Βέλτιστες Αποστάσεις από τα Γλυπτά του Παρθενώνα:

Ιστορικές Εμπειρίες Αρχιτεκτονικής Γλυπτικής στο Μουσείο

Η εισαγωγή των γλυπτών του Παρθενώνα στη Μεγάλη Βρετανία πυροδότησε μία οξεία διαμάχη γύρω από την αισθητική τους ποιότητα. Οι αριστοκράτες συλλέκτες των ακριβών συλλογών ελληνο-ρωμαϊκών αντιγράφων από την Ιταλία αντιμετώπισαν την αυθεντική συλλογή του Έλγιν από την Ελλάδα ως επικίνδυνη απειλή, ενώ ειδήμονες και κριτικοί που, μέχρι τότε, είχαν προσαρμόσει το καλλιτεχνικό τους γούστο στο αφαιρετικό ύφος των ελληνορωμαϊκών προτύπων επιτέθηκαν στην 'καινοφανή' και 'ακραία' φυσιοκρατία των γλυπτών του Παρθενώνα. Το παρόν δοκίμιο φιλοδοξεί να φωτίσει μία μόνο πλευρά της διχαστικής αυτής συζήτησης η οποία όμως είχε μεγάλες επιπτώσεις όσον αφορά στη δημόσια έκθεση της συλλογής τους τελευταίους δύο αιώνες στην Αγγλία. Θα διερευνήσω, δηλαδή, τη χρήση του αρχιτεκτονικού χαρακτήρα των γλυπτών ως εργαλείου για την αποτίμηση της καλλιτεχνικής και ιστορικής τους αξίας, αλλά και το ρόλο του συγκεκριμένου χαρακτήρα στην ένταξη και αξιοποίηση της συλλογής Έλγιν μέσα στο μουσείο.

Η Αυτάρκεια, η Ανεπάρκεια και τα Συμφραζόμενα των Ελγινείων

Η διαμάχη ξεκίνησε με την παρέμβαση του σημαντικότερου Άγγλου αρχαιογνώστη, καλλιτεχνικού κριτικού και συλλέκτη της εποχής, του Richard Payne Knight. Ως ειδικός στην αρχαία τέχνη και την καλλιτεχνική κριτική, ο Payne Knight είχε ήδη κάνει δύο σημαντικές συνεισφορές στην αισθητική φιλολογία της εποχής του: το ποιήμα-θέση για την έννοια του γραφικού (picturesque), *Landscape: A Didactic Poem* (1793) και το θεωρητικό του κείμενο, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1806), στο οποίο επιχειρηματολογούσε για μία επιστροφή στις νοοκρατικές προδιαγραφές του γούστου, με άξονα τη θεωρία των συσχετίσεων. Ως συλλέκτης, είχε ήδη συγκροτήσει μία ξεχωριστή συλλογή νομισμάτων και μία ακόμη πιο πρωτότυπη συλλογή αρχαίων χάλκινων αγαλματιδίων.[1] Ο Πέϊν Νάϊτ και οι υποστηρικτές του επιδόθηκαν σε πολλά 'κτυπήματα κάτω από τη μέση' για να υποβιβάσουν την συλλογή Έλγιν: αμφισβήτηση της γνησιότητας, έλεγχος της ιστορικότητας, διερώτηση της χρονολόγησης και της καλλιτεχνικής πατρότητας των γλυπτών του Παρθενώνα. Όλα τα παραπάνω μαζί με άλλα, λιγότερο, τεχνητά επιχειρήματα όπως η ανεπαρκής

[1] Nikolaus Pevsner, 'Richard Payne Knight', *Art Bulletin*, XXXI (December 1949), 293-320; Andrew Ballantyne, *Architecture, Landscape and Liberty: Richard Payne Knight and the Picturesque*, Cambridge, 2000 και *The Arrogant Connoisseur: Richard Payne Knight, 1751-1824*, επιμ. Michael Clarke and Nicholas Penny, Manchester, 1982.

κατάσταση συντήρησής τους, έπαιξαν κρίσιμο ρόλο στη διαμόρφωση μιας καχύποπτης αρχικά κοινής γνώμης.

Για πρώτη φορά, ο Πέϊν Νάϊτ, το 1809, επιτίθεται επίσημα στα γλυπτά του Παρθενώνα μέσα από το *Specimens of Antient Sculpture*, τον πολυτελή εικονογραφημένο τόμο της Εταιρείας των Ντιλετάντι (Society of Dilettanti) αφιερωμένο στα αξιολογότερα έργα της αρχαίας γλυπτικής των Βρετανικών συλλογών. Η μικρή εκτίμηση του Πέϊν Νάϊτ για τον μεγάλο απόντα του βιβλίου, τον Λόρδο Έλγιν και τα γλυπτά του Παρθενώνα, είναι έκδηλη στην πλούσια εισαγωγή του τόμου – ένα πρώιμο παράδειγμα πολιτισμικής ιστορίας της αρχαίας τέχνης Βινκελμανικού τύπου:

> [τα συγκεκριμένα έργα] θα μπορούσαν να παράσχουν σημαντικές πληροφορίες για τη γενική τεχνοτροπία του Φειδία... αλλά καθώς αποτελούν *απλώς αρχιτεκτονικά γλυπτά* που εκτελέστηκαν σύμφωνα με τα σχέδια του και την καθοδήγησή του από *εργάτες που μόνον μετά δυσκολίας θα τους κατέτασσε κανείς στη βαθμίδα των καλλιτεχνών*, αλλά και καθώς είχαν σχεδιαστεί για να βλέπονται σε ένα ύψος πάνω από σαράντα πόδια, δεν μπορούν παρά φωτίσουν ελάχιστα τις σημαντικές λεπτομέρειες της τέχνης του (δικές μου υπογραμμίσεις)[2]

Είναι φανερό ότι ο μειωτικός χαρακτηρισμός των έργων («απλώς αρχιτεκτονικά γλυπτά») και ο συσχετισμός τους με άτεχνους τεχνίτες της πέτρας – και όχι με το χέρι του Φειδία – είναι δύο φαινομενικά ξεχωριστές κατηγορίες που, όμως, αλληλοδιαπλέκονται και αλληλοενισχύονται. Πάνω από όλα, για τον Πέϊν Νάϊτ, το γεγονός ότι τα γλυπτά αποτελούσαν αρχιτεκτονική διακόσμηση σήμαινε ότι ήταν δεύτερης τάξεως καλλιτεχνικά έργα, με την έννοια ότι ήταν εξαρτημένα, ετεροκαθορισμένα, από τις διακοσμητικές ανάγκες του οικοδομήματος, ένα συμπλήρωμα σε κάτι άλλο μεγαλύτερο. Αυτή είναι πράγματι η εποχή που αναδύονται οι Καντιανές αισθητικές κατηγορίες της αυτονομίας του καλλιτεχνικού έργου και της αυτοτέλειας και ανιδιοτέλειας της αισθητικής εμπειρίας που δεν μπορεί να επηρεάζεται από χρηστικές ή άλλες εξωτερικές αναγκαιότητες. Παρόλα αυτά, η αρνητική χρήση της έννοιας της αρχιτεκτονικής γλυπτικής από ειδήμονες και ντιλετάντηδες όπως ο Πέϊν Νάϊτ είχε μία δική της ιδιαίτερη λογική η οποία στόχευε, πρωτίστως, στο να επαναδιαπραγματευτεί και να εξουδετερώσει την δυσάρεστη υφολογική ιδιαιτερότητα των γλυπτών του Παρθενώνα. Εξ αρχής, η ανατομική ζωντάνια των γλυπτών συγκρούστηκε με κατεστημένες ιδέες για το ιδανικά ωραίο. Ήδη από το 1807, ο Πέϊν Νάϊτ είχε φανερώσει την αρνητική του κατάπληξη με το ύφος των γλυπτών: για τον Πέϊν Νάϊτ τα «πράγματα

[2] [Richard Payne Knight], 'Preliminary Dissertation on the Rise, Progress and Decline of Antient Sculpture' in *Specimens of Antient Sculpture,* London, 1809, xxxix.

