

# Αντίγραφο γλυπτικής Ιστορικά Στοιχεία

- Χρήστος Μάρης (κύριος συγγραφέας)
- Στεφανία Χλουβεράκη (επιμέλεια, ανανέωση ύλης)

# Μήτρα ή Καλούπι

- ✧ Τρίτη χιλιετία π.Χ. (εποχή του χαλκού)
- ✧ δημιουργία εργαλείων και όπλων σε χαλκό για την εξυπηρέτηση βασικών αναγκών (την εξεύρεση τροφής- το κυνήγι, την άμυνα).
- ✧ Η δημιουργία και η χρήση της μήτρας ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τη μεταλλουργία.
- ✧ Τα πρώτα καλούπια ήταν φτιαγμένα είτε από ψημένο πηλό ή πέτρα. Πρόκειται είτε για καλούπια μιας χρήσης που έπρεπε να σπάσουν για να αποκαλύψουν το έργο που είχε χυτευτεί σε αυτά ή για καλούπια κατάλληλα σχεδιασμένα για πολλαπλές αναπαραγωγές.

- ❖ Η μήτρα χρησιμοποιείται από την εποχή του χαλκού μέχρι τις μέρες μας είναι η αρχαιότερη μηχανή που κατασκευάστηκε για τη μαζική παραγωγή και τυποποίηση στην ιστορία του πολιτισμού. Η χρήση της άλλαξε ριζικά τη φυσιολογία της παραγωγής ποσοτικά αλλά και ποιοτικά, δεν έπαψε ποτέ να

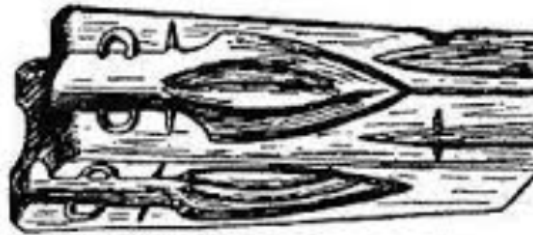
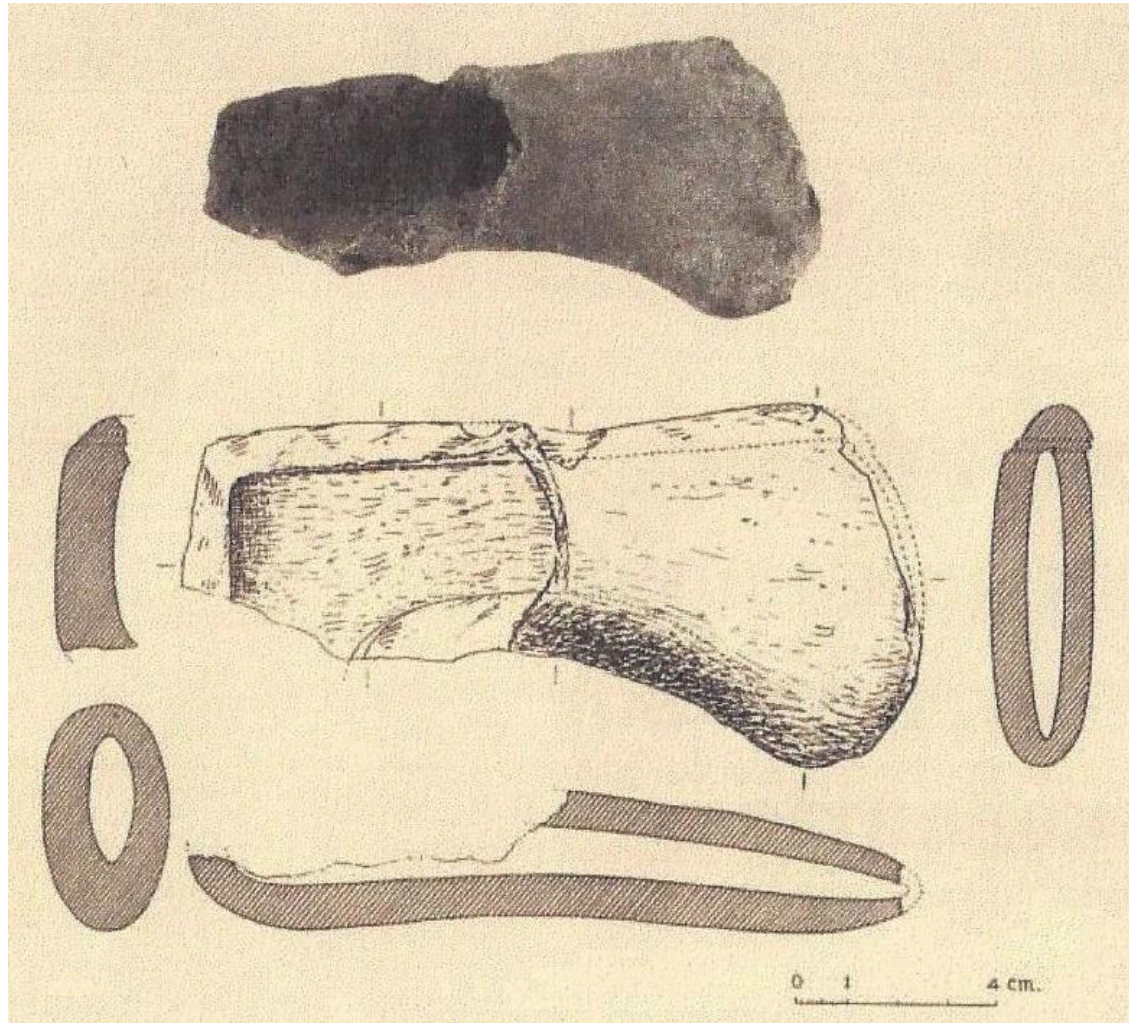
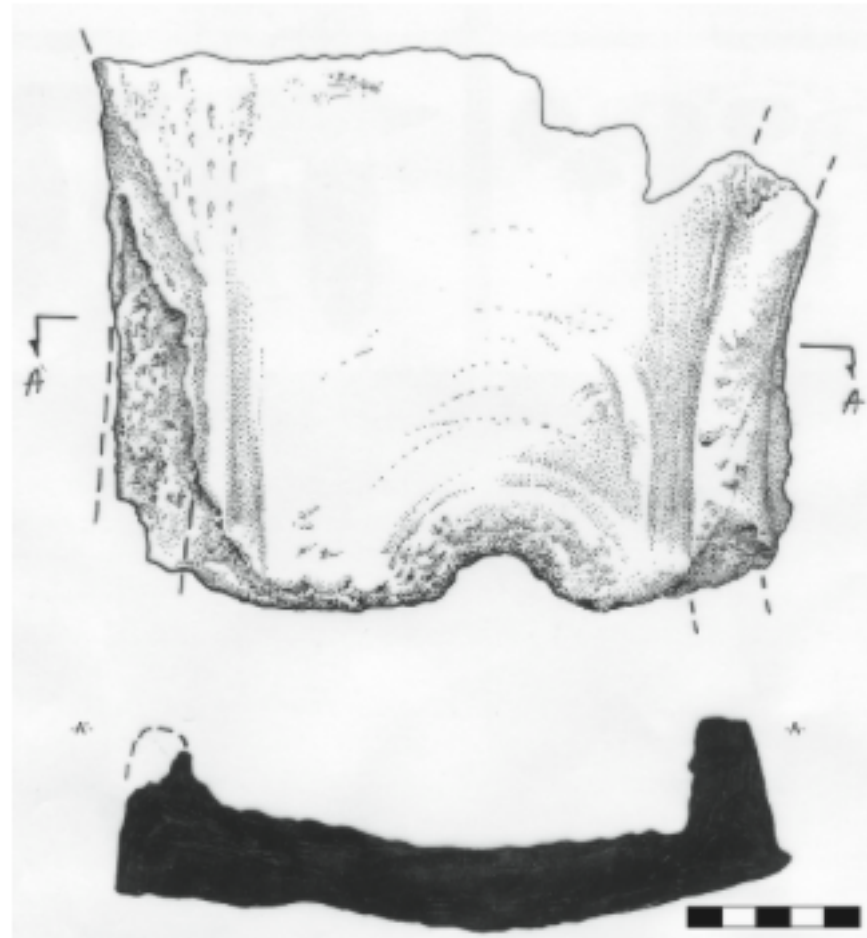


