

ΜΑΡΙΑΣ-ΓΑΛΗΝΗΣ ΠΑΤΣΑΚΗ
Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ JAN VAN EYCK (1390-1441)
ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ
ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΑ ΤΩΝ
ΠΡΟΡΑΦΗΛΙΤΩΝ



ΑΘΗΝΑ 2017

ΜΑΡΙΑΣ-ΓΑΛΗΝΗΣ ΠΑΤΣΑΚΗ
Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ JAN VAN EYCK (1390-1441)
ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ
ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΑ ΤΩΝ
ΠΡΟΡΑΦΗΛΙΤΩΝ

ΑΘΗΝΑ 2017



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

Μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών

Α΄ Κύκλος

Κατεύθυνση: Ιστορία της Νεότερης Τέχνης

Πατσάκη Μαρία-Γαλήνη

Αριθμός μητρώου: 201445

Στο εξώφυλλο:

Jan van Eyck, *Ο άνδρας με το κόκκινο τουρμπάνι*, 1433, λάδι σε ξύλο, 25,5 × 19 εκ, London, National Gallery.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	7-10
Εισαγωγή.....	11-14
1. Η συλλογή έργων πρώιμης φλαμανδικής τέχνης στην Αγγλία	15-23
2. Οι πρώτες αντιδράσεις για το Ζεύγος <i>Arnolfini</i>	25-32
Η θεωρία της εγκυμοσύνης	29-30
Η θεωρία της αυτοπροσωπογραφίας	30
Η ταυτότητα του ζευγαριού.....	30-32
3. Ο Jan van Eyck στην τεχνοκριτική του 19ου αιώνα στην Αγγλία	33-36
4. Ο Jan van Eyck και η σύνδεσή του με τους Προραφαηλίτες	37-46
5. Ελαιογραφία-Χρήση του χρώματος	47-62
Τα υλικά και η τεχνική των πρώιμων Φλαμανδών ζωγράφων.....	47-50
Η τεχνική του Jan van Eyck	50-51
Η λογοτεχνική φήμη του Jan van Eyck ως εφευρέτης της ελαιογραφίας	51-55
Τα υλικά και η τεχνική των Προραφαηλιτών.....	55-62
6. Έμφαση στη λεπτομέρεια-Μικρογραφική απόδοση-Σύνδεση με τη φωτογραφία.....	63-74
Η μικρογραφική απόδοση των λεπτομερειών στο έργο του Jan van Eyck	63-66
Η μικρογραφική απόδοση των λεπτομερειών στο έργο των Προραφαηλιτών.....	66-71
Η σύνδεση της αδελφότητας των Προραφαηλιτών με τη φωτογραφία	71-74
7. Ρεαλισμός.....	75-91
Ο ρεαλισμός της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής.....	75-78
Ο επαναπροσδιορισμός του ρεαλισμού του Jan van Eyck	78-84
Ο ρεαλισμός στο έργο των Προραφαηλιτών και η αρχή της «αλήθειας στη φύση».....	84-88
<i>Ο Χριστός στο σπίτι των γονιών του</i>	88-91
8. Συμβολισμός.....	92-104
Η έννοια του συμβολισμού στο έργο του Jan van Eyck κατά τον 19ο αιώνα.....	92-94
Ο «μεταμφιεσμένος συμβολισμός» του Erwin Panofsky.....	95-98
Οι αντιδράσεις στη θεωρία του Erwin Panofsky.....	98-101
Ο συμβολισμός στο έργο των Προραφαηλιτών	101-104
9. Ενσωμάτωση μεμονωμένων στοιχείων από το Ζεύγος <i>Arnolfini</i>	105-121
« <i>Πάρτε τον γιο σας, κύριε!</i> ».....	105-107
<i>Η κυρά του Shalott</i>	107-112
Άλλα έργα που δανείζονται στοιχεία από το Ζεύγος <i>Arnolfini</i>	112-121
Συμπεράσματα.....	123-127

Βιβλιογραφία.....	129-132
Εικόνες	133-191

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία δεν έχει ως στόχο να εξετάσει καθ' αυτό το έργο ενός καλλιτέχνη, αλλά το πώς είδε μια συγκεκριμένη εποχή τον ίδιο και την τέχνη του και στη συγκεκριμένη περίπτωση το πώς είδε η Αγγλία του 19ου αιώνα το έργο του Jan van Eyck. Επομένως, δεν παρουσιάζονται μόνο στοιχεία που ισχύουν μέχρι και σήμερα για τον καλλιτέχνη, αλλά και κάποια που ίσχυαν τότε και σήμερα δεν είναι πλέον αποδεκτά (π.χ. οι θεωρίες σχετικά με την ταυτότητα του θέματος του Ζεύγους Arnolfini).

*Αφετηρία και αφορμή για την έρευνα και την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος υπήρξε το βιβλίο της Jenny Graham, *Inventing van Eyck: The remaking of an artist for the modern age* και συγκεκριμένα το κεφάλαιο *English taste and the Pre-Raphaelites*, το οποίο μου είχε ανατεθεί αρχικά για παρουσίαση στο πλαίσιο του σεμιναρίου «Πρώιμη Φλαμανδική Ζωγραφική». Το θέμα ήταν τόσο ενδιαφέρον που αποφάσισα να ασχοληθώ με αυτό περεταίρω και να το επιλέξω και ως θέμα σεμιναριακής εργασίας, οπότε και άρχισα να ασχολούμαι με αυτό περισσότερο και να εντοπίζω και επιπλέον στοιχεία. Τελικώς, η έρευνα ήταν αρκετά ικανοποιητική και συγκέντρωσα τόσο πολύ υλικό, το οποίο δεν μπορούσε να παρουσιαστεί ολόκληρο σε μια σεμιναριακή εργασία, επομένως αρχικά έγινε περισσότερο μια γενική επισκόπηση του θέματος χωρίς να περιληφθούν καθόλου λεπτομέρειες. Πολλά στοιχεία δεν είχαν αναλυθεί επαρκώς ειδικότερα στα κεφάλαια που αφορούν τον ρεαλισμό και τον συμβολισμό του Jan van Eyck και αντίστοιχα την αρχή της «αλήθειας στη φύση» των Προραφαηλιτών και του συμβολισμού στα έργα τους. Επίσης, όσον αφορά την ενσωμάτωση του κυρτού καθρέφτη σε έργα ζωγράφων της αδελφότητας ή άλλων μεμονωμένων στοιχείων από το Ζεύγος Arnolfini επιλέχθηκε στη σεμιναριακή εργασία να παρουσιαστούν μόνο τα δύο πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα, χωρίς αυτά όμως να αποτελούν και τα μοναδικά. Εφόσον λοιπόν αισθανόμουν ότι το θέμα δεν παρουσιάστηκε πλήρως στη σεμιναριακή εργασία και καθώς αυτό εξακολουθούσε να με ενδιαφέρει ιδιαίτερα αποφάσισα να το επεκτείνω και το επιλέξω και ως θέμα της διπλωματικής μου εργασίας, όπου θα μπορούσα άνετα να ασχοληθώ πιο αναλυτικά με αυτό και να συμπεριλάβω όλα εκείνα τα στοιχεία που είτε αναφέρθηκαν πολύ περιληπτικά, είτε παραλήφθηκαν τελείως στην αρχική εργασία.*

Η σχέση ανάμεσα στον Jan van Eyck και στους Προραφαηλίτες επιβεβαιώνεται ότι υπάρχει σχεδόν από όλους τους ερευνητές, ωστόσο πέρα από το κεφάλαιο στο βιβλίο που αναφέρθηκε παραπάνω και το άρθρο “Pre-Raphaelites or Ante-Dürerites?” της Jane Langley δεν υπήρχαν άλλα έργα στη βιβλιογραφία που να ασχολούνται με το θέμα αυτό

αποκλειστικά, οπότε έπρεπε να γίνει ένας συνδυασμός υλικού, από τη μία για τον Jan van Eyck και από την άλλη για τους Προραφαηλίτες και να εντοπιστούν τα κοινά τους στοιχεία. Ως προς το κομμάτι του Jan van Eyck αυτό ήταν αρκετά εύκολο, καθώς, αν και πρόκειται για έναν καλλιτέχνη για τον οποίο έχουν γραφτεί πάρα πολλά, ήμουν αρκετά εξοικιωμένη με αυτόν και το έργο του. Από την άλλη πλευρά, αν και πάντοτε με γοήτευε η τέχνη των Προραφαηλιτών, γι' αυτό και επέλεξα το συγκεκριμένο θέμα εξ αρχής, ποτέ δεν είχα διδαχθεί τίποτα για αυτούς και γνώριζα το έργο τους εντελώς επιφανειακά, επομένως ήταν δυσκολότερο γιατί ξεκίνησα σχεδόν από το μηδέν. Σε αυτήν την προσπάθεια μεγάλη βοήθεια υπήρξε το έργο της Elizabeth Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*.

Αν και στον τίτλο της εργασίας αναφέρεται ότι έχει ως θέμα την πρόσληψη του Jan van Eyck κατά τον 19ο αιώνα στην Αγγλία, διαβάζοντάς την θα παρατηρήσει κανείς ότι συχνά αναφέρονται ερευνητές του 20ου αιώνα, ιδιαίτερα στο κεφάλαιο με τον συμβολισμό του Jan van Eyck. Αυτό συμβαίνει διότι από τη μία η περίοδος που επέλεξα να ασχοληθώ είναι ο 19ος αιώνας, από την άλλη όμως πολλές από τις κυρίαρχες και με ιδιαίτερα ισχυρή επιρροή θεωρίες για τον van Eyck που εμφανίστηκαν μέσα στον 20ο αιώνα, διαμορφώθηκαν ακριβώς μέσα στον 19ο αιώνα. Εκεί μάλιστα βρίσκεται και η ουσία της έννοιας της πρόσληψης του έργου ενός καλλιτέχνη, στη χρονική συνέχεια, καθώς ο τρόπος που βλέπει έναν καλλιτέχνη μια εποχή επηρεάζεται από τις προηγούμενες και επηρεάζει τις επόμενες και γι' αυτόν τον λόγο δε μπορεί να απομονωθεί. Όπως δε μπορεί να απομονωθεί η χρονική περίοδος, έτσι δε μπορεί να απομονωθεί και ο τόπος που στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι η Αγγλία. Για τον λόγο αυτό πολλές φορές αναφέρονται και στοιχεία για τον τρόπο που έγινε η πρόσληψη του van Eyck στη Γαλλία ή στη Γερμανία, καθώς οι χώρες αυτές βρίσκονταν σε επικοινωνία και οι απόψεις μεταφέρονταν και μάλιστα πολλές φορές ολόκληρες τεχνοκριτικές από γαλλικά ,για παράδειγμα, περιοδικά μεταφέρονταν μετά από μικρό χρονικό διάστημα μεταφρασμένες στον αγγλικό τύπο και επομένως επηρέαζαν ή ακόμα και διαμόρφωναν άμεσα τις απόψεις του αγγλικού κόσμου της τέχνης.

Στο κείμενο υπάρχουν διάσπαρτα εκτενή αποσπάσματα κειμένων τεχνοκριτών, όπως αυτά εμφανίστηκαν στον τύπο της εποχής, αλλά και αποσπάσματα από έργα μελετητών του 19ου αιώνα, όπως του John Ruskin ή των Joseph Archer Crowe και Giovanni Battista Cavalcaselle, για παράδειγμα, τα οποία λόγω παλαιότητας ,υποθέτω, και προς μεγάλη μου έκπληξη μπορεί κανείς να εντοπίσει πολύ εύκολα και ελεύθερα ολόκληρα τα έργα στο διαδίκτυο. Εφόσον λοιπόν είχα πρόσβαση σε αυτά κρίθηκε σκόπιμο

συμπεριληφθούν αποσπάσματά τους σχετικά με το θέμα του εκάστοτε κεφαλαίου στη συγκεκριμένη εργασία, εφόσον το θέμα της είναι το πώς είδε μια συγκεκριμένη εποχή το έργο ενός καλλιτέχνη και πουθενά δε μπορεί κανείς να εντοπίσει καλύτερο υλικό από τις εφημερίδες και τα περιοδικά της εποχής εκείνης ή από τα έργα των σύγχρονων μελετητών. Επομένως, τα αποσπάσματα αυτά μεταφέρονται αυτούσια ακριβώς για να μπορέσει να μεταφερθεί και το κλίμα της Αγγλίας του 19ου αιώνα.

Πέρα από τα ζητήματα περιεχομένου, ένα θέμα που προέκυψε στην πορεία αφορά τη μετάφραση ή όχι ορισμένων ιδρυμάτων, μουσείων, ονομάτων και τοπωνυμίων, τα οποία λόγω του θέματος στη μεγάλη τους πλειοψηφία είναι στα αγγλικά. Σε αυτήν την περίπτωση επιλέχθηκε να μεταφραστούν όσα από αυτά είχαν κάποιο αντίστοιχο στην ελληνική γλώσσα. Έτσι, η Βασιλική Ακαδημία ή η Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου, για παράδειγμα μεταφράζονται κανονικά, ενώ κάποια άλλα ονόματα έμειναν ως έχουν στη γλώσσα τους, για παράδειγμα η Long Gallery ή το όνομα του Chaucer, από τον τίτλο του πίνακα του Ford Madox Brown, Ο Chaucer στην αυλή του Εδουάρδου Γ'. Επίσης, στη περίπτωση του πίνακα Η κυρά του Shalott του William Holman Hunt αναφέρονται κάποιοι στίχοι του ομώνυμου ποιήματος του Lord Alfred Tennyson, που απετέλεσε έμπνευση για τον πίνακα, οι οποίοι επιλέγεται να μη μεταφραστούν και να μείνουν ως έχουν στη γλώσσα που γράφτηκαν.

Έχοντας πλέον τελειώσει αυτήν την εργασία μετά από πολύ χρόνο θα ήθελα αρχικά να ευχαριστήσω τα μέλη της τριμελούς επιτροπής που ανέλαβαν τη διόρθωσή της, τους κ. Δημήτρη Παυλόπουλο, την κ. Ευθυμία Μαυρομιχάλη και τον κ. Κωνσταντίνο Ράπτη για την άψογη συνεργασία και τις πολύτιμες συμβουλές τους. Τέλος, αισθάνομαι πολύ περισσότερο ικανοποιημένη με τον τρόπο που έχει καλυφθεί πλέον το θέμα σε σχέση με όταν τελειώνα την σεμιναριακή εργασία, όπου διαπίστωνα συνεχώς ελλείψεις, χωρίς αυτό σε καμία περίπτωση να σημαίνει ότι δεν χωρά παραπάνω έρευνα, ειδικότερα σε ένα θέμα για έναν καλλιτέχνη όπως ο Jan van Eyck. Πέρσι τον Ιούνιο μάλιστα, ενώ είχα τελειώσει τη σεμιναριακή εργασία, με μεγάλη χαρά πληροφορήθηκα ότι η Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου σε συνεργασία με την Tate σχεδιάζει μία έκθεση που ξεκινά στις 2 Οκτωβρίου 2017 και θα διαρκέσει έως τις 2 Απριλίου 2018, με αυτό ακριβώς το θέμα και με τίτλο «Reflections. Van Eyck and the Pre-Raphaelites», επομένως θα είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον να δω αυτήν την έκθεση, ώστε να διαπιστώσω τυχόν παραλείψεις μου ή νέες οπτικές πάνω στο θέμα που δεν κατάφερα να εντοπίσω. Εφόσον λοιπόν, ακόμα και με το τέλος της διπλωματικής μου εργασίας, το θέμα δεν εξαντλήθηκε ακόμη για εμένα, πάντοτε όποτε δίνεται ευκαιρία θα το μελετώ παραπάνω, καθώς ο

συγκεκριμένος καλλιτέχνης δέχεται συνεχώς νέες προσλήψεις και το έργο του είναι τόσο σημαντικό και πολύπλευρο που η κάθε εποχή, αλλά και η κάθε χώρα, το εξετάζει, το λαμβάνει και το δέχεται με το δικό της διαφορετικό τρόπο.

Πατσάκη Μαρία-Γαλήνη

Αύγουστος 2017

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται να εξετασθεί το ζήτημα της πρόσληψης του Jan van Eyck κατά το 19ο αιώνα στην Αγγλία, καθώς και η σχέση ανάμεσα στην τέχνη του συγκεκριμένου καλλιτέχνη, αλλά και γενικότερα της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής με την αδελφότητα των Προραφαηλιτών. Κατά το 19ο αιώνα στην Αγγλία παρατηρείται ένα γενικότερο ενδιαφέρον για την πρωιμότερη τέχνη και ειδικότερα για τους ζωγράφους πριν από τον Raffaello. Μέσα σε αυτό το κλίμα αγοράζονται τέτοια έργα τόσο από την πρώιμη τέχνη της Ιταλίας, όσο και από την αντίστοιχη της Φλάνδρας.

Ανάμεσα στα έργα που αγοράστηκαν από την Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου το 1843 αγοράστηκε και το *Ζεύγος Arnolfini* του Jan van Eyck και από τότε ξεκίνησε ένα ιδιαίτερα έντονο ενδιαφέρον για τον καλλιτέχνη, καθώς και μια μεγάλη συζήτηση όσον αφορά αυτόν και την τέχνη του. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζονται κάποια στοιχεία για την προέλευση του έργου και οι πρώτες αντιδράσεις τόσο των τεχνοκριτών, όσο και του κοινού αφοτό το *Ζεύγος Arnolfini* έρχεται και εκτίθεται στην Αγγλία. Η τόσο μεγάλη δημοτικότητα του πίνακα οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και στο αινιγματικό του θέμα καθώς έλαβε χώρα μια μεγάλη συζήτηση σχετικά με το τι ακριβώς παριστάνεται στον πίνακα. Σε αυτό το κεφάλαιο μαζί με τις πρώτες εντυπώσεις που προκάλεσε το έργο παρουσιάζονται και οι δημοφιλέστερες θεωρίες της εποχής εκείνης σχετικά με το θέμα του έργου, αλλά και το πώς άλλαξε η ταυτότητα του ζευγαριού στον πίνακα μέσα στα χρόνια.

Το επόμενο κεφάλαιο αφορά τη μεγάλη συζήτηση που ξεκίνησε με θέμα τον Jan van Eyck στην Αγγλία του 19ου αιώνα. Αν και ο Jan van Eyck είχε ήδη μια λογοτεχνική φήμη ως ο εφευρέτης της ελαιογραφίας σε αυτή τη συζήτηση αναζητείται η θέση του καλλιτέχνη, αλλά και ολόκληρης της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής σε σχέση με τους μεγάλους δασκάλους του παρελθόντος και την ιταλική τέχνη. Παράλληλα, παρουσιάζεται το πώς είδε το κοινό της εποχής ορισμένα από τα χαρακτηριστικά της τέχνης του Jan van Eyck και πώς αντέδρασε σε αυτά όπως φαίνεται μέσα από κείμενα τεχνοκριτών από τον τύπο της εποχής εκείνης. Τα δύο βασικά στοιχεία της τέχνης του van Eyck που τους απασχόλησαν περισσότερο είναι ο ρεαλισμός του και η επιμονή στη λεπτομέρεια.

Λίγα χρόνια αργότερα η ίδια συζήτηση και ο προβληματισμός πάνω στα ίδια ζητήματα λαμβάνει ξανά χώρα στην Αγγλία και απασχολεί μάλιστα τους ίδιους

τεχνοκρίτες, αυτή τη φορά όμως όχι αναφορικά με την τέχνη του Jan van Eyck, αλλά με εκείνη της νεοϊδρυθείσας αδελφότητας των Προραφαηλιτών. Πάνω σε αυτόν τον άξονα σε αυτό το κεφάλαιο παρουσιάζονται και πάλι με βάση τον τύπο της εποχής οι συσχετισμοί που γίνονται ανάμεσα στο Jan van Eyck και στους Προραφαηλίτες. Στη συνέχεια, στο ίδιο κεφάλαιο αναλύονται ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά που μπορούν να εντοπιστούν ανάμεσα στη ζωγραφική των Προραφαηλιτών και σε αυτή του Jan van Eyck.

Αυτά περιλαμβάνουν τη χρήση των ελαιοχρωμάτων και τη γενικότερη προτίμηση στα έντονα, λαμπερά χρώματα. Αρχικά γίνεται μια παρουσίαση της τεχνικής των πρώιμων Φλαμανδών ζωγράφων και επισημαίνονται κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τεχνικής του Jan van Eyck. Επίσης, κρίθηκε απαραίτητο, μιας και η εκ νέου ανακάλυψη του van Eyck βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στη φήμη του ως εφευρέτης της ελαιογραφίας, να γίνει μια ανασκόπηση του μύθου αυτού, καθώς και πώς επηρέασε τον κόσμο της τέχνης στην Αγγλία του 19ου αιώνα.

Το επόμενο κοινό στοιχείο που εντοπίζεται ανάμεσα στην τέχνη του Jan van Eyck και αυτής των Προραφαηλιτών είναι έμφαση στη λεπτομέρεια, οπότε και το χαρακτηριστικό αυτό αναλύεται και στις δύο περιπτώσεις. Καθώς την εποχή εκείνη πολύ συχνά με αφορμή ακριβώς αυτήν την επιμονή στη λεπτομέρεια γίνεται ένας παραλληλισμός ανάμεσα στα έργα των Προραφαηλιτών και τη φωτογραφία, ο οποίος πολλές φορές περιλαμβάνει και το Ζεύγος *Arnolfini* του Jan van Eyck, εξετάζεται και αυτό το θέμα.

Το χαρακτηριστικό εκείνο της τέχνης του Jan van Eyck που απασχόλησε πέρα από κάθε άλλο τους τεχνοκρίτες και μελετητές του 19ου αιώνα ήταν ο ρεαλισμός του. Αρχικά, κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα οι αντιδράσεις ως προς αυτό το χαρακτηριστικό της τέχνης του van Eyck ήταν σε γενικές γραμμές αρνητικές. Κατά τη δεκαετία του 1840, όμως αρχίζει να διαφαίνεται μια μεταβολή αυτής της άποψης και ένας επαναπροσδιορισμός της θέσης του van Eyck με γνώμονα ακριβώς τον ρεαλισμό του. Στη συνέχεια, αναλύονται τα βασικά χαρακτηριστικά του ρεαλισμού των Προραφαηλιτών, καθώς και η αρχή της «αλήθειας στη φύση» που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην τέχνη του. Το έργο εκείνο, το οποίο αποτελεί το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα ρεαλισμού στην τέχνη των Προραφαηλιτών και προκάλεσε παράλληλα ιδιαίτερες αντιδράσεις εξαιτίας του στον τύπο της εποχής είναι το *Ο Χριστός στο σπίτι των γονιών του* του John Everett Millais, που επιλέγεται για ανάλυση.

Το τελευταίο κοινό στοιχείο ανάμεσα στον Jan van Eyck και τους Προραφαηλίτες

είναι ο συμβολισμός και ειδικότερα ο κρυμμένος συμβολισμός έτσι όπως ορίστηκε από τον Erwin Panofsky. Στην αρχή του κεφαλαίου φαίνεται πώς η ιδέα αυτή του Panofsky διαμορφώθηκε μέσα στον 19ο αιώνα σε μια προσπάθεια συμβιβασμού μιας θρησκευτικής τέχνης με έντονα ρεαλιστικά στοιχεία. Κατόπιν, αναφέρονται οι βασικές αρχές της θεωρίας του «μεταμφιεσμένου συμβολισμού» του Erwin Panofsky, η οποία απετέλεσε τη βασικότερη μέθοδο ερμηνείας έργων πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής καθόλη τη διάρκεια του 20ου αιώνα. Ωστόσο, επειδή η μέθοδος του Panofsky δε θεωρείται πλέον αξιόπιστη αναφέρονται και οι αντιδράσεις των σημαντικότερων μελετητών ως προς αυτήν, καθώς και οι δικές τους ερμηνείες για το *Ζεύγος Arnolfini*. Μπορεί αυτές οι θεωρίες να διατυπώθηκαν μέσα στον 20ο αιώνα, ωστόσο, οι βάσεις του διαμορφώθηκαν μέσα από την πρόσληψη του έργου του van Eyck κατά τον 19ο αιώνα και γι' αυτό κρίθηκε απολύτως απαραίτητο να συμπεριληφθούν. Στο τέλος του κεφαλαίου γίνεται μια προσπάθεια να προσδιοριστούν τα κοινά στοιχεία που εντοπίζονται ανάμεσα στον «μεταμφιεσμένο συμβολισμό» του Jan van Eyck και στο συμβολισμό στα έργα των Προραφαηλιτών, ο οποίος έχει χαρακτηριστεί και ως «συμβολικός ρεαλισμός» και στους τρόπους με τους οποίους συνηθισμένα αντικείμενα μέσα σε ένα έργο μπορούν να φέρουν συμβολικό νόημα.

Πέρα από αυτά τα κοινά χαρακτηριστικά ανάμεσα στην τέχνη του Jan van Eyck και αυτήν των Προραφαηλιτών, αυτό που παρατηρείται επίσης είναι η ενσωμάτωση μεμονωμένων στοιχείων από το *Ζεύγος Arnolfini*, ιδιαίτερα του κυρτού καθρέφτη, ο οποίος προσαρμόζεται με ποικίλους τρόπους σε πίνακες των Προραφαηλιτών και των ακολούθων τους. Τα δύο βασικά έργα που αναλύονται, για τα οποία όλοι οι ερευνητές συμφωνούν ότι δανείζονται τον καθρέφτη από τον πίνακα του van Eyck, είναι το «*Πάρτε το γιο σας, κύριε!*» του Ford Madox Brown και το η *Κυρά του Shalott* του William Holman Hunt. Πέρα από αυτούς τους δύο πίνακες όμως, εντοπίστηκαν και αναφέρονται μια σειρά ακόμη από έργα, στα οποία περιλαμβάνεται είτε ο καθρέφτης, είτε κάποιο άλλο στοιχείο από το *Ζεύγος Arnolfini*. Ακολουθούν επίλογος και συμπεράσματα, όπου ανακεφαλαιώνεται και συνοψίζεται η εικόνα που είχε ο Jan van Eyck και το έργο του κατά το 19ο αιώνα στην Αγγλία, ενώ εξάγονται κάποια συμπεράσματα για τη σχέση ανάμεσα στο έργο του Jan van Eyck και σε αυτό των Προραφαηλιτών. Τέλος, παρουσιάζεται σύντομα η εικόνα για τον Jan van Eyck που κληρονομήθηκε στον 20ο αιώνα στη βάση της πρόσληψης του έργου του κατά τον 19ο.

1. Η ΣΥΛΛΟΓΗ ΕΡΓΩΝ ΠΡΩΙΜΗΣ ΦΛΑΜΑΝΔΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ

Κατά τα μέσα του 17ου αιώνα οι αγγλικές βασιλικές συλλογές στη Long Gallery του Whitehall, καθώς και σε ανάλογες πινακοθήκες και σε άλλα ανάκτορα ήταν ελάχιστα κατώτερες σε μέγεθος ή ποιότητα από τις συλλογές των Αψβούργων στη Βιέννη και στη Μαδρίτη και από τις συλλογές του γαλλικού στέμματος. Με μεγάλο κόστος ο Κάρολος Α΄ (1600-1649) είχε επεκτείνει τους θησαυρούς τέχνης του με συστηματικές αγορές έργων, ειδικά πινάκων Βενετών δασκάλων του 16ου αιώνα. Εντούτοις, στον εμφύλιο πόλεμο οι βασιλιάς ηττήθηκε από τον Oliver Cromwell (1599-1658) και το Κοινοβούλιο. Κατά την πώληση των συλλογών του μετά την εκτέλεσή του οι πίνακές του μεταφέρθηκαν στις Ισπανικές Κάτω Χώρες, στην Ολλανδία και στη Γαλλία, καθώς και σε ιδιωτικές συλλογές στην Αγγλία.¹

Η αγγλική αγορά τέχνης άρχισε να αναπτύσσεται με ταχύτατους ρυθμούς κατά τον 17ο αιώνα ως απάντηση προς την ακόρεστη δίψα των αριστοκρατών για έργα των μεγάλων δασκάλων. Ένας από τους πιο γνωστούς συλλέκτες ήταν ο Thomas Howard, κόμης του Arundel (1473-1554), ο οποίος εκτός από πίνακες φημισμένων Βενετών, πίνακες του Raffaello (1483-1520) και του Rubens (1577-1640) είχε επίσης στην κατοχή του και έργα του Jan van Eyck. Ο κατάλογος της συλλογής του, ο οποίος καταρτίστηκε το 1655 απαριθμούσε δύο έργα του van Eyck, ένα εκ των οποίων περιγράφεται ως αυτοπροσωπογραφία και είναι το *Ο άνδρας με το κόκκινο τουρμπάνι* (εικ. 24).² Παρόλα αυτά, οι συλλογές των αριστοκρατών αποτελούνταν κατά κύριο λόγο από έργα φλαμανδικής και ολλανδικής τέχνης του 17ου αιώνα. Κατά τον 18ο αιώνα τα νεότερα μέλη της ανώτερης τάξης άρχισαν να ταξιδεύουν στη Ιταλία και να αποκτούν κυρίως έργα ζωγραφικής της σύγχρονης τους βενετσιάνικης σχολής. Τα αριστουργήματα του ιταλικού μπαρόκ είχαν μεγάλη ζήτηση, αλλά δεν ήταν πλέον εύκολο να βρεθούν. Μια αλλαγή έλαβε χώρα με το ξέσπασμα της Γαλλικής Επανάστασης. Το 1799 η συλλογή του οίκου της Ορλεάνης πωλήθηκε από τη Γαλλική Δημοκρατία στο Λονδίνο, δίνοντας στους Άγγλους ευγενείς την ευκαιρία να ικανοποιήσουν την επιθυμία τους για πίνακες του ιταλικού μπαρόκ.³

Εκτός από τη συλλογή της Ορλεάνης και άλλοι πίνακες μεταφέρθηκαν στην αγορά

¹ Till-Holger Borchert, "Collecting Early Netherlandish Paintings in Europe and the United States", *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren and Henk van Veen, Amsterdam 2005, σ. 198.

² Lorne Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Painting*, London 1998, σ. 212.

³ Francis Haskell, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, New York 1976, σ. 24-29.

τέχνης του Λονδίνου. Δεν αγοράζονταν μόνο από τους αριστοκράτες, αλλά και από πλούσιους εμπόρους όπως ο John Julius Angerstein (1735-1823), του οποίου η συλλογή έγινε αργότερα η βάση της Εθνικής Πινακοθήκης του Λονδίνου.⁴ Το *Memoirs of Painting* που δημοσιεύθηκε το 1824 από έναν Σκωτσέζο δικηγόρο, τον William Buchanan, ο οποίος ήταν ιδιαίτερα δραστήριος στην αγορά έργων τέχνης, περιγράφει τις δημοπρασίες και τις δημόσιες πωλήσεις στην Αγγλία κατά τη διάρκεια των ναπολεόντειων πολέμων. Ωστόσο, χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι οι λίστες του στερούνται πρώιμων φλαμανδικών έργων. Παράλληλα, το *Kunstreise durch England und Belgien* του Johann David Passavant (1787-1861) και το *Kunstwerke und Künstler in England* του Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) δίνουν μια ιδέα για τον πλούτο και το εύρος των αγγλικών ιδιωτικών συλλογών μετά από αυτούς τους πολέμους, αλλά επιβεβαιώνουν επίσης ότι οι περισσότεροι από τους ιδιοκτήτες τους δεν είχαν κανένα ενδιαφέρον για την πρώιμη φλαμανδική τέχνη.⁵

Στην Αγγλία η γερμανικής προέλευσης προτίμηση για την πρώιμη φλαμανδική τέχνη ρίζωσε με έναν εντελώς αναπάντεχο, αλλά καθοριστικό τρόπο, όταν ο Γερμανός επιχειρηματίας Carl Anders, ο οποίος διηύθυνε ένα λογιστήριο στη Γερμανία σε συνεργασία με τον Βρετανό William Jameson (1796-1873), μετακόμισε στο Λονδίνο το 1881. Ο Anders έφερε το γερμανικό ρομαντικό γούστο στην Αγγλία τη στιγμή ακριβώς που οι ιδέες αυτές άρχισαν να γίνονται δημοφιλείς. Η συλλογή του, μέρος της οποίας βρισκόταν στο κάστρο του στο Bad Godesberg κοντά στη Βόννη ήταν διάσημη τόσο στη Γερμανία, όσο και στην Αγγλία. Παρόλο που ήταν αναμφίβολα εξοικειωμένος με τη ρομαντική λογοτεχνία της εποχής του, το ενδιαφέρον του για τους Φλαμανδούς δασκάλους δε φαίνεται να έχει ως κίνητρο τον εθνικισμό ή τη θρησκεία.⁶

Μέχρι τη δεκαετία του 1820 ο Anders βρισκόταν στο κέντρο ενός λογοτεχνικού κύκλου που περιλάμβανε τους Charles (1775-1834) και Mary Lamb (1764-1847) και τον διάσημο Βρετανό δικηγόρο και χρονικογράφο Henry Crabb Robinson (1775-1867). Οι αγγλογερμανικές σχέσεις του Anders ενισχύθηκαν με τον γάμο του το 1820 με την Αγγλίδα σύζυγό του Eliza, η οποία ήταν η κόρη του ζωγράφου John Raphael Smith (1752-1812). Η σύζυγος του Anders είχε και η ίδια ζήσει παλαιότερα στη Φρανκφούρτη και ήταν ήδη εξοικειωμένη με το γερμανικό γούστο. Ο Crabb Robinson, για παράδειγμα, βρήκε την προτίμησή της για τη φλαμανδική σε σχέση με την ιταλική

⁴ Haskell 1976, σ. 28.

⁵ Borchert 2005, σ. 199.

⁶ Borchert 2005, σ. 199.

τέχνη άξια αναφοράς στο ημερολόγιό του.⁷ Όσα ακολούθησαν, επομένως, ρίχνουν νέο φως στο πώς το γερμανικό γούστο μεταφέρθηκε στην Αγγλία μέσω της συλλογής Anders. Η κριτική υποδοχή της, ωστόσο, δείχνει ότι ο αγγλικός κόσμος της τέχνης, στο μεγαλύτερο μέρος του τουλάχιστον, δεν ήταν ακόμα αρκετά έτοιμος να δεχτεί αυτό το ύφος μέχρι την καθοριστική στιγμή κατά τη δεκαετία του 1840, οπότε το *Ζεύγος Arnolfini* του Jan van Eyck αποκτήθηκε από την Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου. Όταν ο Anders χρεοκόπησε κατά τη δεκαετία του 1830 η συλλογή του προσφέρθηκε στο κράτος, ωστόσο απορρίφθηκε. Χωρισμένη από δύο πωλήσεις το 1835 και το 1839, βρίσκεται σήμερα διασκορπισμένη ανάμεσα στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου, το Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, στο Λούβρο και σε συλλογές στη Μαδρίτη και στην Φρανκφούρτη.⁸

Εντούτοις, η συλλογή Anders είχε αφήσει το στίγμα της έχοντας αναφερθεί στους σωστούς κύκλους αρκετά ώστε η Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου να γίνει τελικά δεκτική, όταν το *Ζεύγος Arnolfini* εξετέθη στο Βρετανικό Ινστιτούτο λιγότερο από τρία χρόνια μετά. Λίγο καιρό μετά την πρώτη πώληση του Anders το 1835 ο John Constable (1776-1837) είχε συμπεριλάβει τα ονόματα του van Eyck και του Memling στις διαλέξεις του με θέμα το τοπίο στο Worcester το 1835, καλώντας παράλληλα την κυβέρνηση να αγοράσει τα έργα τους στη συλλογή του Anders για το έθνος.⁹ Επίσης, έγραψε στην Eliza Anders τον επόμενο χρόνο με θέμα «*τους πρώιμους Γερμανούς ζωγράφους, τόσο απόλυτα απελευθερωμένους από τη χυδαιότητα και τόσο πνευματικούς*».¹⁰

Ο συσχετισμός ανάμεσα στον κόσμο της τέχνης και της λογοτεχνίας κατά την περίοδο αυτή είχε ως αποτέλεσμα η συλλογή Anders να γίνει γνωστή σε έναν μεγάλο αριθμό Βρετανών καλλιτεχνών, όπως για παράδειγμα στον ποιητή Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) και στον κύκλο του. Ο William Blake (1757-1827), ο John Linnell (1792-1882) και ο Samuel Palmer (1805-1881) τη γνώριζαν επίσης, πράγμα φυσικό, δεδομένου του ενδιαφέροντος του για τον Albrecht Dürer (1471-1528) και τον Lucas van der Leyden (1494-1533). Τη συλλογή είχε επίσης δει και ο John Constable, όπως αναφέρθηκε, αλλά και οι πιο συμβατικοί John Flaxman (1755-1826), Benjamin Robert Haydon (1786-1846) και Thomas Lawrence (1769-1830). Άλλοι μελετητές που

⁷ Jenny Graham, *Inventing van Eyck. The Remaking of an Artist for the Modern Age*, London 2007, σ. 62.

⁸ Graham 2007, σ. 63.

⁹ Campbell 1998, σ. 13.

¹⁰ *John Constable's Discourses*, ed. Ronald Brymer Beckett, Ipswich 1970, σ. 44.

γνώριζαν τη συλλογή περιλάμβαναν τον πάτρωνα και συλλέκτη Sir George Beaumont (1753-1827), ιδρυτή του Βρετανικού Ινστιτούτου και τον Charles Eastlake (1793-1865), μελλοντικό διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης του Λονδίνου.¹¹ Αν και η λίστα των ονομάτων είναι αναμφίβολα εντυπωσιακή η γενικότερη ανταπόκριση δείχνει ότι το έντονα ρεαλιστικό ύφος και η θρησκευτική θεματολογία της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής ήταν κατά κύριο λόγο άγνωστα κατά την περίοδο εκείνη και συσχετιζόταν μόνο με το ύφος του Dürer. Συνήθως επίσης, συγκρινόταν με την κυρίαρχη τότε αισθητική, κυρίως εκείνης που ευνοούσε την τέχνη της ιταλικής Αναγέννησης. Εντούτοις, αν και επικρατούσε η προτίμηση για την τέχνη της Ιταλίας, η συλλογή Anders προσέφερε στους αμήτους Άγγλους μια εναλλακτική λύση.¹²

Μέχρι το 1831, 129 πίνακες είχαν εκτεθεί στο σπίτι του Anders στην οδό Euston, όπως αναφέρει ο βιογράφος του William Blake, Alexander Gilchrist (1828-1861).¹³ Ο πυρήνας της συλλογής αποτελούνταν από καλλιτέχνες όπως ο Hans Memling (1430-1494), ο Lucas van der Weyden (1494-1533), ο Petrus Christus (περ. 1410-1475), ο Gerard David (περ. 1460-1523) και ο Dirk Bouts (περ. 1460-1523), ωστόσο, οι περισσότεροι πίνακες τότε θεωρούνταν έργα του van Eyck ή του Memling, δεδομένης της γνώσης που υπήρχε την εποχή εκείνη πάνω στο συγκεκριμένο θέμα.

Το βασικότερο όμως έκθεμα της συλλογής Anders ήταν ένα σε φυσικό μέγεθος αντίγραφό του *Πολυπύχου της Γάνδης* (εικ. 1) του van Eyck, φιλοτεχνημένο γύρω στο 1625 για το δημαρχείο της Γάνδης και το οποίο πωλήθηκε από τους Γάλλους το 1769, πριν ο Anders το αγοράσει στο Παρίσι το 1819.¹⁴ Το έργο έκανε ιδιαίτερη εντύπωση στους επισκέπτες της συλλογής Anders όχι μόνο επειδή ο van Eyck ήταν το διασημότερο όνομα της πρώιμης φλαμανδικής σχολής και είχε αποκτήσει φήμη στην Αγγλία ως εφευρέτης της ελαιογραφίας, αλλά επιπλέον επειδή το αυθεντικό έργο μπορούσε να το δει κάποιος μόνο αποσπασματικά, καθώς ήταν χωρισμένο ανάμεσα στη Γάνδη και το Βερολίνο. Για ένα κοινό που δεν είχε δει ακόμα το *Ζεύγος Arnolfini* ο van Eyck δεν ήταν παρά ένα διάσημο όνομα σε λεξικά της εποχής, έχοντας ήδη μια λογοτεχνική φήμη ως εφευρέτης της ελαιογραφίας, η οποία προήλθε κατά τη διάρκεια της πρώιμης αναβίωσής του την περίοδο του Διαφωτισμού. Η άφιξη του αντιγράφου του 17ου αιώνα στο Λονδίνο όχι μόνο έκανε γνωστό τον van Eyck σε ένα νέο κοινό,

¹¹ Campbell 1998, σ. 13.

¹² Graham 2007, σ. 63.

¹³ Alexander Gilchrist, *Life of William Blake*, London 1880, τ. 1, σ. 379.

¹⁴ Johann David Passavant, *Tour of a German Artist in England with Notices of Private Collections and Remarks on the State of Art*, London 1863, τ. 1, σ. 202-203.

αλλά σηματοδότησε και το διστακτικό ξεκίνημα μιας νέας προτίμησης για το ύφος του. Το 1831 ο Anders ανέλαβε να καθαριστεί ο πίνακας από τον ίδιο συντηρητή που είχε δουλέψει στο πρωτότυπο στη Γάνδη ανάμεσα στο 1822 και το 1828.¹⁵

Το αντίγραφο του *Πολυπύχου της Γάνδης* ήταν ο πίνακας που συγκέντρωσε το μεγαλύτερο μέρος της προσοχής στη συλλογή Anders. Προσέλκυσε επισκέπτες, οι οποίοι σε άλλη περίπτωση δε θα έδειχναν κανένα ενδιαφέρον για την πρώιμη φλαμανδική τέχνη. Ο John Flaxman, για παράδειγμα, θεωρούσε ότι σε ορισμένα σημεία το έργο ξεπερνούσε τον Leonardo da Vinci (1452-1519) και ότι αποδείχτηκε «πολύ καλύτερο από τις αρχικές προσδοκίες του» σύμφωνα με τον Crabb Robinson, ο οποίος επίσης παρευρέθη στην ίδια περίπτωση μετά την άφιξη του πίνακα τον Οκτώβριο του 1819. Τέσσερα χρόνια αργότερα ο George Beaumont εντυπωσιάστηκε τόσο πολύ από το έργο, ώστε ήθελε να επιστρέψει μαζί με τον Henry Fuseli (1741-1825), κατά πάσα πιθανότητα επειδή ο Fuseli είχε δει το αυθεντικό έργο στο Λούβρο επί Ναπολέοντα του 1802.¹⁶ Όταν η επιχείρηση του Anders πτώχευσε το 1831 ξεκίνησε αυτό που θα αποδεικνυόταν ένας αγώνας για να πουλήσει τα έργα του, ο οποίος διήρκησε σχεδόν μια δεκαετία. Η έκθεση της συλλογής παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο κοινό στη Society of British Artists στην οδό Suffolk, απ' όπου και μεταφέρθηκε στην πλατεία Golden. Κατά την πρώτη του παρουσίαση το αντίγραφο της εικόνας βωμού του van Eyck αναφέρθηκε στο *Gentleman's Magazine* για το ιστορικό ενδιαφέρον που παρουσίαζε, τον Φεβρουάριο του 1832, αλλά η χλιαρή αντίδραση του περιοδικού συνολικά για την έκθεση δείχνει ότι ο ευρύτερος κόσμος της τέχνης δεν ήταν δεκτικός προς αυτήν τη συγκεκριμένη αισθητική: «Ο σχεδιασμός των μορφών είναι σε γενικές γραμμές ελαττωματικός» αναφέρει το περιοδικό «και συχνά κακός».¹⁷

Ο Anders αρχικά θεωρούσε ότι οι πίνακες του έπρεπε να αποκτηθούν από την Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου της οποίας το νέο κτίριο στην πλατεία Trafalgar ετοιμαζόταν πυρετωδώς εκείνη την περίοδο. Η καινοτομία του πρώιμου φλαμανδικού ύφους ακόμα και για τους πιο κατατοπισμένους Βρετανούς επισκέπτες ήταν αρκετό για να τον πείσει ότι η νέα πινακοθήκη θα ήταν ένας κατάλληλος προορισμός για τη συλλογή του. Για τον λόγο αυτόν ο Anders ζήτησε από τον Crabb Robinson να προσεγγίσει την πινακοθήκη κατά πάσα πιθανότητα εξαιτίας της θέσης του ως δικηγόρος. Με τα έργα να εκτίθενται ήδη, μια δημοπρασία οργανώθηκε στο Fosters,

¹⁵ Graham 2007, σ. 65.

¹⁶ Graham 2007, σ. 66.

¹⁷ *Gentleman's Magazine*, Φεβρουάριος 1832, σ. 154.

Pall Mall για την πρώτη Αυγούστου 1835. Ο κατάλογος της έκθεσης στην πλατεία Golden τράβηξε αμέσως το εθνικό ενδιαφέρον με την υπενθύμιση ότι «ούτε η Εθνική Πινακοθήκη, ούτε κανένα άλλο δημόσιο ίδρυμα είχαν στη συλλογή τους κάποιο δείγμα από αυτά τα αριστουργήματα των παλαιών Γερμανών και Φλαμανδών ζωγράφων». Ο κατάλογος επίσης περιλαμβάνει τη γνώμη Γερμανών σχετικά με τη συλλογή ανάμεσα τους και αυτές του Passavant, οι οποίες μέχρι τότε είχαν εκδοθεί μόνο στη γερμανική έκδοση των ταξιδιών του το 1833.¹⁸

Εντούτοις, η προσπάθεια πώλησης του 1835 δε βρήκε κανέναν αγοραστή και έτσι ξεκίνησε η διάσπαση της συλλογής, η οποία απομάκρυνε όλο και περισσότερο το στόχο να πωληθεί στο έθνος ως σύνολο. Ενώ το ύφος της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής δεν είχε βρει ακόμα ένα μεγαλύτερο κοινό, προσέελκυσε ωστόσο ορισμένους υποστηρικτές της πρώιμης ιταλικής τέχνης προς τη συλλογή, όπως τον Λόρδο Northwick και τον Walter Savage Landor (1775-1864). Στην πώληση του 1835, για παράδειγμα, ο ποιητής και συλλέκτης της πρώιμης ιταλικής τέχνης, Samuel Rogers (1763-1855) αγόρασε το *Παναγία Durán* (εικ. 2), σήμερα στη Μαδρίτη ως έργο του Memling.¹⁹ Τα δύο έργα του Gerard David, ο *Επιτάφιος Θρήνος* (εικ. 3) και η *Προσκύνηση των μάγων* (εικ. 4) αγοράστηκαν από τον φίλο του Anders, τον δόκτορα Willis, επίσης θεωρούμενα ως έργα του Memling.²⁰

Το σημαντικότερο έργο πωλήθηκε το 1835 στον έμπορο Edward Solly (1776-1844), ο οποίος είχε αγοράσει τα φύλλα του *Πολυπύχου της Γάνδης* από τον Christian Johannes Nieuwenhuys το 1817. Ο Solly αγόρασε τον πίνακα του Bouts *Προσωπογραφία άνδρα* (εικ. 5) ως αυτοπροσωπογραφία του Memling, ένα έργο που αργότερα θα παίζει καθοριστικό ρόλο στην μετέπειτα δημιουργία της εικόνας του Memling στο Βέλγιο, ο οποίος απεικονιζόταν με αυτήν την όψη ακόμα και μέχρι τη δεκαετία του 1880 (εικ. 6).²¹ Ενώ βρισκόταν στην Αγγλία ο Passavant επίσης είχε αγοράσει για τον εαυτό του έναν πίνακα του Bouts, τον οποίο είχε αναγνωρίσει και θαύμαζε.²² Το αντίγραφο του *Πολυπύχου της Γάνδης* δεν πωλήθηκε το 1835, ωστόσο για τον Crabb Robinson η δημοπρασία ήταν «μια θλιβερή απογοήτευση [...] άκουσα για την αποτυχία των καλύτερων έργων».²³

¹⁸ Graham 2007, σ. 74.

¹⁹ Gustav Friedrich Waagen, *Works of Art and Artists in England*, London 1838, τ. 3, σ. 22.

²⁰ Campbell 1998, σ. 134.

²¹ Campbell 1998, σ. 46.

²² Passavant 1863, τ. 1, σ. 207.

²³ Graham 2007, σ. 76.

Ωστόσο, ο Anders ήταν αποφασισμένος το αντίγραφο του πίνακα του van Eyck να καταλήξει στην Εθνική Πινακοθήκη με τη συνδρομή του Crabb Robinson. Το 1838, σχολιάζοντας στο ημερολόγιό του ύστερα από μια επίσκεψή του στο νέο κτίριο στην πλατεία Trafalgar, ο δικηγόρος γράφει «Δε μπορώ παρά να σκεφτώ ότι στον προθάλαμο ο van Eyck μας θα ήταν κατά πλεονεκτικό τρόπο τοποθετημένος».²⁴ Ωστόσο, ακόμα και η επίσημη προσφορά του αντιγράφου του έργου στον πρώτο διευθυντή της πινακοθήκης, William Segulier (1772-1843), απορρίφθηκε καθώς οι επιμελητές της Εθνικής Πινακοθήκης ισχυρίστηκαν ότι «δεν υπήρχαν χρήματα και αρνήθηκαν να κάνουν οποιαδήποτε αίτηση στην κυβέρνηση παρά μόνο για εξαιρετικά αντικείμενα».²⁵ Ο Crabb Robinson ζήτησε μόνο 250 λίρες για το έργο γράφοντας στον Segulier ότι «αυτό το σπουδαίο έργο πρέπει να βρεθεί στη βασιλική συλλογή», αλλά ο Segulier απλώς πρότεινε να πωληθούν οι πίνακες μέσω της εμπορικής γκαλερί Yates στη οδό Bond.²⁶

Ο Anders φαίνεται να είχε ενοχληθεί από τη δυσκολία που αντιμετώπισε να πουλήσει τα έργα του, ωστόσο, το 1839, οι εναπομείναντες πίνακες δημοπρατήθηκαν στο Christies και πωλήθηκαν κατά κύριο λόγο σε φίλους του Anders και σε πολύ χαμηλή τιμή. Ο χειρουργός Joseph Henry Green (1791-1863), τον οποίο γνώρισε ο Anders μέσω του ποιητή Coleridge, αγόρασε πίνακές του.²⁷ Η χήρα του Green άφησε αυτά τα έργα, συμπεριλαμβανομένων του *Ο Χριστός με το ακάνθινο στεφάνι* (εικ. 7) του Bouts, της *Προσκύνησης των Μάγων* (εικ. 4) και του *Επιτάφιου θρήνου* (εικ. 3) του Gerard David στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου, εκπληρώνοντας εν μέρει τουλάχιστον την επιθυμία του Anders η συλλογή του να πάει στο Αγγλικό έθνος.²⁸ Το αντίγραφο της εικόνας βωμού πωλήθηκε σε εξευτελιστική τιμή στον κουνιάδο του Anders. Από την άλλη, δεν ήταν άλλος παρά ο Christian Johannes Nieuwenhuys, ο οποίος αγόρασε το *Ανάπαυλα κατά τη φυγή στην Αίγυπτο* (εικ. 8) του Memling, σήμερα στο Λούβρο. Ο Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) επίσης αγόρασε κάποιους πίνακες, σε αυτήν την περίπτωση κάποια από τα λίγα ιταλικά έργα που είχε στην κατοχή του ο Anders.²⁹

Το 1841 η Εθνική Πινακοθήκη αγόρασε τον πρώτο της πίνακα πρώιμης

²⁴ Graham 2007, σ. 76.

²⁵ Jane Langley, "Pre-Raphaelites or Ante-Durerites?", *The Burlington Magazine*, τχ. 1109 (Αύγουστος 1995), σ. 502.

²⁶ Graham 2007, σ. 76.

²⁷ Campbell 1998, σ. 52-55.

²⁸ Haskell 1976, σ. 42.

²⁹ Graham 2007, σ. 76-79.

φλαμανδικής ζωγραφικής, το *Ζεύγος Arnolfini* (εικ. 19) του Jan van Eyck, το οποίο ήρθε από την Ισπανία έχοντας πέσει στα χέρια ενός Βρετανού στρατιώτη.³⁰ Το 1843 ο Charles Eastlake διορίστηκε διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης. Στα νιάτα του ο Eastlake είχε περάσει αρκετό καιρό στη Ρώμη, όπου ήρθε σε επαφή με την ομάδα των Ναζαρηγών ζωγράφων γνώρισε τον Passavant. Επιπλέον, ο Eastlake και η σύζυγός του, Elizabeth Rigby είχαν στενούς δεσμούς με τον Waagen. Δεδομένων αυτών των συνθηκών δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι εκτός από τους παραδοσιακούς καλλιτέχνες θαύμαζε τους πρώιμους Φλαμανδούς δασκάλους. Το 1850 εισηγήθηκε για την απόκτηση του *Ο άνδρας με το κόκκινο τουρμπάνι* (εικ. 24) του van Eyck μεταξύ άλλων πινάκων. Όρισε επίσης έναν «ταξιδιωτικό πράκτορα», τον Otto Mündler, ο οποίος συνέβαλε στην αγορά του αποκαλούμενου *Τιμόθεου* (εικ. 9) του van Eyck.³¹

Το 1860 ο Eastlake κατόρθωσε να αποκτήσει τη συλλογή Beaucousin στο Παρίσι, η οποία περιλάμβανε τμήμα του *Η Μαγδαληνή διαβάζει* (εικ. 10) του van der Weyden και δύο προσωπογραφίες από τον Robert Campin (π. 1378-1444) (εικ. 11-12).³² Την ίδια χρονιά αγόρασε μια *Ταφή* (εικ. 13) στο Μιλάνο, που αποδόθηκε στη συνέχεια στον Lucas van Leyden, όπου πίστευε ότι αναγνώριζε το χέρι του van der Weyden. Αυτό το έργο πλέον αποδίδεται στον Dirk Bouts. Το 1863 η Εθνική Πινακοθήκη απέκτησε από τη βασίλισσα Βικτώρια 25 πρώιμους πίνακες από μια συλλογή πρώιμων ιταλικών, φλαμανδικών και γερμανικών έργων που ανήκαν στον αποθανόντα σύζυγό της πρίγκιπα Αλβέρτο. Ένα από αυτά ήταν το *Η Παρθένος με το θείο βρέφος* (εικ. 14) του Memling.³³ Το 1865, λίγο πριν τον θάνατο του Eastlake, αγοράστηκαν από το Παρίσι τα πλευρικά φύλλα μιας εικόνας βωμού, επίσης από τον Hans Memling, με τον *Άγιο Ιωάννη τον Βαπτιστή και τον Άγιο Λαυρέντιο* (εικ. 15-16).³⁴

Η ιδιωτική συλλογή του Eastlake αντικατόπτριζε τις ίδιες προτιμήσεις με τις αγορές του για την Εθνική Πινακοθήκη. Στην Αγγλία αγόρασε την *Εκταφή του Αγίου Ουμβέρτου* (εικ. 17) από τον van der Weyden και το εργαστήριό του, το οποίο θεωρούσε έργο του Jan van Eyck και στην Ιταλία βρήκε το *Η Παρθένος με το θείο βρέφος με τον Άγιο Πέτρο και τον Άγιο Παύλο* (εικ. 18) του Bouts, έργο που απέδιδε

³⁰ Campbell 1998, σ. 174-178.

³¹ Borchert 2005, σ. 202.

³² Campbell 1998, σ. 13-14.

³³ Campbell 1998, σ. 13.

³⁴ Borchert 2005, σ. 203.

διστακτικά στον Hugo van der Goes (1440-1482). Η χήρα του πούλησε αυτούς και άλλους πίνακες στην Εθνική Πινακοθήκη.³⁵

³⁵ Borchert 2005, σ. 204.

2. ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΑΝΤΙΔΡΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΖΕΥΓΟΣ ARNOLFINI

Όταν αποκτήθηκε από την Εθνική Πινακοθήκη το 1843 το *Ζεύγος Arnolfini* (εικ. 19) βρισκόταν στη Βρετανία για περίπου εικοσιπέντε χρόνια, τα περισσότερα από τα οποία βρισκόταν στην αφάνεια. Ήρθε στην Αγγλία το 1815 με τον στρατηγό James Hay, ο οποίος ισχυριζόταν ότι το απέκτησε στις Βρυξέλλες περίπου την εποχή του Βατερλό. Σύμφωνα με τον έμπορο του 19ου αιώνα Christian Johannes Nieuwenhuys ο Hay έφερε τον πίνακα από ένα οικοτροφείο στις Βρυξέλλες, που υποτίθεται ότι τον μάγεψε κατά την ανάρρωσή του μετά τη μάχη του Βατερλό.³⁶ Σύγχρονες θεωρίες έτειναν, εντούτοις, περισσότερο να προτείνουν ότι ο Hay απέκτησε τον πίνακα στην Ισπανία κατά τους Ναπολεόντειους πολέμους και η ιστορία του για το οικοτροφείο στις Βρυξέλλες υιοθετήθηκε για λόγους κοσμιότητας. Ο Hay ήταν παρών στη μάχη της Vitoria, νότια του Μπιλμπάο το 181, για παράδειγμα, μετά την οποία η άμαξα του ηττημένου Joseph Bonaparte (1768-1844) που περιείχε πίνακες της βασιλικής συλλογής λεηλατήθηκε από τους Άγγλους.³⁷ Από την άλλη, ο William Henry James Weale (1832-1917) και ο Maurice Brockwell (1869-1958) πρότειναν από το 1912 ότι ο πίνακας ίσως να είχε επιστρέψει στη Φλάνδρα πριν εκείνη την εποχή από τον Γάλλο στρατηγό Augustin Daniel Belliard (1769-1832), ο οποίος επέστρεψε το αντίγραφο του *Πολυπύχου της Γάνδης* (εικ. 1) του 16ου αιώνα από τον Michiel Coxcie από την Ισπανία στις Βρυξέλλες το 1808. Ο Hay έπειτα από μια αποτυχημένη προσπάθεια να το πουλήσει έδωσε τον πίνακα στο φίλο τον Dr. James Wardrop (1782-1869) για περίπου δεκατρία χρόνια. Παρότι είδε τον πίνακα ένας αρκετά μεγάλος αριθμός ανθρώπων στο σπίτι του Wardrop φαίνεται ότι είχε κάνει μικρή εντύπωση έως το 1841, όταν ο Hay ζήτησε πίσω τον πίνακα και εμφανίστηκε στην ετήσια έκθεση του Βρετανικού Ινστιτούτου, *Old Masters* τον ίδιο χρόνο με τίτλο *Πορτρέτα κυρίου και κυρίας*.³⁸

Η κριτική αποδοχή του πορτρέτου ξεκίνησε αρκετά αθόρυβα στην πρώτη του έκθεση στο Βρετανικό Ινστιτούτο με το ύφος του να βρίσκεται ακόμα σε αντίθεση με την προτίμηση για τους μεγάλους δασκάλους της Αναγέννησης εκείνη την εποχή. Αν και κέρδισε την προσοχή του τεχνοκρίτη του περιοδικού *Athenaeum*, George Darley (1795-1846)³⁹ (εικ. 28), ο πίνακας απέτυχε να κινήσει το ενδιαφέρον του υπόλοιπου

³⁶ Campbell 1998, σ. 176.

³⁷ Bernhard Ridderbos, “*Objects and Questions*”, *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren, Henk van Veen, Amsterdam 2005, σ. 61.

