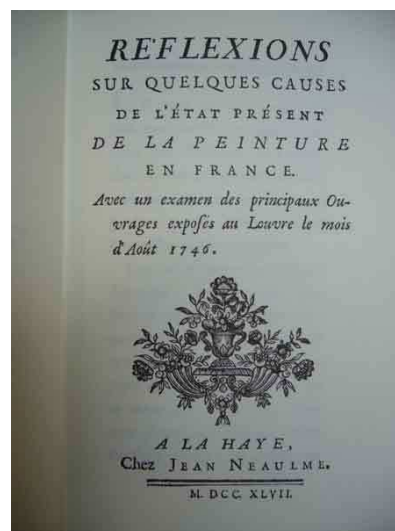


Πανεπιστήμιο Κρήτης  
Φιλοσοφική Σχολή  
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας  
ΜΠΣ: Ιστορία της τέχνης  
Διπλωματική εργασία  
Επιβλέπουσα καθηγήτρια: κ.Παναγιώτα Κορνέζου

«Η υποδοχή της τεχνοκριτικής του La Font de Saint-Yenne *Réflexions sur quelques causes de l' état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d' Août 1746* στη Γαλλία τον 18<sup>ο</sup> αιώνα»

Εισηγήτρια: Στρατινάκη Μαρία  
Α. Μ. 545



## Πίνακας Περιεχομένων

Πρόλογος	σ.3
Εισαγωγή	σ.10
1. Η τεχνοκριτική του 1747 για το Σαλόν του 1746: <i>La Font de Saint-Yenne Réflexions sur quelques causes de l' l' état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d' Août 1746</i>	σ.24
I. Κριτικοί της τέχνης	σ.27
II. Ιστορική ζωγραφική και ιστορικός ζωγράφος	σ.30
III. Αιτίες παρακμής της ιστορικής ζωγραφικής κατά τον 18 <sup>ο</sup> αιώνα	σ.32
IV. Μέτρα κατά της παρακμής της ζωγραφικής- Η ιδέα του μουσείου	σ.34
V. Κριτική των έργων τέχνης και αισθητικά κριτήρια	σ.37
VI. Παρατηρήσεις για την αρχιτεκτονική και η πολιτική διάσταση των <i>Réflexions</i>	σ.60
2. Η υποδοχή των <i>Réflexions sur quelques causes de l' état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d' Août 1746</i> στη Γαλλία τα έτη 1747-1751	σ.65
3. Η δεύτερη έκδοση της τεχνοκριτικής το 1752, η εφεξής υποδοχή του έργου στη Γαλλία τον 18 <sup>ο</sup> αιώνα και η επίδρασή του	σ.94
Συμπεράσματα	σ.107
Βιβλιογραφία	σ.110
Παραρτήματα	σ.122

I. Εκθέσεις της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής	σ.123
II. Εργογραφία του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν	σ.126
III. Έργα που αναφέρει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν στην πρώτη έκδοση του <i>‘Réflexions sur quelques causes de l’ état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d’ Août 1746’</i>	σ.128
IV. Χαρακτικά και σχέδια που σατιρίζουν τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν	σ.144
V. Ανθολόγιο έργων	σ.147
VI. Εξώφυλλα και σελίδες πηγών	σ.150

## Πρόλογος

Στα πλαίσια της φοίτησής μου στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Ιστορία της Τέχνης* του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης ανέλαβα να εκπονήσω διπλωματική εργασία με θέμα την υποδοχή της τεχνοκριτικής του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν (La Font de Saint-Yenne, 1688-1771) *Réflexions sur quelques causes de l' état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d' Août 1746* στη Γαλλία τον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος προέκυψε ύστερα από την ολοκλήρωση δύο μεταπτυχιακών, σεμιναριακών μαθημάτων, το ένα με θέμα τη μέθοδο της πρόσληψης του Hans Robert Jauss στην ιστορία της τέχνης και το άλλο με θέμα τις θεωρητικές αντιπαραθέσεις ως προς το σχέδιο και το χρώμα. Στο τελευταίο αυτό σεμινάριο εκπόνησα μια εργασία σχετικά με τη διαμάχη γύρω από το δίπολο χρώμα-σχέδιο μεταξύ των ακαδημαϊκών της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής στο Παρίσι το διάστημα 1671-1677. Η ενασχόληση με τα θεωρητικά κείμενα της Ακαδημίας και με τις παράλληλες εκτός Ακαδημίας θεωρητικές συζητήσεις του 17<sup>ου</sup> αιώνα, μου προξένησε το ενδιαφέρον για τα θεωρητικά κείμενα και του επόμενου αιώνα, ένα από τα οποία είναι και οι *Réflexions*<sup>1</sup> του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν.

Η σύγχρονη βιβλιογραφία αναφέρεται στο κείμενο αυτό ως την πρώτη τεχνοκριτική -με τα σύγχρονα παρεπόμενα της λέξης- στην ιστορία της τέχνης ενώ επισημαίνεται ο βαθμός της υποδοχής του κειμένου τα πρώτα χρόνια της κυκλοφορίας του. Οι μελέτες και η αρθρογραφία επιμερίζονται σε διαφορετικά ζητήματα όπως στην υποδοχή των *Réflexions*, στον ρόλο που έπαιξε το κείμενο αυτό στην ίδρυση εθνικού μουσείου ανοιχτού στο κοινό, στην πολιτική ή θρησκευτική ή απλώς ιδεολογική φόρτιση του κειμένου, στη σημασία που αποδίδεται στο κοινό, στην προσπάθεια θεμελίωσης του δικαιώματος της τεχνοκριτικής από μη καλλιτέχνες και στην ιστορική ζωγραφική που ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν εξήρε.

Ο Lionello Venturi σε εξαιρετικά μικρή έκταση αναφέρεται καταρχήν στο εγχείρημα του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν να μεταφέρει τη γνώμη του κοινού και κατόπιν στην ανάδειξη από τον τεχνοκρίτη του κλασικισμού του 17<sup>ου</sup> αιώνα και της

---

<sup>1</sup> Στο εξής όταν αναφέρομαι στις *Réflexions*, εννοώ πάντα το κείμενο του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν. Σε άλλη περίπτωση, αναφέρω το όνομα άλλου συγγραφέα.

χρησιμότητας ίδρυσης ενός μουσείου<sup>2</sup>. Ο Jean Locquin αναδεικνύει την κρατική αντίδραση και πράξη στις θέσεις και στα αιτήματα του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, την αντι-ροκοκό στάση του τεχνοκρίτη και την προτροπή από μέρους του για επιστροφή στο γούστο του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>3</sup>. Η Annie Becq αποδίδει στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν εθνικά φρονήματα και πίστη στο μοναρχικό καθεστώς, τα οποία συναρτά με τα αιτήματα του τεχνοκρίτη για ίδρυση μουσείου και αποκατάσταση του Λούβρου. Ενώ ωστόσο, χαρακτηρίζει τις *Réflexions* ως την πρώτη τεχνοκριτική δεν αναφέρεται καθόλου στα αισθητικά κριτήρια του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν.<sup>4</sup> Την εναντίωση του τεχνοκρίτη στο ροκοκό επισημαίνουν οι Michael Fried και James Leith ενώ ο τελευταίος συσχετίζει την αντίδραση στο ροκοκό εκείνη την εποχή και με μια διαφαινόμενη τάση για την ενδυνάμωση του προπαγανδιστικού ρόλου των έργων τέχνης.<sup>5</sup> Ο Thomas Crow επισημαίνει το γεγονός ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν εκφράζεται δημόσια, αναφέρεται στις αντιδράσεις που προκάλεσε με το έργο του και συσχετίζει τις *Réflexions* με το πολιτικοκοινωνικό πλαίσιο της εποχής.<sup>6</sup> Ο Andrew McClellan αναφέρεται στη συμβολή των *Réflexions* στη λειτουργία από το 1750 του Παλατιού του Λουξεμβούργου ως εκθεσιακού χώρου έργων της βασιλικής συλλογής ενώ κάνει και πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις σχετικά με το έτος δημοσίευσης της τεχνοκριτικής.<sup>7</sup>

Ο Robert Berger στο έργο του *Public access to art in Paris* παραθέτει αποσπάσματα από τις *Réflexions* για κάποιους καλλιτέχνες που εξέθεσαν στο Σαλόν του 1746 αντιπαραβάλλοντάς τα με αποσπάσματα για τους ίδιους καλλιτέχνες άλλων κριτικών της τέχνης των ετών 1747 και 1748. Ο Berger επιχειρεί με αυτόν τον τρόπο να αναδείξει τη γένεση του λογοτεχνικού είδους της τεχνοκριτικής που με λεπτομέρειες αναφέρεται στα έργα και στους δημιουργούς τους και να εξηγήσει έτσι την αντίδραση της Ακαδημίας το 1749 με την ακύρωση του Σαλόν.<sup>8</sup>

<sup>2</sup> Lionello Venturi (μετάφραση από την Bertrand Juliette βασισμένη στην δεύτερη ιταλική έκδοση του 1948 που αποτελεί τροποποιημένη έκδοση της πρώτης έκδοσης του 1936), *Histoire de la critique d'art*, Παρίσι, 1969, σσ.144-145

<sup>3</sup> Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Παρίσι, 1912, σσ.8-9

<sup>4</sup> Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Παρίσι, 1994, σσ.487, 498

<sup>5</sup> Michael Fried, *Absorption and theatricality*, Σικάγο, 1988<sup>2</sup>, σσ.71-76 και James Leith, *The idea of art as propaganda in France*, Τορόντο, σσ.7-26

<sup>6</sup> Thomas Crow, *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, μετ. André Jacquesson, Παρίσι, 2000, σσ.12-17, 20-22, 138-154

<sup>7</sup> Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: art, politics and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Λονδίνο, 1999, σσ. 13-27

<sup>8</sup> Robert Berger, *Public access to art in Paris, A documentary history from the Middle Ages to 1800*, Πενσυλβάνια, 1999, σσ. 166-191

Από τις μελέτες για την κριτική και τους κριτικούς της τέχνης του 18<sup>ου</sup> αιώνα ξεχωρίζει το εκτενέστατο άρθρο 144 σελίδων που δημοσιεύτηκε από την H  l  ne Zmijewska το 1970 και καλύπτει την περίοδο 1699-1759<sup>9</sup>. Η H  l  ne Zmijewska παρουσιάζει τους κριτικούς και τις κριτικές τους παραθέτοντας πολλά αποσπάσματα από τα ίδια τα κείμενα αλλά δεν παρουσιάζει την πολιτικοκοινωνική διάσταση των τεχνοκριτικών κειμένων και δεν προβαίνει σε συσχετισμούς με τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή. Η παρατήρηση αυτή που αφορά και στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δεν αναιρεί ωστόσο τη σπουδαιότητα της εκτενούς έρευνάς της. Πολύ αναλυτική και εις βάθος παρουσίαση κριτικών τέχνης του 18<sup>ου</sup> αιώνα υπάρχει και στο *Les Doctrines d' art en France. Peintres, amateurs, critiques. De Poussin    Diderot* που δημοσιεύτηκε το 1909 από τον André Fontaine<sup>10</sup>. Το   ργο του Fontaine δεν στερείται πολιτικοκοινωνικών συσχετισμών ούτε της τεχνοκριτικής ούτε των ανθρώπων που την εξάσκησαν, αλλά δεν προβαίνει σε συγκριτική μελέτη των δύο εκδόσεων των *Réflexions*, μελέτη την οποία θεωρώ πολύ ουσιαστική ως προς τα συμπεράσματα που επιτρέπει.

Ο Albert Dresdner το 1915, στο βιβλίο του *La Genèse de la critique d' art*, κάνει επίσης μια εμπειριστατωμένη επισκόπηση της κριτικής της τέχνης του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Επιχειρεί να καλύψει με το   ργο του μεγάλο χρονικά   ρος και ενώ το βιβλίο του δεν   χει τον αριθμό σελίδων που θα περίμενε κάποιος, αφιερώνει πολλές σελίδες στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν και στις αντιδράσεις που το   ργο του ανέγειρε. Τον παρουσιάζει ως τον θεμελιωτή της σύγχρονης τεχνοκριτικής αφού αναφέρει ότι αυτός ήταν που θεωρητικοποίησε τον ρ  λο και τις μεθόδους της κριτικής της τέχνης ενώ αναφέρεται σε πολλά από τα ζητήματα που προκύπτουν από τις *Réflexions*   πως την αντίδραση στο ροκοκό. Και ο Dresdner ωστόσο, δεν προβαίνει σε συγκριτική μελέτη των δύο εκδόσεων των *Réflexions*.<sup>11</sup>

Ειδικά με τις απαρχές της γαλλικής τεχνοκριτικής ασχολείται ο Richard Wrigley. Στο βιβλίο του *The origins of french art criticism* αναφέρεται με πολλές λεπτομέρειες κυρίως στα Σαλόν, στους διάφορους τύπους τεχνοκριτικών κειμένων, στην γλώσσα της τεχνοκριτικής και στην   ννοια του κοινού ενώ τα ιστορικά

<sup>9</sup>H  l  ne Zmijewska, «La critique des salons en France avant Diderot», *Gazette des Beaux-Arts*, Παρίσι, 1970, σσ. 1-144

<sup>10</sup> André Fontaine, *Les Doctrines d' art en France. Peintres, amateurs, critiques. De Poussin    Diderot*, Παρίσι, 1909, σσς. ix-xii, 1-20, 63-69, 138-139

<sup>11</sup> Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d' art*, Παρίσι, 2005 (μετάφραση του Thomas de Kayser από το γερμανικό κείμενο του 1915), σσ.161-181

ερωτήματα που θέτει, αποτελούν συχνά και επισημάνσεις γύρω από ζητήματα ιστορίας της φιλοσοφίας της τέχνης. Η μελέτη του είναι επικεντρωμένη στο δεύτερο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 19<sup>ου</sup> με αποτέλεσμα πολλά από τα συμπεράσματα που εξάγει μελετώντας την περίοδο 1750-1830, να θεωρεί ότι ισχύουν και για το πρώτο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Η πρακτική αυτή ωστόσο δεν είναι έγκυρη δεδομένου καταρχήν του άτακτου χαρακτήρα διεξαγωγής των Σαλόν μέχρι τη δεκαετία του 1740. Οι αναφορές στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ή στο έργο του είναι περιστασιακές και εστιάζονται στο ενδιαφέρον του τεχνοκρίτη για την ανάδειξη της γαλλικής σχολής, στην αντι-ροκοκό του στάση και στην υποδοχή που είχαν οι *Réflexions* από τους επόμενους τεχνοκρίτες.<sup>12</sup>

Το 2001 πραγματοποιείται κριτική αλλά μη σχολιασμένη έκδοση των έργων του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν από την *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* με υπεύθυνο έκδοσης τον Étienne Jollet<sup>13</sup> ενώ κριτική έκδοση μέρους της γραπτής παραγωγής του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν πραγματοποίησαν το 2001 και οι René Démoris και Florence Ferran.<sup>14</sup> Από τη σύγχρονη αρθρογραφία για τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ξεχωρίζει ένα άρθρο του 2009 από την Marijke Jonker καθώς τίθεται ζήτημα συσχετισμού των γιανσενιστικών πεποιθήσεων του τεχνοκρίτη με τις πολιτικές του απόψεις και την κριτική του στα καλλιτεχνικά δρώμενα της εποχής<sup>15</sup> Στοιχεία πολιτικής ανάγνωσης των *Réflexions* υπάρχουν και σε ένα προγενέστερο άρθρο (2003) του René Démoris<sup>16</sup> που προχωρά επιπλέον, όπως και ο αναφερόμενος παραπάνω James Leith, σε συσχετισμούς με την παραγωγή του Ζαν-Ζακ Ρουσσώ.

Διεξοδικές μελέτες αποκλειστικά για τις *Réflexions* δεν υπάρχουν. Ο Étienne Jollet αναφέρει το 2001 ότι συγκριτική μελέτη των δύο διαφορετικών εκδόσεων των *Réflexions* (1747, 1752) δεν υπάρχει και το δηλώνει αυτό έχοντας υπόψη ένα διετές *memoire de maîtrise* (1977-1978) με θέμα τους θεωρητικούς της τέχνης τον 18<sup>ο</sup>

<sup>12</sup> Richard Wrigley, *The origins of french art criticism. From the ancien régime to the restoration*, Οξφόρδη, 1995 (1<sup>η</sup> έκδοση με μαλακό εξώφυλλο [είχε προηγηθεί η σκληρόδετη έκδοση του 1993]), σσ. 19, 72, 151, 158, 161, 175, 185-188, 267

<sup>13</sup> La Font de Saint-Yenne, *Oeuvre critique*, Étienne Jollet (επιμ.), Παρίσι, 2001. Εφεξής όπου La Font de Saint-Yenne, παραπέμπω στην έκδοση του Jollet.

<sup>14</sup> René Démoris & Florence Ferran, *La peinture en procès ·l' invention de la critique d' art au siècle des Lumières*, Παρίσι, 2001

<sup>15</sup> Marijke Jonker, «La Font de Saint-Yenne: Jansenism and the beginnings of independent art criticism in France», *Critical exchange : art criticism of the eighteenth and nineteenth centuries in Russia and Western Europe*, Οξφόρδη, 2009, σσ. 193-205

<sup>16</sup> René Démoris, «Les enjeux de la critique d' art en sa naissance: les 'Réflexions' de La Font de Saint-Yenne (1747)», *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles: actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques*, Κλερμόν-Φερράν, 2003, σσ. 25-38

αιώνα και ειδικότερα τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, στο οποίο δεν αναφέρεται η Charlotte Guichard στη δημοσιευμένη διατριβή της *Les amateurs d'art à Paris* το 2008 παρότι παραθέτει στοιχεία σχετικά με τη σάτιρα για τον τεχνοκρίτη και τις *Réflexions*.<sup>17</sup> Διεξοδικές μελέτες για κάποιους από τους κριτικούς τέχνης του 18<sup>ου</sup> αιώνα, όπου εντάσσεται και η ερμηνευτική προσέγγιση των κειμένων τους υπάρχουν όπως του Christian Michel για τον γραμματέα της Ακαδημίας και τεχνοκριτικό Σαρλ-Νικολά Κοσέν (Charles-Nicolas Cochin, 1715-1790).<sup>18</sup> Στην υπάρχουσα βιβλιογραφία επιπλέον, δεν υπάρχει ούτε συνολική συγκριτική μελέτη του έργου του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ούτε σχολιασμένη, κριτική έκδοση των *Réflexions* που να παραθέτει τα στοιχεία των έργων που ο τεχνοκρίτης σχολίασε το 1747. Ένα πρόβλημα επίσης, που χαρακτηρίζει το σύνολο της βιβλιογραφίας είναι οι διαφορετικές χρονολογήσεις ίδιων πηγών, γεγονός που έχει οδηγήσει και σε εσφαλμένες αποδόσεις κειμένων.

Τα κενά της βιβλιογραφίας επιχειρώ να τα καλύψω με την παρούσα εργασία που επικεντρώνεται στην ερμηνευτική προσέγγιση των *Réflexions* και στην υποδοχή που είχε το έργο τον 18<sup>ο</sup> αιώνα στη Γαλλία. Θεώρησα απαραίτητο να αναζητήσω τα έργα τέχνης που εκτέθηκαν στο Σαλόν του 1746 και τα οποία σχολίασε ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, αν και αυτό δεν είχε κάθε φορά επιτυχή έκβαση καθώς υπήρξαν περιπτώσεις στις οποίες ακόμα και η αναγνώριση του καλλιτέχνη ήταν δύσκολη. Η μελέτη των πηγών ήταν απαραίτητη για τη συγγραφή της εργασίας και μου προσέφερε τη δυνατότητα να αποκαταστήσω σε περιπτώσεις τη χρονολόγησή τους. Στην εργασία αυτή επίσης, οι *Réflexions* εντάσσονται στο πολιτικοκοινωνικό πλαίσιο της εποχής τους από το οποίο συναρτώνται ενώ δεδομένων των ζητημάτων που τίθενται από τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, γίνονται αναφορές και σε άλλα θέματα όπως είναι οι δημόσιες εκθέσεις στη Γαλλία τον 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα, οι βασιλικές συλλογές και το καθεστώς λογοκρισίας του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Σημαντικά ζητήματα που με απασχόλησαν κατά την έρευνά μου ήταν η σχέση Σαλόν και τεχνοκριτικής, η συμβολή του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν στην εξέλιξη του τεχνοκριτικού είδους, ο κοινωνικοπολιτικός προσανατολισμός του συγγραφέα των *Réflexions*, ο πολιτικός χαρακτήρας του κειμένου και η συνάρτηση της κριτικής της αισθητικής ροκοκό με

<sup>17</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σσ. 44,46 και Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Παρίσι, 2008

<sup>18</sup> Christian Michel, *Charles Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Ρώμη, 1993



την παράλληλη κοινωνική κριτική της εποχής και την προβολή της ιστορικής ζωγραφικής

Εξαιρετικά χρήσιμη για την εκπόνηση της εργασίας ήταν η έρευνα των πηγών που πραγματοποίησα στο Cabinet des Estampes της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας και η μελέτη παλιών, εξαντλημένων και μη ψηφιοποιημένων εκδόσεων που βρήκα στη βιβλιοθήκη του INHA (:Εθνικό Ινστιτούτο Ιστορίας της Τέχνης στο Παρίσι). Το γεγονός ότι πολλά θεωρητικά κείμενα του 18<sup>ου</sup> αιώνα τα είχα στη διάθεσή μου ψηφιοποιημένα ως αποτέλεσμα της πολιτικής που ακολουθούν σήμερα συγκεκριμένα πανεπιστημιακά ιδρύματα, μου προσέφερε εξοικονόμηση χρόνου στην έρευνα και δεν θα μπορούσα εδώ παρά να επαινέσω αυτήν την πρακτική ως αρωγό στους ερευνητές.

Στο κείμενο που ακολουθεί, σε εισαγωγικό σημείωμα παρουσιάζω την τεχνοκριτική και τις δημόσιες εκθέσεις στη Γαλλία πριν από το 1747, έτος δημοσίευσης των *Réflexions*, τη συνάρτηση της ανάπτυξης των τεχνοκριτικών με τις εκθέσεις της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής, την επισκεψιμότητα αυτών των εκθέσεων, το κοινό τους αλλά και τη σημασία του όρου κοινό από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι *Réflexions* του 1747 ως προς τα ζητήματα που τίγονται δηλαδή τους κριτικούς τέχνης, την ιστορική ζωγραφική και τον ιστορικό ζωγράφο, τις αναφερόμενες αιτίες παρακμής της σύγχρονης του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν τέχνης, τα μέτρα που ο τελευταίος προτείνει για τη διάσωση και ανύψωση των καλών τεχνών, η τεχνοκριτική των έργων του Σαλόν του 1746 και οι αρχιτεκτονικές παρατηρήσεις του συγγραφέα. Το κεφάλαιο κλείνει με την εξέταση της πολιτικής διάστασης της τεχνοκριτικής του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν και με μια ανακεφαλαίωση των έως τότε πορισμάτων ενώ στο δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η υποδοχή του κειμένου μέχρι το τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα στη Γαλλία. Για το λόγο ότι η υποδοχή του έργου το διάστημα 1747-1751 οδήγησε στη δεύτερη έκδοσή του το 1752, έχω χωρίσει την εξέταση της υποδοχής του κειμένου σε δύο περιόδους, 1747-1751 και 1751-τέλος 18<sup>ου</sup> αιώνα, από τις οποίες η πρώτη εξετάζεται στο δεύτερο κεφάλαιο και η δεύτερη στο τρίτο κεφάλαιο. Η υποδοχή αναζητείται όχι μόνο σε κείμενα αλλά και σε πολιτικές πράξεις και έργα τέχνης. Στο κεφάλαιο των συμπερασμάτων αναδεικνύεται η υποδοχή του κειμένου ως τεχνοκριτική από τους συγχρόνους του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν και αναπτύσσεται το ζήτημα του Σαλόν ως χώρου πολιτικής κριτικής –πάντα σε συχτισμό με τις *Réflexions* ενώ την εργασία

συνοδεύει η βιβλιογραφία που χρησιμοποίησα και τα παραρτήματα που εκτός από την εργογραφία του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν περιλαμβάνουν και πολλές εικόνες. Οι εικόνες σχετίζονται με τις εκθέσεις της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής γενικά, με το Σαλόν του 1746 ειδικότερα, με χαρακτηριστικά και σχέδια που σατιρίζουν τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν και με τις πηγές που χρησιμοποίησα. Στα παραρτήματα υπάρχει κι ένα ανθολόγιο έργων τέχνης που σκοπό έχει να φωτίσει επιμέρους σημεία του παρόντος κειμένου.

Σε όλο το κείμενο που ακολουθεί, τα ονόματα των καλλιτεχνικών έργων αποδίδονται στα ελληνικά ενώ όπου υπάρχουν αποσπάσματα από θεωρητικά κείμενα του 17<sup>ου</sup> ή 18<sup>ου</sup> αιώνα ακολουθείται η ορθογραφία της πηγής, όπως την έχω στη διάθεσή μου χωρίς να γίνεται προσπάθεια εξομείωσής της με τη σύγχρονη γαλλική ορθογραφία.

Με την ολοκλήρωση της εργασίας αυτής ευχαριστώ θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Παναγιώτα Κορνέζου καθώς πρόθυμα μου προσέφερε συμβουλές, βιβλιογραφικό υλικό και ενθάρρυνση σε όλα τα στάδια έρευνας και συγγραφής. Ευχαριστώ επίσης τους καθηγητές μου Ευγένιο Μαθιόπουλο και Παναγιώτη Ιωάννου γιατί με τις σεμιναριακές εργασίες που ανέθεσαν κατά τη διάρκεια του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών, με βοήθησαν να συνειδητοποιήσω την ανάγκη ιστορικής πλαισίωσης των εκάστοτε καλλιτεχνικών γεγονότων και να αναπτύξω την ερευνητική μου δραστηριότητα σε σχέση με τα εξεταζόμενα κάθε φορά θέματα. Τέλος, ευχαριστώ όλη την τριμελή επιτροπή για την ενθάρρυνση που αισθάνθηκα καθόλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

## Εισαγωγή

Η τεχνοκριτική στη Γαλλία, με την έννοια της άσκησης ελεύθερης κριτικής από μη καλλιτέχνες αναφορικά με έργα που εκτίθενται σε διάστημα σύγχρονο της τεχνοκριτικής, είναι ουσιαστικά προϊόν του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Οι παράγοντες που οδήγησαν στη γένεσή της ανάγονται στον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Η τεχνοκριτική ήταν απόρροια των - ανοιχτών στο κοινό- εκθέσεων έργων τέχνης που οργανώνονταν -επί το πλείστον- ετησίως στο Παρίσι από τη Βασιλική Ακαδημία Ζωγραφικής και Γλυπτικής. Οι εκθέσεις αυτές που επονομάστηκαν από τους μεταγενέστερους μελετητές «Σαλόν», βάσει του χώρου όπου πραγματοποιούνταν, δεν ήταν ωστόσο, οι πρώτες δημόσιες εκθέσεις στο Παρίσι.

Οι πρώτες δημόσιες και τακτικές εκθέσεις στο Παρίσι ήταν οι *Μάηδες* στη Notre-Dame. Επρόκειτο για μια έκθεση που οργάνωνε στη Notre-Dame η συντεχνία των χρυσοχόων κατά το διάστημα 1630-1707 και στην οποία ένας πίνακας μεγάλων διαστάσεων τοποθετούταν την 1<sup>η</sup> Μαΐου σε κοινή θέα στην πρόσοψη της Notre-Dame ενώ για τον υπόλοιπο μήνα ο πίνακας βρισκόταν αναρτημένος στο παρεκκλήσι της Παρθένου απέναντι από τη Notre-Dame. Οι *Μάηδες* έπαψαν να υφίστανται μετά το 1707 ενώ και η ίδια η συντεχνία των χρυσοχόων έπαψε να υπάρχει μετά το 1712. Οι πίνακες των *Μάηδων* των ετών 1630-1707 συγκεντρώθηκαν όλοι στη Notre-Dame, όπου και εκτίθεντο εν είδει μόνιμης έκθεσης θρησκευτικών έργων καθόλη τη διάρκεια του 18<sup>ου</sup> αιώνα ενώ το 1732 συντηρήθηκαν και η διάταξη της έκθεσής τους αναθεωρήθηκε.<sup>19</sup> Οι *Μάηδες* ωστόσο, διέφεραν σημαντικά από τις εκθέσεις της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής καθότι στην πρώτη περίπτωση επρόκειτο για έκθεση ενός έργου ενώ στη δεύτερη για έκθεση πλειάδας έργων.

Εκτός από τις εκθέσεις της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής και τους *Μάηδες*, υπήρχαν και οι ετήσιες εκθέσεις της *Place Dauphine*, κοντά στην Pont-Neuf, όπου εξέθεταν κυρίως γυναίκες και νέοι καλλιτέχνες που είχαν αποκλειστεί από την Ακαδημία. Διαρκούσαν για μία ημέρα και τα έργα δεν συνοδευόνταν από κατάλογο. Από το 1737 απαγορευόταν στους ακαδημαϊκούς καλλιτέχνες να συμμετέχουν στις εκθέσεις της *Place Dauphine*, ενώ από το 1759

<sup>19</sup> Robert Berger, όπ. π., σσ.53-59. Περισσότερες λεπτομέρειες για τους *Μάηδες* και τους 66 συνολικά πίνακες που εκτέθηκαν το διάστημα 1630-1707 βλέπε Pierre-Marie Auzas, «Les grands 'Mays' de Notre-Dame de Paris», *Gazette des Beaux-Arts*, Παρίσι, 1949, σσ. 177-200 και Pierre-Marie Auzas, «Précisions nouvelles sur les 'Mays' de Notre-Dame de Paris», *Bulletin de la société de l'histoire de l'art française*, Παρίσι, 1954, σσ. 40-44

μετονομάστηκαν σε Expositions de la Jeunesse. Σε αυτές τις εκθέσεις αρχικά εκτίθεντο θρησκευτικά μόνο έργα ενώ στην πορεία εντάχθηκαν όλα τα είδη της ζωγραφικής. Ζωγράφοι που δεν είχαν γίνει ακόμη δεκτοί στην Ακαδημία, όπως ο Νικολά Λανκρέ (Nicolas Lancret, 1690-1743) και ο Ζαν-Μπατίστ-Συμεών Σαρντέν (Jean-Baptiste-Siméon Chardin, 1699-1779), έπαιρναν μέρος σε αυτές τις εκθέσεις ενώ εξέθεσαν ακόμα και ακαδημαϊκοί όπως ο Φρανσουά Λεμουάν (François Lemoyne, 1688-1737). Ο αριθμός των έργων που παρουσιάζονταν στο κοινό ήταν μικρός και γι' αυτό ο Albert Dresdner χαρακτηρίζει τις εκθέσεις *Place Dauphine* ως «expositions miniatures».<sup>20</sup>

Τεράστια ώθηση στον θεσμό των εκθέσεων έργων τέχνης έδωσε η Βασιλική Ακαδημία Ζωγραφικής και Γλυπτικής που ιδρύθηκε στο Παρίσι το 1648<sup>21</sup>. Οι καλλιτέχνες του 17<sup>ου</sup> αιώνα ήταν οργανωμένοι σε συντεχνίες (guildes/maîtrises) που διέπονταν από κανονισμούς του 1260 ακόμα, των οποίων η ισχύς επιβεβαιωνόταν ανά τακτά χρονικά διαστήματα όπως το 1391, το 1430, το 1548, το 1555, το 1563, το 1582 και το 1622. Η συχνότητα της συνταγματικής επιβεβαίωσης της ισχύος αυτών των κανονισμών αποδεικνύει την ανησυχία των μελών της συντεχνίας λόγω της πρόσκλησης από το βασιλικό περιβάλλον Ιταλών καλλιτεχνών στο Παρίσι, οι οποίοι απολάμβαναν την ανεξαρτησία από τους συντεχνιακούς κανονισμούς. Από την άλλη πλευρά ωστόσο, οι ζωγράφοι του μέσω του Σαρλ Λε Μπρεν (Charles Le Brun, 1619-1690), του Ανρί Τέστελιν (Henri Testelin, 1616-1695), του Ζακ Σαραζέν (Jacques Sarazin, 1592-1660) και του Χούστους βαν Έγκμοντ (Justus van Egmont, 1601-1674) σε μια προσπάθεια να διαφυλάξουν την ελευθερία τους από το κανονιστικό πλαίσιο των συντεχνιών, να αποκτήσουν το δικαίωμα της αυτόνομης εμπορικής συναλλαγής των έργων τους και για να διακρίνουν τις ελευθέρια τέχνες από τις μηχανικές, προχώρησαν σε συνεργασία με κρατικούς λειτουργούς και κυρίως με τους Πιερ Σεγκιέ (Pierre Séguier, 1588-1672) και Μαρτέν ντε Σαρμουά (Martin de Charmois, 1605-1661) στην ίδρυση της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής στο Παρίσι κατά το πρότυπο των Ακαδημιών της Ρώμης και της Φλωρεντίας.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Βλέπε σχετικά Albert Dresdner, *όπ. π.*, σ.157-158, Robert Berger, *όπ. π.*, σσ.149-156, Bette Wyn Oliver, *From royal to national, The Louvre Museum and the Bibliothèque Nationale*, Πλύμουθ, 2007, σ.7 και Richard Wrigley, *όπ. π.*, σσ. 29-32

<sup>21</sup> Την ανώτατη πολιτική αρχή εκπροσωπούσε το 1648 ο Καρδινάλιος Μαζαρίνο (Cardinal Mazarin, 1602-1661), ορισμένος πρωθυπουργός από την Άννα της Αυστρίας (1601-1666), τη μητέρα του ανήλικου ακόμα Λουδοβίκου ΙΔ' (1638-1715).

<sup>22</sup> Παρά την εκ νέου θεσμική επιβεβαίωση των συντεχνιακών κανονισμών το 1639, οι εξέχοντες των συντεχνιών ζήτησαν από το γαλλικό κοινοβούλιο να μειώσει το νόμιμο αριθμό των βασιλικών προνομούχων καλλιτεχνών (brevetaires) σε τέσσερις ή το περισσότερο σε έξι τόσο όσον αφορούσε

Το 1656 η Ακαδημία εγκαταστάθηκε στο Λούβρο ενώ το 1661 αποδείχθηκε ιδιαίτερα σημαντική χρονιά αφού διορίστηκε Προστάτης της Ακαδημίας ο Ζαν-Μπατίστ Κολμπέρ (Jean-Baptiste Colbert, 1619-1683) υπό τον Μαζαρίνο αρχικά και κατόπιν υπό τον Σεγκιέ.<sup>23</sup> Ο Κολμπέρ και ο Λε Μπρεν, Πρώτος Ζωγράφος του Βασιλιά πια και Σύμβουλος της Ακαδημίας, κατάφεραν, αν και με κάπως απολυταρχικό τρόπο δεδομένου του διατάγματος του 1663, να δημιουργήσουν έναν κρατικό, ισχυρό κύκλο καλλιτεχνών στην Ακαδημία που υπάκουε σε κανονιστικές αρχές, χαρακτηριστικό απαραίτητο της θεσμικής της οντότητας και σταθερότητας.<sup>24</sup>

---

στο όσο και στη βασίλισσα, ενώ ζήτησαν να μην έχουν κανένα βασιλικό προνομιούχο καλλιτέχνη οι πρίγκιπες. Παράλληλα, ζήτησαν να μην εκτελούν οι βασιλικοί προνομιούχοι καλλιτέχνες καμία παραγγελία για εκκλησίες ή ιδιώτες και προστάτες. Το αίτημα αυτό προκάλεσε την οργή των καλλιτεχνών του Βασιλιά με αποτέλεσμα την κινητοποίηση από τη μία πλευρά του γλύπτη Ζακ Σαραζέν και του ζωγράφου Χούστους βαν Έγκμοντ που απευθύνθηκαν στον σύμβουλο ντε Σαρμουά και από την άλλη πλευρά, του νεαρού τότε ζωγράφου Σαρλ Λε Μπρεν που μόλις είχε επιστρέψει από την Ιταλία. Ο τελευταίος που είχε βρεθεί στην Ιταλία υπό την προστασία του Καρδινάλιου Ρισελιέ (Cardinal Richelieu, 1585-1642) και του Λουδοβίκου ΙΓ' (1601-1643), επέστρεψε στο Παρίσι όταν οι δύο τελευταίοι είχαν πεθάνει και στη βασιλεία είχε ανέλθει ο ανήλικος Λουδοβίκος ΙΔ'. Η μητέρα του επτάχρονου τότε Λουδοβίκου ΙΔ', Άννα της Αυστρίας είχε αναθέσει την πρωθυπουργία στον Καρδινάλιο Μαζαρίνο ενώ στο νεαρό τότε Σαρλ Λε Μπρεν είχε αναθέσει τη διακόσμηση του μοναστηριού των Καρμελιτών στην οδό Σαιντ-Ζακ (Saint-Jacques) όπως και τη διακόσμηση εκκλησιών και κολλεγίων και παραγωγή πινάκων για αυτά. Τον ίδιο καιρό, ο παλιός προστάτης του Σαρλ Λε Μπρεν, Σύμβουλος Πιερ Σεγκιέ του ανέθετε επίσης πολλές παραγγελίες με αποτέλεσμα την άνοδο της φήμης του πρώτου μεταξύ των ευγενών, του κλήρου και της καλλιτεχνικής κοινότητας.

Οι κανονισμοί της Ακαδημίας που εκδόθηκαν την 9<sup>η</sup> Μαρτίου του έτους ίδρυσής της παρέπεμπαν σε μεγάλο βαθμό στα πρότυπα των Ακαδημιών της Ρώμης και της Φλωρεντίας. Καθιερώνονταν οι διαλέξεις και η εκπαίδευση των νέων ζωγράφων ενώ τα μέλη της Ακαδημίας που ήταν αρχικά δώδεκα, οι «παλαιοί» ήταν υπεύθυνοι για τα μαθήματα. Ως προς τους πόρους της Ακαδημίας, αυτοί αρχικά περιορίζονταν στα διδάκτρα των μαθητευόμενων, στις συνεισφορές των μελών και στη γενναιοδωρία του Συμβούλου ντε Σαρμουά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της οικονομικής δυσκαμψίας της Ακαδημίας αποτελεί το φθινόπωρο του 1652, οπότε και για δύο μήνες, οι «παλαιοί» δεν μπορούσαν να προσλάβουν μοντέλο για να πραγματοποιούν τα μαθήματα. Η ψήφιση ωστόσο από το γαλλικό κοινοβούλιο το 1655 των νέων κανονισμών της Ακαδημίας προέβλεπε πέρα από διαλέξεις, βραβεία, τιτλοδοσίες, χώρους στο Βασιλικό Κολλέγιο του Πανεπιστημίου και οικονομική ετήσια συνδρομή που μετέτρεπε ουσιαστικά την Ακαδημία σε βασιλικό οργανισμό. Η παράδοση μαθημάτων ζωγραφικής με τη χρήση μοντέλου επιτρεπόταν πια μόνο στα μέλη της Ακαδημίας ενώ παράλληλα απαγορευόταν και ιδιωτικά στα εργαστήρια των ζωγράφων.

Για τις συντεχνίες, τον ρόλο του Σαρλ Λε Μπρεν στην ίδρυση της Ακαδημίας, την αντιπαράθεση με τις συντεχνίες, τη λειτουργία της Ακαδημίας στα πρώτα της χρόνια και μια γενική επισκόπηση της Ακαδημίας βλέπε Nikolaus Pevsner, *Academies of art, past and present*, Νέα Υόρκη, 1973 επανέκδοση της πρώτης έκδοσης του 1940, σ. 82-93, Michel Gareau, *Charles Le Brun, First Painter to King Louis XIV*, Νέα Υόρκη, 1992, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, επιμ. Alain Mérot, Παρίσι, 2003<sup>2</sup>, σ.13, Albert Dresdner, *οπ. π.*, σσ.115-116 και Antoine Schnapper, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Παρίσι, 2004

<sup>23</sup> Απεικόνιση του ενδιάμεσου ρόλου του Κολμπέρ μεταξύ των ακαδημαϊκών και της μοναρχικής εξουσίας βλέπε στο Παράρτημα V, σ.147

<sup>24</sup> Με το κρατικό διάταγμα της 8<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου του 1663 οριζόταν ότι όλοι οι καλλιτέχνες-κάτοχοι βασιλικών προνομίων έπρεπε να ενταχθούν στην Ακαδημία. Λίγοι μόνο καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων και ο Πιερ Μινιάρ (Pierre Mignard, 1612-1695), αρνήθηκαν να ενταχθούν. Επιπλέον, με την ψήφιση από το κοινοβούλιο το επόμενο έτος του αναθεωρημένου καταστατικού της Ακαδημίας, κάθε ακαδημαϊκός δάσκαλος μπορούσε να έχει μέχρι έξι μαθητές ενώ τα μαθήματα ήταν δύο επιπέδων. Στο πρώτο επίπεδο (Salle du Dessin), οι μαθητές έπρεπε να αντιγράφουν σχέδια των δασκάλων τους ενώ στο δεύτερο επίπεδο για το σχέδιο γινόταν χρήση μοντέλου. Όπως σημειώνει ο Pevsner, η σχεδίαση φυσικών αντικειμένων όπως για παράδειγμα γύψινων εκμαγείων, δεν είναι βέβαιο αν διδασκόταν στο

Πολύ σημαντική δραστηριότητα της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής της Γαλλίας ήταν ο θεσμός των διαλέξεων (conférences) που απέκτησε πιο τακτικό χαρακτήρα από το 1667, ύστερα από πρόταση του Κολμπέρ. Ο τελευταίος όντας παρών σε συγκέντρωση των ακαδημαϊκών στις 9 Ιανουαρίου του 1666 πρότεινε να γίνεται κάθε μήνα η ερμηνεία ενός από τους καλύτερους πίνακες που κατείχε ο Βασιλιάς στη συλλογή του (cabinets). Την ερμηνεία αυτή προβλεπόταν να την έκανε κάποιος ακαδημαϊκός ζωγράφος-καθηγητής παρουσία των υπολοίπων. Ο κανονισμός της 28<sup>ης</sup> Μαρτίου του 1666 προέβλεπε ότι το θέμα κάθε ερμηνευτικής διάλεξης θα γινόταν γνωστό από ένα μήνα πριν και ότι οποιεσδήποτε συζητήσεις ή αντιρρήσεις προέκυπταν θα καταγράφονταν. Ως συντάκτης ορίστηκε αρχικά ο Αντρέ Φελιμπιέν (André Félibien, 1619-1695), ο οποίος και δημοσίευσε το 1668 τις διαλέξεις του προηγούμενου έτους.<sup>25</sup> Αυτό που ο Κολμπέρ οραματιζόταν να προκύψει από την καταγραφή των διαλέξεων και των εγχειρόμενων θεμάτων που συζητιόνταν, ήταν τα *préceptes positives*, διδάγματα θετικά και κανονιστικά για τους νεαρούς εκπαιδευόμενους ζωγράφους, τα οποία όπως κι οι διαλέξεις κινούνταν γύρω από τις έννοιες της επινόησης, της αναλογίας, του χρώματος, της έκφρασης και της σύνθεσης.<sup>26</sup>

Η Βασιλική Ακαδημία Ζωγραφικής και Γλυπτικής της Γαλλίας ωστόσο, δεν καθιερώθηκε για τις διαλέξεις της αλλά για τις εκθέσεις της, οι οποίες διεξάγονταν με κρατικούς πόρους και σκοπό είχαν να αναδείξουν την ανωτερότητα της γαλλικής σχολής και των ακαδημαϊκών καλλιτεχνών.<sup>27</sup> Την ίδια χρονιά που ξεκίνησαν οι τακτικές διαλέξεις στην Ακαδημία (1667) ξεκίνησαν και οι εκθέσεις. Οι -ανοικτές

---

πρώτο ή στο δεύτερο επίπεδο αλλά θεωρεί βέβαιο ότι αποτελούσε την ενδιάμεση βαθμίδα της διδασκαλίας. Από το 1664 άρχισαν να δίνονται διαλέξεις σχετικές με την προοπτική, τη γεωμετρία και την ανατομία ενώ άρχισε να συστήνεται και μια βιβλιοθήκη. Όσον αφορά στα μαθήματα με μοντέλο, αυτά παραδίδονταν από τις έξι μέχρι τις οκτώ το πρωί κατά τους θερινούς μήνες κι από τις τρεις έως τις πέντε το απόγευμα κατά τους χειμερινούς μήνες. Τις υπόλοιπες ώρες οι μαθητευόμενοι, νεαροί καλλιτέχνες μπορούσαν να σχεδιάζουν σε χώρους της Ακαδημίας με βάση τα υπάρχοντα γύψινα εκμαγεία. Την προοπτική τη διδάσκονταν τα πρωινά της Τετάρτης και του Σαββάτου ενώ το Σάββατο διδάσκονταν κι ανατομία. Τα δίδακτρα που οι μαθητευόμενοι όφειλαν να πληρώνουν ήταν αρχικά πέντε σου κάθε εβδομάδα ενώ από αυτά απαλλάσσονταν τα παιδιά των ακαδημαϊκών. Κατά το 1656, οπότε και τα δίδακτρα είχαν διπλασιαστεί, πλήρωναν μέρος αυτών και οι γιοι των ακαδημαϊκών ενώ το 1683 τα δίδακτρα καταργήθηκαν παντελώς. Αποτέλεσμα αυτής της κίνησης ήταν η πληθώρα μαθητευομένων, γεγονός που ανάγκασε τους ιθύνοντες της Ακαδημίας να πραγματοποιούν μηνιαίως εξετάσεις στο σχέδιο ώστε να αποκλείονται οι μη ικανοί από την Ακαδημία. Παράλληλα, συστήθηκε ο θεσμός της υποτροφίας (1689), των βραβείων και των εκθέσεων. Σχετικά βλέπε Nikolaus Pevsner, *όπ. π.*, σσ. 88-89, 92-99

<sup>25</sup> Και η Jacqueline Lichtenstein (*La couleur eloquente*, Παρίσι, 1999<sup>2</sup>) και ο Alain Mérot (*όπ.π.*) παραπέμπουν για τις πληροφορίες αυτές στο *Procès-Verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1792*, επιμ. A. De Montaignon, Παρίσι, 1875-1881

<sup>26</sup> Nikolaus Pevsner, *όπ. π.*, σσ. 93-96

<sup>27</sup> Claire Maingon, *Le salon et ses artistes*, Παρίσι, 2009, σσ. 11-12

στο κοινό- εκθέσεις της Ακαδημίας που πραγματοποιήθηκαν τον 17<sup>ο</sup> αιώνα ήταν των ετών 1667, 1669, 1671, 1673, 1675, 1681, 1683<sup>28</sup> και 1699. Δεδομένου του ότι οι εκθέσεις των ετών 1667-1683 έλαβαν χώρα στο Hôtel de Brion και στο Palais Royal<sup>29</sup>, δεν αναφέρονται στο σύνολο της βιβλιογραφίας ως Σαλόν. Η έκθεση του 1699<sup>30</sup> πραγματοποιήθηκε στη Grand Galerie του Λούβρου όπως και η πρώτη του 18<sup>ου</sup> αιώνα το 1704. Οι υπόλοιπες εκθέσεις του 18<sup>ου</sup> αιώνα (1725, 1737, 1738, 1739, 1740, 1741, 1742, 1743, 1745, 1746, 1747, 1748, 1750, 1751, 1753, 1754, 1755, 1757, 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1773, 1775, 1777, 1779, 1781, 1783, 1785, 1787, 1789, 1791, 1793, 1795, 1796, 1797, 1798, 1799) ονομάστηκαν Σαλόν από το όνομα της αίθουσας *Salon Carré*<sup>31</sup> του Λούβρου, όπου και πραγματοποιούνταν.

Για τις πρώτες εκθέσεις της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής δεν υπάρχουν πολλές πληροφορίες και στη βιβλιογραφία συχνά δεν αναφέρονται όλες οι ημερομηνίες διεξαγωγής εκθέσεων που προανέφερα καθώς κάθε συγγραφέας ορίζει διαφορετικά τις εκθέσεις που επονομάστηκαν Σαλόν. Στο παρόν κείμενο προτίμησα να ονομάσω Σαλόν μόνο τις εκθέσεις της Ακαδημίας που έγιναν στο *Salon Carré* του Λούβρου ενώ χρησιμοποιώ τη λέξη «εκθέσεις» όταν αναφέρομαι σε εκθέσεις πέραν των Σαλόν. Επιπλέον, η σύγχρονη, βιβλιογραφική εικόνα των εκθέσεων της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής παρουσιάζει ανισότητες καθώς προκύπτει ότι για κάποιες εκθέσεις υπάρχουν μόνο αόριστες πληροφορίες ενώ για κάποιες άλλες, η πραγμάτευση είναι εξαντλητική. Για την πρώτη έκθεση (1667) για παράδειγμα ο Robert Berger<sup>32</sup> παραθέτει τις εντυπώσεις του Ζαν Ρου (Jean Rou, 1638-1711), νομικού του γαλλικού κοινοβουλίου, ο οποίος επαινεί το νέο πολιτιστικό γεγονός της πόλης και κάνει ιδιαίτερο λόγο για την πολλαπλότητα των ειδών της ζωγραφικής και τον μεγάλο αριθμό γλυπτών και πινάκων. Ο τελευταίος μάλιστα, ορίζει την έκθεση ως ένα γεγονός κατά το οποίο

<sup>28</sup> Ο Robert Berger αναφέρει μια «έκθεση» της Βασιλικής Ακαδημίας το 1687 στην εκκλησία Oratoire αλλά δεν την εντάσσω στις εκθέσεις της Ακαδημίας λόγω του ότι πραγματοποιήθηκε για μια μέρα και δεν είχε τον σκοπό έκθεσης έργων στο κοινό αλλά τη διακόσμηση της εκκλησίας για την τέλεση μιας θρησκευτικής λειτουργίας (στις 8/2/1687) χάριν της ανάρρωσης του Βασιλιά. Βλέπε σχετικά Robert Berger, *όπ. π.*, σ.69

<sup>29</sup> Βλέπε χαρακτηριστικό με άποψη του Palais Royal στο Παράρτημα I, σ.123

<sup>30</sup> Η έκθεση του 1699 ήταν η πρώτη δημόσια έκθεση μετά τον θάνατο του Κολμπέρ το 1683 και πραγματοποιήθηκε με πρωτοβουλία των Ζυλ-Αρντουέν Μανσάρ (Jules-Hardouin Mansart, 1646-1708) και Ροζέ ντε Πίλ (Roger de Piles, 1635-1709). Σχετικά βλέπε Eva Kernbauer, «Public et Jugement», *La valeur de l'art* (Rasmussen Jesper επιμ.), Παρίσι, 2009, σ.100 ενώ χαρακτηριστικό με θέμα την έκθεση του 1699 βλέπε στο Παράρτημα I, σ.124

<sup>31</sup> Για το *Salon Carré* βλέπε σχέδιο στο Παράρτημα I, σ.123

<sup>32</sup> Robert Berger, *όπ. π.*, σσ.64-65

άνθρωποι κάθε ηλικίας, τάξης και φύλου συγκεντρώνονται για να θαυμάσουν τους πίνακες και τα γλυπτά που με βασιλική εντολή εξέθετε η Ακαδημία: «...*célèbre concours de plusieurs personnes de tout âge, de tout ordre, et de tout sexe, lesquelles s' étaient rendues dans la grand cour du Palais Brion pour y admirer les riches tableaux et les superbes statues que l' Académie royale de la peinture et de la sculpture y avait étalés ce jour-là par ordre exprès de Sa Majesté. On ne sauroit dire quel agréable spectacle ce fut pour moi de voir tout à la fois une si prodigieuse quantité de toute sorte d' ouvrages dans toutes les diverses parties de la peinture, je veux dire l' histoire, le portrait, le paysage, les mers, les fleurs, les fruits;....*»<sup>33</sup>. Η αναφορά του Robert Berger σε αυτήν την έκθεση είναι από τις εκτενέστερες σε σχέση με την υπόλοιπη βιβλιογραφία. Ο Albert Dresdner εν προκειμένω αναφέρει απλώς ότι η έκθεση του 1667 θεωρείται το πρώτο πραγματικό Σαλόν, ενώ η Héléne Zmijewska δεν καταγράφει καν την ημερομηνία της έκθεσης αυτής.<sup>34</sup>

Για την έκθεση αντίθετα του 1673, αλλά και για τις περισσότερες από τις κατοπινές, η βιβλιογραφία είναι πιο πλούσια καθώς υπάρχουν περισσότερες πηγές, γεγονός που αποδεικνύει την επιτυχία του θεσμού των εκθέσεων και την εξέλιξή του. Η έκθεση του 1673 είναι η πρώτη που συνοδεύεται από livret, κατάλογο της έκθεσης χωρίς κριτικά σχόλια, και συνεπώς υπάρχει κατάλογος και των έργων που εκτέθηκαν και των καλλιτεχνών που εξέθεσαν. Η ύπαρξη livret είναι σίγουρα ο βασικός λόγος που η έκθεση του 1673 σχολιάζεται στο σύνολο της βιβλιογραφίας ενώ δεν συμβαίνει το ίδιο με τις εκθέσεις του 1675, του 1681 και του 1683. Livrets δεν εκδόθηκαν σε όλες τις εκθέσεις όπως στο Σαλόν του 1725.<sup>35</sup>

Τα livrets κόστιζαν 12 σολς, έσοδα που καρπωνόταν η Ακαδημία, και οι συντάκτες τους είναι γνωστοί από το 1738 και μετά οπότε και άρχισαν να αναγράφονται στα livrets με τα αριθμημένα πλέον έργα τέχνης. Το διάστημα 1738-1753 συντάκτης των livrets ήταν ο Ζαν-Μπατίστ Ραϊντελέ (Jean-Baptiste Reydellet, άγνωστες ημερομηνίες γέννησης και θανάτου) ως Concierge de l' Académie ενώ τον διαδέχτηκαν το 1754 και μέχρι το 1770 ο Σαρλ-Νικολά Κοσέν (Charles-Nicolas

<sup>33</sup> Jean Rou, *Mémoires inédits et opuscules*, Παρίσι, 1857, II, σσ.17-18. Το απόσπασμα που παραθέτω είναι μεγαλύτερο από του Robert Berger για να μεταφέρω πιστότερα τις εντυπώσεις του θεατή και γιατί θεωρώ ότι η χρήση του όρου spectacle αποδίδει μοναδικά την αντιμετώπιση του θεσμού των εκθέσεων από τους πολίτες και τους επισκέπτες του Παρισιού την εποχή εκείνη. Εξώφυλλο του δεύτερου τόμου του έργου από την έκδοση του 1859 βλέπε στο Παράρτημα VI, σ.150

<sup>34</sup> Albert Dresdner, *όπ. π.*, σ.156 και Héléne Zmijewska, *όπ. π.*, σ.6

<sup>35</sup> Για το πρώτο livret που τυπώθηκε για την έκθεση του 1673 βλέπε Robert Berger, *όπ. π.*, σσ.65-66 και Claire Maingon, *όπ. π.*, σ.14



Cochin,1715-1790) και από το 1771-1779 ο Αντουάν Ρενού (Antoine Renou,1731-1806) ως secrétaire-adjoint de l' Académie.<sup>36</sup> Ο Richard Wrigley αναφέρει ότι η σειρά καταγραφής στα livrets των έργων και των δημιουργών τους ακολουθούσε μέχρι το 1738 τη διάταξη έκθεσης των έργων ενώ μετά το 1738, η σειρά καταγραφής είχε ως κριτήριο την ιεραρχία των καλλιτεχνών εντός της Ακαδημίας.<sup>37</sup>

Όπως προκύπτει από τις προαναφερόμενες ημερομηνίες των εκθέσεων, ο θεσμός των Σαλόν συστηματοποιήθηκε κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και συγκεκριμένα μετά το 1737. Από τις ίδιες ημερομηνίες προκύπτει ότι κατά το διάστημα 1667-1675 οι εκθέσεις πραγματοποιούνταν ανά δύο έτη, ότι κατά το διάστημα 1681-1737 πραγματοποιήθηκαν άτακτα χωρίς κανονικότητα, γεγονός που οφειλόταν κυρίως σε οικονομική δυσπραγία<sup>38</sup> και ότι κατά το διάστημα 1737-1755 πραγματοποιούνταν κάθε έτος (με εξαίρεση τα έτη 1744 και 1749, οπότε και δεν πραγματοποιήθηκε έκθεση) ενώ μετά το 1755 τα Σαλόν πραγματοποιούνταν εκ νέου ανά δύο έτη.<sup>39</sup>

Από το 1737 και έπειτα, οπότε ο θεσμός των Σαλόν έγινε -όπως προαναφέρθηκε- τακτικός<sup>40</sup>, οι πόρτες άνοιγαν για το κοινό την 25<sup>η</sup> Αυγούστου, ημέρα της ονομαστικής γιορτής του, για διάστημα από τρεις έως έξι εβδομάδες κατά μέσο όρο. Δεδομένου του ότι ο πληθυσμός του Παρισιού υπολογίζεται τον 18<sup>ο</sup> αιώνα στις 500.000<sup>41</sup> και του ότι οι πωλήσεις των livrets από 8000 αντίτυπα το 1755 αυξήθηκαν σε 20.000 το 1783<sup>42</sup>, σε συνδυασμό με το ότι ένα livret μπορεί να αναλογεί σε τουλάχιστον δύο επισκέπτες, προκύπτει ότι οι επισκέπτες ενός Σαλόν πρέπει να ήταν το ελάχιστο 15000 το 1755, ενώ το 1783 σίγουρα ξεπέρασαν τις 50.000.<sup>43</sup> Οι αριθμοί αυτοί είναι σίγουρα σχετικοί αλλά αναδεικνύουν παρόλα αυτά τη διάσταση των Σαλόν ως κοινωνικοπολιτιστικά γεγονότα.

<sup>36</sup> Σχετικά με τους συντάκτες των livrets βλέπε H  l  ne Zmijewska,   π. π., σσ.6-7

<sup>37</sup> Richard Wrigley,   π. π., σσ. 53-54

<sup>38</sup> Albert Dresdner,   π. π., σ.157

<sup>39</sup> Robert Berger,   π. π., σ.63 και H  l  ne Zmijewska,   π. π., σ.5

<sup>40</sup> Σημαντικό ρ  λο -το 1737- στην οριστικοποίηση του θεσμού των Σαλόν διαδραμάτισε ο Γενικός Διευθυντής των οικονομικών (Contrôleur Général des Finances) Φιλίμπέρτ Ορρύ (Philibert Orry,1689-1747) που είχε   μολις γίνει Γενικός Διευθυντής των Κτιρίων (Directeur Général des Bâtiments) και   ταν συνεπ  ς ο υπεύθυνος αναφορικά με την   πίσημη, πολιτιστική πολιτική. Σχετικά βλέπε Thomas Crow,   π. π., σ. 10

<sup>41</sup> Yves-Marie Bercé, Alain Molinier, Michel Péronnet, *Le XVIIe siècle, 1602-1740*, Παρίσι, 2005, σσ.163-167

<sup>42</sup> Richard Wrigley, «Censorship and anonymity in eighteenth-century French art criticism», *Oxford Art Journal*, τ  μ.6, τεύχ. 2, Οξφόρδη, 1983, σσ.25, 27-28 και Thomas Crow,   π. π., σ. 297

<sup>43</sup> Για μεγαλύτερους αριθμούς επισκεπτ  ν κάνει λόγο ο Richard Wrigley. Σχετικά βλέπε Richard Wrigley,   π. π. και Albert Dresdner,   π. π., σ.221

Κατά τη διάρκεια των εκθέσεων, οι τοίχοι του *Salon Carré* καλύπτονταν σχεδόν εξολοκλήρου από πίνακες όλων των ειδών της ζωγραφικής<sup>44</sup>, οι οποίοι ήταν τοποθετημένοι πολύ κοντά ο ένας στον άλλο -συνήθως χαμηλότερα οι μικρότεροι και ψηλότερα οι μεγαλύτεροι- και συχνά έφταναν μέχρι την οροφή της αίθουσας<sup>45</sup> ενώ γενικά εκμεταλλευόταν κάθε εκατοστό χώρου αφού έργα τοποθετούνταν και στον τοίχο στο πλάι της σκάλας που οδηγούσε στην κεντρική αίθουσα της έκθεσης.<sup>46</sup> Οι τοίχοι ήταν επενδυμένοι με μια πράσινη ταπισερί<sup>47</sup> και όπως φαίνεται από τα χαρακτηριστικά και τα τεχνοκριτικά κείμενα της εποχής, στις εκθέσεις συνέρρεε πλήθος κόσμου.<sup>48</sup> Ο Thomas Crow αναφέρει ότι οι επισκέπτες των Σαλόν προέρχονταν από όλα τα κοινωνικά στρώματα και αποτελούνταν από διάφορους τύπους ανθρώπων<sup>49</sup> ενώ από τα χαρακτηριστικά των εκθέσεων και των Σαλόν εύκολα διαπιστώνεται ότι οι επισκέπτες ήταν επίσης και των δύο φύλων και κάθε ηλικίας.

