



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ 2018 - 2020

“Η απόδοση της καλλιτεχνικής ιδιότητας στις αυτοπροσωπογραφίες του Rembrandt (1606 - 1669): Ο αέναα παραμορφωτικός ρόλος της ιστορίας της τέχνης.”

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ελένη Κ. Ποντίκη

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου

Αθήνα 2022



ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS  
SCHOOL OF FINE ARTS  
DEPARTMENT OF ART THEORY AND HISTORY  
POSTGRADUATE PROGRAMME  
THEORY AND HISTORY OF ART 2018 - 2020

“The rendering of the artistic status in Rembrandt's self-portraits: The ever-distorting role of the history of art.”

MASTER THESIS

Eleni K. Pontiki

Supervising professor: Nafsika Litsardopoulou

Athens 2022

## Περίληψη

Η “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά” (π.1663) του Rembrandt (1606 - 1669) καταγράφεται στην ιστορία της τέχνης ως ένα όψιμο ζωγραφικό εγχείρημα ενός παράδοξα εκτενούς αυτοπροσωπογραφικού έργου. Επανερχόμενοι σε αυτή την εργογραφία, οι ιστορικοί της τέχνης τείνουν να διερευνούν τις δημιουργικές προθέσεις του Ολλανδού ζωγράφου, ανακατασκευάζοντας ανέκαθεν προς μια αληθέστερη εκδοχή. Με την αναθεώρηση της συγκεκριμένης αυτοπροσωπογραφίας μεμονωμένα όμως, στην ‘ανά χείρας’ μελέτη εξετάζεται ο ρόλος των ιστοριογραφικών προσεγγίσεων στη διαμόρφωση της εικόνας του καλλιτέχνη. Ο ερευνητικός φακός σε αυτή την περίπτωση στρέφεται προς τον 17ο αιώνα εντοπίζοντας αρχικά τα πιθανά εικονογραφικά πρότυπα του Rembrandt στις συλλογές χαρακτηριστικών με προσωπογραφίες καλλιτεχνών. Ακολουθεί η ανάγνωση των ιστοριογραφικών σχημάτων που περιλαμβάνουν οι ολλανδικές θεωρητικές πραγματείες της εποχής και τέλος, αναλύεται η ταξινομική επιλογή του *portrait historié*, στην οποία κατατάσσεται η εν λόγω αυτοπροσωπογραφία από ορισμένους σύγχρονους μελετητές. Διαπιστώνεται από τα παραπάνω πως η ιστορία της τέχνης σε κάθε περίπτωση λειτουργεί παραμορφωτικά ως προς την εικόνα του καλλιτέχνη. Προτείνεται λοιπόν η επανεξέταση των αυτοπροσωπογραφιών του Rembrandt, επομένως και των ερμηνειών τους που προηγήθηκαν ή έστω ο αναστοχασμός περί του ποιος είναι πραγματικά ο κατασκευαστής της εικόνας του καλλιτέχνη.

### Λέξεις - Κλειδιά:

Rembrandt, αυτοπροσωπογραφίες, ιστοριογραφικά μοντέλα, *uomini famosi*, Karel van Mander, *portrait historié*, ο θάνατος του συγγραφέα.

## Abstract

The “Self-portrait as Zeuxis laughing” (c.1663) by Rembrandt (1606 - 1669) is catalogued as a late painting of a paradoxically extensive group of self-portraits. Returning to this ergography, art historians tend to explore the creative intentions of the Dutch painter, always recalibrating towards a truer interpretation. However, in studying this specific self-portrait, exclusively, one can note the historiographical impacts which shape the artist’s image. The research lens in this case turns to the 17th century by initially locating Rembrandt's possible iconographic models in series of engravings with portraits of artists. This is followed by the reading of the historiography included in Dutch theoretical treatises of the time and finally, the identification of the *portrait historié*, in which the aforementioned work is classified by certain contemporary scholars, and its analysis. It can be seen from the above, that the history of art, in any case, distorts the image of the artist. A re-examination of Rembrandt's self-portraits and their interpretations is therefore proposed as to reflect on who is eventually the actual maker of the artist's image.

## Keywords:

Rembrandt, self-portraits, models of historiography, *uomini famosi*, Karel van Mander, *portrait historié*, the death of the author.

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:

Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου, επίκουρη καθηγήτρια Ιστορίας της Ευρωπαϊκής Τέχνης των Νεότερων Χρόνων από την Αναγέννηση έως την Τέχνη του Μπαρόκ.

Νίκος Δασκαλοθανάσης, καθηγητής Ιστορίας της Μοντέρνας και Σύγχρονης Τέχνης.

Κώστας Ιωαννίδης, αναπληρωτής καθηγητής Θεωρίας και Κριτικής της Τέχνης.

## Δήλωση Συγγραφέα

Δηλώνω ότι είμαι η αποκλειστική δημιουργός της παραπάνω πρωτότυπης εργασίας, νόμιμη κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια. Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα. Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις παρακάτω άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2).

Για τη μεταμόρφωση των αοράτων σε ορατά,  
ευχαριστώ την επιβλέπουσα Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου.

Ευχαριστώ τη Μαρίνα Κομπολύτη, την Ελέανα Παθιακάκη  
και όλους τους ανθρώπους της Βιβλιοθήκης της ΑΣΚΤ.

Ευχαριστώ το προσωπικό της Rijksmuseum Research Library.

Ευχαριστώ την Amalia Papachristopoulos.

“Soo de Schilder wil, soo moet St. Joris den Draeck steecken.”

(Χτυπά ο άι-Γιώργης τον δράκο, όπως το θέλει ο ζωγράφος.)

Philips Angel  
*Lof den Schilder-konst*

“The facts have been described many times,  
but their meaning still remains open to question.”

(Τα γενόμενα έχουν περιγραφεί πολλές φορές,  
αλλά το νόημά τους παραμένει ανοικτό σε ερωτήματα.)

Hans Belting  
*Likeness and Presence*

## Περιεχόμενα

Κατάλογος εικόνων. ....	x
Εισαγωγή. ....	1
A) Η εικόνα του ζωγράφου στην ιστορία της τέχνης. ....	6
Τα εικονογραφικά πρότυπα: <i>uomini famosi</i> . ....	9
Η “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξης που γελά”. ....	17
Ο Ζεύξης. ....	21
Επίλογος. ....	24
B) Η ιστορία της τέχνης στις θεωρητικές πραγματείες του 17 <sup>ου</sup> αιώνα. ....	26
<i>Het Schilder-Boeck</i> . ....	28
Franciscus Junius. ....	31
Ο <i>Ορατός Κόσμος</i> του Samuel van Hoogstraten. ....	37
Επίλογος. ....	40
Γ) Η θεώρηση της σύγχρονης ιστοριογραφικής προσέγγισης. ....	42
<i>Portrait historié</i> . ....	43
Η ‘προσωπογραφία’ ως μια εικόνα της ιστορίας. ....	47
Η εικόνα της ιστορίας της τέχνης ως αυτοπροσωπογραφία. ....	51
Συμπεράσματα. ....	55
Βιβλιογραφία. ....	56
Εικόνες. ....	68

## Κατάλογος εικόνων

1. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά / Self-portrait as Zeuxis laughing, π.1663, λάδι σε καμβά, 82.5 x 65 εκ., Wallraf - Richartz Museum, Κολωνία. .... 69
2. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Ο ζωγράφος στο εργαστήριό του / The painter in his studio, π.1628, λάδι σε ξύλο, 24.8 x 31.7 εκ., Museum of Fine Arts, Βοστώνη. .... 70
3. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία στο καβαλέτο / Self-portrait at the easel, 1660, λάδι σε καμβά, 110.9 x 90.6 εκ., Louvre, Παρίσι. .... 70
4. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία με δύο κύκλους / Self-portrait with two circles, π.1665/69, λάδι σε καμβά, 114.3 x 94 εκ., Kenwood House, Λονδίνο. .... 71
5. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Ιστορικός πίνακας / History painting, 1626, λάδι σε ξύλο, 90 x 122 εκ., Lakenhal, Λάιντεν. .... 72
6. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Η ανύψωση του Σταυρού / The raising of the Cross, 1633, λάδι σε καμβά, 95.7 x 72.2 εκ., Alte Pinakothek, Μόναχο. .... 72
7. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Σπουδή έκφρασης σε καθρέφτη (έκπληξη) / Study of expression in the mirror (astonishment), 1630, χαρακτηριστικό, 5.1 x 4.6 εκ., Rijksmuseum, Άμστερνταμ. .... 73
8. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία με φτερό στο μπερέ ('Κεφαλή' με τα χαρακτηριστικά του Rembrandt) / Self-portrait with plumed beret ('Tronie' with Rembrandt's features), 1629, λάδι σε ξύλο, 89.5 x 73.5 εκ., The Isabella Stewart Gardner Museum, Βοστώνη. .... 73
9. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία με καπέλο / Self-portrait in a cap, 1633, λάδι σε ξύλο, 70.4 x 54 εκ., Musée du Louvre, Παρίσι. .... 74
10. Giorgio Vasari. Προσωπογραφία του Tiziano, ξυλογραφία από το *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*. Fiorenza, 1568. .... 75
11. Giorgio Vasari. Προσωπογραφία του Domenico Puligo, ξυλογραφία από το *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*. Fiorenza, 1568. .... 75
12. Giorgio Vasari. Προσωπογραφία του Francia Bigio, ξυλογραφία από το *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*. Fiorenza, 1568. .... 75
13. Giorgio Vasari. Προσωπογραφία του Raffaello, ξυλογραφία από το *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*. Fiorenza, 1568. .... 75
14. Jan Wierix. Προσωπογραφία του Quentin Matsys, χαρακτηριστικό από το *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*. Anverpiae, 1572. .... 76

15. Hendrik Hondius (Jan Wierix). Προσωπογραφία του Quentin Matsys, χαρακτηριστικό από το *Pictorum Aliquot Celebrium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies*. Hagae-Comitis, 1610. .... 76
16. Jan Wierix. Προσωπογραφία του Pieter Bruegel του Πρεσβύτερου, χαρακτηριστικό από το *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*. Anverpiae, 1572. .... 77
17. Simon Frisius (Jan Wierix). Προσωπογραφία του Pieter Bruegel του Πρεσβύτερου, χαρακτηριστικό από το *Pictorum Aliquot Celebrium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies*. Hagae-Comitis, 1610. .... 77
18. Simon Frisius. Προσωπογραφία του Anthonis Mor, χαρακτηριστικό από το *Pictorum Aliquot Celebrium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies*. Hagae-Comitis, 1610. .... 78
19. Simon Frisius. Προσωπογραφία του Hendrick Cornelisz Vroom, χαρακτηριστικό από το *Pictorum Aliquot Celebrium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies*. Hagae-Comitis, 1610. .... 78
20. Hendrik Hondius. Προσωπογραφία του Floris van Dyck, χαρακτηριστικό από το *Pictorum Aliquot Celebrium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies*. Hagae-Comitis, 1610. .... 79
21. Robert de Boudous. Προσωπογραφία του Cornelis Cornelisz van Haarlem από το *Pictorum Aliquot Celebrium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies* (1610), εμβόλιμη στο *Het Schilder-boeck* του Karel van Mander. .... 79
22. Lucas Vorsterman ο Πρεσβύτερος (Anthony van Dyck). Αυτοπροσωπογραφία του Anthony van Dyck, χαρακτηριστικό από το *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuariorum nec non Amatorum Picturae Artis Numero Centum ab Antonio Van Dyck Pictore ad Vivum Expressae Eiusque: Sumptibus aeri incisae*. Antverpiae, 1646. .... 80
23. Willem Jacobsz Delff (Anthony van Dyck). Προσωπογραφία του Michiel van Mirevelt, χαρακτηριστικό από το *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuariorum nec non Amatorum Picturae Artis Numero Centum ab Antonio Van Dyck Pictore ad Vivum Expressae Eiusque: Sumptibus aeri incisae*. Antverpiae, 1646. .... 81
24. Pieter de Jode ο Νεότερος (Anthony van Dyck). Προσωπογραφία του Andreas Colyns de Nole, χαρακτηριστικό από το *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuariorum nec non Amatorum Picturae Artis Numero Centum ab Antonio Van Dyck Pictore ad Vivum Expressae Eiusque: Sumptibus aeri incisae*. Antverpiae, 1646. .... 82
25. Lucas Vorsterman ο Πρεσβύτερος (Anthony van Dyck). Προσωπογραφία του Jan Lievens, χαρακτηριστικό από το *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuariorum nec non Amatorum Picturae Artis Numero Centum ab Antonio Van Dyck Pictore ad Vivum Expressae Eiusque: Sumptibus aeri incisae*. Antverpiae, 1646. .... 83

26. Lucas Vorsterman ο Πρεσβύτερος (Anthony van Dyck). Προσωπογραφία του Peter Paul Rubens, χαρακτηριστικό από το *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuariae nec non Amatorum Picturae Artis Numero Centum ab Antonio Van Dyck Pictore ad Vivum Expressae Eiusque: Sumptibus aeri incisae*. Antverpiae, 1646. .... 84
27. Paulus Pontius (Anthony van Dyck). Προσωπογραφία του Constantijn Huygens, χαρακτηριστικό από το *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuariae nec non Amatorum Picturae Artis Numero Centum ab Antonio Van Dyck Pictore ad Vivum Expressae Eiusque: Sumptibus aeri incisae*. Antverpiae, 1646. .... 85
28. Jacob Neefs (Anthony van Dyck). Προσωπογραφία του Martin Rijckaert, χαρακτηριστικό από το *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuariae nec non Amatorum Picturae Artis Numero Centum ab Antonio Van Dyck Pictore ad Vivum Expressae Eiusque: Sumptibus aeri incisae*. Antverpiae, 1646. .... 86
29. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία / Self-portrait, 1658, λάδι σε καμβά, 132.4 x 102.8 εκ., The Frick Collection, Νέα Υόρκη. .... 86
30. Aert de Gelder. Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις / Self-portrait as Zeuxis, π.1685, λάδι σε καμβά, 142 x 169 εκ., Städel Museum, Φρανκφούρτη. .... 87
31. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Η συνωμοσία των Βαταβών υπό τον Claudius Civilis / The conspiracy of the Batavians under Claudius Civilis, π.1661/62, λάδι σε καμβά, 196 x 309 εκ., Nationalmuseum, Στοκχόλμη. .... 87
32. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Η Αγία Οικογένεια με ζωγραφιστό πλαίσιο και κουρτίνα / The Holy Family with painted frame and curtain, 1646, λάδι σε ξύλο, 46.8 x 68.4 εκ., Gemäldegalerie, Κάσσελ. .... 88
33. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία ως απόστολος Παύλος / Self-portrait as St Paul, 1661, λάδι σε καμβά, 93.2 x 79.1 εκ., Rijksmuseum, Άμστερνταμ. .... 88
34. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία / Self-portrait, 1640, λάδι σε καμβά, 93 x 80 εκ., The National Gallery, Λονδίνο. .... 89
35. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Μεγάλη αυτοπροσωπογραφία / Large self-portrait, 1652, λάδι σε καμβά, 112.1 x 81 εκ., Kunsthistorisches Museum, Βιέννη. .... 89
36. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία / Self-portrait, 1669, λάδι σε καμβά, 86 x 70.5 εκ., The National Gallery, Λονδίνο. .... 90
37. Werner van den Valckert. *Portrait historié* του Michel Poppen και της οικογενειάς του, με αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη / *Portrait historié* of Michel Poppen and his family, with a self-portrait of the artist, 1620, λάδι σε ξύλο, 200 x 157 εκ., Museum Catharijneconvent, Ουτρέχτη. .... 91
38. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Λουκρητία / Lucretia, 1666, λάδι σε καμβά, 111 x 95 εκ., Institute of Art, Μινεάπολη. .... 92

39. Maerten de Vos. Ο Μωυσής δείχνει τις πλάκες του Νόμου στους Ισραηλίτες, με προσωπογραφίες μελών της οικογένειας Panhuys, συγγενών τους και φίλων / Moses showing the tablets of the Law to the Israelites, with portraits of members of the Panhuys family, their relatives and friends, π. 1574/75, λάδι σε ξύλο, 153 x 237.5 εκ., Museum Catharijneconvent, Ουτρέχτη. .... 92
40. Bronzino. Προσωπογραφία του Andrea Doria ως Ποσειδώνας / Portrait of Andrea Doria as Neptune, π. 1545/56, λάδι σε καμβά, 199.5 x 149 εκ., Pinacoteca di Brera, Μιλάνο. .... 93
41. Caspar Berger. Imago / Αυτοπροσωπογραφία 5 / Imago / Self-portrait 5, 2007, μπρούτζος και σκυρόδεμα, 40 x 70 x 210 εκ. .... 94
42. Caspar Berger. Imago / Αυτοπροσωπογραφία 5 / Imago / Self-portrait 5, 2007, μπρούτζος και σκυρόδεμα, 40 x 70 x 210 εκ. .... 95
43. Caspar Berger. Imago / Αυτοπροσωπογραφία 5 / Imago / Self-portrait 5, 2007, μπρούτζος και σκυρόδεμα, 40 x 70 x 210 εκ. .... 95

## Εισαγωγή

Η παρούσα μελέτη είναι μια απάντηση στο ερευνητικό ερώτημα ποια η σχέση της εικόνας του καλλιτέχνη με την ιστορία της τέχνης. Αναθεωρώντας την “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά” (π.1663)<sup>1</sup> [εικ. 1] του Rembrandt (1606 - 1669), διαπιστώνω πως ο ιστοριογραφικός λόγος διαμόρφωσε τη σχετική ζωγραφική παραγωγή, αλλά ενίοτε την παραμορφώνει ως ερμηνεία.

Η αναφορά στην εικόνα του καλλιτέχνη από τη μια και αφετέρου στην ιστορία της τέχνης, τοποθετεί στο ερευνητικό κάδρο δύο ποιητικά υποκείμενα, έναν ζωγράφο εν προκειμένω που αυτοπροσωπογραφείται και τον ιστορικό της τέχνης. Ο Giorgio Vasari (1511 - 1574) και οι *Bíoi*, η πρώτη ιστοριογραφική απόπειρα που εντοπίζεται τον 16ο αιώνα, ορίζουν υποχρεωτικά την αρχή αυτής της διερεύνησης<sup>2</sup>. Εξετάζοντας το σχετικό ζωγραφικό υλικό που έπεται, από τους Ιταλούς της ιστορικής ζωγραφικής, τους τοπιογράφους του βορρά και τις πολλαπλές μετά εξειδικεύσεις στην ολλανδική ζωγραφική παραγωγή του 17ου αιώνα, ο Rembrandt ήταν εκείνος που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ‘αυτοπροσωπογράφος’ και γιατί όχι, να χρεωθεί ακόμη και την καθιέρωση αυτού του ζωγραφικού είδους. Με άλλα λόγια, οι αυτοπροσωπογραφίες του Rembrandt πληθωριστικά και ποιητικά συνιστούν μια περίπτωση χωρίς προηγούμενο στην ιστορία της τέχνης, άρα άξια μελέτης. Κατ’ αρχάς λοιπόν ας δούμε πώς αντιμετώπισαν αυτές τις εικόνες οι ιστορικοί της τέχνης.

Οι πρώτοι κριτικοί του Rembrandt, τον 18ο αιώνα του νεοκλασικισμού, παραγνωρίζουν τις αυτοπροσωπογραφίες του για τους ίδιους ακριβώς λόγους που σήμερα στρεφόμεστε ξανά προς αυτές, δηλαδή τον ασυνήθιστο για την εποχή αριθμό τους και τη μη συμβατική τους απόδοση<sup>3</sup>. Η ταξινόμηση αυτού του υλικού τον 19ο αιώνα από τους ιστορικούς της τέχνης, θα καταλήξει στη συγκρότηση ενός συνεκτικού σώματος, κατασκευάζοντας ως εκ τούτου την απαίτηση για ένα κατ’

---

<sup>1</sup> “Self-portrait as Zeuxis laughing”.

<sup>2</sup> Giorgio Vasari. *Le Vite de' più Eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani: da Cimabue Insino a' Tempi nostri*. Firenze, 1550.

<sup>3</sup> Stephanie S. Dickey. *Rembrandt Face to Face*. Exh. cat.. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 2006, σελ. 35.

αναλογία εμπρόθετο καλλιτεχνικό εγχείρημα. Έκτοτε οι μελετητές θέτουν ερωτήματα επί της ποιητικής αρχής αυτού του έργου<sup>4</sup>.

Οι ιστορικοί της τέχνης αρχικά παραλλήλισαν τις αυτοπροσωπογραφίες του Rembrandt με τον βίο του που ιστορούσαν. Η τοποθέτησή τους σε σειρά ικανοποιούσε την εικονογράφηση του αφηγήματος και αντιστάθμιζε την έλλειψη ημερολογιακών τεκμηρίων. Κατ' αυτό τον τρόπο σχηματοποιήθηκε η ρομαντική εκδοχή του μοναχικού, ιδιοφυούς καλλιτέχνη· ένας ιστορικός μύθος που επιβίωσε μέχρι τον 20ό αιώνα. Ο Jakob Rosenberg ακολούθησε αυτή την προσέγγιση καταγράφοντας τη βιογραφία και την εργογραφία του Rembrandt το 1948. Αλιεύω ενδεικτικά ένα απόσπασμα από το βιβλίο του: “[...] ο Rembrandt ζωγράφιζε κατά μέσο όρο δύο αυτοπροσωπογραφίες κάθε χρόνο. [...] δεν υπάρχει σχεδόν κανένα στάδιο της ζωής του καλλιτέχνη χωρίς ζωγραφική καταγραφή της ομοιώσής του, έτσι καθίσταται δυνατό για εμάς να ανακατασκευάσουμε όλη την ιστορία της εξωτερικής του εμφάνισης, καθώς και την εξέλιξη της προσωπικότητάς του.”<sup>5</sup>.

Ένα δεύτερο στοιχείο που συναντά κανείς στη σχετική συζήτηση, είναι ο εσώτερος εαυτός ως πεδίο αναζήτησης για τον Rembrandt και κατ' επέκταση ως κινητήρια απεικονιστική δύναμη. Ελλοχεύει εδώ ο κίνδυνος του αναχρονισμού, αν η έννοια του εαυτού εκληφθεί με φροϋδικούς όρους. Η Perry Chapman στην πιο πρόσφατη μονογραφία για τις αυτοπροσωπογραφίες του Rembrandt, δηλώνει προγραμματικά πως οι εικόνες αυτές δεν είναι προϊόντα του εσωτερικού του κόσμου, παρόλο που έχουν την ποιότητα προσωπικού έργου<sup>6</sup>. Η ίδια προτείνει την έννοια της ταυτότητας. Ομαδοποιώντας συγκεκριμένες αυτοπροσωπογραφίες, επιχειρεί τη θεωρητική ανακατασκευή των ταυτοτήτων με τις οποίες ο ζωγράφος πιθανόν

---

<sup>4</sup> Σχετικά με το αυτοπροσωπογραφικό έργο του Rembrandt ως ιστορικό κατασκεύασμα, Charles Ford. “Works Do Not Make an Oeuvre: Rembrandt’s Self-Portraits as a Category.” *Rethinking Rembrandt*. Edited by A. Chong, M. Zell. Zwolle: Waanders Publishers, Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 2002, σελ. 121-127.

<sup>5</sup> Jakob Rosenberg. *Rembrandt, Life and Work*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1989, σελ. 37.

<sup>6</sup> H. Perry Chapman. *Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1990, σελ. xvii, 3.

αποκρίνεται στον κόσμο που διαμορφωνόταν γύρω του σε κάθε περίπτωση<sup>7</sup>. Μια επιλογική της διατύπωση όμως για τις όψιμες αυτοπροσωπογραφίες του Rembrandt, μοιάζει να αντιβαίνει στην αρχική της θέση. “[...] αυτές οι τελευταίες αυτοπροσωπογραφίες επιβεβαιώνουν πως μια τάση για εξερεύνηση του εαυτού συνέχισε να κινητοποιεί τον Rembrandt μέχρι το τέλος της ζωής του.”<sup>8</sup>. Ο Ernst van de Wetering επισημαίνει αυτή την αντίφαση<sup>9</sup>. Η δική του εξήγηση για το ιστορικό αυτό πρόβλημα, σχετίζεται με την ολοένα αυξανόμενη φήμη του ζωγράφου. Οι αυτοπροσωπογραφίες του Rembrandt, υποστηρίζει, θα πρέπει να ικανοποιούσαν τη ζήτηση του φιλότεχνου κοινού στην ελεύθερη αγορά, όντας ταυτόχρονα χαρακτηριστικό δείγμα της δουλειάς του και ενθυμητικό του προσώπου του<sup>10</sup>.

Αυτές είναι μερικές απόψεις που καταγράφονται στην ιστορία της τέχνης για τις αυτοπροσωπογραφίες του Rembrandt. Σε αυτήν την εργασία όμως, η απόπειρα κατανόησης των συγκεκριμένων έργων προσανατολίζει την ερευνητική αναζήτηση προς την ιστοριογραφική παραγωγή του 17ου αιώνα. Η τελευταία προσέγγιση - του Ernst van de Wetering - φέρνει στο προσκήνιο εκείνες τις αυτοπροσωπογραφίες που ο Rembrandt απεικονίζεται ως ζωγράφος. Πώς αποδίδει την καλλιτεχνική του ιδιότητα; Ή καλύτερα ποια είναι η εικόνα του επιτηδύματος που του προσέδωσε αυτήν τη φήμη; Η Mieke Bal σε μια μελέτη περί της ανάγνωσης του έργου του Rembrandt με εργαλεία σημειολογικά και ψυχαναλυτικά, γράφει πως παρά το πλήθος των αυτοπροσωπογραφιών του, ο Rembrandt αναπαριστά τον εαυτό του ως ζωγράφο μόλις τρεις φορές<sup>11</sup>. Αναφέρεται στο πρώιμο έργο “Ο ζωγράφος στο εργαστήριό του”

---

<sup>7</sup> Θεωρώ πως στην έννοια της ταυτότητας, εντάσσεται και η αναφορά της Celeste Brusati επί του θέματος όταν κάνει λόγο για κατασκευή ρόλων από τον Rembrandt, που ως όλον παρουσιάζουν ζωγραφικά τον θίασο της κοινωνίας του. Η προσέγγιση της Brusati βασίζεται στην ερμηνεία του ‘θεατρικού μοντέλου’ της Svetlana Alpers.

Celeste Brusati. *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel Van Hoogstraten*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995, σελ. 38-40, 139-144. Svetlana Alpers. *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*. Chicago: University of Chicago Press, 1990, σελ. 34-57.

<sup>8</sup> Chapman, 1990, σελ. 130.

<sup>9</sup> Ernst van de Wetering. “The Multiple Functions of Rembrandt’s Self Portraits.” *Rembrandt by Himself*. Edited by Ch. White, Q. Buvelot. Exh. cat.. London: National Gallery Publications Ltd., 1999, σελ. 19.

<sup>10</sup> Ernst van de Wetering. *Rembrandt: The Painter Thinking*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016, σελ. 299-301.

<sup>11</sup> Mieke Bal. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, σελ. 248, 253.

(π.1628)<sup>12</sup> [εικ. 2], στην “Αυτοπροσωπογραφία στο καβαλέτο” (1660)<sup>13</sup> [εικ. 3] και στην “Αυτοπροσωπογραφία με δύο κύκλους” (π.1665/69)<sup>14</sup> [εικ. 4]. Όντως πρόκειται για τις μόνες περιπτώσεις που ο Rembrandt παρουσιάζεται κρατώντας την παλέτα και τα πινέλα του, παρουσία του έργου του. Μια θεώρηση όμως των εικονογραφικών προτύπων της εποχής του, αποκαλύπτει πως στην πραγματικότητα του 17ου αιώνα, ο Rembrandt απεικονίζεται ως ζωγράφος και σε πολλές άλλες αυτοπροσωπογραφίες του.

Στο πρώτο από τα τρία κεφάλαια που ακολουθούν παρουσιάζω λοιπόν τα εικονογραφικά πρότυπα που είχαν διαμορφωθεί για τον καλλιτέχνη του 17ου αιώνα. Εξετάζοντας τις προσωπογραφίες στη δεύτερη έκδοση των *Βίων* του Giorgio Vasari το 1568<sup>15</sup> και στις συλλογές χαρακτηριστικών του Hieronymus Cock (1518 - 1570), του Hendrik Hondius (1573 - 1650) και του Anthony van Dyck (1599 - 1641), αποκαλύπτεται ένας πρώτος συσχετισμός της εικόνας του καλλιτέχνη με την ιστορία της τέχνης. Η βιογραφία, το δομικό στοιχείο του πρώτου ιστοριογραφικού σχηματισμού αποτέλεσε την κοινή μήτρα όλων αυτών των αποτυπώσεων.

Η “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά” φαίνεται πως ικανοποιεί εικονογραφικά τα παραπάνω πρότυπα. Σε τι έγκειται όμως η ιδιαιτερότητά της και κατά συνέπεια η επιλογή της προς αναθεώρηση; Η απάντηση είναι πως ο Rembrandt στη συγκεκριμένη περίπτωση παρουσιάζεται μέσω ενός άλλου ζωγράφου από την κλασική αρχαιότητα, του Ζεύξη (5ος αιώνας π.Χ. - 4ος αιώνας π.Χ.). Προκειμένου να απαντήσω στο ερώτημα γιατί τον 17ο αιώνα καταφεύγει κανείς στο παρελθόν για να αυτοπροσωπογραφηθεί, στο δεύτερο κεφάλαιο χαρτογραφώ το πεδίο της ιστορίας της τέχνης που παράγεται παράλληλα με τα ζωγραφικά έργα του Rembrandt. Συγκεκριμένα κάνω αναφορά στα ιστοριογραφικά στοιχεία που περιλαμβάνουν οι θεωρητικές πραγματείες *Het Schilder-Boeck* (1604)<sup>16</sup> του Karel van Mander (1548 - 1606), *De Pictura Veterum* (1637)<sup>17</sup> του Franciscus Junius (1591 - 1677) και *Inleyding*

---

<sup>12</sup> “The painter in his studio”.

<sup>13</sup> “Self-portrait at the easel”.

<sup>14</sup> “Self-portrait with two circles”.

<sup>15</sup> Giorgio Vasari. *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*. Firenze, 1568.

<sup>16</sup> *Το Βιβλίο της Ζωγραφικής*. (Οι ολλανδικοί και λατινικοί τίτλοι μεταφράζονται βάσει της αγγλικής τους μετάφρασης.)

<sup>17</sup> *Η Ζωγραφική των Αρχαίων*.

*tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt* (1678)<sup>18</sup> του Samuel van Hoogstraten (1627 - 1678).

Καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως η “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά” σχετίζεται με την ιστορία της τέχνης όπως διαμορφώνεται εκείνη την εποχή, μια ακόμη πτυχή που επιχειρώ να ξεδιπλώσω αφορά την εικόνα που μπορεί να σχηματίσει σήμερα ο θεατής του συγκεκριμένου έργου μέσω της σύγχρονης ιστοριογραφικής παραγωγής. Το τρίτο κεφάλαιο αφιερώνεται στη θεώρηση της εν λόγω αυτοπροσωπογραφίας του Rembrandt ως *portrait historié* βάσει της προσέγγισης αυτού του ζωγραφικού είδους από την Ann Jensen Adams. Είναι τελικά ο καλλιτέχνης - τότε αλλά και σήμερα - που λειτουργεί ως ιστορικός της τέχνης όταν αυτοπροσωπογραφείται ή μήπως ο ρόλος του ιστορικού της τέχνης κάποιες φορές ταυτίζεται με αυτόν του καλλιτέχνη διαμορφώνοντας εξίσου την εικόνα του δεύτερου;

---

<sup>18</sup> Εισαγωγή στην Ακαδημία της Ζωγραφικής, ή Ο Ορατός Κόσμος.

## Α) Η εικόνα του ζωγράφου στην ιστορία της τέχνης

Μια από τις πρώτες επαγγελματικές ιδιότητες που απεικονίζονται σε προσωπογραφία πρέπει να ήταν αυτή του ζωγράφου και πιθανό να επρόκειτο για αυτοπροσωπογραφία. Μόνο “πρίγκιπες, βασιλείς και αυτοκράτορες, πριγκίπισσες και βασίλισσες”, “άνδρες σπουδαίοι στα όπλα, τις τέχνες και τα γράμματα”, άνδρες “μοναδικής γενναιοδωρίας και αρετής”, είναι άξιοι προσωπογραφίας. Αυτό γράφει το 1549 ο Πορτογάλος Francisco de Holanda (1517 - 1584) στην πραγματεία *Do Tirar Polo Natural*<sup>1</sup>, το πρώτο θεωρητικό κείμενο που αφιερώνεται αποκλειστικά σε αυτό το καλλιτεχνικό είδος<sup>2</sup>. Τα ερωτήματα που προκύπτουν είναι αν, σε μια εικόνα που στοχεύει αναπαραστατικά στην αθανασία του εικονιζόμενου, ο ζωγράφος όντως απεικόνισε την καλλιτεχνική του ιδιότητα και πώς. Θα πρέπει να λάβουμε υπόψη πως οι *Bíoi* του Giorgio Vasari, το πρώτο κείμενο στο οποίο συγκεντρώνονται και εξιστορούνται οι ζωές των σπουδαιότερων αρχιτεκτόνων, ζωγράφων και γλυπτών, δεν εκδίδεται παρά ένα χρόνο αργότερα, το 1550 στη Φλωρεντία. Βρισκόμαστε δηλαδή πριν από την πρώτη απόπειρα ιστορικής ταξινόμησης στην τέχνη.

