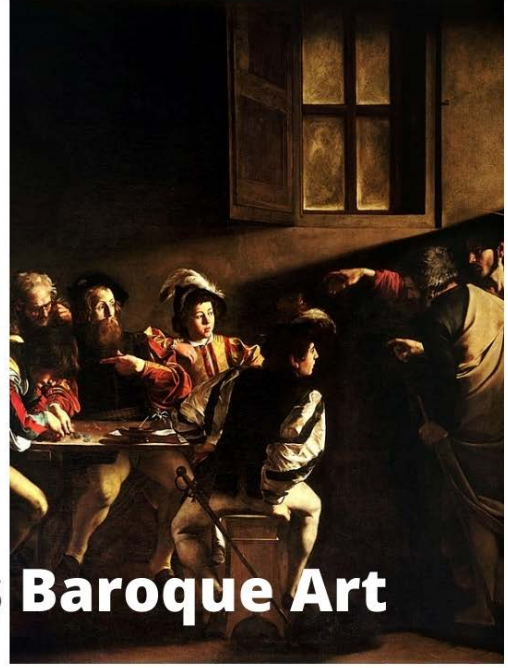


Η θεωρία του Βέλφιλν



Ο Ραφαέλο Σάντσιο ντα Ουρμπίνο (ιταλ.: Raffaello Sanzio da Urbino, 28 Μαρτίου ή 6 Απριλίου 1483 - 6 Απριλίου 1520)



Renaissance vs Baroque Art





Χάινριχ Βούλφλιν

Ο Heinrich Wölfflin 21 Ιουνίου 1864, Winterthur – 19 Ιουλίου 1945, Ζυρίχη ήταν Ελβετός ιστορικός τέχνης, αισθητικός και εκπαιδευτικός, του οποίου οι αντικειμενικές αρχές ταξινόμησης ήταν « σχεδόν γραμμικές». Με επιρροή στην ανάπτυξη της τυπικής ανάλυσης στην ιστορία της τέχνης στις αρχές του 20ού αιώνα. Δίδαξε στη Βασιλεία, το Βερολίνο και το Μόναχο στη γενιά που ανέδειξε την ιστορία της γερμανικής τέχνης σε εξέχουσα θέση. Τα τρία σπουδαία βιβλία του, τα οποία ακόμα συμβουλευούνται, είναι το Renaissance und Barock (1888), το Die Klassische Kunst (1898, «Κλασική Τέχνη») και το Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. (1915, «Αρχές της Ιστορίας της Τέχνης»)

Ο Wölfflin διδάξε στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου , από το 1901 έως το 1912. Πανεπιστήμιο του Μονάχου , από το 1912 έως το 1924. και το Πανεπιστήμιο της Ζυρίχης, από το 1924 έως τη συνταξιοδότησή του.



Η σφαγή των νηπίων-1611μ.Χ.-268x170 εκ.- Μπολόνια- Γκούιντο Ρένι

Ο Wölfflin γεννήθηκε στο Winterthur της Ελβετίας και είναι θαμμένος στη Βασιλεία. Ο πατέρας του, Eduard Wölfflin , ήταν καθηγητής κλασικής φιλολογίας που διδάξε στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου και βοήθησε στην ίδρυση και την οργάνωση του Thesaurus Linguae Latinae . Ο Wölfflin σπούδασε ιστορία και ιστορία της τέχνης με τον Jakob Burckhardt στο Πανεπιστήμιο της Βασιλείας , φιλοσοφία με τον Wilhelm Dilthey στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου και ιστορία τέχνης και φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου όπου είχε διδάξει ο πατέρας του. Έλαβε το πτυχίο του από το Πανεπιστήμιο του Μονάχου το 1886 στη φιλοσοφία, αν και βρισκόταν ήδη σε ένα μάθημα για να μελετήσει τον πρόσφατα δημιουργημένο κλάδο της ιστορίας της τέχνης.

