

1.

Η ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΑΚΑΔΗΜΙΑ
ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΚΑΙ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ

Το φαινόμενο των Ακαδημιών Τέχνης

ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ των Ακαδημιών Τέχνης εμφανίζεται αρχικά στις πόλεις της ιταλικής χερσονήσου κατά τον 16ο αιώνα. Η Ακαδημία του Σχεδίου (Accademia delle Arti del Disegno) είχε ιδρυθεί το 1563 στη Φλωρεντία από τον ζωγράφο και ιστοριογράφο Τζόρτζο Βαζάρι υπό την αιγίδα του Δούκα της Τοσκάνης Κόζιμο Α΄ των Μεδίκων· εντούτοις επίσημα οι ζωγράφοι και οι γλύπτες χειραφετήθηκαν από τη συντεχνιακή οργάνωση του επαγγέλματός τους στα 1571.¹ Στη Ρώμη η Ακαδημία του Αγίου Λουκά (Accademia di San Luca) ιδρύθηκε το 1577 και αναμορφώθηκε από τον Φεντερίκο Τσούκκαρο

1. Για τις πρώιμες ακαδημίες, βλ. David S. Chambers, “The earlier academies in Italy”, στο: David S. Chambers – François Quiviger (επιμ.), *Italian Academies of the Sixteenth century*, Λονδίνο, 1995, σσ. 1-14. Μελέτες αναφοράς ειδικότερα για την Ακαδημία της Φλωρεντίας: Zygmunt Ważbiński: *L’Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel cinquecento: Idea e istituzione*, Φλωρεντία, 1987, τόμοι I-II, και πιο πρόσφατα: Karen-Edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State: The Discipline of Disegno*, Cambridge University Press, 2000. Επίσης, βλ. Anthony Hughes, “An Academy for Doing: the Accademia del Disegno, the Guilds and the Principate in Sixteenth-century Florence”, *Oxford Art Journal* 9, 1 (1986) 3-40.

2. Gerhard Merz, “Das Bildnis des Federico Zuccari aus der Accademia di San Luca in Rom”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62, 2 (1999) 209-230.

στα 1593.² Οι ακαδημίες αυτές ακολουθούσαν τα πρότυπα των άτυπων φιλολογικών Ακαδημιών των ουμανιστών, που χρονολογούνταν από τα μέσα του 15ου αιώνα, όπως στη Φλωρεντία η Accademia Platonica των ουμανιστών φιλοσόφων Μαρσίλιο Φιτσίνο και Τζοβάννι Πίκο ντέλλα Μιράντολα. Υιοθετώντας δε τον τίτλο της Ακαδημίας, κατά το αρχαίο πρότυπο των πλατωνικών συγκεντρώσεων, συχνά λειτουργούσαν υπό την προστασία κάποιου κοσμικού ή ανώτατου εκκλησιαστικού ηγεμόνα. [Εικ. 1]



Εικ. 1. Πιεφφραντσέσκο Αλμπέρτι,
Ακαδημία των ζωγράφων, 1600-1638.

Στα κείμενα καλλιτεχνών και φιλότεχνων συγγραφέων από τον 15ο αιώνα ήδη, διατυπωνόταν σταθερά το αίτημα για την ένταξη της ζωγραφικής και της γλυπτικής μεταξύ των ελευθερίων τεχνών. Ο διαχωρισμός ανάμεσα σε μηχανικές και ελευθέρια τέχνες αποτελούσε βασική αρχή πρόσληψης και κατάταξης των ανθρώπινων δρα-

στηριοτήτων. Πιο συγκεκριμένα, η ρητορική και η γραμματική παραδοσιακά αποτελούσαν αναγνωρισμένες ελευθέριες, δηλαδή ευγενείς τέχνες, απαραίτητα εφόδια στο καλλιεργημένο άτομο, ενώ η απουσία των εικαστικών τεχνών από το πάνθεον των ελευθερίων τεχνών, έχοντας τις ρίζες της στην αρχαιότητα, είχε διατηρηθεί χωρίς σημαντικές μεταβολές κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους.³ Μία τέχνη θεωρούνταν ελευθέρια όταν ήταν αντάξια ελεύθερου ανθρώπου —διαχωρισμός που επίσης είχε τις ρίζες του στην αρχαιότητα—, δεν απαιτούσε σωματική προσπάθεια και δεν ασκείτο επ' αμοιβή. Οι επτά ελευθέριες τέχνες (*artes liberales*) λοιπόν περιελάμβαναν τη γραμματική, τη διαλεκτική, τη ρητορική (*Trivium*) και τη μουσική, την αριθμητική, τη γεωμετρία και την αστρονομία (*Quadrivium*). Από την άλλη, η ζωγραφική και η γλυπτική κατατάσσονταν στη σφαίρα των μηχανικών τεχνών (*artes mechanicae*), δηλαδή στην κατηγορία των επιτηδευμάτων που απαιτούσαν χειρωνακτική εργασία, κατάταξη με χαρακτήρα απαξιωτικό, δεδομένου ότι στηριζόταν στη χειρωνακτική διάστασή τους και τον κερδοσκοπικό στόχο της εργασίας. Επιπροσθέτως, η απουσία κάθε σύνδεσης των εικαστικών τεχνών με τα Πανεπιστήμια —φυσικό επακόλουθο της μη αναγνώρισης οποιουδήποτε διανοητικού περιεχόμενου και χαρακτήρα στην άσκηση των τεχνών αυτών— αποτελούσε αποτρεπτικό στοιχείο για την ενασχόληση των κοινωνικών ελίτ με αυτήν. Η εξ αρχής σύνδεση ή εκ των υστέρων προσάρτηση των κατά τόπους ακαδημιών από τις δομές πολιτικής εξουσίας, με το χαρακτήρα της προστασίας, όριζε μια σταθερά της λειτουργίας τους.⁴

3. Η πρώτη κατηγοριοποίηση των επτά ελευθερίων τεχνών ανάγεται στον 5ο αιώνα και έγινε από τον Μαρτιανό Καπέλλα, βάσει προγενέστερων κατηγοριοποιήσεων. Ο Υγκό ντε Σαιν Βικτόρ υπήρξε πιθανώς ο πρώτος που κατά τον 12ο αιώνα όρισε, κατ' αντιστοιχία με τις επτά ελευθέριες τέχνες, ένα σύστημα επτά μηχανικών τεχνών: *lanificium*, *armatura*, *navigatio*, *agricultura*, *venatio*, *medicina*, *teatrica*. Η αρχιτεκτονική, όπως και ορισμένοι κλάδοι της ζωγραφικής και της γλυπτικής, εμφανίζονται ως υποκατηγορίες της *armatura* και έτσι βρίσκονται στις κατώτερες βαθμίδες των μηχανικών τεχνών, βλ. Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts I", *Journal of the History of Ideas* 12, 4 (Οκτώβριος 1951) 496-527.

4. Anthony Hughes, "An Academy for Doing' II: Academies, Status and Power in Early Modern Europe", *Oxford Art Journal* 9, 2 (1986) 50-62.