Μεταβαίνοντας στο περιβάλλον του Rembrandt, δηλαδή στην ελεύθερη αγορά του Άμστερνταμ τον 17ο αιώνα, η αυλική αυτοπροσωπογραφία της Αναγέννησης που διακινείται μέσω χαρακτηριστικών, συνιστά πλέον το εικονογραφικό προηγούμενο του είδους. Οι συλλογές χαρακτηριστικών που εντοπίζονται στην κατοχή των ζωγράφων και συνήθως υπερτερούν των βιβλίων τους, εξυπηρετούν τη διάδοση των καλλιτεχνικών ιδεών, παρέχοντας ‘πρόσβαση’ στο εργαστήρι ενός άλλου ζωγράφου και καθιστώντας πλέον μη αναγκαίο, το παραδοσιακό πλην απαιτητικό ταξίδι στην Ιταλία<sup>3</sup>. Ο Rembrandt κατέχει πλήθος τέτοιων συλλογών, σύμφωνα με τον απογραφικό κατάλογο

---

<sup>1</sup> *Επί της Προσωπογραφίας εκ του Φυσικού.*

<sup>2</sup> Joanna Woodall. “Sovereign Bodies: the Reality of Status in Seventeenth-century Dutch Portraiture.” *Portraiture: Facing the Subject*. Edited by J. Woodall. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997, σελ. 76-77.

<sup>3</sup> Andrew Pettegree, Arthur der Weduwen. *The Bookshop of the World: Making and Trading Books in the Dutch Golden Age*. New Haven and London: Yale University Press, 2019, σελ. 243-244.

Ο Rembrandt παραδόξως δεν θα ταξιδέψει στην Ιταλία. Ο Constantijn Huygens (1596 - 1687), γραμματέας του κυβερνήτη Frederik Hendrik (1584 - 1647) και ειδήμων της τέχνης, παρά τον θαυμασμό για το έργο του ζωγράφου, του καταλογίζει αυτό το μειονέκτημα. Gary Schwartz. *Rembrandt: His Life, His Paintings: a New Biography with all Accessible Paintings Illustrated in Colour*. New York: Viking, 1985, σελ. 76.

του 1656<sup>4</sup>. Επισημαίνω όμως τρεις καταγραφές. “Μια συλλογή με προσωπογραφίες των van Dyck, Rubens καθώς και αρκετών άλλων μεγάλων δεξιοτεχνών”. “Μια συλλογή χαλκογραφιών του Goltzius και του Muller, αποτελούμενη από προσωπογραφίες”. “Μια συλλογή προσωπογραφιών των Mierevelt, Tiziano και μερικών άλλων”<sup>5</sup>. Μεταξύ των απεικονιζόμενων θεωρώ μάλλον βέβαιη την παρουσία ζωγράφων, παρόλο που τέτοιου τύπου τεκμήρια περιορίζονται σε πληροφορίες απολύτως απαραίτητες, εξυπηρετώντας έναν καταγραφικό στόχο αλλότριο προς την ιστορία της τέχνης<sup>6</sup>. Εδώ αξίζει να σημειωθεί πως ενώ από τους απογραφικούς καταλόγους του 16ου αιώνα αντλούνται περισσότερα στοιχεία σχετικά με τα ίδια τα έργα, τον 17ο αιώνα οι καταγραφείς αναφέρουν πια μόνο το όνομα του ζωγράφου<sup>7</sup>.

Ο ίδιος ο Rembrandt θα αποτυπώσει τη μορφή του πολλαπλώς: ζωγραφικά, εγχάρακτα, ως σχέδιο. Ο Ernst van de Wetering υπολογίζει πως το πρόσωπό του εμφανίζεται σε ποσοστό δέκα τοις εκατό επί του ζωγραφικού και χαρακτηριστικού του έργου, δηλαδή συνολικά περίπου ογδόντα φορές<sup>8</sup>. Ο Rembrandt εντάσσει την παρουσία του σε αφηγηματικές σκηνές, ως απλώς παρατηρητής και άλλοτε συμμετέχοντας ενεργά στη δράση<sup>9</sup>. Χρησιμοποιεί το πρόσωπό του ως πεδίο συναισθηματικών και αναπαραστατικών δοκιμών, κυρίως την πρώτη ζωγραφική του

---

<sup>4</sup> Ο απογραφικός κατάλογος των περιουσιακών στοιχείων του Rembrandt συντάσσεται λόγω πτώχευσης, από τον γραμματέα της αρμόδιας αρχής στο Άμστερνταμ, με τη βοήθεια του ίδιου του ζωγράφου. Τα οικονομικά προβλήματα που αντιμετώπιζε ο Rembrandt, οδήγησαν την περίοδο 1655 - 1658 στην εκποίηση της συλλογής του και στην πώληση της κατοικίας του *Sint Antonisbreestraat*. Schwartz, 1985, σελ. 288. Mariët Westermann. *Rembrandt*. London: Phaidon Press Ltd., 2000, σελ. 225-228, 235-236.

<sup>5</sup> Καταγραφές 228, 213 και 246 στον απογραφικό κατάλογο. Kenneth Clark. *Rembrandt and the Italian Renaissance*. New York: New York University Press, 1966, σελ. 202-204.

<sup>6</sup> Εκτός από τις προσωπογραφίες του Anthony van Dyck, της συλλογής *Iconographie (Εικονογραφία)* (1759) που εξετάζονται στη συνέχεια, στην περίπτωση του Hendrick Goltzius (1558 - 1617) και του Jan Muller (1571 - 1628), ίσως πρόκειται για τα μανιεριστικά χαρακτηριστικά με προσωπογραφίες καλλιτεχνών, που παράγονται και ανταλλάσσονται στο πλαίσιο της αμοιβαίας καλλιτεχνικής εκτίμησης, με στόχο τη διατήρηση της μνήμης του εικονιζόμενου.

Jan Piet Filedt Kok. “Artists Portrayed by Their Friends: Goltzius and His Circle.” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 24, no. 2/3, 1996, pp. 161-181.

<sup>7</sup> Jaap van der Veen. “By His Own Hand. The Valuation of Autograph Paintings in the 17th Century.” *A Corpus of Rembrandt Paintings IV: The Self-Portraits*. Edited by E. van de Wetering. Translated by J. Kilian, K. Kist, M. Pearson. Vol. 4. Dordrecht: Springer, 2005, σελ. 17-21, 25.

<sup>8</sup> Wetering, 2016, σελ. 299.

<sup>9</sup> Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν ο “Ιστορικός πίνακας” (“History painting”) (1626) του Λάιντεν [εικ. 5] και η “Ανύψωση του Σταυρού” (“The raising of the Cross”) (1633) [εικ. 6] αντίστοιχα.

περίοδο στο Λάιντεν<sup>10</sup>. Αυτοπροσωπογραφείται για το εμπορικό απόθεμα του εργαστηρίου του, αλλά και κατόπιν αναθέσεων<sup>11</sup>. Στις ταυτότητες που διαχωρίζει η Perry Charman μελετώντας αυτές τις αυτοπροσωπογραφίες, ο Rembrandt εμφανίζεται ως ζωγράφος σε δύο διακριτούς ρόλους<sup>12</sup>. Πρόκειται αρχικά για τον δεξιότηχνη που έχει τιμηθεί με την επιβλητική χρυσή αλυσίδα, μια εικόνα που αντιπροσωπεύει τα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας του στο Άμστερνταμ - τη δεκαετία του 1630 - και προσομοιάζει το φλαμανδικό και κατ' ουσία το ιταλικό πρότυπο. Η “Αυτοπροσωπογραφία με καπέλο” (1633)<sup>13</sup> [εικ. 9] είναι δηλαδή κατ' εικόνα του Peter Paul Rubens (1577 - 1640) και καθ' ομοίωση του Tiziano (π.1488/90 - 1576) και του Raffaello (1483 - 1520). Ο επόμενος ρόλος θέλει τον Rembrandt να απεκδύεται την ενδυμασία του ευγενούς και σταδιακά να εμφανίζεται κρατώντας τα εργαλεία της τέχνης του. Η εικόνα του ζωγράφου επί ή παρά το έργο, που ο Rembrandt υιοθετεί πια τη δεκαετία του 1650, βρίσκει τις ρίζες της στη σχετική εικονογραφική παράδοση του βορρά.

---

<sup>10</sup> Οι ασκήσεις αυτές αποτυπώνονται είτε ως χαρακτηριστικά [εικ. 7] είτε ως ολοκληρωμένοι ζωγραφικοί πίνακες [εικ. 8], που είναι εμπορεύσιμοι και φέρουν την ονομασία *tronies*. Σε αντίθεση με μια προσωπογραφία, στο *tronie* η φυσιογνωμική ταυτότητα του απεικονιζόμενου είναι δευτερεύουσας σημασίας έναντι μιας ορισμένης συνδήλωσης.

Ernst van de Wetering. “Rembrandt’s Self-portraits: Problems of Authenticity and Function.” Wetering, 2005, σελ. 172-178. Ernst van de Wetering. *A Corpus of Rembrandt Paintings VI: Rembrandt’s Paintings Revisited - A Complete Survey*. Translated and edited by M. Pearson. Vol. 6. Dordrecht: Springer, 2015, σελ. 57-58, 730.

<sup>11</sup> Οι ζωγράφοι όταν δεν συνεργάζονταν με κάποιον έμπορο έργων τέχνης, διατηρούσαν στο εργαστήριό τους που ήταν επισκέψιμο, ορισμένους ζωγραφικούς πίνακες έτοιμους προς πώληση. Οι πρώιμες αυτοπροσωπογραφίες του Rembrandt έχει διαπιστωθεί πως εξυπηρετούσαν την παραπάνω πρακτική, γιατί συνήθως επικάθονταν σε επαναχρησιμοποιημένα ζωγραφικά υποστρώματα. Αυτό δεν συμβαίνει σε καμία από τις ύστερες αυτοπροσωπογραφίες του, που φαίνεται πως ζωγραφίστηκαν κατά παραγγελία, αφού σε αυτή την περίπτωση ο καμβάς ή το ξύλο χρεώνονταν στον αναθέτη. Το φαινόμενο της παλίμψηστης ζωγραφικής βάσης εξηγείται μάλλον οικονομικά παρά αισθητικά. Αν και δεν διαθέτουμε συστηματική πληροφόρηση για τις χρεώσεις των ολλανδικών ζωγραφικών έργων στην πρωτογενή αγορά, ο John Michael Montias που μελέτησε τη δευτερογενή αγορά των δημοπρασιών, υποστηρίζει πως η άνθιση της αυτόβουλης ζωγραφικής παραγωγής την περίοδο 1620 - 1650, προϋπέθετε χαμηλό κόστος εργασίας και τιμές πώλησης αρκετά υψηλές ώστε αυτό σε κάθε περίπτωση να υπερκαλύπτεται. J. Bruyn. “Patrons and Early Owners.” *A Corpus of Rembrandt Paintings II: 1631 - 1634*. Edited by J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. van Thiel, E. van de Wetering. Translated by D. Cook - Radmore. Vol. 2. Dordrecht, Boston and Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers, 1986, σελ. 91, 93. Ernst van de Wetering. “Rembrandt’s Self-portraits: Problems of Authenticity and Function.” Wetering, 2005, σελ. 96-98, 137-139. Federico Etro, Elena Stepanova. “Entry of Painters in the Amsterdam Market of the Golden Age” *Laboratory of Economics and Management (LEM) Working Paper Series*, no. 2015/08, Scuola Superiore Sant’Anna, LEM, Pisa, 2015, σελ. 7. J. Michael Montias. “Cost and Value in Seventeenth-century Art” *Art History*, vol. 10, no. 4, 1987, σελ. 462.

<sup>12</sup> Chapman, 1990, σελ. 55-78, 79-104.

<sup>13</sup> “Self-portrait in a cap”.

Το δίπολο εκατέρωθεν των Άλπεων ως προς την εικόνα του ζωγράφου, εμπίπτει σε ένα μάλλον αυστηρό σχήμα, απότοκο του εμπορικού και καλλιτεχνικού ανταγωνισμού των δύο περιοχών, στο οποίο οι πολιτιστικές, πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις παραγνωρίζονται<sup>14</sup>. Η Joanna Woods - Marsden που μελετά τις αυτοπροσωπογραφίες της Αναγέννησης, υποστηρίζει άλλωστε πως από τη δεκαετία του 1550 και οι Ιταλοί απεικονίζονται με τα εργαλεία της ζωγραφικής, αποκαλύπτοντας τον χειρωνακτικό χαρακτήρα της τέχνης τους όπως οι ομότεχνοί τους στον βορρά<sup>15</sup>. Ποιες είναι όμως αυτές οι προσωπογραφίες που διαμορφώνουν τον εικονογραφικό κανόνα για το επάγγελμα του ζωγράφου τον 17ο αιώνα;

## ΤΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΡΟΤΥΠΑ: *UOMINI FAMOSI*

Οι πρώτες προσωπογραφίες καλλιτεχνών που εμφανίζονται συντεταγμένα σε έντυπη μορφή, είναι εκατόν σαράντα τέσσερις ξυλογραφίες που προσθέτει ο Vasari στη δεύτερη έκδοση των *Βίων* το 1568. Οι εικόνες των Ιταλών ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων, περικλείονται σε οβάλ κάδρα που αποκαλύπτουν μόνο το κεφάλι και το ανώτερο μέρος του κορμού, χωρίς να απεικονίζονται τα χέρια<sup>16</sup>. Η καλλιτεχνική ιδιότητα που μπορεί να αναγνωρίζεται από τα καλύμματα της κεφαλής όταν αυτά εξεικονίζονται, σκιαγραφείται συστηματικά με ένα εξωτερικό πλαίσιο, αποτελούμενο από αλληγορικές μορφές και χαρακτηριστικά αντικείμενα. Ο Vasari χρησιμοποιεί έξι διαφορετικές εκδοχές αυτού του πλαισίου, ανάλογα με τις ιδιότητες που έφερε ή μπορεί να συνδύαζε ο απεικονιζόμενος [εικ. 10, 11, 12, 13].

---

<sup>14</sup> H. Perry Chapman, Joanna Woodall. "Introduction: The Netherlander Has Intelligence in his Hand." *Envisioning the Artist in the Early Modern Netherlands*. Edited by H. P. Chapman, J. Woodall. Zwolle: Waanders Publishers, 2010, σελ. 10-11.

<sup>15</sup> Joanna Woods - Marsden. *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*. New Heaven and London: Yale University Press, 1998, σελ. 204, 230-232.

<sup>16</sup> Μοναδική εξαίρεση αποτελεί το χέρι του Σιεννέζου ζωγράφου Domenico Beccafumi (π.1486 - 1551). Το μοτίβο των χεριών του καλλιτέχνη στο κάτω μέρος του κάδρου, εισάγεται πρώιμα στην φλαμανδική προσωπογραφία από τον Jan van Eyck (π.1390 - 1441), αλλά εμφανίζεται σπάνια στις ιταλικές αυτοπροσωπογραφίες. Woods - Marsden, 1998, σελ. 112.

Ορισμένες από τις ξυλογραφίες των *Βίων* παράγονται βάσει αυτοπροσωπογραφιών<sup>17</sup>. Σε κάποιες, η ταυτότητα που αποδίδεται στον εικονιζόμενο είναι εσφαλμένη<sup>18</sup>. Άλλες αποτελούν επινόηση του ίδιου του Vasari<sup>19</sup>. Σε κάθε περίπτωση, οι σύγχρονοι μελετητές συνδέουν το εκδοτικό εγχείρημα του συναξαριστή των καλλιτεχνών, με την αναγεννησιακή παράδοση των *uomini famosi*. Με τους επίλεκτους δηλαδή άνδρες που αναπαρίσταντο στο πλαίσιο ενός εικονογραφικού προγράμματος και λειτουργούσαν παραδειγματικά για τις μελλοντικές γενεές λόγω του αξιέπαινου των πεπραγμένων τους<sup>20</sup>. Το *Musaeum*, η συλλογή προσωπογραφιών που εγκαθιστά ο επίσκοπος Paolo Giouio (1483 - 1552) στην περιοχή της λίμνης Κόμο στη βόρεια Ιταλία, αποτελεί αναβίωση αυτής της παράδοσης στον 16ο αιώνα και πιθανότατα μια από τις εικονογραφικές πηγές των *Βίων*<sup>21</sup>.

Θα μπορούσε άραγε ο Rembrandt τον 17ο αιώνα να έχει δει τις ξυλογραφίες του Vasari; Η Amy Golahny εντοπίζει και τις δύο εκδόσεις των *Βίων* στο Άμστερνταμ, στη συλλογή του φιλότεχνου έμπορου υφασμάτων Philip de Flines (1640 - 1700), αναθέτη του ζωγράφου και μετέπειτα θεωρητικού Gérard de Lairese (1641 - 1711)<sup>22</sup>. Ο Rembrandt έχει ζωγραφίσει την προσωπογραφία του de Lairese το 1665.

---

<sup>17</sup> Catherine King. "Italian Artists in Search of Virtue, Fame, and Honour c.1450 - c.1650." *The Changing Status of the Artist*. Edited by E. Barker, N. Webb, K. Woods. New Haven and London: Yale University Press in association with the Open University, 1999, σελ. 70.

<sup>18</sup> Susan J. Barnes. "The Uomini Illustri, Humanist Culture, and the Development of a Portrait Tradition in Early Seventeenth-Century Italy." *Studies in the History of Art*, vol. 27, 1989, σελ. 82.

<sup>19</sup> ό.π..

Η ύπαρξη οκτώ κενών πλαισίων, νομίζω πως ανατρέπει αυτόν τον ισχυρισμό. Ο ίδιος ο Vasari στο πρώτο προοίμιο των *Βίων*, κάνει αναφορά σε προσωπογραφίες που στάθηκε αδύνατο να βρεθούν. Παναγιώτης Ιωάννου. "Οι Βίοι του Giorgio Vasari. Τα Προοίμια στις Τρεις Εποχές (1550, 1568)." *Ιστορία της Τέχνης*. Τεύχος 5, σελ. 159.

<sup>20</sup> Christiane L. Joost - Gaugier. "The Early Beginnings of the Notion of 'Uomini Famosi' and the 'De Viris Illustribus' in Greco-Roman Literary Tradition." *Artibus Et Historiae*, vol. 3, no. 6, 1982, σελ. 97-100.

<sup>21</sup> Στην αφιερωματική επιστολή των *Βίων* προς τον Cosimo I de Medici (1519 - 1574), ο Vasari γράφει πως έλαβε ένα μεγάλο μέρος αυτών των προσωπογραφιών σε μορφή σχεδίων, από φίλους που διατηρούσε σε διάφορα μέρη. Ο Paolo Giouio ως συνομιλητής του και υποκινητής του εγχειρήματός του, ίσως ήταν ένας από αυτούς. Επιπλέον, ο Vasari θα μπορούσε να έχει πρόσβαση στα αντίγραφα μέρους της συλλογής που διέθετε ο Cosimo I, παραγωγής του Cristofano degli Altissimi (π.1525 - 1605).

Liana de Girolami Cheney. *Giorgio Vasari's Prefaces: Art and Theory*. New York: Peter Lang, 2012, σελ. xiv, 8-9. T. C. Price Zimmerman. *Paolo Gioio: The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*. Princeton: Princeton University Press, 1995, σελ. 245.

<sup>22</sup> Amy Golahny. *Rembrandt's Reading: The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003, σελ. 31.

Ο συσχετισμός του - από την αρχή της επαγγελματικής του πορείας - με έναν κύκλο φιλότεχνων και εγγράμματων αστών, μας επιτρέπει να υποθέσουμε πως έρχεται σε επαφή με ένα ευρύτερο κειμενικό και οπτικό υλικό μέσω των ιδιωτικών τους συλλογών, συνυπολογίζοντας πάντα και τη δημόσια βιβλιοθήκη της πόλης<sup>23</sup>.

Τέσσερα χρόνια μετά τη δεύτερη έκδοση των *Bίων* του Vasari, το 1572 εκδίδεται στην Αμβέρσα η συλλογή χαρακτηριστικών *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*<sup>24</sup>, που αποδίδεται στον Φλαμανδό χαρακτή και εκδότη Hieronymus Cock<sup>25</sup>. Πρόκειται για μια σειρά είκοσι τριών προσωπογραφιών που απεικονίζουν ζωγράφους των Κάτω Χωρών, τις οποίες υπομνηματίζει στα λατινικά ο λόγιος Dominicus Lampsonius (1532 - 1599). Η Sarah Meiers θεωρεί την έκδοση της σειράς ασυνήθιστη και μάλλον χωρίς προηγούμενο, αφού το κύρος των καλλιτεχνών ήταν αμφίβολο για τους λόγιους κύκλους της εποχής<sup>26</sup>.

Το ορθογώνιο κάδρο αποκαλύπτει τον ζωγράφο του βορρά μέχρι τη μέση, μπροστά από ένα ουδέτερο υπόβαθρο<sup>27</sup>. Συνήθως χειρονομεί δεικτικά ή κρατά τα γάντια που συνοδεύουν την αριστοκρατική του περιβολή<sup>28</sup>. Στην δεύτερη κατά - χρονολογική - σειρά προσωπογραφία, ο Jan van Eyck εμφανίζεται να φορά αλυσίδα, δηλωτική λογικά της ιδιότητας του αυλικού ζωγράφου. Κατά κύριο λόγο όμως, η εικόνα που κυριαρχεί του κειμένου σε αυτή την έκδοση, δεν αποκαλύπτει την καλλιτεχνική ιδιότητα του απεικονιζόμενου. Τα πινέλα, οι βέργες στήριξης, οι παλέτες,

---

<sup>23</sup> ό.π., σελ. 29-33.

<sup>24</sup> *Φιγούρες Μερικών Διάσημων Ζωγράφων της Βόρειας Γερμανίας*.

<sup>25</sup> Η έκδοση που προετοιμάζει ο Cock τελικά τυπώνεται από τη σύζυγό του Volcxken Dierckx (π.1525 - 1600), δύο χρόνια μετά το θάνατό του το 1570.

<sup>26</sup> Sarah Meiers. "Portraits in Print: Hieronymus Cock, Dominicus Lampsonius, and 'Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies.'" *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, vol. 69, no. 1, 2006, σελ. 2.

<sup>27</sup> Εξαίρεση αποτελεί η δέκατη πέμπτη προσωπογραφία, του Jan Cornelisz Vermeyen (π.1504 - 1559) που απεικονίζεται μπροστά από ένα τοπίο.

<sup>28</sup> Τα γάντια συμβολίζουν το κύρος του εικονιζόμενου μέχρι τα μέσα του 17ου αιώνα. Όταν και η αστική τάξη αρχίζει να τα μεταχειρίζεται, σταδιακά απαλείφονται από τις προσωπογραφίες. Marieke de Winkel. "Fashion or Fancy? Some Interpretations of the Dress of Rembrandt's Women Re-evaluated." *Rembrandt's Women*. Edited by J. Lloyd Williams. Exh. cat.. Edinburgh: National Gallery of Scotland, 2001, σελ. 61.

τα εργαλεία δηλαδή του ζωγράφου, εμφανίζονται μόνο σε επτά από τις είκοσι τρεις προσωπογραφίες.

Η εικόνα του ζωγράφου που παράγει ο εκδοτικός οίκος του Cock, φαίνεται πως βασίστηκε σε ζωγραφικές αυτοπροσωπογραφίες, τουλάχιστον σε κάποιες περιπτώσεις<sup>29</sup>. Ωστόσο η Sarah Meiers παρατηρώντας την αδεξιότητα των χεριών, υποθέτει πως τα εργαλεία της ζωγραφικής δεν απεικονίζονταν στα πρωτότυπα έργα αλλά θα πρέπει να προστέθηκαν από τους χαρακτές, τον Jan Wierix (1549 - π.1620), τον Adriaen Collaert (π.1560 - 1618), τον Cornelis Cort (1533 - 1578)<sup>30</sup>. Αν ο ιστοριογραφικός κανόνας του βορρά ορίζεται με αυτή τη σειρά από τον Cock και τον Lampsonius, όπως υποστηρίζει ο Walter Melion, μπορούμε να συμπεράνουμε πως η ιστοριογραφική καταγραφή δεν περιορίζεται στην επιλογή των προσώπων και την ταξινόμησή τους, αλλά είναι πιθανό να επεμβαίνει και στην ίδια τους την εικόνα<sup>31</sup>. Η προσωπογραφία του Hubert van Eyck (π.1366 - 1426) εξάλλου, που ανοίγει τη σειρά ενώ δεν αποκλείεται να αναπαριστά μια μυθική φιγούρα, είναι μάλλον ενδεικτική της ιστοριογραφικής προσέγγισης<sup>32</sup>. Ο λόγος που αρθρώνει ο ιστοριογράφος ή εν προκειμένω η εικόνα που σχηματίζει για τη ζωγραφική τέχνη του βορρά, φαίνεται πως μάλλον εξασφαλίζει παρά αποκαλύπτει την απαιτούμενη ιστορικότητα.

Μεταβαίνοντας από τη Φλωρεντία στην Αμβέρσα την ίδια περίπου εποχή, η φανέρωση της καλλιτεχνικής ιδιότητας περιορίστηκε στη διακριτική εμφάνιση των χεριών του ζωγράφου και σπανιότερα στη μετατόπιση των εργαλείων του από τη διακοσμητική περίμετρο, εντός του κάδρου. Το 1610, τριάντα οκτώ χρόνια μετά, ο Hendrik Hondius τυπώνει στη Χάγη τη συλλογή *Pictorum Aliquot Celebrium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies*<sup>33</sup>, παραλλάσσοντας τον τίτλο της σειράς του Hieronymus Cock κατά μια μόνο λέξη. Η εικόνα του ζωγράφου που διαμορφώνει,

---

<sup>29</sup> Joanna Woodall, Stephanie Porras. *Picturing the Netherlandish Canon*. Online book, London: The Courtauld Institute of Art, 2015, σελ. 10.

<sup>30</sup> Meiers, 2006, σελ. 10.

<sup>31</sup> Walter S. Melion. *Shaping the Netherlandish Canon: Karel Van Mander's Schilder-Boeck*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1991, σελ. 143.

<sup>32</sup> Meiers, 2006, σελ. 2.

<sup>33</sup> *Φιγούρες Μερικών Διάσημων Ζωγράφων Κυρίως της Βόρειας Γερμανίας*.

αποτελεί πλέον αυτό που θεωρείται χαρακτηριστικό παράδειγμα του βορρά, δηλαδή ο ζωγράφος εμφανίζεται επί το έργο.

Τα χαρακτηριστικά του Hieronymus Cock αποτέλεσαν την πρώτη ύλη πολλαπλών επανεκδόσεων, γεγονός που καταδεικνύει το αυξανόμενο ενδιαφέρον για το πρόσωπο του ζωγράφου στο πέρασμα του χρόνου. Ο Hendrik Hondius χρησιμοποίησε είκοσι ένα από αυτά - τα οποία επεξεργάστηκε ξανά - για να συνθέσει τη δική του συλλογή που αποτελείται συνολικά από εξήντα οκτώ προσωπογραφίες καλλιτεχνών<sup>34</sup>. Οι χαρακτές του Hondius, ο Simon Wynhoutsz Frisius (1580 - 1628), ο Andries Jacobsz Stock (1580 - 1648) και ο Robert de Baudous (1574/75 - 1659), επενέβησαν στο κενό υπόβαθρο των προσωπογραφιών του Cock, προσθέτοντας την τρίτη διάσταση ως αρχιτεκτόνημα ή ως τοπίο και ίσως κάποιο στοιχείο σχετικό με το έργο του απεικονιζόμενου. Πίσω από τον Quentin Matsys (1465/66 - 1530) διακρίνεται η μνήμη του σιδηρουργού, η καταγωγική του δηλαδή τέχνη [εικ. 14, 15]. Πίσω από τον Pieter Bruegel τον Πρεσβύτερο (π.1526/30 - 1569) εμφανίζονται οι χωρικοί που ζωγράφιζε ανάκαθεν [εικ. 16, 17]. Στις σαράντα επτά νέες προσωπογραφίες που προστίθενται, το ορθογώνιο κάδρο κατά το πλείστον περικλείει μια πλήρη σύνθεση, αναφορά στο έργο και στην ‘πραγματικότητα’ του καλλιτέχνη. Τα χέρια δουλεύουν πια με τα εργαλεία της ζωγραφικής, ο πίνακας στο καβαλέτο δείχνει συγκεκριμένα τη θεματική εξειδίκευση του ζωγράφου, η ενδυμασία παρόλα αυτά παραμένει μεγαλοπρεπής [εικ. 18, 19, 20].

Η διαχείριση του Hondius, υποστηρίζει η Stephanie Porras, μεταμόρφωσε τη συλλογή του Cock σε ιστορία της τέχνης<sup>35</sup>. Εκτός από την ανάδειξη του προσωπικού έργου κάθε ζωγράφου που σχετίζεται με την ανάδυση των φιλότεχνων κύκλων, ο ισχυρισμός της βασίζεται στην εξελικτική αντίληψη των τριών γενεών που ακολουθήθηκε κατά την παρουσίαση των ζωγράφων<sup>36</sup>. Απαξ και ο Giorgio Vasari κατέγραψε τους βίους των Ιταλών καλλιτεχνών παρουσιάζοντας τις εποχές της γέννησης, της ακμής και της ωριμότητας στην αναγεννησιακή καλλιτεχνική παραγωγή, το κυκλικό σχήμα ανάπτυξης - εν προκειμένω σε τρεις φάσεις - ταυτίστηκε με την

---

<sup>34</sup> Ο Hondius παραλείπει την εικοστή τρίτη προσωπογραφία που απεικονίζει τον ίδιο τον Cock και την δέκατη του Lucas van Leyden (π.1494 - 1533), που την αντικαθιστά αντλώντας την εικόνα του από άλλο πρότυπο.

<sup>35</sup> Stephanie Porras. “Repeat Viewing. Hendrick Hondius’s Effigies.” Woodall, Porras, 2015, σελ. 38.

<sup>36</sup> Η τριμερής δομή της συλλογής σηματοδοτείται με τους πρωτοπόρους van Eyck τον 14ο και 15ο αιώνα, τον Albrecht Dürer (1471 - 1528) και τον Johannes Stradanus (1523 - 1605).

ιστορία της τέχνης μέχρι και τον 20ό αιώνα<sup>37</sup>. Το πρώτο εγχείρημα εξιστόρησης της τέχνης στον βορρά όμως, έχει προηγηθεί το 1604. Ο Karel van Mander έχει εκδώσει στο Χάαρλεμ το *Het Schilder-Boeck*, την ολλανδική εκδοχή των ιταλικών *Βίων*, με πρότυπο - προφανώς - τον Vasari άνευ όμως εικονογράφησης. Σε αυτήν την έκδοση ο ιστοριογραφικός κανόνας του βορρά ως προς τη χρήση των χαρακτηρισμών, φαίνεται πως εφαρμόστηκε εκ των υστέρων, ικανοποιώντας μάλλον την επιθυμία του εκάστοτε κατόχου του βιβλίου παρά του ίδιου του συγγραφέα<sup>38</sup>. Ο Ger Luijten και η Annette de Vries αναφέρουν την ύπαρξη αντιτύπων τόσο της πρώτης έκδοσης όσο και της δεύτερης του 1618, με προσωπογραφίες από τις συλλογές του Cock και του Hondius 'δεμένες' μαζί με τις σελίδες των φλαμανδικών και ολλανδικών βίων [εικ. 21]<sup>39</sup>. Κατ' αυτό τον τρόπο η εικόνα των ζωγράφων του βορρά, μετά από αυτή των Ιταλών, παίρνει τη θέση της στην ιστορία της τέχνης.

