

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ  
ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

*ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΣΤΕΡΟ ΜΕΣΑΙΩΝΑ ΜΕΧΡΙ ΤΙΣ ΜΕΡΕΣ ΜΑΣ*

Επιστημονική Επιμέλεια  
Άρης Σαραφινός, Παναγιώτης Ιωάννου

Εκδόσεις Ασίνη, 2016

ΥΠΟ ΤΗΝ ΑΙΓΙΔΑ  
ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Εκδόθηκε στα ελληνικά από τις εκδόσεις Ασίνη  
Ηλιοδώρου 2-4, 116 35, Αθήνα  
Τηλ/Fax: 210 7520708  
www.asini.gr  
email: asini@asini.gr

*Οι φωτογραφίες δημοσιεύονται με αποκλειστική ευθύνη των συγγραφέων, που έχουν δεσμευτεί ρητά και αδιαμφισβήτητα ότι έχουν εξασφαλίσει τις σχετικές άδειες δημοσίευσης και ότι δεν θίγονται πνευματικά δικαιώματα τρίτων.*

Το βιβλίο έχει καταλογογραφηθεί στην Εθνική Βιβλιοθήκη  
ISBN: 978-618-82026-0-3

Επιστημονική επιμέλεια: Άρης Σαραφιάνος, Παναγιώτης Ιωάννου  
Φιλολογική επιμέλεια: Κατερίνα Μπώκου  
Σελιδοποίηση: Studio Inoveission  
Εικόνα εξωφύλλου: Γιώργος Μαθιόπουλος  
Μακέτα εξωφύλλου: Ε.Α.

Copyright για την ελληνική έκδοση © Εκδόσεις Ασίνη, 2016

# ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

## ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ

### I. ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΚΑΙ ΜΠΑΡΟΚ: Η ΠΡΩΙΜΗ ΝΕΩΤΕΡΗ ΕΠΟΧΗ

ΦΑΝΗ ΜΟΥΜΤΖΙΔΟΥ, "Non ero più in me": οι ηθικές συγκρούσεις στην <i>Hyperotomachia Poliphili</i> .....	13
ΜΑΡΙΑ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, "Mercurius Anconitanus": προσλήψεις και μεταμορφώσεις της ελληνικής αρχαιότητας σε ένα σχέδιο με θέμα τον θεό Έρμη του Κυριακού από την Αγκώνα .....	29
ΕΛΕΝΗ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, <i>Η Μάχη του Montemurlo</i> ως αναγνωρίσιμη εικόνα εξουσίας του Cosimo I de' Medici .....	47
ΕΛΦΙΑ ΚΑΤΟΠΗ, Ο ρόλος της βενετικής διοίκησης στην εισαγωγή και διάδοση της <i>all'antica</i> αρχιτεκτονικής στην Κρήτη κατά τον 16ο και 17ο αιώνα: το παράδειγμα της Λότζια του Χάνδακα .....	61
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΕΩΡΓΟΥΛΙΑ, Διαιτητική και πολιτική στον πίνακα του Rubens <i>Ο Πωλητής ως Υποστηρικτής της Χορτοφαγίας (1618-1620)</i> .....	73
ΜΑΡΙΚΑ ΛΙΤΣΑΡΔΟΠΟΥΛΟΥ, Αφηγηματικές πρακτικές της φλαμανδικής και βελγικής ζωγραφικής του 17ου αι.: η περίπτωση του Rubens και του Rembrandt .....	87
ΣΤΕΦΑΝΙΑ ΚΟΡΝΕΖΟΥ, Από το «εθνικό» τοπίο στην έννοια της Φύσης: σκέψεις για την πρόσληψη των τοπίων του Nicolas Poussin .....	101

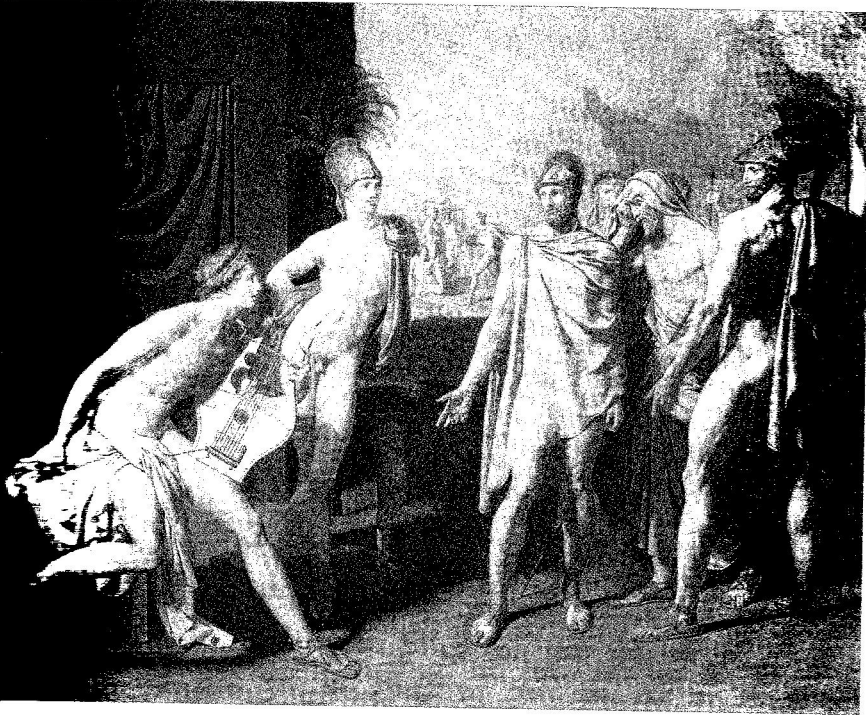
### II. 18ος – 19ος ΑΙΩΝΑΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΗΣ, Η πρώτη αναδρομική έκθεση: Nathaniel Hillier, Λονδίνο 1775 .....	119
ΜΑΡΙΑ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, Ένα ζωγραφικό έργο και ένα κείμενο: οι <i>Σαβίνες</i> του Jacques-Louis David (1799) .....	131
ΕΛΕΝΑ ΜΑΡΤΙΝΗ, Ο Ingres, η κλασική παράδοση και η κρίση στο <i>Πορτραίτο του David</i> : η περίπτωση των <i>Πρεσβευτών του Αγαμέμνονα</i> .....	141

