

Tο 1962, στο περιβάλλον των νεοτερισμών και των καλλιτεχνικών ρήξεων που χαρακτηρίζουν τη δυτική ακτή των ΗΠΑ, ιδρύθηκε στο Σαν Φρανσίσκο –γρήγορα μετακόμισε στο Λος Άντζελες– το *Artforum*, ένα νέο περιοδικό το οποίο φιλοδοξούσε να ανανεώσει τον διάλογο γύρω από την τέχνη. Ο διάλογος αυτός αναπτυσσόταν μέχρι τότε με κεντρικό σημείο αναφοράς τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και την πόλη της Νέας Υόρκης. Οι καινοτομίες του *Artforum* ήταν αρχικά δύο: το τετράγωνο σχήμα –του σχεδιασμένο από τον Ed Ruscha υπό το ψευδώνυμο Eddie Russia, καλλιτέχνη που δραστηριοποιείτο επίσης στην Καλιφόρνια– και η έμφαση στον θεωρητικό λόγο συχνά μέσω κειμένων τα οποία είχαν γραφτεί από καλλιτέχνες. Η ευρεία υποστήριξη προς τις νέες τάσεις και ο προοδευτικός πολιτικός του προσανατολισμός θα καταστήσουν το *Artforum* ένα από τα πιο έγκυρα περιοδικά τέχνης στις ΗΠΑ. Το 1971 το περιοδικό θα μεταφέρει την έδρα του στη Νέα Υόρκη.

Το 2017 τη θέση του διευθυντή Σύνταξης ανέλαβε ο David Velasco ο οποίος εργαζόταν στο *Artforum* από το 2005. Ο Velasco σπούδασε ανθρωπολογία στο Reed College (2000) και κοινωνιολογία στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης (2004). Η πολιτική διάσταση της τέχνης ενδιέφερε ιδιαίτερα τον Velasco ο οποίος επιμελήθηκε το αφιέρωμα με τίτλο «Art's uprisings: Activism now» που δημοσιεύθηκε στο *Artforum* τον Μάιο του 2019. Ο Velasco ανέλαβε τη διεύθυνση του περιοδικού όταν ο εκδότης του Knight Landesman κατηγορείτο για σεξουαλική παρενόχληση. Οι αγωγές κατά του Landesman απορρίφθηκαν, ενώ οι κατηγορίες ότι το *Artforum* είχε ασκήσει αντίποινα σε έναν υπάλληλό του για παρεμφερή περιστατικά διευθετήθηκαν εξωδικαστικά. Ο Velasco έπρεπε να αποκαταστήσει την εμπιστοσύνη του κοινού προς το περιοδικό, κάτι που κατάφερε σε μεγάλο βαθμό. Το περιοδικό ανήκει από τον Δεκέμβριο του 2022 στην Penske Media Corporation, αμερικανική εταιρεία ψηφιακών μέσων, εκδόσεων και υπηρεσιών πληροφόρησης με έδρα το Λος Άντζελες και τη Νέα Υόρκη που εκδίδει περισσότερα από 20 ψηφιακά και έντυπα περιοδικά, μεταξύ των οποίων τα *Variety*, *Rolling Stone*, *Billboard*, *Art in America*, *Artforum*, *ARTNews* και άλλα. Πρόεδρος και διευθύνων σύμβουλος της PMC από την ίδρυσή της είναι ο μεγιστάνας των MME Jay Penske (γενν. 1979). Στην ιστοσελίδα της εταιρείας αναγράφεται: «Η PMC καλλιεργεί ένα περιβάλλον χωρίς αποκλεισμούς, ποικιλόμορφο και υποστηρίζει την παγκόσμια κοινότητα. Πιστεύουμε ότι η ποικιλομορφία της φυλής, της ταυτότητας φύλου, του σεξουαλικού προσανατολισμού, της σωματικής ή πνευματικής ικανότητας, της εθνικότητας και της διαφορετικής οπτικής ενισχύει την αποστολή μας».

Στις 19 Οκτωβρίου 2023 εν τω μέσω της εισβολής του Ισραήλ στη λωρίδα της Γάζας, δημοσιεύθηκε στον ιστότοπο του *Artforum* η ανοικτή επιστολή την οποία δημοσιεύουμε εδώ, υπογεγραμμένη από τον Velasco και 8.000 ανθρώπους της τέχνης από όλο τον κόσμο. Μετά την πάροδο λίγων ημερών

το *Artforum* ανακοίνωσε την απόλυση του Velasco. Ως ένδειξη συμπαράστασης στον Velasco παραιτήθηκαν από το *Artforum* οι συντάκτες Kate Sutton, Zack Hatfield και Chloe Wyma. Αντιθέτως, ορισμένοι καλλιτέχνες όπως οι Peter Doig, Joan Jonas, Tomás Saraceno και Katharina Grosse, απέσυραν την υπογραφή τους από την ανοικτή επιστολή δηλώνοντας ότι παραπλανήθηκαν. Άλλοι καλλιτέχνες, όπως η Nan Goldin και η Nicole Eisenman που υπέγραψαν επίσης την επιστολή, δήλωσαν στους *New York Times* ότι δεν θα συνεργάζονται πλέον με το *Artforum*. Ακολουθεί η επιστολή¹:

«Η κοινότητα των τεχνών είναι ποικιλόμορφη και διαπερνά σύνορα, εθνικότητες, συστήματα πίστης και πεποιθήσεων. Εμείς ως καλλιτέχνες, συγγραφείς, επιμελητές, σκηνοθέτες, εκδότες και εργαζόμενοι, που δημιουργούμε τον πυρήνα γύρω από τον οποίο περιστρέφονται ιδρύματα και οργανισμοί, πρέπει να είμαστε σίγουροι ότι αυτοί οι χώροι δεν είναι απλώς ασφαλείς αλλά και ανθρώπινοι.

Υποστηρίζουμε την απελευθέρωση των Παλαιστινίων και ζητάμε τον τερματισμό της δολοφονίας και του τραυματισμού όλων των αμάχων, την άμεση κατάπαυση του πυρός, τη διέλευση ανθρωπιστικής βοήθειας στη Γάζα και τον τερματισμό της συνενοχής των κυβερνήσεών μας σε σοβαρές παραβιάσεις των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και σε εγκλήματα πολέμου.

Απαιτούμε να σπάσει αμέσως η θεσμική σιωπή γύρω από τη συνεχιζόμενη ανθρωπιστική κρίση που αντιμετωπίζουν 2,3 εκατομμύρια Παλαιστίνιοι στην κατεχόμενη και πολιορκημένη Λωρίδα της Γάζας. Σύμφωνα με τα λόγια του μόνιμου συντονιστή ανθρωπιστικής βοήθειας του ΟΗΕ για τα κατεχόμενα παλαιστινιακά εδάφη, «αν η διεθνής κοινότητα επιτρέψει να συνεχιστεί αυτό θα πρόκειται για την απώλεια της ανθρωπιάς μας. Αυτό που βλέπουμε τώρα είναι απλά απάνθρωπο».

Η σιωπή σε αυτή την επείγουσα στιγμή της κρίσης και της κλιμακούμενης γενοκτονίας δεν είναι μια πολιτικά ουδέτερη θέση. Τα τελευταία χρόνια έχουν γίνει σημαντικά βήματα για τη θεσμική υποστήριξη της κοινωνικής δικαιοσύνης και την ανάσχεση της ανισότητας. Τα καλλιτεχνικά σχέδια επωφελούνται από αυτή την πολιτική. Ζητάμε τώρα να συνεχιστούν και να επεκταθούν αυτές οι προσπάθειες αναγνωρίζοντας τα εγκλήματα κατά της ανθρωπότητας που αντιμετωπίζει ο παλαιστινιακός λαός.

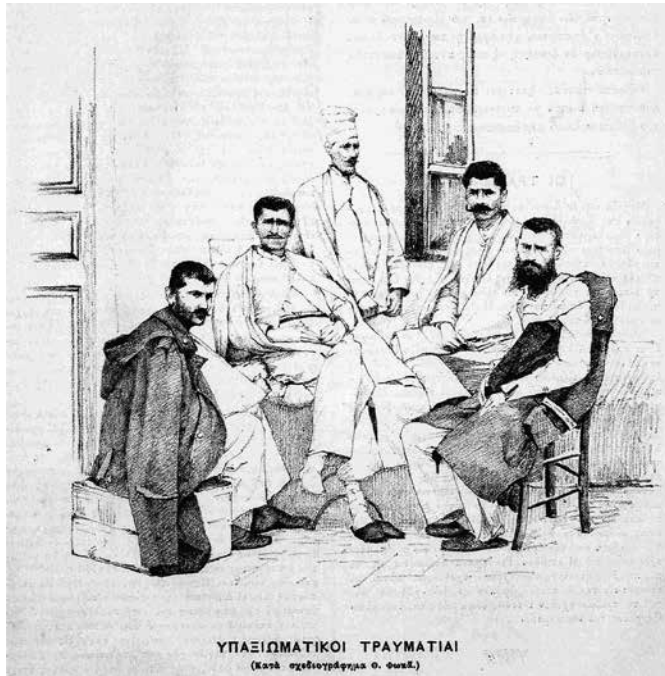
Οι συνεχιζόμενοι βομβαρδισμοί της Γάζας, οι δολοφονίες και ο αναγκαστικός εκτοπισμός των κατοίκων της έχουν καταδικαστεί από τη Διεθνή Αμνηστία, τα Ηνωμένα Έθνη, τον Παγκόσμιο Οργανισμό Υγείας και την Action Aid. Αυτοί οι οργανισμοί, μεταξύ άλλων παγκόσμιων φορέων, έχουν επισημάνει ότι η συλλογική τιμωρία των αμάχων της Γάζας –που περιλαμβάνει τη δολοφονία εργαζομένων σε ανθρωπιστικές οργανώσεις, δημοσιογράφων και ιατρών, καθώς και την καταστροφή όλων των υποδομών και των ζωικών πόρων, τη στέρηση του νερού, των τροφίμων, της ηλεκτρικής ενέργειας και των φαρμάκων– ισοδυναμεί με έγκλημα πολέμου.

Υπάρχουν πολλές ενδείξεις ότι γινόμαστε μάρτυρες της εξέλιξης μιας γενοκτονίας στην οποία απαξιώνεται η ήδη επισφαλής ζωή των Παλαιστινίων, πόσο μάλλον τα ανθρώπινα δικαιώματά τους και η ίδια η έννοια της δικαιοσύνης.

Ατιμώρητο, το Ισραήλ έχει ήδη προβεί σε τρεις από τις πέντε καθοριστικές πράξεις που περιγράφονται στη Σύμβαση των Ηνωμένων Εθνών για τη Γενοκτονία.

1α.
Οδυσσέας Φωκάς, «Υπαξιωματικοί Τραυματίαι», χαρακτηριστικό, *Το Άστυ*, (6 Ιουλ. 1886), σ. 1.

1β.
[Δ. Παρλαπός], [Υπαξιωματικοί Τραυματίαι], Λάρισα, π. 1886, φωτογραφία: Φωτογραφικό Αρχείο Φωκά-ΕΠΜΑΣ/Φ.450.



Σταχυολογώντας το φευγαλέο: η φωτογραφία στην υπηρεσία ενός ιμπρεσιονιστή ζωγράφου στην Ελλάδα του 1900

Μαριάννα Καράλη

Το φωτογραφικό αρχείο Φωκά*

Το φωτογραφικό αρχείο, το οποίο ο ιμπρεσιονιστικών τάσεων τοπιολογός Οδυσσέας Φωκάς¹ (1857-1946) κληροδότησε στην Εθνική Πινακοθήκη (ΕΠΜΑΣ) ύστερα από 19 χρόνια συνεχούς παρουσίας στο ίδρυμα όπου εργάστηκε από το 1915 ως συντηρητής², δεν περιέχει αρνητικά, αλληλογραφία ή άλλες ιδιόχειρες ή μη προσθήκες. Πρόκειται κυρίως για ένα σύνολο περίπου 1500 φωτογραφιών ποικίλης προέλευσης και ενδιαφέροντος, το 1/3 των οποίων συγκροτείται από ιδιόχειρα τυπώματα 9x13 εκ., στα οποία εικονίζονται στιγμιότυπα από ιδιωτικά και δημόσια συμβάντα, τοπία, πολεμικές, αγροτικές και εθνογραφικού τύπου σκηνές. Ελάχιστες φωτογραφίες φέρουν κάποια ιδιόχειρη υπόμνηση τόπου ή χρόνου λήψης και οι περισσότερες καλύπτουν ένα διάστημα που εκτείνεται κατά προσέγγιση από την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα έως και τις δυο πρώτες δεκαετίες του 20ού.

