεωρία 5» της Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Ε.Μ.Π., Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα.
- (123) Μπάλασαμο Μαουρίτσιο (2007, c 2004), «Σίγκμουντ Φρόιντ», Εκδόσεις Καστανιώτη, Mondadori και Ημερησία, Αθήνα και Milano.
- (124) «Ο Καρλ Γιουνγκ ... Το υποσυνείδητο ... και το πνευματικό ασυνείδητο»,
<http://stchronicls.pblogs.gr/tags/karl-giounγκ-gr.html>, 19/9/2012.
- (125) Βαμβαλής Γιώργος (2000), «Ξαναδιαβάζοντας το Φρόιντ», Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα.
- (126) Honour Hugh και Gleming John (1991, c 1982), «Ιστορία της Τέχνης», Υποδομή, Αθήνα.
- (127) Arnason H. H. (2006, c 1995), «Ιστορία της σύγχρονης τέχνης – Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Φωτογραφία», Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη.
- (128) Arnheim Rudolf (1962), “The Genesis of a painting – Picasso’s Guernica”, University of California Press, Berkley, Los Angeles.
- (129) Στάγκος Νίκος (2003), «Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: Από το φωβισμό στο μεταμοντερνισμό», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.

- (130) (2009), «Σουρεαλισμός», Εικονογραφημένη Εγκυκλοπαίδεια Τέχνης, Ελευθερουδάκης, Αθήνα.
- (131) Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke and Honnef (2005), “Art of the 20th Century, Painting – Sculpture – New Media – Photography”, Volume I, Taschen, Köln.
- (132) Ντε Μικέλι Μάριο (1983), «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα», Οδυσσέας, Αθήνα.
- (133) “1929-1939 menacing times”,
<http://interactive.qag.qld.gov.au/virtualtour/menacing-times/index.html>, 13/12/2011.
- (134) “Paris: The heart of Surrealism 1924”,
http://qagoma.qld.gov.au/__data/assets/pdf_file/0015/115215/2742_Surrealism_Teacher_foldouts_SEN.pdf, 13/12/2011.
- (135) “Occult Surrealist: Ithell Colquhoun and automatism.”,
http://www.artcornwall.org/features/The%20Occult%20Surrealist_Ithell_Colquhoun_%20and_Automatism.htm, 16/12/2011.
- (136) “Dada and Surrealism”, www.all-art.org/art_20th_century/modern_art/modern_art5a.htm, 16/12/2011.
- (137) Αργκάν Τζούλιο Κάρλο (2008, c 1970), «Η μοντέρνα τέχνη», Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, (c RCS Sansoni Editore S.p.A., Firenze).
- (138) “Arte y Ciudad (ultima parte)”, <http://www.ecbloguer.com/letrasanonimas/?p=2597>, 19/12/2012.
- (139) “Sotheby’s Paris / André Breton/ 9 exceptional manuscripts/ May 20, 2008”,
<http://news-antique.com/?id=783630>, 19/9/2012.
- (140) «Ελληνικός Υπερρεαλισμός», Επτά Ημέρες, Καθημερινή, 7/7/2002.
- (141) Αϊντς Ντόουν (1985), «Νταλί», Υποδομή, Αθήνα.
- (142) “WikiPaintings”,
<http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/psychoanalysis-and-morphology-meet>, 22/9/2012.
- (143) Πικάσσο Πάμπλο (2002), «Σκέψεις για την τέχνη», Printa, Αθήνα.
- (144) Basch Sophie et al (2009), «Ο Ντελβώ και ο αρχαίος κόσμος», Ίδρυμα Β. & Ε. Γουλανδρή, Musees Royaux des Beaux Arts de Belgique και BAI Editeurs, Αθήνα, Brusells και Wommelgem.
- (145) “Constantin Brâncuși”, Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Constantin_Br%C3%A2ncu%C8%99i, 19/9/2012.
- (146) “Acting – Out politics” <http://www.actingoutpolitics.com/konstantin-brancusi%E2%80%99s-sculptural-series-%E2%80%9Cthe-kiss%E2%80%9D-1907-1925-to-be-stuck-in-personal-relations-to-the-neglect-of-the-understanding-the-public-realm/brancusi-the-kiss-sculpture-constantin-brancusi/>, 19/9/2012.
- (147) “A conversation with James Woodward – Henry Moore”,
<http://jameswoodward.wordpress.com/2010/05/17/henry-moore/>, 19/9/2012.
- (148) “Henry Moore”, <http://www.freethought-forum.com/forum/showthread.php?t=4844>, 19/9/2012.
- (149) “Denise Bulet – Dunn, Ozenfant (texte 2)”,
<http://denisebd.wordpress.com/temoignages/%E2%80%A2-ozenfant-texte-2/>, 19/9/2012.
- (150) “Le Corbusier / LIFE Magazine”, <http://wemakeitgood.com/the-gallery/le-corbusier-life-magazine>, 19/9/2012.
- (151) “Au temps de l’oeil cocodylate – La signature,* le nom de l’auteur, est la partie la plus importante d’une oeuvre, la figuration de son sens dans la vie, la clef. (Robert Desnos).”,
http://dadaparis.blogspot.gr/2008_12_01_archive.html, 19/9/2012.
- (152) Gere Cathy (2009), “Knossos and the prophets of modernism”, The University of Chicago Press, Chicago.
- (153) Ζιντ Αντρέ (2001 – Γράφτηκε το 1946), «Θησέας», Πατάκης, Αθήνα.
- (154) Triboux Patrice (2004), «Ο ταύρος αγωνιστής»,

