



Μουσείο και σημασιοδότηση  
των έργων του παρελθόντος:  
η περίπτωση του ζωγράφου-  
πολιτικού Jacques Louis David.

Π.Μ.Σ. Πολιτιστική Διαχείριση  
25/5/2015

Παναγιώτα Νιάρου  
ΑΜ: 4113Μοο3



## ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μουσείο και σημασιοδότηση των έργων του παρελθόντος: η περίπτωση του ζωγράφου-πολιτικού Jacques Louis David

Επιμέλεια: Παναγιώτα Νιάρου

Επιβλέπουσα: Δρ. Ε. ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗ

ΑΘΗΝΑ

ΜΑΙΟΣ 2015

## Περιεχόμενα

Περίληψη .....	6
Abstract .....	7
Εισαγωγή .....	8
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ.....	10
1.1. 18ος αιώνας: Ο διττός χαρακτήρας της αισθητικής και η διατύπωση των αιτημάτων. ....	10
ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ .....	15
2.1. Jacques Louis David, ο ζωγράφος της Επανάστασης (1748-1825) .....	15
2.2. Τα παλιά θέματα σε νέο ρόλο .....	16
2.3. Οι ήρωες της επικαιρότητας .....	26
ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ.....	40
3.1. Το Εθνικό Μουσείο του 18 <sup>ου</sup> αιώνα. ....	40
3.2. Μοντέλα και θεωρίες Επικοινωνίας .....	43
3.3. Αυτόβουλη μάθηση και δικαίωμα στον πολιτισμό. ....	46
3.4. Αντικείμενα εντός του μουσείου και η ερμηνείας τους από τον επισκέπτη .....	48
ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ .....	51
Έρευνα.....	51
4.1. Μεθοδολογία.....	51
4.2. Αποτελέσματα έρευνας.....	53
4.3. Αξιολόγηση αποτελεσμάτων.....	57
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	59
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ Γαλλική Επανάσταση – Jacques Louis David .....	62
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ Εθνικό μουσείο – μουσειακό έκθεμα .....	65
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ .....	68
Παράρτημα Α1 .....	69
Παράρτημα Α2.....	72
Παράρτημα Β1 .....	75
Παράρτημα Β2.....	78
Παράρτημα Γ1 .....	81

Παράρτημα Γ2.....	84
Παράρτημα Δ.....	87

## Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία φιλοδοξεί να καταδείξει επιλέγοντας ως παράδειγμα τον ζωγράφο Jacques Louis David πώς ο καλλιτέχνης κατάφερε να μεταλλάξει την ακαδημαϊκή τέχνη (τον Νεοκλασικισμό) σε κάτι εντελώς ιδιότυπο και σύγχρονο εκφράζοντας τις πολιτικές του ανησυχίες σε καιρούς έντονης πολιτικής δραστηριότητας. Ο ζωγράφος ξέφυγε από την «υποχρεωτική» απομόνωση από την επικαιρότητα που του επέβαλε η τέχνη που υπηρετούσε και έγινε ενεργό πολιτικό μέλος της κοινωνίας.

Τα έργα του David από το 1780 έως το 1799 είναι η απόδειξη αυτής της πορείας και ταυτόχρονα καταδεικνύουν ότι πέτυχε να μεταμορφώσει ένα χωρίς νεύρο ζωγραφικό στυλ, μέσω δικών του εικονιστικών ευρεσιτεχνιών αλλά και των κατάλληλων ιστορικών και πολιτικών συνθηκών, σε ένα Νεοκλασικισμό μέσα από το φίλτρο των επιταγών του Διαφωτισμού, να συνδυάσει το απολύτως Ωραίο με το Υψηλό της τέχνης. Ο David δεν αρκούσαν στο να μιμείται τους αρχαίους. Οι δικοί του πίνακες της ιστορίας χαρακτηρίζονται από μία διαρκή πρόκληση και δυναμική. Κατάφερε να μεταλλάξει την ατομική ηθική του νεοκλασικισμού σε κοινωνική αρετή και να καταστήσει τους νεοκλασικιστικούς του πίνακες όχι μόνο εργαλεία διδασχής αλλά και επαναστατικής προπαγάνδας. Δεν του αποδόθηκε τυχαία ο τίτλος του ζωγράφου της επανάστασης.

Οι κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές που έφερε η Γαλλική Επανάσταση έθεσαν τις βάσεις πάνω στις οποίες θεμελιώθηκε το δημόσιο μουσείο. Το Μουσείο του Λούβρου κεφαλαιοποιεί τις αρχές των Διαφωτιστών περί διδακτικής τέχνης αλλά και των Γάλλων Επαναστατών για πολιτιστική παιδεία για όλους χωρίς κοινωνικά κριτήρια. Ο David πρωτοστάτησε στην ίδρυση του νέου αυτού θεσμού. Προσπαθώντας λοιπόν να συνδυάσουμε δύο επιστημονικά πεδία, αυτό της ιστορίας την τέχνης με αυτό της μουσειολογίας, θα ερευνήσουμε κατά πόσο το πέρασμα του χρόνου διαφοροποιεί την πρόσληψη και ερμηνεία των έργων από το κοινό, κατά πόσο η σημασιολογία των έργων αλλάζει με το πέρασμα του χρόνου .

## **Abstract**

This Master thesis aims to show, after taking as an example, the painter Jacques Louis David, how the artist managed to embrace an academic art as the Neoclassicism and transmute it into something completely unusual and contemporary expressing his political concerns during times of intense political activity in which the painter free himself from the creative solitude and became an active political member of the society. The works of David from 1780 to 1799 is the proof of the success of the artist's expectations. He managed to transform a rugged and without nerve painterly style, through his own figurative patents and appropriate historical and political conditions in a Neoclassicism through the filter of the demands of Enlightenment, to combine the Absolute Beauty with the artistic Sublime.

David was not satisfied in only imitating the ancients. His historical paintings are characterized by a constant challenge and dynamic. He succeeded to transform the individual morality of neoclassicism in social virtue and make their neoclassical paintings not only teaching tools but also tools in the hands of revolutionary propaganda. Not randomly he was assigned by the title of *the artist of the Revolution*.

What was the reception of David's work during 18<sup>th</sup> century? The social and political changes brought by the French Revolution were the foundations of the public museum. The Louvre Museum capitalizes all the cultural background of the Enlightenment concerning the education via culture without any social boundaries. David was a pioneer in the establishment of this new institution as well.

Combing two scientific fields, that of the history of art with that of museology, we will investigate how a museum visitor of today, is able to recognize and classify the work of David as revolutionary and the artist-himself as the "partisan-painter".

## Εισαγωγή

Η τέχνη και η πολιτική στην Γαλλία του 18<sup>ου</sup> αιώνα πρόσθεσαν στο λεξιλόγιο της ανθρώπινης γλώσσας έννοιες όπως η νέα αστική δημοκρατία, τα ατομικά δικαιώματα, η ιδεολογία, η αισθητική, ο νεοκλασικισμός. Πώς θα ήταν ο κόσμος αν δεν είχε γίνει η Γαλλική Επανάσταση; Τα παλαιά καθεστώτα καταρρέουν μπροστά στη δύναμη των νέων καπιταλιστικών χωρών της ακμάζουσας αστικής τάξης. Νέοι δρόμοι ανοίγονται στην επιστήμη, τη φιλοσοφία, τη θρησκεία και την τέχνη. Νέες μέθοδοι εφαρμόζονται στον πόλεμο, στην διπλωματία, στη βιομηχανία, το εμπόριο και την διακυβέρνηση των κρατών. Νέες λέξεις δημιουργούνται λοιπόν για να εκφράσουν τις νέες ιδέες όπως η αισθητική, το υψηλό στην τέχνη, η ιδεολογία, το λαϊκό μουσείο και τον στρατευμένο στους σκοπούς της Επανάστασης καλλιτέχνη<sup>1</sup>.

Η δημιουργία του έθνους κράτους, η ακμή του εμπορίου και η συνεπαγόμενη άνθηση της αστικής τάξης, οι αρχές του Διαφωτισμού οδήγησαν την Ευρώπη και ειδικότερα την Γαλλία σε μία ολική μεταμόρφωση. Η ελευθερία του ατόμου και τα ατομικά δικαιώματα ήρθαν στο προσκήνιο, υπογράφηκε το κοινωνικό συμβόλαιο με την μορφή διακήρυξης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Ο άνθρωπος και η επιστήμη αποτέλεσαν την βάση μιας νέας κοσμοθεωρίας. Η επίκληση των κοινωνικοπολιτικών θεσμών του μακρινού ελληνορωμαϊκού παρελθόντος έγινε το θεμέλιο πάνω στο οποίο χτίστηκε η πρώτη Γαλλική Δημοκρατία το 1793. Η ανάκληση της αρχαιότητας και η μίμηση του αρχαίου κάλλους χρησιμοποιήθηκαν από την τέχνη της εποχής για να εκφραστεί το ιδεώδες και το υπέρλαμπρο. Η τέχνη τέθηκε στην υπηρεσία του έθνους και κλήθηκε να παιδεύσει τους πολίτες.

Ο ζωγράφος του 18<sup>ου</sup> αιώνα μπορεί να επιβιώσει μόνο εντός της Ακαδημίας και αφού έχει λάβει την έγκρισή της. Θα εστιάσουμε λοιπόν στο έργο του νεοκλασικιστή ζωγράφου Jacques Louis David, ο οποίος κατάφερε κάτι μοναδικό. Παρόλο που η θεωρία του Νεοκλασικισμού αποκλείει την σχέση με το πραγματικό και κατά συνέπεια την πολιτική έκφραση, αυτός υπήρξε στρατευμένος καλλιτέχνης, οπαδός της επανάστασης, Ιακωβίνος, προσωπικός φίλος του Ροβεσπιέρου και του Μαρά, έγινε δε γνωστός με το προσωνύμιο «ο ζωγράφος της Επανάστασης». Τι κάνει λοιπόν αυτόν τον ζωγράφο να έχει αυτή την πορεία; Είναι πραγματικά μία ιδιοφυΐα όπως τον περιγράφει ο Stendhal; Πώς υποδέχεται το κοινό της εποχής τα έργα του και πώς τα μεταφράζουν οι Διαφωτιστές όπως ο Diderot; Γιατί από επαναστάτης φαντάζει προδότης όταν δέχεται να γίνει προσωπικός ζωγράφος του Ναπολέοντα;

Στη συνέχεια της μελέτης μας, θα αναλύσουμε τον βασικό θεσμό παροχής εκπαίδευσης μέσω της τέχνης, το μουσείο. Το Εθνικό μουσείο όπως το γνωρίζουμε

---

<sup>1</sup> Eric Hobsbawm, *Η εποχή των Επαναστάσεων*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2005 σελ. 56.



σήμερα, ουσιαστικά θεμελιώνεται στην Γαλλία του 18<sup>ου</sup> αιώνα και λειτουργεί ως διαμορφωτής ιστορικής εθνικής συνείδησης. Το έκθεμα, ο πίνακας δεν μπορεί να υπάρξει εκτός εκθετηρίου. Η σχέση είναι αμφίδρομη και απολύτως αναγκαία, ο επισκέπτης του μουσείου έρχεται σε επαφή με το έργο και με την βοήθεια επικουρικών εργαλείων όπως οι λεζάντες λαμβάνει βασικές πληροφορίες και προχωρά στην προσωπική του ερμηνεία. Η μουσειολογία μαζί με την ιστορία τέχνης, συνεργάζονται ώστε να καταστήσουν «αναγνωρίσιμο το ορατό»<sup>2</sup>.

Στο τελευταίο μέρος, θα παρουσιαστούν τα αποτελέσματα έρευνας που διεξήγαγα το καλοκαίρι του 2014, στο Παρίσι και στις Βρυξέλλες με την διανομή ερωτηματολογίων. Στόχος της έρευνας αυτής ήταν να διαπιστωθεί κατά πόσο το σύγχρονο κοινό προσλαμβάνει το έργο του ζωγράφου Jacques Louis David ως σύγχρονο της Γαλλικής Επανάστασης και κατά πόσο η πορεία του ζωγράφου ως στρατευμένου πολίτη και επίσημου ζωγράφου της Επανάστασης είναι γνωστή στο σημερινό κοινό. Το πρόβλημα της ερμηνείας, η σημασιοδότηση των έργων, αποτελεί το βασικό ερώτημα της έρευνας.

---

<sup>2</sup> Donald Preziosi, «Ιστορία της τέχνης και μουσειολογία», στο Sharon Macdonald (επιμ.): *Μουσείο και Μουσειακές Σπουδές*, εκδ. Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Πειραιώς, Αθήνα 2012, σελ. 93.

## ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

### 1.1. 18ος αιώνας: Ο διττός χαρακτήρας της αισθητικής και η διατύπωση των αιτημάτων.

Η πρώτη «Αισθητική» είναι έργο του Baumgarten (1735), ο σχετικός προβληματισμός όμως θα έχει ευρεία ανάπτυξη στο φιλοσοφικό έργο του Καντ και, ιδίως, του Χέγκελ. Η αισθητική είναι μια φιλοσοφία της τέχνης, η μελέτη από θεωρητική σκοπιά, μιας δραστηριότητας του νου: πράγματι η αισθητική βρίσκει τη θέση της ανάμεσα στη λογική της γνώσης και την ηθική του πράττειν. Είναι, επίσης, η επιστήμη του «ωραίου», αλλά το ωραίο είναι αποτέλεσμα μιας επιλογής, η επιλογή είναι μια πράξη κριτικής ή ορθολογισμού, της οποίας σημείο κατάληξης είναι η έννοια του γούστου<sup>3</sup>. Η ταύτιση του ωραίου με το κάλλος και ιδιαίτερα με την αρχαιοελληνική μορφή του ενισχύθηκε το 1755, όταν εκδόθηκε το βιβλίο του γερμανού στοχαστή Winckelmann, *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική*. Ο συγγραφέας ονειρεύεται την αναγέννηση της κοινωνίας και η Ελλάδα που είχε στη σκέψη του εμφανιζόταν ως υπόσχεση και ως νοσταλγία. Το βιβλίο μεταφράζεται σε πολλές γλώσσες και για τουλάχιστον μισό αιώνα θα βρίσκεται στα εργαστήρια όλων των καλλιτεχνών. Μιλάει για την «ευγενή απλότητα και το ήρεμο μεγαλείο» των αρχαίων ελληνικών έργων της εποχής του χρυσού αιώνα του Περικλή, κατηγορεί το ‘ διεφθαρμένο’ γούστο του Ροκοκό και δίνει ‘πρακτικές’ οδηγίες στους καλλιτέχνες: «Πιστεύω ότι με την μίμηση αυτών των έργων είναι δυνατόν να διδαχθούμε πιο γρήγορα, διότι έτσι ο καλλιτέχνης ανακαλύπτει στην μία περίπτωση την πεμπτουσία εκείνου το οποίο είναι διάσπαρτο σε όλη τη φύση, και στην άλλη ως ποιο σημείο η πιο όμορφη φύση μπορεί να υψωθεί πάνω από τον ίδιο της τον εαυτό με τόλμη αλλά και με σοφία. Η μίμηση αυτή θα διδάξει τον καλλιτέχνη να στοχάζεται και να επινοεί με σιγουριά, γιατί εδώ βλέπει κανείς τα ανώτατα όρια που έχουν τεθεί στην ανθρώπινη και συνάμα στη θεϊκή ομορφιά»<sup>4</sup>.

Ο Winckelmann κωδικοποίησε και έθεσε σε ισχύ τις φιλοδοξίες της εποχής του, σχετικά με την παραγωγή μεγάλης τέχνης, και ενθάρρυνε την τάση η παραγωγή να στηριχθεί στην παράδοση: «Στους Έλληνες θα βρούμε την μεγάλη τέχνη, και με τη μίμηση τους η αληθινή μίμηση της φύσης θα επιτευχθεί». Η διαμάχη που είχε ξεσπάσει χρόνια πριν στους κόλπους της Ακαδημίας ανάμεσα στους οπαδούς του Rubens (χρώμα) και του Poussin (σχέδιο) τελείωσε οριστικά.

<sup>3</sup> Πάνος Τζόνος, *Μουσείο και Νεωτερικότητα*, εκδ. Εντευκτηρίου, Θεσσαλονίκη 2014, σελ.32.

<sup>4</sup> Winckelmann, *Σκέψεις για τη μίμηση των Ελληνικών Έργων*, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 2001, σελ. 24.

Έφτανε η παρατήρηση του Winckelmann ότι ο Rubens ποτέ δεν πλησίασε τις ελληνικές αναλογίες για να δώσει την νίκη στους οπαδούς του Poussin. Η αναβίωση των αρχαίων τύπων αποκτά νέα σημασία. Ο Νεοκλασικισμός ως ένας από τους τελευταίους γνήσιους κληρονόμους της ακαδημαϊκής παράδοσης, για να αιτιολογήσει την ανάγκη ύπαρξης της ακαδημαϊκής παιδείας η οποία τον εξέθρεψε και τον συντήρησε, θα προσπαθήσει με την εμμονή του στο προσχέδιο (*esquisse*) της σύνθεσης, να υπογραμμίσει την αξία του προσεχτικά ολοκληρωμένου (*fini*) έργου μέσα από μία σχολαστική εκτελεστική διαδικασία<sup>5</sup>.

Η συγκεκριμένη συνταγή του 18<sup>ου</sup> αιώνα ήταν η ανάμιξη της φύσης με την αρχαιότητα με στόχο την παραγωγή ενός είδους τέχνης που θα τραβούσε την προσοχή μέσω της ηθικής της δύναμης. Για να επιτευχθεί οτιδήποτε αξίας, ήταν αναγκαίο η καλλιτεχνική δύναμη να είναι παρούσα. Τα θέματα παραμένουν εξαρτώμενα από την αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή γραμματεία, αναμφίβολα είναι πιο ακριβή από όσο ήταν κατά την διάρκεια της Αναγέννησης, αλλά σαν να τους λείπει αυτή η φανταστική ενέργεια που έδινε ψυχή ακόμη και στα αναγεννησιακά έργα ήσσονος σημασίας που αντλούσαν το θέμα τους από την αρχαιότητα<sup>6</sup>. Ήταν ίσως αναπόφευκτο κατά την διάρκεια μίας εκλεπτυσμένης και ορθολογικής εποχής, κατά βάθος σκεπτικιστικής σχετικά με την δύναμη της τέχνης, να δίνεται μεγάλη σημασία στην εκπαίδευση του ζωγράφου.

Τουλάχιστον ο καλλιτέχνης, ακολουθώντας οδηγίες, δεν μπορούσε να διαφθείρει παρουσιάζοντας αναλήθειες. Από τη στιγμή που γίνεται δεκτή η ελληνορωμαϊκή τέχνη ως πρότυπο ισορροπίας, μέτρου και σαφήνειας, καταδικάζονται οι υπερβολές μιας τέχνης όπως το ροκοκό που βασιζόταν στη φαντασία και στόχευε στο να διεγείρει και τη φαντασία των άλλων<sup>7</sup>. Στη Γαλλία του μέσου του 18ου αιώνα, η Ακαδημία διδάσκει και επιβάλλει στους ζωγράφους τον Νεοκλασικισμό, τεχνοτροπία που συνοψίζει τους μορφολογικούς κανόνες της Αναγέννησης και υιοθετεί την ιδέα περί ταύτισης του ωραίου με το κάλλος των αρχαίων. Η Ακαδημία εξασφαλίζει τον βιοπορισμό εντός της τέχνης κατά συνέπεια είναι αδύνατο να παραβεί κανείς τις επιταγές της.

Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι η διαμόρφωση αυτή της Αισθητικής σημαίνει την κρίση της παντοδυναμίας της μεταφυσικής και την επικράτηση του ορθού λόγου, γεγονός που τη συνδέει άμεσα με τον Διαφωτισμό. Η εποχή του Διαφωτισμού φαίνεται να ανακαλεί την αρχαιότητα επιδιώκοντας να κατοχυρώσει την ιστορική αξία του δικού της παρόντος. Περνώντας μέσα από τα διδακτικά πρότυπα του αρχαίου κόσμου, προβάλλει ένα ιδεώδες στο παρόν και το μέλλον.

---

<sup>5</sup> Νίκος Δασκαλοθάνασης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2004, σελ.50

<sup>6</sup> Michael Levey *Rococo to Revolution*, εκδ. Thames and Hudson, London 1966, σελ.186

<sup>7</sup> *ό.π.*, σσ.187

Ο Νεοκλασικισμός, επομένως, κυρίως κατά την προεπαναστατική και την επαναστατική περίοδο, χειρίζεται ως πρότυπο την αρχαιότητα όχι ακριβώς για να τη μιμηθεί αλλά για να την προβάλλει ως σύμβολο πολιτικού ήθους<sup>8</sup>. Εκεί που το ροκοκό είχε υπαινηθεί τη ζωή ως ελεύθερο χρόνο και γιορτή, οι νεοκλασικιστές τοποθετούν την σκληρή δουλειά, την πειθαρχία, και τις θυσίες. Κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, πληθώρα μαρτυριών πιστοποιεί ένα νέο ενδιαφέρον για την εμπειρία που αποκομίζει το προσλαμβάνον υποκείμενο από την τέχνη, για τη δημιουργική δύναμη της φαντασίας του θεατή. Το να μπορεί να αναγάγει το υποκείμενο την εμπειρία της τέχνης σε προσωπική εμπειρία βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με την αφύπνιση της ατομικής συνείδησης του αστού<sup>9</sup>.

Η τέχνη την εποχή του Διαφωτισμού αποκτά στόχο και είναι κάτι περισσότερο από θέμα καλού γούστου και αισθητικής απόλαυσης, όφειλε να μπορεί να μετουσιώσει τον θεατή και να του ανοίγει νέους ορίζοντες<sup>10</sup>. Η ανθρώπινη ιστορία νοείται πλέον ως διαδικασία, οι άνθρωποι μπορούν να θεωρήσουν τους εαυτούς τους απόγονους αρχαίων, με τους οποίους φέρουν κοινά χαρακτηριστικά. Με τον Διαφωτισμό προβλήθηκαν τα προτερήματα της «τάξης των ανθρώπων», της Δημοκρατίας, που στηρίζεται στην αμοιβαία αποδοχή και στη συναίνεση, έναντι της «τάξης του θεού» που είναι στην πραγματικότητα η μεσαιωνική τάξη της ολιγαρχίας, κοσμικής και εκκλησιαστικής.

Παράλληλα όμως με τη νεωτερική έννοια της Αισθητικής, που όπως είπαμε διαπνέεται από την κυριαρχία του Ορθού Λόγου, φουντώνουν οι συζητήσεις για την έννοια του Υψηλού, που δεν ελέγχεται από τη λογική. Η έννοια αυτή, που στην Αρχαιότητα αφορούσε τη Ρητορική, θα συνδεθεί τελικά με την Αισθητική. Το *Περί Ύψους* (1ος αιώνας μ. Χ.) μεταφράζεται και σχολιάζεται στη Γαλλία και την Αγγλία (Boileau, 1674 και Edmund Burke, 1757) και αναδημιουργείται ως αισθητική κατηγορία. Το Ύψος είναι μια κορυφή, είναι ό τι ξεπερνά τα συνήθη μέτρα. Είναι αυτό που σου δημιουργεί μια τρομερή έκπληξη, έως και έκσταση και δεν προσδιορίζεται ακριβώς, ούτε καταδεικνύεται. Ο Kant, στα τέλη του 18ο αιώνα διατυπώνει την άποψη ότι το Υψηλό δεν προκαλεί, όπως το Ωραίο, ένα καθαρό συναίσθημα ηδονής, αλλά μια γλυκιά φρικίαση, μιαν 'αρνητική ηδονή'. Έτσι διαμορφώνεται μια διπλή αισθητική με το Ωραίο ως αρμονία και το Υψηλό ως δυσαρμονία. Αυτή η διπλή αισθητική φαίνεται να είναι και το αίτημα των φιλοσόφων της εποχής του Διαφωτισμού. Ο Νεοκλασικισμός όμως του 18ου αιώνα φαίνεται ότι δεν ανταποκρινόταν ακριβώς σε αυτό.

---

8 Νίκη Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1992, σελ. 17.

9 Hans Robert Jauss, *Η Θεωρία της πρόσληψης*, εκδ. Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1995, σελ. 122-123

10 Arthur Danto, *Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2013, σελ. 168

Στις κριτικές για τα περίφημα *Salons*<sup>11</sup> του Diderot, ανιχνεύουμε τα αιτήματα του Διαφωτισμού. Ο Diderot ζητά από την τέχνη να κάνει αυτό που είχε ως στόχο και το μεγάλο έργο του Διαφωτισμού, η *Εγκυκλοπαίδεια (Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts et métiers)*, να μορφώσει τον λαό και να δείξει την δύναμη της ανθρώπινης νόησης<sup>12</sup>. Σύμφωνα με τον Diderot, για να εκπληρώσει η τέχνη τον σκοπό της, δηλαδή, για να διδάξει, πρέπει πρώτα απ' όλα να βρει μια 'μεγάλη ιδέα', στο κείμενο του για το πρώτο Salon που έγραψε κριτική, αυτό του 1759 αναφέρει: «Δεν γνωρίζουν οι ζωγράφοι ότι το πρώτο και πιο σημαντικό σημείο της δημιουργίας τους είναι να ανακαλύψουν την *μεγάλη ιδέα*. Μέχρι να γίνει αυτό πρέπει να την αναζητούν, να διαλογίζονται, να αφήνουν κάτω τους χρωστήρες τους και να μένουν ακίνητοι μέχρι εκείνη να κάνει την εμφάνιση της»<sup>13</sup>.

Ως προς τις απόψεις του Winkelmann, ο Diderot φαίνεται να τις κρίνει μάλλον αφελείς. Θαυμάζει απεριόριστα την τέχνη των αρχαίων ελλήνων, αλλά, ως προς τη μίμησή της προσθέτει μία καίρια παρατήρηση: «Μου φαινόταν ότι θα έπρεπε κανείς να μελετήσει το αρχαίο για να μάθει να βλέπει τη φύση», γράφει χαρακτηριστικά, για να προτείνει τελικά μια υλιστική ερμηνεία της αρχαίας ελληνικής τέχνης, η οποία ξεπερνά τη θέση του: το κλίμα, τα ήθη, τα έθιμα και ο τρόπος ζωής των Ελλήνων τους έκαναν ικανούς να σβήσουν τις δυσμορφίες της φύσης και να εφαρμόσουν την αρχή της «τελειοποίησης». Αυτή η αρχή είναι για εκείνον το «κλειδί» της ανωτερότητας της τέχνης της εποχής του Περικλή<sup>14</sup>.

Αυτό όμως που μας εκπλήττει στα κείμενα του Diderot είναι όταν απηχεί το Υψηλό. Στο *Δοκίμιο περί ζωγραφικής* (1766) γράφει: «Οι τέχνες της μίμησης έχουν ανάγκη από κάτι το άγριο, το πρωτόγονο, το εκπληκτικό και το τερατώδες [...] Πρώτα συγκίνησε με, κατάπληξέ με, σκίσε την καρδιά μου, κάνε με να τρέμω, να κλαίω, να ανατριχιάζω, να αγανακτώ και μετά, αν μπορείς, θα ξαναδημιουργήσεις τα μάτια μου»<sup>15</sup>. Αντίστοιχα στο *Παράδοξο ενός ηθοποιού* (1773-1778), ένα από τα κυριότερα κείμενα της θεατρικής αισθητικής, της αισθητικής εν γένει γράφει: «Η ευαισθησία σύμφωνα με τη μόνη ερμηνεία που έχει δοθεί μέχρι σήμερα σε αυτόν τον όρο, είναι, μου φαίνεται η διάθεση, συνοδός της αδυναμίας των οργάνων, συνέπεια της κινητικότητας του διαφράγματος, της ζωντανίας, της φαντασίας, της ευαισθησίας των νεύρων, που κλίνει στην συμπάθεια, στην ανατριχίλα, στον θαυμασμό, στον φόβο, στην αναστάτωση, στο κλάμα, στη λιποθυμία, στην

---

<sup>11</sup> Πρόκειται για κείμενα κριτικής των έργων που εκτίθενται στα Salons της Ακαδημίας. Τα κείμενα αυτά δεν δημοσιεύονταν στη Γαλλία— επομένως δεν ελέγχονταν από τη γαλλική βασιλική λογοκρισία— αλλά γράφονταν για μία ιδιωτική εφημερίδα και στέλνονταν στο εξωτερικό. Παραλήπτες ήταν ορισμένοι πεφωτισμένοι δεσπότες, όπως η Μεγάλη Αικατερίνη της Ρωσίας, η βασίλισσα της Σουηδίας, ο Μεγάλος Δούκας της Τοσκάνης και κάποιοι γερμανοί Πρίγκιπες. Ωστόσο, οι απόψεις του Diderot ήταν γνωστές στους καλλιτέχνες και τους φιλότεχνους. Βλ. Anita Brookner, *The Genius of the Future*, ό.π., σσ. 12-13.

