

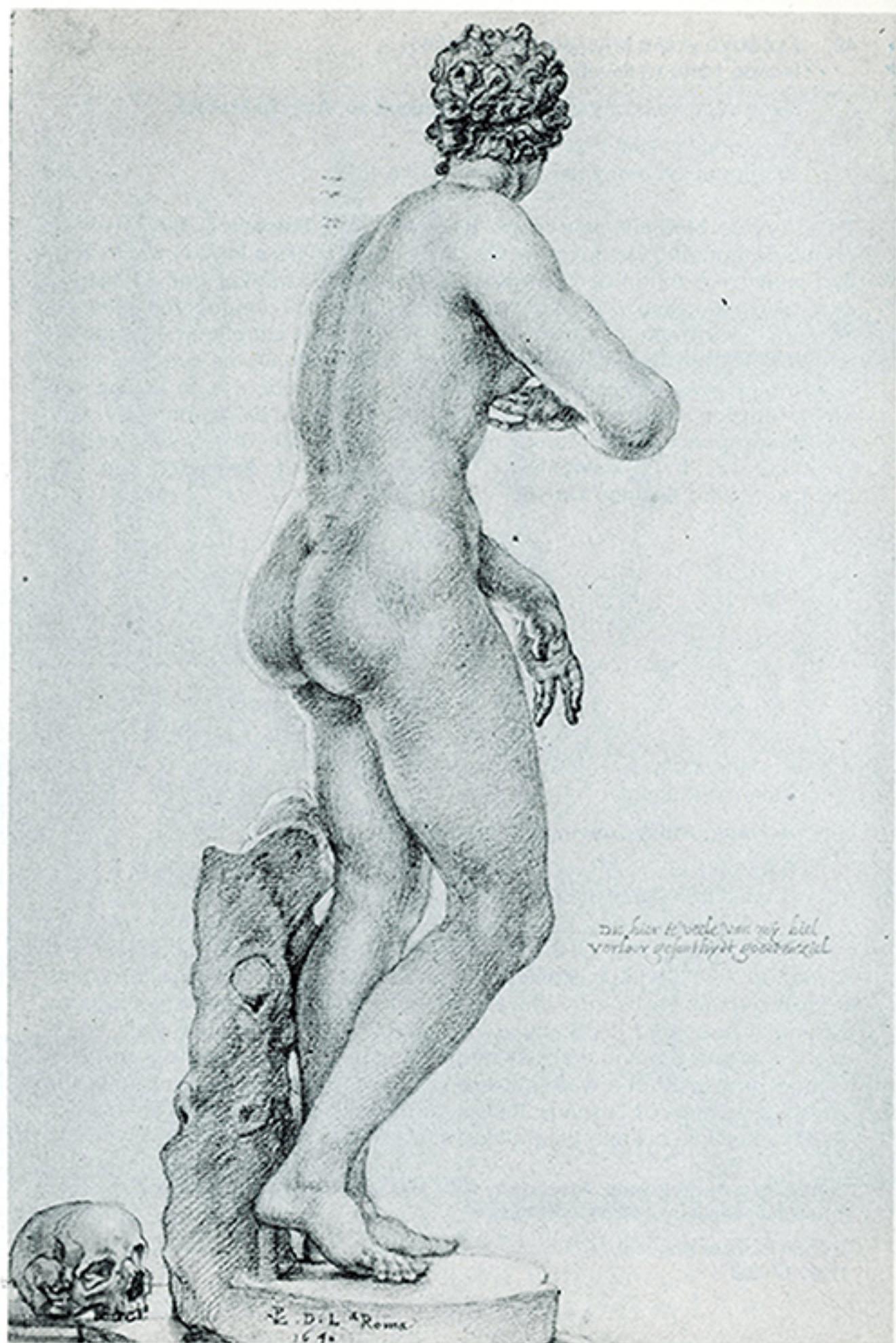
47, 48. Peter van Lint (1609-90),
Flemish.

Two views of the Medici Venus.

Drawings, black chalk heightened with white, pen and gray wash
on blue paper. 41.9×26.8 cm.; 41.9×27.4 cm.
Both monogrammed and dated Rome, 1640.

For the seventeenth century, the *Medici Venus* was among the most admired antiquities. The Hellenistic marble copy of a lost original, today in the Uffizi, was at the Villa Medici in Rome when Van Lint saw it. He added a death's-head, it too studied from separate points of view, and lines which can be translated: "He who loved me here too much lost health, wealth, and soul." The moralizer thus thinks of erotic love, personified by Venus, as resembling the sirens' fatal song.

Roger Fund, 1964,
64.197.8 and 9



49. Στέφανο ντέλα Μπέλλα (1610-1664).
'Ιταλός (άπό τή Φλωρεντία).

"Ενας νέος καλλιτέχνης πού άντιγράφει τό 'Αγγείο Medici.
'Οξυγραφία. 28,6 X 27 έκ.
'Υπογραμμένη και χρονολογημένη στό 1656.

Τό «'Αγγείο Medici», πού τώρα βρίσκεται στό Μουσείο Uffizi, ήταν η σπουδαιότερη άπό τις άρχαιότητες πού έκαναν τή Βίλα Medici τής Ρώμης ένα σημαντικό τόπο προσκυνήματος γιά τούς καλλιτέχνες άπό τό δέκατο έκτο αιώνα και έξης, ένω τό αισθησιακό κύρσημα τού μαρμάρινου κρατήρα τό έκανε ίδιαίτερα άγαπητό σέ καλλιτέχνες τής έποχής τού Μπαρόκ. Ό Στέφανος ντέλα Μπέλλα άντεγραψε πιστά τό άγγείο μέ άνάλογη χάρη και πνεύμα, ένω συγχρόνως τό έκανε και μιά σπουδή γιά τή μορφή τού καλοντυμένου νεώτερου άντιγραφέα, πού δέν ήταν άλλος άπό τόν κληρονομικό πρίγκηπα τής Τοσκάνης, τόν μέλλοντα Μεγάλο Δούκα Κόζιμο (Κοσμά) τόν Γ' τῶν Μεδίκων. Ό Στέφανο έγινε δάσκαλός του στό σχέδιο τήν ίδια περίπου έποχή.

49. Stefano della Bella (1610-64)
Italian (Florence).

A Young Artist Copying the Medici Vase.
Etching. 28.6 X 27 cm.
Signed and dated 1656.

The Medici Vase, now in the Uffizi, was chief among the antiquities that made the Villa Medici in Rome an essential place of pilgrimage for artists from the sixteenth century onward — and the marble krater's voluptuous ornament endeared it particularly to artists of the Baroque. With equal grace and wit, Stefano della Bella has copied the vase faithfully and also made it the study of a well-dressed younger copyist, none other than the hereditary prince of Tuscany, the future Grand Duke Cosimo III de' Medici. Stefano became his tutor in drawing at about this date.

Reference: A. de Vesme, rev. ed. by P.D. Massar, *Stefano della Bella: Catalogue Raisonné* (New York, 1971) I, no. 832.

Joseph Pulitzer Bequest, 1917,
17.50.17-292



ROMA. IN HORTIS MEDICIS. VAS MARMOREVM EXIMUM.

SCULP. ADOLPH.

50. Γιάν Βέενιξ (1642-1719 περ.).

'Ολλανδός.

'Ο σάκκος τοῦ κυνηγοῦ τῶν γερακιῶν.

Ζωγραφικός πίνακας, έλαιογραφία σε μουσαμά. 134 X 111 έκ.

'Υπογραμμένος καὶ χρονολογημένος στό 1695.

Κατά τό δέκατο σεβδόμο αιώνα τό ένδιαφέρον γιά τούς κήπους τής κλασικής έποχής πήρε μεγάλη έκταση. Οι κήποι τῶν 'Ολλανδικῶν έξοχικῶν παλατιών, δημιούργηθηκαν τότε με την ίδια ορνήτικη αρχή, η οποία ήταν τό θαυματικό άνάκτορο Χέτ Λόδο είχαν έντυπωσιακές έγκαταστάσεις γιά την υδρευση, άγάλματα και μικροσκοπικούς ναούς. Τότε είδυλλιακό, φροντισμένο τοπίο αύτού τού πίνακα είναι ίσως φανταστικό, όλλα θυμίζει τίς περιγραφές τῶν Ρωμαϊκῶν έπαύλεων στόν Πλίνιο, καθώς και τά πραγματικά έρειπα τής Βίλας τοῦ 'Αδριανοῦ στό Τίβολι. Καί τό τοπίο καὶ ὁ κρατήρας μέ τό θαυματικό του άναγλυφο είναι στήν πραγματικότητα τά φύλλα πάνω στά όποια γίνεται ἡ δεξιοτεχνική έκθεση τῶν λουλουδιών καὶ τῶν νεκρῶν πουλιών, πού άποτελούν τά θέματα στήν άπόδοση τῶν όποίων εἰδικεύθηκε καὶ διέπρεψε ὁ Βέενιξ.

50. Jan Weenix (ca. 1642-1719).

Dutch.

The Falconer's Bag.

Painting, oil on canvas. 134 X 111 cm.

Signed and dated 1695.

The seventeenth century saw a widespread interest in classical gardens. The grounds of Dutch country palaces such as the royal Het Loo had fancy waterworks, statuary, and miniature temples. The idyllic, well-groomed landscape in this painting is probably imagined, but it evokes Pliny's descriptions of Roman villas as well as the actual remains of the Villa of Hadrian at Tivoli. Both the landscape and the urn with its Bacchic relief are really foils for the virtuoso display of flowers and dead birds, a genre in which Weenix specialized and excelled.

Rogers Fund, 1950.

50.55



51. 52. Γαλλία, γύρω στά 1690-1700.

Βάκχος και Αριάδνη.

Μπρούντζινες προτομές. "Υψος 45,1 και 41,4 έκ.
Πάνω σέ μαυρα μαρμάρινα βάθρα.

Γιά όρκετούς αιώνες, οι προτομές των θεοτήτων, των αύτοκρατόρων και οι άλληγορικές προσωποποιήσεις ήταν τό φυσικό συμπλήρωμα τής κλασικής παιδείας. Τά δύο αύτά παραδείγματα περικλείουν ύπαινιγμούς για τό φθινόπωρο και τό καλοκαίρι. 'Η ταυτότητα τοῦ δημιουργοῦ τους δέν έχει άναγνωριστεῖ άκόμα, άλλα η τεχνοτροπία τους άνήκει στή σχολή των γλυπτών τής έποχής τοῦ Λουδοβίκου ΙΔ', άνάμεσα στούς δηοίους συγκαταλεγόταν δΦρανσουά Ζιραρντόν και δΜαρτέν Ντεζαρντέν. 'Ο κλασικισμός τους είναι βαθιά έξιδανικευμένος, τολμηρός και συνάμα έκλεπτυσμένος, ήρωικός κι δμως ἀπόμακρος μ' ἔνα τρόπο γεμάτο λυρισμό.



53. Νικολά Σαπελιέ μέ πρότυπο ἔνα ἔργο τοῦ Ρενέ Σαρπαντίέ
(1680-1723).

Γάλλος.

‘Ο τελευταῖος τοῖχος τῆς στοᾶς τοῦ Φρανσουά Ζιραρντόν.

Χαλκογραφία. 55.9 X 65.8 ἑκ.

1710.

‘Ο Φρανσουά Ζιραρντόν ἦταν γλύπτης πού ἐργαζόταν γιά τό Λουδοβίκο ΙΔ’, καὶ ἀνεξάρτητος συλλέκτης. ‘Αντίγραφα ἀπό ἀρχαία, ἀναγεννησιακά καὶ μπαρόκ γλυπτά στόλιζαν τοὺς τοίχους πού ὁ καλλιτέχνης διακοσμούσε, καὶ πού μᾶς θυμίζει ἐδῶ μὲ μιά τυπικότητα χαρακτηριστική τῆς ἐποχῆς τοῦ Μπαρόκ, προσαρμόζοντας τή σχετική κλίμακα τῶν ἀντικειμένων μὲ σκοπό νά δημιουργήσει μιά θεατρική ἐντύπωση. Τό μεγάλο ἀρχαίο κεφάλι τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου ἀπό πορφυρίτη, πού βρίσκεται τώρα στίς Βερσαλίες, καὶ πού ὁ Ζιραντόν τό ἀπέδωσε σάν μιά προτομή μὲ πράσινες μαρμάρινες πτυχώσεις καὶ τόνους ἀπό ἐπίχρυσο μπροῦντζο, εἶναι τοποθετημένο στό κέντρο τοῦ τοίχου αύτοῦ.

53. Nicholas Chapellier after René Charpentier (1680-1723),
French.

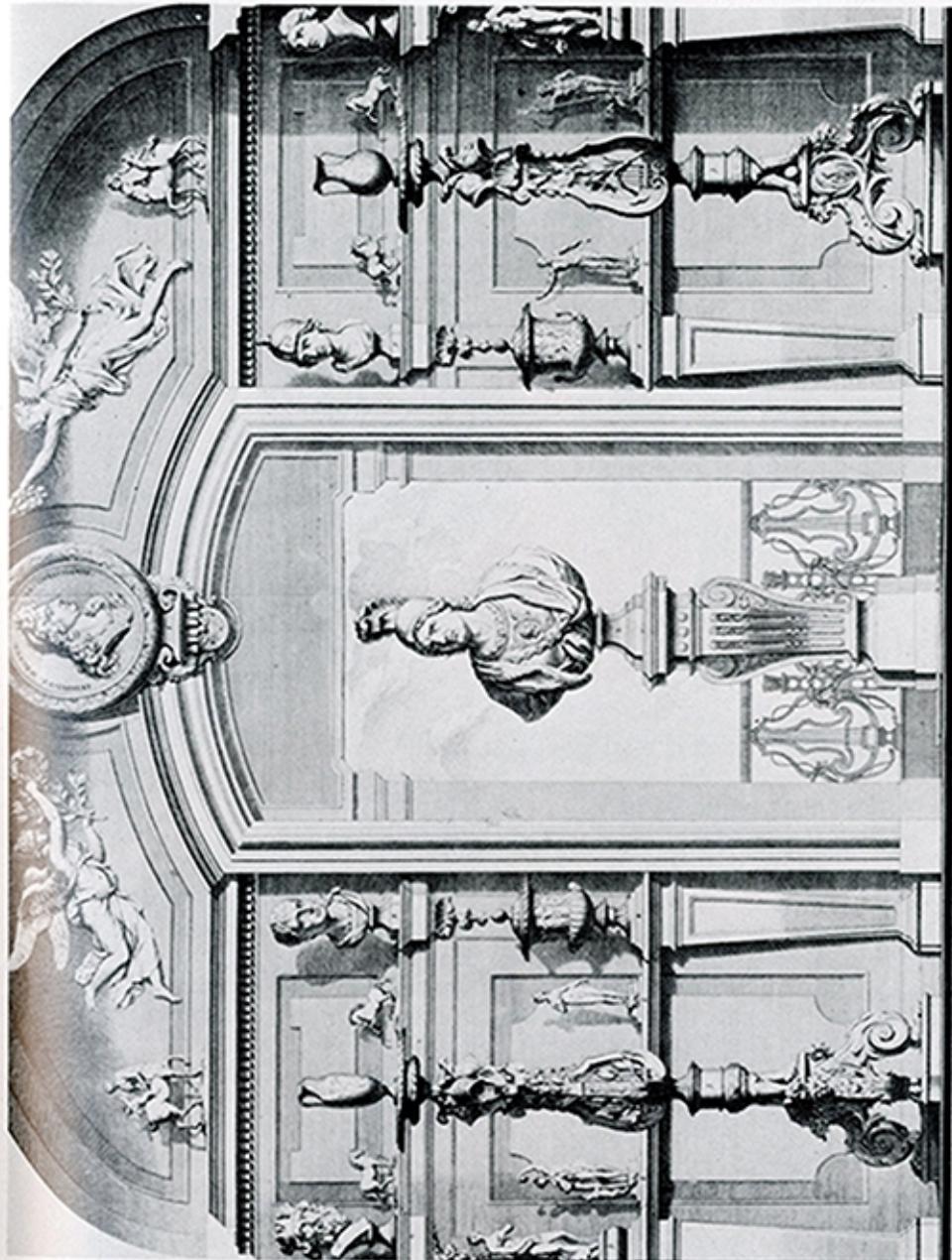
End Wall of the Gallery of François Girardon.

Engraving. 55.9 X 65.8 cm.

1710.

François Girardon was sculptor to Louis XIV and a collector in his own right. Copies after antique, Renaissance, and Baroque sculptures adorned his walls, which the artist has here evoked with Baroque formality, adjusting the relative scale of the objects for theatrical effect. Centered on this wall is the large antique porphyry head of Alexander the Great, which Girardon made into a bust with green marble drapery and gilt bronze accents, and which is now at Versailles.

The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949,
49.95.151



Place Vendôme des boutiques de la Galerie du V. Gouvernement Sculpteur ordinaire du Roy

Mémoires de l'Académie royale des sciences, tome 17, p. 107-110.
— **Sur la nature et les propriétés de l'acide humique**, par J. B. Biot, dans le *Journal de physique*, tome 17, p. 107-110.

54. Ζάν-Μάρκ Ναττιέ (1685-1766).
Γάλλος.

Κυρία με φαρέτρα και τόξο ("Αρτεμη)

Ζωγραφικός πίνακας, έλαιογραφία σε μουσαμά. 135,3 X 105,1 ρέμα.
'Υπογραμμένος και χρονολογημένος στά 1756.

'Από τήν 'Αναγέννηση και πέρα, οι πορτραϊτίστες συνήθιζαν νά κολα-
κεύουν τά πρόσωπα πού άπεικόνιζαν δίνοντάς τους τά χαρακτηριστικά
γνωρίσματα διαφόρων θεοτήτων τής κλασικής άρχαιότητας. 'Ο Ναττιέ
Ζωγράφισε συχνά τά μοντέλα του, άνάμεσα στά όποια συγκαταλεγόταν
και ή Μαντάμ ντέ Πομπαντούρ, μέ τή μορφή τής άγνης θεᾶς "Αρτεμης.
'Η άγνωστη κυρία πού ποζάρισε γι' αύτόν τόν τριανταφυλλένιο πίνακα
έχει ένα έπιφυλακτικό υφος, παρόλο πού τό όχυρό τής ούτοάμυνάς της
μπορεί νά μήν είναι τόσο άπόρθητο.

54. Jean-Marc Nattier (1685-1766),
French.

Portrait of a Lady as Diana.

Painting, oil on canvas. 135.3 X 105.1 cm.
Signed and dated 1756.

From the Renaissance on, portraitists flattered their subjects by giving them the attributes of classical divinities. Nattier frequently painted his subjects, including Mme de Pompadour, in the guise of the chaste Diana. The unknown sitter in this rosy canvas has a guarded air, though her defenses are perhaps not impregnable.

Reference: MMA, *French Paintings, XV-XVIII Centuries* by C. Sterling (1955) pp. 121-23.

Rogers Fund, 1903,
03.37.3



55. Τζοθάννι Ντομένικο Τιέπολο (1727-1804).
'Ιταλός (ἀπό τή Βενετία).

Κένταυρος καὶ Νύμφη.

Σχέδιο, πενάκι καὶ καφέ ἀραιωμένο μελάνι, ἵχνη μαύρου κραγιόν.
19.5 X 23.2 ἑκ.
Γύρω στά 1760-1780.

Τό Μητροπολιτικό Μουσεῖο ἔχει στήν κατοχή του δεκαεπτά σχέδια τοῦ Τζοθάννι Ντομένικο Τιέπολο μέθεματα σάτυρους καὶ κένταυρους. πού εἰκονίζουν τόν πλούτο τῶν ἰδεῶν τοῦ δεξιοτέχνη αὐτοῦ σχεδίαστη τῆς ἐποχῆς τοῦ Ροκοκό. Ο Τιέπολο φαίνεται πώς καταγράφει τίς σκέψεις του ὅπως τοῦ ἔρχονται στό μυαλό, χωρίς προσπάθεια, διατάσσοντας τίς μορφές του σέ διάφορα ἐπίπεδα, μέ τό νά ποικίλλει τήν πυκνότητα τοῦ ἀραιωμένου μελανιοῦ, μ' ἔνα τρόπο πού δείχνει δτι γνωρίζει κάπως τή δομή. ἀν δχι καὶ πραγματικά σχήματα τῶν Ἑλληνικῶν ἀναγλύφων τῶν μετοπῶν. Τό φύλλο αὐτό μπορεῖ νά παριστάνει τόν Νέσσο καὶ τήν Δηιάνειρα, ἀλλά φαίνεται ἔξισου πιθανό δτι ὁ καλλιτέχνης μπορεῖ νά μήν είχε κάποια συγκεκριμένη ιστορία στό μυαλό του. Ή ἄγρια ἐνέργεια τῆς ἀρπαγῆς ἔχει ἀκόμα μεγαλύτερη ἀμεσότητα, γιατί συμβαίνει τόσο κοντά στόν πολιτισμένο κόσμο, πού συμβολίζεται ἀπό τά κτήρια στό θάθος.

55. Giovanni Domenico Tiepolo (1727-1804).
Italian (Venice).

Centaur and Nymph.

Drawing, pen and brown wash, traces of black crayon. 19.5 X 23.2 cm.
About 1760-80.

The Metropolitan owns seventeen drawings of satyrs and centaurs by Giovanni Domenico Tiepolo that illustrate the wealth of the virtuoso Rococo draughtsman's ideas. He appears to record his thoughts as they occur, effortlessly, disposing his figures in planes by varying the strength of wash, suggesting some awareness of the structure if not the actual shapes of Greek metope reliefs. This sheet may represent Nessus and Deianira, but it is equally possible that the artist had no particular story in mind. The wild action is all the more immediate for taking place so near civilization, represented by the buildings in the background.

Rogers Fund, 1937.
37.165.57



56. Σάρλ-Αντρέ Βάν Λό (1705-1765).
Γάλλος.

'Η θυσία τῆς Ἰφιγένειας.

Σχέδιο, πενάκι και καφέ μελάνι, καφέ άραιωμένο μελάνι, μπλέ και διπρό γκουάς πάνω άπο μαύρη κιμωλία σέ καφετί χαρτί.
71,4 X 89,9 έκ.

Γύρω στά 1757.

Αύτό το έργο μέ το άσυνήθιστα μεγάλο μέγεθος και τή γεμάτη δροσιά άπόδοση τῆς άτμοσφαιρας τῆς έποχής, είναι τό προκαταρκτικό σχέδιο τοῦ Βάν Λό γιά ένα ζωγραφικό πίνακα πού παράγγειλε ο Φρειδερίκος ο Μέγας τό 1757, δταν βρισκόταν άκόμα στό Πότονταμ. Σέ μιά σκηνή γεμάτη μελοδραματική ένταση, οι περίλυποι γονεῖς, δηλαδή ο 'Αγαμέμνωνας και η Κλυταιμήστρα δέν άντιλαμβάνονται άκόμα, άντιθετα μέ τούς έκθαμβους ιερείς και τούς στρατιώτες, τή θαυματουργή έπεμβαση τῆς "Αρτεμης, πού έστειλε ένα έλαφι νά άντικαταστήσει τήν 'Ιφιγένεια πάνω στό θωμό. Ό Βάν Λό μπορεί νά είχε μελετήσει τήν «Ιφιγένεια έν Αύλιδι» τοῦ Εύριπιδη και ήξερε σίγουρα περιγραφές ένός πίνακα μέ τό θέμα αύτό, πού ήταν έργο τοῦ ζωγράφου Τιμάνθη τοῦ Κύθνου, πού φημιζόταν στήν άρχαιότητα γιά τίς πετυχημένες άποδόσεις τῶν χαρακτήρων τῶν 'Ελλήνων άρχηγῶν πού ήταν παρόντες στή θυσία. Μιά θινέτα τοῦ "Ανταμ Φρήντριχ" "Εζερ, πού στολίζει τό φύλλο μέ τόν τίτλο τῆς πρώ της έκδοσεως τοῦ έργου τοῦ Βίνκελμαν «Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke» (Σκέψεις γιά τή μίμηση τῶν έλληνικῶν έργων, 1755). Σίκονίζει τόν Τιμάνθη τήν ώρα πού φιλοτεχνεί τό άριστούργημά του. 'Η σύνθεση τοῦ "Εζερ μπορεί νά έπηρέασε τόν Βάν Λό, άλλα οι ύπερβολικές χειρονομίες και ή μεγαλόστομη άπόδοση τοῦ θέματος άπό τόν Γάλλο καλλιτέχνη θυμίζουν περισσότερο τό κλασικό μπαρόκ πνεύμα τῆς 'Ιφιγένειας» (Iphigénie) τοῦ Ρακίβα.

56. Charles-André van Loo (1705-65),
French.

The Sacrifice of Iphigenia.

Drawing, pen and brown ink, brown wash, blue and white gouache over black chalk on brownish paper. 71.4 X 89.9 cm.
About 1757.

Exceptionally large and coolly atmospheric, this is Van Loo's preliminary drawing for a canvas commissioned by Frederick the Great in 1757, still at Potsdam. In a scene of operatic tension, the anguished Agamemnon and Clytemnestra do not yet perceive — as do the amazed priests and soldiers — the miraculous intervention of Artemis, who causes a deer to replace Iphigenia on the altar. Van Loo may have studied Euripides' *Iphigenia in Aulis*, and he certainly knew descriptions of a painting of the subject by Timanthes of Kythnos, celebrated in antiquity for its apt characterizations of the Greek leaders present at the sacrifice. A title-page vignette by Adam Friedrich Oeser for the first edition of Winckelmann's *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* (1755) shows Timanthes at work on his masterpiece. Oeser's composition may have influenced Van Loo, but the French artist's sweeping gestures and grandiloquent setting owe more to the Baroque classical spirit of Racine's *Iphigénie*.

References: F. Dowley in *Master Drawings* V (1967) pp. 42-47.

Rogers Fund, 1953.
53.121



...and the firebrands fell upon the earth. And there was a great noise, and a bright light, and a sound like a roar of many waters, and it sounded like a trumpet.

—Revelation 8:5

57. Ζάν Μπατίστ Γκρέζ (1725-1805).
Γάλλος.

'Η Αἴγινα πού τήν ἐπισκέπτεται ὁ Δίας.

Ζωγραφικός πίνακας, έλαιογραφία σε μουσαμά. 146,7 X 195,9 ἑκ.
Γύρω στά 1768-1769.

"Ο Γκρέζ είναι ένας διάσημος ζωγράφος σκηνών τής καθημερινῆς ζωῆς. "Αν ό πίνακας αὐτός είχε τελειώσει θαυμάσια νά διεκδικήσει μιά θέση στή μεγάλη παράδοση τής ιστορικής ζωγραφικής. 'Ο θεατής καταλαβαίνει πώς τό σχέδιο τοῦ πίνακα είναι μιά ἀπόδοση τιμῆς στό έργο τοῦ Τιτιανοῦ καὶ τοῦ Γκουερτσίνο, ἐνώ οι νέες ἀντιλήψεις γιά τήν ἀρχαιολογία συνετέλεσαν στήν ἐκσυγχρονισμένη «ἀρχαιοπρεπή» ἐπί-πλωση τής κρεβεθατοκάμαρας. Τό ὅτι ό πίνακας δέν ἔχει συμπληρωθεῖ, ἔγινε ἀφορμή γιά τή διατύπωση ὑποθέσεων σχετικά μέ τό θέμα του, γιατί ἡ ιδιαίτερα καθοριστική λάμψη τοῦ φωτός πάνω ἀπό τή γυμνή κοπέλα, ἔχει ένα μάλλον γενικευμένο σχῆμα. 'Η ἀποψή πώς τό θέμα τοῦ πίνακα ήταν ό ἔρωτας τοῦ Δία γιά τή Δανάη, πού ό θεός τήν ἔκλεισε κάπου μαζί μέ τή θεραπαινίδα της καὶ τήν ἐπισκέφθηκε σάν χρυσή βροχή, είχε ἐπικρατήσει γιά ένα περίπου αιώνα. 'Η γυναικεία μορφή ταυτίστηκε δημως τελευταία μέ μιά λιγότερο γνωστή ἡρωίδα, δηλαδή τήν Αἴγινα, στήν δηοία ἐμφανίστηκε ἐπίσης ό Δίας παίρνοντας αὐτή τή φορά τή μορφή μᾶς ἀπλῆς φλόγας (*Metamorphoses* 6.113, 7.474 καὶ 617). 'Ο ἀετός πού εἰκονίζεται στόν πίνακα παριστάνει ἐπίσης τόν Δία, ἀλλά ἡ θεραπαινίδα δέν ἀναφέρεται στήν ἀφήγηση τοῦ 'Οβιδίου, καὶ μεταφέρθηκε ἀπό τόν Δία στό νησί πού βρίσκεται στά νότια τής 'Αθήνας. 'Ο γιός τής Αἴγινας καὶ πρώτος βασιλιάς τοῦ νησιοῦ Αιάκος, τοῦ ἔδωσε τό ὄνομα τής μητέρας του.

57. Jean-Baptiste Greuze (1725-1805).
French.

Aegina Visited by Jupiter.

Painting, oil on canvas. 146.7 X 195.9 cm.

About 1767-69.

Greuze is famous as a genre painter. This picture, had it been completed, would have upheld magnificently his claim to share in the great tradition of history painting. One senses a bow to Titian and Guercino in the picture's design, while new archaeological notions have brought about the updated "antique" bedroom furniture. The unfinished state has caused conjecture as to the subject matter, since the all-important glow of light above the nude girl is rather general in shape. For about a century, the subject was thought to be the love of Jupiter for Danaë, who was confined with her maid and visited by Jupiter in the form of a shower of gold. Recently a much rarer heroine has been identified, namely Aegina, to whom Jupiter appeared in the simple form of a flame (*Metamorphoses* 6.113; 7.474 and 617). The eagle in the painting also represents Jupiter, but the maid is not mentioned in the account of Ovid, who adds only that Aegina was the daughter of Asopus and was transferred by Jupiter to the island south of Athens which her son Aeacus, the island's first king, named after her.

Reference: Hartford, Conn., Wadsworth Atheneum, *Jean-Baptiste Greuze*, exh. cat. (1976-77) no. 65.

Gift of Harry N. Abrams and Joseph Pulitzer Bequest, Pfeiffer,
Fletcher and Rogers Funds, 1970.
1970.295



58. "Αντον Ράφαελ Μένγκς (1728-1779).

Γερμανός.

'Ο Γιόχαν Γιόσκιρ Βίνκελμαν.

Ζωγραφικός πίνακας, έλαιογραφία σε μουσαμά. 63,5 X 49,2 έκ.
Ρώμη, γύρω στά 1761-62.

