



**ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ  
ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ**

**Η ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΤΗΣ ΜΗΛΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΑΓΑΛΜΑΤΙΚΟΙ ΤΥΠΟΙ  
ΠΟΥ ΤΗΝ ΕΠΗΡΕΑΣΑΝ Η ΕΞΑΡΤΩΝΤΑΙ ΑΠΟ ΑΥΤΗ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Της Φοιτήτριας**

Πλιάτσκα Ελένης

**A.M.: 1114052**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ**

κ. Λεβέντη Ιφιγένεια, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας

**&**

κ. Παλαιοθόδωρος Δημήτριος, Επίκουρος Καθηγητής Κλασικής Αρχαιολογίας

**ΒΟΛΟΣ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2018**

**Η ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΤΗΣ ΜΗΛΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΑΓΑΛΜΑΤΙΚΟΙ ΤΥΠΟΙ ΠΟΥ ΤΗΝ  
ΕΠΗΡΕΑΣΑΝ Η ΕΞΑΡΤΩΝΤΑΙ ΑΠΟ ΑΥΤΗ**

**Περιεχόμενα**

**Πρόλογος**

**Εισαγωγή**

**Αγαλματικοί τύποι της Αφροδίτης του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.**

Αγαλματικοί τύποι Αφροδίτης 5<sup>ου</sup> αιώνα

Φειδίας

Αλκαμένης

Αγαλματικοί τύποι Αφροδίτης 4<sup>ου</sup> αιώνα

Πραξιτέλης

Αφροδίτη της Κνίδου

Αφροδίτη του τύπου του Καπιτωλίου

Αφροδίτη τύπου Arles

Γυναικεία κολοσσική κεφαλή με ένθετα μάτια

**Αγαλματικοί τύποι της Αφροδίτης στην ελληνιστική περίοδο εκτός από την  
Αφροδίτη της Μήλου**

Αφροδίτη του «Δοιδάλσα»

Αφροδίτη της Κάπουα

Νίκη της Σαμοθράκης

Σύνταγμα Αφροδίτης με Έρωτα και Πάνα

Αγαλμάτιο Ρόδου

**Αφροδίτη της Μήλου**

Η ανακάλυψη

Το ταξίδι προς τον Λούβρο

Γιατί στον Λούβρο;

Το άγαλμα

Ελληνιστικό μπαρόκ, νεοκλασικισμός, «ανοιχτές» μορφές και ροκοκό

Μορφή και Ερμηνεία αγάλματος

Η Αφροδίτη στο ελληνιστικό Γυμνάσιο

Λειτουργία του ελληνιστικού Γυμνασίου

Αφροδίτη και Γυμνάσιο

Η Αφροδίτη στο θέατρο του Διονύσου

### **Αγαλματικοί τύποι ή μεμονωμένα γλυπτά που εξαρτώνται από την Αφροδίτη της Μήλου**

Αφροδίτη Medici

Αγαλματίδιο Αφροδίτης, Ρόδος

Άγαλμα, Ρόδος

Γυναικεία μορφή, τμήμα Εκαταίου (;)

Πήλινο ειδώλιο από την Μύρινα

Γυναικεία κεφαλή από την Ρόδο

Νίκη της Μπρέσκια

### **Επίδραση της Αφροδίτης της Μήλου στην νεότερη ευρωπαϊκή τέχνη**

#### **Επίλογος**

#### **Πίνακες Εικόνων**

#### **Βιβλιογραφία**

## Πρόλογος

Στόχος της συγκεκριμένης εργασίας είναι να μελετήσει την απεικόνιση της Αφροδίτης στην γλυπτική από τα κλασσικά χρόνια, φτάνοντας έως τα ύστερα ελληνιστικά αγαλμάτια Ρόδου. Κεντρικό ρόλο παίζει η Αφροδίτη της Μήλου, η οποία αποτελεί και το κεντρικό κεφάλαιο αυτής της εργασίας, καθώς με αφορμή αυτό το άγαλμα, θα δούμε την ιστορία ευρέσεώς του, που είναι αναμφίβολα ενδιαφέρουσα, αλλά και από αρχαιολογική άποψη την θέση της θεάς του έρωτα ως αναπόσπαστο τμήμα του ελληνιστικού γυμνασίου. Κοινός παρονομαστής όλων των έργων που μελετώνται είναι η γυμνότητα του γυναικείου σώματος, πώς αυτήν είναι αντιληπτή από τους καλλιτέχνες, και την πορεία της μέσα από την ελληνική γλυπτική.

Πιο συγκεκριμένα, η εργασία μου θα ξεκινήσει με μία εισαγωγή, τόσο για την Αφροδίτη και τις γενικές της ιδιότητες, αλλά την θέση της στην τέχνη. Σε επόμενο επίπεδο, πριν αναλυθούν τα επιμέρους γλυπτά, θα παραθέσω κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά της ελληνικής πλαστικής, και πιο συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της πλαστικής του 4<sup>ου</sup> αιώνα, που θα αποτελέσει το προοίμιο της Αφροδίτης της Μήλου.

Τέλος, στον επίλογο θα προσπαθήσω να παρουσιάσω πως η Αφροδίτη της Μήλου, συνεχίζει να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στην τέχνη, καθώς μέχρι και σήμερα θεωρείται το πιο «κακομεταχειρισμένο» έργο, δεδομένου ότι από τον Salvador Dalí έως το έργο του Yinka Shonibare, του 2016, συνεχίζει να αποτελεί πηγή έμπνευσης κάθε λογής καλλιτέχνη, είτε για να εξυμνήσει την θεά του έρωτα, είτε για να την χρησιμοποιήσει ως όπλο, για να εκφράσει την δυσαρέσκειά του στην λειτουργία του σύγχρονου κόσμου.

## Εισαγωγή

Ξετυλίγοντας το μίτο της Θεάς Αφροδίτης, οφείλουμε να ξεκινήσουμε με μια σύντομη ανάλυση της προσωπικότητάς της όπως αυτή παρουσιάζεται μέσα από τη μυθολογία. Η αναφορά αυτή, στόχο έχει την κατανόηση της πολύπλευρης φύσης της Θεάς, ώστε μετέπειτα να προσεγγίσουμε με ορθότητα την επιρροή που η μορφή της άσκησε στην τέχνη ανά τους αιώνες.

Λόγω της πολυδιάστατης υπόστασης της, η Θεά Αφροδίτη λατρεύτηκε από την Ανατολή έως τη Δύση όσο καμία άλλη Θεότητα. Υπήρξε η δέσποινα που κυριέυε τα ισχυρότερα στοιχεία του σύμπαντος και μέσω αυτών χειραγωγούσε Θεούς και ανθρώπους. Στα χέρια της κρατούσε τη δύναμη της ομορφιάς, του έρωτα, της γονιμότητας, της φύσης, του πόθου και της ηδονής. Με το πέρας των αιώνων η λατρεία προς το πρόσωπό της εξαλείφθηκε βέβαια αλλά αυτό που έμεινε ζωντανό ως και σήμερα, είναι η απόλυτη ταύτισή της με καθετί το ωραίο που ευφραίνει την ψυχή και το σώμα.

Παρ' όλα αυτά δεν ήταν οι Έλληνες οι πρώτοι που έδωσα όνομα σε τέτοια θεά και την τίμησαν με λατρεία. Πίσω από την Αφροδίτη είναι σαφές ότι βρίσκεται η αρχαία σημιτική θεά του έρωτα, η Ιστάρ-Αστάρτη, θεϊκή σύζυγος του βασιλιά, βασίλισσα του Ουρανού και εταίρα μαζί· την καταγωγή της αυτήν<sup>1</sup> επιβεβαιώνει και ο Ηρόδοτος.

Στην εικονογραφία η γυμνή ανατολίτικη μορφή ήδη κατά τον 7<sup>ο</sup> αιώνα εκτοπίστηκε από την συνήθη απεικόνιση της θεάς με το πλούσιο μακρύ ένδυμα και το υψηλό στέμμα των θεών, τον πόλο. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της Αφροδίτης είναι τα πλούσια κοσμήματα, κυρίως περιδέραια και μερικές φορές πολύχρωμα ενδύματα, που δημιουργούν «ανατολίτικη» προσέγγιση.

Μετά το 340 που ο Πραξιτέλης δημιούργησε την Αφροδίτη της Κνίδου, το συγκεκριμένο άγαλμα συνέχισε για αιώνες να ενσωματώνει όλα τα γυναικεία θέλγητρα. Το άγαλμα ήταν τοποθετημένο σε κυκλική βάση και εντός ανοικτού κυκλικού σηκού έτσι ώστε να το θαυμάζουν από όλες τις πλευρές.

---

<sup>1</sup> Ηρόδοτος, 1.105, 131

Πολλές ξακουστές Αφροδίτες ακολούθησαν στην ελληνιστική τέχνη, γυμνές , ημίγυμνες, καλλίγραμμες και ντροπαλές· μέσω των αντιγράφων που έγιναν κατά την αυτοκρατορική εποχή, υπήρχαν παντού και σήμερα έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο στα Μουσεία, με αποτέλεσμα να εντάσσονται με μεγαλύτερη ευκολία στην ιστορία της τέχνης παρά σε αυτήν της θρησκείας.

Ξεκινώντας από την κλασσική εποχή, κρίνω σημαντικό να παραθέσω κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά της πλαστικής του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.. Η τέχνη του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. ήταν αυστηρά προσηλωμένη στην επιδίωξη της μιμήσεως, και ο ρεαλισμός της ελληνικής τέχνης είχε χροιά έντονης εξιδανίκευσης. Την προσέγγιση αυτή φαίνεται ότι επέβαλλαν οι ευρύτατα διαδεδομένες φιλοσοφικές αντιλήψεις για το περιεχόμενο και την λειτουργικότητα της τέχνης, αλλά και η πρόσληψη της τέχνης από τους ίδιους τους αρχαίους Έλληνες ως βιωματικής εμπειρίας συνδεδεμένης με την κοινωνική, την πολιτική, και την θρησκευτική τους ζωή<sup>2</sup>.

Συνοπτικά η πλαστική του 4<sup>ου</sup> αιώνα: συνεχίζει την κλασσική παράδοση του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., ενώ παράλληλα κεφαλαιοποιεί μέσω καινοτόμων πειραματισμών, τις κατακτήσεις των γλυπτών της προηγούμενης περιόδου και κυρίως του Φειδία και του Πολύκλειτου. Επιπλέον, δίνει έμφαση στις περίοπτες μορφές και συνθέσεις, επιτυγχάνοντας έτσι οριστικά το σπάσιμο της μετωπικότητας· επιδιώκει την απόδοση της μυολογίας και της πτυχολογίας των ενδυμάτων με εκφραστικότητα και έμφαση στον αισθησιασμό τόσο στις ανδρικές όσο και στις γυναικείες μορφές. Τέλος, προς τα τέλη της περιόδου, αναθεωρεί τον πολυκλείτειο κανόνα, με αποτέλεσμα να αλλάζουν οι αναλογίες των σωμάτων στην γλυπτική.

Με σκοπό μία εισαγωγή στον αγαματικό τύπο της Αφροδίτης, και στην εξέλιξη αυτού ως προς την στάση και τη μορφή, θα παρουσιάσω μία σειρά γλυπτών της θεάς Αφροδίτης από το άρθρο του Andrew Stewart, *Hellenistic Freestanding Sculpture from the Athenian Agora. Part 1: Aphrodite*, με αναφορές σε κλασσικούς αλλά κυρίως ελληνιστικούς αγαματικούς τύπους της θεάς, που βρέθηκαν στον χώρο της αρχαίας Αγοράς της Αθήνας.

---

<sup>2</sup> Πλάντζος 2013, 192

## Αγαλματικοί τύποι Αφροδίτης 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.

Το πρώτο άγαλμα που θα παρουσιάσω, είναι αυτό του Φειδία, Η Αφροδίτη Ουρανία<sup>3</sup>(πιν. 1,εικ. 1), που χρονολογείται στα 438 π.Χ.. Από όλους τους τύπους κλασικών αγαλμάτων της αθηναϊκής αγοράς, θεωρείται ο πιο σημαντικός, καθώς άσκησε μεγάλη επίδραση, ίσως λόγω της χελώνας όπου η θεά φαίνεται να πατάει με το πόδι της, σύμβολο της οικιακής ζωής και της συζυγικής γονιμότητας. Πρόκειται για αναθηματικό γλυπτό εξάισιας τεχνικής □ η χρονολόγησή του οφείλεται στο γεγονός ότι ο Πausanias δεν το αναφέρει την Αθήνα, αλλά στην πόλη της Ήλιδας , όπου ο Φειδίας πρέπει να το ξανά κατασκεύασε, μετά την εξορία του στα 438 π.Χ.

Η «Αφροδίτη εν Κήποις»<sup>4</sup>(πιν. 1, εικ. 2) του Αλκαμένη, το ιερό της οποίας βρισκόταν κοντά στον ποταμό Ιλισό , είναι ένας τύπος στηριζόμενης Αφροδίτης , που παρουσιάζεται με τον καλύτερο τρόπο σε δύο αντίγραφα από το ιερό της Αφροδίτης στο Δαφνί και το αντίστοιχο στην Βόρεια κλιτύ της Ακρόπολης, και σε δύο ακόμη ρωμαϊκά αντίγραφα, στο Ηράκλειο και το Παρίσι.

Άλλος είναι ο αγαλματικός τύπος της Αφροδίτης Doria Pamphilj<sup>5</sup>(πιν. 1, εικ. 3), γνωστό από τουλάχιστον τέσσερα ρωμαϊκά αντίγραφα, που συχνά αποδίδεται στον Αγοράκριτο και χρονολογείται στα 420 π.Χ.. Επιπλέον, ο αγαλματικός τύπος της Αφροδίτης Borghese<sup>6</sup>(πιν. 1, εικ. 4), γνωστή και ως Ήρα Borghese είναι γνωστή από τουλάχιστον δύο αντίγραφα και χρονολογείται στα 410 π.Χ.. Τέλος, ο αγαλματικός τύπος της Αφροδίτης Valentini<sup>7</sup>(πιν. 2, εικ. 5), γνωστή και ως Valentini Αριάδνη, είναι γνωστή από τουλάχιστον επτά ρωμαϊκά αντίγραφα και χρονολογείται στα 400 π.Χ.

Απ' όλα τα παραπάνω γλυπτά, η Doria Pamphilj είναι πολύ κοντά στυλιστικά στον τύπο της ανακεκλιμένης Αφροδίτης(πιν. 2, εικ. 6) από το ανατολικό αέτωμα του

---

<sup>3</sup> Βερολίνο, Staatliche Museen. Αρ.Ευρετηρίου: SK 1453. Stewart, 2012, σελ.273, σημ. με παλιότερη βιβλιογραφία 13, εικόνα 4

<sup>4</sup> Παρίσι, Μουσείο Λούβρου (ρωμαϊκό αντίγραφο). Αρ.Ευρετηρίου: Ma 414. Stewart 2012, 273

<sup>5</sup> Ρώμη, Palazzo Doria-Pamphili.Stewart 2012, 274

<sup>6</sup> Ρώμη, Museo Nazionale Romano. Αρ.Ευρετηρίου: 51. Stewart 2012, 275

<sup>7</sup> Castelgandolfo, Villa Papale (ρωμαϊκό αντίγραφο). Stewart 2012, 275

Παρθενώνα (μορφή Μ<sup>8</sup>), και συχνά αποδίδεται στον ίδιο γλύπτη, στον Αγοράκριτο. Ο τύπος της Borghese επηρεάζεται από το σχήμα που δημιουργείται στο ένδυμα της Αφροδίτης εν Κήποις-και τον τύπο της Αφροδίτης Valentini. Όλοι οι παραπάνω τύποι αποτελούσαν πηγή έμπνευσης για τους Αθηναίους γλύπτες των ελληνοιστικών χρόνων, αλλά ο συνδυασμός των τύπων Borghese και Valentini, με έναν λεπτό, πτυχωτό χιτώνα και ένα ογκώδες πλούσιο και βαρύ μάτιο, αποδείχθηκε ότι άσκησε σημαντική επιρροή στην πορεία της γλυπτικής των ελληνοιστικών χρόνων.

### **Αγαλαματικοί τύποι Αφροδίτης 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.**

#### **Πραξιτέλης**

Ο Πραξιτέλης και η καλλιτεχνική του δραστηριότητα αποτέλεσαν τομή στην ιστορία της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής, τόσο ως προς την τεχνοτροπία και την απόδοση, όσο και στην αντίληψη που διαμόρφωσε ως προς την κατανόηση του γυμνού αλλά και των γλυπτών γενικότερα.

Ο Πραξιτέλης ήταν γιος του Κηφισοδότου· η σταδιοδρομία του τοποθετείται μεταξύ του 375 και 335 π.Χ.. Υπήρξε ένας από τους πιο φημισμένους γλύπτες της Αρχαιότητας. Ο Πλίνιος μάλιστα, δηλώνει ότι ο Πραξιτέλης έγινε διάσημος κυρίως για τα μαρμάρινα γλυπτά του, αν και υπήρξε και χαλκοπλάστης<sup>9</sup>. Θεωρείται ο εισηγητής του γυναικείου γυμνού· για αιώνες, οι Έλληνες καλλιτέχνες είχαν αποφύγει την έκθεση του γυναικείου σώματος, εκτός από ειδικές περιπτώσεις, όπου απεικονίζονται εταίρες, μάγισσες και άλλες γυναίκες στις «παρυφές» της νομιμότητας.

Αν και η ελληνική τέχνη είχε κάνει τα πρώτα της βήματα μιμούμενη ανατολικά ειδώλια γυμνών θεοτήτων<sup>10</sup>, φαίνεται ότι γρήγορα ωρίμασε η αντίληψη που

---

<sup>8</sup> Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο. Αρ.Ευρετηρίου: 1816,0610.97. Choremi-Spetsieri 2004, 193, 91

<sup>9</sup> Πλάντζος 2013, 193: Πλίνιος, Φυσική Ιστορία 36.20

<sup>10</sup> Παραδειγματικά, το ειδώλιο γυναίκας από ελεφαντοστό στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (αρ. Ευρετηρίου 776). Χρονολογείται στο 730 π.Χ., και έχει κατασκευαστεί πιθανότατα από Έλληνα τεχνίτη. Βλέπουμε ότι υπάρχει η προσπάθεια να προσαρμόσουν τις ανατολικές επιρροές, όπως το θέμα της γυναικείας θεότητας ή θερααινίδας, στην τρέχουσα γεωμετρική αισθητική, δηλαδή με



προτιμούσε την γυναικεία μορφή καλυμμένη με περίτεχνα ενδύματα, γεγονός που συνέβαλε σημαντικά στην παγίωση της τεχνοτροπίας τόσο στην πλαστική όσο και στην αγγειογραφία. Παράλληλα, οι όποιες απεικονίσεις γυμνών γυναικών επιχειρούνται στην τέχνη πριν τον Πραξιτέλη, κυρίως στην αγγειογραφία, χαρακτηρίζονται από αδόκιμη αντιγραφή του ανδρικού σώματος, που αποτελούσε το ηγεμονικό παράδειγμα για τις ελληνικές εικαστικές τέχνες, και προφανή άγνοια της γυναικείας ανατομίας ή αδιαφορία της κατανόησής της.

Ο Πραξιτέλης εισάγει τον αγαλατικό τύπο της γυναικείας γυμνής μορφής με έμφαση στον αισθησιασμό και την ερωτική διάθεση. Η προτίμησή του για το μάρμαρο ενδεχομένως φανερώνει την προσπάθειά του να αποδώσει το γυναικείο σώμα εκμεταλλευόμενος το χρώμα και την υφή του υλικού, σε συνδυασμό ενδεχομένως με έναν ιδιαίτερο χρωματισμό. Η μελέτη των αρχαίων κειμένων, αλλά και των έργων του, δείχνει πως ο Πραξιτέλης επιχείρησε να ανανεώσει τον κλασικό ρεαλισμό με επινόηση νέων στάσεων για τις μορφές του, αλλά και νέων τρόπων επεξεργασίας της επιφάνειας των γλυπτών του.

### **Αφροδίτη της Κνίδου**

Σύμφωνα με τον Πλίνιο και πάλι, το διασημότερο έργο του Πραξιτέλη, ήταν το άγαλμα της Αφροδίτης για το ιερό της θεάς στην Κνίδα της Μικράς Ασίας<sup>11</sup>. Το μαρμάρινο πρωτότυπο δεν σώζεται, ο τύπος του όμως έχει αναγνωριστεί με σχετική βεβαιότητα σε αρκετά αντίγραφα των ρωμαϊκών χρόνων. Στις αρχές του 1<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., όπου η Ελλάδα ήταν υπό ρωμαϊκή κατάκτηση, η φήμη της Κνίδιας ήταν ήδη διαδεδομένη, καθώς γνωρίζουμε ότι ένας βασιλιάς της Δύσης θέλησε να αγοράσει το άγαλμα έναντι πολύ υψηλού ποσού. Επίσης, υπάρχουν ενδείξεις ότι το άγαλμα είχε

---

ραδινό σώμα, τριγωνικό άνω κορμό, κλπ. Στο συγκεκριμένο ειδώλιο, ο πόλος του ειδωλίου είναι διακοσμημένος με το κατ' εξοχήν ελληνικό διακοσμητικό θέμα, τον μαϊάνδρο. Το πιθανότερο είναι ότι τα ειδώλια αυτά δεν στέκονται ελεύθερα, αλλά αποτελούσαν διακοσμητικά επιθήματα ή λαβές χρηστικών αντικειμένων, όπως κατόπτρων.

<sup>11</sup> Πλίνιος Φυσική Ιστορία, 36.20

μεταφερθεί νωρίτερα σε διαφορετική τοποθεσία, προκειμένου να θαυμάζεται ανεμπόδιστα<sup>12</sup>.

Η Αφροδίτη ήταν η θεά των σαρκικών απολαύσεων και η Κνίδια Αφροδίτη του Πραξιτέλη, εισήγαγε έναν νέο τρόπο απεικόνισής της, δίνοντας έμφαση στο ερωτικό στοιχείο. Χρονολογείται μεταξύ 360 και 330 π.Χ., και τελευταία φορά εντοπίστηκε στο παλάτι του Λαύσου στην Κωνσταντινούπολη κατά την πρώιμη χριστιανική περίοδο και θεωρείται ότι καταστράφηκε από φωτιά εκεί το 476 π.Χ. .

Ο μεγάλος αριθμός αντιγράφων προδίδει ότι επρόκειτο για ένα δημοφιλές έργο της αρχαιότητας. Ενέπνευσε επίσης πολλούς καλλιτέχνες της Αναγέννησης στην Ιταλία και την Βόρεια Ευρώπη. Παρ' όλα τα αντίγραφα είναι αδύνατον να γνωρίζουμε τις λεπτομέρειες του αγάλματος · η μόνη λεπτομέρεια που μπορούμε να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα είναι το δεξί χέρι του αγάλματος<sup>13</sup> (πιν. 2, εικ. 7), με το οποίο η θεότητα καλύπτει την ηβική της χώρα, καθώς μας το αναφέρει ο Λουκιανός.

Η θεά εικονίζεται γυμνή, σε όρθια, άνετη στάση, ανασηκώνοντας από το έδαφος το ένδυμά της με το αριστερό χέρι, ενώ φέρει το δεξί στο ύψος του αιδοίου<sup>14</sup>. Μία υδρία που βρίσκεται στα αριστερά της μορφής, μισό-καλυμμένη από το πεσμένο ένδυμα της θεάς, δηλώνει ότι η Αφροδίτη μόλις έχει ολοκληρώσει το λουτρό της και ετοιμάζεται να ντυθεί. Ο Λουκιανός ισχυρίζεται ότι έχει ένα ελαφρό χαμόγελο, μέσα από το οποίο διακρίνονται τα δόντια της, κάτι που δεν επιβεβαιώνεται όμως από τα περισσότερα αντίγραφα.

Παραδειγματικά, σχετικά με τις διαφορές που μπορούμε να συναντήσουμε ανάμεσα στα αντίγραφα της Κνίδιας Αφροδίτης, μπορούμε να αναφέρουμε και το κεφάλι Leconfield<sup>15</sup> (πιν. 2, εικ. 8). Στην συγκεκριμένη εκδοχή της Κνίδιας Αφροδίτης το πρόσωπο της θεάς αποδίδεται απόλυτα οβάλ, με χωρίστρα στην μέση, και βοστρύχους να κατευθύνονται προς τα αυτιά εκατέρωθεν του προσώπου, με αποτέλεσμα να σχηματίζεται ένα τρίγωνο στο πρόσωπο της θεάς, κάτι που δεν είναι συνηθισμένο όπως προκύπτει από άλλα αντίγραφα.

---

<sup>12</sup> Havelock 1981, σ.4

<sup>13</sup> Αντίγραφο Βατικανού. Richter 1950, fig. 668

<sup>14</sup> Καλτσάς & Δεσπίνης 2007, 35

<sup>15</sup> Μουσείο του Petworth. Ap. Ευρετηρίου: 73. Smith, 1991, fig 104

Η επιφάνεια<sup>16</sup> της Αφροδίτης συνδυάζεται με το ηδονοβλεπτικό τόνο του έργου· ο θεατής μπαίνει στην θέση εκείνου που βλέπει κάτι το απαγορευμένο, αλλά ταυτόχρονα επιθυμητό. Η απόδοση του γυναικείου σώματος από τον Πραξιτέλη γίνεται με ανατομική ακρίβεια και ρεαλιστική διάθεση και ταυτόχρονα με αφαιρετικότητα όσον αφορά τα επίμαχα σημεία της γυναικείας ανατομίας, προσφέροντας έτσι μία επίφαση διακριτικότητας.