Τα έργα που εκτίθεντο στα Σαλόν ανήκαν στη βασιλική συλλογή, η οποία αρχικά βρισκόνταν αποκλειστικά στα cabinet του <sup>50</sup> στο οποίο προσβασιμότητα φαίνεται να είχαν από το 1673<sup>51</sup> και *amateurs*, όπως ο Ροζέ ντε Πιλ.<sup>52</sup> Ένας οδηγός

<sup>44</sup> Οι πίνακες που εκτίθεντο ήταν τα *morceaux de réception*, δηλαδή τα έργα εκείνα με τα οποία οι ζωγράφοι εξασφάλιζαν την εισαγωγή τους στην Ακαδημία, έργα που είχε παραγγείλει ο Βασιλιάς αλλά και έργα των καλλιτεχνών της γαλλικής Ακαδημίας στη Ρώμη.

<sup>45</sup> Σχετικά βλέπε Παράρτημα I, σσ.124-125

<sup>46</sup> Οπ.π., σ. 125

<sup>47</sup> Το χρώμα αυτό στην ταπισερί το αναφέρει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν για το Σαλόν του 1746 στις *Réflexions*. Βλέπε La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ. 67

<sup>48</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την έναρξη των ετοιμασιών στο *Salon Carré*, τη διάταξη των έργων, τη δυνατότητα καλλιτεχνών να ζητήσουν συγκεκριμένες θέσεις στην αίθουσα για τα έργα τους και τον ρόλο του ακαδημαϊκού *tapissier* βλέπε Richard Wringley, *The origins of french art criticism. From the ancien régime to the restoration*, Οξφόρδη, 1995, σσ. 58-69

<sup>49</sup> Thomas Crow, όπ.π., σ.5

<sup>50</sup> Ο Fernard Engerand υποστηρίζει ότι ο πρώτος, αν και ατελής, κατάλογος έργων της συλλογής του βασιλιά είναι ο κατάλογος του 1642 *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontaineblau* του ιερέα Πιερ Νταν (Pierre Dan, άγνωστες οι ημερομηνίες γέννησης και θανάτου) που απαριθμεί μόλις 49 πίνακες ενώ αναφέρει ακόμα ότι στα τέλη της βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΔ΄ η βασιλική συλλογή αποτελούνταν από 2500 έργα (Nicolas Bailly, *Inventaire des tableaux du Roi, 1709-1710*, εκδ. Fernard Engerand, 1899, Παρίσι, σσ. 4-5 εισαγωγής). Κατάλογο των πινάκων της βασιλικής συλλογής έχουμε και το 1683 από τον Σαρλ Λε Μπρεν, ο οποίος απαριθμεί 483 έργα. Ο μεταχρονολογημένος αυτός κατάλογος (Ιούλιος 1692) σύμφωνα με τον Fernard Engerand συμπληρώθηκε μετά το 1683 με 56 έργα και προφανώς μεταξύ του διαστήματος 1683 και 1692. Πληρέστερο κατάλογο ωστόσο, έχουμε το 1710 από τον Nicolas Bailly, ο οποίος απαριθμεί πάνω από 1500 έργα ενώ στην έκδοση του έργου του, το 1899, καταγράφονται κι άλλοι πίνακες για το συγκεκριμένο διάστημα.

Για τον κατάλογο του Λε Μπρεν βλέπε Arnaud Brejon de Lavergnée, *L' inventaire Le Brun de 1683*, Παρίσι, 1987

Εξώφυλλα των προαναφερόμενων έργων του Pierre Dan και του Nicolas Bailly(1899) υπάρχουν στο Παράρτημα VI, σσ.150-151

<sup>51</sup> Robert Berger, όπ. π., σ.85

<sup>52</sup> Η πρώτη αναφορά στον όρο *amateurs* γίνεται το 1694 στο *Le dictionnaire de l' Académie française*, χωρίς όμως να αποτελεί αυτόνομο λήμμα αφού εντάσσεται στο λήμμα *aimer* σε αντίθεση με την έκδοση του 1835 για παράδειγμα, όπου αναφέρεται ότι ο όρος περιλαμβάνει αποκλειστικά αυτούς που αγαπούν τις καλές τέχνες χωρίς οι ίδιοι να τις εξασκούν ή να τις επαγγέλλονται. Βλέπε *Le dictionnaire*

πόλης του 1727 αναφέρει ότι το προνόμιο θέασης της βασιλικής συλλογής στο Λούβρο και στα cabinet ήταν περιορισμένο.<sup>53</sup> Η ανοικτή επομένως, έκθεση έργων της Βασιλικής Ακαδημίας, όπου εξέθεταν μόνο τα μέλη της, για διάστημα περίπου ενός μήνα κατ' έτος ήταν ένα γεγονός που προσέελκυσε την προσοχή του γαλλικού κοινού της εποχής λόγω της προσβασιμότητας σε αυτήν. Το 1751 μάλιστα, ο ακαδημαϊκός ζωγράφος Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ (Charles-Antoine Coypel, 1694-1752) αναφέρει ότι το κοινό του Σαλόν άλλαζε είκοσι φορές από το πρωί μέχρι το μεσημέρι<sup>54</sup> ενώ η μεγάλη επισκεψιμότητα των εκθέσεων αναδεικνύεται και από τα χαρακτηριστικά της εποχής που είχαν θέμα τις εκθέσεις της Ακαδημίας αλλά και από τις πωλήσεις των livrets.<sup>55</sup>

Το ζήτημα που εγείρεται από τη μεγάλη επισκεψιμότητα των Σαλόν αλλά και των εκθέσεων της Ακαδημίας στο σύνολό τους, είναι η εννοιολογική απόδοση του όρου «κοινό» κατά τον 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα. Το 1699 ο ιστοριογράφος του , Ζαν-Ντονώ ντε Βιζέ (Jean-Donneau de Visé, 1638-1710) διακρίνει το κοινό των εκθέσεων της Ακαδημίας σε *peuple* και *étrangers*, αντιπαραβάλλοντας ουσιαστικά τους Γάλλους επισκέπτες των Σαλόν με τους αλλοδαπούς επισκέπτες.<sup>56</sup> Με βάση αυτή τη διάκριση, το γαλλικό κοινό τέχνης του τέλους του 17<sup>ου</sup> αιώνα δεν διαχωρίζεται μορφολογικά βάσει κοινωνικής τάξης και μορφωτικού επιπέδου αλλά νοείται ασαφώς ως ένα σύνολο. Μπορεί όμως ο Ντονώ ντε Βιζέ να νοεί το κοινό των εκθέσεων της Ακαδημίας χωρίς ποιοτικά χαρακτηριστικά, ικανά να το διαχωρίσουν σε υποσύνολα,

---

*de l' Académie française*, Παρίσι, 1835, τ.1, σ.62. Στην έκδοση του 1694, ο όρος αναφέρεται σε αυτόν που αγαπά την αρετή, τα γράμματα, τις τέχνες, τα καλά βιβλία, τους πίνακες και τα νεωτερίζοντα αντικείμενα Βλέπε *Le dictionnaire de l' Académie française*, 1<sup>ος</sup> τόμος, 1694, Παρίσι, σσ.22,33. Εξώφυλλο του τελευταίου υπάρχει στο Παράρτημα VI, σ. 151

Στο *Dictionnaire abrégé de peinture et de l' architecture* του 1746, ο όρος amateur παραλληλίζεται με τον ιταλικό virtuoso και υποδεικνύει τον άνθρωπο που αγαπά τη ζωγραφική και έχει σχηματισμένη αισθητική προτίμηση για τους πίνακες. Βλέπε François Marie de Marsy, *Dictionnaire abrégé de peinture et de l' architecture*, τόμος 1<sup>ος</sup>, 1746, Παρίσι, σ.11

<sup>53</sup> Joachim Christoph Nemeitz, *Séjour de Paris , c' est-à-dire instructions fidèles pour les voyageurs de condition* , 1<sup>ος</sup> τόμος, Λάυντεν, 1727, σ. 371-372. Εξώφυλλο του έργου του Joachim Christoph Nemeitz βλέπε στο Παράρτημα VI, σ.154

Για σχετικές αναφορές βλέπε Étienne Jollet, «L' accessibilité de l' oeuvre d' art: les beaux-arts de Paris au XVIIIe siècle», *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle: villes, paysages, voyages*, Παρίσι, 2000, σσ . 167-177

Για τα cabinets του Βασιλιά στο Λούβρο, στις Βερσαλλίες αλλά και για τα έργα της συλλογής του που φυλάσσονταν σε άλλα μέρη όπως το Φοντενεμπλώ, βλέπε Arnaud Brejon de Lavergnée, *οπ. π.*, σσ.17-30

<sup>54</sup> Charles- Antoine Coypel, Dialogue de M. Coypel, premier peintre du Roi, sur l' exposition des tableaux dans le salon du Louvre, en 1747, (*Mercur de France*, Νοέμβριος 1751) σε μικροφίλμ η έκδοση του 1747 στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ .2/28, σσ. 5-6

<sup>55</sup> Σχετικά χαρακτηριστικά βλέπε στο Παράρτημα I, σσ.124-125

<sup>56</sup> Βλέπε σχετικά Eva Kernbauer, *οπ. π.*, σ.105

αλλά υπάρχουν θεωρητικά κείμενα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, από τα οποία προκύπτει μια πρώτη, μη συστηματοποιημένη ακόμα, διάκριση του κοινού έργων τέχνης.

Ο Ρολάν Φρεάρ ντε Σαμπρέ (Roland Fréart de Chambray, 1606-1676) το 1662 στο έργο του *Idée de la perfection de la peinture*<sup>57</sup> είχε διακρίνει το κοινό σε gens de lettres et de condition και σε vulgaire, χωρίς ωστόσο να αφαιρεί από τους δεύτερους την ικανότητα αισθητικής κρίσης.<sup>58</sup> Παρόλα αυτά, η πρώτη κατηγορία του κοινού μοιάζει να είναι ιδανική, όπως παρατηρεί και η Eva Kernbauer.<sup>59</sup> Την ίδια διάκριση βρίσκουμε και στον Σαρλ-Αλφόνς Ντυφρενουά (Charles Alphonse Du Fresnoy, 1611-1688) που στο *De arte graphica* το 1695 χρησιμοποίησε τους όρους sapientis amici και vulgi, τους οποίους ο Ροζέ ντε Πιλ το 1673 μετέφρασε σε σοφούς/ειδήμονες φίλους (amy sçavant) και όγλο (vulgaire).<sup>60</sup> Όπως στην περίπτωση του Ρολάν Φρεάρ ντε Σαμπρέ έτσι και στην περίπτωση του Ροζέ ντε Πιλ, το κοινό καλλιεργημένο ή μη, εκφέρει αισθητικές κρίσεις. Ο Ροζέ ντε Πιλ μάλιστα, στη μετάφραση του *De arte graphica*, χαρακτηρίζει τις αισθητικές κρίσεις των vulgaire ως απερίσκεπτες και ευμετάβλητες ενώ αντίθετα των amy sçavant ως χρήσιμες στον καλλιτέχνη προκειμένου να διαπιστώσει προτερήματα και μειονεκτήματα στο έργο του.

Ανάλογη διάκριση στο κοινό κάνει το 1719 και ο Ζαν-Μπατίστ Ντυμπός (Jean-Baptiste Dubos, 1670-1742) αναφερόμενος σε *bas peuple*, στους οποίους δεν αναγνωρίζει την ικανότητα να εκφέρουν αισθητικές κρίσεις λόγω της χαμηλής τους μόρφωσης, και σε *personnes de lumieres*, τους ιδανικούς αναγνώστες ή θεατές. Ο Ντυμπός επιπλέον, θεωρεί τις αισθητικές κρίσεις των καλλιτεχνών και των κριτικών

<sup>57</sup> Εξώφυλλο του έργου υπάρχει στο Παράρτημα VI, σ.154

<sup>58</sup> Βλέπε στον πρόλογο του έργου (σελίδες χωρίς αριθμηση): Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, Παρίσι, 1662

Ο Roland Fréart de Chambray μάλιστα, αναφέρεται στον πρόλογο και στο παραδιδόμενο από τον Πλίνιο χωρίο για τον ζωγράφο Απελλή που κρυβόταν επιδιώκοντας να ακούσει τις κρίσεις του κοινού για τα έργα του.

Η Παναγιώτα Κορνέζου αναφέρει για τον όρο vulgaire ότι υπάρχει πρότερη ανάλογη νοηματική απόδοση του όρου από τον Μαρτέν ντε Σαρμουά (Martin de Charmois, 1609-1661) στην επιστολή του τελευταίου το 1648 προς τον Βασιλιά αναφορικά με την ίδρυση της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής. Σχετικά βλέπε Παναγιώτα Κορνέζου, *Η θεωρία της τέχνης στη Γαλλία τον 17<sup>ο</sup> αιώνα: η πραγματεία 'Idée de la perfection de la peinture' του Roland Fréart de Chambray*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2004, τόμος 2, σ.218

<sup>59</sup> Eva Kernbauer, όπ. π., σ.112

<sup>60</sup> Roger de Piles, *Du Fresnoy, l'art de la peinture*, Παρίσι, 1684<sup>3</sup>, σσ. 70-73

μεροληπτικές λόγω της επαγγελματικής τους ενασχόλησης με τις καλές τέχνες και γι' αυτό δεν εντάσσει τους τελευταίους στο κοινό έργων τέχνης.<sup>61</sup>

Για το κοινό και τις κρίσεις του ως προς τις εκθέσεις της Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής της Γαλλίας, γίνεται πρώτη φορά λόγος στο livret της έκθεσης του 1699, όπου απευθύνεται πρόσκληση στον Μανσάρ, τότε προστάτη της Ακαδημίας, να φροντίσει ώστε οι εκθέσεις των Ακαδημαϊκών να αποκτήσουν ξανά τακτικό χαρακτήρα με σκοπό το κοινό (public) να δει τα έργα τους και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες να μάθουν την κρίση (judgement) του κοινού προκειμένου να αναπτυχθεί η μεταξύ τους άμιλλα.<sup>62</sup>

Το ζήτημα ορισμού του κοινού των εκθέσεων της Ακαδημίας εντατικοποιείται τον 18<sup>ο</sup> αιώνα καθώς η συστηματοποίηση του προαναφερόμενου θεσμού οδηγεί στην ανάπτυξη ενός νέου λογοτεχνικού είδους, της τεχνοκριτικής, την οποία οι εκάστοτε συγγραφείς επιχειρούν να νομιμοποιήσουν με τον ρητορικό τόπο ότι εκφράζουν τις απόψεις του κοινού. Το έτος 1747, οπότε και ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν κυκλοφορεί τις *Réflexions*, αποτελεί ορόσημο στην ιστορία της τεχνοκριτικής ως λογοτεχνικού είδους καθώς είναι το πρώτο εκδοτικά αυτόνομο κείμενο με θέμα την κριτική σύγχρονων έργων τέχνης.<sup>63</sup> Η εξέταση της τεχνοκριτικής των εκθέσεων της Ακαδημίας μέχρι το 1747 μας βοηθάει να συνειδητοποιήσουμε τη διαφοροποίηση που επέφερε ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν στην κριτική της τέχνης αλλά και την ένταση γύρω από την υποδοχή του κειμένου του.

Η έναρξη των δημόσιων εκθέσεων από τη Βασιλική Ακαδημία Ζωγραφικής και Γλυπτικής τον 17<sup>ο</sup> αιώνα είχε ως αποτέλεσμα την έκφραση αισθητικών κρίσεων για τα εκτιθέμενα κάθε φορά έργα. Τα πρώτα κριτικά σχόλια για έκθεση της Ακαδημίας τα συναντάμε στον Φλοράν Λε Κομτ (Florent le Comte, 1650;-1712)<sup>64</sup>, ο οποίος παρουσιάζει τα έργα που εκτέθηκαν το 1699, τους καλλιτέχνες που εξέθεσαν και τον χώρο όπου ήταν τοποθετημένο το κάθε έργο. Αναφέροντας ένα πορτρέτο κυνηγού του Μπον ντε Μπουλόν (Bon de Boullogne, 1649-1717) ασκεί κριτική στην

<sup>61</sup> Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1733, τ.1-3, Παρίσι, (νεότερη διορθωμένη και επανυξημένη έκδοση), σσ.334-381

<sup>62</sup> Βλέπε πρώτη σελίδα του εν λόγω livret (Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture exposez dans la Grande Gallerie du Louvre par Messieurs les peintres et sculpteurs de l'Académie royale en la présente année 1699) στην επανέκδοσή του στο Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu' en 1800, εκδότες Liepmannssohn & Dufour, Παρίσι, 1869

<sup>63</sup> Χρησιμοποιώ τον όρο 'αυτόνομο' για το λόγο ότι το κείμενο του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δεν αποτελεί μέρος μιας περιοδικής έκδοσης ή ενός ταξιδιωτικού οδηγού αλλά εκδίδεται αυτοτελώς.

<sup>64</sup> Florent le Comte, *Description des peintures, sculptures et estampes exposées dans la Grande Gallerie du Louvre dans le mois de Septembre 1699, Cabinet des singularitez d' architecture, peinture, sculpture et gravure*, 3<sup>ος</sup> τόμος, Βρυξέλλες, 1702, σσ.199-225

απόδοση της έκφρασης του προσώπου που ενώ αναπαρίσταται με ένα θήραμα ικανό να το μοιραστεί, αντ' αυτού μοιάζει να σκέφτεται μελλοντικά θηράματα και δεν εκφράζει την αναμενόμενη αίσθηση ικανοποίησης.<sup>65</sup> Ασκεί επίσης κριτική στον ζωγράφο Ζοζέφ Βιβιάν (Joseph Vivien, 1657-1735) για ένα έργο που εξέθεσε το 1699 για το λόγο ότι το θέμα το είχε ήδη πραγματευτεί το προηγούμενο έτος.<sup>66</sup> Κριτικά σχόλια συναντάμε και στο τέλος του livret της έκθεσης του 1704 για τρεις πίνακες του Ζαν Ζουβενέ (Jean Jouvenet, 1644-1717). Τα σχόλια αυτά δεν είναι επικριτικά αλλά είναι αρκετά διεξοδικά ως προς την απόδοση των συναισθημάτων και τέτοιος σχολιασμός δεν είχε προϋπάρξει.<sup>67</sup>

Η επόμενη κριτική έργων των ακαδημαϊκών εκθέσεων είναι του ποιητή Ζαν-Μπατίστ Λουί Γκρεσσέ (Jean-Baptiste Louis Gresset, 1709-1777) που τον Σεπτέμβριο του 1737 έγραψε ένα ποίημα αναφορικά με το Σαλόν του ίδιου έτους και τη γαλλική τέχνη της εποχής. Ο Γκρεσσέ υποστηρίζει ότι η τέχνη της εποχής του διανύει μια περίοδο παρακμής και καλεί τον Βασιλιά να ορίσει ένα πρόσωπο που να διορθώσει αυτήν την κατάσταση. Αναφέρεται ακόμα στον πολιτικό ρόλο των καλλιτεχνών που δοξάζουν το έθνος και διαμορφώνουν τις αισθητικές προτιμήσεις του κοινωνικού συνόλου. Επίσης, αναφέρει πολλούς καλλιτέχνες που εξέθεσαν το 1737 όπως και παλαιότερους αλλά παραλείπει χαρακτηριστικά –για τον σημερινό αναγνώστη– τον Αντουάν Βατώ (Antoine Watteau, 1684-1721) και τον Ζαν-Μπατίστ Συμεών Σαρντέν (Jean-Baptiste Siméon Chardin, 1699-1779), ασκώντας υπόρρητα κριτική στο ροκοκό. Στον Γκρεσσέ εντοπίζεται και μια νοσταλγία για τον αιώνα του Λουδοβίκου ΙΔ' και του Κολμπέρ που σε συνδυασμό με τις αναφορές του ποιητή στην πατρίδα, μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η τεχνοκριτική αυτή δεν κρίνει τόσο τις λεπτομέρειες έργων τέχνης αλλά τη γενική τάση καλλιτεχνών της εποχής να προτιμούν θέματα που δεν αναδεικνύουν το έθνος.<sup>68</sup>

Οι κριτικές των Σαλόν μέχρι το 1747, οπότε και κυκλοφορούν οι *Réflexions* του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι γενικά από ευμενείς μέχρι εγκωμιαστικές και αναδεικνύουν όχι την ύπαρξη κριτικής θεώρησης των έργων αλλά την άκριτη

<sup>65</sup> Οπ. π., σ.217

<sup>66</sup> Οπ.π., σσ. 219-220

<sup>67</sup> Για τα σχόλια αυτά βλέπε στο livret του 1704, σ.45 (*Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu' en 1800*, J.-J. Guiffrey (εκδ.), τόμος 3, Παρίσι, 1869)

<sup>68</sup> Jean-Baptiste Louis Gresset, *Vers sur les tableaux exposés à l' Académie Royale de peinture, au mois de Septembre 1737*, Παρίσι, 1737 στο *Les oeuvres de Mr Gresset*, Γενεύη, 1743, σσ. 133-136

διάθεση θαυμασμού από μέρους των θεατών.<sup>69</sup> Ο Thomas Crow ωστόσο, υποστηρίζει ότι η ανώνυμη κριτική στη *Mercure de France* τον Οκτώβριο του 1741<sup>70</sup> είναι η πρώτη κριτική των Σαλόν<sup>71</sup> και την κριτική αυτή συζητούν εκτενώς και οι René Démoris και Florence Ferran με αφορμή τον Crow.<sup>72</sup> Ο Crow αναφέρει για το κείμενο αυτό ότι δεν ασκεί κριτική τόσο στα έργα όσο στην κοινωνική διάσταση των Σαλόν ενώ οι René Démoris και Florence Ferran προσθέτουν ότι η συγκεκριμένη κριτική αποδίδει εξαιρετικά και με χιουμοριστική διάθεση την ατμόσφαιρα ενός Σαλόν. Μελετώντας την κριτική έκδοση της ανώνυμης πηγής από τους René Démoris και Florence Ferran, ο σημερινός αναγνώστης μεταφέρεται στο χώρο του Σαλόν του 1741 αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι το κείμενο είναι τεχνοκριτική των έργων που εκτέθηκαν στο Σαλόν το 1741 αν και προφανώς ως κείμενο αποτελεί πηγή για την ιστορία του θεσμού των Σαλόν αφού αντικατοπτρίζει την κοινωνική του διάσταση.

Κριτικές για τα Σαλόν μέχρι το 1747 δημοσιεύονταν και στην *Mercure de France* αλλά ήταν όλες ευμενείς.<sup>73</sup> Από το 1747 αρχίζει η μεγάλη κυκλοφορία των ανώνυμων λιβελογραφημάτων. Το καθεστώς αυτό της ανωνυμίας οφειλόταν κυρίως στην ύπαρξη ενισχυμένης κρατικής λογοκρισίας. Ο Richard Wringley υποστηρίζει ότι η ανωνυμία των κριτικών της τέχνης τον 18<sup>ο</sup> αιώνα ήταν μια τακτική ανάλογη με των λογοτεχνών που χρησιμοποιούσαν κωδικοποιημένη ταυτότητα για να τους αναγνωρίζουν μόνο οι του κύκλου τους, ενώ ήταν και απόρροια της δριμείας πολιτικής λογοκρισίας που είχε επιβληθεί για να καταπνίξει τις θρησκευτικές και πολιτικές δυσσαρέσκειες. Η φυλάκιση ενός συγγραφέα, εκδότη ή εμπόρου βιβλίων μπορούσε να είναι το αποτέλεσμα λογοκρισίας ενώ προβλεπόταν ακόμα και κατάσχεση του εκτυπωτικού μηχανισμού. Για να επιτραπεί ένα έργο να εκδοθεί έπρεπε να λάβει από τον κρατικό λογοκρίτη ή άμεση έγκριση (*avec approbation et permission/imprimatur*) ή σιωπηλή άδεια (*permission tacite*) με τον όρο το κείμενο να εκδοθεί εκτός Παρισιού. Πολλά κείμενα ωστόσο -επικριτικά για τη θρησκεία, τα ήθη, το καθεστώς και την Ακαδημία-, εκδίδονταν παράνομα ή πήγαιναν απευθείας

<sup>69</sup> Για τις ενδιάμεσες των ετών 1737-1741 κριτικές των Νεφβίλ ντε Μπρυνωμπούα Μονταντόρ (Neufville de Brunaubois Montador, 1707-1770;) και Πιερ-Φρανσουά Γκυγιό Ντεσφονταίν (Pierre-François Guyot Desfontaines, 1685-1745) βλέπε Héléne Zmijewska, *οπ. π.*, σσ.27-29 και 30-33

<sup>70</sup> *Lettre à M. de Poiresson-Chamarande, lieutenant-général au baillage et siège présidial de Chaumont-en-Bassigny, au sujet des tableaux exposés au Salon du Louvre, 1741*, σε μικροφίλμ στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 1/14

<sup>71</sup> Thomas Crow, *οπ. π.*, σ.101-104

<sup>72</sup> René Démoris & Florence Ferran, *La peinture en procès ·l' invention de la critique d' art au siècle des Lumières*, Παρίσι, 2001, σσ.15-61

Αναπαράγουν μάλιστα την ανώνυμη πηγή παρέχοντας παράλληλα μια κριτική της έκδοσης.

<sup>73</sup> Σχετικά βλέπε Héléne Zmijewska, *οπ. π.*, σσ. 14-16

για έκδοση στο εξωτερικό. Ακόμα και έργα που επρόκειτο να εκτεθούν ή εκτίθονταν στα Σαλόν υποκείνταν σε λογοκρισία.<sup>74</sup>

Ο Wringley ενώ αναφέρεται εκτενώς στα λιβελογραφήματα που έπονται της πρώτης έκδοσης των *Réflexions* του 1747, δεν δικαιολογεί τη θέση του ότι μετά το 1737 και πριν το 1747 σημειώνεται ραγδαία ανάπτυξη της τεχνοκριτικής καθώς δεν παραθέτει σχετικούς τίτλους.<sup>75</sup> Η τεχνοκριτική ωστόσο ασκείται και πριν το 1747, όπως αυτή παρουσιάστηκε παραπάνω, και τα κύρια χαρακτηριστικά της είναι η σποραδικότητα και η ανυπαρξία τεχνικής ορολογίας. Την ορολογία και τη συστηματοποίηση της τεχνοκριτικής επιφέρει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν το 1747, οπότε και κυκλοφορεί η πρώτη έκδοση της τεχνοκριτικής του για το Σαλόν του 1746. Το κείμενο αυτό παρουσιάζεται στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο.

---

<sup>74</sup> Richard Wringley, «Censorship and anonymity in eighteenth-century French art criticism», *Oxford Art Journal*, τόμ.6, τεύχ. 2, Οξφόρδη, 1983, σσ.17-28 Στο άρθρο αυτό υπάρχουν πολλές λεπτομέρειες για την ανώνυμη κριτική και τη λογοκρισία μετά το 1747.

<sup>75</sup> Οπ.π., σ. 17



**1. Η τεχνοκριτική του 1747 για το Σαλόν του 1746: *La Font de Saint-Yenne, Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d' Août 1746***

Ο Ετιέν Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν (Étienne La Font de Saint-Yenne, 1688-1771) γεννήθηκε το 1688, οπότε και βασίλευε ο Λουδοβίκος ΙΔ΄. Η οικογένειά του ασχολιόταν με το εμπόριο μεταξιού στη Λυόν και ο ίδιος ήταν σχεδιαστής σε εργοστάσια της Λυόν και της Τούρς. Από το 1729 ως το 1737 υπηρέτησε τη βασίλισσα Μαρί Λεζίνσκα (Marie Leczinska, 1703-1768) ως *gentilhomme* και με αυτήν την ιδιότητα έμενε τρεις μήνες το έτος στις Βερσαλλίες -ως και το 1737- διάστημα στο οποίο είδε τη βασιλική, ζωγραφική συλλογή και γνωρίστηκε με τον συνομήλικό του ζωγράφο Φρανσουά Λεμουάν (François Lemoine, 1688-1737). Η γνωριμία του με ανθρώπους της τέχνης πιστοποιείται και από την επαφή του με τον Λουί-Πετί ντε Μπασωμόν (Louis Petit de Bachaumont, 1690-1771) ενώ χαρακτηριστικές είναι οι γιανσενιστικές του θέσεις.<sup>76</sup>

Ο Λα Φοντ γράφει τον Σεπτέμβριο του 1746 μια πρωτοφανή για τα δεδομένα της εποχής τεχνοκριτική για το Σαλόν του ίδιου έτους, τις *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d' Août 1746*<sup>77</sup> με αφορμή, όπως ο ίδιος αναφέρει, την επιστολή του Κόμη ντε Μπονεβάλ<sup>78</sup> προς τον ζωγράφο Μωρίς Καντέν ντε Λα Τουρ (Maurice Quentin de la Tour, 1704-1788), επιστολή που δημοσιεύτηκε μετά το τέλος του Σαλόν του 1746 στη *Mercure de France*. Στη συγκεκριμένη επιστολή ο Κόμης ντε Μπονεβάλ υποστηρίζει ότι θα ήταν ευκαίιο η έκθεση του Σαλόν του 1746 να συνοδεύεται από μια κριτική αποτίμηση των εκτεθειμένων έργων ώστε το κοινό να μπορέσει να κατανοήσει τον διαφορετικό χαρακτήρα του κάθε ζωγράφου και τα σημεία της υπεροχής του. Ο Κόμης ντε Μπονεβάλ επισημαίνει επίσης στην επιστολή του ότι μια κριτική αποτίμηση των έργων τέχνης των Σαλόν από κάποιον ειδήμονα που θα ήξερε να χειριστεί τη δύναμη της γλώσσας και να καταστήσει σαφή τα αισθητικά κριτήρια, θα μπορούσε να έχει

<sup>76</sup> Για τη βιογραφία του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν βλέπε La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σσ.9-11 και Andrew McClellan, όπ. π., σ.21. Η εργογραφία του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν παρατίθεται στο Παράρτημα II, σσ. 126-127

<sup>77</sup> Για το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης βλέπε Παράρτημα VI, σ. 156

<sup>78</sup> Για τον Κόμη ντε Μπονεβάλ δεν μπόρεσα να εντοπίσω βιογραφικές πληροφορίες.

για το κοινό παιδευτική αξία αναφορικά με τις κρίσεις του τελευταίου για τα έργα τέχνης.<sup>79</sup>

Ενώ ωστόσο οι οι *Réflexions* γράφονται το 1746, δημοσιεύονται ανώνυμα με καθυστέρηση -για άγνωστους λόγους- το 1747. Το ότι δημοσιεύονται ανώνυμα διατυπώνεται ρητά -πιθανόν από τον Λουί-Πιετί ντε Μπασωμόν- στη *Journal de Trevoux* το 1747: “L’auteur de cet ouvrage ne se nomme pas.”.<sup>80</sup> Το ότι οι *Réflexions* γράφτηκαν από τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν γίνεται πολύ γρήγορα γνωστό δεδομένου ότι ο συγγραφέας είχε παραδώσει στον Πιερ-Ζαν Μαριέτ (Pierre-Jean Mariette, 1694-1774) ένα χειρόγραφο του έργου του για να μάθει την άποψή του κι ενώ ο τελευταίος τον είχε συμβουλεύσει να μην το εκδώσει, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν το εξέδωσε προκαλώντας την αντίδραση του Μαριέτ, την οποία ο τελευταίος κατέθεσε γραπτώς σε σημείωση στο περιθώριο χειρογράφου των *Réflexions*.<sup>81</sup> Επιπλέον, οι *Réflexions* παραδίδονται επώνυμα από τον συγγραφέα τους στην Ακαδημία Επιστημών και Γραμμάτων της Λυόν το 1747 ενώ ρητή αναφορά στο όνομα του συγγραφέα γίνεται και το 1748 από τον Αμπέ Ραϋνάλ (Abbé Raynal, 1713-1796).<sup>82</sup>

Το ότι ο Λα Φοντ δημοσίευσε τις *Réflexions* ανώνυμα δεν μας εκπλήσσει καθότι η πλειοψηφία της κριτικής της τέχνης στη Γαλλία του 18<sup>ου</sup> αιώνα ήταν ανώνυμη. Ο Richard Wringley αναφέρει ότι ενώ το όνομα του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ήταν γνωστό το 1747 ως συνώνυμο του συγγραφέα των *Réflexions*, αυτός δεν υπέστη κάποια τιμωρία πέρα από την προσωπική επίπληξη, πιθανότατα γιατί είχε υπάρξει μέλος της Αυλής ή γιατί η Ακαδημία δεν ήξερε ακόμα την ταυτότητά του ή και ίσως γιατί η λογοκρισία δεν είχε γίνει ακόμα πολύ αυστηρή.<sup>83</sup> Ο Andrew McClellan υποστηρίζει ότι η κυκλοφορία των *Réflexions* στα τέλη Ιουλίου του 1747 ήταν σκόπιμη διότι θεωρεί καταρχήν πιθανό ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν να ήθελε να παράσχει στο κοινό τους τεχνικούς όρους με βάση τους οποίους θα κρίνονταν τα έργα του Σαλόν του 1747 που ξεκινούσε στις 25 Αυγούστου. Επιπλέον, αναφέρει ότι η κυκλοφορία του έργου το συγκεκριμένο χρονικό διάστημα θα έδινε ώθηση στη δημόσια συζήτηση αναφορικά με την ιστορική ζωγραφική και τις σύγχρονες τάσεις,

<sup>79</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σσ. 44-45

<sup>80</sup> Βλέπε χειρόγραφο σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας, Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ .2/24, σ.239

<sup>81</sup> Βλέπε Pierre-Jean Mariette, *Note à propos de l' ouvrage de La Font de Saint-Yenne*, χειρόγραφο σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας, Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 2/23

<sup>82</sup> Βλέπε La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ.9

<sup>83</sup> Βλέπε Richard Wringley, όπ. π., σ.22

θα μεγάλωνε τις προσδοκίες του κοινού ως προς την κρατική πρωτοβουλία και έτσι οι κρατικοί λειτουργοί θα αναγκάζονταν να προβούν στη λήψη κάποιων μέτρων. Για τους λόγους αυτούς ο Andrew McClellan υποστηρίζει ότι εσκεμμένα οι *Réflexions* δεν κυκλοφόρησαν το έτος στο οποίο αναφέρονται.<sup>84</sup>

Πρόκειται για ένα κείμενο γραμμένο με πάθος και ορμή, όπου ο συγγραφέας ασκεί κριτική σε περίπου 100 έργα από αυτά που εκτέθηκαν στο Σαλόν του 1746 ενώ αναφέρεται και σε άλλα χωρίς να τα αναλύει. Για κάποια έργα και για κάποιους καλλιτέχνες απλά σωπαίνει<sup>85</sup> ενώ υπάρχει και μια παρέκβαση για τα αρχιτεκτονικά έργα. Οι *Réflexions* ωστόσο, δεν εξαντλούνται στην κριτική των έργων τέχνης. Ένα μέρος του έργου είναι αφιερωμένο στο αίτημα του συγγραφέα για ίδρυση πινακοθηκών στο Λούβρο και στην παράλληλη μετατροπή του σε μουσείο, αίτημα που εντάσσεται στη γενικότερη προσπάθεια του συγγραφέα να υποδείξει τρόπους για την εξύψωση των Καλών Τεχνών στη Γαλλία, την ανάδειξη της Γαλλικής Σχολής και συνεπώς του γαλλικού έθνους. Σε αυτό το πλαίσιο επιχειρεί να επανεδραιώσει την αξία της ιστορικής ζωγραφικής σε σχέση με τα άλλα είδη της ζωγραφικής ενώ γίνεται λάβρος όταν διαπιστώνει την επιρροή της διάδοσης της χρήσης του γυαλιού και στην εσωτερική διακόσμηση. Ένα ακόμα θέμα που τίθεται με το έργο του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι η σημασία της κριτικής για τους καλλιτέχνες και την εξέλιξή τους αλλά και το δικαίωμα άσκησης της κριτικής από μη καλλιτέχνες. Τέλος, η κριτική που ασκεί ο Λα Φοντ στα έργα του Σαλόν αλλά και η γενικότερη κριτική αποτίμηση των πράξεων ιδιωτών και κρατικών λειτουργών αναφορικά με την τέχνη οδηγούν τον αναγνώστη στα αισθητικά κριτήρια που ο Κόμης ντε Μπονεβάλ ζητούσε στα τέλη Σεπτεμβρίου του 1746. Όλο αυτό το εγχείρημα γίνεται από τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν εξ ονόματος του κοινού αλλά στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα ρητορικό τέχνασμα που επικαλείται ο συγγραφέας για να νομιμοποιήσει την κριτική του, η οποία ήταν πρωτοφανώς εξαντλητική για τα δεδομένα της εποχής του.

Στο παρόν κεφάλαιο και προκειμένου να γίνουν σαφείς οι θέσεις του συγγραφέα για το κάθε θέμα χωριστά, παρουσιάζεται το εν λόγω κείμενό του διαρθρωμένο σε νοηματικούς άξονες.

<sup>84</sup> Βλέπε Andrew McClellan, όπ. π., σ.20

<sup>85</sup> Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι σε όλα τα έργα που εκτέθηκαν στο Σαλόν βρήκε καλά στοιχεία. Ο λόγος ωστόσο, που αναφέρει για το ότι δεν τα παρουσίασε όλα, ήταν η αποφυγή ενός εκτεταμένου κειμένου δεδομένου ότι όλα τα έργα τέχνης διαθέτουν εκτός από καλά στοιχεία και μειονεκτήματα που και αυτά θα έπρεπε να αναλύσει. Βλέπε La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ. 93

## I. Κριτικοί της τέχνης

Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν υποστηρίζει ρητά ότι δημοσιεύει τους συλλογισμούς του για τα έργα που εκτέθηκαν στο Σαλόν του 1746 με μόνα κίνητρα τον έρωτά του για τη ζωγραφική και τις Καλές Τέχνες και τον ζήλο του για την πρόοδο των τελευταίων.<sup>86</sup> Η διατύπωση αυτή αποτελεί ουσιαστικά προσπάθεια να διαβεβαιώσει τους αναγνώστες του για τις καλές του προθέσεις στην άσκηση της κριτικής του ενώ προκειμένου να νομιμοποιήσει το δικαίωμά του να ασκεί κριτική - παρότι ο ίδιος δεν είναι καλλιτέχνης- επισημαίνει ότι όλοι έχουν δικαίωμα να εκφέρουν τις κρίσεις τους για ένα έργο τέχνης. Για τον συγγραφέα, ένας πίνακας που εκτίθεται είναι επιδεκτικός στις κρίσεις του κοινού όπως ακριβώς μια θεατρική πράξη είναι επιδεκτική κρίσεων από τους θεατές και όπως ακριβώς ένα βιβλίο που τυπώνεται και κυκλοφορεί είναι επιδεκτικό κρίσεων από τους αναγνώστες. Με το επιχείρημα αυτό, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επιχειρεί να δικαιώσει το εγχείρημά του να εκφέρει ο ίδιος κρίσεις για το Σαλόν του 1746, αν και αποφεύγει να διατυπώσει ότι πρόκειται για δικές του κρίσεις και αντί αυτού αναφέρει ότι μεταφέρει τις κρίσεις του κοινού. Από τις κρίσεις του κοινού για τα έργα, δηλώνει ότι μεταφέρει μόνο τις πιο συχνές και τις πιο λογικές, καθώς κατά την εκτίμησή του το κοινό συχνά προβαίνει και σε άδικες ή περίεργες κρίσεις λόγω προκαταλήψεων και βιασύνης.<sup>87</sup> Η καθολικότητα ωστόσο των κρίσεων του κοινού αποτελεί για τον συγγραφέα κριτήριο της ορθότητάς τους.

Από τις κρίσεις του κοινού, επιλέγει να παρουσιάσει ειδικότερα και τις κρίσεις των ειδημόνων που στηρίζονται σε γνώση των αρχών περί τέχνης και διακρίνονται από ένα φυσικό φως, μια έμφυτη αίσθηση του γούστου για το ωραίο. Αυτήν την έμφυτη αίσθηση των ειδημόνων για την αναγνώριση του ωραίου ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν την ονομάζει *sentiment*, όρος που αποκτά τεχνική σημασία σε όλο το έργο του συγγραφέα.<sup>88</sup> «Ειδήμονες» μεταφράζω τον όρο *connaisseurs* που

<sup>86</sup> Οπ.π., σ. 45

<sup>87</sup> Ο συγγραφέας συμβουλεύει τους καλλιτέχνες να περιφρονούν τα κακεντρεχή σχόλια του κοινού διότι αυτά μπορεί να οφείλονται σε ζήλια, αλαζονεία ή και κακεντρεχές χιούμορ. Βλέπε όπ.π., σ. 93

<sup>88</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σσ.45-46

Ο όρος *sentiment* αποσαφηνίζεται στη δεύτερη έκδοση των *Réflexions* (1752), όπου ορίζεται ως το φυσικό φως (*lumière naturelle*) που είναι η βάση του γούστου για το πραγματικά ωραίο. Με το φυσικό αυτό φως είναι προικισμένοι πολύ λίγοι άνθρωποι-παρότι πολύ περισσότεροι νομίζουν το αντίθετο- και χάρη σ' αυτό μπορούν να διακρίνουν αμέσως την ύπαρξη ή την ανυπαρξία της αρμονίας σε ένα έργο. Παρότι είναι έμφυτο, πρέπει να καλλιεργείται με τη μελέτη των κανονιστικών αρχών της κάθε τέχνης. Βλέπε La Font de Saint-Yenne, *L' ombre du grand Colbert, Le Louvre, & la Ville de Paris, Dialogue, Réflexions sur quelques causes de l' État présent de la peinture en France, avec quelques lettres de l'auteur à ce sujet, Nouvelle édition corrigée et augmentée*, Παρίσι, 1752, σσ.189-190

επανελημμένα χρησιμοποιεί ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν.<sup>89</sup> Από τις *Réflexions* προκύπτει ότι οι ειδήμονες διαθέτουν φύσει την απαραίτητη γνώση για να ορίσουν την αξία ή απαξία ενός έργου τέχνης, ότι κοσμούν τα ιδιαίτερα τους δωμάτια με έργα τέχνης και ότι είναι αυτοί που εκφέρουν τις πιο σωστές κρίσεις για τις καλλιτεχνικές δημιουργίες.<sup>90</sup> Ο όρος *connaisseurs* εξετάζεται στην υπάρχουσα βιβλιογραφία σε αντιπαραβολή με τους όρους *curieux* και *amateurs*, που ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επίσης χρησιμοποιεί στις *Réflexions*. Τον όρο *curieux* τον μεταφράζω «φιλότεχνοι» και βάσει των χρήσεων του όρου στις *Réflexions* προκύπτει ότι πρόκειται για ανθρώπους που επισκέπτονται τις εκθέσεις έργων τέχνης και που παραγγέλνουν στους καλλιτέχνες έργα για να κοσμήσουν τα ιδιαίτερα τους δωμάτια.<sup>91</sup> Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν θεωρεί ότι μέσω των παραγγελιών τους και του καλού τους γούστου, οι φιλότεχνοι είναι προστάτες των τεχνών.<sup>92</sup> Τον όρο *amateurs* που ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επίσης χρησιμοποιεί τον μεταφράζω πάλι «φιλότεχνοι».<sup>93</sup> Από το κείμενο δεν προκύπτει σημασιολογική διαφορά σε σχέση με τον όρο *curieux* καθώς ο συγγραφέας χρησιμοποιεί εναλλάξ τους δύο όρους για τους Ντε Ζυλιέν, Μπλοντέλ ντε Γκανύ, Ντε λα Μποεξιέρ.<sup>94</sup> Η μόνη πρόσθετη πληροφορία που εξάγεται από το κείμενο είναι ότι τους *amateurs* πρέπει να τους συναναστρέφονται οι ιστορικοί ζωγράφοι.<sup>95</sup>

Με το επιχείρημα λοιπόν της ελευθερίας της κρίσης του ατόμου για τα έργα τέχνης, ο συγγραφέας αναπτύσσει τα οφέλη των κρίσεων αυτών για τους καλλιτέχνες, την εξέλιξη τους και τη γενικότερη πρόοδο των τεχνών και του έθνους, ενώ από το σημείο αυτό και έπειτα τον όρο «κρίση» (*jugement*) στις *Réflexions* διαδέχεται ο όρος «κριτική» (*critique*).<sup>96</sup> Για έναν καλλιτέχνη, υποστηρίζει ο συγγραφέας, η κριτική από

<sup>89</sup> La Font de Saint-Yenne, *Oeuvre critique*, Étienne Jollet (επιμ.), Παρίσι, 2001, σσ.46, 55, 60, 61, 62, 69, 73, 76, 77, 78, 79, 84, 86, 91

<sup>90</sup> Ονόματα ειδημόνων που ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αναφέρει είναι των Πιερ-Ζαν Μαριέτ (όπ.π., σ.62), Ζαν ντε Ζυλιέν (Jean de Julienne, 1686-1766) (όπ.π., σ.69) και Σεβαλιέ ντε Γκ. (Chevalier de G., ;). Όπ. π., σ.79

<sup>91</sup> Όπ.π., σσ. 50, 54, 57, 58, 61, 65, 67, 84

<sup>92</sup> Ονόματα φιλότεχνων που ο συγγραφέας αναφέρει στις *Réflexions* είναι στο Παρίσι οι Ζαν ντε Ζυλιέν, Ζακ-Φρανσουά Μπλοντέλ ντε Γκανύ (Jacques-François Blondel de Gagny, 1705-1774), Ντε λα Μποεξιέρ (De la Boëxière) και στην Αμβέρσα ο Βαν Χάγκεν (Van Hagen). Όπ.π., σσ. 54,58  
Για τους δύο τελευταίους φιλότεχνους δεν κατέστη δυνατό να βρω οποιαδήποτε πληροφορία.

<sup>93</sup> Όπ.π., σσ. 54, 65, 87, 93

<sup>94</sup> Όπ.π., σ.54

<sup>95</sup> Όπ.π., σ. 65

Για τους όρους *connaisseurs*, *curieux* και *amateurs* βλέπε Charlotte Guichard, όπ. π., σσ. 15-17, 23 και εξής, Pierre Cabanne, *Les grands collectionneurs, Du Moyen-Âge au XIXe siècle*, Παρίσι, 2003, σ.121-133 και Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Παρίσι, 1987, σσ.61-80.

<sup>96</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ.46

τους συναδέλφους του δεν αρκεί διότι αυτοί κρίνουν είτε με βάση ψυχρούς και άχαρους κανόνες είτε μέσω αντιπαραβολής με τη δική τους μανιέρα, με αποτέλεσμα συχνά να μην είναι αμερόληπτοι. Αντίθετα, οι θεατές που δεν είναι εξειδικευμένοι στην καταλληλότητα των τόνων, στην επιλογή των λεπτομερειών ενός θέματος αλλά και στη γενικότερη και ειδικότερη εκτέλεση ενός θέματος, είναι πιο χρήσιμοι κριτικοί για έναν καλλιτέχνη γιατί δεν είναι δουλικά προσηλωμένοι σε κανόνες, είναι αμερόληπτοι αφού δεν υπεισέρχεται ανταγωνισμός και κρίνουν με φυσικό γούστο.<sup>97</sup> Αυτοί ωστόσο, οι θεατές-κριτικοί που αναφέρει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, δεν αποτελούν το ευρύ κοινό για το οποίο είχε αρχικά κάνει λόγο αλλά μόνο μια μερίδα του κοινού, τους ειδήμονες. Συνεπώς, με τις *Réflexions* μεταφέρεται στους καλλιτέχνες η κριτική των ειδημόνων για τα έργα του Σαλόν. Ο συγγραφέας ωστόσο, δεν κατονομάζει κάποιον ειδήμονα που να εξέφρασε τις απόψεις του για τα έργα του Σαλόν του 1746. Συνεπώς, μπορεί να θεωρηθεί ότι στις *Réflexions* ο συγγραφέας μεταφέρει τις δικές του απόψεις και ότι η αναφορά στους ειδήμονες με την έμφυτη αίσθηση του ωραίου και τη γνώση των αρχών περί τέχνης αποσκοπεί στο να ορίσει ο συγγραφέας τον εαυτό του, αν όχι και κάποιο κύκλο ανθρώπων.<sup>98</sup> Οι παρατηρήσεις του εξάλλου για τα έργα που αναλύει είναι στην πλειοψηφία τους πολύ εξειδικευμένες για να τις έχει εκφράσει το κοινό (public) που ο ίδιος ορίζει ότι δεν θα ήξερε να συμβουλευσει τους καλλιτέχνες για τις λεπτομέρειες των έργων τους.<sup>99</sup>

Η επιχειρηματολογία του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν για την ελευθερία διατύπωσης κρίσεων για τα έργα τέχνης είναι επιχειρηματολογία για τη νομιμοποίηση άσκησης κριτικής της τέχνης από μη καλλιτέχνες, ειδήμονες όμως της τέχνης. Το εγχείρημα αυτό, ο συγγραφέας το στηρίζει με τη συνδρομή της έννοιας του κοινού

<sup>97</sup> Οπ.π.

<sup>98</sup> Για το ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν μεταφέρει στο έργο του τις κρίσεις ειδημόνων και για το ότι και ο ίδιος ανήκει σε αυτόν τον κύκλο, βλέπε René Démoris, *La peinture en procès. L' invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Παρίσι, 2001, σ. 69, René Démoris, «Les enjeux de la critique d'art en sa naissance: les "Réflexions" de la Font de Saint-Yenne (1747)», *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles: actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques*, Κλερμόν-Φερράν, 2003, σσ. 27, Albert Dresdner, όπ. π., σσ.164-165, Marijke Jonker, όπ. π., σ.194 και Thomas Crow, όπ. π., σ.136

Ο Richard Wrigley υποστηρίζει ότι οι κριτικές και ειδικά του Λα Φοντ είχαν σκοπό να διαπαδαγωγήσουν το κοινό ώστε να μπορεί να κρίνει ένα έργο τέχνης, και ότι οι *Réflexions* παρείχαν διαφορετική αισθητική ορολογία σε σχέση με την εξειδικευμένη ορολογία των καλλιτεχνών και των ειδημόνων. Ο Wrigley δεν ορίζει τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ως ειδήμονα. Τον διαφοροποιεί και τον αντιμετωπίζει ως κριτικό τέχνης χωρίς να τον εντάσσει στον κοινωνικό κύκλο των ειδημόνων. Σχετικά βλέπε Richard Wrigley, *The origins of french art criticism. From the ancien régime to the restoration*, Οξφόρδη, 1995, σ.175

<sup>99</sup> Ο Thomas Crow αναφέρει ότι η πρακτική δημοσιογράφων και κριτικών να ασκούν κριτική στο όνομα του κοινού ήταν σύνηθες φαινόμενο της εποχής. Βλέπε Thomas Crow, όπ. π., σ.2

παρότι οι σκέψεις του κοινού δεν αποτυπώνονται σε αυτό το τόσο εξειδικευμένο έργο. Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ορίζει την κριτική του , όπως τη μεταφέρει στους καλλιτέχνες για να τους ενθαρρύνει, ως σοφή και μετρημένη ενώ υποστηρίζει ότι διακρίνεται από την απαιτούμενη ευγένεια.<sup>100</sup>

## II. Ιστορική ζωγραφική και ιστορικός ζωγράφος

Για τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν η ιστορική ζωγραφική αποτελεί το ύψιστο είδος ζωγραφικής διότι απευθύνεται στην ψυχή, την οποία διαπαιδαγωγεί και γι' αυτό ο ιστορικός ζωγράφος είναι ζωγράφος της ψυχής σε αντίθεση με τους ζωγράφους που ξεχωρίζουν στα άλλα είδη ζωγραφικής, οι οποίοι απευθύνονται μόνο στα μάτια του θεατή.<sup>101</sup> Για τον συγγραφέα, τα ιστορικά έργα διαθέτουν θεία φωτιά και ενθουσιασμό ενώ οι ήρωες τους δημιουργούν βαθιά εντύπωση στο θεατή καθώς μέσα από την ανάδειξη των σπουδαίων τους πράξεων και των αρετών τους αποτελούν πρότυπα για το μέλλον.<sup>102</sup> Πηγές σπουδαίων ιδεών για τους ιστορικούς ζωγράφους αποτελούν οι λογοτεχνικοί και θρησκευτικοί θεματικοί κύκλοι από όπου πάντοτε αντλούσαν οι μεγάλοι ποιητές. Τέτοιες πηγές είναι η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια* του Ομήρου, η *Αινειάδα* του Βιργιλίου, η *Ars Poetica* του Ορατίου και τα έργα των Ντεσπρώ, Τάσσο και Μίλτον ενώ για τον ιστορικό ζωγράφο που θέλει να πραγματευτεί ένα θρησκευτικό θέμα, εξαιρετική πηγή θεωρούνται ιερά βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης, του Ησαΐα, του Ιεζεκιήλ, του Ιερεμία, του Δανιήλ και του Δαβίδ.<sup>103</sup> Η σχέση αυτή ποίησης- ιστορικής ζωγραφικής που επισημαίνεται από τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δεν περιορίζεται στην κοινότητα των πηγών έμπνευσης. Για τον συγγραφέα των *Réflexions*, η σχέση ιστορικού ζωγράφου και ποιητή πρέπει να είναι ουσιαστική ώστε ο πρώτος να ωφελείται πνευματικά από τον δεύτερο σε μόνιμη βάση.<sup>104</sup>

Ο ιστορικός ζωγράφος επιπλέον, πρέπει να έχει μελετήσει τα έργα των παλαιών και σύγχρονων ζωγράφων ως προς την οικονομία, τη διάταξη και τα τεχνάσματα των συνθέσεων τους και να έχει μάλιστα αντιγράψει τα καλύτερα από αυτά. Ως πρότυπα ζωγράφων, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αναφέρει τους Ραφαήλ (Raphael Santi, 1483-1520), Ντομενικό (Domenico Zampieri, 1581-1641), Καρράτσι

<sup>100</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ .92

<sup>101</sup> Όπ.π., σ.47

<sup>102</sup> Όπ. π., σ. 4

<sup>103</sup> Όπ. π., σσ. 47-48

<sup>104</sup> Όπ.π., σ. 48

(Ludovico Carracci (1555-1619), Agostino Carracci (1557-1602), Annibale Carracci (1560-1609)), Τζούλιο Ρομάνο (Giulio Romano, 1499-1546), Πιέτρο ντα Κορτόνα (Pietro da Cortona, 1596-1669), Ρούμπενς (Peter Paul Rubens, 1577-1640) Πουσσέν (Nicolas Poussin, 1594-1665), Λε Συέρ (Eustache Le Sueur, 1616-1655), Σαρλ λε Μπρέν (Charles Le Brun, 1619-1690), Κουαπέλ (Antoine Coypel, 1661-1722) και Λεμουάν (François Lemoine, 1688-1737).<sup>105</sup> Ο ιστορικός ζωγράφος επιπλέον, οφείλει στην ανάπαυλά του να μελετά τα καλύτερα ιστορικά έργα, να ξεχωρίζει και να αναζητά σε αυτά τα πιο ενδιαφέροντα εικονογραφικά θέματα, να καταγράφει αμέσως τις ιδέες του με τη ζέση που τις συλλαμβάνει, να εξετάζει το σχέδιο έργων, να αντιγράφει έργα που του κάνουν εντύπωση ακόμα κι αν αυτά προέρχονται από χαρακτηριστικά, να συλλογίζεται για τα καλά στοιχεία ενός έργου είτε αυτό προέρχεται από το πινέλο των δοξασμένων ζωγράφων του παρελθόντος είτε από κάποιον σύγχρονό του, να αναζητά την πηγή έμπνευσης των ωραίων στοιχείων έργων στα οποία θαυμάζει την εκφραστική θερμότητα και την αγχίνια του καλλιτέχνη στη σύνθεση, να μελετά τα στοιχεία του *costume /decorum*<sup>106</sup> όπως τα θρησκευτικά ήθη, τα έθιμα, την ένδυση, τα κτίρια και τα τοπία της κάθε χώρας που είναι στο θέμα του πίνακά του. Αυτές οι ενασχολήσεις του ιστορικού ζωγράφου είναι απαραίτητες για τη διασφάλιση της επιτυχίας του και την κατάκτηση της αθανασίας αλλά πρέπει να συνοδεύονται και από τη δέουσα κοινωνική του παρουσία όπως αυτή αντικατοπτρίζεται στην τέλεση των θρησκευτικών του καθηκόντων και στις σχέσεις του με την οικογένειά του, τους φίλους του και τα υπόλοιπα μέλη του κοινωνικού συνόλου.<sup>107</sup>

Για τον συγγραφέα οι ιστορικοί ζωγράφοι της εποχής του δεν μπορούν καν να συγκριθούν με τους ιστορικούς ζωγράφους του 17<sup>ου</sup> αιώνα καθότι υστερούν σε σχέση με αυτούς.<sup>108</sup> Σε αυτό το πλαίσιο, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν πλέκει το εγκώμιο του

<sup>105</sup> Οπ.π., σ.48

<sup>106</sup> Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δεν χρησιμοποιεί τον όρο 'decorum' αλλά τον όρο 'costume' που θα μπορούσε να μεταφραστεί σε έθος. Δεδομένης της σημασίας που αποδίδει στον όρο, χρησιμοποιώ στο κείμενό μου τον ταυτόσημο και πιο συχνά χρησιμοποιημένο βιλιογραφικά όρο 'ντεκόρουμ'.

<sup>107</sup> Οπ.π., σσ. 65-66

<sup>108</sup> Για την ιστορική ζωγραφική του 17<sup>ου</sup> αιώνα, τα είδη της, τη θεματολογία της, την πολιτική της διάσταση βλέπε Thomas Kirchner, «La nécessité d' une hiérarchie des genres», *Revue d' esthétique*, τ.31-32, 1997, σσ.186-196 και Thomas Kirchner, *Le héros épique. Peinture d' histoire et politique artistique dans la France du XVIIe siècle*, μετάφραση Aude Virey-Wallon και Jean-Léon Muller από το πρωτότυπο γερμανικό(2001), Παρίσι, 2008, ενώ συχετισμό της ιστορικής ζωγραφικής του 18<sup>ου</sup> αιώνα με την τότε κοινωνική πραγματικότητα βλέπε στο Thomas Kirchner, « Observons le monde. La réalité sociale dans la peinture française du XVIIIe siècle», *L' art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, επιμ. Thomas Gaehgens, Christian Michel, Daniel Rabreau & Martin Schieder (επιμ.), Παρίσι, 2001, σσ.367-381.



17<sup>οο</sup> αιώνα και του Λουδοβίκου του ΙΔ΄ (1638-1715) αναφορικά με την πρόοδο των τεχνών που είχε καταστήσει τη γαλλική σχολή ανταγωνίστρια της αντίστοιχης ιταλικής, και προβαίνει στη διατύπωση των αιτιών της παρακμής της ιστορικής ζωγραφικής κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>109</sup>

### **III. Αιτίες παρακμής της ιστορικής ζωγραφικής κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα**

Η πρώτη αιτία που αναφέρει ο συγγραφέας σχετίζεται με την επιλογή θέματος. Θεωρεί ότι πολλοί ζωγράφοι υστερούν σε αυτό το πολύ σημαντικό ζήτημα για το λόγο ότι θέλουν να δοκιμάσουν τις δυνάμεις τους στο ιστορικό είδος παρότι οι ικανότητές τους δεν επαρκούν.<sup>110</sup> Επομένως, η πραγμάτευση ιστορικών θεμάτων από ζωγράφους που δεν ασχολούνται αποκλειστικά με την ιστορική ζωγραφική αποτελεί την πρώτη αιτία παρακμής της ιστορικής ζωγραφικής στον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Ο συγγραφέας μάλιστα, αποδίδει στους ζωγράφους που επιχειρούν να διακριθούν σε όλα τα είδη της ζωγραφικής, συμπεριλαμβανομένου και του είδους της ιστορικής ζωγραφικής, το γνώρισμα της υπερβολικής ματαιοδοξίας αλλά και το ελάττωμα της ζήλιας για την επιτυχία των συναδέλφων τους σε άλλα είδη από τα δικά τους. Θεωρεί ότι οι ζωγράφοι που δεν προσηλώνονται στη σφαίρα των δικών τους ικανοτήτων είναι αλαζόνες και μέτριοι πνευματικά αφού γίνονται μιμητές σε είδη που δεν κατέχουν.<sup>111</sup> Από τη θέση αυτή, προκύπτει αβίαστα και το συμπέρασμα ότι ο συγγραφέας πιστεύει ότι δεν είναι όλοι οι ζωγράφοι ικανοί να διακριθούν στην ιστορική ζωγραφική.