<sup>12</sup> Anita Brookner, *The Genius of the Future*, ό.π., σσ.15.

<sup>13</sup> Anita Brookner, *The Genius of the Future*, ό.π., σσ.16.

<sup>14</sup> Anita Brookner, *The Genius of the Future*, ό.π., σσ.21-22.

<sup>15</sup> ό.π.

αναξιοπάθεια, στη φυγή, στην κραυγή, στην απώλεια της λογικής, στην υπερβολή, στην περιφρόνηση, στην απαξίωση, στη διαμόρφωση μη ακριβούς ιδέας της αλήθειας, του καλού και του ωραίου, στην τρέλα.» Εδώ ο Diderot, πριν από τον Kant, περιγράφει το αίσθημα ανακοπής των ζωτικών δυνάμεων που προκαλεί το Υψηλό.

Ο Diderot, ήδη από το 1758, πιστεύει ότι οι μεγάλοι καλλιτέχνες γεννιούνται εξαιτίας μεγάλων και τρομερών γεγονότων: «Πότε θα δούμε να γεννιούνται ποιητές; Θα γίνει μετά από καταστροφές και μεγάλες συμφορές, όταν τα πολιορκημένα έθνη θα αρχίσουν να αναπνέουν ξανά. Τότε η φαντασία, συγκλονισμένη από τα τρομερά πράγματα που θα έχει δει, θα περιγράψει απίστευτα γεγονότα σε αυτούς που δεν τα είδαν. [...] Η ευφυΐα είναι όλων των εποχών, αλλά αυτοί που τη διαθέτουν δεν το συνειδητοποιούν έως ότου την αποκαλύψουν μεγαλειώδη γεγονότα που επηρεάζουν τις μάζες. Τότε αισθήματα αναπτύσσονται εντός τους και δεν τους αφήνουν να ησυχάσουν και αυτοί που έχουν τη δύναμη να μιλήσουν θα μιλήσουν και θα βρουν ανάπαυση»<sup>16</sup>, γράφει, σχεδόν 'προφητικά', περιμένοντας έναν Μεσσία στην τέχνη.

Εκφραστής αυτής αισθητικής είναι ο Jacques Louis David, ο οποίος παραμένει εντός του Νεοκλασικισμού αλλά επιφέρει δραματικές αλλαγές τόσο με τον τρόπο που επιλέγει τα θέματα του όσο και με την ίδια του την ζωή. Ο David διαμορφώνεται ως εκφραστής του είδους μέσα από μία συνεπή καλλιτεχνική πορεία. Η σύνδεση ανάμεσα στον Diderot και τον David, παραμένει μία από τις πιο ενδιαφέρουσες ιστορίες της ιστορίας της τέχνης. Ο μεσσιανικός χαρακτήρας των κειμένων του Diderot που αναζητούσε την σωτηρία διαμέσου της λαμπρής και ιδιοφυούς προσωπικότητας δείχνει να βρίσκει εφαρμογή στην περίπτωση του. Η μεγάλη ιδέα θα είναι ιδιαίτερα σημαντική για τον David, που έμαθε μέσα από τα κείμενα του Diderot μεταξύ άλλων να σκέφτεται με όρους ηθικών απεικονίσεων και να ζωγραφίζει με τον τρόπο που ακολουθούσε και ο Poussin<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Anita Brookner, *The genius of the Future*, , ό.π., σσ.28  
<sup>17</sup> ό.π., σσ.16.

## ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

### 2.1. Jacques Louis David, ο ζωγράφος της Επανάστασης (1748-1825)



1. Jacques Louis David, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1791

Ο Jacques Louis David γεννήθηκε στο Παρίσι το 1748, τα πρώιμα του έργα έχουν μια φλέβα νατουραλισμού και ακουμπούν στο Rococo προδίδοντας την καλλιτεχνική και συγγενική σχέση με τον ζωγράφο Boucher<sup>18</sup>. Ο David γίνεται δεκτός στην Ακαδημία το 1766 σε ηλικία δεκαοχτώ ετών και πέντε χρόνια αργότερα του δίδεται η δυνατότητα να συμμετάσχει στον Διαγωνισμό για το Βραβείο της Ρώμης (Prix de Rome), το διαβατήριο κάθε ζωγράφου στην ελίτ της ζωγραφικής και στις βασιλικές παραγγελίες. Ο νεαρός ζωγράφος προσπαθεί από 1771 και καταφέρνει να κερδίσει το βραβείο με την τέταρτη προσπάθεια το 1774. Είναι σίγουρα ευχαριστημένος αλλά δεν διστάζει να εκφραστεί ενάντια στη Ακαδημία την οποία θεωρεί ένα θεσμό ανέντιμο και αναχρονιστικό, που έχει στόχο την διατήρηση του μέσω της ασφυξίας των ταλέντων. Η κριτική προς την Ακαδημία είναι ουσιαστικά μία κριτική προς την κοινωνία<sup>19</sup>.

Φεύγει για την Ιταλία το 1775 μαζί με τον δάσκαλο του στην Ακαδημία, τον Vien, τον λεγόμενο και εισηγητή του «Ελληνικού γούστου» στην Γαλλία. Στην

<sup>18</sup> ό.π., σσ. 17

<sup>19</sup> Michel Regis, *David L'art et la politique*, εκδ. Gallimard, Paris 1984, σελ.19.

τροποποίηση της έννοιας της κλασικότητας και ταυτόχρονα στη διευκρίνισή της, συνέβαλαν οι ανασκαφές, ήδη από την δεκαετία του 1730, του Herculaneum και της Πομπηίας, δύο ρωμαϊκών πόλεων που καταστράφηκαν από την ξαφνική έκρηξη του Βεζουβίου (79 μ.Χ.). Όσα περιέγραφαν ο Μαρκήσιος de Marigny, ο Κόμης Anne Claude Philippe de Caylus αλλά και ο Winkelmann παρουσιάζονταν πλέον μπροστά στα μάτια του επισκέπτη. Ένας πραγματικός, χειροπιαστός αρχαίος κόσμος, μαζί με την επίπλωση και τα σκεύη καθημερινής χρήσης, τα ήθη και τις πλευρές, ακόμα και τις πρακτικές, της καθημερινής ζωής.

Στη Ρώμη ο David νιώθει σαν να βρίσκει εκ νέου την όραση του, σαν να γιατρεύεται μετά από μία «επέμβαση οφθαλμολογικού καταρράκτη», όπως λέει ο ίδιος: «ένιωσα ντροπή για την άγνοια μου, για όλα όσα δεν ήξερα»<sup>20</sup>. Η Ρώμη είναι γεμάτη μνημεία, αγάλματα και συλλογές. Το απολύτως ωραίο της αισθητικής θεωρίας του Winkelmann καθίσταται άμεσα ορατό και προσβάσιμο, ο David αντιγράφει παθιασμένα και ασταμάτητα ότι βλέπει.

## 2.2. Τα παλιά θέματα σε νέο ρόλο

Επιστρέφοντας από την Ρώμη, ο καλλιτέχνης δεν έχει παρά μόνο μία φιλοδοξία: να λάβει την έγκριση της Ακαδημίας και να εκθέσει στην επίσημη έκθεση στο *Salon*. Ο David αποφασίζει να ζωγραφίσει τον στρατηγό Βελισάριο ως έργο εισόδου στην καλλιτεχνική ελίτ. Επιλέγει μία στιγμή όχι από την βυζαντινή ιστορία αλλά ένα στιγμιότυπο από το ομότιτλο ιστορικό-πολιτικό μυθιστόρημα του Marmontel. Πρόκειται για την ιστορία του αγαθού, φίλου όλων και πολυνίκη στρατηγού Βελισάριου, τον οποίο ο Αυτοκράτορας Ιουστινιανός και οι αυλικοί του, «δαίμονες που κατέβηκαν στην γη με μορφή ανθρώπων», όπως αναφέρει ο Marmontel αποφασίζουν να τιμωρήσουν άδικα, φυλακίζοντάς τον, δημεύοντάς του την περιουσία και τυφλώνοντάς τον. Όταν ο Βελισάριος αποφυλακίζεται, αναγκάζεται να ζητιανεύει για να ζήσει<sup>21</sup>. Η αυθαιρεσία της εξουσίας σε όλο της το μεγαλείο. Είμαστε βέβαιοι ότι ο ζωγράφος είχε διαβάσει το σκανδαλώδες, ουσιαστικά, πολιτικό έργο όταν ήταν στην Ρώμη, του το είχε δανείσει ο συνάδελφος του Peyron και εκείνος επιλέγει να αποδώσει την στιγμή της ελεημοσύνης<sup>22</sup>. Ο Βελισάριος επαίτης, ζητά τον οβολό για να ζήσει «*Date obolum Belisario*» γράφει ο ζωγράφος πάνω στον πίνακα.

---

<sup>20</sup> ό.π., σσ. 21,26.

<sup>21</sup> <https://archive.org/stream/belisariusoomarm#page/n11/mode/2up>

<sup>22</sup> Michel Regis, *David L'art et la politique*, ό.π., σσ.33





2. Jacques Louis David, *Ο Βελισάριος*, 1781

Η τραγωδία επισκιάζει το γραφικό στο έργο του David. Ο ηλικιωμένος και ανάπηρος πλέον στρατηγός με την βοήθεια ενός εφήβου που λειτουργεί ως οδηγός, χρησιμοποιεί το κράνος του σαν σκεύος για να ρίχνουν οι διαβάτες την ελεημοσύνη τους. Το κράνος δεν τον προστατεύει πια στην μάχη, αλλά έχει γίνει σύμβολο της πτώσης του. Πίσω ένας στρατιώτης φαίνεται να αναγνωρίζει τον στρατηγό και να μην πιστεύει στα μάτια του για την μοίρα που του επιφύλαξε η άκαρδη εξουσία<sup>23</sup>. Τα υψωμένα χέρια, η τρομαγμένη έκφραση του στρατιώτη, ο ίδιος ο Βελισάριος εντυπωσιάζουν τον θεατή και του προκαλούν πόνο, ο David καταφέρνει να συνδυάσει αρμονικά και λιτά, το ωραίο με το υψηλό.

Ο Diderot στην κριτική του για το Salon του 1781 γράφει: «Κάθε μέρα που βλέπω τον *Βελισάριο* είναι σαν να τον βλέπω για πρώτη φορά. Αυτός ο νέος καλλιτέχνης δείχνει με τον καλλίτερο τρόπο μέσα στο έργο του ότι έχει ψυχή. Τα πρόσωπα που φτιάχνει έχουν έκφραση χωρίς επιτήδευση, οι στάσεις τους είναι ευγενείς και φυσικές, ξέρει να ρίχνει ένα ύφασμα και να δημιουργεί όμορφες πτυχωσεις, το χρώμα είναι όμορφο χωρίς να είναι λαμπερό. Θα επιθυμούσα να υπήρχε μικρότερη ακαμψία στη σάρκα του, οι μύες του δεν έχουν αρκετή ευελιξία σε ορισμένα σημεία. Αν η δομή ήταν πιο συμπαγής ίσως και να ήταν καλύτερο το έργο. Αν μιλούσα για τον θαυμασμό του στρατιώτη, η γυναίκα που προσφέρει την ελεημοσύνη, και το πώς διασταυρώνονται οι φιγούρες τους, θα χαλούσα το κέφι μου και θα στεναχωρούσα τον καλλιτέχνη. Αλλά δεν μπορώ να βρω μία δικαιολογία για

---

<sup>23</sup> ό.π., σσ. 33

να μην του πω: δεν θεωρείς τον Βελισάριο αρκετά ταπεινωμένο ώστε να δεχτεί την ελεημοσύνη; πρέπει να απλώνει το ίδιο του το χέρι; Πέρασε αυτό το χέρι γύρω από το παιδί ή το ύψωσε στον ουρανό για να τον κατηγορήσει για την αυστηρότητα του»<sup>24</sup>. Ο Diderot που ζητά από την ζωγραφική να αφυπνιστεί, βρίσκει ότι αυτός ο νέος ζωγράφος έχει ψυχή! Βρίσκει σίγουρα ψεγάδια στην ζωγραφική του, κάνει παρατηρήσεις, νουθετεί τον νέο ώστε να αποφύγει λάθη στο μέλλον αλλά τι μεγαλύτερη τιμή από το να δέχεσαι το θετικό σχόλιο ενός Διαφωτιστή. Η μοίρα του Βελισάριου είναι σύμφωνη με τις ανησυχίες των φιλοσόφων του Διαφωτισμού.

Ο ίδιος ο ζωγράφος θριαμβολογεί χωρίς να αναφέρεται στην κριτική του Diderot: «Η Ακαδημία με δέχτηκε με έναν όχι κοινό τρόπο, όλα ήταν καλά αφού δεν υπήρχε κάποιο ψεγάδι»<sup>25</sup>. Η σύγχρονη ιστοριογραφία θεωρεί τον *Βελισάριο*, έργο σταθμό στην καριέρα του David λόγω της πολιτικής ερμηνείας που του δόθηκε. Ο Diderot διαβάζει το έργο με πολιτικά μάτια, η αχαριστία της εξουσίας είναι πολιτικό θέμα. Αυτός ο πίνακας μανιφέστο, βάζει τα όρια της τέχνης, η οποία δεν δοξάζει πλέον αλλά κριτικάρει, μιας τέχνης στην υπηρεσία των Διαφωτιστών, καθιστώντας τον David θιασώτη της συγκεκριμένης φιλοσοφικής κοσμοθεωρίας.



3. Jacques Louis David, *Πορτραίτο του Κόμη Potocki*, 1781

<sup>24</sup> Michel Regis, *David L'art et la politique*, ό.π., σσ. 162

<sup>25</sup> ό.π., σσ. 33



Η κριτική έδωσε πολιτική χροιά σε ένα ακόμη έργο του David στο ίδιο Salon, *Το πορτραίτο του Κόμη Potocki*. Ο Κόμης ήταν γόνος φημισμένης πολωνικής οικογένειας και είχε γίνει πρόσφατα πολύ πλούσιος χάρη στην προίκα της συζύγου του. Ήταν επίσης λόγιος, και αυτός που μετέφρασε και σχολίασε το έργο του Winckelmann στα πολωνικά, κάτι που τον έδενε τόσο με τους Διαφωτιστές όσο και με την αγάπη για την αρχαιότητα. Προφανώς το πορτραίτο του έπρεπε να είναι εντυπωσιακό και να υποδηλώνει το κοινωνικό του status.

Ως εκ τούτου, ο David τον απεικονίζει έφιππο, να καθυποτάσσει ένα άλογο με εκπληκτική ευκολία, να χαιρετά τους θεατές. Ο Diderot βλέποντας το έργο έδειξε την προτίμηση του λέγοντας απλά «έργο ανώτερης ποιότητας»<sup>26</sup>. Ο ζωγράφος υπογράφει πάνω στο κολάρο του σκύλου στο κάτω αριστερά μέρος του πίνακα, οι προοδευτικού θα βρουν εκεί ένα σύμβολο: η μπουρζουαζία του Διαφωτισμού γαυγίζει στην αριστοκρατία<sup>27</sup>. Δεν ξέρουμε αν ο David προχώρησε συνειδητά σε αυτή την ενέργεια. Αυτό που έχει σημασία και εδώ είναι η πολιτική ερμηνεία που δόθηκε από τους Διαφωτιστές. Ο Diderot ανατριχιάζει από «φρίκη»<sup>28</sup> μπροστά στο τρίτο έργο με το οποίο ο David πήρε μέρος στο Salon του 1781 *Τον Άγιο Ρόκκο* (1780).



4. Jacques Louis David, *Ο Άγιος Ρόκκος*, 1780

<sup>26</sup> Anita Brookner, *The genius of the Future*, ό.π., σσ. 21

<sup>27</sup> Michel Regis, *David L'art et la politique*, ό.π., σσ. 29

<sup>28</sup> ό.π., σσ.28

Ο ζωγράφος είχε ζωγραφίσει το έργο που ήταν παραγγελία για το παρέκκλιση των Lazaret στην Μασσαλία κατά την διαμονή του στην Ιταλία. Ο Άγιος Ρόκκος παρακαλά την Παναγία να μεσολαβήσει, ώστε να σωθούν τα θύματα του λοιμού. Χρειάστηκαν έξι μήνες να το ολοκληρώσει και τον Απρίλιο του 1780 το εξέθεσε στις αίθουσες του Μεγάρου Mancini, όπου έκανε μεγάλη αίσθηση. Οι απεικονιζόμενοι χαρακτηρίζονται από ρεαλισμό και εκφραστικότητα. «Τεράστιος και τρομακτικός ο ετοιμοθάνατος, Ο Άγιος Ρόκκος συναρπάζει με την αίσθηση του δράματος»<sup>29</sup> γράφει ο Diderot. Ο Άγιος Ρόκκος μπορεί να μην μεταφράστηκε πολιτικά, αλλά πρόσφερε στον ζωγράφο την δυνατότητα να προκαλέσει «το υψηλό» στην ψυχή και στην καρδιά του μεγάλου κριτικού.

Οι επιλογές του, αλλά και η ερμηνεία των έργων του από τους Διαφωτιστές, ιδιαίτερα από τον Diderot στο Salon του 1781 τον μετέτρεψαν σε έναν ζωγράφο με ισχυρή πίστη όχι μόνο σε ό,τι πρόσταζαν οι αρχαίες επιταγές, αλλά και με έντονο ενδιαφέρον για το μοντέρνο, για την μεταρρύθμιση και την επανάσταση<sup>30</sup>. Οι ήρωες του δεν αποτελούν μιμητές αρχαίων αλλά ερμηνείες του ίδιου του ζωγράφου που συχνά τροποποιεί το θέμα, ή εφευρίσκει συμβάντα, έτσι ώστε όλα να οδηγούνται σε μία νέα ανάγνωση, σε μία μεγάλη νέα ιδέα, σε μία γόνιμη παλινδρόμηση γεμάτη αυτοπεποίθηση και ζήλο που είχε ως στόχο τη μίμηση του αρχαίου προτύπου. Από εδώ και πέρα ο ζωγράφος θα νιώθει πιο κοντά στους Διαφωτιστές και πιο μακριά από τον βασιλιά. Φαίνεται να δέχεται την πολιτική ερμηνεία των έργων του και η πορεία του θα καταδεικνύει τον έντονο πολιτικό και φιλοσοφικό προβληματισμό του πάνω στα θέματα που έθετε ο Διαφωτισμός, όπως η Δημοκρατία, η Φιλοπατρία, η ανάγκη για κοινωνική αλληλεγγύη και πολιτιστική πρόοδο. Η πρόσληψη του έργου περικλείει την επίδραση που επικαθορίζεται από το έργο και τον τρόπο με τον οποίο ο παραλήπτης το δεξιώνεται<sup>31</sup>.

Στην περίπτωση των έργων του David, οι Διαφωτιστές έδωσαν μία νέα ερμηνεία πέραν από την αναγνωρισμένη για τα έργα του Νεοκλασικισμού. Όπως θα δούμε αναλυτικότερα, ο ζωγράφος φαίνεται να υιοθετεί αυτή την ερμηνεία και πάνω της σχεδίασε τα επόμενα καλλιτεχνικά του βήματα. Το 1783 ο ζωγράφος λαμβάνει, επιτέλους, την πρώτη του βασιλική παραγγελία. Ο Λουδοβίκος ο XVI, έχοντας παρακολουθήσει το θεατρικό έργο του Pierre Corneille, *Οι Οράτιοι* (1640), που παιζόταν ξανά από το 1782 και στο οποίο δοξάζεται ο σοφός βασιλιάς δικαστής, ζητά από τον David να αποδώσει το θέμα ζωγραφικά. Την ιστορία παραδίδει ο ιστορικός Τίτος Λίβιος. Διαδραματίζεται τον 7<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. και αφορά στους τρίδυμους γιους του Publius Horatius. Η Ρώμη βρισκόταν σε συνεχή πόλεμο με την γειτονική πόλη Alba Longa. Για να σταματήσουν οι γενικές αιματηρές συρράξεις οι αντίπαλες πόλεις

29 Michel Regis, *David L'art et la politique*, ό.π., σσ. 29

30 Michel Levey, *Rococo to Revolution*, εκδ. Thames and Hudson, London 1966, σελ.186

31 Hans Robert Jauss, *Η Θεωρία της πρόσληψης*, ό.π., σσ.93.

αποφασίζουν να μονομαχήσουν οι τρεις Οράτιοι από τη Ρώμη με τους τρεις Κουριάτες από την Alba Longa. Στο τέλος της μάχης μένει ζωντανός μόνο ο ένας από τους Οράτιους, ο οποίος σε ενέδρα σκοτώνει και τους τρεις Κουριάτες, επομένως νικά η Ρώμη. Επιστρέφοντας στο σπίτι του ο νικητής βρίσκει την αδερφή του να θρηνεί για έναν από τους αντίπαλους Κουριάτες, με τον οποίο ήταν αρραβωνιασμένη. Τη σκοτώνει και καταδικάζεται σε θάνατο για το φόνο της αδερφής του. Ο γιος του Οράτιου στο έργο του Τίτου Λίβιου παίρνει χάρη με απόφαση του πλήθους, ο Corneille είχε διαλέξει στο θεατρικό του την χάρη στον δολοφόνο να δίνει ο πεφωτισμένος και δίκαιος δικαστής - βασιλιάς.



5. Jacques Louis David, *Ο όρκος των Ορατίων*, 1784

Ο David είχε δει το έργο και είχε πλημμυρίσει από ενθουσιασμό γι' αυτό. Όταν δέχεται την βασιλική παραγγελία, προχωρά σε μία κίνηση άνευ προηγουμένου. Φεύγει για την αγαπημένη του Ρώμη για να ζωγραφίσει τον *Όρκο των Ορατίων* (1784), και εκεί αναζητώντας το κατάλληλο θέμα, επινοεί τη σκηνή του όρκου, η οποία δεν αναφέρεται ούτε στο ιστορικό γεγονός, αλλά ούτε και στο θεατρικό. Μία καινοτομία για την ιστορία της τέχνης. Ένδεκα μήνες συνεχούς δημιουργίας μιας βασιλικής παραγγελίας, μία διαμονή θρίαμβος για τον ζωγράφο<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Michel Regis, *David L'art et la politique*, ό.π., σσ.37

Ο David, εφευρίσκει ένα περιστατικό έτσι ώστε να απαντά καλλίτερα στις προσωπικές του εικαστικές και πολιτικές ανησυχίες<sup>33</sup>. Ο όρκος είναι μια ιερή τελετουργία, όχι απαραίτητα θρησκευτική, η οποία δεσμεύει όσους τον δίνουν και υπαγορεύει τις πράξεις τους. Έτσι η αγάπη για την πατρίδα, που σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να ερμηνευτεί ως ταυτόσημη αγάπη προς τον βασιλιά γίνεται το κύριο θέμα του πίνακα. Το έργο προκαλεί φρενίτιδα: «Δεν ήταν μόνο καλλιτέχνες, φιλότεχνοι και συλλέκτες αλλά και το ευρύτερο κοινό, που εισέρεαν από το πρωί έως το βράδυ για να τον δουν – ούτε παπική εκλογή δεν έχει προκαλέσει τέτοια αναστάτωση», μετέφερε ο ανταποκριτής της *Teutscher Merkur* από τη Ρώμη, βαθύτατα εντυπωσιασμένος από την «αρχαϊκή απλότητα» του έργου του David. «Στη Ρώμη δεν μιλούν για τίποτα άλλο, παρά για τον Γάλλο ζωγράφο και τους *Οράτιους* του», θα γράψει ο ίδιος ο ζωγράφος γεμάτος περηφάνια<sup>34</sup>.

Για να κάνει επίκαιρο το παρελθόν, ο David έπρεπε κατά μία έννοια να το καταστρέψει. Η αλληγορική απεικόνιση έχει ως σκοπό την γεφύρωση μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, μεταξύ του νοήματος του «κανονικού επεισοδίου» και του νοήματος για τον επισκέπτη του Salon<sup>35</sup>. Στην Ρώμη ο ηλικιωμένος πλέον Batoni, ο πιο διάσημος ζωγράφος της εποχής, μπορεί να βλέπει στο έργο του David τον άξιο συνεχιστή του, αλλά κάποιοι άλλοι αναγνωρίζουν στους *Οράτιους* την πραγματική τους αξία. Το έργο γίνεται μία πολεμική μηχανή ενάντια στην υποκρισία μιας διεφθαρμένης κοινωνίας, αποτελεί το πρώτο ενσυνείδητο βήμα του ζωγράφου. Δεν απευθύνεται στον βασιλιά αλλά στους Διαφωτιστές, που τόσο συνειδητά και πολιτικά αξιολόγησαν τα έργα του David. Ο ζωγράφος επιλέγει μια σκηνή, αφήνοντας εκτός τη βασιλική παρέμβαση, μία πράξη που σίγουρα τον τοποθετεί κοντά στους διαφωτιστές και μπορεί να ερμηνευθεί ως πρώιμο πολιτική.

Η Ρώμη των Ορατίων είναι το αντίδοτο στο Παρίσι του Λουδοβίκου του XVI. «Είναι το κράνος και το σπαθί ενάντια στην πούδρα και την περούκα». Η επιτυχία του πίνακα πρόσφερε στον ζωγράφο πανευρωπαϊκή αναγνώριση.<sup>36</sup> Οι Οράτιοι παρουσιάζονται με έναν ισχυρό ρεαλισμό, παλεύουν για τη Ρώμη και θέτουν το κοινό συμφέρον πάνω από το ατομικό. Είναι άνδρες σε ένα κόσμο χωρίς θεούς και ορκίζονται στα ξίφη τους να διαφυλάξουν την πόλη. Είναι μια συναρπαστική προοπτική, ένα κάλεσμα στα όπλα με μια μόνο αιτία και από απλούς πολίτες: οι ίδιοι οι αδελφοί εν μέσω της οικογένειάς τους, ορκίζονται να πεθάνουν για την ελευθερία της πατρίδας.

---

33 Michel Regis, *David L'art et la politique*, ό.π., σσ. 44.

34 ό.π., σσ. 42.