'Ο Μένγκς, ένος από τούς σημαντικότερους καλλιτέχνες της έποχής του Βίνκελμαν (1717-68), πού τόν γνώριζε και τόν καταλάβαινε πολύ καλά ζωγράφισε αύτό το πορτραίτο του, όπως και ο Χόλμποιν είχε φιλοτεχνήσει παλιότερα το πορτραίτο του 'Ερασμου (άρ. κατ. 40). 'Ο καλλιτέχνης αύτός, πού ήταν γιας ένδεις ζωγράφου, πήγε για πρώτη φορά στη Ρώμη σε ηλικία δεκατριών έτών, και κατάφερε νά άποκτησει πολύ λεπτομερειακές γνώσεις για τά άρχαία και τά άναγεννησιακά μνημεία της μετά από έπανειλημμένες έπισκεψεις ήταν. Για τόν Βίνκελμαν, ή άφιξή του στήν πόλη αύτή τις 18 Νοεμβρίου τού 1755 ήταν ή έπειλήρωση μάς μακρόχρονης ένδυμοχής ήλιπιδας. Στη Ρώμη έκανε διάσεως τή γνωριμία τού Μένγκς, και στό πρόσωπο του θρήκε ήνα θαυμάσιο ξεναγό και ήνα σύντροφο, μέ τόν διοικούσε νά ουζητήσει τις ίδεες του σχετικά μέ τήν αιοθητική. 'Η πειστικότητα τού πορτραίτου πού δημιούργησε ο Μένγκς έγκειται στήν άπλοτητά του, στή συμπάθεια μέ τήν διοίκηση παράστησε τά χαρακτηριστικά τού μοντέλου του, και στήν άποφασή του νά τόν άπεικονίσει τήν ώρα πού διδάσκει κάτι άπό την 'Ιλιάδα. Μ' αύτή τή λεπτομέρεια, ο Μένγκς κατάφερε δχι μόνο νά δειξει τό σεβασμό τού Βίνκελμαν γιά τά έργα τού 'Ομηρου, άλλα και νά δώσει έμφαση στήν πρωτοποριακή διδούσιωση τού φίλου στήν ούσια και τήν έξελιξη τής άρχαιος 'Ελληνικής τέχνης. άφου ήνα από τά σπουδαια έπιτεύγματα τού Βίνκελμαν ήταν τό διτι θασίστηκε σέ πραγματικά έργα τέχνης, και δχι σέ φιλολογικές πηγές, και διτι στά γραπτά του έδωσε μιά έναρθρη έκφραση τών άρετών πού διάκριναν τήν τέχνη τής 'Ελλάδας από έκεινη τής Ρώμης, καθώς και διλλων άρχαιών πολιτισμών. Πολλά χρόνια μετά τό θάνατο τού Βίνκελμαν αύτό το πορτραίτο τού Μένγκς έδωσε τή θασική ίδεα γιά ήνα μνημείο πού άνεγέρθηκε πρός τιμή του στό Πάνθεο.

58. Anton Raphael Mengs (1728-79).

German.

Johann Joachim Winckelmann.

Painting, oil on canvas. 63.5 X 49.2 cm.

Rome, about 1761-62.

As with Holbein's portrait of Erasmus [40], this likeness of Winckelmann (1717-68) was painted by a major contemporary artist who knew and understood his subject well. The son of a painter, Mengs first went to Rome at the age of thirteen and, through repeated visits, came to know the ancient as well as Renaissance monuments intimately. For Winckelmann, his arrival in the city on 18 November 1755 marked the fulfillment of a long-cherished hope. He immediately made the acquaintance of Mengs, in whom he found a perfect cicerone and companion with whom to discuss his aesthetic ideas. The persuasiveness of Mengs's portrait lies in its simplicity, in the sympathy with which he represented the sitter's features, and in the decision to show him reading from the *Iliad*; by this detail, Mengs not only indicated Winckelmann's veneration for the works of Homer but also emphasized his friend's ground-breaking preoccupation with the essence and development of Greek art. For one of Winckelmann's great accomplishments was to have proceeded from actual works of art rather than literary sources and, in his writings, to have articulated the qualities that set Greek art apart from that of Rome and other ancient cultures. Several years after Winckelmann's death, the Mengs portrait was used as the basis for a monument erected to him in the Pantheon.

Reference: J.L. Allen in MMA8 n.s. VII (1949) pp. 228-32.

Harris Brisbane Dick Fund, 1948.

48.141



59. Τζοβάννι Μπαττίστα Πιρανέζι (1720-1778).
'Ιταλός (ἀπό τή Βενετία, ἐργάστηκε στή Ρώμη).
"Αποψη τοῦ ἔξωτερικοῦ τοῦ Κολοσσαίου.
'Οξυγραφία. 43,8 X 69,5 ἑκ.
1757.

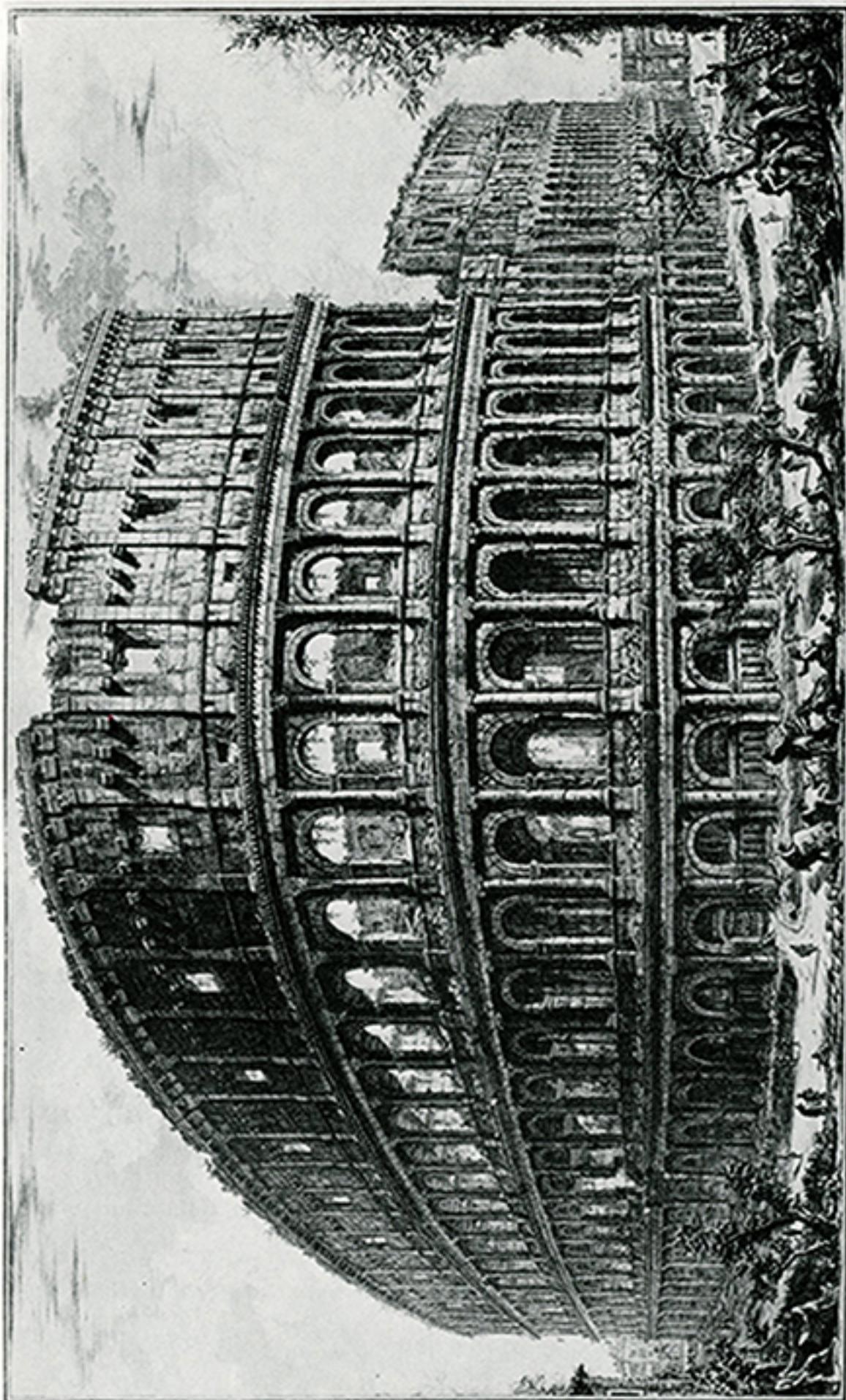
"Οταν ὁ Πιρανέζι εἶδε γιά πρώτη φορά τή Ρώμη, στήν ἡλικία τῶν εῖκοσι ἑτῶν, γοητεύθηκε ἀπό τά ἔρειπιά της πού συγκέντρωσαν τήν προσοχή του. Ἡ βαθιά κατανόηση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ἡ γόνιμη φαντασία καὶ τό τυπικά βενετιάνικο ταλέντο του στήν ἀπόδοση τῶν θεάτρων φαίνονται καθαρά στίς περίφημες «Vedute» ('Απόψεις) του, στίς ὅποιες κάθε πέτρα τῆς ἀρχαίας πόλης παίρνει νέα ζωή. Ἐδῶ ὁ δύκος τοῦ Κολοσσαίου γεμίζει μέ τόλμη τήν πλάκα, μ' ἔνα τρόπο πού κάνει τίς προοπτικές ἀπόψεις τῆς ὁδοῦ Σ. Τζοβάννι ἐν Λατεράνῳ καὶ τῆς Ἀψίδας τοῦ Κωνσταντίνου νά φαίνονται στίς ἄκρες τῶν πλευρῶν, σάν νά είναι μέρος μιᾶς σκηνογραφίας τῆς ἐποχῆς τοῦ Μπαρόκ.

59. Giovanni Battista Piranesi (1720-78),
Italian (Venice, active in Rome).
The Colosseum, Exterior.
Etching. 43.8 X 69.5 cm.
1757.

When Piranesi first saw Rome at age twenty, his attention was galvanized by its ruins. His profound understanding of architecture, his fertile imagination, and the Venetian faculty for theatre are manifest in his famous *Vedute*, in which every stone of the ancient city is charged with life. Here he boldly fills the plate with the bulge of the Colosseum, allowing perspectives of the via S. Giovanni in Laterano and the Arch of Constantine to appear far to the sides, as in a Baroque stage set.

Reference: H. Focillon, ed. by M. Calvesi and A. Monferini, *Giovanni Battista Piranesi* (Bologna, 1967) no. 758.

The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1959,
59.570.411



Il Colosseo è uno dei monumenti più famosi del mondo. È un grande anfiteatro romano situato nel centro di Roma, costruito per le esibizioni di gladiatori e animali. È stato utilizzato per secoli come luogo di spettacoli, ma oggi è un simbolo della storia e dell'arte romana.

Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo
presso l'antica Porta del Praetorio a Roma.
A grandeur naturelle.

Il Colosseo è uno dei monumenti più famosi del mondo. È un grande anfiteatro romano situato nel centro di Roma, costruito per le esibizioni di gladiatori e animali. È stato utilizzato per secoli come luogo di spettacoli, ma oggi è un simbolo della storia e dell'arte romana.

60. Τζοβάννι Μπαττίστα Πιρανέζι (1720-1778).
'Ιταλός (ἀπό τη Βενετία, ἐργάστηκε στή Ρώμη).
Πανοραμική ἀποψη τοῦ Κολοσσαίου.
'Οξυγραφία 49,9 X 71,4 ἑκ.
Γύρω στά 1776.

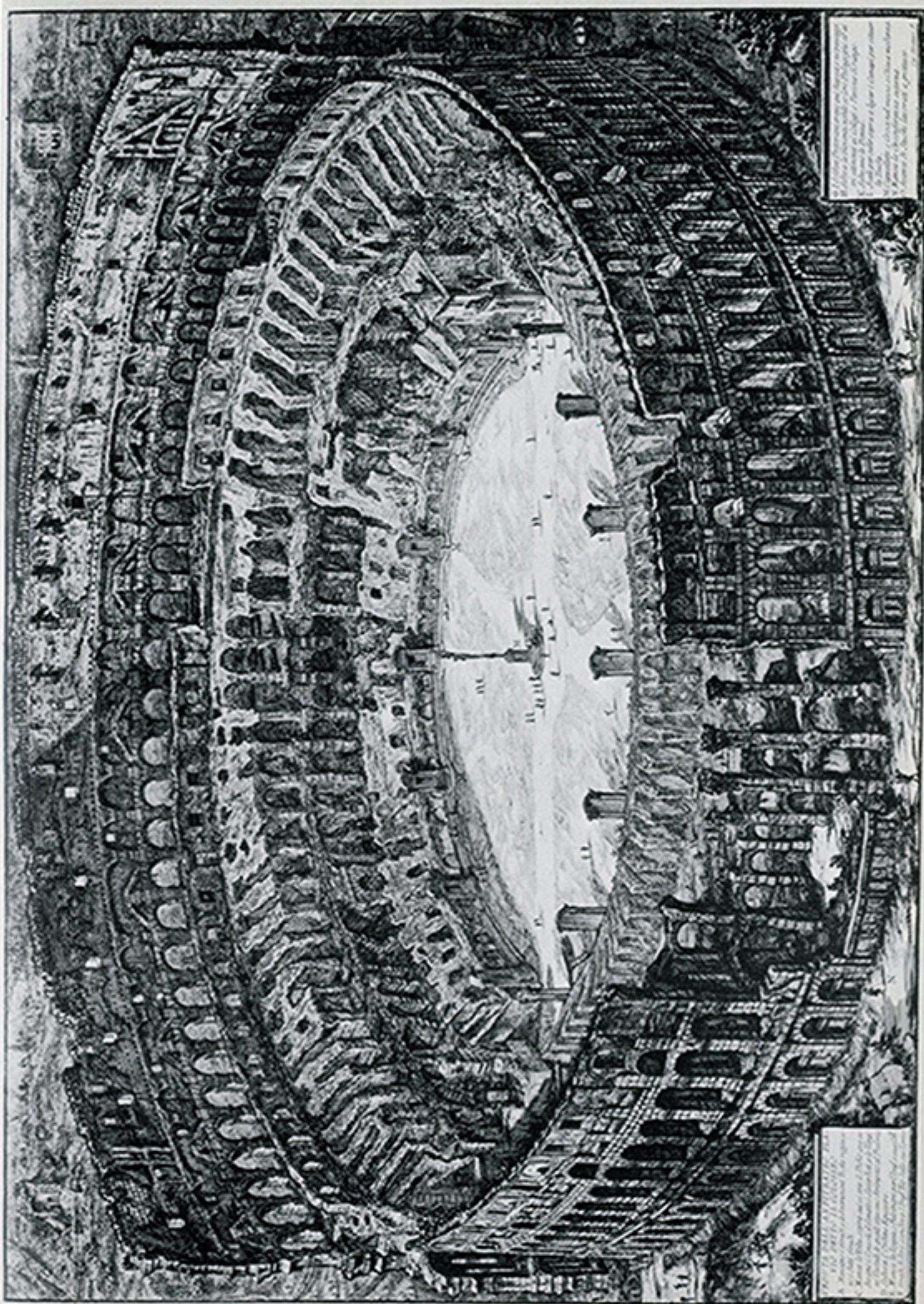
Είκοσι χρόνια μετά τήν ἀποψη τοῦ ἔξωτερικοῦ τοῦ Κολοσσαίου (θλ. ἀρ. 60) ὁ Πιρανέζι φιλοτέχνησε καὶ τό ἔσωτερικό του σ' αὐτή τήν ὁξυγραφία μέ τή στροβιλιστική, κυκλική διάταξη τῶν σκιοφωτισμῶν. Παρόλο πού βρέθηκε ἀντιμέτωπος μέ τό κύρος τῆς αύθεντίας τοῦ Βίνκελμαν καὶ μέ τό θαυμασμό γιά τήν ἑλληνική τέχνη πού μεγάλωνε διαρκῶς. ἐν τούτοις ἔξακολούθησε νά είναι ἀκλόνητα προσκολλημένος στήν πίστη του στήν ύπεροχή τῆς Ρωμαϊκῆς τέχνης. Παρά τήν προσοχή του γιά τίς λεπτομέρειες, ὁ Πιρανέζι μεταχειρίζεται τήν ἀπογυμνωμένη ἀρένα σχι σάν ιστορικός, πού θά μποροῦσε ίσως νά διακηρύξει τήν ἔξαρτησή της ἀπό τή μορφή τοῦ ἑλληνικοῦ ἀμφιθεάτρου, ἀλλά γιά νά ἐκμεταλλευθεῖ τίς δυνατότητες νά τή χρησιμοποιήσει σάν κέντρο δραματικῆς δράσης καὶ σάν ἔμβλημα. Τό Κολοσσαίο ἐνσωματώνει μέ τήν ἀπεραντοσύνη του τή δόξα τῆς Ρώμης. Τά γράμματα δείχνουν τό σημεῖο ὅπου κάποτε «ὁ Αύτοκράτορας Τίτος κατέβηκε τά σκαλιά ἀπό τά λουτρά του» καὶ ἐκεῖνο στό ὅποιο είχε ἐγκατασταθεῖ ἡ πραιτωριανή φρουρά.

60. Giovanni Battista Piranesi (1720-78),
Italian (Venice, active in Rome).
The Colosseum, Bird's-Eye View.
Etching. 49.9 X 71.4 cm.
About 1776.

Twenty years after his exterior view of the Colosseum [60], Piranesi etched its interior in this turbulent, circling display of lights and darks. In the face of Winckelmann's authority and the growing admiration for Greek art, he clung tenaciously to his belief in the supremacy of Roman art. For all his care for detail, Piranesi treats the despoiled arena not as an historian — who might proclaim its descendence from the Greek amphitheatre — but for its dramatic and emblematic possibilities. In its vastness, the Colosseum embodies Roman glory. Letters mark the spots where once "the Emperor Titus descended the steps from his baths" and where the Praetorian guard were stationed.

Reference: H. Focillon, ed. by M. Calvesi and A. Monferini, *Giovanni Battista Piranesi* (Bologna, 1967) no. 759.

The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1959,
59.570.426



61. Τζοβάννι Μπαττίστα Πιρανέζι (1720-1778).
'Ιταλός (ἀπό τή Βενετία, ἐργάστηκε στή Ρώμη).
'Ο ναός τοῦ Ποσειδώνα.
'Οξυγραφία. 49,9 X 67,9 ἑκ.
1778.

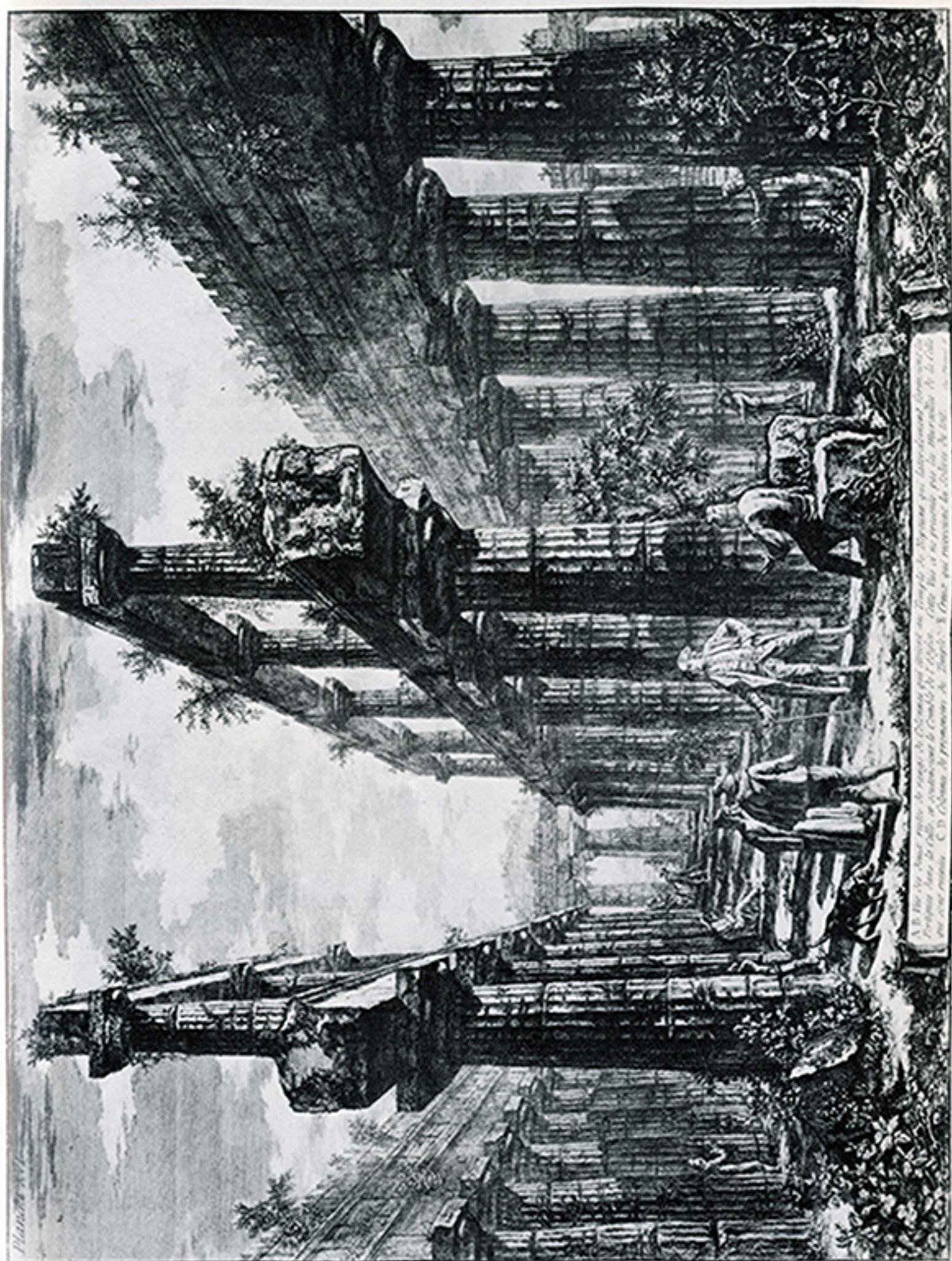
Οι τρεῖς δωρικοί ναοί τῆς Ποσειδωνίας (Paestum), έτοι δημοφιλέστεροι μέσα σ' ἓνα έλωδες τοπίο, άνακαλύφθηκαν μόλις γύρω στό 1730. 'Από κεῖ και πέρα, οι στέρεοι ίζηματογενεῖς πεσσοί τους, πού δημιουργούν τέτοιους μαγικούς χώρους, τράβηξαν τήν προσοχή πάρα πολλῶν θεατῶν καὶ προκάλεσαν τήν ἀγάπη γιά τήν Ἑλληνική ἀρχιτεκτονική. 'Ο Γκαΐτε ήταν ἀνάμεσα σ' ἐκείνους πού ἐπηρεάστηκαν περισσότερο ἀπ' αὐτούς: Οι ναοί ἔγιναν γι' αὐτόν, δημοφιλέστεροι στόν Τοσκανικό παρά στόν Δωρικό ρυθμό. Εξεκίνησε μ' ἐνθουσιασμό γιά μιά ἀρχαιολογική ἔξορμηση πού ἔμελλε νά είναι ἡ τελευταία του, καὶ πού είχε σάν ἀποτέλεσμα τή φιλοτέχνηση τοῦ ἔργου: «Différentes Vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans l'ancienne ville de Pesto, autrement dit Posidonia, qui est située dans la Lucanie». (Διάφορες ἀπόψεις μερικῶν ἔρειπιων τῶν τριῶν μεγάλων κτηρίων πού σώζονται ἀκόμα μέσα στήν ἀρχαία πόλη τοῦ Pesto ἢ ἄλλοιως Ποσειδωνίας πού βρίσκεται στή Λουκανία). Πέθανε πρίν συμπληρώσει αὐτό τό ἔργο· οι ώραίες μορφές τῶν συναδέλφων του ἔξερευνητῶν πού εἰκονίζονται σ' αὐτή τήν πλάκα συμπληρώθηκαν ἀπό τὸν γιό του Φραντζέσκο.

61. Giovanni Battista Piranesi (1720-78),
Italian (Venice, active in Rome).
The Temple of Poseidon at Paestum.
Etching. 49.9 X 67.9 cm.
1778.

The three Doric temples at Paestum, isolated as they were in a malarial plain, were discovered only in the 1730's. Thereafter their study traversed pillars, which create such magical spaces, drew widespread attention and greatly stimulated the taste for Greek architecture. Not least affected was Goethe: the temples provided "the last vision I shall take with me on my way north and perhaps the greatest." With only minor grumbling (one temple "seems rather to belong to the Tuscan order than to the Doric"), Piranesi embarked enthusiastically on what was to be his last archaeological excursion, resulting in the *Différentes Vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans l'ancienne ville de Pesto, autrement dit Posidonia qui est située dans la Lucanie*. He died before its completion; the handsome figures of fellow-explorers in this plate (XVI) were supplied by his son Francesco.

Reference: London, Arts Council of Great Britain, *Piranesi*, exh. cat. (1978) pp. 120-21.

Rogers Fund, 1941,
41.71.1 (15-17)



A. Un temple dans le village de Chongming qui abrite une tombe de l'empereur Qin. L'empereur Qin, l'éditeur et administrateur du Comté de Chongming. Celle île est très prisée pour les pêches. B. Le temple de la ville de Chongming. C. D. Champs de pêcheurs de Zhenhai. E. Temple qui markise le village de Zhenhai.

62. Ούμπέρ Ρομπέρ (1733-1808).

Γάλλος.

'Η ἐπιστροφή τοῦ κοπαδιοῦ.

Ζωγραφικός πίνακας, έλαιογραφία σε μουσαμά. 205,1 X 121,9 ἑκ.

Γύρω στά 1773.

Ο καλλιτέχνης πήρε τό παρατσούκλι «Ο Ρομπέρ τῶν ἐρειπίων» χάρη σε πίνακες σάν αυτόν. Τά άρχιτεκτονικά ἐρείπια ἀπό τὴν ἀρχαιότητα τὸν ἐνδιέφεραν κυρίως γιατὶ πρόσθεταν γραφικότητα στὰ θέματά του. Τό θολωτό Ρωμαϊκό κτήριο πού πλαισιώνει τόσο θαυμάσια τὴ σύνθεση, ἔχει χάσει πιά τό παλιό του μεγαλεῖο, καὶ χρησιμεύει σάν ἔνα ἀπλό καταφύγιο γιά τό κοπάδι. Παρόλο πού τό κτήριο εἰναι γιά ἔνα μεγάλο μέρος του προϊόν τῆς φαντασίας τοῦ Ρομπέρ, ἐν τούτοις αὐτός θά χρησιμοποίησε σάν πρότυπα τά πολυάριθμα σχέδια τῶν πραγματικῶν ἐρειπίων πού εἶχε φιλοτεχνήσει κατά τὴν ἐνδεκάχρονη παραμονή του στὴν Ἰταλία, ὅπου συνδέθηκε φιλικά καὶ μέ τὸν Πιρανέζι. "Ἐνας πίνακας πού συμπληρώνει αὐτό τό ἔργο καὶ βρίσκεται ἐπίσης στό Μητροπολιτικό Μουσεῖο είναι χρονολογημένος στό 1773. Ο πρώτος κάτοχος καὶ τῶν δύο ἔργων Μ. ντέ Φρουβίλ τά δάνεισε γιά νά ἐκτεθοῦν στό Σαλόν τοῦ 1775.

62. Hubert Robert (1733-1808),

French.

The Return of the Cattle.

Painting, oil on canvas. 205.1 X 121.9 cm.

About 1773.

Paintings such as this won the artist his nickname, "Robert of the Ruins." The architectural remains of antiquity interested him mainly for their picturesque effect. In its diminished grandeur, the vaulted Roman edifice that so superbly frames this composition now serves as a mere shelter for livestock. Although the building is largely the product of Robert's imagination, he would have consulted for its design the many drawings he had made of actual ruins in Italy, where he spent eleven years and became a friend of Piranesi. A companion picture, also in the Metropolitan, is dated 1773. Both were lent to the Salon of 1775 by their first owner, M. de Frouville.

Reference: MMA, *French Paintings: XV-XVIII Centuries* by C. Sterling (1955) pp. 162-63.

Bequest of Lucy Work Hewitt, 1935.
35.40.1



63. 64 Γαλλία, γύρω στά 1785-90.

Δύο διακοσμητικές πλάκες: Νύμφες πού χορεύουν.

Έπιχρυσωμένος μπροῦντζος. "Υψος 32 έκ. περ.

'Ο κλασικισμός τοῦ δέκατου δγδοου αιώνα διαφέρει άπό τίς προηγούμενες άναβιώσεις τῆς ἀρχαιότητας, γιατί οι ἀρχαιολογικές άνασκαφές τοῦ έδωσαν πλουσιότερο ύλικό. Ή άνακάλυψη τῆς Ἡράκλειας τό 1738, καθώς καὶ ἐκείνη τῆς Πομπηίας καὶ τῶν Σταβιών δέκα χρόνια ἀργότερα, ἀσκησαν τὴν πιό καθοριστική ἐπίδραση. Μέ τίς ἐκθέσεις τῶν ταξιδιωτῶν καὶ ιδιαίτερα μέ τό έργο «*Antichità di Ercolano esposte*» (Οι ἀρχαιότητες τῆς Ἡράκλειας πού ἀνακαλύφθηκαν), μιά δημοσίευση σημαντικῶν εύρημάτων πού ἐκδόθηκε σέ ὅκτω τόμους ἀπό τό 1757 ὥς τό 1796, ἡ Εὐρώπη μεταφέρθηκε πίσω στὸν ύλικό κόσμο πού καταστράφηκε ἀπό τὴν ἔκρηξη τοῦ Βεζουβίου τό 79 μ.Χ., καὶ πού περιγράφεται μ' ἔναν ιδιαίτερα ἀξιομνημόνευτο τρόπο στίς ἐπιστολές τοῦ Πλίνιου τοῦ Νεώτερου (6.16). Στίς 18 Ιανουαρίου 1749, σ' ἔνα σπίτι γνωστό σάν «Βίλα τοῦ Κικέρωνα», στὰ περίχωρα τῆς Πομπηίας, βρέθηκαν οἱ πρώτες τοιχογραφίες ἀπό μία ὁμάδα πού εἰκονίζει μεμονωμένες μορφές γυναικῶν ντυμένες μέ φορέματα περισσότερο ἢ λιγότερο πτυχωτά, σέ χαριτωμένες, ἀνάλαφρες πόζες. Οι «Νύμφες πού χορεύουν», πού ἔγιναν γνωστές σάν «Χορεύτριες τοῦ Herculaneum» δημοσιεύτηκαν στὸν πρώτο τόμο τῶν «*Antichità*», καὶ σέ λίγο στόλιζαν τό καθετί, ἀπό χαρτιά ταπετσαρίας μέχρι φλυτζάνια τοῦ τσαγιοῦ. Ο Γουέτζγουντ χρησιμοποίησε τίς μορφές αὗτές σέ διάφορες πλάκες πού φιλοτεχνήθηκαν ἀπό τό 1773 καὶ ἐξῆς. Τὴν ἐπόμενη δεκαετία, ἔνας Γάλλος τεχνίτης δημιούργησε ἔνα σύνολο δώδεκα πλακῶν, ἀπό τίς ὁποίες οι δύο εἰκονίζονται ἐδῶ. "Αν καὶ μπορεῖ νά είχαν προσκολληθεὶ πάνω σέ ξπιπλα, ἐν τούτοις είναι ἔξισου πιθανό νά χρησιμοποιήθηκαν γιά τή διακόσμηση τοῦ τοίχου.

63, 64. French, about 1785-90.

Two decorative mounts: Dancing Nymphs

Gilt bronze. H. about 32 cm.

Eighteenth-century Neoclassicism differs from previous antique revivals in the extent to which it was fueled by archaeological excavation. The decisive discoveries were those of Herculaneum in 1738 and of Pompeii and Stabiae ten years later. Though travelers' reports and especially through the *Antichità di Ercolano esposte*, a publication of major finds issued in eight volumes between 1757 and 1796, Europe was transported back to the material world destroyed by the eruption of Mount Vesuvius in A.D. 79 and described most memorably in the letters of Pliny the Younger (6.16). On 18 January 1749, a house known as the Villa of Cicero, on the outskirts of Pompeii, yielded the first of a group of frescoes representing single figures of women, more or less completely draped, in graceful, weightless poses. The "Dancing Nymphs" or "Herculaneum Dancers," as they became known, were published in the first volume of the *Antichità*; in time, they embellished everything from wallpaper to tea-cups. Wedgwood used the figures in a variety of plaques produced from 1773 on. In the following decade, a French craftsman created the set of twelve mounts of which two are shown here. While they may have been affixed to furniture, it is as likely that they served as wall decoration.