Ο INGRES, Η ΚΛΑΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ Η ΚΡΙΣΗ  
ΣΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΤΟΥ DAVID: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΩΝ  
ΠΡΕΣΒΕΥΤΩΝ ΤΟΥ ΑΓΑΜΕΜΝΟΝΑ

Αιλιάνα Μαρτινή

Η εικόνα με τον πλήρη τίτλο *Οι απεσταλμένοι του Αγαμέμνονα και των  
πρωτοστράτηγων του στρατού των Αχαιών, αναγγελλόμενοι από κήρυκες, φθάνουν στη  
πύλη του Αχιλλέα για να τον παρακαλέσουν να επιστρέψει στον πόλεμο* (εικ.  
1801) στην οποία ο Ingres κέρδισε μετά την αποτυχία του 1800 το «Βραβείο  
Ροσσίνι», αναγνωρίστηκε από νωρίς ως ένα ιδιαίτερο έργο. Η αναγνώριση  
αυτή οφείλεται στην αισθησιακή μουσικότητα της γραμμής, για την οποία  
οι κριτικοί ταυνογραφίες και τα γυμνά των ώριμων χρόνων του έγιναν διάσημα,  
στην οποία και εδώ η παρουσία της οφιοειδούς καμπύλης είναι ευδιάκριτη.  
Ο πίνακας του John Flaxman, για παράδειγμα, –που είδε τον πίνακα στη



1801, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Ο Αχιλλέας δέχεται τους Απεσταλμένους του  
Αγαμέμνονα, 1801, ελαιογραφία σε καμβά, 110 x 155 εκ. Παρίσι, Musée du Louvre



διάρκεια του ταξιδιού του το 1802- σχετίζονται με τη στροφή του ζωγράφου στην προτεινόμενη από τον Johann Joachim Winckelmann μίμηση κλασικών έργων τέχνης, με σκοπό να προβάλλει την ουσία των παραμελημένων ομηρικών επών.<sup>1</sup> Επίσης η έμφαση στη γραμμή αντί για το χρώμα, την υπαινικτική στάση αντί για την αφηγηματική κίνηση και τα αισθητικά αντί για τα απροκάλυπτα πολιτικά σύμβολα ώθησαν τον Βρετανό γλύπτη να δει τον Ingres ως τον περισσότερο υποσχόμενο διάδοχο του απεχθούς για τη συνεργασία του με τους Ιακωβίνους Jacques-Louis David. Οι αναφορές στα χαρακτηριστικά της *Ιλιάδας* εύκολα ώθησαν τον Flaxman σε παράβλεψη των οφειλών του Ingres στον δάσκαλό του, τουλάχιστον ως προς το αντιθετικό σχήμα των μορφών.<sup>2</sup> Το ότι, όμως, έπεισε μια κριτική επιτροπή με διαφορετικές απόψεις για τις απαιτήσεις της ιστορικής ζωγραφικής και αρκετά επιφυλακτική απέναντί του αποτελεί αναμφισβήτητο επίτευγμα.<sup>3</sup>

Η διαφοροποίηση των *Πρεσβευτών του Αγαμέμνονα* ακόμη και από τα νεανικά έργα του Ingres, που πιστοποιούν επιδράσεις από τον Flaxman, εξηγούν την παραμέλησή τους στη διεθνή βιβλιογραφία.<sup>4</sup> Οι σύντομες αναφορές σε λήμματα καταλόγων, μονογραφίες και άρθρα ευρύτερου προβληματισμού σπάνια προχώρησαν πέρα από την απλή αναφορά στον συνθετικό τύπο του πίνακα, την παράταξη κλασικότερων τύπων ανδρικού σώματος σε δύο αντίθετες μορφολογικά αλλά αλληλοσυμπληρωνόμενες ομάδες.<sup>5</sup> Η μόνη αυτόνομη ανάλυση του έργου επικεντρώθηκε σε ενδείξεις προβολής εναλ-

1. Henri Delaborde, *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Παρίσι, Éditions Henri Plon, 1870, 212-213 και Walter Friedländer, *David to Delacroix*, Βοστώνη, Harvard University Press, 1952, 70.

2. Sarah Symmons, "J.A.D. Ingres. The Apotheosis of Flaxman," *The Burlington Magazine*, 121, (2), Νοέμβριος 1979, 722.

3. Vincent Pommarède, "Les Ambassadeurs d'Agamemnon," στο *Ingres 1780-1867*, κατάλογος έκθεσης (Musée du Louvre, 24 Φεβρουαρίου-15 Μαΐου 2006), Παρίσι, Gallimard-Musée du Louvre Éditions, 2006, 113-114. Τα σημαντικότερα μέλη της επιτροπής ήταν ο Joseph-Marie Vien, εισηγητής της ομηρικής θεματογραφίας του Gavin Hamilton στη Γαλλία, ο David και ο ρομαντικών τάσεων συμμαθητής του François-André Vincent. Παρά τις διαφορές τους, οι προαναφερθέντες στήριζαν την αρχαιολογική προσέγγιση του κύκλου του Winckelmann. Στα ενδιαφέροντα των δύο άλλων μελών, του γνωστού για τις ιστορικές τοπιογραφίες του Nicolas-Antoine Taunay και του ζωγράφου νεκρών φύσεων Gerardus van Spaendonck, οφείλεται η προσοχή σε λεπτομέρειες του χώρου. Αξιοσημείωτο είναι ότι στην πρώτη δοκιμασία στη σύνθεση (με θέμα τον αποχαιρετισμό Έκτορα και Ανδρομάχης) ο Ingres κατατάσσεται δεύτερος και στη γυμνογραφία μόλις τρίτος (Vincent Pommarède, "Les Ambassadeurs d'Agamemnon," 111, εικ. 84-85).