Μολονότι, εκ πρώτης όψεως η συγκεκριμένη φωτογραφική συλλογή δίνει την εντύπωση ενός ατάκτως ερριμμένου συνόλου προσωπικών ενθυμίων, προσιδιάζοντας στο, συχνά απροσπέλαστο για τον ερευνητή, σύμπαν ενός ιδιωτικού ημερολογίου, στο τμήμα των ιδιόχειρων τυπωμάτων διαθέτει αξιοσημείωτη ενότητα ύφους και έναν παιγνιώδη και ενίοτε πειραματικό χαρακτήρα, που περιλαμβάνει διπλοτυπικές εκτυπώσεις και άλλες τεχνικές σκοτεινού θαλάμου. Ωστόσο, η πληθμελής συχνά τεχνική (υποφωτισμένα ή μισο-κατεστραμμένα και αδύναμα τονικά τυπώματα) και η αποφυγή οποιασδήποτε παρουσίασής του από τον ίδιο τον Φωκά, δηλοποιεί πως ο τελευταίος δεν στόχευσε στη συγκρότηση ενός άρτιου φωτογραφικού έργου με καλλιτεχνικές αξιώσεις. Όντας εξαιρετικά ολιγόλογος³ και ολιγογράφος απέφυγε επίσης να πάρει δημόσια θέση στον αναδυόμενο στις αρχές του 20ού αιώνα διάλογο για την καλλιτεχνική αξία της φωτογραφίας⁴. Παρ' όλα αυτά, η επιλογή να διασφαλίσει την ιστορική θέαση των φωτογραφιών του, υπογραμμίζει πως αξιολογούσε θετικά την ύπαρξή τους και θέτει το ερώτημα της σύνδεσης του Φωκά με τη φωτογραφία, το οποίο θα

να εξερευνήσει τις εκφραστικές δυνατότητες του φωτογραφικού στιγμιότυπου έχοντας βεβαίως ως στέρεη παρακαταθήκη την αισθητική εκπαίδευση που είχε λάβει αλλά και την ελευθερία που του παρέιχε το γεγονός ότι οι φωτογραφίες του ήταν «προσχέδια» που δεν επρόκειτο να δείξει. Κατά τη γνώμη μου, είναι αξιοσημείωτο ότι το ύφος του επιστημονικού φωτογραφικού νατουραλισμού το οποίο, τόσο ο Φωκάς όσο και ο Breitner, υιοθέτησαν, μολονότι υπήρξε εν μέρει και κατά περίπτωση συνεπές με τα προτάγματα του Peter Henry Emerson (1856-1936), στάθηκε συχνά λιγότερο «συντηρητικό» από εκείνο του τελευταίου, εξαιτίας του ακραιφνούς στιγμιογραφικού και πειραματικού προσανατολισμού του [εικ. 7].

Ο Emerson, ως ελιτιστής ερασιτέχνης φωτογράφος στα τέλη του 19ου αιώνα⁹⁰, με τα γραπτά⁹¹ όσο και τα φωτογραφικά έργα του, επιχείρησε πρωτίστως να υπερασπιστεί την καλλιτεχνική υπόσταση της φωτογραφικής εικόνας. Αντλώντας από τη θετικιστική επιστημοσύνη της εποχής του και επηρεασμένος από τη γαλλική τέχνη και ειδικότερα από τον ιμπρεσιονισμό⁹², προήγαγε ένα είδος νατουραλισμού βασισμένου στην ενδελεχή παρατήρηση (*observational naturalism*) της Φύσης⁹³ σε μία απόπειρα να αντικρούσει τις δυο καίριες αιτιάσεις των επικριτών της φωτογραφίας της εποχής του: την υποτιθέμενη αδυναμία της να αποτυπώσει την *πρόθεση* του δημιουργού και την αδυναμία της να προσφέρει δυνατότητες ιεράρχησης των στοιχείων της σύνθεσης⁹⁴. Θέτοντας τη Φύση στο επίκεντρο της προβληματικής του, ο Emerson επιχείρησε να συνδέσει τα ανανεωτικά γνωρίσματα της φωτογραφικής παράστασης με τις παραδεδομένες αξίες της ακαδημαϊκής τέχνης, επισημαίνοντας πως οι εικονιστικοί (*pictorial*) κανόνες ιεράρχησης στη Δυτική Τέχνη είχαν ανακύψει από τις πεπερασμένες –και εγγενείς στη φωτογραφική διαδικασία– ιδιότητες της φυσιολογίας της ανθρώπινης όρασης (π.χ. επιλεκτική εστίαση⁹⁵). Το γεγονός αυτό διαμόρφωσε υπόρρητα την αισθητική αντίληψη της φύσης ως εικόνα και της τέχνης ως αναπαράσταση⁹⁶. Ο φωτογράφος κατά την άποψή του ήταν ένας εξερευνητής σε αναζήτηση των εκλεκτότερων τυχαίων διαρρυθμίσεων της φύσης⁹⁷ από όπου μπορούσε να αντλήσει εικόνες υπό μορφή «μεταφράσεων» ή «εντυπώσεων»⁹⁸. Στο πλαίσιο όμως της επιδίωξής του να ευθυγραμμίσει τη φωτογραφική γλώσσα με την εικαστική παράδοση, ενέκρινε λελογισμένες τεχνικές παρεμβάσεις προς χάριν βελτιώσεως της φωτογραφικής εικόνας (π.χ. συνδυαστικές εκτυπώσεις αρνητικών για την απόδοση του ουρανού ή υπογράμμιση του συμβολικού περιεχομένου της σύνθεσης⁹⁹ βλ. εικ.7), την ίδια στιγμή που το θέμα αυτό τον έφερνε σε σκληρή αντιπαράθεση με τον H. P. Robinson¹⁰⁰.

Επιστρέφοντας στο στιγμιογραφικό φωτογραφικό έργο του Φωκά, παρατηρούμε ότι οι νατουραλιστικές σπουδές του είναι έμπλεες από την κίνηση και τη ζωτικότητα του καθημερινού βιώματος. Ένα βλέμμα, μια κλίση του σώματος, μια χειρονομία, ένα φλουταρισμένο πρόσωπο στάθηκαν για εκείνον στοιχεία επαρκή για να συγκροτήσουν μία αισθητική σπουδή. Άλλοτε πάλι προσέφευγε στο γραφικό (*picturesque*) για να αποδώσει τη συμβολική διάσταση της συνάντησης του στιγμιαίου με το ποιητικό. Για παράδειγμα στην [εικ. 8], η φιγούρα του στρατιώτη που ξαποσταίνει ακουμπισμένος και σκεπτικός πάνω σ' ένα

8.

[Οδυσσεάς Φωκάς].

Χωρίς τίτλο, π.

1897, φωτογραφία:

Φωτογραφικό Αρχείο

Φωκά-ΕΠΜΑΣ/Φ.468.



9.

[Οδυσσεάς Φωκάς].

Χωρίς τίτλο [Το αλώνι],

x.x., φωτογραφία:

Φωτογραφικό Αρχείο

Φωκά-ΕΠΜΑΣ/Φ.2.



μισογκρεμισμένο τοίχιο με το ντουφέκι παρά πόδα και τη ρωγμή του πέτρινου τοίχου να λειτουργεί ως υπογράμμιση του μελαγχολικού του παρουσιαστικού, αποδίδεται μετωπικά σε ένα κάδρο ισορροπημένο και πλήρες, δημιουργώντας μια εικόνα έμπληε συμβολικών αναφορών καθώς η φωτογραφία πιθανώς τραβήχτηκε κατά τη διάρκεια της ελληνoturκικής σύγκρουσης του 1897. Ο Φωκάς υιοθετεί και εδώ χαμηλή γωνία λήψης κατευθύνοντας την προσοχή στη μορφή του στρατιώτη, ενώ στο δεξί άκρο του κάθετου κάδρου του η εντύπωση ενός φλουταρισμένου πετάσματος τροφοδοτεί ένα αίσθημα υπαρπαγής/κρυφοκοιτάγματος, εντείνοντας το συναισθηματικό βάρος της σκηνής.



1. William Henry Fox Talbot, *The Open Door*, 1844.

Allan Sekula: Μηχανισμοί σημασιοδότησης της τεχνικής εικόνας και κριτικός ρεαλισμός

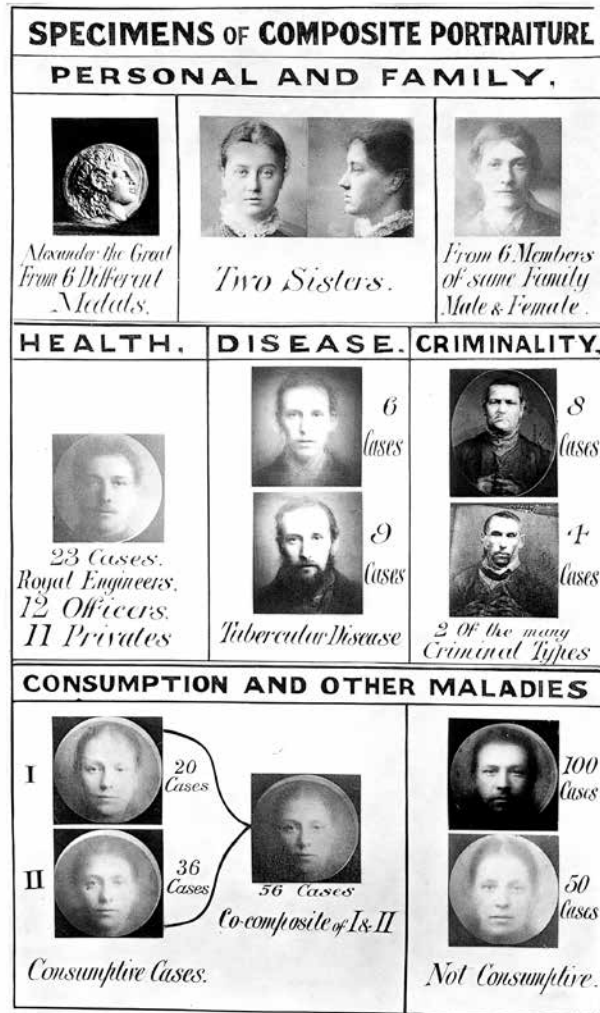
Δημήτρης Κεχρής

Εισαγωγή

Αντικείμενο διερεύνησης του παρόντος κειμένου είναι η ταλάντωση της τεχνικής εικόνας ανάμεσα στον αυτοτελώς τεκμηριωτικό χαρακτήρα που της αποδόθηκε άμα τη εμφανίσει της και στο ρόλο της εντός ευρύτερων σημασιοδοτικών μηχανισμών και συμβάσεων¹. Για τη διερεύνηση αυτή θα αναφερθώ σε χαρακτηριστικά παραδείγματα από την ιστορία της φωτογραφίας στα οποία αυτή αντιμετωπίστηκε ως ντοκουμέντο, αξιοποιώντας τη θεωρητική συμβολή του Allan Sekula (1951-2013). Θα επικεντρωθώ επίσης σε έργα του ίδιου του Sekula τα οποία προσφέρονται ως μέθοδοι για την ανατομία του σύγχρονου οπτικού πολιτισμού και των συν αυτώ κοινωνικών σχέσεων. Τα συγκεκριμένα έργα του Sekula επιλέγονται ως ενδεικτικά της στροφής η οποία θα φτάσει να χαρακτηρίζει σε ένα βαθμό τις εικονοποιοτικές πρακτικές στην εποχή της παγκοσμιοποίησης. Αυτές οι πρακτικές επιχειρούν να υπερβούν τόσο μια θεώρηση της τεχνικής εικόνας ως αποτυπώματος που έχει σχέση ένα-προς-ένα αντιστοιχίσις με την πραγματικότητα όσο και μία θεώρησή της ως κειμένου διαρκώς «ανοιχτού» και σημασιακά ασταθούς². Η καθοριστική συνεισφορά του Sekula στην προαναφερθείσα στροφή συνίσταται σε αυτό που και σε τοποθετήσεις του ίδιου αλλά και σε κείμενα αναλυτών τού έργου του περιγράφεται ως προσπάθεια διαμόρφωσης ενός σύγχρονου κριτικού ρεαλισμού, στοιχεία του οποίου θα αναπτυχθούν παρακάτω³.

Η ανάλυση που ακολουθεί επιδιώκει να συμμετάσχει στην ύφανση κριτηρίων για την πρόσληψη και κατανόηση καθεστώτων αλήθειας δομούμενων γύρω από τεχνικές εικόνες. Σκοπεύει, επίσης, στην αναγνώριση δυνατοτήτων πολιτικής παρέμβασης μέσα από καλλιτεχνικές χειρονομίες οι οποίες –καθώς χρησιμοποιούν τεχνικές εικόνες– δεν παραμένουν κατ' ανάγκη δέσμιες του διαχωρισμού ανάμεσα σε μυθοπλασία και ντοκουμέντο.

3.
L0030442, Specimens of composite portraiture, Francis Galton, *Inquiries into human faculty and its development*, Francis Galton Published, 1883.