Στη Γαλλία ήδη από τον 16ο αιώνα ιδρύονται πολλές ιδιωτικές ακαδημίες, ενώ στις αρχές του επόμενου αριθμούν πλέον περί τις εβδομήντα. Στην πλειονότητά τους είχαν την μορφή ενός κύκλου λογίων με φιλολογικά ενδιαφέροντα, ενώ η ενασχόλησή τους με επιστημονικά ή καλλιτεχνικά θέματα ήταν περιορισμένη.⁵ Η ίδρυση της Académie Française στα χρόνια της βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΓ', το 1635, από τον καρδινάλιο Ρισελιέ, σηματοδοτεί μια νέα μορφή του ακαδημαϊκού φαινομένου στη Γαλλία, φαινόμενο που χαρακτηρίζεται από την επίσημη σχέση που η Ακαδημία διατηρεί με τη μοναρχική εξουσία. Ο ρόλος και οι υποχρεώσεις της Γαλλικής Ακαδημίας —η θέσπιση κανόνων στο πεδίο της γλώσσας και η διαφύλαξή τους μέσω της δημιουργίας ενός Λεξικού (Dictionnaire de l'Académie)— ήταν θεσμικά κατοχυρωμένα γνωρίσματά της, ενταγμένα στο πλαίσιο της παροχής υπηρεσιών προς τη μοναρχία. Η σχέση αυτή υπήρξε σαφής από την ίδρυση της συγκεκριμένης Ακαδημίας και διατηρήθηκε σχεδόν αδιατάρακτη κατά τη διάρκεια των πολιτικών κλυδωνισμών των επόμενων δεκαετιών. Οι συνθήκες ίδρυσης όμως της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής ήταν πολύ διαφορετικές.

Οι ζωγράφοι στο Παρίσι πριν από την Ακαδημία

Η συντεχνιακή οργάνωση των τεχνιτών του Παρισιού ανάγεται στα 1121, ενώ η συντεχνία των ζωγράφων καταγράφεται στα παρισινά επαγγελματικά κατάστιχα στα τέλη του 14ου αιώνα, στην κατηγορία «των εικονοποιών, ζωγράφων χαρακτών εικόνων και εκείνων που χαράσσουν Εσταυρωμένους».⁶ Ο χαρακτήρας της συντεχνίας είχε

5. Frances Yates, *The French Academies of the Sixteenth century*, Warburg Institute, Λονδίνο, 1947.

6. “Imagiers, peintres, et tailleurs d’images et de ceux qui taillent crucifix à Paris”, Étienne Boileau, *Livre des Métiers*, René de Lespinasse – François Bonnardot (επιμ.), Imprimerie Nationale, 1879, σ. XLIII-XLIV· αναφέρεται στο: Nathalie Heinich, *Du peintre à l’artiste. Artisans et académiciens à l’âge classique*, Minuit, Παρίσι, 1993, σ. 244. Επίσης, οι εικαστικές τέχνες συνδέονταν σε κάποιες άλλες περιπτώσεις με επιτηδεύματα όπως οι βαφείς, καπελάδες και υαλουργοί στο Beauvais για παράδειγμα, ή με τους γιατρούς, φαρμακοποιούς και μικρέμπορους στη Φλωρεντία.

παραμείνει ο ίδιος στη διάρκεια των αιώνων, προασπίζοντας την αυστηρή ιεραρχία και την αργή πορεία προς την απόκτηση του τίτλου του «μάστορα» (*maître*), ύστερα από πέντε χρόνια ως μαθητευόμενου (*apprenti*) και μετά από τέσσερα χρόνια ως «σύντροφου» (*compagnon*) στο εργαστήρι του μάστορα. Ωστόσο, οι ζωγράφοι, λόγω της σχέσης που διατηρούσαν με το εμπόριο πολύτιμων υλικών αλλά και με τη δημιουργία ιερών εικόνων, τοποθετούνταν ήδη στην υψηλότερη βαθμίδα της ιεραρχίας των τεχνιτών, όπως διαπιστώνεται από τα ιδιαίτερα προνόμια που κατείχαν, όπως το δικαίωμα σε απεριόριστο αριθμό μαθητευόμενων, εξαίρεση από την περίπολο και απαλλαγή από φόρους.

Στα τέλη του 16ου και αρχές του 17ου αιώνα, οι ζωγράφοι και οι γλύπτες στο Παρίσι κατατάσσονταν στην τρίτη από τις πέντε κατηγορίες των συνολικά εκατόν πενήντα επτά «τεχνών και επιτηδευμάτων» (*arts et métiers*), η οποία περιελάμβανε σαράντα εννέα επαγγέλματα, ανάμεσά τους τούς σφαγείς χοίρων, τους μυλωνάδες και τους ωρολογοποιούς: επρόκειτο για κατηγορία κατώτερη από τους κουρείς, τους πιλοποιούς, τους βαφείς, και ανώτερη από εκείνη των ζυθοποιών, των σαπωνοποιών και των χαρακτών σε σίδηρο ή χαλκό. Η κατάταξη αυτή εμφανίζεται στα κυβερνητικά κατάρτιση του 1582 και του 1597, που είχαν καταρτιστεί για φορολογικούς λόγους.⁷

Στα 1613, ο Σαρλ Λουαζώ, μέλος του Κοινοβουλίου, διαχωρίζει την τρίτη τάξη (*tiers état*) στους ανθρώπους των γραμμάτων, τους τραπεζίτες, τους φαρμακοποιούς και γιατρούς και, τέλος, στην κατώτερη βαθμίδα της κατηγορίας των αξιότιμων ανθρώπων (*hommes honorables*), τους εμπόρους. Ακολουθούσαν εκείνοι που δεν έφεραν τον χαρακτηρισμό των αξιότιμων ανθρώπων, δηλαδή οι αγρότες, οι τεχνίτες και, τέλος, οι χειρώνακτες. Όπως φαίνεται από την κατάταξη αυτή, οι τεχνίτες που ήταν αναγκασμένοι να εργάζονται, και μάλιστα χειρωνακτικά, δεν καταλάμβαναν παρά την προτελευταία βαθμίδα της κοινωνικής ιεραρχίας. Ωστόσο, η ειδίκευσή τους —η τέχνη τους— τούς παρείχε το δικαίωμα της συντεχνιακής οργάνωσης:

7. Donald Posner, “Concerning the ‘Mechanical’ Parts of Painting and the Artistic Culture of Seventeenth-Century France”, *The Art Bulletin* LXXV, 4 (1993) 583-598, ειδικότερα: σ. 585.

Οι χειροτέχνες ή επιτηδευματίες είναι εκείνοι που ασκούν τις μηχανικές τέχνες, οι οποίες ονομάζονται έτσι ώστε να διαχωρίζονται από τις ελευθέριας, επειδή άλλοτε ασκούσαν τις μηχανικές τέχνες δούλοι-πάροικοι ή σκλάβοι. Εξαιτίας αυτού, αποκαλούμε κοινώς μηχανικό οτιδήποτε βάνανσο και ποταπό. Ωστόσο επειδή στις τέχνες αυτές έγκειται πολλή επιδεξιότητα οργανώνονται σε συντεχνίες (*maîtrises*), όπως και οι ελευθέριας τέχνες.⁸

