

**Προς ένα πολιτισμικό διαθεματικό διδακτικό μοντέλο στην Ιστορία της Τέχνης & της
Ενδυμασίας**

Towards a cultural interdisciplinary teaching model in History of Art & Costume

Σαπφώ Α. Μορτάκη, *ΤΕΙ Κεντρικής Μακεδονίας, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Ανοικτό Πανεπιστήμιο
Κύπρου, Συνεργαζόμενο Εκπαιδευτικό Προσωπικό, msapfo@hotmail.com*

Sapfo A. Mortaki, *TEI of Central Macedonia, Hellenic Open University, Open University of Cyprus, Adjunct
Tutor, msapfo@hotmail.com*

Abstract: This article combines the teaching of the modules of History of Art and Costume. The history of clothing constitutes part of the study of material culture, as an aesthetic tool to express ideas, desires and beliefs that exist in society. Paintings from the Renaissance are chosen and described, since the close connection between fashion and art is strongly perceived during that time, in the broader context of the dominant ideas. The works of art are treated as evidence of visual culture, which includes all the different forms of cultural production, thus rendering clothing a cultural product. The article seeks to demonstrate that the representation of garments in art constitute a principal source of information, that lead to reliable conclusions about the evolution of fashion, the diachronic influence on individual artists as well as on the characteristics of entire artistic currents. Finally, a model of interdisciplinary teaching is proposed, where it is argued that the two modules can be discussed and taught in parallel, with the use of common interpretative tools, thus reinforcing the link between fine and applied arts.

Key words: interdisciplinary teaching, material culture, picture, clothing, history of art

Περίληψη: Το παρόν άρθρο συνδυάζει τη διδασκαλία των αντικειμένων της Ιστορίας της Τέχνης και της Ενδυμασίας. Η ιστορία της ενδυμασίας εντάσσεται στο πλαίσιο της μελέτης του υλικού πολιτισμού, ως ένα αισθητικό μέσο για την έκφραση ιδεών, επιθυμιών και πιστεύω που υπάρχουν στην κοινωνία. Επιλέγονται και περιγράφονται ζωγραφικοί πίνακες από την Αναγέννηση, καθώς από την εποχή αυτή γίνεται έντονα αντιληπτή η στενή σύνδεση της μόδας με την τέχνη, μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο των κυρίαρχων ιδεών. Τα έργα τέχνης αντιμετωπίζονται ως τεκμήρια του οπτικού πολιτισμού, ο οποίος περιλαμβάνει όλες τις διαφορετικές μορφές πολιτιστικής παραγωγής, ανάγοντας, έτσι, την ενδυμασία σε πολιτιστικό προϊόν. Το άρθρο επιδιώκει να αποδείξει ότι οι αναπαραστάσεις των ενδυμάτων

σε έργα τέχνης αποτελούν κύρια πηγή άντλησης πληροφοριών, που οδηγούν σε ασφαλή συμπεράσματα για την εξέλιξη της μόδας, αλλά και για την επιρροή που αυτή άσκησε διαχρονικά τόσο σε μεμονωμένους καλλιτέχνες όσο και στη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών ολόκληρων καλλιτεχνικών ρευμάτων. Τέλος, προτείνεται ένα μοντέλο διαθεματικής διδασκαλίας, σύμφωνα με το οποίο υποστηρίζεται ότι τα δύο θεματικά πεδία μπορούν να εξετάζονται και να διδάσκονται παράλληλα με τη χρήση κοινών ερμηνευτικών μέσων, ενισχύοντας έτσι τη διασύνδεση μεταξύ Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών.

Λέξεις κλειδιά: διαθεματική διδασκαλία, υλικός πολιτισμός, εικόνα, ενδυμασία, ιστορία της τέχνης

Εισαγωγή

Σύμφωνα με τη Hollander (1993: 311) το ένδυμα είναι μία μορφή οπτικής τέχνης, μία δημιουργία από εικόνες, όπου το ορατό μέρος αποτελεί το μέσο. Η Wilson (1985: 3) θεωρεί ότι πρέπει να ερευνούμε την ενδυμασία ως ένα πολιτιστικό φαινόμενο, ως ένα αισθητικό μέσο για την έκφραση ιδεών, επιθυμιών και πιστεύω που επικρατούν στην κοινωνία.

Η ιστορία του υλικού πολιτισμού, μέσα στην οποία εντάσσεται η μελέτη της ενδυμασίας, υιοθετεί μεθοδολογικά εργαλεία που άπτονται της ιστορίας της τέχνης λόγω του κοινού ιστορικού πλαισίου, κατά το οποίο διαμορφώθηκαν (Lehmann, 2005). Υποστηρίζεται ότι τα δύο θεματικά πεδία μπορούν να εξετάζονται και να διδάσκονται παράλληλα με τη χρήση κοινών ερμηνευτικών μέσων, ενισχύοντας έτσι τη διασύνδεση μεταξύ Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών.

Στο παρόν άρθρο προτείνεται σε θεωρητικό επίπεδο ένα διαθεματικό μοντέλο διδασκαλίας της Ιστορίας της Τέχνης και της Ιστορίας της Ενδυμασίας, το οποίο βασίζεται σε μία συνδυαστική προσέγγιση των βασικών χαρακτηριστικών μεταξύ των δύο θεματικών πεδίων. Στο πρώτο κεφάλαιο, τα ζωγραφικά έργα που χρησιμοποιούνται για να στηρίξουν το επιχείρημα αυτό, εξετάζονται στο πλαίσιο του υλικού πολιτισμού. Έτσι, εκτός από την αισθητική τους αξία, προσλαμβάνουν τον χαρακτήρα τεκμηρίων για την εξέλιξη της ενδυμασίας σε κάθε εποχή. Σκοπός είναι να δοθεί έμφαση στα σημεία σύγκλισης μεταξύ των δύο μαθημάτων και στην έννοια της διαθεματικότητας, όπως περιγράφεται στο δεύτερο κεφάλαιο, και όχι να παρουσιαστούν με πληρότητα τα χαρακτηριστικά της αναγεννησιακής τέχνης.

Για τον λόγο αυτό, στη συνέχεια, περιγράφονται επιλεγμένοι ζωγραφικοί πίνακες της περιόδου της Αναγέννησης από την Ιταλία, καθώς από την εποχή αυτή γίνεται έντονα αντιληπτή η στενή σύνδεση της μόδας με την τέχνη μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο των ιδεών που επικρατούσαν τότε. Σε αυτούς, απεικονίζονται με λεπτομέρειες οι ενδυματολογικές τάσεις της εποχής, ώστε υποστηρίξουμε ότι καθίσταται εφικτό να διδάσκεται η ιστορία της ενδυμασίας μέσω της ιστορίας της τέχνης ή παράλληλα με αυτήν. Εδώ θα θέλαμε να σημειώσουμε ότι στο τέταρτο κεφάλαιο δίνεται μία απλή περιγραφή και όχι τεχνολογική

ανάλυση των έργων. Στο πέμπτο κεφάλαιο αναλύονται τα χαρακτηριστικά της ενδυμασίας της εποχής, έτσι όπως συνάγονται από τα συγκεκριμένα έργα τέχνης. Η θεωρητική προσέγγιση στην οποία στηριζόμαστε κυρίως είναι η εικονογραφική-εικονολογική, η οποία διατυπώθηκε από τον Panofsky, ii και όπου το έργο τέχνης ερμηνεύεται πολυδιάστατα.

Τέλος, επισημαίνονται τα εκπαιδευτικά οφέλη από την υιοθέτηση αυτού του διδακτικού μοντέλου, σύμφωνα με τη θεωρία της ενεργού οικοδόμησης της γνώσης. Ακόμη, εκφράζεται η άποψη ότι η προσέγγιση αυτή προσφέρεται για τον σχεδιασμό εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων, με στόχο τη δημιουργία ενός δυναμικού μαθησιακού περιβάλλοντος μέσα στην αίθουσα διδασκαλίας, όπου προωθείται η ενεργός συμμετοχή.