Οι προσωπογραφίες του Anthony van Dyck αν και έπονται της σειράς του Hondius, αναπαράγουν το ιταλικό πρότυπο απεικόνισης του καλλιτέχνη. Η παραγωγή

---

<sup>37</sup> Μια εναλλακτική κυκλική θεώρηση προτάθηκε τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα από τον Ελβετό ιστορικό της τέχνης Heinrich Wölfflin (1864 - 1945). Στο βιβλίο του *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst (Βασικές Έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης: το Πρόβλημα της Εξέλιξης του Στιλ στη Νεότερη Τέχνη)* (1915), η εξελικτική πορεία από την Αναγέννηση στο Μπαρόκ προκύπτει εξετάζοντας το οπτικό αυτή τη φορά υλικό, δηλαδή τα ίδια τα έργα, με πέντε αντιθετικά ζεύγη ως φορμαλιστικά κριτήρια. Τα κυκλικά σχήματα και η διερεύνηση της φορμαλιστικής εξέλιξης, απορρίπτονται το 1962 από την ιστοριογραφική προσέγγιση του George Kubler (1912 - 1996). Στο βιβλίο *The Shape of Time: Remarks on the History of Things (Το Σχήμα του Χρόνου: Παρατηρήσεις πάνω στην Ιστορία των Πραγμάτων)* (1962), ο Αμερικανός ιστορικός της τέχνης θεωρεί τα ανθρώπινα κατασκευάσματα - μεταξύ αυτών και τα έργα τέχνης - ως αλληλένδετες εκφάνσεις επινοήσεων που μετασχηματίζονται σε ιστορικό πλέον χρόνο. W. Eugene Kleinbauer. *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts*. Toronto: University of Toronto Press, 1989, σελ. 24, 27-32.

<sup>38</sup> Μέχρι και τον 17ο αιώνα τα βιβλία που τυπώνονταν, διακινούνταν από πόλη σε πόλη και πωλούνταν άδετα. Ο βιβλιοδέτης αποτελούσε ένα ξεχωριστό επιτήδευμα και ήταν ο αγοραστής του βιβλίου που έπρεπε να απευθυνθεί σε αυτόν. Pettegree, Weduwen, 2019, σελ. 19. Lucien Febvre, Henri - Jean Martin. *The Coming of the Book: the Impact of Printing, 1450 - 1800*. Edited by G. Nowell - Smith, D. Wootton. Translated by D. Gerard. London: NLB, 1976, σελ. 105-106.

<sup>39</sup> Ger Luijten. "The Iconography: Van Dyck's Portraits in Print." *Anthony Van Dyck as a Printmaker*. Edited by C. Depauw, G. Luijten. Translated by B. Jackson, G. Ball, A. Weir, W. Shaffer, J. Rudge. Exh. cat.. Antwerp: Antwerpen Open, Amsterdam: Rijksmuseum, 1999, σελ. 81. Annette de Vries. "Hondius Meets Van Mander: The Cultural Appropriation of the First Netherlandish Book on the Visual Arts System of Knowledge in a Series of Artists Portraits." *The Artist as Reader: On Education and Non-Education of Early Modern Artists*. Edited by H. Damm, M. Thimann, C. Zittel. Leiden and Boston: Brill, 2013, σελ. 261.

τους τη δεκαετία του 1630, σχετίζεται άλλωστε με την παραμονή του Φλαμανδού ζωγράφου και χαρακτή στο αυλικό περιβάλλον της Χάγης<sup>40</sup>. Στην εικόνα του van Dyck η ανθρώπινη παρουσία κυριαρχεί, χωρίς να απεικονίζονται τα εργαλεία κάποιας τέχνης, με το χέρι του καλλιτέχνη συνήθως να συγκρατεί τις πτυχώσεις ενός πλούσιου ενδύματος. Απόν είναι και το έργο του, με το υπόβαθρο να παραμένει συχνά ουδέτερο και σπανιότερα να διαμορφώνεται με κάποιο αρχιτεκτονικό στοιχείο. Η αυτοπροσωπογραφία του Anthony van Dyck φορώντας τη χρυσή αλυσίδα, αποτελεί μάλλον το πλέον ενδεικτικό παράδειγμα της καλλιτεχνικής προσέγγισης του θέματος [εικ. 22]. Μεταξύ των ελάχιστων εξαιρέσεων, στην εικόνα του Ολλανδού προσωπογράφου Michiel van Mierevelt (1566 - 1641) μπορεί κανείς να διακρίνει τα πινέλα και την παλέτα του [εικ. 23], ενώ στην προσωπογραφία του Andreas Colyns de Nole (1598 - 1638), ο γλύπτης μοιράζεται το κάδρο με ένα γλυπτικό του έργο [εικ. 24].

Από τη σχετική καταγραφή στον απογραφικό κατάλογο του 1656, δεν προσδιορίζεται ποια εκδοτική εκδοχή αυτών των χαρακτηριστικών είχε στην κατοχή του ο Rembrandt. Η Joaneath Spicer κάνει λόγο για ογδόντα προσωπογραφίες που τυπώθηκαν αρχικά από τον Martinus van den Enden (1605 - 1654/74), χωρίς όμως να αποδεικνύεται η ύπαρξη μιας συγκροτημένης συλλογής πριν το 1641<sup>41</sup>. Στις 11 Μαρτίου του 1632 ωστόσο, ο Constantijn Huygens γράφει ένα επίγραμμα “Επί των βιβλίων με προσωπογραφίες φημισμένων ανδρών, του Anthony van Dyck”, σημειώνοντας πως ο ζωγράφος απαθανατίζει μόνο το κεφάλι και τα χέρια των συγκαιρινών του, παραλείποντας όλα τα υπόλοιπα<sup>42</sup>. Τα χαρακτηριστικά αυτά θα ανατυπωθούν το 1645 από τον Gillis Hendricx (χ.χ. - 1677) στην Αμβέρσα. Η πρώτη γνωστή πλέον έκδοσή τους ως συλλογή, αποτελείται συνολικά από εκατόν δέκα τέσσερις προσωπογραφίες και τιτλοφορείται *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuariorum nec non Amatorum Picturae Artis Numero Centum ab Antonio Van Dyck Pictore ad Vivum Expressae Eiusque: Sumptibus aeri*

---

<sup>40</sup> Stephanie S. Dickey. “Van Dyck in Holland: The Iconography and its Impact on Rembrandt on Jan Lievens.” *Van Dyck, 1599 - 1999: Conjectures and Refutations*. Edited by H. Vlieghe. Turnhout, Belgium: Brepols, 2001, σελ. 290.

<sup>41</sup> Joaneath A. Spicer. “Anthony Van Dyck's Iconography: An Overview of Its Preparation.” *Studies in the History of Art*, vol. 46, 1994, σελ. 328.

<sup>42</sup> Ger Luijten. “The *Iconography*: Van Dyck’s Portraits in Print.” Depauw, Luijten, 1999, σελ. 73.

*incisae*<sup>43</sup>. Η ονομασία *Iconographie* που έχει καθιερωθεί και βιβλιογραφικά, στην πραγματικότητα προέρχεται από μια κατοπινή έκδοση του 1759<sup>44</sup>.

Τα ογδόντα χαρακτηριστικά του Anthony van Dyck δεν εικονογραφούν ούτε συνθέτουν μια ιστορία της τέχνης όπως οι σειρές που προηγήθηκαν. Οι καλλιτέχνες - αν και υπερτερούν - παρουσιάζονται μαζί με φιλότεχνους, λόγιους, άνδρες του δημόσιου βίου, πρίγκιπες και στρατιωτικούς<sup>45</sup>. Εκτός των τελευταίων που διακρίνονται από τις πανοπλίες τους, ο Anthony van Dyck αποτυπώνει τους *uomini famosi* της εποχής του παράγοντας μια εικόνα κοινή για όλους. Ο Jan Lievens (1607 - 1674) συνοδοιπόρος του Rembrandt στο Λάιντεν [εικ. 25], εμφανίζεται δίπλα στον ήδη διάσημο ομότεχνό του Rubens [εικ. 26], με σκηνικό αντικείμενο ένα βιβλίο όπως και ο Constantijn Huygens [εικ. 27]. Η Joaneath Spicer στο καταληκτήριο συμπέρασμα της μελέτης της, θέλει με αυτές τις προσωπογραφίες “[...] να εορτάζεται το κύρος του καλλιτέχνη δίπλα στους πρίγκιπες και στους άνδρες του δημόσιου βίου [...]”<sup>46</sup>. Η εικόνα του Rembrandt δεν συμπεριλαμβάνεται σε αυτό το σύνολο των χαρακτηριστικών, αν και ο ίδιος σχετίζεται με τον κύκλο των Ολλανδών απεικονιζόμενων<sup>47</sup>.

Οι μελετητές των αυτοπροσωπογραφιών του Rembrandt θεωρούν τα χαρακτηριστικά του Cock, του Hondius και του van Dyck, ως πηγές έμπνευσης του ζωγράφου, εντοπίζοντας πιθανά εικονογραφικά δάνεια. Η προσωπογραφία του Φλαμανδού τοπιογράφου Martin Rijckaert (1587 - 1631) από την έκδοση του Gillis Hendricx το 1645 [εικ. 28], προτείνεται ως εικονογραφικό προηγούμενο της ηγεμονικής στάσης του

---

<sup>43</sup> *Εκατό Προσωπογραφίες [που απεικονίζουν] Πρίγκιπες, Άνδρες των Γραμμάτων, Ζωγράφους, Χαράκτες, Γλύπτες καθώς και Φιλότεχνους, Αποδοσμένες εκ του Φυσικού από τον Ζωγράφο Anthony van Dyck και Χαλκογραφημένες με Δική του Δαπάνη.*

<sup>44</sup> *Iconographie ou Vies des Hommes Illustres du XVII Siecle Écrites par M. V.\*\* avec les Portraits Peints par Antoine Van Dyck et Gravées sous sa Direction.* Amsterdam et Leipzig, 1759.

<sup>45</sup> Αναλυτικά απεικονίζονται πενήντα δύο καλλιτέχνες και φιλότεχνοι, δώδεκα άνδρες των γραμμάτων και του δημόσιου βίου, δέκα έξι πρίγκιπες και στρατιωτικοί.

<sup>46</sup> Spicer, 1994, σελ. 349.

<sup>47</sup> Την περίοδο 1627 - 1646 ο Rembrandt εκτελεί αναθέσεις για τον κυβερνήτη Frederik Hendrik, μεταξύ των οποίων και η σειρά των Παθών. Ο Constantijn Huygens αλληλογραφεί μαζί του εκ μέρους της αυλής της Χάγης, ενώ αναφέρεται εγκωμιαστικά στους δύο ζωγράφους από το Λάιντεν ήδη από την αρχή της δεκαετίας του 1630, στις αυτοβιογραφικές του σημειώσεις. Schwartz, 1985, σελ. 69, 73-77, 106-116.

Rembrandt στην “Αυτοπροσωπογραφία” του 1658 [εικ. 29]<sup>48</sup>. Η Marieke de Winkel που επικεντρώνεται στις ενδυμασίες, παρατηρεί πως στην πλειονότητα των αυτοπροσωπογραφιών του ως ζωγράφος, ο Rembrandt δεν απεικονίζεται σύμφωνα με τις ενδυματολογικές επιλογές της εποχής του, αλλά αντλεί στοιχεία από κοστούμια του 16ου αιώνα μελετώντας τις συλλογές χαρακτικών<sup>49</sup>. Η πρακτική αυτή ερμηνεύεται από την de Winkel ως ένδειξη της πρόθεσης του Rembrandt να ενταχθεί στην παράδοση των μεγάλων δεξιοτεχνών των Κάτω Χωρών<sup>50</sup>.

Στην “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά”, ένα έργο της ύστατης ζωγραφικής περιόδου του Rembrandt, η ενδυμασία είναι πλέον απροσδιόριστη<sup>51</sup>. Η αναφορά όμως στον Ζεύξη, παραπέμπει και πάλι στη ζωγραφική παράδοση. Με δεδομένη την απουσία προσωπογραφιών που απεικόνιζαν ζωγράφους της κλασικής αρχαιότητας, ποια είναι λοιπόν η εικόνα του Rembrandt ως Ζεύξης;

## Η “ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ ΖΕΥΞΙΣ ΠΟΥ ΓΕΛΑ”

Η Perry Charman ταξινομεί την “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά” στον ρόλο του ζωγράφου επί το έργον. Ο Rembrandt κρατά μόνο τη βέργα στήριξης από τα εργαλεία της ζωγραφικής, χωρίς να φανερώνει τα χέρια του και στέκεται μπροστά από έναν δυσδιάκριτο ζωγραφικό πίνακα, στον οποίο απεικονίζεται μια ανθρώπινη μορφή. Ενδεικτικό της ιδιότητάς του είναι και το λευκό λινό κάλυμμα της κεφαλής που αποδίδεται εδώ υποκίτρινο, σε έναν πίνακα που δημιουργεί την

---

<sup>48</sup> “Self-portrait”.  
Wetering, 2005, σελ. 467.

<sup>49</sup> Marieke de Winkel. “Rembrandt’s Clothes - Dress and Meaning in His Self-portraits.” Wetering, 2005, σελ. 60.

<sup>50</sup> ό.π., σελ. 78.

Στην ίδια εξήγηση καταλήγει και η μελέτη του Volker Manuth.  
Volker Manuth. “Rembrandt and the Artist’s Self Portrait: Tradition and Reception.” White, Buvelot, 1999, σελ. 43, 56.

<sup>51</sup> Marieke de Winkel. “Costume in Rembrandt’s Self Portraits.” White, Buvelot, 1999, σελ. 71-72.

εντύπωση του μονοχρωματικού<sup>52</sup>. Αυτού του τύπου το καπέλο χρησιμοποιείται στις όψιμες αυτοπροσωπογραφίες του Rembrandt κάθε φορά που εμφανίζεται εργαζόμενος, δηλαδή στην “Αυτοπροσωπογραφία στο καβαλέτο” και στην “Αυτοπροσωπογραφία με δύο κύκλους”. Σε αντίθεση με τα ενδυματολογικά στοιχεία του 16ου αιώνα που αντλούνται από τις συλλογές χαρακτικών, αυτό φαίνεται πως ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα του ζωγράφου. Η Marieke de Winkel εντοπίζει δέκα λινά καπέλα στον έσχατο απογραφικό κατάλογο της περιουσίας του, το 1669<sup>53</sup>. Δεν ισχύει το ίδιο όμως και για το χρυσό μετάλλιο που κρέμεται στο στήθος του Rembrandt συμβάλλοντας στην απεικόνιση μιας διάστασης του ζωγραφικού επαγγέλματος, αφού δεν τεκμηριώνεται η επιβράβευσή του από κάποια βασιλική αυλή<sup>54</sup>. Απεικονιζόμενος σε ώριμη πια ηλικία, ο Rembrandt φορώντας ένα υπόχρυσο φουλάρι πάνω από τη σκουρόχρωμη ενδυμασία που είναι αδιευκρίνιστη, δεν τοποθετείται μετωπικά προς τον θεατή. Όμως το πρόσωπό του που κυριαρχεί στο κάδρο φωτιζόμενο από ψηλά, στρέφεται δεξιά προς αυτόν, αφήνοντας να διαφανεί το γέλιο του.

Η παρουσία του Ζεύξη αναγνωρίζεται ή καλύτερα προτείνεται ως πιθανή, μόλις το 1973 από τον Albert Blankert. Σε μια από τις πρώτες εικονογραφημένες καταλογογραφίες του συνολικού έργου του Rembrandt, ο Wilhem Bode καταγράφει τον εν λόγω πίνακα υπό τον τίτλο “Ο Rembrandt γελώντας παρά τη [ζωγραφισμένη]

---

<sup>52</sup> Οι μονοχρωματικοί πίνακες - κυρίως τοπία και νεκρές φύσεις - εμφανίζονται στο Χάαρλεμ περίπου το 1625 - 26. Ο Rembrandt που σταδιακά θυσιάζει το χρώμα προς χάρη του φωτός, μπορεί να θεωρηθεί επίγονος αυτής της τάσης. Καινοτομεί όμως, μη περιοριζόμενος σε μια θεματογραφία που εξυπηρετεί τη μονοχρωματική παλέτα, αλλά εφαρμόζοντάς τη σε θέματα της δικής του επιλογής, δηλαδή και στην ιστορική ζωγραφική.

Ernst van de Wetering. *A Corpus of Rembrandt Paintings V: Small - Scale History Paintings*. Translated and edited by M. Pearson. Vol. 5. Dordrecht: Springer, 2011, σελ. 103-106.

<sup>53</sup> Marieke de Winkel. “Costume in Rembrandt’s Self Portraits.” White, Buvelot, 1999, σελ. 72.

<sup>54</sup> Οι τιμητικές αλυσίδες και τα μετάλλια συνδέονται με την έννοια της αναγνώρισης του ζωγράφου και της τέχνης του, κυριολεκτικά και μεταφορικά. Η φανταστική τους εκδοχή στην περίπτωση του Rembrandt επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες. Ο Julius Held κάνει πρώτος λόγο για σκηνικά αντικείμενα. Η Perry Charman αναφέρεται συγκεκριμένα στο εικονογραφικό προηγούμενο των χαρακτικών. Η Svetlana Alpers υποστηρίζει πως διαφοροποιείται από την κοινή θέση των δύο προηγούμενων, γιατί θεωρεί διαφορετική την προέλευση αυτής της επιβράβευσης. Οι χρυσές αλυσίδες του Rembrandt δεν είναι αυλικές κατά την Alpers, αλλά προϊόντα της ίδιας της ζωγραφικής παραγωγής, οπότε πραγματικές.

Brusati, 1995, σελ. 145-162. Julius S. Held. *Rembrandt's Aristotle and Other Rembrandt Studies*. Princeton: Princeton University Press, 1969, σελ. 32-41. Chapman, 1990, σελ. 50-54. Alpers, 1990, σελ. 67-68.

προτομή ενός Ρωμαίου αυτοκράτορα”<sup>55</sup>. Έκτοτε διατυπώνονται αρκετές αναγνωριστικές υποθέσεις για τις δύο παρουσίες στον πίνακα. Μεταξύ αυτών, το 1944 ο Wolfgang Stechow ταυτοποιεί την έκφραση του γέλιου, βλέποντας τον Rembrandt στον ρόλο του αρχαίου φιλόσοφου Δημόκριτου (π.460 π.Χ. - π.370/60 π.Χ.) που γελά μπροστά στην προσωπογραφία με τον Ηράκλειτο (π.540 π.Χ. - 480 π.Χ.) να θρηνεί<sup>56</sup>. Η ιδέα αυτή είχε διατυπωθεί πρώτη φορά το 1932 από τον Frederik Schmidt-Degener. Προς τεκμηρίωση, ο Stechow στρέφεται στη ζωγραφική παραγωγή - σύγχρονη του Rembrandt και προγενέστερη - παρατηρώντας την συχνή απεικόνιση του θέματος. Το 1966 ο Jan Białostocki αναγνωρίζει στην προσωπογραφία τη ρωμαϊκή θεότητα του Terminus, με τον Rembrandt να χαμογελά διακριτικά ενώπιον του<sup>57</sup>. Τον 17ο αιώνα η απεικόνιση του Terminus συνδέεται με την ιδέα του θανάτου. Ο Białostocki καταφεύγει αποδεικτικά στον βίο του Rembrandt<sup>58</sup>.

Η πρόταση του Blankert είναι η πλέον αποδεκτή μέχρι και σήμερα. Δείχνει πως στην αυτοπροσωπογραφία του Rembrandt, για πρώτη φορά θεματοποιείται ζωγραφικά η ιστορία του Ζεύξη που ζωγραφίζοντας μια γηραιά γυναίκα, γελά χωρίς μέτρο και πεθαίνει. Ο Blankert σε αντίθεση με τους προηγούμενους μελετητές, συνεκτίμησε την ασυνήθιστη για προσωπογραφία έκφραση του γέλιου και το περιεχόμενο του πίνακα εντός του κάδρου, ενώ υποστηρικτικά ανέτρεξε στις κειμενικές πηγές του 17ου αιώνα και στην επερχόμενη του Rembrandt ζωγραφική παραγωγή<sup>59</sup>. Το 1761 σε μια περιγραφή της συλλογής του Sampson Gideon (1699 - 1762) με έδρα το Λονδίνο, καταγράφεται ένας πίνακας του Rembrandt - ύψους 64 εκ.

---

<sup>55</sup> “Rembrandt laughing before the bust of a Roman emperor”.

Wilhelm Bode. *The Complete Work of Rembrandt: History, Description and Heliographic Reproduction of All the Master's Pictures with a Study of His Life and His Art*. Assisted by C. Hofstede de Groot. Translated by F. Simmonds. Vol. 7. Paris: Charles Sedelmeyer, 1902, σελ. 74.

<sup>56</sup> Wolfgang Stechow. “Rembrandt - Democritus.” *Art Quarterly*, vol. 7, no. 4, 1944, pp. 232-238.

<sup>57</sup> Jan Białostocki. “Rembrandt’s «Terminus»: To Wolfgang Stechow.” *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, vol. 28, 1966, pp. 49-60.

<sup>58</sup> Το 1663 πεθαίνει η σύντροφός του Henrickje και το 1667 ο γιός Titus. Ο Białostocki χρονολογεί την αυτοπροσωπογραφία περίπου το 1668.

<sup>59</sup> Η αρμόζουσα έκφραση στην επίσημη προσωπογραφία του 17ου αιώνα, είναι αυτή της αυτοκυριαρχίας και ικανοποιείται στην πλειοψηφία των αυτοπροσωπογραφιών του Rembrandt. Η παράδοση της προσωπογραφίας οφείλει αυτή τη σύμβαση στα στωικά ιδεώδη της αυλικής της καταγωγής και η αναγκαιότητά της συντηρείται με τον νεο-στωικισμό στις Κάτω Χώρες.

Ernst van de Wetering. “Rembrandt’s Self-portraits: Problems of Authenticity and Function.” Wetering, 2005, σελ. 136. Ann Jensen Adams. *Public Faces and Private Identities in Seventeenth Century Holland: Portraiture and the Production of Community*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, σελ. 80-94.

και πλάτους 60 εκ. - με θέμα τον ίδιο να ζωγραφίζει μια ηλικιωμένη γυναίκα<sup>60</sup>. Ο συλλέκτης αγόρασε τον πίνακα την 26η Απριλίου του 1758 στη δημοπρασία της συλλογής του βρετανού διπλωμάτη Sir Luke Schaub (1690 - 1758)<sup>61</sup>. Η πρωιμότερη αναφορά του θέματος εντοπίζεται στον κατάλογο των προς δημοπράτηση έργων. Ο Blankert συνέδεσε αυτό το εύρημα με μια κατοπινή αυτοπροσωπογραφία του Aert de Gelder (1645 - 1727), μαθητή του Rembrandt την περίοδο περίπου 1661 - 1663, στην οποία και αυτός παρουσιάζεται να ζωγραφίζει μια ηλικιωμένη γυναίκα [εικ. 30]. Περιγράφοντας τον de Gelder ως τον μοναδικό πιστό ακόλουθο του ύφους του Rembrandt, που δεν δίσταζε να τον αντιγράψει και να δανειστεί ολόκληρες συνθέσεις του, ο Blankert αναγνώρισε σε αυτή την αυτοπροσωπογραφία του δασκάλου το πρότυπο της μάλλον αφηγηματικής άμιλλας από την πλευρά του μαθητή<sup>62</sup>. Στις κειμενικές πηγές τον 17ο αιώνα, η μοναδική περίπτωση ζωγράφου που αναφέρεται να γελά είναι ο Ζεύξης, υποστηρίζει ο Blankert<sup>63</sup>. Ο Rembrandt και ο Aert de Gelder είναι οι μόνοι που τον ζωγραφίζουν<sup>64</sup>.

Οι ζωγράφοι της κλασικής αρχαιότητας και εν προκειμένω ο Ζεύξης, είναι πανταχού παρόντες στον λόγο περί τέχνης τον 17ο αιώνα. Επιστρέφοντας στη συλλογή χαρακτικών που εκδίδει ο Hendrik Hondius το 1610, το εισαγωγικό ποίημα που υπογράφει ο ίδιος καταλήγει, “[...] Ευτυχής εποχή που ο Απελλής ζει ξανά, που ο Ζεύξης, ο Φειδίας και ο ίδιος ο Μύρων είναι εν ζωή.”<sup>65</sup>. Και εντυφώνοντας στα επιγράμματα, κάτω από την προσωπογραφία του Michiel van Mierevelt αναφέρεται, “Κανείς δεν ήταν πιο επιδέξιος στη ζωγραφική αληθοφάνεια, ως εκ τούτου ο

---

<sup>60</sup> Albert Blankert. *Selected Writings on Dutch Painting: Rembrandt, Van Beke, Vermeer, and Others*. Zwolle: Waanders, 2004, σελ. 34-35.

<sup>61</sup> ό.π., σελ. 42.

<sup>62</sup> ό.π., σελ. 36.

Η καλλιτεχνική μίμηση τον 17ο αιώνα είναι μέρος της μαθητείας και ακολουθεί το σχήμα *translatio - imitatio - aemulatio*, δηλαδή μια σταδιακή εξέλιξη του μαθητή από την απλή αντιγραφή προς το ελεύθερο ξεπέρασμα του πρωτοτύπου. Chapman, 1990, σελ. 65-67.

<sup>63</sup> Blankert, 2004, σελ. 38.

<sup>64</sup> Wetering, 2005, σελ. 558.

<sup>65</sup> “Poem to the Lovers and Admirers of Pictures.” *Picturing the Netherlandish Canon*. The Courtauld Institute of Art, 2018. Διαθέσιμο στη: < <https://sites.courtauld.ac.uk/netherlandish-canon/artist/poem-lovers-admirers-pictures/> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 25/7/2021]

ζωγράφος του Ντελφτ θεωρείτο ο νέος Ζεύξης. [...]”<sup>66</sup>. Αντίστοιχα για τον Michiel Coxcie τον Πρεσβύτερο (π.1497/1501 - 1585) διαβάζει κανείς, “[...] Πίστευαν πως ήταν ο Ζεύξης. Αγαπημένος των πλούσιων και γενναιόδωρων ανδρών.”<sup>67</sup>.

Αν και ο Rembrandt μονοπωλεί ζωγραφικά, φαίνεται πως αρκετοί ενδύονταν τον ρόλο του Ζεύξη δια του λόγου. Αλλά τι σήμαινε ο Ζεύξης τον 17ο αιώνα;

## Ο ΖΕΥΞΗΣ

Ο βίος του Ζεύξη φτάνει στις Κάτω Χώρες τον 17ο αιώνα με το *Het Schilder-Boeck*. Ο Karel van Mander μεταφέρει κυρίως τα όσα καταγράφει ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (π.23/24 - 79). Στα θεωρητικά κείμενα που έπονται, οι αναφορές στον Ζεύξη είναι πολλαπλές<sup>68</sup>. Ο Albert Blankert υποστηρίζει ότι η πιο διαδεδομένη ιστορία από το βίο του Ζεύξη και η μόνη που είχε εξεικονιστεί πριν από την αυτοπροσωπογραφία του Rembrandt, είναι η αναπαράσταση της Ωραίας Ελένης<sup>69</sup>. Σύμφωνα με τον Πλίνιο, “[...] ήταν τόση η σπουδή του για την ‘ακρίβεια’ ώστε, όταν επρόκειτο να ζωγραφίσει κάποιον πίνακα για τους Ακραγαντίνους που θα αφιερωνόταν δημοσία δαπάνη στο ναό της Λακίνιας Ήρας, επιθεώρησε γυμνές τις

---

<sup>66</sup> “119. Michael van Mierevelt.” *Picturing the Netherlandish Canon*. The Courtauld Institute of Art, 2018. Διαθέσιμο στη: < <https://sites.courtauld.ac.uk/netherlandish-canon/artist/119-michael-van-mierevelt/> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 25/7/2021]

<sup>67</sup> “95. Michiel Coxcie.” *Picturing the Netherlandish Canon*. The Courtauld Institute of Art, 2018. Διαθέσιμο στη: < <https://sites.courtauld.ac.uk/netherlandish-canon/artist/95-michiel-coxcie/> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 25/7/2021]

<sup>68</sup> Εκτός από τις πραγματείες του Franciscus Junius και του Samuel van Hoogstraten, ο Ζεύξης αναφέρεται και από τον Philips Angel (1616 - π.1683/85) στο *Lof den Schilder-konst* (*Εγκώμιο της Ζωγραφικής*) (1642). Ο Carlo Dati (1619 - 1679) στο *Vite de Pittori Antichi* (*Βίοι των Αρχαίων Ζωγράφων*) (1667), τοποθετεί πρώτο τον βίο του Ζεύξη και ακολουθούν ο Παράσσιος (5ος αιώνας π.Χ. - 4ος αιώνας π.Χ.), ο Απελλής (4ος αιώνας π.Χ.) και ο Πρωτογένης (4ος αιώνας π.Χ.). Το βιβλίο υπήρχε στη βιβλιοθήκη του Philip de Flines στο Άμστερνταμ. Golahny, 2003, σελ. 31.

<sup>69</sup> Blankert, 2004, σελ. 39.

Το 1548 ο Vasari ζωγραφίζει την Αίθουσα της Τύχης στην κατοικία του στο Αρέτσο. Μεταξύ των μονοχρωματικών νοπογραφιών αναφέρεται το θέμα της Ωραίας Ελένης του Ζεύξη, αλλά και ο αγώνας μεταξύ Ζεύξη και Παράσσιου. Είναι αξιοσημείωτο πως ο Vasari αποδίδει τα δικά του φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά στους ζωγράφους της αρχαιότητας. Cheney, 2012, σελ. xlvi. Liana de Girolami Cheney. “Vasari’s Depiction of Pliny’s Histories.” *Explorations in Renaissance Culture*, vol. 15.1, 1989, pp. 97-120.

παρθένες του τόπου και διάλεξε πέντε, για ν' αποδώσει σ' αυτή τη ζωγραφιά ό,τι πιο αξιοθαύμαστο είχε η καθεμιά. [...]”<sup>70</sup>. Η κατάκτηση ζωγραφικά της ιδανικής ομορφιάς μέσω της επιλεκτικής μίμησης της φύσης, ήταν το ζητούμενο των θεωρητικών της τέχνης από τον Leon Battista Alberti (1404 - 1472) μέχρι και τον 17ο αιώνα<sup>71</sup>. Ο Ζεύξης ήταν το πρότυπό τους. Εδώ θα μπορούσαμε να κάνουμε μια υπόθεση. Με δεδομένο ότι οι τελευταίες μεγαλειώδεις αυτοπροσωπογραφίες του Rembrandt ζωγραφίζονταν κατά παραγγελία, ο φιλότεχνος αναθέτης που θα μπορούσε και να έχει συνηγορήσει στο θέμα του Ζεύξη, δεν θα ήταν πιο πιθανό να προσδοκούσε μια απόδοση σχετική της παραπάνω αφήγησης, παρά το πρωτόγνωρο γέλιο του Ζεύξη<sup>72</sup>;

Το προαναφερόμενο τέλος του ζωγράφου καταγράφεται σπανιότερα. Ο Karel van Mander το προσθέτει στο παράρτημα του βιβλίου και αναφέρει ως πηγή του τα σπαράγματα του λεξικού του Marcus Verrius Flaccus (π.55 π.Χ. - π.20 μ.Χ.), όπως διασώθηκαν από τον Sextus Pompeius Festus (χ.χ.) περί το 200 μ.Χ.<sup>73</sup>. Ο van Mander σημειώνει, “Ο Ζεύξης φέρεται να πέθανε γελώντας υπερβολικά, από πνιγμό, καθώς ζωγράφιζε εκ του φυσικού μια παράξενη, ρυτιδιασμένη γριά. [...] Κι εδώ η εκδοχή ενός ποιητή: ‘Γελάς χωρίς μέτρο; Μήπως θες σαν τον ζωγράφο να πεθάνεις από τα γέλια;’”<sup>74</sup>. Η Amy Golahny θεωρεί πιο πιθανό ο Rembrandt να γνώριζε τη συγκεκριμένη ιστορία από την ολλανδική έκδοση το 1661, της συλλογής του Petrus Lauremberg (1585 - 1639) με υποδείγματα και ιστορικά αξιοπερίεργα<sup>75</sup>.

Ο Karel van Mander αναφέρει δύο ακόμη ιστορίες από τον βίο του Ζεύξη, σχετικές με ζητήματα που απασχολούσαν την πρακτική και τη θεωρία της τέχνης του 17ου αιώνα. Αντλώντας και πάλι από τον Πλίνιο, “[...] Σύγχρονοί του και ανταγωνιστές του ήταν οι Τιμάνθης, Ανδροκίδης, Εύπομος και Παρράσιος. Λέγεται

---

<sup>70</sup> Πλίνιος ο Πρεσβύτερος. *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής. 35ο Βιβλίο της “Φυσικής Ιστορίας”*. Μτφρ. Τ. Ρούσσο, Α. Βλ. Λεβίδης. Αθήνα: Άγρα, 1994, σελ. 67.

<sup>71</sup> Blankert, 2004, σελ. 39.

<sup>72</sup> Wetering, 2016, σελ. 41, 300-301.

<sup>73</sup> Blankert, 2004, σελ. 38.

<sup>74</sup> Golahny, 2003, σελ. 202.

<sup>75</sup> Το βιβλίο του Lauremberg φαίνεται πως ήταν μια από τις κειμενικές πηγές της εικονογραφίας του νέου δημαρχείου στο Άμστερνταμ. Ο Rembrandt πήρε μέρος σε αυτήν τη δημόσια ανάθεση ζωγραφίζοντας το ιστορικό θέμα “Η συνωμοσία των Βαταυών υπό τον Claudius Civilis” (“The conspiracy of the Batavians under Claudius Civilis”) (π.1661/62) [εικ. 31]. ό.π., σελ. 184-187, 203-204.