35 Hans Robert Jauss, *Η Θεωρία της πρόσληψης*, ό.π., σσ. 111

36 Michel Regis, *David L'art et la politique*, ό.π., σσ. 42.

Τέσσερα χρόνια αργότερα, θα ξεσπάσει η Επανάσταση και η Εθνοσυνέλευση στις Βερσαλλίες θα εκδώσει την Διακήρυξη των δικαιωμάτων του ανθρώπου (Παράρτημα Δ). Παρόλο που ο πίνακας του δεν είχε βεβαίως ως σκοπό να υποστηρίξει την ιδέα της συνομοσίας κατά των αρχών του κράτους, το έργο του ερμηνεύτηκε υπό αυτό το πρίσμα στη θερμή ατμόσφαιρα των χρόνων που οδηγούσαν στην Επανάσταση. Η βασιλική παραγγελία μετατράπηκε σε επαναστατικό μανιφέστο. Ο ζωγράφος κατάφερε να περάσει την τέχνη του από το άτομο στην κοινωνία, από το διδακτικό του νεοκλασικισμού στο πολιτικό της επανάστασης. Η αμοιβαία εξάρτηση επίδρασης και πρόσληψης φέρνει στο προσκήνιο την ερμηνεία ως επικοινωνιακή διαδικασία, κατά την οποία συντελείται μία αδιάλειπτη ανταλλαγή ανάμεσα στον καλλιτέχνη, το έργο και το κοινό<sup>37</sup>. Για πρώτη φορά, η ενότητα του χρόνου και της δράσης παρουσιάζονταν με μία εσκεμμένα αυστηρή σύνθεση. Το θέμα και η απόδοσή του προκαλούν τον φόβο του κοινού. Η ιστορία των παράφορα πρόθυμων ηρώων για αυτοθυσία ήταν γνωστή, όπως επίσης αναγνωριζόταν πως οι οδυρόμενες γυναίκες στη σύνθεση ήταν μία δυσοίωνη έκφραση, σύμβολα της επερχόμενης τραγωδίας.

Ο David κατάφερε σε αυτό το έργο να ενώσει το αρχαίο παράδειγμα με την μοντέρνα εφαρμογή συνδυάζοντας την ηθική με την καλλιτεχνική δύναμη<sup>38</sup>. Στο Παρίσι όπως και στη Ρώμη, οι αρνητικές κριτικές είναι παρόμοιες. Ο David κατηγορείται για την εφεύρεση της σκηνής που δεν υπάρχει στο θεατρικό ούτε στο ιστορικό κείμενο. Στο επίπεδο της απεικόνισης ο ένας γιος ορκίζεται με το δεξί αλλά οι άλλο δύο με το αριστερό (à la normande), στην σύνθεση υπάρχουν μεγάλα κενά και απουσιάζουν οι λεπτομέρειες. Αισθητικά: κανείς δεν παραδέχεται ότι ένας ζωγράφος μπορεί να κάνει αυθαίρετες αλλαγές στο κλασσικό στυλ<sup>39</sup>.

Εμποτισμένος με τις αρχές του Διαφωτισμού, επαναστάτης εντός της Ακαδημίας, τίθεται υπό αυστηρή επίβλεψη. Το 1787, όταν υπέβαλε την υποψηφιότητά του για την ηγεσία της Ακαδημίας της Ρώμης, ο Angiviller προτίμησε τον Ménageot, ζωγράφος δεύτερης κλάσης μεν, σίγουρη επιλογή δε. Η πρώτη ρήξη μεταξύ David και Ακαδημίας ήταν γεγονός<sup>40</sup>. Και με το επόμενο έργο που θα μελετήσουμε *Οι Ραβδούχοι επιστρέφουν στον Βρούτο τις σορούς των γιών του (1789)* ο David συνεχίζει να έχει προβλήματα με την Ακαδημία. Δέχεται παραγγελίες, αλλά επιμένει να προκαλεί με τον τρόπο του την υπάρχουσα καθεστηκία τάξη.

---

37 Hans Robert Jauss, *Η Θεωρία της πρόσληψης*, ό.π., σσ. 94.

38 Michel Levey, *Rococo to Revolution*, ό.π., σσ. 192

39 Michel Regis, *David L'art et la politique*, ό.π., σσ.42.

40 ό.π. , σσ. 43.





6. Jacques Louis David, *Οι Ραβδούχοι επιστρέφουν στον Βρούτο τις σορούς των γιών του*, 1789

«Χθες, 11 Αυγούστου, ο Κόμης του Angiviller διοικητής του Salon της ζωγραφικής, έδωσε εντολή στον κύριο Cuvillier, διοικητή των Σαμαρειτών, οποίος με την σειρά του έδωσε την εντολή στον κύριο Vien, πρώτο ζωγράφο του βασιλιά, να δώσει την άδεια να εκθέσει ο διάσημος κύριος David το έργο του που αναπαριστά τους δύο γιούς του Βρούτου οι οποίοι θανατώθηκαν από τον πατέρα τους προς σωτηρία της πατρίδας»<sup>41</sup>. Στις 12 Αυγούστου, 1789, ο δημοσιογράφος Feydel ξεκινά στον τύπο μια εκστρατεία κατά της λογοκρισίας του Βρούτου, ζητώντας μία πιο δίκαιη προσέγγιση. Θέλει η Ακαδημία να λογοκρίνει το έργο και μια μερίδα του τύπου θέλει να το υπερασπιστεί: αναρωτιέστε γιατί; Μα για το θέμα του.

Το έτος 1789, δεν ήταν βέβαια συμπτωματικό και το θέμα του ζωγράφου ήταν απόλυτα σχετικό. Ο Βρούτος αποκαλύπτει τη σχεδόν πυρετώδη κατάσταση του νου του David κατά το έτος της Επανάστασης. Ο Lucius Junius Brutus, ήταν σύμβολο ελευθερίας. Εκδίωξε την τυραννία και ίδρυσε τη Δημοκρατία της Ρώμης το 509 π.Χ. Οι φιλόσοφοι του 18<sup>ου</sup> αιώνα τον είχαν μετατρέψει σε φετίχ. Ο Βρούτος του Βολταίρου ανέβηκε στο Παρίσι στις 25 Ιανουαρίου του 1786 για μία και μοναδική παράσταση. Λογοκρισία; Κανείς δεν μπορεί να ξέρει. Το έργο μπορεί να θεωρήθηκε

<sup>41</sup> Michel Regis, *David L'art et la politique*, ό.π., σσ. 51



ανατρεπτικό καθώς υποστηρίζει τον νόμο ενάντια στην αυθαιρεσία της εξουσίας και στα πάθη και διεκδικεί το δικαίωμα της αντίστασης στην τυραννία<sup>42</sup>.

Ο David για άλλη μία φορά καινοτομεί. Ζωγραφίζει ένα επεισόδιο που δεν υπάρχει στο θεατρικό, όπως είχε κάνει και στους *Οράτιους*. Έχει δε το θάρρος να προχωρήσει ένα βήμα πιο πέρα. Συλλαμβάνει την μεγάλη ιδέα που ο Diderot ζητούσε από τους καλλιτέχνες: ο Βρούτος, ο κεντρικός ήρωας τοποθετείται στο πλάι στην σκιά. Μια σκιά, εργαλείο συγκάλυψης σύγκρουσης. Σύγκρουση ηθική: η αγάπη του πατέρα ενάντια στο καθήκον. Σύγκρουση πολιτική: η αυστηρότητα του νόμου ενάντια στην αυθαιρεσία της εξουσίας. Εκεί βρίσκεται όλη η ασάφεια του πίνακα. Πώς αντιλαμβάνεται ο ζωγράφος τον ήρωα του; Ένα μοντέλο ηθικής ή ένα τέρας φανατισμού. Η συντηρητική Ακαδημία προτιμά την ερμηνεία του τέρατος. Ακόμη και οι πιο προοδευτικοί όπως ο Carmontelle που χαρακτήρισαν το έργο «ως τον πρώτο πίνακα ιδιοφυίας που έβγαλε η μοντέρνα σχολή», προτιμούν την παθητικότητα των γυναικών παρά την σκληρότητα του Βρούτου. Ένας συντηρητικός αριστοκράτης, ο Mende-Maupras θα περιγράψει τον πίνακα ως «το Δημοκρατικό Νεκροτομείο». Ο Βρούτος είναι στην πραγματικότητα η πρώτη απάντηση του David στην Επανάσταση. Για αυτόν η τήρηση του νόμου είναι μία σκληρή επιχείρηση εναντίωσης, αυτό που συνήθιζαν να περιγράφουν τα κείμενα εκείνης της εποχής σαν «το μεγαλείο της αγριότητας»<sup>43</sup>.

Ο ανελέητος φωτισμός που υπάρχει στην αυλή των *Ορατίων* έχει αντικατασταθεί με μία εσωτερική φωτοσκίαση, ένα μοτίβο με βαθιές σκιές και λαμπερά σημεία δραματικού φωτός<sup>44</sup>. Ο David, εφαρμόζοντας δεξιοτεχνικά την αισθητική θεωρία περί υψηλού, φώτισε τη θλίψη, σκοτείνιασε τον ήρωα και δημιούργησε μία αλληγορία για τον φόβο και τον πόνο που υπέφεραν οι μορφές του. Ο θεατής προβάλλει πάνω του τα δικά του ιδεώδη και νιώθει να σφίγγεται το στομάχι του. Στο έργο του ζωγράφου το φως μιλάει. Η καλλιτεχνική και πολιτική επανάσταση συγχωνεύονται στο περιστατικό. Έχουμε την σύγχρονη παρέλαση φιλελευθέρων μπροστά σε αυτή την απεικόνιση των αρχαίων δημοκρατών<sup>45</sup>. Ότι είχε μείνει για τον David πλέον ήταν να του παρουσιάζει η ζωή γεγονότα συγκρίσιμα με τα δράματα της αρχαιότητας και εκείνος θα μπορούσε ιδανικά να τα συνδυάσει και να τα αποδώσει. Ο νεοκλασικιστής David γίνεται για πρώτη φορά και πολιτικά ενεργός καλλιτέχνης, δύο έννοιες εντελώς αντιφατικές και ασύμβατες μέχρι εκείνη την στιγμή.

---

42 ό.π., σσ.

43 ό.π., σσ. 53

44 Michel Levey, *Rococo to Revolution*, ό.π., σσ. 192

45 ό.π., σσ. 194

### 2.3. Οι ήρωες της επικαιρότητας

«Μόνον η γενική βούληση μπορεί να καθοδηγήσει τις δυνάμεις του κράτους σύμφωνα με το σκοπό της ίδρυσης του, το κοινό καλό: διότι αν οι αντιθέσεις επιμέρους συμφερόντων έκαναν αναγκαία τη δημιουργία των κοινωνιών, η συμφωνία των ίδιων αυτών συμφερόντων την έκανε πραγματοποιήσιμη»  
(Rousseau, *Το κοινωνικό συμβόλαιο*, (βιβλίο ΙΙ, κεφ1).

Η αμφισβήτηση των «δεδομένων» απόψεων του παρελθόντος εξελίσσεται σταδιακά σε εξοστρακισμό τους και η αντιπαλότητα προς τους φορείς αυτών των ιδεών, το ιερατείο των εκκλησιών και τις κάστες των ευγενών, μετατρέπεται σε σύγκρουση και επανάσταση. Η μεγάλη μορφή της Γαλλικής Επανάστασης, ο πολυαγαπημένος από τον λαό Ροβεσπιέρος αντιλαμβάνονταν την Δημοκρατία όχι ως εργαλείο αλλά ως ιδεώδες: η τρομερή και ένδοξη βασιλεία της δικαιοσύνης και της αρετής, που όλοι οι καλοί πολίτες ήταν ίσοι στα μάτια του έθνους και ο λαός συνέτριβε τους προδότες<sup>46</sup>.

Αναμφίβολα, οι Γάλλοι εντόπισαν στην Αρχαία Αθήνα τις απαρχές της δημοκρατικής διακυβέρνησης, τις αρχές της ελευθερίας της σκέψης και της ορθολογικής αναζήτησης όπως τις παρουσίαζαν οι αρχαίοι σοφιστές. Ακόμη και πριν να ξεσπάσει η Επανάσταση οι Γάλλοι Διαφωτιστές προσπαθούσαν να κατασκευάσουν μια πολιτική σκηνή για να βοηθήσουν στην δημιουργία μιας πολιτικής σκέψης και ιδεολογίας. Ουσιαστικά αφού υπήρχε κενό όφειλαν να το πληρώσουν με κάτι που ερχόταν από το μακρινό παρελθόν και έφερε τα λαμπρά χρώματα της χρυσής εποχής<sup>47</sup>.

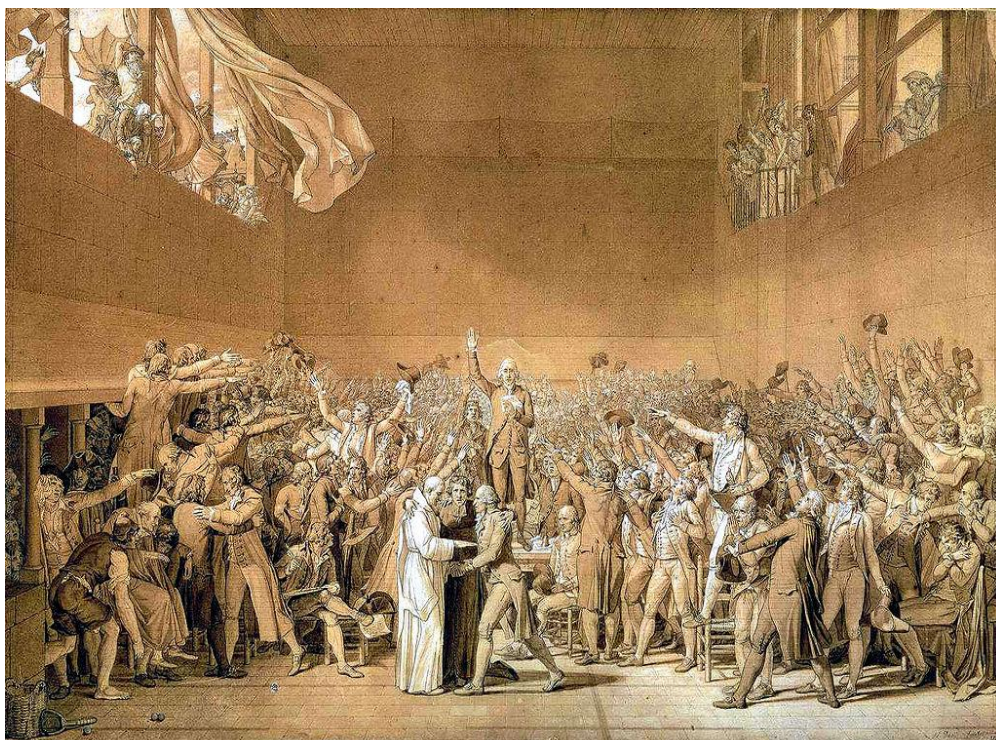
Στις 20 Ιουνίου του 1789, περισσότεροι από πεντακόσιοι βουλευτές της αστικής τάξης - εκπρόσωποι της Τρίτης Τάξεως - προσήλθαν στην ειδική αίθουσα συνεδριάσεων που είχε οικοδομηθεί ειδικά για τις συνελεύσεις των Γενικών Τάξεων. Βρίσκοντας την πόρτα κλειδωμένη και φρουρούμενη από στρατιώτες, με την δικαιολογία της ανακαίνισης του χώρου, αποφάσισαν να καταφύγουν σε παρακείμενο χώρο, όπου βρισκόταν η αίθουσα του σφαιριστηρίου. Κατέλαβαν τον χώρο και πραγματοποίησαν εκεί την τριήμερη συνεδρίασή τους από την 20<sup>η</sup> μέχρι και την 23<sup>η</sup> του Ιουνίου. Τη νύκτα της πρώτης συνεδρίασης οι σύνεδροι έδωσαν ένα υποσχετικό όρκο να παραμείνουν ενωμένοι και ακλόνητοι στις πολιτικές τους επιδιώξεις μέχρι την ψήφιση του νέου συντάγματος. Τον όρκο αυτόν στη συνέχεια

46 Eric Hobsbawm, *Η Εποχή των Επανάστασεων*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1992, σελ. 108

47 Hargot La Revolution Francaise et l' Antiquite, «στο *L' Antiquite Greque au XIXe siecle*», ed. L'Harmattan, Paris 2000, σελ. 13

υπέγραψαν όλοι οι παρευρισκόμενοι. Ο συμβολισμός της πράξης ήταν τεράστιος, καθώς ήταν η πρώτη πράξη της επερχόμενης επανάστασης, το σημείο μηδέν<sup>48</sup>.

Το μεγαλειώδες των νέων γεγονότων προβληματίζει έντονα τους καλλιτέχνες της εποχής. Καθίσταται επιτακτική ανάγκη για τους ζωγράφους να αναπαραστήσουν σύγχρονα ηρωικά θέματα, αλλά έπρεπε να επινοήσουν μια νέα εικαστική γλώσσα γι' αυτό. Οι Γάλλοι επαναστάτες είχαν την αίσθηση πως ζούσαν σε ηρωικούς καιρούς και πως τα γεγονότα της εποχής τους άξιζαν την προσοχή του ζωγράφου εξίσου με τα γεγονότα της ελληνικής και ρωμαϊκής ιστορίας. Το 1790, η Εθνοσυνέλευση αναθέτει στο David να ζωγραφίσει το επετειακό έργο *Ο όρκος του Σφαιριστηρίου* (1791), ήταν προφανές πως μόνο ένας ζωγράφος που τα έργα του είχαν την πολιτική υποδοχή που είδαμε και ο ίδιος λογίζονταν ως επανάστασης-ζωγράφος θα μπορούσε να πάρει εντολή να παρουσιάζει τα γεγονότα. Το έργο είχε αποφασιστεί να κυκλοφορήσει αρχικά ως γκραβούρα και με τα χρήματα που θα συλλέγονταν από την πώληση, ο ζωγράφος θα προχωρούσε στην τελική εκτέλεση σε καμβά<sup>49</sup>.



7. Jacques Louis David, *Ο Όρκος του Σφαιριστηρίου*, 1791

Λαμβάνοντας την παραγγελία, ο ζωγράφος ανεβαίνει στο βήμα της Εθνοσυνέλευσης και λέει τρέμοντας από συγκίνηση: «Ο χώρα μου! Ο αγαπημένη μου πατρίδα! δεν είμαστε πια αναγκασμένοι να εξετάζουμε την ιστορία των αρχαίων για να εξασκήσουμε τους χρωστήρες μας. Τα θέματα έλλειπαν από τους καλλιτέχνες έτσι αυτοί έπρεπε να τα επαναλαμβάνουν, τώρα τα θέματα είναι πιο πολλά και από τους

<sup>48</sup> Michel Péronnet, *50 Λέξεις-κλειδιά από τη Γαλλική Επανάσταση*, εκδ. Privat, Toulouse, 1983, σελ. 314

<sup>49</sup> Michel Regis, *David L'art et la politique*, ό.π., σσ. 62.

ίδιους τους καλλιτέχνες. Όχι, η ιστορία κανενός άλλου λαού δεν μπορεί να μου προσφέρει κάτι τόσο μεγάλο, τόσο υπέροχο, όσο αυτό τον Όρκο του σφαιριστηρίου που πρέπει να ζωγραφίσω! Όχι, δεν έχω ανάγκη να επικαλεστώ τους θεούς του μύθου για να εξάψω την ευφυΐα μου. Γαλλικό έθνος, τη δόξα σου θα διαδώσω στα πέρατα του κόσμου»<sup>50</sup>. Η καινοτομία του έργου είναι το θέμα του: σύγχρονο και πατριωτικό. Ο David καλείται να ζωγραφίσει την επικαιρότητα.

Ο καλλιτέχνης εκθέτει την γκραβούρα μαζί με τον *Όρκο των Ορατίων* και το κοινό νιώθει να περνά από τον ένα όρκο στον άλλο, από την αρχαία στην σύγχρονη απόδοση. «Η δημοσιότητα του έργου είναι τόσο μεγάλη που πρέπει να περιμένεις ώρα να το δεις» αναφέρει ένας μάρτυρας. «Τίποτα δεν είναι πιο έξυπνο, πιο μεγαλειώδες και πιο ποιητικό από την σύνθεση αυτού του σχεδίου», αναφωνεί ένα πατριώτης - πολίτης. Καθώς η κριτική έρχεται από όλες τις τάξεις, τον θαυμασμό συνοδεύει και το πολιτικό σχόλιο<sup>51</sup>. Υπάρχουν εκείνοι που εγκωμιάζουν τον «υπέρμετρο πατριωτισμό» του σχεδίου που δοξάζει την τρίτη κυρίαρχη τάξη αλλά και συντηρητικοί που εγκυβερνούν τον ζωγράφο στην τάξη λέγοντας «... Είναι καλό να υπενθυμίσουμε στον συντάκτη του σχεδίου, ότι η γαλλική κυβέρνηση είναι μοναρχική.» Τέλος, οι πιο αφοσιωμένοι επαναστάτες, είναι και οι σκληρότεροι κριτές. Θεωρούν το έργο χλιαρό και αποφαίνονται ότι χρειάζεται κάτι παραπάνω από έναν απλό όρκο για να κηρύξει κανείς τον πόλεμο στον δεσποτισμό<sup>52</sup>.

Και εδώ έχουμε την μεγάλη αλλαγή, Ο David είναι ήδη στρατευμένος καλλιτέχνης στο όνομα της πατρίδας του και πλέον νιώθει να μην έχει ανάγκη τις επίκλησης των θεμάτων της αρχαιότητας για να δημιουργήσει. Η μεταφορά του έργου στον καμβά δεν θα ολοκληρωθεί. Τα εμπόδια πολλά, τα κουστούμια της τρίτης τάξης δεν έχουν αρχοντιά και το ιδανικό περιλαμβάνει γυμνό που εδώ δεν μπορεί να αποδοθεί<sup>53</sup>. Επρόκειτο, στην ουσία, για μια δραματική αναμέτρηση ανάμεσα στο Ιδεώδες και το Επικαιρο, ανάμεσα στα εξιδανικευμένα πρότυπα του παρελθόντος και στην επιταχυνόμενη διαδοχή βίαιων γεγονότων που δύσκολα μπορούσαν να τεθούν υπό την κυριαρχία του Ορθού Λόγου. Η ανάκληση μορφών του παρελθόντος, αρχαίων ή παραδοσιακών ηθικών και τυπολογικών προτύπων, ήταν απαραίτητη για το κύρος και το νόημα του έργου, όμως η επιταχυνόμενη κίνηση της ιστορικής συνείδησης δεν την καθιστούσε εφικτή. Η ταχεία εναλλαγή των γεγονότων, το ιστορικά ρευστό περιβάλλον αλλά και η αδυναμία να χρησιμοποιηθεί κάποιο πρότυπο, οδήγησαν τον καλλιτέχνη σε τέλμα<sup>54</sup>.

---

50 Michel Regis, *David L'art et la politique*, ό.π., σσ. 65.

51 ό.π., σσ. 61.

52 ό.π.

53 ό.π. σσ.62.

54 Νίκη Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, ό.π., σσ. 29.

Όπως δήλωσε και ο ίδιος: «τα πολιτικά γεγονότα ανέστειλαν την εργασία μου και την πορεία της ολοκλήρωσης»<sup>55</sup>. Τα γεγονότα έτρεχαν τόσο γρήγορα που ο καλλιτέχνης θα έπρεπε να είχε την δυνατότητα να τα φωτογραφίσει και όχι να τα ζωγραφίσει. Οι ήρωες τού σήμερα μεταμορφώνονταν σε εχθρούς την επαύριον. Ιστορικά το γεγονός παρέμενε ένα, η ερμηνεία όμως και η απεικόνιση του λόγω της εναλλαγής των πολιτικών καταστάσεων χαρακτηριζόταν τουλάχιστον προβληματική. Ήταν άλλο πράγμα να εξιδανικεύεις το παρελθόν και να το παρουσιάζεις σαν πρότυπο, όπως και στον *Όρκο των Ορατίων* και σίγουρα κάτι άλλο να εξιδανικεύεις το ανόσιο παρόν. Η ζωγραφική της ιστορίας έπρεπε να εφεύρει μία νέα γλώσσα για να συνδυάσει το μεγαλειώδες με το σύγχρονο.

Ο David μάχιμος Ιακωβίνος ‘αναλαμβάνει’ τα πολιτιστικά. Στις 15 Απριλίου του 1792 οι Ιακωβίνοι διοργανώνουν στο Παρίσι μία γιορτή για την Ελευθερία, είναι η πρώτη μεγάλη δημόσια επίδειξη των Ιακωβίνων, και η πρώτη γιορτή την οποία σχεδιάζει εξ ολοκλήρου ο David. Κατασκευάζει ένα τεράστιο άρμα πάνω στο οποίο τοποθετεί μία κολοσσιαία φιγούρα της Ελευθερίας. Το άρμα συνοδεύουν δύο τεράστια πανό που απεικονίζουν τον Γουλιέλμο Τέλλο και τον Βρούτο, ήρωες φετιχ για τους Ιακωβίνους. Στις 17 Αυγούστου του 1792, ο David με την βοήθεια του Μαρά, θα εκλεγεί στην Εθνοσυνέλευση. Ο καλλιτέχνης εισέρχεται επισήμως στην πολιτική<sup>56</sup>. Στις 13 Νοεμβρίου του ίδιου έτους μετά από τον φλογερό λόγο του Saint Just<sup>57</sup> μέσα στην Εθνοσυνέλευση θα αποφασιστεί η κατατόμηση του Λουδοβίκου XVI και ο David ως ενεργός πολιτικός και εκλεγμένο μέλος θα την προσυπογράψει. Ο καλλιτέχνης κατέχοντας πλέον πολιτική δύναμη, επηρεάζει τις εξελίξεις. Ο λαός μέσω των αντιπροσώπων του έχει τη μοίρα στα χέρια του και καταδικάζει τον ηγεμόνα. Κανείς δεν θα μπορούσε να προμελετήσει μία τέτοια ενέργεια έστω και ένα χρόνο πριν.

Το σωτήριο έτος II (1793) της Επανάστασης, με βάση το νέο επαναστατικό ημερολόγιο, ο θεσμός της Βασιλικής Ακαδημίας των Τεχνών καταργείται. Η Κομμούνα των Τεχνών που είχε σχηματιστεί το 1790, μια ριζοσπαστική φράξια εντός της Ακαδημίας, ανέλαβε την ευθύνη του Salon. Στο μακροσκελή κατάλογο της έκθεσης συνδυάζεται η ιδιοφυία των καλλιτεχνών με την ελευθερία από οποιαδήποτε εσωτερική και εξωτερική παρέμβαση<sup>58</sup>. Ο ίδιος Ο David είχε προτείνει αυτές τις ενέργειες στο Μνημόνιο που έχει αναλάβει να συγγράψει σχετικά με την κοινωνική και πολιτική χρησιμότητα των τεχνών. Το Μνημόνιο είχε ως στόχο την κατάργηση της Ακαδημίας και τη ριζική αναθεώρηση της λειτουργίας των καλλιτεχνικών Salons. Στην Εθνική Συνέλευση στις 8 Αυγούστου του 1793 κατά την

---

55 Michel Regis, *David L'art et la politique*, ό.π., σσ. 68

56 ό.π., σσ. 78

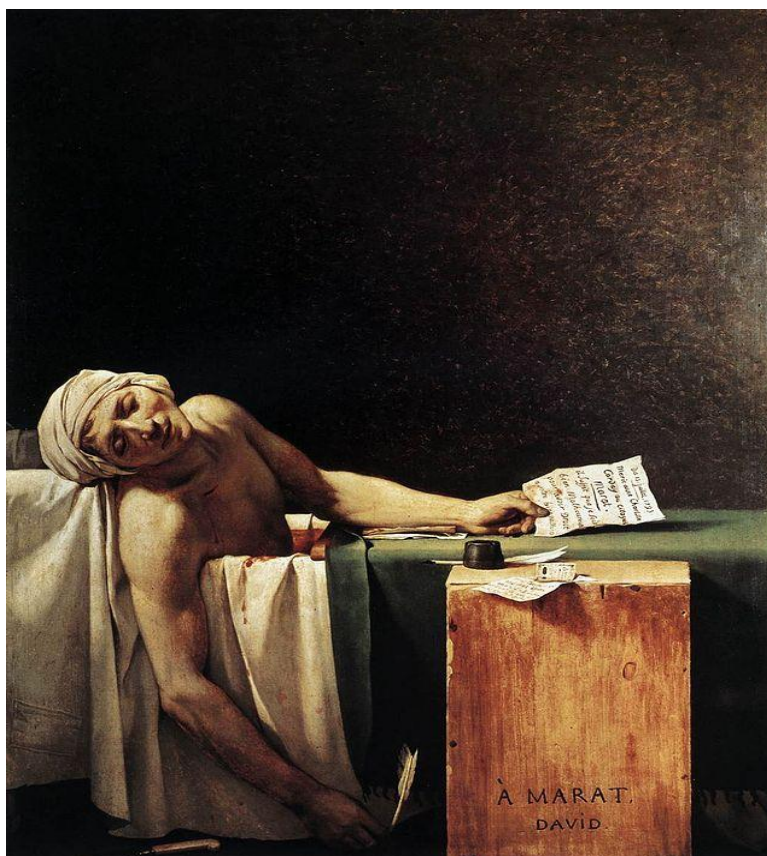
57 <http://www.antoinne-saint-just.fr/textes/13-11-92.html>

58 <https://sites.google.com/a/plu.edu/paris-salon-exhibitions-1667-1880/salon-de-1793>



διάρκεια της οποίας συζητήθηκαν οι κριτικές επιτροπές των καλλιτεχνικών μνημείων, ο David υποστήριξε ότι «οι τέχνες πρέπει να συμβάλουν αποφασιστικά στην δημόσια διαπαιδαγώγηση αλλά για να μπορέσουν να το κάνουν αυτό, θα πρέπει οι ίδιες να ανανεωθούν»<sup>59</sup>.