Reference: P. Remington in *MMAB* XXIII (1928) pp. 195ff; R. Trevelyan in *The Connoisseur* CXCVI (1977) pp. 105ff.

Purchase, 1926.

26.140.1,6



65. Ρόμπερτ "Ανταμ (1728-1792).

"Αγγλος.

Διακοσμητικό πλαίσιο τζακιού γιά τό σπίτι του Χάργουντ στό Γιόρκσαιρ.

Σχέδιο, ύδατογραφία και γκρί άραιωμένο μελάνι.

26,7 X 35,2 έκ.

Γύρω στά 1777.

Ο Σκωτσέζος Ρόμπερτ "Ανταμ, άνανεωμένος μετά από μία «Μεγάλη Περιοδεία» πού κράτησε τέσσερα χρόνια, είχε μόλις προλάβει νά αποκτήσει κάποια φήμη σάν άρχιτεκτονας, όταν γνώρισε τόν "Εντουΐν Λασέλ, λόρδο Χάργουντ, τό 1758. Τό 1754, ο "Ανταμ είχε φύγει γιά τήν Ιταλία, όπου μελέτησε άρχαια μνημεία μαζί με τόν Ζάκ-Λουί Κλερισώ, πού συνεργάστηκε μαζί του και σέ μια ίδιαίτερα σημαντική έπιχειρηση στή Δαλματία. Τό 1757, οι δυό τους μελέτησαν και αποτύπωσαν τά έρειπα τού παλατιού τού Διοκλητιανού στό Σπαλάτο (Σπλίτ), μέ σκοπό νά ξεπέρασουν τό έργο τών περιηγητών Σιούάρτ και Ρεβέτ στήν Αθήνα, και παράλληλα νά δώσουν στούς συγχρόνους τους έμπνευσμένα άρχιτεκτονικά έργα κοσμικού και δχι θρησκευτικού περιεχομένου. Ο "Ανταμ έπρόκειτο νά δημοσιεύσει τά αποτελέσματα τής μελέτης του στό έργο «Ruins . . at Spalato» ('Έρειπα στό Σπαλάτο) τό 1764. Τό 1758, τά σχέδια γιά τό σπίτι του Χάργουντ είχαν ήδη προχωρήσει άρκετά, και οι πράσεις τού "Ανταμ έπρεπε νά ένσωματωθούν μαζί με τή μελέτη πού είχε άναπτυχθεί από τόν Τζών Κάρ. Παρ' όλα αύτά, ο "Ανταμ άναλαβε τήν εύθυνη γιά τό μεγαλύτερο μέρος τής έσωτερηκής διακοσμήσεως, και τό σχέδιο αύτό είναι ένα από πέντε πού ύποβληθηκαν γιά τήν κατασκευή τού διακοσμητικού πλαίσιου τού τζακιού τού ζέωστη. Ίδιαίτερα άξιοσημείωτα στοιχεία αύτού τού σχέδιου είναι ο συνδυασμός τού αισθησιακού μοντελαρίσματος τών καρυάτιδων και τής άκριβειας τών άρχιτεκτονικών λεπτομερειών στό «έπιστύλιο» και τό γείσο.

65. Robert Adam (1728-92),

British.

Chimneypiece for Harewood House, Yorkshire.

Drawing with watercolor and gray wash. 26.7 X 35.2 cm.

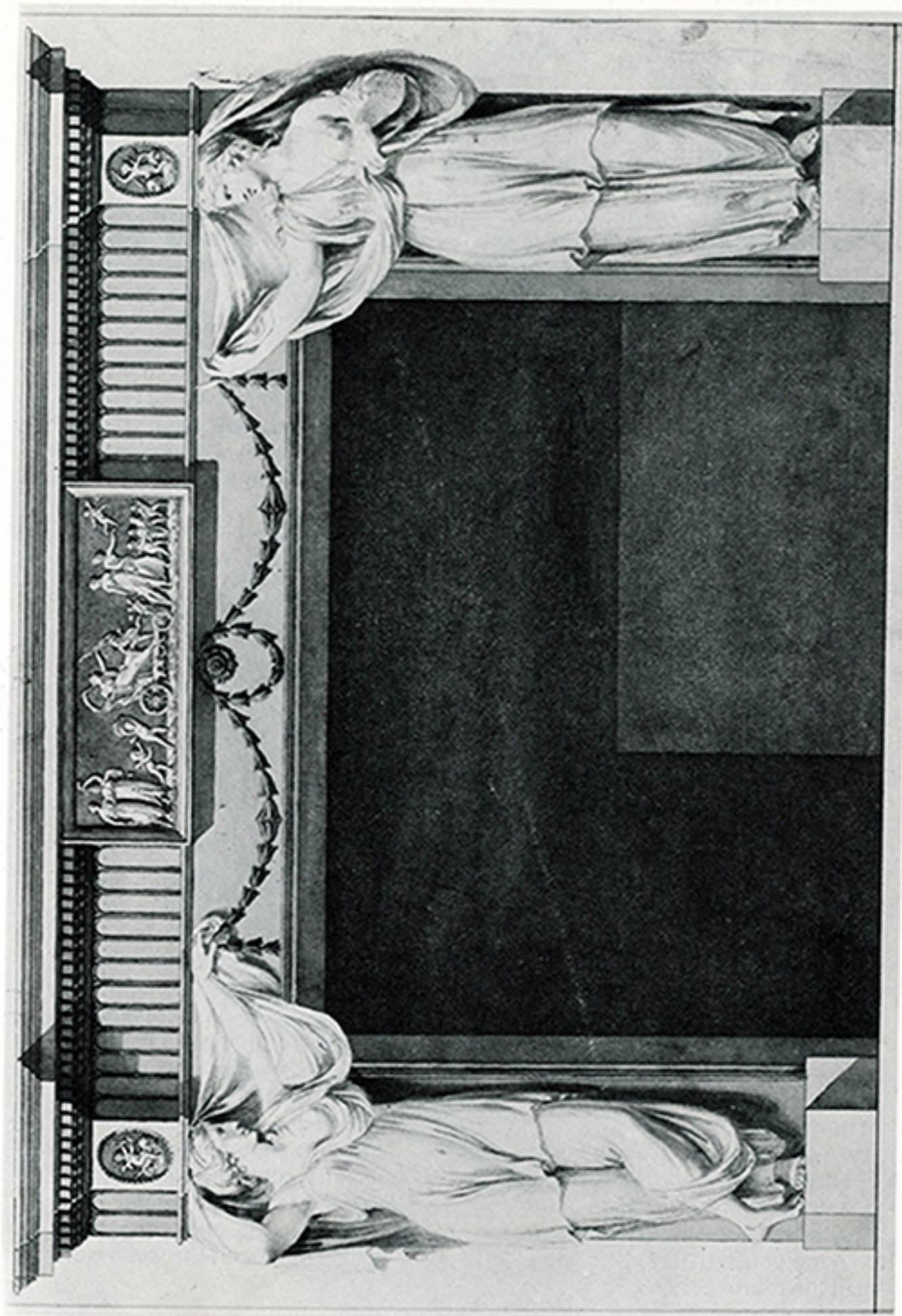
About 1777.

Fresh from a Grand Tour of four years' duration, the Scotsman Robert Adam was scarcely established as an architect when he met Edwin Lascelles, Lord Harewood, in 1758. In 1754, Adam had set out for Italy where he studied ancient monuments with Jacques Louis Clérissseau, his collaborator also in a most important undertaking in Dalmatia. In 1757, the two surveyed the remains of Diocletian's palace at Spalato (Split), with a view to outdoing the work of Stuart and Revett in Athens as well as to providing their contemporaries with architectural inspiration of a secular rather than religious kind; Adam was to publish the results in *Ruins . . at Spalatro* in 1764. In 1758, plans for Harewood House were already well under way and Adam's proposals had to be integrated with the project that had been developed by John Carr. Adam, however, became responsible for much of the interior design and this drawing is one of five submitted for the chimneypiece of the gallery. It is noteworthy for its combination of sensuous modeling in the caryatids and precise architectural detail in the "architrave" and cornice.

Reference: M. Mauchline, *Harewood House* (London, 1974) pp. 87-88.

Harris Brisbane Dick Fund, 1934.

34.78.2(7)



66. Τζοσάια Γουέτζγουντ (1730-1795).

"Αγγλος.

'Αντίγραφο ένός άγγειου σε σχήμα άνθρωπινου κεφαλιού της κλασικής έποχης.

Μαύρος βασάλτης. "Υψος 18.7 έκ.

Γύρω στά 1780.

Η καινούργια άνακαλυψη της Πομπηίας και της Ήρακλειας έφερε μέ εκπληκτική ταχύτητα μιά μεγάλη ζήτηση και για άρχαιότητες και για σύγχρονα έργα, πού άντλουσαν την ξμπνευσή τους από αύτές. Ισως δημιουργίας δέν άνταποκρίθηκε σ' αυτή τη ζήτηση μέ μαγαλύτερη έπιτυχία από τόν Τζοσάια Γουέτζγουντ. Σάν μέλος μιᾶς δυναστείας άγγειοπλαστών από τό Στάφορντσαϊρ, ο Γουέτζγουντ είχε έξοικειωθεί μέ τά μυστικά της τέχνης του από τόν καιρό πού γεννήθηκε, και κατόρθωσε νά γίνει ή κυρίαρχη μορφή της άγγλικής κεραμεικής παραγωγής. Στήν έποχή του, τά άρχαια άγγεια πού είναι τώρα γνωστά σάν έλληνικά και κατω-ιταλιωτικά θεωρήθηκαν σάν έτρουσκικά, πράγμα πού έξηγει τό δόνομα «Ετρουρία», πού δόθηκε στήν κεραμεική τήν όποια άρχισε νά κατασκευάζει ο Γουέτζγουντ τό 1769. Ανάμεσα στά προϊόντα τού έργαστηρίου του ύπηρχαν άγγεια από μαύρο βασάλτη πού ήταν έκεινο πού πλησίαζε περισσότερο τήν ύφη της έπιφανειας και τό χρώμα της έλληνικής κεραμεικής και τών άρχαιών μπρούντζινων άντικειμένων. Τό ύλικό αύτό μπορούσε άκομα νά στιλβωθεί στόν τροχό τού λιθοδόου. Η ύδρια αύτή είναι ιδιαίτερα ένδιαφέρουσα, γιατί έχει σάν πρότυπο τής ένα άγγειο όπό μπρούντζο. Τό πρωτότυπο αύτό έργο, πού βρίσκεται τώρα στό Λούβρο (De Ridder, άρ. κατ. 2955) είναι στήν πραγματικότητα έτρουσκικό, και χρονολογείται στόν τέταρτο αιώνα π.Χ.

66. Josiah Wedgwood (1730-95).

English.

Ewer, copy of a classical head vase.

Black basaltes ware. H. 18.7 cm.

About 1780.

The rediscovery of Pompeii and Herculaneum accelerated tremendously the demand for both antiquities and modern derivations. Perhaps no one responded to this demand more successfully than Josiah Wedgwood. Born to a dynasty of Staffordshire potters, thus familiar with his craft from birth, Wedgwood came to dominate English ceramic production. His distinction was to have sought out ancient models through publications, collections, and the experience of travelers; at the same time he refined his materials and means of production. In his day, the ancient vases that we know to be Greek and South Italian were considered Etruscan, which explains the name "Etruria" given to the pottery that Wedgwood inaugurated in 1769. Among his products were vases in black basaltes ware, a fabric perfected to approximate the surface texture and color of Greek pottery and ancient bronzes. It could be polished on the lapidary's wheel. This ewer is particularly interesting because its prototype is of bronze. Now in the Louvre (De Ridder cat. 2955), the original is in fact an Etruscan work of the fourth century B.C.

Reference: H. Tait in *Proceedings of the Wedgwood Society* No. 5 (1963) p. 36.

Gift of Frank K. Sturgis, 1932,
32.95.14



1881. Оникс (полусорт покрыт золотом)

67. Τζοσάια Γουέτζγουντ (1730-1795).

“Αγγλος.

Δίωτο άγγειο σέ σχήμα ύδριας.

Μαύρος βασάλτης. “Υψος 45 έκ.

Γύρω στά 1780.

Τό άγγειο αύτό, δημιουργία της Γουέτζγουντ, ανήκει στη σειρά των άποκλειστικά αρχαιολογικών προϊόντων του έργοστασίου του Γουέτζγουντ. Τό σχήμα του είναι ένα άρκετά καλό άντιγραφο μιάς έλληνικής κάλπης, δηλαδή ένδος τύπου ύδριας, παρόλο πού λείπει η κάθετη λαβή στό πίσω μέρος, πράγμα πού άποτελεῖ μιά σοβαρή ένδειξη γιά τό ότι ο Γουέτζγουντ έργαζόταν μέ πρότυπο μιά δυσδιάστατη μετωπική άναπαράσταση, και όχι τό ίδιο τό πρωτότυπο έργο. Ο τρόπος τής διακοσμήσεως είναι ένα δείγμα του «Έτρουσκικού στύλου» του Γουέτζγουντ, δηλαδή μιάς ζωγραφικής τεχνικής πού χρησιμοποιεί γεώχρωμα σμάλτα πάνω στό βασάλτη. Τό ίδιο τό θέμα έχει παρθεί άπο μιά κάλπη πού άνηκε στήν πρώτη συλλογή του Σέρ Γουέλλιαμ Χάμιλτον (και βρίσκεται τώρα στό Βρετανικό Μουσείο μέ άριθμό E 225) και άπεικονίστηκε στό βιβλίο του Π. ντ'Αρκανβίλ «Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton», (Έτρουσκικές, έλληνικές και ρωμαϊκές αρχαιότητες άπό τή συλλογή του κυρίου Χάμιλτον. (Νεάπολη 1766-67). Η έκδοση αύτή είχε μιά ξεχωριστή θέση μέσα στήν πλούσια προσωπική βιβλιοθήκη του Γουέτζγουντ, πού συνδεόταν στενά μέ τόν ίδιο τόν Χάμιλτον. Παρόλο πού τό βάζο μπορεί νά φαίνεται μέ τήν πρώτη ματιά άκομψο, και οι μορφές κάπως δύσκαμπτες, έν τούτοις θά πρέπει νά θυμάται κανείς ότι χρονολογικά τοποθετείται πάνω άπο σαράντα χρόνια πρίν άπο τίς άνασκαφές του Λουτσιάνο Μποναπάρτε στό Βούλτοι, οι όποιες έκαναν γιά πρώτη φορά γνωστό ένα σημαντικό άριθμό έλληνικών άγγειων.

67. Josiah Wedgwood (1730-95),

English.

Two-handled vase in the shape of a hydria.

Black basalt ware. H. 45 cm.

About 1780.

This vase, like the preceding one, belongs to Wedgwood's strictly archaeological line of production. In shape it is a tolerably good copy of a Greek kalpis, a form of hydria or water jar, though it lacks the vertical handle at the back — a strong indication that Wedgwood was working from a two-dimensional, frontal rendering rather than the actual model. The manner of decoration illustrates Wedgwood's "Etruscan style," a technique of painting in earth-color enamels onto the basalt fabric. The subject itself is taken from a kalpis that was in the first collection of Sir William Hamilton (now British Museum E 225) and was illustrated in P. d'Harcanville's *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton* (Naples, 1766-67). This publication figured in Wedgwood's extensive personal library and Hamilton himself was a close acquaintance of his. Although the vase may at first appear ungainly, and the figures somewhat stilted, it should be remembered that it predates by over forty years the excavations of Lucien Bonaparte at Vulci, through which Greek vases first became known in any quantity.

Charles E. Sampson Memorial Fund, 1966.

66.17



68. 'Από τήν «Ἐτρουρία» (τό έργοστάσιο τοῦ Τζοσάια Γουέτζγουντ)
"Αγγλία, ἀρχές τοῦ 19ου αἰώνα.

Σκεῦος πού χρησιμεύει σά θήκη γιά σύνεργα γραφῆς.

Μαύρος βασάλτης. "Υψος 20 ἑκ.

Τό σύνολο τῆς παραγωγῆς τοῦ έργοστασίου τοῦ Γουέτζγουντ περιλαμβάνει λιγότερα ἀντίγραφα ἀρχαιολογικῶν εύρημάτων καὶ περισσότερα διακοσμητικά ἢ χρηστικά ἀντικείμενα πού στολίζονται μέ μοτίβα τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητας, στά ὅποια ἀνήκει καὶ τό ἀντικείμενο πού ἔξετάζουμε. Ἡ κύρια ζώνη τοῦ ἀγγείου εἰκονίζει τὸν Ἀχιλλέα, πρῶτα σάν νεογέννητο παιδί καὶ μετά τῇ στιγμῇ πού ἡ μητέρα του Θέτιδα τὸν βουτάει μέσα στό νερό τῆς Στύγας. Τά δύο αὐτά ἐπεισόδια ἐμφανίζονται καὶ σέ μιά σειρά ἀπό ἑπτά σκηνές παρμένες ἀπό τή ζωή τοῦ Ἀχιλλέα, πού διακοσμοῦν μιά πλάκα ἢ ὅποια εἶχε κάποτε ἐνσωματωθεῖ μέσα στόν ἄμβωνα τῆς Σάντα Μαρία ἵνα Ἀρακόελι. Ἡ εἰκόνα αὐτή, ἢ ὅποια χρονολογεῖται στήν "Υστερη Ἀρχαιότητα, τοποθετήθηκε στό Μουσεῖο τοῦ Καπιτώλιου στίς ἀρχές τοῦ δέκατου ὅγδου αἰώνα. Στή συνέχεια, διάφοροι καλλιτέχνες, ἀνάμεσα στούς ὅπρίους θρισκόταν καὶ ὁ Τζών Φλάξμαν, πού ἐργάστηκε στή Ρώμη στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1780 καὶ στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ 1790, ἀσχολούμενος μέ τή συγκέντρωση σχεδίων πού ἐπρόκειτο νά χρησιμοποιηθοῦν ἀπό τό έργοστάσιο, τήν ἔκαναν γνωστή στόν Γουέτζγουντ. Τά ἐπεισόδια ἀπό τή ζωή τοῦ Ἀχιλλέα ἐμφανίζονται σέ διάφορα προϊόντα τοῦ τύπου πού καθιέρωσε ὁ Γουέτζγουντ, καὶ συμπεριλαμβάνουν πλάκες καὶ βάζα κατάλληλα γιά νά ἔχουν προστασία σε περιπτώσεις σκοπούς. Τό σκεῦος πού ἐκτέθηκε ἐδῶ, ἔχει στό ἑσωτερικό του μελανοδοχεῖα, πένες μέ φτερό καὶ ἄλλα σύνεργα γιά γράψιμο: ἀρχικά θά εἶχε ἴσως καὶ ἔνα σκέπασμα. Ἡ μορφή αὐτή δόθηκε καὶ σ' ἄλλα σκεύη καὶ τροποποιήθηκε ἔτοι ὥστε νά μπορεῖ νά χρησιμεύσει, γιά παράδειγμα, σάν ἀνοιχτό ἀγγείο ἢ κηροπήγιο.

68. Etruria (factory of Josiah Wedgwood),
English, early 19th century.

Holder for writing implements.

Black basaltes ware. H. 20 cm.

In Wedgwood's output, archaeological reproductions are less numerous than the decorative or utilitarian objects embellished with classical motifs, of which this is an example. The main frieze of the vase shows Achilles, first as a newly born infant and then being dipped into the River Styx by his mother Thetis. The two episodes appear among a series of seven from the life of Achilles that decorate a slab once incorporated into the ambo of Sta Maria in Aracoeli; of Late Antique date, the panel entered the Capitoline Museum in the early eighteenth century. It became known to Wedgwood through the artists, including John Flaxman, who worked in Rome during the late 1780s and early 1790s gathering designs for the factory's use. The Achilles episodes appear on a variety of Wedgwood products, including plaques and vases adapted to different purposes. The one exhibited here has, in the interior, receptacles to hold ink, quills, and other writing equipment; originally, it probably had a lid. The form was also produced in other wares and fitted to serve, for example, as an open vase or candle holder.

Reference: C. Macht, *Classical Wedgwood Designs* (New York, 1957) pp. 19ff.

Gift of Ferdinand Hermann, 1910,
10.85.2



69. 'Από τήν «'Ερτουρία» (τό έργοστάσιο τοῦ Τζοσάια Γουέτζγουντ)
'Αγγλία ἀρχές τοῦ 19ου αἰώνα.
'Ανάπλαση μιᾶς ἀρχαίας λυχνίας λαδιοῦ.
'Αμμώδης ἄργιλος με ύαλεπίχρισμα στό χρῶμα τοῦ ζαχαροκάλαμου,
με ἐπίθετη διακόσμηση σέ ρόσο ἀντίκο.
Μῆκος 12,5 ἑκ.

'Ο Γουέτζγουντ χρησιμοποίησε τούς ἔγχρωμους ἀμμοάργιλούς του («ιάσπεις») σάν κάτι ἀντίστοιχο με τήν πέτρα, ὅπως μεταχειρίστηκε καὶ τό μαύρο βασάλτη σάν κάτι ἀντίστοιχο με τόν μπροῦντζο. Παρόλο πού οι πιό συνηθισμένοι ιάσπεις του είναι μπλέ καὶ ἄσπροι, ἐν τούτοις κατάφερε νά τούς δώσει καὶ «κλασικά» χρώματα. Τό ἀντικείμενο αὐτό ἀνταποκρίνεται σέ γενικές γραμμές στό συνηθισμένο σχῆμα πού είχαν οι λάμπες σ' ὅλη τήν ἑλληνική καὶ ρωμαϊκή ἀρχαιότητα, ἀλλά ὁ Γουέτζγουντ τοποθέτησε ἔνα ἀνάγλυφο μενταγιόν πάνω στό χεῖλος, παραλειποντας τήν χαρακτηριστική τρύπα στήν κορυφή τῆς ἀρχαίας λάμπας, πού χρησίμευε γιά νά τή γεμίζουν μέ λάδι. 'Η ἀνθρωπομορφική βινιέτα, πού εἰκονίζει τρεῖς γυναικες ντυμένες μέ φορέματα με μερικές πτυχώσεις πού ποτίζουν τό φτερωτό ἄλογο, δηλαδή τόν Πήγασο, είναι παρμένη ἀπό ἔνα ζωγραφικό ἔργο ἀπό τόν τάφο τῶν Νασονίων, πού βρίσκεται λίγο ἔξω ἀπό τή Ρώμη καὶ ἀνακαλύφθηκε τό 1674. "Αν καὶ τά πρωτότυπα αύτά ζωγραφικά ἔργα ἔπαθαν γρήγορα φθορές, ἐν τούτοις ἀντιγράφηκαν καὶ δημοσιεύτηκαν ἀπό πολλούς καλλιτέχνες, καὶ πρώτα ἀπό τόν Πιέτρο Μπάρτολι τό 1680. "Ἐνας ἀπό τούς καλλιτέχνες πού δούλευαν γιά τόν Γουέτζγουντ, Ἰωσῆς ὁ Φλάξμαν, ἐτοίμασε τό σχέδιο τοῦ παρείγματός μας πού διακόσμησε πλάκες, ταμπακιέρες καὶ λάμπες.

69. Etruria (factory of Josiah Wedgwood),
English, early 19th century.

Adaptation of an ancient oil lamp.

Cane-colored stoneware with *rosso antico* applied decoration.
L. 12.5 cm.

Just as Wedgwood developed black basaltes as an equivalent of ancient bronze or black glaze, so he made his colored stonewares ("jasper") an equivalent of stone. While his most familiar jaspers are blue and white, he also produced them in "classical" colors. This object corresponds generally to the shape usual for lamps throughout Greek and Roman times; where, however, an ancient lamp has a hole in the top for introducing oil, Wedgwood eliminated this feature and applied a relief medallion to the lid. The figural vignette, three partially draped women watering Pegasus, the winged horse, is taken from a painting in the Tomb of the Nasonii, situated just outside Rome and discovered in 1674. Although the original paintings deteriorated rapidly, they had been copied by several artists and published, first by Pietro Bartoli in 1680. One of Wedgwood's artists, possibly Flaxman, prepared the design, which appears on plaques, snuffboxes, and lamps.

Reference: C. Macht, *Classical Wedgwood Designs* (New York, 1957) p. 103.

Rogers Fund, 1911,
11.202.3



70. 71. 'Ανγκέλικα Κάουφμαν (1741-1807).
'Ελβετίδα.

70. 'Η Θλίψη τοῦ Τηλέμαχου.

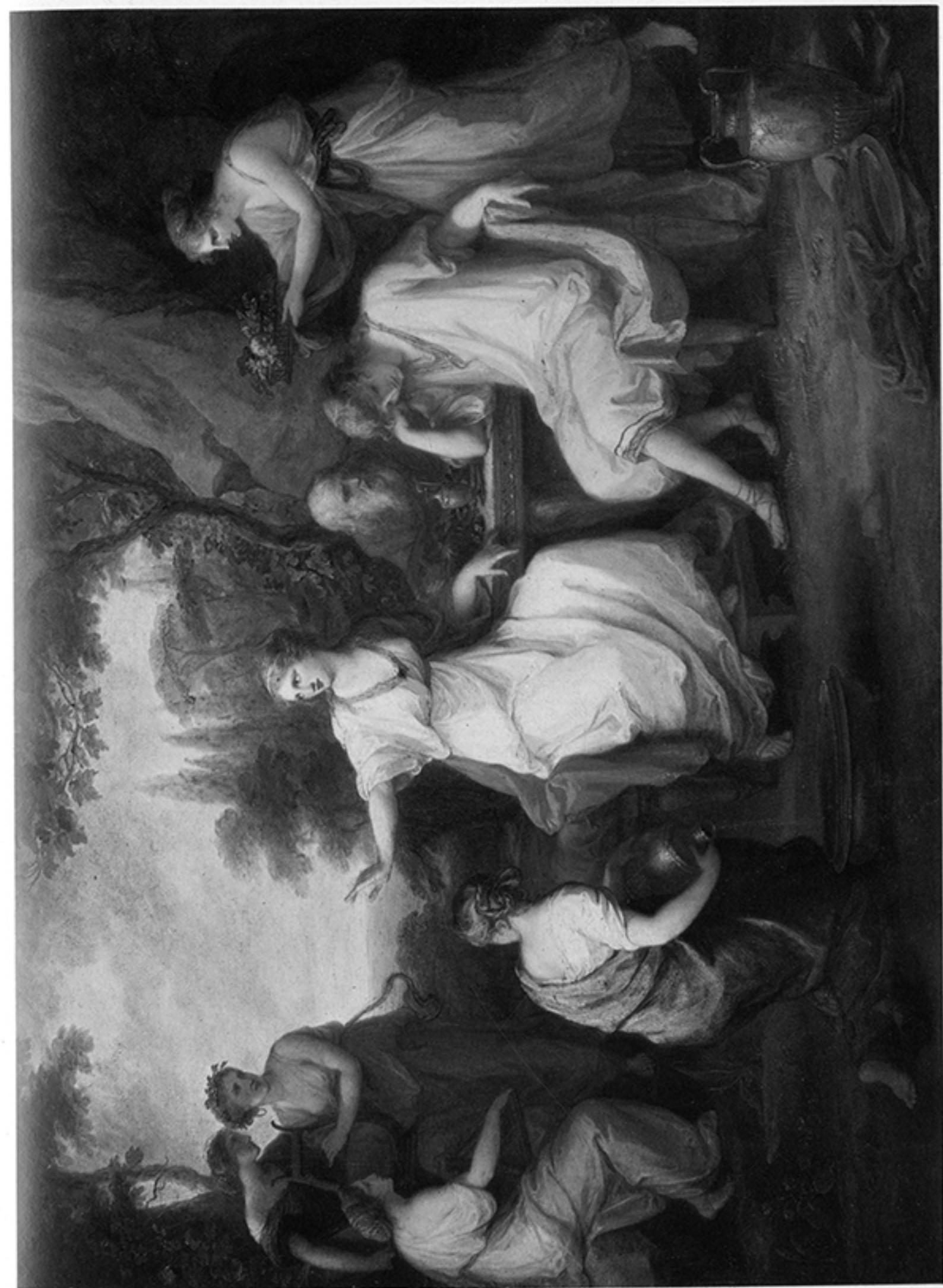
71. Οι Νύμφες τῆς Καλυψῶς Ψυχαγωγοῦν τὸν Τηλέμαχο.

Ζωγραφικοί πίνακες, έλαιογραφίες σε μουσαμά.

82,6 X 112,4 έκ. καὶ 83,2 X 114,3 έκ.

1786 ἡ νωρίτερα.

'Η 'Ανγκέλικα Κάουφμαν ἦταν μιά ἀπό τίς πιό διακεκριμένες καλλιτέχνιδες τῆς ἐποχῆς της σάν ζωγράφος πορτραίτων καὶ ιστορικῶν θεμάτων. Οι δυό αὐτές έλαιογραφίες ἀντλοῦν τὴν ἔμπνευσή τους ἀπό τό δημοφιλές ἔργο τοῦ Φενελόν «Les aventures de Télémaque» (Οἱ περιπέτειες τοῦ Τηλέμαχου), πού γράφτηκε γιά τὸν νεαρό δούκα τῆς Βουργουνδίας, μαθητή τοῦ Φενελόν, καὶ δημοσιεύτηκε γιά πρώτη φορά τό 1699. Αύτή ἡ ἡθικοπλαστική διήγηση εἶναι ἔνα συμπλήρωμα τῆς 'Οδύσσειας, στό όποιο ὁ Τηλέμαχος πηγαίνει νά ἀναζητήσει τὸν πατέρα του 'Οδυσσέα. 'Η 'Αθηνᾶ, μέ τή μορφή τοῦ σεβαστοῦ γέροντα Μέντορα, συνοδεύει τὸν νέο γιά νά προάγει τὴν ἐκπαίδευσή του, καὶ φτάνουν μαζί στό νησί τῆς Καλυψῶς. Οἱ σκηνές πού ἀπεικονίζονται ἐδῶ εἶναι οἱ ἔξης: στό πρῶτο κεφάλαιο, οἱ νύμφες τῆς Καλυψῶς περιποιοῦνται τὸν Τηλέμαχο καὶ τὸν Ψυχαγωγοῦν μέ τραγούδια παρμένα ἀπό ἐλληνικούς θρύλους. "Οταν ὅμως αὐτός ἀκούει τό ὄνομα τοῦ πατέρα του, πέφτει σέ μιά τόσο μεγάλη θλίψη, πού ἡ Καλυψώ γνέφει στίς νύμφες ν' ἀλλάξουν τό τραγούδι τους. Στό ἕκτο κεφάλαιο, ἡ Καλυψώ, ἐρωτευμένη μέ τὸν Τηλέμαχο, παίρνει κατά μέρος τὸν Μέντορα, ἐνῶ οἱ νύμφες τῆς προσπαθοῦν νά διασκεδάσουν τὸν νέο μέ λουλούδια καὶ χορό. Τά χαρακτικά ἔργα πού εἶχαν σάν πρότυπό τους τίς ιστορικές συνθέσεις τῆς 'Ανγκέλικα Κάουφμαν ἦταν περιζήτητα· ἡ δεύτερη σκηνή χρησιμοποιήθηκε γιά μιά χαλκογραφία ἀπό τὸν Φραντσέσκο Μπαρτολότσι τό 1786.