ότι αυτός ο τελευταίος διαγωνίστηκε με τον Ζεύξη που ζωγράφισε σταφύλια με τόση επιτυχία ώστε τα πουλιά φτερούγισαν γύρω τους στη σκηνή του θεάτρου. Ο Παράσσιος ζωγράφισε ένα παραπέτασμα τόσο αληθοφανές ώστε ο Ζεύξης, γεμάτος περηφάνια για την κρίση των πουλιών, απαίτησε να μετακινήσουν το παραπέτασμα για να φανεί η ζωγραφιά (του αντιπάλου του) κι ύστερα, όταν κατάλαβε το λάθος του, με ειλικρινή σεμνότητα του παραχώρησε το βραβείο λέγοντας πως αν εκείνος ξεγέλασε τα πουλιά, ο Παράσσιος κατόρθωσε να ξεγελάσει αυτόν τον ίδιο που ήταν και τεχνίτης. Λένε επίσης ότι ο Ζεύξης ζωγράφισε μετά ένα παιδί που κουβαλούσε σταφύλια κι όταν τα πουλιά φτερούγησαν γύρω κι απ' αυτά, οργισμένος με το έργο του, προχώρησε κι είπε με την ίδια ειλικρίνεια: 'Ζωγράφισα καλύτερα τα σταφύλια απ' όσο το παιδί, γιατί αν το 'χα φτιάξει κι αυτό τέλειο, τα πουλιά θα 'πρεπε να το φοβούνται.' [...]'<sup>76</sup>. Τον 17ο αιώνα που η ψευδαισθητική απεικόνιση της πραγματικότητας μπορούσε να παραχθεί μόνο από το χέρι του ζωγράφου αφού η φωτογραφική εικόνα δεν είχε ακόμη εφευρεθεί, η αληθοφάνεια ήταν βασικό κριτήριο της επιτυχίας ενός πίνακα<sup>77</sup>. Ο αγώνας μεταξύ των δύο ζωγράφων της αρχαιότητας μπορεί να μην ευδοκίμησε ως αφηγηματικό θέμα, αλλά προς ενθύμησή του η 'κουρτίνα του Παράσσιου' επανεμφανίζεται στην ολλανδική ζωγραφική του 17ου αιώνα, ακόμα και στην εργογραφία του 'νατουραλιστή' Rembrandt [εικ. 32]<sup>78</sup>.

Το όνομα του Ζεύξη συνδέεται ακόμη με μια σειρά γνωρισμάτων, που οι ιστορικοί της τέχνης σταχυολογούν από τις κειμενικές πηγές προκειμένου να εξηγήσουν την απεικονιστική επιλογή του Rembrandt και δη του συγκεκριμένου περιστατικού. Σύμφωνα με τον Karel van Mander, ο Ζεύξης ήταν από τους πλέον ικανούς στην απόδοση των συναισθημάτων<sup>79</sup>. Ο Ernst van de Wetering θεωρεί πως αυτό είναι το ερμηνευτικό κλειδί στην "Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξης που γελά",

<sup>76</sup> Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, 1994, σελ. 67-69.

<sup>77</sup> Wetering, 2011, σελ. 19.

Στην ιστορία της φωτογραφίας ωστόσο, ο Italo Zannier που συγκαταλέγει τον Ολλανδό ζωγράφο Johannes Torrentius (π.1588/89 - 1644) στους θρυλικούς προδρόμους του νέου μέσου, αποδίδει στην αληθοφάνεια των έργων του και στους οπτικούς του πειραματισμούς, την καταδίκη του σε θάνατο. Italo Zannier. "The Myth of Photography. From Panselinos to Daguerre." *Jubilee - 30 Years ESHPH: Congress of Photography in Vienna*. Edited by A. Auer, U. Schögl. Salzburg: Fotohof edition, 2008, σελ. 398.

<sup>78</sup> Wetering, 2011, σελ. 135, 401- 402. Robert Fucci. "Parrhasius and the Art of Display. The Illusionistic Curtain in Seventeenth-century Dutch Painting." *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online*, vol. 65.1, 2015, pp. 144-175.

<sup>79</sup> Wetering, 2005, σελ. 561, υποσημείωση 43.

αφού και ο Rembrandt φημίζεται για αυτή του την ικανότητα<sup>80</sup>. Ο Samuel van Hoogstraten αναφέρει πως ο Ζεύξης απέφευγε τα κοινά θέματα ή έστω αναζητούσε την κειμενική αφορμή για μια διαφορετική εικονογραφική τους προσέγγιση<sup>81</sup>. Ο Franciscus Junius αντλεί από τον Κικέρωνα (106 π.Χ. - 43 π.Χ.) την πληροφορία που θέλει τον Ζεύξη ασυναγώνιστο στην απόδοση του γυναικείου σώματος<sup>82</sup>. Κατά τον Πλίνιο, ο Ζεύξης θεωρούσε δύσκολο για κάποιον να μιμηθεί τα έργα του, η αξία των οποίων υπερέβαινε κάθε χρηματικό αντίτιμο<sup>83</sup>. Θα μπορούσαν εδώ να προστεθούν και δύο τεχνικά χαρακτηριστικά που δεν αναφέρονται συχνά. Ο Ζεύξης ζωγράφιζε μονοχρώματα και σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό (π.35 - π.100), “ανακάλυψε το νόμο του φωτός και της σκιάς”<sup>84</sup>. Ο Rembrandt φαίνεται να ταυτίζεται με τον Ζεύξη σε πολλά από τα παραπάνω. Ελλείπει όμως μιας ένυλης εικόνας του ζωγράφου της αρχαιότητας στην οποία όλα αυτά θα προσωποποιούνταν, η εικονογραφική κατανόησή τους δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί παρά μονάχα με τη ζωγραφική αποτύπωση μιας ιστορίας του.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συνοψίζοντας, η πρώτη καταγραφή στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης, δηλαδή οι *Βίοι* του Giorgio Vasari φαίνεται πως συνέβαλλαν στη διαμόρφωση της εικόνας του ζωγράφου που τον 17ο αιώνα αποτέλεσε εικονογραφικό πρότυπο για τις αυτοπροσωπογραφίες του Rembrandt. Το βιογραφικό αυτό μοντέλο οδήγησε αφενός στη συγκέντρωση των διαθέσιμων προσωπογραφιών προς εξυπηρέτηση της εικονογράφησής του, ενώ εντάσσοντας ουσιαστικά και τον ζωγράφο στους *uomini*

---

<sup>80</sup> ό.π., σελ. 559-560.

<sup>81</sup> Samuel van Hoogstraten. *Samuel Van Hoogstraten's Introduction to the Academy of Painting; or, The Visible World*. Edited by C. Brusati. Translated by J. Jacobs. Los Angeles: Getty Research Institute, 2021, σελ. 132 [§78].

<sup>82</sup> Franciscus Junius. *The Painting of the Ancients in Three Bookes: Declaring by Historical Observations and Examples, the Beginning, Progresse, and Consummation of That Most Noble Art, and How Those Ancient Artificers Attained to Their Still so Much Admired Excellencie. Written First in Latine by Franciscus Junius, F. F. and Now by Him Englished, with Some Additions and Alterations*. London, 1638, σελ. 50.

<sup>83</sup> Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, 1994, σελ. 67.

<sup>84</sup> ό.π., σελ. 67, 298.

*famosi* της εποχής, προώθησε μέσω των χαρακτηριστικών τη διάδοση μιας εικόνας του περισσότερο αναγνωρίσιμης σε ένα ευρύτερο κοινό. Αν και ικανοποιώντας αυτό το απεικονιστικό προηγούμενο η “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά” είναι κατά βάση προϊόν της ιστορίας του Vasari, οι ιστοριογραφικές προσεγγίσεις του 20ού αιώνα συνδιαμόρφωσαν ή άλλοτε παραμόρφωσαν αυτήν την εικόνα καθώς εντοπίζοντας μια δεύτερη παρουσία εντός του κάδρου και προσπαθώντας να την ταυτοποιήσουν, πρότειναν τις δικές τους αναγνώσεις για τον ρόλο του Rembrandt. Στην ιστορία της τέχνης είχαν προηγηθεί παρόμοιες περιπτώσεις που ο καλλιτέχνης παρουσιάζεται ως άλλος. Ο Vasari στον βίο του Giorgione (π.1473/74 - 1510) αναφέρει μια αυτοπροσωπογραφία του ως Δαβίδ<sup>85</sup>. Ο Rembrandt το 1661 είχε αυτοπροσωπογραφηθεί ήδη ως απόστολος Παύλος [εικ. 33]. Παρόλα αυτά με την “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά” ο Ολλανδός ζωγράφος καινοτομεί, αξιώνοντας για πρώτη φορά ένας ιστορικός προκάτοχός του να τοποθετηθεί δίπλα στα βιβλικά προσώπια. Η ιστορία της τέχνης και η αγορά της τον 17ο αιώνα θα πρέπει να ήταν το γόνιμο έδαφος για μια τέτοια εικαστική χειρονομία.

---

<sup>85</sup> Giorgio Vasari. *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*. Translated by G. du C. de Vere. Vol. 4. London: Philip Lee Warner, 1913, σελ. 110.

## **B) Η ιστορία της τέχνης στις θεωρητικές πραγματείες του 17ου αιώνα**

Ο Hendrik Hondius το 1610 απευθύνει τη συλλογή χαρακτηριστικών *Pictorum Aliquot Celebrium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies*, τόσο σε αυτόν που αγαπά τη ζωγραφική όσο και σε αυτόν που την αποστρέφεται. Στο επίγραμμα του προς τον δεύτερο, γράφει πως “[...] το να αποστρέφεσαι τα ζωγραφικά έργα σημαίνει πως απορρίπτεις αβάσιμα την τέχνη του ζωγράφου, με την πρόφαση πως δεν είναι ρεαλιστική. Αλλά ως ζωντανό παράδειγμα, ένα μικρό κοράκι επικύρωσε τούτη την τέχνη όταν ράμφισε τα ζωγραφιστά σταφύλια, εξαπατημένο από τον καλλιτέχνη.”<sup>1</sup>. Το ζήτημα που θίγει ο Hondius είναι αυτό της απόστασης - φαινομενικής ή και πραγματικής - από την αλήθεια στη ζωγραφική. Στη συγκεκριμένη μελέτη όμως, το ενδιαφέρον εντοπίζεται στην αποκάλυψη ενός κοινού το οποίο φαίνεται πως αναγνώριζε την ιστορία του Ζεύξη παρότι ο ίδιος δεν κατονομάζεται.

Με άξονα τη θεωρητική παραγωγή, η εποχή του Rembrandt ορίζεται από τα βιβλία του Karel van Mander το 1604, του Franciscus Junius το 1637 και του Samuel van Hoogstraten το 1678<sup>2</sup>. Η Mariët Westermann αναφέρει πως οι πραγματείες περί τέχνης που εκδίδονται τον 17ο αιώνα στην Ολλανδία, είναι λιγοστές έναντι της πληθωριστικής παραγωγής ζωγραφικών έργων, υποστηρίζοντας πως οι Ολλανδοί ζωγράφοι επέλυαν στην πράξη τις εν δυνάμει θεωρητικές αναζητήσεις<sup>3</sup>. Ο Rembrandt αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αφού δεν επιδόθηκε στη συγγραφή, σε αντίθεση με τον μαθητή του Samuel van Hoogstraten αλλά και τον Φλαμανδό

---

<sup>1</sup> Ger Luijten. “The *Iconography*: Van Dyck’s Portraits in Print.” Depauw, Luijten, 1999, σελ. 90-91.

<sup>2</sup> Ο Junius έγραψε στα λατινικά την πραγματεία που εκδόθηκε στο Άμστερνταμ το 1637 και την μετέφρασε ο ίδιος στα ολλανδικά για να τυπωθεί στο Μιντέλμπουργκ το 1641. Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιώ την αγγλική του μετάφραση που εκδόθηκε στο Λονδίνο το 1638.

<sup>3</sup> Mariët Westermann. *A Worldly Art: The Dutch Republic, 1585 - 1718*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1996, σελ. 165.

πρωτοπόρο Peter Paul Rubens<sup>4</sup>. Τα ολλανδικά θεωρητικά κείμενα βασίζονται στα αντίστοιχα ιταλικά που προηγήθηκαν, με δάνεια από πραγματείες περί ποιητικής και ρητορικής. Ως εκ τούτου η Amy Golahny συμπεραίνει πως ο υπάρχων λόγος περί τέχνης τον 17ο αιώνα, εκπλήρωνε τις όποιες απαιτήσεις μιας κατ' ουσία προσαρμογής<sup>5</sup>. Η Beatrijs Brenninkmeyer - de Rooij ωστόσο, χαρακτηρίζει αυτήν την εισαγόμενη θεωρία και την ορολογία της, περιοριστικές και μάλλον ακατάλληλες για ένα μέσο διαφορετικής φύσης όπως η ζωγραφική<sup>6</sup>. Η θέση της μας προτρέπει ουσιαστικά να αναρωτηθούμε αν με την εφαρμογή των ρητορικών κανόνων και των αρχών του ποιητικού λόγου, η ζωγραφική εικόνα διαμορφώθηκε τελικά ως ένα άλλο κείμενο.

Οι αναφορές στην ιστορία της ζωγραφικής τέχνης αποτελούν συνήθως ένα από τα μέρη που συνθέτουν αυτές τις πραγματείες. Απαραίτητες είναι οι θεωρητικές αρχές, με σκοπό διδακτικό και ενδεχόμενη η περιγραφή ενός υλικού προς εικονογράφηση. Ο Walter Melion κάνει λόγο για μια νέα γενιά Ολλανδών ιστορικών στην αρχή του 17ου αιώνα, με επιστημονική πια μεθοδολογία ως προς τη διαχείριση των πηγών, που επιζητούσε πλέον την προσωπική μαρτυρία και ανέπτυξε νέες ερευνητικές δεξιότητες όπως η χρονολόγηση<sup>7</sup>. Ο Karel van Mander φέρεται να υιοθετεί τη νέα ιστοριογραφική προσέγγιση<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> Από το συγγραφικό έργο του Rubens διασώζεται το δοκίμιο *De Imitatione Statuarum* (Σχετικά με τη Μίμηση των Γλυπτών).

Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου. "Peter Paul Rubens *De Imitatione Statuarum* (1608)." *Ιστορία της Τέχνης*, Τεύχος 10, 2021, σελ. 134-136.

Οι εικαστικές καινοτομίες του Rembrandt θα μπορούσαν να αποκρυσταλλωθούν σε μια θεωρία της τέχνης, την οποία επιχειρεί να συγκροτήσει υποθετικά ο Ernst van de Wetering, θεωρώντας πως οι διαφοροποιήσεις μεταξύ των πραγματειών του van Mander και του van Hoogstraten, οφείλονται κατά κύριο λόγο στη γνώση που αποκτά ο δεύτερος κατά τη μαθητεία του. Wetering, 2016, σελ. 61-221.

<sup>5</sup> Golahny, 2003, σελ. 42-43.

<sup>6</sup> Beatrijs Brenninkmeyer - de Rooij. "Theories of Art" *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*. B. Haak. Translated by E. Williams - Treeman. London: Thames and Hudson, 1984, σελ. 62.

<sup>7</sup> Melion, 1991, σελ. 17.

<sup>8</sup> ό.π..

## **HET SCHILDER-BOECK**

Η ιστορία της τέχνης στην πρώτη θεωρητική πραγματεία του βορρά γράφεται κατά το πρότυπο του Vasari. Αυτή η διαπίστωση δεν εννοεί απλώς τη σύνταξη μιας σειράς βιογραφιών για τους καλλιτέχνες των Κάτω Χωρών. Ο Karel van Mander αφιερώνει τα τρία από τα έξι συνολικά βιβλία που απαρτίζουν το έργο του, στους βίους των επιφανών ζωγράφων από την αρχαιότητα μέχρι τον 17ο αιώνα. Το δεύτερο βιβλίο του *Het Schilder-Boeck* περιλαμβάνει τις βιογραφίες των αρχαίων Αιγυπτίων, Ελλήνων και Ρωμαίων ζωγράφων που συγκροτούνται με στοιχεία κυρίως από τη *Φυσική Ιστορία* του Πλίνιου<sup>9</sup>. Το τρίτο μεταφέρει τους βίους των Ιταλών ζωγράφων της Αναγέννησης που κατέγραψε ο Giorgio Vasari<sup>10</sup>. Στο τέταρτο βιβλίο ο Karel van Mander βιογραφεί για πρώτη φορά τους Ολλανδούς, Φλαμανδούς και Γερμανούς ομότεχνούς του, υιοθετώντας σε κάποιες περιπτώσεις στοιχεία από τα επιγράμματα του Dominicus Lampsonius<sup>11</sup>. Η ιστορία της τέχνης στην ολλανδική της εκδοχή διαμορφώνεται ως μια διευρυμένη πια γενεαλογία σπουδαίων ζωγράφων, χωρίς να περιορίζεται χωρικά σε μια παράδοση. Ο Walter Melion που μελετά την πραγματεία του Karel van Mander, συμπερασματικά παραφράζει τον τίτλο της σε *Helden-Boeck* δηλαδή στο *Βιβλίο των Ηρώων*, δείχνοντας εύστοχα την πρόσληψη του καλλιτεχνικού υποκειμένου<sup>12</sup>.

Η μελέτη του *Het Schilder-Boeck* πέρα από την ιστορία της τέχνης, μας επιτρέπει να συζητήσουμε και ζητήματα σχετικά με την αγορά της. Εξετάζοντας την προμετωπίδα της πραγματείας, πληροφορείται κανείς αναλυτικά το περιεχόμενό της. Ο Ernst van de Wetering μεταφράζει τον πλήρη τίτλο ως, *Το Βιβλίο της Ζωγραφικής, στο Οποίο για Πρώτη Φορά Παρουσιάζεται Τμηματικά στους Νέους που Επιθυμούν τη Μαθητεία της, η Ευγενής και Ελευθέρια Τέχνη της Ζωγραφικής. Συνοδευόμενο από Τρεις Ενότητες με τους Βίους των Φημισμένων και Ένδοξων Ζωγράφων, των Αρχαίων και Σύγχρονων Χρόνων. Τέλος, η Ερμηνεία των Μεταμορφώσεων του Οβιδίου. Και*

---

<sup>9</sup> Hessel Miedema. "Karel Van Mander's Grondt Der Edel Vry Schilder-Const: ('Foundations of the Noble and Free Art of Painting')." *Journal of the History of Ideas*, vol. 34, no. 4, University of Pennsylvania Press, 1973, σελ. 653.

<sup>10</sup> ό.π..

<sup>11</sup> Melion, 1991, σελ. 143.

<sup>12</sup> ό.π., σελ. 182.

Επιπλέον η Παρουσίαση των Μορφών. Όλα προς Εξυπηρέτηση και Χρήση, για Ζωγράφους, Φιλότεχνους, Ποιητές και Άτομα Κάθε Ιδιότητας<sup>13</sup>. Το αναγνωστικό κοινό που προσδιορίζεται από την ίδια την έκδοση με την τελευταία πρόταση, και συγκεκριμένα οι φιλότεχνοι, αποτελούν σημείο τριβής μεταξύ των ιστορικών της τέχνης στις σύγχρονες αναγνώσεις. Ο Hessel Miedema, μελετητής του *Het Schilder-Boeck* και μεταφραστής του τέταρτου βιβλίου, υποστηρίζει πως ο Karel van Mander δεν γράφει μια θεωρητική πραγματεία για τους μαθητευόμενους ζωγράφους όπως προφασίζεται, αλλά απευθύνεται πρωτίστως στους φιλότεχνους<sup>14</sup>. Ο Ernst van de Wetering αντικρούει αυτήν την υπόθεση θεωρώντας τη ζωγραφική τέχνη του 17ου αιώνα, αποτέλεσμα όχι απλώς πρακτικής δεξιότητας αλλά ταυτόχρονα και θεωρητικής επίγνωσης<sup>15</sup>. Σε κάθε περίπτωση, η αναφορά του Karel van Mander συνιστά μια πρώτη ένδειξη της ανάδυσης των *liefhebbers*, δηλαδή των φιλότεχνων. Ας ιχνηλατήσουμε λοιπόν την παρουσία τους. Το 1602 ο πανδοχέας Peeter Peetersen (χ.χ) ήταν ο πρώτος που εντάχθηκε με αυτή την ιδιότητα, στη συντεχνία των ζωγράφων - του Αγίου Λουκά - στην Αμβέρσα<sup>16</sup>. Ο Marten Jan Bok μετρά είκοσι τρεις φιλότεχνους εντός του *Het Schilder-Boeck*, εκ των οποίων σε τέσσερεις αφιερώνονται αντίστοιχα και τα τέσσερα πρώτα βιβλία<sup>17</sup>. Η πραγματεία του Albrecht Dürer επί των αναλογιών του ανθρώπινου σώματος που μεταφράζεται στα ολλανδικά το 1622, επιγράφεται ως “[...] χρήσιμη και επωφελής για όλους τους φιλότεχνους. [...]”<sup>18</sup>. Ο Anthony van Dyck συμπεριλαμβάνει εννέα προσωπογραφίες τους στη συλλογή των χαρακτηριστικών του<sup>19</sup>. Η ταυτότητα του φιλότεχνου που εμφανίζεται στις Κάτω Χώρες

---

<sup>13</sup> Wetering, 2016, σελ. 80.

<sup>14</sup> Hessel Miedema. “Karel Van Mander: Did He Write Art Literature?” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 22, no. 1/2, 1993, σελ. 60, 62-63.

<sup>15</sup> Wetering, 2016, σελ. 80-91.

<sup>16</sup> Elizabeth Honig. “The Beholder as Work of Art: A Study in the Location of Value in Seventeenth-Century Flemish Painting.” *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 46, Brill, 1995, σελ. 275.

<sup>17</sup> Marten Jan Bok. “Art-Lovers and their Paintings: Van Mander’s Schilder-boeck as a Source for the History of the Art Market in the Northern Netherlands.” *Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art, 1580 - 1620*. Edited by G. Luijten, A. van Suchtelen, R. Baarsen, W. Kloek, M. Schapelhouman. Translated by M. Hoyle. Exh. cat.. Amsterdam: Rijksmuseum, Zwolle: Waanders Publishers, 1993, σελ. 143, 147, 153, 155, 159, 162.

<sup>18</sup> Wetering, 2016, σελ. 112.

<sup>19</sup> Ernst van de Wetering. “Rembrandt’s Self-portraits: Problems of Authenticity and Function.” Wetering, 2005, σελ. 138.

τον 17ο αιώνα, διαφοροποιείται από την προϋπάρχουσα ιδιότητα του ιδιοκτήτη ζωγραφικών έργων, με τα κίνητρά του να μην είναι αμιγώς επενδυτικά<sup>20</sup>. Αποτελούσε μέρος του καλλιτεχνικού κόσμου, συναναστρεφόταν τους ζωγράφους και τους εμπόρους των έργων τέχνης, είχε γνώση επί της ζωγραφικής και σταδιακά άποψη επί της παραγωγή της.

Σε μια ενδεικτική λίστα των κατόχων του *Het Schilder-Boeck* που παραθέτει η Annette de Vries, οι καλλιτέχνες πλειοψηφούν<sup>21</sup>. Μεταξύ αυτών, ο Peter Paul Rubens φαίνεται πως δεν διέθετε ολόκληρη την πραγματεία, αλλά μια έκδοση μόνο με τους βίους των τριών εποχών<sup>22</sup>. Η σχέση που διαμορφώνεται στον βορρά με το ζωγραφικό παρελθόν, εκτός της παράθεσης διαδοχικά των βίων, αιτιολογείται ενδεχομένως και από τον ίδιο τον λόγο που αρθρώνει ο Karel van Mander. Ο Giorgio Vasari δεν αναφέρει τους ζωγράφους της αρχαιότητας παρά μόνο στα προοίμια των *Βίων* του, παρατηρεί η Sarah Blake McHam<sup>23</sup>. Αντίθετα, στις βιογραφίες του *Het Schilder-Boeck* ο Walter Melion επισημαίνει αναγωγές προς τους αρχαίους και αναγεννησιακούς προκατόχους<sup>24</sup>. Η ανάγνωση εδώ της βιογράφησης του Hans Holbein του Νεότερου (π.1497/98 - 1543), νομίζω πως μπορεί να λειτουργήσει διαφωτιστικά<sup>25</sup>. Μετά από ένα σύντομο ρητορικό προοίμιο, ο Karel van Mander γράφει τα περί του γένους του ζωγράφου και αναφέρει τις πηγές του. Ο Hans Holbein παρουσιάζεται μέσα από τα επιτεύγματά του. Ο βιογράφος κατονομάζει τους πάτρωνές του και περιγράφει τα έργα του, εν είδει μιας λανθάνουσας καταλογογράφησης. Θα πρέπει εδώ να επισημανθεί και η παρουσία ορισμένων φιλότεχνων που συλλέγουν κατόπιν αυτά τα έργα. Ο αναγνώστης θα οδηγηθεί στην αρχαιότητα λόγω της ζωγραφικής ποιότητας

---

<sup>20</sup> Honig, 1995, σελ. 275.

<sup>21</sup> Annette de Vries. "Hondius Meets Van Mander: The Cultural Appropriation of the First Netherlandish Book on the Visual Arts System of Knowledge in a Series of Artists Portraits." Damm, Thimann, Zittel, 2013, σελ. 300-301.

<sup>22</sup> Werner Waterschoot. "Karel van Mander's Schilder-Boeck (1604): a Description of the Book and its Setting." *Quaerendo*, vol. 13.4, 1983, σελ. 273.

<sup>23</sup> Sarah Blake McHam. "Pliny's Influence on Vasari's First Edition of the 'Lives.'" *Artibus et Historiae*, vol. 32, no. 64, IRSA s.c., 2011, σελ. 17-18.

<sup>24</sup> Melion, 1991, σελ. 30, 163.

<sup>25</sup> Karel van Mander. *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the First Edition of the Schilder-Boeck (1603 - 1604): Preceded by the Lineage, Circumstances and Place of Birth, Life and Works of Karel Van Mander, Painter and Poet and Likewise His Death and Burial, from the Second Edition of the Schilder-Boeck (1616 - 1618)*. Translated and edited by H. Miedema. Vol. 1. Doornspijk: Davaco, 1994, σελ. 141-154 (fol. 220v-fol.224r).

του Holbein, με τον Karel van Mander να του αποδίδει τον τίτλο του δεύτερου Απελλή. Η επόμενη σύγκριση θα προκύψει δια στόματος Federico Zuccaro (π.1539/43 - 1609). Παρά την τοπικιστική αντιπαλότητα, ο Ιταλός ζωγράφος και θεωρητικός θεωρεί τον ομότεχνό του στον βορρά, ίσο ή και ανώτερο του Raffaello. Ο Karel van Mander θα επιμείνει στον παραλληλισμό με το ζωγραφικό παρελθόν, παραθέτοντας μια λατινική ωδή του Nicolaus Borbonius (π.1503/4 - μ.1550). Με σκηνικό τα Ηλύσια Πεδία, η υπόθεση συνοπτικά θέλει τον Απελλή να θρηνεί μαζί με τον Ζεύξη και τον Παράσσιο, τη χαμένη τους επίγεια φήμη λόγω της ζωγραφικής τέχνης του Holbein. “[...] ένας μεταξύ των θνητών, με τη δύναμη της τέχνης του, αποδεικνύει ότι εμείς δεν είμαστε ζωγράφοι παρά μόνο στα λόγια. [...]”, φέρεται να λέει ο Απελλής και συνεχίζει, “[...] Μοιάζει σαν να μην είχαμε ποτέ την εμπειρία ούτε την ικανότητα να διαχειριστούμε το πινέλο ή το χρώμα στην εποχή μας. Αυτός ο άνδρας ονομάζεται Holbein, ναι Holbein, αυτός που τόσο μας επισκιάζει και σχεδόν εκμηδενίζει τα ονόματά μας παρά τη φήμη που έχουμε. [...]”<sup>26</sup>. Ο Karel van Mander επιλογικά, κάνει αναφορά στη μεταθανάτια φήμη του ίδιου του Holbein. Διαβάζοντας αυτό το κείμενο αναγνωρίζει κανείς πως ο βιογράφος συνέταξε έναν επιδεικτικό λόγο, ακολουθώντας πιστά τη δομή που υποδεικνύουν τα εγχειρίδια της κλασικής ρητορικής<sup>27</sup>. Το μοτίβο της σύγκρισης σε αυτά τα εγχειρήματα είναι το προτεινόμενο μέσο προς επίτευξη του επαίνου. Η σχέση που διαμορφώνεται τελικά μεταξύ των ζωγράφων του βορρά και των προκατόχων του νότου, όπως άλλωστε και η θεωρία της ζωγραφικής τέχνης τον 17ο αιώνα, φαίνεται πως οδηγείται από τα σχήματα του λόγου που παράγει η ρητορική τέχνη της κλασικής αρχαιότητας.

## FRANCISCUS JUNIUS

Αν ο Karel van Mander γράφει την πρώτη ιστορία της τέχνης στον βορρά ως συναξαριστής, η δεύτερη πραγματεία που τυπώνεται στην Ολλανδία είναι δημιούργημα του εραμιστή Franciscus Junius και το υλικό από το οποίο αντλεί, είναι τα χειρόγραφα της κλασικής ελληνικής και ρωμαϊκής γραμματείας. Ο Junius, λόγιος στην

---

<sup>26</sup> ό.π., σελ. 154.

<sup>27</sup> George A. Kennedy. *Ιστορία της Κλασικής Ρητορικής: Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής*. Μτφρ. Ν. Νικολούδης. Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, 2014, σελ. 327-328.

υπηρεσία του Thomas Howard (1585 - 1646), Κόμητος του Αρουντέλ από το 1622 και υπεύθυνος της βιβλιοθήκης του από το 1639, στρέφεται προς την αρχαιότητα κατ' απαίτηση αυτού με αφορμή ίσως τη συλλογή αρχαιοτήτων που διέθετε, σε μια προσπάθεια μελέτης και τεκμηρίωσής της<sup>28</sup>. Η πραγματεία *De Pictura Veterum* αποτελείται από τρία βιβλία. Στο πρώτο καταγράφονται οι απαρχές της τέχνης. Η φύση της εικόνας - είτε ζωγραφική είτε γλυπτική - προσδιορίζεται ως παράγωγη της μίμησης αλλά και της φαντασίας, ενώ η επενέργειά της αντιστοιχίζεται με αυτήν της ποίησης. Στο δεύτερο βιβλίο ο Junius παρακολουθεί την εξέλιξη της τέχνης εστιάζοντας στον εικονοποιό. Τον παρουσιάζει να ανδρώνεται καλλιτεχνικά εντός του κοινωνικού του πλαισίου που σταδιακά διευρύνεται και από τη γονική αρχικά επιμέλεια της παιδείας του, τους δασκάλους και τον κύκλο των ομοτέχνων του, να καταλήγει στην παραγωγή ενός έργου προς θέαση από ένα ευρύτερο κοινό. Στο τρίτο βιβλίο της πραγματείας αναλύονται τα βασικά συνθετικά στοιχεία μαζί με τις απαιτήσεις για την τελείωση της εικόνας. Τα παραθέματα που συναρμολογεί ο Junius δεν περιορίζονται σε αναφορές περί των εφαρμοσμένων τεχνών, αλλά πρόκειται ουσιαστικά για μια μεταφορά των θεωρητικών αρχών της ποίησης και της ρητορικής τέχνης, προς τη συγκρότηση ενός λόγου περί της εικαστικής εικονοποιίας<sup>29</sup>.

Η πραγματεία *De Pictura Veterum* φαίνεται να μην εμπεριέχει ένα αμιγώς ιστοριογραφικό μέρος. Ο Charles Ford χαρακτηρίζει τη σύνθεση του Junius διδακτική<sup>30</sup>. Η Sophie van Romburgh που μελετά την επιστολογραφία του, υποστηρίζει πως ο συγγραφικός του στόχος ήταν μάλλον μια θεωρία της τέχνης παρά η ιστορία της<sup>31</sup>. Ο ίδιος σε μια επιστολή του προς τον ιστορικό Gerardus Joannes Vossius (1577 - 1649) το 1635, αναφέρει την αρχική του πρόθεση να χρησιμοποιήσει το υλικό αυτής της πραγματείας ως εισαγωγή σε ένα ευρύτερο έργο, καταγραφής των καλλιτεχνών της αρχαιότητας<sup>32</sup>. Ο Thijs Weststeijn εικάζει πως ο Junius 'έβλεπε' προς

---

<sup>28</sup> Philipp P. Fehl, Keith Aldrich, Maria Raina Fehl. "Franciscus Junius and the Defense of Art." *Artibus Et Historiae*, vol. 2, no. 3, 1981, σελ. 17.

<sup>29</sup> Judith Dundas. "Franciscus Junius's 'The Painting of the Ancients' and the Painted Poetry of Ovid." *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 3, no. 2, Springer, 1996, σελ. 159-160, 163.