Μια άλλη αιτία παρακμής της ιστορικής ζωγραφικής στη Γαλλία του 18<sup>οο</sup> αιώνα αποτελεί για τον Λα Φοντ ντε Σαιντ Γιεν η προσκόλληση ιστορικών ζωγράφων σε θέματα ήδη πραγματευμένα χιλιάδες φορές. Χαρακτηρίζει μάλιστα τους ζωγράφους ράθυμους, φύσει «λογοκλόπους» και άτολμους καθώς παρά την απειρία των θεμάτων της κοσμικής, της ιερής ιστορίας και της μυθολογίας, αυτοί επιμένουν να πραγματεύονται επαναλαμβανόμενα θέματα με επαναλαμβανόμενο τρόπο. Από αυτό το γεγονός, ο συγγραφέας εξάγει το συμπέρασμα ότι σύγχρονοί του ιστορικοί ζωγράφοι αγνοούν τη δύναμη της καινοτόμου πραγμάτευσης ενός θέματος. Θεωρεί ότι μόνο κάποιες ιδιοφυΐες καταφέρνουν να παρουσιάσουν ίδια θέματα με διαφορετικό και έξυπνο τρόπο, επιλέγοντας για παράδειγμα να φωτίσουν ένα άλλο στιγμιότυπο από το υπό παρουσίαση επεισόδιο. Οι περισσότεροι ζωγράφοι όμως,

<sup>109</sup> Όπ.π., σσ.48-49. Για την πολιτική του Λουδοβίκου ΙΔ΄ αναφορικά με τις τέχνες, βλέπε Pierre Cabanne, όπ. π., σσ.103-111

<sup>110</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ . 46

<sup>111</sup> Όπ.π.

υποστηρίζει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, θεωρούν καινοτομία τη διαφορετική πραγμάτευση των μορφών μιας σύνθεσης και το αποτέλεσμα υποστηρίζει ότι είναι η υπερβολή στην έκφραση, το οποίο δεν συνάδει με τα κοσμικά ή με τα θρησκευτικά θέματα και αποδυναμώνει την ουσία της δράσης.<sup>112</sup>

Σοβαρό πλήγμα στην πρόοδο της ιστορικής ζωγραφικής αποτέλεσε για τον συγγραφέα και η εκτεταμένη χρήση του γυαλιού, την οποία συνδέει με την τάση των συγχρόνων του για υπερβολικό εξωραϊσμό.<sup>113</sup> Η αφθονία των καθρεπτών στην εσωτερική διακόσμηση αποτελεί για τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αιτία παρακμής της ιστορικής ζωγραφικής και της ζωγραφικής γενικότερα καθώς οι πίνακες εξοβελίστηκαν από καθρέπτες. Κατηγορεί μάλιστα το γαλλικό έθνος που υπέκυψε στη λάμψη του γυαλιού και το χαρακτηρίζει άπληστο για ό,τι λάμπει και είναι νέο. Υποστηρίζει ότι η ζωγραφική έχει πλέον περιοριστεί στο να κοσμεί ευτελή σημεία του χώρου, απομακρυσμένα από την άμεση έκταση του ματιού όπως τα στεφανώματα των τζακιών και μάλιστα με θέματα άχαρα ή κοινά που δεν απαιτούν κάποια ιδιαίτερη επινόηση. Αυτόν τον εξοβελισμό της τέχνης ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν τον χαρακτηρίζει ως επονεϊδιστη περιφρόνηση και γελοία αδικία από μέρους των Γάλλων απέναντι στις Καλές Τέχνες, στάση που προκαλεί κατά αυτόν όχι μόνο τη δική του απορία αλλά και των ξένων. Επικαλούμενος μάλιστα στίχους από το *Temple du Goût* του Βολταίρου δεν διστάζει να αποκαλέσει βλάκες (badauds) όσους θαυμάζουν τα νέα γνωρίσματα της εσωτερικής αρχιτεκτονικής και διακόσμησης.<sup>114</sup>

Αιτίες παρακμής της ιστορικής ζωγραφικής και γενικότερα της ζωγραφικής κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, υποστηρίζει ο συγγραφέας ότι αποτελούν η επικράτηση στην εσωτερική διακόσμηση των καθρεπτών, των ταπισερί, των ταπήτων και των γύψινων ανάγλυφων, η διάδοση του πορτραίτου, του πιο επικερδούς είδους της ζωγραφικής τότε, και η προτίμηση των ζωγράφων για τα ευτελή-κατ' αυτόν- θέματα της μόδας. Όλα αυτά τα θεωρεί απόρροιες της έλλειψης παραγγελιών πινάκων ζωγραφικής πέραν των πορτραίτων και απόρροιες της έλλειψης φωτισμένων μαϊκήνων. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι η έλλειψη παραγγελιών ιστορικών έργων ωθεί τους ιστορικούς ζωγράφους για λόγους βιοποριστικούς στα πορτραίτα κυριών που επιθυμούν να δουν τον εαυτό τους μεταμορφωμένο σε θεές. Στο σημείο αυτό, ο συγγραφέας είναι προκλητικά ειρωνικός απέναντι στο ωραίο φύλο ενώ αποκαλεί

<sup>112</sup> Όπ.π., σ. 47

<sup>113</sup> Όπ.π., σ. 49

<sup>114</sup> Όπ. π., σσ.49-51

κόλακες τους ζωγράφους που εκτελούν τα πορτραίτα εβδομαδιαίας αθανασίας αυτών των κυριών, με αποτέλεσμα να χαρακτηρίζει το ύφος του *φαιδρό* για να δικαιολογηθεί στη μερίδα αναγνωστών που μπορεί να θίγεται από τα ιδιαίτερα καυστικά σχόλιά του επί του θέματος. Επιπλέον, από τα γραφόμενα του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν προκύπτει ότι προσάπτει στους ζωγράφους πορτραίτων τυχοδιωκτισμό καθώς τους κατηγορεί ότι ασχολούνται με αυτό το είδος προκειμένου με κολακευτικές αναπαραστάσεις να αποκτήσουν γρήγορη φήμη.<sup>115</sup>

Ως αιτία παρακμής της ζωγραφικής στην εποχή του, θεωρεί και την αυξημένη χρήση των παστέλ που ως υλικό μπορεί να είναι πιο εύκολο και πιο γρήγορο στο χειρισμό, αλλά υστερεί σε διάρκεια αποτελέσματος με συνέπεια τη δημιουργία εξαμιζόμενων ωραίων στοιχείων και την ύπαρξη ξεθωριασμένων έργων που δεν θα υπήρχαν αν είχε χρησιμοποιήσει ο ζωγράφος λάδι.<sup>116</sup> Για τα ξεθωριασμένα έργα αποδίδει ευθύνες και στους ζωγράφους που υιοθετούν πρακτικές οικονομίας σε κάποια χρώματα όπως το αζούρ-ουτρεμέρ. Ως έργα ξεθωριασμένα αναφέρει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν τα έργα του Αντουάν Βατώ (Antoine Watteau, 1684-1721) και τον πίνακα με τα τριαντάφυλλα του Πιερ-Σαρλ Τρεμολιέρ (Pierre-Charles Tremollieres, 1703-1739 ).<sup>117</sup>

#### **IV. Μέτρα κατά της παρακμής της ζωγραφικής -Η ιδέα του μουσείου**

Ως μέσο σωτηρίας της ιστορικής ζωγραφικής και των ιστορικών ζωγράφων ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν θεωρεί τα cabinets των φιλότεχνων (amateurs/curieux). Οι τελευταίοι όπως οι Ζαν ντε Ζυλιέν, Ζακ-Φρανσουά Μπλοντέλ ντε Γκανύ και Ντε λα Μποεξιέρ θεωρούνται από τον συγγραφέα προστάτες του καλού γούστου και επικριτές του μετρίου και του ευτελούς ενώ τα cabinets τους θεωρούνται ως το καταφύγιο των καλών τεχνών. Υποστηρίζει ότι οι φιλότεχνοι φιλοξενούν στις πιο τιμητικές θέσεις των cabinets τους τα καλύτερα έργα των ζωγράφων της προηγούμενης γενιάς αλλά και συγχρόνων τους και τα πιο θαυμαστά μαρμάρινα και μπρούτζινα γλυπτά, προσφέροντας ένα θέαμα εκστατικό ακόμα και για τους πιο αυστηρούς ειδήμονες. Για τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, η συμβολή των cabinets στη σωτηρία της ζωγραφικής συνίσταται και στο ότι φιλοξενώντας εξαιρετικά έργα όλων

<sup>115</sup> Όπ.π., σσ. 51-54

<sup>116</sup> Όπ.π., σσ.54,77

<sup>117</sup> Όπ.π., σσ.75-76

Καθότι ο Σαρλ-Πιερ Τρεμολλιέρ δεν παρήγαγε κάποιο έργο που να αναπαριστά μόνο τριαντάφυλλα, πιθανολογώ ότι αναφέρεται στον πίνακα *Αφροδίτη και Έρωτας*, όπου οι μορφές περιστοιχίζονται από τριαντάφυλλα. Για το έργο αυτό βλέπε Παράρτημα III, σ. 128, αριθμός έργου 1

των ειδών της ζωγραφικής γίνονται πόλος έλξης και πηγή θαυμασμού για τους ξένους.<sup>118</sup>

Τα cabinets ωστόσο των φιλότεχνων δεν είναι το μοναδικό μέσο σωτηρίας των καλών τεχνών και της ζωγραφικής ειδικότερα, αφού ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν προτείνει τη δημιουργία μίας μεγάλης ή περισσότερων μικρών αλλά κοντινών πινακοθηκών στο ακατοίκητο, εγκαταλελειμμένο και περιφρονημένο παλάτι του Λούβρου.<sup>119</sup> Ένα τέτοιο μέτρο θα έσωζε καταρχήν αυτό το βασιλικό κτίριο από την φθορά και θα αποκαθιστούσε στα μάτια Γάλλων και ξένων τη δόξα του . Συστήνοντας στον Λενορμάν Τουρνεέμ (Charles-François Paul Lenormant Tournehem, 1684-1751)<sup>120</sup> ειδικά μέτρα για τη διάσωση του Λούβρου που θα του επέφεραν θετικές κριτικές, υστεροφημία και εκτίμηση, του προτείνει κατόπιν τη μετατροπή του Λούβρου σε μουσείο ή τη δημιουργία μουσείου σε κάποιο άλλο ανάλογο κτίριο της περιοχής. Παρότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δεν αναφέρει τη λέξη ‘μουσείο’, είναι αυτή η κτιριακή χρήση που προτείνει για το Λούβρο με τη φράση ‘βασιλική πινακοθήκη’ καθώς αναφέρει ότι εκεί πρέπει να τοποθετηθούν μόνιμα τα αναρίθμητα αριστουργήματα των πιο σημαντικών ζωγράφων της Ευρώπης που συνθέτουν το βασιλικό cabinet και τα οποία είναι συσσωρευμένα και θαμμένα είτε στις Βερσαλλίες είτε σε δωμάτια με κακό φωτισμό, μακριά από τα μάτια επίδοξων θεατών. Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν καταγγέλει ότι τα έργα αυτά δεν συντηρούνται, δεν αερίζονται και είναι αφημένα στη σκόνη παρότι αποδεικνύουν την ανωτερότητα και το μεγαλείο του και της πολιτείας και θα έπρεπε να εκτίθενται σε κοινή θέα αφού δόξασαν το έθνος στο παρελθόν ενώ ανάλογη δόξα θα επέφερε στο έθνος η εκ νέου

<sup>118</sup> Όπ.π., σσ.54-55

<sup>119</sup> Η Marijke Jonker υποστηρίζει ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δίνει πολλή έμφαση στο ζήτημα του Λούβρου για το λόγο ότι η *colonnade* του και τα γύρω κτίρια (εκκλησία Saint-Germain l' Auxerrois, Hôtel de Ville, Palais de Justice) ήταν ο δημόσιος χώρος των γιανσενιστών και των κοινοβουλευτικών (*parlementaires*), με τους οποίους τασσόταν και ο συγγραφέας. Βλέπε Marijke Jonker, όπ. π., σ. 199

<sup>120</sup> Ο Λενορμάν Τουρνεέμ, θείος της Μαρκησίας ντε Πομπαντούρ, ήταν από τα τέλη του 1745 έως και τον Νοέμβριο του 1751 «Γενικός Διευθυντής των Βασιλικών Κτιρίων» και η θητεία του σύμφωνα με τον Jean Locquin, ιδιαίτερα μετά το 1747, ανταγωνίστηκε εκείνη του Κολμπέρ (Jean-Baptiste Colbert, 1619-1683) της εποχής του Λουδοβίκου ΙΔ΄. Ο Τουρνεέμ όρισε τον Γενάρη του 1747 ως «Πρώτο Ζωγράφου του Βασιλιά» τον Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ (Charles-Antoine Coyvel, 1694-1752), ο οποίος έγινε και διευθυντής της Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής στη Γαλλία τον Ιούνιο του ίδιου έτους, ενώ ήταν αυτός που προκήρυξε και τον διαγωνισμό του 1747 μεταξύ των ακαδημαϊκών ζωγράφων, οι οποίοι επιδόθηκαν κυρίως σε πίνακες με ιστορικά θέματα. Κατά τη διάρκεια της θητείας του ξεχώρισαν ο ορισμός κριτικής επιτροπής για τα έργα έκθεσης στα Σαλόν, ο ορισμός των « *associés-libres*», ο εμπλουτισμός των τίτλων της βιβλιοθήκης της Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής, η δημιουργία της Βασιλικής Σχολής Μαθητών (École royale des Élèves Protégés) και η επανέναρξη του θεσμού των διαλέξεων. Για τη θητεία του Τουρνεέμ, βλέπε Jean Locquin, όπ. π., σσ. 1-13

συλλογική έκθεσή τους.<sup>121</sup> Ο συγγραφέας υποστηρίζει ακόμα ότι η έκθεση των πινάκων του θα είχε και παιδευτικό χαρακτήρα για το κοινό αφού αυτό θα μπορούσε να γνωρίσει όλα τα καλλιτεχνικά ύφη και όλες τις ζωγραφικές περιόδους.<sup>122</sup> Στο σημείο αυτό ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν εκθειάζει τον Φραγκίσκο Α΄ (1494-1547) αναφορικά με τις καλές τέχνες όπως και τον Φίλιππο της Ορλεάνης (1674-1723), αντιβασίλεα κατά την περίοδο 1715-1723, για τη βασιλική του συλλογή ενώ προτρέπει υπόρρητα τον Λουδοβίκο ΙΕ΄ και τον Τουρνεέμ να προβούν σε πράξεις ανάλογες ώστε να εξασφαλίσουν και αυτοί την αθανασία στη μνήμη των φιλότεχνων όλης της Ευρώπης μέσω της έκθεσης των βασιλικών συλλογών.<sup>123</sup>

Η δημιουργία μιας βασιλικής πινακοθήκης στο Λούβρο, ενός μουσείου με τη σύγχρονη σημασία, θα προσέφερε ακόμα στους καλλιτέχνες ένα κίνητρο άμιλλας (*émulation*).<sup>124</sup> Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν θεωρεί ότι οι καλλιτέχνες θα επιδίδονταν στην παραγωγή έργων άξιων να ανταγωνιστούν τα εκτεθειμένα σε μια προσπάθεια να ενταχθούν και δικά τους έργα σε αυτήν τη βασιλική πινακοθήκη ενώ δεν θα υπέκυπταν πλέον στα ευτελή θέματα της εποχής, όπως τα πορτραίτα κυριών.<sup>125</sup>

Το αίτημα αυτό για την ίδρυση πινακοθήκης-μουσείου στο Λούβρο ενώ έπεται βασιλικών φιλοφρονήσεων από τον Σαιντ-Γιεν και τίθεται με την απαραίτητη ευγένεια υπόψη του Τουρνεέμ, θέτει σε σύγκριση από τη μία πλευρά τους Φραγκίσκο Α΄, Λουδοβίκο ΙΔ΄ και Φίλιππο της Ορλεάνης με τον Λουδοβίκο ΙΕ΄ και από την

<sup>121</sup> Ο Édouard Pommier, μάλιστα, αναφέρει ότι τα χωρία τα σχετικά με τον εγκλεισμό των έργων τέχνης αποτελούν κοινό τόπο για τους συγγραφείς. Πρόκειται για κοινό τόπο που πηγάζει στον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο και τη *Φυσική Ιστορία*. Βλέπε Édouard Pommier, «Le projet du Musée royal (1747-1789)», *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Thomas Gaehtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau & Martin Schieder (επιμ.), Παρίσι, 2001, σσ.187-188

<sup>122</sup> La Font de Saint-Yenne, *όπ. π.*, σσ.55-58

<sup>123</sup> Τον Φραγκίσκο Α΄ τον αποκαλεί ο Pierre Cabanne πρώτο συλλέκτη της Γαλλίας. Σχετικά με τον Φραγκίσκο Α΄ και την πολιτική του στον τομέα των καλών τεχνών βλέπε Pierre Cabanne, *όπ. π.*, σσ.75-84

<sup>124</sup> Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τον όρο *émulation*. Η έκθεση ενός έργου τέχνης σύμφωνα με τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι αναγκαία προκειμένου ένα έργο να συγκριθεί με άλλα. Η σύγκριση αυτή γεννά την ευγενή άμιλλα μεταξύ των καλλιτεχνών καθώς στα μάτια του κοινού όλα τα έργα τέχνης είναι ίσα. Η έννοια της ευγενούς άμιλλας (*émulation*) που περιλαμβάνει την κρίση του κοινού αναφέρεται συχνά στις *Réflexions* χωρίς ωστόσο να αποτελεί καινοτομία του συγγραφέα ως προς την κριτική αποτίμηση ενός έργου τέχνης. Ο Φλωράν λε Κομτ την όρισε ως βασικό γνώρισμα των εκθέσεων της Βασιλικής Ακαδημίας το 1699 και από τότε και έπειτα η απομόνωση ενός έργου τέχνης και η αδυναμία θεασής του θεωρήθηκαν ως παράγοντες που αποκλείουν ένα έργο από την οποιαδήποτε αποτίμηση. Σχετικά, βλέπε Florent Le Comte, *όπ. π.*, σσ.199-200 και Eva Kernbauer, *όπ. π.*, σσ.115-116

<sup>125</sup> La Font de Saint-Yenne, *όπ. π.*, σσ. 58-59

άλλη πλευρά τον Κολμπέρ<sup>126</sup> με τον Τουρνεέμ προκειμένου να επισπεύσει τη λήψη δράσης από τους ιθύνοντες για την ανάδειξη του Λούβρου.

### V. Κριτική των έργων τέχνης και αισθητικά κριτήρια

Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν στο υπόλοιπο των *Réflexions* του πραγματοποιεί κριτική στην πλειοψηφία των εκτεθειμένων έργων του Σαλόν του 1746 ενώ παρεμβάλλει και κάποιες αρχιτεκτονικές παρατηρήσεις. Το livret του Σαλόν του 1746 αναφέρει ότι εκτέθηκαν 150 έργα αν και υπό την ίδια αρίθμηση υπάρχουν περισσότερα του ενός έργα ενώ ο Λα Φοντ ασκεί ονομαστική κριτική σε περίπου 100 από αυτά.<sup>127</sup> Η σειρά που ο συγγραφέας επιλέγει για την άσκηση της κριτικής του στηρίζεται στην ιεράρχηση των ειδών της ζωγραφικής του Αντρέ Φελιμπιέν ενώ προσθέτει τα παστέλ. Σύμφωνα με αυτήν την ιεράρχηση, την πρώτη θέση κατέχει η ιστορική ζωγραφική με τα θρησκευτικά θέματα, τη δεύτερη θέση κατέχει η ιστορική ζωγραφική με τα κοσμικά θέματα, την τρίτη θέση κατέχει η ιστορική ζωγραφική με τα μυθολογικά θέματα, την τέταρτη θέση κατέχουν τα πορτραίτα, καταρχήν αυτά που έχουν εκτελεστεί με λάδι και κατόπιν αυτά που έχουν εκτελεστεί με παστέλ, την τέταρτη θέση κατέχει η τοπιογραφία και την τελευταία οι νεκρές φύσεις. Όσον αφορά στις τελευταίες, ο συγγραφέας δεν τους αφιερώνει κάποιο ξεχωριστό τμήμα στο έργο του και απλά παρεμβάλλει σε άτακτη σειρά την κριτική του για κάποιες νεκρές φύσεις του Ζαν-Μπατίστ Ουντρύ (Jean-Baptiste Oudry, 1686-1755). Κατόπιν, προχωρά στην κριτική εξέταση των εκτεθειμένων γλυπτών και στις αρχιτεκτονικές του παρατηρήσεις που δεν σχετίζονται με το Σαλόν του 1746 ενώ την κριτική των γλυπτών διαδέχεται η κριτική των σχεδίων και των χαρακτηρισμών.

Ο πρώτος πίνακας που εντάσσεται στην κατηγορία του ιστορικού, θρησκευτικού είδους και παρουσιάζεται κριτικά από τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι του Καρλ βαν Λόο (Carle van Loo, 1705-1765), *Η προσευχή του Λουδοβίκου ΙΓ΄ στην Παρθένο για την κατάληψη της Λα Ροσέλ το 1629* που σήμερα βρίσκεται στην εκκλησία Notre Dame des Victoires στο Παρίσι.<sup>128</sup> Στον πίνακα αυτό ο

<sup>126</sup> Ο Κολμπέρ ίσως να επαινείται από τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν και για το γεγονός ότι πιθανότατα άσκησε θετική επιρροή στον Λουδοβίκο ΙΔ΄ ως προς την πολιτική του απέναντι στους γιανσενιστές, ένας από τους οποίους ήταν και ο συγγραφέας των *Réflexions*. Σχετικά βλέπε Marijke Jonker, όπ. π., σ. 199

<sup>127</sup> Για το Livret του 1746 συμβουλευτήκα την έκδοση του J.-J. Guiffrey (εκδ.), *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu' en 1800*, τόμ.1, Παρίσι, 1869, όπου αναπαράγεται η δεύτερη έκδοση του εν λόγω livret με κάποιες προσθήκες και διορθώσεις που βασίζονται στην πρώτη του έκδοση.

<sup>128</sup> Βλέπε Παράρτημα ΙΙΙ, σ. 128, αριθμός έργου 2

συγγραφέας επαινεί τη διάταξη (ordonnance), την ακρίβεια και τη μανιέρα της εκτέλεσης, την απόδοση των υφασμάτων, την ευπρέπεια και την ευγένεια της μορφής του Λουδοβίκου αλλά επικρίνει την έλλειψη αρμονίας στο σύνολο, τους χρωματικούς τόνους που θαμπώνουν υπερβολικά το μάτι του θεατή, την ψυχρή στάση του αγγέλου, το παραμελημένο σχέδιο στη μορφή του μικρού Ιησού και την έλλειψη της ευγένειας που αναλογεί στη μορφή της Παρθένου.<sup>129</sup> Στους άλλους τρεις πίνακες του ίδιου καλλιτέχνη, *Η επίσκεψη της Παρθένου στην Ελισάβετ, Ο Ευαγγελισμός, Η παρουσία του Ιησού στο ιερό*<sup>130</sup>, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν εντοπίζει μειονεκτήματα αναφορικά με τη συμβατότητα της αναπαράστασης και της πηγής του θέματος όπως το ότι η Αγία Ελισάβετ δεν αναπαρίσταται τόσο γηραιά όσο αναφέρεται στην Αγία Γραφή ή το ότι δεν αποδίδεται ο βαθμός οσιότητας και ευγένειας της Παρθένου, μειονεκτήματα σχετικά με τους χρωματικούς τόνους όπως το ότι η Παρθένος της *Επίσκεψης* δεν έχει την απαραίτητη μελανότητα στο δέρμα, μειονεκτήματα σχετικά με την απόδοση των υφασμάτων που και στους τρεις πίνακες φαίνονται στον συγγραφέα να είναι άχαρα και βαριά, και μειονεκτήματα σχετικά με τη φόρμα των έργων, την οποία ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν βρίσκει ακανόνιστη και υπεύθυνη για κάποιες ατέλειες στη διάταξη όπως στην υπερβολικά κάθετη τοποθέτηση του αγγέλου του *Ευαγγελισμού*.<sup>131</sup>

Μετά από τα θρησκευτικά έργα του Καρλ βαν Λόο, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν σχολιάζει τους δύο θρησκευτικούς πίνακες που εξέθεσε ο Ζαν-Μπατίστ Μαρί Πιερ (Jean-Baptiste Marie Pierre, 1713/1714-1789) στο Σαλόν του 1746, *Η τιμωρία του Ηρώδη και Οι προσκυνητές στους Εμμανούλ*<sup>132</sup>. Στον πρώτο πίνακα επαινεί την επιλογή του θέματος, την όλη σύνθεση, τη στάση των προσώπων και την αληθοφάνεια της έκφρασης ενώ παρατηρεί την ανάγκη για μεγαλύτερες μάζες φωτός στον πίνακα ώστε να λάμπει περισσότερο. Ο συγγραφέας επαινεί ιδιαίτερος αυτόν τον πίνακα και τον δημιουργό του ενώ για τον δεύτερο θρησκευτικό του πίνακα περιορίζεται σε ονομαστική μνεία, ενημέρωση για την χωρική του τοποθέτηση και στο μόνο σχόλιο ότι η σύνθεση αυτού του πίνακα δεν έχει τίποτα το αξιοθαύμαστο<sup>133</sup> όπως ακριβώς

<sup>129</sup>La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σσ. 59-60

<sup>130</sup>Ο πίνακας *Ο Ευαγγελισμός*, π.1746, βρίσκεται στο Μουσείο Snite και ο πίνακας *Η παρουσία του Ιησού στο ιερό*, 1728, βρίσκεται στη Λυόν, στον καθεδρικό ναό του Αγίου Ιωάννη

<sup>131</sup>La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σσ. 60-61

<sup>132</sup>Το έργο *Η τιμωρία του Ηρώδη* λανθάνει ενώ για το έργο *Οι προσκυνητές στους Εμμανούλ* σε ασπρόμαυρο βλέπε Παράρτημα III, σ.129, αριθμός έργου 3

Για τα δύο αυτά έργα βλέπε και Nicolas Lesur, Olivier Aaron, *Jean-Baptiste Marie Pierre 1714-1789, Premier peintre du roi*, Παρίσι, 2009, σσ. 238-240

<sup>133</sup>Όπ.π., σ. 61

και ο επόμενος πίνακας που σχολιάζεται, του Ετιέν Ζωρά (Étienne Jaurat, 1699-1789) *Ο Άγιος Πέτρος θεραπεύει έναν λεπρό στην είσοδο του ναού*, στον οποίο ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν παρατηρεί την έλλειψη καινοτομίας στην πραγμάτευση του θέματος.<sup>134</sup> Το ίδιο μειονέκτημα παρατηρεί και στον πίνακα *Η βάπτιση του Αγίου Ιωάννη* του Νοέλ Αλλέ (Noël Hallé, 1711-1781), στον οποίο αναφέρεται με εξαιρετική συντομία μετά από τους θρησκευτικούς πίνακες του Ζαν Ρεστού (Jean Restout, 1692-1768) που έπονται περιγραφικά του θρησκευτικού έργου του Ζωρά.<sup>135</sup>

Οι τρεις θρησκευτικοί πίνακες του Ζαν Ρεστού είναι *Ο Άγιος Κάρολος Μπορομέο*, *Ο Άγιος Πέτρος* και *Η έκσταση του Αγίου Μπενουά*<sup>136</sup>. Για τον πρώτο πίνακα, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επιφυλάσσει θετικά σχόλια που επικεντρώνονται στη στάση του Αγίου, στο ευλαβικό του ύφος και στην απόδοση του ενδύματός του ενώ είναι επικριτικός για τους άλλους δύο. Τα μειονεκτήματα που εντοπίζει σε αυτούς αφορούν καταρχήν στη στάση του Αγίου Πέτρου - τον οποίο θεωρεί ότι ο ζωγράφος έχει αποδώσει με τον αυθάδη αέρα ενός θεατρικού ήρωα και όχι με τα παρεπόμενα ενός Αποστόλου που ταπεινός μετανοεί λίγες στιγμές πριν από το μαρτύριό του-, στην ιδέα, στην εκτέλεση και στους χρωματισμούς της *Έκστασης του Αγίου Μπενουά*.<sup>137</sup>

Μετά από τα θρησκευτικά έργα του Ζαν Ρεστού και του Νοέλ Αλλέ, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν σχολιάζει όλα τα έργα του Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ που εκτέθηκαν στο Σαλόν του 1746 ξεκινώντας με τα θρησκευτικά του, τα οποία είναι *Ο ευαγγελισμός της Θεοτόκου*, *Οι προσκυνητές στους Εμμαούς*<sup>138</sup>, *Η θυσία του Αβραάμ* και το έργο σε παστέλ *Η Σαμαρείτισσα* ενώ μαζί με αυτά σχολιάζει και το έργο *Ο θεός του έρωτα* και τα δύο πορτραίτα *Ηράκλειτος* και *Δημόκριτος*<sup>139</sup>. Για τα πρώτα

<sup>134</sup> Όπ.π., σ. 61

<sup>135</sup> Όπ.π., σ.62

<sup>136</sup> Η Christine Gouzi αναφέρει ότι δεν υπάρχουν ίχνη των δύο πρώτων έργων από το 1787 και έπειτα, και ότι ζωγραφίστηκαν και τα δύο για το παρεκκλήσι του Collège du Plessis-Sorbonne στο Παρίσι. Βλέπε Christine Gouzi, *Jean Restout 1692-1768, Peintre d'histoire à Paris*, Παρίσι, 2000, σσ. 95, 279-280. Αναφορικά με το τρίτο έργο, η ίδια συγγραφέας αναφέρει ότι ζωγραφίστηκε το 1730 για ένα μοναστήρι Βενεδικτίνων και ότι το 1746 ζωγραφίστηκε *Η προσευχή του Αγίου Μπενουά*. Υποστηρίζει ότι ήταν *Η προσευχή του Αγίου Μπενουά* που εκτέθηκε στο Σαλόν του 1746 και πιθανότατα έχει δίκιο αφού η υπογραφή και η χρονολόγηση των πινάκων από τον καλλιτέχνη υποστηρίζουν αυτήν την εκδοχή. Στο livret του Σαλόν του 1746 αναφέρεται απλώς για το έργο υπό τον αριθμό 20 ότι απεικονίζει τον Άγιο Μπενουά. Συνεπώς, προκύπτει ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αναφέρεται στο έργο του 1746 με τον τίτλο του έργου του 1730. Αυτό δεν είναι τυχαίο καθώς η μορφή του Αγίου Μπενουά και στον πίνακα με την έκσταση και στον πίνακα με την προσευχή είναι ίδια. Για τους δύο πίνακες του Ρεστού με θέμα τον Άγιο Μπενουά βλέπε Παράρτημα III, σσ.129-130, αριθμοί έργων 4,5 και στον προαναφερόμενο κατάλογο για τον Ρεστού και το έργο του, σσ. 110-111, 220-221, 282.

<sup>137</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σσ. 61-62

<sup>138</sup> Βλέπε Παράρτημα III, σ.130, αριθμός έργου 6

<sup>139</sup> Βλέπε Παράρτημα III, σ. 131, αριθμοί έργων 7,8



τέσσερα έργα, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δεν προβαίνει σε λεπτομερή κριτική καθώς θεωρεί ότι ο δημιουργός τους είναι εξαιρετικός στους θρησκευτικούς πίνακες και ότι η φήμη του συνεπώς απαλλάσσει τον ίδιο από την υποχρέωση μιας εκτενούς εξέτασης των έργων. Ο πίνακας στον οποίο αναφέρεται ωστόσο εκτενέστερα είναι *Ο θεός του έρωτα*. Επαινεί το βαθμό δυσκολίας και την ευφυΐα στη σύλληψη του θεού που συνδυάζει εκφραστικά την αθωότητα και την πονηριά ενώ επισημαίνει την υστέρηση στην απόδοση της ομορφιάς του, στους χρωματικούς τόνους της σάρκας του και στα ενδύματά του που είναι βαριά και δεν προσδίδουν στο θεό του έρωτα χάρη ή ελαφρότητα. Αναφορικά με τα πορτραίτα των δύο φιλοσόφων, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αναγνωρίζει την αληθοφάνεια της έκφρασης αλλά θεωρεί ότι αυτή η αληθοφάνεια είναι υπερβολική και αντανακλά τον κόπο του ζωγράφου ενώ υπερβολική χαρακτηρίζει και την απόδοση του γήρατος των φιλοσόφων.<sup>140</sup> Τα πορτραίτα των δύο φιλοσόφων του Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ αν και δεν ανήκουν στο θρησκευτικό γένος της ιστορικής ζωγραφικής, είναι αυτά που κλείνουν την κριτική παρουσίαση του συγκεκριμένου είδους.

Οι δύο ιστορικοί πίνακες του Σαρλ Παρροσέλ (Charles Parrocel, 1688-1752) που εκτέθηκαν στο Σαλόν του 1746, *Η είσοδος του Τούρκου πρέσβη Μοχάμεντ Εφέντη μέσω της γέφυρας Τουιλερί* και *Η αναχώρηση του Τούρκου πρέσβη Μοχάμεντ Εφέντη από τη γέφυρα Τουιλερί*<sup>141</sup>, είναι οι πρώτοι της κοσμικής ιστορίας στους οποίους ασκεί κριτική ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν και μάλιστα αποκλειστικά θετική. Επαινεί στα έργα αυτά τη διάταξη της σύνθεσης, τη διανομή των μορφικών συμπλεγμάτων, την ποικιλία των μορφών που αναδεικνύεται αντιπροσωπευτικά από τα ενδύματά τους, την αληθοφάνεια των πολύτιμων σκεπασμάτων των αλόγων, την απόδοση της προοπτικής και την αρμονική ποικιλία των τόνων που ξεκουράζει και ευχαριστεί το θεατή.<sup>142</sup>

<sup>140</sup> Οπ.π., σσ.62-63

<sup>141</sup> Για τα έργα, βλέπε Παράρτημα III, σσ. 131-132, αριθμοί έργων 9, 10

Ο πίνακας *Η είσοδος του Τούρκου πρέσβη Μοχάμεντ Εφέντη μέσω της γέφυρας Τουιλερί* φιλοτεχνήθηκε το 1727 για το διαγωνισμό ιστορικής ζωγραφικής που οργάνωσε ο Δούκας του Αντίν, Ορρύ (Philibert Orry, 1689-1747) την ίδια χρονιά. Ο Δούκας του Αντίν, Ορρύ, ήταν ο προκάτοχος του Τουρνεέμ στο αξίωμα του Γενικού Διευθυντή Βασιλικών Κτιρίων. Το έργο αυτό του Παρροσέλ αγοράστηκε το 1737 για τη βασιλική συλλογή. Βλέπε Christine Gouzi, όπ. π., σ. 40

<sup>142</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ. 63

Έργα του Παρροσέλ εξετάζονται και στο τμήμα των *Réflexions*, όπου ο συγγραφέας εκθέτει τις απόψεις του για τα προπλάσματα των γλυπτών συνθέσεων. Οι πίνακες που αναφέρονται εκ των υστέρων και επαινούνται είναι *Ο έφιππος Δούκας της Ορλεάνης*, *Μάχη του ιππικού*, *Στρατόπεδο της γαλλικής φρουράς* και *Στρατόπεδο της ελβετικής φρουράς*. Στους τρεις τελευταίους πίνακες ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν παρατηρεί έλλειψη τελειότητας στην καλλιτεχνική манιέρα αλλά υποστηρίζει ότι η τέχνη αυτών των έργων όπως και η αληθοφάνεια τους είναι εύκολα αντιληπτές από ειδήμονες και μη. Στο

Παράλληλα με τους πίνακες της κοσμικής ιστορίας, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν εξετάζει και τους πίνακες με μυθολογικά θέματα αφού και αυτούς τους εντάσσει στο ύψιστο, ιστορικό είδος της ζωγραφικής. Έτσι, μετά από τα έργα του Παρροσέλ, ο συγγραφέας των *Réflexions* ασκεί κριτική στη *Μήδεια* του Ζαν-Μπατίστ Μαρί Πιερ. Η κριτική του όμως διαφέρει αισθητά από αυτήν που επιφύλαξε για τα θρησκευτικά έργα του δημιουργού. Υποστηρίζει ότι το έργο τράβηξε την προσοχή του κοινού με το τρομακτικό του θέμα αλλά δεν κέρδισε τον θαυμασμό του καθώς ο σχεδιασμός και η εκτέλεση της σύνθεσης ήταν προϊόντα βιασύνης και στερούνταν επιμέλειας. Ειδικότερα, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν εντοπίζει έλλειψη σωστής απόδοσης της προοπτικής, μη αληθοφανή απόδοση στη μορφή του παιδιού της Μήδειας και έλλειψη γούστου που δεν αντισταθμίζονται από την επαρκή απόδοση του φρικαλέου χαρακτήρα της παιδοκτόνου.<sup>143</sup>

Με αφορμή την εγγύτητα της *Μήδειας* στο χώρο έκθεσης του 1746 με ένα ακόμα έργο του Ζαν-Μπατίστ Μαρί Πιερ, *Το πορτραίτο της κυρίας \*\*\* με μαρμόττα*<sup>144</sup>, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αφήνει για λίγο την ιεράρχηση των ειδών της ζωγραφικής προκειμένου να το σχολιάσει. Στην πραγματικότητα όμως, τα σχόλιά του για το ίδιο το έργο περιορίζονται στην αναγνώριση της φυσικότητας ενός σαγηνευτικού και πρωτότυπου πορτραίτου. Αντιθέτως, τα σχόλιά του είναι περισσότερα και απόλυτα επικριτικά και ειρωνικά για την τάση των συγχρόνων του να θέλουν μέσα από πορτραίτα να αποκτήσουν μια καταγωγή που δεν έχουν.<sup>145</sup> Εξίσου επικριτικός είναι και για τους πίνακες που αναπαριστούν σκηνές της καθημερινής ζωής (*bambochades*). Δεν τους κατονομάζει και βέβαια δεν έχει καμία περιγραφική αναφορά για αυτά τα έργα του Ζαν-Μπατίστ Μαρί Πιερ, των οποίων το θέμα και το είδος δεν εγκρίνει για έναν ιστορικό ζωγράφο. Κατά τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν οι πίνακες με σκηνές της καθημερινής ζωής είναι υποδεέστερου γούστου και αρέσουν στο λαό επειδή αισθάνεται μια οικειότητα με τα έργα λόγω της θεματολογίας τους.<sup>146</sup>

---

πορτραίτο του Δούκα της Ορλεάνης επαινεί την επιλογή της στάσης της μορφής παρότι τη βρίσκει τολμηρή (La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ.86). Η συγκεκριμένη ανακολουθία στη δομή των *Réflexions* εξηγείται από τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν με την αιτιολογία ότι λησμόνησε να αναφερθεί στα έργα αυτά κατά την εξέταση των ιστορικών πινάκων του Παρροσέλ.

<sup>143</sup> Όπ.π., σσ. 63-64

Στον κατάλογο των Nicolas Lesur, Olivier Aaron, όπ. π., σ.240 αναφέρεται ότι το έργο *Μήδεια* λανθάνει.

<sup>144</sup> Και γι' αυτό το έργο αναφέρεται ότι λανθάνει. Όπ.π., σσ. 242-243

<sup>145</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ. 64

<sup>146</sup> Όπ.π., σσ. 64-65.

Με την ευκαιρία της αναφοράς σε ζωγραφικά είδη κατώτερα της κοσμικής ιστορίας και της μυθολογίας, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν εξετάζει τους πέντε πίνακες που εξέθεσε ο Ζαν-Μπατίστ Ουντρώ στο Σαλόν του 1746 παρότι η σειρά αυτής της εξέτασης δεν συμβαδίζει με την προαναγγελλμένη. Οι δύο πρώτοι πίνακες αναπαριστούν κυνήγια και οι επόμενοι τρεις τοπία. Τα σχόλια του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν για τον πρώτο πίνακα *Το κυνήγι ενός λύκου από τέσσερις βασιλικούς σκύλους* είναι πολύ θετικά καθώς θεωρεί αξιοθαύμαστη τη σχεδιαστική ακρίβεια, την εκφραστικότητα των ζώων, την απόδοση των στάσεων τους και του τριχώματός τους ενώ υποστηρίζει ότι και το δεύτερο κυνήγι *Το κυνήγι ενός λίκου* είναι ίσης αξίας με το προηγούμενο έργο. Εξαιρετικά επαινετικά είναι τα σχόλια του συγγραφέα και για τα τρία τοπία του Ουντρώ αλλά και για τον ίδιο τον ζωγράφο που ξεχωρίζει σε περισσότερα του ενός ζωγραφικά είδη. Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν σχολιάζει τα τρία τοπία συνολικά επαινώντας καταρχήν την επιλογή των τοπίων και κατόπιν την απόδοση της ομορφιάς της φύσης, την αληθοφάνεια, την ποικιλία που εμφανίζεται στα είδη των δέντρων και στα φυλλώματά τους, τις τονικές διαβαθμίσεις των χρωμάτων.<sup>147</sup>

Παραλείποντας ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν την εξέταση των έργων που εκτέθηκαν στο Σαλόν του 1746 των Λουί Γκαλός (Louis Galloche, 1670-1761), Ζακ-Φρανσουά Κουρτέν (Jacques-François Courtin, 1672-1752), Ζακ-Φρανσουά Ντε(σ)λυέν (Jacques-François De(s)lyen, 1684-1761), Ζακ Ντυμόνς (Jacques du Mons, 1700-1781/2), Αντουάν Μπουαζό (Antoine Boisot, 1702-1782), Πιερ-Νικολά Ουιγιό (Pierre-Nicolas Huillot, 1674-1751), Αντουάν Λεμπέλ (Antoine Le Bel, 1705-1793), Ετιέν Πουατρό (Étienne Poitreau, 1693-1767) με την αιτιολογία ότι απλά θα επαναλάμβανε γνωστά εγκώμια, περνά στην εξέταση κάποιων από τα έργα που εξέθεσε στο Σαλόν το 1746 ο Ανρί-Αντουάν ντε Φαβάν (Henri Antoine de Favannes, 1668-1752).<sup>148</sup> Αναφέρεται στα τοπία του καλλιτέχνη επαινώντας την επιλογή τους

---

Για τους δύο από τους τέσσερις πίνακες-bambochades που εξέθεσε ο Πιερ το 1746 και σώζονται, βλέπε Παράρτημα III, σσ.132-133, αριθμοί έργων 11,12

<sup>147</sup> Οπ.π., σσ. 66-67

<sup>148</sup> Οπ.π., σ. 67

Στο *Livret* του 1746 αναφέρεται ότι ο Γκαλός εξέθεσε έναν πίνακα μυθολογίας *Ο Τηλέμαχος διηγείται στην Καλυψό τις περιπέτειές του*, ο Κουρτέν πέντε πίνακες (*Πάνας και Σύριγξ, Νεαρός άνδρας που παίζει κιθάρα, Εριγόνη και Δίας, Η αρπαγή της Διηάνειρας από τον Κένταυρο Νέσσο, Η Σταύρωση, Η Παρθένας*), ο Ντεσλυέν τρία πορτρέτα, ο Ντυμόνς το πορτραίτο *Ο Πατριάρχης Λόθ* και δύο πίνακες, *Η Ναϊάδα* και *Το ποτάμι*, ο Μπουαζό δύο πίνακες (*Η αυγή, Η νύχτα*), ο Ουιγιό επτά πίνακες (*Τα όργανα της μουσικής, Ο τοκογλύφος και δύο ληστές, Πανέρι με φρούτα και ινδικός χοίρος που τρώει σταφύλια, 2 Βάζο με λουλούδια, Η ζωγραφική και η γλυπτική, Ηλικιωμένος Ολλανδός*), ο Λεμπέλ τρία τοπία (*Τοπίο,*

και την απόδοσή τους αλλά ενώ κάνει λόγο για τέσσερα έργα, αναφέρεται μόνο στα δύο τοπία. Αν και ο ντε Φαβάν εξέθεσε συνολικά εννέα πίνακες, οι άλλοι δύο εκτός των τοπίων, τους οποίους δεν κατονομάζει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, ίσως να είναι τα θρησκευτικά του έργα καθώς οι υπόλοιποι τέσσερις έχουν κοινή θεματική, τον Τηλέμαχο, ενώ ο τελευταίος αναπαριστά Βακχανάλια.<sup>149</sup> Κι ενώ ο συγγραφέας εξετάζει αποκλειστικά έργα που εκτέθηκαν στο Σαλόν 1746, στην περίπτωση του ντε Φαβάν κάνει μια εξαίρεση και αναφέρεται και σε παλαιότερα έργα του καλλιτέχνη που κόσμησαν την έπαυλη Σαντελούπ, πίνακες με θέματα από τη ζωή του Φιλίππου του Ε΄ και το μύθο του Φαέθοντα ενώ υμνεί και το παρεκκλήσι της έπαυλης που επίσης ζωγράφησε ο ίδιος καλλιτέχνης. Ο λόγος που ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν κάνει αυτήν την εξαίρεση είναι για να επισημάνει στους αναγνώστες του την ανάγκη συγκέντρωσης τέτοιας εμπέλειας έργων στο Παρίσι ώστε να μπορούν να τα βλέπουν οι φιλότεχνοι (*curieux*).<sup>150</sup>

Μετά από τα έργα του ντε Φαβάν, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν περνά στην εξέταση των δύο από τα τρία έργα που εξέθεσε ο Φρανσουά Μπουσέ (François Boucher, 1703-1770) στο Σαλόν του 1746. Πρόκειται για την *Ευγλωττία* και την *Αστρονομία*<sup>151</sup>, πίνακες που προορίζονταν για την Αίθουσα Μεταλλίων στη βασιλική βιβλιοθήκη. Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επαινεί τον καλλιτέχνη για τη διάταξη στα έργα του, για την απόδοση των υφασμάτων και τις τονικές διαβαθμίσεις αλλά επικρίνει την φυσιογνωμία της γυναικείας μορφής καθώς όχι μόνο δεν παραπέμπει στον συμβολισμό της ευγλωτίας αλλά δεν φαίνεται να έχει χαρακτήρα. Εκτός όμως από την έλλειψη εκφραστικότητας, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν παρατηρεί έλλειψη ποικιλίας στις μορφές των νεαρών κοριτσιών, ελλιπή χρωματική απόδοση της σάρκας, μη απόδοση στις μορφές των χαρακτηριστικών που ταιριάζουν με το θέμα των έργων και έλλειψη αληθοφάνειας και φυσικότητας στις στάσεις των μορφών. Αυτές οι παρατηρήσεις του υποστηρίζει ότι αποτελέσαν σκέψεις του κοινού για τα

---

Γκρεμνός, Λιμάνι) και ο Πουατρό δύο έργα, ένα τοπίο και ένα πορτραίτο (*Τοπίο με βοσκούς, Ο Πουατρό από το Μαρσύ*).

<sup>149</sup> Για τους πίνακες που εξέθεσε ο Ανρί-Αντουάν ντε Φαβάν το 1746 βλέπε J.-J. Guiffrey (εκδ.), *Collection des livres des anciennes expositions depuis 1673 jusqu' en 1800*, τόμ.1, Παρίσι, 1869, σ. 13

<sup>150</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σσ.67-68. Για την έπαυλη Σαντελούπ βλέπε [www.tours.fr/UserFiles/File/Evenements/DossPressChanteloup\\_1.pdf](http://www.tours.fr/UserFiles/File/Evenements/DossPressChanteloup_1.pdf). Ένα από τα έργα του Ανρί-Αντουάν ντε Φαβάν για την έπαυλη Σαντελούπ βρίσκεται στο Παράρτημα III, σ.133, αριθμός έργου 13

<sup>151</sup> Για το έργο *Αστρονομία* του Μπουσέ, βλέπε το ομώνυμο χαρακτηριστικό του Λουί Φελίξ ντε Λαρού (Louis Félix de La Rue, 1720/31-1765) βασισμένο στο έργο του Μπουσέ, στο Παράρτημα III, σ. 134, αριθμός έργου 14

έργα αυτά του Μπουσέρ, σκέψεις όμοιες και με τις σκέψεις για τα έργα του Σαρλ-Ζοζέφ Νατουάρ (Charles-Joseph Natoire, 1700 -1777).<sup>152</sup>

Αρχικά, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επικρίνει τους πίνακες του Νατουάρ συνολικά για έλλειψη γούστου και αληθοφάνειας στην απόδοση των προσώπων ενώ στα δύο από τα πέντε έργα που ο ζωγράφος εξέθεσε στο Σαλόν του 1746, την *Ένωση της ζωγραφικής και του σχεδίου* και την *Ένωση της λυρικής ποίησης και της μουσικής*, επαινεί την τελειότητα του αποτελέσματος και την ευχαρίστηση που τα έργα προκαλούν στον ειδήμονα για τον οποίο φτιάχτηκαν, τον Ζαν ντε Ζυλιέν. Υποστηρίζει ωστόσο ότι το θέμα του πρώτου πίνακα είναι πολύ κοινό και αυτό αποδεικνύει την έλλειψη ευρηματικότητας του ζωγράφου, την άγνοια του και την οκνηρία του.<sup>153</sup>

Ο επόμενος πίνακας που σχολιάζει ο συγγραφέας είναι ένας ιστορικός του Ζαν Ρεστού, *Ο Αλέξανδρος που κόβει τον γόρδιο δεσμό*<sup>154</sup>. Επαινεί τη διάταξη αλλά θεωρεί ότι το έργο στερείται ποικιλίας και χάρης στο χρώμα ενώ προχωρά σε μια συνολική αποτίμηση του ζωγράφου επαινώντας τον για την καινοτόμο πραγμάτευση θεμάτων που μοιάζουν εξαντλημένα. Με αυτήν την αφορμή επαινεί έναν πίνακα του Ζαν Ρεστού που όπως και στην περίπτωση του Ανρί-Αντουάν ντε Φαβάν, δεν εκτέθηκε στο Σαλόν του 1746 καθότι είναι παλαιότερος. Πρόκειται για το έργο *Η Παρθένος με τον Ιησού*<sup>155</sup> για το παρεκκλήσι της εκκλησίας Saint-Sulpice Séminaire des Missions Etrangères, στο οποίο θαυμάζει τη στάση της Παρθένου αλλά και την απόδοση της χριστιανικής ευσέβειας.<sup>156</sup>

Οι επόμενοι δύο πίνακες που εξετάζει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι οι πίνακες που εξέθεσε το 1746 ο Υακίντ Κολλέν ντε Βερμόντ (Hyacinthe Collin de Vermont, 1693-1761), *Ο Καίσαρας Αύγουστος περικυκλωμένος από τις Καλές Τέχνες*,<sup>157</sup> και *Η Κλεοπάτρα ικετεύει τον Καίσαρα Αύγουστο*. Στον πρώτο πίνακα επαινεί τη διάταξη, το θέμα και επισημαίνει την επιτυχή αλληγορία Καίσαρα Αύγουστου-Λουδοβίκου ΙΕ΄ καθώς και οι δύο θεωρούνται προστάτες των τεχνών ενώ μεταφέρει στον αναγνώστη και τον θαυμασμό του για παλαιότερα έργα του ζωγράφου που είχαν

<sup>152</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ. 68

<sup>153</sup> Όπ.π., σσ. 68-69

<sup>154</sup> Βλέπε Παράρτημα III, σ. 134, αριθμός έργου 15

Για το έργο αυτό βλέπε και Christine Gouzi, όπ. π., σσ. 83,280-282

<sup>155</sup> Βλέπε Παράρτημα III, σ. 135, αριθμός έργου 16

Για το έργο αυτό βλέπε και Christine Gouzi, όπ. π., σσ. 43, 44,51, 238-240

<sup>156</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σσ. 69-70

<sup>157</sup> Βλέπε Παράρτημα III, σ. 135, αριθμός έργου 17

θέμα τη βασιλεία του Κύρου. Στο συγκεκριμένο έργο όμως, παρατηρεί ελλείψεις που συνδέονται με την αρχή του νεκρόρουμ όπως την ύπαρξη αναχρονισμών καθώς για παράδειγμα εικονίζονται όργανα που δεν υπήρχαν την εποχή του Καίσαρα Αύγουστου, και την έλλειψη ποικιλίας στην απόδοση των ενδυμάτων των μορφών που αναπαριστούν τις καλές τέχνες.<sup>158</sup>

Περισσότερο διεξοδικά είναι τα σχόλια του συγγραφέα για το δεύτερο έργο του Κολλέν ντε Βερμόντ, όπου απεικονίζεται η Κλεοπάτρα να ζητά επιείκεια από τον Καίσαρα Αύγουστο μετά τον θάνατο του συζύγου της, Αντωνίου. Επαινεί την εκφραστικότητα της Κλεοπάτρας, το φωτισμό γύρω από τη μορφή της, την ποικιλία στην επιλογή των στάσεων, την αρμονία που προκύπτει μέσα από τις χρωματικές αντιθέσεις του πρώτου επιπέδου και του φόντου αλλά θεωρεί απόλυτα ανεπαρκή την απόδοση της επιείκειας στη μορφή του Αυγούστου. Συγκρίνει μάλιστα το έργο του Κολλέν ντε Βερμόντ με τον πίνακα του Σαρλ Λε Μπρεν (Charles le Brun, 1619-1690) *Οι βασίλισσες της Περσίας*,<sup>159</sup> για να αποδείξει την ελλειμματικότητα του συγχρόνου του ζωγράφου στην απόδοση της επιείκειας. Άλλα μειονεκτήματα που εντοπίζει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν στον συγκεκριμένο πίνακα είναι το ότι η μορφή της Κλεοπάτρας επισκιάζει τη μορφή του Αυγούστου, το ότι οι μορφές δεν είναι ντυμένες σύμφωνα με τη χώρα προέλευσής τους και την εποχή τους, το ότι δεν υπάρχουν στον πίνακα τα σύμβολα του τόπου όπου λαμβάνει χώρα το αναπαριστώμενο θέμα αλλά και το ότι οι μορφές δεν αναγνωρίζονται χωρίς τη βοήθεια του Linnet της έκθεσης. Αυτά τα μειονεκτήματα καθιστούν για τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, τον πίνακα του Κολλέν ντε Βερμόντ ένα αίνιγμα για το θεατή και με αφορμή αυτές τις παρατηρήσεις επαινεί τον Νικολά Πουσσέν (Nicolas Poussin, 1594-1665) που πάντοτε απέδιδε τις σκηνές λαμβάνοντας υπόψη το χώρο, το χρόνο, τα ήθη, τη θρησκεία και συνεπώς και τα κτίρια, τα ενδύματα, τους ναούς και τα είδωλα, φωτίζοντας τα θέματά του.<sup>160</sup>

Το επόμενο έργο που εξετάζει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι του Ζαν-Μπατίστ Μαρί Πιερ *Η Αφροδίτη πάνω στο νερό*.<sup>161</sup> Το θέμα του πίνακα το ορίζει ως απλό και κοινό αλλά τους χρωματισμούς του τους βρίσκει λαμπρούς και γεμάτους χάρη. Θεωρώντας εξαισίους τους χρωματισμούς που δεν αναδεικνύονται από το τέχνασμα της χρωματικής αντίθεσης μεταξύ πρώτου επιπέδου και φόντου, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν θεωρεί ότι το θέμα στο έργο αυτό είναι το ουράνιο χρώμα, ο αιθέρας.

