

The background of the cover is a reproduction of Johannes Vermeer's painting 'The Astronomer'. It depicts a man in a red robe and a large black hat, seen from the back, looking at a woman in a white headscarf and a dark, patterned dress. She is holding a small glass. In the background, a large map of the world is mounted on the wall, and a window with a diamond-patterned leaded glass is visible on the left.

TIMOTHY BROOK

ΤΟ
ΚΑΠΕΛΟ
ΤΟΥ
ΒΕΡΜΕΕΡ

Ο 17ος ΑΙΩΝΑΣ
ΚΑΙ ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ
ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

ΤΟ ΚΑΠΕΛΟ ΤΟΥ ΒΕΡΜΕΕΡ

TIMOTHY BROOK

ΤΟ ΚΑΠΕΛΟ ΤΟΥ ΒΕΡΜΕΕΡ

Ο 17ος αιώνας
και οι απαρχές της παγκοσμιοποίησης

Μετάφραση Ρηγούλα Γεωργιάδου

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

ΤΟ ΚΑΠΕΛΟ ΤΟΥ ΒΕΡΜΕΕΡ

Ο 17ος ΑΙΩΝΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗΣ

Τίτλος πρωτοτύπου: *Vermeer's Hat: The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*

Συγγραφέας: Timothy Brook

Μετάφραση: Ρηγούλα Γεωργιάδου

Επιμέλεια-Διόρθωση: Γιάννης Βογιατζής

© Timothy Brook, 2008

First published in Viking hardcover by Penguin Canada Books, Inc 2008.

Simultaneously published in the USA by Bloomsbury Press and in Great Britain by Profile Books Ltd

© 2018, Εκδόσεις Κυριάκος Παπαδόπουλος Α.Ε., για την ελληνική γλώσσα

Η πνευματική ιδιοκτησία αποκτάται χωρίς καμιά διατύπωση και χωρίς την ανάγκη ρήτρας απαγορευτικής των προσβολών της. Κατά τον Ν. 2387/20 (όπως έχει τροποποιηθεί με τον Ν. 2121/93 και ισχύει σήμερα) και κατά τη Διεθνή Σύμβαση της Βέρνης (που έχει κυρωθεί με τον Ν. 100/1975), απαγορεύεται η αναδημοσίευση, η αποθήκευση σε κάποιο σύστημα διάσωσης και γενικά η αναπαραγωγή του παρόντος έργου με οποιονδήποτε τρόπο ή μορφή, τμηματικά ή περιληπτικά, στο πρωτότυπο ή σε μετάφραση ή άλλη διασκευή, χωρίς γραπτή άδεια του εκδότη.

Πρώτη έκδοση: Απρίλιος 2018



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

www.epbooks.gr

Καποδιστριαύ 9, 144 52 Μεταμόρφωση Αττικής

τηλ.: 210 281 6134, e-mail: info@epbooks.gr

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ

Μασσαλίας 14, 106 80 Αθήνα, τηλ.: 210 3615334

ISBN 978-960-569-848-5

Για τη Fay

Η στιγμή που καταλήγουμε στο νόημα και τη σημασία είναι μια προσωρινή παύση στον ατέρμονο διάλογό μας με τους άλλους από τον οποίο πηγάζει το νόημα και η σημασία.

- Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic*

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1 Η θέα από το Ντελφτ	11
2 Το καπέλο του Βερμέερ	41
3 Μια γαβάθα με φρούτα	74
4 Μαθήματα γεωγραφίας	110
5 Σχολή καπνίσματος	149
6 Ζυγίζοντας ασήμι	190
7 Ταξίδια	229
8 Επίλογος: Κανένας δεν είναι νησί	268
Ευχαριστίες	285
Προτεινόμενη βιβλιογραφία και πηγές	287
Σημειώσεις	313

Η θέα από το Ντελφτ

Το καλοκαίρι που έγινα είκοσι χρονών, αγόρασα ένα ποδήλατο από το Αμστερνταμ και τράβηξα νοτιοδυτικά στις Κάτω Χώρες για το τελευταίο σκέλος του ταξιδιού μου από το Ντουμπρόβνικ, στην Αδριατική, ως το Μπεν Νέβις στη Σκωτία. Ήταν η δεύτερη μέρα μου έξω και ποδηλατούσα στην ολλανδική ύπαιθρο όταν το φως άρχισε να λιγοστεύει και το ψιλόβροχο του σουρούπου που έφερνε ο άνεμος από τη Βόρεια Θάλασσα έκανε τον δρόμο κάτω από τις ρόδες μου γλιστερό. Ένα φορτηγό με ανάγκασε να τραβηχτώ πολύ στην άκρη και το ποδήλατό μου έπεσε στη λάσπη. Δεν χτύπησα, αλλά έγινα μούσκεμα, λερώθηκα και συν τοις άλλοις τώρα είχα και ένα στραβωμένο φτερό να ισιώσω. Μιας και δεν υπήρχε τριγύρω καμιά γέφυρα, όπου ως ανέστιος και πλάνης κατέφευγα συνήθως για να προστατευτώ από την κακοκαιρία, χτύπησα την πόρτα του κοντινότερου σπιτιού. Η κυρία Άουσχουρν είχε δει την τούμπα μου από το μπροστινό της παράθυρο –όπου υποψιάστηκα ότι περνούσε πολλά ατελείωτα απογέυματα– κι έτσι δεν ξαφνιάστηκε εντελώς όταν μισάνοιξε την πόρτα και με κοίταξε από την κορφή ως τα νύχια. Δίστασε μόνο για μια στιγμή, κι έπειτα άφησε τους ενδοιασμούς της κατά μέρος και άνοιξε την πόρτα της διάπλατα για να περάσει ο ταλαίπωρος νεαρός Καναδός.