Fig 5. Stone valve mould for spearheads. British Museum

- ❖ Η χρήση του καλουπιού δεν παρέμεινε αποκλειστικά συνδεδεμένη με τη μεταλλουργία – μεταλλοτεχνία, αλλά εξαπλώθηκε και σε άλλους τομείς της παραγωγής. Το αποτέλεσμα υπήρξε καταλυτικό στην εξέλιξη του ανθρώπου, των κοινωνικών δομών, της οικονομίας, της αγροτικής παραγωγής, της βιοτεχνίας, του εμπορίου, της τέχνης και του πολιτισμού.



Πήλινη μήτρα μιας χρήσης για την κατασκευή μπρούτζινου πέλεκου με τη μέθοδο της κηρόχυσης από την Πολιόχνη της Λήμνου – Πρώϊμη 3η χιλιετία



*Fig. 20.5. A clay casting mould from Timna Site 30, front and section (cf. Fig. 20.4).*



החומר המוצג הינו "סכין אבן" שהיה  
מיוצר בברונזה  
הוא מוצג כחלק ממוזיאון תולדות ישראל  
במסגרת תוכנית "הסכין האבן"  
המוזיאון הישן ברחוב יפו 1000  
"סכין אבן" הינו סכין שהייתה בשימוש  
ב"הגנה" "סכין אבן"

החומר המוצג הינו "סכין אבן" שהיה  
מיוצר בברונזה  
הוא מוצג כחלק ממוזיאון תולדות ישראל  
במסגרת תוכנית "הסכין האבן"  
המוזיאון הישן ברחוב יפו 1000  
"סכין אבן" הינו סכין שהייתה בשימוש  
ב"הגנה" "סכין אבן"



INSTAP – Study Center for East Crete,

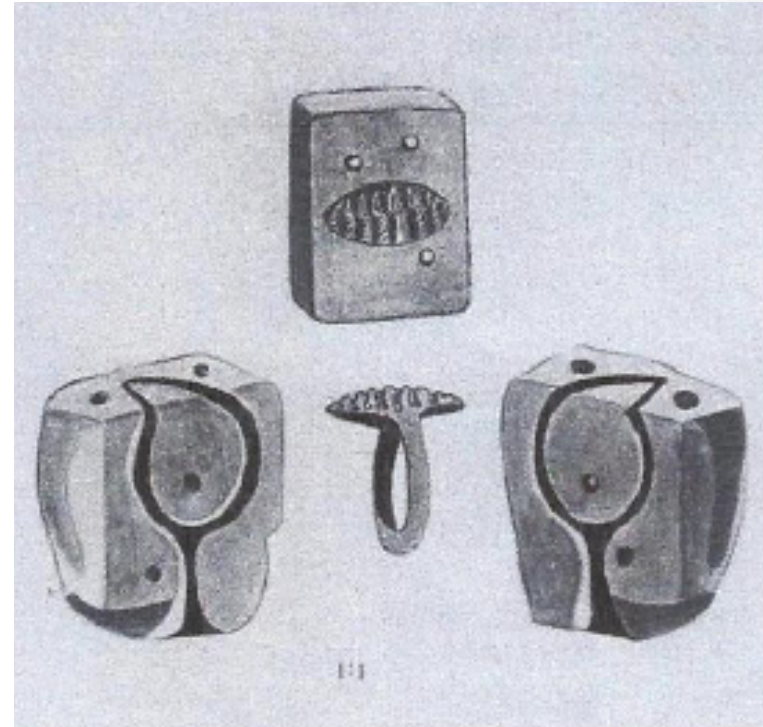
<http://www.instapstudycenter.net/facilities-services/equipment-services.html>

Radiograph by K. Hall. Photo of X-ray image by C. Papanikolopoulos. Photo of object by K. Hall.