<sup>158</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σσ. 70-71

<sup>159</sup> Βλέπε Παράρτημα III, σ.136, αριθμός έργου 18

<sup>160</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σσ. 70-73

<sup>161</sup> Βλέπε Παράρτημα III, σ.136, αριθμός έργου 19

Με αφορμή αυτό το έργο μάλιστα, ο συγγραφέας τονίζει τη σημασία του χρώματος στη ζωγραφική. Υποστηρίζει ότι το χρώμα προσδίδει στη ζωγραφική τα χαρακτηριστικά εκείνα που την κάνουν να είναι ζωγραφική και ότι μέσω του χρώματος γοητεύουν οι ζωγράφοι τον θεατή. Η σχεδιαστική ακρίβεια ωστόσο είναι για τον συγγραφέα, απαραίτητη στους πίνακες καθώς δίχως αυτό, ακόμα και οι πιο σαγηνευτικοί χρωματισμοί φαίνονται να υστερούν. Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ- Γιεν εντοπίζει και κάποια μειονεκτήματα στο έργο, τα οποία γνωστοποιεί στους αναγνώστες του με το γνωστό πρόσχημα ότι μεταφέρει τις εντυπώσεις του κοινού. Βρίσκει για παράδειγμα λιγοστή χάρη και ευγένεια στη θεά Αφροδίτη, ατυχή την επιλογή της στάσης της, σχεδόν τρομακτική τη μητέρα των ερώτων καθώς και την όψη όλων των μορφών που περιβάλλουν την Αφροδίτη με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας βίαιης αντίθεσης μεταξύ τους, χαρακτηρίζει μέτριο το σχέδιο, μετριότητα που εντοπίζει στις αναλογίες των μερών του σώματος της Αφροδίτης και του Τρίτωνα πάνω στον οποίο η θεά έχει ακουμπήσει το δεξί της χέρι. Ενώ επαινεί την απόδοση των μορφών στο δεξί μέρος του πίνακα και το φωτισμό, ορίζει ως ασυγχώρητη τη σχεδιαστική ανακρίβεια και ως απροσεξία την επιλογή ενός άσχημου Τρίτωνα για να ακουμπά η θεά το χέρι της.<sup>162</sup>

Τα επόμενα έργα που εξετάζει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι οι τέσσερις πίνακες του Κλωντ-Ζοζέφ Βερνέ (Claude-Joseph Vernet, 1714-1789) με θέμα λιμάνια, απόψεις της Νάπολης και της Ιταλίας.<sup>163</sup> Παρότι ο συγγραφέας δεν θεωρεί το ζωγραφικό είδος της τοπιογραφίας ιδιαίτερα γόνιμο πνευματικά, παραδέχεται ότι στα έργα αυτά υπάρχουν καινοτόμες παρουσιάσεις των φυσικών στοιχείων με αποτέλεσμα η μίμηση της φύσης να διακρίνεται από πρωτοτυπία και το ζωγραφικό αποτέλεσμα να γοητεύει το θεατή. Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν παρατηρεί ότι τα έργα του Βερνέ έχουν καλούς χρωματικούς τόνους, αληθοφάνεια στην απόδοση των βράχων παρότι αυτοί υπάρχουν στη φύση με συχνά παράδοξα ακανόνιστες φόρμες, εξαιρετη απόδοση της υγρής ατμόσφαιρας και ζωντάνια στα μέρη των έργων όπου υπάρχουν ανθρώπινες μορφές -καλά σχεδιασμένες- παρότι επιδίδονται σε

<sup>162</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ.π., σσ. 73-75

<sup>163</sup> Για τον πίνακα *Φανταστικό τοπίο, Λιμάνι στην Ιταλία* βλέπε Παράρτημα III, σ. 137, αριθμός έργου 20

Οι άλλοι τρεις πιθανολογώ ότι είναι αυτοί που παραθέτω στο ίδιο τμήμα του παραρτήματος υπό τους αριθμούς 21, 22, 23, σσ.137-138

Για περισσότερα για τα συγκεκριμένα έργα του Βερνέ βλέπε τον κατάλογο έργων του καλλιτέχνη Philip Conisbee et alii, *Autour de Claude-Joseph Vernet, La marine à voile de 1650 à 1890*, Ρουέν, 1999, σσ.106-107 και Léon Lagrange, *Les Vernet. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle*, Παρίσι, 1864<sup>2</sup>, σσ. 46-48, 50-52,328,359-360

δραστηριότητες χωρίς ενδιαφέρον. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι τα έργα του Βερνέ κέρδισαν τον θαυμασμό των θεατών και καθώς ο χώρος δράσης του καλλιτέχνη ήταν η Ρώμη, θεωρεί ότι ο τελευταίος τιμά και δοξάζει το γαλλικό έθνος μέσω των έργων του στην Ιταλία. Τα μειονεκτήματα που εντοπίζει είναι η έλλειψη της χρωματικής ποικιλίας που θα απέδιδε ένα σύνολο λιγότερο ομοιόμορφο τονικά, και η απόδοση της προοπτικής στο μέρος εκείνο του πίνακα *Φανταστικό τοπίο, Λιμάνι στην Ιταλία*, όπου υπάρχουν οι καμάρες και τα κυπαρίσσια.<sup>164</sup>

Την εξέταση των τοπίων του Βερνέ διαδέχεται στις *Réflexions* του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν η εξέταση των πορτραίτων, καταρχήν αυτών όπου χρησιμοποιήθηκε ως υλικό το λάδι και εκ των υστέρων αυτών που ως υλικό τους είχαν τα παστέλ. Τα τρία πρώτα πορträίτα που εξετάζονται είναι έργα του Ρομπέρ Λεβρακ Τουρνιέρ (Robert Levrak Tournières, 1667-1752). Πρόκειται για τα *Πορträίτο της οικογένειας Λαλλεμάν από το Μπετζ*, *Πορträίτο του Σαρλ ντε Κοσέ*, *Δούκα του Μπρισσάκ* και το *Πορträίτο της Ιουλίας στο ναό της Εστίας*. Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν καταθέτει τις παρατηρήσεις του για το πρώτο πορträίτο ενώ για τα άλλα δύο περιορίζεται στο να μεταφέρει την επιδοκιμασία των θεατών για αυτά. Αναφορικά λοιπόν με το πρώτο πορträίτο, ο συγγραφέας επαινεί τη χρωματική απόδοση που είναι επηρεασμένη από τους Φλαμανδούς ζωγράφους, το φωτισμό στο έργο και ιδιαίτερα τις αντανάκλασεις του φωτός ενώ επαινεί και την κορνίζα του έργου που με το διάκοσμό της και τους χρωματισμούς της αποτελεί κι αυτή μέρος του πίνακα. Για το ίδιο έργο αναφέρει ωστόσο, την αστοχία από μέρους του καλλιτέχνη να ζωγραφίσει μορφές που δεν κοιτάζονται και δεν συνομιλούν με αποτέλεσμα να μοιάζουν με αγάλματα.<sup>165</sup>

Τα επόμενα πορträίτα που εξετάζει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι έργα του Ζαν-Μαρκ Νατιέ (Jean-Marc Nattier, 1685-1766). Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι τα πορträίτα του είναι καλά σχεδιασμένα και εκπέμπουν δυναμισμό ως απόρροια της ενασχόλησης του ζωγράφου με την ιστορική ζωγραφική ενώ και η απόδοση των ποικίλων υφασμάτων είναι εξαιρετική ως προς το βάρος και την κίνηση. Επαινεί ακόμα την απόδοση του ουρανού και την επίτευξη της αρμονίας στα έργα ενώ παρατηρεί κοινοτοπία στα εμβλήματα που συνοδεύουν τις μορφές και αναδεικνύουν την ιδιότητά τους. Ο μόνος πίνακας από αυτούς που ο Νατιέ εξέθεσε στο Σαλόν του 1746 και τον οποίο ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν σχολιάζει στις *Réflexions*, είναι το

<sup>164</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σσ. 76-77

<sup>165</sup> Όπ.π., σσ.77-78, 81



ιστορικό πορτραίτο του Μπονιέ ντε λα Μοσσόν<sup>166</sup>. Επαινεί τη στάση της μορφής και την επιλογή του ζωγράφου να τοποθετήσει τον Μπονιέ ντε λα Μοσσόν στο γραφείο του με ένα ανοιχτό βιβλίο στα χέρια, τις λεπτομέρειες που απαρτίζουν τον περιβάλλοντα χώρο αλλά και την αρμονία και ηρεμία του συνόλου. Ένα άλλο πορτραίτο του Νατιέ που εξετάζει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι παλαιότερο και βρισκόταν στο Palais du Grand Prieuré. Πρόκειται για το πορτραίτο μίας κυρίας που άρεσε περισσότερο στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν από το πορτραίτο του Μπονιέ ντε λα Μοσσόν λόγω των χρωματικών τεχασμάτων και της χάρης και κομψότητας της φυσιογνωμίας. Ο πίνακας αυτός ήταν παραγγελία ενός ειδήμονα, τον οποίο ο συγγραφέας επαινεί για τους τίτλους της βιβλιοθήκης του.<sup>167</sup>

Ο επόμενος καλλιτέχνης που αναφέρεται στις *Réflexions* είναι ο Ζαν-Μπατίστ-Συμεόν Σαρντέν. Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν καταθέτει το θαυμασμό του για τα ηθογραφικά έργα του καλλιτέχνη, θαυμασμός που δεν οφείλεται στα αδιάφορα κατά τον συγγραφέα θέματα αλλά στο γεγονός ότι ο καλλιτέχνης καταφέρνει να εξυψώνει αυτά τα θέματα με αληθοφάνεια, πρωτοτυπία και φυσικότητα και να κερδίζει το θαυμασμό του κοινού. Εξαιτίας αυτής της καλής επίδοσης του καλλιτέχνη στην ηθογραφία, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν τον αποτρέπει από την ενασχόλησή του με το πορτραίτο παρότι, όπως αναφέρει, τα δύο του πορτραίτα ήταν πολύ καλά. Αντίθετα, ο συγγραφέας είναι πιο διεξοδικός για τα δύο άλλα έργα του Σαρντέν, *Προσευχή πριν το γεύμα* και *Χαρές του ιδιωτικού βίου*.<sup>168</sup> Για τον πρώτο πίνακα, ο συγγραφέας καταθέτει απλώς το ότι αποτελεί μια διαφορετική εκδοχή του παλαιότερου, πολύ γνωστού, ομώνυμου πίνακα<sup>169</sup> ενώ για το δεύτερο έργο είναι πιο αναλυτικός. Περιγράφει την κεντρική μορφή ως μια γυναίκα που δεν συμβαδίζει με την μόδα της εποχής και παρουσιάζεται στο θεατή ατημέλητη, με ένα άσπρο φακίολι που της κρύβει τις πλαϊνές πλευρές του προσώπου της, με το ένα της χέρι αφημένο πάνω στα γόνατά της να κρατά αδιάφορα ένα ανάγνωσμα. Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν

<sup>166</sup> Βλέπε Παράρτημα III, σ. 138, αριθμός έργου 24

Για τον φιλότεχνο Ζοζέφ Μπονιέ ντε λα Μοσσόν (Joseph Bonnier de la Mosson, 1702-1744) βλέπε Pierre Cabanne, *όπ. π.*, σσ.139-150

<sup>167</sup> La Font de Saint-Yenne, *όπ. π.*, σσ.78-79

<sup>168</sup> Βλέπε Παράρτημα III, σσ. 138-139, αριθμοί έργων 25,27

<sup>169</sup> Ο πίνακας που εκτέθηκε το 1746 και δημιουργήθηκε το 1744, διαφέρει σε σχέση με τον ομώνυμο του 1740 μόνο στο κάτω δεξιά μέρος του πίνακα καθώς έχει προστεθεί ένα σκεύος για το βράσιμο των αυγών. Σύμφωνα με τον Pierre Rosenberg το έργο *Προσευχή πριν το γεύμα* έχει και τρίτη παραλλαγή που χρονολογείται στα 1761. Το έργο του 1761 ή πιθανότατα αντίγραφο αυτού εκτίθεται στο Μουσείο Μπλόιμανς βαν Μπόινινγκεν του Ρότερνταμ. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τον πίνακα *Προσευχή πριν το γεύμα* βλέπε τον κατάλογο έκθεσης Rosenberg Pierre et alii, *Chardin*, Παρίσι, 2000, σσ.68-73, 246-249 ενώ για το έργο του 1740, βλέπε Παράρτημα III, σ. 139, αριθμός έργου 26

επαινεί σ' αυτήν τη μορφή τη μίμηση και την αληθοφάνεια, τις πινελιές στο πρόσωπό της ενώ παρατηρεί και την εξαιρετη απόδοση της ανέμης και των επίπλων που υπάρχουν στον περιβάλλοντα χώρο.<sup>170</sup>

Μετά από τη λακωνική πραγμάτευση των πορτραίτων του Σαρντέν και την εξέταση των ηθογραφιών του, ο συγγραφέας εκθειάζει το *Πορτραίτο της κυρίας Τερίς*<sup>171</sup> του Λουίς Τοκέ (Louis Tocqué, 1696-1772) ενώ για τα υπόλοιπα πορτραίτα του καλλιτέχνη περιορίζεται στο να τα χαρακτηρίσει εξαιρετικά, αν και δεν τα αναφέρει ούτε ονομαστικά ούτε αριθμητικά. Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το συγκεκριμένο έργο έκανε όλο το Παρίσι, εννοώντας πάρα πολλούς από τους επισκέπτες, να σταματήσει μπροστά του. Επαινεί τον απαλό και ευχάριστο χρωστήρα του καλλιτέχνη, τις τονικές διαβαθμίσεις του χρώματος, τις λεπτομέρειες και την αληθοφάνεια ενώ αυτό που κυρίως θαυμάζει είναι το ότι ο ζωγράφος –αντίθετα από τους υπόλοιπους συναδέλφους του- απέδωσε την πραγματική ηλικία της κυρίας Τερίς, χωρίς να υποκύπτει σε συμφεροντολογικές κολακευτικές ωραιοποιήσεις, και κατόπιν το ότι όλα τα στολίδια της κυρία Τερίς αναλογούν στην ηλικία της.<sup>172</sup>

Το επόμενο πορτραίτο που εξετάζεται είναι ένα από τα τέσσερα που εξέθεσε ο Ζακ-Αντρέ-Ζοζέφ Αβέντ (Jacques-André- Joseph Aved, 1702-1766) το 1746 στο Σαλόν. Πρόκειται για το *Πορτραίτο του κυρίου Κρεμπιγιόν*.<sup>173</sup> Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επαινεί στο πορτραίτο αυτό την ακρίβεια στη μίμηση των χαρακτηριστικών της μορφής αλλά θεωρεί ότι δεν αναδεικνύονται τα πνευματικά χαρίσματα του κυρίου Κρεμπιγιόν.<sup>174</sup> Επικρίνει τη στάση της μορφής ως κάθετη, ακίνητη και αδρανή καθώς δεν μεταφέρει στο κοινό το πάθος ενός πολύ δραστήριου ανθρώπου. Για τα υπόλοιπα πορτραίτα του καλλιτέχνη, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν απλά αναφέρει ότι εγκωμιάστηκαν.<sup>175</sup>

Το προτελευταίο πορτραίτο με λάδι που σχολιάζει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι ένα διπλό πορτραίτο του Ντονατιέν Νοννότ (Donatien Nonnotte, 1708-1785),

<sup>170</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ.79

Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τον πίνακα *Χαρές του ιδιωτικού βίου* βλέπε τον κατάλογο έκθεσης Rosenberg Pierre et alii, όπ. π., σ.252

<sup>171</sup> Η Emilia Francis Dilke αναφέρει ότι το έργο αυτό έχει χαθεί. Βλέπε Emilia Francis Dilke, *French painters of the XVIIIth century*, Λονδίνο, 1899, σ. 153

<sup>172</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ.80

<sup>173</sup> Βλέπε Παράρτημα III, σ. 140, αριθμός έργου 28

<sup>174</sup> Ο Πρόσπερ Ζοϊλό ντε Κρεμπιγιόν (Prosper Jolyot de Crébillon ,1674 –1762) ήταν τραγικός ποιητής και μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας.

<sup>175</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ.80

όπου αναπαριστώνται ένας πατέρας με το γιο του, χωρίς να κατονομάζονται, στο μελετητήριό τους. Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επαινεί σε αυτό το έργο την αληθοφάνεια, τη φυσικότητα, τη συμφωνία μεταξύ δράσης των μορφών και ήθους τους, τη διάταξη, τις τονικές διαβαθμίσεις της ανθρώπινης σάρκας, την απόδοση των υφασμάτων, την επικοινωνία που υπάρχει μεταξύ των μορφών και την αφορμή της επικοινωνίας αυτής που ένα κείμενο αποτελεί. Θεωρεί την επιλογή του ζωγράφου, να μην κοιτούν οι μορφές το θεατή, σοφή δεδομένου του ότι ο πατέρας με το γιο του επιδίδονται σε μια ασχολία. Ο συγγραφέας εγκρίνει το να κοιτούν οι μορφές το θεατή μόνο στην περίπτωση που αυτές δεν επιδίδονται σε κάποια πράξη ή δεν εξυπηρετούν κάποιο άλλο σκοπό.<sup>176</sup>

Το τελευταίο πορτραίτο με λάδι που εξετάζει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι η *Αυτοπροσωπογραφία* του Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ.<sup>177</sup> Ο συγγραφέας απλά καταθέτει την από μέρους του επιδοκιμασία χωρίς να αναφέρει αναλυτικά τι ακριβώς επιδοκιμάζει. Ακόμα πιο λακωνικός είναι για τα πορτραίτα των Νικολά λε Συέρ (Nicolas Le Sueur, 1691-1764) και Ζακ-Φρανσουά Ντε(σ)λύεν ενώ κάποια άλλα τα αποσιωπά όπως και τους δημιουργούς τους, παρότι υποστηρίζει ότι του άρεσαν όπως του Νικολά Λε Συέρ, *Ο οργανοπαίκτης*.<sup>178</sup>

Τα επόμενα πορτραίτα που εξετάζονται έχουν ως υλικό τους το παστέλ, υλικό που κατά τον συγγραφέα ανέδειξε ο Μωρίς Καντέν ντε Λα Τουρ (Maurice Quentin de la Tour, 1704-1788). Δύο από τα τέσσερα πορτραίτα που εξέθεσε ο Λα Τουρ, σχολιάζονται στις *Réflexions*. Πρόκειται για τα *Πορτραίτο του Ζαν Ρεστού*, και το *Πορτραίτο του κυρίου Ζαν- Παρίς ντε Μονμαρντέλ*.<sup>179</sup> Ο συγγραφέας επαινεί στο πρώτο πορτραίτο την αληθοφάνεια, την απόδοση των υφασμάτων, τη ζωντάνια της μορφής και την προσοχή με την οποία η μορφή φαίνεται να κοιτάει πιθανότατα κάποιο αντικείμενο προς αναπαράσταση. Παρόλα αυτά, κρίνει την έκφραση του προσώπου υπερβολική για την ήρεμη δράση της μορφής, τις πινελιές στο πρόσωπο λίγο στεγνές και κοφτές και διακρίνει έλλειψη ενότητας στους χρωματισμούς της

<sup>176</sup> Όπ.π., σσ.80-81

<sup>177</sup> Βλέπε Παράρτημα ΙΙΙ, σ.140, αριθμός έργου 29

<sup>178</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σσ.81-82

Με βάση το livret του 1746, τα πορτραίτα με λάδι που -αν και εκτέθηκαν- δεν σχολιάζονται καθόλου είναι *Το πορτραίτο του κυρίου \*\*\* σαν κηπουρός*, του Συέρ, τα πορτραίτα *Το πορτραίτο του κυρίου \*\*\* με κάπα*, *Το πορτραίτο του αββά \*\*\**, *Το πορτραίτο μιας κυρίας ως Ήβη* του Ντε(σ)λύεν, *Το πορτραίτο της κυρίας\*\*\**, *Το πορτραίτο του Υέ*, *Το πορτραίτο του κυρίου \*\*\* στο cabinet του*, *Το πορτραίτο του κυρίου Ντε Μπερνάζ* του Τουρνιέρ, *Το πορτραίτο της κυρίας Ντεσφουρνιέλ ως Ήβη*, *Το πορτραίτο της κυρίας Μπαλιόν ως Φλώρα*, *Το πορτραίτο της κυρίας Σομπρεβάλ ως Ερατώ* και *Το πορτραίτο του κυρίου ντε Μπεσεβάλ* του Νατιέ.

<sup>179</sup> Βλέπε Παράρτημα ΙΙΙ, σσ. 140-141, αριθμοί έργων 30, 31

ανθρώπινης σάρκας σε αντίθεση με το δεύτερο πορτραίτο, το *Πορτραίτο του κυρίου Ζαν- Παρίς ντε Μονμαρντέλ*, όπου έχει επιτευχθεί αυτή η ενότητα.<sup>180</sup> Το τελευταίο πορτραίτο με παστέλ που σχολιάζει ο συγγραφέας, είναι του Ναττιέ, το *Πορτραίτο του κυρίου Λοζερ*, στο οποίο επαινεί το σχέδιο και τη χρωματική δύναμη του έργου.<sup>181</sup> Αναφορικά με τα υπόλοιπα πορτραίτα με παστέλ που εκτέθηκαν, ο συγγραφέας σιωπά με τη δικαιολογία ότι θα επαναλάμβανε τους ίδιους επαίνους για το κάθε έργο. Οι μόνοι ζωγράφοι που σώζονται από αυτή τη σιωπή με απλή αναφορά στο όνομά τους είναι οι Φρανσουά-Υμπέρ Ντρουέ (François-Hubert Drouais, 1727-1775), Ζαν-Μπατίστ Περροννώ (Jean-Baptiste Perronneau, 1715-1783) και Αλέξις ΙΙΙ Λουάρ (Alexis III Loir, 1712-1785) αν και ο συγγραφέας ούτε αναφέρει ούτε σχολιάζει κάποιο τους πορτραίτο με παστέλ.<sup>182</sup>

Στη συνέχεια ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ασχολείται με το σχολιασμό των γλυπτών της έκθεσης του 1746. Ξεκινάει με ένα γύψινο πρόπλασμα του Εντμέ Μπουσαρντόν (Edmé Bouchardon, 1698-1762) *Ο Έρωτας φτιάχνει το τόξο του από το ρόπαλο του Ηρακλή*, το οποίο πήρε την τελική, μαρμάρινη μορφή του το 1750.<sup>183</sup> Πριν ωστόσο αναλύσει το έργο αυτό ο συγγραφέας, προχωρά στον έπαινο της κρήνης του Μπουσαρντόν στην οδό Grenelle- *Κρήνη των τεσσάρων εποχών*<sup>184</sup> επισημαίνοντας την έλλειψη ανάλογων μνημείων στη γαλλική πρωτεύουσα και επικρίνοντας την εγκατάλειψη των δημόσιων μνημείων και κτιρίων όπως το παλάτι του Λούβρου.<sup>185</sup>

Σχετικά με το γύψινο πρόπλασμα, *Ο Έρωτας φτιάχνει το τόξο του από το ρόπαλο του Ηρακλή*, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επαινεί την ακρίβεια και τις αναλογίες της μορφής, τα λεία περιγράμματα αλλά παρατηρεί ότι ο βραχίονας του θεού μοιάζει σε σημεία υπερβολικά επιμηκυμένος. Κι ενώ η ακρίβεια και οι αναλογίες της μορφής ήταν στοιχεία που άρεσαν, όπως αναφέρεται, στο κοινό και στους καλλιτέχνες, δεν ήταν επαρκή για τους φιλότεχνους και τους ειδήμονες. Ο συγγραφέας παρατηρεί την

<sup>180</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ.82

<sup>181</sup> Όπ.π.

<sup>182</sup> Όπ.π., σσ.82-83

Στο livret της έκθεσης του 1746 δεν αναφέρεται ο καλλιτέχνης Λουάρ. Τα πορτραίτα με παστέλ που εξέθεσε ο Περροννώ και δεν σχολιάζει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι *Το πορτραίτο του Μαρκησίου Ντωμπαίλ*, *Το πορτραίτο του Ντρουέ* και *Το πορτραίτο του μικρού Ντεμοιέλ* ενώ τα πέντε πορτραίτα με παστέλ που εξέθεσε ο Ντρουέ, δεν αναφέρονται ονομαστικά ούτε στο livret της έκθεσης.

Σε αυτό το σημείο ωστόσο, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αναφέρει τα πορτραίτα-μινιατούρες του Ντρουέ αλλά και πάλι δεν παραθέτει κάποια ανάλυση γι' αυτά.

<sup>183</sup> Για το έργο αυτό ολοκληρωμένο βλέπε Παράρτημα ΙΙΙ, σ.141, αριθμός έργου 32

<sup>184</sup> Όπ. π., σ. 141, αριθμός έργου 33

<sup>185</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ.83

έλλειψη ευγένειας, αληθοφάνειας και ενδιαφέροντος στη μηχανική δουλειά που κάνει στο συγκεκριμένο γλυπτό ο θεός του Έρωτα. Υποστηρίζει ότι η συγκεκριμένη θεματική επιλογή θα ήταν καλύτερη για ένα ζωγράφο καταρχήν επειδή αυτός θα είχε στη διάθεσή του το χρώμα για να προσδώσει ζωή και αληθοφάνεια στο θέμα και κατόπιν διότι θα μπορούσε να αναδείξει το θέμα του με μια σειρά επεισοδίων στον πίνακα. Για τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, ο Μπουσαρντόν απέτυχε να μεταφέρει στο κοινό το ενδιαφέρον του θέματός του καθώς το θέμα ήταν αινιγματικό αφού δεν προέκυπτε από την αναπαράσταση.<sup>186</sup>

Ο επόμενος γλύπτης που ο συγγραφέας αναφέρει είναι ο Αντάμ ο Πρεσβύτερος (Lambert-Sigisbert (l' aîné) Adam, 1700-1759). Σχολιάζει τρεις από τις τέσσερις, μαρμάρινες προτομές που ο καλλιτέχνης εξέθεσε με θέμα τα τέσσερα στοιχεία της φύσης και συγκεκριμένα τις προτομές *Το νερό, Η φωτιά και Ο αέρας*.<sup>187</sup> Ο Λα Φοντ επαινεί το συνολικό έργο του γλύπτη και καταθέτει την άποψη ότι το πρόπλασμα *Άγιος Ιερώνυμος* που ο καλλιτέχνης εξέθεσε στο Σαλόν του 1745 ήταν αριστούργημα χάρη στην έκφραση του Αγίου και στην όλη σύνθεση. Σχετικά με τις προτομές *Το νερό και Ο αέρας* του 1746, ο συγγραφέας εκφράζεται θετικά αλλά περιορίζεται σε περιγραφικά σχόλια ενώ για την προτομή *Η φωτιά* παρατηρεί ότι είναι λίγο βαριά και η λιγότερο επιτυχημένη.<sup>188</sup>

Τις προτομές του Αντάμ του Πρεσβύτερου διαδέχονται στην κριτική πέντε προπλάσματα του Ζαν-Μπατίστ Λεμουάν (Jean-Baptiste Lemoine, 1704-1778). Στο πρώτο *Ο Άγιος Γρηγόριος*, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν θαυμάζει την απόδοση της ευσέβειας και της αξιοπρέπειας στη μορφή του Αγίου που κρατά το Ευαγγέλιο αλλά και την απόδοση του ενδύματός του. Στο δεύτερο πρόπλασμα (τερακότα), *Το πορτραίτο του Σαρλ Παρροσέλ*, ο συγγραφέας δεν επαινεί κάτι συγκεκριμένο αλλά μεταφέρει την ικανοποίηση των θεατών μπροστά στη θέα του γνωστού από τα Σαλόν ζωγράφου. Στο τρίτο και τέταρτο πρόπλασμα, *Το πορτραίτο μιας κυρίας* και *Το πορτραίτο μιας νεαρής γυναίκας*, ο συγγραφέας εντοπίζει την αποτύπωση της πνευματικής διεργασίας του καλλιτέχνη και τις χάρες αυτής, ενώ στο τελευταίο

<sup>186</sup> Όπ. π., σσ. 84-85

<sup>187</sup> Για τα γλυπτά έργα *Το νερό* και *Ο αέρας* στην τελική τους μορφή, βλέπε Παράρτημα III, σ. 142, αριθμοί έργων 34,35

<sup>188</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ.85. Στις *Réflexions* δεν γίνεται καμία αναφορά στην προτομή *Η γη*.

πρόπλασμα *Ο Νάρκισσος*, επαινεί την ένταση και την ευφυΐα της απόδοσης αλλά παρατηρεί ότι το σχέδιο είναι πρόχειρο.<sup>189</sup>

Τα επόμενα τρία προπλάσματα που σχολιάζει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι του Νικολά-Σεμπαστιάν Αντάμ του Νεότερου (Nicolas-Sébastien Adam le cadet, 1705-1778). Στο Σαλόν του 1746 εξέθεσε δύο γύψινα προπλάσματα για τα ανάγλυφα σε στρογγυλά πλαίσια στα προπύλαια της εκκλησίας Περ ντε λ' Ορατουάρ στην οδό Σαιντ-Ονορέ, τη *Γέννηση* και το *Χριστό στον κήπο του ελέους*, και το πρόπλασμα της *Θεάς Ιριδας*. Στο δεύτερο πρόπλασμα ο συγγραφέας επαινεί τη συγκινητική έκφραση του εξουθενωμένου Χριστού αλλά επικρίνει το μη συσχετισμό του θέματός του με το θέμα του πρώτου προπλάσματος, τη γέννηση δηλαδή του Χριστού. Για το τρίτο πρόπλασμα του Αντάμ του Νεότερου, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν διατυπώνει μόνο επαίνους, όπως το ότι το κεφάλι της θεάς έχει αποδοθεί με χάρες, το ότι η επιλογή της δράσης της μορφής είναι καλή, αλλά και το ότι τα τμήματα της μορφής είναι τοποθετημένα έτσι ώστε να αναδεικνύονται μέσα από τη μεταξύ τους αντιπαραβολή.<sup>190</sup>

Η *ιδιοφυΐα της γλυπτικής* του Ετιέν-Μωρίς Φαλκοννέ (Étienne-Maurice Falconnet, 1716-1791) είναι το επόμενο πρόπλασμα από τερακότα που σχολιάζει ο συγγραφέας. Επαινεί τη σχεδιαστική ακρίβεια και την επιλογή της στάσης της μορφής αλλά παρατηρεί την έλλειψη χάρης στο κεφάλι και τη μη επιτυχημένη απόδοσή του ως κεφάλι της γλυπτικής τέχνης. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι η σύλληψη της αλληγορίας από τον καλλιτέχνη δεν εκπληρώνεται με τη συγκεκριμένη σύνθεση.<sup>191</sup>

Τα προπλάσματα του Ζαν-Ζοζέφ Βινάς (Jean-Joseph Vinache, 1696-1754) και του Σαρλ-Φρανσουά Υτέν (Charles-François Huttin, 1715-1776) έπονται του Φαλκοννέ και είναι τα τελευταία που σχολιάζει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν. Του Βινάς είναι ένα πρόπλασμα από γύψο και δύο από τερακότα, για τα οποία δύο ο συγγραφέας απλώς παρατηρεί την ευφυΐα στη σύνθεση χωρίς να τα κατονομάζει ή να περιγράφει το θέμα τους. Αντίθετα, είναι πιο περιγραφικός σε σχέση με το γύψινο πρόπλασμα του Βινάς, την *Αγία Τερέζα*, στο οποίο επαινεί την έκφραση και τη στάση της Αγίας αλλά και την αληθοφάνεια και τη μεγαλοπρέπεια στην απόδοση των

<sup>189</sup> Όπ. π., σσ.85-86

<sup>190</sup> Όπ. π., σσ.86, 89

Για το γλυπτό *Η θεά Ιριδα* βλέπε Παράρτημα III, σ.143, αριθμός έργου 36

<sup>191</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ. 89

ενδυμάτων της.<sup>192</sup> Στο πρόπλασμα του Υτέν, ο *Χάροντας*, ο συγγραφέας επαινεί το σχέδιο και την απόδοση της έντασης στη φυσιογνωμία του Χάροντα.<sup>193</sup>

Μετά από την κριτική εξέταση των προαναφερόμενων προπλασμάτων, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν προχωρά στην κριτική εξέταση σχεδίων που εκτέθηκαν στο Σαλόν του 1746. Τα πρώτα σχέδια, στα οποία αναφέρεται ο συγγραφέας, είναι *Οι κατακτήσεις του Λουδοβίκου ΙΕ΄* του Παρροσέλ. Ενώ ωστόσο τα αναφέρει, δεν προχωράει σε επιδοκιμαστικά ή αποδοκιμαστικά σχόλια για τη σχεδιαστική τους ακρίβεια για παράδειγμα ή τη διάταξη. Αντίθετα, επαινεί τον για την απόφασή του να διαιωνίσει μέσω της εικόνας στη μνήμη των Γάλλων τις νίκες του και να αφυπνίσει με αυτόν τον τρόπο τους τελευταίους σχετικά με την αξία του έθνους τους.<sup>194</sup>

Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν παραθέτει πολύ πιο διεξοδικό σχολιασμό για τα σχέδια του Υτέν. Στην *Ανάπαυση της Θεοτόκου* επιδοκιμάζει την επινοητικότητα και τη διάταξη, τη στάση των Πνευμάτων του ουρανού αλλά και την καινοτομία του καλλιτέχνη καθώς εισάγει μία μορφή στο σχέδιο πιο ψηλά από τις άλλες να ξετυλίγει ένα μεγάλο ύφασμα δημιουργώντας έτσι έναν ουράνιο θόλο πάνω από την Παναγία, τον Ιησού και τον Ιωσήφ. Στο σχέδιο, όπου αναπαρίσταται ένας *Τάφος*, ο συγγραφέας επαινεί το σχέδιο που είναι à l' antique, τις στάσεις των μορφών και τη δράση τους. Επικρίνει μόνο τη δράση μίας μορφής ως ψυχρή και μη χρήσιμη στη σύνθεση. Στο σχέδιο *Βακχανάλια*, αναγνωρίζει την ευρηματικότητα του καλλιτέχνη αλλά εντοπίζει σφάλματα στην ακρίβεια των αναλογιών των μορφών ενώ στο σχέδιο *Αλληγορία-Ος στο ναό της μνήμης στεφανώνεται από τη Δόξα και στολίζεται από τις Χάρες*, το οποίο ορίζει ως καλύτερο από τα υπόλοιπα τρία του ίδιου καλλιτέχνη, επαινεί καταρχήν την επιλογή του θέματος και κατόπιν την απόδοσή του δίνοντας έμφαση στην επιτυχημένη διάταξη.<sup>195</sup>

Το επόμενο έργο που εξετάζει και επαινεί ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι ένα χαρακτηριστικό του Σαρλ-Νικολά Κοσέν (Charles-Nicolas Cochin, 1688-1754) βασισμένο στο σχέδιο του Αλεξάντρ-Ντενί Ντε Νιέρτ (Alexandre-Denis de Niert, 1710-1744), *Βακχανάλια* και αφιερωμένο στον Λουί-Πετί ντε Μπασωμόν (Louis Petit de Bachaumont, 1690-1771). Ο συγγραφέας επιδοκιμάζει το goût à l' antique του

<sup>192</sup> Όπ. π.

<sup>193</sup> Όπ. π., σσ. 89-90

Βλέπε τον *Χάροντα* σε μαρμάρινο γλυπτό στο Παράρτημα ΙΙΙ, σ.143, αριθμός έργου 37

<sup>194</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ. 89

<sup>195</sup> Όπ.π., σσ., 90-91

χαρακτικού, την ευχαρίστηση που προκαλεί στο θεατή και την ευγενή απλότητα που διαθέτει.<sup>196</sup> Τα επτά χαρακτηριστικά που εξέθεσε ο Ζακ-Φιλίπ Λε Μπα (Jacques-Philippe Le Bas, 1707-1784), επαινούνται στο σύνολό τους για την επιδεξιότητα της τέχνης τους αλλά δεν κατονομάζονται όπως και τα χαρακτηριστικά των Γκασπάρ Ντυσάνζ (Gaspard Duchange, 1662-1757), Φρανσουά-Μπερνάρ Λεπισιέ (François Bernard Léricié, 1698-1755) και Πιερ-Λουί ντε Συρύγκ (Pierre Louis de Surugue, 1710-1772) ενώ σχετικά με τα δύο χαρακτηριστικά του Ζαν Μοϊρώ (Jean Moyreau, 1690-1762), ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν παρατηρεί την ανεπάρκεια του καλλιτέχνη στην χαρακτηριστική απόδοση των θεμάτων και ειδικά στο έργο *Βοημείς* που ο Ολλανδός Φιλίπ Βουβερμάνς (Philipps Wouwermans, 1619-1668) είχε ήδη πραγματευτεί.<sup>197</sup>

Ο τελευταίος καλλιτέχνης από αυτούς που εξέθεσαν στο Σαλόν του 1746 και στον οποίο αναφέρεται ο συγγραφέας, είναι ο χαρακτήρας μεταλλίων και σημάτων Ζαν Ντυβιβιέ (Jean Duvivier, 1687-1761). Παρότι ωστόσο, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επαινεί την ωραία εκτέλεση της τέχνης του Ντυβιβιέ και το ήθος του, δεν αναφέρεται σε κανένα από τα έργα του. Περιορίζεται στο να εκθειάσει την χαρακτηριστική μεταλλίων και γενικότερα των συμβόλων με το επιχείρημα ότι τα μέταλλα και τα σύμβολα διαιώνίζουν σπουδαία γεγονότα και έργα της βασιλείας, εξασφαλίζουν τη φήμη σε ναούς, κτίρια και μνημεία εν γένει, αποτελώντας ιστορικές μαρτυρίες ακόμα κι όταν αυτά καταστρέφονται.<sup>198</sup>

Από την κριτική των έργων των προαναφερόμενων καλλιτεχνών, όπως τη διαβάζουμε στις *Réflexions* αλλά και από τις γενικότερες παρατηρήσεις του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν κυρίως για τη ζωγραφική, μπορούμε να εξάγουμε τα αισθητικά του κριτήρια. Κριτήρια για την αξιολόγηση ενός έργου είναι η επιλογή θέματος, η καινοτομία στην πραγμάτευση ενός θέματος, ο παιδευτικός του χαρακτήρας, η διάταξη, η οικονομία της σύνθεσης, η αληθοφάνεια, η ποικιλία, η απόδοση της προοπτικής, το ντεκόρουμ, η αρμονία του όλου συνόλου, η ακρίβεια στο σχέδιο, ο χειρισμός του χρώματος, η απόδοση των υφασμάτων, οι φωτοσκιάσεις, η εκφραστικότητα των μορφών και η πρόκληση ευχαρίστησης στον θεατή. Αυτά τα αισθητικά κριτήρια είναι στην πραγματικότητα τα αισθητικά κριτήρια της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής των χρόνων που προηγήθηκαν της

<sup>196</sup> Όπ.π., σ. 91

<sup>197</sup> Όπ. π., σ. 91 Για φωτογραφία του χαρακτηριστικού *Βοημείς* βλέπε Παράρτημα ΙΙΙ, σ.143, αριθμός έργου 38

Το πρωτότυπο βρίσκεται στο Κούπφερστιχ Κάμπινετ, στη Δρέσδη.

<sup>198</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σσ.91-92



Αντιβασιλείας, όπως εμπλουτίστηκαν από τον Ροζέ ντε Πιλ (Roger de Piles, 1635-1709) και τα οποία ήταν γνωστά στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν από τις διαλέξεις που εκφωνήθηκαν στην Ακαδημία από το 1667, οπότε και θεσμοθετήθηκαν, ως το 1721.<sup>199</sup> Ως προς τα αισθητικά κριτήρια συνεπώς, δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν καινοτομεί με το κείμενό του. Μια θέση ωστόσο, που αναδεικνύεται στις *‘Réflexions sur quelques causes de l’ état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d’ Août 1746’* είναι το ότι ένας προικισμένος με *sentiment* ειδήμονας μπορεί να αξιολογήσει καλύτερα από έναν καλλιτέχνη τον βαθμό εφαρμογής των αισθητικών κριτηρίων. Το *sentiment* αποτελεί συνεπώς κατά τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, προϋπόθεση για έναν ειδήμονα-κριτικό τέχνης.

Την έννοια του *sentiment* ενός ειδήμονος κοινού, την βρίσκουμε και στο έργο που το 1719 δημοσίευσε ο Ζαν-Μπατίστ Ντυμπός (Jean-Baptiste Dubos, 1670-1742) - *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* -<sup>200</sup>, το οποίο και βελτίωσε σε επόμενες εκδόσεις. Στους δύο πρώτους τόμους της έκδοσης του 1733, ο Ντυμπός παραλληλίζει την τέχνη και την ποίηση, μελετά το ωραίο στον πίνακα και στο ποίημα, την αξία των κανόνων στη ζωγραφική και την ποίηση, τα φυσικά ή επίκτητα γνωρίσματα των καλλιτεχνών και των ποιητών που είτε τους καθιερώνουν στο χρόνο είτε τους παρέχουν μια προσωρινή φήμη.<sup>201</sup> Μεταξύ των θέσεών του, ξεχωρίζουν οι απόψεις ότι ο κύριος σκοπός ενός έργου τέχνης είναι να συγκινεί, ότι το καλλιεργημένο κοινό ως κριτής ενός έργου τέχνης έχει κριτήρια μη κανονιστικά αλλά στηριγμένα στο *sentiment* και ότι οι καλλιτέχνες-στην πλειοψηφία τους- μπορούν απλώς να εκφέρουν κρίσεις για τα έργα τέχνης χωρίς να είναι απόλυτα ικανοί για αυτήν την κριτική. Στη θεωρία του Ντυμπός δεν υπάρχει υποκειμενικότητα στις

<sup>199</sup> Για τα αισθητικά κριτήρια της Ακαδημίας βλέπε τις διαλέξεις των Ακαδημαϊκών στα *Conférences de l’ Académie royale de peinture et de sculpture*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, τόμος 1<sup>ος</sup>, Παρίσι, 2006 και *Les Conférences de l’ Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, édition établie par Alain Mérot, Παρίσι, 2003<sup>2</sup> ενώ για την εξέλιξη της ακαδημαϊκής αισθητικής θεωρίας που προέκυψε από τα έργα του Ροζέ ντε Πιλ βλέπε Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles’ Theory of Art*, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, 1985.

Ο René Démoris υποστηρίζει ότι πιθανότατα ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δεν είχε γνώση των γραπτών του Φελμπιέν και του Ροζέ ντε Πιλ όταν έγραφε τις *Réflexions* του. Σχετικά βλέπε René Démoris, *Les enjeux de la critique d’art en sa naissance: les “Réflexions” de la Font de Saint-Yenne (1747) Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles: actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques*, Κλερμόν-Φερράν, 2003, σσ. 29. Τα αισθητικά κριτήρια ωστόσο του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δεν δικαιώνουν την άποψη του René Démoris .

<sup>200</sup> Στο παρόν κείμενο συμβουλευτήκα τη νεότερη, επαυξημένη και διορθωμένη από τον Ντυμπός έκδοση του 1733.

<sup>201</sup> Βλέπε πρόλογο προαναφερόμενης έκδοσης (σελίδες χωρίς αρίθμηση).

κρίσεις του κοινού για τα έργα τέχνης καθώς το *sentiment* κλίνει προς μια καθολικότητα στην αποτίμηση του ωραίου.<sup>202</sup>

Ένα ειδήμον κοινό προικισμένο με *sentiment* αποτελεί για τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν τον ιδανικό θεατή που είναι γνώστης των προαναφερόμενων αισθητικών κριτηρίων. Το γεγονός ωστόσο, ότι τα αισθητικά κριτήρια του συγγραφέα είναι αρκετά προγενέστερα και αφορούν κυρίως στην ιστορική ζωγραφική που και ο ίδιος προκρίνει ως το ύψιστο είδος αυτής της τέχνης, μας επιτρέπει να συναγάγουμε το συμπέρασμα ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επιχειρεί με το κείμενό του να επιβεβαιώσει την ισχύ των παλαιών αισθητικών κριτηρίων. Αυτή η προσπάθεια αποκτά νόημα στην εποχή που γράφει καθώς πολλοί καλλιτέχνες έχουν υιοθετήσει τη θεματολογία του ροκοκό που δεν συνάδει με την ιστορική ζωγραφική. Πρόκειται επομένως, για μια προσπάθεια από μέρους του συγγραφέα να πείσει για την αξία της επιστροφής στο λεγόμενο *grand goût* του 17<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>203</sup> Ο Michael Fried υποστηρίζει ότι η αναζωογόνηση του ενδιαφέροντος τον 18<sup>ο</sup> αιώνα για την ιεραρχία των ειδών της ζωγραφικής και την ανωτερότητα της ιστορικής ζωγραφικής αποτελεί μία από τις πιο εμφανείς αντι-ροκοκό στάσεις.<sup>204</sup>

Το ροκοκό που άνθισε στα χρόνια της αντιβασιλείας και συχνά ταυτίζεται με το όνομα του Αντουάν Βατώ, προκρίνει μια πιο αισθησιακή μορφολογική γλώσσα, θέματα ανάλαφρα ή και διακοσμητικά ενώ στοχεύει στην ευχαρίστηση του θεατή και όχι στην παιδευσή του. Το ροκοκό συνδέεται επίσης, με την κατάλυση της αυλικής τέχνης και την άνοδο μιας νέας κοινωνικής, εύπορης τάξης που έχει ανάγκη από μια τέχνη προσαρμοσμένη στα δικά της ιδανικά. Τα πορτραίτα ανθρώπων της νέας αυτής τάξης αυξάνονται όπως αυξάνονται και οι αναπαραστάσεις σκηνών από τη ζωή τους. Τέτοιες σκηνές είναι για παράδειγμα οι *fêtes galantes* του Βατώ που απεικονίζουν υπαίθριες γιορτές. Τα έργα του ροκοκό επίσης συναρτώνται με μια έμφαση στο άτομο και στις ασχολίες του, με αποτέλεσμα να εκλείπουν τα θρησκευτικά θέματα, οι αλληγορίες, τα μυθολογικά θέματα και οι αναπαραστάσεις ιστορικών γεγονότων ή ιστορικών μορφών. Επιπλέον, στα έργα του ροκοκό εντοπίζεται κατάλυση των

<sup>202</sup> Albert Dresdner, *όπ. π.*, σσ. 131-133, René Démoris (επιμ.), *Les fins de la peinture*, Παρίσι, 1990, σσ. 157-162, William Ray, «Talking about art: the French Royal Academy salons and the formation of the discursive citizen», *Eighteenth-Century Studies*, τόμος 37, τεύχος 4, 2004, σσ. 527-529 και το άρθρο της Eva Kernbauer, *όπ. π.*, σσ. 107-110

<sup>203</sup> Για την τάση επιστροφής στο *grand goût* του 17<sup>ου</sup> αιώνα βλέπε Jean Locquin, *όπ. π.*, σσ. 137-157 και το άρθρο της Annie Becq, «La genèse de l'art», *La valeur de l'art* (Jesper Rasmussen (επιμ.)), Παρίσι, 2009, σ. 28

<sup>204</sup> Michael Fried, *όπ. π.*, σσ. 35, 71-105

καλλιτεχνικών συμβάσεων καθώς υπάρχει περισσότερη ελευθερία και χαλαρότητα στη σχεδιαστική ακρίβεια, στα χρωματικά υλικά, στις φωτοσκιάσεις, στη διάταξη και στην οικονομία της σύνθεσης.<sup>205</sup>

Η επικράτηση του ροκοκό το πρώτο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα είναι, θεωρώ, και ένας βασικός λόγος που ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν προσπαθεί να επανεδραιώσει τα αισθητικά κριτήρια του περασμένου αιώνα.<sup>206</sup> Ενώ τα αισθητικά κριτήρια του συγγραφέα δεν είναι καινούρια, η εξασθένησή τους, όπως προκύπτει από την καλλιτεχνική πρακτική, τον ωθεί να τα θέσει εκ νέου ως εκείνα τα κριτήρια που ένας καλλιτέχνης πρέπει να έχει όταν ζωγραφίζει και το κοινό να γνωρίζει όταν κρίνει. Με βάση τα αισθητικά κριτήρια του 17ου αιώνα επομένως, τα πορträιτα των κυριών και οι bambochades είναι θέματα κατακριτέα ενώ και το παστέλ ως υλικό καταδικάζεται .

Τα αισθητικά κριτήρια της Ακαδημίας και του Ροζέ ντε Πιλ του 17<sup>ου</sup> αιώνα και των αρχών του 18<sup>ου</sup> αιώνα ταυτίζονται με τα αισθητικά κριτήρια του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν και όπως επισημαίνει η Christiane Merraud, ταυτίζονται και με τα λογοτεχνικά κριτήρια.<sup>207</sup> Η θέση αυτή προκύπτει φυσικά από τον παραλληλισμό ενός πίνακα με ένα βιβλίο που κάνει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν στην αρχή των *Réflexions* αλλά και από την ταυτιση των κριτηρίων στις δύο ελευθέρια τέχνες λόγω της καταλυτικής παράδοσης του *ut pictura poesis*.<sup>208</sup>

Το ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δίνει έμφαση στην ιστορική ζωγραφική σημαίνει ότι ασκεί κριτική και στις ίδιες τις πολιτικοκοινωνικές αλλαγές του καιρού του που έχουν εξοβελίσει την περαιτέρω ανάπτυξη του ιστορικού είδους. Ο συγγραφέας εμφανίζεται όχι απλώς ως νοσταλγός του παλαιού καθεστώτος, οπότε και άνθιζε η ιστορική ζωγραφική, αλλά ως οπαδός του ενώ όταν υιοθετεί τα κριτήρια της Ακαδημίας, αναφέρεται στην Ακαδημία του 17<sup>ου</sup> αιώνα και όχι του 18<sup>ου</sup>. Το ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν θεωρεί πρότυπο τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και τον προβάλλει συνεχώς στο έργο του ως παράδειγμα προς μίμηση, το ότι επαινεί την καλλιτεχνική παραγωγή αυτού του αιώνα ενώ κατακρίνει σε πολλές περιπτώσεις την αντίστοιχη του 18<sup>ου</sup>

<sup>205</sup> Για το ροκοκό και την κατάλυση της αυλικής τέχνης βλέπε Arnold Hauser, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, τ.3, Αθήνα, χ.χ., σσ. 10-52

<sup>206</sup> Για την αντι-ροκοκό στάση του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν βλέπε René Démoris, *La peinture en procès . L' invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Παρίσι, 2001, σ. 13, Albert Dresdner, *όπ. π.*, σσ.167-168 και Marijke Jonker, *όπ. π.*, σ.195 αλλά και παρακάτω στο κείμενο.

<sup>207</sup> Christiane Merraud, «Un pionnier de la critique d' art au XVIIIe siècle : La Font de Saint-Yenne», *Motifs et figures*, Παρίσι, 1974, σ.131

<sup>208</sup> Για τα λογοτεχνικά κριτήρια βλέπε René Bray, *Formation de la doctrine classique*, Παρίσι, 1926 ενώ για την ταυτότητα λογοτεχνικών και αισθητικών κριτηρίων βλέπε Rensselaer Lee, «Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of Painting», *Art Bulletin*, τόμος 22, τεύχος 4, Δεκέμβριος 1940, σσ. 197-269

αιώνα αποτελεί, όπως παρατηρεί ο Robert Berger, μια συγκαλυμμένη επίθεση στο πολιτειακό καθεστώς της εποχής του και ειδικότερα στην πολιτική της εποχής του γύρω από τις τέχνες.<sup>209</sup> Αυτή η επίθεση ωστόσο, είναι επίθεση και στη νέα κοινωνική πραγματικότητα καθώς οι *Réflexions* του συγγραφέα έχουν και ένα ηθικοπλαστικό χαρακτήρα.

Η περίοδος της αντιβασιλείας του Φιλίππου της Ορλεάνης (1715-1723) διακρίνεται από λιγότερο δεσποτισμό σε σχέση με την περίοδο βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΔ΄ (1643-1715) και επέτρεψε τη συγχώνευση μιας εύρωστης αριστοκρατίας με την ανώτερη αστική τάξη, δημιουργώντας όπως επισημαίνει ο Hauser, μια πολιτιστική ελίτ.<sup>210</sup> Αυτή η ελίτ θέλησε να δείξει την ισχύ της και με τον διάκοσμο των ιδιωτικών της χώρων, με αποτέλεσμα τη δημιουργία συλλογών από ιδιώτες με πλούσια cabinets. Στη νέα κοινωνική τάξη αναμείχθηκαν οι ηθικές αντιλήψεις αριστοκρατών και ανώτερων αστών και σε συνδυασμό με την ύπαρξη λιγότερης πειθαρχίας, επικράτησε στην κοινωνία του πρώτου μισού του 18<sup>ου</sup> αιώνα σχετικός φιλελευθερισμός, απομάκρυνση από την τυφλή υπακοή στα θρησκευτικά δόγματα και τις συμβάσεις στην προσωπική έκφραση.<sup>211</sup> Στην τέχνη αυτά μεταφράστηκαν σε αισθησιασμό, όπως προαναφέρθηκε, σε συγκινησιοκρατία και στην ανάδειξη του υποκειμένου. Αυτά τα κοινωνικά χαρακτηριστικά ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν τα επικρίνει στο έργο του, επικρίνοντας υπόρρητα και το πολιτειακό καθεστώς που τα επιτρέπει. Έναντι μάλιστα των σύγχρονων, ελευθεριαζουσών τάσεων προτείνει μέσω της τεχνοκριτικής του την ηθική αρετή του πολιτικού άντρα, την ηθική που διδάσκει η θρησκεία και την αφοσίωση του πολίτη στο έθνος του. Το ότι ο συγγραφέας αναδεικνύει την ηθικοπλαστική-διαπαιδαγωγική δυναμική των καλών τεχνών και ιδιαίτερα της ζωγραφικής, απορρέει από την πεποίθησή του ότι οι καλές τέχνες και οι καλλιτέχνες διαδραματίζουν ένα κοινωνικό ρόλο. Όπως επισημαίνει ο Christophe Henry, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αναθέτει στον καλλιτέχνη το κοινωνικό λειτουργήμα να παράσχει στους πολίτες τα πρότυπα του μέλλοντος.<sup>212</sup>

<sup>209</sup> Robert Berger, *όπ.π.*, σ.174

<sup>210</sup> Arnold Hauser, *όπ.π.*, σ. 17

<sup>211</sup> *Όπ.π.*, σσ.15-25

<sup>212</sup> Ο μελετητής υποστηρίζει μάλιστα ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν στερεί από τους καλλιτέχνες την αυτονομία τους. Βλέπε Christophe Henry, «La peinture en question: genèse conflictuelle d' une fonction sociale de la peinture d' histoire en France au milieu du XVIIIe siècle», *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Παρίσι, 2001, σσ. 460-464

Ο κοινωνικός αυτός προσανατολισμός των *Réflexions* συνδέεται άρρηκτα και με τον πολιτικό προσανατολισμό του έργου όπως διαφαίνεται κυρίως στα τμήματα για την αρχιτεκτονική και το Λούβρο.

## **VI. Παρατηρήσεις για την αρχιτεκτονική και η πολιτική διάσταση των *Réflexions***

Ο συγγραφέας με αφορμή τον σχολιασμό των προπλάσμάτων για τα γύψινα ανάγλυφα της εκκλησίας Pères de l' Oratoire στην οδό Saint-Honoré- προπλάσματα του Νικολά-Σεμπασιάν Αντάμ του Νεότερου- παρουσιάζει στους αναγνώστες του το πρόβλημα που υπάρχει στο Παρίσι σχετικά με τη θέση των ωραίων αρχιτεκτονικών τμημάτων. Παρατηρεί ότι πολλές αρχιτεκτονικές δημιουργίες ορθώνονται σε ακατάλληλα σημεία θέασης. Ενώ οι κανόνες της προοπτικής επιτάσσουν ένα κτίριο να ορθώνεται σε απόσταση θέασης τουλάχιστον ίση με το ύψος του για να μπορεί ο θεατής να το βλέπει συνολικά, στο Παρίσι είναι πολλά τα κτίρια όπου δεν εφαρμόζεται αυτή η αρχή. Ως παραδείγματα αυτής της παρατυπίας, ο συγγραφέας αναφέρει τα προπύλαια της εκκλησίας Pères de l' Oratoire, τα προπύλαια της εκκλησίας Saint-Gervais, τα προπύλαια του παρεκκλησίου Orfèvres και του παρεκκλησίου Saint-Louis του Λούβρου. Αναφορικά με τα προπύλαια της εκκλησίας Saint-Gervais ωστόσο, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αναφέρει τη σωτήρια παρέμβαση ενός συμπολίτη του προς τον Τουρνεέμ προκειμένου να μην ανοικοδομηθεί τίποτα στον περιβάλλοντα χώρο που θα εμπόδιζε τη θέα του συγκεκριμένου μνημείου. Ο συγγραφέας επαινεί τη στάση αυτή δεδομένου του ότι ως κίνητρό της αντιλαμβάνεται τη διαφύλαξη της δόξας του γαλλικού έθνους μέσω των μνημείων της.<sup>213</sup>

Η μη εφαρμογή των αρχών της προοπτικής στα αρχιτεκτονικά μνημεία με τη συνακόλουθη στέρηση προβολής τους δεν είναι το μοναδικό μειονέκτημα που εντοπίζει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν. Παρατηρεί ότι υπάρχουν και περιπτώσεις όπου ενώ η προοπτική εφαρμόστηκε, το αποτέλεσμα της κατασκευής ήταν υπερβολικό, καθώς οι αποστάσεις ύψους του μνημείου και σημείου θέασης ήταν τουλάχιστον διπλάσιες από το ελάχιστο ώστε να υπάρχει χώρος για ανέγερση ενός ακόμα όμοιου μνημείου. Ως παράδειγμα τέτοιου μνημείου αναφέρει τα προπύλαια της Saint-Sulpice χαρακτηρίζοντας για αυτό το λόγο τη συγκεκριμένη κατασκευή γελοία και απόρροια

<sup>213</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σσ.86-88

αμάθειας.<sup>214</sup> Τις παρατηρήσεις του αυτές και συνεπακόλουθα τον αυστηρό του λόγο, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν τα δικαιολογεί με το ενδιαφέρον του για την αρχιτεκτονική, την οποία αντιλαμβάνεται ως την τέχνη την πιο χρήσιμη από όλες τις τέχνες για την κοινωνία και την πιο λαμπρή για το έθνος. Υποστηρίζει ότι η αρχιτεκτονική κοινωνεί σε μεγάλο βάθος χρόνου και με περισσότερη ευκολία τις κατακτήσεις του πνεύματος και το μεγαλείο ενός βασιλείου.<sup>215</sup>

Όπως προκύπτει από την ανάγνωση όχι μόνο του τμήματος των *Réflexions* το σχετικό με την αρχιτεκτονική, αλλά και από τα τμήματα τα σχετικά με τα μετάλλια - εξορισμού δημόσιας χρήσης- και τη γλυπτική των δημοσίων χώρων όπως την κρήνη του Μπουσαρντόν, αλλά και από το τμήμα των *Réflexions*, όπου επιχειρηματολογεί υπέρ της ίδρυσης μουσείου, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επιχειρεί μια παρέμβαση στην πολιτιστική πολιτική με κίνητρο, όπως ο ίδιος δηλώνει, την δόξα του έθνους.<sup>216</sup> Ο συγγραφέας απευθύνει τις προτάσεις του για τη διάσωση κυρίως της ιστορικής ζωγραφικής και της αρχιτεκτονικής στον Λουδοβίκο ΙΕ΄ και στον Τουρνέεμ ενώ η συνεχής επίκληση στην έννοια του γαλλικού έθνους και στη δόξα αυτού στο εσωτερικό και το εξωτερικό, παραπέμπει σε έναν συγγραφέα με ενισχυμένο το φρόνημα του πολίτη. Το φρόνημα ωστόσο του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δεν είναι απολιτικό. Ο Christophe Henry μάλιστα, προτείνει στον σημερινό αναγνώστη να διαβάσει τις *Réflexions* εντάσσοντάς τις στη διαμάχη του 18<sup>ου</sup> αιώνα μεταξύ των κοινοβουλευτικών (*parlementaires*) με τους ευγενείς (*valeurs*) και τις δυνάμεις της Αυλής και του Βασιλιά<sup>217</sup>, ενώ η Marijke Jonker και ο Thomas Crow συνδέουν τις πολιτικές πεποιθήσεις του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν με τον γιανσενισμό.<sup>218</sup>

<sup>214</sup> Όπ. π., σ.88

<sup>215</sup> Όπ. π., σ. 88

<sup>216</sup> Από το 1723 και μετά στη Γαλλία βασιλεύει ο Λουδοβίκος ΙΕ΄ ενώ η εξουσία του αποδίδεται στην ουσία μετά το 1743, οπότε και πεθαίνει ο πρωθυπουργός του Καρδινάλιος ντε Φλερύ (Cardinal de Fleury, 1653-1743).

Το έθνος (nation) ορίζεται στο *Le dictionnaire de l' Académie française* το 1694 ως όρος συλλογικός που περιλαμβάνει όλους τους κατοίκους που ζουν στην ίδια χώρα με τους ίδιους νόμους και χρησιμοποιούν την ίδια γλώσσα. Το 1765 ο ορισμός του έθνους διευρύνεται ως προς το ότι μπορεί οι κάτοικοι της ίδιας χώρας να υπόκεινται σε διαφορετικούς νόμους και παρόλα αυτά να αποτελούν έθνος. Περισσότερες λεπτομέρειες αλλά και παραδείγματα βλέπε *Le dictionnaire de l' Académie française*, 1694, Παρίσι, 2<sup>ος</sup> τόμος, σ. 110 και *Le dictionnaire de l' Académie française*, 1765, Παρίσι, 2<sup>ος</sup> τόμος, σ.136. Τα λήμματα λόγω παραδειγματικών χρήσεων που τα συνοδεύουν, τα παραθέτω αυτούσια και στο Παράρτημα VI, σ.152

<sup>217</sup> Christophe Henry, *La crise de la peinture d' histoire, ou l' art du XVIIIe siècle vu par lui-même, Essai d' iconologie culturelle*, στο *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, τ.7, 2004 στη [www.ghamu.org/spip.php?article 225](http://www.ghamu.org/spip.php?article 225), σ.4

<sup>218</sup> Marijke Jonker, όπ. π., σσ. 193-205 και Thomas Crow, όπ. π., σσ.138-140

Η απαρχή του γιανσενισμού τοποθετείται μεταξύ του 1617 και του 1635, οπότε οι επίσκοπος του Υπρ, Κορνήλιος Γιανσένιος (Cornelius Jansenius, 1585/6-1638) και ο αββάς του Αγίου Συράν, Ζαν

Οι γιανσενιστές είχαν τους δικούς τους εκπρόσωπους μεταξύ των *parlementaires*, όργανο πολύ ισχυρό αφού χωρίς τη δική του έγκριση κανένας νόμος που ο Βασιλιάς πρότεινε δεν μπορούσε να τεθεί σε ισχύ.<sup>219</sup> Ενώ όμως, οι γιανσενιστές μέσω της κοινοβουλευτικής τους αντιπροσώπευσης είχαν τη δυνατότητα να ασκήσουν κριτική στη βασιλική εξουσία και να αποτρέψουν τον δεσποτισμό του μονάρχη, δεν ήταν αντίθετοι με τη μοναρχία.<sup>220</sup> Και ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν που ασκεί κριτική στη σύγχρονη του πολιτική πρακτική αναφορικά με τις καλές τέχνες, δεν αμφισβητεί το μοναρχικό καθεστώς, όπως προκύπτει από τα χωρία εκείνα των *Réflexions* όπου επαινεί μονάρχες που προηγήθηκαν του Λουδοβίκου ΙΕ' ενώ όταν αναφέρεται στον τελευταίο, τονίζει την ανάγκη να μείνει κι αυτός αθάνατος στη μνήμη του λαού του. Η ιδέα του ένδοξου μονάρχη που διατρέχει τις *Réflexions*, δεν μας επιτρέπει συνεπώς να θεωρήσουμε τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ως έναν αντιμοναρχικό συγγραφέα που επιτίθεται στο καθεστώς παρά τις παραινήσεις του προς τους φορείς της εξουσίας.<sup>221</sup> Συνεπώς, οι παραινήσεις του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν προς τους φορείς της εξουσίας, οι οποίες αφορούν στην ανάληψη πολιτικής δράσης για την επάνοδο της ιστορικής ζωγραφικής, την έκθεση των βασιλικών συλλογών, την αποκατάσταση του Λούβρου, τη μετατροπή του σε μουσείο και την ανάδειξη του γαλλικού έθνους μέσω των αρχιτεκτονικών μνημείων της πόλης του Παρισιού, αποτελούν προτάσεις για βελτίωση του πολιτικού σκηνικού.