Από το 1399 ένας αριθμός τεχνιτών που εκτελούσαν βασιλικές παραγγελίες είχαν αποκτήσει ειδικά γραπτά προνόμια (*lettres de brevet*) από τον Κάρολο ΣΤ', τα οποία τους επέτρεπαν να απαλλαγούν εν μέρει από τις υποχρεώσεις τους απέναντι στη συντεχνία. Έτσι, άρχισε να αναπτύσσεται ένα ξεχωριστό σώμα «αυλικών» ζωγράφων, που εργάζονταν παράλληλα με εκείνους της συντεχνίας. Ο αριθμός των τεχνιτών που εργάζονταν έξω από το συντεχνιακό σύστημα αυξήθηκε σημαντικά και με ταχείς ρυθμούς προς το τέλος του 16ου αιώνα. Για παράδειγμα, στην εποχή του Ερρίκου Δ', πολλοί τεχνίτες με ειδικά προνόμια (*brevets*) χρησιμοποιήθηκαν για τον αρχιτεκτονικό εξωραϊσμό της πόλης του Παρισιού, που είχε στόχο να εκφράσει την αποκατάσταση της μοναρχικής εξουσίας, μετά τους θρησκευτικούς πολέμους (1560-1598), με συνέπεια να διογκωθεί το σώμα των κατόχων των έγγραφων προνομίων (*brevetaires*). Εκτός από το ιδιαίτερο νομικό καθεστώς στο οποίο υπάγονταν οι τεχνίτες αυτοί, είχαν επίσης το προνόμιο να διατηρούν ελεύθερα εργαστήρια και να στεγάζονται στο Λούβρο ή σε άλλα βασιλικά κτίρια. Είχαν ακόμη τη δυνατότητα να ασκούν το επάγγελμά τους δίχως να κατέχουν τον τίτλο του «μάστορα», τίτλο που εξασφάλιζε μόνο το πέρασμα από τη συντεχνία. Μπορούσαν επίσης να προσβλέπουν στον τίτλο του «βασιλικού ζωγράφου» (*peintre du roi*), με στόχο το συνακόλουθο κοινωνικό γόητρο που ο εν λόγω τίτλος παρείχε.

Στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα, στο Παρίσι, όπως περιγράφεται στα χρονικά της ίδρυσης της Ακαδημίας, λειτουργούσαν παράλληλα και ανταγωνιστικά μεταξύ τους τρία βασικά σώματα ζωγρά-

8. Charles Loyseau, *Traité des ordres et des simples dignités*, 1613, δημοσιεύεται στο: Jacqueline Lichtenstein (επιμ.), *La Peinture. Textes essentiels*, Larousse, Παρίσι, 1995, σσ. 740-741.

φων-τεχνιτών: οι ζωγράφοι της συντεχνίας, οι ζωγράφοι των προαστίων (*peintres de faubourgs*), σώμα που κατ' εξοχήν αποτελούσαν ξένοι ζωγράφοι (κυρίως ολλανδοί και φλαμανδοί) εργαζόμενοι υπό την προστασία διαφόρων —θρησκευτικών κυρίως— κοινοτήτων, και οι ζωγράφοι που κατείχαν βασιλικά προνόμια.⁹ Τα τρία αυτά σώματα μοιράζονταν, άνισα συνήθως, μια ποικιλόμορφη παραγωγή: μεγάλα διακοσμητικά προγράμματα εκκλησιών ή ανακτόρων, προσωπογραφίες, μικρά έργα με σκηνές καθημερινής ζωής που διατίθεντο προς πώληση στα εργαστήρια ή τις υπαίθριες αγορές, ακόμη αναθηματικές εικόνες (*ex-voto*), θρησκευτικές ζωγραφιές μαζικής παραγωγής, διακοσμήσεις αμαξών, βιβλίων ή και ελαιοχρωματισμούς κτιρίων. Στους ανομοιογενείς αυτούς επαγγελματικούς προσανατολισμούς, άνισους και ως προς το κοινωνικό τους γόητρο, αντιστοιχεί εμφανώς και η ιεράρχηση των ζωγράφων: οι κάτοχοι βασιλικών προνομίων και οι μάστορες αναλάμβαναν τα μεγάλα διακοσμητικά προγράμματα, ενώ στους ζωγράφους των προαστίων αναλογούσαν ελάχισονα έργα, εν πολλοίς καταδικασμένα στην ανωνυμία. Η θεσμική αυτή ιεραρχία μεταξύ των παραπάνω κατηγοριών αντιστοιχεί, τουλάχιστον ενστικτωδώς, στους τρεις πόλους της αγοράς τέχνης, όπως αυτή εξελίχθηκε ιστορικά: την Αυλή, την Εκκλησία, την οποία τροφοδοτούσε παραδοσιακά η συντεχνία, και μια αγορά «αστική», δηλαδή λαϊκή.¹⁰

Ατομικές περιπτώσεις κοινωνικής καταξίωσης χάρη στη βασιλική εύνοια σημειώνονται από τη δεκαετία του 1630, όταν ο ισχυρός πρωθυπουργός του Λουδοβίκου ΙΓ', καρδινάλιος Ρισελιέ, επιχειρεί μια πολιτιστική πολιτική με στόχο να αυξηθεί το γόητρο της γαλλικής μοναρχίας. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του ζωγράφου Σιμόν Βουέ (1590-1649), που από το 1627, με την επιστροφή του από τη

9. Anatole de Montaigon (επιμ.), *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie Royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, Jannet, Παρίσι, 1853, τόμοι I-II, ειδικότερα: τ. I, σ. 11.

10. Για το επάγγελμα του ζωγράφου κατά τον 17ο αιώνα στη Γαλλία, βλ. Isabelle Richafort, *Peintre à Paris au XVIIe siècle*, Imago, Παρίσι, 1998 και Antoine Schnapper, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Gallimard, Παρίσι, 2004, όπου εκτενής αναφορά στους όρους λειτουργίας της συντεχνίας και σχετική βιβλιογραφία.

Ρώμη, λαμβάνει τον τίτλο του «πρώτου ζωγράφου του βασιλιά». Το μπαρόκ λεξιλόγιο των συνθέσεών του με τον διακοσμητικό πλούτο, τη μεγάλη κλίμακα και τη χρωματική ένταση, καθώς και το πολυμελές εργαστήριό του, στο οποίο μαθήτευσαν πολλοί από τους ζωγράφους των μέσων του 17ου αιώνα, του εξασφάλισαν πλήθος βασιλικών παραγγελιών με τη συνακόλουθη οικονομική εξασφάλιση και σημαντική κοινωνική αναγνώριση.¹¹

Συστηματικότερα, από τα τέλη της δεκαετίας του 1630, ο Ρισελιέ επιχειρεί, με μια ομάδα δραστήριων τηβεννοφόρων αξιωματούχων, μια συγκεντρωτική πολιτιστική διοίκηση που θα περιλάμβανε όλες τις τέχνες στην υπηρεσία της μοναρχίας, με επίκεντρο το ανάκτορο του Λούβρου, όπου θα συγκεντρώνονταν η Ταπητουργία των Γκομπλέν, το Βασιλικό Τυπογραφείο και το Βασιλικό Νομισματοκοπείο. Το παράλληλο ενδιαφέρον τους για τα αρχαία μνημεία —από το οποίο δεν έλειπαν οι πολιτικές προεκτάσεις— και η αναγνώριση της σημασίας τους στην καλλιτεχνική εκπαίδευση αποτέλεσε τον δεύτερο άξονα της πολιτιστικής πολιτικής των χρόνων αυτών, την προσπάθεια δηλαδή δημιουργίας στο Παρίσι ενός σημαντικού αποθέματος αρχαίων γλυπτών, πρότυπων ή αντιγράφων.¹² Οι υφολογικές επιλογές που προκρίνουν στρέφονται σε ένα πιο αυστηρό ύφος, με αναφορές στην αρχαιότητα και την τέχνη της κλασσικής Αναγέννησης, μακριά από τις επιταγές του μπαρόκ, συνδεδεμένο με την προηγούμενη περίοδο της γαλλικής ιστορίας, την εποχή της Αντιβασιλείας της Μαρίας των Μεδίκων, και τη διακόσμηση του ανακτόρου του Λουξεμβούργου (1621-1623) από τον σημαντικότερο ζωγράφο της εποχής, τον φλαμανδό Πέτερ Πάουλ Ρούμπενς. [Εικ. 2] Το βασιλικό ανάκτορο του Λούβρου, την πρόσοψη του οποίου είχε ανεγείρει ο Ερρίκος Δ', δέσποζε στην καρδιά της γαλλικής πρωτεύουσας και αποτελούσε το κατ' εξοχήν σύμβολο της εξουσίας των Βουρβόνων. Η διακόσμηση της Μεγάλης Στοάς (Grande Galerie), που ένωνε το

11. Jacques Thuillier – Barbara Brejon de Lavergnée (επιμ.), *Simon Vouet 1590-1649* [Κατάλογος Έκθεσης, Νοέμβριος 1990 – Φεβρουάριος 1991, Grand Palais, Παρίσι], Réunion des Musées Nationaux, Παρίσι, 1990.