4. Walter Friedländer, *David to Delacroix*, 38, 47-50, 70 και Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, Princeton University Press, 1969, 187-188.

5. Για πλήρη βιβλιογραφία βλ. Vincent Pommarède, "Les Ambassadeurs d'Agamemnon," 114.



νη και υποστηρικτή της συνεργασίας με τον Φίλιππο) ή του Αλκιβιάδη.<sup>9</sup> Ο θαυμασμός του Ingres για το γλυπτό αυτό επιβεβαιώνεται από τις πολλές σχεδιαστικές αποδόσεις του.<sup>10</sup> Ακόμη κι αν το πρωτότυπο τοποθετηθεί στα τέλη του 4ου αιώνα π.Χ., η μορφολογία (έντονο περίγραμμα, συμμετρία, χιασμός, συνδυασμός κίνησης-στάσης) παραπέμπει σε μιμητή παλαιότερου έργου, μάλλον του Πολύκλειτου.<sup>11</sup> Προς αυτήν την κατεύθυνση οδηγεί και η ομοιότητα των χαρακτηριστικών του προσώπου με τη φιλοτεχνημένη από τον Κρησίλα προτομή του Περικλή (430 π.Χ.) στο Βατικανό.<sup>12</sup>

Είναι επίσης εμφανής ο ενθουσιασμός του Ingres για τον Πραξιτέλη, ιδίως εφόσον η ραδινή φιγούρα του Πατρόκλου φέρει δείγματα της κομψής τεχνολογίας με την οποία ο γλύπτης αυτός κυριάρχησε στην αθηναϊκή τέχνη του 4ου αιώνα π.Χ. (ραδινά σώματα με ρέουσες καμπύλες που αναδεικνύονται μέσω της κλίσης προς ένα κατακόρυφο στήριγμα και ανδρόγυνα χαρακτηριστικά ενδεικτικά του ιδανικού εφήβου).<sup>13</sup> Ως πιθανά έργα αναφοράς φέρονται: α) ο *Απόλλων Σαυροκτόνος*, ρωμαϊκό αντίγραφο γλυπτού του 360-340 π.Χ., μέρος της συλλογής Borghese ως το 1807,<sup>14</sup> β) ο ομόχρονος (ως προς την πρώτη μορφοποίηση και την αντιγραφή) *Σάτυρος του Καπιτωλίου*<sup>15</sup> και γ) ο

9. *Il Museo Pio Clementino illustrato e descritto da G. ed E.Q. Visconti*, Ρώμη, 1782-1807, τ. 2, 310, πίν. 43· Augustin Legrand, *Galeries des Antiques esquisses des statues, bustes et bas-reliefs, fruit des conquêtes de l' Armée de l' Italie*, Paris, 1803, πίν. 23 και *Les monuments antiques du Musée Napoléon*, Παρίσι, Imprimerie Panckoucke, 1804, τ. 2, εκ. 65.

10. Georges Vignes, *Dessins d'Ingres. Catalogue raisonné des dessins du muse de Montauban*, Παρίσι, Gallimard-Réunion des musées nationaux, 1995, 17 (εκ. 17), 652-653 (εκ. 3626-3630).

11. Jerome Jordan Pollitt, "The Canon of Polykleitos and Other Canons" και Andrew Stewart, "Notes on the Reception of the Polykleitan Style: Diomedes to Alexander," στο Warren Moon (επιμ.), *Polykleitos, the Doryphoros and Tradition*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1995, 19-25, 246-262.

12. *Il Museo Pio Clementino*, τ. 6, 152 και Piero Orlandini, "Kresilas," *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di science morali, storiche e filologiche*, 4, 1952, 324-335.

13. Jon Whiteley, *Ingres*, Λονδίνο, Oresco Books, 1977, 20· επίσης Antonio Corso, *The Art of Praxiteles*, Ρώμη, 'Erma' di Bretschneider, 2004· Aileen Ajoonian, "Praxiteles," στο Όλγα Παλαγγιά-Jerome Jordan Pollitt (επιμ.), *Personal Styles in Greek Sculpture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 116-122 και Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven, Yale University Press, 1982, 151-153, 225-226.

14. Ennio Quirino Visconti, *Sculture del Palazzo della Villa Borghese*, Ρώμη, Stamperia Pagliarini, 1796, 37-38 και Haskell/Penny, *Taste and the Antique*, 177-179.

15. *Notice des statues, bustes et bas-reliefs de la galerie des antiques du Musée Napoléon*, Παρίσι, Louvre, 1800, 50· Augustin Legrand, *Galeries des Antiques*, 1803, πίν. 50· Haskell/Penny, *Taste and the Antique*, 225-226 και Carol Ockman, "Profiling Homoeotericism," 269.

*Γανυμήδης*, που βρέθηκε στη Via Labicana στα 1780.<sup>16</sup> Ορισμένοι μιλούν επίσης για έμμεσες επιδράσεις από αντίγραφα γλυπτών του Σκόπα, όπως: α) τον *Μελέαγρο Phigini*, που φυλασσόταν στο Palazzo Farnese (1546-1792) και κατόπιν στο Museo Pio-Clementino (1792-1798)<sup>17</sup> και β) τον *Πόθο/Απόλλωνα Κιθαρωδό* στο Καπιτώλιο.<sup>18</sup> Ως έμμεση πηγή έμπνευσης θα μπορούσε να θεωρηθεί ο *Πάρις Landsdowne*, αντίγραφο γλυπτού του 4ου αιώνα π.Χ., που αποδίδεται στον Ευφράνορα και βρέθηκε στην Έπαυλη του Αδριανού στο Τίβολι από τον Gavin Hamilton στα 1769.<sup>19</sup>

