



**ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΠΛΑΝΗ:
ΖΗΤΗΜΑΤΑ «ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ» ΣΤΗΝ ΟΛΛΑΝΔΙΚΗ
ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 17^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μαρουσώ Περδίκη

Αθήνα 2021

Εξεταστική επιτροπή:

Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου

Επίκουρη Καθηγήτρια Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (επιβλέπουσα)

Νίκος Δασκαλοθανάσης

Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

Κώστας Ιωαννίδης

Αναπληρωτής Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

Copyright © Μαρουσώ Περδίκη

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας διπλωματικής χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια της συγγραφέως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητα και αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως.

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	1
Εισαγωγή.....	3
Η παράδοση της πλάνης: από την αρχαιότητα στον 17 ^ο αιώνα	7
Μίμηση και πλάνη.....	14
Οπτική και πλάνη	22
Παράθυρο, πόρτα, κόγχη, επίπεδο	29
Το ζήτημα του «ρεαλισμού»	36
Επίλογος: Τέχνη και Πλάνη	43
Παράρτημα εικόνων	49
Βιβλιογραφία.....	63

Πρόλογος

Στόχος της διπλωματικής μου εργασίας με τίτλο *Τέχνη και πλάνη: ζητήματα «ρεαλισμού» στην ολλανδική ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα*, είναι η επαναπροσέγγιση του ζητήματος του ρεαλισμού της τέχνης της εποχής, μέσω της μελέτης μιας ομάδας έργων τα οποία θα μπορούσαν να συνδεθούν άμεσα με το ζωγραφικό είδος που έγινε γνωστό περί τα 1800 στην Γαλλία ως *trompe l'oeil* (επί λέξει: «εξαπατώ το μάτι»). Πρόκειται για έργα τα οποία, μέσα από τον δεξιοτεχνικό χειρισμό των αναπαραστατικών συμβάσεων, θολώνουν τα όρια μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας, κάνοντας τον θεατή να αναρωτιέται προς στιγμήν εάν αυτό που βλέπει είναι ζωγραφισμένο ή βρίσκεται πραγματικά μπροστά του. Αποσκοπώ έτσι στην πλαισίωση των ιδιαίτερων αυτών έργων, τόσο στα στενότερα συμφραζόμενα της εποχής τους όσο και στην ευρύτερη πορεία της ιστορίας της τέχνης, όχι με όρους ρήξης, αλλά με όρους συνέχειας.

Στο πρώτο κεφάλαιο, παρουσιάζεται η θέση των προς συζήτηση έργων μέσα σε μια μακρά παράδοση ένδοξων ζωγραφικών δόλων, η οποία ανακαλείται και αναπαράγεται μέσω εικαστικών και γραπτών αναφορών. Το γεγονός αυτό, συνάδει με την σχέση που ενσυνείδητα φιλοδοξούσαν να καλλιεργούν οι Ολλανδοί καλλιτέχνες, τόσο με την ελληνική αρχαιότητα όσο και με την τέχνη της ιταλικής Αναγέννησης. Μέσα από την σχέση τους με το καλλιτεχνικό παρελθόν, οι ζωγράφοι αλλά και οι συγγραφείς του 17^{ου} αιώνα, νοηματοδοτούν και δικαιώνουν την δική τους τέχνη ως συνέχεια και εξέλιξη όσων έχουν προηγηθεί. Η μιμητική δεινότητα του καλλιτέχνη αναδεικνύεται διαχρονικά ως σημαντικότερο κριτήριο της καλλιτεχνικής αξίας του έργου του.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, προσεγγίζεται η έννοια της μίμησης, όπως εμφανίζεται στα θεωρητικά κείμενα της εποχής. Όπως καθίσταται φανερό, η μίμηση της φύσης δεν εξαντλεί το περιεχόμενο του όρου, ο οποίος αποκτά ποικίλα και συχνά αντιφατικά πρόσημα και εννοιολογήσεις. Η ίδια η εικόνα της φύσης, όπως προκύπτει από την παρατήρηση, πρέπει συχνά να τροποποιηθεί προκειμένου να προκύψει η ζωγραφική αληθοφάνεια. Ως αποκορύφωμα της μιμητικής δεινότητας του καλλιτέχνη ορίζεται η πλάνη του θεατή, η οποία κρίνεται όχι μόνο επιτρεπτή αλλά και ευχάριστη.

Το ιδεώδες της μίμησης στην ζωγραφική φαίνεται πως συμβαδίζει με τους στόχους των σύγχρονων επιστημονικών αναζητήσεων στο πεδίο της οπτικής: από κοινού υπαγορεύουν την παρατήρηση και την μελέτη της ανθρώπινης όρασης και του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί, προσλαμβάνοντας οπτικά δεδομένα. Στο τρίτο κεφάλαιο, καταδεικνύεται πώς η σύνδεση της ζωγραφικής με την επιστήμη της οπτικής μπορεί να οδηγήσει το αίτημα για ρεαλισμό στην αυτοαναίρεσή του. Μέσω των πορισμάτων της επιστήμης, επιτελείται η διάκριση μεταξύ της επιστημονικής

πραγματικότητας και της ανθρώπινης εμπειρικής πραγματικότητας, η διάκριση μεταξύ του επιστημονικού δεδομένου και των πραγμάτων όπως γίνονται αντιληπτά από τις ανθρώπινες αισθήσεις. Το σημείο αναφοράς της αλήθειας μετατοπίζεται από το πεδίο της βιωμένης εμπειρίας σε αυτό μιας επιστημονικής πραγματικότητας, η οποία αποκαλύπτεται μέσω των νέων οπτικών μέσων. Αναδεικνύονται κατά προέκταση οι συμβάσεις της τέχνης, η οποία πλησιάζει την εικόνα του κόσμου όπως αυτή διαμεσολαβείται από την ανθρώπινη οπτική αντίληψη.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, παρουσιάζεται μέσω καλλιτεχνικών παραδειγμάτων η πορεία από την αντίληψη του ζωγραφικού πεδίου ως μια θέα μέσα από ένα παράθυρο, προς την αναγνώριση της δισδιάστατης επιφάνειάς του και, αντιστοίχως, του έργου τέχνης ως τρισδιάστατου αντικειμένου στον πραγματικό χώρο. Με την ιδιαίτερη οργάνωση του ζωγραφικού χώρου μέσω εικαστικών μοτίβων και συμβάσεων, τα έργα για τα οποία γίνεται λόγος πλησιάζουν την εικόνα του πραγματικού κόσμου θεματοποιώντας, την ίδια στιγμή, τα μέσα με τα οποία το κατορθώνουν. Συνδέονται, έτσι, με μια ατμόσφαιρα καλλιτεχνικής αυτοσυνειδησίας, καθώς λειτουργούν και ως ένα σχόλιο πάνω στην ίδια την φύση της ζωγραφικής τέχνης. Τόσο η ζωγραφική αυτοαναφορικότητα όσο και η έμφαση στο έργο τέχνης ως υλικό αντικείμενο έχουν συνδεθεί από μελετητές με τις απαρχές της μοντερνικότητας.

Τέλος, ακριβώς χάρη στην ιδιαίτερη αυτοσυνειδησία με την οποία θίγουν το ερώτημα για την σχέση της τέχνης και της φύσης, τα έργα που δομούνται στην βάση της οπτικής πλάνης αποτελούν πρόσφορο έδαφος για μια επανεξέταση, στο πέμπτο κεφάλαιο, του πολυσυζητημένου ζητήματος του «ρεαλισμού» της ολλανδικής τέχνης του 17^{ου} αιώνα, το οποίο προβληματίζει τους σύγχρονους μελετητές της. Δοκιμάζοντας τα όρια της μίμησης, η λειτουργία της ψευδαίσθησης αποκαλύπτει τις ανεπάρκειες των προσεγγίσεων που δέχονται αβασάνιστα την ιδέα της αντιστοίχισης πραγματικότητας και αναπαράστασης. Καθώς η τελευταία αυτοεξετάζεται κριτικά μέσω της πλάνης, αναδεικνύεται η αυτοσυνειδησία με την οποία οι θεωρητικοί στοχαστές και οι καλλιτέχνες του 17^{ου} αιώνα αντιμετώπιζαν την φύση της τέχνης τους. Το ίδιο το ζήτημα του ρεαλισμού, ανάγεται σε μια προβληματική μάλλον ενδογενή της ιστοριογραφίας της ιστορίας της τέχνης, παρά της εποχής την οποία υποτίθεται πως χαρακτηρίζει.

Οι αντιλήψεις που κυριαρχούν κατά τον 17^ο αιώνα για την αναπαράσταση εν γένει, οι εικαστικές αναζητήσεις περί χώρου, το ενδιαφέρον για την όραση και την επιστήμη της οπτικής, η συνύπαρξη μιας εδραιωμένης ανθρωπιστικής παιδείας και της νεοαποκτηθείσας επιστημονικής γνώσης για τον φυσικό κόσμο, η έννοια του ανθρώπινου τεχνουργήματος και του πού τοποθετείται σε σχέση με την φύση και την επιστημονική γνώση, η θέση του ίδιου του καλλιτέχνη απέναντι στο επάγγελμά του, την σύγχρονη κοινωνία αλλά και την ιστορία, αναδεικνύονται ως βασικά θέματα που πλαισιώνουν νοηματικά την ενασχόληση με την ψευδαίσθηση, με την πλάνη, ανάγοντάς την σε έννοια με κεντρική σημασία για τον καλλιτεχνικό κόσμο της εποχής.

Εισαγωγή

Εάν βρισκόταν κανείς στην Κοπεγχάγη από τον Σεπτέμβριο του 2018 ως τον Μάρτιο του 2019, θα είχε την ευκαιρία να επισκεφθεί την περιοδική έκθεση *Flip Sides / Bagsider* στην Εθνική Πινακοθήκη της Δανίας. Όπως μαρτυρά ο τίτλος της, η έκθεση ήταν αφιερωμένη στην πίσω πλευρά των πινάκων η οποία, ανάλογα με την περίπτωση, μπορούσε να αποκαλύψει πληροφορίες για τα ίδια τα έργα και τις συλλογές στις οποίες πιθανώς ανήκαν, για τους διαφορετικούς τρόπους σήμανσης της κυριότητας, για τις πρακτικές πλαισίωσης του καμβά ή ακόμη και προσχέδια που παρέμειναν κρυμμένα στην πίσω όψη ολοκληρωμένων και καθραρισμένων έργων. Σε έναν από τους τοίχους της έκθεσης, ο επισκέπτης μπορούσε να δει μια συλλογή έργων, τοποθετημένων ανάποδα από ό,τι κανονικά θα εκθέτονταν, με την μπροστινή τους όψη, δηλαδή, να είναι στραμμένη προς τον τοίχο [εικ. 1 και 2]. Το κείμενο που συνόδευε αυτή την μικρή συλλογή, προέτρεπε τον θεατή να αναγνωρίσει ανάμεσα τους την εξαίρεση, το έργο που ήταν τοποθετημένο «κανονικά».

Πρόκειται για έργο του Φλαμανδού Cornelius Norbertus Gijbrechts, το οποίο τιτλοφορείται *Trompe l'oeil. Η πίσω πλευρά ενός καθραρισμένου πίνακα* [εικ. 3], και το οποίο ο ζωγράφος φιλοτέχνησε μεταξύ των ετών 1668-1672, το διάστημα που απασχολούνταν στην βασιλική αυλή της Δανίας. Το έργο του Gijbrechts, ανήκει στην μακρά παράδοση του *trompe l'oeil* (στα γαλλικά σημαίνει «εξαπατώ το μάτι»). Η φράση χρησιμοποιείται σήμερα ευρέως για έργα των οποίων οι αναπαραστάσεις είναι ιδιαίτερα παραπλανητικές, θολώνοντας τα όρια μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας. Στην Ολλανδία του 17^ο αιώνα, κάποια από τα έργα αυτά αναφέρονταν σε γραπτά της εποχής ως *konterfeyten* (προσποιητά, ψεύτικα, απομιμήσεις)¹. Ο ίδιος ο όρος *trompe l'oeil* εμφανίζεται στα 1800 στη Γαλλία, γι' αυτό και η χρήση του για έργα του 17^{ου} αιώνα έχει θεωρηθεί αναχρονιστική και εν δυνάμει παραπλανητική². Όπως όμως καθίσταται φανερό, οι πρακτικές της οπτικής πλάνης ήταν εν ενεργεία πολλούς αιώνες πριν ονοματιστεί ως συγκεκριμένο είδος, με συγκεκριμένες εικονογραφικές συμβάσεις³.

Η έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη της Δανίας μπορεί να αποτελέσει αφορμή για ορισμένες σημαντικές σκέψεις πάνω στην ιδιαίτερη λειτουργία και τον τρόπο

¹ Ο όρος δήλωνε επίσης την ομοιότητα στην περίπτωση των πορτραίτων, βλ. Celeste Brusati, *Artifice and illusion: the art and writing of Samuel van Hoogstraten*, University of Chicago Press, Σικάγο, 1995, σς. 83 και 138-139.

² Βλ. Arthur K. Wheelock, Jr., «Illusionism in Dutch and Flemish Art», στο Sybille Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions: five centuries of trompe l'oeil painting*, National Gallery of Art και Lund Humphries, Ουάσινγκτον, 2002, 76-87, σ. 78. Για μια σύντομη επισκόπηση της ιστορίας του *trompe l'oeil* και των ζητημάτων που έχουν συνδεθεί με το συγκεκριμένο είδος έργων βλ. Sybille Ebert-Schifferer, «Trompe l'oeil: The Underestimated Trick», στο Ebert-Schifferer, σς. 16-37.

³ Ebert-Schifferer, σ. 17. Βλ. για παράδειγμα και Thomas DaCosta Kaufmann, Virginia Roehrig Kaufmann, «The Sanctification of Nature: Observations on the Origins of Trompe l'oeil in Netherlandish Book Painting of the Fifteenth and Sixteenth Centuries», *The J. Paul Getty Museum Journal*, Vol. 19 (1991), σς. 43-64.

πρόσληψης αυτών των έργων. Οι ιδιότητες του *trompe l'oeil* ως οπτικού φαινομένου, οι τρόποι δηλαδή με τους οποίους προκαλεί την ανθρώπινη αντίληψη, έχουν ένα διαχρονικό, υπερϊστορικό χαρακτήρα, κι αυτό γιατί η φυσιολογία του ανθρώπου δεν έχει υποστεί κάποια δραματική αλλαγή από τον 17^ο αιώνα ως τις μέρες μας. Ένα έργο όπως αυτό του Gijssbrechts εμπνέει στον θεατή του 21^{ου} αιώνα την ίδια εντύπωση έκπληξης και θαυμασμού που, όπως προκύπτει από τις καταγραφές, προκαλούσε και κατά την εποχή που πρωτοδημιουργήθηκε. Η αντιληπτική διαδικασία, ωστόσο, δεν περιορίζεται στις παραμέτρους που επιβάλλει η ανθρώπινη φυσιολογία. Η πρόσληψη των έργων τέχνης δεν παύει να είναι μια εμπειρία κοινωνικά, οικονομικά, πολιτικά και, εν τέλει, ιστορικά καθορισμένη⁴. Έτσι, κάθε προσπάθεια ανασύνθεσης του «νοηματικού παζλ» που βρίσκεται πίσω από τα έργα αυτά, προϋποθέτει την τοποθέτησή τους στις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες της δημιουργίας αλλά και της υποδοχής τους. Για την ίδια την ιστοριογραφία της τέχνης, προϋποθέτει την ενασχόληση με ένα πρόβλημα που παραμένει: αυτό της «συμφιλίωσης των ρεαλιστικών όψεων [της τέχνης του 17^{ου} αιώνα] με τα ποικίλα νοήματα που θα πρέπει να γεννούσε στο σύγχρονο κοινό της»⁵.

Προτού προχωρήσω στο εγχείρημα αυτό, ωστόσο, κρίνω απαραίτητη την εξοικείωση του αναγνώστη με ορισμένους όρους, όπως τουλάχιστον θα χρησιμοποιηθούν στο πλαίσιο του παρόντος κειμένου. Πρόκειται για τους όρους «ρεαλισμός», «ιλουζιονισμός» και «ψευδαίσθηση» ή «οπτική πλάνη», οι οποίοι εμφανίζονται σε κείμενα σχετικά με την τέχνη με ποικίλες εννοιολογήσεις, με αποτέλεσμα να δημιουργείται σύγχυση ως προς το περιεχόμενό τους. Η χρήση της έννοιας του «ρεαλισμού», για παράδειγμα, ειδικότερα σε σχέση με την τέχνη του 17^{ου} αιώνα, έχει οδηγήσει σε μια εκτεταμένη συζήτηση σχετικά με το κατά πόσο μπορεί πράγματι να χαρακτηρίσει συγκεκριμένα την ζωγραφική παραγωγή της περιόδου -το ζήτημα αυτό πρόκειται να παρουσιαστεί πιο εκτεταμένα στο πέμπτο κεφάλαιο. Μεγάλο μέρος της σύγχυσης, κατά τη γνώμη μου, προκαλείται από μια ασυμφωνία για το περιεχόμενο του ίδιου του όρου, για το τι εννοεί και τι κατανοεί ο καθένας χρησιμοποιώντας ή διαβάζοντας την συγκεκριμένη λέξη⁶.

Ενώ η λέξη «ρεαλισμός» υποδεικνύει μια σχέση της τέχνης με την πραγματικότητα, προκύπτει συχνά ως μια απόρροια της σύγκρισης της τέχνης μιας εποχής με αυτή των προγενέστερων· σύγκριση στην οποία ενυπάρχει και η υπόνοια μιας τελεολογίας, μιας προοδευτικής πορείας της ιστορίας της τέχνης προς την κατάκτηση της «ρεαλιστικής» αναπαράστασης, η οποία αξιολογείται συχνά και ως αυτοσκοπός. Η τέχνη, επομένως, του 17^{ου} αιώνα κρίνεται «ρεαλιστική», ή μάλλον, πιο ρεαλιστική, σε σύγκριση με την τέχνη της οποίας έπεται, ενώ ο ίδιος ο

⁴ Βλ. και Ann Jensen Adams, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland: Portraiture and the Production of Community*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 2013, σ. 259.

⁵ Wayne Franits, *Looking at seventeenth-century Dutch art: Realism reconsidered*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1997, σ. 7. Όπου δεν προκύπτει διαφορετικά από την βιβλιογραφία, η απόδοση των ξενόγλωσσων κειμένων στα ελληνικά είναι της συγγραφέως.

⁶ Βλ. Konrad Renger, «On the History of Research Concerning the Interpretation of Dutch Painting», στο Franits, 9-14, σς. 13-14.

«ρεαλισμός» αναδεικνύεται ως μια έννοια σχετική, που έχει ανάγκη δηλαδή ένα μέτρο σύγκρισης, αναφοράς⁷.

Η έννοια του ρεαλισμού στην βιβλιογραφία για την τέχνη του 17^{ου} αιώνα αναφέρεται στο στυλιστικό ιδίωμα, το οποίο φιλοδοξεί και κατορθώνει με θαυμαστό τρόπο και ιδιαίτερη επιμονή να πλησιάσει την εικόνα του ορατού κόσμου, αλλά και στην θεματογραφία, στην οποία εντοπίζεται μια ευρεία μετατόπιση μέρους της καλλιτεχνικής παραγωγής από θρησκευτικά και αλληγορικά θέματα σε σκηνές της καθημερινότητας (*genre painting*). Μια βάση της χρήσης της λέξης «ρεαλισμός» αφορά, δηλαδή, στο πέρασμα από την αλληγορία και την συμβολική νοηματοδότηση των αναπαραστάσεων σε μια πιο κυριολεκτική σχέση με τον κόσμο. Άλλοι σχολιαστές προτιμούν επίσης τον όρο «νατουραλισμός», ο οποίος άλλοτε χρησιμοποιείται ως ταυτόσημος του ρεαλισμού, άλλοτε παραπέμπει σε μια πιο επιστημονική απεικόνιση της πραγματικότητας, καθώς αποβλέπει στη δημιουργία της αίσθησης ότι το έργο τέχνης έχει παραχθεί παρουσία του αντικειμένου της αναπαράστασης και είναι αποτέλεσμα της προσεκτικής και λεπτομερούς παρατήρησής του⁸. Ο βαθμός κατά τον οποίο οι ζωγραφικές εικόνες, ειδικά των Βόρειων Κάτω Χωρών, αποτυπώνουν την εικόνα της πραγματικότητας του 17^{ου} αιώνα βρίσκεται στο επίκεντρο της ιστοριογραφικής συζήτησης για την τέχνη της εποχής.

Η πλήρης ταύτιση της ζωγραφικής εικόνας και της εικόνας του ορατού κόσμου δεν είναι εκ των πραγμάτων εφικτή, λόγω της διαφορετικής φύσης τους. Μεγάλο μέρος του θαυμασμού που προκαλούν τα «ρεαλιστικά» έργα μπορεί να αποδοθεί ακριβώς στην επίγνωση αυτής της διαφοράς μεταξύ του φυσικού αντικειμένου και του ζωγραφικού ανάλογού του· την επίγνωση αυτή ο θεατής κατέχει και διατηρεί σε όλη την διαδικασία της αισθητικής πρόσληψης. Στην περίπτωση της ρεαλιστικής απεικόνισης, δεν υπάρχει η προοπτική της σύγχυσης μεταξύ του αντικειμένου και της αναπαράστασης· η ίδια η σχέση τους δεν θεματοποιείται, αλλά συνήθως λειτουργεί ως μέσο για την επίτευξη κάποιου άλλου καλλιτεχνικού στόχου, όπως η ανάδειξη του περιεχομένου του έργου ή και της ίδιας της τεχνοτροπίας. Η απόσταση μεταξύ αντικειμένου και αντιγράφου, η οποία έχει σημασία για τον ρεαλισμό, μοιάζει να καταστέλλεται σε ένα βαθμό με τον ιλουζιονισμό⁹, η ψευδαισθητική δύναμη του οποίου βασίζεται κυρίως στην φαντασία και στην εμπρόθετη κινητοποίησή της από τον ίδιο τον θεατή¹⁰. Μέσα από τακτικές οργάνωσης του εικαστικού χώρου, όπως η προσθήκη ενός ιλουζιονιστικού πλαισίου, ή μιας τραβηγμένης κουρτίνας

⁷ Βλ. David R. Smith, «Realism and the Boundaries of Genre in Dutch Art», *Art History*, Vol. 32, No. 1, (Φεβρουάριος 2009), 78-114, σ. 83.

⁸ Stijn Bussels, «Discussions on Naturalism in the Dutch Golden Age: Junius and Vondel», στο Robert Felfe και Maurice Saß (επιμ.), *Naturalismen: Kunst, Wissenschaft und Ästhetik*, De Gruyter, Βερολίνο και Βοστώνη, 2019, 97-114, σ. 98.

⁹ Miya Tokumitsu, «The Currencies of Naturalism in Dutch *Pronk* Still-Life Painting: Luxury, Craft, Envisioned Affluence», *RACAR: Revue d'art canadienne*, 41, 2, (2016), 30-43, σ. 33.

¹⁰ Πρόκειται για το περίφημο «μερίδιο του θεατή» (*the beholder's share*) όπως έχει γίνει γνωστό από τον Ernst Gombrich, στο *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon, Λονδίνο, 1960.

ζωγραφισμένης στο πλάι του πίνακα, ο ιλουζιονισμός θολώνει τα όρια μεταξύ του κόσμου της εικόνας και του πραγματικού χώρου, διευκολύνοντας το πέρασμα του θεατή από τον έναν στον άλλο. Αντίθετα, τα έργα που εφαρμόζουν τις τεχνικές του *trompe l'oeil* μοιάζουν να επιβάλλουν στον θεατή την πλάνη, καθώς εκμεταλλεύονται τις «αδυναμίες» της ίδιας της οπτικής του αντίληψης¹¹. Ο όρος *trompe l'oeil* χρησιμοποιείται για πίνακες που αναπαριστούν με τρόπο ιδιαίτερα παραπλανητικό· σε αυτές τις περιπτώσεις, η απεικόνιση ενός αντικειμένου *μοιάζει να είναι* το ίδιο το αντικείμενο, καθώς με τρόπο μελετημένο, δίνει τα κατάλληλα οπτικά ερεθίσματα που καθιστούν πιθανή και πιστευτή, στο ανθρώπινο μάτι, την ύπαρξή του ως πραγματικό αντικείμενο στις τρεις διαστάσεις. Με την συνειδητοποίηση της πλάνης, του γεγονότος δηλαδή ότι αυτό που πραγματικά υπάρχει δεν είναι παρά μια δισδιάστατη απεικόνιση, προκύπτει συνήθως ένα αίσθημα έκπληξης και θαυμασμού. Στην περίπτωση του *trompe l'oeil*, περνώντας πρώτα από την ταύτιση αντικειμένου και αντιγράφου, η ανθρώπινη αντίληψη επιστρέφει σε μια οξυμένη επίγνωση της διαφορετικής φύσης τους. Σύμφυτη με αυτή την ανατροπή είναι και η συνειδητοποίηση της έντεχνης φύσης οποιασδήποτε εικόνας που δημιουργεί οπτική ομοιότητα με την εμπειρική πραγματικότητα, όσο «ρεαλιστική» κι αν φαίνεται. Ο ρεαλισμός, ο ιλουζιονισμός και η οπτική πλάνη δεν είναι παρά βαθμίδες στο ευρύτερο πεδίο της εικαστικής μίμησης¹².

¹¹ Για τη διαφορά μεταξύ του ιλουζιονισμού και του *trompe l'oeil* βλ. και Marie-Louise d' Otrange Mastai, *Illusion in art: trompe l'oeil: a history of pictorial illusionism*, Secker & Warburg, Λονδίνο, 1976, σ. 8. Την διάκρισή τους επισημαίνει και ο Hubert Damisch (μτφρ. John Goodman), *The origin of perspective*, The MIT Press, Κέμπριτζ MA, 1994, σς. 217-218.

¹² Βλ. και Louis Marin, «Imitation et trompe l'oeil dans la théorie classique de la peinture au XVIIIe siècle», *Rencontres de l' Ecole du Louvre*, Documentation Française, Παρίσι, 1985, σς. 181-196.

Η παράδοση της πλάνης: από την αρχαιότητα στον 17^ο αιώνα

Τι έπαθα! Παρασύρθηκα από τον πίνακα και πίστεψα πως αυτοί δεν είναι ζωγραφισμένοι αλλά πραγματικοί, και κινούνται κι ερωτεύονται στ' αλήθεια – τους φωνάζω πειράγματα λες κι ακούνε και μου φαίνεται πως μ' απαντούν κιόλας. Κι εσύ όμως δεν λες κάτι να με βγάλεις από την πλάνη μου, νικημένος κι εσύ όσο κι εγώ, μη μπορώντας να ξεφύγεις από την ψευδαίσθηση και την παραζάλη που φέρνει. Ας εξετάσουμε όμως τον πίνακα, γιατί μπροστά σε πίνακα στεκόμαστε.

Φλάβιος Φιλόστρατος, *Εικόνες*¹³

Από την αρχαιότητα έχει εξυμνηθεί η δύναμη των εικόνων που δημιουργεί η τέχνη να ανακαλούν την φύση. Ορισμένες φορές, μάλιστα, η δύναμη της εικόνας είναι τόσο ισχυρή που λειτουργεί πραπλανητικά, πείθοντας προς στιγμής τον θεατή ότι δεν βρίσκεται μπροστά σε ένα έργο τέχνης αλλά σε κάτι υπαρκτό· όταν δε ο θεατής καταλάβει ότι έχει εξαπατηθεί, συγκρατούσε την εμπειρία ως κάτι ευχάριστο, συναρπαστικό και διασκεδαστικό, πολύ κοντά στο πνεύμα της περιγραφής του Φιλόστρατου. Κατά την θέαση ενός ψευδαισθητικού έργου, η μορφή του καλλιτέχνη μοιάζει να εξαφανίζεται μαζί με τα ίχνη της τέχνης του· με την επίλυση της πλάνης, ωστόσο, ο δημιουργός αναδύεται ισχυρότερος και η αναπαραστατική του δεινότητα εξαιρείται. Αυτή η ικανότητα του δημιουργού να προκαλεί το σάστισμα, την στιγμιαία πλάνη, ήταν και κριτήριο της δεξιοτεχνίας του: επικυρώνοντας την μιμητική του δεινότητα, του έφερνε δόξα και φήμη.

Η αναμέτρηση των ζωγράφων με την φύση αλλά και μεταξύ τους είναι γνωστή από μια σειρά περιστατικών ένδοξων δόλων, οι καταγραφές των οποίων δημιουργούν σταδιακά ένα οικείο λογοτεχνικό μοτίβο, έναν θεματικό τύπο (*topos*), καθώς διαιωνίζονται οι αναφορές τους. Η πιο διάσημη (*locus classicus*) από αυτές τις

¹³ Φλάβιου Φιλόστρατου, *Εικόνες* (εισαγ., μτφρ., σχόλια: Δ. Πλάντζος), Κατάρτι, 2006, σ. 191.