αποτελεί η παρακάτω περιγραφή του για μια περίπτωση υπερβολικού συνωστισμού ανθρώπων σε έναν χώρο:

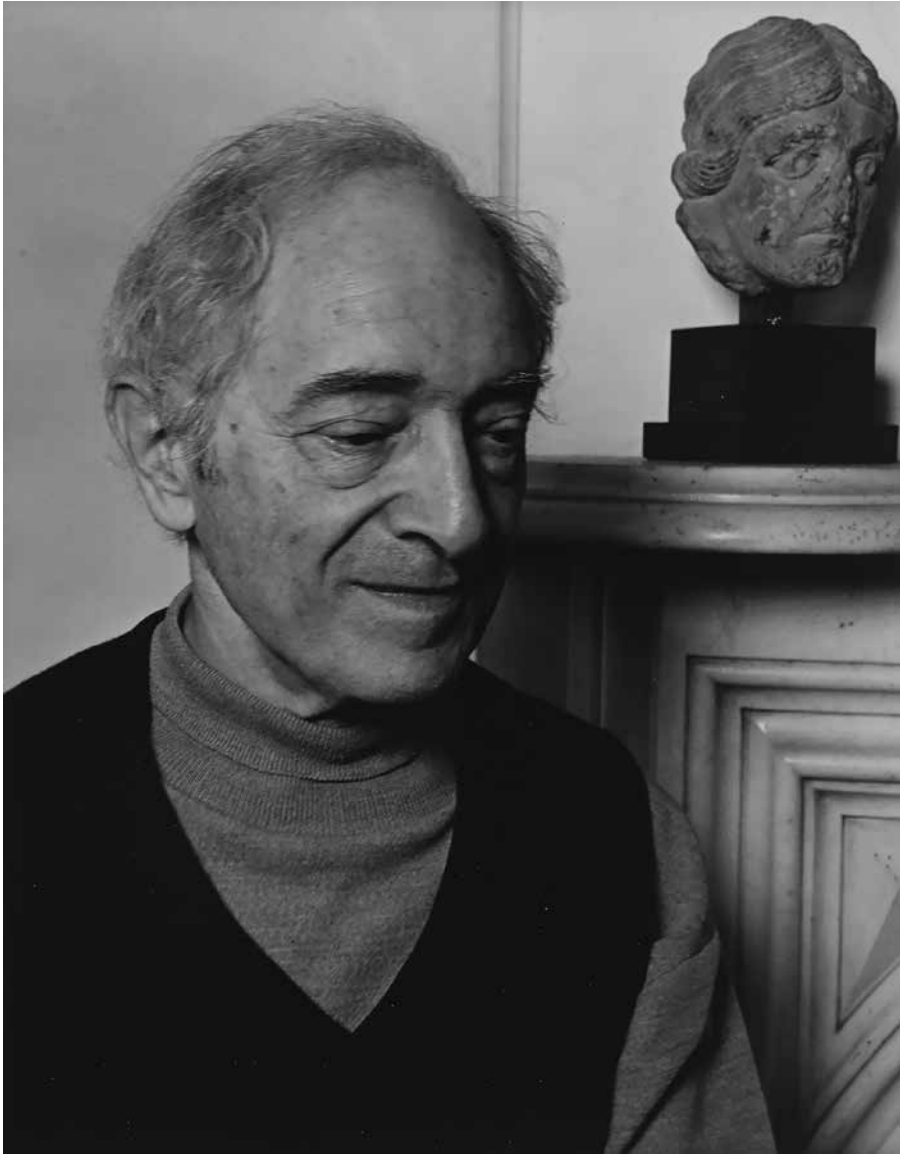
Όταν η έκθεση υποβλήθηκε στην Επιτροπή Υγείας την επόμενη μέρα δεν έκανε ιδιαίτερη εντύπωση –αυτά τα πράγματα σπάνια κάνουν όταν εκφράζονται με λέξεις μόνο– μέχρι που τα αρνητικά μου, που ακόμα έσταζαν από το σκοτεινό θάλαμο, ήρθαν να τους θέσουν ξανά το ζήτημα. Από αυτούς δεν υπήρξε καμία έκκληση. Δεν ήταν η μόνη περίπτωση, υπήρξαν πολλές άλλες. Ούτε οι διαμαρτυρίες του ιδιοκτήτη ούτε η αίτηση του μισθωτή “δούλεψαν” μπροστά στις αποδείξεις της φωτογραφικής μηχανής, και ήμουν ικανοποιημένος²⁰.

4.
Jacob Riis, *Women's Lodging Rooms in West 47th Street*, 1892.



ΕΙΚ. 4

Το βιβλίο του *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York* (1890) χαιρέτιστηκε από τον Theodore Roosevelt και θεωρείται ότι συνέβαλε αποφασιστικά στη βελτίωση της κατάστασης. Ωστόσο, ανακύπτουν ορισμένα ιδεολογικά ζητήματα σε σχέση με το πώς ο φωτογράφος αντιμετώπιζε το θέμα του, τα οποία σχετίζονται με τα νοήματα με τα οποία επενδύονται οι εικόνες του. Στις εικόνες του Riis παρατηρούμε ότι κανείς από τους φωτογραφιζόμενους δεν επιστρέφει το βλέμμα στον φωτογράφο. Όπως, μάλιστα, μάς πληροφορεί η Sally Stein, ο Riis «απέρριψε εκείνες τις σπάνιες φωτογραφίες στις οποίες το θέμα συνέβη να κοιτάει το φακό»²¹. Αυτό μόνο τυχαίο δεν είναι. Η θέση υπεροχής από την οποία ο Riis θεωρεί τους αναξιοπαθούντες, και η οποία εμπεδώνεται μέσα από το αντικειμενοποιητικό βλέμμα του συγκεκριμένου τρόπου φωτογράφησης, συμβαδίζει με τη θεώρηση των προνομιούχων. Πρόκειται για μια θεώρηση που εκφράζει οίκτο και το περισσότερο στο οποίο μπορεί να συμβάλει είναι η φιλανθρωπία – δηλαδή, με άλλα λόγια, η διατήρηση των προνομίων. Πρόκειται για μια θεώρηση που αντιμετωπίζει τους ανθρώπους αυτούς ως τα παθητικά θύματα της φτώχειας και ενδεχομένως ως (παθητικούς και πάλι) αποδέκτες της ελεημοσύνης. Δεν αναγνωρίζει τους ανθρώπους αυτούς ως ενεργούς δρώντες της ζωής και βεβαίως δεν ενθαρρύνει την πιθανότητα ανάληψης δράσης εκ μέρους της. Μια επιπλέον παρατήρηση είναι η συστηματική και κραυγαλέα χρήση του φλας από τον Riis. Το συγκεκριμένο στοιχείο φέρει έντονη της συνδύωση της δημοσιογραφικής αποκάλυψης της αλήθειας. Καθώς όμως το φως πέφτει άπλετο, καθιστά ορατά απλώς τα συμπτώματα



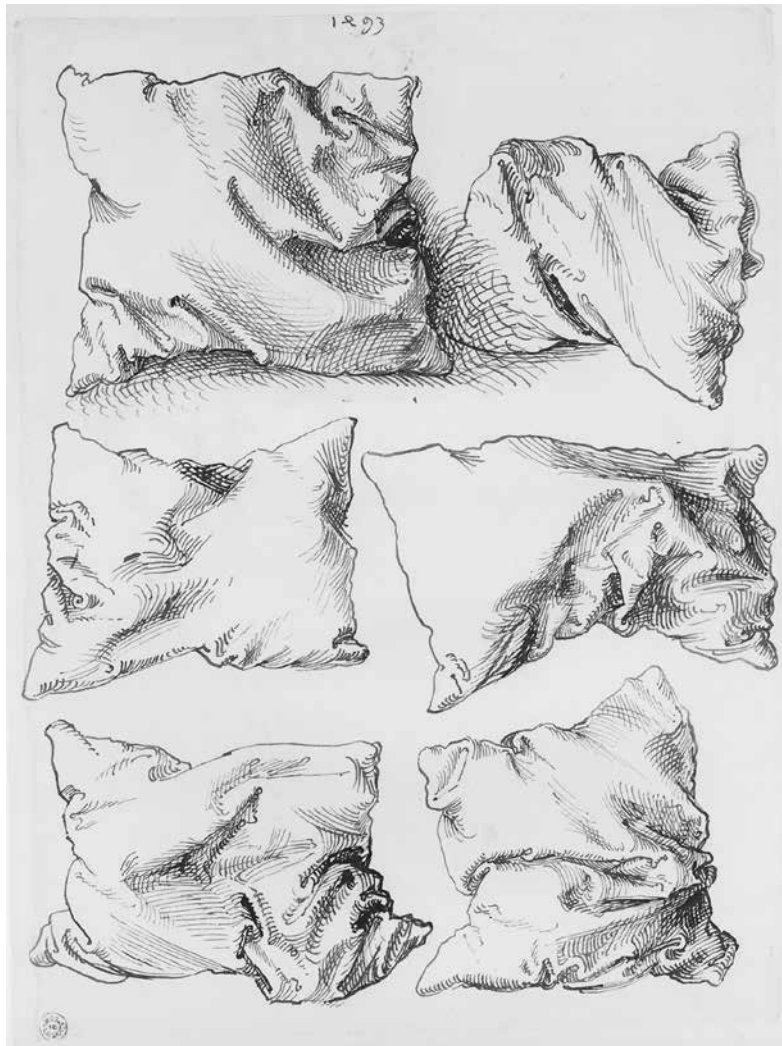
Arthur Mones, *Meyer Schapiro*, 1980, Brooklyn Museum.

Η φύση της Αφηρημένης τέχνης (1937)

Meyer Schapiro

Το κείμενο του Meyer Schapiro με τίτλο “Nature of Abstract Art”, που μεταφράζεται εδώ, δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στο *Marxist Quarterly*, 1, (1), Ιανουάριος-Μάρτιος 1937, σσ. 77-98. Πρόκειται για την κριτική των κειμένων του καταλόγου και της έκθεσης με τίτλο “Cubism and Abstract Art” που επιμελήθηκε ο Alfred J. Barr, Jr. στο MoMA το 1936. Για τον Meyer Schapiro βλ. *Ιστορία της τέχνης*, 11, φθινόπωρο 2022, σ. 108. [Παραλείπονται οι αναφορές του συγγραφέα σε συγκεκριμένα έργα και κείμενα του καταλόγου της έκθεσης του 1936.]

Η πεποίθηση ότι η αξία ενός ζωγραφικού έργου είναι θέμα μόνο χρωμάτων και σχημάτων υπήρξε ευρύτατα διαδεδομένη πριν ακόμη υπάρξει η τέχνη της Αφηρημένης ζωγραφικής. Η μουσική και η αρχιτεκτονική προβάλλονταν συνεχώς στους ζωγράφους ως παραδείγματα καθαρής τέχνης, που δεν χρειάζεται να μιμούνται αντικείμενα – αρκεί που και οι δύο στηρίζονται στη δική τους ιδιαίτερη εσωτερική δομή και τις ιδιομορφίες της. Τέτοιες ιδέες όμως δεν μπορούσαν να γίνουν εύκολα αποδεκτές, αφού κανείς μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν είχε δει ακόμη έναν πίνακα που να αποτελείται από χρώματα και σχήματα και δεν απεικονίζει τίποτα. Αν οι εικόνες των αντικειμένων γύρω μας κρίνονταν συχνά σύμφωνα με τις ιδιότητες της μορφής και μόνο, ήταν προφανές ότι αυτό θα λειτουργούσε παραμορφωτικά ή μειωτικά για τις εικόνες – δεν θα μπορούσε κανείς να προσεγγίσει ουσιαστικά αυτά τα έργα χειριζόμενος απλώς τις μορφές. Και στο βαθμό που τα αντικείμενα στα οποία ανήκαν αυτές οι μορφές ήταν συχνά συγκεκριμένα άτομα και τόποι, πραγματικές ή μυθικές φιγούρες, που φέρουν τα προφανή σημάδια μιας εποχής, η επίφαση πως η τέχνη βρισκόταν πάνω από την ιστορία μέσω της δημιουργικής ενέργειας ή της προσωπικότητας του καλλιτέχνη δεν ήταν απολύτως ξεκάθαρη. Στην Αφηρημένη τέχνη, ωστόσο, η υποτιθέμενη αυτονομία και η απολυτότητα της αισθητικής εμφανίστηκαν σε συγκεκριμένη μορφή. Εδώ, τελικά, υπήρχε μια τέχνη της ζωγραφικής στην οποία μόνο αισθητικά στοιχεία φαίνεται να είναι παρόντα.



1. **Albrecht Dürer**, Έξι μαξιλάρια (πίσω όψη της Αυτοπροσωπογραφίας στα 22 χρόνια), 1493, πένα και καφέ μελάνι σε χαρτί, 28 x 20,3 εκ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art.