του Λόρδου Έλγιν» φτιαγμένα από «εργάτες που δεν αξίζουν κανένα καλύτερο τίτλο από αυτόν του κοινού υλοτόμου της εποχής του Φειδία» διαφέρουν από τα «πραγματικά έργα των μεγάλων καλλιτεχνών αυτής της εποχής» στην συλλογή του Charles Townley (όπως η Αφροδίτη του Townley, **εικ. 1**), όπως ακριβώς διαφέρει ένα εικονοστάσι του Τιτσιάνο από ένα πίνακα του José de Ribera (**εικ. 2**).[3] Το παράδειγμα δεν ήταν τυχαίο: η συλλογή του Τάουνλυ ήταν η διασημότερη συλλογή ελληνορωμαϊκών ανιγράφων της εποχής, ενώ η επιλογή του Ριμπέρα, του πιο σχολαστικού καταγραφέα των ανατομικών λεπτομερειών της ανθρώπινης σάρκας στη ζωγραφική του Μπαρόκ, συνοψίζει το είδος των υφολογικών ενστάσεων στα γλυπτά του Παρθενώνα, όλων εκείνων που υπερτόνιζαν, με υποτιμητικό τρόπο, τον αρχιτεκτονικό τους χαρακτήρα. Και αυτό, γιατί η επιμονή στην αρχιτεκτονική φύση των γλυπτών σήμαινε ότι υπήρχε εγγενές στον σχεδιασμό τους, ένα συγκεκριμένο σημείο θέασης που τους αρμόζει και από το οποίο ο ενημερωμένος θεατής υποχρεούται να τα θεάται: δηλ. από χαμηλά και σε μία απόσταση ύψους, τουλάχιστον σαράντα ποδιών από το μάτι του θεατή. Σε αυτήν ακριβώς την απόσταση, υπέθεταν, με ανακούφιση, οι συντηρητικοί κριτικοί, η φυσιοκρατική ισχύς των γλυπτών και η ενοχλητική της παρεισφρητικότητα στο οπτικό πεδίο του ευγενούς θεατή, θα γινόταν, ίσως, λιγότερο φορτική. Πράγματι, για τον Πέϊν Νάϊτ, ο καθορισμός, από τον ίδιο, του μακρινού σημείου βέλτιστης θέασης των γλυπτών συνδυάζεται απευθείας, στο παραπάνω παράθεμα, με το ακανθώδες θέμα του ρεαλισμού των γλυπτών. Μιλώντας για τα ανάγλυφα της ζωφόρου τονίζεται λοιπόν πως, «όταν τα παρατηρεί κανείς από το κατάλληλο σημείο θέασης τους», δηλ. από απόσταση, «φαίνεται να είχαν σχεδιαστεί ώστε να δημιουργούν, εντύπωση ανάλογη με αυτή του απλούστατου μονοχρωματικού ζωγραφικού έργου, δηλαδή μία εντύπωση, ιδιαζόντως ανάλαφρη και κομψή».[4] Από απόσταση, τελικά, και μόνον, η ζωφόρος φαίνεται να ανακτά την χαμένη της αξιοπρέπεια και να ενδύεται, ξανά, την χαμένη της νεοκλασική εμφάνιση.

Ήταν, όμως, ο William Wilkins, ένας αρχιτέκτονας ο οποίος ενσωμάτωσε καλύτερα από όλους την αισθητική εμπειρία και το καλλιτεχνικό ύφος των γλυπτών στα αρχιτεκτονικά τους δεδομένα. Ο Γουίλκινς ήταν ένας από τους πιο ένθερμους νεοκλασικιστές στη Βρετανική αρχιτεκτονική των αρχών του 19ου αι.: ανάμεσα στα διασημότερα έργα της νεοκλασικής παραγωγής του συγκαταλέγονται τα κτήρια του Πανεπιστημίου του Λονδίνου στην Gower Street (1825-32) και της Εθνικής Πινακοθήκης του Λονδίνου (1832-8). Ο Γουίλκινς ήταν μέλος της Εταιρείας των Ντιλετάντι από το 1809, αναμίχθηκε ως επιμελητής στις περισσότερες εκδόσεις της εταιρείας, ενώ είχε ήδη ταξιδέψει με υποτροφία στην Σικελία και στην Ελλάδα από το 1801 μέχρι το 1803, συλλέγοντας υλικό για μία σειρά από

[3] Letter to Lord Aberdeen, 17 July 1807, British Museum, ADD. MS. 43229.CXCI. 237.
[4] [Richard Payne Knight], 'Preliminary Dissertation', ο.π.

δημοσιεύσεις που εμφανίστηκαν τα επόμενα είκοσι χρόνια σχετικά με τη θεωρία, την ιστορία και την πρακτική της κλασικής αρχιτεκτονικής.[5] Σε ένα από αυτά τα βιβλία, το *Atheniensia* (1816), ο Γουίλκινς υιοθέτησε πλήρως τη θέση του Πέϊν Νάϊτ για την αισθητική μετριότητα των γλυπτών του Παρθενώνα, και την συνέδεσε, με πρωτόγνωρη επιστημονικότητα, με την αρχιτεκτονική τους θέση.[6] Για τον Γουίλκινς, λοιπόν, «η εκτέλεσή [των γλυπτών] ήταν προσαρμοσμένη στις συνθήκες υπό τις οποίες μπορούσαν να ιδωθούν», και αυτές με τη σειρά τους στην «ακριβή τοποθέτηση των γλυπτών» πάνω στο κτήριο.[7] Για παράδειγμα, τα αετωματικά γλυπτά και οι μετόπες έπρεπε να «εξεταστούν από μία απόσταση αρκετά μακρινή ώστε να παρακαμφθούν τα μειονεκτήματα που προκύπτουν από την βράχυνση που προκαλείται αν ο θεατής πλησιάσει πολύ κοντά στο κτήριο». Μέχρι εδώ, απολύτως λογική θέση. Αλλά οι στόχοι της λογικής του Γουίλκινς φαίνονται από τον αμέσως επόμενο συλλογισμό: ως «αναγκαία [λοιπόν] συνέπεια αυτής της εξ αποστάσεως θέασης των γλυπτών θα έπρεπε να ήταν μία ανάλογη απώλεια των μικροσκοπικών λεπτομερειών της εκτέλεσης». Συνεπώς, κουνώντας το δάκτυλο σε όλους τους ριζοσπάστες υμνητές της ανατομικής φυσιοκρατίας των γλυπτών, ο Γουίλκινς υπενθυμίζει ότι οι υπάρχουσες ανατομικές λεπτομέρειες δεν είχαν ποτέ σχεδιαστεί ώστε να διεισδύσουν στο οπτικό πεδίο του βέλτιστου θεατή των γλυπτών. Αντίθετα, ήταν μελετημένες ώστε να μείνουν για πάντα αόρατες στους συγχρόνους του μνημείου, αλλά και σε όλους αυτούς που, σαν τους Ντιλετάντι, έχουν την κατάλληλη εκπαίδευση, το γούστο και τη γνώση να τοποθετηθούν σωστά μπροστά στο έργο, σεβόμενοι τις ιδιαίτερες συνθήκες παραγωγής του. Και αντιστρόφως, αν κάποιοι διατηρούσαν τις αμφιβολίες τους σχετικά με το γιατί οι συγκεκριμένες λεπτομέρειες έχουν συμπεριληφθεί και τόσος κόπος έχει επενδυθεί αφού δεν θα διείσδυαν ποτέ στο οπτικό πεδίο του θεατή, ο Γουίλκινς τους τονίζει ότι, λόγω ακριβώς της απόστασης που επιβάλλει η αρχιτεκτονική θέση των γλυπτών, ήταν αναγκαία «μία δεόντως στιβαρή εντύπωση [που δεν] θα μπορούσε να παραχθεί χωρίς μία υπερβολική δράση στην σύνθεση και μία δυσανάλογη ενάργεια στις λεπτομέρειες της εκτέλεσης».[8] Η συνέπεια αυτής της συλλογιστικής είναι σαφής: ιδωμένα ως αυτοτελή έργα τέχνης από μία σχετικά κοντινή απόσταση, τα φυσιοκρατικά γλυπτά του Παρθενώνα παράγουν μία αφύσικη εντύπωση παραμόρφωσης και υπερβολής. Και αυτό γιατί το φυσιοκρατικό ύφος τους, που πολλοί επαινούσαν ως παράδειγμα αυτοτελούς μίμησης, είχε, γι' αυτή την συλλογιστική, τον εξαρτημένο και δευτερεύοντα ρόλο να αποζημιώσει, αισθητηριακά, τον επισκέπτη από τις απώλειες σε οπτικό ερέθισμα που θα προέκυπταν αναγκαστικά από τη βέλτιστη απόσταση του ενημερωμένου θεατή από

[5] R. W. Liscombe, *William Wilkins*, 1778-1839, Cambridge, 1980.
[6] William Wilkins, *Atheniensia, or Remarks on the Topography and Buildings in Athens,* London, 1816, 117-8.
[7] ο.π., 121.
[8] ο.π., 121-22.