καταγραφές βρίσκεται στο 35^ο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας» του Πλίνιου του Πρεσβύτερου, και αφορά τον ανταγωνισμό μεταξύ των ζωγράφων της αρχαιότητας, Ζεύξη και Παρράσιου:

Λέγεται ότι αυτός ο τελευταίος διαγωνίστηκε με τον Ζεύξη που ζωγράφιζε σταφύλια με τόση επιτυχία ώστε τα πουλιά φτερούγισαν γύρω τους στην σκηνή του θεάτρου. Ο Παρράσιος ζωγράφιζε 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 Παρράσιος κατόρθωσε να ξεγελάσει αυτόν τον ίδιο που ήταν και τεχνίτης¹⁴.

Όπως εύστοχα παρατηρεί η Celeste Brusati, η παράδοση των δόλων διέπεται και από μια αξιολογική τελεολογία¹⁵: ενώ η ζωγραφική του Ζεύξη ξεγελά τα ζώα, η μίμηση του Παρράσιου ήταν ικανή να ξεγελάσει τον άνθρωπο και μάλιστα όχι οποιονδήποτε άνθρωπο αλλά κάποιον που ήταν και ο ίδιος καλλιτέχνης. Με τον ίδιο τρόπο ο νεαρός Giotto, όπως αναφέρει ο Giorgio Vasari, ζωγράφιζε τόσο πειστικά μια μύγα που ο δάσκαλός του, Cimabue, προσπάθησε όχι μία, αλλά πολλές φορές να την διώξει, «νομίζοντας πως ήταν αληθινή, πριν αντιληφθεί το λάθος του»¹⁶. Το εγκώμιο του Giotto πλέκει χαρακτηριστικά και ο Giovanni Boccaccio στο *Δεκαήμερό* του: η αναπαραστατική του δεινότητα ήταν τέτοια, ώστε έμοιαζε να δημιουργεί όχι απλή ομοιότητα αλλά «το ίδιο το πράγμα, δεδομένου ότι η όραση του ανθρώπου έχει βρεθεί συχνά να παραπλανάται σε τέτοιες περιπτώσεις, παίρνοντας για αληθινό αυτό που δεν είναι παρά μια απεικόνιση»¹⁷. Εντούτοις, η εξαπάτηση ενός ζωγράφου από έναν άλλο (ικανότερο) ζωγράφο, ή ακόμη του δασκάλου από τον μαθητή, δεν είναι το τελευταίο στάδιο στην κατάταξη των δόλων. Ο Arnold Houbraken (1660-1719), μαθητής του Samuel Van Hoogstraten (1627-1678), περιγράφει στη βιογραφία του δασκάλου του (1718-1721) τον τρόπο με τον οποίο η ψευδαισθητική του μαεστρία οδήγησε στον εντυπωσιασμό του αυτοκράτορα Φερδινάνδου III· ως αποτέλεσμα, ο Van Hoogstraten κέρδισε την υψηλότερη δυνατή τιμή, το αυτοκρατορικό χρυσό

¹⁴ Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής: 35^ο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας»* (μτφρ. Τ. Ρούσσοσ, Α. Λεβίδης), Άγρα, 1994, §65, σ. 67. Για αναφορές στον διαγωνισμό του Ζεύξη και του Παρράσιου σε γραπτά του 17^{ου} αιώνα, βλ. Philips Angel, Michael Hoyle, Hessel Miedema, «Praise of Painting», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1996, Vol. 24, No. 2/3, 227-258, σ. 235. Και Celeste Brusati (επιμ.), Jaap Jacobs (μτφρ.), *Samuel van Hoogstraten's Introduction to the Academy of Painting; or, The Visible World*, Getty Research Institute, Λος Άντζελες, 2021, σς. 79, 254 και 256.

¹⁵ Brusati 1995, σ. 161. Βλ. επίσης Thijs Weststeijn, *The Visible World: Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age* (μτφρ. Beverley Jackson, Lynne Richards), Amsterdam University Press, Αμστερνταμ, 2008, σ. 278.

¹⁶ Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters Sculptors and Architects, Volume 1, Cimabue to Agnolo Gaddi* (μτφρ. Gaston du C. de Vere), Macmillan and Co., Ltd. & The Medici Society, Ltd., 1912-14, σ. 94. Για το μοτίβο της μύγας βλ. Ebert-Schifferer, σ. 20-21.

¹⁷ Giovanni Boccaccio, *The Decameron of Giovanni Boccaccio* (μτφρ. John Payne: πρώτη έκδοση της μετάφρασης: The Villon Society, Λονδίνο, 1886), προσβάσιμο σε ηλεκτρονική μορφή στο <http://www.limpidsoft.com/a5/decameron.pdf>, σ. 302.

μετάλλιο με αλυσίδα, ως «ο πρώτος ζωγράφος που πέτυχε να τον ξεγελάσει έτσι»¹⁸. Παράλληλα, μέσα από τον συσχετισμό του περιστατικού με την λογοτεχνική του παράδοση, ο Van Hoogstraten αναδεικνύεται ικανότερος όλων, αφού κατορθώνει να ξεγελάσει τον ίδιο τον παγκόσμιο μονάρχη¹⁹. Ο Karel Van Mander καταγράφει με παρόμοιο τρόπο πώς ο Hans Vredeman de Vries και ο γιος του, Paul, με την ψευδαισθητική τους επιδεξιότητα στην προοπτική απεικόνιση, κατάφεραν να παραπλανήσουν εξίσου επιφανείς προσωπικότητες της εποχής, τον Πρίγκιπα της Οράγγης και τον Ροδόλφο II της Αυστρίας αντιστοίχως²⁰.

Εκτός από την ιδιότητα του αποδέκτη της πλάνης, φαίνεται ότι ένας παράγοντας που επίσης έπαιξε ρόλο στην αξιολόγησή της ήταν και το περιεχόμενο της ίδιας της αναπαράστασης. Ιδιαίτερα δύσκολη θεωρούνταν η επιτυχία της ψευδαίσθησης σε περιπτώσεις που η αναπαράσταση περιελάμβανε ανθρώπινες μορφές. Ο ίδιος ο Ζεύξις, αναφέρει ο Πλίνιος, οργίστηκε με το έργο του όταν πουλιά φτερούγισαν ξανά γύρω από τα ζωγραφιστά σταφύλια, τα οποία όμως αυτή τη φορά κρατούσε η μορφή ενός αγοριού· ο φημισμένος ζωγράφος έψεξε τον εαυτό του λέγοντας: «Ζωγράφισα καλύτερα τα σταφύλια απ' όσο το παιδί, γιατί αν το 'χα φτιάξει κι αυτό τέλειο, τα πουλιά θα 'πρεπε να το φοβούνται»²¹. Στον αντίποδα, σύμφωνα με τις καταγραφές, ο Rembrandt van Rijn (1606-1669) είχε κατορθώσει όχι μόνο να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση της παρουσίας μιας ανθρώπινης μορφής, αλλά και να παραπλανήσει με αυτή άλλους ανθρώπους [εικ. 4]. Όπως γράφει ο Γάλλος ζωγράφος, χαράκτης και κριτικός Roger de Piles (1635-1709), ο Rembrandt

γνώριζε καλά πως μέσω της Ζωγραφικής μπορούσε κανείς, χωρίς ιδιαίτερο κόπο, να παραπλανήσει την όραση αναπαριστώντας φόρμες ακίνητες και άψυχες· και καθώς δεν τον ικανοποιούσε αυτό το αρκετά κοινό τέχνασμα, έψαχνε με μεγάλη αφοσίωση τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε να επιβληθεί στο μάτι η αίσθηση των ζωντανών μορφών.

¹⁸ Arnold Houbraken, *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, 1718-1721. Βλ. Brusati 1995, σ. 54 και Weststeijn 2008, σ. 279.

¹⁹ Brusati 1995, σς. 9, 161 και 163-164. Στην ίδια θέση βρίσκεται και ο Φλαμανδός ομόλογος του Van Hoogstraten, Peter Paul Rubens, όπως υπονοείται από το περιστατικό που καταγράφει ο Filippo Baldinucci, συντάκτης μιας βιογραφίας του καλλιτέχνη (Φλωρεντία, 1681). Περιγράφοντας το σπίτι και εργαστήριό του στην Αμβέρσα, ο Baldinucci αναφέρει ότι ο Rubens είχε χτίσει εκεί

ένα μεγάλο και αριστοκρατικό παλάτι σε μοντέρνο ιταλικό στιλ, με λίμνες και άλλα στολίδια [στην αυλή], μέσα στην οποία με το χέρι του είχε ζωγραφίσει μια στοά (*loggia*) με προοπτικές, αρχιτεκτονήματα και ανάγλυφα στοιχεία πλούσιας επινόησης (*invention*) και, μεταξύ άλλων, είχε δημιουργήσει την εντύπωση ότι μια εικόνα στηριζόταν στην αρχιτεκτονική για να στεγνώσει στον ήλιο, [και ήταν] τόσο καλά αποστασιοποιημένη από το έδαφος που, όπως λέγεται, καθώς μια μέρα την είδε η γαληνιοτάτη Κλάρα Ευγενία Ινφάντα της Ισπανίας, σύζυγος του Αρχιδούκα Αλβέρτου του Ίνσμπρουκ, μια κυρία τόσο ξακουστή σε εκείνα τα μέρη της Φλάνδρας, διέταξε να κατεβάσουν αμέσως τον καμβά, πιστεύοντας ότι [η εικόνα] ήταν αληθινή και όχι ζωγραφισμένη.

Όπως παρατίθεται στο Jeffrey M. Muller, «The *Perseus and Andromeda* on Rubens's House», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 12, no. 2/3, 1981, 131-146, σ. 131.

²⁰ Brusati 1995, σς. 10-11· Walter S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon: Karel Van Mander's Schilder-Boeck*, The University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο, 1991, σς. 31-33· και Petr Uličný, «Hans and Paul Vredeman De Vries in Rudolf II's Prague Castle», *Studia Rudolphina*, XV, 2015, 48-63, σ. 53.

²¹ Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, §66, σ. 69.

Έκανε, λοιπόν, μεταξύ άλλων μια δοκιμή τοποθετώντας στο παράθυρο το πορτρέτο της υπηρέτριας, με τέτοιο τρόπο, που όλο το άνοιγμα καλυπτόταν από το ύφασμα του Πίνακα. Όλοι όσοι το έβλεπαν παραπλανώνταν, μέχρις ότου, καθώς ο Πίνακας έμεινε εκτεθειμένος για πολλές μέρες, και η υπηρέτρια έμενε πάντα στην ίδια θέση, ο καθένας έφτανε εν τέλει στο συμπέρασμα ότι είχε εξαπατηθεί²².

Σε παρόμοια αποτελέσματα όσον αφορά την ανταπόκριση των θεατών και την γραπτή μνεία προς την τέχνη του στόχευε πιθανότατα και ο Van Hoogstraten, φιλοτεχνώντας λίγα χρόνια αργότερα ένα έργο που θυμίζει ιδιαίτερος το έργο του Rembrandt [εικ. 5], αν και για τον ίδιο δεν σώζεται κάποια παρόμοια καταγραφή, αν υπήρξε.

Η περίπτωση του Samuel van Hoogstraten είναι ιδιαίτερη μεταξύ των ζωγράφων που, είτε μέσω των αναπαραστατικών αναφορών που οι ίδιοι χρησιμοποιούσαν, είτε μέσω των εγκωμίων που δέχτηκαν από τρίτους, συνδέθηκαν με την παράδοση των ζωγραφικών δόλων. Κι αυτό γιατί συμμετέχει στην συζήτηση τόσο με την ιδιότητα του καλλιτέχνη όσο και με αυτή του συγγραφέα. Στην θεωρητική του πραγματεία για την ζωγραφική, με τίτλο *Εισαγωγή στην Ακαδημία της Ζωγραφικής· ή, ο Ορατός Κόσμος (Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst, anders de zichtbaere werelt*, Ρότερνταμ, 1678), αναφέρει την περίπτωση του Ιταλού ζωγράφου Francesco Bonsignori (1460-1519), του οποίου οι απεικονίσεις σε δύο περιπτώσεις ξεγέλασαν ζώα, φέροντας μεγάλη φήμη στα ίδια τα έργα και τον δημιουργό τους²³. Ο Van Hoogstraten καταγράφει ακόμη ως αυτόπτης μάρτυρας την πλάνη μιας κατσίκας, που προκλήθηκε αυτή τη φορά από έργο του πατέρα του, Theodore, όταν ο τελευταίος

για ένα γλέντι ζωγράφισε εκ του φυσικού μια κατσίκα, την οποία εγώ, πολύ νέος ακόμη, συγκρατούσα με την βοήθεια σχοινιών και κορδονιών, ώστε να την κρατώ στη σωστή θέση, πράγμα που με μεγάλη προσπάθεια κατάφερα να συνεχίσω ως το τέλος· όταν όμως η ζωγραφισμένη κατσίκα ήταν σχεδόν ολοκληρωμένη, ο πατέρας μου μετακίνησε το έργο, το οποίο ήταν αρκετά μεγάλο, ελαφρώς προς τα πίσω, για να το παρατηρήσει από απόσταση. Έτυχε τότε η κατσίκα να προσέξει το ζωγραφισμένο ζώο, και ακολούθως με μια έκρηξη οργής, πετάχτηκε, έσπασε τα σχοινιά και, ρίχνοντάς με κάτω, επιτέθηκε στα κέρατα της ζωγραφιστής αδελφής της με τόση βία που διαπέρασε τον καμβά και κατέστρεψε τον πίνακα, προς μεγάλη λύπη εκείνου που είχε επιδείξει σε αυτόν τόσο αξίεπαινα την επιμέλειά του²⁴.

²² Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait; De la connoissance des desseins; De l'utilité des estampes*, Jacques Estienne, Παρίσι, 1715, σ. 423.

²³ Brusati 2021, σς. 210-211.

²⁴ Brusati 2021, σ. 210 και Brusati 1995, σ. 12.

Ο Van Hoogstraten σχολιάζει στην συνέχεια ότι με βάση το περιστατικό αυτό άξιζε να φυλάξουν το έργο, καθώς από μόνο του αρκούσε για να μνημονεύεται αιώνια ο δημιουργός του. Παρότι ο πατέρας του δεν κράτησε το έργο, προτάσσοντας την αρετή απέναντι στη ματαιοδοξία, η πλάνη που κατάφερε να δημιουργήσει κρίνεται για τον Van Hoogstraten αντάξια αυτής του αρχαίου ζωγράφου Πρωτογένη που με παρόμοιο τρόπο είχε ξεγελάσει μια πέρδικα²⁵. Μνημονεύοντας ο ίδιος το περιστατικό της πλάνης της κατσίκας, επανορθώνει για την φήμη που στερήσε στον πατέρα του η καταστροφή του έργου.

Εντούτοις, όπως επισημαίνουν και οι μεταφραστές του Πλίνιου για την διαμάχη του Ζεύξη και του Παρράσιου²⁶, η ιστορική βάση των παραπάνω συμβάντων δεν είναι αναμφισβήτητη²⁷. Η ίδια η σύνδεση των καταγραφών αυτών στη βάση ενός λογοτεχνικού μοτίβου, η δημιουργία μιας «παράδοσης της πλάνης», παραπέμπει περισσότερο στο γεγονός ότι λειτουργούν ως εγκώμιο, τόσο για το έργο όσο και για τον δημιουργό του, παρά ως αντικειμενική καταγραφή όσων πραγματικά συνέβησαν. Η ομοιότητα των περιγραφών αυτών με το λογοτεχνικό είδος των *εκφράσεων*, υποδεικνύει ότι οι εκάστοτε συγγραφείς όχι μόνο αναδείκνυαν το έργο του ζωγράφου, αλλά ανταγωνίζονταν ταυτόχρονα την ικανότητά του να ανακαλεί τη φύση. Αντίστοιχα, η ιστορία του Ζεύξη και του Παρράσιου αποκτά τον ρόλο ενός αρχέτυπου για την επιθυμία και την προσπάθεια του ζωγράφου να συναγωνιστεί την φύση, τους άλλους καλλιτέχνες και τις άλλες μορφές τέχνης, ή ακόμη, το Θεό.

Κάτι ακόμη που εκμαιεύεται από αυτή την σειρά περιστατικών είναι η αναφορά στην αρχαία τέχνη με όρους προτύπου, ενδεικτική της ανάγκης των καλλιτεχνών του 17^{ου} αιώνα να αναπτύξουν δεσμούς με τα παραδείγματα της αρχαιότητας και να αναμετρηθούν με τα έργα των προγενέστερών τους, δικαιώνοντας την δική τους τέχνη ως αντάξιά τους -αν όχι ανώτερη. Δημιουργείται, με τον τρόπο αυτό, μια γενεαλογική σχέση μεταξύ των δύο εποχών, με τον 17^ο αιώνα να παρουσιάζεται ως η συνέχεια της αρχαίας τέχνης και μάλιστα των έργων που αναδείχθηκαν ως σημαντικότερα, με βάση την μιμητική δεινότητα των δημιουργών τους. Ο Carel van Nispen, ποιητής από τη Ντόρντρεχτ της Ολλανδίας εξυμνεί χαρακτηριστικά τον Samuel Van Hoogstraten ως έναν σύγχρονο Απελλή, παρουσιάζοντάς τον έτσι ως ισάξιο του αρχαίου ζωγράφου που, κατά τον Πλίνιο, «ξεπέρασε προγενέστερους και μεταγενέστερους» και μόνος του «προσέφερε στην ζωγραφική περισσότερα απ' όσα

²⁵ Brusati 2021, σ. 210 και 6-7. Το περιστατικό αναφέρεται από τον Στράβωνα, σύμφωνα με τον οποίο ο Πρωτογένης είχε ζωγραφίσει τόσο δεξιοτεχνικά μια πέρδικα που, όταν κοντά στο έργο έφεραν πραγματικά πουλιά, εκείνα μαζεύτηκαν γύρω της και της μιλούσαν τιτβίζοντας. Η αριστοτεχνική απόδοση της πέρδικας είχε τραβήξει και την προσοχή των ανθρώπων, που στέκονταν και την θαύμαζαν μη δίνοντας καμία σημασία στον Σάτυρο που ήταν ζωγραφισμένος δίπλα της. Έτσι ο Πρωτογένης ζήτησε την άδεια από τους παραγγελιοδότες του να αφαιρέσει το πτηνό, καθώς κυριαρχούσε εις βάρος του θέματος του έργου. Βλ. Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, υποσημ. 4, σς. 381-382.

²⁶ Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, υποσημ. 1, σ. 316.

²⁷ Βλ. και Wheelock, σ. 79.

όλοι οι άλλοι μαζί»²⁸. Η τεχνική δεξιοότητα του Απελλή αποδεικνύεται επίσης στον Πλίνιο μέσα από ένα περιστατικό πλάνης: ανάμεσα σε μια σειρά από έργα που συγκρίνονταν για την πειστική απόδοση αλόγων, τα αληθινά αλόγα που έφερε ο Απελλής μόνο μπροστά στο δικό του έργο χλιμίντρισαν, κρίνοντας έτσι το αποτέλεσμα²⁹. Στην πραγματεία του, ο Van Hoogstraten επικαλείται τον διαγωνισμό, γράφοντας πως η πλάνη των αλόγων έφερε στον Απελλή την νίκη και «καθιέρωσε το όνομά του για πάντα» στην ιστορία της τέχνης³⁰.

Ένας ακόμη Ολλανδός ζωγράφος που πολλές φορές εξυμνήθηκε ως Απελλής της εποχής του ήταν ο Cornelis Bisschop (1630-1674). Στο έργο του *Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξης [εικ. 6]*, ο Bisschop απεικονίζει τον εαυτό του, με τα σύνεργα της δουλειάς του, την παλέτα και το πινέλο, στο ένα χέρι με το άλλο, ανασηκώνει την άκρη μιας κουρτίνας αφήνοντας να φανεί μέρος ενός έργου, του οποίου από την άλλη πλευρά διακρίνεται και η σκαλιστή κορνίζα. Η απεικόνιση φιλοδοξεί να πείσει τον θεατή πως μπροστά του βρίσκονται όχι μόνο η κουρτίνα και ο πίνακας, αλλά και ο ίδιος ο καλλιτέχνης, έτοιμος να αποκαλύψει το «πραγματικό» του έργο. Συνδιαλεγόμενο ενσυνείδητα με το γνωστό διαγωνισμό μεταξύ του Ζεύξη και του Παρράσιου, αλλά και με την αξιολογική κατάταξη των ζωγραφικών δόλων, το έργο του Bisschop λειτουργεί ως αυταπόδεικτο επιχείρημα υπέρ των τεχνικών ικανοτήτων του δημιουργού του, υποδεικνύοντας ταυτόχρονα ότι ο ίδιος είναι ενήμερος των ζητημάτων που άπτονται της σχετικής θεωρητικής συζήτησης. Ο Bisschop παρουσιάζει τον εαυτό του αντάξιο, αν όχι ανώτερο, διάδοχο των φημισμένων ζωγράφων και συνεχιστή μιας μιμητικής παράδοσης που ξεκινάει από

²⁸ Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, §79, σ. 77. Ο Carel van Nispen παραλληλίζει την σχέση του Van Hoogstraten και των Πριγκίπων του Οίκου της Οράγγης (*House of Orange*) που υπήρξαν παραγγελιοδότες του, με την σχέση του Απελλή και του Μεγάλου Αλεξάνδρου, βλ. Brusati 1995, σς. 46-47· τον ίδιο παραλληλισμό κάνει και ο Karel van Mander, αυτή την φορά για να αναδείξει τις συναναστροφές του Bartholomeus Sprangher με τον Ρωμαίο Αυτοκράτορα Rudolph II, ο οποίος βρίσκεται στο πρόσωπο του Sprangher τον Απελλή του, βλ. Melion, σ. 34.

²⁹ Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, § 95, σ. 87. Η μιμητική επιτυχία της ζωγραφικής του Απελλή αποδίδεται από τον Ernst Gombrich σε έναν ιδιαιτέρως επιδέξιο χειρισμό του φωτός, στον οποίο μάλιστα εντοπίζει την απαρχή της ενασχόλησης με το ρόλο του φωτός και της λάμψης στην δημιουργία της αίσθησης του μπροστά και του πίσω στο ζωγραφικό χώρο· πρόκειται για ένα θέμα που επανέρχεται στις θεωρητικές συζητήσεις από τον 15^ο αιώνα, ενώ απασχολεί επίσης τους Samuel Van Hoogstraten και Philips Angel (βλ. για παράδειγμα Brusati 2021, σς. 82-83, 332-333 και Philips Angel κ.ά., σ. 244). Βλ. Ernst Gombrich, *The heritage of Apelles: studies in the art of the Renaissance*, Phaidon, Οξφόρδη, 1976, και Ernst van de Wetering, *Rembrandt: the painter at work*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 1997, σς. 179-190. Το επιχείρημα του Gombrich για την σχέση μεταξύ του χειρισμού του φωτός και της ιλουζιονιστικής δύναμης της ζωγραφικής -για την οποία έχει εξυμνηθεί ο Απελλής- φαίνεται πως έχει την βάση του σε πιο σύγχρονα πορίσματα της νευροβιολογίας της όρασης: η εικόνα που δημιουργείται στον αμφιβληστροειδή μπορεί να γίνει κατανοητή ως μια κατανομή τονικών αντιθέσεων στις δύο διαστάσεις· το φως και η σκιά λειτουργούν έτσι ως ισχυρά σήματα, καθοριστικά για την αντίληψη του βάθους στον χώρο. Για την σχετική σύνδεση, βλ. Wolf Singer, «The Misperception of Reality», στο Ebert-Schifferer, 41-51, σς. 41 και 47-49.

³⁰ Brusati 2021, σς. 205-206. Περισσότερα για τον Απελλή ως πρότυπο για την Αναγέννηση και τον 17^ο αιώνα βλ. στο Norman Land, «The Image of Apelles and Protogenes», *Academia Letters*, 98, Δεκέμβριος 2020.

την αρχαιότητα³¹. Αυτό, επομένως, που αναδεικνύεται περισσότερο από οτιδήποτε άλλο μέσα από τις καταγραφές των περιστατικών ένδοξων ζωγραφικών δόλων, και από την διαιώνιση των γραπτών και ζωγραφικών επικλήσεων στην «παράδοση της πλάνης», είναι η υψηλή αξία που φαίνεται να έχει η επιτυχημένη μίμηση της φύσης για την ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα. Όταν η τεχνική δεξιότητα του ζωγράφου φτάνει σε τέτοιο επίπεδο ώστε τα έργα του να συγχέονται με δημιουργήματα της ίδιας της φύσης, παραπλανώντας προς στιγμήν τον θεατή, ο ίδιος κρίνεται άξιος των υψηλότερων διακρίσεων και επαίνων.

³¹ Βλ. και Sander Paarlberg, «Η ζωγραφική στη Ντόρντρεχτ, εισαγωγή», στο Αγγέλα Ταμβάκη, Sander Paarlberg (επιμ.), *Ο Χρυσός Αιώνας της Ολλανδικής Ζωγραφικής από τη Συλλογή του Μουσείου της Dordrecht*, Εθνική Πινακοθήκη/Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα, 2002, 49-57, σ. 49.

Μίμηση και πλάνη

Στο περίφημό του *Het Schilder-Boeck* (Βιβλίο της Ζωγραφικής, Χάαρλεμ, 1604)³², βιβλίο με ιδιαίτερη επίδραση για την ολλανδική τέχνη του 17^{ου} αιώνα, ο Karel Van Mander ορίζει πρώτιστα την τέχνη της ζωγραφικής (*schilderconst*) ως την «μιμητική ικανότητα όπως ασκείται από το χέρι»³³. Στο κεφάλαιο που αφιερώνει στην απόδοση των Αντανάκλασεων (*Reflectie*) επαινεί την επινόηση του Jan van Eyck, τα χρώματα λαδιού, καθώς με αυτή κατορθώνει να μεταμορφώσει τους καμβάδες (*tafereelen*) σε καθρέφτες (*spieghels*): «Αυτοί είναι καθρέφτες, καθρέφτες, όχι πίνακες», γράφει³⁴. Αντιστοίχως, για τον Samuel Van Hoogstraten «η τέχνη της ζωγραφικής απεικονίζει όλα όσα είναι ορατά»³⁵ και «ο τέλειος πίνακας είναι σαν ένας καθρέφτης της φύσης, ο οποίος κάνει πράγματα που δεν υφίστανται στ' αλήθεια να μοιάζουν υπαρκτά και παραπλανά με έναν επιτρεπτό, ευχάριστο και αξιέπαινο τρόπο»³⁶.

Εντούτοις, ενώ η αντίληψη για τον ζωγραφικό πίνακα ως «καθρέφτη της φύσης» συνεχίζει να χρησιμοποιείται, την ίδια στιγμή στις θεωρητικές πραγματείες της εποχής η μίμηση της πραγματικότητας κρίνεται αναγκαία, αλλά όχι επαρκής. Στους νεαρούς ζωγράφους συστήνεται να μελετούν και να αντιγράφουν την τέχνη των μεγάλων ζωγράφων που προηγήθηκαν, όχι με σκοπό να την μιμηθούν πιστά αλλά για να αντλήσουν μαθήματα, να βρουν τον δικό τους τρόπο ζωγραφικής και, αν είναι δυνατόν, να ωθήσουν την τέχνη τους σε νέες κατακτήσεις. Αυτό το είδος της κριτικής μίμησης, γνωστό ως *aemulatio*, ερχόταν σε αντίθεση με τη μίμηση ως στείρα αντιγραφή (*imitatio*)³⁷, δίνοντας στον καλλιτέχνη ένα νέο είδος ελευθερίας. Το ιδεώδες της κριτικής, μεταμορφωτικής και προοδευτικής μίμησης (*aemulatio*) αφορούσε ζωγράφους και συγγραφείς από κοινού, όπως και η μεταφορά που παρουσίαζε την δημιουργική διαδικασία με την συλλογή γύρης από τις μέλισσες για την παραγωγή του μελιού, η οποία ήταν κοινός τόπος σε πραγματείες για την μίμηση στην τέχνη της ποίησης³⁸. Στην πρακτική αυτή προέτρεπε τους συγχρόνους του ο Samuel Van Hoogstraten, γράφοντας στην θεωρητική του πραγματεία (*Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, 1678): «Ένας ζωγράφος μπορεί, σαν μια ωφέλιμη μέλισσα που πετά από λουλούδι σε λουλούδι ρουφώντας μέλι, να εκμαιεύσει πολλά χρήσιμα πράγματα από τα παραδείγματα των άλλων. Η αντιγραφή των πάντων είναι πολύ δουλοπρεπής, μέχρι και αδύνατη· και για να εμπιστευθεί κανείς τα πάντα στην

³² Karel Van Mander, *Het Schilder-Boeck: waer in Voor eerst de leelustighe Iueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen*, Χάαρλεμ, 1604.

³³ Melion, σ. 26.

³⁴ Melion, σς. 5, 22, 31, 62-63, 243, 258, και Jensen Adams, σ. 39.

³⁵ Brusati 2021, σ. 64.

³⁶ Brusati 1995, σ. 11. Η έμφαση δική μου.

³⁷ Ο όρος *imitatio*, ωστόσο, συναντάται πολύ συχνά και χωρίς τις αρνητικές συνδηλώσεις που δημιουργεί η σύγκριση με τον όρο *aemulatio*.