³⁸ Langley 1995, σ. 501.

³⁹ *Athenaeum*, 3 Ιουλίου 1841, σ. 508-510.

μέρους του τύπου. Το περιοδικό *Art-Union* δεν αναφέρει καθόλου το έργο, για παράδειγμα, σε μια τεχνοκριτική στην οποία κυριαρχεί το *Kitty Fisher* του Sir Joshua Reynolds (1723-1792), που επίσης βρισκόταν στην έκθεση, ενώ το *Blackwood's Magazine* ανακάλυψε τον πίνακα τον Σεπτέμβριο του 1841, δηλαδή τρεις μήνες μετά την τεχνοκριτική του Darley.⁴⁰

Ωστόσο, από την πρώτη έκθεσή του στο Βρετανικό Ινστιτούτο και μετά το *Ζεύγος Arnolfini* ήταν προορισμένο να αποκτήσει μεγάλη φήμη, όχι μόνο εξαιτίας του ασυνήθιστου θέματος, της εξαιρετικής τεχνικής και των λαμπερών χρωμάτων, αλλά επίσης επειδή ήταν χρονολογημένο και υπογεγραμμένο από έναν καλλιτέχνη του οποίου το όνομα κυκλοφορούσε στον αγγλικό κόσμο της τέχνης για αρκετές δεκαετίες. Όπως σημειώνει ο Darley στην κριτική του για την έκθεση του Βρετανικού Ινστιτούτου, όταν τα θεωρούμενα ως έργα του van Eyck στις αγγλικές συλλογές ήταν σε τόση αφθονία όσο οι πέρδικες, το να δει κανείς ένα αυθεντικό παράδειγμα όπως αυτό ήταν περισσότερο από το να εντοπίζει έναν χρυσό αετό.⁴¹ Δεν υπήρχε αμφιβολία για την αυθεντικότητα του έργου και η θρυλική φήμη του van Eyck μεταφραζόταν σε μια ξεκάθαρη οπτική αισθητική.

Επιπλέον, το *Ζεύγος Arnolfini* απετέλεσε ένα σοκ, περισσότερο από το *Πολύπτυχο της Γάνδης*, για τις σύγχρονες ιδέες των ρομαντικών σχετικά με τη ζωγραφική του 15ου αιώνα. Πράγματι, το έργο δεν αποτελούσε μόνο ένα ιστορικό κειμήλιο, ένα σχεδόν θαυματουργικά διατηρημένο αντικείμενο, αλλά η αισθητική του αξία ίσχυε και στο παρόν: «Ένα ελιξίριο της ζωής για τους πίνακες ίσως να βρέθηκε και αυτός ο μάλλον αιώνιος πίνακας του van Eyck θα το αποδείξει» έγραψε ο Darley όταν είδε για πρώτη φορά τον πίνακα το 1841. «Το πράσινο φόρεμα της γυναίκας λάμπει σαν εκθαμβωτικό και διαυγές διαμάντι».⁴² Τρεις μήνες αργότερα το *Blackwood's Magazine* όχι μόνο ανακήρυξε τον πίνακα πιο «φωτεινό» από οποιονδήποτε άλλο στην έκθεση, αλλά επεκτάθηκε με λυρικό τρόπο στη δύναμη της περιγραφής του και στην εξαιρετική απόδοση του «μεταλλικού πολυελαίου και των τσόκων».⁴³ Έτσι, τον επόμενο χρόνο δεν ήταν τίποτε άλλο παρά ένας θρίαμβος του *Athenaeum* ως εισηγητής αυτού του γούστου, όταν η αγορά αυτού του «νέου άστρου» που πρώτα σημειώθηκε στις σελίδες του ανακοινώθηκε από την Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου.⁴⁴

⁴⁰ *Blackwood's Magazine*, Σεπτέμβριος 1841, σ. 351.

⁴¹ *Athenaeum*, 3 Ιουλίου 1841, σ. 509.

⁴² *Athenaeum*, 3 Ιουλίου 1841, σ. 508-510.

⁴³ *Blackwood's Magazine*, Σεπτέμβριος 1841, σ. 351.

⁴⁴ *Athenaeum*, 3 Δεκεμβρίου 1842, σ. 1041.

Τα νέα εξαπλώθηκαν γρήγορα και το *Ζεύγος Arnolfini* απέκτησε μεγάλη φήμη πριν ακόμα την έκθεσή του. Η φήμη αυτή ενισχύθηκε ιδιαίτερα από μια καθυστέρηση στις πληρωμές για τον πίνακα, πράγμα που σήμαινε ότι υπήρξε μια καθυστέρηση ανάμεσα στην ανακοίνωση του *Athenaeum* για την αγορά τον Δεκέμβριο του 1842 και την έκθεση του έργου τον Απρίλιο του επόμενου χρόνου. Το περιοδικό *Art-Union* έκανε όχι λιγότερες από τρεις ανακοινώσεις για τον πίνακα τον Ιανουάριο, τον Απρίλιο και τον Μάιο του 1843, για παράδειγμα, ενδεχομένως από ανυπομονησία να επανορθώσει που το παρέβλεψε πριν από δύο χρόνια στο Βρετανικό Ινστιτούτο.⁴⁵ Από την εποχή που εκτέθηκε το *Ζεύγος Arnolfini* υποβλήθηκε σε ένα τέτοιου βαθμού δημόσιο ενδιαφέρον που θα έμενε αζεπέραστο από οποιαδήποτε άλλη αγορά πίνακα των μεγάλων δασκάλων κατά τον 19ο αιώνα.

Ο πίνακας τελικά αγοράστηκε από την Εθνική Πινακοθήκη το 1842 για 600 λίρες και απετέλεσε αμέσως επιτυχία. Ήδη από το 1843 είχε γίνει ξυλογραφία και είχε συμπεριληφθεί ως ένας από τους διασημότερους πίνακες στο δημοφιλή οδηγό του Henry Cole (1808-1882), που είχε συγγράψει με το ψευδώνυμο Felix Summerly.⁴⁶ Η μικροσκοπική ξυλογραφία, όπως και οι άλλες του καταλόγου φιλοτεχνήθηκαν από τον John Linnell (εικ. 20). Το έργο επίσης εμφανίζεται στην εφημερίδα *Illustrated London News*, αυτή τη φορά σε μεγαλύτερη κλίμακα (εικ. 21), λίγες εβδομάδες μετά την άφιξη του πίνακα στην Εθνική Πινακοθήκη. Ο χρόνος και οι συνθήκες ήταν κατάλληλες για την εκ νέου ανακάλυψη του Jan van Eyck, εξαιτίας της καθαρότητας του ύφους του, που προσφέρθηκε ιδιαίτερα καλά στην τότε καινούρια τεχνική της ξυλογραφίας, στην οποία η συγκεκριμένη εφημερίδα ήταν πρωτοπόρος. Ωστόσο, σύμφωνα με το συνοδευτικό άρθρο ο van Eyck ήταν ήδη αρκετά δημοφιλής ακόμα και πριν το έργο του εμφανιστεί στις σελίδες της εφημερίδας.

Όταν το έργο εκτέθηκε για πρώτη φορά προκάλεσε πληθώρα επαίνων στον τύπο. Το πρώτο άρθρο για τον πίνακα ήταν αυτό του George Darley για το περιοδικό *Athenaeum* μια εβδομάδα πριν εκτεθεί το έργο. Ο τεχνοκρίτης επαινεί τη μιμητική ικανότητα του καλλιτέχνη: «οι μικροσκοπικές λεπτομέρειες στο δωμάτιο φαίνονται να είναι νταγκεροτυπία και όχι ζωγραφικός πίνακας, τόση είναι η εξαιρετική λεπτότητα και η ακρίβειά τους»⁴⁷ γράφει και συνεχίζει περιγράφοντας τις μορφές που αντανακλώνται στο καθρέφτη σε «λιλιπούτεια κλίμακα» και τις σκηνές από την Καινή

⁴⁵ Graham 2007, σ. 97.

⁴⁶ *Felix Summerly's Handbook for the National Gallery*, London 1843, σ. 48-49.

⁴⁷ *Athenaeum*, 27 Ιουνίου 1835, σ. 497.

Διαθήκη στους κυκλικούς δίσκους γύρω από τον καθρέφτη «με ακόμα μικρότερες διαστάσεις». Σε μια διάσημη ανθολογία του ο Darley διατυπώνει την άποψη ότι τα προτερήματα της τέχνης του Jan van Eyck ξεπερνούν τη λογοτεχνική του φήμη ως αλχημιστή-εφευρέτη της ελαιογραφίας. «Αυτή είναι η πραγματική αλχημεία» γράφει «η ικανότητα που έχει να κάνει το κίτρινο να φαίνεται σα χρυσό [...] τα στολίδια είναι αρκετά στιλπνά ώστε να ξεγελάσουν έναν κοσμηματοποιό».⁴⁸ Επομένως ήταν τόσο η τεχνική, όσο και το μέσο του Jan van Eyck, η ελαιογραφία, που προκάλεσαν το θαυμασμό.

Το ενδιαφέρον για τον πίνακα από ένα ευρύ φάσμα του κόσμου της τέχνης σημειώνεται στο περιοδικό *Illustrated London News*, το οποίο επισημαίνει ότι «ζωγράφοι και ειδήμονες από την πρώτη μέρα της έκθεσης κατέκλιναν την αίθουσα για να θαυμάσουν τη μοναδικότητα του έργου και για να συζητήσουν τα προτερήματά του».⁴⁹ Εφόσον οι σχολές της Βασιλικής Ακαδημίας επίσης στεγάζονταν στο κτίριο Wilkins στην πλατεία Trafalgar δεν ήταν παράξενο ότι πολλοί σπουδαστές συνέρρεαν για να δουν τον πίνακα. Πράγματι, η εθνική συλλογή είχε δημιουργηθεί ιδίως σα βοήθεια για καλλιτέχνες, αν και λίγοι τότε έβλεπαν οποιοδήποτε είδος εγγενούς ομορφιάς στους primitives, η αγορά τους δικαιολογείται κυρίως για τα μαθήματα που παρείχαν πάνω στα καλλιτεχνικά επιτεύγματα πριν από τον Raffaello.⁵⁰

Πράγματι, όλοι οι Άγγλοι τεχνοκρίτες συμφωνούσαν πάνω στα τεχνικά προτερήματα του πίνακα. Ωστόσο, ορισμένοι από αυτούς εμφανίζονται λιγότερο εντυπωσιασμένοι από τον Darley. Οι βασικές επικρίσεις τους προς τον πίνακα του van Eyck που αγοράστηκε από την Εθνική Πινακοθήκη ήταν ότι επρόκειτο για ένα «σκληρό» και «άκαμπτο» έργο. Οι λεπτομέρειες του έργου δεν συγκίνησαν όλους τους τεχνοκρίτες. Το *Illustrated London News* γράφει ότι το έργο ήταν «παραμορφωμένο από επίδειξη και μικροσκοπικές λεπτομέρειες». Παρόλα αυτά τεχνοκρίτες στο *Athenaeum*, στο *Illustrated London News* και στο *Art-Union* δεν μπορούσαν παρά να θαυμάσουν την πιστότητα στην απόδοση των επίπλων, των ενδυμάτων και του οικιακού σκηνικού σε αυτό το κοσμικό θέμα.

Εντούτοις, οι περισσότεροι επικεντρώνονταν στη σχεδόν άριστη κατάσταση του πίνακα και στη διατήρηση των χρωμάτων του, η οποία ερχόταν σε έντονη αντίθεση με

⁴⁸ *Athenaeum*, 25 Μαρτίου 1843, σ. 291.

⁴⁹ *Illustrated London News*, 15 Απριλίου 1843, σ. 257.

⁵⁰ Langley 1995, σ. 501.

σύγχρονα έργα που όλο και χειροτέρευαν. Οι σχολιαστές, επομένως, μπορούσαν να συσχετίσουν την άφιξη του πίνακα τόσο με την έτοιμη λογοτεχνική φήμη του Jan van Eyck ως εφευρέτη της ελαιογραφίας, όσο και με την τέχνη της εποχής τους. Η εφημερίδα *Illustrated London News* ανέφερε ότι ο πίνακας αποτελούσε ένα μυστήριο για τους σύγχρονους καλλιτέχνες τόσο ως προς το θέμα του, όσο και ως προς την τεχνική του Jan van Eyck καθώς την ίδια περίοδο τα χρώματα στο *Η Αγία Οικογένεια με τον Άγιο Ιωάννη* (εικ. 22) του Sir Joshua Reynolds και στο *Διακοπές στο χωριό* (εικ. 23) του David Wilkie (1785-1841), που τότε βρίσκονταν επίσης στην Εθνική Πινακοθήκη φαίνονταν να ξεθωριάζουν γρηγορότερα.⁵¹

Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΕΓΚΥΜΟΣΥΝΗΣ

Σε αντίθεση με τους τεχνοκρίτες οι απλοί θεατές ενεπλάκησαν σε μία συζήτηση σχετική με το θέμα του πίνακα, ο μυστηριώδης χαρακτήρας του οποίου οδήγησε σε μια σειρά θεωριών. Οι σύγχρονοι έρεπαν ιδιαίτερα στο να βλέπουν τη γυναικεία μορφή ως έγκυο.⁵² Η ιδέα αυτή φαίνεται να εισήχθη το 1841 από τον George Darley στο περιοδικό *Athenaeum*. Παρότι οι παρατηρήσεις του Darley βρίσκονταν πολλές φορές μέσα στα όρια του καυστικού του χιούμορ, σε ένα άλλο επίπεδο ίσως να εξέφραζαν τον ενδοιασμό του για το παράξενο θέμα αυτού του πίνακα σε σχέση με τους υπόλοιπους πρώιμους φλαμανδικούς πίνακες με θρησκευτικά θέματα που είχε θαυμάσει στη Γερμανία. Το σχόλιό του φαίνεται ότι αποτελούσε αστείο και την επόμενη φορά που ο Darley έγραψε για τον συγκεκριμένο πίνακα απέδωσε την εμφάνιση της γυναίκας στη μόδα των ενδυμάτων του 15ου αιώνα και όχι σε εγκυμοσύνη.⁵³

Ο Henry Cole στον οδηγό του για την Εθνική Πινακοθήκη δίνει στο έργο τον τίτλο *Εσωτερικό δωματίου με μορφές*,⁵⁴ ενώ η εφημερίδα *Illustrated London News* εκθέτει και κάποιες άλλες θεωρίες. Μία από αυτές υποστήριζε ότι ο πίνακας απεικονίζει μια μέλλουσα μητέρα με τον γιατρό της.⁵⁵ Εξαιτίας του μεγάλου μεγέθους και σχήματος του πίνακα είχε προταθεί η θεωρία ότι το έργο αποτελούσε μέρος ενός τριπτύχου, στο οποίο θα εικονιζόταν το ηθικοπλαστικό θέμα μιας γυναίκας σε ενδιαφέρουσα, συνοδευόμενη από έναν άνθρωπο της αστρολογίας και της ιατρικής στην προσπάθειά

⁵¹ *Illustrated London News*, 15 Απριλίου 1843, σ. 257.

⁵² Campbell 1998, σ. 199.

⁵³ Graham 2007, σ. 202-203.

⁵⁴ *Felix Summerly's Handbook for the National Gallery*, London 1843, σ. 48.

⁵⁵ Graham 2007, σ. 202-203.

του να προσδιορίσει το φύλο του αγέννητου παιδιού. Σε συνάφεια με τον χαρακτήρα της πρώιμης τέχνης, συνεχίζει η εφημερίδα, το κεντρικό τμήμα του τριπτύχου θα προσέφερε στον θεατή ανακούφιση, παρηγοριά και προστασία μέσω της απεικόνισης της Παρθένου και ενός αγίου.⁵⁶ Η θεωρία ότι το έργο απεικονίζει μια έγκυο γυναίκα, της οποίας η ανδρική μορφή διαβάζει την παλάμη υιοθετήθηκε και από τον Γάλλο τεχνοκρίτη Louis Viardot (1800-1883) το 1852 στον οδηγό του για τα μουσεία της Ευρώπης.⁵⁷

Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ

Μια ακόμα δημοφιλής θεωρία εκείνης της εποχής είναι αυτή που υποστήριζε ότι πρόκειται για αυτοπροσωπογραφία του ίδιου του Jan van Eyck και της γυναίκας του (εικ. 24-25). Το έργο περιγράφηκε ως τέτοιο στο περιοδικό *Art-Union* το 1843, λίγο μετά την αγορά του από την Εθνική Πινακοθήκη, ενώ ορισμένα άρθρα σε άλλα περιοδικά και εφημερίδες συνδύαζαν τις θεωρίες της εγκυμοσύνης της γυναίκας και της αυτοπροσωπογραφίας του καλλιτέχνη. Η εφημερίδα *Illustrated London News* πρότεινε τη θεωρία σύμφωνα με την οποία απεικονίζεται ο αρραβώνας του ζωγράφου και της γυναίκας του. Ένας ακόμη Γάλλος τεχνοκρίτης και μεσαιωνοδίφης, ο Léon de Laborde (1807-1869) πρότεινε ότι το έργο αποτελεί αυτοπροσωπογραφία του Jan van Eyck, ο οποίος ορκίζεται για την πατρότητα του αγέννητου παιδιού του.⁵⁸ Είναι χαρακτηριστικό ότι το έργο θεωρούνταν επίσημα προσωπογραφία του van Eyck και της γυναίκας του μέχρι τα μέσα του αιώνα και εμφανιζόταν μάλιστα ως τέτοιο στους καταλόγους της Εθνικής Πινακοθήκης από το 1847 και μετά.⁵⁹

Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΖΕΥΓΑΡΙΟΥ

Ένας κατάλογος του 1516 των πινάκων της Μαργαρίτας της Αυστρίας (1480-1530) στο παλάτι της στο Mechlin ανέφερε «έναν μεγάλο πίνακα με τίτλο ο Hernoul le Fin με τη σύζυγό του σε ένα δωμάτιο, ο οποίος δόθηκε στην κυρία από τον Don Diego». Ο δωρητής αυτός ήταν ο ευγενής Diego de Guevara (περ. 1450-1520) πολλά χρόνια κάτοικος των Κάτω Χωρών. Μια δεύτερη καταγραφή του 1523-1524 αναφέρει ξανά τον πίνακα περιγράφοντάς τον με κάπως πιο ακριβή τρόπο ως έναν άνδρα και μία

⁵⁶ *Illustrated London News*, 15 Απριλίου 1843, σ. 257.

⁵⁷ Louis Viardot, *Les Musées d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie*, Paris 1852, σ. 29.

⁵⁸ Comte Léon de Laborde, *La Renaissance des Arts à le Court de France*, Paris 1850-53, τ. 1, σ. 601-602.

⁵⁹ Edwin Hall, *The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of Jan van Eyck's Double Portrait*, Berkley, Los Angeles and London 1994, σ. 7.

γυναίκα που στέκονται αγγίζοντας ο ένας το χέρι του άλλου. Η καταγραφή αυτή αναφέρει το όνομα του άνδρα ως «Arnoult Fin». Και οι δύο πηγές αναγνωρίζουν ως ζωγράφο τον «Johannes». Μεταγενέστερες καταγραφές αναφέρουν ότι αργότερα ο πίνακας πέρασε στην κατοχή της ανιψιάς της Μαργαρίτας, Μαρίας της Ουγγαρίας (1505-1558), η οποία τον πήρε μαζί της στην Ισπανία, όπου και βρέθηκε στις συλλογές του Φιλίππου Β' (1527-1598) και των διαδόχων του και έμεινε εκεί μέχρι το τέλος του 18ου αιώνα. Αν και δεν υπάρχει κάποια εγγύηση κανείς δεν αμφισβητεί ότι ο πίνακας του Λονδίνου είναι αυτός που αναφέρεται στους καταλόγους των Αψβούργων και με βεβαιότητα έφυγε από την Ισπανία κατά τη διάρκεια των Ναπολεόντειων πολέμων.⁶⁰ Το 1857 ο Joseph Archer Crowe (1825-1896) και ο Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897)⁶¹ ήταν οι πρώτοι, οι οποίοι ταύτισαν τον πίνακα της Εθνικής Πινακοθήκης με το έργο που περιγράφεται στη συλλογή της Μαργαρίτας της Αυστρίας και έκριναν το όνομα «Hernoul Le Fin» ή «Arnoult Fin» ως αλλοιώσεις του «Arnolfini», το όνομα μιας οικογένειας εμπόρων και τραπεζιτών από τη Λούκα, μέλη της οποίας είχαν εγκατασταθεί στη Μπριζ. Το 1861, ύστερα από περεταίρω έρευνα στα αρχεία ο William Henry James Weale επιβεβαίωσε το στοιχείο αυτό καταργώντας έτσι τη θεωρία περί εγκυμοσύνης και αυτοπροσωπογραφίας και με αυτόν τον τρόπο η ταυτότητα του έργου άλλαξε στους καταλόγους της Εθνικής Πινακοθήκης.

Μέχρι πρόσφατα η ταυτότητα του εικονιζόμενου αποδιδόταν ομόφωνα στον Giovanni di Arrigo Arnolfini, ο οποίος εφοδίαζε με μετάξι και με άλλα πολυτελή υφάσματα τον Φίλιππο τον Καλό και είχε λάβει σημαντικά προνόμια. Ήταν παντρεμένος με τη Giovanna ή Jeanne Cenami, της οποίας το όνομα ήταν επίσης συνδεδεμένο με τη διπλή προσωπογραφία. Επομένως, η ανακάλυψη του Jacques Paviot ότι ο Giovanni di Arrigo παντρεύτηκε μόνο μία φορά το 1447 απετέλεσε ένα σοκ. Μια εισαγωγή στους λογαριασμούς του δούκα αναφέρει ότι ο Φίλιππος ο Καλός (1396-1467) του χάρισε τη χρονιά αυτή δύο ασημένια κύπελλα για τον γάμο του. Στην καταγραφή αυτή δεν αναφέρεται το όνομα της νύφης, αλλά καταγραφές μεταγενέστερων θρησκευτικών δραστηριοτήτων δείχνουν ότι η Jeanne Cenami ήταν η μοναδική του σύζυγος.⁶²

Η ανακάλυψη της χρονολογίας του γάμου έκρινε απαραίτητο να βρεθεί ένα άλλο

⁶⁰ Ridderbos 2005, σ. 61.

⁶¹ Joseph Archer Crowe and Giovanni Battista Cavalcaselle, *The Early Flemish Painters. Notices of their Lives and Works*, London 1857, σ. 65-66.

⁶² Ridderbos 2005, σ. 63.

μέλος της οικογένειας Arnolfini. Ο Lorne Campbell⁶³ υποστηρίζει ότι ο εικονιζόμενος είναι ο Giovanni di Nicolao. Πολιτογραφημένος στη Μπριζ ήδη από το 1419 πουλούσε υφάσματα στον Φίλιππο τον Καλό ακόμα νωρίτερα από τον ξάδελφό του Giovanni di Arrigo. Ο Giovanni di Nicolao παντρεύτηκε την Constanza Trenta το 1426. Ωστόσο, ένα γράμμα από τη μητέρα της αποκαλύπτει ότι ήταν ήδη νεκρή μέχρι το 1433, έναν χρόνο δηλαδή πριν φιλοτεχνηθεί ο πίνακας του Jan van Eyck. Ο Giovanni di Nicolao θα πρέπει να είχε απεικονιστεί με μια μεταγενέστερη σύζυγο, για την οποία, ωστόσο, τίποτα δεν είναι γνωστό. Πάνω σε αυτήν την θεωρία η Margaret L. Koster⁶⁴ υποστήριξε μια νέα ερμηνεία ότι ο πίνακας δημιουργήθηκε στη μνήμη της Costanza και ότι το εικονογραφικό του πρόγραμμα δημιουργήθηκε μετά και σε σχέση με τον θάνατό της. Θεωρεί ότι όλα τα στοιχεία στον πίνακα λειτουργούν ώστε να δείξουν ότι η Constanza πέθανε στη γέννα. Από το απειλητικό τέρας που είναι σκαλισμένο στο ξύλινο κάθισμα και φαίνεται να αιωρείται ανάμεσα στα ενωμένα χέρια του ζευγαριού, ίσως ως προοικονομία του πρόωρου τέλους της γυναίκας μέχρι το αναμμένο κερί στην πλευρά του συζύγου που έρχεται σε αντίθεση με την απουσία του στην πλευρά της γυναίκας. Ακόμα και ο τρόπος που ο άνδρας κρατά το χέρι της γυναίκας του «σα να γλιστρά από τα δάχτυλά του, όπως ίσως η ίδια η Constanza». ⁶⁵ Όπως και να έχει, ενώ το *Ζεύγος Arnolfini* δεν είχε προκαλέσει καμία συζήτηση σχετικά με τον δημιουργό, τη χρονολογία ή την προέλευσή του, αυτό δε συνέβη σε καμία περίπτωση όσον αφορά την ταυτότητα του ζευγαριού και του τι κάνουν σε αυτό το συγκεκριμένο σκηνικό, που αποτελεί ακόμα μυστήριο και προκάλεσε μια σειρά ποικίλων και διαφορετικών ερμηνειών καθόλη τη διάρκεια του 19ου και του 20ου αιώνα.

⁶³ Campbell 1998, σ. 192-198.

⁶⁴ Margaret L. Koster, “*The Arnolfini Double Portrait: A Simple Solution*”, *Apollo*, τχ. 158 (Σεπτέμβριος 2003), σ. 6.

⁶⁵ Koster 2003, σ. 13.

3. Ο JAN VAN EYCK ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΟΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ

Εν μέσω της νέας αυτής προσοχής μετά την αγορά του *Ζεύγους Arnolfini* από την Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου ο Jan van Eyck εντάσσεται σε μία ευρύτερη συζήτηση, στην οποία οι τεχνοκρίτες της εποχής αρχίζουν να διαπραγματεύονται τη θέση του καλλιτέχνη στην ιστορία της τέχνης, ιδίως σε σχέση με τους μεγάλους δασκάλους του παρελθόντος. Η κυρίαρχη τάση τον χαρακτήριζε μεσαιωνικό ζωγράφο, και τον αξιολογούσε στο πλαίσιο της γενικότερης αναβίωσης της παλαιότερης τέχνης που παρατηρείται στα μέσα του 19ου αιώνα στην Αγγλία. Πριν την εμφάνιση των μονογραφιών κατά τη δεκαετία του 1850 κείμενα για τους μεγάλους δασκάλους εμφανίζονταν κυρίως από τεχνοκρίτες σε περιοδικά και σε γενικές θεωρήσεις ιστορίας της τέχνης.⁶⁶

Πολύ πριν η αδελφότητα των Προραφαηλιτών υιοθετήσει το όνομά της ήταν της μόδας να υποστηρίζει κανείς primitives ζωγράφους υπό την επιρροή του Alexis Francois Rio (1797-1874) και της προτίμησής του για καλλιτέχνες πριν από το Raffaello. Επομένως, η εκ νέου ανακάλυψη του Jan van Eyck μέσω του συγκεκριμένου πίνακα στην Αγγλία σηματοδότησε την έναρξη ενός νέου ενδιαφέροντος για την τέχνη του ζωγράφου από την πλευρά των Άγγλων τεχνοκριτών. Πριν ακόμα από τις συζητήσεις σχετικά με τους Προραφαηλίτες που ακολούθησαν κατά τη δεκαετία του 1850, το ύφος του Jan van Eyck είχε προκαλέσει παρόμοιες συζητήσεις πάνω σε δύο βασικά θέματα, τον ρεαλισμό του και την επιμονή του στη λεπτομέρεια.

Τρεις είναι οι βασικοί τεχνοκρίτες που ασχολούνται με τα συγκεκριμένα ζητήματα στον τύπο της εποχής, ο John Ruskin (1819-1900) (εικ.26), ο Lord Coutts Lindsay (1824-1913) (εικ. 27) και ο George Darley (εικ. 28). Το 1848 ο John Ruskin στο *Quarterly Review* παρουσιάζει την τέχνη του van Eyck σα μια τέχνη που αναλώνεται στη μικρογραφική αναπαράσταση της φύσης εις βάρος του συνόλου. Κατά τον Ruskin αν ο Jan van Eyck είχε ζωγραφίσει το προσκίνητο του *Ο πειρασμός του Χριστού* (εικ. 29) του Tintoretto (1519-1594), ένα έργο που είχε σε ιδιαίτερη εκτίμηση, το κεντρικό θέμα του πίνακα θα είχε παραγκωνιστεί από ένα ατελείωτο χαλί με βρύα, θάμνους και λειχήνες. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Ruskin «Ο van Eyck ήταν ικανός να ζωγραφίσει ξεχωριστά κάθε μία από τις ίνες του γρασιδιού».⁶⁷ Τον ίδιο χρόνο που οι Προραφαηλίτες πήραν το όνομά τους η τέχνη του Jan van Eyck είχε ήδη εγείρει

⁶⁶ Graham 2007, σ. 104-105.

⁶⁷ *The Works of John Ruskin*, ed. Edgar Thomas Cook and Alexander Wedderburn, London and New York 1903-1912, τ. 23, σ. 260.

ερωτήματα και ζητήματα που αργότερα θα αφορούσα και το ίδιο το κίνημα. Ο Ruskin παρουσιάζεται να προτιμά τον Fra Angelico (1395-1455) από τον Jan van Eyck ακριβώς γιατί ο τελευταίος στα έργα του ήταν τόσο στενά προσκολλημένος στην ύλη. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Οι Ολλανδοί ακόμα και στα θρησκευτικά τους θέματα πάντα αναλώνονται στην επίδειξη της δεξιοτεχνίας τους. Ακόμα και το εκπληκτικό έργο του Jan van Eyck είναι περισσότερο κοσμήματα και μέταλλα παρά ανθρωπότητα».⁶⁸ Παρομοίως, σε μια από τις πρώτες πλήρεις μελέτες ο Lord Lindsay το 1847 στο *Sketches of the History of Christian Art* ασχολείται με τον Jan van Eyck στον τρίτο τόμο του έργου δίνοντας έμφαση στην ιδιαιτερότητα του ρεαλισμού του καλλιτέχνη. Ο Lindsay βλέπει τον van Eyck υπερβολικά ριζωμένο στα καθημερινά πράγματα σε σχέση με την απλή ευλάβεια, την οποία προτιμούσε στα έργα των πρώιμων Ιταλών καλλιτεχνών. Για τον Lindsay η αφθονία των λεπτομερειών στο *Η Παναγία του Κανονικού van der Paele* (εικ. 30) στη Μπριζ ή στην *Προσκύνηση των ποιμένων* στο *Τρίπτυχο της Αγίας Κολούμπα* (εικ. 31) του Rogier van der Weyden χαρακτηρίζονταν από μια γοτθική τραχύτητα, η οποία δεν του ήταν αρεστή, επισημαίνει ωστόσο την εξαίσια μίμηση αναφέροντας ότι ρητό των αδελφών van Eyck ίσως να ήταν το: «Η φύση όπως είναι σε όλη της την ομορφιά και την παραμόρφωση και αντίστοιχο στο ιδανικό».⁶⁹ Ωστόσο, το *Πολύπτυχο της Γάνδης* (εικ. 32, 33) με τους αγίους και τους αγγέλους σε ένα πιο λιτό τοπίο βρισκόταν πιο κοντά στα στοιχεία εκείνα που θαύμαζε ο Lindsay στους Ιταλούς.

Παρότι ο Lindsay ήταν ο πλέον απόλυτος στην τοποθέτηση του Jan van Eyck κάτω από την ιταλική τέχνη, φαίνεται ότι συνειδητοποιεί τη στροφή προς τον ρεαλισμό που λάμβανε χώρα στην αγγλική τέχνη και τη σύγχρονή του άνοδο της τέχνης της βόρειας Ευρώπης, παράλληλα με αυτή των Ιταλών primitives. Αντιπαραθέτοντας τον πρώιμο Ιταλό «αστρονόμο» με τον πρώιμο Φλαμανδό «γεωλόγο», μια κοινή αλληγορία που χαρακτήριζε τις δύο παραδόσεις ο Lindsay καταλήγει: «Όπως ο ουρανός και η γη πρέπει να παντρευτούν, έτσι και το ιδανικό και το ρεαλιστικό, η φαντασία και η λογική πρέπει να συμφιλιωθούν και να ενωθούν, ώστε η τέχνη να επιτύχει ωριμότητα. Ως εκ τούτου, οφείλουμε να εξοικειωθούμε με τους πρώιμους πίνακες του βορρά, όχι λιγότερο από αυτούς του νότου».⁷⁰ Αυτό που είναι σίγουρο είναι ότι ο Lord Lindsay αποτελούσε ένθερμο υποστηρικτή την αναβίωσης της παλαιότερης τέχνης, όπως

⁶⁸ Ruskin 1903-12, τ. 23, σ. 260.

⁶⁹ Lord Coutts Lindsay, *Sketches of the History of Christian Art*, London 1847, τ. 3, σ. 296.

⁷⁰ Lindsay 1847, τ. 3, σ. 405-406.

φαίνεται από τον τρόπο με τον οποίο κλείνει τους τρεις τόμους του έργου του: «Μακάρι κάθε νέος ζωγράφος να κοινωνήσει αυτά τα παραμελημένα κειμήλια μια παλαιότερης, απλούστερης και πιο πιστευτής εποχής. Μακάρι ορισμένοι καλλιτέχνες να εξυψωθούν ανάμεσά μας και ο 19ος αιώνας να μπορέσει να συναγωνιστεί το 15ο».⁷¹

Ένα καλό παράδειγμα, ανεξάρτητο από συγκεκριμένους τεχνοκρίτες, σχετικό με την πρόσληψη του Jan van Eyck κατά το 19ο αιώνα στην Αγγλία ήταν ο έπαινος του καλλιτέχνη εις βάρος του Nicolas Poussin (1594-1665) το 1838. Αυτό προήλθε στο γενικότερο πλαίσιο μιας πανευρωπαϊκής συζήτησης σχετικής με τους μεγάλους δασκάλους. Την επόμενη εβδομάδα το *Athenaeum* απορρίπτει την ιδέα ότι ένα βιομηχανικό κράτος όπως η Αγγλία μπορεί να περιμένει ανάλογη επιτυχία και στις καλές τέχνες. Ο Darley πάνω σε αυτό γράφει: «Οι ιδιοφυίες των van Eyck και Memling δεν πνίγηκαν κάτω από τα φλαμανδικά σακιά με μαλλί. Δεν ήταν αυτές οι χώρες γνωστές για την τέχνη τους σε κάθε περίπτωση;».⁷² Ωστόσο, το 1843, λίγους μήνες μετά την παρουσίαση του *Ζεύγους Arnolfini* στο κοινό, το *Blackwood's Magazine* γράφει ότι οι πίνακες του Dous ή του van Eyck «ακόμα και με τα σκόρπια ροδάκινα και τη δροσιά πάνω στα φύλλα ποτέ δε θα αποτελέσουν μεγάλα έργα». Βλέπουμε επομένως ότι η ταυτότητα του Jan van Eyck στα μέσα της δεκαετίας του 1840 ήταν κάθε άλλο παρά σταθερή.

Ο τεχνοκρίτης George Darley απ' την άλλη, κινείται προς μια διαφορετική κατεύθυνση και φτάνει να συγκρίνει την τέχνη του Jan van Eyck με αυτή του Raffaello, επομένως έχουμε τελειώς διαφορετικές οπτικές για τον ίδιο καλλιτέχνη από τους τεχνοκρίτες της εποχής. Ο Darley πηγαίνει τον van Eyck προς μία άλλη κατεύθυνση και τον τοποθετεί σε μια υψηλότερη βαθμίδα της κλίμακας και έξω από τη σχολή του.⁷³ Σε έναν ενθουσιώδη σχολιασμό του *Ζεύγους Arnolfini* το 1843 ο Darley γράφει: «Κάτω από ιταλική διδασκαλία τι θα μπορούσε να παράγει αυτή η πληθωρική εφεύρεση και εργασία; Ένα δεύτερο Raffaello;».⁷⁴ Αν και αυτό αποτελούσε σημαντικό έπαινο για τον van Eyck, ένα μέσο σύνδεσης του ονόματός του με το μεγαλείο στην κοινή γνώμη, ο Darley επαναλαμβάνει το μοτίβο του Giorgio Vasari (1511-1574), ότι οι βόρειοι καλλιτέχνες θα είχαν επιτύχει περισσότερα εάν είχαν γεννηθεί στην Ιταλία.⁷⁵

Ο Darley, όπως αναφέρθηκε συσχετίζει τον van Eyck με το Raffaello και

⁷¹ Lindsay 1847, τ. 3, σ. 421-422.

⁷² *Athenaeum*, 21 Ιουλίου 1938, σ. 510.

⁷³ Graham 2007, σ. 108-109.

⁷⁴ *Athenaeum*, 25 Μαρτίου 1843, σ. 291.

⁷⁵ Vasari Giorgio, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, London 1996, τ. 2, σ. 77.

συγκεκριμένα τη γυναικεία μορφή του *Ζεύγους Arnolfini* με την *Παναγία Cowper* (εικ. 34) του ως προς την ακρίβεια του σχεδίου και την καθαρότητα των περιγραμμάτων, έργα που είδε μαζί σε έκθεση το 1841. Η ταύτιση αυτή του Darley ουσιαστικά αμφισβητεί το δίπολο Raffaello και Jan van Eyck, το οποίο αντιπαραθέτονταν σε μεγαλύτερο βαθμό σε σχέση με τον 15ο και το 16ο αιώνα. Ωστόσο, ο Darley δε βρήκε την προτίμησή του προς τον Jan van Eyck εμπόδιο στο να θαυμάσει και την τεχνική του Raffaello.

Παράλληλα, ο Darley επαινεί τον πλούτο και τη λαμπρότητα των χρωμάτων του van Eyck σε σχέση με εκείνα του Perugino (1446-1523), ο οποίος εκείνη την περίοδο θεωρούνταν υποδειγματικός *primitive*. Ο Darley αναφέρει: «Οι φωτεινότερες και πλουσιότερες αποχρώσεις του Perugino δε μπορούν να συγκριθούν με αυτές του van Eyck ή του Hemlinck [sic]». ⁷⁶ Στην πραγματικότητα τα σχόλια αυτά του Darley απηχούν την ευρύτερη γοητεία που ασκούσε εκείνη την εποχή ο Jan van Eyck ως ο μυθικός εφευρέτης της ελαιογραφίας. Ο Darley εκφράζει την άποψή του για το αμφιλεγόμενο ζήτημα της εφεύρεσης της ελαιογραφίας από τον Jan van Eyck. Τα όσα γράφονταν για το αν ο van Eyck ήταν όντως ο εφευρέτης της ελαιογραφίας ή όχι για τον Darley δεν είχαν σημασία. Η πραγματική εφεύρεση του van Eyck κατά τον Darley ήταν ότι πρώτος εκείνος έδωσε στην ελαιογραφία την πραγματική δύναμη και ομορφιά της. ⁷⁷ Βλέπουμε επομένως ότι είναι δύσκολο να εντοπιστεί μια σταθερή θέση σε οποιαδήποτε τεχνοκριτική των μέσων του 19ου αιώνα, που αφορούσε το πώς έβλεπαν τον Jan van Eyck και ευρύτερα την πρώιμη φλαμανδική τέχνη, τόσο μεμονωμένα, όσο και σε σύγκριση με την πρώιμη τέχνη της Ιταλίας και με τους καλλιτέχνες πριν από το Raffaello.

⁷⁶ *Athenaeum*, 24 Ιουλίου 1841, σ. 558.

⁷⁷ Graham 2007, σ. 112.

4. Ο JAN VAN EYCK ΚΑΙ Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΟΥΣ ΠΡΟΡΑΦΑΗΛΙΤΕΣ

Οι πολλοί διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους γινόταν αντιληπτή η τέχνη του Jan van Eyck στην Αγγλία του 19ου αιώνα μπορούν να γίνουν πληρέστερα κατανοητοί μέσω της εξέτασης της σχέσης του καλλιτέχνη με την αδελφότητα των Προραφαηλιτών. Ο συσχετισμός αυτός είναι μακροχρόνιος και βασίζεται σε δυο παραμέτρους. Πρώτον, στο γεγονός ότι πολλοί καλλιτέχνες που συνδέονταν με την αδελφότητα στράφηκαν στο Ζεύγος *Arnolfini* ως υποδειγματικό πρότυπο του 15ου αιώνα και άντλησαν ποικίλα στοιχεία από το συγκεκριμένο έργο και δεύτερον στο ότι η αδελφότητα των Προραφαηλιτών απετέλεσε το θέμα μιας συζήτησης από τους τεχνοκρίτες της εποχής για τα ίδια ζητήματα που τους είχαν απασχολήσει λίγα χρόνια πριν σε σχέση με το έργο του Jan van Eyck.

Η αδελφότητα των Προραφαηλιτών δημιουργήθηκε το Σεπτέμβριο του 1848 στην Αγγλία από μια ομάδα φοιτητών τέχνης και διανοουμένων. Οι ίδιοι ονομάστηκαν Προραφαηλίτες για να εκφράσουν την αντίθεσή τους προς την παράδοση της Βασιλικής Ακαδημίας. Πίστευαν ότι μετά τον Raffaello η τέχνη είχε γίνει επιτηδευμένη και ανειλικρινής. Αυτοί επιδίωκαν να επιστρέψουν στο πιο ειλικρινές και φυσικό ύφος της πρώιμης ιταλικής Αναγέννησης του 15ου αιώνα. Σχεδόν από την αρχή υπήρχε μια σημαντική συζήτηση σχετική με το μέχρι σε ποιο βαθμό η αδελφότητα των Προραφαηλιτών είχε σκοπό να μιμηθεί τη λεγόμενη «πρωτόγονη» τέχνη της περιόδου πριν τον Raffaello. Ο William Holman Hunt (1827-1910), συγκεκριμένα, αργότερα απέρριψε την ιδέα ότι το κίνημα στόχευε σε οποιαδήποτε είδους αναβίωση του ύφους της πρώιμης Αναγέννησης. Πιο πρόσφατοι ερευνητές έχουν δώσει έμφαση στην υπερβολικά χαλαρή σχέση των νεαρών αδελφών με τα παραδείγματα της πρώιμης τέχνης της Αναγέννησης και σημειώνουν εύστοχα ότι οι πίνακές τους έχουν ομοιότητες με αυτούς που φιλοτεχνήθηκαν την περίοδο πριν το 1500 μόνο με περιορισμένους τρόπους.⁷⁸

Οι Προραφαηλίτες στην τέχνη τους φαίνεται να μη δίνουν την απαιτούμενη έμφαση σε πολλές από τις καινοτομίες των πρώιμων Ιταλών καλλιτεχνών, όπως για παράδειγμα του Masaccio (1401-1428),⁷⁹ συμπεριλαμβανομένων της γραμμικής και ατμοσφαιρικής προοπτικής, ενώ δεν έλαβαν υπόψη τους τις δύο βασικές αρχές της αναγεννησιακής τέχνης: την ενότητα και τον ιδεαλισμό. Τα κύρια χαρακτηριστικά της

⁷⁸ Elizabeth Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, Princeton 2000, σ. 19.

⁷⁹ Prettejohn 2000, σ. 560.

τέχνης της αδελφότητας των Προραφαηλιτών περιλάμβαναν τη χρήση των ελαιοχρωμάτων, μια ιδιαίτερη έμφαση στη λεπτομέρεια, μια «φωτογραφική» προσέγγιση στην αποτύπωση του κόσμου, την έμφαση σε επί μέρους τμήματα του έργου και όχι στην ενότητα, τη χρήση λαμπερών χρωμάτων σε έντονες αντιθέσεις, καθώς και τη χρήση κρυμμένων παρά προφανών συμβολισμών. Οι Προραφαηλίτες μοιράζονται αυτά τα χαρακτηριστικά με την Αναγέννηση της βόρειας Ευρώπης και με καλλιτέχνες όπως οι Jan van Eyck, ο Hans Memling και ο Hans Holbein (1497-1543). Σε αυτό το σημείο πρέπει να ληφθεί υπόψη η διαφορετική προέλευση των δύο παραδόσεων, η τέχνη της ιταλικής Αναγέννησης προέκυψε από την εκ' νέου ανακάλυψη της κλασικής αρχαιότητας και επικεντρώθηκε στην κομψότητα, την απλότητα και τη μαθηματική απόδοση του χώρου, ενώ η τέχνη της βόρειας Ευρώπης προήλθε από μια διακοσμητική παράδοση που περιλάμβανε τα βιτρό και την εικονογράφηση των χειρογράφων, στα οποία δινόταν ιδιαίτερη έμφαση στα λαμπερά χρώματα, στις λεπτομέρειες και στον τελείως γεμάτο χώρο.

Οι τρεις αρχικοί ζωγράφοι που περιλάμβανε η αδελφότητα ήταν οι: William Holman Hunt (εικ. 35), John Everett Millais (1829-1896) (εικ. 36) και Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) (εικ. 37). Ο Rossetti είχε συστήσει τον Hunt σε έναν μέντορά του, τον λίγο μεγαλύτερο σε ηλικία ζωγράφο Ford Madox Brown (1821-1893) (εικ. 38). Ο Brown είχε περάσει τον χειμώνα του 1845-1846 στη Ρώμη, όπου είχε έρθει σε επαφή με τα μέλη των Γερμανών Ναζαρηνών που ήταν ακόμα εν ζωή. Παρότι ο Brown δεν ήταν ποτέ επίσημα μέλος της αδελφότητας, οι ιστορίες του για τους Ναζαρηνούς ίσως να απετέλεσαν ένα στοιχείο στον σχηματισμό της ταυτότητας της ομάδας. Ο Brown επίσης πειραματιζόταν σε διάφορα στυλ από το παρελθόν, τα οποία σύμφωνα με τον Hunt, ο ίδιος και ο Rossetti αποκαλούσαν «πρώιμα χριστιανικά».⁸⁰

Ταυτόχρονα, ο Rossetti σύστησε τον Hunt και σε άλλους φίλους, συμπεριλαμβανομένου και του νεαρού γλύπτη Thomas Woolner (1825-1892) (εικ. 39). Ο Hunt υπαινίσσεται ότι ήταν σε μεγάλο βαθμό υποκίνηση του Rossetti το σχέδιο επέκτασης των μεμονωμένων φιλιών σε έναν ευρύτερο καλλιτεχνικό σχηματισμό και άρχισε να αναδύεται στα τέλη του καλοκαιριού του 1848. Μαζί με τον Woolner ο Rossetti ήθελε να συμπεριλάβει τον James Collinson (1825-1881), έναν νεαρό ζωγράφο μικρής κλίμακας οικιακών θεμάτων, τα οποία ήταν λιγότερο φιλόδοξα από

⁸⁰ William Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, London and New York 1905, τ. 1, σ. 122.

τους πίνακες που είχαν ήδη ολοκληρώσει ο Millais και ο Hunt ή από αυτούς που είχε σκοπό να φιλοτεχνήσει ο Rossetti. Ο Rossetti επίσης πρότεινε να συμμετέχει και ο μικρότερο αδελφός του, William Michael Rossetti (1829-1919) (εικ. 40), ο οποίος μόλις είχε ξεκινήσει να ζωγραφίζει και που πιθανότατα ποτέ δεν είχε σοβαρές φιλοδοξίες ως ζωγράφος, αν και όπως και ο Dante Gabriel Rossetti είχε λογοτεχνικές φιλοδοξίες. Τέλος, ο Hunt σύστησε έναν φίλο ή μαθητή του, τον Frederic George Stephens (1828-1907) (εικ. 41) συμπληρώνοντας τον αριθμό σε επτά. Ο Stephens ήταν ακόμη ένας σπουδαστής της Βασιλικής Ακαδημίας, ο οποίος όμως δεν είχε ολοκληρώσει ακόμη κάποιον πίνακα.⁸¹

Επιπλέον, ορισμένοι από τους άλλους καλλιτέχνες-φίλους που συμπεριλήφθηκαν στις συζητήσεις του 1848 συνέχισαν να έχουν στενούς δεσμούς με τους αδελφούς ακόμα και αφού η ομάδα των επτά είχε επισημοποιηθεί. Ο Walter Deverell (1827-1854) (εικ. 42), στενός φίλος του Dante Gabriel Rossetti από το 1844 ήταν επίσημα υποψήφιος για να γίνει μέλος της ομάδας το 1850, όταν παραιτήθηκε ο Collinson, αν και η εκλογή του δεν επισημοποιήθηκε ποτέ, έμεινε κοντά στην ομάδα μέχρι και τον πρόωρο θάνατό του το 1854. Ο William Michael Rossetti έδωσε εύσημα στον γλύπτη John Lucas Tupper (1824-1879) για την παραγωγή του εισαγωγικού δείγματος του συστήματος της αδελφότητας στη γλυπτική το 1851, αν και ο Tupper δεν έγινε ποτέ επίσημο μέλος.⁸² Ένας ακόμη φίλος ήταν ο William Bell Scott (1811-1890) (εικ. 43), ένας ζωγράφος και ποιητής, ο οποίος υπηρετούσε ως διευθυντής στο Κυβερνητικό Σχολείο Σχεδίου στο Newcastle. Ο αριθμός των επτά μελών είναι ιδιαίτερα περιορισμένος και δε συμπεριλαμβάνει ολόκληρη την κλίμακα των σχετιζόμενων δραστηριοτήτων ακόμα και την εποχή ίδρυσης της ομάδας.

Κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1850, ένα διαφορετικό είδος απόκρισης προς την πρώιμη φάση των Προραφαηλιτών άρχισε να συνασπίζεται ανεξάρτητα ανάμεσα σε φοιτητές της Οξφόρδης. Σε αυτήν την ομάδα ήταν η ιδέα της αδελφότητας και το ενδιαφέρον για την τέχνη της πρώιμης Αναγέννησης που επιλέχθηκε για επεξεργασία. Ο Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898) (εικ. 44) και ο William Morris (1834-1896) (εικ. 45) συναντήθηκαν όταν γράφτηκαν στο Exeter College το 1852. Ο κύκλος τους από τη στιγμή που άρχισαν να μένουν στην Οξφόρδη στις αρχές του 1853 περιλάμβανε μια ομάδα από φίλους του Burne-Jones από το Birmingham. Η ιστορία

⁸¹ Prettejohn 2000, σ. 25-27.

⁸² William Michael Rossetti, *The P.R.B. Journal: William Michael Rossetti's Diary of the Pre-Raphaelite Brotherhood 1849-1853*, ed. William Evan Fredeman, Oxford 1975, σ. 96.

της ομάδας αυτής είναι γνωστή όπως αυτής των Προραφαηλιτών. Πλέον θεωρούμε δεδομένο ότι ο Burne-Jones και ο Morris αποτελούν κεντρικές μορφές της νέας ή δεύτερης φάσης των Προραφαηλιτών.⁸³ Αρχικά, η ομάδα της Οξφόρδης φαίνεται να μη γνώριζε την ύπαρξη της αδελφότητας των Προραφαηλιτών και έδεσαν μαζί λιγότερο εξαιτίας του ενδιαφέροντός τους για τις οπτικές τέχνες, αλλά εξαιτίας μιας έντονης διανοητικότητας και μιας διάχυτης αίσθησης κοινωνικής και θρησκευτικής αποστολής. Όταν όμως έμαθαν για την αδελφότητα, πιθανότατα το 1854, άρχισαν συνειδητά να προσαρμόζουν την ομάδα τους στο πρότυπο της προηγούμενης. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την αναβίωση της πρώτης ομάδας κάτω από διαφορετικές συνθήκες.

Οι τρεις βασικοί ζωγράφοι του κινήματος γρήγορα χωρίστηκαν στιλιστικά και ακολούθησαν τους προσωπικούς τους καλλιτεχνικούς στόχους, αλλά για τη σύντομη περίοδο της συνεργασίας τους, υπέγραφαν τα έργα τους με τα αρχικά «PRB» (εικ. 46), για να υποδείξουν ότι οι στόχοι τους και η τεχνική τους ήταν κοινά. Ενίσχυσαν αυτήν τη σύνδεση μέσω της στενής συνεργασίας μεταξύ τους και σχολιάζοντας ο ένας τη δουλειά του άλλου.⁸⁴ Ο Hunt προτιμούσε τη θρησκευτική τέχνη και από τους τρεις ήταν ο πιο αδιάλλακτος και αφοσιωμένος στις αρχές της αδελφότητας. Ο Millais ζωγράφιζε πιο συναισθηματικά θέματα και το ύφος του ήταν πιο χαλαρό από αυτό των υπολοίπων Προραφαηλιτών. Ο Rossetti είχε λάβει τη λιγότερη εκπαίδευση από τους τρεις, γι' αυτό και το έργο του είναι περισσότερο ιδιοσυγκρασιακό και παρουσιάζει τη μικρότερη επιρροή από εξωτερικές πηγές.⁸⁵ Ο γηραιότερος καλλιτέχνης ο Ford Madox Brown ίσως να αποτελούσε το μεσάζοντα ανάμεσα σε Προραφαηλίτες και πρώιμους Φλαμανδούς. Ενώ δεν ήταν επίσημο μέλος της αδελφότητας, ήταν στενά συνδεδεμένος με τους νεότερους καλλιτέχνες και παράλληλα ήταν αρκετά εξοικειωμένος με την τέχνη της Φλάνδρας, καθώς σπούδασε στη Μπριζ, τη Γάνδη και την Αμβέρσα. Ένα από τα πρωιμότερα έργα του, το *Οι σπόροι και τα φρούτα της αγγλικής ποίησης* (εικ. 47), το οποίο ξεκίνησε το 1845, ίσως να ήταν εμπνευσμένο από το *Οστεοφυλάκιο της Αγίας Ορσαλίας* (εικ. 48) του Hans Memling στη Μπριζ με τα επιχρυσωμένα διαμερίσματα, τα ζωηρά χρώματα και τις έντονες λεπτομέρειες.⁸⁶

Οι Προραφαηλίτες είχαν τη δυνατότητα να δουν μεγάλο αριθμό έργων ζωγραφικής

⁸³ Prettejohn 2000, σ. 98.

⁸⁴ Prettejohn 2000, σ. 18.

⁸⁵ Raymond Watkinson, *Pre-Raphaelitism Art and Design*, Greenwich 1970, σ. 30-35

⁸⁶ Langley 1995, σ. 505.

όσο ιταλικών όσο και από τη βόρεια Ευρώπη, καθώς τα έργα αυτά ήταν στη μόδα στην Αγγλία κατά τη δεκαετία του 1840. Ιταλικά και φλαμανδικά έργα εμφανίστηκαν στην έκθεση *Old Masters* στο Βρετανικό Ινστιτούτο το 1848, το αποκορύφωμα του συσσωρευμένου ενδιαφέροντος για τους primitives κατά την προηγούμενη δεκαετία.⁸⁷ Ο κατάλογος αναφέρεται σε «μια σειρά πινάκων από την εποχή του Giotto και του van Eyck». Η σύμπτωση μιας έκθεσης τέτοιας φύσεως λίγους μήνες πριν το σχηματισμό της αδελφότητας των Προραφαηλιτών έχει οδηγήσει στην υπόθεση ότι κατά πάσα πιθανότητα ενέργησε ως καταλύτης. Ωστόσο, καμιά από τις διαθέσιμες πηγές για τους Προραφαηλίτες δεν αναφέρει τίποτα για αυτήν την έκθεση. Όταν ο Hunt έγραφε αργότερα για την επίδραση που άσκησε σε αυτόν και στον Rossetti το έργο *Η στέψη της Παρθένου* (εικ. 49) του Fra Angelico στο Λούβρο το 1849 αναφέρει: «Δεν είχαμε δει μέχρι τότε κανένα από τα πρωτότυπα έργα του καλλιτέχνη»,⁸⁸ πράγμα που αφήνει να εννοηθεί ότι δεν είχαν δει την έκθεση του 1848, καθώς σε αυτή περιλαμβάνονταν δύο έργα του Fra Angelico.

Το σύνολο του κύκλου των Προραφαηλιτών ως σπουδαστές της βασιλικής ακαδημίας γνώριζαν αναμφίβολα το Ζεύγος *Arnolfini* και δεδομένης της θέσης του στην πλατεία Trafalgar και στην Εθνική Πινακοθήκη δε θα μπορούσε κανείς να το χάσει εύκολα. Όπως αναφέρει ο Hunt «εγώ προφυλάσσομαι από τη δουλική μίμηση του quattrocento, το οποίο έχει γίνει μια σαγηνευτική παγίδα για τους Άγγλους ζωγράφους [...] ακόμα και το έργο που έχω δει στους Francia, Ludovico Mazzolino και στη σχολή τους, καθώς και ο νεοαποκτηθείς van Eyck έγινε αγαπητός σε μένα ως παράδειγμα ζωγραφικής περισσότερο κερδοφόρο για τους νέους».⁸⁹ Ο Millais, ένα παιδί θαύμα της Βασιλικής Ακαδημίας θα πρέπει να ήταν μάρτυρας της άφιξης του πίνακα στην πλατεία Trafalgar, όπου, όπως αναφέρει ο αδελφός του γνώριζε όλους τους πίνακες απ' έξω. Ο Rossetti, του οποίου η ζωγραφική δεν επηρεάστηκε άμεσα από το συγκεκριμένο έργο προφανώς και θα το γνώριζε πριν το ταξίδι του στη Γαλλία και το Βέλγιο το 1849. Ο Raymond Watkinson μάλιστα υποστηρίζει ότι με εξαίρεση τα χαρακτηριστικά το Ζεύγος *Arnolfini* ήταν το μοναδικό έργο πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής που είχαν δει ο Hunt και ο Rossetti, αλλά αυτό ήταν αρκετό για να τους εξοικειώσει με το ύφος του van Eyck. Από τη Μπριζ ο Rossetti γράφει στον James Collinson: «ο πίνακας του van Eyck στην Εθνική Πινακοθήκη ίσως να σου δώσει

⁸⁷ Luke Herrmann, *Nineteenth Century British Painting*, London 2000, σ. 23.

⁸⁸ Hunt 1905, τ. 1, σ. 190.

⁸⁹ Hunt 1905, τ. 1, σ. 54.