το κτήριο, όπως, βεβαίως, την είχε ορίσει ο ίδιος ο Γουίλκινς νωρίτερα. Υπονοείται, συνεπώς, ότι η φυσιοκρατικότητα των έργων είναι υπο-παράγωγο της απόστασης που επιβάλλει η αρχιτεκτονική λειτουργία, μία απλή ένεση ζωτικότητας για να ενεργοποιηθεί, ει δυνατόν, η, εξ αποστάσεως, αποδυναμωμένη εντύπωση του θεατή. Σύμφωνα με τον Γουίλκινς και τον Πεϊν Νάϊτ, η αρχιτεκτονική ένταξη των γλυπτών και τα λειτουργικά τους συμφραζόμενα (context) ανταγωνίζονταν ευθέως την αισθητική τους ύπαρξη και ποιότητα, και, πρωτίστως, το 'σκάνδαλο' του φυσιοκρατικού τους ύφους.

Επιπλέον, τον Μάρτιο του 1816, ο Γουίλκινς κατέθεσε στην εξεταστική επιτροπή της Βρετανικής Βουλής για τα γλυπτά του Παρθενώνα και ρωτήθηκε επίμονα για την διδακτική τους χρησιμότητα ως μοντέλα εκπαίδευσης. Στις σχετικές του εκτιμήσεις, ο Γουίλκινς χρησιμοποίησε τον αρχιτεκτονικό χαρακτήρα της συλλογής για να αποκλείσει οποιαδήποτε τέτοια πιθανότητα εκτός φυσικά από την περίπτωση της εκπαίδευσης νέων αρχιτεκτόνων. Όταν, δε, κλήθηκε να αξιολογήσει την συνεισφορά της συλλογής στη βελτίωση της ποιότητας της Αγγλικής καλλιτεχνικής παραγωγής, η απάντηση του Γουίλκινς ήταν, με μοναδική εξαίρεση την αρχιτεκτονική γλυπτική, αρνητική. «Ως καλλιτεχνικά αντικείμενα[,] αποκομμένα και απομονωμένα από το περιβάλλον τους», ήτοι από το αρχιτεκτονικό σύνολο στο οποίο ανήκουν, τα γλυπτά του Παρθενώνα δεν μπορούσαν να χρησιμεύσουν ως σοβαρά πρότυπα καλλιτεχνικής μίμησης. Αντιθέτως, αποκατεστημένα στα συμφραζόμενα τους, δηλ. ενταγμένα σ' ένα κτήριο παρέχουν μία «ωραία γενική εντύπωση», και, φυσικά, προσθέτουν «αξία στην αρχιτεκτονική».[9] Με ένα σμπάρο δύο τρυγόνια: υποταγμένα στην αρχιτεκτονική τους λειτουργία τα μάρμαρα χάνουν την καλλιτεχνική τους αξία ως αυτόνομα ρεαλιστικά έργα ιδωμένα από κοντά, αλλά, ταυτοχρόνως, από μακριά ανακτούν αυτή τους την αξία, ως αρχιτεκτονικά μέλη, με τη μορφή μιας αποδυναμωμένης, γενικής και αφηρημένης εντύπωσης. Είναι, βέβαια, αλήθεια πώς ο Γουίλκινς είναι ο πρώτος που παρουσιάζει σε αυτή τη συζήτηση μία τόσο σοβαρή πραγματιστική προσέγγιση στα γλυπτά του Παρθενώνα, μέσα από μία εντυπωσιακά εξονυχιστική ένταξη της εμπειρίας του θεατή αλλά και της καλλιτεχνικής εργασίας που σχετίζεται με την αρχιτεκτονική διακόσμηση στο υλικό τους σύστημα αναφοράς (context).[10] Το ότι έστρεψε το εμπειρικό του ενδιαφέρον για τα συμφραζόμενα της καλλιτεχνικής παραγωγής ενάντια στο φυσιοκρατικό ύφος των γλυπτών και την αντίστοιχα δυναμική εμπειρία του θεατή, μπορεί να αδικεί τη δυνητική αξία της μεθόδου του. Πάντως δεν θα πρέπει να παραβλεφθεί ότι αυτός, πρώτος, έβαλε τους όρους μίας συζήτησης που, λόγω ακριβώς της

[9] 'Minutes of Evidence taken before the Select-Committee respecting the Earl of Elgin's Marbles' in *Elgin Marbles*, London, 1816, 104-114 (113-14)

[10] Ο Γουίλκινς έκανε πράγματι πολλές σχετικές παρατηρήσεις αναφορικά κυρίως στις ιδιαιτερότητες της κατασκευής και θέασης της ζωφόρου. Wilkins, *Atheniensia*, 122-3.

επιστημονικής της συγκρότησης, δεν μπορούσε, πια, να αποφύγει κανείς – μηδέ εξαιρουμένων των ένθερμων υποστηρικτών του ρεαλισμού των γλυπτών.

Ανάμεσα στους τελευταίους αρκετοί αποδέχθηκαν ότι το ύφος των γλυπτών μπορούσε να συλληφθεί σε άμεση συνάρτηση με την αρχιτεκτονική τους λειτουργία, όπως πίστευε ο Γουίλκινς, επέμειναν, όμως, στην απαραβίαστη καλλιτεχνική τους αξία. Ο Sir Thomas Lawrence, ζωγράφος της Βασιλικής Ακαδημίας και αργότερα πρόεδρός της, ήταν ένας από αυτούς. Στην δική του κατάθεση στην εξεταστική επιτροπή της Βουλής για τα Ελγίνεια Μάρμαρα, ο Λώρενς ύμνησε την εκπαιδευτική αξία της πιστής ανατομικής αναπαράστασης του σώματος στα γλυπτά του Παρθενώνα, αξιοποιώντας ταυτόχρονα την αρχιτεκτονική τους ένταξη, για να εξηγήσει τις φανερές διαφορές ύφους ανάμεσα στις πολλαπλές κατηγορίες γλυπτικής στον Παρθενώνα, όπως, για παράδειγμα, η διακριτή εμφάνιση του ρηχού ανάγλυφου της ζωφόρου σε σχέση με τις μετόπες και τα αετωμικά γλυπτά, η οποία «φαίνεται να έχει προέλθει από τη διαφορά της θέσης στην οποία είχαν τοποθετηθεί».[11] Την ίδια, περίπου, στάση κράτησε και ο John Cam Hobhouse, ο σύντροφος του λόρδου Βύρωνα στο πρώτο του ταξίδι στην Ελλάδα. Ο Χομπχάουζ, αφού περιέγραψε γλαφυρά πώς σκαρφάλωσε πάνω από τον θριγκό του Παρθενώνα και «έγειρε το σώμα [του] σε πλήρη έκταση» για να προβεί σε μία «επαρκώς κοντινή εξέταση των γλυπτών», δήλωσε στην συνέχεια τη διπλή του ικανοποίηση και με την αρχιτεκτονική λειτουργία της διακόσμησης αλλά και με την αισθητική της πληρότητα από κοντά. Μπορεί ο Χομπχάουζ να συμφώνησε ανοικτά με τη γνώμη του Πέϊν Νάϊτ ότι τα γλυπτά «είχαν σχεδιαστεί και μελετηθεί με μοναδικό άξονα την παραγωγή μιας μακρινής εντύπωσης», τόνισε, όμως, ότι «μολονότι είχαν φτιαχτεί για να βλέπονται από μία [μακρινή] απόσταση, έχουν εκτελεστεί με μία ακρίβεια και μικροσκοπική λεπτολογία ωσάν να είχαν σχεδιαστεί για να τοποθετηθούν δίπλα στο μάτι του θεατή».[12] Με τον Χομπχάουζ, η αντίθεση μεταξύ αρχιτεκτονικής απόστασης και φυσιοκρατικής μικρολογίας αναδομείται, συμβολικά και πραγματικά, in situ – εκεί πάνω στον ίδιο το ναό – ως το μυστήριο, ως το αινιγματικό παράδοξο που διατρέχει μέχρι σήμερα την πρόσληψη των γλυπτών.