Δυσκολότερο είναι να υποδειχθούν ενδείξεις συνομιλίας με συγκεκριμένα γλυπτά στις μορφές του Αχιλλέα και του Αίαντα. Στην πρώτη φαίνεται να συνδυάζονται στοιχεία από δύο έργα της συλλογής Ludovisi: α) ο *Άρης Αναταυόμενος*, αντίγραφο ελληνικού γλυπτού του 4ου αιώνα π.Χ., που ανακαλύφθηκε στα 1622 κοντά στον ναό του San Salvatore in Campo, συντηρήθηκε από τον Gianlorenzo Bernini και παραπέμπει στην τεχντροπία του Σκόπα και του Ευφράνορα<sup>20</sup> και β) ο *Απόλλων κιθαρωδός*, έργο εκτενώς συμπληρωμένο από τον Ippolito Buzzi κατά τον 17ο αιώνα, η κεφαλή του οποίου φέρει χαρακτηριστικά του τύπου του Λύκειου Απόλλωνα.<sup>21</sup> Στη δεύτερη είναι πράγματι πιθανή η συνάφεια με την ώριμη μορφή στο *Σύμπλεγμα Pasquino*, ιδίως αν αυτή εκληφθεί ως απεικόνιση του Αίαντα και η χρονολόγηση του πρωτότυπου μετακινηθεί στον 1ο αιώνα π.Χ., οπότε επανήλθε η συνδεδεμένη με τον Ξειδία εικόνα του σκληροτράχηλου πολεμιστή.<sup>22</sup> Δύο ρωμαϊκά αντίγραφα του συμπλέγματος δωρίστηκαν και μεταφέρθηκαν στη Φλωρεντία στα 1570, ένα (της Loggia della Signoria) από τον Δούκα Cosimo I και το άλλο (του

<sup>16</sup> Visconti, *Il Museo Pio-Clementino*, τ. 2, 220-224· Mongan, "Ingres and the Antique,"

<sup>17</sup> εικ. 1β· Vignes, "Les premiers oeuvres d'Ingres," *Bulletin du Musée Ingres*, 76, 2004, 115 και Pommarède, "Les Ambassadeurs d'Agamemnon," 114.

<sup>18</sup> *Les monuments antiques*, τ. 2, εικ. 56· Legrand, *Galleries des antiques*, εικ. 118· Anthony Stewart, *Skopas of Paros*, Park Ridge, New Jersey, Noyes Press, 1977, 106-107 και Pommarède, "Les Ambassadeurs d'Agamemnon," 114.

<sup>19</sup> Giovanni Pietro Locatelli, *Il Museo Capitolino o sia descrizione delle statue... e d'altre antichità*, Ρώμη, Stamperia del Bernabo, 1771, 29· Stewart, *Skopas of Paros*, 109-110 και G. Laskman, "Profiling Homoeroticism," 267.

<sup>20</sup> Françoise Giroire-Daniel Roger (επιμ), *Roman Art from the Louvre*, Παρίσι, Musée du Louvre-Νέα Υόρκη, American Federation of the Arts, 2007, 84, εικ. 25 και Olga Palagia, *Agamemnon*, Leiden-Brill, 1980, 33-35.

<sup>21</sup> Visconti, *Il Museo Capitolino*, τ. 5, εικ. 26· Johannes Sieveking, "Romische Kleinbronzen," *Münchener Jahrbuch der Bildender Kunst*, 1, 1906, 11-15 (άποψη περί Ευφράνορα) και Hans Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture: A Series of Essays on the History of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 304 (άποψη περί Σκόπα).

<sup>22</sup> Helm Heinse, *Die Aufzeichnungen. 1768-1783*, Μόναχο, Carl Hanser, 2005, 1280.

<sup>23</sup> Wünsche, "Pasquino," *Münchener Jahrbuch der Bildender Kunst*, 42, 1991, 7-38.

Palazzo Pitti) από τον Paolo Antonio Soderini.<sup>23</sup> Διακρίνονται επίσης συνάψεις με τους εμβληματικούς *Τυραννοκτόνους*, αντίγραφο έργου των Κριτίας και Νησιώτη (477/476 π.Χ.), που μεταφέρθηκε από τη Villa Borghese στη Νάπολη στα 1780.<sup>24</sup> Οι μορφές αρχικά αναγνωρίστηκαν και συντηρήθηκαν ως μέρος συμπλέγματος με θέμα τη μάχη Ορατίων και Κουρητών.<sup>25</sup> Τέλος, δεν αποκλείεται ο Ingres να είχε κατά νου και δύο αγάλματα του Άρη που ακολουθούν τον τύπο Borghese, τον οποίο είχε αντιγράψει ως σπουδαστής.<sup>26</sup> Το ένα -χαμένο σήμερα- βρισκόταν τότε στο Λούβρο αποσπασμένο από τη συλλογή του Quentin Crawford<sup>27</sup> και το άλλο, ως τμήμα αυτοκρατορικού συμπλέγματος με την Αφροδίτη, ήταν γνωστό από αρχαιολογικές εκδόσεις.<sup>28</sup>

Τα παραπάνω στοιχεία αποδεικνύουν ότι στα 1801 ο Ingres είχε καλύψει τα κενά στην κλασική του παιδεία, τα οποία του προξενούσαν ανασφάλεια όταν έφθασε στο Παρίσι. Το ζητούμενο, ωστόσο, είναι να δούμε το πώς επιλέγει ανάμεσα στις προσιτές κλασικές μορφές αυτές που θα εντάξει στο έργο του, καθώς και τα κριτήρια με βάση τα οποία τις διατάσσει. Εκτός από τους καταλόγους του Ennio Quirino Visconti και τα καλλιτεχνικά λάφουρα της «ιταλικής εκστρατείας», οδηγός του ήταν οι πραγματείες του Winckelmann. Τα περισσότερα προαναφερθέντα έργα μνημονεύονται στα *Ανέκδοτα Αρχαία Μνημεία* και την *Ιστορία της Αρχαίας Τέχνης*, όπου περικλείονται η πρακτική γνώση και οι ερμηνείες του συγγραφέα για την εικαστική δημιουργία της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας.<sup>29</sup> Σε πρώτο επίπεδο, το ενδιαφέρον στρέφεται σε στοιχεία που φανερώνουν εμβάθυνση στον μύθο και την κλασική γραμματεία. Όπως είδαμε, στην αριστερή πλευρά βρίσκονται μορφές που παραπέμπουν σε απεικονίσεις του Απόλλωνα, ο οποίος -κατά τον Winckelmann- συμβολίζει την ομορφιά που συνταιριάζει «τον δυναμισμό της ωριμότητας και την άνοιξη της νεότητας».<sup>30</sup> Τα ωραιότερα γλυπτά του Απόλλωνα (με πρώτο εκείνο του Cortile Belvedere) χρονολογούνται στην ελληνιστική εποχή και μορφοποιούν