- 70, 71. Angelica Kauffmann (1741-1807)
Swiss
70. **The Sorrow of Telemachus.**
71. **Telemachus Entertained by the Nymphs of Calypso.**
- Paintings, oil on canvas. 82.6 X 112.4 cm.; 83.2 X 114.3 cm.
1786 or before.

Angelica Kauffmann was one of the most honored artists of her day, both as portraitist and history painter. In these two canvases, she turned to Fénelon's popular *Les Aventures de Télémaque*, written for Fénelon's pupil, the young duke of Burgundy, and first published in 1699. This moralizing tale is an elaboration of the *Odyssey* in which Telemachus goes in search of his father Ulysses. Minerva, disguised as the venerable Mentor, accompanies the youth to further his education and together they arrive on Calypso's island. The scenes illustrated are these: in chapter one, Calypso's nymphs serve Telemachus and entertain him with songs of Greek legend — when he hears his father's name he grows so sad that Calypso signs to the nymphs to change their song; in chapter six, Calypso, in love with Telemachus, takes Mentor aside while her nymphs divert the youth with flowers and dancing. Prints from Angelica Kauffmann's history pieces were in wide demand; the second scene was engraved by Francesco Bartolozzi in 1786.

Bequest of Collis P. Huntington, 1925,
25.110.187,188



72. Τζών Φλάξμαν (1755-1826).

"Αγγλος.

Εικονογράφηση γιά τούς «Έπτα ἐπί Θήβας».

Σχέδιο, μολύβι. 20 X 39,7 έκ.

Ρώμη, γύρω στά 1794.

Η γραμμική άκριθεια τῶν συνθέσεων τοῦ Φλάξμαν πού ἔχουν τὸν τύπο τῆς ζωφόρου καὶ εἶναι ἐμπνευσμένες ἀπό τὴν ἀγάπη του γιά τὴν ἀρχαία Ἑλληνική ἀγγειογραφία, τὸν καθιέρωσαν σάν τὸν πιό σημαντικό σχεδιαστὴ τῆς ἐποχῆς του. Ο καλλιτέχνης αὐτός εἰκονογράφησε τὸν "Ομηρο, τὸν Ἡσίοδο καὶ τὸν Αἰσχύλο, ἐκτός ἀπό τούς σύγχρονους συγγραφεῖς. Οι «Compositions from the Tragedies of Aeschylus» (Συνθέσεις ἀπό τὶς Τραγῳδίες τοῦ Αἰσχύλου), μέ χαρακτικά ἔργα τοῦ Τόμας Πιρόλι, ἐκδόθηκαν τό 1795. Ο Φλάξμαν ἔκανε κάποιες μετρημένες ἀλλαγές στὶς στάσεις τῶν σωμάτων καὶ τίς λεπτομέρειες τῆς πανοπλίας ὅταν μετάφερε τὴν προκαταρκτική μελέτη στὸ τελικό σχέδιο (Πίν. XVII), στὸ ὅποιο οἱ γιοὶ τοῦ Οἰδίποδα, δηλαδὴ ὁ Πολυνείκης καὶ ὁ Ἐτεοκλῆς, μάχονται στὴν πόλη τῆς Θήβας, καταδικασμένοι νά πεθάνουν ὁ ἕνας ἀπό τὸ χέρι τοῦ ἄλλου. Ο 'Απόλλωνας καταφτάνει γιά νά ἔξασφαλίσει τὴν ἐκπλήρωση τῆς τρομερῆς προφητείας του γιά τὴν οἰκογένεια τοῦ Λαίου.

72. John Flaxman (1766-1826),
English.

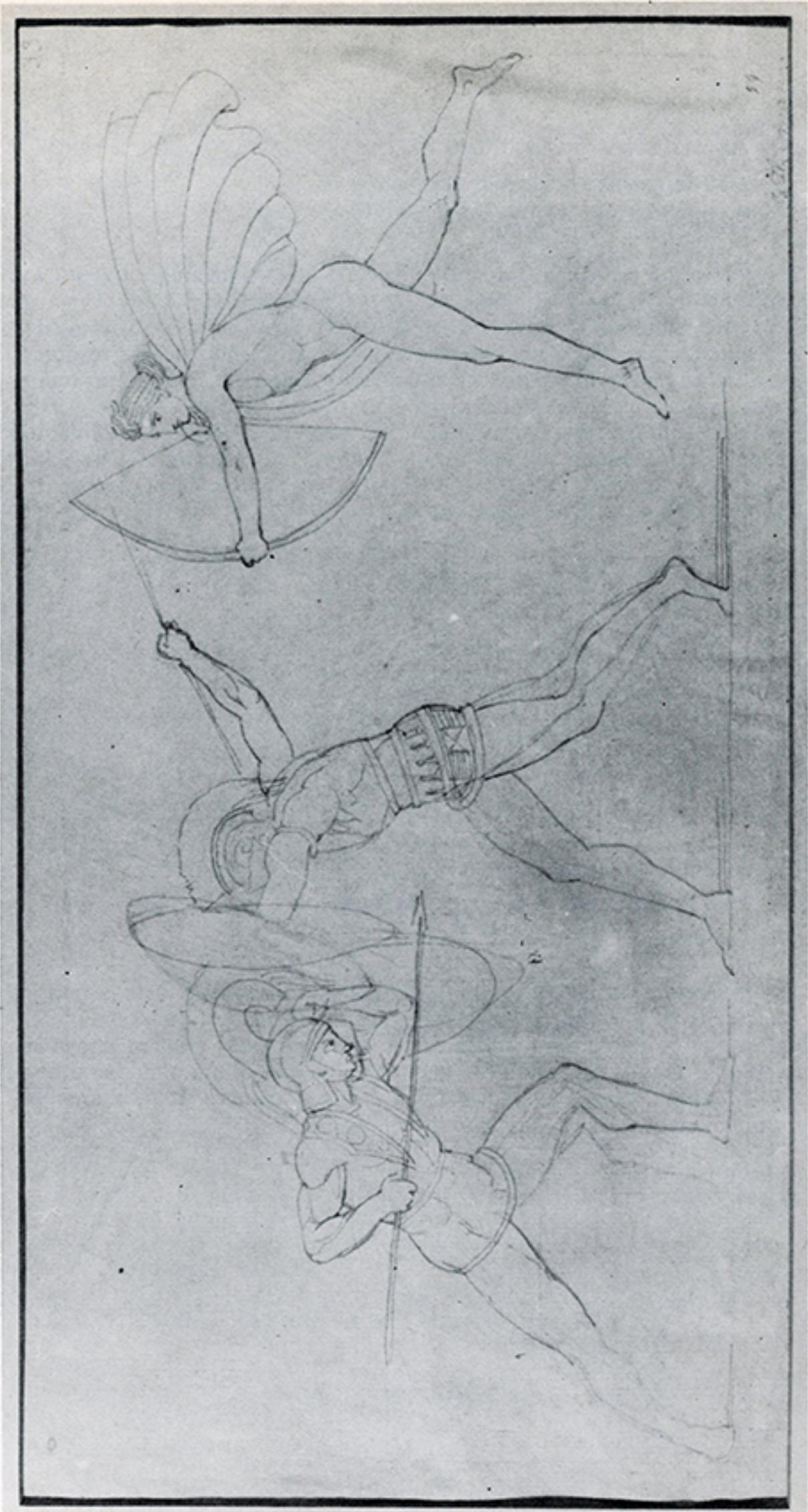
Illustration for "The Seven against Thebes."

Pencil drawing. 20 X 39.7 cm.

Rome, about 1794.

The linear accuracy of Flaxman's friezelike compositions, inspired by his love for Greek vase painting, made him the most influential draughtsman of his time. He illustrated Homer, Hesiod, and Aeschylus besides the moderns. *Compositions from the Tragedies of Aeschylus*, engraved by Thomas Piroli, appeared in 1795. Moderate changes in stance and armor occurred between our preparatory study and the final design (pl. XVII), in which the sons of Oedipus, Polyneices and Eteocles, fight at the Theban gate, each doomed to die by the other's hand. Apollo arrives to ensure the fulfillment of his dire prophecy to the house of Laius.

Gift of the Estate of Mrs. Edward Robinson, 1952,
52.126.4



73. Αγγλία, γύρω στά 1800-1810.

Δυό κομμώσεις σέ αρχαῖο ελληνικό στύλο.

Σχέδιο, μολύβι. 27,6 X 16,2 έκ.

Τό σχέδιο αύτό προέρχεται από ένα λεύκωμα που περιέχει σχέδια γιά ασημένια ἀντικείμενα και διάφορα κοσμήματα που χρονολογοῦνται σε διάφορες περιόδους. Ο Τζών Φλάξμαν έκανε άρκετά απ' αυτά τά σχέδια. Στό παράδειγμα πού έξετάζουμε, οι λεπτεπίλεπτοι βόστρυχοι, τά διαδήματα και τά διχτυωτά καλύμματα τοῦ κεφαλιοῦ πού στολίζονται μέ κοσμήματα, έχουν μελετηθεῖ προσεκτικά από άγγειογραφίες. "Ετσι θυμάται κανείς τήν εἰδικότητα τοῦ Φλάξμαν, και τούς πίνακες ἐνός βιβλίου τοῦ προστάτη του Τόμας Χόουπ μέ τίτλο «Costume of the Ancients» ('Η Ἐνδυμασία τῶν Ἀρχαίων, 1809), πού ύπηρξε μιά παρουσίαση-όρόσημο τῆς αρχαίας ελληνικῆς ἐνδυμασίας στό ἀγγλικό κοινό.

73. English, about 1800-10.

Two Headdresses in the Greek Manner.

Pencil drawing. 27.6 X 16.2 cm.

The drawing belongs to an album containing studies of various periods for silver and jewerly. Several are by John Flaxman. In this sheet, delicate ringlets, tiaras, and jeweled nets are attentively studied after vase paintings. One is reminded of Flaxman's line and of the plates in a book by his patron Thomas Hope, *Costume of the Ancients* (1809), a landmark introduction of Greek costume to the English public.

Harris Brisbane Dick Fund, 1923,
23.68.1



74. Γκαετάνο Γκαντόλφι (1734-1802).

Ιταλός (άπό τη Μπολόνια).

'Ο Απελλῆς ζωγραφίζει τήν Καμπάσπη.

Σχέδιο, μαύρη κιμωλία και λευκοί τόνοι πάνω σέ καφετί χαρτί.

30,6 X 43 έκ.

'Υπογραμμένο και χρονολογημένο στό 1797.

'Ο Πλίνιος μᾶς διηγείται τήν ιστορία τοῦ πῶς ὁ 'Απελλῆς ἐρωτεύτηκε τήν ὥραία ἔρωμένη τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου Καμπάσπη καθώς τή ζωγράφιζε, και πῶς ὁ Ἀλεξανδρος παραχώρησε μέ μεγαλοψυχία «δχι' μόνο τήν ἔρωμένη του, ἀλλά και τή στοργή του στόν καλλιτέχνη» (*Historia naturalis*, 35.86-87). 'Η ιστορία αὐτή ἦταν μιά ἀπό τίς πιό δημοφιλεῖς στούς κύκλους τῶν καλλιτεχνῶν τῆς ἐποχῆς τοῦ Μπαρόκ. σάν ξανά σχόλιο πού ἔχει σχέση μέ τή μεγαλοψυχία αὐτῶν πού κυθερνοῦν. Οι μορφές τοῦ Γκαντόλφι είναι τοποθετημένες μέ λογική τάξη, ἀλλά ἔχουν ἐλάχιστα ἔχην τοῦ αὐστηροῦ νεοκλασικοῦ πνεύματος πού είχε πιά ἐπικρατήσει στό Παρίσι και τή Ρώμη τήν ἐποχή αὐτή.

74. Gaetano Gandolfi (1734-1802),

Italian (Bologna).

Apelles Painting Campaspe.

Drawing, black chalk heightened with white on brownish paper,

30.6 X 43 cm.

Signed and dated 1797.

Pliny tells the tale of how Apelles fell in love with Alexander the Great's beautiful mistress Campaspe as he painted her and how Alexander magnanimously ceded "not only his bedmate but his affection also to the artist" (*Natural History* 35.86-87). As a comment on the great-mindedness of rulers, the story was a favorite with Baroque artists. Gandolfi's figures are lucidly arranged but show little trace of the rigorous Neoclassicism that by this date was well established at Paris and Rome.

Reference: MMA, *Drawings from New York Collections: The Eighteenth Century in Italy*, exh. cat. (1971) no. 291.

Rogers Fund, 1962,

62.132.3



75. Ζάκ-Λουί Νταβίντ (1748-1825).

Γάλλος.

'Ο Λεωνίδας στις Θερμοπύλες.

Σχέδιο, μολύβι σε χαρτί. 40,5 X 55 έκ.

Γύρω στά 1805-11.

Σ' αυτή τή θεματογραφική μελέτη γιά έναν πίνακα πού βρίσκεται στό Λούθρο, ο Λεωνίδας, άρχηγός τών Σπαρτιατικών στρατευμάτων, είκονιζεται ήρεμος και άποφασιστικός, καθώς οι ἄνδρες του ἐτοιμάζονται γιά τή μάχη στά στενά τών Θερμοπυλών· ολες οι ζωές τους θά θυσιαστούν γιά νά άναχαιτίσουν τήν προέλαση τοῦ Ξέρξη καί τών Περσῶν ἐπιδρομέων. 'Ο Νταβίντ έγκατέλειψε τή δουλειά του γι' αύτό τό ἔργο τό 1805, ίσως άπο φόβο μήπως ο ισχυρός του προστάτης Ναπολέοντας αισθανθεί προσθεβλημένος από ύπαινιγμούς σχετικούς μέ τόν ρεπουμπλικανισμό, άλλ' ίμως τήν ξανάρχισε τό 1811. 'Η τελική σύνθεση, πού ήταν ήρωική καί στό μέγεθος καί στό περιεχόμενο, τέλειωσε τό 1814. Τό σχέδιό μας καταγράφει δύο φάσεις, ή τελευταία από τίς όποιες έχει ζωγραφιστεί μέ γραμμές πού είναι ισχυρότερες από τίς άρχαιότερες καί πιό δυσδιάκριτες. Τό ἔργο αύτό πλησιάζει τήν τελική σύνθεση ἀρκετά ώστε νά δικαιολογεῖ τόν τετραγωνισμό του γιά τή μεταφορά τοῦ θέματος στόν πίνακα. 'Ο Νταβίντ δανειστηκε στοιχεία από πολλές πηγές καί ζήτησε άκόμα καί νά δανειστεί γύψινα έκμαγεια από τόν διευθυντή τοῦ Λούθρου, πού τότε ονομαζόταν Μουσείο Ναπολέον. 'Η στάση τοῦ Λεωνίδα παίρνει τό πρότυπό της από μιά σφραγίδα μέ τή μορφή τοῦ Αἴα πού δημοσιεύτηκε από τόν Βίνκελμαν. Οι ρυθμικές διαγώνιες κινήσεις τών πολεμιστών όφειλουν πολλά στή γεμάτη θαυμασμό μελέτη τών ἔργων τοῦ Φλάξμαν πού έκανε ο Νταβίντ (άρ. κατ. 72).

75. Jacques-Louis David (1748-1825),

French.

Leonidas at Thermopylae.

Drawing, pencil on paper. 40.5 X 55 cm.

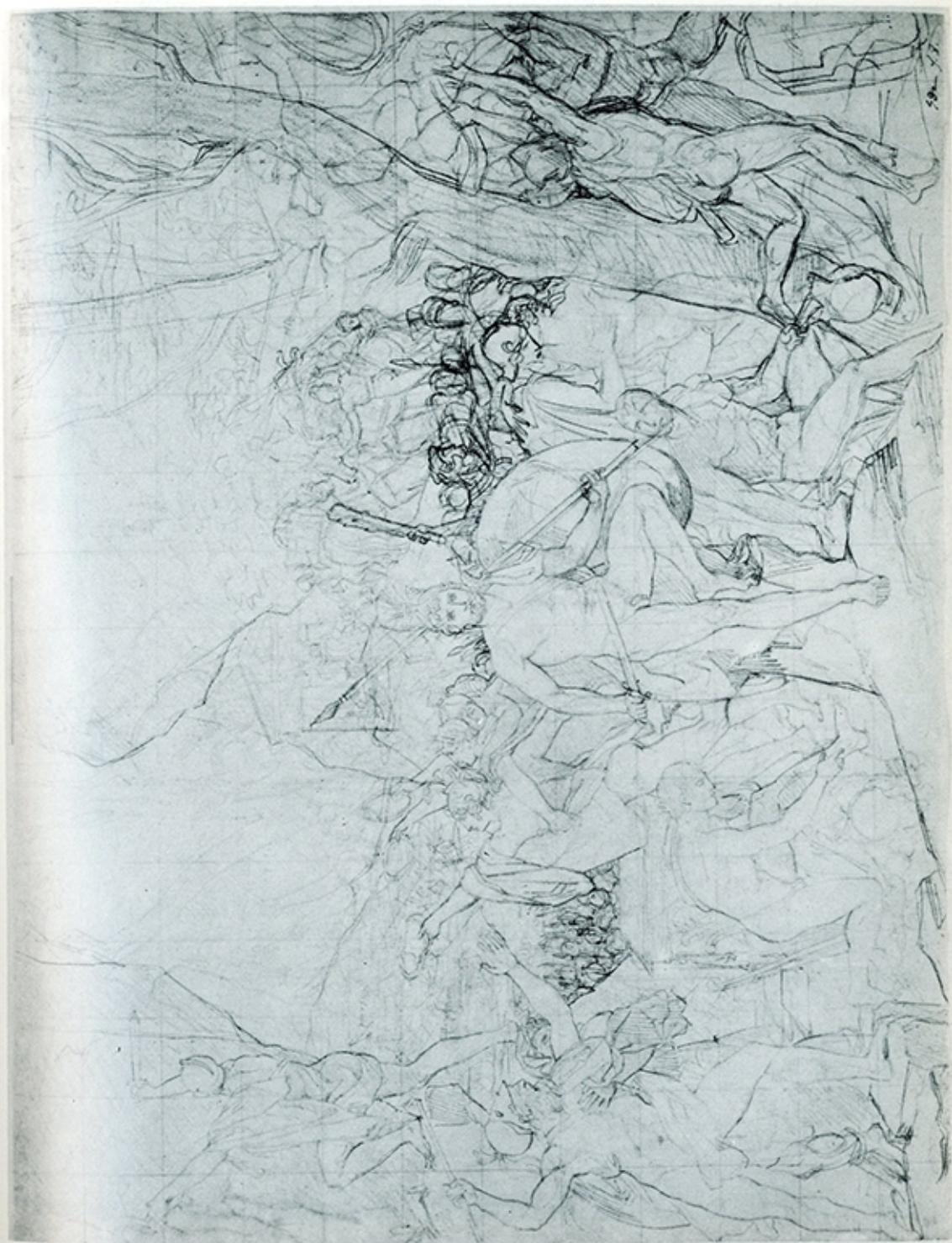
About 1805-11.

In this compositional study for the painting in the Louvre, Leonidas, leader of the Spartan troops, is shown calm and resolute as his men prepare for battle at the pass of Thermopylae; all lives will be sacrificed to check the advance of Xerxes and the invading Persians. Possibly fearing that his mighty patron Napoleon would take offense at hints of republicanism in the project, David in 1805 abandoned work on it, only to take it up again in 1811. The final canvas, heroic in size as in content, was completed in 1814. Our drawing records two phases, the later drawn in stronger lines over the earlier, fainter ones. It approximates the final composition sufficiently to have warranted squaring for transfer. David borrowed from many sources — he even requested the loan of plaster casts from the director of the Louvre, then the Musée Napoléon. Leonidas's pose derives from a gem with the figure of Ajax published by Winckelmann. The rhythmic diagonal movements of the warriors owe much to David's admiring study of Flaxman [see 72].

References: J. Bean and D. von Bothmer in *La Revue du Louvre* XIV (1964) pp. 327-32; S. Nash in *MMJ* 13 1978, pp. 101-12.

Rogers Fund, 1963,

63.1



76. Τζουζέππε Τσεράκι (1751-1802):

Ιταλός.

Ο ΤΖΩΡΤΖ ΟΥΑΣΙΝΓΚΤΩΝ.

Μαρμάρινη προτομή. "Υψος 59,8 έκ.

("Αρχισε στή Φλωρεντία και τελείωσε στή Φιλαδέλφεια).

1794-95.

'Ο Ουάσινγκτων, πού προκάλεσε τόν γενικό θαυμασμό σάν πατριώτης και σάν ήρωας τής δημοκρατίας, έχει σ' αύτή τήν προτομή τόν χαρακτήρα ένός Ρωμαίου αύτοκράτορα. 'Ο ίδιος ό γλύπτης ήταν ένας φλογερός δημοκράτης και κάπως άπογοητευμένος άπό τίς έμπειρίες του στόν Νέο Κόσμο - οι φειδωλοί Αμερικανοί δέν μπορούσαν πάντα νά καταλάβουν τίς μεγάλες τιμές πού ζητούσαν οι καλλιτέχνες γιά νά φτιάξουν τά πορτραΐτα τών άρχηγών τους. Μετά τήν έπιστροφή του στή Γαλλία ο Τσεράκι άναμείχθηκε σέ μιά συνωμοσία πού άπόβλεπε στή δολοφονία τοῦ Ναπολέοντα και πέθανε στή γκιλοτίνα.

76. Giuseppe Ceracchi (1751-1802),

Italian.

George Washington.

Marble bust. H. 59.8 cm.

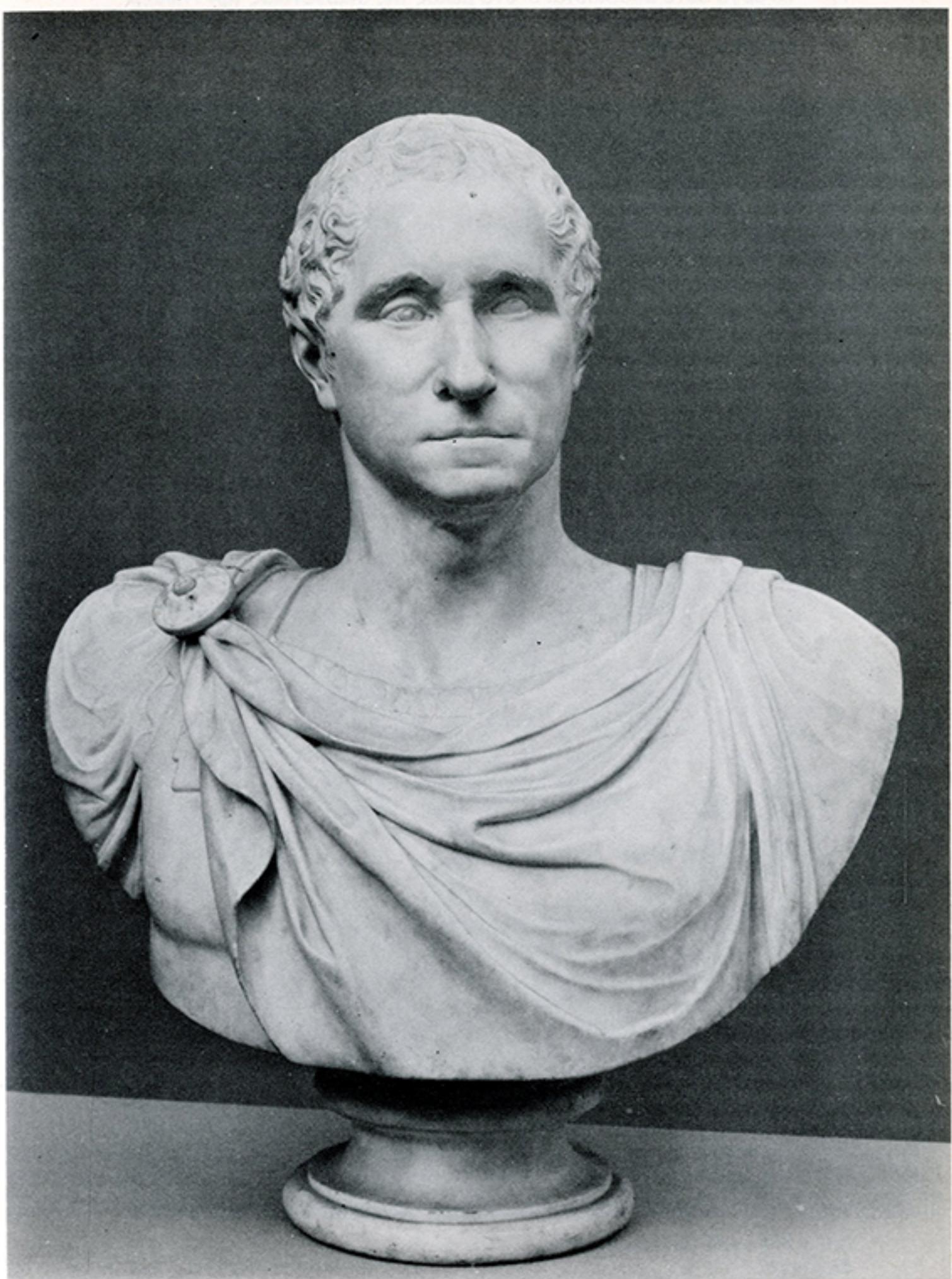
Begun in Florence and finished in Philadelphia,

1794-95.

Washington, universally admired as patriot and republican hero, has an imperial Roman character in this bust. The sculptor himself was ardently republican, if somewhat disillusioned by his experiences in the New World — the thrifty Americans did not always comprehend the big prices asked for portraits of their leaders. After his return to France Ceracchi was implicated in a plot to assassinate Napoleon and was guillotined.

References: A.T. Gardner in *MMAB* n.s. VI (1948) pp. 189-97; U. Desportes in *The Art Quarterly* XXVI (1963) pp. 140-78.

Bequest of John L. Cadwalader, 1914,
14.58.235



77. Τό έργο αύτό άποδιδεται σ' ένα μέλος τής οικογένειας των Παλιέρ
τοῦ Μπορντώ (πού έργαστηκε στό τέλος του 18ου και τίς άρχες
τοῦ 19ου αιώνα).
Γαλλία.

'Η Αποθέωση τοῦ Ούάσινγκτων

Σχέδιο, μολύβι. 45,4 X 59,9 έκ.
Γύρω στά 1799.

Τό σχέδιο αύτό, πού πρέπει νά ξεγίνε άμεσως μετά τήν άναγγελία τοῦ θανάτου τοῦ Ούάσινγκτων τό 1799, κάνει μιά έπικληση στήν πλούσια «έξαρτυση» τής νεοκλασικής ρεπουμπλικανικής άλληγορίας. Ό Δίας στά δεξιά, στηρίζει τόν άγκώνα του πάνω σέ μιά ύδρογειο σφαῖρα, πού ό πολύκλαυστος νεκρός Ούάσινγκτων ξκανε νά χαλαρώσουν οι άλυσίδες της. Ή Μοναρχία κάθεται άποκαρδιωμένη στήν άλλη πλευρά, ένω ή Έλευθερία ύψωνει τόν «Φρυγικό σκούφο». Ή γριά γυναίκα στό κέντρο, δίπλα στόν τάφο, είναι μιά άπό τίς μοίρες και πιό συγκεκριμένα ή "Ατροπος". Ή Ένας θλιμμένος Ινδιάνος κάνει μιά κίνηση προσπαθώντας νά τήν καθυστερήσει καθώς κόβει τό νήμα τής ζωῆς μέ τό κοφτήρι της. Δίπλα στό πόδι τοῦ Ινδιάνου, ένας κροκόδειλος, χωρίς πιστότητα στίς έπι μέρους λεπτομέρειες, κάνει μιά άλλη άναφορά στόν άμερικανικό χώρο. Ή Νίκη ύψωνει τόν Ούάσινγκτων πρός τήν Αθανασία, ένω ή Φήμη σαλπίζει τά κατορθώματά του. Μιά άλλη Φήμη καταγράφει τούς άθλους του πάνω σ' έναν πεσσό, στόν όποιο είκονίζεται και ξνα άρχαιόπρεπο (*all'antica*) κεφάλι τοῦ στρατηγοῦ σέ προφίλ.

77. Attributed to a member of the Pallière family of Bordeaux (active late 18th-early 19th century),
French.

The Apotheosis of Washington.

Pencil drawing. 45.4 X 59.9 cm.
About 1799.

The drawing, which must have followed immediately upon the news of Washington's death in 1799, summons the panoply of Neoclassical republican allegory. Zeus, on the right, rests against a globe whose chains have been loosened thanks to the lamented Washington. On the other side, Monarchy sits dejected, while Liberty hoists the Phrygian cap. The old woman in the center, beside the tomb, is Atropos, one of the Fates. A sorrowing Indian makes a move to delay her as she cuts the thread of life with her shears. At the Indian's foot, an alligator, if somewhat misunderstood, provides another American reference. Washington is raised to immortality by Victory while Fame trumpets his accomplishments. Another Fame inscribes his deeds on a pillar, on which appears a profile *all'antica* of the general's head.

Gift of William H. Huntington, 1883,
83.2.1102



Сцена из античной драмы. Акт I. Герой и героиня на сцене. Актеры в греческих костюмах. Гравюра по рисунку А. С. Пушкина

78. Μπέντζαμιν Γουέστ (1738-1820).
'Αμερικανός (έργαστηκε στήν 'Αγγλία).

'Ο "Ερωτας νικάει τά πάντα, ή 'Η Δύναμη τοῦ "Ερωτα στά Τρία Στοιχεῖα.

Ζωγραφικός πίνακας, έλαιογραφία σέ μουσαμά, 178,8 X 204,5 έκ.
Γύρω στά 1810-11.

'Ο Μπέντζαμιν Γουέστ ύπηρξε ιδρυτικό μέλος τής Βασιλικής 'Ακαδημίας, τής όποιας χρημάτισε Πρόεδρος από τό 1792 ώς τό 1820. Γεννημένος στήν Πενσυλβανία από οικογένεια Κουάκερων, έγκαταστάθηκε στήν 'Αμερική όριστικά τό 1760, και έγκαταστάθηκε στήν 'Αγγλία άφού πέρασε τρία χρόνια ταξιδεύοντας στήν 'Ιταλία. 'Η τέχνη τοῦ Γουέστ, πού είναι πολύ έπηρεασμένη από τό νεοκλασικό στύλο τοῦ Μένγκς (άρ. κατ. 58) είναι μιά τέχνη τής διανοήσεως και φιλόδοξη, άλλ' ή σημασία της δέν είναι πάντα εύκολονόητη. 'Ο τίτλος αύτοῦ τοῦ έργου προέρχεται από ένα χωρίο τοῦ Βιργιλίου πού άναφέρεται συχνά (*Eclogae*, 10.69): «'Ο "Ερωτας κατακτά τά πάντα», ἄν και ὁ Γουέστ άπορρίπτει τό πνεῦμα τής έπομέμης γραμμῆς τοῦ Βιργιλίου: «'Ἄς παραδοθοῦμε κι ἐμεῖς στόν "Ερωτα». 'Η ἀποψή του ἔχει μιά ιδιόρρυθμη βιαιότητα και δέν άκολουθεῖ τήν παράδοση τοῦ δέκατου σύγδου αιώνα τής χαριτωμένης ύποχωρήσεως στόν ἔρωτα. 'Ο "Ερωτάς του, πού είναι νέος, δεσποτικός και άθλητικός, ἔχει στήν πραγματικότητα σάν πρότυπό του τό «*Λαοκόδοντα*» (άρ. κατ. 20). Παρακινημένος από τή μητέρα του 'Αφροδίτη, ὁ "Ερωτας αύτός κυριαρχεῖ πάνω στά στοιχεῖα, πού ἀντιπροσωπεύονται από έναν ἀετό, έναν ιππόκαμπο κι ένα λιοντάρι, άλλά τά χαλινάρια πού χρησιμοποιεῖ είναι μεταξωτά σχοινιά.