---

ντυ Βερζιέρ ντε Ωράν (Jean du Vergier de Hauranne, 1581-1643), επιχείρησαν να αναμορφώσουν την καθολική εκκλησία. Η κίνηση αυτή καταδικάστηκε από την καθολική εκκλησία αλλά το νέο δόγμα συνέχισε να διαδίδεται. Οι γιανσενιστές πίστευαν ότι το προπατορικό αμάρτημα ήταν αποτέλεσμα της θείας βούλησης ενώ ως προς την ηθική πρέσβευαν σε αυστηρότερο βαθμό την εγκράτεια και την ταπεινότητα του χριστιανικού δόγματος. Από τα μέλη της γαλλικής κοινωνίας, οι bourgeoisie de robe αντιμετώπισαν θετικά το νέο δόγμα που διακρίθηκε σε αρκετά είδη με αποτέλεσμα την εκδήλωση εντονότατων συγκρούσεων μεταξύ των οπαδών του κατά τη δεκαετία 1730-1740. Για το δόγμα του γιανσενισμού και την εξέλιξή του τον 17<sup>ο</sup> και τον 18<sup>ο</sup> αιώνα βλέπε, Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Παρίσι, 1948<sup>5</sup>, σσ.77-96, 112-130, Yves-Marie Bercé, Alain Molinier., Michel Péronnet, *οπ. π.*, σσ.199-201 και Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, Παρίσι, 1959. Για τις υποκατηγορίες του γιανσενισμού και τις γιανσενιστικές διαμάχες κατά τη δεκαετία 1730-1740 βλέπε, Catherine Maire, «Les querelles jansénistes de la décennie 1730-1740», *Recherches sur Diderot et sur l' Encyclopédie*, τ.38, 2005 στη [www./rde.revues.org/index297.html](http://www./rde.revues.org/index297.html). Σχετικά με το κοινοβούλιο και τον γιανσενισμό βλέπε Arlette Farge, *Dire et mal dire. L' opinion publique au XVIIIe siècle*, Παρίσι, 1992, σσ. 25-48

<sup>219</sup> Τα μέλη των *parlementaires* όφειλαν την ιδιότητά τους είτε στην κληρονομικότητα (noblesse de robe) είτε στην οικονομική τους δύναμη ( financiers). Βλέπε Marijke Jonker, *οπ. π.*, σ. 196

<sup>220</sup> *Οπ.πρ.*, σσ.196-199

<sup>221</sup> Το ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δεν επιτίθεται στη μοναρχία, υποστηρίζει και ο René Démoris στο «Les enjeux de la critique d'art en sa naissance: les "Réflexions" de la Font de Saint-Yenne (1747)», *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles: actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques*, Κλερμόν-Φερράν, 2003, σ. 28

Ο Richard Wrigley αποκαλεί τον Λα Φοντ πατριώτη<sup>222</sup>, καλλιτεχνικά ενήμερο μάλιστα, που ενδιαφέρεται για τα ζητήματα των καλών τεχνών λόγω της αρετής του ως πολίτη (civic virtue) και θεωρεί ότι γράφει για τον εξωραϊσμό και την αποκατάσταση των μνημείων της πόλης του Παρισιού, των οποίων τη φθορά η βασιλική εξουσία είχε επιτρέψει, με την ιδιότητα ενός πρώην αυλικού επηρεασμένου από φιλο-κοινοβουλευτικές συμπάθειες. Τη θετική στάση προς το κοινοβούλιο και την αντίδραση στο ροκοκό συνδέει ο Wrigley, θεωρώντας ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ήταν μια περίπτωση συγγραφέα που αντιπροσωπεύει τη διπλή αυτή κοινωνικοπολιτική στάση.<sup>223</sup>

Την αντίδραση στο ροκοκό, όπως εκφράζεται από τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, ο James Leith τη θεωρεί μάλιστα πρόδρομο της επικείμενης τότε μετάβασης στην αντίληψη της τέχνης ως όχημα προπαγάνδας.<sup>224</sup> Στο πολιτικό σκηνικό που φαίνεται να οραματίζεται ο συγγραφέας των *Réflexions*, οι τέχνες έχουν έναν ενεργό ρόλο αφού καλούνται να αναδείξουν την πολιτική δύναμη της Γαλλίας. Για το λόγο αυτό και αντί της ροκοκό θεματολογίας προτιμάται η ιστορική ζωγραφική που απεικονίζει πολιτικούς άνδρες και σημαντικά πολιτικά γεγονότα και που υποδεικνύει συλλογικού τύπου ιδανικά στους πολίτες.<sup>225</sup> Από την άλλη πλευρά, η αρχιτεκτονική με τα μνημεία της πρεσβεύει την πολιτική δύναμη του έθνους και γι' αυτό οι κρατικοί φορείς οφείλουν να τα συντηρούν και να φροντίζουν για την προβολή τους ενώ ένα μουσείο, όπου θα είναι συγκεντρωμένα τα αριστουργήματα που έχουν στην κατοχή τους, κλήρος και βασιλικοί αξιωματούχοι του εξωτερικού, θα αποτελεί στην πολιτική πραγματικότητα που εικονίζει ο συγγραφέας, εθνική ιδιοκτησία, όπως εθνική ιδιοκτησία είναι και τα ίδια τα έργα τέχνης. Οι *Réflexions* αποτελούν συνεπώς, και το όχημα επικοινωνίας του αιτήματος για κοινωνικοποίηση των έργων

<sup>222</sup> Η πατρίδα ορίζεται στο *Le dictionnaire de l' Académie française* το 1694 ως τόπος ή χώρα γέννησης και το 1765 ως χώρα ή κράτος γέννησης. Σχετικά βλέπε *Le dictionnaire de l' Académie française*, 1694, Παρίσι, 2<sup>ος</sup> τόμος, σ.220 και *Le dictionnaire de l' Académie française*, 1765, Παρίσι, 2<sup>ος</sup> τόμος, σ.224. Τα λήμματα λόγω παραδειγματικών χρήσεων που τα συνοδεύουν, τα παραθέτω αυτούσια και στο Παράρτημα VI, σσ.152-153

<sup>223</sup> Richard Wrigley, *όπ. π.*, σσ.175-88

<sup>224</sup> James Leith, *The idea of art as propaganda in France*, Τορόντο, 1963, σσ.7-10. Στο πρώτο κεφάλαιο ο συγγραφέας αναφέρεται και σε άλλα κείμενα του 18<sup>ου</sup> αιώνα που θεωρεί ότι στρέφονται στην ίδια κατεύθυνση. Σχετικά βλέπε σσ.3-26

<sup>225</sup> René Démoris, *Les enjeux de la critique d'art en sa naissance: les "Réflexions" de la Font de Saint-Yenne (1747) Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles: actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques*, Κλερμόν-Φερράν, 2003, σ. 32



τέχνης,<sup>226</sup> αν και ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν περιορίζει το αίτημα αυτό στα έργα που έχουν είτε διαπαιδαγωγικό είτε εθνικό χαρακτήρα.

Ο πολιτικός χαρακτήρας του έργου, η τεχνοκριτική σε σύγχρονα έργα τέχνης αλλά και η ίδια η άσκηση της κριτικής από έναν μη καλλιτέχνη προκάλεσαν σειρά αντιδράσεων από τον πολιτικό χώρο, τη Βασιλική Ακαδημία Ζωγραφικής και Γλυπτικής, τους καλλιτέχνες και άλλους ειδήμονες. Οι αντιδράσεις αυτές ήταν πολλές και ιδιαίτερα έντονες μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1760 ενώ οδήγησαν τον συγγραφέα το 1752 σε δεύτερη έκδοση των *Réflexions* με σημαντικές περικοπές. Η υποδοχή της πρώτης έκδοσης των *Réflexions*, αναλύεται παρακάτω και προσφέρει πλούσια στοιχεία για το βαθμό επιρροής της τεχνοκριτικής του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν και τη σημασία της στην ιστορία της τέχνης.

---

<sup>226</sup> Με τον όρο κοινωνικοποίηση του έργου τέχνης, αναφέρομαι στη δυνατότητα θέασής του από το ευρύ κοινό. Σχετικά, βλέπε Annie Becq, *Genèse de l' esthétique française moderne 1680-1814*, Παρίσι, 1994, σ.499

## 2. Η υποδοχή των *Réflexions sur quelques causes de l' état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d' Août 1746* στη Γαλλία κατά το διάστημα 1747-1751

Την έκδοση των *Réflexions* του 1747 ακολούθησε ένα κύμα αντιδράσεων από ποικίλες ομάδες ανθρώπων εμπλεκόμενων με την τέχνη. Για την παρουσίαση της υποδοχής της πρώτης έκδοσης των *Réflexions* επιλέχθηκαν γραπτές πηγές και έργα τέχνης της περιόδου 1747-1751. Δεδομένου ότι αυτή η υποδοχή οδήγησε στην επέμβαση του συγγραφέα στο κείμενό του και σε δεύτερη τροποποιημένη έκδοση το 1752, η υποδοχή των *Réflexions* μετά το 1752 εξετάζεται σε ξεχωριστό κεφάλαιο, όπου αναφέρεται κάθε φορά αν η υποδοχή αφορά στη δεύτερη έκδοση μόνο, αν αφορά και στις δύο εκδόσεις ή μόνο στην πρώτη. Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζεται και η τεχνοκριτική του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν για το Σαλόν του 1753 ως απάντηση του συγγραφέα σε όλες τις πρότερες αντιδράσεις αναφορικά με το κείμενό του ενώ λαμβάνοντας υπόψη και την τεχνοκριτική του 1754, η υποδοχή των *Réflexions* μετά από αυτήν την ημερομηνία, εξετάζεται στο σύνολο της υποδοχής της εργογραφίας του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ως τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

Στο παρόν κεφάλαιο, όπου αναλύεται η υποδοχή των *Réflexions* έως και το 1751, παρουσιάζεται και το *Lettre de l' auteur des 'Réflexions sur la peinture' et de l' examen des ouvrages exposées au Louvre en 1746*, του 1747. Στο γράμμα αυτό, στα τέλη του 1747, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επιχειρεί να υπερασπιστεί το κείμενό του και να απαντήσει στις αρνητικές κριτικές που αναφέρει ότι δέχτηκε. Το *Lettre* πιστεύω ότι απαντά κυρίως στο λόγο που εκφώνησε το 1747 στα μέλη της Ακαδημίας ο Πρώτος Ζωγράφος του Βασιλιά, Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ και που δημοσιεύτηκε στη *Mercur de France* το 1751. Πρόκειται για ένα διάλογο με θέμα την έκθεση της Ακαδημίας το 1747 και τα πρόσωπα του διαλόγου είναι ο Dorsicour, που εκπροσωπεί τις θέσεις του Κουαπέλ, και ο συνομιλητής του, Celigni. Ο φανταστικός αυτός διάλογος πραγματοποιείται μία ώρα πριν από το άνοιγμα των θυρών ενός νέου Σαλόν με έντεκα έργα και οι συνομιλητές παρουσιάζονται χαρούμενοι και ανυπόμονοι για το καλλιτεχνικό γεγονός. Σ' αυτόν το διάλογο, ο Κουαπέλ επιχειρεί να υπερασπιστεί τα έργα των καλλιτεχνών και την αξία του θεσμού των Σαλόν.<sup>227</sup> Τα ονόματα των

<sup>227</sup> Στην αρχή μάλιστα του διαλόγου αναφέρει ότι όταν οι καλλιτέχνες ζωγραφίζουν, δεν γνωρίζουν το φόντο έκθεσης των έργων τους με αποτέλεσμα το χρώμα του χώρου έκθεσης να μη συμβάλλει στην ανάδειξη της δημιουργίας τους. Βλέπε Charles-Antoine Coypel, Dialogue de M. Coypel, premier

καλλιτεχνών που εκθέτουν στο φανταστικό Σαλόν δεν αναφέρονται από τον Κουαπέλ-Dorsicour για αποφυγή προκαταλήψεων στον σχηματισμό της αισθητικής κρίσης ειδικά από αυτούς που διατείνονται ότι είναι ειδήμονες (*prétendus connoisseurs*). Ο Κουαπέλ, διά στόματος Dorsicour, αντιπαραβάλλει τον εαυτό του με τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν όχι κατονομάζοντάς τον αλλά καθρεπτίζοντας τον. Αναφέρει χαρακτηριστικά «... je ne suis pas de ceux, qui sous le beau prétexte de rendre service aux gens, en les avertissant de leurs défauts, font charitablement imprimer des critiques, qu' un homme modeste et vraiment zélé ne doit hazarder qu' en particulier».<sup>228</sup> Προσθέτει ακόμη ότι στις κριτικές που γίνονται στο όνομα του κοινού (*public*), οι ανώνυμοι συγγραφείς των λιβελλογραφημάτων (*brochures*) παριστάνουν τους υπέρτατους κριτές (*juge souverain*). Το κοινό όμως, του οποίου τις αισθητικές κρίσεις διατείνονται οι ανώνυμοι συγγραφείς ότι μεταφέρουν, δεν έχει κατά τον Κουαπέλ- Dorsicour ενικό χαρακτήρα αφού όπως εξηγεί αυτό αλλάζει είκοσι φορές την ημέρα ενώ και οι αισθητικές του εκτιμήσεις αλλάζουν. Ο Πρώτος Ζωγράφος του Βασιλιά υποστηρίζει ότι το έργο που το κοινό επαινεί στις δέκα το πρωί, καταδικάζεται δημοσίως το μεσημέρι και συνεπώς η αναφορά σε ένα κοινό είναι κενή καθώς αυτό είναι ανύπαρκτο. Αντ' αυτού, υπάρχουν πολλά κοινά ανομοιογενή (*vingt publics de caracteres et de tons differens*).<sup>229</sup>

Για τον συγγραφέα του *Dialogue* τα κοινά είναι αμέτρητα λόγω της ποιοτικής τους ποικιλίας. Κάνει λόγο για *publics divers* όπως «...public partial, leger, public envieux, public esclave du bel air, qui pour décider veut tout voir, et n' examine rien», τα οποία εκφράζουν μια πολλαπλότητα απόψεων που δεν επιτρέπει σε κάποιον να αναφερθεί σε μία θέση του κοινού. Με το επιχείρημα αυτό ο Κουαπέλ επιχειρεί να αντικρούσει τις απόψεις του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ως απόψεις του γαλλικού κοινού, αφού θεωρεί ότι αυτές είναι ανομοιογενείς, αποκλίνουσες και μη ομαδοποιήσιμες. Οι αναφορές αυτές είναι βέβαιο ότι αναφέρονται στον συγγραφέα

---

peintre du Roi, sur l' exposition des tableaux dans le salon du Louvre, en 1747, στη *Mercure de France*, Νοέμβριος 1751, σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ .2/28, σ. 520

<sup>228</sup> Όπ.π., σ. 523

Το τμήμα που παραθέτω το μεταφράζω ως εξής: «Δεν είμαι από αυτούς που με την πρόφαση ότι υπηρετούν τους ανθρώπους, ενημερώνοντάς τους για τα ελαττώματά τους, τυπώνουν με ευκολία κριτικές, τις οποίες ένας μετριόφρων άνθρωπος με πραγματικό ζήλο δεν θα ριψοκινδύνευε να κάνει παρά μόνο κατ' ιδίαν».

<sup>229</sup> Όπ.π.

των *Réflexions* αφού αυτός επικαλέστηκε το κοινό στην κριτική του και χρησιμοποίησε τον όρο *sentiment* που οι Dorsicour και Celigni σχολιάζουν.<sup>230</sup>

Στο *Dialogue* γίνεται επίσης μια διάκριση του κοινού σε *simple*, που ορίζεται με τους χαρακτηρισμούς που παρέθεσα ακριβώς παραπάνω, και σε *sage*. Το τελευταίο, είναι αριθμητικά περιορισμένο σε πέντε-έξι ειδήμονες που φανερώνουν τις αισθητικές τους κρίσεις αποκλειστικά στους καλλιτέχνες, των οποίων το έργο κρίνουν χωρίς ωστόσο να θεωρούν ότι γνωρίζουν την τέχνη τους καλύτερα από τους ίδιους που την επαγγέλλονται. Η θέση αυτή αποτελεί ευθεία επίθεση στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν που χωρίς να του ζητηθεί (*sans appel*) τόλμησε να εκφράσει τις απόψεις του για μια τέχνη στην οποία δεν έχει εντυφώσει.<sup>231</sup>

Στο ίδιο έργο, μέσω του χαρακτήρα του Dorsicour, ο Κουαπέλ καταδικάζει ρητά την ανώνυμη, δημόσια κριτική των έργων τέχνης ως άχρηστη, αποθαρρυντική και ενοχλητική για έναν καλλιτέχνη. Προτείνει στον κάθε επίδοξο κριτή (*jugé*) να προτιμά την ενασχόληση με τις αρχές της ζωγραφικής και οπωσδήποτε να υπογράφει τα έργα του ενώ υποστηρίζει ότι δεδομένου του ετερόχρονου μιας έκθεσης έργων τέχνης και της τύπωσης μιας τεχνοκριτικής, η τελευταία είναι ανώφελη και για τους καλλιτέχνες και για το κοινό που δεν βλέπει πια τα έργα. Ο Κουαπέλ τάσσεται ενάντια στην κριτική ενός έργου τέχνης με το επιχείρημα ότι προκαταλαμβάνει τον θεατή ενώ δημιουργεί και την αίσθηση ότι η κριτική είναι ανώτερη της καλλιτεχνικής δημιουργίας.<sup>232</sup>

Ένα άλλο θέμα που τίθεται στο *Dialogue* είναι η χρησιμότητα των Σαλόν. Ο Κουαπέλ υπερασπίζεται το θεσμό των εκθέσεων με το επιχείρημα ότι προσφέρουν στους καλλιτέχνες καταρχήν, τη δυνατότητα να συγκρίνουν τα έργα τους και συνεπακόλουθα την ευκαιρία διαπαιδαγώγησής τους (*s'instruire*) μέσα από τη σύγκριση. Για τον Πρώτο Ζωγράφο του Βασιλιά, οι συμβουλές προς τους καλλιτέχνες είναι χρήσιμες εφόσον προέρχονται από άξιους ποιητές, ιστορικούς, ρήτορες και ανθρώπους που ασχολούνται με την αρχαιότητα αρκεί να μην υπεισέρχονται σε θέματα καθαρά ζωγραφικά όπως είναι η πραγμάτευση του κιαροσκούρο (*clair-obscur*).<sup>233</sup>

Με το έργο αυτό, ο Κουαπέλ απαντά έμμεσα στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επιχειρώντας προφανώς από τη μία πλευρά να απαξιώσει την κριτική του τελευταίου

<sup>230</sup> Όπ.π., σσ.523-524

<sup>231</sup> Όπ.π., σσ. 523-526

<sup>232</sup> Όπ.π., σσ. 526-528

<sup>233</sup> Όπ.π., σσ.529-534

και επιχειρώντας από την άλλη πλευρά πρώτα, να καθησυχάσει τα μέλη της Ακαδημίας για την κριτική που υπέστησαν και δεύτερον να προσφέρει την απαραίτητη ενθάρρυνση για απρόσκοπτη ενασχόληση με την προετοιμασία έργων για το Σαλόν του 1748.

Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν απαντά στο *Dialogue* στα τέλη της ίδιας χρονιάς με το προαναφερόμενο *Lettre* του, όπου όμως απαντά και στον συλλέκτη και φίλο του Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ, Πιερ-Ζαν Μαριέτ (Pierre-Jean Mariette, 1694-1774) καθώς και στον Ζαν-Μπερνάρ Λεμπλάνς (Jean-Bernard Leblanc, 1707-1782). Ο Μαριέτ το 1747 ασκεί κριτική στο έργο του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, κριτική την οποία διαθέτουμε σήμερα σε χειρόγραφο μορφή.<sup>234</sup> Ο Μαριέτ, όπως αναφέρει στο σημείωμά του, είχε συμβουλέψει τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν να μη δημοσιεύσει το κείμενο των *Réflexions*, το οποίο προφανώς είχε διαβάσει πριν την έκδοσή του, και ότι ο τελευταίος είχε υποσχεθεί γελώντας ότι δεν θα προέβαινε σε δημοσίευση του έργου. Ο Μαριέτ τον κατηγορεί για προχειρότητα στην απόπειρα αισθητικών αποτιμήσεων αναφορικά με μια τέχνη που δεν κατέχει και αναφέρει χαρακτηριστικά ότι τραυλίζει αναφερόμενος σε καλλιτεχνικούς όρους. Θεωρεί ότι η αισθητική του ανεπάρκεια δεν καλύπτεται από το γούστο και το sentiment-τα οποία δεν του αρνείται- καθώς στερείται καλλιτεχνικής εμπειρίας. Το επιχείρημα αυτό της μη δικαιοδοσίας άσκησης κριτικής καλλιτεχνών και καλλιτεχνικών έργων από μη καλλιτέχνες επικαλέστηκε, όπως ειπώθηκε, και ο Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ στη διάλεξη του στην Ακαδημία το ίδιο έτος. Ο Μαριέτ παρομοιάζει τον συγγραφέα των *Réflexions* με τυφλό (aveugle) και τον καταδικάζει ρητά ενώ καταδικάζει και όσους τον υποστηρίζουν. Δεν διαφωνεί ωστόσο, τόσο με την κριτική διάθεση του συγγραφέα όσο με την δημοσιοποίησή της. Υποστηρίζει ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν θα έπρεπε να εκφέρει τις θέσεις του προφορικά και εμπιστευτικά και σε καμία περίπτωση να μην τις τυπώσει. Χαρακτηρίζει τα γραφόμενα στις *Réflexions* ανοησίες (absurdités) και αποτρέπει τον συγγραφέα τους από παρόμοιο, μελλοντικό εγχείρημα.<sup>235</sup>

<sup>234</sup> Pierre-Jean Mariette, *Note à propos de l' ouvrage de La Font de Saint-Yenne*, χειρόγραφο σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ .2/23

<sup>235</sup> Οπ.π., σσ.229-235

Ο Μαριέτ αναφέρει ακόμα, ότι οι *Réflexions* άρεσαν στο κοινό και επιδοκιμάστηκαν από τους δημοσιογράφους της *Journal de Trevoux*<sup>236</sup> ενώ οι ακαδημαϊκοί καλλιτέχνες δυσαρεστημένοι παραπονέθηκαν σε μια τους συνάθροιση με αποτέλεσμα ο Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ να εκφωνήσει τα προαναφερθέντα θέτοντας κάποιους κανόνες στην κριτική, για το οποίο και επικροτήθηκε. Επιπλέον, ο Μαριέτ ονομάζει τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν πατέρα του είδους της τεχνοκριτικής αφού έκτοτε (1747) κάθε έκθεση συνοδευόταν από ανάλογα λιβελλογραφήματα.<sup>237</sup> Αυτά τα τελευταία σχόλια μας επιτρέπουν να χρονολογήσουμε το σημείωμα του Μαριέτ στα τέλη του 1747 και πριν το *Lettre* του Λα Φοντ ντε Σαιντ Γιεν ενώ μας οδηγούν στο ασφαλές συμπέρασμα ότι η κριτική της *Journal de Trevoux* (*Jugement des journalistes de Trevoux*)<sup>238</sup> χρονολογείται και αυτή στα 1747 και με βάση τον Μαριέτ, προηγείται του *Dialogue* του Κουαπέλ.

Στην κριτική της *Journal de Trevoux* για τις *Réflexions* του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν οι δημοσιογράφοι της εφημερίδας τοποθετούνται ευμενώς σχετικά με τον ίδιο τον συγγραφέα αλλά και σχετικά με τις θέσεις του για την κατάσταση της ζωγραφικής, τα είδη της ζωγραφικής, τον ιστορικό ζωγράφο και την ιδέα του μουσείου. Αναφορικά ωστόσο, με το τμήμα των *Réflexions*, όπου στην έκδοση του 1747 υπάρχει η αναλυτική τεχνοκριτική των έργων του Σαλόν του 1746, οι δημοσιογράφοι της *Journal de Trevoux* επιφυλάσσονται να αναφερθούν δηλώνοντας ότι προτίθενται να το πράξουν σε μελλοντικό άρθρο.<sup>239</sup>

Όποιος κι αν είναι ο συγγραφέας ή οι συγγραφείς της κριτικής στη *Journal de Trevoux*, είναι σαφές ότι οι *Réflexions* επαινούνται. Αναπαράγονται μεγάλα παραθέματα ενώ μεταφέρονται σχεδόν αυτούσιες οι θέσεις του συγγραφέα σχετικά με τη σημασία της επιλογής του θέματος, την αξία των συμβουλών και της κριτικής για έναν καλλιτέχνη που επιθυμεί να ξεχωρίσει, την ανωτερότητα της ιστορικής ζωγραφικής και την κατωτερότητα του πορτραίτου, την επαχθή τάση των γυναικών της εποχής να αναπαρίστανται σαν θεές, την κυριαρχία των καθρεπτών στη διακόσμηση και την κρατική πολιτική αναφορικά με τις βασιλικές συλλογές. Μπορώ μάλιστα, να ισχυριστώ ότι πρόκειται για μια μικρή περίληψη των *Réflexions*.

<sup>236</sup> Για τον γαλλικό τύπο της εποχής βλέπε Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, Fernand Terrou, *Histoire générale de la presse française*, τόμος 1, Παρίσι, 1969

<sup>237</sup> Pierre-Jean Mariette, *όπ.π.*, σσ.236-238

<sup>238</sup> *Jugement des journalistes de Trevoux* στη *Journal de Trevoux*, χειρόγραφο σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ .2/24, σσ.239-249

<sup>239</sup> *Όπ. π.*, σσ. 248-249

Σημασία στη *Jugement des journalistes de Trevoux*, έχει και ο θετικός, ποιοτικός χαρακτηρισμός του συγγραφέα των *Réflexions*. Παρότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι γνωστός ως ο συγγραφέας της εν λόγω τεχνοκριτικής,<sup>240</sup> και μάλιστα έχει σχολιαστεί επί μακρόν, δεν κατονομάζεται. Αναφέρεται ότι η ανωνυμία του είναι προϊόν της μετριοφροσύνης του και ότι διακατέχεται από το ταλέντο της κριτικής σκέψης αναφορικά με τα σύγχρονα έργα τέχνης. Θεωρείται άξιος εκτίμησης ενώ ο συγγραφέας/ οι συγγραφείς της *Journal de Trevoux* εικάζουν την μη επαγγελματική του ενασχόληση με τη ζωγραφική και του αποδίδονται οι χαρακτηρισμοί *amateur des arts* και *connoisseur*. Επιπλέον, ορίζεται ως άνθρωπος των γραμμάτων που εκφράζεται ελεύθερα ενώ τα σατιρικά του σχόλια και οι σκληρές παρατηρήσεις δικαιολογούνται καταρχήν από την αγάπη του προς τις τέχνες και κατά δεύτερον με το επιχείρημα ότι το ύφος του προσέφερε στους αναγνώστες ένα κείμενο πολύ ζωντανό.<sup>241</sup>

Επίσης θετική αναφορά στις *Réflexions* γίνεται το 1747 στις *Nouvelles Littéraires* από τον Γκιγιώμ-Τομά Ράυναλ (Guillaume-Thomas Raynal, 1713-1796), ο οποίος αναφέρει ότι ο συγγραφέας των *Réflexions* αν και λίγο μεροληπτικός, γράφει με λεπτότητα και ακρίβεια για τη σύγχρονη κατάσταση της ζωγραφικής, της γλυπτικής και των δημόσιων μνημείων και με αυτήν την αφορμή κάνει λόγο για την ανάδυση της δημόσιας κριτικής (*critique publique*) την οποία εγκρίνει.<sup>242</sup>

Το σημείωμα του Μαριέτ για τις *Réflexions* του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, όπου αναφέρεται και η *Jugement des journalistes de Trevoux*, δεν είναι το μοναδικό χειρόγραφο που μας κληροδοτεί το 1747. Στο κάτω μέρος του εξωφύλλου ενός από τα αντίτυπα του ανώνυμου δημοσιευμένου *Lettre sur l' exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc., de l' année 1747 et en general sur l' utilité de ces sortes d' expositions, à Monsieur R.D.R.*<sup>243</sup>, ο Μαριέτ αναφέρει ότι ο συγγραφέας του *Lettre Zan-Μπερνάρ Λεμπλανς*, μελλοντικός *Directeur des Bâtiments de Roi*, λεγόταν ότι το είχε προσφέρει ως αντίτιμο πληρωμής στον ζωγράφο Λα Τουρ για το πορτραίτο του και σκωπτικά σημειώνει ότι αν έτσι είχαν τα πράγματα, επρόκειτο για ένα

<sup>240</sup> Βλέπε κεφάλαιο 1 παρόντος κειμένου

<sup>241</sup> *Jugement des journalistes de Trevoux*, όπ. π., σσ.239-240

<sup>242</sup> Maurice Tourneux, *Correspondance Littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc revue sur les textes originales*, Παρίσι, 1877, 1<sup>ος</sup> τόμος, σσ.74-75

<sup>243</sup> Jean-Bernard Leblanc, *Lettre sur l' exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc., de l' année 1747 et en general sur l' utilité de ces sortes d' expositions, à Monsieur R.D.R.*, 1747, σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ .2/26, σσ.281-470

κακοπληρωμένο πορτραίτο.<sup>244</sup> Το *Lettre* του Λεμπλάνς δημοσιεύτηκε στις 30 Αυγούστου του 1747 και είναι μια τεχνοκριτική για την έκθεση της Ακαδημίας το ίδιο έτος αλλά ο συγγραφέας αφιερώνει πολλές σελίδες στην αρχή του έργου του προκειμένου να ασκήσει κριτική στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν.

Ο Λεμπλανς από τις πρώτες κιόλας αράδες του *Lettre* του φανερώνει την αρνητική του εκτίμηση για την τεχνοκριτική του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, τον οποίον ονομάζει *amateur* της ζωγραφικής<sup>245</sup> αποσκοπώντας με τη δική του επιστολή να βοηθήσει τους αναγνώστες να συνειδητοποιήσουν ότι ένα κείμενο δεν είναι απαραίτητα καλό επειδή τυπώνεται και μόνο.<sup>246</sup> Αναφέρει ότι οι *Réflexions* προκάλεσαν μεγάλη αναστάτωση στους καλλιτέχνες (*tant de bruit parmi les peintres*) και ότι αυτοί παρότι επιδοκίμασαν τον σκοπό συγγραφής του έργου, δεν επιδοκίμασαν το ίδιο το έργο. Παραδίδει ακόμα ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν κατηγορήθηκε ότι καταχράστηκε το όνομα του κοινού<sup>247</sup> για να μεταφέρει προσωπικές του πεποιθήσεις και ότι υπέπεσε σε αντιφάσεις καθώς ενώ έκανε λόγο για την σύγχρονη παρακμή της ζωγραφικής, από την άλλη επαινούσε διάφορους ζωγράφους της Ακαδημίας. Ο Λεμπλανς θεωρεί ότι κάθε τέχνη έχει καλούς και κακούς διαφεντευτές και ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δεν θα έπρεπε να κάνει λόγο για όλους τους καλλιτέχνες χωρίς να τους διακρίνει αξιολογικά<sup>248</sup>

Αναγνωρίζει στον συγγραφέα των *Réflexions* τις καλές του προθέσεις αναφορικά με την πρόοδο των τεχνών όπως και το ότι είναι ένας πολίτης (*citoyen*) που με ζέση και ζήλο ενδιαφέρεται για την πρόοδο της πατρίδας του αλλά αναφορικά με το τεχνικό λεξιλόγιο του έργου του, θεωρεί ότι αποτυγχάνει να αποδώσει τα σημανόμενα γιατί δεν απευθύνεται αποκλειστικά σε ανθρώπους του επαγγέλματος αλλά στον πολύ κόσμο (*un livre fait pour tout le monde*).<sup>249</sup> Ο Λεμπλανς επίσης, κατηγορεί τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ότι ενώ πρεσβεύει ότι μεταφέρει τις κρίσεις του κοινού, αποδίδει στο κοινό τις δικές του –και των φίλων του- σκέψεις και

<sup>244</sup> Όπ.π., σ. 281

<sup>245</sup> Όπ.π., σ.298

<sup>246</sup> Όπ.π., σ.281α

Η αρίθμηση στη συγκεκριμένη σελίδα (φέρει τον αριθμό 283) είναι εσφαλμένη. Τον αριθμό 281α τον έδωσα εγώ για να μην μπερδευτεί η σελίδα αυτή με την σελίδα 283 η οποία έπεται της σελίδας, όπου άπαξ αναγράφεται ο αριθμός 282.

<sup>247</sup> Για τον Λεμπλανς όμως, όπως και για τον Κουαπέλ, το κοινό ποικίλλει. Όπ. π., σ. 290

<sup>248</sup> Όπ.π., σσ. 282-284

<sup>249</sup> Όπ.π., σσ.284-288

Στο σημείο αυτό μάλιστα επαινεί τον Ντυμπός που το 1719 είχε αποφύγει να χρησιμοποιήσει όρους που δεν θα καταλάβαινε το αναγνωστικό του κοινό.



απόψεις. Αυτό το εκλαμβάνει ως ένα συνηθισμένο λάθος των ανθρώπων που θεωρούν ότι μόνο αυτοί σκέφτονται ορθά.<sup>250</sup>

Σχετικά με την κριτική που έκανε ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν στα έργα τέχνης, ο Λεμπλάνς αναφέρει ότι η διάθεση του συγγραφέα να διαφοροποιηθεί από τη σύγχρονη, αδιάκριτα, εγκωμιαστική κριτική των έργων τέχνης τον οδήγησε στο να υποπέσει σε μη δίκαιες κρίσεις αλλά και στο μεγαλύτερο σφάλμα του έργου του, το οποίο συνίσταται στην εκτασιακά ίση -επί το πλείστον- πραγμάτευση των προτερημάτων και των μειονεκτημάτων των έργων τέχνης, κάτι που καταρχήν δεν απηχεί τις κρίσεις του κοινού.<sup>251</sup> Αυτή η διάθεση εξισορρόπησης θεωρείται από τον Λεμπλάνς ως σφάλμα και για το λόγο ότι δεν μπορεί να διαφανεί από μια τέτοια κριτική ποιος ζωγράφος υπερέχει σε κάθε είδος ζωγραφικής ενώ το πιθανότερο συμπέρασμα που μπορεί να εξαχθεί είναι ότι κανένας ζωγράφος δεν υπερέχει σε κάποιο είδος, συμπέρασμα που για τον Λεμπλάνς είναι απολύτως ψευδές και μάλιστα επικίνδυνο για τη φήμη των ζωγράφων στο εξωτερικό αφού οι *Réflexions* έχουν αναγνώστες και σε ξένες χώρες. Αυτήν την κατηγορία, μεταφέρει ο Λεμπλάνς, ότι απέδωσαν στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν και οι ζωγράφοι Μπουσέ και Ναττουάρ.<sup>252</sup>

Επικρίνει ακόμα τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν για την καταδίκη του πορτραίτου αλλά και για το ότι με την τάση του να εξισορροπεί τα εγκώμια και τα επικριτικά σχόλια δεν ευχαρίστησε ούτε το κοινό ούτε τους παραγγελιοδότες διότι η κριτική του ήταν κατά το ήμισυ θαρραλέα. Παρομοιάζοντας την κριτική με ένα φάρμακο, του οποίου η πικρή γεύση δεν είναι δυνατόν να αποφευχθεί, θεωρεί ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν έσφαλε στην προσπάθειά του ίσα να κρίνει έργα άνισα.<sup>253</sup> Ο ίδιος στο υπόλοιπο *Lettre* του, παρουσιάζει πολύ διεξοδικά έργα που εκτέθηκαν στο Σαλόν του 1747 με πολύ εγκωμιαστικά σχόλια ενώ δηλώνει ότι αυτά για τα οποία δεν έκανε λόγο είτε δεν άξιζαν είτε ήταν έργα που είχαν επανεκτεθεί στο παρελθόν, πρακτική καταδικαστέα γι' αυτόν καθώς υποστηρίζει ότι αυτό που το κοινό θέλει να βλέπει είναι η πρόοδος των καλλιτεχνών και όχι ένα έργο που έχει ήδη κριθεί.<sup>254</sup>

Η ονομαστική, διεξοδική και αποκλειστικά θετική κριτική εκτεθειμένων έργων τέχνης, η μη ονομάτιση έργων μετρίων ή κακών στο *Lettre* του Λεμπλάνς συμβαδίζει με το αίτημά του για τη δημιουργία επιτροπής αξιολόγησης των

<sup>250</sup> Όπ.π., σσ.289-290

<sup>251</sup> Όπ.π., σσ.291-294

<sup>252</sup> Όπ.π., σσ.294-296

<sup>253</sup> Όπ.π., σσ.298-301

<sup>254</sup> Όπ.π., σ.302-382

υποψήφιων προς έκθεση έργων, πρόταση που κάνει και το 1749 ο Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ<sup>255</sup> ενώ ο Λεμπλάνς, ακολουθώντας εδώ τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ως προς τις υποδείξεις στους ιθύνοντες, προτείνει πιο αραιή διάταξη των έργων στο Σαλον.<sup>256</sup> Στο τμήμα του *Lettre*, όπου προτείνει τη δημιουργία κριτικής επιτροπής για την αξιολόγηση των υποψήφιων έργων, υπάρχουν επιρροές από τον συγγραφέα των *Réflexions* ή τουλάχιστον κοινότητα απόψεων παρότι ο Λεμπλάνς αποστασιοποιείται ρητά από αυτόν στην αρχή του *Lettre* του. Ως προς αυτό αναφέρω ότι ο Λεμπλάνς επισημαίνει τη ζήλεια ανάμεσα στους καλλιτέχνες,<sup>257</sup> το ότι οι καλλιτέχνες ωφελούνται από τις δημόσιες εκθέσεις γιατί εκτός αυτών ακούν μόνο τα επαινετικά σχόλια των φίλων τους, τους οποίους συμβουλεύονται,<sup>258</sup> τη δύναμη της πρώτης εντύπωσης, της πρώτης ματιάς (*un coup d'oeil*),<sup>259</sup> τη μειωμένη ενασχόληση με τη ζωγραφική κατά τα τελευταία τριάντα έτη, δηλαδή από τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα και την ύπαρξη ιδιωτών που με τα *cabinets* τους προσφέρουν στις καλές τέχνες ανεξαρτήτως τιμής.<sup>260</sup> Τέλος, όπως και ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, αναφέρεται και σχολιάζει σύγχρονες του πολιτικές πρακτικές για τις Καλές Τέχνες. Θεωρεί περιττό τον εμπλουτισμό της Βιβλιοθήκης της Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής από τον Τουρνεέμ καθότι υποστηρίζει ότι η θεωρία μπορεί να επισκιάσει το πρακτικό έργο, ενώ προτείνει συγκεκριμένα, απαραίτητα αναγνώσματα που επαρκούν για την αισθητική, θεωρητική καλλιέργεια ενός καλλιτέχνη, όπως τις *Réflexions* του Ντυμπός.<sup>261</sup>

Στον Λεμπλάνς απαντά την ίδια χρονιά, τον Οκτώβριο του 1747 ο Λιεντέ ντε Σεπμανβίλ (*Marin-Cyprien-Antoine de Lieudé de Sepmanville*,<sup>262</sup>) φίλος του Γκρεσσέ, με το *Réflexions nouvelles d'un amateur des beaux-arts, adressées à Me de \*\*\*, pour servir de supplement à la lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture etc., de l'année 1747*, όπου αναφέρεται και στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αλλά και στην κωμωδία *Οι πίνακες (Les tableaux)*<sup>263</sup> του ποιητή και

<sup>255</sup> Οπ.π., σ. 382-383

<sup>256</sup> Οπ.π., σσ.384-385

<sup>257</sup> Οπ.π., σ.388

<sup>258</sup> Οπ.π., σ.394

<sup>259</sup> Οπ.π., σ.405

<sup>260</sup> Οπ.π., σσ.420-421

<sup>261</sup> Οπ.π., σσ.440-448

<sup>262</sup> Σχετικά με τις άγνωστες ημερομηνίες γέννησης και θανάτου βλέπε Théodore-Eloi Lebreton, *Biographie Rouennaise*, Ρουέν, 1865, σ.339

<sup>263</sup> Για το έργο αυτό συμβουλευτήκα τη συγκεντρωτική έκδοση των θεατρικών έργων του Παννάρντ, του 1763. Βλέπε Charles-François Pannard, *Théâtre et oeuvres diverses*, Παρίσι, 1763, τόμος 1, σσ.87-

θεατρικού συγγραφέα Σαρλ-Φρανσουά Παννάρντ (Charles-François Pannard, 1689-1765). Η κωμωδία αυτή με αρκετά τεχνοκριτικά στοιχεία, κυκλοφορεί και παίζεται το 1747- αλλά και στις αρχές του 1748<sup>264</sup> - αναφερόμενη στο Σαλόν του ίδιου έτους. Περιέχει υπόρρητα στοιχεία κριτικής στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν και έχει φανταστικό χώρο διεξαγωγής μια έκθεση της Ακαδημίας Ζωγραφικής στο Παρίσι. Οι χαρακτήρες της κωμωδίας αποτελούν προσωποποιήσεις της ζωγραφικής, της μινιατούρας, της ποίησης και της μουσικής ενώ υπάρχουν και οι ρόλοι του μαθητή της ζωγραφικής, της αρχάριας μαθήτριας της μουσικής και ο ρόλος του Σκαπέν (Scapin) που επαγγέλλεται ζωγράφος.<sup>265</sup>

Στο έργο αυτό το κοινό ορίζεται ως ο απόλυτης κριτής ενός έργου τέχνης που εκτίθεται στα Σαλόν<sup>266</sup> και ο μαθητής της ζωγραφικής μεταφέρει στη ζωγραφική τις κρίσεις του κοινού για έργα που εκτέθηκαν το 1747. Η ζωγραφική έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην κωμωδία και από κάθε της συνομιλία με τους άλλους χαρακτήρες προκύπτει ότι διεκδικεί για τον εαυτό της την υψηλότερη θέση στο βάθρο των καλών τεχνών. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Παννάρντ καταφέρνει να μεταφέρει την ατμόσφαιρα της εποχής. Στους χαρακτήρες των τεχνών προσωποποιούνται οι εκπρόσωποι της επίσημης ζωγραφικής, οι Ακαδημαϊκοί, οι οποίοι λαμβάνουν υπόψη τους τις κρίσεις των *curieux/connaisseurs* ενώ στους χαρακτήρες των μαθητών των τεχνών και του Σκαπέν προσωποποιούνται οι νεαροί καλλιτέχνες που λαμβάνουν υπόψη τους τις κρίσεις του κοινού και τα αιτήματα των παραγγελιοδοτών τους.<sup>267</sup>

122. Το έργο αυτό δημοσιεύτηκε το 1748 με την έγκριση του βασιλικού λογοκρίτη (*avec approbation et privilège du Roi*).

<sup>264</sup> Στη συλλογική έκδοση των *livrets* του 1869, ο επιμελητής έκδοσης αναφέρει ότι η κωμωδία παίχτηκε στις 18 Σεπτεμβρίου του 1747, έτος οπότε και γράφτηκε ενώ στο εξώφυλλο του έργου στην έκδοση του 1763 αναφέρεται ότι το έργο παίχτηκε το 1748. Με δεδομένο ωστόσο, ότι στο τεύχος Νοεμβρίου του 1747 της *Journal des Sçavants*, η κωμωδία του Παννάρντ αναφέρεται στα *Nouvelles Litteraires* και γράφεται ότι παίχτηκε πρώτη φορά στις 18 Σεπτεμβρίου του ίδιου έτους, βεβαιώνεται ότι έτος συγγραφής είναι το 1747 και ότι συνεχίστηκε να παίζεται και μετά τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς. Σχετικά βλέπε *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu' en 1800*, J.-J. Guiffrey (επιμέλεια έκδοσης), Παρίσι, 1869, τόμος 13, σ.7 για το 1747 (Το έργο δεν υπόκειται σε συνεχή αρίθμηση) και *Journal des Sçavants*, τεύχος Νοεμβρίου 1747, σ. 703

Στο τεύχος Δεκεμβρίου 1747 της *Journal des Sçavants*, πάλι στα *Nouvelles Litteraires*, αναφέρεται και το ανώνυμο έργο του Σεράν ντε Λα Τουρ (Séran de la Tour, αρχές 18<sup>ου</sup>-1774;) *Amusement de la raison* που ασκεί κριτική στο *Les tableaux* του Παννάρντ. Σχετικά, βλέπε *Journal des Sçavants*, τεύχος Δεκεμβρίου 1747, σσ. 737-742 ενώ για βιογραφικά του Σεράν ντε Λα Τουρ βλέπε Louis- Gabriel Michaud, *Biographie Universelle ancienne et moderne*, Παρίσι, 1825, τόμος 42, σ.54.

<sup>265</sup> Charles-François Pannard, όπ. π., σσ.87-88

<sup>266</sup> «...Nos tableaux, dans Paris, ont-ils eu grand concours?/ Vous visitez souvent ces Salles décorées, /où le public décide en Juge souverain...» Όπ. π., σ.93

<sup>267</sup> Στη δεύτερη σκηνή ο μαθητής της ζωγραφικής ρωτά τη ζωγραφική για τον τρόπο αναπαράστασης του πορτραίτου ενός παραγγελιοδότη του : «...Il est venu le Commis d' un Gressier/ C'est son portrait qu' il me demande/ Comment faudrait-il que je rende/ Ce vif et loyal Officier?/ Afin que la nature y soit bien exprimée,/ Faudra-t-il que sa main soit ouverte ou fermée? » (Όπ. π., σ.90)

Συνεπώς, οι μόνοι που ασχολούνται με τις καλές τέχνες και δεν αναφέρονται ξεχωριστά στο *Les tableaux* είναι οι τεχνοκρίτες. Το ρόλο αυτό ωστόσο, τον έχει ο ίδιος ο Παννάρντ που εισάγει στην κωμωδία τεχνοκριτικά στοιχεία.<sup>268</sup> Η κωμωδία όμως, παραμένει ένα θεατρικό έργο και δεν μπορεί να θεωρηθεί αμιγώς τεχνοκριτική καταρχήν διότι δεν είναι εξαντλητική και κατά δεύτερον διότι δεν είναι τεχνική όπως για παράδειγμα αυτή του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν το προηγούμενο έτος για το Σαλόν του 1746. Ο σκοπός αυτής της κωμωδίας που περιέχει τεχνοκριτικά στοιχεία είναι να διακωμωδήσει στα μάτια του κοινού την ανάπτυξη της ίδιας της τεχνοκριτικής.

Ο χαρακτήρας της ζωγραφικής αναφωνεί «Quoi! Pour me censurer?»<sup>269</sup> όταν μια μαθήτρια της μουσικής τον επισκέπτεται σταλμένη από την Τερψιχόρη, ενώ ο χαρακτήρας της ποίησης περιγράφει το Παρίσι και τη ζωή σ' αυτήν την πόλη δύο φορές γιατί ο χαρακτήρας της ζωγραφικής βρήκε την κριτική πολύ έντονη. Χαρακτηριστικά, ο χαρακτήρας της ποίησης αρχικά αναφέρει : «...Paris en bagatelle abonde/ C'est une ville où nous voyons/ bien des têtes, peu de cervelles/ beaucoup de Livres, peu de bons/ Beaucoup d' Amans, point des fidèles/ Le Sçavant ne sait qu' embrouiller/ Le Bel esprit qu' entortiller.....». Μετά όμως από την επίκριση του χαρακτήρα της ζωγραφικής για την αυστηρότητα της κριτικής του, με απίστευτη ευκολία μετατρέπει την κριτική του σε εγκωμιαστική και αποσπά το σχόλιο «Ce portrait est d' après nature», με το οποίο ο Παννάρντ φαίνεται να σαρκάζει όχι μόνο την τεχνοκριτική αλλά και την ορολογία της.<sup>270</sup>

Στο *Les tableaux* υπάρχουν αναφορές επίσης στις *copies*, στη δημιουργία αντίγραφων πινάκων μεγάλης φήμης. Το θέμα αυτό το είχε πραγματευτεί ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν το 1747 στις *Réflexions* του επισημαίνοντας την έλλειψη καινοτομίας στην απόδοση αλλά και στην επιλογή των θεμάτων. Η ενασχόληση του Παννάρντ με το θέμα αυτό θεωρώ ότι περιέχει ευθείες αναφορές στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν. Ο Παννάρντ στο τέλος της κωμωδίας παραλληλίζει το φίλο με τον πίνακα λέγοντας ότι ο πρώτος είναι γνήσιος όταν μένει κοντά στον καλλιτέχνη και την τέχνη του παρά την ποιοτική διακύμανση που μπορεί να έχει η τελευταία, και όταν δεν ζηλεύει την

---

Αλλού, η ζωγραφική αναφέρει «Cet ouvrage fera du goût des Connoisseurs» (όπ.π., σ. 105)

<sup>268</sup> Χαρακτηριστικές είναι οι αναφορές στο *costume* (coûtume), το σχέδιο, την αληθοφάνεια, την απόδοση των συναισθημάτων και των ψυχικών καταστάσεων. Βλέπε όπ. π., σσ. 94- 95, 98, 110-111

<sup>269</sup> «Πώς! Για να με κρίνει;» ,όπ. π., σ. 109

<sup>270</sup> Για ολόκληρο το χωρίο βλέπε όπ. π., σσ.115-116

Τα χωρία που αναφέρω, τα μεταφράζω ως εξής: «.. Το Παρίσι είναι γεμάτο από ευτελή πράγματα/ Είναι μια πόλη, όπου βλέπουμε/ αρκετά κεφάλια και λίγο μυαλό/πολλά βιβλία, από τα οποία λίγα είναι καλά/πολλούς εραστές, λίγους όμως πιστούς/ Ο σοφός δεν ξέρει παρά να προκαλεί φασαρία/ Το ωραίο πνεύμα δεν ξέρει παρά να ξεγελά...» και «Αυτό το πορτραίτο μιμείται τη φύση»

επιτυχία του, ενώ παραλληλίζει τον φίλο με αντίγραφο όταν ζηλεύει την επιτυχία του δημιουργού και όταν αλλάζει στάση ανάλογα με την ποιοτική διακύμανση των έργων που παράγει. Οι χαρακτηρισμοί αυτοί αναμφίβολα διακωμωδούν την ανησυχία του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν για το ποια έργα τέχνης διαθέτουν καινοτόμα στοιχεία. Με τη διάθεση διακωμώδησης μάλιστα, ο Παννάρντ εύχεται να είχε το έργο του περισσότερα καινοτόμα στοιχεία (*plus de nouveauté*) και ομολογεί ότι για την πρωτοτυπία είναι πάντα αναγκαία μια ιδιοφυία (*génie*) που μάλιστα να την έχουν μιμηθεί πολύ.<sup>271</sup>

Από το τελευταίο σχόλιο προκύπτει ότι ο θεατρικός συγγραφέας υποστηρίζει ότι τα χαρακτηριστικά της ιδιοφυίας και της καινοτομίας αποδίδονται σε ανθρώπους και έργα που δεν πρωτοτυπούν αλλά αποτελούν αντικείμενο μίμησης. Ορίζει επομένως, τη μίμηση ενός έργου και μάλιστα την πολλαπλή, ως κριτήριο της μεγαλοφυΐας και της πρωτοτυπίας του. Αυτή η θέση θεωρώ ότι αποτελεί κριτική στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν που ενώ από τη μία πλευρά αναζητά νεωτερίζουσα πραγμάτευση ακόμα και σε θέματα που μοιάζουν εξαντλημένα, από την άλλη πλευρά προβάλλει συνεχώς τα πρότυπα του παρελθόντος και θεωρεί ότι όλοι οι νεαροί ιστορικοί ζωγράφοι πρέπει να μιμηθούν τα καλύτερα έργα των ιστορικών ζωγράφων του παρελθόντος.<sup>272</sup> Διαφαίνεται επομένως, η επισήμανση από τον Παννάρντ μιας αντίφασης στα αιτήματα του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν.

Το ότι ο Παννάρντ αναφέρεται τον Οκτώβριο του 1747 από τον Λιεντέ ντε Σεπμανβίλ<sup>273</sup> είναι και ο λόγος που αναφέρθηκα πρώτα σε αυτό το έργο και όχι στο κείμενο του Λιεντέ. Ο τελευταίος με τις δικές του *Réflexions* επιχειρεί να συμπληρώσει την τεχνοκριτική του Λεμπλάνς, ο οποίος είχε αποσιωπήσει πληθώρα εκτεθειμένων έργων, και σ' αυτό το πλαίσιο βρίσκει την αφορμή να τον κατηγορήσει ότι εξέδωσε το κείμενό του ανώνυμα για να κρίνει θετικά δικά του έργα αλλά και το ότι είναι έμπλεος αντιφάσεων, κατηγορία την οποία ο Λεμπλάνς είχε προσάψει στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν. Αναφέρει μάλιστα ότι θα μπορούσε να αποδώσει στον Λεμπλάνς τις ίδιες κατηγορίες που ο τελευταίος είχε αποδώσει στον τεχνοκρίτη του Σαλόν του 1746 (...on pourroit lui rendre les mêmes reproches qu' il a fait à l' Auteur

<sup>271</sup> Όπ.π., σσ.121-122

<sup>272</sup> Σχετικά βλέπε το προηγούμενο κεφάλαιο.

<sup>273</sup> Marin-Cyprien-Antoine de Lieudé de Sepmanville, *Réflexions nouvelles d' un amateur des beaux-arts, adressées à Me de \*\*\*, pour servir de supplement à la lettre sur l' exposition des ouvrages de peinture, sculpture etc., de l' année 1747*, Παρίσι, 1747, σ.35

des réflexions sur la peinture..)<sup>274</sup>. Στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αναφέρεται ειδικότερα αναφορικά με το έργο του Μπουσαρντόν *Ο Έρωτας φτιάχνει το τόξο του από το ρόπαλο του Ηρακλή*, του οποίου πρόπλασμα είχε εκτεθεί στο Σαλόν του 1746. Ο Λιεντέ αναφέρει ότι το έργο αυτό εκτελείται το 1747 σε μάρμαρο για λογαριασμό του Βασιλιά και ότι, αντίθετα με την κριτική του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, αρέσει στους γνήσιους ειδήμονες. Για τον σχολιασμό μάλιστα του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ο Λιεντέ χρησιμοποιεί αυτούσια την κριτική του φρασεολογία<sup>275</sup> ενώ αναφέρεται σ' αυτόν και στο τέλος του έργου του δανειζόμενος από τον επίλογο των *Réflexions* το χωρίο το σχετικό με τα πιθανά συγγραφικά λάθη.<sup>276</sup>

Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν στο δικό του *Lettre*, απαντώντας σε όλες τις προηγηθείσες κριτικές, καθιστά σαφές ότι στην τεχνοκριτική του για το Σαλόν του 1746 δεν μείωσε ούτε επαύξησε την πραγματική αξία κάποιου έργου<sup>277</sup>, ενώ καταθέτει για άλλη μια φορά τη σπουδαιότητα και την αναγκαιότητα της σοφής κριτικής, σπουδαιότητα και αναγκαιότητα που αντιλαμβάνονται, κατά τον συγγραφέα, μόνο οι άνθρωποι της υψηλής νόησης σε αντίθεση με την πλειοψηφία των πνευματικά ελασσόνων που ικανοποιούνται με εγκώμια ακόμα και αν αυτά προκύπτουν από διάθεση κολακείας.<sup>278</sup>

Ο συγγραφέας αναγνωρίζει επίσης, με το γράμμα του 1747 τις αναφερόμενες από τους επικριτές του συντακτικές, γραμματικές και λεξιλογικές αδυναμίες του κειμένου του, παρότι τις δικαιολογεί λόγω του γεγονότος ότι το έργο τυπώθηκε στο εξωτερικό και συνεπώς και ο εκδότης είχε μέρος της ευθύνης γι' αυτές.<sup>279</sup> Την αρνητική κριτική ωστόσο, που δέχτηκε αναφορικά με το ότι δεν είχε δικαίωμα ως μη καλλιτέχνης να ασκήσει κριτική, την απορρίπτει επαναλαμβάνοντας το επιχείρημά του ότι οι κρίσεις των καλλιτεχνών για τα έργα των συναδέλφων τους διέπονται από ιδιοτέλεια. Χαρακτηριστικά αναφέρει «*Aurait-ils trouvé des censeurs de bonne foi et des conseils désintéressés dans leurs cocurrents? Rivaux pour la plupart, et ambitieux de la primauté; L'envie, la complaisance, les égards, la politique et mille intérêts personnels eussent fait taire leur censure et voiler leur défauts, ou même leur donner des éloges*». Για τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, η κριτική που μπορεί να

<sup>274</sup> Όπ.π., σσ.10, 16, 28,33

<sup>275</sup> Όπ.π., σσ.36-38

<sup>276</sup> Όπ.π., σσ. 46-47

<sup>277</sup> Προφανώς, στο σημείο αυτό απαντά στον Λεμπλάνς.

<sup>278</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ.96

<sup>279</sup> Όπ.π., σσ.96-97

θεωρείται αληθινή απορρέει μόνο από την μερίδα του κοινού, την οποία απαρτίζουν οι αυστηροί και δίκαιοι άνθρωποι που δεν συνδέονται με τους καλλιτέχνες. Υποστηρίζει μάλιστα ότι οι Ακαδημαϊκοί ζωγράφοι δεν πρέπει να δυσφορούν με την κριτική αφού ο λόγος που εκθέτουν τα έργα τους στο κοινό μία φορά το χρόνο είναι για γνωρίσουν τις κρίσεις (judgements) του κοινού. Μια έκθεση έργων χωρίς συνακόλουθη κριτική θα ήταν σύμφωνα με τον συγγραφέα ανώφελο θέαμα.<sup>280</sup>

Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αναφέρει επίσης, ότι στην τεχνοκριτική τού 1747 μετέφερε κρίσεις πολλών επισκεπτών της έκθεσης παρουσιάζοντάς τις πιο ήπιες από ότι ήταν στην πραγματικότητα ακόμα και για έργα ζωγράφων που θεωρούνταν οι εκλεκτότεροι. Κι ενώ ως προς αυτό ο συγγραφέας δικαιολογεί το ύφος των *Réflexions*, δεν κάνει το ίδιο για το τμήμα του έργου το σχετικό με τα προπύλαια της Saint-Sulpice, παραδεχόμενος την υπερβολή στη διατύπωσή του, όπως και στις αναφορές του στα προπύλαια της εκκλησίας Saint-Gervais.<sup>281</sup>

Σε μία ακόμα κατηγορία που απαντά ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν με το *Lettre* του είναι η κατηγορία της ανωνυμίας. Υπερασπίζεται την επιλογή του να εκδώσει ανώνυμα τις *Réflexions* όχι μόνο λόγω του καθεστώτος λογοκρισίας<sup>282</sup> αλλά και λόγω μετριοφροσύνης καθώς δεν ήταν στα κίνητρά του η απόκτηση φήμης που θα του επέφερε η υπογραφή του έργου του. Υποστηρίζει ότι η ανωνυμία του δεν πρέπει να ενοχλεί τους αναγνώστες του αφού στην περίπτωση που αντιτίθεται στις θέσεις του, μπορούν απλά να τον περιφρονήσουν ενώ στην περίπτωση που συμφωνούν μαζί του, το όνομά του δεν θα προσφέρει περισσότερη αλήθεια στις θέσεις του. Χαρακτηρίζει τον εαυτό του ως έναν άγνωστο που διακατέχεται από πάθος για τις καλές τέχνες, τις οποίες έχει θαυμάσει και στη Φλάνδρα και στην Ολλανδία και των οποίων την πρόοδο επιθυμεί, και ως έναν πολίτη του γαλλικού έθνους που θέλει να αποκατασταθούν όλα τα κακώς κείμενα που δεν συνεισφέρουν στη δόξα του έθνους.<sup>283</sup>

Τα βασικά σημεία από τα κακώς κείμενα των καλών τεχνών, όπως τα είχε αναφέρει στις *Réflexions*, τα επαναδιατυπώνει πιο συγκεντρωτικά αναφερόμενος στο

<sup>280</sup> Όπ.π., σσ.97-98

Το τμήμα που παραθέτω, το μεταφράζω ως εξής: «Θα είχαν βρει στους ανταγωνιστές τους κριτές με καλή την πίστη και με συμβουλές απαλλαγμένες από συμφέρον; Αντίπαλους στην πλειοψηφία και φιλόδοξους για την πρωτιά · η ζήλεια, η αυταρέσκεια, οι απόψεις, η πολιτική και χίλια προσωπικά ενδιαφέροντα έκαναν την κρίση τους να σιωπήσει και να κρύψει τα ελαττώματά τους ή ακόμα και να μην αποδώσει εγκώμια».

<sup>281</sup> Όπ.π., σσ.98-100

<sup>282</sup> Όπ. π., σσ.100-101

<sup>283</sup> Όπ.π.