http://www.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_kathglobal_3_05/09/2004_1283209, 21/11/2011.

- (155) Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Άπαντα – Τόμος 2», Μπίρης, Αθήνα.
- (156) “Giorgio de Chirico”, Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Giorgio_de_Chirico.
- (157) Holzhey Magdalena (2006), «Τζόρτζιο ντε Κίρικο: 1888-1978: Ο σύγχρονος μύθος», Taschen, Köln.
- (158) Βασιλάκος Νίκος: «Η μεταφυσική του Ντε Κίρικο στην ποίηση», Ύψιλον Βιβλία, Αθήνα.
- (159) “Arnold Böcklin”, Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_B%C3%B6cklin, 19/9/2012.
- (160) “Friedrich Nietzsche”, http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche, 19/9/2012.
- (161) “Arthur Schopenhauer”, Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Schopenhauer, 19/9/2012.
- (162) (2003, c 1999), “Art Gallery – Τόμος 36 – ΝΤΕ ΚΙΡΙΚΟ”, De Agostini Hellas, Αθήνα.
- (163) Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke and Honnef (2005), “Art of the 20th Century, Painting – Sculpture – New Media – Photography”, Volume II, Taschen, Köln.
- (164) (2007) «Ο André Masson και η Αρχαία Ελλάδα», Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλιανδρή, Άνδρος.
- (165) “The anxious journey”, <http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/the-anxious-journey-1913>, 20/9/2012.
- (166) “The Repentant Minotaur, 1969”, <http://www.fondazionedechirico.com/en/exhibited%20works8>, 17/12/2011.
- (167) (2007), “The Greece of André Masson”, <http://grhomeboy.wordpress.com/2007/07/11/the-greece-of-andre-masson/>, 16/12/2011.
- (168) “The Greece of André Masson”, http://archive.ekathimerini.com/4dcgi/_w_articles_civ_1_11/07/2007_85568, 16/12/2011”.
- (169) (2007), “The Greece of André Masson”, http://miamibiennale.org/images/masson_papers.pdf, 16/12/2012.
- (170) Nietzsche Friedrich (1969, c 1938), “La Naisance de la philosophie à l’ époque de la tragédie greque”, Gallimard, Paris.
- (171) “Minotaure”, Wikipedia - the free encyclopedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Minotaure>, 14/12/2011.
- (172) “Minotaure”, Encyclopedia.com, <http://www.encyclopedia.com/doc/105-Minotaure.html>, 16/12/2012.
- (173) “Shaun Kenaelly – Musée National Gustave Moreau”, <http://shaunkenaelly.blogspot.gr/2011/10/musee-national-gustave-moreau.html>, 22/9/2012.
- (174) “Inspirational Imagery - Minotaure Magazine”, <http://inspirational-imagery.blogspot.com/2010/02/minotaure-magazine.html>, 14/12/2012.
- (175) “Henri Matisse, cover, Minotaure (1933-1939), Paris: Albert Skira, 15 December 1936”, http://www3.fitnyc.edu/museum/artful_line/directing1.htm, 14/12/2011 .
- (176) Florman Lisa (2000), “Myth and metamorphosis: Picasso’s classical prints of the 1930’s”, The MIT Press, Cambridge, Mass..
- (177) Brassai (1967), “Picasso & co”, Thames & Hudson, London.
- (178) Warncke Carsten – Peter (1998), “Picasso, 1881-1973”, Taschen, Köln.
- (179) “Pablo Picasso”, http://www.all-art.org/art_20th_century/picasso10.html, 13/12/2011.
- (180) “What’s on Picasso: Brushes with surrealism: 1925-1935. We claim him unhesitatingly as one of us.”, <http://www.artgallery.nsw.gov.au/exhibitions/picasso/room-by-room/brushes-with-surrealism/>, 13/12/2011.
- (181) Μισιρλή Νέλλη, Μεντζαφού, Όλγα και Νέζη Μαρίκα, (1983), «Ο Πικάσσο και η Μεσόγειος», Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα.
- (182) (1973), “Picasso in retrospect”, Icon, New York.
- (183) Geiser Bernhard (1965), “Picasso: Fifty – five years of his graphic work”, Abrams, New York.