78. Benjamin West (1738-1820),
American (active in England).

Omnia Vinci Amor, or The Power of Love in the Three Elements.

Oil on canvas. 178.8 X 204.5 cm.
About 1810-11.

Benjamin West was a founder-member of the Royal Academy and its President from 1792 to 1820. Born in Pennsylvania of Quaker stock, he left America for good in 1760, and settled in England after three years spent traveling in Italy. Much influenced by the Neoclassical style of Mengs [58], West's art is intellectual and ambitious, but its meaning is not always accessible. The title of this painting comes from an oft-quoted passage in Vergil (*Eclogues* 10.69): "Love conquers all things," though West rejects the spirit of Vergil's next line: "Let us too surrender to Love." His view is peculiarly fierce, not at all in the eighteenth-century tradition of a graceful yielding to erotic love. His Cupid, young, despotic, and athletic, is modeled in fact on the *Laocoön* [see 20]. Prompted by his mother Venus, this Cupid dominates the elements, represented by an eagle, a sea-horse, and a lion, but the reins he uses are silken cords.

References: G. Evans, *Benjamin West and the Taste of His Times* (Carbonale, III., 1959) pp. 77, 79-80; MMA, *American Paintings I* by A.T. Gardner and S.P. Feld (1965) pp. 35-36.

Maria DeWitt Jesup Fund, 1923,
95.22.1



79. Αντόνιο Κανόβα (1757-1822).

Ιταλός (ἀπό τή Ρώμη).

Ἐστιάδα.

Μαρμάρινη προτομή. "Υψος 50,2 ἑκ.

Γύρω στά 1819-22.

Ο Κανόβα ύπηρξε ή άσυναγώνιστη μεγαλοφυία τοῦ Νεοκλασικισμοῦ στή γλυπτική, πού έπαινέθηκε ίδιαίτερα, γιά παράδειγμα, ἀπό τὸν Σταντάλ, γιατί «ἐπινόησε ἔνα νέο τύπο ιδανικῆς ὄμορφιᾶς, ὁ ὅποιος πλησίαζε περισσότερο τίς σύγχρονες ἀντιλήψεις παρά τίς ἐλληνικές». Ή νέα ἐρμηνεία πού ἔδωσε στὴν ἐλληνορωμαϊκή τέχνη τονίζει τὴν εὐγένεια τῶν αἰσθημάτων καὶ τὴν ἀπλότητα τῶν ἐφφέ, μέ τίς ἀπέριττες μορφές καὶ τὴν ἀρχέγονη λάξευση πού ταιριάζουν ἀπόλυτα μέ τό χαρακτήρα τοῦ εἰκονιζόμενου προσώπου. Ή σύνθεση αὐτή ἦταν ἔξαιρετικά δημοφιλής· ἔνας προστάτης τῶν τεχνῶν στὴ Νεάπολη ὑποδέχτηκε τὴν παραλλαγὴ τῆς προτομῆς αὐτῆς πού τοῦ ἀνήκε μέ παράφορη χαρά, ἀποκαλώντας το «Οὐράνια Ἐστιάδα Παρθένο». "Αλλες παραλλαγές τῆς Ἐστιάδας ταυτίστηκαν μέ τὴν Τούτσια, μιά νέα κοπέλλα πού κατηγορήθηκε γιά ἀσέλγεια, καὶ ἡ ὁποία, γιά νά δώσει ἔνα δραματικό τόνο στὴν ὀγκότητά της μετάφερε νερό μέσα σ' ἔνα κόσκινο (Πλίνιος, *Historia naturalis* 28.12).

79. Antonio Canova (1757-1822),
Italian (Rome).

A Vestal.

Marble bust. H. 50.2 cm.

About 1819-22.

Canova was the unrivaled genius of Neoclassicism in sculpture, praised by Stendhal, for example, as having "invented a new type of ideal beauty, closer to modern ways of feeling than the Greek." His reinterpretation of Greco-Roman art emphasizes nobility of sentiment and simplicity of effect, with chaste forms and pristine carving absolutely suited to the subject at hand. This composition was exceedingly popular; one patron in Naples received his example of the bust with transports of joy, calling it a "Celestial Virgin Vestal." Some other versions of the *Vestal* are identified as Tuccia, a young girl accused of unchastity who, to dramatize her innocence, carried water in a sieve (Pliny, *Natural History* 28.12).

Reference: Unpublished, but see L. Coletti in *Art in America* XVI (1928) pp. 80-81.

Gift of a number of friends through Miss Sarah Lazarus, 1891,
91.9



80. Ζοζέφ-Αντουάν Ρομανιέζι (1782-1852 περ.).

Γάλλος.

Ή Αθηνᾶ προστατεύει τὸν Βασιλιά τῆς Ρώμης.

Άναγλυφο άπό γύψο στόν όποιο ἔχει δημιουργηθεῖ πατίνα.

115,6 X 72,4 έκ.

Υπογραμμένο και χρονολογημένο στό 1811.

Τό 1811, ὅταν ἡ αὐτοκράτειρα και δεύτερη σύζυγος τοῦ Ναπολέοντα γέννησε τὸν κληρονόμο πού αὐτός λαχταροῦσε, ὁ περήφανος πατέρας προγραμμάτισε νά γίνουν λαμπρές γλυπτές παραστάσεις πού νά δείχνουν ὅτι τό βρέφος ἦταν ἔνα ἀληθινό τέκνο τῆς ἐποχῆς τοῦ Νεοκλασικισμοῦ. Τό παιδί ἐπονομάστηκε ἀμέσως βασιλιάς τῆς Ρώμης, και ἄρχισαν νά πρωθιῦνται διάφορα σχέδια γιά τό χτίσιμο ἐνός τεράστιου παλατιοῦ γιά λογαριασμό του στήν Αἰώνια Πόλη. Τά σχέδια ἐγκαταλείφθηκαν μαζί με πολλά ἄλλα μετά ἀπό λίγο, ὅταν κατάρρευσε ἡ Αὐτοκρατορία. Μελέτες ὅμως σάν αύτό τό γύψινο πρόπλασμα δίνουν συγκινητικά ἀποδειχτικά στοιχεῖα γιά τίς ἐλπίδες τοῦ Ναπολέοντα. Τό ἀγόρι πού μοιάζει πάρα πολύ με μικρογραφία τοῦ πατέρα του, στέκεται πάνω σ' ἔνα βάθρο διακοσμημένο με τίς μέλισσες, δηλαδή τό ἔμβλημα τῆς οἰκογένειας Βοναπάρτη με τό χέρι του γύρω ἀπό τό λαιμό τῆς λύκαινας τῆς Ρώμης, ἐνώ προστατεύεται ἀπό τήν Ἀσπίδα τῆς Ἀθηνᾶς. Ο Ρομανιέζι στήριξε τό στύλ του, πού είναι ψυχρό και μαζί και τρυφερό, πάνω στά Νεο-Αττικά ἀνάγλυφα, κι ἔτσι ἀκόμα και ἡ ξανθή πατίνα μιμεῖται τήν πέτρα τους.

80. Joseph-Antoine Romagnési (about 1782-1852),
French.

Minerva Protecting the King of Rome.

Patinated plaster relief. 115.6 X 72.4 cm.

Signed and dated 1811.

In 1811, when Napoleon's second empress bore him the heir he longed for, the proud father marshaled a splendid imagery that showed the infant a true child of the Neoclassical age. He was immediately styled the king of Rome, and plans were set afoot to build a vast palace for him in the Eternal City. The plans were shortly abandoned along with much else when the Empire collapsed. But projects such as this plaster model give touching evidence of Napoleon's hopes. Looking very much like a miniature of his father, the boy stands on a dais decorated with the Bonaparte bees, protected by Minerva's shield, his arm around the Roman she-wolf's neck. Romagnési founded his style, at once cool and tender, upon Neo-Attic reliefs — even the blond patination imitates their stone.

References: MMA, *The Arts under Napoleon*, exh. cat. (1978) no. 196; J.D. Draper in *MMJ* 14 (forthcoming).

Rogers Fund, 1927,
27.191.2



81. Γαλλία, γύρω στά 1805.

Έσθήτα.

"Ασπρη μουσελίνα κεντημένη μέ διάφορες θελονιές.

Μήκος 231,1 έκ.

Οι έσθήτες τοῦ τύπου «'Αμπίρ» έγιναν άντικείμενο πολιτικῶν καθώς καὶ ἀρχαιολογικῶν συσχετισμῶν. Στήν ἐποχὴ τῆς Δημοκρατίας καὶ τοῦ Διευθυντηρίου ἔνα «έλληνικό» φόρεμα πιστοποιοῦσε πώς ἡ γυναικα πού τὸ φοροῦσε εἶχε μιά ὄρθη ἀντίληψη γιά τή δημοκρατία. Οι ἀπλές πτυχές πού πέφτουν ἀπό τό στήθος καὶ μέχρι τήν οὔρα, τῆς δημιουργοῦσαν τήν ψευδαίσθηση πώς ἦταν ἔνα ζωντανό ἄγαλμα. Ἡ χαμηλή τομή καὶ ἡ ἐλαφρότητα τοῦ ύφασματος φανέρωναν τά θέλγητρά της καὶ τῆς ἐπέτρεπαν νά κάνει σθέλτες κινήσεις. Μιά έσθήτα σάν κι αὐτή θυμίζει ἀναπόφευκτα τήν αὐτοκράτειρα Ἰωσηφίνα, πού βρήκε αὐτό τό στύλ τόσο κολακευτικό γιά τόν ὥραιο της λαιμό καὶ τό μποῦστο της, ὥστε τό καθιέρωσε σάν αὐτοκρατορικό πρότυπο ἐνδυμασίας. Τό μοτίβο τῶν φουντωτῶν οὔρων τῆς γάτας καὶ τῶν κρίνων τῆς κοιλάδας, πού είναι κεντημένο στίς παρυφές, θά συνεχιζόταν σ' ὀλόκληρη τήν τουαλέτα, καὶ θά συμπληρωνόταν μ' ἔνα στεφάνι ἀπό λουλούδια μεταξωτά ἡ στολισμένα μέ πολύτιμες πέτρες.

81. French, about 1805.

Gown.

White mull, embroidered in a variety of stitches. L. 231.1 cm.

Empire gowns had political as well as antiquarian connotations. During the Republic and Directory, a "Grecian" dress certified the wearer's republican correctness. The simple folds falling from the breast through the train gave her the illusion of a living statue; the low cut and the lightness of fabric revealed her attractions and allowed nimble movements. A gown such as this inevitably recalls the Empress Josephine, who found the style so flattering to her beautiful neck and bosom that she made it the imperial standard of dress. The motif of tufted cattails and lilies-of-the-valley embroidered in the borders would have been carried right through the entire toilette, completed by a wreath of silken or jeweled flowers.

Reference: M. Bolles in *MMAB* n.s. II (1944) p. 192.

Rogers Fund, 1907,
07.146.5



82. Μάρκ Ζακάρ (έργαστηκε άπό το 1797 ώς το 1829).

Γάλλος.

Σερβίτοιο τοῦ τσαγιοῦ καὶ τοῦ καφέ.

Ασήμι με λαβές από σεντέφι.

Παρίσι, 1809-19.

Η καλλιτεχνική άνανέωση πού άκολούθησε τήν πανωλεθρία τῆς Γαλλικῆς Έπαναστάσεως συνδέεται πολύ στενά με τήν κυριαρχική έπιρροή τοῦ Ναπολέοντα, καὶ τήν προσωπική του συνεισφορά στή διαμόρφωση τοῦ στύλ «'Αμπίρ». Τό σερβίτοιο αύτό τοῦ τσαγιοῦ, πού μπορεῖ νά κατασκευάστηκε γιά τόν πρίγκηπα Χένρυ Λουμπομύρσκι (1770-1850) τῆς Κρακοβίας *έγινε ἔνα ἀντιπροσωπευτικό δείγμα τῶν νέων προτιμήσεων τῆς ἀργυροχοῖας. Τά κομμάτια περιλαμβάνουν ἔνα δίσκο, μιά καφετιέρα, μιά τσαγιέρα, μιά γαλατιέρα καὶ ἔνα δοχεῖο γιά ζεστό νερό. Τό καθένα ἀπ' αὐτά είναι διακοσμημένο μέ ἀνθρωπομορφικά καὶ ἀνθεμωτά μοτίβα καὶ μέ ζωμορφικά συμπληρώματα, πού δλα ἔχουν σάν ἀπώτατα πρότυπά τους πρωτότυπα ἔργα τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητας. Τά φίδια πού χρησιμοποιήθηκαν στίς λαβές, ἀν καὶ ὑπῆρχαν ἡδη στά προϊόντα τῆς ἀργυροχοῖας τῆς ἐποχῆς τοῦ Λουδοβίκου ΙΔ', ἀντανακλούν καὶ αἰγυπτιακούς συρμούς, πού συνηθίζονται στήν διακόσμηση τοῦ τύπου «'Αμπίρ». Κάθε στοιχεῖο χαρακτηρίζεται ἀπό μιά ἐκτέλεση, καὶ ἔχει τοποθετηθεῖ σέ μιά αὐστηρά καθορισμένη θέση. Τό ἀποτέλεσμα, ἀν καὶ πολύ διαφορετικό ἀπό τή συγκρατημένη κομψότητα τῆς προηγουμένης ἐποχῆς, δέν είναι δημος λιγότερο ἐντυπωσιακό.

82. Marc Jacquart (active 1797-1829),

French.

Tea and coffee service.

Silver, with mother-of-pearl handles

Paris, 1809-19.

The artistic renewal that followed the debacle of the French Revolution is tied very much to the ascendancy of Napoleon and his personal involvement in the formation of the Empire style. This tea and coffee service, which may have been made for Prince Henry Lubomyski (1770-1850) of Cracow, typified the new taste in silver. The pieces consist of a tray, coffee pot, teapot, milk jug, and hot water urn. Each is ornamented with figural and floral motifs as well as zoomorphic adjuncts, all ultimately modeled on classical prototypes. The snakes used at the handles, while already present in Louis XVI silver, also reflect Egyptian fashions current in Empire decoration. Every element is masterfully executed and applied to a strictly defined area. The effect, though quite different from the subdued elegance of the previous era, is no less impressive.

Reference: MMA, *Three Centuries of French Domestic Silver I* by F. Dennis (1960) p. 139.

Joseph Pulitzer Bequest, 1938,

38.12.1-5



83. Έργαστήριο τοῦ Σεβαστιανοῦ Έράρ (1752-1832).
Γάλλου (πού έργαστηκε στό Παρίσι και στό Λονδίνο).

“Αρπα.

Ξύλο και όρείχαλκος, ζωγραφισμένα και έπιχρυσωμένα.

“Υψος 169,7 έκ.

Λονδίνο, γύρω στά 1815-20.

Η αρπα αυτή άνήκει στήν οικογένεια τών ξγχορδών μουσικών όργάνων που συνδέθηκαν μέ θρησκευτικά θέματα τής Δυτικῆς εἰκονογραφίας, όπως είναι π.χ. ή λύρα τοῦ Απόλλωνα. Ο Έράρ, ένας Γάλλος πού είχε έργαστήρια στό Παρίσι και τό Λονδίνο, έξασφάλισε τήν άποκλειστικότητα γι' αύτή τή μορφή τής αρπας μέ πεντάλ, τό 1810. Η διπλή της δράση, πού έπιτρέπει μιά γρήγορη άλλαγή τού κλειδιού, παραμένει σταθερή μέχρι σήμερα. Οι περισσότερες αρπες έχουν μιά χαριτωμένη μορφή, άλλα δίκαια μπορεί κανείς νά θεωρήσει αύτό τό μοντέλο τοῦ Έράρ σάν κάτι ξεχωριστό άνάμεσά τους. Μέ τίς έκλεπτυσμένες μορφές πού δίνουν ζωή στό κιονόκρανο και τό ταμπλώ τοῦ ήχου, και μέ τό περιορισμένο άνθεμωτό κόσμημα τής βάσης, τό μαύρο και χρυσό αύτό όργανο ήταν μιά προσθήκη στά όπτικά και μουσικά θέλγητρα ένός νεοκλασικού λίθινη-ρούμ.

83. Manufactory of Sébastien Erard (1752-1832),
French (active in Paris and London).

Harp.

Painted and gilt wood and brass. H. 169.7 cm.
London, about 1815-20.

The harp belongs to an ancient family of plucked-string instruments that, like Apollo's lyre, came to be associated with sacred subjects in Western iconography. Erard, a Frenchman with workshops in Paris and London, patented this form of pedal harp in 1810. Its double action, which allows a quick change of key, remains standard to this day. Most harps are graceful in form, but one might well consider this Erard model outstandingly so. With delicate figures enlivening capital and soundboard and restrained floral ornament at the base, the black and gold instrument added to the visual and musical attractions of a Neoclassical drawing-room.

Gift of Mildred Dilling, 1978,
1978.291.1



84. Ἐργαστήριο τῶν Τζών καὶ Χιού Φίνλεϋ, Ἀμερικανῶν (πού ἐργάστηκαν στίς ἀρχές τοῦ 19ου αἰώνα).

Καρέκλα.

Ζωγραφισμένο ξύλο, "Υψος 86,4 ἑκ.
Βαλτιμόρη, γύρω στά 1812-15.

Ἡ ἀναθίωση τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς τέχνης στὴν ἐπίπλωση καὶ τὴν ἀρχιτεκτονική, ἡταν τὸ στύλο πού ἀσκησε τὴν μεγαλύτερη ἐπιρροή στὴν Ἀμερική στό πρώτο μισό τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα. Ἡ πόλη τῆς Βαλτιμόρης, ὅπου κατασκευάστηκε αὐτή ἡ καρέκλα, ἔγινε μάρτυρας μερικῶν ἀπό τις πιό ἐκλεπτυσμένες ἐκδηλώσεις αὐτῆς τῆς «Ἐλληνικῆς Ἀναβιώσεως», στὴν ἀρχιτεκτονική καὶ τὶς διακοσμητικές τέχνες. Ἡ καρέκλα αὐτή ἀνήκει σὲ μιά σειρά ἀπό ἑννιά συνολικά παραδείγματα, καὶ ἡ μορφὴ τῆς κατάγεται ἀπό τὸ ἀρχαῖο Ἑλληνικό «κλισμό», δηλαδή τὸ χαριτωμένο κάθισμα μέ τὴν καμπύλη πλάτη καὶ τὰ ἀπλά καμπύλα πόδια, πού εἰκόνες του βλέπουμε περισσότερο στὶς ἀγγειογραφίες.

84. Workshop of John and Hugh Finlay (active early 19th century)
American.

Chair.

Painted wood. H. 86.4 cm.
Baltimore, about 1812-15.

In furniture as in architecture, Greek Revival was the most influential style in America during the first half of the nineteenth century. The city of Baltimore, where this chair was made, witnessed some of the most elegant Greek Revival manifestations in architecture and the decorative arts. One of a set of nine, the chair is a descendant of the Greek *klismos*, the graceful seat with curved back and plain, curved legs, as observed particularly in vase paintings.

Reference; MMA, 19th-Century America: Furniture and Other Decorative Arts, exh. cat. (1970) no. 46.

Purchase, Mrs. Paul Moore Gift, 1965,
65.167.1



85. Ζάν-Όγκούστ-Ντομινίκ "Ενγκρ (1780-1867) και τό έργαστήριό του,
Γάλλος.

'Οδαλίσκη.

Ζωγραφική σε τόνους τοῦ γκρι (*grisaille*), έλαιογραφία σε μουσαμά.
83,2 X 109,2 έκ.
Μέσα τοῦ 19ου αιώνα.

'Ο πίνακας αύτός είναι ένας περιορισμός σε «*grisaille*», μέ μόνο λίγες πινελιές σε χρῶμα, τῆς περίφημης «'Οδαλίσκης» τοῦ "Ενγκρ, πού βρίσκεται τώρα στό Λούθρο. Αύτή ή μονοχρωμία σε τόνους τοῦ γκρι είχε περιληφθεῖ στόν κατάλογο τῶν έργων τοῦ "Ενγκρ, πού έτοιμάστηκε τήν έποχή τοῦ θανάτου του, και παράμεινε γιά πολλά χρόνια στήν κατοχή τῆς οίκογένειας "Ενγκρ. 'Ο πίνακας τοῦ Λούθρου παραγγέλθηκε τό 1813 άπό τήν άδελφή τοῦ Ναπολέοντα, Καρολίνα Μουρά, βασίλισσα τής Νεαπόλεως, άλλα δέν παραδόθηκε ποτέ, γιατί ή δυναστεία τῶν Μουρά ἔχασε τήν έξουσία. Ή βασίλισσα, πού τά πικάντικα χαρακτηριστικά της είχαν ίσως κάποια ἀντανάκλαση σ' ἐκείνα τῆς ὁδαλίσκης, μπορεῖ νά είχε στό νοῦ της τή δημιουργία ἐνός έργου τέχνης κατάλληλου νά συναγωνιστεῖ τό μαρμάρινο ἄγαλμα τῆς άδελφῆς της Παυλίνας Μποργκέζε, έργο τοῦ Κανόβα πού βρίσκεται τώρα στή γκαλερί τῶν Μποργκέζε στή Ρώμη. Είναι θέθαιο ότι ή πόζα τῆς μορφῆς (ιδιαίτερα ὁ ἀγκώνας της στόν όποιο στηρίζεται και ή μακριά γραμμή τῆς πλάτης) ἔχει σχέση μ' ἐκείνη τοῦ ἀριστουργήματος τοῦ Κανόβα.

85. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) and workshop,
French.

Odalisque.

Painting in *grisaille*, oil on canvas. 83.2 X 109.2 cm.
Mid-19th century.

This is a *grisaille* reduction, with only a few touches of color, of Ingres's famous *Odalisque* in the Louvre. The *grisaille* was listed in the inventory of Ingres's paintings prepared at the time of his death, and remained for many years in the Ingres family. The Louvre painting was commissioned in 1813 by Napoleon's sister, Caroline Murat, queen of Naples, but it was never delivered because of the Murats' fall from power. The queen, whose piquant features may be reflected in those of the odalisque, could have had in mind a work of art to rival the marble portrait of her sister Pauline Borghese by Canova in the Borghese Gallery, Rome. Certainly the figure's pose (especially the supportive elbow and long line of the back) is related to that of Canova's masterpiece.

References: G. Wildenstein, *Ingres* (New York, 1954) no. 226; Paris, Petit Palais, *Ingres*, exh. cat. (1967-68) p. 104.

Wolfe Fund, Catherine Lorillard Wolfe Collection, 1938.
38.65



86. Γαλλία, δεύτερο τέταρτο του 19ου αιώνα.

'Ο ναός τοῦ Δία στήν Πομπηία: ἐγκάρσια τομή.

'Υδατογραφία. 23,8 X 40,3 ἑκ.

'Η Πομπηία ἔξακολούθησε ν' ἀσκεῖ τή γοητεία της γιά ἐνά μεγάλο μέρος τοῦ δέκατου ἔνατου αιώνα. Τό κτήριο πού ἀπεικονίζεται ἐδῶ βρίσκεται στό ἐνα ἄκρο τοῦ Φόρουμ (τῆς Ἀγορᾶς), δηλαδή τοῦ δημοτικοῦ κέντρου, καὶ ἔχει τήν κυριαρχική θέση μέσα σ' αὐτό. Κτισμένο στά μέσα τοῦ δεύτερου π.Χ. αιώνα, σάν ναός τοῦ Δία, ἔγινε ἀργότερα καπιτάλιο, ὅταν οἱ Ρωμαῖοι κατέλαβαν τήν πόλη τό 80 π.Χ. 'Η καινούργια ἀνακάλυψη τοῦ οἰκοδομήματος κατά τή σύγχρονη ἐποχή ἀρχισε τό 1816. Τόν ἐπόμενο χρόνο βρέθηκε μιά ἐπιγραφή μαζί μ' ἔνα κεφάλι τοῦ Δία μεγαλύτερο ἀπό τό φυσικό, πού ἔκαναν δυνατή τήν ταυτιση τοῦ ἀρχαιότερου ναοῦ. Τό σχέδιο αὐτό, τό ὁποίο χαρακτηρίζεται ἀπό θαυμάσια λεπτότητα καὶ ἀκρίβεια, παρουσιάζει μιά ἐγκάρσια τομή κατά μῆκος τοῦ οἰκοδομήματος, καθώς καὶ τίς διαστάσεις διάφορων ἀνυψώσεων· ἐπίσης συνδυάζει τούς πέντε κίονες πού βρίσκονται στήν πρόσοψη τοῦ κρηπιδώματος μέ μιά ἀποψη τοῦ ἑσωτερικοῦ του σηκοῦ, μέ τούς ζωγραφισμένους τοίχους, καὶ μιά ἀπό τίς δύο σειρές Ἰωνικῶν κιόνων πού βοηθοῦν στή στήριξη τῆς στέγης. Τό ύδατόσημο (φιλιγκράν) είναι χρονολογημένο στό 1825. 'Ο καλλιτέχνης, πού δέν ἔχει ταυτιστεῖ ἀκόμα, ἥταν Ἰωνικός μαθητής τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν, πού τοῦ ἀπόνειμε τό Βραβείο τῆς Ρώμης, ἐνώ αὐτός συμπλήρωνε τήν ἐκπαίδευσή του μέ μιά λεπτομερειακή μελέτη τῶν ἀρχαίων μνημείων τῆς Ἰταλίας. 'Αναμφισβήτητα ἀκολούθησε τήν παράδοση τοῦ Σάρλ Περσιέ καὶ τοῦ Πιέρ Φονταίν, πού ἡ ἐμπειρία τους ἀπό τήν ἀρχαιότητα εὔρισκε τήν ἄμεση ἐκφρασή τῆς στό στύλ «Ἀμπίρ», πού αὐτοί συντέλεσαν στή διαμόρφωσή του.

86. French, second quarter of the 19th century.

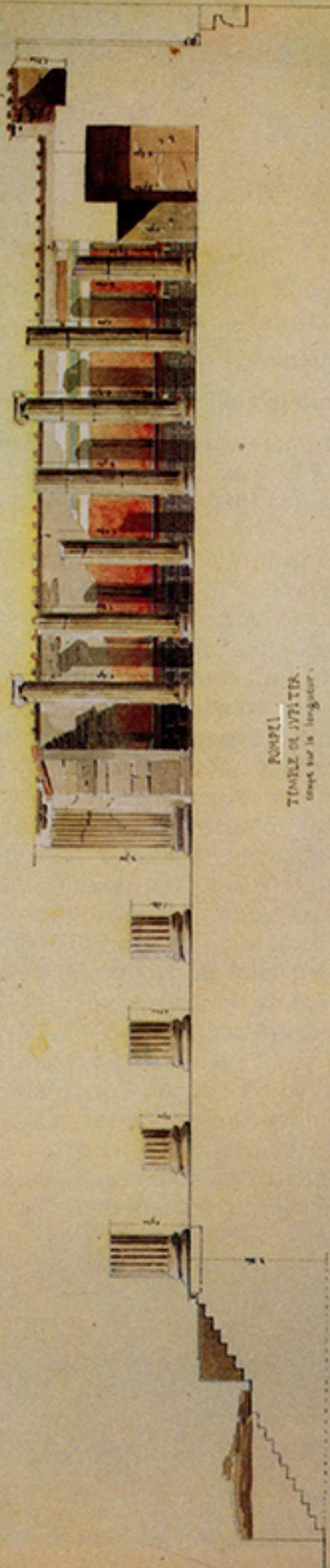
Cross-section of the Temple of Jupiter, Pompeii.

Watercolor. 23.8 X 40.3 cm.

Pompeii exercised its spell far into the nineteenth century. The building represented here stands at one end of and dominates its Forum, or civic center. Built in the mid-second century B.C. as a temple to Jupiter, it became the capitolium after the Romans took over the city in 80 B.C. Modern rediscovery of the structure began in 1816; in the following year, an inscription as well as an over life-size head of Jupiter were found, making identification of the earlier temple possible. This drawing, of wonderful delicacy and precision, presents a cross-section through the length of the edifice, as well as measurements of various elevations; it combines the five columns at the front of the podium with a view of the interior of the cella, its painted walls, and one of the two rows of Ionic columns contributing to the support of the roof. The watermark is dated 1825. The artist, as yet unidentified, was probably a student of the Ecole des Beaux-Arts and recipient of its Prix de Rome, completing his education with a thorough study of ancient monuments in Italy. He was decidedly in the tradition of Charles Percier and Pierre Fontaine, whose experience of antiquity expressed itself directly in the Empire style they were instrumental in forming.

Gift of Mr. and Mrs. Charles Wrightsman, 1970,
1970.736.34

POMPEI
TABLE OF DYES,
mapa que se longeira

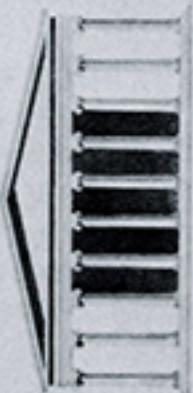


87. 88. 'Αλεξάντερ Τζ. Ντέηθις (1803-1892).
'Αμερικανός.

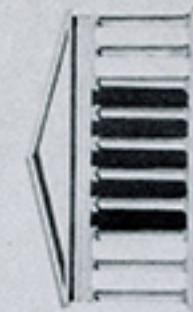
'Αρχαία μνημεία και σύγχρονα κτήρια σε κλασικό ρυθμό.

Σχέδια μέ γκρι άραιωμένο μελάνι. 38,7 X 55,6 έκ.
40,3 X 55,2 έκ.
Γύρω στά 1828-40.

«Καὶ στὴν Εὐρώπη καὶ στὴν Ἀμερική ἔγιναν πάρα πολλές προσπάθειες νά ἀναπαραστήσουν, ἡ νά μιμηθοῦν, τουλάχιστον σε μιά πρόσοψη, τὸν ἄρχαιο Ἑλληνικό ναό, πού δημας εἶχαν πολύ λίγη. ἡ καθόλου ἐπιτυχία - πρέπει ἄραγε αὐτό νά ἀποδοθεῖ στὴν ἄγνοια τοῦ ἀρχιτέκτονα, τὴν αὐτάρκεια τῆς ἐπιτροπῆς οἰκοδομήσεως, ἡ στὴν ἐπιταγή τῆς Θείας Πρόνοιας». 'Ο Α. Τζ. Ντέηθις ἔγραψε αὐτές τίς γραμμές σ' ἓνα σύντομο αὐτοβιογραφικό σχεδιάγραμμα πού δημοσιεύτηκε τό 1834. Τὴν ἐποχή ἐκείνη, ἡταν ἡδη ἔνας ἀπό τούς πιό πετυχημένους ἐν ἐνεργεία ἀρχιτέκτονες τῆς βορειοανατολικῆς Ἀμερικῆς, πού ἐργαζόταν γιά τὴν οἰκοδόμηση ἐπισημῶν κτηρίων, ὅπως είναι π.χ. τὰ ταχυδρομεία καὶ τὰ κρατικά καπιτώλια, ἀλλά παράλληλα ἐργαζόταν καὶ γιά λογαριασμό διάφορων ἴδιωτῶν πελατῶν του. Ἡ γνώση τῆς ἄρχαιας ἀρχιτεκτονικῆς πού είχε ὁ Ντέηθις δὲν ἀποκτήθηκε χάρη σε παρατηρήσεις ἀπό πρώτο χέρι, ἀλλά ἡταν ἀπότελεσμα τῆς μελέτης του στὴ βιβλιοθήκη τοῦ "Ιθιελ Τάουν, τοῦ ἀρχιτέκτονα καὶ μηχανικοῦ μέ τὸν ὅποιο συνεργάστηκε ἀνάμεσα στό 1829 καὶ τό 1844. 'Ο Τάουν, πού ἡταν πολυταξιδεμένος καὶ συλλέκτης ἔργων τέχνης, είχε μιά βιβλιοθήκη ἀπό 10.000 τόμους περίπου, πού περιλαβαίνε τίς ἐκδόσεις τῶν ἔργων τῶν Στιούαρτ καὶ Ρήβετ, τοῦ κόμη τοῦ "Ἐλγκιν, τοῦ Χένρυ "Ινγουντ καὶ τοῦ Τόμας Χόουπ. Αὐτά τά δύο φύλλα μέ σχέδια δείχνουν τίς προσόψεις πραγματικῶν κατασκευῶν τοῦ Ντέηθις, πού ἀπεικονίζονται σε σειρές ἀνάμεσα στά μνημεία τῆς κλασικῆς ἄρχαιοτητας. "Ετοι βλέπουμε τή συνεπή προσπάθειά του νά είναι πιστός στά πρότυπά του, τόσο στά σχέδια, δσο καὶ στά κτήριά του.