23. Haskell/Penny, *Taste and the Antique*, 291-296, εικ. 72.

24. Michael Taylor, *The Tyrant Slayers. The Heroic Image in Fifth-Century B.C. Athenian Art and Politics*, Νέα Υόρκη, Arno Press, 1981.

25. Andrew Stewart, "David's 'Oath of the Horatii' and the Tyrannicides," *The Burlington Magazine*, 143, (1177), Απρίλιος 2001, 212-219.

26. Phyllis Hattis, *Ingres's Sculptural Style*, 2-3, 44-45.

27. *Notice des statues*, 1800, 130 και Augustin Legrand, *Notice des statues*, 1803, εικ. 59.

28. Visconti, *Sculpture del Palazzo*, τ. 2, εικ. 59.

29. Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati*, Ρώμη, 1767, τ. 2, 46, 73, εικ. 22, 41, 43, 75 και Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), αγγλ. μτφρ. Harry Francis Malgrave, προλ. Alex Potts, *History of the Art of Antiquity*, Los Angeles, Getty, 2007, 57, 201, 205, 230-232, 308-312, 341.

30. Winckelmann, *Geschichte*, 30.

τη διττή ουσία της ομηρικής του περιγραφής (θείος μουσικός και αδίστακτος πολεμιστής). Η περιγραφή αυτή προσαρμοσμένη σε ανθρώπινο επίπεδο ταυριάζει κυρίως στον Αχιλλέα, αν και κατά τον Όμηρο και τον Οβίδιο ο θάνατός του προκλήθηκε από μεσολάβηση του συγκεκριμένου θεού (X, 359-360/ *Μεταμορφώσεις*, 12: 604-628).<sup>31</sup> Στην *Ιλιάδα* ο Απόλλων στηρίζει τους Τρώες, ποικίλα (A, 9-53) τιμωρώντας μέσω της πανώλης και της διαμάχης Αχιλλέα και Αγαμέμνονα την υποτίμηση του Χρύση και αργότερα (II, 700-865) αποκαλύπτοντας στον Έκτορα ότι την πανοπλία του γιου του Πηλέα τη φορά ο Πάτροκλος, ο οποίος θα καταστεί ευάλωτος με μαγικό τρόπο.<sup>32</sup> Εκτός από τη μοιραία σχέση με τον Απόλλωνα, η μορφολογία του Ingres υπονοεί ότι για όσο απέχουν από τον πόλεμο οι Μυρμιδόνες βρίσκονται σαφώς στη σφαίρα επιρροής του θεού ως καλλιτέχνες και σύμμαχοι των Τρώων (ενδεικτική η παράκληση μέσω της Θέτιδας στον Δία για αποτυχίες των Αχαιών).<sup>33</sup> Στη φάση αυτή ο Αχιλλέας μετατρέπεται σε ανάλογο του τυπικού αντίποδα και μελλοντικού του εκτελεστή Πάρη, με τον οποίο μοιραζόταν έναν εξίσου ισχυρό αλλά διαφορετικά εκδηλωνόμενο δεσμό με τη λύρα.<sup>34</sup> Ο ερχομός των πρεσβευτών, όμως, αποκαλύπτει επίμονες συμπάθειες που αποτυπώνονται σε προσεγγίσεις και συνάψεις κινήσεων (Οδυσσέας-Πάτροκλος, Αχιλλέας-Αίας) και επιβεβαιώνονται από τα κείμενα.<sup>35</sup> Πρόκειται για μια κρίσιμη στιγμή, κατά την οποία ο Αχιλλέας επανεξετάζει την απόφαση που έλαβε πριν από δέκα χρόνια στον Πανακωνίτη του ανακτόρου του Λυκομήδη (Hyginus, *Fabulae* 96), στον οποίο παραπέμπει η θεραπαινίδα πίσω από το παραπέτασμα, γνωρίζοντας ότι γι' αυτόν δεν θα υπάρξει ευκαιρία αφέρωσης σε πνευματικές ασχολίες ανάλογη με αυτήν που εκπροσωπεί ο γηραιός απόστρατος.<sup>36</sup>

Ειδικότερα, η επιλογή και η ομαδοποίηση των κύριων μορφών απηχεί την άποψη του Winckelmann περί διτλής υπόστασης του κλασικού κάλλους. Την κλασική (ή υψηλή) τεχνοτροπία, που προσιδιάζει στην ακμή από τον Φειδία

<sup>31</sup> Ovid, *Metamorphoses*, αγγλ. μίθρ. A.D. Melville, Oxford, Oxford University Press, 1985, 291-293. *Ομήρου Ιλιάς*, μίθρ. Ιάκωβος Πολυλάς, Αθήνα, ΟΕΔΒ, 1965, 403. Για την επιτοκία Απόλλωνα-Αχιλλέα, βλ. Robert Rabel, "Apollo as a Model for Achilles in the *Iliad*," *American Journal of Philology*, 111, (4), χειμώνας 1990, 429-440.

<sup>32</sup> *Ομήρου Ιλιάς*, 5-7, 302-307.

<sup>33</sup> *Ιδ.*, 14-16, 18-19.

<sup>34</sup> Sophia Papaioannou, *Redefining Achilles. Recycling the Epic Cycle in the "Little Iliad"* (in *Metamorphoses 12.1-13.622*), Βερολίνο, Gruyer, 2007, 92-93, 142.