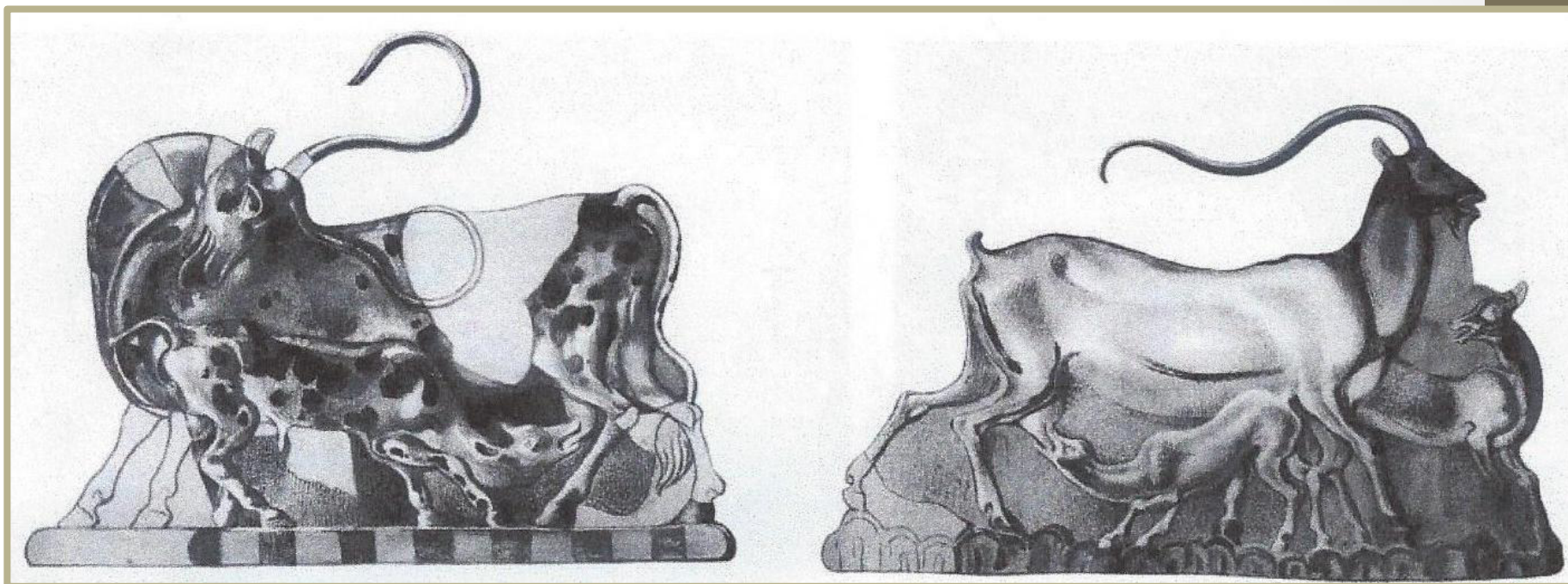


Μήτρα Υστερομινωϊκής περιόδου (ΥΜ ΙΙΙ) από σχιστόλιθο με «τύπους» και στις δυο πλατιές επιφάνειές της, βρέθηκε στην περιοχή της Σητείας στην Κρήτη.



Σχεδιαστικός συνδυασμός μήτρας από την Έγκωμη της Κύπρου και μιας άλλης από το Μουσείο Ηρακλείου για την παραγωγή δαχτυλιδιών με εικονιστική σφενδόνη.

- ❖ Με την ανάπτυξη των πρώτων οικισμών το καλούπι αρχίζει και χρησιμοποιείται και για την κατασκευή λατρευτικών αντικειμένων, εργαλείων, κοσμημάτων, ανάγλυφων στοιχείων για κεραμικά, διακοσμητικών στοιχείων, έργων μικροτεχνίας.
- ❖ Η χρήση των καλουπιών επεκτείνεται και για την κατασκευή πιο εκλεπτυσμένων αντικειμένων και δημιουργούνται εξειδικευμένα εργαστήρια που συνήθως σχετίζονται με τα ανακτορικά κέντρα.
- ❖ Από το 16ο αιώνα παράγονται διακοσμητικά αντικείμενα και κοσμήματα από φαγεντιανή και υαλόμαζα, υλικά που ρευστοποιούνται με τη φωτιά και χυτεύονται σε μήτρες. Η τεχνογνωσία παραγωγής αντικειμένων σε φαγεντιανή και υαλόμαζα όπως και τα ίδια τα υλικά, ήρθαν από την Αίγυπτο και τη βόρεια Συρία - περιοχές με μακρά παράδοση στη χρήση τους αυτών των υλικών αλλά και της μεταλλουργίας.



Πλακίδια από φαγεντιανή που κατασκευάστηκαν με μήτρες. Βρέθηκαν στους Ιερούς Αποθέτες του ανακτόρου της Κνωσού.

Οι λίθινες μήτρες (από σχιστόλιθο, χλωρίτη, γρανίτη, βασάλτη αλλά κυρίως από στεατίτη) χρησιμοποιούνται και για τη χύτευση κοσμημάτων σε υαλόμαζα αλλά και στη μεταλλοτεχνία για δημιουργία κοσμημάτων είτε με χύτευση πολύτιμων μετάλλων, είτε με σφυρηλάτηση ελασμάτων πάνω σε αυτές.

Τα σχετικά ευρήματα από τις ανασκαφές στον ελλαδικό χώρο είναι περισσότερα από το 14ο αιώνα π.Χ. και ύστερα, πράγμα που υποδηλώνει μια ολοένα και πιο εκτεταμένη χρήση του καλουπιού.

Stone mold of the Bronze Age used to produce spear tips.



Photograph by [Rama, Wikimedia Commons, Cc-by-sa-2.0-fr](#)



Ancient Rome, c. 340 - 360 AD. Clay counterfeiter's mould with an impression of the reverse of a centenionalis of Constantius II (337-361 AD). It bears the image of a Roman soldier spearing a fallen barbarian horseman, with inscription around "FEL TEMP REPARATIO". Other side blank. 30x8 mm



Ancient Rome, c. 340 - 360 AD. Clay counterfeiter's mold with an impression of a centenionalis of Constantius II (337-361 AD). The front bears his portrait and inscription, the back bears the image of a Roman soldier spearing a fallen barbarian horseman, with inscription around "FEL TEMP REPARATIO". 30x8 mm



Costa Grande, Mexico

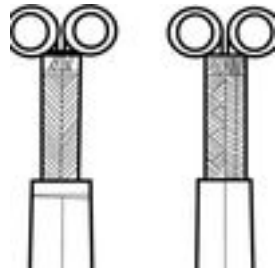


Roman Lamp mold



ROMAN OIL LAMP  
MOLD, ca. 1st-3rd  
century. The heavy  
gypsum? mold for a  
large and fine lamp  
with a leaping lion  
surrounded by grape  
bunches on the  
tondo. 5 x 6 inches.

<http://edgarlowen.com/a48ar.shtml>



These molds for daggers with a double-ringed pommel were unearthed from the Kami-Goten archaeological site in Takashima, Shiga Prefecture (Ryo Kato)



## Manabi - Bahia Pottery Mold and Figure — Ecuador

500 BC - 300 AD

A rare pottery mold from the Manabi-Bahia culture of Pre-Columbian Ecuador. Molds like this were widely used in ancient times, throughout the Americas, to create small figures, stamps, vessels, etc. The mold is of gray terracotta and is intact, near excellent condition. This mold was made to "cast" a maternal figure; a mother holding an infant in her arms.

# ΓΥΨΙΝΑ ΕΚΜΑΓΕΙΑ

- Ο γύψος με την μορφή κονίας έχει χρησιμοποιηθεί σαν υλικό στη γλυπτική από την έβδομη χιλιετία π.Χ. (γλυπτά στο Aïh Ghazal κοντά στο Αμμάν της Ιορδανίας) σαν συνδετικό υλικό στην κατασκευή οικοδομημάτων (πυραμίδα του Χέοπα στην Αίγυπτο)
- Στο Ελληνικό χώρο οι ιδιότητες του γύψου φαίνεται να είναι γνωστές από την αρχαιότητα μιας και αναφέρονται στο «Περί Λίθων» του *Θεόφραστου*. Στην αρχαιότητα ο όρος γύψος δεν αφορούσε μόνο το υλικό που είναι σήμερα γνωστό σαν γύψος καλλιτεχνίας (plaster of Paris), αλλά και το πέτρωμα και τα αντικείμενα που είναι φτιαγμένα από γύψο.

Ο Πλίνιος ο πρεσβύτερος αναφέρει ότι η αντιγραφή αγαλμάτων μέσω λήψης αποτυπωμάτων από τα πρωτότυπα εφευρέθηκε από τον Λυσίστρατο από τη Σικυώνα, αδελφό του διάσημου γλύπτη Λυσίππου, κατά τον 4ο αιώνα π.Χ., καθώς επίσης και η λήψη αποτυπώματος από το πρόσωπο ζωντανού ανθρώπινου μοντέλου (life-mask) σύμφωνα με την ακόλουθη τεχνική:

- λήψη αποτυπώματος με γύψο από το πρόσωπο κάποιου ζωντανού ανθρώπινου μοντέλου
- χύτευση κεριού στο γύψινο καλούπι και γλυπτική επεξεργασία στο κέρινο μοντέλο,
- Αναπαραγωγή σε σε πηλό ή σε μπρούτζο, μέσω της δημιουργίας ενός γύψινου καλουπιού από το τελειωμένο κέρινο μοντέλο.