κάποια ιδέα για το ύφος που υιοθετήθηκε από τον Memling σε αυτούς τους σπουδαίους πίνακες, αν και το αποτέλεσμα του φωτός και του χρώματος είναι πολύ λιγότερο ποιητικά στον van Eyck, κατά κύριο λόγο επειδή πρόκειται για ένα πιο νηφάλιο θέμα σε έναν εσωτερικό χώρο, αλλά εν μέρει επίσης πιστεύω εξαιτίας της εγγενούς ανωτερότητας του Memling». ⁹⁰ Οι Προραφαηλίτες είχαν επίσης την ευκαιρία να δουν τα έργα τόσο των Ιταλών, όσο και των Φλαμανδών δασκάλων μέσω φωτογραφιών. Ο Dante Gabriel Rossetti είχε στην κατοχή του μια εκτενή συλλογή φωτογραφιών με έργα μεγάλων δασκάλων, όπως του Michelangelo (1475-1564), του Tiziano (1490-1576), του Raffaello και του Dürer. ⁹¹

Τα μέλη της αδελφότητας ταξίδεψαν επίσης στην Ευρώπη, όπου ήρθαν σε επαφή με πολλά έργα του 15ου αιώνα. Στα μέσα της δεκαετίας του 1840 ο Brown ταξίδεψε στην Βασιλεία, όπου «πέρασε όσο περισσότερο χρόνο μπορούσε μελετώντας τους πίνακες του Holbein», ενώ όπως αναφέρθηκε είχε σπουδάσει στη Μπριζ, τη Γάνδη και την Αμβέρσα. Το φθινόπωρο του 1849 οι Hunt και Rossetti ταξίδεψαν στο Παρίσι, την Αμβέρσα, τις Βρυξέλλες, τη Μπριζ και τη Γάνδη και είχαν την ευκαιρία να δουν έργα πολλών Φλαμανδών δασκάλων. Κατά τη διάρκεια της επίσκεψής τους στο Παρίσι ο Rossetti εγκωμιάζει τον «τρομερό van Eyck» που είδε στο Λούβρο μαζί με έργα των Fra Angelico, Andrea Mantegna (1431-1506) και Tiziano. ⁹² Οι πίνακες του Hans Memling στο Νοσοκομείο του Αγίου Ιωάννη στη Μπριζ έκαναν μεγάλη εντύπωση και στους δύο καλλιτέχνες, ενώ ο Rossetti έστειλε τις εντυπώσεις του και σε άλλους Προραφαηλίτες στο Λονδίνο: «Οι πίνακές του δεν είναι ζωγραφισμένοι με λάδι –είχε προηγηθεί του van Eyck- αλλά από κάποιο άλλο υλικό. Έχουν σπάσει ελάχιστα πράγματι και δε μπορεί να φανταστεί κανείς ότι τα χρώματα θα ήταν πιο λαμπερά τη μέρα που ολοκληρώθηκαν» και συνεχίζει «Το καλύτερο από όλα είναι τα θαυμαστά έργα των Memling και van Eyck [...] η τελειότητα του χαρακτήρα στο σχέδιο, το εκπληκτικό φινίρισμα, η δόξα του χρώματος και κυρίως το καθαρό θρησκευτικό συναίσθημα και η εκστατική ποίηση των έργων αυτών δεν είναι δυνατόν να συλληφθεί και να περιγραφεί». ⁹³

Την ίδια εποχή τεχνοκρίτες αρχίζουν να συγκρίνουν την τέχνη των Προραφαηλιτών με την πρωιμότερη τόσο ιταλική, όσο και φλαμανδική τέχνη. Τα μέλη του κύκλου της

⁹⁰ John Guille Millais, *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*, London 1899, τ. 1, σ. 18.

⁹¹ Alicia Faxon, "D. G. Rossetti's Use of Photography", *History of Photography*, τχ. 16 (1992), σ. 258.

⁹² Watkinson 1970, σ. 59.

⁹³ Watkinson 1970, σ. 60.

αδελφότητας, των οποίων το έργο συνδέεται με την πρώιμη τέχνη είναι ο Millais και ο Brown από το *Fraser's Magazine* το 1849. Το *Art-Journal* την ίδια χρονιά συγκρίνει την *Ισαβέλλα* (εικ. 50) του Millais με την πρώιμη φλωρεντινή σχολή και το *Rienzi* (εικ. 51) του Hunt με την πρώιμη ιταλική σχολή, έχοντας ήδη χαρακτηρίσει το έργο *Η παιδική ηλικία της Παρθένου Μαρίας* (εικ. 52) του Rossetti ως «την πιο επιτυχημένη και καθαρή μίμηση της πρώιμης φλωρεντινής τέχνης που έχουμε δει σε αυτή τη χώρα».⁹⁴

Μέχρι το 1850, οπότε και τα αρχικά «PRB» ήταν γνωστά σε γενικές γραμμές και ύστερα από μια περίοδο σχετικής μετριοπάθειας οι τεχνοκρίτες αρχίζουν να εμφανίζονται εχθρικοί προς τους ζωγράφους της αδελφότητας. Ο βασικός στόχος της δυσaráσκειάς τους ήταν η αναβίωση της παλαιότερης τέχνης από το κίνημα: ισχυρίζονταν ότι οι Προραφαηλίτες όχι μόνο επαναλάμβαναν τα λάθη του παρελθόντος, αλλά τα ξεπερνούσαν. Στον τύπο της εποχής οι τεχνοκρίτες συνδέουν τους Προραφαηλίτες περισσότερο με τον Jan van Eyck και το γερμανικό γοτθικό ύφος, παρά με την πρώιμη ιταλική τέχνη, όπως πρότεινε το όνομά τους. Η σύνδεση αυτή με τον van Eyck ήταν στην πλειονότητα των περιπτώσεων υποτιμητική. Από το 1851 αρχίζουν να εμφανίζονται άρθρα, τα οποία έρχονται σε αντίθεση με παλαιότερες παρατηρήσεις δηλώνοντας: «Μια μόνο ματιά στα χαρακτηριστικά αυτής της σχολής που γνωρίζουμε ως Προραφαηλίτες δείχνουν ότι δε μπορούν να έχουν καμία αξίωση σε αυτό το όνομα, ιστορική και αισθητική. Οι πίνακές τους δεν έχουν κανένα κοινό στοιχείο με τα έργα των πρώιμων ιταλών δασκάλων».⁹⁵ Το ίδιο άρθρο βρίθει με χαρακτηρισμούς όπως «ασχήμια των μορφών», «φλύαρος χειρισμός» και «μηχανική λεπτολογία».

Το 1856 στο *Blackwood's Magazine* επαναλαμβάνεται αυτή η άποψη: «Μελετώντας αυτά τα έργα μας έχει κάνει συχνά εντύπωση ότι ο κύριος Ruskin και οι πελάτες του, οι Προραφαηλίτες έχουν κάνει μεγάλη γκάφα στρεφόμενοι στην πρώιμη ιταλική τέχνη για την επικύρωση των αρχών τους. Τα έργα των «αδελφών» έχουν ελάχιστα έως κανένα κοινό με το ιταλικό ιδεώδες, ενώ ο κατά γράμμα, επίπονος ρεαλισμός των έργων τους και η μικροσκοπική τους όραση βρίσκουν την καλύτερη έκφρασή τους στο έργο των πρώιμων Γερμανών».⁹⁶

Το 1857 η μεγάλη διαφορά ανάμεσα στην πρώιμη ιταλική και τη βόρεια τέχνη έγινε

⁹⁴ *Art-Journal*, Ιούνιος 1849, σ. 171.

⁹⁵ *Art-Journal*, Νοέμβριος 1851, σ. 286.

⁹⁶ *Blackwood's Magazine*, Νοέμβριος 1856, σ. 507.

πιο προφανής όταν έργα και των δύο παραδόσεων βρέθηκαν στην *Manchester Art Treasures Exhibition*. Το *Athenaeum* επισημαίνει αυτήν τη διαφορά, σχολιάζοντας τις λεπτομέρειες της *Προσκύνησης των Ποιμένων* του Mabuse αναφέροντας: «αποτελεί τόσο μάθημα, όσο και επίπληξη για τους λεγόμενους Προραφαηλίτες που δεν έχουν πραγματικά κανένα στοιχείο των πρώιμων Ιταλών και πολύ περισσότερο αξίζουν την ονομασία Ante-Dürerites ή Memlingers».⁹⁷

Το 1859 το *Art-Journal* ασχολείται με το συγκεκριμένο ζήτημα και επαναλαμβάνει την ίδια άποψη σε ένα άρθρο με τίτλο “*Perugino, Fra Bartolomeo and other Pre-Raphaelites*”. Το άρθρο αναφέρει: «Αυτοί ήταν οι πραγματικοί Προραφαηλίτες [...] πράγματι αυτοί [οι Άγγλοι Προραφαηλίτες] οφείλουν να μη συγκρίνονται με κανέναν Ιταλό, καθώς οι Ιταλοί στόχευαν στην ομορφιά ή τουλάχιστον στη χάρη και την αξιοπρέπεια, αρετές από τις οποίες οι Προραφαηλίτες δεν έχουν καμία ιδέα. Από την εκπληκτική αδεξιότητα και φρικαλεότητα της σύλληψης πρέπει μάλλον να τους συγκρίνουμε με τους πιο άκομψους πρώιμους Φλαμανδούς, χωρίς όμως να τους αποκαλέσουμε Pre-Rubens, καθώς δεν κινούνται προς αυτήν τη λαμπρή κατεύθυνση, αλλά από την αξιοσημείωτη κατωτερότητά τους σε ό,τι συνθέτει έναν καθαρό και αρμονικό πίνακα θα μπορούσαμε να τους αποκαλέσουμε Pre-Mabuses ή Pre-Van Eycks».⁹⁸

Ωστόσο, ο συσχετισμός των Προραφαηλιτών με την πρώιμη φλαμανδική τέχνη δεν είχε πάντοτε αρνητικό πρόσημο. Και οι Γάλλοι επισήμαναν αυτή την ομοιότητα, όταν είδαν έργα τους στην *Exposition Universelle* του 1855 στο Παρίσι. Μπορεί η οπτική αυτή προς τους Προραφαηλίτες να αφορούσε τη Γαλλία και όχι την Αγγλία, ωστόσο οι απόψεις αυτές μεταφέρονταν και σε Άγγλους αναγνώστες, καθώς αποσπάσματα των άρθρων μεταφράζονταν και δημοσιεύονταν και σε αγγλικά περιοδικά σχεδόν αμέσως μετά τη δημοσίευσή τους στο γαλλικό τύπο.⁹⁹ Τεχνοκρίτες όπως ο Théophile Gautier (1811-1872) ακόμη και ο Eugène Delacroix (1797-1856) συνέδεσαν τους Προραφαηλίτες με τους πρώιμους Φλαμανδούς ζωγράφους, χωρίς αυτή η σύνδεση να είναι υποτιμητική. Ο Delacroix γράφει: «Οι Άγγλοι βλέποντας τον van Eyck, τον Wilke, τον Hogarth και άλλους κατάφεραν με μεγάλη ειλικρίνεια να δώσουν τις δικές τους μιμήσεις αυτών των παλαιών έργων».¹⁰⁰ Η προτίμηση του Delacroix για τους

⁹⁷ *Athenaeum*, Μάιος 1857, σ. 566.

⁹⁸ *Art-Journal*, Μάιος 1859, σ. 132.

⁹⁹ Graham 2007, σ. 115.

¹⁰⁰ *The Journal of Eugène Delacroix*, London 1980, σ. 280-281.

Προραφαηλίτες ίσως να έγκειται στο στοιχείο του ρεαλισμού τους, τον οποίο έβρισκε πιο συγκινητικό από το υπερβολικά στυλιζαρισμένο ύφος των συμπατριωτών του όπως του Paul Delaroche (1797-1856) και του Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Ο Théophile Gautier στο *Les Beaux Arts en Europe* ξεχώρισε τον Millais φανταζόμενος τον καλλιτέχνη να αιωρείται ανάμεσα σε δύο κόσμους: «Στο εργαστήριό του δουλεύει με την ευσεβή απλότητα του Hammeling [sic], τα λαμπερά χρώματα του van Eyck και το ρεαλισμό του Holbein σαν από την εποχή τους ο χρόνος να μη γύρισε τέσσερεις ή πέντε φορές την κλεψύδρα του».¹⁰¹ Οι απόψεις του αυτές μεταφράστηκαν και δημοσιεύτηκαν το 1856 στο *Fraser's Magazine*.

Η σύνδεση των Προραφαηλιτών με την τέχνη του βορρά σε αυτά που γράφτηκαν για την *Exposition Universelle* έφτασε στο σημείο ρομαντικής αλληγορίας. Το πιο χαρακτηριστικό είναι μια ιστορία που δημοσιεύθηκε στο *Athenaeum Français* και μεταφράστηκε από το *Art-Journal* στην Αγγλία. Πρωταγωνιστής είναι και πάλι ο Millais, του οποίου τα έργα *Οφηλία* (εικ. 53) και *Η διαταγή απελευθέρωσης* (εικ. 54) απετέλεσαν αντικείμενο θαυμασμού στην έκθεση για τη χρήση του χρώματος. «Ο Άγγλος καλλιτέχνης ξεπήδησε κατευθείαν από τον van Eyck» αναφέρει το περιοδικό «αν όχι από την αστείρευτη πηγή έμπνευσης του κινήματος, το Ζεύγος Arnolfini, το οποίο μπορούν να δουν στην πατρίδα τους».¹⁰² Η ιστορία για τον Millais έχει ως εξής: «Ο κύριος Millais είναι σαν τους παρευρισκομένους στην Ωραία Κοιμωμένη, που ξύπνησε μετά από εκατό χρόνια ύπνου και βρέθηκε να συμπεριφέρεται και να μιλά με τη γλώσσα της εποχής κατά την οποία κοιμήθηκε. Θα ήταν ιδιαίτερα έκπληκτος που τη μία μέρα βυθίστηκε σε λήθαργο στο παλάτι του Φιλίππου του Καλού και την επόμενη ξύπνησε στην Αγγλία. Είδε ότι οι σύγχρονοί του ζωγράφοι κατανοούσαν πολύ διαφορετικά τη φύση από τον τρόπο με τον οποίο την έβλεπε ο δάσκαλός του. Έτσι αποσυνδέθηκε από αυτούς και ζωγράφισε την τέχνη του 19ου αιώνα με τον τρόπο του 15ου».¹⁰³

Επομένως, κατά τη δεκαετία του 1850 ξεκινά να γίνεται μία σύνδεση της αδελφότητας των Προραφαηλιτών με την πρώιμη φλαμανδική τέχνη, σύνδεση η οποία έχει κατά βάση αρνητικό χαρακτήρα. Ο συσχετισμός αυτός γίνεται στο πλαίσιο μιας συζήτησης σχετικής με τους Προραφαηλίτες, κατά την οποία εξετάζονται ορισμένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης του κινήματος, που αποτελούν επίσης

¹⁰¹ Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris 1855, σ. 31.

¹⁰² *Athenaeum Français*, 16 Ιουνίου 1855, σ. 251.

¹⁰³ *Athenaeum Français*, 18 Ιουνίου 1855, σ. 507.

βασικά στοιχεία της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής και ειδικότερα της τέχνης του Jan van Eyck, τα οποία θα αναλυθούν λεπτομερώς παρακάτω.

5. ΕΛΑΙΟΓΡΑΦΙΑ-ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΩΜΑΤΟΣ

ΤΑ ΥΛΙΚΑ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΩΝ ΠΡΩΙΜΩΝ ΦΛΑΜΑΝΔΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

Η πιο εντυπωσιακή διαφορά στη σημερινή μελέτη της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής σε σχέση με τον 19ο αιώνα είναι η εφαρμογή τεχνικών μεθόδων. Αυτές οι μέθοδοι διασαφηνίζουν τις φυσικές και τεχνικές πτυχές των έργων ζωγραφικής που, όταν αναλύονται σε ένα ιστορικό πλαίσιο, μπορούν να βοηθήσουν στην κατανόηση των μεθόδων εργασίας των ζωγράφων.

Αρχικά, λόγος πρέπει να γίνει για τα υλικά που χρησιμοποιούσαν οι ζωγράφοι κατά την εποχή εκείνη. Δύο πολύ διαφορετικά είδη κειμένων μπορούν να ανακαλέσουν τον εξοπλισμό του εργαστηρίου ενός ζωγράφου εκείνης της περιόδου. Το πρώτο είναι το ποίημα του Jean Lemaire de Belges (1473-1525), *La Couronne Margaritique*, το οποίο στην αρχή περιλαμβάνει την περιγραφή του εργαστηρίου του Marcia, του θρυλικού ζωγράφου της αρχαιότητας, η οποία αν και κάπως ρομαντικοποιημένη βασίζεται απόλυτα στη γνώση του Lemaire για τα εργαστήρια των ζωγράφων της εποχής του. Μια ακόμα πηγή, η οποία συμπληρώνει αυτήν τη λογοτεχνική αναφορά αποτελεί ο κατάλογος του ζωγράφου από τις Βρυξέλλες Jan van der Stockt, ο οποίος το 1445 άφησε στον γιο του Vranke, επίσης ζωγράφο, τα υπάρχοντά του συμπεριλαμβανομένων και αυτών που σχετίζονταν με την τέχνη του.¹⁰⁴

Το αντικείμενο εκείνο που ξεχωρίζει συχνότερα στους κανονισμούς των συντεχνιών και στις διαμάχες ως το κυρίαρχο εργαλείο της τέχνης του ζωγράφου είναι το πινέλο.¹⁰⁵ Η ποιότητα των πινέλων ήταν ζωτικής σημασίας. Υπήρχαν δύο βασικοί τύποι που χρησιμοποιούνταν από τους ζωγράφους, ο ένας ήταν φτιαγμένος από γουρουνότριχα και ο άλλος με λεπτές τρίχες από ουρά σκίουρου ή αλεπούς. Οι δύο τύποι διαχωρίζονται προσεκτικά στις πηγές. Ο Jean Lemaire de Belges στο ποίημά του περιγράφει τα *pinceaux* (λεπτά ή μικρά πινέλα) και τα *bosses à tas* (πινέλα από γουρουνότριχα), οι κατάλογοι του Lucas Cranach (1472-1553) αναφέρονται σε *harbensenel* (λεπτά πινέλα) και *porspensenel* (πινέλα από γουρουνότριχα), ο κατάλογος του Jan van der Stockt περιλαμβάνει τα *pinselen* (λεπτά πινέλα) και τα *borstelen* (πινέλα από γουρουνότριχα), ενώ ο κανονισμός της συντεχνίας των ζωγράφων της Τουρναί του 1480 τα διαχωρίζει ανάμεσα σε *pinceaux* και *brosses* αντίστοιχα. Οι δύο τύποι εικονίζονται ο ένας δίπλα στον άλλον στο τραπέζι του Αγίου Λουκά στον πίνακα του Niklaus Manuel Deutsch (1484-1530), *Ο Άγιος Λουκάς ζωγραφίζει την Παναγία* (εικ. 55).

¹⁰⁴ Campbell 1998, σ. 24-25.

¹⁰⁵ Susie Nash, *Northern Renaissance Art*, Oxford 2008, σ. 165-166.

Οι ζωγράφοι θα πρέπει να είχαν στην κατοχή τους κυριολεκτικά εκατοντάδες πινέλα, διότι αυτά είχαν περιορισμένο χρόνο ζωής, αλλά επίσης και εξαιτίας της μεγάλης κλίμακας διαφορετικών μεγεθών και σχημάτων που απαιτούνταν. Αναλύσεις με ακτίνες πινάκων του Lucas Cranach αποκάλυψαν ότι χρησιμοποιούσε ένα μεγάλο αμβλύ πινέλο από γουρουνότριχα γύρω στα 30 χιλιοστά για τη βάση και μια ποικιλία μικρότερων πινέλων μεταξύ 5 και 15 χιλιοστών για την οριοθέτηση των περιοχών με χρώμα και τη δημιουργία των μορφών. Για μικρότερες λεπτομέρειες και περιοχές όπως τα πρόσωπα χρησιμοποιούνταν τα *pinselen* και πάλι σε μια ποικιλία μεγεθών. Οι βλεφαρίδες της Αγίας Βερόνικας στους πίνακες του Δασκάλου του Flémalle, για παράδειγμα, θα μπορούσαν να γίνουν μόνο με ένα πινέλο, το οποίο θα είχε μια εξαιρετικά λεπτή άκρη.¹⁰⁶

Στη συνέχεια, υπάρχει η επιφάνεια στην οποία ζωγράφιζε ο καλλιτέχνης. Η συντριπτική πλειοψηφία των πρώιμων φλαμανδικών έργων ζωγραφικής είναι ζωγραφισμένοι σε ξύλο, παρόλο που οι πηγές επιβεβαιώνουν ότι συχνά χρησιμοποιούνταν και καμβάς. Μεταξύ άλλων, οι πίνακες σε καμβά αποτελούσαν μια φθηνότερη εναλλακτική λύση σε σχέση με το ξύλο, αλλά επειδή ήταν εξαιρετικά εύθραυστοι, διατηρήθηκε μόνο ένα μικρό ποσοστό τους. Ένα από τα πιο γνωστά έργα σε καμβά είναι η *Ταφή* (εικ. 13) του Dirk Bouts στο Λονδίνο. Καθώς οι διαφορετικές περιοχές παραδοσιακά ευνοούν διαφορετικά είδη δέντρων, το είδος του ξύλου μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να προσδιοριστεί η προέλευσή του. Στις Κάτω Χώρες η βελανιδιά χρησιμοποιήθηκε αποκλειστικά, στην Ιταλία κυρίως η λεύκα και στη Γερμανία ως επί το πλείστον το ξύλο φλαμουριάς, εκτός από έλατα, πεύκα και βελανιδιές.¹⁰⁷ Ορισμένες φορές τοποθετούνταν και μια σφραγίδα ή στάμπα από την πόλη στην οποία είχε παραχθεί.¹⁰⁸

Η ξύλινη επιφάνεια πρώτα εξομαλυνόταν και στη συνέχεια καλυπτόταν με διαδοχικά στρώματα ζεστής ζωικής κόλλας, έτσι ώστε η βάση που θα εφαρμοζόταν αργότερα, να κολλήσει καλύτερα. Η βάση, ένα μείγμα κιμωλίας και ζωικής κόλλας, εφαρμοζόταν επίσης σε διαδοχικά στρώματα, για να αποκρύψει τα νερά του ξύλου. Πράγματι, η κιμωλία χρησιμοποιούνταν ως σταθεροποιητικό υλικό για τη βάση σε όλη τη βορειοδυτική Ευρώπη. Στη νότια Ευρώπη, από την άλλη πλευρά, ειδικά στην

¹⁰⁶ Nash 2008, σ. 166.

¹⁰⁷ Jeltje Dijkstra, "Technical Examination", *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren and Henk van Veen, Amsterdam 2005, σ. 297.

¹⁰⁸ Craig Harbison, *The Mirror of the Artist. Northern Renaissance and its Historical Context*, New Jersey 1995, σ. 70.

Ισπανία και την Ιταλία, οι ζωγράφοι χρησιμοποίησαν ένα μείγμα γύψου και κόλλας γνωστού ως gesso.¹⁰⁹ Αφού στέγνωνε αυτή η λευκή, σκληρή επιφάνεια λειαινόταν και ο πίνακας ήταν έτοιμος να ζωγραφιστεί.

Το προσχέδιο αποτελούσε το πρώτο στάδιο στην εκτέλεση ενός πίνακα. Γενικά, εξυπηρετούσε δύο σκοπούς: την ανάπτυξη των μορφών σε όλη την επιφάνεια, με άλλα λόγια την δημιουργία της σύνθεσης και με τις σκιασμένες περιοχές τους προετοίμαζαν το σχηματισμό των φορμών. Το προσχέδιο μπορούσε να είναι σκιαγραφικό, αλλά μπορούσε επίσης να είναι και ιδιαίτερα λεπτομερές. Αυτό εξαρτόνταν όχι μόνο από τη διαδικασία που ακολουθούσε ο ζωγράφος, αλλά και από τον τύπο του πίνακα: ένα πρωτότυπο έργο ή ένα αντίγραφο, ένα αφηγηματικό έργο ή ένα πορτρέτο.¹¹⁰

Ο πιο συνηθισμένος τύπος σχεδίων στη βόρεια Ευρώπη που σώζεται από τον 15ο αιώνα είναι τα τετράδια με μοντέλα μορφών που σχημάτιζαν μια εγκυκλοπαίδεια κεφαλιών, χεριών, ζώων, φυτών κ. λ. π. Οι εικόνες σε αυτά τα τετράδια φαίνεται να έχουν ζωγραφιστεί απευθείας από τη φύση, αλλά φαίνεται επίσης ότι κάποια στιγμή εντάσσονταν σε ένα βιβλίο μοτίβων, ώστε να χρησιμοποιούνται ως βάση και να συνδυάζονται αναλόγως για τον σχηματισμό των διαφόρων συγκεκριμένων θρησκευτικών σκηνών. Ορισμένα βιβλία μοτίβων, όπως το διασημότερο παράδειγμα των αρχών του 15ου αιώνα (εικ. 56), που βρίσκεται σήμερα στη Βιέννη, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της αποσπασματικής φύσης του ρεαλισμού της πρώιμης φλαμανδικής τέχνης.¹¹¹ Το ένα στοιχείο ακολουθεί το άλλο και μπορεί να προστεθεί ή να αφαιρεθεί από αυτό, ώστε να δημιουργηθεί ένα συγκεκριμένο σύνολο.

Μετά τη δημιουργία του προσχεδίου, εφαρμοζόταν ένα λεπτό ενδιάμεσο στρώμα, ώστε να αποτραπεί η απορρόφηση του ελαιοχρώματος από τη βάση. Αυτή η στρώση ήταν συνήθως άχρωμη ή λευκή, αλλά μπορούσε να είναι και χρωματισμένη: στο χρώμα της σάρκας, για παράδειγμα, ή γκρι. Στη συνέχεια, εφαρμοζόταν το χρώμα πάνω από το προσχέδιο. Μια βάση χρώματος αποτελούνταν από ένα συνθετικό μέσο, συνήθως ένα έλαιο ταχείας ξήρανσης και διάφορες χρωστικές ουσίες. Τα χρώματα χτίζονταν σε τρία ή τέσσερα στρώματα, συνήθως από τα πιο ανοιχτά στα πιο σκούρα. Τα πιο ανοιχτόχρωμα στρώματα στο κατώτερο μέρος ήταν τα λιγότερο διαφανή. Ως αποτέλεσμα, το φως διείσδυε στα ανώτερα στρώματα σε κάποιο βαθμό και αντανάκλontan από τα χρώματα στη βάση. Αυτό έδινε στους πρώιμους φλαμανδικούς

¹⁰⁹ Dijkstra 2005, σ. 304.

¹¹⁰ Dijkstra 2005, σ. 304.

¹¹¹ Harbison 1995, σ. 71.

πίνακες την φωτεινότητά τους. Στην περίπτωση ενός εντελώς διάφανους στρώματος, που ονομαζόταν στίλβωμα, προστίθεντο μόνο η χρωστική ουσία και δεν υπήρχε το λευκό του μολύβδου. Οι χρωστικές που χρησιμοποιούνταν στα κατώτερα στρώματα ήταν συχνά λιγότερο δαπανηρές από εκείνες των ανώτερων στρωμάτων, όπως για παράδειγμα το μπλε χρώμα που συνήθως ξεκινούσε από ένα χρώμα σχετικά φθηνού αζουρίτη και τελείωνε με ένα ή περισσότερα στρώματα ακριβού lapis lazuli.¹¹²

Είναι ωστόσο σαφές ότι οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν διαφορετικές τεχνικές. Σε σύγκριση με τον Jan van Eyck, ο Hans Memling φαίνεται ότι εφάρμοζε λιγότερες στρώσεις χρώματος και χρησιμοποιούσε περισσότερο λευκό του μολύβδου σύμφωνα με τη γενικότερη απλοποίηση της τεχνικής που έλαβε χώρα το τελευταίο τέταρτο του 15ου αιώνα. Ο Hugo van der Goes και ο Gerard David αντιστάθμιζαν επίσης τη μείωση των στρώσεων του χρώματος με περισσότερο λευκό του μολύβδου στο υπόστρωμα.¹¹³ Ο Dirk Bouts χρησιμοποιούσε μια μέση λύση: και αυτός εφάρμοζε λιγότερες χρωματικές στρώσεις, αλλά χωρίς επιπλέον λευκό του μολύβδου. Αντ' αυτού, όπως ο van Eyck, βασιζόταν στη διαφάνεια των στρωμάτων για ένα φωτεινό αποτέλεσμα.¹¹⁴

Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ JAN VAN EYCK

Ο Jan van Eyck φαίνεται να αποτελεί ξεχωριστή περίπτωση. Αν κάποιος από τους πρώιμους Φλαμανδούς ζωγράφους μπορούμε να πούμε ότι έχει παράξει «αυθεντικά» έργα είναι αυτός ο καλλιτέχνης. Οκτώ υπογεγραμμένοι και χρονολογημένοι πίνακες σώζονται, χωρίς να συμπεριλαμβάνεται το *Πολύπτυχο της Γάνδης* με την αμφισβητούμενη επιγραφή του. Εκτός από το *Ζεύγος Arnolfini*, οι επιγραφές βρίσκονται στο πλαίσιο των πινάκων και όλοι φιλοτεχνήθηκαν μεταξύ του 1433 και του 1439, όταν ο van Eyck διατηρούσε εργαστήριο στη Μπριζ, το οποίο απασχολούσε έναν αριθμό τεχνιτών.¹¹⁵

Τα τεχνικά στοιχεία των πινάκων που έχουν δημοσιευτεί μέχρι στιγμής δημιουργούν μια πολύ συνεπή εντύπωση για το ύφος του προσχεδίου, τη μέθοδο εργασίας και την εφαρμογή του χρώματος. Ο Jan van Eyck σχεδίαζε τις συνθέσεις του με μεγάλη επιμέλεια, μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια (εικ. 57). Περιέγραφε τις μορφές και

¹¹² Dijkstra 2005, σ. 321.

¹¹³ Maryan W. Ainsworth, "Implications of Revised Attributions in Netherlandish Painting", *Metropolitan Museum Journal*, τχ. 27 (1992), σ. 62-65.

¹¹⁴ Dijkstra 2005, σ. 322.

¹¹⁵ William Henry James Weale, *Hubert and John van Eyck: Their Life and Work*, New York and London 1908, σ. 38-39.

συμπλήρωνε ένα μεγάλο μέρος του φόντου, μια σπάνια πρακτική μεταξύ των πρώιμων Φλαμανδών ζωγράφων. Οι ζώνες της σκιάς ορίζονταν από ένα δίκτυο παράλληλων και διασταυρούμενων γραμμών. Καθόλη τη διάρκεια δημιουργίας του έργου της ζωγραφικής έκανε συνεχώς αλλαγές, ειδικά στη θέση των χεριών και των ποδιών, που ορισμένες φορές όπως δείχνουν οι αναλύσεις με ακτίνες, εξακολουθούσε να διορθώνει αφού είχε προσθέσει στο τελευταίο στρώμα χρώματος. Για παράδειγμα, το γεγονός ότι ο Jan van Eyck έστρεψε το σηκωμένο χέρι του Arnolfini (εικ. 58) φαίνεται να δείχνει ότι ο καλλιτέχνης και ο πάτρωνας τη θεωρούσαν μια σημαντική χειρονομία. Εξίσου χαρακτηριστικό του van Eyck είναι οι εικονογραφικές αλλαγές: η παράλειψη στοιχείων που σχεδιάστηκαν αρχικά ή η προσθήκη νέων.¹¹⁶ Είναι επίσης χαρακτηριστικό αυτού του καλλιτέχνη ότι καθώς το έργο προχωρούσε συχνά προσάρμοζε τους πίνακες στον θεατή ενισχύοντας την ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου χώρου.

Αυτή η συνέπεια και σε συνδυασμό με το μικρό μέγεθος της πλειοψηφίας αυτών των έργων υποδηλώνει ότι ο Jan van Eyck ζωγράφιζε μόνος του, αλλά αυτό δεν είναι καθόλου βέβαιο. Το *Πολύπτυχο της Γάνδης*, που υποτίθεται ότι ξεκίνησε ο Hubert van Eyck (1370-1426) και ολοκλήρωσε ο Jan δεν παρουσιάζει διαφοροποίηση των χεριών με βάση την τεχνική έρευνα, αφού το προσχέδιο είναι σχεδόν ομοιόμορφο σε όλα τα τμήματα και παρουσιάζει τα ίδια χαρακτηριστικά με αυτά στα προσχέδια των υπολοίπων έργων του Jan . Ωστόσο, αυτό δε σημαίνει απαραίτητα ότι ο Hubert δε δούλεψε για τον πίνακα ή ότι δε συμμετείχαν βοηθοί σε αυτό το τεράστιο έργο, αλλά μπορεί να θεωρηθεί ως μια ακόμη ένδειξη ότι τα εργαστήρια δούλευαν σε μεγάλο βαθμό ώστε να επιτύχουν μια ενοποιημένη εμφάνιση.¹¹⁷

Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΦΗΜΗ ΤΟΥ JAN VAN EYCK

ΩΣ ΕΦΕΥΡΕΤΗΣ ΤΗΣ ΕΛΑΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Η φήμη του Jan van Eyck ως ο πρώτος που ανακάλυψε και χρησιμοποίησε την τεχνική της ελαιογραφίας αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία θεμελιώθηκε η εκ νέου ανακάλυψή του και η πρόσληψη του έργου του κατά τους επόμενους αιώνες. Η φήμη αυτή βασίστηκε σε μια μακρά λογοτεχνική παράδοση. Ο Bartolomeo Facio (1400-1457) στο *De viris illustribus* του 1456 γράφει ότι ο Jan van Eyck ανακάλυψε την τεχνική της ελαιογραφίας διαβάζοντας Πλίνιο σχετικά με την χρήση του χρώματος

¹¹⁶ Campbell 1998, σ. 182-185.

¹¹⁷ Dijkstra 2005, σ. 328.

στην αρχαιότητα. Ο van Eyck, γράφει ο Vasari, κουρασμένος που οι πίνακές του έσπαγαν, όταν τους έβγαζε στον ήλιο για να στεγνώσουν, βρήκε τυχαία τη θαυματουργική φόρμουλα της ελαιογραφίας αναμειγνύοντας έλαιο λιναρόσπορου και καρυδέλαιο με τις αποχρώσεις του. Όχι μόνο το νέο μέσο σφράγιζε τα χρώματα, αλλά επιπλέον τους έδινε τέτοια λάμψη που δεν χρειαζόταν τελική στρώση βερνικιού. Επιπλέον, μπορούσε να απλωθεί και να αναμειχθεί καλύτερα από την αυγοτέμπερα προς ευχαρίστηση όλων όσων είδαν τις γυαλιστερές επιφάνειες των νέων έργων του van Eyck. Καθώς εξαπλωνόταν η φήμη για την ανθεκτικότητα και τη λάμψη τους ο Βενετός καλλιτέχνης Antonello da Messina (1430-1479) ταξίδεψε ο ίδιος στη Φλάνδρα, συνεχίζει ο Vasari, για να μάθει το μυστικό από τον ίδιο τον van Eyck. Ο Antonello το έφερε πίσω στην πατρίδα του, όπου η τεχνική αυτή έφτασε στο απόγειό της.¹¹⁸

Από τον 16ο αιώνα και μετά, καθώς η μορφή των *Βίων* του Vasari υιοθετήθηκε από Φλαμανδούς συγγραφείς η ιστορία του van Eyck για την εφεύρεση της ελαιογραφίας τους προσέφερε ένα γόνιμο έδαφος για περεταίρω ανάπτυξη. Έτσι, αναπτύχθηκε από τον Marcus van Vaernewijck (1518-1569) στο *Spiegel der Nederlandscher* του 1568 και από τον Karel van Mander (1548-1606) στο *Schilder-boeck* του 1604.¹¹⁹ Σε ένα έργο για διάσημους ζωγράφους, το *Effigies* του 1572, ο Dominicus Lampsonius (1532-1599) της Μπριζ βάζει τα ακόλουθα λόγια στο στόμα του van Eyck: «Εγώ ανέδειξα την ανάμειξη των χρωμάτων με λινέλαιο μαζί με τον αδελφό μου Hubert και πολύ γρήγορα κατέπληξα τη Μπριζ με αυτήν την ανακάλυψη. Ίσως ο ίδιος ο Απελλής να μην το είχε καταφέρει αυτό. Σταδιακά η φήμη μας εξαπλώθηκε σε όλον τον κόσμο».¹²⁰

Ήταν ο Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) πρώτος που έφερε στο φως αποδείξεις που διέψευσαν τους ισχυρισμούς του Vasari σχετικά με την εφεύρεση του Jan van Eyck. Εξέδωσε αποσπάσματα από ένα μοναστικό χειρόγραφο του 12ου αιώνα που περιέγραφε την χρήση κάποιου ελαίου για την ανάμειξη των αποχρώσεων μια πρακτική που θεωρεί ότι έφτανε μέχρι τους αρχαίους Αιγύπτιους. Τα αποσπάσματά του εκδόθηκαν στη Γερμανία το 1774 και ακολούθησε η πλήρης μελέτη του Rudolf Erich Raspe (1736-1794) το 1781 στην Αγγλία, στην οποία υποστηρίζει ότι η

¹¹⁸ Vasari 1996, τ. 1, σ. 425-427.

¹¹⁹ Bernhard Ridderbos, “From Waagen to Friedländer”, *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren and Henk van Veen, Amsterdam 2005, σ. 218.

¹²⁰ James Snyder, *Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture the Graphic Arts from 1350 to 1575*, New Jersey 2005.

πιθανότητα να υπάρχει κάποια αλήθεια στην ιστορία αυτή είναι εξαιρετικά απίθανη, εξαιτίας του ότι ειπώθηκε από τους Φλαμανδούς μόνο μετά από τον Vasari και καμία καταγραφή της δεν εντοπίζεται στις Κάτω Χώρες πριν από αυτόν.¹²¹ Εντούτοις, κάποια χρόνια νωρίτερα ο Horace Walpole (1717-1797) είχε ήδη εκφράσει τις δικές του αμφιβολίες. Ακόμα και στην πατρίδα, γράφει στο *Anecdotes*, υπήρχαν παραδείγματα ζωγραφικής σε ξύλο πριν από τον van Eyck και στιλβωμένα με έλαιο, όπως το *Δίπτυχο Wilton* του Κόμη του Pembroke στο Salisbury.¹²²

Αν και η ιστορία της εφεύρεσης της ελαιογραφίας από τον van Eyck έχει απορριφθεί από τον Διαφωτισμό και μετά, όπως αναφέρθηκε, αυτό δεν εμπόδισε τον θρύλο να πάρει νέες διαστάσεις κατά τον 19ο αιώνα, όταν έγινε η αναβίωσή του από τους ρομαντικούς. Για τους καλλιτέχνες ο van Eyck αποτελούσε αντικείμενο θαυμασμού για την αφοσίωσή του στον σκοπό και για την εμμονή του με το μέσο σε μία εποχή που η μέθοδος της ελαιογραφίας και οι τεχνικές γενικά συζητούνταν έντονα σε όλη την Αγγλία.

Μετά την άφιξη του Ζεύγους Arnolfini στην Αγγλία οι περισσότεροι επικεντρώνονταν στη σχεδόν άριστη κατάσταση του πίνακα και στη διατήρηση των χρωμάτων του, η οποία ερχόταν σε έντονη αντίθεση με σύγχρονα έργα που όλο και χειροτέρευαν, όπως αυτά που είχαν ως βάση την πίσσα του Sir Joshua Reynolds, τον οποίο οι Προραφαηλίτες θα αποκαλούσαν υποτιμητικά πέντε χρόνια μετά «*Sir Slosshua*». Πράγματι η επιδείνωση της κατάστασης ορισμένων εθνικών πινάκων παρείχαν επιχειρήματα σε αυτούς που σατύριζαν τέτοιου είδους έργα. Το 1844 το περιοδικό *Punch* δημοσίευσε ένα άρθρο με τίτλο “*Hospital for Decayed Pictures*”, το οποίο ανέφερε: «Το εν λόγω ίδρυμα είναι το κτίριο στην πλατεία Trafalgar που είναι γνωστό ως Εθνική Πινακοθήκη, η οποία βρίθκει από μελαγχολικό ενδιαφέρον. Εκεί παρέχεται άσυλο για τους Μεγάλους Δασκάλους στη διαδικασία της αποσύνθεσής τους [...] μπορεί κανείς να εξετάσει τα ξεθωριασμένα χρώματα και περιγράμματα και τους πίνακες που σκουραίνουν του Raffaello και του Guido, του Correggio και του Carracci, των Gainsborough και Hogarth. Σκεφτείτε πόσοι από τους παλαιούς γνωστούς μας πηγαίνουν! Η ηλικία αρχίζει να σέρνεται πάνω στον van Dyck, τον Rembrandt και τον Rubens, που γρήγορα διαλύονται, ενώ ο φτωχός Sir Joshua δείχνει πολύ

¹²¹ Marc Gotlieb, “*The Painter’s Secret: Invention and Rivalry from Vasari to Balzac*”, *Art Bulletin*, τχ. 84 (Σεπτέμβριος 2002), σ. 473.

¹²² Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, London 1762, τ. 1, σ. 24.

άρρωστος...».¹²³ Ο ίδιος Hunt, όταν έκανε την πρώτη επίσκεψή του στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου το 1841 περιέγραψε την κατάσταση των περισσότερων πινάκων ως «καφέ, όπως το τσάι της γιαγιάς [μου]».¹²⁴ Αυτά τα συναισθήματα συνοδεύονταν από μια γενική μετατόπιση της προσοχής προς την πρωιμότερη τέχνη.

Στην πραγματικότητα τα σχόλια αυτά απηχούσαν την ευρύτερη γοητεία που ασκούσε εκείνη την εποχή ο Jan van Eyck ως ο μυθικός εφευρέτης της ελαιογραφίας. Ακόμα και πριν έρθει στο προσκήνιο το πορτρέτο των Arnolfini το 1841 οι Άγγλοι ακολουθούσαν τους Γάλλους στις προσπάθειές τους να τελειοποιήσουν την τονική της ελαιογραφίας προς όφελος των σύγχρονων ζωγράφων. Το 183 ο Darley δίνει την άποψή του για το αμφιλεγόμενο ζήτημα της εφεύρεσης της ελαιογραφίας από το Jan van Eyck. Τα όσα γράφονταν για το αν ο van Eyck ήταν όντως ο εφευρέτης της ελαιογραφίας ή όχι για τον Darley δεν είχαν σημασία. Η πραγματική εφεύρεση του van Eyck κατά τον Darley ήταν ότι πρώτος εκείνος έδωσε στην ελαιογραφία την πραγματική δύναμη και ομορφιά της.¹²⁵

Ωστόσο, η εμμονή με το μέσο του Jan van Eyck συνεχιζόταν. Στη Γαλλία το 1839 το περιοδικό *L'Artiste* εξέδωσε μια ιστορία σε τρία μέρη σχετική με την εφεύρεση του van Eyck, η οποία συνοδευόταν και από αντίστοιχη εικονογράφηση (εικ. 59).¹²⁶ Στην ιστορία ο καλλιτέχνης εμφανίζεται ως επιστήμονας να δουλεύει όλη τη νύχτα στο υπόγειο εργαστήριό του, αναζητώντας τόσο τη φιλοσοφική λίθο, όσο και το μυστικό της ελαιογραφίας, ένας αλχημιστής όπως τον χαρακτήριζε ο Vasari, αλλά πλέον σε σταθερή συνάφεια με τη ρομαντική εικόνα του καλλιτέχνη ως περιθωριακού.

Στην ίδια ιστορία ο van Eyck ανακαλύπτει ότι οι Ιταλοί Andrea del Castagno (1423-1457) και Domenico Veneziano (περ. 1410-1461), για τους οποίους ο Vasari αναφέρει ότι ήταν μνημένοι στο μυστικό του van Eyck μετά την άφιξή του στην Ιταλία, κατασκόπευαν το σπίτι του στο Maaseik. Ο καλλιτέχνης αναχώρησε για τη Μπριζ με το Hubert και την αδελφή τους Margaret, αφού πρώτα είχε φτιάξει μια παγίδα που θα ανατίνιζε το εργαστήριο, όταν θα έμπαιναν οι Ιταλοί κάτι που φυσικά έκαναν. Στη Μπριζ η δράση φτάνει στο αποκορύφωμα, όταν ο Castagno κερδίζει τα αισθήματα της Margaret και την εξαπατά προκειμένου να του αποκαλύψει το μυστικό. Όταν οι Ιταλοί παίρνουν αυτό που θέλουν και ο Jan van Eyck πληροφορείται τα γεγονότα τους

¹²³ Langley 1995, σ. 502.

¹²⁴ Hunt 1905, τ. 1, σ. 19.

¹²⁵ Graham 2007, σ. 112.

¹²⁶ Samuel-Henri Berthoud, *“Légende des Frères van Eyck”, L'Artiste* (1839), σ. 24-27, 39-42.

καταδιώκει. Προφτάνοντας το Domenichino στρέφεται ακόμα και στη δολοφονία, για να προστατεύσει το μυστικό του σε μια περίεργη αναμόρφωση της εκδοχής του Vasari, όπου ο Castagno σκοτώνει το Domenichino στην Ιταλία. Η συγκεκριμένη ιστορία αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της γοητείας που ασκούσε ο μύθος της εφεύρεσης της ελαιογραφίας από τον van Eyck, ακόμα και μετά τη διάψευσή του, αλλά και η ίδια η τεχνική, η οποία θα αποτελέσει παράδειγμα για το μετέπειτα έργο των Προραφαηλιτών.

ΤΑ ΥΛΙΚΑ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΩΝ ΠΡΟΡΑΦΑΗΛΙΤΩΝ

Έχει υποστηριχθεί συχνά ότι η τέχνη των Προραφαηλιτών είναι κυρίως «λογοτεχνική» παρά απεικονιστική ή οπτική. Συχνά αυτός ο ισχυρισμός βασίζεται σε μια αντίθεση που υπονοείται ανάμεσα στους πίνακές τους, που συχνά δραματοποιούν θέματα που αντλούνται από τη λογοτεχνία ή την ποίηση. Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν ισχύει, η τέχνη τους δεν είναι ελλιπής, αλλά αντιθέτως ασυνήθιστα ισχυρή στην οπτική της εντύπωση.¹²⁷

Οι Προραφαηλίτες χρησιμοποίησαν το παραδοσιακό μέσο της ελαιογραφίας και του σχεδίου, εντούτοις, ασχολήθηκαν με έναν πλήρη επαναπροσδιορισμό του μέσου και των τεχνικών που είχαν μάθει ως σπουδαστές. Κάθε πτυχή της φυσικής κατασκευής του πίνακα, η προετοιμασία του καμβά, το μέγεθος και το σχήμα του πινέλου, ο τύπος της παλέτας, η γκάμα των αποχρώσεων, η πυκνότητα του μέσου, η σειρά με την οποία φιλοτεχνούνταν τα μέρη του πίνακα, ακόμα και η κατασκευή της κορνίζας εντάχθηκαν σε μια επανάσταση των μεθόδων, που όχι μόνο παράγαγε ένα ιδιαίτερο οπτικό αποτέλεσμα, αλλά επίσης μετέβαλλε και τα κριτήρια σύμφωνα με τα οποία με τα οποία ένας πίνακας κατασκευαζόταν με βάση μια εικονογραφική σειρά. Παλαιότερα συστήματα εικονογραφικής οργάνωσης, όπως αυτό του Sir Joshua Reynolds στο *Discourses to the Students of the Royal Academy*, που εκδόθηκε μεταξύ 1769 και 1790 και θεωρούνταν αξιόπιστο ακόμα και κατά τη δεκαετία του 1840, βασιζόταν στην ιεραρχική υποταγή των λιγότερο σημαντικών στα πιο σημαντικά στοιχεία της σύνθεσης. Ωστόσο, στις τεχνικές των Προραφαηλιτών δεν υπήρχε προκατάληψη ποια στοιχεία ήταν περισσότερο και ποια λιγότερο σημαντικά, δεν υπήρχε η προϋπόθεση μιας ιεραρχίας. Αντί να δημιουργείται πρώτα ο γενικός χαρακτήρας του συνόλου, όπως πρότεινε ο Reynolds, και στη συνέχεια να δουλεύονται και τα επί μέρους τμήματα η

¹²⁷ Prettejohn 2000, σ. 136.

τεχνική των Προραφαηλιτών ξεκινούσε από τα επί μέρους και άφηνε το σύνολο να προκύψει ως αποτέλεσμα.

Ο συνεργάτης της αδελφότητας William Bell Scott, ενθυμούμενος την επίσκεψή του στον Rossetti, όταν δούλευε τον πρώτο πίνακά του, το *Η παιδική ηλικία της Παρθένου Μαρίας* (εικ. 52) αναφέρει: «Ζωγράφιζε με ελαιοχρώματα και πινέλα υδατογραφίας, τόσο αραιά όπως και στην υδατογραφία, σε έναν καμβά που είχε προετοιμαστεί με λευκό μέχρι η επιφάνειά του να είναι λεία σαν χαρτόνι και κάθε απόχρωση να παραμένει διαφανής».¹²⁸ Η χρήση μικρών πινέλων, σαν αυτά που χρησιμοποιούνταν συνήθως για τις υδατογραφίες, επέτρεπε μια λεπτότητα της γραμμής ανάλογη με αυτήν που γινόταν με πένα. Το χρώμα διατηρούνταν αραιό και υγρό, διασφαλίζοντας λεπτότητα και παράλληλα επιτρέποντας στη λαμπερή λευκή βάση να δημιουργήσει το αποτέλεσμα της μέσω των ημιδιάφανων στρώσεών του. Όπως και η μέθοδος του σχεδίου των Προραφαηλιτών έτσι και η μέθοδος της ζωγραφικής τους ήταν ακριβής. Για να καλυφθεί ένας καμβάς με ένα μέτρο ύψος και πενήντα εκατοστά πλάτος με τις μικροσκοπικές πινελιές ενός πινέλου υδατογραφίας ήταν μια χρονοβόρα διαδικασία και οι αραιές, ημιδιάφανες στρώσεις μπογιάς δε μπορούσαν να δουλεутούν σε εκ νέου ικανοποιητικά παρά μόνο ξύνοντάς τες και ξεκινώντας ξανά.¹²⁹

Εντούτοις, δεν είναι ξεκάθαρο το πόσο καινοτόμα ήταν η υιοθέτηση αυτής της λευκής βάσης. Παλαιότεροι καλλιτέχνες όπως ο William Mulready (1786-1863) την είχε σίγουρα χρησιμοποιήσει πριν από τους Προραφαηλίτες. Ωστόσο, μια επιστολή του 1851 από τον Ford Madox Brown στον φίλο του και καλλιτέχνη Lowes Dickinson (1862-1932) δείχνει ότι ο Brown τη συσχέτιζε ιδιαίτερα με την αδελφότητα των Προραφαηλιτών: «Σχετικά με τη λευκή βάση, καλύτερα να την υιοθετήσεις αμέσως, καθώς μπορώ να σε διαβεβαιώσω ότι θα αναγκαστείς να το κάνεις τελικά, μιας και τα έργα του Hunt και του Millais, τα οποία σκότωσαν ήδη σε λαμπρότητα όλα τα υπόλοιπα στην έκθεση, σε λίγα χρόνια θα αναγκάσουν οποιονδήποτε βρίσκεται στον δρόμο τους να χρησιμοποιήσει τις μεθόδους τους».¹³⁰

Οι Προραφαηλίτες ίσως να είχαν μάθει την τεχνική τους από παλαιότερους καλλιτέχνες όπως ο Mulready, υπήρχε ωστόσο ένας ακόμη επιτακτικός λόγος για την αφοσίωσή τους σε αυτήν την πρακτική. Κατά τη δεκαετία του 1840 η χρήση μιας

¹²⁸ William Bell Scott, *Autobiographical Notes of the Life of William Bell Scott, and Notices of his Poetic and Artistic Circle of Friends 1830 to 1882*, London 1892, τ. 1, σ. 250.

¹²⁹ Prettejohn 2000, σ. 140.

¹³⁰ Ford Madox Hueffer, *Ford Madox Brown: A Record of His Life and Work*, London, New York and Bombay 1896, σ. 77.

λευκής βάσης θεωρούνταν καθοριστικός παράγοντας για την καθαρή και φωτεινή όψη των πινάκων της πρώιμης Αναγέννησης. Λίγο πριν από τον σχηματισμό της αδελφότητας των Προραφαηλιτών είχαν εμφανιστεί αρκετά βιβλία που μελετούσαν τις τεχνικές των πρώιμων δασκάλων. Ένα από αυτά ήταν η μετάφραση από τη Mary Philadelphia Merrifield (1804-1889), που εκδόθηκε το 1844, μιας σημαντικής πραγματείας του 15ου αιώνα πάνω στις μεθόδους ζωγραφικής, το *Il Libro dell'Arte* του Cennino Cennini (1370-1427). Η περιγραφή της λευκής βάσης από τον William Bell Scott ως «τόσο λεία όσο ένα χαρτόνι» θυμίζει μια φράση του Cennini: «τόσο λευκή όσο το γάλα και τόσο λεία όπως το ελεφαντόδοντο».¹³¹ Το βιβλίο της Merrifield ακολούθησε το 1847 ο πρώτος τόμος της επισκόπησης του Charles Eastlake για τις μεθόδους των πρώιμων ζωγράφων, το *Materials for a History of Oil Painting*. Ο τόμος επικεντρώνεται στη φλαμανδική σχολή δίνοντας έμφαση στη σταθερότητα και τη διάρκεια των χρωμάτων που εξασφάλιζε ο τρόπος δουλειάς των καλλιτεχνών και τις οποίες ο Eastlake απέδωσε στον σταθερό χαρακτήρα κάθε σταδίου προετοιμασίας και στη χρήση μιας λευκής βάσης πριν από κάθε εργασία. Ο Ruskin, ο οποίος παρουσίασε εκτενώς το έργο του Eastlake στο *Quarterly Review* τον Μάρτιο του 1848 συμφωνούσε στον ισχυρισμό του ότι η φωτεινότητα των πινάκων που επετεύχθει από τους πρώιμους Φλαμανδούς οφειλόταν σε αυτήν τη λευκή βάση: «Δε μπορεί να υπάρξει η παραμικρή αμφιβολία ότι όποιο κι αν είναι το αντικείμενο, όση και αν είναι η δύναμη του ζωγράφου η λευκή βάση, όσο πιο έντονα φωτεινή και τέλεια μπορεί να γίνει, πρέπει να είναι η βάση των ενεργειών του».¹³² Ωστόσο αμφισβητούσε ότι αυτό το στοιχείο ενίσχυε τη λαμπρότητα των χρωμάτων. Ο Ruskin ήταν πεπεισμένος ότι η λευκή βάση που χρησιμοποιήθηκε από το Jan van Eyck στο *Ζεύγος Arnolfini* δεν ήταν δυνατόν από μόνη της να εξασφαλίζει την φωτεινότητα των χρωμάτων, προτείνοντας ότι ήταν η δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη στο χειρισμό των ελαιοχρωμάτων, ώστε να μπορεί να μιμείται την επιφάνεια των υλικών κάνοντας το έργο τόσο καταπληκτικό στο «ρεαλισμό των υλικών και την απόδοση του χώρου».¹³³

Η μέθοδος δουλειάς των Προραφαηλιτών στο σημείο που μπορεί να ανακατασκευαστεί από σύγχρονες περιγραφές και τεχνική ανάλυση των πινάκων ακολουθεί στενά τα αρχικά στάδια της διαδικασίας των πρώιμων Φλαμανδών ζωγράφων, όπως περιγράφεται στο ενδέκατο κεφάλαιο του βιβλίου του Eastlake και

¹³¹ Ruskin 1903-12, τ. 12, σ. 281.

¹³² Ruskin 1903-12, τ. 12, σ. 298.

¹³³ Ruskin 1903-12, τ. 12, σ. 293.

συννοψίζεται στην κριτική του Ruskin. Πρώτα ερχόταν η καθαρή λευκή βάση που αφηνόταν να στεγνώσει και τριβόταν μέχρι να γίνει απόλυτα λεία. Στη συνέχεια, ζωγραφιζόταν το περίγραμμα του σχεδίου πάνω στη λευκή βάση. Αυτό έπρεπε να γίνει προσεκτικά, καθώς η διαδικασία επέτρεπε μικρή ευελιξία για αλλαγές αργότερα. Οι Προραφαηλίτες χρησιμοποιούσαν όπως φαίνεται μια κάπως απλούστερη αλληλουχία των επιπέδων από αυτήν που περιγράφει ο Eastlake, αλλά η γενική διαδικασία ακολουθούσε τη μέθοδο που αποδιδόταν στους πρώιμους Φλαμανδούς δασκάλους της ελαιογραφίας, τους αδελφούς van Eyck και τους ακολούθους τους.¹³⁴ Μπορούμε να παρατηρήσουμε ορισμένες πτυχές της μεθόδου σε ένα ημιτελές έργο του Frederick George Stephens (εικ. 60), μια σκηνή από την σύγχρονη ζωή με μία μητέρα και το παιδί της, το οποίο ξεκίνησε το 1854. Μια λεπτή, λαμπερή βάση έχει εφαρμοστεί πάνω σε μια πιο τραχιά επιφάνεια από κάτω και είναι ορατή στα μη τελειωμένα τμήματα του πίνακα. Τα περιγράμματα με μολύβι του Stephens φαίνονται κάτω από τις λεπτές στρώσεις χρώματος και στις μη ζωγραφισμένες γωνίες και άκρες. Σύμφωνα με τη διαδικασία που ακολουθούσαν οι Προραφαηλίτες ο Stephens έχει ολοκληρώσει πλήρως ορισμένα μέρη του πίνακα πριν αρχίσει να δουλεύει άλλα, όπως είναι το κρεβάτι κάτω αριστερά. Η αντίθεση με τις κενές περιοχές δίνει έμφαση στην καταπληκτική ζωντάνια και ακρίβεια των ολοκληρωμένων σημείων, όπως είναι οι κομπές και περίπλοκα μαζεμένες πτυχές του φορέματος της γυναίκας, ζωγραφισμένες με μεγάλη επιμέλεια. Ωστόσο, ο ίδιος ο εγκαταλειμμένος πίνακας δείχνει και τις παγίδες αυτής της διαδικασίας. Καθώς ο Stephens δεν είχε αποφασίσει τη συνολική προοπτική στο στάδιο του σχεδίου με το μολύβι, ολοκλήρωσε μεγάλα κομμάτια για να συνειδητοποιήσει ότι δεν ταιριάζουν μαζί. Για παράδειγμα, το μακρύτερο χέρι του παιδιού είναι αδύνατο να τοποθετηθεί με οποιοδήποτε πειστικό τρόπο σε σχέση με το σώμα της μητέρας, τα μέρη αυτά όμως είναι απόλυτα ολοκληρωμένα και δε μπορούν να διορθωθούν χωρίς να ξεκινήσει κανείς από το μηδέν. Ίσως να ήταν τέτοιου είδους δυσκολίες που οδήγησαν τον Stephens να παρατήσει τη ζωγραφική και να ασχοληθεί τελικά με την τεχνοκριτική.¹³⁵

Παράλληλα, μία από τις πιο εντυπωσιακές πτυχές της προραφαηλικής αισθητικής σε σχέση με την πρώιμη φλαμανδική ζωγραφική ήταν η χρήση του χρώματος ως προς την καθαρότητα και τη λαμπρότητά του. Οι Προραφαηλίτες ζωγράφοι συνήθιζαν να

¹³⁴ Prettejohn 2000, σ. 142.

¹³⁵ Prettejohn 2000, σ. 143.

συνδυάζουν καθαρά χρώματα με ελάχιστη ανάμειξη, αντιπαραθέτοντας έντονες αποχρώσεις. Η μέθοδος εργασίας τους είχε ως στόχο να παραχθούν όσο το δυνατόν καθαρότερα χρώματα σύμφωνα με τη νέα θεωρία του George Field στη χρωματογραφία, η οποία εκδόθηκε το 1835, ο οποίος υποστήριζε ότι οι αντιθέσεις καθαρού χρώματος στον καμβά παράγουν ένα φωτεινότερο αποτέλεσμα σε σχέση με τις μίξεις και τις ενώσεις.¹³⁶ Αυτή η αρχή συνδέεται συχνά με το μεταγενέστερο έργο των Γάλλων Ιμπρεσιονιστών, οι οποίοι εφάρμοσαν καθαρές κηλίδες χρώματος και με τους Νεοϊμπρεσιονιστές ή Πουαντιγιστές που χρησιμοποιούσαν μικροσκοπικές τελείες καθαρού χρώματος τη μία δίπλα στην άλλη αντί να αναμειγνύουν τα χρώματα στην παλέτα.