<sup>35</sup> *Ιδ.*, 99, 158, 163-164. Ο Αίας εκτός από εξάδελφος του Αχιλλέα είναι ανάλογης αξίας πολεμιστής, ως ο μόνος Αχαιός που αντιμετώπισε τον Έκτορα χωρίς να χάσει (*Ιλιάδα*, IA, 117-112). Το στοιχείο αυτό τονίζεται στη διαμάχη Αίαντα-Οδυσσέα (Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, 12, 620 - 13, 328).

<sup>36</sup> *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae. Two Handbooks of Greek Mythology*, αγγλ. μίθρ. R. Scott Smith, πρ. Stephen Trzaskana, Indianapolis, IN, Hackett, 2003, 66.

ως τον Πολύκλειτο, διαδέχεται η επιδίωξη της χάρης (κάλλιστη τεχνοτροπία) την οποία εκπροσωπούν οι Λύσιππος, Σκόπας και Πραξιτέλης.<sup>37</sup> Οι εκφάνσεις αυτές του ωραίου αντιστοιχούν σε διαφορετικές ηλικίες (ωριμότητα-νεότητα) και τρόπους ζωής (σωματική-πνευματική δραστηριότητα), αλληλοσυμπληρώνονται και αλληλοσυμπληρώνονται, ορίζοντας την ουσία της τέχνης του 5ου και 4ου αι. π.Χ. Ο ελληνικός πολιτισμός –κατά τον Winckelmann– στοχεύει στη σταθεροποίηση μιας ιδέας, γεγονός που τον διαφοροποιεί από την πραγματιστική ρωμαϊκή δημιουργία. Ο προσανατολισμός αυτός, που συνάδει εν πολλοίς με την πλατωνική φιλοσοφία, συνεπάγεται πορεία προς ανώτερες πολιτισμικές και αισθητικές δομές. Η δημοκρατία του Περικλή ως ενός (ανωτέρου) αιώνα αρχή ανοίγει τον δρόμο προς την πολιτισμική τελείωση, η οποία κατακτήθηκε και εν συνεχεία ανετράπη από τις ελληνιστικές μοναρχίες. Η ηρωϊκή τεχνοτροπία, προϊόν της ιστορικής πορείας από τα Περσικά ως τον Πελοποννησιακό Πόλεμο, εκφράζει την «ηθικά φορτισμένη, αισθητικά συγκρατημένη και ανώτερη ομορφιά» μιας κοινωνίας που προτάσσει το συλλογικό καθήκον και αντιστέκεται στον πειρασμό της υπέρβασης των ορίων. Αντιθέτως, η κάλλιστη τεχνοτροπία μοιάζει «απαλλαγμένη από ηθικούς υπαινιγμούς», ταυτόσημη με την ατομική τέρψη της «αισθησιακής μορφής και της [...] ηδονικής ηρεμίας». Οι μορφές του Ingres θυμίζουν στον θεατή τις απόψεις αυτές και ορίζουν τη διάσταση Αχαιών-Μυρμιδόνων ως έκφρασή τους.<sup>39</sup>

Ο συσχετισμός του πίνακα με τις ιδέες του Winckelmann σταθεροποιεί το επιχείρημα της Ockman περί συμβολικής σύνδεσης του μορφικού διπόλου του Ingres με την επέκταση των ανδρικών επιλογών μετά την περίοδο της Τρομοκρατίας. Οι επιλογές αυτές συνοψίζονται στις έννοιες του *negotium* (δράση στους παραδοσιακούς τομείς του πολέμου και της πολιτικής) και του *otium* (αποστασιοποίηση από τη δημόσια ζωή, πρωτίστως για αφιέρωση στις τέχνες και τα γράμματα), όπως χρησιμοποιούνται από ρήτορες και ποιητές της ύστερης ρωμαϊκής δημοκρατίας (Κικέρων, Κάτουλλος). Δεν είναι απαραίτητο η τοποθέτηση του Αχιλλέα στη δεύτερη κατηγορία να προϋποθέτει την αντικατάσταση της Βρισηίδας ως συντρόφου από τον Πάτροκλο. Παρενδείξεις στην αρχαία γραμματεία και τέχνη για ερωτική σχέση μεταξύ

37. Winckelmann, *Geschichte*, 205-207, 230-235.

38. Alex Potts, "Introduction," στο Wickelmann, *Geschichte*, 33-34 και Alex Potts, *Flesh and the Ideal*, New Haven, Yale University Press, 1997, 80-83. Ο αριθμός των μορφών (τέσσερεις) φέρνει στον νου τις υποπεριόδους του Winckelmann (αυστηρός ρυθμός, υψηλή τεχνοτροπία, κάλλιστη τεχνοτροπία, ύψος διαδόχων), όμως η ταύτιση παραμένει προβληματική λόγω της έλλειψης μορφολογικής διαφοράς μεταξύ των Μυρμιδόνων και της αδυναμίας σύνδεσης του πρωταγωνιστή Αχιλλέα με έναν τύπο θεωρητικά εκφυλισμένο.

39. Sebastian Allard/Marie Claude Chaudonnet (επιμ.), *Ingres. La réforme des principes*. Λυών, Éditions Fages, 2002, 60.