1. Οπτικός πολιτισμός: οι εικόνες ως πηγές για την ιστορία της ενδυμασίας

Οι εικόνες, στις οποίες εντάσσονται και οι πίνακες ζωγραφικής που χρησιμοποιούνται στη συνέχεια, αποτελούν αποδείξεις και μαρτυρίες για τις μεταβολές που σημειώθηκαν ιστορικά στις αντιλήψεις των ανθρώπων για την εικόνα τους, η οποία εκφράζεται μέσω της ενδυμασίας. Η δημιουργία των εικόνων από τον άνθρωπο, μεταξύ άλλων, έχει σκοπό την καταγραφή του περιβάλλοντός του, καταδεικνύοντας την πορεία και την εξέλιξη του πολιτισμού του (Σάλλα, 2010). Συνεπώς, η ιστορία και η διαχρονική πορεία του υλικού πολιτισμού εμφανίζεται άρρηκτα συνδεδεμένη με τις μαρτυρίες των εικόνων σε κάθε εποχή (Burke, 2003; Charman, 1993), έτσι όπως σε αυτές αποκρυσταλλώνονται όψεις και αξίες. Σε αυτό το πλαίσιο, η ενδυμασία τοποθετείται και προσεγγίζεται με πολιτιστικά συμφραζόμενα (Boughton, 2011), ως μορφή δημιουργικής έκφρασης που σηματοδοτεί μία εποχή. Ο οπτικός πολιτισμός περιλαμβάνει όλες τις διαφορετικές μορφές πολιτιστικής παραγωγής, ανάγοντας, έτσι, την ενδυμασία σε πολιτιστικό προϊόν.

Ειδικότερα, οι αναπαραστάσεις ενδυμάτων σε έργα τέχνης αποτελούν κύρια πηγή άντλησης πληροφοριών, που οδηγούν σε ασφαλή συμπεράσματα για την εξέλιξη της μόδας, αλλά και για την επιρροή που άσκησε διαχρονικά τόσο σε μεμονωμένους καλλιτέχνες όσο και στη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών ολόκληρων καλλιτεχνικών ρευμάτων, καθώς κάθε εικαστικό έργο είναι το αποτέλεσμα μιας οργανωμένης μορφοποιητικής πράξης (Βάος, 2008). Η ιστορία της ενδυμασίας συνδέεται άμεσα με την ιστορία του πολιτισμού, όπως αυτή μπορεί να συντεθεί μέσα από τη μελέτη των εικόνων ως ιστορικών τεκμηρίων για κάθε περίοδο, κατά την άποψη του Warburg για τη χρήση των οπτικών μαρτυριών ως ιστορικών αποδείξεων (Burke, 2003).

Οι εικόνες μεταφέρουν με μη λεκτικό αλλά παραστατικό τρόπο πληροφορίες λόγω της δύναμης της οπτικής αποτύπωσης με την απόδοση των λεπτομερειών, ώστε προσφέρουν πολύτιμες γνώσεις όχι μόνο για τα ενδύματα, αλλά και για τα κοσμήματα, τις κομμώσεις και γενικότερα για την κοινωνική διαστρωμάτωση και ιδιαίτερα την θέση των γυναικών σε μία δεδομένη χρονική περίοδο, καθώς και για τις οικονομικές, θρησκευτικές, αισθητικές συνθήκες, αποτυπώνοντας ουσιαστικά την κοινωνία κάθε εποχής (Burke, 2003), ξεκινώντας

από τις απαρχές της ιστορίας μέχρι τις μέρες μας. Αναφερόμαστε, λοιπόν, σε μία συνολική ερμηνεία του έργου τέχνης (Danto, 2004). Τα έργα τέχνης αποτελούν τμήμα της κοινωνικής πραγματικότητας, αποτελούν έναν κώδικα σημείων (Κατσικούδης, 2011), που βοηθά στην πραγμάτευση των δύο θεμάτων λόγω του κοινού ιστορικού υποβάθρου. Η τέχνη αντιμετωπίζεται ως ένα πολιτισμικό φαινόμενο, όπως διαμορφώνεται στα πλαίσια διαφορετικών πολιτισμών και κοινωνικών ομάδων, τονίζοντας την κοινωνική αξία των έργων (Κούβου, 2010). Αποτυπώνουν το σύνολο και βοηθούν την εξαγωγή συμπερασμάτων για τις επιδράσεις της μόδας σε διάφορες χώρες, όπως και για την αναβίωση στοιχείων σε διαφορετικές εποχές. Πολλές φορές προσφέρουν σημαντικά στοιχεία και για την κατασκευή των ενδυμάτων, συνδέοντας την ιστορία της ενδυμασίας και με αυτήν της τεχνολογίας (Burke, 2003). Επίσης, μπορούν να προσεγγιστούν από διαφορετικές επιστημονικές πλευρές λόγω της πολυσημίας και των πολλαπλών συμβόλων που φέρουν. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, οι πίνακες ζωγραφικής ενέχουν τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του στιλ κάθε εποχής και για τον λόγο αυτό θεωρούμε ότι η ιστορία της ενδυμασίας εξελίσσεται σε άμεση συνάρτηση με την ιστορία της τέχνης, συνδέοντας τα δύο αυτά θεματικά πεδία δυναμικά.

Η ιδιότητά τους ως αυτόπτες μάρτυρες των εξελίξεων συχνά ενισχύεται από την υπογραφή ή εμφάνιση των καλλιτεχνών μέσα σε αυτό, όπως στην περίπτωση του γνωστού πίνακα Οι αρραβόνες του Αρνολφίνι, όπου ο Jan van Eyck αφήνει το στίγμα του (Gombrich, 1982). Γενικά, οι εικόνες αναπαριστούν τις ιδέες, τις αξίες και τα πιστεύω κάθε εποχής (Duncum, 2010) και ερμηνεύονται με βάση τα εκάστοτε δεδομένα. Πρέπει να λαμβάνεται υπόψη ότι μέσα σε πολιτιστικά συμφραζόμενα η έννοια της ενδυμασίας, ως κοινωνική έκφραση, ενέχει ένα δυναμικό και συνεχώς μεταβαλλόμενο χαρακτήρα (Thornquist, 2014), ώστε για τη διδασκαλία της ιστορίας της χρησιμοποιούνται όροι από την ιστορία της τέχνης.

2. Μία πρόταση για ένα μοντέλο διαθεματικής διδασκαλίας

Η εκπαίδευση μέσω της τέχνης συντελεί στην καλλιέργεια της παρατήρησης, της κατανόησης, της ερμηνείας, της κριτικής σκέψης και ταυτόχρονα ευνοεί την αφύπνιση του ενδιαφέροντος για προσωπική δράση και δημιουργία (Βάος, 2008), έτσι ώστε, εκτός από την απόκτηση γνώσεων, καλλιεργείται η ερμηνευτική ικανότητα των εκπαιδευόμενων (Eisner, 2002; Efland, 2002). Η ανάλυση των μορφικών χαρακτηριστικών ενός έργου, που στην περίπτωσή μας ταυτίζονται με την περιγραφή των ενδυμάτων, προσφέρουν οργανωμένη γνώση τόσο για την τέχνη όσο και την ενδυμασία. Με την τοποθέτηση του έργου τέχνης σε ένα κοινωνικό πλαίσιο δίνεται η ευκαιρία για κατανόηση της δυναμικής φύσης του πολιτισμού και των μεταβολών στα χαρακτηριστικά και στα στιλ κάθε εποχής. Έχει, άλλωστε, υποστηριχτεί ότι οι εικαστικές τέχνες έχουν σημαντική εκπαιδευτική αξία και είναι ικανές να υποκινήσουν τη μάθηση (Gardner, 2004; Boughton, 2011), καθώς συντελούν στην οπτικοποίηση των πληροφοριών. Αναφερόμαστε σε μία διαθεματική προσέγγιση, καθώς κάθε εικόνα παραπέμπει σε ποικίλα πολιτιστικά συμφραζόμενα (Duncum, 2010), τοποθετώντας τις

δύο επιστήμες στο πλαίσιο των σπουδών του οπτικού πολιτισμού, συνδέοντας ουσιαστικά δύο γνωστικά αντικείμενα (Marshall, 2005; Boughton, 2011).

Με τον τρόπο αυτό αποκαλύπτονται διασυνδέσεις, που διευκολύνουν την κατανόηση μιας εποχής και, κατά συνέπεια, τη μάθηση. Η τέχνη αντιμετωπίζεται ως τρόπος μάθησης, μέσω της οποίας δομείται νέα γνώση (Marshall, 2011). Συσχετίζεται με έννοιες όπως η αναπαράσταση, η έκφραση και η αισθητική, ακολουθώντας τις εξελίξεις, έτσι ώστε ένα έργο τέχνης εκτός από αυτήν του την ιδιότητα, αντανακλά ένα σύστημα ιδεών (Miller, 2007). Στα πλαίσια μιας διαθεματικής προσέγγισης ενισχύονται τα μαθησιακά αποτελέσματα και η κατανόηση θεμελιωδών εννοιών (Marshall, 2010).ⁱⁱⁱ Η τέχνη συνδέεται με πολλά διδακτικά αντικείμενα καθώς εμπεριέχει μηνύματα, περιεχόμενο και ιδέες έξω από το έργο τέχνης (Marshall, 2010), αντικατοπτρίζοντας το ευρύτερο πλαίσιο μιας εποχής. Για τον λόγο αυτό τα δύο αντικείμενα μπορούν να προσεγγιστούν με τα ίδια μεθοδολογικά εργαλεία, υιοθετώντας μία κοινωνική προσέγγιση που ερευνά τις δυναμικές κοινωνικές και πολιτιστικές μεταβολές που χαρακτηρίζουν κάθε εποχή (Candy, 2004). Μέσω της ερμηνείας των χαρακτηριστικών του έργου τέχνης ενισχύεται η γνώση, ώστε να εφαρμοστεί και στην περιγραφή των αντίστοιχων ενδυμάτων κάθε εποχής, μέσω της μεταφοράς και της προβολής τους επάνω σε αυτά (Marshall, 2010). Ταυτόχρονα, οι εκπαιδευόμενοι ενισχύουν τις αντιληπτικές και αναλυτικές δεξιότητές τους (Marshall, 2010). Με τον τρόπο αυτό προκύπτει εμπέδωση της γνώσης, καθώς πραγματοποιείται η εφαρμογή των δεξιοτήτων που αποκτήθηκαν, όπως υποστηρίζει και ο Dewey (1991).