12. Anne Le Pas de Sécheval, “La collection Ludovisi et la politique artistique royale française au XVII^e siècle. Une tentative d’achat à la fin du règne de Louis XIII”, *Revue de l’art* XCIV (1991) 69-73.



Εικ. 2. Μπενουά Ωντράν
[ο πρεσβύτερος], *Η ανταλλαγή
των δύο βασιλισσών*, 1710,
από το έργο του Ρούμπενς
στο ανάκτορο του Λουξεμβούργου.

Λούβρο με τον Κεραμεικό από τον Βορρά, είχε σκοπό, σύμφωνα με τις επιδιώξεις του Ρισελιέ, να υπογραμμίσει όχι μόνο την πολιτική αλλά και την πολιτιστική σύνδεση του Λουδοβίκου ΙΓ' με τη δυναστεία των Βουρβόνων. Στο πλαίσιο αυτό εγγράφεται η προσπάθεια προσέγκυσης στη γαλλική πρωτεύουσα αναγνωρισμένων ζωγράφων από την Ιταλία, η οποία κατέληξε στην επίσκεψη και διαμονή του εγκατεστημένου και ήδη αναγνωρισμένου στη Ρώμη ζωγράφου Νικολά Πουσσέν (1594-1665).¹³

Ο Πουσσέν στο Παρίσι

Ο νορμανδικής καταγωγής ζωγράφος, βρισκόταν εγκατεστημένος στη Ρώμη από το 1623.¹⁴ Στις αρχές της δεκαετίας του 1630 έχει ήδη εν μέρει εδραιώσει τη φήμη του μέσα στον φιλογαλλικό κύκλο

13. Βλ. Roland Mousnier (επιμ.), *Richelieu et la culture*, CNRS, Παρίσι, 1987. Επίσης, βλ. Jean-Claude Boyer – Barbara Gaehtgens – Bénédicte Gady (επιμ.), *Richelieu patron des arts*, Maison des Sciences de l'Homme, Παρίσι, 2009.

14. Για τα βιογραφικά στοιχεία του Πουσσέν, χρήσιμες πηγές αποτελούν οι βιογραφίες από τους συγχρόνους του ιστοριογράφους τους Τζοβάννι Πασσέρι, Αντρέ Φελιμπιέν, Γιοάκιμ Σαντράρτ και Τζοβάν Πιέτρο Μπελλόρι· βλ. Stefan

του Πάπα Ουρβανού Η', της οικογένειας των Μπαρμπερίνι, και, πιο συγκεκριμένα, μιας ομάδας λόγιων και φιλότεχνων με πρωταγωνιστή τον Κασσιάνο νταλ Πότσο, γραμματέα του καρδινάλιου Φραντσέσκο Μπαρμπερίνι και γνωστού μαικήνα και συλλέκτη με αρχαιοδιφικά ενδιαφέροντα. Από τον κύκλο αυτόν προέρχονται οι σημαντικότερες παραγγελίες εκείνης της περιόδου, όπως το μεγάλων διαστάσεων ρετάμπλ «Το μαρτύριο του Αγίου Εράσμου», παραγγελία του καρδινάλιου για τη Βασιλική του Αγίου Πέτρου, καθώς και ο πίνακας «Ο Θάνατος του Γερμανικού», παραγγελία του ίδιου. [Εικ. 3] Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του έργου, όπως ο αβαθής χώρος, το σαφές περίγραμμα των μορφών, η έμφαση στη δραματική χειρονομία, ιδιαίτερα στην έκφραση της ομάδας των θρηγούντων, με αναφορές στο αρχαίο ανάγλυφο με θέμα το «Θάνατο του Μελεάγρου», θα αναπτυχθούν περαιτέρω στη ζωγραφική του από τα μέσα της δεκαετίας του 1630. Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας, ο ζωγράφος σταδιακά στρέφεται προς τα πρότυπα του Ραφαήλ και της αρχαιότητας και εγκαταλείπει τα στοιχεία της βενετσιάνικης χρωματικότητας, τα οποία χαρακτήριζαν πρωϊμότερους πίνακές του με θέματα αντλημένα κατά κύριο λόγο από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, όπως «Ο Θρίαμβος της Φλώρας» [1627-1628, Musée du Louvre, Παρίσι] ή το έργο «Ηχώ και Νάρκισσος» [1630, Musée du Louvre, Παρίσι].

Παράλληλα, ο Πουσσέν επιδίδεται σε μια ζωγραφική τελέαρου, σχετικά μικρών διαστάσεων, η οποία απευθύνεται αποκλειστικά σε

Germer (επιμ.), *Vies de Poussin*. Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart, Macula, Παρίσι, 1994. Για το έργο του Πουσσέν η νεότερη βιβλιογραφία είναι αχανής. Θεμελιώδης είναι η μελέτη του Anthony Blunt, *Nicolas Poussin*, National Gallery of Art, Washington, 1967¹, και αναθεωρημένη έκδοση με πρόλογο του Michael Kitson, Pallas Athene, Λονδίνο, 1995. Επίσης, ενδεικτικά βλ. Alain Mérot, *Poussin*, Hazan, Παρίσι, 1990· Pierre Rosenberg (επιμ.), *Nicolas Poussin 1594-1665* [Κατάλογος Έκθεσης, Grand Palais, 1994], Réunion des Musées Nationaux, Παρίσι, 1994· Todd Olson, *Poussin and France: Painting, Humanism and the Politics of Style*, Yale University Press, New Haven – Λονδίνο, 2002. Για την πρόσληψή του βλ. Katie Scott – Geneviève Warwick (επιμ.), *Commemorating Poussin, Reception and Interpretation of the Artist*, Cambridge University Press, Cambridge – Λονδίνο, 1999. Σχετικά με την καθιέρωσή του ως εθνικού ζωγράφου στη διάρκεια του 17ου αιώνα, βλ. Olivier Bonfait, *Poussin et Louis XIV. Peinture et monarchie dans la France du Grand Siècle*, Hazan, Παρίσι, 2015.



Εικ. 3. Νικολά Πουσσέν, *Ο θάνατος του Γερμανικού*, 1627.