³⁸ Αναλυτικότερα, βλ. George W. Pigman III, «Versions of Imitation in the Renaissance», *Renaissance Quarterly*, 33: 1 (άνοιξη 1980), σς. 1-32.

φαντασία του πρέπει να είναι ένας Rubens»³⁹. Ο μαθητευόμενος, ή ο κοινός ζωγράφος -που δεν είναι «ένας Rubens»- καλείται, επομένως, να βρει ένα μέτρο ανάμεσα στην στείρα αντιγραφή, που δεν οδηγεί πουθενά, και την υπερβολική εμπιστοσύνη στην φαντασία του, η οποία μπορεί να οδηγήσει σε λάθη αν δεν κατέχει άριστα την τεχνική του. Ακόμη, καλείται να αναγνωρίσει και να επιλέξει ανάμεσα στα παραδείγματα των προγενέστερών του τα στοιχεία εκείνα που θα του είναι ενδεχομένως «χρήσιμα» στην δική του τέχνη⁴⁰.

Στην πραγματεία του με τίτλο *De Pictura Veterum* (Η ζωγραφική των Αρχαίων) του 1637⁴¹, στην οποία εκτενώς βασίζεται και το θεωρητικό έργο του Van Hoogstraten, ο Franciscus Junius (1591-1677) αναφέρεται στους κινδύνους που μπορεί να κρύβει η υποταγή στην μίμηση (*Imitation*) και στην αξία που έχει για τους νέους σπουδαστές της ζωγραφικής η παράλληλη καλλιέργεια της φαντασίας (*Phantasia*): μόνο μέσω της τελευταίας μπορεί ένας ζωγράφος να «πάει μακρύτερα από εκεί που είχαν φτάσει οι προκάτοχοί του» βοηθώντας έτσι στην εξέλιξη της ίδιας της τέχνης της ζωγραφικής, η οποία εάν αναλωνόταν στην απλή μίμηση θα έμενε στάσιμη ή θα οπισθοδρομούσε:

Καθώς βλέπει κανείς, χωρίς να μπορεί να το αρνηθεί, ότι οι απαρχές της Τέχνης υπήρξαν πολύ φτωχές και ατελείς, με τον ίδιο τρόπο φαίνεται πως δεν θα μπορούσαν να εξελιχθούν από την απλή Μίμηση: γιατί μέσω της Μίμησης ένας επιμελής Αρχάριος θα μπορούσε να φτάσει την Τέχνη του μέχρι το επίπεδο που την είχαν ασκήσει όσοι υπήρξαν πριν από αυτόν· εντούτοις κανένας Μαθητής που δήλωνε ο ίδιος απλός Μιμητής δεν κατόρθωσε να ξεπεράσει τους προγενέστερούς του. Και είναι βέβαιο ότι οι Τέχνες αυτές θα μπορούσαν να έχουν μείνει για πάντα στάσιμες, ή ακόμη και να οπισθοδρομούσαν διαρκώς, αν η Φαντασία δεν είχε αναπληρώσει αυτό που η Μίμηση δεν μπορούσε να εκπληρώσει. Δεν είναι, επομένως, λανθασμένο να σκεφτεί κανείς λίγο πόσο άκαρπο και επιβλαβές θα ήταν να δεσμεύσουμε τις προσπάθειές μας σε μια

³⁹ Όπως παρατίθεται στο Jeffrey M. Muller, «Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art», *The Art Bulletin*, Vol. 64, No. 2 (Ιούνιος 1982), 229-247, σ. 245. Στο άρθρο του Muller, η πρακτική του Rubens κρίνεται χαρακτηριστικότερο παράδειγμα της εφαρμογής του ιδεώδους της κριτικής μίμησης (*aemulatio*).

⁴⁰ Για μια ανάλυση της εφαρμογής των σχετικών απόψεων του Van Hoogstraten στην δική του τέχνη, βλ. Celeste Brusati, «Painting at the Threshold: Competition and Conversation in Perspective», στο Anton W.A. Boschloo κ.ά. (επιμ.), *Aemulatio: imitation, emulation and invention in Nethelandish art from 1500 to 1800. Essays in honor of Eric Jan Sluijter*, Waanders, Zwolle, 2011, σς. 326-341.

⁴¹ Η πραγματεία αποτελεί ένα συμπύλημα αποσπασμάτων από αρχαίους ως επί το πλείστον συγγραφείς: ο Junius κατορθώνει έτσι να παρουσιάσει τις απόψεις του μέσα από τα δικά τους λόγια. Το 1638 δημοσιεύεται μια ανανεωμένη έκδοση σε αγγλική μετάφραση του ίδιου του Junius, με τίτλο *The Painting of the Ancients*, ενώ το 1641 κυκλοφορεί η αντίστοιχη ολλανδική έκδοση (*De Schilderkonst der Oude begrepen in drie boecken*). Σχετικά, βλ. Thijs Weststeijn, *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain: The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius*, Brill, Λάιντεν, 2015· και Philipp P. Fehl, Keith Aldrich και Maria Raina Fehl, «Franciscus Junius and the Defense of Art», *Artibus et Historiae*, Vol. 2, No. 3 (1981), σς. 9-55.

δουλοπρεπή Μίμηση, αντί να υψώσουμε την σκέψη μας προς μια πιο ελεύθερη και ριψοκίνδυνη αυτοπεποίθηση⁴².

Αντίστοιχα, με αφορμή την ερώτηση του μαθητή του, Carel Fabritius, σχετικά με τα χαρακτηριστικά που υποδεικνύουν ότι ένας σπουδαστής έχει προοπτικές να γίνει σπουδαίος καλλιτέχνης, ο Samuel Van Hoogstraten απαντά ότι ένας πολλά υποσχόμενος νεαρός ζωγράφος «δεν παρακολουθεί απλώς το πτώμα της τέχνης (δεν ακολουθεί, δηλαδή, την ρουτίνα ούτε κάνει ό,τι όλοι οι άλλοι) αλλά είναι απόλυτα γοητευμένος με την ψυχή της τέχνης του, η οποία συνίσταται στην εξερεύνηση της φύσης και των ιδιοτήτων της»⁴³. Η άντληση παραδειγμάτων από την τέχνη του παρελθόντος, επομένως, δε θα πρέπει να περιορίζει και να εγκλωβίζει την τέχνη σε όσα έχουν ήδη κατακτηθεί, εμποδίζοντας την εξέλιξή της. Εκεί που ο Junius προτάσσει την χρήση της φαντασίας, ο Van Hoogstraten αντιπροτείνει την εξερεύνηση του «ορατού κόσμου».

Με παρόμοιο τρόπο, στο δικό του «Εγκώμιο για τη Ζωγραφική» (*Lof der Schilder-konst*, 1642)⁴⁴, ο Philips Angel (1618-1664) ορίζει τον ζωγράφο ως «μιμητή της ζωής»⁴⁵. Η μίμηση της φύσης προτάσσεται έναντι στην «απεχθή απομίμηση» της τεχνοτροπίας ενός άλλου καλλιτέχνη⁴⁶: «Ας επιλέξουμε λοιπόν το αξιόπαινο και όχι το απεχθές κι ας ακολουθήσουμε την ζωή όσο πιο πιστά γίνεται» προτρέπει ο Angel τους ομότεχνούς του⁴⁷. Υπερασπιζόμενος ο ίδιος την υπεροχή της ζωγραφικής, ο Angel παρουσιάζει την αντιπαλότητα (*paragone*) μεταξύ των τεχνών της ζωγραφικής και της γλυπτικής: κριτήριο για την ανάδειξη της ανώτερης εκ των δύο τεχνών είναι η πιστότητα με την οποία μιμούνται την φύση. Για τους γλύπτες, η ζωγραφική δημιουργεί ομοιότητα, η οποία παίρνει όμως αρνητική χροιά, καθώς δεν έχει ουσία, δεν είναι στην πραγματικότητα αυτό που φαίνεται να είναι. Αντίθετα, η δική τους τέχνη έχει υλική υπόσταση και είναι απτή, δεν προσποιείται κάτι που δεν είναι. Άλλωστε η αίσθηση της αφής είναι πιο αξιόπιστη από την όραση, καθώς έχει αποδειχθεί ότι το μάτι παραπλανάται εύκολα. Στην περίπτωση της γλυπτικής, η όραση αντιλαμβάνεται την μάζα, την ύλη, την ύπαρξη της οποίας έπειτα επιβεβαιώνει και η αφή, κάτι που δεν ισχύει για την ζωγραφική. Έτσι, υποστηρίζουν οι γλύπτες, η διαφορά μεταξύ των δύο τεχνών μοιάζει με την διάκριση μεταξύ του «είναι» και του «φαίνεσθαι». Ο Angel ανταπαντά, ωστόσο, πως το γεγονός ότι οι γλύπτες δημιουργούν τρισδιάστατες φόρμες δεν σημαίνει ότι αποδίδουν καλύτερα την

⁴² Βλ. Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients in three bookes*, Λονδίνο, 1638, (πρώτη έκδοση στα Λατινικά: *De Pictura Veterum libri tres*, 1637), Βιβλ. I, Κεφ. III, §2, σ. 29. Ο Junius παραπέμπει εδώ στις απόψεις του Σενέκα, ο οποίος επίσης επιστρατεύει στα επιχειρήματά του υπέρ της κριτικής μίμησης την αναλογία του δημιουργού και της μέλισσας. Ο στωικός φιλόσοφος αναφέρεται ακόμη στη διαδικασία της πένης, ξεκαθαρίζοντας έτσι ότι δεν τάσσεται υπέρ μιας απλής συλλογής στοιχείων, αλλά μιας μεταμορφωτικής μίμησης που αποβλέπει σε κάτι νέο. Βλ. Pigman, σς. 4-5.

⁴³ Brusati 2021, σ. 69.

⁴⁴ Το κείμενο του Angel γράφτηκε με την αφορμή της ομιλίας του σε κοινό καλλιτεχνών στην πόλη του Λάιντεν στις 18 Οκτωβρίου 1641, για την περίπτωση της γιορτής του Αγίου Λουκά, προστάτη των τεχνών.

⁴⁵ Angel κ.ά., σ. 244.

⁴⁶ Βλ. και σημ. 60, κεφ. 2 του παρόντος κειμένου.

⁴⁷ Angel κ.ά., σ. 248.

πραγματικότητα, πόσο μάλλον όταν «ληηλατούν και καταχρώνται» τα υλικά που βρίσκονται ήδη με την φυσική τους μορφή στον κόσμο. Οι ιδιότητες που καθιστούν τα έργα της γλυπτικής τρισδιάστατα αντικείμενα στον χώρο, όπως το βάρος και το ύψος, υπήρχαν ήδη στα υλικά και πριν την επεξεργασία τους, δεν οφείλονται επομένως στην τέχνη τους· το ίδιο συμβαίνει και με την ιδιότητά τους να είναι απτά. Η τέχνη της γλυπτικής δίνει μόνο μια επιφανειακή μορφή σε υλικά που βρίσκει έτοιμα και τα έργα που παράγει χρωστούν πιο πολλά στην φύση παρά στη δουλειά κάποιου τεχνίτη⁴⁸. Η ζωγραφική τέχνη, ως εκ τούτου, η οποία διαφοροποιείται τελείως από την φύση, αλλά καταφέρνει να την ανακαλεί χάρη στην ομοιότητα που δημιουργεί αποκλειστικά με τα μέσα και τις τεχνικές της, αναδεικνύεται αξιολογότερη.

Ο Gerard de Lairesse (1641-1711), στον αντίποδα, εμφανίζεται πιο επιφυλακτικός, μέχρι και καυστικός απέναντι στο πρότυπο της πραγματικότητας, καθώς η προτροπή προς την μελέτη της φύσης καταλήγει συχνά στην αλόγιστη μίμηση, έως και στην κακοποίησή της⁴⁹. Για τον ίδιο, η επιλογή των προς μίμηση παραδειγμάτων πρέπει να γίνεται με βάση συγκεκριμένες αξίες· έτσι, ανάμεσα σε μια άσχημη και μια όμορφη γυναίκα, ο ζωγράφος οφείλει να διαλέξει την δεύτερη για μοντέλο του. Σε αντίθετη περίπτωση θα έδειχνε αδιαφορία για «την χάρη, που θα έπρεπε να αναπαρίσταται»⁵⁰. Όπως γράφει,

Η δημιουργία σύγχρονων (*modern*) έργων δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή ως τέχνη, όταν η φύση ακολουθείται απλώς και μόνο: γιατί τότε δεν πρόκειται παρά για μια ατελή ή προβληματική μίμηση [...]. Αν όμως η τέχνη συνδυάζεται με την φύση και μάλιστα παίρνει η ίδια τον πρωταγωνιστικό ρόλο, όταν από την φύση αφαιρείται οτιδήποτε ελαττωματικό και βελτιώνεται από ένα λαμπρό και υψηλό πνεύμα, και έπειτα επενδύεται από τις προαναφερθείσες αξίες, τότε σίγουρα θα δημιουργήσει μια τέχνη τέλεια και αξιοπρεπή⁵¹.

Έτσι, για τον de Lairesse, δεν αρκεί η ευαισθησία του μολυβιού του ζωγράφου, αν επιλέγει να απεικονίσει πλευρές της φύσης που κρίνονται ελαττωματικές, ούτε και ο ίδιος ο σκοπός της μίμησης της φύσης δικαιολογεί αυτή την επιλογή⁵². Η τέχνη δεν είναι μια καταγραφή της πραγματικότητας· λειτουργεί επιλεκτικά ως προς τις πλευρές

⁴⁸ Angel κ.ά., σ. 239.

⁴⁹ Gerard de Lairesse, *Het groote schilderboeck*, 2 τόμοι (Αμστερνταμ, 1707). Βλ. Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (επιμ.), *Art in theory 1648-1815: an anthology of changing ideas*, Blackwell, Οξφόρδη, 2000, 298-307, σ. 302: «Και ποιο ψεγάδι» γράφει, «δεν βρίσκουμε πια στους σύγχρονους ζωγράφους, όταν χρησιμοποιούν, ή μάλλον κακοποιούν, την ζωή· μην παίρνοντας παράδειγμα από όσους, συνηθισμένοι σε ένα πιο ευγενές ύψος, βλέπουν την ζωή με γνώση και κρίση, όχι δηλαδή όπως εμφανίζεται συνήθως, αλλά όπως θα έπρεπε να είναι, στην ύψιστη τελειότητά της».

⁵⁰ Harrison κ.ά., σ. 302. Την επιλεκτικότητα των θεμάτων με βάση το πρότυπο της ομορφιάς στην φύση υπογραμμίζει και ο Van Hoogstraten, βλ. Brusati 2021, σ. 317.

⁵¹ Harrison κ.ά., σς. 304-305. Βλ. επίσης Junko Aono, *Confronting the Golden age: imitation and innovation in Dutch genre painting 1680-1750*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2015, σ. 103.

⁵² Harrison κ.ά., σ. 302.

της καθημερινότητας που πρόκειται να αποδώσει και ακόμη οφείλει να επεμβαίνει στην εικόνα της φύσης, βελτιώνοντάς την⁵³.

Πράγματι, ενώ υπάρχουν πολλές αναφορές στη δουλειά εκ του φυσικού (*naer het leven*)⁵⁴, φαίνεται πως οι ζωγράφοι βασιζόνταν εξίσου στην μνήμη και την φαντασία τους (*uyt den geest*) για την τελική σύνθεση⁵⁵. Συχνά, οι δύο τρόποι εργασίας αποτελούσαν στάδια της ίδιας διαδικασίας: η παρατήρηση εκ του φυσικού οδηγούσε σε μια καλύτερη κατανόηση της ουσίας και της δομής των πραγμάτων, η επίτευξη της οποίας έδινε μετά στον καλλιτέχνη την ελευθερία να δημιουργήσει την σύνθεσή του με βάση την φαντασία του⁵⁶. Στο πλαίσιο αυτής της ελευθερίας αποδεικνύεται ότι εκτός από την μίμηση της φύσης και άλλων έργων τέχνης η ζωγραφική αντλούσε επίσης από γραπτά κείμενα, όπως αποδεικνύεται και από την σχετική συζήτηση του πρώτου κεφαλαίου· στις πραγματείες της εποχής, η γνώση και η μελέτη της ιστορίας κρίνεται για τον ζωγράφο εξίσου απαραίτητη με την καλλιέργεια της τεχνικής του⁵⁷.

Η πρακτική της μίμησης εκ του φυσικού συνοδεύεται και από μια αξίωση για ακρίβεια στην απόδοση του θέματος. Ωστόσο, οι καλλιτέχνες της εποχής είχαν επίγνωση του γεγονότος ότι δεν ωφελούσε η πιστή καταγραφή των δεδομένων της παρατήρησης του οπτικού κόσμου· τα τελευταία έπρεπε ανά περιπτώσεις να τροποποιηθούν προκειμένου να προκύψει ένας επιτυχημένος ζωγραφικός πίνακας· επιτυχημένος, δηλαδή, ως προς την αληθοφάνειά του. Αναφερόμενος σε μια τέτοια περίπτωση, ο Philips Angel παρατηρεί ότι τα αντικείμενα στον πραγματικό κόσμο δίνουν έντονα την αίσθηση των τριών τους διαστάσεων και την διατηρούν ακόμη και όταν οι σκιές τους είναι διασκορπισμένες και μπερδεμένες. Προκειμένου να αναπαρασταθεί όμως αυτή η «υπέροχη χωρικότητα» και να επιτευχθεί η εντύπωση του «σχεδόν απτού» στη ζωγραφική, οι σκιές πρέπει να τοποθετηθούν στο κατάλληλο σημείο, η μία δίπλα στην άλλη, και παράλληλα να γίνει και ο ανάλογος χειρισμός της φωτοσκίασης. Ο Angel εξηγεί πως,

εξαιτίας της ατέλειας της δικής μας φύσης, δεν είμαστε σε θέση να πετύχουμε το επιθυμητό αποτέλεσμα στα έργα μας δίνοντας [στα

⁵³ Ο De Lairese κάνει την διάκριση μεταξύ της «αρχαίας» και της «μοντέρνας» τεχνοτροπίας -ο ίδιος τάσσεται εμφανώς υπέρ της πρώτης- με βασική απόκλιση τον ρόλο της πραγματικότητας ως προτύπου προς μίμηση, βλ. Lyckle de Vries, *How to Create Beauty: De Lairese on the theory and Practice*, Primavera Press, Λάιντεν, 2011, σς. 115-125. Η χρήση του όρου «μοντέρνα ζωγραφική» κατά την εποχή αφορά ως επί το πλείστον την ζωγραφική της καθημερινότητας (*genre*, όπως ονομάστηκε αργότερα), βλ. Aono, σ. 24.

⁵⁴ Βλ. σχετικά Boudewijn Bakker, «Au vif - naar't leven - ad vivum: The Medieval Origin of a Humanist Concept», στο Boschloo κ.ά., σς. 37-52.

⁵⁵ Βλ. Eddy de Jongh, «Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting», στο Franits, 21-56, σ. 28, και Lyckle de Vries, «The Changing Face of Realism», στο David Freedberg, Jan de Vries (επιμ.), *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Σάντα Μόνικα, 1991, 209-244, σς. 232-233.

⁵⁶ Βλ. de Vries 1991, σς. 232-233 και Claudia Swan, «Ad vivum, naer het leven, from the life: defining a mode of representation», *Word & Image*, Vol. 11, No. 4, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1995, 353-372, σ. 354.

⁵⁷ Βλ. για παράδειγμα Angel κ.ά., σς. 245-247.

αντικείμενα] την αίσθηση της στερεότητας που μας δημιουργούν στην πραγματικότητα, εκτός και αν κατορθώσουμε να οργανώσουμε το φως και την σκιά από κοινού με το σωστό τρόπο [...]. Το ίδιο ισχύει και για τις σκιές, που δεν μπορούν να αιχμαλωτίσουν ούτε το βλέμμα των ερασιτεχνών όσο παραμένουν διασκορπισμένες. Έτσι, εφαρμόζοντας μια συνοχή στην απόδοση της σκιάς και του φωτός, πρέπει με μια φαινομενικά αληθινή πειστικότητα (όπως την ονομάζω) να κυριεύσουμε και να συνεπάρουμε την ματιά των φιλότεχνων⁵⁸.

Με βάση το παραπάνω απόσπασμα προκύπτει το συμπέρασμα ότι, σε ορισμένες περιπτώσεις, δεν είναι το ορατό αυτό που πρέπει να απεικονιστεί: η πραγματικότητα πρέπει να αναδιαρθρωθεί προκειμένου να ευχαριστηθεί το μάτι, καθώς μια απλή καταγραφή των δεδομένων της παρατήρησης, ένα απλό αντίγραφο της εικόνας του ορατού κόσμου δε θα οδηγούσε στο επιθυμητό αποτέλεσμα: αντίθετα, θα απέφερε έναν πίνακα χωρίς δύναμη και δίχως την αίσθηση της στιβαρότητας. Το φως, η σκιά και το χρώμα πρέπει να επιλεγθούν και να συνδυαστούν με τρόπο έντεχνο, με μια «φαινομενικά αληθινή πειστικότητα», ώστε να δημιουργηθεί η εντύπωση των τριών διαστάσεων στην δισδιάστατη επιφάνεια⁵⁹.

Παρά τις προτροπές προς την πιστή μίμηση της φύσης, φαίνεται πως χειρισμοί αυτού του είδους ήταν πλήρως αποδεκτοί από τους καλλιτέχνες και το κοινό. Το αποτέλεσμα στο οποίο απέβλεπαν, ήταν ακριβώς η αληθοφάνεια και η πειστικότητα της αναπαράστασης. Για μεγάλο μέρος της σύγχρονης υποδοχής, το «φαίνεσθαι» της ζωγραφικής δεν είχε την αρνητική χροιά που αποκτούσε για τους γλύπτες, στο πλαίσιο της αντιπαλότητας μεταξύ των δύο τεχνών. Αντίθετα, ήταν αξιέπαινη και θαυμαστή: το αποκορύφωμά της, μάλιστα, ήταν η πλάνη του θεατή⁶⁰. «Για το γλυκό

⁵⁸ Angel κ.ά., σ. 244.

⁵⁹ Βλ. και Paul Taylor, «The Concept of Houding in Dutch Art Theory», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1992, Vol. 55 (1992), 210- 232, σ. 220.

⁶⁰ Αντιθέτως, ο Angel προσφέρει ένα πολύ εύγλωττο παράδειγμα μη αποδεκτής παρέκκλισης από όσα ευλόγως συμπεριλαμβάνονταν στις διαδικασίες της μίμησης: πρόκειται, στην περίπτωση αυτή, όχι για μια ευχάριστη, αλλά μια ανέντιμη απάτη, βλ. Angel κ.ά., σς. 242-243:

Όταν κάποιος βλέπει έναν πίνακα που τον κρίνει ευχάριστο και που δεν μπορεί ο ίδιος να βελτιώσει, γνωρίζοντας ότι δεν θα καταφέρει να δημιουργήσει ούτε καν κάτι ισάξιο αν τον μιμηθεί, εάν έχει γερή φρόνηση θα αποφύγει να διαπράξει το απρεπές σφάλμα που είναι παραπάνω από κοινό στις μέρες μας. Θα κάνει, δηλαδή, την δουλειά του, περιορίζοντας τον εαυτό του στην απλή μίμηση του πίνακα και δεν θα επιχειρήσει, κρύβοντας τις προθέσεις του (όπως πολλοί πλέον κάνουν), να προσθέσει μια δική του σύνθεση με στόχο να εξαπατήσει τους θεατές και να τους κάνει να πιστέψουν πως πρόκειται για δική του σύλληψη. Αυτό είναι εξωφρενικό και ανάμεσα στους γνώστες της τέχνης δεν εκτιμάται παραπάνω από ότι μια μαϊμού που κουλουριάζεται κάτω από την καμινάδα για να κρύψει τα γυμνά της οπίσθια: αποκαλύπτει όμως την γύμνια της τη στιγμή που αρχίζει να σκαρφαλώνει. Το ίδιο ισχύει και για αυτούς τους ανθρώπους: για όσο παραμένουν κρυμμένοι πίσω από τις συνθέσεις σπουδαίων τεχνιτών οι ελλείψεις τους δεν αποκαλύπτονται: αντίθετα θα εξέθεταν τον εαυτό τους αν άρχιζαν να σκαρφαλώνουν χρησιμοποιώντας δικές τους επινοήσεις. Κάποιος όμως με αντίληψη και λογική μπορεί να αποφύγει κάτι τέτοιο, ασκώντας απλά την δική του κρίση, και γνωρίζοντας ότι αυτή η ανέντιμη κλοπή δεν είναι παρά επιζήμια για την τέχνη.

ξελόγιασμα της Εικόνας», γράφει ο Franciscus Junius, «και για το πώς επιτρέπουμε στην καρδιά μας συνειδητά και ηθελημένα να πείθεται και να μαγεύεται από αυτή, πολλά παραδείγματα θα μπορούσαν να παρατεθούν εδώ, αν δεν ήταν ευρέως γνωστό ότι μια καλή Εικόνα δεν είναι τίποτε από μόνη της πέρα από μια ψευδαίσθηση (*delusion*) των ματιών μας»⁶¹. Και συνεχίζει παραθέτοντας τα λόγια του Φιλόστρατου του Νεότερου, από το *Προοίμιο των Εικόνων* του: «Η απάτη, που κρύβεται στο έργο του [ζωγράφου], είναι ευχάριστη και δεν προκαλεί ντροπή, διότι το να βλέπει κανείς πράγματα που δεν υπάρχουν σαν να υπάρχουν και να παρασύρεται από αυτά, ώστε να νομίζει πως υπάρχουν, εφόσον αυτό δεν βλάπτει καθόλου, πώς είναι δυνατόν να μην αποτελεί ψυχαγωγία και να [μην] απαλλάσσεται από κάθε κατηγορία;»⁶². Την ευχαρίστηση και την χαρά που πηγάζουν από την παραπλάνηση κατά την θέαση έργων τέχνης υπογραμμίζει και ο Jan de Brune ο Νεότερος (1616-1649):

Όμως η πλάνη είναι ευχάριστη και άκακη, καθώς το να μένουμε με το στόμα ανοιχτό μπροστά σε πράγματα που δεν υπάρχουν σαν να υπήρχαν πραγματικά και το να μας επηρεάζουν με τέτοιο τρόπο που εμείς οι ίδιοι - με τη συναίνεσή μας - χωρίς κάποιον κίνδυνο προσποιούμαστε ότι είναι εκεί· πώς είναι δυνατόν αυτό να μην εξυπηρετεί το σκοπό της ευχαρίστησής μας; Σίγουρα πρέπει να δίνει σε κάποιον μεγάλη χαρά το να παραπλανάται από μια τεχνητή απεικόνιση (*false likeness*) των πραγμάτων⁶³.

Τέλος, δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί εδώ η γνωστή ρήση του Samuel Van Hoogstraten, για τον οποίο ο τέλειος πίνακας «*κάνει πράγματα που δεν υφίστανται στ' αλήθεια να μοιάζουν υπαρκτά και παραπλανά με έναν επιτρεπτό, ευχάριστο και αξιόπαινο τρόπο*»⁶⁴.

Με βάση όσα προαναφέρθηκαν, καθίσταται φανερό ότι η προτροπή προς την μίμηση της φύσης δεν αντιστοιχούσε σε μια ενιαία στάση, ως προς το τι περιελάμβανε στην πρακτική εφαρμογή της. Αυτό που προκύπτει ως συμπέρασμα, επομένως, είναι ότι ο ζωγράφος της εποχής ανέτρεχε, ανάλογα με τις επιταγές του εκάστοτε θέματός του ή της εξειδίκευσής του, σε διαφορετικές αναφορές και πηγές έμπνευσης προτού καταλήξει στην τελική του σύνθεση: στην μίμηση της φύσης, στην άντληση στοιχείων από την γραπτή και ζωγραφική παράδοση⁶⁵, στην χρήση της φαντασίας και του δημιουργικού του πνεύματος και, πολύ συχνά, στον συνδυασμό

⁶¹ Junius, Βιβλ. I, Κεφ. IV, §3, σ. 54-55.

⁶² Junius, Βιβλ. I, Κεφ. IV, §3, σ. 54-55. Και Φιλόστρατος, *Απαντα*, T.6. *Φιλοστράτου εικόνες - Φιλοστράτου του Νεωτέρου Εικόνες*, Κάκτος, Αθήνα, 1994-1995, σ. 269.

⁶³ Jan de Brune de Jonge, *Alle volgeestige werken* (Χάρλινγκεν, 1665). Όπως παρατίθεται από τον Eric Jan Sluijter, «Didactic and Disguised Meanings? Several 17th century Texts on Painting and the Iconological Approach to Northern Dutch Paintings of this Period», στο Freedberg και de Vries, 175-207, σημ. 69, σς. 203-204. Βλ. και Eric Jan Sluijter, *Seductress of Sight: Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Waanders Publishers, Zwolle, 2000, σ. 13.

⁶⁴ Brusati 1995, σ. 11 και Brusati 2021, σ. 79. Η έμφαση δική μου.

⁶⁵ Το ίδιο φαίνεται πως συνέβαινε ακόμη και στο είδος της νεκρής φύσης, όπου οι καλλιτέχνες βασιζόνταν όχι τόσο στην παρατήρηση εκ του φυσικού όσο στην χρήση σχεδίων και εγχειριδίων για την απόδοση του θέματός τους, βλ. de Jongh 1997, σ. 28.