<sup>30</sup> Charles Ford. "Portraits and Portraiture in the Literature of Art." *Dutch Crossing*, vol. 14, no. 41, 1990, σελ. 118.

<sup>31</sup> Sophie van Romburgh. *For My Worthy Freind Mr. Franciscus Junius: An Edition of the Correspondence of Francis Junius F.F. (1591 - 1677)*. Leiden: Brill, 2004, σελ. 22.

<sup>32</sup> ό.π., σελ. 495, 497.

μια τριμερή σειρά, εκδίδοντας τη θεωρία της τέχνης των αρχαίων, καταγράφοντας τους βίους των ζωγράφων και συντάσσοντας στο τέλος έναν ενδελεχή κατάλογο των καλλιτεχνών και των έργων που αναφέρονται στους κλασικούς<sup>33</sup>. Το δεύτερο βιβλίο της πραγματείας *De Pictura Veterum* μπορεί παρόλα αυτά να ιδωθεί ως ένα άλλο ιστοριογραφικό παράδειγμα. Ο Philipp Fehl, μελετητής των έργων του Junius, διακρίνει σε αυτό το βιβλίο το σχήμα γέννηση, ακμή και - νομοτελειακά - παρακμή της τέχνης, με τον αρχαιοδίφη να μην γράφει για τους καλλιτέχνες και τα έργα τους, παρά να διαβάσει τον λόγο που διατυπώθηκε στην αρχαιότητα ως προς την ιστορία της τέχνης<sup>34</sup>. Ο Fehl υποστηρίζει πως η ιστορία της τέχνης κατά Junius, ουσιαστικά παράγεται από μια πρώτη κριτική της<sup>35</sup>. Ορισμένα παραδείγματα μέσα από το ίδιο το βιβλίο θα μπορούσαν ίσως να αποσαφηνίσουν αυτόν τον ισχυρισμό. Το πέμπτο από τα δεκατέσσερα συνολικά κεφάλαια, αφιερώνεται στην τακτική της άμιλλας μεταξύ των καλλιτεχνών. Η καλλιτεχνική τόλμη είναι μια επόμενη θεματική με τον Junius να γράφει δύο κεφάλαια σχετικά. Η φήμη που κατακτά ο ενασχολούμενος με την τέχνη, αποτελεί ένα ακόμα ζήτημα του δεύτερου βιβλίου. Και στις τρεις περιπτώσεις, ο Junius παρατηρεί πώς η τέχνη στην αρχαιότητα ωθήθηκε προς την άνθιση μέσω αυτών των παραγόντων, αλλά επισημαίνει και τα φαινόμενα παρακμής που μπορεί να επιφέρει μια λάθος διαχείρισή τους. Αν η ανάγνωση του Fehl είναι έγκυρη, ο Junius θα μπορούσαμε να πούμε πως εξιστορεί τις διαπιστώσεις επί της τέχνης των αρχαίων. Οι ρήτορες όμως, οι ιστορικοί και οι ποιητές που επιστρατεύονται θραυσματικά, δεν αναφέρονται πάντα στην εικαστική τέχνη του παρελθόντος. Αν δηλαδή αυτή η ιστορία περικλείει ένα σύστημα κριτικής της τέχνης όπως γράφει ο Fehl, αυτή η κριτική δεν προέρχεται από τις πηγές που παρατίθενται επιμελώς, αλλά από τον ίδιο τον Junius<sup>36</sup>. “[...] κάθε μεγαλόφρων δεν συναγωνίζεται μόνο με τους σύγχρονούς του, αλλά και με τους φημισμένους άνδρες όλων των εποχών.” διαβάζουμε στο κεφάλαιο

---

<sup>33</sup> Thijs Weststeijn. *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain: The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591 - 1677)*. Leiden: Brill, 2015, σελ. 69-70.

Εκτός της πραγματείας *De Pictura Veterum*, ο Junius υλοποιεί και το τελευταίο μέρος με τον *Catalogus (Κατάλογος)* να εκδίδεται στο Ρότερνταμ το 1694.

<sup>34</sup> Philipp P. Fehl. “Touchstones of Art and Art Criticism: Rubens and the Work of Franciscus Junius.” *Journal of Aesthetic Education*, vol. 30, no. 2, University of Illinois Press, 1996, σελ. 8-9.

<sup>35</sup> ό.π., σελ. 8.

<sup>36</sup> ό.π..

περί άμιλλας<sup>37</sup>. Το θέμα όμως για το οποίο μιλά ο Σκιπίων ο Αφρικανός (π.236/35 π.Χ. - 183 μ.Χ.) στην ιστορία της Ρώμης του Τίτου Λίβιου (π.64/59 π.Χ. - π.12/17 μ.Χ.), ήταν ο πόλεμος. Η συγγραφική αυτή πρακτική της ανάμιξης αποσπασμάτων ενός ξαναειπωμένου λόγου που συλλέγεται από τις πηγές, φαίνεται πως είναι αντιπροσωπευτική της ζωγραφικής και φιλολογικής παραγωγής του ιταλικού μπαρόκ<sup>38</sup>. Πέρα όμως από την επάρκεια του γράφοντος που παραπέμπει στον ‘εκλεκτικισμό’ του Ζεύξη, η τακτική αυτή είναι ίσως ενδεικτική και της ζητούμενης ιστορικής εγκυρότητας που συνεισφέρουν οι αναφορές στον Τάκιτο (π.56 - π.120), στον Σενέκα (π.4 π.Χ. - 65 μ.Χ.), στον Κοϊντιλιανό ή στον Κικέρωνα.

Αν και ο παραπάνω τρόπος σύνταξης αποκαλύπτει μάλλον μια θεωρία, ο ιστορικός ή όχι χαρακτήρας του δεύτερου βιβλίου θα μπορούσε ενδεχομένως να εξακριβωθεί, εξετάζοντας επιπλέον σε ποιο αναγνωστικό κοινό στόχευε αυτή η πραγματεία. Ο Junius αρχικά τουλάχιστον, θα πρέπει να απευθυνόταν στους ειδήμονες της τέχνης παρά στους καλλιτέχνες<sup>39</sup>. Ο ίδιος άλλωστε δεν έφερε την ιδιότητα του καλλιτέχνη, αποτελώντας όπως φαίνεται μια εξαίρεση μεταξύ όσων συνέγραψαν πραγματείες περί τέχνης τον 17ο αιώνα στον βορρά<sup>40</sup>. Μοιάζει λοιπόν πιθανό, στα ενδιαφέροντα ενός κύκλου συλλεκτών περί τον Κόμη του Αρουντέλ, να υπήρχε θέση για μια ιστορία της αρχαίας τέχνης. Το ολλανδικό κοινό στο οποίο απευθύνεται η μετάφραση του 1641 φαίνεται πως διαφοροποιείται. Ο Jan de Brune de Jonghe (1616 - 1649) που υπογράφει την εισαγωγή της ολλανδικής έκδοσης, ορίζει ως στόχο της πραγματείας “[...] να φέρει στην τέχνη της Ολλανδίας τα οφέλη από την εμπειρία της κλασικής τέχνης.”<sup>41</sup>. Κάτω από την εγγάρκτη προσωπογραφία του συγγραφέα που εμπλουτίζει αυτή την έκδοση, το επίγραμμα του Ολλανδού ποιητή Joost van den Vondel (1587 - 1679) αναφέρει, “Ίδού ο δικός μας Junius, το δεξί χέρι της τέχνης του

---

<sup>37</sup> Junius, 1638, σελ. 114.

<sup>38</sup> Η Maria H. Loh που μελετά το φαινόμενο της επανάληψης ως καλλιτεχνική μέθοδο σε αυτήν την ιστορική περίοδο, κάνει λόγο πρόωρα για μια διακειμενικότητα αντίστοιχη αυτής του μεταμοντερνισμού. Maria H. Loh. “New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory.” *The Art Bulletin*, vol. 86, no. 3, 2004, σελ. 477-478, 484-485.

<sup>39</sup> Jacek Jazwierski. “Franciscus Junius on the Response to Pictures: Phantasia, Ekphrasis and Enargeia.” *The Visual Culture of Holland in the Seventeenth and Eighteenth Centuries and its European Reception*. Edited by J. Jazwierski, P. Taylor. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015, σελ. 11.

<sup>40</sup> Beatrijs Brenninkmeyer - de Rooij. “Theories of Art” *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*. Haak, 1984, σελ. 62.

<sup>41</sup> Fehl, Aldrich, Fehl, 1981, σελ. 18.

ζωγράφου. Η καταγωγή του είναι ευγενική, αλλά ευγενέστερη η κρίση του.”<sup>42</sup>. Μάλλον προς αυτή την κατεύθυνση ο Thijs Weststeijn μελετώντας την πραγματεία *De Pictura Veterum*, επιμένει στον θεωρητικό της χαρακτήρα και τοποθετεί στο θεματικό κέντρο του δεύτερου βιβλίου τον καλλιτέχνη<sup>43</sup>. Η πεποίθησή του όμως πως η πραγματεία του 1641 θα πρέπει να βρισκόταν στα εργαστήρια των σπουδαιότερων ζωγράφων του Άμστερνταμ, φαίνεται να μην επιβεβαιώνεται από τον Abraham Bredius που εντοπίζει μόλις τέσσερα αντίτυπα σε διακόσιους ογδόντα απογραφικούς καταλόγους καλλιτεχνών, έναντι των δώδεκα του *Het Schilder-Boeck*<sup>44</sup>. Είτε το περιεχόμενο του δεύτερου βιβλίου είναι μια ιστορία της τέχνης είτε μια θεωρία της, στο σύνολό της η πραγματεία *De Pictura Veterum* αναδεικνύει τη σπουδαιότητα της αρχαιότητας στον 17ο αιώνα. Η ενασχόληση του Junius με αυτή, τοποθέτησε την τέχνη των αρχαίων στη θέση του προτύπου. Η λατινική έκδοση της πραγματείας το 1637, αφιερώνεται στον Κάρολο τον Α΄ της Αγγλίας (1600 - 1649). Στο κείμενο που του απευθύνεται εισαγωγικά, ο Junius εκθειάζει την ευημερία του βασιλείου του και ειδικότερα την πατρωνία των τεχνών. “Ας μην υποθέτουμε λοιπόν ότι η αρχαιότητα, η πιο γενναιόδωρη τροφός των ελευθέρων τεχνών, ξεπερνούσε την εποχή μας σε κάτι.” σημειώνει ο Junius, παραδεχόμενος βέβαια στη συνέχεια πως ένας σύγχρονος Απελλής ή ένας Φειδίας (5ος αιώνας π.Χ.) ήταν πλέον σπάνιοι<sup>45</sup>.

Ένα δεύτερο ζήτημα που θίγεται στη μελέτη αυτής της πραγματείας, είναι η απουσία απτής εικόνας των έργων τέχνης της αρχαιότητας. Η παρατήρηση αυτή μοιάζει να προέρχεται από κάποιον ιστορικό της τέχνης τον 19ο αιώνα ή μεταγενέστερα, όταν η φωτογραφία εξυπνήτησε πια και ίσως ενέτεινε την απαίτηση για τεκμηρίωση. Ήταν όμως ένας σύγχρονος ζωγράφος του Junius, ο Peter Paul Rubens που έκανε αυτή την επισήμανση. Το ενδιαφέρον του προφανώς δεν σχετιζόταν με την ιστορική ταξινόμηση, αλλά προέκυπτε από την ανάγκη του να μελετήσει ως δημιουργός τα έργα των ομοτέχνων του. Η πρώτη έκδοση της πραγματείας διακινείται από τον ίδιο τον Junius σε έναν φίλιο κύκλο καλλιτεχνών και λογίων. Ο Rubens, ο Anthony van Dyck και ο Ολλανδός ουμανιστής Hugo Grotius

---

<sup>42</sup> ό.π..

<sup>43</sup> Weststeijn, 2015, σελ. 71, 327.

<sup>44</sup> Weststeijn, 2015, σελ. 246. Ford, 1990, σελ. 125.

<sup>45</sup> Franciscus Junius. *The Painting of the Ancients*. Edited by K. Aldrich, Ph. Fehl, R. Fehl. Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press, 1991, σελ. 319.

(1583 - 1645), ανταπαντούν με εγκωμιαστικές επιστολές στα αντίτυπα που λαμβάνουν<sup>46</sup>. Στην επιστολή που γράφει ο Rubens την 1η Αυγούστου του 1637, μεταξύ των άλλων επαινετικών, η πραγματεία *De Pictura Veterum* περιγράφεται ως μια τράπεζα “παραδειγμάτων, εκτιμήσεων και κανόνων”<sup>47</sup>. Τα παραδείγματα, δηλαδή τα έργα τέχνης των αρχαίων, προσεγγίζονται όμως μονάχα δια της φαντασίας. Αυτό σημαίνει για τον Φλαμανδό ζωγράφο πως ο καθένας κατασκευάζει μια διαφορετική εικόνα, που μπορεί να απέχει από το πραγματικό έργο ή ακόμη και να “πληγώνει” το πνεύμα του δημιουργού του<sup>48</sup>. Ο Junius φαίνεται να εκτιμά περισσότερο τη δύναμη της φαντασίας όταν δηλώνει στην αφιερωματική του επιστολή προς τον Κάρολο τον Α’, πως προσπάθησε “[...] να συλλάβει με τη σκέψη του την εικόνα της τέχνης των αρχαίων ή έστω ένα σκοτεινό είδωλό της [...]”<sup>49</sup>. Ήταν από τους πρώτους άλλωστε που έγραψε για τον ρόλο της φαντασίας σε μια πραγματεία περί τέχνης<sup>50</sup>. Ο Rubens αντίθετα, τάσσεται ξεκάθαρα υπέρ των αισθήσεων. Οι εντυπώσεις που παράγονται μέσω αυτών είναι “σαφέστερες και διαρκούν περισσότερο”<sup>51</sup>. Ως ζωγράφος ιστορικών θεμάτων, υποθέτω πως δεν εναντιώνεται στην ποιητική φαντασία για την οποία κάνει λόγο ο Junius στην πραγματεία του, αλλά μάλλον υπερασπίζεται την εικόνα έναντι του κειμένου στο ‘προπατορικό’ *paragone*<sup>52</sup>. Οι ζωγραφικές αναπαραστάσεις των έργων της αρχαιότητας δια μέσου των περιγραφών του Πλίνιου ή άλλων συγγραφέων, δεν αποδίδουν την εσοδεία ενός Απελλή ή ενός Τιμάνθη (4ος αιώνας π.Χ.), ισχυρίζεται ο Rubens που κατά δήλωσή του προτιμά να απολαμβάνει

---

<sup>46</sup> Ruth Saunders Magurn, (transl. and ed.). *The Letters of Peter Paul Rubens*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955, σελ. 406-408. Romburgh, 2004, σελ. 579-581, 609-611.

<sup>47</sup> Magurn, 1955, σελ. 407.

<sup>48</sup> ό.π..

<sup>49</sup> Junius, 1991, σελ. 319.

<sup>50</sup> Fehl, 1996, σελ. 8.

<sup>51</sup> Magurn, 1955, σελ. 407.

<sup>52</sup> Ο όρος *paragone* αναφέρεται στην αντιπαράθεση που αναπτύσσεται θεωρητικά επί της σύγκρισης των τεχνών. Το *Paragone* του Leonardo da Vinci (1452 - 1519) είναι καταγωγικό για την ανωτερότητα της ζωγραφικής έναντι της ποίησης.

Claire J. Farago. *Leonardo Da Vinci's Paragone: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*. Leiden: E. J. Brill, 1992, σελ. 3-14.

Η Sophie van Romburgh εντοπίζει αυτή τη διάσταση στη θέση του Rubens, κάνοντας λόγο για τη σύγκριση αρχικά μεταξύ κλασικών και σύγχρονων, που σε δεύτερο επίπεδο αποκαλύπτει ένα δίπολο μεταξύ θεωρητικής και εμπειρικής γνώσης.

Romburgh, 2004, σελ. 598-599, υποσημείωση 8.

μόνο νοερά τα ίχνη των ζωγράφων της αρχαιότητας<sup>53</sup>. Η επιχειρηματολογία του αναπτύσσεται στο πλαίσιο προτροπής του Junius προς τη συγγραφή μια αντίστοιχης πραγματείας για την τέχνη των Ιταλών. Τα έργα της Αναγέννησης ήταν ακόμη ανάμεσά τους, ορατά και ‘έδειχναν’ τους προκατόχους του Rubens.

## **Ο ΟΡΑΤΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ SAMUEL VAN HOOGSTRATEN**

Στη θεωρία της τέχνης *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt*, η ιστοριογραφική προσέγγιση διαφοροποιείται<sup>54</sup>. Ο Samuel van Hoogstraten έχοντας υπόψη τις δύο πραγματείες που προηγήθηκαν, ενώ υιοθετεί το θεωρητικό μοντέλο του Karel van Mander επικαιροποιώντας το και εξελίσσοντάς το, δεν συμπεριλαμβάνει στο έργο του βιογραφίες καλλιτεχνών<sup>55</sup>. “[...] Σκοπός μου δεν είναι να μιλήσω για τους ζωγράφους, αλλά για την τέχνη της ζωγραφικής. Κάποιος άλλος που θα έχει τον χρόνο, ίσως ιστορίσει αυτούς τους βίους συνεχίζοντας από εκεί που σταμάτησε ο Karel van Mander.”, γράφει στο έβδομο από τα εννέα συνολικά βιβλία της πραγματείας του<sup>56</sup>. Η ιστορία της ζωγραφικής τέχνης ή ακριβέστερα η ιστορία της εικόνας που διαβάζουμε στον Samuel van Hoogstraten, έχει τοποθετηθεί σε δύο διακριτές θέσεις εντός του θεωρητικού του έργου<sup>57</sup>. Το έβδομο βιβλίο περιλαμβάνει την εξιστόρηση των κύκλων ακμής και δύσης της ευρωπαϊκής τέχνης, εντός του εκάστοτε θρησκευτικού και πολιτικού πλαισίου που διαμορφώθηκε κατά την αρχαιότητα, τον Μεσαίωνα, την Αναγέννηση, μέχρι και τον 17ο αιώνα. Εδώ δηλαδή ο ιστοριογραφικός ορίζοντας δεν περιορίζεται στον καλλιτέχνη είτε ως εξιστόρηση βίων συγκεκριμένων προσώπων είτε γενικεύοντας με

<sup>53</sup> Magurn, 1955, σελ. 407.

<sup>54</sup> Ο Jan Blanc παρατηρεί πως ο μαθητής του Rembrandt ήταν ένας από τους πρώτους που χρησιμοποίησαν τον όρο ‘θεωρία’ σε μια πραγματεία επί της ζωγραφικής τέχνης. Jan Blanc. “Van Hoogstraten’s Theory of Theory of Art.” *The Universal Art of Samuel Van Hoogstraten (1627 - 1678): Painter, Writer, and Courtier*. Edited by T. Weststeijn. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, σελ. 35.

<sup>55</sup> Hoogstraten, 2021, σελ. 4.

<sup>56</sup> ό.π., σελ. 289 [§257].

<sup>57</sup> Ο Ernst van de Wetering επιχειρώντας να αντιστοιχίσει τις θεματικές της πραγματείας του Samuel van Hoogstraten με εκείνες του *Het Schilder-Boeck*, συνδέει συγκεκριμένα κεφάλαια του έβδομου και του ένατου βιβλίου, με τα τρία βιβλία στα οποία καταγράφονται οι βίοι των καλλιτεχνών. Wetering, 2016, σελ. 94.

τις ιδιότητες και τα χαρακτηριστικά ενός ιδανικού εκπροσώπου. Ο Samuel van Hoogstraten συμπεραίνει τελικά πως η πρόοδος της τέχνης εξαρτάται από την εύνοια της πολιτικής ηγεσίας και της Χριστιανοσύνης<sup>58</sup>. Μια πρώτη συγκυρία ακμής εντοπίζεται στην Αθηναϊκή δημοκρατία, οπότε από την ανώνυμη τέχνη της αρχαιότητας αναδύεται μια σειρά επώνυμων καλλιτεχνών, μεταξύ των οποίων ο Φειδίας, ο Ζεύξης, ο Παράσσιος, ο Απελλής<sup>59</sup>. Αντίστοιχα κατονομάζονται - ή αλλιώς γίνονται ορατοί - και οι σπουδαίοι αναγεννησιακοί ζωγράφοι ανά την ιταλική επικράτεια αλλά και τις Κάτω Χώρες<sup>60</sup>. Στις περιόδους ακμής φαίνεται πως συγκαταλέγεται και ο 17ος αιώνας, με τον Samuel van Hoogstraten να ομαδοποιεί πια τους ζωγράφους σε τέσσερις εθνότητες, τους Γάλλους, τους Ιταλούς, τους Φλαμανδούς και τους Ολλανδούς, με τον “επινοητικό” Rembrandt ανάμεσά τους<sup>61</sup>. Ουσιαστικά στο έβδομο βιβλίο ιστορούνται ξανά οι ζωγράφοι που βιογράφησε ο Karel van Mander, από μια ιστοριογραφική οπτική όπου διακρίνονται πια αιτίες επιπλέον των προσωπικών επιτευγμάτων. Η “Δημοκρατία των Ζωγράφων” που κατασκεύασε ο Samuel van Hoogstraten επιλεκτικά, σύμφωνα με τον Jan Blanc, είναι ουσιαστικά μια κοινότητα που ιστορικά υπόκειται στις πολιτικές και θρησκευτικές εξελίξεις<sup>62</sup>.

Στο χρονικό της ζωγραφικής τέχνης του έβδομου βιβλίου, ενώ ο Samuel van Hoogstraten παραθέτει μια μακρά λίστα με ονόματα ζωγράφων, δεν κάνει καμία αναφορά στα έργα τους. Η εικόνα θα εμφανιστεί στο ένατο και τελευταίο βιβλίο της πραγματείας όχι ως έργο τέχνης που ‘κρύβεται’ σε μια ιδιωτική συλλογή, αλλά ως χρήσιμο αντικείμενο του δημόσιου βίου. Ο αναγνώστης που με τα οκτώ πρώτα βιβλία κατέκτησε θεωρητικά τη ζωγραφική τέχνη, στο τέλος διαβάζει μια ιστορία των χρήσεων, μια ιστορία των ειδών και μια ιστορία των τεχνικών παραγωγής της. Ο Samuel van Hoogstraten αναπαράγει εδώ ιστορικά στοιχεία που εντοπίζονται κυρίως στο δεύτερο βιβλίο της πραγματείας του Franciscus Junius. Η Celeste Brusati εξηγεί την ομοιομορφία του λόγου περί τέχνης εκείνη την εποχή, με την κοινή προέλευσή

---

<sup>58</sup> Hoogstraten, 2021, σελ. 289 [§256-257].

<sup>59</sup> ό.π., σελ. 282 [§247].

<sup>60</sup> ό.π., σελ. 287-289 [§254-256].

<sup>61</sup> ό.π., σελ. 289 [§256-257].

<sup>62</sup> Jan Blanc. “Tot Voorstant van de Republijk: la «République des Peintres» de Samuel van Hoogstraten (1627 - 1678).” *L’Histoire de l’Histoire de l’Art Septentrional au XVIIe Siècle*. Edited by M. - C. Heck. Turnhout: Brepols, 2009, σελ. 64.

του σε κάθε περίπτωση από την πραγματεία *De Pictura Veterum*<sup>63</sup>. Με αυτό το ιστορικό υλικό ο Ολλανδός ζωγράφος και θεωρητικός, δείχνει έμμεσα τη διαχρονική και οικουμενική παρουσία της εικόνας εντός του ευρύτερου κοινωνικού και οικονομικού πεδίου. Η ζωγραφική εξυπηρετούσε τη μνημόνευση ανθρώπων και κατορθωμάτων, έβρισκε εφαρμογή στο θέατρο, επικοινωνούσε μηνύματα, κοσμούσε χρηστικά αντικείμενα<sup>64</sup>. Παράλληλα, η ζωγραφική εικόνα στην οικιακή οικονομία πραγματώθηκε ως υφαντική στη Βαβυλώνα ή ως κέντημα στη Φρυγία<sup>65</sup>. Η Brusati κάνει λόγο για μια ιστοριογραφική προσέγγιση που ‘βλέπει’ προς το μέλλον, δηλαδή προς μια παγκόσμια ιστορία, εξαιτίας του πλήθους των καλλιτεχνικών παραδόσεων που εγκοιλώνονται σε αυτή<sup>66</sup>. Ο Samuel van Hoogstraten θα υποστηρίξει ευθέως πως η ζωγραφική σχετίζεται με τη “δημοκρατία”<sup>67</sup>. Αυτή τη φορά όμως είναι η τέχνη που ενισχύει το κράτος με τα χρήματα που του αποφέρει η αγορά της. Η ιστορία του ένατου βιβλίου, νομίζω πως είναι αποκαλυπτική της σημασίας που αποκτά σταδιακά η ζωγραφική στην ολλανδική οικονομία του 17ου αιώνα. Με πρόσφατο ιστορικό παράδειγμα την πατρωνία της εντόπιας ζωγραφικής από τον Ερρίκο τον Δ’ της Γαλλίας (1553 - 1610), ο Samuel van Hoogstraten προτρέπει τελικά το ολλανδικό κράτος να ακολουθήσει μια αντίστοιχη προωθητική πολιτική<sup>68</sup>. Προς αυτή την κατεύθυνση αναφέρεται παραδειγματικά και η διακρατική προσφορά δώρων, που θα μπορούσε να ισχυροποιήσει την εγχώρια παραγωγή αν συμπεριελάμβανε ποιοτικά και καινούργια ζωγραφικά έργα<sup>69</sup>. Κατ’ αναλογία με τις θεωρίες της ιταλικής

---

<sup>63</sup> Hoogstraten, 2021, σελ. 10.

<sup>64</sup> ό.π., σελ. 350-352 [§326-329].

<sup>65</sup> ό.π., σελ. 360 [§340].

<sup>66</sup> ό.π., σελ. 20.

<sup>67</sup> ό.π., σελ. 352 [§329-330].

<sup>68</sup> ό.π., σελ. 353 [§330].

<sup>69</sup> ό.π..

Εδώ ο Samuel van Hoogstraten ίσως ασκεί κριτική επί του “ολλανδικού δώρου” του 1660 προς τον Κάρολο τον Β’ της Αγγλίας (1630 - 1685). Σε αντίθεση με την παράδοση που ήθελε να προσφέρονται προϊόντα ολλανδικής παραγωγής ή αποκλειστικής ολλανδικής εμπορίας, για το “ολλανδικό δώρο” του 1660 επιλέχθηκαν ζωγραφικά έργα Ιταλών δεξιοτεχνών. Η Inge Broekman επισημαίνει όμως πως το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, μόνο μια ολλανδική συλλογή θα μπορούσε να περιλαμβάνει τόσους ιταλικούς πίνακες, άρα δεν θα ήταν άτοπο να θεωρηθούν και αυτοί ως ένα ακόμη πολυτελές ολλανδικό εμπόρευμα.

Inge Broekman, Helmer Helmers. “‘Het Hart des Offraers’ - The Dutch Gift as an Act of Self-Representation.” *Dutch Crossing*, vol. 31, no. 2, 2007, σελ. 229-231.

Αναγέννησης που στόχευαν στην ανέλιξη της ζωγραφικής από τις χειρωνακτικές τέχνες στις ελευθέριας, η ιστορία της τέχνης που έγραψε ο Samuel van Hoogstraten στο ένατο βιβλίο, μοιάζει να προωθεί πια το ίδιο το ζωγραφικό προϊόν. Αποκαλύπτεται δηλαδή πως ο ιστοριογραφικός λόγος δεν είναι μια ουδέτερη καταγραφή, αλλά μια κατασκευή που μπορεί να εξυπηρετεί έναν συγκεκριμένο στόχο. Προς την ανάδειξη της ζωγραφικής των Κάτω Χωρών άλλωστε, λειτουργούσε και η ιστορική αναδρομή στις τεχνικές, που η ανάπτυξή τους κορυφώνεται με την απόδοση της εφεύρεσης της ελαιογραφίας στον Jan van Eyck<sup>70</sup>.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συμπερασματικά, η ολλανδική ιστοριογραφική παραγωγή του 17ου αιώνα ήδη με την έκδοση του *Het Schilder-Boeck*, φαίνεται πως διαμόρφωσε την απαραίτητη συνθήκη για την είσοδο του Ζεύξη στο αυτοπροσωπογραφικό κάδρο του Rembrandt. Η ζωγραφική αυτή πραγμάτωση όμως συμπίπτει χρονικά με τη συγγραφή της θεωρητικής πραγματείας του Samuel van Hoogstraten, όπου μια καταγραφή της ιστορίας της τέχνης των αρχαίων χρησιμοποιείται πια ως επιχείρημα προς ανάδειξη της σύγχρονης ολλανδικής ζωγραφικής, άρα και του ζωγράφου. Ο Rembrandt αυτοπροσδιοριζόμενος μέσω της ιστορίας της τέχνης του, δηλαδή με τους βίους των ζωγράφων που προηγήθηκαν, μοιάζει να λειτουργεί κατ' αναλογία με τον σύγχρονό του θεωρητικό της τέχνης. Ένα δεύτερο σημείο που πρέπει να επισημανθεί αφορά την επιλογή της αρχαιότητας ως αναπαραστατική ευκαιρία. Στην ιστορία της τέχνης που γράφεται τον 17ο αιώνα, ενώ καλύπτονται όλες οι εποχές που προηγήθηκαν, η αρχαιότητα φαίνεται πως κυριαρχεί με την πραγματεία του Junius να έχει χαρακτήρα μονογραφίας. Αν αυτό το ιστοριογραφικό υλικό εξηγεί τη θέση της σύγχρονης ολλανδικής ζωγραφικής στη θεωρητική προσέγγιση του Samuel van Hoogstraten, η αντίστοιχη ζωγραφική διαχείριση του Rembrandt ενοείται και για έναν επιπλέον λόγο που μοιάζει μάλλον αντιφατικός, την απουσία εικόνας των ζωγράφων της αρχαιότητας. Στην περίπτωση δηλαδή που ο Junius παρέδιδε μια μελέτη της αναγεννησιακής ζωγραφικής των Ιταλών, η ύπαρξη των προσωπογραφιών τους και η διακίνησή τους με τις συλλογές χαρακτηριστικών, δεν θα επέτρεπε ενδεχομένως την κατασκευή μιας

---

<sup>70</sup> Hoogstraten, 2021, σελ. 359 [§338-339].

παρόμοιας ζωγραφικής ταυτότητας για τον Rembrandt<sup>71</sup>. Η “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά” προέκυψε τελικά από μια ιστοριογραφική προσέγγιση της τέχνης των αρχαίων και ταυτόχρονα, είναι ίσως μια από τις πρώτες απόπειρες ζωγραφικής αποτύπωσής τους μετά την Αναγέννηση. Οι σχετικές αποφάνσεις όμως ανήκουν στις σύγχρονες ιστοριογραφικές προσεγγίσεις.

---

<sup>71</sup> Στην “Αυτοπροσωπογραφία με δύο κύκλους” μια υπόθεση θέλει τον Rembrandt να εμφανίζεται ως Απελλής ή ως Giotto (π.1266/67 - 1337). Σε μια πρόσφατη μελέτη ο Andras Renyi υποστηρίζει αυτήν την πρόταση, πηγαίνοντας πέρα από την εικονολογική απόδειξη και εξετάζοντας τη διαφοροποίηση της πινελιάς του Rembrandt εντός του κάδρου. Θεωρώ πως η ενθύμηση της φυσιογνωμίας του Giotto από την ξυλογραφία του Vasari, δεν επιτρέπει στον θεατή να ταυτίσει τις δύο παρουσίες. Ο ρόλος του Απελλή φαίνεται πιο πειστικός λόγω της απουσίας μιας εικόνας του, κατ’ αναλογία με την “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά”.

Andras Renyi. “The Pitfalls of Obviousness: The Self-framing picture and the ‘Teleology’ of Painting in a Late Self-portrait by Rembrandt.” *Acta Historiae Artium: Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 58, no. 1, 2017, pp. 127-151.