Η κίνηση των χεριών της μορφής, αλλά και η συστροφή του κορμού προσκαλεί τον θεατή να περιεργαστεί το γλυπτό από όλες τις πλευρές. Σύμφωνα μάλιστα με μια με μεταγενέστερη πηγή<sup>17</sup>, η οπίσθια όψη του γλυπτού ήταν για πολλούς η δημοφιλέστερη. Η προσπάθεια του Πραξιτέλη να επιτύχει την ρεαλιστική απόδοση του γυμνού, αλλά και οι ερωτικές συνδηλώσεις του έργου του, αναδεικνύονται και από την πληροφορία ότι η εταίρα Φρύνη, ερωμένη του γλύπτη, υπήρξε το μοντέλο του συγκεκριμένου, αλλά και άλλων γλυπτών του<sup>18</sup>.

Ως μνημείο η Κνίδια Αφροδίτη του Πραξιτέλη αποτέλεσε πρότυπο γυναικείας ομορφιάς στον αρχαίο κόσμο και άσκησε τεράστια επίδραση στο έργο των συγχρόνων του, αλλά και μεταγενέστερων καλλιτεχνών. Ως μνημείο, το γλυπτό ταυτίστηκε με την πόλη της Κνίδου και χρησιμοποιήθηκε ως σύμβολό της σε νομίσματα της Ρωμαϊκής περιόδου. Τα νομίσματα από την Κνίδα, παρουσιάζουν την μορφή να στέκεται στο δεξί πόδι ενώ λυγίζει ελαφρά το αριστερό και παρουσιάζεται κατ' ενώπιον. Σε κόσμημα όπως από την Κιλικία ( στο Tarsus), κατά το 235-238 κομμένα από τον Μάξιμο, το πρόσωπό της είναι σε  $\frac{3}{4}$ . Πάντως, επιβεβαιωνόμαστε ότι το άγαλμα είναι στραμμένο προς τον θεατή, και όχι προς κάποια άλλη κατεύθυνση.

Είναι πολύ σημαντικό να αναφέρουμε, ότι αν και ο Πραξιτέλης φαίνεται να λειτούργησε εναντίον της μετριοπάθειας της εποχής του, και του έντονου συντηρητισμού ως προς την απεικόνιση της γυμνότητας του γυναικείου σώματος, είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι αυτό αφορά αυστηρά τον ελλαδικό χώρο, αν

---

<sup>16</sup> Θεία αποκάλυψη στα μάτια των πιστών

<sup>17</sup> Λουκιανού, Έρωτες, 13-14

<sup>18</sup> Αθηναίου, Δειπνοσοφισταί, 13.590

πάρουμε υπόψιν μας τον θρόνο Ludovisi<sup>19</sup>, το αριστερό θραύσμα με γυναικεία μορφή, όπου είναι μία γυμνή αυλήτρια που υποδέχεται την αναδυόμενη Αφροδίτη(πιν. 3, εικ. 9). Επιπλέον, το μοτίβο της γυναίκας να διακόπτεται την ώρα του λουτρού, ήταν ήδη γνωστό από την αγγειογραφία του 7<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά εδώ ο Πραξιτέλης εισάγει το στοιχείο ενός τρίτου προσώπου σε μία τόσο προσωπική στιγμή που δεν είδε τυχαία, αλλά αντίθετα παρατηρεί<sup>20</sup>.

Τέλος, αφού αναγνωρίσαμε την καινοτομία του Πραξιτέλη, θα ήταν ενδιαφέρον να εντοπίσουμε και τις ρίζες της· σύμφωνα με την Nanette Salomon<sup>21</sup>, αν και αυτήν την εποχή υπάρχει έντονη επίδραση από την Ανατολή, σίγουρα δεν μπορούμε να μιλήσουμε για αντιγραφή. Στην Ανατολή, η Αφροδίτη εμφανίζεται να δίνει έμφαση στην σεξουαλικότητά της μέσω της γυμνότητας, εδώ όμως ο Πραξιτέλης μέσω αφενός της έλλειψης των λεπτομερειών των επίμαχων σημείων του σώματός της και αφ' ετέρου με το ένδυμα που βρίσκεται δίπλα της, προσθέτει ένα θρησκευτικό υπόβαθρο αντί για σεξουαλικό, σε αντίθεση με την Ανατολή.

Επιπροσθέτως, υπήρχε και η άποψη ότι η απεικόνιση της Αφροδίτης γυμνή, αποτελεί απόρροια των ανδρικών γυμνών γλυπτών της Υψηλής Κλασικής εποχής, με αυτήν την άποψη να έρχεται δεύτερη.

Σύμφωνα με τον Πλίνιο αλλά και τον Κικέρωνα<sup>22</sup>, ο Πραξιτέλης μαζί με το γνωστό άγαλμα της Αφροδίτης, έκανε κι ένα ακόμη αφιερωμένο στην ίδια θεά αλλά με ρούχα· επειδή όμως το γυμνό δεν έγινε αποδεκτό από την Κω<sup>23</sup>, γι' αυτό βρέθηκε στην Κνίδα. Το άγαλμα από την Κω στην συνέχεια συσχετίστηκε με ένα άγαλμα της συλλογής Richelieu<sup>24</sup> που φέρει μια αμφίβολη γνησιότητα ελληνική επιγραφή στην βάση του, η οποία αποδεικνύει ότι ο κιβδηλοποιός γνώριζε τα ανεκδοτολογικά στοιχεία που αναφέρει ο Πλίνιος.

---

<sup>19</sup>Powers 1923, 102-106: Χρονολογείται στα 460π.Χ. Είναι από μάρμαρο Θάσου και βρέθηκε το 1887 κατά την διάρκεια δημόσιων εργασιών στην Villa Ludovisi, από όπου πήρε και το όνομά του ο θρόνος. Σήμερα στο Museo Nazionale delle Terme στην Ρώμη. Αρ. Ευρετηρίου: 85702

<sup>20</sup> Azoosian 1996, 103

<sup>21</sup> Salomon 1997, 200

<sup>22</sup> De oratore 2,5

<sup>23</sup> Corso 2007, 9

<sup>24</sup> Λουβρο, Παρίσι. Αρ. Ευρετηρίου: MR 374 = MA 366

Αν θέλουμε να ερευνήσουμε περεταίρω γιατί η Κως επέλεξε το ντυμένο άγαλμα, θεωρώ είναι σημαντική η αναφορά στην Llewellyn-Jones, η οποία προτείνει ότι οι γυναίκες της Αρχαίας Ελλάδας φορούσαν ένα ένδυμα κάλυψης της κεφαλής τους, αντίστοιχο της σύγχρονης μπούρκας, έχοντας έτσι μία ηθική και αγνή διάσταση, το οποίο το αφαιρούσαν από επάνω τους μόνο όταν βρίσκονταν με τον σύζυγό τους ή στο κλειστό περιβάλλον της οικογένειας. Παρ' όλα αυτά πρόκειται για μία θέση που μέχρι στιγμής δεν έχει υποστηριχθεί αρκετά από τον επιστημονικό κύκλο.

Σύμφωνα με τον Πausanία<sup>25</sup>, στην θεά Αφροδίτη αναφερόταν η επίκληση στην θεά «Εύπλοια», και μάλιστα αναφέρει ότι είναι συνώνυμη με την Κνίδια. Η άμεση σχέση της Αφροδίτης με την θάλασσα στην Κνίδο είναι γνωστή από τις αρχές της αρχαϊκής περιόδου, αλλά επιβεβαιώνεται και από νόμισμα της Κνίδου από τα τέλη της κλασικής περιόδου, όπου δίπλα από το εικονιζόμενο κεφάλι της θεάς Αφροδίτης, εμφανίζεται η πλώρη ενός πλοίου.

Πολλοί γλύπτες επηρεάστηκαν από την Κνίδια Αφροδίτη του Πραξιτέλη, με σημεία αναφοράς κυρίως στην περίτεχνη κόμμωση, αλλά και τον ευρηματικό τρόπο απόδοσης της γυμνότητας που επινόησε ο Πραξιτέλης □ ανάμεσα στα πολλά παραδείγματα γλυπτών που ακολουθούν τον απόηχο της Αφροδίτης της Κνίδου, είναι η Αφροδίτη του τύπου του Καπιτωλίου, η Αφροδίτη Medici, η Αφροδίτη της Μήλου και η Αφροδίτη της Κάπουα. Από αυτήν την κατηγορία, τέλος, δεν μπορεί να λείπει η Αφροδίτη της Arles, θεωρείται αντίγραφο από γνήσιο έργο του Πραξιτέλη.

### **Αφροδίτη του «τύπου του Καπιτωλίου»**

Η κληρονομιά του Πραξιτέλη είναι εμφανής στην ελληνιστική εποχή, ιδίως στους γυναικείους αγαλματικούς τύπους, πολλοί από τους οποίους αναβιώνουν ή αναπλάθουν την διάσημη Κνίδια. Μία παραλλαγή του πραξιτέλειου έργου αναγνωρίζεται σε μία Αφροδίτη που αντιγράφεται πολλές φορές κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους: πρόκειται για τον λεγόμενο «τύπο Καπιτωλίου», που εμφανίζεται και σε άλλες παραλλαγές.

---

<sup>25</sup> Corso 2007, 24

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τον τύπο του Καπιτωλίου, είναι το γλυπτό που βρέθηκε στην Ρώμη μεταξύ του διαστήματος 1670 και 1676<sup>26</sup> (πιν. 3, εικ. 10). Τοποθετείται από τον W.Fuchs<sup>27</sup> μεταξύ 150-120, λόγω της κλασικιστικής απόδοσης του κεφαλιού και της αισθησιακής γυμνότητας. Είναι από παριανό μάρμαρο. Με το αριστερό χέρι καλύπτει το αιδοίο της. Ενδιαφέρον είναι ότι παρουσιάζεται νεότερη από την Κνίδια Αφροδίτη. Τα άφθονα μαλλιά της είναι πιασμένα με έναν εντυπωσιακό τρόπο και το αγγείο στα αριστερά της είναι ψηλό και λιγνό. Η γυμνότητα, η στάση, και το χέρι που καλύπτει, παρουσιάζουν απίστευτες ομοιότητες με την Κνίδια Αφροδίτη.

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε, ότι εν αντιθέσει με την Κνίδια Αφροδίτη, η Αφροδίτη του Καπιτωλίου παρουσιάζει μία ρεαλιστική ανατομία, δημιουργώντας και πάλι μια αίσθηση ηδονής, και παραμένοντας στο πλαίσιο του πλατωνικού ιδεαλισμού.<sup>28</sup>

Ο Οβίδιος αναφέρει ότι στην περιοχή όπου βρέθηκε το άγαλμα, υπήρχαν διάφορα μνημεία και περιγράφει λεπτομερώς μια Αφροδίτη, του μεγαλύτερου γιου του Πραξιτέλη, του Κηφισόδοτου του νεότερου, την οποία ταυτίζουμε με το πρωτότυπο άγαλμα του Καπιτωλίου.

Ανάμεσα σε όλες τις παραλλαγές, υπάρχουν κάποιες βασικές ομοιότητες: χαρακτηριστικό του τύπου είναι η περίτεχνη κόμμωση της θεάς, που κορυφώνεται στο επάνω μέρος της κεφαλής, σε έναν μεγάλο κόμπο, καλύπτει όμως με ογκώδεις πλοκάμους και τον αυχένα. Η θεά εικονίζεται πριν ή μετά το λουτρό, όπως και η Κνίδια, γι' αυτό και τα πιστότερα αντίγραφα του τύπου έχουν και μία υδρία δίπλα της, και εντελώς γυμνή προστατεύοντας από τα μάτια του θεατή το στήθος της με το δεξί χέρι και με το αριστερό την ηβική χώρα.

Βάσει του παραδείγματος της Αφροδίτης του τύπου του Καπιτωλίου από την Ρώμη, το μάτιο της Αφροδίτης είναι πεσμένο πάνω στην υδρία, χωρίς να έρχεται σε επαφή με το χέρι της, όπως συμβαίνει με το αντίστοιχο παράδειγμα από την Κνίδια Αφροδίτη του Βατικανού, με αποτέλεσμα να τονίζεται περισσότερο η γυμνότητα της θεάς και να μην υπάρχει τόσο έντονα η αίσθηση της έκπληξης και της αμηχανίας που

---

<sup>26</sup> Ρώμη, Capitoline Museum. Αρ. Ευρετηρίου: 409. Havelock 1981, εικ.18

<sup>27</sup> Havelock 1981, 75

<sup>28</sup> Corso 2007, 46

έχει η Αφροδίτη της Κνίδου όταν αντιλαμβάνεται ενοχλητικούς παρατηρητές σε μία τόσο προσωπική της στιγμή. Επιπλέον, η Αφροδίτη του τύπου του Καπιτωλίου από την Ρώμη, αποδίδεται με πιο νατουραλιστικό τρόπο, με αποτέλεσμα να τονίζεται και η σεξουαλική της ιδιότητα.

### **Αφροδίτη τύπου Arles**

Σε άλλες δημιουργίες, η Αφροδίτη εικονίζεται μισοντυμένη, τυλιγμένη στο κάτω μέρος του σώματός της με μάτιο. Η Αφροδίτη της Αρλ, από την ομώνυμη πόλη της Γαλλίας, μοιάζει να αντιγράφει μία πρόιμη ελληνιστική Αφροδίτη· πολλοί μελετητές την θεωρούν αντίγραφο έργου του ίδιου του Πραξιτέλη. Κατά καιρούς, μάλιστα, έχει θεωρηθεί ότι τόσο η Αφροδίτη Arles όσο και η Capua, είναι πρωιότερες της Αφροδίτης της Κνίδου, και αποτελούν σταθμό στην καλλιτεχνική ωρίμανση της απόλυτης γυναικείας γυμνότητας<sup>29</sup>.

Η Αφροδίτη Arles, καταγράφεται από τον Δελιβορριά ως η πρωιότερη απεικόνιση του θέματος της ημίγυμνης γυναικείας μορφής<sup>30</sup>. Πραξιτελική επινόηση θεωρείται επίσης και η παρουσία στηρίγματος δίπλα σε ελεύθερη αγαματική μορφή<sup>31</sup>, απαραίτητο συμπλήρωμα της σύνθεσης.

Βρέθηκε σε πολλά κομμάτια μέσα στο ρωμαϊκό θέατρο της πόλης Άρλ, και υποβλήθηκε σε αποκατάσταση από τον François Girardon,<sup>32</sup> ο οποίος προκειμένου να ενισχύσει την άποψη ότι επρόκειτο για άγαμα της θεάς του Έρωτα, πρόσθεσε και κάποια στοιχεία για τα οποία δεν υπήρχαν ενδείξεις ότι υφίσταντο, όπως ένα μήλο στο δεξί της χέρι για αναφορά στην κρίση του Πάριδος, και στο αριστερό χέρι μία ασπίδα όπου η θεά θα κοιτούσε το ίνδαμα της. Σήμερα το άγαμα βρίσκεται στο

---

<sup>29</sup> Smith 1991, 81

<sup>30</sup> Rolley 1999, 140, 143

<sup>31</sup> Künzl 1968, 16-18

<sup>32</sup> François Girardon(1628-1715): Ο πιο αντιπροσωπευτικός γλύπτης που ανέλαβε μεταξύ άλλων την διακόσμηση με γλυπτά τις Βερσαλλίες. (λήμμα Encyclopaedia Britannica)

Μουσείο του Λούβρου<sup>33</sup> (πιν. 3, εικ. 11) ενώ αντίγραφο του υπάρχει στο δημοτικό κτίριο της πόλης Άρλ.

Το άγαλμα έχει ύψος 1,9 μέτρα, και είναι κατασκευασμένο από μάρμαρο Υμηττού. Θεωρείται αντίγραφο της Αφροδίτης των Θεσπιών, γνήσιο έργο του Πραξιτέλη<sup>34</sup>, που μάλλον του το είχε παραγγείλει η ερωμένη του Φρύνη<sup>35</sup>. Το στυλ του Πραξιτέλη, μπορεί εύκολα να εντοπιστεί στο περίτεχο κεφάλι της Αφροδίτης, που μας παρουσιάζει μία καλλιτεχνική σύνδεση με την Αφροδίτη της Κνίδου.

Το έργο με τα δύο χέρια σήμερα πρόσθετα σε υποθετικές στάσεις, βρίσκεται εγγύτερα στον τύπο της μισοντυμένης Αφροδίτης του 3<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., που συχνά απαντά και σε έργα μικροτεχνίας. Σημαντικό είναι εδώ να αναφέρουμε ότι μακρινός απόγονός της είναι η Αφροδίτη της Μήλου, που αναλύεται εκτενώς παρακάτω.

### **Γυναικεία κολοσσική κεφαλή με ένθετα μάτια**

Η συγκεκριμένη κεφαλή<sup>36</sup> (πιν. 3, εικ. 12) μαζί με τον λαιμό έχει ύψος 0,355 μέτρα, από τα οποία το ύψος του προσώπου ανέρχεται στα 0,235 μέτρα, και βρέθηκε κατά την ανασκαφή για το νέο Μουσείο της Ακρόπολης. Είναι κατασκευασμένη από παριανό μάρμαρο και το πρόσωπο είναι σημαντικά φθαρμένο □ σπασμένα είναι το πάνω βλέφαρο και το φρύδι του αριστερού ματιού, η μύτη, το στόμα, το σαγόني, μικρό τμήμα από τον λοβό του αριστερού αυτιού και τριγωνικό τμήμα στον λαιμό. Επιφανειακές αποκρούσεις υπάρχουν στο δεξιό μάγουλο και κατά τόπους στους βοστρύχους, ιδιαίτερα στο αριστερό μέρος ανάμεσα στις δύο ταινίες. Στην περιοχή του δεξιού ματιού είναι σαφές ότι οι βλάβες προκλήθηκαν από οξύ εργαλείο, ίσως από βελόνι.

Η κεφαλή που στηριζόταν πάνω σε λαιμό εύσαρκο με δηλωμένο στο πάνω μέρος τον «δακτύλιο της Αφροδίτης», έχει πρόσωπο στρογγυλό και πλατύ. Κάτω από τα

---

<sup>33</sup> Παρίσι, Μουσείο Λούβρου, Δωμάτιο 31, Αρ. Ευρετηρίου: MA 439 & MR 365. Καλτσάς & Δεσπίνης 2007, 45

<sup>34</sup> Martinez 2007, 46

<sup>35</sup> Ridway 1973, 147

<sup>36</sup> Αθήνα, Α' Εφορία Ακροπόλεως. Αρ. Ευρετηρίου: NMA 200. Αδημοσίευτο. Καλτσάς & Δεσπίνης, 2007, 117-118



τοξωτά φρύδια, που τονίζονται με χαμηλό ανάγλυφο έξαρμα, και σε μικρή απόσταση είναι τοποθετημένα στις κόγχες τα μάτια, μακρόστενα σαν μισόκλειστα, με πλατιά τα πάνω βλέφαρα και καμπυλωμένα προς τις εξωτερικές γωνίες τα κάτω. Είχαν ένθετους τους βολβούς, όπως μαρτυρούν οι οπές. Στο αριστερό μάτι, σώζεται στο βάθος τμήμα από τον μαρμάρινο βολβό, στο μέσον του οποίου διατηρείται σε βαθύτερο επίπεδο η βάθυνση για την ίριδα. Το μέτωπο διαθέτει μικρό φούσκωμα στην μέση, ενώ η μύτη είναι σχεδόν ολόκληρη σπασμένη.

Η σάρκα του προσώπου είναι πολύ καλά πλασμένη, με μαλακές μεταβάσεις, που αναδεικνύουν τα επιμέρους χαρακτηριστικά, και η επιδερμίδα είναι πολύ καλά στιλβωμένη<sup>37</sup>. Τα αυτιά καλύπτονται στο πάνω μέρος από βοστρύχους, και οι έλικες σχηματίζονται σαν κορδόνια με καμπύλη ράχη και χωρίζονται με αύλακα από τον αντιέλικα.

Ενδιαφέρον στοιχείο της κεφαλής είναι η κόμμωσή της, η οποία, σε αντίθεση με το πρόσωπο, διατηρείται σχεδόν ανέγγιχτη. Μπροστά, οι κυματιστοί βοστρύχοι, με χωρίστρα στην μέση, πέφτουν προς τα πλάγια, αφήνοντας το μέτωπο σαν τριγωνικό πεδίο □ πίσω τυλίγονται σε κότσο. Οι μπροστινοί βόστρυχοι είναι λαξευμένοι σε διαφορετικά επίπεδα: λεπτότεροι στο μέτωπο και στους κροτάφους, βαραίνουν και γίνονται πιο ογκώδεις όσο πλησιάζουν προς τα αυτιά όπου, με έναν ελιγμό, φέρονται προς τα πίσω. Τους συγκρατεί διπλή ταινία που τα δύο άκρα της συγκλίνουν προς τον αυχένα □ εκεί οι βόστρυχοι διπλώνονται, τυλίγονται και δένονται σε κότσο. Η ροή τους συνεχίζεται ανάμεσα στις ταινίες, όπου οι ανώτεροι έχουν κατεύθυνση προς τα κάτω, ενώ οι πλάγιοι κατευθύνονται λοξά προς τα πίσω και εκεί γίνονται σταδιακά όλο και πιο αδρούι. Στον κότσο αποδίδονται με εντελώς χονδροειδή τρόπο, και ξεχωρίζουν με τρυπανιές την μία κοντά στην άλλη. Στις πλαϊνές πλευρές, στο σημείο που συναντιούνται οι ταινίες, έχει ανοιχτεί μικρή οπή με το τρυπάνι, ίσως για την προσθήκη μικρού κοσμήματος ή για την συγκράτηση μεταλλικών ελασμάτων, με τα οποία καλύπτονταν πιθανώς οι ανάγλυφες ταινίες.

Αυτή η κόμμωση απαντά σε κεφαλές αγαλματικών τύπων του Πραξιτέλη<sup>38</sup>, όπως στην κεφαλή αντιγράφου της Αφροδίτης Arles<sup>39</sup> (πιν. 4, εικ. 13), αντιγράφου από τα

---

<sup>37</sup> Βιβλιοδέτης 2007, 116

<sup>38</sup> Τριάντη 2007, 119

<sup>39</sup> Arles, Musee de l'Arles et de la Provence antiques. Ap. Ευρετηρίου: FAN 92.00405. Καλτσάς & Δεσπίνης 2007, 121

τέλη του 1<sup>ου</sup> αιώνα μ.Χ., μιας πρώιμης δημιουργίας του καλλιτέχνη στην κεφαλή της Κνίδιας Αφροδίτης, έργο της ωριμότητάς του.

## Αγαλματικοί τύποι της Αφροδίτης στην ελληνιστική περίοδο εκτός από την Αφροδίτη της Μήλου

Μετά από αυτά τα παραδείγματα του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> αιώνα, η δραστηριότητα των γλυπτών φαίνεται να μειώνεται δραστικά. Μιλώντας για τις αρχές των ελληνιστικών χρόνων, το μόνο σωζόμενο αυτόνομο άγαλμα Αφροδίτης, προέρχεται από το νεκροταφείο από το Δαφνί<sup>40</sup> (πιν. 4, εικ. 14). Πρόκειται για ένα σύνταγμα χαμηλής σχετικά ποιότητας, Αφροδίτης με Έρωτα, αλλά με ιδιαίτερο ενδιαφέρον τεχνοτροπικά και τεχνικά. Το γεγονός ότι αποτελεί την μοναδική αναφορά στην γλυπτική της Αφροδίτης των πρώιμων ελληνιστικών χρόνων στην Αθήνα, μπορεί να σημαίνει ότι η αποκωδικοποίησή του συνεπάγεται με την ανάγνωση και γνωριμία μιας συγκεκριμένης εποχής.

Πρόκειται για ένα αναθηματικό γλυπτό ως προς την τεχνική του, η πίσω πλευρά του είναι σχεδόν εξ'ολοκλήρου μη δουλεμένη. Επιπλέον, παρ'όλο που έχει σμιλευτεί κυκλικά, τυπολογικά μοιάζει περισσότερο με υψηλό ανάγλυφο, παρόλο που είναι πολύ μεγάλο για να προσαρμοστεί σε κάποιες από τις εσοχές της περιοχής. Το μέγιστο βάθος ανέρχεται μόλις στα 18,5 εκατοστά, σχεδόν στα μισά απ'ότι θα περιμέναμε.

Ως προς την μορφή του, όχι μόνο οι δύο μορφές είναι τοποθετημένες παρατακτικά, αλλά επίσης και οι δύο υιοθετούν την στάση με έντονη προβολή του ισχίου του στηρίζοντος σκέλους, μία τεχνική χαρακτηριστική του 4<sup>ου</sup> και 3<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., που έχει ως στόχο να «εξομαλύνει» την σύνθεση. Επίσης, και οι δύο μορφές γέρνουν ελαφρά προς τα μέσα, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένας κεντρικός άξονας μεταξύ του δεξιού ποδιού του Έρωτα και του πτυχωτού ιματίου της θεάς που κρέμεται κάθετα πάνω από το αριστερό της πόδι □ αυτή η στάση των μορφών προδίδει και την στενή τους σχέση.

Ως προς την απόδοση, η θεά φοράει λεπτό ποδαρή χιτώνα με υψηλή ζώνη, και ένα ογκώδες μιάτιο που χύνεται από την αριστερή μασχάλη και πάνω από τον αριστερό ώμο, διαγωνίως καταλήγει στον δεξιό γοφό, και από εκεί στο αριστερό χέρι. Ο ρουχισμός μας θυμίζει την μόδα του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., όπως της Αφροδίτης Borghese.

---

<sup>40</sup> Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Αρ. Ευρετηρίου: 1599. Stewart 2012, 280

Το επόμενο άγαλμα που θα αναφέρω είναι αυτό της Αφροδίτης Ηγεμόνης του Δήμου<sup>41</sup> (πιν. 4, εικ. 15), που βρέθηκε σε έναν πύργο του μετά-ερούλειου τείχους το 1933, και αρχικά θεωρήθηκε πορταίτο της Βασίλισσας Στρατονίκης της Περγάμου, συζύγου του Αττάλου του 2<sup>ου</sup>. Την λύση στο πρόβλημα της ταυτοποίησης, έφερε ο Harisson, στα τέλη της δεκαετίας του '80, μετά από έναν ελληνιστικό ενεπίγραφο βωμό αναφερόμενος στην θεά, ο οποίος ανακαλύφθηκε κατά τις ανασκαφές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ως αποτέλεσμα των σιδηροδρομικών έργων στην περιοχή του Πειραιά. Ο βωμός που πιστοποιεί την Αφροδίτη ως θεά Ηγεμονία, ή οδηγό, συνήθων χρονολογείται μεταξύ 210-190 π.Χ., εξαιτίας της αναφοράς του άρχοντα Διόνυσου.