Ο κύριος μέντορας της φιλοσοφίας του Wölfflin στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου , όπου ο Wölfflin πήρε το διδακτορικό του πτυχίο, ήταν ο διάσημος καθηγητής

αρχαιολογίας Heinrich Brunn . [1] Επηρεασμένος πολύ από τους μέντοράς του, ιδιαίτερα τον νεοκαντιανό Johannes Volkelt (Der Symbolbegriff) και τον Heinrich Brunn, η διατριβή του, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur (1886), έδειξε ήδη την προσέγγιση που επρόκειτο αργότερα να αναπτύξει και να τελειοποιήσει: ανάλυση της μορφής που βασίζεται σε μια ψυχολογική ερμηνεία της δημιουργικής διαδικασίας. Θεωρείται πλέον ως ένα από τα ιδρυτικά κείμενα του ανερχόμενου κλάδου της ιστορίας της τέχνης, αν και ελάχιστα σημειώθηκε όταν δημοσιεύτηκε.

Μετά την αποφοίτησή του το 1886, ο Wölfflin δημοσίευσε το αποτέλεσμα ενός πολυετούς ταξιδιού και μελέτης στην Ιταλία, καθώς η Αναγέννησή του και ο Barock (1888), έδειξε ήδη την προσέγγιση που αργότερα έπρεπε να αναπτύξει και να τελειοποιήσει, ακολούθησε τη μέθοδό του σε βιβλία για την Αναγέννηση και τις περιόδους του μπαρόκ. Για τον Wölfflin, η τέχνη του 16ου αιώνα που περιγράφεται τώρα ως « Mannerist » ήταν μέρος της μπαρόκ αισθητικής, που ο Burckhardt πριν από αυτόν καθώς και οι περισσότεροι Γάλλοι και αγγλόφωνοι μελετητές για μια γενιά μετά από αυτόν απέρριψαν ως εκφυλισμένο. Μετά το θάνατο του Jacob Burckhardt το 1897 ο Wölfflin τον διαδέχθηκε στην Έδρα Ιστορίας της Τέχνης στη Βασιλεία. Του αποδίδεται ότι εισήγαγε τη μέθοδο διδασκαλίας της χρήσης δύο παράλληλων προβολέων στην παράδοση διαλέξεων ιστορίας της τέχνης, έτσι ώστε οι εικόνες να μπορούν να συγκριθούν όταν τα μαγικά φανάρια έγιναν λιγότερο επικίνδυνα. Ο Sir Ernst Gombrich θυμήθηκε ότι εμπνεύστηκε από αυτόν, καθώς και ο Erwin Panofsky .

Αξιοσημείωτοι μαθητές του Wölfflin περιλαμβάνουν την Klara Steinweg .



προσφέρει τέλεια απόδοση πληροφοριών ή εικαστική εμφάνιση που λαμβάνεται με άλλα ζωγραφικά μέσα.

Ο Wölfflin ακολούθησε τα βήματα του Vasari , μεταξύ άλλων, στην επινόηση μιας μεθόδου για τη διάκριση της εξέλιξης στο στυλ με την πάροδο του χρόνου. Εφάρμοσε αυτή τη μέθοδο στην τέχνη Trecento, Quattrocento και Cinquecento στην Κλασική Τέχνη (1899), στη συνέχεια την ανέπτυξε περαιτέρω στο The Principles of Art History (1915). Οι αρχές της ιστορίας της τέχνης του Wölfflin έγιναν πρόσφατα με μεγαλύτερη επιρροή μεταξύ των ιστορικών τέχνης και των φιλοσόφων της τέχνης. Η Εφημερίδα της Αισθητικής και της Κριτικής Τέχνης , δημοσίευσε ένα ειδικό τεύχος για τον εορτασμό των 100 χρόνων από τη δημοσίευση των Αρχών το 2015, σε επιμέλεια του Bence Nanay .

Βικιπαιδεία 6 Αυγούστου 2021



Με τον όρο **Αναγεννησιακή τέχνη** αναφερόμαστε στην καλλιτεχνική παραγωγή κατά την ιστορική περίοδο της Αναγέννησης. Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της ήταν η ανανέωση των θεμάτων και της αισθητικής στην Ευρώπη. Η καλλιτεχνική παραγωγή την περίοδο αυτή είναι δύσκολο να οριοθετηθεί χρονικά, ωστόσο θεωρούμε πως ξεκίνησε στην Ιταλία τον 15ο αιώνα και διαδόθηκε στην υπόλοιπη Ευρώπη, με διαφορετικούς όμως ρυθμούς και σε διαφορετικό βαθμό ανάλογα με την γεωγραφική περιοχή. Τον 16ο αιώνα έφθασε σε πολλές χώρες στο απόγειό της.