Παρά την μαρτυρία του Πλίνιου, λόγω της μεγάλης ανάπτυξης της Ελληνικής γλυπτικής κατά τον 4ο αιώνα, και ιδιαίτερα των μπρούτζινων γλυπτών, είναι βέβαιο ότι η χρήση γύψινων καλουπιών είχε χρησιμοποιηθεί στην αρχαία ελληνική γλυπτική πολύ νωρίτερα απ' ό,τι αναφέρει ο Πλίνιος.

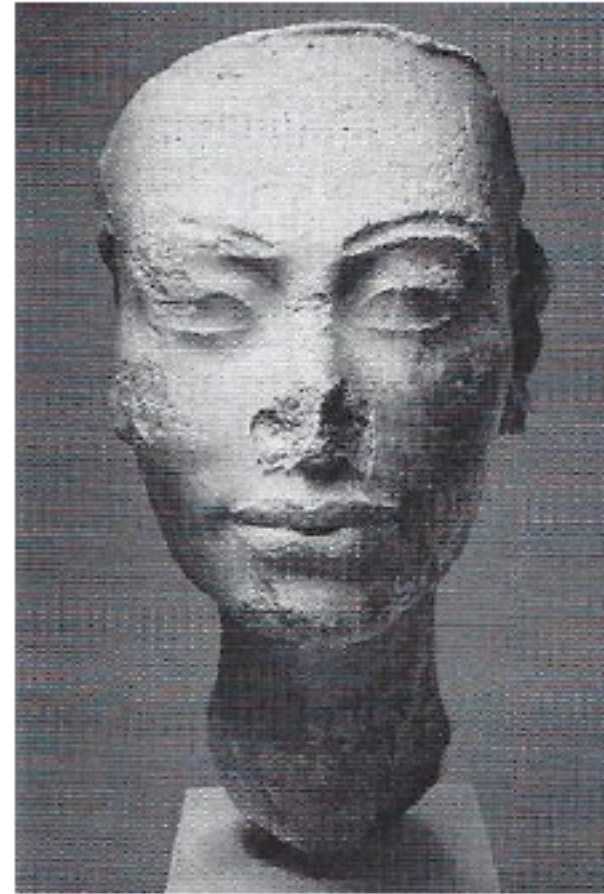
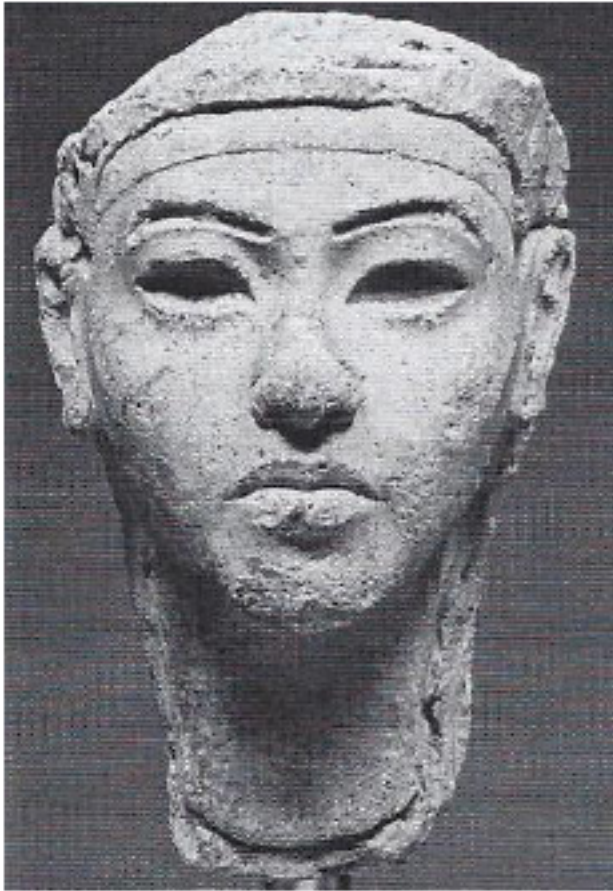
Γύψινα εκμαγεία από την Amarna της Αιγύπτου, πιστοποιούν τη χρήση γύψινων καλουπιών περίπου χίλια χρόνια νωρίτερα από τον 4ο αιώνα π.Χ.

Τα αντίγραφα από γύψο (plaster casts) εξυπηρετούσαν κατά κύριο λόγο τρεις σκοπούς:

**α) μεταφορά ενός γλυπτού από ένα υλικό σε ένα άλλο συνήθως πιο ανθεκτικό**, π.χ. από πηλό ή κερί σε μάρμαρο ή μπρούτζο. Παράδειγμα αποτελούν 27 αντικείμενα από γύψο που βρέθηκαν στην Amarna της Αιγύπτου το 1912 κατά την ανασκαφή σε εργαστήριο γλυπτικής που αποδίδεται στο γλύπτη Τούθμωση και χρονολογείται μεταξύ 1351 και 1334 π.Χ.

Τα αντικείμενα αναπαριστούν κυρίως κεφάλια και πρόσωπα της βασιλικής οικογένειας της Αιγύπτου, μεταξύ άλλων του φαραώ Ακενατών και της συζύγου του Νεφερτίτης. Τα περισσότερα από τα γύψινα αντικείμενα που βρέθηκαν έχουν κατασκευασθεί σε δυο κομμάτια που έχουν ενωθεί στη συνέχεια μεταξύ τους, όπως προκύπτει από τα σημεία ένωσής τους.

Τα γύψινα κεφάλια φαίνεται πως έχουν προκύψει από μοντέλα που είχαν κατασκευαστεί σε κερί ή σε πηλό και δεν αποτελούσαν ολοκληρωμένα-τελειωμένα έργα. Πιθανότατα τα γύψινα αντικείμενα προοριζόταν να σταλούν στον πελάτη προκειμένου να γίνουν οι όποιες παρατηρήσεις και σχόλια, ενώ στη συνέχεια θα επέστρεφαν στο εργαστήριο για να ολοκληρωθεί η εργασία. Τα γύψινα αντίγραφα από την ολοκληρωμένη δουλειά θα χρησίμευαν σαν μοντέλα προκειμένου να σκαλιστούν οι μορφές σε πέτρα.



Γύψινα εκμαγεία του Φαραώ Ακενατών και της συζύγου του Νεφερτίτης από την Amarna της Αιγύπτου, Μουσείο Βερολίνου

β) μεταφορά μιας τρισδιάστατης απεικόνισης από ένα μέρος σε κάποιο άλλο, π.χ. από την Αθήνα στη Ρώμη. Ως παραδείγματα μπορούν να αναφερθούν τα γύψινα εκμαγεία αριστουργημάτων της ελληνικής γλυπτικής που βρέθηκαν στη ρωμαϊκή πόλη Baiae, στον κόλπο της Νάπολης στην Ιταλία.