Ως προς το γλυπτό, το δεξί χέρι της θεάς είναι τοποθετημένο με εντυπωσιακό τρόπο πάνω στον μηρό της, δημιουργώντας την αίσθηση μιας ηγεμονικής κυριαρχίας. Φοράει ζωσμένο ψηλά χιτώνα, πολύ προσεκτικά δουλεμένο, ιμάτιο, και υποδήματα αρκετά συντηρητικά. Ο χιτώνας, δίνει έμφαση στο στήθος, την κοιλιακή χώρα και το αιδούο της, τα οποία περικλείει αισθησιακά. Το κεφάλι της δεν σώζεται, έχουμε όμως 7 τύπους που προέρχονται από το συγκεκριμένο γλυπτό, και όλοι τοποθετούν το κεφάλι με ελαφριά κλίση προς τα αριστερά, και οι πέντε απ' αυτούς, έχουν κόμμωση αντίστοιχη με αυτήν της Αφροδίτης της Κνίδου. Παρ' όλο που η θεά προτάσσει μπροστά το στήθος, το δεξί γόνατο και το δεξί πόδι (δεν σώζεται), το υπόλοιπο σώμα της απλώνεται σε διαφορετικό επίπεδο, εικόνα στην οποία συμβάλλει και ο τρόπος με τον οποίο χύνεται το ιμάτιό της.

Στις ανασκαφές του 1934 στην Αγορά, βρέθηκε σύνταγμα Αφροδίτης με Έρωτα στον ώμο της, ένα αντίγραφο μισοτελειωμένο Άρη τύπου Borghese<sup>42</sup>, δύο ακόμη γυναικεία αγάλματα, ένα αρχαϊστικό γυναικείο κεφάλι από στήριγμα αγάλματος και ένα γυναικείο κεφάλι.

Μελετώντας το σύνταγμα της Αφροδίτης με τον Έρωτα<sup>43</sup> (πιν. 4, εικ. 16), ανακαλύπτουμε ότι, ο τρόπος με τον οποίον δημιουργούνται οι πτυχώσεις στο ιμάτιο της θεάς, μοιάζει πολύ με αυτόν στο αντίστοιχο σύνταγμα Αφροδίτης και Έρωτα από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο □ από αυτήν την διαπίστωση προκύπτει και η χρονολόγηση στα 150-50 π.Χ., δηλαδή από το γεγονός ότι τα δύο συντάγματα προέρχονται μάλλον από το ίδιο εργαστήριο. Ο γλύπτης με δεξιοτεχνία τον τρόπο που

<sup>41</sup> Αθήνα, Μουσείο Αγοράς. Αρ.Ευρετηρίου: S 378. Stewart 2012, 290+291

<sup>42</sup> Αθήνα, Μουσείο Αγοράς. Αρ. Ευρετηρίου: S 475

<sup>43</sup> Αθήνα, Μουσείο Αγοράς. Αρ.Ευρετηρίου: S 473. Stewart 2012, 300+301

χύνεται το μάτιο του τύπου της Αφροδίτης Valentini με εξέχον αριστερό πόδι, μοτίβο που μας θυμίζει την Αφροδίτη Ουρανία. Επιπλέον, ο κορμός του δέντρου σε συνδυασμό με την στάση της ανακάλυψης, εμπνευσμένα από το μοτίβο της Αφροδίτης στους κήπους όπως γνωρίζουμε από τα αντίγραφα της, δημιουργούν μια εκπληκτική καλαισθησία. Είναι ενδεδυμένη με λεπτό, σχεδόν διάφανο χιτώνα και ογκώδες μάτιο □ ο χιτώνας ζώνεται ψηλά, κάτω από το στήθος της, αποκαλύπτει τον κορμό της, αλλά παράλληλα καλύπτει τους ώμους, με πολλαπλές πτυχώσεις.

Τέλος, σε αυτήν την σύντομη εισαγωγή με αγαλματικούς τύπους της Αφροδίτης από την Αθήνα, θα παρουσιάσω ένα αγαλματίδιο της θεάς<sup>44</sup> (πιν. 5, εικ. 17), με την μορφή να είναι όρθια και πλήρως ενδεδυμένη. Ίσως στο κάτω μέρος του αγάλματος να υπήρχε ένας έρωτας ή ζεύγος πτηνών, ανασκαφικά ευρήματα της περιοχής. Το συγκεκριμένο γλυπτό βρέθηκε κοντά στο Θησείο το 1904. Όπως και στο σύνταγμα προηγουμένως, ο δημιουργός φαίνεται να επηρεάζεται από την Αφροδίτη Valentini, και έμμεσα υπάρχουν αναφορές στην Αφροδίτη Ουρανία, αλλά η στάση της και η δυναμική της μας θυμίζουν την Νίκη της Σαμοθράκης και την Αφροδίτη της Μήλου, ως προς τον τρόπο που ο γλύπτης τοποθετεί το μάτιο, δημιουργώντας περίτεχνα βαθιές οριζόντιες πτυχώσεις. Όλα τα παραπάνω στοιχεία μας οδηγούν στην χρονολόγηση του γλυπτού στα μέσα του 2<sup>ου</sup> αιώνα.

## **Η λεγόμενη Αφροδίτη του Δοιδάλα**

Ένας άλλος τύπος γυμνής Αφροδίτης, μισοκαθισμένης με έντονη συστροφή του κορμού και της κεφαλής, σώζεται σε αρκετά ρωμαϊκά αντίγραφα. Αποδίδεται συχνά σε κάποιον γλύπτη Δοιδάλα<sup>45</sup> (πιν. 5, εικ. 18), ενδεχομένως όμως το όνομα αυτό να αποτελεί παραφθορά του λατινικού κειμένου που παραδίδει ο Πλίνιος, όπου αναφέρεται μια «λουόμενη Αφροδίτη»<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Αρ. Ευρετηρίου: 2585. Stewart 2012, 309

<sup>45</sup> Εθνικό Μουσείο Ρώμης (αντίγραφο). Αρ. Ευρετηρίου: 108 509. LIMC 2 “Aphrodite”, 1018

<sup>46</sup> Πλίνιος, Φυσική Ιστορία, 36.35

Υπάρχει βέβαια και η άποψη ότι γύρω στο 264 π.Χ., όταν βασιλιάς της Βιθυνίας ήταν ο Νικομήδης, ζήτησε από την Κνίδα την Αφροδίτη έναντι μεγάλου ποσού κάτι που η Κνίδος δεν το δέχτηκε· έτσι, έδωσε τα ηνία σε έναν τοπικό γλύπτη, τον Δοιδάλα, να παρουσιάσει έναν νέο τύπο γυμνής, λουόμενης Αφροδίτης. Το πιο πιθανόν είναι, η επιθυμία του γλυπτού της Κνίδου, να σχετίζεται με την ιδιότητά της ως Εύπλοια.

Η ρεαλιστική απόδοση της γυναικείας σάρκας, σε απόλυτη εκκοσμίκευση της κατά τα άλλα απρόσιτης θεάς, προσδίδει ένα νέο νόημα στην σχέση των θνητών με τις εικόνες των θεών τους.

Ο συγκεκριμένος τύπος δεν σχετίζεται άμεσα με την Αφροδίτη της Μήλου, η οποία αποτελεί και τον κεντρικό άξονα αυτής της εργασίας□ πάραυτα θεώρησα χρήσιμη την συνοπτική του αναφορά, καθώς στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας αναφέρεται αγαλματικός τύπος από την Ρόδο, που θεωρείται ότι εξαρτάται από την Αφροδίτη της Μήλου και παράλληλα έχει πολλά κοινά με το συγκεκριμένο γλυπτό<sup>47</sup>.

### **Αφροδίτη της Κάπουα**

Το συγκεκριμένο γλυπτό είναι κατασκευασμένο από μάρμαρο, και βρίσκεται σήμερα στην Νάπολη<sup>48</sup> (πιν. 5, εικ. 19). Βρέθηκε στο αμφιθέατρο της καμπανικής πόλης στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, και αρχικά τοποθετήθηκε στο παλάτι της Κασέρτα, απ' όπου μεταφέρθηκε στην σημερινή του τοποθεσία. Το άγαλμα αποκαταστάθηκε από τον γλύπτη Angiolo Brunelli, και η αποκατάστασή του περιλαμβάνει τα χέρια, την μύτη, το τέλος του ενδύματος πάνω από το αριστερό πόδι, και ένα μέρος στο επάνω μέρος του αριστερού γόνατου. Είναι πιθανό ότι το δεξί της χέρι κατευθυνόταν προς έναν όρθιο έρωτα, αποτυπώματα του οποίου λέγεται ότι βρέθηκαν στην βάση του αγάλματος. Εύστοχα ο Bernulli χρονολόγησε το άγαλμα στις αρχές του 2<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.,<sup>49</sup> δεδομένου ότι πρόκειται για ένα ρωμαϊκό αντίγραφο, όπου παρουσιάζεται μία

---

<sup>47</sup> Βλ. σελ. 35

<sup>48</sup> Εθνικό Μουσείο Νάπολης. Αρ. Ευρετηρίου: 251. Suhr 1960, 63, 6

<sup>49</sup> Suhr 1960, 257

περιστρεφόμενη θεά να μοιράζεται την γονιμότητά της τόσο με την γη όσο και με τον άνθρωπο.

Οι Wolters και ο Furtwängler πρότειναν ότι το άγαλμα θα κρατούσε μία ασπίδα όπου θα θαύμαζε το είδωλό του. Δεδομένης της χαλαρότητας του δεξιού χεριού της θεάς, είναι πολύ πιθανό αυτό που κέντριζε την προσοχή της να ήταν ο Έρωτας, παρά μία ασπίδα<sup>50</sup>.

Το ύψος του αγάλματος είναι 2,10 μέτρα, σε στάση  $\frac{3}{4}$  και η θεότητα εμφανίζεται ημίγυμνη. Τα πόδια της είναι γυμνά, καθώς και ο κορμός, με αποτέλεσμα να της προσφέρουν ελευθερία κίνησης. Έχει το πόδι της πάνω σε ένα στρατιωτικό κράνος· συμπεραίνουμε ότι στο σύνταγμα συνοδευόταν από τον Άρη, τον θεό του πολέμου. Σε σύγχρονά της κοσμήματα μερικές φορές εμφανίζεται να κοιτάει την αντανάκλασή της πάνω σε μία γυαλισμένη ασπίδα.

Η ημίγυμνη Αφροδίτη της Κάπουα θεωρείται βασικό πρότυπο για την της Αφροδίτης της Μήλου<sup>51</sup>. Εξαιτίας της νατουραλιστικής της απόδοσης, συχνά αποδίδεται στον γλύπτη Σκόπα. Παρ' όλα αυτά, η έμφαση του γλυπτού στο προφίλ σε συνδυασμό με την κλίση του κεφαλιού, προβάλλουν μία συγγένεια με την Αφροδίτη της Μήλου. Είναι γενικά παραδεκτό ότι η Αφροδίτη της Κάπουα παρουσιάζει ομοιότητες με αυτήν της Μήλου, ως προς τον τρόπο που τοποθετείται το μάτιο στους μηρούς και την στάση των σκελών □ παράλληλα έχουν και σημαντικές τυπολογικές διαφορές, που με μία προσεκτικότερη ματιά αποκαλύπτονται: η Αφροδίτη της Κάπουα έχει σκληρή επιφάνεια και στις δύο όψεις του προσώπου και εύθραυστες πτυχώσεις, με αποτέλεσμα να προδίδεται η πετρώδης στεριότητα του μαρμάρου και το εμποδίζουν απ' το να είναι λείο και απαλό οπτικά σε κοντινή απόσταση, κάτι που σε καμία περίπτωση δεν συμβαίνει στην Αφροδίτη της Μήλου.

### **Νίκη της Σαμοθράκης**

---

<sup>50</sup> Suhr 1960, 257

<sup>51</sup> Smith 1991, 81

Η Νίκη της Σαμοθράκης<sup>52</sup> (πιν. 5, εικ. 20), μαρμάρινο γλυπτό ιπτάμενης Νίκης που μόλις είχε ακουμπήσει σε πλήρη πολεμικού πλοίου, ύψους 2,45 μέτρα, πιθανολογείται ότι ήταν ανάθημα των Ροδίων στο Ιερό των Μεγάλων Θεών του νησιού μετά από σειρά νικηφόρων ναυμαχιών στις αρχές του 2<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.. Ο τύπος του πλοίου, η ροδιακή τριημολία, σύμφωνα με τους ειδικούς, έχει αποδοθεί με εξαιρετική ναυτική λεπτομέρεια<sup>53</sup>.

Η Νίκη παριστάνεται σε έντονο διασκελισμό, με το σώμα στραμμένο μπρος τα δεξιά, και τα φτερά ανοιγμένα προς τα πίσω. Φορά ζωσμένο μακρύ χιτώνα και ιμάτιο που κολλούν επάνω της, με αποτέλεσμα να διαγράφουν το σώμα της κάτω από την σύνθετη και κατά τόπους ογκώδη πτυχολογία. Ο τρόπος της κίνησης του ιματίου, δείχνει την απόλυτη επιφάνεια της γυναικείας μορφής<sup>54</sup>.

Το γλυπτό της Νίκης της Σαμοθράκης αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του ελληνιστικού μαρμάρινου. Η μίξη παραδοσιακών στοιχείων με νέα της εποχής, καθιστά την χρονολόγηση αυτών των έργων με αμιγώς τεχνοτροπικά κριτήρια, ιδιαίτερα επισφαλής: για την Νίκη εξ' άλλου, έχουν προταθεί πολλές άλλες χρονολογήσεις- από τον 3<sup>ο</sup> έως τον 2<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ.-, με ασφαλέστερη σήμερα αυτήν που τοποθετεί το γλυπτό γύρω στο 160 π.Χ., και στηρίζεται στην τεχνοτροπική σχέση του με τα αρχιτεκτονικά γλυπτά του Μεγάλου Βωμού της Περγάμου.

Η προέλευση του δημιουργού δεν καθορίζει απαραίτητα την εθνικότητα της χορηγίας. Οι γλύπτες της Ρόδου της ελληνιστικής περιόδου, ταξίδευαν πολύ και ήταν καλοί γνώστες πολλών και διαφορετικών τεχνοτροπιών<sup>55</sup>. Θεωρείται ότι οι Ρόδιοι συμμετείχαν στην λάξευση του Μεγάλου Βωμού της Περγάμου, επί παραγγελία του Ευμένη του ΙΙ της Περγάμου. Επιπλέον, υπάρχει ιστορικός λόγος που θέλει τους κατοίκους της Ρόδου να κάνουν μία τόσο μεγάλη αφιέρωση στους Μεγάλους Θεούς το 190: Η Σαμοθράκη ήταν υπό τον πολιτικό έλεγχο του βασιλιά της Μακεδονίας, Φίλιππο τον 5<sup>ο</sup>. Μία ενεπίγραφη βάση αγάλματος του Φιλίππου του 5<sup>ου</sup><sup>56</sup> από τους

---

<sup>52</sup> Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου. Αρ. Ευρετηρίου:2369. Πλάντζος 2001, 239

<sup>53</sup> Smith 1991, 77

<sup>54</sup> Smith 1991, 78

<sup>55</sup> Palagia 2010, 156

<sup>56</sup> Lehmann 1998, 106, 163



Μακεδόνες αφιερωμένη στους Μεγάλους Θεούς, πιστοποιεί την επίδραση της Μακεδονίας στο νησί.

Αν το γλυπτό της Νίκης της Σαμοθράκης δεν μπορεί να συνδεθεί με βεβαιότητα με βάσει τα παραπάνω ιστορικά στοιχεία με την Ρόδο, τότε αυτό επιτυγχάνεται μέσω της σύγκρισης ως προς τα τεχνοτροπικά στοιχεία του γλυπτού και του Μεγάλου Βωμού. Η στυλιστική συγγένεια της Νίκης της Σαμοθράκης με τον Βωμό του Δία που σήμερα βρίσκεται στο Βερολίνο είναι αναμφίβολη □ ο τρόπος που αποδίδονται τα φτερά στην Νίκη που στεφανώνει την Αθηνά(πιν. 6, εικ. 21) από τον Βωμό είναι πανομοιότυπος με αυτόν της Νίκης της Σαμοθράκης. Επιπλέον, ο ημιδιάφανος χιτώνας, που δίνει την εντύπωση βρεγμένου ενδύματος όπως κολλάει πάνω στο δέρμα της Νίκης, είναι στοιχείο που υπάρχει σε πολλές μορφές από την Γιγαντομαχία του Βωμού της Περγάμου.

Ο βωμός της Περγάμου χρονολογείται στην δεκαετία 190-180, μία ευνοϊκή χρονολογία γι' αυτούς που θέλουν να συνδέσουν το γλυπτό της Νίκης της Σαμοθράκης με την ναυτική νίκη των Ροδίων στα 190 π.Χ. Παρ' όλα αυτά, η παραδοσιακή χρονολόγηση του Βωμού, αναθεωρείται χάρη σε μία πρόσφατη έρευνα στην κεραμική από την περιοχή του βωμού, και τον τοποθετεί στο δεύτερο τέταρτο του 2<sup>ου</sup> αι. π.Χ.<sup>57</sup>. Σήμερα υπάρχει η άποψη ότι χρονολογικά ο βωμός να τοποθετείται σε δύο φάσεις: κατά την πρώτη, η κατασκευή του Βωμού ξεκίνησε στα 172 π.Χ. περίπου, έπειτα από παραγγελία του Ευμένη του ΙΙ, και ολοκληρώθηκε (2<sup>η</sup> φάση) από τον αδερφό του, τον Άτταλο τον ΙΙ, γύρω στο 156 π.Χ. □ σύμφωνα με την Παλαγιά, μία αντίστοιχη χρονολογική αναθεώρηση πρέπει να γίνει και στην Νίκη της Σαμοθράκης.

Η βάση του αγάλματος έχει την μορφή πλώρης πλοίου και η θεά απεικονίζεται σαν να έχει μόλις κατέβει στο πλοίο για να στέψει τον νικηφόρο πλοίαρχο και το πλήρωμά του<sup>58</sup>. Η δραματική εντύπωση της άφιξης της θεάς εντεινόταν από την τοποθέτηση της πλώρης του πλοίου σε μία δεξαμενή ή κρήνη που ήταν διαμορφωμένη σε δύο επίπεδα □ μία ρηχή επάνω λεκάνη έφερε το πλοίο, ενώ στην χαμηλότερη βρίσκονταν μεγάλοι ογκόλιθοι, που προφανώς αποσκοπούσαν στο να υποδηλώσουν την ακτή ή το λιμάνι όπου βρισκόταν το πλοίο. Αυτή η ψευδαίσθηση

---

<sup>57</sup> Palagia 2010, 159

<sup>58</sup> Pollitt, 2004, 158

εντεινόταν περισσότερο από το γεγονός ότι, η όλη κατασκευή υψωνόταν σε μία ταράτσα επάνω από το θέατρο της Σαμοθράκης, απ' όπου είχε μια εντυπωσιακή θέα ολόκληρου του ιερού και μέσω μιας μικρής κοιλάδας, της θάλασσας και της ακτής.

Η Αφροδίτη είχε και το προσωνόμιο της Νικηφόρου θεάς, γεγονός που της προσδίδει μία πρώτη συγγένεια με την Νίκη. Τυπολογικά, σχετικά με τα συγκεκριμένα γλυπτά, την Νίκη της Σαμοθράκης και την Αφροδίτη της Μήλου, τα γλυπτά παρουσιάζουν ομοιότητες.

Αρχικά, είναι κοινός ο τρόπος με τον οποίο φορούν το μιάτιό τους□ και στις δύο περιπτώσεις, το μιάτιο στηρίζεται στο ύψος των γοφών, αγκαλιάζει την μέση τους, και έπειτα χύνεται ανάμεσα από τα πόδια τους, αφού διαγράφει με περίτεχνο τρόπο το στηρίζον σκέλος για το εκάστοτε γλυπτό<sup>59</sup>. Ο τρόπος που καταρακυλάει το μιάτιο ανάμεσα από τα πόδια, και στις δύο μορφές, δημιουργεί κάθετες, βαθιές πτυχώσεις, ενώ παράλληλα οριζόντιες πτυχώσεις δημιουργούνται στο πλάι από το στηρίζον σκέλος, με αποτέλεσμα να προσδίδουν έμφαση στην κίνηση.

### **Σύνταγμα Αφροδίτης με Έρωτα και Πάνα**

Θεωρώ το συγκεκριμένο σύνταγμα από την Δήλο <sup>60</sup>(πιν. 6, εικ. 22)πολύ ενδιαφέρον, προκειμένου να κλείσει ο κύκλος της εργασίας μου σχετικά με την απεικόνιση της Αφροδίτης στην ελληνιστική γλυπτική, αλλά και την προσέγγιση της γυμνότητας της θεάς του έρωτα από τους θεατές στην εποχή των μεγάλων γλυπτών. Το συγκεκριμένο σύνταγμα χρονολογείται στο 100 π.Χ., είναι ύψους 1,55 μέτρων και είναι σημαντικό δείγμα ότι η Αφροδίτη της Κνίδου ανακαλύφθηκε στα ελληνιστικά χρόνια.

Ο Πάνας προβάλλεται γενειοφόρος και τριχωτός, σε μία προσπάθεια αποπλάνησης της θεάς. Τον παρακολουθούμε να σφίγγει με το ένα του χέρι το αριστερό χέρι της θεάς, ενώ παράλληλα με το άλλο του χέρι αγκαλιάζει την πλάτη της. Επιπλέον, με το δεξί του πόδι προσπαθεί να προσεγγίσει και να χαϊδέψει τον αστράγαλό της. Ο κορμός ανάμεσά τους λειτουργεί ως μηχανισμός στήριξης του συντάγματος, και από

<sup>59</sup> Στηρίζον σκέλος Αφροδίτης της Μήλου το δεξί, Νίκης Σαμοθράκης το αριστερό

<sup>60</sup> Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Αρ. Ευρετηρίου: 3335. Καλτσάς 2002, 617

την μπροστά όψη μπορεί εύκολα να ερμηνευτεί λάθος ως τεντωμένος μηρός του Πάνα.

Το πρόσωπο και το σώμα της θεάς έχουν γυαλιστεί, έτσι ώστε να προβάλλεται απαλή και θερμή. Τα μαλλιά της στα οποία έχουν εντοπιστεί ίχνη κόκκινου χρώματος, είναι καλυμμένα με μία μαντίλα. Με το δεξί της χέρι φαίνεται έτοιμη να χτυπήσει τον Πάνα με το σανδάλι της, ενώ ταυτόχρονα γέρνει προς το μέρος του και του χαμογελάει. Ένας χαμογελαστός έρωτας βρίσκεται ανάμεσά τους, αποτελώντας συγχρόνων γέφυρα αλλά και διαχωριστικό τείχος.

Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο όμως είναι το αριστερό της χέρι, με το οποίο καλύπτει το αιδούο της. Είμαστε λοιπόν σίγουροι ότι ο γλύπτης αυτού του συντάγματος είχε δει ή γνώριζε την Αφροδίτη της Κνίδου. Η συγκεκριμένη όμως προβολή της Αφροδίτης, μας είναι άγνωστη από την μυθολογία, και έχει ενδιαφέρον τόσο για την πρωτοτυπία της, όσο και την ψυχολογική της διάσταση, καθώς προβάλλει την δυναμική της αποπλάνησης.

Η συγκεκριμένη Αφροδίτη εκ πρώτης όψεως δεν μπορούμε να πούμε ότι εμφανίζει κοινά τυπολογικά στοιχεία με την Αφροδίτη της Μήλου, καθώς ξεκινώντας από το κεφάλι, η κόμμωσή της είναι τελείως διαφορετική και πρωτότυπη. Παρ' όλα αυτά, όπως προαναφέρθηκε, θεωρείται σχεδόν σίγουρο ότι ο γλύπτης του συντάγματος από την Δήλο, γνώριζε την Αφροδίτη της Κνίδου, όπως φανερώνεται από το αριστερό χέρι της θεάς, γλυπτό που ξέρουμε ότι επηρέασε τυπολογικά και την Αφροδίτη της Μήλου.

Έχοντας λοιπόν ως γνώμονα την πραξιτέλεια δημιουργία, και αναζητώντας κοινά στοιχεία ως προς την γυμνότητα και την γυναικεία ανατομία, βλέπουμε τα δύο γλυπτά παρουσιάζουν κοινή ανατομία στον κορμό τους, στο ύψος του στήθους και της άνω κοιλιακής χώρας, που αποδίδεται με ρεαλιστικό τρόπο. Επίσης, και τα δύο γλυπτά έχουν ελαφριά κλίση προς τα μπροστά. Τέλος, αν και έχουν ομοιότητες ως προς την στάση και την μορφή, είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι η μέση αποδίδεται πολύ πιο στενή στην Αφροδίτη του συντάγματος από την Δήλο.

## Αγαλμάτιο Ρόδου

Το αγαλματίδιο της Ρόδου<sup>61</sup> (πιν. 6, εικ. 23), που αναφέρθηκε ακριβώς παραπάνω, χρονολογείται στην ελληνιστική περίοδο (2ος-1ος αιώνας π.Χ.) ,είναι κατασκευασμένο από μάρμαρο και έχει ύψος μόλις 0,49μ., βρίσκεται σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Ρόδου (αριθμός Ευρετηρίου 4685). Είναι αντιπροσωπευτικό δείγμα του ανάλαφρου ρυθμού, που άνθησε στους ύστερους ελληνιστικούς χρόνους και συμβατικά ονομάζεται «ελληνιστικό ροκοκό». Σώζεται ακέραιο και η επιφάνειά του είναι πολύ καλά στίλβωμένη, δίνοντας την εντύπωση της πορσελάνης. Το έντονο στίλβωμα είναι αποτέλεσμα προσπάθειας του καλλιτέχνη να δώσει έμφαση στην αντίθεση μεταξύ την γυμνής θεϊκής σάρκας και του ματιού που την περιβάλλει.