Στην Αγγλία κατά τη δεκαετία του 1840 η προτίμηση για τα καθαρά, αμιγή χρώματα συνδεόταν, αντιθέτως, με την πρώιμη φλαμανδική και ιταλική ζωγραφική και θεωρούνταν θεμελιώδης σε συνδυασμό με τη λευκή βάση για το αποτέλεσμα της εξαιρετικής λαμπρότητας των πρώιμων πινάκων. Αναμενόμενα ο Ruskin όχι μόνο βρίσκει την αντίθεση των αμιγών χρωμάτων «πιο λαμπερή και πλούσια» από τα αναμειγμένα χρώματα, αλλά και ηθικά ανώτερη, σαν τα καθαρά χρώματα να ήταν πιο ειλικρινή και τα μεικτά φαύλα και νοθευμένα.¹³⁷ Ο Hunt χρησιμοποιεί την ίδια γλώσσα όταν περιγράφει μια καινοτομία που υιοθέτησε ο ίδιος και ο Millais: «Για χάρη της αποφυγής της μόλυνσης που προκύπτει από τη χρήση παλετών μερικώς καθαρισμένων από προηγούμενη εργασία, χρησιμοποιούμε λευκούς πορσελάνινους δίσκους, οι οποίοι θα προδώσουν κάθε υπόλειμμα ξεραμένης μπογιάς που σε κάθε άλλη περίπτωση θα μπερδευόταν στις αποχρώσεις που πρέπει να έχουν απόλυτη καθαρότητα. Γνωρίζουμε ότι είναι αδύνατο να αποδώσουμε την καθαρότητα και την ποικιλία των αποχρώσεων της φύσης αν αφήσουμε τα χρώματά μας να λερωθούν».¹³⁸

Παράλληλα, στην εποχή των Προραφαηλιτών υπήρχε μια όλο και αυξανόμενη εμπορευματοποίηση με προμηθευτές καλλιτεχνών, που άρχισαν να παρέχουν υλικά τα οποία κάποτε ετοίμαζαν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες. Ορισμένα αρχεία χρωματοπωλών έχουν σωθεί, τα οποία περιλαμβάνουν τους λογαριασμούς πολλών καλλιτεχνών, συμπεριλαμβανομένων και των Προραφαηλιτών.¹³⁹ Η αδελφότητα γρήγορα υιοθέτησε

¹³⁶ John Cage, *George Field and his Circle: From Romanticism to the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Cambridge 1989, σ. 80.

¹³⁷ Ruskin 1903-12, τ. 12, σ. 295.

¹³⁸ Hunt 1905, τ. 1, σ. 264.

¹³⁹ Joyce H. Townsend, Jaqueline Ridge and Stephen Hackney, *Pre-Raphaelite Painting Techniques*, London 2004, σ. 40.

τα νέα υλικά για καλλιτέχνες, που εισήχθησαν ως αποτέλεσμα χημικών και επιστημονικών ερευνών, οι οποίες εξελίσσονταν ταχύτατα κατά τον 19ο αιώνα. Με ενθουσιασμό δέχτηκαν νέες αποχρώσεις όπως το σμαραγδί πράσινο, ζωηρά κίτρινα βασισμένα στα νεοανακαλυφθέντα στοιχεία του χρωμίου και του καδμίου και μια νέα κλίμακα μωβ χρωμάτων. Ο Ford Madox Brown μίλησε για «πράσινα τόσο άγουρα που μπορούσαν να προκαλέσουν δυσπεψία»¹⁴⁰ στο τοπίο του Millais που είδε το 1845. Τα μωβ χρώματα που κυριαρχούν στους πίνακες του Arthur Hughes (1832-1915) (εικ. 61) δημιουργούν αποτελέσματα, τα οποία κατά πάσα πιθανότητα θα ήταν αδύνατα με την κλίμακα των αποχρώσεων που ήταν διαθέσιμη μια γενιά πριν. Οι τεχνοκρίτες μη συνηθισμένοι στα χρώματα που χρησιμοποιούσε ο Hughes συχνά τα χαρακτήριζαν ως χυδαία και υπερβολικά φανταχτερά. Ο Millais και ο Hunt ήταν γνωστό ότι θαύμαζαν και αγόραζαν αποχρώσεις που είχαν αναπτυχθεί από τον χημικό και χρωματολόγο George Field (1771-1854). Αυτές ήταν νέες αποχρώσεις, αλλά περιγράφονταν από την Mary Merrifield ως οι πλησιέστερες ανάλογες για αυτές που χρησιμοποιούνταν από τους πρώιμους Ιταλούς καλλιτέχνες.¹⁴¹

Το 1841 μια σημαντική βελτίωση στη συσκευασία των ελαιοχρωμάτων έλαβε χώρα με την εφεύρεση του φορητού μεταλλικού σωληναρίου. Οι χρωματοπώλες Winsor & Newton ήταν στη διαδικασία να εισάγουν μια γυάλινη σύριγγα, γρήγορα όμως υιοθέτησαν τα νέα σωληνάκια. Προηγουμένως τα ελαιοχρώματα τοποθετούνταν σε σαμπρέλες ή μεταλλικές σύριγγες. Τα μεταλλικά σωληνάκια όμως αποτελούσαν σημαντική βελτίωση. Οι σαμπρέλες δεν έκλειναν αεροστεγώς και το χρώμα στέγνωνε. Επίσης, δεν ήταν αξιόπιστες όταν ήταν να βγει έξω το χρώμα, καθώς ήταν ιδιαίτερα επιρρεπείς στο να σπάσουν, «ένα ατύχημα που θα συμβεί συχνά σε έναν νεαρό καλλιτέχνη».¹⁴² Οι μεταλλικές σύριγγες είχαν τα δικά τους μειονεκτήματα: έτειναν να μπλοκάρουν καθώς η μπογιά στέγνωνε γύρω από το πώμα ή στο έμβολο μέσα και φυσικά στην άκρη της σύριγγας έτσι απαιτούσαν προσοχή στη χρήση.¹⁴³ Η εφεύρεση των μεταλλικών σωληναρίων θεωρείται ένας βασικός παράγοντας για τη ζωγραφική των καλλιτεχνών στην ύπαιθρο. Εντούτοις, παρά τα πλεονεκτήματά τους τα φορητά σωληνάκια δεν αντικατέστησαν αμέσως τις προηγούμενες μεθόδους συσκευασίας. Οι σαμπρέλες και οι μεταλλικές σύριγγες συνέχισαν να προσφέρονται από τους

¹⁴⁰ *The Diary of Ford Madox Brown*, ed. Virginia Surtees, New Haven and London 1981, σ. 88.

¹⁴¹ Cage 1898, σ. 59.

¹⁴² Laughton Osborn, *Handbook of Young Artists and Amateurs in Oil Painting*, New York 1845, σ. 66.

¹⁴³ Osborn 1845, σ. 67.

χρωματοπώλες καθόλη τη διάρκεια του 1840 και τον Ιούνιο του 1851 ο Hunt και ο Millais αγόρασαν ο καθένας το μόνιμο λευκό από τον Roberson σε σαμπρέλα. Μέχρι το 1859 ο Millais αγόραζε και τον λευκό ψευδάργυρο σε σαμπρέλες. Αυτό πιθανότατα οφειλόταν στο κόστος τους, καθώς για μεγάλο χρονικό διάστημα ήταν πολύ φθηνότερες σε σχέση με τα φορητά σωληνάρια.¹⁴⁴

Η βασική λευκή απόχρωση για την ελαιογραφία την εποχή εκείνη ήταν το λευκό του μολύβδου. Ωστόσο, αναφερόταν ότι έτεινε προς μια κίτρινη απόχρωση και ως διορθωτικό μέσο προτεινόταν η προσθήκη ελάχιστης ποσότητας μπλε χρώματος (πρωσικού μπλε, ινδικού ή τεχνητού ultramarine) ή κάρβουνου. Ακόμα και με την προσθήκη αυτών των χρωμάτων για να «ουδετεροποιήσουν» το αρχικό κίτρινο στο έλαιο, υπάρχουν αναφορές ότι άλλαζε καθώς στέγνωνε.¹⁴⁵ Η αναζήτηση για ένα πιο σταθερό και λιγότερο τοξικό υποκατάστατο για τον μόλυβδο ξεκίνησε πριν τον 19ο αιώνα από το 1797 ο λευκός ψευδάργυρος θεωρήθηκε πιο σταθερό υλικό, καθώς «είχε την ιδιότητα να μην αλλάζει χρώμα με κανέναν από τους τρόπους που αμέσως σκούραινταν κάθε λευκό που προερχόταν από τον μόλυβδο».¹⁴⁶

Τέλος, όταν αναμειγνυόταν στο έλαιο η απόχρωση και η διαφάνεια του χρώματος μπορούσαν να τροποποιηθούν με διάφορα μέσα, τα οποία πωλούνταν έτοιμα. Ένα τέτοιο μέσο ήταν το κοπάλ, ένα σκληρό ρετσίνι που είχε κερδίσει την προσοχή των βρετανικών πηγών στα τέλη του 18ου αιώνα ως το κύριο μέσο στη λεγόμενη βενετσιάνικη μέθοδο.¹⁴⁷ Εντούτοις, είναι πιθανό ότι η υιοθέτηση του κοπάλ επηρεάστηκε από την έρευνα που πραγματοποίησε ο Mérimée, ο οποίος υποστηρίζει το 1830: «Οι αδελφοί van Eyck και οι καλλιτέχνες που υιοθέτησαν τις μεθόδους τους χρησιμοποιούσαν βερνίκι στους πίνακές τους και αυτό ήταν που δημιουργούσε τη λαμπρότητα των χρωμάτων τους και διατηρούσε τα έργα τους από την επιβλαβή δράση της ατμόσφαιρας».¹⁴⁸ Σύμφωνα με τον Mérimée το βερνίκι που χρησιμοποιούσαν είχε ως βάση το ρετσίνι, το κοπάλ. Παρά το σκούρο χρώμα του στο μπουκάλι ο Mérimée καθησύχαζε τον αναγνώστη ότι όταν το κοπάλ εφαρμοζόταν σε λεπτές στρώσεις ήταν

¹⁴⁴ Townsend, Ridge and Hackney 2004, σ. 40-41.

¹⁴⁵ Townsend, Ridge and Hackney 2004, σ. 45-46.

¹⁴⁶ Constant de Massoul, *A Treatise on the Art of Painting and the Composition of Colours: Containing Instructions for all the Various Processes of Painting together with Observations upon the Qualities and Ingredients of Colours*, London 1797, σ. 135.

¹⁴⁷ Townsend, Ridge and Hackney 2004, σ. 11.

¹⁴⁸ William Benjamin Sarsfield Taylor, *The Art of Painting in Oil and in Fresco: Being a History of the Various Processes and Materials Employed from its Discovery by Hubert and John van Eyck to the Present Time*, London 1839, σ. 19.

«το ίδιο διαφανές, ώστε να μην αλλοιώνει κανένα χρώμα».¹⁴⁹ Αναφέρει επίσης ότι μετά από λίγα χρόνια το βερνίκι αυτό, το οποίο είναι πολύ σκληρότερο από τη μαστίχα διατηρούσε την αρχική του φωτεινότητα πολύ περισσότερο από άλλα, όταν εκτίθετο στον αέρα και στο φως.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Sarsfield Taylor 1839, σ. 43.

¹⁵⁰ Sarsfield Taylor 1839, σ. 91.

6. ΕΜΦΑΣΗ ΣΤΗ ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ-ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ-

ΣΥΝΔΕΣΗ ΜΕ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

Η ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΩΝ ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΩΝ

ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ JAN VAN EYCK

Ο Jan van Eyck ήταν αυτός που καθιέρωσε το λεπτολογικό ύφος, που συχνά έχει χαρακτηριστεί με τον όρο «μικροσκοπική όραση», που κατέγραφε την εξωτερική ακρίβεια των πραγμάτων. Στο έργο του *Ο Άγιος Φραγκίσκος δέχεται τα στίγματα* (εικ. 62) η εκπληκτική λεπτομέρεια είναι τόσο μικροσκοπική όσο σε κανένα άλλο έργο του ζωγράφου. Ορισμένοι μελετητές υποστηρίζουν ότι όταν ήταν νέος ο van Eyck ίσως να είχε φιλοτεχνήσει έναν αριθμό εικονογραφήσεων για το έργο *Οι Ώρες του Τορίνο και του Μιλάνου*. Αυτές οι εικονογραφήσεις είναι πράγματι στο ύφος του van Eyck και έχει σημειωθεί συχνά ότι στοιχεία από το *Η γέννηση του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή* (εικ. 63) παραπέμπουν με πολλούς τρόπους στο εσωτερικό του *Ζεύγους Arnolfini* και στο τοπίο του βάθους στην *Παναγία του καγκελαρίου Rolin* (εικ. 69) στο κάτω μέρος της σελίδας. Ωστόσο, τα στοιχεία αυτά θα μπορούσαν να προέρχονται από τους πίνακες του van Eyck. Η θεωρία αυτή υπαινίσσεται ότι ο Jan van Eyck ξεκίνησε την καριέρα του ως εικονογράφος χειρογράφων και στη συνέχεια εξελίχθηκε σε ζωγράφο λίγο καιρό αφού μετακόμισε στις Κάτω Χώρες. Ένας αριθμός έργων που αποδίδονται στον καλλιτέχνη επονομαζόμενο ως “Hand G” φαίνεται να είναι, ωστόσο, λιγότερο πρώιμα από ότι θεωρούνταν αρχικά, επομένως πιθανότατα αποτελούν έργα ενός ταλαντούχου μιμητή του Jan van Eyck, τα οποία φιλοτεχνήθηκαν γύρω στο 1440 ή αργότερα.¹⁵¹

Όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο μια από τις πρώτες αντιδράσεις που προκάλεσε το *Ζεύγος Arnolfini* μετά την αγορά του από την Εθνική Πινακοθήκη είχε να κάνει με τη μικρογραφική απόδοση των λεπτομερειών του έργου. Ο George Darley γράφει στο περιοδικό *Athenaeum* για την εξαιρετική ακρίβεια και λεπτομέρεια του έργου παρά τη μικρή κλίμακα των μορφών στην αντανάκλαση του καθρέφτη και στις σκηνές των παθών γύρω από αυτόν. Αυτή η εμμονή του καλλιτέχνη στην απόδοση των λεπτομερειών γίνεται ένα από τα δύο βασικά θέματα συζήτησης -μαζί με το ρεαλισμό του- πάνω στα οποία επικεντρώθηκαν οι τεχνοκρίτες της εποχής. Λίγα χρόνια αργότερα, κατά τη δεκαετία του 1850, το ίδιο θέμα τους απασχολεί και σχετικά με την τέχνη της αδελφότητας των Προραφαηλιτών και αποτελεί το επίμαχο ζήτημα των επιθέσεων του τύπου προς αυτούς.

¹⁵¹ Snyder 2005, σ. 109.

Το περιοδικό *Blackwood's Magazine* έκανε λόγο για το ύφος «της μικροσκοπικής όρασης των Γερμανών»,¹⁵² ενώ τέτοιες κριτικές είχαν γίνει κοινός τόπος. Οι *The Times* το 1852 δηλώνουν ότι οι Προραφαηλίτες «στοχεύουν σε υπερβολική ακρίβεια, αποσπασματικότητα και πιστότητα στη λεπτομέρεια, στοιχεία που δε μπορούν να συνδυαστούν με τις γενικές αρχές της όρασης». Παρότι ο ίδιος τεχνοκρίτης φτάνει στο σημείο να αναφερθεί στον Gulliver και τη «λιλιπούτεια» κλίμακα, όροι που είχαν χρησιμοποιηθεί και για το Ζεύγος Arnolfini δεν προχώρησε στη σύγκριση της αδελφότητας με την πρώιμη φλαμανδική τέχνη.¹⁵³ Παράλληλα, οι Crowe και Cavalcaselle στο έργο τους *The Early Flemish Painters* κάνουν παρόμοιες παρατηρήσεις για τον *Ευαγγελισμό* (εικ. 140) του van Eyck: «Το σύνολο αποδίδεται με μεγάλο εύρος φωτοσκιάσεων, αλλά μερικές φορές με μικροσκοπικές λεπτομέρειες. Σε ορισμένα σημεία, πράγματι, οι λεπτομέρειες είναι εις βάρος του συνόλου».¹⁵⁴

Πράγματι, η κλίμακα των πινάκων της βόρειας Ευρώπης αποτελούσε με βεβαιότητα ένα καθοριστικό στοιχείο στη θεώρηση του αυτού του ρεαλισμού τους από τον θεατή. Όχι μόνο οι πίνακες αυτοί ήταν γεμάτοι με μικροσκοπικές λεπτομέρειες, αλλά και οι συνολικές τους διαστάσεις ήταν μικρότερες σε σχέση με τα σύγχρονά τους Ιταλικά έργα. Στην Ιταλία οι δημόσιες τοιχογραφίες και πίνακες που απεικόνιζαν μορφές σε μια κλίμακα κοντά στο φυσικό αποτελούσαν τον κανόνα. Για παράδειγμα, η εικόνα βωμού της *Αγίας Λουκίας* (εικ. 64) του Domenico Veneziano (1410-1461) έχει ύψος 1,13 μ. Το Ζεύγος Arnolfini, ένας ιδιαίτερα μεγάλος πίνακας για τα δεδομένα του van Eyck, αλλά κανονικού μεγέθους για τα δεδομένα του βορρά την εποχή εκείνη έχει ύψος κάτω από ένα μέτρο (0.9 μ.). Αυτό συμβαίνει κυρίως γιατί οι πίνακες που φιλοτεχνούσαν οι καλλιτέχνες της βόρειας Ευρώπης προορίζονταν για θέαση στην ιδιωτικότητα του σπιτιού.¹⁵⁵ Εντούτοις, ένα σύστημα απόλυτης ενότητας δεν αποτελούσε επιδίωξη των ζωγράφων και των αρχιτεκτόνων του βορρά, καθώς αυτή ενότητα δε μπορούσε να επιβληθεί μέσω των αποσπασματικών λεπτομερειών. Έτσι, οι Ιταλοί παρατηρητές θεωρούσαν ότι οι βόρειοι επιδίωκαν να κάνουν υπερβολικά πολλά πράγματα και αρνούσαν να απλοποιήσουν τις φόρμες τους και να επικεντρωθούν στα σημαντικότερα στοιχεία μιας σύνθεσης.¹⁵⁶

Γιατί όμως ο ρεαλισμός στο βορρά κατά τον 15ο αιώνα ήταν τόσο επίμονα

¹⁵² *Blackwood's Magazine*, Νοέμβριος 1856, σ. 511.

¹⁵³ Langley 1995, σ. 506.

¹⁵⁴ Crowe and Cavalcaselle 1857, σ. 64.

¹⁵⁵ Harbison 1995, σ. 33.

¹⁵⁶ Harbison 1995, σ. 38.

αποσπασματικός; Πρωιμότερα δείγματα ζωγραφικής δείχνουν ότι ήταν βαθιά ριζωμένος στον πολιτισμό. Η αναλυτική ψυχοσύνθεση, η οποία κατά τον 14ο αιώνα πραγματευόταν διαφορετικές πτυχές της πραγματικότητας σε διαφορετικά σημεία της σελίδας ενός χειρογράφου δεν έπαψε κατά τον 15ο αιώνα και δεν αντικαταστάθηκε από την ενοποιημένη όραση μιας κλασικής αναβίωσης της αρχαιότητας, όπως αυτής στην Ιταλία. Ακόμα και κατά τον 16ο αιώνα, όταν η κλασική αναβίωση σποραδικά εισχώρησε και στον βορρά δεν ξεπεράστηκε η τάση για αποσπασματικότητα και έμφαση στις μεμονωμένες λεπτομέρειες. Ξανά και ξανά βρίσκουμε ότι η συγκεκριμένη, μικρής κλίμακας προσεκτικά σχεδιασμένη λεπτομέρεια αποτελεί χαρακτηριστικό του ρεαλισμού της βόρειας Ευρώπης. Αυτή η άρνηση να γενικοποιήσουν ή να απλοποιήσουν περισσότερο, να εστιάσουν περισσότερο σε μεγαλύτερες εσωτερικές δομικές αρχές και αυτό το επίμονο ενδιαφέρον για το μεμονωμένο με όλες τις ιδιαιτερότητες και τις ιδιομορφίες του, ήταν τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των έργων της βόρειας Ευρώπης.¹⁵⁷

Σύμφωνα με τον Craig Harbison¹⁵⁸ αυτό το χαρακτηριστικό της τέχνης ίσως μπορεί να γίνει καλύτερα κατανοητό μέσω της αναφοράς στον γενικό πολιτισμό και στις φιλοσοφικές ιδέες της εποχής. Μια από τις σημαντικότερες ευρωπαϊκές διανοητικές τάσεις του 14ου και του 15ου αιώνα ήταν η φιλοσοφία του Νομιναλισμού ή Ονοματοκρατίας, που είχε τις ρίζες της σε έναν Άγγλο φιλόσοφο και θεολόγο, τον Γουλιέλμο του Όκαμ (περ. 1285-1349). Ο Όκαμ και οι ακόλουθοί του ήταν κουρασμένοι από τις προσπάθειες των Σχολαστικιστών του Μεσαίωνα να αναπτύξουν και να υποστηρίξουν μια λογική, φυσική θεολογία. Σύμφωνα με τον Θωμά τον Ακινάτη (1225-1274) και άλλους φιλοσόφους η αλήθεια του χριστιανικού δόγματος μπορούσε να αποδειχτεί λογικά στη βάση της ανθρώπινης αντίληψης. Ο Όκαμ που διαφωνούσε με τον δεσμό ανάμεσα στη λογική και στη θεολογία. Γι' αυτόν οι άνθρωποι έπρεπε να αποδεχτούν το γεγονός ότι όλα όσα μπορούσαν να γνωρίζουν με βεβαιότητα ήταν εκείνα που συλλάμβαναν άμεσα μέσω των αισθήσεών τους, τα ξεχωριστά αντικείμενα. Έτσι, με μια πολλή γενική έννοια, η έμφαση της ζωγραφικής του 15ου αιώνα στις συγκεκριμένες λεπτομέρειες του φυσικού κόσμου συνέπεσε με την ώθηση αυτής της νέας φιλοσοφικής θέσης. Ωστόσο, το αν μια φιλοσοφική σκέψη προκάλεσε ένα καλλιτεχνικό ύψος θα ήταν δύσκολο, αν όχι αδύνατο να υποστηριχθεί με βεβαιότητα.

¹⁵⁷ Harbison 1995, σ. 39-41.

¹⁵⁸ Harbison 1995, σ. 42.

Με περισσότερη σιγουριά θα μπορούσαμε να πούμε ότι και τα δύο αποτελούσαν εκφράσεις ενός νέου τρόπου θέασης και κατανόησης του κόσμου.

Η ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΩΝ ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΩΝ

ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΠΡΟΡΑΦΑΗΛΙΤΩΝ

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο της αναβίωσης του van Eyck, οι Βρετανοί τεχνοκρίτες συνέχισαν να κατακεραυνώνουν τη μικρογραφική απόδοση και το σκληρό ύφος των Προραφαηλιτών. Για παράδειγμα, το περιοδικό *Art-Journal* σχολιάζει για το έργο του Millais, *O Ferdinand παρσύρεται από τον Ariel* (εικ. 65): «Η έμφαση του πίνακα βρίσκεται στη βοτανολογία του, η οποία έχει γίνει με μικροσκοπική επεξεργασία σε τέτοιο σημείο που φαίνεται να έχει ζωγραφιστεί από μια συλλογή γρασιδιού, καθώς αναγνωρίζουμε πάνω από είκοσι ποικιλίες, ίσως να υπάρχουν και περισσότερες και τόση είναι η μικρογραφική περιγραφή ακόμα και του κάθε φύλλου που μπορούμε να παρατηρήσουμε την καταστροφή που του έχει προκαλέσει ένα έντομο».¹⁵⁹ Για το έργο του Charles Alston Collins (1828-1873), *Μάιος στο Regent's Park* (εικ. 66) ο τεχνοκρίτης του *Athenaeum* παραπονιέται ότι οι μικροσκοπικές λεπτομέρειες δεν αιχμαλωτίζουν τη συνολική εικόνα του φυσικού τοπίου: «Στη φύση υπάρχει ο αέρας μαζί με τη γη, η οποία συνοψίζει και γενικεύει, όταν αυτοί οι πανομοιότυποι δημιουργοί χωρίζουν τρίχες και συγκεκριμενοποιούν. Παίρνουν ένα κλαδί, ένα λουλούδι ή μια τούφα γρασίδι τα βάζουν μπροστά τους και από τόσο κοντά τα αντιγράφουν, ξεχνώντας ότι αυτά τα αντικείμενα από την απόσταση που εικονίζονται στον πίνακα δε θα μπορούσαν με κανέναν τρόπο να φαίνονται με αυτήν τη λεπτομέρεια φυτολογίου».¹⁶⁰ Ακόμα και ο ίδιος ο Reynolds έχει αναγνωρίσει ότι «ορισμένες περιπτώσεις μικρογραφικής απόδοσης και ακρίβειας, τείνουν να δίνουν μια αίσθηση αλήθειας στο έργο», αλλά επέμενε ότι οι λεπτομέρειες έπρεπε να βρίσκονται σε αυστηρό περιορισμό σε σχέση με τη συνολική σύλληψη: «υπάρχει κάτι στην τέχνη που να απαιτεί ιδιαίτερα ορθή κρίση, αυτό είναι η παράθεση αυτών των λεπτομερώς αποδοσμένων σημείων».¹⁶¹ Παρά την εμφάνιση αυτών των κριτικών στον αγγλικό τύπο της εποχής, οι Γάλλοι ήταν εκείνοι που πρώτοι επισήμαναν την ομοιότητα του ύφους των Προραφαηλιτών με το έργο του Jan van Eyck, όταν είδαν έργα τους στην

¹⁵⁹ *Art-Journal*, Ιούνιος 1850, σ. 175.

¹⁶⁰ *Athenaeum*, 22 Μαΐου 1852, σ. 582.

¹⁶¹ Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark, New Haven and London 1975, σ. 58.

Exposition Universelle του 1855 συμπεριλαμβανομένων των *Οι αγγλικές ακτές μας (Παραστρατημένα πρόβατα)* (εικ. 67) του Hunt, της *Οφηλίας* (εικ. 53) του Millais και του *Η διαταγή της απελευθέρωσης* (εικ. 54). Όσον αφορά τον Millais το *Art-Journal* στην Αγγλία αναφέρει ότι προσπαθεί, όπως το πρότυπό του ο Jan van Eyck, να πετύχει την τελειότητα στη λεπτομέρεια δίνοντας την ίδια έμφαση σε κάθε μέρος του πίνακα χωρίς καμία διάκριση. Αυτή η άποψη ταιριάζει με τη γενικότερη αντίληψη του περιοδικού για τους Προραφαηλίτες, όπως διατυπώθηκε το 1851: «Ζωγραφίζουν τη φύση όπως ένας ανόητος μετρά κάθε κίνηση των δεικτών του ρολογιού, χωρίς να έχει αίσθηση του συνόλου του χρόνου».¹⁶² Το *Athenaeum Français*, ωστόσο, δεν καταδικάζει τον Millais πάνω σε αυτό το ζήτημα: «Ο Millais αναζητά όπως και ο van Eyck την τελειότητα στη λεπτομέρεια. Μελετά κάθε μέρος του πίνακα με την ίδια προσοχή: άνθρωπος, ζώα, γρασίδι έχουν φιλοτεχνηθεί με την ίδια τελειότητα».¹⁶³ Οι Γάλλοι επομένως εμφανίζονταν θετικότερα διακείμενοι προς αυτή την προσήλωση στη λεπτομέρεια.

Εντούτοις, το *Athenaeum Français* εκφράζει και κάποιες επιφυλάξεις πάνω στη διαφορετική πραγμάτευση των λεπτομερειών από τον Jan van Eyck και τους Προραφαηλίτες και συγκεκριμένα για το έργο του William Holman Hunt *Οι αγγλικές ακτές μας (Παραστρατημένα πρόβατα)* (εικ. 67), το οποίο ξεχωρίζει για τη μικρογραφική απόδοση των λεπτομερειών του.¹⁶⁴ Στο περιοδικό εκφράζεται θαυμασμός για αυτή την ικανότητα του καλλιτέχνη, για παράδειγμα, στο έργο *Το φως του κόσμου* (εικ. 68), όπου μπορούν να εντοπιστούν οι σταγόνες δροσιάς στο ένδυμα του Χριστού και έντομα στα βότανα στο προσκήνιο. Ωστόσο, στο *Οι αγγλικές ακτές μας* η συνολική εντύπωση που προκαλεί ο πίνακας φαίνεται μη ισορροπημένη, καθώς κάθε τμήμα του αιφνιδιάζει με την τόσο πιστή απόδοση των λεπτομερειών με αποτέλεσμα συνολικά να δημιουργείται ένα αφύσικο αποτέλεσμα. Ο Théophile Gautier επισημαίνει το ίδιο: «Οι λεπτομέρειες είναι τόσο υπερβολικά τονισμένες όπως η ένταση που δίνει το μικροσκόπιο στα αντικείμενα [...] μια ίνα του γρασιδιού τραβά την προσοχή το ίδιο με το δέντρο. Μοναδικό φαινόμενο! Δεν υπάρχει στην έκθεση άλλος τέτοιος πίνακας τόσο παραπλανητικός για το μάτι όπως το *Παραστρατημένα πρόβατα*, ο πίνακας ο οποίος εμφανίζεται ο πιο ψεύτικος είναι ακριβώς ο πιο ακριβής»¹⁶⁵ και προτείνει ότι η

¹⁶² *Art-Journal*, Νοέμβριος 1851, σ. 286.

¹⁶³ *Athenaeum Français*, 16 Ιουνίου 1855, σ. 508.

¹⁶⁴ *Athenaeum Français*, 16 Ιουνίου 1855, σ. 509.

¹⁶⁵ Gautier 1855, σ. 42-43.

λύση πάνω σε αυτό το αισθητικό ζήτημα βρίσκεται στον ίδιο τον Jan van Eyck. Παρότι η *Η Παναγία του Καγκελαρίου Rolin* (εικ. 69) είναι γεμάτη από παρόμοιες λεπτομέρειες παραμένει ένας πίνακας που έχει ως κεντρικό θέμα την Παναγία, χωρίς οι λεπτομέρειες αυτές να ανταγωνίζονται και εν τέλει να αποδυναμώνουν το θέμα του: «το έργο βρίθει, πράγματι, από μικροσκοπικές και εκπληκτικές λεπτομέρειες, αλλά δεν πέρασε ποτέ από το μυαλό κάποιου να παραλείψει την κεντρική σκηνή χωρίς να την κοιτάξει καθόλου και να δώσει σε αυτόν τον καταπληκτικό πίνακα τον τίτλο Κήπος με Λουλούδια και Πουλιά ή Περίπατος με Μπαστούνι, επειδή στο βάθος φαίνεται μέσω τριών μαρμάρινων αψίδων ένας κήπος με κρίνα, τριαντάφυλλα και γλαδιόλες, μέσα στον οποίο περιπλανώνται παγώνια, πουλιά και μια μορφή που στηρίζεται σε ένα μπαστούνι».¹⁶⁶ Η ίδια συζήτηση γίνεται και γύρω από το έργο *Η επιστροφή του περιστεριού στην κιβωτό* (εικ. 70) του Millais, όπου ο τεχνοκρίτης του *Athenaeum Français* αστεειεύμενος αναφέρει ότι το έργο πρέπει να μετονομαστεί σε «Η χαρά του σανού για την επιστροφή του περιστεριού»¹⁶⁷ εξαιτίας της υπερβολικής του λεπτομέρειας. Η *Οφηλία* (εικ. 53) του John Everett Millais, που ζωγραφίστηκε μεταξύ 1851 και 1852 αποτελεί ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα των Προραφαηλιτών που επίσης χαρακτηρίζεται από έντονη ακρίβεια και λεπτομέρεια. Στην τέχνη των Προραφαηλιτών κάθε τμήμα του έργου είναι το ίδιο λεπτομερές και τονισμένο με κάθε άλλο, γεγονός που μπορεί να κάνει ασαφές το κεντρικό θέμα του έργου. Προσπαθώντας να πετύχουν τον απόλυτο ρεαλισμό οι Προραφαηλίτες συχνά παρείχαν υπερβολικά πολλές πληροφορίες στο θεατή, για να τις επεξεργαστεί ταυτόχρονα. Επιπλέον, οι ζωγράφοι του κινήματος απέρριψαν τις παραδοσιακές ζωγραφικές μεθόδους, όπως είναι η ατμοσφαιρική προοπτική, έτσι ώστε λεπτομέρειες που βρίσκονται σε μακρινή απόσταση να είναι το ίδιο ευκρινείς και σαφείς με αυτές στο προσκήνιο. Στην *Οφηλία* ο χώρος φαίνεται να έχει ισοπεδωθεί, καθώς το φόντο με τις έντονες λεπτομέρειες φαίνεται το ίδιο κοντά στο θεατή με το προσκήνιο (εικ. 71, 72, 73). Ο Millais ζωγράφισε ένα κούτσουρο με την ίδια προσοχή που ζωγράφισε και το μοντέλο του (εικ. 74). Οι Προραφαηλίτες ζωγράφοι φαίνεται συχνά να λειτουργούν ως μηχανές καταγραφής της φύσης, συλλαμβάνοντας τα τυχαία στοιχεία στη γραμμή της όρασής τους. Παρότι ήταν εξοικειωμένοι με τη γραμμική και την ατμοσφαιρική προοπτική δεν έδιναν τόση έμφαση σε αυτήν την τεχνική στα έργα τους όσο οι πρόωμοι

¹⁶⁶ *Athenaeum Français*, 26 Ιουνίου 1855, σ. 508.

¹⁶⁷ *Athenaeum Français*, 26 Ιουνίου 1855, σ. 508.

Ιταλοί καλλιτέχνες, όταν οι καινοτομίες αυτές βρίσκονταν ακόμη εν τη γενέσει.

Ο Millais ζωγράφισε το φόντο της *Οφηλίας* κοπιαστικά στην ύπαιθρο και συγκεκριμένα στο Ewell, επιστέφοντας στο εργαστήριό του μόνο για να προσθέσει τη μορφή της Οφηλίας με μοντέλο την Elizabeth Siddal (1829-1862). Σύμφωνα με τις παραδοσιακές ιδέες για τη ζωγραφική ήταν παράδοξο να ζωγραφίζεται πρώτα το φόντο με απόλυτη λεπτομέρεια και να προσθέτονται κατόπιν οι μορφές. Αυτό ανέστρεψε την καθαρή εννοιολογική ιεραρχία που υπήρχε στο *Discourses* του Reynolds και σε άλλα ακαδημαϊκά έργα θεωρίας της τέχνης, τα οποία έδιναν προτεραιότητα στην ανθρώπινη μορφή σε σχέση με όλα τα άψυχα αντικείμενα. Απεικονίσσεις σύγχρονων καλλιτεχνών την ώρα της δουλειάς τους όπως το *Κοιμισμένο μοντέλο* (εικ. 75) του William Powell Frith (1819-1909) του 1853, δείχνει ότι σύμφωνα με τη συνηθισμένη βικτωριανή πρακτική ζωγραφίζονταν πρώτα οι ανθρώπινες μορφές και στη συνέχεια προσθέτονταν τα λιγότερο σημαντικά στοιχεία του φόντου γύρω τους.¹⁶⁸ Για ακόμα μία φορά η διαδικασία που χρησιμοποιούσαν οι Προραφαηλίτες παραμέρισε τέτοιες ιεραρχίες. Το φόντο δεν ήταν πλέον ένα παρεπόμενο για τις μορφές, αλλά κατείχε την πλήρη προσοχή του καλλιτέχνη για μήνες πριν καν οι μορφές ξεκινήσουν.

Για παράδειγμα, κάθε φυτό από την *Οφηλία* του Millais δεν αποτελεί μόνο ένα αναγνωρίσιμο είδος, αλλά επίσης μια συγκεκριμένη ποικιλία αυτού του είδους. Οι βικτωριανοί τεχνοκρίτες συχνά περιέγραφαν τις λεπτομέρειες στις αναπαραστάσεις φυτών από τους Προραφαηλίτες ως «βοτανολογικές». Ωστόσο, τα φυτά στους πίνακες των Προραφαηλιτών είναι περισσότερο λεπτομερή από φυτά σε εικονογραφήσεις βικτωριανών βοτανολογικών εκδόσεων.¹⁶⁹ Ο σκοπός στις εικονογραφήσεις αυτές ήταν να παρουσιαστούν τα χαρακτηριστικά εκείνα που θα επέτρεπαν να αναγνωριστεί το κάθε είδος φυτού. Τα φυτά σε έναν πίνακα των Προραφαηλιτών δεν αποτελούν παραδειγματικούς τύπους διαφόρων ειδών. Είναι συγκεκριμένα φυτά και αποδίδονται με πολλή περισσότερη λεπτομέρεια για να τους δοθεί ξεχωριστή ταυτότητα. Πολλοί συγγραφείς μάλιστα έχουν παρατηρήσει ότι εξαιτίας της μακροχρόνιας εργασίας στην *Οφηλία* έχει αναπαραχθεί μια ποικιλία λουλουδιών, τα οποία δεν ανθίζουν όλα την ίδια εποχή.¹⁷⁰ Έτσι, η σκηνή του πίνακα δεν ανταποκρίνεται στην όχθη του ποταμού ως σύνολο, όπως αυτή θα φαινόταν μια συγκεκριμένη στιγμή. Αυτό έχει θεωρηθεί ορισμένες φορές ως ατυχής απόκλιση από τον ρεαλισμό. Ωστόσο, η ξεχωριστή ιδέα

¹⁶⁸ Prettejohn 2000, σ. 156.

¹⁶⁹ Prettejohn 2000, σ. 171.

¹⁷⁰ *The Pre-Raphaelites*, ed. Leslie Parris, London 1984, σ. 96-97.

του ρεαλισμού που λειτουργεί στους πίνακες των Προραφαηλιτών δε μπορεί να έρχεται σε αντίθεση με τη διαδικασία της εργασίας. Η διαδικασία μοιάζει με αυτήν ενός επιστήμονα, ο οποίος καταγράφει κάθε πειραματική παρατήρηση σχολαστικά, χωρίς να τον απασχολεί εάν επιβεβαιώνει τη συνολική υπόθεση.¹⁷¹

Παράλληλα, κάθε εκατοστό του φόντου αντιμετωπιζόταν με ίση σημασία και απαιτούνταν η πλήρης ολοκλήρωση κάθε τμήματος πριν ξεκινήσει το επόμενο. Η εργασία φαίνεται ότι οργανωνόταν σε μικρά τετράγωνα, διαιρώντας την επιφάνεια του καμβά σε γεωμετρικές μονάδες αντί να ακολουθούνται τα περιγράμματα των φορμών. Ο Hunt θυμάται όταν άφησε τον δικό του πίνακα για να δει πώς είχε αρχίσει να δουλεύει ο Millais στην *Οφηλία*: «Το αποτέλεσμα στο πρώτο τετράγωνο εργασίας του καμβά ήταν μαγευτικό».¹⁷² Αργότερα, όταν δούλεψε στο πορτρέτο του Ruskin, ο Millais είχε πει ότι σε μια μέρα εργασίας θα μπορούσε να καλύψει μια περιοχή στο μέγεθος ενός κέρματος πέντε σελινιών.¹⁷³

Προφανείς ήταν και οι ηθικοί συσχετισμοί μιας τέτοιας τεχνικής που απαιτούσε επίπονη εργασία, την αποφυγή δυσκολιών και την κάλυψη των λαθών. Στην κριτική του για το έργο του Charles Eastlake, που εκδόθηκε πριν από τον σχηματισμό της αδελφότητας, ο Ruskin καταγγέλλει τους σύγχρονους ζωγράφους για αμελείς τεχνικές μεθόδους, γράφοντας : «Ας αφήσουμε τους αναγνώστες μας να σκεφτούν με τι διάθεση μια τέτοια εργασία πρέπει να εκτελεστεί και να ολοκληρωθεί -μια εργασία στην οποία το λάθος είναι αθεράπευτο και η αλλαγή αδύνατη- που απαιτεί τη σκληρή δουλειά του μαθητή, ενώ περιλαμβάνει και τη μελέτη ενός δασκάλου, στην οποία η υπομονή ενός μηχανικού πρέπει να ενωθεί με την πρόβλεψη ενός μάγου, στην οποία δε μπορεί να επιτραπεί μια υπερβολική ελευθερία, ούτε σύμφωνα με τη διάθεση, ούτε σύμφωνα με την ευδαιμονία της εφεύρεσης, στην οποία η βιασύνη είναι απαγορευμένη, αλλά η χαύνωση θανάσιμη και η συνέχεια της σύλληψης απαιτεί το συνεχή μόχθο. Ας συλλογιστούν τι είδους άνθρωποι πρέπει να έχουν κληθεί και εκπαιδευτεί για μια τέτοια δουλειά και στη συνέχεια ας τους συγκρίνουν με τα αποτελέσματα του μυαλού που πιθανότατα θα παραχθούν από τη σύγχρονη πρακτική -μια πρακτική στην οποία η μεταβολή είναι επιτρεπτή σε οποιαδήποτε έκταση, σε κάθε στάδιο, στην οποία ούτε βάση τοποθετείται, ούτε τελείωμα προβλέπεται, στην οποία όλα είναι παρακινδυνευμένα και τίποτε δεν προβλέπεται [...] μια πρακτική που επικαλείται το

¹⁷¹ Prettejohn 2000, σ. 172.

¹⁷² Hunt 1905, τ. 1, σ. 263.

¹⁷³ Allen Staley, *The Pre-Raphaelite Landscape*, Oxford 1973, σ. 25.

ατύχημα, αποφεύγει τον κανόνα, ντροπιάζει την εφαρμογή του, περιφρονεί τη συστηματική δουλειά και εκθέτει με θριαμβολογία την τυχαία ομορφιά και την πρόχειρη εφεύρεση».¹⁷⁴

Δεν είναι γνωστό εάν τα μελλοντικά μέλη της αδελφότητας είχαν διαβάσει αυτό το κείμενο, όταν εκδόθηκε τον Μάρτιο του 1848. Παρόλα αυτά, οι τεχνικοί τους πειραματισμοί δηλώνουν μια πεποίθηση τόσο σταθερή όσο αυτή του Ruskin, ότι η χρήση των υλικών και ο τρόπος εργασίας δεν ήταν απλώς πρακτικά ζητήματα, αλλά ήταν συνδεδεμένα με το νόημα και την αξία της τέχνης τους. Η ίδια αρχή είναι εμφανής στα λίγα εναπομείναντα έργα γλυπτικής από την πρώιμη περίοδο των Προραφαηλιτών, όπως το άγαλμα του βοτανολόγου *Linnaeus* (εικ. 76) από τον John Lucas Tupper, έναν στενό φίλο της αδελφότητας και συνεργάτη στο *The Germ*. Ο Tupper επιμελώς αποδίδει κάθε τρίχα από το γούνινο σακάκι του βοτανολόγου με ανάλογο τρόπο και μιμείται την ένταση της παρατήρησης που ο επιστήμονας του 18ου αιώνα χρησιμοποιούσε στη δουλειά του για την κατηγοριοποίηση των ειδών των φυτών, αρκετά από τα οποία αναπαριστώνται στα πόδια του βοτανολόγου με έντονες λεπτομέρειες (εικ. 77), όπως οι ξεχωριστές πινελιές του Hunt, αλλά με ακόμη πιο επίπονη εργασία εξαιτίας του δύσκολου υλικού, του σκληρού ασβεστόλιθου, που συνήθως θεωρούνταν υπερβολικά άκαμπτος για να υποστηρίξει τόση λεπτομέρεια. Η υπογραφή στη βάση του αγάλματος δηλώνει ότι «Σχεδιάστηκε & Σκαλίστηκε από τον J. L. Tupper». Αυτό σημαίνει ότι ο Προραφαηλίτης γλύπτης δε χρησιμοποίησε βοηθούς, όπως ήταν κοινή πρακτική εκείνη την περίοδο, για να τον βοηθήσουν με τη σκληρή χειρονακτική εργασία, αλλά έκανε τη δουλειά ο ίδιος. Αυτό σίγουρα θα τηρούσε τα αυστηρότερα κριτήρια του Ruskin για την ακεραιότητα της εργασίας.¹⁷⁵

Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΗΣ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΑΣ ΤΩΝ ΠΡΟΡΑΦΑΗΛΙΤΩΝ ΜΕ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

Σε σχέση με αυτήν την έμφαση που έδιναν στη λεπτομέρεια η τέχνη των Προραφαηλιτών έχει χαρακτηριστεί συχνά ως «φωτογραφική». Ο ποιητής Stephen Spender (1909-1995) σε σχέση με την υπερβολική λεπτομέρεια στα έργα των Προραφαηλιτών θεωρούσε ότι «η ικανότητα του ζωγράφου σε αντίθεση με αυτήν του ποιητή έγκειται στο να υπονοεί τη λεπτομέρεια δίνοντας ολόκληρο το τοπίο, παρά στο

¹⁷⁴ Ruskin 1909-12, τ. 12, σ. 283-284.

¹⁷⁵ Prettejohn 2000, σ. 147.

να υπονοεί το τοπίο προβάλλοντας τη λεπτομέρεια». ¹⁷⁶ Ο Spender δεχόταν μεν την οπτική πειστικότητα των λεπτομερειών στα έργα των Προραφαηλιτών μη θεωρώντας την όμως τίποτε άλλο πέρα από κυριολεκτική «αντιγραφή». Συσχέτιζε αυτήν την ακρίβεια, όπως και πολλοί μεταγενέστεροι συγγραφείς, με την ακρίβεια της φωτογραφίας, μιας μορφής τέχνης που εμφανίστηκε λίγο μετά την πρώτη περίοδο των Προραφαηλιτών. ¹⁷⁷ Και η φωτογραφία επίσης συχνά έχει θεωρηθεί μη αισθητική, απλά ένα μηχανικό μέσο καταγραφής της οπτικής πραγματικότητας, της «πραγματικής» σκηνής μπροστά από τον φακό. Ωστόσο, πρόσφατες μελέτες πάνω στην φωτογραφία έχουν προκαλέσει αυτήν την άποψη, υποστηρίζοντας ότι οι τεχνικές διαδικασίες της φωτογραφίας αναπτύχθηκαν ακριβώς με σκοπό να δηλώσουν έναν ιδιαίτερο τρόπο όρασης, έναν που δίνει έμφαση σε αυτό που βλέπει το μάτι υπερβαίνοντας τους τρόπους με τους οποίους το μυαλό ίσως συστηματοποιεί αυτήν την αντίληψη. Η σύγκριση του Spender ίσως μπορεί να γίνει αποδεκτή, αλλά τα συμπεράσματα πρέπει να αντιστραφούν. Το παράλληλο ανάμεσα στην τέχνη των Προραφαηλιτών και τη φωτογραφία έγκειται στο ότι μοιράζονται έναν ξεχωριστό τρόπο προσέγγισης στην όραση και όχι επειδή δεν τον διαθέτουν. ¹⁷⁸ Είναι προφανές ότι οι φωτογράφοι του 19ου αιώνα επέλεξαν καινοτόμα τεχνικά μέσα για να δηλώσουν έναν νέο τρόπο όρασης. Πράγματι, ανακάλυψαν μία ποικιλία νέων μέσων όπως η νταγκεροτυπία και η κολλοτυπία, όπως και διαδικασίες κατά τις οποίες το μηχάνημα επεμβαίνει ανάμεσα στον δημιουργό και το έργο.

Κατά τον 19ο αιώνα το νέο μέσο της φωτογραφίας αντλούσε το «ρεαλιστικό» κύρος του από την ιδιαίτερα άμεση επαφή με το μοτίβο, το αντικείμενο φωτογράφισης. Όπως έχει επισημάνει ο Γάλλος θεωρητικός Roland Barthes (1915-1980), η φωτογραφία είχε μια ιδιαίτερη σχέση με την πραγματικότητα, επειδή όσο και να επεξεργαστεί αργότερα το μοτίβο πρέπει να ήταν κάποτε κυριολεκτικά μπροστά στον φακό: «Στη φωτογραφία δε μπορώ ποτέ να αρνηθώ ότι το αντικείμενο βρισκόταν εκεί». ¹⁷⁹ Στη ζωγραφική δεν υπάρχει απαραίτητα ιδιαίτερος λόγος για να ισχύει το ίδιο, ο ζωγράφος μπορεί να αναπαραστήσει κάτι που δεν ήταν ποτέ εκεί. Ωστόσο, οι ιστορίες για τους Προραφαηλίτες επιμένουν ότι δρούσαν σα φωτογραφικοί φακοί, καταγράφοντας μόνο ό,τι βρισκόταν εκεί ως φυσική παρουσία μπροστά στα μάτια τους. Επομένως, υπάρχει

¹⁷⁶ Stephen Spender, "The Pre-Raphaelite Literary Painters", *New Writing and Daylight*, τχ. 6 (1945), σ. 126.

¹⁷⁷ Spender 1945, σ. 127.

¹⁷⁸ Prettejohn 2000, σ. 136.

¹⁷⁹ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, London 1993, σ. 76.

μια λογική στην επίμονη συνήθεια χαρακτηρισμού της τέχνης των Προραφαηλιτών ως φωτογραφικής. Παρόλα αυτά ο παραλληλισμός δεν αποτελεί θέμα οπτικής συνάφειας, οι πίνακες των Προραφαηλιτών δε μοιάζουν καθόλου με τις φωτογραφίες της ίδιας περιόδου. Πράγματι, οι δύο μορφές τέχνης δομούνται σε εντελώς διαφορετικές αρχές. Οι πρώιμες φωτογραφίες των μέσων του 19ου αιώνα δεν είχαν την εστίαση και τα κορεσμένα χρώματα των σύγχρονων φωτογραφιών ή των έργων των Προραφαηλιτών. Οι πρώιμες φωτογραφίες δημιουργούσαν την εικόνα τους με τόνους φωτός και σκιάς και παρουσίαζαν μια ελαφριά εστίαση τουλάχιστον σε ορισμένα τμήματα της εικόνας (εικ. 78), αποτέλεσμα που είχε ελάχιστη σχέση με τις έντονα τονισμένες λεπτομέρειες και τα λαμπερά χρώματα στους πίνακες των Προραφαηλιτών. Έτσι, καθώς εξελισσόταν η φωτογραφία ο όρος «προραφαηλίτης» χρησιμοποιούνταν από τους θαυμαστές των ελαφρώς θολών, ασαφών φωτογραφιών, για να περιγράψουν τα εξαιρετικά αιχμηρά, εστιασμένα έργα. Πράγματι, η νεκρολογία της Clementina Lady Hawarden (1822-1865) από τον συνάδελφό της φωτογράφο Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) υποτιμητικά αναφέρεται στη φλαμανδική τέχνη και σε αυτήν των Προραφαηλιτών: «Είχε ως στόχο την κομψότητα και όσο είναι δυνατόν την ιδεαλιστική αλήθεια. Δεν υπήρχε κανένα ίχνος μυστικισμού και φλαμανδικής ή προραφαηλιτικής έπαρσης στο έργο της».¹⁸⁰

Η συχνή περιγραφή του ύφους των Προραφαηλιτών ως «φωτογραφικό» απαιτεί μια εξέταση πάνω στη γνώση τους για τη φωτογραφία. Ο William Bell Scott συνδέσει την τέχνη της φωτογραφίας με τον χαρακτήρα της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής. Στην αυτοβιογραφία του περιγράφει την επίσκεψή του το 1848 στο εργαστήριο που μοιράζονταν ο Hunt και ο Rossetti και παρατηρεί ότι ενώ το έργο *Η παιδική ηλικία της Παρθένου Μαρίας* (εικ. 52) φαινόταν να είναι μέσα στην ιταλική παράδοση το *Rienzi* (εικ. 51) του Hunt ήταν διαφορετικό: «Ο πίνακας του Holman Hunt δεν έχει καμία σχέση με τον πρώιμο χαρακτήρα στο θέμα ή στη σύνθεση, μόνο στις περίτεχνες λεπτομέρειες. Έχει πράγματι εισάγει μια μύγα, όπως βλέπουμε να γίνεται στις πρώιμες φλαμανδικές προσωπογραφίες, για να φανεί η δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη. Αυτές οι πρώιμες φλαμανδικές προσωπογραφίες ζωγραφίστηκαν ακριβώς κατά την περίοδο εφεύρεσης και τελειοποίησης της χαρακτηριστικής, όταν το παράδειγμα τέτοιας μικρογραφικής απόδοσης και λεπτομέρειας, όπως στο έργο *Ο Ιππότης με το Θάνατο* και το *Διάβολο* είχαν συγκλονίσει τον κόσμο της βόρειας τέχνης και εδώ ξανά

¹⁸⁰ *British Journal of Photography*, 27 Ιανουαρίου 1865, σ. 38.

επηρεάζουν αυτόν τον πίνακα. Κάθε κίνημα έχει τη γέννησή του, όπως κάθε λουλούδι έχει το σπόρο του και ο σπόρος αυτού του λουλουδιού των Προραφαηλιτών ήταν η φωτογραφία».¹⁸¹ Επίσης, ο William Bell Scott «κάλεσε να τον δει [τον Rossetti] και τον βρήκε να δουλεύει στο εργαστήριό του μαζί με τον Hunt. Αρχικά, σκέφτηκε ότι ζωγράφιζαν με τον τρόπο των Ολλανδών ρεαλιστών, αλλά γρήγορα αποφάσισε ότι κατέγραφαν τη φύση με έναν τρόπο που ήταν εμφανώς φωτογραφικός».¹⁸²

Παράλληλα, φωτογραφίες εκθέτονταν στο Λονδίνο κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1840 και αυξάνονταν σταδιακά μετά τον σχηματισμό της Royal Photographic Society το 1853. Ο Dante Gabriel Rossetti στην αλληλογραφία του των αρχών της δεκαετίας του 1850 αναφέρει ότι θα πήγαινε σε μια φωτογραφική έκθεση με τον Brown σε τόσο κοινό τόνο που δεν πρέπει να ήταν η πρώτη του τέτοια εμπειρία.¹⁸³ Το ίδιο συμβαίνει και με τον Brown, ο οποίος το 1847 θεωρείται ότι χρησιμοποιούσε νταγκεροτυπίες που φαίνεται ότι απέκτησε από το Daguerreotype Institution στο Strand του Λονδίνου, για να «κερδίσει χρόνο», όταν ζωγράφιζε τις μορφές για το *O Chaucer στην αυλή του Εδουάρδου Γ'* (εικ. 79).¹⁸⁴ Τον Δεκέμβριο του 1853 ο Dante Gabriel Rossetti έδωσε στον Hunt μια νταγκεροτυπία του *Η παιδική ηλικία της Παρθένου Μαρίας* πριν ο Hunt φύγει για τους Αγίους Τόπους. Όσο ο Hunt δούλευε εκεί το 1854 κύριος φίλος του ήταν ο James Graham, ενθουσιώδης ερασιτέχνης φωτογράφος. Το 1855 ο Rossetti παρήγγειλε φωτογραφίες για να χρησιμοποιήσει ως αποδείξεις, καθώς τα σχέδιά του είχαν καταστραφεί κατά τη διαδικασία της ξυλογράφησης που είχε χρησιμοποιήσει για την εικονογράφηση των έργων του Lord Alfred Tennyson (1809-1892) και δύο χρόνια αργότερα εξέθεσε τις ίδιες φωτογραφίες στην *Pre-Raphaelite Exhibition* που οργάνωσε ο Brown στο Λονδίνο. Ο Brown επίσης χρησιμοποίησε φωτογραφίες από το 1852 ενώ συνέθετε το έργο του *Δουλειά* (εικ. 80).¹⁸⁵ Οι Προραφαηλίτες επομένως χρησιμοποιούσαν τη φωτογραφία και γνώριζαν τις οπτικές ποιότητες των σύγχρονών τους φωτογραφιών.

¹⁸¹ Bell Scott 1892, τ. 1, σ. 250-251.

¹⁸² Townsend, Ridge and Hackney 2004, σ. 26.

¹⁸³ *Pre-Raphaelite Diaries and Letters*, ed. William Michael Rossetti, London 1900, σ. 30.

¹⁸⁴ *Pre-Raphaelite Diaries and Letters*, ό.π. σημ. 183, σ. 73.

¹⁸⁵ Townsend, Ridge and Hackney 2004, σ. 26.

7. ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Ο ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΡΩΙΜΗΣ ΦΛΑΜΑΝΔΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

Το ύφος της ζωγραφικής στη βόρεια Ευρώπη υποβλήθηκε σε μια δραματική μεταμόρφωση κατά τον 14ο και τον 15ο αιώνα σε σχέση με το γοτθικό ύφος που κυριάρχησε σε αυτήν κατά τον Μεσαίωνα. Όπως πολλά ακόμα στον πολιτισμό της βόρειας Ευρώπης της εποχής εκείνης αυτή η αλλαγή βασιζόταν σε μια προσεκτικότερη παρατήρηση του φυσικού κόσμου. Για πολλούς λόγους, οι οποίοι είναι δύσκολο να εντοπιστούν, αλλά βρίσκονται σε περιοχές μελέτης που ποικίλουν όπως η φιλοσοφία, η βοτανολογία και η γεωγραφία, οι άνθρωποι γενικότερα ένοιωσαν ότι μπορούσαν και ότι έπρεπε να αφιερώσουν περισσότερο χρόνο και προσοχή στις λεπτομέρειες του κόσμου που τους περιέβαλε. Έτσι, από τη στιγμή που αυτό ξεκίνησε το χαρακτηριστικότερο στοιχείο της ζωγραφικής της βόρειας Ευρώπης του 15ου αιώνα ήταν ο οπτικός ρεαλισμός, ο οποίος έγινε σήμα κατατεθέν της φλαμανδικής τέχνης και άσκησε σημαντική επίδραση σε καλλιτέχνες σε όλες τις χώρες του βορρά. Το ύφος αυτό της ζωγραφικής αμέσως χαρακτηρίστηκε ζωτικό και νέο -μια νέα τέχνη (*ars nova*)- εξαιτίας της μυστηριώδους ικανότητάς του να μιμείται σε μια δισδιάστατη επιφάνεια τα χιλιάδες αποτελέσματα του χρώματος και του φωτός που υπάρχουν στον ορατό κόσμο.¹⁸⁶

Μέσα στην ανάπτυξη του οπτικού ρεαλισμού στη Φλάνδρα κατά τον 15ο αιώνα μπορούμε να ξεχωρίσουμε τη χρήση των οικιακών σκηνικών και αντικειμένων της μεσαιας τάξης στις θρησκευτικές σκηνές.¹⁸⁷ Οι περισσότεροι πίνακες γίνονταν πιο προσιτοί, πιο πιστευτοί στη σχέση τους με τον ορατό κόσμο, αλλά ειδικότερα κάποιοι από αυτούς συγκεκριμένα περιλαμβάνουν πιο ταπεινές λεπτομέρειες και περιβάλλοντα αποδοσμένα με απόλυτα ρεαλιστικό τρόπο -ξύλινες καρέκλες, τραπέζια, ράφια, μεταλλικές κανάτες και λεκάνες. Οι πίνακες που σώζονται από το διάστημα 1425-1450 που μπορούν να ενταχθούν σε αυτήν την κατηγορία περιλαμβάνουν το *Τρίπτυχο Mérode* (εικ. 81), το *Η Παρθένος και το θείο βρέφος μπροστά στο τζάκι* (εικ. 82), το *Η Παρθένος και το θείο βρέφος σε ένα δωμάτιο (Παναγία Ince Hall)* (εικ. 83), που αποδιδόταν παλαιότερα στον Jan van Eyck και ο *Ευαγγελισμός του Λούβρου* (εικ. 84), που αποδίδεται στον Rogier van der Weyden (1400-1464).