Σαλόν του 1747. Επαναλαμβάνει δηλαδή, την παρακμή της ιστορικής ζωγραφικής, την ύπαρξη μεριδίου ευθύνης στους παραγγελιοδότες και τους μαικήνες, την ολιγωρία των κρατικών λειτουργών και την έλλειψη επινοητικότητας και πρωτοτυπίας από μέρους των ζωγράφων.<sup>284</sup> Αυτό όμως που παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον στο *Lettre* του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι η ρητή αναφορά του συγγραφέα στην υποδοχή (*accueil*) και στο μέγεθός της υποδοχής του έργου του. Αναφέρει μάλιστα, ότι η υποδοχή αυτή ήταν φυσικό επακόλουθο του ενδιαφέροντος του κοινού για κάθε κριτικό έργο, θέση που αντικατοπτρίζει τη θετική στάση του κοινού στο νέο λογοτεχνικό είδος του 18<sup>ου</sup> αιώνα, αυτό της τεχνοκριτικής.<sup>285</sup>

Ο συγγραφέας αναφέρει ακόμα, ότι το έργο του έτυχε θετικής και αρνητικής αντιμετώπισης και ότι κάποιοι καλλιτέχνες μάλιστα επωφελήθηκαν από την κριτική του. Απορρίπτει ωστόσο, την πρόκληση να γράψει μια νέα τεχνοκριτική καθώς επιζητεί την ηρεμία του και την ανεξαρτησία του που η ζήλεια και η κακεντρέχεια μερίδας των αναγνωστών του θα μπορούσαν να του στερήσουν.<sup>286</sup>

Για αυτούς τους λόγους, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δεν έγραψε τεχνοκριτική για τα Σαλόν των επόμενων ετών. Το γεγονός ωστόσο, ότι η δημοσίευση των *Réflexions* το 1747 προκάλεσε την άμεση απάντηση στον συγγραφέα και τις θέσεις του, μας οδηγεί στο ασφαλές συμπέρασμα ότι οι *Réflexions* ήταν το κείμενο που άνοιξε το δρόμο για την περαιτέρω ανάπτυξη του είδους της τεχνοκριτικής στη Γαλλία του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Το επόμενο έτος, 1748, ο συλλέκτης Σαρλ-Λεοφφρούά ντε Σαιντ-Υβ (Charles Léoffroy de Saint-Yves, 1717-1804)<sup>287</sup> γράφει μια κριτική για το Σαλόν του ίδιου έτους<sup>288</sup> για το οποίο μαρτυρείται στη *Mercure de France* του Σεπτεμβρίου ο μειωμένος αριθμός εκτεθειμένων έργων.<sup>289</sup> Ενώ ο Σαιντ-Υβ δεν αναφέρει τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν και δεν του ασκεί κριτική, αναφέρεται σε ζητήματα που ο τελευταίος ανέδειξε. Υποστηρίζει ότι μεταφέρει τις απόψεις του κοινού που έχει δικαίωμα να σχηματίζει κρίσεις για τα έργα τέχνης ενώ προφυλάσσει

<sup>284</sup> Όπ.π., σσ.101-103

<sup>285</sup> Όπ.π., σ.103

<sup>286</sup> Όπ.π., σσ.104-105

<sup>287</sup> Το 1805 δημοσιεύτηκε κατάλογος της συλλογής του από τον ζωγράφο και χαρακτή Ρενιό (François-Léandre Regnault-Delalande, 1762-1824). Βλέπε σχετικά François-Léandre Regnault-Delalande, *Catalogue raisonné du cabinet de feu Mr Charles Léoffroy de Saint-Yves*, Παρίσι, 1805

<sup>288</sup> Charles Léoffroy de Saint-Yves, *Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au Louvre en 1748 où il est parlé de l' utilité des embellissemens dans les villes (par une société d' amateurs)*, Λάντνεν, 1748, σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 3/34. Εξώφυλλο αυτού του έργου, όπως αυτό υπάρχει στη Collection Deloynes, παραθέτω στο Παράρτημα VI, σ.156

<sup>289</sup> Βλέπε σχετικά *Mercure de France*, τεύχος Σεπτεμβρίου 1748, Παρίσι, 1748, σσ.159, 162



τον εαυτό του από τα κριτικά σχόλια, επισημαίνοντας ότι μόνο οι καλλιτέχνες και μάλιστα οι άριστοι μπορούν να αποφασίσουν για την αξία ενός έργου τέχνης. Η κριτική θεωρεί, όπως και ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, ότι βοηθά στην ανάπτυξη της άμιλλας μεταξύ των καλλιτεχνών και συνεπακόλουθα στην τελείωση των τελευταίων ενώ δίνει έμφαση στον δημόσιο ρόλο των εκθέσεων ως χώρων διαμόρφωσης των αισθητικών προτιμήσεων του κοινού, στη σημασία των ιδιωτών ως παραγγελιοδοτών και στη σημασία της τέχνης ως μέσο εθνικής ανάδειξης.<sup>290</sup>

Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αναφέρεται και σχολιάζεται εκτενώς το 1748 στο *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture*, το οποίο επανεκδίδεται το 1749 επαυξημένο μαζί με τα *Lettre à M. .D\*\*\* sur celles qui ont été publiées récemment, concernant la Peinture, la Sculpture, l' Architecture, etc.* του 1748 του Ταννεβό (Alexandre Tannevot, 1692-1773) και το *Lettre à M. .D\*\*\* au sujet de celle intitulée Lettre à M. .D\*\*\* sur celles qui ont été publiées récemment, concernant la Peinture, la Sculpture, l' Architecture, etc* του 1748 του Λουί-Γκιγιόμ Μπαιγιέ ντε Σαιντ-Ζυλιέν (Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien, π.1715-;).<sup>291</sup> Το πρώτο *Lettre* (1748) αποδίδεται από την Héléne Zmijewska στον Λουί Γκουγκενό (Louis Gougenot, 1719-1767), ελεύθερο συνεργάτη της Ακαδημίας (associé-libre), βασιζόμενη στο χειρόγραφο Ya255 που φυλάσσεται στο Cabinet des Estampes της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας και το οποίο περιλαμβάνει όλα τα γραπτά του Γκουγκενό αναφορικά με τις καλές τέχνες της περιόδου 1748-1750.<sup>292</sup> Η Héléne Zmijewska αναφέρει ακόμα, ότι το έργο αυτό αποδόθηκε στο παρελθόν στον Λουί-Γκιγιόμ Μπαιγιέ ντε Σαιντ-Ζυλιέν,<sup>293</sup> απόδοση που μοιάζει λογική εφόσον στην δεύτερη έκδοση του έργου, αυτό συνοδεύεται από το *Lettre* του Ταννεβό και την ανταπάντηση του Μπαιγιέ ντε Σαιντ-Ζυλιέν. Συνεπώς, θα μπορούσε το *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture* να είναι και αυτό γραμμένο από τον Μπαιγιέ ντε Σαιντ-Ζυλιέν και η δεύτερη του έκδοση να παρουσίαζε την κριτική που δέχτηκε και την απάντηση σε αυτήν την κριτική. Το χειρόγραφο ωστόσο του 1750 που αναφέρει η

<sup>290</sup> Charles Léoffroy de Saint-Yves, όπ. π., σσ.181-200

<sup>291</sup> Σχετικά με τα έργα αυτά παραπέμπω ως ακολούθως : Alexandre Tannevot, *Lettre à M. .D\*\*\* sur celles qui ont été publiées récemment, concernant la Peinture, la Sculpture, l' Architecture, etc.*, Παρίσι, 1748, σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ .3/37 και Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien, *Lettre à M. .D\*\*\* au sujet de celle intitulée Lettre à M. .D\*\*\* sur celles qui ont été publiées récemment, concernant la Peinture, la Sculpture, l' Architecture, etc.*) στη δεύτερη έκδοση του Louis Gougenot *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture*, Άμστερνταμ, 1749<sup>2</sup>.

<sup>292</sup> Héléne Zmijewska, όπ. π., σσ. 61-62, 132

<sup>293</sup> Όπ.π., σ. 62

Hélène Zmijewska, είναι δεσμευτικό προς την κατάρριψη τέτοιων υποθέσεων ενώ και η συγγραφή από τον Μπαιγιέ ντε Σαιντ-Ζυλιέν το 1748 του *Réflexions sur quelques circonstances présentes; contenant deux lettres sur l' exposition des tableaux au Louvre cette année 1748 , à M. le Comte de R\*\*\* et une autre lettre, à Monsieur de Voltaire au sujet de sa tragédie de Semiramis* δεν επιβεβαιώνει την υπόθεση συγγραφής από τον τελευταίο δύο εκτενών έργων που εν μέρει έχουν το ίδιο θέμα την ίδια μάλιστα χρονική περίοδο.<sup>294</sup>

Στο προαναφερόμενο *Lettre* του Γκουγκενό εκτός από την τεχνοκριτική για το Σαλόν του 1748 και την κριτική στο έργο του Λεμπλάνς του προηγούμενου έτους, υπάρχει κι ένα μεγάλο τμήμα όπου ο Γκουγκενό απαντά στις *Réflexions* του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν υποστηρίζοντας ότι μεταφέρει ως συντάκτης («je n'aurai que le mérite de la redaction») τα λεγόμενα ειδημόνων (connoisseurs) αναφορικά με το έργο αυτό που το χαρακτηρίζει μπροσούρα.<sup>295</sup> Θεωρεί ότι από τις *Réflexions* δεν προκύπτει ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι ειδήμονας σε σχέση με τα ζητήματα που πραγματεύεται αν και του αναγνωρίζει ζήλο για θέματα που ταλανίζουν τις καλές τέχνες του έθνους τους όπως η κατάπτωση του Λούβρου, και του συστήνει να πηγαίνει συχνά στις εκθέσεις της Ακαδημίας προκειμένου με τη βοήθεια κάποιου ανιδιοτελούς ειδήμονα να αποκτήσει τις γνώσεις που του λείπουν αναφορικά με τις τέχνες.<sup>296</sup>

Η κριτική του Γκουγκενό στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν εστιάζεται στα τρία αρχιτεκτονήματα που ο τελευταίος είτε επαίνεσε υπερβολικά είτε κατηγόρησε υπερβολικά, την κρήνη του Μπουσαρντόν στην οδό Grenelle, την εκκλησία του Αγίου Λουδοβίκου στο Λούβρο και την εκκλησία Saint-Sulpice. Ο Γκουγκενό αφού ορίζει ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να αρέσει και αφού διακρίνει τις αρχές της τελευταίας σε αυτές που σχετίζονται με τη γεωμετρία όπως είναι η συμμετρία και η προοπτική, και σ' αυτές που σχετίζονται με τις σπουδές των καλλιτεχνών όπως είναι η διανομή των μαζών και η οικονομία της διακόσμησης, ασκεί κριτική στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν για τα σύντομα σχόλια του σχετικά με τα προαναφερθέντα αρχιτεκτονήματα. Υποστηρίζει ότι το επαινετικό σχόλιο του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν για την απλή και σοφή σύνθεση της κρήνης της οδού Grenelle είναι πολύ ασαφές και προτείνει αντ' αυτού του σχολίου μια πρότυπη κριτική ανάλυση του έργου, στην

<sup>294</sup> Δείγμα αυτής της σύγχυσης υπάρχει για παράδειγμα στο ανθολόγιο θεωρητικών κειμένων των Charles Harrison, Paul Wood & Jason Gaiger(επιμ.), *Art in theory, 1648-1815, An anthology of changing ideas*, Οξφόρδη, 2000, σσ. 565-569, όπου το *Lettre* του Γκουγκενό αποδίδεται στον Μπαιγιέ.

<sup>295</sup> Louis Gougenot, όπ. π., σσ.3-4

<sup>296</sup> Όπ.π., σσ.5-6

οποία αφιερώνει λίγο περισσότερο από δεκαπέντε σελίδες.<sup>297</sup> Ανάλογα αποκαθιστά και την κριτική για την εκκλησία του Αγίου Λουδοβίκου στο Λούβρο και την εκκλησία Saint-Sulpice, στα οποία αφιερώνει τριάντα σελίδες.<sup>298</sup> Αυτή η κριτική από τον Γκουγκενό, παρότι δεν είναι εξαντλητική σε σχέση με τις *Réflexions*, παρουσιάζει τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ως έναν άνθρωπο που ενδιαφέρεται για τις τέχνες αλλά δεν είναι καταρτισμένος για να ασκήσει κριτική στα έργα τέχνης. Η αντιπαράθεση της διεξοδικής κριτικής των αρχιτεκτονημάτων από τον Γκουγκενό με την αντίστοιχη κριτική από τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν παρουσιάζει τον τελευταίο ως ανεπαρκή τεχνοκρίτη.

Ο Γκουγκενό ωστόσο, στο τμήμα του *Lettre* του που ασκεί κριτική στον Λεμπλάνς, αναφέρεται θετικά στο ζήτημα ίδρυσης πινακοθήκης ή μουσείου που είχε θέσει το 1747 ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν. Συγκεκριμένα, προτείνει και αυτός στον Τουρνεέμ να συντελέσει στην έκθεση της μεγάλης και σπάνιας συλλογής του σε μια πινακοθήκη ή στο Λούβρο, επισημαίνοντας το όφελος του κοινού και των νέων καλλιτεχνών ενώ προτείνει και την παραχώρηση της δυνατότητας στους νέους καλλιτέχνες να εργαζόνται ως προς το κολόρις στο Παλάτι του Λουξεμβούργου, στην αίθουσα του Ρούμπενς.<sup>299</sup>

Στον Γκουγκενό πιθανολογώ ότι απαντά την ίδια χρονιά (1748) ο ποιητής και μέλος της Ακαδημίας Αλεξάντρ Ταννεβό με το *Lettre à M. .D\*\*\* sur celles qui ont été publiées récemment, concernant la Peinture, la Sculpture, l' Architecture, etc.*<sup>300</sup> καθώς ο τελευταίος αναφέρει ότι ο συγγραφέας της μπροσούρας που κυκλοφόρησε το 1748 και στην οποία ασκεί κριτική, αναφέρεται και σε έργα που εκτέθηκαν στο Σαλόν του 1747<sup>301</sup>, κάτι που κάνει ο Γκουγκενό στο *Lettre* του. Για την υπόθεσή μου αυτή παραθέτω και το ότι το *Lettre* του Γκουγκενό δημοσιεύτηκε το 1749 μαζί με το *Lettre* του Ταννεβό. Ειδικά σε σχέση με τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, δεν εντοπίζονται στοιχεία κριτικής από τον Ταννεβό. Υπάρχουν ωστόσο αναφορές στην τεχνοκριτική της εποχής γενικότερα που ασφαλώς εμπεριέχουν και το έργο του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν. Συγκεκριμένα, ο Ταννεβό υποστηρίζει ότι οι κριτικοί

<sup>297</sup> Όπ.π., σσ.6-22

<sup>298</sup> Όπ.π., σσ. 22-52

<sup>299</sup> Όπ.π., σσ.89-91

<sup>300</sup> Alexandre Tannevot, όπ. π., σσ.399-413

Ο Albert Dresdner μεταφέροντας θέσεις του Jean Laran αναφέρει ότι το *Lettre* αυτό είναι γραμμένο από τον Κουαπέλ σύμφωνα με χειρόγραφη σημείωση του Γκουγκενό αλλά δεν αναφέρει στοιχεία για το χειρόγραφο. Βλέπε Albert Dresdner, όπ. π., σ.180

<sup>301</sup> Alexandre Tannevot, όπ. π., σ. 401

ευθύνονται για τον σχηματισμό από το κοινό αρνητικών προκαταλήψεων σε σχέση με τους καλλιτέχνες και ότι είναι υπόλογοι καθώς ναρκώνουν και παγώνουν το ταλέντο των τελευταίων με τις αρνητικές τους κρίσεις. Θεωρεί ακόμα, ότι οι περισσότερες, τυπωμένες τεχνοκριτικές έχουν στοιχεία κακεντρέχειας, ότι καταστρέφουν την αρμονία που θα έπρεπε να υπάρχει μεταξύ κοινού και καλλιτεχνών αλλά και την ευγενή άμιλλα μεταξύ των τελευταίων και ότι θα έπρεπε οι συγγραφείς τους να γνωστοποιούν τις απόψεις τους για τα έργα τέχνης χωρίς τη δημοσιότητα του τύπου<sup>302</sup>, σύσταση που είχε κάνει και ο Μαριέτ στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ένα έτος πριν. Ο Ταννεβό έπομένως με το *Lettre* του, λόγω του ότι αναφέρεται στις αρνητικές, δημοσιευμένες κριτικές στο σύνολό τους, είναι πιθανόν να κατακρίνει όχι μόνο τον Γκουγκενό αλλά και πρότερους κριτικούς, όπως τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, και σύγχρονους του όπως τον Λουί-Γκιγιώμ Μπαιγιέ ντε Σαιντ-Ζυλιέν.<sup>303</sup>

Ο τελευταίος απαντά στο *Lettre* του Ταννεβό το ίδιο έτος με ένα άλλο *Lettre*<sup>304</sup>, όπου αναφέρει και το πρότερο της ίδιας χρονιάς έργο του *Réflexions sur quelques circonstances présentes; contenant deux lettres sur l' exposition des tableaux au Louvre cette année 1748 , à M. le Comte de R\*\*\* et une autre lettre, à Monsieur de Voltaire au sujet de sa tragédie de Semiramis*. Στο *Lettre* του ο Μπαιγιέ, στα τέλη του 1748, αναφέρει τη συνάντηση που είχε με κάποιον φιλότεχνο (amateur) και ότι αυτός του μετέφερε πως το Σαλόν του 1749 δεν επρόκειτο να γίνει λόγω των λιβελλογραφήμάτων, μερικά από τα οποία μάλιστα ο φιλότεχνος κρατούσε στα χέρια του. Ανάμεσα σε αυτά ο Μπαιγιέ αναγνώρισε τις δικές του *Réflexions* και το *Lettre* του Ταννεβό.<sup>305</sup> Ο Μπαιγιέ γράφει ακόμα ότι ο φιλότεχνος του ανέφερε την αποθάρρυνση των καλλιτεχνών (auteurs découragés), την παρακμή των τεχνών και τη

<sup>302</sup> Όπ.π., σσ.403-404,407-408,411

<sup>303</sup> Ο τελευταίος μάλιστα εκτιμά ότι το *Lettre* του Ταννεβό απαντά στο έργο του *Réflexions sur quelques circonstances présentes; contenant deux lettres sur l' exposition des tableaux au Louvre cette année 1748 , à M. le Comte de R\*\*\* et une autre lettre, à Monsieur de Voltaire au sujet de sa tragédie de Semiramis* που δημοσίευσε στο Παρίσι το ίδιο έτος. Σχετικά βλέπε Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien, *Lettre à M. .D\*\*\* au sujet de celle intitulée Lettre à M. .D\*\*\* sur celles qui ont été publiées récemment, concernant la Peinture, la Sculpture, l' Architecture, etc* στο Louis Gougenot, όπ. π., σ.166

Οι *Réflexions* του Μπαιγιέ είναι μια τεχνοκριτική για το Σαλόν του 1748, όπου γενικά τα σχόλια για τα εκθεσιμμένα έργα είναι θετικά χωρίς όμως να λείπουν και κάποια επικριτικού χαρακτήρα.

<sup>304</sup> Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien, όπ.π., σσ.163-176

<sup>305</sup> «Je rencontrai dernièrement, Monsieur, une espèce d' Amateur, qui, du plus loin qu' il m' aperçut, me cria; Sçavez vous la nouvelle? Eh! ;quoi donc, lui dis-je?On a decouvert(me répondit-il) le secret de la peinture; le Public est devenu connoisseur; il n' y aura point de Sallon cette année.Voilà le fruit des productions de toutes ces cervelles brûlées .... Il me remit en meme tems plusieurs petites Brochures. J'y reconnus aussi-tôt la mienne: elle étoit accompagnée d' une Lettre à Monsieur D\*\*\*, qui me parut en être la reponse...» Όπ.π., σσ.165-166

δυσφορία του για τον Λενορμάν ντε Τουρνεέμ που δεν έπαιρνε μέτρα για να σταματήσει την ανούσια φλυαρία των ψευδο-ειδημόνων (*un frein au babill de ces demi-connoisseurs*) που απαξιώνουν τα καλύτερα έργα. Ο φιλότεχνος χαρακτήρισε μάλιστα, κακαρίσματα (*caquet*) τα υπεύθυνα για τη μη διεξαγωγή του Σαλόν το επόμενο έτος λιβελλογραφήματα ενώ ο Μπαιγιέ ειρωνευόμενος τον φιλότεχνο υποστήριξε ότι ο Τουρνεέμ έπραξε με σύνεση σχετικά με τα Σαλόν και το ότι αυτά θα διεξάγονταν στο εξής μάλλον ανά δύο έτη, θα ήταν προς όφελος των καλλιτεχνών που δεν θα αισθάνονταν πια την πίεση να παράγουν έργα για να γεμίσουν τον εκθεσιακό χώρο. Ο Μπαιγιέ πρόσθεσε ακόμα ότι η απόφαση του Τουρνεέμ ήταν σωστή για το λόγο ότι η κριτική επιτροπή αξιολόγησης των προς έκθεση έργων δεν είχε επιτυχία.<sup>306</sup>

Στο υπόλοιπο του *Lettre* του, ο Μπαιγιέ υπερασπίζεται τις δικές του *Réflexions* και την κριτική γενικότερα, απαντώντας στον Ταννεβό με τρόπο που ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δεν είχε κάνει ένα χρόνο πριν για τη δική του τεχνοκριτική. Αυτό συμβαίνει γιατί οι αντιδράσεις στην τεχνοκριτική τον τελευταίο χρόνο ήταν περισσότερες αφού και τα ίδια τα τεχνοκριτικά κείμενα για το Σαλόν ήταν περισσότερα. Από τα επιχειρήματα του Μπαιγιέ υπέρ της κριτικής ανασυστήνουμε και το εχθρικό περιβάλλον που αναπτύχθηκε απέναντι στο νέο λογοτεχνικό είδος το διάστημα 1747-1748. Ο τελευταίος στην κατηγορία ότι οι τεχνοκριτικές έθεσαν σε κίνδυνο τις ιδιωτικές παραγγελίες των καλλιτεχνών, απαντά ότι δεν καταλαβαίνει τη δυσφορία των καλλιτεχνών αφού οι τεχνοκριτικές είναι πολύ ακριβείς και αφορούν στα έργα που εκτέθηκαν δημόσια, επισημαίνοντας ότι η δημόσια έκθεση ενός έργου ταυτίζεται με την εθελοντική αποδοχή από μέρος του καλλιτέχνη του ενδεχόμενου της κριτικής. Επιπλέον, θεωρεί ότι μια άδικη κριτική δεν λαμβάνεται υπόψη από κανέναν ενώ μια δίκαιη κριτική είναι εποικοδομητική και για το κοινό και για τον καλλιτέχνη. Γι' αυτό και δηλώνει –σ' αντίθεση με τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ένα χρόνο πριν- ότι θα συνεχίσει την ενασχόλησή του με την τεχνοκριτική<sup>307</sup>, όπως και πράττει το 1750.<sup>308</sup>

Ο λόγος που αναφέρθηκα στα κείμενα των Ταννεβό και Μπαιγιέ παρότι δεν περιέχουν ευθείες αναφορές στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, είναι για να αναδείξω το εχθρικό κλίμα που δημιουργήθηκε στους καλλιτεχνικούς κύκλους μετά τη

<sup>306</sup> Όπ.π., σσ.168-170.

<sup>307</sup> Όπ.π., σσ.171-176

<sup>308</sup> Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien, *Lettres sur la peinture à un amateur*, Γενεύη, 1750

δημοσίευση των *Réflexions* το 1747 σχετικά με τις τεχνοκριτικές, αφού αυτές πολλαπλασιάζονταν ραγδαία μέχρι και τα τέλη του 1748. Το 1749 μάλιστα, απόρροια των τεχνοκριτικών ήταν η μη πραγματοποίηση Σαλόν. Την ανησυχία των καλλιτεχνών για την κριτική των έργων τους, την αναστάτωση των Ακαδημαϊκών και την προσπάθεια των κριτικών να νομιμοποιήσουν το δικαίωμά τους να κρίνουν τα ανασυστήνουμε και από τρία ανώνυμα γράμματα του 1748.<sup>309</sup>

Αναφορικά με τη διακοπή του θεσμού των ετήσιων εκθέσεων της Ακαδημίας το 1749, ο Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ δημοσιεύει στις 31 Αυγούστου μια επιστολή<sup>310</sup> και εκφράζει την ανησυχία του για την πιθανή οριστική διακοπή των Σαλόν,<sup>311</sup> θεσμού που κατά τον συγγραφέα του *Lettre*, καθιστά τα έργα γλυπτών και ζωγράφων προσιτά στο κοινό (*rendre communes*). Στο συγκεκριμένο *Lettre*, ο Κουαπέλ αναφέρεται στους λόγους που οδήγησαν στη μη πραγματοποίηση του Σαλόν το 1749 και σ' αυτό το πλαίσιο ασκεί αρνητική κριτική σε όλα τα λιβελλογραφήματα- και επομένως και στις *Réflexions* του 1747 του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν- όπου, όπως υποστηρίζει, υποτιθέμενοι ειδήμονες (*prétendus connoisseurs*) εμφανίζονται ως δάσκαλοι και προστάτες των καλών τεχνών αξιωνοντας το απόλυτο αξιολογικών κρίσεων για τα έργα τέχνης.<sup>312</sup> Υποστηρίζει ότι η διακοπή του θεσμού των Σαλόν το 1749 ήταν αποτέλεσμα της σωρείας αρνητικών τεχνοκριτικών από συγγραφείς, ανώνυμους μάλιστα, που χωρίς καλλιτεχνικό γούστο και αισθητική κατάρτιση, και με απόλυτο ύφος επιχείρησαν κυρίως το 1748 να διαμορφώσουν τη φήμη των καλλιτεχνών. Χαρακτηρίζει ακόμα, τους συγγραφείς των λιβελλογραφημάτων-τα οποία θεωρεί ότι στην πλειοψηφία τους δεν διαβάζονται πάνω από δύο φορές- ψευδοκριτές (*faux juges*) που ξεγελούν το κοινό και προτείνει την ανάθεση της ανάδειξης των προτερημάτων και του εντοπισμού των μειονεκτημάτων των έργων τέχνης σε έναν κριτή (*censeur judicieux*) ή σε σώμα κριτών.<sup>313</sup> Μπορεί ο Κουαπέλ να

<sup>309</sup> «Lettres écrites de Paris à Bruxelles sur le Salon de peinture de l' année 1748», 1748 δημοσιευμένα στη *Revue Universelle des Arts*, τόμος 10, 1859, σσ. 433-462

<sup>310</sup> Charles-Antoine Coypel, *Lettre sur la cessation du sallon de peinture*, Κολωνία, 1749, σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 4/40, σσ. 215-261

<sup>311</sup> Οπ.π., σ.217 : «Le Sallon si cher et si précieux à toutes les personnes qui s' intéressent aux beaux Arts n' est point ouvert cette année, et vraisemblablement ne s' ouvrira plus.»

<sup>312</sup> Οπ.π., σ.220

<sup>313</sup> Οπ.π., σ.221-227

Στο συγκεκριμένο *Lettre* αναδεικνύεται επίσης και μια εσωτερική διαμάχη στην Ακαδημία που φαίνεται να προέκυψε από τις κριτικές των ετών 1747-1748. Ο Κουαπέλ αναφέρεται σε χαλάρωση των κανόνων της Ακαδημίας κατά περιπτώσεις, σε διχασμό των μελών της και στην ανάγκη επανάκαμψης της καλλιτεχνικής της παραγωγής που υποδεικνύει ότι πρέπει να συνοδευτεί και από παύση των βασιλικών παραγγελιών αντιγράφων. Με το τελευταίο αίτημα, ο Κουαπέλ απευθύνεται ουσιαστικά

μην κατονομάζει το 1749 τον συγγραφέα των *Réflexions* αλλά δεδομένης της κριτικής του σ' αυτόν το 1747 με το *Dialogue*<sup>314</sup>, σίγουρα τον περιλαμβάνει στους *faux juges* του 1749.

Την ίδια χρονιά ο Κλωντ-Ανρί Βατλέ (Claude-Henri Watelet, 1718-1786)<sup>315</sup>, συνεργάτης της Γαλλικής Ακαδημίας και συγγραφέας του υστερότερου *Art de peindre*, γράφει το *Lettre des jeunes élèves de peinture à M. La Font*.<sup>316</sup> Πιθανολογώ ότι η ημερομηνία συγγραφής είναι το 1749 και όχι το 1747 όπως καταγράφει με επιφυλακτικότητα ο Étienne Jollet<sup>317</sup>, καθώς στο *Lettre* αυτό αναφέρεται ότι είχαν περάσει δύο έτη από την ανάγνωση του κειμένου του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, ότι το Σαλόν εκείνη τη χρονιά δεν είχε γίνει και αυτή η αναφορά προφανώς μας οδηγεί στο Σαλόν του 1749, ενώ ο Βατλέ δηλώνει βέβαιος ότι το επόμενο Σαλόν θα γινόταν αδιαμφισβήτητα μετά τη νέα θεώρηση των *Réflexions* από τον συγγραφέα τους. Η αναφορά στη νέα αυτή θεώρηση δεν μπορεί παρά να παραπέμπει στο *Lettre* του La Font de Saint-Yenne<sup>318</sup> που γράφτηκε μετά την κυκλοφορία των *Réflexions*, στα τέλη του 1747.

Ο Βατλέ στο *Lettre* του επαινεί τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν για τις *Réflexions* του 1747 αλλά και για τις θέσεις που διατύπωσε στο *Lettre* της ίδιας χρονιάς καθώς του φαίνεται να άλλαξε σε σημεία απόψεις σε σχέση με τα όσα είχε γράψει για το Σαλόν του 1746. Ο Βατλέ γράφει στο πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, αντιπροσωπεύοντας τους νέους ζωγράφους (*jeunes élèves de peinture*), τους οποίους θεωρεί μια μικρή μερίδα του κοινού. Απευθύνεται στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν προκειμένου να του μεταφέρει τη χρησιμότητα που είχε το έργο του γι' αυτόν και τους υπόλοιπους νέους ζωγράφους. Υποστηρίζει ότι ο συγγραφέας των *Réflexions* με το έργο του απελευθέρωσε αυτόν και τους υπόλοιπους καλλιτέχνες από τη δουλική πίστη και την υπέρμετρη ευλάβεια (*crainte servile et vaine superstition*) απέναντι στα έργα των δασκάλων τους αλλά και από τον κουραστικό σεβασμό (*respect fatigant*) απέναντι στους ίδιους τους δασκάλους τους αφού η κριτική του κατέβασε τους

---

στον Σαρλ-Φρανσουά Πωλ Λενορμάν ντε Τουρνέμι προκειμένου να προβεί σε ανάθεση παραγγελιών πρωτότυπων έργων και να αναλάβει δράση σχετικά με την προστασία των Καλών Τεχνών. Σχετικά βλέπε όπ. π., σσ. 227-261

<sup>314</sup> Βλέπε αρχή παρόντος κεφαλαίου.

<sup>315</sup> Πορτραίτο του Βατλέ βλέπε στο Παράρτημα V, σ.148

<sup>316</sup> Claude-Henri Watelet, *Lettre des jeunes élèves de peinture à M. La Font*, (1749), σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 2/29, σσ.525-531

<sup>317</sup> La Font de Saint-Yenne, όπ. π., σ.405

<sup>318</sup> Για το *Lettre* βλέπε παραπάνω στο ίδιο κεφάλαιο.

τελευταίους από τον θρόνο του απυρόβλητου και μείωσε τις μεταξύ τους αποστάσεις.<sup>319</sup> Επιπλέον, ο Βατλέ, εξ ονόματος των νέων ζωγράφων, ευχαριστεί τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν για το πιο γρήγορο, μεθοδολογικό εργαλείο τελειοποίησης της τέχνης που τους προσέφερε, τον εντοπισμό και τη διόρθωση των ελαττωμάτων στα έργα των δασκάλων τους και όχι την προσπάθεια μίμησης των έργων τους. Χαρακτηρίζει τον συγγραφέα των *Réflexions* μετριόφρονα και του απευθύνει πρόσκληση να διατυπώσει τις κριτικές του απόψεις για τα έργα που θα εκτεθούν στο Σαλόν της επόμενης χρονιάς (1750) καθώς η κριτική του αποτιμάται ως πολύτιμη.<sup>320</sup>

Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ωστόσο, ξαναγράφει και δημοσιεύει τεχνοκριτική μόνο το 1754 για το Σαλόν του 1753, έχοντας προχωρήσει σε δεύτερη έκδοση των *Réflexions* το 1752- χρονιά που επίσης δεν πραγματοποιήθηκε Σαλόν- με αλλαγές που δεν προμήνυαν την τεχνοκριτική του 1754. Το διάστημα 1750-1751 ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δεν αναφέρεται σε κάποια τεχνοκριτική ή λιβελλογράφημα αντίθετα με τον Μπαιγιέ που μονοπωλεί τις δημοσιευμένες τεχνοκριτικές του 1750<sup>321</sup> ενώ το 1751 για το Σαλόν της ίδιας χρονιάς γράφει μεταξύ άλλων πάλι ο Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ υπερασπιζόμενος την αξία των εκθέσεων της Ακαδημίας. Αφού ορίζει τις αρχές της ζωγραφικής, κρίνει εσφαλμένη την κριτική της ζωγραφικής από ανθρώπους που δεν κατέχουν αυτές τις αρχές ενώ προσθέτει ότι η σωστή, αισθητική αξιολόγηση ενός έργου τέχνης είναι φυσικό χάρισμα. Σ' αυτήν την τεχνοκριτική ο Κουαπέλ προβαίνει και σε αρνητικά σχόλια για ζωγράφους που δεν παρουσίασαν βελτίωση με τα έργα που εξέθεσαν, όπως για παράδειγμα ο Νοέλ Αλλέ, ενώ όταν αναφέρεται στο κοινό κάνει τον διαχωρισμό μεταξύ κοινού με άγνοια και κοινού ειδημόνων (*ignorans-connoisseurs*). Επιπλέον, χαρακτηρίζει τους πίνακες της έκθεσης του 1751 μειονεκτικούς ως προς την πνευματική τους επεξεργασία ενώ αντίθετα πλέκει το εγκώμιο του Ζαν-Μπατίστ Πιερ προτείνοντάς τον ως διάδοχό του στο αξίωμα του Πρώτου Ζωγράφου του Βασιλιά και επαινεί την επιλογή του Τουρνέμ να τοποθετήσει τον Ναττουάρ επικεφαλής της Γαλλικής Ακαδημίας στη Ρώμη.<sup>322</sup> Το γεγονός ότι ο Κουαπέλ, διευθυντής τότε της Ακαδημίας, γράφει το 1751 τεχνοκριτική, σε συνδυασμό με τα απόλυτα αρνητικά διακείμενα στην κριτική γραπτά του των ετών 1747 και 1749, αποδεικνύει την διάδοση αυτού του

<sup>319</sup> Claude-Henri Watelet, *όπ. π.*, σσ.525-528

<sup>320</sup> *Όπ. π.*, σσ. 528-531

<sup>321</sup> Για την τεχνοκριτική του 1750 βλέπε H el ene Zmijewska, *όπ. π.*, σ.138

<sup>322</sup> Charles-Antoine Coypel, *Jugemens sur les principaux ouvrages exposées au Louvre le 27 Ao ut 1751*, Αμστερνταμ, 1751, σ.3-10, 18-19, 23, 33-37



λογοτεχνικού είδους και την επίσημη πλέον αποδοχή του. Η αποδοχή αυτή βέβαια δεν είναι ακόμα καθολική αφού ο διευθυντής της Ακαδημίας τυπώνοντας το *Jugemens sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 Août 1751* στο εξωτερικό και δημοσιεύοντάς το ανώνυμα, μοιάζει να φοβάται το υφιστάμενο καθεστώς λογοκρισίας.

Τα χρόνια μέχρι το 1752, οπότε ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επανεκδίδει τις *Réflexions*, ο τεχνοκρίτης δεν αναφέρεται σε άλλη γραπτή πηγή. Η Rosalind Ingrams ωστόσο υποστηρίζει ότι υπάρχει μια ακόμα αναφορά. Τον Νοέμβριο του 1751, δημοσιεύεται στη *Journal de Trévoux* ένα κριτικό σημείωμα<sup>323</sup> που η Rosalind Ingrams το αποδίδει στον Λουί-Πετί ντε Μπασωμόν (Louis Petit de Bachaumont, 1690-1771),<sup>324</sup> συγγραφέα του *Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture* που κυκλοφόρησε επίσης το 1751 και είχε σχολιαστεί στο προηγούμενο τεύχος της *Journal de Trévoux* (Οκτώβριος 1751). Η Rosalind Ingrams αναφέρει ότι το σημείωμα της *Journal de Trévoux* αναφέρεται στη δεύτερη έκδοση των *Réflexions*,<sup>325</sup> αλλά αυτό δεν μπορεί να ισχύει αφού η δεύτερη έκδοση κυκλοφόρησε το 1752. Επιπλέον, το συγκεκριμένο κριτικό σημείωμα δεν αναφέρεται καθόλου στις *Réflexions* αφού παρουσιάζει ρητά το *Jugemens sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 Août 1751* του Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ.

Πέραν των γραπτών πηγών, οι κρατικοί λειτουργοί και οι καλλιτέχνες προσπαθούν το διάστημα 1747-1752 να ανατρέψουν το περιβάλλον που δημιούργησε το κείμενο του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν. Ο τελευταίος ζητούσε το 1747 να προστατευτούν τα έργα της βασιλικής συλλογής από τις κάκιστες συνθήκες φύλαξης, να μπορεί το κοινό να δει τους πίνακες της βασιλικής συλλογής και να ιδρυθεί ένα μουσείο για αυτά τα έργα ή αυτά να εκτεθούν στο Λούβρο αφού αυτό συντηρηθεί. Το αίτημά του εν μέρει εισακούστηκε αφού από τις 14 Οκτωβρίου του 1750 και εξής εκτίθετο στο Παλάτι του Λουξεμβούργου μια επιλογή από τα βασιλικά έργα, καθιστώντας το παλάτι αυτό το πρώτο ανοιχτό στο κοινό μουσείο.<sup>326</sup> Όπως αναφέρει

<sup>323</sup> *Journal de Trévoux*, Νοέμβριος 1751, σσ. 2458-2463

<sup>324</sup> Για την απόδοση στον Louis Petit de Bachaumont βλέπε Rosalind Ingrams, «Bachaumont: a Parisian connoisseur of the eighteenth century», *Gazette des Beaux-Arts*, Παρίσι, 1970, σ.22

<sup>325</sup> Όπ.π.

<sup>326</sup> Σχετικά με την έκθεση έργων της βασιλικής συλλογής στο Παλάτι του Λουξεμβούργου από το 1750 και εξής βλέπε Édouard Pommier, όπ. π., σσ.185-192 και Jean Locquin, όπ. π., σσ.8-9

Τη σύνδεση των *Réflexions* του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν με τον σχεδιασμό μουσείου έργων τέχνης στο Παρίσι του 18<sup>ου</sup> αιώνα, την κάνει και ο Dominique Poulot στο πολύ εκτενές άρθρο «Musée et société

ωστόσο, ο Andrew McClellan, το αίτημα αυτό δεν ήταν πρωτότυπο από μέρους του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν καθώς η πρώτη πρόταση για δημόσια έκθεση της βασιλικής συλλογής φαίνεται να ανήκει στον Λουί-Πετί ντε Μπασωμόν. Όπως σημειώνει ωστόσο ο ίδιος συγγραφέας, ήταν το κείμενο του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν που πίεσε την ανάληψη πολιτικής δράσης ώστε αμέσως μετά την κυκλοφορία των *Réflexions*, τοποθετήθηκαν στο Παλάτι του Λουξεμβούργου θερμαντικά σώματα για την καταπολέμηση της υγρασίας, κουρτίνες για την αποφυγή της ηλιακής ακτινοβολίας κατά το καλοκαίρι ενώ από το 1750 και μετά οργανώθηκε και η δημόσια έκθεση έργων της βασιλικής συλλογής,<sup>327</sup> πολλά από τα οποία συντηρήθηκαν τότε από τον Ρομπέρ Πικώ (Robert Picault, 1705-1781).<sup>328</sup>

Τη σύνδεση πολιτικής πρακτικής και αιτημάτων του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν την εντοπίζουμε και στο διαγωνισμό που οργάνωσε το 1747 ο Τουρνεέμ μεταξύ των Ακαδημαϊκών.<sup>329</sup> Ο Τουρνεέμ θέλοντας να ευοδώσει την ευγενή άμιλλα μεταξύ των ζωγράφων προκήρυξε ένα διαγωνισμό ζωγραφικής ανάμεσα σε έντεκα Ακαδημαϊκούς χωρίς να τους δεσμεύσει ως προς το θέμα. Και οι έντεκα Ακαδημαϊκοί ωστόσο, φιλοτέχνησαν πίνακες ιστορικής ζωγραφικής, τους οποίους και παρουσίασε θριαμβευτικά ο Λεμπλάνς το 1747 στο *Lettre* του<sup>330</sup>, μετά από την έκθεσή τους την ίδια χρονιά στο Σαλόν και συγκεκριμένα στην Αίθουσα του Απόλλωνα (Galerie d' Apollon). Ο Λεμπλάνς στο ίδιο *Lettre*, όπου ασκούσε κριτική στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, είχε εισηγηθεί και τη δημιουργία κριτικής επιτροπής για τα προς έκθεση στο Σαλόν έργα. Το αίτημα αυτό ικανοποιήθηκε το 1748 σε μια προσπάθεια του Τουρνεέμ και του Κουαπέλ να εξυψώσουν την Ακαδημία και να την προστατεύσουν από κριτικές όπως του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν.<sup>331</sup>

Προς την κατεύθυνση της ανανέωσης της Ακαδημίας και της ενδυνάμωσης των ακαδημαϊκών τεχνών, ο Τουρνεέμ πέραν της αύξησης της χρηματοδότησης, έλαβε κι άλλα μέτρα το διάστημα 1747-1749. Συγκεκριμένα, ευνόησε τη μελέτη της

---

dans l' Europe moderne», *Mélanges de l' école française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 1986, τόμος 98, τεύχος 2, σσ.1010

<sup>327</sup> Andrew McClellan, όπ. π., σσ.13-24

<sup>328</sup> Σχετικά βλέπε Jacques Gauthier d' Agoty, *Lettre au P.B.J. sur les tableaux exposés au Luxembourg, Mémoires pour l' histoire des sciences at des beaux-arts*, Παρίσι, 1751, τ. Ιανουαρίου, σσ.105-125 και Paul Lacroix, «L' art de conserver les belles peintures», *Revue universelle des arts*, Παρίσι, 1864, τόμος 18, σσ.370-383

Για το εξώφυλλο του τεύχους Ιανουαρίου 1751 της *Mémoires pour l' histoire des sciences at des beaux-arts*, βλέπε Παράρτημα VI, σ.158

<sup>329</sup> Οι *Réflexions* κυκλοφόρησαν μεν το ίδιο έτος αλλά, όπως σημειώθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο, το κείμενο είχε γίνει γνωστό και νωρίτερα.

<sup>330</sup> Jean-Bernard Leblanc, όπ. π., σσ.308-354

<sup>331</sup> Jean Locquin, όπ. π., σ.7-8

ελληνορωμαϊκής, γλυπτικής τέχνης (*étude de l' antique*), εμπλούτισε τη βιβλιοθήκη της Ακαδημίας με πολλούς τίτλους ποιητικών, θεατρικών και ιστορικών έργων ενώ την πρώτη Ιανουαρίου του 1749 άρχισε να λειτουργεί και η *École royale des Élèves protégés* με *gouverneur* τον Καρλ βαν Λόο. Οι συζητήσεις για τη συγκεκριμένη σχολή είχαν αρχίσει τον Οκτώβριο του 1747 και στους σκοπούς ίδρυσής της περιλαμβανόταν η τακτική διαδασκαλία ιστορίας, λογοτεχνίας, μυθολογίας και γεωγραφίας στους μαθητευόμενους καλλιτέχνες, η εφεξής συμμετοχή των μαθητευομένων στις διαλέξεις των Ακαδημαϊκών και η οργάνωση της μαθητείας της τέχνης τους. Όλα αυτά στόχευαν στην καλύτερη προετοιμασία των νεαρών καλλιτεχνών για τη Γαλλική Ακαδημία στη Ρώμη και στην ιδανική προετοιμασία μελλοντικών ιστορικών ζωγράφων.<sup>332</sup> Μπορεί η δημιουργία της *École royale des Élèves protégés* να μην συνδέεται ρητά στα κείμενα της εποχής με τις *Réflexions* του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αλλά δεδομένης της υποδοχής του έργου, όπως αυτή παρουσιάστηκε παραπάνω, διαφαίνεται ότι η *École royale des Élèves protégés* ήταν απόρροια των *Réflexions* και όλων των λιβελλογραφημάτων που ακολούθησαν. Ο συντονισμός της πολιτικής δράσης αναφορικά με τις τέχνες το διάστημα 1747-1750 δεν περιορίστηκε μόνο στον διαγωνισμό του 1747, στην ίδρυση της σχολής, στον εμπλουτισμό των τίτλων της βιβλιοθήκης της Ακαδημίας και στην τακτική έκθεση έργων της βασιλικής συλλογής στο Παλάτι του Λουξεμβούργου αλλά επεκτάθηκε και στην ανανέωση του θεσμού των ακαδημαϊκών διαλέξεων, ο οποίος είχε παρακμάσει αισθητά κατά το πρώτο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>333</sup>

Στο σημείο αυτό, καθότι η χρονολόγηση των πηγών μπορεί να έχει αποπροσανατολίσει τον αναγνώστη, κρίνω σκόπιμο να παρουσιάσω συνοπτικά τα βασικά σημεία της θετικής και της αρνητικής υποδοχής της τεχνοκριτικής του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν μέχρι το 1752, όπως αυτή παρουσιάστηκε έως τώρα.

Καταρχήν είναι προφανές ότι οι *Réflexions* και ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αντιμετωπίστηκαν εχθρικά. Οι ακαδημαϊκοί καλλιτέχνες εξέφρασαν τα παράπονά τους στον Κουαπέλ για την αποθαρρυντική τεχνοκριτική και αρνήθηκαν να εκθέσουν έργα τους στο Σαλόν του 1749 ενώ κάποιοι όπως ο Μπουσέ και ο Νατουάρ θεώρησαν ότι ο Λα Φοντ δεν αντιλαμβανόταν τις υπαρκτές, ποιοτικές διαφορές των καλλιτεχνών. Αρνητική ήταν και η υποδοχή των *Réflexions* από τον Κουαπέλ, τον

<sup>332</sup> Όπ.π., σσ.10-11

<sup>333</sup> Όπ.π., σσ.11-12

Σχετικά με τη βιβλιοθήκη βλέπε και Annie Becq, όπ. π., σ.494

Μαριέτ, τον Λεμπλάνς, και τον Γκουγκενό, οι οποίοι εστίασαν στο ζήτημα της ανώνυμης, δημόσιας κυκλοφορίας τεχνοκριτικής από μη καλλιτέχνη, στο ότι η τεχνοκριτική μπορεί να προκαταβάλει το κοινό, να αποτρέψει τους καλλιτέχνες και να θεωρηθεί ανώτερη της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ενώ πρόβαλαν και την ανυπαρξία ενός κοινού, του οποίου τις απόψεις θα μπορούσε να μεταφέρει ο Λα Φοντ. Τον χαρακτήρισαν *prétendu connoisseur* και *aveugle*, τον κατηγόρησαν για έλλειψη αισθητικής κατάρτισης, για αντιφάσεις, για προχειρότητα και ανεπάρκεια στη χρήση καλλιτεχνικών όρων, αν και στις αρνητικές αυτές κριτικές τους εντοπίζονται και θετικές αναφορές για τις παρατηρήσεις του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν. Ο Λεμπλάνς για παράδειγμα, υιοθετεί την πρόταση του Λα Φοντ για τη διάταξη των έργων στα Σαλόν ενώ ο Γκουγκενό προκρίνει την ιδέα του μουσείου.

Μόνο οι δημοσιογράφοι της *Journal de Trevoux*, ο Γκιγιώμ-Τομά Ράυναλ και ο Βατλέ εκφράστηκαν επαινετικά για τις *Réflexions* και τον συγγραφέα τους εγκρίνοντας την ιεράρχηση των ειδών της ζωγραφικής, την ανωτερότητα της ιστορικής ζωγραφικής, το αίτημα για ίδρυση μουσείου και κυρίως την ίδια την άσκηση τεχνοκριτικής. Οι δημοσιογράφοι της *Journal de Trevoux* μάλιστα, του αναγνώρισαν και το ταλέντο της κριτικής σκέψης. Στα υπόλοιπα κείμενα που παρουσιάστηκαν στο κεφάλαιο και μεταδίδουν την ατμόσφαιρα της εποχής απέναντι στην τεχνοκριτική, διαπιστώνεται υφολογική και λεξιλογική επίδραση των *Réflexions* αλλά και το ότι μετά το 1747 αναπτύσσεται πλέον η τεχνοκριτική ως αυτόνομο λογοτεχνικό είδος, το οποίο διακωμωδεί ο Παννάρντ το 1747 και το 1748 και το οποίο υπερασπίζεται θερμά ο Μπαιγιέ ενώ καταδικάζει ο Κουαπέλ και ο Ταννεβό.

Η ένταση που προκάλεσε η δημοσίευση των *Réflexions* θεωρώ ότι είναι αδιαμφισβήτητη βάσει των γραπτών πηγών που παρουσίασα και θεωρώ επίσης ότι το κείμενο αυτό και οι αντιδράσεις που προκάλεσε συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό στη λήψη των μέτρων του Τουρνέém, παρότι δεν υποστηρίζεται κάτι τέτοιο από τα κείμενα της εποχής. Ο θάνατος του Τουρνέém στις 19 Νοεμβρίου 1751 οδήγησε στην άμεση αντικατάστασή του από τον Μαρκήσιο Μαρινύ (*Marquis de Marigny*, 1727-1781), ο οποίος έμεινε στο αξίωμα του Τουρνέém (*Directeur des Bâtiments*) μέχρι το 1773.<sup>334</sup> Η υποδοχή των *Réflexions* μέχρι τα τέλη του 1751 αλλά και η αλλαγή του *Directeur des Bâtiments* θεωρώ ότι ήταν οι λόγοι που οδήγησαν τον Λα Φοντ ντε

<sup>334</sup> Ο Μαρκήσιος ντε Μαρινύ είχε πραγματοποιήσει το διάστημα 1749-1751 περιηγτικό ταξίδι στην Ιταλία με τη συνοδεία των Ζαν-Μπερνάρ Λεμπλάνς, Ζακ-Ζερμαίν Σουφλό (*Jacques-Germain Soufflot*, 1713-1780) και του από το 1755 ως το 1771 γραμματέα της Ακαδημίας Σαρλ-Νικολά Κοσέν.

Σαιντ-Γιεν στη δεύτερη έκδοση των *Réflexions* το 1752, όπου ωστόσο δεν αντικατέστησε το όνομα του Τουρνεέμ με αυτό του Μαρινύ. Στη δεύτερη έκδοση ίσως να συνέβαλε και η υποδοχή του έργου του Ζαν-Ζακ Ρουσσώ (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) *Discours qui a remporté le prix à l' Académie de Dijon en l' année 1750*, με το οποίο κέρδισε στον διαγωνισμό της Ακαδημίας της Ντιζόν το 1750 απαντώντας στο ερώτημα «Αν η αποκατάσταση των επιστημών και των τεχνών συνέβαλε στον εξαγνισμό των ηθών».

Σύμφωνα με τους René Démoris και Florence Ferran, στο *Discours* διαπιστώνεται ότι ο Ρουσσώ είχε διαβάσει τις *Réflexions* του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν βάσει της κοινότητας των απόψεων των δύο συγγραφέων.<sup>335</sup> Οι René Démoris και Florence Ferran παραπέμπουν στο τμήμα του *Discours*, όπου ο Ρουσσώ αναφέρει ότι η πολυτέλεια και η λάμψη δεν συμβαδίζουν με τα χρηστά ήθη και ότι οι καλλιτεχνες χάριν της λάμψης και της αναγνώρισης από τους συγχρόνους τους, θυσιάζουν την αισθητική τους ελευθερία.<sup>336</sup> Στο *Discours* ο Ρουσσώ αναφέρει ακόμα ότι η σύγχρονη διαφθορά των ηθών έχει οδηγήσει και στη διαφθορά του καλλιτεχνικού γούστου. Απευθυνόμενος μάλιστα στους ζωγράφους Καρλ βαν Λόο, Ζαν-Μπατίστ Μαρί Πιερ και στον γλύπτη Πιγκάλ, τους προειδοποιεί ότι πρέπει να αλλάξουν πλέον τα θέματά τους.<sup>337</sup>

Μπορεί ωστόσο, ο Ρουσσώ να είχε διαβάσει τις *Réflexions* του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αλλά δεν θεωρώ, όπως υποστηρίζουν οι René Démoris και Florence Ferran, ότι οι αναφορές στο *Discours* του 1750 απορρέουν από την τεχνοκριτική του 1747. Προφανώς, ο Ρουσσώ είχε γνώση της τεχνοκριτικής εκείνων των ετών αλλά το *Discours* απαντά κυρίως στον Βολταίρο ενώ δεν περιορίζεται στο ζήτημα της τέχνης της εποχής καθώς εστιάζει και στον ρόλο των επιστημών στη διαμόρφωση του κοινωνικού ήθους.<sup>338</sup> Η υποδοχή ωστόσο, του *Discours* του Ρουσσώ ήταν τέτοια, ώστε να είναι δυνατόν να υποτεθεί το αντίθετο από αυτό που οι René Démoris και Florence Ferran υποστήριζαν. Θεωρώ ότι είναι πιθανότερο ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν

<sup>335</sup> René Démoris & Florence Ferran, *La peinture en procès . L' invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Παρίσι, 2001, σσ.83-84 και René Démoris, *Les enjeux de la critique d' art en sa naissance: les 'Réflexions' de La Font de Saint-Yenne(1747), Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles: actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques*, Κλερμόν-Φερράν, 2003, σ. 27

<sup>336</sup> Rousseau Jean-Jacques, *Discours qui a remporté le prix à l' Académie de Dijon en l' année 1750*, Παρίσι, 1750 στο *Oeuvres de J. J. Rousseau*, πρώτος τόμος, Παρίσι, 1817, σσ.28-29

<sup>337</sup> Όπ.π., σσ.29-30

<sup>338</sup> Σχετικά με την ανάγνωση του *Discours* ως απάντηση στον Βολταίρο βλέπε Jean Starobinski, *Ο Ρουσσώ απαντά στον Βολταίρο. Ο Λόγος περί επιστημών και τεχνών*, μτφρ. Ράνια Πολυκανδριώτη, Αθήνα, 2002

να διάβασε το εν λόγω έργο του Ρουσσώ και να ενθαρρύνθηκε για τη –διορθωμένη- επανέκδοση των *Réflexions* το 1752 λόγω της κοινότητας των απόψεων του με τον Ρουσσώ και λόγω του ενδιαφέροντος που προέκυψε σχετικά με τα ζητήματα που ο τελευταίος έθιξε.<sup>339</sup> Η δεύτερη έκδοση των *Réflexions* παρουσιάζεται στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο.

---

<sup>339</sup> Αναφορικά με την υποδοχή του *Discours* το διάστημα 1750-1751 βλέπε ενδεικτικά τις απαντητικές επιστολές του Ρουσσώ, οι οποίες εκτείνονται χρονικά μέχρι το 1769, στο *Oeuvres de J. J. Rousseau*, πρώτος τόμος, Παρίσι, 1817, σσ. 45-184

### 3. Η δεύτερη έκδοση της τεχνοκριτικής το 1752, η εφεξής υποδοχή του έργου στη Γαλλία τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και η επίδρασή του.

Το 1752 τυπώνεται στο Παρίσι η δεύτερη έκδοση των *Réflexions sur quelques causes de l' état présent de la peinture en France* χωρίς να υπάρχει στον τίτλο το «avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d' Août 1746».<sup>340</sup> Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν παρουσιάζει αναθεωρημένο το κείμενο των *Réflexions* του 1747 προκαλώντας αίσθηση με την παράλειψη ολόκληρου εκείνου του τμήματος, όπου αναλυτικά ασκούσε κριτική στα έργα που εκτέθηκαν στο Σαλόν του 1746. Κατά τα άλλα, τα κείμενα των δύο εκδόσεων είναι σχεδόν ίδια. Ο συγγραφέας μπορεί στο κείμενο του 1752 να έχει βελτιώσει συντακτικά το λόγο του αλλά οι θέσεις του σχετικά με την ιστορική ζωγραφική, τον ιστορικό ζωγράφο, την αρχιτεκτονική, τη γλυπτική, τις αιτίες της σύγχρονης του παρακμής της ζωγραφικής, την αξία της κριτικής και το δικαίωμα του κάθε πολίτη να εκφέρει την άποψή του για τα έργα των καλλιτεχνών, είναι ίδιες. Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν φαίνεται να έχει αμβλύνει τη θεώρησή του μόνο σε σχέση με τα πορτραίτα από παστέλ, τα οποία πλέον δεν καταδικάζει συλλήβδην αφού -όπως παραδέχεται- υπάρχουν ζωγράφοι που αναμφισβήτητα έχουν προσφέρει εξαιρετικά δείγματα σε αυτό το είδος. Θέματα τα οποία φωτίζονται περισσότερο στη δεύτερη έκδοση είναι το *sentiment* των ειδημόνων, η αξία του χρώματος και της προοπτικής στους πίνακες, τα εμβλήματα στα αλληγορικά πορτραίτα ενώ είναι πιο ξεκάθαρη η άποψη του συγγραφέα και για τους Φλαμανδούς ζωγράφους. Υπάρχουν επίσης, αναφορές σε περισσότερους μαικήνες-φιλότεχνους και ειδήμονες, ως ιδανικός πίνακας αναφέρεται *Ο Αλέξανδρος και η οικογένεια του Δαρείου* του Λε Μπρεν, πίνακας που δεν εκτέθηκε βέβαια στο Σαλόν του 1746, και ως πρότυπο ζωγράφου αναφέρεται ο Νικολά Πουσσέν.<sup>341</sup>

Καταρχήν το γεγονός ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επανεκδίδει το κείμενό του το 1752, παρά τις πολιτικές παρεμβάσεις που έγιναν στο διάστημα 1747-1751 αναφορικά με το Παλάτι του Λουξεμβούργου και την Ακαδημία, παρά το ότι το Σαλόν δεν είχε πραγματοποιηθεί το 1749 και παρά το ότι ο Τουρνεέμ, στον οποίο αναφέρεται δεν ζει πια, και δεύτερον το γεγονός ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επανεκδίδει τις *Réflexions* χωρίς την κριτική των έργων του Σαλόν του 1746 ή –και–

<sup>340</sup> La Font de Saint-Yenne, *L' ombre du grand Colbert, Le Louvre, & la Ville de Paris, Dialogue, Réflexions sur quelques causes de l' État présent de la peinture en France, avec quelques lettres de l'auteur à ce sujet*, 1752

<sup>341</sup> Σχετικά με τα θέματα που αναλύονται περισσότερο στη δεύτερη έκδοση βλέπε ό.π., σσ. 189-190, 215-218, 220-221, 246-286

χωρίς αναφορές σε έργα του πρόσφατου Σαλόν, δημιουργούν ερωτήματα σχετικά με το κίνητρο της δεύτερης έκδοσης.

Η δεύτερη έκδοση των *Réflexions* δεν ήταν ανεξάρτητη αλλά ήταν μέρος μιας έκδοσης όπου ο πρώτος και περισσότερο μεγαλόσχημος τίτλος ήταν *L' ombre du grand Colbert, Le Louvre, & la Ville de Paris, Dialogue*, επίσης παλαιότερου έργου του συγγραφέα. Ο δεύτερος τίτλος με μικρότερα, πλάγια γράμματα σε ελάχιστο διάστημα, ήταν των *Réflexions*. Στην έκδοση είχαν συμπεριληφθεί επίσης το *Lettre* του 1747, που παρουσιάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, και ένα *Lettre* ακόμα σχετικό με το ζήτημα της μετατροπής του Λούβρου σε μουσείο, τα οποία *Lettres* αναφέρονται στο εξώφυλλο σε αντίθεση με το έμμετρο *Ode sur les progrès de la peinture sous le règne de Louis le Grand* του 1725 που υπάρχει στο τέλος της έκδοσης.<sup>342</sup>

Από τη θεματολογία της έκδοσης συμπεραίνεται εύκολα ότι ο συγγραφέας επιζητούσε να κοινωνήσει ιδέες αναφορικά με το Λούβρο και όχι να παρουσιάσει εκ νέου μια παλιά τεχνοκριτική έργων. Προς αυτήν την τοποθέτηση οδηγεί και το χαρακτηριστικό στο εξώφυλλο των Σαρλ Έιζεν (Charles Eisen, 1720-1778) και Ζακ-Φιλίπ Λεμπάς (Jacques-Philippe LeBas, 1707-1783), το οποίο αναλύεται από τον ίδιο τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν σε ένα σημείωμα πριν από τον πρόλογο. Στο σημείωμα αυτό αναφέρεται ότι αναπαρίσταται μια εστεμμένη σε στάση ικέτιδος να δείχνει στην προτομή του Λουδοβίκου ΙΕ΄ την αξιοθρήνητη πρόσοψη του Λούβρου. Ακόμη, η εστεμμένη έχει στα πόδια της έναν άγγελο (génie) που προσωποποιεί το Λούβρο ξαπλωμένο στη σκόνη, έτοιμο να εκπνεύσει από την προσβολή και τη γελοιοποίηση ενώ δεξιά μια συντετριμμένη, σκυφτή μορφή συμβολίζει το έργο που παρήγαγε ο θαυμαστός κατά τον συγγραφέα, Κολμπέρ.<sup>343</sup> Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ήδη από το σημείο αυτό, θεωρώ ότι φανερώνει τον σκοπό της νέας έκδοσης των παλαιών του γραπτών, ο οποίος δεν μπορεί να είναι άλλος παρά η επικαιροποίηση του ζητήματος της αποκατάστασης του Λούβρου. Απευθύνει έκκληση στον ίδιο τον Βασιλιά και το αίτημά του το επανεισάγει με ξεκάθαρες αναφορές στην αναγκαιότητα του εγχειρήματος για τη δόξα της πατρίδας, τη φήμη του έθνους και του στέμματος ενώ το συνδυάζει πλέον ρητά και με το αίτημα του επανακαθορισμού ή της

<sup>342</sup> Πρόκειται για το *Lettre à l' auteur de Mercure, contenant une justification de l' auteur sur des brochures qu' on lui a injustement attribuées*. Βλέπε όπ.π., σσ. 321-344

<sup>343</sup> Σχετικά με την ανάλυση του χαρακτηριστικού βλέπε όπ.π., σσ. iii-vi, ενώ για το εξώφυλλο και τον τίτλο της έκδοσης βλέπε Παράρτημα VI, σσ.157-158



αποκατάστασης του γούστου. Στον πρόλογο της έκδοσης αναφέρεται ακόμα και στην παρακμή των γραπτών για την τέχνη που ομολογούν οι σύγχρονοί του, ανταπαντώντας ότι είναι φυσικό επακόλουθο της παρακμής των τεχνών, αν και δηλώνει αισιόδοξος για την αποκατάσταση και του Λούβρου και των τεχνών γενικότερα.<sup>344</sup>

Η δεύτερη αυτή έκδοση του 1752, οπότε και δεν πραγματοποιήθηκε έκθεση της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής<sup>345</sup> αλλά έκθεση της Ακαδημίας του Αγίου-Λουκά, δεν σχολιάζεται σε γραπτές πηγές του ίδιου ή του επόμενου έτους. Ο Thomas Crow αναφέρει ότι ο χαρακτήρας και ακαδημαϊκός Σαρλ-Νικολά Κοσέν (Charles-Nicolas Cochin, 1715-1790) περιλαμβάνει στην κριτική του για τα λιβελλογραφήματα του 1753, *Lettre à un amateur, en réponse aux critiques qui ont paru sur l' exposition des tableaux*,<sup>346</sup> μια έμμεση αναφορά στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν και στις *Réflexions* αλλά κρίνω ότι σφάλει γιατί στο τμήμα του γράμματος, όπου παραπέμπει, ο Κοσέν κρίνει το κείμενο του Γκαμπριέλ Υκιέ (Gabriel Huquier, 1695-1722).<sup>347</sup>

Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ξαναδημοσιεύει κείμενό του το 1754 · μια τεχνοκριτική για το Σαλόν του 1753. Το 1753 ο συγγραφέας γίνεται αντικείμενο σάτιρας και με βάση τις αναπαραστάσεις των χαρακτηρισμών που τον σατιρίζουν, συμπεραίνεται ότι το εν λόγω διάστημα οι *Réflexions* του 1747 τράβηξαν πάλι την προσοχή του κοινού και συγκεκριμένα των καλλιτεχνών. Δεδομένου ότι η έκδοση των *Réflexions* του 1752 δεν περιελάμβανε τεχνοκριτική έργων, θεωρώ ότι τα χαρακτηριστικά του 1753 ήταν αποτέλεσμα της δεύτερης έκδοσης μόνο ως προς το ότι η έκδοση αυτή υπενθύμισε με την κυκλοφορία της την πρώτη έκδοση.