Με τον όρο **Μπαρόκ** (Baroque) αναφερόμαστε είτε στην ιστορική περίοδο 1600 - 1750 που ακολούθησε την Αναγέννηση (ειδικότερα τον Μανιερισμό), είτε στο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ύφος που διαμορφώθηκε την περίοδο αυτή. Το ύφος του Μπαρόκ αποτέλεσε ένα νέο τρόπο έκφρασης που γεννήθηκε στη Ρώμη της Ιταλίας, απ' όπου εξαπλώθηκε σχεδόν σε ολόκληρη την Ευρώπη. Χαρακτηρίστηκε από ένα έντονο δραματικό και συναισθηματικό στοιχείο, ενώ

εφαρμόστηκε κυρίως στην αρχιτεκτονική, τη γλυπτική και τη μουσική, αλλά συναντάται παράλληλα και στη λογοτεχνία ή τη ζωγραφική.



Καραβάτζιο

Οι «θεμελιώδεις έννοιες» του Heinrich Wölfflin

Γράφει ο Αλέξανδρος Διαμαντής

Για το Βέλφλιν η τέχνη αποτελεί μια αυτόνομη μορφή γνώσης με ιδιαίτερη γλωσσική δομή. Η προσέγγισή του βασίστηκε πρωτίστως στην ιστορική οπτική του Burckhardt και του Dilthey, σε συνδυασμό με την τεχνική οπτικής αντιπαραβολής του Ιταλού εμπειρογνώμονα Giovanni Morelli. Το ενδιαφέρον του εστιάστηκε στις ψυχολογικές όψεις της καλλιτεχνικής αποτίμησης καθώς και στη συγκρότηση της μορφολογικής δομής του καλλιτεχνικού έργου, την οποία ταύτιζε με το καλλιτεχνικό ύφος.⁽³⁾ Η μορφοκρατική του θεωρία άσκησε σημαντικότερη επίδραση στη μελέτη της ιστορίας της τέχνης. Βέβαια, η αξιοπιστία του υποδείγματος του ακολούθησε φθίνουσα πορεία μετά την ανάδυση και ανάπτυξη νέων ερμηνευτικών προσεγγίσεων στη διάρκεια του 20ου αιώνα, όπως η εικονολογία, η κοινωνική ιστορία της τέχνης και ο μεταστρουκτουραλισμός. Ωστόσο η μέθοδος της κατ' αντιπαραβολή εξέτασης έργων τέχνης, βάσει των αντιθετικών ζευγών μορφολογικών κατηγοριών που εισήγαγε, παρά το σχηματικό της χαρακτήρα – ή ακριβώς χάρη σ' αυτόν – διατηρεί την παιδαγωγική της αξία στην κατανόηση του ιστορικού φαινομένου της στιλιστικής μεταβολής που, χονδρικά, σημειώθηκε στην ευρωπαϊκή τέχνη μεταξύ του 16ου και του 17ου αιώνα.