Στα μέσα του 15ου αιώνα οι συμφωνίες που γίνονταν ανάμεσα στους καλλιτέχνες

¹⁸⁶ Harbison 1995, σ. 26.

¹⁸⁷ Craig Harbison, *Jan van Eyck. The Play of Realism*, London 1999, σ. 94.

και στους πάτρωνές τους διευκρίνιζαν ότι σε θρησκευτικές σκηνές όπως ο Ευαγγελισμός και η Γέννηση θα περιλαμβάνονταν σύγχρονα έπιπλα όπως αυτά που είχαν οι αστοί στα σπίτια τους. Έτσι, κάποιος μπορεί να είναι σίγουρος, για παράδειγμα, για την αυθεντικότητα του πολυτελούς κρεβατιού που απεικονίζεται στο *Ζεύγος Arnolfini*. Είναι επίσης αλήθεια ότι τα ποικίλα αντικείμενα και οι λεπτομέρειες στα έργα του van Eyck φαίνεται να έχουν ζωγραφιστεί με εκπληκτική επιδεξιότητα και ακρίβεια. Θεωρείται ότι πρέπει να είχε μελετήσει πολύ προσεκτικά αυτά τα αντικείμενα. Ήταν, ωστόσο, μόνο οι μεμονωμένες λεπτομέρειες νεκρών φύσεων ή και ολόκληροι εσωτερικοί χώροι που περιλαμβάνονταν σε έργα ως συγκεκριμένες καταγραφές της σύγχρονης πραγματικότητας; Δεν υπάρχει κάποια καταγεγραμμένη απόδειξη που να ενισχύει αυτήν την υπόθεση, κανένα σύγχρονο συμβόλαιο δεν υποδεικνύει στους καλλιτέχνες να απεικονίσουν κάποιο συγκεκριμένο οικιακό ή εκκλησιαστικό εσωτερικό χώρο. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι οι ζωγράφοι συνδύαζαν ελεύθερα λεπτομέρειες από διαφορετικά περιβάλλοντα με στόχο να δημιουργήσουν στερεοτυπικά σύνολα.¹⁸⁸

Επομένως, και ο Jan van Eyck παρότι είναι ξεκάθαρο ότι είχε μελετήσει κάποιους εξωτερικούς χώρους, όπως και κάποια τοπία δεν έχει αποδειχτεί ότι ζωγράφιζε ποτέ κάποια πραγματική σκηνή ή εσωτερικό χώρο εξ' ολοκλήρου. Οι πίνακες του van Eyck δεν απεικονίζουν ακριβείς τοποθεσίες, ούτε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα. Παρότι βασισμένες σε μεγάλο βαθμό στην παρατήρηση της οπτικής πραγματικότητας οι απεικονίσεις του δεν αποτελούν τεκμήρια του κόσμου του. Παρόλα αυτά μπορεί να υποστηριχθεί ότι τα έργα του καλλιτέχνη αποτελούν τεκμήρια άλλων πτυχών της ζωής, όπως σύγχρονών του εθίμων ή για παράδειγμα κλινικών περιπτώσεων.¹⁸⁹ Παράλληλα, ο ρεαλισμός του Jan van Eyck φαίνεται να λειτουργεί και ως απόδειξη βοηθώντας να προσδιοριστεί ένα ιστορικό γεγονός ή να υποστηριχθεί ένα θρησκευτικό έγγραφο.

Όπως είχε προγραμματιστεί από τον van Eyck το εσωτερικό του δωματίου στο *Ζεύγος Arnolfini* είναι γεμάτο με ενδιαφέροντα αντικείμενα που υπαινίσσονται ότι ο εικονιζόμενος ήταν έμπορος και επίδοξος αυλικός. Καταγραφές της περιόδου αποκαλύπτουν ότι ο τύπος αυτού του ανατολίτικου χαλιού που είναι στρωμένο στο δωμάτιο δίπλα στο κρεβάτι ήταν από τα πολυτιμότερα αντικείμενα που θα μπορούσε κάποιος να έχει στην κατοχή του εκείνη την εποχή. Ο περίτεχνος καθρέφτης (εικ. 100)

¹⁸⁸ Harbison 1995, σ. 27.

¹⁸⁹ Harbison 1995, σ. 13.

και ο επιδέξια σφυρηλατημένος πολυέλαιος (εικ. 98) αποτελούσαν επίσης σημάδια πλούτου. Τα πορτοκάλια που εικονίζονται πάνω στο περβάζι του παραθύρου και στο μπαούλο (εικ. 97) ήταν ακριβά και εισάγονταν από τον νότο και συγκεκριμένα από την Ισπανία, ενώ αυτός ο τύπος μικρού σκυλιού (εικ. 102) αποτελούσε συνηθισμένο σύντροφο των ευγενών κυριών της εποχής. Αυτά τα αντικείμενα ζωγραφίζονταν από τους καλλιτέχνες, των οποίων η ικανότητα δάνειζε ένα είδος κύρους στον πίνακα των πατρónων τους, το οποίο αναμφίβολα επιζητούσαν.¹⁹⁰ Αναμφίβολα, αυτή η νέα τέχνη βρήκε αντίστοιχους πάτρωνες στους κύκλους της κοινωνικής ανόδου των νεόπλουτων. Ωστόσο, αν και οι ευγενείς αρχικά δε βασίζονταν στη ζωγραφική πινάκων ως μέσο για να ειπωθούν περίπλοκες ιστορίες για τις ζωές τους, ιδιαίτερα κατά τις πρώτες δεκαετίες του 15ου αιώνα, οι πάτρωνες της μεσαιάς τάξης το έκαναν.¹⁹¹

Ο Craig Harbison¹⁹² στο έργο του *Jan van Eyck. The play of realism* έχει υποστηρίξει ότι αυτός ο ρεαλισμός του καλλιτέχνη με τις τόσες λεπτομέρειες φτάνει σε σημείο να είναι αφύσικος με την τόσο εκπληκτική του σαφήνεια και καθαρότητα. Ο καλλιτέχνης μας επιτρέπει μια θέα της ιδανικής κατάστασης, με την έννοια της ιδανικής όρασης που διακρίνεται από απόλυτη σαφήνεια τόσο στα επί μέρους τμήματα του έργου, όσο και στο σύνολο της σύνθεσης.

Με αρκετά παρόμοιο τρόπο είδαν το ρεαλισμό του Jan van Eyck και στην Αγγλία του 19ου αιώνα με τη διαφορά όμως ότι για τους τεχνοκρίτες της εποχής η τόση επιμονή του καλλιτέχνη στη λεπτομέρεια και η ρεαλιστική απόδοση των θεμάτων του απομάκρυνε τα έργα του από την ιδανική κατάσταση. Όπως έχει ήδη αναφερθεί ο Lord Coutts Lindsay ήταν από τους πρώτους που ασχολήθηκε με το ρεαλισμό του Jan van Eyck στον τρίτο τόμο του έργου του *Sketches of the History of Christian Art* του 1847. Σε αυτό το έργο ο Lindsay υποστηρίζει ότι τα έργα του Jan van Eyck, ιδίως τα θρησκευτικά θέματα, είναι υπερβολικά ρεαλιστικά, υπερβολικά ριζωμένα στην πραγματικότητα σε σχέση με τα έργα των πρώιμων Ιταλών ζωγράφων.¹⁹³

Ο George Darley απ' τη μία αναφέρεται, για παράδειγμα, στα «οικεία και χωρίς χάρη» κεφάλια των μορφών στην *Αποκαθήλωση* (Εικ. 85) του van der Weyden στο Βερολίνο, χαρακτηρίζοντας το έργο ως ένα «παλιομοδίτικο πράγμα». Το ύφος του van Eyck απ' την άλλη φαίνεται να αποτελεί πρόκληση για την αντίληψη που είχε ο Darley

¹⁹⁰ Harbison 1999, σ. 37.

¹⁹¹ Harbison 1995, σ. 50.

¹⁹² Harbison 1999, σ. 14.

¹⁹³ Graham 2007, σ. 103-104.

για την πρώιμη τέχνη. Για πρώτη φορά μετά το σχόλιο του Waagen στο *Ueber Hubert und Johann van Eyck* του 1822 ότι η τέχνη του van Eyck εμφανιζόταν τόσο αληθινή που φαίνεται να «ξεπήδησε από το χέρι της φύσης της ίδιας» με τον καλλιτέχνη σχεδόν αόρατο, και σίγουρα για πρώτη φορά στην αγγλική τεχνοκριτική ο van Eyck φαίνεται να εκπροσωπεί μια υποδειγματική μεταβολή.¹⁹⁴ Σε αυτήν την περίπτωση ο Darley φαίνεται να γράφει μέσα στα όρια της αγγλικής θεωρίας της τέχνης αντί μέσα σε ένα πλαίσιο επηρεασμένο από τους Γερμανούς.¹⁹⁵ Χρησιμοποιεί αλληγορίες από καιρό καθιερωμένες, για παράδειγμα στο *Discourses* του Reynolds και ακόμη νωρίτερα, για τη συζήτηση και συνήθως επικρίνοντας τον υπερβολικό νατουραλισμό. Πράγματι, σε ένα μεγάλο βαθμό η μίμηση παραδοσιακά θεωρούνταν από τους Άγγλους συγγραφείς αρνητικό χαρακτηριστικό και συνδεόταν με την κατώτερη τέχνη.

Ο ΕΠΑΝΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ ΤΟΥ JAN VAN EYCK

Οι συζητήσεις για την πρώιμη φλαμανδική ζωγραφική κατά τον 19ο αιώνα αφορούσαν πρωτίστως τη θέση της στην ανάπτυξη του ευρωπαϊκού πολιτισμού με γνώμονα τον ρεαλισμό της. Όσα περισσότερα όμως γράφονταν γι' αυτό το θέμα, τόσο πιο αινιγματική γινόταν η τέχνη των αδελφών van Eyck και των συγχρόνων τους. Ήταν μια νέα αρχή ή ένα τελικό στάδιο; Πώς συνδεόταν με την τέχνη που αναπτύχθηκε σε άλλα μέρη της Ευρώπης, ειδικά στην Ιταλία; Τι κοινό είχε με την τέχνη που άνθισε αργότερα στις Κάτω Χώρες;

Όλοι οι συγγραφείς του 19ου αιώνα συμφωνούσαν ότι η τέχνη αυτή χαρακτηριζόταν από μια εξαιρετική ακρίβεια στην απόδοση της ορατής πραγματικότητας. Από αυτήν την άποψη ξεπέρασε οτιδήποτε είχε επιτεύχθει προηγουμένως στην τέχνη. Επιπλέον, τελειοποίησε την τεχνική της ελαιογραφίας, η οποία στη συνέχεια υιοθετήθηκε σε όλη την Ευρώπη. Υπήρχαν λοιπόν λόγοι για να θεωρηθεί η ζωγραφική του 15ου αιώνα στις Κάτω Χώρες ως η αρχή μιας νέας περιόδου. Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, εξακολουθούσε να ακολουθεί τις γοτθικές φόρμες και τα παραδοσιακά θρησκευτικά θέματα και η τεχνική της καινοτομία δε συνοδευόταν από προοδευτική εξέλιξη του ύφους. Μετά από λίγο καιρό άρχισε να επαναλαμβάνεται και ανανεώθηκε μόλις γύρω στο 1500, με την απόκτηση νέων υφολογικών στοιχείων από την Ιταλία. Από αυτήν την άποψη, δεν ήταν παρά μια όψιμη φάση της μεσαιωνικής τέχνης, ένα τέλος και όχι

¹⁹⁴ Graham 2007, σ. 87.

¹⁹⁵ Graham 2007, σ. 88.

μια ένδοξη αρχή.¹⁹⁶

Πολλά εξαρτήθηκαν από τις απόψεις των θεατών της εποχής πάνω στις εξελίξεις στη σύγχρονη τέχνη. Οι υποστηρικτές του κλασσικού ιδεώδους, οι οποίοι παρέμεναν πιστοί στον κανόνα των ακαδημιών μέχρι τον 19ο αιώνα, καταδίκάζαν τον ρεαλισμό των πρώιμων Φλαμανδών ζωγράφων ως έλλειψη γούστου, παρά την αδιαμφισβήτητη τεχνική ικανότητα των καλλιτεχνών. Στα μάτια τους οι «Φλαμανδοί Primitives» βρίσκονταν στη λανθασμένη πλευρά των ορίων που έθεσε η Ιταλική Αναγέννηση. Οι ρομαντικοί, από την άλλη πλευρά, είδαν αυτήν την τέχνη ως το τελευταίο δείγμα μιας καθαρά θρησκευτικής τέχνης πριν από την Αναγέννηση. Και για τις δύο ομάδες πάντως, η τέχνη αυτή ανήκε στον Μεσαίωνα.¹⁹⁷

Έτσι, προοδευτικά γεννήθηκε μια διαφορετική οπτική για τον van Eyck, η οποία οδήγησε την πρόσληψή του σε κατευθύνσεις ισχύουσες ακόμη και σήμερα, όταν εκδόθηκε η μονογραφία των Crowe και Cavalcaselle, *The Early Flemish Painters. Notices of their Lives and Works* το 1857. Μέσα στο έργο γίνονται συνεχείς αναφορές που επισημαίνουν τον ρεαλισμό στη ζωγραφική του Jan van Eyck. Για το *Πολύπτυχο της Γάνδης* και συγκεκριμένα για τις μορφές του Αδάμ και της Εύας αναφέρεται: «Η γυμνή μορφή της Εύας, που τώρα έχει μεταφερθεί στο μουσείο των Βρυξελλών -μια μορφή στην οποία ο ζωγράφος φαίνεται να έχει συγκεντρώσει όλες τις γνώσεις του ως προς την προοπτική που εφαρμόζεται στην ανθρώπινη μορφή και προς την ανατομία. Το κεφάλι είναι υπερβολικά μεγάλο, ο κορμός προεξέχει και τα πόδια είναι πολύ απομακρυσμένα, αλλά ο μηχανισμός και το σχήμα των άκρων αποδίδονται με αλήθεια και λεπτότητα και υπάρχει μεγάλη δύναμη στο χρωματισμό της σάρκας. Αντίστοιχα, στην αριστερή πλευρά της εικόνας, ο Αδάμ είναι εξίσου αξιοσημείωτος για την ορθότητα της αναλογίας και του φυσικού ρεαλισμού».¹⁹⁸ Αντιστοίχως, ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στα πορτρέτα του καλλιτέχνη: «Φιλοτέχνησε πορτρέτα με μια ρεαλιστική δύναμη σχεδόν ανυπέρβλητη από οποιαδήποτε σχολή της εποχής του. Στα πορτρέτα του καγκελαρίου Rolin στο Λούβρο και των Arnolfini στην Εθνική Πινακοθήκη, αλλά και στα υπόλοιπα, από τα οποία υπάρχουν πολλά όμορφα δείγματα, κανένα χαρακτηριστικό δεν είναι πιο εντυπωσιακό ή πιο αντιπροσωπευτικό για τον καλλιτέχνη παρά η επιθυμία του να είναι πιστός στη φύση. Ακολουθεί τη φύση σε όλες

¹⁹⁶ Wessel Krul, "Realism, Renaissance and Nationalism", *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren and Henk van Veen, Amsterdam 2005, σ. 252-253.

¹⁹⁷ Krul 2005, σ. 253.

¹⁹⁸ Crowe and Cavalcaselle 1875, σ. 52.

τις γωνίες και τις εσοχές της, χωρίς να προδίδεται από την πινελιά του»,¹⁹⁹ αλλά και για τα τοπία του: «Τα τοπία, είναι αλήθεια, ήταν πάντα χαρακτηριστικά στην παραγωγή του van Eyck και αποτελούν αντικείμενο θαυμασμού σε όλες τις εποχές για την πιστότητά τους στη φύση και την απόδοση της ατμόσφαιρας».²⁰⁰

Ωστόσο, το νέο στοιχείο που κάνει την εμφάνισή του στο έργο των Crowe και Cavalcaselle είναι η δημιουργία μιας σύνδεσης ανάμεσα στον ρεαλισμό του Jan van Eyck και στην τέχνη της ιταλικής Αναγέννησης. Ο σύνδεσμος ανάμεσα στον van Eyck και την ιταλική Αναγέννηση ήταν μεν μακροχρόνιος αλλά περιοριζόταν μόνο στον μύθο της εφεύρεσης της ελαιογραφίας και της εξαγωγής της στην Ιταλία, θέμα έντονης διαπραγμάτευσης από τον Mark Gotlieb, για παράδειγμα.²⁰¹ Στο βιβλίο των Crowe και Cavalcaselle, ωστόσο, η ίδια η τέχνη του van Eyck και όχι μόνο το μέσο του χαρακτηρίστηκε απόλυτα «αναγεννησιακή» και σύντομα έγινε κοινός τόπος κατά τον 19ο αιώνα ότι ο ρεαλισμός, ο οποίος οδήγησε στην ιταλική Αναγέννηση ξεκίνησε στον βορρά. Το περιοδικό *Saturday Review* ασχολήθηκε με αυτό το θέμα, για παράδειγμα, σημειώνοντας ότι «η φλαμανδική σχολή στην πραγματικότητα περίμενε τους Ιταλούς όχι μόνο στη χρήση του λαδιού ως μέσο για τους φορητούς πίνακες, αλλά και στην ανάπτυξη μιας νατουραλιστικής τάσης στο σχέδιο».²⁰² Στην κριτική του για το έργο των Crowe και Cavalcaselle το περιοδικό *London Illustrated News* δούλεψε με τις αλληγορίες του φωτός και του σκότους, ακόμα και της ζωής και του θανάτου. «Για πολλά χρόνια μια ασαφής ομίχλη κρεμόταν πάνω από τους πρώιμους καλλιτέχνες του Βελγίου. Υπήρχε το αμυδρό όραμα μιας μεγάλης σχολής που αναζητά το δρόμο της μέσα σε ατμόσφαιρα αμφιβολιών και αβεβαιότητας [...] τα έργα του van Eyck ξεχώρισαν με μια μοναδική ακρίβεια μέσα στο γενικότερο σκοτάδι [...]. Τα ίδια όμως αυτά φώτα φαίνεται ότι διπλασίασαν αυτήν τη σκοτεινιά, στην οποία ήταν θαμμένα τα υπόλοιπα».²⁰³

Το έργο των Crowe και Cavalcaselle σημείωσε έναν θεμελιώδη διαχωρισμό ανάμεσα στους πρώιμους χαρακτηρισμούς του 19ου αιώνα για τον ρεαλισμό του Jan van Eyck ως κάτι άξεστο, αρχαϊκό -εν τω μέσο της όλο και αυξανόμενης προτίμησης για την ιταλική Αναγέννηση- και στην καινούρια τάση ως το ξεκίνημα μιας νέας ιστορίας προόδου προς το νατουραλισμό. Είναι σημαντικό ότι ο όρος «primitive» που

¹⁹⁹ Crowe and Cavalcaselle 1875, σ. 93-95.

²⁰⁰ Crowe and Cavalcaselle 1875, σ. 117.

²⁰¹ Gotlieb 2002, σ. 473-475.

²⁰² *Saturday Review*, 25 Απριλίου 1857, σ. 380.

²⁰³ *Illustrated London News*, 4 Απριλίου 1857, σ. 321.

χρησιμοποιούνταν τόσο συχνά για να περιγράψει τους πρώιμους Φλαμανδούς καλλιτέχνες κατά το 19ο αιώνα δεν εμφανίζεται ποτέ στο κείμενο των Crowe και Cavalcaselle ή στους άλλους που ακολούθησαν, καθώς η ιδέα τους για έναν προοδευτικό van Eyck κέρδιζε όλο και περισσότερο έδαφος.²⁰⁴

Αντιθέτως, ο van der Weyden ήταν για αυτούς ένας καλλιτέχνης που βρισκόταν ακόμα παγιδευμένος στις μεσαιωνικές συμβάσεις.²⁰⁵ Βλέπουμε, επομένως, ότι οι καινοτομίες του van Eyck -ή τα χαρακτηριστικά εκείνα της τέχνης του που οι συγγραφείς της εποχής ερμήνευαν ως καινοτομίες- ξεπέρασαν ολόκληρη τη φλαμανδική παράδοση. Εκεί που κατείχε μια διφορούμενη θέση στην πρώιμη λογοτεχνία, ως ιδρυτική μορφή, αλλά σε γενικές γραμμές λιγότερο ενδιαφέρουσα από τον Memling για τους ρομαντικούς, στο έργο των Crowe και Cavalcaselle η έμφαση στον ρεαλισμό του σήμαινε ότι οι αμέσως επόμενοι διάδοχοί του, με βάση το συγκεκριμένο σημείο αναφοράς, μπορούσαν μόνο να υστερούν σε σχέση με αυτόν. Ο Memling, για παράδειγμα, του οποίου τα έργα περιγράφονται ως απλοί «στίχοι» σε σχέση με τα «έπη»²⁰⁶ του van Eyck γίνεται ένας αποτυχημένος ακόλουθος, ανίκανος όμως να σημειώσει πρόοδο ή ακόμα να πλησιάσει το επίπεδο των προκατόχων του.

Το κυρίαρχο πρότυπο της ιταλικής Αναγέννησης γίνεται σαφές στο σημείο που αναφέρουν ότι «ο Leonardo da Vinci σε μια πιο ύστερη περίοδο έφερε τα διδάγματα της τέχνης σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό τελειότητας. Ακολουθώντας τα οι Ιταλοί εξελίχθηκαν και έγιναν σπουδαίοι, ενώ οι Φλαμανδοί όντας απρόσεκτοι ή αδιάφοροι για αυτά υποβαθμίστηκαν».²⁰⁷ «Μετά την παραγωγή του [Jan van Eyck] ήρθε η παρακμή και η πτώση της σχολής της Μπριζ και μπορεί ενδεχομένως να υποστηριχθεί ότι τα έργα του van Eyck αποτελούν ταυτόχρονα τα έργα των Giotto, Masaccio, Raffaello και Michelangelo στη Φλάνδρα».²⁰⁸ Δεν είναι τυχαίο ότι οι Ιταλοί καλλιτέχνες που αναφέρουν θεωρούνταν την εποχή εκείνη πρόσωπα κλειδιά στην ανάπτυξη του νατουραλισμού και συχνά αντιπαραθέτονταν, για παράδειγμα, με τους πιο πνευματικούς συμπατριώτες τους όπως ο Fra Angelico, ο Perugino (1446-1532) και ο Correggio (1489-1534).

Αυτή η έμφαση στον ρεαλισμό του van Eyck ως καινοτομία παρά ως ένα αισθητικό απόκτημα, τον έφερε κοντά στην ιδέα του Jacob Burckhardt (1818-1897) για την

²⁰⁴ Graham 2007, σ. 155.

²⁰⁵ Crowe and Cavalcaselle 1875, σ. 185-186.

²⁰⁶ Crowe and Cavalcaselle 1875, σ. 251-252.

²⁰⁷ Crowe and Cavalcaselle 1875, σ. 63.

²⁰⁸ Crowe and Cavalcaselle 1875, σ. 337.

Αναγέννηση ως την αντικατάσταση του μεσαιωνικού δόγματος με έναν λογικό νατουραλισμό. Ο Burckhardt στο έργο του *Die Cultur der Renaissance in Italien* του 1860 ασχολήθηκε πολύ λίγο με τις σχέσεις μεταξύ της Ιταλίας και των Βουργουνδικών Κάτω Χωρών, αλλά οι παρατηρήσεις του καθιστούν σαφές ότι θεωρούσε τον πολιτισμό της Βουργουνδίας απόλυτα μεσαιωνικό.²⁰⁹ Παραδέχτηκε ότι η ζωγραφική των αδελφών van Eyck ήταν ρεαλιστική, αλλά ήταν σημαντικότερο για την τέχνη να κινηθεί πέρα από την απλή αναπαραγωγή της πραγματικότητας και να προχωρήσει σε μια ποιητική εικόνα. Αυτό οι αδελφοί van Eyck το είχαν πετύχει σε κάποιο βαθμό: «Τα τοπία τους δεν είναι απλώς ο καρπός μιας προσπάθειας να αναπαραστήσουν τον πραγματικό κόσμο της τέχνης, αλλά έχουν, ακόμα και αν αυτό εκφράζεται συμβατικά, κάποια ποιητική έννοια -με λίγα λόγια, μια ψυχή».²¹⁰ Με τη λέξη «συμβατικός» ο Burckhardt εννοούσε ότι η πρώιμη φλαμανδική τέχνη παρέμενε πιστή στους κανόνες της θρησκευτικής παράδοσης. Φυσικά δε θα μπορούσε να το κάνει διαφορετικά, καθώς δεν υπήρχαν άλλες διαθέσιμες ιδέες για τους ζωγράφους. Στην Ιταλία, αντιθέτως, η εμφάνιση μιας καλλιτεχνικής φαντασίας ακολούθησε μετά από μια ανανέωση στη λογοτεχνία. Πράγματι, χρειάστηκε ένας αιώνας για τον κόσμο του Dante να βρει ένα ισοδύναμο στις εικαστικές τέχνες. Στο βορρά η κατάσταση αντιστράφηκε, τα πορτρέτα του van Eyck και της σχολής του ξεπερνούσαν για πολλά χρόνια οτιδήποτε είχε να επιδείξει η λογοτεχνία.²¹¹

Εντούτοις, η άποψή του άλλαξε προς το τέλος της ζωής του σε διαλέξεις σχετικά με την ιστορία της τέχνης στη Βασιλεία, ελαχιστοποιώντας το εύρος του ρεαλισμού της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής: οι αδελφοί van Eyck ήταν η λαμπρή εξαίρεση. Οι επόμενες γενιές καλλιτεχνών δεν είχαν τίποτα κοινό με αυτούς αλλά με τον Rogier van der Weyden, του οποίου την τέχνη ο Burckhardt θεωρούσε αδύναμη στη σύνθεση και ελλιπή στην απόδοση των σωμάτων και των εκφράσεων του προσώπου. Αυτό έδειχνε πόσο μακριά ήταν από τους Ιταλούς.²¹² Για τον Burckhardt ο ρεαλισμός των αδελφών van Eyck ήταν μεν η έκφραση μιας νέας ιδέας, αλλά αποτελούσε μια μεμονωμένη εξαίρεση σε έναν πολιτισμό που εξακολουθούσε να είναι μεσαιωνικός.

Παράλληλα, ξεκινώντας από το 1848, ο ιστορικός τέχνης Charles Blanc (1813-1882), ο μικρότερος αδελφός του γνωστού σοσιαλιστή Louis Blanc (1811-1882),

²⁰⁹ Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Oxford 1981, σ. 10.

²¹⁰ Burckhardt 1981, σ. 181.

²¹¹ Burckhardt 1981, σ. 152.

²¹² Krul 2005, σ. 255-256.

ασχολήθηκε με το θέμα αυτό στο *Histoire des peintres de toutes les écoles*. Η σειρά των τόμων από διάφορους συγγραφείς δημοσιεύθηκε σε 631 μέρη, κάθε ένα αφιερωμένο σε έναν μόνο ζωγράφο. Ο τόμος για τη φλαμανδική σχολή, που εκδόθηκε το 1868 παρουσίαζε την πρώιμη φλαμανδική τέχνη ρητά ως την αρχή της μεταγενέστερης άνθησης της ολλανδικής και της φλαμανδικής τέχνης. Οι αδελφοί van Eyck έφεραν μια ανανέωση. Ήταν εφευρέτες όχι μόνο στην τεχνική, αλλά και «σε θέματα σκέψης και αίσθησης». Αυτό που έδειξαν στην τέχνη τους ήταν μια «ένθερμη, ειλικρινή και παθιασμένη επιστροφή στη φύση, τόσο περιφρονημένη από τον Μεσαίωνα».²¹³ Το δοκίμιο του Alfred Michiels (1813-1892) για τους αδελφούς van Eyck εκφράζει μια παρόμοια άποψη: «η μυστικιστική νύχτα του Μεσαίωνα έφτανε στο τέλος της, η πρώτη λάμψη της σύγχρονης σκέψης τρεμόπαιζε στον ορίζοντα».²¹⁴ Σε παρόμοιο τόνο το δημοφιλές εγχειρίδιο της Mary Margaret Heaton (1836-1883), *Masterpieces of Flemish Art* του 1869 περιγράφει την κίνηση του van Eyck να περιγράψει «τη φύση με καθαρά παρατηρητική ματιά σε όλες τις αλήθειές της». «Ο van Eyck ήταν για τις Κάτω Χώρες ό,τι ήταν ο Giotto για την Ιταλία -ο τελικός ελευθερωτής της τέχνης από δεσμά και ο πρωτοπόρος της σε ανοιχτά πεδία ενός νεοανακαλυφθέντος κόσμου».²¹⁵

Ο νέος αυτός δημοφιλής δεσμός ανάμεσα στον van Eyck και τους καλλιτέχνες της ιταλικής Αναγέννησης αναπαράγεται και οπτικά στο βάθρο των καλλιτεχνών του Albert Memorial από τον Henry Hugh Armstead (1813-1892) το 1872. Μπορούμε να πούμε ότι αυτό το μνημείο αντιπροσωπεύει την επαγωγή του van Eyck σε έναν ακόμη ευρύτερο κανόνα στη βάση των ιδεών που διατυπώθηκαν από τους Crowe και Cavalcaselle. Πλέον επίσημα χωρισμένος από τον συμπατριώτη του Memling, ο οποίος δε συμπεριλαμβάνεται στο μνημείο παρά τη δημοτικότητά του εκείνη την εποχή, ο Jan van Eyck στέκεται σε περίοπτη θέση με τον αδελφό του, Hubert πίσω του και τον Dürer αριστερά του, δίπλα στην τριάδα των Cimabue (1240-1302), Orcagna (περ. 1308-1368) και Giotto (1266-1337), οι οποίοι στέκονται στη σειρά μαζί με άλλους Ιταλούς ζωγράφους αναπαριστώντας έτσι την πορεία του νατουραλισμού προς τον Raffaello (εικ. 86). Οι βόρειοι καλλιτέχνες είναι τοποθετημένοι σε αυτό σημείο εξαιτίας της σύνδεσής τους με τους Ιταλούς. Αυτό το ρόλο είχε αναμφίβολα και η συμπερίληψη του Dürer στο πρωιμότερο *Hemicycle* του 1841 (εικ. 87) του Paul Delaroche, πρόδρομο

²¹³ *Histoire des Peintres de toutes les Écoles: École Flamande*, ed. Charles Blanc, Paris 1868, σ. 2.

²¹⁴ *Histoire des Peintres de toutes les Écoles: École Flamande*, ό.π. σημ. 213, σ. 2.

²¹⁵ Graham 2007, σ. 168.

του βάθρου του Armstead.²¹⁶

Η ιδέα αυτή συνοψίστηκε και μεταφέρθηκε και στον 20ο αιώνα μέσω του πρωτοπόρου μελετητή της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής, Max Friedländer (1867-1958), ο οποίος ξεκίνησε το 16 τόμων έργο του το 1924, όταν έγινε διευθυντής του Μουσείου του Βερολίνου. «Το πάθος του van Eyck για την εμφάνιση» είχε γράψει οκτώ χρόνια νωρίτερα στο *From van Eyck to Bruegel* «αυτή η αποδέσμευση από τις επίσημες συμβάσεις, αυτός ο σεβασμός για το υλικό γέννησαν ένα νέο συναίσθημα που μπορεί να θεωρηθεί ως αναγγελία μιας νέας σύλληψης του κόσμου».²¹⁷ Συγκρινόμενος με τα παραδείγματα του ρεαλισμού και της προόδου ο van Eyck κέρδισε διεθνές κύρος στη λογοτεχνία του 20ου αιώνα σε σχέση με τον πιο παραδοσιακό ζωγράφο θρησκευτικών θεμάτων, τον Hans Memling, ο οποίος πέρασε σε δεύτερη μοίρα. Για μια ακόμη φορά τα λόγια του Friedländer επιβεβαιώνουν την επίδραση που άσκησαν οι αλλαγές που έλαβαν χώρα κατά τον 19ο αιώνα στην κριτική αποδοχή των δύο καλλιτεχνών: «Από τους διάσημους Φλαμανδούς του 15ου αιώνα ο Memlinc [sic] αξίζει λιγότερο τον τίτλο του καινοτόμου ή του πρωτοπόρου στην τέχνη [...]. Αν η φήμη του ξεπερνούσε ακόμα και αυτήν του van Eyck είναι μια άδικη προτίμηση που προήλθε από μια περίοδο από την οποία έλειπε η γνώση και η κατανόηση της πρώιμης φλαμανδικής τέχνης. Την εποχή αυτή, όταν η τέχνη του 15ου αιώνα γενικά και η φλαμανδική τέχνη συγκεκριμένα θεωρούνταν έξω από τους κανόνες της ομορφιάς ο Memlinc [sic] ήταν ο πρώτος Φλαμανδός που κατάφερε να περάσει το όριο αυτής της αισθητικής προκατάληψης. Σήμερα έχουμε διαφορετικό κριτήριο και η θέση του Memlinc [sic] στην ιστορική αλυσίδα έχει αλλάξει».²¹⁸

Ο ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΠΡΟΡΑΦΗΛΙΤΩΝ

ΚΑΙ Η ΑΡΧΗ ΤΗΣ «ΑΛΗΘΕΙΑΣ ΣΤΗ ΦΥΣΗ»

Κατά τα πρώτα χρόνια μετά την ίδρυση της αδελφότητας των Προραφαηλιτών η κύρια έμφαση στον τύπο της εποχής δινόταν στο κομμάτι της αναβίωσης, στο κατά πόσο δηλαδή οι πίνακες της αδελφότητας, με βάση το όνομά της, συνδέονταν υφολογικά με τους ζωγράφους πριν από τον Raffaello. Ωστόσο, σταδιακά το βάρος αρχίζει να μεταφέρεται στον ρεαλισμό των έργων τους. Κατά τη διάρκεια της έκθεσης του 1850 οι τεχνοκρίτες ξαφνικά εγκατέλειψαν τους ήπιους τόνους τους για να

²¹⁶ Graham 2007, σ. 168.

²¹⁷ Max Friedländer, *From van Eyck to Bruegel*, London 1969, τ. 1, σ. 13.

²¹⁸ Friedländer 1969, τ. 1, σ. 46-47.

εμπλακούν σε αυτό που μπορεί μόνο να χαρακτηριστεί ως εκστρατεία υβρισμών.²¹⁹ Η έμφαση δινόταν, όπως αναφέρθηκε, στην αναβιωτική πτυχή των έργων των Προραφαηλιτών, αλλά το λεξιλόγιο έγινε επιθετικό. Επίθετα όπως «απεχθής», «αποκρουστικός», «αηδιαστικός» επαναλαμβάνονταν σε κάθε τεχνοκριτική. Η βιαιότητα της γλώσσας αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό στην αγγλική τεχνοκριτική της περιόδου. Επιπλέον, η επανάληψη λέξεων κλειδιών και φράσεων είναι αξιοσημείωτη. Το παραδοσιακό λεξιλόγιο της τεχνοκριτικής σταδιακά αποδείχτηκε ανεπαρκές. Αντιθέτως, οι τεχνοκρίτες υιοθέτησαν ένα ψευδοϊατρικό λεξιλόγιο, επικεντρωμένο σε λέξεις όπως «ασθένεια» και «δυσμορφία». Σύμφωνα με έναν τεχνοκρίτη οι Προραφαηλίτες ήταν «απόλαυση στην ασχήμια και αποκάλυψη στις πτυχές της ασθένειας [...] εξαθλιωμένα παιδιά, ισχύοτητα και δυσμορφία αποτελούν το καλύτερο εμπόρευσμά τους».²²⁰ Προηγουμένως, οι αναβιωτές καλλιτέχνες κατηγορούνταν ότι μιμούνταν τα πρωτότυπα σε υπερβολικό βαθμό, αλλά πλέον οι Προραφαηλίτες χρεώνονταν την υπέρβαση των λαθών των πρώιμων Ιταλών: «Σε όλους [τους πρώιμους Ιταλούς ζωγράφους] η απουσία δομικής γνώσης δεν είχε ποτέ ως αποτέλεσμα τη δυσμορφία, τα αηδιαστικά περιστατικά των άπλυτων σωμάτων δεν παρουσιάζονταν και η σάρκα με τα ατυχήματα της σήψης δεν γινόταν το επιτηδευμένο μέσο του θρησκευτικού συναισθήματος».²²¹

Το 1851 John Ruskin αποφάσισε να απαντήσει σε όλα αυτά με ένα γράμμα του προς τον εκδότη της εφημερίδας *The Times* προς υπεράσπιση των Προραφαηλιτών. Ο Ruskin όχι μόνο τοποθέτησε το γράμμα του σχετικά με τους Προραφαηλίτες στο πιο εμφανές σημείο, στη σελίδα των γραμμάτων των *The Times*, αλλά αργότερα τον επόμενο χρόνο εξέδωσε ένα ανεξάρτητο φυλλάδιο με τίτλο *Pre-Raphaelitism*, για το οποίο γράφτηκαν ευρέως κριτικές σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής. Το γράμμα του Ruskin μετέφερε τη συζήτηση για τους Προραφαηλίτες από την αναβίωση σε μια εντελώς νέα περιοχή, η οποία δεν είχε προηγουμένως επισημανθεί στις διαμάχες του τύπου, το ερώτημα της αλήθειας στη φύση. Ο Ruskin γράφει: «[Οι Προραφαηλίτες] σκοπεύουν να επιστρέψουν στις πρώιμες ημέρες σε αυτό το σημείο μόνο -ότι θα ζωγραφίζουν είτε ό,τι βλέπουν, είτε ό,τι υποτίθεται ότι θα ήταν τα πραγματικά γεγονότα της σκηνής που επιθυμούν να παρουσιάσουν, ανεξάρτητα από

²¹⁹ Herbert Sussman, "The Language of Criticism and the Language of Art: The Response of Victorian Periodicals to the Pre-Raphaelite Brotherhood", *Victorian Periodicals Newsletter*, τχ. 19 (1973), σ. 21-29.

²²⁰ *Blackwood's Magazine*, Ιούλιος 1850, σ. 82.

²²¹ *Athenaeum*, 1 Ιουνίου 1850, σ. 590.

οποιοσδήποτε συμβατικούς κανόνες για τη δημιουργία πινάκων [...] έχουν επιλέξει αυτό το ατυχές, ωστόσο όχι ανακριβές όνομα, επειδή όλοι οι καλλιτέχνες το έκαναν αυτό πριν από την εποχή του Raffaello και μετά την εποχή του έπαψαν, αλλά επιδίωκαν να ζωγραφίζουν όμορφους πίνακες παρά να αναπαριστούν αυστηρά γεγονότα, του οποίου συνέπεια ήταν από την εποχή του Raffaello έως σήμερα η ιστορική ζωγραφική να γνωρίσει την παρακμή».²²² Έτσι, οι Προραφαηλίτες μεταμορφώθηκαν με ένα μαγικό τρόπο από primitives σε νατουραλιστές: «Μπορεί κανείς να περιμένει τα πάντα από τον καλλιτέχνη που, όντας ένας ολοκληρωμένος κύριος της εκτελεστικής λεπτομέρειας, ρίχνεται με όλη του την καρδιά στο έργο του και πηγαίνει απευθείας στη Φύση για έμπνευση και που αδιάφορος για τις τάσεις που επικρατούν και τη δημοτικότητα συγκεντρώνει τη διάνοιά του στην αληθινή και τέλεια απόδοσή της».²²³

Εντούτοις, στην τέχνη των Προραφαηλιτών τίποτε που μπορούσε να παρατηρηθεί ως ξεχωριστή μονάδα στο σκηνικό της φύσης δε μπορούσε να εξαιρεθεί αυθαίρετα από την αναπαράσταση. Αυτό σημαίνει ότι το σύνολο δε μπορούσε να γίνει αντιληπτό με αφηρημένο τρόπο, αλλά έπρεπε να δημιουργηθεί μέσα από μια πολλαπλότητα ξεχωριστών παρατηρήσεων, κάθε μία από τις οποίες είχε ισότιμο δικαίωμα να συμπεριληφθεί στον πίνακα. Επομένως, το κριτήριο της «αλήθειας» εφαρμόστηκε στο επίπεδο της μικρότερης μονάδας παρέχοντας μια ριζική εναλλακτική στις παραδοσιακές μεθόδους εικονογραφικής οργάνωσης. Η «αλήθεια στη φύση» δε σημαίνει μόνο ξεχωριστές παρατηρήσεις όσο δυνατόν πιο ακριβείς, αλλά επίσης περιλάμβανε οτιδήποτε μπορούσαν να δουν.²²⁴ Αυτό θυμίζει το διάσημο απόσπασμα από το τέλος του πρώτου μέρους του *Modern Painters*, το οποίο ο ίδιος ο Ruskin επαναλαμβάνει ως μότο για τους Προραφαηλίτες στο φυλλάδιο του 1851: «Πρέπει να πάνε στη φύση με όλη τους την καρδιά και να περπατήσουν μαζί της επίμονα και με πίστη, χωρίς να έχουν καμία άλλη σκέψη από το πώς μπορούν να εισχωρήσουν καλύτερα στο νόημά της: χωρίς να απορρίπτουν τίποτα, χωρίς να επιλέγουν τίποτα και χωρίς να περιφρονούν τίποτα».²²⁵

Έτσι, ο ρεαλισμός των Προραφαηλιτών ποτέ δεν είχε ως στόχο να πείσει τον θεατή ότι συλλαμβάνει τη στιγμιαία εμφάνιση μιας ολόκληρης σκηνής, όπως γίνεται συχνά στους πίνακες των ιμπρεσιονιστών. Αντιθέτως, εγγυόνταν την «αλήθεια» της επίμονης

²²² Ruskin 1909-12, τ. 12, σ. 332.

²²³ *Fraser's Magazine*, Αύγουστος 1852, σ. 233.

²²⁴ Prettejohn 2000, σ. 172.

²²⁵ Ruskin 1909-12, τ. 12, σ. 339.

παρατήρησης σε κάθε ξεχωριστή λεπτομέρεια. Παράλληλα, απαιτούσαν από τον θεατή η ίδια προσήλωση που υποθέτουμε ότι χρειάστηκε για τη δημιουργία των έργων. Η προσήλωση του θεατή στον πίνακα αντιστοιχεί στην προσήλωση του καλλιτέχνη στο μοτίβο. Στην κριτική του έκθεσης των τελών της δεκαετίας του 1850, που εκδόθηκε με τον τίτλο *Academy Notes* ο Ruskin συχνά δίνει οδηγίες στους αναγνώστες για το πώς να δουν έναν πίνακα: «Μελέτησέ τον καλά εκατοστό εκατοστό»²²⁶ συμβουλεύει τον θεατή του *Chatterton* (εικ. 88) του Henry Wallis (1830-1916) «Δώσε του αρκετό χρόνο». «Πάρε έναν μεγεθυντικό φακό και δεξ τον σκίουρο και το πουλί στο δέντρο ψηλά αριστερά [...] και δώσε βάση στο σύνολο»²²⁷ γράφει για το τοπίο του John William Inchbold (1830-1888), *Σπουδή το Μάρτιο* (εικ. 89) και για το *Stonebreaker* (εικ. 90) του John Brett (1831-1902) «μπορεί να μελετηθεί εκατοστό προς εκατοστό με ευχαρίστηση».²²⁸ Κατά κάποιον τρόπο επομένως, ο ρεαλισμός των Προραφαηλιτών θα μπορούσε να συνδεθεί ως προς την αποσπασματικότητά του, με την έννοια ότι ο ρεαλισμός δεν προκύπτει από το σύνολο, αλλά ξεχωριστά από τις επί μέρους λεπτομέρειες, με την αποσπασματικότητα στον ρεαλισμό του Jan van Eyck, όπως αυτή έγινε κατανοητή στο έργο του Craig Harbison, *The Play of Realism*.

Την ιδέα του ρεαλισμού και κατ' επέκταση της «αλήθειας στη φύση» την είχαν αναπτύξει οι Προραφαηλίτες πριν από το γράμμα του Ruskin στους *The Times*, όπως γίνεται κατανοητό από το άρθρο του Προραφαηλίτη Frederick George Stephens “*The Purpose and the Tendency of the Early Italian Art*” που εκδόθηκε τον Φεβρουάριο του 1850 στο δεύτερο τεύχος του *The Germ*: «Πρέπει να βρούμε μεγαλύτερη ευχαρίστηση όσον αφορά τη στενότερή μας επικοινωνία με τη φύση και με μια πιο ακριβή κατανόηση όλων των λεπτομερειών της (γιατί η φύση δεν έχει παραδοξότητες και εκκεντρικότητες) σε οποιαδήποτε κατεύθυνση η σπουδή της μπορεί να οδηγήσει. Αυτή η υπομονετική αφοσίωση φαίνεται να είναι μια πεποίθηση ακολουθούμενη κυρίως από τους πρώιμους Ιταλούς ζωγράφους [...]. Αυτές οι αρχές αναβιώνουν τώρα, όχι από αυτούς, αλλά μέσω του παραδείγματός τους»,²²⁹ ενώ αργότερα και πάλι ο Stephens στο έργο του *Flemish and French Pictures* εντοπίζει τον ρόλο του ρεαλισμού του Jan van Eyck ως μια καινοτόμα ιδέα, η οποία παρήγαγε τον Rembrandt (1606-1669) και αργότερα τους Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) και Ernest Meissonier (1815-1891).

²²⁶ Ruskin 1909-12, τ. 14, σ. 60.

²²⁷ Ruskin 1909-12, τ. 14, σ. 59.

²²⁸ Ruskin 1909-12, τ. 14, σ. 172.

²²⁹ *The Germ: Thoughts towards Nature in Poetry, Literature and Art*, reprinted with a preface by Andrea Rose, Oxford 1992, σ. 58-60.

Το βιβλίο σημειώνει την ευκολία με την οποία οι τεχνοκρίτες μπορούσαν πλέον να συμπεριλάβουν τον van Eyck στους σχετικούς κανόνες τους στην ιστορία της τέχνης, τονίζοντας ως βασικό στοιχείο του τον διαχωρισμό του από τον Μεσαίωνα. «Η γοτθική έμπνευση» γράφει ο Stephens «που επικρατούσε προηγουμένως, ετοιμαζόταν να χάσει την ισχύ της ακόμα και στις Κάτω Χώρες».²³⁰ «Οι Ολλανδοί ήταν πολύ πιο προχωρημένοι όσον αφορά τον ρεαλισμό από οποιαδήποτε άλλη χώρα στην Ευρώπη».²³¹ Συγκεκριμένα ο Stephens υποστηρίζει ότι ο νατουραλισμός του Ζεύγους *Arnolfini* σηματοδότησε μια αναχώρηση ακόμη και μέσα στην εργογραφία του van Eyck από τη θρησκευτικότητα του *Πολυπύχου της Γάνδης*. «Το Ζεύγος Arnolfini», γράφει «είναι πολύ περισσότερο αληθινό από το πιο ευγενές Η θυσία στον Αμνό, στο οποίο ωστόσο εμφανίζονται πολλά ρεαλιστικά στοιχεία, αλλά οι συμβάσεις της θρησκευτικής τέχνης δεν έχουν απομακρυνθεί εντελώς».²³²

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΩΝ ΓΟΝΙΩΝ ΤΟΥ

Χαρακτηριστικότερο δείγμα του ρεαλισμού των Προραφαηλιτών αποτελεί το ιδιαίτερα αμφιλεγόμενο εκείνη την εποχή έργο, *Ο Χριστός στο σπίτι των γονιών του* (εικ. 91) του John Everett Millais, το οποίο παρουσιάστηκε χωρίς τίτλο το 1850 στη Βασιλική Ακαδημία. Πρόκειται για ένα από τα πρώτα σημαντικά θρησκευτικά θέματα του Millais, στο οποίο απεικονίζεται μια σκηνή από την παιδική ηλικία του Χριστού. Ακολουθώντας την πίστη των Προραφαηλιτών για την αλήθεια στη φύση ο Millais ζωγράφησε τη σκηνή με προσεκτικές λεπτομέρειες βασισμένες σε ένα πραγματικό ξυλουργείο στην οδό Oxford.²³³ Τα πρόβατα στο βάθος που συμβολίζουν το χριστιανικό ποίμνιο ζωγραφίστηκαν με βάση δύο κεφάλια προβάτων που προμηθεύτηκε ο καλλιτέχνης από ένα τοπικό κρεοπωλείο. Ο Millais απέφυγε να χρησιμοποιήσει επαγγελματίες μοντέλα και βασίστηκε σε φίλους και στην οικογένειά του. Έτσι, το κεφάλι του Ιωσήφ αποτελεί πορτρέτο του πατέρα του Millais, αλλά το σώμα του είναι βασισμένο σε έναν πραγματικό ξυλουργό. Η Παρθένος Μαρία είναι βασισμένη στην κουνιάδα του Millais, Mary Hodgkinson, η οποία επίσης εμφανίζεται και στο έργο *Ισαβέλλα* (εικ. 50). Για τον Ιωάννη το Βαπτιστή πόζαρε ένας υιοθετημένος ξάδελφός του, ο Edwin Everett, ενώ ο Noël Humphreys, γιος ενός φίλου του

²³⁰ Frederic George Stephens, *Flemish and French Pictures*, London 1875, σ. 54.

²³¹ Stephens 1875, σ. 28.

²³² Stephens 1875, σ. 31.

²³³ Prettejohn 2000, σ. 189-191.

καλλιτέχνη αποτελεί το μοντέλο για τον Χριστό.²³⁴

Αυτό εξηγεί το γεγονός ότι οι μορφές στο έργο του Millais *Ο Χριστός στο σπίτι των γονιών του* προσεγγίζουν πολύ περισσότερο ξεχωριστά άτομα από αυτές στον πίνακα του John Rogers Herbert (1810-1890) με σχεδόν πανομοιότυπο θέμα, το *Ο Σωτήρας μας υπακούει τους γονείς του στη Ναζαρέτ* (εικ. 92) που εκτέθηκε στη Royal Academy τρία χρόνια πριν από τον πίνακα του Millais. Για παράδειγμα, όσον αφορά τη μορφή του Ιωσήφ ο Millais παρουσιάζει πολύ περισσότερες ειδικές πληροφορίες σχετικά με το κάθε φυσιογνωμικό χαρακτηριστικό του, αλλά και οι τύποι των δύο μορφών είναι εντελώς διαφορετικοί. Αυτός του Herbert προοριζόταν να μοιάζει με έναν μέσο μεσήλικα άνδρα (εικ. 94), ενώ ο Millais δίνει έμφαση στη μοναδικότητα του ψηλού, λεπτού και οστεώδους σωματότυπου της μορφής (εικ. 93), ο οποίος δικαιολογείται από την εργασία του ως ξυλουργός.

Για την επίτευξη του ρεαλισμού η επιλογή ενός συγκεκριμένου μοντέλου ήταν μεγάλης σημασίας για τους Προραφαλίτες. Ο Herbert ίσως να δούλεψε με μια ποικιλία επαγγελματιών μοντέλων, μαλακώνοντας τα χαρακτηριστικά τους σε φόρμες που θα ανταποκρίνονταν στις αφηγηματικές απαιτήσεις της σκηνής. Ο Millais όμως, απαιτούσε μοντέλα που ήταν ξεχωριστά, ώστε να πείσουν τους θεατές ότι υπάρχουν. Για το σκοπό αυτό οι επαγγελματίες μοντέλα δεν ήταν απαραίτητα κατάλληλοι για αυτόν. Κάτω από συνηθισμένες καταστάσεις οι επαγγελματίες μοντέλα έπρεπε να μοιάζουν όσο το δυνατόν πιο ουδέτεροι και συνηθισμένοι, έτσι ώστε η εμφάνισή τους να μπορεί να προσαρμόζεται σε όλα τα ενδεχόμενα. Σε πολλές περιπτώσεις οι Προραφαλίτες προτιμούσαν να προσλαμβάνουν άνδρες και γυναίκες της εργατικής τάξης που δεν ήταν μοντέλα καλλιτεχνών, αλλά είχαν μια ιδιότητα της μορφής που επρόκειτο να απεικονιστεί ή προέρχονταν από ανάλογες κοινωνικές συνθήκες. Έτσι, για τη βοσκοπούλα του *Ο μισθωτός βοσκός* (εικ. 110) του 1852 ο Hunt προσέλαβε μια νεαρή γυναίκα από το Ewell, όπου ζωγραφίστηκε το τοπίο, αντί να χρησιμοποιήσει ένα μοντέλο από το Λονδίνο.²³⁵

Οι *The Times* συνέκριναν τον πίνακα με την πρώιμη γερμανική σχολή: «Ο κύριος Millais και οι μιμητές του [...] προσπαθούν προσπαθούν να εξισώσουν τους εαυτούς τους με τα πιο άξεστα και άγρια έργα της πρώιμης γερμανικής σχολής με μια έντονη αδιαφορία για ό,τι είμαστε συνηθισμένοι και αναζητάμε και θαυμάζουμε. Ο πίνακας

²³⁴ Malcom Warner, *The Victorian-British Painting 1837-1901*, Washington 1997, σ. 65-66.

²³⁵ Prettejohn 2000, σ. 190.

του κυρίου Millais απλά μιλώντας είναι αποκρουστικός. Η προσπάθεια να απεικονίσει την Αγία Οικογένεια με τις πιο αισχρές λεπτομέρειες ενός ξυλουργείου, χωρίς να αποκλείονται η δυστυχία, η βρωμιά ακόμα και η αρρώστια, όλα αποδοσμένα με την ίδια απεχθή λεπτολογία. Είναι αποκρουστικό».²³⁶

Ήταν επομένως ο ρεαλισμός του έργου που το έκανε τόσο αμφιλεγόμενο, καθώς ερχόταν σε έντονη αντίθεση με τις μέχρι τότε συνηθισμένες απεικονίσεις του Ιησού με την οικογένειά του και τους αποστόλους με αρχαιοπρεπή ενδύματα. Η αντίθεση ανάμεσα σε αυτόν τον πίνακα και σε εκείνον του Herbert, που ήδη αναφέρθηκε, φωτίζει τη διαφορά ανάμεσα στην «αναβίωση», της οποίας ο πίνακας του Herbert είναι σε ορισμένα σημεία πιο πιστός στην παράδοση της Αναγέννησης και δείχνει τη Μαρία να γνέθει και τον Ιωσήφ στο ξυλουργείο και επικεντρώνεται μόνο στα τρία μέλη της Αγίας Οικογένειας.²³⁷

Αντιθέτως, όσον αφορά το έργο του Millais ο Charles Dickens (1812-1870) είδε τις μορφές των ξυλουργών όχι μόνο ως σύγχρονες, αλλά συγκεκριμένα ως αστικές: «Τα δάχτυλα των ποδιών τους έχουν περπατήσει έξω από το Saint Giles»²³⁸ γράφει αναφερόμενος στην περιοχή βορειοδυτικά του Covent Garden, η οποία ήταν διάσημη για τον υπερπληθυσμό και την αθλιότητά της, μειονεκτήματα που ευρέως θεωρούνταν επακόλουθα της αυξανόμενης αστικοποίησης. Επιπλέον, κατηγόρησε τον Millais ότι απεικόνισε την Παρθένο Μαρία σε μια αλκοολική, η οποία δείχνει «τόσο ειδικής στην ασχήμια της [...] η οποία θα ξεχώριζε από τους υπολοίπους σαν ένα τέρας στα πιο κακόφημα καμπαρέ της Γαλλίας ή στα πιο άθλια ποτοπωλεία της Αγγλίας».²³⁹ Ασχολήθηκε επίσης και με την εμφάνιση του Ιησού, παρατηρώντας ότι είναι «οδυνηρό να βλέπει κανείς το νεαρό Σωτήρα να παρουσιάζεται σαν ένα κοκκινομάλλικο εβραιόπουλο» και τον περιγράφει σαν «ένα σταβολαίμικο, κοκκινομάλλικο αγόρι με ενδυμασία ύπνου, που φαίνεται ότι σπρώχθηκε παίζοντας σε μια κοντινή υδρορροή».²⁴⁰ Επίσης, εξέφρασε παράπονα για τον «στραβά τοποθετημένο λαιμό» της Παρθένου, ενώ άλλοι τεχνοκρίτες επικέντρωσαν την προσοχή τους στην «πληγιασμένη φτέρνα της»,²⁴¹ τα γόνατα και τα δάχτυλα των ποδιών των υπόλοιπων μορφών και πρότειναν ότι τα πρόσωπα του πίνακα παρουσίαζαν σημάδια ραχίτιδας και άλλων ασθενειών που

²³⁶ *The Times*, 9 Μαΐου 1850, σ. 5.

²³⁷ *The Pre-Raphaelites*, ό.π. σημ. 170, σ.77.

²³⁸ Charles Dickens, “*Old Lamps for New Ones*”, *Household Words*, τχ. 12, 15 Ιουνίου 1850, σ. 266.

²³⁹ Dickens 1850, σ. 265.

²⁴⁰ Dickens 1850, σ. 265.

²⁴¹ *Illustrated London News*, 11 Μαΐου 1850, σ. 336.

σχετίζονταν με τις κακές συνθήκες διαβίωσης.

Ο Lord Lindsay, όπως είδαμε, φαίνεται ότι προσβαλλόταν από τον υπερβολικά πεζό και ρεαλιστικό χαρακτήρα των πρώιμων βόρειων θρησκευτικών θεμάτων και ήταν ακριβώς αυτό το στοιχείο που σόκαρε και τους επικριτές του Millais, οδηγώντας στη διάσημη κριτική του Charles Dickens που αναφέρθηκε παραπάνω. Ο παραλληλισμός με τη βόρεια θρησκευτική τέχνη δεν ξέφυγε από το περιοδικό *Ecclesiologist*, του οποίου οι συνεργάτες και οι αναγνώστες ίσως γνώριζαν καλύτερα τα ακριβή χαρακτηριστικά της «πρώιμης χριστιανικής τέχνης» από τους περισσότερους: «Ο κύριος Millais, ένας πολύ νέος άνθρωπος, έχει να επιδείξει μια μυστικιστική Αγία Οικογένεια στη Ναζαρέτ, ενώ έχει όμως υιοθετήσει το ύφος της πρώιμης γερμανικής σχολής έχει δυστυχώς αποδώσει και την αφυσικότητά της, έτσι ώστε παρά τα μεγάλα προτερήματα του πίνακα είναι πολύ θλιβερό να βλέπουμε να αναφέρονται σε αυτόν ως αναβιωτή της χριστιανικής σχολής της Αγγλίας».²⁴² Ο συγκεκριμένος πίνακας εκτόξευσε την κακή φήμη της αδελφότητας των Προραφαηλιτών και έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη συζήτηση για τον ρεαλισμό στην τέχνη τους και τον παραλληλισμό του με αυτόν της πρώιμης φλαμανδικής τέχνης.