Στο υπόμνημα που υπέβαλε ο λόρδος Έλγιν προς την Επιτροπή της Βουλής διαφαίνεται καθαρά η ίδια περίπου άποψη. Το κείμενο είναι ένα από τα πρώτα επίσημα έγγραφα όπου η ζωτικότητα, η «μεγάλη επιβλητικότητα της πιο ασήμαντης λεπτομέρειας» και η «σχολαστική ανατομική πιστότητα» των γλυπτών τοποθετούνται με ενθουσιασμό στο κέντρο της αισθητικής τους αξιολόγησης.[13] Κατά λέξη,

[11] 'Minutes of evidence', ο.π., σελ. 89-92.
[12] Lord Broughton [John Cam Hobhouse], *Travels in Albania and Other Provinces of Turkey in 1809 & 1810*, 2vols, vol. 1, London, 1858 [new rev. ed.], 295.
[13] Ουίλιαμ Χάμιλτον, «Υπόμνημα για τις εργασίες του λόρδου Έλγιν στην Ελλάδα», στο *Ο Πυρετός των Μαρμάρων, 1800-1820*, επιμ. Γιώργος Τόλιας, μτφ. Γ. Δεπάστας, Β. Λούβρου, Αθήνα, 1996, σελ. 64.

το *Υπόμνημα* πρότεινε ότι «αντίγραφα όλων των στοιχείων .... έπρεπε να τοποθετηθούν σε υπερυψωμένα σημεία και σε διάταξη ανάλογη με εκείνη την οποία αρχικά κατείχαν», ενώ «τα πρωτότυπα θα έπρεπε να εκτεθούν έτσι ώστε να είναι εύκολη η θέα και η μελέτη τους» εκ του σύνεγγυς.[14] Το κείμενο, εν πολλοίς, προβαίνει και σε μία εκθεσιακή πρόταση που αποπειράται να ενσωματώσει και να επιλύσει τον αντιφατικό τρόπο με τον οποίο είχε αντιμετωπιστεί μέχρι τότε η φυσιοκρατία των γλυπτών, η αισθητική τους αξία και η αρχιτεκτονική τους ένταξη. Χωρίζοντας αντίγραφα και πρωτότυπα, ο Έλγιν προσπάθησε να ισορροπήσει τη διττή υπόσταση των γλυπτών με τις αντίπαλες ιδέες καλλιτεχνικής αυτοτέλειας και αρχιτεκτονικής ένταξης – φυσιοκρατικής επιστημονικότητας τους, από κοντά και γενικής θεώρησης, από μακριά.

Αν ο συγγραφέας του *Υπομνήματος* διάλεξε την συμπαράταξη και αντιπαραβολή και όχι ακριβώς την αλληλοδιαπλοκή αυτών των διπλών ποιοτήτων, άλλοι πιο ένθερμοι υποστηρικτές των ρεαλιστικών γλυπτών, πήγαν ακόμη μακρύτερα, εντοπίζοντας την μοναδικότητα τους ακριβώς σε αυτή τη διπλή τους υπόσταση. Ανάμεσά τους βρίσκεται και ο ζωγράφος Benjamin Robert Haydon ο οποίος στα πρώτα αυτά στάδια της υποδοχής των γλυπτών του Παρθενώνα στην Αγγλία, όταν η επίσημη στάση στα γλυπτά ήταν ακόμη σε μεγάλο βαθμό αφιλόξενη, πήρε τις πιο θαρραλέες, δυναμικές και διορατικές πρωτοβουλίες ερμηνείας της καλλιτεχνικής τους αξίας. Σε ένα σύντομο και εξαιρετικά σπάνιο κείμενο το οποίο εξέδωσε το 1816 για να συνοδεύσει την έκθεση σχεδίων των μαθητών της σχολής του, εμπνευσμένων από τα γλυπτά του Παρθενώνα, υιοθέτησε και συνάμα αντέστρεψε το επιχείρημα των Ντιλετάντι περί της δήθεν καλλιτεχνικής υστέρησης των γλυπτών και της φυσιοκρατικής τους τεχνοτροπίας, λόγω ακριβώς της φύσης τους ως αρχιτεκτονική διακόσμηση. Για τον Χέϊντον, η μοναδικότητα των γλυπτών του Παρθενώνα συνίσταται, ακριβώς, σε αυτή τη μαγική ταλάντωση: δηλ. στη μοναδική τους ικανότητα να δείχνουν ολοκληρωμένα, μεν, από κοντά ενώ ταυτόχρονα να προκαλούν, όπως γράφει, «την τελειότερη εντύπωση από το σημείο ακριβώς εκείνο θέασής τους από το οποίο γίνονται αντιληπτά στην ολότητά τους», δηλ. από μακριά.[15] Ο Χέϊντον εξήρε τον τρόπο με τον οποίο η ανατομική οξύτητα των γλυπτών σχεδιάστηκε για να αποζημιώσει τις αναγκαστικές αισθητηριακές απώλειες, μιας εξ αποστάσεως, οπτικής εμπειρίας, αλλά ταυτόχρονα υπερτόνισε τον ανώτερο ρόλο της ανατομικής ευκρίνειας στην καλλιτεχνική αυτονομία των συγκεκριμένων έργων, ιδωμένων από κοντά. Μάλιστα, ο Χέϊντον έφτασε στο σημείο να θεωρεί ότι αυτή ακριβώς η ιδιαιτερότητα αποτελεί και την ανώτερη απόδειξη της νοητικής και εκτελεστικής

[14] Ο.π., σελ. 65.
[15] Benjamin Robert Haydon, *Description of the Drawings from the Cartoons & Elgin Marbles, by Mr. Haydon's Pupils*, London, 1819, σελ. 11.

ικανότητας του αληθινού καλλιτέχνη που μπορεί να δουλεύει ταυτοχρόνως από κοντά και όμως να προβάλλει στη φαντασία του τις ατμοσφαιρικές και τις άλλες οπτικές συνιστώσες μιας εντύπωσης από μακριά. Επιπλέον, για τον Χέϊντον, αυτός είναι ο μοναδικός τρόπος να ξεχωρίσει κανείς το γνήσιο από το πλαστό έργο, και την ιδιοφυία ενός Φειδία από τον αντιγραφέα του Απόλλωνα του Μπελβεντέρε όπου η μαγική αυτή ισορροπία (αυτό το πηγαινέλα) χάνεται: ο Απόλλωνας είναι ικανοποιητικός μόνο από κοντά.[16]

Στο Βρετανικό Μουσείο: Προς την Αισθητική Αυτοτέλεια της Αίθουσας Νταβήν

Η διαμάχη γύρω από το ζήτημα της αρχιτεκτονικής γλυπτικής άνοιξε, με καταλυτικό τρόπο, το ζήτημα της οπτικής γωνίας του θεατή ως προς το έργο, και μαζί με αυτό, το ζήτημα της θέσης και έκθεσης του έργου μέσα στο νέο και περίεργο αυτό περιβάλλον, το μουσείο. Οι ακριβείς συνθήκες έκθεσης των γλυπτών του Παρθενώνα, αφενός, καθορίσαν το συγκεκριμένο είδος τεχνοϊστορικής γνώσης που επιτρέπεται στους θεατές – το αν, δηλαδή, θα αναδειχθεί και θα επικυρωθεί η ρεαλιστική τομή που εκπροσωπούν στην αρχαία αλλά και τη νεώτερη τέχνη, ή απλώς θα απορροφηθούν στη γενικευτική ρητορική μιας ιδεαλιστικής αισθητικής –, και αφετέρου, αυτές οι συνθήκες παρουσίασης προσδιόρισαν την παραδεκτή αισθητική εμπειρία, την ένταση και την ποιότητα τόσο της ίδιας, όσο και του μουσειακού θεάματος που κτίζεται γύρω από αυτήν.

Πράγματι, οι συνθήκες έκθεσης των γλυπτών στο Βρετανικό Μουσείο αντανακλούν, από την αρχή, αυτές τις κρίσιμες διαμάχες. Η επιθυμία να βρεθεί μία ικανοποιητική λύση στο πρόβλημα της βέλτιστης ένταξης μέσα σε ένα μουσείο μίας τέτοιας διπλής, αυτοτελούς και συνάμα αρχιτεκτονικής συλλογής, ταλαιπώρησε για δεκαετίες το Βρετανικό Μουσείο και οδήγησε σε συνεχείς πειραματισμούς. Ο Ian Jenkins περιέγραψε λεπτομερώς τις διαφορετικές φάσεις από τις οποίες πέρασε η μουσειακή παρουσίαση των γλυπτών στο Βρετανικό Μουσείο κατά το 19^{ο} και 20^{ο} αι., και διερεύνησε τη μετάβαση από την αρχική ανάμικτη και «γραφική» προσέγγιση, σε μια πιο ορθολογική διαχείριση στα αυθεντικά ιστορικά και αρχιτεκτονικά τους συμφραζόμενα από το 1860 περίπου και μετά.[17] Το ενδιαφέρον είναι, ότι ακριβώς πάνω στην αποκορύφωση, λίγο πριν τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο, αυτής της ολοκληρωτικής και θετικιστικής αντιμετώπισης των γλυπτών ως οργανικών και αναπόσπαστων τμημάτων ενός ευρύτερου – αρχαιολογικού, αρχιτεκτονικού και ιστορικού – συνόλου, ήρθε και η τελική της ανατροπή. Η ανοικοδόμηση της Αίθουσας Duveen στο Βρετανικό Μουσείο κατά τη δεκαετία

[16] Ο.π., σελ. 11-12.
[17] Ian Jenkins, *Archaeologists & Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum, 1800-1939*, London, 1992, 75-86 και 221-230.