Μέσω της τέχνης μπορεί να επιχειρηθεί διαθεματική διδασκαλία, με σκοπό την προσφορά συνολικής εμπειρίας και κατανόησης (Κούβου, 2010). Σκοπός της χρήσης ζωγραφικών έργων είναι να επιτευχθούν οι μαθησιακοί στόχοι και των δύο θεματικών πεδίων, χρησιμοποιώντας τα κατάλληλα μεθοδολογικά και ερμηνευτικά εργαλεία (Αλεξάκη, 2004). Μέσω της εμπλοκής με την τέχνη, αναπτύσσεται κριτική και δημιουργική σκέψη, αυξάνεται η ενεργητική συμμετοχή των εκπαιδευόμενων και αναπτύσσεται η προσωπικότητα με τη δημιουργία εμπειριών (Dewey, 1934).

3. Τέχνη και ενδυμασία στην Αναγέννηση: μία σύντομη εισαγωγή

Η εποχή της Αναγέννησης (15ος και 16ος αιώνας) σηματοδοτεί το τέλος του Μεσαίωνα και την αρχή των νεότερων χρόνων (Γεωργιτσογιάννη & Παντουβάκη, 2011). Ξεκίνησε από την Ιταλία στο τέλος περίπου του 14ου αιώνα, η οποία αποτέλεσε το επίκεντρό της καθ' όλη τη διάρκεια του 15ου αιώνα και αργότερα επηρέασε όλη σχεδόν την Ευρώπη (Λαμπράκη-Πλάκα, 2004). Τη χρονική αυτή περίοδο σημαντικά γεγονότα, πολιτικά και κοινωνικά, συντελούν στην ανάπτυξη της οικονομίας και δημιουργούνται συνθήκες για την καλλιέργεια των γραμμάτων και των τεχνών (Μάρεϋ & Μάρεϋ, 1995). Αναπτύσσεται μια καινούργια φιλοσοφία, ο ανθρωπισμός ή ουμανισμός, η οποία κατέστησε τον άνθρωπο το κέντρο της δημιουργίας (Mackrell, 2005), σύμφωνα με τις αντιλήψεις των αρχαίων Ελλήνων και σε αντίθεση με τη θεοκρατική αντίληψη του Μεσαίωνα (Laver, 1996). Οι νέες αντιλήψεις,

εμπνευσμένες από την επιθυμία για επαναφορά της δόξας της κλασικής Ελλάδας και της Ρώμης (Turner, 2011), για τις τέχνες, τα γράμματα και τη διακόσμηση, μαζί με τις κοινωνικές αλλαγές στη δομή των χωρών, ήταν φυσικό να επηρεάσουν και την ενδυμασία (Βουγιούκα, 1998), η οποία αποτελεί τρόπο ζωής και συμπεριφοράς των ανθρώπων, ώστε αυτή να λάβει άλλη διάσταση και να συμπορευθεί με τις υπόλοιπες δραστηριότητες στο χώρο (Λαγάκου, 1998). Από τις σημαντικότερες πηγές πληροφόρησης για την αναγεννησιακή ενδυμασία αποτελούν οι ζωγραφικοί πίνακες της εποχής, οι οποίοι, λόγω της ρεαλιστικής τεχνοτροπίας που χρησιμοποιείται, αποδίδουν τα ενδυματολογικά στοιχεία όσων εικονίζονται συνήθως όπως είναι στην πραγματικότητα, με όλες σχεδόν τις λεπτομέρειες (Γεωργιτσογιάννη & Παντουβάκη, 2011). Ακόμα και οι πίνακες με θρησκευτικά θέματα εικονίζουν ανθρώπους με ρούχα που ήταν της μόδας την εποχή των καλλιτεχνών (Payne, Winakor & Farell-Beck, 2009).

Τα χαρακτηριστικά της ενδυμασίας διαμόρφωσαν διάφοροι παράγοντες, όπως οι πνευματικές αξίες και οι αισθητικές αντιλήψεις της εποχής, οι κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες, οι εμπορικές ανταλλαγές, τα θρησκευτικά κινήματα, οι απόψεις περί εθνικότητας και οι γάμοι των βασιλέων μεταξύ των βασιλικών οικογενειών της Ευρώπης. Με τις μετακινήσεις των βασιλισσών εξαπλώνονταν οι πληροφορίες και διαμορφώνονταν οι μόδες (Laver, 1996; Payne, Winakor & Farell-Beck, 2009). Οι αυλές, επίσης, των ηγεμόνων λειτουργούσαν ως κέντρα μόδας και οι ενδυματολογικές τάσεις διαδίδονταν συνεχώς από τη μια χώρα στην άλλη (Λαγάκου, 1998). Η κομψότητα θεωρούνταν απόδειξη κοινωνικής θέσης και είχε συμβολική αξία, ώστε θεσπίστηκαν νόμοι που καθόριζαν λεπτομέρειες της ενδυμασίας και κυρίως για τη γυναικεία (Βουγιούκα, 1998).

Η αναγεννησιακή ενδυμασία καθορίστηκε διαδοχικά από το στιλ που δημιουργήθηκε σε τρεις διαφορετικές χώρες, την Ιταλία, τη Γερμανία και την Ισπανία (Λαγάκου, 1998). Παρότι η ενδυμασία ξεκίνησε από την ίδια έμπνευση εμφανιζόταν με διαφορετική ερμηνεία σε κάθε χώρα (Βουγιούκα, 1998). Αφετηρία και πρωτοπόρος ήταν η Ιταλία, με σπουδαία κέντρα τη Φλωρεντία, τη Ρώμη, τη Βενετία, το Μιλάνο, τη Σιένα, την Πίζα καθ' όλο τον 15ο αιώνα (Λαγάκου, 1998). Κατά τον 16ο αιώνα, όταν η Ιταλία άρχισε να παρακμάζει οικονομικά και πολιτικά, απώλεσε και την πρωτοπορία στον τομέα της ενδυμασίας. Μετά τον 15ο αιώνα αναδείχθηκαν στην Ευρώπη άλλα κέντρα που επηρέασαν την ενδυμασία: η Γερμανία από το 1510 έως το 1550, με όλες τις υπερβολές της, και η Ισπανία από το 1550 έως το 1600. Συγχρόνως, τον 16ο αιώνα, δημιουργήθηκαν και δευτερεύοντα κέντρα, όπως η Γαλλία και η Αγγλία (Βουγιούκα, 1998). Σημαντικοί ζωγράφοι προέβαλαν τις προσωπικότητες αυτών που εικονίζονται, ενώ απέδιδαν το ένδυμα της εποχής με κάθε λεπτομέρεια (Payne, Winakor & Farell-Beck, 2009). Και τα σχέδια, ακόμη, των υφασμάτων απεικονίζονταν λεπτομερώς στο έργο των ζωγράφων (Γεωργιτσογιάννη & Παντουβάκη, 2011). Άλλωστε, αρκετοί ζωγράφοι σχεδίαζαν ενδύματα, σχέδια για υφάσματα και υφαντά, ακόμα και κοσμήματα. Αυτό οφείλεται στην αναβίωση του κλασικού πνεύματος (Λυδάκης, 2002), με αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες να έχουν μελετήσει τους συναδέλφους τους από την αρχαιότητα σχετικά με την αναπαράσταση των ενδυμάτων. Αυτή η επανακανάλυση της μορφής και της απόδοσης των

ενδυμάτων, μαζί με την αντίληψη ότι η τέχνη μιμείται τη φύση, οδήγησε τους καλλιτέχνες του 15ου και 16ου αιώνα στην υιοθέτηση του δικού τους ρεαλιστικού τρόπου αναπαράστασης των ενδυμασιών, κατά τα πρότυπα της εποχής. Τον 16ο αιώνα, ακόμη, κυκλοφόρησε το πρώτο βιβλίο με ενδυμασίες, βοηθώντας στη διάδοση της μόδας (Mackrell, 2005).