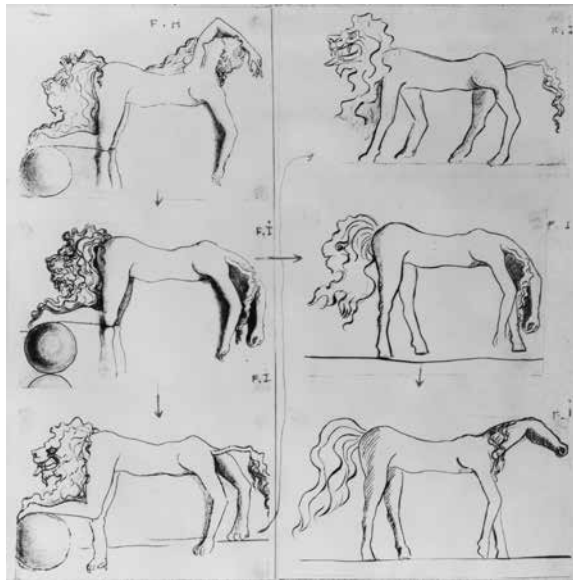
Οπτική αμφισημία και ερμηνεία

Dario Gamboni

Ο *Dario Gamboni* είναι ομότιμος καθηγητής ιστορίας της τέχνης στο *Université de Genève* και επίτιμο μέλος του *Institut Universitaire de France*. Έχει ασχοληθεί συστηματικά με την εικονομαχία στη δυτική Ευρώπη, την οπτική ασάφεια και τα μουσεία που δημιουργούνται από καλλιτέχνες και συλλέκτες. Μεταξύ των βιβλίων του, που έχουν μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες, περιλαμβάνονται τα [*η παραπομπή αφορά στις εκδόσεις στην αγγλική γλώσσα*]: *The Destruction of Art (Reaktion, 1997)*, *Potential Images (Reaktion, 2002)*, *The Brush and The Pen (Minuit, 1989· Chicago, 2011)* και *The Museum as Experience (Brepols, 2019· Hazan, 2020· Wallstein, 2021)*. Είναι ένας από τους επιμελητές του βιβλίου *The Aesthetics of Marble (Hirmer, 2021)*. Στα πρόσφατα ενδιαφέροντά του περιλαμβάνεται η έννοια του «ανεικονισμού», ενός όρου που επινοήθηκε το 1864 από τον Γερμανό αρχαιολόγο *Johannes Adolph Overbeck*, για να χαρακτηρίσει αυτό που θεωρούσε ως την αρχαιότερη μορφή του θείου συμβολισμού στην αρχαία Ελλάδα. Η έννοια αυτή έπαιξε ρόλο στην προώθηση της «αφαίρεσης» ως ανώτερης μορφής έκφρασης στις

διακοσμητικές και τις καλές τέχνες. Ο συγγραφέας διερευνά τη διφορούμενη και υποκειμενική φύση της εικόνας στην ιστορία, ως ερμηνευτική πράξη η οποία εμπλέκει τη μνήμη και τη φαντασία. Υπό αυτή την οπτική, η εικόνα αντιστοιχεί σε έναν τρόπο έκφρασης και επικοινωνίας ο οποίος έχει μεν καταστεί συστατικό στοιχείο της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης δεν έχει ωστόσο μελετηθεί συστηματικά από την ιστορία της τέχνης. Στις πιο πρόσφατες μελέτες του ο *Dario Gamboni* επιχειρεί να εντοπίσει τις πιθανές πηγές και τα προγενέστερα υποδείγματα της έννοιας του «ανεικονισμού» στην πρώιμη νεοτερικότητα και στις αναπαραστάσεις λατρευτικών αντικειμένων που διαμορφώθηκαν εκτός του δογματικού πλαισίου των χριστιανικών εικόνων. Το κείμενο που μεταφράζεται εδώ από τα γαλλικά δημοσιεύθηκε υπό τον τίτλο “*Ambiguité visuelle et interprétation*” στο *Michel Weemans – Dario Gamboni – Jean-Hubert Martin* (επιμ.), *Voir Double*, Παρίσι, *Hazan*, 2016, σσ. 35-58. Η Σύνταξη ευχαριστεί τον καθηγητή *Gamboni* για την παραχώρηση της άδειας δημοσίευσης της παρούσας μετάφρασης.

Οι «διπτές εικόνες», δηλαδή οι εικόνες που μπορούμε να αντιληφθούμε και να ερμηνεύσουμε με δύο τρόπους, είναι ένα από τα αποτελέσματα της οπτικής αμφισημίας¹. Αυτή η αμφισημία βασίζεται στις ιδιότητες της ίδιας της όρασης, οι οποίες συνδέουν στενά την αντίληψη, τη μνήμη και τη νόηση. Οι εικόνες που χαρακτηρίζονται από μεγάλο βαθμό αμφισημίας έχουν ονομαστεί με ποικίλους τρόπους, μεταξύ άλλων κρυμμένες, δυνητικές και τυχαίες εικόνες. Αυτές οι εικόνες θέτουν συγκεκριμένες δυσκολίες στην ανάλυση και συχνά αποτελούν πρόκληση για την ερμηνεία, η οποία είναι εφικτό και απαραίτητο να αντιμετωπιστεί.



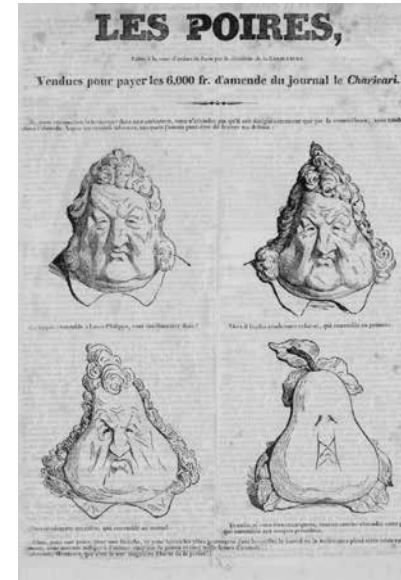
φαινόμενα και μια τάση να διαπεράσουμε το «πέπλο» τους ώστε να διακρίνουμε ένα υψηλότερο επίπεδο πραγματικότητας²³. Από αυτή την άποψη, το να βλέπει κανείς διπλά σημαίνει να απελευθερώνεται από την τυφλότητα και να βλέπει πραγματικά. Μπορεί να αποτελέσει μια πραγματική μεταστροφή του βλέμματος, η οποία έχει αποκτήσει αποφασιστική σημασία σε περιόδους θρησκευτικών, πολιτικών ή επιστημονικών κρίσεων.

Οι τεχνικές που επιστρατεύονται για τον χειρισμό της αμφισημίας μιας εικόνας δεν έχουν μελετηθεί ακόμα συστηματικά. Είναι πολλαπλές και πολύπλοκες, και εκτείνονται από την επιλογή ημιδιάφανων, επάλληλων ή πολυεπίπεδων βοηθημάτων μέχρι τον χειρισμό ψηφιακών εικόνων, συμπεριλαμβανομένης της χρήσης κάτοπτρων ή άλλων φακών. Παρά το μεγάλο εύρος μέσων και διαδικασιών, το βασικό εργαλείο των δημιουργών των αμφισημων εικόνων παραμένει ο θεατής με την ικανότητα που έχει να αναπτύσσει και να ρυθμίζει την προσοχή του, να γίνεται από μόνος του εξ ολοκλήρου «παρατηρητής». Απαιτώντας και επιβραβεύοντας την παρατεταμένη προσοχή, ξεδιπλώνοντας ή αναπτύσσοντας διαδοχικές πτυχές, η πολλαπλή εικόνα αποκαλύπτει τη χρονική φύση της αντίληψης και την κινητικότητα της ακίνητης εικόνας. Παρ' όλα αυτά, μερικές φορές μια τάση την ωθεί να διαχωρίσει τις όψεις της με φυσικό τρόπο. Οι λόγοι για αυτό μπορεί να είναι διδακτικοί, όπως όταν ο Dalí ανέλυσε τον πίνακά του *Το ατελείωτο αίνιγμα* σε μια σειρά από σχέδια [εικ. 17], τα οποία προορίζονταν να αναπαραχθούν σε επάλληλα διαφανή φύλλα στον κατάλογο μιας έκθεσης. Ενδεχομένως, επίσης, να οφείλονται σε συγκυριακούς λόγους, όπως όταν ο Charles Phillipon, που κατηγορήθηκε για το αδίκημα της προσβολής κατά του μονάρχη επειδή γελοιογράφησε τον Louis-Philippe, μεταμφιέζο-

15. Άγνωστος Ολλανδός [;], Διπλή αναστρέψιμη κεφαλή πάπας/διάβολος, περ. 1600, λάδι σε ξύλο, 22 x 15,2 εκ., Ουτρέχτη, Museum het Catharijneconvent.

17. Salvador Dalí, Πέντε λεπτά για τον σουρεαλισμό, περ. 1931-1932, ανέκδοτη σελίδα σεναρίου ταινίας με παραστατικά σχέδια, Εδιμβούργο, The Scottish National Gallery of Modern Art.

16. Τα Αχλάδια που σχεδιάστηκαν στο Κακούργοδικείο του Παρισιού από τον Διευθυντή της εφημερίδας *La Caricature* και πουλήθηκαν για την πληρωμή του προστίμου των 6.000 γαλλικών φράγκων της εφημερίδας *Le Charivari*, 1834, γκραβούρα σε ξύλο, Παρίσι, Bibliothèque nationale de France.



ντάς τον σε αχλάδι επιχείρησε να αποδείξει ενώπιον του δικαστηρίου ότι μπορούσε κανείς να περάσει από την εικόνα του ηγεμόνα σε εκείνη του φρούτου χωρίς διακοπή της συνέχειας²⁴ [εικ. 16].

Αυτοί οι αναλυτικοί και αναδρομικοί διαχωρισμοί μπορούν να έχουν αναμνηστική (*anamnèse*) αξία και υπονοούν ότι η γένεση των πολλαπλών εικόνων είναι μια διαδικασία μεταμόρφωσης, χρονοβόρα στην πρόσληψή τους από τους θεατές, κάποιες φορές και από τους νέους καλλιτέχνες. Η ασάθεια των αμφισημων εικόνων, καθοδηγούμενη από μια συνεχή μορφογένεση, υπογραμμίζει τους δεσμούς ανταλλαγής και συγγένειας με τις νοπτικές εικόνες, μεταξύ άλλων και εκείνες των ονείρων. Στην κινούμενη εικόνα, ήταν σε θέση να υλοποιηθεί κυριολεκτικά μία από τις τεχνικές παραγωγής οπτικής αμφισημίας πριν ακόμα από την εφεύρεση του κινηματογράφου. Ο Dalí, μέσα από τη συνεργασία του με τον Luis Buñuel και στα έργα του κινούμενων σχεδίων –ένα εκ των οποίων ήταν εμπνευσμένο από τον πίνακα *Κοιμωμένη, Άλογο, Λιοντάρι αόρατα*–, κατάλαβε ότι το σινεμά του επέτρεπε να επιβάλει στον θεατή την ανάπτυξη των «εικόνων πολλαπλών σχηματισμών» του και να καταστήσει τον χρόνο κινητήρα της αλληλουχίας τους²⁵.

Παρεκκλίσεις, προφυλάξεις και αρετές της ερμηνείας

Η οπτική αμφισημία έχει αξιοσημείωτη αισθητική, ιστορική και ανθρωπολογική σημασία, ενώ διπτές εικόνες βρίσκονται ανάμεσα στα σημαντικότερα έργα τέχνης. Ο επιστημονικός κλάδος, ωστόσο, έχει επί μακρόν αντιμετωπίσει το αντικείμενο με καχυποψία και έχει αποφύγει αυτές τις εικόνες και την ερμηνεία τους. Υπάρχουν διάφοροι λόγοι για αυτό.

37. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* [1873-1877], Παρίσι, Gallimard/Hachette, 1971, τ. V., σ. 950.

38. Paul Gauguin, *Diverses Choses* [1896-1898], στο *Oviri, écrits d'un sauvage*, επιμ. Daniel Guérin, Παρίσι, Gallimard, 1974, σ. 178.

39. Βλ. Felix Thürlemann, "L'aquarelle de Dürer 'fenedier klawsen' : la double mimésis dans l'analyse picturale d'un lieu géographique", *Revue de l'art*, 137, 2003, σσ. 9-18 και Felix Thürlemann, *Dürers doppelter Blick*, Κωνσταντία, UVK (Konstanzer Universitätsreden, 233), 2008· Michel Weemans, "Herri met de Bles's Sleeping Peddler" ...: Dario Gamboni, *Paul Gauguin au 'centre mystérieux de la pensée'*, Ντιζόν, Les Presses du Réel, 2013.

40. «Still from his chair of porphyry gaunt Memnon strains his lidless eyes/ Across the empty land, and cries each yellow morning unto thee» (Oscar Wilde, *The Sphinx*, Λονδίνο, Elkin Mathews & John Lane, 1894, σσ. 29-30).

41. Thomas Carlyle – Sartor Resartus. *The Life and Opinions of Herr Teufelsdröck* [1836], Λονδίνο, Chapman & Hall, 1891, σσ. 99-100 (βιβλίο II, κεφάλαιο V). Βλ. κατάλογο έκθεσης *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts: Symbolism in Britain, 1860-1910*, επιμέλεια: Andrew Wilton – Robert Upstone (Λονδίνο, Tate Gallery· Μόναχο, Haus der Kunst· Άμστερνταμ, Van Gogh Museum), Παρίσι και Νέα Υόρκη, Flammarion, 1997, σσ. 208-210.