των παραπάνω. Παρότι η προσεκτική μελέτη και η επιμονή στην απόδοση της φύσης τονίζονται ιδιαίτερα στις σύγχρονες θεωρητικές πραγματείες, δεν εξαντλούν ούτε το περιεχόμενο ούτε τους στόχους της ζωγραφικής παραγωγής. Ο στόχος της αληθοφάνειας, ο οποίος συχνά εκλαμβάνεται τοις μετρητοίς από τους μετέπειτα στοχαστές, έχει ενίοτε αντιφατικά συμφραζόμενα για τον 17^ο αιώνα. Ανάμεσα σε αυτά συμπεριλαμβάνεται και μια επίγνωση της φύσης της ζωγραφικής τέχνης, καθώς και η αποδοχή του ρόλου της πλάνης στην δημιουργία και την λειτουργία των εικόνων.

Οπτική και πλάνη

Στο προηγούμενο κεφάλαιο περιλαμβάνεται ένα απόσπασμα από το κείμενο του Philips Angel, το οποίο αξίζει να συζητηθεί περαιτέρω, αυτή την φορά υπό το φως μιας διαφορετικής έρευνας, μιας έρευνας που συνδέει την ζωγραφική παραγωγή στην Ολλανδία του 17^{ου} αιώνα με τις σύγχρονες επιστημονικές εξελίξεις και ιδιαίτερα με την μελέτη της οπτικής, της επιστήμης της όρασης. Μια τέτοια σύνδεση μοιάζει να υποβάλλεται τόσο από τα ίδια τα έργα τέχνης, στα οποία εντοπίζεται ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την χρήση αλλά και για την εξέλιξη των μεθόδων, των συμβάσεων και των μηχανισμών μέσω των οποίων επιτυγχάνεται η αίσθηση του χώρου στις δύο διαστάσεις, αλλά και από τον τρόπο με τον οποίο συζητούνται τα πρακτικά αυτά ζητήματα στις θεωρητικές πραγματείες της εποχής. Ο Angel αναφέρεται συγκεκριμένα στην τροποποίηση των δεδομένων της παρατήρησης εκ του φυσικού κατά την δημιουργία μιας εικόνας με στόχο την απόδοση της στερεότητας των αντικειμένων. Γράφει, λοιπόν, πως

εξαιτίας της ατέλειας της δικής μας φύσης, δεν είμαστε σε θέση να πετύχουμε το επιθυμητό αποτέλεσμα στα έργα μας δίνοντας [στα αντικείμενα] την αίσθηση της στερεότητας που μας δημιουργούν στην πραγματικότητα, εκτός και αν κατορθώσουμε να οργανώσουμε το φως και την σκιά από κοινού με το σωστό τρόπο [...]. Το ίδιο ισχύει και για τις σκιές, που δεν μπορούν να αιχμαλωτίσουν ούτε το βλέμμα των ερασιτεχνών όσο παραμένουν διασκορπισμένες [όπως δηλαδή φαίνονται στην πραγματικότητα]. Έτσι, εφαρμόζοντας μια συνοχή στην απόδοση της σκιάς και του φωτός, πρέπει με μια φαινομενικά αληθινή πειστικότητα (όπως την ονομάζω) να κυριεύσουμε και να συνεπάρουμε την ματιά των φιλότεχνων⁶⁶.

Η αναδιοργάνωση των δεδομένων της εκ του φυσικού παρατήρησης, στην οποία προτρέπει ο Angel τους συγχρόνους του, προκύπτει ως ανάγκη κατά την απεικόνισή τους στην επίπεδη επιφάνεια του ζωγραφικού μέσου· εφόσον ο ζωγράφος αποβλέπει στην δημιουργία της αίσθησης του τρισδιάστατου των αντικειμένων, μια τέτοια αναδιοργάνωση είναι και απαραίτητη λόγω της «ατέλειας» της ανθρώπινης φύσης, της ανθρώπινης όρασης, που δεν είναι άλλη από την επιρρέπειά της να παραπλανάται από τις χωρικές εντυπώσεις που δημιουργεί η τέχνη της ζωγραφικής στις δύο διαστάσεις. Η «φαινομενικά αληθινή πειστικότητα» των απεικονίσεων, απευθύνεται συγκεκριμένα στο βλέμμα του θεατή, το οποίο φιλοδοξεί να «κυριεύσει» και να «συνεπάρει», εκμεταλλευόμενη τις ενδογενείς του «ατέλειες», χάρη στις οποίες καθίσταται εξαρχής εφικτή.

⁶⁶ Angel κ.ά., σ. 244. Η έμφαση δική μου.

Η συνειδητοποίηση της περιορισμένης φύσης της ανθρώπινης όρασης, η οποία βρίσκεται πιθανόν πίσω από την διατύπωση του Angel, αλλά και η έμφαση που δίνει στον χειρισμό του φωτός και της σκιάς εκ μέρους του ζωγράφου, συνάδουν με τις σύγχρονες εξελίξεις στο πεδίο της οπτικής. Στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου της *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, η Svetlana Alpers παρουσιάζει μεταξύ άλλων ορισμένες επιστημονικές μεθόδους και πορίσματα του Johannes Kepler (1571-1630), μαθηματικού στην αυτοκρατορική αυλή του Rudolf II (1552-1612), κάνοντας ορισμένες υποθέσεις για τις επιπτώσεις που μπορεί να είχαν στην αντίληψη των λειτουργιών της όρασης και, κατ' επέκταση, την πιθανή επίδρασή τους στην ζωγραφική ως κατεξοχήν οπτική τέχνη. Προκειμένου να δώσει λύση σε ένα αστρονομικό πρόβλημα, ο Kepler στρέφει την προσοχή του από το αντικείμενο στο όργανο της παρατήρησης, την *camera obscura*, και στα εγγενή του ελαττώματα⁶⁷. Παραλληλίζοντας την *camera obscura* με το ανθρώπινο μάτι, στην βάση του ανοίγματος που και τα δύο όργανα διαθέτουν, ο Kepler κάνει την υπόθεση ότι, όπως η πρώτη, έτσι και το δεύτερο πρέπει να είναι επιρρεπές σε λάθη⁶⁸. καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι «μέρος της παραπλάνησης της όρασης (*visus deceptio*) προκύπτει εν μέρει από τον μηχανισμό παρατήρησης [...] και εν μέρει από την ίδια την όραση [...]. Έτσι η πηγή των οπτικών σφαλμάτων πρέπει να αναζητηθεί στην δομή και τις λειτουργίες του ίδιου του ματιού»⁶⁹. Όπως παρατηρεί η Alpers, «ο προβληματισμός για την φύση της εικόνας [*της camera obscura*] αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης και διαρκούς ενασχόλησης με την αλήθεια των εικόνων. Η περίπτωση μιας αληθοφανούς, πλην σε ορισμένα σημεία λανθασμένης, αναπαράστασης τοποθετείται ακριβώς στο όριο μεταξύ του πραγματικού και του τεχνητού, κάτι που, με τεκμήριο τις παραπλανητικές τους εικόνες, συνάρπαζε τους Ολλανδούς»⁷⁰.

Για τον Kepler, οι εικόνες που καταγράφονται τόσο στην πίσω πλευρά της *camera obscura* όσο και στον αμφιβληστροειδή του ματιού, δεν εκπορεύονται από τα ίδια τα αντικείμενα του φυσικού κόσμου (όπως ίσχυε για πολλούς από τους προκατόχους του), αλλά οφείλονται σε έναν εξωτερικό παράγοντα: το φως. Η εικόνα στον αμφιβληστροειδή δεν είναι μια απευθείας μίμηση, αλλά αποτελεί μια αντανάκλαση, μια διαμεσολαβημένη εντύπωση του φυσικού αντικειμένου⁷¹ ενώ, χάρη στον μηχανισμό του ματιού, οπτικά δεδομένα εγγράφονται στον αμφιβληστροειδή ανεξάρτητα από την ύπαρξη κάποιου παρατηρητή. Ο Kepler κάνει την διάκριση μεταξύ της εικόνας αυτής (*pictura*), η οποία είναι αποτέλεσμα μιας

⁶⁷ Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Σικάγο, 1983, σς. 33-35.

⁶⁸ Alpers 1983, σς. 34-35, και David C. Lindberg, *Theories of vision from al-Kindi to Kepler*, University of Chicago Press, Σικάγο, 1976, σς. 185-208, ιδιαίτερα σς. 187-188.

⁶⁹ Johannes Kepler, *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur; (...)* (Φρανκφούρτη, 1604). Όπως παρατίθεται στο Alpers 1983, σ. 34. Βλ. επίσης Lindberg, σ. 187.

⁷⁰ Alpers 1983, σ. 23.

⁷¹ Ofer Gal και Raz Chen-Morris, «Baroque Optics and the Disappearance of the Observer: From Kepler's Optics to Descartes' Doubt», *Journal of the History of Ideas*, Vol. 71, No. 2 (Απρίλιος 2010), 191-217, σ. 198 και Raz Chen-Morris, «From Emblems to Diagrams: Kepler's New Pictorial Language of Scientific Representation», *Renaissance Quarterly*, Vol. 62, No. 1 (άνοιξη 2009), 134-170, σς. 163 και 165.

φυσικής διαδικασίας και μπορεί να εντυπωθεί σε οποιαδήποτε επιφάνεια προβολής με παρόμοιο μηχανισμό, και της εικόνας του κόσμου όπως προκύπτει -με άγνωστο για εκείνον τρόπο- στην συνέχεια της αντιληπτικής διαδικασίας με την επέμβαση του νου (*imago*)⁷². Ταυτόχρονα, παρότι η ύπαρξη της ανεπεξέργαστης εικόνας στον αμφιβληστροειδή καθίσταται μαθηματικά προβλέψιμη, η ίδια παραμένει απροσπέλαστη για τον έλλογο παρατηρητή, καθώς ο διαχωρισμός του νου από το μάτι δεν είναι εφικτός. Όπως επισημαίνουν οι Gal και Chen-Morris, η απομόνωση του ματιού και η εξήγηση του μηχανισμού του συνεπάγεται την συνειδητοποίηση της άγνοιας για τις υπόλοιπες διεργασίες της οπτικής αντίληψης⁷³. Οι ίδιοι, εντοπίζουν την πλήρη προέκταση των ανακαλύψεων του Kepler στην σκέψη του René Descartes (1596–1650), ο οποίος πέρασε πολλά χρόνια της ζωής του στην Ολλανδία και τις Κάτω Χώρες, όπου οι ιδέες του έτυχαν μεγάλης διάδοσης και αποδοχής⁷⁴. Για τον Descartes, η όραση ισοδυναμεί με την διαμεσολάβηση του φυσικού κόσμου, αντί να εγγυάται την γνώση μέσω της άμεσης επαφής μαζί του. Αποδεχόμενος τις λειτουργίες της όρασης ως μέρος της διαδικασίας της αντίληψης, μέσω της οποίας ο άνθρωπος αποκτά γνώση για τον κόσμο, και γνωρίζοντας ότι το ανθρώπινο μάτι είναι ένας μηχανισμός επιρρεπής σε σφάλματα, ο Descartes οδηγείται στην συνειδητοποίηση των αποκλίσεων των δεδομένων των αισθήσεων από μια ακριβή και μαθηματική βεβαιότητα και, κατ' επέκταση, στην περίφημη αμφιβολία του για το εάν, μέσω της αντίληψής του, ο άνθρωπος γνωρίζει πραγματικά⁷⁵.

Την ίδια στιγμή που τα νέα τεχνολογικά μέσα (ο τηλεσκοπικός και ο μικροσκοπικός φακός και οι διάφορες ανακλαστικές και διαθλαστικές επιφάνειες) διευρύνουν την ανθρώπινη όραση, επιτρέποντας την παρατήρηση προηγουμένως απρόσιτων πτυχών της πραγματικότητας, οδηγούν και στην συνειδητοποίηση των ορίων της. Καθώς ο άνθρωπος μπορεί πλέον να δει πέρα από τα όρια των φυσικών του ικανοτήτων, μπορεί και να αντιληφθεί την ύπαρξη των περιορισμών που του θέτει η ανθρώπινη υπόστασή του και, στρέφοντας την προσοχή του στα όργανα και τις διεργασίες της αντίληψής του, να κατανοήσει καλύτερα την λειτουργία της. Εφόσον, λοιπόν, καθίσταται σαφές ότι η εικόνα του κόσμου υπάγεται σε συμβάσεις που απορρέουν από τον τρόπο λειτουργίας της ανθρώπινης αντίληψης, το ίδιο πρέπει να συμβαίνει και με τις ζωγραφικές εικόνες. Η ζωγραφισμένη εικόνα, επομένως, έχει πολύ περισσότερες ομοιότητες με την εικόνα του κόσμου που αποκομίζει ο άνθρωπος μέσω της αντίληψής του, παρά με μια «αντικειμενικά» δοσμένη επιστημονική πραγματικότητα. Η παραπάνω συνειδητοποίηση οδηγεί στην επαναπροσέγγιση της σχέσης των εννοιών της μίμησης και της αλήθειας. Ταυτόχρονα, όσες από τις εικόνες που παράγει η τέχνη φιλοδοξούν να πλησιάσουν την εικόνα του κόσμου, όπως συμβαίνει με την ολλανδική τέχνη του 17^{ου} αιώνα, μπορούν να εκμεταλλευθούν

⁷² Gal και Chen-Morris, σ. 203. Βλ. επίσης Alan E. Shapiro, «Images: Real and Virtual, Projected and Perceived, from Kepler to DeChales», *Early Science and Medicine*, vol. 13, no. 3, Brill, 2008, σς. 270–312.

⁷³ Gal και Chen-Morris, σς. 200-201.

⁷⁴ Nafsika Litsardopoulou, «The Animal as Agent of the Sublime in Rembrandt's Rape Narratives and Ovid's *Metamorphoses*», *Philosophia* (2021).

⁷⁵ Gal και Chen-Morris, σς. 211-217.

οποιαδήποτε παρατήρηση για την λειτουργία της όρασης προς όφελος της αληθοφάνειας και της πειστικότητάς τους⁷⁶.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της νέας κατανόησης των οπτικών μηχανισμών αποτελούν τα προοπτικά κουτιά (*perspectyfkas*). Πρόκειται για ξύλινες κατασκευές, κλειστές σε όλες τους τις πλευρές εκτός από μία, η οποία καλύπτεται από ένα ημιδιαφανές χαρτί· εσωτερικά, είναι ζωγραφισμένες με τέτοιο τρόπο ώστε, όταν κανείς κοιτάζει από τα ανοίγματα που υπάρχουν σε μία ή περισσότερες από τις πλευρές τους, να δημιουργούν την αίσθηση ενός τρισδιάστατου χώρου⁷⁷. Ίσως το πιο περίπλοκο από τα έξι προοπτικά κουτιά που διατηρούνται ως σήμερα, είναι δημιούργημα του Samuel Van Hoogstraten [εικ. 7]. Καθώς κοιτάζει κανείς μέσα από τα ανοίγματα του προοπτικού κουτιού (το συγκεκριμένο διαθέτει δύο, στις απέναντι πλευρές του), έχει την αίσθηση ότι βλέπει το εσωτερικό μιας κατοικίας της εποχής⁷⁸. Η ψευδαίσθηση του χώρου συνοδεύεται και από την αίσθηση της θέασης της εικόνας σε πραγματική κλίμακα. Το προοπτικό κουτί ορίζει ακόμα πιο συγκεκριμένες συνθήκες θέασης του περιεχομένου του από αυτές που η ίδια η όραση επιβάλλει κατά την οπτική αντίληψη του κόσμου: η πρόσληψη γίνεται από το ένα μόνο μάτι και από συγκεκριμένη οπτική γωνία. Οι εικόνες που βρίσκονται ζωγραφισμένες στο εσωτερικό του κουτιού δεν είναι συνεχείς, δημιουργούν ωστόσο την αίσθηση μιας συνεκτικής πραγματικότητας. Προκειμένου να γίνουν αντιληπτές με τον «σωστό» τρόπο, οι εικόνες του προοπτικού κουτιού πρέπει να κατασκευαστούν «λανθασμένα»: στοιχεία τα οποία από την εκτεθειμένη πλευρά του κουτιού φαίνονται επιμηκυμένα και παραμορφωμένα [εικ. 8], μεταμορφώνονται καθώς κοιτάζει κανείς από τα ανοίγματα, συνθέτοντας, με ιδιαίτερη ψευδαισθητική δύναμη, την αίσθηση του αληθινού. Η αίσθηση της τρισδιάστατης πραγματικότητας στο εσωτερικό του κουτιού, έρχεται σε αντίθεση με την επίγνωση του θεατή ότι αυτή η πραγματικότητα δεν είναι παρά ζωγραφισμένη. Κατευθύνοντας έτσι την προσοχή στην τεχνητή φύση τους, τα προοπτικά κουτιά κινητοποιούν την περιέργεια και τον στοχασμό πάνω στους νόμους της φύσης, τους οποίους ο μηχανισμός αναπαράγει. Την ίδια στιγμή,

⁷⁶ Βλ. και Alpers 1983, σς. 22-23 και 83-84.

⁷⁷ Βλ. Susan Koslow, «De Wonderlijke Perspectyfkas: An Aspect of Seventeenth-Century Dutch Painting», *Oud Holland*, 82, 1967, σς. 32-59.

⁷⁸ Το προοπτικό κουτί του Hoogstraten, που βρίσκεται σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου, έχει χρησιμοποιηθεί από τους John Loughman και John Michael Montias ως τεκμήριο από το οποίο μπορούν να αντλήσουν πληροφορίες για τον τρόπο με τον οποίο πίνακες, χαρακτηριστικά και άλλα έργα τέχνης κοσμούσαν το εσωτερικό των κατοικιών στην Ολλανδία του 17^{ου} αιώνα. Βλ. John Loughman και John Michael Montias, *Public and Private Spaces: Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Waanders Publishers, Zwolle, 2000, σς 12 και 108. Οι συγγραφείς υπογραμμίζουν, ωστόσο, ότι οι απεικονίσεις του Van Hoogstraten λειτουργούν επιλεκτικά, αναμειγνύοντας την πραγματικότητα με την φαντασία.

προκαλούν τον θαυμασμό για τα ίδια τα τεχνουργήματα και τους δημιουργούς τους⁷⁹. Όπως σχολιάζει η Celeste Brusati, το προοπτικό κουτί «δεν παράγει μόνο μια απομίμηση της ορατής φύσης με την μορφή μιας εικόνας, αλλά και ένα αντίγραφο του εικονοποιητικού μηχανισμού του ματιού»⁸⁰.

Μια καινοτομία της σκέψης του Samuel Van Hoogstraten, όπως την εντοπίζει η Celeste Brusati, είναι ότι παρουσιάζει την ζωγραφική ως μια οικουμενική επιστήμη της αναπαράστασης, ως «μια από τις ενεργητικές πρακτικές επιστήμες» (*werkdadige wetenschappen*), μια δραστηριότητα που προϋποθέτει και ταυτόχρονα, μέσω της πρακτικής της, παράγει γνώση⁸¹. Για τον ίδιο,

η τέχνη της ζωγραφικής θεωρείται πλέον από τους περισσότερους ένα ακόμη τεχνικό επάγγελμα. Ως αποτέλεσμα, χιλιάδες προσπάθησαν ή ενθαρρύνθηκαν να ασχοληθούν με την τέχνη, χωρίς να λάβουν υπόψη τους τα εμπόδια που περιλαμβάνει, λίγο-πολύ με τον ίδιο τρόπο που θα έμπαιναν στο επάγγελμα του υποδηματοποιού. Δεν έχουν συνείδηση του γεγονότος ότι αυτή η τέχνη περικλείει ολόκληρο τον Ορατό Κόσμο και ότι δεν υπάρχει σχεδόν καμία τέχνη ή γνώση την οποία ο ζωγράφος έχει την πολυτέλεια να αγνοεί⁸².

Πράγματι, το κείμενο της πραγματείας του, η οποία προοριζόταν να λειτουργήσει ως εγχειρίδιο για τους νέους καλλιτέχνες, περιλαμβάνει πολλές πληροφορίες που δεν σχετίζονται άμεσα με τη ζωγραφική πρακτική. Ωστόσο, δεν έπαυαν να είναι χρήσιμες για τον ζωγράφο, και ενδεικτικές του ευρύτατου πεδίου γνώσης που ο ίδιος ο Van Hoogstraten θεωρούσε απαραίτητο συμπλήρωμα των τεχνικών δεξιοτήτων του⁸³. Την ίδια άποψη είχε και ο Willem Goeree (1635-1711), για τον οποίο μάλιστα η πρακτική έπεται της γνώσης και της κριτικής σκέψης σε θεματικές που ποικίλλουν, από την ιστορία και την αρχαιότητα ως τα μαθηματικά, την αρχιτεκτονική, τη φυσική φιλοσοφία και την ανατομία⁸⁴. Παράλληλα, ο Goeree ορίζει το σωστό σχέδιο ως

⁷⁹ Η Celeste Brusati εντοπίζει στο προοπτικό κουτί του Hoogstraten άμεσες και έμμεσες αναφορές προς το πρόσωπό του· το εντάσσει έτσι στην γενικότερη πρακτική του να αναφέρεται στην ιδιότητα και την ταυτότητά του μέσω της τέχνης του, η οποία του προσφέρει δόξα, πλούτη, υψηλή κοινωνική θέση και απόλυτη κυριαρχία πάνω στον ορατό κόσμο, βλ. Brusati 1995, σς. 86 και 177. Περισσότερα για το προοπτικό κουτί του Van Hoogstraten, βλ. Brusati 1995, σς. 169-217. Βλ. επίσης Jun P. Nakamura, «Seeing Outside the Box: Reexamining the Top of Samuel van Hoogstraten's London Perspective Box», *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 12:2 (καλοκαίρι 2020), και Herman Colenbrander, «A Pledge of Marital Domestic Bliss: Samuel van Hoogstraten's Perspective Box in the National Gallery, London», στο Thijs Weststeijn, *The Universal Art of Samuel van Hoogstraten (1627-1678): Painter, Writer, and Courtier*, Amsterdam University Press, Αμστερνταμ, 2013, σς. 139-159.

⁸⁰ Brusati 1995, σ. 186.

⁸¹ Brusati 2021, σς. 2 και 10.

⁸² Brusati 2021, σ. 56.

⁸³ Gijsbert M. van de Roemer, «Regulating the arts: Willem Goeree versus Samuel van Hoogstraten», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)*, Vol. 61, 2011, 184-207, σ. 192.

⁸⁴ Willem Goeree, *Inleyding tot de praktijk der al-gemeene schilder-konst (...)* (Αμστερνταμ, 1697). Βλ. van de Roemer, σ. 196.

«μήτρα και παραμάννα όλων των τεχνών και των επιστημών»⁸⁵. αντίστοιχα για τον Van Hoogstraten, στοιχεία της ζωγραφικής τέχνης αποτελούν εργαλείο πολλών άλλων γνωστικών πεδίων, από την αρχιτεκτονική και την αστρονομία μέχρι την ιστορία και την ιατρική⁸⁶.

Η σχέση της τέχνης με την επιστημονική και τεχνολογική πρόοδο απεικονίζεται χαρακτηριστικά στο χαρακτηριστικό του Jan Saenredam (1565-1607), βασισμένο σε έργο του Hendrick Goltzius (1558-1617), με τίτλο *Αλληγορία της Όρασης και της Ζωγραφικής Τέχνης (Ένας Καλλιτέχνης και το Μοντέλο του)* [εικ. 9], που δημοσιεύεται για πρώτη φορά το 1616. Ο Goltzius τοποθετεί την ζωγραφική στο κέντρο της απεικόνισης της επιστήμης της οπτικής και των εφαρμογών της· γύρω από τον ζωγράφο βρίσκονται οι εκπρόσωποι της αστρονομίας, της φυσικής φιλοσοφίας και της γεωγραφίας, μαζί με τα όργανα της έρευνάς τους. Ο καθρέφτης, το φιαλίδιο με το υγρό και τα ηλιακά ρολόγια παραπέμπουν στην μελέτη των οπτικών φαινομένων της αντανάκλασης και της διάθλασης του φωτός, και της προβολής των σκιών⁸⁷. Ο ίδιος ο ζωγράφος, παρατηρεί το θέμα του μέσα από ένα ζευγάρι γυαλιά, τα οποία ενισχύουν την όρασή του. Όπως σχολιάζει ο Eric Jan Sluijter, η παράθεση του καθρέφτη δίπλα στον ζωγραφικό πίνακα, δηλώνει την κοντινή τους σχέση, το γεγονός ότι και οι δύο απευθύνονται στο μάτι δημιουργώντας εικόνες. Την ίδια στιγμή τονίζεται και η αντιπαράθεσή τους, καθώς είναι εμφανές ότι το ζωγραφικό έργο υπερβαίνει την εικόνα του καθρέφτη, αφού δεν παράγει μια απλή αντανάκλαση αλλά συνίσταται στην μεταμόρφωση όσων βλέπει ο ζωγράφος στην απεικόνιση του ιδεώδους της ομορφιάς⁸⁸. Το σημαντικότερο, ωστόσο, είναι ότι η όραση και η ζωγραφική παρουσιάζονται από κοινού ως εικονοποιητικές διαδικασίες.

Στο κείμενο της πραγματείας του, ο Van Hoogstraten ορίζει καθαρά τον στόχο που έχει για τον ίδιο η ζωγραφική: «Η τέχνη της ζωγραφικής είναι μια επιστήμη που αποσκοπεί στην απεικόνιση όλων των ιδεών ή των νοητών εικόνων, τις οποίες μπορεί να προσφέρει η ορατή φύση στην ολότητά της, και στην πλάνη του ματιού μέσω του περιγράμματος και του χρώματος»: η πλάνη ορίζεται ως το όριο της τελειότητας στην οποία μπορεί να φτάσει η ζωγραφική τέχνη, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την περίπτωση του Παρράσιου⁸⁹. Ο ζωγράφος, επομένως, έχει πολλά να κερδίσει από τα πορίσματα της επιστήμης της όρασης, στην μελέτη της οποίας οφείλει και ο ίδιος να επιδίδεται: καθώς η δουλειά του είναι να ξεγελά την αίσθηση της όρασης πρέπει να κατανοεί τη φύση των πραγμάτων και να κατέχει τα μέσα με τα οποία επιτυγχάνεται η παραπλάνηση του ματιού.

⁸⁵ Willem Goeree, *Inleydinge Tot de Al-gheemeene Teycken-kunst* (Μίντλμπεργκ, 1668). Βλ. Jonathan Israel, «Popularizing Radical Ideas in the Dutch Art World of the Early Eighteenth Century: Willem Goeree (1635–1711) and Arnold Houbraken (1660–1719)», στο Joke Spaans, Jetze Touber (επιμ.), *Enlightened Religion: From Confessional Churches to Polite Piety in the Dutch Republic*, Brill, Λάιντεν, Βοστώνη, 2019, 270–291, σ. 277.

⁸⁶ Brusati 2021, σς. 65-66.

⁸⁷ Brusati 1995, σ. 196.

⁸⁸ Sluijter 2000, σ. 145.

⁸⁹ Brusati 2021, σ. 79.

Για την Svetlana Alpers, η ζωγραφική παραγωγή της Ολλανδίας του 17^{ου} αιώνα έχει τον χαρακτήρα του πειραματισμού, με την έννοια της οπτικής επεξεργασίας της γνώσης για τον κόσμο και της εμπειρίας του όπως γίνεται αντιληπτή. Από αυτή την άποψη, οι εικόνες αποκαλύπτουν ένα αντιληπτικό μοντέλο για την γνώση του κόσμου, καθώς χρησιμοποιούνται, μαζί με τα υπόλοιπα οπτικά εργαλεία (τους διάφορους φακούς, τους καθρέφτες, τους χάρτες, τα επιστημονικά διαγράμματα) για την αναπαράσταση και την κατανόησή του⁹⁰. Αντί για μια άμεση αντιπαράθεση με τον φυσικό κόσμο, εντοπίζεται μια εμπιστοσύνη στις μηχανές, που μεσολαβούν αναπαριστώντας την εικόνα του⁹¹: «ήδη διαμορφωμένες εικαστικές και τεχνικές παραδόσεις, γενικότερα ενισχυμένες από την νέα πειραματική επιστήμη και τεχνολογία, χρίζουν τις εικόνες ως το μέσο για μια νέα και βέβαιη γνώση του κόσμου»⁹².