4. Η γυναικεία ενδυμασία στην Ιταλία (15^{ος}-16ος αιώνας): περιγραφή πινάκων ζωγραφικής

Η παρακάτω νωπογραφία αναπαριστά τη Γέννηση της Παναγίας και ανήκει στον πρώτο αιώνα της Αναγέννησης.



Εικ. 1: Domenico Ghirlandaio, *Η γέννηση της Παναγίας*, 1486-1490, Santa Maria Novella, Φλωρεντία

Βλέπουμε ένα σπίτι, πιθανόν της τεχνοτροπίας του τέλους του 15ου αιώνα, και παρακολουθούμε μία τυπική επίσκεψη εύπορων κυριών της καλής κοινωνίας, συγγενών της Αγίας Άννας, που ήρθαν να τη συγχαρούν για τη γέννηση της Παναγίας (Gombrich, 1998). Τον πίνακα, σε πρώτο πλάνο, μπορούμε να τον χωρίσουμε σε δύο μέρη. Από τη μια πλευρά όρθιες οι κυρίες που περιμένουν στη σειρά να δώσουν τις ευχές τους στη μητέρα της Παναγίας και από την άλλη την Αγία Άννα και το οικογενειακό της περιβάλλον, που ετοιμάζεται να περιποιηθεί το νεογέννητο παιδί.

Η πρώτη στη σειρά γυναικεία μορφή είναι ενδεδυμένη με μακρύ φόρεμα που αποτελείται από εφαρμοστό μπούστο, που δένει στο μπροστινό μέρος με κορδόνια, ενωμένο με αρκετά φαρδιά πτυχωτή φούστα ανασηκωμένη στη μέση, ώστε να τονίζεται η κοιλιακή χώρα. Το ντεκολτέ είναι ωσειδές και τα κορδόνια στο μπούστο αφήνουν να φαίνεται το φόρεμα που φοράει από κάτω. Τα μανίκια είναι εφαρμοστά με ελικοειδείς προεκτάσεις, πιασμένα στους ώμους, σχιστά στα πλάγια, αφήνοντας να διακρίνεται το πουκάμισο. Το ύφασμα είναι μπροκάρ με διάφορα σχέδια. Το στήθος είναι επίπεδο. Τα ξανθά της μαλλιά είναι πιασμένα σε μακριά κοτσίδα, αφημένα ελεύθερα από το μέσον της πλάτης. Η δεύτερη μορφή, η οποία

καλύπτεται εν μέρει από την πρώτη και την τρίτη, είναι ενδεδυμένη με θαλασσί φόρεμα καλής ποιότητας, φαρδύ με στρογγυλή λαιμόκοψη, γαρνιρισμένη με χρυσό σιρίτι και, παρότι είναι αρκετά ψηλή, αφήνει να διακρίνεται η δαντέλα του λευκού πουκαμίσου της. Τα μανίκια είναι πιασμένα στους ώμους, σχιστά στα πλάγια, ενωμένα με σιρίτι και επιτρέπουν να διακρίνονται οι προεκτάσεις του βυσσινί φορέματος που φοράει από κάτω. Το κεφάλι της σκεπάζεται με λευκό κάλυμμα κεφαλής. Με τα δυο της χέρια κρατά το φόρεμα, ώστε σχηματίζονται πτυχώσεις.

Η τρίτη γυναικεία μορφή φοράει ριχτό φαρδύ φόρεμα με ουρά γαρνιρισμένο στον ποδόγυρο με χρυσό σιρίτι και μανίκια εφαρμοστά και πρόσθετα στους ώμους (είναι στερεωμένα με κορδόνια). Η λαιμόκοψη, σε σχήμα V, είναι χαμηλή και στολισμένη και αυτή με χρυσό σιρίτι. Με τα δυο της χέρια στο ύψος της κοιλιάς, ανασηκώνει το φόρεμά της, ώστε σχηματίζονται πτυχώσεις, και ελάχιστα αφήνει χαμηλά να φαίνεται το δεύτερό της φόρεμα, σε πράσινο χρώμα, το οποίο επίσης διακρίνεται στα μανίκια και στο μπούστο, όπου είναι κομμένο και ενωμένο με σιρίτι, ώστε από κάτω φαίνεται το λευκό πουκάμισο. Το κεφάλι καλύπτεται με απλό κάλυμμα κεφαλής που επιτρέπει να φαίνονται μπροστά τα ξανθά καλοχτενισμένα της μαλλιά, κομμένα στο ύψος των αυτιών. Η τέταρτη μορφή φοράει μακρύ, φαρδύ πράσινο φόρεμα γαρνιρισμένο με χρυσό σιρίτι στον ποδόγυρο, το οποίο ανασηκώνει με το δεξί της χέρι, σχηματίζοντας πτυχώσεις. Τόσο το κεφάλι όσο και ο λαιμός της είναι καλυμμένα με απλό λευκό μαντήλι. Η πέμπτη γυναίκα είναι ντυμένη με μονοκόκκινο βαθυκόκκινο φόρεμα καλής ποιότητας με πολλές πτυχώσεις, στερωμένο με ζώνη στη μέση, ώστε να τονίζεται η κοιλιά της. Η λαιμόκοψη είναι στρογγυλή, αρκετά ψηλή και γαρνιρισμένη με πλατύ χρυσό σιρίτι. Από πάνω της έχει ρίξει θαλασσί φαρδύ επανωφόρι με ουρά, στολισμένο με χρυσό σιρίτι, το οποίο στο ύψος της μέσης και της κοιλιάς συγκρατεί με τα δυο της χέρια. Με απλό μαντήλι, που πέφτει ελεύθερα, έχει καλύψει το κεφάλι της.

Από τη δεξιά πλευρά υπάρχουν τέσσερις γυναικείες φιγούρες. Η Αγία Άννα, καθισμένη σε καναπέ, κρατά στην αγκαλιά της με τα δυο της χέρια τη νεογέννητη κόρη της. Είναι ντυμένη με φαρδύ πράσινο φόρεμα καλής ποιότητας, ανοικτό σε σχήμα V στο μπούστο, με αποτέλεσμα να διακρίνεται το καφετί φόρεμα που φοράει από κάτω και το οποίο είναι κομμένο μπροστά και ενωμένο με σιρίτι, αφήνοντας να διακρίνεται το λευκό πουκάμισό της, που σχηματίζει πλούσιο γιακά καλύπτοντας το στήθος, προϋπόθεση σεμνότητας αυτής που το φοράει (Λαγάκου, 1998). Τα μανίκια είναι στενά, πρόσθετα, και αφήνουν να διαφαίνεται το πουκάμισο. Στο πίσω μέρος του κεφαλιού της φέρει μικρό κάλυμμα, ώστε φαίνονται τα καλοχτενισμένα ξανθά της μαλλιά, κομμένα μπροστά ως το λαιμό της. Δεξιά της μια νεανική γυναικεία μορφή, γονατισμένη προς την πλευρά της με το δεξί της χέρι αγγίζει το παιδί και, έχοντας ήδη αντιληφθεί την παρουσία των συγγενών, έχει στρέψει το κεφάλι της προς αυτές. Φοράει φαρδύ μπροκάρ χρυσοποίκιλτο φόρεμα, στερεωμένο στη μέση με ζώνη, στενά μανίκια μαζεμένα στον αγκώνα, που αφήνουν να φαίνονται τα μανίκια που βυσσινί φορέματος που φορά από κάτω και το οποίο είναι αρκετά μακρύ και φαρδύ που συσσωρεύεται στο πάτωμα. Η λαιμόκοψη σε σχήμα V είναι αρκετά βαθιά και από κάτω φαίνεται η πουκαμίσα γαρνιρισμένη με άσπρη δαντέλα. Το κεφάλι είναι ακάλυπτο και τα

καλοχτενισμένα ξανθά της μαλλιά είναι χωρισμένα στη μέση. Αριστερά της Αγίας Άννας, μια νεαρή ελαφρά σκυμμένη γυναικεία μορφή ρίχνει νερό σε ένα δοχείο στο πάτωμα. Φοράει ένα αέρινο φαρδύ εξωτερικό φόρεμα αμάνικο, χρυσαφί, στερεωμένο στη μέση και στους γοφούς με ζώνη, ώστε να ανασηκώνεται. Στο μπούστο δένει με κορδόνια και από κάτω φορά ένα επίσης αέρινο φαρδύ πράσινο φόρεμα με πρόσθετα μανίκια κομμένα στον αγκώνα, ώστε διακρίνονται τα μανίκια του εσωτερικού πουκαμίσου. Τα ξανθά μαλλιά της είναι πιασμένα σε κότσο, ενώ ένα μαντήλι ριγμένο στο λαιμό της αιωρείται κάτω από τη μασχάλη της. Δίπλα της, σε υπερυψωμένο κάθισμα, μια άλλη γυναικεία μορφή, πιο ηλικιωμένη, στραμμένη προς την Αγία Άννα, φοράει φαρδιά πτυχωτή γκριζα φούστα και εφαρμοστό μπούστο σε χρώμα βυσσινί με ψηλή στρογγυλή λαιμόκοψη και εφαρμοστά μανίκια. Με απλό μαντήλι έχει καλύψει το κεφάλι και τους ώμους της.