των δύο ηρώων, δεν θεωρώ ότι η προβολή της αποτελεί συνειδητό στόχο του Ingres.<sup>40</sup> Εφόσον θέλουμε να δούμε τον πίνακα από αυτή τη γωνία, πρέπει να επισημάνουμε πως η εφηβική εμφάνιση των Μυρμιδόνων σε συνδυασμό με την προσφορά δώρων από τους Αχαιούς τοποθετεί τους τελευταίους στη θέση του επίδοξου *εραστή* που επιζητά από τον *ερώμενο* την απαραίτητη αποδοχή, χωρίς την οποία η μεταξύ τους σχέση θα ήταν τιμωρητέα.<sup>41</sup> Ωστόσο, οι ανδρόγυνες μορφές εκφράζουν ευκρινέστερα έναν υψιπετή ιδεαλισμό, η απεικόνιση των οποίου συνενώνει τη γενιά του Πραξιτέλη, τους ζωγράφους του *Quattrocento*, τον Flaxman και τους αντιρρησίες μαθητές του David σε ένα πλαίσιο εναλλακτικού προσδιορισμού της αρχαίας κληρονομιάς ελκυστικό για τον Ingres. Παρότι η θέση του για την τέχνη είναι αρνητική, ο Πλάτων εστιάζει περιθώρια αποδοχής, καθώς αναγνωρίζει την ομορφιά ως συμπαντικό αποτύπωμα του Ανώτερου Όντος. Αργότερα οι Πλωτίνος, Marsilio Ficino και Cristoforo Landino στηρίζουν την καλλιτεχνική δημιουργία, εφόσον δεν εστιάζεται στην αντιγραφή του φυσικού κάλλους (που ως σύμμιξιμο μορφής και ύλης παρεμποδίζει την πνευματική ανάταση), αλλά στην εξιδανίκευσή της επιτρέποντας την αναζήτηση μιας ατελούς έστω μορφής ευτυχίας. Η επιδίωξη αυτή συντελείται εξίσου μέσω του *negotium* και του *otium*, που στα λατινιστικά κείμενα ονομάζονται *vita activa* (ενεργός ζωή) και *vita contemplativa* (στοχαστική ζωή). Προϊόντα της τέχνης ανήκουν και στις δύο σφαίρες και αντιστοιχούν στη γνωστή (μέσω του *Συμποσίου* και των σχετικών σχολίων του Ficino) αλληγορία της Ουρανίας και της Πανδήμου Αφροδίτης. Οι διδύμες αυτές προσωποποιήσεις του ωραίου αξιωματικά είναι ισότιμες και κάθε εφόσπινη ή κοινωνική ιδιοσυγκρασία προτάσσει αυτή που της ταιριάζει.<sup>42</sup> Έτσι, οι γνωστότερες εικόνες της ενεργού ζωής (από τον Πολύκλειτο ως τον Alberti, τον Charles Le Brun και τον David) ταιριάζουν περισσότερο σε μια επιδοτικότητα θεώρηση, σύμφωνα με την οποία η θεία σοφία δεν εμφανίζεται απευθείας σαφέστερα απ' ό,τι στον μετρήσιμο φυσικό κόσμο.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Carol Ockman, "Profiling Homoeroticism," 267-269. Ως πηγή για τη διάδοση αυτής της υπόθεσης ανάμεσα στους σύγχρονους του Ingres παρουσιάζεται ο Paul-Jérémie Bénédict, πρώτος μεταφραστής της *Ιλιάδας* (1764) στα γαλλικά. Για την πιο άμεση αναφορά της αρχαία γραμματεία βλ. *Plato's Symposium*, αγγλ. μτφρ. Benjamin Jowett, Rockville, MD, 2009, 50.

<sup>41</sup> Thomas Hubbard (επιμ.), *Homosexuality in Greece and Rome: A Sourcebook of Basic Documents*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2003, 11-19.

<sup>42</sup> Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1939, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, *Μελέτες εικονολογίας. Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, Αθήνα, Νεφέλη, 1991, 242-250.

<sup>43</sup> Andrew Stewart, *Art, Desire and Body in Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, μτφρ. Αναστάσιος Νικολόπουλος, *Τέχνη, επιθυμία και σώμα στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2003, 167-186.





Εικ. 2. Jean-Germain Drouais, Ο Φιλοκτήτης στη Λήμνο, 1788, ελαιογραφία σε καμβά, 223 x 173.5 εκ. Chartres, Musée des Beaux-Arts

Τα παραπάνω στοιχεία μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι οι επιλογές του Ingres στον υποσζήτηση πίνακα σχετίζονται με τις απόψεις της γενιάς του για την ακαδημαϊκή ζωγραφική και τη σχέση της με την αρχαιότητα. Κατά κανόνα, οι συνεχιστές του David, όπως ο Jean-Germain Drouais, έγιναν διάσημοι για πίνακες με γωνιώδεις και μνημειακές μορφές ετοιμοθάνατων μαχητών, των οποίων η τάση υπέρβασης των σωματικών ορίων εκδηλώνεται με ηρωική άρνηση αδράνειας (εικ. 2). Όσοι κατηγορούσαν την ομάδα αυτή για πολιτικά και αισθητικά ύποπτη εμμονή σε πρότυπα του παλαιού πολιτεύματος δεν μιμούνται τον Φειδία και τους προκατόχους

του, όπως προδιαθέτουν οι διακηρύξεις τους, αλλά το ελληνιστικού τύπου εφηβικό κάλλος. Για παράδειγμα, ο Anne-Louis Girodet παρά τα θερμά επαναστατικά του φρονήματα ανέπτυξε μια αριστοκρατική και ιδεαλιστική αισθητική και υποδεικνύει την προσάρτηση τύπων από τα λίγα μυθολογικά έργα του δασκάλου (εικ. 3) ως μέσο κριτικής.<sup>44</sup> Ανάλογη είναι η στάση του αντίζηλου του François Gérard, που γνώρισε μεγάλη επιτυχία στο *Salon* του 1798.<sup>45</sup> Οι ζωγράφοι αυτοί επηρέασαν τον Ingres, αλλά και μια ομάδα ουτοπικά ιδεαλιστών συμμαθητών του, η συγκρότηση της οποίας συνέπεσε με τη φιλοτέχνηση της *Μεσολάβησης των Σαβίνων Γυναίκων* και την ευρύτερη στροφή προς στο ελληνικό ύφος.<sup>46</sup> Οι λεγόμενοι «Γενειοφόροι» έκα-

44. Thomas Crow, *Emulation. David, Drouais and Girodet in the Art of Revolutionary France*, New Haven, Yale University Press, 2006, 47-83 (Drouais), 117-145 (Girodet). Σχετικά με τον πίνακα *Πάρις και Ελένη* του David, στον οποίο παραπέμπει η μορφή του Girodet βλ. Yvonne Korshak, "Paris and Helen by Jacques Louis David: Choice and Judgement on the Eve of the French Revolution," *Art Bulletin*, 69, (1), Μάρτιος 1987, 102-116.