- (184) Penrose Roland and Golding John (1973), "Picasso 1881/1973", Paul Elek Ltd, London.
- (185) Van Hensbergen Gijs (2007), «Guernica: Η βιογραφία ενός συμβόλου του 20^{ου} αιώνα», Μικρή Άρκτος, Αθήνα.
- (186) Mc Cully Marilyn (1981), "A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences", Thames and Hudson, London.
- (187) Lipton Eunice (1976), "Picasso Criticism 1931-1939: The Making of an Artist – Hero", Garland, New York.
- (188) Warncke Peter – Carsten (2006), Πάμπλο Πικάσσο 1881 – 1973, Taschen, Αθήνα.
- (189) Fanes Felix (2004), "Dali: Cultura de masas", Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofia: Fundacion "La Caixa", Fundacio Gala-Salvator Dali, Madrid, Barcelona, Figueres.
- (190) Alix Josefina (2004), "André Masson, 1896-1987", Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofia.
- (191) Wilk Michael, "Within the Labyrinth", <http://www.mcgill.ca/files/architecture-theory/9597wilk.pdf>, 1/9/2003.
- (192) "Surrealism, the poetry of dreams – Senior teacher notes – André Masson/Dorothea Tanning", Galery of Modern Art, Brisbane.
- (193) Kahnweiler Daniel – Henry (1990, c 1946), "Juan Gris: sa vie, son oeuvre, ses écrits", Gallimard, Paris.
- (194) "André Masson, French, 1896-1987", www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=3821, 16/12/2011.
- (195) Ries Martin, "André Masson: The Ecstasy of Discontent", <http://www.martinries.com/article2002AM2.htm>, 16/12/2011.
- (196) Ries Martin (2002), "Andre Masson: Ecstasy of Discontent", Art e Dossier, vol. XVII, no. 176, Florence.
- (197) "Shaun Kenaelly – Musée National Gustave Moreau", <http://shaunkenaelly.blogspot.gr/2011/10/musee-national-gustave-moreau.html>, 2/10/2012.
- (198) Rasle Josette (2009), "Le bestiaire d' Andre Masson, 1896-1978", Beaux - arts de Paris.
- (199) «2007 – Ο André Masson και η αρχαία Ελλάδα, 1/7/2007-30/9/2007», <http://www.moca-andros.gr/Default.aspx?tabid=105&language=el-GR>, 16/12/2011.
- (200) Levallant Françoise (1990), "André Masson – Correspondance 1916-1942 – Les années surréalistes", La manufacture, Paris.
- (201) "Art Knowledge news", http://www.artknowledgenews.com/13_04_2012_20_52_16_blaindi_donna_to_show_andre_masson_the_mythology_of_desire_masterworks_from_1925_to_1945.html, 22/9/2012.
- (202) Rubin William and Lanchner Carolyn (1984, c 1976), "Andre Masson", Museum of Modern Art.
- (203) "Art of the day.info" – Paris and the surrealists", <http://www.art-of-the-day.info/a5099-paris-and-the-surrealists.html>, 22/9/2012.
- (204) "Wet canvas", <http://www.wetcanvas.com/forums/showthread.php?t=497502&page=2>, 22/9/2012.
- (205) <http://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,2,4143-andre-masson-xxe-andre-masson-195-rabot.html>, 22/9/2012.
- (206) Ries Martin, "André Masson: Surrealist, Survivor, Sage", <http://www.martinries.com/article2010AM.htm>, 22/9/2012.
- (207) Ries Martin, "André Masson: Surrealist, Survivor, Sage", <http://www.artandeducation.net/paper/andre-masson-surrealist-survivor-sage/>, 26/11/2012.
- (208) (2012), "Gradiva – Masson", <http://tomnotas.blogspot.com/2012/04/gradiva-masson.html>, 21/4/2012.
- (209) "Gradiva", <http://el.wikipedia.org/wiki/Gradiva>, 21/4/2012.
- (210) Σωτηροπούλου Μαρία (2010), «Γκραντίβα – Μια προσέγγιση στο φροϋδικό μύθο»,

http://mariasot.blogspot.com/2010/11/blog-post_3450.html, 21/4/2012.

(211) "One Surrealist a Day",

<http://onesurrealistaday.com/post/364094452/sunday-dali-gradiva-finds-the-anthropomorphic>, 31/5/2012.

(212) Masson André and Brownstone Gilbert (1975), "Le Vagabond du Surréalisme", Saint – Germain - des – Près, Paris.

(213) "Art Market Monitor - Emmanuel di Dona on André Masson",

<http://artmarketmonitor.com/2012/05/02/emmanuel-di-donna-on-andre-masson/>, 22/9/2012.