ιδιώτες παραγγελιόδοτες. Ο επαναπροσδιορισμός αυτός της κλίμακας του πίνακα είχε τροφοδοτηθεί από τις θεωρητικές συζητήσεις στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά στη Ρώμη και τη διαμάχη ανάμεσα σε ζωγράφους που εκπροσωπούσαν δύο διαφορετικές τάσεις στη ζωγραφική της εποχής: από τη μία πλευρά, τους Ντομενικίνο και Αντρέα Σάκκι, υπέρμαχους μεγαλύτερης εκφραστικής λιτότητας αναφορικά με το πλήθος των μορφών, και από την άλλη τον Πιέτρο ντα Κορτόνα, εκπρόσωπο ενός πληθωρικούτερου, μορφοπλαστικού λεξιλογίου, χαρακτηριστικού του ρωμαϊκού μπαρόκ. Η στροφή του Πουσσέν σε πίνακες περιορισμένων διαστάσεων, αλλά και η αποχή του από τις μεγάλες δημόσιες αναθέσεις που αποτελούσαν τον βασικό μοχλό της καλλιτεχνικής παραγωγής στη Ρώμη του Ουρβανού Η',¹⁵ συν-

15. Βασική παραμένει για το ζήτημα αυτό η μελέτη του Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Harper and Row, Νέα Υόρκη, 1962¹, γαλλική έκδοση:

δέονται ουσιωδώς με τη διαμόρφωση των θεωρητικών απόψεών του ως προς τον ρόλο που αποδίδει στη ζωγραφική και τους όρους υπό τους οποίους αυτή προσλαμβάνεται από τον θεατή της. Στη φιλοπονία του καλλιτέχνη για τη δημιουργία του έργου μέσω της εξαντλητικής μελέτης των συνθηκών της αφήγησης —της *istoria*— και μέσω της σπουδής των μορφών και της θέσης τους στη σύνθεση αντιστοιχεί η διανοητική προσπάθεια εκ μέρους του θεατή για την πλήρη κατανόηση, την «ανάγνωση» του πίνακα.

Την ίδια εποχή, η παραγωγή του αποκτά μεγαλύτερη ορατότητα στη Γαλλία, στις ευάριθμες ακόμη γαλλικές συλλογές, όπως για παράδειγμα με τη σειρά των τριών «Βακχικών» (1635-1638), που φιλοτεχνεί για λογαριασμό του καρδινάλιου Ρισελιέ.¹⁶ Το σώμα των γάλλων παραγγελιοδοτών/συλλεκτών του αυξάνεται σημαντικά προς τα τέλη της δεκαετίας του 1630. Με τους περισσότερους από αυτούς ο ζωγράφος θα διατηρήσει στενούς δεσμούς, καθώς αφενός θα αποτελέσουν για τα επόμενα χρόνια τους προνομιακούς αποδέκτες των έργων του, αφετέρου μέσω αυτών οι αντιλήψεις του περί ζωγραφικής διαχέονται ευρύτερα στους κύκλους των ζωγράφων και φιλοτεχνών στο Παρίσι. Στην αλληλογραφία του με ορισμένους, μέλη των μορφωμένων αστικών ελίτ, έχουν καταγραφεί οι απόψεις του για διάφορα ζητήματα της καλλιτεχνικής δημιουργίας.¹⁷ Στα τέλη της δεκαετίας, ορισμένα από τα γνωστότερα έργα του ζωγράφου, τα οποία αργότερα θα τροφοδοτήσουν τις θεωρητικές συζητήσεις στην Ακαδημία, όπως «Η συγκομιδή του μάννα από τους Ισραηλίτες στην έρη-

Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien, Gallimard, Παρίσι, 1991, όπου και οι παραπομπές.

16. Τα έργα «Ο θρίαμβος του Βάχου» (Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City), «Ο Θρίαμβος του Πάνα» (National Gallery, Λονδίνο) και ο «Θρίαμβος του Σιληνού» (το πρωτότυπο λανθάνει, αντίγραφο του στη National Gallery, Λονδίνο) προορίζονταν για τα βασιλικά διαμερίσματα στο ανάκτορο του καρδινάλιου στο Poitou.

17. Οι σωζόμενες επιστολές του ζωγράφου δημοσιεύτηκαν αρχικά το 1824 από τον Quatremère de Quincy, ενώ σε πληρέστερη μορφή στο: Charles Jouhanney, *Correspondance de Nicolas Poussin*, J. Schemit, Παρίσι, 1911. Νεότερη σχολιασμένη έκδοση: Anthony Blunt (επιμ.), *Nicolas Poussin. Lettres et propos sur l'art*, Παρίσι, Hermann, Παρίσι (1964¹), πρόλογος: Jacques Thuillier, Hermann, Παρίσι, 1994, όπου και οι παραπομπές.

μο» είχαν ήδη ενταχθεί σε συλλογές στο Παρίσι πριν από την άφιξη και του ίδιου, προκειμένου να συμμετάσχει στο φιλόδοξο πολιτιστικό πρόγραμμα του Ρισελιέ και του Λουδοβίκου ΙΓ'. [Εικ. 4]



Εικ. 4. Νικολά Πουσσέν, *Η συγκομιδή του μάννα* από τους Ισραηλίτες στην έρημο, 1637-1639.

Κατά τη διετή παραμονή του στη γαλλική πρωτεύουσα, από το 1640 έως το 1642, μολονότι η ανάθεση των μεγάλης κλίμακας διακοσμητικών προγραμμάτων στο Λούβρο, καθώς και οι άλλες βασιλικές παραγγελίες δεν στέφθηκαν με την προσδοκώμενη επιτυχία, η βασιλική εύνοια με την οποία ο Πουσσέν περιβλήθηκε, η συμβολή του στη διαμόρφωση ενός κλασικιστικού εικαστικού ιδιώματος στο Παρίσι, που έχει χαρακτηριστεί από τη σύγχρονη επιστημονική συζήτηση ως «ο αττικισμός της δεκαετίας του 1640»,¹⁸ και πα-

18. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε και διαδόθηκε από τον γάλλο ιστορικό τέχνης και ειδικό στη ζωγραφική της περιόδου Ζακ Τυλλιέ και αναφέρεται στο έργο

ράλληλα η ανάδειξή του από διανοούμενους, συλλέκτες και καλλιτέχνες, ως πρότυπου καλλιεργημένου ζωγράφου αλλά και φορέα μιας αντίληψης για τη ζωγραφική ως πνευματικής υπόθεσης, αποτέλεσαν σημαντικούς παράγοντες που ευνόησαν τις ζυμώσεις εκείνες που θα οδηγήσουν στο αίτημα των ζωγράφων και γλυπτών για την ίδρυση μιας ακαδημίας.¹⁹ Μολονότι ο ίδιος δεν θα έχει καμία πραγματική ανάμειξη στο εγχείρημα της ίδρυσης της Ακαδημίας, εντούτοις υπό την εμβληματική προσωπικότητά του ως αφετηρία μιας γαλλικής σχολής ζωγραφικής θα συγκροτηθεί σε μεγάλο βαθμό η φυσιογνωμία της.

Libertas artibus restituta

Αφορμή για την ίδρυση της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής στάθηκε η προσφυγή της συντεχνίας στο Κοινοβούλιο τον Φεβρουάριο του 1646.²⁰ Οι αιτιάσεις των μελών της βασιζόνταν στη συνεχή μείωση των επίσημων παραγγελιών προς τα μέλη της συντεχνίας λόγω της αύξησης του σώματος των βασιλικών ζωγράφων.