Otto Karl Werckmeister (1934-2023)

Του Andrew Hemingway με τη συμβολή των Stephen Eisenman, Paul Jaskot, Barbara McCloskey και James van Dyke



Η θεωρία του Μαρξ για την κοινωνία και την ιστορία προφανώς δεν επινοήθηκε για να προσφέρει μια πιο επαρκή κατανόηση του πολιτισμού. Προοριζόταν να αποτελέσει εργαλείο πολιτικής πρακτικής. (1982)

Mε τον θάνατο του Otto Karl Werckmeister στις 7 Ιουνίου, η ιστορία της τέχνης της Νέας Αριστεράς έχασε μια από τις πιο θαυμαστές διανοητικές και επιβλητικές προσωπικότητές της. Γεννημένος στο Βερολίνο το 1934, ο Karl γνώρισε από πρώτο χέρι τον ναζισμό, είδε την κατάληψη της πόλης από τον Κόκκινο Στρατό και είχε άμεση εμπειρία της αποναζιστικοποίησης, όπως υπενθύμιζε μερικές φορές στους φίλους του. Αυτό πιθανότατα εξηγεί την ανυπομονησία του με τους «στρα-

περισσότερο αστική πολιτική συσσωμάτωση της πόλης, λαμβάνοντας μέρος σε ζωπρές συζητήσεις θρησκευτικού και φιλοσοφικού χαρακτήρα. Τη μάλλον παράταιρη για την περίοδο της Αντιμεταρρύθμισης ανεξαρτησία αυτού του μοναστηριού, ιδιαίτερα έναντι της πιεστικής επιβολής των «μεταρρυθμιστικών» κανόνων από την πλευρά του πάπα και των Ισπανών, υπερασπίστηκαν σθεναρά και κατ' επανάληψη οι δομνικανοί, και κατάφεραν, με την καθοριστική συμβολή πολιτικών οργανώσεων της Νάπολης, να τη διατηρήσουν για ένα ικανό διάστημα²⁵.

Σε ένα τέτοιο περιβάλλον συγκροτήθηκε αρχικά η μνημοτεχνική του Bruno²⁶, ο οποίος από το 1582 έως το 1591 εξέδωσε, στη Γαλλία, την Αγγλία και τη Γερμανία, περισσότερες τέτοιου είδους πραγματείες: *De umbris idearum*, *Cantus circaeus*, *De compendiosa architectura*, *Ars memoriae* ή *Ars reminiscendi*, *Explicatio triginta sigillorum*, *Lampas triginta statuarum*, *De imaginum, signorum et idearum compositione*²⁷. Με αυτές, ο «παράφορος, αψίθυμος, αχαλίνωτος» πρώην δομνικανός μοναχός, ο «προερχόμενος όχι από την πολιτισμένη Βενετία, αλλά από τη Νεάπολη στον βαθύ Νότο», αυτή η «μεγαλοφυΐα»²⁸, όχι μόνον διένυσε, εκκινώντας από μια πολύ μακρά παράδοση, μια μεγάλη διαδρομή της τέχνης της μνήμης αλλά άνοιξε έναν καινούργιο δρόμο. Στην όλο και πιο περίπλοκη, δυσπροσέλαστη, σκέψη του²⁹, συνδύασε, ανάμεσα σε άλλα, μαγικές, αστρικές και ταλισμανικές εικόνες, κοπερνίκαιο ηλιοκεντρισμό, μαγική θρησκεία των ψευδοαιγυπτίων και καβαλιστική μαγεία, εικόνες αιγύπτιων δεκανών και δαιμόνων³⁰. Μέσα από συχνά αλλόκοτες αλλά πάντοτε ζωπρές εικόνες (καθότι «ζωπτικής σημασίας για τη γνωστική διαδικασία»³¹), αποπειράται να συλλάβει το άπειρο σύμπαν ή, καλύτερα, τα άπειρα σύμπαντα.

Πιο συγκεκριμένα, τα σχέδια-χαρακτικά που περιλαμβάνονται στις πραγματείες του Νολάνου είναι περί τα 250. Όπως μπορεί να δει κανείς στις εικόνες αυτές [βλ. για παράδειγμα, **εικ. 4-6**] – στην ανάλυση των οποίων δεν μπορούμε εδώ να επεκταθούμε (πρέπει, όμως, να πούμε ότι δεν πρόκειται για συνηθισμένη εικονογράφηση: χρειάζεται εξοικείωση με εικόνες που περιλαμβάνονται σε πραγματείες περί μνημοτεχνικής και με φιλοσοφικά κείμενα της Αναγέννησης αποκρυφιστικού χαρακτήρα, αρχής γενομένης από πραγματείες του Marsilio Ficino), αφορούν σε γενικές γραμμές την οπτικοποίηση εννοιών όπως του απείρου, της σκιάς, της φύσης, των ιδεών – ουσιαστικά, παριστάνονται μνημονικά συστήματα.

Αυτό που θα πρέπει επίσης να υπογραμμίσουμε είναι ότι σε μεγάλο βαθμό ο Bruno επινοεί ο ίδιος τις εικόνες που χρησιμοποιεί στα κείμενά του: είναι υπεύθυνος για την *inventio* αυτών των εικόνων. Καθόσον μάλιστα οι εικόνες πότε εικονογραφούν τη σκέψη του και πότε την υποκαθιστούν, ενίοτε μάλιστα λειτουργούν ανεξάρτητα ακόμα και από αυτήν, ο Giordano Bruno καθίσταται ο ίδιος εικονογράφος-ζωγράφος³². Πρόκειται για μια περίπτωση στοχαστή ο οποίος στην κυριολεξία *εικονογραφεί* τη φιλοσοφία του – κάτι ανάλογο έκανε, ενάμισι αιώνα αργότερα, ένας άλλος Ναπολιτάνος φιλόσοφος, ο Giambattista Vico στη *Νέα Επιστημονική Γνώση* (*La scienza nuova*) τοποθετώντας ένα χαρακτηριστικό αντί μιας Εισαγωγής [**εικ. 7**]³³. Έτσι, είναι πρώτα από όλα ο ίδιος που

4. Από την εικονογράφηση του έργου του Giordano Bruno, *La cena delle ceneri*, Λονδίνο, John Charlewood, 1584.

5. Από την εικονογράφηση του έργου του Giordano Bruno, *De Triplici Minimo et Mensura*, Φρανκφούρτη 1591: Αφροδίτη ή Ο Έρωτας.

6. Από την εικονογράφηση του έργου του Giordano Bruno, *De umbris idearum* – *Ars memoriae*, Παρίσι, Gilles Gorbain, 1582.



κάνει πράξη το «ut pictura poesis», διευρύνοντάς το με τη συμπερίληψη της philosophia, πράγμα που αποτελεί μιας κεντρικής σημασίας θέση του Νολάνου. Υλοποιεί έτσι μια εξομοίωση του δημιουργού εικόνων (ζωγράφου, γλύπτη) με τον φιλόσοφο³⁴, ο οποίος συλλογίζεται με εικόνες (κατανοώ ή στοχάζομαι σημαίνει «σκέφτομαι με εικόνες») αλλά και με τον ποιητή ο οποίος επίσης δημιουργεί νοητές εικόνες. Πρόκειται εξάλλου για εξομοίωση την οποία ο Bruno υπογραμμίζει κατ' επανάληψη και στην οποία αποδίδει έναν θεμελιώδη ρόλο: γράφει: «Οι φιλόσοφοι είναι κατά κάποιον τρόπο ζωγράφοι και ποιητές· οι ποιητές είναι ζωγράφοι και φιλόσοφοι· οι ζωγράφοι είναι φιλόσοφοι και ποιητές. Συνεπώς, οι γνήσιοι ποιητές, οι γνήσιοι ζωγράφοι και οι γνήσιοι φιλόσοφοι αναζητούν ο ένας τον άλλον και θαυμάζουν ο ένας τον άλλον»³⁵. Ήδη με αυτήν τη δήλωση, ο Giordano Bruno συμμετέχει στη θεωρητική συζήτηση περί τέχνης κατά τον 16ο αιώνα και όχι μόνον. Το πράγμα, ωστόσο, χρήζει περαιτέρω διερεύνησης.

Ο Giordano Bruno και η ιστορία της τέχνης

Παρότι ο Bruno δεν εντάσσεται σε κάποια συζήτηση περί τέχνης στον ίδιο βαθμό που συμβαίνει, για να φέρουμε ένα από πολλές απόψεις εγγύς παράδειγμα, με τον Γαλιλαίο ο οποίος συμμετείχε, όψιμα, στη συζήτηση περί του πρωτείου των τεχνών³⁶, στα διάφορα έργα του Νολάνου συναντούμε περισσότερες σχετικές αναφορές στις οποίες γίνεται σαφής η τριβή του τόσο με εικαστικά έργα όσο

Giorgio Vasari

Ο Βίος του Giorgione από το Καστελφράνκο, Βενετσιάνου ζωγράφου (1550, 1568)

[μόνο στην torrentiniana (1550): Όσοι με κόπο γυρεύουν την αρετή, όταν την βρουν, την υπολογίζουν πλέον ως αληθινό θησαυρό, γίνονται φίλοι [της] και ουδέποτε πλέον την αποχωρίζονται. Για τούτο, το να γυρεύουν οι άνθρωποι τα πράγματα δεν είναι κάτι [δύσκολο]· δύσκολο είναι, όταν τα βρίσκουν, να γνωρίζουν να τα κρατούν και να τα αυξάνουν. Γιατί, πολλές φορές είδαμε τους καλλιτέχνες μας να πασχίζουν, με θαυμαστές φυσικές προσπάθειες, να δώσουν [ενν. τα καλύτερα] δείγματα του εαυτού τους; και κατόπιν αυτοί οι ίδιοι, αποθρασυνόμενοι εξαιτίας των επαίνων, όχι μόνον δεν κράτησαν την πρώτη εκείνη αρετή, την οποία επέδειξαν και με δυσκολία υπηρέτησαν, αλλά έβαλαν κατά μέρος, εκτός από την πρώτη περιουσία τους, όλες τις μελέτες τους στην τέχνη από τότε που τις ξεκίνησαν. Έτσι, αποδείχθηκαν επιλήσμονες, παρότι μάλιστα αρχικά φάνηκαν ευφάνταστοι και σπάνιοι και προικισμένοι με λεπτό πνεύμα.

Ουδόλως έπραξε κατά έναν τέτοιο τρόπο ο δικός μας Τζορτζόνε, ο οποίος [μολονότι] έμαθε [την τέχνη] δίχως [ενν. να γνωρίσει τη] μοντέρνα μανιέρα (*maniera moderna*), προσπάθησε πάντοτε με τις δικές του δυνάμεις, όντας με τους Μπελλίνι στη Βενετία, να μιμηθεί τη φύση όσο περισσότερο μπορούσε. Και ουδέποτε, εξαιτίας των επαίνων που απέσπασε, διέκοψε τη μελέτη του· απεναντίας, όσο περισσότερο κρινόταν από τους άλλους εξαιρετικός, τόσο του φαινόταν ότι γνωρίζει λιγότερα: καθώς όταν συνέκρινε τις ζωγραφιές του με τα ζωντανά πράγματα, τις θεωρούσε σχεδόν τίποτα εάν δεν υπήρχε σε αυτές η ζωντάνια του πνεύματος. Και τόσο μεγάλη δύναμη ασκούσε σε εκείνον αυτή η ανησυχία ώστε, δουλεύοντας στη

Βενετία, κατάφερε να καταπλήξει όχι μόνον τους σύγχρονούς του αλλά και τους μεταγενέστερους.

Αλλά, για να γνωρίσουμε καλύτερα την αφητηρία και την πρόοδο ενός δασκάλου τόσο εξαιρετικού, αρχίζοντας από το ξεκίνημά του, λέγω ότι ο Τζορτζο γεννήθηκε στο Καστελφράνκο στην περιοχή του Τρεβίζο, το έτος 1477¹.

[μόνο στην giuntina (1568): Κατά την ίδια περίοδο που η Φλωρεντία αποκτούσε μεγάλη φήμη χάρη στα έργα του Λεονάρντο, μεγάλη αίγλη προσέδωσε στη Βενετία η αξία και η εξαιρετικότητα ενός πολίτη της που ξεπέρασε κατά πολύ τους Μπελλίνι –οι οποίοι έχαιραν από αυτούς [ενν. τους Βενετσιάνους] μεγάλης εκτίμησης– αλλά και οποιονδήποτε άλλο ζωγράφο είχε δουλέψει μέχρι τότε σε εκείνη την πόλη. Αυτός ήταν ο Τζορτζο που γεννήθηκε στο Καστελφράνκο στην περιοχή του Τρεβίζο, το έτος 1478, όταν ήταν δόγης ο Τζοβάν Μοισενίγκο, αδελφός του δόγη Πιέρο²].