(214) "paperblog", <http://www.paperblog.fr/4548003/si-vous-vivez-bison-blanc-d-or-surrealisme-et-primitivisme2/>, 22/9/2012.

(215) "flickr", <http://www.flickr.com/photos/32357038@N08/5244632381/sizes/l/>, 22/9/2012.

(216) "The collection",

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3821&page_number=31&template_id=1&sort_order=1, 22/9/2012.

(217) "The collection",

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3821&page_number=38&template_id=1&sort_order=1, 22/9/2012.

(218) "MutualArt.com", <http://www.mutualart.com/Artwork/Les-Servants-de-Pasiphae/E5D943E6A0D41EBA>, 22/9/2012.

(219) "Mibba creative writing – Salvador Dali: The Father of Surrealistic Art",

<http://www.mibba.com/Reviews/Artist/3993/Salvador-Dali-The-Father-of-Surrealistic-Art/>, 22/9/2012.

(220) "SALVADORDALIEXPERTS.COM", <http://www.salvadordaliexperts.com/powerofprints.html>, 23/9/2012.

(221) "Salvador Dali", http://www.all-art.org/art_20th_century/dali-3-2.html, 26/11/2011.

(222) "WikiPaintings – Gradiva Finds the Anthropomorphic Ruins", <http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/gradiva-finds-the-anthropomorphic-ruins>, 23/9/2012.

(223) "WikiPaintings – Gradiva", <http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/gradiva>, 23/9/2012.

(224) "Settemuse It, Salvador Dalì – opere",

http://www.settemuse.it/pittori_scultori_europei/salvador_dali_1938_1940.htm, 23/9/2012.

(225) "Art of the 20th century – Salvador Dali", http://www.all-art.org/art_20th_century/dali-4-3.html, 31/8/2012.

(226) "Friends of Art", <http://www.friendsofart.net/en/art/salvador-dali/-labyrinth-i>, 23/9/2012.

(227) "WikiPaintings – Labyrinth II", <http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/labyrinth-ii>, 23/9/2012.

(228) "Cacamu's art space", <http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=cacamus&logNo=90128128536>, 23/9/2012.

(229) "Study for the set of Labyrinth – Fighting the Minotaur, 1942",

http://www.juncadella.net/versio2002/art/dali/html/works/1942_08.htm, 23/9/2012.

(230) "Salvador Dali Divine Comedy", <http://www.lockportstreetgallery.com/DivineComedy.htm>, 31/8/2012.

(231) "broad gallery", <http://www.broadgallery.com/dali.html>, 23/9/2012.

(232) "Salvador Dali - Thesee et le Minotaure", http://www.amorosart.com/oeuvre-dali-thesee_et_le_minotaure_theseus_and_the_minotaur-9005-fr.html, 31/8/2012

(233) "Visions Fine Arts Gallery",

<http://www.visionsfineart.com/dali/Mythology%20-%20Theseus%20and%20Minotaurus.html>, 23/9/2012.

(234) "The Hallucinogenic Toreador", http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hallucinogenic_Toreador, 30/5/2012.