Το μόνο που ήθελα ήταν να φύγω για λίγα λεπτά από τη βροχή και να έρθω στα ίσα μου, αλλά η κυρία Άουσχουρν δεν ήθελε ούτε να τ' ακούσει. Μου γέμισε την μπανιέρα ζεστό νερό, μου μαγείρεψε, μου έδωσε κρεβάτι για να κοιμηθώ και μου φόρτωσε με το ζόρι κάμποσα πράγματα του μακαρίτη συζύγου της, μεταξύ αυτών και ένα αδιάβροχο. Το άλλο πρωί, καθώς ο ήλιος ξεχυνόταν πάνω στο τραπέζι της κουζίνας, μου έφτιαξε το καλύτερο πρωινό της μέχρι

τότε ζωής μου και σχολίασε σκανταλιάρικα το πόσο θα θύμωνε ο γιος της αν μάθαινε ποτέ ότι είχε περιμαζέψει ένα τελείως άγνωστο άτομο και δη άντρα. Μετά το πρόγευμα, μου έδωσε καρτ ποστάλ με τα αξιοθέατα της περιοχής για να τα έχω ενθύμια και πρότεινε να επισκεφτώ κάποια απ' αυτά πριν ξαναénéβω στο ποδήλατό μου και πάρω πάλι τους δρόμους. Ο ήλιος έλαμπε εκείνο το κυριακάτικο πρωινό και δεν είχα να πάω πουθενά, κι έτσι βγήκα να κάνω μια βόλτα και να ρίξω μια ματιά. Από τότε η πόλη με έκανε δικό της. Η κυρία Άουσχουρν μού πρόσφερε κάτι περισσότερο από φιλοξενία. Μου πρόσφερε το Ντελφτ.

«Μια γλυκύτατη πόλη, με γέφυρες και ποταμάκια σε κάθε δρόμο», όπως περιέγραφε στο ημερολόγιό του ο Λονδρέζος Σάμιουελ Πιπς το Ντελφτ όταν το επισκέφτηκε τον Μάιο του 1660. Η περιγραφή ταίριαζε απόλυτα στην πόλη που είδα, αφού το Ντελφτ παραμένει λίγο πολύ όπως ήταν τον 17ο αιώνα. Εκείνο το πρωί, οι πλακόστρωτοι δρόμοι και οι στενές του γέφυρες σκιάζονταν κάθε τόσο από περαστικά σύννεφα που το σχήμα τους θύμιζε γαλέρες έτσι όπως τα έσπρωχνε ο άνεμος της Βόρειας Θάλασσας που βρισκόταν καμιά δεκαριά χιλιόμετρα νοτιοδυτικά, και το φως του ήλιου που αντανακλούσε στα κανάλια φώτιζε τις τούβλινες προσόψεις των σπιτιών. Αντίθετα από την πολύ πιο μεγαλοπρεπή πόλη των καναλιών, τη Βενετία, την οποία οι Ιταλοί έχτισαν πάνω από την επιφάνεια της θάλασσας στηρίζοντάς τη σε ξύλινους πασσάλους μπηγμένους βαθιά στους αμμοσύρτες της παλίρροιας, οι Ολλανδοί έχτισαν το Ντελφτ κάτω από το επίπεδο της θάλασσας. Έχτισαν αναχώματα για να κρατήσουν πίσω τη Βόρεια Θάλασσα και έσκαψαν κανάλια για να αποστραγγίσουν τα παράκτια βαλτοτόπια. Αυτή η ιστορία κατοικεί στο όνομά του, αφού *delven* είναι στη γλώσσα της Ολλανδίας το σκάψιμο. Το κεντρικό κανάλι διατρέχει όλο το μήκος της δυτικής πλευράς της πόλης ονομάζεται ακόμα Oude Delft – Άουντε Ντελφτ– Παλιό Κανάλι.

Οι μνήμες του 17ου αιώνα είναι παρούσες με έναν παράξενο τρόπο στις δύο μεγάλες εκκλησίες του Ντελφτ. Στη Μεγάλη Πλατεία της Αγοράς είναι η Νίουε Κερκ, η Νέα Εκκλησία, που ονομά-