卷之四



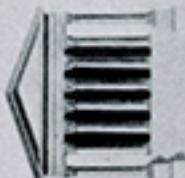
WILHELM FRIEDEMANN BARTH
FRIEDRICH BARTH



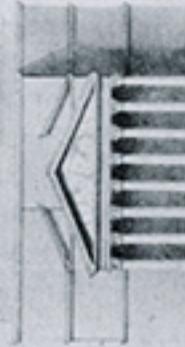
108



卷之三



卷之三



प्राचीन विद्या



89. Λουίτζι Σαουλίνι: τό δέσιμο άποδιδεται στόν Φορτουνάτο Πίο Καστελλάνι (1793-1865) και τά σχέδια στόν Τζών Γκίμποσον (1790-1866).

Ιταλία (Ρώμη).

Σύνολο καμέων: Κόσμημα τοῦ κεφαλιοῦ, πόρπη καὶ περιδέραιο.

Όνυχας μέδέσιμο ἀπό χρυσό. Πλάτος τοῦ κοσμήματος τοῦ κεφαλιοῦ: 14,6 ἑκ.

Οἱ καμέοι ἔχουν τὴν ύπογραφή τοῦ Σαουλίνι καὶ χρονολογοῦνται στά μέσα τοῦ 19ου αἰώνα.

Τά κοσμήματα είναι μιά «ιδιωτική» ἐκδήλωση τῆς ἀναβιώσεως τῆς ἀρχαιότητας, καὶ ἡ Ρώμη ὑπῆρξε ἔνα σημαντικό κέντρο τῶν ἐργασιῶν τῶν νεοκλασικῶν χρυσοχόων καὶ σφραγιδογλύφων. Ἡ πόρπη καὶ τὸ περιδέραιο ἔχουν ἔνθετους καμέους, πού οἱ παραστάσεις τους ἀντιγράφουν περίφημα γλυπτά, ἀνάμεσα στά ὅποια καταλέγεται τό κεφάλι τοῦ «Ἀπόλλωνα Μπελβεντέρε» καὶ τοῦ «Δισκοβόλου», ἐνῶ ὁ καμέος τοῦ διαδήματος φαίνεται πώς ἀπεικονίζει μιά πρωτότυπη σύνθεση, δηλαδή τὴν «Τουαλέτα τῆς Ναυσικᾶς». Σύμφωνα μέ ἔνα ἀπόκομμα ἀπό ἔναν ἀταύτιστο κατάλογο πωλήσεων πού συνόδευε τό σύνολο αὐτό ὅταν ἔφτασε στό Μητροπολιτικό Μουσείο, ὁ σχεδιαστής τῶν παραστάσεων τῶν καμέων ἦταν ὁ "Ἄγγλος γλύπτης Τζών Γκίμποσον, ἐνῶ ὁ χρυσοχόος ἦταν ὁ Καστελλάνι. Τό διάδημα σέ σχῆμα φύλλου βαλανιδιᾶς δείχνει σίγουρα ἀρκετά τὴν ἐπιδραση τῆς γλυπτικῆς ὥστε νά είναι ἀντάξιο τοῦ Γκίμποσον, πού ἔμενε πολὺ κοντά στόν Σαουλίνι στή Ρώμη, καὶ ὁ Καστελλάνι ἦταν ὁ κυριώτερος ἔκφραστής τοῦ «Ἐλληνικοῦ» στύλου τῆς κοσμηματοποιίας στά μέσα τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα.

89. Luigi Saulini; mounts attributed to Fortunato Pio Castellani (1793-1865) after designs by John Gibson (1790-1866),
Italian (Rome).

Set of cameos: Tiara, brooch, and necklace.

Onyx set in gold mounts, W. of tiara 14.6 cm.

Cameos signed by Saulini, mid-19th century.

An intimate manifestation of the antique revival was in jewelry, and Rome was a great center for Neoclassical goldsmiths' work and glyptics. Mounted in the brooch and necklace are cameos after famous sculptures, including the head of the *Apollo Belvedere* and the *Discobolus*, while the tiara cameo appears to be an original composition, the Toilet of Nausicaä. According to a clipping from an unidentified sale catalogue that accompanied the set when it arrived at the Metropolitan, the designer of the mounts was the English sculptor John Gibson, and the goldsmith Castellani. The oakleaf tiara is certainly sculptural enough to be worthy of Gibson, Saulini's near neighbor in Rome, and Castellani was the leading mid-century exponent of the "Grecian" style in jewelry.

Reference: M.S. Carr in *The Connoisseur CXC* (1975) pp. 176-77.

The Milton Weil Collection, Gift of Ethel Weil Worgelt, 1940,
40.20.55



90. Τόμας Χάρτλεϋ Κρόμεκ (1809-1873).

"Αγγλος.

'Η Ακρόπολη ἀπό τά Δυτικά.

'Υδατογραφία. 33,3 X 56,3 έκ.

1834.

'Ο Τόμας Κρόμεκ, πού ήταν γιός ένός χαλκογράφου περισσότερο γνωστού γιά τά πορτραΐτα του, ξεκίνησε γιά τή Φλωρεντία τό 1830, και δέν έπεστρεψε μόνιμα στήν 'Αγγλία μέχρι τό 1849. Στά ένδιάμεσα χρόνια ξέζησε στήν 'Ιταλία, δίνοντας μαθήματα σχέδιου σέ "Αγγλους ταξιδιώτες, στούς όποιους συγκαταλεγόταν και ο "Εντουαρντ Λήρ, ένω παράλληλα ταξίδευε πολύ και δι' ίδιος. 'Επισκέφθηκε τήν 'Αθήνα τουλάχιστον δύο φορές, δηλαδή τό 1834 και ξανά τό 1845. 'Η ύδατογραφία αύτή πρέπει νά χρονολογείται στήν πρώτη έπισκεψή του. Τήν άνοιξη τοῦ 1833, ή 'Ακρόπολη ξαναγύρισε γιά μιά άκομη φορά σέ έλληνικά χέρια, και τό Μάιο τοῦ ίδιου χρόνου άρχισαν έκει περιορισμένες έλληνικές άνασκαφές. Οι πρώτες σημαντικές άνασκαφές πού τίς έπιχειρησαν Γερμανοί άρχαιολόγοι άρχισαν στίς 10 Σεπτεμβρίου τοῦ 1834. 'Η αποψη πού άπεικόνισε ο Κρόμεκ είναι ιδιαίτερα ένδιαφέρουσα, γιατί δείχνει τή δυτική πρόσοψη τής 'Ακροπόλεως, μέ τή μορφή πού είχε λίγο πρίν άρχισει νά μεταμορφώνεται μέ τόν καθαρισμό και τήν άναστήλωση.

90. Thomas Hartley Crome (1809-73),

English.

The Acropolis from the West.

Watercolor. 33.3 X 56.3 cm.

1834.

Thomas Crome, the son of an engraver best known for his portraits, set out for Florence in 1830 and only returned to England permanently in 1849. During the intervening years, he lived in Italy, giving drawing lessons to English travelers, among them Edward Lear, and traveling extensively himself. He visited Athens at least twice, in 1834 and again in 1845. This watercolor must date from the earlier visit. In the spring of 1833, the Acropolis once again reverted to Greek hands and in May of that year limited Greek excavations were initiated. The first major excavations undertaken by German archaeologists started on 10 September 1834. Crome's view is particularly interesting because it shows the west front of the Acropolis as it appeared just before it began to be transformed by clearing and restoration.

Rogers Fund, 1972,

1972.92.4

90. Τόμας Χάρτλεϋ Κρόμεκ (1809-1873).

"Αγγλος.

'Η Ακρόπολη ἀπό τά Δυτικά.

'Υδατογραφία. 33,3 X 56,3 έκ.

1834.

'Ο Τόμας Κρόμεκ, πού ήταν γιός ένός χαλκογράφου περισσότερο γνωστού γιά τά πορτραΐτα του, ξεκίνησε γιά τή Φλωρεντία τό 1830, και δέν έπεστρεψε μόνιμα στήν 'Αγγλία μέχρι τό 1849. Στά ένδιαμεσα χρόνια ξζησε στήν 'Ιταλία, δίνοντας μαθήματα σχέδιου σε "Αγγλους ταξιδιώτες, στούς όποιους συγκαταλεγόταν και ο 'Εντουαρντ Λήρ, ένω παράλληλα ταξίδευε πολύ και ό ίδιος. 'Επισκέφθηκε τήν 'Αθήνα τουλάχιστον δύο φορές, δηλαδή τό 1834 και ξανά τό 1845. 'Η ύδατογραφία αύτή πρέπει νά χρονολογείται στήν πρώτη έπισκεψή του. Τήν άνοιξη τοῦ 1833, ή 'Ακρόπολη ξαναγύρισε γιά μιά άκομη φορά σέ έλληνικά χέρια, και τό Μάιο τοῦ ίδιου χρόνου άρχισαν έκει περιορισμένες έλληνικές άνασκαφές. Οι πρώτες σημαντικές άνασκαφές πού τίς έπιχειρησαν Γερμανοί άρχαιολόγοι άρχισαν στίς 10 Σεπτεμβρίου τοῦ 1834. 'Η αποψη πού άπεικόνισε ό Κρόμεκ είναι ιδιαίτερα ένδιαφέρουσα, γιατί δείχνει τή δυτική πρόσοψη τῆς 'Ακροπόλεως, μέ τή μορφή πού είχε λίγο πρίν άρχισει νά μεταμορφώνεται μέ τόν καθαρισμό και τήν άναστήλωση.

90. Thomas Hartley Cromeck (1809-73),

English.

The Acropolis from the West.

Watercolor. 33.3 X 56.3 cm.

1834.

Thomas Cromeck, the son of an engraver best known for his portraits, set out for Florence in 1830 and only returned to England permanently in 1849. During the intervening years, he lived in Italy, giving drawing lessons to English travelers, among them Edward Lear, and traveling extensively himself. He visited Athens at least twice, in 1834 and again in 1845. This watercolor must date from the earlier visit. In the spring of 1833, the Acropolis once again reverted to Greek hands and in May of that year limited Greek excavations were initiated. The first major excavations undertaken by German archaeologists started on 10 September 1834. Cromeck's view is particularly interesting because it shows the west front of the Acropolis as it appeared just before it began to be transformed by clearing and restoration.

Rogers Fund, 1972,
1972.92.4



91. Τόμας Χάρτλεϋ Κρόμεκ (1809-1873).
"Αγγλος.

Ο ναός τοῦ Ἀπόλλωνα στίς Βάσσες.

Υδατογραφία. 40 X 53,7 έκ.

Χρονολογημένη στό 1843.

Κατά τή διάρκεια τῶν ταξιδιῶν του, ὁ Κρόμεκ είχε τή συνήθεια νά έτοιμάζει σκίτσα πού σκόπευε νά τά ἐπεξεργαστεῖ ὅταν θά ἐπέστρεφε στό ἔργαστήριό του. Ἡ ύδατογραφία αὐτή, μέ τὸν ἐκλεκτικό τρόπο πού ἔχει σάν κύριο σημεῖο τὸν ναό, μέ τὴν ἔκταση τῆς πανοραμικῆς θέας, καὶ τίς σημειώσεις γιά τά χρώματα, φαίνεται πώς είναι μιά τέτοια προκαταρκτική μελέτη. Τό ἔργο φέρει τήν ἔξης ἐπιγραφή: «Temple of Appolo (sic) at Bassae... August 3rd 1843». (Ναός τοῦ Ἀπόλλωνα (sic) στίς Βάσσες... 3 Αύγουστου 1843). Ἡ θέση αὐτή ἀνακαλύφθηκε τό 1765, ἀλλά δέν δεχόταν συχνά ἐπισκέπτες, ἐξ αιτίας τῆς ἀπομονώσεώς της. Τό 1811-12, μιά ὁμάδα ἀπό ἔξερευνητές, πού είχε πρωτύτερα καταγράψει τά γλυπτά τοῦ Ναοῦ τῆς Ἀφαίας στήν Αἴγινα, ἔκανε ἀνασκαφές στίς Βάσσες καὶ ἀνακάλυψε τά ἀνάγλυφα καὶ ἄλλα ἔργα πού ἔγιναν κτῆμα τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου τό 1814. Ὁ Κρόμεκ θά πρέπει νά είχε γνωρίσει αὐτά τά ἔργα ἡ πρίν φύγει ἀπό τήν Ἀγγλία τό 1830, ἡ σέ κάποια ἀπό τίς ἐπανειλημμένες ἐπισκέψεις πού ἔκανε στήν πατρίδα του, πρίν ἐπιστρέψει ἐκεῖ ὄριστικά.

91. Thomas Hartley Cromeck (1809-73),
English.

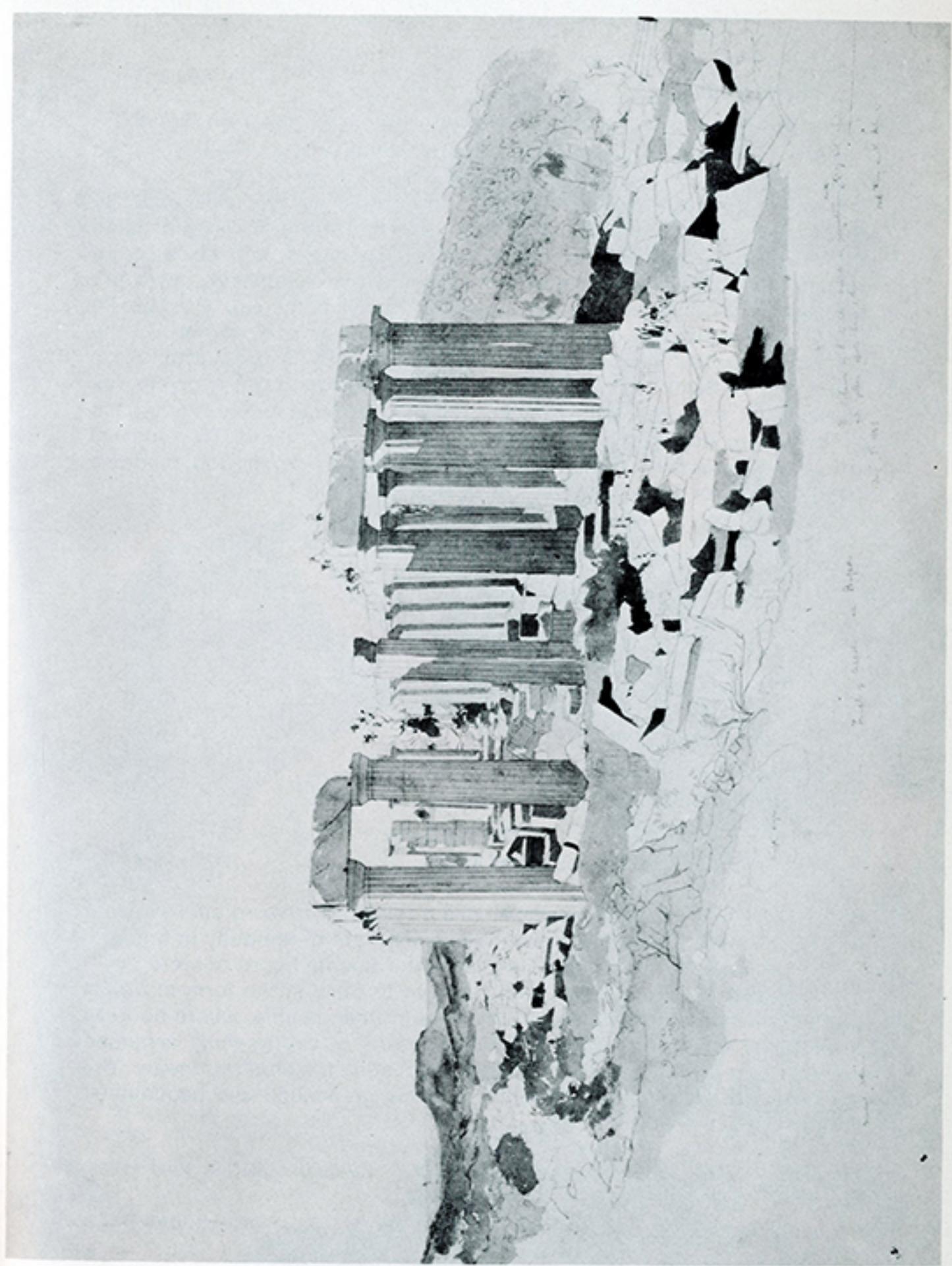
The Temple of Apollo at Bassae.

Watercolor. 40×53.7 cm.

Dated 1843.

During his travels, Cromeck habitually prepared sketches to be worked up on his return to the studio. This watercolor, with its selective focus on the temple, breadth of the panorama, and color notations, seems to be such a preliminary study. It is inscribed *Temple of Appolo [sic] at Bassae ... August 3rd 1843*. The site was discovered in 1765, but owing to its isolation was not often visited. In 1811-12, a group of explorers, who had earlier recorded the sculptures of the Temple of Aphaia on Aegina, excavated at Bassae and discovered the reliefs and other pieces that the British Museum acquired in 1814. Cromeck would have become acquainted with these either before he left England in 1830 or during one of his repeated return visits.

Rogers Fund, 1972.
1972.92.5



92. Τόμας Σάλλυ (1783-1872).
'Αμερικανός.

Μητέρα καί γιός.

Ζωγραφικός πίνακας, έλαιογραφία σέ μουσαμά. 144,8 X 115,3 έκ.
Φιλαδέλφεια, ύπογραμμένος καί χρονολογημένος στό 1840.

'Ο κλασικισμός ήταν ένα σχετικά χαλαρό ζήτημα γιά τούς πρώιμους Βικτωριανούς: ήταν δηλαδή μιά διανοητική κατάσταση, κι δχι μιά σειρά από κανόνες. 'Ο μαρμάρινος κρατήρας τοῦ Σαλπίωνα, πού είκονίζει τή μορφή τοῦ 'Ερμῆ καί βρίσκεται στό Μουσείο τής Νεαπόλεως, είναι μιά συγκεκριμένη άναφορά στήν άρχαιότητα σ' αύτό τόν πίνακα. 'Ο Σάλλυ θά είχε ίσως γνωρίσει τό άγγειο αύτό μέ τή μορφή ένός άντιγραφου στήν 'Ακαδημία Καλῶν Τεχνῶν τής Πενσυλβανίας στή Φιλαδέλφεια, δηση έζησε άπό τό 1810. 'Εκτός απ' αύτό, τά άλλα κλασικιστικά στοιχεία τοῦ πίνακα είναι ή γεμάτη χάρη τοποθέτηση μιᾶς στιγμῆς άναπαύσεως μέσα σ' ένα φόντο πού πρέπει ν' άνηκει στό μεσογειακό χώρο. Τά πρόσωπα πού είκονίζονται είναι ή κόρη τοῦ καλλιτέχνη καί ο έγγονός του, ο δόποιος κληροδότησε τόν πίνακα στό Μητροπολιτικό Μουσείο.

92. Thomas Sully (1783-1872),
American.

Mother and Son.

Painting, oil on canvas. 144.8 X 115.3 cm.
Philadelphia, signed and dated 1840.

For the early Victorians, classicism was a relatively relaxed affair, a state of mind rather than a set of rules. A specific note of antiquity in this picture is provided by the marble Salpion krater and its figure of Mercury — in the Naples Museum but probably known to Sully in the form of a cast at the Pennsylvania Academy of Fine Arts in Philadelphia, where he lived from 1810. Otherwise, its classicism consists of a gracefully arranged moment of repose against a backdrop suggesting the Mediterranean. The subjects are the painter's daughter and his grandson, who bequeathed the picture to the Metropolitan.

Reference: MMA, *American Paintings I* by A.T. Gardner and S.P. Feld (1965) pp. 165-67.

Bequest of Francis T.S. Darley, 1914,
14.126.5



93. Γουίλιαμ Γκέηλ και Γιός (πού έργαστηκαν στό πρώτο μισό του 19ου αιώνα).

Αμερικανοί.

Κομποστιέρα μέ κλασικό κόσμημα

Άσήμι. "Υψος 24,3 έκ.

Νέα Υόρκη, πρίν από τό 1863

Η παραγωγή ώραιών άσημικών ήταν μιά παράδοση στήν Αμερική άπο τήν έποχή τού άποικισμού και έξης, παρόλο πού οι τεχνοτροπίες άλλαζαν και πληθύνονταν άκολουθώντας τίς έξελιξεις στόν εύρωπαϊκό χώρο. Ένα κίνημα άντιδράσεως πού χαρακτηρίζεται από μιά προτίμηση γιά τίς καθαρότερες γραμμές και μιά πιό πειθαρχημένη μεταχείρηση τών διακοσμητικών στοιχείων διαδέχτηκε μιά περίοδο πού χρονολογείται στό δεύτερο τέταρτο τού δέκατου ένατου αιώνα, κατά τήν όποια κυριαρχούσε ή περίκομψη διακόσμηση τού τύπου ροκοκό. Η έπεξεργασία αύτού τού κύπελλου άντανακλά ένα άληθινό ένδιαφέρον γιά τήν άλληλεπιδραση τής διακοσμήσεως και τού σχήματος πού άποτελεί τή βάση της. Ο άστραγαλος και ό μαίανδρος τονίζουν τό πόδι και τό χείλος τού άγγειου, πού έχει ένα ισχυρό προφίλ, μ' ένα σχεδόν άρχιτεκτονικό τρόπο. Η βάση τού ποδιού έχει συναρμολογημένα κεφάλια πού έχουν σάν άπωταπο πρότυπο τους τό κεφάλι τής Μέδουσας. Οι λαβές, πού άποτελούνται από κεφάλια προβάτων μέ κρίκους στό στόμα τους, άνήκουν σέ μιά έξισου μακρόχρονη παράδοση ζωμορφικής διακοσμήσεως. Ή κομποστιέρα αύτή ήταν ένα δώρο ένός Αμερικανού κυρίου σ' έναν άλλο, «σάν ένα δείγμα ευγνωμοσύνης και έκτιμήσεως», σπως άναφέρει ή έγχαρακτη έπιγραφή.

93. William Gale and Son (active first half of the 19th century),
American.

Compote with classical ornament.

Silver. H. 24.3 cm.

New York, before 1863.

The production of fine silver was a tradition in America from colonial times on, although styles changed and proliferated according to European developments. A period of rococo ornateness during the second quarter of the nineteenth century was followed by a reaction in favor of cleaner lines and a more disciplined handling of ornament. The treatment of this bowl reflects a real concern for the interaction between decoration and underlying shape. Applied almost architecturally, the beading and meander emphasize the foot and strongly profiled lip. The base of the stem is articulated with heads ultimately derived from that of the Medusa. The handles, consisting of sheep's heads with rings in their mouths, are from an equally long tradition of zoomorphic embellishment. The compote was a gift, engraved "as a token of gratitude and esteem," from one American gentleman to another.

Reference: MMA, 19th-Century America: Furniture and Other Decorative Arts, exh. cat. (1970) no. 172.

Anonymous Gift Fund, 1968.
68.114



94. Άλεξάντερ Ρού (1813-1886 περ.)

Αμερικανός.

Σκαμνί.

Ζωγραφιστό ξύλο. "Υψος 60,3 έκ.

Νέα Υόρκη, γύρω στά 1865.

Παρόλο πού τό σκαμνί αύτό δέν διπλώνει, έντούτοις ή μορφή του κατάγεται από τόν άρχαιο έλληνικό «δίφρο όκλαδία», δηλαδή τό σκαμνί πού άνοιγει και κλείνει και στηρίζοταν συχνά σέ πόδια ζώων μέ όπλές. Οι πλευρές του έχουν τό σχήμα άνοιχτών άνθεμάων, ένω μιά λαμπρή «κλασική» πολυχρωμία από κεχριμπαρένιο, κόκκινο, μαύρο και έπιχρυσο μεγαλώνει τή συνολική έντυπωση.

94. Alexander Roux (ca. 1813-86),

American.

Stool.

Painted wood. H. 60.3 cm.

New York, about 1865.

Although it does not actually fold, this stool derives its form from the Greek *diphros okladias*, the folding stool that often terminated in animal legs and hooves. Its sides are shaped like open palmettes, and a bright "classical" polychromy of umber, red, black, and gilt serves the whole.

Reference: MMA, 19th-Century America: Furniture and Other Decorative Arts, exh. cat. (1970) no. 168.

Edgar J. Kaufmann Charitable Foundation Fund, 1969,
69.108



95. Γουίλιαμ Χένρυ Ράινχαρτ (1825-1874)
'Αμερικανός.

'Η Αντιγόνη κάνει σπονδή πάνω στό πτώμα τοῦ Πολυνείκη
Μάρμαρο. "Υψος 181,6 έκ.
Ρώμη, 1870.

'Ο Νεοκλασικισμός τής άμερικανικής γλυπτικής έφτασε στό άποκορύφωμά του στόν μισό αιώνα πού μεσολάθησε άνάμεσα στό 1825 και τό 1875. 'Η πιό φημισμένη δημιουργία του ήταν ίσως ό «"Ελληνας Σκλάβος» (1843) τοῦ Χίραμ Πάουερς, πού άνταποκρινόταν στίς άπαιτήσεις τής έποχής έκείνης γιά θέματα σαφῶς βασισμένα σέ άρχαια πρότυπα και έρμηνευμένα μέ κάποιες ήθικοπλαστικές ή διδακτικές προεκτάσεις. 'Ο Ράινχαρτ ήταν ίνας άπο τούς πολλούς καλλιτέχνες πού έπηρεάστηκαν άπο τόν Πάουερς και πού, όπως έκείνος, πέρασε τό μεγαλύτερο μέρος τής έποχής τής δραστηριότητάς του στή Ρώμη. Τό γλυπτό αύτό τοῦ παραγγέλθηκε άπο τόν Τζών Χώλ, ίναν συμπατριώτη του, πού άφησε τόν Ράινχαρτ έλεύθερο στήν έπιλογή τοῦ θέματός του. Τό έργο είναι στήν πραγματικότητα μιά πιστή άπεικόνιση τής σκηνῆς πού περιγράφεται στούς στίχους 430-31 τής «'Αντιγόνης» τοῦ Σοφοκλῆ:
«*ἐκ τ' εὐκροτήτου χαλκέας ἄρδην πρόχου
χοαίσι τρισπόνδοισι τόν νέκυν στέφει*»

'Ο Ράινχαρτ, παίρνοντας σά βάση του ίνα άρχαιο πρότυπο, πού ήταν ίσως ίνα γυναικείο αγαλμα τό όποιο άνήκε κάποτε στή συλλογή Βεσκοβάλι τής Ρώμης (Clarac, πιν. 588), χάρισε στή δημιούργημά του και τήν ηρεμη έπιβλητικότητα πού ταιριάζει στό θέμα.

95. William Henry Rinehart (1825-74),
American.

Antigone Pouring a Libation over the Corpse of Polyneices.

Marble. H. 181.6 cm.
Rome, 1870.

The half-century between 1825 and 1875 marked the highpoint of Neoclassicism in American sculpture. The most celebrated creation was probably Hiram Powers's *Greek Slave* (1843), which satisfied the contemporary demand for subjects clearly based on ancient prototypes and interpreted with some moralizing or didactic overtone. Rinehart was one of several artists influenced by Powers and, like him, spent most of his working life in Rome. This sculpture was commissioned by a fellow-countryman, John Hall, who gave Rinehart freedom to select his subject. It is a virtual illustration of two lines (430-31) in Sophocles's *Antigone*:

*Then holding high a well-wrought brazen urn,
Thrice on the dead she poured a lustral stream.*

Basing himself on the antique, probably a draped figure once in the Vescovali collection in Rome (Clarac, pl. 588), Rinehart has endowed his figure with a calm solemnity worthy of the subject.

Reference: MMA, *American Sculpture* by A.T. Gardner (1965) p. 24.
Gift of the Family of John H. Hall, 1891,
91.4



96. Φρέντερικ "Εντγουΐν Τσέρτς (1826-1900)

'Αμερικανός.

'Ο Παρθενώνας.

Ζωγραφικός πίνακας, έλαιογραφία σε μουσαμά.

112,2 X 183,2 έκ.

'Υπογραμμένος και χρονολογημένος στό 1871.

'Ο Φρέντερικ Τσέρτς ξεχωρίζει άρκετά από τους 'Αμερικανούς τοπογράφους του δέκατου ένατου αιώνα, γιατί τόν άπασχόλησαν συνέχεια δχι μόνο τά σημαντικά χαρακτηριστικά τής πατρίδας του, αλλά κι έκεινα άλλων άπομακρυσμένων περιοχών, ιδιαίτερα τής Νότιας 'Αμερικής και τής 'Ανατολικής Μεσογείου. Δάσκαλός του ήταν ο Τόμας Κόουλ, πού ζωγράφισε πανοραμικές άποψεις οι όποιες συνδυάζουν τή φύση μέ γεμάτες φαντασία άναμνήσεις από τό παρελθόν. 'Ο Τσέρτς έγινε διάσημος στίς άρχες τής δεκαετίας του 1850 μέ εικόνες από τή Βορειοανατολική 'Αμερική, και ιδιαίτερα από τους καταράκτες τοῦ Νιαγάρα, και μέ άποψεις τῶν "Ανδεων, πού τίς έπισκεφθηκε δύο φορές. 'Ανάμεσα στό 1867 και τό 1869 ταξίδεψε μέ προορισμό δχι μόνο τά καθιερωμένα μέρη τής Εύρωπης, αλλά προχώρησε και πέρα απ' αύτά, μέχρι τήν 'Αθήνα, τή Βηρυττό, τήν 'Ιερουσαλήμ, τήν Πέτρα, τή Δαμασκό, τό Μπαλμπέκ και τή Μαύρη Θάλασσα. 'Ο Τσέρτς κατέβαλε μεγάλη προσπάθεια ν' άποκτήσει έμπειριες τῶν φυσικῶν φαινομένων — είτε αύτά ήταν ήφαιστεια στίς τροπικές χώρες, είτε άρκτικά παγόβουνα — από πρώτο χέρι. "Ετοι έχει κανείς τήν έντυπωση στή είδε τόν Παρθενώνα μέ τόν ίδιο περίπου τρόπο όπως κι έκεινα, δηλαδή σάν τό άναπόφευκτο και προκαθορισμένο άποκορύφωμα τοῦ μεγαλειώδους περιθάλλοντός του.

96. Frederic Edwin Church (1826-1900),

American.