Σε δεύτερο πλάνο, στο κεφαλόσκαλο, ο σύζυγος της Αγίας Άννας, Ιωακείμ, υποδέχεται και εναγκαλίζεται μια νεαρή κυρία, προφανώς συγγένισσα, η οποία είναι ενδεδυμένη με φαρδύ πράσινο φόρεμα, γαρνιρισμένο στον ποδόγυρο με χρυσό σιρίτι και στενά μανίκια πρόσθετα. Έχει καλυμμένο το κεφάλι και τον λαιμό της με λευκό μαντήλι. Δεξιά, στο βάθος της αίθουσας, ψηλά, ο καλλιτέχνης ζωγράφισε ένα ανάγλυφο με γυμνά παιδιά που χορεύουν με την κλασική τεχνοτροπία, συμμεριζόμενος την κλίση των συγχρόνων του για την κλασική τέχνη (Λυδάκης, 2002; Χαραλαμπίδης, 2014).



Εικ. 2: Tiziano, Προσωπογραφία της Ελεονώρας Γκοτζάγκα, (1536-1537), Φλωρεντία, Ουφίτσι

Ο Τισιανός^{vi} φιλοτέχνησε την προσωπογραφία της συζύγου του Δούκα του Ουρμπίνο, Φραντζέσκο Μαρία ντελα Ρόβερε, το φθινόπωρο-χειμώνα των ετών 1536-1537 στη Βενετία (<https://www.virtualuffizi.com/francesco-maria-della-rovere.html>). Η γυναικεία μορφή, καθισμένη σε πολυθρόνα, είναι ενδεδυμένη με φαρδύ μαύρο φόρεμα από βαρύτιμο ύφασμα

με μοτίβα σε μορφή χρυσού κυπέλλου, που παραπέμπουν στο οικόσημο του Μοντεφέλτρο (Παππάς, 2006). Το φόρεμα έχει τετράγωνη λαιμόκοψη, φαρδιά και χαμηλή με παρτλέ (Payne, Winakor & Farrell-Beck, 2009). και ψηλά διακρίνεται η σουρωτή δαντέλα του πουκαμίσου. Τα μανίκια, φαρδιά και φουσκωτά στους ώμους, συνεχίζουν σε στενή γραμμή κατά μήκος του βραχίονα και τελειώνουν σε στενές μανσέτες διακοσμημένες με χρυσοποίκιλτο σιρίτι, αφήνοντας να φαίνεται η πολύτιμη δαντέλα των μανικιών του πουκαμίσου. Οι πινελιές που χρησιμοποιούσε ο ζωγράφος αναδείκνυαν τις υφές των υφασμάτων (Mackrell, 2005). Τα χρυσαφένια μαλλιά της, χωρισμένα στη μέση και δεμένα σε δύο κοτσίδες, πλαισιώνουν το πρόσωπό της, ενώ τα υπόλοιπα, τυλιγμένα με φιλέ διακοσμημένο με πέρλες, περιβάλλουν το κεφάλι τονίζοντας το κυκλικό του σχήμα. Πλήθος κοσμημάτων στολίζουν το στήθος, τη μέση και τα χέρια της, διακριτικά του πλούτου και της υψηλής κοινωνικής της θέσης. Τον λαιμό της κοσμεύει περιδέραιο από χρυσάφι και πολύτιμους λίθους και χρυσή αλυσίδα στηρίζει μενταγιόν από χρυσό και τρία μαργαριτάρια. Τη μέση της περιβάλλει χοντρή αλυσίδα, από την οποία κρέμεται χρυσό κεφάλι ζώου στολισμένο με μαργαριτάρια και ρουμπίνια και τέσσερα δαχτυλίδια με πολύτιμους λίθους κοσμούν τα δάχτυλα των δυο της χεριών. Με όλα μαζί ο καλλιτέχνης θέλησε να αποδώσει το κύρος της δούκισσας (Παππάς, 2006).



Εικ. 3: Tiziano, *Η Αφροδίτη του Ουρμπίνο*, 1538, Φλωρεντία, Ουφίτσι

Σε αυτόν τον πίνακα, μετά από παραγγελία του Δούκα του Ουρμπίνο (<https://www.virtualuffizi.com/venus-of-urbino.html>), ο καλλιτέχνης, παράλληλα με την αισθησιακή απόδοση της θεάς του έρωτα, της Αφροδίτης, προσθέτει και μερικές ρεαλιστικές λεπτομέρειες, οι οποίες δημιουργούν μια παιχνιδιάρικη όσο και οικεία ατμόσφαιρα. Σε δεύτερο πλάνο μας παρουσιάζει δύο υπηρέτριες, οι οποίες βγάζουν φορέματα από το νυφικό σεντούκι (Παππάς, 2006). Η όρθια υπηρέτρια, ελαφρά γερμένη δεξιά, φοράει αμάνικο μακρύ φαρδύ φόρεμα με αραιές πτυχωσεις, με τετράγωνη λαιμόκοψη χρώματος κόκκινου με

γεωμετρικά σχήματα από χρυσή κλωστή. Το πουκάμισό της στο μπούστο είναι διαφανές, κεντημένο στη βάση και φέρει δαντέλα γύρω από τον λαιμό, ενώ τα μανίκια του είναι αρκετά φαρδιά και ανασκουμπωμένα, σαν να ετοιμάζεται να σκύψει στο μπαούλο. Τα ξανθά της μαλλιά είναι χτενισμένα σε περίτεχνο κότσο και στολισμένα γύρω από αυτόν με χρυσό στεφάνι. Από τον αριστερό της ώμο κρέμεται ένα χρυσαφί με μπλε λωρίδες φόρεμα, που προφανώς είχε βγάλει προηγουμένως από το σεντούκι. Η δεύτερη υπηρέτρια, εμφανώς πιο μικρή σε ηλικία, είναι γονατισμένη με το επάνω μέρος του σώματός της σχεδόν μέσα στο μπαούλο. Είναι ενδεδυμένη με λευκό φόρεμα καλής ποιότητας, που αποτελείται από εφαρμοστό μπούστο και μακριά φαρδιά πτυχωτή φούστα. Τα μανίκια του είναι κοντά στους ώμους και φουσκωτά. Τα υπόλοιπα χέρια καλύπτονται με τα στενά μανίκια του δεύτερου φορέματος που φοράει από κάτω, χρώματος χρυσαφί. Τα ξανθά μαλλιά της είναι καλοχτενισμένα σε μικρό κότσο. Διακρίνονται, ακόμα, τα ίσια πέλματα των παπουτσιών.