ζεται έτσι επειδή αναγέρθηκε δύο αιώνες μετά την Άουντε Κερκ, την Παλαιά Εκκλησία, στο κανάλι Άουντε Ντελφτ. Και τα δύο σπουδαία οικοδομήματα χτίστηκαν και διακοσμήθηκαν φυσικά ως καθολικές εκκλησίες (η Παλαιά Εκκλησία τον 13ο αιώνα, η Νέα Εκκλησία τον 15ο), αλλά δεν παρέμειναν έτσι. Το φως που μπαίνει από τα λευκά παράθυρα και φωτίζει το εσωτερικό τους σβήνει την προγενέστερη ιστορία τους για χάρη αυτού που επακολούθησε: την κάθαρση της καθολικής ειδωλολατρίας, συμπεριλαμβανομένης και της αφαίρεσης των βιτρό στα 1560, που αποτελεί μέρος του αγώνα των Ολλανδών για ανεξαρτησία από τον ισπανικό ζυγό και δημιουργία προτεσταντικών τόπων συγκέντρωσης για έναν σχεδόν κοσμικό τρόπο λατρείας. Τα πατώματα και των δύο εκκλησιών είναι απολύτως βέβαιο ότι ανήκουν στον 17ο αιώνα, επειδή είναι γεμάτα επιγραφές που σηματοδοτούν τους τάφους των πιο πλούσιων πολιτών του Ντελφτ του 17ου αιώνα. Εκείνες τις εποχές οι άνθρωποι ήλπιζαν ότι θα θάβονταν όσο το δυνατόν πιο κοντά σε ένα ιερό μέρος, και από το να θάβεται κανείς δίπλα σε μία εκκλησία, ήταν ακόμα καλύτερο να θάβεται κάτω από αυτήν. Πολλοί από τους πίνακες που απεικονίζουν το εσωτερικό αυτών των εκκλησιών δείχνουν μια ανασηκωμένη πλάκα στο πάτωμα, καμιά φορά και νεκροθάφτες επί τω έργω, ενώ άλλοι άνθρωποι (και σκύλοι) κοιτάνε τη δουλειά τους. Οι εκκλησίες διατηρούσαν αρχεία των σημείων που κάθε οικογένεια είχε τον τάφο της, αλλά οι περισσότεροι δεν είχαν επιτύμβια επιγράμματα, μόνο όσοι είχαν τα οικονομικά μέσα έβαζαν να χαράξουν στην ταφόπλακα που τους σκέπαζε τα ονόματα και τα κατορθώματά τους.

Στην Παλαιά Εκκλησία έπεσα τυχαία πάνω σε μια παλιά ταφόπλακα που έγραφε ωραία και λακωνικά: ΓΙΟΧΑΝΕΣ ΒΕΡΜΕΕΡ 1632-1675. Δίχως να το γνωρίζω είχα βρεθεί μπροστά στα τελευταία ίχνη ενός καλλιτέχνη, πίνακες του οποίου είχα δει και θαυμάσει στο Ραϊκσμουζέουμ, το εθνικό μουσείο του Άμστερνταμ, μερικές μέρες νωρίτερα. Δεν γνώριζα τίποτα για το Ντελφτ ή για τη σχέση του Βερμέερ με την πόλη. Κι όμως νά τος ξαφνικά μπροστά μου, περιμένοντας να τον προσέξω. Πώς ήταν δυνατόν να αρνηθώ να του υποβάλω σιωπηρά τα σέβη μου;

Πολλά χρόνια αργότερα έμαθα ότι η πλάκα δεν είχε τοποθετηθεί στον τάφο του όταν πέθανε. Εκείνη την εποχή, ο Βερμέερ δεν ήταν αρκετά σημαντικό πρόσωπο ώστε να δικαιούται εγχάρακτη ταφόπλακα. Δεν ήταν παρά ένας ζωγράφος, ένας τεχνίτης ανάμεσα στους πολλούς των καλών τεχνών. Είναι αλήθεια ότι ο Βερμέερ ήταν αρχηγός της συντεχνίας του Αγίου Λουκά* και ότι είχε τιμητική θέση στην πολιτοφυλακή της πόλης – αν και μοιραζόταν αυτή τη διάκριση με άλλους ογδόντα ανθρώπους στη γειτονιά του. Ακόμα κι αν υπήρχαν χρήματα όταν πέθανε –που δεν υπήρχαν– η κοινωνική του θέση δεν δικαιολογούσε την τιμή μιας επιτύμβιας επιγραφής. Μόνο τον 19ο αιώνα άρχισαν συλλέκτες και έφοροι μουσείων να θεωρούν τους υπαινικτικούς και δυσνόητους πίνακές του έργα ενός σπουδαίου καλλιτέχνη. Η πλάκα που υπάρχει τώρα εκεί δεν μπήκε παρά μόλις τον 20ό αιώνα, για να ικανοποιήσει τους πολλούς που, αντίθετα από μένα, γνώριζαν ότι ο Βερμέερ ήταν εκεί και έρχονταν να υποβάλουν τα σέβη τους. Ωστόσο η πλάκα δεν σηματοδοτεί το σημείο που τάφηκε, αφού όλες οι πλάκες του πατώματος ξηλώθηκαν και επανατοποθετήθηκαν κατά την ανακαίνιση της εκκλησίας μετά τη μεγάλη πυρκαγιά του 1921. Το μόνο που γνωρίζουμε είναι ότι τα λείψανά του βρίσκονται κάπου εκεί.

Τίποτε άλλο από τη ζωή του Βερμέερ στο Ντελφτ δεν έχει σωθεί. Ξέρουμε ότι μεγάλωσε στο πανδοχείο του πατέρα του στη Μεγάλη Πλατεία της Αγοράς, και ότι έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ενήλικης ζωής του στο σπίτι της πεθεράς του, Μαρίας Θινς στο Άουντε Λάνγκενταϊκ (Oude Langendijck), το Παλιό Μακρύ Κανάλι. Εκεί, στο ισόγειο, περνούσε τις ώρες του περιτριγυρισμένος από τα παιδιά του που όλο και πληθαιναν, στον πρώτο όροφο ζωγράφιζε τους περισσότερους πίνακές του και πέθανε ξαφνικά σε ηλικία σαράντα τρι-

* Συντεχνία του Αγίου Λουκά ήταν γενική ονομασία της συντεχνίας των εικαστικών καλλιτεχνών ειδικά στις Κάτω Χώρες, αλλά και σε άλλες χώρες της Ευρώπης. Όφειλε το όνομά της στον Ευαγγελιστή Λουκά, ο οποίος θεωρούνταν προστάτης των καλλιτεχνών επειδή, σύμφωνα με τον Ιωάννη τον Δαμασκηνό, φιλοτέχνησε την προσωπογραφία της Παρθένου Μαρίας. Το Ντελφτ απέκτησε τη δική του συντεχνία γύρω στο 1609. – Σ.τ.Μ.