Η απόλυτη καινοτομία λοιπόν, ο καλλιτέχνης έρχεται σε ρήξη με το παρελθόν αλλά και τους θεσμούς. Ο νεοκλασικιστής David οδηγεί την τέχνη του από το προσωπικό στο κοινωνικό, από το άτομο στο σύνολο. Θεωρεί δε άξιους επιμορφωτές «τον Καλλιτέχνη, τον Ποιητή και τον Σοφό καθώς είναι οι μόνοι που μπορούν να εκπροσωπήσουν και να διαμορφώσουν το πνεύμα και τις καλλιτεχνικές προτιμήσεις του λαού»<sup>60</sup>. Διδάσκαλους όχι της αριστοκρατικής ελίτ όπως ήταν μέχρι τότε, αλλά του λαού, κυρίαρχο αίτημα του Διαφωτισμού. Ο ζωγράφος ζητά να αντληθούν θέματα πατριωτικά, εθνικά συνυφασμένα με τα επαναστατικά ιδεώδη της ισότητας, της ελευθερίας και της αδελφοσύνης.



8. Jacques Louis David, *Ο θάνατος του Μαρτά*, 1793

Στις 24 Ιουνίου 1793 η Συμβατική Συνέλευση, όργανο θεσμοθετημένο από τους Ιακωβίνους, ψήφισε το σύνταγμα της Πρώτης Γαλλικής Δημοκρατίας. Ηγετική φιγούρα στους κόλπους των Ιακωβίνων ο Jean-Paul Marat (1743-1793) γιατρός,

<sup>59</sup> Νίκη Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, ό.π., σσ. 29.

<sup>60</sup> Michel Regis, *David L'art et la politique*, ό.π., σσ.160

φυσικός μα πάνω από όλα ο εκδότης της εφημερίδας *L'ami du peuple*. Υποφέροντας από μία δερματική ασθένεια, έπρεπε να διεκπεραιώνει τις υποθέσεις του βυθισμένος σε ένα ανακουφιστικό μπάνιο. Ήταν εκεί που δέχτηκε το θανάσιμο κτύπημα από την Charlotte Corday στις 13 Ιουλίου του 1793. Η Corday προερχόμενη από τη λεγόμενη χαμηλή αριστοκρατία, οπαδός των Γιρονδίνων, διαπράττει την δολοφονία με ήσυχη, αν μπορεί κανείς να την περιγράψει με αυτό τον τρόπο τη συνειδησή της, αφού ενσυνείδητα θεωρεί ότι απάλλαξε την χώρα της από έναν κακό άνθρωπο<sup>61</sup>.

Ο Μαρά γίνεται αμέσως ένας μάρτυρας της ελευθερίας αλλά ταυτόχρονα και ένα σύμβολο πολιτικής προπαγάνδας. Στις 14 Ιουλίου, όταν η είδηση του θανάτου του τοιχοκολλείται σε όλο το Παρίσι, ένας ομιλητής κατά τη διάρκεια των εργασιών της Συνέλευσης, ζητά από το David να φτιάξει ένα ακόμη έργο. Στόχος του David ήταν να απεικονίσει τον Μαρά όπως ο ίδιος τον είχε δει την παραμονή της δολοφονίας, υμνώντας ταυτόχρονα τον πολιτικό Μαρά, τον φίλο του λαού: «Τον βρήκα σε μια στάση που μου έκανε εντύπωση. Είχε μαζί του ένα κομμάτι ξύλο πάνω στο οποίο έχει τοποθετήσει το μελάνι και το χαρτί. Το χέρι του έξω από την μπανιέρα, έγραφε τις τελευταίες σκέψεις του για τη σωτηρία των ανθρώπων»<sup>62</sup>.

Ο David φέρνει το θεατή μέσα στον ιδιωτικό χώρο του Μαρά, κάνοντάς τον μάρτυρα των στιγμών που ακολούθησαν μετά τον φόνο. Το κεφάλι και ο ώμος του έχουν γύρει προς τα κάτω, αλλά τα νεκρά χέρια ακόμη κρατούν την πένα και το χαρτί. Αυτό το στιγμιότυπο μεταξύ της τελευταίας αναπνοής και του θανάτου στο μπάνιο (χαρακτηριστικό που αντίκειται στους κανόνες του Νεοκλασικισμού), είχε άμεσο αντίκτυπο εκείνη την εποχή και έχει ακόμη και σήμερα σε όσους αντικρίζουν το έργο. Και πάλι ο David χρησιμοποίησε ένα σκοτεινό απροσμέτρητο φόντο για να επιτείνει τη σημασία. Πρόκειται για τη μεταμορφωτική δύναμη της συγκίνησης, δύναμη που ο David φαίνεται να διέθετε σε αξιοθαύμαστο βαθμό.

Ο David δεν προσθέτει τίποτα, στην προσπάθεια του να συγκινήσει: «Είναι ένας επικήδειος, σκληρός και στεγνός, σαν τα λόγια του Αντώνιου πάνω από τη σορό του Καίσαρα στην τραγωδία του Σαίξπηρ, πειστικός, όσο το κατηγορητήριο του Σεν Ζίστ για την καταδίκη του Λουδοβίκου του XVI. Είναι σαφής η αναφορά στον ηθικό κλασικισμό τον Roussin, στους γάλλους τραγικούς Κορνέιγ και Ρακίνα. Παραδόξως θα μπορούσε να λεχθεί πως ο David είναι ο γιανσενιστής της επανάστασης. Δεν σχολιάζει, παρουσιάζει το γεγονός, καταθέτει τη μουγκή και αμετακίνητη μαρτυρία των πραγμάτων που δηλώνουν το όνειδος του εγκλήματος και τα προτερήματα του δολοφονημένου»<sup>63</sup>.

Η μπανιέρα, μέσα στην οποία είχε βυθιστεί ο Μαρά για να καταπραΰνει τους πόνους του και όπου έγραφε τα μηνύματά του στο λαό δηλώνει την αρετή του

61 Eric Hobsbawm, *Η Εποχή των Επαναστάσεων*, ό.π., σσ. 104

62 Michel Regis, *David L'art et la politique*, ό.π., σσ. 85

63 Julio Argan, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, εκδ. Παν. Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2011, σελ. 44

πολιτικού άνδρα που υπέμενε τον πόνο για να εκπληρώσει το καθήκον του. Ένα ξύλινο κακοβαμμένο κασόνι για τραπεζάκι: μαρτυρεί τη φτώχεια, την ακεραιότητα του πολιτικού. Πάνω στο κασόνι μια επιταγή, ο Μαρά παρά τη φτώχεια του, την στέλνει σε κάποια γυναίκα που έχασε τον άντρα της στον πόλεμο και δεν έχει ψωμί για τα παιδιά της, μαρτυρεί το μεγαλείο της ψυχής του. Κάτω, σε πρώτο πλάνο, το μαχαίρι και η πένα: το όπλο της δολοφόνου και το όπλο του δημεγέρτη. Ως αντιπαραβολή αντιστοιχούν στο επάνω μέρος οι δύο γραμμένες σελίδες. Η εντολή να επιδοθεί στην άπορη η επιταγή (η καλοσύνη τον θύματος) και η κάλπικη ικεσία της Corday (η προδοσία της καλοσύνης).

Η σύνθεση του έργου είναι απόλυτα κλασική. Στηρίζεται σε οριζόντιους και κάθετους άξονες, οι οποίοι συνδέονται με μικρούς διαγώνιους άξονες. Ο κορμός του Μαρά, καθώς και τμήματα των χεριών του, όπως το αριστερό του μπράτσο και το τμήμα από τον αγκώνα ως την παλάμη στο δεξί χέρι, υλοποιούν μικρούς διαγώνιους άξονες, που στην κλασική σύνθεση βοηθούν στην αναίρεση της ακαμψίας των μεγάλων βασικών αξόνων. Το κεφάλι του Μαρά που είναι αριστερά στη σύνθεση είναι έκκεντρο, όπως ήταν το κεφάλι του νεκρού Χριστού σε πολλά έργα της παράδοσης με θέμα την Αποκαθήλωση. Στη σύνθεση οφείλεται και η αίσθηση της επιτύμβιας στήλης που δίνει το έργο. Πάνω στην επιφάνεια του κιβωτίου, η οποία ταυτίζεται με τη ζωγραφική επιφάνεια, ο David γράφει μια αφιέρωση που λειτουργεί και σαν υπογραφή: «*Στον Μαρά, Νταβίντ*».

Περισσότερο από το μισό του πίνακα είναι άδειο, είναι ένα αφηρημένο βάθος, χωρίς σημεία ζωής. Από τη χειροπιαστή παρουσία των πραγμάτων περνά στην ερημωμένη απουσία· από την πραγματικότητα στο τίποτε, από την ύπαρξη στην ανυπαρξία. Η κουπαστή της μπανιέρας, η μισή σκεπασμένη από ένα πράσινο ύφασμα κι η άλλη μισή από ένα άσπρο σεντόνι, είναι η διαχωριστική γραμμή των δύο περιοχών, των πραγμάτων και του τίποτα<sup>64</sup>. Τον Μαρά δεν τον στεφανώνει μία δόξα, για να περάσει στο Πάνθεον των αθανάτων, τον στεφανώνει το σκοτάδι που σου κόβει την ανάσα και σε βάζει σε σκέψεις. Δεν περιμένει να ανεβεί στα ουράνια, μένει εκεί μπροστά στα μάτια σου και σε αναγκάζει να αναρωτηθείς « και μετά τι;» Ο David δεν περιγράφει τη βία του φονικού ούτε την οδύνη της αγωνίας, ούτε τον πανικό του θανάτου αλλά, ως φιλόσοφος, το πέρασμα από την ύπαρξη στο τίποτε<sup>65</sup>.

Οι Νεοκλασικιστές χρησιμοποιούν την προοπτική για την απόδοση του χώρου, την απόδοση της ανθρώπινης μορφής και τα συνθετικά σχήματα της Αναγέννησης, καθώς αυτά συμπεριλαμβάνονται για ιστορικούς λόγους στη διδασκαλία της Ακαδημίας. Μπλοκάρουν όμως το βάθος με κάποιον τοίχο ή μια

---

64 ό.π.

65 ό.π., σσ. 45



κουρτίνα και μετατρέπουν τον προοπτικά αποδοσμένο χώρο σε ένα αβαθές «σκηνικό», που θυμίζει σκηνή θεάτρου.

Η διαφορά με τον David είναι ότι αυτό το κάνει με έναν εντελώς δικό του τρόπο. Ήδη στον *Όρκο των Ορατίων* το σκοτάδι κρύβει το βάθος και οι ήρωες, σαν ηθοποιοί, «παίζουν» σε πρώτο πλάνο<sup>66</sup>. Στον *Θάνατο του Μαρά* όμως το σκοτάδι δεν υπαινίσσεται καν έναν κρυμμένο χώρο που το φως θα μπορούσε να αποκαλύψει, αλλά δηλώνει το απόλυτο κενό, με τις πιθανές φιλοσοφικές του συμπαραδηλώσεις.



9. Caravaggio, *Ο ενταφιασμός του Χριστού*, 1603-1604

Για να αναδείξει τον Μαρά ως μάρτυρα, ο David φαίνεται να ανακαλεί τη σύνθεση από το έργο *Ο ενταφιασμός του Χριστού* του Caravaggio (εικ.9). Το θέμα που δεσπόζει είναι ο βραχίονας που πέφτει αλλά τον διαπερνά ένα τελευταίο ρίγος ζωής. Ο βραχίονας προβάλλεται επάνω στο λευκό και αποκλίνει ελάχιστα από την κατακόρυφο της πτυχής. Η εξιδανίκευση και οι αναφορές στη θρησκευτική εικονογραφία συντελούν στην ανάδειξη του Μαρά σε μάρτυρα της Επανάστασης. Ο φίλος του λαού είναι ο ένας άλλος Χριστός που θυσιάστηκε για την σωτηρία των πολλών.

---

<sup>66</sup> Νίκη Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας, ό.π.*, σσ. 18.

Στην καλλιτεχνική παραγωγή του David όπως και στο Roussin είναι συχνό το θέμα τον θάνατο: σαν πέρασμα από το παρόν σ' ένα χωρίς τέλος παρελθόν, από το δράμα στην κάθαρση. Μόνο πέρα από τη ζωή ξανάβρισκε εκείνη την κλασική γαλήνη που, για τον Roussin συνέδεε την παγανιστική ή νατουραλιστική αίσθηση με την πνευματική ή χριστιανική αίσθηση της ζωής<sup>67</sup>. Η φιλοσοφία του David δεν είναι χριστιανική ούτε παγανιστική, είναι αθειστική, όπως αναφέρει ο Giulio Carlo Argan. Γι' αυτόν ο Θάνατος δεν είναι παρά η ακινητοποίηση του παρόντος: τα πράγματα χωρίς ζωή. Όταν τίποτα δεν διαδραματίζεται, δεν υπάρχει χώρος ούτε χρόνος. Φως σημαίνει ζωή, σκοτάδι σημαίνει θάνατος: δεν μπορεί κανείς να σκέπτεται τη ζωή χωρίς να σκέπτεται τον θάνατο και αντιστρόφως.

Το τυπολογικό πρότυπο που χρησιμοποιεί τόσο στη σύνθεση όσο και στην απόδοση του σώματος του Μαρά, είναι αρχαίο, ενώ η απόδοση των αντικειμένων είναι ρεαλιστική. Ο David εισάγει την Νεωτερικότητα στην ιστορία της ζωγραφικής. Σύγχρονο θέμα με δηλωτική πρόθεση. Ως προς αυτό το θέμα, είναι εξαιρετικά ενδεικτική η άποψη που έχει για το έργο ο ποιητής και τεχνοκρίτης Baudelaire, ο οποίος, στα μέσα του 19ου αιώνα, εισηγείται τον νεολογισμό *modernité*, ως αναπόσπαστο μέρος του Ωραιοῦ, ανιχνεύοντάς τον «στην ποιητική διάσταση του ιστορικού, στην ικανότητα να αιχμαλωτίζει κανείς το αιώνιο μέσα από τις φευγαλέες όψεις του πρόσκαιρου»<sup>68</sup>.

Γράφει ο Baudelaire το 1846 για τον *Θάνατο του Μαρά*: «Όλες αυτές οι λεπτομέρειες είναι ιστορικές και πραγματικές, σαν ένα μυθιστόρημα του Μπαλζάκ. Το δράμα είναι εκεί, ζωντανό σε όλη την τρομερή φρίκη του, και είναι ένας περίεργος άθλος που κάνει αυτό το αριστούργημα ζωγραφικής του David ένα από τα μεγάλα αξιοπερίεργα της σύγχρονης τέχνης. Δεν υπάρχει τίποτα ασήμαντο, τίποτα μεμπτό σε αυτό. Ότι πιο θαυμάσιο σε αυτό το ασυνήθιστο ποίημα, είναι η ταχύτητα με την οποία το έφτιαξε ο καλλιτέχνης και όταν βυθιστεί κανείς στην ομορφιά του σχεδίου είναι εκεί που ξεκουράζεται το πνεύμα. Είναι το ψωμί του ισχυρού και ο θρίαμβος του πνευματισμού. Σκληρός όπως η φύση, αυτός ο πίνακας έχει όλο το άρωμα του ιδανικού. Ποιά ήταν αυτή η ασχήμια που ο ιερός Θάνατος έσβησε τόσο γρήγορα με την άκρη της φτερούγας του; Ο Μαρά μπορεί στο εξής να προκαλέσει τον Απόλλωνα, ο θάνατος μόλις τον φίλησε με τα ερωτευμένα του χείλη, και αναπαύεται στην ηρεμία της μεταμόρφωσής του. Υπάρχει σε αυτό το έργο κάτι το τρυφερό και κάτι που ταυτόχρονα πονά, στην κρύα ατμόσφαιρα αυτής της κάμερας, σ' αυτούς τους κρύους τοίχους, γύρω από αυτή την ψυχρή και πένθιμη μπανιέρα, τριγυρίζει μια ψυχή. Θα μας επιτρέψετε λοιπόν πολιτικοί όλων των κομμάτων κι εσείς ακόμη, άγριοι Φιλελεύθεροι του 1845 να λυγήσουμε μπροστά σ' αυτό το αριστούργημα του David;

---

67 Julio Argan, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, ό.π., σσ. 44

68 Νίκη Λοϊζίδη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, ό.π., σσ. 20-21

Αυτό το έργο ήταν ένα δώρο στην απελπισμένη πατρίδα και τα δάκρυά μας δεν είναι επικίνδυνα»<sup>69</sup>.

Στην κριτική του Baudelaire είναι φανερό ότι *Ο θάνατος του Μαρά* εμπεριέχει τη modernité, που για εκείνον είναι το «μισό» της τέχνης και πρέπει να συνδυαστεί με το «ανάλλαχτο και το αιώνιο» δηλαδή το απολύτως Ωραίο της Ακαδημίας, για να είναι το έργο ωραίο. Όμως ταυτοχρόνως –και αυτό ίσως είναι το σημαντικότερο –ο ποιητής αποκαθιστά το νόημα του έργου, αλλά και τη λειτουργία του, που είχαν τόσο πληγεί από τα γεγονότα που ακολούθησαν τη δημιουργία του και στα οποία θα αναφερθούμε παρακάτω.

Η κηδεία του Μαρά, για την οποία ήταν υπεύθυνος ο David, το βράδυ της δέκατης έκτης του Ιουλίου του 1793, ήταν ίσως το πιο συναισθηματικά φορτισμένο γεγονός της Επανάστασης, ίσως το πιο «θρησκευτικό». Η πομπή, κατά μήκος της αριστερής όχθης, διασχίζει όλο το Παρίσι και οι sans - culottes εκφράζουν αυθόρμητα την λατρεία τους. Οι μελωδίες αναμιγνύονται με τα πατριωτικά τραγούδια, παντού μυρίζει λιβάνι και μπαχαρικά. Ο φίλος του λαού θα ταφεί αρχικά στο κοιμητήριο της εκκλησίας των Cordeliers και τον Σεπτέμβριο του 1794 θα μεταφερθεί στο Πάνθεον. Ο λαός νιώθει λατρεία για τον Μαρά, είναι για αυτούς ένας νέος Χριστός<sup>70</sup>.

Στη διάρκεια της περιόδου της Τρομοκρατίας (Σεπτέμβριος 1793-Ιούλιος 1794) ο David συμπαρατάσσεται με τον Ροβεσπιέρο. Η Επιτροπή της Δημόσιας Ασφάλειας κατάφερε να επιτύχει πολλά και σημαντικά πράγματα για την Επανάσταση (καταστολή των επαρχιακών εξεγέρσεων, επιτυχή αντιμετώπιση της εχθρικής συμμαχίας των ευρωπαϊκών κρατών, ενίσχυση των χαμηλών τάξεων). Ακριβώς όμως αυτές οι επιτυχίες έκαναν βαθμιαία την ύπαρξη της Επιτροπής περιττή και την εμμονή της στην αναγκαιότητα της τρομοκρατίας αβάσιμη<sup>71</sup>. Τον Ιούλιο του 1794 είχε αρχίσει να ωριμάζει η ιδέα της ανατροπής του Ροβεσπιέρου, ο οποίος συλλαμβάνεται στις 27 Ιουλίου και την επομένη εκτελείται. Όταν λοιπόν η μάζα εγκατάλειψε τον ηγέτη, αυτός κατακρημνίστηκε και οδηγήθηκε στο κριώμα<sup>72</sup>.

Η στάση του David απέναντι στα γεγονότα αυτά είναι τουλάχιστον αμφιλεγόμενη. Απουσιάζει από τη σύλληψη και καταδίκη του Ροβεσπιέρου, αργότερα θα επικαλεστεί ξαφνική αδιαθεσία, και όταν ο ίδιος στις 31 Ιουλίου καλείται να απολογηθεί στο βήμα της Συμβατικής η εμφάνισή του είναι απογοητευτική: «Το πρόσωπο χλωμό και γεμάτο σταγόνες ιδρώτα που σχεδόν κυλούν μέχρι το πάτωμα» περιγράφει ο Delécluze, μαθητής και βιογράφος του, ο οποίος ήταν παρών στο δικαστήριο, ο ζωγράφος συλλαμβάνεται στις 2 Ιουλίου 1794

<sup>69</sup> Baudelaire, *Curiosité esthétiques, L'art romantique*, εκδ. Garnier, Paris 1962, σελ. 89-90

<sup>70</sup> Michel Regis, *David L'art et la politique*, ό.π., σσ. 86

<sup>71</sup> E. M. Burns, *Ευρωπαϊκή ιστορία. Ο δυτικός πολιτισμός: Νεότεροι χρόνοι*, εκδ. ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ, Θεσσαλονίκη, 2006, σελ. 443-444

<sup>72</sup> Eric Hobsbawm, *Η Εποχή των Επαναστάσεων*, ό.π., σσ. 108

και υπερασπίζεται τον εαυτό του απαρνούμενος τον Ροβεσπιέρο. Καταδικάζεται και οδηγείται στην φυλακή. Ο επίσημος ζωγράφος της Επανάστασης, αναστενάζοντας και φιλοσοφώντας πάνω στα παιχνίδια της μοίρας θα πει: «Τι μοιραίο ...Τι σου είναι μία Επανάσταση!»<sup>73</sup>.



10. Jacques Louis David, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1794

Αν συγκρίνουμε την αυτοπροσωπογραφία του David του 1791 (εικ.1) με αυτή του 1794 την οποία ζωγραφίζει μέσα στη φυλακή (εικ. 10) θα δούμε ότι οι αλλαγές στην όψη του ζωγράφου είναι αισθητές. Η ασφάλεια και η σιγουριά του Ιακωβίνου έχουν αντικατασταθεί από την θλίψη και το τρομαγμένο βλέμμα ενός ατόμου που έχει χάσει πια τις πολιτικές του ψευδαισθήσεις. Η πούδρα δεν υπάρχει πλέον στα μαλλιά, και η μυϊκή του προσώπου του, τόσο περίτεχνα απύουσα στο πρώτο έργο, εδώ είναι αισθητή. Ο David αποφασίζει στο εξής να είναι μόνο ζωγράφος, έτσι στην νέα αυτοπροσωπογραφία εμφανίζονται τα σύνεργά του: οι χρωστήρες, η παλέτα. Ο ζωγράφος ίσως αναγνωρίζοντας την ματαιότητα της πολιτικής, ίσως από φόβο, από εδώ και στο εξής αποφασίζει να αποστασιοποιηθεί από την πολιτική και να ασχολείται πλέον μόνο με την τέχνη του.

---

73 Michel Regis, *David L'art et la politique*, ό.π., σσ.93



Μια μέρα του χειμώνα του 1797, ο David γνωρίζει τον νέο φίλο του λαού, τον ένδοξο στρατηγό Βοναπάρτη. Κάνοντάς του το πορτραίτο, τον υμνεί στους μαθητές του: «Τι ωραίο κεφάλι, αγνό, κραταιό και όμορφο, όπως η αρχαιότητα...ο Βοναπάρτης είναι ο ήρωας μου.»<sup>74</sup>. Στις 9 Νοεμβρίου του 1799, ο Ναπολέοντας επιβάλλει προσωποπαγή δικτατορία. Μαθαίνοντας τα νέα ο πάλαι ποτέ επαναστάτης David αναφωνεί: «Πάντα πίστευα ότι δεν ήμασταν αρκετά ενάρετοι για να είμαστε δημοκράτες»<sup>75</sup>. Ο David έχει πια επιστρέψει στην ασφάλεια της τέχνης, μακριά από την πολιτική δράση. Ο ίδιος είχε δηλώσει «Ο καθένας από εμάς είναι υπεύθυνος για τα ταλέντα που έχει λάβει από τη φύση. Ο αληθινός πατριώτης πρέπει να χρησιμοποιεί πρόθυμα όλα τα μέσα για να διαφωτίσει τους συμπολίτες του και σε όλα του τα μεγάλα κατορθώματα οφείλουν να υπάρχουν πάντα παρόντες ο ηρωισμός και η αρετή.» Σεβόμενος λοιπόν αυτή του ακριβώς τη ρήση, αποφασίζει να ζωγραφίζει τις *Σαβίνες (1799)* το τελευταίο έργο του κατά την διάρκεια του 18<sup>ο</sup> αιώνα.



11. Jacques Louis David, *Οι Σαβίνες*, 1799

Ο David επιλέγει ως θέμα ένα θρυλικό επεισόδιο από την ιστορία της Ρώμης των αρχών του όγδοου αιώνα π.Χ., μία παύση εχθροπραξιών. Μετά την απαγωγή των Σαβίνων γυναικών από τους Ρωμαίους γείτονες τους, οι Σαβίνοι προσπάθησαν να πάρουν πίσω τις γυναίκες τους. Ελάχιστα όμως λεπτά πριν συναντηθούν και

<sup>74</sup> ό.π. , σσ. 101

<sup>75</sup> ό.π. , σσ. 102

ξεσπάσει η μάχη, οι γυναίκες μπαίνουν ανάμεσά τους, υποστηρίζοντας πως η μάχη δεν έπρεπε να γίνει καθώς θα χυνόταν συγγενικό αίμα. Ζητούν στους αντίπαλους, είτε να σταματήσουν, είτε να στρέψουν σε εκείνες πρώτα την οργή τους, εφόσον δεν θα άντεχαν στο τέλος της ημέρας να είναι χήρες ή ορφανές. Και οι δύο πλευρές σταμάτησαν συγκινημένες από τα λόγια των γυναικών. Οι Σαβίνοι εγκαταστάθηκαν στον Κυρηνάλιο Λόφο και για λίγο η Ρώμη είχε δύο βασιλιάδες: το Ρωμύλο και τον Τίτο Τάτιο. Αυτή ακριβώς τη στιγμή της διαμεσολάβησης θέλει να αποδώσει ο ζωγράφος. Στο κέντρο, η Hersilie διακόπτει τον αγώνα μεταξύ του συζύγου της, του βασιλιά της Ρώμης, και του πατέρα της, του βασιλιά των Σαβίνων.