5. Τέχνη και ενδυμασία: δύο παράλληλες ιστορίες

Από τις παραπάνω περιγραφές των εικόνων εξάγεται ότι η γυναικεία ενδυμασία στην Ιταλία τον πρώτο αιώνα της Αναγέννησης αποτελούνταν συνήθως από δύο φορέματα, ένα εξωτερικό μακρύ μέχρι τον αστράγαλο, ώστε καλύπτονταν τα υποδήματα, αμάνικο ή με μανίκια, με ανοίγματα στα πλάγια, από τα οποία διακρίνονταν το δεύτερο εσωτερικό φόρεμα (Laver, 1996) και από ένα πουκάμισο μακρύ με φαρδιά μανίκια που το φορούσαν κατάσαρκα και φαινόταν από τα κοψίματα των μανικιών και από τα βαθιά ντεκολτέ και το οποίο ήταν συνέχεια του μεσαιωνικού πουκαμίσου. Ορισμένες φορές ντύνονταν μόνο με το πουκάμισο και ένα φόρεμα. Το πρώτο φόρεμα ήταν μακρύ, με πολλές πτυχώσεις ή σουρωτό και η γραμμή του αντανάκλουσε το πνεύμα και τις καλλιτεχνικές αξίες της Αναγέννησης. Οι μαλακές και φαρδιές πτυχώσεις των υφασμάτων παρείχαν άνεση και ελευθερία στις κινήσεις και συμβάδιζαν αρμονικά με την πλαστικότητα της αναγεννησιακής τέχνης (Γεωργιτσογιάννη & Παντουβάκη, 2011). Χαρακτηριστικό του φορέματος είναι η ανεβασμένη μέση, κάτω ακριβώς από το στήθος, ανάμνηση από τη χάρη της ρωμαϊκής σιλουέτας (Λαγάκου, 1998), που αφήνει το υπόλοιπο ένδυμα να πέφτει με πολλές πτυχώσεις, ώστε να δίνει την εντύπωση εγκύου γυναίκας (Λαγάκου, 1998). Μάλιστα, πολλές φορές οι γυναίκες εικονίζονταν να κρατάνε τις φούστες τους ανασηκωμένες ώστε να δίνουν στυλ στην ενδυμασία (Payne, Winakor & Farell-Beck, 2009). Δειλά-δειλά εμφανίζεται ο διαχωρισμός του επάνω από το κάτω μέρος του φορέματος, που αργότερα θα εξελιχθεί σε φούστα και μπλούζα (Λαγάκου, 1998; Βουγιούκα, 1998). Η διαστρωμάτωση των ενδυμάτων και το γεγονός ότι τα μέρη του καθενός μπορούσαν να διακριθούν μέσα από τα ανοίγματα, παρείχε τη δυνατότητα για πρωτότυπους συνδυασμούς χρωμάτων στο σύνολο της ενδυμασίας (Γεωργιτσογιάννη & Παντουβάκη, 2011).

Τα μανίκια ήταν μακριά και στενά με ελικοειδείς προεκτάσεις, τα δε ανοίγματα στους ώμους και στα πλάγια διευκόλυναν τις κινήσεις των χεριών και του σώματος στις καθημερινές τους ασχολίες, για αυτό και χρησιμοποιήθηκαν σε όλη την Ευρώπη (Γεωργιτσογιάννη &

Παντουβάκη, 2011). Σταδιακά, τα μανίκια γίνονταν πιο φαρδιά και προς τα τέλη του 16ου αιώνα ήταν φουσκωτά συνήθως στους ώμους, συνέχιζαν σε στενή γραμμή και κατέληγαν σε εφαρμοστές μανσέτες, διακοσμημένες με πλούσια σιρίτια και πολύτιμες δαντέλες (Laver, 1996). Τα στήθη ήταν τονισμένα προς τα κάτω, επίπεδα και οι λαιμοκόψεις, συνήθως διακοσμημένες, είχαν σχήμα ωοειδές ή μεγάλου V.

Από τα τέλη του 15ου αιώνα η λαιμόκοψη έγινε πιο χαμηλή, πιο τετράγωνη ή σε σχήμα V αρκετά βαθύ για να φαίνεται η κεντητή τραχηλιά του πουκαμίσου και να τονίζεται ο λευκός λαιμός. Τον 16ο αιώνα η γυναικεία σιλουέτα γίνεται πιο φαρδιά, γεμάτη, έχει όγκο, ο οποίος αναδεικνύονταν από τις μεγάλες χρωματικές επιφάνειες σε φωτεινά χρώματα και αποτελεί ουσιώδες χαρακτηριστικό της ενδυμασίας, τονίζοντας το ανθρωποκεντρικό πνεύμα της Αναγέννησης, που εκφράζεται με ογκώδεις μορφές, οι οποίες θέτουν τον άνθρωπο στο κέντρο της δημιουργίας, καθόσον την περίοδο αυτή το κέντρο βάρους στην τέχνη μεταφέρθηκε από το θείο στο ανθρώπινο, η δε ανθρώπινη σιλουέτα, μέσα στον φυσικό χώρο, υποδήλωνε την πίστη στον άνθρωπο (Γεωργιτσογιάννη & Παντουβάκη, 2011). Η λαιμόκοψη συνήθως είναι τετράγωνη, φαρδιά (Payne, Winakor & Farell-Beck, 2009) και χαμηλή, αφήνοντας να φαίνεται, όπως προαναφέραμε, η κεντημένη ή διακοσμημένη με άλλους τρόπους τραχηλιά του πουκαμίσου. Τον αιώνα αυτόν τα φορέματα στην Ιταλία δέχτηκαν επίδραση της γερμανικής μόδας vii με την εμφάνιση των διακοσμητικών σχισμάτων και σταδιακά από άλλες ευρωπαϊκές πόλεις, ώστε η μόδα διεθνοποιείται (Γεωργιτσογιάννη & Παντουβάκη, 2011). Επανωφόρια χρησιμοποιούνταν στις επίσημες εμφανίσεις (Λαγάκου, 1998) στην ίδια γραμμή με τον προηγούμενο αιώνα, εφαρμοστά στο κορσάζ, φαρδιά και μακριά κάτω, σχηματίζοντας ουρά (Βουγιούκα, 1998).

Η ανάπτυξη της υφαντικής και του εμπορίου έκαναν προσιτά υφάσματα από βελούδο, μπροκάρ, δαμάσκο, σατέν (Βουγιούκα, 1998), πολύτιμες κεντημένες δαντέλες (Λαγάκου, 1998) με μοτίβα λουλουδιών ή άλλα σχέδια και χρώματα, κυρίως διαυγή, κόκκινα, μπλε, χρυσά (Payne, Winakor & Farell-Beck, 2009). Ικανοποιούσαν τις προτιμήσεις και συμπλήρωναν την ομορφιά των κυριών της αυτοκρατορικής αυλής και της πλούσιας αστικής τάξης, την οποία κυρίως η μόδα εξέφραζε και που είχε αναδειχθεί μέσα από το εμπόριο (Λαγάκου, 1998). Για την ενδυμασία ενδιαφερόταν και η κατώτερη οικονομικά τάξη, παρότι δεν είχε τη δυνατότητα να την ακολουθήσει, ώστε τις περισσότερες φορές φορούσε τα αποφόρια των πλουσίων κυριών (Λαγάκου, 1998).

Τον 15ο αιώνα οι γυναίκες άφηναν συνήθως το κεφάλι ακάλυπτο, ώστε να φαίνονται τα ξανθά βαμμένα μαλλιά τους, χτενισμένα σε κοτσίδες ή πολύπλοκους κότσους (Λαγάκου, 1998). Μερικές φορές, χρησιμοποιούσαν ως κάλυμμα κεφαλής ένα απλό διαφανές μαντήλι που έπεφτε ελεύθερο στα πλάγια (Γεωργιτσογιάννη & Παντουβάκη, 2011). Τον 16ο αιώνα συνηθιζόταν ένας γυναικείος μπερές διακοσμημένος, φορεμένος ελαφρά προς τα πίσω, ώστε να διακρίνονται μπροστά οι κοτσίδες ή οι μπούκλες που πλαισιώναν το πρόσωπο (Βουγιούκα, 1998).

Τα πρώτα χρόνια της Αναγέννησης η χρήση κοσμημάτων ήταν περιορισμένη. Τα κοσμήματα ήταν ελαφρά και μικρής κλίμακας. Αργότερα επικράτησε μια τάση για χρήση μεγαλύτερων

κοσμημάτων και πολύτιμων λίθων, περιδέραια, δαχτυλίδια, σκουλαρίκια, χρυσές αλυσίδες στο λαιμό ή στη μέση, από τις οποίες κρέμονταν διάφορα αντικείμενα κ.ά., ως διακριτικά του πλούτου και της κοινωνικής θέσης αυτών που τα φορούσαν, γεγονός που ανταποκρινόταν στην προσπάθεια της αστικής τάξης, η οποία, μιμούμενη τα σύμβολα της ζωής των αριστοκρατών, ήθελε να προβάλλει την οικονομική της δύναμη και να αποκτήσει την κοινωνική προβολή και καταξίωση που επιθυμούσε (Χάουζερ, 1980), σύμφωνα με το πνεύμα της Αναγέννησης.

Συζήτηση/ Επίλογος

Η γυναικεία μόδα που αναπτύχθηκε στην Ιταλία αντανakλούσε τις καλλιτεχνικές αξίες της Αναγέννησης. Ο ρεαλισμός που χαρακτηρίζει τα ζωγραφικά έργα της εποχής συνέβαλε στο να απεικονίζονται τα ενδυματολογικά στοιχεία στις πραγματικές τους διαστάσεις. Έτσι, κατά συνέπεια, τα έργα τέχνης αποτελούν πηγές πληροφοριών τόσο για την εξέλιξη της ενδυμασίας όσο και για τις κατακτήσεις σε καλλιτεχνικό επίπεδο, αποκτώντας τεκμηριωτικό χαρακτήρα.

Τα έργα τέχνης, ως τεκμήρια για την εικονογράφηση των ενδυμάτων, αποτελούν σημειωτικά συστήματα και ερμηνεύονται σε συνάρτηση με τους πολιτισμικούς κώδικες κάθε εποχής, με βάση το σημασιολογικό πλαίσιο και τα εκάστοτε συμφραζόμενα, σύμφωνα με τη μεθοδολογική προσέγγιση του Panofsky. Η μεθοδολογική προσέγγιση μπορεί να μεταβάλλεται, ανάλογα με τις ανάγκες κάθε ενότητας, καθώς η ερμηνεία των έργων τέχνης βασίζεται στη διεπιστημονικότητα.

Σύμφωνα με το μοντέλο διαθεματικής διδασκαλίας που προτείνεται εδώ, πραγματοποιείται κοινή μεθοδολογική προσέγγιση των δύο θεματικών πεδίων, με αποτέλεσμα την πληρέστερη κατανόηση των στοιχείων που χαρακτηρίζουν μία εποχή. Η συνδυαστική αυτή προσέγγιση μπορεί να εφαρμοστεί κατά τη μελέτη διαφορετικών περιόδων της Ιστορίας της Τέχνης και της Ενδυμασίας αντίστοιχα, ώστε να αποτελέσει ένα μοντέλο για τη διδασκαλία των Εικαστικών και των Εφαρμοσμένων Τεχνών. Έτσι, τα δύο αντικείμενα θα εξετάζονται παράλληλα, ώστε να ανακαλύπτονται οι παράγοντες που διαμόρφωσαν μία εποχή.

Με την υιοθέτηση του διδακτικού αυτού μοντέλου καλλιεργείται η κριτική ιστορική σκέψη και γνώση, αλλά και οι αναλυτικές και συνδυαστικές δεξιότητες των εκπαιδευόμενων στη διαδικασία της ιστορικής ερμηνείας. Επιπλέον, τα δύο επιστημονικά πεδία προσφέρονται για υλοποίηση δραστηριοτήτων με την ενεργητική συμμετοχή των μαθητών, όπως τα σχέδια εργασίας (projects). Σε αυτό το πλαίσιο, σύμφωνα με τις αρχές της Σύγχρονης Παιδαγωγικής, στον εκπαιδευτή αποδίδεται συντονιστικός ρόλος καθώς εφαρμόζει κατάλληλες μεθόδους διδασκαλίας (Ξωχέλλης, 2002). Στο πλαίσιο αυτό οι εκπαιδευτές δημιουργούν τις κατάλληλες συνθήκες ώστε οι εκπαιδευόμενοι να κατακτήσουν τη γνώση μόνοι τους, μέσα από την πράξη (Kolb et al., 2014). Η αρχή της ενεργού συμμετοχής^{viii} αποτελεί σημαντική παράμετρο

οργάνωσης της διδακτικής πράξης, προκειμένου αυτή να ανταποκρίνεται στις σύγχρονες ανάγκες της εκπαίδευσης, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως (Νημά & Καψάλης, 2008).

Συμπερασματικά, το συγκεκριμένο διαθεματικό μοντέλο διδασκαλίας για τη μελέτη των πολιτισμικών σπουδών, μπορεί να αποτελέσει τη θεωρητική βάση, προκειμένου να σχεδιαστούν συμμετοχικές εκπαιδευτικές δραστηριότητες, με στόχο την εις βάθος κατανόηση των στοιχείων που διαμόρφωσαν τη φυσιογνωμία και καθόρισαν τα επιμέρους χαρακτηριστικά της Τέχνης και του Ενδύματος. Θα θέλαμε, επίσης, να αναφέρουμε ότι στο τρέχον ακαδημαϊκό εξάμηνο είναι σε εξέλιξη ένα project με τη καθοδήγηση της γράφουσας και τη συμμετοχή των φοιτητών του Τμήματος Σχεδιασμού και Τεχνολογίας Ένδυσης (ΣΤΕ) του Τ.Ε.Ι. Κεντρικής Μακεδονίας, η πορεία και τα αποτελέσματα του οποίου θα ανακοινωθούν μετά την ολοκλήρωσή του.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Boughton, D. G. (2011). Τα επτά καθοριστικά μιας προσέγγισης του οπτικού πολιτισμού στην καλλιτεχνική εκπαίδευση. Στο Γ. Σάλλα (Επιμ.). *Σύγχρονες προσεγγίσεις στη διδακτική της τέχνης* (σ. 25-40). Αθήνα: Νήσος.
- Burckhardt, J. (1997). *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*. (Μτφρ. Μ. Τοπάλη). Αθήνα: Νεφέλη.
- Burke, P. (2003). *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Candy, F. (2004). Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion: Nancy J. Troy. *The Design Journal*, 7 (2), 64-66.
- Chapman, L. (1993). *Διδακτική της τέχνης. Προσεγγίσεις στην καλλιτεχνική αγωγή*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Danto, A (2004). *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου. Μια φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Dewey, J. (1934). *Art as Experience*. New York: Capricorn Books.
- Dewey, J. (1986) Experience and Education. *The Educational Forum*, 50 (3), 241-252, DOI: 10.1080/00131728609335764.
- Dewey, J. (1991). *Child and the curriculum*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Duncum, P. (2010). Seven Principles for Visual Culture Education. *Art Education*, 63 (1), 6-10.
- Efland, D. A. (2002). *Art and Cognition: Integrating the Visual Arts in the Curriculum*. New York: Teachers College Press & Reston.
- Eisner, E. (2002). *The Arts and the Creation of Mind*. Yale: University Press.
- Gardner, H. (2004). *Changing Minds: The Art and Science of Changing Our Own and Other People's Minds*. Boston: Harvard Business Scholl Press.

- Gombrich, E. H. (1982). *The image and the eye: Further studies in the psychology of pictorial representation*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gombrich, E. H. (1998). *Το χρονικό της τέχνης*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Hollander, A. (1993). *Seeing Through Clothes*. Berkeley, Los Angeles, CA, London: University of California Press.
- Kolb, A.Y., Kolb, D.A., Passarelli, A. & Sharma, G. (2014). On Becoming an Experiential Educator: The Educator Role Profile. *Simulation & Gaming*, 45 (2), 204-234. DOI: 10.1177/1046878114534383.
- Laver, J. (1996). *Costume and Fashion. A Concise History*. London: Thames and Hudson.
- Lehmann, Ul. (2005). Couture and/or Culture? *Oxford Art Journal*, 28 (3), 485-488.
- Mackrell, A. (2005). *Art and Fashion*. London: Batsford.
- Marshall, J. (2005). Connecting art, learning and creativity: A case for curriculum integration. *Studies in Art Education*, 46 (3), 227-241.
- Marshall, J. (2010). "Five Ways to Integrate: Using Strategies from Contemporary Art". *Art Education*, 63 (3), 13-19.
- Marshall, J. (2011). Η εικόνα ως γνώση: Οι οπτικές εικόνες στην έρευνα μέσω της τέχνης. Στο Γ. Σάλλα (Επιμ.). *Σύγχρονες προσεγγίσεις στη διδακτική της τέχνης* (σ. 41-54). Αθήνα: Νήσος.
- Miller, S. (2007). Fashion as Art; Is Fashion Art? *Fashion Theory*, 11 (1), 25-40.
- Panofsky, I. (1991). *Μελέτες εικονολογίας. Ουμανιστικά θέματα στην τέχνη της Αναγέννησης*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Payne, B., Winakor, G. & Farrell-Beck, J. (2009). *Ιστορία της Ενδυμασίας*. Αθήνα: Ίων.
- Piaget, J. (1970). *Genetic epistemology* (3rd edition). New York: Columbia University Press.
- Thornquist, Cl. (2014). Basic Research in Art: Foundational Problems in Fashion Design Explored Through the Art Itself. *Fashion Practice*, 6 (1), 37-57.
- Turner, R. A. (2011). *Η Αναγέννηση στη Φλωρεντία: Η Γένεση μιας Νέας Τέχνης*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Virtual Uffizi Gallery. *Venus of Urbino*. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στο: <https://www.virtualuffizi.com/venus-of-urbino.html>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 05/04/2017.
- Virtual Uffizi Gallery. *Venus of Urbino*. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στο: <https://www.virtualuffizi.com/francesco-maria-della-rovere.html>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 05/04/2017.
- Vygotsky, L.S. (1997). *Educational Psychology* (R. Silverman, Trans.). (Orig. 1926) Boca Raton: St. Lucie Press.
- Wilson, E. (1985). *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London: Virago Press.
- Αλεξιάκη, Ε. (2004). Η χρήση των εικαστικών πηγών στο μάθημα της Ιστορίας και η δυνατότητα διαθεματικής αξιοποίησής τους. Στο Κ. Αγγελάκος & Γ. Κόκκινος

(Επιμ.). *Η διαθεματικότητα στο σύγχρονο σχολείο & η διδασκαλία της Ιστορίας με τη χρήση πηγών* (σ. 185-192). Αθήνα: Μεταίχμιο.