Ο οποίος [Τζορτζο], εξαιτίας αφενός του παρουσιαστικού του αφετέρου της μεγαλοσύνης του πνεύματός του, αργότερα ονομάστηκε με τον καιρό Τζορτζόνε³. Μολονότι ταπεινότατης καταγωγής, καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του διέθετε ευγενή και καλά ήθη. Ανατράφηκε στη Βενετία και απολάμβανε πάντα τις χαρές του έρωτα. Του άρεσε ο ήχος του λαούτου τόσο εκπληκτικά και τόσο πολύ, και στην εποχή του τόσο θεϊκά έπαιζε και τραγουδούσε ώστε συχνά οι ευγενείς τον προσλάμβαναν για αυτό [τον λόγο] σε διάφορες συναυλίες **[μόνο το 1550:** και εκδηλώσεις] και συναθροίσεις⁴.

Καταπιάστηκε με το σχέδιο το οποίο του άρεσε πάρα πολύ· σε αυτό η φύση τον ευνόησε με



1. **Cristofano Coriolano** (με βάση έργο του Giorgione), *Προσωπογραφία του Giorgione*, ξυλογραφία (*Le Vite ...*, 1568).
2. **Wenceslaus Hollar** (με βάση έργο του Giorgione;), *Αυτοπροσωπογραφία του Giorgione ως Δαβίδ*, φέρει τις επιγραφές: «Vero ritratto de Giorgione de Castel Franco / da lui fatto come lo celebra il libro del Vasari», και «W. Hollar fecit ex Collectione Iohannis et Iacobi van Verle, 1650 / F. van den Wyngarde excudit», χαρακτηριστικό, 26 x 19,4 εκ., Βιέννη, Albertina.

τόσο ισχυρό τρόπο ώστε εκείνος, ερωτευμένος με τα ωραία πράγματά της, δεν ήθελε να φτιάξει κάτι παρά μόνον αν το απεικόνιζε εκ του φυσικού. Τόσο υποτάχθηκε σε αυτήν και τόσο τη μιμήτο συνεχώς, ώστε όχι μόνον απέκτησε φήμη ότι ξεπέρασε τον Τζεντίλε και τον Τζοβάννι Μπελλίνι⁵ αλλά ότι συναγωνίζοταν [ακόμα και] εκείνους που δούλευαν στην Τοσκάνη, [ήτοι] τους δημιουργούς της μοντέρνας μανιέρας.

[μόνο το 1568: Ο Τζορτζόνε, όπως ειπώθηκε, είχε δει μερικά πράγματα [ενν. έργα] από το χέρι του Λεονάρντο, με εξαιρετικά διαβαθμισμένους τόνους, εκπληκτικό ανάγλυφο και με τρομερές σκοτεινές σκιές. Και τόσο πολύ του άρεσε αυτή η μέθοδος που την ακολούθησε σε όλη του τη ζωή και τη μιμήθηκε πάρα πολύ ως προς τον χρωματισμό και τη χρήση του λαδιού. Απολαμβάνοντας την καλή εργασία, επέλεγε να δουλεύει πάντοτε ό,τι ωραιότερο και ποικίλο έβρισκε [ενν. στη φύση]].

Έτσι, προικισμένος από τη φύση με ένα τόσο καλοκάγαθο πνεύμα, μπόρεσε, χρωματίζοντας τόσο με λάδι όσο και σε φρέσκο, να φτιάξει ορισμένα πράγματα με μεγάλη ζωντάνια, και άλλα με τέτοια τρυφερότητα και αρμονία και με τόσο καλά διαβαθμισμένες σκιές ώστε για αυτόν τον λόγο πολλοί από τους σύγχρονούς του [ενν. καλλιτέχνες], που ήταν εξαιρετικοί, να ομολογήσουν ότι εκείνος είχε γεννηθεί για να εμψυώσει πνεύμα στις μορφές και να μιμηθεί τη φρεσκάδα της ζωντανής σάρκας περισσότερο από οποιονδήποτε [άλλο] ζωγράφο, όχι μόνον στη Βενετία αλλά παντού.

Στη Βενετία, στο ξεκίνημά του δούλεψε πολλούς πίνακες με την Παναγία όπως και άλλα πρόσωπα [ενν. πορτραίτα] εκ του φυσικού⁶: τα οποία είναι πάρα πολύ ζωντανά και ωραία, όπως μαρτυράει **[μόνο το 1568:** όπως φαίνεται ακόμα [σήμερα] σε τρεις ωραιότερες κεφαλές με λάδι από το χέρι του [οι οποίες βρίσκονται] στο σπου-

Ο Roger de Piles (1635-1709), Γάλλος διπλωμάτης, ζωγράφος και επιφορτισμένος με τη θεωρητική ανασυγκρότηση της Γαλλικής Βασιλικής Ακαδημίας της Ζωγραφικής και της Γλυπτικής από το 1699¹, θα δημοσιεύσει το 1708, το τελευταίο έργο του με τίτλο *Cours de peinture par principes*. Στο έργο αυτό ο Γάλλος θεωρητικός θα επιχειρήσει, όπως άλλωστε δηλώνει και ο τίτλος, να συνοψίσει τους κανόνες της ζωγραφικής που δεν ήταν άλλοι από εκείνους που υπαγόρευε ο παραλληλισμός της ζωγραφικής με την ποίηση (παραλληλισμός που προβλήθηκε συστηματικά στις πραγματείες περί τέχνης από τον 16ο αιώνα και μετά και στόχευε στην αναβάθμιση της ζωγραφικής από το καθεστώς της μηχανικής σε αυτό της ελευθέριας τέχνης). Το επίμετρο του βιβλίου αποτελείται από τρία κείμενα: «Πραγματεία περί της υπεροχής ή μη της ποίησης έναντι της ζωγραφικής» (όπου η υπεροχή της ζωγραφικής έναντι της ποίησης θεμελιώνεται όχι στις ομοιότητες, αλλά στις διαφορές των δύο τεχνών), «Περιγραφή δύο έργων γλυπτικής του Zumbo Gentilhomme Sicilien» (όπου ο συγγραφέας επαινεί τον καλλιτέχνη κυρίως για τη χρήση του χρώματος και όχι για τον περιβόητο νατουραλισμό των γλυπτών του) και «Η πλάστιγγα των ζωγράφων». Στο τελευταίο αυτό κείμενο ο De Piles βαθμολογεί το έργο 56 ζωγράφων² του 15ου, 16ου και 17ου αιώνα κατά τα τέσσερα βασικότερα, όπως λέει, μέρη της ζωγραφικής, τη σύνθεση, το σχέδιο, το χρώμα και την έκφραση, σε μία κλίμακα από το 1 έως το 20. Η αξιολόγησή του αποδεικνύεται ιδιαίτερα αυστηρή με τους περισσότερους ζωγράφους να κρίνονται μέτριοι ή και κάτω του μέτριου. Την υψηλότερη βαθμολογία, 65/80, συγκεντρώνει ο Ραφαήλ (υστερεί στο χρώμα) ο μόνος, σύμφωνα με τον De Piles, που κατάφερε να προσεγγίσει την τελειότητα³. Την ίδια βαθμολογία όμως επέτυχε και ο Ρούμπενς (υστερεί στο σχέδιο), τον οποίο ο De Piles επανειλημμένα πρόβαλλε στα κείμενά του ως τον υπέρτατο δεξιοτέχνη του χρώματος. Δεδομένης μάλιστα της σημασίας που ο De Piles απέδιδε στο χρώμα⁴, κάποιοι θεωρούσαν ότι προτιμού-

σε τον Ρούμπενς παρ' ότι πρόβαλλε τον Ραφαήλ ως πρότυπο⁵. Τελευταίος με σύνολο 23/80 έρχεται ο μαθητής του Ραφαήλ, Gianfrancesco Penni, ενώ 24/80 συγκεντρώνουν ο Jean Belin (πρόκειται για τον Giovanni Bellini, δάσκαλο του Giorgione και του Τιτσιανού) και ο Φλαμανδός Lucas van Leyden. Εντύπωση προξενεί επίσης η ιδιαίτερα χαμηλή βαθμολογία που επιφύλασσε ο Γάλλος θεωρητικός στον Μιχαήλ Άγγελο. Ο άλλοτε καλλιτέχνης-πρότυπο στους Βίους του Vasari συγκεντρώνει μόλις 37/80 (υπερτερεί μόνο στο σχέδιο), ενώ οι Πουσσέν και Le Brun, δύο από τους σημαντικότερους ζωγράφους του γαλλικού κλασικισμού και πρότυπα για τους καλλιτέχνες της Γαλλικής Βασιλικής Ακαδημίας της Ζωγραφικής και της Γλυπτικής, βαθμολογούνται με 53/80 και 56/80 αντίστοιχα (υστερούν και οι δύο στο χρώμα).

Η απόπειρα αυτή ποσοτικής αποτίμησης της ζωγραφικής εγγράφεται στην προσπάθεια των Γάλλων θεωρητικών να ορίσουν με σαφήνεια τους κανόνες της αισθητικής κρίσης και συνάδει με το πνεύμα του ορθού λόγου, του λόγου της επιστήμης που επικράτησε σε όλους τομείς του ανθρώπινου πνεύματος κατά τον 18ο αιώνα. Ωστόσο η κίνηση αυτή του De Piles φαίνεται πως δεν έγινε δεκτή με την ανάλαφρη διάθεση που την αντιμετώπιζε ο ίδιος. Το 1719, δηλαδή 10 χρόνια μετά τον θάνατο του De Piles, ο αββάς Du Bos, Γάλλος διπλωμάτης, θεωρητικός και κριτικός της τέχνης, ιστορικός, και γραμματέας της Γαλλικής Ακαδημίας από το 1722 έως τον θάνατό του, το 1742, παρατηρούσε τα εξής σχετικά με την αξιολόγηση των ζωγράφων από τον De Piles: «Ο κύριος De Piles, μέγας ερασιτέχνης (amateur) της ζωγραφικής και ζωγράφος ο ίδιος, μας άφησε πολλά γραπτά σχετικά με αυτή την τέχνη, τα οποία αξίζει να γνωρίζουν όλοι. Όμως ένα από αυτά αξίζει όλους τους επαίνους που πρέπει στα πρωτότυπα έργα, την Πλάστιγγα των ζωγράφων. [...] Με το να μην χωρίσει όμως τη ζωγραφική σε πέντε μέρη και με το να μην διακρίνει αυτό που γενικά ονομάζουμε διάταξη (ordonnance) σε γραφική (composition pittoresque) και ποιητική σύνθεση (composition

N O M S des Peintres les plus connus.				
	Composition.	Deffin.	Coloris.	Expreflion.
M				
Mich. Bonarotti.	8	17	4	8
Mich. de Caravage.	6	6	16	0
Mutien.	6	8	15	4
O				
Otho Venius.	13	14	10	10
P				
Palme le vieux.	5	6	16	0
Palme le jeune.	12	9	14	6
Le Parmefan.	10	15	6	6
Paul Veronefe.	15	10	16	3
Fr. Penni il fattore.	0	15	8	0
Perrin del Vague.	15	16	7	6
Pietre de Cortone.	16	14	11	6
Pietre Perugin.	4	12	10	4
Polid. de Caravage.	10	17	15	
Pordenon.	8	14	17	5
Pourbus.	4	15	6	6

N O M S des Peintres les plus connus.				
	Composition.	Deffin.	Coloris.	Expreflion.
P				
Pouffin.	15	17	6	15
Primatec.	15	14	7	10
R				
Raphaël Santio.	17	18	12	18
Rembrant.	15	6	17	12
Rubens.	18	13	17	17
S				
Fr. Salviati.	13	15	8	8
Le Sueur.	15	15	4	15
T				
Teniers.	15	12	13	6
Pietre Tefte.	11	15	0	6
Tintoret.	15	14	16	4
Titien.	12	15	18	6
V				
Vanios.	13	15	12	15
Vendeik.	15	10	17	15

Οι σελίδες με την αξιολόγηση των ζωγράφων στο τέλος του κειμένου του De Piles, «La Balance des peintres».

ροέτιque) κατέληξε σε αβάσιμα συμπεράσματα όπως το να αξιολογεί εξίσου τη σύνθεση του Βερρονέζε και του Πουσσέν. Ακόμη και οι Ιταλοί θα συμφωνούσαν ότι η ποίηση της ζωγραφικής του Βερρονέζε δεν συγκρίνεται με αυτήν του Πουσσέν, του και' εξοχόν ζωγράφου του πνεύματος – ο πιο κολακευτικός έπαινος που μπορεί να αποσπάσει ένας καλλιτέχνης (artisan)⁶. Εξίσου αρνητική όμως παρέμεινε η αποτίμηση του εγχειρήματος του De Piles σχεδόν δύο αιώνες αργότερα. Το 1882, ο Γάλλος συντηρητής γλυπτών, συλλέκτης και τεχνοκρίτης, Louis Clément de Ris, σημείωνε σε άρθρο του στην *Gazette des Beaux-Arts*: «Η πλάστιγγα των ζωγράφων είναι μία διαδικασία αξιολόγησης που και' αρχάς φαίνεται να αντικαθιστά την [αξιολογική] κρίση με μία πρόσθεση. [...] Όμως να πού ξεκινά η δυσκολία. Αφού ο καθένας έχει τη δυνατότητα να αλλάξει τα νούμερα του De Piles συνεπάγεται ότι τα νούμερα αυτά αντανακλούν μόνο τις συμπάθειες ή τις αντιπάθειες καθενός και ότι [από αυτά] θα προκύψουν τόσα αθροίσματα όσες και απόψεις. Αν' αυτού που είχαμε ως τώρα, την ποικιλία των απόψεων και τη δυσκολία να συνεννοηθούμε, θα έχουμε επιπλέον ένα χάος αριθμών, δηλαδή δύο μουραλαμάρες αντί

μιας. [...] Τι αποδεικνύουν αυτά τα νούμερα; Τίποτα, παρά μόνο τα γούστα, τις προτιμήσεις του ίδιου του De Piles. Δεν θα σκεφτεί κανείς ότι μπορούμε εδώ να βρούμε έστω τον ίσκιο μιας αλήθειας ή το ψήγμα κάποιας δικαιοσύνης. Και εδώ το πράγμα γίνεται περίεργο. Ο De Piles που ήταν ένα κριτικό πνεύμα, χωρίς να το θέλει μας έδωσε το μέτρο του κυρίαρχου γούστου των τελών του 17ου και των αρχών του 18ου αιώνα. Οι εκτιμήσεις του ανταποκρίνονται στις τρέχουσες εκτιμήσεις του κοινού»⁷.