ζωγράφων όπως ο Λωράν λα Υρ, ο Ζακ Στελλά, ο Εστάς Λε Σνέρ, Σαρλ Ερράρ, καθώς και στο πρώιμο έργο του Λε Μπρεν, που χαρακτηρίζονται από σχεδιαστική σαφήνεια, εκφραστική λιτότητα, καθαρούς χρωματικούς τόνους, αναφορές στο έργο του Ραφαήλ και στην αρχαιότητα και στο πνεύμα των έργων του Πουσσέν, βλ. επ' αυτού Alain Mérot, "L'atticisme parisien: réflexions sur un style", στο: Alain Mérot (επιμ.), *Eloge de la clarté. Un courant artistique au temps de Mazarin 1640-1660* [Κατάλογος έκθεσης, Dijon – Le Mans, Ιούνιος 1998 – Ιανουάριος 1999], Réunion des Musées Nationaux, Παρίσι, 1998. Πρέπει να σημειωθεί ότι οι περισσότεροι από τους ζωγράφους αυτούς ήταν ανάμεσα στα ιδρυτικά μέλη της Ακαδημίας.

19. Για την πολιτιστική πολιτική στα χρόνια του Ρισελιέ και την πιθανή ίδρυση μιας προδρομικής Ακαδημίας, βλ. Τιτίνα Κορνέζου, «Η θεωρία της τέχνης στη Γαλλία τον 17ο αιώνα: η *Idée sur la perfection de la peinture* του Roland Fréart de Chambray», *Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή*, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 2004, τ. 1, σ. 12.

20. Ο όρος, μετάφραση του *Parlement*, δεν έχει τη σύγχρονη σημασία του, ήταν όργανο διοικητικό με περιορισμένη εξουσία στο να επικυρώνει τις βασιλικές αποφάσεις.

Τα αιτήματα της συντεχνίας ήταν η μείωση του αριθμού των ζωγράφων του βασιλιά σε τέσσερις έως έξι, και αντιστοίχως εκείνων της βασίλισσας, η απαγόρευση γενικά στους κατόχους έγγραφων προνομίων να ζωγραφίζουν οτιδήποτε άλλο πέρα από βασιλικές παραγγελίες ή να εκθέτουν και να πωλούν τα έργα τους, η άδεια προς τους επιτρόπους (*jurés*) της συντεχνίας να επισκέπτονται τα εργαστήρια των ζωγράφων αυτών και να τους ελέγχουν, και, τέλος, σε περίπτωση θανάτου της βασίλισσας, οι ζωγράφοι της να μην μπορούν να ασκήσουν την τέχνη τους, εάν δεν κατείχαν τον τίτλο του «μάστορα». Οι περιορισμοί ήταν τόσο αυστηροί, που απειλούσαν ακόμη και τους πλέον ευνοημένους από τους κατόχους βασιλικών προνομίων. Η αποδοχή των αιτημάτων της συντεχνίας από το Κοινοβούλιο απειλούσε τόσο άμεσα τα συμφέροντα των αυλικών τεχνιτών, ώστε οδήγησε στο συνασπισμό μιας δωδεκάδας από αυτούς, κυρίως ζωγράφων και λίγων γλυπτών.

Η ίδρυση της γαλλικής Ακαδημίας προήλθε, συνεπώς, από την προσπάθεια ορισμένων αυλικών ζωγράφων να διατηρήσουν τα προνόμια που τους εξασφάλιζε ο τίτλος τους απέναντι στις απαιτήσεις της παρισινής συντεχνίας. Η κίνηση προερχόταν από μια ελίτ ζωγράφων, οι σχέσεις των οποίων με ορισμένους κύκλους της Αυλής επέτρεψε να διακρίνουν την πιθανότητα επιτυχίας ενός τέτοιου διαβήματος, τόσο σε πολιτικό όσο και σε πολιτιστικό επίπεδο. Επικεφαλής της κίνησής τους τέθηκε ο Σαρλ Λε Μπρεν (1619-1690), είκοσι εννέα ετών, σπουδασμένος στην Ιταλία, κάτοχος του τίτλου του βασιλικού ζωγράφου αλλά και του συντεχνιακού τίτλου του μάστορα. Τα ιδρυτικά μέλη της Ακαδημίας ήταν οι: Εστάς Λε Συέρ (1617-1655), Λωράν ντε λα Υρ (1606-1656), Φρανσουά Περριέ (1590-1650), Ζυστ ντ' Εγκμόν (Τζάστες βαν Έγκμοντ, 1601-1674), Φιλίπ ντε Σαμπαίν (1602-1674), Σαρλ Μπωμπρέν (1604-1692), Μισέλ Κορνέιγ ο πρεσβύτερος (1624-1692), Σαρλ Ερράρ (1606-1689), Σεμπαστιέν Μπουρντόν (1616-1671), Ζακ Σαρραζέν (1588/90-1660), Ζεράρ βαν Οπστάλ (1594/1597-1668), Σιμόν Γκιγαίν (1581-1658), από τους οποίους οι τρεις τελευταίοι ήταν γλύπτες. Οι περισσότεροι —οκτώ από τα δώδεκα ιδρυτικά μέλη της— είχαν επισκεφθεί ή διαμείνει για κάποιο διάστημα στην Ιταλία και κυρίως στη Ρώμη, στοιχείο που τους διαφοροποιεί από την πλειονότητα των εν ενεργεία καλλιτεχνών των

μέσων του αιώνα, οι οποίοι φαίνεται ότι δεν είχαν ποτέ πραγματοποιήσει μια τέτοια επίσκεψη.²¹

Το εγχείρημα τέθηκε υπό την προστασία του φιλότεχνου και συλλέκτη Μαρτέν ντε Σαρμουά (1609-1661), ο οποίος προερχόταν από την επαρχιακή αριστοκρατία και είχε διατελέσει γραμματέας του γάλλου πρεσβευτή στη Ρώμη. Παρουσίασε το αίτημα της ίδρυσης μιας Βασιλικής Ακαδημίας της Ζωγραφικής και Γλυπτικής στο συμβούλιο της Αντιβασιλείας, στις 20 Ιανουαρίου του 1648:

Μεγαλειότατε, η Ακαδημία των ζωγράφων και των γλυπτών, εξουθενωμένη από τους διωγμούς που υφίσταται εδώ και πολλά χρόνια εξαιτίας του φθόνου των επικεφαλής της συντεχνίας, οι οποίοι αποκαλούνται ζωγράφοι και γλύπτες μόνο και μόνο με σκοπό να καταπιέσουν εκείνους που ανάλωσαν τα νιάτα τους στην εργασία και τη μελέτη των ωραίων πραγμάτων προκειμένου να φέρουν επάξια τον τίτλο αυτό....²²

Το κείμενό του δανείζεται την επιχειρηματολογία του από το ιταλικό παράδειγμα της αίτησης για την ίδρυση της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά στη Ρώμη.²³ Χαρακτηρίζεται από μια ρητορική στην οποία κυριαρχούν ζεύγη αντιθέσεων, όπως ακαδημία και ταπεινό σώμα τεχνιτών, αρετή και αμάθεια, ευγενείς τέχνες και βάνανυσα επιτηδεύματα, ελευθερία και καταπίεση, αντιθέσεις που στοχεύουν να αναδείξουν τις διαφορές μεταξύ των δύο ομάδων. Προβάλλει τις διανοητικές αρετές των ακαδημαϊκών παραπέμποντας στις αξίες των ελευθερίων τεχνών και ταυτόχρονα υπογραμμίζει τις ηθικές ποιότητες της ζωγραφικής, όπως ευγένεια, τιμή, ανιδιοτέλεια. Καταφεύγει επίσης σε αναφορές καλλιτεχνών και μαικήνων της αρχαιότητας, υπογραμμίζοντας την εξέχουσα θέση της ζωγραφικής στον αρχαίο κόσμο αλλά και στο πιο πρόσφατο παρελθόν της ιταλικής Αναγέννησης,

21. Προς την ίδια κατεύθυνση κλίνει η πλάστιγγα καθ' όλη τη διάρκεια του 17ου αιώνα. Τα στοιχεία προέρχονται από το λεξικό Bénédit και δημοσιεύονται στο: N. Heinrich, *ό.π.*, σ. 240 και σ. 256.