Στις ανασκαφές που έγιναν εκεί το 1954, βρέθηκαν περισσότερα από 400 γύψινα εκμαγεία ή τμήματά τους που προέρχονταν από τουλάχιστον 30 διαφορετικά αρχαία ελληνικά γλυπτά, μεταξύ των οποίων και κάποια από τα αριστουργήματα της Κλασικής και Ελληνιστικής περιόδου.

Τα γύψινα εκμαγεία και τα τμήματά τους που βρέθηκαν σε έναν αποθέτη εργαστηρίου γλυπτικής, πιθανότατα αποτελούσαν μια «βιβλιοθήκη της γλυπτικής», βάσει της οποίας ήταν δυνατό να κατασκευαστούν αντίγραφα ολόκληρων γλυπτών έργων σε μάρμαρο, είτε νέα έργα στα οποία ενσωματώνονταν επιμέρους τμήματα ελληνικών γλυπτών, ανάλογα με τις εκάστοτε απαιτήσεις του πελάτη.

Τέτοιες «συλλογές» με γύψινα αντίγραφα έργων της Ελληνικής γλυπτικής πρέπει να υπήρχαν διάσπαρτες σε όλο το Ρωμαϊκό κόσμο και σε κάποιες περιπτώσεις τα Ρωμαϊκά αντίγραφα Ελληνικών γλυπτών σε μάρμαρο κατασκευάζονταν βάσει γύψινων εκμαγείων και όχι βάσει άλλων μαρμάρινων αντιγράφων.

Τα γύψινα εκμαγεία ήταν ευκολότερο να μεταφερθούν σε μεγάλες αποστάσεις λόγω του μικρότερου βάρους σε σχέση με τα μαρμάρινα γλυπτά. Επιπλέον τα γύψινα εκμαγεία είχαν μεγαλύτερη ακρίβεια δεδομένου ότι είχαν ληφθεί από το πρωτότυπο έργο με άμεση επαφή και όχι με μετρήσεις ενός αριθμού σημείων.

γ) **Θεωρούνταν έργα τέχνης:** Σύμφωνα με αναφορές του Ρωμαίου σατυρικού ποιητή Juvenal, κάποιοι σύγχρονοί του, γέμιζαν τα σπίτια τους με γύψινες προτομές του Έλληνα στωικού φιλοσόφου Χρύσιππου, σε μια προσπάθειά τους να υποδυθούν ότι είναι ιδιαίτερα μορφωμένοι.

Από άλλες βιβλιογραφικές πηγές της λογοτεχνίας του ρωμαϊκού κόσμου υπάρχουν 6 αναφορές για την ύπαρξη γύψινων προτομών γνωστών μορφών του Ελληνικού πνεύματος και των γραμμάτων (ποιητών, φιλοσόφων, κλπ) σε ρωμαϊκές βιβλιοθήκες της εποχής καθώς και σε βίβλες ευκατάστατων Ρωμαίων. Δυστυχώς η φύση του γύψου και η μειωμένη αντοχή του σε συνθήκες υγρασίας δε μας έχει δώσει παρά μόνο λίγα ευρήματα γύψινων αντιγράφων τα οποία έχουν βρεθεί κυρίως σε χώρους εργαστηρίων.

Εξαιρεση αποτελεί μια γύψινη κεφαλή που αναπαριστά αθλητή και έχει βρεθεί σε ανασκαφή στη Σελεύκεια της σημερινής Τουρκίας (χρονολογείται στα τέλη της ελληνιστικής περιόδου και εκτίθεται στο University Art Museum του Princeton). Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι τα περισσότερα από τα γύψινα ευρήματα προέρχονται από περιοχές που αποτελούν ουσιαστικά την περιφέρεια του αρχαίου Ελληνικού ή Ρωμαϊκού κόσμου. Αυτό έχει την εξήγησή του στην μειωμένη πρωτογενή παραγωγή τέχνης που χαρακτήριζε την περιφέρεια σε σχέση με τα αστικά κέντρα.

Μετά το τέλος της αρχαιότητας τα γύψινα εκμαγεία άρχισαν να γίνονται και πάλι αντικείμενο ενδιαφέροντος κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης, όπως και κάθε τι άλλωστε που είχε σχέση με την κλασική αρχαιότητα. Όπως και κατά την αρχαιότητα, η χρήση τους στην Αναγέννηση είχε άμεση σχέση με την καλλιτεχνική παραγωγή, είτε για τη μεταφορά από ένα υλικό σε ένα άλλο πιο ανθεκτικό, είτε για δημιουργία έργων σε κλίμακα. Χρησιμοποιήθηκαν όμως και σαν οπτικά βοηθήματα και αντικείμενα μελέτης και περιστασιακά επίσης σαν μοντέλα για αντιγραφή.

Από το 15ο μέχρι και το 19ο αιώνα τα εκμαγεία έργων της αρχαίας γλυπτικής περιλαμβάνονταν στο συνήθη εξοπλισμό των εργαστηρίων γλυπτών και ζωγράφων. Λίγοι από αυτούς τους καλλιτέχνες - όπως για παράδειγμα ο Raphael Mengs το 18ο αιώνα δημιούργησαν μουσεία εκμαγείων. Η συλλογή Mengs που περιείχε περισσότερα από 800 κομμάτια, αγοράστηκε από τον βασιλιά της Σαξονίας και μετετράπη σε δημόσιο μουσείο στην Δρέσδη

Οι ακαδημίες τέχνης, των οποίων η ίδρυση ξεκίνησε κατά το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα και συνεχίστηκε κυρίως κατά το 17ο και 18ο αιώνα, παρήγαγαν εκμαγεία κυρίως της αρχαίας γλυπτικής, για τις ανάγκες εκπαίδευσης των μαθητών τους. Το να μαθαίνει κάποιος να σχεδιάζει με μοντέλα γύψινα εκμαγεία έγινε ένα είδος παράδοσης στην καλλιτεχνική εκπαίδευση, κάτι που εξακολουθεί και ισχύει μέχρι σήμερα. Τα γύψινα εκμαγεία συναντώνται ως εκθέματα ιδιωτικών μουσείων ήδη από το πρώτο μισό του 16ου αιώνα.

Κατά το έτος 1540 ο ζωγράφος και αρχιτέκτονας Francesco Primaticcio προσελήφθη από τον Γάλλο βασιλιά Φρανσουά Α΄ για την δημιουργία εκμαγείων από τα διάσημα αγάλματα της Ρώμης, ιδιαίτερα αυτών του Belvedere του Βατικανού. Τα εκμαγεία χρησίμευσαν ως μοντέλα για τα χάλκινα αντίγραφα που χυτεύτηκαν στη Γαλλία και χρησιμοποιήθηκαν για τις ανάγκες διακόσμησης του βασιλικού παλατιού. Τέσσερα τέτοια χάλκινα αντίγραφα από το 17ο αιώνα βρίσκονται σήμερα μπροστά από την Βιβλιοθήκη Huntington στην Καλιφόρνια.