του ’30 (ολοκληρώθηκε το 1939 και άνοιξε το 1962), στην οποία εξακολουθούν ακόμη και σήμερα να εκτίθενται τα γλυπτά, σηματοδοτεί ένα ρήγμα με το παρελθόν. Αφενός πάγωσε δεκαετίες συγκρούσεων, αμφιταλαντεύσεων και αποτυχιών, και αφετέρου αποτελεί τον τελικό θρίαμβο της ιδεολογίας του αυτόνομου έργου τέχνης στο εσωτερικό της αρχαιολογίας και της μουσειολογικής της παρουσίασης. Η Αίθουσα Νταβήν ήρθε να υλοποιήσει αυτό που, ήδη, από το 1928, τρεις κλασικοί αρχαιολόγοι, οι John Beazley, Bernard Ashmole και Donald Robertson, είχαν οροθετήσει στις επίσημες προτάσεις τους για την ανανέωση του τρόπου έκθεσης των γλυπτών: ότι, δηλ., τα γλυπτά του Παρθενώνα «είναι πρωτίστως έργα τέχνης». Οι τρείς αρχαιολόγοι δηλώνουν σαφώς ότι «σε σύγκριση» με αυτό τους τον χαρακτήρα «η προηγούμενή τους διακοσμητική λειτουργία ως αρχιτεκτονικά κοσμήματα, και η τρέχουσα παιδαγωγική τους χρήση ως εικονογράφηση μυθικών και ιστορικών γεγονότων στην αρχαία Ελλάδα, είναι τυχαίες και τετριμμένες προτεραιότητες που θα μπορούσαν να υπηρετηθούν καλύτερα από εκμαγεία».[18] Ένας από τους επιμελητές του Βρετανικού Μουσείου και πρωτεργάτης της προηγούμενης ενταξιακής και ολοκληρωμένης (contextual) προσέγγισης στα γλυπτά του Παρθενώνα, ο A. H. Smith, κατανόησε, σωστά, ότι μία τέτοια πρόταση αποτελούσε, ουσιαστικά, «αναστροφή όλης της προηγούμενης πολιτικής που είχε ακολουθηθεί τα τελευταία περίπου 100 χρόνια».[19]

Ο John Russell Pope, αρχιτέκτονας της National Gallery of Art (1941) και του Jefferson Memorial (1943) στην Washington ανέλαβε τον σχεδιασμό της Αίθουσας Νταβήν. Η ανάθεση στον Πόουπ μπορεί να έγινε από τον ίδιο το δωρητή, τον περιβόητο έμπορο τέχνης, Sir Joseph Duveen,[20] και ο συσχετισμός αυτός ενός Αμερικάνου αρχιτέκτονα με ένα ιστορικό ίδρυμα της Βρετανικής Αυτοκρατορίας, όπως το Βρετανικό Μουσείο, χαιρετίστηκε ως σπάνια τιμή. Το σχέδιο του Πόουπ αποτελεί ένα ιστορικό μνημείο του μεσοπολεμικού κλασικισμού, με όλα τα προβληματικά αλλά και ενδιαφέροντα στοιχεία αυτού του ρεύματος **(εικ. 3)**. Το παράδοξο με την ιστορία της αίθουσας είναι ότι, ενώ κατασκευάστηκε με τη ρητή απόφαση να εξάρει τα γλυπτά ως αυτοτελή και αυτόνομα έργα, η πρόταση του Πόουπ δεν άφησε καμία αμφιβολία στους Επιτρόπους του Μουσείου ότι υπηρετούσε, περισσότερο, την αρχιτεκτονική

---

[18] John Beazley, Bernard Ashmole, Donald Robertson, *Suggestions for the new exhibition of the sculptures of the Parthenon*, S.I.: sn, September 1929, 1-4.

[19] A. H. Smith, ‘Memorandum on the proposed New Elgin Room’, October 1930 in *Elgin Room Arrangement, 1860-1930*, Library of Greece and Rome Dept., British Museum.

[20] Η Αίθουσα και οι ασφυκτικές πιέσεις του Duveen στάθηκαν φυσικά η αιτία και για τον ατυχή καθαρισμό των γλυπτών κατά τη δεκαετία του ’30 που οδήγησε, μετά τις σχετικές αποκαλύψεις του William St. Clair, στη γνωστή διαμάχη μεταξύ Βρετανικού Μουσείου και των επικριτών του, βλ. William St. Clair, *Lord Elgin and the Marbles*, Oxford: Oxford University Press, 1998, σελ. 281-313. Για τις ύποπτες παραμέτρους της σχέσης του Duveen με το εμπορίο της τέχνης και τους ειδήμονες, βλ. John Brewer, *The American Leonardo*, Oxford: Oxford University Press, 2009, (κυρίως κεφάλαια 2, 4, και 5).

του ίδιου παρά τα ίδια τα γλυπτά που κλήθηκε να στεγάσει.[21] Ακόμη πιο ενδιαφέρον είναι ότι αν και ο Πόουπ και ο Νταβήν προσπάθησαν στα σοβαρά να προσομοιάσουν το χώρο στο γενικό αυθεντικό σχήμα ενός αρχαίου ναού και να εξορθολογήσουν τη διάταξη των διαφόρων τμημάτων της γλυπτικής, κατέληξαν στο αντίθετο αποτέλεσμα από το επιδιωκόμενο.[22] Στην ουσία η αίθουσα που δημιούργησαν αναστρέφει ένα τυπικό κλασικό ναό, φέρνει το εξωτερικό του ναού μέσα, βγάζει, στην ουσία, το ναό ανάποδα σαν μπλουζάκι! Και ακόμη πιο δραματικά, αρπάζει και τινάζει τον θεατή του ναού από την εξωτερική περιφέρεια, στο εσωτερικό κέντρο του κτηρίου. Αυτό έχει τεράστιες επιπτώσεις στη διαδικασία, τον χρόνο και την εμπειρία της θέασης: από κει που ο θεατής ήταν αναγκασμένος να περιτρέξει την περίμετρο του ναού για να εξετάσει βήμα-βήμα και από απόσταση τη γλυπτική μέσα σε μία εμπειρία που τόνιζε την σωματική και κινητική συμμετοχή στο έργο, τώρα τοποθετείται στο ιδεώδες κέντρο ενός τυπικά 'πανοπτικού' βλέμματος από όπου μπορεί με μία σχεδόν ηγεμονική και στατική ματιά να αρπάξει το όλον.

Το Πεδίο Έκθεσης ως Πεδίο Διαστολής Ιστορίας και Πρόσληψης

Το κύριο συμπέρασμα παραμένει αναπόφευκτο: τα αρχιτεκτονικά γλυπτά, μεταφερόμενα από το οικοδομικό τους σύνολο στο μουσείο, εντάσσονται, είτε το θέλουμε, είτε όχι, σε ένα νέο (μη αυθεντικό) χώρο – σε ένα χώρο που δεν ανήκαν πριν. Μέσα από αυτό το παράδοξο – πώς δηλ. η πιο θεαματική προσπάθεια παρουσίασης των γλυπτών του Παρθενώνα ως αυτόνομων έργων τέχνης παρήγαγε εντέλει το πιο σφιχτό αρχιτεκτονικό πλαίσιο ένταξης τους –, η Αίθουσα Νταβήν καθιστά, πέρα για πέρα, ανάγλυφη την εμμένουσα σημασία της αρχιτεκτονικής αλλά και των ιστορικών συμφραζομένων, στη διαχείριση παρόμοιων συλλογών. Η διαπίστωση αυτή δεν είναι καινούργια: ήδη από το 1860 ο νεοκλασικιστής γλύπτης και καθηγητής γλυπτικής της Βασιλικής Ακαδημίας των Τεχνών, Richard Westmacott ο νεώτερος, είχε επισημάνει ότι, με τη μεταφορά της από το ναό στο μουσείο, μία τέτοια αρχιτεκτονική συλλογή, αναγκαστικά, εισέρχεται σε ένα εξ ορισμού «ψευδές πεδίο έκθεσης», χωρίς ελπίδα διάσωσης της ιστορικής της αυθεντικότητας. Όπως και οι σύγχρονοι του Νταβήν έτσι και ο Γουέστμακοτ πρότεινε να εγκαταλειφθεί η ελπίδα της αρχιτεκτονικής ένταξης των γλυπτών και να εκτεθούν, εστιάζοντας στον χαρακτήρα τους, ως αυτόνομα έργα τέχνης, απομονωμένα από την πρότερη αρχιτεκτονική τους λειτουργία.[23] Ιδιαίτερη σημασία, όμως, έχει το γεγονός ότι, σε αντίθεση με τους υποστηρικτές της καλλιτεχνικής αυτονομίας των γλυπτών, ο Γουέστμακοτ αμφισβήτησε την

[21] Jenkins, ο.π., σελ. 226-230.
[22] St. Clair, ο.π., 304-05.
[23] Letter from Richard Westmacott to A. Panizzi, 19 July 1860 in *Elgin Room Arrangement, 1860-1930*, Library of Greece and Rome Dept., British Museum.