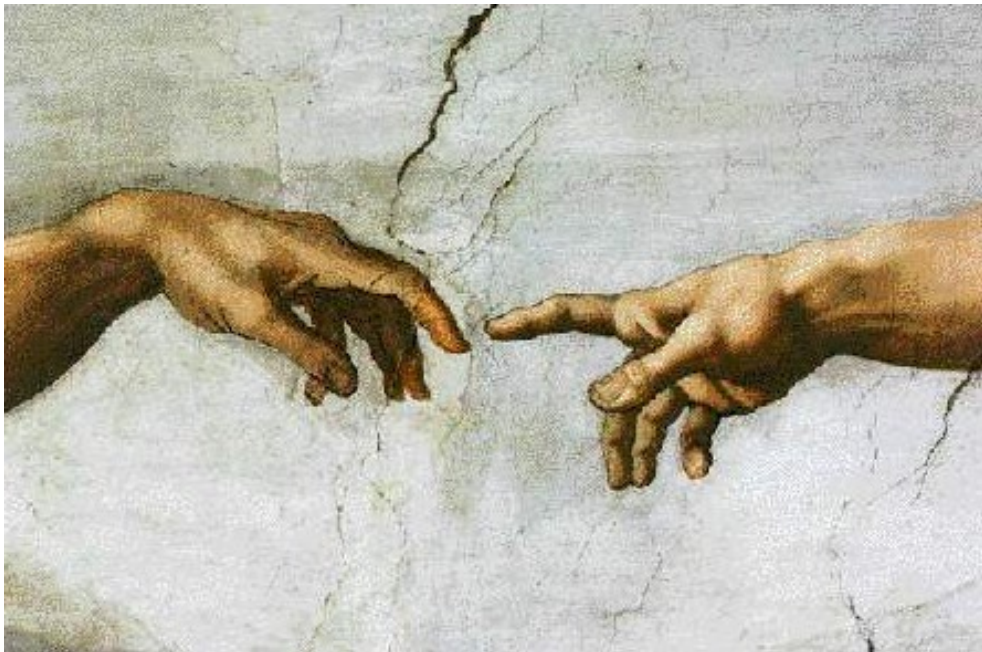
Στο σπουδαιότερο από θεωρητική άποψη έργο του, τις Θεμελιώδεις έννοιες της ιστορίας της τέχνης (1915), μελετά αυτή ακριβώς τη στιλιστική μετάβαση από την τέχνη της Υψηλής Αναγέννησης σ' εκείνη του Μπαρόκ, στο πλαίσιο μιας μεταβολής του τρόπου θέασης, όπως αποτυπώνεται σε μια συγκριτική μορφολογική ανάλυση, βασισμένη σε πέντε αντιθετικά ζεύγη οπτικών σχημάτων.

Ειδικότερα,

- 1) από έναν τύπο γραμμικής ή πλαστικής θέασης, όπου το περίγραμμα οριοθετεί αυστηρά κάθε μεμονωμένο αντικείμενο, οδηγούμαστε σε έναν τύπο ζωγραφικής θέασης, όπου τα όρια μεταξύ των αντικειμένων γίνονται πιο δυσδιάκριτα
- 2) από ένα τύπο επιφανειακής θέασης σε μια εντονότερη αίσθηση του βάθους
- 3) από μια θέαση κλειστής φόρμας, όπου το αυτόρκες αντικείμενο διατηρεί μια σχετικά ευκρινή σχέση προς το όριο της εικόνας, «ασφαλές» και ακέραιο στη συμμετρική σύνθεση που δομείται κυρίως με βάση τους κάθετους και οριζόντιους άξονες, σε μια θέαση ανοιχτής φόρμας, όπου η μορφική διευθέτηση απελευθερώνεται από την αυστηρή γεωμετρία της επιφάνειας, δονούμενη συχνά από μια ένταση που παρασύρει τα πάντα

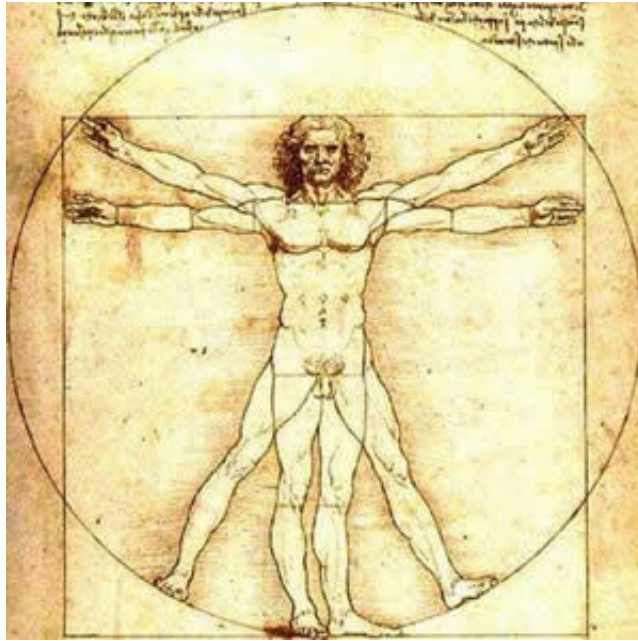
4) από έναν τρόπο θέασης με βάση την πολλαπλότητα, δηλαδή την αρμονική συναρμογή των επιμέρους στοιχείων, σε μια μεγαλύτερη αίσθηση ενότητας, υπό την έννοια της υποταγής των επιμέρους στο κύριο στοιχείο ή της συγχώνευσής τους σε ένα ενιαίο βασικό μοτίβο

5) τέλος, από μια θέαση απόλυτης σαφήνειας σε μια θέαση σχετικής σαφήνειας των αντικειμένων.