Ωστόσο, όπως προαναφέρθηκε, αν κάτι προκύπτει από τις ανακαλύψεις στον τομέα της οπτικής, είναι ότι η καινούρια γνώση σηματοδοτεί ταυτόχρονα και το έναυσμα μιας ευρύτερης επιστημολογικής ανησυχίας⁹³. Η νέα επιστημονική γνώση που κατακτάται κατά τον 17^ο αιώνα συνοδεύεται από ένα αντίτιμο: αυτό της αποδοχής της συμβατικότητας της ανθρώπινης όρασης και της εν δυνάμει σαθρής βάσης της ήδη κατακτημένης γνώσης, θεμελιωμένης στην ανθρώπινη αντίληψη και μόνο. Η χρήση και η εκτίμηση της εικαστικής πλάνης υποστηρίζει και υπονομεύει την ίδια στιγμή τις επιστημονικές αξιώσεις όσον αφορά την γνώση του κόσμου. Τα όρια των δυνατοτήτων του ζωγραφικού μέσου δοκιμάζονται συνεχώς παράλληλα με τα όρια της ανθρώπινης αντίληψης και γνώσης. Υπό το φως αυτών των συνειδητοποιήσεων, στο προοπτικό κουτί του Samuel Van Hoogstraten μπορεί να αποδοθεί ένα στοιχείο ματαιότητας (*vanitas*) αλλά και καλλιτεχνικής αυτοσυνειδησίας. Όπως οι εικόνες που δημιουργεί ο ζωγράφος στις δύο διαστάσεις μπορούν να δημιουργήσουν την ψευδαίσθηση ενός τρισδιάστατου χώρου, αν ειδωθούν υπό συγκεκριμένες συνθήκες, έτσι και η εικόνα του πραγματικού κόσμου προκύπτει με βάση τις συγκεκριμένες προϋποθέσεις που επιβάλλει το ανθρώπινο μάτι, αλλά και οι διάφορες ανθρωπίνως κατασκευασμένες εικονοποιητικές μηχανές: προκύπτει, δηλαδή, αν αντιπαρατεθεί με την επιστημονική αλήθεια, στην βάση μιας πλάνης.

⁹⁰ Svetlana Alpers, «Picturing Dutch Culture», στο Franits, σς. 57-67.

⁹¹ Alpers 1983, σ. 32.

⁹² Alpers 1983, σ. xxv.

⁹³ Gal και Chen-Morris, σ. 211.

Παράθυρο, πόρτα, κόγχη, επίπεδο

Καθώς εξερευνά τον χώρο που διαμορφώνεται μέσα στο προοπτικό κουτί του Samuel Van Hoogstraten, το βλέμμα του θεατή συναντάει διάφορα πλαίσια: πόρτες, παράθυρα, κάδρα και καθρέφτες οργανώνουν το εσωτερικό της κατοικίας, αποκαλύπτοντας χώρους όπου το βλέμμα μπορεί να διεισδύσει, αλλά και σημεία στα οποία πρέπει να σταματήσει προσωρινά, όπως στην περίπτωση των πλαισιωμένων έργων που κοσμούν τους τοίχους: ο θεατής καλείται να τα θαυμάσει σαν να βρισκόταν πραγματικά στο εσωτερικό του σπιτιού [εικ. 8]. Το προοπτικό κουτί του Van Hoogstraten θεματοποιεί, έτσι, την ιδιότητα της ζωγραφικής να ορίζει ένα πεδίο θέασης, αλλά και τα ίδια τα μέσα με τα οποία το επιτυγχάνει. Ταυτόχρονα, περιπλέκει τα όρια μεταξύ του ζωγραφικού και του πραγματικού χώρου, καθώς το μάτι του θεατή τοποθετείται ακριβώς στο σημείο συνάντησής τους, στο άνοιγμα του προοπτικού κουτιού.

Με παρόμοιο τρόπο, στο έργο του *Οι παντόφλες (1650-1675)* [εικ. 10] ο Van Hoogstraten οργανώνει το ζωγραφικό πεδίο σε τρεις επιμέρους χώρους, που ανοίγονται μέσα από δύο διαδοχικά κατώφλια, διαμορφώνοντας μια οπτική διαδρομή. Το φύλλο της πόρτας στην δεξιά πλευρά της εικόνας υποδεικνύει ότι ο θεατής παρατηρεί την σκηνή καθώς στέκεται ο ίδιος μπροστά από ένα τρίτο άνοιγμα, το οποίο συμπίπτει με τα όρια του πίνακα. Καθώς το πλαίσιο της πρώτης πόρτας ακολουθεί το σχήμα του ίδιου του πίνακα, αναπαράγει τα όριά του, τοποθετώντας έτσι τον θεατή στο «κατώφλι» μεταξύ του πραγματικού και του ζωγραφικού χώρου και διευκολύνοντας το πέρασμά του από τον έναν στον άλλο⁹⁴. Στον τοίχο που βρίσκεται στο βάθος, όπου και σταματάει η οπτική διαδρομή του θεατή, βρίσκεται κρεμασμένος στα αριστερά ένας καθρέφτης, ο οποίος αντιστρέφει την κατεύθυνση του βλέμματος αντανakλώντας ακριβώς το άνοιγμα της πόρτας πίσω από το πλαίσιο της οποίας «στέκεται» ο παρατηρητής: στα δεξιά, ένας πίνακας μέσα στον πίνακα, προσκαλεί το βλέμμα στα δικά του χωρικά βάθη⁹⁵. Τα διαφορετικά πλαίσια που ο Van Hoogstraten εισάγει στο έργο του αντιστοιχούν και σε διαφορετικές οπτικές στάσεις: η ανακλαστική επιφάνεια του καθρέφτη επιστρέφει το βλέμμα στο σημείο από όπου εκπορεύεται: στον ζωγραφικό πίνακα η προσοχή εστιάζει τόσο στην επιφάνεια όσο και στην αναπαράσταση: ενώ η πόρτα είναι ένα διαπερατό όριο που

⁹⁴ Αντίστοιχα, πολύ συχνά σε θρησκευτικά έργα εντοπίζεται ένας ενδιάμεσος χώρος μεταξύ του γήινου κόσμου, που ταυτίζεται με τον χώρο του θεατή, και του ουράνιου κόσμου, με στόχο την ευκολότερη «διάβαση» του πιστού. Φαίνεται μάλιστα πως η «ρεαλιστική» τεχνολογία αξιολογούνταν θετικά στο πλαίσιο του σκοπού αυτού από την πλευρά των καθολικών, βλ. Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου, *Η ζωγραφική παραγωγή των Κάτω Χωρών κατά τον 17ο αιώνα*, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 2015, σ. 42.

⁹⁵ Το έργο παραπέμπει σε έναν πίνακα του Gerard ter Borch (*Δωμάτιο με τρεις μορφές*, 1653). Παρότι η αναφορά στον Ter Borch είναι αμέσως αναγνωρίσιμη μέσω της γυναικείας φιγούρας και του φορέματός της -σχήμα κατατεθέν του ζωγράφου-, ο Van Hoogstraten έχει δημιουργήσει μια δική του εκδοχή της σύνθεσης σύμφωνα με το ιδεώδες της κριτικής και μεταμορφωτικής μίμησης (*aemulatio*), στο πλαίσιο του ευγενούς συναγωνισμού μεταξύ των καλλιτεχνών.

επιτρέπει ή αποκλείει μια οπτική διαδρομή⁹⁶. Πρόκειται για διαφορετικές ορίζουσες θέασης εντός του ίδιου πίνακα, μέσω των οποίων αναδεικνύονται και οι ποικίλες αποκρίσεις που το ζωγραφικό μέσο έχει την δύναμη να εκμαιεύει από την πλευρά του θεατή.

Ο τρόπος με τον οποίο οργανώνεται ο ζωγραφικός χώρος στα παραπάνω έργα, τα διαφοροποιεί σε σχέση με την σύλληψη του Leon Battista Alberti (1404-1472) για την ζωγραφική εικόνα ως μια τομή στην οπτική πυραμίδα που ξεκινάει από το ανθρώπινο μάτι· στην σύλληψη αυτή, ο ζωγραφικός πίνακας «αιχμαλωτίζει ένα κομμάτι του ορατού κόσμου και λειτουργεί σαν ένα ανοιχτό παράθυρο»⁹⁷. η επιφάνειά του παρομοιάζεται με γυαλί, που χωρίζει και διαφοροποιεί τον κόσμο του θεατή από τον ζωγραφικό κόσμο. Το βλέμμα του θεατή δεν στέκεται πάνω στην επιφάνεια, ούτε στο πλαίσιο του πίνακα, αλλά τα διαπερνάει, θαυμάζοντας την θέα που εκτείνεται πέρα και μέσα από αυτά. Στα έργα που παρουσιάζονται εδώ, οι καλλιτέχνες εφαρμόζουν μια σειρά από διαφορετικές εικαστικές στρατηγικές οι οποίες θολώνουν τα όρια της εικόνας και την σχέση που εγκαθιδρύουν μεταξύ του ζωγραφικού και του πραγματικού κόσμου, στρέφοντας την προσοχή του θεατή στα ίδια τα μέσα που μεταχειρίζονται για να το πετύχουν.

Στο πορτρέτο της *Άγκαθα Μπας* (1641) [εικ. 11], έργο του Rembrandt, το αριστερό χέρι της γυναικείας μορφής στηρίζεται στο πλαίσιο του πίνακα, ενώ το δεξί, που κρατάει μια βεντάλια, ξεπερνάει τα όρια της επιφάνειας που ορίζει το κάδρο, προβάλλοντας προς την πλευρά του θεατή. Την ίδια στιγμή που ενισχύουν την ζωντάνια και την αίσθηση της παρουσίας της γυναίκας, τα στοιχεία αυτά τονίζουν και την απουσία της, καθώς γίνεται αντιληπτό ότι δεν πρόκειται παρά για μια αναπαράσταση. Η χωρική σχέση μεταξύ της φιγούρας, που μοιάζει να υπερβαίνει το πλαίσιο του πίνακα, και του ίδιου του κάδρου, εξουδετερώνεται καθώς προκύπτει η συνειδητοποίηση ότι βρίσκονται τελικά στο ίδιο επίπεδο: την δισδιάστατη επιφάνεια του καμβά. Καθώς τα πραγματικά όρια και το πραγματικό πλαίσιο του πίνακα ορίζουν ήδη τον χώρο της αναπαράστασης, με την προσθήκη ενός ζωγραφισμένου πλαισίου, εκτός από το αληθινό, η δύναμη της απεικόνισης πολλαπλασιάζεται στο τετράγωνο: ο πίνακας αναδεικνύεται ως η αναπαράσταση μιας αναπαράστασης⁹⁸. εκεί που ένα αληθινό κάδρο θα σηματοδοτούσε το σημείο τομής μεταξύ πραγματικού και ζωγραφικού κόσμου, μεταξύ της «τέχνης» και της «πραγματικότητας», ένα ιλουζιονιστικό πλαίσιο εκκινεί έναν διάλογο μεταξύ τους⁹⁹.

⁹⁶ Ο Victor Stoichita παρατηρεί πως, όταν μέσα από το πλαίσιο της πόρτας κοιτάζει κανείς όχι προς τα έξω, αλλά προς έναν ακόμη εσωτερικό χώρο, πρόκειται για «ένα λιγότερο αυστηρό όριο σε σχέση με το παράθυρο, το οποίο χωρίζει τον 'πολιτισμό' από τη 'φύση'. Η πόρτα είναι μια οπή στην καρδιά του κόσμου του 'πολιτισμού'». Βλ. Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Metapainting*, Harvey Miller, Λονδίνο, 2015, σ. 44.

⁹⁷ Leon Battista Alberti, *Περί ζωγραφικής*, Καστανιώτης (2η έκδ.), Αθήνα, 2008, σ. 45.

⁹⁸ Stoichita, σ. 55.

⁹⁹ Stoichita, σς. 59-60. Για τον ρόλο των πλαισίων βλ. επίσης Louis Marin (μτφρ. Wendy Waring), «The Frame of Representation and Some of its Figures», στο Paul Duro (επιμ.), *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη, 1996, σς. 79-95.

Παρόμοιο ρόλο έχει και η ζωγραφισμένη κουρτίνα, στο έργο *Άνδρας που καπνίζει πίπα* (1650) [εικ. 12] του Gerard Dou (1613-1675). Η ζωγραφισμένη κόγχη, από την οποία ξεπροβάλλει η μορφή του άνδρα και τα βιβλία του, τοποθετείται παράλληλα προς την επιφάνεια του πίνακα, παραπέμποντας στην επιπεδότητα του ζωγραφικού υποστρώματος και αναδεικνύοντας ταυτόχρονα την ικανότητα του καλλιτέχνη να χειρίζεται την προοπτική και να δημιουργεί την αίσθηση ενός τρισδιάστατου χώρου στις δύο διαστάσεις¹⁰⁰. Εάν η πρόσοψη της κόγχης ταυτιστεί με την ζωγραφική επιφάνεια, αίσθηση που ο ίδιος ο πίνακας μοιάζει να υποβάλλει, η προσθήκη της κουρτίνας περιπλέκει ακόμη περισσότερο την σχέση μεταξύ του αληθινού και του πλασματικού: καθώς προεκτείνει το πεδίο της εικόνας προς τον χώρο του θεατή, τοποθετείται στο όριο μεταξύ δύο πραγματικοτήτων. Η συνηθισμένη πρακτική της χρήσης υφασμάτων για την προστασία των έργων τέχνης από την σκόνη, το φως και τον καπνό, καθιστά πολύ πιθανή την ύπαρξη μιας κουρτίνας μπροστά από έναν πίνακα, γεγονός που διευκολύνει την λειτουργία του ιλουζιονισμού, ή ακόμη και της πλάνης. Το μοτίβο της ιλουζιονιστικής κουρτίνας, κοινός τόπος σε πολλά και διαφορετικά έργα στην ολλανδική ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα, ανακαλεί τον γνωστό διαγωνισμό μεταξύ του Ζεύξη και του Παρράσιου, συνδέοντας την καλλιτεχνική διάκριση με την ψευδαισθητική δεξιότητα¹⁰¹. Η προσθήκη μιας ζωγραφισμένης κουρτίνας, η οποία τοποθετείται «μπροστά» από το θέμα που απεικονίζει ο πίνακας αποτελεί μέσο απόδειξης της μιμητικής δεινότητας του δημιουργού και, επακόλουθα, της εικαστικής αξίας του έργου¹⁰². Χαρακτηριστικά, στο βάθος του πίνακα του Gerard Dou απεικονίζεται ένα καβαλέτο, ένδειξη ότι όλα αυτά οφείλονται στην τέχνη της ζωγραφικής και στην επιδεξιότητα του ίδιου του καλλιτέχνη. Όπως επισημαίνει η Emmanuelle Hénin, «το πέρασμα από τα σταφύλια στην κουρτίνα ισοδυναμεί με ένα πέρασμα από την μίμηση στην μεταμίμηση, από το θέμα της αναπαράστασης στην ίδια την αναπαράσταση ως

¹⁰⁰ Βλ. και Peter Hecht, «Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: A Reassessment of Some Current Hypotheses», στο Franits, 88-97, σ. 89. Για την κόγχη ως βασικό στοιχείο της ζωγραφικής παραγωγής του Gerard Dou και ως βάση της καλλιτεχνικής ταυτότητας που ο ίδιος επιδίωξε να δημιουργήσει, βλ. Angela K. Ho, *Creating distinctions in Dutch genre painting: repetition and invention*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2017, σς. 53-92 και Angela Ho, «Gerrit Dou's Enchanting Trompe-l'oeil: Virtuosity and Agency in Early Modern Collections», *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 7:1 (χειμώνας 2015). Όπως επισημαίνει ο Wouter Kloek, η εξειδίκευση σε ένα συγκεκριμένο ζωγραφικό είδος ή ακόμη και σε συγκεκριμένα θέματα, η οποία παρατηρείται ιδιαίτερα ανάμεσα στους εκπροσώπους της τέχνης των Βόρειων Κάτω Χωρών, προσέφερε ευκαιρίες για διάκριση, ενώ την ίδια στιγμή έπλαθε από κοινού με τις ανάγκες της ζήτησης μια συγκεκριμένη αγορά για αυτό που προσέφερε, βλ. Wouter Kloek, «Η Ολλανδική ζωγραφική του 17ου αιώνα: η τέχνη των ταλαντούχων ειδικών», στο Ταμβάκη, 19-37, σς. 20-25. Βλ. επίσης Brusati 2021, σς. 2-3.

¹⁰¹ Βλ. Sluijter 1991, σημ. 70, σ. 204. Βλ. επίσης Robert Fucci, «Parrhasius and the art of display. The illusionistic curtain in seventeenth-century Dutch painting», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online*, Vol. 65(1), 2015, σς. 144-175.

¹⁰² Η κουρτίνα συνέβαλλε επίσης και στην δημιουργία μιας ατμόσφαιρας μυστηρίου και μοναδικότητας: οι Loughman και Montias οδηγούνται στο συμπέρασμα ότι οι πίνακες που προστατεύονταν από αυτές ήταν ιδιαίτερης αξίας -οικονομικής, αισθητικής, συναισθηματικής-, για τους ιδιοκτήτες τους, βλ. Loughman και Montias, σς. 119-121 και 123.

θέμα»¹⁰³. Η κουρτίνα συμβάλλει, επομένως, στην δημιουργία του εικαστικού χώρου, λειτουργώντας παράλληλα και ως σχόλιο πάνω στους μηχανισμούς της.

Στο έργο *Ψευδαισθητική βάση για γράμματα* (1666-1678) [εικ. 13], του Samuel Van Hoogstraten, κυριαρχεί η αίσθηση της ταύτισης της επιφάνειας πάνω στην οποία είναι στερεωμένα τα αντικείμενα με αυτή του πίνακα. Έτσι, τα αντικείμενα μοιάζουν να βρίσκονται μπροστά από την ζωγραφική επιφάνεια αντί να τοποθετούνται εντός ενός προοπτικού χώρου που απλώνεται πίσω της· εκτείνονται, επομένως, προς τον χώρο του θεατή, προκαλώντας τον να απλώσει το χέρι του για να ελέγξει την φύση όσων βρίσκονται μπροστά του. Σε αυτή την περίπτωση, η αίσθηση της αφής λειτουργεί διορθωτικά ως προς την όραση, η οποία είναι επιρρεπής στην πλάνη. Την ψευδαίσθηση της φυσικής παρουσίας που δημιουργούν τα έργα αυτού του τύπου περιγράφει χαρακτηριστικά ο Άγγλος συγγραφέας και πολιτικός Samuel Pepys (1633-1703) στο ημερολόγιό του (15 Μαρτίου 1668):

Ευχαριστήθηκα ιδιαίτερος με μια εικόνα που έφερε ο W. Hewer¹⁰⁴, στην οποία διάφορα αντικείμενα ήταν ζωγραφισμένα πάνω σε μια ξύλινη πινακίδα, με τέτοια δεξιοτεχνία καμωμένη που ποτέ στη ζωή μου δεν ικανοποιήθηκα ή ξαφνιάστηκα έτσι με καμία άλλη εικόνα· προβληματίστηκα ωστόσο που μια τόσο αξιόλογη εικόνα ήταν ζωγραφισμένη πάνω σε κακής ποιότητας ξύλο. Ακόμα και όταν ήξερα πια ότι δεν επρόκειτο για ξύλινη πινακίδα, παρά μόνο για την εικόνα μιας πινακίδας, δεν μπορούσα να αποδιώξω την αρχική μου αίσθηση¹⁰⁵.

Σχολιάζοντας την ψευδαισθητική δύναμη του έργου, ο Pepys τονίζει το γεγονός ότι, ακόμη και όταν πλέον είχε καταλάβει ότι μπροστά του είχε μια απεικόνιση, η γνώση αυτή δεν αναίρεσε την αίσθηση της παρουσίας των ζωγραφισμένων αντικειμένων.

Στο βιβλίο του, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Metapainting*, ο Victor I. Stoichita προσεγγίζει το έργο του Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Trompe l'oeil με νεκρή φύση στον τοίχο του εργαστηρίου* (1668) [εικ. 14] ως εξής: ο καμβάς, ο οποίος στην πάνω δεξιά γωνία έχει φύγει από τη θέση του, ερμηνεύεται εν μέσω των εργαλείων και των άλλων ενδείξεων της ζωγραφικής τέχνης, ως αναφορά στο αντιθετικό ζεύγος της καλλιτεχνικής δημιουργίας από τη μία, και της φθοράς, της καταστροφής που μπορεί να επιφέρει ο χρόνος από την άλλη -

¹⁰³ Emmanuelle Hénin, «Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century», *Art History*, 33 (2010), 248-261, σ. 250. Η συγγραφέας παρουσιάζει στοιχεία που υποδεικνύουν ότι η απεικόνιση της μισοτραβηγμένης κουρτίνας σε έργα τέχνης του 17^{ου} αιώνα πιθανώς οφείλεται σε μια παρανόηση των γεγονότων του διαγωνισμού μεταξύ του Ζεύξη και του Παρράσιου, σύμφωνα με την οποία ο Παρράσιος ζωγράφισε την κουρτίνα του πάνω από τον πίνακα του Ζεύξη· ο τελευταίος όμως δεν κατάφερε να την τραβήξει για να αποκαλύψει τα σταφύλια του. Βλ. Hénin, σ. 257. Η εκδοχή αυτή της ιστορίας εντοπίζεται πράγματι σε ένα σημείο της πραγματείας του Van Hoogstraten, βλ. Brusati 2021, σ. 265.

¹⁰⁴ Will Hewer: μέλος του υπηρετικού προσωπικού και φίλος του Pepys.

¹⁰⁵ Samuel Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, George Bell & Sons, Λονδίνο, 1893 (πρώτη έκδοση: 1825), προσβάσιμο στο https://www.gutenberg.org/files/4200/4200-h/4200-h.htm#link2H_4_0111, 15 Μαρτίου 1668. Η έμφαση δική μου.

συνδέεται άλλωστε και με το είδος (*vanitas*) της σύνθεσης που απεικονίζεται¹⁰⁶. Θα υποστήριζα, ωστόσο, ότι θέμα του πίνακα δεν είναι η ματαιότητα, αλλά η αλήθεια της ζωγραφικής φύσης. Η άκρη του καμβά που έχει κρεμάσει, θα μπορούσε να παραπέμπει στη φθορά, φανερώνει όμως την ίδια στιγμή το ξύλινο τελάρο στο οποίο στηρίζεται. Η αποκάλυψη του τελάρου διαλύει την πλάνη που δημιουργεί η εικονιζόμενη εσοχή «μέσα» στην οποία βρίσκονται «τοποθετημένα» τα αντικείμενα της σύνθεσης. Υπενθυμίζει στον θεατή ότι αυτό που κοιτάζει, το οποίο έχει την δύναμη να παρασύρει το βλέμμα του σε έναν εσωτερικό, δικό του χώρο, δεν είναι παρά μια επίπεδη επιφάνεια στον τοίχο του εργαστηρίου του καλλιτέχνη. Επίπεδη επιφάνεια και ψευδαισθητικό βάθος, υλικό αντικείμενο και αναπαράσταση, αυτή είναι η πραγματική και παράδοξη φύση του ζωγραφικού έργου τέχνης. Ο πίνακας-μέσα-στον-πίνακα του Gijsbrechts φαίνεται σαν να έχει μόλις ολοκληρωθεί ενώ τα εργαλεία και τα αντικείμενα που τον παισιώνουν μοιάζουν να βρίσκονται εκεί ως υλικές αποδείξεις της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Παρότι δεν υπάρχει ιδιαίτερο βάθος στην εικόνα, η ματιά του θεατή βυθίζεται μέσα στις χωρικές σχέσεις που εμπεριέχει, ψάχνοντας να βρει «τι είναι ζωγραφισμένο, τι αληθινό, τι πρέπει να φανεί ως ζωγραφισμένο και τι ως πιο πραγματικό κι από την ίδια την πραγματικότητα»¹⁰⁷.

Στο έργο του Gijsbrechts, *Trompe l'oeil. Η πίσω πλευρά ενός καθραρισμένου πίνακα* (1668-1672) [εικ. 3], απεικονίζεται η πλήρης άρνηση του ζωγραφικού βάθους και η τάνυση του με το επίπεδο. Όπως δηλώνει ο τίτλος του, ο πίνακας αναπαριστά την πίσω πλευρά ενός έργου τέχνης, εν είδει ενός στοχασμού πάνω στον ζωγραφικό πίνακα ως αντικείμενο και ως αναπαράσταση. «Ο πίνακας», σχολιάζει ο Stoichita, «θα πρέπει να εκτίθεται με τρόπο ‘λανθασμένο’: τοποθετημένος στο πάτωμα, χωρίς κάδρο, με στόχο την πλάνη του θεατή. Καθώς ο τελευταίος πλησιάζει, νιώθει την ανάγκη να τον αναποδογυρίσει για να δει τι αναπαριστά ο πίνακας. [...] Επιστρέφοντας στον πίνακα μετά από μια στιγμή αμηχανίας και σύγχυσης, τον βλέπει για ακόμη μια φορά ως μια ‘αναπαράσταση’. Τώρα γνωρίζει ότι μπροστά του βρίσκεται μια ‘εικόνα’»¹⁰⁸. Η πρόσληψη του έργου, παραπέμπει στα λεγόμενα *oogenbedriegers* («που ξεγελούν το μάτι»), γνωστότερα σήμερα ως *chantournés*. Ο όρος αφορά αντικείμενα ζωγραφισμένα πάνω σε καμβά περασμένο με γκέσο και κομμένα με βάση το περίγραμμα της απεικόνισης· πρόκειται για μια ιδέα που αποδίδεται στον Cornelis Bisschop. Ο Arnold Houbraken αναφέρει ότι στο σπίτι του δασκάλου του, Samuel Van Hoogstraten, συναντούσε κανείς τοποθετημένα σε διάφορες μεριές τέτοια ομοιώματα, φρούτα, ψάρια ή παντόφλες και παπούτσια τα οποία, με μια πιο προσεκτική ματιά, αποκαλύπτονταν ως φαινομενικά μόνο υπαρκτά, δηλαδή ως τίποτε άλλο πέρα από οπτικές πλάνες¹⁰⁹. Το έργο του Gijsbrechts αποτελεί μια τέτοια απεικόνιση με τον πιο παράδοξο τρόπο, καθώς το σχήμα του αντικειμένου που αναπαριστά ταυτίζεται με το σχήμα του αντικειμένου που ήδη είναι. Μέρος της

¹⁰⁶ Stoichita, σς. 271-272.

¹⁰⁷ Hanneke Grootenboer, *The rhetoric of perspective: realism and illusionism in seventeenth-century Dutch still-life painting*, The University of Chicago Press, Σικάγο, 2005, σ. 147.

¹⁰⁸ Stoichita, σς. 276-277. Η έμφαση στο πρωτότυπο.

¹⁰⁹ Βλ. Brusati 1995, σ. 152, Ebert-Schifferer σς. 32-33 και Wheelock, σς. 78 και 85.

λειτουργίας των έργων αυτών είχε να κάνει και με την στρατηγική οργάνωση της πρόσληψής τους, με το γεγονός ότι ο θεατής δεν περίμενε να δει ένα έργο τέχνης, δεν είχε δηλαδή ήδη μπει στον ρόλο του θεατή. Από εκεί προκύπτει και η αίσθηση της έκπληξης, στην οποία αναφέρεται και ο Samuel Pepys. Η πλάνη, επομένως, «συνίσταται σε ψέματα που λένε την αλήθεια για την ίδια τους την (ζωγραφική) υπόσταση»¹¹⁰, αρχικά εξαλείφοντας και στην συνέχεια ενισχύοντας στον θεατή την επίγνωση της τεχνητής φύσης τους.

Όπως παρατηρεί ο Sven Sandström, «δεν είναι άξιο απορίας που τα όρια [του ζωγραφικού χώρου] έχουν γίνει θέμα εκτεταμένης συζήτησης. Μέσα από τη δική τους δράση εκφράζεται μια ξεκάθαρη επίγνωση του αληθινού χαρακτήρα της εικόνας: τα όρια υποδεικνύουν ότι πρέπει να γίνει αποδεκτή ως μια ζωγραφισμένη επιφάνεια [...], η οποία γίνεται αντιληπτή ως ένα αντικείμενο και όχι σαν μια φανταστική θέα μέσα από ένα άνοιγμα σε έναν τοίχο»¹¹¹. Σύγχρονες προσεγγίσεις, αντιμετωπίζουν την έμφαση που δίνεται κατά τον 17^ο αιώνα στην υπόσταση του έργου τέχνης ως αντικείμενο στον πραγματικό χώρο -εκτός από αναπαράσταση- ως ένδειξη της μετάβασης προς την μοντέρνα εποχή. Στο άρθρο της «Painting as Blur: Landscapes in Paintings of the Dutch Interior», η Amy Powell συνδέει την εμφάνιση του αυτόνομου, φορητού ζωγραφικού πίνακα (του πίνακα καβαλέτου) με μια πρώιμη μοντερνικότητα¹¹². Αντίστοιχα, για τον Victor Stoichita, στοιχείο μοντερνικότητας αποτελεί και η αυτοσυνειδησία την οποία ο ίδιος εντοπίζει σε ορισμένους φορητούς πίνακες, η ιδιότητά τους, δηλαδή, να λειτουργούν ως ένα σχόλιο πάνω στην ίδια τους την υπόσταση και την φύση της δημιουργίας τους¹¹³.