22. *Ο.π.*, σσ. 232-239.

23. Για τις σχέσεις του κειμένου του Σαρμουά με το αντίστοιχο κείμενο του Ρομάνο Αλμπέρτι, το 1585, κατά την ίδρυση της Accademia di San Luca στη Ρώμη, βλ. Nathalie Heinrich, "Le 'Trattato della nobiltà de la pittura' de Romano Alberti", *Mélanges de l'Ecole Française de Rome* 97, 2 (1985) 929-939.

προκειμένου να υποστηρίξει την αναβάθμιση της θέσης της ζωγραφικής στην πρώτη γραμμή των *ελευθέρων τεχνών*. Υπενθυμίζει ότι προϋπόθεση για την ανάπτυξη των τεχνών ανέκαθεν ήταν η προστασία από τη μοναρχία, χρησιμοποιώντας το παράδειγμα του Αλέξανδρου και του Απελλή, κοινό τόπο ήδη για τέτοιου είδους διεκδικήσεις. Η ιδεολογική χρήση της διαμάχης μεταξύ *μηχανικών* και *ελευθέρων τεχνών* από έναν καλλιεργημένο λόγο, όπως εκφράζεται στο εν λόγω κείμενο, τοποθετείται στο πλαίσιο της ανάγκης να υπογραμμιστούν οι βασικές διανοητικές και ηθικές αρετές της Ακαδημίας.²⁴ Αν ο όρος «μηχανικός» είχε κατά κυριολεξία την έννοια του χειρωνακτικού, μεταφορικά προσλάμβανε μια ηθική χροιά και σήμαινε «ευτελής» και «ποταπός»: αντιθέτως, ο όρος «ελευθέριος» (*libéral*) είχε την έννοια του «γενναϊόδωρου». Στην ουσία, στην αντιθετική σχέση που διατηρούν οι δύο αυτοί όροι αντικατοπτρίζεται η αντίθεση ανάμεσα στο διανοητικό και το χειρωνακτικό, ανάμεσα στο πνευματικό και το υλικό. Έτσι, η εμφατική χρήση της αντίθεσής τους συνιστούσε μέσο κοινωνικής κατάταξης αλλά και ταυτόχρονα κριτήριο ηθικό και αισθητικό. Μολονότι η αντίθεση μεταξύ συντεχνίας και Ακαδημίας ήταν μάλλον ρητορική, υπήρξε ωστόσο αναγκαία για δύο λόγους: από τη μια πλευρά, η Ακαδημία, ως ο νεότερος θεσμός, έπρεπε να δημιουργήσει τον δικό της χώρο μέσα στην οικονομία των εικαστικών τεχνών και, από την άλλη, η συντεχνία ήταν εκείνη (και όχι η Ακαδημία) που είχε τον νόμο αλλά και τρεις αιώνες παράδοσης με το μέρος της.

Παράλληλα, η στρατηγική που διακρίνεται στο κείμενο της αίτησης για την ίδρυση της Ακαδημίας ήταν σαφής: παρουσιάζει έντεχνα την προσφυγή της συντεχνίας στο Κοινοβούλιο ως μια απόπειρα αμφισβήτησης της βασιλικής εξουσίας αποδίδοντας πολιτικές διαστάσεις στο ζήτημα.²⁵ Η ίδρυση της Ακαδημίας αποτέλεσε μια πράξη

24. Το έμβλημα της Ακαδημίας *Libertas Artibus Restituta* εμφανίζεται, πολύ αργότερα, ως επιγραφή πάνω στο μετάλλιο που δημιουργήθηκε στα 1777, με την ανανέωση της βασιλικής προστασίας, και έφερε στη μιά του όψη την κατ'ατομή του Λουδοβίκου ΙΣΤ' και στην άλλη την Αθηνά.

25. «Η επίθεση που οι άτιμοι και αχρείοι αυτοί τόλμησαν να εξαπολύσουν ενάντια στη βασιλική εξουσία, προσφεύγοντας στο Κοινοβούλιο προκειμένου να πετύχουν τον περιορισμό των ζωγράφων και γλυπτών του βασιλέα και της

πολιτικά φορτισμένη σε μια ιστορικά ταραγμένη περίοδο, όταν η μοναρχική εξουσία που ασκούσαν εξ ονόματος του ανήλικου Λουδοβίκου ΙΔ' η Αντιβασιλίςσα Άννα η Αυστριακή και ο καρδινάλιος Μαζαρίνος βρισκόταν σε αμφισβήτηση από πλατιές ομάδες της γαλλικής κοινωνίας. Οι περιπέτειες της ίδρυσής της εκτυλίσσονται μέσα στο ταραγμένο πολιτικό κλίμα που ακολούθησε τον θάνατο του Λουδοβίκου ΙΓ' και την ανάληψη της εξουσίας από το συμβούλιο της Αντιβασιλείας μέχρι την ενηλικίωση του διαδόχου του, και συνδέονται στενά με τις σχέσεις εξουσίας και τις πολιτικές διαμάχες στη διάρκεια της εξέγερσης της Σφενδόνης (1648-1652).²⁶

Δύσκολες απαρχές (1648-1661)

Η αίτηση έγινε αμέσως δεκτή από το συμβούλιο της Αντιβασιλείας και οι εγγυητικές επιστολές του ανήλικου Λουδοβίκου ΙΔ', τον Μάρτιο του 1648, επικύρωσαν τις επιδιώξεις των ζωγράφων και σηματοδότησαν την επίσημη ίδρυση του θεσμού. Η νεοσύστατη Ακαδημία λειτούργησε αμέσως, τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας της ήταν ωστόσο δύσκολα, καθώς η δεκαπενταετία που χρειάστηκε για την ουσιαστική της εδραίωση σηματοδεύτηκε από πολιτικές ανακατατάξεις και αστάθεια, με συνέπειες για την Ακαδημία τόσο σε οικονομικό επίπεδο όσο και ως προς την νομιμότητά της. Πράγματι, έναν χρόνο μετά την ίδρυσή της, ο ανήλικος Λουδοβίκος ΙΔ', η βασιλο-

αντιβασιλίςσας», βλ. Anatole de Montaiglon (επιμ.), *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, ειδικότερα: τ. I, σ. 30.

26. Η έναρξη της κοινοβουλευτικής Σφενδόνης τον Μάιο του 1648 ήταν συνέπεια της απόπειρας κατάργησης της *paulette*, νόμου που είχε τεθεί σε ισχύ στις αρχές του αιώνα και επέτρεπε την κληροδότηση των αξιωμάτων, βλ. Emmanuel Le Roy Ladurie, *L'Ancien Régime 1610-1770*, Hachette, Παρίσι, 1991, σσ. 145-206, και Pierre Goubert, *Le siècle de Louis XIV*, Le Livre de poche, Παρίσι, 1998, σσ. 169-189. Η ιστοριογραφία για την Σφενδόνη είναι αρκετά εκτενής με διαφορετικές ερμηνείες για τα αίτια και τον χαρακτήρα της εξέγερσης. Ενδεικτικά, βλ. Lloyd Alanson Moote, *The Revolt of the Judges: the Parlement of Paris and the Fronde, 1643-1652*, Princeton University Press, 1971 και Orest A. Ranum, *The Fronde 1648-1652. A French Revolution*, W. W Norton & Co, Νέα Υόρκη, 1993.