²⁴² *Ecclesiologist*, Ιούνιος 1850, σ. 46.

8.ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥ

ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ JAN VAN EYCK ΚΑΤΑ ΤΟΝ 19ο ΑΙΩΝΑ

Το έργο του Jan van Eyck αποτελεί το πλέον αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του άλλου βασικού χαρακτηριστικού της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής πέρα από τον ρεαλισμό, του συμβολισμού. Η γενικότερη αντίθεση ανάμεσα στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση λειτούργησε στην υποδοχή του van Eyck και στη δημιουργία της ιδέας ενός «κρυμμένου» συμβολισμού με σκοπό να συμφιλιώσει τα στοιχεία του ρεαλισμού και του μυστικισμού στο έργο του. Αυτή η διαμόρφωση λειτούργησε καλά, για να διατηρηθεί η ιδέα της τέχνης του van Eyck ως ρεαλιστικής μέσα σε μία ευρύτερη θεολογική διήγηση.

Στο έργο του Martin Conway (1856-1937), *Early Flemish Artists* του 1887, για παράδειγμα, γίνεται ξεκάθαρος ο τρόπος που έβλεπαν τον κόσμο κατά τον 19ο αιώνα και λειτουργούσε απόλυτα μέσα την ίδια πόλωση ανάμεσα στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση. Ο Conway γράφει ότι ήταν ακριβώς «αυτή η πιστότητα και διορατικότητα του van Eyck, η οποία κατέστρεψε την παλαιά τέχνη του 13ου και 14ου αιώνα της φαντασίας και της πίστης και παρήγαγε τη σχολή του 15ου αιώνα των πραγματικών γεγονότων».²⁴³ Περιγράφοντας το *Πολύπτυχο της Γάνδης* ως «ένα μνημειακό έργο μεγάλης σημασίας» ο Conway γράφει για τον ρεαλισμό του: «Ξαφνικά το παλαιό ιδανικό και οι παλιές μέθοδοι φαίνεται ότι αντικαταστάθηκαν από αυτήν τη βελτιωμένη μέθοδο και από το εντελώς διαφορετικό ιδανικό. Σε όλη την ιστορία της τέχνης δεν υπάρχει άλλο τέτοιο χάσμα».²⁴⁴ Ωστόσο, όπως είχαν ήδη σκεφτεί οι τεχνοκρίτες πριν από τον Conway πώς μπορούσαν να εξηγήσουν το θρησκευτικό περιεχόμενο; Η απάντηση, αποφασίζει, είναι η ανάπτυξη ενός νέου είδους ρεαλιστικού συμβολισμού στη θέση των παλαιότερων μεταφορών.

Ο συμβολισμός αυτός, αναφέρει ο Conway, ήταν μια γλώσσα που χρησιμοποιήθηκε στη μεσαιωνική ζωγραφική για να εκφράσει θρησκευτικές ιδέες ή «πράγματα που ήταν έξω από τη δύναμη οποιουδήποτε καλλιτέχνη να αναπαραστήσει ή ποιητή να περιγράψει. Τέτοιο σύμβολο ήταν ο Αμνός του Θεού. Οι μεσαιωνικοί γλύπτες και ζωγράφοι δεν απεικόνιζαν ποτέ τον αμνό ως ένα απλό ζώο. Πάντοτε τον έκαναν να φέρει ένα λάβαρο, έμβλημα της Ανάστασης και επιπλέον το πραγματεύονταν με μία

²⁴³ William Martin Conway, *Early Flemish Artists and their Predecessors on the Lower Rhine*, London 1887, σ. 139.

²⁴⁴ Conway 1887, σ. 129.

πιο διακοσμητική διάθεση, σκαλίζοντάς το μόνο του ως ξεχωριστό όγκο ή πάνω σε ένα βάθρο».²⁴⁵ Αντιθέτως, εντοπίζει μια απορρόφηση του συμβολικού αυτού στοιχείου στο συνολικό νατουραλισμό της σκηνής: «Στο Πολύπτυχο της Γάνδης, αντιθέτως, το συμβολικό πλάσμα έχει ζωγραφιστεί με απόλυτα ρεαλιστική αληθοφάνεια. Δε μοιάζει με σύμβολο, μοιάζει με πρόβατο και αντί αμέσως να προτείνει μια μυστικιστική σκέψη, σοκάρει το μάτι με το σταθερό ρεαλισμό του και ακόμη περισσότερο επειδή δεν αποτελεί κάποιο παραπληρωματικό στοιχείο, αλλά αποτελεί το κεντρικό αντικείμενο ολόκληρου του πίνακα» (εικ. 95).²⁴⁶ Παρομοίως, ο Conway δεν τονίζει ούτε το μυθικό περιστέρι και τις ακτίνες του, ούτε τους αγγέλους που γονατίζουν στο *Πολύπτυχο της Γάνδης*, αλλά τα συμβολικά στοιχεία που λειτουργούν παράλληλα χωρίς να διαταράσσουν τον νέο ρεαλισμό, ένα από τα οποία βρίσκεται, για παράδειγμα, στη ρεαλιστική ταπετσαρία στο βάθος (εικ. 96): «Κεντημένο πολλές φορές στην κουρτίνα πίσω βρίσκεται ένα έμβλημα του μαρτυρίου του Χριστού, το σύμβολο της φιλανθρωπίας και της αυτοθυσίας, ο πελεκάνος που τρέφει τα μικρά του από τη σάρκα που έχει αφαιρέσει από το στήθος του».²⁴⁷ Αντίστοιχα, περιγράφοντας το στέμμα της Παρθένου ο Conway βρίσκει επίσης μια θεολογική διήγηση: Κάτω από τα νατουραλιστικά αποδοσμένα λουλούδια και κοσμήματα τα μαλλιά συμβολίζουν τη δύναμη της ζωής, υποστηρίζει ο Conway, ενώ το στέμμα που δένει τα μαλλιά αντιπροσωπεύει την ταπεινότητα και το δέσιμο της ζωής με τον θείο νόμο.²⁴⁸

Επομένως, η ιδέα του Conway για τον ρεαλιστικό συμβολισμό δεν αφορά μόνο την εμβληματική σημασία αντικειμένων αλλά έχει να κάνει περισσότερο με το ευρύτερο ερώτημα του 19ου αιώνα για τους τεχνοκρίτες που είχε να κάνει με τον van Eyck. Πώς έπρεπε να πραγματευτούν μια τέχνη που ταυτόχρονα διατηρούσε τα μυστικιστικά θέματα της παλαιάς εποχής και εγκαινίαζε μία νέα περίοδο, η οποία τα απέρριπτε; Ο μυστικισμός δεν εξαφανίζεται, αποφασίζει ο Conway, αλλά εντάσσεται στον ρεαλισμό του van Eyck. Ο van Eyck δεν ήταν «ένας απλός ρεαλιστής με τη συνηθισμένη έννοια. Ρεαλιστής είναι ένας άνθρωπος που κοιτά το θέμα του και καθορίζει την επιφανειακή εμφάνιση του αντικειμένου». Αντιθέτως, οι πίνακές του είναι «η ορατή έκφραση της σκέψης, όχι οι αντανakλάσεις της όρασης».²⁴⁹

²⁴⁵ Conway 1887, σ. 137.

²⁴⁶ Conway 1887, σ. 138.

²⁴⁷ Conway 1887, σ. 133.

²⁴⁸ Conway 1887, σ. 134-135.

²⁴⁹ Conway 1887, σ. 154.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω οι πρώτες νύξεις για την ιδέα του «μεταμφιεσμένου συμβολισμού» εμφανίστηκαν για πρώτη φορά κατά τον 19ο αιώνα ακριβώς ως μέσο συμφιλίωσης των δύο πλευρών της τέχνης του van Eyck, του μεσαιωνικού συμβολισμού και του ρεαλισμού του και μεταφέρθηκαν και στον 20ο αιώνα. Το 1934 ο Erwin Panofsky (1892-1968) εξέδωσε ένα άρθρο με τίτλο *Jan van Eyck's Arnolfini portrait* στο *The Burlington Magazine*, υποστηρίζοντας ότι η υπογραφή του καλλιτέχνη στον τοίχο καθώς και άλλα στοιχεία του έργου δείχνουν ότι ζωγραφίστηκε ως νομική επικύρωση του γάμου του ζευγαριού με τους μάρτυρες και την υπογραφή τους.²⁵⁰ Ο Panofsky επίσης υποστήριξε ότι πολλές από τις λεπτομέρειες του οικιακού σκηنيκού στον πίνακα φέρουν έναν κρυμμένο συμβολισμό. Η θεωρία του αυτή αναπτύχθηκε περαιτέρω στο εμβληματικό του έργο του 1953, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, όπου εφάρμοσε την εικονογραφική του μέθοδο στο Ζεύγος Arnolfini του Jan van Eyck.²⁵¹ Παρότι ο ισχυρισμός του Panofsky ότι ο πίνακας αποτελεί ένα είδος πιστοποίησης του γάμου δεν έγινε αποδεκτός από όλους τους ιστορικούς τέχνης, η πρότασή του για τη συμβολική λειτουργία κάποιων λεπτομερειών ήταν ευρέως αποδεκτή μέχρι κάποια εποχή και έχει εφαρμοστεί και σε άλλα έργα πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής, ιδίως σε σκηνές Ευαγγελισμών που λαμβάνουν χώρα σε εσωτερικά δωματίων πλούσια σε λεπτομέρειες, όπως για παράδειγμα το *Τρίπτυχο Mérode* (εικ. 81) του Robert Campin. Κατά τον Panofsky ο συμβολισμός αυτός έχει τις ρίζες του στη μεσαιωνική τάση κατά την οποία συνηθισμένα αντικείμενα έχουν αλληγορική ή συμβολική λειτουργία.²⁵² Στο Ζεύγος Arnolfini το δωμάτιο δεν αποτελεί ένα τυπικό φλαμανδικό εσωτερικό, αλλά έναν «νυφικό θάλαμο», ένα δωμάτιο με ποικίλους ιερούς συσχετισμούς. Λόγου χάρη στον πολυέλαιο που κρέμεται από το ταβάνι υπάρχει μόνο ένα αναμμένο κερί (εικ. 98). Εφόσον αυτό το κερί δε βρίσκεται εκεί για πρακτικούς λόγους, καθώς στο δωμάτιο μπαίνει το φως της μέρας πρέπει να σχετίζεται με την τελετή του γάμου. Ένα αναμμένο κερί αποτελεί σύμβολο της σοφία του θεού και ήταν απαραίτητο σε οποιαδήποτε τελετή λάμβανε χώρα ένας όρκος και κυρίως στους γάμους. Επίσης, στο πίσω μέρος της πολυθρόνας δίπλα στο κρεβάτι υπάρχει σκαλισμένη σε ξύλο η μορφή της Αγίας Μαργαρίτας (εικ. 99), καθώς η

²⁵⁰ Erwin Panofsky, "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 372 (Μάρτιος 1934), σ. 117-119, 122-127.

²⁵¹ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge 1953, σ. 205-232.

²⁵² Panofsky 1934, σ. 126.

συγκεκριμένη αγία ήταν προστάτιδα των γυναικών που περίμεναν παιδί, στοιχείο που παραπέμπει και πάλι στην τελετή του γάμου και στην οικογένεια. Το σκυλί (εικ. 102) συμβολίζει την πίστη, τα τσόκαρα (εικ. 101) που είναι τόσο εμφανή στο προσκήνιο επικαλούνται την ιερότητα της περίπτωσης, ανακαλώντας τη βιβλική διαταγή προς τον Μωυσή να αφαιρέσει τα παπούτσια του σε καθαγιασμένο έδαφος. Τα πορτοκάλια πάνω στο μπαούλο και στο περβάζι του παραθύρου (εικ. 97) παραπέμπουν στην αθωότητα του ανθρώπου πριν την πτώση. Οι σκηνές των Παθών του Χριστού και της Ανάστασης στην κορνίζα του καθρέφτη υπογραμμίζουν τη θρησκευτική σημασία του, οι οποίες όπως και οι χάντρες του κομποσκοινιού συμβολίζει την αγνότητα (Εικ. 100). Η ιδέα της αγνότητας εφαρμόζεται επίσης και με τη βούρτσα (εικ. 99). Η βούρτσα που υπάρχει στον *Ευαγγελισμό* των Βρυξελλών (εικ. 103) του Robert Campin ως εξέχον αντικείμενο σε ένα ελαφρώς επιπλωμένο δωμάτιο συμβολίζει την αγνότητα της Παρθένου.²⁵³ Ακριβώς πάνω από το χέρι της γυναίκας που βρίσκεται σε αυτό του συζύγου της, στο χέρι της καρέκλας στον τοίχο υπάρχει ανά μικρό τέρας που χαμογελάει (εικ. 104). Η θέση αυτή δε μπορεί να είναι τυχαία, αλλά είναι εξίσου απίθανο να γελοιοποιείται η χειρονομία της μνηστείας. Αυτό που είναι πιο λογικό είναι να υπάρχει ένας υπαινιγμός πάνω στην αστάθεια των υποσχέσεων. Το άγαλμα της Αγίας Μαργαρίτας, η βούρτσα, ο καθρέφτης και το κομποσκοίνι τοποθετούνται το ένα κοντά στο άλλο στο *Ζεύγος Arnolfini*, για να εξασφαλισθεί ότι δε θα ερμηνευθούν ως «απλά αντικείμενα».²⁵⁴

Το σημαντικό κατά τον Panofsky είναι ότι οι λεπτομέρειες αυτές του πίνακα που φέρουν ένα συμβολικό νόημα δεν τονίζονται ιδιαίτερα, αλλά είναι μεταμφιεσμένες ως συνηθισμένα αντικείμενα, χωρίς να δίνεται έμφαση στο συμβολικό τους νόημα. Αυτό λειτουργούσε σε μεγαλύτερο βαθμό στο θεατή του Μεσαίωνα, ο οποίος λάμβανε τον ορατό κόσμο στο σύνολό τους ως σύμβολο και μπορούσε πολύ εύκολα λόγω χάρη στο σκυλάκι να αναγνωρίσει ένα τυπικό σύμβολο πίστης. Ωστόσο, κατά την άποψη του Panofsky δεν είναι απαραίτητο κάθε θεατής να μπορεί να κατανοήσει αυτούς τους συμβολισμούς, καθώς είναι κρυμμένοι και δε διαταράσσουν την ρεαλιστική πραγματικότητα του πίνακα.²⁵⁵ Τα τοπία και τα εσωτερικά του Jan van Eyck έχουν δημιουργηθεί με τέτοιο τρόπο που οι συμβολισμοί έχουν επιλεγεί και τοποθετηθεί έτσι ώστε να μπορούν πιθανόν να αποτελέσουν μια αλληγορία στα μάτια του θεατή, ταυτόχρονα όμως ταιριάζουν απόλυτα σε ένα τοπίο ή σε έναν εσωτερικό χώρο που

²⁵³ Ridderbos 2007, σ. 77.

²⁵⁴ Hall 1994, σ. 107-123.

²⁵⁵ Panofsky 1934, σ. 126-127.

έχουν ζωγραφιστεί με βάση την οπτική πραγματικότητα.

Όπως βλέπουμε σε ένα από τα γνωστότερα κείμενα του Panofsky «Έπρεπε να βρεθεί ένας τρόπος για να συμφιλιωθούν ο νέος νατουραλισμός με χίλια χρόνια χριστιανικής παράδοσης και αυτή η προσπάθεια είχε ως αποτέλεσμα αυτό που μπορεί κανείς να ονομάσει κρυμμένο ή μεταμφιεσμένο συμβολισμό σε αντίθεση με τον ανοιχτό ή προφανή συμβολισμό».²⁵⁶ «Στην πρώιμη φλαμανδική ζωγραφική [...] η μέθοδος του μεταμφιεσμένου συμβολισμού εφαρμόστηκε σε κάθε αντικείμενο, φτιαγμένο από άνθρωπο ή φυσικό. Χρησιμοποιήθηκε ως γενική αρχή και όχι περιστασιακά όπως συνέβη με τη μέθοδο του νατουραλισμού. Στην πραγματικότητα, αυτές οι δύο μέθοδοι συσχετιζόνταν. Όσο περισσότεροι ζωγράφοι χαίρονταν με την ανακάλυψη και την αναπαραγωγή του ορατού κόσμου, τόσο πιο έντονα αισθάνονταν την ανάγκη να ντύσουν όλα τα στοιχεία του με νόημα. Αντίθετα, όσο πιο σκληρά προσπαθούσαν να εκφράσουν λεπτές αποχρώσεις και την πολυπλοκότητα της σκέψης και της φαντασίας τους, τόσο πιο έντονα διερευνούσαν νέους τομείς της πραγματικότητας».²⁵⁷

Η διερεύνηση αυτού του συμβολισμού υποστηρίχθηκε πλήρως με τη χρήση της εικονογραφικής μεθόδου, η οποία περιλάμβανε μια συστηματική προσπάθεια να προσδιοριστεί και στη συνέχεια να ερμηνευθεί το θέμα και οι συμβολικές αναφορές ενός έργου τέχνης σε σχέση με άλλα οπτικά και λογοτεχνικά παραδείγματα ή παραδόσεις. Αυτό είναι που ο Erwin Panofsky ονόμασε «εικονογραφική ανάλυση με τη στενότερη έννοια». Η σημασία αυτού του συμβολισμού μπορεί να ερμηνευθεί περαιτέρω με τη διερεύνηση του ιστορικού πλαισίου του έργου τέχνης. Μπορούμε να εξηγήσουμε πώς οι συμβολικές αναφορές του αποκαλύπτουν μια καλλιτεχνική προσωπικότητα ή καθορίζουν μια συγκεκριμένη θρησκευτική ή φιλοσοφική άποψη ή θα μπορούσαμε να προσπαθήσουμε να προσδιορίσουμε γενικότερα τον τρόπο με τον οποίο αυτές οι αναφορές διασαφηνίζουν την βαθύτερη νοοτροπία ενός πολιτισμού ή μιας περιόδου. Αυτό ο Panofsky το ονόμασε «εικονογραφική ερμηνεία με βαθύτερη έννοια» ή «εικονολογική ερμηνεία».²⁵⁸ Όταν εφαρμόστηκε στην πρώιμη φλαμανδική ζωγραφική η εικονογραφική μέθοδος, μέχρι πρόσφατα, εξυπηρετούσε σχεδόν αποκλειστικά την αποκωδικοποίηση ενός περίπλοκου θρησκευτικού συμβολισμού «μεταμφιεσμένου» στις ρεαλιστικές λεπτομέρειες της απεικόνισης. Αυτό σημαίνει ότι μια τέτοια εικονογραφική ανάλυση βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στην υπόθεση ότι ο

²⁵⁶ Panofsky 1953, σ. 141.

²⁵⁷ Panofsky 1953, σ. 142.

²⁵⁸ Panofsky 1934, σ. 3-31.

ρεαλισμός των εικόνων ήταν ένας έξυπνος τρόπος μετάδοσης πολύπλοκων θεολογικών πληροφοριών.²⁵⁹

ΟΙ ΑΝΤΙΔΡΑΣΕΙΣ ΣΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ERWIN PANOFSKY

Αν και η θεωρία του Panofsky για τον «μεταμφιεσμένο συμβολισμό» και η εικονογραφική του μέθοδος άσκησαν καθοριστική επιρροή και εφαρμόστηκαν ευρέως μέσα στον 20ο αιώνα από τότε είχε αποτελέσει αντικείμενο κριτικής και πλέον δε θεωρείται αξιόπιστη μέθοδος για τους ιστορικούς τέχνης σήμερα. Από τον Benjamin Lloyd στον James Marrow και στον Jean Baptiste Bedaux οι ειδικοί έχουν δώσει έμφαση τους περιορισμούς της θεωρίας βάσει της οποίας γίνονταν κατανοητοί ο ρεαλισμός και ο συμβολισμός ως μη συμβατοί στην εποχή του van Eyck. Ο οπτικός πολιτισμός ήταν τέτοιος κατά τον 15ο αιώνα στις Κάτω Χώρες που πλέον υποστηρίζεται ότι η τέχνη αποδεδειγμένα ενέπλεκε τις κοινωνικές και πολιτισμικές αξίες της εποχής μαζί με την καταγραφή των όσων έβλεπε. Με άλλα λόγια η έρευνα των τελευταίων δεκαετιών έχει αποκαταστήσει την πληρότητα της τέχνης του van Eyck ως κατασκευής. Είναι επομένως περιττό σε αυτό το πλαίσιο να διατηρήσουμε την ιδέα ότι ο van Eyck έπρεπε να καλύψει τη διττή φύση των έργων του κρύβοντας τους συμβολισμούς του.²⁶⁰

Παράλληλα, πολλοί ήταν οι ιστορικοί τέχνης καθόλη τη διάρκεια του 20ου αιώνα που απέρριψαν την ιδέα του «μεταμφιεσμένου συμβολισμού», προτείνοντας άλλες θεωρίες. Ο Johan Huizinga (1872-1945) στο έργο του *The Autumn of the Middle Ages* αναφέρει: «Κατά την άποψή μας, υπήρχαν εκείνη την εποχή δύο σφαίρες της ζωής που ήταν αυστηρά χωρισμένες. Από την μια πλευρά ο πολιτισμός της αυλής, των ευγενών και των πλούσιων αστών [...] στην άλλη πλευρά η ήσυχη, ομοιόμορφα γκρίζα σφαίρα της *devotio moderna*: οι σοβαροί άνδρες και οι υποταγμένες σύζυγοι της μεσαίας τάξης [...]. Αυτή είναι η σφαίρα στην οποία, σύμφωνα με τα συναισθήματά μας, ανήκει η τέχνη των αδελφών van Eyck με τον ευσεβή ήσυχο μυστικισμό της. Ωστόσο, είναι πιθανότερο να ανήκει στην άλλη σφαίρα. Οι θιασώτες της *devotion moderna* απέρριπταν τη μεγάλη τέχνη που αναπτύχθηκε στην εποχή τους. [...] Είναι πολύ πιθανό ότι θα είχαν θεωρήσει ακόμη και ένα έργο όπως τη *Λατρεία του Αμνού* ως έκφραση

²⁵⁹ Craig Harbison, *“Iconography and Iconology”, Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren and Henk van Veen, Amsterdam 2005, σ. 379-380.

²⁶⁰ Ridderbos 2007, σ. 170.

αμέριστης υπερηφάνειας»²⁶¹ και επομένως φαίνεται να μη συμφωνεί με τη θεωρία του συνδυασμού ρεαλιστικής απεικόνισης και κρυμμένων συμβολισμών. Για το Ζεύγος Arnolfini ο Huizinga υποστηρίζει ότι «το πορτρέτο δεν απαιτούσε να αναπαράγει [ο van Eyck] την υπέροχη μεγαλοσύνη του Θεού [...] ο καλλιτέχνης τελικά απεικονίζει απλώς τους φίλους του».²⁶²

Ο Otto Pächt (1902-1988) το 1956 εξέφρασε επίσης τις αμφιβολίες του. Ο ίδιος αμφισβήτησε για πρώτη φορά την άποψη του 19ου αιώνα ότι η ζωγραφική του Jan van Eyck χαρακτηρίζεται από την «ανακάλυψη της φύσης» και υποστήριξε ότι αυτό έχει σαφώς αποδειχθεί ότι είναι μια ανεπαρκής ιστορική εξήγηση. Αλλά η προσέγγιση του Panofsky έθεσε ένα θεμελιώδες, κοινωνικό και ψυχολογικό πρόβλημα: «Ο μυστικιστική φύση της πρώιμης χριστιανικής τέχνης, που έπρεπε να επινοήσει εικονογραφικά σημάδια κατανοητά μόνο στους μνημένους μπορεί εύκολα να γίνει κατανοητή, αλλά το να δημιουργηθεί μια νέα κρυπτική γλώσσα ακριβώς τη στιγμή που η θρησκευτική τέχνη αγωνιζόταν να διευρύνει τη βάση της και να απευθυνθεί σε ευρύτερους κύκλους, σε ανθρώπους λιγότερο εξοικειωμένους με θεολογικές έννοιες, φαίνεται αρχικά παράδοξο και απαιτεί κάποια εξήγηση».²⁶³

Σε σχέση με τη συμβολική σημασία των αντικειμένων στο Ζεύγος Arnolfini ο Jan Baptist Bedaux ακολούθησε έναν εντελώς διαφορετικό δρόμο από τον Panofsky απορρίπτοντας οποιαδήποτε συμβολική ερμηνεία και επιμένοντας στη ρεαλιστική απεικόνιση ενός γάμου στον πίνακα, θεωρώντας τα ποικίλα μοτίβα απλά ως αντικείμενα που χρησιμοποιούνται στην τελετή.²⁶⁴ Μια ακόμα ανάγνωση προτάθηκε από τον Edwin Hall το 1994, ο οποίος βασισμένος σε εκτεταμένη έρευνα πάνω στις γαμήλιες πρακτικές του ύστερου Μεσαίωνα υποστήριξε ότι στον πίνακα δεν απεικονίζεται γάμος, αλλά αρραβώνας και τα αντικείμενα δεν είναι ούτε σύμβολα, ούτε τελετουργικά σκεύη, απλά ταιριάζουν στην κοινωνική θέση του ζευγαριού και παράλληλα ενισχύουν την ψευδαίσθηση του χώρου.²⁶⁵

Ο John L. Ward προχώρησε περαιτέρω στην ερμηνεία του για αυτό που ονομάζει «ενεργό συμβολισμό» του van Eyck. Υποθέτει ότι με τη κάλυψη των συμβόλων του ο

²⁶¹ Johan Huizinga, *The Autumn of the Middle-Ages*, Chicago 1996, σ. 313-314.

²⁶² Huizinga 1996, σ. 312.

²⁶³ Otto Pächt, "Panofsky's 'Early Netherlandish Painting' II", *The Burlington Magazine*, τχ. 98 (Αύγουστος 1975), σ. 275.

²⁶⁴ Jan Baptist Bedaux, "The Reality of Symbols: The Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's Arnolfini Portrait", *Simiolus: Netherlands Quarterly Review for the History of Art*, τχ. 1 (1986), σ. 5-28.

²⁶⁵ Hall 1994, σ. 64-65, 83.

καλλιτέχνης έχει ως στόχο να «καθυστερήσει την συνειδητοποίηση των βαθύτερων νοημάτων» και έτσι να «δημιουργήσει ένα εκφραστικό αποτέλεσμα αποκάλυψης και υπέρβασης κατά τη διαδικασία θέασης του πίνακα».²⁶⁶ Μόνο μετά από παρατεταμένο κοίταγμα ο θεατής μπορεί να συνειδητοποιήσει την πλήρη σημασία των λεπτών συνθετικών αντιπαραθέσεων του van Eyck. Η τελική δικαιολόγηση του Ward για αυτή την ερμηνεία του συμβολισμού τοποθετείται σαφώς μέσα στην ίδια την εικόνα: τις συνθετικές της μεθόδους, τις λεπτομέρειες, τις σχέσεις και το συνολικό δομικό σχεδιασμό.

Οι ερμηνείες του Bedaux και του Hall ξεκίνησαν μια αντίδραση στις ιδέες του Panofsky, η οποία κορυφώθηκε με τον Lorne Campbell. Ο Campbell δεν αποδέχεται ακόμη και την ιδέα ότι το πορτρέτο αναπαριστά μια τελετή, αλλά υποστηρίζει ότι το δωμάτιο στο οποίο στέκονται οι μορφές δεν είναι κρεβατοκάμαρα, αλλά δωμάτιο υποδοχής, το οποίο κανονικά την εποχή εκείνη περιλάμβανε και κρεβάτι.²⁶⁷ Κατά τον Campbell δεν υπάρχει λόγος να συνδέεται το αναμμένο κερί με την τελετή του γάμου, ενώ τα πεταμένα τσόκαρα ήταν απλά για εξωτερική χρήση. Ο Campbell συμφωνεί με τον Hall ότι η χειρονομία του άνδρα δεν έχει καμία σχέση με γάμο, απορρίπτει όμως και την ερμηνεία του αρραβώνα, υποστηρίζοντας ότι ο Arnolfini υποδέχεται απλώς τους επισκέπτες του που αντανakλώνται στον καθρέφτη, στους οποίους παρουσιάζει τη σύζυγό του. Το αναμμένο κερί ίσως να χρησίμευε για να τιμήσει τους επισκέπτες και παράλληλα δημιουργεί αντίθεση ανάμεσα στο φυσικό και το τεχνητό φως. Όσον αφορά την υπογραφή δεν έχει να κάνει με νομική επικύρωση, η χρήση της χρονολογίας χωρίς την ημέρα και τον μήνα αφαιρεί οποιαδήποτε αξία από τον πίνακα ως απόδειξη και καταργεί την ιδέα ότι ο καλλιτέχνης λειτουργεί ως μάρτυρας.²⁶⁸ Ωστόσο, ο Campbell δεν εξηγεί γιατί ο πίνακας να απεικόνιζε ένα τόσο ασυνήθιστο, ανεκδοτολογικό θέμα, όπως αυτό ενός ζευγαριού να υποδέχεται τον φίλο του και τον ζωγράφο.

Ο Julien Chapuis υποστήριξε ότι η ακριβής έννοια της πρώιμης φλαμανδικής τέχνης είναι συχνά αόριστη. Το νόημα κατασκευάζεται ειδικά από τον θεατή, ανάλογα με τις πεποιθήσεις, τις δεισιδαιμονίες, την εμπειρία και τη γνώση αυτού του ατόμου.²⁶⁹

²⁶⁶ John L. Ward, *“Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in van Eyck’s Paintings”*, *Artibus et Historiae*, τχ. 29 (1994), σ. 13.

²⁶⁷ Campbell 1998, σ. 198-204.

²⁶⁸ Campbell 1998, σ. 201.

²⁶⁹ Julien Chapuis, *“Early Netherlandish Painting: Shifting Perspectives”*, *From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, ed. Maryan W. Ainsworth and Keith Christiansen, New York 1999, σ. 3-21.

Θεωρεί ότι οι ζωγράφοι ανέπτυξαν πολλαπλούς τρόπους εμπλοκής των θεατών: μέσω του νατουραλισμού, των μορφών μέσα στους πίνακες που λειτουργούν ως μοντέλα, των καθρεφτών και των αντανakλάσεων που υποδηλώνουν την παρουσία των θεατών και των πλαισίων που ενεργοποιούν το χώρο μεταξύ των θεατών και του πίνακα.

Επομένως, παρότι πλέον δε βασιζόμαστε στη θεωρία του «μεταμφιεσμένου συμβολισμού» για την κατανόηση της πρώιμης τέχνης των Κάτω Χωρών μπορούμε βεβαίως ακόμα να μάθουμε πολλά από αυτόν σχετικά με τις αξίες που έφερε στην πρόσληψή του. Για το σκοπό αυτόν η θεωρία του Panofsky για τον «μεταμφιεσμένο συμβολισμό» είναι ιδιαίτερα σημαντική κυρίως για την αποκάλυψη της πόλωσης που κυριαρχούσε κατά τον 19ο αιώνα ανάμεσα στον συμβολισμό και την πνευματικότητα του Μεσαίωνα και στον ρεαλισμό της Αναγέννησης, η οποία έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην πρόσληψη και στην ερμηνεία του έργου του Jan van Eyck.

Ο ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΠΡΟΡΑΦΑΗΛΙΤΩΝ

Με την πρώτη ματιά η προσέγγιση των Προραφαηλιτών με την έμφαση αυστηρά στην κυριολεκτική οπτική, ίσως να φαίνεται προβληματική στη σύνδεση με το υπερφυσικό ή πνευματικό περιεχόμενο που συνεπάγεται η ίδια η ιδέα της θρησκευτικής τέχνης. Εάν βασιστούμε όμως στην άποψη του Erwin Panofsky μπορούμε να δούμε ότι ο συμβολισμός στη ζωγραφική των Προραφαηλιτών είναι παρόμοιος με τον «μεταμφιεσμένο συμβολισμό» στα έργα του Jan van Eyck και των άλλων πρώιμων Φλαμανδών ζωγράφων. Σε ένα πρώιμο στάδιο οι Προραφαηλίτες επικεντρώθηκαν σε θρησκευτικά, ιστορικά και λογοτεχνικά θέματα, ενώ αργότερα άρχισαν να ζωγραφίζουν τοπία και θέματα από τη σύγχρονη ζωή. Τα θέματα των έργων τους συχνά απαιτούν εκτεταμένη μελέτη προκειμένου να αποκρυπτογραφηθούν. Όπως αναφέρει η Elizabeth Prettejohn²⁷⁰ για το έργο του Millais *Μαριάννα* (εικ. 105) του 1851, οι αναφορές του πίνακα δεν μπορούν απλώς να αποκωδικοποιηθούν, η οπτική του πολυπλοκότητα δε μπορεί να γίνει κατανοητή χωρίς προσεκτική εξέταση. Ο συμβολισμός στους πίνακες των Προραφαηλιτών είναι περίπλοκος και συχνά κρυμμένος πίσω από το κεντρικό-επιφανειακό θέμα του πίνακα. Ο φιλόλογος Chris Brooks περιέγραψε την ένωση της οπτικής σύλληψης με την πνευματική αντίληψη χρησιμοποιώντας τον όρο «συμβολικός ρεαλισμός»: «Οι πίνακες των Προραφαηλιτών που παρουσιάζουν πώς δείχνει ο κόσμος, ταυτόχρονα καταγράφουν και τι σημαίνει ο

²⁷⁰ Prettejohn 2000, σ. 13.

κόσμος».²⁷¹

Μπορούμε να αισθανθούμε την παρουσία του Ζεύγους *Arnolfini* στους τρεις πρωιμότερους πίνακες των Προραφαηλιτών με θρησκευτικό θέμα: το *Η παιδική ηλικία της Παρθένου Μαρίας* (εικ. 52), το *Ecce Ancilla Domini!* (εικ. 106) του Rossetti και στο *Ο Χριστός στο σπίτι των γονιών του* (εικ. 91) του Millais. Το τελευταίο έργο τυποποιεί τη συμπεριφορά των Προραφαηλιτών απέναντι στο συμβολισμό στην ωριμότητά του, που βασίζεται σε υπαινικτικά και κρυμμένα νοήματα. Το κείμενο για τον πίνακα του Millais από το βιβλίο του Ζαχαρία της Παλαιάς Διαθήκης έδωσε μια ερμηνεία από τον Edward Bouverie Pusey (1800-1882), η οποία προφανώς αντανakλάται στην εικόνα. Ο Pusey θεώρησε το κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης ως προοικονομία για τα τραύματα του Χριστού: «Και κάποιος θα πει σε αυτόν. Τι είναι αυτά τα τραύματα στα χέρια σου; Και εκείνος θα απαντήσει. Αυτά με τα οποία τραυματίστηκα στο σπίτι των φίλων μου». Ο πίνακας του Millais επιβεβαιώνει τον συσχετισμό χρησιμοποιώντας το κείμενο σε συνδυασμό με την οπτική αναπαράσταση του Χριστού ως παιδί να τραυματίζεται στο ξυλουργείο. Το επινοημένο περιστατικό έτσι αναπαριστά μια προοικονομία των τραυμάτων του Ιησού στον σταυρό.²⁷²

Εντούτοις, τα προφανή σύμβολα αποφεύγονται και προτιμώνται στοιχεία που έχουν άμεση σχέση με το σκηνικό. Το τριγωνικό σχέδιο σε ένα κομμάτι υφάσματος που συμβολίζει την Αγία Τριάδα στο *Η παιδική ηλικία της Παρθένου Μαρίας* αντικαθίσταται στον πίνακα του Millais από ένα εργαλείο ξυλουργού τριγωνικού σχήματος, το οποίο φέρει τον ίδιο συμβολισμό. Το ξύλο και τα καρφιά προοικονομούν τη σταύρωση, όπως και το αίμα στο χέρι του Χριστού, το οποίο έκοψε με το καρφί και που στάζει και στο πόδι του (εικ. 107). Ο νεαρός Ιωάννης ο Βαπτιστής φέρνει μια λεκάνη με νερό για να πλύνουν το τραύμα (εικ. 108). Με αυτόν τον τρόπο αναγνωρίζεται ξεκάθαρα ως βαπτιστής και η εικόνα αυτή επεκτείνεται με το περιστέρι που υπάρχει στη σκάλα (εικ. 109), σύμβολο του Αγίου Πνεύματος, το οποίο κατέβηκε από τον ουρανό στη βάπτιση του Χριστού, τα στοιχεία αυτά όμως ταυτόχρονα είναι και ρεαλιστικά μέσα στο αφηγηματικό περιεχόμενο της σκηνής, όπου ένα αγόρι τραυματίζεται σε ένα ξυλουργείο και ένα άλλο φέρνει νερό για να πλύνει την πληγή.²⁷³ Τα αντικείμενα επομένως, έχουν διπλή σημασία μια κυριολεκτική και μία συμβολική.

²⁷¹ Chris Brooks, *Signs for the Times: Symbolic Realism in the Mid-Victorian World*, London 1984, σ. 132.

²⁷² Prettejohn 2000, σ. 243.

²⁷³ *The Pre-Raphaelites*, ό.π. σημ. 170, σ. 77-79.

Ο George P. Landow²⁷⁴ έχει περιγράψει τη διπλή αυτή σημασία με τον όρο «τυπολογικός συμβολισμός».

Άλλο ένα αντίστοιχο παράδειγμα λανθάνοντα συμβολισμού αποτελεί το έργο *Ο μισθωτός βοσκός* (εικ. 110) του Hunt, το οποίο φιλοτεχνήθηκε μεταξύ 1851 και 1852 είναι επιφανειακά μια σκηνή βουκολικής αποπλάνησης βασισμένη στον *Βασιλιά Αηρ* του William Shakespeare (1564-1616), αλλά περιλαμβάνει παράλληλα ένα συγκεκριμένο θεολογικό μήνυμα μέσω του οποίου εκφράζεται μια ανησυχία για τους προτεστάντες μπροστά στις αυθαιρεσίες της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας.²⁷⁵ Ο Hunt επηρεάστηκε στο συγκεκριμένο πίνακα από το φυλλάδιο του John Ruskin *Notes on the construction of sheepfold*, στο οποίο εξέφραζε τη διαφωνία του σχετικά με την ένωση των δύο εκκλησιών της Αγγλίας. Τα πρόβατα συμβολίζουν τους προτεστάντες, τα οποία αγνοεί ο ποιμένας και παρασύρονται σε περιπλάνηση και στο να στραφούν στον καθολικισμό. Η όμορφη βοσκοπούλα με το φόρεμά της, το οποίο παραπέμπει στα άμφια των καρδινάλιων συμβολίζει τον πειρασμό της καθολικής εκκλησίας και ο βοσκός της δίνει ένα σκώρο με τη νεκροκεφαλή, που αποτελεί έμβλημα της δεισδαιμονίας καθώς και των μοιραίων συνεπειών που επιφέρει η αμέλεια του καθήκοντος. Το πρόβατο στα γόνατα της κοπέλας αντιπροσωπεύει τα παιδιά της Αγγλίας, το οποίο και κινδυνεύει από την κατανάλωση των άγουρων μήλων, που συμβολίζουν το «δηλητηριώδες δόγμα» του καθολικισμού.²⁷⁶ Στο *British Quarterly Review* το 1852 ο τεχνοκρίτης David Masson (1822-1907) υποστηρίζει ότι το έργο των Προραφηλιτών με τη λεπτομερή πιστότητα στον φυσικό κόσμο και την σύγχρονη ζωή ως νέα κριτήρια δεν υπάρχει αντίθεση ανάμεσα στο «χαμηλό» θέμα, σκηνές από τη ζωή της εργατικής τάξης και την «υψηλή» ηθική και θρησκευτική σημασία και αναφέρει για τον συγκεκριμένο πίνακα: «Υπάρχει επίσης μια νύξη στη σύλληψη της βιβλικής ιδέας του μισθοφόρου ποιμένα αλλά συνολικά ο πίνακας ένα κομμάτι της αγροτικής πραγματικότητας [...] χωρίς να γίνεται καμία προσπάθεια να φανερωθεί η βιβλική νύξη και να αποκλίνει από ό,τι είναι αγγλικό και σύγχρονο».²⁷⁷

Οι Προραφηλίτες, όπως και οι Φλαμανδοί ζωγράφοι φιλοτεχνούσαν έργα των οποίων ο ρεαλισμός δεν διαταρασσόταν από την ύπαρξη συμβολικών στοιχείων. Αντιθέτως, οι Ιταλοί ζωγράφοι συχνά ενσωμάτωναν συμβολικά στοιχεία στα έργα τους

²⁷⁴ George P. Landow, *William Holman Hunt and the Typological Symbolism*, New Haven and London. 1979. <http://www.victorianweb.org/painting/whh/replete/contents.html>

²⁷⁵ Herrmann 2000, σ. 242.

²⁷⁶ Herrmann 2000, σ. 243.

²⁷⁷ *British Quarterly Review*, Αύγουστος 1852, σ. 215-216.

χωρίς όμως να προσπαθούν να τα εντάξουν φυσικά στη σύνθεση. Για παράδειγμα στο *Η Παναγία με το θείο βρέφος και αγίους* (εικ. 111) του Piero della Francesca (1412-1492), το οποίο φιλοτεχνήθηκε το 1465, πάνω από την Παρθένο και το θείο βρέφος στον θόλο κρέμεται ένα αβγό στρουθοκαμήλου. Το αβγό αυτό έχει ποικίλους συμβολισμούς. Ίσως να αντιπροσωπεύει την άμωμη σύλληψη του Χριστού, καθώς τότε υπήρχε η αντίληψη ότι τα αβγά των στρουθοκαμήλων εκκολάπτονταν από μόνα τους.²⁷⁸ Ωστόσο, δεν υπάρχει καμία λογική εξήγηση για την ύπαρξη του αβγού σε αυτή τη θέση πέρα από τον συμβολικό του ρόλο. Οι πρώιμοι Ιταλοί καλλιτέχνες δε συμμερίζονταν την εμμονή των Φλαμανδών για τη δημιουργία μιας ψευδαίσθησης καθημερινού νατουραλισμού κάτι που βλέπουμε να συμβαίνει με παρόμοιο τρόπο και σε έργα των Προραφαηλιτών, όπου η συμβολική σημασία ενσωματώνεται στη ρεαλιστική πραγματικότητα.

Έτσι, όπως το Ζεύγος *Arnolfini* λειτουργεί κατά τον Erwin Panofsky σε δύο επίπεδα, την πραγματικότητα του δωματίου στο οποίο λαμβάνει χώρα ο γάμος ή αρραβώνας του ζευγαριού και τις υψηλότερες ιδέες που προτείνονται από τα υπαινικτικά συμβολικά αντικείμενα, καθώς ο καλλιτέχνης επιδιώκει να εκφράσει ηθικές και πνευματικές αλήθειες χωρίς να θυσιάσει τον ρεαλισμό της δεδομένης σκηνής, έτσι οι Προραφαηλίτες προσέγγιζαν αυτόν τον λανθάνοντα συμβολισμό, ώστε να εκφράσουν αντίστοιχες ιδέες χωρίς να διαταράζουν τον ρεαλισμό του συνόλου.

²⁷⁸ Frederick Hartt, *History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture*, New York 1969, σ. 246.

9. ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΖΕΥΓΟΣ ARNOLFINI.

Εκτός από την ύπαρξη κάποιων κοινών χαρακτηριστικών ανάμεσα στην τέχνη των Προραφαηλιτών και σε αυτή του Jan van Eyck, όπως είναι αυτά που αναλύθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, δεν είναι λίγες οι φορές που οι ζωγράφοι της αδελφότητας απομονώνουν μόνο ορισμένα στοιχεία που εικονίζονται στο *Ζεύγος Arnolfini* και τα ενσωματώνουν στους δικούς τους πίνακες. Το πιο χαρακτηριστικό από αυτά τα στοιχεία είναι φυσικά ο καθρέφτης του πίνακα, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε επανειλημμένα στα έργα των Προραφαηλιτών. Τα δύο πιο αντιπροσωπευτικά έργα για τα οποία όλοι οι ερευνητές συμφωνούν ότι ο καθρέφτης ήταν άμεση επιρροή από τον πίνακα του Jan van Eyck είναι το «*Πάρτε τον γιο σας, κύριε!*» (εικ. 112) του Ford Madox Brown και το *Η κυρά του Shalott* (εικ. 119) του William Holman Hunt.

«ΠΑΡΤΕ ΤΟΝ ΓΙΟ ΣΑΣ, ΚΥΡΙΕ!»

Ο πίνακας του Ford Madox Brown (εικ. 112) αποτελεί ένα αρκετά αινιγματικό έργο για το οποίο έχουν δοθεί ποικίλες ερμηνείες και όσον αφορά το θέμα που απεικονίζει, αλλά και σχετικά με τις προθέσεις του καλλιτέχνη. Το θέμα αυτού του πίνακα ίσως να το εμπνεύστηκε ο Brown ύστερα από μια επίσκεψή του στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου. Την 1η Σεπτεμβρίου 1857 ο καλλιτέχνης επισκεύθηκε μαζί με τον Woolner την Εθνική Πινακοθήκη για να δει τους νέους πίνακες που είχαν φθάσει. Αναφέρει δύο «υπέροχες» Παρθένους με το θείο βρέφος και τον Perugino (Εικ. 113), τον οποίο βρήκε «κομπό στο ύφος σα να έχει ζωγραφιστεί σε εξωτερικό χώρο».²⁷⁹

Εδώ καινοτομεί τοποθετώντας ένα παραδοσιακό θρησκευτικό θέμα, την Παναγία με το θείο βρέφος, στη σύγχρονή του ζωή και σε μια όλο και πιο κοσμική εποχή. Το φωτοστέφανο γύρω από το κεφάλι της Παναγίας έχει μετατραπεί σε κυρτό καθρέφτη, στον οποίο αντανακλάται ο πατέρας του παιδιού και το δωμάτιο. Ο καθρέφτης εδώ, όπως και σε πολλά έργα των Προραφαηλιτών γίνεται ένα εύχρηστο εργαλείο για την επέκταση του χώρου και για την απεικόνιση των γεγονότων που λαμβάνουν χώρα εκτός του πίνακα, μέσω της αντανάκλασης, στη συγκεκριμένη περίπτωση όμως συμβάλει και στη δραματικότητα του έργου.

Ο Brown χρησιμοποιεί τη δεύτερη σύζυγό του, Emma Hill ως μοντέλο για τη μητέρα και το γιο τους, Arthur Gabriel για το μωρό, ενώ ο άνδρας στον καθρέφτη φαίνεται να

²⁷⁹ *The Pre-Raphaelites*, ό.π. σημ. 170, σ. 149.

είναι ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Ο πίνακας ίσως να ξεκίνησε το 1851. Στο ημερολόγιό του ο Brown αναφέρει ότι είχε ζωγραφίσει μια σπουδή της Emma με το κεφάλι της γερμένο προς τα πίσω να χαμογελά. «Κατά τη διάρκεια του χειμώνα [1851-52] ζωγράφισα μια σπουδή της Emma με το κεφάλι προς τα πίσω να γελά ένα βράδυ στην οδό Newman». Αυτός φαίνεται να είναι ο πίνακας που αναφέρεται και τον Μάρτιο του 1857, όταν καταγράφει τη δουλειά του προηγούμενου χειμώνα: «Στη συνέχεια άρχισα να δουλεύω το γυμνό μωρό από τον Arthur κάνοντας ένα σχέδιο και έπειτα το μετέφερα στον μεγαλύτερο καμβά, στον οποίο έχω κάνει μια σπουδή του κεφαλιού της Emma ένα βράδυ στην οδό Newman. Το έχω στείλει τώρα για μεγέθυνση και δεύτερη φορά, έχοντας κάνει ένα λάθος». Ο αρχικός μικρότερος καμβάς διακόπτεται περίπου στο μέσο του μωρού. Το κεφάλι της Emma, ζωγραφισμένο με μεγάλη λεπτότητα, θα ήταν σύγχρονο με αυτό στο *Πρόβατα που βελάζουν* (εικ. 114), όπου η Emma φαίνεται να κρατά το πρώτο τους παιδί, την Cathy. Το έργο ξαναδουλεύτηκε στο διάστημα 1856-57 και 1860 και τελικά έμεινε ημιτελές με τον θάνατο του Brown. Η επανεπεξεργασία του πίνακα συνεχώς αποδεικνυόταν προβληματική και ίσως μάλιστα να εμποδίστηκε λόγω πένθους εξαιτίας του θανάτου του Arthur σε ηλικία δέκα μηνών.²⁸⁰

Η πρόσληψη του πίνακα αυτού θα πρέπει να αφορούσε την τελετή του γάμου και τη μητρότητα, με τη νέα μητέρα σε μια στάση Παναγίας σε ένα έναστρο φόντο, τον καθρέφτη, ο οποίος σκόπιμα έχει τοποθετηθεί ακριβώς πίσω από το κεφάλι της σε ρόλο φωτοστέφανου και ταυτόχρονα αντανακλώντας το σπίτι και τον σύζυγο, στον οποίο προσφέρει το γιο τους, στοιχεία που παραπέμπουν άμεσα στο Ζεύγος *Arnolfini*. Το θέμα μεταφέρεται στην εποχή του καλλιτέχνη με την παρουσίαση μιας μεσοαστικής οικογένειας με απόλυτο ρεαλισμό και με μια εκφραστικότητα στα χαρακτηριστικά των προσώπων, στοιχεία που δεν ήταν καθόλου αρεστά στους σύγχρονούς του.

Κατά την πρώτη έκθεση του έργου το 1897 ο Hasley Wilson στο *The Artist* σχολιάζει: «Είναι μια απλή σπουδή της κυρίας Madox Brown και του νεογέννητου Oliver [sic], όπου η ενθρονισμένη μητέρα με το κεφάλι της να αντανακλάται σε αυτό το σύμβολο μητρότητας, τον καθρέφτη [...]. Και ο καθρέφτης, το μυστικό είδος της ενότητας, όπου η μητέρα και ο πατέρας συναντώνται για τη λατρεία του παιδιού τους». Επομένως, ο πίνακας θα μπορούσε να ερμηνευθεί πολύ απλά, ως πράξη μιας απόλυτα ευυπόληπτης συζύγου και μητέρας που παρουσιάζει το μωρό στο σύζυγό της, τον

²⁸⁰ Townsend, Ridge and Hackney 2004, σ. 154-156.

περήφανο πατέρα του.²⁸¹

Ωστόσο, νεότερες ερμηνείες λαμβάνοντας υπόψη τα χαρακτηριστικά του προσώπου της μητέρας που φαίνεται να δηλώνουν μάλλον ένταση, πικρία και θυμό και το γεγονός ότι ο πατέρας φορά το καπέλο του σα να μπήκε μόλις στο δωμάτιο, σε συνδυασμό με τον τίτλο που έχει σημειώσει ο Brown κάτω από το βρέφος, δείχνουν ότι αυτή είναι η πρώτη φορά που βλέπει το παιδί. Όλα αυτά τα στοιχεία δείχνουν ότι η γυναίκα είναι ερωμένη του που παρουσιάζει το νόθο παιδί στον απρόθυμο πατέρα του και ότι πρόκειται για μια σκηνή αντιπαράθεσης μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών. Με αυτόν τον τρόπο το έργο τοποθετείται σε ένα πλαίσιο κοινωνικού σχολιασμού για την προβληματική κατάσταση του γάμου στην εποχή του καλλιτέχνη όπως το *Το ξύπνημα της συνείδησης* (εικ. 115) του William Holman Hunt και το *Η εύρεση* (εικ.116) του Dante Gabriel Rossetti, όπου ένας αγρότης ξαναβρίσκει την αγαπημένη του ως κοινή γυναίκα στη μητρόπολη.²⁸²

Στο ίδιο πλαίσιο και δεδομένης της άμεσης σχέσης του πίνακα με το *Ζεύγος Arnolfini* έχει υποστηριχθεί η άποψη ότι ο Brown ίσως σκόπιμα να αντιπαραθέτει τη συμπεριφορά των πρωταγωνιστών του με την ορθότερη συμπεριφορά του ζευγαριού του Jan van Eyck.²⁸³ Ο γάμος αποτελεί το πλαίσιο της σκηνής του Brown και έτσι επιδιώκει να δώσει έμφαση στην παρανομία της παρούσας σκηνής σε αντίθεση με τον αξιοσέβαστο γάμο στο έργο του van Eyck. Βέβαια, είναι παράξενο το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τον εαυτό του και την οικογένειά του σε αυτούς τους ρόλους, δεδομένης της φύσης του θέματος, αν και ο ίδιος με την Emma ζούσαν μαζί για κάποια χρόνια πριν παντρευτούν, ενώ το πρώτο τους παιδί γεννήθηκε εκτός γάμου.

Η ΚΥΡΑ ΤΟΥ SHALOTT

Ο Lord Alfred Tennyson ήταν ο αγαπημένος ποιητής των Προραφαηλιτών και ο χειρισμός θεμάτων που παρουσιάζονταν στα ποιήματά του έγινε μέρος της συλλογικής τους ταυτότητας ως συνειδητό καλλιτεχνικό κίνημα. Το ποίημά του, *Η κυρά του Shalott* πρωτοεκδόθηκε το 1832 και αναθεωρήθηκε εκτενώς για τον τόμο του 1842. Το ποίημα αυτό απετέλεσε έμπνευση για πίνακες από σχεδόν όλους όσους σχετίζονταν με τους Προραφαηλίτες, ακόμα και στον πιο μακρινό κύκλο ακολούθων τους κατά τα πρώτα

²⁸¹ Robert Upstone, *The Pre-Raphaelite Dream: Paintings and Drawings from the Tate Collection*, London 2003, σ. 45.

²⁸² *The Pre-Raphaelites*, ό.π. σημ. 170, σ. 249.

²⁸³ Prettejohn 2000, σ. 214-215.

χρόνια του 20ου αιώνα.²⁸⁴ Το 1857 ο εκδότης Edward Moxon (1801-1858) υλοποίησε την ιδέα για μια εικονογραφημένη έκδοση των ποιημάτων του Tennyson και ανάμεσα σε άλλους προσέλαβε τη βασική τριάδα των Προραφαηλιτών, δηλαδή τους Millais, Rossetti και Hunt για να φιλοτεχνήσουν τα σχέδια. Ο Hunt φιλοτέχνησε έξι ξυλογραφίες και πληρώθηκε 25 λίρες για κάθε μία από αυτές.²⁸⁵

Στο ποίημά του, *Η κυρά του Shalott*, η θεματολογία του οποίου προέρχεται από τη μυθολογία του βασιλιά Αρθούρου ο Tennyson γράφει για μια κοπέλα καταδικασμένη να ζει σε έναν πύργο, για λόγους που ποτέ δε διευκρινίζονται, γνέθοντας μια μαγική ταπετσαρία και βιώνοντας τη ζωή μόνο μέσω των αντανάκλασεων ενός καθρέφτη. Γύρω της υπάρχει η κοινωνία της υπαίθρου που περιλαμβάνει αγρότες και κορίτσια της αγοράς, έναν ηγούμενο, έναν υπηρέτη και ιππότες, όμως αυτή παρέμενε άγνωστη σε αυτούς. Οι θεριστές που άκουγαν το τραγούδι της, όπως δούλευαν στο φως του φεγγαριού, αναρωτιόνταν αν ήταν νεράιδα ή κάποιο άλλο μεταφυσικό ον από άλλο βασίλειο.²⁸⁶ Ήταν απαγορευμένο, ωστόσο στην κοπέλα τόσο να δει, όσο και να βιώσει τον κόσμο εξαιτίας μιας θανάσιμης κατάρας. Σταδιακά γίνεται, όπως αναφέρει το ποίημα “half sick of the shadows” και αδύναμη να αντισταθεί στρέφει το βλέμμα της έξω από το παράθυρο προς το Κάμελοτ και τον Σερ Λάνσελοτ. Είναι αυτό το σημείο του ποιήματος που εικονογραφεί ο Hunt:

“Out flew the web and floated by
The mirror cracked from side to side
“The curse is come upon me” cried
The lady of Shalott”.

Ο Hunt απεικονίζει την κοπέλα περικυκλωμένη από της κλωστές της ταπετσαρίας που υφαίνει (εικ. 117) σχεδόν σα να είναι αυτές που την περιορίζουν, αλλά ταυτόχρονα συμβολίζοντας τα άγνωστα δεσμά που τη φυλάκιζαν σε μία μισή ύπαρξη. Όμως ο Hunt δεν την απεικονίζει ως παθητικό θύμα, αλλά ψηλή και δυναμική να τραβά το νήμα και φαίνεται να προτείνει ότι η απόρριψη των κανόνων της φυλάκισής της δεν είναι απλώς αποτέλεσμα αδυναμίας, αλλά περισσότερο πράξη οργής και περιφρόνησης.²⁸⁷ Αυτό το στοιχείο δεν ακολουθεί το ποίημα του Tennyson, ο οποίος γράφει: “She left the web, she left the loom”. Η κοπέλα επομένως δε θα μπορούσε να είναι περικυκλωμένη από

²⁸⁴ Christine Poulson, *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art 1840-1920*, Manchester and New York 1999, σ. 190-191.

²⁸⁵ Upstone 2002, σ. 94.

²⁸⁶ Prettejohn 2000, σ. 223-224.

²⁸⁷ Upstone 2003, σ. 94.

τα νήματα και ο ποιητής ήθελε να εξαιρεθεί αυτό το χαρακτηριστικό του σχεδίου, όταν εμφανίστηκε ως εικονογράφηση στην έκδοση του Moxon το 1857.

Ασαφώς, ο Hunt εισάγει δύο μεγαλύτερους κυκλικούς πίνακες εκατέρωθεν του καθρέφτη, οι οποίοι διαπραγματεύονται την ιστορία με συμβολικούς, παρά με αφηγηματικούς όρους. Από τον έναν από αυτούς ο εσταυρωμένος κοιτά την κοπέλα, ίσως προτείνοντας ότι τα βάσανά της προσφέρουν εξιλέωση ή αντιφατικά συμβολίζουν τις ευκαιρίες για εξιλέωση που προσφέρονται μέσα από το καθήκον και την αυταπάρνησή της στον πύργο. Ο Hunt ενδεχομένως να είχε δανειστεί την ιδέα να συμπεριλάβει τη Σταύρωση στον δεξί πίνακα από το σχέδιο της Elisabeth Siddal με το ίδιο θέμα (εικ. 118), όπου υπάρχει ένας εσταυρωμένος σε εμφανές σημείο πάνω στο ερμάριο που βρίσκεται κάτω από το παράθυρο. Η αυτοθυσία του Χριστού στον σταυρό ίσως να δημιουργήθηκε ως παράλληλο για την ακόλουθη αυτοθυσία της κοπέλας στη βάρκα ή ως ηθική αντιπαραβολή της παραβίασης του καθήκοντος από την κοπέλα και της αποδοχής του από τον Χριστό.²⁸⁸

Η εικονογράφηση του Hunt απετέλεσε ένα από τα πιο δραματικά σχέδια στην έκδοση του Moxon, ωστόσο ο Tennyson δεν έμεινε ικανοποιημένος από αυτή. Ο Hunt θυμάται μια δύσκολη μεταξύ τους συνάντηση, όπου ο ποιητής απαιτεί να μάθει: «Γιατί έκανες την Κυρά του Shalott στην εικονογράφηση με τα μαλλιά της να πετούν άγρια σαν σε τυφώνα;». Ιδιαίτερα αμήχανος απάντησα ότι ήθελα να μεταδώσω την ιδέα της επικείμενης απειλής διαταράσσοντας τη συνηθισμένη ηρεμία του δωματίου και της ίδιας της κοπέλας, επιδιώκοντας να δείξω ότι ή ίδια συνειδητοποιεί ότι η στιγμή της καταστροφής έχει φτάσει και να το κατανοήσει επίσης και ο θεατής. «Γιατί έκανες τις κλωστές ολόγυρά της σα νήματα από ένα κουκούλι;». Τώρα, αναφώνησα σίγουρα μπορεί να είναι δικαιολογημένο για εσάς να λέτε “out flew the web and floated wide, the mirror crack' d from side to side”, ένα σημάδι της άθλιας συμφοράς που τη βρήκε. Ο Tennyson όμως ξέσπασε «Δεν είπα όμως ότι τυλιγόταν γύρω της». Η μόνη μου άμυνα σε αυτό ήταν να του θυμίσω ότι είχα στη διάθεσή μου μόνο μισή σελίδα για να μπορέσω να απεικονίσω την εντύπωση της παράξενης μοίρας, ενώ εκείνος χρησιμοποίησε περίπου δεκαπέντε σελίδες. Αλλά ο Tennyson υποστήριξε ότι ένας εικονογράφος οφείλει να μην προσθέτει τίποτε σε αυτά που υπάρχουν στο αρχικό κείμενο».²⁸⁹

²⁸⁸ Prettejohn 2000, σ. 227.