45. François Pascal Simon/Baron Gérard, *Έρως και Ψυχή*, 1798, λάδι σε μουσαμά, 186x133 εκ., Παρίσι, Musée du Louvre. Σχετικό, παρότι μεταγενέστερο, είναι και το *Δάφνις και Χλόη*, 1824-1824, λάδι σε μουσαμά, 204x228 εκ., Παρίσι, Musée du Louvre.

46. Levitine, *The Dawn of Bohemianism*, 56-73.

ταν αρκετά αισθητή την παρουσία τους, έστω κι αν η καλλιτεχνική τους παραγωγή ήταν περιορισμένη. Λίγους μήνες πριν ζωγραφίσει ο Ingres τους *Προσβε-*



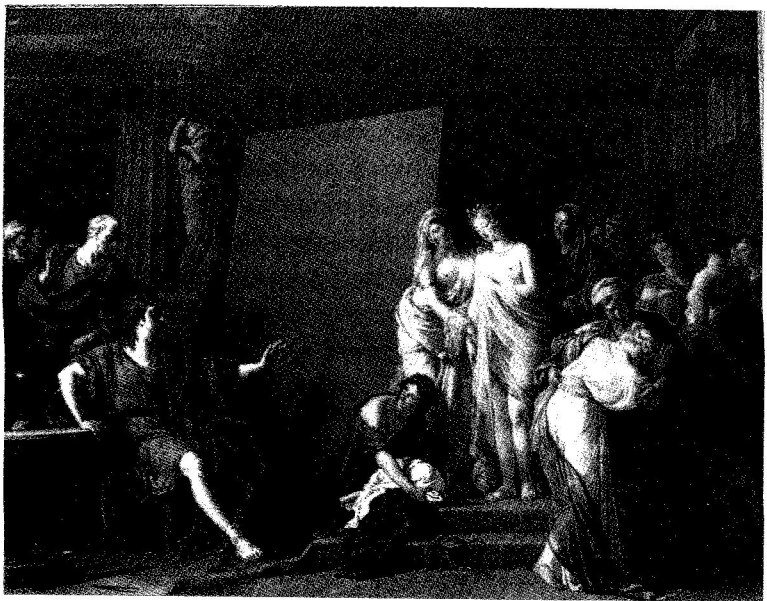
Εικ. 3. *Jean-Louis Girodet de Roucy-Trioson, Κοιμισμένος Βάκχος, 1795, ελαιογραφία σε ξύλο, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City*

τους, ο Broc παρουσιάζει στο *Salon* τη *Σχολή του Απελλή* (εικ. 4), οι κεντρικές μορφές της οποίας μοιάζουν με τον Αχιλλέα και τον Οδυσσεα, και λίγο μετά έναν πίνακα με πρωταγωνιστές έναν πραξιτέλειο Απόλλωνα και τον νεκρό σύντροφό του.<sup>47</sup> Τα έργα αυτά έχουν την πρόθεση να αποκαθλώσουν τον ακαδημαϊσμό, ήταν όμως αρεστά και σε κάποιους εκπροσώπους του σπινθηροειδούς κινήματος, όπως τον Vincent, του οποίου ο Ζεύξης έχει ομοιότητες με τον Αχιλλέα (εικ. 5). Το ότι ο Ingres ήταν θετικά προσκείμενος προς τους παραπάνω καλλιτέχνες θεωρείται βέβαιο, αλλά όχι καθοριστικό, για τη διάθροιση του συγκεκριμένου έργου. Το ότι η μια πλευρά γεμίζει με μορφές που συγκωλύουν την ομορφιά στη φύση και την τέχνη ως μέσο υπερβατικής ένωσης με το επέκεινα και η άλλη προβάλλει την ακάματη προσπάθεια βελτίωσης της ανθρώπινης θέσης μέσω της επιστήμης είναι περισσότερο ένας τρόπος να δείξει όλο το φάσμα των επιλογών που προσφέρεται στο εργαστήριο του David και να υπαινιχθεί ότι χωρίς τη συνεργασία τους η επίτευξη υψηλών περάτων είναι αδύνατη. Τέλος, θεωρώ ότι σκόπιμα η μορφή του Οδυσσεά δεν παραπέμπει σε αναπαράσταση θεού αλλά ενός διαλλακτικού ανθρώπου. Ο Φωκίων λόγω των αρμονικών χαρακτηριστικών και της πολλαπλής του λειτουργίας συμβολίζει τον ίδιο τον καλλιτέχνη, ο οποίος προσπαθεί να ισορροπήσει ανάμεσα σε δύο «θείες» αισθητικές προσεγγίσεις. Άρα, η νίκη στον διαγωνισμό του 1801 είναι αποτέλεσμα μιας υπολογισμένης προσπάθειας του Ingres να παρουσιαστεί ως η νέα μεγάλη ελπίδα τόσο στην πνευματικά απαιτητική Ρώμη όσο και στο πολιτικά ωφελιμιστικό Παρίσι.

<sup>47</sup> Jean Broc, *Ο Θάνατος του Υάκινθου*, 1801, λάδι σε μουσαμά, 175x120 εκ., Poitiers, Musée Rupert de Chièvres.



Εικ. 4. Jean Broc, Η Σχολή του Απελλή, 1801, ελαιογραφία σε καμβά, 375 x 480 εκ. Παρίσι, Musée du Louvre



Εικ. 5. François-André Vincent, Ο Ζεύξης επιλέγει Μοντέλο για την Ελένη ανάμεσα στις Κοιτέλες του Κρότωνα, 1798, ελαιογραφία σε μουσαμά, 102 x 137 εκ., ιδιωτική συλλογή