καλλιτεχνική και εκπαιδευτική τους αξία.[24] Το ιστορικό μάθημα είναι ξανά ξεκάθαρο: αυτόνομο έργο τέχνης δεν σημαίνει αυτόματα και έργο με καλλιτεχνική αξία. Επιπλέον, η αυτονομία που πρότεινε ο Γουέστμακοτ είχε και αυτή τις δικές της αντιφάσεις: αφενός υπηρετεί τη λογική του μουσειακού θεάματος ως αποστειρωμένης οικειοποίησης και ταξιθέτησης των έργων τέχνης με βάση την αισθητική τους καθαρότητα, μακριά από την 'ποταπότητα' των συμφραζομένων τους· αφετέρου, αντανακλά τις νεοκλασικές καταβολές του γλύπτη και της θέσης του στην ακαδημαϊκή εκπαίδευση που εξακολουθούσαν αυτή την εποχή να αντιμετωπίζουν τις φυσιοκρατικές παραμέτρους των γλυπτών του Παρθενώνα με ιδεολογικά φορτισμένη καχυποψία. Εξάλλου, αυτό εξηγεί και το άλλο παράδοξο της θέσης του Γουέστμακοτ, το ότι, δηλαδή, τελείωσε την επιστολή του επικαλούμενος τις αρχιτεκτονικές παραμέτρους των γλυπτών, που είχε αρχικά απορρίψει, και παρότρυνε το μουσείο να ανυψώσει τα αετωματικά γλυπτά, μακριά από το μάτι του επισκέπτη ώστε να μετριαστεί, κάπως, η φυσιοκρατική τους διεισδυτικότητα.[25]

Όπως και στην Αίθουσα Νταβήν έτσι και στο παραπάνω παράδειγμα, η ιδεολογία της αυτονομίας δεν είναι καθόλου αυτόνομη (ούτε από την αρχιτεκτονική, ούτε από την ιδεολογία). Και επιπλέον, είτε παράγεται από τον ιδεαλισμό της αυτοτέλειας του έργου τέχνης (Μπήζλεϋ και άλλοι) είτε από την κυνική αποδοχή της ματαιότητας μιάς ιστορικής αποκατάστασης στο χώρο των μουσείων (Γουέστμακοτ), ο λόγος περί αυτονομίας συνεχίζει να παράγει ιστορία, να αναπαράγει ιδεολογίες για την ιστορία, και να εντυπώνει τις δικές της εκδοχές τεχνο-ιστορικής γνώσης εις βάρος κάποιων άλλων. Αλλά και αντίστροφα, ο λόγος περί λειτουργικών συμφραζομένων μπορεί να αποτέλεσε ένα προοδευτικό αίτημα του μοντερνισμού – τόσο στην ιστορία της τέχνης όσο και στην ιστορία γενικότερα – που αποσκοπούσε στην ενσωμάτωση των καλλιτεχνικών αντικειμένων στις υλικές συνθήκες παραγωγής και κατανάλωσης τους. Ωστόσο, όπως φανερώνει η ιστορία των γλυπτών του Παρθενώνα, στη νεώτερη ιστορία αυτού του λόγου συμπεριλαμβάνονται και συχνά αντιδραστικές χρήσεις – είτε για να ακυρώσει, είτε για να παρακάμψει, με την επιστημονικότητά του, ανεπιθύμητα ζητήματα ύφους. Η ιστορία των γλυπτών του Παρθενώνα δείχνει ότι τόσο η ιδεαλιστική ιδεολογία της αυτονομίας όσο και ο πραγματιστικός λόγος περί συμφραζομένων χρησιμοποιήθηκαν με αντίθετους τρόπους, χωρίς να υπάρχει κάτι αναγκαστικά μειωτικό ή επαινετικό, οπισθοδρομικό ή προοδευτικό σε αυτές τις αντιπαλόμενες έννοιες. Το ζήτημα είναι πώς συγκροτούνται αυτές οι έννοιες και πώς χρησιμοποιούνται στο εσωτερικό λογοκριτικών συστημάτων και ιδεολογικών στρατηγικών χειραγώγησης, μέσα σε

[24] Ο.π.

[25] Ο.π. Στις δημόσιες δηλώσεις του, ο Γουέστμακοτ ήταν πιο προσεκτικός, αν και οι όροι με τους οποίους επαίνεσε τα γλυπτά ήταν ακραιφνώς νεοκλασικιστικοί, βλ. Richard Westmacott, *Handbook of Sculpture, Ancient and Modern*, Edinburgh: Adam and Charles Black, 1864, σελ. 138-39.

συγκεκριμένους επιχειρηματολογικούς συσχετισμούς. Στην περίπτωση των γλυπτών του Παρθενώνα, η υπαρκτή αντίθεση αυτοτέλειας και αρχιτεκτονικής ένταξης εξυπηρέτησε αντίθετους ορισμούς της αξίας των γλυπτών, που επιπλέον βρέθηκαν συχνά να αντιστρέφονται γύρω από τον εαυτό τους. Με άλλα λόγια, διαπιστώνεται από αυτή την ανάλυση, ότι το ζητούμενο δεν είναι, αν η συλλογή πρέπει να αντιμετωπιστεί ως αυτόνομη πηγή ανεξάρτητων έργων τέχνης ή, αντιθέτως, ως αρχαιολογικό σύνολο που αναζητά την αυθεντική ιστορική του αποκατάσταση. Ούτε το ένα ούτε το άλλο, τελικά, μπορεί να συμβεί χωρίς δραματικές απώλειες και παραμορφώσεις. Σε αυτό το αδιέξοδο, η αυστηρότητα και οι αρετές της ιστορικο-κριτικής μεθόδου συνίστανται στο να επιτρέπουν να αναλογιστεί κανείς ποια ιστορία αξίζει σήμερα να ειπωθεί στα μουσεία, με ποιά ιστορία αξίζει να ζήσει κανείς σήμερα.

Για τα γλυπτά του Παρθενώνα αυτό που θα άρμοζε, συνεπώς, είναι ακριβώς η μουσειακή αναπαράσταση αυτής της αντιθετικής έντασης, ανάμεσα στο αρχιτεκτονικό και το αυτόνομο έργο, το κοντά-μακριά που διαπερνά τόσο τα γλυπτά όσο και την εξίσου ρευστή και διπολική ιστορία της πρόσληψής τους. Κλείνω, λοιπόν, γυρνώντας ξανά στο θέμα της ανατομικής τους φυσιοκρατίας. Οι φυσιοκρατικές επιδόσεις των γλυπτών ειδικά στις ακραίες τους εκφάνσεις εξακολουθούν να φέρνουν σε αμηχανία τους μελετητές για το αν πρόκειται για αυτόνομα ή αρχιτεκτονικά έργα. Η περίφημη πλάτη του *Διόνυσου* από το ανατολικό αέτωμα ή αυτή της *Ποτάμιας Θεότητας* (πιθανόν του Ιλισσού) από το δυτικό **(εικ. 4)** που βρίθουν από λεπτομέρειες οι οποίες δεν επρόκειτο να ιδωθούν, ποτέ, μετά την ανάρτηση των γλυπτών στα αετώματα του ναού, δεν είναι τυχαία παραδείγματα. 'Θρύλοι' από την εποχή των Βίων του Πλουτάρχου μέχρι το σχετικό έργο του Sir Lawrence Alma-Tadema **(***Parthenon, A Private View* του 1869) **(εικ. 5)** συντονίστηκαν με την πιθανότητα, ότι, από ορισμένες απόψεις, τα γλυπτά λειτούργησαν κατά την αρχαιότητα και ως αυτόνομα έργα τέχνης – επισκέψιμα στα εργαστήρια των αρχαίων καλλιτεχνών ή in situ στις σκαλωσιές του ναού, πριν τα εγκαίνια.[26] Η διανομή της καλλιτεχνικής εργασίας και η επένδυση χρόνου και εργατικού μόχθου στη λεπτομερειακή λάξευση των αθέατων μερών των γλυπτών εκ μέρους των αρχαίων καλλιτεχνών, φέρνει, επιτακτικά, στο προσκήνιο το κοντινό βλέμμα ενός αισθητικού επισκέπτη – αρχαίου ή μοντέρνου. Δεν ήταν μόνο ο Quatremere de Quincy ο οποίος συνέκρινε, εκστασιασμένος, την εμπειρία του επισκέπτη στο Βρετανικό Μουσείο με την εμπειρία από το εργαστήρι του αρχαίου καλλιτέχνη, όπου μπορούσε κανείς, με τα ίδια του τα χέρια, να διατρέξει επιτέλους όλη αυτή την προκλητική οπτικότητα των γλυπτών.[27] Όταν, όπως είδαμε, ο Χομπχάουζ σκαρφάλωνε στη ζωφόρο και τεντωνόταν πάνω από τον θριγκό για να δει από κοντά τα γλυπτά πάνω στο ναό – μετατρέποντας τον ίδιο το ναό σε αρχαίο καλλιτεχνικό εργαστήρι ή σε