Απεικονίζεται η θεά Αφροδίτη γυμνή, σε οκλάζουσα θέση, να στρέφει το κεφάλι και το άνω μέρος του κορμού της στα πλάγια, ενώ τα χέρια της υψωμένα κρατούν τα μακριά, λυτά μαλλιά της. Πρόκειται για υστεροελληνιστική μετάπλαση της Οκλάζουσας Αφροδίτης, του φημισμένου έργου του 3ου αιώνα π.Χ., δημιουργήματος του Δοιδάσα<sup>62</sup> της Βιθυνίας, ο οποίος απεικόνιζε τη θεά στο μπάνιο μαζί με Ερωτιδέα, να ξαφνιάζεται από κάποιο θόρυβο και να κρύβει το σώμα με τα χέρια της, σε μία στιγμιαία κίνηση.<sup>63</sup> Στη ροδιακή παραλλαγή η Αφροδίτη έχει διαφορετική κίνηση, αφού απομακρύνει τα μαλλιά από τα μάτια της προσπαθώντας να δει τι συμβαίνει. Η απόδοση ανατομικών λεπτομερειών αποφεύγεται, σύμφωνα με την τεχνοτροπία της εποχής, που επιζητεί απλώς την ικανοποίηση της όρασης.

---

<sup>61</sup> Ρόδος, Αρχαιολογικό Μουσείο. Αρ. Ευρετηρίου: 4685. Merker 1970, 2-5

<sup>62</sup> Βλ. παραπάνω : Η Αφροδίτη του «Δοιδάσα»

<sup>63</sup> Merker 1970, 111-113

## Η Αφροδίτη της Μήλου

### Η ανακάλυψη

Η ανακάλυψη της Αφροδίτης της Μήλου<sup>64</sup> (πιν. 6, εικ. 24) είναι καθώς και το ταξίδι της με τελικό προορισμό το Μουσείο του Λούβρου, μια απροσδόκητα περίπλοκη ιστορία. Το άγαλμα ανακαλύφθηκε τυχαία στις 8 Απριλίου του 1820 (ή 28 Μαρτίου με το παλιό ημερολόγιο που ίσχυε τότε στη Μήλο), στο νησί της Μήλου, από έναν αγρότη που ονομαζόταν μάλλον Γεώργιος, ο οποίος μάλλον έσκαβε τις πέτρες ερειπίων που υπήρχαν στο χωράφι του. Λίγο πιο πέρα, Γάλλοι αξιωματικοί έκαναν ανασκαφές για αρχαία. Επικεφαλής των Γάλλων που έκαναν ανασκαφές δίπλα στο χωράφι του Γεωργίου και αναμίχθηκε στις εκσκαφές ήταν ο νεαρός τότε αξιωματικός Ολιβιέ Βουτιέ (Olivier Voutier, 1796-1877) που στη συνέχεια επισήμως παραιτήθηκε από το γαλλικό ναυτικό και πολέμησε με το πλευρό των Ελλήνων στην επανάσταση του 1821.

Σύμφωνα με επιστολές του Βουτιέ, τις οποίες μελέτησε ιδιαίτερα ο ερευνητής και δημοσιογράφος Gregory Curtis<sup>65</sup>, παρατήρησε ότι ο αγρότης που έσκαβε τα αρχαία ερείπια ξαφνικά σταμάτησε να σκάβει, άρχισε να παρατηρεί με επιμονή, κι έπειτα άρχισε να καλύπτει με χώμα «το εύρημά του». Όταν ο Γεώργιος βρήκε πελεκημένο μάρμαρο έτρεξαν να τον βοηθήσουν δύο Γάλλοι ναύτες που συμμετείχαν στις γειτονικές ανασκαφές. Ο Βουτιέ πλησίαζε και είδε το πάνω μέρος ενός γυμνού γυναικείου αγάλματος, το οποίο ο Γεώργιος είχε αρχίσει ήδη να καλύπτει. Ο Βουτιέ που είχε σπουδάσει λίγη αρχαιολογία άρχισε να σχεδιάζει αμέσως το εύρημα και ειδοποίησε πατριώτες του για την μεγάλη ανακάλυψη.

Ο Βουτιέ αντιλαμβανόμενος ότι ο νεαρός αγρότης δεν ήταν και τόσο αφελής δεδομένης της προσπάθειάς του να καλύψει το άγαλμα προκειμένου να το πουλήσει στην συνέχεια, και έχοντας την οικονομική δυνατότητα, του προσέφερε το ποσό των 1000 γροσιών, ένα ποσό ιδιαίτερα σημαντικό για εκείνη την εποχή, αν αναλογιστούμε ότι 1000 γρόσια ήταν ο ετήσιος μισθός των δημογερόντων, των κοινοτικών αρχηγών στον ελλαδικό χώρο επί Τουρκοκρατίας.

---

<sup>64</sup> Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. Αρ.Ευρετηρίου: MA 399. Kousser 2005, 228

<sup>65</sup> Curtis 2004, 16

Ενδιαφέρον αποτελεί ότι στις επιστολές που έστειλε ο Βουτιέ, ενημέρωνε ότι κοντά στο άγαλμα βρέθηκαν δύο ερμαϊκές στήλες, μια ενός ηλικιωμένου και μία ενός νέου, όπως και πλίνθος και κομμάτι με επιγραφή που ανέφερε το όνομα του γλύπτη. Επίσης βρέθηκαν τμήματα του αριστερού χεριού, πολύ φθαρμένα, που φαινόταν να κρατούν μήλο, και οι Γάλλοι όπως και οι ντόπιοι νόμισαν ότι ίσως ανήκαν σε άλλο άγαλμα και είχαν βρεθεί τυχαία κοντά στην Αφροδίτη. Τα χέρια που έλειπαν δηλαδή, έλειπαν εξαρχής και γι' αυτό το σχέδιο του Βουτιέ που έγινε επί τόπου, παριστάνει την Αφροδίτη ακρωτηριασμένη από την πρώτη στιγμή.

Κι αυτά που βρέθηκαν όμως δεν αξιοποιήθηκαν σωστά, επειδή οι περισσότεροι θεώρησαν ότι ανήκαν σε άλλη εποχή ή έργο. Έτσι παρότι βρέθηκαν στην ανασκαφή και περισυλλέχθηκαν, όταν πάνω στην μεταφορά χάθηκαν, δεν αναζητήθηκαν με ιδιαίτερη ζέση. Οι μελετητές γνωρίζουν πλέον ότι στα ελληνιστικά χρόνια όταν ένα έργο προοριζόταν να φαίνεται από τη μία μεριά, π.χ. τη δεξιά, οι γλύπτες έδιναν βαρύτητα σε αυτή την πλευρά και όχι σε εκείνη που δεν φαινόταν από το κοινό ή που πιθανά καλυπτόταν με ύφασμα. Έτσι ερμηνεύεται σήμερα δηλαδή το κάπως "άτεχνο" αριστερό χέρι της Αφροδίτης που οι Γάλλοι νόμισαν τότε ότι ήταν "άσχετο από το άγαλμα" και το οποίο αναφέρεται ότι κρατούσε μήλο, παραπέμποντας πιθανά στο μήλο του Πάρη.

### **Το ταξίδι προς τον Λούβρο**

Το έργο βρέθηκε σε πολλά κομμάτια (πιθανόν έξι, από τα οποία τα χέρια και το όνομα του γλύπτη πλέον λείπουν), με δύο βασικά, τον κορμό και τα πόδια. Όλα αυτά τα κομμάτια και οι ερμαϊκές στήλες έγιναν αμέσως αντικείμενο διαπραγμάτευσης. Ο Βουτιέ ενημέρωσε με μιας τον Γάλλο υποπρόξενο στην Μήλο, τον Λουί Μπρεστ (Louis Brest) και αυτός παρουσιάστηκε και άρχισε να παζαρεύει λέγοντας πως "δεν είναι βέβαιο ότι το άγαλμα αξίζει 1.000 γρόσια". Ειδοποίησε όμως αμέσως τον ντε Ριβιέρ (Charles-François de Riffardeau, μαρκήσιος και αργότερα δούκας de Rivière), πρόξενο των Γάλλων στην Υψηλή Πύλη<sup>66</sup>. Στη διαπραγμάτευση αναμίχθηκε ενεργά

---

<sup>66</sup> Κατά την Οθωμανική Αυτοκρατορία, ήταν ο γραφειοκρατικός κυβερνητικός μηχανισμός, ο οποίος ήταν κυρίως υπεύθυνος για θέματα απονομής δικαιοσύνης. Εκεί πήγαιναν τόσο οι πολίτες με τα αιτήματά τους, αλλά και οι πρέσβεις των ξένων χωρών (λήμμα enacademic.com)

και ένας άλλος Γάλλος αξιωματικός που είχε πάθος με τις αρχαιότητες, ο Ζυλ Ντυμόν ντ' Υρβίλ (Dumont d'Urville) που σημειωτέον ήταν βέβαιος πως επρόκειτο για την Αφροδίτη που κρατούσε το μήλο του Πάρη. Οι Γάλλοι αποφάσισαν να πάρουν οπωσδήποτε όλα τα ευρήματα στην κατοχή τους.

Το παζάρι καθυστερούσε όμως, όπως και το πλοίο που θα μετέφερε με ασφάλεια το άγαλμα στη Γαλλία. Ο Γεώργιος και οι δημογέροντες (καθώς πλέον στα παζάρια είχε αναμειχθεί όλο το νησί) αδημονούσαν και αποφάσισαν να δώσουν ή να πουλήσουν το άγαλμα σε άλλους ενδιαφερόμενους. Ίσως εξάλλου υφίσταντο και πολιτικές πιέσεις □ η Υψηλή Πύλη περνούσε σοβαρή κρίση στις εξωτερικές της σχέσεις και η παραχώρηση αρχαιοτήτων από πλευράς της συνιστούσε ουσιαστικά άσκηση εξωτερικής πολιτικής. Ο νόμος όριζε όλες οι αρχαιότητες να καταλήγουν στην Κωνσταντινούπολη και να αποφασίζεται κεντρικά η διάθεσή τους ώστε ο σουλτάνος να κολακεύει τα έθνη που τον συνέφερε.

Μέσα σε όλα, παρουσιάστηκε και ο Νικόλαος Μουρούζης, μέγας δραγουμάνος<sup>67</sup> του οθωμανικού στόλου, και έπεισε τους Μηλίους να πουλήσουν το εύρημα σε εκείνον (ο Μουρούζης εκτελέστηκε με απαγχονισμό ένα χρόνο αργότερα μαζί με άλλους Φαναριώτες με την κατηγορία ότι συμμετείχαν στην ελληνική επανάσταση). Ο εκπρόσωπος των Γάλλων που βρέθηκε τότε εκεί ήταν ο υποκόμης ντε Μαρκέλους (Vicomte de Marcellus) που έπεισε τους ντόπιους να μη φορτωθεί τελικά η Αφροδίτη στο πλοίο του Μουρούζη για να πάει στην Πόλη, αλλά στο πλοίο των Γάλλων για να πάει στο Λούβρο. Το γλυπτό όντως ταλαιπωρήθηκε και φορτώθηκε μετ' εμποδίων στο γαλλικό καράβι, γιατί οι κάτοικοι της Μήλου είχαν διχαστεί (και διαπληκτίζονταν) και τραβολογούσαν τους Γάλλους μεταφορείς □ πολλοί ντόπιοι φοβούνταν ότι αν το γλυπτό έφευγε για τη Γαλλία θα είχαν συνέπειες από τους Οθωμανούς ενώ άλλοι πίστευαν ότι έπρεπε να πάει στη Γαλλία αλλά να δοθούν περισσότερα χρήματα. Το άγαλμα δεν σταμάτησε την πορεία του εκεί, καθώς έκανε μία ακόμα στάση στον Πειραιά, όπου παρουσιάστηκε στον Γάλλο πρόξενο της

---

<sup>67</sup> Ο διερμηνέας, ρίζα αραβική < αραβ. targumān -ος με μετάθ. του [r] και τροπή του αρχικού [t > δ], η οποία πέρασε εν συνεχεία στα τουρκικά. Μέγας δραγουμάνος ήταν τιμητικό αξίωμα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Οι διερμηνείς μετέφεραν εντολές σε ξένους στρατιώτες, επισκέπτες και όπου τέλος πάντων χρειαζόταν συνεννόηση. Μετέφραζαν έγγραφα, έγραφαν εντολές και γενικά ήταν μεσάζοντες σε συμφωνίες και εντολές. (λήμμα slang.gr)

Αθήνας Louis-François-Sébastien Fauvel, ιδιαίτερο γνώστη αρχαιοτήτων και μάλιστα των γλυπτών του Παρθενώνα<sup>68</sup>.

Υπάρχει η παράδοση ότι οι κάτοικοι της Μήλου, αλλά και του Πειραιά, αντιστάθηκαν στην αρπαγή της Αφροδίτης της Μήλου. Σχετικά με την αντίδραση αυτήν, πληροφορίες αντλούμε από την πραγματεία του Μηλιαράκη, η οποία δημοσιεύτηκε το 1907 μετά τον θάνατό του στο 6<sup>ο</sup> τεύχος της *Μελέτης*, και μας την παραθέτει ο κ. Κεραμόπουλος Αντώνιος<sup>69</sup>, μαζί με επιστολές του Βρεστ και του Revaisson.

Σύμφωνα με τη παραπάνω γραμματεία, όταν ο Μαρκέλλος έπλευσε προς την Μήλο, είδε στην παραλία μπροστά από το πλοίο Estaffete, πλήθος Μηλίων, και τότε είπε στον πλοίαρχο Robert ότι πρέπει να εξέλθουν με όπλα, και με συνοδεία 20 ένοπλων ναυτών. Παρ' όλο που οι Μήλιοι στέκονταν μπροστά από το άγαλμα για να αποτρέψουν την αρπαγή του, ο πλοίαρχος Robert διέταξε τους ναύτες να πάνε να φέρουν το άγαλμα στο πλοίο □ σύμφωνα με τον Matterer, τότε ξεκίνησε η σύρραξη με τους Γάλλους να χτυπούν με ρόπαλα και ξίφη του Μήλιους. Ανάμεσα στα θύματα που ξυλοκοπήθηκαν βάνουσα ήταν και ο ιερέας Βεργής Αρμένης, ο οποίος δέχθηκε πολλαπλά χτυπήματα από ξίφος από την μεριά της Γαλλίας, αλλά και από έναν κάτοικο της Μήλου, ο οποίος εξαιτίας του επίθετού του, τον πέρασε για Αρμένιο.

Όση ώρα γινόταν η μάχη, κάποιοι άλλοι ναύτες κατάφεραν να πάρουν το άγαλμα και να το μεταφέρουν στο πλοίο. Την συμπλοκή αυτή, σχετικά με την βίαιη αρπαγή του αγάλματος, αποσιώπησε ο Μαρκέλλος γιατί αντέβαινε την διεθνή νομοθεσία. Επιπροσθέτως, ο Revaisson, σε επιστολή του που παραθέτει ο Μηλιαράκης, σχετικά με την σύρραξη, την αγνοεί ως αποτέλεσμα φλυαρίας του Βρεστ.

### **Γιατί στον Λούβρο;**

Προκειμένου να καταλάβουμε γιατί τελικά μπήκε το άγαλμα στο πλοίο με προορισμό τον Λούβρο πριν καν αναγνωριστεί και ταυτοποιηθεί, είναι αναγκαίο να κατανοήσουμε το πολιτικό προσκίνητο τόσο στον ελλαδικό χώρο αλλά και στον

---

<sup>68</sup> Jockey 2011, 220

<sup>69</sup> Κεραμόπουλος 1927, 521



ευρωπαϊκό συλλήβδην. Το Αιγαίο στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, και δεδομένης της Τούρκικης κυριαρχίας του ελλαδικού χώρου, αποτελούσε πόλο έλξης διπλωματίας και εμπορίου τόσο για τους Οθωμανούς, τους Ρώσους και τους Γάλλους όσο και για τους Γερμανούς αλλά και τους ίδιους τους Έλληνες.

Δεν ήταν πολύ καιρό πριν (μεταξύ 1801 και 1805) που ο Λόρδος Έλγιν, έπειτα από συμφωνία με τις οθωμανικές αρχές, πήρε τα γλυπτά του Παρθενώνα, εξασφαλίζοντας την νομιμότητα της μεταφοράς. Από εκεί, τα μεταφέρει στο Λονδίνο και τα πουλάει στο Βρετανικό Μουσείο λίγα χρόνια αργότερα, το 1816. Λιγότερη γνωστή η εμπλοκή της Γαλλίας με την φιλοδοξία του Λουδοβίκο του 1<sup>ου</sup> της Βαυαρίας, ο οποίος αμέσως μετά την ανακάλυψη του ναού της Αφαιάς στην Αίγινα το 1811, έσπευσε να αγοράσει τα γλυπτά και να τα μεταφέρει στο Μονακό, απ' όπου μετά κατέληξαν στην Γλυπτοθήκη του Μονακό.

Η σύντομη αυτή αναδρομή προβάλλει την ευρωπαϊκή μανία των ισχυρότερων κρατών να αποκτήσουν ένα μέρος της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής και να την μετατρέψουν σε μέρος της δικής τους και γενικότερα της ευρωπαϊκής πολιτισμικής κληρονομιάς. Κάπως έτσι και η Αφροδίτη της Μήλου πυροδότησε αυτήν την έντονη επιθυμία απόκτησης *κλασικών*<sup>70</sup> αγαλμάτων.

Στόχος των Γάλλων πλέον ήταν να αποδείξουν την υπεροχή της Αφροδίτης της Μήλου εν αντιθέσει με τα γλυπτά του Παρθενώνα, αλλά και με την σχολή του Φειδία. Προκειμένου να πετύχουν αυτόν τον σκοπό, ακολουθεί μια σειρά επιστημονικών κειμένων, διατριβών και διαλέξεων με αντικείμενο την χρονολόγηση του αγάλματος, η οποία σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, που αντιμετώπιζε τα ελληνιστικά ευρήματα ως προϊόντα μίμησης του κλασικισμού αλλά παράλληλα και την ελληνιστική κοινωνία ως μία κοινωνία που καταρρέει πολιτικά, οικονομικά και πολιτισμικά, θα καθόριζε την αξία του αγάλματος.

Η πρώτη τοποθέτηση της Γαλλικής σχολής περί χρονολόγησης της Αφροδίτης της Μήλου, δίνουν μία χαμηλή χρονολόγηση, όχι σύγχρονη του Φειδία αλλά λίγο αργότερα. Είναι ενδιαφέρον ότι στις πρώτες γαλλικές μελέτες συχνά αναφέρεται το

---

<sup>70</sup> Καταχρηστικά ο όρος, καθώς αρχικά επιδίωκαν να αποδείξουν ότι πρόκειται για κλασικό άγαλμα, γεγονός που αυτόματα βάσει της αντίληψης της εποχής, θα το έκανε πιο αξιοπρόσεκτο και πιο σημαντικό, καθώς και ανάλογο των γλυπτών του Παρθενώνα

όνομα του Πραξιτέλη και του Σκόπα αλλά ποτέ οι ίδιοι. Αρχικός εκφραστής αυτής της άποψης ήταν ο Félix Ravaisson<sup>71</sup>, ο οποίος μάλιστα είχε αναφέρει «συναισθηματική αρχαιολογία παρά πειστική τοποθέτηση». Όχι πολύ αργότερα, ο Pierre Paris, ένας αρχαιολόγος το 1889 έγραψε: «αυτό το εξαιρετικής ποιότητας έργο, δεν μπορεί παρά να ανήκει στην περίοδο του Σκόπα και του Πραξιτέλη».

Η αντίδραση από την μεριά της Γερμανίας δεν άργησε να έρθει □ ο Adolf Furtwängler, γνωστός για την συγγραφή της γνωστής μελέτης των ελληνικών ευρημάτων *Meisterwerke der griechischen Plastik: Kunstgeschichtliche Untersuchungen*, ανέφερε ότι το άγαλμα πρέπει να τοποθετηθεί στα ελληνιστικά χρόνια γύρω στο 100 π.Χ. .

Η διαμάχη δεν τελείωσε εκεί, καθώς ο Salomon Reinach, έσπευσε να αντικρούσει την γερμανική άποψη που ήθελε την Αφροδίτη της Μήλου να κατατάσσεται στα ελληνιστικά χρόνια και μάλιστα περί του 100 π.Χ. . Χρησιμοποιώντας επικριτικό ύφος και μιλώντας για συκοφαντίες, ο Reinach<sup>72</sup>, θεωρεί επιτηδευμένη την ταύτιση της Αφροδίτης της Μήλου με έργα της ελληνιστικής περιόδου εκ μέρους της γερμανικής επιστημονικής κοινότητας, ενώ βάσει του ιδίου, είναι προφανείς οι αναλογίες ως προς το ύφος, το στυλ και την εκτέλεση του αγάλματος με τα αντίστοιχα γλυπτά του Παρθενώνα.

Η έριδα ανάμεσα στους δύο επιστήμονες αλλά και στις σχολές που αυτοί εκπροσωπούσαν, όχι μόνο δεν σταμάτησε αλλά γιγαντώθηκε □ οι Γερμανοί κατηγορήσαν τους Γάλλους για την μυστηριώδη εξαφάνιση μιας αποσπασματικής επιγραφής που βρέθηκε μαζί με το άγαλμα, η οποία θα αποτελούσε σημαντικό τεκμήριο για την χρονολόγηση, καθώς ανέφερε το όνομα του δημιουργού. Σύμφωνα με τον Reinach, η συγκεκριμένη επιγραφή δεν σχετιζόταν με το άγαλμα<sup>73</sup>.

Την λήξη αυτής της διαμάχης σηματοδότησε με την παρουσίασή του ο κύριος συντηρητής του τμήματος ελληνικών, ετρουσκικών και ρωμαϊκών Αρχαιοτήτων , Alain Pasquier, ο οποίος έπειτα από εξονυχιστική μελέτη και συγκριτική με άλλες Αφροδίτες που βρίσκονταν ήδη στο Μουσείο του Λούβρου, καθόρισε την

---

<sup>71</sup> Γάλλος φιλόσοφος και μετά αρχαιολόγος(1813-1900). Επηρέασε σημαντικά τον ρωμαϊκό καθολικισμό στην διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα. (λήμμα Encyclopaedia Britannica)

<sup>72</sup> Jockey 2011, 228

<sup>73</sup> Kousser 2005, 233

χρονολόγηση στα 120-80 π.Χ., την οποία μέχρι σήμερα δεν έχουν διαφοροποιήσει, παρά μόνο ενισχύσει περισσότερα τεκμήρια.

Παρά τον διακαή πόθο των Μήλιων κατοίκων αλλά και της ελληνικής κοινωνίας σύσσωμης για επιστροφή του αγάλματος στα εδάφη του, είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι σχετικά πρόσφατα η Αφροδίτη της Μήλου τοποθετήθηκε σε έναν ευρύ χώρο σε σχήμα κόγχης μόνη της, με ψηλά τοξωτά παράθυρα να την περιβάλλουν. Η αντιδιαστολή του λευκού της Αφροδίτης με το πλούσιο χρώμα του τοίχου πίσω της, δημιουργεί την αίσθηση ότι «αναδύεται μία λευκή εικόνα Αρχαιότητας και κατατάσσει την Αφροδίτη σε ένα από τα αριστουργήματα του Μουσείου που αξίζει τον δικό του χώρο<sup>74</sup>»

## **Το άγαλμα**

### **Ελληνιστικό Μπαρόκ, νεοκλασικισμός, «ανοιχτές» μορφές και ροκοκό**

Ο R.Dodds είχε κάποτε αναφέρει, ότι τα τέλη της ελληνιστικής εποχής είναι μία περίοδος όπου επικρατούσε *φόβος για την ελευθερία*<sup>75</sup>. Για να φτάσουμε στην τελική μορφή της Αφροδίτης της Μήλου και για να αναλύσουμε την έμπνευση του δημιουργού της, είναι απαραίτητο να μελετήσουμε τις επιρροές του καλλιτέχνη στην ελληνιστική περίοδο και τους ρυθμούς, τους οποίους ενστερνίζονταν οι δημιουργοί. Αναμφισβήτητα πλέον, το ελληνιστικό άγαλμα πρέπει να αναλυθεί στην εποχή του, σε συνδυασμό τόσο με το παρελθόν του- τί παραδόσεις διατηρούσε ή μιμούταν από τα αρχαϊκά και κλασικά χρόνια-, όσο και μέσα στο ίδιο του το χρονικό πλαίσιο □ στις καινοτομίες που συντελούνται στην ελληνιστική εποχή.

Ο όρος «μπαρόκ», άρχισε να χρησιμοποιείται αρκετά ήδη από τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, με σκοπό να περιγράψει σημαντικά έργα της ελληνιστικής τέχνης που παρουσιάζουν στιλιστικές ομοιότητες με την ευρωπαϊκή τέχνη στα 1600 και 1750. Είναι απαραίτητο

---

<sup>74</sup> Jockey 2011, 232

<sup>75</sup> Havelock 1981, 117

να διευκρινίσουμε ότι ο συγκεκριμένος όρος χρησιμοποιείται αποκλειστικά στην πλαστική. Παραδειγματικά, τα στυλιστικά χαρακτηριστικά του Bernini<sup>76</sup>, είναι πρώτον ένας θεατρικός τρόπος αναπαράστασης, ο οποίος τονίζει την συναισθηματική ένταση και την δραματική κρίση, και δεύτερον τα επίσημα τεχνάσματα, με τα οποία επιτυγχάνεται αυτή η θεατρική εντύπωση<sup>77</sup>: ανήσυχες κυματοειδείς επιφάνειες, αγωνιώδεις εκφράσεις του προσώπου, ακραίες αντιθέσεις υφής, που δημιουργούνται με βαθύ σκάλισμα της γλυπτικής επιφάνειας, με αποτέλεσμα να έχουμε περιοχές φωτισμένες και σκιερές και χρήση των «ανοιχτών»<sup>78</sup> μορφών, που αρνούνται τα όρια και την τεκτονική ισορροπία.