Αρνητικά όμως έκρινε την αξιολόγηση του De Piles και ο Αυστριακός ιστορικός της τέχνης Julius von Schlosser το 1924: «Ο De Piles δεν πρέπει να κριθεί με τον ίδιο τρόπο που κρίθηκε η διαβόητη 'Πλάστιγγά' του που τον έκανε πασίγνωστο. Η 'Πλάστιγγα' δεν είναι παρά μία αδέξια προσπάθεια να ορίσει ένα ακριβές κριτήριο με όρους ειδημοσύνης»⁸. Αντίθετα, το 1948 το εγχείρημα του De Piles θα μνησθεί ο Salvador Dalí. Στο *Salvador Dalí, 50 secretos "mágicos" para pintar*, Νέα Υόρκη, Dial Press, 1948, ένα συνονθύλευμα από επαγγελματικές συμβουλές και προσωπικές ιστορίες, ο Dalí θα προβεί στην αξιολόγηση 11 ζωγράφων μεταξύ των οποίων και του εαυτού

γη και την Αγγελική Πολλάλη, που κλείνει την έκδοση, είναι σίγουρα χρήσιμο. Να ομολογήσω, όμως, πως τρόμαξα με το τέλος. Οι δύο συγγραφείς, τις οποίες γνωρίζω καλά και είμαι βέβαιος πως έχουν τις καλύτερες προθέσεις, γράφουν πως ο στόχος της Εταιρείας σήμερα είναι: “to enable art history in Greece to make the transition from a peripheral player to an integral part of the global academic community.” Δεν είναι η «αμερικανιά» της διατύπωσης που με ενοχλεί. Είναι η ουσία. Το γεγονός ότι πήραν τα μυαλά μας αέρα.

Το είχα ζήσει στη δεκαετία του '50 σε μια κωμόπολη, όπου ένας τρελός νόμιζε πως ήταν αρχιστράτηγος. Ξέρετε τι είχαν κάνει στον ανυπεράσπιστο άνθρωπο; Απ' το ρούχο του, κάτι μεταξύ κουβέρτας και μανδύα, είχαν κρεμάσει, ενώνοντάς τα μ' έναν σπάγκο, διάφορα τενεκεδάκια που έκαναν θόρυβο όταν περπατούσε. Κινδυνεύουμε να πάθουμε κάτι ανάλογο καθώς θα περπατάμε φουσκωμένοι σαν παγώνια.

Από «περιφερειακοί παίκτες» ήρθε λοιπόν η ώρα να γίνουμε “global players” στο διεθνές πεδίο; Μα, με συγχωρείτε, είναι σίγουρο πως υπάρχουμε τουλάχιστον στο επίπεδο της περιφέρειας; Η ιστορία της τέχνης που καλλιεργείται εδώ παίζει έναν, έστω μικρό, ρόλο στον ευρωπαϊκό νότο ή στα Βαλκάνια, όταν δεν έχουμε ειδικούς της βουλγαρικής ή της κροατικής τέχνης και δεν έχει ακόμα αφιερωθεί μία μεγάλη έκθεση στη χώρα μας στη σερβική ή στην τουρκική τέχνη των νεότερων χρόνων; Πώς να παίξουμε ένα ρόλο όταν δεν δημοσιεύουμε σε ξένες γλώσσες, όχι μόνο για τις εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα, για τον Τσαρούχη, τον Λάππα και την Καραβέλα, αλλά και για την αγγλική, την ολλανδική ή την ιταλική τέχνη των τελευταίων αιώνων, μέχρι σήμερα; Όσο συνεχίζουμε να ασχολούμαστε με την ευρωπαϊκή τέχνη κυρίως απ' τους ιμπρεσιονιστές και μετά; Πώς να αναπτυχθούμε όταν με βάση την ισχύουσα ελληνική νομοθεσία (πρόκειται για τον νόμο 3028 του 2002, αν θυμάμαι καλά) όλα τα μνημεία και υλικά τεκμήρια του παρελθόντος που βρίσκονται στη χώρα μας και δημιουργήθηκαν

πριν από τις 31 Δεκεμβρίου του 1830 (νεοελληνικά, φράγκικα, οθωμανικά, βενετσιάνικα) θεωρούνται αρχαία και υπάγονται στην αρχαιολογική έρευνα; Αυτή κι αν είναι παγκόσμια πρωτιά! Φαντάζεστε ότι οι Νεότεροι Χρόνοι ξεκινάνε στην Ελλάδα την 1η Ιανουαρίου του 1831;

Το κομψό τομίδιο που έχουμε στα χέρια μας, παρόλες τις αδυναμίες του, καλύπτει ένα μεγάλο κενό. Πράγματι, όπως καταλήγει ο Μαθιόπουλος, «χάρη στις διαφορετικές οπτικές γωνίες των συγγραφέων επιτεύχθηκε μια διαφοροποιημένη παρουσίαση της κατάστασης του κλάδου, της δύσκολης ιστορικής εξέλιξης του καθώς και της ποικιλομορφίας του θεσμικού και ακαδημαϊκού του προφίλ σήμερα».

Το βασικό τώρα είναι να προχωρήσουμε. Ο δρόμος για ουσιαστική έρευνα στην ιστορία της νεοελληνικής και της ευρωπαϊκής τέχνης στο σύνολό της, μακριά από την απομόνωση και τα καταθλιπτικά ιδεολογήματα που κυριαρχούσαν μέχρι σήμερα, έχει ανοίξει.

Νίκος Χατζηνικολάου

Μαρία Βακονδίου – Όλγα Γκράτζιου (επιμ.)

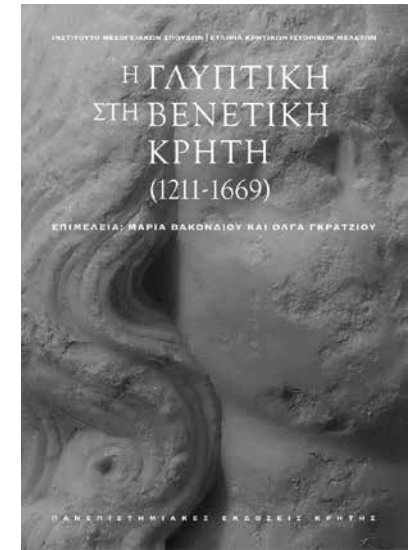
Η γλυπτική στη Βενετική Κρήτη (1211-1669)
τόμος Α: Μελέτες, τόμος Β: *Lapidarium*

Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2022, σελ. 584, τιμή: 60 ευρώ

Κάθε βιβλίο είναι αποτέλεσμα περισσότερων παραγόντων, ιδεολογικών ρευμάτων και προσωπικών διαδρομών, που επέτρεψαν τη δημιουργία του αλλά και συνέβαλαν στη διαμόρφωση της συγκεκριμένης μορφής που έλαβε. Θα ξεκινήσω μ' ένα τέτοιου τύπου ζήτημα: συνέχεια και ασυνέχεια της επιστήμης. Το βιβλίο που συζητάμε, με μια έννοια, καθορίστηκε από την ύπαρξη ενός προηγούμενου. Αναφέρομαι στους 5 τόμους in-folio με τίτλο *Monumenti Veneti nell'isola di Creta, 1905-1932/1940* του Giuseppe Gerola.

Πρόκειται για τη δημοσίευση των αποτελεσμάτων μιας έρευνας, που χρειάστηκε 40 χρόνια για να ολοκληρωθεί. Από τις αρχές του 1900 μέχρι τον Ιούλιο του 1902 ο εικοσιπεντάχρονος Gerola βρίσκεται στην Κρήτη, όπου μελετάει, συγκεντρώνει, σχεδιάζει και φωτογραφίζει το υλικό του. Το 1905 κυκλοφορεί ο πρώτος τόμος. Ένα τεράστιο επιστημονικό και εκδοτικό επίτευγμα. Ένα έργο στο οποίο οι συγγραφείς της *Γλυπτικής στη Βενετική Κρήτη* παραπέμπουν πάνω από 160 φορές.

Κατά την περίοδο που δημοσιεύονται τα αποτελέσματα των ερευνών του, η στράτευση του Gerola στην ανάδειξη του πολιτισμού τού κατά θάλασσαν κράτους της Βενετίας, εντάσσεται στην ευρύτερη μετακίνηση της ιταλικής πολιτικής συνείδησης από το βενετσιάνικο Stato da Mar, στο μουσολινικό Mare Nostrum ως σημείο αναφοράς. Ένα σημαντικό τμήμα των Ιταλών συντηρητικών διανοούμενων προσχώρησε σ' αυτό το όραμα, μια ιταλική Μεγάλη Ιδέα, και συμπορεύθηκε



με τα ιδανικά του Φασισμού. Τα *Monumenti Veneti nell'isola di Creta* δεν παύουν να είναι το πρώτο βήμα (αλλά τι βήμα!), της επιστημονικής έρευνας των καταλοίπων της αρχιτεκτονικής γλυπτικής στη βενετική Κρήτη που μας απασχολεί εδώ.

Υπάρχει συνέχεια της επιστήμης; Τι έγινε στον ελληνικό χώρο από το 1905, όταν κυκλοφόρησε ο πρώτος τόμος του Gerola, και μετά; Επιστημονικά, τίποτα. Πολιτικά και στρατιωτικά, όμως, είχαμε οδυνηρές συγκρούσεις. Πέρα από την ιταλική κατάκτηση της Δωδεκανήσου το 1912, στο δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, μετά τη γερμανική κατάκτηση, η Ιταλία βρέθηκε να διοικεί μεγάλα τμήματα της ελληνικής επικράτειας. Ο Ιταλός κατακτητής διαδέχτηκε για τρία χρόνια τον Βενετό που κυριάρχησε στην Κρήτη επί τεσσαερισίμισι αιώνες.

Η βενετική γλυπτική, αυτή καθ' εαυτή, αλλά και η βενετσιάνικη αρχιτεκτονική, στη Βενετία ή στην Κρήτη, δεν υπήρχαν στον επιστημονικό ορίζοντα της ιστορίας της τέχνης στη χώρα μας ανάμεσα στο 1905 και στη δεκαετία του 1970, όταν εμφανίζονται μερικές ενδιαφέρουσες μελέτες με έμφαση στην αρχιτεκτονική. Βέβαια, τί είδους και τί επιπέδου ιστορία της τέχνης είχαμε κατά τα πρώτα εβδομήντα χρόνια του εικοστού αιώνα



3. Ο Ευγένιος Σπαθάρης σε φωτογραφία με ιδιόχειρη αφιέρωση.

4. Οι Σπαθάρηδες με τον Άρη Κωνσταντινίδη, Μάιος 1949.



μελήτρια την Κατερίνα Φιλδισάκου (1926-2013). Απόφοιτος Φιλοσοφικής και μεταφράστρια, η Φιλδισάκου επίσης ανήκε στον χώρο της Αριστεράς¹⁸. Αυτή η έκδοση είναι αποτέλεσμα αλληπάλληλων επεμβάσεων, στις οποίες η λογοτέχνηδα-φωτογράφος Έλλη Παπαδημητρίου (1900;-1993)¹⁹ είχε αποφασιστικό ρόλο²⁰.