²⁸⁹ Hunt 1905, τ. 2, σ. 124.

Ωστόσο, σε ένα σχέδιο με το ίδιο θέμα που είχε φιλοτεχνήσει επτά χρόνια πριν (εικ. 119) ο Hunt κατάφερε να ενσωματώσει και άλλα μέρη της ιστορίας που δεν απεικονίζονται στο βασικό επεισόδιο. Αυτό το κατάφερε δανειζόμενος τον καθρέφτη από το Ζεύγος *Arnolfini* και ειδικότερα τους κυκλικούς δίσκους γύρω από αυτόν με τα πάθη του Χριστού. Ο Hunt στο έργο του σε αυτούς τους δίσκους απεικονίζει περιστατικά που συνέβησαν πριν και μετά το κύριο επεισόδιο.

Στον κεντρικό καθρέφτη αντανακλάται η κοπέλα από πίσω αντιπροσωπεύοντας το παρόν. Παριστάνεται όχι μόνο ο Σερ Λάνσελοτ, αλλά και η θέα προς τον ποταμό μέχρι το οχυρωμένο Κάμελοτ όπως ακριβώς περιγράφεται στο πρώτο μέρος του ποιήματος του Tennyson. Οι μικρότεροι δίσκοι έχουν σχεδιαστεί για να διαβάζονται με τη φορά του ρολογιού από πάνω προς τα κάτω: Ο πρώτος εισάγει τον τόπο με μια κοντινή άποψη ενός πύργου του Κάμελοτ (εικ. 120). Στη συνέχεια, βλέπουμε την κοπέλα να δουλεύει στον αργαλειό (εικ. 121), ενώ στον τρίτο δίσκο φαίνεται να κοιτά έξω από το παράθυρο (εικ. 122). Στον τέταρτο εικονίζεται το στοιχείο εκείνο που τράβηξε την προσοχή της, ο Σερ Λάνσελοτ όπως περιγράφεται στο τρίτο μέρος του ποιήματος καθώς και ένα μέρος του αργαλειού, το οποίο αντανακλάται στο θώρακα της πανοπλίας του Σερ Λάνσελοτ (εικ. 123), συνδέοντας έτσι τον ιππότη με την εκπλήρωση της κατάρας.²⁹⁰ Στον πέμπτο κυριαρχεί η μορφή της κοπέλας. Το σάλι που είναι δεμένο γύρω από τους γοφούς της δίνει ένα τόνο αισθησιακότητας σε ένα κατά τα άλλα σεμνό μεσαιωνικό θέμα και εστιάζει σε αυτό το κομμάτι της φύσης της, το οποίο την έκανε ευάλωτη στη θέα του Σερ Λάνσελοτ. Αυτό το στοιχείο μαζί με την αντανάκλασή της στον καθρέφτη παραπέμπουν στο *Ξύπνημα της συνείδησης* (εικ. 115), ένα έργο που επίσης ασχολείται με την παραμέληση του καθήκοντος. Έτσι ο Hunt φαίνεται να επαναχρησιμοποιεί και να προσαρμόζει τόσο την πηγή έμπνευσής του από τον Tennyson, όσο και τον καθρέφτη και σε ένα άλλο έργο.

Οι υπόλοιποι δίσκοι εικονογραφούν το τέταρτο μέρος του ποιήματος.²⁹¹ Είναι όλοι ραγισμένοι καθώς σχετίζονται με τα μελλοντικά γεγονότα, αφού η κατάρα έχει πλέον εκπληρωθεί. Το έκτο απεικονίζει την κοπέλα να γράφει το όνομά της στην πλώρη της βάρκας (εικ. 124), ενώ στο έβδομο τη βλέπουμε να πλέει στον ποταμό “Like some bold seer in a trance”, όπως αναφέρει το ποίημα (εικ. 125). Όταν η βάρκα φτάσει πια στο

²⁹⁰ *The Pre-Raphaelites*, ό.π. σημ. 170, σ. 249-250.

²⁹¹ *The Pre-Raphaelites*, ό.π. σημ. 170, σ. 249-250.

Κάμελοτ η κοπέλα είναι πλέον νεκρή και το τελευταίο μέρος εικονίζει τους κατοίκους του Κάμελοτ που έχουν μαζευτεί γύρω από τη βάρκα με το σώμα της (εικ. 126):

“Out upon wharfs they came,
Knight and burgher, lord and dame
And round the prow they read her name
The lady of Shalott”.

Βλέπουμε επομένως ότι με την ίδια αφετηρία ο καθρέφτης εδώ εξυπηρετεί την επέκταση του χρόνου και όχι του χώρου όπως συμβαίνει στο «*Πάρτε τον γιο σας, κύριε!*» (εικ. 112). Σύμφωνα με μια ανάμνηση μιας συζήτησης του Hunt με το Rossetti γύρω στο 1856 «έβαλε στην άκρη το σχέδιο μόνο όταν το χαρτί ήταν τόσο δουλεμένο που δεν μπορούσε να δεχτεί πια την παραμικρή διόρθωση».²⁹² Τότε ο Hunt ήθελε να επεξεργαστεί το σχέδιο του 1850 για την εικονογράφηση της έκδοσης των ποιημάτων του Tennyson που αναφέρθηκε παραπάνω και αυτό ίσως να τον οδήγησε στην υπερβολή του με την τόση επεξεργασία του σχεδίου, το οποίο θεωρούσε «ανώριμο». Είχε μέχρι τότε αποβάλει το ύφος με τα σκληρά περιγράμματα, χαρακτηριστικό των Προραφαηλιτών για το οποίο το συγκεκριμένο σχέδιο αποτελεί εξαιρετικό παράδειγμα. Μέχρι το 1856 δόθηκε στη σύζυγο ενός φίλου του καλλιτέχνη, η οποία είχε εκφράσει «ένα έντονο ενδιαφέρον για αυτό».²⁹³ Αυτή ήταν η Emily Patmore και για πολλά χρόνια η οικογένεια Patmore σεβάστηκε την επιθυμία του καλλιτέχνη το σχέδιο να μην εκτεθεί δημόσια. Στις 6 Απριλίου 1898 η συλλογή πωλήθηκε και το έργο ήρθε ξανά στην επιφάνεια το φθινόπωρο του 1920, όταν αγοράστηκε από τον Frank Rinder εκ μέρους της Εθνικής Πινακοθήκης της Βικτώρια.

Η τελευταία εκδοχή του *Η κυρά του Shalott* (εικ. 127) του Hunt, η οποία παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με το σχέδιο για την έκδοση του Μοxon, ξεκίνησε κατά τη δεκαετία του 1880 και ολοκληρώθηκε το 1905. Μέχρι τότε η όρασή του εγκατέλειπε τον Hunt και ο πίνακας ολοκληρώθηκε με τη βοήθεια του Edward Robert Hughes (1851-1914) και του ανηψιού του Arthur Hughes. Στο πάτωμα δεξιά υπάρχει ένα ζευγάρι ξύλινα τσόκαρα, το οποίο φέρνει στο νου το αντίστοιχο ζευγάρι στο προσκήνιο αριστερά του *Ζεύγους Arnolfini*. Μόλις παρατηρήσουμε τα τσόκαρα και άλλες αναφορές στον van Eyck τραβούν την προσοχή μας: το περίτεχνο ασημένιο σαμοβάρι στον πίνακα του Hunt, φέρνει στο μυαλό τον λαμπερό μεταλλικό πολυέλαιο του van Eyck, ενώ ο

²⁹² Hunt 1905, τ. 2, σ. 100-102.

²⁹³ Hunt 1905, τ. 2, σ. 101.

καθρέφτης στον πίσω τοίχο μοιάζει με μεγενθυμένη εκδοχή του στρογγυλού καθρέφτη στον φλαμανδικό πίνακα. Ο καθρέφτης του van Eyck είναι πάντοτε παρόν σε όλες τις εκδοχές του *Η Κυρά του Shalott*, όπως και σε άλλου πίνακες των Προραφαηλιτών. Σύμφωνα με την Elizabeth Prettejohn²⁹⁴ το τυπικότερο οπτικό όργανό για τους Προραφαηλίτες δεν ήταν ούτε το μικροσκόπιο, ούτε ο μεγεθυντικός φακός, αλλά ο κυρτός καθρέφτης. Ο καθρέφτης του Jan van Eyck, όπως και αυτοί που επαναλαμβάνονται στις διάφορες εκδοχές του *Η Κυρά του Shalott* αντανακλούν ένα παράθυρο μέσω του οποίου μπορεί να γίνει αντιληπτός ο πραγματικός κόσμος.

ΑΛΛΑ ΕΡΓΑ ΠΟΥ ΔΑΝΕΙΖΟΝΤΑΙ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΖΕΥΓΟΣ ARNOLFINI

Όπως έχει αναφερθεί ήδη ήταν κυρίως ο καθρέφτης του *Ζεύγους Arnolfini* που παρείχε στους Προραφαηλίτες αυτό το αναγνωρίσιμο μοτίβο που έκαναν κτήμα τους κατά τον 19ο αιώνα. Όχι μόνο έγινε έμβλημα της αναβίωσης, αλλά χρησιμοποιήθηκε επίσης με ποικίλους τρόπους. Μπορούσε να χρησιμοποιηθεί, για παράδειγμα, ως ένα άμεσο μεσαιωνικό στοιχείο όπως *Η ωραία Rosamund και η βασίλισσα Eleanor* (εικ. 128), έργο του 1862 από τον Edward Burne-Jones.²⁹⁵ Ο Burne-Jones ασχολήθηκε πολλές φορές στις αρχές της δεκαετίας του 1860 με αυτό το θέμα. Σύμφωνα με το θρύλο ο βασιλιάς Ερίκκος Β' (1133-1189) δημιούργησε ένα μυστικό δωμάτιο για την ερωμένη του, Rosamund στο κέντρο ενός πολύπλοκου λαβυρίνθου. Εκεί ανακαλύφθηκε από την ανταγωνίστριά της, τη βασίλισσα Eleanor. Η Rosamund παριστάνεται ντυμένη με ανοιχτόχρωμα χρώματα που αντιπροσωπεύουν την αθωότητά της, ενώ αντιθέτως η βασίλισσα Eleanor είναι ντυμένη στα μαύρα. Ο φόβος είναι ορατός στο πρόσωπο της Rosamund, η οποία προσπαθεί να διαφύγει αν και είναι προφανές ότι δεν υπάρχει διέξοδος. Η βασίλισσα έδωσε τη δυνατότητα στη Rosamund να επιλέξει ανάμεσα στο θάνατο από μαχαίρι ή από δηλητήριο.

Ενώ σπούδαζε στην Οξφόρδη ο Burne-Jones επισκέφτηκε το Godstowe, όπου υποτίθεται ότι βρισκόταν ο τάφος της Rosamund. Μια νέα ώθηση για να ασχοληθεί εκ νέου με αυτό το θέμα προήλθε από τον στίχο του έργου του Swinburne του 1860, ο οποίος αναφέρεται στην αναμέτρηση ανάμεσα στη Rosamund και στη βασίλισσα. Ο καθρέφτης με τους κυκλικούς δίσκους (εικ. 129) είχε ως πρότυπο έναν καθρέφτη που είχε φτιάξει ο πατέρας του Burne-Jones, Richard, αλλά ως μοτίβο προέρχεται άμεσα

²⁹⁴ Prettejohn 2000, σ. 262.

²⁹⁵ Graham 2007, σ. 112.

από το Ζεύγος *Arnolfini* του Jan van Eyck.²⁹⁶

Πολλές είναι οι περιπτώσεις εκείνες που οι Προραφαηλίτες και οι ακόλουθοί τους ενσωματώνουν στα έργα τους τον καθρέφτη από το Ζεύγος *Arnolfini* ως εργαλείο αντανάκλασης με τον τρόπο που το κάνει ο van Eyck, όπως για παράδειγμα στο *Il dolce far niente* (εικ. 130) του 1859-1866 του William Holman Hunt, ο τίτλος του οποίου σημαίνει «η ευχαρίστηση του να μην κάνεις τίποτα». Στον πίνακα παριστάνεται μια μοναχική γυναικεία μορφή με έντονα χαρακτηριστικά και λυμένα μαλλιά, ντυμένη με εξωτική ενδυμασία και περιστοιχισμένη από λουλούδια και στολίδια χωρίς όμως κάποιο αφηγηματικό πρόσχημα για την εμφάνισή της. Η παράξενη αιγυπτιακή καρέκλα παραπέμπει σε συμβολικούς συσχετισμούς για τη μορφή, χωρίς όμως να περιορίσει τη σημασία του πίνακα σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο ή αφηγηματικό περιστατικό. Αυτό σηματοδοτεί την απομάκρυνση από τους πρώιμους πίνακες των Προραφαηλιτών με θέμα γυναικείες μορφές όπως η *Μαριάννα* ή η *Οφηλία* του Millais, όπου το συγκεκριμένο αφηγηματικό περιεχόμενο και συμβολισμός οδηγούν την ερμηνεία του πίνακα από τον θεατή πιο αυστηρά.²⁹⁷ Το έργο δέχτηκε αρνητική κριτική, όταν παρουσιάστηκε στην έκθεση της Royal Academy: «Τι όφελος μπορεί να έχει αυτός ο πίνακας, τι ευχαρίστηση μπορεί να δώσει; Έχουμε το μέγιστο δικαίωμα να θέσουμε αυτό το ερώτημα, καθώς τα έργα του κυρίου Holman Hunt είχαν μέχρι τώρα κάποια ηθική ή θρησκευτική διδαχή».²⁹⁸

Ο Hunt επίσης χρησιμοποίησε τον καθρέφτη στις ποικίλες εκδοχές του *Η Κυρά του Shalott* (εικ. 117, 119, 127), όπως αναφέρθηκε, αλλά και στο έργο το *Ξύπνημα της συνείδησης* (εικ. 115). Ο Hunt ενσωματώνει στοιχεία στο έργο του που τον συνδέουν με τον πίνακα του van Eyck όπως τον καθρέφτη στον πίσω τοίχο, που έχει διπλή λειτουργία, προσθέτοντας περισσότερο χώρο στη σκηνή αντανakλώντας τον φωτισμένο κήπο, τον οποίο κοιτά η γυναίκα στον πίνακα, καθώς η συνείδησή της ξυπνά. Το σκυλί, σύμβολο της πίστης και της αφοσίωσης στον πίνακα του van Eyck, έχει αντικατασταθεί από τον Hunt με μία γάτα που παίζει με ένα πουλάκι, μια ευφυής εικόνα για τη σκληρή αδιαφορία του άνδρα για την τύχη της ερωμένης του. Ο van Eyck καταγράφει μια επισημοποίηση, ενώ ο Hunt μια παρωδία. Το σμίξιμο των χεριών στον πρώτο πίνακα παρωδείται στον δεύτερο, τα χέρια παραμένουν χωρισμένα και η

²⁹⁶ Martin Harrison and Bill Waters, *Burne-Jones*, London 1973, σ. 28.

²⁹⁷ Prettejohn 2000, σ. 109.

²⁹⁸ *Art-Journal*, Ιούνιος 1867, σ. 143.

ερωμένη με αγωνία αποφεύγει να αγγίξει με το δεξί της χέρι τον άνδρα.²⁹⁹

Ο Burne-Jones και πάλι χρησιμοποιεί τον κυκλικό κυρτό καθρέφτη ως μέσο αντανάκλασης στην *Προσωπογραφία της Margaret Burne-Jones* (εικ. 131). Το έργο ξεκίνησε το φθινόπωρο του 1885 και ολοκληρώθηκε τον επόμενο χρόνο και εκτέθηκε στη Grosvenor Gallery το 1887. Η ταυτότητα της εικονιζόμενης δεν αποκαλύφθηκε στον κατάλογο και ο πίνακας είχε τίτλο *Ένα πορτρέτο*. Ο Burne-Jones ήταν ένας διστακτικός προσωπογράφος γνωρίζοντας ότι η συνεχής έγνοιά του να βρει το ιδανικό πρόσωπο περιόριζε σοβαρά τις επιλογές του. Συχνά έδινε τα καλύτερα δείγματα προσωπογραφιών, όταν ζωγράφιζε μέλη της οικογένειάς του ή φίλους του και η επιτυχία του σε αυτές τις περιπτώσεις ίσως να οφειλόταν στη συμπάθεια προς τα μοντέλα του.³⁰⁰ Η Margaret Burne-Jones (1866-1953) γεννήθηκε το 1866 και επομένως ήταν είκοσι χρονών όταν ζωγραφίστηκε ο πίνακας. Εικονίζεται ντυμένη με μπλε φόρεμα, το αγαπημένο του πατέρα της και εκείνο με το οποίο την είχε συνδέσει στο μυαλό του. Η μητέρα της έγραψε ότι «το δωμάτιο που αντανακλάται στον καθρέφτη - αναγνωρίσιμο από τις έντονες λεπτομέρειες σε αυτούς που το γνώριζαν- ήταν το δωμάτιό της».³⁰¹

Ένα ακόμα μέλος της αδελφότητας των Προραφαηλιτών, ο Dante Gabriel Rossetti χρησιμοποίησε με παρόμοιο τρόπο τον στρογγυλό κυρτό καθρέφτη από το *Ζεύγος Arnolfini* στο έργο του *Λουκρητία Βοργία* (εικ. 132).³⁰² Το βλέμμα της Λουκρητίας Βοργία (1480-1519) στρέφεται προς τον θεατή, ο οποίος έχει τη θέση του συζύγου της, που αντανακλάται στον καθρέφτη και τον οποίο μόλις δηλητηρίασε. Στην περιγραφή του έργου ο Rossetti επισημαίνει τα βασικά στοιχεία του: «Το θέμα του έργου είναι η δηλητηρίαση του πρώτου συζύγου της Λουκρητίας Βοργία, Δούκα Αλφόνσο της Bisceglia. Τον βλέπουμε στον καθρέφτη να περπατά πάνω κάτω στο δωμάτιο στηριζόμενος από τον πάπα Αλέξανδρο VI Βοργία (1431-1503), ώστε το δηλητήριο να εξαπλωθεί σε όλο του το σώμα [...] η Λουκρητία κοιτά ήρεμα προς το μέρος τους, καθώς πλένει τα χέρια της μετά την ανάμειξη του κρασιού με το δηλητήριο και χαμογελά».³⁰³ Ο Rossetti ασχολήθηκε με αυτό το θέμα επηρεασμένος από τον Algemon Charles Swinburne (1837-1909), ο οποίος τότε έγραφε το ημιτελές βιβλίο

²⁹⁹ Malcom Warner, “The Pre-Raphaelites and the National Gallery”, *Huntington Library Quarterly*, τχ. 1 (Χειμώνας 1992), σ. 9.

³⁰⁰ Stephen Widman, *Edward Burne-Jones. Victorian Artist-Dreamer*, New York 1998, σ. 261-262.

³⁰¹ *Memorials of Edward Burne-Jones*, London 1906, τ. 2, σ. 160.

³⁰² Prettejohn 2000, σ. 278, σημ. 1.

³⁰³ Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). A Catalogue Raisonné*, Oxford 1971, τ. 1, σ. 77-78, αρ. 124.

του με θέμα τη Λουκρητία Βοργία, *The Chronicle of Tebaldeo Tebaldei*. Στο έργο αυτό η Λουκρητία παρουσιάζεται ως ηρωική μορφή. Αντιθέτως, ο Rossetti την παριστάνει ως μια σκληρή και επικίνδυνη γυναίκα. Σε αυτήν την περίπτωση, επομένως, ο καθρέφτης δε λειτουργεί απλώς ως μέσο αντανάκλασης, αλλά αποκαλύπτει το θέμα του έργου.

Με τον ίδιο τρόπο χρησιμοποίησε τον κυκλικό κυρτό καθρέφτη ο John William Waterhouse (1849-1917) στο έργο του *Η Κίρκη προσφέρει ένα κύπελλο στον Οδυσσέα* (εικ. 133) του 1891. Ο πίνακας παρουσιάζει ένα επεισόδιο από την *Οδύσσεια* και συγκεκριμένα την ιστορία της Κίρκης, η οποία ήταν μια μάγισσα που μεταμόρφωνε τους ανθρώπους σε ζώα. Στο έργο εικονίζεται η στιγμή που ο Οδυσσέας, του οποίου η αντανάκλαση είναι ορατή στον καθρέφτη πίσω από την Κίρκη, την πλησιάζει καθώς εκείνη του προσφέρει ένα κύπελλο με κρασί, το οποίο μεταμόρφωσε τους συντρόφους του σε γουρούνια, όπως φαίνεται από αυτό που βρίσκεται στα πόδια της μάγισσας και από ένα άλλο πίσω από τον θρόνο της.

Ο John William Waterhouse υποδεικνύει ότι η Κίρκη έχει τον έλεγχο τοποθετώντας την ψηλότερα από το μάτι του θεατή. Επιπλέον, το φόντο μπροστά από το οποίο βρίσκεται δείχνει θέση ισχύος με τον κυκλικό καθρέφτη και τα χέρια της καρέκλας που την πλαισιώνουν να δημιουργούν το αποτέλεσμα θρόνου. Αντιθέτως, ο Οδυσσέας υποβαθμίζεται στον πίνακα, καθώς απλά αντανακλάται στην επιφάνεια του καθρέφτη και υποκλίνεται μπροστά στην Κίρκη, ώστε να πάρει το δυσοίωνο κύπελλο από το χέρι της. Επομένως, ο Waterhouse χρησιμοποιεί τον καθρέφτη πέρα από ένα απλό μέσο αντανάκλασης και ως όργανο για να τονίσει και να ενισχύσει το ρόλο της Κίρκης.³⁰⁴ Παράλληλα, ο Waterhouse ενσωματώνει τον καθρέφτη ως μέσο αντανάκλασης και σε δύο από τις εκδοχές του με θέμα την *Κυρά του Shalott* (εικ. 134, 135) στο ίδιο πλαίσιο με τους πίνακες του Hunt, έτσι όπως επιβάλλεται από το θέμα.

Στο τέλος του αιώνα και συγκεκριμένα το 1900 ο William Orpen (1878-1914) χρησιμοποίησε τον καθρέφτη από το *Ζεύγος Arnolfini* ιδιαίτερα αποτελεσματικά για να κάνει μια δήλωση για τον ρόλο του ίδιου ως καλλιτέχνη στο έργο στον πίνακά του με τίτλο *Ο καθρέφτης* (εικ. 136). Ο Orpen ενσωμάτωνε συχνά καθρέφτες μέσα στα έργα του, ώστε να δημιουργεί εικόνες μέσα σε εικόνες και συχνά έκανε αναφορές και σε έργα άλλων ζωγράφων, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση στο *Ζεύγος Arnolfini* του van Eyck, αλλά και σε πίνακες ολλανδικών εσωτερικών χώρων του 17ου αιώνα με τους

³⁰⁴ Antony Hobson, *The Art and Life of J. W. Waterhouse*, London 1980, σ. 191.

μουντούς τόνους και τις έντονες σκιές.

Η σύγχρονη φήμη που απολάμβανε ο πίνακας του van Eyck επέτρεψε στο ζωγράφο να ορίσει μια ταυτότητα που ήταν ταυτόχρονα επίκαιρη και μέρος μιας μακροχρόνιας παράδοσης. Αντί να υιοθετήσει τον διάσημο καθρέφτη ως διακοσμητικό αντικείμενο ή ως αναφορά στην περίοδο του Μεσαίωνα, όπως είχαν ήδη κάνει πολλοί καλλιτέχνες, ο Οργεν τον χρησιμοποίησε, όπως και ο ίδιος ο van Eyck, για να δηλώσει την παρουσία του καλλιτέχνη.³⁰⁵ Όπως και ο van Eyck ο Οργεν φαίνεται στον καθρέφτη να κοιτάζει τη σκηνή από το καβαλέτο του, ενώ αντανακλάται επίσης ένας σύγχρονος πολυέλαιος και μια λάμπα στη θέση του μεταλλικού πολυελαίου του van Eyck με το αναμμένο κερί. Το μοντέλο σε αυτόν τον πίνακα είναι η Emily Scoble, ένα μοντέλο της σχολής τέχνης Slade με την οποία ήταν αρραβωνιασμένος για μικρό χρονικό διάστημα ο Οργεν. Το δωμάτιο αποτελεί πιστή απεικόνιση του καλύμματος του ζωγράφου. Ο Οργεν συμπεριέλαβε τον κυρτό καθρέφτη από το *Ζεύγος Arnolfini* και σε άλλους πίνακές του συμπεριλαμβανομένων του *Ένα απλό κάταγμα* (εικ. 137) του 1901 και του *Μια οικογένεια του Bloomsbury* (Εικ. 138), στο οποίο παριστάνεται ο καλλιτέχνης William Nicholson με την οικογένειά του. Ο ίδιος ο Οργεν αντανακλάται και πάλι στον στρογγυλό καθρέφτη να ζωγραφίζει τη σκηνή μπροστά στο καβαλέτο.

Το *Ζεύγος Arnolfini* ως σύνολο και όχι μόνο ο καθρέφτης ενσωματώθηκε σε μια σειρά έργων των Προραφαηλιτών και των ακολούθων τους κατά τη διάρκεια του 19ου και του 20ου αιώνα. Το 1858 ο William Morris, όπως και ο Ford Madox Brown, δούλεψε εκ νέου πάνω στο θέμα της σεξουαλικότητας και του γάμου, όταν ενσωμάτωσε το κρεβάτι με τις κουρτίνες, το σκυλί, τα πορτοκάλια και τον καθρέφτη στο *Η ωραία Ισόλδη* (εικ. 139).³⁰⁶ Πρόκειται για τον μοναδικό ολοκληρωμένο πίνακα του William Morris, στον οποίο εικονίζεται η Jane Burden (1839-1914), η οποία τον Απρίλιο του 1859 παντρεύτηκε τον Morris, με μεσαιωνικό φόρεμα. Στο παρελθόν θεωρούνταν ότι ο πίνακας είχε ως θέμα τη βασίλισσα Γκούνεβερ, η οποία πρόδωσε τον βασιλιά Αρθούρο για τον Λάνσελοτ, εν μέρει εξαιτίας του ότι ο Morris εξέδωσε το πρώτο ποιητικό του έργο, το *The Defence of Guinevere* τον Μάρτιο του 1858. Ωστόσο, η πρόσφατη έρευνα έχει δείξει ότι ο πίνακας παριστάνει την Ισόλδη, τη μοιχαλίδα που πρόδωσε το βασιλιά Μάρκο για τον Τριστάνο, όπως αναφέρεται στο έργο του 15^{ου} αιώνα *Le Morte d' Arthur* του Sir Thomas Malory. Η Ισόλδη παρουσιάζεται να θρηνεί

³⁰⁵ Graham 2007, σ. 195.

³⁰⁶ Graham 2007, σ. 112-113.

για την εξορία του Τριστάνου από την αυλή του βασιλιά Μάρκου.

Η Ισόλδη φαίνεται να έχει σηκωθεί μόλις από το κρεβάτι, όπου ένα μικρό σκυλί έχει κουλουριαστεί μέσα στα τσαλακωμένα σεντόνια. Στο *Le Morte d' Arthur* ο συγγραφέας Sir Thomas Malory (1405-1471) αναφέρει ότι «η βασίλισσα είχε πάντα μαζί της ένα μικρό κυνηγόσκυλο που της είχε δώσει ο Σερ Τριστάνος την πρώτη φορά που αυτή ήρθε στην Κορνουάλλη και ποτέ δεν το αποχωριζόταν μόνο εάν ο Σερ Τριστάνος ήταν κοντά». Η Ισόλδη στέκεται μελαγχολική στο μικρό της δωμάτιο και τα συναισθήματά της για τον Τριστάνο ενισχύονται από τα κλωνάρια δεντρολίβανου στο στέμμα της που συμβολίζουν την ανάμνηση και τη λέξη «DOLOURS» (παράπονο), η οποία είναι γραμμένη στην κάτω πλευρά του καθρέφτη. Ο Morris, όπως και ο Brown, αντιπαραθέτει τη σεβαστή και σιωπηλή σεξουαλικότητα του έργου του van Eyck με μια σκηνή χαοτικής έκφρασης.³⁰⁷

Το 1886 ο Burne-Jones ενσωμάτωσε και πάλι στοιχεία από το *Ζεύγος Arnolfini* στο *Προσωπογραφία της Katie Lewis* (εικ. 140). Αυτό το ανεπίσημο και παράξενο πορτρέτο εκτέθηκε επίσης στη Grosvenor Gallery το 1887. Ο ζωγράφος αντί να χρησιμοποιήσει την πιο συνηθισμένη καθιστή στάση, ζωγράφησε την κοπέλα να βρίσκεται ξαπλωμένη μέσα στις κλειστές κουρτίνες του ίδιου του κρεβατιού από το *Ζεύγος Arnolfini*. Όπως ο καθρέφτης στην *Προσωπογραφία της Margaret Burne-Jones* (εικ. 131) φαίνεται να είναι ένα μοτίβο που παραπέμπει στο *Ζεύγος Arnolfini*, έτσι και το μικρό σκυλί και τα πορτοκάλια στο *Προσωπογραφία της Katie Lewis* φαίνεται να είναι εμπνευσμένα από την παρουσία αυτών των λεπτομερειών στον πίνακα του van Eyck. Ο Burne-Jones είχε επισκεφτεί πολλές φορές το συγκεκριμένο έργο: «Ως νεαρός άνδρας» γράφει στον βοηθό του Thomas Matthews Rooke (1842-1942) το 1897 «είχα σταθεί μπροστά σε αυτόν τον πίνακα με τον άνδρα και τη σύζυγό του και προσπαθούσα να αποφασίσω να δοκιμάσω να κάνω κάτι τόσο βαθύ και πλούσιο στο χρώμα και τόσο όμορφα εκτελεσμένο, αλλά έφυγα και ποτέ δεν το έκανα και τώρα ο καιρός έχει περάσει». ³⁰⁸ Με αυτήν την στοχαστική διάθεση ο Burne-Jones επέστρεψε στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου μερικές εβδομάδες αργότερα για να δει το έργο του van Eyck δηλώνοντας: «Νομίζω ότι είναι ο καλύτερος πίνακας στον κόσμο». ³⁰⁹

Ωστόσο, δεν είναι απόλυτα ξεκάθαρο γιατί ο Burne-Jones αποφάσισε να

³⁰⁷ John Marsh, "A Note on Morris and van Eyck", *The Journal of the William Morris Society*, τχ. 11 (Φθινόπωρο 1995), σ. 6-7.

³⁰⁸ *Memorials of Edward Burne-Jones*, ό.π. σημ. 301, τ. 2, σ. 306.

³⁰⁹ Graham 2007, σ. 94.

ενσωματώσει τα στοιχεία του *Ζεύγος Arnolfini* στον πίνακα με την Katie Lewis. Ίσως ο καθρέφτης στην *Προσωπογραφία της Margaret Burne-Jones* να έστρεψε τη σκέψη του προς αυτήν την κατεύθυνση ή ίσως το σκυλάκι της Katie Lewis, αν υποθέσουμε ότι όντως υπήρχε και δεν είναι αποτέλεσμα της φαντασίας του καλλιτέχνη, τον οδήγησαν να προσθέσει και τα πορτοκάλια στο πλούσιο χρυσό φόντο που αντισταθμίζει τους σκούρους τόνους στα μαλλιά και στο φόρεμα της κοπέλας. Ο τόνος αναμφίβολα ήταν μια αξία που συσχέτιζε ιδιαίτερα με τον van Eyck ο Burne-Jones: «Ο τόνος του είναι παρομοίως εκπληκτικός» γράφει σε μία άλλη περίπτωση στον Thomas Matthews Rooke «και το όμορφο χρώμα που έχει το κάθε αντικείμενο [...] του επιτρέπει να χρησιμοποιεί πολύ σκούρα χρώματα. Θα μπορούσε κανείς πολύ εύκολα να πει ότι πρόκειται για ένα μωβ ένδυμα, πολύ σκούρο καφέ είναι περισσότερο το χρώμα του. Και το μαύρο, δεν υπάρχουν λόγια για να περιγράψουν το πόσο μαύρο είναι αυτό το χρώμα».³¹⁰ Ίσως η μεγαλύτερη επιρροή του van Eyck στο *Πορτρέτο της Katie Lewis* να μη βρίσκεται στις συγκεκριμένες λεπτομέρειες από το *Ζεύγος Arnolfini*, αλλά στον γενικό τόνο και στο μυστηριώδες χρώμα των ενδυμάτων του κοριτσιού, το οποίο αιωρείται ανάμεσα σε σκούρο πράσινο και μαύρο, όπως σε αυτά του Giovanni Arnolfini βρίσκονται ανάμεσα σε «πολύ σκούρο καφέ» και «μωβ».

Η Katie Lewis ήταν η μικρότερη κόρη του Sir George Lewis (1833-1911) του διασημότερου δικηγόρου της εποχής και της συζύγου του, Elizabeth. Γεννημένος την ίδια χρονιά με τον Burne-Jones, το 1833, ο Lewis καταγόταν από μια οικογένεια σεφαρδιτών Εβραίων που πιθανότατα είχαν μεταναστεύει στην Αγγλία από τις Κάτω Χώρες κατά τον 19ο αιώνα. Ο κοντινότερος καλλιτέχνης φίλος του ήταν ο Burne-Jones, η σύζυγος και τα παιδιά του. Πώς και τότε συναντήθηκαν οι δύο οικογένειες δεν είναι ξεκάθαρο, αλλά είχαν έρθει κοντά μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1870.³¹¹

Ο πίνακας στην Grosvenor Gallery δεν προκάλεσε ιδιαίτερη εντύπωση και γι' αυτό ο Burne-Jones τον έδωσε στους Lewis. Ο Sir George αναφέρει ο Burne-Jones «ήταν ιδιαίτερα ευχαριστημένος με το πορτρέτο της κόρης του που του έστειλα τις προάλλες. Υποσχέθηκε ότι είναι ακριβώς όπως είναι αυτή τώρα, αν και αυτό δε γίνεται, καθώς αυτή πλέον είναι μια νεαρή κοπέλα 22 ετών, ενώ όταν ζωγραφίστηκε ο πίνακας ήταν ένα παιδί μόνο οκτώ ετών».³¹² Το βιβλίο που διαβάει με τόση αφοσίωση η Katie είναι ανοιγμένο σε μια σελίδα με μια εικόνα του Αγίου Γεωργίου που σκοτώνει τον δράκο,

³¹⁰ *Memorials of Edward Burne-Jones*, ό.π. σημ. 301, τ. 2, σ. 189.

³¹¹ Widman 1998, σ. 262-263.

³¹² Widman 1998, σ. 264.

αναφορά σε μια εποχή ιπποσύνης, η οποία αναμφίβολα διαπνέει την εικόνα.³¹³

Ο Burne-Jones αργότερα στράφηκε στο έργο του van Eyck με πιο άμεσο τρόπο. Γύρω στο 1888, για παράδειγμα, έκανε ένα σχέδιο με βάση το *Πολύπτυχο της Γάνδης* (εικ. 141). Συγκεκριμένα δανείστηκε το στέμμα της Παρθένου, στο σχεδιασμό του οποίου έδωσε ιδιαίτερη προσοχή, για μια ταπετσαρία του 1890 με την *Προσκύνηση των Μάγων* από τον William Morris, η οποία βρίσκεται στο Exeter College στην Οξφόρδη. Το προσχέδιο του Burne-Jones για το έργο, το οποίο είχε απόλυτη ομοιότητα με το στέμμα στον πίνακα του van Eyck, όπως και τα τετράδια με τα σχέδιά του βρίσκεται στο Victoria and Albert Museum.³¹⁴ Αν και ο Morris και ο Burne-Jones ίσως να είχαν δει την εικόνα βωμού στο ταξίδι τους στο Βέλγιο το 1856, είναι πιο πιθανό ότι ο Burne-Jones δούλευε με βάση μια φωτογραφία κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, όπως είχε κάνει και με τα έργα του Memling.³¹⁵

Μέχρι το τέλος του αιώνα η σύνδεση του *Ζεύγους Arnolfini* με τα θέματα του γάμου και της μητρότητας είχε εδραιωθεί τόσο που ο John Byam Shaw (1872-1919) δανείστηκε σε μεγάλο βαθμό τη γυναικεία μορφή από το έργο του van Eyck για τον πίνακα που φιλοτέχνησε το 1896, *Ντάμα Κούπα* (εικ. 142). Στην πραγματικότητα η αναφορά στο έργο του van Eyck σχετίζεται περισσότερο με το γενικότερο θέμα αυτού του πίνακα. Σύμφωνα με την Rebecca Virag³¹⁶ βλέπουμε μια εικόνα που σχετίζεται με την χαρτομαντεία, τη δημοφιλή πρακτική κατά την εποχή εκείνη πρόβλεψης του μέλλοντος με την χρήση τράπουλας. Αν θεωρήσουμε συγκεκριμένα ότι η ντάμα κούπα αντιπροσωπεύει την αγάπη και τον γάμο σε αυτήν την ορολογία και πιο συγκεκριμένα την καλή σύζυγο βλέπουμε ότι ο Byam Shaw αντλεί άμεσα από τους τρόπους έκφρασης του van Eyck στο *Ζεύγος Arnolfini*, οι οποίοι ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς κατά τον 19ο αιώνα. Ίσως μάλιστα να γνώριζε και τον συσχετισμό του ίδιου του πίνακα με τη χαρτομαντεία κατά τις πρώτες προσπάθειες ερμηνείας του θέματος του έργου.

Παράλληλα, ο John Byam Shaw στις αρχές του επόμενου αιώνα άντλησε περεταίρω στοιχεία από το έργο του van Eyck για την εικονογράφηση μιας έκδοσης του *The Cloister and the Hearth*, η οποία έγινε το 1909. Στην προμετωπίδα του βιβλίου (εικ. 143) ο Byam Shaw δανείζεται το καπέλο και την ενδυμασία του εμπόρου από το *Ζεύγος*

³¹³ Graham 2007, σ. 114.

³¹⁴ Michel Braesel, "William Morris, Edward Burne-Jones and the Rubaiyat of Omar Khayyam", *Apollo*, τχ. 159 (Φεβρουάριος 2004), σ. 56, σημ. 37.

³¹⁵ Graham 2007, σ. 147-148.

³¹⁶ Graham 2007, σ. 114, σημ. 81.

Arnolfini για τον πατέρα του πρωταγωνιστή.³¹⁷ Επιπλέον, στην εικονογράφησή του για το επεισόδιο, όπου η Margaret αποφασίζει να ασχοληθεί με την τέχνη της ξανά (εικ. 144) καθώς «απομακρύνθηκε με έναν αναστεναγμό, όταν πέθαναν τα αδέλφια της»,³¹⁸ διδάσκει την αρραβωνιαστικιά του πρωταγωνιστή σε ένα καβαλέτο πίσω από το οποίο διακρίνονται κάποια έργα του van Eyck. Συγκεκριμένα, ο Byam Shaw απεικονίζει έναν αναγνωρίσιμο *Ευαγγελισμό* (εικ. 145) του van Eyck, σήμερα στην Ουάσινγκτον, το οποίο ήταν ένα πολύ δημοφιλές έργο κατά την περίοδο εκείνη. Εντούτοις, ο *Ευαγγελισμός* δεν είχε μελετηθεί αρκετά τότε καθώς βρισκόταν στο Ερμιτάζ, στην Αγία Πετρούπολη έως το 1850, αλλά γύρω στο 1900 έγινε το θέμα μελέτης ενός αριθμού άρθρων μέσα στο πλαίσιο της αναβίωσης της πρώιμης φλαμανδικής τέχνης.³¹⁹ Ο πίνακας του Byam Shaw ταυτόχρονα με τις ανακριβείς εκτιμήσεις του για το χρώμα όσον αφορά το έργο του van Eyck, φαίνεται ότι δούλεψε με βάση μια ασπρόμαυρη φωτογραφία και έτσι, ενώ έχει αποδώσει σωστά με μπλε χρώμα τον μανδύα της Παναγίας, εκτίμησε λανθασμένα ως ξεχωριστό το ύφασμα που συνεχίζει πάνω στο τραπέζι, όπου βρίσκεται το βιβλίο της και το απέδωσε με πράσινο χρώμα. Το χρώμα επίσης του υποποδίου είναι μια κίτρινη όχρα, αντί για το βαθύ κόκκινο στο αυθεντικό έργο.³²⁰

Δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι η όλο και αυξανόμενη λατρεία για τον van Eyck ανάμεσα στους Προραφαηλίτες εξαπλώθηκε και στους αναβιωτές του γοτθικού ύφους που σχετίζονταν με τον σχεδιασμό εσωτερικών χώρων. Εμπνευσμένος γενικότερα από μεσαιωνικά έπιπλα ο αρχιτέκτονας και αναβιωτής Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) και ο Άγγλος αρχιτέκτονας William Burges (1872-1881) ενσωμάτωσαν το σχήμα του καθρέφτη από το *Ζεύγος Arnolfini* στο επάνω τμήμα της γοτθικού ύφους τουαλέτας (εικ. 146) που σχεδίασαν γύρω στο 1867. Ακόμα και τα κυκλικά μοτίβα της κορνίζας του καθρέφτη αναπαράγονται από τρία μικρά κυκλικά πορτρέτα, που αναμφίβολα σχετίζονταν με τους πάτρωνες των καλλιτεχνών.³²¹

Οι αναφορές στο έργο του Jan van Eyck ήταν επομένως παρούσες σε όλες τις πτυχές της τέχνης. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Άγγλου γλύπτη, Edward Onslow Ford (1852-1901) προς το τέλος του αιώνα και συγκεκριμένα το 1899, επέλεξε να ποζάρει κρατώντας μια φωτογραφία του *Ζεύγους Arnolfini* (εικ.

³¹⁷ Graham 2007, σ. 190.

³¹⁸ Charles Reade, *The Cloister and the Hearth*, London 1909, σ. 311.

³¹⁹ Graham 2007, σ. 191.

³²⁰ Graham 2007, σ. 192-194.

³²¹ Graham 2007, σ. 115.

147), του οποίου ο ρεαλισμός είχε γίνει πλέον η βάση για μια καλλιτεχνική δήλωση, η οποία γινόταν αμέσως αναγνωρίσιμη.³²² Ο γλύπτης βρίσκεται στο εργαστήριό του, όπου στο βάθος διακρίνονται ένας στρογγυλός κυρτός καθρέφτης και ένας μεταλλικός πολυέλαιος παρόμοια με αυτά στον πίνακα του Jan van Eyck.³²³

³²² Graham 2007, σ. 194.

³²³ <http://www.victorianweb.org/painting/portraits/onslowford.html>

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η καθολική αναγνώριση που έχει σήμερα ένας καλλιτέχνης σαν τον Jan van Eyck δύσκολα μας κάνει να φανταστούμε ότι ο συγκεκριμένος ζωγράφος έπρεπε να ανακαλυφθεί εκ νέου αρκετά πρόσφατα κατά τον 19ο αιώνα, όπως ακόμα ένας καλλιτέχνης του 15ου αιώνα που επίσης επηρέασε τους Προραφαηλίτες, ο Sandro Botticelli (1445-1510). Όπως και ο Botticelli, έτσι και ο Jan van Eyck βρήκε ένα ιδιαίτερο κοινό στην Αγγλία, όπου η καλλιτεχνική του ταυτότητα διαμορφώθηκε σε μεγάλο βαθμό από διάφορες ομάδες ανάλογα με τις δικές τους ιδεολογίες.

Ξεκινώντας από τον Διαφωτισμό, ο οποίος τοποθέτησε τον van Eyck στο πλαίσιο της γοτθικής αναβίωσης, η κριτική αποδοχή του άλλαξε καθοριστικά, όταν ο Ναπολέων λεηλάτησε τμήματα του *Πολυπύχου της Γάνδης* και τα μετέφερε στο Λούβρο. Με ένα δείγμα του έργου του να βρίσκεται στο μεγαλύτερο μουσείο εκείνης της εποχής ένα νέο ενδιαφέρον για τον καλλιτέχνη άρχισε να εξαπλώνεται σταδιακά σε όλη την Ευρώπη από τη Γαλλία στη Γερμανία και από εκεί στην Αγγλία.

Κατά συνέπεια νέες ταυτότητες για τον Jan van Eyck δημιουργούνται καθόλη τη διάρκεια της περιόδου εκείνης. Στην πατρίδα του, για τους Φλαμανδούς ήταν ένας ασκητής, ο οποίος έστελνε «ζωγραφισμένες προσευχές» στους ουρανούς. Στη Γαλλία ήταν ένας τρελός επιστήμονας που εργαζόταν όλη νύχτα στο υπόγειο εργαστήριό του προκειμένου να ανακαλύψει το μυστικό της ελαιογραφίας και οδηγείται ακόμα και σε εμπρησμό και φόνο, όταν οι Ιταλοί έρχονται να το κλέψουν. Το *Πολύπτυχο της Γάνδης* και το *Ζεύγος Arnolfini* προκάλεσαν νέες εκτιμήσεις της τέχνης του Jan van Eyck σε συνάρτηση με αναδυόμενες τάσεις του 19ου αιώνα. Για τους Γερμανούς αποτελούσε μια προγονική φιγούρα, ένα γοτθικό κατάλοιπο του δικού τους εθνικού ύφους σε μια εποχή που τέτοιοι συσχετισμοί ενίσχυαν το πατριωτικό αίσθημα. Για τους Άγγλους ήταν ο πατέρας των Προραφαηλιτών και πρόδρομος της φωτογραφίας.

Στη συγκεκριμένη εργασία επιχειρήθηκε να εξεταστεί ακριβώς το πώς αντέδρασε η Αγγλία του 19ου αιώνα πάνω στα ζητήματα που έθεσε η τέχνη του Jan van Eyck. Αφετηρία, όπως αναφέρθηκε, αποτελεί η αγορά του *Ζεύγους Arnolfini* από την Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου το 1843. Μετά την αγορά του πίνακα και στο πλαίσιο της αναβίωσης μιας τάσης προτίμησης για καλλιτέχνες πριν από το Raffaello αρχίζει να παρουσιάζεται ένα όλο και αυξανόμενο ενδιαφέρον για τον Jan van Eyck και την τέχνη του. Οι τεχνοκρίτες στον τύπο της εποχής κατά κανόνα επισημαίνουν και συμφωνούν πάνω στα προτερήματα του έργου του, τα οποία είναι η ακρίβεια στην εκτέλεση του σχεδίου και η λαμπρότητα και η φωτεινότητα των χρωμάτων παρά την παλαιότητα του

πίνακα. Με αφορμή ακριβώς αυτήν την διατήρηση των χρωμάτων έρχεται στο προσκήνιο του αγγλικού κόσμου της τέχνης του 19ου αιώνα ο μύθος για την εφεύρεση της τεχνικής της ελαιογραφίας από τον van Eyck, ο οποίος είχε ήδη μακρά παράδοση και απετέλεσε την αφετηρία της πρόσληψής του. Συγκεκριμένα. Ο θρύλος αυτός, που προήλθε από τους *Βίους* του Vasari, έγινε ένα μοτίβο γύρω από το οποίο αναπτύχθηκαν κάθε είδους εκτιμήσεις. Από τις πρώιμες προσπάθειες κατά τη διάρκεια του Διαφωτισμού, ώστε να ανασκευαστεί μέχρι και την εμμονή των ρομαντικών με την ιδέα της μαγικής εφεύρεσης της μυστικής αυτής μεθόδου η φήμη του Jan van Eyck δημιουργήθηκε πάνω από όλα με βάση αυτόν τον μύθο.

Από εκεί και πέρα ξεκίνησε μια συζήτηση πάνω στον καλλιτέχνη και το έργο του, στην οποία δε μπορεί να εντοπίσει κανείς μια βασική κατεύθυνση ή μια συγκεκριμένη οπτική πάνω στο ζήτημα. Αυτό που μπορεί ενδεχομένως να εντοπισθεί είναι ορισμένοι βασικοί άξονες πάνω στους οποίους κινούνται κατά κανόνα οι συζητήσεις για τον καλλιτέχνη και οι οποίες δεν αφορούν αποκλειστικά τον Jan van Eyck, αλλά και την πρώιμη φλαμανδική ζωγραφική στο σύνολό της. Οι τεχνοκρίτες της εποχής φαίνεται να εστιάζουν πάνω σε δύο βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης του van Eyck, την επιμονή του στη λεπτομέρεια και τον ρεαλισμό του. Κατά κανόνα φαίνεται να τους προβληματίζει η τόση έμφαση που δίνεται στις λεπτομέρειες και η μικρογραφική απόδοση όλων των στοιχείων ενός έργου, καθώς και ο ρεαλιστικός, ριζωμένος στην πραγματικότητα τρόπος με τον οποίο αποδίδονται όλες οι σκηνές και ιδιαίτερα οι θρησκευτικές, όπου ήταν πιο συνηθισμένη και αποδεκτή μια ιδεαλιστική προσέγγιση. Έτσι, πολλοί από τους τεχνοκρίτες εκφράζουν την προτίμησή τους για τους πρώιμους καλλιτέχνες της ιταλικής παράδοσης σε σχέση με τους Φλαμανδούς και ο Jan van Eyck κατατάσσεται σε κατώτερη βαθμίδα σε σχέση με Ιταλούς ζωγράφους, χωρίς φυσικά αυτή η κατάταξη να αποτελεί τον κανόνα.

Ο ρεαλισμός του Jan van Eyck ήταν το στοιχείο εκείνο της τέχνης του που τον μετέφερε στο κέντρο των συζητήσεων του 19ου αιώνα, όταν η ιδέα αυτή άρχισε να απασχολεί όλο και περισσότερο με το πέρασμα του χρόνου. Κατά τις επόμενες δεκαετίες του 19ου αιώνα αρχίζει να παρατηρείται μια μετατόπιση της βάσης πάνω στην οποία γίνεται κατανοητός ο ρεαλισμός του Jan van Eyck. Σταδιακά, εκφράζεται η άποψη ότι ο ρεαλισμός του Jan van Eyck απετέλεσε το ξεκίνημα μιας νέας εποχής και μιας νέας τέχνης, η οποία άρχισε να αποκόπτεται από τις συμβάσεις της θρησκευτικής τέχνης του Μεσαίωνα. Μέχρι τη δεκαετία του 1850 η φήμη του van Eyck μετατοπίστηκε από έναν γοτθικό σε έναν καλλιτέχνη της Αναγέννησης, άρχισαν να τον

βλέπουν ως πρωτοπόρο και να θεωρείται για τη φλαμανδική τέχνη ό,τι ήταν ο Giotto και ο Masaccio για την τέχνη της Ιταλίας. Έτσι, ο ρεαλισμός του έγινε το σήμα κατατεθέν του μοντέρνου μέσα σε μια κατασκευή που κατανοούσε την εποχή του Μεσαίωνα ως πνευματικά αγνή, αλλά τεχνικά ατελή και την Αναγέννηση ως μια στιγμή εξέλιξης. Μέχρι το τέλος του αιώνα ο van Eyck είχε αφήσει εντελώς πίσω του την πρωιμότερη γοτθική του εικόνα και νοούνταν πλέον ως ένας καλλιτέχνης που πρωταγωνίστησε στο ξεκίνημα μιας νέας εποχής.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ενώ κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, όσον αφορά τους Φλαμανδούς καλλιτέχνες, εκείνος που προτιμούσαν κατά κανόνα οι ρομαντικοί ήταν ο Hans Memling, εξαιτίας της έντονης πνευματικότητας του έργου του, προς το τέλος του αιώνα γίνεται μια μετατόπιση της προτίμησης αυτής προς τον van Eyck, ο οποίος αφήνει πίσω του όλους τους υπόλοιπους ζωγράφους της πρώιμης φλαμανδικής σχολής, εξαιτίας ακριβώς του ρεαλισμού του.

Με την ίδρυση της αδελφότητας των Προραφαηλιτών, μια αντίστοιχη συζήτηση πάνω στα ίδια ζητήματα λαμβάνει χώρα στην Αγγλία και μάλιστα σε μεγάλο βαθμό και από τους ίδιους τεχνοκρίτες. Το ίδιο το όνομα των Προραφαηλιτών με την αναφορά στο Raffaello παραπέμπει στην Ιταλία και συνδέεται φυσικά με την τέχνη της Αναγέννησης και τους ακολούθους του Raffaello. Πολλά έχουν γραφτεί για τους καλλιτέχνες της πρώιμης Αναγέννησης και του ύστερου Μεσαίωνα που επηρέασαν την αδελφότητα των Προραφαηλιτών, ο Botticelli και ο Fra Angelico βρίσκονταν ανάμεσα σε αυτούς που είχαν συμπεριληφθεί από τους ζωγράφους της αδελφότητας στη «λίστα των αθανάτων». Ωστόσο, ανάλογη είναι η επιρροή που δέχτηκε το κίνημα από καλλιτέχνες του 15ου και 16ου αιώνα από τη Γερμανία, τη Γαλλία και τις Κάτω Χώρες. Η προαναφερθείσα «λίστα των αθανάτων», η οποία συντάχθηκε σε μία από τις πρώτες συναντήσεις της αδελφότητας το 1848 και είναι γεμάτη από Ιταλούς ζωγράφους και ποιητές, ενώ έρχεται σε αντίθεση με τον τίτλο Προραφαηλίτες, καθώς συμπεριλαμβάνονται επίσης και ζωγράφοι της υψηλής Αναγέννησης, αλλά και ζωγράφοι μετά το Raffaello (Michelangelo, Leonardo, Titian, Tintoretto). Αναφέρεται ακόμα και ο γλύπτης Φειδίας, γεγονός που επίσης έρχεται σε αντίθεση με τη γενική άποψη ότι οι Προραφαηλίτες δεν ενδιαφέρονταν για την κλασική τέχνη, όπως αυτή προωθούνταν από τη Βασιλική Ακαδημία. Ωστόσο, ανάμεσα σε όλες αυτές τις αναφορές δεν υπάρχει κανένας ζωγράφος που να εκπροσωπεί την τέχνη της βόρειας Ευρώπης. Παρότι ωστόσο, τα ίδια τα μέλη της αδελφότητας δε φαίνεται να αναγνωρίζουν, τουλάχιστον άμεσα, την επιρροή που δέχτηκαν από την τέχνη της

Βόρειας Ευρώπης, αυτή η επιρροή γίνεται φανερή τόσο από ορισμένα χαρακτηριστικά των έργων τους, ενώ επισημαίνεται και από σύγχρονους τους τεχνοκρίτες.

Αρχικά, το επίπεδο των λεπτομερειών στα έργα της βόρειας τέχνης, προερχόμενο από μια μακρά παράδοση στην εικονογράφηση των χειρογράφων, είναι εκπληκτικά μικροσκοπικό με κάθε στοιχείο να ζωγραφίζεται με απόλυτη ακρίβεια. Όπως και οι Φλαμανδοί οι Προραφαηλίτες αντί να διευρύνουν το βλέμμα τους στο σύνολο της σύνθεσης επικεντρώνονται σαν ανθρώπινα μικροσκόπια σε μικρά, φαινομενικά ασήμαντα στοιχεία της σύνθεσης και τα χειρίζονται με την ίδια επιμέλεια. Επιπλέον, τα χρώματα είναι ιδιαίτερα πλούσια και σίγουρα ταιριάζουν με την προτίμηση των Φλαμανδών για ζωντανά, φωτεινά χρώματα, ενώ οι Προραφαηλίτες υιοθετούν και πολλά από τα στάδια της τεχνικής των πρώιμων Φλαμανδών, ακριβώς για την επίτευξη αυτού του αποτελέσματος. Παράλληλα, τα έργα της πρώιμης φλαμανδικής τέχνης χαρακτηρίζονται από έναν ρεαλισμό στην απόδοση του κόσμου, ενώ η αρχή της «αλήθειας στη φύση» αποτελούσε θεμελιώδες στοιχείο στη ζωγραφική των Προραφαηλιτών, οι οποίοι ακολουθούσαν τις αρχές του John Ruskin και βασίζονταν στην εμπειρική παρατήρηση της φύσης και στην ακριβή αποτύπωσή της. Τέλος, πάρόμοιος είναι και ο τρόπος κατά τον οποίο συνηθισμένα αντικείμενα σε έναν πίνακα των Προραφαηλιτών μπορούν να κρύβουν κάποιο συμβολικό νόημα, στοιχείο που παρουσιάζει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τον «μεταμφιεσμένο συμβολισμό» του Jan van Eyck, έτσι όπως αυτός διατυπώθηκε από τον Erwin Panofsky.

Παράλληλα, η οικειοποίηση του μηχανισμού του κυρτού καθρέφτη από το έργο του Jan van Eyck επέτρεψε στους Προραφαηλίτες να εξετάσουν νέους τρόπους απεικόνισης του πραγματικού χώρου και της ψευδαίσθησής του, καθώς τον ενσωματώνουν σε μια πληθώρα έργων τους είτε ως απλό διακοσμητικό στοιχείο και μέσο αντανάκλασης, αλλά και ως φορέα συμβολισμών. Πέρα όμως από τον καθρέφτη, μπορούν να εντοπιστούν και άλλες άμεσες αναφορές σε στοιχεία από το *Ζεύγος Arnolfini* σε αρκετά έργα των Προραφαηλιτών, γεγονός που επιβεβαιώνει τη δημοτικότητα του πίνακα ανάμεσα στα μέλη της αδελφότητας, αλλά και ολόκληρου του κόσμου της τέχνης της εποχής εκείνης.