- (235) “Wahoo art”, <http://en.wahooart.com/a55a04/w.nsf/Opra/BRUE-5ZKFHH>, 23/4/2012.
- (236) “Herbert Toaspern”, <http://toaspern.wordpress.com/tag/surrealismo/>, 23/9/2012.
- (237) “Grossman Gallery Fine Art – Salvador Dali – Le Minotaur”,
<http://www.josephgrossman.com/cgi-bin/jg3viewwork.php?pid=10361>, 31/8/2012.
- (238) “Grossman Gallery – Fine Art”, <http://www.josephgrossman.com/cgi-bin/jg3browse.php?aid=22>,
23/9/2012.
- (239) “ARTBrokerage.com”,
<http://www.artbrokerage.com/artist/Salvador-Dali/Gala-Gradiva-Sculpture-50490>, 23/9/2012.
- (240) Νιάρχος Θανάσης Θ. (επιμέλεια, 2006), «Πάμπλο Πικάσσο: ο ζωγράφος του 20^{ου} αιώνα», Καστανιώτης, Αθήνα.
- (241) (1994), “Picasso – Suite Vollard”, Bancaja.
- (242) «Πικάσσο Παύλος», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια Παύλου Δρανδάκη, Τόμος εικοστός, Έκδοση δεύτερη, σελ. 193-194, Εκδοτικός Οργανισμός ο Φοίνιξ Ε.Π.Ε., Αθήνα.
- (243) (2003, c 1999), “Art Gallery – Τόμος 2 – ΠΙΚΑΣΟ”, De Agostini Hellas, Αθήνα.
- (244) Penrose Roland (1967), “The sculpture of Picasso”, the Museum of Modern Art, New York.
- (245) Leal Paloma Esteban και Σταμπολίδης Νικόλαος Χρ. (1999), «Pablo Picasso: Σπουδές για τη Γκερνίκα», Ίδρυμα Ν. Π. Γουλανδρή – Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Αθήνα.
- (246) Λοϊζίδη Νίκη (2004), «Πικάσο - Μινώταυρος – Οιδίπους», “Επτά ημέρες της Καθημερινής, 5/9/2004», http://www.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_kathglobal_2_05/09/2004_1283211,
21/11/2011.
- (247) Quinn Edward, “Picasso a l’ oeuvre”, Manesse, Zurich. Mourlot Fernand (1970), “Picasso Lithographe”, Andre Sauret – Editions du livre.
- (248) Mourlot Fernand, “Picasso Lithographe”, Andre Sauret – Editions du livre.
- (249) Buchholz Elke Linda και Zimmermann Beate (2005), «Πάμπλο Πικάσο – Η ζωή και το έργο του», Εκδόσεις Köpeman και Ελευθερουδάκης, Bonne και Αθήνα.
- (250) Γαλάνης Λάμπρος (επιμέλεια, 2006), «Art Book – Picasso», Εκδόσεις Εθνικής Τράπεζας, Electa και Ημερησίας Α.Ε.Ε., Αθήνα.
- (251) Barr Alfred H. (1974), “Picasso: Fifty years of his art”, The museum of Modern Art, New York.
- (252) <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Picasso-EN/image05.html>, 24/9/2012.
- (253) Bernadac Marie – Laure, Leal Brigitte et Ocana Maria Teresa (1993), “Picasso: Toros y toreros”, Reunion de Musees Nationaux, Paris.
- (254) Zervos Christian (1949), “Pablo Picasso, vol 3. – Oeuvres de 1917 a 1919”, Les Éditions Cahiers d’ Art, Paris.
- (255) Βαλλαντέν Αντονίνα (1993), «Πάμπλο Πικάσσο», Γκοβόστης, Αθήνα.
- (256) Palau i Fabre Josep (1966), “Picasso en Catalunya”, Polígrafa, Barcelona.
- (257) Lambert Jean – Clarence (Préface) (1960), “Picasso - Dessins de Tauromachie, 1917-1960”, Art and style 57.
- (258) Sabartés Jaime & Boeck Wilhelm (1955), “Picasso”, Flamarion, Paris.
- (259) Zervos Christian (1957), “Pablo Picasso, vol 8. – Oeuvres de 1932 a 1937”, Les Éditions Cahiers d’ Art, Paris.
- (260) Bolliger Hans (1956), “Picasso’s Vollard Suite”, London.
- (261) Ξύδης Α.Γ. (1962), “Pablo Picasso: λιθογραφίες, λινόλεουμ, άκουα - τίντες”, Galerie Ζυγός, Αθήνα.
- (262) “Philippe Sollers”, http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=249&var_mode=recalcul,
23/9/2012.
- (263) “Minotaur Caressing the Hand of a Sleeping Girl with his face, second state”,