12. Roussin, *Η Αρπαγή των Σαβίνων*, 1634/35

Συνθετικά το έργο αντλεί από το έργο του Roussin με το ίδιο θέμα. Ο David θέλει το δικό του έργο να φέρει την τέχνη στις αρχές των αρχαιοελληνικών προτύπων, το απόλυτα τραγικό, μπορεί να αποδοθεί μόνο με το απόλυτα κλασσικό. Δημιουργεί λοιπόν ένα έργο βασιζόμενος σε όλες τις αρχές του νεοκλασικισμού. Αρχαιοπρεπές σκηνικό, χώρος κατασκευασμένος με την προοπτική ρηχός, με σώματα γυμνά ζωγραφισμένα σαν αγάλματα που σχηματίζουν μικρές διαγώνιες και συνδέουν κάθετες και οριζόντιες γραμμές, οι κύριες φιγούρες στέκονται σαν να ποζάρουν για αρχαία γυμνά αγάλματα και όλη η σκηνή μοιάζει ακινητοποιημένη, ακολουθεί λοιπόν κατά γράμμα τις διδαχές του Winckelmann περί μίμησης των αρχαίων. Επί πλέον, όπως ζητούσε ο Διαφωτισμός, ο πίνακας λειτουργεί ως οδηγός παιδείας, αυτός είναι το μέσο που θα προσφέρει στον λαό ένα καλύτερο μέλλον.

Το έργο εξήρε τη δημόσια ειρήνη και την εθνική συμφιλίωση. Μία συναίνεση σύμφωνη με την ιδεολογία του Διευθυντηρίου<sup>76</sup>. Η αλληγορία ως έντονα διδακτική και συμβολίζοντας τον αδελφοκτόνο πόλεμο, εκπαιδεύει το κοινό στις συμφορές που μπορεί να επιφέρει και λειτουργεί ως παράδειγμα γεγονότος προς αποφυγή. Ο David εκθέτει τον πίνακα στην μεγάλη αίθουσα της πρώην Ακαδημίας Αρχιτεκτονικής στο Μουσείο του Λούβρου. Πρώτη φορά τίθεται αντίτιμο εισόδου και ορίζεται σε 1.80 γαλλικά φράγκα, ποσό ιδιαίτερα υψηλό για την Γαλλία της εποχής. Η κίνηση του ζωγράφου σκανδαλίζει και ξεσηκώνει αντιδράσεις. Ο ίδιος αρνείται τις κατηγορίες περί απληστίας και δηλώνει πως μοναδικός σκοπός του είναι η οικονομική ανεξαρτησία του καλλιτέχνη: «*Η ευγενής ανεξαρτησία της ιδιοφυΐας*». Το εγχείρημα του στέφεται με επιτυχία αφού ο καλλιτέχνης καταφέρνει να συγκεντρώσει 65.000 φράγκα και να αγοράσει με αυτά ένα αγρόκτημα<sup>77</sup>.

Ο Stendhal περιγράφει στον πρόλογο του έργου του *Racine et Shakespeare* (1823) τον David ως “genie audacieux” τολμηρή μεγαλοφυΐα καθώς αναγνώρισε ότι το αρχικό του στυλ ένα τροποποιημένο rococo ήταν εντελώς άχρηστο για την απεικόνιση σκηνών ενεργητικής ηθικής δράσης και ως αποτέλεσμα οδηγήθηκε σε έργα όπως *Ο όρκος των Ορατίων* ή *ο Θάνατος του Μαρά*. Τα ίδια τα γεγονότα οδηγούσαν τον David σε έναν μοντέρνο κόσμο που ίσως και ο ίδιος δεν τον αντιλαμβανόταν απόλυτα. Ο Stendhal, ανιχνεύοντας στο έργο του David στοιχεία ρεαλισμού και ρομαντισμού το ενεργοποιεί εκ νέου<sup>78</sup>. Για αυτόν, ο David εξοστράκισε από τον νεοκλασικισμό την παγωμένη και άκαμπτη απεικόνιση. Όπως αναφέρει στην κριτική του, στη *Journal de Paris* στις 12 Σεπτεμβρίου του 1824: «Οι πίνακες του νεοκλασικισμού ήταν καλά έργα, ζωγραφισμένα με σοφία, την πιο κατάλληλη στιγμή αλλά προκαλούσαν ανία. Μόλις όμως εμφανιστεί η ανία στις καλές τέχνες, τότε όλα έχουν τελειώσει»<sup>79</sup>.

Κατά την διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ελάχιστοι πέραν του Stendhal θεωρούσαν τον David μία τολμηρή μεγαλοφυΐα και οι περισσότεροι έβλεπαν ένα καλλιτέχνη που πέρασε από το στρατόπεδο της Γαλλικής Επανάστασης σε αυτό του Ναπολέοντα. Στο έργο των αδερφών Goncourt, *Η Τέχνη του 18<sup>ου</sup> αιώνα*, που δημοσιεύθηκε από το 1859 έως το 1875, ο David έχει αποκλειστεί παρόλο που με όρους ζωγραφικής τόσο το έργο του όσο και ο ίδιος ήταν το μέγιστο απότοκο της νεοκλασικιστικής παράδοσης του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Ο ίδιος όμως θεωρείτο σχεδόν αναρχικός, ήταν δημοκράτης και βασιλοκτόνο, κατά συνέπεια το να συμπεριληφθεί στο έργο θα ήταν ένα φανταχτερό παράδειγμα έλλειψης κοινωνικής συμπεριφοράς<sup>80</sup>.

---

<sup>76</sup> ό.π., σσ. 96.

<sup>77</sup> ό.π., σσ. 103

<sup>78</sup> Anita Brookner, *The genius of the Future*, ό.π., σσ. 49

<sup>79</sup> Michel Levey, *Rococo to Revolution*, ό.π., σσ. 164

<sup>80</sup> Anita Brookner, *The genius of the Future*, ό.π., σσ. 134

Τα έργα του David από το 1780 έως το 1799 χρησιμοποιήθηκαν ως εργαλεία εκπαίδευσης και προπαγάνδας από την νεοσύστατη Γαλλική Δημοκρατία και ο ζωγράφος της Επανάστασης ανέλαβε να κάνει την τέχνη κομμάτι της λαϊκής επιμόρφωσης, υμνώντας ιδεώδη όπως η δημοκρατία, ο όρκος στην πατρίδα, ο θαυμασμός προς τους λαϊκούς αγωνιστές και η ομόνοια. Ο 18<sup>ος</sup> αιώνας και ο γαλλικός ορθολογισμός οδήγησαν σε μία πολιτιστική αισιοδοξία. Το εθνικό μουσείο, το πρώτο δημόσιο μουσείο, αυτό του Λούβρου, όπως θα δούμε, ιδρύθηκε στην Γαλλία του 18<sup>ου</sup> αιώνα, καθιστώντας την τέχνη προσβάσιμη σε όλους. Σήμερα τα έργα του David, βρίσκονται εντός μουσείων και πληθώρα επισκεπτών από όλο τον κόσμο έρχονται σε επαφή μαζί τους. Το μουσείο ως εκπαιδευτικός θεσμός αλλά και τόπος έκθεσης, δίνει στον επισκέπτη την δυνατότητα να λάβει μία γενική γνώση και να προχωρήσει σε μία προσωπική ερμηνεία του εκθέματος. Όμως ο σύγχρονος επισκέπτης γνωρίζει τον επαναστάτη- ζωγράφο, μπορεί να ερμηνεύσει τα έργα του ως πολιτικά;

## ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

### 3.1. Το Εθνικό Μουσείο του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο αρχαιοελληνικός όρος «*μουσείον*» που αναφέρονταν στον ναό αφιερωμένο στις Μούσες, τις κόρες του Δία και της Μνημοσύνης, προστάτιδες των τεχνών, προσέλαβε ποικίλες σημασίες ανά τους αιώνες. Κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα υποδήλωνε κυρίως το χώρο φύλαξης και παρουσίασης στο ευρύ κοινό αρχαιοτήτων, έργων τέχνης και δειγμάτων φυσικής ιστορίας<sup>81</sup>. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης ο όρος παραπέμπει στις ιδιωτικές συλλογές της ευρωπαϊκής αριστοκρατίας, ενώ στον 17<sup>ο</sup> αιώνα σχετίζεται με την πληρότητα των εγκυκλοπαιδικών γνώσεων και την «ευρεία κάλυψη ενός γνωστικού αντικειμένου». Στα μέσα του ίδιου αιώνα στην Ευρώπη χρησιμοποιείται ο λατινικός όρος *musaeum* για τον προσδιορισμό συλλογών με περίεργο αντικείμενα (*cabinets des curiosités*). Στα τέλη του 17ου, αρχές του 18ου, αιώνα καθιερώθηκε ο όρος μουσείο για συγκεκριμένα κτήρια που στέγαζαν συλλογές αντικειμένων. Οι απαρχές του δημόσιου- εθνικού μουσείου εντοπίζονται, συνήθως, είτε στην ίδρυση του Ασμολιανού Μουσείου (*Ashmolean Museum*) το 1683 είτε στο άνοιγμα της Μεγάλης Πινακοθήκης στο ανάκτορο του Λούβρου το 1793<sup>82</sup>. Για αυτό το λόγο θα επικεντρωθούμε στο μουσείο του Λούβρου ως υπόδειγμα και προπομπό αυτού που θα καθιερωθεί ως «εθνικό μουσείο».

(Λούβρο, φωτ. αρχείο : Παναγιώτα Νιάρου)

Το εθνικό μουσείο εμφανίζεται στην Γαλλία σαν μία προνομιακή μορφή πολιτικής και πολιτιστικής παράδοσης που συνδέεται άμεσα με την κρατική ηγεσία

<sup>81</sup> Δάφνη Βουδούρη, *Κράτος και Μουσεία*, εκδ. Σάκκουλα, Αθήνα 2003, σελ. 87.

<sup>82</sup> Jeffrey Abt, «Οι απαρχές του δημόσιου Μουσείου» στο Sharon Macdonald (επιμ.): *Μουσείο και Μουσειακές Σπουδές*, εκδ. Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Πειραιώς, Αθήνα 2012, σελ. 177



καθιστώντας το εθνικό μουσείο ένα σαφώς εθνικό εγχείρημα μείζονος πολιτικού κύρους και συμβολικής αξίας<sup>83</sup>. Τα εθνικά μουσεία αποτελούν κεντρικό άξονα συγκρότησης της πολιτιστικής πολιτικής κάθε κράτους και σημαντικά ιδεολογικά εργαλεία στην υπηρεσία της κατασκευής μιας ενιαίας, ενοποιητικής και ένδοξης εθνικής ταυτότητας<sup>84</sup>. Η Γαλλική Επανάσταση είναι γεγονός σταθμός στην ιστορία των μουσείων καθώς αυτή η μοναδική πολιτική αναταραχή είχε ως αποτέλεσμα μία από τις μαζικότερες μεταβιβάσεις περιουσιακών στοιχείων στην ιστορία της Ευρώπης.

Το 1789 οι επαναστάτες δήμευσαν την εκκλησιαστική περιουσία και στην συνέχεια εκείνη της βασιλικής οικογένειας, των εμιγκρέ και των βασιλικών ακαδημιών, συμπεριλαμβανομένων των συλλογών τους από πίνακες και γλυπτά. Ο συνδυασμός των πράξεων αυτών αποτελούσε παράδειγμα μετάθεσης της ηγεμονίας από την βασιλική οικογένεια στο λαό και, στο όνομα του λαού, μετέτρεπε τις δημευμένες συλλογές σε εθνική πολιτιστική κληρονομιά. Η μετατροπή του πάλαι ποτέ βασιλικού Λούβρου σε πραγματικά δημόσιο χώρο, σε χώρο όπου οι θησαυροί των αντιπάλων του λαού ήταν πλέον προσβάσιμοι, κατέστησε χειροπιαστά τα επιτεύγματα της Επανάστασης με απaráμιλλο τρόπο<sup>85</sup>. Με απόφαση της Εθνοσυνέλευσης αποφασίστηκε το κτιριακό συγκρότημα να μετατραπεί οριστικά σε μουσείο και να ονομαστεί σε «Κεντρικό Μουσείο των Τεχνών», «Μουσείο της Δημοκρατίας» και μετά «Γαλλικό Μουσείο»<sup>86</sup>. Ένα άσυλο τεχνών που θα επαύξανε την δόξα του έθνους, θα ήταν έμπνευση για τους σύγχρονους καλλιτέχνες και θαυμαστό αξιοθέατο για τους ξένους.

Στις 17 Οκτωβρίου 1792, ο υπουργός εξωτερικών της Γαλλίας Roland, εκφράζει τα ίδια συναισθήματα στην επιστολή του προς τον David: «όπως το εννοώ εγώ, το Λούβρο θα πρέπει να έλκει και να εντυπωσιάζει τους ξένους. Θα πρέπει να καλλιεργεί το γούστο για τις καλές τέχνες, να παρέχει απόλαυση στους λάτρεις της τέχνης και να λειτουργεί ως σχολείο για τους καλλιτέχνες. Θα πρέπει να είναι προσβάσιμο σε όλους. Να είναι μνημείο εθνικό. Δεν θα υπάρχει ούτε ένα άτομο που να μην έχει το δικαίωμα να το απολαύσει. Θα ασκήσει τέτοια επιρροή στο νου, θα εξυψώσει τόσο την ψυχή, θα συναρπάσει τόσο την καρδιά, που θα αποτελεί έναν από τους εντυπωσιακότερους τρόπους διακήρυξης της λαμπρότητας της Γαλλικής Δημοκρατίας.»<sup>87</sup> Ο Roland, ζητά από το μουσείο να ακολουθήσει την διττή αισθητική θεωρία της τέχνης, να συνδυάσει το απολύτως ωραίο με το υψηλό. Να υμνήσει αλλά

<sup>83</sup> F. Bodenstein- D. Poulot, *Τα Εθνικά Μουσεία της Γαλλίας*, στο *Εθνικά Μουσεία στην Νότια Ευρώπη*, εκδ. Καλειδοσκόπιο, Αθήνα 2012, σελ. 180

<sup>84</sup> Α. Μπούνια- Α. Γκαζή, *Εθνικά Μουσεία στη Νότια Ευρώπη*, εκδ. Καλειδοσκόπιο, Αθήνα 2012, σελ. 9.

<sup>85</sup> Jeffrey Abt, «Οι απαρχές του δημόσιου μουσείου» στο Sharon Macdonald (επιμ.): *Μουσείο και Μουσειακές Σπουδές*, ό.π., σσ. 195.

<sup>86</sup> F. Bodenstein- D. Poulot, «Τα Εθνικά Μουσεία της Γαλλίας», στο Αλεξάνδρα Μπούνια, Ανδρομάχη Γκαζή (επιμ.): *Εθνικά Μουσεία στην Νότια Ευρώπη*, εκδ. Καλειδοσκόπιο, Αθήνα 2012, σελ. 181-186

<sup>87</sup> Susan Pearce, *Μουσεία, Αντικείμενα, Συλλογές*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2002, σελ. 148.

και να συγκινήσει, να προκαλέσει ακραία συναισθήματα ατομικής και εθνικής υπερηφάνειας.

Το 1793, το Λούβρο κατέστη το πρότυπο για την ορθή σύσταση ενός νέου εθνικού μουσείου τέχνης<sup>88</sup>. Πριν τα εγκαίνια του η «Εγκυκλοπαίδεια» του Diderot, είχε αφιερώσει ένα άρθρο στο τι ήλπιζε να γίνει το Λούβρο. Το μουσείο αποτέλεσε το άμεσο πνευματικό απότοκο των αρχών του Διαφωτισμού, όπως αυτές εφαρμόστηκαν από τη Γαλλική Επανάσταση. Η εξιδανίκευση της επιστήμης, της τεχνολογίας και της προόδου μετατρέπονται σε νέα θρησκεία και το σταθερά αναδυόμενο νεωτερικό άτομο<sup>89</sup>. Το Λούβρο ήταν το πρώτο μουσείο που οργάνωσε και εξέθεσε τις συλλογές ζωγραφικής ανά σχολή και όχι ανά ζωγράφο. Η δημοκρατία και η ισότητα έπρεπε να εκφραστούν και στον τρόπο έκθεσης. Οι πίνακες συνοδεύονταν από πληροφοριακές λεζάντες και υπήρχε ένας μικρός οδηγός περιήγησης στο μουσείο. Το κοινό γινόταν δεκτό στο μουσείο χωρίς εξαιρέσεις και δεν υπήρχε αντίτιμο εισόδου<sup>90</sup>.

Τον Ιανουάριο του 1794, ο David σε μία έκθεση του προς την Εθνοσυνέλευση γράφει: «Μην κάνετε το λάθος, πολίτες να νομίσετε ότι ένα μουσείο είναι ένας τόπος για την άχρηστη συσσώρευση πολυτελών ή επιπόλαιων αντικειμένων, που δεν έχουν άλλο λόγο ύπαρξης από το να ικανοποιούν την περιέργεια. Το Μουσείο πρέπει να γίνει ένα εντυπωσιακό σχολείο (...) Νομοθέτες ήρθε ο καιρός να ανακόψετε τον δρόμο της Άγνοιας. Δέστε της τα χέρια. Σώστε το Μουσείο, σώστε τα προϊόντα που μια μόνο κίνηση μπορεί να καταστρέψει και που η φειδωλή φύση ίσως να μην ξαναφτιάξει ποτέ».<sup>91</sup> Ο David που με την τέχνη του προσπάθησε να αφυπνίσει και να εκπαιδεύσει το γαλλικό λαό, προσδίδει τώρα και στο μουσείο το βασικό του χαρακτηριστικό, τον παιδευτικό χαρακτήρα. Αυτή η προσπάθεια του Λούβρου να καταστήσει αναγνωρίσιμο και εκπαιδευτικό το ορατό δεν ήταν απολύτως επιτυχής.

Η Γαλλική Επανάσταση άνοιξε το Λούβρο στο κοινό και εξήρε την ικανότητά του να λειτουργήσει ως χώρος φιλοξενίας νέων μορφών «πολιτικής θέασης», όπου οι αρετές ενός συνόλου δημοκρατικών πολιτών θα ενδυναμώνονταν, ωστόσο οι πρακτικές του μουσείου προϋπέθεταν ένα κοινό το οποίο ελάχιστα διέφερε από εκείνο που είχαν διαμορφώσει τα προ-επαναστατικά σχέδια. Το μουσείο του Λούβρου δεδηλωμένα οργανώθηκε προκειμένου να επιτελέσει την πολιτική αποστολή του να μετατρέψει τα φιλομοναρχικών πεποιθήσεων υποκείμενα σε δημοκρατικούς πολίτες<sup>92</sup>. Στο μουσείο, ο πλούτος της συλλογής είναι ακόμα μια ένδειξη του εθνικού πλούτου και εξακολουθεί να έχει ως στόχο τον εντυπωσιασμό. Αλλά τώρα το κράτος, ως μια αφηρημένη οντότητα, αντικαθιστά το βασιλιά ως

<sup>88</sup> Carol Duncan, *Civilizing rituals: inside public art museums*, εκδ. Routledge, London 1995, σελ 21.

<sup>89</sup> Πάνος Τζώνος, *Μουσείο και Νεωτερικότητα*, εκδ. Εντευκτηρίου, Θεσσαλονίκη 2014, σελ.32

<sup>90</sup> Ανδρομάχη Γκαζή, «Από τις Μούσες στο Μουσείο», στο περιοδ. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τεύχος 70 Αθήνα 2004.

<sup>91</sup> Χατζηνικολάου, *Η τέχνη της Γαλλικής Επανάστασης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 1994, σελ 235.

<sup>92</sup> Donald Preziosi, « Ιστορία της τέχνης και μουσειολογία», στο Sharon Macdonald (επιμ.): *Μουσείο και Μουσειακές Σπουδές*, εκδ. Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Πειραιώς, Αθήνα 2012, σελ. 103.

οικοδεσπότη. Η αλλαγή αυτή επαναπροσδιορίζει τον επισκέπτη. Αυτός δεν είναι πλέον υποδεέστερος ενός πρίγκιπα ή ενός άρχοντα. Τώρα το μουσείο απευθύνεται στον πολίτη και ως εκ τούτου σε έναν μέτοχο της πολιτείας<sup>93</sup>.

Μία σειρά νέων υποκειμένων αναδείχτηκαν μέσα από αυτή την διαδικασία, ο πολίτης- επισκέπτης του μουσείου με το αναφαίρετο δικαίωμα του στην μόρφωση, ο «έφορος» με τις εξειδικευμένες γνώσεις τις οποίες καλείται να θέσει στην υπηρεσία των πολιτών, και η πολιτεία – κράτος, ως παράγοντας επιφορτισμένος, μεταξύ άλλων με την διαπαιδαγώγηση των πολιτών και την διεύρυνση των πολιτισμικών οριζόντων τους. Με αυτή του την ιδιότητα το κράτος αντικαθιστούσε πλέον τον ηγεμόνα-συλλέκτη<sup>94</sup>.

Μια από τις πρωταρχικές λοιπόν, λειτουργίες του δημόσιου μουσείου ήταν να παρουσιάσει τον υλικό πολιτισμό. Τα μουσεία του δέκατου ογδού αιώνα, είχαν ως σκοπό να «μιλήσουν στα μάτια». Η μάθηση μέσω της οπτικής λογίζονταν πιο αποτελεσματική από τη μάθηση μέσα από τις λέξεις, ειδικά για εκείνους που είχαν δεν είχαν το πλεονέκτημα να μπορούν να ακολουθήσουν μία μακροχρόνια εκπαίδευση<sup>95</sup> ακριβώς όπως είχαν χρησιμοποιηθεί και τα έργα του David από το 1780 έως το 1799 για να δημιουργήσουν μία πολιτική συνείδηση στους επαναστάτες. Το νεοσύστατο δημόσιο μουσείο θα μπορούσε να βοηθήσει στην ανύψωση του επίπεδο των λαϊκών προτιμήσεων, θα μπορούσαν να μειώσει την ελκυστικότητα της ταβέρνας, αυξάνοντας έτσι τη νηφαλιότητα και την εργατικότητα του λαού. Θα μπορούσε να βοηθήσει στην πρόληψη των ταραχών και ίσως να τις ανατρέψει. Αναλόγως της περιπτώσεως, η εμπλοκή των θεσμικών οργάνων και των πρακτικών της υψηλής κουλτούρας σε αυτά τα καθήκοντα σηματοδοτούσε μια βαθιά αλλαγή στην αντίληψη και στις σχέσεις, σχετικά με την άσκηση της κοινωνικής και πολιτικής εξουσίας<sup>96</sup>.

### **3.2. Μοντέλα και θεωρίες Επικοινωνίας**

Κατά το δεύτερο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα, το κίνητρο όλων των εμπειριών θεωρούνταν η επιθυμία να συλλέξει κανείς πληροφορίες, να εμπλουτίσει τις γνώσεις του για κάποιο θέμα και να ικανοποιήσει, γενικά, την περιέργειά του για τον κόσμο. Κυρίαρχη ήταν η άποψη ότι τα άτομα εισέρχονται στην κατάσταση της μάθησης δίχως να γνωρίζουν τίποτα, ή σχεδόν τίποτα, και ότι, ύστερα από την κατάλληλη εκπαιδευτική παρέμβαση, εξέρχονται «γνωρίζοντας» κάτι. Αυτό το «κάτι» είναι η γνώση που ο διδάσκων ή με μουσειακούς όρους, ο σχεδιαστής της έκθεσης επέλεγε

<sup>93</sup> Tony Bennett, *The birth of the museum*, εκδ. Routledge, London 1995, σελ. 38.

<sup>94</sup> Eilean Hooper-Greenhill, *Το μουσείο και οι πρόδρομοί του*, εκδ. Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Πειραιώς, Αθήνα 2006, σελ 166.

<sup>95</sup> Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the interpretation of Visual Culture*, εκδ. Routledge, London, 2000, σελ. 14.

<sup>96</sup> Tony Bennett, *The birth of the museum*, ό.π., σσ. 21.

για λογαριασμό τους<sup>97</sup>. Η Eilean Hooper-Greenhill αναφέρει ένα μοντέλο που καταγράφει ο Cameron το 1968. Βλέπουμε λοιπόν, στο Διάγραμμα 1, ένα μοντέλο γραμμικό και μονοδιάστατο, όπου ο επισκέπτης έχει παθητικό ρόλο, ενώ η διαδικασία επικοινωνίας ξεκινάει μόνο και πάντα από τον επιμελητή<sup>98</sup>.

Πομπός (επιμελητής) > μέσο (αντικείμενο) > δέκτης (επισκέπτης)

Διαγρ. 1 (βασισμένο στον Cameron,1968)

Από τη μία μεριά έχουμε τον επιμελητή των συλλογών (πομπός) να επικοινωνεί με βάση την εμπειρία και τις γνώσεις του μέσω των συλλόγων στο μουσείο (μέσο), και με γραμμικό και μονοδιάστατο τρόπο, από την άλλη μεριά βρίσκεται ο επισκέπτης (δέκτης), που παθητικά δέχεται τα μηνύματα. Το νεοσύστατο εθνικό μουσείο δεν προχώρησε σε καμία προσπάθεια εκπαίδευσης του νέου κοινού του μουσείου στην προσέγγιση και την ερμηνεία των εκτιθέμενων έργων τέχνης, ούτε αγκάλιασε το Λούβρο τις λαϊκές τέχνες, τις ριζωμένες στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων<sup>99</sup>.

Στο πέρασμα του χρόνου, τα σύγχρονα μουσεία αρχίζουν να απορρίπτουν αυτό το μοντέλο και αναζητούν τρόπους επικοινωνίας με το κοινό, που είναι πιο κοντά στο μοντέλο που προτείνει η Hooper-Greenhill. (Διάγραμμα 2).

Ομάδα επαγγελματιών που επικοινωνούν	μηνύματα μέσα νοήματα	Ενεργητικοί κατασκευαστές Μηνυμάτων
--	-----------------------------	---

Διάγρ. 2

Το μοντέλο αυτό βλέπει την επικοινωνία και κατά συνέπεια την μάθηση στο μουσείο ως μια σύνθετη διαδικασία όπου ο επιμελητής αντικαθίσταται από μια ομάδα επαγγελματιών, για παράδειγμα ο επιμελητής, ο μουσειοπαιδαγωγός, ο σχεδιαστής, ο συντηρητής που επικοινωνούν μεταξύ τους με κοινό στόχο την αποστολή του μηνύματος, ενώ ο επισκέπτης δεν είναι παθητικός δέκτης αλλά κατασκευάζει ενεργά τα δικά του νοήματα με βάση τις προηγούμενες εμπειρίες, γνώσεις και αξίες που επηρεάζουν την ερμηνεία που δίνει. Τα δε μέσα και σε αυτά συμπεριλαμβάνονται όλα τα μέσα επικοινωνίας του μουσείου, από τις εκθέσεις, μέχρι το κτίριο, το

<sup>97</sup> John Falk- Lynn Dierking- Marianna Adams, « Μουσεία και αυτόβουλη μάθηση», στο Sharon Macdonald (επιμ.): *Μουσείο και Μουσειακές Σπουδές*, εκδ. Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Πειραιώς, Αθήνα 2012, σελ. 451.

<sup>98</sup> Hooper-Greenhill E. «Σκέψεις για τη μουσειακή εκπαίδευση και επικοινωνία στη μεταμοντέρνα εποχή», στο περιοδ. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τεύχος 72, Αθήνα 1999, σελ. 47.

<sup>99</sup> Tony Bennett, «Πολιτική Θέση: Τα μουσεία και η οργάνωση της όρασης» στο Sharon Macdonald (επιμ.): *Μουσείο και Μουσειακές Σπουδές*, εκδ. Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Πειραιώς, Αθήνα 2012, σελ. 374.

προσωπικό και το πωλητήριο, ορίζονται ως ο κύριος χώρος μεταξύ αυτών που επικοινωνούν και αυτών που κατασκευάζουν μηνύματα, όπου πολλά, διαφορετικά και συχνά αντιφατικά δομούνται ξανά και ξανά σε μια κατάσταση διαρκούς κίνησης<sup>100</sup>.