Υπό συνηθισμένες συνθήκες, δεν απαιτείται από τον θεατή να διακρίνει τη λειτουργία των συμβάσεων της τέχνης, οι οποίες, καθώς δημιουργούν παραλλήλους με την ορατή πραγματικότητα, κατευθύνουν το βλέμμα του πέρα και μέσα από αυτές. Στην περίπτωση του «ρεαλισμού» η συνέργεια του καλλιτέχνη με τις συμβάσεις της τέχνης του και η ενσυνείδητη αξιοποίησή τους είναι κάτι που, προκειμένου να θεωρηθεί το αποτέλεσμα πετυχημένο, πρέπει να διαφύγει της προσοχής του θεατή¹¹⁴. Αντίθετα, ένας πίνακας *trompe l'oeil* γίνεται ταυτόχρονα αντιληπτός και ως «μεταπίνακας» (*metapainting*), καθώς θεματοποιεί τους ίδιους τους μηχανισμούς της αναπαράστασης, αλλά και της ανθρώπινης όρασης, τους οποίους θέτει σε λειτουργία. Η «μετα-ζωγραφικότητα», όπως ορίζεται από τον Victor Stoichita, επιτυγχάνεται με διάφορους τρόπους: αποκαλύπτοντας την υλικότητα του ζωγραφικού μέσου, απεικονίζοντας την ίδια την ζωγραφική διαδικασία ή συμπεριλαμβάνοντας στοιχεία

¹¹⁰ Grootenboer, σ. 57.

¹¹¹ Sven Sandström, *Levels of Unreality: Studies in the Structure and Construction of Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala, Στοκχόλμη, 1963, σ. 21.

¹¹² Amy Powell, «Painting as Blur: Landscapes in Paintings of the Dutch Interior», *Oxford Art Journal*, Vol. 33, No. 2 (2010), σς. 145-166.

¹¹³ Ο Stoichita υποστηρίζει ότι ο Προτεσταντισμός και οι εικονοκλαστικές διαμάχες συνέβαλαν στην ανάπτυξη της καλλιτεχνικής αυτοσυνειδησίας και στην ανάδειξη μιας νέας επίγνωσης της εικόνας ως αναπαράστασης και ως αντικείμενου: «Η αναγνώριση της εικόνας ως εικόνας ήταν μια διαδικασία που ενθαρρύνθηκε στο πλαίσιο της Μεταρρύθμισης», βλ. Stoichita, σ. 89.

¹¹⁴ Βλ. Lorenzo Pericolo, «What is Metapainting? The Self-Aware Image Twenty Years Later», στο Stoichita, 11-31, σ. 13.

που παραπέμπουν στον δημιουργό της εικόνας, εισάγοντας έναν πίνακα μέσα στον πίνακα ή ακόμη τονίζοντας την δράση του θεατή ως απαραίτητη συνιστώσα της πρόσληψης του έργου¹¹⁵. Στοιχεία «μετα-ζωγραφικότητας» εντοπίζονται σε κάθε ένα από τα παραδείγματα που συζητήθηκαν στο πλαίσιο του παρόντος κεφαλαίου. Μέσα από τον συσχετισμό της με την οπτική πλάνη, η οποία συνίσταται ταυτόχρονα στην πεμπουσία και την αναίρεση του ρεαλισμού, η ολλανδική τέχνη του 17^{ου} αιώνα συνδέεται και με μια ειλικρίνεια σε σχέση με την ίδια την φύση της ζωγραφικής, ως προσπάθεια να δημιουργηθεί η εντύπωση ενός τρισδιάστατου χώρου στις δύο διαστάσεις.

¹¹⁵ Pericolo, σ. 12.

Το ζήτημα του «ρεαλισμού»

Στο *Χρονικό* του, ο Ernst Gombrich ονομάζει το κεφάλαιο που αφιερώνει στην Ολλανδία του 17^{ου} αιώνα «Ο καθρέφτης της φύσης». Η φράση του, όπως την αιτιολογεί ο ίδιος, προκύπτει από την απλότητα και την ειλικρίνεια στην απεικόνιση των θεμάτων, με άλλα λόγια από την απουσία εξιδανίκευσης: «Εκείνοι είναι που μας δίδαξαν να βλέπουμε την ‘γραφικότητα’ σ’ ένα απλό θέμα», εκείνοι που «πρώτοι μας άνοιξαν τα μάτια στην ανεπιτήδευτη, φυσική ομορφιά»¹¹⁶. Ο Gombrich αποδίδει εν μέρει την «τελειότητα» της απεικόνισης στην ζωγραφική εξειδίκευση, ενώ ταυτόχρονα τα ίδια τα θέματα γίνονται πιο απλά, πιο καθημερινά: «Χάρης στην ειλικρίνεια, παύουμε να αναζητούμε την ομορφιά. Έχουμε μπροστά μας το πρόσωπο ενός πραγματικού ανθρώπου»¹¹⁷. Η έμφαση στον ανθρώπινο παράγοντα είναι για τον συγγραφέα ιδιαίτερα σημαντική για την ειλικρίνεια με την οποία «καθρεφτίζεται» η εποχή στην τέχνη της. Ο Gombrich επισημαίνει: «Όταν αποκάλεσα αυτό το κεφάλαιο ‘Ο καθρέφτης της φύσης’, δεν ήθελα μόνο να πω πως η τέχνη στην Ολλανδία είχε κατορθώσει να παραστήσει την φύση πιστά όσο ένας καθρέφτης. Ούτε η τέχνη ούτε η φύση είναι ποτέ τόσο λείες και ψυχρές όσο ένας καθρέφτης. Η φύση, όταν καθρεφτίζεται στην τέχνη, αντανακλά πάντα την σκέψη του καλλιτέχνη, τις προτιμήσεις, τις χαρές, και επομένως τις διαθέσεις του»¹¹⁸.

Η φράση του Gombrich συναντάται πράγματι αυτούσια στην πραγματεία του Samuel Van Hoogstraten, όταν ο τελευταίος ορίζει τον «τέλειο πίνακα» ως έναν «καθρέφτη της φύσης»¹¹⁹. Ωστόσο, με βάση όσα συζητήθηκαν στο δεύτερο κεφάλαιο σχετικά με την έννοια της μίμησης, είναι εμφανές ότι οι παρατηρήσεις που αφορούν την απουσία εξιδανίκευσης, την προτίμηση της ειλικρίνειας έναντι της ομορφιάς ή ακόμη την απόδοση μιας «ανεπιτήδευτης» εικόνας της φύσης, ανασκευάζονται από τις απόψεις που εκφράζονται στα γραπτά της εποχής: ανασκευάζονται, επίσης, και από τα στοιχεία που έχουν αναδείξει οι ιστορικές έρευνες των τελευταίων χρόνων. Εν όψει των συζητήσεων που επρόκειτο να πυροδοτήσει η χρήση παρόμοιων φράσεων στις προσεγγίσεις της τέχνης του 17^{ου} αιώνα, η επεξήγηση που ο Gombrich θεωρεί ότι οφείλει να δώσει μοιάζει λίγο αφελής. Η σφραγίδα του «ρεαλισμού» που συνοδεύει την Ολλανδική τέχνη του 17^{ου} αιώνα έχει αναχθεί σε προβληματική για τους σύγχρονους μελετητές της.

Στην εισαγωγή του στο συλλογικό έργο *Art in History / History in Art* ο Jan de Vries χρησιμοποιεί τον όρο «οπτική πλάνη» αναφερόμενος στην εντύπωση που δημιουργεί η τέχνη του 17^{ου} αιώνα ότι αποτελεί «μια σχεδόν πλήρη οπτική

¹¹⁶ Ernst H. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1998, σ. 420.

¹¹⁷ Gombrich 1998, σ. 420.

¹¹⁸ Gombrich 1998, σ. 430.

¹¹⁹ Brusati 2021, σ. 79.

καταγραφή»¹²⁰ της κοινωνίας της εποχής και καλεί τον αναγνώστη να αναγνωρίσει αυτή την εντύπωση ως αυτό που είναι, δηλαδή απατηλή¹²¹. Σε επόμενο άρθρο του ίδιου τόμου, με τίτλο «Skies and Reality in Dutch Landscape», ο John Walsh επισημαίνει ότι, ενώ στην ολλανδική ζωγραφική απεικονίζεται ένα ευρύ φάσμα καιρικών συνθηκών, ευρύτερο δηλαδή από αυτό που συναντάται συνήθως στην τέχνη άλλων εποχών, οι περιπτώσεις αυτές δεν παύουν να εντάσσονται σε συγκεκριμένα και περιορισμένα είδη (*genres*)¹²². Αυτή η παρατήρηση τον οδηγεί να μιλήσει για συμβατικούς τύπους εικόνων, καθώς και για μια επιλεκτική στάση από την πλευρά των καλλιτεχνών που εξειδικεύονταν στην τοπιογραφία¹²³. Παίρνοντας για παράδειγμα την απόδοση των σύννεφων, υπογραμμίζει ότι ο τρόπος με τον οποίο απεικονίζονταν μαρτυρά πιθανότατα την παρατήρηση εκ του φυσικού σε συνδυασμό όμως και με την άντληση στοιχείων από έργα άλλων καλλιτεχνών, και σε κάθε περίπτωση απέιχε από έναν «πλήρη και ακριβή άτλαντα» καταγραφής των διάφορων σχηματισμών των νεφών¹²⁴. Ο συγγραφέας αντιλαμβάνεται το σύννεφο ως ένα ακόμη εικαστικό μοτίβο που «ταξιδεύει από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη μέσω των εικόνων, μαζί με άλλα συμβατικά στοιχεία της φύσης στην ολλανδική τοπιογραφία, όπως οι δρόμοι που απομακρύνονται, ένα πέρασμα στο ρυάκι, ένας αμμόλοφος με θεατές, και άλλα ευλογοφανή στοιχεία που οργανώνουν μια σύνθεση δημιουργώντας ταυτόχρονα μια αίσθηση οικειότητας»¹²⁵. Απέναντι στην περιγραφή και την «χαρτογραφική παρόρμηση» (*mapping impulse*), όπως υποστηρίζονται από τη Svetlana Alpers στο περίφημο βιβλίο της *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*¹²⁶, ο Walsh προβάλλει την επιλεκτικότητα, την γενίκευση (*stereotyping*) αλλά και την τροποποίηση της εικόνας της φύσης με στόχο την δημιουργία δυνατώτερων ζωγραφικών εικόνων και συναισθηματικών αποκρίσεων¹²⁷.

Στην συνέχεια, στο κείμενο «The Changing Face of Realism», ο Lyckle de Vries παρατηρεί ότι η λέξη «ρεαλισμός» χρησιμοποιείται για να περιγράψει έργα που διαφέρουν πολύ μεταξύ τους ως προς την οπτική γλώσσα που χρησιμοποιούν· η έννοια παρουσιάζει, επομένως, μεγάλη εσωτερική ποικιλία¹²⁸, γεγονός που μοιάζει να αναιρεί οποιαδήποτε αξίωση για «αντικειμενικότητα». Αποδεικνύεται ακόμη ότι η αποκαλούμενη «ρεαλιστική» τέχνη του 17^{ου} αιώνα, αν και ξεκινούσε από την μελέτη του ορατού κόσμου, κατέληγε να μεταμορφώνει τα στοιχεία που προέκυπταν από την

¹²⁰ Με την φράση αυτή περιγράφεται η καλλιτεχνική παραγωγή στην Ολλανδία του 17^{ου} αιώνα στο Jacob Rosenberg κ.ά., *Dutch Art and Architecture, 1600 to 1800* (Penguin, Χάρμοντσογορθ, 1966), όπου οι συγγραφείς κάνουν λόγο για το φαινόμενο ενός ρεαλισμού που συμπεριλάμβανε τα πάντα (*all-embracing realism*) καθώς και για μια «εξονυχιστική περιγραφή» της ζωής και του περιβάλλοντος εκ μέρους των Ολλανδών ζωγράφων, βλ. Freedberg και de Vries, σ. 12.

¹²¹ Freedberg και de Vries, σ. 12.

¹²² John Walsh, «Skies and Reality in Dutch Landscape», στο Freedberg και de Vries, 95-117, σ. 95.

¹²³ Walsh, σ. 96.

¹²⁴ Walsh, σς. 96 και 100.

¹²⁵ Walsh, σ. 106.

¹²⁶ Alpers 1983.

¹²⁷ Walsh, σ. 109 και σημ. 5, σ. 115.

¹²⁸ De Vries 1991, σ. 209. Βλ. επίσης Mariët Westermann, *A Worldly Art: The Dutch Republic 1585-1718*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, 1996, σ. 88· και Craig Harbison, «Realism and Symbolism in Early Flemish Painting», *The Art Bulletin*, Vol. 66, No. 4 (Δεκέμβριος 1984), 588-602, σ. 597.

παρατήρηση της πραγματικότητας, ανασυνθέτοντάς τα δημιουργικά, εν είδει μιας ερμηνείας αυτής της πραγματικότητας¹²⁹. Στην δημιουργική αυτή διαδικασία οι καλλιτέχνες δεν εξιδανίκευαν τόσο, αλλά μάλλον αναζητούσαν την αίσθηση του «ζωγραφικού» (*schilderachtig*)¹³⁰. Ενώ αρχικά η λέξη «ρεαλισμός» επιστρατεύθηκε «για να υποδηλώσει την πιστή και ανεπεξέργαστη απόδοση της πραγματικότητας, η οποία αναγνωριζόταν σε ένα τμήμα της καλλιτεχνικής παραγωγής των Κάτω Χωρών», γράφει ο de Vries, στην συνέχεια «ο όρος χρησιμοποιήθηκε όλο και περισσότερο για να υποδηλώσει ένα σύνολο παραγόντων που καθιστούσαν πιθανή την *ψευδαίσθηση* του ‘ρεαλισμού’»¹³¹. Ο ίδιος, ωστόσο, αναγνωρίζει και μια περίπτωση όπου η χρήση του όρου κρίνεται εποικοδομητική: όταν επιστρατεύεται για να δηλώσει την προοδευτική απογύμνωση της Ολλανδικής τέχνης από τις διδακτικές της προθέσεις και την σταδιακή εξασθένιση των δεσμών μεταξύ του αναπαραστατικού περιεχομένου και κάποιου βαθύτερου νοήματος¹³².

Η σχέση της ζωγραφικής του 17^{ου} αιώνα με την πραγματικότητα της εποχής προκαλείται περαιτέρω από τους συγγραφείς των κειμένων του τόμου *Looking at seventeenth-century Dutch art: Realism reconsidered*, σε επιμέλεια του Wayne Franits¹³³. Για τον Eddy de Jongh, ισχύει ότι οι πίνακες της εποχής δεν γίνονται κατανοητοί με μια απλή αντιπαραβολή τους με την εξωτερική πραγματικότητα, καθώς περιέχουν εγγεγραμμένα αλληγορικά, ηθικοπλαστικά, θρησκευτικά, συμβολικά νοήματα, η προσβασιμότητα των οποίων διαφέρει ανάλογα με τον πίνακα: άλλοτε είναι ξεκάθαρα, άλλοτε πιο συγκεχυμένα. Στην βάση μιας προτίμησης για το συγκαλυμμένο, το αινιγματικό και την αμφισημία, η πραγματικότητα επενδύεται με συμβολική ή αλληγορική αξία, ενώ οι συνδέσεις εικόνας και αφηρημένου νοήματος διέπονται συχνά από έναν πλουραλισμό¹³⁴. Ως αποτέλεσμα, απαιτείται ένα είδος «διανοητικής φαρέτρας» προκειμένου να «διαβάσει» κανείς το κρυμμένο αν και όχι αδιαπέραστο νόημα της εικόνας. Το γεγονός αυτό, απομακρύνει τις εικόνες της τέχνης από την αντικειμενικότητα στην απόδοση του κόσμου και συσκοτίζει την κατανόησή της σε άλλες περιόδους, καθώς με το πέρασμα του χρόνου χάνονται πολλά από τα νοήματα που θα θεωρούνταν ίσως δεδομένα για τον θεατή της εποχής. Παρότι ο συγγραφέας δέχεται ότι κατά την διάρκεια του 17^{ου} αιώνα πολύ συχνά τα αλληγορικά νοήματα αρχίζουν να ξεθωριάζουν αφήνοντας γυμνή την μορφή των αντικειμένων, υποστηρίζει ότι «το πού σταματά ο συμβολισμός και απομένει η ‘κενή’ φόρμα δεν είναι δυνατόν να εντοπιστεί επακριβώς»¹³⁵. Ο de Jongh επιμένει στην άποψή του ότι αντικείμενα και μοτίβα έχουν σε πολλές περιπτώσεις μια διπλή λειτουργία: την ίδια στιγμή που υπάρχουν ως απεικονίσεις αναγνωρίσιμων υλικών

¹²⁹ De Vries 1991, σ. 221.

¹³⁰ Για τον όρο, βλ. Boudewijn Bakker, «Schilderachtig: Discussions of a Seventeenth-Century Term and Concept», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1995, Vol. 23, No. 2/3 (1995), σς. 147-162.

¹³¹ De Vries 1991, σ. 227. Η έμφαση δική μου.

¹³² De Vries 1991, σ. 230.

¹³³ Franits.

¹³⁴ de Jongh 1997, σς. 21-22.

¹³⁵ De Jongh 1997, σς. 27 και 52. Βλ. επίσης Eddy de Jongh, «Some Notes on Interpretation», στο Freedberg και de Vries, 119-136, σς. 127-128.

πραγμάτων, παραπέμπουν και σε κάτι αφηρημένο: μια ιδέα, μια κατάσταση, ένα ηθικό μήνυμα, ένα αστείο· ο ίδιος περιγράφει την ιδιότητα αυτή με τον όρο «φαινομενικός ρεαλισμός» (*seeming realism*)¹³⁶. Στο επίπεδο της ζωγραφικής φόρμας, η φαινομενικά αληθοφανής μίμηση της πραγματικότητας δημιουργεί μια ευχάριστη πλάνη, ενώ ένα διαφορετικό είδος πλάνης εντοπίζεται στο επίπεδο του περιεχομένου, με την απόκρυψη, την συγκάλυψη, του βαθύτερου νοήματος της εικόνας¹³⁷. Η κυριολεκτική αντιμετώπιση των έργων και κυρίως των καθημερινών σκηνών, όπου η αίσθηση της απόδοσης μιας ιστορικής πραγματικότητας είναι ακόμα πιο έντονη, ισοδυναμεί με μία ακόμα πλάνη, αυτή την φορά όμως πρόκειται για την πλάνη του ιστορικού της τέχνης¹³⁸.

Στην σκέψη της Svetlana Alpers, αντίθετα, η παραπλάνηση προκύπτει αν κανείς δεχτεί την προσέγγιση του Eddy de Jongh. Η ίδια απορρίπτει την ιδέα ενός «φαινομενικού ρεαλισμού» ή ενός επιλεκτικού και υποκειμενικού ρεαλισμού, υποστηρίζοντας ότι οι «εμβληματικές» αναγνώσεις της τέχνης του 17^{ου} αιώνα, απασχολούνται μόνο με το περιεχόμενο, με το νόημα των έργων, παραμελώντας το ζήτημα της φόρμας¹³⁹. Για την Alpers, η εικαστική τεχνοτροπία, η οποία απέβλεπε συγκεκριμένα στην εντύπωση του ρεαλισμού, αποτελεί βασικό στοιχείο αυτών των εικόνων, σχετίζοντάς τες άμεσα με το (επιστημονικό) ενδιαφέρον της εποχής τους για την παρατήρηση της φύσης¹⁴⁰. Από αυτή την άποψη, η εικόνα μετατρέπεται σε ένα μέσο *κατανόησης* του κόσμου -και όχι νοηματοδότησής του-, με βασικό εργαλείο την περιγραφή. Η έννοια της περιγραφής, εξηγεί η Alpers, δεν σημαίνει ότι η ζωγραφική εικόνα ταυτίζεται με την εικόνα του κόσμου όπως είναι, αλλά με τον κόσμο όπως γίνεται αντιληπτός μέσω της όρασης¹⁴¹. Οι σκέψεις αυτές την οδηγούν στην διατύπωση ότι οι εικόνες απεικονίζουν τον κόσμο όπως αναπαρίσταται στην οπτική αντίληψη του υποκειμένου, με την οποία υποδηλώνει κατά βάση τα διάφορα στάδια επεξεργασίας -ακούσια ή εκούσια- που μεσολαβούν μεταξύ της εικόνας της τέχνης και της εικόνας του κόσμου¹⁴². Στο *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, ωστόσο, η Alpers μοιάζει να παραβλέπει την επιλεκτικότητα της ολλανδικής ζωγραφικής σε δύο σημεία: πρώτον, ταυτίζοντας την «καταγραφή» του κόσμου όπως αποτυπώνεται στα έργα της ζωγραφικής με την εικόνα του κόσμου στα μάτια των ανθρώπων του 17ου αιώνα¹⁴³. δεύτερον, υποστηρίζοντας ότι τα αντικείμενα που συμπεριλαμβάνονται στις νεκρές φύσεις της εποχής αποσκοπούν καθαρά και μόνο στην πρόκληση της οπτικής προσοχής (*the attentive eye*) του θεατή,

¹³⁶ De Jongh 1997, σς. 21 και 55. Και de Jongh 2000, σ. 15-16.

¹³⁷ De Jongh 2000, σς. 91-92.

¹³⁸ De Jongh 2000, σ. 22.

¹³⁹ Alpers 1997, σ. 57.

¹⁴⁰ Alpers 1997, σς. 57 και 59. Στον ίδιο τόμο, ο Peter Hecht εκφράζει την ανάλογη άποψη ότι το στυλιστικό ιδίωμα των έργων αναμφίβολα έπαιξε κάποιο ρόλο στα μάτια των συλλεκτών της εποχής, βλ. Hecht 1997, σ. 96.

¹⁴¹ Την ίδια άποψη εκφράζει και η Grootenboer, σ. 157.

¹⁴² Alpers 1997, σ. 60. Ωστόσο, η απόσταση αυτή είναι υπόρρητη στην ίδια την έννοια της αναπαράστασης.

¹⁴³ Alpers 1983, σς. xxiii, 25 και 29-30.

ανεξάρτητα από την χρήση ή την σημασία τους στην καθημερινή ζωή¹⁴⁴. Ακόμη και όταν η επιλεκτικότητα των ζωγράφων στην μίμηση της φύσης αναγνωρίζεται, εντάσσεται και πάλι στον γενικότερο στόχο της περιγραφής της¹⁴⁵.

Για τον Lawrence Goedde, η αναλογία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της επιστημονικής κατανόησης του κόσμου αποδεικνύεται ατυχής, καθώς οι εικόνες που παράγονται από τις δύο διαδικασίες διέπονται από τελείως διαφορετικές συμβάσεις¹⁴⁶. Ταυτόχρονα, «γίνεται ολοένα και πιο ξεκάθαρο ότι η ολλανδική τέχνη, ακόμη και αυτών των ειδών που θεωρούνται τα πιο ρεαλιστικά, βρίσκεται μακριά από το να είναι περιεκτική και αντικειμενική όσον αφορά την απόδοση του κόσμου»¹⁴⁷. Ο Goedde στρέφει την προσοχή του αναγνώστη στον χειρισμό των ζωγραφικών συμβάσεων και μοτίβων εκ μέρους των καλλιτεχνών, η συχνότητα εμφάνισης των οποίων μοιάζει να υποδεικνύει όλες τις πλευρές της πραγματικότητας που δεν αναπαρίστανται, αναδεικνύοντας έτσι την επιλεκτικότητα των στοιχείων που συμπεριλαμβάνονται στις ζωγραφικές σκηνές και οδηγώντας μας σε σκέψεις σχετικά με τον υποτιθέμενο ρεαλισμό τους¹⁴⁸. Ο ίδιος συνδέει την πρακτική αυτή με τους νόμους της αγοράς, οι οποίοι ευνοούσαν τα έργα που εντάσσονταν σε ήδη γνωστά πρότυπα αφήνοντας λίγο χώρο για πειραματισμούς και καινοτομίες¹⁴⁹. Η τάση αυτή σχετίζεται άμεσα και με την έννοια της «γραφικότητας» (*schilderachtig*), η οποία χρησιμοποιείται αρχικά με θετικό πρόσημο για να χαρακτηρίσει ένα θέμα που προσφέρεται ιδιαίτερα για απεικόνιση ή θυμίζει το ίδιο ζωγραφιά· η αναγνώριση και η επιδίωξη του «γραφικού» εκ μέρους των ζωγράφων τονίζει για άλλη μια φορά τόσο την επιλεκτικότητα των αναπαραστάσεων όσο και την ενσυνείδητη εναρμόνιση με τις κυρίαρχες ζωγραφικές συμβάσεις¹⁵⁰. Οι τελευταίες, «μας επιτρέπουν να αντιληφθούμε ότι ο ίδιος ο νατουραλισμός, η εντύπωση της σαφούς, αδιαμεσολάβητης, ακριβούς απόδοσης της εμφάνισης των πραγματικών τόπων, είναι αποτέλεσμα της φαντασίας [...]. Η ψευδαίσθηση του αυθορμητισμού και της αμεσότητας της αναπαράστασης είναι αποτέλεσμα επιδεξιότητας και, στις πιο ζωντανές της μορφές, ενσυνείδητης και εσκεμμένης πλάνης»¹⁵¹. Έτσι, «ο ένδοξος ρεαλισμός της Ολλανδικής τέχνης [...] προκύπτει από μια ενσυνείδητη επιδεξιότητα και από τον αυτεπίγνωτο χειρισμό των στυλιστικών συμβάσεων»¹⁵².

Η Celeste Brusati, αντίστοιχα, εντοπίζει επαναλαμβανόμενα μοτίβα στα έργα των νεκρών φύσεων στα οποία εστιάζει η έρευνά της στο άρθρο «Natural Artifice and Material Value in Dutch Still Life». Τα μοτίβα αυτά, ενώ λειτουργούν ως πειστικές

¹⁴⁴ Alpers 1983, σ. 95.

¹⁴⁵ Alpers 1983, σ. 233.

¹⁴⁶ Lawrence O. Goedde, «Naturalism as Convention: Subject, style and artistic self-consciousness in Dutch landscape», στο Franits, 129-143, σ. 141. Βλ. επίσης Lawrence O. Goedde, «Convention, Realism, and the Interpretation of Dutch and Flemish Tempest Painting», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 16, No. 2/3 (1986), σς. 139-149.

¹⁴⁷ Goedde 1997, σ. 129.

¹⁴⁸ Goedde 1997, σς. 129-131.

¹⁴⁹ Goedde 1997, σ. 130.

¹⁵⁰ Goedde 1997, σς. 136-137. Βλ. επίσης de Vries 1991, σς. 223-224.

¹⁵¹ Goedde 1997, σ. 133.

¹⁵² Goedde 1997, σ. 137.

απεικονίσεις, κατευθύνουν ταυτόχρονα την προσοχή του θεατή στην ίδια την τέχνη που τα έχει δημιουργήσει¹⁵³. Για την Brusati, οι προσεγγίσεις που εστιάζουν αποκλειστικά στην συμβολική ανάγνωση των έργων παραγνωρίζουν το εύρος αλλά και τα είδη των νοημάτων που εγγράφονται σε αυτά¹⁵⁴. Από την άλλη, με τα ίδια τα έργα ως απόδειξη, ο «ρεαλισμός» δεν επιτυγχάνεται μέσω μιας εξονυχιστικής παρατήρησης και καταγραφής, αλλά αναδεικνύεται ως αποτέλεσμα της χρήσης εικαστικών συμβάσεων. Έτσι, οι ζωγραφικές εικόνες παραπέμπουν επιλεκτικά σε πλευρές της πραγματικότητας, νοηματοδοτώντας, διαμορφώνοντας και μεταμορφώνοντας τις. Ως αποτέλεσμα, τόσο οι αναπαριστώμενες όψεις της πραγματικότητας όσο και οι ίδιες οι αναπαραστάσεις, επενδύονται με αξία¹⁵⁵.

Η ιστοριογραφική συζήτηση γύρω από την προσέγγιση της τέχνης του 17^{ου} αιώνα συνοψίζεται συχνά ως το εξής δίλημμα: πρέπει τα αντικείμενα και οι καταστάσεις που απεικονίζονται να γίνουν αντιληπτά ως πραγματικά ή ως σύμβολα που κρύβουν κάποιο βαθύτερο μήνυμα; Με άλλα λόγια, πρόκειται για το ερώτημα εάν το νόημα του έργου πρέπει να αναζητηθεί στο περιεχόμενο ή στην επιφάνειά του, στο τι ή στο πώς αναπαριστά. Ωστόσο, το παραπάνω δίλημμα αποτελεί μάλλον μια απλουστευτική σχηματοποίηση του ζητήματος, η οποία αντιστοιχεί και στην απλούστευση των επιχειρημάτων και των δύο πλευρών, όπως εκφράζονται πρώτιστα μέσα από την «περιγραφική προσέγγιση» της Svetlana Alpers, και την «εμβληματική προσέγγιση» του Eddy de Jongh. Μέρος του προβλήματος αποτελεί και η αντίληψη ότι ο ρεαλισμός συνεπάγεται και απουσία βαθύτερου νοήματος, καθώς η ρεαλιστική απόδοση από μόνη της αξιώνει κάποια (οπτική) αλήθεια¹⁵⁶. αυτήν ακριβώς την αντίληψη προσπαθεί να αποτινάξει η ιστοριογραφική συζήτηση γύρω από την έννοια του «ρεαλισμού» της τέχνης του 17^{ου} αιώνα, προκειμένου ο όρος να συνεχίσει να έχει κάποια χρησιμότητα. Στο κείμενό του «Realism and the Boundaries of Genre in Dutch Art», ο David Smith παρατηρεί ότι «ο ρεαλισμός ως εικαστική τεχνοτροπία αναγκαία περιλαμβάνει όψεις της πραγματικότητας που δεν είναι κατά αποκλειστικότητα οπτικές»¹⁵⁷. Πρόκειται για μια συνειδητοποίηση από την οποία εκπορεύεται μεγάλο μέρος των σύγχρονων ερευνών σχετικά με την ολλανδική ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα. Στο άρθρο της «The Currencies of Naturalism in Dutch *Pronk Still-Life Painting*», για παράδειγμα, η Miya Tokumitsu αφορμάται από την πλέον «νατουραλιστική» υποκατηγορία της νεκρής φύσης για να υποδείξει ότι, διαμέσου των οπτικών τους ποιότητων, τα έργα αυτά ήταν «πλούσια» και σε νόημα για τους ανθρώπους της εποχής τους, καθώς εξέφραζαν και διαμόρφωναν κυρίαρχες

¹⁵³ Celeste Brusati, «Natural Artifice and Material Value in Dutch Still Life», στο Franits, 144-157, σ. 144.