Καπέλα Σιστίνα, Βατικανό-1508-1512- Μιχαήλ Αγγελος

<https://istoriopaidemata.blogspot.com/2018/06/blog-post.html>



<https://philosophyreturns.gr/filosofika-reymata-anagennisi-diafotismos/>



Η ένωση της Γης με το Νερό- 1618-Πέτερ Πάουλ Ρούμπενς

<https://gr.painting-planet.com/%CE%B7-%CE%AD%CE%BD%CF%89%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B3%CE%B7%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%BD%CE%B5%CF%81%CE%BF%CF%8D-peter-rubens/>



Η Πτώση του Ανθρώπου- 1628–29-Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη- Ρούμπενς



Η πτώση του ανθρώπου όπως απεικονίστηκε από τον Μιχαήλ Άγγελο στην Καπέλα Σιξτίνα.

Τα κυριότερα χαρακτηριστικά και οι καινοτομίες (νέες τεχνικές) της **Αναγεννησιακής ζωγραφικής** ήταν:

Βαθεία θρησκευτική, αλλά απελευθερώνεται από τους κανόνες της εκκλησίας.

Έχει επίκεντρο τον καθημερινό άνθρωπο

Ο άνθρωπος τοποθετείται σωστά στο περιβάλλον

Αναπαριστά φυσικά τοπία με ρεαλισμό και απεικονίζει τη γήινη ομορφιά

Εφαρμόζει τη τεχνική της προοπτικής, δηλαδή εμφανίζεται το βάθος

Αναπαριστά το ανθρώπινο σώμα με σεβασμό στις πραγματικές αναλογίες, ενώ δεν διστάζει να το εμφανίσει γυμνό

Μπαρόκ

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

Εκκινώντας λοιπόν από τη μέθοδο του Ελβετού ιστορικού της τέχνης, αντιπαραβάλλω δύο ζωγραφικά έργα, που επέλεξα με κριτήριο μια απροσδόκητα διασκεδαστική εικονογραφική και συνθετική αντιστοιχία μεταξύ τους. Πρόκειται για τη νωπογραφία του Ραφαήλ (Raffaello Sanzio 1483-1520) με θέμα τη νηρηίδα Γαλάτεια, στην έπαυλη του τραπεζίτη Agostino Chigi στη Ρώμη (τη γνωστή πλέον ως Villa Farnesina), έργο του 1512 π., και μια σκηνή κυνηγιού άγριων ζώων του Peter Paul Rubens (1577-1640), ενός αιώνα περίπου αργότερα. Σα γνήσιοι... φορμαλιστές, δε θα χρονοτριβήσουμε με το περιεχόμενο και το ιστορικό πλαίσιο παραγωγής των έργων, έχοντας πάντα υπόψη την περίφημη υπόμνηση του Maurice Denis ότι ένα ζωγραφικό έργο, προτού γίνει αντιληπτό ως απεικόνιση «ενός πολεμικού ίππου, μιας γυμνής γυναίκας ή ενός οιοδήποτε ανεκδότη, είναι ουσιαστικά μια επίπεδη επιφάνεια καλυμμένη με χρώματα, συνδυασμένα με μια κάποια διάταξη.»(4) Ως εκ τούτου, θα οργανώσουμε τις παρατηρήσεις μας γύρω από τρεις κύριους άξονες της μορφολογικής δομής των εικόνων: τη σχέση του σχεδίου με το χρώμα και το φως, το χώρο και τη σύνθεση. Ασφαλώς δεν πρόκειται να σταθούμε σε ιδιαιτερότητες της εκτέλεσης που οφείλονται στη διαφορετική τεχνική ζωγραφικής τους (νωπογραφία, ελαιογραφία). Αλλά και η ίδια η φορμαλιστική μέθοδος του Βέλφλιν πρόκειται να εφαρμοστεί με τρόπο ελεύθερο, παιγνιώδη και κάθε άλλο παρά εξαντλητικό, καθώς προτίθεται να διερευνήσει τη δυνατότητα αξιοποίησής της στη συγκρότηση ενός περιγραφικού κριτικού λόγου με παιδαγωγικό χαρακτήρα. Με άλλα λόγια, να δώ και να δείξω τα έργα, όχι απαραίτητα με την υιοθέτηση αυτούσιας της ορολογίας του ιστορικού, αλλά μέσω μιας προσωπικής ερμηνείας της.