The Parthenon.

Painting, oil on canvas. 112.2 X 183.2 cm.

Signed and dated 1871.

Among American landscape painters of the nineteenth century, Frederic Church stands somewhat apart through his preoccupation not only with the great features of his own country but also with those of remote regions, notably South America and the eastern Mediterranean. His teacher was Thomas Cole, who painted panoramic vistas combining nature with imaginative evocations of the past. Church made his reputation in the 1850s with pictures of the American northeast, notably of Niagara Falls, and with views of the Andes, which he visited twice. Between 1867 and 1869, he traveled not only to the time-honored European destinations, but also pushed beyond, as far as Athens, Beirut, Jerusalem, Petra, Damascus, Baalbek, and the Black Sea. Church went to great lengths to experience natural phenomena at first-hand, whether volcanoes in the tropics or icebergs in the Arctic. One has the feeling that he saw the Parthenon in much the same way, as the preordained culmination of its majestic setting.

Reference: J.T. Flexner et al., *The World of Winslow Homer 1836-1910* (New York, 1966) p. 20.

Bequest of Maria DeWitt Jesup, from the collection of her husband Morris K. Jesup, 1915,
15.30.67



97. Άντουάν-Λουί Μπαρύ (1796-1875)

Γάλλος

"Ενα ζευγάρι κηροπήγια, τό καθένα μέ δέκα θέσεις γιά κεριά

Μπρούντζος. "Υψος 63 έκ.

'Ανάμεσα στό 1857 και το 1875.

Ο Μπαρύ είναι περισσότερο γνωστός από τα μπρούντζινα άγαλματίδια του που εικονίζουν ζώα, ἀλλ' ήταν ἐπίσης ἔνας ἔξαιρετικός τεχνίτης τῆς διακοσμητικῆς γλυπτικῆς. Τά κηροπήγια αύτά ἀντιπροσωπεύουν τὸν ἑκλεκτικισμό πού χαρακτηρίζει τὰ μέσα τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα σὲ σχέση μέ τὴν κλασική ἐποχή, καὶ ἔνα Πομπηιανό πάραδειγμα ὑπῆρξε τὸ κίνητρο γιά τὴν κατασκευὴ τους. Μέσα στό παραδοσιακό διακλαδωμένο σχῆμα ὑπάρχουν ἀνθέμια, γρύπες καὶ μάσκες μέ σποραδικά ἵχνη πράσινης πατίνας, πού δημιουργήθηκαν τεχνητά γιά νά δώσουν στά ἀντικείμενα αύτά μιά «ἀρχαιολογική» ἐμφάνιση.

97. Antoine-Louis Barye (1796-1875),

French.

A pair of ten-light candelabra.

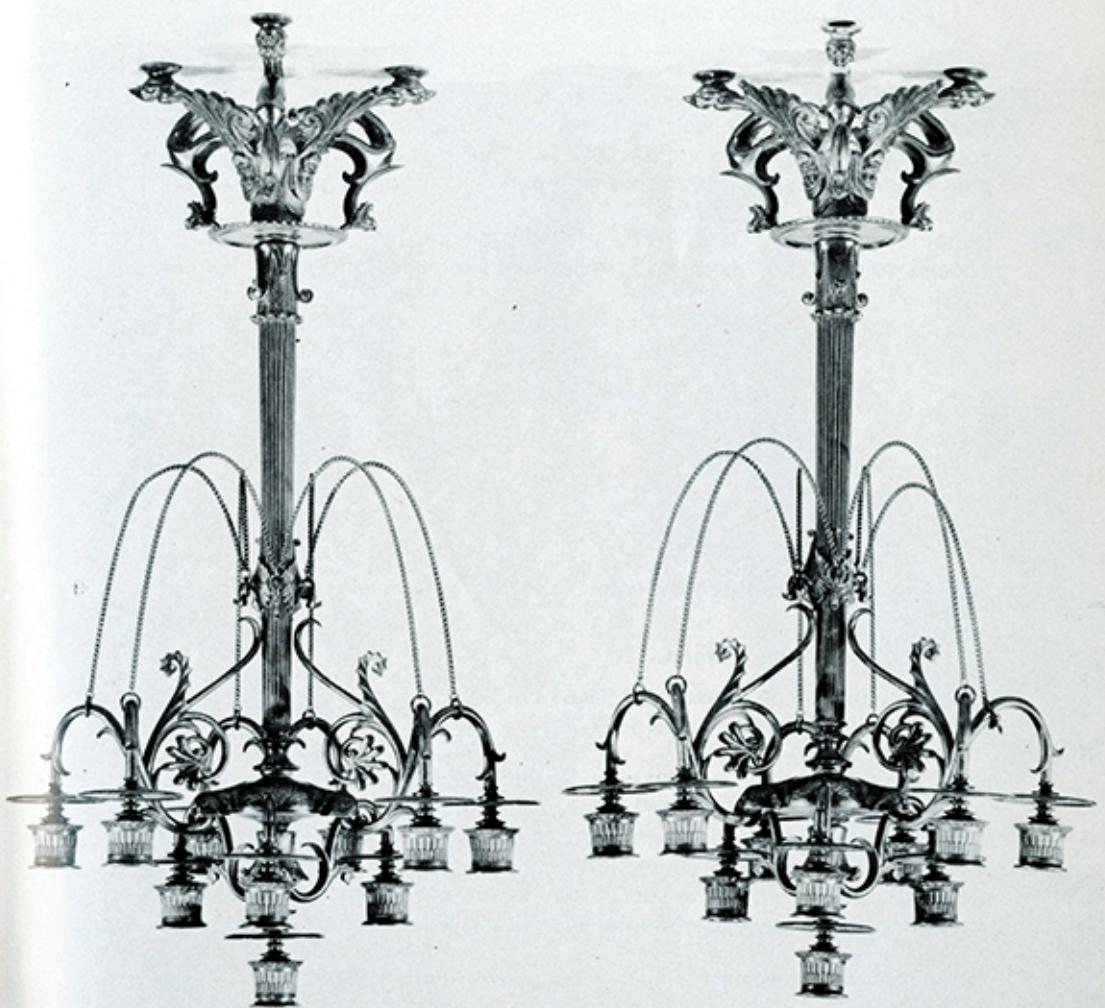
Bronze. H. 63 cm.

Between 1857 and 1875.

Barye is best known for his *animalier* bronzes, but he was also an excellent decorative sculptor. These candelabra typify mid-nineteenth-century classical eclecticism, and are especially motivated by Pompeian example. Within the traditional branching shape are palmettes, griffins, and masks, with occasional touches of green patina artificially induced for an "archaeological" appearance.

Gift of Maria A.S. de Reinis, 1976,

1976.425.1,2



98. Χιλαίρ Ζερμαίν 'Εντυκάρ Ντεγκά (1834-1917)
Γάλλος.

Γριά Ιταλίδα.

Ζωγραφικός πίνακας, έλαιογραφία σε μουσαμά. 74,9 X 61 έκ.
Ρώμη, ύπογραμμένος και χρονολογημένος στά 1857.

Στά χρόνια πού ο Ντεγκά έκανε μελέτες στήν Ιταλία, γέμιζε τά τετράδια τών σκίτσων του μέ σημειώσεις πάνω στήν έλληνιστική γλυπτική και τούς ντόπιους άγροτες πού, κι αύτός και πολλοί έκπρόσωποι τής γενιάς του, έβλεπαν τά άτομικά χαρακτηριστικά τους σάν ζωντανές ένσαρκώσεις τοῦ κλασικοῦ τύπου. Η έπιθλητική προβολή τής μορφῆς, τά κιτρινωπά χρώματα, και τό άφηρημένο εύθυγραμμό πλαίσιο δίνουν τήν έντύπωση κάποιας άνησυχίας, και δείχνουν τόν άποφασιστικό πειραματισμό τών τάσεων τοῦ Ντεγκά, άκόμα και στό ξεκίνημα τής καριέρας του.

98. Hilaire-Germain-Edgar Degas (1834-1917),
French.

The Old Italian Woman.

Painting, oil on canvas. 74.9 X 61 cm.
Rome, signed and dated 1857.

During Degas's study years in Italy, he filled his sketchbooks with notations of Hellenistic sculpture and of the local peasantry whose features he understood, as did many of his generation, to be living embodiments of the classical type. The forceful projection of the figure, the acid colors, and the abstract rectilinear framework produce an unsettling effect and show Degas determinedly experimental even at the outset of his career.

Reference: P.-A. Lemoisne, *Degas et son œuvre* (Paris, 1946) I, p. 19; II, p. 12, no. 29.

Bequest of Charles Goldman, 1966,
66.65.2



Degas

Romney

1873

99. Ζάν-Μπατίστ-Καμίλ Κορό (1796-1875).

Γάλλος.

Η Μούσα - Κωμωδία.

Ζωγραφικός πίνακας, έλαιογραφία σε μουσαμά. 46, 1X 35,3 έκ.
Γύρω στά 1865.

Παρά τή σημασία του γιά τήν ιστορία τής σύγχρονης τέχνης, ο Κορό παραμένει γεμάτος γαλήνη έξω άπ' όλες τίς στυλιστικές κατηγορίες. Ο καλλιτέχνης αύτός είχε σπούδασει στήν Ιταλία, άλλα οι κλασικιστικές του τάσεις είχαν μιά γενική και τελείως προσωπική μορφή. Στίς ήμισιωμες προσωπογραφίες γυναικών πού ζωγράφισε ο Κορό, τά θέματά του, δημιουργείται ούτε μέτρια συμβαίνει και μέ τή μούσα τού παραδείγματός μας, δέν είναι τόσο σημαντικά δύο τό γενικό «έφφε» τής συνθέσεως. Αύτός ο συμπυκνωμένος πίνακας, πού χρονολογείται σ' ένα προχωρημένο στάδιο τής καριέρας τού Κορό, έχει πολύ έλευθερες πινελιές, άλλα καθεμιά άπ' αύτές συντελεῖ στή στερεότητα τού έργου.

99. Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875),
French.

The Muse, Comedy.

Painting, oil on canvas. 46.1 × 35.3 cm.
About 1865.

In spite of his importance for the history of modern art, Corot stands serenely outside all stylistic categories. He had studied in Italy, but his classicism remained generic and deeply personal. In his half-lengths of women, the subjects — here a muse — are not so important as the compositional effect. In this tightly knit painting from late in Corot's career, the brushwork is remarkably loose yet each stroke contributes to the solidity of the image.

References: A. Robaut, *L'Œuvre de Corot* (Paris, 1905) III, no. 1388; MMA, *French Paintings II* by C. Sterling and M.M. Salinger (1966) pp. 56-57.

The H.O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H.O. Havemeyer, 1929,
29.100.193



100. Τόμας "Εκινς (1844-1916)
'Αμερικανός.

Άρκαδία.

Ζωγραφικός πίνακας, έλαιογραφία σε μουσαμά. 98,1 X 114,3 έκ.
Φιλαδέλφεια, γάρω στά 1883.

Ο "Εκινς ήταν ένας από τούς κυριώτερους όπαδούς του ρεαλισμοῦ στήν άμερικανική ζωγραφική. Ο καλλιτέχνης αύτός έπισήμανε τά μειονεκτήματα τής μελέτης από γύψινα προπλάσματα, μέ τήν παρατήρηση διτι «ἡ φύση παρουσιάζει έξισου μεγάλη ποικιλία καὶ εἶναι τό ιδιο ὡραία σήμερα, ὥπως ήταν τήν ἐποχή τοῦ Φειδία». Άκομα καὶ σ' αύτή τήν ειδυλλιακή σκηνή, πού εἰκονίζει ένα κορίτσι τήν ὥρα πού ἀκούει δύο ἀγόρια πού παιζουν τούς αὐλούς τοῦ Πάνα, τό τοπίο καὶ οι μορφές ἔχουν σάν πρότυπά τους φωτογραφίες πού ἀνήκαν στὸν ἔδιο τὸν "Εκινς, καὶ τό μοντέλο γιά τό μισοξαπλωμένο ἀγόρι ήταν ὁ ἀνεψιός του. Ο μισοτελειωμένος αύτός πίνακας, πού ὁ "Εκινς δώρησε σ' έναν ἐπίσης Αμερικανό συνάδελφό του ζωγράφο, τὸν Γουίλλιαμ Μέρριτ Τσέη, χαρακτηρίζεται ἀπό μιά εύχαριστη ἀσάφεια στίς λεπτομέρειες.

100. Thomas Eakins (1844-1916),
American.

Arcadia

Painting, oil on canvas. 98.1 X 114.3 cm.
Philadelphia, about 1883.

Eakins was a leading advocate of realism in American painting. He warned against the study of plaster casts, observing that "nature is just as varied and just as beautiful today as it was in the time of Phidias." Even in this idyll of a girl listening to two boys playing the pipes of Pan, the landscape and figures are based on Eakins's own photographs — the reclining boy was his nephew. There is a pleasant mistiness in this unfinished canvas, which Eakins presented to a fellow American painter, William Merritt Chase.

Reference: G. Hendricks, *The Life and Work of Thomas Eakins* (New York, 1974) pp. 148-55.

Bequest of Miss Adelaide Milton de Groot (1876-1967), 1967,
67.187.125



101. Πιέρ Πουβί ντε Σαθάν (1824-1898)
Γάλλος.

Άγώνας ύπερ τῆς πατρίδας.

Ζωγραφικός πίνακας έλαιογραφία σε μουσαμά.
33,3 X 134,3 έκ.
1888-89.

'Ο Πουβί πέτυχε νά δώσει μιά διαχρονική έκφραση στό θέμα του, μέ τις άκινητες μορφές του, πού παίρνουν τά πρότυπά τους άπό τά έντονα βιώματα τῆς άρχαιας τέχνης, και μέ τούς άρμονικούς συνδυασμούς τῶν ἀχνῶν και γκριζαρισμένων χρωμάτων πού χαρακτηρίζουν τή δουλειά του. 'Ο Πουβί ήταν «ἀπό τή φύση του ἡρωικός, ἐπικός και μνημειακός, σε μιά ἑποχή πεζότητας και ρεαλισμού», δημιουργός του Τεοφίλ Γκωτιέ. 'Η τάξη και η ἀφαίρεση τοῦ ἔργου του γοήτευσαν ἔξισου τὸν Ντεγκά και τὸν Πικάσο. 'Ο «άγώνας ύπερ τῆς πατρίδας» είναι μιά ἐνυπόγραφη σμίκρυνση μιᾶς μεγάλης τοιχογραφίας πού φιλοτέχνησε ὁ ζωγράφος γιά τό Μουσεῖο τῆς Πικαρδίας στὴν Ἀμιένη. Οἱ Σπαρτιάτες ἀθλητές τοῦ Πουβί, πού είναι τοποθετημένοι στό κέντρο τῆς εἰκόνας, ἔξασκοῦνται στό ἀκόντιο. 'Η ἑτυμολογική προέλευση τοῦ ὄνοματος τῆς Πικαρδίας βρίσκεται σ' αὐτήν ἀκριβῶς τὴν ὄνομασία τοῦ ἀκόντιου (pike).

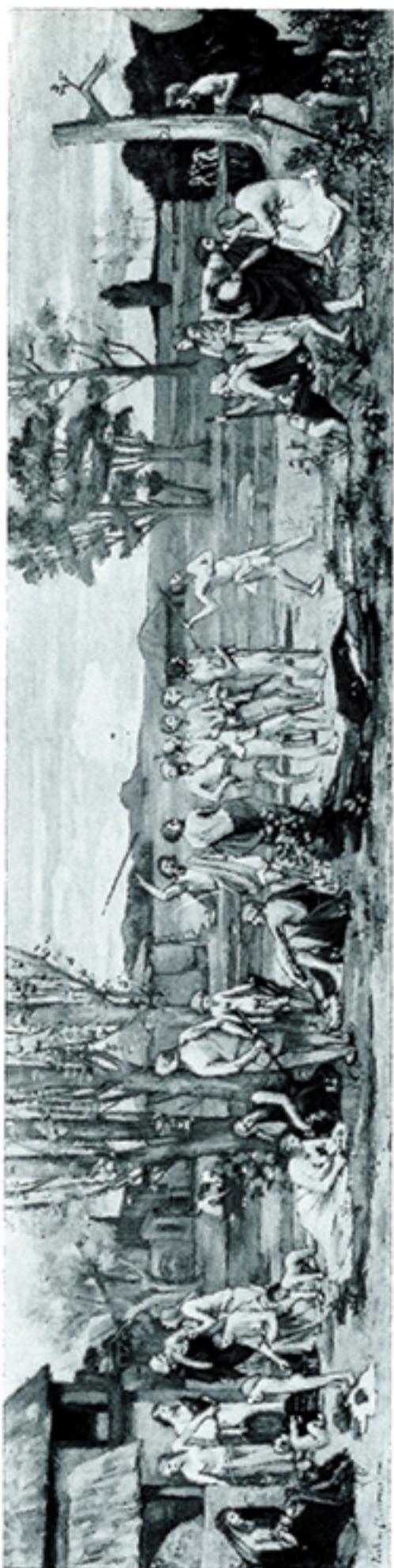
101. Pierre Puvis de Chavannes (1824-98),
French.

Ludus pro Patria.

Painting, oil on canvas. 33.3 X 134.3 cm.
1888-89.

Puvis achieved an expression of timelessness with his still forms, derived from the intense experience of ancient art, and with his characteristic color harmonies, pale and grayed. As Théophile Gautier observed, "in a time of prosiness and realism" Puvis was "naturally heroic, epic, and monumental." The order and abstractness of his work appealed to Degas and Picasso alike. *Ludus pro Patria* is an autograph reduction of a large mural painted for the Musée de Picardie, Amiens. Puvis's Spartan athletes in the center are practicing with pikes, from which the name Picardy has been etymologically derived.

Reference: Paris, Grand Palais, *Puvis de Chavannes*, exh. cat. (1976) no. 150.
Gift of Mrs. Harry Payne Bingham, 1958,
58.15.1



102. Πώλ Σεζάν (1839-1906)
Γάλλος.

Μόν Σαιντ-Βικτουάρ.

Ζωγραφικός πίνακας, έλαιογραφία σέ μουσαμά.
65,5 X 81,7 έκ.
1885-87.

Παρόλο πού τό τοπίο αύτό δέν περιέχει έρεπτα από τό παρελθόν τής κλασικής Έλλαδας ή τής Ρώμης, έν τούτοις ή έντυπωση πού δίνει συνδέεται όλοφάνερα μέ τήν κλασική έποχή. 'Εκείνο πού ξεχωρίζει περισσότερο είναι ή αισθηση τής ισορροπίας πού ό καλλιτέχνης πέτυχε νά δώσει στή σύνθεση μέ τήν όδογέφυρα στό κέντρο, ή όποια δημιουργεί τήν έντυπωση ένός ρωμαϊκού ύδραγωγείου, και ένεργει σχεδόν σάν χωροστάθμη. Μπροστά και πίσω ἀπ' αύτή, τό τοπίο άπλωνται οέ μετρημένα χρωματικά ἐπίπεδα. 'Ο Σεζάν δείχνει μιά ποιότητα ἔντονου μεσογειακού φωτός τό όποιο καθορίζει τίς μορφές, μέ τόν διάφανο χαρακτήρα αύτῶν τῶν ἐπιπέδων. 'Ο πίνακας πού έξετάζουμε είναι ἔνας ἀπό τούς τρεῖς πού ζωγράφισε ό καλλιτέχνης ἀπό τήν Ἰδια σκοπιά ἀνάμεσα στό 1885 και τό 1887. 'Ακόμα είναι μιά ἀπό τίς ἔξήντα περίπου ἀπόψεις τοῦ Μόν Σαιντ Βικτουάρ, πού ζωγράφισε ό Σεζάν σ' ὅλη τή ζωή του. Αύτή ή ἔξαντλητική, πειθαρχημένη ἀνάλυση ένός εἰδικού θέματος ή καλλιτεχνικού προβλήματος καθιέρωσε ἐπίσης ὄριστικά τόν Σεζάν σάν κλασικιστή.

102. Paul Cézanne (1839-1906),
French.

Mont Sainte-Victoire.

Painting, oil on canvas. 65 X 81.7 cm.
1885-87.

Although this landscape contains no remains of the classical Greek or Roman past, its effect is unmistakably "classic." Most evident is the sense of balance in the composition, achieved by the viaduct at mid-distance, giving the impression of a Roman aqueduct and acting almost like a level; before and behind, the landscape opens out in measured planes of color. Through the translucency of these planes, Cézanne suggests a quality of strong, form-defining, Mediterranean light. The present picture is one of three that the artist painted from the same vantage point between 1885 and 1887; it is one of about sixty that he painted of the Mont Sainte-Victoire in his lifetime. This exhaustive, disciplined analysis of a specific subject or artistic problem also establishes Cézanne firmly as a classicist.

Reference: MMA, *French Paintings III* by C. Sterling and M.M. Salinger (1967) p. 107.

The H.O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H.O. Havemeyer, 1929,
29.100.64



103. Τζών Σίνγκερ Σάρτζεντ (1856-1925)
'Αμερικανός.

Τό άρχαιο έλληνικό θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου.

Σχέδιο, μολύβι. 25,7 X 35,2 έκ.
Μετά τό 1891.

Ο Σάρτζεντ έμεινε ούσιαστικά ένας ζωγράφος τοῦ δέκατου ένατου αιώνα, παρόλο πού έζησε καὶ στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ αἰώνα μας, κι ἔγινε μάρτυρας τῶν σημαντικῶν ἀλλαγῶν στὴν καλλιτεχνική ἔκφραση πού ἐπῆλθαν πρὶν ἀπό τὸν Πρῶτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Γεννημένος στὴ Φλωρεντία καὶ γόνος μιᾶς διακεκριμένης ἀμερικανικῆς οἰκογένειας, σπουδασμένος στὸ Παρίσι καὶ πετυχημένος μὲ τὸ πρῶτο, ἔζησε τῇ ζωῇ ἐνός ἀριστοκράτη-καλλιτέχνη, μοιράζοντας τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ χρόνου του ἀνάμεσα στὸ Λονδίνο καὶ τὴ Βοστώνη. Ή φήμη πού ἀπόκτησε ὀφείλεται στὰ ἐπιτεύγματά του σάν προσωπογράφου τῶν διαπρεπῶν προσώπων καὶ ἀπό τίς δύο πλευρές τοῦ Ἀτλαντικοῦ. Στά κατοπινά χρόνια ἀφοσιώθηκε στὶς παραγγελίες γιά σπουδαίες τοιχογραφικές διακοσμήσεις στὴ Βοστώνη καὶ τὸ Χάρβαρντ. Αὐτό τὸ σχέδιο, καθώς καὶ τό ἐπόμενο (ἀρ. κατ. 104), πού ἀνήκουν σέ μιά σημαντική ὁμάδα χαρισμένη στὸ Μητροπολιτικό Μουσεῖο ἀπό τὴν ἀδελφή τοῦ Σάρτζεντ, είναι προϊόντα ταξιδιῶν τοῦ καλλιτέχνη στὴν Ἀνατολική Μεσόγειο μετά τό 1891, σέ συνδυασμό μὲ τὴν ἐργασία του γιά τὶς τοιχογραφίες. Ή ἀποψη αὐτή τῆς Ἐπιδαύρου πέτυχε νά συλλάθει ἐκεῖνο πού είναι καὶ σήμερα ἀκόμα ἡ πιό ἐντυπωσιακή ἀποψη τοῦ χώρου αὐτοῦ, μὲ τό ἀνυψωμένο ἐπίπεδο τοῦ θεάτρου ν' ἀνοίγεται πάνω ἀπό μιά πεδιάδα καὶ νά περιβάλλεται κι αὐτό ἀπό μιά ὁροσειρά.

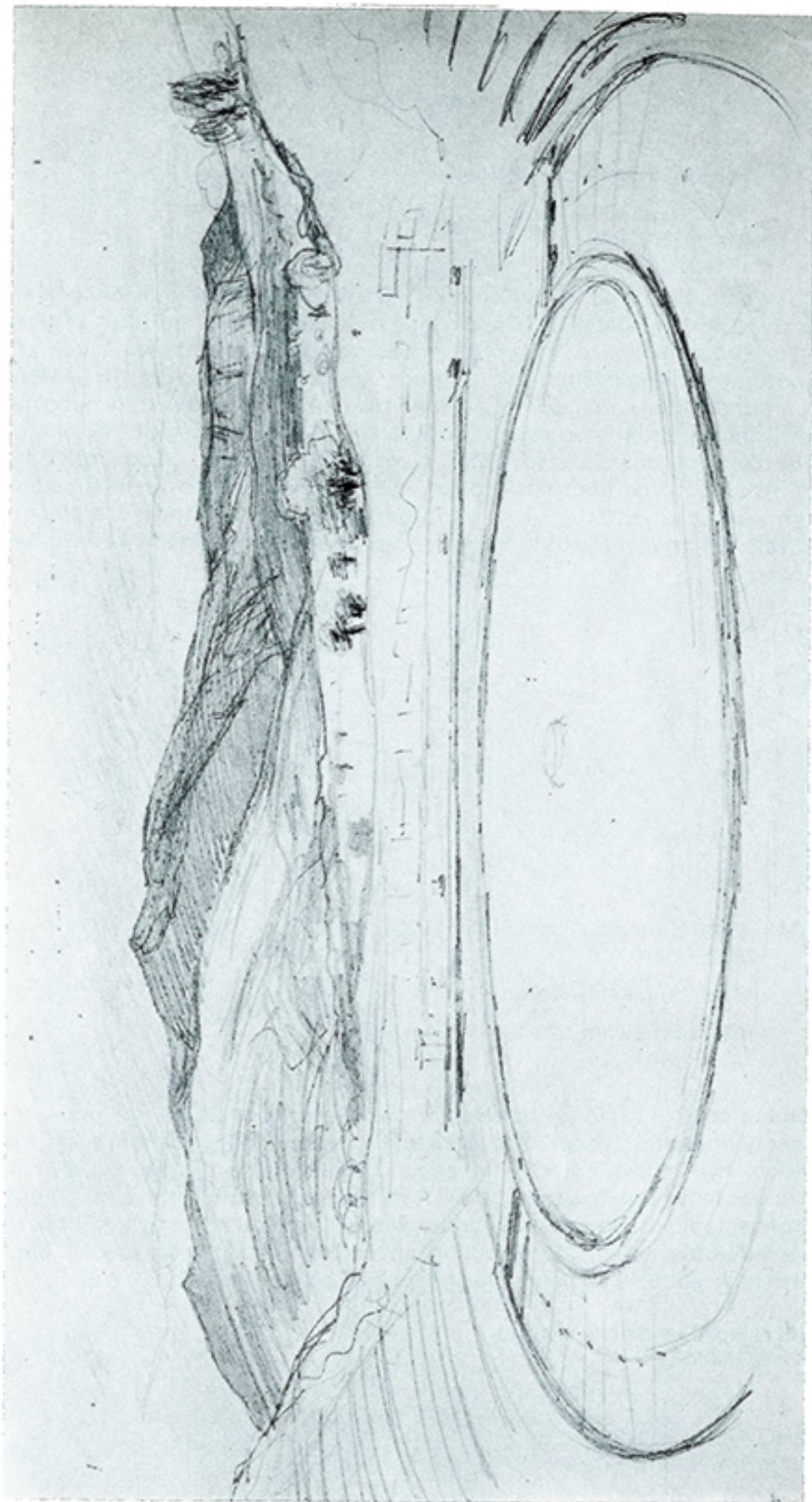
103. John Singer Sargent (1856-1925),
American.

The Greek Theatre at Epidauros.

Pencil drawing. 25.7 X 35.2 cm.
After 1891.

Sargent lived well into the twentieth century and witnessed the great changes in artistic expression that occurred before the First World War; yet he remained fundamentally a painter of the nineteenth century. Born in Florence to a distinguished American family, trained in Paris, and successful from the first, he lived the life of a gentleman-artist, dividing his time principally between London and Boston. His fame rests on his accomplishments as portraitist to the prominent on both sides of the Atlantic. In his later years, he devoted himself to commissions for great mural decorations in Boston and at Harvard. This drawing and the next [104], from an important group given to the Museum by Sargent's sister, are products of voyages he made to the eastern Mediterranean after 1891, in connection with the murals. The view of Epidauros captures what is still today the most dramatic aspect of the site, the elevation of the theatre opening onto a plain, itself enclosed by a range of mountains.

Gift of Mrs. Francis Ormond, 1950,
50.130.141hh



104. Τζών Σίνγκερ Σάρτζεντ (1856-1925)
'Αμερικανός.

'Η Αθηνᾶ τοῦ Βαρβακείου.

Σχέδιο, μολύβι. 25,1 X 17,8 έκ.
Μετά τό 1891.

Τό σχέδιο αύτό, πού εικονίζει τήν «'Αθηνᾶ τοῦ Βαρβακείου», δηλαδή ενα άντιγραφο τῆς «'Αθηνᾶς Παρθένου» τοῦ Φειδία σέ μικρότερη κλίμακα, είναι ένα άπό πολλά γρήγορα σκίτσα τοῦ καλλιτέχνη, πού είχαν σάν πρότυπα σπουδαία έργα τῆς άρχαιας ήλληνικῆς γλυπτικῆς. 'Η «'Αθηνᾶ τοῦ Βαρβακείου», πού φιλοτεχνήθηκε τόν δεύτερο αιώνα μ.Χ., όνομάστηκε έτσι άπό τή θέση όπου άνακαλύφτηκε τό 1880. 'Ο τρόπος μέ τόν όποιο ο Σάρτζεντ πλησίασε τό έργο δέν είναι άρχαιολογικός. "Ετοι, τό βλέπει μέ τά μάτια ένός προσωπογράφου πού παραλείπει όλες τίς πολυάριθμες λεπτομέρειες, καί διαλέγοντας μιά οπτική γωνία πού, όπως ύποψιάζεται κανείς, θά ταίριαζε άκόμα καί σέ μιά κοσμική κυρία μέ έπιβλητικές άναλογίες.

104. John Singer Sargent (1856-1925),
American.

The Varvakeion Athena.

Pencil drawing. 25.1 X 17.8 cm.
After 1891.

One of several rapid sketches after major pieces of Greek sculpture, this sheet shows the "Varvakeion Athena," a reduced copy of the *Athena Parthenos* by Phidias; made in the second century A.D., it is named after the site where it came to light in 1880. Sargent's approach to the work is hardly archaeological. He sees it with the eye of a portraitist, omitting all of the considerable detail and selecting an angle which, one suspects, would also have suited a society lady of imposing proportions.

Gift of Mrs. Francis Ormond, 1950,
50.130.143cc



105. Φρέντερικ, Λόρδος Λέιτον (1830-1896)

„Αγγλος.

Lachrymae (Δάκρυα).

Ζωγραφικός πίνακας, έλαιογραφία σε μουσαμά.

157,5 X 62,9 έκ.

Γύρω στό 1895

Ο πίνακας αύτός είναι ένα έργο πού άπεικονίζει μιά ψυχική διάθεση, και τό θέμα του είναι μιά κόρη της άρχαιας Ελλάδας πού προσφέρει σπονδές στόν τόπο της άναπαύσεως του νεκρού άγαπημένου της. Στή σκηνή αύτή ύπαρχουν ύπαινιγμοί πού δείχνουν κάποια γνώση της άρχαιότητας — στή βάση του δωρικού κίονα διακρίνεται μιά κύλικα μέ ζωγραφιστή διακόσμηση, ή όποια κατάγεται από ένα παράδειγμα πού βρίσκεται στό Λούβρο (G 471) — άλλα τά πραγματικά θέματα πού άπασχολούν τόν Λέιτον είναι τό χρώμα και τό έφφε πού δημιουργεῖται από τίς ψυχρές άποχρώσεις του πένθιμου φορέματος πάνω στό γυαλιστερό μάρμαρο. Ο συνθετικός κλασικισμός της είκόνας όλοκληρώνεται και στό πλαίσιό της, πού είναι ένα ώραιο φανταστικό μοτίβο σε Ιωνικό ρυθμό.