Η νεοκλασική παράδοση της ελληνιστικής περιόδου, πήρε το όνομά της από την τάση των γλυπτών να μιμούνται και να εξελίσσουν συνειδητά μορφολογικά και θεματολογικά στοιχεία της προηγούμενης εποχής, και συγκεκριμένα από την περίοδο μεταξύ 480 και 340 π.Χ. Υπήρχαν τρεις φάσεις νεοκλασικισμού στην ελληνιστική εποχή: α) αρχές και μέσα του 2<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., με τους «πρώιμους» ή «ελεύθερους νεοκλασικιστές», οι οποίοι ήθελαν να κάνουν πρωτότυπα δικά τους έργα με το στυλ του Φειδία, β) στο β' μισό του 2<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., υπήρχε μία σχολή που ειδικεύονταν στις πιστές απομιμήσεις συγκεκριμένων κλασικών τύπων, οι οποίοι αναφέρονται και ως νεαττικοί, γ) μια ομάδα γλυπτών που ειδικεύονταν στις παραλλαγές ορισμένων έργων, έτσι ώστε αυτά να αποτελούν «αναφορές» ενώ παράλληλα να αναγνωρίζονται ως διαφορετικά έργα. Αυτούς ο Pollitt τους αναφέρει ως «διασκευαστές»<sup>79</sup>.

Από το 220 π.Χ. και μετά κάνει την εμφάνισή του ένα νέο στυλ, που ο Kraemer<sup>80</sup> ονόμασε μέσο ελληνικό «παθητικό» στυλ. Χαρακτηριζόταν, πειραματικά στην αρχή, και περισσότερο αργότερα, από αυτό που ο Kraemer ονόμασε «ανοιχτή μορφή». Σύμφωνα με την θέση περί ανοιχτών μορφών, οι επιφάνειες των γλυπτών ακτινοβολούν προς τα έξω σε διάφορες κατευθύνσεις όπως ένα πετράδι.

---

<sup>76</sup>Avery 1997,288 :Gian Lorenzo Bernini( 1598- 1680): διακεκριμένος Ιταλός γλύπτης και ζωγράφος . Ένας από τους σπουδαιότερους γλύπτες του 17<sup>ου</sup> αιώνα που άφησε ανεξίτηλο το στίγμα του στην εικόνα της Ρώμης. Ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους του μπαρόκ.

<sup>77</sup> Pollitt 2014, 153

<sup>78</sup> Βλ. παρακάτω

<sup>79</sup> Pollitt 2014, 216

<sup>80</sup> Βάσει αναφορών του Pollitt 2014, 331

Το διασημότερο έργο που παρουσιάζει ίχνη ελεύθερου νεοκλασικισμού είναι η Αφροδίτη της Μήλου. Το σώμα της αποτελεί σαφές δείγμα «ανοιχτής σύνθεσης», χαρακτηριστικό που συνδέεται με το ελληνιστικό μπαρόκ, ενώ παράλληλα το μικρό στόμα, τα απαλά φρύδια, η τονισμένη γέφυρα της μύτης και η γραμμική ακρίβεια γύρω από τα μάτια και στους βοστρύχους των μαλλιών στα πλάγια του κεφαλιού, είναι στοιχεία που μας παραπέμπουν στον πέμπτο και τέταρτο αιώνα. Η Αφροδίτη της Μήλου συνδυάζει με εκπληκτικό τρόπο όλα τα ρεύματα της ελληνιστικής περιόδου, τόσο το μπαρόκ όσο και τον ελεύθερο νεοκλασικισμό, γεγονός που σε συνδυασμό με την μορφή των γραμμών της αποσπασματικής υπογραφής του καλλιτέχνη στην βάση της, τοποθετείται χρονολογικά στα 150-125 π.Χ. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη ότι βάσει του περιγράμματος του αγάλματος το οποίο παρουσιάζει μία ελικοειδή κίνηση, η Αφροδίτη ακολουθεί την γεωμετρική προοπτική, αποφεύγοντας τους κανόνες που ορίζει το μπαρόκ<sup>81</sup>.

Στην ύστερη ελληνιστική εποχή εμφανίζεται άλλη μία τάση, η ροκοκό, η οποία παρουσιάζει σαφή προτίμηση σε ανάλαφρα θέματα, όπως ερωτικά, χορούς, ρωπογραφικά<sup>82</sup>, κ.α. Η στάση των σωμάτων διέπεται από φυγόκεντρες κινήσεις οι οποίες ξεφεύγουν από τον κεντρικό άξονα της μορφής.<sup>83</sup> Στην συγκεκριμένη περίπτωση, αυτής της Αφροδίτη της Μήλου, δεν έχουμε στοιχεία ότι ο καλλιτέχνης είναι επηρεασμένος από αυτήν την τάση, καθώς αφ' ενός μας λείπουν τα χέρια του αγάλματος, τα οποία όμως πάλι πιθανότατα να μην ήταν τόσο ελεύθερα σε σχέση με τον κεντρικό κορμό έτσι ώστε να επιτρέπεται ένας τέτοιος συσχετισμός, αλλά και η ίδια η θεματολογία, η οποία δεν σχετίζεται μάλλον με την ερωτική διάσταση της Θεάς, αλλά μάλλον της προστάτιδας όπως θα αναλυθεί στην συνέχεια.

Παρά τις επιρροές της από προηγούμενες αισθητικές και ρεύματα, κυρίαρχα είναι τα στοιχεία της ελληνιστικής εποχής: η σιγμοειδής στροφή του σώματος που στέκει ελεύθερο στον χώρο, η δυσανάλογη σχέση του κάτω κορμού, πιο ανεπτυγμένου σε ύψος συγκριτικά με τον επάνω με το μικρό στήθος, καθώς και ο εντυπωσιακός σκιοφωτισμός των γεμάτων κίνηση πτυχών στο κάτω μέρος, σε έντονη αντίθεση με

---

<sup>81</sup> Charbonneaux 1973, 324

<sup>82</sup> (λήμμα από το ηλεκτρονικό λεξικό καλλιτεχνικών όρων [www.nikias.gr](http://www.nikias.gr)): από το αρχαίο ελληνικό ρώπος = μικρής αξίας αντικείμενα. Σκηνές από την καθημερινή ζωή των απλών ανθρώπων

<sup>83</sup> Κοκκόρου-Αλευρά 1990, 276-277

τις ήρεμες επιφάνειες του γυμνού γυναικείου σώματος, που ίσως θα έδινε διαφορετική εντύπωση αν είχε χρώματα, τα οποία δυστυχώς δεν σώζονται.

### **Μορφή και Ερμηνεία του Αγάλματος**

Το άγαλμα είναι κατασκευασμένο από παριανό μάρμαρο και μάλλον από απλούς τεχνίτες, γεγονός που δικαιολογεί «αστοχίες» όπως το αριστερό μάγουλο και την αριστερή πλευρά του προσώπου όπου έχουμε προφανείς δυσαναλογίες. Έχουν υπάρξει και κριτικές ως προς το συγκεκριμένο μέρος του προσώπου της Αφροδίτης, μία από αυτές είναι του Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy<sup>84</sup>, ο οποίος χαρακτήρισε τους δημιουργούς της Αφροδίτης της Μήλου ως «πρόχειρους». Τις δυσαναλογίες αυτές, προσπάθησε να αναλύσει λίγο παραπάνω ο M. De Clarac<sup>85</sup>, μιλώντας για υποβάθμιση του μαρμάρου, και αποδίδοντας την δυσμορφία της δεξιάς πλευράς του προσώπου σε αμέλεια των τεχνιτών<sup>86</sup>.

Το ύψος του αγάλματος είναι 2,02 μέτρα, δηλαδή λίγο μεγαλύτερο του φυσικού. Η θεά εικονίζεται γυμνή από την μέση και πάνω, με το κάτω μέρος του σώματός της τυλιγμένο σε ένα λεπτό ιμάτιο, το οποίο προβάλλεται με ρεαλιστικό τρόπο<sup>87</sup> όπου το ιμάτιο αναδιπλώνεται και τελικά συγκρατείται στην αριστερή πλευρά, από την οποία πέφτει προς τα εμπρός ανάμεσα στα σκέλη, με αποτέλεσμα να προκαλεί αισθητική ανακούφιση στον θεατή<sup>88</sup>. Αποτελείται από δύο τμήματα που συνδέονται μεταξύ τους στο ύψος των ισχίων της εσωτερικά με γόμφωση, όπου το αριστερό χέρι από τον ώμο και το αντίστοιχο άκρο πόδι είναι ένθετο □ αυτός ο τρόπος κατασκευής ενός

---

<sup>84</sup>Gilks, 2012, 53-78. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849): πολύ σημαντικός αρχαιολόγος και θεωρητικός της αρχιτεκτονικής, βιογράφος σπουδαίων καλλιτεχνών ανάμεσά τους και ο Michelangelo. Ήταν ο 1<sup>ος</sup> που μίλησε για πολυχρωμία στην διακόσμηση αρχαίων ελληνικών ναών

<sup>85</sup>Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste de Clarac(1777-1847) : Γάλλος αρχαιολόγος και καλλιτέχνης. Ανάμεσα σε άλλα, πιο σημαντική είναι η έκδοση ενός καταλόγου από το Μουσείο του Λούβρου, στο οποίο υπήρξε συντηρητής από το 1818.

<sup>86</sup> Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy 1814

<sup>87</sup> Webster 1966, 161

<sup>88</sup> Cook 1973, 151

γλυπτού συνηθιζόταν στον ελλαδικό χώρο και ιδιαίτερα στις Κυκλάδες Ο κορμός της παρουσιάζει μία πολύπλοκη συστροφή, όπου το στήθος της είναι στραμμένο προς τα αριστερά, και οι γοφοί της προς τα δεξιά. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το κεφάλι της, όχι μόνο για την τεχνική δυσμορφία της δεξιάς πλευράς που αναφέρθηκε παραπάνω αλλά για την κόμμωσή της. Το άγαλμα φέρει ταινία και η κόμμωσή της απολήγει σε κόρυμβο (είδος κότσου)<sup>89</sup> στο πίσω μέρος, ενώ λίγοι βοστρύχοι πέφτουν ελεύθεροι στον αυχένα της. Ίχνη οπών μαρτυρούν ότι η θεά διέθετε ένθετα μεταλλικά κοσμήματα, όπως διάδημα, περιβραχιόνια και ενώτια.

Ως προς τα χέρια της Αφροδίτης, και το τί αυτά κρατούσαν υπήρχαν πολλές απόψεις που υποστηρίχθηκαν από σημαντικούς μελετητές όπως ο Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, ο Furtwaengler, ο Saloman, ο Stillman και ο Ravaisson. Ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός ότι ο Reinach σε σχέδιό του το 1890(πιν. 7, εικ. 25), απέδωσε όλες τις παραπάνω πιθανές αποκαταστάσεις του αγάλματος, εκτός από αυτήν όπου η Θεά κρατάει ένα μήλο, η οποία ήταν και η επικρατέστερη κατά την διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>90</sup>. Εδώ είναι ενδιαφέρον να αναφέρουμε ότι η χειρονομία της Αφροδίτης της Μήλου, δεν είναι σημαντική μόνο για να κατανοήσουμε τον ρόλο του αγάλματος μέσα από την ερμηνεία του, αλλά μέχρι μία εποχή αποτελούσε και κομβικό σημείο για την χρονολόγηση του αγάλματος. Συγκεκριμένα, πολλές μελέτες τοποθετούσαν την Αφροδίτη χρονολογικά λίγα χρόνια μετά τον Ποσειδώνα της Μήλου<sup>91</sup>(πιν. 7, εικ. 26), με αποτέλεσμα να την ταυτίζουν με μία Νύμφη της Θάλασσας, την Αμφιρίτη. Επικράτησε από πολύ νωρίς όμως ότι πρόκειται για την Αφροδίτη, εξαιτίας της εξαιρετικής λεπτότητας στην επεξεργασία του μαρμάρου που

---

<sup>89</sup> Πλάντζος 2013, 252

<sup>90</sup> Jockey 2011, 232

<sup>91</sup> Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Αρ.Ευρετηρίου:235. Καλτσάς 2011, 366. Βρέθηκε στην θέση «Κλίμα» της Μήλου το 1877. Χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 2<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., είναι κατασκευασμένο από παριανό μάρμαρο και σώζεται ολόκληρο μαζί με την πλίνθο του. Συγκροτείται από δύο τεμάχια λίθου, τα οποία είναι προσαρμοσμένα κατά το μέσο περίπου του σώματος. Λείπουν η μύτη, μέρος του αριστερού άνω κρανίου, το οποίο ήταν πρόσθετο, και ελάχιστα τμήματα από το ιμάτιο. Στέκει όρθιος στηριζόμενος στο δεξί του πόδι, έχοντας ανυψωμένο το δεξί του χέρι στο οποίο κράδαινε τρίαίνα. Στηρίζει το αριστερό του χέρι στην μέση του, κρατώντας το ιμάτιο, που πέφτει από τον ώμο και καλύπτει τους μηρούς, αφήνοντας ακάλυπτο το σώμα του από την μέση και πάνω. Στο δεξί του πόδι υπάρχει ένα δελφίνι που βουτάει στο νερό.

αποπνέει μία σχεδόν αισθησιακή τρυφερότητα γυναικείας σάρκας, των «θηλυκών» αναλογιών του σώματος, καθώς και του γενικότερου στησίματος της μορφής<sup>92</sup>.

Η αποκατάσταση του αγάλματος, πέρα από την ερμηνευτική διάσταση, θα διέθετε πληροφορίες και για το αν το άγαλμα ήταν απομονωμένο, ή αν βρισκόταν σε σύνταγμα. Σήμερα γνωρίζουμε ότι η Αφροδίτη δεν ήταν μέρος ενός συντάγματος, και επιπλέον ότι μάλλον κρατούσε ασπίδα<sup>93</sup>, βάσει των ελληνιστικών λογοτεχνικών προτύπων, ενώ παράλληλα ιδιαίτερα διαδεδομένη είναι η άποψη ότι κρατούσε ένα μήλο, εμπνευσμένο αφ' ενός από την κρίση του Πάριδος, και αφ' ετέρου ως προστάτιδα του τόπου καταγωγής της, της Μήλου<sup>94</sup>. Επιπλέον, αυτή η θέση στηρίζεται και από το γεγονός ότι γνωρίζουμε ότι στην ελληνιστική περίοδο, τα αγάλματα και η ερμηνεία αυτών βασίζονταν πολύ συχνά στον Όμηρο. Από την άλλη πλευρά, η ασπίδα της έδινε ένα πιο πολεμικό και στρατιωτικό στοιχείο, στοιχείο που εντοπιζόταν και στην υπόθεση περί συντάγματος με τον Άρη.

Αν και δεν είναι γνωστό αν επρόκειτο για λατρευτικό άγαλμα ή για ανάθημα, είναι σήμερα βέβαιο ότι η Αφροδίτη κρατούσε ένα μήλο. Την αποκατάσταση αυτή την είχε προτείνει ήδη ο Furtwängler<sup>95</sup> ήδη από το 1893, δηλαδή έναν αιώνα πριν την δημοσίευση του αντίστοιχου θραύσματος από την Hamiaux<sup>96</sup> το 1998. Απεικονιζόταν επομένως στην σκηνή με την κρίση του Πάρη με το βραβείο της νίκης στο χέρι, ένα μυθολογικό επεισόδιο που εύκολα μπορεί να αποκτήσει τοπική χροιά χάρη στον συνειρμό που δημιουργεί το εικονογραφικό στοιχείο του μήλου με το λαλούν σύμβολο του νησιού<sup>97</sup>.

---

<sup>92</sup> Ζαφειροπούλου 2005, 266

<sup>93</sup> Πλάντζος 2006, 252

<sup>94</sup> Kousser 2005, 227: Αυτή η άποψη υποστηρίζεται και από το μήλο που βρέθηκε κοντά στο άγαλμα,

<sup>95</sup> Furtwängler 1893, 369 κ.ε.

<sup>96</sup> Hamiaux 1998, 41

<sup>97</sup> Kousser 2005, 227 κ.ε.



## Η Αφροδίτη και το ελληνιστικό Γυμνάσιο

### Λειτουργία του ελληνιστικού Γυμνασίου

Η ελληνιστική εποχή είναι μία εποχή μεταβάσεων και δυναμικών αλλαγών. Ως προς την πολιτική οργάνωση, κυριάρχησε το σχήμα των μεγάλων εδαφικών βασιλείων στο χώρο της Ανατολής. Ιδρύθηκαν νέα βασίλεια, σε αντίθεση με το παλαιό μακεδονικό, με καλά οργανωμένη διοίκηση, οικονομία και στρατιωτική ισχύ που τους επέτρεψε να έχουν πρωτεύοντα ρόλο στις διεθνείς σχέσεις. Σημαντικές πόλεις της εποχής ήταν η Αθήνα, η Ρόδος και οι συμπολιτείες, αλλά απείχαν πολύ από το ονομαστόν ρυθμιστές της κατάστασης. Την περίοδο αυτή λαμβάνουν χώρα πολλά ποικίλα παράλληλα φαινόμενα. Έχουμε μία πολύμορφη πολιτική θεωρία και πρακτική με δεσπόζουσα θέση, αλλά αναπτύσσονται με ταχείς ρυθμούς η επιστήμη και η τεχνολογία. Η εμπορική δραστηριότητα αποκτά αυτοτελή αξία. Η διεύρυνση των ορίων του κατοικούμενου κόσμου δημιουργεί την εντύπωση της οικουμένης<sup>98</sup> παράλληλα με την έννοια της πόλης-πατρίδα, αντίληψη η οποία θα τεθεί σε πλήρη εφαρμογή από τη ρωμαϊκή αυτοκρατορία. Οι νέες ιστορικές συνθήκες αντανακλώνται στο χώρο της φιλοσοφίας, όπου κυριαρχούν οι στωικοί και οι επικούρειοι φιλόσοφοι, στη διδασκαλία των οποίων κεντρική θέση κατέχουν οι αντιλήψεις περί οικουμένης<sup>99</sup>.

Η μορφή του Γυμνασίου ως προς την λειτουργία, το κοινό και την εμφάνιση άλλαξε δραματικά στην Ελληνιστική Εποχή. Το ελληνιστικό γυμνάσιο, πέρα από αθλητικός χώρος, αποτέλεσε το κυρίαρχο εκπαιδευτικό και πολιτισμικό κέντρο στις πόλεις. Συνήθως, διέθετε στην αρχιτεκτονική του μορφή κλασικίζουσα γλυπτά, όπου η στρατιωτική, η αθλητική, αλλά και οι θεωρητικές τέχνες αναπτύσσονταν πλάι στα κλασικά πρότυπα. Το γυμνάσιο δεν ήταν για όλους □ όσοι διέθεταν χρόνο και χρήματα έκαναν αίτηση για εκπαίδευση στον χώρο του γυμνασίου, η οποία ξεκινούσε από την ηλικία των δώδεκα ετών, έπειτα τα πρώτα χρόνια της ενηλικίωσής τους, και τέλος, ως ώριμοι πολίτες, ομάδες αποφοίτων αναλάμβαναν την διαχείριση και τα οικονομικά. Αν και οι λόγοι αυτής της ραγδαίας εξέλιξης είναι περίπλοκοι, το σίγουρο είναι ότι τα γυμνάσια με τους διευρυμένους εκπαιδευτικούς τους ορίζοντες ως προς την άθληση, την στρατιωτική εκπαίδευση, την διανοητική καθοδήγηση, και

---

<sup>98</sup> Delorme 1960, 164

<sup>99</sup> Walbank 1991

την θρησκευτική παρατήρηση, προσέφεραν πλήθος ευκαιριών στις ελληνοιστικές κοινωνίες για συμμετοχή στην κοινωνία δεδομένου του μοναρχικού καθεστώτος.

Στο γυμνάσιο ως εκπαιδευτικό ίδρυμα, η γυμναστική εκπαίδευση και το αγωνιστικό ιδεώδες παρέμεναν διαχρονικά ο πρωταρχικός στόχος. Αυτό μαρτυρούν το σύνολο των αναθημάτων στα ελληνοιστικά γυμνάσια, ιδιαίτερα οι διαχρονικές αναθέσεις των ερμαϊκών στηλών ως νικητήριων αναθημάτων στον παλαιστρίτη ή εναγώνιο Ερμή και μαζί με αυτές η ανάθεση των επάθλων ή αγωνιστικών εξαρτημάτων.

Το γυμνάσιο ως χώρος άσκησης λατρείας επικεντρώνεται στην μύηση των εφήβων και των νέων στα θρησκευτικά και παράλληλα κοινωνικά και πολιτικά ήθη της πόλης μέσω των εορτών. Παραμένει διαχρονικά προσανατολισμένο στην λατρεία του Ερμή, του Ηρακλή και του Έρωτα, οι οποίοι πρεσβεύουν τα ιδανικά της νεότητας□ παράλληλα όμως αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της πόλης, όπου λατρεύονται οι τοπικοί θεοί και ευεργέτες. Οι γυμνασίαρχοι, ως αξιωματούχοι ορισμένοι από την πόλη, παράλληλα με τις διοικητικές τους αρμοδιότητες, αναλαμβάνουν ενίοτε την ίδρυση των λατρευτικών αγαλμάτων. Σε αυτό το πλαίσιο, εισάγουν στα γυμνάσια και την λατρεία των μοναρχών.

Το γυμνάσιο ως αστικό ίδρυμα φαίνεται ότι γενικά διατηρεί έναν «κλειστό» χαρακτήρα, με ελεγχόμενη πρόσβαση και συγκεκριμένη λειτουργία, η οποία απευθυνόταν αποκλειστικά στους άνδρες ελεύθερους πολίτες. Αυτό μαρτυρεί και ο χαρακτήρας των ιδρύσεων γλυπτών έργων, αφού ως αναθέτες παρουσιάζονται αποκλειστικά όσοι διευθύνουν, διδάσκουν ή φοιτούν στο γυμνάσιο, ενώ ως τιμώμενα πρόσωπα, όσοι συμβάλλουν στην λειτουργία του. Ωστόσο, στους ύστερους ελληνοιστικούς χρόνους παρακολουθούμε τα όρια να διευρύνονται, όταν η πόλη μέσω των συλλογικών της οργάνων ιδρύει στο γυμνάσιο ανδριάντες πολιτικών προσώπων, η δράση των οποίων δεν αφορά αποκλειστικά το γυμνάσιο. Στους ύστερους ελληνοιστικούς χρόνους το γυμνάσιο αναδεικνύεται μάλιστα σε πεδίο αυτοπροβολής και ανταγωνισμού πολιτών και ευεργετών<sup>100</sup>.

## **Αφροδίτη και Γυμνάσιο**

---

<sup>100</sup> Καζακίδη 2015, 209-210

Παλαιότερα, ο J.Delorme, είχε υποστηρίξει ότι η λατρεία της Αφροδίτης δεν πρέπει να έχει θέση στο Γυμνάσιο έναν θεσμό με αποκλειστικά αρρενοκεντρικό χαρακτήρα, αλλά και σε πρόσφατες συζητήσεις σχετικά με λατρείες στον χώρο του Γυμνασίου απουσιάζει<sup>101</sup>. Ωστόσο, η Αφροδίτη της Μήλου, ήταν τοποθετημένη στον χώρο του Γυμνασίου της πόλης της Μήλου όπως μαρτυρούν με βεβαιότητα τα συνευρήματά της, γεγονός που μας επιτρέπει να μελετήσουμε την μεταξύ τους σχέση, αλλά και τους σκοπούς τοποθέτησης του αγάλματος στον χώρο αυτόν. Αντιλαμβανόμενοι την Αφροδίτη ως θεά εξαιρετικής ομορφιάς και κομψότητας, μας δημιουργεί εντύπωση που μία τόσο εξεζητημένη μορφή όπως αυτή της Αφροδίτης εμφανίζεται ως «χορηγός» του χώρου του Γυμνασίου, κι είναι ένα ερώτημα που κατά καιρούς έχει προβληματίσει τους ερευνητές.

Σύμφωνα με την Kousser<sup>102</sup>, ο ρόλος της Αφροδίτης, είναι αυτός της οδηγού και της προστάτιδας των νεαρών ανδρών, κατά την διαδρομή τους προς στην ενηλικίωση μέσω του γάμου και της σεξουαλικότητας. Επιπλέον, ερμήνευσε την παρουσία της Αφροδίτης στο Γυμνάσιο του νησιού στο πλαίσιο του ενισχυμένου ρόλου που μπορούν να αποκτήσουν οι έννοιες του «ωραίου» και του «ερωτικού» στους ύστερους ελληνιστικούς χρόνους, ιδιαίτερα για μια φιλήσυχη πόλη όπως η Μήλος, η οποία δεν έχει να επιδείξει ιδιαίτερα πολιτικά ή στρατιωτικά επιτεύγματα στα χρόνια αυτά.