Έναν αιώνα αργότερα, το 1650, ο βασιλιάς Φίλιππος Δ΄ της Ισπανίας αναθέτει στο μεγάλο καλλιτέχνη Velazquez, την αποστολή να δημιουργήσει εκμαγεία 7 αρχαίων αγαλμάτων στη Ρώμη. Για άλλη μια φορά τα εκμαγεία θα χρησίμευαν ως μοντέλα για την κατασκευή χάλκινων αντιγράφων που θα στόλιζαν κάποιο βασιλικό παλάτι.

Είναι φανερό ότι η αρχαία γλυπτική έπαιξε ένα σημαντικό ρόλο στην αυτοπροβολή των βασιλέων στην Ευρώπη, ότι ακόμη και αυτοί χρησιμοποίησαν εκμαγεία για να αντικαταστήσουν πρωτότυπα έργα (δεδομένου ότι τα βασιλικά αντίγραφα ήταν από μπρούτζο και όχι από γύψο) και τέλος, ότι υπήρξε μια τάση να περιοριστεί η φήμη και η επιρροή της αρχαίας γλυπτικής σε συγκεκριμένα επιλεγμένα κομμάτια.



Εκμαγείο του Απόλλωνα του Belvedere.  
Καλιφόρνια, Βιβλιοθήκη Huntington



Αντίγραφο της Αρτέμιδος των Βερσαλλιών.  
Καλιφόρνια, Βιβλιοθήκη Huntington

Οι βασιλείς κυρίως της Αγγλίας και της Γαλλίας δεν έμειναν βεβαίως ικανοποιημένοι με την κατοχή μόνο μπρούτζινων αντιγράφων γλυπτών του αρχαίου κόσμου. Με κάθε ευκαιρία και τρόπο προσπάθησαν να αποκτήσουν αυθεντικά έργα της αρχαίας γλυπτικής και όχι μόνο, μέσω ενός καλά οργανωμένου δικτύου (πρέσβων, απεσταλμένων, κλπ).

Η Γερμανία τη συγκεκριμένη περίοδο ήταν κατακερματισμένη σε μικρά κρατίδια με αποτέλεσμα οι άρχοντες τους να μην είναι σε θέση να συναγωνιστούν ούτε τα ποσά που διέθεταν οι βασιλείς της Αγγλίας και της Γαλλίας ούτε βέβαια τις σημαντικές διασυνδέσεις που είχαν αναπτύξει ήδη στο εμπόριο της αρχαίας τέχνης. Το αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία πολλών και σημαντικών συλλογών γύψινων εκμαγείων σε πολλές πόλεις της Γερμανίας- ακόμη και σήμερα οι γυψοθήκες της Γερμανίας είναι οι περισσότερες από κάθε άλλη χώρα της Ευρώπης. Αργότερα μπήκαν δυναμικά και οι Γερμανοί στην λογική της απόκτησης αυθεντικών έργων με κάθε μέσο, ακόμη και ολόκληρων μνημείων, όπως ο ναός του Δία από την Πέργαμο που μεταφέρθηκε στο Βερολίνο.



Γύψινα εκμαγεία στο Neues Museum στο Βερολίνο το 1877



Συλλογή γύψινων εκμαγείων στο Πανεπιστήμιο  
Göttingen στη Γερμανία



Αίθουσα Αντιγράφων στο Victoria and Albert Museum, London

Σε αυτό το περιβάλλον των μεγάλων συλλογών γύψινων αντιγράφων της αρχαίας γλυπτικής βρέθηκε και ο Winckelmann, γερμανός λόγιος, θεολόγος και επιφανής αρχαιογνώστης, ο οποίος θεωρείται και ο πατέρας της κλασικής αρχαιολογίας. Τα γύψινα αντίγραφα αποτέλεσαν ένα πρώτης τάξης βοήθημα στη μελέτη του.

Το έργο του, «Ιστορία της αρχαίας τέχνης» που εκδόθηκε το 1764 είναι κυρίως μια ιστορία της γλυπτικής. Οι περιγραφές του για τα γλυπτά του Belvedere, Απόλλωνας και Κορμός, αν και μακροσκελείς και ιδιαίτερα αναλυτικές αποτέλεσαν ορόσημο για την ιστορία της γλυπτικής από την άποψη της μεθοδολογίας. Έδειξαν κάτι που εξακολουθεί να ισχύει μέχρι σήμερα, ότι η ερμηνεία του αγάλματος προϋποθέτει την ακριβή περιγραφή του. Είναι απαραίτητο να επικεντρωθεί κανείς στις λεπτομέρειες, χωρίς όμως να χάσει την αίσθηση του συνόλου και το αντίκτυπό τους στον παρατηρητή.

Ο Γάλλος γλύπτης Étienne Falconet (1716-1791), ένας σύγχρονος του Winckelmann, ήταν πεπεισμένος ότι ένα εκμαγείο επιτρέπει τη σαφέστερη αναγνώριση των αισθητικών αξιών σε σύγκριση με το ίδιο το πρωτότυπο. Ο λευκός γύψος στο φυσικό φως καθιστά 9 ευκολότερη την κρίση στην καθαρή φόρμα. Και αυτό κάνει τα δυνατά και αδύνατα σημεία του καλλιτέχνη να ξεχωρίζουν με μεγαλύτερη σαφήνεια.

Ο Winckelmann προσδιορίζει το λευκό ως το πιο όμορφο χρώμα. Σύμφωνα με τον ίδιο, ένα λευκό γυμνό σώμα δεν είναι μόνο όμορφο, αλλά φαίνεται επίσης μεγαλύτερο από το ίδιο σώμα ζωγραφισμένο. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Winckelmann αναφέρει ρητά ότι τα καινούργια γύψινα εκμαγεία, φαίνεται να έχουν μεγαλύτερο όγκο από τα πρωτότυπα τους.

Οι άνθρωποι της εποχής του Winckelmann αρέσκονταν να βλέπουν λευκά εκμαγεία φωτισμένα υπό το φως πυρσών, μιας και το φως που τρεμόπαιζε έδινε στα γλυπτά την ψευδαίσθηση της κίνησης. Οι νυκτερινές επισκέψεις σε συλλογές εκμαγείων ήταν δημοφιλείς σε όλο το 18ο αιώνα.

Τα εκμαγεία οδηγούν την προσοχή του θεατή στην καθαρή, πλαστική μορφή και μέχρι σήμερα αυτό παραμένει ένα από τα πλεονεκτήματά τους. Για το λόγο αυτό έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης κατά τη διάρκεια της περιόδου του μπαρόκ και της νεοκλασικής περιόδου. Κάτω από αυτό το πρίσμα οι άνθρωποι είδαν αρχαία γλυπτική στις γερμανικές συλλογές εκμαγείων κατά το δεύτερο μισό του 18ου. Η " Antikensaal " στο Mannheim (1769-1803) έγινε ιδιαίτερα γνωστή επειδή ήταν ο τόπος όπου ο Σίλλερ και ο Γκαίτε, κορυφαίοι κλασσικοί συγγραφείς της Γερμανίας, έλαβαν τις πρώτες και πιο δυνατές εντυπώσεις τους από την αρχαία τέχνη.