ών ετών μέσα σε ένα βουνό από χρέη και με την πηγή της έμπνευσής του στερεωμένη. Το σπίτι καταδαφίστηκε τον 19ο αιώνα. Από τη ζωή του Βερμέερ στο Ντελφτ δεν έχει απομείνει τίποτε απτό.

Ο μόνος τρόπος να μπούμε στον κόσμο του είναι μέσα από τους πίνακές του, αλλά ούτε αυτό είναι εφικτό στο Ντελφτ. Από τους τριάντα πέντε πίνακες που επιβιώνουν ακόμα (ένας τριακοστός έκτος που κλάπηκε από το μουσείο Ιζαμπέλα Στιούαρτ Γκάρντνερ της Βοστώνης το 1990 εξακολουθεί να αγνοείται) ούτε ένας δεν έμεινε εκεί. Είτε πουλήθηκαν αμέσως μετά τον θάνατό του είτε βγήκαν στο σφυρί αλλού και τώρα είναι διασκορπισμένοι σε δεκαεφτά διαφορετικές πινακοθήκες από το Μανχάταν μέχρι το Βερολίνο. Τα τρία κοντινότερα έργα βρίσκονται στο Μαουριτςχάους, τη βασιλική πινακοθήκη στη Χάγη. Αυτοί οι πίνακες δεν απέχουν πολύ από το Ντελφτ –η Χάγη απείχε τέσσερις ώρες με φορτηγίδα από το ποτάμι τον 17ο αιώνα και τώρα είναι μόλις δέκα λεπτά με το τρένο– αλλά δεν βρίσκονται πλέον εκεί που τους ζωγράφισε. Για να δεις ένα Βερμέερ, θα πρέπει να πας οπουδήποτε αλλού εκτός από το Ντελφτ. Αν μείνεις στο Ντελφτ, πρέπει να ξεχάσεις την πιθανότητα να δεις έναν Βερμέερ.

Θα μπορούσε κανείς να χρησιμοποιήσει πολλά επιχειρήματα προκειμένου να αιτιολογήσει γιατί ο Βερμέερ δεν θα μπορούσε να κατάγεται παρά μόνο από το Ντελφτ – από τις τοπικές ζωγραφικές παραδόσεις ως την ποιότητα του φωτός που πέφτει στην πόλη. Αυτοί οι λόγοι όμως δεν μας επιτρέπουν να συμπεράνουμε ότι ο Βερμέερ δεν θα παρήγε εξίσου θαυμαστούς πίνακες αν ζούσε σε οποιοδήποτε άλλο σημείο της Ολλανδίας. Το περιβάλλον είναι σημαντικό, αλλά δεν οφείλονται τα πάντα σ’ αυτό. Με την ίδια λογική, θα μπορούσα να επικαλεστώ ένα σωρό λόγους προκειμένου να εξηγήσω γιατί αυτή η ιστορία των διαπολιτισμικών μετασχηματισμών στη ζωή του 17ου αιώνα πρέπει να ξεκινήσει από το Ντελφτ. Όμως δεν θα σας έπειθαν ότι το Ντελφτ είναι η μοναδική αφετηρία. Είναι γεγονός ότι δεν συνέβη κάτι συγκεκριμένο εκεί το οποίο άλλαξε τον ρου της ιστορίας, με εξαίρεση ίσως την ιστορία της τέχνης, και δεν θα προσπαθήσω να υποστηρίξω το αντίθετο. Ξεκινώ από το Ντελφτ απλώς

επειδή εκεί έτυχε να πέσω με το ποδήλατό μου, επειδή ο Βερμέερ έτυχε να ζήσει εκεί, και επειδή τυχαίνει να μου αρέσει να κοιτάζω τους πίνακές του. Με την προϋπόθεση ότι το Ντελφτ δεν μας κόβει τη θέα στον κόσμο του 17ου αιώνα, αυτοί οι λόγοι φτάνουν και περισσεύουν να το διαλέξουμε ως σημείο για να σταθούμε και να ατενίσουμε τη θέα.