- Βάος, Α. (2008). *Ζητήματα διδακτικής των εικαστικών τεχνών. Το καλλιτεχνικό εγχείρημα ως παιδαγωγική αξία*. Αθήνα: Τόπος.
- Βουγιούκα, Α. (1998). *Ιστορία Μόδας. Το κοστούμι από την Αίγυπτο μέχρι το 2000*. Θεσσαλονίκη: Βουγιούκα.
- Γεωργιτσογιάννη, Ε. & Παντουβάκη, Σ. (2011). *Ιστορία της Ενδυμασίας. Ο Δυτικός Κόσμος και η Ελλάδα από τους Προϊστορικούς Χρόνους ως την Αναγέννηση*. Αθήνα: Ιδιωτική Έκδοση.
- Κατσικούδης, Ν. (2011). Η διδασκαλία της κλασικής τέχνης σήμερα. Στο Τ. Σάλλα (Επιμ.). *Σύγχρονες προσεγγίσεις στη διδακτική της τέχνης* (σ. 64-78). Αθήνα: Νήσος.
- Κούβου, Ου. (2010). Και όμως διδάσκεται: Οκτώ μοντέλα διδασκαλίας της τέχνης. Στο Π. Κανελλόπουλος & Ν. Τσαφταρίδης (Επιμ.). *Τέχνη στην Εκπαίδευση. Εκπαίδευση στην Τέχνη* (σ. 47-56). Αθήνα: Νήσος.
- Λαγάκου Ν. (1998). *Η ενδυμασία δια μέσου των αιώνων*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (2004). *Ιταλική Αναγέννηση: Τέχνη και Κοινωνία*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Λυδάκης, Σ. (2002). *Αρχαία Ελληνική Ζωγραφική και οι απηγήσεις τους στους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Μάρεϋ, Λ. & Μάρεϋ Π. (1995). *Η τέχνη της Αναγέννησης*. Αθήνα: Υποδομή.
- Νημά, Ε. & Καψάλης, Α. (2008). *Σύγχρονη Διδακτική*. Θεσσαλονίκη: Αδελφοί Κυριακίδη.
- Ξωχέλλης, Π. Δ. (2002). *Εισαγωγή στην Παιδαγωγική. Θεμελιώδη προβλήματα της παιδαγωγικής επιστήμης*. Θεσσαλονίκη: Αδελφοί Κυριακίδη.
- Παππάς, Α. (Επιμ.) (2006). *Τιτσιάνο*. Αθήνα: Καθημερινή.
- Σάλλα, Τ. (2010). Τέχνη και εκπαίδευση: οι εκπαιδευτικές διαστάσεις της εικονοποιητικής διαδικασίας. Στο Π. Κανελλόπουλος & Ν. Τσαφταρίδης (Επιμ.). *Τέχνη στην Εκπαίδευση. Εκπαίδευση στην Τέχνη* (41-46). Αθήνα: Νήσος.
- Χάουζερ, Α. (1980). *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*. (Μτφρ. Τ. Κονδύλης). Αθήνα: Κάλβος.
- Χαραλαμπίδης, Α. (2014). *Η Ιταλική Αναγέννηση: Αρχιτεκτονική, Γλυπτική, Ζωγραφική*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Χρήστου, Χρ. (1970). *Η Ιταλική Ζωγραφική του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

Πηγές προέλευσης εικόνων

Εικ.1: https://en.wikipedia.org/wiki/Domenico_Ghirlandaio#/media/File:Birth_of_St_Mary_in_Santa_Maria_Novella_in_Firenze_by_Domenico_Ghirlandaio.jpg

Εικ. 2: https://it.wikipedia.org/wiki/Tiziano#/media/File:Tizian_102.jpg

Εικ.3:https://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto_di_Eleonora_Gonzaga_Della_Rovere#/media/File:Tizian_055.jpg

ⁱ Η προσέγγιση αυτή προέκυψε από τη διδασκαλία των μαθημάτων Ιστορία της Τέχνης και Ιστορία Ενδύματος στο Α' και το Β' εξάμηνο του Τμήματος Σχεδιασμού και Τεχνολογίας Ένδυσης (ΣΤΕ) του Τ.Ε.Ι. Κεντρικής Μακεδονίας. Διαπιστώθηκε η ανάγκη για μία συνολική προσέγγιση των δύο θεματικών πεδίων, καθώς συχνά αλληλοσυμπληρώνονται. Η έρευνα στράφηκε προς τη μελέτη και τη σημασία του οπτικού πολιτισμού και της έννοιας της διαθεματικότητας στην εκπαίδευση.

ⁱⁱ Διατυπώνει τις εικονολογικές θεωρίες. Για τον Panofsky (1991) η Ιστορία της Τέχνης είναι μια ανθρωπιστική επιστήμη (humanistic discipline) που ενδιαφέρει όχι μόνο τον ειδικό, αλλά τον κάθε μορφωμένο άνθρωπο. Το έργο τέχνης ερμηνεύεται σταδιακά σε τρία θεωρητικά επίπεδα, αρχίζοντας δηλαδή από τη «φυσική σημασία» του, προχωρώντας στις «συμβατικές σημασίες» του και καταλήγοντας στις «συμβολικές αξίες» του (εάν και όπου υπάρχουν). Κατά το πρώτο επίπεδο εξετάζεται το έργο τέχνης φαινομενολογικά, μορφολογικά και αντικειμενικά, με βάση την περιγραφή. Εξετάζεται και περιγράφεται αυτό που βλέπει κάθε θεατής, δηλαδή το θέμα, φτιαγμένο με μορφές και μορφικά στοιχεία (σχήματα, χρώματα κ.ά.). Κατά το δεύτερο επίπεδο γίνεται μια πρώτη εμβάθυνση στην ανάλυση του θέματος, όσον αφορά στο περιεχόμενο, το νόημα, τις ειδικές πολιτισμικές επιδράσεις. Κατά το τρίτο επίπεδο εξετάζονται το βαθύτερο νόημα του έργου, η ουσιαστική ερμηνεία του, η αλήθεια και η πραγματικότητά του. Αναλύονται οι σχέσεις του έργου με τον πολιτισμό και τις ιστορικές συνθήκες, κατά τις οποίες αυτό δημιουργήθηκε. Επίσης, εξετάζονται η προσωπική ψυχολογία και η κοσμοθεωρία του καλλιτέχνη, όπως και κάθε άλλου παράγοντα, η μελέτη της επίδρασης του οποίου θα βοηθήσει στην κατανόηση όλων των παραμέτρων του έργου.

ⁱⁱⁱ Για τη συμβολή της τέχνης σε διαθεματικές προσεγγίσεις βλ. ενδεικτικά: Krug, D. & Cohen-Evron, N. (2000). Curriculum integration positions and practices in art education. *Studies in Art Education*, 41 (3), 208-227; Parsons, M. (2004) Art and integrated curriculum. In E. Eisner & M. Day, (Eds.) *Handbook of research and policy in art education*. Reston VA: National Art Education Association; Stokrocki, M. (2005). Models of integration in elementary and secondary schools: A short history. In M. Stokrocki, (Ed.) *Interdisciplinary Art Education; Building to connect disciplines and cultures* (pp. 6-16). Reston, VA: National Art Education Association; Taylor, P., Carpenter, B. S., Ballengee-Morris, C. & Sessions, B. (2006). *Interdisciplinary Approaches to Teaching Art in High School*. Reston, VA: National Art Education Association.

^{iv} Ο όρος Αναγέννηση χρησιμοποιήθηκε πρώτα από τον Giorgio Vasari (1511-1574) και καθιερώθηκε από τον ιστορικό τέχνης Jacob Burckhardt (1818-1897).

^v Για το έργο και τον καλλιτέχνη βλ. <https://www.virtualuffizi.com/domenico-bigordi-called-ghirlandaio.html>; <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/painting-in-florence/a/ghirlandaio-birth-of-the-virgin>. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 05/04/2017.

^{vi} Για τον καλλιτέχνη και το έργο του, αλλά και για την εξέλιξη της τέχνης στην Αναγέννηση βλ. National Gallery. (2011). *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*. London: National Gallery Publications.

^{vii} Για την εξάπλωση της Αναγέννησης βλ. Χρήστου (1970).

^{viii} Θεωρητικά στηρίζεται στις αρχές για ενεργητική μάθηση του Piaget (1970) και του Dewey (1986) και από την κοινωνικο-πολιτισμική θεωρία του Vygotsky (1997).