<sup>344</sup> Όπ.π., σσ.vii-xlii

<sup>345</sup> Ο Albert Dresdner υποστηρίζει ότι από το 1751 και μετά οι εκθέσεις της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής έγιναν διετείς για το λόγο ότι οι καλλιτέχνες ήθελαν να αποφύγουν τη συνεχόμενη κριτική. Βλέπε σχετικά Albert Dresdner, όπ. π., σ.183

<sup>346</sup> Charles-Nicolas Cochin, *Oeuvres diverses ou Recueil de quelques pièces concernant les arts*, τ.2, Παρίσι, 1771, σσ.1-49

Ο Κοσέν ασκεί κριτική στο *Le Sallon* του Ζακ Λακόμπ (Jacques Lacombe, 1724-1811), στο *Lettre à un ami sur l' exposition des tableaux faits dans le grand salon du Louvre le 25 août 1753* του Πιερ Εστέβ ντε Μοντπελιέ (Pierre Estève de Montpellier, 1720-1790), στο *Lettre sur l' exposition des tableaux au Louvre* του Γκαμπριέλ Υκιέ ενώ αναφέρει και δύο λιβελλογραφήματα του Σεπτεμβρίου που μόλις είχε παραλάβει, το *Sentiments d' un amateur sur l' exposition des tableaux du Louvre* του Γκαρίγκ ντε Φρομάν (Antoine-Joseph Guarrigues de Froment, 1702-1766) και το ποίημα *La peinture*, το οποίο μετέφρασε ο Μπαιγιέ ντε Σαιντ-Ζυλιέν από το αγγλικό του Μιλλόν Τελλιάμπ.

Το εξώφυλλο του *Le Sallon* έχει ένα χαρακτηριστικό του Σαρλ-Νικολά Κοσέν, όπου ένας ειδήμονας σταματά με ένα φακό τον συγγραφέα Ζακ Λακόμπ στη σκάλα του Σαλόν. Βλέπε το εξώφυλλο στο Παράρτημα VI, σ. 158

<sup>347</sup> Charles-Nicolas Cochin, όπ. π., σ. 5 και Thomas Crow, «La critique des Lumières dans l'art du dix-huitième siècle», *Revue de l'art*, τ.1, 1986, σ.12

Σε ένα από τα χαρακτηριστικά του 1753 με τον τίτλο *La Fontaine-de St-Innocent*, απεικονίζεται ένας τεχνοκρίτης που σύμφωνα με τον Thomas Arnaudet είναι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν.<sup>348</sup> Ο Arnaudet γράφει το 1859 στην *Gazette des Beaux-Arts* ένα άρθρο για τον τεχνοκρίτη του Σαλόν του 1746 και παραθέτοντας μία γκραβούρα του σύγχρονου του Λεοπόλντ Φλαμένγκ (Léopold Flameng, 1831-1911) βασισμένη στην ομώνυμη γκραβούρα του 1753, αποδίδει την τελευταία στον κόμη Καϋλός (Anne-Claude Thubières de Grimoard comte de Caylus, 1692-1765).<sup>349</sup> Στην γκραβούρα του 1753 ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν εξετάζει με το φακό του τις λεπτομέρειες ενός αρχιτεκτονικού μνημείου που φέρει όνομα ομόηχο με το όνομά του ενώ γύρω από το μνημείο που αποτελεί και το πιο φωτεινό μέρος του χαρακτηριστικού, υπάρχουν άνθρωποι και πράγματα άτακτα τοποθετημένοι στο χώρο, παραπέμποντας στην περιγραφή του εξωτερικού χώρου του Λούβρου που έκανε ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν το 1747. Η ειρωνική διάθεση του Καϋλός προς τη λεπτομερή εξέταση του τεχνοκρίτη είναι εξόφθαλμη λόγω της τοποθέτησης στο αριστερό, κάτω άκρο του πίνακα ενός σκύλου που ουρεί στοχεύοντας το αριστερό, προτεταμένο πόδι του ευπρεπώς ντυμένου τεχνοκρίτη.<sup>350</sup>

Την σάτιρα στο πρόσωπο του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν τη διαπιστώνουμε και στο χαρακτηριστικό του Βατλέ *Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν*.<sup>351</sup> Όπως αναφέρει ο Arnaudet, το χαρακτηριστικό αυτό ήταν βασισμένο σε χαρακτηριστικό του Αντριέν-Μισέλ Πορσιέν (Andrien Michel Porcien, άγνωστες ημερομηνίες γέννησης και θανάτου), μαθητή του Κουαπέλ. Στο χαρακτηριστικό του Βατλέ, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν παρουσιάζεται τυφλός, ντυμένος με ένδυμα νοσηλευομένου στο οφθαλμολογικό νοσοκομείο *Quinze-Vingts*, όπως σύμφωνα με τον Arnaudet υποδεικνύει το κρίνο στο στήθος του.<sup>352</sup> Ο τεχνοκρίτης χωρίς την αίσθηση της όρασης στέκεται μπροστά από ένα καβαλέτο έχοντας πίσω του δύο πίνακες αναρτημένους σε τοίχο, ένα πορτραίτο και έναν πίνακα με τον Απόλλωνα. Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν κρατάει στο αριστερό του χέρι μια πένα και στο δεξί, από το οποίο κρέμεται ένα μπαστούνι, κρατάει ένα χαρτί, όπου αναγράφεται *Lettres sur les tableaux du Salon par le juge ordinaire*. Ένας σκύλος συνοδεύει τον τεχνοκρίτη ενώ στη μέση του κρέμονται ένας σταυρός και ένας φακός. Στην

<sup>348</sup> Thomas Arnaudet, *Amateurs Français*, « Amateurs Français. La Font de Saint-Yenne », *Gazette des Beaux-Arts*, Παρίσι, 1859, σ.50

<sup>349</sup> Για την γκραβούρα του 1859 βλέπε Παράρτημα IV, σ.144

<sup>350</sup> Βλέπε όπ.π. Ο σκύλος απουσιάζει από το χαρακτηριστικό του Φλαμένγκ.

<sup>351</sup> Για το χαρακτηριστικό αυτό βλέπε Παράρτημα IV, σ.145

<sup>352</sup> Thomas Arnaudet, όπ. π., σ.49 και Charlotte Guichard, όπ. π., σ.278

απεικόνιση αυτή έχει αφαιρεθεί από τον τεχνοκρίτη κάθε ικανότητα για διατύπωση αισθητικών κρίσεων ενώ η φυσική τυφλότητα ίσως να υποδηλώνει ότι ο Βατλέ προσάπτει στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν την κατηγορία της πνευματικής προκατάληψης.

Το ότι ο Βατλέ είχε κρίνει θετικά τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν και τις *Réflexions* το 1749 ενώ το 1753 τον σατίρισε με προφανή, επικριτική διάθεση, παραπέμπει στο συμπέρασμα ότι το διάστημα 1749-1753 που μεσολάβησε, ο ζωγράφος άλλαξε άποψη. Αυτό μπορεί να οφείλεται στο ότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δεν έγραψε τεχνοκριτική για το Σαλόν του 1750, όπως του είχε ζητήσει ο Βατλέ στο *Lettre des jeunes élèves de peinture à M. La Font* το 1749 ενώ μπορεί να υποδηλώνει και την αρνητική υποδοχή της δεύτερης έκδοσης του έργου την προηγούμενη χρονιά.

Το χαρακτηριστικό του Πορσιέν, στο οποίο βασίζεται το χαρακτηριστικό του Βατλέ, δεν έχει τους δύο αναρτημένους πίνακες στο δεύτερο επίπεδο του πίνακα. Ανατύπωση αυτού του χαρακτηριστικού υπάρχει στο *Le Magasin Pittoresque* του 1850 και το πρωτότυπο αναφέρεται ως έργο του Βατλέ του 1750.<sup>353</sup> Η σύγκριση των χαρακτηριστικών παραπέμπει ωστόσο, σε διαφορετικό καλλιτέχνη και πιθανολογώ ότι αυτό του *Le Magasin Pittoresque*, το οποίο παραθέτει και η Charlotte Guichard<sup>354</sup>, δεν είναι το χαρακτηριστικό του Βατλέ αλλά του Πορσιέν, ο οποίος το 1750 είχε γράψει και μια τεχνοκριτική για το Σαλόν του ίδιου έτους. Ο Γκιγιώμ-Τομά Ράυναλ κάνει λόγο στο *Nouvelles Littéraires* για το χαρακτηριστικό του Πορσιέν και επειδή δεν συνδέει το χαρακτηριστικό με τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, του οποίου επαινεί ρητά τις *Réflexions* σε άλλο σημείο, καταλήγω στο συμπέρασμα ότι το χαρακτηριστικό του 1750 που φιλοτέχνησε ο Πορσιέν δεν σατίριζε τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, αν και αποτέλεσε το έργο που ο Βατλέ μιμήθηκε το 1753.<sup>355</sup>

Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν παρά τη σάτιρα που δέχεται, επισκέπτεται το Σαλόν του 1753 και το 1754 δημοσιεύει -ανώνυμα- τη δεύτερή του τεχνοκριτική *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en province*.<sup>356</sup> Δηλώνει οπαδός της αλήθειας (*partisan de la vérité*) που με μόνο κίνητρο τον ζήλο του για την αξία και την τιμή της Γαλλικής Σχολής και της

<sup>353</sup> Édouard Charton, «Un critique en 1750», *Le Magasin Pittoresque*, 1850, σσ.30-32

Για το χαρακτηριστικό αυτό βλέπε Παράρτημα IV, σ.145

<sup>354</sup> Charlotte Guichard, *όπ. π.*, σσ.277-278

<sup>355</sup> Maurice Tourneux, *Correspondance Littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc revue sur les textes originales*, Παρίσι, 1877, 1<sup>ος</sup> τόμος, σ. 486, 181, 74-75

<sup>356</sup> La Font de Saint-Yenne, *Oeuvre critique*, Étienne Jollet (επιμ.), Παρίσι, 2001, σσ.275-333

Γαλλίας, γράφει προκειμένου να άρει το πέπλο που ρίχνουν στα μάτια των καλλιτεχνών οι τυφλά εγκωμιαστικές κριτικές, και προκειμένου να δείξει στους τελευταίους τις αδυναμίες τους.<sup>357</sup> Συγκρίνοντας το Σαλόν του 1753, για το οποίο έχει τη γνώμη ότι είναι ένα από τα καλύτερα των τελευταίων ετών, με τα Σαλόν του διαστήματος 1745-1747, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το Σαλόν του 1753 δεν είναι ό,τι καλύτερο έχουν επιδείξει οι καλλιτέχνες της Ακαδημίας.<sup>358</sup>

Στην τεχνοκριτική του 1754, τα κριτήρια αισθητικής αξιολόγησης του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι εν πολλοίς τα ίδια με εκείνα της τεχνοκριτικής του 1747. Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αξιολογεί το θέμα ενός πίνακα, τη διάταξη της σύνθεσης, τη σχεδιαστική ακρίβεια, τους χρωματισμούς, την προοπτική, το costume, την ποικιλία, την ενότητα του όλου συνόλου και την αληθοφάνεια ενώ υποστηρίζει ότι το πραγματικά ωραίο γοητεύει εξίσου τους ειδήμονες και μη ειδήμονες θεατές. Εμμένει στην ανωτερότητα της ιστορικής ζωγραφικής έναντι των άλλων ειδών και επισημαίνει εκ νέου τον διττό ρόλο της ζωγραφικής που συνίσταται στην πρόκληση ευχαρίστησης και στη διαπαιδαγώγηση του θεατή.<sup>359</sup> Προτείνει την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη ως πηγές άντλησης θεμάτων αλλά και αρχαίους συγγραφείς όπως τον Πλούταρχο, τον Κικέρωνα, τον Οράτιο, τον Σενέκα, τον Πολύβιο, τον Τίτο Λίβιο και άλλους<sup>360</sup> ενώ καταδικάζει με τον πιο καυστικό τρόπο ως πηγή άντλησης θεμάτων για τη ζωγραφική τη μυθολογία (*histoire fabuleuse*).<sup>361</sup>

Συγκεκριμένα, χαρακτηρίζει την ελληνορωμαϊκή μυθολογία ως σύνολο τρελών επινοήσεων γελοίων θεών και θεοτήτων (*folles inventions...divinités ridicules*) που δεν είναι παρά βδελυροί άνθρωποι (*hommes abominables*) με φριχτά χαρακτηριστικά όπως ο Δίας που παρουσιάζεται άπιστος, μοιχός, αιμομίκτης, επίορκος, θεός-απαγωγέας με αισχρές επιθυμίες. Η ελληνορωμαϊκή μυθολογία θεωρείται ακόμα, και άλογη καθώς ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αντιλαμβάνεται ως αντιφατικά τα ταυτόχρονα γνωρίσματα της αθανασίας και του φυσικού πόνου. Δεδομένων αυτών, ο μύθος -ακόμα και όταν ενέχει αλληγορία- αποτελεί για τον συγγραφέα μια αδιάκοπη αλληλουχία μη λογικής και φρίκης που δεν πρέπει να αναπαρίσταται γιατί δεν έχει συνετό, ηθικοπλαστικό χαρακτήρα.<sup>362</sup>

<sup>357</sup> Όπ.π., σσ.277-278

<sup>358</sup> Όπ.π., σ.278

<sup>359</sup> Όπ.π., σ.291

<sup>360</sup> Όπ.π., σσ.292-309

<sup>361</sup> Όπ.π., σ.296

<sup>362</sup> Όπ.π., σσ.296-298

Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν αφορμάται από την καταδίκη του μύθου για να προτείνει στους καλλιτέχνες θρησκευτικά θέματα που αντί των αισθήσεων προβάλλουν την πνευματικότητα και τις κοινωνικές αξίες διαμορφώνοντας πολίτες που επιθυμούν το ευ της γαλλικής πολιτείας.<sup>363</sup> Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν για τα ήθη του καιρού του και τον καθοδηγητικό προς αυτό ρόλο της ζωγραφικής συμπυκνώνεται θεωρώ το 1754 στη θέση του ότι η ζωγραφική είναι σχολείο ηθών. Για τον συγγραφέα, η ζωγραφική πρέπει σαν βουβός ρήτορας να διεγείρει στην ψυχή του θεατή την ευσπλαχνία, τη γενναιοδωρία, το μεγαλείο της εγκαρτέρησης και του θάρρους, τη φιλοπατρία και την αγάπη προς τη θρησκεία.<sup>364</sup> Με αυτό το κριτήριο επιλέγει τα θέματα πολιτικής ιστορίας που προτείνει στους καλλιτέχνες<sup>365</sup> και με το ίδιο κριτήριο ως επιχείρημα τούς προτείνει την ενασχόληση με το ιστορικό πορτραίτο ή τουλάχιστον με τη μη δημόσια έκθεση πορτραίτων αστών κυριών.<sup>366</sup>

Ως προς την ορολογία της κριτικής των έργων τέχνης, δεν υπάρχουν διαφορές σε σχέση με την τεχνοκριτική του 1747 ενώ επιβεβαιώνονται οι διαπροσωπικές επαφές του συγγραφέα με καλλιτέχνες, επαφές που προφανώς του προσέφεραν το απαραίτητο, τεχνικό λεξιλόγιο.<sup>367</sup> Ο τεχνοκρίτης το 1754 παρατηρεί επίσης, την ανάγκη συνοδείας του έργου τέχνης από μια ενημερωτική για το κοινό λεζάντα (*inscription au-dessous/ cartouche dans le bas du tableau ou au milieu de la bordure sur un fond*). Το αίτημά του αυτό δεν το προβάλλει μόνο για τα έργα του Σαλόν αλλά και για αυτά που υπάρχουν στο *cabinet* του. Οι λόγοι για τους οποίους θεωρεί ότι οι λεζάντες είναι απαραίτητες είναι δύο. Καταρχήν, τις θεωρεί αναγκαίες γιατί κρίνει, ότι κάποια έργα έχουν αινιγματικό θέμα για τους θεατές, και δεύτερον, γιατί μόνο έτσι θα μπορέσουν ακόμα και οι πιο κοινοί θεατές να αποκτήσουν γνώσεις σχετικά με σπάνια, ιστορικά θέματα.<sup>368</sup>

Στην τεχνοκριτική αυτή επίσης, αποπνέεται ο θαυμασμός και η νοσταλγία για την τέχνη του 17<sup>ου</sup>, στοιχεία που παρατηρήθηκαν και στις *Réflexions* του 1747. Ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικό είναι το τμήμα των *Sentiments*, όπου ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν επαινεί τα χαρακτηριστικά του διακόσμου της οροφής της αίθουσας των Καθρεφτών του Παλατιού των Βερσαλλιών και των δύο αιθουσών του -που είχε

<sup>363</sup> Όπ.π., σσ.298-299

<sup>364</sup> Όπ.π., σ.299

<sup>365</sup> Όπ.π., σσ.299-309

<sup>366</sup> Όπ.π., σσ.316-321

<sup>367</sup> Όπ.π., σ. 322

<sup>368</sup> Όπ.π., σσ.282, 309-313

φιλοτεχνήσει ο θαυμαστός για τον συγγραφέα Σαρλ Λε Μπρεν. Τα χαρακτηριστικά φιλοτέχνησε το διάστημα 1723-1751 ο ακαδημαϊκός Ζαν-Μπατίστ Μασσέ (Jean-Baptiste Massé, 1687-1767) και τα εξέθεσε στο Σαλόν του 1753.<sup>369</sup>

Η τεχνοκριτική του 1754 στο σύνολό της έχει πολλές ομοιότητες με την τεχνοκριτική του 1747 αλλά δεν τυγχάνει της ίδιας υποδοχής αφού μέχρι το τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα υπάρχει μία μόνο αναφορά στο έργο αυτό. Ο Ελί-Κατρίν Φρερόν (Élie-Catherine Fréron, 1719-1776) δημοσιεύει το 1755, και όχι το 1754 όπως αναφέρει ο André Fontaine,<sup>370</sup> στη *L'année Littéraire* μια θετική κριτική για τις *Sentiments* του ίδιου έτους.<sup>371</sup> Αναγνωρίζει με στιλιστικά κριτήρια τον ανώνυμο συγγραφέα ως αυτόν του *L' ombre du grand Colbert, Le Louvre, & la Ville de Paris*, έργο το οποίο χαρακτηρίζει πατριωτικό,<sup>372</sup> και επαινεί τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν για τον ζήλο του σχετικά με την πρόοδο των τεχνών και του έθνους. Εγκρίνει την κριτική του διάθεση για τα εκτεθειμένα έργα σε αντίθεση με τις υπόλοιπες τεχνοκριτικές για το Σαλόν του 1753, τις οποίες θεωρεί αποθαρρυντικά εγκωμιαστικές,<sup>373</sup> προκρίνει το αίτημα για τις λεζάντες των έργων<sup>374</sup> και καταθέτει τη σύμφωνη γνώμη του αναφορικά με τα προτεινόμενα θρησκευτικά θέματα και την αποστροφή προς τα μυθολογικά.<sup>375</sup>

Το διάστημα από το 1755 μέχρι το 1763 υπάρχουν δύο μόνο αναφορές στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, οι οποίες μάλιστα δεν εστιάζουν σε σημεία του έργου του συγγραφέα αλλά στην άσκηση της τεχνοκριτικής. Πρόκειται για ένα σχέδιο, άγνωστης χρονολογίας, που ο Κόμης Καϋλός είχε προσφέρει στον Ιταλό ιστοριογράφο Πάολο Μαρία Πατσιαούντι (Paolo Maria Paciaudi, 1710-1785) πιθανότατα μετά το 1757, οπότε και μαρτυρείται η γνωριμία και η αλληλογραφία τους.<sup>376</sup> Στο σχέδιο αυτό, ο γονατιστός Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν κρατώντας στα χέρια τα έργα του τιμωρείται από τη ζωγραφική που αναπαρίσταται σαν ουράνια θεά σε δεύτερο επίπεδο, στο άνω αριστερό μέρος του σχεδίου. Ο τεχνοκρίτης περιστοιχίζεται από έναν σάτυρο που τον μαστιγώνει, από έναν άλλο σάτυρο που δείχνει στη ζωγραφική το ένοχο κείμενο και από έναν γάιδαρο που γκαρίζει. Το σχέδιο αυτό

<sup>369</sup> Όπ.π., σσ.332-333

<sup>370</sup> André Fontaine, όπ. π., σ.278

<sup>371</sup> Élie-Catherine Fréron, *L'année Littéraire*, τόμος 1<sup>ος</sup>, Άμστερνταμ, 1755, σσ.169-179

<sup>372</sup> Όπ.π., σ.170

<sup>373</sup> Όπ.π., σ. 171

<sup>374</sup> Όπ.π., σ.172

<sup>375</sup> Όπ.π., σσ.174-175

<sup>376</sup> Antoine Sérleys(επιμ.), *Lettres de Paciaudi au comte de Caylus*, Παρίσι, 1802, σ.vii

Σχετικά βλέπε Charlotte Guichard, όπ. π., σσ.278-279 ενώ για το σχέδιο, βλέπε Παράρτημα IV, σ.146

αποκαλύπτει τα συναισθήματα αυτού που το φιλοτέχνησε και παραπέμπει προφανώς στην αρνητική στάση των καλλιτεχνών της εποχής απέναντι στο νέο λογοτεχνικό είδος, την τεχνοκριτική.

Καυστικότερος είναι ο Σαρλ-Νικολά Κοσέν το 1763, οπότε και δημοσιεύει το *Les misotechnites aux enfers*.<sup>377</sup> Στο έργο αυτό ο Κοσέν ασκεί αυστηρή κριτική στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν προκειμένου να βεβαιώσει την αρνητική υποδοχή από μέρους του των γραπτών του τελευταίου ειδικά επειδή παρατηρεί πως άλλοι έχουν σταματήσει να απαντούν στον τεχνοκρίτη του 1747 ή απλά σιωπούν χωρίς να εκφέρουν άποψη.<sup>378</sup> Επιπλέον, γράφει - όπως αναφέρει παρότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν έχει σταματήσει να δημοσιεύει τεχνοκριτικές- γιατί στις τελευταίες, σύγχρονες του εκδόσεις της *Mercure de France* υπάρχουν τεχνοκριτικές υπό το παλαιό ψευδώνυμο *par une société d'amateurs*.<sup>379</sup> Ο Κοσέν εντάσσει στο έργο του τον Ardelion, που δεν είναι άλλος από τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, ο οποίος ακόμα και με κλειστά τα μάτια γράφει τις παρατηρήσεις του. Τον απεικονίζει μάλιστα με αυτόν τον τρόπο σε δύο χαρακτηριστικά στο έργο.<sup>380</sup> Στο *Les misotechnites aux enfers* υπάρχει ένας ακόμα τεχνοκρίτης, ο Phylakei που είναι το πρόσωπο πίσω από το *par une société d'amateurs* και ο οποίος βρίσκεται στις φλόγες της κόλασης.<sup>381</sup>

Ο Ardelion- Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν κατηγορείται ως αυτός που εισήγαγε και ευνόησε την γραπτή, κριτική των καλλιτεχνών και γι' αυτό είναι καταδικασμένος σε

<sup>377</sup> *Les misotechnites aux enfers ou Examen des "Observations sur les arts" de M.D.L.G. par une société d'amateurs*, Άμστερνταμ, 1763, σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ .8/103, σσ.225-341

<sup>378</sup> Όπ.π., σσ.226-228

<sup>379</sup> Όπ.π., σσ.230 (και οι δύο σελίδες με τον ίδιο αριθμό)

<sup>380</sup> Βλέπε Παράρτημα IV, σ.146

<sup>381</sup> Ο Phylakei είναι ο συγγραφέας/οι συγγραφείς του *Observations d'une société d'amateurs* που δημοσιεύτηκε το 1759 στην *Observateur Littéraire* και πρόκειται μάλλον για τους Ζοζέφ ντε λα Πορτ (Joseph de la Porte, 1714-1779) και Ελί-Κατρίν Φρερόν. Οι ίδιοι συγγραφείς φαίνεται να είναι πίσω από το *Observations d'une société d'amateurs sur les tableaux exposés au salon cette année 1761* του 1761, το οποίο παρουσιάζεται κριτικά και με αναφορές στην υποδοχή του, όπως για παράδειγμα στα αρνητικά σχόλια του Κοσέν, στην *L'année Littéraire* της ίδιας χρονιάς με εκδότη τον Φρερόν. Σχετικά βλέπε *L'année Littéraire*, Άμστερνταμ, 1761, τόμος 7<sup>ος</sup>, σσ.44-50. Ίσως να ήταν η ρητή αναφορά της *L'année Littéraire* στο όνομά του που ώθησε τον Κοσέν να γράψει το 1762 και να δημοσιεύσει το 1763 το *Les misotechnites aux enfers*.

Ο André Blum αναφέρει για τον συγγραφέα των προαναφερόμενων *Observations* το όνομα Φιλίπ Μπριντάρ ντε Λαγκάρντ (Philippe Bridard de Lagarde, ;-1767), (André Blum, «L'estampe satirique et la caricature en France au XVIIIe siècle», *Gazette des Beaux-Arts*, Παρίσι, 1910, σ.71) που το συναντάμε και ως Φιλίπ Μπριντάρ ντε Λα Γκάρντ (Philippe Bridard de La Garde). Σχετικά με την απόδοση αυτή βλέπε και Jean Seznec & Jean Adhémar, *Les salons de Diderot*, Οξφόρδη, 1983<sup>2</sup>, 1<sup>ος</sup> τόμος, σσ.74-77

Συνεργασία των Ζοζέφ ντε λα Πορτ και Φιλίπ Μπριντάρ ντε Λα Γκάρντ αναφέρεται στο *Dictionnaire historique de la ville de Paris et des ses environs*, Παρίσι, 1779, 1<sup>ος</sup> τόμος, σ.462

λήθη και σε κριτική παρόμοιων κειμένων.<sup>382</sup> Σ' αυτό το έργο επομένως, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι ο τεχνοκρίτης της κόλασης που είναι ικανός να κρίνει τις τεχνοκριτικές και τους τεχνοκριτικούς της κόλασης επίσης. Αυτός ο φανταστικός χώρος της κόλασης για τις τεχνοκριτικές είναι από μόνος του αποκαλυπτικός για τη στάση του ακαδημαϊκού Κοσέν στα λιβελλογραφήματα ενώ ο ανώτατος δικαστικός, ουσιαστικά, ρόλος του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν στο έργο, αποκαλύπτει την αναγνώριση ήδη από τη δεκαετία του 1760 του τελευταίου ως τον δημιουργό του νέου λογοτεχνικού είδους της τεχνοκριτικής.

Κατά τον Κοσέν, ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν όπως και οι υπόλοιποι τεχνοκριτικοί, γράφουν με μόνο κίνητρο την απόκτηση φήμης και υιοθετούν την ανωνυμία για να δημιουργήσουν μύθο γύρω από το όνομά τους.<sup>383</sup> Όλο το *Les misotechnites aux enfers* εξετάζει εξονυχιστικά το έργο του Phylakei, ο οποίος στο τέλος καταδικάζεται από τους Ραφαήλ, Γκουίντο Ρένι, Βερονέζε, Πουσσέν, Ρούμπενς και Γκουερτσίνο. Ο Ardelion-Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν από την άλλη μεριά, καταδικάζεται σε σιωπή για πέντε έτη ενώ συνίσταται και στους δύο τεχνοκρίτες να πετούν στη φωτιά ό,τι γράφουν.<sup>384</sup> Η απόλυτα αρνητική κριτική του Κοσέν για τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν είναι λιγότερο σημαντική -για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας- σε σχέση με την αναφορά του πρώτου στη σιωπή που είχε επικρατήσει τα τελευταία χρόνια γύρω από τον δεύτερο.

Η υποδοχή των *Réflexions* –πλέον αναφέρομαι και στις δύο εκδόσεις- σταμάτησε με το Σαλόν του 1753 και η αναφορά του Κοσέν στη σιωπή των ετών πριν το 1762, οπότε και γράφεται το *Les misotechnites aux enfers* παρότι δημοσιεύει το 1763, επιβεβαιώνει αυτή τη σιωπή, αν και δεν είναι συγκεκριμένη ως προς τη διάρκεια του αναφερόμενου χρονικού διαστήματος,. Ο Κοσέν ερμηνεύει τη σιωπή είτε ως ένοχη αδιαφορία είτε ως άρνηση απόδοσης σημασίας.

Καθότι είναι ακαδημαϊκός, θα περίμενε κανείς το *Les misotechnites aux enfers* να είχε τυπωθεί με approbation du roi στο Παρίσι. Το έργο ωστόσο, τυπώθηκε στο Άμστερνταμ και αυτό ίσως υποδεικνύει πώς οι θέσεις του συγγραφέα δεν εκπροσωπούσαν και δεν συμβάδιζαν με την επίσημη στάση απέναντι στην τεχνοκριτική και στους δύο τεχνοκρίτες ειδικότερα. Είναι γεγονός ωστόσο, ότι οι

<sup>382</sup> Charles-Nicolas Cochin , *Les misotechnites aux enfers* , όπ. π., σ.233-234

<sup>383</sup> Όπ.π., σ.237-8

<sup>384</sup> Όπ.π., σσ.334-341



αναφορές στον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν και τις *Réflexions* σταματούν το 1763, με τον Κοσέν να είναι ο τελευταίος που παραδίδει σχετικές αναφορές.

Οι *Réflexions*, όπως προκύπτει από όλη την πρότερη παρουσίαση, συνέβαλαν στην εξέλιξη του λογοτεχνικού είδους της τεχνοκριτικής στο Παρίσι του 18<sup>ου</sup> αιώνα με αποτέλεσμα την παρουσία ανά τα έτη όλο και περισσότερων τεχνοκριτικών. Το δικαίωμα άσκησης κριτικής από μη καλλιτέχνες δεν ξανασυζητιέται μετά το *Jugemens sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 Août 1751* του Κουαπέλ<sup>385</sup> ενώ από το Σαλόν του 1753 και έπειτα οι κριτικές και οι κριτικοί τέχνης αυξάνονται εντυπωσιακά. Κυρίαρχη μορφή της τεχνοκριτικής αναδεικνύεται ο πολυγραφότατος Ντενί Ντιντερό (Denis Diderot, 1713-1784) που δημοσιεύει κριτικές για τα Σαλόν των ετών 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775 και 1781 υιοθετώντας το περιγραφικό στιλ του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν και κάνοντας και αυτός αναφορές όχι μόνο σε αισθητικά κριτήρια αλλά και στην εποχή του.<sup>386</sup> Το ότι οι *Réflexions* επομένως, δεν είναι στην επικαιρότητα τα περίπου τελευταία σαράντα χρόνια του 18<sup>ου</sup> αιώνα δεν προκαλεί εντύπωση αφού σχολιάζονται οι νέες πλέον τεχνοκριτικές των Σαλόν και ο διάλογος μεταξύ των κριτικών δεν τον περιλαμβάνει καθώς ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν μετά το Σαλόν του 1753 δεν ξαναγράφει τεχνοκριτική ενώ επιπλέον φεύγει από τη ζωή το 1771.

Ο André Fontaine αναφέρει για τον συγγραφέα των *Réflexions* ότι εγκαινίασε το 1747 το λογοτεχνικό είδος της τεχνοκριτικής.<sup>387</sup> Μπορούμε ωστόσο, να προσθέσουμε ότι συνέβαλε και στην ανάπτυξη των περιοδικών εκδόσεων για την τέχνη αφού μετά το 1747 κυκλοφορούν πολλά έργα περιοδικού τύπου, όπως τα ήδη αναφερθέντα *Observateur Littéraire*, *Nouvelles Littéraires*, *L'année Littéraire* και *Correspondance Littéraire, philosophique et critique*.<sup>388</sup> Ο Richard Wrigley αναφέρει ότι μέχρι το 1789, οπότε και υπήρξε διακοπή των Σαλόν της Ακαδημίας λόγω της

<sup>385</sup> Συζητιέται ωστόσο η χρησιμότητα της κριτικής της τέχνης, όπως επισημαίνει ο Albert Dresdner που παραθέτει ένα χωρίο από μια μπροσούρα του 1783, σύμφωνα με το οποίο η κριτική της τέχνης δεν ωφελεί τον καλλιτέχνη αλλά τον amateur που θέλει να εκτιμήσει την αξία των έργων τέχνης. Σχετικά βλέπε Albert Dresdner, *οπ. π.*, σ.199 και Louis-François-Henri Lefébure, *Le triumvirat des arts, ou Dialogue entre un peintre, un musicien et un poète, sur les tableaux exposés au Louvre, année 1783: pour servir de continuation au "Coup de Patte" et à la "Patte de velours"*, 1783, σσ.4-5

<sup>386</sup> Για τα Σαλόν του Ντιντερό βλέπε Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Παρίσι, 1968 (κριτική έκδοση του Paul Vernière), Pierre Frantz & Elisabeth Lavezzi (επιμ.), *Les salons de Diderot. Théorie et écriture*, Παρίσι, 2008, και *Diderot & l'art de Boucher à David, Les salons: 1759-1781*, κατάλογος έκθεσης στο Οτέλ ντε λα Μονναί, Παρίσι, 1984-1985, κείμενα των Jacques Chaillet, Jean Starobinski et alii. Στην έκδοση του Paul Vernière υπάρχει και μια πολύ χρήσιμη κριτική παρουσίαση των κωδίκων χειρογράφων των Σαλόν του Ντιντερό

<sup>387</sup> André Fontaine, *οπ. π.*, σ.285

<sup>388</sup> Περισσότερους τίτλους βλέπε στο Albert Dresdner, *οπ. π.*, σσ.186-187

Γαλλικής Επανάστασης, κυκλοφόρησαν περίπου 150 μπροσούρες -οι περισσότερες ανώνυμες- σχετικές με τα Σαλόν.<sup>389</sup> Αυτό το γεγονός ωστόσο, είχε ένα ακόμα επακόλουθο στον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Ο Σαρλ-Νικολά Κοσέν, πιέζοντας το 1767 τον βασιλικό λογοκρίτη (Lieutenant de Police) Σαρτίνς (Sartines ή Antoine Raymond Juan Gualbert Gabriel de Sartine, 1729-1801), καταφέρνει να επιβάλει την επώνυμη δημοσίευση τεχνοκριτικών, η οποία αποδεικνύεται προσωρινή αλλά παρά τούτο αντικατοπτρίζει την επίσημη όχληση από την ανάπτυξη του είδους.<sup>390</sup>

Το κείμενο του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν δεν αποδεικνύεται ιστορικά σημαντικό μόνο για τη συμβολή του στην ανάπτυξη της τεχνοκριτικής, των τεχνοκριτικών εκδόσεων και στην συνεπαγόμενη αναγώριση του δικαιώματος ελεύθερης διατύπωσης και αισθητικών κρίσεων. Αποδεικνύεται σημαντικό γιατί ακόμα ανέδειξε την έννοια του δημόσιου χώρου του προσβάσιμου στο κοινό. Το ότι το Παλάτι του Λουξεμβούργου ήταν από το 1750 ανοιχτό στο κοινό παρουσιάζοντας έργα της βασιλικής συλλογής, δεν ήταν η μόνη επιτυχία των *Réflexions*. Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν με τις *Réflexions* ζητούσε τη μετατροπή του Λούβρου σε μουσείο. Η επιδοκμασία του αιτήματός του διαπιστώνεται καταρχήν στην ανάθεση το 1755 από τον Μαρινύ στον αρχιτέκτονα Ανζ-Ζακ Γκαμπριέλ (Ange-Jacques Gabriel, 1698-1782) της συντήρησης και αποκατάστασης του Λούβρου.<sup>391</sup> Η επιδοκμασία του αιτήματος διαπιστώνεται ακόμα, στην *Encyclopédie* το 1765, όπου ο συντάκτης του λήμματος «Λούβρο» προχωρά ακόμα και σε υποδείξεις χωροθέτησης των έργων τέχνης ενώ αναγνωρίζει στον Μαρινύ τη συντήρηση του κτιρίου.<sup>392</sup> Το αίτημα του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν για τη μετατροπή του Λούβρου σε μουσείο υλοποιείται μόλις το 1793 αλλά η συμβολή των *Réflexions* και των υπόλοιπων κειμένων του συγγραφέα προς αυτήν την κατεύθυνση υπήρξε αναμφισβήτητη.<sup>393</sup>

Τα αιτήματα του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν για την ισχυροποίηση της ιστορικής ζωγραφικής δεδομένου του ηθικοπλαστικού της σθένους και του πολιτικού της υποβάθρου, βρήκαν ανταπόκριση κυρίως μετά το 1774, οπότε και η οικονομική

<sup>389</sup> Richard Wringley, Censorship and anonymity in eighteenth-century French art criticism, *Oxford Art Journal*, τόμ.6, τεύχ. 2, Οξφόρδη, 1983, σ.18

<sup>390</sup> Όπ.π., σ.20. Σχετικά με την εξέλιξη της λογοκρισίας τον 18<sup>ο</sup> αιώνα βλέπε το ίδιο άρθρο, σσ.20-26

<sup>391</sup> Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Παρίσι, 1994, σ.496

<sup>392</sup> Σχετικά βλέπε Denis Diderot & Jean Le Ron d' Alemebert (εκδ.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers*, Παρίσι, 1765, τόμος 9, σ.706-707. Ο συντάκτης του λήμματος είναι σύμφωνα με την Annie Becq ο Λουί Σεβαλιέ ντε Ζωκούρ (Louis Chevalier de Jaucourt, 1704-1779). Σχετικά βλέπε, Annie Becq, όπ. π., σ.499

<sup>393</sup> Σχετικά με την πορεία μετατροπής του Λούβρου σε μουσείο βλέπε Édouard Pommier, *Le projet du musée royal (1747-1789), L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Thomas Gaegtens, Christian Michel, Daniel Rabreau & Martin Schieder (επιμ.), Παρίσι, 2001, σσ.185-209

δυσπραγία των ετών 1760-1773 ξεπεράστηκε. Κατά το προαναφερόμενο διάστημα, ο Μαρινύ σε μια προσπάθεια απόδοσης στους ιστορικούς ζωγράφους της δέουσας κοινωνικοπολιτικής αναγνώρισης έναντι των ζωγράφων των άλλων ειδών της ζωγραφικής, τους προσέφερε τη μερίδα του λέοντος τόσο ως προς τις οικονομικές απολαβές όσο και ως προς τους χώρους εργασίας και διαμονής τους αλλά οι οικονομικοί πόροι δεν επέτρεπαν την ικανοποίηση των προσδοκιών του Μαρινύ ως προς την ανύψωση της ιστορικής ζωγραφικής.<sup>394</sup> Ο κόμης Λα Μπιλαρντερί ντ' Ανζιβιγιέ (La Billarderie d' Angiviller, 1730;-1810), διάδοχος του Μαρκήσιου ντε Μαρινύ, ενίσχυσε οικονομικά την Ακαδημία, διέκοψε τις εκθέσεις της ανταγωνίστριας Ακαδημίας του Αγίου-Λουκά και όπως αναφέρει ο Jean Locquin, ανέθεσε μέχρι το 1790 πολλές παραγγελίες ιστορικών έργων στους ακαδημαϊκούς ζωγράφους.<sup>395</sup> Επιπλέον, την περίοδο 1775-1785 ο Ανζιβιγιέ φρόντισε ώστε να μεγαλώσει η βασιλική συλλογή αγοράζοντας περίπου 110 πίνακες της Γαλλικής Σχολής, 30-40 της Ιταλικής, 100 της Φλαμανδικής και Ολλανδικής Σχολής και 5 πίνακες του Ισπανού Μπαρτολομέ-Εστεμπάν Μουρίγιο (Bartolomé Esteban Murillo, 1617-1682), στην πλειοψηφία τους ιστορικοί.<sup>396</sup> Το ενδιαφέρον βέβαια που επέδειξε ο Ανζιβιγιέ για την ιστορική ζωγραφική δεν συνδέεται ιστοριογραφικά με τις *Réflexions* του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν. Φανερώνει ωστόσο ότι όπως ο τελευταίος, έτσι και ο Ανζιβιγιέ αντιλαμβάνονταν την πολιτική διάσταση της ιστορικής ζωγραφικής.<sup>397</sup>

Στο υπόλοιπο του 18<sup>ου</sup> αιώνα, δεν εντοπίζονται επιρροές και επιδράσεις των *Réflexions*. Η μεγάλη χρονική διάρκεια της υποδοχής του κειμένου ωστόσο, το αναδεικνύει ως ένα από τα πιο σημαντικά στην ιστορία της τέχνης.

<sup>394</sup> Jean Locquin, όπ. π., σσ. 30-32

<sup>395</sup> Όπ. π., σσ.48-56

<sup>396</sup> Όπ. π., σ.67

<sup>397</sup> Το retour à l' antique που παρατηρήθηκε μετά το δεύτερο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα στη γαλλική ζωγραφική μπορεί να συνδεθεί μόνο με το *Sentiments* που έγραψε ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν το 1754 και γι' αυτό δεν το συμπεριλαμβάνω στην υποδοχή και επίδραση των *Réflexions* τον 18<sup>ο</sup> αιώνα στη Γαλλία.

## Συμπεράσματα

Η πρότερη παρουσίαση του κειμένου και της υποδοχής του τον 18<sup>ο</sup> αιώνα δικαιώνουν καταρχήν την τοποθέτηση της H  l  ne Zmijewska   τι οι *Réflexions*   φεραν επανάσταση στο λογοτεχνικό είδος της τεχνοκριτικής.<sup>398</sup> Ο Bernadette Fort αναφέρει   τι οι *Réflexions* του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν *εκρήγνυνται* το 1747 και   τι   πο   το   ρχισαν να πολλαπλασι  ζονται οι δημοσιεύσεις τεχνοκριτικών.<sup>399</sup> Πριν   πο τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν η τεχνοκριτική   ταν σποραδική και στερούταν του λεξιλογίου   κείνου που ονομάζουμε τεχνική ορολογία. Μετά τις *Réflexions* αντίθετα, οι τεχνοκριτικές που γράφονται και δημοσιεύονται γίνονται τακτικές και πυκν  ς ενώ αντί να δημοσιεύονται σε μη ορισμένα χρονικά διαστήματα ως λιβελλογραφήματα, δημοσιεύονται και σε μόνιμες στήλες τακτικών περιοδικών εκδόσεων.

Οι αντιδράσεις που προκλήθηκαν με τις *Réflexions*   πο καλλιτέχνες της Ακαδημίας, ειδήμονες, δημοσιογράφους, θεατρικούς συγγραφείς οφείλονταν κυρίως στο   τι   νας μη καλλιτέχνης προσπάθησε να νομιμοποιήσει το δικαίωμά του να δημοσιεύει κριτική και στο   τι δημοσίευσε κριτική για   ργα τέχνης καλλιτεχνών που υπάγονταν στην ελεγχόμενη   πο τη μοναρχία Βασιλική Ακαδημία Ζωγραφικής και Γλυπτικής.   γγραφή αρνητική, κριτική των   ργων τέχνης που οι ακαδημαϊκοί   ξέθεταν στα Σαλόν είχε προηγηθεί το 1737   πο τον Γκρεσσ  ,   λλά ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν το 1747   ταν πρωτοφανώς διεξοδικός στο σχολιασμό των   ργων. Οι αντιδράσεις που εκδηλώθηκαν υποδεικνύουν   τι οι *Réflexions* αντιμετώπιστηκαν ως τεχνοκριτική και ο συγγραφέας τους ως τεχνοκρίτης. Ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν, με βάση τα κείμενα της εποχής, δεν θεωρήθηκε ειδήμονας ενώ τονίστηκε ο ζήλος του ως πολίτη για τη δόξα της Γαλλίας. Η λήψη σχετικών με τα αιτήματά του, μέτρων   πο την πλευρά του Τουρν    υποδεικνύει   τι η ιδιότητα του Λα Φοντ ως πρώην αυλικού ίσως να του είχε εξασφαλίσει την αποδοχή και ανοχή   πο την πλευρά του κράτους.

  νας σημαντικός παράγοντας της μεγάλης υποδοχής των *Réflexions*   ταν το γεγονός   τι κυκλοφόρησαν λίγο πριν την   ναρξη του Σαλόν του 1747, εξασφαλίζοντας μια γρήγορη φήμη καθώς τα Σαλόν   ταν σπουδαία πολιτιστικά γεγονότα στο Παρίσι και προσέλκυαν πολλούς επισκέπτες που ενδιαφέρονταν να δουν τα νέα   ργα.   νας   λλος σημαντικός παράγοντας της μεγάλης υποδοχής των *Réflexions*   ταν το γεγονός   τι το κείμενο εντασσόταν σε με μια γενικότερη αντι-

<sup>398</sup> H  l  ne Zmijewska,   π. π., σ.120

<sup>399</sup> Bernadette Fort (επιμ.), *Les Salons de "Mémoires secrets" 1767-1787*, Παρίσι, 1999, σ.17

Η πλαγιογραφία είναι δική μου χ  ριν   μφασης.

ροκοκό αντίδραση που πρότεινε μάλιστα ως αντίδοτο το *gout/retour à l' antique*. Ο Λα Φοντ στο έργο του εμφανίζεται ως νοσταλγός του 17<sup>ου</sup> αιώνα, στο απώτατο σημείο του καλλιτεχνικού βάθρου τοποθετεί τον Νικολά Πουσσέν ενώ εξάρει την ιστορική ζωγραφική, της οποίας την πολιτική και ηθικοπλαστική δυναμική προβάλλει.

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν για την ιστορική ζωγραφική ως ηθικοπλαστικό παράγοντα εθνικών φρονημάτων, στα οποία συμπεριλαμβάνεται και ο συμβατός με τα θρησκευτικά ήθη βίος, το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για τη δημόσια αρχιτεκτονική με τον γλυπτό της διάκοσμο και ο θαυμασμός του για τα μετάλλια που και αυτά όπως έχει αναφερθεί στο σχετικό κεφάλαιο συνδέονται με τη δημόσια χρήση, επιτρέπουν να συναχθεί το συμπέρασμα ότι ο τεχνοκρίτης γράφει το 1747 με σκοπό να τονίσει την ανάγκη ενίσχυσης του εθνικού αισθήματος. Το ότι ενδιαφέρεται θερμά για το έθνος ωστόσο, δεν συνεπάγεται απώλεια της κριτικής θέασης των πραγμάτων. Γι' αυτό και ενώ ως προς τον Βασιλιά εκφράζεται με τους αναγκαίους τύπους, από την άλλη πλευρά κρίνει τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή των προστατευόμενων ακαδημαϊκών καλλιτεχνών καθώς και την αμεριμνησία πολιτικών προσώπων ως προς τη συντήρηση βασιλικών κτιρίων και έργων της βασιλικής συλλογής. Η δεύτερη έκδοση των *Réflexions* που στερείται του τμήματος της τεχνοκριτικής του 1747 και αποτελεί μέρος μιας συλλογικής έκδοσης γραπτών του Λα Φοντ ντε Σαιν-Γιεν για το Λούβρο, αναδεικνύει περισσότερο πολιτικές θέσεις του συγγραφέα.

Οι *Réflexions* ωστόσο, δεν είναι πολιτική κριτική αλλά τεχνοκριτική με ορισμένες τις πολιτικές θέσεις του συγγραφέα τους. Ως τεχνοκριτική αντιμετωπίστηκε το κείμενο του Λα Φοντ, γι' αυτό και αναδείχτηκαν ζητήματα σχετικά με τα αισθητικά κριτήρια και τους κριτές-κριτικούς τέχνης και γι' αυτό ακολούθησαν πολλές τεχνοκριτικές κατά το πρότυπο των *Réflexions*. Ο Jürgen Habermas αναφέρει ότι όπως τα αγγλικά *cafés*, έτσι και τα γαλλικά Σαλόν του 18<sup>ου</sup> αιώνα, και ειδικότερα αυτά μεταξύ του 1730 και 1789, ήταν χώροι πολιτικής κριτικής. Επισημαίνει ωστόσο, ότι αρχικά ήταν χώροι λογοτεχνικής κριτικής ενώ ως προς τα Σαλόν, αν και δεν το αναφέρει ρητά, ότι ήταν χώροι τεχνοκριτικής.<sup>400</sup> Από τη μελέτη των πηγών αναφορικά με την υποδοχή των *Réflexions*, δεν προκύπτει ότι το Σαλόν

<sup>400</sup> Jürgen Habermas, *The structural formation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society*, μεταφραση από το γερμανικό κείμενο (1962) του Thomas Burger, Μασσαχουσέτη, 1991, σ.32

ήταν χώρος πολιτικής κριτικής το 1747. Προκύπτει ωστόσο ότι από το 1747 και μετά η εξέλιξη της τεχνοκριτικής ευνοήθηκε από τον θεσμό των Σαλόν και πιθανότατα η αποδοχή από το κοινό του νέου λογοτεχνικού είδους να συνέβαλε στην καλλιέργεια της κρίσης του ως προς την πολιτική κατάσταση. Η δεύτερη έκδοση των *Réflexions*, δεδομένης της προμετωπίδας και των υπόλοιπων κειμένων που συμπεριλαμβάνονται στην έκδοση, έχει στοιχεία πολιτικής κριτικής αλλά η υποδοχή της έκδοσης δεν δικαιώνει το χαρακτηρισμό των Σαλόν των ετών 1747-1752 ως χώρους πολιτικής κριτικής από το κοινό, παρότι η δυναμική των Σαλόν και των τεχνοκριτικών ως προς το σχηματισμό πολιτικών απόψεων ήταν προφανώς αντιληπτή και γι' αυτό ο Λα Φοντ επέμενε να προκρίνει την ιστορική ζωγραφική και να επιχειρηματολογεί υπέρ της πατρίδας και του έθνους.

Εκτός όμως από την ανάδειξη της ιστορικής ζωγραφικής που συμβάλλει στην καλλιέργεια πολιτικών και κοινωνικών ηθών, κύριος σκοπός συγγραφής των *Réflexions* ήταν και η παροχή στο κοινό του απαραίτητου αισθητικού λεξιλογίου προκειμένου να κρίνει τα έργα τέχνης. Η διαπαιδαγωγική αυτή διάσταση των *Réflexions* τονίζεται από τον συγγραφέα τους στην αρχή του έργου και αποκαλύπτει τη διάθεση του Λα Φοντ να θέσει τις αρχές ανάπτυξης του δημόσιου λόγου-διαλόγου για τις καλές τέχνες.

Από το 1747 και μετά εμφανίζονται νέοι τεχνοκρίτες και καθότι ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν ξαναγράφει τεχνοκριτική αρκετά χρόνια μετά, το έργο του πέφτει στη λήθη και στην επικαιρότητα βρίσκονται νέα κείμενα ανθρώπων που γράφουν για τα Σαλόν κάθε έτος. Η εξέλιξη της κριτικής της τέχνης τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, μετά τις *Réflexions* του 1747, θεωρώ ότι αντιπροσωπεύεται επαρκώς από τον πίνακα του Λουί-Ζαν-Φρανσουά Λαγκρενέ (Louis-Jean-François Lagrenée, 1724-1805) *Ο έρωτας των τεχνών παρηγορεί τη ζωγραφική για τα γελοία και κακεντρεχή κείμενα των εχθρών της*, όπου ο ζωγράφος απεικονίζει τη ζωγραφική να παρηγορείται για την κριτική που δέχεται. Το έργο αυτό παρά το θέμα του, γίνεται κατά την έκθεση του 1781 αντικείμενο κριτικής τόσο από τον Ντιντερό<sup>401</sup> όσο και από τον Μπασωμόν.<sup>402</sup>

<sup>401</sup> *Diderot & l'art de Boucher à David, Les salons: 1759-1781*, κατάλογος έκθεσης στο Hôtel de la Monnaie, Παρίσι, 1984-1985, κείμενα των Chaillet Jacques, Starobinski Jean et alii, σσ.299-300

Για τον πίνακα, βλέπε Παράρτημα V, σ.149

<sup>402</sup> Bernadette Fort (επιμ.), όπ. π., σσ. 235-237

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ****Πηγές:**

Agoty Jacques de Gauthier , Lettre au P.B.J. sur les tableaux exposés au Luxembourg, *Mémoires pour l' histoire des sciences at des beaux-arts*, Παρίσι, 1751, τ. Ιανουαρίου  
 Bachaumont Louis Petit de, *Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, χ.τ., 1751

Baillet de Saint-Julien Louis-Guillaume, *Lettre à M. .D\*\*\* au sujet de celle intitulée Lettre à M. .D\*\*\* sur celles qui ont été publiées récemment, concernant la Peinture, la Sculpture, l' Architecture, etc.*, στο Gougenot Louis, *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture*, Άμστερνταμ, 1749<sup>2</sup>

Baillet de Saint-Julien Louis-Guillaume, *Lettres sur la peinture à un amateur*, Γενεύη, 1750

Baillet de Saint-Julien Louis-Guillaume, *Réflexions sur quelques circonstances présentes; contenant deux lettres sur l' exposition des tableaux au Louvre cette année 1748 , à M. le Comte de R\*\*\* et une autre lettre, à Monsieur de Voltaire au sujet de sa tragédie de Semiramis*, 1748

Bailly Nicolas, *Inventaire des tableaux du Roi, 1709-1710*, εκδ. Fernard Engerand, 1899, Παρίσι

Brejon de Lavergnée Arnaud, *L' inventaire Le Brun de 1683*, Παρίσι, 1987

Chambray Roland Fréart de, *Idée de la perfection de la peinture*, Παρίσι, 1662

Cochin Charles-Nicolas, *Les misotechnites aux enfers ou Examen des "Observations sur les arts" de M.D.L.G. par une société d' amateurs*, Άμστερνταμ, 1763, σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 8/103

Cochin Charles-Nicolas, *Oeuvres diverses ou Recueil de quelques pièces concernant les arts*, τ.2, Παρίσι, 1771

*Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu' en 1800*, Guiffrey J.-J. ( επιμέλεια έκδοσης), τόμοι 1-13, Παρίσι, 1869

*Conférences de l' Académie royale de peinture et de sculpture*. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, τόμος 1<sup>ος</sup>, Παρίσι, 2006

Coypel Charles Antoine, Dialogue de M. Coypel, premier peintre du Roi, sur l' exposition des tableaux dans le salon du Louvre, en 1747 (στη *Mercure de France* τον Νοέμβριο του 1751), σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 2/28

Coypel Charles Antoine, *Jugemens sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 Août 1751*, Άμστερνταμ, 1751

Coypel Charles Antoine, *Lettre sur la cessation du sallon de peinture*, Κολωνία, 1749, σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 4/40

Dan Pierre, *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontaineblau*, 1642, Παρίσι  
Les Conférences de l' Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle, édition établie par A. Mérot, Παρίσι, 2003

Dezallier d' Argenville Antoine-Joseph, *Voyage pittoresque de Paris*, Παρίσι, 1749  
*Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture exposez dans la Grande Gallerie du Louvre par Messieurs les peintres et sculpteurs de l'Académie royale en la présente année 1699* στο *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu' en 1800*, εκδότες Liepmannssohn & Dufour, Παρίσι, 1869

*Dictionnaire historique de la ville de Paris et des ses environs*, Παρίσι, 1779, 1<sup>ος</sup> τόμος

Diderot Denis & Jean Le Ron d' Alemebert (εκδ.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers*, Παρίσι, 1765, τόμος 9

Diderot Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voyent*, Λονδίνο, 1749

Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Παρίσι, 1968 (κριτική έκδοση του Paul Vernière)

Diderot Denis, *Τα αισθητικά*, Αθήνα, 2002

Dubos Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, τ.1&2, Παρίσι, 1719

Dubos Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, τ.1-3, Παρίσι, 1733 (νεότερη διορθωμένη και επαυξημένη έκδοση)

Florent le Comte, *Description des peintures, sculptures et estampes exposées dans la Grande Gallerie du Louvre dans le mois de Septembre 1699, Cabinet des singularitez d' architecture, peinture, sculpture et gravure*, 3<sup>ος</sup> τόμος, Βρυξέλλες, 1702

Fréron Élie-Catherine, *L'année Littéraire*, τόμος 1<sup>ος</sup>, Άμστερνταμ, 1755

Fréron Élie-Catherine, *L'année Littéraire*, τόμος 7<sup>ος</sup>, Άμστερνταμ, 1761



- Gougenot Louis, *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture*, Άμστερνταμ, 1749<sup>2</sup>
- Gresset Jean-Baptiste Louis, *Vers sur les tableaux exposés à l' Académie Royale de peinture, au mois de septembre 1737*, Παρίσι, 1737 στο *Les oeuvres de Mr Gresset*, Γενεύη, 1743, σσ. 133-136
- Jombert Charles-Antoine (εκδ.), *Catalogue de l' oeuvre de Ch. Nic. Cochin Fils*, Παρίσι, 1770
- Journal des Sçavants*, Παρίσι, τεύχος Νοεμβρίου 1747
- Journal des Sçavants*, Παρίσι, τεύχος Δεκεμβρίου 1747
- Journal des Sçavants*, Παρίσι, πρώτο τεύχος Δεκεμβρίου 1751
- Journal de Trévoux (Mémoires pour l' histoire des sciences et des beaux-arts)*, Παρίσι, τεύχος Οκτωβρίου 1751
- Journal de Trévoux (Mémoires pour l' histoire des sciences et des beaux-arts)*, Παρίσι, τεύχος Νοεμβρίου 1751
- Jugement des journalistes de Trevoux στη *Journal de Trevoux*, χειρόγραφο σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 2/24
- La Font de Saint-Yenne, *L' ombre du grand Colbert, Le Louvre, & la Ville de Paris, Dialogue, Réflexions sur quelques causes de l' État présent de la peinture en France, avec quelques lettres de l'auteur à ce sujet*, 1752
- La Font de Saint-Yenne, *Oeuvre critique*, Jollet Étienne (επιμ.), Παρίσι, 2001
- La société des amis des beaux-arts (1789-1798)*, επιμ. Udolpho van Sandt, Παρίσι, 2006
- Leblanc Jean-Bernard, *Lettre sur l' exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc, de l' année 1747 et en general sur l' utilité de ces sortes d' expositions, à Monsieur R.D.R.*, 1747, σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 2/26 (περιέχει χειρόγραφη σημείωση του Πιερ-Ζαν Μαριέτ)
- Leblanc Jean-Bernard, *Observations sur les ouvrages de MM. de l' Académie de peinture et de sculpture exposés au Sallon du Louvre en l' année 1753, et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture*, 1753, σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 5/63
- Lebreton Théodore-Eloi, *Biographie Rouennaise*, Ρουέν, 1865

Le Brun Charles, *L' inventaire des tableaux du cabinet du roy*, 1692, μεταγραμμένο χειρόγραφο στη σύγχρονη έκδοση *L' inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, επιμ. Arnaud Brejon de Lavergnée, Παρίσι, 1987

*Le dictionnaire de l' Académie française*, 2 τόμοι, 1694, Παρίσι

*Le dictionnaire de l' Académie française*, 2<sup>ος</sup> τόμος, 1765, Παρίσι

*Le dictionnaire de l' Académie française*, 1835, τόμος 1<sup>ος</sup>, Παρίσι

*Les Conférences de l' Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, επιμ. Alain Mérot, Παρίσι, 2003<sup>2</sup>

Lefébure Louis-François-Henri, *Le triumvirat des arts, ou Dialogue entre un peintre, un musicien et un poète, sur les tableaux exposés au Louvre, année 1783: pour servir de continuation au "Coup de Patte" et à la "Patte de velours"*, 1783

*Les Salons de "Mémoires secrets" 1767-1787*, επιμ. Fort Bernadette, Παρίσι, 1999

*Lettre à M. de Poiresson-Chamarande, lieutenant-général au baillage et siège présidial de Chaumont-en-Bassigny, au sujet des tableaux exposés au Salon du Louvre*, Παρίσι, 5 Σεπτεμβρίου 1741, σε μικροφίλμ στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 1/14

*Lettres écrites de Paris à Bruxelles sur le Salon de peinture de l' année 1748*, 1748 δημοσιευμένα στη *Revue Universelle des Arts*, τόμος 10, 1859, σσ. 433-462

Lieudé de Sepmanville Cyprien-Antoine, *Réflexions nouvelles d' un amateur des beaux-arts, adressées à Me de \*\*\*, pour servir de supplement à la lettre sur l' exposition des ouvrages de peinture, sculpture etc., de l' année 1747*, 1747