Ας υποθέσουμε ότι αποφάσιζα να διαλέξω κάποιο άλλο μέρος για να διηγηθώ αυτή την ιστορία· τη Σαγκάη, για παράδειγμα, αφού τα ταξίδια μου με μετέφεραν εκεί αρκετά χρόνια μετά από εκείνη την πρώτη επίσκεψη στο Ντελφτ και με οδήγησαν να γίνω σινολόγος. Θα ταίριαζε στο σχέδιο αυτού του βιβλίου, για την ακρίβεια, εφόσον η Ευρώπη και η Κίνα είναι οι δύο πόλοι του μαγνητικού πεδίου της διασύνδεσης που περιγράφω εδώ. Πόσο θα άλλαζε η επιλογή της Σαγκάης αντί του Ντελφτ την ιστορία που θα διηγηθώ; Πιθανότατα δεν θα άλλαζε πολλά πράγματα. Η Σαγκάη έμοιαζε πολύ στο Ντελφτ, αν θέλουμε να αναζητήσουμε ομοιότητες κάτω από τις προφανείς διαφορές. Όπως το Ντελφτ, έτσι και η Σαγκάη χτίστηκε σε στεριά που κάποτε βρισκόταν κάτω από τη θάλασσα, και εξαρτιόταν από αποστραγγιστικά κανάλια που στράγγιζαν τα βαλτόνερα πάνω στα οποία κάθεται. (Το όνομα Σαγκάη, που θα μπορούσε να μεταφραστεί Πάνω στον Ωκεανό, στην πραγματικότητα είναι σύντμηση της λέξης Σαγκάιμπανγκ, που σημαίνει Άνω Θαλάσσιο Κανάλι.) Η Σαγκάη ήταν κι αυτή περιτειχισμένη (αν και μόνο στα μέσα του 16ου αιώνα, για να προστατευτεί η πόλη από τις επιδρομές των Ιαπώνων). Διασχιζόταν από κανάλια και γέφυρες και είχε άμεση πρόσβαση στη θάλασσα. Εμπορικό κέντρο μιας παραγωγικής αγροτικής οικονομίας που είχε χτιστεί κι αυτή σε ξηρά ανακτημένη από τη θάλασσα, διέθετε όπως και το Ντελφτ ένα δίκτυο παραγωγής χειροποίητων αγαθών στην ύπαιθρο που την περιέβαλλε (στην περίπτωση της βαμβακερά υφάσματα). Η Σαγκάη δεν είχε την αστική τάξη που (και για την οποία) ζωγράφιζε ο Βερμέερ, ούτε και το ίδιο επίπεδο καλλιέργειας και φινέτσας. Ο επιφανέστερος (και προσηλυτισμένος στον καθολικισμό), ντόπιος, ο Σου Γκουανγκτσιί, σε μια επιστολή του γραμμένη το 1621 παραπονιόταν ότι η Σαγκάη είναι

ένας τόπος με «άξεστους τρόπους». Ωστόσο οι εύπορες οικογένειες της Σαγκάης διακρίνονταν για την έμπρακτη συμβολή τους στην προστασία των τεχνών και για τον επιδεικτικό καταναλωτισμό τους, που περιλάμβανε την αγορά και την επίδειξη πινάκων, όπως περίπου και η αντίστοιχη εμπορική ελίτ του Ντελφτ. Μια ακόμα πιο εντυπωσιακή σύμπτωση είναι το ότι η Σαγκάη ήταν η γενέτειρα του Ντονγκ Κιτσάνγκ –του μεγαλύτερου ζωγράφου και καλλιγράφου της εποχής του– ο οποίος άλλαξε τις ζωγραφικές συμβάσεις και έθεσε τα θεμέλια της σύγχρονης κινεζικής τέχνης. Δεν έχει νόημα να χαρακτηρίσουμε τον Ντονγκ «Βερμέερ της Κίνας», ούτε τον Βερμέερ «Ντονγκ της Ολλανδίας», όμως ο παραλληλισμός είναι πολύ παράξενος για να μείνει ασχολίαστος.

Οι ομοιότητες ανάμεσα στο Ντελφτ και τη Σαγκάη ίσως φαίνονται επιφανειακές όταν εξετάζουμε τις διαφορές τους. Κατ' αρχάς, υπήρχε η διαφορά κλίμακας: τον Μεσαίωνα, το Ντελφτ είχε μόλις είκοσι πέντε χιλιάδες κατοίκους και κατατασσόταν στην έκτη θέση των ολλανδικών πόλεων, ενώ η Σαγκάη, πριν τους λιμούς και τις αναταραχές του 1640, είχε υπερδιπλάσιο αστικό πληθυσμό και αγροτικό γύρω στο μισό εκατομμύριο. Σημαντικότερες ήταν οι διαφορές στο πολιτικό τους επίπεδο: το Ντελφτ ήταν σημαντική βάση μιας αναδυόμενης δημοκρατίας που είχε αποτινάξει την αψβουργική αυτοκρατορία της Ισπανίας, ενώ η Σαγκάη ήταν διοικητικό κέντρο υπό τον στενό έλεγχο της αυτοκρατορίας τον Μινγκ και των Τσινγκ.¹ Το Ντελφτ και η Σαγκάη διαφέρουν επίσης ως προς τις κρατικές πολιτικές που καθόριζαν τις δοσοληψίες με τον έξω κόσμο. Η ολλανδική κυβέρνηση είχε ενεργή ανάμιξη στη δημιουργία εμπορικών διαύλων που απλώνονταν σε όλη την υφήλιο, ενώ η κινεζική κυβέρνηση ακολουθούσε αντιφατικές και αντικρουόμενες πολιτικές, που άλλοτε ευνοούσαν και άλλοτε διέκοπταν τις επαφές και το εμπόριο με το εξωτερικό (μια πολιτική που συζητιόταν πολύ στο εσωτερικό της Κίνας). Αυτές οι διαφορές είναι σημαντικές, και αν τις αντιμετωπίσω ελαφρά, είναι επειδή δεν επηρεάζουν ιδιαίτερα τον στόχο μου, που είναι να αποτυπώσω μια αίσθηση του μεγαλύτερου συνόλου του οποίου και η Σαγκάη και το Ντελφτ αποτελούν μέρη: ενός κόσμου

όπου οι άνθρωποι έπλεκαν ένα δίκτυο διασυνδέσεων και δοσοληψιών όπως ποτέ ως τότε. Η ιστορία παραμένει ως επί το πλείστον ίδια, απ' όπου κι αν ξεκινήσει κανείς να τη διηγείται.

Η επιλογή του Ντελφτ αντί της Σαγκάης έχει ως ένα βαθμό να κάνει με το τι επιβιώνει ως σήμερα. Όταν έπεσα από το ποδήλατο στο Ντελφτ, βρέθηκα σε μια ανάμνηση του 17ου αιώνα. Δεν συμβαίνει το ίδιο όταν πέφτεις από ένα ποδήλατο στη Σαγκάη. Εκεί το παρελθόν έχει εξαλειφθεί ολότελα, πρώτα από την αποικιοκρατία, έπειτα από τον κρατικό σοσιαλισμό και πιο πρόσφατα από τον παγκόσμιο καπιταλισμό, και οι μόνες πόρτες που ανοίγουν προς τη δυναστεία των Μινγκ βρίσκονται στα ράφια των βιβλιοθηκών. Μια αχνή μνήμη εξακολουθεί να υπάρχει στα δρομάκια γύρω από το Γιου Γιουάν, τον Κήπο της Ηρεμίας, που βρίσκεται στην καρδιά της περιοχής που κάποτε ήταν η παλιά πόλη. Αυτός ο κήπος κατασκευάστηκε στα τέλη του 16ου αιώνα ως δώρο συνταξιοδότησης προς τον πατέρα του κατασκευαστή, αλλά γύρω του δημιουργήθηκε ένας μικρός δημόσιος χώρος συγκέντρωσης όπου, μεταξύ άλλων, οι καλλιτέχνες έρχονταν και εξέθεταν τα προς πώληση έργα τους. Όμως ο χώρος χτίστηκε τόσο πολύ στη διάρκεια των επόμενων αιώνων, που πλέον ελάχιστα πράγματα προδίδουν αυτό που υπήρχε κατά τη δυναστεία των Μινγκ.

Αρχίζω την ιστορία μου από το Ντελφτ και όχι από τη Σαγκάη για ένα συγκεκριμένο λόγο: το εκπληκτικό πορτφόλιο πινάκων του Γιохάνες Βερμέερ που απεικονίζουν το Ντελφτ. Ο Ντονγκ Κιτσάνγκ δεν άφησε παρόμοιο πορτφόλιο με ζωγραφιές της Σαγκάης, από την οποία έφυγε άρον άρον αμέσως μόλις τα οικονομικά του τού επέτρεψαν να εγκατασταθεί στην πρωτεύουσα του νομού. Ο Βερμέερ έμεινε στην πατρίδα του και ζωγράφισε ό,τι έβλεπε. Όταν αφήνουμε το βλέμμα μας να πλανηθεί στους πίνακές του, είναι σαν να μπαίνουμε σε έναν κόσμο γεμάτο αληθινούς ανθρώπους περιτριγυρισμένους από τα αντικείμενα που τους έδιναν την αίσθηση του σπιτικού. Οι αινιγματικές φιγούρες στους πίνακές του κρύβουν μυστικά που δεν θα μάθουμε ποτέ, επειδή είναι ο δικός τους κόσμος, όχι ο δικός μας. Κι όμως τους ζωγραφίζει με έναν τρόπο που μας δίνει την εντύπωση

ότι μπήκαμε σε έναν ιδιωτικό χώρο. Όμως είναι μόνο αυτό: μια εντύπωση. Ο Βερμέερ κατέχει τόσο καλά την τεχνική της ζωγραφικής ώστε μπορεί να ξεγελάσει το μάτι και να το κάνει να πιστέψει ότι ο πίνακας είναι απλώς ένα παράθυρο μέσα από το οποίο ο θεατής μπορεί να κοιτάξει κατευθείαν μέσα στα μέρη που ζωγραφίζει, σαν να ήταν αληθινά. Οι Γάλλοι αποκαλούν αυτή την ψευδαίσθηση *trompe l'oeil* – οφθαλμαπάτη. Στην περίπτωση του Βερμέερ, τα μέρη είναι αληθινά, αλλά ίσως όχι ακριβώς έτσι όπως τα ζωγραφίζει. Στο κάτω κάτω δεν ήταν φωτογράφος. Είναι ένας ταχυδακτυλουργός που μας παρασέρνει στον κόσμο του, τον κόσμο μιας αστικής οικογένειας που ζει στο Ντελφτ στα μέσα του 17ου αιώνα. Ακόμα και αν το Ντελφτ δεν ήταν ακριβώς έτσι, το αντίγραφο του είναι αρκετά πιστό, οπότε μπορούμε να μπούμε σ' εκείνον τον κόσμο και να συλλογιστούμε πάνω σ' αυτά που βρήκαμε.

Σ' αυτό το βιβλίο θα ασχοληθούμε με πέντε πίνακες του Βερμέερ, ένα έργο του σύγχρονου του, επίσης από το Ντελφτ, Χέντρικ φαν ντερ Μπουρχ, και μια ζωγραφιά σε ένα πιάτο κατασκευασμένο στο Ντελφτ, αναζητώντας σημάδια της ζωής σ' αυτή την πόλη. Διάλεξα αυτές τις επτά ζωγραφίες όχι μόνο γι' αυτό που δείχνουν, αλλά και για τις νύξεις των ευρύτερων ιστορικών δυνάμεων που κρύβονται στις λεπτομέρειες. Καθώς θα ιχνηλατούμε αυτές τις λεπτομέρειες, θα ανακαλύπτουμε κρυμμένους συνδέσμους με αντικείμενα που δεν δηλώνονται ρητά και μέρη που δεν απεικονίζονται φανερά. Οι συνδέσεις που προδίδουν αυτές οι λεπτομέρειες απλώς αφήνονται να εννοηθούν, ωστόσο υπάρχουν στ' αλήθεια.

Αν είναι δύσκολο να τις δει κανείς, είναι επειδή αυτές οι σχέσεις είναι πολύ καινούργιες. Ο 17ος αιώνας είναι μια εποχή πρωτόγνωρης κινητικότητας και ραγδαίων αλλαγών. Τα πράγματα κατέληγαν σε άλλα μέρη από αυτά όπου είχαν κατασκευαστεί, και τραβούσαν την προσοχή όσων τα έβλεπαν για πρώτη φορά. Αυτή η κίνηση των πραγμάτων ήταν ως έναν βαθμό τυχαία, επειδή οι άνθρωποι έφταναν πλέον τακτικά από αλλού και αναχωρούσαν για άλλα μέρη και μετέφεραν μαζί τους πράγματα από το ένα μέρος στο άλλο. Όμως η μετακίνηση των πραγμάτων οριζόταν ολοένα και περισσότερο όχι

από την τυχαιότητα των ταξιδιών αλλά από τους στόχους του εμπορίου. Ήταν αγαθά που παράγονταν σε μεγάλες ποσότητες για να κυκλοφορήσουν στο εμπόριο. Η κεντρικότητα του Άμστερνταμ τράβηξε την προσοχή του Γάλλου φιλόσοφου Ρενέ Ντεκάρτ. Το 1631, ο Ντεκάρτ βρίσκεται στο μέσον της μακρόχρονης εξορίας του στις Κάτω Χώρες, έχοντας εκδιωχθεί από την καθολική Γαλλία εξαιτίας των ανατρεπτικών ιδεών του. Εκείνη τη χρονιά περιέγραψε το Άμστερνταμ ως «κατάλογο πιθανοτήτων». «Σε ποιο άλλο μέρος του κόσμου», αναρωτιόταν, «είναι τόσο εύκολο να βρει κανείς μαζεμένα όλα τα αγαθά κι όλα τα αξιοπερίεργα αντικείμενα που μπορεί να φανταστεί;» Το Άμστερνταμ ήταν το κατεξοχήν μέρος όπου μπορούσε κανείς να βρει «όλα τα αγαθά κι όλα τα αξιοπερίεργα αντικείμενα που μπορεί να φανταστεί» για λόγους που θα γίνουν φανεροί καθώς θα προχωράμε. Ορισμένα μάλιστα κατέληξαν στο σπίτι που ο Βερμέερ μοιραζόταν με την πεθερά του, Μαρία Θινς, αν κρίνουμε από τον κατάλογο των πραγμάτων που συνέταξε η σύζυγός του, Καταρίνα Μπόλνες, μετά τον θάνατό του με σκοπό να καταθέσει αίτηση πτώχευσης. Ο Βερμέερ δεν ήταν πλούσιος για να έχει στην κατοχή του πολλά ωραία πράγματα, όμως εκείνα που απέκτησε αποκαλύπτουν κάτι για τη θέση του στον κόσμο. Και τα βρίσκουμε σε χρήση στους πίνακές του.

Για να ζωντανέψω τις ιστορίες που θέλω να διηγηθώ σ' αυτό το βιβλίο, θα ζητήσω να εξετάσουμε πίνακες· ή, ακριβέστερα, αντικείμενα που απεικονίζονται σε πίνακες. Αυτή η μέθοδος απαιτεί να αφήσουμε για λίγο στην άκρη τις συνήθειες που έχουμε αποκτήσει ως προς τον τρόπο που κοιτάμε τους πίνακες. Κορυφαία ανάμεσα σε αυτές τις συνήθειες είναι η τάση να αντιμετωπίζουμε τους πίνακες ως παράθυρα που ανοίγουν απευθείας σε άλλον τόπο και χρόνο. Είναι μια σαγηνευτική αυταπάτη το να σκεφτόμαστε ότι οι πίνακες του Βερμέερ είναι εικόνες βγαλμένες άμεσα από τη ζωή στο Ντελφτ του 17ου αιώνα. Οι πίνακες δεν είναι «βγαλμένοι» σαν φωτογραφίες· είναι «φτιαγμένοι», προσεκτικά και σκόπιμα, έτσι ώστε να μη δείχνουν τόσο μια αντικειμενική πραγματικότητα όσο να παρουσιάζουν ένα συγκεκριμένο σενάριο. Αυτή η στάση επηρεάζει το πώς

κοιτάμε τα αντικείμενα στους πίνακες ζωγραφικής. Όταν σκεφτόμαστε τους πίνακες σαν παράθυρα, αντιμετωπίζουμε τα αντικείμενα που απεικονίζονται σ' αυτούς ως διαδιάστατες λεπτομέρειες που δείχνουν είτε ότι το παρελθόν ήταν διαφορετικό απ' ό,τι γνωρίζουμε σήμερα ή ότι είναι το ίδιο, και πάλι σαν να πρόκειται για φωτογραφία. Βλέπουμε ένα κύπελλο του 17ου αιώνα και σκεφτόμαστε: Ώστε έτσι είναι ένα κύπελλο του 17ου αιώνα, και πόσο εκπληκτικά μοιάζει/διαφέρει (επιλέξτε) από τα σημερινά κύπελλα. Δεν έχουμε την τάση να σκεφτόμαστε: Τι δουλειά έχει εκεί ένα κύπελλο; Ποιος το έφτιαξε; Από πού προερχόταν; Γιατί επέλεξε ο καλλιτέχνης να το συμπεριλάβει, αντί για κάτι άλλο – ας πούμε ένα φλιτζάνι του τσαγιού ή μια γυάλινη κανάτα;

Καθώς θα περιεργαζόμαστε καθέναν από τους επτά πίνακες που περικλείνει μέσα του αυτό το βιβλίο, θέλω να θέτουμε στον εαυτό μας τέτοιου είδους ερωτήματα. Τίποτε δεν μας εμποδίζει να απολαμβάνουμε τις χαρές της επιφάνειας, όμως θέλω και να κοιτάζουμε κάτω απ' αυτήν, να περιεργαζόμαστε με προσοχή τα αντικείμενα ως σημάδια του χρόνου και του τόπου όπου φτιάχτηκε αυτός ο πίνακας. Τέτοιου είδους σημάδια παρεισέφρεαν στον πίνακα καθώς ζωγραφιζόταν, τις περισσότερες φορές ασύνειδα. Αποστολή μας είναι να τα καλοπιάσουμε και να τα τραβήξουμε έξω, έτσι που στην ουσία να χρησιμοποιήσουμε τον πίνακα για να μας πει όχι μόνο τη δική του ιστορία, αλλά και τη δική μας. Ο τεχνοκριτικός Τζέιμς Έλκινς έχει υποστηρίξει ότι οι πίνακες είναι γρίφοι που νιώθουμε την ανάγκη να λύσουμε προκειμένου να κατασιγάσουμε τα αγωνιώδη ερωτήματά μας για τον κόσμο που ζούμε και τις αβεβαιότητές μας γύρω από το πώς βρεθήκαμε εδώ. Στρατολόγησα αυτές τις επτά ολλανδέζικες ζωγραφιές ακριβώς γι' αυτό τον σκοπό. Αν δούμε τα πράγματα που απεικονίζονται σ' αυτές όχι σαν σκηνικά αντικείμενα πίσω από παράθυρα, αλλά σαν πόρτες που μπορούμε να ανοίξουμε, θα βρεθούμε σε περάσματα που οδηγούν σε ανακαλύψεις για τον κόσμο του 17ου αιώνα – ανακαλύψεις που οι ίδιοι οι πίνακες αγνοούν, όπως πιθανότατα και ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Πίσω από αυτές τις πόρτες ανοίγονται διάδρομοι και πονηροί παράδρομοι που συνδέουν το μερδε-

μένο και δυσνόητο παρόν μας –σε βαθμό που δεν θα μπορούσαμε ποτέ να μαντέψουμε, και με τρόπους που πάντοτε θα μας εκπλήσσουν– με ένα παρελθόν κάθε άλλο παρά απλό. Και αν υπάρχει ένα θέμα που περιελίσσεται μέσα στο σύνθετο παρελθόν του Ντελφτ του 17ου αιώνα και αποκαλύπτεται χάρη σε κάθε ένα από τα αντικείμενα αυτών των πινάκων που εξετάζουμε, αυτό είναι ότι το Ντελφτ δεν ήταν μόνο του. Υπήρχε σε έναν κόσμο που απλωνόταν σε ολόκληρη την υδρόγειο.

TIMOTHY BROOK

ΤΟ ΚΑΠΕΛΟ ΤΟΥ ΒΕΡΜΕΕΡ

Ένας στρατιώτης φλερτάρει με ένα γλαστό κορίτσι σε ένα καθιστικό στην Ολλανδία. Μια γυναίκα ζυγίζει νομίσματα μπροστά από ένα παράθυρο. Οι πίνακες του Βερμέερ μάς σαγηνεύουν με την ομορφιά και το μυστήριο που τους περιβάλλει: ποιες ιστορίες να κρύβονται άραγε πίσω από αυτές τις εκπληκτικά απεικονισμένες στιγμές;

Όπως μας δείχνει αυτό το βιβλίο, οι εικόνες αυτές που μοιάζουν τόσο οικείες, στην πραγματικότητα προσφέρουν μια αξιοθαύμαστη θέα σε έναν κόσμο που επεκτείνεται τα όριά του με ταχείς ρυθμούς. Το καπέλο του αξιωματικού είναι φτιαγμένο από γούνα κάστορα από τον Καναδά, ενώ τα ασημένια νομίσματα που έχουν εξορυχθεί στο Περού μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να αγοραστεί η κινέζικη πορσελάνη που βλέπουμε σε άλλους πίνακες.

Ξεκινώντας από το σούντιο του Βερμέερ, ο συγγραφέας ανιχνεύει το εμπορικό δίκτυο που απλωνόταν σε όλη την υδρόγειο κατά τον 17ο αιώνα. Οι αποβάθρες της Ολλανδίας ήταν «ένας κατάλογος πιθανοτήτων». Το βιβλίο αυτό δείχνει πόσο πλούσιος ήταν αυτός ο κατάλογος, και πόσο αυτό επαναπροσδιόρισε τον κόσμο πολύ πιο καθοριστικά από ό,τι το αντιλαμβανόμασταν έως σήμερα.

Μια συναρπαστική προσέγγιση της ιστορίας του πολιτισμού,
που προσφέρει νέες οπτικές.

Entertainment Weekly

Ένα ζωηρό πορτρέτο του 17ου αιώνα ως της πρώτης,
χρυσής περιόδου της παγκοσμιοποίησης.

New York Sun

ISBN 978-960-569-848-5



9 789605 169848 5

Κωδ. μηχ/σης 25.115

www.epbooks.gr