Στο χώρο της εκπαίδευσης εντός του σύγχρονου μουσείου, μεγάλη επιρροή ασκούν τις τελευταίες δεκαετίες οι κονστρουκτιβιστικές θεωρίες. Σύμφωνα με το μοντέλο αυτό, η γνώση θεωρείται ότι δημιουργείται μέσα από μια σύνθετη διαδικασία αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο μαθητευόμενο και το κοινωνικό του περιβάλλον. Έρχονται δε αυτές οι θεωρίες σε αντίθεση με τα προηγούμενα παραδοσιακά μοντέλα, όπως αυτό της θετικιστικής θεωρίας της γνώσης, το οποίο θεωρεί ότι υπάρχει αντικειμενική εξωτερική πραγματικότητα, την οποία κανείς να μπορεί να παρατηρεί, να μετρήσει και να αποκτήσει σταδιακά. Ο George Hein, κύριος υποστηρικτής της εξηγεί πως το μουσείο μπορεί να ακολουθήσει το κονστρουκτιβιστικό μοντέλο στην πράξη. Το μουσείο μεταξύ άλλων οφείλει να δημιουργήσει συνδέσεις με πράγματα που είναι ήδη οικεία στον επισκέπτη, προσφέροντας παράλληλα και καινούργιες διανοητικές προκλήσεις για μάθηση και εμπλοκή με το άγνωστο, αν θέλει να εκπληρώσει τον εκπαιδευτικό του ρόλο, θέτοντας στο επίκεντρο των εκθέσεων περισσότερα αντικείμενα που είναι οικεία στους επισκέπτες<sup>101</sup>.

Η θεωρία των πολλαπλών ευφυϊών που πρότεινε ο Howard Gardner, καθηγητής Ψυχολογίας στο Harvard, διακρίνει επτά διαφορετικούς τύπους ευφυΐας: τη γλωσσική, τη λογική/μαθηματική, τη μουσική, τη χωρική, τη σωματική, τη διαπροσωπική (οι κοινωνικές δεξιότητες) και την ενδοπροσωπική (η διαίσθηση) και λειτουργεί συμπληρωματικά στην κονστρουκτιβιστική θεωρία του Hein, για τα μουσεία. Η θεωρία αυτή πιστεύει ότι το μουσείο προσφέρει πολύτιμες ευκαιρίες για δραστηριότητες που χρησιμοποιούν όλα τα είδη ευφυΐας και συμπληρώνουν την επίσημη εκπαίδευση, επιτρέποντας σε κάθε επισκέπτη να ακολουθήσει το δικό του ρυθμό και τα προσωπικά του ενδιαφέροντα<sup>102</sup>.

Η παγκοσμιοποίηση έχει διαφοροποιήσει σαφώς τον ρυθμό της αλλαγής του κόσμου μας και σε ένα βαθμό έχει συνδέσει πλέον το τοπικό, εθνικό στοιχείο με το παγκόσμιο. Μέσα σε αυτό το εννοιολογικό πλαίσιο τα μουσεία είναι χώροι στους οποίους οι άνθρωποι μπορούν να εξερευνήσουν τις προσωπικές τους πεποιθήσεις εν τω μέσω καθολικών αληθειών, μπορούν να επιδείξουν στο πλατύ κοινό πώς διαμόρφωσαν τα γεγονότα και οι πεποιθήσεις των ανθρώπων του παρελθόντος την

---

<sup>100</sup> Μαρία Οικονόμου, *Μουσείο: Αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός; Μουσειολογικοί προβληματισμοί και ζητήματα*. .ό.π., σσ. 81-82.

<sup>101</sup> Μαρία Οικονόμου, *Μουσείο: Αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός; Μουσειολογικοί προβληματισμοί και ζητήματα*. .ό.π., σσ. 86-88.

<sup>102</sup> Μαρία Οικονόμου, *Μουσείο: Αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός; Μουσειολογικοί προβληματισμοί και ζητήματα*, .ό.π., σσ. 91.

εμπειρία του παρόντος. Ιδρύματα όπως τα μουσεία δημιουργήθηκαν αρχικά για να διασώσουν εκείνα που μπορούσαν να εξεταστούν, να μετρηθούν, να καταταγούν, να ονομαστούν και που παρουσιάσουν μια οικουμενική έγκυρη και βάσιμη εικόνα του κόσμου <sup>103</sup>.

Με βάση το νεότερο Καταστατικό του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων (1989), ο ρόλος του μουσείου διευρύνεται και το ίδιο ορίζεται ως «μόνιμος θεσμός μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα, στην υπηρεσία της κοινωνίας και της ανάπτυξης, ανοιχτός στο κοινό, ο οποίος αποκτά, συντηρεί, ερευνά, γνωστοποιεί και κυρίως εκθέτει υλικές μαρτυρίες του ανθρώπου και του περιβάλλοντος του με σκοπό τη μελέτη, την εκπαίδευση και την ψυχαγωγία.<sup>104</sup>» Βάσει του σύγχρονου ορισμού τους, τα μουσεία ικανοποιούν μια ιδιαίτερη ανθρώπινη ανάγκη, τη δημιουργία ενός μόνιμου αρχείου για το πώς έζησαν οι άνθρωποι και τι πέτυχαν σε έναν αλληλεξαρτώμενο κόσμο. Και σε αυτή την σχέση αλληλεξάρτησης κάθε επισκέπτης μέσω της μάθησης και της πρόσληψης μπορεί να δώσει μία διαφορετική ερμηνεία. Η συμμετοχική και δια βίου μάθηση αποτελεί στόχο της κοινωνίας της μετανεωτερικότητας και το η πρόσβαση στον πολιτισμό και στα αγαθά του ορίζεται και ανταλλάσσεται ως πανανθρώπινο δικαίωμα όπως θα δούμε.

### **3.3. Αυτόβουλη μάθηση και δικαίωμα στον πολιτισμό.**

Η αυτόβουλη μάθηση – η μάθηση δηλαδή που λαμβάνει χώρα επειδή τα άτομα το επιθυμούν και όχι επειδή τους επιβάλλεται – δεν είναι καινούριο φαινόμενο. Απεναντίας, είναι μια δραστηριότητα στην οποία οι άνθρωποι ανέκαθεν επιδίδονταν. Ωστόσο, στη νέα κοινωνία της μάθησης, η αυτόβουλη μάθηση θα απορροφά ολοένα μεγαλύτερο κομμάτι του χρόνου μας και θα προσλαμβάνει ολοένα μεγαλύτερο κύρος και σημασία<sup>105</sup>. Έτσι οδηγούμαστε στη διαπίστωση ότι η επίτευξη και η τεκμηρίωση της μάθησης στα μουσεία απαιτεί να θέσουμε κατά μέρος την πεποίθηση ότι η μάθηση θα πρέπει κατ' ανάγκη να ακολουθεί εξ ολοκλήρου προδιαγεγραμμένη και προβλέψιμη διαδρομή, βασιζόμενη στο γεγονός ότι η γνώση ανήκει αποκλειστικά στο μουσείο και εκείνο την μεταλαμπαδεύει στο κοινό με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Υπάρχει μια βαθιά σχέση ανάμεσα στο κοιτάζω- βλέπω- γνωρίζω. Οι αντιλήψεις δομούνται από την γνώση, ενώ ότι βλέπω και ότι λέω περιορίζεται από την δυνατότητα που έχω να σκέφτομαι. Η γνώση κατευθύνει το στόχο του βλέμματος και καθιστά ορατές πτυχές των πράγματα που αλλιώς θα

<sup>103</sup> Eileen Hooper-Greenhill, «Σκέψεις για τη μουσειακή εκπαίδευση και επικοινωνία στη μεταμοντέρνα εποχή», στο περιοδ. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, σελ.49, Αθήνα 1999.

<sup>104</sup> Μαρία Οικονόμου, *Μουσείο: Αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός; Μουσειολογικοί προβληματισμοί και ζητήματα*, ό.π., σελ. 90.

<sup>105</sup> John Falk- Lynn Dierking- Marianna Adams, « Μουσεία και αυτόβουλη μάθηση», ό.π., σσ. 450.

παρέμεναν αόρατες. Η γνώση είναι λοιπόν αναγκαία τόσο στην πρόσληψη, όσο και στην ερμηνεία<sup>106</sup>.

Όλοι όσοι συμμετέχουν στη συγκεκριμένη διαδικασία θα πρέπει να κατανοήσουν και σεβαστούν ότι αυτό που μαθαίνουν τα άτομα δεν εξαρτάται, εντέλει, μόνο από το περιεχόμενο των εκθέσεων και των προγραμμάτων, αλλά και από την προϋπάρχουσα γνώση και εμπειρία των επισκεπτών, από τα ενδιαφέροντά τους και από τι πραγματικά βλέπουν, κάνουν, λένε και σκέφτονται κατά τη διάρκεια της εμπειρίας<sup>107</sup>. Η πρόσληψη και η ερμηνεία επηρεάζονται από το γνωστικό υπόβαθρο του επισκέπτη αλλά δεν πρέπει να αποτελούν παράγοντα ελιτίστικου διαχωρισμού του κοινού σε γνωρίζοντες και μη.

Το δικαίωμα στον πολιτισμό αναγνωρίζεται ως ανθρώπινο στην Οικουμενική Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου (1948) αφού ορίζει πως: « Καθένας έχει δικαίωμα να συμμετάσχει ελεύθερα στην πολιτιστική ζωή της κοινότητας, να απολαμβάνει τις τέχνες και να μετέχει στην επιστημονική πρόοδο και στα ωφελήματα της.»<sup>108</sup> Ο Κώδικας Επαγγελματικής Δεοντολογίας του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων (1984) αναφέρεται ειδικά στον εκπαιδευτικό και κοινοτικό ρόλο του, τονίζοντας ότι το μουσείο καθίσταται πηγής εκπαίδευσης για όλα τα κοινωνικά στρώματα με την βοήθεια εξειδικευμένου προσωπικού, αν αυτό απαιτείται, έχει καθήκον να προσελκύει ένα νέο και ευρύτερο κοινό και να επιτρέπει την ενεργό συμμετοχή της κοινότητας και των ατόμων ή ομάδων που τη συγκροτούν στις δραστηριότητες του<sup>109</sup>. Το άνοιγμα λοιπόν του μουσείου στο σύνολο της κοινωνίας δεν είναι μόνο στόχος αλλά και σκοπός.

Βασιζόμενοι σε όσα προαναφέραμε, παρατηρούμε ότι εντός του μουσείου υπάρχει μια βαθιά σχέση ανάμεσα στην όραση, την πρόσληψη και την ερμηνεία ως καθαρά μαθησιακές διαδικασίες. Η πρόσβαση στον πολιτισμό είναι πανανθρώπινο αγαθό και η γνώση είναι απαραίτητη για να κατευθύνει το στόχο του βλέμματος και να καταστήσει ορατές πτυχές των μηνυμάτων που αλλιώς θα παρέμεναν αόρατες. Η γνώση καθίσταται λοιπόν αναγκαία τόσο για την πρόσληψη, όσο και για την ερμηνεία. Χωρίς την γνώση, ο επισκέπτης αδυνατεί να ερμηνεύσει. Το μουσείο ξεπερνώντας του την αρχική του θεώρηση ως φορέας αυθεντίας της γνώσης και μοναδικός πομπός, έφτασε στον 20<sup>ο</sup> αιώνα για να θέσει το άτομο στο κέντρο της μουσειακής προσέγγισης και να αναγνωρίσει την μάθηση ως αυτόβουλη και συμμετοχική διεργασία.

---

<sup>106</sup> Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the interpretation of Visual Culture*, εκδ. Routledge, London, 2000, σελ. 49.

<sup>107</sup> John Falk- Lynn Dierking- Marianna Adams, « Μουσεία και αυτόβουλη μάθηση», *ό.π.*, σσ. 455.

<sup>108</sup> Δάφνη Βουδούρη, *Κράτος και Μουσεία, ό.π.*, σσ. 156.

<sup>109</sup> *ό.π.*, σελ. 174.

### 3.4. Αντικείμενα εντός του μουσείου και η ερμηνείας τους από τον επισκέπτη

Τα αντικείμενα παράγονται σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, για να επιτελέσουν μια δεδομένη λειτουργία, στο πλαίσιο ενός ιστορικά προσδιορισμένου κοινωνικού σχηματισμού. Εμπεριέχουν νοήματα, συμπυκνώνουν πληροφορίες για τις κοινωνίες που τα δημιούργησαν: για τη δημόσια και ιδιωτική ζωή, για την κοινωνική οργάνωση και τις κοινωνικές συγκρούσεις, τις αισθητικές αντιλήψεις, τα επιστημονικά και τεχνολογικά επιτεύγματα, τη σχέση των ανθρώπων με το φυσικό περιβάλλον, τις λατρευτικές πρακτικές, τις αντιλήψεις για τη ζωή και το θάνατο. Εντός των μουσείων, ο επισκέπτης προσεγγίζει τα αντικείμενα ως «αφηγήματα» και η συζήτηση μεταφέρεται στο παρόν. Όπως στα κείμενα, έτσι και στα υλικά ίχνη του παρελθόντος, η προσπάθεια ερμηνείας του νοήματος και της σημασίας τους είναι μια πράξη που συντελείται στο παρόν. Καθώς τα αντικείμενα του παρελθόντος έχουν αποσπαστεί από τα χωροχρονικά τους συμφραζόμενα όπως προαναφέραμε, έχουν χάσει τόσο το λειτουργικό τους χαρακτήρα όσο και το πρωτογενές νοηματικό τους περιεχόμενο<sup>110</sup>.

Το μουσειακό αντικείμενο δεν συμπίπτει απόλυτα με το αντικείμενο, αλλά αποτελεί έναν μάλλον ασταθή τόπο όπου η διάκριση ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό, ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο, επαναπροσδιορίζεται συνεχώς κάθε φορά που παίρνει μέρος σε μία ατομική αναμέτρηση πρόσληψης και κατά συνέπεια ερμηνείας<sup>111</sup>. Η χρήση της λέξης «αντικείμενο» από το προσωπικό του μουσείου εγείρει μερικά ενδιαφέροντα θέματα. Υπάρχουν μεγάλες διαφορές στη χρήση του από τις διάφορες κατηγορίες προσωπικού. «Αντικείμενο» είναι ένας όρος που σπάνια χρησιμοποιείται από τους επιμελητές εκθέσεων, που αναφέρονται γενικά σε «συλλογές» στο σύνολό τους. Οι τρόποι με τους οποίους τα αντικείμενα επιλέγονται, τοποθετούνται και γράφουμε ή μιλάμε για αυτά έχουν και πολιτικές επιπτώσεις. Αυτές οι επιπτώσεις δεν είναι καθαρά των αντικειμένων (*per se*). Είναι ουσιαστικά, η χρήση αυτών και το ερμηνευτικό τους πλαίσιο, το οποίο μπορεί να εμπεριέχει ή να απορρίπτει ιστορικές, κοινωνικές και πολιτιστικές συμπαραδηλώσεις<sup>112</sup>.

Πέρα από το να «μιλήσουν για τον εαυτό τους», φαίνεται πιθανό τα αντικείμενα να έχουν νόημα σύμφωνα με τον τρόπο που είναι τοποθετημένα, στο πλαίσιο σχέσεων σημασίας, και όλες αυτές οι σχέσεις εξαρτώνται από το ποιος είναι ο καθορισμός του τι μετράει ως σημαντικό. Έτσι για κάποια αντικείμενα είναι πιο πιθανό να μιλά κανείς για αυτά παρά να μιλούν τα ίδια. Αυτό δεν σημαίνει ότι όλες οι σημασίες έχουν την ίδια ισχύ ή την ίδια βαρύτητα. Σε σχέση με τα αντικείμενα, το

<sup>110</sup> Susan Pearce, *Interpreting objects and Collections*, ό.π., σσ. 125

<sup>111</sup> Donald Preziosi, «Ιστορία της τέχνης και μουσειολογία» ό.π., σσ. 100.

<sup>112</sup> Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the interpretation of Visual Culture*, ό.π., σσ. 148.



νόημα σε κάποιο βαθμό περιορίζεται από τον υλικό του χαρακτήρα, αλλά στον υλικό χαρακτήρα ενός αντικειμένου μπορεί κανείς να δώσει διαφορετικές ερμηνείες. Επιπλέον, οι ερμηνείες πολλές φορές δίνονται σε συνάρτηση θέσεων άγνοιας. Οι μύθοι ανακυκλώνονται άκριτα, οι άγνωστες ιστορίες αγνοούνται, και η «κοινή λογική», η οποία περισσότερο υποστηρίζει και λιγότερο ανατρέπει τη σημερινή κατάσταση των πραγμάτων είναι γενικά αποδεκτή χωρίς να ερευνάται<sup>113</sup>.

Πως όμως ο επισκέπτης υποδέχεται και ερμηνεύει το μουσειακό αντικείμενο; οι ερμηνευτικές διαδικασίες που χρησιμοποιούνται κατά την συνάντηση με τα αντικείμενα μπορούν να εξεταστούν χρησιμοποιώντας την ερμηνευτική (hermeneutic), την εκπαιδευτική (educational) και την μαθησιακή (learning) θεωρία. Η ερμηνευτική θεωρία εξηγεί ότι η κατανόηση επιτυγχάνεται μέσα από τη διαδικασία της ερμηνείας. «Η κατανόηση είναι μια διαδικασία με την οποία το άτομο ταιριάζει αυτό που βλέπει και ακούει με προ-αποθηκευμένες ομάδες δράσεων που έχει ήδη βιώσει. Η ερμηνεία έχει ως στόχο να αποκαλύψει την έννοια της διεργασίας μέσω μιας διαλογικής σχέσης μεταξύ της λεπτομέρειας και του συνόλου: «το σύνολο του έργου πρέπει να γίνει κατανοητό από τις μεμονωμένες λέξεις και τους συνδυασμούς τους, επιπλέον την πλήρη κατανόηση της λεπτομέρειας προϋποθέτει την κατανόηση της ολότητας».

Η εκπαιδευτική θεωρία επιβεβαιώνει ότι τα ανθρώπινα όντα παλεύουν σχετικά με το νόημα, του οποίου η κατασκευή σχετίζεται με το σχέδιο της αναγνώρισης. Τα πράγματα έχουν νόημα, λόγω του πλαισίου εντός του οποίου τοποθετούνται: έτσι ένα τούβλο θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να χτίσει ένα τείχος, να συνθλίψει ένα παράθυρο, να ζεστάνει ένα κρεβάτι, ή να αποτρέψει ένα αυτοκίνητο να κυλήσει. Σε κάθε περίπτωση είναι το ίδιο τούβλο, αλλά το νόημά της λέξης προέρχεται από το πλαίσιο της χρήσης της.

Η μαθησιακή θεωρία, επιβεβαιώνει ότι ο εγκέφαλος δεν λαμβάνει απλά ένα νέο θέμα, πάντα το επεξεργάζεται, και αυτή η επεξεργασία πραγματοποιείται με βάση τα ήδη υπάρχοντα «σχήματα», ή τους «νοητούς» χάρτες γνώσης. Γνωστικά σχήματα έχουν δημιουργηθεί, για την αποθήκευση και την οργάνωση της καθημερινής γνώσης, τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν αυτόματα. Η αντίληψη και η μνήμη είναι άρρηκτα συνδεδεμένες<sup>114</sup>. Μέρος όμως του προβλήματος του μουσείου έγκειται στο γεγονός ότι οι ακαδημαϊκοί και οι θεωρητικοί των μουσείων που κρίνουν τον τρόπο αναπαράστασης των αντικειμένων σπάνια προσφέρουν πρακτικούς και συγκεκριμένους τρόπους με τους οποίους κάποια από τα θεωρητικά μοντέλα που αναφέραμε μπορούν να εφαρμοστούν<sup>115</sup>.

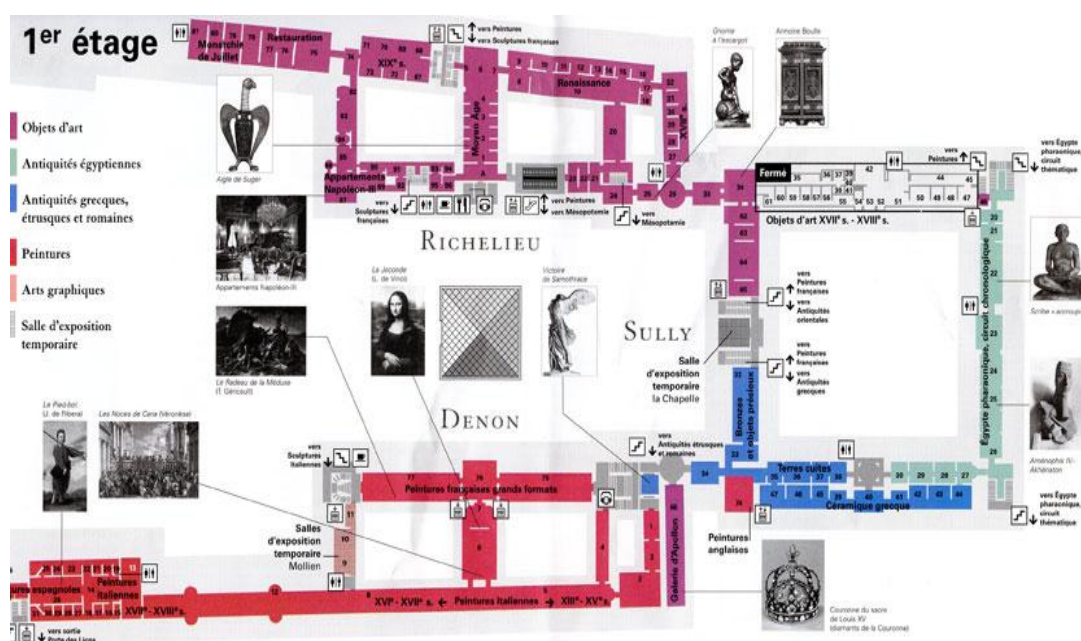
<sup>113</sup> Susan Pearce, *Interpreting objects and Collections*, ό.π., σσ. 50.

<sup>114</sup> Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the interpretation of Visual Culture*, ό.π., σσ. 117-118

<sup>115</sup> Μαρία Οικονόμου, *Μουσείο: Αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός; Μουσειολογικοί προβληματισμοί και ζητήματα*, ό.π., σσ. 60.

Όλες οι αφηγήσεις, απαιτούν έναν βαθμό εξήγησης ώστε να βοηθηθεί η δημιουργία της προσωπικής ερμηνείας. Είναι σαν να λέμε ότι η καλλιέργεια της επιμέλειας και της μάθησης, στην παραδοσιακή έννοια, είναι θεμελιώδους σημασίας για την ενίσχυση της κατανόησης, παρότι η ίδια η μάθηση είναι μία διαλεκτική διαδικασία. Ακριβώς το ίδιο ισχύει και για τα αντικείμενα που επιβιώνουν από το παρελθόν. Λένε και αυτά την ιστορία τους, ως λεκτική απόδοση μιας εικαστικής αφήγησης και όσο πιο παλιά είναι, τόσο μεγαλύτερο νόημα έχει αυτή η διαδικασία<sup>116</sup>.

Στο σύγχρονο μουσείο, το οποίο βασίζεται στο άτομο και στην αυτόβουλη μάθηση, ο επισκέπτης λαμβάνει την κατάλληλη γνώση μέσω της απαιτούμενης πληροφορίας; Κατά την επίσκεψη στο Μουσείο του Λούβρου για να μελετήσουμε τις *Σαβίνες*, παρατηρήσαμε ότι σε κάθε αίθουσα υπάρχει μία πληθώρα εκθεμάτων ταξινομημένα ανά εθνική σχολή όπως φαίνεται και στο κάτωθι πλάνο του πρώτου ορόφου του μουσείου. Ο επισκέπτης δεν λάμβανε περαιτέρω πληροφορίες, καθώς η λεζάντα αναφέρει τον ζωγράφο, τον τίτλο του έργου και την τεχνοτροπία για παράδειγμα: ελαιογραφία. Στην περίπτωση του Λούβρου, ο φυσικός επισκέπτης, βρίσκονταν σε μειονεκτική σχέση. Ο ψηφιακός επισκέπτης, επισκεπτόμενος την σελίδα του έργου στον ιστότοπο του μουσείου, μάθαινε την ιστορία πίσω από αυτό, την άποψη του ίδιου του ζωγράφου, αλλά και πληροφορίες για την ζωή του David και την δράση του κατά την Επανάσταση<sup>117</sup>.



(πλάνο 1<sup>ου</sup> ορόφου, Μουσείο του Λούβρου, αρχείο : Παναγιώτα Νιάρου)

Στο Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών του Βελγίου, το οποίο επισκεφτήκαμε για να μελετήσουμε το έργο *Ο θάνατος του Μαρά*, τόσο ο φυσικός όσο και ο

<sup>116</sup> Susan Pearce, *Interpreting objects and Collections*, ό.π., σσ. 28.

<sup>117</sup> <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/intervention-sabine-women>

ψηφιακός επισκέπτης λαμβάνουν τις απολύτως βασικές πληροφορίες για τα αντικείμενα-εκθέματα.



(Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών , φωτ. αρχείο : Παναγιώτα Νιάρου)

Το όνομα του καλλιτέχνη, τον τίτλο του έργου, τις διαστάσεις και στην σελίδα στο διαδίκτυο αναφέρεται επιπλέον, ο τρόπος απόκτησης του έργου από το μουσείο<sup>118</sup>. Μπορεί λοιπόν ο επισκέπτης να προχωρήσει σε αυτό που ορίσαμε ως αυτόβουλη μάθηση μέσω της πληροφορίας που απαιτείται για να προβεί στην σημασιοδότηση ενός έργου τέχνης, αντικειμένου έκθεσης; Το πρόβλημα της ερμηνείας, κατά την υποδοχή των έργων, είναι και η κύρια συνιστώσα, της έρευνας που ακολουθεί. Καταφέρνει ο σύγχρονος φυσικός επισκέπτης να αναγνωρίζει το πολιτικό πλαίσιο δημιουργίας των έργων του David που επιλέξαμε δειγματοληπτικά; Είναι γνωστή η ιστορία του ζωγράφου-επαναστάτη ώστε να μεταφράσει τα έργα του αυτός που τα βλέπει εντός του μουσείου με όρους πολιτικής προσέγγισης;

## ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ

### Έρευνα

#### 4.1. Μεθοδολογία

Η παρούσα έρευνα φιλοδοξεί να ερευνήσει το εάν και κατά πόσο η ανάγνωση της τέχνης αλλάζει με το πέρασμα του χρόνου και επηρεάζεται από τις περιρρέουσες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες καθώς και από τον τρόπο έκθεσης εντός του μουσείου. Το πεδίο του ενδιαφέροντός μας είναι η ζωγραφική του Γάλλου ζωγράφου, Jaques Louis David που μελετήσαμε διεξοδικά παραπάνω. Επιλέξαμε έτσι, δυο έργα

<sup>118</sup> <http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jacques-louis-david-marat-assassine?artist=dauid-jacques-louis-1>

του, με μεγάλη απόκλιση ως προς το θέμα, *Το θάνατο του Μαρρά* και *τις Σαβίνες*. Το πρώτο είναι μία προσωπογραφία και το δεύτερο μια στιγμή παύσης της μάχης. Τα έργα επιλέχθηκαν με βάση τον διαχωρισμό μεταξύ αλληγορίας και προσωπογραφίας. Επίσης ο *θάνατος του Μαρρά* είναι ένα έργο με σύγχρονο για την εποχή του ζωγράφου θέμα ενώ οι *Σαβίνες* συμβολίζουν την ασφάλεια της επιστροφής στην νεοκλασικιστική αλληγορία, από μεριάς του ζωγράφου. Ως βασικός προβληματισμός λειτούργησε το κατά πόσο ο σύγχρονος φυσικός επισκέπτης του μουσείου, αυτός που βλέπει τα έργα εντός αυτού και όχι σε ψηφιακή μορφή αναγνωρίζει την σχέση τους με την Γαλλική Επανάσταση και πόσο γνωρίζει το ιστορικό γίνεσθαι πίσω από αυτά. Η σημασιοδότηση του έργου κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα από τους Διαφωτιστές ήταν κάτι που μελετήσαμε λεπτομερώς, προσπαθήσαμε λοιπόν με την βοήθεια αυτών των δύο έργων, να δούμε ποια ερμηνεία τους αποδίδεται σήμερα.

Διανεμήθηκαν με τυχαίο τρόπο ερωτηματολόγια στο Μουσείο του Λούβρου όπου εκτίθενται οι *Σαβίνες*, και στο Βασιλικό Μουσείο του Βελγίου όπου εκτίθεται ο *Θάνατος του Μαρρά*. Τα ερωτηματολόγια διανεμήθηκαν στα γαλλικά (Παράρτημα Α1, Α2), στα αγγλικά (Παράρτημα Β1, Β2) και στα ελληνικά (Παράρτημα Γ1, Γ2). Η έρευνα έλαβε χώρα το καλοκαίρι του 2014, από 01-15/7 στο Παρίσι και από 16-31/7 στις Βρυξέλλες. Καταφέραμε να συλλέξουμε διακόσια (200) συμπληρωμένα ερωτηματολόγια ανά μουσείο για να μπορούμε να βγάλουμε ένα πρώτο συμπέρασμα, καθώς ο χρόνος έρευνας ήταν εξαιρετικά περιορισμένος και δεν υπήρχε δυνατότητα παράτασης αυτού.

Τόσο στη Γαλλία όσο και στο Βέλγιο οι περισσότεροι επισκέπτες που δέχτηκαν να παραλάβουν τα ερωτηματολόγια ήταν γαλλόφωνοι, ακολούθησαν κάποιοι με γνώση αγγλικών και βρήκαμε και κάποιους Έλληνες που δέχτηκαν να συμμετάσχουν. Η γλώσσα των ερωτηματολογίων εξυπηρετούσε κατά συνέπεια πρακτικούς λόγους, ουσιαστικά την επικοινωνία, και δεν επέφερε κάποια αλλαγή στα αποτελέσματα. Όλα τα ερωτηματολόγια μοιράστηκαν έξω από την κύρια έξοδο των μουσείων καθώς οι υπηρεσίες φύλαξης και ασφάλειας δεν επέτρεψαν την διανομή εντός αυτών. Οι επισκέπτες δέχονταν να παραλάβουν τα ερωτηματολόγια αλλά αμελούσαν να τα επιστρέψουν συμπληρωμένα, ώστε να γίνει η αξιολόγηση των στοιχείων. Μετά από καθημερινές επισκέψεις και συνεχή διανομή καταφέραμε να συγκεντρώσουμε τα διακόσια ερωτηματολόγια ανά μουσείο και προχωρήσαμε στην επεξεργασία. Για λόγους ευκολίας συνοψίσαμε τα αποτελέσματά μας στους κάτωθι πίνακες:

#### 4.2. Αποτελέσματα έρευνας

##### Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΜΑΡΑ

<b>ΦΥΛΟ</b>	<b>200</b>
ΑΝΤΡΕΣ	80
ΓΥΝΑΙΚΕΣ	120

<b>ΗΛΙΚΙΑ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
16-25	12	28	<b>40</b>	<b>20</b>
26-35	16	28	<b>44</b>	<b>22</b>
36-45	20	20	<b>40</b>	<b>20</b>
46-55	12	24	<b>36</b>	<b>18</b>
56-65	12	8	<b>20</b>	<b>10</b>
>65	8	12	<b>20</b>	<b>10</b>

<b>ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΗ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
Εργαζόμενος πλήρους απασχόλησης	8	20	<b>28</b>	<b>14</b>
Εργαζόμενος μερικής απασχόλησης	24	36	<b>60</b>	<b>30</b>
Άνεργος	8	12	<b>20</b>	<b>10</b>
Φοιτητής	20	32	<b>52</b>	<b>26</b>
Συνταξιούχος	20	20	<b>40</b>	<b>20</b>

<b>ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
Απόφοιτος Λυκείου	16	32	<b>48</b>	<b>24</b>
Απόφοιτος Κολλεγίου	40	32	<b>72</b>	<b>36</b>
Απόφοιτος Πανεπιστημίου	24	56	<b>80</b>	<b>40</b>

<b>ΕΠΙΣΚΕΨΙΜΟΤΗΤΑ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
ΝΑΙ	48	68	<b>116</b>	<b>58</b>
ΟΧΙ	32	52	<b>84</b>	<b>42</b>

<b>ΧΡΟΝΟΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
<15 Λεπτών	60	72	<b>132</b>	<b>66</b>
Από 15 έως 30 λεπτά	16	28	<b>44</b>	<b>22</b>
>30 Λεπτών	4	20	<b>24</b>	<b>12</b>

<b>ΒΟΗΘΕΙΑ ΛΑΖΑΝΤΩΝ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
Πολύ εύκολο	40	56	<b>96</b>	<b>48</b>
Εύκολο	28	48	<b>76</b>	<b>38</b>
Δύσκολο	12	16	<b>28</b>	<b>14</b>
Πολύ δύσκολο	0	0	<b>0</b>	<b>0</b>

<b>ΓΝΩΣΗ ΛΟΓΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ ΠΙΝΑΚΑ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
Ναι	28	56	<b>84</b>	<b>42</b>
Όχι	52	64	<b>116</b>	<b>58</b>
Δεν με αφορά	0	0	<b>0</b>	<b>0</b>

<b>ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΠΡΟΤΙΜΗΣΗΣ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
Η μορφή	20	32	<b>52</b>	<b>26</b>
Το χρώμα	36	40	<b>76</b>	<b>38</b>
Το θέμα	24	48	<b>72</b>	<b>36</b>

<b>ΓΝΩΣΗ ΔΡΑΣΗΣ DAVID ΣΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
Ναι	12	28	<b>40</b>	<b>20</b>
Όχι	64	80	<b>144</b>	<b>72</b>
Δεν με αφορά	4	12	<b>16</b>	<b>8</b>

**ΟΙ ΣΑΒΙΝΕΣ**

<b>ΦΥΛΟ</b>	<b>200</b>
ΑΝΤΡΕΣ	88
ΓΥΝΑΙΚΕΣ	112

<b>ΗΛΙΚΙΑ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
16-25	40	44	<b>84</b>	<b>42</b>
26-35	16	20	<b>36</b>	<b>18</b>
36-45	16	24	<b>40</b>	<b>20</b>
46-55	4	8	<b>12</b>	<b>6</b>
56-65	4	12	<b>16</b>	<b>8</b>
>65	8	4	<b>12</b>	<b>6</b>

<b>ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΗ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
Εργαζόμενος πλήρους απασχόλησης	20	40	<b>60</b>	<b>30</b>
Εργαζόμενος μερικής απασχόλησης	16	20	<b>36</b>	<b>18</b>
Άνεργος	8	0	<b>8</b>	<b>4</b>
Φοιτητής	32	36	<b>68</b>	<b>34</b>
Συνταξιούχος	12	16	<b>28</b>	<b>14</b>

<b>ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
Απόφοιτος Λυκείου	32	36	<b>68</b>	<b>34</b>
Απόφοιτος Κολλεγίου	20	28	<b>48</b>	<b>24</b>
Απόφοιτος Πανεπιστημίου	36	48	<b>84</b>	<b>42</b>

<b>ΕΠΙΣΚΕΨΙΜΟΤΗΤΑ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
ΝΑΙ	48	60	<b>108</b>	<b>54</b>
ΟΧΙ	40	52	<b>92</b>	<b>46</b>

<b>ΧΡΟΝΟΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
<15 Λεπτών	72	84	<b>156</b>	<b>78</b>
Από 15 έως 30 λεπτά	12	20	<b>32</b>	<b>16</b>
>30 Λεπτών	4	8	<b>12</b>	<b>6</b>



<b>ΒΟΗΘΕΙΑ ΛΑΖΑΝΤΩΝ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
Πολύ εύκολο	64	80	<b>144</b>	<b>72</b>
Εύκολο	20	28	<b>48</b>	<b>24</b>
Δύσκολο	4	4	<b>8</b>	<b>4</b>
Πολύ δύσκολο	0	0	<b>0</b>	<b>0</b>

<b>ΓΝΩΣΗ ΛΟΓΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ ΠΙΝΑΚΑ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
Ναι	16	24	<b>40</b>	<b>20</b>
Όχι	68	84	<b>152</b>	<b>76</b>
Δεν με αφορά	4	4	<b>8</b>	<b>4</b>

<b>ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΠΡΟΤΙΜΗΣΗΣ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
Η μορφή	28	40	<b>68</b>	<b>34</b>
Το χρώμα	32	28	<b>60</b>	<b>30</b>
Το θέμα	28	44	<b>72</b>	<b>36</b>

<b>ΓΝΩΣΗ ΔΡΑΣΗΣ DAVID ΣΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ</b>	<b>ΑΝΤΡΕΣ</b>	<b>ΓΥΝΑΙΚΕΣ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	<b>ΠΟΣΟΣΤΟ %</b>
Ναι	16	24	<b>40</b>	<b>20</b>
Όχι	68	76	<b>144</b>	<b>72</b>
Δεν με αφορά	4	12	<b>16</b>	<b>8</b>

### 4.3. Αξιολόγηση αποτελεσμάτων

Το ζωγραφικό έργο *ο Θάνατος του Μαρά* στο Βασιλικό Μουσείο των Βρυξελών με βάση την έρευνα μας και τα διακόσια ερωτηματολόγια του μελετήσαμε, είδαν περισσότερες γυναίκες (60%) από ό,τι άνδρες. Η πλειονότητα αυτών (62%) ήταν από 26 έως 45 ετών. Στις τρεις πρώτες θέσεις σε ό,τι αφορά την απασχόληση κατατάσσονται οι εργαζόμενοι μερικής απασχόλησης, οι συνταξιούχοι και τέλος οι φοιτητές. Το 76% αυτών ήταν απόφοιτοι ανώτερης εκπαίδευσης που δεν επισκέπτονταν το μουσείο για πρώτη φορά (58%). Το 66% παρατήρησαν το έργο για περίπου 15 λεπτά και βρήκαν ιδιαίτερα βοηθητικές τις επεξηγηματικές λεζάντες. Λίγο παραπάνω από τους μισούς το 58% γνώριζαν το λόγο δημιουργίας του πίνακα και περισσότερο τους εντυπωσίασε η χρήση του χρώματος από τον David. Τέλος τους ήταν άγνωστη η εμπλοκή του ζωγράφου ως στρατευμένου καλλιτέχνη κατά την διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης. Το ίδιο το έργο αναγνωρίστηκε από το κοινό ως σχετικό με την Γαλλική Επανάσταση διότι ο ζωγράφος έχει ζωγραφίσει πάνω του την αφιέρωση *Στον Μαρά, Νταβίντ (a Marat, David)* είναι κατά συνέπεια, η δόξα του ίδιου του Μαρά που προσδίδει στο έργο το επαναστατικό του πλαίσιο και το κάνει αναγνωρίσιμο. Οι λεζάντες κρίνονται ικανοποιητικές αλλά δεν δίνουν ιδιαίτερες πληροφορίες.

Για να θαυμάσουν τις *Σαβίνες* επισκέφτηκαν το μουσείο του Λούβρου 44% άνδρες και 56% γυναίκες στο σύνολο των διακοσίων ερωτηματολογίων. Το 60% αποτελούνταν από άτομα ηλικίας 16 έως 35 ετών, καθώς το μουσείο αποτελεί προορισμό πολλών σχολικών και πανεπιστημιακών εκδρομών από όλο τον κόσμο. Κατά συνέπεια το 66% των ερωτηθέντων ήταν φοιτητές και απόφοιτοι πανεπιστημίου. Το 80% εξ αυτών στάθηκε μπροστά στον πίνακα για λιγότερο από 15 λεπτά, βρίσκοντας πολύ βοηθητικές τις επεξηγηματικές λεζάντες. Σε αυτή την περίπτωση, όμως, το 76% δεν γνωρίζει το λόγο δημιουργίας του έργου. Στους επισκέπτες των *Σαβίνων* σε αντίθεση με τον *Θάνατο του Μαρά* δεν κάνει εντύπωση το χρώμα αλλά το θέμα, καθώς μπροστά στα μάτια τους εκτυλίσσεται μια ανάπαυλα μάχης. Ο David ως ένθερμος Ιακωβίνος και επαναστατικός καλλιτέχνης μένει άγνωστος στο 72% εξ αυτών και σε αυτή την περίπτωση. Εντός του Λούβρου, οι επισκέπτες θαυμάζουν τις *Σαβίνες* αλλά μέσα σε ένα πλαίσιο εντελώς αποκομμένο από την Γαλλική Επανάσταση. Τόσο ο πίνακας, όσο και ο καλλιτέχνης αντιμετωπίζονται με κριτήρια ιστορίας της τέχνης, ως νεοκλασικιστικός πίνακας του 18<sup>ου</sup> αιώνα, και δεν φέρνουν θύμησες ένδοξου ιστορικού παρελθόντος. Οι βασικές μουσειακές πληροφορίες που καθιστούν γνωστά τον καλλιτέχνη και το έργο δεν αρκούν για να ανακαλέσει ο επισκέπτης ιστορικά γεγονότα και να αναγνωρίσει ότι ο

πίνακας δεν είναι απλά μια σκηνή από μία μάχη, αλλά μία αλληγορία με στόχο να εμπνεύσει την εθνική ομόνοια στον γαλλικό λαό.

Το αποτέλεσμα της έρευνας μας σε αυτά τα δύο μουσεία, επιβεβαιώνει ότι το έργο του ζωγράφου δεν αναγνωρίζεται ως επαναστατικό και η ζωή του ως πολιτικός δρώντας είναι άγνωστη στο σύγχρονο κοινό που επισκέπτεται το μουσείο. Επίσης επιβεβαιώνεται το γενικό συμπέρασμα ότι «πολλά μουσεία ιδίως τέχνης, παραμένουν επικεντρωμένα στις συλλογές και αποσκοπούν πρωταρχικά στην διαφύλαξη τους. Δεν καταβάλουν προσπάθεια ερμηνείας των αντικειμένων που εκθέτουν, τα οποία αφήνονται «να μιλούν» μόνα τους, ενώ το συνοδευτικό πληροφοριακό υλικό απουσιάζει ή είναι υποτυπώδες, θεωρούμενο ότι κινδυνεύει να τα απαξιώσει»<sup>119</sup>. Μία παρατήρηση που είχε γίνει για τα Ελληνικά Μουσεία αλλά δείχνει να επαληθεύεται και σε αυτή την περίπτωση. Το πρόβλημα της ερμηνείας παραμένει βασικό καθώς υπάρχει η έλλειψη γνώσης από τον επισκέπτη, αλλά και το μουσείο δεν δίδει περαιτέρω πληροφορίες ώστε να βοηθήσει στην αυτόβουλη μάθηση του κοινού. Βέβαια κλείνοντας, οφείλουμε να τονίσουμε ότι η έρευνα μας, αποτελεί μία βάση μιας ίσως μελλοντικής έρευνας, μελέτης και αξιολόγησης, μέσω ενός πολύ μεγαλύτερου δείγματος. Η αξιολόγηση διακοσίων ερωτηματολογίων δεν μπορεί να οδηγήσει σε ασφαλή επιστημονικά αποτελέσματα, καθώς το δείγμα αυτής της έρευνας είναι ιδιαίτερα μικρό. Με βάση τα στατιστικά στοιχεία, το Μουσείο του Λούβρου κατά το έτος 2014, επισκέφτηκαν 9,26 εκατομμύρια άτομα<sup>120</sup>, τα αποτελέσματα της δική μας έρευνας μπορούν κατά συνέπεια να αποτελέσουν μόνο το εφιαλτήριο μιας περαιτέρω επιστημονικής προσπάθειας.

---

<sup>119</sup> Δάφνη Βουδούρη, *Κράτος και Μουσεία, ό.π.*, σσ. 92.

<sup>120</sup> <http://www.statista.com/statistics/247419/yearly-visitors-to-the-louvre-in-paris/>

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συμπερασματικά ολοκληρώνοντας την μελέτη μας, θα λέγαμε ότι ο 18<sup>ος</sup> αιώνας ήταν εποχή κοσμογονίας τόσο για την Γαλλία όσο και για ολόκληρο τον κόσμο. Νέοι δρόμοι ανοίχθηκαν στην επιστήμη, την φιλοσοφία, τη θρησκεία και τη τέχνη. Οι Γάλλοι επαναστάτες θεωρούσαν ότι ήταν Έλληνες ή Ρωμαίοι ξαναγεννημένοι. Ο «φρυγικός πίλος» έγινε σύμβολο της ελευθερίας στην Γαλλία – είναι ο χαρακτηριστικός σκούφος που φοράει η Marianne, η γυναίκα του λαού που συμβολίζει την επανάσταση και την ελευθερία. Όπως αναφέρει η Arendt στο έργο της *Για την Επανάσταση*: «χωρίς το παράδειγμα των Κλασικών, του οποίου η λάμψη διασχίζει τους αιώνες, κανένας επαναστάτης και στις δύο πλευρές του Ατλαντικού, δεν θα είχε το κουράγιο να αναλάβει αυτό που αποδείχτηκε μία πράξη χωρίς προηγούμενο.»<sup>121</sup>

Οι Γάλλοι του 18<sup>ου</sup> αιώνα συνομιλούν με τους αρχαίους, αναζητώντας απαντήσεις σε προβλήματα που αφορούν την δομή της κοινωνίας, την δομή του κράτους, την ίδια την εικαστική παραγωγή. Η Ακαδημία διδάσκει και επιβάλλει στους ζωγράφους τον Νεοκλασικισμό, τεχνοτροπία που συνοψίζει τους μορφολογικούς κανόνες της Αναγέννησης και υιοθετεί την ιδέα περί ταύτισης του ωραίου με το κάλλος των αρχαίων. Η διαμόρφωση αυτή της Αισθητικής σημαίνει την κρίση της παντοδυναμίας της μεταφυσικής και την επικράτηση του ορθού λόγου, γεγονός που τη συνδέει άμεσα με τον Διαφωτισμό. Η εποχή του Διαφωτισμού φαίνεται να ανακαλεί την αρχαιότητα επιδιώκοντας να κατοχυρώσει την ιστορική αξία του δικού της παρόντος. Περνώντας μέσα από τα διδακτικά πρότυπα του αρχαίου κόσμου, προβάλλει ένα ιδεώδες στο παρόν και το μέλλον. Παράλληλα όμως με τη νεωτερική έννοια της Αισθητικής φουντώνουν οι συζητήσεις για την έννοια του Υψηλού, που δεν ελέγχεται από τη λογική. Έτσι διαμορφώνεται μία διπλή αισθητική με το Ωραίο ως αρμονία και το Υψηλό ως δυσαρμονία. Αυτή η διπλή αισθητική φαίνεται να είναι και το αίτημα των φιλοσόφων της εποχής του Διαφωτισμού.

Ο David με το έργο του από το 1780 έως το 1799 καταφέρνει να υπηρετήσει το Ωραίο αλλά να προκαλέσει και το Υψηλό. Τα έργα του ερμηνεύονται πολιτικά από τους Διαφωτιστές και κυρίως από τον Diderot, ο οποίος αναγνωρίζει την μοναδικότητά του. Τα έργα του δεν είναι άκαμπτοι νεοκλασικιστικοί πίνακες, είναι έργα γεμάτα νόημα, με πρωτοτυπία στο θέμα αλλά και στην απόδοση. Ο Άγιος Ρόκκος προκαλεί «φρίκη» και ο σκύλος του *Kόμη Potocki* «αλυχτά ενάντια στο παλαιό καθεστώς».

Ο *όρκος των Ορατίων* και ο *Βρούτος* υμνούν τις αρχές της αστικής δημοκρατίας, την αγάπη για την πατρίδα. Ο ζωγράφος φεύγει από την μοναχικότητά

---

121 Hanna Arendt, *Για την Επανάσταση*, εκδ. Νησίδες, Αθήνα 2005, σελ. 291

του και μπαίνει μέσα στην κοινωνία. Γίνεται επαναστάτης και παίρνει ενεργό μέρος στο πλευρό των Ιακωβίνων. Η πρώτη προσπάθεια του να συγκεράσει το Επικαιρο με το Ιδεώδες θα στεφτεί με αποτυχία, στον *Όρκο του Σφαιριστηρίου*, καθώς οι πολιτικές εξελίξεις θα είναι πιο γρήγορες από την ταχύτητα με την οποία εκείνος ζωγραφίζει. Θα επιτύχει αυτόν τον συνδυασμό, με το έργο του *Ο θάνατος του Μαρά*, ζωγραφίζοντας τον εικαστικό επικήδειο του Ιακωβίνου, συναγωνιστή του. Η επανάσταση όμως είναι επικίνδυνη, ο ζωγράφος φυλακίζεται και χάνει την πίστη του στα πολιτικά ιδεώδη, στο τέλος του αιώνα ο David επιστρέφει στην ασφάλεια της αλληγορίας του Νεοκλασικισμού, *οι Σαβίνες* αποτελούν μία συνετή απόφαση και μία επιστροφή στην ασφάλεια. Ο David, νιώθει την ανάγκη να εκπαιδεύσει μέσω του χρωστήρα του, γιατί ο γαλλικός λαός το αξίζει. Η εκπαίδευση οφείλει να μετατραπεί σε αγαθό προς όλους, και το μουσείο ως φορέας εκπαίδευσης, συστήνεται ώστε να λειτουργήσει επικουρικά σε αυτόν τον σκοπό.

Το εθνικό μουσείο, θεσμός άμεσα συνδεδεμένος με την Γαλλική Επανάσταση, ιδρύεται στην Γαλλία τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, ως μία προνομιακή μορφή πολιτικής και πολιτιστικής παράδοσης που συνδέεται άμεσα με την κρατική ηγεσία καθιστώντας το εθνικό μουσείο ένα σαφώς εθνικό εγχείρημα μείζονος πολιτικού κύρους και συμβολικής αξίας. Τα εθνικά μουσεία αποτελούν κεντρικό άξονα συγκρότησης της πολιτιστικής πολιτικής κάθε κράτους και σημαντικά ιδεολογικά εργαλεία στην υπηρεσία της κατασκευής μιας ενιαίας, ενοποιητικής και ένδοξης εθνικής ταυτότητας. Κυρίαρχη ήταν η άποψη ότι τα άτομα εισέρχονται στην κατάσταση της μάθησης εντός του μουσείου, δίχως να γνωρίζουν τίποτα, ή σχεδόν τίποτα, και ό, τι ύστερα από την κατάλληλη εκπαιδευτική παρέμβαση, εξέρχονται «γνωρίζοντας» κάτι. Φτάνοντας στο σήμερα το δικαίωμα στον πολιτισμό αναγνωρίζεται ως ανθρώπινο και η μάθηση ως αυτόβουλη διαδικασία, η οποία δεν επιβάλλεται αλλά ούτε εκφέρεται από φορείς αυθεντίας.

Ο επισκέπτης εντός του μουσείου, ερμηνεύει τα εκθέματα και τους προσδίδει ένα προσωπικό νόημα. Μπορεί όμως αυτή η ερμηνεία να είναι επιτυχής αν δεν υπάρχει η κατάλληλη γνώση και εκπαίδευση; Η έρευνα μας απέδειξε ότι η σημασιολόγηση ενός έργου είναι μία διεργασία που απαιτεί την πληροφορία. Ο δέκτης δεν μπορεί να αποκωδικοποιήσει το νόημα αν δεν κατέχει ή δεν του δοθεί από το μουσείο ο κατάλληλος κώδικας. Τα έργα του David, έχασαν το πολιτικό τους νόημα και ο ίδιος απώλεσε το πολιτικό του παρελθόν και ας ήταν ο πρώτος καλλιτέχνης βασιλοκτόνος, στην ιστορία της τέχνης.

Αν ο σύγχρονος επισκέπτης δεν μπορεί να ενώσει νοητά τις *Σαβίνες* με την Επανάσταση του 1789, ο επισκέπτης του αύριο θα μπορεί να το κάνει για την *Guernica* του Picasso και τον ισπανικό εμφύλιο; Και τα δύο έργα έχουν την ίδια θεματολογία, τον αδελφοκτόνο πόλεμο, αλλά εντελώς διαφορετική απόδοση. Το μουσείο του Λούβρου, αναγνωρίζοντας την αναγκαιότητα παροχής επιπλέον ερμηνευτικού υλικού προς τους επισκέπτες εντός του μουσείου, ώστε να γίνεται σαφέστερη η σημασιολογία των εκθεμάτων, ανακοίνωσε στις αρχές του 2015, την απόφαση του να προχωρήσει σε μία ιδιαίτερα χρονοβόρα αλλά απαραίτητως αναγκαία διαδικασία, στην συγγραφή εκ νέου όλων των επεξηγηματικών λεζαντών και συνοδευτικών κειμένων των εκθεμάτων.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ Γαλλική Επανάσταση – Jacques Louis David

### Ελληνόγλωσση

- Arendt, H. (2005): *Για την Επανάσταση*. Αθήνα, Νησίδες.
- Argan, J. C. (1998): *Η Μοντέρνα Τέχνη*. Ηράκλειο, Εκδόσεις Κρήτης - Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών
- Baudelaire, C.P. (1962): *Curiosité esthétique, L'art romantique*. Paris, Garnier.
- Berstein, S. & Milza, P. (1997): *Ιστορία της Ευρώπης: Από τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία στα Ευρωπαϊκά Κράτη (5<sup>ος</sup>-18<sup>ος</sup> αιώνας)*. Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Burns, N. (2006): *Ευρωπαϊκή Ιστορία*. Αθήνα, Επίκεντρο.
- Danto, A. (2013): *Τι είναι αυτό που το λένε τέχνη*. Αθήνα, Μεταίχμιο.
- De Tocqueville, A. (2006): *Το παλαιό καθεστώς και η Επανάσταση*. Αθήνα, Πόλις.
- Furet F. & Richet D. (1997): *Η Γαλλική Επανάσταση*. Αθήνα, Εστία.
- Gombrich, E.H. (1998): *Το Χρονικό της Τέχνης*. Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Hobsbawn, J. E. (2008) *Η Εποχή των Επαναστάσεων*. Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Jauss, H. R. (1995): *Η Θεωρία της πρόσληψης*. Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας.
- Kant I. (2002): *Κριτική της κριτικής δύναμης*. Αθήνα, Ιδεόγραμμα.
- Kant, I. (2001): *Παρατηρήσεις πάνω στο αίσθημα του ωραίου και του υπέροχου*. Αθήνα, Printa.
- Lefebvre, G. (2003): *Η Γαλλική Επανάσταση*. Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Winckelmann, J.J. (2004): *Σκέψεις περί μίμησης των αρχαίων ελληνικών έργων*. Αθήνα, Ίνδικτος
- Λοϊζίδη, Ν. (1992): *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*. Αθήνα, Νεφέλη.



- Μπαζέν ,Φ. (1995): *Μπαρόκ και Ροκοκό*. Αθήνα, Υποδομή.
- Μπελ, Γ. (2014): *Καθρέφτης του Κόσμου*. Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Πανόφσκι, Ε. (1991): *Μελέτες Εικονολογίας*. Αθήνα, Νεφέλη.
- Φίσερ, Ε. (1971) : *Τέχνη και συνύπαρξη*. Αθήνα, Ποσειδώνας.
- Φουντουλάκη, Ε. (2005): *Επαναφορά στον Γκρέκο*. Αθήνα, Νεφέλη.

### **Ξενόγλωσση**

- Andress, D. (2005): *The Terror*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Avlami, S. (1992): *L'antiquité grecque a la française*. Paris, Anrtheses.
- Brookner, A. (1971): *The genius of the Future*. London, Phaidon.
- Doyle, W. (1999): *Origins of the French Revolution* (3<sup>rd</sup> Ed.). Oxford, Oxford University Press.
- Doyle, W. (2002): *The Oxford History of the French Revolution* (2<sup>nd</sup> Ed.). Oxford, Oxford University Press.
- Levey, M. (1966): *Rococo to Revolution*. London, Thames and Hudson.
- Regis, M. (1984): *David l'art et la politique*. Paris, Gallimard.
- Roberts, W. (1992): *Jacques-Louis David, Revolutionary Artist: Art, Politics, and the French Revolution*. California, University of Carolina.
- Schama, S. (1990): *Citizens, A Chronicle of French Revolution*. New York, Vintage Books (division of Random House publications).

### **Ιστοσελίδες**

- [http://www.eclétique.net/histoires\\_histoire/objets1.html](http://www.eclétique.net/histoires_histoire/objets1.html) (τελευταία επίσκεψη 24.05.2015).
- <http://www.jacqueslouisdavid.org/>(τελευταία επίσκεψη 24.05.2015).
- <https://archive.org/stream/belisariusoomarm#page/n11/mode/2up> (τελευταία επίσκεψη 24.05.2015).

- Montesquieu, L'esprit des lois, 1748 -

([http://classiques.uqac.ca/classiques/montesquieu/de esprit des lois/partie 1/de esprit des lois 1.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/montesquieu/de_esprit_des_lois/partie_1/de_esprit_des_lois_1.html)). (τελευταία επίσκεψη 24.05.2015).

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ Εθνικό μουσείο – μουσειακό έκθεμα

### Ελληνόγλωσση

- Abt, J. (2012): «Οι απαρχές του Δημόσιου Μουσείου» στο Sharon Macdonald (επιμ.): *Μουσείο και Μουσειακές Σπουδές*, (177-203), Αθήνα, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Πειραιώς.
- Bennett, T. (2012): «Πολιτική Θέαση: Τα μουσεία και η οργάνωση της όρασης» στο Sharon Macdonald (επιμ.): *Μουσείο και Μουσειακές Σπουδές*, (371-394), Αθήνα, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Πειραιώς.
- Bodenstein, F. – Poulot, D. (2012): «Τα Εθνικά Μουσεία της Γαλλίας» στο Μπούνια Α. - Γκαζή Α. (επιμ.): *Εθνικά Μουσεία στην Νότια Ευρώπη*, (168-175) Αθήνα, Καλειδοσκόπιο.
- Falk, J. – Dierking, L.- Adams, M. (2012): «Μουσεία και αυτόβουλη μάθηση» στο Sharon Macdonald (επιμ.): *Μουσείο και Μουσειακές Σπουδές*, (449-469), Αθήνα, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Πειραιώς.
- Hooper- Greenhill, E. (2006): *Το μουσείο και οι πρόδρομοι του*. Αθήνα, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Πειραιώς.
- Hooper-Greenhill E. (1999): «Σκέψεις για τη μουσειακή εκπαίδευση και επικοινωνία στη μεταμοντέρνα εποχή» στο περιοδ. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τεύχος 72, σελ. 47-49, Αθήνα.
- Pearce, S. (2002): *Μουσεία, Αντικείμενα και Συλλογές*. Θεσσαλονίκη, Βάνιας.
- Preziosi, D. (2012): «Ιστορία της τέχνης και μουσειολογία», στο Sharon Macdonald (επιμ.): *Μουσείο και Μουσειακές Σπουδές*, (93-109), Αθήνα, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Πειραιώς.
- Βουδούρη, Δ. (2003): *Κράτος και Μουσεία. Το θεσμικό πλαίσιο των αρχαιολογικών μουσείων*. Αθήνα, Σάκκουλας.
- Γκαζή, Α. (1999): «Από τις Μούσες στο Μουσείο», στο περιοδ. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τεύχος 70, σελ 39-45, Αθήνα.

- Γκαζή, Α. (2004): «Μουσεία για τον 21ο αιώνα» στο περιοδ. *Τετράδια Μουσειολογίας*, τεύχος 1, σελ. 3-13, Αθήνα.
- Μούλιου, Μ.- Μπούνια, Α. (1999): «Μουσείο και Επικοινωνία», στο περιοδ. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τεύχος 72, σελ. 42, Αθήνα.
- Μπούνια, Α. – Γκαζή, Α. (επιμ.) (2012), *Εθνικά Μουσεία στη Νότια Ευρώπη*. Αθήνα, Καλειδοσκόπιο.
- Οικονόμου, Μ. (2003): *Μουσείο: Αποθήκη ή ζωντανός οργανισμός; Μουσειολογικοί προβληματισμοί και ζητήματα*. Αθήνα, Κριτική.
- Σκαλτσά, Μ. (1999): *Για τη μουσειολογία και τον πολιτισμό*. Θεσσαλονίκη, Εντευκτήριο.
- Τζώνος, Π. (2014): *Μουσείο και Νεωτερικότητα*. Θεσσαλονίκη, Εντευκτήριο.

### **Ξενόγλωσση**

- Bennett, T. (1995): *The birth of the museum*. London, Routledge.
- Duncan, C. (1995): *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London, Routledge
- Hooper-Greenhill, E. (2000): *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London, Routledge.
- Pearce, S. (1994): *Interpreting objects and Collections*. London, Routledge.
- Pearce, S. (1990): «Objects as meaning; or narrative the past», in S. Pearce (ed.), *Objects of Knowledge*. London, the Athlone Press.
- Tilden, F. (1997): *Interpreting our heritage*. California, the University of North Carolina Press.

## Ιστοσελίδες

- [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icom-greece/code-of-ethics\\_GR\\_01.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-greece/code-of-ethics_GR_01.pdf) (τελευταία επίσκεψη 24.05.2015).
- <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/intervention-sabine-women> (τελευταία επίσκεψη 24.05.2015).
- <http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jacques-louis-david-marat-assassine?artist=david-jacques-louis-1> (τελευταία επίσκεψη 24.05.2015).
- <http://www.statista.com/statistics/247419/yearly-visitors-to-the-louvre-in-paris/>(τελευταία επίσκεψη 24.05.2015).

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ

1. Jacques, Louis David, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1791, Λάδι σε καμβά 64 cm X 53 cm, Γκαλερί Uffizi
2. Jacques Louis David, *Ο Βελισάριος*, 1781, Λάδι σε καμβά 2,88 m X 3,12 m, Μουσείο Καλών Τεχνών, Lille
3. Jacques Louis David, *Πορτραίτο του Κόμη Potocki*, 1781, Λάδι σε καμβά 3,04 m X 2,18 m, Εθνικό Μουσείο Βαρσοβίας
4. Jacques Louis David, *Ο Άγιος Ρόκκος*, 17802, Λάδι σε καμβά 2,60 m X 1,95 m, Μουσείο Καλών Τεχνών Μασσαλίας
5. Jacques Louis David, *Ο όρκος των Ορατιών*, 1784, Λάδι σε καμβά 3,3 m X 4,2 m, Μουσείο του Λούβρου
6. Jacques Louis David, *Οι Ραβδούχοι επιστρέφουν στον Βρούτο τις σορούς των γιών του*, 1789, Λάδι σε καμβά 3,3 m X 4,2 m, Μουσείο του Λούβρου
7. Jacques Louis David, *Ο Όρκος του Σφαιριστηρίου*, 1791, Σχέδιο, Μουσείο Βερσαλλιών
8. Jacques Louis David, *Ο θάνατος του Μαρά*, 1793, Λάδι σε καμβά 1,6 m X 1,2 m, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών Βελγίου
9. Caravaggio, *Ο ενταφιασμός του Χριστού*, 1603-1604, Λάδι σε καμβά σε καμβά, 3,00 m X 2,03 m, Ρώμη, Πινακοθήκη του Βατικανού
10. Jacques Louis David, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1794, Λάδι σε καμβά 80,5 cm X 64,1 cm, Μουσείο του Λούβρου
11. Jacques Louis David, *Οι Σαβίνες*, 1799, Λάδι σε καμβά 3,8 m X 5,2 m, Μουσείο του Λούβρου
12. Poussin, *Η Αρπαγή των Σαβίνων*, 1634/35, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Νέα Υόρκη

## Παράρτημα Α1

### QUESTIONNAIRE D'ÉVALUATION SUR LE TABLEAU N ° 3260 OLDMASTERS MUSÉE - MUSEES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE

INTITULE: "LA MORT DE MARAT», PAR JACQUES LOUIS  
DAVID (1793)

Je m'appelle Panagiota Niarou. Je suis étudiante en troisième cycle (MASTER) de gestion de la culture à l'université Panteion d'Athènes en Grèce. Auriez-vous l'obligeance de bien vouloir répondre au questionnaire ci-dessous. (Pour votre commodité une copie de la peinture est attachée)

1. Genre  
Masculin   
Féminin
  
2. Votre âge:  
16-25   
26-35   
36-45   
46-55   
56-65   
> 65
  
3. Vous travaillez comme:  
Employé à plein temps   
Employé à temps partiel   
Au chômage   
Etudiant   
Retraité
  
4. Votre niveau d'éducation :  
Lycée   
Collège   
Université
  
5. C'est votre première visite à l'Oldmasters musée  
Oui   
Non



6. Combien de temps avez-vous passé à étudier le tableau spécifique, pendant votre visite

- Jusqu' à 15 minutes
- Jusqu' à 30 minutes
- Plus

7. Est-ce que était facile pour vous de comprendre ce que vous voyez avec l'aide de l'étiquette d'information

- Très facile
- Facile
- Difficile
- Très difficile

8. Est-ce que vous savez que cette peinture est un hommage à Marat, qui était l'une des figures les plus importantes de la Révolution française?

- Oui
- Non
- Je ne considère pas

9. Qu'est-ce que vous aimez le plus dans la peinture ?

- La forme
- Les couleurs
- Le sujet

10. Est-ce que vous savez que le peintre David a pris une participation active à la Révolution française; Est-ce que vous considérez David un activiste politique?

- Oui
- Non
- Je ne considère pas

COMMENTAIRES:

Merci beaucoup pour votre aide précieuse, s'il vous plaît retourner le questionnaire à la sortie du musée ou envoyer par email à: [niarouyiota@yahoo.com](mailto:niarouyiota@yahoo.com)



## Παράρτημα Α2

**QUESTIONNAIRE D'ÉVALUATION SUR LE TABLEAU N ° 3691  
AILE DENON, PREMIER ETAGE, SALLE 75  
INTITULE «LES SABINES», PAR JACQUES LOUIS DAVID  
(1799)**

Je m'appelle Panagiota Niarou. Je suis étudiante en troisième cycle (MASTER) de gestion de la culture à l'université Panteion d'Athènes en Grèce. Auriez-vous l'obligeance de bien vouloir répondre au questionnaire ci-dessous. (Pour votre commodité une copie de la peinture est attachée)

1. Genre
- Masculin
- Féminin
2. Votre âge:
- 16-25
- 26-35
- 36-45
- 46-55
- 56-65
- > 65
3. Vous travaillez comme:
- Employé à plein temps
- Employé à temps partiel
- Au chômage
- Etudiant
- Retraité
4. Votre niveau d'éducation :
- Lycée
- Collège
- Université
5. C'est votre première visite au musée du Louvre
- Oui
- Non

6. Combien de temps avez-vous passé à étudier le tableau spécifique, pendant votre visite

- Jusqu' à 15 minutes
- Jusqu' à 30 minutes
- Plus

7. Est-ce que était facile pour vous de comprendre ce que vous voyez avec l'aide de l'étiquette d'information

- Très facile
- Facile
- Difficile
- Très difficile

8. Est-ce que vous savez que cette peinture est une allégorie politique, composé et créé pour avertir les Français à sauver la révolution qui était en danger en raison de différences politiques?

- Oui
- Non
- Je ne considère pas

9. Qu'est-ce que vous aimez le plus dans la peinture ?

- La forme
- Les couleurs
- Le sujet

10. Est-ce que vous savez que le peintre David a pris une participation active à la Révolution française; Est-ce que vous considérez David un activist politique?

- Oui
- Non
- Je ne considère pas

COMMENTAIRES:

Merci beaucoup pour votre aide précieuse, s'il vous plaît retourner le questionnaire à la sortie du musée ou envoyer par e-mail à: niarouyiota@yahoo.com



## Παράρτημα Β1

**EVALUATION QUESTIONNAIRE ABOUT EXHIBIT No 3260  
OLDMASTERS MUSEUM –  
THE ROYAL MUSEUM OF ART BRUSSELS  
TITLED: "THE DEATH OF MARAT», BY JACQUES LOUIS  
DAVID (1793)**

My name is Panagiota Niarou and I am a postgraduate student of Cultural Management at Panteion University in Athens Greece. I would be obliged if you could spend 5 minutes to reply in the below questions (for your proper convenience a copy of the painting is attached).

1. SEX  
Male   
Female
  
2. AGE:  
  
16-25   
26-35   
36-45   
46-55   
56-65   
Older than 65
  
3. You are:  
  
Full time employed   
Part time employed   
Unemployed   
Student   
Retired
  
4. Your education level:  
  
High school   
College   
University
  
5. This is your first time in OLDMASTERS MUSEUM  
  
YES   
NO

6. How much time did you spend studying the specific painting during your visit (please choose)

- Up to 15 minutes
- Up to 30 minutes
- more

7. How easy was to understand what you see with the assist of the existing information label (please choose)

- Very Easy
- Easy
- Difficult
- Very Difficult

8. Do you know that the painting is a tribute to the assassin of Marat who was one of the most important figures of the French Revolution?

- YES
- NO
- I do not regard

9. What did you like most in the painting?

- The shape
- The colors
- The subject

10. Do you know that the painter David took active participation in the French Revolution; do you consider him as a political activist?

- YES
- NO
- I do not regard

COMMENTS:

Thank you very much for your valuable help, please return the questionnaire at the exit of the museum or send it by mail to: [niarouyiota@yahoo.com](mailto:niarouyiota@yahoo.com)





## Παράρτημα Β2

**EVALUATION QUESTIONNAIRE ABOUT EXHIBIT NO: 3691  
DENON WING, FIRST FLOOR, HALL 75  
TITLED «THE SABINES», BY JACQUES LOUIS DAVID (1799)**

My name is Panagiota Niarou and I am a postgraduate student of Cultural Management at Panteion University in Athens Greece. I would be obliged if you could spend 5 minutes to reply in the below questions (for your proper convenience a copy of the painting is attached).

1. SEX  
Male   
Female
  
2. AGE:  
16-25   
26-35   
36-45   
46-55   
56-65   
Older than 65
  
3. You are:  
Full time employed   
Part time employed   
Unemployed   
Student   
Retired
  
4. Your education level:  
High school   
College   
University
  
5. This is your first time in Louvre  
YES   
NO

6. How much time did you spend studying the specific painting during your visit (please choose)

- Up to 15 minutes
- Up to 30 minutes
- more

7. How easy was to understand what you see with the assist of the existing information label (please choose)

- Very Easy
- Easy
- Difficult
- Very Difficult

8. Do you know that the painting is an allegory with political flare, composed and created to admonish the French to save the revolution that was in danger due to political disputes?

- YES
- NO
- I do not regard

9. What did you like most in the painting?

- The shape
- The colors
- The subject

10. Do you know that the painter David took active participation in the French Revolution; do you consider him as a political activist?

- YES
- NO
- I do not regard

COMMENTS:

Thank you very much for your valuable help, please return the questionnaire at the exit of the museum or send it by mail to: [niarouyiota@yahoo.com](mailto:niarouyiota@yahoo.com)



## Παράρτημα Γ1

**ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ ΕΚΘΕΜΑΤΟΣ  
ΜΕ ΑΡΙΘΜΟ 3260 ΣΤΟ OLDMASTERS MUSEUM ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ  
ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΤΩΝ ΒΡΥΞΕΛΛΩΝ  
ΜΕ ΤΙΤΛΟ: « Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΜΑΡΑ», DAVID (1793)**

Ονομάζομαι Παναγιώτα Νιάρου και είμαι μεταπτυχιακή φοιτήτρια στο πρόγραμμα της Πολιτιστικής Διαχείρισης του Πάντειου Πανεπιστήμιου. Θα ήμουν ειλικρινά ευγνώμων αν μπορούσατε να διαθέσετε 5 λεπτά για να απαντήσετε στο ερωτηματολόγιο. (Για μεγαλύτερη ευκολία επισυνάπτεται αντίγραφο του πίνακα).

1. ΦΥΛΟ

Ανδρας

Γυναίκα

2. ΗΛΙΚΙΑ:

16-25

26-35

36-45

46-55

56-65

πάνω από 65

3. Είστε:

Εργαζόμενος πλήρους απασχόλησης

Εργαζόμενος μερικής απασχόλησης

Άνεργος

Φοιτητής

Συνταξιούχος

4. Είστε:

Απόφοιτος Λυκείου

Απόφοιτος ΑΕΙ/ΤΕΙ

5. Είναι η πρώτη φορά που έρχεστε στην έκθεση

ΝΑΙ

ΟΧΙ

6. Πόση ώρα αφιερώσατε κατά την επίσκεψη σας για να μελετήσετε τον πίνακα (παρακαλώ επιλέξτε)

- Έως ένα τέταρτο   
Έως μισή ώρα   
Παραπάνω

7. Πόσο εύκολο ήταν να κατανοήσετε αυτό που βλέπετε με την βοήθεια των λεζάντων (παρακαλώ επιλέξτε)

- Πολύ εύκολο   
Εύκολο   
Δύσκολο   
Πολύ δύσκολο

8. Γνωρίζετε ότι το έργο έχει έντονο πολιτικό συγκείμενο και δημιουργήθηκε ως φόρος τιμής μετά την δολοφονία του Γάλλου αγωνιστή της επανάστασης Μαρά ?

- ΝΑΙ   
ΟΧΙ   
Δεν με αφορά

9. Ποιο στοιχείο σας άρεσε περισσότερο στον πίνακα:

- Η μορφή   
Το χρώμα   
Το θέμα

10. Γνωρίζετε ότι ο ζωγράφος David, έλαβε ενεργή συμμετοχή στην Επανάσταση, τον αναγνωρίζετε ως πολιτικό δρώντα ?

- ΝΑΙ   
ΟΧΙ   
Δεν με αφορά

ΣΧΟΛΙΑ:

Σας ευχαριστώ πολύ για την πολύτιμη βοήθεια σας, παρακαλώ επιστρέψτε το ερωτηματολόγιο κατά την έξοδο σας από το μουσείο ή αποστείλετε το με mail στην διεύθυνση: [niarouyiota@yahoo.com](mailto:niarouyiota@yahoo.com)





## Παράρτημα Γ2

**ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ ΕΚΘΕΜΑΤΟΣ  
ΜΕ ΑΡΙΘΜΟ 3691 ΠΤΕΡΥΓΑ ΔΕΝΟΝ, ΠΡΩΤΟΣ ΟΡΟΦΟΣ  
ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΛΟΥΒΡΟΥ ΑΙΘΟΥΣΑ 75  
ΜΕ ΤΙΤΛΟ: «ΟΙ ΣΑΒΙΝΕΣ», DAVID (1799)**

Ονομάζομαι Παναγιώτα Νιάρου και είμαι μεταπτυχιακή φοιτήτρια στο πρόγραμμα της Πολιτιστικής Διαχείρισης του Πάντειου Πανεπιστημίου στην Ελλάδα. Θα ήμουν ειλικρινά ευγνώμων αν μπορούσατε να διαθέσετε 5 λεπτά για να απαντήσετε στο ερωτηματολόγιο. (Για μεγαλύτερη ευκολία επισυνάπτεται αντίγραφο του πίνακα).

1. ΦΥΛΟ

Ανδρας

Γυναίκα

2. Είστε:

16-25

26-35

36-45

46-55

56-65

πάνω από 65

3. Είστε:

Εργαζόμενος πλήρους απασχόλησης

Εργαζόμενος μερικής απασχόλησης

Ανεργος

Φοιτητής

Συνταξιούχος

4. Είστε:

Απόφοιτος Λυκείου

Απόφοιτος ΑΕΙ/ΤΕΙ

5. Είναι η πρώτη φορά που έρχεστε στην έκθεση

ΝΑΙ

ΟΧΙ

6. Πόση ώρα αφιερώσατε κατά την επίσκεψη σας για να μελετήσετε τον πίνακα.  
(παρακαλώ επιλέξτε)

- Έως ένα τέταρτο   
Έως μισή ώρα   
Έως μία ώρα

7. Πόσο εύκολο ήταν να κατανοήσετε αυτό που βλέπετε με την βοήθεια των  
λεζάντων (παρακαλώ επιλέξτε)

- Πολύ εύκολο   
Εύκολο   
Δύσκολο   
Πολύ δύσκολο

8. Γνωρίζετε ότι το έργο αποτελεί αλληγορία με πολιτικό συγκείμενο και  
δημιουργήθηκε με σκοπό να νουθετήσει τους Γάλλους ώστε να σωθεί η  
επανάσταση που βρισκόταν σε κίνδυνο λόγω πολιτικών διαφωνιών?

- ΝΑΙ   
ΟΧΙ   
Δεν με αφορά

9. Ποιο στοιχείο σας άρεσε περισσότερο στον πίνακα:

- Η μορφή   
Το χρώμα   
Το θέμα

10. Γνωρίζετε ότι ο ζωγράφος David, έλαβε ενεργή συμμετοχή στην Επανάσταση,  
τον αναγνωρίζετε ως πολιτικό δρώντα?

- ΝΑΙ   
ΟΧΙ   
Δεν με αφορά

ΣΧΟΛΙΑ:

Σας ευχαριστώ πολύ για την πολύτιμη βοήθεια σας, παρακαλώ επιστρέψτε το  
ερωτηματολόγιο κατά την έξοδο σας από το μουσείο ή αποστείλετε το με mail στην  
διεύθυνση: niarouyiota@yahoo.com



## Παράρτημα Δ

### Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου και του Πολίτη του 1793

1. Σκοπός της κοινωνίας είναι η γενική ευημερία. Η κυβέρνηση υπάρχει μόνο και μόνο για να δίνει στον άνθρωπο την εγγύηση πως θ' απολαμβάνει τα φυσικά και αναφαίρετα δικαιώματά του.
2. Τα δικαιώματα αυτά είναι η ισότητα, η ελευθερία, η ασφάλεια και η ιδιοκτησία.
3. Όλοι οι άνθρωποι είναι ίσοι, και φυσικά και μπροστά στο νόμο.
4. Ο νόμος είναι ελεύθερη κι επίσημη εκδήλωση της κοινής θελήσεως. Είναι ίδιος για όλους, είτε όταν προστατεύει είτε όταν τιμωρεί. Δε μπορεί να διατάζει παρά όσα είναι δίκαια κι ωφέλιμα στην κοινωνία. Δε μπορεί ν' απαγορεύει παρά όσα είναι βλαβερά γι' αυτήν.
5. Όλοι οι πολίτες είναι δεκτοί σε κάθε δημόσιο λειτούργημα. Οι ελεύθεροι λαοί, εκλέγοντας τους δημόσιους λειτουργούς, δεν αναγνωρίζουν άλλους λόγους προτιμήσεως απ' την αρετή, την εξυπνάδα και τη μόρφωση.
6. Η ελευθερία είναι μια δύναμη που ανήκει στον άνθρωπο, και που του επιτρέπει να ενεργεί χωρίς να βλάπτει τα δικαιώματα του άλλου. Για πηγή της έχει τη φύση, για κανόνα της τη δικαιοσύνη, και για προστασία της το νόμο.
7. Καθένας έχει δικαίωμα να δημοσιεύει τις σκέψεις και τα φρονήματά του, με τον τύπο, με τον προφορικό λόγο ή όπως αλλιώς νομίζει. Οι πολίτες μπορούν να συνέρχονται ειρηνικά και να ασκούν ελευθέρα όποιο θρήσκευμα πιστεύουν.
8. Ο νόμος πρέπει να προστατεύει την κοινή και την προσωπική ελευθερία απέναντι στην καταπίεση εκείνων που κυβερνούν.
9. Κανείς δεν καταδιώκεται, δε συλλαμβάνεται, ή φυλακίζεται παρά όταν κι όπως ορίζει ο νόμος.
10. Όσοι ζητούν, εκδίδουν, υπογράφουν ή διατάζουν την εκτέλεση παρανόμων πράξεων είναι ένοχοι και τιμωρούνται.
11. Κανείς δεν δικάζεται και δεν τιμωρείται αν δεν απολογηθεί πρώτα, αν δεν κλητευθεί νόμιμα, κι αν δεν υπάρχει αντίστοιχος νόμος, που να δημοσιεύτηκε πριν απ' την κολάσιμη πράξη του.
12. Δικαίωμα ιδιοκτησίας είναι το προνόμιο κάθε πολίτη να μεταχειρίζεται και να διαθέτει όπως νομίζει καλύτερα την περιουσία του, τα εισοδήματά του, τους καρπούς της εργασίας και της δραστηριότητάς του.
13. Όλοι μπορούν να διαθέσουν όπως νομίζουν τη δουλειά τους και τον καιρό τους, μα ούτε οι ίδιοι μπορούν να πουλήσουν τον εαυτό τους, ούτε να πουληθούν από άλλους, γιατί το πρόσωπο τους είναι ιδιοκτησία αναπαλλοτρίωτη. Ο νόμος δεν αναγνωρίζει ιδιαίτερη τάξη δούλων ή υπηρετών, αλλά μόνο ανταλλαγή υπηρεσιών κι αμοιβών ανάμεσα στον εργαζόμενο και τον εργοδότη.

14. Κανείς δεν στερείται και το ελάχιστο μέρος της ιδιοκτησίας του χωρίς δική του συγκατάθεση, παρά μόνο όταν αποδειχτεί πως κάποια δημόσια ανάγκη απαιτεί αυτή τη στέρηση, κι αφού δοθεί μια δίκαιη αποζημίωση.
15. Κανένας φόρος δεν επιβάλλεται όταν δεν αποβλέπει σε δημόσια ωφέλεια. Όλοι οι πολίτες έχουν δικαίωμα να συνεργάζονται στον προσδιορισμό των φόρων, να επιβλέπουν τη χρήση τους και να ελέγχουν τη διαχείρισή τους.
16. Τα δημόσια βοηθήματα είναι χρέος ιερό. Η κοινωνία πρέπει να προνοεί για τη συντήρηση των δυστυχισμένων πολιτών.
17. Η παιδεία είναι γενική ανάγκη. Η κοινωνία πρέπει να ενισχύει μ' όλες τις δυνάμεις της τις προόδους του ανθρώπινου λόγου, κάνοντας τη μάθηση προσιτή σε κάθε πολίτη.
18. Η κυριαρχία ανήκει στο λαό, είναι αδιαίρετη, απαράγραπτη κι αναπαλλοτρίωτη.
19. Καμιά μερίδα του λαού δε μπορεί να μεταχειριστεί την εξουσία ολόκληρου του λαού. Η μειοψηφία έχει το δικαίωμα να εκφράσει τη θέληση της ελεύθερα κι ανεμπόδιστα.
20. Κάθε άρπαγας της εθνικής κυριαρχίας πρέπει να σκοτώνεται αμέσως απ' τους ελεύθερους πολίτες.
21. Ο λαός έχει πάντα το δικαίωμα ν' αναθεωρεί και να μεταρρυθμίζει το Σύνταγμά του.
22. Κάθε πολίτης έχει δικαίωμα να συνεργάζεται στη σύνταξη του νόμου και στο διορισμό των εντολοδόχων του.
23. Οι δημόσιες θέσεις είναι ουσιαστικά προσωρινές.
24. Τα εγκλήματα των εντολοδόχων του λαού δεν πρέπει ποτέ να μένουν ατιμώρητα.
25. Το δικαίωμα της υποβολής αναφορών στους αρμοδίους δεν μπορεί ποτέ ν' απαγορευτεί, ν' αναβληθεί ή να περιοριστεί.
26. Η αντίσταση εναντίον της καταπίεσεως είναι συνέπεια των φυσικών δικαιωμάτων του ατόμου.
27. Ολόκληρη η κοινωνία καταπιέζεται όταν ασκείται καταπίεση σ' ένα και μόνο μέλος της. Και κάθε μέλος καταπιέζεται, όταν ασκείται καταπίεση σ' όλη την κοινωνία.
28. Όταν η κυβέρνηση παραβιάζει τα δικαιώματα του λαού, η επανάσταση είναι για το λαό, και για κάθε μερίδα του, το πιο ιερό κι αναγκαίο καθήκον.