Κατεξοχήν εκπρόσωπος της Υψηλής Αναγέννησης, ο Ραφαήλ συλλαμβάνει τις μορφές ως αυστηρά οριοθετημένες συμπαγείς φόρμες. Τα αρμονικά περάσματα από το φως στη σκιά αναδεικνύουν τις απτικές ιδιότητες των αντικειμένων, στο πλαίσιο μιας απόλυτα πλαστικής αντίληψης του όγκου. Η σχεδιαστική σαφήνεια των ρευστών ελικοειδών περιγραμμάτων υπογραμμίζεται από τις τονικές και χρωματικές αντιθέσεις.

Αποφεύγοντας την ανιαρή εντύπωση μιας απόλυτα συμμετρικής παρατακτικής σύνθεσης, ο ιδιοφυής αυτός μαθητής του Perugino, τοποθετεί τα δυο, δορυφορικά της Γαλάτειας, συμπλέγματα τριών μορφών αριστερά και δεξιά, σε διαφορετικά επίπεδα, ανοίγοντας το χώρο προς το βάθος στα δεξιά, αλλά μόνο τόσο όσο απαιτείται ώστε να διατηρηθεί η μέγιστη δυνατή μορφική πληρότητα και σαφήνεια. Η αυτοτέλεια και η αρμονική διάταξη των μορφών σε παράλληλες ζώνες επιτείνουν την εντύπωση του αναγλύφου.

Συνθετικά, όσο και εικονογραφικά, η εικόνα δομείται γύρω από τον κεντρικό κατακόρυφο άξονα που οριοθετεί το σώμα της Γαλάτειας. Ο τρόπος που κατανέμονται τα μέλη του κορμού της σύμφωνα με την αρχή του *contrapposto*, συμπυκνώνει την αρχή που διέπει τη συνολική διαρρύθμιση, όπου κάθε στοιχείο επαναλαμβάνεται αντιστικτικά στην αντίθετη πλευρά της εικόνας και όπου κάθε

κίνηση αντισταθμίζεται εξισορροπητικά από μια αντίρροπή της. Φαινομενικά μόνο απουσιάζει η σταθερότητα των κάθετων και οριζοντίων αξόνων, σε μια εικόνα όπου οι εντάσεις των διαγωνίων αλληλοεξουδετερώνονται ισορροπώντας, έτσι ώστε να διασφαλίζεται η οπτική αρμονία του συνόλου.

Ο Ρούμπενς, από την άλλη πλευρά, σχεδιάζει τις φιγούρες αυτής της εξαιρετικά βίαιης σκηνής το ίδιο προσεκτικά όπως κι ο Ραφαήλ. Δεν υπάρχει η παραμικρή ασάφεια ως προς το αναπαριστάμενο θέμα. Για να αντιληφθούμε ωστόσο την απόσταση που χωρίζει τη σχεδιαστική αντίληψη των δυο έργων, πρέπει να εστιάσουμε την προσοχή μας στο μορφοπλαστικό ρόλο που διαδραματίζουν το φως και το χρώμα σε κάθε περίπτωση. Διαπιστώνουμε λοιπόν πως, ενώ στην τοιχογραφία του Ραφαήλ αυτά υποτάσσονται στο περίγραμμα, προβάλλοντας την πλαστικότητα ως εγγενή ιδιότητα των σωμάτων, στο πίνακα του Ρούμπενς αποτυπώνουν αμιγώς οπτικές σχέσεις, μέχρι το σημείο της παραμόρφωσης της ίδιας της υλικής υπόστασης των αντικειμένων. Προσέξτε π.χ. πώς τα έντονα φώτα εξουδετερώνουν κάθε ενδιάμεση τονικότητα ή τη σκιά που προβάλλει το σώμα του καβαλάρη στ' αριστερά, πάνω στο λαιμό του αλόγου του. Χωρίς αμφιβολία, ο Ραφαήλ θα την εκλάμβανε, στην καλύτερη των περιπτώσεων, ως μώλωπα.