Εξαιρετικής σημασίας τεκμήρια που εντόπισε ο Κόκκωνας υποδεικνύουν ότι εκδοχή των απομνημονευμάτων που επεξεργάζονταν ο Χρονόπουλος προοριζόταν να εκδοθεί από το Γαλλικό Ινστιτούτο το 1953 σε δύο τόμους: έναν με την αυτοβιογραφία του Σπαθάρη και έναν με την ιστορία του Καραγκιόζη²¹. Ειδικής μνείας χρήζει η γραμμένη από τον Χρονόπουλο σελίδα με τις ευχαριστίες της εν λόγω έκδοσης με αναφορά στην «ξεχωριστή συγγραφέα δίδα Έλλην Παπαδημητρίου, που απ' την αρχή παρακολούθησε και βοήθησε την εργασίαν αυτήν»²². Η εμπλοκή της Παπαδημητρίου αποδεικνύεται και από τις εκτενείς της επεμβάσεις σε κείμενο του Σπαθάρη που της είχε διαθέσει ο Χρονόπουλος και αφορούσε την ίδια²³. Ενταγμένη στη βενιζελική παράταξη, ως διευθύντρια της εταιρείας «Ελληνικές Τέχνες Α.Ε.»²⁴ η Παπαδημητρίου ανέπτυξε επικοινωνία-συνεργασία με τον Σπαθάρη από το 1932²⁵. Το

ενδιαφέρον της για την ανάδειξη του ελληνικού Καραγκιόζη αποτυπώνεται στην έκδοση από την Εταιρεία «Ελληνικές Τέχνες Α.Ε.» της μελέτης του Giulio Caïmi, *Karaghiozi ou la comédie grecque dans l'âme du théâtre d'ombres* (1935), στο μεταφρασμένο στα γαλλικά κείμενο της οποίας έχουν ενσωματωθεί πληροφορίες καραγκιοζοπαιχτών. Η Παπαδημητρίου είχε ακόμα στενή επαφή με τον διευθυντή του Γαλλικού Ινστιτούτου Octave Merlier και τη σύζυγό του Μέλω Λογοθέτη, ιδρυτές του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, βασικός στόχος του οποίου ήταν η συλλογή προφορικού υλικού από πρόσφυγες²⁶. Η προσήλωσή της στις μαρτυρίες (ιδίως προφορικές) των «κοινών ανθρώπων» εντάθηκε με την ένταξή της, πριν την έναρξη του πολέμου²⁷, στο κομμουνιστικό κόμμα και αντιπροσωπεύεται στην έκδοση *Ο κοινός λόγος* (1964-1979).

Ο Γιάννης Τσαρούχης σύστησε τον Σπαθάρη στην Παπαδημητρίου και, όπως τεκμηριώνει ο Κόκκωνας, η δική του υποστήριξη καθόρισε την είσοδό του (και του γιου του Ευγένιου) στους κύκλους της «υψηλής» κοινωνίας, εξασφαλίζοντάς τους και εικαστική καριέρα. Χαρακτηριστικά, ο Τσαρούχης υπήρξε ιθύνων νους της έκθεσης του Ευγένιου στον Αγγλοελληνικό Σύνδεσμο

(συμμετείχε και ο Σωτήρης Σπαθάρης), η οποία εγκαινιάστηκε με ομιλία του στις 5 Μαΐου 1949²⁸. Φωτογραφίες του Άρη Κωνσταντινίδη στο σπίτι του Σπαθάρη εν όψει της έκθεσης συμπεριλαμβάνονται στα σημαντικά τεκμήρια που εντόπισε ο Κόκκωνας. Αξίζει ακόμα να επισημανθεί ότι πέραν της συμμετοχής του Ευγένιου στις εκθέσεις της ομάδας του «Αρμού» (Θεσσαλονίκη 1950, Αθήνα 1952-1953) και σε Πανελλήνιες (1952, 1971, 1973, 1975)²⁹, η αισθητική αναγνώριση του έργου των Σπαθάρηδων σε θεσμικό επίπεδο επικυρώθηκε με την εντυπωσιακή συμμετοχή τους στην Πανελλήνια Έκθεση Λαϊκής Χειροτεχνίας και Βιοτεχνίας στο Ζάππειο το 1949, της οποίας τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό είχε αναλάβει ο Κωνσταντινίδης³⁰. Η εικαστική σταδιοδρομία των Σπαθάρηδων, ιδίως του Ευγένιου, υπήρξε προϊόν της έντασης που προσέλαβε μεταπολεμικά η συζήτηση περί «λαϊκού» πολιτισμού και «ελληνικότητας», η οποία εκτονώθηκε με την έκθεση έργων του Θεόφιλου στο Βρετανικό Συμβούλιο το 1947. Στα εγκαίνιά της ο Γιώργος Σεφέρης έκανε την ιστορική ομιλία για τον Θεόφιλο και οι Σπαθάρηδες θριάμβευσαν, παίζοντας τον *Μεγαλέξανδρο και το καταραμένο φίδι*.

Από τις πρώτες παρουσιάσεις των απομνημονευμάτων μέχρι την εκδοχή που κυκλοφόρησε το 1960 υποφώσκει η ιδέα ότι το «λαϊκό», μέσω μιας απλουστευτικής του ταύτισης με την προφορικότητα και την αγραμματοσύνη, είναι πηγαίο, φυσικό, επομένως και αληθές. Η αντίληψη αυτή συνδέεται με εννοιολογήσεις του «λαϊκού» που καλλιεργήθηκαν στη διάρκεια του Μεσοπολέμου κυρίως από εκπροσώπους της λεγόμενης «γενιάς του '30», οι οποίοι μεταπολεμικά ανέδειξαν τον «αγράμματο» Μακρυγιάννη και τον «ασπούδαχτο» Θεόφιλο ως πρότυπα αυθεντικής, αδιαμεσολάβητης έκφρασης, απόρροια νεωτεριστικών αισθητικών αναζητήσεων και ιδεολογικών διεκδικήσεων του δημοτικισμού.

Στην υπομνηματισμένη από τον Κόκκωνα έκδοση των άγνωστων χειρογράφων του Σπαθάρη, κεντρικά θέματα ερμηνευτικής ανάλυσης αποτελούν η αντιμετώπισή του από λόγιους κύ-



5. Οι Σπαθάρηδες, φωτογραφία: Άρης Κωνσταντινίδης, Μάιος 1949.

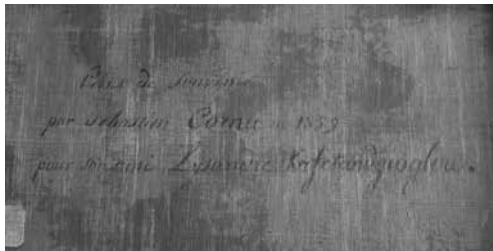
κλους με κέντρο βάρους τις λογοκριτικές πρακτικές που εφαρμόστηκαν στα περιεχόμενα και στη γλώσσα των γραπτών του, ιδίως οι συστηματικές επεμβάσεις «φυσικοποίησης» της ακατάστατης γραφής του, στην οποία απαντούν σταθερά καθαρευουσιάνικα στοιχεία. Η σημασία του υποδειγματικού τρόπου με τον οποίο εργάστηκε ο Κόκκωνας γίνεται φανερό από το γεγονός ότι τα *Απομνημονεύματα* που κυκλοφορούν από το 1960 θεωρήθηκαν «μνημείο λαϊκού λόγου»³¹ και, επιπλέον, αποτέλεσαν βασική ιστορική πηγή για το ελληνικό θέατρο Σκιών. Βασισμένη σε εντυπωσιακό εύρος τεκμηρίων που αντλούνται από πολλαπλά πεδία, η τυπογραφικά άρτια έκδοση αποτελεί έργο αναφοράς για την ιστορία και την ιστοριογραφία του ελληνικού Θεάτρου Σκιών και συνιστά πραγματικά πολύτιμη συνεισφορά στη μελέτη της πρόσληψης των «λαϊκών» τεχνών.

Το μέρος των χειρογράφων του Σπαθάρη για την ιστορία και την τέχνη του Καραγκιόζη θα αποτελέσει αντικείμενο ειδικής έκδοσης από τις ΠΕΚ σε επιμέλεια του Γιάννη Κόκκωνα με τίτλο *Ένα κοσκίνισμα της τέχνης του Καραγκιόζη*³². Την αναμένουμε με ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Μαρία Γ. Μόσχου



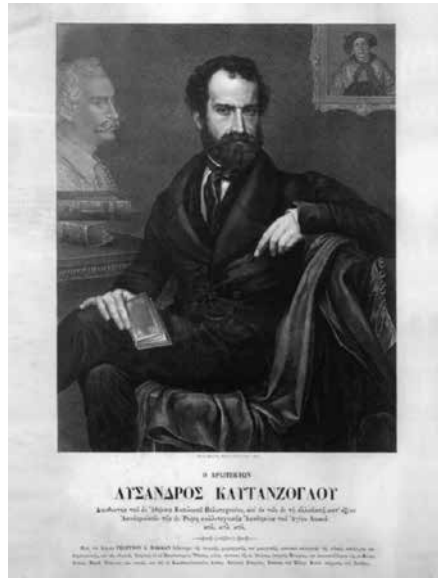
2. Το πίσω μέρος του πίνακα.



3. Η επιγραφή.

όπου είχε αναλάβει από το 1844 τη διεύθυνση του Πολυτεχνείου.

Το πορτραίτο του Cornu μάλλον παραπέμπει σε μια πιο νεανική ηλικία του Καυταντζόγλου από το 1859 (όταν ήταν 47 ετών), ωστόσο μεταγενέστερη από την περίοδο που συνυπήρχαν στην Αιώνια Πόλη, δίχως ωστόσο να αποκλείεται το ενδεχόμενο το πορτραίτο να είχε φιλοτεχνηθεί, τουλάχιστον σε μια πρώτη μορφή, όταν οι δυο τους βρίσκονταν στη Ρώμη. Σε μια τέτοια υπόθεση, το έτος 1859 ίσως δηλώνει μια νέα συνάντηση των παλιών φίλων, ενδεχομένως στη Γαλλία.



4. Πέτρος Παυλίδης-Μινώτος, Λύσανδρος Καυταντζόγλου, 1858, λιθογραφία.



5. Άγνωστος, Λύσανδρος Καυταντζόγλου, μετά το 1862(;) , χαλκογραφία.

Γνωρίζουμε τα εξής πορτραίτα του Καυταντζόγλου⁴: 1) Άγνωστος, *Ο Καυταντζόγλου σε παιδική ηλικία*. 2) Franz Nadorp, *Νεανική προσωπογραφία του Καυταντζόγλου με ελληνική στολή, κληρονόμοι Καυταντζόγλου*. 2) Πέτρος Παυλίδης-Μινώτος, *Λύσανδρος Καυταντζόγλου*, λιθογραφία, 1858 [εικ. 4]. 3) Άγνωστος, *Λύσανδρος Καυταντζόγλου*, χαλκογραφία, ίσως μετά το 1862 [εικ. 5]. 4) Νικηφόρος Λύτρας, *Λύσανδρος Καυταντζόγλου*, 1886, ΕΠΜΑΣ. 5) Άγνωστος, *Ο Καυταντζόγλου σε γεροντική ηλικία* (Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, κατεστραμμένο). 6) Νικηφόρος Λύτρας, *Λύσανδρος Καυταντζόγλου*, 1886, Ρώμη, Accademia di San Luca (Palazzo Carpegna).

Αν παρακάμψουμε τις ορατές διαφορές, και αν δεχθούμε βέβαια αφενός και πρώτα από όλα, ότι το πορτραίτο απεικονίζει πράγματι τον Καυταντζόγλου και, αφετέρου, ότι η χρονολόγηση 1859 αφορά την εκτέλεση, μέρους τουλάχιστον, του πορτραίτου, ο πίνακας της Σόφιας θα πρέπει να χρονολογηθεί μεταξύ της λιθογραφίας του Παυλίδη (αρ. 2) και της χαλκογραφίας του αγνώστου (αρ. 3).

Galina Dekona – Παναγιώτης Κ. Ιωάννου

Σημειώσεις

1. Το πορτραίτο εμφανίστηκε σε δημοπρασίες του οίκου Rossini στο Παρίσι: πρώτα στις 4 Δεκεμβρίου 2018 (*Tableaux et sculptures XIXe, modernes et contemporains*), ως «Portrait d'homme», και πάλι στις 6 Φεβρουαρίου 2019 (*Tableaux, Sculptures, Photographies, Lithographies, XIXe, Modernes et Contemporains*). Οι πληροφορίες αντλούνται από <https://www.rossini.fr/en/search?language=en&query=Cornu+%&isvisible=&ok=Search&myGroup=1&actuDatefilter=&venteType=all&ordre=score> (πρόσβαση: 1/9/2022).

2. Για τη ζωή και το έργο του Cornu βλ. Cécile Nomblot, *Sébastien Cornu (1804-1870), élève d'Ingres*, Λυόν, Université Lumière Lyon 2, maîtrise d'histoire de l'art, 2003.

3. Για τις σπουδές και την παραμονή του Λύσανδρου Καυταντζόγλου στη Ρώμη βλ. Δημήτρης Φιλιππίδης, *Λύσανδρος Καυταντζόγλου*, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού – Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, 1995, σσ. 43-56· Παναγιώτης Ιωάννου, «Ο Λύσανδρος Καυταντζόγλου και η Accademia di San Luca της Ρώμης», *Ιστορία της τέχνης*, 3, χειμώνας 2014-2015, σσ. 123-134, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

4. βλ. απεικονίσεις και αναφορές σε Δημήτρης Φιλιππίδης, *Λύσανδρος Καυταντζόγλου ...*, σσ. 36-37 και Παναγιώτης Ιωάννου, «Ο Λύσανδρος Καυταντζόγλου»