μήτωρ Άννα η Αυστριακή και ο Μαζαρίνος αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν το Παρίσι. Η Ακαδημία έχασε έτσι και το μικρό ποσοστό της αρχικής βασιλικής επιχορήγησης, το οποίο μόλις έφθανε τις χίλιες λίρες ετησίως. Επιπροσθέτως, οι πολιτικές ταραχές της εποχής, που σε κάποιο βαθμό είχαν διευκολύνει την ίδρυση του θεσμού, δεν βοηθούσαν καμία από τις δύο ομάδες να υπερισχύσει. Διαμέσου των δύο αντίπαλων συνομαδώσεων, της συντεχνίας από τη μία, που είχε την υποστήριξη του Κοινοβουλίου, και της Ακαδημίας από την άλλη, που τελούσε υπό την προστασία της μοναρχικής εξουσίας, στην ουσία έρχονταν αντιμέτωπες οι δύο μεγάλες ομάδες που μάχονταν στο πλαίσιο των εμφύλιων συγκρούσεων. Το Κοινοβούλιο, αντίθετο στην ίδρυση της Ακαδημίας, εφόσον εκείνη έφερε τη σφραγίδα της μοναρχικής εξουσίας —δηλαδή του Μαζαρίνου—, συνέχισε να αρνείται έως το 1655 να επικυρώσει την ιδρυτική πράξη, τροφοδοτώντας έτσι έναν σφοδρό ανταγωνισμό με τη συντεχνία.

Στην πρώτη φάση της λειτουργίας της, από το 1648 έως το 1660, η Ακαδημία διατήρησε τη μορφή ενός επαγγελματικού σωματείου ζωγράφων και γλυπτών, ενσωματώνοντας αρκετά στοιχεία από τη συντεχνία, όπως τις βαθμίδες ειδίκευσης (ειδικευόμενος, σύντροφος, μάστορας), μετονομαζόμενες σε σπουδαστή, προσωρινό μέλος και ακαδημαϊκό (*élève, membre honoraire, ancien*). Επίσης, το έργο το οποίο στην συντεχνιακή οργάνωση ήταν αναγκαίο για την απόκτηση του τίτλου του μάστορα, μετατράπηκε στο ακαδημαϊκό του αντίστοιχο (*morceau de réception*), που αργότερα θα τροφοδοτήσει τις πρώτες εκθέσεις, τα λεγόμενα Σαλόν. Ωστόσο, παρά τις υψηλές εξαγγελίες της Ακαδημίας και την προβολή μιας πρότυπης συμπεριφοράς των μελών της, «αγάπη για την τέχνη», «αίσθηση του καθήκοντος», «δίψα για μάθηση και δόξα για την πατρίδα», προκειμένου να υπογραμμίσει τις διαφορές από την συντεχνία, στην πράξη δεν είχε να προσφέρει πολύ περισσότερα από εκείνη. Τα περισσότερα από τα ιδρυτικά μέλη της Ακαδημίας ήταν γιοι ζωγράφων και γλυπτών της προηγούμενης γενιάς, ενώ αναγνωρισμένοι ζωγράφοι της εποχής, όπως ο Σιμόν Βουέ και ο Πιερ Μινιάρ (1612-1695), ο οποίος θα αναλάβει τη διεύθυνση της Ακαδημίας μερικά χρόνια αργότερα, μετά τον θάνατο του Κολμπέρ και του Λε Μπρεν, έμειναν εκτός του θεσμού. Σε μεγάλο ποσοστό, οι ακαδημαϊκοί, μέχρι τα τέλη του αιώνα,

δεν ήταν ιδιαίτερα καλλιεργημένοι, εντούτοις στο σύνολό τους σχεδόν ήταν σε θέση να διαβάζουν και να γράφουν. Ορισμένοι από αυτούς, όπως οι Λε Μπρεν, Λωράν ντε Λα Υρ, Φιλίπ ντε Σαμπαίν, Ζακ Μπλανσάρ και Γκαμπριέλ Μπλανσάρ (1630-1704), Πιερ Ντυμοντιέ (1585-1656), διέθεταν μάλιστα καλά εξοπλισμένες βιβλιοθήκες.

Η Ακαδημία εντόπιζε τη μεγαλύτερη διαφορά της από την συντεχνία στον εκπαιδευτικό της ρόλο και στο αποκλειστικό προνόμιο της που ήταν η σπουδή του γυμνού μοντέλου, πρακτική που εφαρμόζοταν ήδη στις αντίστοιχες ακαδημίες της Ιταλίας, κυρίως σε εκείνη του Αγίου Λουκά στη Ρώμη, και στην οποία οι γάλλοι ζωγράφοι απέδιδαν την ανωτερότητα της ιταλικής τέχνης. Παράλληλα, η Ακαδημία εξοβέλιζε από τους κανονισμούς της κυρίως στοιχεία που είχαν να κάνουν με την εμπορευματική διάσταση του επαγγέλματος, όπως το να διατηρεί ο ζωγράφος «κατάστημα πάνω στο δρόμο», «να εκθέτ[ει] τα έργα του σε υπαίθριες αγορές και παζάρια», αλλά και οτιδήποτε συνέδεε τον νεοσύστατο θεσμό με τις συντεχνιακές πρακτικές.

Στην προσπάθειά της να διαμορφώσει ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα, η Ακαδημία ενσωμάτωσε με ιδιαίτερο ζήλο τη μελέτη της προοπτικής.²⁷ Αναπόσπαστο μέρος της εκπαίδευσης του ζωγράφου αλλά και πεδίο θυελλωδών αντιπαραθέσεων κατά τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας της, η διδασκαλία της προοπτικής μοιάζει να συμπυκνώνει, καθ' όλη τη διάρκεια του αιώνα, κεντρικά ζητήματα για τη θεσμική και ουσιαστική κατοχύρωση των εικαστικών τεχνών.²⁸ Συγκεκριμένα, η προοπτική, ως μέσο για την αληθοφανή ανακατασκευή της φύσης, στη ζωγραφική συνιστούσε εγγύηση για την αυθεντικότητα της αναπαράστασης. Κυρίως όμως η έμφαση στην προ-

27. «Ο κύριος Α. Bosse άρχισε τη διδασκαλία των κανόνων της προοπτικής στις 9 Μαΐου 1648», βλ. A. de Montaignon (επιμ.), *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie Royale*, τ. I, σσ. 57-59.

28. Η σημαντικότερη αντιπαραθέτηση που έλαβε χώρα στο πλαίσιο της ακαδημαϊκής διδασκαλίας της προοπτικής είναι αυτή που έφερε αντιμέτωπους τον προτεστάντη χαρακτήρα και δάσκαλο της προοπτικής στην Ακαδημία Αβραάμ Μπος με τον ζωγράφο και διευθυντή της Ακαδημίας Σαρλ Λε Μπρεν. Δεν είναι τυχαίο ότι στο έργο του Martin Kemp, *The Science of Art*, Yale University Press, New Haven – Λονδίνο, 1990, το σχετικό κεφάλαιο τιτλοφορείται “The French Perspective Wars” (σ. 119).