Καταλαμβάνοντας ασφυκτικά το πρώτο επίπεδο, οι μορφές του Φλαμανδού συνωστίζονται απειλητικά στην επιφάνεια του πίνακα, έτοιμες να εισβάλλουν ορμητικά στο δικό μας χώρο. Ο θεατής παρασύρεται από τον ιλιγγιώδη στρόβιλο γύρω από το άτυχο πλάσμα στο κέντρο, όπου τα «ακρωτηριασμένα» αλληλεπικαλυπτόμενα σώματα ανθρώπων και ζώων, θυτών και θυμάτων, μοιάζουν να συγχωνεύονται σ' ένα βρυχώμενο τερατώδες υβρίδιο. Κι όμως ο πίνακας δε θυμίζει σε τίποτα το κλασικό ανάγλυφο. Ένα κενό στο κάτω δεξιό τμήμα του, μεταφέρει απότομα το βλέμμα σ' ένα μακρινό σημείο του ορίζοντα, με τη βοήθεια της σιλουέτας του μοναχικού φοινικόδεντρου, που μετά βίας παραμένει ακάλυπτο από το χορταρένιο παραπέτασμα της βλάστησης στα δεξιά του πρώτου πλάνου.

Σ' ένα έργο που, παραδόξως, προσεγγίζει συνθετικά τη Γαλάτεια, ο Ρούμπενς, τυπικός εκπρόσωπος του Μπαρόκ ύφους, επιτυγχάνει μια δραματική ένταση που ανατρέπει το κλασικό αισθητικό ιδεώδες του μέτρου και της αρμονίας.

Αλέξανδρος Διαμαντής

Πηγές:

Νίκος Δασκαλοθανάσης, Ιστορία της τέχνης: Η γέννηση μιας νέας επιστήμης από

τον 19ο στον 20ό αιώνα, Άγρα, Αθήνα, 2013.

Roberto Salvini, *La critica della pura visibilità e del formalismo*, Garzanti, Μιλάνο 1948.

Gianni Carlo Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, UTET, Τορίνο, 1995.

Heinrich Wölfflin, *Βασικές έννοιες της ιστορίας της τέχνης. Το πρόβλημα της εξέλιξης του στυλ στη νεότερη τέχνη*, μτφρ. Φώτης Κοκαβέσης, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1992.

Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art

(<https://dictionaryofarthistorians.org/index.htm>) Παραπομπές:

(1) Στα ελληνικά έχουν μεταφραστεί και κυκλοφορούν τα έργα του Βασικές έννοιες της ιστορίας της τέχνης. Το πρόβλημα της εξέλιξης του στυλ στη νεότερη τέχνη, μτφρ. Φώτης Κοκαβέσης, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1992 και Η κλασική τέχνη: Μια εισαγωγή στην ιταλική Αναγέννηση, μτφρ. – επιμ. Στέλιος Λυδάκης Κανάκη, Αθήνα, 1997.

(2) Αργότερα ο Βέλφλιν προχώρησε σε μια αναθεώρηση του θεμελιώδους έργου του. Βλ. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision*, Logos: Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur, αρ. 22, 1933, σσ. 210-18, αναδημοσιευμένο στο *Gedanken zur Kunstgeschichte: Gedrucktes und Ungedrucktes*, Βασιλεία 1941.

(3) Βλ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της τέχνης: Η γέννηση μιας νέας επιστήμης από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Άγρα, Αθήνα, 2013, σ. 303.

(4) Maurice Denis, "Définition du Néo-Traditionnisme", *Art et Critique*, 23 και 30 Αυγούστου 1890.



Ρούμπενς- Κυνήγι ιπποπόταμου και κροκόδειλου-1615-16- ελαιογραφία σε
μουσαμά-

248 x 321 cm-Μόναχο-Alte Pinakothek



Ραφαήλ, Ο θρίαμβος της Γαλάτειας, 1512, νωπογραφία, 295 x 225 cm, Ρώμη, Villa Farnesina