Ο ρόλος της Αφροδίτης ως προστάτιδας ήταν γνωστός και διαδεδομένος μέσω των μύθων ήδη στην ελληνιστική κοινωνία □ παραδειγματικά, η Αφροδίτη είχε το ρόλο της προστάτιδας του Θησέα κατά την διάρκεια των περιπετειών του στην Κρήτη, όπου κατατρόπωσε τον Μινώταυρο με την βοήθεια της Αριάδνης, η οποία ήταν απόρροια της αγάπης της για τον Θησέα, όπου η συμβολή της Αφροδίτης είναι πασιφανής, η οποία επέβλεπε την μετακύληση του Θησέα στην ενηλικίωση και την σεξουαλικότητα, αν και τελικά ο γάμος του αποδείχθηκε αποτυχημένος. Η σύνδεση της Αφροδίτης με τους νέους, τους αθλητές και τον γάμο είναι πιο ευδιάκριτη στον μύθο του Ιππομένη και της Αταλάντης. Ο Ιππομένης προσεύχεται και παρακαλεί την Αφροδίτη να τον βοηθήσει να νικήσει τους αντιπάλους του, προκειμένου να

---

<sup>101</sup> Βλ. λ.χ. Aneziri-Damaskos 2004

<sup>102</sup> Kousser 2005, 240

παντρευτεί την Αταλάντη, κάτι που επιτυγχάνεται μέσω της Αφροδίτης με την ρίψη τριών χρυσών μήλων, τα οποία εμποδίζουν τους αντιπάλους του να νικήσουν<sup>103</sup>.

Οι παραπάνω μύθοι αποδεικνύουν την φυσική ύπαρξη της Αφροδίτης στο γυμνάσιο. Βλέπουμε λοιπόν, ότι η Αφροδίτη πέρα από Θεά της σεξουαλικότητας και του έρωτα, παρουσιάζεται στους αρχαίους μύθους και ως Θεά του γάμου, της πολιτικής αρμονίας, της δίκαιης ναυσιπλοΐας, αλλά και ως προστάτιδα σε περιόδους πολέμου της πόλης που αυτή επιλέγει.

Συνοψίζοντας, το κοινό, η λειτουργία και η οπτική προοπτική της μορφής του ελληνιστικού Γυμνασίου, δημιουργούσε ένα κλίμα όπου οι θεατές ενώ έβλεπαν την Αφροδίτη της Μήλου, παράλληλα αποδέχονταν και τα μηνύματά της. Το άγαλμα προέβαλλε τις ευχαριστήσεις που προκύπτουν από τον έρωτα των νέων που ήταν κοντά σε ηλικία γάμου. Αυτοί οι άνδρες, σύμφωνα με τις παραδόσεις που τους ήταν γνωστές, μπορούσαν να ανακαλέσουν στην μνήμη τους τον Πάρη και την απόφαση αυτού, και να ταυτιστούν μαζί του, καθώς και με την τραγωδία του Ισοκράτη αλλά και τα υπόλοιπα αναγνώσματα που τους ήταν γνωστά μέσω της εκπαίδευσης που λάμβαναν. Ο συνδυασμός της μνημειακότητας του αγάλματος, με την κλασικίζουσα μορφή του και την τοποθέτησή του στο κεντρικό σημείο του Γυμνασίου μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η διατίμηση της εξατομικευμένης εκπλήρωσης μέσω της αγάπης ήταν συνυφασμένη με τα καθήκοντα ενός υπεύθυνου πολίτη<sup>104</sup>.

Ανεξάρτητα από τις τοπικές διαστάσεις που φαίνεται να λαμβάνει ο μύθος της Αφροδίτης στην Μήλο, δεν είναι δύσκολο να φανταστούμε ότι γλυπτά αναθήματα της θεάς του έρωτα υπήρξαν και σε άλλα Γυμνάσια, αφού σε αυτά ακριβώς τα ιδρύματα κυριαρχούσε η νεολαία. Προκειμένου να ενισχυθεί αυτή η άποψη μπορούμε να προσθέσουμε την ενδιαφέρουσα μαρτυρία μιας αναθηματικής επιγραφής από την Ακρόπολη στην Αφροδίτη *ἐναγώνιον*<sup>105</sup>. Η μαρτυρία αυτή υποδεικνύει ότι η θεά ήταν δυνατό ενίοτε να λαμβάνει ιδιότητες που την καθιστούσαν σχετική με την διεξαγωγή των αγώνων.

---

<sup>103</sup> Kousser 2005, 247

<sup>104</sup> Kousser 2005, 248

<sup>105</sup> Καζακίδη 2015, 69

## Η Αφροδίτη στο θέατρο του Διονύσου

Για να ενισχύσουμε την ερμηνεία της Αφροδίτης της Μήλου, ως *έναγωνίου*, θα ήταν χρήσιμη η παράλληλη ανάλυση και ερμηνεία του κολοσσιαίου αγάλματος της Αφροδίτης<sup>106</sup> (πιν. 7, εικ. 27, 28) στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα, το οποίο ανασκάφηκε το 1862 από τον κ. Ρουσόπουλο και ως προς την ερμηνεία του, μεταξύ άλλων επιδέχεται και τον τίτλο της Αφροδίτης *έναγωνίου*.

Το σωζόμενο ύψος του αγάλματος είναι στα 2,65 μ., και δεδομένου ότι το ύψος αυτό αφορά από την βάση του αγάλματος ως την μέση, εκτιμάται ότι το πραγματικό ύψος είναι περίπου 5 μέτρα. Είναι από πεντελικό μάρμαρο – γεγονός που προδίδει ότι ο γλύπτης ήταν Αθηναίος-, και βρέθηκε στην δυτική πάροδο του θεάτρου, μαζί με μία αποσπασματική μορφή με πέπλο, και έναν Σιληνό ή Άτλα, καθώς και με άλλα γλυπτά. Σύμφωνα με τον ανασκαφέα, όλα αυτά τα γλυπτά κατά την αρχαιότητα ίσως περισυλλέχθηκαν από διάφορα σημεία του θεάτρου κατά την αρχαιότητα<sup>107</sup>.

Όπως προαναφέρθηκε, το εν λόγω γλυπτό σώζεται από την βάση του έως το ύψος της μέσης, και υπάρχει σημαντική καταστροφή στο ανώτερο κομμάτι του κορμού καθώς και στις άκρες της βάσης. Η μορφή είναι καλυμμένη με άφθονο ύφασμα τοποθετημένο με ελικοειδή τρόπο στο επάνω μέρος, το οποίο καταλήγει σε έναν «καταρράκτη» από σωληνοειδής πτυχώσεις στην εξωτερική πλευρά του αριστερού ποδιού, όπου η τελική του απόληξη βρίσκεται στο ύψος της βάσης στην δεξιά πλευρά του θεατή<sup>108</sup>. Στο κάτω μέρος αυτών των πτυχώσεων, σχηματίζονται μικρές γωνίες και ακμές, που δίνουν την εντύπωση ενός υγρού υφάσματος, το οποίο βυθίζεται κάτω από τα κύματα που σχηματίζονται στην επιφάνεια της βάσης. Η μορφή φοράει ένα μάτιο, το οποίο δημιουργεί σχεδόν κατακόρυφες πτυχώσεις στο ύψος των γεννητικών οργάνων του αγάλματος. Το αριστερό πόδι είναι πιο ψηλά με έναν σχεδόν οριζόντια τοποθετημένο μηρό, με το πόδι να καταλήγει σε ένα σανδάρι, που στηρίζεται στα κύματα της βάσης. Μπροστά από τα κύματα, μία αποσπασματική μορφή κρατάει ένα πηδάλιο/τιμόνι στο αριστερό της χέρι. Μια ουρά ψαριού που έχει

<sup>106</sup> Αθήνα, Θέατρο Διονύσου. Αρ.Ευρετηρίου: NK 2155. Leventi 2010, 270

<sup>107</sup> Leventi 2010, 269

<sup>108</sup> Leventi 2010, 270

σπάσει ίσως να αποτελεί μέρος από το ίδιο θαλάσσιο ον. Τόσο τα κύματα της βάσης, όσο και η συμπληρωματική αποσπασματική μορφή πάνω σε αυτήν θα αποτελέσουν κομμάτι της ερμηνείας του αγάλματος που θα αναλύσουμε παρακάτω.

Ένα ευρύ κομμάτι του επάνω μέρους της βάσης, δίπλα από τα κύματα, έχει εξομαλυνθεί· ίσως σε αυτήν την περιοχή να υπήρχε ένα πρόσθετο γλυπτό, αν και δεν υπάρχουν σχετικές οπές που θα πρόδιδαν την ύπαρξή του. Η εξομάλυνση της επιφάνειας οφείλεται στην απόδοση του βηματισμού της κολοσσιαίας μορφής, με το ένδυμά της να ίπταται.

Το κολοσσιαίο άγαλμα της Αφροδίτης από το θέατρο του Διόνυσου, μας παρουσιάζει ένα πυκνό δίκτυ πτυχώσεων που απλώνονται από τον αριστερό προς τον δεξί της μηρό, με αποτέλεσμα να δημιουργείται δραματικός σκιοφωτισμός<sup>109</sup>, δίνοντας έτσι μεγαλύτερη έμφαση στην κίνηση του γλυπτού. Ο τρόπος που έχει λαξευτεί το άγαλμα, με την δημιουργία αυτών των πτυχώσεων, μας προβάλλει την επιβίωση της ελληνιστικής παράδοσης στην Ρωμαϊκή περίοδο.

Ως προς την ερμηνεία του αγάλματος σχετικά τόσο με την ίδια του την βάση, όσο και με την τοποθέτησή του στο θέατρο του Διονύσου, έχουν διατυπωθεί αρκετές εκδοχές, χωρίς η μία να καταρρίπτει την άλλη.

Μία πρώτη ερμηνεία, βασίζεται στο μοτίβο της όρθιας μορφής σε συνδυασμό με τα ναυτικά στοιχεία της βάσης, που ταυτίζουν το γλυπτό με την μορφή της Θαλάσσιας Αφροδίτης, που «ανατέλλει» από την θάλασσα, μία ερμηνεία που έχει ερείσματα και στην μυθολογική γέννηση της Αφροδίτης από τα κύματα<sup>110</sup>. Επιπλέον, το πηδάλιο

---

<sup>109</sup> Osbourne 1994, 103: Το κιαροσκούρο είναι ιταλικός όρος που χρησιμοποιείται στη ζωγραφική ή τη χαρακτική για να περιγραφεί η χρήση έντονων αντιθέσεων μεταξύ φωτεινών και σκοτεινών ή φωτοσκιασμένων σημείων ενός πίνακα. Με την τεχνική του κιαροσκούρο οι μορφές της σύνθεσης δεν οριοθετούνται με κάποιο περίγραμμα αλλά διακρίνονται μέσα από την αντιπαράθεση των φωτεινών και σκοτεινών επιφανειών. Συχνά επιχειρείται να ενισχυθεί με αυτό τον τρόπο ο δραματικός χαρακτήρας της σύνθεσης. Ο όρος ταυτίζεται συνήθως με ζωγράφους του 17ου αιώνα, ειδικότερα με τους Καραβατζιστές και τον Ρέμπραντ, ωστόσο ο Λεονάρντο ντα Βίντσι υπήρξε πρωτοπόρος του κιαροσκούρο.

<sup>110</sup> Burkert 1993, 327: Ο μύθος της γεννήσεως, όπως τον αφηγείται ο Ησίοδος, φθάνει σε σκοτεινά βάθη. Ο Ουρανός, σύζυγος της Γαίας, δεν άφηγε τα παιδιά του να έρθουν στο φως. Γι' αυτό, καθώς ο Ουρανός βρισκόταν στην αγκαλιά της Γαίας, ο γιος του Κρόνος με ένα δρεπάνι του έκοψε τα γεννητικά του όργανα και τα πέταξε στην θάλασσα. Η θάλασσα τα παρέσυρε μακριά, γύρω τους

που κρατάει η θαλάσσια μορφή κάτω από το δεξί πόδι της θεάς, ταυτίζεται με Τρίτωνα (θηλυκού ή αρσενικού γένους), που συναντάται συνήθως να κρατάει πεδάλιο ή κουπί σε παρόμοια θέση σε ελληνιστικά και ρωμαϊκά μωσαϊκά, ενώ παράλληλα συνοδεύεται από Έρωτες, οι οποίοι αποτελούν ένα από τα σημαντικά στοιχεία αναγνώρισης της θεάς Αφροδίτης.

Ήδη από τα ελληνιστικά χρόνια η Αφροδίτη είναι συνδεδεμένη με το αρχαίο θέατρο. Σε μία επιγραφή του β' μισού του 1<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., η οποία βρέθηκε κοντά στο θέατρο των Συρακουσών, κάνει την εμφάνισή της η Αθηνά Εύθυμη (*hilara*), ως θεά χορηγός στους καλλιτέχνες που συμμετέχουν σε *ίλαροτραγωδία*<sup>111</sup> ή «φλύαξ». Επιπλέον, στο πιο διάσημο θέατρο της Ρώμης – το πρώτο μαρμάρινο θέατρο της πόλης – , σ' αυτό της Πομπηίας, το οποίο κατασκευάστηκε στα μέσα του 1<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., υπήρχε ναός της Αφροδίτης Νικηφόρου<sup>112</sup>. Η Αφροδίτη συνεχίζει να είναι συνδεδεμένη με το θέατρο και στα ρωμαϊκά αυτοκρατορικά χρόνια, καθώς εντοπίζονται συχνά αγάλματά της στον χώρο των ρωμαϊκών θεάτρων.

Στην περιοχή της Αθήνας, όπου βρίσκεται και το θέατρο του Διόνυσου, επικρατούν διαφορετικές παραδόσεις σχετικά με την Αφροδίτη, που ξεφεύγουν από την διάσταση του έρωτα και την εντάσσουν στον πιο ενεργό ρόλο της ωρίμανσης των νέων και του πνεύματος, όχι μόνο μέσα του θεάτρου, αλλά και μέσω των αγώνων εν γένει.

---

δημιουργήθηκε άσπρος αφρός, και μέσα του μεγάλωσε ένα κορίτσι, το οποίο τα κύματα το μετέφεραν μέχρι την Κύπρο και τα Κύθηρα: εκεί βγήκε στην παραλία μία σεβαστή και όμορφη θεά , αφρογεννημένη, η Αφροδίτη. Ενώ στο έπος η Αφροδίτη με τυποποιημένο τρόπο ονομάζεται κόρη του Διός και ως μητέρα της αναφέρεται κάποια Διώνη, σ' αυτήν την αφήγηση παρουσιάζεται αρχαιότερη από όλους τους ολύμπιους θεούς· με την πρώτη κοσμική διαφοροποίηση, τον χωρισμό του Ουρανού και της Γης, γεννήθηκε επίσης και η δύναμη της ενώσεως. Έτσι, η Αφροδίτη εντάσσεται στην κοσμογονική θεωρία η οποία αναπτύχθηκε περαιτέρω από τον Ορφέα μέχρι τον Παρμενίδη και τον Εμπεδοκλή. Γέννηση και ερωτική ένωση αποτελούν τις δυνάμεις που κινούν τον κόσμο.

<sup>111</sup> *Φλύακες* ονομάζεται ένα είδος κωμικής τραγωδίας (εναλλακτικά *ίλαροτραγωδία*) το οποίο άνηθε στις ελληνικές αποικίες της Κάτω Ιταλίας κατά τον 4ο αι. π.Χ. Οι φλύακες αποτελούσαν παρωδίες μυθολογικών θεμάτων, με έντονο το στοιχείο της καρικατούρας και του μπουρλέσκ, και με χαρακτήρες προερχόμενους τόσο από τον ελληνικό μύθο όσο και από την κωμωδία. Σε μεγάλο βαθμό οι *ίλαροτραγωδίες* αυτές ήταν αυτοσχδιαστικές και είτε είχαν μυθολογικό θέμα είτε πραγματεύονταν σκηνές από την καθημερινή ζωή. Πληροφορίες σχετικά με τους φλύακες και τον τρόπο παράστασής τους αντλούμε από κατωϊταλικά αγγεία. (λήμμα [greek-language.gr](http://greek-language.gr))

<sup>112</sup>Ελεύθερη μετάφραση από *Venus Victrix*

Επιστρέφουμε λοιπόν στην ιδιότητα της Αφροδίτης *έναγωνίου*. Η ερμηνεία αυτή για την Αφροδίτη από το θέατρο του Διονύσου, ενισχύεται και από την ενεπίγραφη βάση του 1<sup>ου</sup> αιώνα μ.Χ.<sup>113</sup>, που αφιερώνεται στην Αφροδίτη *έναγωνιον*, αυτή που αναφέρεται ακριβώς παραπάνω, συνδέοντας έτσι με πασιφανή τρόπο την θεά με τις δραματικές παραστάσεις.

Ο τύπος του κολοσσιαίου αγάλματος της Αφροδίτης, αντανακλά την κλασσική εικονογραφική παράδοση της θεάς, αλλά παρουσιάζει μεγαλύτερη συγγένεια με τον ύστερο ελληνιστικό τρόπο απόδοσης της Νύμφης ή της Αφροδίτης που στηρίζεται σε βράχο. Αντιπροσωπευτικό δείγμα της συγκεκριμένης παράδοσης αποτελεί ένα αγαματίδιο από την Ρόδο, καθώς και ένα άγαλμα του ναού της Αφροδίτης στο Tamam/Κήποι που βρίσκεται σήμερα στο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας.

Το κολοσσιαίο άγαλμα της Αφροδίτης είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την συγκεκριμένη εργασία, από ερμηνευτική άποψη, καθώς επιβεβαιώνει την φυσική θέση της Αφροδίτης της Μήλου, αλλά και της θεάς του Έρωτα εν γένει, μέσα σ' έναν καθαρά ανδροκρατούμενο χώρο, με το προσωνόμιο της Αφροδίτης *έναγωνιον*. Επιπλέον, ο ρόλος της Αφροδίτης στον χώρο του Γυμνασίου δεν περιορίζεται εδώ, καθώς λόγω του ερωτικού της χαρακτήρα, θεωρείται ότι έχει καθοριστικό ρόλο στην σεξουαλική ωρίμανση των αγοριών, και ότι αποτελεί σημαντική βοήθεια για τους νέους στο μεταβατικό τους στάδιο από έφηβους σε ενήλικες.

Δυστυχώς, το κολοσσιαίο άγαλμα μας προσφέρει λίγες πληροφορίες για να μας επιτρέψει μία πλήρως τυπολογική του σύγκριση με την Αφροδίτη, σώζεται όμως το σημαντικότερο τμήμα του, αυτό των ποδιών και του ιματίου που φέρει, καθώς και η πλίνθος στην οποία στηρίζεται. Αν και δεν μπορούμε να πούμε ότι είναι κοινός ο τρόπος με τον οποίο τα δύο γλυπτά φορούν το ιμάτιο, καθώς το κολοσσιαίο άγαλμα το φοράει με ένα ελικοειδή τρόπο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι κοινές οι σχεδόν κάθετες πτυχώσεις που δημιουργούνται από τον τρόπο που κατρακυλάει το ιμάτιο από το ύψος του υπαγαστρίου οργάνων και κάτω. Παρ' όλα αυτά, η συμβολή του κολοσσιαίου γλυπτού είναι αναμφίβολα πολύ σημαντική στην κατανόηση της θέσης της Αφροδίτης στον ελληνιστικό κόσμο, αλλά και της Αφροδίτης της Μήλου στο ελληνιστικό Γυμνάσιο.

---

<sup>113</sup> Αρ. Ευρητηρίου: IG II<sup>2</sup> 5013, NK 296. Leventi 2010, 272. Σημ. με παλαιότερη βιβλιογραφία 12



## Αγαλαματικοί τύποι ή μεμονωμένα γλυπτά που εξαρτώνται από την Αφροδίτη της Μήλου

Μετά την καταστροφική λεηλασία του Σύλλα το 86 μ.Χ., πολλοί Αθηναίοι γλύπτες μετανάστευσαν προς την Δύση. Κάποιοι όμως παρέμειναν εδώ και εκμεταλλεύτηκαν την ρωμαϊκή αγορά, που επιθυμούσε αντίγραφα γνωστών έργων ή και νέα έργα στο κλίμα του νεοκλασικισμού. Έτσι, αυτοί εξάγουν γλυπτά προς την Ιταλία, τοποθετώντας όμως πάνω στα γλυπτά την υπογραφή τους.

Πρωταγωνιστικό ρόλο αυτήν την περίοδο φαίνεται να έχει η οικογένεια του Απολλόδωρου- Κλεομένη, οι οποίοι έχουν υπογράψει τέσσερα έργα στην Ιταλία, όπως είναι γνωστό και από τον Πλίνιο, και δύο βάσεις από την Αθήνα και τις Θεσπιές<sup>114</sup>. Πρόκειται για μια «οικογένεια» γλυπτών, που εμφανίζεται να είναι ενεργή για τουλάχιστον τρεις γενιές, από τον Σύλλα μέχρι την πρώιμη Αυγουστιανή περίοδο, όπου και δημιούργησαν δύο σημαντικά αγάλματα της Αφροδίτης τα οποία είναι η Αφροδίτη Medici, και ένας κολοσσιαίος τύπος της Αφροδίτης Valentini<sup>115</sup>.

### Αφροδίτη Medici

Η Αφροδίτη Medici<sup>116</sup> (πιν.8 , εικ. 29) διαθέτει υπογραφή στην πλίνθο *ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΩΕΣΕΝ*, η οποία είναι το πιο πιθανόν να αποτελεί αποκατάσταση της αρχικής κατά την μεταφορά της από την Villa Medici τον 17<sup>ο</sup> αιώνα.

Κατά τις κατακτήσεις του, ο Ναπολέων Βοναπάρτης, είχε λεηλατήσει το συγκεκριμένο γλυπτό. Το 1815, η γαλλική κυβέρνηση επέστρεψε το γλυπτό στην γενέτειρά του, αλλά το 1820, η Γαλλία άρπαξε την ευκαιρία να γεμίσει το κενό που

---

<sup>114</sup> Stewart 2012, 334

<sup>115</sup> Stewart 2012, 334

<sup>116</sup> Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi, Αρ. Ευρετηρίου: 224. Mansuelli 1958, 72

είχε αφήσει η απουσία της Venus de Medici στην γαλλική κουλτούρα και την εθνική υπερηφάνεια □ ως εκ τούτου, η Αφροδίτη της Μήλου προσκλήθηκε ως ακόμη μεγαλύτερο έκθεμα από την Venus de Medici στο ντεμπούτο της στο Μουσείο του Λούβρου.

Το άγαλμα χρονολογείται στον 1<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ., ίσως έγινε στην Αθήνα, και αποτελεί αντίγραφο από μπρούντζινο ελληνικό γλυπτό. Ακολουθεί την παράδοση του Πραξιτέλη, και συγκεκριμένα αυτή της Αφροδίτης της Κνίδου<sup>117</sup>. Ίσως σχετίζεται με την γέννησή της από την θάλασσα, λόγω της ύπαρξης του δελφινιού στα πόδια της. Η αποκατάσταση έγινε από τον Ercole Ferrata<sup>118</sup>, ο οποίος προσέφερε στο γλυπτό αυτά τα στενά μανιεριστικά<sup>119</sup> δάχτυλα.

Πολλά αντίγραφα του συγκεκριμένου τύπου αγάλματος αναγνωρίζονται, παρόλα αυτά η αφετηρία παραμένει στην Κνίδια θεά του Πραξιτέλη, ο οποίος όπως αναλύθηκε και παραπάνω εισήγαγε το θέμα της γυμνής Αφροδίτης στην ελληνική τέχνη· πιο χαρακτηριστικό αντίγραφο είναι αυτό του Metropolitan Museum of Arts στην Νέα Υόρκη<sup>120</sup> (πιν. 8, εικ. 30).

Και στην Αφροδίτη Medici και στην Αφροδίτη της Μήλου ο γλύπτης αποτυπώνει με περίτεχνο τρόπο τη κόμμωση της θεάς □ υπάρχουν κυματιστοί βοστρύχοι οι οποίοι καταλήγουν σε χαμηλό κότσο, με την διαφορά ότι στην Αφροδίτη της Μήλου, κάποιιοι βοστρύχοι φτάνουν και καλύπτουν τον αυχένα του γλυπτού. Κοινή επίσης είναι η ταινία που φορούν στο κεφάλι τους.

Ως προς την στάση, και τα δύο γλυπτά στρέφουν ελαφρά το κεφάλι τους προς τα αριστερά, αλλά είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι έχουν αντίστροφα στηρίζοντα

---

<sup>117</sup> Mansuelli 1958, 71

<sup>118</sup> Ercole Ferrata (1610-1686): Ιταλός γλύπτης του ρωμαϊκού μπαρόκ. Είναι γνωστός κυρίως από τον άγγελο που κρατάει έναν σταυρό στο Ponte Sant' Angelo στην Ρώμη. Συνεργάστηκε πολύ με τον Bernini, από τον οποίο μάλιστα επηρεάστηκε σημαντικά το καλλιτεχνικό του ύφος. (λήμμα [www.wga.hu](http://www.wga.hu))

<sup>119</sup> Με τον όρο μανιερισμό. Εννοείται το καλλιτεχνικό ρεύμα που αναπτύχθηκε κατά την τελευταία περίοδο της Αναγέννησης και ειδικότερα το χρονικό διάστημα από την δεκαετία του 1520 έως περίπου το 1600. Ο Μανιερισμός είχε ως καταγωγή του την Ιταλία, με επίκεντρο την Ρώμη και την Φλωρεντία και αποτέλεσε κατά κάποιον τρόπο μία αντίδραση στην αισθητική της ώριμης Αναγέννησης, σηματοδοτώντας παράλληλα την μετάβαση στην μπαρόκ εποχή.

<sup>120</sup> Αρ. Ευρετηρίου: 52.11.5

σκέλη □ η Αφροδίτη της Μήλου έχει τι δεξί και η Αφροδίτη Medici αριστερό. Κοινή μπορούμε να πούμε ότι είναι και η ανατομία τους σχετικά με το άνω μέρος του κορμού, όπου το στήθος αποτυπώνεται με τον ίδιο τρόπο.