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=64930, 21/11/2011

- (264) Fudjack John and Dinkelaker Patricia (2000), "About face again – Part Three: Picasso's Open Secret", <http://tap3x.net/EMBTI/j7face2c.html>, 26/11/2011.
- (265) "The collection", http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ATA%3AE%3Aex4543&page_number=77&template_id=1&sort_order=4, 23/9/2012.
- (266) (2001) "Picasso Érotique", Éditions de la Reunion des Museés Nationaux.
- (267) Walther Ingo F. (2004), «Πάμπλο Πικάσο, 1881-1973: Η μεγαλοφυΐα του 20^{ου} αιώνα», Taschen, Αθήνα.
- (268) Bois Yve Alain (1999), "Matisse & Picasso", Flammarion, Paris.
- (269) Blunt Anthony (1969), "Picasso's Guernica", Oxford University Press, London.
- (270) "Picasso", <http://www.pablo-ruiz-picasso.net/theme-minotavr.php>, 24/9/2012.
- (271) Chipp Herschel B. (1989), "Picasso's Guernica – History, transformations, meanings", Thames & Hudson, London, 1989.
- (272) "The Minotaur", <http://blogs.princeton.edu/wri152-3/nbisaria/archives/001986.html>.
- (273) <http://blog.udn.com/wei495051/5407172>, 24/9/2012.
- (274) Jaffé Hans L. C. (1988), "Picasso", Thames and Hudson, London.
- (275) Picasso Pablo (1968), "Picasso", Editions Beyler Bâle.
- (276) (1991) "Picasso's surrealism", Kunsthalle Bielefeld, Bonn.
- (277) Ζιντέλ Αβρί (2004), «Πάμπλο Πικάσο», Μεταίχμιο, Αθήνα.
- (278) Brunner Kathleen (2004), "Picasso rewriting Picasso", Black Dog Pub..
- (279) http://www.princeton.edu/~his291/Durer_Melancholia.html, 24/9/2012.
- (280) "FuseliArtistMovedtoDespair.jpg", <http://en.wikipedia.org/wiki/File:FuseliArtistMovedtoDespair.jpg>, 24/9/2012.
- (281) Φλαμ Τζακ (2004), «Ματίς – Πικάσο: Αντίζηλοι και φίλοι», Τραυλός.
- (282) Berger John (1966), "The success and failure of Picasso", Penguin Books, Harmondsworth.
- (283) «Πικάσο Παύλος», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια Παύλου Δρανδάκη, Συμπλήρωμα – Τόμος Δ', σελ. 190, Εκδοτικός Οργανισμός ο Φοίνιξ Ε.Π.Ε., Αθήνα.
- (284) Russel Frank D. (1980), "Picasso's Guernica", Thames & Hudson, London.
- (285) Ντε Μικέλι Μάριο, «Τα γραφτά του Πικάσο», Οδυσσέας, Αθήνα.
- (286) Spies Werner (1994), "Picasso's world of children", Prestel, Munich.
- (287) Zervos Christian (1958), "Pablo Picasso, vol 9. – Oeuvres de 1937 a 1939", Les Éditions Cahiers d' Art, Paris.
- (288) "Index of/files/308", <http://www.painting-palace.com/files/308/>, 25/9/2012.
- (289) Brown Jonathan (1996), "Picasso and the spanish tradition", Yale University Press, New Heaven.
- (290) Bloch George (1968), "Pablo Picasso: Catalogue de l' oeuvre grave et lithographie 1904 - 1967", Kornfeld et Klipstein, Berne.
- (291) Parmelin Helene (1966), "Picasso: Notre Dame de Vie: secrets d' alcove d' un atelier", Cercle d' Art, Paris.
- (292) Baer Brigitte (1986), "Picasso Peintre – Graveur, Tome IV", Editions Kornfeld, Berne.
- (293) Cabanne Pierre (1975), "Le siècle de Picasso", Denoël, Paris.
- (294) Diehl Gaston (1960), "Picasso", Flammarion, Paris.
- (295) Baer Brigitte (1989), "Picasso Peintre – Graveur, Tome V", Editions Kornfeld, Berne.
- (296) Cooper Douglas (1968), "Picasso Theatre", Weidenfeld and Nicolson, London.
- (297) Bernstock Judith, "Classical mythology in the 20th century", department.monm.edu/classics/courses/clas230/Art/20thcentury2.pptx0, 27/3/2012.

- (298) Riding Alam (2007), "The Minotaur and the Muse – Picasso's Carmen Fixation – NYTimes.com", <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D04E7D71731F933A25756C0A9619C8B63>, 26/3/2012.
- (299) "Neo – Classicism and French Revolution", http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/his/CoreArt/art/neocl_dav_soc.html, 25/9/2012.
- (300) "Portrait of Henri Matisse 1933 May 20.jpg", http://pag.wikipedia.org/wiki/File:Portrait_of_Henri_Matisse_1933_May_20.jpg, 25/9/2012.
- (301) "National Gallery of Australia", <http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=75935>, 25/9/2012.
- (302) "Henri Matisse Lithographs - Pasiphaë: Chant de Minos", http://www.georgetownframeshoppe.com/henri_matisse_pasiphae_info.html, 14/6/2012.
- (303) Tait Liv (2010), "Klee Picasso, Zentrum Paul Klee", <http://thetaitglobal.com/?p=482>, 27/11/2011.
- (304) "A modern dialogue: the artistic relationship between Klee and Picasso was one of influence and rejection, as an exhibition at the Zentrum Paul Klee, Bern, reveals. As its curator, Christine Hopfengart, argues re-examining Klee's work in this context provides fresh insights to Klee's oeuvre.", <http://www.thefreelibrary.com/A+modern+dialogue%3A+the+artistic+relationship+between+Klee+and+Picasso...-a0224989818>, 27/11/2011.
- (305) "File:PaulKlee 1911.jpg", http://en.wikipedia.org/wiki/File:Paul_Klee_1911.jpg, 25/9/2012.
- (306) "François' virtual museum", <http://dardel.info/museum/Museum5.html>, 25/9/2012.
- (307) Compton Suzan (1990), "Marc Chagall: My life – My dream: Berlin and Paris, 1922-1940", Prestel, Munich.
- (308) "File: Chagall France 1921.jpg", http://en.wikipedia.org/wiki/File:Chagall_France_1921.jpg, 25/9/2012.
- (309) http://www.picstopin.com/2560/dream-the-rabbit-and-coco-chao-sonic-fan-characters-art/http://images2*fanpop*com|image|photos|13500000|Dream-The-Rabbit-And-Coco-The-Chao-sonic-fan-characters-13584556-2560-1653*.jpg/, 25/9/2012.
- (310) Carnfield William A. (1993), "Max Ernst – Dada and the dawn of Surrealism", Prestel, Munich.
- (311) Klingsühr – Leroy Cathrin (2004), "Surrealism", Taschen, Köln.
- (312) "Sarah's chess journal", http://www.edochess.ca/batgirl/Imagery_of_Chess_no10.html, 25/9/2012.
- (313) (2009), «Η Τέχνη του 20^{ου} Αιώνα», Εικονογραφημένη Εγκυκλοπαίδεια Τέχνης, Ελευθερουδάκης, Αθήνα.
- (314) "Art institute Chicago", <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/145243>, 25/9/2012.
- (315) "File:Portrait of Juan Miro, Barcelona 1935 June 13.jpg.", 25/9/2012.
- (316) http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/9d/The_Tilled_Field.jpg, 25/9/2012.
- (317) Καρακατσάνη Αγάπη και Κοψίδης Ράλλης (2006), «Οι μεγάλοι Έλληνες ζωγράφοι – Κόντογλου Φώτης» - Πινακοθήκη Νέου Ελληνισμού – Τα Νέα, Εκδόσεις Μέλισσα.
- (318) «Ιστολόγιο για την ποίηση και την εκπαίδευση», <http://n-tomaras.blogspot.gr/2012/07/8-1895-13-1965.html>, 26/9/2012.
- (319) «Λογοτεχνικά επίκαιρα», http://logotexnika-epikaira.blogspot.gr/2009/02/blog-post_08.html, 26/9/2012.
- (320) Εγγονόπουλος Νίκος με εισαγωγή και κείμενα Περπινιώτη Αγκαζιρ Κατερίνας (2006), «Μυθολογία, Ύψιλον Βιβλία, Αθήνα.
- (321) Λοϊζίδη Νίκη (1984), «Ο υπερρεαλισμός στη νεοελληνική τέχνη: η περίπτωση του Νίκου Εγγονόπουλου», Νεφέλη, Αθήνα.
- (322) Περπινιώτη Αγκαζιρ Κατερίνα (2007), «Νίκος Εγγονόπουλος: Ο ζωγραφικός του κόσμος», Αδάμ, Αθήνα.
- (323) Lambraki – Plaka Marina (1985), "Bourdelle et la Grece: les sources antiques de l' oeuvre de Bourdelle",

Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα.

- (324) "File: Antoine Bourdelle-1925.jpg", http://en.wikipedia.org/wiki/File:Antoine_Bourdelle-1925.jpg, 26/9/2012.
- (325) "Tajan",
http://www.tajan.com/fr/asp_v2/fullCatalogue.asp?salelot=9360+++++17+&refno=++371219&saletype=, 26/9/2012.
- (326) "Chabad.org", http://www.chabad.org/therebbe/article_cdo/aid/393257/jewish/How-Jacques-Lipchitz-Found-G-d.htm, 26/9/2012.
- (327) "artvalue.com", <http://www.artvalue.com/auctionresult--lipchitz-jacques-1891-1973-fra-thesee-et-le-minotaure-2315995.htm>, 26/9/2012.
- (328) "artnet", <http://www.artnet.com/artwork/426039785/424200995/jacques-lipchitz-study-for-the-minotaur.html>, 26/9/2012.
- (329) "Skinner – Auctioneers & appraisers", <https://secure.skinnerinc.com/explore/sales/2310/lots/128>, 26/9/2012.
- (330) "artvalue.com", <http://www.artvalue.com/auctionresult--lipchitz-jacques-1891-1973-fra-thesee-terrassant-le-minotaure-2290078.htm>, 26/9/2012.
- (331) «Ο Διεθνής Γεράσιμος Σκλάβος», «Επτά Ημέρες» εφημερίδας «Καθημερινή», Κυριακή 24/1/1999.
- (332) «Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου – Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη»,
http://www.nationalgallery.gr/site/content.php?sel=604&artwork_id=65661, 28/9/2012.
- (333) "TheArtStory.org", <http://www.theartstory.org/artist-pollock-jackson.htm>, 26/9/2012.
- (334) "TheArtchive", http://www.artchive.com/artchive/P/pollock/pollock_pasiphae.jpg.html, 26/9/2012.
- (335) "English – Online", <http://www.english-online.at/art-architecture/andy-warhol/andy-warhol-icon-of-pop-art-movement.htm>, 26/9/2012.
- (336) «Φερνάντο Μποτέρο», Βικιπαίδεια,
http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A6%CE%B5%CF%81%CE%BD%CE%AC%CE%BD%CF%84%CE%BF_%CE%9C%CF%80%CE%BF%CF%84%CE%AD%CF%81%CE%BF, 12/9/2012.
- (337) "Andriana Colela", http://adrianacolela.blogspot.gr/2011_04_01_archive.html, 26/9/2012.
- (338) <http://blog.daum.net/paysew/7715198>, 26/9/2012.
- (339) "OilPaintingDiscount.com",
http://oilpaintingdiscount.com/index.php?main_page=product_info&products_id=1543, 27/9/2012.
- (340) "ArtsMyPassion", <http://www.artsmypassion.com/La-Corrida-p/b1201.htm>.
- (341) <http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=ahora19&logNo=88074966&redirect=Dlog&widgetTypeC all=true>, 26/9/2012.
- (342) "Pictus", http://www.pictus.com.br/produto_detalhes.php?codproduto=851&poster-de-arte=the-rape-of-europe, 26/9/2012.
- (343) "MyStudios.com Gallery", <http://www.mystudios.com/artgallery/F/Fernando-Botero/Colombiana-1986.html>, 27/9/2012.
- (344) <http://www.liveinternet.ru/users/3772697/post126643529/>, 27/9/2012.
- (345) "Yannis Parmakelis", <http://www.acgart.gr/ACG-COLLECTION/ARTISTS/P/ParY/ParY-bio.htm>, 27/9/2012.
- (346) Πινέλη Τριανταφυλλιά (2007), «Γιάννης Παρμακέλης», Σπουδαστική Εργασία για το μάθημα «Ιστορία και Θεωρία 8» της Σχολής Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Ε.Μ.Π., Αθήνα.
- (347) (1992), «Παρμακέλης, Γλυπτική – Σχέδια – Χρώμα», Αθήνα.
- (348) <http://www.agonaskritis.gr/wp-content/uploads/2012/08/5172.jpg>, 27/9/2012.
- (349) Εμμανουήλ Μελίτα, Προσωπικό αρχείο φωτογραφιών.