105. Frederic, Lord Leighton (1830-96),

English.

Lachrymae.

Painting, oil on canvas. 157.5 X 62.9 cm.

About 1895.

The painting is a mood piece, its motif a Greek maiden offering libations at her dead lover's resting-place. There are knowing allusions to antiquity — at the foot of the Doric column is a painted kylix derived from one in the Louvre (G 471) — but Leighton's real subject is color and the effect produced by the cool shades of mourning against the glowing marble. Synthetic classicism is carried through the picture's frame, a fine Ionic fantasy.

Reference: Manchester, City Art Gallery, *Victorian High Renaissance*, exh. cat. (1978) no. 62.

Wolfe Fund, Catherine Lorillard Wolfe Collection, 1896,
96.28



106. Ωγκάστους Σαιντ-Γκώντενς (1848-1907)
'Αμερικανός.

Νίκη

Μπρούντζος έπιχρυσωμένος. "Υψος 106 έκ.
'Υπογραμμένο και χρονολογημένο στό 1902.

Τό πιό έπιβλητικό δημόσιο έργο γλυπτικής τής 'Αμερικής είναι τό μνημείο τοῦ Γουιλλιάμ Τεκάμση Σέρμαν, στρατηγοῦ τής 'Ενώσεως στόν 'Αμερικανικό 'Εμφύλιο Πόλεμο. Αύτό ἀνεγέρθηκε τό 1903 στή νοτιοανατολική γωνιά τοῦ Σέντραλ Πάρκ τοῦ Μανχάτταν, καὶ δείχνει τόν στρατηγό έφιππο καὶ ύδηγημένο ἀπό μιά μορφή Νίκης. Τό μπρούντζινο έργο πού ἔξετάζουμε είναι ἡ σέ μικρή κλίμακα ἀπόδοση τῆς Νίκης, τῆς ὁποίας ἡ στάση είναι μιά ἐλεύθερη προσαρμογή τῆς ἀντίστοιχης «Νίκης τῆς Σαμοθράκης» στό Λούθρο ἀπό τόν Σαιντ Γκώντενς. Τά δροσερά, κυματιστά ἐφφέ τῶν πτυχώσεων ἔγιναν μέ μεθοδικό τρόπο: ὁ Σαιντ Γκώντενς περιγραψε τό πῶς κολλάρισε προσεκτικά τίς πτυχές τοῦ ὑφάσματος, κάνοντας αύλακώσεις πάνω στό γύψινό του πρόπλασμα.

106. Augustus Saint-Gaudens (1848-1907),
American.

Victory.

Gilt bronze. H. 106 cm.
Signed and dated 1902.

America's grandest public sculpture is the monument to William Tecumseh Sherman, Union general in the Civil War. It was erected in 1903 at the southeast corner of Central Park in Manhattan, and shows the general on horseback led by a figure of Victory. Our bronze is Saint-Gaudens's reduction of the Victory, whose pose he freely adapted from the *Nike* of Samothrace in the Louvre. The fresh, billowing effect of the drapery was obtained methodically: Saint-Gaudens described how he carefully shellacked the folds of cloth in ridges upon his plaster model.

Reference: MMA, *American Sculpture* by A.T. Gardner (1965) p. 55.

Rogers Fund, 1917,
17.90.1



107. Όγκάστους Σαίντ-Γκώντενς (1848-1907)
'Αμερικανός.

Σπουδή γιά τό κεφάλι τῆς Νίκης.

Μπρούντζος. "Υψος 21 έκ.
'Υπογραμμένο και χρονολογημένο στό 1907.

'Ο Σαίντ-Γκώντενς κατασκεύασε ένα μπρούντζινο άντίτυπο τοῦ κεφαλιοῦ μόνο τῆς Νίκης (άρ. κατ. 106), και στίς μελέτες γι' αὐτό χρησιμοποιήσε ένα μοντέλο τό δόποιο όνομαζόταν "Αλις Μπάτλερ. Τό κεφάλι ένσωματώνει τά χαρακτηριστικά γνωρίσματα τῆς νέας γυναικας τοῦ τέλους τοῦ δέκατου ένατου και τῶν ἀρχῶν τοῦ εικοστοῦ αἰώνα, καθώς και τῇ δύναμη και τῇ γαλήνῃ πού ύποδηλώνει ἡ ἑλληνική ἐπιγραφή ΝΙΚΗ·ΕΙΡΗΝΗ. 'Ο Σαίντ-Γκώντενς είχε σκοπό νά ξανασχεδιάσει τά ἀμερικανικά νομίσματα μέ βάση τά ἀρχαὶ ἑλληνικά νομίσματα, σὲ συνεργασία μὲ τὸν Πρόεδρο Θεόδωρο Ρούζβελτ. Τό κεφάλι τῆς Νίκης ἐπρόκειτο νά χρησιμοποιηθεῖ γιά τό χρυσό νόμισμα τῶν δέκα δολλαρίων και τοῦ σέντ. Τά νομίσματα, πού ἦταν σὲ ἔξεργο ἀνάγλυφο, δέν ἦταν δυνατό νά στοιχαχτοῦν σ' ένα σωρό, και χρειάστηκε νά ξανασχεδιαστοῦν.

107. Augustus Saint-Gaudens (1848-1907),
American.

Study for the Head of Victory.

Bronze. H. 21 cm.
Signed and dated 1907.

A separate bronze edition was made of the head of Victory [106], studied from a model named Alice Butler. The head embodies turn-of-the-century young womanhood as well as the strength and serenity implied by the Greek inscription ΝΙΚΗ·ΕΙΡΗΝΗ. In collaboration with President Theodore Roosevelt, Saint-Gaudens planned to redesign American coinage, based on Greek coins. The Victory head was to serve the cent and the ten-dollar gold piece. The coins, being in high relief, would not stack and had to be redesigned.

Reference: MMA, *American Sculpture* by A.T. Gardner (1965) p. 55.

Rogers Fund, 1907,
07.90



108. Όγκούστ Ροντέν (1840-1917)

Γάλλος.

Η γέννηση τοῦ ἑλληνικοῦ ἄγγείου.

Σχέδιο, μολύβι μέ γκουάς. 49,2 X 32,1 ἑκ.

Γύρω στά 1900-13.

Σέ προχωρημένη ἡλικία, ὁ Ροντέν ἐπέστρεψε στόν ἑαυτό του νά κάνει αὐτόν τόν πνευματώδη, ἀλλά βαθυστόχαστο στοχασμό γιά τίς ἀρχές τῆς ἴδιας τῆς τέχνης, ὑποθέτοντας πώς οι "Ἐλληνες πήραν τά πρότυπα τῶν σχημάτων τῶν ἄγγείων τους ἀπό φυσικές μορφές. Τό σχέδιο πού ἔξετάζουμε φέρει τήν ἐπιγραφή "Naissance du vase grec" (Γέννηση τοῦ ἑλληνικοῦ ἄγγείου). Πραγματικά, δέν μποροῦσε νά κοιτάξει ἔνα κλασικό ἑλληνικό ἄγαλμα, χωρίς νά ἔχει τήν αἰσθηση τοῦ ζωντανοῦ μοντέλου, καὶ ἀπευθύνθηκε μ' αὐτά τά λόγια πρός τήν Ἀφροδίτη τῆς Μήλου: «Εἶσαι Γυναίκα, κι αὐτό είναι ἡ δόξα σου». Η γονατιστή γυναίκα-άμφορέας τοῦ Ροντέν ἔχει τήν ἴδια περιφέρεια ὥμων καὶ γοφῶν, καὶ ὁ γλύπτης διατεινόταν πώς αὐτή ἦταν ἡ ούσια τῶν ἀρχαίων ἑλληνικῶν ἀναλογιῶν.

108. Auguste Rodin (1840-1917),

French.

Birth of the Greek Vase.

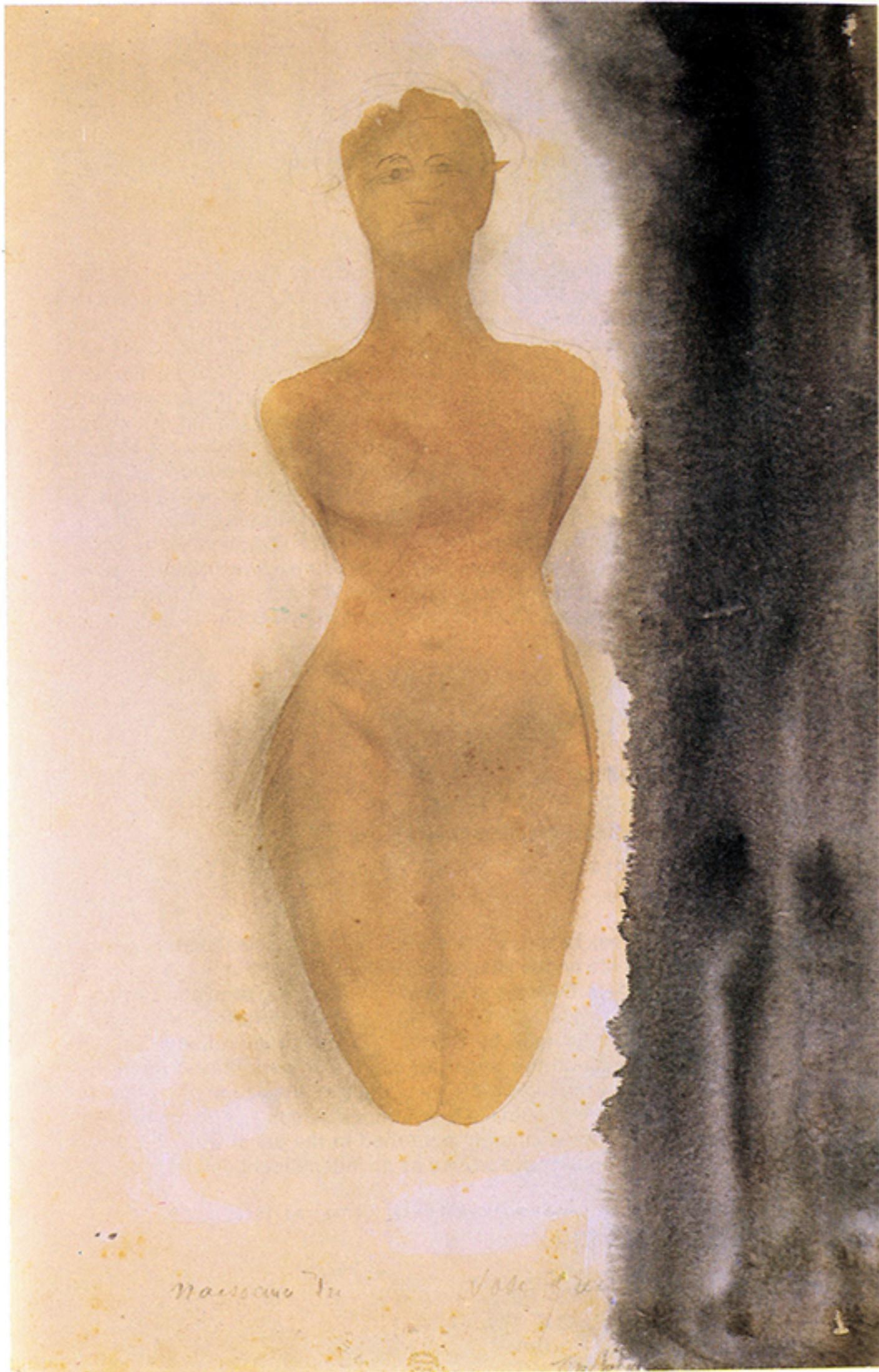
Drawing, pencil with gouache. 49.2 X 32.1 cm.

About 1900-13.

In old age, Rodin permitted himself this witty but profound reflection upon the origins of art itself, speculating that the Greeks derived the shapes of their vessels from natural forms; the drawing is inscribed *Naissance du vase grec*. Indeed, he could not look at a classical statue without sensing the living model and addressed himself in these terms to the *Venus de Milo*: "Tu es Femme, c'est là ta gloire." Rodin's kneeling woman-amphora has shoulders and hips of equal width, which he claimed was the essence of Greek proportion.

Reference: Washington, D.C., National Gallery of Art, *The Drawings of Rodin*, exh. cat. (1971) p. 126, no. 96.

Gift of Thomas Fortune Ryan, 1913,
13.164.2



naissante

volte giu

109. Λεόν Μπάκστ (1868-1924).

Ρωσσος.

‘Ο Δάφνις και ἡ Χλόη χωρίζουν τά κοπάδια τους.

‘Υδατογραφία. 21 X 27 έκ.

Γύρω στά 1910-11.

‘Ο Μπάκστ έπισκέφθηκε τά έλληνικά νησιά μαζί μέ έναν άλλο Ρωσο ζωγράφο, τόν Σέρωφ, τό 1905. Οι άναμνήσεις του άπο τή ζωή στά νησιά είχαν ούσιαστική σημασία γιά τήν έπιτυχία τών δύο μπαλέτων τοῦ Ντιαγκίλεφ, πού ήταν «‘Ο Δάφνης και ἡ Χλόη» μέ μουσική τοῦ Ραβέλ και τό «‘Απόγευμα ένός Φαύνου» μέ μουσική τοῦ Ντεμπυσσού. Αύτά άνέθηκαν γιά πρώτη φορά στό Παρίσι τό 1912, μέ σκηνικά και κοστούμια τοῦ Μπάκστ. ‘Η «ποιμενική συμφωνία» πού έξετάζουμε έδω άντανακλά τίς όνειροπολήσεις τοῦ Μπάκστ, καθώς προσπαθούσε νά καθορίσει τόν τύπο τοῦ κατάλληλου ντεκόρ γιά τό έργο τοῦ Ραβέλ, παίρνοντας σά βάση του τό άρχαιο έλληνικό μυθιστόρημα «Δάφνις και Χλόη» τοῦ Λόγγου. ‘Η σκηνή οπου οι δύο έρωτευμένοι χωρίζουν τά πρόβατα άπο τίς κατσίκες τους προέρχεται άπο τό Βιβλίο I τοῦ Λόγγου. ‘Η ύδατογραφία αύτή, παρόλο τό έντονο φῶς της, δέν δείχνει τήν έπιμονή στά διακοσμητικά μοτίβα πού χαρακτηρίζει τά έργα τοῦ Μπάκστ τά όποια προορίζονταν γιά τή σκηνή τοῦ θεάτρου. “Ισως χρησιμοποιήθηκε σάν άνεξάρτητη διακόσμηση.

109. Léon Bakst (1868-1924),
Russian.

Daphnis and Chloë Dividing Their Flocks.

Watercolor. 21 X 27 cm.

About 1910-11.

Bakst visited the Greek islands in 1905 with another Russian painter, Serov. His recollections of life on the islands were vitally important to the success of two Diaghilev ballets, *Daphnis et Chloé* with music by Ravel and *L'Après-midi d'un Faune* with music by Debussy, both first performed in Paris in 1912 with sets and costumes by Bakst. Our pastorale reflects Bakst's musings as he formulated the décor for the Ravel work, based upon the Greek romance, *Daphnis and Chloë*, by Longus — the scene of the lovers separating their sheep and goats is from Longus's Book 1. Though brightly lit, the watercolor is not insistently patterned in the usual way of Bakst's work for the stage. It must have served as an independent decoration.

Reference: I.N. Pruzhan, *Lev Samuelovich Bakst* (Leningrad, 1975) p. 118.

Gift of Sir Joseph Duveen, 1922,
22.226.2



110. Έργαστήριο τοῦ Μαριάνο Φορτούνου υ ντέ Μοντράθο
(1871-1949).

Ισπανία.

Έσθητα.

Άνοιχτό ρόζ μετάξι με γυάλινες χάντρες στήν παρυφή.

Μήκος 162 έκ.

Βενετία, γύρω στά 1930.

Ο ζωγράφος και ο διευγράφος Φορτούνου, ήταν συγχρόνως και ο σχεδιαστής, που ή δραστηριότητά του κάλυπτε πολλά πεδία. Στά σχέδια του συγκαταλέγοταν τό άνεβασμα τών έργων τοῦ Βάγκνερ στή Σκάλα τοῦ Μιλάνου, και ή έπινόηση τών κατάλληλων φωτισμῶν γιά τά έργα τής ζωγραφικῆς διάφορων έκκλησιών τής Βενετίας. Ο πολύπλευρος αύτός καλλιτέχνης μελέτησε μερικά άπό τά σχέδια του πού προορίζονταν γιά τή διακόσμηση ύφασμάτων, άπό προϊόντα τής ύφαντουργίας πού βρέθηκαν σέ άνασκαφές άρχαιών έλληνικών χώρων. Η «Έσθητα Φορτούνου» ένα άχρονο ένδυμα κλασικού τύπου, ήταν τό προϊόν τής συνεργασίας του μέ τή σύζυγό του 'Ανριέτ, γύρω στά 1907. Η σωληνωτή φούστα, μέ τίς πυκνές και λεπτές πιέτες, ήταν έμπνευσμένη άπό τό άγαλμα τής "Ηρας άπό τή Σάμο, που βρίσκεται τώρα στό Λούθρο, άλλα τό φόρεμα πήρε τήν ίδιόρρυθμη έπωνυμία «δελφός», προφανώς πρός τιμή τοῦ «Ηνίοχου» τών Δελφῶν. Τό πλισάρισμα τοῦ φορέματος ήταν τό άποτέλεσμα μιᾶς μυστικῆς διαδικασίας, που είχε μιά τέτοια έπιτυχία, ώστε ένα φόρεμα Φορτούνου νά μπορεί νά άποκτήσει ξανά τήν πρώτη του ζωντάνια, άκόμα και ἀν έχει τυλιχτεῖ και φυλαχτεῖ μέσα σέ μιά καπελιέρα γιά πολλά χρόνια.

110. Workshop of Mariano Fortuny y de Madrazo (1871-1949),
Spanish.

Gown.

Pale pink silk, edging of glass beads. L. 162 cm.

Venice, about 1930.

Fortuny, the painter and etcher, was also a designer active on many fronts. His projects included staging Wagner for La Scala and devising lighting for the paintings in Venetian churches. Some of his fabric designs were studied from textiles found in Greek excavations. The "Fortuny dress," a timeless classic, was a collaboration with his wife Henriette, around 1907. The tightly pleated tubular skirt was inspired by the *Hera* from Samos in the Louvre but the dress was quaintly styled a "delphos," apparently in honor of the *Charioteer of Delphi*. The pleating was a secret process and so successful that a Fortuny dress can spring to life even after being rolled and stored for years in a hatbox.

Gift of Claudia Lyon, 1974,
1974.339



111. Έμιλ-Αντουάν Μπουρντέλ (1861-1929).
Γάλλος.
Ο Ήρακλῆς τοξεύει τίς Στυμφαλίδες "Ορνιθες".
Μπρούντζος. "Υψος 63,5 έκ.
1909.

Ο Ήρακλῆς αύτός τοῦ Μπουρντέλ, πού καταβάλλει ἔντονη προσπάθεια, μπορεῖ νά φαινόταν σάν μιά παρωδία στούς παραδοσιακούς κλασικιστές. Άλλα και ο Μπουρντέλ ἐνδιαφερόταν γιά τά άρχαία εύρήματα. Η ἀρχαιολογική ἔξερεύνηση τοῦ δέκατου ἑνατου αἰώνα ἀποκάλυψε τόν κόσμο τῆς ἀρχαιότητας μέ παράξενα, ἀπρόβλεπτα καί ἐπιβλητικά σχήματα. "Ενας ἀρχαῖος τοξότης ἀπό τό Ναό τῆς Ἀφαίας στήν Αἴγινα, πού θρίσκεται τώρα στό Μόναχο, μπορεῖ νά χρησίμευσε σάν πηγή ἐμπνεύσεως τοῦ γλύπτη, παρόλο πού τό πραγματικό μοντέλο του ἦταν ἔνας ἀθλητής τῆς σύγχρονης ἐποχῆς. Ο Μπουρντέλ, ἄν καί μοντέρνος μέ φιλόδοξο τρόπο, ἐν τούτοις ἐπικαλεῖται δυνάμεις πέρα ἀπό ἐκείνες τῆς πηγῆς τῆς ἐμπνεύσεως του ἢ τοῦ μοντέλου του. Σύμφωνα μέ τά ἴδια του τά λόγια «τό κλασικό δέν είναι οὔτε ἀπλοϊκό οὔτε ξεπερασμένο. Είναι ἡ τέχνη πού είσδυσε μέσα στό σύμπαν καί ἔγινε ἔνα μαζί του, δηλαδή ἡ πιό αἰώνια καί ἡ πιό ἀνθρώπινη τέχνη». Τό Μητροπολιτικό Μουσείο ἔχει στήν κατοχή του ἔνα παράδειγμα τοῦ ἐπιχρυσωμένου μπρούντζινου ἀγάλματος σέ μέγεθος μεγαλύτερο ἀπό τό φυσικό, πού φιλοτεχνήθηκε μετά τή δημιουργία τοῦ ἀγαλματιδίου αύτοῦ.

111. Emile-Antoine Bourdelle (1861-1929),
French.
Hercules Drawing His Bow against the Stymphalian Birds.
Bronze statuette. H. 63.5 cm.
1909.

To traditional classicists, Bourdelle's straining Hercules may have seemed a burlesque. But Bourdelle too was in the grip of the antique. Archaeological exploration in the later nineteenth century revealed antiquity in strange, unforeseen, and compelling shapes. One ancient archer — from the Temple at Aegina, now in Munich — may have been the source of inspiration, although a contemporary athlete was the actual model. Ambitiously modern, Bourdelle yet calls upon powers beyond those of his source or his model. In his own words, "The archaic is neither naive nor outmoded. It is the art that has penetrated and is at one with the universe, that is both the most eternal and the most human." The Metropolitan also owns an example of the gilt statue in bronze, more than life-size, executed after the statuette had been made.

Reference: M. Pays in *L'Art et les artistes* VII (1923) p. 219.
Rogers Fund, 1923,
23.68



112. Αριστίντ Μαγιόλ (1861-1944).
Γάλλος.

Προσωποποίηση τῆς "Ιλ-ντέ-Φράνς.

Μπρούντζος "Υψος 107,6 έκ.

Τό πρόπλασμα κατασκευάστηκε πρίν άπό τό 1921, άλλα χύθηκε σέ χαλκό κάποτε πρίν άπό τό 1925.

Ο Μαγιόλ βρίσκεται στό κέντρο τοῦ πρώιμου νεοκλασικισμοῦ τῆς σύγχρονης έποχῆς. Στά γλυπτά του, οἱ ἐκφράσεις τῆς κλασικῆς μορφῆς είναι συνάμα ἀπόκοσμες καὶ προσωπικές, δυνατές καὶ λυρικές. Παρόλο πού δέν ταξιδεύει πολύ, ὁ Μαγιόλ ἐπισκέφθηκε τήν Ἑλλάδα τό 1908 μαζί μὲ τὸν προστάτη του κόμη Χάρυ Κέσλερ καὶ τὸν αὐστριακό ποιητὴ Χούγκο φόν Χόφμαννσταλ. Τό στύλ του εἶχε ἥδη καθιερωθεῖ, ἀλλὰ οἱ μέρες τῆς μελέτης στήν Ὀλυμπίᾳ καὶ στούς Δελφούς συντέλεσαν στό νά ἀποκτήσει τό ἔργο του περισσότερο μνημειακό χαρακτήρα καὶ φρέσκα ἐρεθίσματα. Ἐδῶ θυμίζει τίς θαυμάσιες ἀναλογίες καὶ τήν κίνηση ἐνός ἑλληνικοῦ μαρμάρινου ἀγάλματος, πού τό φαντάζεται σάν ἔνα κομμάτι «σπασμένο» στά χέρια καὶ τό λαιμό. Τό ἔκμαγειο αὐτό ἔχει μιά μοναδική καστανόχρυση πατίνα.

112. Aristide Maillol (1861-1944),
French.

Torso of the Ile-de-France.

Bronze. H. 107.6 cm.

Modeled before 1921, cast before 1925.

Maillol stands at the heart of early modern neoclassicism. In his sculptures, the revelations of classical form are both awesome and personal, powerful and lyrical. Though not much of a traveler, Maillol visited Greece in 1908 with his patron Count Harry Kessler and the Austrian poet Hugo von Hofmannsthal. His style was already established, but days of study at Olympia and Delphi certainly contributed to greater monumentality and freshness of impulse in his work. Here he evokes the wonderful proportions and movement of a Greek marble, visualizing it as a fragment "broken" at arms and neck. This cast has a unique golden-brown patina.

Reference: W. George, *Aristide Maillol et l'âme de la sculpture* (Neuchâtel, 1964) pp. 180-81.

Edith Perry Chapman Fund, 1951; acquired from the Museum of Modern Art, Gift of A. Conger Goodyear,
53.140.9



113. Πώλ Μάνσιπ (1883-1966).

'Αμερικανός.

Κένταυρος και Δρυάδα.

Μπροῦντζος. "Υψος 71,1 έκ.

"Υπογραμμένο και χρονολογημένο στό 1913.

'Ο Πώλ Μάνσιπ αντλήσε τήν σμπνευσή του άπο τήν άρχαια ήλληνική και ιδιαίτερα τήν άρχαική τέχνη, μ' ένα βαθύτερο και πιό άμεσο τρόπο άπο όποιονδήποτε άλλο 'Αμερικανό γλύπτη. Οι πρώτες σπουδές του τόν έφεραν άπο τήν πατρίδα του Μίνεσότα στή Νέα 'Υόρκη και τή Φιλαδέλφεια, και τό 1909 κέρδισε τό βραβείο πού τού έπετρεψε νά σπουδάσει γιά τρία χρόνια στήν 'Αμερικανική 'Ακαδημία τής Ρώμης. Τά ταξίδια του στό διάστημα αύτό τόν δόδηγησαν στήν 'Ελλάδα, όπου άνεκάλυψε τήν τέχνη πού έμελλε νά διαμορφώσει τό στύλ του τόσο άποφασιστικά. 'Ο «Κένταυρος και ή Δρυάδα», τό πρώτο σημαντικό έργο πού δημιούργησε μετά τήν έπιστροφή του στή Νέα 'Υόρκη είχε άρκετά μεγάλη έπιτυχία, πού προώθησε άποτελεσματικά τήν καριέρα του. 'Η πηγή άπο όπου άντλει μ' ένα γενικό τρόπο τό σύμπλεγμα μπορεῖ νά ήταν τό άνατολικό άέτωμα τού ναού τού Δία στήν 'Ολυμπία. Τό συμπληρωμένο έργο είναι ένας άθλος δεξιοτεχνίας, πού πιέζει τίς άρχαιστικές τάσεις νά μπούν στήν ύπηρεσία τού μοντερνισμού τής "Αρ Ντεκό".

113. Paul Manship (1883-1966).

Centaur and Dryad.

Bronze. H. 71.1 cm.

Signed and dated 1913.

Paul Manship drew more deeply and directly than any other American sculptor on Greek, specifically archaic Greek, art. His early training brought him from his native Minnesota to New York and Philadelphia, and in 1909 he won the prize that enabled him to study for three years at the American Academy in Rome. His travels during this time led him to Greece, where he discovered the art that was to shape his style so decisively. *Centaur and Dryad*, the first major work he executed after his return to New York, met with considerable success and effectively launched his career. The general source for the group may have been the east pediment of the Temple of Zeus at Olympia. The completed work is a tour de force of craftsmanship that presses archaism into the service of Art Deco modernism.

Reference: MMA, *American Sculpture* by A.T. Gardner (1965) p. 150.

Purchase, Amelia B. Lazarus Fund, 1913,

14.61



114. Πάμπλο Πικάσο (1881-1973).
'Ισπανός (έργαστηκε στή Γαλλία).

Γυναίκα μέ ασπρα.

Ζωγραφικός πίνακας, έλαιογραφία σε μουσαμά. 99,1 X 80 έκ.
Παρίσι, 1923.

Τό μοντέλο γιά τόν πίνακα αύτόν ήταν ή μπαλαρίνα "Ολγα Κόκλοβα, σύζυγος τότε τού Πικάσο. 'Η πόζα της μέ τά διπλωμένα χέρια δέν φαίνεται νά έχει μιά συγκεκριμένη άρχαία πηγή. 'Εν τούτοις ό πίνακας, πού είναι σχεδόν άτονικός, έχει τήν αισθηση μιᾶς Αττικής στήλης, γιατί συμφιλιώνει πράγματα φαινομενικά άντιθετα, δηλαδή τήν ήρεμη χαλαρότητα και τό έπιθλητικό σχέδιο, τή λεπτότητα και τήν αισθηση τοῦ σύγκου. Στό διάστημα πού μεσολάβησε άπό τό 1917 μέχρι τό 1924 ό Πικάσο ξαναγύρισε σ' ένα νατουραλιστικό στύλο πού βασιζόταν σε κλασικά πρότυπα, ένω παράλληλα έξακολούθησε νά έργαζεται σύμφωνα μέ τό πνεῦμα τῶν κυβιστῶν. "Οταν τόν κατηγόρησαν ότι πρόδινε τίς άρχες τῶν μοντερνιστῶν, έξέφρασε κάποια δυσαρέσκεια γιά τίς ιδέες τοῦ στυλιστικοῦ «πουρισμοῦ». Τά λόγια πού είπε σε μιά συνέντευξη δοσμένη τό 1923, δηλαδή τόν ίδιο χρόνο πού ζωγράφισε αύτό τόν πίνακα, κλείνουν μέ τόν πιό ταιριαστό τρόπο τήν έκθεσή μας: «Γιά μένα δέν υπάρχει παρελθόν η μέλλον στήν τέχνη. "Αν ένα έργο τέχνης δέν μπορεῖ νά ζει πάντα στό παρόν, δέν πρέπει νά ληφθεῖ καθόλου ύπόψη. 'Η τέχνη τῶν άρχαιών, Ελλήνων, τῶν Αιγύπτιων, τῶν μεγάλων ζωγράφων πού έζησαν σε-ἄλλες έποχές, δέν είναι μιά τέχνη τοῦ παρελθόντος, άλλα είναι ίσως πιό ζωντανή σήμερα άπό ποτέ».

114. Pablo Ruiz Picasso (1881-1973),
Spanish (active in France).

A Woman in White.

Painting, oil on canvas. 99.1 X 80 cm.
Paris, 1923.

The model was Picasso's wife, the ballerina Olga Koklova. Her pose with folded arms does not appear to have a specific antique source. Yet the picture, almost atonal, has the feeling of an Attic stele in reconciling seeming opposites of quiet relaxation and grand design, delicacy and massiveness. During the years 1917-24, Picasso reverted to a naturalistic style based on classical models, while continuing to work in the Cubist vein. Taxed with betraying modernist principles, he expressed some impatience with notions of stylistic purism. What he had to say in an interview in 1923, the year of this painting, fittingly concludes our exhibition: "To me there is no past or future in art. If a work of art cannot live always in the present it must not be considered at all. The art of the Greeks, of the Egyptians, of the great painters who lived in other times, is not an art of the past; perhaps it is more alive today than it ever was."

Reference: MMA, *French Paintings III* by C. Sterling and M.M. Salinger (1967)
pp. 235-37.

Rogers Fund, 1951; acquired from the Museum of Modern Art, Lizzie P. Bliss Collection,
53.140.4