### **Αγαλματίδιο Αφροδίτης, Ρόδος**

Θεωρείται ότι υπάρχει μία συγγένεια ανάμεσα στους γλύπτες του νησιού της Ρόδου και αυτών της Μήλου, μέσα από συγκρίσεις γλυπτών, κυρίως ανάγλυφων που έχουν πραγματοποιηθεί. Σύμφωνα με τα συμπεράσματα αυτών των συγκρίσεων, η επίδραση της ροδιακής τέχνης στα νησιά του Αιγαίου αναγνωρίζεται και από τον Mercade, ο οποίος υποστηρίζει ότι η ροδιακή σχολή που κτίστηκε με γερές κλασσικές βάσεις, αφού δέχτηκε τις ελληνοιστικοανατολικές επιδράσεις, επηρέασε όλον τον νησιωτικό κόσμο του Αιγαίου<sup>121</sup>.

Το μαρμάρινο αγαλματίδιο είναι ύψους μόλις 0,44 μέτρα και διατηρείται ακέφαλο με την συμφή πλίνθο<sup>122</sup> (πιν. 8, εικ. 31). Λείπουν επίσης το δεξί χέρι από το ύψος του ώμου (ήταν πρόσθετο, υπάρχει τορμίσκος για στερέωση) και ο αριστερός πήγης που ίσως ήταν κι αυτός πρόσθετος.

Η μορφή εικονίζεται όρθια κατενώπιον με στηρίζον το αριστερό, άνετο προς τα δεξιά, και πίσω το δεξιό πατά σε υπερυψωμένο έδαφος. Το δεξιό χέρι θα εκτεινόταν, το αριστερό, λυγισμένο στον αγκώνα, συγκρατεί το μάτι στον αριστερό γοφό. Έντονη είναι η συστροφή του κορμού, με τέτοιον τρόπο ώστε να προκύπτει μεγάλη σύντμηση της αριστερής πλευράς.

Είναι ντυμένη με χιτώνα, του οποίου μετά βίας διακρίνεται πλαστικά η παρυφή του στο μπούστο, ψηλά ζωσμένο κάτω από το στήθος. Ο χιτώνας, αμελώς δουλεμένος στην πλάτη και ιδιαίτερα εμφανές το ζώσιμο, δίνει την εντύπωση χονδρότερου ενδύματος. Το μάτι τυλίγει μόνο το κάτω τμήμα του σώματος, με την μία του άκρη να τυλίγεται στον αριστερό αγκώνα, να διατρέχει τους γοφούς και να συγκρατείται στον αριστερό γοφό πέφτοντας παράλληλα προς το στηρίζον σκέλος<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup> Τριάντη 1998, 173

<sup>122</sup> Αρχαιολογικό Μουσείο Ρόδου. Αρ. Ευρετηρίου: Γ 104/ Π.Β.Ε 791. Μαχαίρα 2011, πιν. 21-22

<sup>123</sup> Μαχαίρα 2011, 53

Πρόκειται για ένα ύστερο ελληνιστικό έργο, το οποίο χρονολογείται τέλη 2<sup>ου</sup> - αρχές 1<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ.. Χαρακτηριστική είναι η απόδοση του χιτώνα στον κορμό, sfumato,<sup>124</sup> με μαλακές διαφοροποιήσεις της μυολογίας και την χαρακτηριστική φωτοσκίαση. Το μάτι, αντίθετα, στο πρόσθιο τμήμα χαρακτηρίζεται από πλατιές τοξωτές πτυχώσεις που συγκλίνουν στο δεξιό στηρίζον σκέλος.

Το αγαλμάτιο από την Ρόδο, πολύ μικρότερο σε κλίμακα από την Αφροδίτη της Μήλου θα μπορούσαμε να πούμε ότι φοράει τον χιτώνα με παρόμοιο τρόπο. Δυστυχώς δεν σώζεται ολόκληρο, οπότε δεν γνωρίζουμε με ποιον τρόπο καταλήγει το μάτι στα πόδια της θεάς□ φαίνεται όμως ότι εκτός από τον χιτώνα που ζώνεται ψηλά, το μάτι της στηρίζεται στο ύψος των γοφών όπως και στην Αφροδίτη της Μήλου, με την διαφορά ότι στο ροδιακό γλυπτό η θεά τοποθετεί το αριστερό της χέρι στην μέση, το οποίο καλύπτεται και από το μάτι στο ύψος του αγκώνα. Το αγαλμάτιο δεν διαθέτει την έντονη πτυχολογία της Αφροδίτης της Μήλου, αλλά παρά την διαφορετική επεξεργασία του μαρμάρου, φαίνεται η τάση απόδοσης κάθετων πτυχώσεων σωληνοειδούς μορφής από το ύψος των γεννητικών οργάνων της θεάς με κατεύθυνση προς τα κάτω.

### **Άγαλμα από την Ρόδο**

Το άγαλμα<sup>125</sup> (πιν. 8, εικ. 32) βρέθηκε στην πόλη της Ρόδου, στην ευρύτερη περιοχή του μικρού πολεμικού λιμένας<sup>126</sup>. Μολονότι δεν ήλθε στο φως κατά την ανασκαφική έρευνα αλλά παρεδόθη, προέρχεται σύμφωνα με την δήλωση του ιδιώτη, από αυτήν την περιοχή.

---

<sup>124</sup> Αλμπάνη Τζ. 2011, 71: Το σφουμάτο είναι μία από τις μεθόδους ζωγραφικής της Αναγέννησης. Ανάλογη μέθοδος ήταν και το Κιαροσκούρο. Αναφέρεται στο τρόπο ζωγραφικής όπου ο ζωγράφος αποφεύγει τα ακραία σκούρα ή φωτεινά, καθώς οι τονικότητες ομαδοποιούνται σφικτά γύρω από ένα μεσαίο γκρι. Υπάρχει μία ομοιότητα χαμηλού κοντράστ ανάμεσα στο σφουμάτο και τη φωτογραφία.

<sup>125</sup> Ρόδος, Αρχαιολογικό Μουσείο. Αρ.Ευρετηρίου: Γ 215/Β.Π. 210/ Β.Ε. 2014.Μαχαίρα 2013, 143, 1-4

<sup>126</sup> Οικόπεδο ξενοδοχείου Redina, μεταξύ των οδών Συντάγματος Εθελοντών Δωδεκανησίων και Εθνάρχου Μακαρίου

Πρόκειται για γυναικεία μορφή, ντυμένη μόνο με ιμάτιο, το οποίο καλύπτει το κάτω τμήμα του σώματός της. Είναι κατασκευασμένη από μάρμαρο με λευκούς κρυστάλλους και δεδομένου του σωζόμενου ύψους της που ανέρχεται στα 0,70 μέτρα μαζί με τον συμφορή πλίνθο, πρόκειται για άγαλμα μικρότερο του φυσικού.

Ο αριστερός πήχυς ήταν πρόσθετος□ ο τόρμος σώζεται στην λεία επιφάνεια του πήχυ, όπου θα κολλούσε το πρόσθετο τμήμα, για την στερέωση με τον σύνδεσμο<sup>127</sup>. Πρόσθετο ήταν και το πρόσθιο τμήμα του αριστερού άκρου ποδιού, όπου δύο τόρμοι χρησίμευαν για την στερέωση με λεπτούς, μεταλλικούς συνδέσμους. Η πίσω όψη έχει αδρομερώς δουλευτεί, διαφοροποιείται κυρίως το ένδυμα από τον πεσσό, ενώ έχει λειανθεί με μεγαλύτερη επιμέλεια η επιφάνεια του ενδύματος σε τμήμα των γλουτών και του δεξιού μηρού. Ορατά είναι κυρίως ίχνη από βελόνι, στο μεγαλύτερο μέρος της πίσω επιφάνειας, καθώς και από οδοντωτό εργαλείο στο άνω τμήμα του πεσσού κάτω από την απόληξη του κυματίου.

Η γυναικεία μορφή, ημίγυμνη, στέκεται όρθια και στηρίζεται με τον αγκώνα σε πεσσό με βαθμιδωτή επίστεψη στα αριστερά της. Το ιμάτιο καλύπτει τα σκέλη των γοφών□ χαλαρή τύλη σχηματίζεται κάτω από την μέση που στην συνέχεια τυλίγεται στον αριστερό πήχυ, ενώ οι άκρες του ιματίου πέφτουν κατακόρυφα μπροστά στον πεσσό. Η μία άκρη του ιματίου τυλιγόταν πιθανότατα στο κάτω τμήμα του βραχίονα, όπως βλέπουμε σε ένα μικρότερο αγαλμάτιο<sup>128</sup>, αυτό από την Γαύδο που είναι σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου.

Η μορφή στηρίζεται στο δεξί σκέλος, ενώ το αριστερό προβάλλεται λοξά προς τα εμπρός και λίγο προς τα δεξιά, ώστε μεταξύ πεσσού και αριστερού σκέλους να δημιουργείται κενό σε μορφή τριγώνου. Αποδίδεται σε στάση χαλαρότητας και ανάπαυσης, με απαραίτητο ένα στήριγμα για την ευστάθεια του αγάλματος. Δεν είναι εμφανές ποιο είναι το άνετο σκέλος, αφού και τα δύο είναι τεντωμένα, φαίνεται ωστόσο πιθανό το βάρος να φέρεται στο δεξί.

Το συγκεκριμένο άγαλμα παρουσιάζει τυπολογικές ομοιότητες με την Αφροδίτη της Μήλου. Αρχικά, πρόκειται για ημίγυμνα γυναικεία αγάλματα που καλύπτουν το κάτω μέρος του σώματός τους με λεπτό ιμάτιο. Συγκεκριμένα, και τα δύο γλυπτά διαθέτουν

---

<sup>127</sup> Μαχαίρα 2013, 142

<sup>128</sup> Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. Αρ.Ευρετηρίου: Ma 2569. Delivorrias 1984, 571

στηρίζον σκέλος το δεξί, και τυλίγουν το σώμα τους με κοινό τρόπο, όπου το μιάτιο στο ύψος των γεννητικών οργάνων δημιουργεί οριζόντιες σχεδόν πτυχώσεις και έπειτα κατακυλάει ανάμεσα στα δύο σκέλη δημιουργώντας κάθετες πτυχώσεις. Η σημαντική διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι το άγαλμα από την Ρόδο διαθέτει στήριγμα στην αριστερή του πλευρά, σε αντίθεση με το ελεύθερο, αυτόνομο άγαλμα της θεάς Αφροδίτης από την Ρόδο.

### **Γυναικεία μορφή, τμήμα Εκαταίου(;)**

Τα τρίμορφα Εκαταία έχουν την αρχή τους στα κλασικά χρόνια, περί τα τέλη του 5<sup>ου</sup> αιώνα. Η μεγαλύτερη ωστόσο διάδοσή τους, διαπιστώνεται από τον 4<sup>ο</sup> αιώνα, και κατ' εξοχήν στα ελληνιστικά και ρωμαϊκά χρόνια. Οι τύποι που απαντούν στην Ρόδο παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία, στοιχείο που έχει οδηγήσει στην υπόθεση ότι κάποιες παραλλαγές δημιουργήθηκαν αρχικά στο νοτιοανατολικό αυτό τμήμα του Αιγαίου (ροδιο-καρική ακτή).

Βάσει της τυπολογικής διάρθρωσης που προτείνει η κ. Μαχαίρα<sup>129</sup>, το τμήμα του Εκαταίου που παρουσιάζεται παρακάτω, πιθανότατα εντάσσεται στο πλαίσιο των κλασικιστικών τάσεων του β' μισού του 2<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., όπου έχουμε συνδυασμό των αυστηρών μορφών με τις πιο ελεύθερες.

Σώζεται απότμημα γλυπτού<sup>130</sup>(πιν. 9, εικ. 33) που ανέρχεται σε ύψος 0,22 μέτρα και είναι κατασκευασμένο από μάρμαρο με λευκούς κρυστάλλους. Μικρή επιφάνεια φέρει ανάγλυφη παράσταση, όπου σώζεται τμήμα του κορμού, ο αριστερός βραχίονας από τον αγκώνα, και ο αριστερός μηρός της. Έχει αποκρούσεις στα δύο δάκτυλα και την παλάμη του αριστερού χεριού, μικρότερες κατά τύπους στην επιφάνεια του μαρμάρου.

Γυναικεία, πιθανώς, μορφή με άνετο το αριστερό σωζόμενο σκέλος. Φοράει χιτώνα και μιάτιο που τυλίγεται στον αριστερό βραχίονα και θα κάλυπτε την πλάτη, ενώ εμπρός καλύπτει το κάτω μέρος του σώματος σχηματίζοντας τύλη, την οποία

---

<sup>129</sup> Μαχαίρα 2011, 75

<sup>130</sup> Ρόδος, Αρχαιολογικό Μουσείο. Αρ. Ευρετηρίου: Γ 155/ Π.Β.Ε. 2663. Αδημοσίευτο. Μαχαίρα 2011, πιν. 58

συγκρατεί επίσης στα αριστερά με το αριστερό χέρι□ η άκρη πέφτει κατά μήκος του αριστερού μηρού. Πλαδαρή αποδίδεται η κοιλιά κάτω από λεπτό ύφασμα.

Πρόκειται για χαμηλό ανάγλυφο□ το γεγονός ότι δεν σώζεται το πίσω μέρος την πλάκας μας οδήγησε στην υπόθεση ότι πρόκειται για Εκαταίο<sup>131</sup>□ η εικονογραφία ωστόσο της μορφής οδηγεί μάλλον σε ταύτιση με νεανική μορφή, ίσως της Αφροδίτης<sup>132</sup>.

Μία σύγκριση του αποτμήματος γλυπτού από την Ρόδο με την Αφροδίτη της Μήλου θα μπορούσε να ενισχύσει την άποψη ότι πρόκειται για Αφροδίτη. Ως προς την στάση, η γυναικεία μορφή της Ρόδου έχει ελαφρά σηκωμένο το δεξί της πόδι, και στηρίζεται εξ' ολοκλήρου στο αριστερό κάτι που δεν συμβαίνει σίγουρα στην Αφροδίτη της Μήλου. Ο τρόπος όμως που η μορφή της Ρόδου φοράει το ιμάτιο, μας θυμίζει τυπολογικά την Αφροδίτη της Μήλου. Συγκεκριμένα, το ιμάτιο αν και ξεκινάει από το χέρι της, στον κορμό στηρίζεται στο ύψος των γοφών, και δημιουργεί πτυχωσεις που χύνονται στο άνετο σκέλος, όπως και στην Αφροδίτη της Μήλου, με την διαφορά ότι εδώ το άνετο σκέλος είναι ανασηκωμένο.

### **Πήλινο ειδώλιο Αφροδίτης από την Μύρινα**

Το συγκεκριμένο ειδώλιο(πιν. 9, εικ. 34) είναι κατασκευασμένο από πορτοκαλόχρωμο πηλό, και το ύψος του μαζί με την βάση του ανέρχεται μόλις στα 0,25 μέτρα<sup>133</sup>. Είναι συγκολλημένο και συμπληρωμένο σε ελάχιστα σημεία: στο σώμα και στο πρόσωπο της μορφής υπάρχουν σε ορισμένα σημεία ρωγμές και αποκρούσεις. Το λευκό επίχρισμα, με το οποίο επικαλυπτόταν ολόκληρη η επιφάνεια του ειδωλίου, είναι σε ορισμένα σημεία απολεπισμένο. Σώζονται υπολείμματα από ρόδινο χρώμα στο ένδυμα και ερυθρό στον αριστερό ώμο της μορφής. Στην πίσω πλευρά υπάρχει οπή αερισμού και άνοιγμα στο κάτω μέρος της βάσης.

---

<sup>131</sup> Αυτός που ανήκει ή αναφέρεται στην Εκάτη

<sup>132</sup> Μαχαίρα 2011, 77

<sup>133</sup> Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθήνας. Αρ. Ευρετηρίου: 4847. Καλτσάς Ν. & Δεσπίνης Γ. 2007,

Η Θεά εικονίζεται πάνω σε μία ορθογώνια βάση, γυμνή, με ελαφρά κίνηση της κεφαλής και του σώματος προς τα αριστερά, με στάσιμο το δεξί της σκέλος και το αριστερό ελαφρά λυγισμένο και μετατοπισμένος προς τα μπροστά. Με το δεξί της χέρι κρατάει το ένδυμά της, το οποίο αφήνει να πέσει ανάλαφρα πάνω στην υδρία που βρίσκεται πλάι της πάνω σε χαμηλή βάση, ενώ με το αριστερό της χέρι κρύβει την ηβική περιοχή.

Το μπροστινό μέρος των φλογόσχημων βοστρύχων, δημιουργεί υψηλή στεφάνη (toupet)<sup>134</sup>, ενώ τα μαλλιά της στο πάνω και πίσω τμήμα της κεφαλής, παρότι χωρισμένα σε ζώνες, αποδίδονται ως μία συμπαγής μάζα. Ανάμεσα στους μαστούς διακρίνεται επιστήθιο μετάλλιο, στο δεξί χέρι δαχτυλίδι με στρογγυλή σφενδόνη, και στα αυτιά ενώτια.

Στο πίσω μέρος της βάσης του ειδωλίου, αναγράφεται με επιμελημένη χάραξη το όνομα του τεχνίτη, *Διφίλου*, η πλούσια δραστηριότητα του οποίο εντάσσεται χρονολογικά μεταξύ 20 και 70 μ.Χ.. Ο κοροπλάστης Δίφιλος βασίστηκε στις πολυάριθμες παραλλαγές και ελεύθερες επαναλήψεις του κλασικού προτύπου που ήταν γνωστές κατά τα ελληνιστικά και ρωμαϊκά χρόνια.

Αναμφίβολα ο κοροπλάστης είναι επηρεασμένος από την απόδοση της γυμνότητας της Αφροδίτης της Κνίδου, όπως είναι εμφανές από τον τρόπο με τον οποίο αποδίδει την γυμνότητα, με το αριστερό χέρι να καλύπτει την ηβική χώρα, αλλά και από τη παρουσία υδρίας στα δεξιά του ειδωλίου. Σε μία προσπάθεια σύγκρισης του πήλινου ειδωλίου με την Αφροδίτη της Μήλου, σίγουρα θα αναγνωρίζαμε ότι και οι δύο αγαλματικοί τύποι έχουν κοινό τρόπο απόδοσης του άνω κορμού στο ύψος του στήθους, ίσως ως αποτέλεσμα της κοινής τους αφετηρίας έμπνευσης, της Αφροδίτης της Κνίδου. Ως προς την κεφαλή και την κόμμωση έχουν τυπολογικές διαφορές, με το ειδώλιο να φέρει υψηλή στεφάνη, ενώ την Αφροδίτη της Μήλου να διαθέτει χαμηλό κότσο με ελεύθερους βοστρύχους να καλύπτουν τον αυχένα. Παρ' όλα αυτά, έχουν κοινά στην στάση, καθώς στρέφουν και οι δύο ελαφρά το κεφάλι τους προς τα αριστερά, και έχουν στηρίζον σκέλος το δεξί.

---

<sup>134</sup> Βιβλιοθήκης 2007, 112



## Γυναίκεια κεφαλή από την Ρόδο

Μία γυναίκεια κεφαλή<sup>135</sup> (πιν. 9, εικ. 35) που βρέθηκε στην Ρόδο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον τυπολογικά τόσο για την σχέση της με την Αφροδίτη της Κνίδου όσο και με την Αφροδίτη της Μήλου. Βρέθηκε λίγα χρόνια πριν το 1920 από την Theodor Leslie Shear, στην Ρόδο, όπως αναφέρει η ίδια στο άρθρο της *A marble Head from Rhodes*, επάνω στο οποίο στηρίζεται εξ' ολοκλήρου η ανάλυση του γλυπτού.

Η συγκεκριμένη κεφαλή έχει μέγεθος 2/3 του κανονικού, και είναι κατασκευασμένη από παριανό μάρμαρο. Σώζεται σε πολύ καλή κατάσταση, με εξαίρεση μια φθορά στην μύτη. Έχει οικία κόμμωση, εξαιτίας των γλυπτών που έχουν αναλυθεί ως αυτό το σημείο, με βοστρύχους να καταλήγουν σε κότσο χαμηλά στο πίσω μέρος, ταινία, και λίγους βοστρύχους να κατρακυλούν στον αυχένα της. Έχει πολύ μικρό μέτωπο σχετικά με τα μαλλιά της, στο οποίο σχηματίζεται τρίγωνο. Είναι εντυπωσιακός ο τρόπος με τον οποίον ο καλλιτέχνης έχει αποδώσει τα μάτια, παρατήρηση που επισημαίνει και ο Furtwängler<sup>136</sup>, καθώς αναφέρει ότι: «ο καλλιτέχνης διοχέτευσε όλη του την δεξιοτεχνία για τα μάτια, με τα οποία, μόνο ο Ερμής του Πραξιτέλη<sup>137</sup> θα μπορούσε να συγκριθεί».

---

<sup>135</sup> Ρόδος, Shear 1920, 323-324

<sup>136</sup> Σύμφωνα με την Shear, 1920, 314

<sup>137</sup> Ολυμπία, Αρχαιολογικό Μουσείο. Αρ.Ευρετηρίου: Λ48. Πλάντζος 2013, 195.(πιν. 10, εικ. 37) Εικονίζει τον Ερμή ως νεαρό άνδρα, γυμνό και αγένειο, στηριγμένο στο δεξί σκέλος, και με το αριστερό λυγισμένο προς τα πίσω να ακουμπά το έδαφος μόνο με τα ακροδάχτυλα. Ο κορμός κάμπτεται στο ύψος της μέσης με έντονη προβολή του δεξιού ισχίου και αντίρροπη συστροφή του σώματος προς τα αριστερά. Στο λυγισμένο αριστερό χέρι του ο θεός κρατά την μορφή του Διονύσου σε βρεφική ηλικία, ενώ παράλληλα ανασηκώνει το χέρι που σώζεται μόνο έως κατά τα 2/3 του βραχίονα. Υποτίθεται ότι ο Ερμής στο δεξί του χέρι κρατούσε σταφύλι, τον ιερό καρπό του Διονύσου, το οποίο προέτεινε το βρέφος με παιγνιώδη διάθεση. Ένα εξαιρετικά πτυχωμένο μάτιο καλύπτει τον κορμό μισοκρύβοντάς τον. Τα μακρά, λεπτά μέλη του νεαρού άντρα, η νωχελική στάση, το έντονο σιγμοειδές σχήμα και η συστροφή του κορμού, θεωρούνται ενδείξεις για την χρονολόγηση του έργου στον 4<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ., καθώς εκφράζουν καινοτομίες που χαρακτηρίζουν την πλαστική της εποχής. Στην απόδοση στον Πραξιτέλη φαίνεται να συντείνει και η επεξεργασία του προσώπου, με τα χαρακτηριστικά να αποδίδονται με μαλακά, θαμπά περιγράμματα, ώστε να επιτυγχάνεται η ψευδαίσθηση της πραγματικής ανθρώπινης επιδερμίδας.

Ο τρόπος με τον οποίον αποδίδονται με αίσθηση πολυτέλειας τα μάγουλά της, το ιδιαίτερο , λεπτό πηγούνι της, τα έντονα σχηματοποιημένα χείλη της και η απαλή αίσθηση των ματιών της, αποκρυσταλλώνουν το απόλυτο πρότυπο γυναικείας ομορφιάς□ γι' αυτό, με απόλυτη σχεδόν βεβαιότητα αποδίδουμε την συγκεκριμένη κεφαλή στην Αφροδίτη.

Σύμφωνα με τον Furtwängler<sup>138</sup>, ο δημιουργός της συγκεκριμένης κεφαλής, αντιγράφει τον Πραξιτέλη, από τον οποίον απέχει μία με δύο γενιές. Για να ενισχύσει αυτήν την άποψη, η Lucy Mitchell<sup>139</sup>, συγκρίνει την κεφαλή της Ρόδου, με αυτήν του αντιγράφου της Αφροδίτης της Κνίδου από το Βατικανό. Πράγματι, τα αποτελέσματα που προκύπτουν, δείχνουν ότι παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες□ αυτές είναι ο τρόπος με τον οποίον έχουν αποδοθεί τα φρύδια και τα μάτια , τα ρουθούνια, το μικρό στόμα, και το κυκλικό πηγούνι.

Εφόσον είδαμε την σχέση της κεφαλής με την Αφροδίτη της Κνίδου, θα ήταν εύστοχο να κάνουμε το ίδιο και με την Αφροδίτη της Μήλου. Αν αντιπαραβάλλουμε την φωτογραφία του κεφαλιού της Αφροδίτης της Μήλου και της κεφαλής της Ρόδου όπως κάνει η Shear<sup>140</sup>(πιν. 9, εικ. 36), θα παρατηρήσουμε αρχικά ότι η ομοιότητα είναι τόσο έντονη, που η κεφαλή θα μπορούσε να αποτελεί αντίγραφο της Αφροδίτης της Μήλου. Συγκεκριμένα, με εξαίρεση την καλύτερη λάξευση του μαρμάρου, με αποτέλεσμα την ρεαλιστικότερη απόδοση των βοστρύχων με βαθιές λεπτομέρειες, παρατηρούμε ότι οι δύο μορφές φέρουν ακριβώς την ίδια κόμμωση□ έχουν βοστρύχους οι οποίοι πιάνονται σε έναν χαμηλό κότσο, και λίγοι από αυτούς καταλήγουν στον αυχένα της θεάς. Επιπλέον, και οι δύο μορφές φορούν ταινία στο ίδιο ύψος της κεφαλής, λίγο πριν το μέσο. Αν αφαιρέσουμε την διαφορά σχετικά με το τριγωνικό σχήμα που δημιουργείται στο μέτωπο της κεφαλής από την Ρόδο, έχουν ομοιότητες και στο πρόσωπο, ως προς την κατασκευή-δομή της γέφυρας της μύτης αλλά και τα μάτια.

Ακόμη κι αν η κεφαλή δεν αποτελεί αντίγραφο της Αφροδίτης της Μήλου, μπορούμε να πούμε με σχετική βεβαιότητα ότι ο δημιουργός της γνώριζε την

---

<sup>138</sup> Shear 1920, 319

<sup>139</sup> Shear 1920, 319

<sup>140</sup> Shear 1920, 321

Αφροδίτη της Μήλου και εμπνεύστηκε από αυτήν την κεφαλή της Ρόδου σε συνδυασμό και με την πραξιτέλεια δημιουργία, αυτή της Αφροδίτης της Κνίδου.