## Γ) Η θεώρηση της σύγχρονης ιστοριογραφικής προσέγγισης

Υποστηρίζοντας πως οι μεγαλειώδεις αυτοπροσωπογραφίες του Rembrandt είναι παράγωγες της φήμης που απολάμβανε και όχι αυτοβιογραφικές του διακηρύξεις ή κοινά ζωγραφικά εμπορεύματα για την ελεύθερη αγορά του Άμστερνταμ, ο Ernst van de Wetering αναφέρει επιλεκτικά έξι από αυτές που χρονολογούνται την περίοδο 1640 - 1669, χωρίς να συμπεριλαμβάνει ωστόσο την “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά”<sup>1</sup>. Η απουσία της νομίζω πως δεν αποτελεί ποιοτική διάκριση αλλά ούτε και τυχαίο γεγονός. Μαζί με την “Αυτοπροσωπογραφία ως απόστολος Παύλος” (1661)<sup>2</sup> ταξινομούνται ως τα δύο (self-) *portraits historiés* του Rembrandt<sup>3</sup>. Η ζωγραφική αυτή υποκατηγορία τον 17ο αιώνα συνιστά μια διείσδυση της προσωπογραφικής πρόθεσης στην ιστορική ζωγραφική, με εικονογραφική παράδοση από την Αναγέννηση και ρίζες που ανιχνεύονται στην αρχαιότητα<sup>4</sup>. Δίκαια λοιπόν θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί σε αυτό το σημείο, γιατί κατά τη διερεύνηση της γέννησης του εν λόγω ζωγραφικού έργου, μελετήθηκαν οι συλλογές χαρακτηριστικών με προσωπογραφίες καλλιτεχνών αντί των προγονικών του *portraits historiés*. Η απάντηση είναι αφενός πως η “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά” εντοπίζεται στον τέταρτο από τους έξι συνολικά τόμους που απέδωσε η μελέτη του Rembrandt Research Project, στον οποίο οι μελετητές συζητούν τις αυτοπροσωπογραφίες του Ολλανδού ζωγράφου και όχι στον πέμπτο που αφιερώνεται στα ιστορικά του θέματα. Αφετέρου, όταν οι ιστορικοί της

---

<sup>1</sup> Πρόκειται για τα ζωγραφικά έργα, “Αυτοπροσωπογραφία” (“Self-portrait”) (1640) [εικ. 34], “Μεγάλη αυτοπροσωπογραφία” (“Large self-portrait”) (1652) [εικ. 35], “Αυτοπροσωπογραφία” [εικ. 29], “Αυτοπροσωπογραφία στο καβαλέτο” [εικ. 2], “Αυτοπροσωπογραφία με δύο κύκλους” [εικ. 3] και “Αυτοπροσωπογραφία” (“Self-portrait”) (1669) [εικ. 36]. Wetering, 2016, σελ. 302.

<sup>2</sup> “Self-portrait as St Paul”.

<sup>3</sup> Wetering, 2005, σελ. 558.

<sup>4</sup> Τα *portraits historiés* στον αρχαιοελληνικό και ρωμαϊκό κόσμο φαίνεται πως αποτελούσαν προνόμιο των ηγεμόνων και ήταν ο Μέγας Αλέξανδρος (356 π.Χ. - 323 π.Χ.) που πρώτος εισήγαγε στις αναπαραστάσεις του θεούς και ήρωες από τη μυθολογία ως προσωπεία του. Οι επίγονοί του προσέθεσαν σε αυτά τα πρότυπα και ένα ιστορικό πρόσωπο· τον ίδιο. Τα τελευταία *portraits historiés* εντοπίζονται την εποχή του Μεγάλου Κωνσταντίνου (π.272 - 337). Οι Mols και Moormann συσχετίζουν την εξαφάνισή τους με την επικράτηση του χριστιανισμού. Stephan T.A.M. Mols, Eric M. Moormann, Olivier Hekster. “From Phidias to Constantine: The Portrait Historié in Classical Antiquity.” *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present*. Edited by V. Manuth, R. van Leeuwen, J. Koldeweij. Turnhout: Brepols, 2016, σελ. 19-47, 59.

τέχνης σχολιάζουν αυτήν την αυτοπροσωπογραφία, παρατηρείται μια ταξινομική αμφιθυμία. Η Perry Chapman στη μονογραφία της, ενώ χαρακτηρίζει *portrait historié* την “Αυτοπροσωπογραφία ως απόστολος Παύλος”, δεν κάνει καμία σχετική νύξη για την “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά”. Αντίθετα ο Lyckle de Vries τη χαρακτηρίζει με βεβαιότητα *portrait historié* και αμφισβητεί την ένταξη σε αυτήν την υποκατηγορία, της εκδοχής του ζωγράφου ως απόστολος Παύλος<sup>5</sup>. Η Daniela Hammer - Tugendhat φαίνεται πως κρατά αποστάσεις από αυτήν την ταξινομική επιλογή που αποδίδει στον Ernst van de Wetering, υποστηρίζοντας πως ο Rembrandt πολλές φορές αντί για ένα γνήσιο *portrait historié*, απλώς μεταμφιέζεται με ένα φανταστικό κοστούμι ή ένα δυο σκηνικά αντικείμενα<sup>6</sup>.

Μέχρι να έρθει στο φως εκείνο το τεκμήριο που θα αποκαλύπτει την προέλευση του έργου, ας εξετάσουμε πώς ορίζεται ένα *portrait historié* και κατ’ επέκταση πώς σημασιοδοτεί ένα ζωγραφικό έργο η ταξινόμησή του σε αυτό το ζωγραφικό είδος.

## ***PORTRAIT HISTORIÉ***

Σε ένα *portrait historié* οι εικονιζόμενοι, αναγνωρίσιμοι και συνήθως σύγχρονοι του ζωγράφου, παρουσιάζονται ως μυθολογικά, βιβλικά ή ακόμη και ιστορικά πρόσωπα. Η ζωγραφική αυτή εκδοχή τους επιτυγχάνεται κατά κύριο λόγο μέσω της αρμόζουσας ενδυμασίας, αλλιώς με την τοποθέτησή τους στην επιθυμητή σκηνική συνθήκη ή σε άλλες περιπτώσεις μόνο με την προσθήκη γνωρισμάτων ενδεικτικών αυτού του παραλληλισμού της ταυτότητάς τους<sup>7</sup>. Στόχος μιας τέτοιου τύπου απεικόνισης ήταν ο προσεταιρισμός ιδιοτήτων της προγενέστερης παρουσίας - πάντα με θετικό πρόσημο - κατ’ αρχάς από τον εικονιζόμενο, που με τη σειρά του προβαλλόταν ενδεχομένως στον θεατή. Ο Michiel Poppen (1573 - 1641) και η

---

<sup>5</sup> Lyckle de Vries. “Tronies and Other Single Figured Netherlandish Paintings.” *Nederlandse Portretten: Bijdragen Over De Portretkunst in De Nederlanden Uit De Zestiende, Zeventiende En Achttiende Eeuw*. Edited by H. Blasse - Hegeman. 's-Gravenhage: SDU uitgeverij, 1990, σελ. 194-196.

<sup>6</sup> Daniela Hammer - Tugendhat. *The Visible and the Invisible: On Seventeenth - Century Dutch Painting*. Translated by M. Clausen. Berlin, Munich and Boston: De Gruyter, 2015, σελ. 109.

<sup>7</sup> Adams, 2009, σελ. 159.

οικογένειά του στο *portrait historié* που ζωγράφισε ο Ολλανδός Werner van den Valckert (π.1580/85 - π.1627/44) το 1620, παρουσιάζονται ως βιβλικά πρόσωπα με αρχαιοπρεπείς ενδυμασίες, σε μια φανταστική πόλη με αναγνωρίσιμα κτίρια του Άμστερνταμ, ενώ ο Ιησούς ανάμεσά τους ευλογεί τα παιδιά [εικ. 37]. Ο Peter Sutton υποστηρίζει πως τα εικονογραφικά θέματα πρέπει να ήταν προσωπική επιλογή του εκάστοτε πάτρωνα, εκφραστικά των αξιών και των φιλοδοξιών του<sup>8</sup>. Υπό αυτό το πρίσμα η παραγωγή του (self-) *portrait historié* του Rembrandt που εικάζεται πως ήταν προϊόν ανάθεσης όπως και οι υπόλοιπες ύστερες αυτοπροσωπογραφίες του, ίσως δεν αποτελεί απόδειξη της πρόθεσης του ίδιου του ζωγράφου να ενταχθεί εικονογραφικά στην ιστορία της τέχνης του, αλλά οραματισμό ενός φιλότεχνου αναθέτη<sup>9</sup>. Επιστρέφοντας στην απόπειρα ορισμού αυτού του ζωγραφικού είδους, ο γαλλικός όρος καθιερώθηκε κατοπινά, τον 18ο αιώνα ενώ η πρώτη ολοκληρωμένη μελέτη των ολλανδικών *portraits historiés* του 17ου αιώνα, είναι γερμανόφωνη και γράφεται το 1967 από τη Rose Wishnevsky<sup>10</sup>.

Η “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά” φαίνεται πως ορθά ταξινομείται στο παραπάνω ζωγραφικό είδος, αφού ο Ζεύξης που υπονοείται διακριτικά, ήταν ένα ιστορικό πρόσωπο πρότυπο για τους ζωγράφους του 17ου αιώνα. Οι ενστάσεις που ανακύπτουν, σχετίζονται με τη θεματική επιλογή του επικείμενου αφηγηματικά θανάτου του. Αντίστοιχα η “Λουκρητία” (1666)<sup>11</sup> [εικ. 38] και η σειρά των Ευαγγελιστών και των Αποστόλων στην ύστερη εργογραφία του Rembrandt, δεν θεωρούνται *portraits historiés* από την πλειοψηφία των μελετητών, γιατί κανένας αναθέτης δεν θα επιθυμούσε την εικονογραφική σύνδεση του προσώπου του ή

---

<sup>8</sup> Peter C. Sutton. “Rembrandt and the *Portrait Historié*.” *Rembrandt's Late Religious Portraits*. Edited by A. K. Jr. Wheelock, P. C. Sutton, V. Manuth, A. T. Woollett. Exh. cat. Washington: National Gallery of Art, Chicago: The University of Chicago Press, 2005, σελ. 58.

<sup>9</sup> Ernst van de Wetering. “Rembrandt’s Self-portraits: Problems of Authenticity and Function.” Wetering, 2005, σελ. 97-98. Βλ. και εδώ, σελ. 22, υποσημείωση 72.

<sup>10</sup> Το 1955 έχει προηγηθεί ένα άρθρο του Andor Pigler σχετικά με τα ομαδικά *portraits historiés*. Andor Pigler. “Gruppenbildnisse mit Historisch Verkleideten Figuren und Ein Hauptwerk des Johannes Van Noordt.” *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 2, 1955, pp. 169-187.

<sup>11</sup> “Lucretia”.

κάποιου οικείου του, με ένα βιβλικό ή ιστορικό μαρτύριο<sup>12</sup>. Σε αυτήν την περίπτωση όπως παρατηρεί ο Lyckle de Vries, η ανάγνωση του ζωγραφικού είδους διαφοροποιείται αρκεί να τιτλοφορήσει κανείς το ζωγραφικό έργο με το όνομα της εξιδανικευτικής μορφής αντί του μοντέλου που χρησιμοποιήθηκε για τη ζωγραφική της ενσάρκωση<sup>13</sup>. Αν δηλαδή η “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά” δεν χαρακτηριστεί *portrait historié*, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια εικόνα του Ζεύξη. Παρατηρώντας πως τα ζωγραφικά αυτά έργα του Rembrandt που εξωθούν τον μελετητή σε στάση αμφιταλάντευσης κατά την ταξινόμησή τους συνιστούν μια ξεχωριστή ομάδα ειδικά την τελευταία του περίοδο, ο Ernst van de Wetering σημειώνει πως ο ζωγράφος είτε “[...] είδε τις δημιουργικές δυνατότητες εντός του ζωγραφικού είδους της προσωπογραφίας ή ίσως την ευκαιρία να αποδώσει στις ιστορικές του φιγούρες μια τολμηρή φυσιολογική ταυτότητα”<sup>14</sup>. Στον θεωρητικό λόγο περί ζωγραφικής τον 17ο αιώνα, ο Samuel van Hoogstraten που εντοπίζει το πρόβλημα της αναπαράστασης ανέγνωρων φυσιολογικά ιστορικών μορφών, γράφει πως ο ζωγράφος δεν μπορούσε να κατηγορηθεί για τη μη ακριβή απόδοσή τους, αφού ούτε και ο θεατής ήξερε πώς έμοιαζαν πραγματικά<sup>15</sup>. Αντί όμως κανείς να κάνει λόγο για δυσδιάκριτες μέχρι τότε “δημιουργικές δυνατότητες της προσωπογραφίας”, μήπως πρόκειται ορθότερα για μια πρώτη αναγνώριση του ευνουχιστικού καλλιτεχνικά χαρακτήρα των συμβάσεων της ζωγραφικής παραγωγής; Άλλωστε για αυτό οι κριτικοί της κλασικιστικής περιόδου μέμφονται τον Rembrandt, με πρώτο τον Joachim von Sandrart (1606 - 1688) να υποστηρίζει το 1675 πως ο Ολλανδός ζωγράφος δεν ακολούθησε τους κανόνες της τέχνης<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Steven Goldsmith. “Almost Gone: Rembrandt and the Ends of Materialism.” *New Literary History*, vol. 45, no. 3, The Johns Hopkins University Press, 2014, σελ. 413.

Η αναγεννησιακή διαχείριση του θέματος της Λουκρητίας (6ος αιώνας π.Χ.) από τον Lorenzo Lotto (1480 - 1556) στην ομώνυμη προσωπογραφία, θα μπορούσε να θεωρηθεί ενδεικτική της απροθυμίας να ταυτιστεί η εικονιζόμενη με την εικόνα του προτύπου της.  
Elizabeth McGrath. *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: Rubens. Subjects from History*. Edited by A. Balis. Vol. 13.1. London: Harvey Miller Publishers, 1997, σελ. 81-82.

<sup>13</sup> Lyckle de Vries. “Tronies and Other Single Figured Netherlandish Paintings.” Blasse - Hegeman, 1990, σελ. 186-188.

<sup>14</sup> Wetering, 2015, σελ. 663.

<sup>15</sup> Hoogstraten, 2021, σελ. 100 [§46-47].

<sup>16</sup> Seymour Slive. *Rembrandt and His Critics, 1630 - 1730*. Hague: Martinus Nijhoff 1953, σελ. 72, 87.

Στην πιο πρόσφατη ιστοριογραφική παραγωγή, η Ann Jensen Adams εστιάζοντας και αυτή στα *portraits historiés* της ολλανδικής ζωγραφικής, παρατηρεί πως καθώς ο 17ος αιώνας εξελίσσεται, η αφήγηση γίνεται το επικρατέστερο αναπαραστατικό όχημά τους<sup>17</sup>. Ο θεατής δηλαδή των ‘προσωπογραφιών’ αυτού του τύπου, βρισκόταν ολοένα και πιο συχνά ενώπιον μιας ιστορίας<sup>18</sup>. Βάσει αυτού η Adams προτείνει μια τριμερή κατηγοριοποίηση του είδους. Η “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά” φαίνεται πως ανήκει στην κατηγορία των “προσδιοριστικών ή τυπολογικών” *portraits historiés*, παρόλο που ο κύκλος της παραγωγής τους είχε ήδη κλείσει πριν το 1630<sup>19</sup>. Η εικόνα σε αυτή την περίπτωση, ως προς τη σύνθεση δεν διαφοροποιείται ιδιαίτερα από μια κοινή προσωπογραφία. Τη δεκαετία του 1660 όμως που ο Rembrandt ζωγραφίζει το εν λόγω έργο, έχουν κυριαρχήσει πλέον εκείνα τα *portraits historiés* στα οποία ο εικονιζόμενος συμμετέχει ενεργά σε μια σκηνή που διαδραματίζεται και τα οποία η Adams ορίζει ως “επιτελεστικά”<sup>20</sup>. Η εικόνα της οικογένειας του Michiel Poppen αποτελεί μια παραδειγματική εκδοχή τους. Τα *portraits historiés* “του παρατηρητή” - η τρίτη κατηγορία - φαίνεται πως ήταν προγονικά των “επιτελεστικών”, με τη συμμετοχή του εικονιζόμενου στο ζωγραφικό δρώμενο να είναι παθητική<sup>21</sup>. Εδώ κατατάσσεται από την Adams το *portrait historié*

---

<sup>17</sup> Ann Jensen Adams. “The Performative *Portrait Historié*.” *Pokerfaced: Flemish and Dutch Baroque Faces Unveiled*. Edited by K. van der Stighelen, H. Magnus, B. Watteeuw. Turnhout: Brepols, 2010, σελ. 195.

<sup>18</sup> Ο όρος ιστορία που μπορεί να προϋπήρχε στην ιδιόλεκτο των ζωγράφων, όταν καθιερώνεται πια από τον Alberti, αποτελεί συνδυασμό της λατινικής λέξης και του νοήματός της στη βυζαντινή γλώσσα. Στην πρώτη περίπτωση σημαίνει τα γεγονότα αλλά και την εξιστόρησή τους, ενώ στη δεύτερη εννοείται ως αναπαράσταση. Ο Anthony Grafton καταλήγει πως η ιστορία κατά Alberti είναι η ρητορεία δια της ζωγραφικής, δηλαδή η τέχνη του να απεικονίσει κανείς και να εμπνεύσει συναισθήματα μέσω μιας εικόνας μεγάλης κλίμακας που λειτουργεί δημόσια, άρα παραδειγματικά, αναπαριστώντας είτε ένα ιστορικά τεκμηριωμένο γεγονός είτε μια αλληγορία. Anthony Grafton. “Historia and Istorìa: Alberti’s Terminology in Context.” *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 8, [University of Chicago Press, Villa I Tatti, The Harvard Center for Italian Renaissance Studies], 1999, σελ. 45-67.

<sup>19</sup> Μετάφραση του όρου “attributive or typological *portrait historié*”. Ann Jensen Adams. “The Performative *Portrait Historié*.” Stighelen, Magnus, Watteeuw, 2010, σελ. 197.

<sup>20</sup> Μετάφραση του όρου “performative *portrait historié*”.  
ό.π..

<sup>21</sup> Μετάφραση του όρου “observer *portrait historié*”.  
ό.π..

“Ο Μωσής δείχνει τις πλάκες του Νόμου στους Ισραηλίτες, με προσωπογραφίες μελών της οικογένειας Panhuys, συγγενών τους και φίλων” (π.1574/75) [εικ. 39]<sup>22</sup>.

Ας αναλογιστούμε όμως τώρα το έργο του Rembrandt στην ολότητά του· ζωγραφικό, σχεδιαστικό, χαρακτηριστικό. Οι πειραματικές αναζητήσεις που αναφέρει ο Ernst van de Wetering και ως εκ τούτου η πρωτοποριακή εικαστική διαχείριση των θεμάτων, μοιάζει να μην συνάδουν με την επιστροφή του Ολλανδού ζωγράφου στην τυπολογική απεικονιστική φόρμα για ένα (self-) *portrait historié* της παραγωγικής του ωριμότητας<sup>23</sup>. Αν δούμε λοιπόν τα *portraits historiés* στη συγχρονία τους, όπως προτρέπει η Adams, μήπως η “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά” είναι και αυτή μια αφηγηματική σκηνή, όσο ανορθόδοξο και αν φαίνεται αυτό στον θεατή του 21ου αιώνα<sup>24</sup>;

## Η ‘ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ’ ΩΣ ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Αντί του όρου “προσδιοριστικά ή τυπολογικά” *portraits historiés*, η Ann Jensen Adams πολλές φορές αναφέρεται σε αυτά, χαρακτηρίζοντάς τα απλώς αλληγορικά. Αυτός ήταν και ο χαρακτήρας των εκφάνσεών τους την περίοδο της Αναγέννησης, όταν οι αναθέτες επέλεγαν το ζωγραφικό τους προσωπείο μεταξύ θεοτήτων, ηρώων ή αγίων. Ο αναγεννησιακός θεατής βλέποντας την εικόνα του Andrea Doria (1466 - 1560) δια χειρός Bronzino (1503 - 1572) [εικ. 40], θα πρέπει να αναγνώριζε στο φωτισμένο γυμνό σώμα την αλληγορική του υπόσταση και κατόπιν να την ταυτοποιούσε με το συγκεκριμένο θεϊκό πρότυπο διακρίνοντας στη σκιά του την τρίαινα. Στην περίπτωση του (self-) *portrait historié* που ζωγράφησε ο Rembrandt, ο θεατής του 17ου αιώνα βλέποντας να διαγράφεται η έκφραση του γέλιου στο πρόσωπο του ζωγράφου, αναγνώριζε πως δεν επρόκειτο για προσωπογραφία, αλλά

---

<sup>22</sup> “Moses showing the tablets of the Law to the Israelites, with portraits of members of the Panhuys family, their relatives and friends”. Adams, 2009, σελ. 164.

<sup>23</sup> Wetering, 2011, σελ. 129, 135.

<sup>24</sup> Adams, 2009, σελ. 210.

μάλλον για μια αφηγηματική σκηνή<sup>25</sup>. Ο εικονιζόμενος ζωγράφος που γελά, επιπλέον δεν φορά μια ενδυμασία σύγχρονη ή έστω του 16ου αιώνα όπως συνήθιζε ο Rembrandt στις αυτοπροσωπογραφίες του, ενώ του έχουν αφαιρεθεί και τα γνώριμα εργαλεία της ζωγραφικής<sup>26</sup>. Το φιλότεχνο κοινό που σύχναζε στα εργαστήρια των ζωγράφων και γνώριζε τους προδρόμους αυτής της τέχνης από τις θεωρητικές πραγματείες, θα πρέπει να ανακαλούσε την ιστορία της μοιραίας αναπαράστασης του Ζεύξη.

Ο θεατής του 21ου αιώνα βλέπει το (self-) *portrait historié* του Rembrandt ως προσωπογραφία, αφενός γιατί το γέλιο έχει πια εισέλθει στο κάδρο της, επιπλέον όμως γιατί το περιεχόμενο του όρου έχει εξελιχθεί ιστορικά. Ήδη το 1966, σύμφωνα με τον ορισμό στην *Εγκυκλοπαίδεια της Παγκόσμιας Τέχνης*, “Προσωπογραφία με την ευρεία έννοια είναι η αναπαράσταση ενός ατόμου - εν ζωή ή μη, πραγματικού ή φανταστικού - που αποδίδεται μέσω των φυσικών του γνωρισμάτων ή αυτών του ήθους ή και των δυο μαζί, ως σχεδίασμα, έργο ζωγραφικό ή γλυπτικό.”<sup>27</sup>. Προσεγγίζοντας όμως το σχετικό ζωγραφικό υλικό του 17ου αιώνα εικονολογικά, ο Lyckle de Vries υποστηρίζει πως η προσωπογραφία στην ολλανδική ζωγραφική, ήταν ένα μόνο υποσύνολο μιας ευρύτερης κατηγορίας που ορίζει ως “μονοπρόσωπα ζωγραφικά έργα”<sup>28</sup>. Εκεί συγκαταλέγονται οι μορφές της ιστορικής ζωγραφικής, οι

---

<sup>25</sup> Το γέλιο που δεν ικανοποιούσε τις στωικές απαιτήσεις του προσωπογραφικού κανόνα τον 17ου αιώνα, απεικονιζόταν εντούτοις σε φιγούρες της ιστορικής ζωγραφικής, με τον Karel van Mander να κάνει ειδική αναφορά στο έκτο κεφάλαιο του θεωρητικού μέρους της πραγματείας του, που επιγράφεται “Η απεικόνιση των συγκινήσεων, των συναισθημάτων, των επιθυμιών και του [ψυχικού] άλγους, του ανθρώπου”. Wetering, 2016, σελ. 87, 144. Noel G. Schiller. *The Art of Laughter: Society, Civility and Viewing Practices in the Netherlands, 1600-1640*, University of Michigan, Ann Arbor, 2006, PhD dissertation, σελ. 33.

<sup>26</sup> Πιθανολογώ πως ο Rembrandt δεν τοποθέτησε τη συνήθη παλέτα και τα πινέλα στα χέρια του υπονοούμενου Ζεύξη για λόγους ιστορικής ακρίβειας, αφού οι ζωγραφικές τεχνικές των αρχαίων Ελλήνων, σύμφωνα με την πραγματεία του Samuel van Hoogstraten, ήταν σχεδόν απροσδιόριστες. Η τάση αυτή παρατηρείται και στο ιστορικό θέμα “Η συνωμοσία των Βαταυών υπό τον Claudius Civilis” που ζωγραφίζεται την ίδια περίοδο, με την Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου να κάνει λόγο για τη “σχεδόν αρχαιολογική ακρίβεια” της απόδοσης. Hoogstraten, 2021, σελ. 353, 355 [§331, 333-334]. Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου. *Τα Συναισθήματα και το Υψηλό. Η Αντίληψη της Έκφρασής τους στην Ιστορική Ζωγραφική του Rembrandt*. Αθήνα: Ευρασία, 2019, σελ. 40.

<sup>27</sup> *Encyclopedia of World Art*. Compiled by B. S. Myers. Vol. 11. New York: McGraw-Hill, 1966, σελ. 469.

<sup>28</sup> Μετάφραση του όρου “single figured paintings”. Lyckle de Vries. “Tronies and Other Single Figured Netherlandish Paintings.” Blasse - Hegeman, 1990, σελ. 185.

σπουδές και οι χαρακτήρες των καθημερινών σκηνών<sup>29</sup>. Για τον Lyckle de Vries που διαπιστώνει πως ένα μεγάλο μέρος της εργογραφίας του Rembrandt εντάσσεται σε αυτή την κατηγορία, ο βασικός παράγοντας για την κατανόηση των έργων αυτών ή το κύριο ταξινομικό του κριτήριο, είναι όντως η έκφραση του προσώπου σε συνδυασμό με τη διαχείριση του φωτός και του χρώματος από μέρους του ζωγράφου<sup>30</sup>. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν, που ο Joseph Leo Koerner επισημαίνει την ιδιαιτερότητα της απεικόνισης του προσώπου στο έργο του Rembrandt, ως υβριδικό αποτέλεσμα της ενασχόλησής του τόσο με την προσωπογραφία όσο και με την ιστορική ζωγραφική<sup>31</sup>. Ειδικά για τα αφηγηματικά του έργα, ο Koerner γράφει χαρακτηριστικά πως “[...] ο Rembrandt εκμεταλλεύεται το προνομιακό πρόσωπο σαν σε προσωπογραφία, προκειμένου να περικλείσει όλα τα γεγονότα και τις αφηγήσεις, στο δράμα μιας ενεργητικής και ευανάγνωστης φυσιογνωμίας.”<sup>32</sup>. Σε μια μονοπρόσωπη απόδοση της ιστορίας ο παραπάνω ισχυρισμός δεν μπορεί παρά να βρίσκει την απόλυτη εφαρμογή του.

Το πλέον γνωστό παράδειγμα ιστορικής αφήγησης που ο Rembrandt κατέθυσε εικαστικά σε ένα ‘προσωπογραφικής μορφής’ αποτύπωμα, είναι η “Λουκρητία” του 1666. Σε αντίθεση με τον Ζεύξη, το θέμα της Λουκρητίας είχε πλούσιο εικονογραφικό προηγούμενο. Ο Tiziano και ο Peter Paul Rubens απέδωσαν αφηγηματικά τη βία στη σκηνή στην οποία ο Sextus Tarquinius (6ος αιώνας π.Χ.) επιτίθεται στη Λουκρητία για να τη βιάσει<sup>33</sup>. Αφηγηματικές είναι και οι απεικονίσεις σε χαρακτηριστικά του 16ου αιώνα και του 17ου. Ο Hendrick Goltzius χάραξε την ιστορία

---

<sup>29</sup> Κατ’ αντιστοιχία με την επιλογή του Ζεύξη ως προσωπείο του Rembrandt από την ιστορική ζωγραφική, οι χαρακτήρες των καθημερινών σκηνών υιοθετήθηκαν συχνά ως ρόλοι στις αυτοπροσωπογραφίες του Jan Steen (1626 - 1679) και πρωτύτερα του Frans Hals (1582 - 1666), που ειδικεύονταν σε αυτό το ζωγραφικό είδος. Η έκφραση του γέλιου βρήκε και σε αυτή την περίπτωση μια δίοδο προς απεικόνιση εντός της προσωπογραφίας. Mariët Westermann. “Jan Steen, Frans Hals, and the Edges of Portraiture.” *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online*, vol. 46.1, 1995, σελ. 299, 305-306, 321, 323.

<sup>30</sup> Lyckle de Vries. “Tronies and Other Single Figured Netherlandish Paintings.” Blasse - Hegeman, 1990, σελ. 185.

<sup>31</sup> Joseph Leo Koerner. “Rembrandt and the Epiphany of the Face.” *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 12, 1986, σελ. 25.

<sup>32</sup> ό.π..

<sup>33</sup> Η ιστορία της Λουκρητίας καταγράφεται από τον Τίτο Λίβιο στο πρώτο βιβλίο της *Ιστορίας της Ρώμης*, §57-59. Livy. *Livy*. Translated by B. O. Foster. Vol. 1. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967, σελ. 196-209.

της Λουκρητίας σε τέσσερα ‘καρέ’. Η Λουκρητία υφαίνει στην κατοικία της όταν δέχεται την πρώτη επίσκεψη του Sextus Tarquinius μαζί με τον σύζυγό της και συμπολεμιστή του, ακολουθεί η σκηνή του δείπνου, εκείνη της επίθεσης και τέλος η αυτοκτονία της. Η μονοπρόσωπη απόδοση που επέλεξε ο Rembrandt συναντάται μάλλον συχνότερα σε βορρά και νότο, με τον Lucas Cranach τον Πρεσβύτερο (1472 - 1553) να έχει ζωγραφίσει τουλάχιστον τριάντα επτά διαφορετικές εκδοχές και τον Wolfgang Stechow να ανάγει αυτήν τη ζωγραφική επινόηση σε μια αρχετυπική γλυπτική φιγούρα, που ανασκάφηκε στη Ρώμη κατά το πέρασμα στον 16ο αιώνα<sup>34</sup>. Στην περίπτωση του Rembrandt όμως, η στροφή προς τη μονοπρόσωπη ιστορική ζωγραφική γενικότερα μετά το 1627 που επισημαίνεται από τον Ernst van de Wetering, πιθανό να συνδεόταν με μια θεωρητική προτροπή του Karel van Mander<sup>35</sup>. Στο πέμπτο κεφάλαιο - “Σχετικά με τη διάταξη και την επινόηση των ιστοριών” - του πρώτου βιβλίου του *Het Schilder-Boeck*, ο θεωρητικός του βορρά γράφει πως οι μεγάλοι δεξιότητες απέφευγαν την αφθονία και ποιοτικά ενίσχυαν τις ιστορίες τους χρησιμοποιώντας όσο το δυνατό λιγότερες φιγούρες<sup>36</sup>. Ίσως αυτή να ήταν η αιτία της αφαίρεσης των συμπρωταγωνιστών από τη σκηνή της αυτοκτονίας, δηλαδή του συζύγου της Λουκρητίας, του πατέρα της και των δύο συνοδών τους. Από όπου και αν εκκινεί ο Rembrandt για τη συγκεκριμένη απεικόνιση, σημασία έχει πως ενώ απομονώνει την πρωταγωνιστική φιγούρα, κατά την Amy Golahny, με το μαχαίρι, το κορδόνι - ίσως μιας αυλαίας -, το ματωμένο ύφασμα και την έκφραση του προσώπου, όχι απλώς δείχνει τη στιγμή του θανάτου της αλλά υπονοεί ολόκληρη την ιστορία, όπως σημειώνει η Daniela Hammer - Tugendhat<sup>37</sup>. Νομίζω πως η περίπτωση του Ζεύξη επιδέχεται μια αντίστοιχη θεώρηση και είναι αυτή που έρχεται να επιβεβαιώσει την κατάταξη του έργου στα *portraits historiés*.

Στην “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξης που γελά” ενυπάρχει λοιπόν μια αφηγηματική σκηνή. Ο Rembrandt αντί να συμμετάσχει σε μια κατασκευασμένη αφήγηση όπως ο Michiel Poppen, φαίνεται πως εκμεταλλεύτηκε ένα περιστατικό από τον βίο του ζωγράφου της αρχαιότητας ενθέτοντας εκεί την παρουσία του. Αυτή η

---

<sup>34</sup> Wolfgang Stechow. “Lucretiae Statua.” *Beiträge für Georg Swarzenski zum 11. Januar 1951*. Edited by O. Goetz. Berlin: Verlag Gebr. Mann, Chicago: Henry Regnery, 1951, σελ. 118.

<sup>35</sup> Wetering, 2011, σελ. 55-56.

<sup>36</sup> ο.π.. Wetering, 2016, σελ. 87.

<sup>37</sup> Golahny, 2003, σελ. 155. Hammer - Tugendhat, 2015, σελ. 80.

εξιστόρηση όμως τον 17ο αιώνα συμπίπτει με την ίδια την ιστορία της τέχνης. Το “επιτελεστικό” (self-) *portrait historié* του Rembrandt, είναι δηλαδή μια εικόνα της τέχνης του 17ου αιώνα που αναδύεται εν τέλει από την ιστορία της, όπως αυτή είχε ήδη καταγραφεί.

## Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΩΣ ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ

Αν και μελετώντας το έργο του Rembrandt, συχνά κανείς έρχεται αντιμέτωπος με πρωτοφανέστες ζωγραφικές λύσεις, η χρήση μιας αυτούσιας ιστορικής αφήγησης για την παραγωγή ενός “επιτελεστικού” *portrait historié*, δεν αποτελεί μια τέτοια περίπτωση. Η Ann Jensen Adams αναφέρει παραδειγματικά το ιστορικό θέμα του Ρωμαίου κατακτητή Σκιπίωνα ως μια από τις πιο δημοφιλείς απεικονιστικές επιλογές κατά το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, ενώ και από την μελέτη του Andor Pigler προκύπτει πως οι βιβλικοί ρόλοι τότε δίνουν τη σκυτάλη σε αυτούς από τη ρωμαϊκή ιστορία<sup>38</sup>. Βάσει της μελέτης των παραπάνω *portraits historiés*, η Adams παρατηρεί πως τον 17ο αιώνα αλλάζει η πρόσληψη της ιστορίας από τον αναγνώστη ή τον ακροατή της, υποστηρίζοντας ουσιαστικά πως αιτία αυτής της διαφοροποίησης ήταν ο προτεσταντισμός και συγκεκριμένα η νέα θεώρηση της εικόνας που προτάθηκε σε αυτό το θεολογικό πλαίσιο<sup>39</sup>. Ο εικονιζόμενος που ο ζωγράφος ενθέτει σε μια άλλη ιστορική στιγμή αλλά και οι υπόλοιποι θεατές αυτού, φαίνεται πως αποκτούσαν μια πιο άμεση εμπειρία του ιστορικού αφηγήματος<sup>40</sup>. Αν λοιπόν στην εικόνα του Andrea Doria ως Ποσειδώνας ο μηχανισμός που συνδέει τις δύο παρουσίες είναι η αλληγορία, η αφήγηση για την οποία κάνει λόγο η Adams δεν ήρθε να την αντικαταστήσει, αλλά να επιτείνει απλώς την εμπλοκή του θεατή. Το καινοφανές μετά τη δεκαετία του 1640, ήταν ο συσχετισμός του εικονιζόμενου με ένα υποδειγματικό προηγούμενο ιστορικά καταγεγραμμένο. Εν προκειμένω, ο Rembrandt στην “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξιος που γελά” αποκαθλώνει πια τον Άγιο Λουκά, το βιβλικό δηλαδή αρχέτυπο του ζωγράφου, προς χάριν ενός ομότεχνου του από την

---

<sup>38</sup> Adams, 2009, σελ. 182. Pigler, 1955, σελ. 178.

<sup>39</sup> Adams, 2009, σελ. 160, 208-209.

<sup>40</sup> ό.π., σελ. 191.

ιστορία της τέχνης<sup>41</sup>. Αν πρέπει τώρα να αντιπαρατεθεί στην αλληγορία ένας όρος περιγραφικός του νέου αυτού φαινομένου, η “κειμενική αλληγορικότητα” φαίνεται να είναι ο πλέον κατάλληλος. Αυτόν τον όρο χρησιμοποιεί η Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου για να χαρακτηρίσει την αφηγηματική μέθοδο του Rembrandt έναντι του ‘ρουμπενσικού’ τρόπου, δηλαδή της χρήσης συμβόλων και προσωποποιήσεων, με παραδειγματική αφορμή το ιστορικό έργο “Η συνωμοσία των Βατατών υπό τον Claudius Civilis”<sup>42</sup>. Ο Rembrandt στο δημαρχείο του Άμστερνταμ παρέδωσε στους θεατές μια αναγνωρίσιμη ιστορία ως είχε, παραμένοντας πιστός στις κειμενικές πηγές. Οι αρχαίοι Βατανοί, φύλο προγονικό των Ολλανδών και η ιδρυτική εθνικά συνωμοσία τους, λειτουργούσαν ως πρότυπο για το σύνολο των ημεδαπών θεατών του έργου.

Ας σκηνογραφήσουμε τώρα μια υποθετική γειτνίαση. Έστω ότι κοντά στο δημαρχείο του Άμστερνταμ ανεγειρόταν μια Ακαδημία των Τεχνών. Η εικονογραφία της λογικά θα περιελάμβανε ιστορίες από τους βίους των ζωγράφων που καταγράφονται στο *Het Schilder-Boeck*. Ο Rembrandt που είναι πιθανό να συμμετείχε και σε αυτήν τη δημόσια ανάθεση, ίσως εκεί να ζωγράφιζε πράγματι μια εικόνα του Ζεύξη, μονοπρόσωπα ή καταφανώς αφηγηματικά. Η “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξης που γελά” όμως δεν ήταν ένα έργο δημόσιας θέασης. Προς ικανοποίηση του αναθέτη του, ο Rembrandt όφειλε να χαρίσει τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά στον ζωγράφο της αρχαιότητας, προκειμένου μόνο αυτός να οικειοποιηθεί τις ιδιότητές του. Αν κάνουμε τώρα ένα άλμα στον χρόνο μετά την εννοιολογική τέχνη, ο σύγχρονος καλλιτέχνης σε μια αντίστοιχη περίπτωση θα αρκούσαν απλώς να τιλοφορήσει την εικόνα του ιστορικού του προκατόχου ως ‘Αυτοπροσωπογραφία’. Ποια είναι όμως η σχέση του σύγχρονου καλλιτέχνη με την ιστορία της τέχνης του;

Εξετάζοντας τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή με σημείο εκκίνησης τον Αμερικανό καλλιτέχνη Allan Kaprow (1927 - 2006), ο Νίκος Δασκαλοθανάσης κάνει

---

<sup>41</sup> Ο Άγιος Λουκάς που θεωρείτο ο ζωγράφος της πρώτης προσωπογραφίας της Θεοτόκου, αποτέλεσε τον ιδανικό ή και μοναδικό ρόλο για την απεικόνιση του αναγεννησιακού ζωγράφου τον 15ο και τον 16ο αιώνα. Οι αναπαραστάσεις αυτού του ‘αυτοπροσωπογραφικού’ θέματος φαίνεται πως φθίνουν με την ίδρυση των Ακαδημιών. Woods - Marsden, 1998, σελ. 204-206. Colin Eisler. “Portrait of the Artist as St. Luke.” *Art News*, vol. 58, 1959, σελ. 56.

<sup>42</sup> Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου. “Αφηγηματικές Πρακτικές της Φλαμανδικής και Ολλανδικής Ιστορικής Ζωγραφικής του 17ου Αιώνα: Η Περίπτωση του Rubens και του Rembrandt.” *Ερευνητικά Ζητήματα στην Ιστορία της Τέχνης: Από τον Υστερο Μεσαίωνα μέχρι τις Μέρες μας*. Επιμέλεια Α. Σαραφιανός, Π. Ιωάννου. Αθήνα: Εκδόσεις Ασίνη, 2016, σελ. 97-98.

λόγο για “απώλεια” πλέον του καλλιτέχνη<sup>43</sup>. Ενώ τη δεκαετία του 1960 ο Roland Barthes (1915 - 1980) και ο Michel Foucault (1926 - 1984) ευαγγελίζονταν θεωρητικά τον “θάνατο” του καλλιτέχνη προσδοκώντας έναν θεατή απελευθερωμένο από τα δεσμά που του επέβαλε ο δημιουργός, ο Δασκαλοθανάσης υποστηρίζει πως από τη δεκαετία του 1980 και μετά, είναι τελικά το θεσμικό σύστημα που κινεί τα νήματα και των δυο<sup>44</sup>. Εντός της νέας αυτής καλλιτεχνικής πραγματικότητας, ο σύγχρονος καλλιτέχνης φαίνεται υποχρεωμένος να ιδιοποιείται εικόνες από το αρχείο, οι οποίες ατέρμονα πια ανακυκλώνονται σε μια αγορά μάλλον θεαματική<sup>45</sup>. Ο “θάνατος” δηλαδή του δημιουργού τελικά επήλθε. Πώς αυτοπροσωπογραφείται όμως ένας νεκρός ή μήπως το καλλιτεχνικό αυτό είδος έχει πια εκλείψει; Ο Δασκαλοθανάσης χρησιμοποιεί εδώ ένα παράδειγμα όχι από την ιστορία της τέχνης αλλά από την ιστορία της φωτογραφίας, την κατ’ εξοχήν δηλαδή εικόνα του θανάτου<sup>46</sup>. Η Cindy Sherman (1954 - ) φωτογραφίζει τον εαυτό της υποδυόμενη ρόλους, αρχικά από τον κινηματογράφο και σταδιακά από την ευρύτερη ιστορία της εικόνας. Η “έκδηλη αδυναμία” του σύγχρονου καλλιτέχνη να αυτοπροσωπογραφηθεί, αντιμετωπίζεται με τον ίδιο τρόπο παραγωγής που έχει επιβάλει το θεσμικό σύστημα, δηλαδή μέσω της ασφαλούς επανάληψης<sup>47</sup>. Ο σύγχρονος καλλιτέχνης αναζητά στην ιστορία της τέχνης και τη δική του εικόνα, καταλήγοντας να αναπαρίσταται “ως άλλος, ή ως απών”<sup>48</sup>. Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα από τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή είναι το γλυπτικό έργο “Imago / Αυτοπροσωπογραφία 5” (2007)<sup>49</sup> [εικ. 41, 42, 43] του Ολλανδού καλλιτέχνη Caspar Berger (1965 - ) που αντλεί την εικόνα του από την αναγεννησιακή

---

<sup>43</sup> Νίκος Δασκαλοθανάσης. *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο Αιώνα*. Αθήνα: Άγρα, 2012, σελ. 191-319.

<sup>44</sup> ό.π., σελ. 269, 287, 314-316.

<sup>45</sup> ό.π., σελ. 282, 290-291.

<sup>46</sup> Ο Roland Barthes ονομάζει “φάσμα” το αποτύπωμα του πάσχειν της φωτογραφίας, σημειώνοντας πως η λέξη αυτή αποδίδει “[...] τούτο το κάπως τρομερό πράγμα που υπάρχει σε κάθε φωτογραφία: την επιστροφή του νεκρού. [...]”.

Ρολάν Μπαρτ. *Ο Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*. Μτφρ. Γ. Κρητικός. Αθήνα: Κέδρος, 2008, σελ. 19-20.

<sup>47</sup> Δασκαλοθανάσης, 2012, σελ. 311.

<sup>48</sup> ό.π..

<sup>49</sup> “Imago / Self-portrait 5”.

ζωγραφική και συγκεκριμένα από τη “Δευτέρα Παρουσία” (1536 - 1541)<sup>50</sup> του Michelangelo (1475 - 1564), στην οποία εντοπίζεται ίσως μια από τις πιο ιδιαίτερες αυτοπροσωπογραφικές απόπειρες στην ιστορία της τέχνης. Αν η Sherman εμφανίζεται “ως άλλη”, ο Berger στην γλυπτική του αυτοπροσωπογραφία παρουσιάζεται κυριολεκτικά “ως απών” ή έστω εν κρυπτώ.

---

<sup>50</sup> “The Last Judgment”.

## Συμπεράσματα

Αποκαλύπτεται λοιπόν πως η “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά” είναι μια από τις πρώτες, αν όχι η πρώτη φορά που ένας ζωγράφος παρουσιάζεται μέσω της ιστορίας της τέχνης του, πρακτική δηλαδή που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή. Εδώ γεννάται το ερώτημα γιατί το αυτοπροσωπογραφικό παράδειγμα του Rembrandt δεν βρήκε συνεχιστές τα χρόνια που μεσολάβησαν πέραν του Aert de Gelder, με τη δική του εκδοχή ως Ζεύξις όμως να εμπίπτει στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής μίμησης<sup>1</sup>. Δεν αποκλείεται βέβαια παρόμοια αυτοπροσωπογραφικά εγχειρήματα να υπάρχουν, χωρίς να έχουν αναγνωριστεί ακόμη ως τέτοια.

Αν το πρώτο ιστοριογραφικό εγχείρημα, οι *Bίοι* του Giorgio Vasari διακίνησαν την προϋπάρχουσα εικόνα του ζωγράφου και τελικά τη διαμόρφωσαν, επιτρέποντας την εμφάνιση της καλλιτεχνικής ιδιότητας μέσω των εργαλείων της ζωγραφικής· αν τον 17ο αιώνα η ιστορία της τέχνης κατόρθωσε τελικά την είσοδό της στο κάδρο με την “Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις που γελά”· φαίνεται πως και οι μετέπειτα ιστοριογραφικές προσεγγίσεις παραμορφώνουν την εικόνα του ζωγράφου ταξινομώντας τη, αποκρύπτοντας ουσιαστικά ενδεχόμενες αλήθειες του ζωγραφικού έργου όπως η ύπαρξη μιας αφηγηματικής σκηνής μη ορατής στη συγκεκριμένη περίπτωση.

Θα πρέπει λοιπόν, όπως προτείνει και ο Lyckle de Vries, να επιστρέψουμε στο έργο του Rembrandt και μεγεθύνοντας κατά περίπτωση, ίσως ο θρυλούμενος ναρκισσισμός που έχει προσκολληθεί στις αυτοπροσωπογραφίες του ως άλλος ‘χιτώνας του Νέσσου’, τελικά αποφλοιώνεται<sup>2</sup>. Σε διαφωνία με τον σύγχρονο καλλιτέχνη που αναθεωρεί την ιστορία της τέχνης παισιώνοντας τις εικόνες της με το δικό του παρόν, κάθε σύγχρονη ιστοριογραφική αναθεώρηση δεν μπορεί παρά να είναι μια επίμονη προσπάθεια επανατοποθέτησης αυτών των εικόνων στο ακριβές πλαίσιο της δημιουργίας τους.

---

<sup>1</sup> Βλ. και εδώ, σελ. 20, υποσημείωση 62.

<sup>2</sup> Lyckle de Vries. “Tronies and Other Single Figured Netherlandish Paintings.” Blasse - Hegeman, 1990, σελ. 196.

## Βιβλιογραφία

- Adams, Ann Jensen. *Public Faces and Private Identities in Seventeenth Century Holland: Portraiture and the Production of Community*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Alpers, Svetlana. *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*. Chicago: University of Chicago Press, 1990. (1988)
- Ames - Lewis, Francis. *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- Auer, Anna, Schögl, Uwe, (eds.). *Jubilee - 30 Years ESHPH: Congress of Photography in Vienna*. Salzburg: Fotohof edition, 2008.
- Bal, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. (1991)
- Barker, Emma, Webb, Nick, Woods, Kim, (eds.). *The Changing Status of the Artist*. New Haven and London: Yale University Press in association with the Open University, 1999.
- Bazin, Germain. *Histoire de l' Histoire de l' Art: de Vasari à nos Jours*. Paris: Albin Michel, 1986.
- Belting, Hans. *The End of the History of Art?* Translated by Ch. S. Wood. Chicago and London: University of Chicago Press, 1987. [1983]
- Belting, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. Translated by Ed. Jephcott. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.
- Blankert, Albert. *Selected Writings on Dutch Painting: Rembrandt, Van Beke, Vermeer, and Others*. Zwolle: Waanders, 2004.
- Blasse - Hegeman, H., (ed.). *Nederlandse Portretten: Bijdragen Over De Portretkunst in De Nederlanden Uit De Zestiende, Zeventiende En Achttiende Eeuw*. 's-Gravenhage: SDU uitgeverij, 1990.
- Bode, Wilhelm. *The Complete Work of Rembrandt: History, Description and Heliographic Reproduction of All the Master's Pictures with a Study of His Life and His Art*. Assisted by C. Hofstede de Groot. Translated by F. Simmonds. Vol. 7. Paris: Charles Sedelmeyer, 1902. [1901]
- Bonafoux, Pascal. *Portraits of the Artist: The Self-Portrait in Painting*. Geneva: Skira, New York: Rizzoli, 1985.
- Bond, Anthony, Woodall, Joanna, (eds.). *Self Portrait: Renaissance to Contemporary*. Exh. cat. London: National Portrait Gallery, Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2005.

Braudel, Fernand. *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century: The Perspective of the World*. Translated by S. Reynolds. Vol. 3. London: Collins, New York: Harper and Row, 1984. [1979]

Brilliant, Richard. *Portraiture*. London: Reaktion Books, 2002. (1991)

Brusati, Celeste. *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel Van Hoogstraten*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995.

Bruyn, J., Haak, B., Levie, S. H., Thiel, P. J. J. van, Wetering, E. van de. *A Corpus of Rembrandt Paintings I: 1625 - 1631*. Translated by D. Cook - Radmore. Vol. 1. The Hague, Boston and London: Martinus Nijhoff Publishers, 1977.

Bruyn, J., Haak, B., Levie, S. H., Thiel, P. J. J. van, Wetering, E. van de. *A Corpus of Rembrandt Paintings II: 1631 - 1634*. Translated by D. Cook - Radmore. Vol. 2. Dordrecht, Boston and Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers, 1986.

Bruyn, J., Haak, B., Levie, S. H., Thiel, P. J. J. van, Wetering, E. van de. *A Corpus of Rembrandt Paintings III: 1635 - 1642*. Translated by D. Cook - Radmore. Vol. 3. Dordrecht, Boston and London: Martinus Nijhoff Publishers, 1989.

Chapman, H. Perry. *Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1990.

Chapman, H. Perry, Woodall, Joanna, (eds.). *Envisioning the Artist in the Early Modern Netherlands*. Zwolle: Waanders Publishers, 2010.

Cheney, Liana de Girolami. *Giorgio Vasari's Prefaces: Art and Theory*. New York: Peter Lang, 2012.

Chong, Alan, Zell, Michael, (eds.). *Rethinking Rembrandt*. Zwolle: Waanders Publishers, Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 2002.

Clark, Kenneth. *Rembrandt and the Italian Renaissance*. New York: New York University Press, 1966.

Δασκαλοθανάσης, Νίκος. *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο Αιώνα*. Αθήνα: Άγρα, 2012. (2004)

Δασκαλοθανάσης, Νίκος, (επίμ.). *Προσεγγίσεις της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις Μέρες μας*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2008.

Damm, Heiko, Thimann, Michael, Zittel, Claus, (eds.). *The Artist as Reader: On Education and Non-Education of Early Modern Artists*. Leiden and Boston: Brill, 2013.

Dati, Carlo. *Vite de Pittori Antichi*. Firenze, 1667.

Depauw, Carl, Luijten, Ger, (eds.). *Anthony Van Dyck as a Printmaker*. Translated by B. Jackson, G. Ball, A. Weir, W. Shaffer, J. Rudge. Exh. cat.. Antwerp: Antwerpen Open, Amsterdam: Rijksmuseum, 1999.

- Dickey, Stephanie S.. *Rembrandt: Portraits in Print*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2004.
- Dickey, Stephanie S.. *Rembrandt Face to Face*. Exh. cat.. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 2006.
- Dickey, Stephanie S., (ed.). *Rembrandt and His Circle: Insights and Discoveries*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.
- Enenkel, Karel, Jong-Crane, Betsy de, Libregts, Peter, (eds.). *Modelling the Individual: Biography and Portrait in the Renaissance*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1998.
- Falomir Faus, Miguel, (ed.). *El Retrato del Renacimiento*. Exh. cat.. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- Farago, Claire J.. *Leonardo Da Vinci's Paragone: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*. Leiden: E. J. Brill, 1992.
- Febvre, Lucien, Martin, Henri - Jean. *The Coming of the Book: the Impact of Printing, 1450 - 1800*. Edited by G. Nowell - Smith, D. Wootton. Translated by D. Gerard. London: NLB, 1976. [1958]
- Franco, Anísio, (ed.). *Tirar polo Natural. Inquérito ao Retrato Português / Inquiry to the Portuguese Portrait*. Translated by J. Elliott. Exh. cat.. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2018.
- Goetz, Oswald, (ed.). *Beiträge für Georg Swarzenski zum 11. Januar 1951*. Berlin: Verlag Gebr. Mann, Chicago: Henry Regnery, 1951.
- Golahny, Amy. *Rembrandt's Reading: The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- Haak, Bob. *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*. Translated by E. Williams - Treeman. London: Thames and Hudson, 1984.
- Hall, James. *The Self-Portrait: A Cultural History*. London and New York: Thames and Hudson, 2014.
- Hammer - Tugendhat, Daniela. *The Visible and the Invisible: On Seventeenth - Century Dutch Painting*. Translated by M. Clausen. Berlin, Munich and Boston: De Gruyter, 2015. [2009]
- Harrison, Charles, Wood, Paul, Gaiger, Jason, (eds.). *Art in Theory 1648 - 1815: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 2008. (2000)
- Heck, Michèle - Caroline, (ed.). *L' Histoire de l' Histoire de l' Art Septentrional au XVIIe Siècle*. Turnhout: Brepols, 2009.
- Heck, Michèle - Caroline, Freyssinet, Marianne, Trouvé, Stéphanie. *Lexicographie Artistique: Formes, Usages et Enjeux dans l'Europe Moderne*. Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée, 2018.

Held, Julius S.. *Rembrandt's Aristotle and Other Rembrandt Studies*. Princeton: Princeton University Press, 1969.

Hondius, Hendrick. *Pictorum Aliquot Celebrium, Præcipuè Germaniæ Inferioris, Effigies*. Hagae - Comitum, 1610. Διαθέσιμο στη: < <https://courtauld-website.s3.amazonaws.com/pub/e-books/netherlandish-canon/index.html> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 23/7/2021]

Hoogstraten, Samuel van. *Samuel Van Hoogstraten's Introduction to the Academy of Painting; or, The Visible World*. Edited by C. Brusati. Translated by J. Jacobs. Los Angeles: Getty Research Institute, 2021. [1678]

*Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuuariorum nec non Amatorum Picturae Artis Numero Centum ab Antonio Van Dyck Pictore ad Vivum Expressae Eiusque: Sumptibus aeri incisae*. Antverpiae, 1646.

Διαθέσιμο στη: < <https://archive.org/details/AK116/page/n3/mode/2up> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 8/7/2021]

*Iconographie ou Vies des Hommes Illustres du XVII Siecle Écrites par M. V.\*\* avec les Portraits Peints par Antoine Van Dyck et Gravées sous sa Direction*. Amsterdam et Leipzig, 1759. Διαθέσιμο στη: < <https://babel.hathitrust.org/cgi/ptid=gri.ark:/13960/t8x951x3b&view=1up&seq=1&skin=2021> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 5/8/2021]

Jaźwierski, Jacek, Taylor, Paul, (eds.). *The Visual Culture of Holland in the Seventeenth and Eighteenth Centuries and its European Reception*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015.

Junius, Franciscus. *The Painting of the Ancients in Three Bookes: Declaring by Historicall Observations and Examples, the Beginning, Progresse, and Consummation of That Most Noble Art, and How Those Ancient Artificers Attained to Their Still so Much Admired Excellencie. Written First in Latine by Franciscus Junius, F. F. and Now by Him Englished, with Some Additions and Alterations*. London, 1638. [1637]  
Διαθέσιμο στη: < <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A20926.0001.001?view=toc> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 12/7/2021]

Junius, Franciscus. *The Painting of the Ancients*. Edited by K. Aldrich, Ph. Fehl, R. Fehl. Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press, 1991. (1638)

Καούκη, Μυρτώ, (επίμ.). *Το Πορτρέτο και η Κρίση της Αναπαράστασης*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2007.

Keblusek, Marika, Noldus, Badeloch Vera, (eds.). *Double Agents: Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe*. Leiden: Brill, 2011.

Kennedy, George A.. *Ιστορία της Κλασικής Ρητορικής: Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής*. Μτφρ. Ν. Νικολοῦδης. Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, 2014. (2000) [1994]

Kleinbauer, W. Eugene. *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts*. Toronto: University of Toronto Press, 1989. (1971)

Kubler, George. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven and London: Yale University Press, 1976. (1962)

Λιτσαρδοπούλου, Ναυσικά. *Τα Συναισθήματα και το Υψηλό. Η Αντίληψη της Έκφρασης τους στην Ιστορική Ζωγραφική του Rembrandt*. Αθήνα: Ευρασία, 2019.

Livy. *Livy*. Translated by B. O. Foster. Vol. 1. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967. (1917)

Lloyd Williams, Julia, (ed.). *Rembrandt's Women*. Exh. cat.. Edinburgh: National Gallery of Scotland, 2001.

Luijten, Ger, Suchtelen, Ariane van, Baarsen, Reinier, Kloek, Wouter, Schapelhouman, Marijn. *Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art, 1580 - 1620*. Translated by M. Hoyle. Exh. cat.. Amsterdam: Rijksmuseum, Zwolle: Waanders Publishers, 1993.

Μπαρτ, Ρολάν. *Ο Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*. Μτφρ. Γ. Κρητικός. Αθήνα: Κέδρος, 2008. [1980]

Magurn, Ruth Saunders, (transl. and ed.). *The Letters of Peter Paul Rubens*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1955.

Mander, Karel van. *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the First Edition of the Schilder-Boeck (1603 - 1604): Preceded by the Lineage, Circumstances and Place of Birth, Life and Works of Karel Van Mander, Painter and Poet and Likewise His Death and Burial, from the Second Edition of the Schilder-Boeck (1616 - 1618)*. Translated and edited by H. Miedema. Vol. 1. Doornspijk: Davaco, 1994. [1604, 1618]

Mansfield, Elizabeth C.. *Too Beautiful to Picture: Zeuxis, Myth, and Mimesis*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Manuth, Volker, Leeuwen, Rudie van, Koldeweij, Jos, (eds.). *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present*. Turnhout: Brepols, 2016.

McGrath, Elizabeth. *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: Rubens. Subjects from History*. Edited by A. Balis. Vol. 13.1. London: Harvey Miller Publishers, 1997.

Melion, Walter S. *Shaping the Netherlandish Canon: Karel Van Mander's Schilder-Boeck*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1991.

Πλίνιος ο Πρεσβύτερος. *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής. 35ο Βιβλίο της "Φυσικής Ιστορίας"*. Μτφρ. Τ. Ρούσσο, Α. Βλ. Λεβίδης. Αθήνα: Άγρα, 1994. [1469]

Pettegree, Andrew, Weduwen, Arthur der. *The Bookshop of the World: Making and Trading Books in the Dutch Golden Age*. New Haven and London: Yale University Press, 2019.

Price, J. L. *Culture and Society in the Dutch Republic During the 17th Century*. London: B. T. Batsford Ltd, 1974.

- Ripa, Caesar. *Iconologia: or Moral Emblems*. London, 1709. [1603]
- Romburgh, Sophie van. *For My Worthy Freind Mr. Franciscus Junius: An Edition of the Correspondence of Francis Junius F.F. (1591 - 1677)*. Leiden: Brill, 2004.
- Rosenberg, Jakob. *Rembrandt, Life and Work*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1989. (1948)
- Σαραφιανός, Άρης, Ιωάννου, Παναγιώτης, (επιμ.). *Ερευνητικά Ζητήματα στην Ιστορία της Τέχνης: Από τον Ύστερο Μεσαίωνα μέχρι τις Μέρες μας*. Αθήνα: Εκδόσεις Ασίνη, 2016.
- Schama, Simon. *Rembrandt's Eyes*. New York: Alfred A. Knopf, 1999.
- Schenkeveld, Maria A.. *Dutch Literature in the Age of Rembrandt: Themes and Ideas*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1991.
- Schneider, Norbert. *The Art of the Portrait: Masterpieces of European Portrait Painting 1420 - 1670*. Translated by Iain Galbraith. Cologne: Taschen, 2002. (1992)
- Schwartz, Gary. *Rembrandt: His Life, His Paintings: a New Biography with all Accessible Paintings Illustrated in Colour*. New York: Viking, 1985.
- Shetter, William Z. *The Pillars of Society: Six Centuries of Civilization in the Netherlands*. Hague: Martinus Nijhoff, 1971.
- Slive, Seymour. *Rembrandt and His Critics, 1630 - 1730*. Hague: Martinus Nijhoff 1953.
- Stechow, Wolfgang. *Northern Renaissance Art, 1400 - 1600: Sources and Documents*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall, 1966.
- Stighelen, Katlijne van der, Magnus, Hannelore, Watteeuw, Bert, (eds.). *Pokerfaced: Flemish and Dutch Baroque Faces Unveiled*. Turnhout: Brepols, 2010.
- Stoichita, Victor I. *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*. Translated by A.-M. Glasheen. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Vasari, Giorgio. *Le Vite de' più Eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani: da Cimabue Insino a' Tempi nostri*. Firenze, 1550.  
 Διαθέσιμο στις: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123255q?rk=21459;2> >, < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1232563?rk=42918;4> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 8/7/2021]
- Vasari, Giorgio. *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*. Fiorenza, 1568.  
 Διαθέσιμο στις: < <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t8gf1bp3r&view=thumb&seq=1&skin=2021> >, < <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t0qr5bz4d&view=thumb&seq=1&skin=2021> > p >, < <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t1wd4d96p&view=thumb&seq=1&skin=2021> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 18/7/2021]

- Vasari, Giorgio. *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*. Translated by G. du C. de Vere. Vol. 4. London: Philip Lee Warner, 1913.
- Vlieghe, Hans, (ed.). *Van Dyck, 1599 - 1999: Conjectures and Refutations*. Turnhout, Belgium: Brepols, 2001.
- Warnke, Martin. *The Court Artist: On the Ancestry of the Modern Artist*. Translated by D. McLintock. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. [1985]
- West, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Weststeijn, Thijs. *The Visible World: Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Translated by B. Jackson, L. Richards. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.
- Weststeijn, Thijs, (ed.). *The Universal Art of Samuel Van Hoogstraten (1627 - 1678): Painter, Writer, and Courtier*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- Weststeijn, Thijs. *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain: The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591 - 1677)*. Leiden: Brill, 2015.
- Westermann, Mariët. *A Worldly Art: The Dutch Republic, 1585 - 1718*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1996.
- Westermann, Mariët. *Rembrandt*. London: Phaidon Press Ltd., 2000.
- Wetering, Ernst van de, (ed.). *A Corpus of Rembrandt Paintings IV: The Self-Portraits*. Translated by J. Kilian, K. Kist, M. Pearson. Vol. 4. Dordrecht: Springer, 2005.
- Wetering, Ernst van de. *A Corpus of Rembrandt Paintings V: Small - Scale History Paintings*. Translated and edited by M. Pearson. Vol. 5. Dordrecht: Springer, 2011.
- Wetering, Ernst van de. *A Corpus of Rembrandt Paintings VI: Rembrandt's Paintings Revisited - A Complete Survey*. Translated and edited by M. Pearson. Vol. 6. Dordrecht: Springer, 2015.
- Wetering, Ernst van de. *Rembrandt: The Painter Thinking*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.
- Wheelock, Arthur K. Jr., Sutton, Peter C., Manuth, Volker, Woollett, Anne T.. *Rembrandt's Late Religious Portraits*. Exh. cat. Washington: National Gallery of Art, Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- White, Christopher, Buvelot, Quentin, (eds.). *Rembrandt by Himself*. Exh. cat.. London: National Gallery Publications Ltd., 1999.
- Wölfflin, Heinrich. *Βασικές Έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης: το Πρόβλημα της Εξέλιξης του Στυλ στη Νεότερη Τέχνη*. Μτφρ. Φ. Κοκαβέσης. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2006. [1915]
- Wood, Christopher S.. *A History of Art History*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2019.

Woodall, Joanna, (ed.). *Portraiture: Facing the Subject*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997.

Woodall, Joanna, Porras, Stephanie. *Picturing the Netherlandish Canon*. Online book, London: The Courtauld Institute of Art, 2015. Διαθέσιμο στις: < <https://sites.courtauld.ac.uk/netherlandish-canon/essays/> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 24/7/2021]

Woods - Marsden, Joanna. *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*. New Heaven and London: Yale University Press, 1998.