¹⁵⁴ Brusati 1997, σ. 150.

¹⁵⁵ Brusati 1997, σς. 145-147.

¹⁵⁶ Όπως παρατηρεί ο Roland Barthes, θεωρείται ότι «το 'αληθινό' δεν χρειάζεται κάποια ανεξάρτητη εξήγηση, ότι είναι αρκετά δυνατό από μόνο του ώστε να καταργεί οποιαδήποτε έννοια 'λειτουργίας', ότι μπορεί να εκφραστεί χωρίς να υπάρχει η ανάγκη να ενταχθεί σε μια δομή, και ότι το υπάρχειν-εκεί των πραγμάτων αρκεί ώστε να γίνεται λόγος για αυτά», βλ. Roland Barthes, «The Reality Effect», Tzvetan Todorov (επιμ.), R. Carte (μτφρ.), *French literary theory today: a reader*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1982, 11-17, σ. 15.

¹⁵⁷ Smith, σ. 79.

κοινωνικές συνθήκες όπως η αφθονία και η πολυτέλεια των αγαθών, ή ακόμη η αξία της δεξιοτεχνικής απεικόνισής τους με στόχο την παραγωγή ενός ακόμη «ακριβού» αγαθού: του ίδιου του έργου τέχνης¹⁵⁸. Όπως παρατηρεί η ίδια η Svetlana Alpers: «η ερμηνευτική θέση που αντιπαραβάλλει το ρεαλισμό με την αλληγορία είναι παραπλανητική, καθώς απλός ρεαλισμός δεν υπάρχει. [...] Μου φαίνεται ότι [αυτή] η ερμηνεία εσφαλμένα επιμένει ότι το νόημα της εικόνας συγκρούεται με την επιφάνειά της [...] αντί να βρίσκονται σε αρμονία»¹⁵⁹. Κατά τη γνώμη μου, οι δύο προσεγγίσεις, οι οποίες γίνονται συχνά κατανοητές με τρόπο απόλυτο, δεν αποκλείουν η μία την ισχύ και την δυνατότητα εφαρμογής της άλλης· αντίθετα, ο πλουραλισμός τόσο της ίδιας της ζωγραφικής παραγωγής όσο και των θεωρητικών απόψεων για την τέχνη της εποχής υποδεικνύουν ότι παρατήρηση και νοηματοδότηση συνυπάρχουν χωρίς να αλληλοαποκλείονται¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Tokumitsu.

¹⁵⁹ Alpers 1983, σημ. 45, σ. 253. Η έμφαση δική μου.

¹⁶⁰ Βλ. και Λιτσαρδοπούλου, σ. 145. Βλ. επίσης Alpers 1983, σ. 229, και Peter Hecht, «The Debate on Symbol and Meaning in Dutch Seventeenth-Century Art: An Appeal to Common Sense», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1986, Vol. 16, No. 2/3 (1986), σς. 173-187.

Επίλογος: Τέχνη και Πλάνη

Μια δυσκολία την οποία καλούνται να αντιμετωπίσουν οι σύγχρονες προσεγγίσεις της ολλανδικής τέχνης του 17^{ου} αιώνα είναι η συνύπαρξη πολλών και συχνά αντιφατικών, για τα σύγχρονα δεδομένα, τάσεων, αντιλήψεων και πρακτικών, οι οποίες προβάλλουν ως εμπόδιο στην προσπάθεια της ιστορίας της τέχνης να δημιουργήσει ένα συνεκτικό αφήγημα, μια ταυτότητα, για την εποχή. Το ανθρωπιστικό ή θεωρητικό (όπως προκύπτει από τα δύο πρώτα κεφάλαια) και το επιστημονικό ή πρακτικό (στο οποίο είναι αφιερωμένα το τρίτο και το τέταρτο κεφάλαιο) υπόβαθρο της ενασχόλησης με την οπτική πλάνη, αντιστοιχούν σε δύο πόλους έλξης για τον 17^ο αιώνα: από την μία την αρχαιότητα και την κλασική παράδοση ως πρότυπο και παράδειγμα προς μίμηση και, από την άλλη, μια νέα εποχή για την οποία άνοιγαν το δρόμο οι πρόσφατες επιστημονικές ανακαλύψεις και εφευρέσεις. Επρόκειτο, όμως, για μια επιστήμη η οποία κινούνταν με ευελιξία «μεταξύ των διαφορετικών φιλοσοφικών προσεγγίσεων της γνώσης, συνδυάζοντας διανοητικές κατηγορίες και εμπειρικά δεδομένα με τρόπους που σήμερα μας φαίνονται εγγενώς αντιφατικοί»¹⁶¹. η σύνδεση των επιστημονικών ερευνών και ανακαλύψεων με το κλασικό υπόβαθρό τους μόνο ενδυνάμωνε την ισχύ των αποτελεσμάτων της προσέγγισης¹⁶². Το ιδεώδες της μίμησης, με όλα όσα αυτό εμπεριέχει -δηλαδή τόσο την άντληση στοιχείων από τα πρότυπα του παρελθόντος όσο και την εμπιστοσύνη στα δεδομένα της δικής τους «μοντέρνας» εποχής- καθρεφτίζει την στάση των Ολλανδών ζωγράφων του 17^{ου} αιώνα απέναντι στην τέχνη και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονταν τον ρόλο τους μέσα σε αυτή¹⁶³. Όπως γράφει ο David Freedberg, «αν πρέπει να αποδοθεί κάποια διακριτικότητα (*distinctiveness*) στον ολλανδικό πολιτισμό, το καλύτερο θα ήταν να του επιτραπεί μια από τις μεγάλες χάρες του: το πάντρεμα της κλασικής παράδοσης με τη ρεαλιστική, επιστημονική, και περιγραφική του εκδοχή»¹⁶⁴. Το πάντρεμα αυτό,

¹⁶¹ Paula Findlen, «Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe», *Renaissance Quarterly*, vol. 43, no. 2, 1990, 292–331, σ. 296.

¹⁶² Για ένα παράδειγμα της αδιαχώριστης σύμπραξης των ανθρωπιστικών και των θετικών επιστημών, συγκεκριμένα εδώ της φιλολογίας και των μαθηματικών, βλ. Fokko Jan Dijksterhuis, «The Mutual Making of Sciences and Humanities: Willebrord Snellius, Jacob Golius and the Early Modern Entanglement of Mathematics and Philology», στο Rens Bod, Jaap Maat και Thijs Weststeijn (επιμ.), *The Making of the Humanities Volume II: From Early Modern to Modern Disciplines*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2012, σς. 73-92. Ο συγγραφέας προειδοποιεί για την ανιστορικότητα μιας διάκρισης μεταξύ των ανθρωπιστικών και των θετικών επιστημών όσον αφορά την μόρφωση κατά την πρώιμη μοντέρνα εποχή, κατά την οποία η μελέτη των αρχαίων κειμένων ήταν μέρος της δουλειάς ενός μαθηματικού. Ο διαχωρισμός των επιστημονικών πεδίων προκύπτει αναδρομικά όταν, μετά τον σχηματισμό τους κατά τον 19^ο αιώνα οι διάφοροι τομείς ξεκίνησαν να διαμορφώνουν τις ιστορίες τους. Βλ. επίσης Eric Jorink και Bart Ramakers, «Undivided territory. 'Art' and 'science' in the early modern Netherlands», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)*, Vol. 61, 2011, σς. 7-32.

¹⁶³ Αντίθετα, ο Thijs Weststeijn έχει υποστηρίξει ότι «οι Ολλανδοί έβλεπαν τη δική τους Χρυσή Εποχή όχι ως μοντέρνα, αλλά ως την εκπλήρωση των ιδανικών της αρχαιότητας». Βλ. Weststeijn 2015, σ. 296, και Weststeijn 2008, σς. 83-122.

¹⁶⁴ David Freedberg, «Science, Commerce, and Art: Neglected Topics at the Junction of History and Art History», στο Freedberg και de Vries, 377-427, σ. 392.

βρισκόταν στην βάση των σύγχρονων αντιλήψεων για την έννοια της καλλιτεχνικής προόδου. «Οι καλλιτέχνες που ξεπερνούν όλους τους άλλους», γράφει ο Franciscus Junius, «είναι αυτοί που επιμελώς ερευνούν την παλιά τέχνη υπό το φως ενός νέου επιχειρήματος, κι έτσι δίνουν με τρόπο επιδέξιο στην δική τους τέχνη την απολαυστική ευχαρίστηση της ανόμοιας ομοιότητας»¹⁶⁵. Αντίστοιχα, η ιστορία του Ζεύξη και του Παρράσιου αναφέρεται από τον Samuel Van Hoogstraten στο πλαίσιο της ευγενούς άμιλλας μεταξύ των ζωγράφων, η οποία τους βοηθάει να ξεπεράσουν τον εαυτό τους, οδηγώντας και την τέχνη της ζωγραφικής σε προηγουμένως αδιάβαστα ύψη¹⁶⁶. Η ενασχόληση με την οπτική πλάνη οδηγεί την ζωγραφική στην κορύφωση της μιμητικής παράδοσης που ξεκινάει από την αρχαιότητα, εμπλουτίζεται όμως και από τα νέα δεδομένα της γνώσης στο πεδίο της οπτικής.

Παράλληλα, η αξιολογική τελεολογία των ζωγραφικών δόλων, όπως παρουσιάστηκε στο πρώτο κεφάλαιο, μαρτυρά την επιθυμία των καλλιτεχνών που συνδέθηκαν με την συζήτηση αυτή για δόξα, φήμη και αναγνώριση της δουλειάς τους. Η επιθυμία, όμως, ειδικά των καλλιτεχνών του 17^{ου} αιώνα, δεν αφορά μόνο την απόκτηση δόξας στο πλαίσιο του επαγγέλματός τους, δηλαδή μεταξύ των υπόλοιπων ζωγράφων, αλλά εμπεριέχει και νύξεις της ανάγκης τους για κοινωνική καταξίωση και οικονομικές απολαβές. Στο πλαίσιο αυτό, η χρήση της ψευδαίσθησης εκ μέρους των καλλιτεχνών, μπορεί να γίνει αντιληπτή και ως μια πρακτική για την κατάκτηση της αυτοκρατορικής, βασιλικής, ηγεμονικής εύνοιας και την προσέλκυση της εκλεκτικής της πατρωνίας. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Van Hoogstraten: την ίδια ειλικρίνεια που τα έργα του δείχνουν ως προς το μέσο της ζωγραφικής, χρησιμοποιώντας την πλάνη για να αναδείξουν την δεξιοτεχνία τους, φανερώνει ταυτόχρονα η θεωρητική του πραγματεία και ως προς την ζωγραφική ως μέσο για την οικονομική του εξασφάλιση, την εδραίωση του ονόματός του και την ικανοποίηση των φιλοδοξιών του¹⁶⁷. Φέρνει έτσι στο φως πρακτικές, όπως η δημιουργία ενός κύκλου γνωριμιών, η σύναψη σχέσεων με ισχυρές προσωπικότητες της εποχής του, το κυνήγι της πατρωνίας ή η επιδίωξη της αυτοκρατορικής εύνοιας. Ο Van Hoogstraten είχε από νωρίς αντιληφθεί τις δυνατότητες για τιμή και δόξα που μπορούσε να του προσφέρει η αναπαραστατική του επιδεξιότητα, η οποία «προκαλούσε τον θαυμασμό και [του έδινε] την δύναμη να μαγεύει και να γοητεύει τον θεατή, ένα αποτέλεσμα ιδιαίτερα σημαντικό για την αισθητική του 17ου αιώνα»¹⁶⁸. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο το γεγονός ότι, με βάση αυτή του την ικανότητα, επεδίωξε την καταξίωσή του στο περιβάλλον της αυτοκρατορικής αυλής. «Και πράγματι», γράφει στην θεωρητική του πραγματεία, «δόξα μπορεί να αποκτηθεί από

¹⁶⁵ Franciscus Junius, *De schilder-konst der Oude* (Μίντλμπεργκ, 1641). Όπως παρατίθεται στο Aono, σ. 93.

¹⁶⁶ Brusati 2021, σς. 254-255.

¹⁶⁷ Η αναγνώριση της ζωγραφικής ως μέσου για την καταξίωση και τον βιοπορισμό του καλλιτέχνη προωθείται σε πρωτοφανή επίπεδα ειλικρίνειας έναν αιώνα περίπου αργότερα, όταν, με το έργο του Louis-Léopold Boilly, αγγίζει τα όρια της ένθετης διαφήμισης. Ο Boilly, επίσης διάσημος στο είδος του *trompe l'oeil*, συνήθιζε να βάζει δίπλα στην υπογραφή του και την διεύθυνσή του, προς πάσα ενημέρωση του θεατή (και υποψήφιου αγοραστή). Αναλυτικότερα, βλ. Susan L. Siegfried, «Boilly and the Frame-up of “Trompe l'oeil”», *Oxford Art Journal*, Vol. 15, No. 2 (1992), σς. 27-37.

¹⁶⁸ Brusati 1995, σς. 64 και 69.

τέτοια πράγματα όταν καταφέρνουν να εξαπατούν πρίγκιπες και πριγκίπισσες»¹⁶⁹. Σε κεντρικό σημείο της σύνθεσης της **εικ. 13**, ο Van Hoogstraten τοποθετεί το αυτοκρατορικό χρυσό μετάλλιο και την αλυσίδα που του είχαν δοθεί ως φόρος τιμής από τον αυτοκράτορα Ferdinand III, όταν ο τελευταίος παραπλανήθηκε από έναν παρόμοιο πίνακα του ζωγράφου. Στο περιστατικό αυτό αναφέρεται και το κείμενο που βρίσκεται στερεωμένο στην πάνω δεξιά γωνία του πίνακα, όπου ο αυστριακός ευγενής και ποιητής Johan Willem von Stubenberg (1619-1663) εξυμνεί τον Van Hoogstraten:

Εσείς που αμφιβάλλετε αν η αριστοτεχνία του Ζεύξη, που έχει ξεγελάσει τα πουλιά με επίπεδα σταφύλια φτιαγμένα από χρώμα, θα μπορούσε να ξεπεραστεί από κάποια ευγενέστερη, με επιδεξιότερο χειρισμό του πινέλου και του λευκού καμβά, ελάτε να δείτε τα έργα του Van Hoogstraten. Μέσα από την τέχνη του πινέλου του ο ίδιος ο μονάρχης του κόσμου έχει παραπλανηθεί¹⁷⁰.

Ο Van Hoogstraten χρησιμοποιεί μια υψηλά εκτιμώμενη τεχνοτροπία για να απεικονίσει ενδείξεις μιας υψηλής κοινωνικής θέσης. Καθώς ο τρόπος της απεικόνισης και τα εικονιζόμενα αντικείμενα λειτουργούν εγκαθιδρύοντας και επικυρώνοντας το ένα την αξία του άλλου, η φυσιογνωμία του ίδιου του Van Hoogstraten αναδεικνύεται τόσο επαγγελματικά, με την ιδιότητά του ως καλλιτέχνη, όσο και κοινωνικά, ως μέλος της υψηλής κοινωνίας.

Το έργο του Van Hoogstraten δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως συμβολικό, καθώς δεν παραπέμπει σε κάποια αφηρημένη ιδέα, ούτε όμως το νόημά του περιορίζεται στην οπτική φόρμα, καθώς περιλαμβάνει αναφορές σε μη οπτικές πραγματικότητες. Η εμπειρία της πρόσληψης στην οποία απέβλεπαν οι πίνακες που χρησιμοποιούσαν οπτικά τεχνάσματα δεν ήταν αποκλειστικά οπτική· οποιαδήποτε κατανόηση της λειτουργίας των έργων αυτών οφείλει να λάβει υπόψη τις συνθήκες παρουσίασής τους, οι οποίες εκτός από αισθητική απόλαυση προσέφεραν και ευκαιρίες για την δόμηση κοινωνικών, επαγγελματικών και πολιτικών ταυτοτήτων. Τα νέα τεχνολογικά θαύματα όπως και οι παραπλανητικές εικόνες, που ξεγελούσαν τα μάτια των θεατών έχαιραν μεγάλης εκτίμησης στις βασιλικές αυλές. Στην Βασιλική Πινακοθήκη της Δανίας, υπήρχε η Αίθουσα Προοπτικής (*Perspektivkammeret*), η οποία ήταν αφιερωμένη σε έργα που δημιουργούσαν προοπτικές εντυπώσεις στις τρεις διαστάσεις, παίζοντας με τις αισθήσεις του επισκέπτη. Εκεί γίνονταν δεκτοί καλεσμένοι του βασιλιά, για να παραπλανηθούν με αυτά τα μοντέρνα τεχνάσματα και να διασκεδάσουν. Η παρουσίασή τους γινόταν σε μια ατμόσφαιρα θεάματος και θεατρικότητας¹⁷¹, δηλαδή ψυχαγωγίας· ταυτόχρονα, η Αίθουσα Προοπτικής και τα εκθέματά της, δημιουργούσαν την εικόνα ενός μονάρχη

¹⁶⁹ Όπως παρατίθεται στο Brusati 1995, σ. 251. Ο Van Hoogstraten αναφέρεται και με ακόμη μεγαλύτερη αμεσότητα στη σημασία που έχει για τον καλλιτέχνη να αναζητάει την στήριξη ισχυρών προσωπικοτήτων, βλ. Brusati 1995, σ. 253 και σημ. 87, σς. 321-322.

¹⁷⁰ Όπως παρατίθεται στο Brusati 1995, σς. 163-164.

¹⁷¹ Frans-Willem Korsten, *A Dutch Republican Baroque: Theatricality, Dramatization, Moment, and Event*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2017, σς. 127-129.

και μιας άρχουσας τάξης, πλήρως ενημερωμένων για τις τελευταίες εξελίξεις στην τέχνη και την τεχνολογία, αλλά και για την οπτική γνώση που κρύβεται πίσω από αυτές τις ευφυείς πλάνες¹⁷².

Η έντεχνη παρουσίαση προσώπων και καταστάσεων σε μια ιδανική εκδοχή τους και σε άμεση σχέση με το μήνυμα ή την εικόνα που προσδοκούσαν να μεταφέρουν, αποτελούσε χαρακτηριστικό και προαπαιτούμενο για την ζωή στις βασιλικές αυλές¹⁷³. Μια τέτοια στάση εμπεριέχεται στο ιδεώδες της *sprezzatura*, όπως εμφανίζεται στο «Εγχειρίδιο του καλού Αυλικού» (*Il Libro del Cortegiano*) του Baldassare Castiglione· εκεί ορίζεται ως μια συμπεριφορά φαινομενικά ανέμελη «που αποκρύπτει τον προσχεδιασμό και δείχνει πως όσα πράττονται ή λέγονται, γίνονται αβίαστα, χωρίς πολλή σκέψη» με στόχο την πρόκληση του «υψηλότερου θαυμασμού»¹⁷⁴. Η έμφαση στην εξωτερική (κατασκευασμένη) εντύπωση εμπεριέχεται επίσης στην έννοια της *honnêteté* η οποία διαδέχεται σταδιακά κατά τον 17^ο αιώνα την *sprezzatura* ως κοινωνικό προσόν. Το νέο πρότυπο αυλικού ανθρώπου (*honnête homme*), αποσκοπούσε επίσης στην κατάκτηση του θαυμασμού, αυτή την φορά μέσα από την ικανότητά του να ευχαριστεί (*plaire*) τους γύρω του¹⁷⁵. Η κοινωνική συναναστροφή είχε αναχθεί σε ένα είδος τέχνης, η οποία συνίστατο στην ενδυνάμωση των προτερημάτων με παράλληλη απόκρυψη των αδυναμιών του καθενός, δηλαδή στην δημιουργία μιας επιθυμητής εντύπωσης με στόχο τη βελτίωση της εικόνας του και την πρόκληση θετικών συναισθηματικών αντιδράσεων¹⁷⁶. Τα «ιλουζιονιστικά» ιδεώδη της κοινωνικής συμπεριφοράς βρίσκουν την αντιστοιχία τους και στις πρακτικές της ζωγραφικής της καθημερινότητας (*genre painting*) και, πιο συγκεκριμένα, στα πορτραίτα (*genre portraiture*), όπου οι ζωές των ανθρώπων απεικονίζονται εξιδανικευμένες ανάλογα με τις φιλοδοξίες τους, δίνοντας όμως παράλληλα την αίσθηση ότι πρόκειται για στιγμές της πραγματικότητας. Ως αποτέλεσμα, οι μελετητές κάνουν λόγο για άμβλυνση των ορίων μεταξύ τέχνης και ζωής¹⁷⁷: ενώ η τέχνη περιλαμβάνει όλο και περισσότερο ενδείξεις της καθημερινής ζωής, η τελευταία ανάγεται η ίδια σε μια τέχνη για τις ανώτερες τάξεις.

Κατά τον 17^ο αιώνα, επομένως, η παραγωγή, κατοχή και επίδειξη των εικόνων που επιστρατεύουν την οπτική πλάνη αφορά ως επί το πλείστον τα ανώτερα

¹⁷² Justina Spencer, «Illusion as ingenuity: Dutch perspective boxes in the Royal Danish Kunstkammer's 'Perspective Chamber'», *Journal of the History of Collections*, Vol. 30, Issue 2, Ιούλιος 2018, σς. 187–201.

¹⁷³ Βλ. Thijs Weststeijn 2008, σς. 278-280.

¹⁷⁴ Count Baldesar Castiglione, *The Book of the Courtier* (μτφρ. Leonard Eckstein Opdycke), Charles Scribner's Sons, Νέα Υόρκη, 1901, σ. 35. Πρώτη έκδοση: Aldine Press, Βενετία, 1528.

¹⁷⁵ Βλ. Brusati 1995, σς. 52-53. Το 1657 εκδίδεται στα ολλανδικά το εγχειρίδιο συμπεριφοράς *L' Honeste Homme ou l' art de plaire à la cour* (Ο Ευγενής Νέος Άνδρας, ή η τέχνη του να ευχαριστείς τον κόσμο στην Αυλή), του Nicolas Faret, το οποίο μεταφράζει αφιλοκερδώς ο Samuel Van Hoogstraten. Το βιβλίο του Faret βασίζεται στο αντίστοιχο εγχειρίδιο του Castiglione.

¹⁷⁶ Brusati 1995, σς. 152-162.

¹⁷⁷ Βλ. Kristin Lohse Belkin, *Rubens*, Phaidon Press, Λονδίνο, 1998, σ. 319. Βλ. επίσης Marjorie Wieseman, «The Art of "Conversatie": Genre Portraiture in the Southern Netherlands in the Seventeenth Century», στο Peter C. Sutton κ.ά., *The Age of Rubens*, Museum of Fine Arts (Βοστώνη) και Ludion Press (Γάνδη), 1993, σς. 183-193.

στρώματα της κοινωνίας, που επιδίδονται τα ίδια σε περίπλοκα παιχνίδια γύρω από τις έννοιες της ταυτότητας και της πραγματικότητας, με βάση την ιδιότητα των τελευταίων να δημιουργούνται με τρόπο έντεχνο. Πρόκειται για τα ίδια στρώματα της κοινωνίας που ασχολούνται με τις επιστημονικές αναζητήσεις στο όνομα του θαυμασμού της φύσης και του κοινωνικού κύρους που προκύπτει από την ενασχόληση με τα θαύματά της· ή ακόμη, με την συλλογή και την παρατήρηση της τέχνης ως φιλότεχνοι (*liefhebbers*)¹⁷⁸. Έτσι, το κομμάτι αυτό της καλλιτεχνικής παραγωγής, εμφανίζεται εμβυθισμένο σε μια ανθρώπινη κοινωνία, της οποίας την αξία αναδεικνύει και ταυτόχρονα διαμορφώνει. Στους πίνακες *trompe l'oeil* (με χαρακτηριστικό παράδειγμα τις βάσεις γραμμάτων του Van Hoogstraten), απεικονίζονται κατά κύριο λόγο αντικείμενα ανθρώπινης παραγωγής (χτένες, χρηστικά μικροαντικείμενα, ρολόγια, γράμματα, βιβλία, ή ακόμη και έργα τέχνης) και όχι παράγωγα της φύσης, όπως φρούτα, λουλούδια ή κοχύλια. Όλα αυτά είναι τεχνουργήματα που αφορούν ένα δευτερογενές επίπεδο της ανθρώπινης ζωής, το επίπεδο που συνδέεται με τη γνώση, την τεχνική, τη δημιουργία, αλλά και την αίσθηση της ταυτότητας, την εικόνα του εαυτού. Τοποθετούνται, επομένως, στο πλαίσιο μιας πολυσύνθετης, προηγμένης ανθρώπινης κοινωνίας, πιο εύκολα από ό,τι μπορούν να συνδεθούν με πρωταρχικές ανθρώπινες ανάγκες, με την φύση, ή με την σχέση του ανθρώπου με την φύση σε ένα πιο φιλοσοφικό επίπεδο. Η Miya Tokumitsu τονίζει ότι: «Όπως πολλοί μελετητές έχουν επισημάνει, τόσο τα αντικείμενα, κατασκευασμένα από το ανθρώπινο χέρι, που συμπεριλαμβάνονται στους πίνακες, όσο και οι ίδιοι οι πίνακες είναι θαύματα δεξιοτεχνίας [...]. Οι απαστράπτουσες επιφάνειες των έργων μπορεί να συνιστούν ακόμη και ένα είδος αντιπαλότητας (*paragone*), αξιωνοντας την υπεροχή της ζωγραφικής τέχνης έναντι όλων των άλλων»¹⁷⁹, ακόμη και από την «τέχνη» της φύσης¹⁸⁰. Μέσω της οπτικής πλάνης, η φύση διαφοροποιείται από την τέχνη, και η φύση της τέχνης γιορτάζεται μέσα από πίνακες με την υψηλότερη μιμητική δεξιοτεχνία. Έργα όπως του Samuel Van Hoogstraten θεματοποιούν το ανθρωπίνως τεχνητό, το επιμελημένο - κατά ειρωνικό τρόπο, εκεί όπου τα πράγματα μοιάζουν όσο πουθενά αλλού 'φυσικά'. Όπως το θέτει ο Lorenzo Pericolo,

Ακόμη κι αν δεν είναι εξ ορισμού μετα-ζωγραφική, από πολλές απόψεις είναι πράγματι μια τέχνη αυτοσυνειδησίας. Η δημιουργία, η εκτέλεση, και η πρόσληψη του πίνακα δεν μελετώνται μόνο εξονυχιστικά και σχολαστικά, αλλά επιτελούνται και ενσυνείδητα: ως μια πρακτική κατασκευής μυθοπλασίας για ένα κοινό ενήμερο για τις αισθητικές της αξίες και τους ιστορικούς της υπαινιγμούς¹⁸¹.

Αναδεικνύεται, έτσι, η κεντρική θέση της έννοιας της πλάνης όχι μόνο στην τέχνη της Ολλανδίας του 17^{ου} αιώνα αλλά και σε μια κοινωνία εξίσου έντεχνα δομημένη.

¹⁷⁸ Ho, σς. 24-25, 40, και 45-47.

¹⁷⁹ Tokumitsu, σ. 37.

¹⁸⁰ Βλ. και Brusati 1997, σς. 144-157.

¹⁸¹ Pericolo, σ. 31.