[26] Jenkins, ο.π., 27.
[27] Ο.π.

σύγχρονο μουσείο –, στην ουσία, αναβίωνε, στη μοντέρνα εποχή, μία φαντασία για την εγγύτητα του αρχαίου θεατή των γλυπτών, που οφείλεται σε αυτήν την εκπληκτική οικονομία της ανατομικής τους λεπτομέρειας και τις παράδοξες συνέργειές της μέσα στο αρχιτεκτονικό πλαίσιο λειτουργίας της. Αυτό το κοντινό βλέμμα μπορεί να είναι το βλέμμα του αρχαίου ειδήμονα ή άλλων διακεκριμένων θεατών των γλυπτών πριν την έκθεσή τους στο Ναό του Παρθενώνα, ή πάλι το βλέμμα ενός φιλόδοξου καλλιτέχνη που αναμετράται με τον εαυτό του και τους συναδέλφους του, ενώ τελειοποιεί το έργο του, ή ακόμη και το ιδεατό βλέμμα του θεού – το θείο βλέμμα της Αθηνάς. Είτε ιερή, είτε σπάταλη, είτε πάλι επαγγελματική, η αθέατη, αλλά ορατή, αυτή λεπτομέρεια στις πλάτες και τα άλλα 'τυφλά' σημεία των γλυπτών, είναι υπαρκτή: ορίζει μία δουλεμένη υλικότητα και εγγράφει στο μάρμαρο έναν καλλιτεχνικό χρόνο εργασίας. Η εν λόγω λεπτομέρεια είναι ταυτόχρονα απόκρυφη, μυστική αλλά και υλική και παρούσα.

Ορατό-αόρατο, κοντά-μακριά, φανερό-μυστήριο, βλέμμα και τυφλότητα· αυτόνομο έργο τέχνης-αρχιτεκτονική διακόσμηση ή αισθητική αυτοτέλεια-υλική ένταξη στα λειτουργικά συμφραζόμενα: τα γλυπτά του Παρθενώνα θεσπίζουν ένα διαρκές πηγαινέλα, ένα εναλλακτικό παιχνίδι της αντίληψης και μία συστολή-διαστολή του βλέμματος από κοντά και από μακριά, που δεν νομίζω ότι οποιαδήποτε μονομερής λύση έκθεσης από αυτές που παρατέθηκαν παραπάνω, θα δικαίωνε. Όμως, οποιαδήποτε εκθεσιακή απόπειρα θα κέρδιζε σε βάθος αν λάμβανε υπόψη της αυτή τη δόνηση στο σύνολό της. Και μαζί με αυτό, θα ξανάδινε στα έργα κάτι από την αυθεντικότητα τους – μία ενισχυμένη ιστορική αυθεντικότητα, πολλαπλή και ρευστή, η οποία θα ήταν σε σύνδεση τόσο με τις καταβολές της παραγωγής τους στην κλασική Ελλάδα όσο και με την πλούσια και δύσκολη ιστορία της πρόσληψής τους κατά τους νεώτερους χρόνους, όπως τη σκιαγράφησα σε αυτό το δοκίμιο. Γίνεται κατανοητό, λοιπόν, ότι από την ιστορικο-κριτική στάση στην έννοια των συμφραζομένων που υιοθέτησε το δοκίμιο αυτό, αναδύεται πιεστικότερα η αναγκαιότητά της, με όλο το εύρος των ιστορικών συγκρούσεων και αντιφάσεων που την ακολουθούν.

Αυτές τις δυσεπίλυτες εντάσεις συνοψίζει η αγωνία του Βρετανικού Μουσείου, τις δεκαετίες πριν την Αίθουσα Νταβήν. Το γεγονός ότι η Αίθουσα Νταβήν πάγωσε όλους αυτούς τους πειραματισμούς σε μία μόνο και ανεπαρκή λύση είναι ταυτόχρονα κάτι το καταθλιπτικό αλλά και ελπιδοφόρο, εν όψει της λειτουργίας του Νέου Μουσείου Ακρόπολης (ΝΜΑ). Οι ευκαιρίες, που, εξ ορισμού, μία κλειστή παράδοση σαν αυτή του Βρετανικού Μουσείου, ανοίγει σε κάτι σύγχρονο και πρωτοποριακό που έρχεται ξαφνικά στη σκηνή, όπως το ΝΜΑ, είναι ευνόητες. Είναι αυτές ευκαιρίες που άρπαξε ή απώλεσε το ΝΜΑ, ειδικά όσο αφορά στο ζήτημα μίας ενημερωμένης και κριτικής

προσέγγισης στις έννοιες της «αυθεντικότητας» και των «συμφραζομένων» στις οποίες τόσα πολλά επένδυσε, στις διακηρύξεις του, το νέο μουσείο? Ο τρόπος με τον οποίο το ΝΜΑ αντιστρέφει τις οργανωτικές αρχές της Αίθουσας Νταβήν, επιβεβαιώνει ξανά την σημασία των αρχιτεκτονικών συμφραζομένων της γλυπτικής διακόσμησης, και επιτρέπει στο θεατή μία πολλαπλότητα θέσεων και αποστάσεων θέασης από τα γλυπτά, είναι όλα, σίγουρα, ευπρόσδεκτες προσαρμογές. Είναι, όμως, ενημερωμένες αυτές οι επιλογές από μία ιστορικο-κριτική ματιά στις εκθεσιακές και τεχνοϊστορικές περιπέτειες των γλυπτών; Είναι αυτή η πολλαπλότητα γνήσια, μας πηγαίνει αναγκαστικά μπροστά ή μας επιστρέφει πίσω; Γιατί, για παράδειγμα, τα αετωματικά γλυπτά στρώνονται στα πόδια του θεατή με την εγγύτητα ενός αλάνθαστου αριστουργήματος, ενώ οι μετόπες, που βρίσκονταν σε μία θέση σχετικά χαμηλότερη από τα αετωματικά γλυπτά στον Παρθενώνα, απομακρύνονται στο ΝΜΑ ψηλά επάνω σε μία ανεπιτυχή προσομοίωση της αυθεντικής αρχιτεκτονικής τους θέσης; Γιατί η ζωφόρος τοποθετείται στο επίπεδο του ματιού του θεατή σαν ζωγραφικός πίνακας σε μία γκαλερί; Γιατί αυτή η συγκεκριμένη χωρική ταξινόμηση κατά είδη γλυπτικής; Δεν είναι δυνατόν να μην διερωτηθεί ένας ενημερωμένος επισκέπτης αν δεν αναπαράγεται, με αυτόν τον τρόπο, κάτι από την παραδοσιακή ιεράρχηση αυτών των τριών ειδών της γλυπτικής του Παρθενώνα. Σε όλο το 19^{ο} αι., η Βρετανική κριτική είδε πράγματι τα αετωματικά γλυπτά ως αυτόνομα αριστουργήματα της περίοπτης γλυπτικής, το ρηχό ανάγλυφο της ζωφόρου ως σχεδιαστικό επίτευγμα μιας ιδανικής ωραιότητας που αρμόζει περισσότερο στην κομψότητα ζωγραφικού έργου, και το υψηλό, και εξονυχιστικά λεπτομερειακό, ανάγλυφο των μετοπών ως φυσιοκρατική παρέκκλιση που έπρεπε κάπως να αμβλυνθεί με την εγκατάσταση μιας 'ευγενικής' απόστασης από το υπερδιεγερμένο βλέμμα του υπερευαίσθητου θεατή. Είναι σκόπιμο να επαναληφθούν άκριτα στο ΝΜΑ διευθετήσεις που, από την άποψη της ιστορίας της τέχνης, είναι βαθιά υπερκαθορισμένες από καταχρηστικές και παρωχημένες ιδεολογικές προτεραιότητες; Δεν πρέπει οι επιλογές του ΝΜΑ να εξηγηθούν και να επανενταχθούν σε ένα ιστορικό και αισθητηριακό πλαίσιο διαφορετικό από αυτό, δηλαδή, το Βρετανικό, που το νέο μουσείο σωστά ανέλαβε να ανανεώσει ή να επεξεργαστεί κριτικά, πάντως όχι να επαναλάβει;