Zimmerman, T. C. Price. *Paolo Giovio: The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

Angel, Philips. “Praise of Painting.” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 24, no. 2/3, 1996, pp. 227–258. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/3780840](http://www.jstor.org/stable/3780840). [Ημερομηνία πρόσβασης: 6/9/2021]

Barnes, Susan J.. “The Uomini Illustri, Humanist Culture, and the Development of a Portrait Tradition in Early Seventeenth-Century Italy.” *Studies in the History of Art*, vol. 27, 1989, pp. 80–92. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/42620244](http://www.jstor.org/stable/42620244). [Ημερομηνία πρόσβασης: 21/7/2021]

Białostocki, Jan. “Rembrandt’s «Terminus»: To Wolfgang Stechow.” *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, vol. 28, 1966, pp. 49–60. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/24655883](http://www.jstor.org/stable/24655883). [Ημερομηνία πρόσβασης: 31/8/2021]

Broekman, Inge, Helmers, Helmer. “‘Het Hart des Offraers’ - The Dutch Gift as an Act of Self-Representation.” *Dutch Crossing*, vol. 31, no. 2, 2007, pp. 223-252. Διαθέσιμο στη: < <https://doi.org/10.1080/03096564.2007.11730901> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 8/11/2021]

Chapman, H. Perry. “Rembrandt on Display: The Rembrandthuis as Portrait of an Artist.” *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 65, 2015, pp. 202–239. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/43884385](http://www.jstor.org/stable/43884385). [Ημερομηνία πρόσβασης: 8/5/2021]

Cheney, Liana de Girolami. “Vasari's Depiction of Pliny's Histories.” *Explorations in Renaissance Culture*, vol. 15.1, 1989, pp. 97-120. Διαθέσιμο στη: < <https://doi.org/10.1163/23526963-90000112> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 7/9/2021]

- Cody, Steven J.. “Rubens and the ‘Smell of Stone’: The Translation of the Antique and the Emulation of Michelangelo.” *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 20, no. 3, [Trustees of Boston University through its publication Arion: A Journal of Humanities and the Classics, Trustees of Boston University], 2013, pp. 39–55. Διαθέσιμο στη: < <https://doi.org/10.2307/arion.20.3.0039> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 13/9/2021]
- Dundas, Judith. “Franciscus Junius’s ‘The Painting of the Ancients’ and the Painted Poetry of Ovid.” *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 3, no. 2, Springer, 1996, pp. 159–70. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/30222267](http://www.jstor.org/stable/30222267). [Ημερομηνία πρόσβασης: 5/10/2021]
- Eisler, Colin. “Portrait of the Artist as St. Luke.” *Art News*, vol. 58, 1959, pp. 27-30, 55-56. Διαθέσιμο στη: < [https://archive.org/details/sim\\_artnews\\_1959-12\\_58\\_8/page/n27/mode/2up](https://archive.org/details/sim_artnews_1959-12_58_8/page/n27/mode/2up) >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 11/3/2021]
- Ekkart, Rudolf E. O.. “Portraits in Leiden University Library.” *Quaerendo*, vol. 5.1, 1975, pp. 52-65. Διαθέσιμο στη: < <https://doi.org/10.1163/157006975X00046> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 10/6/2021]
- Etro, Federico, Stepanova, Elena. “Entry of Painters in the Amsterdam Market of the Golden Age” *Laboratory of Economics and Management (LEM) Working Paper Series*, no. 2015/08, Scuola Superiore Sant’Anna, LEM, Pisa, 2015, pp. 1-33. Διαθέσιμο στη: < <http://hdl.handle.net/10419/119849> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 7/5/2022]
- Fehl, Philipp P.. “Touchstones of Art and Art Criticism: Rubens and the Work of Franciscus Junius.” *Journal of Aesthetic Education*, vol. 30, no. 2, University of Illinois Press, 1996, pp. 5–24. Διαθέσιμο στη: < <https://doi.org/10.2307/3333189> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 5/10/2021]
- Fehl, Philipp P., Aldrich, Keith, Fehl, Maria Raina. “Franciscus Junius and the Defense of Art.” *Artibus Et Historiae*, vol. 2, no. 3, 1981, pp. 9–55. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1483099](http://www.jstor.org/stable/1483099). [Ημερομηνία πρόσβασης: 11/9/2021]
- Filedt Kok, Jan Piet. “Artists Portrayed by Their Friends: Goltzius and His Circle.” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 24, no. 2/3, 1996, pp. 161–181. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/3780836](http://www.jstor.org/stable/3780836). [Ημερομηνία πρόσβασης: 30/6/2021]
- Ford, Charles. “Portraits and Portraiture in the Literature of Art.” *Dutch Crossing*, vol. 14, no. 41, 1990, pp. 110-131. Διαθέσιμο στη: < <https://doi.org/10.1080/03096564.1990.11783947> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 14/10/2021]
- Frederick, Michele L. “Imitatio and Aemulatio: Reevaluating Aert De Gelder's Self-Portrait as Zeuxis.” *Athanor*, vol. 33, 2015, pp. 43–54. Διαθέσιμο στη: < <https://journals.flvc.org/athanor/article/view/126748/126304> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 5/6/2021]

Fucci, Robert. "Parrhasius and the Art of Display. The Illusionistic Curtain in Seventeenth-century Dutch Painting." *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online*, vol. 65.1, 2015, pp. 144-175. Διαθέσιμο στη: <<https://doi.org/10.1163/22145966-06501007>>. [Ημερομηνία πρόσβασης: 8/9/2021]

Goldsmith, Steven. "Almost Gone: Rembrandt and the Ends of Materialism." *New Literary History*, vol. 45, no. 3, The Johns Hopkins University Press, 2014, pp. 411-43. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/24542734>. [Ημερομηνία πρόσβασης: 24/2/2022]

Gordenker, Emilie E. S. "The Rhetoric of Dress in Seventeenth-Century Dutch and Flemish Portraiture." *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 57, The Walters Art Museum, 1999, pp. 87-104. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/20169144](http://www.jstor.org/stable/20169144). [Ημερομηνία πρόσβασης: 2/2/2022]

Grafton, Anthony. "Historia and Istorìa: Alberti's Terminology in Context." *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 8, [University of Chicago Press, Villa I Tatti, The Harvard Center for Italian Renaissance Studies], 1999, pp. 37-68. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/4603711>. [Ημερομηνία πρόσβασης: 24/2/2022]

Honig, Elizabeth. "The Beholder as Work of Art: A Study in the Location of Value in Seventeenth-Century Flemish Painting." *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 46, Brill, 1995, pp. 252-97. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/43875972>. [Ημερομηνία πρόσβασης: 25/9/2021]

Ιωάννου, Παναγιώτης. "Οι Βίοι του Giorgio Vasari. Τα Προοίμια στις Τρεις Εποχές (1550, 1568)." *Ιστορία της Τέχνης*, Τεύχος 5, 2016, σελ. 141-161.

Joost - Gaugier, Christiane L.. "The Early Beginnings of the Notion of 'Uomini Famosi' and the 'De Viris Illustribus' in Greco-Roman Literary Tradition." *Artibus Et Historiae*, vol. 3, no. 6, 1982, pp. 97-115. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1483207](http://www.jstor.org/stable/1483207). [Ημερομηνία πρόσβασης: 22/7/2021]

Καρατζά, Μίνα, (μτφρ.). "Karel van Mander: Αφιέρωση του Συγγραφέα και ο Βίος των Αδελφών Ian και Hubrecht van Eyck, Ζωγράφων από το Μασσαίικ (1604)." *Ιστορία της Τέχνης*, Τεύχος 7, 2018, σελ. 158-165.

Kemp, Martin. "From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts." *Viator*, vol. 8, 1977, pp. 347-398. Διαθέσιμο στη: <<https://doi.org/10.1484/J.VIATOR.2.301573>>. [Ημερομηνία πρόσβασης: 2/6/2021]

Koerner, Joseph Leo. "Rembrandt and the Epiphany of the Face." *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 12, 1986, pp. 5-32. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/20166751](http://www.jstor.org/stable/20166751). [Ημερομηνία πρόσβασης: 8/5/2021]

Λιτσαρδοπούλου, Ναυσικά. "Peter Paul Rubens *De Imitatione Statuarum* (1608)." *Ιστορία της Τέχνης*, Τεύχος 10, 2021, σελ. 134-136.

Loh, Maria H.. "New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory." *The Art Bulletin*, vol. 86, no. 3, 2004, pp. 477-504. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/4134443>. [Ημερομηνία πρόσβασης: 10/4/2022]

- McHam, Sarah Blake. “Pliny’s Influence on Vasari’s First Edition of the ‘Lives.’” *Artibus et Historiae*, vol. 32, no. 64, IRSA s.c., 2011, pp. 9–23. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/41479752>. [Ημερομηνία πρόσβασης: 30/9/2021]
- Meiers, Sarah. “Portraits in Print: Hieronymus Cock, Dominicus Lampsonius, and ‘Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies.’” *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, vol. 69, no. 1, 2006, pp. 1–16. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/20474330](http://www.jstor.org/stable/20474330). [Ημερομηνία πρόσβασης: 4/5/2021]
- Miedema, Hessel. “Karel Van Mander’s Grondt Der Edel Vry Schilder-Const: (‘Foundations of the Noble and Free Art of Painting’).” *Journal of the History of Ideas*, vol. 34, no. 4, University of Pennsylvania Press, 1973, pp. 653–68. Διαθέσιμο στη: < <https://doi.org/10.2307/2708899> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 18/9/2021]
- Miedema, Hessel. “Karel Van Mander: Did He Write Art Literature?” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 22, no. 1/2, 1993, pp. 58–64. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/3780805](http://www.jstor.org/stable/3780805). [Ημερομηνία πρόσβασης: 7/5/2021]
- Montias, J. Michael. “Cost and Value in Seventeenth-century Art” *Art History*, vol. 10, no. 4, 1987, pp. 455–66. Διαθέσιμο στη: < <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1987.tb00268.x> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 7/5/2022]
- Pericolo, Lorenzo. “The Golden Chain: Rembrandt’s Cologne *Self-Portrait*, or The Tragicomic Excellence of Painting”, *Cahiers d’études italiennes* [En ligne], 18 | 2014. Διαθέσιμο στη: < <https://doi.org/10.4000/cei.1731> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 8/5/2021]
- Pigler, Andor. “Gruppenbildnisse mit Historisch Verkleideten Figuren und Ein Hauptwerk des Johannes Van Noordt.” *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 2, 1955, pp. 169–187.
- Renyi, Andras. “The Pitfalls of Obviousness: The Self-framing picture and the ‘Teleology’ of Painting in a Late Self-portrait by Rembrandt.” *Acta Historiae Artium: Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 58, no. 1, 2017, pp. 127–151. Διαθέσιμο στη: < <https://doi.org/10.1556/170.2017.58.1.6> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 4/5/2021]
- Spicer, Joaneath A. “Anthony Van Dyck’s Iconography: An Overview of Its Preparation.” *Studies in the History of Art*, vol. 46, 1994, pp. 325–364. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/42622107](http://www.jstor.org/stable/42622107). [Ημερομηνία πρόσβασης: 4/5/2021]
- Stechow, Wolfgang. “Rembrandt - Democritus.” *Art Quarterly*, vol. 7, no. 4, 1944, pp. 232–238. Διαθέσιμο στη: < [https://archive.org/details/sim\\_art-quarterly\\_autumn-1944\\_7\\_4/page/n5/mode/2up](https://archive.org/details/sim_art-quarterly_autumn-1944_7_4/page/n5/mode/2up) >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 31/8/2021]
- Stumpel, Jeroen. “A Note on the Intended Audiences for van Mander’s ‘Schilder-Boeck.’” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 35, no. 1/2, Stichting voor Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, 2011, pp. 84–90. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/41407893>. [Ημερομηνία πρόσβασης: 27/9/2021]
- Terrenato, Francesca. “The Shaping of Individual and Collective Identities in Vasari’s and Van Mander’s Lives of Artists.” *Fragmenta*, vol. 3, 2009, pp. 127–146. Διαθέσιμο στη: < <https://doi.org/10.1484/J.FRAG.1.102586> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 7/5/2021]

Wamel, Marieke van. “An Iberian Dialogue: Francisco de Holanda versus Felipe de Guevara.” *Fragmenta*, vol. 5, 2011, pp. 23-38. Διαθέσιμο στη: < <https://doi.org/10.1484/J.FRAG.1.103510> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 3/5/2021]

Waterschoot, Werner. “Karel van Mander's Schilder-Boeck (1604): a Description of the Book and its Setting.” *Quaerendo*, vol. 13.4, 1983, pp. 260-285. Διαθέσιμο στη: < <https://doi.org/10.1163/157006983X00227> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 27/9/2021]

Westermann, Mariët. “Jan Steen, Frans Hals, and the Edges of Portraiture.” *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online*, vol. 46.1, 1995, pp. 298-331. Διαθέσιμο στη: < <https://doi.org/10.1163/22145966-90000134> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 3/3/2022]

*Encyclopedia of World Art*. Compiled by B. S. Myers. Vol. 11. New York: McGraw-Hill, 1966. [1958]

Schiller, Noel G.. *The Art of Laughter: Society, Civility and Viewing Practices in the Netherlands, 1600-1640*, University of Michigan, Ann Arbor, 2006. PhD dissertation. ProQuest, <https://www.proquest.com/dissertations-theses/art-laughter-society-civility-viewing-practices/docview/305304666/se-2?accountid=26326>. [Ημερομηνία πρόσβασης: 28/2/2022]

*Het Schilder-Boeck (1609) - Karel van Mander*. DBNL: Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren. Διαθέσιμο στη: < [https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01\\_01/index.php](https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/index.php) >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 10/9/2021]

*Picturing the Netherlandish Canon*. The Courtauld Institute of Art, 2018. Διαθέσιμο στη: < <https://sites.courtauld.ac.uk/netherlandish-canon/> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 25/7/2021]

RKD – Netherlands Institute for Art History. Διαθέσιμο στη: < <https://rkd.nl/en/> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 25/7/2021]

Wetering, Ernst van de. “Seminar on Rembrandt.” Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών της Τέχνης και Ολλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, 15 Οκτωβρίου 2011, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα. Διαθέσιμο στη: < <https://eeit.org/file/ernst-van-de-wetering-seminar-on-rembrandt/> >. [Ημερομηνία πρόσβασης: 17/8/2021]

## Εικόνες



εικ. 1. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξης που γελά, π.1663, λάδι σε καμβά, 82.5 x 65 εκ., Wallraf - Richartz Museum, Κολωνία.



εικ. 2. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Ο ζωγράφος στο εργαστήριό του, π.1628, λάδι σε ξύλο, 24.8 x 31.7 εκ., Museum of Fine Arts, Βοστώνη.



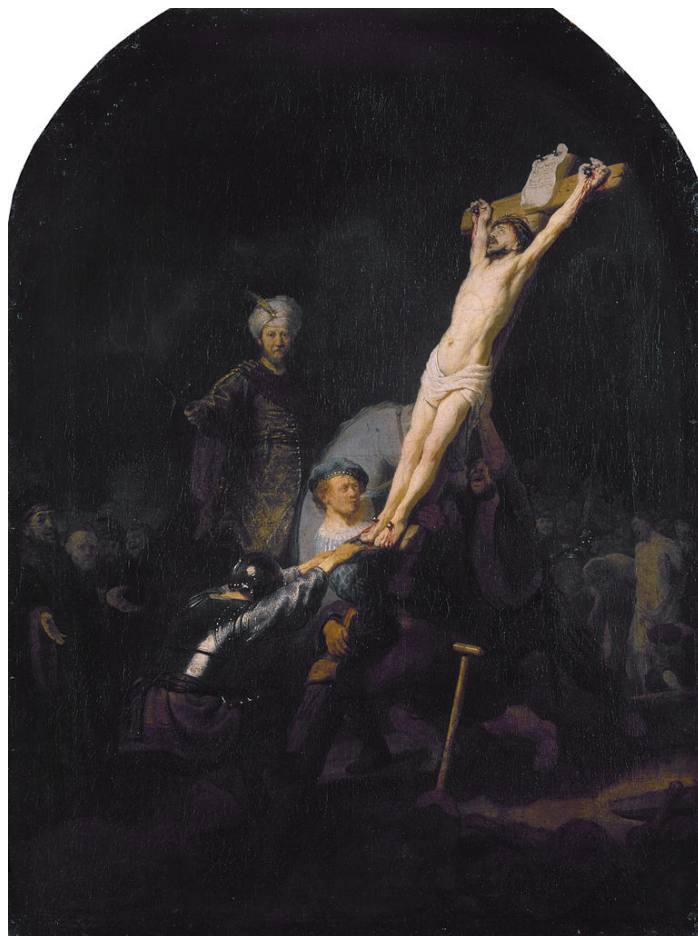
εικ. 3. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία στο καβαλέτο, 1660, λάδι σε καμβά, 110.9 x 90.6 εκ., Louvre, Παρίσι.



εικ. 4. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία με δύο κύκλους, π.1665/69, λάδι σε καμβά, 114.3 x 94 εκ., Kenwood House, Λονδίνο.



εικ. 5. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Ιστορικός πίνακας, 1626, λάδι σε ξύλο, 90 x 122 εκ., Lakenhal, Λάιντεν.



εικ. 6. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Η ανύψωση του Σταυρού, 1633, λάδι σε καμβά, 95.7 x 72.2 εκ., Alte Pinakothek, Μόναχο.



εικ. 7. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Σπουδή έκφρασης σε καθρέφτη (έκπληξη), 1630, χαρακτικό, 5.1 x 4.6 εκ., Rijksmuseum, Άμστερνταμ.



εικ. 8. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία με φτερό στο μπερέ (‘Κεφαλή’ με τα χαρακτηριστικά του Rembrandt, 1629, λάδι σε ξύλο, 89.5 x 73.5 εκ., The Isabella Stewart Gardner Museum, Βοστώνη.



εικ. 9. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία με καπέλο, 1633, λάδι σε ξύλο, 70.4 x 54 εκ., Musée du Louvre, Παρίσι.



εικ. 10. Giorgio Vasari. Προσωπογραφία του Τiziano, ξυλογραφία από το *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*. Fiorenza, 1568.



εικ. 11. Giorgio Vasari. Προσωπογραφία του Domenico Puligo, ξυλογραφία από το *Le Vite de' più Eccellenti, Pittori, Scultori, e Architettori*. Fiorenza, 1568.



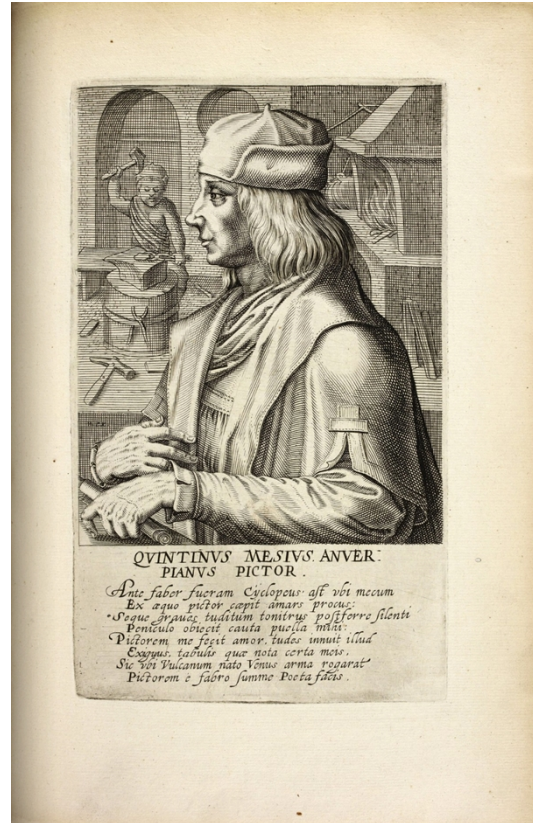
εικ. 12. Giorgio Vasari. Προσωπογραφία του Francia Bigio, ξυλογραφία από το *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*. Fiorenza, 1568.



εικ. 13. Giorgio Vasari. Προσωπογραφία του Raffaello, ξυλογραφία από το *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*. Fiorenza, 1568.



εικ. 14. Jan Wierix. Προσωπογραφία του Quentin Metsys, χαρακτικό από το *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*. Anverpiae, 1572.



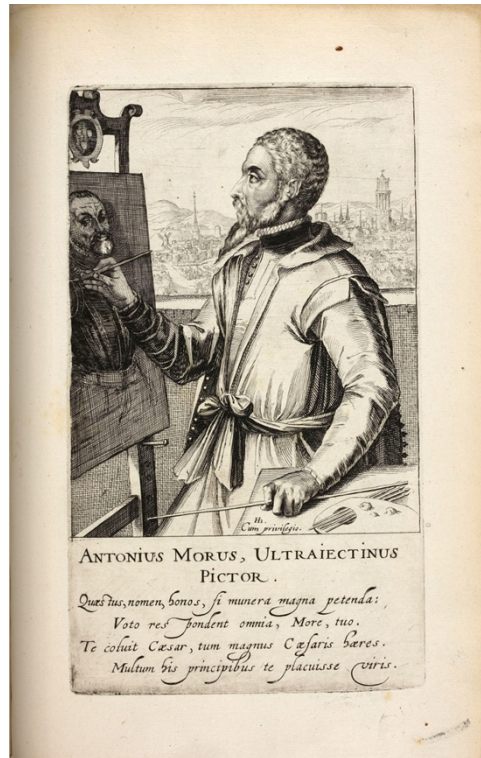
εικ. 15. Hendrik Hondius (Jan Wierix). Προσωπογραφία του Quentin Metsys, χαρακτικό από το *Pictorum Aliquot Celebrium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies*. Hagae-Comitis, 1610.



εικ. 16. Jan Wierix. Προσωπογραφία του Pieter Bruegel του Πρεσβύτερου, χαρακτηριστικό από το *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*. Anverpiae, 1572.



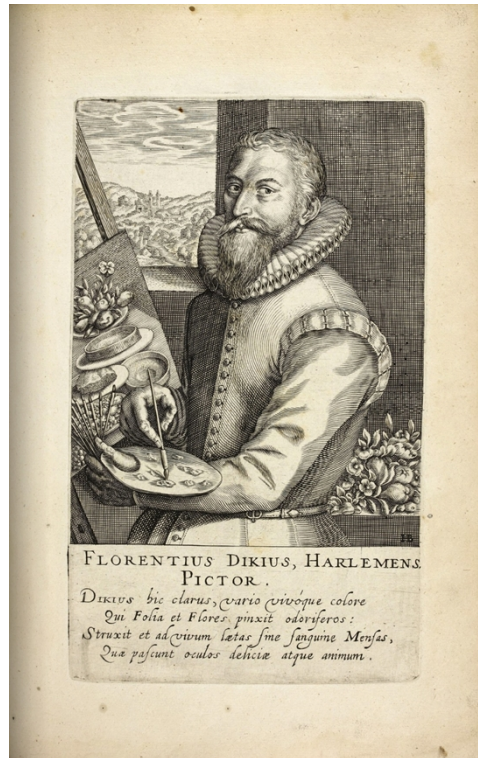
εικ. 17. Simon Frisius (Jan Wierix). Προσωπογραφία του Pieter Bruegel του Πρεσβύτερου, χαρακτηριστικό από το *Pictorum Aliquot Celebrium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies*. Hagae-Comitis, 1610.



εικ. 18. Simon Frisius. Προσωπογραφία του Anthonis Mor, χαρακτηριστικό από το *Pictorum Aliquot Celebrantium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies*. Hagae-Comitis, 1610.



εικ. 19. Simon Frisius. Προσωπογραφία του Hendrick Cornelisz Vroom, χαρακτηριστικό από το *Pictorum Aliquot Celebrantium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies*. Hagae-Comitis, 1610.



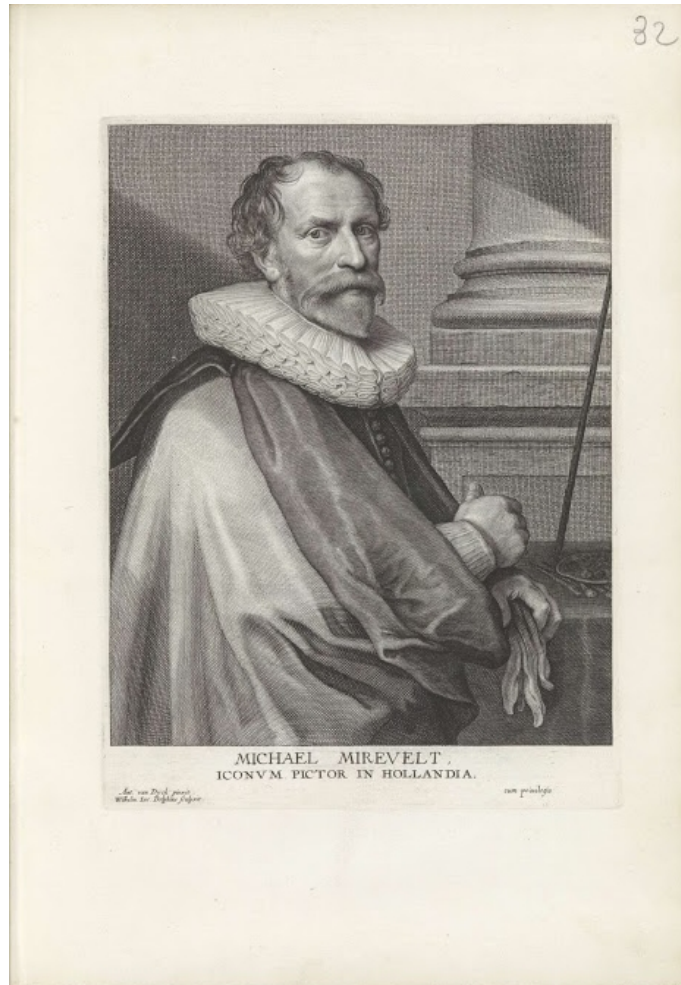
εικ. 20. Hendrik Hondius. Προσωπογραφία του Floris van Dyck, χαρακτηριστικό από το *Pictorum Aliquot Celebrantium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies*. Hagae-Comitis, 1610.



εικ. 21. Robert de Baudous. Προσωπογραφία του Cornelis Cornelisz van Haarlem από το *Pictorum Aliquot Celebrantium Praecipuae Germaniae Inferioris Effigies* (1610), εμβόλιμη στο *Het Schilder-boeck* του Karel van Mander.



εικ. 22. Lucas Vorsterman ο Πρεσβύτερος (Anthony van Dyck). Αυτοπροσωπογραφία του Anthony van Dyck, χαρακτηριστικό από το *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuariaiorum nec non Amatorum Picturae Artis Numero Centum ab Antonio Van Dyck Pictore ad Vivum Expressae Eiusque: Sumptibus aeri incisae*. Antverpiae, 1646.



εικ. 23. Willem Jacobsz Delff (Anthony van Dyck). Προσωπογραφία του Michiel van Mirevelt, χαρακτηριστικό από το *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuariaiorum nec non Amatorum Picturae Artis Numero Centum ab Antonio Van Dyck Pictore ad Vivum Expressae Eiusque: Sumptibus aeri incisae*. Antverpiae, 1646.



εικ. 24. Pieter de Jode ο Νεότερος (Anthony van Dyck). Προσωπογραφία του Andreas Colyns de Nole, χαρακτηριστικό από το *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuariorum nec non Amatorum Picturae Artis Numero Centum ab Antonio Van Dyck Pictore ad Vivum Expressae Eiusque: Sumptibus aeri incisae*. Antverpiae, 1646.



εικ. 25. Lucas Vorsterman ο Πρεσβύτερος (Anthony van Dyck). Προσωπογραφία του Jan Lievens, χαρακτικό από το *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuariaorum nec non Amatorum Picturae Artis Numero Centum ab Antonio Van Dyck Pictore ad Vivum Expressae Eiusque: Sumptibus aeri incisae*. Antverpiae, 1646.



εικ. 26. Lucas Vorsterman ο Πρεσβύτερος (Anthony van Dyck). Προσωπογραφία του Peter Paul Rubens, χαρακτικό από το *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuaria nec non Amatorum Picturae Artis Numero Centum ab Antonio Van Dyck Pictore ad Vivum Expressae Eiusque: Sumptibus aeri incisae*. Antverpiae, 1646.



εικ. 27. Paulus Pontius (Anthony van Dyck). Προσωπογραφία του Constantijn Huygens, χαρακτηριστικό από το *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuariorum nec non Amatorum Picturae Artis Numero Centum ab Antonio Van Dyck Pictore ad Vivum Expressae Eiusque: Sumptibus aeri incisae*. Antverpiae, 1646.



εικ. 28. Jacob Neefs (Anthony van Dyck). Προσωπογραφία του Martin Rijckaert, χαρακτηριστικό από το *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuariae nec non Amatorum Picturae Artis Numero Centum ab Antonio Van Dyck Pictore ad Vivum Expressae Eiusque: Sumptibus aeri incisae*. Antverpiae, 1646.



εικ. 29. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία, 1658, λάδι σε καμβά, 132.4 x 102.8 εκ., The Frick Collection, Νέα Υόρκη.



εικ. 30. Aert de Gelder. Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις, π.1685, λάδι σε καμβά, 142 x 169 εκ., Städel Museum, Φρανκφούρτη.



εικ. 31. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Η συνωμοσία των Βατατών υπό τον Claudius Civilis, π.1661/62, λάδι σε καμβά, 196 x 309 εκ., Nationalmuseum, Στοκχόλμη.



εικ. 32. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Η Αγία Οικογένεια με ζωγραφιστό πλαίσιο και κουρτίνα, 1646, λάδι σε ξύλο, 46.8 x 68.4 εκ., Gemäldegalerie, Κάσσελ.



εικ. 33. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία ως απόστολος Παύλος, 1661, λάδι σε καμβά, 93.2 x 79.1 εκ., Rijksmuseum, Άμστερνταμ.



34. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία, 1640, λάδι σε καμβά, 93 x 80 εκ., The National Gallery, Λονδίνο.



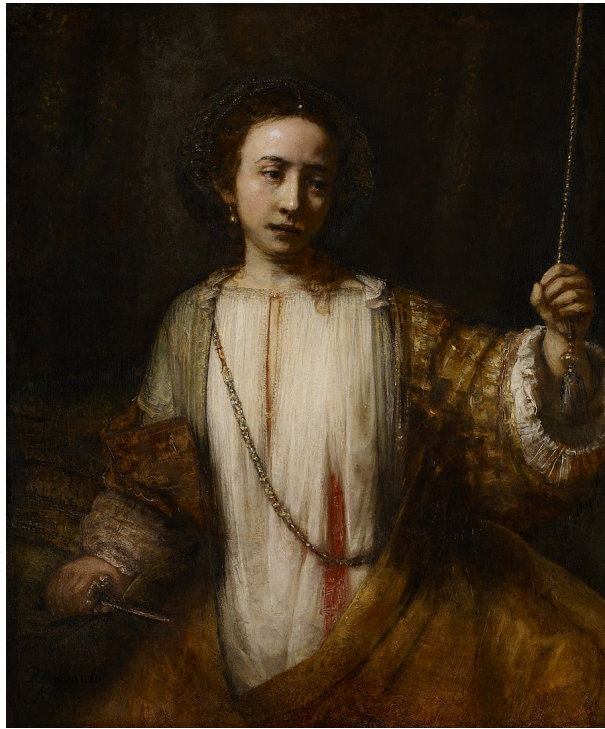
35. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Μεγάλη αυτοπροσωπογραφία, 1652, λάδι σε καμβά, 112.1 x 81 εκ., Kunsthistorisches Museum, Βιέννη.



36. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Αυτοπροσωπογραφία, 1669, λάδι σε καμβά, 86 x 70.5 εκ., The National Gallery, Λονδίνο.



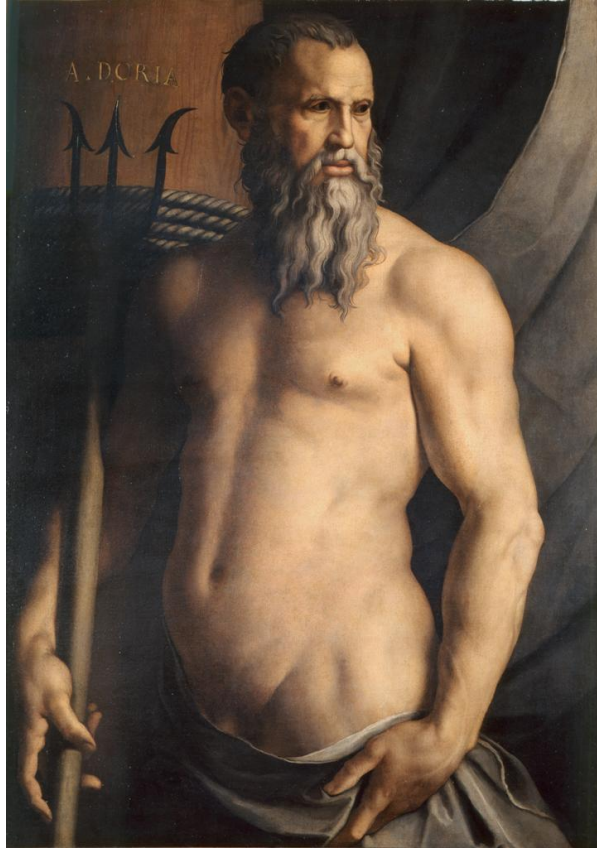
εικ. 37. Werner van den Valckert. *Portrait historié* του Michel Poppen και της οικογενείας του, με αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη, 1620, λάδι σε ξύλο, 200 x 157 εκ., Museum Catharijneconvent, Ουτρέχτη.



εικ. 38. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Λουκρητία, 1666, λάδι σε καμβά, 111 x 95 εκ.,  
Institute of Art, Μινεάπολη.



εικ. 39. Maerten de Vos. Ο Μωσής δείχνει τις πλάκες του Νόμου στους Ισραηλίτες, με  
προσωπογραφίες μελών της οικογένειας Panhuys, συγγενών τους και φίλων, π. 1574/75, λάδι σε  
ξύλο, 153 x 237.5 εκ., Museum Catharijneconvent, Ουτρέχτη.



εικ. 40. Bronzino. Προσωπογραφία του Andrea Doria ως Ποσειδώνας, π. 1545/56, λάδι σε καμβά, 199.5 x 149 εκ., Pinacoteca di Brera, Μιλάνο.



εικ. 41. Caspar Berger. Imago / Αυτοπροσωπογραφία 5, 2007, μπρούτζος και σκυρόδεμα,  
40 x 70 x 210 εκ..



εικ. 42. Caspar Berger. Imago / Αυτοπροσωπογραφία 5, 2007, μπρούτζος και σκυρόδεμα,  
40 x 70 x 210 εκ..



εικ. 41. Caspar Berger. Imago / Αυτοπροσωπογραφία 5, 2007, μπρούτζος και σκυρόδεμα,  
40 x 70 x 210 εκ..