Ενώ στην αρχαιότητα η γλυπτική θεωρήθηκε ανώτερο είδος καλλιτεχνικής έκφρασης, στην Αναγέννηση και το μπαρόκ η ζωγραφική είχε συνήθως την πρώτη θέση μεταξύ των τεχνών ακόμη και αν τα αρχαία αγάλματα παρέμειναν υποδείγματα για τους καλλιτέχνες. Μέσω της επιρροής του Winckelmann, η γλυπτική θεωρήθηκε τέχνη ισάξια με τη ζωγραφική. Στην πραγματεία του «Περί Γλυπτικής» (1778) ο Johann Gottfried Herder προσπάθησε να αποδείξει την ειδική κατάταξη της γλυπτικής με βάση την φυσιολογία και την ψυχολογία της αντίληψης. Προσδιόρισε το σταθερό περίγραμμα του σχήματος και τη φυσική παρουσία του ως ουσιώδη χαρακτηριστικά του πλαστικού έργου τέχνης. Η γλυπτική δεν προσελκύει μόνο το μάτι και τη φαντασία του θεατή, αλλά τον φέρνει απευθείας αντιμέτωπο με την αλήθεια.

Οι πεποιθήσεις των Herder και Winckelmann ότι η ελληνική γλυπτική εκπροσωπεί το πιο υψηλό σημείο της πλαστικής δημιουργικότητας βρήκαν μια πιο πλατιά και συνεκτική αιτιολόγηση στην αισθητική θεωρία του Hegel. Εδώ συναντάμε για πρώτη φορά την άποψη που επαναλαμβάνεται συχνά μέχρι σήμερα, ότι η ελληνική γλυπτική ανοίγει ένα σημαντικό «παράθυρο» για μια πιο ευρεία κατανόηση του ελληνικού πολιτισμού.

Η ικανότητα διάκρισης στην αρχαία γλυπτική μεταξύ της ελληνικής και της ρωμαϊκής ήταν κάτι που αναπτύχθηκε μετά τον Winckelmann και η χρονολογική κατάταξη των έργων της γλυπτικής της αρχαίας τέχνης σε περιόδους, ήταν κάτι το οποίο παραμένει ουσιαστικά σε ισχύ μέχρι και σήμερα.

Η μεθοδολογική πρόοδος του Winckelmann ήταν επιτυχής και καθοριστική. Ήταν ένας από τους πρώτους που προσπάθησε να διακρίνει αντίγραφα από πρωτότυπα, δηλαδή, κατανόησε ότι αρκετά από τα χαμένα αριστουργήματα της ελληνικής γλυπτικής έφθασαν ως εμάς μέσω των ρωμαϊκών αντιγράφων τους. Επιπλέον, αποπειράθηκε να δει με κριτικό πνεύμα τις προγενέστερες και τις σύγχρονες συμπληρώσεις σε αρχαία αγάλματα, και προσπάθησε να αποκαλύψει προϊόντα απομίμησης.

Η αρχαία γλυπτική έχει γίνει πλέον αντικείμενο ακαδημαϊκού ενδιαφέροντος. Ο Winckelmann προφανώς και δεν είχε την πρόθεση να επιφέρει αυτές τις διεργασίες αντικειμενικής μελέτης και ιστορικο-ποίησης. Αντίθετα, μέσα από την ιστορική κατανόηση ήθελε να αποδείξει την αμετάβλητη επικαιρότητα της αρχαίας τέχνης.

Αφότου η αρχαία γλυπτική έγινε αντικείμενο ιστορικής έρευνας, τα γύψινα εκμαγεία και η συλλογή τους πήραν μια νέα διάσταση και χρήση. Από συλλογές τυπικών μοντέλων, καταξιώθηκαν σαν μουσειακές συλλογές, που είχαν ως στόχο να καταδείξουν την ιστορία της γλυπτικής με όσο το δυνατόν λιγότερα κενά.

Τα πανεπιστήμια ήταν αυτά που δημιούργησαν συλλογές (όπως προηγούμενα οι ακαδημίες τέχνης), όπως για παράδειγμα στο Göttingen το 1767 και στη Βόννη το 1819. Σε πολλά γερμανικά πανεπιστήμια δημιουργήθηκαν συλλογές αντιγράφων αρχαίων γλυπτών πολύ πριν δημιουργηθούν σε αυτά έδρες Κλασικής Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης.

Το πρότυπο για τις συλλογές εκμαγείων του 19ου αιώνα ήταν το Musée Napoléon στο Παρίσι. Συγκέντρωσε πρωτότυπα έργα, κυρίως ρωμαϊκά αγάλματα, που θεωρούνταν στις αρχές του 19ου αιώνα ως αριστουργήματα και οι άνθρωποι τα γνώριζαν κυρίως μέσα από τα γύψινα εκμαγεία τους. Το Musée Napoléon παρήγαγε και πωλούσε εκμαγεία από τους θησαυρούς του και με αυτό τον τρόπο έγινε ο προπομπός των εμπορικών εταιρειών που ειδικεύονται στην παραγωγή γύψινων εκμαγείων, μια δραστηριότητα που άρχισε να γίνεται ιδιαίτερα επιτυχής με το πέρας του 19ου αιώνα. Σε αυτό το νέο πεδίο, η ιδιωτική πρωτοβουλία άνθισε σε συνδυασμό με τη ζήτηση των ιδιωτών αγοραστών. Πλέον δεν ήταν μόνο οι κατοικίες και τα παλάτια της αριστοκρατίας διακοσμημένα με γύψινα εκμαγεία, αλλά και τα σπίτια των ανθρώπων της μεσαίας τάξης.

Τα αγάλματα στο Musée Napoléon αντιπροσώπευαν την αισθητική και το επίπεδο της γνώσης του 18ου αιώνα. Αλλά εν τω μεταξύ τα 'Μάρμαρα του Παρθενώνα' είχαν αναστατώσει τα αισθητικά πρότυπα που επικρατούσαν πριν από την απομάκρυνσή τους από την Αθήνα και τη μεταφορά τους στο Λονδίνο. Ο Παρθενώνας έδιωξε τον Απόλλωνα του Belvedere από το θρόνο του. Εκμαγεία από τα μάρμαρα που απομακρύνθηκαν από τον Παρθενώνα διαδόθηκαν ευρέως, όπως επίσης και εκμαγεία των γλυπτών που είχαν παραμείνει στον Παρθενώνα στην Αθήνα.