- (350) Κυπριανού Μαρία, Προσωπικό αρχείο φωτογραφιών.
- (351) Πετράκη Μάρθα, Προσωπικό αρχείο φωτογραφιών.
- (352) “Maze”, Wikipedia - the free encyclopedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Maze>, 13/12/2011.
- (353) “WebEcoist”, <http://webecoist.momtastic.com/2008/12/07/modern-earth-land-art/hedge-mazes-and-labyrinths/>, 27/9/2012.
- (354) “Conejo Valley Guide”, <http://www.conejovalleyguide.com/local-events/6th-annual-pumpkin-patch-at-faulkner-farm-santa-paula-octobe.html>, 28/9/2012.
- (355) <http://we-all-get-it-in-the-end.blogspot.gr/2011/03/ken-lums-mirror-maze-isnt-just-for.html>, 28/9/2012.
- (356) “Suter’s produce”, <http://www.suterproduce.com/aboutus/aboutus.php>, 28/9/2012.
- (357) Higgins Reynold (1967), “Minoan & Mycenaean art”, The world of art library, History of art, Thames and Hudson, London.
- (358) Μπούρας Χ. Θ. (1991), «Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής – 1^{ος} τόμος», Εκδόσεις Συμμετρία, Αθήνα.
- (359) Palmer Leonard R. (1969), “A new guide to the palace of Knossos”, Faber and Faber, London.
- (360) Πινέλη Τριανταφυλλιά, Προσωπικό αρχείο φωτογραφιών.
- (361) Siganos André (1993), “Le Minotaure et son mythe”, PUF, Paris.
- (362) “Dumb Bum Comics”, <http://minos-the-minotaur-comic.dumbbum.net/minotaur-photo-album.php>, 28/9/2012.
- (363) “perizitito”, <http://www.perizitito.gr/home.php?cat=31231>, 28/9/2012.
- (364) http://www.pame-cinema.gr/wp-content/uploads/2012/09/0_hr_giger_alien_V.jpg, 28/9/2012.
- (365) http://ledorfineart.com/B280_femme_torero.html, 28/9/2012.
- (366) “Titian”, Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Titian>, 28/9/2012.
- (367) “Southbank Centre – Goya: the Disparates”, <http://ticketing.southbankcentre.co.uk/find/hayward-gallery-and-visual-arts/hayward-touring/past/goya-the-disparates>, 28/9/2012.
- (368) Deeds Evil (2009), “Why Myths Still Matter (Part Four). Facing your inner Minotaur and Following Your Ariadnean Thread”, <http://www.psychologytoday.com/blog/evil-deeds/200912/why-myths-still-matter-part-four-facing-your-inner-minotaur-and-following-you>.
- (369) Burns Lora, “Uncovering the marvellous: Surrealism and the writings of Wilson Harris”, Journal of postcolonial writing, Vol. 47, No. 1, February 2011, p.p. 52 – 64.
- (370) Γιουνγκ Καρλ (1964) «Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του», Εκδόσεις Αρσενίδη, Αθήνα.
- (371) Φασιανός Αλέκος – Χέυντεν Τόμας (κείμενα, 1997), «Πικάσο – Μονοκονδυλιές», Νέα Σύνορα – Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα.