Με αυτόν τον τρόπο, το ενδιαφέρον και ο ενθουσιασμός για το έργο του Jan van Eyck κατά τον 19ο αιώνα εξελίχθηκε τον επόμενο αιώνα σε μία πλήρη αναβίωση της πρώιμης φλαμανδικής τέχνης σε όλη την Ευρώπη και η φήμη του ίδιου και της σχολής του αναπτύχθηκε σε μία ποικιλία περιοχών όπως ποτέ πριν. Όπως πάντα ο ρεαλισμός του Jan van Eyck συνέχισε να αποτελεί το κέντρο του ενδιαφέροντος της τέχνης του

και το κύρος που είχε αποκτήσει κατά τα μέσα του 19ου αιώνα μεταφέρθηκε σε ακαδημαϊκό επίπεδο, καθώς μια νέα γενιά πολύ σημαντικών μελετητών εμφανίστηκε στο προσκήνιο. Οι ποικίλες προσλήψεις του έργου του Jan van Eyck συνεχίστηκαν και επεκτάθηκαν στον 20ο αιώνα με εμβληματικά έργα, όπως αυτά του Erwin Panofsky, του Lorne Campbell κ. ά. Αναμφίβολα ωστόσο, η διαδικασία της πρόσληψης είναι μια συνεχής διαδικασία και δε σταματά ποτέ, ειδικότερα στην περίπτωση ενός καλλιτέχνη όπως ο Jan van Eyck που ακόμη και σήμερα συνεχώς εμφανίζονται νέες ερμηνείες και αναγνώσεις του έργου του, καθώς όπως αναφέρθηκε και παραπάνω κάθε εποχή και τόπος λαμβάνει και κατανοεί την τέχνη του με το δικό της διαφορετικό τρόπο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ainsworth Maryan W, "Implications of Revised Attributions in Netherlandish Painting", *Metropolitan Museum Journal*, τχ. 27 (1992), σ. 59-76.

Barthes Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, London 1993.

Bedaux Jan Baptist, "The Reality of Symbols: The Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's *Arnolfini Portrait*", *Simiolus: Netherlands Quarterly Review for the History of Art*, τχ. 1 (1986), σ. 5-28.

Bell Scott 1892: Bell Scott William, *Autobiographical Notes of the Life of William Bell Scott, and Notices of his Poetic and Artistic Circle of Friends 1830 to 1882*, 2 τόμοι, London 1892

Berthoud Samuel-Henri, "Légende des Frères van Eyck", *L'Artiste* (1839), σ. 24-27, 39-42, 206-213.

Borchert 2005: Borchert Till-Holger, "Collecting Early Netherlandish Paintings in Europe and the United States", *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren and Henk van Veen, Amsterdam, σ. 173-216.

Braesel Michel, "William Morris, Edward Burne-Jones and the Rubaiyat of Omar Khayyam", *Apollo*, τχ. 159 (Φεβρουάριος 2004), σ. 39-46.

Brooks Chris, *Signs for the Times: Symbolic Realism in the Mid-Victorian World*, London 1984.

Burckhardt 1981: Burckhardt Jacob, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Oxford.

Cage 1989: Cage John, *George Field and his Circle: From Romanticism to the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Cambridge.

Campbell 1998: Campbell Lorne, *The Fifteenth Century Netherlandish Painting*, London.

Compte Léon de Laborde, *La Renaissance des Arts à le Court de France*, 2 τόμοι, Paris 1850-53.

Conway 1887: Conway William Martin, *Early Flemish Artists and their Predecessors on the Lower Rhine*, London.

Crowe and Cavalcaselle 1857: Crowe Joseph Archer and Cavalcaselle Giovanni Battista, *The Early Flemish Painters. Notices of their Lives and Works*, London.

Dickens 1850: Dickens Charles, "Old Lamps for New Ones", *Household Words*, τχ. 12 (15 Ιουνίου 1850), σ. 265-266.

Dijkstra 2005: Dijkstra Jeltje, "Technical Examination", *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren and Henk van Veen, Amsterdam, σ. 292-328.

Faxon Alicia, "D. G. Rossetti's Use of Photography", *History of Photography*, τχ. 16 (1995), σ. 254-262.

Felix Summerly's Handbook for the National Gallery, London 1843.

Friedländer 1969: Friedländer Max, 2 τόμοι, *From van Eyck to Bruegel*, London.

From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art, ed. Maryan W. Ainsworth and Keith Christiansen, New York 1999.

Gautier 1855: Gautier Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris.

Gilchrist Alexander, *Life of William Blake*, 2 τόμοι, London 1880.

Gotlieb 2002: Gotlieb Marc, “*The Painter’s Secret: Invention and Rivalry from Vasari to Balzac*”, *Art Bulletin*, τχ. 84 (Σεπτέμβριος 2002), σ. 469-490.

Graham 2007: Graham Jenny, *Inventing Van Eyck. The Remaking of an Artist for the Modern Age*, London.

Hall 1994: Hall Edwin, *The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of Jan van Eyck’s Double Portrait*, Berkley, Los Angeles and London.

Haskell 1976: Haskell Francis, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, New York.

Harbison 1995: Harbison Craig, *The Mirror of the Artist. Northern Renaissance and its Historical Context*, New Jersey.

Harbison 1999: Harbison Craig, *Jan van Eyck. The Play of Realism*, London.

Harbison Craig, “*Iconography and Iconology*”, *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren and Henk van Veen, Amsterdam 2005, σ. 378-406.

Harrison Martin and Waters Bill, *Burne-Jones*, London 1973.

Hartt Frederick, *History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture*, New York 1969.

Hermann 2000: Herrmann Luke, *Nineteenth Century British Painting*, London.

Histoire des Peintres de toutes les Écoles: École Flamande, ed. Charles Blanc, Paris 1868.

Hobson Antony, *The Art and Life of J. W. Waterhouse*, London 1980.

Hueffer Ford Madox, *Ford Madox Brown: A Record of His Life and Work*, London, New York and Bombay 1896.

Huizinga 1996: Huizinga Johan, *The Autumn of the Middle-Ages*, Chicago.

Hunt 1905: Hunt William Holman, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2 τόμοι, London.

John Constable’s Discourses, ed. Ronald Brymer Beckett, Ipswich 1970.

Koster 2003: Koster Margaret L, “*The Arnolfini Double Portrait: A Simple Solution*”, *Apollo*, τχ. 158 (Σεπτέμβριος 2003), σ. 3-14.

Krul 2005: Krul Wessel, “*Realism, Renaissance and Nationalism*”, *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren and Henk van Veen, Amsterdam, σ. 252-289.

Landow George P, *Replete with Meaning: William Holman Hunt and Typological Symbolism*, New Haven and London 1979.

<http://www.victorianweb.org/painting/whh/replete/contents.html>

Langley 1995: Langley Jane, “*Pre-Raphaelites or Ante-Durerites?*”, *The Burlington Magazine*, τχ. 1109 (Αύγουστος 1995), σ. 501-509.

Lindsay 1847: Lord Coutts Lindsay, *Sketches of the History of Christian Art*, 3 τόμοι, London.

Marsh John, “*A Note on Morris and van Eyck*”, *The Journal of the William Morris Society*, τχ. 11 (Φθινόπωρο 1995), σ. 6-7.

Massoul Constant de, *A Treatise on the Art of Painting and the Composition of Colours: Containing Instructions for all the Various Processes of Painting together with Observations upon the Qualities and Ingredients of Colours*, London 1797.

Memorials of Edward Burne-Jones, 2 τόμοι, London 1906.

Millais John Guille, *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*, 2 τόμοι, London 1899.

Nash 2008: Nash Susie, *Northern Renaissance Art*, Oxford.

Osborn Laughton, *Handbook of Young Artists and Amateurs in Oil Painting*, New York 1845.

Otto Pächt, “Panofsky’s ‘Early Netherlandish Painting’ II”, *The Burlington Magazine*, τχ. 98 (Αύγουστος 1975), σ. 266-279.

Panofsky 1934: Panofsky Erwin, “Jan van Eyck’s *Arnolfini Portrait*”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τχ. 372 (Μάρτιος 1934), σ. 117-119, 122-127.

Panofsky 1953: Panofsky Erwin, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge.

Passavant 1863: Passavant Johann David, *Tour of a German Artist in England with Notices of Private Collections and Remarks on the State of Art*, 2 τόμοι, London.

Pre-Raphaelite Diaries and Letters, ed. William Michael Rossetti, London 1900.

Prettejohn 2000: Prettejohn Elizabeth, *The Art of the Pre-Raphaelites*, Princeton.

Poulson Christine, *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art 1840-1920*, Manchester and New York 1999.

Ridderbos 2007: “*Objects and Questions*”, *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren and Henk van Veen, Amsterdam, σ. 4-170.

Ridderbos Bernhard, “*From Waagen to Friedländer*”, *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren and Henk van Veen, Amsterdam 2007, σ. 218-251.

Rossetti William Michael, *The P.R.B. Journal: William Michael Rossetti’s Diary of the Pre-Raphaelite Brotherhood 1849-1853*, ed. William Evan Fredeman, Oxford 1975.

Reynolds Sir Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark, New Haven and London 1975.

Sarsfield Taylor 1839: Sarsfield Taylor William Benjamin, *The Art of Painting in Oil and in Fresco: Being a History of the Various Processes and Materials Employed from its Discovery by Hubert and John van Eyck to the Present Time*, London.

Snyder 2005: Snyder James, *Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture the Graphic Arts from 1350 to 1575*, New Jersey.

Spender 1945: Spender Stephen, “*The Pre-Raphaelite Literary Painters*”, *New Writing and Daylight*, τχ. 6 (1945), σ. 123-131.

Staley Allen, *The Pre-Raphaelite Landscape*, Oxford 1973.

Stephens 1875: Stephens Frederic George, *Flemish and French Pictures*, London.

Surtees Virginia, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). A Catalogue Raisonné*, 2 τόμοι, Oxford 1971.

Sussman Herbert, “*The Language of Criticism and the Language of Art: The Response of Victorian Periodicals to the Pre-Raphaelite Brotherhood*”, *Victorian Periodicals Newsletter*, τχ. 19 (1973), σ. 21-29.

The Diary of Ford Madox Brown, ed. Virginia Surtees, New Haven and London 1981.

The Germ: Thoughts towards Nature in Poetry, Literature and Art, reprinted with a preface by Andrea Rose, Oxford 1992.

The Journal of Eugène Delacroix, London 1980.

The Pre-Raphaelites, edited by Leslie Parris, reprinted with corrections, Tate Gallery, London 1984.

Reade Charles, *The Cloister and the Hearth*, London 1909.

Ruskin 1903-12: *The Works of John Ruskin*, ed. Edgar Thomas Cook and Alexander Wedderburn, 3 τόμοι, London and New York.

Townsend, Ridge and Hackney 2004: Townsend Joyce H, Ridge Jaqueline and Hackney Stephen, *Pre-Raphaelite Painting Techniques*, London.

Upstone 2003: Upstone Robert, *The Pre-Raphaelite Dream: Paintings and Drawings from the Tate Collection*, London.

Vasari 1996: Vasari Giorgio, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, 2 τόμοι, London.

Viardot Louis, *Les Musées d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie*, Paris 1852.

Waagen Gustav Friedrich, *Works of Art and Artists in England*, 3 τόμοι, London 1838.

Walpole Horace, *Anecdotes of Painting in England*, 3 τόμοι, London 1762.

Ward John L, “*Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in van Eyck's Paintings*”, *Artibus et Historiae*, τχ. 29 (1994), σ. 9-53.

Warner Malcom, “*The Pre-Raphaelites and the National Gallery*”, *Huntington Library Quarterly*, τχ. 1 (Χειμώνας 1992), σ. 1-11.

Warner Malcom, *The Victorian-British Painting 1837-1901*, Washington 1997.

Watkinson Raymond, *Pre-Raphaelitism Art and Design*, Greenwich 1970.

Weale William Henry James, *Hubert and John van Eyck: Their Life and Work*, New York and London 1908.

Widman 1998: Widman Stephen, *Edward Burne-Jones. Victorian Artist-Dreamer*, New York.

ΕΙΚΟΝΕΣ



1.

Michiel Coxie, *Αντίγραφο του Πολυπύχου της Γάνδης*, περ. 1625, Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.



2.

Rogier van der Weyden, *Παναγία Durán*, 1435-38, λάδι σε ξύλο, 100 × 52 εκ, Madrid, Museo del Prado.



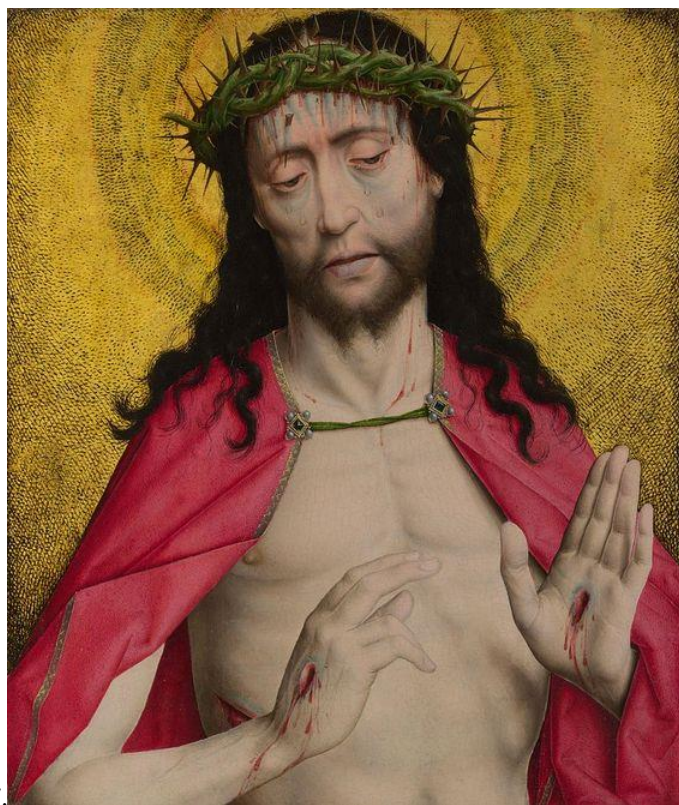
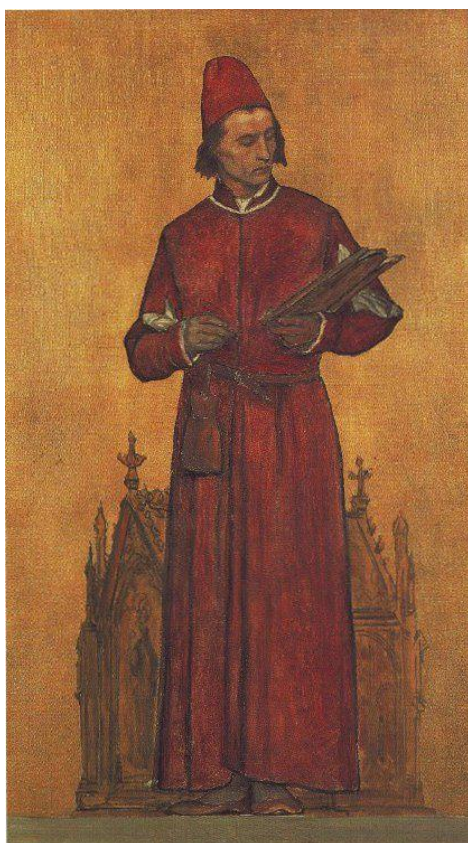
3. Gerard David, *Επιτάφιος Θρόνος*, 1515-23, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 63 × 62 εκ, London, National Gallery.



4. Gerard David, *Η προσκύνηση των μάγων*, περ. 1515, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 60 × 59,2 εκ, London, National Gallery.



5. Dirk Bouts, *Προσωπογραφία άνδρα (Jan van Winckele?)*, 1462, λάδι και αυγοτέμπερα σε ξύλο βελανιδιάς, 31,6 × 20,5 εκ, London, National Gallery.



7.

Dirk Bouts, *Ο Χριστός με το ακάνθινο στεφάνι*, περ. 1470, λάδι και αυγοτέμπερα σε καμβά, 43,8 × 37,1 εκ, London, National Gallery.



8.

Hans Memling, *Τρίπτυχο της ανάπαυλας κατά τη φυγή στην Αίγυπτο*, 1475-80, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 47 × 26 εκ, Paris, Musée du Louvre.



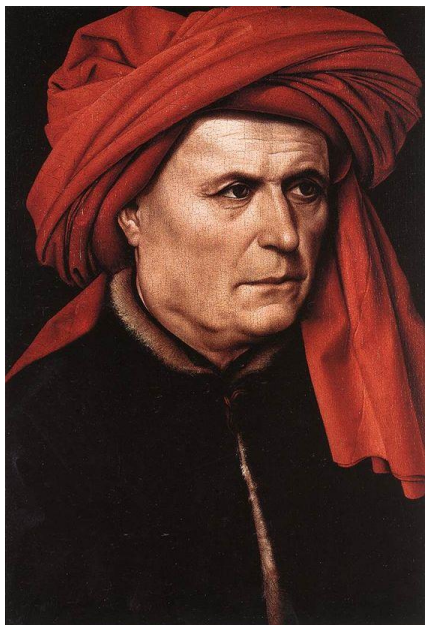
9.

Jan van Eyck, *Προσωπογραφία άνδρα (Léal Souvenir)*, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 33,3 × 18,9 εκ, London, National Gallery.



10.

Rogier van der Weyden, *Η Μαγδαληνή διαβάζει*, πριν το 1438, λάδι σε ξύλο, 62,2 × 54,4 εκ, London, National Gallery.



11.

Robert Campin, *Προσωπογραφία άνδρα*, περ. 1435, λάδι και αυγοτέμπερα σε ξύλο βελανιδιάς, 40,7 × 28,1 εκ, London, National Gallery.



12.

Robert Campin, *Προσωπογραφία γυναίκας*, περ. 1435, λάδι και αυγοτέμπερα σε ξύλο βελανιδιάς, 40,6 × 28,1 εκ, London, National Gallery.



13.

Dirk Bouts, *Ταφή*, δεκαετία του 1450, τέμπερα σε καμβά, 87,5 × 73,6 εκ, London, National Gallery.



14.

Hans Memling, *Η Παρθένος με το θείο βρέφος*, περ. 1475, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 37,9 × 28 εκ, London, National Gallery.



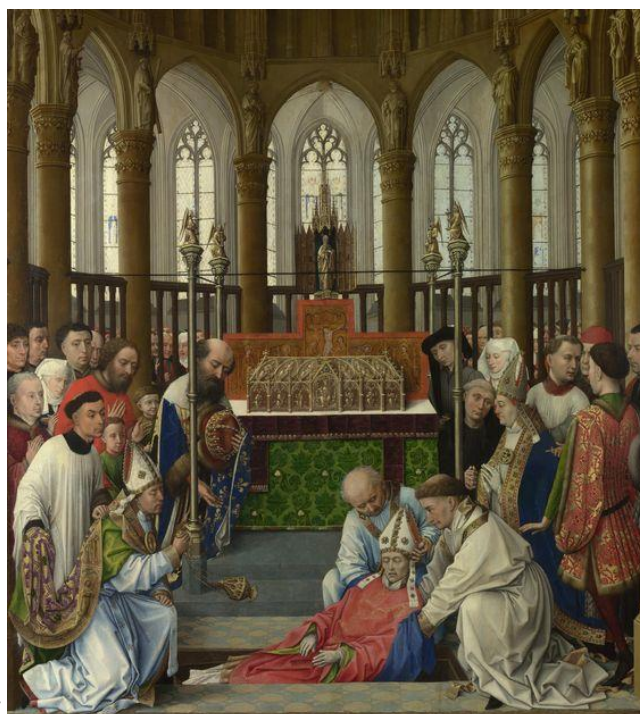
15.

Hans Memling, *Ο Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής*,
περ. 1480, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς,
57,5 × 17,3 εκ, London, National Gallery.



16.

Hans Memling, *Ο Άγιος Λαυρέντιος*,
περ. 1480, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς,
57,5 × 17,1 εκ, London, National Gallery.



17.

Rogier van der Weyden, *Η εκταφή του Αγίου Ουμβέρτου*, τέλη της δεκαετίας του 1430,
λάδι και αυγοτέμπερα σε ξύλο βελανιδιάς, 68,8 × 51,6 εκ, London, National Gallery.



18.

Εργαστήριο του Dirk Bouts, *Η Παρθένος με τον Άγιο Πέτρο και τον Άγιο Παύλο*, δεκαετία του 1460, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 68,8 × 51,6 εκ, London, National Gallery.



19.

Jan van Eyck, *Το ζεύγος Arnolfini*, 1434, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 82 × 60 εκ, London, National Gallery.



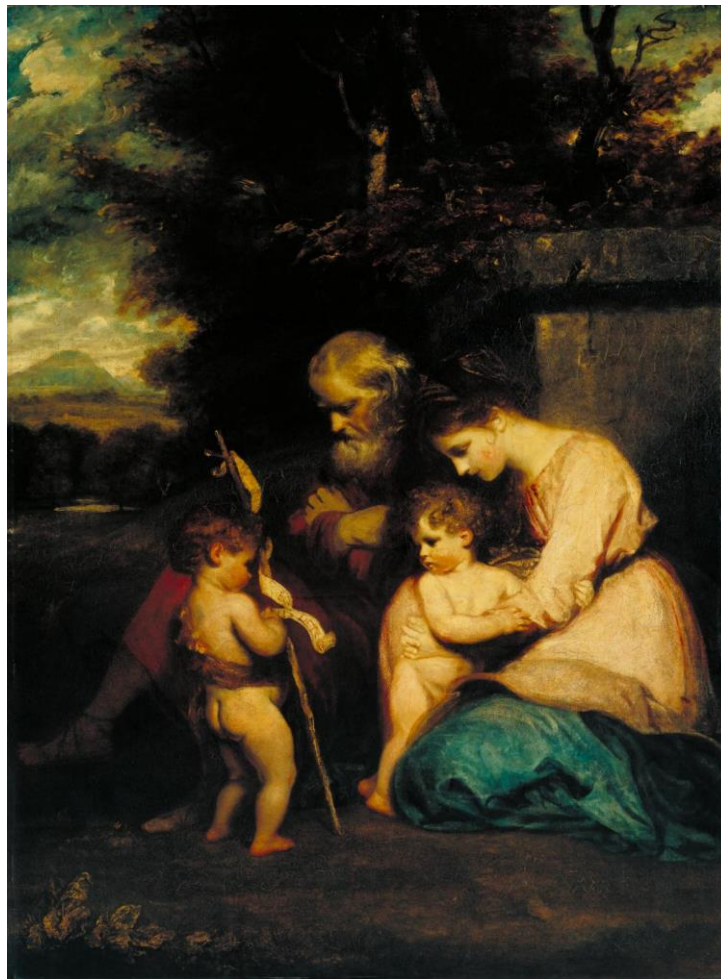
20.

James και William Linnell, *Το ζεύγος Arnolfini*, εικονογράφηση από τον οδηγό του Felix Summer για τη National Gallery, 1843, ξυλογραφία, London, Tate.



21.

Ο πίνακας του van Eyck στη National Gallery, ξυλογραφία, *London Illustrated News*, 15 Απριλίου 1843.



22.

Joshua Reynolds, *Η Αγία Οικογένεια με τον Άγιο Ιωάννη*, 1788-89, λάδι σε καμβά, 198,1 × 149,2 εκ, London, Tate.



23.

David Wilkie, *Διακοπές στο χωριό*, 1809-11, λάδι σε καμβά, 94 × 127 εκ, London, Tate.



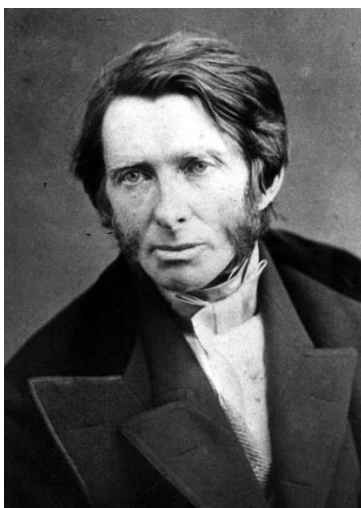
24.

Jan van Eyck, *Ο άνδρας με το κόκκινο τουρμπάνι*, 1433, λάδι σε ξύλο, 25,5 × 19 εκ, London, National Gallery.



25.

Jan van Eyck, *Προσωπογραφία της Margaret van Eyck*, 1439, λάδι σε ξύλο, 32,6 × 25,8 εκ, Bruges, Groeninge Museum.



26.

John Ruskin (1819-1900).



27. Sir Coutts Lindsay (1824-1913).



28. George Darley (1795-1846).



29. Jacopo Tintoretto, *Ο πειρασμός του Χριστού*, 1579-81, λάδι σε καμβά, 539 × 330 εκ, Venezia, Scuola Grande di San Rocco.



30.

Jan van Eyck, *Η Παναγία του Κανονικού van der Paele*, 1436, λάδι σε ξύλο, 122 × 157 εκ, Bruges, Groeninge Museum.



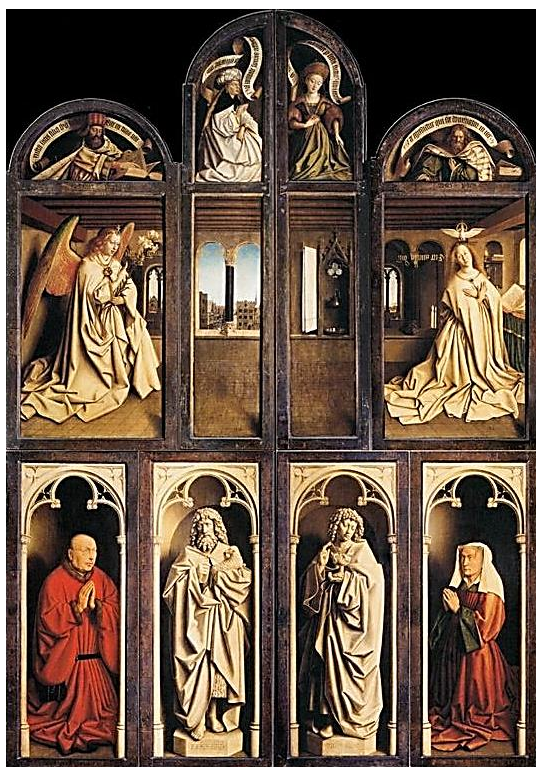
31.

Rogier van der Weyden, *Το τρίπτυχο της Αγία Κολούμπα*, περ. 1445, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 138 × 153 εκ (κεντρικό τμήμα), 138 × 70 εκ (κάθε πλευρά), Munich, Alte Pinakothek.



32.

Hubert και Jan van Eyck, *Το πολύπτυχο της Γάνδης (ανοιχτό)*, 1432, λάδι σε ξύλο, 350 × 461 εκ, Ghent, Cathedral of St. Bavo.



33.

Hubert και Jan van Eyck, *Το πολύπτυχο της Γάνδης (κλειστό)*, 1432, λάδι σε ξύλο, 350 × 223 εκ, Ghent, Cathedral of St. Bavo.



34.

Raffaello Sanzio, *Παναγία Cowper*, 1508, λάδι σε ξύλο, 81 × 57 εκ, Washington, National Gallery.



35.

Sir John Everett Millais, *William Holman Hunt*, 1854, μολύβι και υδατοχρώματα σε χαρτί, 20,3 × 17,8 εκ, Oxford, The Ashmolean Museum.



36.

William Holman Hunt, *John Everett Millais*, 1853, παστέλ και κάρβουνο σε χαρτί, 32,7 × 24,8 εκ, London, National Portrait Gallery.



37.

William Holman Hunt, *Dante Gabriel Rossetti*, 1853, παστέλ και κάρβουνο σε χαρτί, 28,6 × 25,9 εκ, Manchester, Manchester City Art Galleries.



38.

Dante Gabriel Rossetti, *Ford Madox Brown*, 1852, μολύβι σε χαρτί, 17,1 × 11,4 εκ, London, National Portrait Gallery.



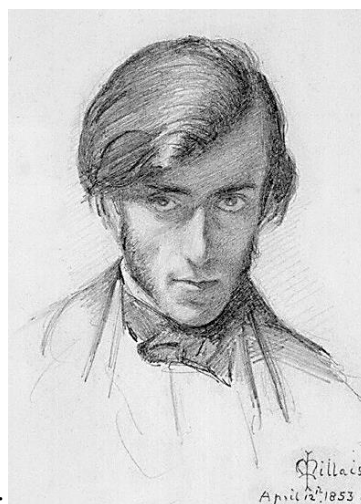
39.

Dante Gabriel Rossetti, *Thomas Woolner*, 1852, μολύβι σε χαρτί, 15,5 × 14,6 εκ, London, National Portrait Gallery.



40.

Dante Gabriel Rossetti, *William Michael Rossetti*, 1853, μολύβι σε χαρτί, 28,8 × 21 εκ, London, National Portrait Gallery.



41.

John Everett Millais, *Frederic George Stephens*, 1853, μολύβι σε χαρτί, 21,6 × 15,2 εκ, London, National Portrait Gallery.



42.

William Holman Hunt, *Walter Deverell*, 1853.



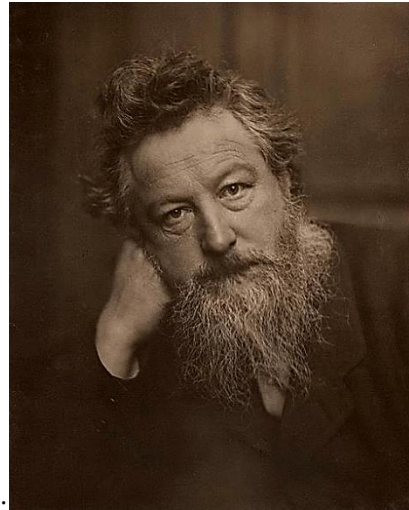
43.

Frederick Bacon Barwell, *William Bell Scott*, 1887, λάδι σε καμβά, 51,7 × 41,5 εκ, London, National Portrait Gallery.



44.

Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898).



45.

William Morris (1834-1896).



46.

John Everett Millais, *Ισαβέλλα* (λεπτομέρεια).



47.

Ford Madox Brown, *Οι καρποί και τα φρούτα της αγγλικής ποίησης*, 1845-53, λάδι σε καμβά, 36 × 46 εκ, Oxford, The Ashmolean Museum.



48.

Hans Memling, *Το οστεοφυλάκιο της Αγίας Ορσαλίας*, 1489, επιχρυσωμένο και επίζωγραφισμένο ξύλο, 87 × 33 × 91 εκ, Bruges, Sint-Janshospitaal.



49.

Fra Angelico, *Η στέψη της Παρθένου*, περ. 1434-35, αυγοτέμπερα σε ξύλο, 213 × 211 εκ, Paris, Musée du Louvre.



50.

John Everett Millais, *Ισαβέλλα*, 1849, λάδι σε καμβά, 103 × 142,8 εκ, Liverpool, Walker Art Gallery.



51.

William Holman Hunt, *Rienzi*, 1848-49, λάδι σε καμβά, 86,3 × 122 εκ, Ιδιωτική Συλλογή.



52.

Dante Gabriel Rossetti, *Η παιδική ηλικία της Παρθένου Μαρίας*, 1848-49, λάδι σε καμβά, 83,2 × 65,4 εκ, London, Tate.



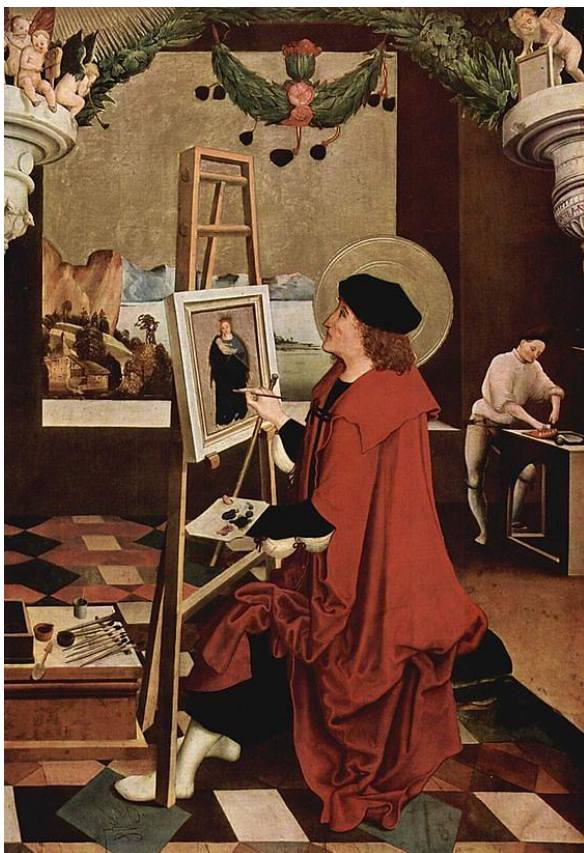
53.

John Everett Millais, *Οφηλία*, 1851-52, λάδι σε καμβά, 76,2 × 111,8 εκ, London, Tate.



54.

John Everett Millais, *Η διαταγή απελευθέρωσης*, 1852-53, λάδι σε καμβά, 102,9 × 73,7 εκ, London, Tate.



55.

Niklaus Manuel Deutsch, *Ο Άγιος Λουκάς ζωγραφίζει την Παναγία*, 1515, λάδι σε ξύλο, 117 × 82 εκ, Basel, Kunstmuseum.





56.

Αγνώστου Γερμανού καλλιτέχνη, Τετράδιο 56 σχεδίων, αρχές του 15ου αιώνα, μέγεθος κάθε σχεδίου $9,5 \times 9$ εκ, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



57.

Jan van Eyck, *Προσωπογραφία του καρδινάλιου Niccolò Albergati*, περ. 1435, πένα σε χαρτί, $21,4 \times 18$ εκ, Dresden, Kupferstichkabinett.



58.

Υπέρυθρη ανάλυση του Ζεύγους *Arnolfini* (λεπτομέρεια).



59.

Αιμέ de Lemud, *Ο θρύλος των αδελφών van Eyck*, 1839, λιθογραφία, εικονογράφηση από το περιοδικό *L'Artiste*.



60.

Frederick George Stephens, *Μητέρα και παιδί*, περ. 1854, λάδι σε καμβά, 47 × 64,1 εκ, London, Tate.



61.

Arthur Hughes, *Ο μακροχρόνιος αρραβώνας*, 1853-55, λάδι σε καμβά, 105,4 × 52,1 εκ, Birmingham, Birmingham Museums and Art Galleries.



62.

Jan van Eyck, *Ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης δέχεται τα στήγματα*, περ. 1430-32, λάδι σε ξύλο, 12,7 × 14,6 εκ, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.



63.

“Hand G” των Ωρών του Τορίνο και του Μιλάνου, *Η γέννηση του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή*, περ. 1440-50, 28,5 × 20 εκ, Turin, Museo Cavico.



64.

Domenico Veneziano, *Εικόνα βωμού της Αγίας Λουκίας*, περ. 1445-47, αυγοτέμπερα σε ξύλο, 210 × 215 εκ, Firenze, Uffizi.



65.

John Everett Millais, *Ο Ferdinand παρασύρεται από τον Ariel*, 1849, λάδι σε καμβά, 65 × 51 εκ, The Makins Collection.



Charles Alston Collins, *Μάιος στο Regent's Park*, 1851, λάδι σε ξύλο, 44,5 × 69,2 εκ, London, Tate.



William Holman Hunt, *Οι αγγλικές ακτές μας (Παραστρατημένα πρόβατα)*, 1852, λάδι σε καμβά, 43,2 × 58,4 εκ, London, Tate.



William Holman Hunt, *Το φως του κόσμου* 1851-53, λάδι σε καμβά, 125,41 × 59,6 εκ, Oxford, Kable College.



69.

Jan van Eyck, *Η Παναγία του Καγκελαρίου Rolin*, 1435, λάδι σε ξύλο, 66 × 62 εκ, Paris, Musée du Louvre.



70.

Sir John Everett Millais, *Η επιστροφή του περιστεριού στην κιβωτό*, 1851, λάδι σε καμβά, 88,2 × 54,9 εκ, Oxford, Ashmolean Museum.

71.



72.



73.



Sir John Everett Millais, *Οφηλία* (λεπτομέρειες).

74.



Sir John Everett Millais, *Μελέτη της Elizabeth Siddal για την Οφηλία*, 1852, μολύβι σε χαρτί, 23,2 × 30,7 εκ, Birmingham, Birmingham Museums and Art Gallery.



75.

William Powell Frith, *Το κοιμισμένο μοντέλο*, 1853, λάδι σε καμβά, 63,5 × 71,8 εκ, London, Royal Academy of Arts.



76.

John Lucas Tupper, *Linnaeus*, περ. 1856, ασβεστόλιθος, Oxford, Oxford University Museum of Natural History.



77.

John Lucas Tupper, *Linnaeus* (λεπτομέρεια).



78.

Oscar Gustave Rejlander, *Το κεφάλι του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή σε έναν δίσκο*, περ. 1857-58, Bath, The Royal Photographic Society.



79.

Ford Madox Brown, *Ο Chaucer στην αυλή του Εδουάρδου Γ΄*, 1856-68, λάδι σε καμβά, 123,2 × 99,1 εκ, London, Tate.



80.

Ford Madox Brown, *Δουλειά*, 1865, λάδι σε καμβά, 137 × 198 εκ, Manchester, Manchester Art Gallery.

81.



Εργαστήριο του Robert Campin, *Τρίπτυχο Mérode* (ανοιχτό), περ. 1427-32, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 64,5 × 117,8 εκ, New York, Metropolitan Museum of Art.

82.

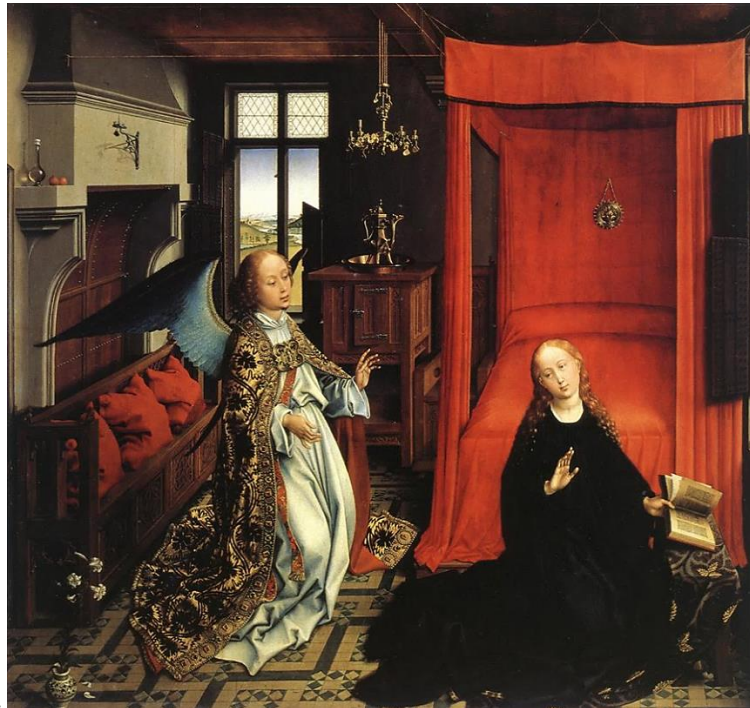


Ακόλουθος του Robert Campin, *Η Παρθένος και το θείο βρέφος μπροστά στο τζάκι*, περ. 1440, λάδι και αυγοτέμπερα σε ξύλο βελανιδιάς, 63,4 × 48,5 εκ, London, National Gallery.



83.

Αγνώστου καλλιτέχνη, *Η Παρθένος και το θείο βρέφος σε ένα δωμάτιο (Παναγία Ince Hall)*, 1433, λάδι σε ξύλο, 26,5 × 19,5 εκ, Melbourne, National Gallery of Victoria.



84.

Rogier van der Weyden, *Τρίπτυχο του Ευαγγελισμού (κεντρικό τμήμα)*, περ. 1440, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 86 × 93 εκ, Paris, Musée du Louvre.



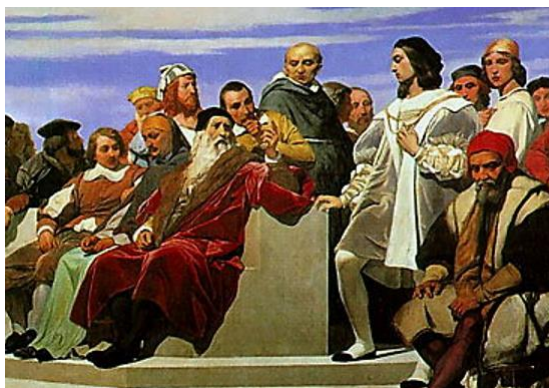
85.

Rogier van der Weyden, *Αποκαθήλωση*, περ. 1435, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 204,5 × 261,5 εκ, Madrid, Museo del Prado.



86.

Henry Hugh Armstead, *Ζωφόρος του Παρνασσού* (λεπτομέρεια), Albert Memorial, 1872, μάρμαρο, London, Kensington Gardens.



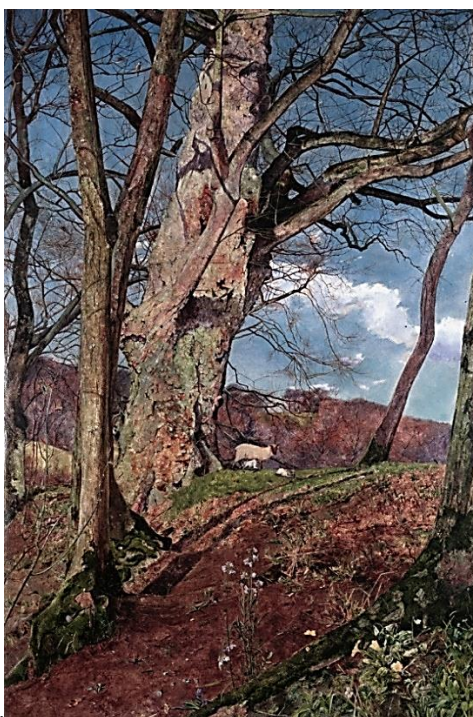
87.

Paul Delaroche, *Ημικύκλιο* (λεπτομέρεια), 1841-42, Paris, École des Beaux-Arts.



88.

Henry Wallis, *Chatterton*, 1856, λάδι σε καμβά, 62,2 × 93,3 εκ, London, Tate.



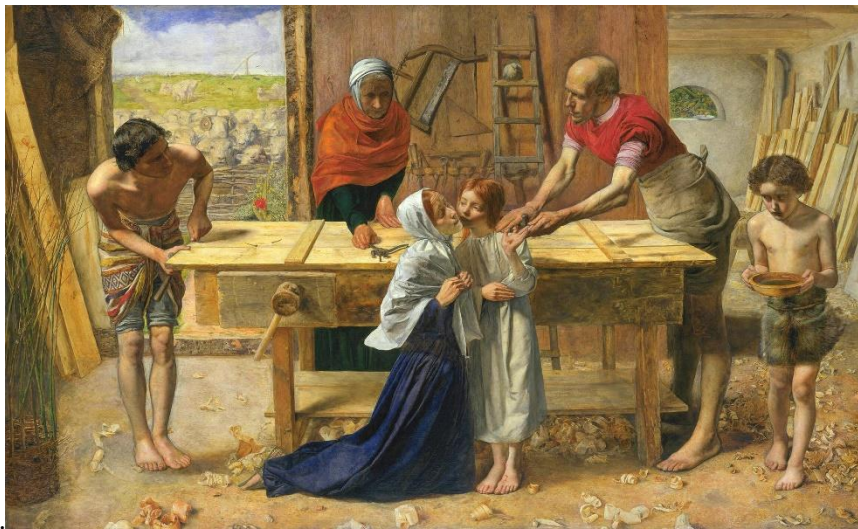
89.

John William Inchbold, *Σπουδή τον Μάρτιο*, 1855, λάδι σε καμβά, 53 × 35 εκ, Oxford, Ashmolean Museum.



90.

John Brett, *Ο εργάτης που σπάει πέτρες*, 1857-58, λάδι σε καμβά, 51,3 × 68,5 εκ, Liverpool, Walker Art Gallery.



91.

Sir John Everett Millais, *Ο Χριστός στο σπίτι των γονιών του*, 1849-50, λάδι σε καμβά, 86,4 × 139,7 εκ, London, Tate.



92.

John Rogers Herbert, *Ο σωτήρας μας υπακούει τους γονείς του στη Ναζαρέτ*, 1847-56, λάδι σε καμβά, 81,3 × 129,5 εκ, London, Guildhall Art Gallery.



93. John Everett Millais,
Ο Χριστός στο σπίτι των γονιών του (λεπτομέρεια).

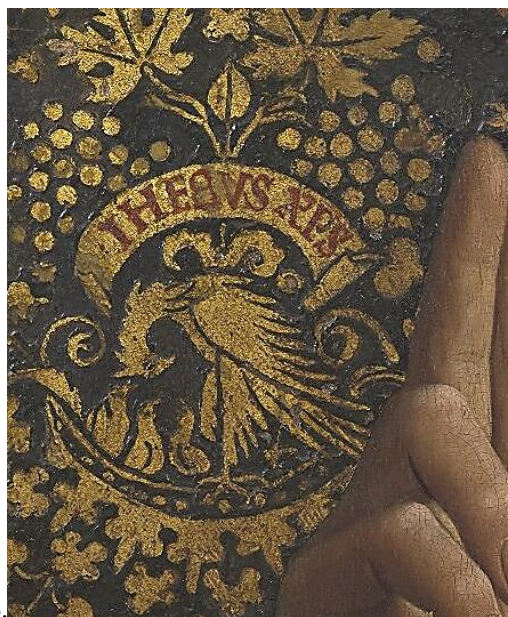


94. John Rogers Herbert, *Ο σωτήρας μας υπακούει
τους γονείς του στη Ναζαρέτ* (λεπτομέρεια).



95.

Hubert και Jan van Eyck, *Πολύπτυχο της Γάνδης* (λεπτομέρεια).



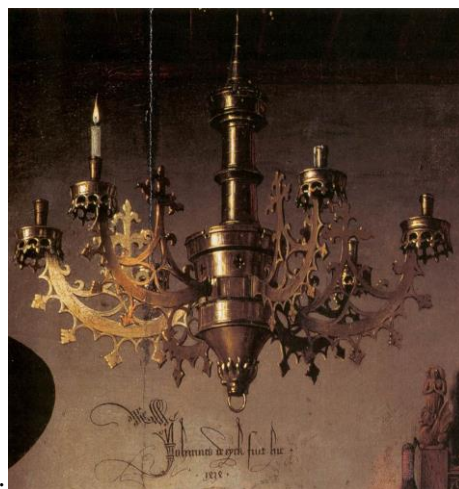
96.

Hubert και Jan van Eyck, *Πολύπτυχο της Γάνδης* (λεπτομέρεια).

97.



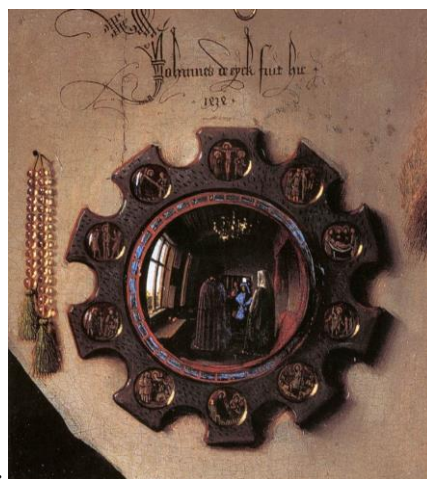
98.



99.



100.



101.



102.



Jan van Eyck, *To ζεύγος Arnolfini* (λεπτομέρειες).



103.

Robert Campin, *Ευαγγελισμός*, περ. 1430, λάδι σε ξύλο, 64 × 58 εκ, Brussels, Musées Royaux des Beaux Arts.



104.

Jan van Eyck, *Το ζεύγος Arnolfini* (λεπτομέρεια).



105.

Sir John Everett Millais, *Μαριάννα*, 1851, λάδι σε ξύλο, 59,7 × 49,5 εκ, London, Tate.



106.

Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini!* (*Ευαγγελισμός*), 1849-50, λάδι σε καμβά, 72,4 × 41,9 εκ, London, Tate.



107.



108.



109.

John Everett Millais, *Ο Χριστός στο σπίτι των γονιών του* (λεπτομέρειες).



110.

William Holman Hunt, *Ο μισθωτός βοσκός*, 1851, λάδι σε καμβά, 76,4 × 109,5 εκ, Manchester, Manchester Art Gallery.



111.

Piero de la Francesca, *Η Παναγία με το θείο βρέφος και αγίους*, 1472, αυγοτέμπερα σε ξύλο, 248 × 150 εκ, Milan, Pinacoteca di Brera.



112.

Ford Madox Brown, «Πάρτε τον γιο σας, κύριε!», 1851-92, λάδι σε καμβά, 70,5 × 38,1 εκ, London, Tate.



113.

Pietro Perugino, *Η Παναγία με το θείο βρέφος και έναν άγγελο*, 1496-1500, λάδι και αυγοτέμπερα σε ξύλο, 24,8 × 170 εκ, London, National Gallery.



114.

Ford Madox Brown, *Πρόβατα που βελάζουν*, 1851, λάδι σε ξύλο, 61 × 76, εκ, Birmingham, Birmingham Museums and Art Gallery.



115.

William Holman Hunt, *Το ξύπνημα της συνείδησης*, 1853, λάδι σε καμβά, 76,2 × 55,9 εκ, London, Tate.



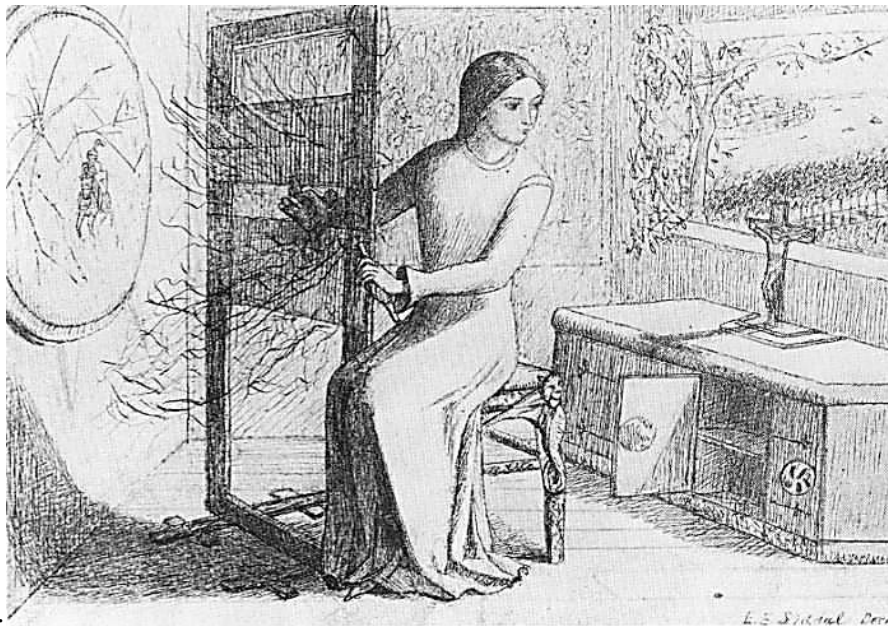
116.

Dante Gabriel Rossetti, *Η εύρεση*, 1854-55 και 1859-81, λάδι σε καμβά, 91,4 × 80 εκ, Wilmington, Delaware Art Museum.



117.

William Holman Hunt, *Η κυρά του Shalott*, 1857, ξυλογραφία, 9,5 × 7,9 εκ, London, Tate.



118.

Elizabeth Siddal, *Η κυρά του Shalott*, 1853, μελάνι σε χαρτί, 19 × 24,8 εκ, Ιδιωτική Συλλογή.



119.

William Holman Hunt, *Η κυρά του Shalott*, 1850,
 κάρβουνο και μελάνι σε χαρτί, 23,5 × 14,2 εκ, Victoria, National Gallery of Victoria.

120.



121.



122.



123.



124.



125.



126.



William Holman Hunt, *Η κυρά του Shalott* (λεπτομέρειες).



127.

William Holman Hunt, *Η κυρά του Shalott*, 1905, λάδι σε καμβά, 187,9 × 146 εκ, Hartford, Wadsworth Athenaeum.



128.

Edward Burne-Jones, *Η ωραία Rosamund και η βασίλισσα Eleanor*, 1862, μελάνι, υδατοχρώματα και γκουάς σε χαρτί, 26 × 27,3 εκ, London, Tate.



129.

Edward Burne-Jones, *Σχέδιο για το Η ωραία Rosamund και η βασίλισσα Eleanor*, 1885-86, λάδι σε καμβά, 96,5 × 71,1 εκ, Ιδιωτική Συλλογή.



130.

William Holman Hunt, *Il dolce far niente*, 1866, λάδι σε καμβά, 99 × 82,5 εκ, Ιδιωτική Συλλογή.



131.

Edward Burne-Jones, *Προσωπογραφία της Margaret Burne-Jones*, 1885-86, λάδι σε καμβά, 96,5 × 71,1 εκ, Ιδιωτική Συλλογή.



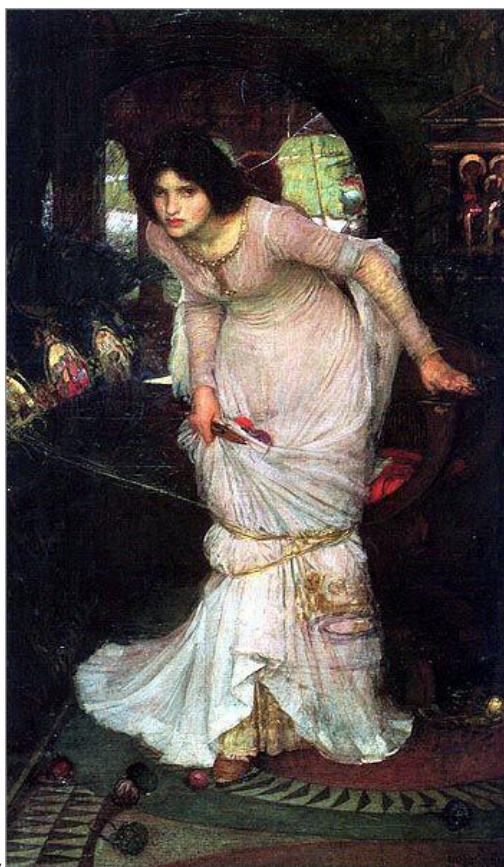
132.

Dante Gabriel Rossetti, *Λουκρητία Βοργιά*, 1860, υδατογραφία σε χαρτί, 43,8 × 25,8 εκ, London, Tate.



133.

John William Waterhouse, *Η Κίρκη προσφέρει ένα κύπελλο στον Οδυσσέα*, 1891, λάδι σε καμβά, 149 × 92 εκ, Oldham, Gallery Oldham.



134.

John William Waterhouse, *Η κυρά του Shalott*, 1894, λάδι σε καμβά, 142 × 86 εκ, Leeds, Leeds Art Gallery.



135.

+

John William Waterhouse, «Κουράστηκα από τις σκιές» *είπε η κυρά του Shalott*, 1915, λάδι σε καμβά, 100,3 × 73,7 εκ, Ontario, Art Gallery of Ontario.



136.

William Orpen, *Ο καθρέφτης*, 1900, λάδι σε καμβά, 50,8 × 40,6 εκ, London, Tate.



137.

William Orpen, *Ένα απλό κάταγμα*, 1901, λάδι σε καμβά, Ιδιωτική Συλλογή.



138.

William Orpen, *Μια οικογένεια στο Bloomsbury*, 1907, λάδι σε καμβά, 86,5 × 91,5 εκ, Edinburgh, National Galleries of Scotland.



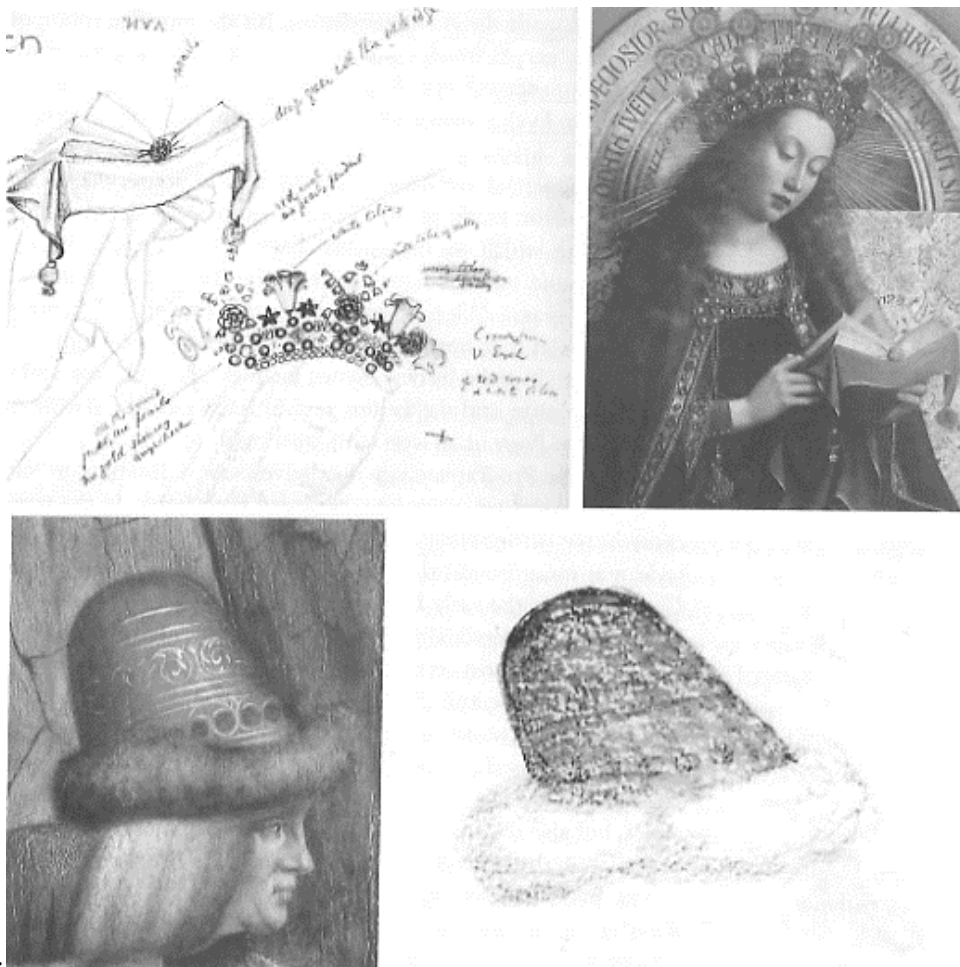
139.

William Morris, *Η ωραία Ισόλδη*, 1858, λάδι σε καμβά, 71,8 × 50,2 εκ, London, Tate.



140.

Edward Burne-Jones, *Προσωπογραφία της Katie Lewis*, 1886, λάδι σε καμβά, 61 × 127 εκ, London, Mallet Gallery.



141.

Edward Burne-Jones, *Σχέδια με βάση το «Πολύπτυχο της Γάνδης»*, περ. 1888, μολύβι και υδατοχρώματα σε χαρτί, London, Victoria and Albert Museum.



142.
John Byam Shaw, *Ντάμα Κούπα*, 1896, λάδι σε καμβά, Ιδιωτική Συλλογή.



143.



144.

John Byam Shaw, *Εικονογραφήσεις για το The Cloister and the Hearth*, 1909.



145.

Jan van Eyck, *Ευαγγελισμός*, 1434-36, λάδι σε καμβά, 90,2 × 34,1 εκ, Washington, National Gallery of Art.



146.

Eugène Viollet-le-Duc και William Burges, *Τουαλέτα*, περ. 1867, Bedford, Higgins Museum.



147.

Wolfram Onslow Ford, *Ο πατέρας μου* (Προσωπογραφία του Edward Onslow Ford στο εργαστήριό του), περ. 1898, λάδι σε καμβά, *The Studio*, τχ. 25 (1903), σ. 57.