ΕΙΚΟΝΕΣ

1. *Αφροδίτη* της συλλογής του Charles Townley (γνωστή αλλιώς ως *Townley Venus*), 1ος – 2ος αι. μ. Χ., αντίγραφο γλυπτού του 4ου αι. π. Χ., Βρετανικό Μουσείο**.**

2. José de Ribera, *Το Μαρτύριο του Αγίου Φιλίππου*, 1639, ελαιογραφία, Εθνικό Μουσείο του Πράντο

3. John Russell Pope, Σχέδιο για την Duveen Gallery, 1932, Dept. of Greek and Roman Antiquities, Βρετανικό Μουσείο

4. *Ποτάμια Θεότητα* (ή αλλιώς *Ιλισσός*), δυτικό αέτωμα του Παρθενώνα, Ακρόπολη, Αθήνα, περίπου 438-432 π. Χ., Βρετανικό Μουσείο

5. Sir Lawrence Alma-Tadema, *Pheidias and the Frieze of the Parthenon* (γνωστό επίσης ως *Parthenon, A Private View*), ελαιογραφία, 1868-69, Birmingham Museums and Art Gallery

ABSTRACT.

The introduction of the Parthenon sculptures in Britain triggered a fierce confrontation between opposing sectors of the art world with regard to their aesthetic quality. Aristocratic collectors and established connoisseurs who had formed their ideal of taste from the abstract and general style of the Greco-Roman copies, attacked the extreme anatomical naturalism of the Parthenon sculptures in Lord Elgin's collection. This essay throws light on one aspect of this critical debate, i.e. the use of the architectural character of the sculptures as a tool for the evaluation of their cultural value, which, nevertheless, had important implications for the way in which the collection had been presented and displayed in Britain during the last two decades.

The essay first explores the intense engagement with the sculptures' architectural character by influential connoisseurs and architectural theorists such as Richard Payne Knight and William Wilkins. Their focus on the notion of material context and their common treatment of the collection as architectural decoration may have been accurate, but the historical singularity of their notion of context is that they used it in a flagrantly negative way as a weapon against the aesthetic autonomy and educational value of the collection. The essay argues that such a use of context was over-determined by genteel approaches to the highly-politicised issue of the sculptures' style (their extreme naturalism) and related preconceptions about ideal economies of affect and viewer experience/reception in this period. Opposed to connoisseurs and dilettanti was another group of artists and critics including Lord Elgin's own supporters, who both sanctioned the Parthenon collection as site-specific work, embedded in its *architectural context* and demanding a certain distance between viewer and work, as well as admiring its gritty realism and supernumerary detail as an *autonomous work of art* designed for close inspection. The essay then explores the history of similar debates around the contradictions of the Parthenon sculptures' experience in relation to the terms of their display in the British Museum since their introduction. It particularly emphasizes the shift from contextual and archaeological priorities until the 1920s to more aesthetic approaches exclusively underlining the artistic autonomy of the collection. The Duveen Gallery is a particular moment in this shift, whose history unintentionally reveals the inconsistencies and paradoxes of any attempt to over-stabilise the volatile and pluralistic nature of this collection.

The essay concludes with suggestions about a historically and critically informed kind of museum display. It suggests that the persisting tension between the two opposing identities of the Parthenon sculptures should be integrated in the museum display: the conflict between free standing

and architectural sculpture, viewer proximity and distance, or artistic autonomy and architectural context, is part and parcel of the sculptures' conditions of production and consumption in antiquity, as well as being an integral part of their continuous reception since their modern re-appearance in European culture. As such, these tensions must also be part of any attempt to provide a meaningful if not authentic image of the objects in hand. Such tensions enact a continuous oscillation, a game of perceptual alternation which was an unnecessary casualty in the one-sided solutions of display implemented so far. By contrast, any display which would manage to take into account these inalienable 'vibrations' in the sculptures' existence would profit considerably as a result. In achieving this, it would also give the works back something from their historical authenticity – an amplified, pluralistic and flexible authenticity at that which would be in contact both with the sculptures' origins of production in ancient Greece as well as their rich and tumultuous reception in the modern era surveyed in this essay. From the historico-critical approach to the concept of context adopted by this essay thus emerges even more pressingly its sheer necessity as an unstable yet concrete and eye-opening tool of practice.

Has a new institution like the New Acropolis Museum, that entered the stage so ambitiously and invested so much in the notion of context, grabbed the opportunities offered by the weaknesses of the display in the Duveen Gallery? The way in which it reversed the organising principles of the Duveen Gallery, validated the significance of the architectural context, and allowed visitors a diversity of viewing positions and distances from the objects on display – comprising equally of originals *and* copies – are certainly admirable decisions well-executed. But are these choices fully informed by a historico-critical look at the art historical and museological vicissitudes of the sculptures? Is the kind of diversity and pluralism adopted by the NAM one that takes us forward or backward? The essay's conclusion is that the display makes presuppositions that are aesthetically and ideologically loaded, or, unwittingly, repeats the kind of obsolete and partial assumptions about the status, quality and normative conditions of the sculptures' display that the present essay detected and deconstructed. From the point of view of art history, such arrangements seem unnecessarily uninformed by the collections' fraught history, but may easily be corrected to fit the museum's overall ambitious engagement with the collection.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

Ο Άρης Σαραφιανός είναι Λέκτορας στην Ιστορία της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Πήρε το διδακτορικό του από το Πανεπιστήμιο του Μάντσεστερ το 2001 και δίδαξε σε αυτό μέχρι το 2006. Στη συνέχεια εργάστηκε ως μεταδιδακτορικός ερευνητής και επιστημονικός συνεργάτης του ερευνητικού κέντρου της Huntington Library στο San Marino (2006-2007), του Πανεπιστημίου του Yale και του Paul Mellon Centre (2003-4, 2006), και του UCLA (2008-09). Δημοσιεύει για την ιστορία της τέχνης στο 18^{ο} και 19^{ο} αι., την αισθητική και τον κριτικό λόγο, και τις ευρείες σχέσεις τους με την ιστορία των βιο-ιατρικών επιστημών, της λογοτεχνίας και της βιο-πολιτικής κατά την ίδια περίοδο. Αναλύει αυτά τα θέματα στο υπό συγγραφή βιβλίο του *Sublime Realism: Anatomy, Economies of Affect, Medical Men and Art Professionals in Britain, 1757-1823*. Άρθρα του με σχετική θεματική έχουν δημοσιευθεί από το *Representations* (2005), *Art Bulletin* (2006), *Journal of the History of Ideas* (2008), *Tate Papers* (2010), *Art History* (2010), το *International Archives of the History of Ideas* (2011) και άλλα διεθνή ακαδημαϊκά περιοδικά.

Biographical Note

Aris Sarafianos is currently Lecturer in Art History at the University of Ioannina, Greece. He received his PhD from Manchester University where he taught for a number of years (2001-2006). He has held long-term fellowships from the Huntington Library (2006-07) and the Clark Library/UCLA (2008-09), and his research has been supported by awards from the Paul Mellon Centre in London/Yale University (2003-04) and the YCBA at Yale University (2006). His work focuses on the extensive interactions between the history of medicine and art history during the 18th and 19th centuries, and especially on the complex interdisciplinary and inter-professional issues raised by such interactions. His book in progress *Sublime Realism: Anatomy, Economies of Affect, Medical Men and the Art Profession in Britain, 1757-1824* draws on some crucial aspects of Burke's medical and physiological definitions of the sublime and their relations to the emergence of new types of anatomical realism in art. Related publications have appeared in the *International Archives of the History of Ideas* (2011), *Journal of the History of Ideas* (2008), *Art Bulletin* (2006), *Representations* (2005) and other peer-reviewed academic journals.