### **Νίκη της Brescia ( La Vittoria Alata)**

Η Νίκη της Brescia , γνωστή και ως La Vittoria Alata<sup>141</sup>(πιν. 10, εικ. 38), βρίσκεται σήμερα στο Fondazione Brescia Musei, αφού αρχικά είχε τοποθετηθεί στο μοναστήρι του San Dominico. Το ρωμαϊκό γλυπτό της φτερωτής Νίκης της Brescia, αποτελεί σύμβολο της πόλης έως και σήμερα. Υπάρχουν ερωτήματα μέχρι και σήμερα σχετικά με την προέλευση του γλυπτού, κυρίως ως προς τον γλύπτη και την ιστορία του. Τράβηξε το ενδιαφέρον της διοίκησης του πρώτου Μουσείου της Brescia , και αρχικά καταγράφηκε από σημαντικούς συγγραφείς όπως ο Carducci και ο D'Annunzio. Πολλοί έχουν εκφράσει την άποψη ότι πρόκειται για αντίγραφο, ανάμεσά τους και ο Ναπολέων ο ΙΙΙ το 1856.

Το άγαλμα βρέθηκε κατά τις αρχαιολογικές ανασκαφές το 1826 μαζί με πολλά ακόμη μπρούντζινα γλυπτά, κατά την κατάρρευση του καπιτωλικού ναού της πόλης της Brescia, όπου τα είχαν κρύψει κατά τα τελευταία αυτοκρατορικά χρόνια<sup>142</sup>.

Είναι κατασκευασμένο από μπρούντζο, το ύψος της ανέρχεται στα 1,91 μέτρα, και χρονολογείται στο β' μισό του 1<sup>ου</sup> αιώνα μ.Χ.. Κατασκευάστηκε μάλλον στην Νότια Ιταλία, και βρέθηκε σε τουλάχιστον 30 κομμάτια τα οποία εντοπίστηκαν και συγκολλήθηκαν.

Το γλυπτό απεικονίζει μία φτερωτή γυναικεία μορφή, η οποία θα έπρεπε να πατούσε πάνω σ' ένα κράνος και να κρατούσε μία ασπίδα ανάμεσα στο αριστερό της πόδι και το αριστερό της χέρι. Δεν είναι γνωστός ο γλύπτης, αλλά πιθανόν το άγαλμα να κατασκευάστηκε έπειτα από εντολή του Βεσπασιανού, που ανέλαβε την εξουσία της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας αφού νίκησε μία μάχη κοντά στην πόλη της Brescia

---

<sup>141</sup> Richter, 1950, 454

<sup>142</sup> Υπάρχει η άποψη ότι τα συγκεκριμένα στοιχεία, τα έβγαλαν οι τότε κάτοικοι της Ιταλίας και τα έκρυψαν κάπου στο Καπιτώλειο, για να μην υποστούν τις καταστροφικές συνέπειες επιδρομών των βαρβάρων ή των χριστιανών, που θα τα εκλάμβαναν ως δείγμα ειδωλολατρίας.

γύρω στο 69 μ.Χ.. Άρα, μάλλον το άγαλμα αποτελούσε ανάθημα ως αποτέλεσμα μια επιτυχούς στρατιωτικής εκστρατείας, και θα ήταν τοποθετημένο μέσα σε ναό ή σε δημόσιο κτίριο γύρω από την πόλη.

Ξεκινώντας από την κεφαλή του γλυπτού, η ταινία στα μαλλιά της έχει ασημένιες και χάλκινες λεπτομέρειες. Ο χιτώνας που φοράει στο επάνω μέρος της είναι στενός και κολλάει πάνω της δίνοντας την εντύπωση ότι είναι βρεγμένος. Στο ύψος των γοφών της φοράει ιμάτιο, το οποίο καταλήγει σε απαλές βαθιές πτυχώσεις, οι οποίες αποδίδονται έντονα και στην πίσω της όψη. Η Νίκη της Brescia παρουσιάζει τον ίδιο συνδυασμό στοιχείων του τέλους του 5<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., με έναν διαφανή χιτώνα να καλύπτει το επάνω της σώμα και ένα βαρύ ιμάτιο να καλύπτει το κάτω μέρος□ μόνο εδώ συναντάμε τόσο μεγάλη έμφαση στις πτυχώσεις του ιματίου<sup>143</sup>.

Τα φτερά, βρέθηκαν αποκολλημένα μαζί με τα χέρια□ αμέσως έγιναν αποκαταστάσεις με αποτέλεσμα να συγκολληθούν, με σκοπό να έχουμε την αρχική μορφή του γλυπτού. Το γεγονός αυτό πυροδότησε και την άποψη ότι είναι μετέπειτα προσθήκες, και δεν αποτελούν μέρος του αρχικού γλυπτού όπως αναλύεται ακριβώς παρακάτω. Τα φτερά (πούπουλα) είναι λαξευμένα με πολύ προσεκτικό τρόπο, φωτεινότερα προς την επάνω πλευρά, πιο ίσια και απλά προς τα κάτω, με εκπληκτική λεπτομέρεια στο σύνολό τους.

Οι αρχαιολόγοι υποστηρίζουν ότι επάνω στην ασπίδα που μάλλον κρατούσε θα ήταν χαραγμένα τα ονόματα των διάφορων νικητών και στα πόδια της θα έπρεπε να υπήρχε ένα κράνος προς τιμήν του θεού Άρη, ένα εικονογραφικό σχήμα που συχνά απαντάται στην απόδοση της Αφροδίτης του 4<sup>ου</sup> κυρίως αιώνα. Ένα ακόμη στοιχείο που προδίδει μία συγγένεια με την Αφροδίτη του συγκεκριμένου γλυπτού, είναι η δημοφιλής άποψη ότι αρχικά αποτελούσε γλυπτό της Αφροδίτης που καθρεπτίζεται στην ασπίδα του Άρη και έφτασε σε δεύτερη φάση στην Βόρεια Ιταλία ως λάφυρο πολέμου, όπου και την προστέθηκαν φτερά.

Η απεικόνιση της φτερωτής Νίκης είναι γνωστή στους μελετητές της ιστορίας της ρωμαϊκής τέχνης, καθώς συχνά εμφανίζεται σε νομίσματα αλλά και σε ανάγλυφα από την Αυτοκρατορική περίοδο. Ως προς την τυπολογία της μορφής, υπάρχει μεγάλη

---

<sup>143</sup> Τουλάχιστον μέχρι τα γνωστά έως το 1950 γλυπτά βάσει Richter 1950, 116

ποικιλία, ξεκινώντας από τα τέλη του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., με την Αφροδίτη της Κάπουα<sup>144</sup>, η οποία κοιτάζει το ημίγυμνο σώμα της στον καθρέπτη που κοιτάει. Ο συγκεκριμένος τύπος αναπαράχθηκε πολλές φορές έως τις αρχές του 2<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ..

Στην συνέχεια το εικονογραφικό σχήμα της Αφροδίτης, εξελίχθηκε σε Νίκη, όπου προστέθηκε ο χιτώνας, εκτός από το προϋπάρχον λεπτό μάτιο που άφηνε την Αφροδίτη ημίγυμνη, και φτερά, ενώ παράλληλα διατηρήθηκε ο καθρέπτης με την ασπίδα, στον οποίο πλέον η Νίκη χαράζει το όνομα του νικητή. Η Νίκη της Brescia, αν την συλλάβουμε χωρίς φτερά – δηλαδή, στην φάση που βρέθηκε πριν την συντήρηση και την αποκατάστασή της –, αποτελεί ένα από τα πιο γνωστά παραδείγματα αυτής της εξέλιξης.

Συγκεκριμένα, ο δημιουργός της Νίκης της Brescia θα πρέπει να γνώριζε την Αφροδίτη της Μήλου καθώς παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες. Ξεκινώντας από το κεφάλι με κατεύθυνση προς τα κάτω, βλέπουμε κοινή κόμμωση, τραβηγμένους τους βοστρύχους προς τα πίσω που καταλήγουν σε κότσο, και μία ταινία να διχοτομεί το κεφάλι λίγο πριν το μέσο. Η μοναδική διαφορά έγκειται στους βοστρύχους της Αφροδίτης της Μήλου που φτάνουν μέχρι τον αυχένα της και τον καλύπτουν μερικώς.

Η στάση του σώματος της Νίκης είναι αντίστοιχη με αυτήν της Αφροδίτης της Μήλου, αναφορικά τόσο με την στάση του κορμιού αλλά και με την θέση των ποδιών της. Συγκεκριμένα, και τα δύο γλυπτά, ξεκινώντας από επάνω, στρέφουν ελαφρά το κεφάλι τους προς τα αριστερά, και έχουν και οι δύο άνετο σκέλος το αριστερό, όπου δημιουργούνται και οι έντονες πτυχώσεις του ιματίου. Επιπλέον, και στα δύο γλυπτά το μάτιο στηρίζεται στο ύψος του αιδοίου. Δημιουργώντας μία τύλη, και καταλήγει σε κάθετες σχεδόν πτυχώσεις. Το επιπλέον ένδυμα που φοράει η Νίκη της Brescia, αυτό του χιτώνα, δικαιολογείται από το γεγονός ότι δεν χρησιμοποιεί τον ασπίδα για να θαυμάσει το είδωλό της, αλλά για να χαράξει στην ασπίδα τα ονόματα των νικητών<sup>145</sup>. Ίσως κιόλας, η ύπαρξη του χιτώνα να αποτελεί επικουρικό στοιχείο ενίσχυσης της θέσης ότι το συγκεκριμένο γλυπτό ήταν εξ' αρχής αυτό της Νίκης, και όχι Αφροδίτη που μετέπειτα δέχθηκε προσθήκες.

---

<sup>144</sup> Heiner 1993, 147

<sup>145</sup> Lloyd 1980, 136

## Επίδραση της Αφροδίτης της Μήλου στη νεότερη ευρωπαϊκή τέχνη

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να παρουσιάσω πως η Αφροδίτη της Μήλου επηρέασε τους καλλιτέχνες του 20<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και καλλιτέχνες ακόμη πιο σύγχρονους με τελευταία αναφορά το 2016. Μέσα από την «γραφική» ομορφιά της επηρέασε ζωγράφους, γλύπτες αλλά και ποιητές, κλασικιστές και ρομαντικούς, από τον Σατομπριάν, τον Λαμαρτίν, τον Ουγκό τον Γκαίτε, έως και τον Τουργκένιεφ, με κοινό παρονομαστή τον θαυμασμό όλων στην θεά του έρωτα.

Η τέχνη της Αρχαιότητας, αλλά και η πρωτόγονη τέχνη, αποτελούσαν πηγή έμπνευσης και σημείο αναφοράς για τους σουρεαλιστές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Από τον Ντε Κίρκο και τις αναφορές του επηρεάστηκε ο Ρένε Μαγκρίτ<sup>146</sup> (1898-1967) ιδίως τα χρόνια 1928-1938 καθώς και ο Πολ Ντελβό (1897-1994) ο οποίος δημιουργεί μυστηριακά τοπία με κλασικιστικά οικοδομήματα, όπου κυκλοφορούν τα μοιραία γυμνά του.

Ο Σαλβαδόρ Νταλί (1904-1989) το 1936 γοητευμένος από την Αφροδίτη της Μήλου, δηλώνει: «είναι τόσο εξωπραγματική όσο και πραγματική», κι έπειτα δημιουργεί το έργο του «Η Αφροδίτη με τα συρτάρια»(πιν. 10, εικ. 39) Η γοητεία της δεν τελειώνει εδώ, καθώς μόλις ένα χρόνο πριν, ο Τζιμ Ντάιν το 1935, έδωσε σε άγριο δουλεμένο ξύλο με έντονο κόκκινο χρώμα πάνω σε ξύλινο σκαμνί το άγαλμα της Αφροδίτης της Μήλου, σε μία προσπάθεια απομυθοποίησής του.

Υπάρχουν πολλά σύγχρονα παραδείγματα, από graffiti με την Αφροδίτη της Μήλου, έως και κατασκευές με Lego<sup>147</sup>. παρ' όλα αυτά θα μείνω σε ένα ακόμα έργο που μου προξένησε ιδιαίτερο ενδιαφέρον αυτό του Yinka Shonibare, που παρουσιάστηκε το 2016 στην Stephen Friemen Gallery του Λονδίνου. Ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης-μισός βρετανός, μισός νιγηριανός- μέσα από το έργο του θίγει τον δυτικό πολιτισμό με γνώμονα την αποικιοκρατία.

Στο συγκεκριμένο έργο γνωστό ως *David, Venus de Milo*(πιν. 10, εικ. 40), παρουσιάζεται η Αφροδίτη της Μήλου, με έντονα πορτοκαλί χρώματα που θυμίζουν παραδοσιακή φορεσιά, στις αποχρώσεις του πορτοκαλί και του πράσινου, και στην

---

<sup>146</sup> Βέλγος σουρεαλιστής καλλιτέχνης με επιρροές από το καλλιτεχνικό κίνημα του ντανταϊσμού

<sup>147</sup> Από τον Natham Sawaya, αποτελούμενο από 18.483 κομμάτια στην έκθεση «The Art of Brick» στις Βρυξέλλες, τον Νοέμβριο του 2013

θέση του κεφαλιού υπάρχει μία υδρόγειος. Ο καλλιτέχνης εδώ, σύμφωνα με τον ίδιο, θέλει να χρησιμοποιήσει την τέχνη του ως όπλο έναντι στους κυρίαρχους λευκούς που έχουν επιβληθεί στην παγκόσμια γλώσσα, στην πολιτισμική κουλτούρα, αλλά και ως προς τον σύγχρονο τρόπο ζωής.

## Επίλογος

Μέσω της συγκεκριμένης εργασίας, ως αποτέλεσμα έρευνας, θέλησα να ρίξω μία πιο σύνθετη «ματιά» στο γνωστό άγαλμα της Αφροδίτης της Μήλου, η οποία περιλάμβανε πολλούς και διαφορετικούς άξονες. Στόχος, δεν ήταν η απλή ανάλυση του γλυπτού, αλλά η τοποθέτησή του μέσα σε ένα συγκεκριμένο χρονικό και χωρικό πλαίσιο, με αποτέλεσμα να αποκαλυφθεί η επίδραση που δέχτηκε ο γλύπτης της Αφροδίτης της Μήλου από προγενέστερους αγαλαμτικούς τύπους, η επιρροή που άσκησε το ίδιο το γλυπτό στους μετέπειτα καλλιτέχνες, αλλά και η θέση του και ο ρόλος του στο ελληνιστικό Γυμνάσιο.

Ξεκινώντας από την γλυπτική της κλασικής περιόδου, με έμφαση στον Πραξιτέλη, και κυρίως στην Αφροδίτη της Κνίδου αλλά και την Αφροδίτη τύπου Arles, και περνώντας στην ελληνιστική με την Νίκη της Σαμοθράκης, αποκαλύφθηκε η τυπολογική συγγένεια μεταξύ της Αφροδίτης της Μήλου και των παραπάνω γλυπτών. Συγκεκριμένα, ο γλύπτης της Αφροδίτης της Μήλου, γνώριζε τις πραξιτέλειες δημιουργίες και αυτό φαίνεται από τον τρόπο που αποδίδει την κόμμωση της θεάς, που είναι σχεδόν πανομοιότυπη με αυτήν της Αφροδίτης της Κνίδου, καθώς και ο κοινός τρόπος με τον οποίον χρησιμοποιεί το ιμάτιο με την Νίκη της Σαμοθράκης.

Περνώντας στο κεντρικό μας θέμα, την Αφροδίτη της Μήλου, παρουσιάστηκαν αρχικά ανασκαφικά δεδομένα της περιοχής όπου βρέθηκε το άγαλμα, και οι απόψεις σχετικά με τα αινιγματικά της χέρια που αποτέλεσαν αντικείμενο αντιπαράθεσης για πολύ καιρό, με επισφαλέστερη αυτήν που θέλει την θεά να κρατάει ένα μήλο. Επίσης, παράλληλα με την πολύπλοκη ιστορία εύρεσης του γλυπτού, και την επεισοδιακή του κατάληξη στο Μουσείο του Λούβρου χάρη στην συμβολή του Βουτιέ, παρακολουθήσαμε άλλη μία αντιπαράθεση που προκάλεσε η Αφροδίτη της Μήλου, ως προς την χρονολόγηση, προβάλλοντας έτσι την ψευδή ανωτερότητα των κλασικών έναντι των ελληνιστικών γλυπτών, που αποτέλεσε αντικείμενο πολλών πραγματειών των προηγούμενων δύο αιώνων. Κλείνοντας το κεντρικό κεφάλαιο της εργασίας, παρουσιάστηκε μία όχι και τόσο γνωστή διάσταση της θεάς Αφροδίτης, αυτή της θεάς εναγώνιον, που δικαιολογεί την θέση της σ' έναν καθαρά αρρενοκεντρικό χώρο, αυτόν τον ελληνιστικού Γυμνασίου.

Αναλύοντας το γλυπτό της Αφροδίτης της Μήλου, αποκρυπτογραφήθηκε και η ακτινοβολία που είχε στους μετέπειτα γλύπτες, μέχρι και την ρωμαϊκή εποχή. Η Νίκη



της Brescia , αποτελεί βασικό παράδειγμα γλυπτού που εξαρτάται τυπολογικά από την Αφροδίτη της Μήλου. Παράλληλα όμως, είδαμε και την επίδραση που άσκησε στην γλυπτική της Ρόδου, καθώς και την καλλιτεχνική σχέση των δύο νησιών.

Τέλος, προσπάθησα να δείξω ότι το άγαλμα της Αφροδίτης της Μήλου συνεχίζει να αποτελεί πηγή έμπνευσης μέχρι σήμερα, από το έργο του Dalí, μέχρι αυτό του Shonibare, που παρουσιάστηκε μόλις πριν δύο χρόνια. Ίσως το λευκό μάρμαρο της Αφροδίτης της Μήλου να αποτελεί έναν εύκολο και παράλληλα καλαίσθητο «καμβά» για τους νεότερους καλλιτέχνες, οι οποίοι επιθυμούν να συνδυάζουν το πρότυπο ομορφιάς και ερωτισμού των ελληνιστικών χρόνων, με την σύγχρονή τους κουλτούρα και πολιτισμό.

## Βιβλιογραφία

- Ajootian A., Praxiteles στο *Personal Styles in Greek Sculpture*, επίμ., Palagia O. & Pollitt J.J., Cambridge, 1999
- Αλμπάνη Τζ. & Κασιμάτη Μ., *Η ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, Πάτρα, 2011
- Avery C., *Bernini: Genius of Baroque*, Bulfinch, 1997
- Βιβλιοδέτης Ε., Πήλινο Ειδώλιο Αφροδίτης στο *Πραξιτέλης, Κατάλογος Έκθεσης*, επίμ. Καλτσάς Ν.& Δεσπίνης Γ., Αθήνα, 2007
- Bonfante L., Nudity as a Costume in Classical Art, στο *AJA* 93, 1989
- Burkert W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία, Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή*, Αθήνα, 1993
- Charbonneaux J., *Hellenistic Art*, Λονδίνο, 1973
- Choremi-Spetsieri A., *The Sculpture of the Parthenon*, Λονδίνο, 2004
- Cook R.M., *Greek Art, Its Development Character and Influence*, Λονδίνο, 1973
- Corso A., *The Art of Praxiteles II*, Ρώμη, 2007
- Curtis G., *Disarmed: The story of Venus de Milo*, Gloucestershire, 2004
- Delivorrias A., λ. Aphrodite στο *LIMC 2*, Ζυρίχη, 1984
- Delorme J., *Gymnasium: étude sur les monuments consacrés a l'éducation en Grèce (des origines à l'empire romain)*, Παρίσι, 1960
- Furtwängler Ad., *Meisterwerke der Griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen*, Βερολίνο, 1893
- Gilks D., Art and Politics during the first Directory: Artists' Petitions and the Quarrel Over the Confiscation of Works from Italy in 1796 στο *French History* 26, 2012
- Hamiaux, *Les Sculptures Grecques: Musee du Luvre 2. La periode hellenisque*, Παρίσι, 1998
- Haskel F. & Penny N., *Taste and the Antiquity: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900, Connecticut*, 2017
- Havelock C.M., *Hellenistic Art. The art of the Classical World from the Death of Alexander the Great to the Battle of Actium*, Norton, 1981
- Havelock C.M., *The Aphrodite of Knidos and her successors, A historical Review of the female Nude in Greek Art*, Michigan, 1995

- Heiner K., Die Aphrodite von Capua und ihre Repliken στο *Antinke Plastik* 22, 1993
- Hölscher, T., Die Victoria von Brescia στο *Antike Plastik* 10, 67–79, 1979
- Jockey Ph., The Venus de Milo: Genesis of Modern Myth, στο *Scramble for the past, A story of Archaeology in Ottoman Empire 1753-1914*, Κωνσταντινούπολη, 2011
- Καζακίδη Ν., *Εικόνες εν Γυμνάσιω. ΕΡΓΑ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΟ ΓΥΜΝΑΣΙΟ. Ηπειρωτική Ελλάδα και νησιά του Αιγαίου*, Θεσσαλονίκη, 2015
- Καλτσάς Ν., *Τα γλυπτά του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου*, Αθήνα, 2011
- Καλτσάς Ν. & Δεσπίνης Γ., *Πραξιτέλης. Κατάλογος Έκθεσης*, Αθήνα, 2007
- Κεραμόπουλος Α., Η Αρπαγή του Αγάλματος της Μήλου στο Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος, επίμ. Δροσίνης Γ., Αθήνα, 1927
- Kousser R., Creating the Past: The Venus de Milo and the Hellenistic Reception of Classical Greece, στο *AJA* 109, 2005
- Künzl, E., *Fruhellenistische Gruppen*, Köln, 1968
- Larson J., *Ancient Greek Cults*, Νέα Υόρκη, 2007
- Leventi I., A Colossal Aphrodite from the Theater of Dionysos and Early Imperial Sculptural Workshops στο *Actes du Xe colloque international sur l'art provincial romain, Arles et Aix-en-Provence*, Arles, 2010
- Lloyd L.J., *Aphrodite's Tortoise: The Veiled Woman of Ancient Greece*, Swansea, 2003
- Lloyd W.W., Αφροδίτη οπλισμένη στο *The Classical Review* 4.3, 1890
- Martinez J.L., Τα έργα που αποδίδονται στον Πραξιτέλη. Οι επιγραφικές, φιλολογικές και νομισματικές πηγές και η κριτική των αντιγράφων, στο *Πραξιτέλης*, επίμ. Καλτσάς & Δεσπίνης, Αθήνα, 2007
- Mansuelli G., *Galleria degli Uffizi: La Sculpture I*, Ρώμη, 1958
- Μαχαίρα Β., *Ελληνιστικά γλυπτά της Ρόδου. Κατάλογος. Τόμος 1*, Αθήνα, 2011
- Μαχαίρα Β., Παραλλαγές σε ένα ροδιακό θέμα: η ημίγυμνη Αφροδίτη ως Εύπλοια ή Πότνια, στο *Όλβιος Άνερ*, επίμ. Γιαννικούρη Α., Αθήνα, 2013
- Merker G.S., *Studies in Hellenistic Sculpture of the island of Rhodes*, Ρώμη, 1970
- Osborne C.I., *The Oxford Dictionary of Art*, Οξφόρδη, 1994
- Palagia O., The Victory of Samothrace and the Aftermath of the Battle of Pydna στο *Samothracian Connections Essays in honor of James R. McCredie*, επίμ. Palagia O. & Wescoat B.D., Οξφόρδη, 2010

- Pollitt J.J., Η Τέχνη στην Ελληνιστική εποχή, Αθήνα, 2014
- Powers H.H., The Ludovisi Throne and the Boston Relief στο *The Art Bulletin* 5,4, 1923
- Πλάντζος Δ., *Ελληνική Τέχνη και Αρχαιολογία 1100-30π.Χ.*, Αθήνα, 2013
- Quatremère de Quincy A.C., *Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture antique*, Παρίσι, 1884
- Ridgway B.S., The Aphrodite of Arles στο *AJA* 802, 1976
- Robertson M., *A History of Greek Art 2*, Cambridge, 1991
- Rolley C., *La Sculpture Greque 2. La Periode Classique*, Παρίσι, 1999
- Salomon N., *Making a World of Difference: Gender, Asymmetry and the Greek nude*, Λονδίνο, 1997
- Schriemer L., *Undressing the Female Nude: The Paradox of Morality in Ancient Greek Sculpture*, Ottawa, 2011
- Shear T.L., A marble Head from Rhodes στο *AJA* 24.4, 1920
- Smith R.R.R. , *Hellenistic Sculpture: a Handbook*, Λονδίνο, 1991
- Stewart A., Hellenistic Freestanding Sculpture from the Athenian Agora. Part 1: Aphrodite στο *Hesperia* 81.2, 2012
- Suhr G. E., The Spinning Aphrodite in Sculpture στο *AJA* 64.3, 1960
- Τριαντή Ι, Ελληνιστικά Αγάλματα της Ρόδου στο *Regional Schools in Hellenistic Sculpture. Proceedings of an International Conference held of the American School of Classical Studies at Athens, March 15-17*, επίμ. Palagia O. & Coulson W., Αθήνα, 1996
- Τριαντή Ι., Γυναικεία κολοσσιακή κεφαλή με ένθετα μάτια στο *Πραξιτέλης, Κατάλογος Έκθεσης*, επίμ. Καλτσάς Ν. & Δεσπίνης Γ., Αθήνα, 2007
- Walbank F.W., *The Hellenistic World*, Fontana, 1991
- Walston, *Catalogue of Casts in the Museum of Classical Archaeology*, Cambridge, 1889
- Webster T.B.L., *Hellenismus*, Βαρκελώνη, 1966
- Ζαφειροπούλου Φ.Ν., *Αριστουργήματα Αρχαίας Ελληνικής Γλυπτικής*, Αθήνα, 2005