Στο κείμενό του στον γνωστό τόμο σε επιμέλεια του Wayne Franits, το οποίο αφορά συγκεκριμένα την τέχνη της τοπιογραφίας, ο Lawrence Goedde θέτει ως βασικό προβληματισμό «το πώς γινόταν αντιληπτό το νόημα αυτών των εικόνων κατά τον 17^ο αιώνα και πώς μπορούμε εμείς να ανακτήσουμε αυτή την σημασία με τέτοιο τρόπο, ώστε να έχει ιστορική εγκυρότητα»¹⁸². πρόκειται για ένα ζήτημα καίριας σημασίας που οφείλει να απασχολεί κάθε ιστορική προσέγγιση. Στο δικό του κείμενο, ο Eddy de Jongh καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «ο υποτιθέμενος ρεαλισμός της Ολλανδικής τέχνης του 17^{ου} αιώνα είναι ίσως περισσότερο αντιπροσωπευτικός της νοοτροπίας (*geist*) της εποχής παρά της ίδιας της ζωής όπως εξελισσόταν για παράδειγμα στον δρόμο ή στο καθιστικό»¹⁸³. Υπό αυτή την έννοια, οι εικόνες που δημιουργούσε η ζωγραφική έπαιζαν έναν ρόλο παρόμοιο με αυτόν του θεάτρου, ή του κινηματογράφου και της τηλεόρασης για τους επόμενους αιώνες. Το γεγονός ότι δεν πρόκειται παρά για εικόνες -«ρεαλιστικές» ή μη- δεν τις σταματά από το να λειτουργούν ως πραγματικά φαινόμενα παίζοντας ενεργό ρόλο στην καθημερινότητα της εποχής, επηρεάζοντας δυναμικά την αντίληψη των ανθρώπων για τα φαινόμενα της μη ζωγραφικής πραγματικότητας στα οποία παραπέμπουν: τη στιγμή που αναπαριστούν την πραγματικότητα, ταυτοχρόνως τη μεταμορφώνουν¹⁸⁴. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι αυτό το επίπεδο των αντιλήψεων, των νοοτροπιών, λειτουργεί κατά κάποιον τρόπο ως μια ενδιάμεση πραγματικότητα, ανάμεσα στον κόσμο όπως βιώνεται και στον κόσμο όπως αναπαριστάται από τη ζωγραφική. Η ικανότητα της τελευταίας να επιδρά σε αυτό το ενδιάμεσο επίπεδο μοιάζει να ξεπερνά την διπλή φύση του πίνακα, τον πίνακα ως αντικείμενο και ως αναπαράσταση, καθώς φανερώνει όχι μόνο μια θέα, σαν ένα παράθυρο στον κόσμο όπως το έθεσε ο Alberti, ή μια επίπεδη επιφάνεια -την ίδια τη φύση του ζωγραφικού έργου τέχνης- αλλά και ένα εξίσου περίτεχνα πλεγμένο δικτυωτό ιδεών, σχέσεων, στιγμών, πράξεων και κινήτρων, το οποίο ο ιστορικός μπορεί με τα κατάλληλα εργαλεία να αποκωδικοποιήσει και να ανασυστήσει, προσεγγίζοντας κατά το δυνατό ορισμένες σημαντικές όψεις της καλλιτεχνικής πραγματικότητας της περιόδου. Η προσέγγιση αυτής της πραγματικότητας περιλαμβάνει συχνά την αναγνώριση του ρόλου της πλάνης στη δημιουργία της.

¹⁸² Goedde, σ. 129. Το κείμενο του Goedde επικεντρώνεται συγκεκριμένα στην τοπιογραφία, ωστόσο το ζήτημα που θέτει αφορά την τέχνη της εποχής σε όλες τις εκφάνσεις.

¹⁸³ De Jongh 1997, σ. 21.

¹⁸⁴ Alpers 1997, σ. 62.

Παράρτημα εικόνων



Εικ. 1. Φωτογραφία από την έκθεση *Flip Sides / Bagsider*, Σεπτέμβριος 2018 - Μάρτιος 2019, Statens Museum for Kunst, Κοπεγχάγη.



Εικ. 2. Φωτογραφία από την έκθεση *Flip Sides / Bagsider*, Σεπτέμβριος 2018 - Μάρτιος 2019, Statens Museum for Kunst, Κοπεγχάγη.



Εικ. 3. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Trompe l'oeil*. Η πίσω πλευρά ενός καθραρισμένου πίνακα, 1668-1672, λάδι σε καμβά, 66.4 x 87 εκ., Statens Museum for Kunst, Κοπεγχάγη.



Εικ. 4. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Κορίτσι στο παράθυρο*, 1645, λάδι σε καμβά 81.8 x 66.2 εκ., Dulwich Picture Gallery, Λονδίνο.



Εικ. 5. Samuel Van Hoogstraten, *Ηλικιωμένος άνδρας στο παράθυρο*, 1653, λάδι σε καμβά, 111 x 86,5 εκ. (χωρίς κάδρο), Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Βιέννη.



Εικ. 6. Cornelis Bisschop, *Αυτοπροσωπογραφία ως Ζεύξις*, 1668, λάδι σε καμβά, 117 x 98.6 εκ., Dordrechts Museum, Ντόρντρεχτ.



Εικ. 7. Samuel Van Hoogstraten, *Προοπτικό κουτί με απόψεις εσωτερικού ολλανδικής κατοικίας*, 1655-1660, λάδι και ανγό σε ξύλο, 58 x 88 x 60.5 εκ., The National Gallery, Λονδίνο.



Εικ. 8. Samuel Van Hoogstraten, *Προοπτικό κουτί με απόψεις εσωτερικού ολλανδικής κατοικίας*, 1655-1660, λάδι και αυγό σε ξύλο, 58 x 88 x 60.5 εκ., The National Gallery, Λονδίνο.



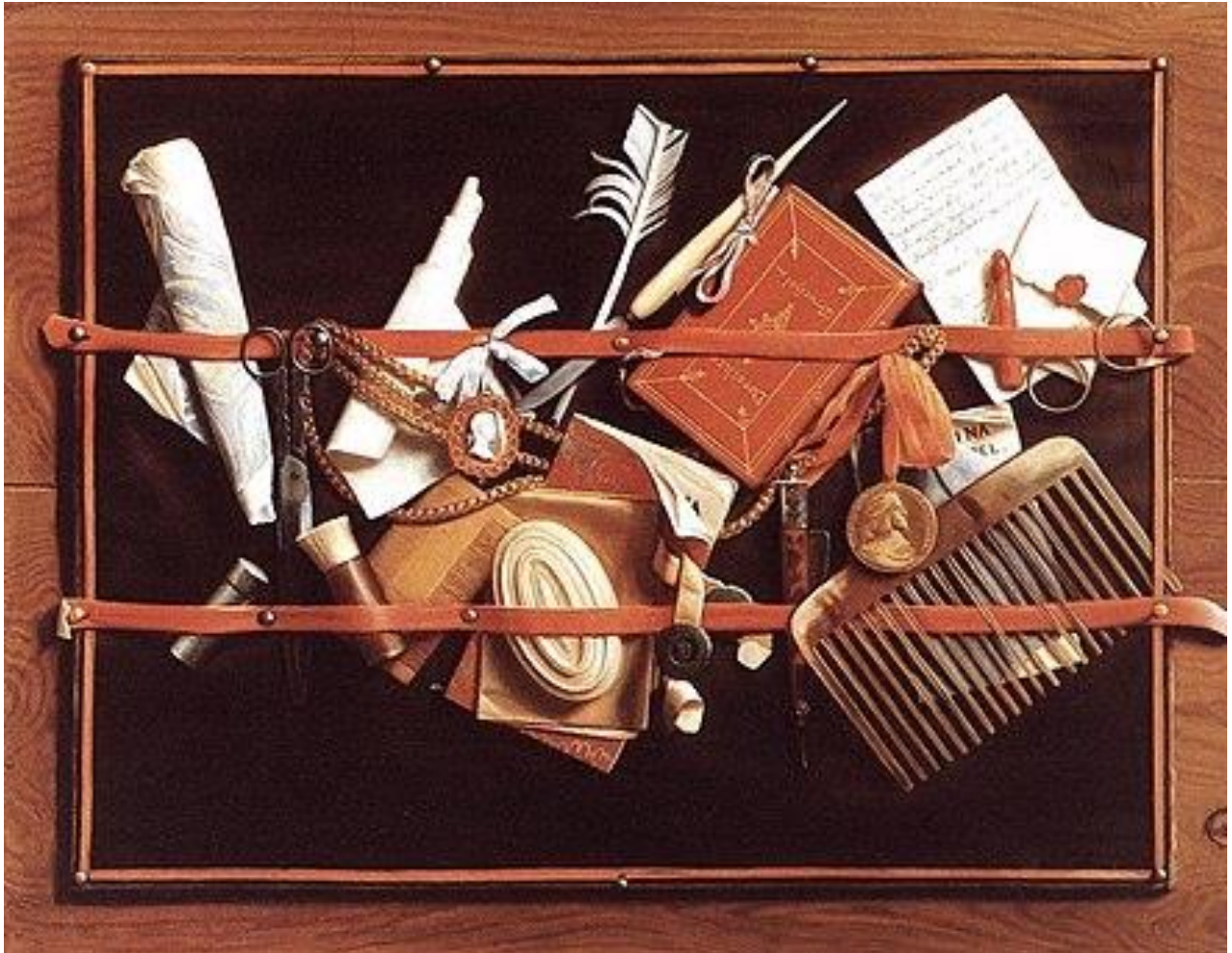
Εικ. 10. Samuel van Hoogstraten, *Οι παντόφλες ή Αποψη εσωτερικού χώρου*, 1650-1675, λάδι σε καμβά, 103 x 70 εκ., Musée du Louvre, Département des Peintures, Παρίσι.



Εικ. 11. Rembrandt van Rijn, *Αγκαθα Μπας*, 1641, λάδι σε καμβά, 105.4 x 83.9 εκ. (χωρίς κάδρο), Royal Collection Trust, Λονδίνο.



Εικ. 12. Gerard Dou, *Άνδρας που καπνίζει πίπα*, 1650, λάδι σε καμβά, 48 x 37 εκ., Rijksmuseum, Άμστερνταμ.



Εικ. 13. Samuel Van Hoogstraten, *Ψευδαισθητική βάση για γράμματα*, 1666-1678, λάδι σε καμβά, 68 x 83 εκ., Staatliche Kunsthalle, Καρλσρούη.



Εικ. 14. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Trompe l'oeil με νεκρή φύση στον τοίχο του εργαστηρίου*, 1668, λάδι σε καμβά, 152 x 118 εκ., Statens Museum for Kunst, Κοπεγχάγη.

Πηγές εικόνων

Εικ. 1

<http://danishdesignreview.com/exhibition-reviews-1/2018/10/4/bagsider-flip-sides-8yr29>

Εικ. 2

<http://danishdesignreview.com/exhibition-reviews-1/2018/10/4/bagsider-flip-sides-8yr29>

Εικ. 3

<https://collection.smk.dk/#/en/detail/KMS1989>

Εικ. 4

<https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/explore-the-collection/151-200/girl-at-a-window/>

Εικ. 5

www.khm.at/de/object/287e03db1d/

Εικ. 7

<https://jhna.org/articles/seeing-outside-the-box-reexamining-the-top-of-samuel-van-hoogstratens-london-perspective-box/>

Εικ. 8

<https://jhna.org/articles/seeing-outside-the-box-reexamining-the-top-of-samuel-van-hoogstratens-london-perspective-box/>

Εικ. 9

<https://www.jstor.org/stable/community.9570640>

Εικ. 11

<https://www.rct.uk/collection/405352/agatha-bas-1611-1658>

Εικ. 12

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.8318>

Εικ. 13

<https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Samuel-van-Hoogstraten/Augenbetr%C3%BCger-Stilleben/7E188C0D4A13428E45F17997100FAB44/>

Εικ. 14

<https://open.smk.dk/en/artwork/image/KMSst537?q=Cornelius%20Norbertus%20Gijbsbrechts&page=0>

Βιβλιογραφία

- Alberti, Leon Battista, *Περί ζωγραφικής*, Καστανιώτης (2η έκδ.), Αθήνα, 2008.
- Alpers, Svetlana, «Picturing Dutch Culture», στο Wayne Franits, *Looking at seventeenth-century Dutch art: Realism reconsidered*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1997, 57-67.
- Alpers, Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Σικάγο, 1983.
- Angel, Philips, Hoyle, Michael, Miedema, Hessel, «Praise of Painting», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1996, Vol. 24, No. 2/3, 227-258.
- Aono, Junko, *Confronting the Golden age: imitation and innovation in Dutch genre painting 1680-1750*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2015.
- Bakker, Boudewijn, «Au vif - naar't leven - ad vivum: The Medieval Origin of a Humanist Concept», στο Anton W.A. Boschloo κ.ά. (επιμ.), *Aemulatio: imitation, emulation and invention in Nethelandish art from 1500 to 1800. Essays in honor of Eric Jan Sluijter*, Waanders, Zwolle, 2011, 37-52.
- Bakker, Boudewijn, «Schilderachtig: Discussions of a Seventeenth-Century Term and Concept», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1995, Vol. 23, No. 2/3 (1995), 147-162.
- Barthes, Roland, «The Reality Effect», Tzvetan Todorov (επιμ.), R. Carte (μτφρ.), *French literary theory today: a reader*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1982, 11-17.
- Belkin, Kristin Lohse, *Rubens*, Phaidon Press, Λονδίνο, 1998.
- Boccaccio, Giovanni, *The Decameron of Giovanni Boccaccio* (μτφρ. John Payne: πρώτη έκδοση της μετάφρασης: The Villon Society, Λονδίνο, 1886), προσβάσιμο σε ηλεκτρονική μορφή στο <http://www.limpidsoft.com/a5/decameron.pdf>.
- Brusati, Celeste (επιμ.), Jacobs, Jaap (μτφρ.), *Samuel van Hoogstraten's Introduction to the Academy of Painting; or, The Visible World*, Getty Research Institute, Λος Άντζελες, 2021.
- Brusati, Celeste, «Natural Artifice and Material Value in Dutch Still Life», στο Wayne Franits, *Looking at seventeenth-century Dutch art: Realism reconsidered*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1997, 144-157.
- Brusati, Celeste, «Painting at the Threshold: Competition and Conversation in Perspective», στο Anton W.A. Boschloo κ.ά. (επιμ.), *Aemulatio: imitation, emulation*

and invention in Nethelandish art from 1500 to 1800. Essays in honor of Eric Jan Sluijter, Waanders, Zwolle, 2011, 326-341.

Brusati, Celeste, *Artifice and illusion: the art and writing of Samuel van Hoogstraten*, University of Chicago Press, Σικάγο, 1995.

Bussels, Stijn, «Discussions on Naturalism in the Dutch Golden Age: Junius and Vondel», στο Robert Felfe και Maurice Saß (επιμ.), *Naturalismen: Kunst, Wissenschaft und Ästhetik*, De Gruyter, Βερολίνο και Βοστώνη, 2019, 97-114.

Castiglione, Count Baldesar, *The Book of the Courtier* (μτφρ. Leonard Eckstein Opdycke), Charles Scribner's Sons, Νέα Υόρκη, 1901. Πρώτη έκδοση: Aldine Press, Βενετία, 1528.

Chen-Morris, Raz, «From Emblems to Diagrams: Kepler's New Pictorial Language of Scientific Representation», *Renaissance Quarterly*, Vol. 62, No. 1 (άνοιξη 2009), 134-170.

Colenbrander, Herman, «A Pledge of Marital Domestic Bliss: Samuel van Hoogstraten's Perspective Box in the National Gallery, London», στο Thijs Weststeijn, *The Universal Art of Samuel van Hoogstraten (1627-1678): Painter, Writer, and Courtier*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2013, 139-159.

d' Otrange Mastai, Marie-Louise, *Illusion in art: trompe l'oeil: a history of rictorial illusionism*, Secker & Warburg, Λονδίνο, 1976.

DaCosta Kaufmann, Thomas, Roehrig Kaufmann, Virginia, «The Sanctification of Nature: Observations on the Origins of Trompe l'oeil in Netherlandish Book Painting of the Fifteenth and Sixteenth Centuries», *The J. Paul Getty Museum Journal*, Vol. 19 (1991), 43-64.

Damisch, Hubert (μτφρ. John Goodman), *The origin of perspective*, The MIT Press, Κέμπριτζ MA, 1994.

de Jongh, Eddy, «Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting», στο Wayne Franits, *Looking at seventeenth-century Dutch art: Realism reconsidered*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1997, 21-56.

de Jongh, Eddy, «Some Notes on Interpretation», στο David Freedberg, Jan de Vries (επιμ.), *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Σάντα Μόνικα, 1991, 119-136.

de Piles, Roger, *Abrégé de la vie des peintres , avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait; De la connoissance des desseins; De l'utilité des estampes*, Jacques Estienne, Παρίσι, 1715.

de Vries, Lyckle, «The Changing Face of Realism», στο David Freedberg, Jan de Vries (επιμ.), *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Σάντα Μόνικα, 1991, 209-244.

de Vries, Lyckle, *How to Create Beauty: De Lairesse on the theory and Practice*, Primavera Press, Λάιντεν, 2011.

Dijksterhuis, Fokko Jan, «The Mutual Making of Sciences and Humanities: Willebrord Snellius, Jacob Golius and the Early Modern Entanglement of Mathematics and Philology», στο Rens Bod, Jaap Maat και Thijs Weststeijn (επιμ.), *The Making of the Humanities Volume II: From Early Modern to Modern Disciplines*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2012, 73-92.

Ebert-Schiffeler, Sybille, «Trompe l'oeil: The Underestimated Trick», στο Sybille Ebert-Schiffeler, *Deceptions and Illusions: five centuries of trompe l'oeil painting*, National Gallery of Art και Lund Humphries, Ουάσινγκτον, 2002, 16-37.

Ebert-Schiffeler, Sybille, *Deceptions and Illusions: five centuries of trompe l'oeil painting*, National Gallery of Art και Lund Humphries, Ουάσινγκτον, 2002.

Fehl, Philipp P., Aldrich, Keith και Fehl, Maria Raina, «Franciscus Junius and the Defense of Art», *Artibus et Historiae*, Vol. 2, No. 3 (1981), 9-55.

Findlen, Paula, «Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe», *Renaissance Quarterly*, vol. 43, no. 2, 1990, 292–331.

Franits, Wayne, *Looking at seventeenth-century Dutch art: Realism reconsidered*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1997.

Freedberg, David, «Science, Commerce, and Art: Neglected Topics at the Junction of History and Art History», στο David Freedberg, Jan de Vries (επιμ.), *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Σάντα Μόνικα, 1991, 377-427.

Freedberg, David, de Vries, Jan (επιμ.), *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Σάντα Μόνικα, 1991.

Fucci, Robert, «Parrhasius and the art of display. The illusionistic curtain in seventeenth-century Dutch painting», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online*, Vol. 65(1), 2015, 144-175.

Gal, Ofer, Chen-Morris, Raz, «Baroque Optics and the Disappearance of the Observer: From Kepler's Optics to Descartes' Doubt», *Journal of the History of Ideas*, Vol. 71, No. 2 (Απρίλιος 2010), 191-217.

Goedde, Lawrence O., «Convention, Realism, and the Interpretation of Dutch and Flemish Tempest Painting», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 16, No. 2/3 (1986), 139-149.

Goedde, Lawrence O., «Naturalism as Convention: Subject, style and artistic self-consciousness in Dutch landscape», στο Wayne Franits, *Looking at seventeenth-century Dutch art: Realism reconsidered*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1997, 129-143.

Gombrich, Ernst H., *Το χρονικό της τέχνης*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1998.

Gombrich, Ernst, *The heritage of Apelles: studies in the art of the Renaissance*, Phaidon, Οξφόρδη, 1976.

Gombrich, Ernst, *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon, Λονδίνο, 1960.

Grootenboer, Hanneke, *The rhetoric of perspective: realism and illusionism in seventeenth-century Dutch still-life painting*, The University of Chicago Press, Σικάγο, 2005.

Harbison, Craig, «Realism and Symbolism in Early Flemish Painting», *The Art Bulletin*, Vol. 66, No. 4 (Δεκέμβριος 1984), 588-602.

Harrison, Charles, Wood, Paul, Gaiger, Jason (επιμ.), *Art in theory 1648-1815: an anthology of changing ideas*, Blackwell, Οξφόρδη, 2000.

Hecht, Peter, «Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: A Reassessment of Some Current Hypotheses», στο Wayne Franits, *Looking at seventeenth-century Dutch art: Realism reconsidered*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1997, 88-97.

Hecht, Peter, «The Debate on Symbol and Meaning in Dutch Seventeenth-Century Art: An Appeal to Common Sense», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1986, Vol. 16, No. 2/3 (1986), 173-187.

Hénin, Emmanuelle, «Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century», *Art History*, 33 (2010), 248-261.

Ho, Angela K., *Creating distinctions in Dutch genre painting: repetition and invention*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2017.

Ho, Angela K., «Gerrit Dou's Enchanting Trompe-l'oeil: Virtuosity and Agency in Early Modern Collections», *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 7:1 (χειμώνας 2015).

Israel, Jonathan, «Popularizing Radical Ideas in the Dutch Art World of the Early Eighteenth Century: Willem Goeree (1635–1711) and Arnold Houbraken (1660–1719)», στο Joke Spaans, Jetze Touber (επιμ.), *Enlightened Religion: From Confessional Churches to Polite Piety in the Dutch Republic*, Brill, Λάιντεν, Βοστώνη, 2019, 270–291.

Jensen Adams, Ann, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland: Portraiture and the Production of Community*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ, 2013.

Jorink, Eric, Ramakers, Bart, «Undivided territory. ‘Art’ and ‘science’ in the early modern Netherlands», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)*, Vol. 61, 2011, 7-32.

Junius, Franciscus, *The Painting of the Ancients in three bookes*, Λονδίνο, 1638, (πρώτη έκδοση στα Λατινικά: *De Pictura Veterum libri tres*, 1637).

Kloek, Wouter, «Η Ολλανδική ζωγραφική του 17ου αιώνα: η τέχνη των ταλαντούχων ειδικών», στο Αγγέλα Ταμβάκη, Sander Paarlberg (επιμ.), *Ο Χρυσός Αιώνας της Ολλανδικής Ζωγραφικής από τη Συλλογή του Μουσείου της Dordrecht*, Εθνική Πινακοθήκη/Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα, 2002, 19-37.

Korsten, Frans-Willem, *A Dutch Republican Baroque: Theatricality, Dramatization, Moment, and Event*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2017.

Koslow, Susan, «De Wonderlijke Perspectyfkas: An Aspect of Seventeenth-Century Dutch Painting», *Oud Holland*, 82, 1967, 32-59.

Land, Norman, «The Image of Apelles and Protogenes», *Academia Letters*, 98, Δεκέμβριος 2020.

Lindberg, David C., *Theories of vision from al-Kindi to Kepler*, University of Chicago Press, Σικάγο, 1976.

Litsardopoulou, Nafsika, «The Animal as Agent of the Sublime in Rembrandt’s Rape Narratives and Ovid’s *Metamorphoses*», *Philosophia* (2021).

Loughman, John, Montias, John Michael, *Public and Private Spaces: Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Waanders Publishers, Zwolle, 2000.

Marin, Louis (μτφρ. Wendy Waring), «The Frame of Representation and Some of its Figures», στο Paul Duro (επιμ.), *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη, 1996, 79-95.

Marin, Louis, «Imitation et trompe l’oeil dans la théorie classique de la peinture au XVIIe siècle», *Rencontres de l’Ecole du Louvre*, Documentation Française, Παρίσι, 1985, 181-196.

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

Muller, Jeffrey M., «Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art», *The Art Bulletin*, Vol. 64, No. 2 (Ιούνιος 1982), 229-247.

Muller, Jeffrey M., «The *Perseus and Andromeda* on Rubens's House», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 12, no. 2/3, 1981, 131–146.

Nakamura, Jun P., «Seeing Outside the Box: Reexamining the Top of Samuel van Hoogstraten's London Perspective Box», *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 12:2 (καλοκαίρι 2020).

Paarlberg, Sander, «Η ζωγραφική στη Ντόρντρεχτ, εισαγωγή», στο Αγγέλα Ταμβάκη, Sander Paarlberg (επιμ.), *Ο Χρυσός Αιώνας της Ολλανδικής Ζωγραφικής από τη Συλλογή του Μουσείου της Dordrecht*, Εθνική Πινακοθήκη/Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα, 2002, 49-57.

Pepys, Samuel, *The Diary of Samuel Pepys*, George Bell & Sons, Λονδίνο, 1893 (πρώτη έκδοση: 1825). Προσβάσιμο στο https://www.gutenberg.org/files/4200/4200-h/4200-h.htm#link2H_4_0111.

Pericolo, Lorenzo, «What is Metapainting? The Self-Aware Image Twenty Years Later», στο Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Metapainting*, Harvey Miller, Λονδίνο, 2015, 11–31.

Pigman, George W. III, «Versions of Imitation in the Renaissance», *Renaissance Quarterly*, 33: 1 (άνοιξη 1980), 1-32.

Powell, Amy, «Painting as Blur: Landscapes in Paintings of the Dutch Interior», *Oxford Art Journal*, Vol. 33, No. 2 (2010), 145-166.

Renger, Konrad, «On the History of Research Concerning the Interpretation of Dutch Painting», στο Wayne Franits, *Looking at seventeenth-century Dutch art: Realism reconsidered*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1997, 9-14.

Sandström, Sven, *Levels of Unreality: Studies in the Structure and Construction of Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala, Στοκχόλμη, 1963.

Shapiro, Alan E., «Images: Real and Virtual, Projected and Perceived, from Kepler to DeChales», *Early Science and Medicine*, vol. 13, no. 3, Brill, 2008, 270–312.

Siegfried, Susan L., «Boilly and the Frame-up of “Trompe l'oeil”», *Oxford Art Journal*, Vol. 15, No. 2 (1992), 27-37.

Singer, Wolf, «The Misperception of Reality», στο Sybille Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions: five centuries of trompe l'oeil painting*, National Gallery of Art και Lund Humphries, Ουάσινγκτον, 2002, 41-51.

Sluijter, Eric Jan, «Didactic and Disguised Meanings? Several 17th century Texts on Painting and the Iconological Approach to Northern Dutch Paintings of this Period», στο David Freedberg, Jan de Vries (επιμ.), *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Σάντα Μόνικα, 1991, 175-207.

Sluijter, Eric Jan, *Seductress of Sight: Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Waanders Publishers, Zwolle, 2000.

Smith, David R., «Realism and the Boundaries of Genre in Dutch Art», *Art History*, Vol. 32, No. 1, (Φεβρουάριος 2009), 78-114.

Spencer, Justina, «Illusion as ingenuity: Dutch perspective boxes in the Royal Danish Kunstammer's 'Perspective Chamber'», *Journal of the History of Collections*, Vol. 30, Issue 2, Ιούλιος 2018, 187–201.

Stoichita, Victor I., *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Metapainting*, Harvey Miller, Λονδίνο, 2015.

Swan, Claudia, «*Ad vivum, naer het leven*, from the life: defining a mode of representation», *Word & Image*, Vol. 11, No. 4, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1995, 353-372.

Taylor, Paul, «The Concept of Houding in Dutch Art Theory», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1992, Vol. 55 (1992), 210- 232.

Tokumitsu, Miya, «The Currencies of Naturalism in Dutch *Pronk* Still-Life Painting: Luxury, Craft, Envisioned Affluence», *RACAR: Revue d'art canadienne*, Vol. 41, No. 2, (2016), 30–43.

Uličný, Petr, «Hans and Paul Vredeman De Vries in Rudolf II's Prague Castle», *Studia Rudolphina*, XV, 2015, 48–63.

van de Roemer, Gijsbert M., «Regulating the arts: Willem Goeree versus Samuel van Hoogstraten», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)*, Vol. 61, 2011, 184-207.

van de Wetering, Ernst, *Rembrandt: the painter at work*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 1997.

Vasari, Giorgio, *Lives of the Most Eminent Painters Sculptors and Architects, Volume 1, Cimabue to Agnolo Gaddi* (μτφρ. Gaston du C. de Vere), Machmillan and Co.,Ld. & The Medici Society, Ld., 1912-14.

Walsh, John, «Skies and Reality in Dutch Landscape», στο David Freedberg, Jan de Vries (επιμ.), *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Σάντα Μόνικα, 1991, 95-117.

Westermann, Mariët, *A Worldly Art: The Dutch Republic 1585-1718*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, 1996.

Weststeijn, Thijs, *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain: The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius*, Brill, Λάιντεν, 2015.

Weststeijn, Thijs, *The Visible World: Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age* (μτφρ. Beverley Jackson, Lynne Richards), Amsterdam University Press, Άμστερνταμ, 2008.

Wheelock, Arthur K., Jr., «Illusionism in Dutch and Flemish Art» στο Sybille Ebert-Schifferer, *Deceptions and Illusions: five centuries of trompe l'oeil painting*, National Gallery of Art και Lund Humphries, Ουάσινγκτον, 2002, 76-87.

Wieseman, Marjorie, «The Art of "Conversatie": Genre Portraiture in the Southern Netherlands in the Seventeenth Century», στο Peter C. Sutton κ.ά., *The Age of Rubens*, Museum of Fine Arts (Βοστώνη) και Ludion Press (Γάνδη), 1993, 183-193.

Λιτσαρδοπούλου, Ναυσικά, *Η ζωγραφική παραγωγή των Κάτω Χωρών κατά τον 17ο αιώνα*, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 2015.

Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής: 35^ο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας»* (μτφρ. Τ. Ρούσσο, Α. Λεβίδης), Άγρα, 1994.

Φιλόστρατος, Φλάβιος, *Άπαντα, Τ.6. Φιλοστράτου εικόνες - Φιλοστράτου του Νεωτέρου Εικόνες*, Κάκτος, Αθήνα, 1994-1995.

Φιλόστρατου, Φλάβιου, *Εικόνες* (εισαγ., μτφρ., σχόλια: Δ. Πλάντζος), Κατάρτι, 2006.