Τα εκμαγεία από τα 'Μάρμαρα του Παρθενώνα' που πήρε ο Έλγιν είχαν μια πολύ σημαντική χρησιμότητα και λειτουργία: διατήρησαν πολύ καλύτερα από τα χαρακτηριστικά ή τις φωτογραφίες την εμφάνιση και την πραγματική υπόσταση των αγαλμάτων, που εν τω μεταξύ είχαν αλλοιωθεί ή καταστραφεί, όπως στην περίπτωση του διάσημου ιππέα στο κέντρο της δυτικής ζωφόρου του Παρθενώνα. Τα γύψινα εκμαγεία από τη ζωφόρο του Παρθενώνα αποτέλεσαν άλλωστε και το μέτρο για την εκτίμηση της φθοράς που υπέστησαν πολλά από τα πρωτότυπα γλυπτά από δραστικές επεμβάσεις «καθαρισμού» κατά την παραμονή τους στο Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου τη δεκαετία '30. Αυτή η αξία των αντιγράφων ως τεκμήρια έχει γίνει ακόμη πιο σημαντική στις μέρες μας αν αναλογιστούμε ότι πολλά γλυπτά, ιδίως εκείνα που βρίσκονται σε εξωτερικούς χώρους είναι απειλούμενα.

Με την αύξηση του μεγέθους των συλλογών αντιγράφων προέκυψε το πρόβλημα του πώς τα γύψινα αντίγραφα θα μπορούσαν να παρουσιαστούν με ένα σαφή ξεκάθαρο τρόπο. Δεν αποτελεί έκπληξη ότι σε αυτήν την εποχή του ιστορικισμού ο πιο κοινός τρόπος παρουσίασης ήταν βάσει χρονολογικής σειράς, αρχίζοντας με αιγυπτιακή γλυπτική και τελειώνοντας με τον Μιχαήλ Άγγελο. Αλλά υπήρχαν και άλλες δυνατότητες. Για παράδειγμα, στη Βόννη ο σύγχρονος του Γκαίτε, Friedrich Gottlieb Welcker, παρουσίασε τα εκμαγεία με ένα κλασικιστικό τρόπο βασισμένο σε αισθητικά κριτήρια.

Σαράντα χρόνια αργότερα ο διάδοχος του Welcker, Reinhard εισήγαγε χρονολογική διάταξη στη Βόννη. Στο Βερολίνο ο Karl Boetticher προκάλεσε τις έντονες διαμαρτυρίες συναδέλφων του, όταν εγκατέλειψε τη χρονολογική σειρά παρουσίασης των εκμαγείων το 1868, και παρουσίασε τα εκμαγεία εικονογραφικά, δηλαδή σύμφωνα με το θέμα που αναπαριστούσαν. Όποιο τρόπο παρουσίασης κι αν επιλέξει κανείς, το μεγαλύτερο πλεονέκτημα των συλλογών γύψινων αντιγράφων ήταν - και παραμένει μέχρι σήμερα, η δυνατότητα που παρέχουν να αντιπαραθέσει κανείς έργα τέχνης από διάφορα μέρη, χώρες και ηπείρους και να τα δει στις πραγματικές τους διαστάσεις. Σαν τεκμήρια σε κλίμακα 1:1 παραμένουν ιδιαίτερα αξιόπιστα συγκριτικά με χαρακτηριστικά ή φωτογραφίες.

Τα Μουσεία του 19ου αιώνα είχαν ένα *εγκυκλοπαιδικό* προσανατολισμό, με αποτέλεσμα τα αντίγραφα να είναι «ευπρόσδεκτα» στις αίθουσες τους μιας και παρείχαν τη δυνατότητα να καλυφθούν τα κενά στις συλλογές τους. Μεγάλα δημόσια μουσεία τέχνης στις ΗΠΑ, το κίνητρο των οποίων ήταν κυρίως εκπαιδευτικό, αρχικά στηρίχθηκαν εξ ολοκλήρου στα προσιτά από άποψη κόστους εκμαγεία. Κατά τις πρώτες ημέρες λειτουργίας του Μουσείου Καλών Τεχνών της Βοστώνης, οι διαχειριστές του υποστήριξαν ότι θα κόστιζε πάρα πολλά χρήματα και χρόνο για να δημιουργηθεί μια πολύτιμη συλλογή πρωτότυπων έργων.

Προαναγγέλλοντας τη μετέπειτα τύχη των συλλογών εκμαγείων, ρομαντικοί καλλιτέχνες από τις αρχές του 19ου αιώνα είχαν συσχετίσει μεταφορικά τα λευκά και συχνά κατακερματισμένα γύψινα αντίγραφα με το θάνατο. Και πράγματι, μερικές δεκαετίες αργότερα η υπόληψη γενικότερα των εκμαγείων άρχισε να φθίνει. Αυτό συνέβη τόσο λόγω των αλλαγών στην αισθητική αλλά και στις κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες.

Στις ΗΠΑ, για παράδειγμα, η οικονομική ελίτ σε μια όλο και πιο στρωματοποιημένη κοινωνία προσπάθησε να ξεχωρίσει από τις μάζες, μέσω του καθορισμού των αντικειμένων και των χώρων της «υψηλής τέχνης». Θραύσματα αρχαίων πρωτοτύπων ανήκαν σε αυτή την κατηγορία της «υψηλής τέχνης», αλλά σαφώς όχι τα γύψινα εκμαγεία . Από ένα μέρος «πολιτιστικής δημοκρατίας», το μουσείο μετατράπηκε σε μια τοποθεσία της «πολιτισμικής ηγεμονίας». Τα εκμαγεία γίνονται πια αντιληπτά σαν άψυχα σώματα, είτε ως φθηνά αντίγραφα ή σκονισμένα αντικείμενα, και δεν τους αποδίδεται πλέον καμία καλλιτεχνική αξία.

Η αφαίρεσή τους φαινόταν μια πράξη απελευθέρωσης από ένα ξεπερασμένο κανόνα κι ένα εκπαιδευτικό ιδανικό ή μια πράξη απελευθέρωσης από κοινωνικούς περιορισμούς, με αποκορύφωμα τα δρώμενα και την επανάσταση των φοιτητών της δεκαετίας του 1960 .

Από το 1970 είμαστε μάρτυρες μια συνεχούς επανεκτίμησης των συλλογών γύψινων εκμαγείων σε όλο τον κόσμο. Οι καταστροφικές συνέπειες των πολέμων ή της ρύπανσης του περιβάλλοντος αύξησε την ευαισθητοποίηση για την αξία των γύψινων εκμαγείων ως τεκμηρίων.

Η συλλογή εκμαγείων του Cornell, για παράδειγμα, περιέχει αντίγραφα τα πρωτότυπα των οποίων υπέστησαν σημαντικές ζημιές λόγω των καιρικών συνθηκών ή χάθηκαν εξ ολοκλήρου στις βομβιστικές επιθέσεις του Β 'Παγκοσμίου Πολέμου.

Τα εκμαγεία αρχίζουν και γίνονται και πάλι ελκυστικά από αισθητικής άποψης. Η ιδέα της καλλιτεχνικής μεγαλοφυΐας και της αυθεντικότητας εμφανίζεται ως μια εφεύρεση του 19ου αιώνα. Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες και οι θεωρητικοί της τέχνης έχουν εξίσου αγκαλιάσει την ιδέα των αντιγράφων, των ομοιωμάτων έργων χωρίς πατρότητα. Τέλος, η «διδασκτική αξία» των συλλογών εκμαγείων εξακολουθεί να υφίσταται. Ως ένα είδος 'εγχειριδίου σε 3D και 1:1' που παραμένουν αξεπέραστα.