Marsy François Marie de, *Dictionnaire abrégé de peinture et de l' architecture*, τόμος 1<sup>ος</sup>, 1746, Παρίσι

Mariette Pierre-Jean, *Note à propos de l' ouvrage de La Font de Saint-Yenne*, χειρόγραφο σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 2/23

*Mercure de France*, τεύχος Σεπτεμβρίου 1748, Παρίσι, 1748

Michaud Joseph και Michaud Louis- Gabriel, *Biographie Universelle ancienne et moderne*, Παρίσι, 1825, τόμος 42

Nemeitz Joachim Christoph, *Séjour de Paris, c' est-à-dire instructions fidèles pour les voyageurs de condition*, 2 τόμοι, Λάουντεν, 1727

Pannard Charles-François, *Théâtre et oeuvres diverses*, τόμος 1, Παρίσι, 1763

Piles Roger de, *Du Fresnoy, l'art de la peinture*, Παρίσι, 1684<sup>3</sup>

Regnault-Delalande François-Léandre, *Catalogue raisonné du cabinet de feu Mr Charles Léoffroy de Saint-Yves*, Παρίσι, 1805

Restout Jacques, *La réforme de la peinture*, Καέν, 1681 σε ανατύπωση από τις εκδόσεις Minkoff Reprint, Γενεύη, 1973

Rou Jean, *Mémoires inédits et opuscules*, εκδ. Francis Waddington, Παρίσι, 1857

Rousseau Jean-Jacques, *Discours qui a remporté le prix à l' Académie de Dijon en l' année 1750*, Παρίσι, 1750 στο *Oeuvres de J. J. Rousseau*, πρώτος τόμος, Παρίσι, 1817

Saint-Yves Charles Léoffroy, *Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au Louvre en 1748 où il est parlé de l' utilité des embellissemens dans les villes (par une société d' amateurs)*, Λάουντεν, 1748, σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 3/34

Sérleys Antoine (επιμ.), *Lettres de Paciaudi au comte de Caylus*, Παρίσι, 1802

Tannevot Alexandre, *Lettre à M. .D\*\*\* sur celles qui ont été publiées récemment, concernant la Peinture, la Sculpture, l' Architecture, etc.*, Παρίσι, 1748, σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 3/37

Tourneux Maurice, *Correspondance Littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc revue sur les textes originales*, Παρίσι, 1877, 1<sup>ος</sup> τόμος (Περιέχει τα *Nouvelles Littéraires* που έγραψε το διάστημα 1747-1753 ο Guillaume Thomas Raynal)

Watelet Claude-Henri, *L' art de peindre*, Παρίσι, 1760

Watelet Claude-Henri, *Lettre des jeunes élèves de peinture à M. La Font*, (1749), σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 2/29

#### **Βιβλιογραφικός κατάλογος:**

*Répertoire des catalogues des Salons français*, έκδοση της Βιβλιοθήκης της Τέχνης και της Αρχαιολογίας, Γενεύη, 1994

#### **Κατάλογοι εκθέσεων:**

Conisbee Philippe et alli, *Autour de Claude-Joseph Vernet, La marine à voile de 1650 à 1890*, Ρουέν, 1999

Rosenberg Pierre et alii, *Chardin*, Παρίσι, 2000

*Diderot & l' art de Boucher à David, Les salons: 1759-1781*, κατάλογος έκθεσης στο Hôtel de la Monnai, Παρίσι, 1984-1985, κείμενα των Chaillet Jacques, Starobinski Jean et alii

Ducamp Emmanuel, *The apotheosis of Hercules by François Lemoyne at the château de Versailles*, Παρίσι, 2001

### Κατάλογοι έργων:

Lesur Nicolas, Aaron Olivier, *Jean-Baptiste Marie Pierre 1714-1789, Premier peintre du roi*, Παρίσι, 2009

Gouzi Christine, *Jean Restout 1692-1768, Peintre d' histoire à Paris*, Παρίσι, 2000

### Μελέτες:

Antoine Michel, *Louis XV*, Παρίσι, 1989

Becq Annie, *Genèse de l' esthétique française moderne 1680-1814*, Παρίσι, 1994

Bellanger Claude, Godechot Jacques, Guiral Pierre, Terrou Fernard, *Histoire générale de la presse française*, τόμος 1, Παρίσι, 1969

Bercé Yves-Marie, Molinier Alain., Péronnet Michel, *Le XVIIe siècle, 1602-1740*, Παρίσι, 2005

Berger Robert, *Public access to art in Paris, A documentary history from the Middle Ages to 1800*, Πενσυλβάνια, 1999

Biard- Millérioux Jacqueline, *L' esthétique d' Élie Catherine Fréron 1739-1776*, Παρίσι, 1985

Blunt Anthony, *Art and architecture in France 1500 to 1700*, Λονδίνο, 1981<sup>5</sup>

Bray René, *Formation de la doctrine classique*, Παρίσι, 1926

Cabanne Pierre, *Les grands collectionneurs, Du Moyen-Âge au XIXe siècle*, Παρίσι, 2003

Calhoun Craig, *Habermas and the public sphere*, Μασσαχουσέτη, 1999<sup>6</sup>

Chastel André, *L' art français, Ancien Régime 1620-1775*, Παρίσι, 2000

Crow Thomas, *La peinture et son public à Paris au dix- huitième siècle*, μετ. André Jacquesson, Παρίσι, 2000

- Démoris René (επιμ.), *Les fins de la peinture*, Παρίσι, 1990
- Démoris René & Ferran Florence, *La peinture en procès . L' invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Παρίσι, 2001 (Περιέχει και κριτική έκδοση του *Lettre à M. de Poiresson-Chamarande, lieutenant-général au baillage et siège présidial de Chaumont-en-Bassigny, au sujet des tableaux exposés au Salon du Louvre*, Παρίσι, 5 Σεπτεμβρίου 1741)
- Dilke Emilia Francis, *French painters of the XVIIIth century*, Λονδίνο, 1899
- Dresdner Albert, *La genèse de la critique d'art*, Παρίσι, 2005
- Duvenage Pieter, *Habermas and aesthetics*, Κέημπριτζ, 2003
- Edgar Andrew, *The philosophy of Habermas*, Τσέσαμ, 2005
- Farge Arlette, *Dire et mal dire. L' opinion publique au XVIIIe siècle*, Παρίσι, 1992
- Fontaine André, *Les Doctrines d' art en France. Peintres, amateurs, critiques. De Poussin à Diderot*, Παρίσι, 1909
- Frantz Pierre & Lavezzi Élisabeth (επιμ.), *Les salons de Diderot. Théorie et écriture*, Παρίσι, 2008
- Fried Michael, *Absorption and theatricality*, Σικάγο, 1988<sup>2</sup>
- Gaehtgens Thomas, Michel Christian, Rabreau Daniel & Schieder Martin (επιμ.), *L' art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Παρίσι, 2001
- Gareau Michel, *Charles Le Brun, First Painter to King Louis XIV*, Νέα Υόρκη, 1992
- Genette Gérard , *L' oeuvre de l' art*, Παρίσι, 2010
- Germer Stefan & Michel Christian (επιμ.), *La naissance de la théorie de l' art en France (1640-1720)*, ειδικό τεύχος του *Revue d' esthétique*, τ.31/32, Παρίσι, 1997
- Gillot Hubert, *La querelle des anciens et des modernes en France*, Γενεύη, 1968
- Goldmann Lucien, *Le dieu caché*, Παρίσι, 1959
- Guichard Charlotte, *Les amateurs d' art à Paris au XVIIIe siècle*, Παρίσι, 2008
- Habermas Jürgen, *The structural formation of the public sphere: an inquiry into a category of Bourgeois society*, μετάφραση από το γερμανικό κείμενο (1962) του Thomas Burger, Μασσαχουσέτη, 1991
- Harrison Charles, Wood Paul & Gaiger Jason (επιμ.), *Art in theory, 1648-1815, An anthology of changing ideas*, Οξφόρδη, 2000
- Hauser Arnold, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, τ.3, Αθήνα, χ.χ
- Heinich Nathalie, *Du peintre à l' artiste*, Παρίσι, 1993

- Hind Mayger Arthur, *Watteau, Boucher and the French engravers and etchers of the earlier eighteenth century*, Λονδίνο, 1911
- Holt Elizabeth Gilmore, *The triumph of art for the public 1785-1848. The emerging role of exhibitions and critics*, Νιου Τζέρσεϋ, 1979
- Hyde Melissa, *Making up the Rococo, François Boucher and his critics*, Λος Άντζελες, 2006
- Kirchner Thomas (μετάφραση από την πρωτότυπη γερμανική έκδοση του 2001 από τους Virey-Wallon Aude και Muller Jean-Léon), *Le héros epique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVIIe siècle*, Παρίσι, 2008
- Κορνέζου Παναγιώτα, *Η θεωρία της τέχνης στη Γαλλία τον 17<sup>ο</sup> αιώνα: η πραγματεία 'Idée de la perfection de la peinture' του Roland Fréart de Chambray*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2004
- Lagrange Léon, *Les Vernet. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle*, Παρίσι, 1864<sup>2</sup>
- Lecoq Anne-Marie (επιμ.), *La querelle des anciens et des Modernes*, Παρίσι, 2001
- Leith James, *The idea of art as propaganda in France*, Τορόντο, 1963
- Levey Michael, *Painting and sculpture in France 1700-1789*, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, 1993
- Levey Michael, *Rococo to revolution*, Λονδίνο, 2005
- Lichtenstein Jacqueline, *La couleur eloquente*, Παρίσι, 1999<sup>2</sup>
- Locquin Jean, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Παρίσι, 1912
- Maingon Claire, *Le salon et ses artistes*, Παρίσι, 2009
- McClellan Andrew, *Inventing the Louvre: art, politics and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Λονδίνο, 1999
- Narteau Carole et Nouailhac Irène., *Littérature française, Les grands mouvements littéraires au XVIIIe siècle*, Παρίσι, 2009
- Oliver Bette Wyn, *From royal to national, The Louvre Museum and the Bibliothèque Nationale*, Πλύμουθ, 2007
- Outhwaite William, *The Habermas reader*, Κέημπριτζ, 1996
- Pevsner Nikolaus, *Academies of art, past and present*, Νέα Υόρκη, 1973 επανέκδοση της πρώτης έκδοσης του 1940
- Pomian Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Παρίσι, 1987

- Puttfarken Thomas, *Roger de Piles' Theory of Art*, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, 1985.
- Rasmussen Jesper (επιμ.), *La valeur de l'art*, Παρίσι, 2009
- Schnapper Antoine, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Παρίσι, 2004
- Schlosser Magnino Julius, *La letteratura artistica*, Μιλάνο, 2000<sup>3</sup>
- Ségur Pierre Marie Maurice Henri, *Le royaume de la rue Saint-Honoré, Madame Geoffrin et sa fille*, Παρίσι, 1897<sup>5</sup>
- Seznec Jean & Adhémar Jean, *Les salons de Diderot*, Οξφόρδη, 1983<sup>2</sup>, 1<sup>ος</sup> τόμος
- Sherman Carol, *Diderot and the art of dialogue*, Γενεύη, 1976
- Starobinski Jean, *Ο Ρουσσώ απαντά στον Βολταίρο. Ο Λόγος περί επιστημών και τεχνών*, μτφρ. Πολυκανδριώτη Ράνια, Αθήνα, 2002
- Sutcliffe Anthony, *Paris, An architectural history*, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, 1993
- Venturi Lionello (μετάφραση από την Bertrand Juliette βασισμένη στην δεύτερη ιταλική έκδοση του 1948 που αποτελεί τροποποιημένη έκδοση της πρώτης έκδοσης του 1936), *Histoire de la critique d' art*, Παρίσι, 1969
- Versini Laurent, *Denis Diderot*, Παρίσι, 1996
- Wrigley Richard, *The origins of french art criticism. From the ancien régime to the restoration*, Οξφόρδη, 1995(1<sup>η</sup> έκδοση με μαλακό εξώφυλλο [είχε προηγηθεί η σκληρόδετη έκδοση του 1993])

### **Μονογραφίες:**

- Adhemar Jean, «Les critiques d' art français du XVIIe siècle et le public», *Storiografia della critica francese nel Seicento*, Μπάρι, 1986, σσ.229-251
- Arnaudet Thomas, «Amateurs Français, La Font de Saint-Yenne», *Gazette des Beaux-Arts*, Παρίσι, 1859, σσ. 45-52, 101-113
- Auzas Pierre-Marie, «Les grands 'Mays' de Notre-Dame de Paris», *Gazette des Beaux-Arts*, Παρίσι, 1949, σσ. 177-200
- Auzas Pierre-Marie, «Précisions nouvelles sur les 'Mays' de Notre-Dame de Paris», *Bulletin de la société de l' histoire de l' art française*, Παρίσι, 1954, σσ. 40-44
- Bernadette Fort, «The carnivalization of salon art in prerevolutionary pamphlets», *Eighteenth century studies*, τ.22/3, 1989, σσ. 368-394
- Blum André, «L'estampe satirique et la caricature en France au XVIIIe siècle», *Gazette des Beaux-Arts*, Παρίσι, 1910

- Bukdahl Else Marie, «Compte rendu de H  l  ne Zmijewska: La critique des salons en France avant Diderot», *Revue Romane*, τ.8, 1973, σσ. 411-415
- Cailleux Jean, Roland Michel Marianne, Rambaud Annette, «On the subject of some works exhibited by the galerie Cailleux at the Burlington International Fine Art Fair», *The Burlington Magazine*, τ  μ. 119, τ.897, 1997, σσ.i-viii
- Charton Édouard , «Un critique en 1750», *Le Magasin Pittoresque*, 1850, σσ.30-32
- Conisbee Philip, «Carle Vanloo at Nancy», *The Burlington Magazine*, τ  μ. 119, τ.895, 1997, σσ.726, 729-731
- Crow Thomas, «La critique des Lumières dans l’art du dix-huitième siècle», *Revue de l’art*, τ.1, 1986, σσ. 9-16
- Démoris René, «Les enjeux de la critique d’ art en sa naissance: les ‘Réflexions’ de La Font de Saint-Yenne (1747)», *  crire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles: actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques*, Κλερμ  ν-Φερρ  ν, 2003, σσ. 25-38
- Furi   Vicen  , «Seeing art history: Pietro Antonio Martini’s engravings on the exhibitions of Paris and London in 1787», *Locus Amoenus*, 2004, σσ.255-270
- Henry Christophe, «La peinture en question: génèse conflictuelle d’ une fonction sociale de la peinture d’ histoire en France au milieu du XVIIIe siècle», *L’art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Παρίσι, 2001, σσ. 459-476
- Ingrams Rosalind, «Bachaumont: a Parisian connoisseur of the eighteenth century», *Gazette des Beaux-Arts*, Παρίσι, 1970, σσ.11-28
- Isherwood Robert, «Review of ‘Painters and public life in the eighteenth-century Paris’ by Thomas Crow», *The American Historical Review*, τ  μ. 91, τεύχ. 5, 1986, σσ. 1214-1215
- Jollet Étienne, «L’ accessibilité de l’ oeuvre de l’art: les beaux-arts de Paris au XVIIIe siècle», *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle: villes, paysages, voyages*, Παρίσι, 2000, σσ.167-177
- Jonker Marijke, «La Font de Saint-Yenne: Jansenism and the beginnings of independent art cticism in France», *Critical exchange: art criticism of the eighteenth and nineteenth centuries in Russia and Western Europe*, Οξφ  ρδη, 2009, σσ. 193-205
- Kaiser Thomas, «Rhetoric in the service of the King: the Abbe Dubos and the concept of public judgement», *Eighteenth-Century Studies*, τ  μ. 23, τεύχ. 3, 1989-1990, σσ.182-199



- Lacroix Paul, «L'art de conserver les belles peintures», *Revue universelle des arts*, Παρίσι, 1864, τόμος 18, σσ.370-383
- Lee Rensselaer W., «Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of Painting», *Art Bulletin*, τόμος 22, τεύχος 4, Δεκέμβριος 1940, σσ. 197-269
- Le Pas de Sécheval Anne, «Les tableaux de Carle Vanloo pour le chœur de l' église parisienne de Notre-Dame-des-Victoires», *Revue de l' art*, τεύχ.114, σσ.23-33
- Mervaud Christiane, «Un pionnier de la critique d' art au XVIIIe siècle : La Font de Saint-Yenne», *Motifs et figures*, Παρίσι, 1974, σσ. 123-139
- Poulot Dominique, «Musée et société dans l' Europe moderne», *Mélanges de l' école française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 1986, τόμος 98, τεύχος 2, σσ.991-1096
- Ray William, «Talking about art: the French Royal Academy salons and the formation of the discursive citizen», *Eighteenth-Century Studies*, τόμ. 37, τεύχ. 4, 2004, σσ.527-552
- Wrigley Richard, «Censorship and anonymity in eighteenth-century French art criticism», *Oxford Art Journal*, τόμ.6, τεύχ. 2, Οξφόρδη, 1983, σσ.17-28
- Wrigley Richard, «Between the street and the salon: Parisian shop signs and the spaces of professionalism in the eighteenth and early nineteenth centuries», *Oxford Art Journal*, τόμ.21, τεύχ. 1, Οξφόρδη, 1998, σσ.45-67
- Wrigley Richard, «Sense of place in eighteenth century salon criticism», *Critical exchange: art criticism of the eighteenth and nineteenth centuries in Russia and Western Europe*, Οξφόρδη, 2009, σσ. 81-97
- Zmijewska Hélène, «La critique des salons en France avant Diderot», *Gazette des Beaux-Arts*, Παρίσι, 1970, σσ. 1-144
- Zuber Roger, «La critique classique et l' idée d' imitation», *Revue d' histoire littéraire de la France*, τ.3, 1971, σσ.385-399

**Διαδικτυακή βιβλιογραφία:**

- Chanteloup, *Un moment de grace autour du duc de Choiseul* στη [www.tours.fr/UserFiles/File/Evenements/DossPressChanteloup\\_1.pdf](http://www.tours.fr/UserFiles/File/Evenements/DossPressChanteloup_1.pdf) : κατάλογος έκθεσης (2007), Μουσείο Καλών Τεχνών της Τουρ
- Démoris René, «Du texte au tableau: Les avatars du lisible de Le Brun à Greuze», σσ..1-15, [www.fabula.org/colloques/document608.php](http://www.fabula.org/colloques/document608.php)

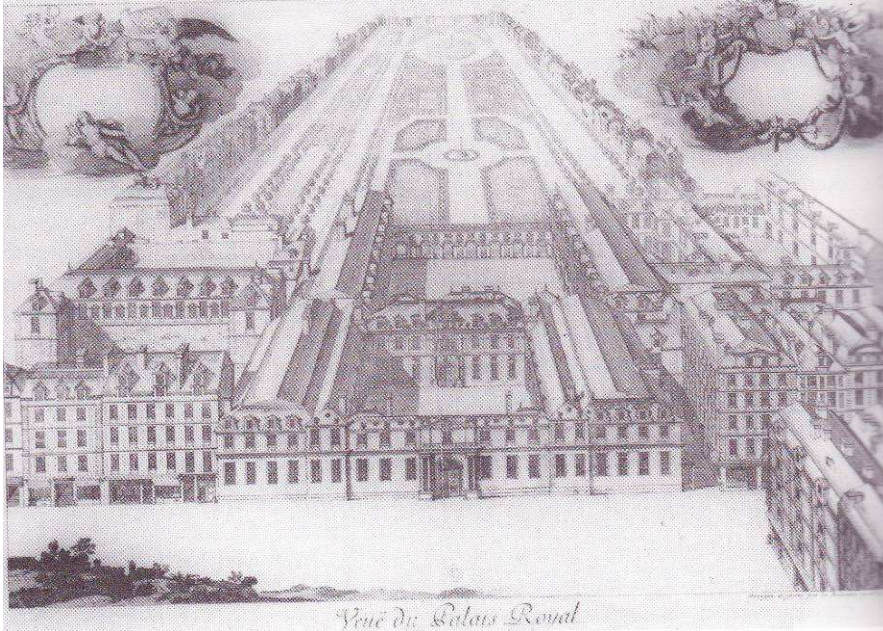
Henry Christophe, «La crise de la peinture d'histoire, ou l'art du XVIIIe siècle vu par lui-même, Essai d'iconologie culturelle», *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, τ.7, 2004 στη [www.ghamu.org/spip.php?article 225](http://www.ghamu.org/spip.php?article 225)

Maire Catherine, «Les querelles jansénistes de la décennie 1730-1740», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, τ.38, 2005 στη [www.rde.revues.org/index297.html](http://www.rde.revues.org/index297.html)

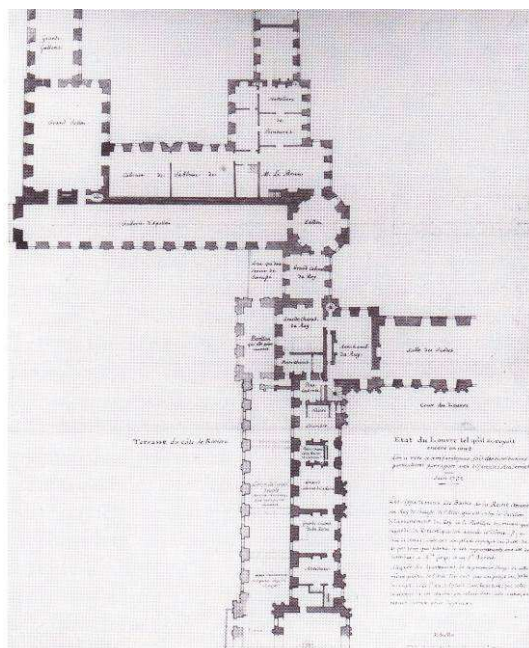
Pardo-Jiménez Pedro, «L'air du tableau, De l'Encyclopédie aux Salons», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, τ.44, 2009 στη [www.rde.revues.org/index4569.html](http://www.rde.revues.org/index4569.html)

**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ**

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Εκθέσεις της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής

Samuel Boissière, *Άποψη του Palais Royal*, 1679, χαρακτηριστικό, Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, Παρίσι

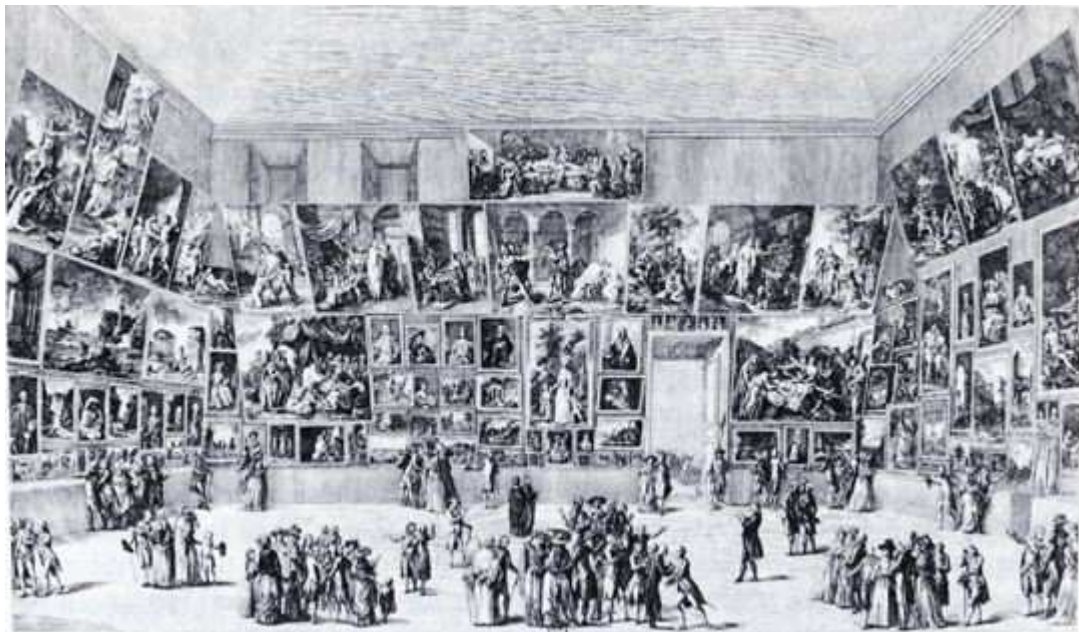


Ο πρώτος όροφος του Λούβρου · οι χώροι γύρω από την *Petite Galerie/ Galerie d'Apollon* κατά το 1692, 1732, σχέδιο, Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, Παρίσι

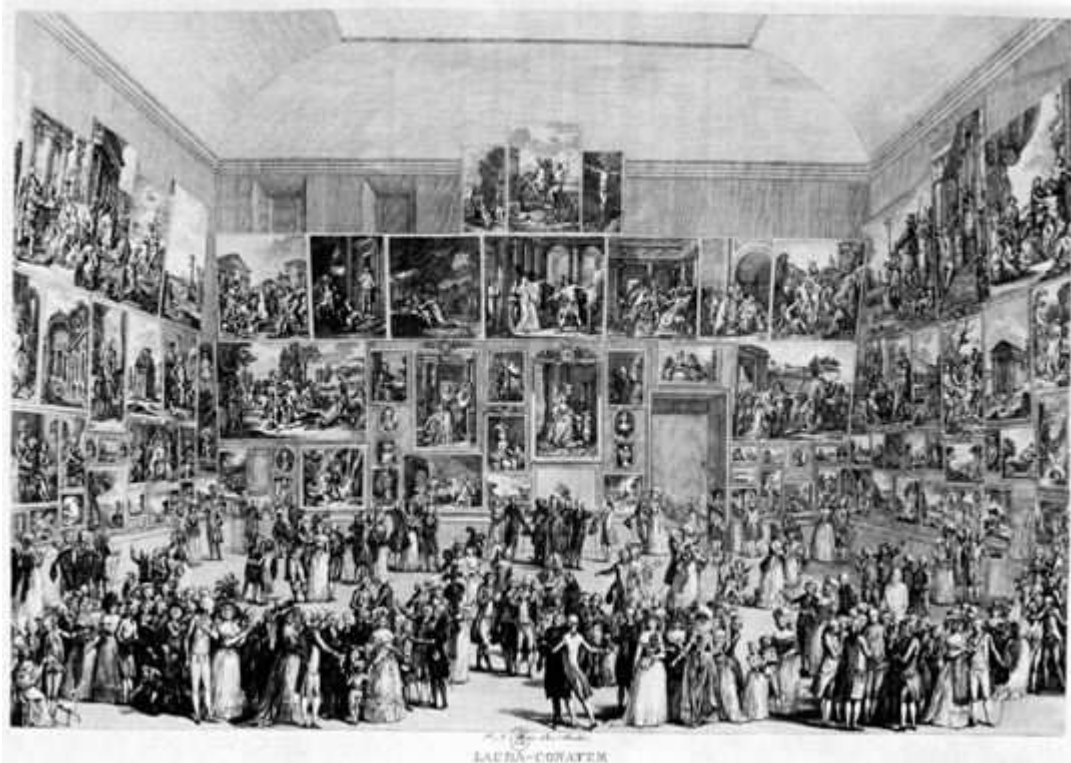




August Hadamard, *Εκθεση της Βασιλικής Ακαδημίας Ζωγραφικής και Γλυπτικής στη Grand Galerie του Λούβρου το 1699*, 1699, χαρακτικό, Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, Παρίσι



Pietro Antonio Martini, *Το Σαλόν του 1785*, 1785, χαρακτικό, Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, Παρίσι



Pietro Antonio Martini, *Το Σαλόν του 1787*, 1787, χαρακτηριστικό, Βαρκελώνη, ιδιωτική συλλογή



Gabriel de Saint-Aubin, *Αποψη του Σαλόν του Λούβρου το 1753*, 1753, χαρακτηριστικό, Σικάγο, Ινστιτούτο Τέχνης του Σικάγο



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

Εργογραφία του Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν

La Font de Saint-Yenne, *Ode sur les progrès de la peinture sous le règne de Louis le Grand*, 1725

La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l' état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d' Août 1746*, Χάγη, 1747

La Font de Saint-Yenne, *Lettre de l' auteur des 'Réflexions sur la peinture' et de l' examen des ouvrages exposées au Louvre en 1746*, Παρίσι, 1747

La Font de Saint-Yenne, Réponse de M. de la Font de Saint-Yenne à la lettre de M. l' abbé Raynal, imprimée dans le "Mercure" de Juillet, *Mercure de France*, Παρίσι, 1748

La Font de Saint-Yenne, *Lettre sur l' histoire du Parlement d' Angleterre écrite à M. le C. de G. par l' auteur des 'Réflexions sur la peinture et les causes de son état présent en France*, 1748

La Font de Saint-Yenne, Lettre à l' auteur du Mercure, contenant une justification de l' auteur sur des brochures qui on lui a injustement attribuées, *Mercure de France* , Παρίσι, 1749

La Font de Saint-Yenne, *L' ombre du grand Colbert, Le Louvre, & la Ville de Paris, Dialogue, Remerciement des habitants de la ville de Paris à Sa Majesté, au sujet de l' achievement du Louvre*, 1749

La Font de Saint-Yenne, *Lettre sur la pièce de "Cénie"*, écrite à Mme de Gr\*\*\*, 1750

La Font de Saint-Yenne, *L' ombre du grand Colbert, Le Louvre, & la Ville de Paris, Dialogue, Réflexions sur quelques causes de l' État présent de la peinture en France, avec quelques lettres de l' auteur à ce sujet, Nouvelle édition corrigée et augmentée*, Παρίσι, 1752

La Font de Saint-Yenne, *Examen d' un 'Essai sur l'Architecture', avec quelques remarques sur cette science traitée dans l' esprit des Beaux-Arts*, 1753

La Font de Saint-Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en province*, Παρίσι, 1754

La Font de Saint-Yenne, *Le Génie du Louvre aux Champs-Élysées. Dialogue entre le Louvre, la ville de Paris, l' ombre de Colbert et Perrault, avec deux lettres de l' auteur sur le même sujet*, 1756

La Font de Saint-Yenne, *Lettre à M. Gresset, de l' Académie Française, au sujet de celle qu' il a publiée sur la Comédie*, 1759

La Font de Saint-Yenne, *Lettre contenant quelques observations sur le poème de "L'art de peindre"*, 1760

Piganiol de la Force (και προσθήκες από τον La Font de Saint-Yenne), *Description historique de la ville de Paris et des ses environs*, Παρίσι, 1765



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

*Έργα που αναφέρει ο Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν στην πρώτη έκδοση του 'Réflexions sur quelques causes de l' état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d' Août 1746'*



1. Πιερ-Σαρλ Τρεμολλιέρ, *Αφροδίτη και Έρωτας*, 1738, λάδι σε καμβά, 97x103εκ., Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας, Σολέ



2. Καρλ βαν Λόο, *Η αφιέρωση του Λουδοβίκου ΙΓ' στην Παρθένο για την κατάληψη της Λα Ροσέλ το 1629*, περ.1746, εκκλησία Νοτρ-Νταμ ντε Βικτουάρ, Παρίσι



3. Ζαν-Μπατίστ Μαρί Πιερ, *Οι προσκυνητές στους Εμμαούς*, 1746, λάδι σε καμβά, 302x131 εκ., Μουσείο Τέχνης και Αρχαιολογίας, Σενλίς



4. Ζαν Ρεστού, *Η έκσταση του Αγίου Μπενουά*, 1730, λάδι σε καμβά, 3,38x1,90 εκ., Μουσείο Καλών Τεχνών, Τουρ



5. Ζαν Ρεστού, *Η προσευχή του Αγίου Μπενουά*, 1746, λάδι σε καμβά, 1,66x1,66 εκ., εκκλησία Σαιντ-Ζιλ, Μπουργκ-λα-Ρέν



6. Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ, *Οι προσκυνητές στους Εμμαούς*, 1746, 132x78 εκ., λάδι σε καμβά, Μουσείο Καρναβαλέτ, Παρίσι



7. Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ, *Δημόκριτος*, 1746, 92,4x73,7 εκ., λάδι σε καμβά, ιδιωτική συλλογή, Νέα Υόρκη

8. Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ, *Ηράκλειτος*, 1746, 92,4x73,7 εκ., λάδι σε καμβά, ιδιωτική συλλογή, Βέλγιο



9. Σαρλ Παρροσέλ, *Η είσοδος του Τούρκου πρέσβη Μοχάμεντ Εφέντη μέσω της γέφυρας Τουγιερί*, 1727, 228x329εκ., λάδι σε καμβά, Βερσαλλίες





10. Σαρλ Παρροσέλ, *Η έξοδος του Τούρκου πρέσβη Μοχάμεντ Εφέντη από τη γέφυρα Τουγιερί*, 1731, 348x700εκ., λάδι σε καμβά, Βερσαλλίες



11. Ζαν-Μπατίστ Μαρί Πιερ, *Η αγορά των ψαριών*, 1746, λάδι σε καμβά, 67x53,5 εκ. Παρίσι, ιδιωτική συλλογή



12. Ζαν-Μπατίστ Μαρί Πιερ, *Η αγορά των λαχανικών*, 1746, λάδι σε καμβά, 67 x53,5 εκ. Παρίσι, ιδιωτική συλλογή



13. Ανρί ντε Φαβάν, *Η πτώση του Φαέθοντα*, π.1716, λάδι σε καμβά, 72x90 εκ. , Μουσείο Καλών Τεχνών, Ορλεάνη





14. Λα Ρου Λουί Φελίξ (βασισμένο στον Μπουσέ), *Η αστρονομία*, μεταξύ 1746 και 1765, χαρακτικό, 1,88x2,77, Μουσείο Λούβρου, Παρίσι



15. Ζαν Ρεστού, *Ο Αλέξανδρος κόβει τον γόρδιο δεσμό*, 1746, λάδι σε καμβά, 126x152εκ., Παλαιά Ρουαγιάλ, Στοκχόλμη



16. Ζαν Ρεστού, *Η Παρθένος με τον Ιησού*, 1735, λάδι σε καμβά, 407x275εκ., Μουσείο Καλών Τεχνών, Μπορντώ

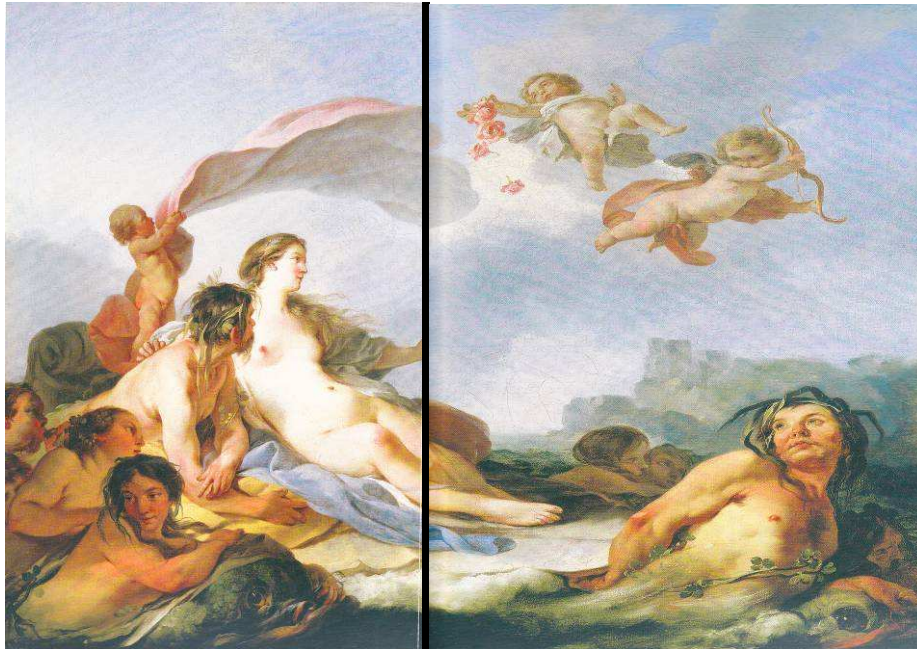


17. Γασίντ Κολλέν ντε Βερμόντ, *Ο Καίσαρας Αύγουστος περικυκλωμένος από τις Καλές Τέχνες*, 1746, λάδι σε καμβά, 33,7x51εκ., Μουσείο Τέχνης Πανεπιστημίου της Ιντιάνα





18. Σαρλ Λε Μπρεν, *Οι βασίλισσες της Περσίας*, π.1660, λάδι σε καμβά, 164 x 26 εκ., Βερσαλλίες



19. Ζαν-Μπατίστ Μαρί Πιερ, *Η Αφροδίτη πάνω στο νερό*, 1746, λάδι σε καμβά, 82,5x102 εκ., αγνοείται την τελευταία δεκαετία



20. Κλωντ-Ζοζέφ Βερνέ, *Φανταστικό τοπίο, Λιμάνι στην Ιταλία*, 1746, λάδι σε καμβά, 97,79x123,19εκ., Μιννεάπολη, Ινστιτούτο Τεχνών της Μιννεάπολης



21. Κλωντ-Ζοζέφ Βερνέ, *Βίλλα στην Καπρарόλα*, 1746, λάδι σε καμβά, 132,6x 309,4εκ., Μουσείο Τέχνης Φιλαδέλφειας, Φιλαδέλφεια



22. Κλωντ-Ζοζέφ Βερνέ, *Η γέφυρα Ρόττο στη Ρώμη*, π.1745, λάδι σε καμβά, 40x77 εκ., Μουσείο Λούβρου, Παρίσι



23. Κλωντ-Ζοζέφ Βερνέ, *Η γέφυρα και ο πύργος Σαντάντζελο στη Ρώμη*, 1745, λάδι σε καμβά, 40x77εκ., Μουσείο Λούβρου, Παρίσι



24. Ζαν-Μαρκ Νατιέ, *Ο Ζοζέφ Μπονιέρ ντε λα Μοσσόν*, 1745, λάδι σε καμβά, 137.9 x 105.4 εκ., Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσιγκτον

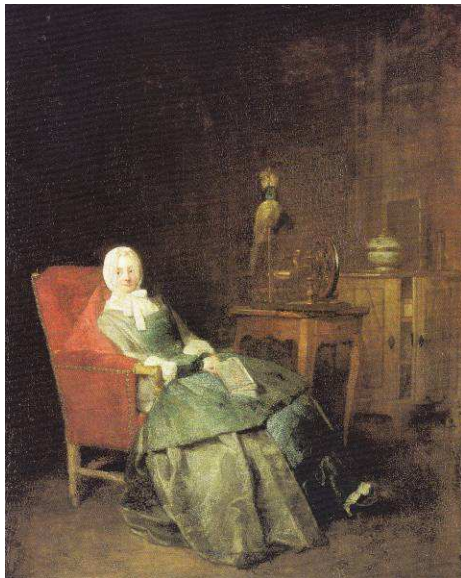


25. Ζαν-Μπατίστ-Συμεών Σαρντέν, *Προσευχή πριν το γεύμα*, 1744, λάδι σε καμβά, 49,5x 38,5 εκ., Μουσείο Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη





26. Ζαν-Μπατίστ-Συμεών Σαρντέν, *Προσευχή πριν το γεύμα*, 1740, λάδι σε καμβά, 49,5x 38,5 εκ., Μουσείο Λούβρου, Παρίσι



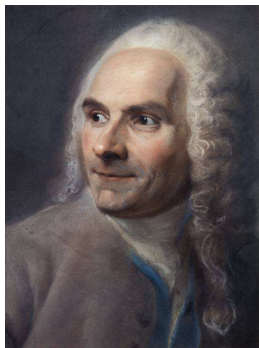
27. Ζαν-Μπατίστ-Συμεών Σαρντέν, *Χαρές του ιδιωτικού βίου*, 1740, λάδι σε καμβά, 49,5x 38,5 εκ., Μουσείο Λούβρου, Παρίσι



28. Ζακ-Αντρέ-Ζοζέφ Αβέντ, *Πορτραίτο του κυρίου Κρεμπιγιόν*, 1746, λάδι σε καμβά, 140x109εκ., Μουσείο Πούσκιν, Μόσχα



29. Σαρλ-Αντουάν Κουαπέλ, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1746, λάδι σε καμβά, 70x65εκ., ιδιωτική συλλογή



30. Μωρίς Καντέν ντε Λα Τουρ, *Πορτραίτο του Ζαν Ρεστού*, 1746, παστέλ, 38.5x30εκ., Μουσείο Σαιντ-Καντέν-Αντουάν Λεκυγιέ



31. Μωρίς Καντέν ντε Λα Τουρ, *Πορτραίτο του Ζαν-Παρίς ντε Μονμαρτέλ*, 1746, παστέλ, 70x57εκ., Μουσείο Σαιντ-Καντέν -Αντουάν Λεκυγιέ



32. Εντμέ Μπουσαρντόν, *Ο Έρωτας φτιάχνει το τόξο του από το ρόπαλο του Ηρακλή*, 1747-1750, μάρμαρο, 1,73x0,75x0,75, Μουσείο Λούβρου, Παρίσι



33. Εντμέ Μπουσαρντόν, *Κρήνη των τεσσάρων εποχών*, 1739-1747, μάρμαρο, οδός de Grenelle, Παρίσι



34. Αντάμ ο Πρεσβύτερος, *Ο αέρας*, 1749, μάρμαρο, Πάρκο Σοϊσούσι, Βρανδεμβούργο



35. Αντάμ ο Πρεσβύτερος, *Το νερό*, 1739-1749, μάρμαρο, Πάρκο Σοϊσούσι, Βρανδεμβούργο



36. Νικολά-Σεμπαστιάν Αντάμ ο Νεότερος και Μισέλ Κλωντ, *Η θεά Ίριδα*, 1785, μάρμαρο, 192x111x100εκ., Βερσαλλίες



37. Σαρλ-Φρανσουά Υτέν, *Ο χάροντας*, 1747, μάρμαρο, 75x38,5x42,9 εκ., Μουσείο Λούβρου, Παρίσι



© Deutsche Fotothek - Preview Scan

38. Ζαν Μοϊρώ, *Βοημείς*, φωτογραφία του χαρακτικού του 1746, Ντόιτσε Φοτοτέκ



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ IV

Χαρακτικά και σχέδια που σατιρίζουν τον Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν

Caylus, *La Fon-taine-de St-Innocent*, 1753, χαρακτικό, 29x21,7 εκ., Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη (Η εικόνα στα δεξιά είναι λεπτομέρεια)



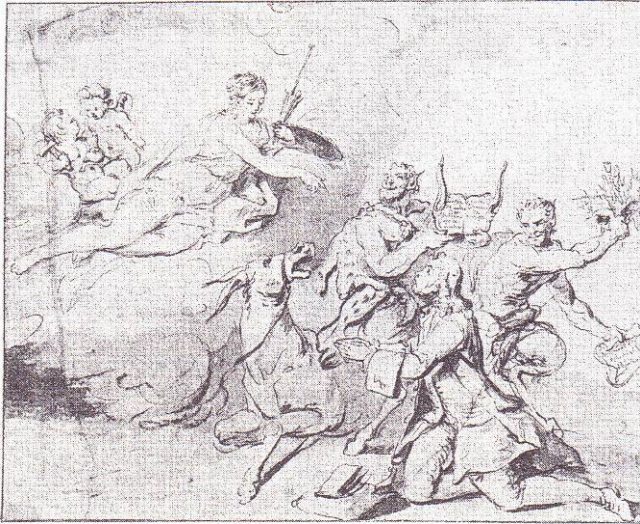
Léopold Flameng (βασισμένο στο προηγούμενο χαρακτικό), *La Fon-taine-de St-Innocent*, 1859, χαρακτικό



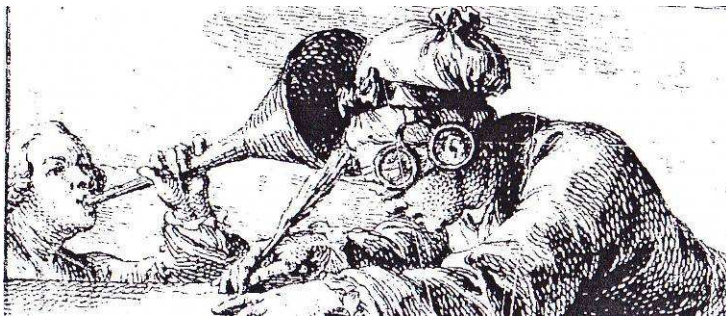
Κλωντ-Ανρί Βατλέ (βασισμένο στον Πορσιέν), *Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν*, 1753, χαρακτικό, 28,7x21εκ., Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη



Αγνώστου (βασισμένο στο χαρακτικό του Πορσιέν (1750)), *Λα Φοντ ντε Σαιντ-Γιεν*, 1850, χαρακτικό, ανατύπωση στο *Le Magasin Pittoresque* του 1850



Ανώνυμου, Σατιρική Αλληγορία ενάντια σε έναν κριτικό της τέχνης, 1757(;), σχέδιο, πένα σε ακουαρέλλα, 24,7x31εκ., Πάρμα, Βιβλιοθήκη Παλατίνε



Σαρλ-Νικολά Κοσέν, χαρακτηριστικό στο *Les misotechnites aux enfers ou Examen des "Observations sur les arts" de M.D.L.G. par une société d'amateurs*, Άμστερνταμ, 1763, σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 8/103, σ. 262



Σαρλ-Νικολά Κοσέν, χαρακτηριστικό στο *Les misotechnites aux enfers ou Examen des "Observations sur les arts" de M.D.L.G. par une société d'amateurs*, Άμστερνταμ, 1763, σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 8/103, σ. 328



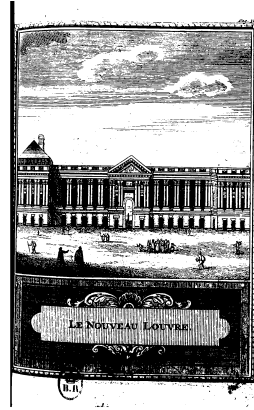
## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ V

Ανθολόγιο έργων

Henri Testelin, *Ο Κολμπέρ παρουσιάζει στον Λουδοβίκο ΙΔ΄ τα μέλη της Βασιλικής Ακαδημίας Επιστημών που ιδρύθηκε το 1667, 1667-1695, λάδι σε καμβά, 348x590 εκ., Βερσαλλίες*



Jean-Baptiste Morret, *Ο Ζαν-Μπατίστ Κολμπέρ παρουσιάζει στον Λουδοβίκο ΙΔ΄ τον χάρτη του καναλιού του Λάνγκεντοκ, 1788, χαρακτηριστικό*



Άποψη του Λούβρου πριν το 1727 και μετά το 1727 από Joachim Christoph Nemeitz, *Séjour de Paris, c'est-à-dire instructions fidèles pour les voyageurs de condition*, 1<sup>ος</sup> τόμος, Λάυντεν, 1727, μη αριθμημένες σελίδες (μεταξύ σελίδων 380-381)



Jean-Baptiste Greuze, *Κλωντ-Ανρί Βατλέ*, 1765, λάδι σε καμβά, 115x88 εκ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου



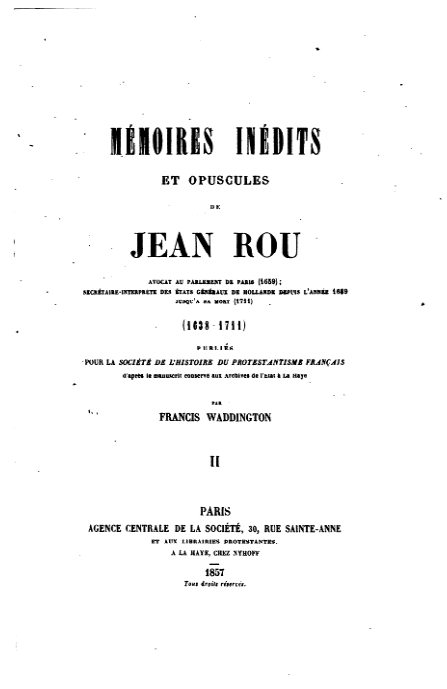


Σαρλ Λε Μπρεν, *Η οικογένεια του Δαρείου μπροστά στον Αλέξανδρο*, 1660, λάδι σε καμβά, 360x460 εκ., Βερσαλλίες

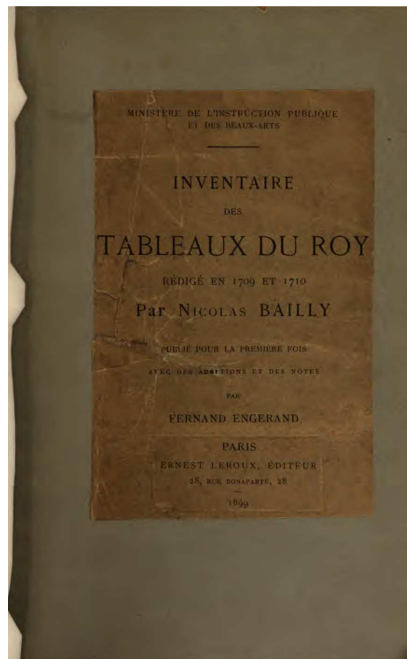


Λουί-Ζαν-Φρανσουά Λαγκρενέ, *Ο έρωτας των τεχνών παρηγορεί τη ζωγραφική για τα γελοία και κακεντρεχή κείμενα των εχθρών της*, 1781, λάδι σε καμβά, 215 x 270 εκ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ VI

Εξώφυλλα και σελίδες πηγών

Jean Rou, *Mémoires inédits et opuscules*, εξώφυλλο του δεύτερου τόμου της έκδοσης του 1857 στο Παρίσι από τον Francis Waddington

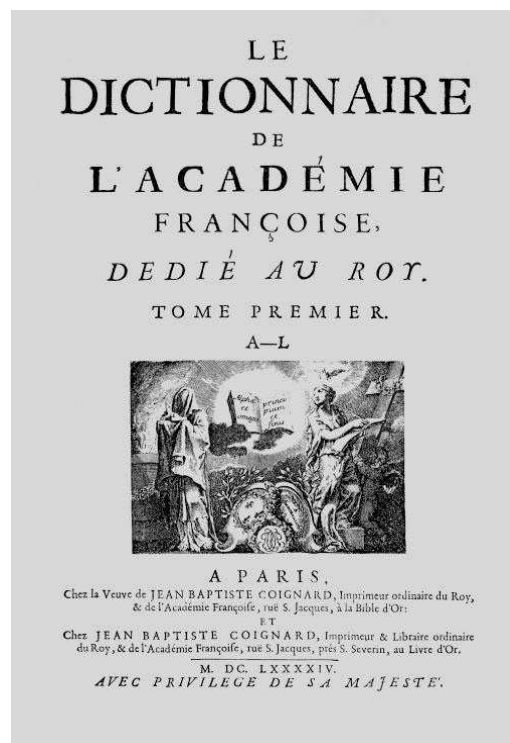


Nicolas Bailly, *Inventaire des tableaux du Roi, 1709-1710*, εκδ. Fernand Engerand, 1899, Παρίσι



Pierre Dan, *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, 1642,

Παρίσι



*Le dictionnaire de l' Académie française*, 1<sup>ος</sup> τόμος, 1694, Παρίσι



**P A T R I E.** f. f. Le lieu natal, le país dans lequel on est né. *La France est nostre Patrie. l'amour de la patrie. pour le bien de la patrie. pour le service de sa patrie. servir sa patrie. deffendre sa patrie. mourir pour sa patrie. le devoir envers la patrie, est un des premiers devoirs. Il fut appellée pere de la patrie.*

Το λήμμα patrie, *Le dictionnaire de l' Académie française*, 1694, Παρίσι, 2<sup>ος</sup> τόμος, σ.200

**PATRIE.** f. f. Le pays, l'État où l'on est né. *La France est notre patrie. L'amour de la patrie. Pour le bien de sa patrie. Pour le service de sa patrie. Servir sa patrie. Défendre sa patrie. Mourir pour sa patrie. Le devoir envers la patrie est un des premiers devoirs. Cicéron est le premier des Romains qui ait été appelé le pere de la patrie. On étend quelquefois ce mot à des Provinces, à des Villes. Paris est sa patrie. On appelle Cieleste patrie, Le Ciel considéré comme le séiour des bienheureux.*

Το λήμμα patrie, *Le dictionnaire de l' Académie française*, 1765, Παρίσι, 2<sup>ος</sup> τόμος, σ.224

**N A T I O N.** f. f. Terme collectif. Tous les habitants d'un mesme Estat, d'un mesme pays, qui vivent sous mesmes loix, & usent de mesme langage &c. *Nation puissante, nation belliqueuse, guerriere. nation civilisée. nation grossiere. nation barbare, feroce, cruelle, meschante nation. chaque nation a ses coustumes, a ses vertus & ses vices. il n'a aucun des defauts de sa nation. la nation Françoisé. la nation Espagnole. c'est l'humour, l'esprit, le genie de la nation. toutes les nations de la terre. les nations Septentrionales. les nations Meridionales. un Prince qui commande à diverses nations. il est Espagnol de nation, Italien de nation.*

Il se dit odieusement & par mespris, des personnes d'une certaine profession, d'une certaine condition. *La nation des Pedants est une estrange nation, une nation incommode. c'est une meschante nation que les Laquais.*

**N A T I O N A L, A L E.** adj. Qui est de toute une nation. *Concile national. Synode national. les Conciles nationaux.*

Τα λήμματα nation, national στο *Le dictionnaire de l' Académie française*, 1694, Παρίσι, 2<sup>ος</sup> τόμος, σ.110

**NATION.** f. f. Terme collectif. Tous les habitans d'un même État, d'un même pays, qui vivent sous les mêmes lois, parlent le même langage, &c. *Nation puissante. Nation belliqueuse, guerrière. Nation civilisée. Nation policée. Nation grossière. Nation barbare, féroce, cruelle. Méchante nation. Chaque nation a ses coutumes, ses mœurs. Il n'a aucun des défauts de sa nation. La nation Françoisse. La nation Espagnole. La nation Allemande. La nation Angloise. L'humeur, l'esprit, le génie d'une nation. Toutes les nations de la terre. Les nations Septentrionales. Les nations Méridionales. Un Prince qui commande à diverses nations. Il est Espagnol de nation, Italien de nation.*

**NATION**, se dit aussi Des habitans d'un même pays, encore qu'ils ne vivent pas sous les mêmes lois, & qu'ils soient sujets de différens Princes. Ainsi quoique l'Italie soit partagée en divers États & en divers Gouvernemens, on ne laisse pas de dire, *La nation Italienne.*

En parlant De tous ceux d'une même nation qui se trouvent dans un pays étranger, on dit, *La nation, toute la nation. Dans cette occasion l'Ambassadeur assembla toute la nation. Toute la nation se rendit chez l'Ambassadeur.*

En termes de l'Écriture-Sainte, *Nations* signifie Les peuples infidèles & idolâtres.

La Faculté des Arts de l'Université de Paris est composée de quatre nations, qui ont chacune leur titre particulier. *L'honorable Nation de France, la fidelle Nation de Picardie, la vénérable Nation de Normandie, & la constante Nation de Germanie.* Les Procureurs de ces Nations & les Doyens des trois autres Facultés composent le Tribunal du Recteur.

**NATIONAL**, ALE. adj. Qui est de toute une nation. *Concile national. Les Conciles nationaux. L'Église de Saint Louis est à Rome l'Église nationale des François.*

On appelle *Troupes nationales*, Les troupes composées des sujets naturels du Prince qu'elles servent. Et il se dit par opposition à *Troupes étrangères*, qui sont celles que le même Prince a prises à sa solde.

On donne à Rome la qualité de *National*, à un Cardinal attaché à quelqu'une des Couronnes, par sa naissance, ou par un engagement personnel & connu. *Dans le dernier Conclave, il y avoit sans de Cardinaux nationaux.*

Τα λήμματα nation, national στο *Le dictionnaire de l'Académie française*, 1765,

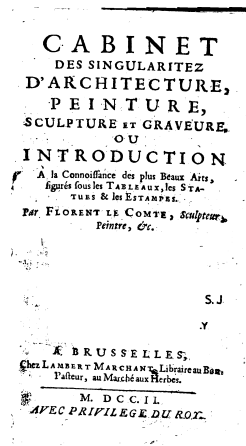
Παρίσι, 2<sup>ος</sup> τόμος, σ.136



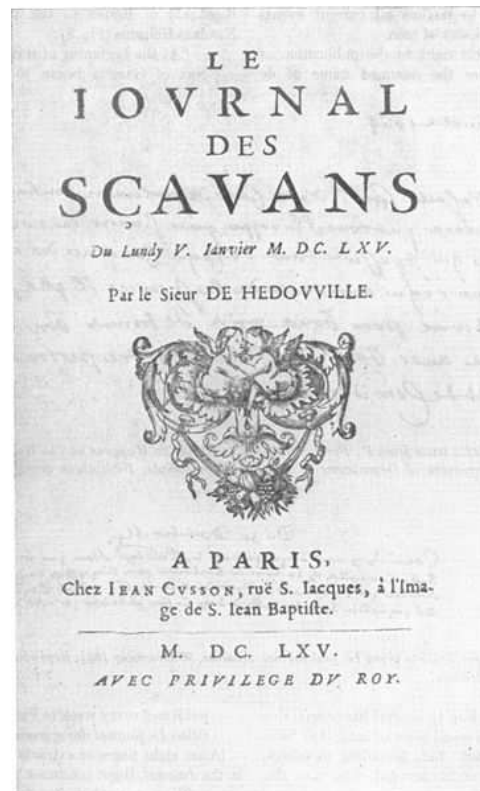
Nemeitz Joachim Christoph, *Séjour de Paris, c'est-à-dire instructions fidèles pour les voyageurs de condition*, 2 τόμοι, Λάυντεν, 1727



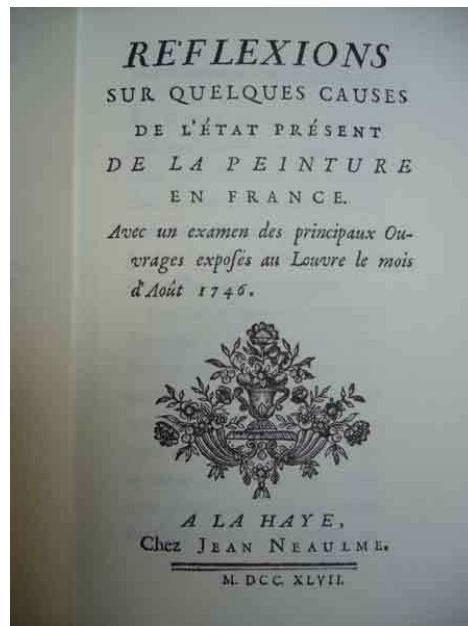
Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, Παρίσι, 1662



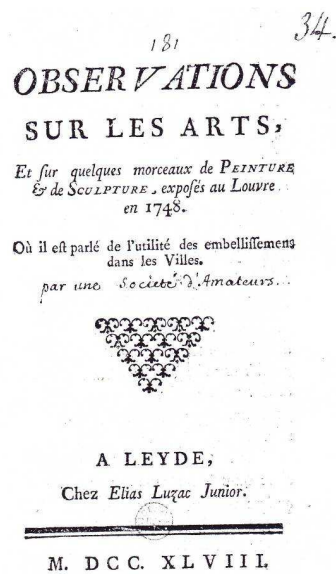
Florent le Comte, *Cabinet des singularitez d' architecture, peinture, sculpture et gravure*, 3<sup>ος</sup> τόμος, Βρυξέλλες, 1702



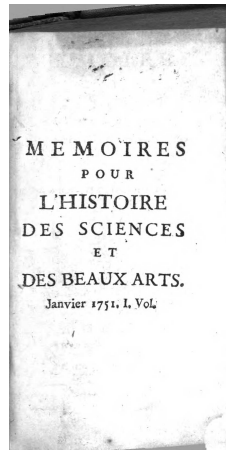
Εξώφυλλο πρώτης έκδοσης (1665) του περιοδικού *Journal des sçavans*



Εξώφυλλο πρώτης έκδοσης των *Réflexions sur quelques causes de l' état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre, 1746*



Léoffroy de Saint-Yves, *Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au Louvre en 1748 où il est parlé de l' utilité des embellissemens dans les villes (par une société d' amateurs)*, Λάουντεν, 1748, χειρόγραφο σε μικροφίλμ στη Bibliothèque Nationale της Γαλλίας στη Collection Deloynes του Cabinet des Estampes, αριθμός μικροφίλμ 3/34.



Εξώφυλλο του τεύχους Ιανουαρίου 1751 της *Mémoires pour l' histoire des sciences et des beaux-arts*



*D.L.F. invenit. Euseb. idem sculpsit. Le Bas aene. caelav.*

Προμετωπίδα δεύτερης έκδοσης των *Réflexions sur quelques causes de l' État présent de la peinture en France*, 1752

## L'OMBRE

DU GRAND COLBERT,  
Le Louvre, & la Ville de Paris,  
DIALOGUE.

## REFLEXIONS

Sur quelques causes de l'état pré-  
sent de la Peinture en France.

A V E C

Quelques Lettres de l'Auteur à  
ce sujet.

Nouvelle Edition corrigée & augmentée:  
*Faitis ante Patrie, Virgine immensa capite.*  
VIRG.

---

M. DCC. LII.

Εξώφυλλο της δεύτερης έκδοσης των *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France*, 1752



Σαρλ-Νικολά Κοσέν, Εξώφυλλο στο *Le Sallon* του Ζακ Λακόμπ, 1753, χαρτακτικό,  
Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη