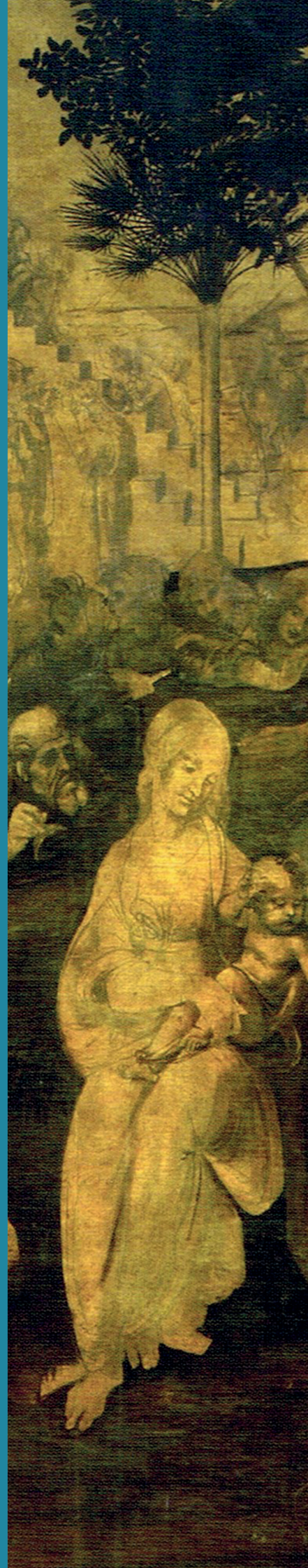


ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
Σχολή Καλών Τεχνών

ΗΜΙ ΤΕ ΛΕΣ

Το ημιτελές στην τέχνη

Ιωάννινα 2021



Θεματικός κύκλος διαλέξεων

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Σχολή Καλών Τεχνών

Τμήμα Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης

Εργαστήριο Ιστορίας της Τέχνης

13 Μαρτίου - 29 Μαΐου 2017

Οργάνωση-συντονισμός

Κατσικούδης Νικόλαος

Επιμέλεια έκδοσης

Αδαμοπούλου Αρετή

Σχεδιασμός – καλλιτεχνική επιμέλεια έκδοσης

Βλαχοπούλου Ρωξάνη

Οι φωτογραφίες των έργων προέρχονται από ηλεκτρονικές πηγές ανοιχτής πρόσβασης στο διαδίκτυο. Για οποιοδήποτε είδος αναπαραγωγής τους και για δικαιώματα χρήσης, παρακαλούμε απευθυνθείτε στους νόμιμους δικαιούχους.

Η έκδοση αυτή είναι ανοιχτής πρόσβασης και διατίθεται στο διαδίκτυο δωρεάν. Δεν έχει κερδοσκοπικό χαρακτήρα και πραγματοποιήθηκε για εκπαιδευτικούς σκοπούς. Ακολουθεί τους όρους που περιγράφονται στο <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode> (CC BY-NC-ND 4.0 International).

This book adheres to the Open Access policy and publishes contributions in “Gratis Open Access” mode under the terms of the Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International license (full text available at: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode> (CC BY-NC-ND 4.0 International)).



Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων



Φωτογραφία εξωφύλλου:

Λεπτομέρεια από: Leonardo da Vinci, *Η Προσκύνηση των Μάγων*, 1481, Uffizi, Φλωρεντία.
Πηγή: Wikimedia Commons

ISBN: 978-960-233-303-7

© ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ Σχολή Καλών Τεχνών
Ιωάννινα 2021

Το ημιτελές στην τέχνη

Επιμέλεια έκδοσης
Αδαμοπούλου Αρετή

Σημείωμα της επιμελήτριας.....	7
--------------------------------	---

Νίκος Κατσικούδης

Εισαγωγή. Το ημιτελές στην τέχνη.....	8
---------------------------------------	---

Βικτώρια Φερεντίνου

Το <i>non-finito</i> ως <i>disegno interno</i> ; Η αισθητική του ημιτελούς στην αναγεννησιακή τέχνη και θεωρία.....	14
---	----

Βιργινία Μαυρίκα

Η πρόσληψη του ημιτελούς στη ζωγραφική κατά τον 19 ^ο αιώνα.....	38
--	----

Αρετή Αδαμοπούλου

Ανοιχτά / συμμετοχικά έργα, έργα-εργαστήρια και έργα με ανοιχτή έκβαση: Το ζήτημα της συμμετοχής του κοινού και της ολοκλήρωσης του έργου στη σύγχρονη τέχνη.....	58
---	----

Ελένη Γκαστή

Τροπές και ανατροπές της «τελείωσης» και της «τελικότητας» στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία.....	74
---	----

Παναγιώτης Παπαδημητρόπουλος

Το ημιτελές, το όλον, το τέλος και το έργο τέχνης.....	86
--	----

Η παρούσα έκδοση προέκυψε από την ομότιτλη σειρά διαλέξεων που οργανώθηκε από το Εργαστήριο Ιστορίας της Τέχνης του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων στο εαρινό εξάμηνο του ακαδημαϊκού έτους 2016-2017. Οι θεματικές διαλέξεις που οργανώνει το Εργαστήριο, καλλιεργούν ένα γόνιμο κλίμα ανταλλαγής απόψεων και είναι ανοιχτές όχι μόνο στους φοιτητές του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων αλλά και στο κοινό της πόλης. Φροντίζουμε σταθερά να συμπεριλαμβάνουμε ως ομιλητές και ειδικούς που προέρχονται από επιστημονικούς κλάδους πέραν της ιστορίας της τέχνης, έτσι ώστε να εμπλουτίζεται το περιεχόμενο των συναντήσεων και να ενισχύεται ο διεπιστημονικός διάλογος.

Ανέλαβα την επιμέλεια της παρούσας έκδοσης, παίρνοντας τη σκυτάλη από τον διοργανωτή της συγκεκριμένης σειράς διαλέξεων, κ. Νίκο Κατσικούδη, Κοσμήτορα της Σχολής Καλών Τεχνών και Πρόεδρο του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης. Τον ευχαριστώ ιδιαίτερα για την εμπιστοσύνη και τη στήριξη. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στους συγγραφείς του τόμου για την άψογη συνεργασία και την αμεσότητα της ανταπόκρισης σε όλα τα θέματα που αναπόφευκτα ανακύπτουν σε κάθε εκδοτικό εγχείρημα, όσο μικρής έκτασης και αν είναι. Είμαι ευγνώμων, επίσης, στην κ. Ρωξάνη Βλαχοπούλου που ανέλαβε τη γραφιστική επιμέλεια του παρόντος τόμου με καλή διάθεση, πρωτότυπες ιδέες και πολύ υπομονή.

Το θέμα αυτού του τόμου είναι εντυπωσιακά ευρύ, χρονικά και γεωγραφικά, και ανεξάντλητο τόσο από την πλευρά της ιστορίας όσο και της θεωρίας της τέχνης. Εδώ παρουσιάζονται βασικές συζητήσεις και προβληματισμοί, που μπορούν να αποτελέσουν έναυσμα για περαιτέρω σκέψεις.

Αρετή Αδαμοπούλου

Ιωάννινα, Νοέμβριος 2021

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το ημιτελές στην τέχνη

Νίκος Κατσικούδης

Ο Νίκος Κατσικούδης είναι Καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και στο Πανεπιστήμιο του Salzburg Κλασική Φιλολογία και Αρχαιολογία. Είναι διδάκτωρ του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Από το 2002 διδάσκει Ιστορία της Τέχνης από την προϊστορική εποχή έως την ύστερη αρχαιότητα στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Έχει συγγράψει τα βιβλία: *Οι τιμητικοί ανδριάντες στο Ιερό της Δωδώνης* (Ιωάννινα, Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, Ίδρυμα Ιονίου και Αδριατικού Χώρου, 2005), *Το ελληνικό πορτρέτο. Εικόνα και μήνυμα* (Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2014), *Χάλκινα αγαλμάτια από τη Φωτική. Ο λεγόμενος θησαυρός της Παραμυθιάς στο Βρετανικό Μουσείο* (Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2019). Έχει δημοσιεύσει μελέτες σε ελληνικά και ξενόγλωσσα (γερμανικά, αγγλικά) επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους.

Το Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης σε ένα από τα κτήριά του, στο The Met Breuer, γωνία Madison Avenue με 75^η οδό, φιλοξένησε έκθεση με ανολοκλήρωτα έργα τέχνης, χρονολογούμενα από την Αναγέννηση και εξής, με στόχο τη διερεύνηση ενός κρίσιμου στην καλλιτεχνική πρακτική ζητήματος, πότε δηλαδή ολοκληρώνεται ένα έργο τέχνης. Πίνακες και γλυπτά παρέμειναν ημίεργα εξαιτίας τυχαίων συμβάντων ή λόγω του θανάτου του καλλιτέχνη. Η μαρτυρία του Πλινίου (35.92), του επιλεγόμενου Πρεσβύτερου (Gaius Plinius Secundus), ότι ο Απελλής ζωγράφισε μια Αφροδίτη, η οποία έμεινε ημιτελής λόγω θανάτου του καλλιτέχνη και κανείς δεν συνέχισε τα προσχέδιά του, είναι χαρακτηριστική. Ημιτελής παρέμεινε *Το όραμα του Αγίου Ιωάννη*, έργο του Θεοτοκόπουλου, ο οποίος πέθανε πριν το ολοκληρώσει (Scholz-Hänsel 2012: 140–143, 404. Van Hout 2012: 102–105). (Εικ. 1) Για τεχνικούς λόγους υποστηρίζεται σήμερα ότι παρέμεινε ανολοκλήρωτη η τοιχογραφία με θέμα τη μάχη του Ανγκιάρι, που άρχισε να φιλοτεχνείται από τον Leonardo da Vinci το 1505 αλλά δεν τελείωσε ποτέ, επειδή πειραματιζόμενος άρχισε «να ζωγραφίζει πάνω στον σοβά και [...] τα χρώματα ξεβάφουν, το υπόστρωμα, υπερβολικά ζεσταμένο, ξεραίνεται, η κλονισμένη θέληση του Da Vinci βουλιάζει» (Kemp 2006: 231-240).

Κατά τον Πλίνιο (35.145) οι «[...] ημιτελείς πίνακες τεχνιτών [...] θαυμάζονται περισσότερο από τα τελειωμένα έργα. Ίσως γιατί σε αυτά διαφαίνονται τα ίχνη των προσχεδίων που απόμειναν, οι ίδιες οι σκέψεις, οι προθέσεις του τεχνίτη, και ακόμα γιατί η θλίψη για το χέρι που σταμάτησε να δουλεύει σ' εκείνο το σημείο γοητεύει και επιτείνει το θαυμασμό» (Πλίνιος ο Πρεσβύτερος 1994: 119 §145). Ωστόσο ο Πλίνιος δεν εκλαμβάνει τα ημιτελή έργα ως αυτόνομες αισθητικές αξίες (ό.π.: 450-451 §145), από πρόθεση δηλαδή του δημιουργού υιοθετώντας τη *non-finito* αισθητική, που ενστερνίζεται το ημιτελές και ανεπίλυτο.

Η αναγνώριση του καλλιτέχνη επιτυγχάνεται μέσω των σχεδίων και των ημιτελών έργων, επειδή σε αυτά έχει συμπεριλάβει τη δημιουργική του σύλληψη, την αρχέτυπη ιδέα του έργου, όπως την όριζε η νεοπλατωνική φιλοσοφία. Η έννοια του ημιτελούς στην τέχνη (*non-finito*) (Chastel 1965: 327-334. Μιχαήλης 2001: 177-192. Πρεβελάκης 1975: 80, σημ. 4.) προετοιμάζεται στον ερευνητικό χαρακτήρα των



Εικόνα 1. Δομίνικος Θεοτοκόπουλος, *Το όραμα του Αγίου Ιωάννη του Ευαγγελιστή - Το άνοιγμα της Πέμπτης Σφραγίδος*, 1609-1614.

© Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη.
Πηγή: Wikimedia Commons

προσχεδίων των συνθέσεων του Leonardo, στα οποία καταγράφεται ο πλαστικός του σχεδιασμός που μεταφέρεται σε συνθέσεις οι οποίες δεν ολοκληρώθηκαν, όπως στην *Προσκύνηση των Μάγων*.¹ (Εικ. 2) Οι μορφές στη σύνθεση αποτυπώνουν με ενάργεια τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης αξιοποίησε το ρεπερτόριο των κινήσεων, για να αναδείξει τους χαρακτήρες της παράστασης. Προπαρασκευαστικά σχέδια της συνολικής σύνθεσης ή και λεπτομερειών αποτυπώνουν την αισθητική αναζήτηση και το ανήσυχο πνεύμα του καλλιτέχνη για το άριστο (*optimum*) και πιθανώς εξηγούν, γιατί δεν ολοκληρώθηκε η καλλιτεχνική του σύλληψη (Χαραλαμπίδης 2014: 161).

Οι λεγόμενοι *Σκλάβοι Boboli*, του Michelangelo, που εκτίθενται σήμερα στην Galleria dell' Accademia στη Φλωρεντία, δεν ολοκληρώθηκαν ποτέ (*non-finiti*). Το σημαντικό στις συνθέσεις αυτές είναι η διαδικασία της υλοποίησης της καλλιτεχνικής ιδέας, τα στάδια λάξευσης του έργου, κατά τα οποία αναδύεται από τον όγκο του μαρμάρου η εικόνα (ό.π.: 78). Οι ερμηνείες που δόθηκαν είναι πολλές, αισθητικές, ηθικές, μεταφυσικές «και έγινε διάκριση ανάμεσα στην αποκαλούμενη εσωτερική και εξωτερική ολοκλήρωση [*innere και äussere Vollendung*] καθώς και ανάμεσα σε αυτό που δεν ολοκληρώθηκε και σε εκείνο που δεν ήταν δυνατό να ολοκληρωθεί [*uncollendet– unvollendbar*] [...] Περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον καλλιτέχνη ο Michelangelo εργάστηκε στα όρια του δυνατού», επισημαίνει ο J. Pope-Hennessy.² Είναι η εκφραστική τόλμη της μοντέρνας τέχνης που οδήγησε τον Rodin να αναγνωρί-

¹ Το έργο ήταν ανάθεση για ρετάμπλ από τους μοναχούς της εκκλησίας San Donato a Scopeto το 1481, δεν ολοκληρώθηκε όμως, επειδή ο Leonardo μετακόμισε στο Μιλάνο. Την αναγκαστική μετοίκηση στο Μιλάνο το 1483 (λόγω του φιλοσοφικού του προσανατολισμού) με συνέπεια να αφήσει ημιτελή τόσο την *Προσκύνηση των Μάγων* όσο και τον *Άγιο Ιερώνυμο*, επικαλείται ο Kemp (2006: 57).

² Η αναφορά στον J. Pope-Hennessy από τον Χαραλαμπίδη (2014: 78).



Εικόνα 2. Leonardo da Vinci,
Η Προσκύνηση των Μάγων,
 1481, Uffizi, Φλωρεντία.
 Πηγή: Wikimedia Commons

σει στα ημιτελή έργα του Michelangelo μία νέα εκφραστική και αισθητική διάσταση (Λαμπράκη-Πλάκα 1985: 64).

Η Kelly Baum, επιμελήτρια της έκθεσης *Unfinished: Thoughts Left Visible* (Ημιτελές. Σκέψεις που αφέθηκαν ορατές) στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, σχολιάζει ότι το ημιτελές έργο λειτουργεί όπως η ακτινογραφία και μας παρέχει τη δυνατότητα να δούμε πέρα από την επιφάνεια του έργου. Σημαντικοί καλλιτέχνες, όπως οι Van Eyck, Leonardo, Michelangelo, Rubens, David, Manet, Cézanne, Matisse, Mondrian κατέλιπαν έργα ανολοκλήρωτα, τα οποία βοηθούν να προσεγγίσουμε τη διαδικασία παραγωγής ενός καλλιτεχνικού έργου από το στάδιο της δημιουργικής του σύλληψης. Έργα που παρέμειναν ημιτελή λόγω θανάτου του καλλιτέχνη ή κάποιας άλλης αφορμής, αλλά και έργα που υπηρετούν την αισθητική του *non-finito* «ως μέσον εκφράσεως ερεθιστικό της φαντασίας» (Μιχελής 2001: 178), που αφήνονται σκόπιμα ημιτελή και διαλέγονται με τις έννοιες του ανεπίλυτου και του ανολοκλήρωτου, του έργου με ανοιχτό τέλος (the unresolved and open-ended) στην πορεία της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης.

Εν τέλει, ποια είναι η ημιτελής διάσταση ενός εικαστικού έργου και τι είναι τελειώμα;³ Μπορεί να οριστεί ως ημιτελές το ασαφές, η σκόπιμη αοριστία που ενδεχομένως προκύπτει από τον εσωτερικό αγώνα του καλλιτέχνη, «από αδυναμία που έχει να το τελειώσει, αλλά και [από] μια δύναμη που έχει να το αφήσει ατελείωτο» (Μιχελής 2001: 178, σημ. 11). Ποιες είναι οι αισθητικές προεκτάσεις ενός σύγχρονου ημιτελούς έργου;

³ Η ατέλεια είναι μέρος της συνολικής δομής των πραγμάτων (Eagleton 2003: 266).

Ένας ολοκληρωμένος ορισμός του φαινομένου του ανολοκλήρωτου έργου και των επιπτώσεών του στην τέχνη και στον θεατή δεν έχει διατυπωθεί μέχρι σήμερα (Beardsley 1965: 291-304. Livingston 2005. Hick 2008: 67-76. Livingston 2008: 393-395.). Η απάντηση στο ερώτημα πότε μία καλλιτεχνική δημιουργία θεωρείται ολοκληρωμένη, πότε τελειώνει ένα έργο τέχνης, εξαρτάται από τον καλλιτέχνη, τον τόπο και την εποχή στην οποία εντάσσεται ο δημιουργός. Μία σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία δεν έχει τις ίδιες αφετηρίες με ένα έργο του παρελθόντος. Η τέχνη στη σύγχρονη εποχή δεν βασίζεται σε κοινή εμπειρία δημιουργού-θεατή, αλλά έχει αφετηρία την αυτονομία των μέσων. Ο Paul Valéry εκτιμούσε ότι δεν υπάρχουν έργα που τελειώσαν πραγματικά, γιατί δεν μπορείς να τελειώσεις ένα έργο τέχνης. Μπορεί ο καλλιτέχνης να θεωρεί ότι ο ίδιος έχει ολοκληρώσει, όταν στο έργο του δεν εμφανίζονται ζητήματα που χρειάζεται να επιλύσει, αυτό όμως δεν συνεπάγεται και ότι το έργο είναι ολοκληρωμένο (Beardsley 1965: 299). Η υποδοχή όμως του ημιτελούς και του ολοκληρωμένου διαφέρει και από θεατή σε θεατή, καθώς η αισθητική πρόσληψή τους συναρτάται από τη μνήμη και τη φαντασία του (Tononi 2021: 88 με σημ. 6, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

Οι μελέτες που παρουσιάζονται στην παρούσα έκδοση αποτελούν τις εισηγήσεις που παρουσιάστηκαν σε έναν κύκλο διαλέξεων, τις οποίες διοργάνωσε το Εργαστήριο Ιστορίας της Τέχνης του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, με θέμα *Το ημιτελές στην τέχνη*, την Άνοιξη του 2017, και επιχειρούν να ξεδιπλώσουν, χωρίς να εξαντλούν, την προβληματική του ημιτελούς σχολιάζοντας δημιουργίες σημαντικών καλλιτεχνών. Οι επιμέρους μελέτες μπορούν να λειτουργήσουν και αυτόνομα και να μεταλαμπαδεύσουν στον αναγνώστη τη γοητεία του ανολοκλήρωτου έργου τέχνης, να τον οδηγήσουν να ανακαλύψει το είναι του έργου, την ψυχή και τον κόσμο του δημιουργού.

Η Βικτώρια Φερεντίνου επισκοπεί το ημιτελές στην τέχνη και τη θεωρία της Αναγέννησης σχολιάζοντας κριτικά τις έννοιες της μορφικής τελειότητας και του ημιτελούς ως ιστορική κατηγορία συσχετιζόμενη με τον μύθο του ιδιοφυούς καλλιτέχνη και με την πρόσληψη της τέχνης ως πνευματικής διεργασίας. Το ημιτελές στην ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα πραγματεύεται η μελέτη της Βιργινίας Μαυρίκα παρουσιάζοντας κριτικά τα δύο πεδία που συγκροτούν την προσέγγιση του ημιτελούς, δηλαδή τη μορφή και την αξιοποίηση του «σχεδίου» αφενός και τις τεχνοτροπικές εξελίξεις αφετέρου, που βαθμιαία απομάκρυναν τη ζωγραφική από την παραστατική απόδοση της οπτικής πραγματικότητας. Η Αρετή Αδαμοπούλου ιχνηλατεί τις ιστορικές μεταβολές που ανέδειξαν τα ανοιχτά-συμμετοχικά έργα σε κυρίαρχη εικαστική έκφραση με τη συμμετοχή του θεατή στα έργα και τις εκθέσεις σύγχρονης τέχνης. Τον προβληματισμό για την «τελείωση» και την «τελικότητα» αναπτύσσει η Ελένη Γκαστή στην κριτική προσέγγιση τριών τραγωδιών, *Χοηφόροι* (Αισχύλου), *Ηλέκτρα* (Σοφοκλή), *Βάκχαι* (Ευριπίδου), και πώς η σύγχρονη σκηνοθετική ανάγνωση μεταβάλλει τη βούληση του ποιητή και την πρόσληψή του θεατή. Ο Παναγιώτης Παπαδημητρόπουλος συζητά με βάση τον αριστοτελικό ορισμό του Όλου τις έννοιες «τέλος», «τελικότητα», «ημιτελές», «πεπερασμένο», «άπειρο» και πώς αυτές επηρεάζουν τις σύγχρονες αντιλήψεις θεώρησης του έργου τέχνης. Αν και τα άρθρα του παρόντος τόμου στοχεύουν στο να παρουσιάσουν τη στάση της νεότερης έρευνας στο ακανθώδες ζήτημα του ημιτελούς στην τέχνη, υποδηλώνουν παράλληλα ότι υπάρχουν πτυχές του ζητήματος που είναι ώριμες σε μελλοντική διερεύνηση.

Βιβλιογραφία

- Beardsley, M. C., (1965), «On the Creation of Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 23, τεύχ. 3, σ. 291-304.
- Chastel, A., (1965), *Le grand atelier d'Italie (1460 – 1500)*, Paris, Gallimard.
- Eagleton, T., (2003), *Μετά τη θεωρία*, μτφρ. Π. Καρπούζου, Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Hick D.H., (2008), «When is a Work of Art Finished?», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 66, τεύχ. 1, σ. 67-76.
- Kemp, M., (2006), *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford, Oxford University Press.
- Livingston P., (2005), *Art and Intention: A Philosophical Study*, Oxford, Clarendon.
- Livingston, P., (2008), «When a Work is Finished: A Response to Darren Hudson Hick», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 66, τεύχ. 4, σ. 393- 395.
- Scholz-Hänsel, M., (2012), στο B. Wismer, M. Scholz-Hänsel (ed.), *El Greco and Modernism*, Exh. cat., Düsseldorf, Ostfildern, Museum Kunstpalast, σ. 140–143.
- Tononi, F., (2021), «The Problem of the Unfinished and the Shaping of the Canon of Finiteness in the Italian Renaissance», *The Edgar Wind Journal*, τόμ. 1, σ. 86-127.
- Van Hout, N., (2012), *The Unfinished Painting*, Antwerp, Ludion Editions.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., (1985), *Ο Ποντέν και η Αρχαία Ελληνική Τέχνη*, Αθήνα, Νεφέλη.
- Μιχελής, Π., ⁴(2001), «Προβλήματα του τελειωμένου και του ατέλειωτου», στο *Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμ. Α', Αθήνα, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, σ. 177 -192.
- Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, (1994), *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής. 35ο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας»*, μτφρ. & επιμ. Τ. Ρούσσος, Α. Λεβίδης, Αθήνα, Άγρας.
- Πρεβελάκης, Παντ., (1975), *Αρχαία Θέματα στην Ιταλική Ζωγραφική της Αναγέννησης*, Αθήνα, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Χαραλαμπίδης, Α., (2014), *Η Ιταλική Αναγέννηση. Αρχιτεκτονική-Γλυπτική-Ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press.

Το *non-finito* ως *disegno interno*; Η αισθητική του ημιτελούς στην αναγεννησιακή τέχνη και θεωρία

Βικτώρια Φερεντίνου

Η Βικτώρια Φερεντίνου είναι Επίκουρη Καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, όπου διδάσκει Θεωρία και Ιστορία της Τέχνης. Είναι απόφοιτος του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές στη Μεγάλη Βρετανία (University College London, Πανεπιστήμιο του Λονδίνου, Πανεπιστήμιο του Essex) όπου εκπόνησε και τη διδακτορική της διατριβή με ειδίκευση στην Ιστορία και Θεωρία της Τέχνης. Μεταξύ άλλων, συμμετείχε ως ομιλήτρια σε επιστημονικά συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό, και δημοσίευσε άρθρα σε έγκριτα επιστημονικά περιοδικά και ανθολογίες καθώς και λήμματα στην *International Encyclopedia of Surrealism* (Bloomsbury, 2019). Συνεπιμελήθηκε τον συλλογικό τόμο *Surrealism, Occultism and Politics: In Search of the Marvellous* (Routledge, 2017) και διοργάνωσε το διεθνές συμπόσιο *Visual Ecotopias: History, Theory, Criticism* που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της 1^{ης} Μπιενάλε Δυτικών Βαλκανίων (2018). Για το 2019-2020 της απονεμήθηκε ερευνητική υποτροφία από το Κέντρο Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Harvard (CHS-CCS Fellowship).

Στην εισαγωγή του βιβλίου του *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die Italienische Renaissance* (*Η Κλασική Τέχνη: Μια Εισαγωγή στην Ιταλική Αναγέννηση*, 1899) ο ελβετός ιστορικός της τέχνης Heinrich Wölfflin χαρακτηρίζει την ώριμη περίοδο της ιταλικής Αναγέννησης ως ημιτελή κορύφωση. Σημειώνει επίσης:

Πόσο μεγάλη υπήρξε αλήθεια η παραγωγή; Πόσα [έργα] από αυτή τη μεγάλη περίοδο έμειναν απλώς στο σχέδιο και πόσα καταστράφηκαν πρόωρα; Μάλιστα, ο *Μυστικός Δείπνος* του Leonardo είναι ένα ερείπιο. Το μεγάλο του έργο με θέμα μια μάχη, που ήταν προορισμένο για τη Φλωρεντία, δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, και ακόμα και το σχέδιο χάθηκε. Την ίδια τύχη είχαν και οι *Στρατιώτες που αιφνιδιάζονται ενώ κολυμπούν* (*Μάχη της Cascina*) του Michelangelo. Το ταφικό μνημείο για τον πάπα Ιούλιο Β' έμεινε ατελείωτο, με εξαίρεση μερικές μορφές, το ίδιο και η πρόσοψη της εκκλησίας San Lorenzo, που θα αποτελούσε έναν καθρέφτη της φλωρεντινής αρχιτεκτονικής και γλυπτικής. [...] Το ταφικό παρεκκλήσιο των Μεδίκων μόλις και συμπληρώνει το κενό, αφού βρίσκεται στα όρια του Μπαρόκ. Η κλασική τέχνη δεν μας άφησε κανένα μνημείο μεγάλου στυλ, όπου αρχιτεκτονική και γλυπτική θα αποτελούσαν μία ενότητα. [...] Θα μπορούσε, λοιπόν, κανείς, να συγκρίνει την κλασική τέχνη με το κατάλοιπο ενός οικοδομήματος που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ και του οποίου η μορφή πρέπει να συμπληρωθεί από σκόρπια θραύσματα και ανολοκλήρωτες παραδόσεις (Wölfflin 1997: 17-18).

Τα περισσότερα έργα τα οποία περιλαμβάνει στην περιγραφή του ο Wölfflin ανήκουν στον Michelangelo (1475-1564), και δύο αποδίδονται στον Leonardo da Vinci (1452-1519). Ο Wölfflin αναφέρεται στην, παγιωμένη στην εποχή του, άποψη πως η ακμή της Αναγέννησης συνιστά την κορυφαία στιγμή της ζωγραφικής και της γλυπτικής. Αυτό που είναι αξιοσημείωτο, ωστόσο, είναι η ιδιοποίηση της έννοιας του ανολοκλήρωτου για να χαρακτηρίσει, όχι μόνο έργα που καταστράφηκαν ή έμειναν ημιτελή για διάφορους λόγους, αλλά και ολόκληρη την περίοδο που δεν περάτωσε τα ιδεώδη που διακήρυσσε σε

επίπεδο θεωρητικό. Για τον Wölfflin, το «ανολοκλήρωτο» των πιο σημαντικών εικαστικών εγχειρημάτων της κλασικής Αναγέννησης παρεμποδίζει το έργο του ιστορικού, που πρέπει να ανασυνθέσει την τέχνη της «λιγότερο γνωστής εποχής» (ό.π.: 18), συγκεντρώνοντας τα λιγοστά θραύσματα. Όμως, την ίδια στιγμή, ο Wölfflin αντανακλά μία από τις απόψεις του σύγχρονου τεχνοϊστορικού λόγου για την ιταλική τέχνη του πρώτου μισού του 16^{ου} αιώνα, ότι δηλαδή η κλασική Αναγέννηση χαρακτηρίζεται από την αισθητική του ανολοκλήρωτου ή του γνωστού από την αναγεννησιακή γραμματεία ως *non-finito*.

Η Αναγέννηση, όπως και κάθε άλλη ιστορική περίοδος, μπορεί να θεωρηθεί ομόχρονη θεωρητική κατασκευή, αλλά και προϊόν υστερόχρονης επανερμηνείας των στιλιστικών επιλογών του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα, που φανερώνει περισσότερα για τους σύγχρονους ερευνητές, παρά για τους καλλιτέχνες της Αναγέννησης ως ιστορικά υποκείμενα. Πρέπει, δηλαδή, να λάβουμε υπόψη πως η «Αναγέννηση» ως καλλιτεχνικό φαινόμενο έχει αναγνωσθεί μέσα από το πρίσμα του 20^{ου} αιώνα και είναι συχνά η μοντέρνα πρόσληψη της εικαστικής πρακτικής, που καθορίζει τον τρόπο που εμείς σήμερα μιλάμε για την αναγεννησιακή τέχνη.¹ Αυτή η επαναπροσέγγιση είναι στενά συνδεδεμένη και με τις θεωρητικές έννοιες που διατυπώθηκαν τον 15^ο και 16^ο αιώνα, αλλά και με την οικειοποίηση αυτών των εννοιών στους λόγους της ιστορίας και της θεωρίας της τέχνης του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα.

Το ερώτημα που τίθεται είναι λοιπόν το εξής: η έννοια του *non-finito* θεωρητικοποιείται και αισθητικοποιείται την περίοδο της Αναγέννησης; Αποτελεί, δηλαδή, αισθητική επιλογή καλλιτεχνών, όπως ο Michelangelo και ο Leonardo da Vinci, που άφησαν πίσω τους έργα ανολοκλήρωτα; Ή διαμορφώνεται εκ των υστέρων για να ερμηνεύσει ημιτελή έργα τέχνης του παρελθόντος ως αναπόσπαστο κομμάτι μιας καινοτόμας καλλιτεχνικής πρακτικής που αναζητεί τις ρίζες της στην Αναγέννηση; Φυσικά και εδώ δεν θεωρώ ότι είναι δυνατό να ανιχνεύσουμε και να ανασυστήσουμε την πρόθεση του καλλιτέχνη. Την ίδια στιγμή η παραγωγή μιας τέχνης ανολοκλήρωτης σε μία ιστορική περίοδο πρέπει να ιδωθεί σε σχέση με τις πρακτικές των καλλιτεχνών και τα ιστορικά συγκείμενα που διαμορφώνουν αυτές τις πρακτικές.

Η μελέτη αυτή έχει στόχο να διερευνήσει την έννοια του *non-finito* με κριτική ματιά, θέτοντας το ερώτημα κατά πόσο τα ανολοκλήρωτα εικαστικά έργα του Michelangelo ή του Leonardo συνιστούν προϊόντα εμπνευσμένου πειραματισμού, ή προδίδουν τις τεχνικές και άλλες δυσκολίες που δεν επέτρεψαν την υλική ολοκλήρωσή τους. Η ιδέα του ημιτελούς εξετάζεται ως πολυσήμαντη κριτική έννοια που αφορά τους δημιουργούς, τους παραγγελιοδότες και τους θεωρητικούς, αλλά και ως ιστορική κατηγορία που είναι συνυφασμένη τόσο με την κατασκευή του «μύθου» του ιδιοφυούς καλλιτέχνη, όσο και με την ουμανιστική πρόσληψη της τέχνης ως πνευματικής δραστηριότητας.²

Το ημιτελές έργο τέχνης στην Αναγέννηση

Η συζήτηση για το ημιτελές στον θεωρητικό λόγο περί τεχνών του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα ενσωματώνει επιλεκτικά τις ιδέες που διατύπωσε ο φημισμένος ρωμαίος ιστορικός και εγκυκλοπαιδιστής Πλίνιος ο Πρεσβύτερος στο έργο του *Naturalis Historia* (*Φυσική Ιστορία*, 77-79 μ.Χ.). Η *Φυσική Ιστορία* έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης στους κύκλους των ανθρωπιστών στη Φλωρεντία και τη Ρώμη, και βρισκόταν στις

¹ Για μία κριτική προσέγγιση του καλλιτεχνικού φαινομένου που αποκαλείται στην ιστοριογραφία «Αναγέννηση», βλ. Elkins and Williams 2008.

² Εδώ ο μύθος νοείται ως θεωρητική κατασκευή σε συνεχή αναθεώρηση που συγκροτείται κειμενικά και πολιτισμικά από την Αναγέννηση και εξής. Για την κριτική ανάγνωση και ιστοριογραφία του μορφώματος αυτού βλ. Soussloff 1997.

βιβλιοθήκες γνωστών καλλιτεχνών-θεωρητικών, όπως οι Leon Battista Alberti και Leonardo da Vinci.³

Στο 35^ο βιβλίο του πολύτομου έργου του, ο Πλίνιος ισχυρίζεται:

Αυτό όμως που είναι σπάνιο και αξιομνημόνευτο είναι ότι οι τελευταίοι και ημιτελείς πίνακες των τεχνιτών, όπως η Ίρις του Αριστείδη, οι Τυνδαρίδες του Νικόμαχου, η Μήδεια του Τιμόμαχου και η Αφροδίτη του Απελλή [...] θαυμάζονται περισσότερο από τα τελειωμένα έργα. Ίσως γιατί σ' αυτά διαφαίνονται τα ίχνη των προσχεδίων που απόμειναν, οι ίδιες οι σκέψεις, οι προθέσεις του τεχνίτη, και ακόμα γιατί η θλίψη για το χέρι που σταμάτησε να δουλεύει σ' εκείνο το σημείο γοητεύει και επιτείνει το θαυμασμό (Πλίνιος ο Πρεσβύτερος 1994: 119-121).

Ο Πλίνιος όχι μόνο εξισώνει τα ημιτελή έργα με τα προσχέδια, αλλά επίσης θεωρεί πως τα πρώτα αποτυπώνουν τις ιδέες του καλλιτέχνη και την καλλιτεχνική δημιουργία στη διαδικασία γένεσής της, και για αυτό προκαλούν τον θαυμασμό. Σε όλες τις περιπτώσεις είναι ο θάνατος που παρεμπόδισε την περάτωση ενός εικαστικού έργου. Η παρατήρηση του Πλινίου ξενίζει, ειδικά εάν αναλογιστεί κανείς πως την εποχή του τα έργα τέχνης όφειλαν να ολοκληρωθούν για να αποτιμηθούν θετικά (ό.π.: 451). Κατά τον Αλέκο Λεβίδη, ο Πλίνιος αντιμετωπίζει αυτά τα έργα περισσότερο σαν «αισθητικά παράδοξα, σαν σπάνια ενθύμια επιφανών τεχνιτών κι όχι σαν αυτόνομες αισθητικές αξίες» (ό.π.). Ωστόσο, η ερμηνεία του ημιτελούς έργου ως αδιάψευστου μάρτυρα της ψυχής του καλλιτέχνη τη στιγμή της έμπνευσης θα διαποτίσει σε μεγάλο βαθμό την αναγεννησιακή θεωρία περί τεχνών του 16^{ου} αιώνα.

Ένα ανέκδοτο που αναπαρήγαγαν πολλοί αναγεννησιακοί συγγραφείς, από τον Πετράρχη έως τον Alberti και το Giorgio Vasari, αντλήθηκε επίσης από τον Πλίνιο. Πρόκειται για τα λόγια του Κώου ζωγράφου Απελλή που διεκδίκησε τη δόξα όταν «θαυμάζοντας ένα έργο του Πρωτογένη τεράστιου μόχθου και υπερβολικής φροντίδας, είπε ότι σε όλα ο Πρωτογένης ήταν ίσος μαζί του ή και καλύτερος, αλλά σ' ένα σημείο αυτός υπερτερούσε, ότι γνώριζε πότε ν' αποτραβήξει το χέρι του από τον πίνακα, αξιομνημόνευτο δίδαγμα που σημαίνει πως συχνά η υπερβολική ακρίβεια βλάπτει» (ό.π.: 77). Σε αυτή την περίπτωση, η επιμέλεια για το τελικό φινίρισμα θεωρείται, προς μεγάλη μας έκπληξη, μειονέκτημα κι όχι προτέρημα, σε σαφή αντίθεση με τις δεσπόζουσες αισθητικές αρχές της εποχής που προϋπόθεταν την άψογη εκτέλεση ενός έργου και την ακριβή και λεπτομερή αποτύπωση του φυσικού αντικειμένου. Αυτή η εξαίρεση στον κανόνα αναφέρεται και στο *Il Libro del Cortegiano* (Το Βιβλίο του Αυλικού, 1528) του Baldassare Castiglione, αλλά διασώθηκε μέχρι το 17^ο αιώνα στο έργο *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: anders de Zichtbaere Werelt* (Εισαγωγή στην Ακαδημία της Ζωγραφικής, ή ο Ορατός Κόσμος, 1678) του Samuel von Hoogstraten, μαθητή του Rembrandt van Rijn, που σχολιάζει, μέσω αυτού του ανεκδότου, την ανωτερότητα των ημιτελών έργων μεγάλων δασκάλων, τα οποία είναι φιλοτεχνημένα με επιδεξιότητα, ενώ είναι μισοτελειωμένα (Bayer 2016: 22).

Η επίδραση του Πλινίου γίνεται φανερή σε ένα τρίτο παράδειγμα που διασώζεται από την εποχή της Αναγέννησης. Στην Ιταλία του 15^{ου} αιώνα, ο ανθρωπιστής Agnolo Ambrogino, γνωστός ως Poliziano, και ο κυβερνήτης της Φλωρεντινής Δημοκρατίας, Piero di Cosimo, σε μία επίσκεψή τους στη Ρώμη,

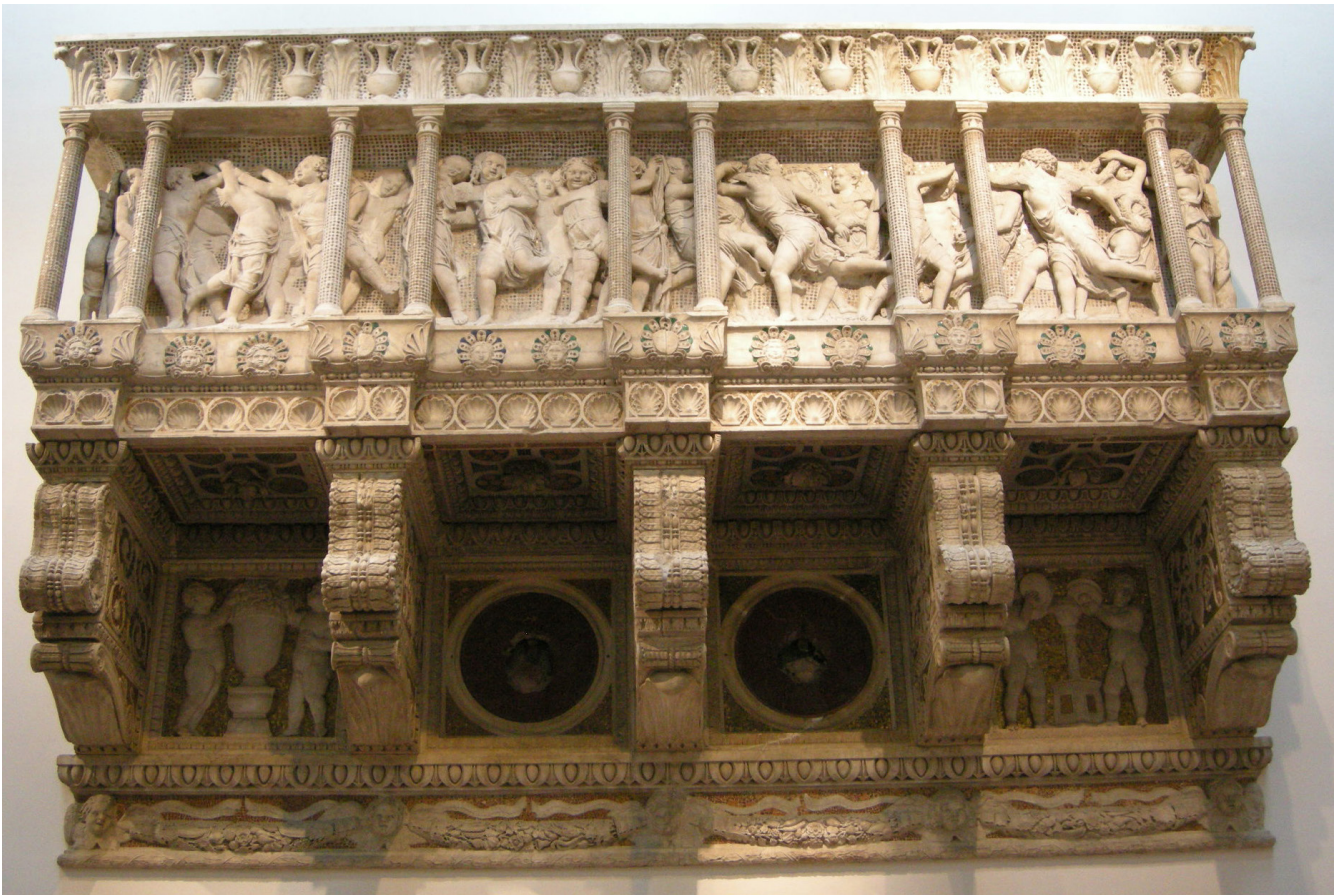
³ Ο Leonardo είχε στην κατοχή του την ιταλική μετάφραση από τον Christoforo Landino δημοσιευμένη το 1481 με τίτλο *Naturale Historia* (Venice, Filippo di Pietro), καθώς δεν γνώριζε λατινικά.



Εικόνα 1. Michelangelo, *Pietà* (Αποκαθήλωση), 1499, Άγιος Πέτρος, Ρώμη.

Πηγή: Wikimedia Commons

εξέτασαν ένα βάθρο που έφερε την επιγραφή «faciebat». Ο Poliziano σημείωσε πως «η τέχνη ήταν πάντα μία δραστηριότητα που άρχιζε και έμενε ημιτελής. Έτσι και ο [εν λόγω] καλλιτέχνης, εξαιτίας των αλλαγών στο γούστο, υποδείκνυε ότι ήταν πρόθυμος να διορθώσει όλα τα λάθη που θα πέσουν στην αντίληψή του, εάν ο θάνατος δεν τον διακόψει» (Poliziano όπως παρατίθεται στο Bayer 2016: 21. Blake McHam 2013: 185). Η εξήγηση αυτή, που αποδίδεται στον Poliziano, έχει τις ρίζες της στο εισαγωγικό σημείωμα (Praefatio) της *Φυσικής Ιστορίας* στο οποίο ο Πλίνιος σημειώνει πως φημισμένα έργα τέχνης της αρχαιότητας έσωξαν την υπογραφή faciebat κι όχι fecit, χρησιμοποιώντας παρακείμενο αντί για αόριστο (Pliny 1938: 16-17). Για τον Πλίνιο, ο παρακείμενος δεν είναι τυχαίος, αλλά υποδηλώνει τη μετριοφροσύνη των καλλιτεχνών που φανέρωναν την πρόθεσή τους να τροποποιήσουν, εάν ήταν ανάγκη, το έργο, ύστερα από εντολή του παραγγελιοδότη (ό.π.). Τη διάσημη αυτή υπογραφή έφεραν η *Pietà* του Michelangelo στη Βασιλική του Αγίου Πέτρου (1497-1499) (εικ. 1) καθώς και τα περισσότερα έργα του Albrecht Dürer, μία επιλογή που μπορεί να ερμηνευθεί ως συνειδητή ένταξη των καλλιτεχνών στην κλασική παράδοση την οποία πρέσβευε ο Πλίνιος. Υποδηλώνει επίσης την αντίληψη ότι το έργο τέχνης είναι μια διαδικασία που δεν έχει τέλος, αλλά επιδέχεται τροποποιήσεων και αναθεωρήσεων. Αυτό το οποίο είναι αξιοσημείωτο στην τρίτη περίπτωση είναι πως τα έργα που έφεραν αυτή την υπογραφή θεωρούνταν από τους συγχρόνους τους ολοκληρωμένα.



Εικόνα 2. Donatello, *Cantoria*, 1433-1439, Museo dell'Opera del Duomo, Φλωρεντία.

Πηγή: Wikimedia Commons

Οι έννοιες της επιμέλειας στην εκτέλεση και της περάτωσης του έργου τέχνης είχαν θετικά νοηματοδοτηθεί στην Αναγέννηση. Ο Alberti, για παράδειγμα, στο σύγγραμμά του *De Re Aedificatoria* (*Περί της Οικοδομικής Τέχνης*, περ. 1450) ορίζει την ομορφιά σε σχέση με τις ιδιότητες του αριθμού (*numerus*), της τελείωσης (*finitio*) και της συντοποθέτησης (*collocation*) (Alberti 1782: 229, για την ελληνική μετάφραση βλ. Beardsley 1989: 117). Οι ομόχρονες αισθητικές αρχές επικεντρώνονται στις έννοιες της συμμετρίας, των ιδανικών αναλογιών, της ισορροπίας, της αρμονίας, της σαφήνειας του σχεδίου, της νατουραλιστικής χρήσης των χρωμάτων, της αληθοφάνειας στο φυσικό πρότυπο, και της τέλει επεξεργασίας της ύλης. Επιπρόσθετα, ένα έργο τέχνης, ζωγραφικό, γλυπτικό ή αρχιτεκτονικό, που δεν έφτανε στο επίπεδο της περάτωσης ή δεν είχε τελικό φινίρισμα, θεωρούνταν ανεπιθύμητο, τόσο από τους καλλιτέχνες όσο και από τους παραγγελιοδότες (Bayer 2016. Bambach 2016: 31). Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο πως η πλειονότητα των έργων τέχνης που φιλοτεχνήθηκαν την περίοδο της Αναγέννησης ήταν ολοκληρωμένα από άποψη επεξεργασίας, ενώ λιγότερα αριθμητικά ήταν τα ατελείωτα. Καταγράφονται, επίσης, περιπτώσεις έργων, κυρίως γλυπτών, που είτε δεν ολοκληρώθηκαν από τον αρχικό δημιουργό και δόθηκαν σε άλλον καλλιτέχνη να τα επεξεργαστεί, είτε φυλάχθηκαν για να χρησιμοποιηθεί το υλικό τους σε μελλοντική παραγγελία (Schulz 1975: 367).

Στη γραμματεία της εποχής η ποιότητα ενός ημιτελούς έργου χαρακτηριζόταν ως *non finito*. Ένα ανολοκλήρωτο έργο το χαρακτήριζαν επίσης ως *incompiuto* (ατελείωτο), ως *imperfetto* (ατελής), ως *abbozzato* (που βρίσκεται στο στάδιο του προσχεδίου), ως *non fornito* (που δεν έχει παραδοθεί). Οι χαρακτηρισμοί αυτοί συναντώνται στους απογραφικούς καταλόγους με τα υπάρχοντα των καλλιτεχνών,



Εικόνα 3. Luca della Robbia, *Cantoria*, 1433-39, Museo dell'Opera del Duomo, Φλωρεντία.

Πηγή: Wikimedia Commons.

20

ειδικά μετά τον θάνατό τους (Bambach 2016: 31). Οι συγγραφείς των καταλόγων αυτών έκαναν χρήση των προαναφερθέντων όρων για να δηλώσουν τη διακοπή της κατασκευής ενός έργου για διάφορους λόγους, ακούσιους ή εκούσιους, όπως ο θάνατος του δημιουργού, η ακύρωση της παραγγελίας, αστάθμητοι παράγοντες που σχετίζονται με τις πρακτικές του εργαστηρίου, προβλήματα ή ελαττώματα με το υλικό, ή άλλος εξωγενής παράγοντας (Bayer 2016: 18).

Παρόλα αυτά, υπήρξαν και καλλιτέχνες που άφησαν τα έργα τους ημιτελή ή λιγότερο επεξεργασμένα ως στιλιστική επιλογή σε μία εποχή που ο αυθορμητισμός στην παραγωγή προσχεδίων και έργων τέχνης δεν εκτιμήθηκε ιδιαίτερα στον ομόχρονο θεωρητικό λόγο περί τεχνών, με ορισμένες εξαιρέσεις. Σε αυτές τις εξαιρέσεις το *non-finito* δεν εκλαμβάνεται ως ευρύτερη στιλιστική κατηγορία, αλλά αφορά συγκεκριμένα έργα. Η υποδοχή αυτών των έργων δεν είναι απαραίτητα αρνητική, αλλά διαφοροποιείται ανάλογα με την περίπτωση. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα μπορούμε να εντοπίσουμε στο έργο του φημισμένου αναγεννησιακού γλύπτη Donatello: Πρόκειται για τη γλυπτική διακόσμηση (εικ. 2) του εξώστη του εκκλησιαστικού οργάνου που τοποθετήθηκε στον καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας (1433-1439). Στη ζωφόρο του εξώστη, ο Donatello απεικόνισε μία ομάδα μικρών ερωτιδέων που αποδίδονται σε μια εκστατική, ορμητική κίνηση, πίσω από λεπτούς κιονίσκους, αντιμετωπίζοντας το χώρο ως αδιάσπαστη συνέχεια. Αυτές οι μορφές θεωρήθηκαν ως «*abbozzate et non finite*», σαν να βρίσκονται, δηλαδή, στο σχεδιαστικό στάδιο και μισοτελειωμένες, από τον ιταλό έμπορο Antonio Billi στον κατάλογο που συνέθεσε πριν το 1530 με τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της εποχής του (Χαραλαμπίδης 2014: 64). Ο Vasari συμμερίζεται αυτή την παρατήρηση, και στο έργο του *Le Vite de più Eccelenti Architetti, Pittori, et Scultori* (Οι Βίοι των πιο Εξάιρετων Αρχιτεκτόνων, Ζωγράφων και

Γλυπτών) το 1568 συγκρίνει τα γλυπτά του Donatello με την αντίστοιχη διακόσμηση για ένα δεύτερο εκκλησιαστικό όργανο στη Santa Maria del Fiore (εικ. 3), καμωμένη από τον Luca della Robbia. Ο Vasari εξυμνεί την «αδρότητα» των γλυπτών του Donatello σημειώνοντας:

Σε αυτό πρέπει να προσέχουν πολύ οι καλλιτέχνες. Γιατί η εμπειρία διδάσκει ότι όλα τα πράγματα που τα βλέπει κανείς από μακριά, είτε αυτά είναι ζωγραφίες είτε αγάλματα είτε άλλα παρόμοια, κάνουν μεγαλύτερη εντύπωση όταν μοιάζουν με σκίτσο, παρά αν είναι επεξεργασμένα με λεπτότητα. Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι η απόσταση δημιουργεί αυτό το αποτέλεσμα, φαίνεται ακόμη πως τα έργα τέχνης που δημιουργούνται από ξαφνική έμπνευση εκφράζουν καλύτερα μια σκέψη με ελάχιστες γραμμές, απ' όσο ο κόπος και η πολλή φροντίδα. Γι' αυτό εκείνοι που δεν τελειώνουν το έργο τους ποτέ, καταφέρνουν να έχουν επιτυχία και επιδρούν άμεσα στο θεατή. Το σχέδιο [...] μπορεί να συγκριθεί με την ποίηση, και τα ποιήματα που έχουν κάτι το στιγμιαίο είναι τα αληθινά και τα καλά, και πολύ καλύτερα από αυτά που είναι επεξεργασμένα. Έτσι και τα σχέδια έχουν επιτυχία, όταν δημιουργούνται από την ξαφνική έμπνευση και όχι όταν τα σκέπτεται και τα ξανασκέπτεται κανείς και είναι αποτελέσματα της προσπάθειας. Αυτός λοιπόν που, όπως πρέπει, προσανατολίζεται από την αρχή στην ιδέα που θέλει να μορφοποιήσει, προχωρεί εύκολα και σίγουρα προς την επιδιωκόμενη ολοκλήρωση (Vasari 1995: 75-76).

Το απόσπασμα αυτό είναι αποκαλυπτικό σχετικά με την υποδοχή έργων που δεν είχαν τελικό φινιρίσμα, αλλά ανήκαν σε φημισμένους καλλιτέχνες. Σε αυτή την περίπτωση η ημιτελής επεξεργασία ερμηνεύεται ως προτέρημα. Θεωρείται δείγμα καλλιτεχνικής ευφυΐας και προϊόν έμπνευσης, όχι αδυναμίας στη σύλληψη και την υλοποίηση ενός εικαστικού έργου. Σχολιάζοντας έργα που βλέπει κανείς από απόσταση, όσο και έργα που παρατηρεί κανείς εκ του σύνεγγυς, ο Vasari υποστηρίζει πως τα λιγότερο σχεδιασμένα έργα αποτυπώνουν αμεσότερα τις σκέψεις του καλλιτέχνη, ενώ ασκούν μεγαλύτερη επίδραση στον θεατή, καθώς οπτικοποιούν τη διαδικασία μεταμόρφωσης της ιδέας σε μορφοποιημένη ύλη.

Αυτή η ερμηνευτική προσέγγιση διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό τις ομόχρονες προσπάθειες αξιολόγησης των μισοτελειωμένων έργων του Michelangelo. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο πως το *non-finito* ως κατηγορία του κριτικού διαλόγου για την τέχνη διατυπώθηκε πιο συστηματικά από τον Benedetto Varchi στην επικήδεια ομιλία του Michelangelo στις 14 Ιουλίου του 1564, και μετέπειτα από τον Vasari στην επανέκδοση των *Βίων* του το 1568. Και οι δύο θεωρητικοί ιδιοποιήθηκαν τον όρο για να εξηγήσουν γιατί πολλά από τα γλυπτά του Michelangelo έμειναν ατελείωτα ή σε επίπεδο σχεδίου. Ο Varchi αναφερόμενος σε δυο *tondi* που σμίλεψε ο Michelangelo για τους Bartolomeo Pitti και Taddeo Taddei αντίστοιχα, ισχυρίζεται πως «τα αδρά σχέδια στη γλυπτική καταδεικνύουν [...] το βάθος και την υπεροχή της ιδιοφυΐας του, και εκτιμήθηκαν περισσότερο από τα τελειωμένα και τελειοποιημένα έργα του» (Varchi 1564: 28). Ομοίως, ο Vasari εκλαμβάνει το ημιτελές των γλυπτών του Michelangelo στο Παρεκκλήσι των Μεδίκων και ειδικά τις αδρά επεξεργασμένες λεπτομέρειες στη μορφή της *Ημέρας* από το Ταφικό Μνημείο του Giuliano (1520-1534) ως την ατέλεια του σχεδίου που αποκαλύπτει «την τελειότητα του έργου» (Vasari 1995: 363). Και σε αυτήν την περίπτωση οι ημιτελείς επιφάνειες παρουσιάζονται ως αδιάψευστοι μάρτυρες της εμπνευσμένης τεχνικής ενός «ιδιοφυούς» καλλιτέχνη.



Εικόνα 4. Michelangelo, *Ο Αδούλωτος Σκλάβος*, περ. 1513-1514, Λούβρο, Παρίσι.

Πηγή: Hughes, A., (2006), *Μιχαήλ Άγγελος*, μτφρ. Ι. Βετσοπούλου, Αθήνα, Καστανιώτης, σ. 153.

Εικόνα 5. Michelangelo, *Ο Θνήσκων Σκλάβος*, περ. 1513-1514, Λούβρο, Παρίσι.

Πηγή: Hughes, A., (2006), *Μιχαήλ Άγγελος*, μτφρ. Ι. Βετσοπούλου, Αθήνα, Καστανιώτης, σ. 152.

Ο Michelangelo και το ημιτελές ως αισθητική

Η περίπτωση του Michelangelo είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς η βιβλιογραφία για το ημιτελές έργο τέχνης έχει ως σημείο αναφοράς έργα που ο καλλιτέχνης δεν τελείωσε ποτέ. Ο αριθμός είναι ενδεικτικός: από τα 43 γλυπτά του καλλιτέχνη, 26 θεωρούνται ανολοκλήρωτα. Τα έργα αυτά προέρχονται από όλη την καλλιτεχνική του παραγωγή και περιλαμβάνουν περίοπτα αγάλματα, όπως ο *Απόλλων-Δαβίδ* (1530) έως και συμπλέγματα, όπως η *Pietà Rondanini* (1550-1564).

Ορισμένα από τα πιο φημισμένα ημιτελή έργα του καλλιτέχνη προέρχονται από το Ταφικό Μνημείο του πάπα Ιουλίου Β'. Ο Michelangelo είχε αναλάβει αυτή την παραγγελία ήδη από το 1505, ύστερα από την πρόσκλησή του στη Ρώμη από τον ίδιο τον Ιούλιο Β'. Ο καλλιτέχνης σχεδίασε ένα ουτοπικό, κολοσσιαίο μανυσωλείο το οποίο ποτέ δεν περατώθηκε, καθώς ο Ιούλιος Β' ανέστειλε τις εργασίες, δίνοντας προτεραιότητα στην ανέγερση του νέου ναού του Αγίου Πέτρου. Μετά τον θάνατο του Ιουλίου Β' το 1513, οι εκτελεστές της διαθήκης ανανέωσαν το συμβόλαιο του Michelangelo για το ταφικό μνημείο, περιορίζοντας την κλίμακα και τη διακόσμηση του αρχικού σχεδιασμού. Από αυτήν τη φάση σώζονται *Ο Αδούλωτος Σκλάβος* (1513-1514) (εικ. 4) και *Ο Θνήσκων Σκλάβος* (1513-1514) (εικ. 5). Και τα δύο γλυπτά έχουν τόσο λειασμένες όσο και αδρά επεξεργασμένες λεπτομέρειες. Σύμφωνα με τον Anthony Hughes, *Ο Αδούλωτος Σκλάβος* «θα καταλάμβανε μία γωνιακή θέση, στην οποία θα ήταν ορατός από περισσότερες οπτικές γωνίες», ενώ *Ο Θνήσκων Σκλάβος* «επρόκειτο να προσκολληθεί σε μια παραστάδα στη μία όψη του τάφου» (Hughes 2006: 155). Ο Michelangelo δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει τους σκλάβους, καθώς δέχτηκε πιέσεις να αναλάβει ένα νέο έργο, αυτό της κατασκευής της πρόσοψης της εκκλησίας του San Lorenzo. Το 1516 ο νέος πάπας, Λέων Ι', ζήτησε από τον Michelangelo



Εικόνα 6. Michelangelo, *Ο Σκλάβος-«Άτλας»*, 1519-1534, Galleria dell' Accademia, Φλωρεντία.

Πηγή: Hughes, A., (2006), *Μιχαήλ Άγγελος*, μτφρ. Ι. Βετσοπούλου, Αθήνα, Καστανιώτης, σ. 163.

να αποπερατώσει το ταφικό μνημείο του Ιουλίου Β', σε ακόμη πιο συρρικνωμένη μορφή. Από αυτή τη φάση ή από μεταγενέστερες φάσεις του ταφικού μνημείου (η τελευταία χρονολογείται στα 1530-1534) προέρχονται τέσσερεις νέοι σκλάβοι, οι αποκαλούμενοι *Σκλάβοι Boboli* από το αμφιθέατρο των κήπων Boboli όπου βρέθηκαν: *Ο Σκλάβος που ξυπνά*, *Ο Νεαρός Σκλάβος*, *Ο Γενειοφόρος Σκλάβος*, και *Ο Σκλάβος-«Άτλας»* (εικ. 6). Η σύλληψη για τους προαναφερθέντες σκλάβους ήταν διαφορετική από τους σκλάβους του Λούβρου: ήταν μεγαλύτεροι σε μέγεθος για να χρησιμοποιηθούν ως άτλαντες που θα στήριζαν το γείσο του μνημείου (ό.π.: 162). Ο Michelangelo άρχισε να τους σμιλεύει αλλά δεν τους ολοκλήρωσε ποτέ. Σύμφωνα με ορισμένους μελετητές ο καλλιτέχνης άφησε τους *Σκλάβους Boboli* με τη θέλησή του ημιτελείς. Αυτή όμως η υπόθεση δεν μπορεί να τεκμηριωθεί (Χαραλαμπίδης 2014: 78). Είναι πιθανόν οι τέσσερις σκλάβοι να έμειναν ανολοκλήρωτοι επειδή ο Michelangelo αναγκάστηκε εκ νέου να συρρικνώσει το ταφικό μνημείο, και δεν βρήκε θέση για τα γλυπτά στην περιορισμένης πλέον έκτασης κατασκευή.

Για τον Vasari, οι ημιτελείς σκλάβοι μπορούν να διδάξουν στους νέους καλλιτέχνες πώς να σμιλεύουν το μάρμαρο χωρίς να το καταστρέφουν και κατά συνέπεια είναι χρήσιμοι για παιδαγωγικούς σκοπούς (Vasari 1997: 2653). Ομοίως, νεότεροι μελετητές διακρίνουν σε αυτές τις μορφές τα άμεσα ίχνη που άφησαν το καλέμι ή η σμίλη του καλλιτέχνη, εκτιμώντας την επεξεργασία και τη λάξευση του μαρμάρου. Εντύπωση έχει προκαλέσει ο τρόπος που οι μορφές αναδύονται μέσα από τον μαρμάρينو όγκο με μέρη μισοτελειωμένα και μέρη περισσότερο επεξεργασμένα. Ο Georg Kaufmann σημειώνει για παράδειγμα: «Ο Michelangelo δεν επιδίωξε να κατακτήσει την τελειότητα της ελληνιστικής γλυπτικής. Το ιδεώδες νόημα της πλαστικότητας το συλλαμβάνουμε όχι πλέον στους λείους, αλλά στους



Εικόνα 7. Michelangelo, *Pietà Rondanini*, περ. 1550-1564, Museo del Castello Sforzesco, Μιλάνο.

Πηγή: Hughes, A., (2006), *Μιχαήλ Άγγελος*, μτφρ. Ι. Βετσοπούλου, Αθήνα, Καστανιώτης, σ. 315.

διασπασμένους όγκους. Τώρα απαιτούνται οι συνθετικές δυνάμεις του ματιού [...] Το *non-finito* είναι στον ύψιστο βαθμό τέχνη του ματιού» (Kaufmann 1970: 35). Ενώ ο γνωστός ιστορικός τέχνης Kenneth Clark προσθέτει σχετικά με τα γλυπτά: «Τα σώματά τους αναδύονται από το μάρμαρο κάπως σαν την προειδοποιητική, υπόκωφη βοή που ακούγεται στην Ενάτη Συμφωνία, κι ύστερα ξαναβυθίζονται στο μάρμαρο» (Clark 1978: 126).

Η *Pietà Rondanini* (1550-1564) (εικ. 7) είναι ένα έτερο ενδιαφέρον παράδειγμα. Σύμφωνα με μία επιστολή τού φίλου του Michelangelo, Daniele da Volterra, ο καλλιτέχνης δούλεψε το έργο μέχρι και έξι ημέρες πριν από το θάνατό του (Χαραλαμπίδης 2014: 83). Οι μελετητές διακρίνουν διαφορετικά στάδια στη λάξευση του έργου, αναγνωρίζοντας τις προσπάθειες του Michelangelo να μειώσει το μέγεθος του συνόλου, και να τροποποιήσει την ίδια τη σύλληψη του θέματος, που βρισκόταν σε συνεχή εξέλιξη (ό.π.: 83-84). Το μισοτελειωμένο προϊόν θεωρήθηκε ότι προδίδει τις γοητικές επιρροές και την εξπρεσιονιστική ποιητική του καλλιτέχνη, που θυσιάζει τη μορφική τελειότητα για να κερδίσει σε εκφραστικότητα, ή ότι συνδέεται με το γεροντικό του στιλ και την τάση για σχηματοποίηση, αφαίρεση, και αποπνευμάτωση (ό.π.). Για άλλους μελετητές, η *Pietà Rondanini* συνιστά χαρακτηριστικό παράδειγμα έργου που έμεινε ημιτελές γιατί ο καλλιτέχνης δεν ικανοποιήθηκε με το αποτέλεσμα (Gamba 2006: 30. Hughes 2006: 313-314). Αναμφισβήτητα στη λάξευση της εν λόγω *Pietà* είναι πρόδηλες οι μεταβολές στο αρχικό σχέδιο καθώς και η απόπειρα του καλλιτέχνη να δώσει μορφή στο μάρμαρο. Ωστόσο, ακόμη κι εάν ο Michelangelo δεν έφευγε από τη ζωή, είναι πιθανόν ότι δεν θα είχε τις φυσικές αντοχές να τελειοποιήσει την επεξεργασία του γλυπτού στην ηλικία των 89 ετών.

Όπως γίνεται φανερό από τα παραδείγματα, οι λόγοι που ένα έργο τέχνης μπορεί να μείνει

ημιτελές ποικίλουν, όπως και ποικίλει η πρόσληψή του από τους σύγχρονους σχολιαστές αλλά και τους μεταγενέστερους ερευνητές. Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο που στην ομόχρονη με τον Michelangelo γραμματεία διατυπώθηκαν αντιφατικές απόψεις για τη στάση που είχε ο ίδιος ο καλλιτέχνης απέναντι στο ανολοκλήρωτο. Σύμφωνα με τον βιογράφο του Michelangelo, Ascanio Condivi, ο ίδιος ο καλλιτέχνης θαύμαζε τον μπρούτζινο *Δαβίδ* (1440-1443) του Donatello αλλά αποδοκίμαζε την έλλειψη υπομονής από την πλευρά του καλλιτέχνη και την ελλιπή τελική στίλβωση καθώς «τα γλυπτά ήταν αξιοθαύμαστα από απόσταση αλλά έχαναν τη φήμη τους όταν κάποιος τα παρατηρούσε εκ του σύνεγγυς» (Condivi 1998: 22. Για τον σχολιασμό της άποψης βλ. Gilbert 2003: 59). Ο φλωρεντίνος γλύπτης-αρχιτέκτονας Tiberio Calcagni, που ήταν έμπιστο μέλος της οικίας του Michelangelo στη Ρώμη τις δεκαετίες του 1550 και 1560, διαφωνεί με τις επισημάνσεις του Condivi και υποστηρίζει ότι το σχόλιο του μεγάλου δασκάλου αφορά το πιο τραχύ πλάσιμο του συμπλέγματος *Ιουδίθ και Ολοφέρνης* (1453-1457). Για τον Calcagni τα λόγια του Michelangelo πρέπει να ερμηνευθούν ως θετική κρίση για την ποιότητα των γλυπτών του Donatello που δεν χρειάζονται τελικό φινιρίσμα ακριβώς επειδή είναι αριστουργηματικά (Bambach 2016: 31).⁴

Οι αντιφατικές αυτές επισημάνσεις συσκοτίζουν παρά φωτίζουν την πρόσληψη του ημιτελούς από τον ίδιο τον Michelangelo. Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν ενδείξεις ότι δεν ένιωθε υπερήφανος για τα γλυπτά τα οποία δεν ολοκλήρωσε, όπως γίνεται φανερό στη σωζόμενη αλληλογραφία του (Gilbert 2003: 58). Για αυτόν τον λόγο η πρώτη έκδοση της ζωής του από το Vasari το 1550, που έδινε έμφαση στην ημιτελή ποιότητα ορισμένων έργων του, άφησε μια πίκρα στον καλλιτέχνη. Η επανέκδοση των *Βίων* το 1568 ήταν πιο ζυγισμένη ως προς την κριτική της, και ο Vasari επεχείρησε να δικαιολογήσει τον Michelangelo, πλέκοντας το εγκώμιό του:

Όλοι είχαν δει και αναγνωρίσει ότι σ' αυτόν οι τρεις τέχνες είχαν φτάσει την τελειότητα με έναν τέτοιο τρόπο που ούτε στους αρχαίους ούτε στους νεότερους μάστορες μπορεί κανείς να συναντήσει, και σε αναρίθμητα χρόνια, από τότε που κινείται ο ήλιος, ο Θεός δεν προίκισε κανέναν όσο αυτόν. Είχε μια τόσο δυναμική φαντασία, που τα χέρια του δεν μπορούσαν να μορφοποιήσουν τις μεγάλες και φοβερές σκέψεις που το πνεύμα συλλάμβανε ως ιδέες, και πολλές φορές άφησε τα έργα μισοτελειωμένα ή κατέστρεφε πολλά (Vasari 1995: 379).

Ο Vasari όμως δεν περιορίζεται μόνο στην υπεράσπιση του Michelangelo, αλλά λίγο πιο κάτω τον προσονομάζει θείο καλλιτέχνη (*divinus*), εξισώνοντας την καλλιτεχνική του παραγωγή με τη θεία δημιουργία (ό.π.: 387).

Αυτή η εξυμνητική στάση μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο υπό το πρίσμα της ιδεαλιστικής ατμόσφαιρας του Νεοπλατωνισμού⁵ και την επίδραση των ιδεών του φιλοσόφου και μεταφραστή Marcilio Ficino στην ουμανιστική κίνηση της εποχής, που με τη σειρά της διαμόρφωσε τον θεωρητικό λόγο του Vasari (Barasch 2000: 221-224). Ο Ficino μετέφρασε στα λατινικά Πλάτωνα και Πλωτίνο, ενώ μέσα από τα έργα του, όπως το υπόμνημα στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα (1469), αποζητούσε την

⁴ Τα σχόλια του δευτέρου πρέπει να ιδωθούν ως άμεση κριτική του ίδιου του καλλιτέχνη και εντοπίζονται ως σημειώσεις γραμμένες με το χέρι στο αντίστοιχο απόσπασμα του κειμένου του Condivi.

⁵ Για την νεοπλατωνική έννοια της νοητής ομορφιάς και την μορφοποίησή της στην τέχνη βλ. Εννεάδες, V. 8 (για τη μετάφραση βλ. Πλωτίνος 2000: 210-253).

αρμονική σύζευξη της πλατωνικής παράδοσης και της χριστιανικής θεολογίας. Κύριο χαρακτηριστικό της νεοπλατωνικής αισθητικής της Αναγέννησης, όπως την αναβιώνει ο Ficino, είναι «ο πνευματικός χαρακτήρας του ωραίου, της μορφής, που αντιδιαστέλλεται προς την ασκήμια [...] της ύλης» (Λαμπράκη-Πλάκα 2004: 80. Βλ. επίσης Castelli 2008: 195-204). Σύμφωνα με τον Ficino, το «ωραίο» συνδέεται άρρηκτα με το «αγαθό» και είναι η εξωτερική ομορφιά που ασκεί έλξη στον άνθρωπο, διεγείροντας το νου, την όραση και την ακοή. Με αυτόν τον τρόπο οι αισθήσεις αποκαλύπτουν τις επίγειες εκφάνσεις της ιδέας της ομορφιάς που προσλαμβάνεται ως «ευταξία» και είναι έμφυτη στον άνθρωπο, ενώ αφυπνίζουν την αγάπη στην ψυχή που αναγνωρίζει το υπέργειο κάλλος (Ficino 1944: 128-132. Allen 1984: 185-203). Σκοπός της τέχνης ορίζεται η «πνευματική μεταστοιχείωση της ύλης με τη βοήθεια τριών στοιχείων, του αριθμού που αποκαθιστά την τάξη στο χάος της ποσότητας, της αναλογίας που δίνει στο έργο την καθαρή του ποιότητα και αρμονία και του φωτός που αποκαλύπτει την επίγεια εμφάνιση του πνεύματος» (Λαμπράκη-Πλάκα 2004: 80). Ειδικά το φως κατέχει σημαντική θέση στη φιλοσοφία του Ficino και εξηγεί τη λατρεία της όρασης στην κλασική Αναγέννηση ως οργάνου αποκάλυψης της θείας ομορφιάς (Castelli 2008: 92-104). Για παράδειγμα, για τον Ficino η ομορφιά ορίζεται ως «η ικανότητα όρασης του εσωτερικού φωτός, της εσωτερικής τέχνης των πραγμάτων, της λάμψης των στοιχείων» (ό.π.: 202-203).

Ο νεαρός Michelangelo μεγάλωσε στο περιβάλλον των Μεδίκων τον καιρό της μεγάλης ακμής της Νεοπλατωνικής Ακαδημίας την οποία ίδρυσε ο Ficino με εντολή του Κοσμά Μεδίκου το 1462 (Λαμπράκη-Πλάκα 2004: 80. Blunt 1975: 59-64). Το ποιητικό έργο του καλλιτέχνη, που εκφράζει μία λυρική διάθεση καθώς και τις φιλοσοφικές και θεολογικές αναζητήσεις του, προδίδει πιθανές νεοπλατωνικές επιρροές (Barasch 2000: 194-199. Hall 2003: 66. Gilbert 1980: xi-xxvi). Πολλοί βασίζονται στο ακόλουθο σονέτο για να τονίσουν τη νεοπλατωνική πρόσληψη της όρασης ως οργάνου σύλληψης της ιδεατής ομορφιάς στο έργο του Michelangelo:

Βλέπω στ' ωραίο σου πρόσωπο, κύριέ μου,
κάτι που δεν μπορεί να ειπωθεί σε τούτη τη ζωή
και η ψυχή, αν και με σάρκα ακόμα ενδεδυμένη,
χάρης σ' αυτό έχει συχνά ως τον Θεό ανυψωθεί [...]
Με την πηγή την ελεήμονα, απ' όπου βγήκαμε όλοι,
παρομοιάζουν οι σοφοί πάνω από καθετί
τις ομορφιές που βλέπουμε εδώ κάτω [...]
(Μιχαήλ Άγγελος 2015: 157).

Κι εάν ο Michelangelo, έστω μέσα από τον ιδιόμορφο ποιητικό λόγο του, εξυμνεί τη θεία καταγωγή της εικόνας, σε άλλη περίπτωση σχολιάζει την αδυναμία του να οπτικοποιήσει την ιδανική ομορφιά, αποτυγχάνοντας να ολοκληρώσει το εικαστικό του έργο:

Αν το αδέξιο σφυρί μου στη σκληρή πέτρα
σμιλεύει ετούτη ή την άλλη ανθρώπινη μορφή,
κίνηση παίρνοντας από τον αφέντη του που το κρατεί
και το καθοδηγεί με προσοχή, τότε τα βήματα άλλου
ακολουθεί.
Αλλά το θεϊκό κείνο σφυρί που κατοικεί και βρίσκεται
στον ουρανό,

τους άλλους και τον εαυτό του με τα έργα του ομορφαίνει.
[...]
Έτσι θα μείνει ημιτελές το έργο μου,
αν τώρα ο ουρανός δεν του προσφέρει
εκείνη τη βοήθεια που ήταν μοναδική σ' όλο τον κόσμο
(Μιχαήλ Άγγελος 2015: 97).

Σε άλλο σονέτο επικεντρώνεται στην πάλη της ιδέας με την ύλη στην προσπάθειά της να αποκτήσει μορφή, παραλληλίζοντας τη βιολογική γέννηση με την εικαστική δημιουργία:

Σαν να βγαίνει από γυναίκα γεννιέται
μες στη βουνίσια πέτρα τη σκληρή
μια ζωντανή μορφή που αυξάνεται
όσο μειώνεται ο πέτρινος όγκος [...]
(Μιχαήλ Άγγελος 2015: 251).⁶

Οι ιδέες του Michelangelo για την καλλιτεχνική δημιουργία δεν θα πρέπει να μας προκαλούν εντύπωση, καθώς μαρτυρούν την κυρίαρχη αισθητική του 16^{ου} αιώνα η οποία εκλαϊκεύθηκε και διαδόθηκε περαιτέρω μέσω του *Βιβλίου του Αυλικού* του Castiglione. Το ποιητικό έργο του Michelangelo δεν μπορεί, ωστόσο, να εκληφθεί ως συστηματική θεωρία της τέχνης, αλλά είναι εμφανώς διαποτισμένο με την ιδεαλιστική ερμηνεία του έργου τέχνης στον ομόχρονο θεωρητικό λόγο περί τεχνών.

Αυτό που ο Michelangelo αποκαλεί σύλληψη της ιδεατής μορφής (*concetto*), ο πρώτος πρόεδρος της Accademia di San Luca στη Ρώμη, Federico Zuccaro, θα ονομάσει το 1593 στην εναρκτήρια ομιλία του προς την Ακαδημία *disegno interno*, δηλαδή εσωτερικό σχέδιο που καθοδηγεί τον καλλιτέχνη στη δημιουργική διαδικασία.⁷ Συνοψίζοντας τις ιδέες γύρω από το *disegno interno* ως «άυλη εικόνα» που εντυπώνεται στο νου του καλλιτέχνη, που ήταν κυρίαρχες στην Ιταλία το β' μισό του 16^{ου} αιώνα στη σκέψη του Francesco Doni, του Varchi, του Vasari και του Raffaello Borghini (Brann 2001: 270. Barasch 2000: 299-300), ο Zuccaro δίνει τον εξής σύντομο ορισμό του: «Δεν έχει υλική υπόσταση ούτε ανήκει στο σώμα», αλλά «είναι φόρμα, ιδέα, τάξη, κανόνας, και αντικείμενο του νου, στον οποίο εκφράζονται όλα όσα υπάρχει η πρόθεση να αποτυπωθούν, ανθρώπινα ή θεϊκά» (Zuccaro 1768: 8). Στηρίζοντας θεωρητικά τις ιδέες του στον Πλάτωνα, ο Zuccaro διακηρύσσει πως το σχέδιο που έχει εντυπωθεί στο νου του καλλιτέχνη φωτίζεται «όχι από ένα φυσικό φως αλλά από ένα φως που είναι μεταφυσικό και έχει θεϊκή προέλευση» (ό.π.: 52). Ο καλλιτέχνης δύναται να συλλάβει την άυλη πραγματικότητα, και να στοχαστεί γύρω από τις θεϊκές μορφές. Εξισώνοντας το *disegno interno* με «τη φλόγα της θεότητας που ενοικεί εντός μας» (ό.π.: 155), ο Zuccaro εξομοιώνει τον καλλιτέχνη με μια «χαρισματική ύπαρξη», με έναν προφήτη.

Ο Zuccaro εναρμόνισε τις ανάγκες της Αντιμεταρρύθμισης μετά τη Συνθήκη του Trento με τις πλατωνικές και αριστοτελικές ιδέες για την τέχνη, αποκρυσταλλώνοντας μία καλλιτεχνική θεωρία που

⁶ Εδώ τροποποιείται η μετάφραση του πρώτου στίχου του σονέτου όπως παρατίθεται από τον μεταφραστή της εν λόγω έκδοσης.

⁷ Η θεωρία της τέχνης που διαμόρφωσε ο Zuccaro θα λάβει τελική μορφή το 1607, όταν θα δημοσιευθεί στο Τορίνο με τον τίτλο *L' Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti*.

ταυτίζει την έμπνευση με τη «θεία τρέλα» (Brann 2001: 270). Με αυτόν τον τρόπο, ο θεωρητικός λόγος του Zuccaro ολοκλήρωσε τη διάκριση της τέχνης από την τεχνουργία που εισάγεται με τις αναγεννησιακές θεωρίες της τέχνης, και συνέβαλε στη διαμόρφωση του μύθου του καλλιτέχνη ως θεόπνευστης ιδιοφυΐας.⁸ Οι ιδέες του Zuccaro μπορούν να κατανοηθούν εάν αναλογιστεί κανείς τη διαδεδομένη λατρεία για τον Michelangelo στο β' μισό του 16^{ου} αιώνα, που προωθούσε το πρότυπο του εμπνευσμένου καλλιτέχνη ως μύστη που παρασύρεται από τη θεία έμπνευση, και επισκίαζε τη ρητορική του 15^{ου} αιώνα για τη χρησιμότητα της απόκτησης τεχνικών δεξιοτήτων και της συμμόρφωσης των καλλιτεχνών με ένα σύνολο κανόνων.

Η προτεραιότητα της πνευματικής εικόνας στην καλλιτεχνική σύλληψη και η ιδέα του μεγαλοφυούς καλλιτέχνη θα είναι έκδηλες και σε μεταγενέστερα θεωρητικά συγγράμματα. Για παράδειγμα, στο *Il Trattato della Pittura e Scultura* (Πραγματεία για τη Ζωγραφική και τη Γλυπτική, 1652), οι Pietro da Cortona και Domenico Ottonelli δικαιολογούν την ημιτελή επεξεργασία των γλυπτών του Michelangelo, ισχυριζόμενοι πως ένας μεγάλος καλλιτέχνης δύναται να εγκαταλείψει ένα έργο τέχνης, ακριβώς επειδή δίνει μεγαλύτερη σημασία στην ιδέα παρά στη διαδικασία οπτικοποίησής της. Παρόλα αυτά, οι υπερβάσεις του Michelangelo ως προς τους αισθητικούς κανόνες και το ημιτελές των έργων του δεν εκτιμήθηκαν ιδιαίτερα από άλλους θεωρητικούς που εξέφρασαν την προτίμησή τους για τα τελειωμένα και τελειοποιημένα έργα του Raffaello. Στο σύγγραμμά του, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino* (Διάλογος για τη Ζωγραφική ή Αρετίνo, 1557), ο Lodovico Dolce θεωρεί τον Raffaello ανώτερο διότι επιτυγχάνει στο έργο του την απόλυτη εξισορρόπηση της επινοητικότητας, του σχεδίου και του χρώματος. Τις αρετές αυτές του Raffaello θα επισφραγίσει το 1699 ο Roger de Piles στο βιβλίο *Abrégé de la Vie des Peintres, avec des Réflexions sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre Parfait* (Συνοπτικοί Βίοι των Ζωγράφων, με Σκέψεις πάνω στα Έργα τους, και μια Πραγματεία για τον Τέλειο Ζωγράφο). Ο de Piles αξιολογεί τους καλλιτέχνες με άριστα το 20 και δίνει υψηλότερη βαθμολογία στον Raffaello, έναντι του Michelangelo, στη σύνθεση, το σχέδιο, το χρώμα, και την έκφραση (Llorens 2006: 12, 15).

Η αξία του Michelangelo έρχεται και πάλι στο προσκήνιο τον 19^ο αιώνα στο πλαίσιο των προρομαντικών αναζητήσεων στην Ευρώπη από διακεκριμένους γλύπτες όπως οι Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen και John Flaxman, και ζωγράφους, όπως οι William Blake και Eugène Delacroix (Gilbert 2003: 60. Llorens 2006: 15-16). Ο ρομαντισμός με την στροφή προς τον καλλιτέχνη ως μοναχικό και μελαγχολικό δημιουργό και την πρόσληψη του έργου τέχνης ως μέσου αυτο-έκφρασης θα εκθειάσει τον Michelangelo ως ενσάρκωση του καλλιτέχνη-ιδιοφυΐας που έδινε έμφαση στη σύλληψη της ιδέας η οποία προηγείται της εικαστικής δημιουργίας (Δασκαλοθανάσης 2004: 31-101). Αυτή η αντίληψη για τον Michelangelo θα κληροδοτηθεί σε μεγάλο βαθμό στις ιστορίες της τέχνης του 20^{ου} αιώνα, που συχνά εξιδανίκευαν το ανολοκλήρωτο των γλυπτών του. Υπό τούτο το πρίσμα, το ημιτελές ερμηνεύεται σε συνάρτηση με τον αγώνα του καλλιτέχνη να απεγκλωβίσει τη μορφή που είναι κρυμμένη στο μάρμαρο, αφαιρώντας την περίσσεια ύλη μέχρι να αναδυθεί η εικόνα που έχει συλλάβει μέσω της δημιουργικής του φαντασίας. Με άλλα λόγια, το *non-finito* εκλαμβάνεται ως ένα είδος εκκοσμηκευμένου *disegno interno*, που αποβάλλει τη μεταφυσική του διάσταση, αλλά διατηρεί την πνευματική του καταγωγή.

⁸ Για τον Zuccaro βλ. Wittkower 1963: 233-234 και Williams 1997: 135-150.



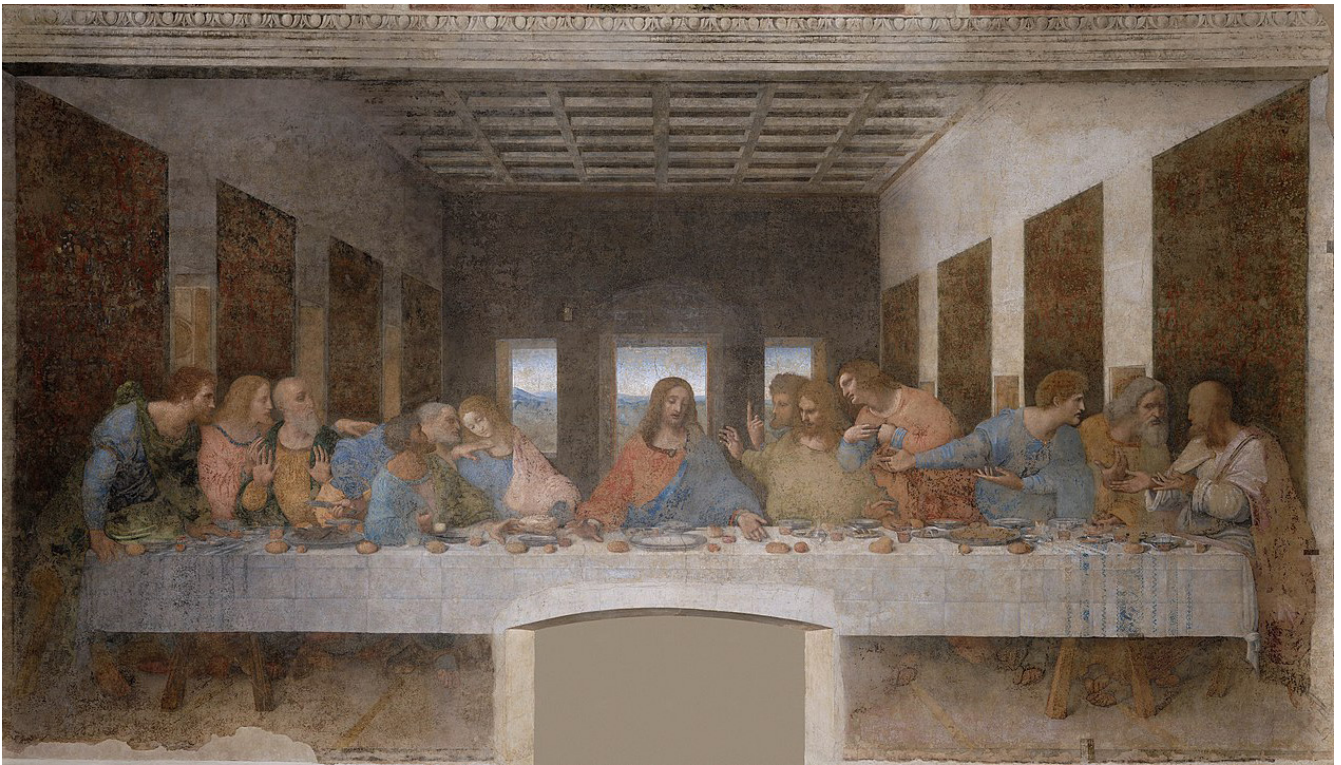
Εικόνα 8. Leonardo da Vinci, *Η Προσκύνηση των Μάγων*, 1481, Uffizi, Φλωρεντία.
Πηγή: Wikimedia Commons

Ο Leonardo da Vinci και το έργο ως διαδικασία

Εάν ο 16^{ος} αιώνας μυθοποίησε την εικόνα του Michelangelo, ο Leonardo da Vinci δεν είχε ακριβώς την ίδια τύχη. Το αποσπασματικό και περιορισμένο έργο του Leonardo θα τραβήξει την προσοχή των συγχρόνων του και θα προκαλέσει τον θαυμασμό, ώστε να αναφέρεται σε κείμενα κριτικής και θεωρίας. Είναι όμως κυρίως ο 19^{ος} αιώνας που θα επαναξιολογήσει το έργο του Leonardo ως το έργο μιας αινιγματικής ιδιοφυΐας που ενσαρκώνει το μοντέλο του καθολικού ανθρώπου. Σε αυτή την ιστορική συγκυρία, τα ημιτελή του έργα θα ερμηνευθούν ως «σκέψεις αποτυπωμένες στην ύλη» (Bambach 2016: 34-35).

Από τα 18 έργα που αποδίδονται σήμερα στον Leonardo, τα 4 είναι εμφανώς ημιτελή. Σε αυτά τα έργα δεν συμπεριλαμβάνονται όσα δεν ολοκληρώθηκαν ποτέ, ούτε αυτά που δεν είχαν τελικό φινίρισμα. Ήδη από το 1480, ο Leonardo είχε τη φήμη ότι δεν τελειώνει τα έργα του. Ένας από τους παραγγελιοδότες του, ο Piero Soderini, γκονφαλιόνερε της Φλωρεντινής Δημοκρατίας, επέκρινε τον ζωγράφο σε ένα γράμμα του 1506 για την ανικανότητά του να ολοκληρώσει τη *Μάχη του Anghiari* (1505): «Δεν συμπεριφέρθηκε σωστά απέναντι στο κράτος, αφού έλαβε ένα υψηλό ποσό κι έκανε μόνο μία μικρή αρχή στο μεγάλο έργο που υποτίθεται πως έπρεπε να παραδώσει τελειωμένο» (ό.π.: 34). Ενώ ο Vasari, τη στιγμή που εξυμνεί τα ημιτελή έργα του Michelangelo, σημειώνει για τον Leonardo: «Ως σοφός θα πρόσφερε πολλά στις επιστήμες, αν δεν ήταν ασταθής. Όμως ανελάμβανε πολλά πράγματα και γρήγορα άφηνε στην άκρη τα αρχινισμένα» (Vasari 1995: 243-244).

Από τα πιο γνωστά ανολοκλήρωτα έργα του Leonardo είναι η *Προσκύνηση των Μάγων* (1481) (εικ. 8). Τον φορητό αυτό πίνακα παρήγγειλε το μοναστήρι του San Donato a Scoperto στις παρυφές της Φλωρεντίας το 1481. Στο έργο είναι φανερός οι πινελιές του Leonardo, οι τονικές διαβαθμίσεις, οι συνεχείς



Εικόνα 9. Leonardo da Vinci, *Ο Μυστικός Δείπνος*, (1494-1498), Santa Maria delle Grazie, Μιλάνο.

Πηγή: Wikimedia Commons

30

επιζωγραφίσεις, οι μορφοπλαστικοί πειραματισμοί που δεν καταλήγουν σε ένα τελικό αποτέλεσμα. Όπως παρατηρεί ο Άλκης Χαραλαμπίδης, ο Leonardo εκτέλεσε «πλήθος προπαρασκευαστικών σχεδίων [...] μερικά ίσως εκ του φυσικού [...] που αφορούν τόσο τη συνολική σύνθεση όσο και λεπτομέρειες [και] μαρτυρούν την προσωπική αγωνία του καλλιτέχνη για την κατάκτηση του optimum» (Χαραλαμπίδης 2014: 161. Marani 2000: 106-116). Αυτή η απίστευτη προσπάθεια μπορεί να εξηγήσει ίσως και γιατί το έργο δεν ολοκληρώθηκε ποτέ και τελικά δεν παραδόθηκε στους μοναχούς, οι οποίοι αναγκάστηκαν μετά από δεκαπέντε έτη να επαναλάβουν την παραγγελία στον Filippino Lippi. Άλλοι μελετητές θεωρούν ότι το έργο έμεινε ημιτελές γιατί ο Leonardo, για άγνωστους λόγους, αναζήτησε την τύχη του μακριά από τον κύκλο των Μεδίκων στη Φλωρεντία καταφεύγοντας στο Μιλάνο (Kemp 2006: 57). Στη δεύτερη, δηλαδή, ερμηνεία η δυσκολία αποπεράτωσης συνδέεται με την απόφαση του καλλιτέχνη να μετακομίσει κι όχι με την αισθητική του ημιτελούς.

Όπως μαρτυρούν τα γραπτά του Leonardo, ο καλλιτέχνης θεωρούσε πως η επιμέλεια στο φινίρισμα λεπτομερειών ήταν εχθρός στη δημιουργικότητα. Ενδιαφερόταν περισσότερο για τις πρώτες σκέψεις που συλλαμβάνει ο νους του καλλιτέχνη μέσα από την οπτική εμπειρία, και για τη μορφοποίησή τους όσο γίνεται αμεσότερα (για παραδείγματα βλ. Wells 1998: passim). Τις συνθέσεις αυτές, που βασίζονταν στο γρήγορο σχέδιο, τις ονόμαζε *componimento inculto*, δηλαδή μη επιμελημένες συνθέσεις (Leonardo da Vinci όπως παρατίθεται στο Bambach 2016: 35). Τα σωζόμενα σχόλια του Leonardo για το γρήγορο σχέδιο και τη δημιουργική φαντασία είναι εξαιρετικά σημαντικά διότι φανερώνουν την απόπειρά του να διερευνήσει τις διεργασίες του ασυνειδήτου και του συνειδητού στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ο Leonardo ήταν εξοικειωμένος με την ομόχρονη γραμματεία περί ημιτελών έργων και με τις αναφορές του Πλινίου στη γρήγορη εκτέλεση έργων από καλλιτέχνες, όπως ο Παρράσιος, ο Ζεύξης, ή ο Πρωτογένης. Η ζωντάνια των προσχεδίων που γίνονται εν τάχει από τον καλλιτέχνη έχει προνομιακή

θέση στο *Trattato della Pittura* (Πραγματεία περί Ζωγραφικής, 1651). Για παράδειγμα, ο Leonardo συμβουλεύει τους ομότεχνούς του:

Φρόντισε να συνθέσεις τα μέρη των μορφών σου στην αρχή αυθαίρετα. Έπειτα κοίταξε να αποδώσεις τις κινήσεις που ανταποκρίνονται στις ψυχικές καταστάσεις των ηρώων της αφηγηματικής σκηνής. Αυτό ενδιαφέρει περισσότερο από την ομορφιά και την τελειότητα των μερών των σωμάτων τους. Γιατί πρέπει να καταλάβεις ότι, αν μια ατελείωτη σύνθεση είναι συνεπής προς το πνεύμα της εικόνας, θα ικανοποιήσει ακόμη περισσότερο, όταν αργότερα τελειοποιηθεί σε όλα της τα μέρη (Λαμπράκη-Πλάκα 1988: 178-179).

Οι βιογράφοι του Leonardo ερμήνευσαν με διαφορετικό τρόπο τα ημιτελή του έργα: ως δείγμα τελειομανίας, ως αδυναμία στον χαρακτήρα του ή ως φόβο για την αποτυχία (Bambach 2016: 39). Όμως συναντάμε και ερμηνείες που θυμίζουν την κριτική που δέχτηκε ο Michelangelo. Ο αρχιτέκτων Sebastiano Serlio στο δεύτερο βιβλίο του *Tutte l'Opere d'Architettura, et Prospetiva* (Όλα τα Έργα περί Αρχιτεκτονικής και Προοπτικής, 1537–1575) σημειώνει: «Στην πραγματικότητα, η θεωρία βρίσκεται στο μυαλό, η πρακτική όμως εξαρτάται από τα χέρια, γι' αυτό και ο ευφύεστατος Leonardo da Vinci δεν έμενε ποτέ ικανοποιημένος, με τίποτε απ' όσα έκανε. Ελάχιστα είναι τα έργα που ολοκλήρωσε, συνήθιζε δε να λέει πως το χέρι του δεν ήταν άξιο να φτάσει τη διάνοιά του» (Sebastiano Serlio όπως παρατίθεται στο Aquino 2006: 165). Ο Vasari στον ίδιο τόνο γράφει στους *Βίους*: «Ο Leonardo άρχιζε πολλά από αγάπη στην τέχνη, δεν τέλειωνε όμως ποτέ τίποτα, γιατί του φαινόταν ότι το χέρι δεν μπορεί να δώσει την τελειότητα που αποζητούσε το πνεύμα του. Οι εμπνεύσεις του ήταν τόσο πολύπλευρες, που έκανε σκέψεις πάνω στα φυσικά φαινόμενα [...]» (Vasari 1995: 246).

Η εξήγηση αυτή ήταν κοινός τόπος στην αναγεννησιακή θεωρία της τέχνης, όπως είδαμε, και σχετίζεται με τη συγκρότηση του μύθου του καλλιτέχνη ως ιδιοφυΐας της οποίας το χέρι δεν δύναται να οπτικοποιήσει την ιδέα που συνέλαβε νοητικά. Η ερμηνεία αυτή έβρισκε ερείσματα στη θεωρητική σκέψη του Leonardo. Μία από τις βασικές θέσεις του καλλιτέχνη ήταν πως η τέχνη και ειδικά η ζωγραφική είναι «υπόθεση πνευματική» (Λαμπράκη-Πλάκα 1988: 18). Ιδιαίτερη έμφαση έδινε στις δυο φάσεις της δημιουργίας ενός έργου, στο προστάδιο της σύλληψης και στο στάδιο της πραγμάτωσης. Για τη Λαμπράκη-Πλάκα, το βάρος έπεφτε στη σύλληψη «για να τονιστεί η διαφορά του καλλιτέχνη από τον τεχνίτη» (ό.π.). Ένα ανέκδοτο που αφηγείται ο Vasari είναι αποκαλυπτικό: Ο Leonardo μπορούσε να στέκεται μπροστά στον *Μυστικό Δείπνο* (1494-1498) (εικ. 9) και «να χάνεται στην παρατήρηση του έργου σχεδόν μισή μέρα κάθε φορά» χωρίς να βάζει καμία πινελιά (Vasari 1995: 250). Ο ηγούμενος του μοναστηριού, δυσαρεστημένος που δεν τον έβλεπε «να μην αφήνει καθόλου το πινέλο, όπως οι εργάτες που σκάβουν τον κήπο», θα παραπονεθεί στο δούκα Ludovico Sforza, τον μαικήνα του έργου. Ο Leonardo θα υπερασπιστεί την πνευματικότητα της ζωγραφικής, εξηγώντας στον δούκα του Μιλάνου ότι τα «υψηλά πνεύματα είναι δημιουργικότερα μερικές φορές όταν δεν εργάζονται πολύ, δηλαδή στην περίοδο που ανακαλύπτουν και μέσα τους ωριμάζουν τέλειες ιδέες, που τις συλλαμβάνει η νόηση, ενώ τις αναλαμβάνουν τα χέρια για να τις εκφράσουν» (ό.π.: 251).

Η περιγραφή αυτή του Vasari ακροβατεί μεταξύ ιστορικής καταγραφής και μυθοπλασίας. Μπορεί ο Leonardo να ανδρώθηκε στον κύκλο των Μεδίκων στη Φλωρεντία και να ήταν εξοικειωμένος με την αναβίωση των νεοπλατωνικών ιδεών. Όπως, όμως, μαρτυρούν τα γραπτά του για την τέχνη ήταν

πραγματιστής, ενσωματώνοντας στις θεωρίες του την αριστοτελική νόηση της τέχνης ως επιστημονικής μελέτης των νόμων που διέπουν τη φύση (Wells 1998: passim). Αυτό δεν αναιρεί την προσπάθεια του Leonardo να υπερασπιστεί τον πνευματικό χαρακτήρα της ζωγραφικής αλλά και μία ανώτερη κοινωνική θέση για τους ζωγράφους, όπως γίνεται φανερό στο θεωρητικό του σύγγραμμα. Όμως ο *Bíos* του Leonardo, όπως παρατίθεται από τον Vasari, προδίδει το εγχείρημα του δεύτερου να εξισώσει τους καλλιτέχνες με τους ποιητές και τους ουμανιστές, παρά φωτίζει τις απόψεις του ίδιου του Leonardo για το ημιτελές έργο τέχνης.

Ο καλλιτέχνης ως ιδιοφυΐα και το ημιτελές

Όπως ορθά σημειώνει η Catherine Soussloff, ο αναγεννησιακός μύθος του καλλιτέχνη συγκροτείται κειμενικά σε συνάρτηση με το είδος της βιογραφίας και με τις αφηγήσεις ανεκδοτολογικού χαρακτήρα (Soussloff 1997: 138-158). Ο ομόχρονος θεωρητικός λόγος περί τεχνών ομοίως συμβάλλει στην κοινωνική καταξίωση και μυθοποίηση του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Τόσο η βιογραφία όσο και η θεωρία της τέχνης συνιστούν επομένως τρόπους συνάρθρωσης του πραγματικού με το συλλογικό φαντασιακό και εν τέλει κατασκευής του καλλιτέχνη ως στατικού, αναλλοίωτου υποκειμένου που αψηφά τις ιστορικές ορίζουσες και προσλαμβάνεται ουσιοκρατικά μέσα από την τέχνη του. Εάν ο καλλιτέχνης ταυτίζεται με το έργο του και τελικά φетиχοποιείται, όπως υποστηρίζει η Soussloff (1997: 143-144), τότε μπορούμε να κατανοήσουμε γιατί και το *non-finito* λαμβάνει σταδιακά διαστάσεις αισθητικής κατηγορίας και ερμηνεύεται ως αναπόσπαστο κομμάτι της εικαστικής δημιουργίας φημισμένων καλλιτεχνών.

32

Ενώ, λοιπόν, το *non-finito* εντοπίζεται εν σπέρματι στην αναγεννησιακή τέχνη και θεωρία, δεν συνιστά δεδομένη στιλιστική επιλογή, αλλά συνδέεται με συγκεκριμένους καλλιτέχνες, όπως ο Michelangelo και ο Leonardo. Στο έργο τους είναι ορατές αλλαγές, τροποποιήσεις, αναθεωρήσεις που δίνουν με αμεσότητα μία εικόνα της μεθόδου εργασίας τους. Η συνεχής, κοπιώδους επαναπροσέγγιση ορισμένων έργων τους μπορεί, επίσης, να εκληφθεί ως «καρπός εσωτερικής πάλης, αναζήτησης του τέλει, αγωνίας για το ανέφικτο» (Gamba 2006: 24) ή ως προϊόν της ανεξάντλητης έρευνας γύρω από θέματα μορφής και περιεχομένου. Ωστόσο, οι δύο καλλιτέχνες διαφοροποιούνται ως προς την πρόσληψη της δημιουργικής διαδικασίας. Μπορεί, για παράδειγμα, να υποστηριχθεί πως ενώ ο Leonardo είχε στόχο «να διευρύνει το πεδίο της τέχνης, ώστε να τη μετατρέψει σε εργαλείο μελέτης των φυσικών φαινομένων», ο Michelangelo καταπιανόταν με τη μορφοποίηση των ιδεών μέσα από τον μετασχηματισμό της ύλης, θεωρώντας την τέχνη ως αμιγώς πνευματική δραστηριότητα (ό.π. 2006: 25).

Το *non-finito* είναι λοιπόν πολυσήμαντη έννοια. Έχει υλική υπόσταση, υποδηλώνοντας το εικαστικό προϊόν που δεν έχει ολοκληρωθεί σύμφωνα με τους κυρίαρχους αισθητικούς κανόνες, αλλά συγχρόνως υποστασιοποιείται κειμενικά μέσα από τον ομόχρονο και υστερόχρονο ιστορικό και θεωρητικό λόγο για να περιγράψει τον μη τελεολογικό χαρακτήρα της τέχνης. Ωστόσο, ως συστηματική αισθητική κατηγορία δεν είναι σύγχρονο με την Αναγέννηση. Διαμορφώνεται αρκετά αργότερα στο πλαίσιο της αναβίωσης της αναγεννησιακής τέχνης στις Ακαδημίες του 18^{ου} αιώνα και τη ρομαντική επανερμηνεία του έργου καλλιτεχνών που υπερέβησαν τους παραδομένους κανόνες. Την ίδια περίοδο αποκρυσταλλώνεται πλήρως η έννοια της καλλιτεχνικής μεγαλοφυΐας. Κεντρικό ρόλο θα παίξει η αναγεννησιακή εικόνα γύρω από τη μοναδική φύση του καλλιτέχνη, τη μελαγχολική του ιδιοσυγκρασία, και τις έμφυτες δημιουργικές του ικανότητες (Panofsky 1943: 245-265. Wittkower 1963). Δεν προκαλεί, επομένως, έκπληξη η ταύτιση του Michelangelo και του Leonardo με ένα καλλιτεχνικό υποκείμενο που



Εικόνα 10. Eugène Delacroix, *Ο Michelangelo στο εργαστήριό του*, 1850, Musée Fabre, Μονπελιέ.

Πηγή: Wikimedia Commons

συγκροτείται ως εκκεντρικό και μεγαλοφυές στην ομόχρονη τεχνοκριτική και ιστορία της τέχνης.

Ενδεικτικό ως προς τη μυθοποίηση του καλλιτεχνικού υποκειμένου είναι το έργο του Eugène Delacroix με τίτλο *Ο Michelangelo στο εργαστήριό του* (εικ. 10). Ο καλλιτέχνης παρουσιάζεται απομονωμένος στο εργαστήριό του, περιτριγυρισμένος από τα γλυπτά του, να κάθεται σε ένα πάγκο βυθισμένος στις σκέψεις του, ενώ έχει παρατήσει τη σμίλη του στο έδαφος. Ο Michelangelo δεν απεικονίζεται εν ώρα εργασίας αλλά ως μελαγχολικός δημιουργός που βρίσκεται σε ένα αδιέξοδο, πιθανόν στην αδυναμία του να δώσει μορφή στις «υψηλές» του ιδέες. Υπό τούτο το πρίσμα, η ποιητική του ανολοκλήρωτου συνδέεται με την καλλιτεχνική ιδιοφυΐα και ερμηνεύεται ως ποιητική του ανέφικτου, αυτού που δε θα μπορούσε ποτέ να ολοκληρωθεί. Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο ότι τόσο ο Michelangelo όσο και ο Leonardo θα χαρακτηρισθούν στον 20^ο αιώνα ως προδρομικές μορφές της μοντέρνας αντίληψης για την τέχνη. Είναι η ρομαντική πρόσληψη του ημιτελούς ως προϊόντος του απεγνωσμένου αγώνα για την οπτικοποίηση του άυλου που θα χαρίσει στους δυο καλλιτέχνες μία θέση στους «προφήτες» τη μοντέρνας εποχής.

Βιβλιογραφία

- Aquino, L., (2006), *Μεγάλοι Ζωγράφοι: Λεονάρντο ντα Βίντσι*, επιμ. Α. Παππάς, Αθήνα, Explorer.
- Alberti, L. B., (1782), *Della Architettura, della Pittura e della Statua* (1485), μτφρ. C. Bartoli, Bologna, Nell' Istituto delle Scienze.
- Allen, M.J.B., (1984), *The Platonism of Marsilio Ficino: A Study of His Phaedrus Commentary, Its Sources and Genesis*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- Bambach, C., (2016), «Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art», στο K. Baum, A. Bauer and Sh. Wagstaff (eds), *Unfinished: Thoughts Left Visible*, Exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, σ. 30-41.
- Barasch, M., (2000), *Theories of Art, I: From Plato to Winckelmann*, New York, Routledge.
- Bayer, A., (2016), «Renaissance Views of the Unfinished», στο K. Baum, A. Bauer and Sh. Wagstaff (eds), *Unfinished: Thoughts Left Visible*, Exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, σ. 18-29.
- Beardsley, M.C., (1989), *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών: Από την Κλασική Αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Π. Χριστοδουλίδης, επιμ. Π. Χριστοδουλίδης, Αθήνα, Νεφέλη.
- Blake McHam, S., (2013), *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance: The Legacy of the "Natural History"*, New Haven, Yale University Press.
- Blunt, A., (1975), *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, Oxford University Press.
- Brann, N.L., (2001), *The Debate over the Origin of Genius during the Italian Renaissance: The Theories of Supernatural Frenzy and Natural Melancholy in Accord and in Conflict on the Threshold of the Scientific Revolution*, Leiden, Brill.
- Castelli, P., (2008), *Η Αισθητική της Αναγέννησης*, μτφρ. Κ. Μάρακα, Αθήνα, Πολύτροπον.
- Clark, K., (1978), *Ιστορία του Δυτικού Πολιτισμού*, μτφρ. Α. Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Αθήνα, Λιβάνης.
- Condivi, A., (1998), *Vita di Michelangelo Buonarroti* (1553), επιμ. G. Nencioni, Florence, Studio per Edizioni Scelle.
- Elkins, J. and Williams, R., (ed.), (2008), *Renaissance Theory*, New York, Routledge.
- Ficino, M., (1944), *Commentary on Plato's Symposium*, μτφρ. S.R. Jayne, Columbia, University of Missouri Studies.
- Gamba, C., (2006), «Η Ζωή και το Έργο του», στο *Μεγάλοι Ζωγράφοι: Μιχαήλ Άγγελος*, επιμ. Α. Παππάς, Αθήνα, Explorer.
- Gilbert, Cr.E., (1980), «Translator's Foreword», στο *Complete Poems and Selected Letters of Michelangelo*, μτφρ, εισαγωγή, σχόλια Cr.E. Gilbert, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Gilbert, Cr.E., (2003), «What is expressed in Michelangelo's Non-Finito», *Artibus et Historiae*, τόμ. 23, τεύχ. 48, σ. 57-64.
- Hall, J. (2003), «Michelangelo Buonarroti», στο Ch. Murray (ed.), *Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century*, London, Routledge, σ. 64-69.
- Hughes, A., (2006), *Μιχαήλ Άγγελος*, μτφρ. Ι. Βετσοπούλου, Αθήνα, Καστανιώτης.

- Kauffmann, G., (1970), *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Propyläen Verlag.
- Kemp, M., (2006), *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford, Oxford University Press.
- Llorens, T., (2006), «Μιχαήλ Άγγελος: Ένας σύγχρονός μας», στο *Μεγάλοι Ζωγράφοι: Μιχαήλ Άγγελος*, επιμ. Α. Παππάς, Αθήνα, Explorer.
- Marani, P.C., (2000), *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings*, New York, Harry N. Abrams.
- Panofsky, E., (1943), *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press.
- Pliny, (1938), *Natural History*, Praefatio, Libri I, II, μτφρ. H. Rackham, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press.
- Schulz, J., (1975), «Michelangelo's Unfinished Works», *The Art Bulletin*, τόμ. 5, τεύχ. 3, σ. 366-373.
- Soussloff, C.M., (1997), *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Varchi, B., (1564), *Orazione funerale, di M. Benedetto Varchi, fatta e recitata da lui pubblicamente nell' essequie di Michelangelo Buonarroti in Firenze, nella chiesa di San Lorenzo*, Firenze, Appresso i Giunti.
- Vasari, G., (1995), *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, μτφρ. & σχόλια Στ. Λυδάκης, Αθήνα, Κανάκης.
- Vasari, G., (1997), *Le Vite dei più Eccelenti Architetti, Pittori, et Scultori* (1569), εισ. M. Marini, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton.
- Wells, Th., (2008), *Leonardo da Vinci: Notebooks*, Oxford, Oxford University Press.
- Williams, R., (1997), *Art, Theory and Culture in Sixteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Wittkower R. and Wittkower M., (1963), *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to French Revolution*, New York, Random House.
- Wölfflin, H., (1997), *Η Κλασική Τέχνη: Μία Εισαγωγή στην Ιταλική Αναγέννηση*, μτφρ. & σχόλια Στ. Λυδάκης, Αθήνα, Κανάκης.
- Zuccaro, F., (1768), *L' Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti* (1607), Roma, Nella Stamperia di Marco Pagliarini.
- Δασκαλοθανάσης, Ν., (2004), *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Αθήνα, Άγρα.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., (1988), *Οι Πραγματείες περί Ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., (2004), *Ιταλική Αναγέννηση. Τέχνη και Κοινωνία-Τέχνη και Αρχαιότητα*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Μιχαήλ Άγγελος, (2005), *Τα Ποιήματα*, απόδοση Γ. Ξενίας, Αθήνα, Γαβριηλίδης.
- Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, (1994), *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής. 35ο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας»*, μτφρ. & επιμ. Τ. Ρούσσος, Α. Λεβίδης, Αθήνα, Άγρας.

Πλωτίνος, (2000), *Εννεάδες, Εννεάς Πέμπτη*, μτφρ. & σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, Αθήνα, Κάκτος.

Χαραλαμπίδης, Α., (2014), *Η Ιταλική Αναγέννηση: Αρχιτεκτονική, Γλυπτική, Ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press.

Βικτώρια Φερεντίνου

Το *non-finito* ως *disegno interno*;

Η αισθητική του ημιτελούς στην αναγεννησιακή τέχνη και θεωρία

Η αισθητική του *non-finito* έχει συνδεθεί με την τέχνη της Αναγέννησης και το έργο καλλιτεχνών, όπως ο Michelangelo, ο Leonardo da Vinci και ο Tiziano Vecelli. Τα ανολοκλήρωτα έργα των προαναφερθέντων καλλιτεχνών έχουν ερμηνευθεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, μέσα από προσεγγίσεις που τονίζουν την αισθητική ή μεταφυσική διάσταση του έργου τέχνης, καθώς και τη δυνατότητα ή αδυναμία οπτικοποίησης της πνευματικής εικόνας, που εδράζεται στον νου του καλλιτέχνη. Η πεποίθηση πως τα έργα μένουν ημιτελή, όταν ο εικαστικός δημιουργός δεν έχει επιτύχει τη σύμπτωση μορφής και περιεχομένου, έχει διατυπωθεί στο πλαίσιο του θεωρητικού λόγου περί τεχνών του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα. Η ιδέα αυτή έχει τις ρίζες της στη *Φυσική Ιστορία* του Πλινίου του Πρεσβυτέρου και αναπαράγεται εμπλουτισμένη σε πραγματείες θεωρητικών από τον Giorgio Vasari έως τους Giovanni Domenico Ottonelli και Pietro Berrettini da Cortona. Είναι όμως κυρίως ο 19^{ος} αιώνας που είδε στο «ανολοκλήρωτο» μία σκόπιμη αισθητική επιλογή, επανερμηνεύοντας έργα-σπαράγματα ή έργα που έμειναν στο στάδιο του προσχεδίου ως «σκέψεις αποτυπωμένες στην ύλη», ως υλικές εκδηλώσεις της οπτικής ιδέας που γεννιέται μέσα από τη δημιουργική φαντασία του καλλιτέχνη.

Σκοπός αυτού του κειμένου είναι η συνεξέταση εικαστικών έργων της περιόδου της «κλασικής» Αναγέννησης που θεωρούνται *non-finiti*, και ομόχρονων θεωρητικών κειμένων που σχολιάζουν τις έννοιες της μορφικής τελειότητας και του ημιτελούς στο πλαίσιο της αναγεννησιακής αισθητικής. Η εισήγηση έχει στόχο να διερευνήσει την έννοια του *non-finito* με κριτική ματιά, θέτοντας το ερώτημα κατά πόσο τα ανολοκλήρωτα εικαστικά έργα του Michelangelo ή του Leonardo da Vinci συνιστούν προϊόντα εμπνευσμένου πειραματισμού, ή προδίδουν τις τεχνικές και άλλες δυσκολίες που δεν επέτρεψαν την υλική ολοκλήρωσή τους. Η ιδέα του ημιτελούς εξετάζεται ως μία πολυσήμαντη κριτική έννοια, αλλά και ως ιστορική κατηγορία που είναι συνυφασμένη τόσο με την κατασκευή του «μύθου» του ιδιοφυούς καλλιτέχνη όσο και με την ουμανιστική πρόσληψη της τέχνης ως πνευματικής δραστηριότητας.

Victoria Ferentinou

The concept of *non finito* as *disegno interno*?

The aesthetics of the unfinished in Renaissance art and theory

The aesthetics of *non-finito* has been associated with Renaissance art and the oeuvre of artists such as Michelangelo, Leonardo da Vinci and Tiziano Vecelli. The unfinished artworks of the aforementioned artists have been interpreted in various ways through readings that highlight the aesthetic or metaphysical dimension of a work of art as well as the artist's capability or inability to visualize the mental image in his mind. The idea that artworks are not completed when the artist cannot achieve a coincidence of form and content was put forward in sixteenth- and seventeenth-century theoretical discourses on art. The concept originates in *Naturalis Historia* by Pliny the Elder and is reproduced anew in treatises by theorists such as Giorgio Vasari, Giovanni Domenico Ottonelli and Pietro Berrettini da Cortona. It is however the nineteenth century that saw in the unfinished an intentional, aesthetic choice, re-interpreting works-fragments or sketches as "thoughts impressed upon the matter", as material manifestations of a visual concept that is born in the artist's creative imagination.

The objective of this essay is to examine artworks of the classical Renaissance which are considered as *non-finiti* vis-a-vis contemporary theoretical texts that discuss the perfection of form or the unfinished quality of art in the context of Renaissance aesthetics. The essay will explore the concept of *non-finito* through a critical lens posing the question: are the unfinished artworks of Michelangelo and Leonardo da Vinci the product of aesthetic experimentation or betray the technical and other difficulties that did not allow their material completion? The idea of *non-finito* is examined as a multivalent, critical concept that is inextricably linked with the formulation of the "myth" of the artist as a genius and the humanistic interpretation of art as a spiritual enterprise.

Η πρόσληψη του ημιτελούς στη ζωγραφική κατά τον 19^ο αιώνα

Βιργινία Μαυρίκα

Η Βιργινία Μαυρίκα σπούδασε Αρχαιολογία και Ιστορία της Τέχνης στην Αθήνα, την Οξφόρδη και τη Βιέννη. Εκπόνησε διδακτορικό στην Ιστορία της Τέχνης στο ΕΚΠΑ με υποτροφία του ΙΚΥ. Εργάζεται στο Υπουργείο Πολιτισμού & Αθλητισμού. Έχει εργασθεί ως επιμελήτρια στο Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών/Ιδρυμα Βούρου-Ευταξία και ως διδάσκουσα σε ελληνικά πανεπιστήμια. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στις τέχνες και την αρχιτεκτονική κυρίως του 19^{ου} και πρώιμου 20^{ου} αιώνα, τη νεοελληνική θρησκευτική ζωγραφική, την αντανάκλαση εθνικών και πολιτικών ιδεολογιών στην τέχνη, την ύστερη οθωμανική αρχιτεκτονική και την πολιτισμική διαχείριση.

Η καλλιτεχνική δημιουργία, όπως και κάθε δημιουργία, συνδιαλέγεται με το ζήτημα του τέλους ως σκοπού και ως ολοκλήρωσης. Ερωτήματα για το αν, το πότε αλλά και με ποιο κριτήριο ένα έργο τέχνης, έχει φθάσει στο στάδιο της ολοκλήρωσης, έχουν απασχολήσει διαχρονικά καλλιτέχνες, θεωρητικούς της τέχνης αλλά και τους ίδιους τους θεατές. Το ανολοκλήρωτο έργο τέχνης μπορεί να είναι αποτέλεσμα διαφόρων αιτιών: συνειδητής πρόθεσης, αδυναμίας ολοκλήρωσης ενός έργου εκ μέρους του καλλιτέχνη, ακούσιας διακοπής της δημιουργικής διαδικασίας από εξωτερικούς παράγοντες ή και τυχειότητα.

Τον 19^ο αιώνα μέσω του Τύπου εκφράζονται δημοσίως απόψεις και προβληματισμοί σχετικά με το ημιτελές στην τέχνη. Αυτή η εποχή φέρει το πρόσθετο στοιχείο της συστηματοποιημένης διοργάνωσης καλλιτεχνικών εκθέσεων απευθυνόμενων στο ευρύ κοινό, γεγονός που συνέβαλε στη διαμόρφωση του πλαισίου για δημόσιες συζητήσεις, αξιολογήσεις, κριτικές προσεγγίσεις και ποικίλες άλλες αντιδράσεις, κυρίως απέναντι στη νεωτερικότητα. Η συζήτηση περί ημιτελούς στη ζωγραφική τον 19^ο αιώνα αναπτύσσεται σε δύο βασικούς άξονες: α) τις εξελίξεις στη μορφολογία, την αξιοποίηση και την αντίληψη περί «σχεδίου» –στην εκπαιδευτική διαδικασία, την αγορά τέχνης, την αξιολόγησή του από καλλιτέχνες και κοινό– και β) τις ποικίλες υφολογικές εξελίξεις, που οδήγησαν σταδιακά σε όλο και μεγαλύτερη απομάκρυνση από την ιδεαλιστική, πιστή, παραστατική απόδοση της οπτικής πραγματικότητας. Ο δεύτερος παράγοντας εμπεριέχει το βασικό κριτήριο βάσει του οποίου γινόταν η εκτίμηση ενός έργου ως ημιτελούς για σημαντικό τμήμα του 19^{ου} αιώνα. Ένα έργο τέχνης θεωρείτο ολοκληρωμένο –ή αντίστοιχα μη τελειωμένο– όταν εξυπηρετούσε –ή αντίστοιχα απομακρυνόταν από– ένα επαρκώς παραστατικό αποτέλεσμα. Η Γαλλία βρέθηκε στην πρωτοπορία των ανωτέρω εξελίξεων και σε αυτήν θα επικεντρωθεί κυρίως το παρόν κείμενο.

Μορφολογικές, εκπαιδευτικές και ιδεολογικές εκφάνσεις του ημιτελούς στη γαλλική ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα.

Η πρόσληψη της έννοιας του ημιτελούς εικαστικού έργου τέχνης τον 19^ο αιώνα εδράζεται στη σύγκρουση με την ισχυρά εδραιωμένη έννοια του *fini*, η αμφισβήτηση του οποίου επέφερε αλλαγές αφενός στον τρόπο εκτέλεσης, αξιοποίησης και αποδοχής του σχεδίου στην καλλιτεχνική εκπαίδευση, και αφετέρου στις ευρύτερες ρυθμολογικές εξελίξεις που διέτρεξαν τον 19^ο αιώνα και οδήγησαν στην αμφισβήτηση, τη μεταβολή και την ανατροπή της δογματικής έννοιας του «τελειωμένου» έργου τέχνης – αν και αυτό δεν επεκτεινόταν στον ίδιο βαθμό σε όλους τους καλλιτεχνικούς κύκλους (Miller 2016: 133).

Το ακαδημαϊκό, κλασικιστικό ζωγραφικό ιδίωμα φέρει ως χαρακτηριστικά τη σχεδιαστική ακρίβεια, την έμφαση στη λεπτομέρεια, την ιδεαλιστική απόδοση των μορφών, την ήπια διαβάθμιση μεταξύ χρωματικών τόνων, την αξιοποίηση του σκιοφωτισμού, την έμφαση σε ένα επιμελημένο τελικό αποτέλεσμα με σκοπό τη διαμόρφωση μιας «λειασμένης» υφής. Αυτός ο τρόπος αντιμετώπισης σχεδίου και χρώματος σχετίζεται με τη δογματική αντίληψη του *fini*, που προϋποθέτει ένα ιδιαίτερα επιμελημένο τελείωμα, ένα μορφολογικό φινίρισμα, που θεωρείτο ότι όφειλε να έχει ένα ολοκληρωμένο ζωγραφικό έργο. Σύμφωνα με το *Μέγα Παγκόσμιο Λεξικό του 19^{ου} αιώνα* του Pierre Larousse (Larousse 1872: 398), ο όρος *fini* στην τέχνη αναφέρεται σε ένα έργο που έχει ολοκληρωθεί με επιμέλεια καθ' όλα τα μέρη και τις λεπτομέρειές του. Στο σχετικό λήμμα γίνεται επίσης συσχετισμός με τις έννοιες του «τέλειου» (*parfait*) και του «επίσημου» (*formel*). Πάντως, ο συντάκτης αποδέχεται ότι κάθε έργο τέχνης έχει το δικό του επίπεδο ολοκλήρωσης, είναι δύσκολο να καθορισθούν τα σχετικά όρια και να αποφασισθεί πότε ένας δημιουργός πρέπει να σταματά, ακόμη και μεταξύ των μεγάλων καλλιτεχνών. Μπορεί στο *Λεξικό* να διατυπώνονται ερωτήματα και επιφυλάξεις σχετικά με τα κριτήρια ολοκλήρωσης ενός καλλιτεχνικού δημιουργήματος, ωστόσο μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα στη Γαλλία, μία εποχή παντοδυναμίας του Κλασικισμού, η κοινή αντίληψη σχετικά με το θέμα ήταν αρκετά ξεκάθαρη. Ο όρος *fini* εν πολλοίς ταυτιζόταν με την έμφαση στο σχέδιο και τη φόρμα. Το υπόβαθρο στη διαδικασία επίτευξης του *fini* ήταν τα σχέδια και οι σπουδές, τα οποία μέχρι περίπου τις πρώτες δύο δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα νοούνταν αποκλειστικά ως προπαρασκευαστικά, ημιτελή έργα. Ο πλούτος των σχετικών όρων στη γαλλική γλώσσα προσφέρει μια εικόνα των ποικίλων σταδίων που ακολουθούσε ένας καλλιτέχνης στην εκπαιδευτική και δημιουργική διαδικασία και παράλληλα αντανakλά τα κριτήρια για την εκτίμηση ενός έργου τέχνης ως ολοκληρωμένου (*croquis*: γρήγορο σχέδιο χωρίς χρώμα, συνήθως από ζωντανό μοντέλο, *esquisse*: σχέδιο/σκίτσο, συνήθως σε μικρή διάσταση, *pochade*: σχέδιο με χρώμα, *étude*: σπουδή με λεπτομέρειες, *ébauche*: η προπαρασκευαστική φάση του ίδιου του ζωγραφικού έργου που ενέχει τον χρωματικό προπλασμό).

Για την κατάκτηση της σχεδιαστικής δεξιότητας που υπαγόρευε ο Κλασικισμός, προβλεπόταν τρία επίπεδα εξάσκησης των σπουδαστών στο ακριβές σχέδιο, που τελικά θα οδηγούσε στο *fini*. Το πρώτο επίπεδο αφορούσε στην αντιγραφή χαρακτικών (*modeles de dessin*), το δεύτερο επίπεδο στην αντιγραφή εκμαγείων και το τρίτο επίπεδο στην αντιγραφή εκ του φυσικού (Boime 1971: 24-25). Το πρώτο από τα τρία επίπεδα, η αντιγραφή χαρακτικών, δεν εφαρμοζόταν στη γαλλική *École des Beaux-Arts* κατά τον 19^ο αιώνα. Αποτελούσε, ωστόσο, ακόμη πρακτική της ακαδημαϊκής διδασκαλίας στη Γαλλία υπό την ευρύτερη έννοια, που εφαρμοζόταν σε ιδιωτικά ατελιέ, σε σχολές βιομηχανικών τεχνών και σε σχολεία ως μάθημα στοιχειώδους εκπαίδευσης (ό.π.: 24). Ανάλογες πρακτικές ήταν διαδεδομένες γενικά στην

Λίστα Αγαγμάτων επί γράμ.

Αριθμ. σειράς	Ονομασία	Διαστάσεις in μέτρα		Παρατηρήσεις
		ύψος	πλάτος	
1	Παῖδα σάβωνα μετὰ χνόνι	0,38		
2	Κασόδα ἢ Πυροβόλου	0,64		
3	Παῖδα σάβωνα μετὰ χνόνι	0,73		
4	Γερμανιόν	0,75		Ἐδρεύον ἐπὶ μετὰ
5	Ξάβρον	0,84		
6	Λορομῆν	0,88		
7	Δήμιον	0,89		
8	Αἰσίδα ἢ δίκαιον	0,85		
9	Παροῦν Βορρυσίον	0,67		
10	Δαίμονα ἢ ὕαν	0,75		
11	Αἰσίδα σαυροειδὸν	0,63		
12	Αἰσίδα ἢ ἰσίδα	0,49		
13	Παῖδα σάβωνα μετὰ νήσου	0,38		
14	Δήμιον ὀρθίον	0,44		
15	Ἰνίς μετὰ	0,58		
16	Αἰσίδα χινελλίδα	0,69		
17	Αἰσίδα Μηνίς	0,86		
18	Ξάβρον	0,93		
19	Αἰσίδα Καρρίνιον	0,91		
20	Αἰσίδα ἀγροῦρον	0,85		
21	Αἰσίδα γιανθίον	0,83		
22	Αἰσίδα	0,71		

Εικόνα 1. Έγγραφο (πρώτη σελίδα) παράδοσης- παραλαβής 147 εκμαγείων από τον τέως διευθυντή της Σχολής των Τεχνών Γ. Μαυρογιάννη στον νέο διευθυντή Α. Θεοφιλά (14-2-1879).

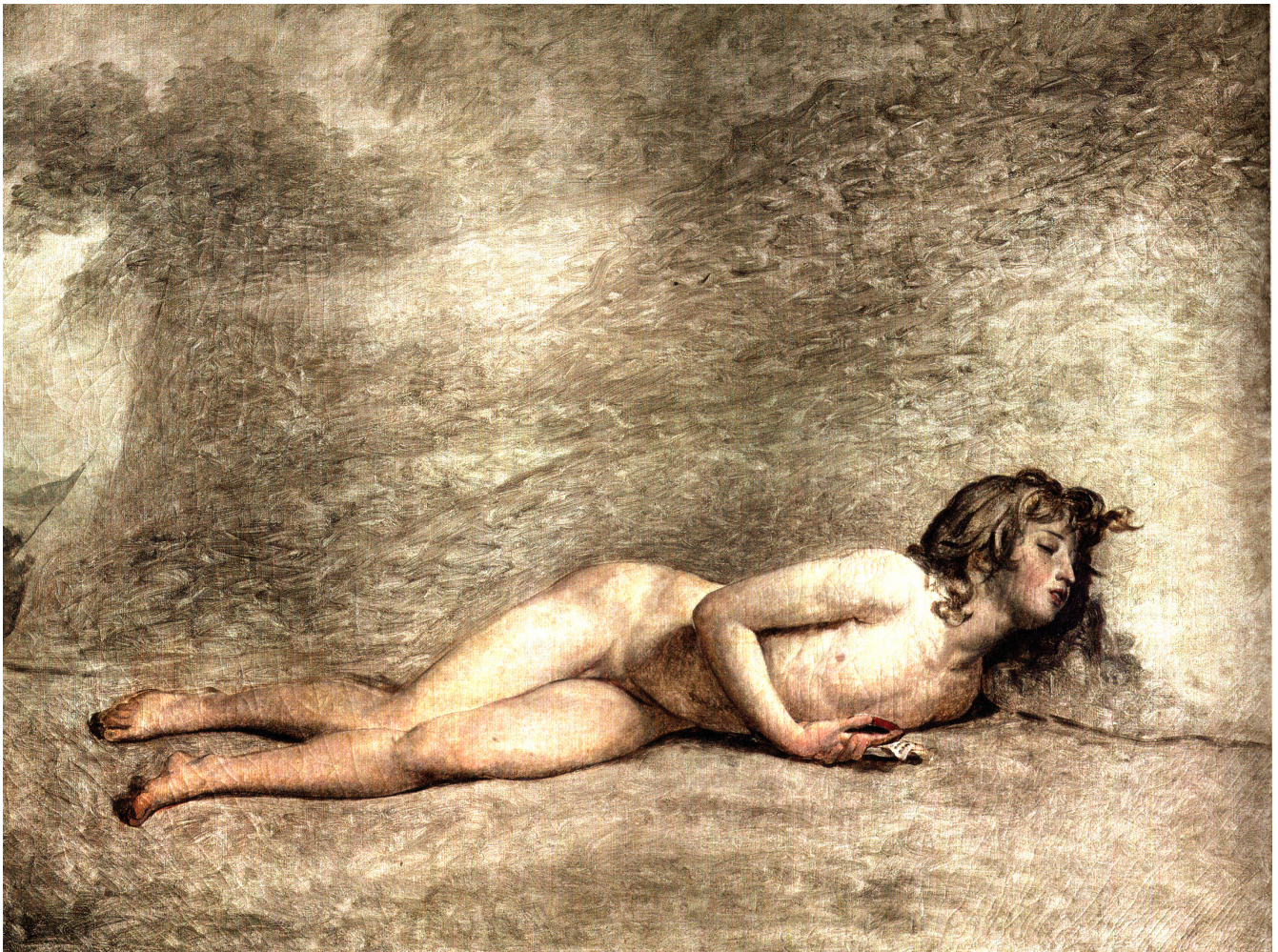
© Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Ιστορική Βιβλιοθήκη (φωτ.: Β. Μαυρίκα).

Ευρώπη. Στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του Σχολείου των Τεχνών στην Ελλάδα το πρόγραμμα των ετήσιων διαγωνισμών αντανακλά αυτήν την τριμερή διάρθρωση εκπαίδευσης στο σχέδιο, ήτοι την αντιγραφή σχεδίων από τυπώματα,¹ το σχεδιασμό εκ του φυσικού,² ενώ από τα αρχεία του Σχολείου τεκμαίρεται επίσης η ύπαρξη εκμαγείων (σχεδόν αποκλειστικά αρχαίων αγαλμάτων), που προφανώς αντιγράφονταν από τους σπουδαστές (εικ. 1).

Η επίπονη μίμηση και σχεδιαστική αναπαραγωγή ενός τυπώματος –συνήθως χαλκογραφίας στην

¹ Για παράδειγμα, ο ετήσιος διαγωνισμός του 1847 στο μάθημα της «στοιχειώδους γραφικής» (αρχικά ονομαζόταν ιχνογραφία) περιλάμβανε την απόδοση του αγάλματος του Αδωνη από χαλκογραφία (Καυταντζόγλου 1847: 11). Ο ετήσιος διαγωνισμός του 1848 στο μάθημα της «στοιχειώδους γραφικής» περιλάμβανε την απόδοση (αντιγραφή) του αγάλματος του Απόλλωνα Belvedere και του συμπλέγματος των Διόσκουρων επί του Κυρινάλιου λόφου της Ρώμης από χαλκογραφία (Καυταντζόγλου 1848: 29).

² Για παράδειγμα, ο ετήσιος διαγωνισμός του 1846 στο μάθημα της «ελαιογραφίας» περιλάμβανε την «αντιγραφή από γυμνό άνθρωπο» (Καυταντζόγλου 1846: 12).



Εικόνα 2. Jacques Louis David, *Ο θάνατος του Bara*, 1794, Μουσείο Calvet, Αβινιόν.

Πηγή: Wikimedia Commons

οποία διακρίνονταν με σαφήνεια οι γραμμές που σχημάτιζαν περιγράμματα και σκιάσεις– φορτίζονταν επίσης από ιδεολογικές και ηθικές προεκτάσεις, καθώς αναγνωριζόταν ως αρετή ο συστηματικός και πειθαρχημένος μόχθος, ώστε να επιτευχθεί η ακριβής εικαστική απόδοση των θεμάτων (ό.π.: 24, 123). Πιο ξεκάθαρη ήταν η κυριαρχία του *fini* σε σπουδαστικά σχέδια του δεύτερου σταδίου, στα οποία αντιγράφονταν εκμαγεία από περιώνυμα γλυπτά της αρχαιότητας και του Κλασικισμού (Vallese 2005: 48-49). Αυτή η διαδικασία προωθούσε την αξία της μίμησης και ταύτιζε τη σχεδιαστική δεξιότητα με την καλή γνώση της αρχαίας τέχνης.

Η σταδιακή αναγνώριση και εκτίμηση του σχεδίου ως αυθύπαρκτου έργου τέχνης σηματοδεύτηκε αφενός από την καθιέρωση διαγωνισμού σχεδίου (Concours des Esquisses Peintes) στην παρισινή École des Beaux-Arts το 1816 (Miller 2016: 133), και αφετέρου από τον πολλαπλασιασμό των σχεδίων και των σπουδών που εμφανίζονταν στο παρισινό Salon και κυκλοφορούσαν στην αγορά τέχνης από την τρίτη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα και εξής.

Η εμπορική κυκλοφορία ανολοκλήρωτων έργων και ελαιογραφικών σχεδίων αποτέλεσε το εφιαλτήριο για την άνοδο της συλλογικής αποτίμησής τους. Κατά ειρωνικό τρόπο, αυτό ξεκίνησε από δημιουργίες του πλέον αντιπροσωπευτικού εκφραστή του άψογου κλασικιστικού *fini*, του Jacques Louis David (1748-1825). Μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη διοργανώθηκε δημοπρασία έργων από το εργαστήριό του, μεταξύ των οποίων και έργα με ανολοκλήρωτο χρωματικά κάμπο, όπως *Ο θάνατος του*

Bara (εικ. 2). Ανάλογη περίπτωση αποτέλεσαν τα δύο ελαιογραφικά σχέδια του Jean-Louis-Théodore Géricault (1791-1824) για ένα θέμα που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, τον *Αγώνα των ίππων Barberi*,³ και τα οποία δημοπρατήθηκαν επίσης μετά το θάνατό του. Σε αυτήν την περίπτωση, δεν έχουμε μόνο την ισάξια χρηματική αποτίμηση δίπλα σε ολοκληρωμένα έργα, αλλά και το έναυσμα για την αύξηση του ενδιαφέροντος και της εκτίμησης των σχεδίων ως σημαντικών τεκμηρίων στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας (Miller 2016: 134). Η αναπαραγωγή και ευρεία κυκλοφορία του ενός σχεδίου –εκείνου που φυλάσσεται στο Λούβρο– σε λιθογραφία τον 19^ο αιώνα είναι ενδεικτική αυτής της αντίληψης και κατ' επέκταση των αλλαγών που παρατηρούνται στα σχέδια των σπουδαστών της παρισινής Ακαδημίας, οι οποίοι αντέγραφαν έργα μεγάλων ζωγράφων. Οι αντιγραφές αυτές γίνονταν σταδιακά πιο γρήγορες και «αυθόρμητες», με σχηματική απόδοση των λεπτομερειών και ελεύθερα περιγράμματα σε μία προσπάθεια μελέτης της διαδικασίας δημιουργίας και κατανόησης των χρωματικών συσχετισμών και της σύνθεσης ενός μεγάλου προτύπου (Grunchec 1986: 15-17. Boime 1971: 129-130). Μάλιστα, άρχισαν να διατυπώνονται αρνητικές κριτικές για τα αντίγραφα που απέδιδαν με απόλυτη ακρίβεια το πρωτότυπο, θεωρώντας τα τυποποιημένα και μανιεριστικά.

Ο Eugène Delacroix (1798-1863), επηρεασμένος από τον Géricault, ήταν ο δημιουργός που απελευθέρωσε την ελεύθερη κίνηση του χρώματος στον καμβά από την αυστηρότητα της ακαδημαϊκής πινελιάς. Η δυσκολία παρέκκλισης από την ακαδημαϊκή αντίληψη του *fini* αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στον τρόπο υποδοχής και αξιολόγησης των έργων του από τους κριτικούς. Ένας από τους γνωστότερους εξ αυτών, ο Etienne-Jean Delécluze (1781-1863), ζωγράφος ο ίδιος και μαθητής του David, στην *Πραγματεία του περί ζωγραφικής* (1828), διατύπωνε θετική άποψη για τα ελαιογραφικά σχέδια ως σημαντικού σταδίου στη δημιουργική διαδικασία και εκτιμούσε την ελευθερία και την ενεργητικότητα στην πινελιά της εκτέλεσής τους, ωστόσο σε καμία περίπτωση δεν θεωρούσε ένα ελαιογραφικό σχέδιο ολοκληρωμένο έργο. Αξιολογούσε δε τον «ρεαλισμό» και την «τελειότητα» ως προϋποθέσεις για την απόδοση ενός έργου τέχνης (Delécluze 1828: 150). Και ενώ φυσικά δεν αίρεται η λειτουργία του σχεδίου ως προπαρασκευαστικού σταδίου, αυτό που σημειώνεται ως αλλαγή τον 19^ο αιώνα είναι: α) η άρση της αντίληψης ότι ένα σχέδιο οφείλει να είναι ακαδημαϊκής τεχνοτροπίας, β) ότι έργα τέχνης με «σχεδιαστικές ποιότητες» (διάσπαση περιγραμμάτων, σχηματική απόδοση λεπτομερειών, γρήγορη πινελιά) δύνανται να εκληφθούν ως ολοκληρωμένα και όχι ημιτελή έργα. Η ανάδυση του Ρομαντισμού και η ανάπτυξη της λιθογραφίας οπωσδήποτε συνέβαλλαν προς αυτήν την κατεύθυνση, χωρίς ωστόσο να εκλείπουν οι πολυάριθμες αρνητικές αντιδράσεις.

Στην πρώτη συμμετοχή του Delacroix στο Salon του Παρισιού το 1822, ο Delécluze χαρακτήρισε τη *Βάρκα του Δάντη* (1822, Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι) «σχέδιο που έχει δομηθεί και ζωγραφισθεί με ζωηρότητα» (Boime 1971: 89), ενώ ο Maxime du Camp επισήμανε την τάση του ζωγράφου «για σχεδόν συστηματική περιφρόνηση προς την ακρίβεια, που οι πραγματικά μεγάλοι καλλιτέχνες πάντα σέβονταν» (Rubin 1993: 48). Το ημιτελές εδώ στα μάτια των κριτικών ήταν προφανώς οι παρεκκλίσεις –για τα δεδομένα της εποχής– από τα αυστηρά περιγράμματα και το αγαλματοειδές πλάσιμο των όγκων, και ίσως ακόμη η απουσία λεπτομερειών στην απόδοση των προσώπων και η κάπως επίπεδη εφαρμογή του χρώματος, που θα ενταθούν σε επόμενα έργα του ζωγράφου, όπως στη *Σφαγή της Χίου* (Salon του

³ *Έναρξη του αγώνα των ίππων Barberi*, 1817, Μουσείο του Λούβρου και *Ο αγώνας των ίππων Barberi*, 1817, Palais des Beaux-Arts της Lille.

1824) και την *Εκτέλεση του Δόγη Marino Faliero* (Salon του 1826 και του 1827). Εδικά το τελευταίο προκάλεσε ακόμη πιο δεικτικές κριτικές από τους Auguste Jal και Ludovic Vitet (Jonker 2010), ο οποίος επισημαίνοντας την απουσία λεπτομερειών το χαρακτήρισε «σπουδή» (étude), άσχημο –εννοώντας προφανώς την απομάκρυνση από τον κλασικιστικό ιδεαλισμό– και εν τέλει ανεπαρκές να προκαλέσει συναισθηματική έξαρση στον θεατή (Vitet 1847: 189-197).

Η αποστροφή σημαντικού μέρους των κριτικών στο ζωγραφικό ύφος των ρομαντικών διατρέχει τουλάχιστον και την τρίτη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα. Ο Jal έγραψε με αφορμή το Salon του 1833: «Τα σχέδια [prochades] δεν μπορούν να ζήσουν παρά περιορισμένο χρόνο. Θα επέλθει –και ήδη έχει επέλθει– η αντίδραση σε αυτά τα δείγματα της παλέτας που ελκύουν το μάτι και σίγουρα δεν συνομιλούν με τη λογική ούτε το γούστο. Είναι σαν ηλιακά πρίσματα που φωτίζουν και θαμπώνουν, αλλά [...] δεν αφήνουν κανένα άλλος ίχνος στη μνήμη από ό,τι θα άφηνε ένα πυροτέχνημα» (Jal 1833: 157). Η διατύπωση αυτή αποκρυσταλλώνει μία γενικότερη άποψη κριτικών της εποχής, ότι οι καλλιτέχνες που επέλεξαν ένα πιο ελεύθερο «τελείωμα» για τα έργα τους, έβρισκαν σε αυτό καταφύγιο για να αποκρύψουν τεχνικά ελαττώματα και αδυναμίες στην εκτέλεση ενός επακριβούς σχεδίου. Άλλωστε, όπως ήδη αναφέρθηκε, η ακαδημαϊκή σχεδιαστική δεξιοτεχνία εκλαμβάνονταν ως τεκμήριο μόχθου, ήθους, ειλικρίνειας και καλλιτεχνικής αρετής. Ωστόσο, η υιοθέτηση και υπεράσπιση της ρομαντικής μορφολογίας δεν ήταν αυτονόητη και ανώδυνη ούτε για τον ίδιο τον κορυφαίο εκφραστή της. Όσο εργαζόταν στη *Σφαγή της Χίου* ο Delacroix είχε προβληματιστεί για τα περιγράμματα που ήταν ασταθή και ρευστά (Boime 1970: 90), ενώ ακόμη και σε προχωρημένα στάδια της σταδιοδρομίας του αναρωτιόταν σχετικά με το πότε ολοκληρώνεται ένα έργο (Miller 2016: 136). Για τον ζωγράφο, η απομάκρυνση από το ακαδημαϊκό φινίρισμα δεν ήταν μόνο όχημα έκφρασης αυθορμητισμού, δυναμισμού και ενεργητικότητας, αλλά και μέσο για τον ερεθισμό της φαντασίας του θεατή. Ορισμένοι από τους συγγραφείς, τα κείμενα των οποίων γνωρίζουμε ότι του ήταν οικεία, είχαν εκφρασθεί σχετικά με τη δυνατότητα που δίνουν τα σχέδια στην τροφοδότηση της φαντασίας, όπως ο Roger de Piles: «Τα πιο τελειωμένα έργα [...] δεν είναι πάντα τα πιο ευχάριστα. Και οι πιο καλλιτεχνικά αποδοσμένοι πίνακες κάνουν τη ίδια εντύπωση με μια ομιλία, όπου τα πράγματα δεν εξηγούνται με όλες τους τις περιστάσεις, αφήνοντας τον αναγνώστη να κρίνει, το οποίο δημιουργεί μια ευχαρίστηση να φαντάζεσαι όλα όσα ο συγγραφέας είχε στο μυαλό του» (de Piles 1755: 62). Ανάλογες διατυπώσεις είχαν γίνει από τους Comte de Caylus (1692-1765) και Diderot (1713-1784), τα γραπτά των οποίων ήταν επίσης γνωστά στον Delacroix (Mars 1962: 105). Σύντομα απελευθερωμένος από το *fini*, ο Delacroix έφθασε σε όλο και πιο δυναμική χρήση του χρώματος ως εκφραστικού μέσου, σε ευφάνταστες διατυπώσεις στάσεων και χειρονομιών και σε δυναμική απόδοση συμπλοκής των μορφών, όπως χαρακτηριστικά φαίνεται στο *Κυνήγι λεόντων*⁴ (εικ. 3). Ακόμη και το 1864, όταν το εν λόγω έργο εκτέθηκε στο Hôtel Drouot του Παρισιού –μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη– προκάλεσε αντιδράσεις σε θεατές εξαιτίας της ελεύθερης τεχνοτροπίας του, οι οποίες όμως θεωρούνταν πλέον μεμονωμένες και εμπαθείς: «Είναι ζωγραφική αυτό! Μα δεν είναι ούτε ζωγραφική ούτε σχέδιο!» (D.P. 1864: 96).

Η τοπιογραφία είναι ίσως το κατεξοχήν θεματικό είδος, στο οποίο ξεδιπλώθηκε η ελευθερία

⁴ Ομόθεμοι πίνακες του ζωγράφου (*Κυνήγι λεόντων*) υπάρχουν στο Μουσείο d'Orsay του Παρισιού (1854), το Μουσείο του Bordeaux (1855), το Εθνικό Μουσείο της Στοκχόλμης (1855), το Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης (1858), το Ινστιτούτο Τέχνης του Σικάγου (1860/61).



Εικόνα 3. Eugène Delacroix, *Κυνήγι λεόντων*, 1855, Εθνικό Μουσείο, Στοκχόλμη.

Πηγή: Wikimedia Commons

των καλλιτεχνών να παράγουν έργα με σχηματικό ιδίωμα και υποχώρηση των λεπτομερειών. Εδώ το στοιχείο του παραστατικά ημιτελούς φορτίστηκε με ποικιλία προθέσεων: θρησκευτικούς συμβολισμούς, έκφραση εσωτερικότητας, αναγωγές στο συναισθηματικό υπόβαθρο στη σχέση ανθρώπου-φύσης· όλα τα παραπάνω υπό το πρίσμα της ρομαντικής τεχνοτροπίας, που συνδέθηκε με την προσωπική, ατομική θέαση του κόσμου.

Για τον Caspar David Friedrich (1774-1840) η απομάκρυνση από την ακρίβεια στην απόδοση των τοπίων υπηρετούσε την άποψή του ότι «ο ζωγράφος δεν πρέπει να ζωγραφίζει μόνο αυτό που βλέπει μπροστά του, αλλά αυτό που βλέπει εσωτερικά» (Reifert 2016: 290). Η πραγματοποίηση πολλών σχεδίων αποτελούσε συνήθη πρακτική του, ενώ δύο μεγάλες τοπιογραφικές συνθέσεις του εκτελεσμένες σε σέπια κέρδισαν βραβείο στον ετήσιο Διαγωνισμό της Βαϊμάρης το 1805 (Eitner 2002: 125). Ο θρησκευτικός σπιριτουαλισμός και ένα μελαγχολικό αίσθημα οραματισμού, που διατρέχουν τα έργα του, εξυπηρετούνται από τη διάλυση της φόρμας και την επικράτηση χρωματικών εντυπώσεων, όπως στο πολύ γνωστό *Καλόγερος στην Ακροθαλασσιά* (1809-1810, Παλαιά Εθνική Πινακοθήκη, Βερολίνο). Ειδικότερα στην περίπτωση του William Turner (1775-1851) δεν είναι εύκολο να γνωρίζουμε πότε εκλάμβανε ο ίδιος ένα έργο του ως ολοκληρωμένο, καθώς επανερχόταν στα έργα του ακόμη και αρκετά χρόνια αργότερα, δουλεύοντάς τα εκ νέου (Brown 2016: 169).

Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, γενικότερα η τοπιογραφία δίνει την αφορμή για δημόσια κριτική



Εικόνα 4: Camille Corot, *Πρωινό στην Ville-d'Avray*, 1868, Μουσείο Καλών Τεχνών, Ρουέν.

Πηγή: Wikimedia Commons

46

αξιολόγηση των ζωγραφικών έργων ως ημιτελών σπουδών ή ολοκληρωμένων έργων. Η ανάδυση του υπαιθρισμού, δηλαδή της εκτέλεσης έργων στο ύπαιθρο (*en plain air*), οδηγεί στη συμμετοχή όλο και περισσότερων έργων σε εκθέσεις, που συχνά χαρακτηρίζονταν σχέδια με χρώμα. Το 1852 γράφει ο Louis Clément de Ris –σε πνεύμα αμφίσημης αξιολόγησης– για το έργο του Charles-François Daubigny (1817-1878), *Αποψη προς τις όχθες του Σηκουάνα* (1851, Μουσείο Καλών Τεχνών, Νάντη):

«[...] ένα εξέχον έργο τοπιογραφίας αν όχι και του Salon συνολικά. [...] Τα δύο τοπία του κ. Daubigny έχουν μια έλλειψη που πρέπει να επισημανθεί οπωσδήποτε: το χρώμα είναι ακριβές αλλά η πινελιά είναι πολύ πρόχειρη και στην πραγματικότητα είναι περισσότερο σχέδια παρά ζωγραφικά έργα. [...] Η ζωγραφική έχει απαιτήσεις που κάποιος οφείλει να γνωρίζει πώς να ικανοποιήσει. Από κοντά τα έργα του κ. Daubigny μοιάζουν με συμπλοκή χρωμάτων» (Pludermacher 2015: 59).

Ο Camille Corot (1796-1875), εκτός από τα πολυάριθμα φιλοτεχνημένα στο ύπαιθρο σχέδιά του, που κυκλοφορούσαν ευρέως μεταξύ φίλων και θαυμαστών και έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης, εξέθετε στο παρισινό Salon τοπία, στα οποία συνδυάζονταν τμήματα «ολοκληρωμένα» με στοιχεία που παρέμεναν εκούσια ημιτελή. Στο Salon του 1868 παρουσίασε τρία έργα μεταξύ των οποίων το *Πρωινό στην Ville d'Avray* (εικ. 4), για τα οποία ο κριτικός Jules Castagnary έγραψε ότι ήταν τα καλύτερα έργα του ζωγράφου, ωστόσο προειδοποιούσε: «Όταν φθάνεις στον Corot, είναι καλύτερα να μην πλησιάζεις πολύ. Τίποτε δεν είναι τελειωμένο, τίποτε δεν έχει ολοκληρωθεί. Μάταια αναζητάς το έδαφος, κάποιο φύλλωμα. Το μάτι ξεχωρίζει μόνο μερικές μεγάλες πινελιές, λεπτές και ελεύθερες, αυτό το ίχνος κατά

μήκος του ουρανού, και εδώ κι εκεί πρασινωπές μάζες που χάνονται αόριστα μέσα σε ένα νέφος ομίχλης. Κρατήστε αποστάσεις» (Miller 2016: 136). Πάντως, παράλληλα με τις κατά κανόνα επιθετικές ή αμήχανες αξιολογήσεις των κριτικών με βασικό κριτήριο την ολοκληρωμένη ή μη μορφή των τοπίων, δεν έλειπαν και οι πιο ψύχραιμες και εμβριθείς προσεγγίσεις απέναντι στο νέο που κόμιζαν οι τοπιογράφοι της εποχής. Ο Charles Baudelaire, ήδη από το Salon του 1845, υπερασπίστηκε την πρωτοτυπία και την «αφέλεια» των έργων του Corot, απέρριψε την αδεξιότητα που του είχαν προσάψει και εκτίμησε τη διαφορά των έργων του από τα λεία, φινιρισμένα και επιμελώς εξευγενισμένα έργα που συνήθως θαύμαζε το κοινό:

«ένα έργο είναι δημιούργημα μιας ιδιοφυίας [...] όταν όλα φαίνονται καλά, παρατηρούνται καλά, κατανοούνται καλά [...] και είναι πάντα πολύ καλά εκτελεσμένο όταν έχει εκτελεσθεί επαρκώς. [...] Γενικά, υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα σε κάτι εκτελεσμένο [fait] και κάτι ολοκληρωμένο [fini]. Αυτό που έχει εκτελεσθεί δεν έχει ολοκληρωθεί [...] κι εκείνο που έχει ολοκληρωθεί υπερβολικά μπορεί να μην έχει εκτελεσθεί καθόλου» (Baudelaire 1868: 54).

Προφανώς εξέφραζε την άποψη, ότι οι συμβατικοί κλασικιστικοί κανόνες του *fini* δεν ταυτίζονταν πλέον με την παραδοσιακά νοούμενη ολοκλήρωση ενός έργου τέχνης, ενώ στην αξιολόγησή του για τα τοπία του Daubigny το 1859 επισήμανε έμμεσα τη λειτουργία του «ανολοκλήρωτου» σχεδίου και του τρόπου εφαρμογής του χρώματος ως μέσων για την ανάδειξη μιας συναισθηματικής ποιότητας στην τοπιογραφία (Pludermacher 2015: 59). Ο Baudelaire συνέδεε επίσης το εκούσια ανολοκλήρωτο με τον αυθορμητισμό και έβλεπε στα σχέδια (croquis) το ιδανικό μέσο για την αναπαράσταση της ομορφιάς και της μοντέρνας ζωής (Baudelaire 1885: 57) με χαρακτηριστικό παράδειγμα τα έργα του Constantine Guys (Stephens 2005), συμπεριλαμβανομένων των πολεμικών του σχεδίων-ανταποκρίσεων (Montier 2000).

Σταδιακά οι ειδικοί της τέχνης αλλά και το κοινό άρχισαν να εκτιμούν λιγότερο «επίσημα» έργα, τόσο ως προς το περιεχόμενο όσο και ως προς τη μορφολογία. Στη ρομαντική τοπιογραφία εμφανίστηκαν τα πρώτα ψήγματα μιας αντιμετώπισης που θα ενταθεί με τους ιμπρεσιονιστές, στα έργα των οποίων η σχηματική απόδοση μεταφέρει στον θεατή την ατμόσφαιρα, την κίνηση, την ένταση μιας στιγμής ή μιας κατάστασης. Ανεξαρτήτως της θετικής ή αρνητικής ανταπόκρισης στα ιμπρεσιονιστικά έργα, το θέμα του *fini* επανήλθε στα κριτικά κείμενα, είτε για να υπογραμμίσει την αντίθεση των ιμπρεσιονιστών σε αυτό, είτε για να επισημάνει ότι οι ιμπρεσιονιστές δεν ήταν πρωτοπόροι στην αντίθεση προς το *fini*, προφανώς σε μια προσπάθεια υποβάθμισής τους, αφαιρώντας τους τον στέφανο της πρωτοτυπίας (Miller 2016: 138). Πάντως, το ζήτημα του ολοκληρωμένου ή μη εξακολουθούσε να αποτελεί κριτήριο αποδοχής ή απόρριψης στα περιώνυμα και σημαντικά για τους καλλιτέχνες Salon (Boime 1969: 411). Τα δεδομένα αυτά γέννησαν την ανάγκη για τις *Εκθέσεις των Απορριφθέντων*, με πιο διάσημη εκείνη του 1863. Η αρετή της γενικής εντύπωσης των ιμπρεσιονιστικών τοπίων, που εκτέθηκαν το 1863, έναντι του *fini* επισημάνθηκε από τον Théophile Thoré:

«Η γαλλική τέχνη, όπως την βλέπει κανείς στα απορριφθέντα έργα, φαίνεται να ξεκινά ή να ξεκινά από την αρχή. [...] Τα θέματα δεν είναι πλέον τα ίδια όπως στις επίσημες πινακοθήκες: λίγη μυθολογία ή ιστορία. Σύγχρονη ζωή, ιδιαίτερα τα δημοφιλή θέματα. [...] Και η τεχνική συνολικά διαφορετική από τις τεχνικές που καθαγίαζε η μακρά επικράτηση της ιταλικής τέχνης. Αντί του μόχθου για τα περιγράμματα, αυτό που η Ακαδημία ονομάζει σχέδιο [dessin], αντί της δουλικής



Εικόνα 5. Claude Monet, *Η λεωφόρος των Καπουτσίνων*, 1873/74, Μουσείο Πούσκιν, Μόσχα.

Πηγή: Wikimedia Commons

48

εργασίας επάνω σε κάθε λεπτομέρεια, αυτό που οι ερασιτέχνες του κλασικισμού ονομάζουν *fini*, οι νέοι καλλιτέχνες προσπαθούν να αποδώσουν την εντύπωση [*effet*] στην εκπληκτική του ενότητα χωρίς να ανησυχούν για την ακρίβεια των γραμμών ή τις μικρολεπτομέρειες των παραπληρωματικών θεμάτων» (Thoré 1870: 414).

Ο Ernest Chesneau εξέφρασε με ευστοχία και διορατικότητα τι υπηρετεί η ημιτελής μορφολογία των ιμπρεσιονιστικών έργων, δηλαδή την ενεργοποίηση όχι της φαντασίας (όπως στους ρομαντικούς) αλλά των αισθήσεών μας στην αντίληψη του κόσμου που μας περιβάλλει. Αναφερόμενος στα έργα του Claude Monet (1840-1926) *Το Γεύμα* (Μουσείο d'Orsay, Παρίσι) και *Η λεωφόρος των Καπουτσίνων* (εικ. 5), επισήμανε πώς τα διαλυμένα περιγράμματα και το εκρηκτικό χρώμα –ακόμη κι αν υπολείπονται σε ολοκλήρωση– μεταφέρουν στον θεατή την πραγματική, οικεία, βιωματική ατμόσφαιρα του φυσικού φωτός και αντίστοιχα τη φωτεινότητα, την κίνηση, τη βουή ενός πολυσχολού αστικού κόσμου:

«Ποτέ, για παράδειγμα, δεν έχει αποδοθεί το βορεινό φως της μέρας στα διαμερίσματά μας με τη ρεαλιστική δύναμη που περιέχεται στον πίνακα *Το Γεύμα* του Μ. Μανέ [Μονέ]. Ποτέ δεν έχει συλληφθεί και αποδοθεί σε όλη την καταπληκτική ρευστότητά της η κοχλάζουσα ζωή του δρόμου, η ροή του κόσμου επάνω στην άσφαλο και των οχημάτων στον δρόμο, ο κυματισμός των δέντρων της λεωφόρου σε σκόνη και φως, η απροσδιοριστία, η παροδικότητα, η αμεσότητα της κίνησης, όπως σε αυτό το εκπληκτικό και θαυμάσιο σχέδιο το οποίο ο Μ. Μανέ [Μονέ] καταχώρησε υπό τον τίτλο *Λεωφόρος των Καπουτσίνων*. Από απόσταση, αυτό το ρεύμα ζωής, αυτό το θαυμάσιο

λαμπύρισμα φωτός και σκιάς, αποδοσμένο με φωτεινότερο φως και πιο δυνατή σκιά, πρέπει να χαιρετισθεί ως αριστούργημα. Όπως πλησιάζεις, όλα χάνονται. Παραμένει μόνο ένα δυσανάγνωστο χάος από αποξύνσεις παλέτας. [...] Αυτό το σχέδιο πρέπει να μεταβληθεί σε τελειωμένο έργο. Μα τι εγερτήριο σάλπισμα για εκείνους που έχουν οξεία ακοή και πόσο μπροστά μας πηγαίνει στο μέλλον!» (Chesneau 1874: 2. Miller 2016: 138).

Αυτό θα ήταν ένα μέλλον που περιλάμβανε τις καινοτόμες κατευθύνσεις του Paul Cézanne (1839-1906), ένα πρώιμο δείγμα των οποίων αποτέλεσε *Το σπίτι του κρεμασμένου* (1873, Μουσείο d'Orsay, Παρίσι), που παρουσιάστηκε στην έκθεση των Ιμπρεσιονιστών του 1874.

Πτυχές του ημιτελούς στην ελληνική ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα

Επιχειρώντας μία πρώτη προσέγγιση στα δεδομένα της νεοελληνικής ζωγραφικής όσον αφορά στη λειτουργία του «σχεδίου» και την πρόσληψη του ημιτελούς, ο ισχυρά κλασικιστικός προσανατολισμός της εκπαίδευσης στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας συνετέλεσε στην υιοθέτηση της πρακτικής της πιστής αντιγραφής χαρακτηριστικών συνθέσεων, όπως ήδη διατυπώθηκε. Τα κλασικιστικά θέματα αντιγραφής εξυπηρετούσαν το αίτημα της εποχής για εξοικείωση των καλλιτεχνών του νέου ελληνικού κράτους με την αρχαία παρακαταθήκη και καλλιέργησαν την αξία του επιμελώς ολοκληρωμένου, άψογου και ιδεαλιστικού σχεδίου. Αυτό συνάδει με τις έννοιες της «παράστασης» (παραστατικότητα) και του «ιδανικού» (ιδεαλιστικού), οι οποίες αποτέλεσαν το αισθητικό υπόβαθρο της διδασκαλίας της Ιστορίας της Τέχνης καθώς και άλλων θεωρητικών μαθημάτων από τον Γρηγόριο Παπαδόπουλο στο Σχολείο των Τεχνών (1844-1863) κατ' επίδραση των θεωριών του Karl Ottfried Müller και φορτίζονταν έμμεσα με πατριωτικές αναγωγές (Βρατσίδου 2013, 13 κ.ε.). Με διακοπή δύο περίπου δεκαετιών τα μαθήματα της Ιστορίας της Τέχνης και της Αισθητικής θα αρχίσουν να διδάσκονται ξανά στο Σχολείο των Τεχνών από τον Στυλιανό Κωνσταντινίδη (1879-1896), ο οποίος, υιοθετώντας τις θεωρίες του Eugène Veron, θα στρέψει την ιδεολογική κατεύθυνση των μαθημάτων του προς την αξία της πρωτοτυπίας, την ελευθερία της έκφρασης, την άρση της προσκόλλησης από τα αρχαία πρότυπα (Βρατσίδου: 2014-2015, ιδιαίτερα 60-63). Έτσι λοιπόν μεταβλήθηκε το θεωρητικό, τουλάχιστον, υπόβαθρο στο θεσμικό ίδρυμα καλλιτεχνικής εκπαίδευσης της χώρας, για την παραγωγή έργων που θα ξέφευγαν από τον «ελληνικό» *fini*.

Από την άλλη πλευρά, το ζωγραφικό θεματικό είδος, που και στην Ελλάδα αποδείχθηκε το πλέον πρόσφορο για πειραματισμούς προς όλο και πιο σχηματικές μορφοπλαστικές αποδόσεις, είναι εκείνο της τοπιογραφίας. Η επίδραση του ευρωπαϊκού υπαιθρισμού στη νεοελληνική ζωγραφική εμφανίζεται στο τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα (Πλατή 2014: 1). Με δεδομένο ότι η αρθρογραφία σχετικά με τις καλλιτεχνικές εκθέσεις στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα έχει συχνά ειδησεογραφικό παρά κριτικό περιεχόμενο και άρα περιορίζεται η δυνατότητα να διαπιστωθεί ο τρόπος πρόσληψης τυχόν «ημιτελών έργων» από το κοινό και τους ενίοτε ανώνυμα αρθρογραφούντες ειδικούς –εντός ή εκτός εισαγωγικών–, θα σταθούμε σε μία κριτική που δημοσιεύτηκε στην *Εφημερίδα* για μία μεγάλη ομαδική έκθεση ζωγραφικής και γλυπτικής, που πραγματοποιήθηκε το 1885 στον σύλλογο «Παρνασσός» της Αθήνας. Ο συντάκτης του άρθρου γράφει για το *Παραμύθι της Γιαγιάς* (1884, ιδιωτική συλλογή) του Νικόλαου Γύζη (1842-1901), που ανήκει σε μία περίοδο του ζωγράφου κατά την οποία το χρώμα αποκτά πρωτεύοντα ρόλο, το φως αποδίδεται με περισσότερη ένταση σε διαγώνιο άξονα και μέσω αντανάκλασεων αναδεικνύονται οι



Εικόνα 6. Περικλής Πανταζής, *Θαλασσογραφία ή Ταραγμένη Θάλασσα*, Μουσείο Καλών Τεχνών, Οστάνδη.

Πηγή: Wikimedia Commons

50

επιφάνειες και οι υφές εντατικοποιείται ο σκιοφωτισμός και υποχωρεί ο πλούτος των λεπτομερειών. Πρόκειται δηλαδή για μία ηθογραφία, στην οποία η επιμελημένη οργάνωση και το παραστατικό σχέδιο αποτελούν σταθερές αξίες, αλλά η πραγμάτευση του φωτός αναδεικνύεται καθοριστική στη δημιουργία της ατμόσφαιρας και την ανάδειξη των σχέσεων μεταξύ των απεικονιζομένων. Αυτά τα χαρακτηριστικά φαίνεται να εκτίμησε και ο αρθρογράφος:

«Ο κ. Γύζης είναι peintre de genre, είνε ειδεογράφος, αλλά είνε και το πολυτιμότερο, είνε δεξιός χρωματιστής. [...] Η σύλληψις της ιδέας είνε διανυγής, η σύνθεσις σαφής, το σχέδιον και η περιγραφή των προσώπων ακριβής [...] δεν θυσιάζει την έννοιαν της συνέσεως δια της λεπτολόγου αποδόσεως των δευτερευόντων επουσιωδών μερών [...] αλλά επιδιώκει να εκφράση την ιδέαν του [...] δια της πιστής και μελετημένης απεικονίσεως των δρώντων προσώπων, άτινα συμπλέκει ούτως ώστε να συμβάλλωσιν άπαντα εις την σαφήνειαν και ενότητα καλλιτεχνικής τινός υποθέσεως» (Π. 1885. Μπόλης 2000: 169).

Ωστόσο, όταν έρχεται αντιμέτωπος με τον υπαιθρισμό των έργων του Περικλή Πανταζή (1849-1884), αν και αντιλαμβάνεται τις χρωματικές τους ποιότητες, εκτιμά το αποτέλεσμα ως ανολοκλήρωτο: «[...] δεικνύουσι τόσην ζωηράν συναίσθησιν του απλέτου φωτός της φύσεως και των αχανών εκτάσεων του ορίζοντος, ώστε επιβάλλουσι εις τον θεώμενον να συγχωρήση το ασταθές έτι της γραφίδος και το ημιτελές της επεξεργασίας» (Π. 1885. Μπόλης 2000: 170). Αν και δεν είναι δυνατή η ακριβής ταύτιση των έργων που είχαν εκτεθεί στον «Παρνασσό», μία ιδέα της τεχνοτροπίας του ζωγράφου που αντίκρουσαν οι επισκέπτες της αθηναϊκής έκθεσης μπορούν να μας δώσουν τοπιογραφικά έργα του Πανταζή που δημοπρατήθηκαν την ίδια χρονιά (1885) στο ατελιέ του στις Βρυξέλλες (εικ. 6).

Η τοπιογραφία είναι το χαρακτηριστικό αλλά επ' ουδενί το μοναδικό είδος, στο οποίο το ελλιπές σχέδιο δύναται να επιδράσει εκούσια και καθοριστικά στη σύνθεση. Στο *Γιάντες* του Γύζη



Εικόνα 7. Νικόλαος Γύζης, *Γάντες*, 1878, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα.

© Εθνική Πινακοθήκη



Εικόνα 8. Edouard Manet, *Προσωπογραφία της κυρίας Manet (Suzanne Leenhoff)*, περ. 1873, Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη.
Πηγή: Wikimedia Commons

52



Εικόνα 9. Νικόλαος Γύζης, *Ανατολίτης με φρούτα*, περ. 1873, Εθνική Πинаκοθήκη, Αθήνα.

© Εθνική Πинаκοθήκη

(εικ. 7) ο περιληπτικά σχεδιασμένος κορμός της μορφής «εξαναγκάζει» σε επικέντρωση στο πρόσωπο της απεικονιζομένης και την κυριαρχία του ζεστού κόκκινου πεδίου, που ενοποιείται με το επίπεδα αποδοσμένο σώμα. Ανάλογο αποτέλεσμα διαπιστώνεται και στην ανολοκλήρωτη *Προσωπογραφία της Κυρίας Manet (Suzanne Leenhoff)* από τον σύζυγό της Edouard Manet (εικ. 8).

Η ημιτελής σχεδίαση εξυπηρετεί και σε άλλα έργα του Γύζη τον επιτονισμό εσωτερικών χαρακτηριστικών και την εικαστική έκφραση μιας γενικότερης ατμόσφαιρας. Στον *Ανατολίτη με φρούτα* (εικ. 9) το μερικό πλάσιμο της μορφής και η χρωματική έκρηξη των φρούτων εκτός περιγραμμάτων συμβάλλουν στην έκφραση της ευχαρίστησης και της ραθυμίας που αντλείται από τις γήινες απολαύσεις, με τις οποίες ήταν στερεοτυπικά συνδεδεμένη η Ανατολή.

Επίλογος

Η πορεία της κεντροευρωπαϊκής και νεοελληνικής ζωγραφικής σε σχέση με την έννοια του ημιτελούς αφενός στην καλλιτεχνική εκπαίδευση και αφετέρου στην ευρύτερη εξέλιξη προς όλο και πιο σχηματικές υφολογικά συνθέσεις φέρει παραλληλισμούς χωρίς να είναι ταυτόσημη. Διατηρεί ωστόσο ένα κοινό στοιχείο: τη διαχρονική γοητεία του ανολοκλήρωτου, το οποίο προσφέρει μια ματιά στη διαδικασία έμπνευσης και εργασίας του καλλιτέχνη, αφήνει ανοικτά ζητήματα προς ερμηνεία, ενεργοποιεί τη φαντασία και δίνει περιθώρια για σύμπραξη του θεατή στην «ολοκλήρωση» του έργου, εκφράζει καλλιτεχνική ελευθερία και πειραματισμό και λειτουργεί ως μαρτυρία της διαδικασίας κατά την οποία από τα πρωτογενή, ακατέργαστα υλικά γεννάται μία νέα δημιουργία.

Βιβλιογραφία

- Baudelaire, Ch., (1868), «Salon de 1846», στο *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, σ. 77-198.
- Baudelaire, Ch., (1885), «Le Peintre de la Vie moderne», στο *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Calman Lévy, σ. 51-114.
- Baum, K., Bayer, A., Wagstaff, Sh., (2016), «Introduction: An Unfinished History of Art», στο K. Baum, A. Bauer and Sh. Wagstaff (eds), *Unfinished: Thoughts Left Visible*, Exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art.
- Boime, A., (1969), «The Salon des Refusés and the evolution of modern art», *The Art Quarterly*, τόμ. 32, σ. 411-426.
- Boime, A., (1971), *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven & London, Yale University Press.
- Brown, D.B., (2016), «Turner Unfinished», στο K. Baum, A. Bauer and Sh. Wagstaff (eds), *Unfinished: Thoughts Left Visible*, Exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, σ. 168-175.
- Chesneau, E., (1874), «À côté du Salon II. Le plein air: Exposition du boulevard des Capucines», *Paris-Journal*, 7 Mai 1874, σ. 2
- 54 D. P., (1864), «L'ennemi mortel de Delacroix», στο *La Petite Revue*, 21 Mai 1864, Paris, σ. 96.
- de Heusch, S.G., Μεντζαφού-Πολύζου, Ό., Σαμαράς, Στ., (1994), *Περικλής Πανταζής 1849-1884*, Αθήνα, Ίδρυμα Ευαγγέλου Αβέρωφ-Τοσίτσα.
- de Piles, R., (1755), *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, Paris, Cellot & Jombert jeune.
- Delécluze, E. J., (1828), *Precis d'un traite de peinture, contenant les principes du dessin, du modele et du coloris, et leur application a l'imitation des objets et a la composition*, Paris, Au Bureau de l'Encyclopédie Portative.
- Eitner, L., (2002), *19th Century European Painting. David to Cézanne*, New York, Westview Press.
- Grunchec, Ph., (1986), *Les concours d'Esquises peintes (1816-1863)*, τόμ. 1, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts.
- Jal, A., (1833), *Les causeries du Louvre: Salon de 1833*, Paris, Charles Gosselin- Libraire-Éditeur.
- Jonker, M., (2010), «“Crowned, and Discrowned and Decapitated”: Delacroix's The Execution of the Doge Marino Faliero and its Critics», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, τόμ. 9, αρ. 2 [ψηφιακή έκδοση: <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn10/delacroixs-execution-of-the-doge-marino-faliero-and-its-critics>].
- Larousse, P., (1872), *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, τόμ. 8, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel.
- Miller, A.E., (2016), «Finish/Finished: French Painting from Romanticism to Impressionism» στο K.

- Baum, A. Bauer and Sh. Wagstaff (eds), *Unfinished: Thoughts Left Visible*, Exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, σ. 132-139.
- Montier, J.P., (2000), «Constantin Guys selon Baudelaire: reportage et modernité», στο M. Boucharenc & J. Deluche (eds), *Littérature et Reportage*, Limoges, PULIM, σ. 187-203
- Mras, G.P., (1962), «Literary Sources of Delacroix's Conception of the Sketch and the Imagination», *The Art Bulletin*, τόμ. 44, τεύχ. 2, σ. 103-111.
- Pludermacher, I., (2015), «From non fini to Impression», στο F. Krämer (ed.), *Monet and the Birth of Impressionism*, Munich, Prestel, σ. 57-61.
- Reifert, E., (2016), «Caspar David Friedrich», στο K. Baum, A. Bauer and Sh. Wagstaff (eds), *Unfinished: Thoughts Left Visible*, Exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, σ. 290.
- Rubin, J. H., (1993), «Delacroix's Dante and Virgil as a Romantic Manifesto: Politics and Theory in the Early 1820s», *Romanticism*, τόμ. 52, τεύχ. 2, σ. 48-58.
- Stephens, S., (ed.), (2007), *Esquisses/Ébauches. Projects and Pre-Texts in Nineteenth-Century French Culture*, New York, Peter Lang.
- Stephens, S., (2005), «Esquisse D'incomplétude: Baudelaire, Guys and Modern Beauty», *Neophilologus*, τόμ. 89, τεύχ. 4, σ. 527-538.
- Thoré, Th., (1870), *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868*, Paris, Libraire de Ve Jules Renouard
- Vallese, G., (ed.), (2005), *The Accademia di Venezia. The masters, the collections, the premises*, Venice, Marsilio.
- Vitet, L., (1847), *Études sur les beaux arts: Essais d'archéologie et fragments littéraires*, Paris, Charpentier.
- Βρατσκίδου, Ε., (2013), «Αρχαιολογία και ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα τον 19^ο αιώνα: Η διδασκαλία του Γρηγορίου Παπαδοπούλου και του Στυλιανού Κωνσταντινίδη στο Σχολείο των Τεχνών (I)», *Ιστορία της Τέχνης*, τεύχ. 1, Χειμώνας 2013, σ. 10-45.
- Βρατσκίδου, Ε., (2014-2015), «Αρχαιολογία και ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα τον 19^ο αιώνα: η διδασκαλία του Γρηγορίου Παπαδοπούλου και του Στυλιανού Κωνσταντινίδη στο Σχολείο των Τεχνών (II)», *Ιστορία της Τέχνης*, τεύχ. 3, Χειμώνας 2014-2015, σ. 38-68.
- Κανταντζόγλου, Λ., (1846), *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου*, εν Αθήναις, εκ του Δημοσίου Τυπογραφείου.
- Κανταντζόγλου, Λ., (1847), *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου*, εν Αθήναις, Τύποις Χ. Νικολαΐδου Φιλαδελφέως.
- Κανταντζόγλου, Λ., (1848), *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου*, εν Αθήναις, Τύποις Χ. Νικολαΐδου Φιλαδελφέως.

Μπόλης, Ι., (2000), *Οι Καλλιτεχνικές Εκθέσεις: Οι Καλλιτέχνες και το Κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, αδημοσίευτη διδ. διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Π., (1885), «Καλλιτεχνική Έκθεση», *Εφημερίς*, 5 Μαΐου 1885.

Πλατή, Μ., (2014), *Επιδράσεις του Υπαιθρισμού στη Νεοελληνική Τοπιογραφία 1850-1950*, αδημοσίευτη διδ. διατριβή, Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Μαυρίκα Βιργινία

Η πρόσληψη του ημιτελούς στην ευρωπαϊκή ζωγραφική κατά τον 19° αιώνα

Η Γαλλία του 19ου αιώνα είναι μία από τις χαρακτηριστικές μελέτες περίπτωσης ως προς την εξέλιξη της έννοιας του ημιτελούς στην τέχνη κατά την νεώτερη εποχή. Οι αντιλήψεις περί ημιτελούς αναπτύσσονται σε δύο βασικά, παράλληλα πεδία: α) τη μορφή και την αξιοποίηση του «σχεδίου» στην εκπαιδευτική διαδικασία, την αγορά τέχνης και την πρόσληψή του στη συνείδηση καλλιτεχνών και κοινού, β) τις τεχνοτροπικές εξελίξεις που οδήγησαν σταδιακά σε όλο και μεγαλύτερη απομάκρυνση από την παραστατική απόδοση της οπτικής πραγματικότητας. Για σημαντικό τμήμα του 19^{ου} αιώνα η φυσιοκρατική απόδοση, κατά τις αρχές του κλασικιστικού *fini* παρέμεινε το βασικό κριτήριο για την αξιολόγηση ενός έργου και την κατηγοριοποίησή του ως ολοκληρωμένου ή όχι. Η αξία της μίμησης μέσα από μία επίπονη πνευματική και σωματική διαδικασία έφερε επίσης ιδεολογικές και ηθικές προεκτάσεις, καθώς σχετιζόταν με την αρετή του συστηματικού και πειθαρχημένου μόχθου. Στη σταδιακή αναγνώριση και εκτίμηση του ημιτελούς έργου ως αυθύπαρκτου έργου συνετέλεσε η διοργάνωση εκθέσεων σχεδίων και η άνοδος της αγοραστικής τους αξίας. Το κατεξοχήν θεματικό είδος που αποτέλεσε το κυρίως όχημα για την εδραίωση τεχνοτροπικών στοιχείων ημιτελούς σχεδιασμού ήταν η τοπιογραφία.

Η προσκολλημένη στην κλασικιστική παράδοση ελληνική ακαδημαϊκή εκπαίδευση διατήρησε ισχυρή καθ' όλον τον 19ο αιώνα την πρακτική της πιστής αντιγραφής χαρακτηριστικών συνθέσεων και κλασικιστικών αγαλμάτων. Η εξοικείωση με τη σχεδιαστική αφαιρετικότητα επήλθε κυρίως μέσω του υπαιθρισμού, ενώ επίσης σε ηθογραφικά έργα του προχωρημένου 19ου αιώνα εκτιμήθηκε ο «ατελής» σχεδιασμός που οδηγούσε στην ανάδειξη επιλεγμένων τμημάτων της σύνθεσης.

Virginia Mavrika

The perception of *non-finito* in 19th-century European painting

57

Nineteenth-century France presents a characteristic case study regarding the notion of *non-finito* in art during modern times. The perception of *non-finito* evolved along two main, parallel lines: a) the form and use of the sketch in the educational process, its value in the art market, its reception by artists and the public, b) the stylistic changes that gradually led to the abandonment of representational depiction. For a significant part of 19th-century painting, realism that followed the principles of Classicism's *fini* remained the basic criterion for evaluating artworks and assessing them as finished or incomplete. The value of imitation through a painful mental and physical process was also ideologically and morally appreciated, as it was related to the virtue of systematic and disciplined toil. The organization of exhibitions of sketches and the raise of their commercial value contributed to the gradual recognition and appreciation of the unfinished painting as a self-existing artwork. Landscape was the undisputed vehicle to establish stylistic elements of unfinished design.

The practice of faithful copying of engravings and classical statues remained strong in Greek academic artistic education throughout the 19th century because of its strong attachment to Neo-classicism. Here, as in other parts of Europe, abstraction in design was introduced mainly through landscape painting *en plaine air*. The power of imperfect design which allowed emphasis on selected parts of the composition was also appreciated in genre paintings of the late 19th century.

Ανοιχτά / συμμετοχικά έργα, έργα-εργαστήρια
και έργα με ανοιχτή έκβαση:
το ζήτημα της συμμετοχής του κοινού και της ολοκλήρωσης
του έργου στη σύγχρονη τέχνη.

Αρετή Αδαμοπούλου

Η Αρετή Αδαμοπούλου είναι Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Σπούδασε Αρχαιολογία και Ιστορία της Τέχνης στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και στο Πανεπιστήμιο του Essex. Από το 2000 δίδαξε ιστορία της τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων και στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Εργάστηκε ως ιστορικός τέχνης και επιμελήτρια στην Εφορεία Νεοτέρων Μνημείων Μακεδονίας-Θράκης, στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης. Είναι η συγγραφέας των βιβλίων: *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη. Εικαστικές παρεμβάσεις στο χώρο* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000), *Τέχνη και ψυχροπολεμική διπλωματία. Διεθνείς εικαστικές εκθέσεις στην Αθήνα, 1950-1967* (Θεσσαλονίκη, University Studio Press 2019). Δημοσιεύει εκτενώς, στα ελληνικά και σε άλλες γλώσσες, σε επιστημονικά περιοδικά και συλλογικά έργα και έχει επιμεληθεί τόμους για την Ιστορία και Θεωρία της Τέχνης. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στη σύγχρονη τέχνη, τη σχέση τέχνης και εθνικής ταυτότητας, την ιστορία της ιστορίας της τέχνης και την αγορά της τέχνης.

Η έκθεση *Unfinished. Thoughts Left Visible* (Ημιτελές. Σκέψεις που αφέθηκαν ορατές), που πραγματοποιήθηκε στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης (18 Μαρτίου – 4 Σεπτεμβρίου 2016), έφερε στο προσκήνιο μία συζήτηση κομβικής σημασίας για τη σύγχρονη τέχνη: πότε –και, ίσως, πώς– ολοκληρώνεται ένα έργο τέχνης; Όπως αναφερόταν στον ιστότοπο του μουσείου, οι επιμελητές, με τα 197 έργα που επέλεξαν από την Αναγέννηση και εξής, εξέταζαν την έννοια του ημιτελούς σε όλες τις πιθανές εκφάνσεις του: από έργα που ποτέ δεν ολοκληρώθηκαν και έτσι αποκαλύπτουν στάδια της δημιουργικής διαδικασίας, μέχρι έργα που ακολουθούν ενσυνείδητα την αισθητική του *non-finito* (σκοπίμως ημιτελούς) και το τελικό αποτέλεσμα κυμαίνεται από την αδιευκρίνιστη, ασαφή καλλιτεχνική πρόθεση μέχρι την ανοιχτή, απρόβλεπτη έκβαση. Οι επιμελητές διαχωρίζαν την παραγωγή προηγούμενων εποχών από εκείνη του 20^{ού} αιώνα, οπότε και η έννοια του ημιτελούς «οδηγήθηκε σε τελείως νέες κατευθύνσεις από τους μοντέρνους και σύγχρονους καλλιτέχνες [...] που θόλωσαν τη διάκριση μεταξύ δημιουργίας και αποδόμησης, επεξέτειναν τα όρια της τέχνης στον χώρο και στον χρόνο και επιστράτευαν τους θεατές για την ολοκλήρωση των αντικειμένων που ξεκινούσαν [στο εργαστήριο]» (Metmuseum 2016). Η επιλογή αυτού του θέματος από ένα μουσείο με παγκόσμια ακτινοβολία αποδείκνυε ότι πρόκειται για μία απολύτως αποδεκτή και πλέον διαδεδομένη εικαστική πρακτική ένα έργο τέχνης να αφήνεται σκόπιμα ημιτελές, να ολοκληρώνεται από το κοινό ή να μην ολοκληρώνεται ποτέ. Επιπλέον, έριχνε μια επίκαιρη ματιά σε έργα που είχαν παραχθεί σε προηγούμενες περιόδους.

Στη δυτική τέχνη μετά το 1945 το «ημιτελές» έργο κέρδισε ισότιμη –ή και προνομιακότερη– θέση από αυτό που σε παλαιότερες εποχές θεωρούνταν «ολοκληρωμένο». Σταδιακά προβλήθηκε εντατικά εκθεσιακά, αλλά και στο πλαίσιο της αγοράς. Αναδρομικά το βλέμμα της κριτικής και της αγοράς της τέχνης στράφηκε και προς τα πίσω. Σχέδια και προσχέδια καλλιτεχνών (ή τα *bozzetti* εφόσον επρόκειτο για έργα γλυπτικής) όλων των εποχών θεωρούνται ενδιαφέροντα, εκτίθενται και πωλούνται όπως και τα

ολοκληρωμένα έργα, άσχετα από τις προθέσεις των δημιουργών τους ή τις αντιλήψεις της εποχής στην οποία παρήχθησαν. Το σχέδιο, αυτόνομο εκθεσιακά και αγοραστικά από τη ζωγραφική και τη γλυπτική, αποτελεί πλέον ένα αυτοτελές μέσο και όχι μόνο ένα προστάδιο στη δημιουργική διαδικασία. Στον 20^ο αιώνα οι μοντέρνοι καλλιτέχνες «πιστοποιούσαν» την αυθεντικότητα των έργων τους και δέχονταν να τα παρουσιάσουν στο κοινό και να τα πουλήσουν χωρίς να έχουν αξιώσεις «τελειότητας». Κυρίως, όμως, στη δεκαετία του 1960 οι πρωτοποριακοί εικαστικοί πειραματισμοί κατέληγαν σε έργα που βρίσκονται σε κατάσταση διαρκούς διαμόρφωσης και «ολοκληρώνονταν» από τον θεατή. Από τότε μέχρι σήμερα η ιδέα αυτή έχει μετατραπεί σε κανόνα, καθώς τα μουσεία σύγχρονης τέχνης, οι γκαλερί, οι κριτικοί, οι ιστορικοί και το κοινό θεωρούν «φυσική» την έννοια του έργου ανοιχτής έκβασης.

Στο κείμενο αυτό δεν θα σχολιάσω τα ημιτελή έργα του παρελθόντος, αλλά θα ασχοληθώ αποκλειστικά με σύγχρονα που προσδιορίζονται ως ανοιχτά ή συμμετοχικά, έργα-εργαστήρια ή έργα με ανοιχτή έκβαση.¹ Όλες αυτές οι κατηγορίες προέκυψαν στο μεταπολεμικό δυτικό πλαίσιο και κορυφώθηκαν στη δεκαετία του 1960, ενώ από τη δεκαετία του 1990 και εξής έλαβαν διαφορετικό περιεχόμενο και τυγχάνουν ευρύτατης προβολής. Πώς αντιμετωπίστηκε από καλλιτέχνες, θεωρητικούς, κριτικούς και ιστορικούς τέχνης το ζήτημα της συμμετοχής του κοινού και της ολοκλήρωσης του έργου στη σύγχρονη τέχνη; Ποια ήταν και ποια είναι η στάση των θεσμών απέναντι σε τέτοια έργα; Η διάκριση σε δύο περιόδους, εκείνη του 1960 και αυτή από το 1989 μέχρι σήμερα, αντιστοιχεί σε δύο διακριτές ιστορικές περιόδους, εκείνη του Ψυχρού Πολέμου και αυτή της παγκοσμιοποιημένης οικονομίας, που ορίζουν διαφορετικά μοντέλα σκέψης και πράξης.

60

Η διεκδίκηση της πρωτοκαθεδρίας της ιδέας έναντι του τελικού αντικειμένου, που είχε ξεκινήσει από την ιταλική Αναγέννηση, έφτασε στο απόγειό της με την εννοιολογική τέχνη. Στη δεκαετία του 1960 οι εννοιολογικοί καλλιτέχνες καλλιέργησαν την αυτοκριτική και τον αναστοχασμό, προώθησαν τη ριζική αποϋλοποίηση (dematerialization. Lippard 1973) –ή μάλλον την επανϋλοποίηση (rematerialization. Joselit 2003: 161-163)– του έργου τέχνης, έφεραν σε ακραίο βαθμό την ιδέα ότι ένα έργο δεν χρειάζεται να είναι όμορφο, επιδέξια κατασκευασμένο, τέλειο σαν αποτέλεσμα, επιδίωκαν την ολοκλήρωση του έργου από το κοινό και επεξέτειναν την κριτική ματιά τους στους θεσμούς και τις πολιτικές, κοινωνικές και πολιτιστικές αξίες των δυτικών κοινωνιών (Ursprung 2010: 30-32. Γκόντρεφ 2001). Οι μεσοπολεμικοί πειραματισμοί του Νταντά θεωρήθηκαν οι άμεσοι πρόγονοι της εννοιολογικής τέχνης, ενώ οι προπάτορές της –με την ευρεία έννοια– έφταναν μέχρι τον Ζεύξη και τον Παρράσιο. Τα ready-mades του Duchamp κατέχουν βιβλιογραφικά τη θέση της πρώτης ενσυνείδητα αναστοχαστικής μορφής τέχνης (Γκόντρεφ 2001: 19-52). Να σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι η ανατρεπτικότητα και οι ακραίες θέσεις των ντανταϊστών ή αργότερα των σουρεαλιστών, παρότι καθόλου εμπορικές στην εποχή τους, δεν διαφεύγουν σήμερα από τους κανόνες της αγοράς. Για παράδειγμα, το έργο του Duchamp *L.H.O.O.Q* (1964), που απεικονίζει τη *Μόνα Λίζα* του Da Vinci με μουστάκι και μούσι (γκουάς και γραφίτης σε έγχρωμη λιθογραφία 15/35), πουλήθηκε το 2016 από τους Christie's της Νέας Υόρκης για 1.205.000 δολάρια (Christie's 2021). Αυτή η οικονομική διάσταση αφορά όχι μόνο σε έργα του παρελθόντος (που ανέκαθεν είχαν μεγαλύτερη χρηματική αξία), αλλά όπως θα δούμε στο τέλος αυτού του κειμένου, και

¹ Με τους όρους αυτούς αποδίδω στα ελληνικά τους αγγλικούς: open / participatory works of art, lab(oratory) works, open-ended works. Παρότι θα χρειαζόταν μακρά συζήτηση για το πώς χρησιμοποιούνται οι όροι τόσο στα αγγλικά όσο και σε άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες, ούτε η έκταση ούτε η φύση αυτού του κειμένου το επιτρέπουν.

σε σύγχρονα έργα, που κινούνται εκτός δημοπρασιών και εντός του συστήματος έκθεσης και προβολής στα ΜΜΕ.

Η δεκαετία του 1960: η εμφάνιση της συμμετοχής ως πρώτης ύλης του έργου τέχνης

Παρότι στη βιβλιογραφία όλα φαίνεται να ξεκινούν από το Νταντά ή τέλος πάντων από τους πειραματισμούς της Πρωτοπορίας στον Μεσοπόλεμο, η κανονικοποίηση της συμμετοχής του κοινού στα έργα τέχνης με την έννοια που απαντά σήμερα έχει τις ρίζες της στη δεκαετία του 1960. Στο πλαίσιο των εικαστικών εγκαταστάσεων, των happening, των performance και της εννοιολογικής τέχνης, πολλοί καλλιτέχνες υιοθέτησαν κοινωνικές φόρμες/συμπεριφορές προκειμένου να φέρουν την τέχνη πιο κοντά στη ζωή. Υποστήριζαν ότι στόχευαν στο να καταργήσουν κάθε διάκριση του παρελθόντος που δεν θεωρούσαν δημοκρατική ή δίκαιη αλλά άσκοπα περιοριστική: τη διάκριση μεταξύ δημιουργού και ακροατηρίου, μεταξύ επαγγελματία και ερασιτέχνη, μεταξύ παραγωγής και υποδοχής. Στο πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου και μέσα στο κύμα της αμφισβήτησης της επαναστατημένης δεκαετίας του 1960, οι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες δοκίμαζαν τα όρια του τι είναι ή τι μπορεί να θεωρηθεί τέχνη, «δολοφονούσαν» τους Δασκάλους τους, επιδίωκαν να επανεφεύρουν την τέχνη.

Έτσι, από τη δεκαετία του 1960 και κυρίως στη διάρκεια της επόμενης, πολλοί καλλιτέχνες πειραματίστηκαν χρησιμοποιώντας τη συμμετοχή ή την κοινωνική συναναστροφή σαν την πρώτη ύλη των έργων τους (Bishop 2006: 10). Τα έργα αποκτούσαν νόημα κι ολοκληρώνονταν μόνο μέσα από τη συμμετοχή του κοινού και έμοιαζαν επικίνδυνα με καθημερινές δραστηριότητες. Η σύνδεση της τέχνης με τη ζωή ήταν από τα βασικά ζητούμενα των εικαστικών πειραματισμών εκείνης της δεκαετίας στον δυτικό κόσμο. Ο Allan Kaprow, «πατριάρχης» των happening, στο διάσημο σήμερα κείμενό του «The Legacy of Jackson Pollock» («Η κληρονομιά του Jackson Pollock») το 1958 προφήτευε ότι μετά τον Pollock τίποτε δεν θα ήταν ίδιο όχι μόνο στη ζωγραφική, αλλά στην τέχνη γενικά: οι καλλιτέχνες δεν θα έλεγαν «είμαι ζωγράφος» ή «γλύπτης», αλλά «εικαστικός». Αυτοί οι «εικαστικοί», έλεγε, θα ανακάλυπταν «στα τετριμμένα πράγματα το νόημα του συνηθισμένου. Δεν θα προσπαθούν να τα κάνουν εξαιρετικά αλλά θα δηλώνουν μόνο το πραγματικό τους νόημα. Όμως, από το τίποτε θα επινοούν το εξαιρετικό και ίσως ακόμη και το τίποτε επίσης. Οι άνθρωποι θα ενθουσιαστούν ή θα τρομάζουν, οι κριτικοί θα μπερδεύονται ή θα διασκεδάσουν, αλλά αυτές, είμαι σίγουρος, ότι θα είναι οι αληθείες της δεκαετίας του 1960» (Kaprow 1993: 9).

Τα έργα της δεκαετίας του 1960 που βασίζονταν σε κοινωνικές συμπεριφορές ήταν πολύ συναφή στη μορφή με τα ομόχρονα, αλλά διασημότερα και πολύ πιο τεκμηριωμένα και μελετημένα σήμερα, είδη των happening και της performance. Όλα πραγματοποιούνταν σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, έμοιαζαν με πραγματικά βιώματα αλλά είχαν ένα υπόβαθρο στοιχειώδους προετοιμασίας και σκηνοθεσίας, απαιτούσαν καταγραφή και τεκμηρίωση για να διασωθούν και προέκυψαν στο πλαίσιο της εννοιολογικής τέχνης. Αν μπορεί να εντοπιστεί ιστορικά κάποια διαφορά, αυτή είναι ότι στα ανοιχτά / συμμετοχικά έργα η έμφαση είναι στη συμμετοχή και τη συνεργασία, καθώς και στη συλλογική διάσταση της κοινωνικής εμπειρίας (Bishop 2006: 10).

Τα παραδείγματα ανοιχτών / συμμετοχικών έργων είναι εξαιρετικά πολλά και σε γενικές γραμμές δεν έχουν μελετηθεί εμπεριστατωμένα από ιστορικούς τέχνης. Θα αρκεστώ να αναφέρω ελάχιστα, με σκοπό να διαφωτίσω αυτά που θεωρητικά και περιγραφικά παρουσίασα ως εδώ. Ο Hélio Oiticica (1937-



Εικόνα 1. Hélio Oiticica, *Parangolé Capa no 1*, 1964. Stills από την ταινία *HO* του Ivan Cardoso, 1979.

Πηγή: Paula Baraldi, «PARANGOLÉ: o vestível como Arte (anti) Arte», 9^o Colóquio de Moda, τόμ. I, Fortaleza, 2013. σ. 7 (DOI: 10.13140/2.1.5057.0569).

1980) εμπνεύστηκε το έργο *Parangolés* (1964-79)² όταν συναντήθηκε με τα μέλη της σχολής σάμπα *Mangureira* σε μία παραγκούπολη του Ρίο ντε Τζανέιρο. (Εικ. 1) Για το έργο ο καλλιτέχνης κατασκεύασε πολύχρωμες κάπες, σημαίες και τέντες από διαδοχικά στρώματα υφάσματος, πλαστικού, σκοινιών κ.λπ. (Dezeuze 2004). Το έργο δεν ήταν απλά ζωγραφική σε ύφασμα και άλλα υλικά. Ήταν «πίνακες που φοριούνται» από χορευτές σάμπα. Αποκτούσαν εικαστική διάσταση όταν μια κοινότητα ανθρώπων, περιστασιακή ή μη, τα χρησιμοποιούσε στη ρυθμική τους έκσταση (Tate 2007).

Την αστική κουλτούρα υποβαθμισμένων ομάδων πληθυσμών και τους τρόπους επικοινωνίας τους διερεύνησε και η Adrian Piper (γενν. 1948) με το έργο *Funk lessons* (*Μαθήματα φανκ*, 1982-1984). Όπως ο Oiticica, έτσι και η Piper, προτίμησε να επικεντρωθεί στους λιγότερο ευνοημένους: στους αфро-αμερικανικούς πληθυσμούς, οι οποίοι χρησιμοποιούσαν τη φανκ μουσική σαν μέσο διαπροσωπικής επικοινωνίας και συλλογικής αυτό-έκφρασης, που τους ένωνε κοινωνικά και ήταν διάχυτο στην καθημερινή ζωή. Το έργο της βασιζόταν στη συμμετοχή, καθώς αποτελούσε μία διαδικασία μάθησης χορού, μουσικής, πολιτιστικών συμβολισμών και τελικά ένα πάρτι. Η καλλιτέχνιδα επεδίωκε οι συμμετέχοντες να αποκτήσουν συναίσθηση ενός άλλου πολιτιστικού περιβάλλοντος και έτσι να ευαισθητοποιηθούν γι' αυτό. Η ίδια θεωρούσε ότι «η φόρμα των 'Μαθημάτων' [...] έγινε ακόμα πιο ξεκάθαρα μία μορφή διδακτικής αντίστιξης για συνεργασία: ο διάλογος σύντομα αντικατέστησε την ψευτο-ακαδημαϊκή διάλεξη/επίδειξη και η κοινωνική ενότητα αντικατέστησε τη διάκριση ακροατηρίου-performer. Αυτό που υποτίθεται ότι 'διδάσκω' στο κοινό μου αποκαλύφθηκε ότι ήταν ένα είδος βασικής αισθητηριακής 'γνώσης' που όλοι έχουν και μπορούν να χρησιμοποιήσουν» (Piper 1999: 131). Το έργο παρουσιάστηκε σε σημαντικά ιδρύματα: στο Menlo Park (1982-1984, στο πλαίσιο υποτροφίας του

² Η λέξη στην αργκό των παραγκούπολεων αναφέρεται σε μια γκάμα γεγονότων ή καταστάσεων, που κυμαίνονται από την απραξία μέχρι την ξαφνική διέγερση ή τη χορευτική γιορτή.

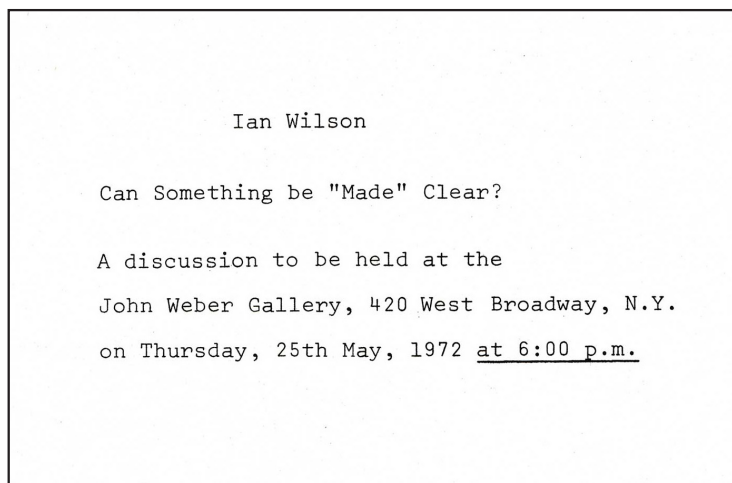


Εικόνα 2. Tom Marioni, *Η πράξη της μπουροποσίας με φίλους είναι η υψηλότερη μορφή τέχνης*, 2011, La Ferme du Buisson, Παρίσι, 3 Ιουλίου-24 Σεπτεμβρίου 2011.

© Céline Bertin Πηγή: https://www.lafermedubuisson.com/tom-marioni_4

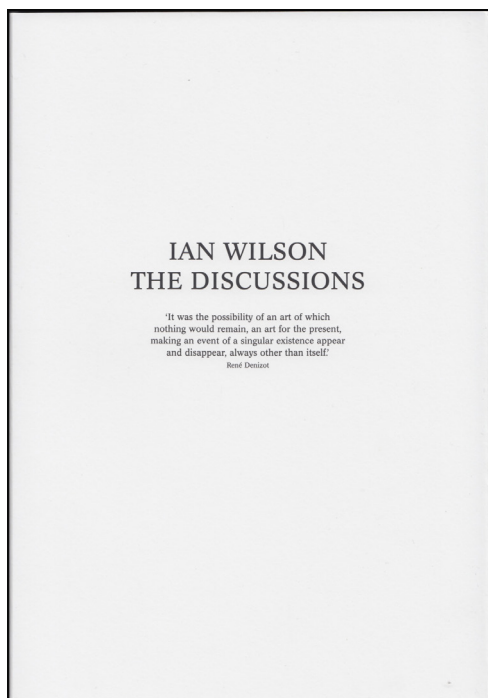
Πανεπιστημίου Stanford), στο Πανεπιστήμιο Berkeley (1983), στο San Francisco Art Institute (1984) (Zimbardo 2013).

Απλές και καθημερινές δραστηριότητες κοινωνικού και πολιτικού χαρακτήρα που στηρίζονται στη συμμετοχή αξιοποιήθηκαν επίσης σαν καλλιτεχνικές πρακτικές και εκτέθηκαν σε γκαλερί και μουσεία περιωπής. Μία Δευτέρα (αργία μουσείων) του 1970 ο Tom Marioni (γενν. 1937) κάλεσε δεκαέξι φίλους του στο καλιφορνέζικο Μουσείο του Όκλαντ. Είχε φέρει αρκετές μύτερες και τραπεζοκαθίσματα και το έργο ήταν ακριβώς αυτή η συνάντηση φίλων. Πέρασαν μία όμορφη βραδιά. Το έργο *The act of drinking beer with friends is the highest form of art* (*Η πράξη της μπουροποσίας με φίλους είναι η υψηλότερη μορφή τέχνης*, 1970) δεν ήταν μία performance, αλλά μία εικαστική δράση με κοινωνική στόχευση. (Εικ. 2) Ο καλλιτέχνης σχολίασε για το έργο: «Από τη στιγμή που δεν ήθελα να επιβάλω στους φίλους μου να γίνουν performer, δεν κάλεσα κοινό. [...] Ήταν ένα σημαντικό έργο για μένα, επειδή καθόριζε τη Δράση παρά το Αντικείμενο σαν τέχνη. Και η μπουροποσία ήταν ένα από τα πράγματα που έμαθα στη σχολή καλών τεχνών» (Marioni 2003: 93). Το μεγαλύτερο κομμάτι του έργου του Marioni αναπτύσσεται γύρω από την ίδια την ιδέα της κοινωνικής συνεύρεσης, την οποία σκηνοθετεί και προσδιορίζει σε γενικές γραμμές εκ των προτέρων. Έτσι, για παράδειγμα, από το προαναφερθέν έργο προέκυψε και το *Café Society* (*Λέσχη καφέ*, 1976), ένα έργο σε σταθερή εξέλιξη, αφού επρόκειτο για εβδομαδιαίες συναντήσεις (κάθε Τετάρτη) μεταξύ προσκεκλημένων του καλλιτέχνη στο *Breen's Bar* στο Σαν Φρανσίσκο (Peirson 2010). Πώς διαχωρίζονται τα έργα του από τις δεξιώσεις σε εγκαίνια εκθέσεων ή από πάρτι; Ο Marioni δήλωσε ότι η διάκριση βασίζεται στους κανόνες και την αισθητική που επιλέγει για τον καθορισμό του χώρου



Εικόνα 3. Ian Wilson, Πρόσκληση για μια Συζήτηση στη Γκαλερί John Weber, Νέα Υόρκη 1972.

Πηγή: <https://flash--art.com/article/ian-wilson/>



Εικόνα 4. Ian Wilson, *Ian Wilson. The Discussions*, επιμ. Chantal Kleinmeulman, Eindhoven, Van Abbemuseum, 2008.



Εικόνα 5. Daniel Spoerri, *Restaurant Spoerri*, Ντίσελντορφ, 1968.

Πηγή: <http://tableauxpieges.overblog.com/le-restaurant-spoerri>

ως τέχνη, όπως για παράδειγμα οι κατάλογοι ολιγάριθμων συμμετεχόντων, ο φωτισμός, η μουσική και γενικότερα η δημιουργία μιας επεξεργασμένης ατμόσφαιρας, στοιχεία που ταιριάζουν σε μια εικαστική εμπειρία: «Είμαι ένας ρομαντικός και ήθελα [...] να δημιουργήσω τη σκηνή των λογοτεχνικών [...] καφέ του Παρισιού της δεκαετίας του '20. Σκέφτηκα το *Café Society* σαν μεθυσμένα πάρτι, όπου γεννιούνται ιδέες» (Desanges 2006). Όταν ο καλλιτέχνης πέρασε το έργο από τους εκθεσιακούς χώρους στο ατελιέ του, ονόμασε τις συναντήσεις *The Society of Independent Artists*, όπως ονομαζόταν ένας οργανισμός του οποίου συνιδρυτής ήταν ο Marcel Duchamp το 1916 (Peirson 2010).

Ο εννοιολογικός καλλιτέχνης Ian Wilson (1940-2020), αντίστοιχα, έκανε έργο ζωής τη συζήτηση. Οι *Discussions* (Συζητήσεις) του ξεκίνησαν το 1968 από το εργαστήριο του Lawrence Wiener και συνεχίστηκαν μέχρι τον θάνατό του. Και σε αυτήν την περίπτωση πρώτη ύλη των έργων είναι η λεκτική επικοινωνία, η ανταλλαγή απόψεων και η κοινωνική επαφή. Οι συμμετέχοντες λάμβαναν μία πρόσκληση από τον καλλιτέχνη, που ανέφερε τον τόπο και τον χρόνο της συνάντησης, «επικυρώνοντας» το γεγονός. (Εικ. 3) Και σε αυτήν την περίπτωση τα έργα βασίζονται στη σκηνοθετημένη εμπειρία που προσφέρει ο καλλιτέχνης (van den Boogaard 2002). Σε αντίθεση με τις συνήθεις πρακτικές των καλλιτεχνών των performance και των happening, ο Wilson δεν επέτρεψε ποτέ τη μαγνητοφώνηση ή μαγνητοσκόπηση των έργων του, προκειμένου ακριβώς να διασώσει τον εφήμερο χαρακτήρα της γλωσσικής επικοινωνίας. Το 2006 το Van Abbemuseum στο Αϊντχόβεν του πρότεινε να δημιουργηθεί ένας *catalogue raisonné* του έργου του από το 1968 ως το 2008, οπότε και προβλεπόταν να παρουσιαστεί εκεί μια ακόμη *Συζήτηση*. Η έκδοση βασίστηκε στο προσωπικό του αρχείο και στις αναμνήσεις των συμμετεχόντων και τεκμηριώθηκε από την ερευνήτρια Chantal Kleinmeulman. (Εικ. 4)

Η πιο συζητημένη περίπτωση, ωστόσο, σε ό,τι αφορά στις καλλιτεχνικές δράσεις που βασίζονται στην κοινωνική πρώτη ύλη είναι ο Joseph Beuys (1921-1986), από τους σχετικά λίγους ευρωπαίους καλλιτέχνες που επέλεξε αυτή την ατραπό. Η δράση του βασίζεται κατά κύριο λόγο σε έργα στα οποία η συμμετοχή είχε πρωταγωνιστικό ρόλο. Στην περίπτωση του, η πολιτική δράση ήταν αυτή που είχε προτεραιότητα και η στόχευση των έργων ήταν να δημιουργήσουν τη διαφορά μέσω της εμπλοκής ενεργών πολιτών με τα κέντρα εξουσίας και δράσης. Η διάλεξη ως τέχνη τον χαρακτήρισε. Ωστόσο, δεν ήταν ο μοναδικός. Αρκετοί εννοιολογικοί καλλιτέχνες επέλεξαν τη φόρμα της διάλεξης για τα έργα τους, μεταξύ αυτών και οι Chris Burden, Yvonne Rainer, Robert Morris και Robert Smithson (Milder 2011: 13).

Τα παραδείγματα καλλιτεχνών που μετέτρεψαν κοινωνικές δραστηριότητες σε τέχνη από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1980 είναι αμέτρητα, προέρχονται κυρίως από τις ΗΠΑ και ιδιαίτερα τη Δυτική Ακτή, αλλά και από χώρες της δυτικής Ευρώπης. Κάθε δραστηριότητα, εμπορική ή μη, θεσμική ή όχι, καθημερινή ή ενταγμένη μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια, υιοθετήθηκε από καλλιτέχνες. Θα κλείσω αναφέροντας συνοπτικά μία δραστηριότητα που στην Ελλάδα θα θεωρούνταν εξαιρετικά ενταγμένη στην καθημερινή κοινωνική ζωή, δεν συνέβαινε όμως το ίδιο και στο εξωτερικό: τα καφέ και εστιατόρια που οργάνωσαν καλλιτέχνες στο πλαίσιο των εικαστικών έργων τους. Ο Allen Ruppersberg (γενν. 1944) άνοιξε στο *Al's Café* στο Λος Άντζελες το 1969 και σέρβιρε μία φορά την εβδομάδα φθηνά πιάτα (1-2 δολαρίων) που δεν τρώγονταν (περιείχαν κουκουνάρια, πευκοβελόνες, φτέρες κ.λπ.) και έμοιαζαν μάλλον με assemblage (Mallouk 2011). Ο Daniel Spoerri (γενν. 1930) άνοιξε το *Restaurant Spoerri* το 1968 στο Ντίσελντορφ. (εικ. 5) Ο θρύλος λέει ότι οι γεύσεις ξέφευγαν από τα συνηθισμένα: σερβίρονταν ομελέτα με τερμίτες, ραγού φώκιας, μπριζόλα προβοσκίδας ελέφαντα κ.λπ.



Εικόνα 6. Alighiero Boetti, *One Hotel*, Καμπούλ, Αφγανιστάν, 1971.

© Annemarie Sauzeau Boetti. Πηγή: bidoun.org/articles/one-star-is-enough-to-make-a-cosmos

Μετά το φαγητό οι θαμώνες μπορούσαν να παραγγείλουν και να πάρουν τα περισσεύματα του γεύματός τους ως *trap picture* (πίνακα-παγίδα), όπως ονόμαζε τους πίνακες-assemblage του εκείνη την εποχή ο Spoerri, για 1000 μάρκα (Gördüren 2015). Το *FOOD*, το εστιατόριο του Gordon Matta-Clark (1943-1978) στο Σόχο της Νέας Υόρκης (1971-1974) επιδίωκε να διδάξει στους κατοίκους της πόλης το φαγητό που βασιζόταν στα φρέσκα, εποχικά υλικά και σέρβιρε άγνωστα τότε πιάτα στην πόλη, όπως σουσι και σασίμι. Παρότι λειτούργησε για λίγο, άφησε εποχή. Το 2013 έγινε προσπάθεια αναβίωσής του, με τον τίτλο *FOOD 1971/2013* στο πλαίσιο των Frieze Projects (Phaidon 2013). Τέλος, αξίζει να αναφερθεί στην ίδια κατηγορία δραστηριοτήτων το ξενοδοχείο *One Hotel* (1971-1972) του Alighiero Boetti (1940-1994) στην Καμπούλ του Αφγανιστάν (εικ. 6) και το γραφείο ταξιδίων των Christo (1935-2020) και Jeanne-Claude (1935-2009) (Bishop 2006: 10).

Μετά το 1989: η συμμετοχή ως η καινούργια δεσπόζουσα

Τα έργα που θεωρούνται ανοιχτά / πειραματικά / συμμετοχικά / εργαστήρια είναι σήμερα ο κανόνας στις μεγάλες ομαδικές εκθέσεις και διεθνείς διοργανώσεις. Στη βιβλιογραφία έχουν αποκτήσει ιστορικό παρελθόν, με «προγόνους» και αναφορές που συνήθως ξεκινούν από τις επιδιώξεις της Ρωσικής Πρωτοπορίας στην αρχή του 20^{ου} αιώνα. Οι θεωρητικές αναφορές τους είναι εύκολο να ανιχνευθούν και απαντούν σταθερά επαναλαμβανόμενες στη βιβλιογραφία: το κείμενο του Walter Benjamin «Ο

συγγραφέας ως παραγωγός» («The Author as Producer», 1934), η ιδέα του «θανάτου του συγγραφέα» και της «γέννησης του αναγνώστη» από τον Roland Barthes (1968), η «Author Function» (1969) του Michel Foucault και κυρίως το «ανοιχτό έργο τέχνης» του Umberto Eco (1962).

H Claire Bishop διατείνεται (2006: 12) ότι τα βασικά ζητήματα που απασχολούν τους καλλιτέχνες που παράγουν ανοιχτά / πειραματικά / συμμετοχικά έργα από τη δεκαετία του 1960 και μέχρι σήμερα είναι τα εξής: 1) η πρόθεση να συγκροτήσουν τον θεατή ως ένα ενεργό υποκείμενο, που ιδανικά θα μπορεί να καθορίσει την κοινωνική και πολιτική του πραγματικότητα (activation), 2) η πιο δημοκρατική και εξισωτική πρόθεση το έργο τέχνης να μην είναι δημιουργία ενός καλλιτέχνη, αλλά να προκύπτει συλλογικά (authorship) και 3) η αποκατάσταση των κοινωνικών δεσμών μίας κοινότητας μέσω της συλλογικής διαμόρφωσης νοήματος (community).

Ωστόσο, κάθε σύγκριση μεταξύ της δεκαετίας του 1960 και του σήμερα δεν είναι δόκιμη. Παρά το γεγονός ότι δεν υπάρχει τεράστια χρονική απόσταση, μετά το 1989 οι συνθήκες, με αφετηρία την οικονομία, είναι εξαιρετικά ανόμοιες σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας από ό,τι στην πρώτη ψυχροπολεμική περίοδο. Μιλώντας εν τάχει για το πεδίο της τέχνης, οι αλλαγές είναι εντυπωσιακές, τόσο σε θεσμικό όσο και σε οικονομικό επίπεδο. Θεαματικά πολλαπλασιάστηκαν οι μπιενάλε και τα μουσεία / κέντρα σύγχρονης τέχνης σε παγκόσμια κλίμακα, τόσο σε αριθμό όσο και σε τετραγωνικά. Αυτοί οι θεσμοί αποτελούν το νέο πεδίο προβολής και πραγμάτωσης της σύγχρονης τέχνης και αναφέρονται πλέον σε μία αγορά που λειτουργεί με παγκοσμιοποιημένους όρους. Αυτή η αγορά πρόβαλε, τόνισε και επέβαλε τον επιμελητή εκθέσεων ως τον καινούργιο παράγοντα στην παραγωγή, έκθεση και διάχυση της τέχνης. Στο πλαίσιο των σύγχρονων κανόνων της αγοράς και των νέων τάσεων στη διαφήμιση, εταιρικά κεφάλαια άρχισαν να επενδύονται για να προωθήσουν την ενεργητική συμμετοχή των εταιριών πάσης φύσεως –και ιδιαίτερα των καπνοβιομηχανιών και των βιομηχανιών παραγωγής αλκοολούχων ποτών, που ούτως ή άλλως δεν είχαν πλέον δικαίωμα για άμεση διαφημιστική προβολή– στην πολιτιστική αρένα. Παράλληλα, η αγοραστική αξία της σύγχρονης τέχνης εκτοξεύτηκε. Ιστορικά για πρώτη φορά οι τιμές των έργων για ζώντες καλλιτέχνες έφτασαν σε τέτοια δυσθεώρητα ύψη. Τέλος, η καλλιτεχνική εκπαίδευση ενσωματώθηκε στο σύστημα παραγωγής γνώσης των πανεπιστημίων και των ερευνητικών κέντρων. Έτσι πλέον, οι καλλιτέχνες διεκδικούν εκπαίδευση στο πρότυπο και με τους κανόνες της επιστήμης και είναι κάτοχοι όχι μόνο μεταπτυχιακών διπλωμάτων σπουδών αλλά και διδάκτορες. Αγορά, επιμελητές, εξαιρετικά μορφωμένοι καλλιτέχνες σε θεωρητικό επίπεδο, έδωσαν άλλο περιεχόμενο και στην έννοια της συμμετοχής στο έργο τέχνης αλλά και της ιδέας του έργου που δεν ολοκληρώνεται ποτέ.

Οι επιμελητές, οι νέοι «παίκτες» στο πολιτιστικό πεδίο, έδωσαν τον τόνο στις δεκαετίες του 1990 και 2000: υπογράμμιζαν σταθερά την έννοια του έργου τέχνης και της έκθεσης ως ένα ανοιχτό πεδίο εικαστικού πειραματισμού, διαδραστικού, όχι ολοκληρωμένου, αλλά σε διαρκή διαδικασία κατασκευής. Τα γνωστότερα και πιο προβεβλημένα διεθνώς ονόματα στον χώρο της επιμέλειας προάγουν το παράδειγμα της έκθεσης-εργαστηρίου: Maria Lind, Hans Ulrich Obrist, Barbara van der Linden, Hou Hanru, Nicolas Bourriaud κ.ά. Είναι όλοι γεννημένοι στη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, γεγονός που σημαίνει ότι κανείς τους δεν έζησε την πρώτη περίοδο των συμμετοχικών έργων, αλλά τα γνώρισε διαβάζοντας. Αυτοί όχι μόνο προώθησαν καλλιτέχνες που δούλευαν με τη συμμετοχή ως πρώτη ύλη, αλλά σχεδίασαν και πραγματοποίησαν εκθέσεις που είναι επίσης ανοιχτές, σε διαδικασία διαμόρφωσης, συμμετοχικές, εργαστήρια κ.λπ.



Εικόνα 7. Palais de Tokyo, εξωτερική όψη, κεντρική είσοδος, Παρίσι.

Πηγή: <https://www.visitparisregion.com/en/palais-de-tokyo>

68

Ας δούμε ένα παράδειγμα: το Palais de Tokyo στο Παρίσι υπήρξε ένα κτήριο που από την αρχή ήταν αφιερωμένο στην προβολή της μοντέρνας τέχνης. Στην περίοδο 1947-1976 στέγασε το musée national d'art moderne (εθνικό μουσείο μοντέρνας τέχνης) και από τη δεκαετία του 1980 είναι αφιερωμένο σε εικαστικούς πειραματισμούς. Το 1988 ο Pontus Hulten διηύθυνε το πείραμά του να ιδρύσει εκεί ένα Institut des Hautes Études en Arts Plastiques (Ινστιτούτο Ανώτατων Σπουδών στις Πλαστικές Τέχνες), στο οποίο θα συμμετείχαν είκοσι καλλιτέχνες κάθε χρόνο σε ένα είδος εργαστηρίου-μεταπτυχιακού. Το 1999 το κτήριο στέγασε το centre de l'art contemporaine (κέντρο σύγχρονης τέχνης) υπό τη διεύθυνση των Nicolas Bourriaud και Jérôme Sans, ενώ από το 2002 χαρακτηρίζεται ως «site de création contemporaine» (τόπος σύγχρονης δημιουργίας). (Εικ. 7) Τι είναι ένας τόπος δημιουργίας και πώς διαφοροποιείται από τους γνωστούς μας εκθεσιακούς χώρους; Ο Nicolas Bourriaud δήλωσε σχετικά με το ίδρυμα στην περίοδο διεύθυνσής του: «Επιθυμούσαμε να είναι ένα είδος διεπιστημονικής *kunstverein* –περισσότερο εργαστήριο παρά μουσείο» (Simpson 2001: 48). Ο Bourriaud είναι σήμερα διάσημος για την εισαγωγή στην επιμέλεια εκθέσεων και στη θεωρία της τέχνης της έννοιας της σχεσιακής αισθητικής. Κατά την άποψή του (Bourriaud 1998) η παραγωγή νοήματος στο έργο τέχνης θα πρέπει να γίνεται σε συλλογικό επίπεδο (από επιμελητές και καλλιτέχνες), οι θεατές να κατευθύνονται στο να δημιουργήσουν μία κοινότητα, όσο εφήμερη ή ουτοπική κι αν είναι αυτή και οι εκθέσεις να μοιάζουν με ένα πειραματικό εργαστήριο, με τα έργα να έχουν ανοιχτή έκβαση. Τα κριτήρια για να αξιολογήσουμε έργα τέχνης δεν θεωρεί ότι μπορεί να είναι μόνο αισθητικά, αλλά πρέπει να είναι πολιτικά ή και ηθικά: θα πρέπει να κρίνουμε τις «σχέσεις» που παράγονται από τέτοια έργα. Δεν εξηγεί, ωστόσο, πώς κρίνονται οι σχέσεις που δημιουργούνται ή παράγονται από τέτοιες προσπάθειες.

Ο επόμενος διευθυντής του Palais (2006-2012), Marc-Olivier Wahler, ήταν πιο ευφάνταστος στις επιθυμίες του: ήθελε όχι μόνο η συμμετοχή, αλλά το ίδιο το πρόγραμμα να είναι η πρώτη ύλη των πειραματισμών του κέντρου. Όταν ανέλαβε καθήκοντα δήλωσε: «Παντού γίνονται εκθέσεις, αλλά νομίζω το πιο σημαντικό σήμερα είναι να σκεφτόμαστε το πρόγραμμα ως ένα νέο [εικαστικό] μέσο. Νωρίτερα είχαμε έργα που τα συγκέντρωνε κανείς και έκανε μία έκθεση. Στη συνέχεια οι άνθρωποι σκέφτηκαν ότι η ίδια η έκθεση είναι ένα νέο μέσο κι έτσι είχαμε σειρά από εκθέσεις. Οι επιμελητές

δουλεύουν με την έκθεση σαν να είναι ένα νέο μέσο. Τώρα είναι σημαντικό να κάνουμε κάτι νέο. Αυτό που θέλω να καλλιεργήσω είναι το πρόγραμμα ως ένα νέο μέσο» (Lin 2010).

Η έμφαση στην ορολογία που χρησιμοποιείται και στις συνεντεύξεις στον Τύπο των Διευθυντών αυτού του –κρατικού, ας μην ξεχνάμε– μουσείου-εργαστηρίου είναι στην αναζήτηση όσο το δυνατόν καινοτόμων ιδεών και νέων τρόπων επικοινωνίας και σαγήνης του κοινού. Η επιθυμία για ρηξικέλευθες ιδέες στην επιμέλεια ή στην τέχνη ταυτίζεται απόλυτα με τη λογική της ύστερης καπιταλιστικής οικονομίας, η οποία βασίζεται στη διαρκή αναζήτηση νέων προϊόντων και αγορών, άσχετα από τη χρηστικότητα ή τη σημασία τους. Καθώς το Palais λειτουργεί ως κέντρο σύγχρονης τέχνης και όχι ως μουσείο (δεν έχει δηλαδή μόνιμη συλλογή), οι παρουσιάσεις του βασίζονται σε προσκλήσεις καλλιτεχνών προκειμένου να σχεδιάσουν ή να διαχειριστούν παρεχόμενες υπηρεσίες, όπως μπαρ, αναγνωστήρια κ.λπ., παρουσιάζοντάς τα σαν έργα τέχνης ή/και κάνοντας παράλληλα και έκθεση των έργων τους. Αυτά τα ανοιχτής έκβασης, project-based έργα, τα works-in-progress που συχνά παράγονται από artists-in-residence ταιριάζουν με την «οικονομία της εμπειρίας» («experience economy»), τη στρατηγική μάρκετινγκ που αντικαθιστά αγαθά και υπηρεσίες με προσωπικές σκηνοθετημένες εμπειρίες. Εξάλλου, στον 21^ο αιώνα η συμμετοχή ως καλλιτεχνικό μέσο δεν είναι περισσότερο πολιτικοποιημένη ή αντιδραστική από όποιο άλλο μέσο. Η συμμετοχή χρησιμοποιείται σήμερα από τις επιχειρήσεις σαν εργαλείο που βελτιώνει την απόδοση και το ηθικό των εργαζομένων και είναι πανταχού παρούσα στην καθημερινή ζωή μέσα από την τηλεόραση των *reality show* (Bishop 2006: 11-12). Τι κερδίζει, λοιπόν, ο θεατής από μία τέτοια «εμπειρία δημιουργικότητας», η οποία είναι ουσιαστικά μία θεσμική πλέον δραστηριότητα στούντιο και μοιάζει εξαιρετικά πολύ με (για να μην πω ακολουθεί) ό,τι ζει στην εμποτισμένη με μέσα κοινωνικής δικτύωσης πραγματικότητα;

Αν σκεφτούμε βαθύτερα, η σύγχρονη έμφαση σε έργα ανοιχτά / συμμετοχικά / σε διαδικασία κατασκευής κ.λπ. ενισχύει τη θέση του επιμελητή που σκηνοθετεί την όλη «πειραματική» εμπειρία. Ο Foster έθεσε πρώιμα, ξεκάθαρα και με σαφήνεια το ζήτημα: «Το ίδρυμα [στο οποίο γίνεται η έκθεση] μπορεί να επισκιάσει το έργο που θα έπρεπε να προβάλλει: γίνεται το θέαμα, συγκεντρώνει πολιτιστικό κεφάλαιο και ο διευθυντής-επιμελητής γίνεται ο σταρ» (Foster 1996: 198). Πιο πρόσφατα ο ίδιος μελετητής σχολίασε πιο έντονα αρνητικά το φαινόμενο της συμμετοχής στη σύγχρονη τέχνη (Foster 2015: 127-140). Παρατήρησε ότι η ανοιχτή διαδικασία / έκβαση μπορεί να συσκοτίσει τον σκοπό του έργου αντί να τον δια φωτίσει, ενώ ενδεχομένως κάνει το έργο να φαίνεται ένα αυθαίρετο αποτέλεσμα, χωρίς συνειρμούς και βαθύτερες αναζητήσεις. Σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί να κάνει το έργο να διαχέεται στον χώρο σε τέτοιο βαθμό που να καθίσταται αόρατο ή η θεατρικότητα του ίδιου του καλλιτέχνη (π.χ. σε περιπτώσεις όπως οι Marina Abramovic, Matthey Barney, Urs Fischer κ.ά.) να απομειώνει την κριτική διάσταση του έργου. Τέλος, δεν αποκλείεται η υιοθέτηση πρακτικών που μοιάζουν πολύ με καθημερινές δραστηριότητες να μην τραβήξει την αισθητική και κριτική προσοχή του θεατή, και συνεπώς οδηγεί στο να αποθαρρύνεται τελικά η συμμετοχή.

Στη δεκαετία του 1960 η πρόσκληση για συμμετοχή του θεατή βασίστηκε σε δύο αξιώματα: ότι ο θεατής είναι πάντα παθητικός δέκτης του έργου (γεγονός που δεν μπορεί να μετρηθεί και να αξιολογηθεί στην πραγματικότητα, αφού κανείς δεν ξέρει τι συμβαίνει στη σκέψη του θεατή) και ότι το έργο τέχνης με την «παραδοσιακή» έννοια του όρου δεν είναι αποτελεσματικό στην ενεργοποίηση του θεατή (γεγονός που και πάλι δεν είναι μετρήσιμο ή αξιολογήσιμο). Η *a priori* αποδοχή αυτών των αξιωμάτων είχε σημασία την εποχή που έγινε, αφού κύριο πρόταγμα πολλών καλλιτεχνών ήταν,

όπως είδαμε, η συμβολή με την τέχνη τους στη δημιουργία ενεργών πολιτικά υποκειμένων. Την εποχή εκείνη η σωματική συμμετοχή μεταφράζονταν σε πολιτική ενεργοποίηση. Μεταξύ της δεκαετίας του 1960 και του σήμερα υπάρχουν σοβαρές διαφορές. Οι ντανταϊστές του Μεσοπολέμου και οι θεωρητικοί της δεκαετίας του 1960 (Foucault, Barthes κ.ά.) επιχειρούσαν να κλονίσουν την κυριαρχία αφενός της φορμαλιστικής ιδέας ότι το έργο τέχνης είναι ένα κλειστό κύκλωμα σημασίας και αφετέρου της άποψης ότι ο καλλιτέχνης είναι η μόνη πηγή νοήματος. Σήμερα έχουμε απαλλαγή ή ξεπεράσει και τις δύο αυτές αντιλήψεις και η μάχη εναντίον τους δεν έχει ιδιαίτερη σημασία. Σήμερα, η συμμετοχή αποζητείται και ενθαρρύνεται αφ' εαυτής, είναι σχεδόν αυτόνομη και προκύπτει σχεδόν αυτόματα σε ένα κόσμο διαποτισμένο από τα ΜΜΕ και την ψηφιακή τεχνολογία. Μερικές φορές συγκαλύπτει το γεγονός εργασίας που μένει απλήρωτη και χωρίς αναγνώριση. Στο πλαίσιο αυτό η φράση του Obrist «Η συμμετοχή είναι η απάντηση. Αλλά ποια είναι η ερώτηση;» (Obrist 2003: 410), μοιάζει πιο επίκαιρη από ποτέ. Ίσως, η ιδέα ότι η τέχνη πρέπει να ενωθεί με τη ζωή της δεκαετίας του 1960 να χρειάζεται σήμερα να αντιστραφεί: πιθανόν στη σημερινή εμπορική πραγματικότητα των μέσων κοινωνικής δικτύωσης η τέχνη να χρειάζεται να διαχωριστεί από τη ζωή.

Βιβλιογραφία

- Barthes, R., (1968), «La mort de l'auteur», *Manteia*, τόμ. V, σ. 12-17.
- Benjamin, W., (2003), *Selected Writings, 1931-34*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Bishop, Cl., (2006), «Introduction/ /Viewers as Producers», στο Cl. Bishop, (ed.), *Participation*, Cambridge, MA, The MIT Press, σ. 10-17.
- Bourriaud, N., (1998), *Esthétique relationnelle*, Παρίσι, Les presses du réel.
- Christie's, (2021), «Christie's Sale 12151», <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/marcel-duchamp-1887-1968-lhooq-5994817-details.aspx>, πρόσβαση: 16 Σεπτεμβρίου 2021.
- Γκόντρεφ, Τ., (2001), *Εννοιολογική τέχνη*, μτφρ. Ειρ. Οράτη, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Desanges, G., (2006), «Tom et moi (Exchanging emails with a stranger is the highest form of art criticism)», *Trouble*, τεύχ. 6, <http://www.guillaumedesanges.com/spip.php?article30>, πρόσβαση: 29 Αυγούστου 2021.
- Dezeuze, A., (2004), «Tactile Dematerialization, Sensory Politics: Hélio Oiticica's Parangolés», *Art Journal*, τόμ. 63, τεύχ. 2, σ. 58-71.
- Eco, U., (1962), *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milan, Bompiani.
- Foster, H., (1996), *The Return of the Real*, Cambridge, MA, The MIT Press.
- Foster, H., (2015), *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, London, New York, Verso.
- Foucault, M., (1969), «What is an author?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, τόμ. 64, τεύχ. 3, σ. 73-104.
- Gördüren, P., (2015), «Cooked art», <http://contemporaryfoodlab.com/hungry-world/2015/06/cooked-art/>, πρόσβαση: 11 Αυγούστου 2017.
- Joselit, D., (2003), *American Art Since 1945*, London, Thames & Hudson.
- Kaprow, Al., (1993), «The Legacy of Jackson Pollock», στο J. Kelley, (ed.), *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, CA, University of California Press, σ. 1-9.
- Lin, S., (2010), «Interview with Marc-Olivier Wahler, director of Palais de Tokyo», <https://sylvielin.wordpress.com/2010/05/03/interview-with-marc-olivier-wahler-of-palais-de-tokyo/>, πρόσβαση: 6 Αυγούστου 2021.
- Lippard, L., (1973), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger.
- Mallouk, E., (2011), «Visiting Artist Profiles: Allen Ruppertsberg», http://www.artpractical.com/column/allen_ruppertsberg/, πρόσβαση: 27 Αυγούστου 2021.
- Marioni, T., (2003), *Beer, Art, and Philosophy: A Memoir*, San Francisco, Crown Point Press.
- Metmuseum, (2016), «Unfinished. Thoughts Left Visible. Exhibition Overview», <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2016/unfinished>, πρόσβαση: 30 Αυγούστου 2021.
- Milder, P., (2011), «Teaching as Art. The Contemporary Lecture-Performance», *Performance Art Journal*, τεύχ. 97, σ. 13-27.

- Obrist, H.U., (2003), *Interviews*, Florence, Fondazione Pitti Immagine Discovery & Milan, Charta.
- Peipon, C., (2010), «Hammer Projects: Tom Marioni, Essay», <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2010/hammer-projects-tom-marioni/>, πρόσβαση: 30 Αυγούστου 2021.
- Phaidon, (2013), «Gordon Matta-Clark's art restaurant resurrected», <http://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/may/02/gordon-matta-clarks-art-restaurant-resurrected/>, πρόσβαση: 17 Σεπτεμβρίου 2021.
- Piper, A., (1999), *Out of Order, Out of Sight, Volume 1, Selected Writings in Meta-Art, 1968–92*, Cambridge, MA, The MIT Press.
- Simpson, B., (2001), «Public Relations: Bennett Simpson Talks with Nicolas Bourriaud», *Artforum*, τόμ. 39, τεύχ. 8, σ. 47-48.
- Tate, (2007), «Hélio Oiticica: Exhibition guide, room 9», <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/helio-oiticica/helio-oiticica-exhibition-guide/helio-oiticica-5>, πρόσβαση: 8 Αυγούστου 2021.
- Ursprung, Ph., (2010), *Die Kunst der Gegenwart, 1960 bis heute*, München, Verlag C. H. Beck.
- van den Boogaard, O., (2002), «Interview Ian Wilson», <http://www.janmot.com/text.php?id=22>, πρόσβαση: 17 Αυγούστου 2021.
- Zimbardo, T., (2013), «Receipt of Delivery: Funk Lessons with Adrian Piper», 22 Φεβρουαρίου. <https://openspace.sfmoma.org/2013/02/receipt-of-delivery33/>, πρόσβαση: 29 Αυγούστου 2021.

Αρετή Αδαμοπούλου

Ανοιχτά / συμμετοχικά έργα, έργα-εργαστήρια και έργα με ανοιχτή έκβαση: Το ζήτημα της συμμετοχής του κοινού και της ολοκλήρωσης του έργου στη σύγχρονη τέχνη.

Μετά το 1945 στη Δυτική τέχνη η ιδέα ότι ο εικαστικός πειραματισμός έχει εξαιρετική σημασία και ενδεχομένως να προτάσσεται το τελικού έργου ήρθε στο προσκήνιο. Πλέον τα προσχέδια, τα bozzetti, τα ημιτελή έργα μπορούσαν να εκτεθούν και να πουληθούν σαν ολοκληρωμένα αριστουργήματα. Η μετατόπιση αυτή συσχετίζεται με την τάση στη δεκαετία του 1960 η τέχνη να ενωθεί με τη ζωή, να καταργηθούν οι διακρίσεις μεταξύ δημιουργού και ακροατηρίου, επαγγελματία και ερασιτέχνη, παραγωγής και υποδοχής. Στο πλαίσιο αυτό κάποιοι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν κοινωνικές φόρμες/συμπεριφορές σαν πρώτη ύλη για τα έργα τους. Αυτά τα έργα τέχνης χαρακτηρίζονταν ως ανοιχτά ή συμμετοχικά, έργα-εργαστήρια και έργα με ανοιχτή έκβαση. Η συμμετοχή του κοινού ήταν απαραίτητη για να ολοκληρωθεί το έργο.

Από τη δεκαετία του 1990 και εξής το είδος αυτό των έργων προτιμήθηκε από επιμελητές, μουσεία, μεγάλες διεθνείς διοργανώσεις και καλλιτέχνες και είναι πλέον ο νέος κανόνας. Το κείμενο αυτό στοχεύει να αναδείξει τις ιστορικές μεταβολές που μετέτρεψαν τα ανοιχτά/συμμετοχικά έργα από πρωτοποριακή σε κυρίαρχη εικαστική έκφραση. Τι σημασία είχε στη δεκαετία του 1960 και τι σήμερα η συμμετοχή του θεατή στα έργα και στις εκθέσεις σύγχρονης τέχνης;

Areti Adamopoulou

Open / participatory, lab and open-ended works of art: The question of participation by the public and of the finalization of a work in contemporary art.

After 1945 came to the foreground in Western art the idea that artistic experimentation is extremely important and perhaps of more value than the final work of art. This meant that preliminary drawings, bozzetti and unfinished works could be exhibited and sold as completed masterpieces. This shift in art practices is highly connected with the 1960s' tendencies to connect art with life, to abolish the distinction between artist and audience, between professional and amateur, between production and reception. Within this frame some artists used social forms and attitudes as raw material for their work. Art works were characterized as open or participatory works of art, lab(oratory) works, open-ended works. Participation by the audience was considered an indispensable element for the completion of the art work.

Since the 1990s this type of art works became the new canon, as it was favored by curators, museums, international exhibitions and artists. In this text I intend to show the historical changes that have transformed open / participatory works from pioneering to dominant artistic expression. What did participation mean in the 1960s and how is it perceived today in art works and art exhibitions?

Τροπές και ανατροπές της «τελείωσης» και της «τελικότητας» στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία

Ελένη Γκαστή

Η Ελένη Γκαστή είναι Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Κυρίως ασχολείται με την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία και τον Βιργίλιο. Είναι συγγραφέας των βιβλίων: *Η Διαλεκτική του Χρόνου στην Ηλέκτρα του Σοφοκλή* (Ιωάννινα 2003), *Βιργιλίου Αινειάδα, Βιβλίο II. Εισαγωγή-Μετάφραση-Ερμηνευτικό Δοκίμιο* (Αθήνα, Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, 2005), *Αισχύλου Αγαμέμνων. Ζητήματα Εσωτερικής Ποιητικής* (Αθήνα, Gutenberg, 2009), *Αισχύλου Χοηφόροι: Πρόταση Ανάγνωσης* (Αθήνα, Καρδαμίτσας, 2021). Μελέτες της έχουν δημοσιευθεί σε έγκυρα ελληνικά και ξένα επιστημονικά περιοδικά.

Ο όρος «ημιτελής» συμπεριλαμβάνει δύο κατηγορίες έργων: αυτά που έμειναν ανολοκλήρωτα από τους δημιουργούς τους για αντικειμενικούς λόγους (αδυναμία ολοκλήρωσης του έργου λόγω ασθένειας, θανάτου ή επειδή ο καλλιτέχνης για κάποιους λόγους έχασε το ενδιαφέρον του) ή σκόπιμα ως έκφραση της αισθητικής αρχής του *non-finito*. Στη λογοτεχνία η αισθητική αυτή αντιπροσωπεύεται από τη ρομαντική αντίληψη του αποσπάσματος που αντιλαμβάνεται την καλλιτεχνική δραστηριότητα ως μία δημιουργική διαδικασία, κατά την οποία το «ατελές» είναι η ενσάρκωση της «τελειότητας».

Για τον ρομαντικό καλλιτέχνη η αισθητική απόλαυση που προσφέρει ένα ατελείωτο έργο είναι ανώτερη από αυτή που δίνει ένα τελειωμένο έργο –το «ατελές» είναι η συνεπέστερα ρομαντική ενσάρκωση της «τελειότητας». Σε αυτή τη ρομαντική αντίληψη για την καλλιτεχνική δημιουργία και το καλλιτεχνικό έργο εντοπίζεται και η αφετηρία των νεότερων θεωριών για το «έργο εν προόδω» («work in progress») και για το «ανοιχτό έργο» («opera aperta»)¹.

Η καταγωγή της «opera aperta» από το ρομαντικό «απόσπασμα» θέτει προβληματισμούς που συναρτώνται με τις έννοιες του ανεπίλυτου και του ανολοκλήρωτου, δηλαδή με τις έννοιες της τελείωσης και τελικότητας που αποτελούν το αντικείμενο της δικής μας παρουσίας.

Οι όροι «τελείωση» (closure) και «τελικότητα» (finality) ορίζονται ως εξής: ως «τελείωση» ορίζεται α) η διαδικασία μέσω της οποίας ο αναγνώστης ενός έργου καταλήγει να δει το τέλος ως ικανοποιητικά «τελικό» (final)· β) ο βαθμός στον οποίο ένα τέλος είναι ικανοποιητικά τελειωτικό· γ) ο βαθμός στον οποίο τα ερωτήματα που έθεσε το έργο τελικά απαντιούνται, οι εντάσεις λύνονται, οι συγκρούσεις υπερβαίνονται και δ) ο βαθμός στον οποίο το έργο επιτρέπει νέες ερμηνευτικές προσεγγίσεις.²

Με βάση τις διακρίσεις αυτές θα αναλύσουμε τις *Χοηφόρες* του Αισχύλου, την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και τις *Βάκχες* του Ευριπίδη θέτοντας τους εξής προβληματισμούς: 1) Σε ποιο βαθμό τα ερωτήματα

¹ Η ανάλυση αυτή σχετικά με το ρομαντικό απόσπασμα αποτελεί σύνοψη των απόψεων που διατυπώνει ο Βελουδής (1989: 390-392).

² Βλ. Roberts, Dunn, Fowler 1997. Η απόδοση των διακρίσεων αυτών στα ελληνικά οφείλεται στους Βαλάκα-Παπάζογλου (2011: 106 σημ. 40).

που θέτουν τα έργα απαντιούνται και το τέλος τους είναι ικανοποιητικά τελειωτικό; 2) Το δραματικό έργο αποτελεί ένα αιτιολογημένα δομημένο σύνολο που συμβάλλει στην επίτευξη του τέλους με τον τρόπο σύνταξης των διαδοχικών επεισοδίων και της αφηγηματικής οργάνωσης του υλικού; 3) Οι ερμηνευτικοί μετασχηματισμοί που εντοπίζονται στις σύγχρονες σκηνικές αναγνώσεις των έργων αλλοιώνουν την οργανωτική βούληση του ποιητή με τις ιδιαίτερες ιδεολογικές και συναισθηματικές αποχρώσεις τους, μεταβάλλοντας και τους όρους πρόσληψης του τέλους;

Αισχύλου *Χοηφόροι*³

Πρόκειται για το δεύτερο έργο της τριλογίας *Ορέστεια* (*Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι*, *Ευμενίδες*, διδάχθηκε το 458 π.Χ.) και είναι η μοναδική συνεχόμενη τριλογία που μας σώθηκε ολόκληρη. Η εκδίκηση του Ορέστη, που αποτελεί το θέμα των *Χοηφόρων*, εντάσσεται στη μεγαλεπήβολη άρθρωση της τριλογίας. Ως εκ τούτου, είναι αυτονόητο πως το έργο *Χοηφόροι* έχει ένα χαρακτήρα ημιτελή και το τέλος του πρέπει να ερμηνευθεί μέσα στη συνοχή της τριλογίας.

Η άφιξη του Ορέστη με την οποία αρχίζει το έργο *Χοηφόροι* έχει ήδη προετοιμαστεί στο πρώτο έργο της τριλογίας, τον *Αγαμέμνονα*. Στη μαντική κρίση της η Κασσάνδρα, πριν την είσοδό της στο παλάτι, προφητεύει τον επικείμενο θάνατο της ίδιας και του Αγαμέμνονα, ενώ παράλληλα προοικονομεί την εκδίκηση του Ορέστη (*Αγαμ.* 1279-1283 *οὐ μὴν ἄτιμοί γ' ἐκ θεῶν τεθνήξομεν. / ἥξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὖ τιμάορος, / μητροκτόνον φίτυμα, ποινάτωρ πατρός· / φυγὰς δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος / κάτεισιν, ἄτας τάσδε θριγκώσων φίλοις*). Οι προφητικοί μέλλοντες ἥξει ... κάτεισιν σηματοδοτούν την αρχή του δεύτερου έργου της τριλογίας (*Χοηφ.* 3 *ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι*), όπως δηλώνεται με την αξιοσημείωτη ανταπόκριση ἥξει γὰρ / ἦκω γὰρ- κάτεισιν / κατέρχομαι. Μάλιστα, η χρήση του γὰρ αναδεικνύει τον μηχανισμό διασύνδεσης ανάμεσα στο πρώτο και δεύτερο έργο. Η πρόβλεψη της Κασσάνδρας συνοδεύεται από απόλυτη βεβαιότητα (1240-1241 *τὸ μέλλον ἥξει. καὶ σὺ μ' ἐν τάχει παρῶν / ἄγαν γ' ἀληθόμαντιν οἰκτίρας ἐρεῖς*.) για την εκπλήρωσή της και άρα εντάσσεται στην τελικότητα της τραγικής σύγκρουσης.

Συγχρόνως, ο ποιητής, χρησιμοποιώντας ως ποιητικό είδωλο την Κασσάνδρα, παραπέμπει μέσω του όρου *θριγκώσων* στην αρχιτεκτονική της τριλογίας. Συγκεκριμένα, το ρήμα *θριγκώω* σημαίνει «συμπληρώνω, τελειώνω, τοποθετώ το θριγκό/το γείσο/την προεξοχή στο αρχιτεκτόνημα». Ο Ορέστης ως φορέας δράσης καλείται να ολοκληρώσει το οικοδόμημα της άτης οδηγώντας την ενδοοικογενειακή βία (*μητροκτόνον φίτυμα ... φίλοις*) στο αποκορύφωμά της.

Το έργο κλείνει με τους βαρυσήμαντους ανάπαιστους του Χορού (1065-1076 *ὄδε τοι μέλαθροις τοῖς βασιλείοις / τρίτος αὖ χειμῶν / πνεύσας γονίας ἐτελέσθη. / παιδοβόροι μὲν πρῶτον ὑπῆρξαν / μόχθοι τάλανες, / δεύτερον ἀνδρὸς βασιλεία πάθη, / λουτροδαίκτης δ' ὦλετ' Ἀχαιῶν / πολέμαρχος ἀνὴρ, / νῦν δ' αὖ τρίτος ἦλθε πόθεν σωτήρ, / ἦ μόρον εἶπω; / ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει / μετακοιμισθὲν μένος ἄτης*). Αυτό που έγινε πριν από λίγο (η μητροκτονία) είναι η τρίτη κατά σειρά και η σφοδρότερη θύελλα που έπληξε αυτό το παλάτι.⁴ Ωστόσο, αν αυτός ο *χειμῶν γονίας* ισοδυναμεί με τον *γόνιμον ἄνεμον*, τότε σ'

³ Το αρχαίο κείμενο προέρχεται από τις εκδόσεις της Οξφόρδης, του Page για τον Αισχύλο (1972), των Lloyd-Jones & Wilson για τον Σοφοκλή (1990) και του Diggle για τον Ευριπίδη (τόμοι I-III 1981-1994).

⁴ Παρά το ότι η ακριβής σημασία της φράσης *τρίτος χειμῶν* δεν είναι σαφής, μάλλον παραπέμπει στην ιδέα μιας συμφοράς ασύγκριτα μεγάλης, σαν το τρίτο μεγαλύτερο κύμα ή την τρίτη και πιο σφοδρή ριπή του ανέμου. Βλ. σχετικά το αναλυτικό σχόλιο του Garvie (1986: 349-350 ad 1065-1067).

αυτό το τρίτο σφοδρό χτύπημα υπάρχει ένα σπέρμα ανανέωσης και αναγέννησης που αποπνέει αισιοδοξία: το χειρότερο χτύπημα πέρασε και ο Ορέστης επιβίωσε.⁵

Αυτό το τρίτο χτύπημα αντιμετωπίζεται ως μια βαθμίδα σε μια σειρά γεγονότων, τα οποία συγκεφαλαιώνει ο Χορός με μια τάξη χρονολογική: πρώτα τα δείπνα του Θυέστη (*παιδοβόροι μὲν πρῶτον ὑπῆρξαν / μόχθοι τάλανες*), δεύτερος ο φόνος του βασιλιά Αγαμέμνονα (*δεύτερον ἄνδρὸς βασιλεία πάθη, / λουτροδαίκτης δ' ὄλετ' Ἀχαιῶν / πολέμαρχος ἀνὴρ*) και τώρα τρίτο στη σειρά το έγκλημα του Ορέστη, να είναι άραγε σωτήριο ή απαρχή νέων θανάτων (*νῦν δ' αὖ τρίτος ἦλθέ ποθεν σωτήρ, / ἢ μόρον εἶπω;*).

Σ' αυτήν την αλυσίδα συμφορών που προσδιορίζονται είτε ως *μόχθοι* είτε ως *πάθη*, ο Χορός αναρωτιέται αν το τελευταίο συμβάν θα αποτελέσει έναν ακόμη αρνητικό αναβαθμό (*μόρον*) στα περιστατικά ενδοοικογενειακής βίας ή διαφαίνεται μια αισιόδοξη προοπτική λύτρωσης (*σωτήρ*). Ο σαφής συσχετισμός με την τρίτη σπονδή στον Δία Σωτήρα δεν αποτελεί και σαφή ένδειξη αισιοδοξίας, αφού συχνά στην τριλογία η θετική σημασιодότηση της τρίτης σπονδής υπονομεύεται από φοβερές και ανόσιες πράξεις.⁶

Το εναγώνιο ερώτημα που διατυπώνει ο Χορός στους δύο καταληκτικούς στίχους (1075-1076 *ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει / μετακοιμισθὲν μένος ἄτης;*) αναμένει την οριστική του απάντηση στο τρίτο έργο της τριλογίας. Η χρήση όρων *ὅπως τελεῖσθαι (έτελέσθη)* και *κραίνειν (κρανεῖ)* που αποκαλύπτουν την αιτιώδη δομή της εξέλιξης, υποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής οργανώνει το έργο του. Ο αόριστος *έτελέσθη* αποτελεί έναν αυτοαναφορικό δείκτη της επιλογικής λειτουργίας του χωρίου, καθώς ολοκληρώνει τη δράση του έργου: η πράξη του Ορέστη αποτελεί το σημείο με βάση το οποίο οι θεατές είναι σε θέση, ανατρέχοντας στις διάφορες φάσεις της δράσης, να ερμηνεύσουν το δράμα ως σύνολο. Ωστόσο, οι ερωτήσεις *ποῖ δῆτα κρανεῖ; ποῖ καταλήξει / μετακοιμισθὲν μένος ἄτης;* εισάγουν την αβεβαιότητα και υπονομεύουν την αίσθηση του τελικού ή οριστικού στο τέλος του δράματος.

Παρά τη μέριμνα του ποιητή να τονίσει τα στοιχεία της αφηγηματικής σύνδεσης με το μυθικό πλαίσιο (*πρῶτον ... δεύτερον ... τρίτος*), τα ερωτήματα που τίθενται καθιστούν τον επίλογο μεταβατικό (Roberts 2010: 188, 195-197), με την έννοια ότι ως διαχωριστικός δομικός δείκτης ορίζει το σημείο τομής ανάμεσα στο δεύτερο και τρίτο έργο.⁷ Στον προγραμματικό σχεδιασμό των όσων ακολουθούν ιδιαίτερη θέση κατέχει η άτη, η οποία αποτελεί τη βάση ώστε οι θεατές να ερμηνεύσουν τα διαδοχικά στάδια (ὅπως φαίνεται από τη διατύπωση *πρῶτον ... δεύτερον ... τρίτος*) της ιστορίας των Ατρείδων και να διακρίνουν την προοπτική μετασχηματισμού της (*μετακοιμισθὲν μένος ἄτης*)⁸ που οδηγεί στις μελλοντικές εξελίξεις με τη μεταμόρφωση των Ερινύων σε προστατήριες θεότητες (Ευμενίδες).

⁵ Για αυτή την αισιόδοξη νότα που ενυπάρχει στον όρο *γονίας* (= *γόνιμος άνεμος*) και προοικονομεί το θέμα της *σωτηρίας* βλ. Garvie 1986: 350 ad 1065-1067. Έχει διατυπωθεί η ενδιαφέρουσα και ελκυστική άποψη πως η λέξη *γονίας* έχει ετυμολογική σχέση με τις λέξεις *γονή/γόνος* και ως εκ τούτου περιγράφει εύστοχα την «κατάρτα του γένους» που σαν θύελλα έπληξε τον οίκο των Ατρείδων. Αυτή την ερμηνεία φαίνεται να υιοθετεί στη μετάφρασή του τόσο ο Collard («In the royal palace this is the third family-storm in turn to have blown itself out and come to fulfillment») όσο και ο Hughes («You see how the ancient curse on this house / strikes for the third time, like a thunderbolt») με πιο εύστοχη την απόδοση «family-storm» του Collard.

⁶ Ο Αισχύλος δανείζεται το λειτουργικό της τρίτης σπονδής και το προσαρμόζει ελεύθερα διαστρεβλώνοντας ή υπονομεύοντάς το για δραματικούς σκοπούς (Burian 1986: 333).

⁷ Η έννοια του οριστικού τέλους (*κρανεῖ*) που θα επέλθει στο τρίτο έργο αποτελεί την κύρια μέριμνα του Hughes: «Who can bring it to an end? / When can it be brought to an end? / How can it be brought to an end?». Η ποσοτική επιμήκυνση των ερωτημάτων συνεπάγεται και μία διεύρυνση του ερωτηματικού *ποῖ* (who-when-how) ενώ παράλληλα προβάλλει emphaticά η έννοια του τέλους (τριπλή επανάληψη «to an end»).

⁸ Για τη λειτουργία της πρόθεσης *μετά* βλ. Garvie 1986: 352 ad 1075-1076. Η σημασία που αποδίδει στη φράση ο Garvie (1986: 353 ad 1075-1076) είναι «where will it go to sleep and stop?».

Ενδιαφέρον παρουσιάζει να δούμε τη σκηνοθεσία της καταληκτικής σκηνής του έργου σε δύο παραστάσεις που παρουσιάζουν μία σημαντική διαφορά: α) στην περίπτωση που το έργο εντάσσεται στην παράσταση όλης της τριλογίας (*Ορέστεια* του Κουν, 1982), στη σκηνή αυτή η κορυφαία του Χορού βγάζει το προσωπίο και απευθυνόμενη άμεσα προς το κοινό, εκφωνεί τους στίχους αυτούς προετοιμάζοντας τους θεατές για το τρίτο έργο που ακολουθεί. β) Στην περίπτωση που το έργο παρουσιάζεται αυτοτελώς, όπως στην παράσταση του Θεσσαλικού Θεάτρου, εντοπίσαμε δύο διαφορετικές προσεγγίσεις από τον σκηνοθέτη, Κώστα Τσιάνο. Στο πρώτο ανέβασμα του έργου (1992), οι στίχοι που αφορούν τα διαδοχικά στάδια των συμφορών του οίκου μοιράζονται σε διαφορετικά μέλη του Χορού. Το κρίσιμο τελικό ερώτημα ανατίθεται στο σύνολο του Χορού (συνεκφώνηση) αλλά ο επιτονισμός είναι τέτοιος που το ερωτηματικό σχεδόν αποσιωπάται και δεν διαφαίνεται μόνο η επιθυμία του Χορού για το μετασχηματισμό της άτης αλλά προδιαγράφεται σαφώς η θετική έκβαση. Στο δεύτερο ανέβασμα του έργου (2009) τους καταληκτικούς στίχους εκφωνεί η Ηλέκτρα,⁹ η οποία έχει ένα προσωπικό ενδιαφέρον για την τελική έκβαση που αφορά τον οίκο της. Το ερώτημα και ο ερωτηματικός τόνος δεν απαλείφεται αλλά ο σκηνοθέτης επαναλαμβάνοντας σκηνικά το σχήμα της παρόδου, όπου η Ηλέκτρα εισέρχεται προπορευόμενη του Χορού, με ένα είδος «ging composition» και μία παρόμοια έξοδο κατορθώνει να δώσει την αίσθηση της ολοκληρίας με αυτή τη χειρονομία κλεισίματος (closure).

Σοφοκλέους *Ηλέκτρα*

Το έργο ανήκει στα όψιμα έργα του Σοφοκλή και, χωρίς να μπορεί να εξασφαλισθεί βεβαιότητα, πιθανότερη φαίνεται η τοποθέτηση του έργου ανάμεσα στο 412/411 π.Χ. Παρά το ότι η χρονολόγηση του έργου είναι αβέβαιη και κατά συνέπεια και η συνάρτησή του με την πολιτική επικαιρότητα επισφαλής, έχει υποστηριχθεί ότι το τυραννικό ζεύγος των σφετεριστών (Αίγισθος-Κλυταιμνήστρα) παραπέμπει στο ολιγαρχικό πραξικόπημα του 411 π.Χ., ενώ η αποκατάσταση της πολιτικής νομιμότητας με την εκδίκηση του Ορέστη αντανακλά τη δημοκρατική «μεταπολίτευση» που ακολούθησε την ολιγαρχική παρένθεση. Ο Beer (2004: 115-133) υποστηρίζει πως το έργο πρέπει να γράφτηκε λίγο μετά τα συγκλονιστικά γεγονότα του 411 π.Χ. και έχει σαφείς πολιτικούς απόηχους, καθώς αντιστοιχεί με την κατάσταση της κατακερματισμένης Αθήνας παρουσιάζοντας έναν κόσμο όπου οι παραδοσιακές αξίες έχουν εκφυλιστεί και κυριαρχεί η αδιαφορία για τις ηθικές συνέπειες των πράξεων.

Το τελικό μέρος του έργου περιλαμβάνει μόνο 113 στίχους. Σε αυτό το τμήμα του έργου το σημαντικό στοιχείο είναι ότι η σειρά των φόνων αντιστρέφεται σε σχέση με τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη: πρώτα φονεύεται η Κλυταιμνήστρα και μετά ο Αίγισθος. Κατά συνέπεια το έργο κλείνει με την τιμωρία του Αιγίσθου και το πρόβλημα της μητροκτονίας δεν αποτελεί κεντρικό θέμα του τέλους του έργου. Με αυτόν τον τρόπο οι εντυπώσεις από τη μητροκτονία αμβλύνονται και εκ πρώτης όψεως, τουλάχιστον, φαίνεται πως ο Σοφοκλής θεωρεί ότι η εκδίκηση του Ορέστη φέρνει τέλος στις ταλαιπωρίες της γενιάς των Ατρείδων. Αν –όπως και ο τίτλος του έργου δηλώνει– η ηρωική μορφή της Ηλέκτρας αποτελεί το κεντρικό ενδιαφέρον του Σοφοκλή, καθώς η αδιάλειπτη παρουσία της στη σκηνή είναι ο άξονας του έργου, είναι λογικό η μητροκτονία και οι ηθικές περιπλοκές που προκαλεί να περνούν σε δεύτερη θέση

⁹ Ουσιαστικά πρόκειται για μία σκηνοθετική αυθαιρεσία που δεν υπαγορεύεται από το αισχύλειο κείμενο, αφού η Ηλέκτρα περίπου στα μισά του έργου εξαφανίζεται εντελώς από τη δράση και δεν υπάρχει καμιά κειμενική ένδειξη επανεμφάνισής της.

(Lesky 1987: 395).

Αυτές τις ηθικές περιπλοκές φαίνεται να παρακάμπτει ο ποιητής με το σχόλιο αυτοαναφορικής απολογίας στο στίχο 1423 (*φοινία δὲ χεῖρ / στάζει θυηλῆς Ἄρεος, οὐδ' ἔχω ψέγειν*: δικαιολογεί την επιλογή της μη καταδίωξης του Ορέστη από τις Ερινύες), που λειτουργεί συμπληρωματικά στους στίχους 1407-1408 (*ἦκουσ' ἀνήκουστα δύστανος, ὥστε φρίζαι*). Παρά το ότι η μητροκτονία είναι μία πράξη που προκαλεί φρίκη (*φρίζαι*) δεν πρέπει να επισύρει τον ψόγο (*οὐδ' ἔχω ψέγειν*), γιατί εμφανίζεται δικαιωμένη τόσο σε ηθικό/θρησκευτικό επίπεδο όσο και σε θεατρικό, καθώς το έργο δεν κλείνει με την καταδίωξη του μητροκτόνου από τις Ερινύες.

Οι τρεις καταληκτικοί στίχοι του έργου (1508-1510 *ὦ σπέρμ' Ἀτρέως, ὡς πολλὰ παθὼν / δι' ἐλευθερίας μόλις ἐξῆλθες / τῇ νῦν ὀρμῇ τελεωθέν*.) προσδιορίζουν τη μορφή του δράματος. Ο Χορός με την κατακλείδα του τονίζει ότι η πλοκή του έργου έχει αρχή πριν από την οποία δεν προηγείται τίποτε, μέση και τέλος μετά από το οποίο δεν έπεται τίποτε άλλο. Η προσφώνηση *ὦ σπέρμ' Ἀτρέως* (είτε αφορά μόνο τον Ορέστη, είτε αναφέρεται στον Ορέστη και την Ηλέκτρα, είτε μόνο στην Ηλέκτρα) προσδιορίζει πως η αρχή του έργου εντοπίζεται στη μοίρα των παιδιών και δεν αφορά όλο το γένος των Ατρειδών. Με τη φράση *ὡς πολλὰ παθὼν* ο Χορός αναφέρεται στα πάθη των ηρώων που είναι ο μεταβατικός αρμός προς την έκβαση, η οποία προσδιορίζεται από τη διατύπωση *μόλις ἐξῆλθες*. Η μετοχή *τελεωθέν* παραπέμπει στην επιλογή από μέρους του ποιητή της λεγόμενης κλειστής μορφής του δράματος, που συναρτάται με την εγκατάλειψη της τριλογικής σύνθεσης και τη συνακόλουθη ανάδυση του τραγικού ήρωα ως κεντρομόλου πυρήνα του έργου. Στη μετοχή *τελεωθέν* θα πρέπει να αναγνωρίσουμε την οργανωτική βούληση του ποιητή που δημιουργεί ένα έργο με τόση πληρότητα και τέτοια σύνδεση των συστατικών μερών του ώστε η παραδοσιακή καταδίωξη του Ορέστη από τις Ερινύες δεν εντάσσεται στις αρχές που διέπουν το συγκεκριμένο δράμα.

Βέβαια, το γεγονός ότι ο Σοφοκλής «αρνείται» στον Ορέστη το γνωστό από την παράδοση μέλλον του, δηλαδή την καταδίωξη από τις Ερινύες και την τελική αδιαμφισβήτητη δικαίωση του μητροκτόνου με την αθώωσή του στο δικαστήριο, συναρτάται με την υπονόμηση του αίσιου τέλους που αρκετοί μελετητές εντοπίζουν στο έργο.¹⁰ Συγκεκριμένα, ό,τι αναφέρει ο Αίγισθος στους στίχους 1497-1498 (*ἦ πᾶσ' ἀνάγκη τήνδε τὴν στέγην ἰδεῖν / τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα Πελοπιδῶν κακά*;) συνιστά έναν υπαινιγμό στα μελλοντικά βάσανα του Ορέστη, ενώ η προσφώνηση *ὦ σπέρμ' Ἀτρέως* ανακαλεί την κληρονομική κατάρρα με ό,τι αυτό συνεπάγεται. Μία συμβιβαστική λύση είναι (α) να θεωρήσουμε ότι ο ποιητής επαφίεται στην ανάμνηση που είχαν οι θεατές από την τελική ρύθμιση του προβλήματος στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου (β) να αναγνωρίσουμε στη θεωρητική σύλληψη του νόμου που εισηγείται ο Ορέστης στους στίχους 1505-1507 (*χρῆν δ' εὐθὺς εἶναι τήνδε τοῖς πᾶσιν δίκην, / ὅστις πέρα πράσσειν τι τῶν νόμων θέλοι, / κτείνειν· τὸ γὰρ πανοῦργον οὐκ ἂν ἦν πολὺ*.) ένα νομικό/πολιτικό περιεχόμενο της ανταποδοτικής δικαιοσύνης, αντίστοιχο με αυτό που περιέχεται στην *Ορέστεια*, χωρίς να χρειάζεται τις Ερινύες-Ευμενίδες ως φορείς των κατασταλτικών δυνάμεων του πολιτικού αυτοελέγχου.

Όλοι αυτοί οι προβληματισμοί υποδεικνύουν πως το τέλος του έργου δεν είναι μονοσήμαντο αλλά δημιουργεί μία αίσθηση εκκρεμότητας. Ακριβώς επειδή το τέλος του έργου δεν είναι ικανοποιητικά τε-

¹⁰ Για την «ειρωνική» προσέγγιση του έργου, που αναγνωρίζει στο φαινομενικά αίσιο τέλος τη συγκαλυμμένη καταδίκη της μητροκτονίας και την υπαινικτική αναφορά στη δυσσίωση μελλοντικής προοπτική του οίκου βλ. Kells 1973: 4-5. Σχετικά με το πρόβλημα του τέλους και την απουσία Ερινύων βλ. Winnington-Ingram 1999: 314-317, 325-331, 335-341 και 287-301.



Εικόνα 1. Σοφοκλέους
Ηλέκτρα.
Εθνικό Θέατρο, Κεντρική
Σκηνή. Αρχαίο Θέατρο
Επιδαύρου, Δήμος
Ασκληπιείου, 9 Ιουλίου
1972. Σκηνοθεσία: Σπύρος
Ευαγγελάτος. Αντιγόνη
Βαλάκου (Ηλέκτρα),
Πέτρος Φυσσούν
(Ορέστης).

Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

λειωτικό (είτε με την καταδίωξη του Ορέστη από τις Ερινύες και την προοπτική της τελικής ρύθμισης με την αθώωσή του / είτε με την κατάφαση της εκδίκησης-μητροκτονίας ως πράξης αδιαμφισβήτητης αξίας) μεταβάλλονται συχνά οι όροι πρόσληψής του. Για παράδειγμα, η σκηνοθεσία της εξόδου του έργου από το Μουζενίδη (Εθνικό Θέατρο, 1961) προσέδωσε στην παράσταση πολιτική διάσταση με μία δραστική σκηνοθετική παρέμβαση-αυθαιρεσία: ο Αίγισθος εμφανίζεται συνοδευόμενος από ένα πλήθος δορυφόρων (αντίθετα στο κείμενο δηλώνεται ρητά ότι ο Αίγισθος φθάνει μόνος του), οι οποίοι πηγαίνουν με το μέρος του Ορέστη μετά την αποκάλυψη της ταυτότητάς του.¹¹ Με αυτή την επέμβαση του Μουζε-

¹¹ Ο Σοφοκλής ενισχύει το πολιτικό μήνυμα του έργου στην έξοδο, παρουσιάζοντας τον Αίγισθο ως τυπικό τύραννο. Η τελική σκηνή συντάσσεται από τη διαπλοκή δύο πολιτικών αντιλήψεων, του Αίγισθου και του Ορέστη. Με την εντύπωση ότι ο Ορέστης έχει πεθάνει, ο Αίγισθος απευθύνει μία προτροπή ν' ανοίξουν οι πύλες του παλατιού και να δουν όλοι το πτώμα του Ορέστη (1458-1463 οἷγεν πύλας, ἄνωγα, κάναδινύναι / πᾶσιν Μυκηναίοισιν Ἀργείοις θ' ὄραν ὡς εἴ τις αὐτῶν ἐλπίσιν κεναῖς πάρος ἐξήρετ' ἄνδρός τοῦδε, νῦν ὄρων νεκρὸν / στόμια δέχεται τάμά, μηδὲ πρὸς βίαν / ἐμοῦ κολαστοῦ προστυχῶν φύση φρένας). Ο θάνατος του Ορέστη δεν είναι μια υπόθεση ιδιωτικής φύσεως αλλά έχει πολιτικές συνέπειες, καθώς μέσω της ὁράσης, οι πολίτες των Μυκηνών και του Ἀργους θα εμπεδώσουν το πολιτικό μήνυμα και θα πάψουν ν' αμφισβητούν την πολιτική εξουσία του Αίγισθου (1462 στόμια δέχεται τάμά). Η πολιτική αντίληψη που εκφράζει ο Αίγισθος συγκροτείται από δύο πόλους, αυτόν του ηγεμόνα που χρησιμοποιεί τα στερεότυπα της τυραννικής συμπεριφοράς

νίδη στο δραματουργικό και παραστασιακό κώδικα της τραγωδίας, το εστιακό ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τη μητροκτονία στην τυραννοκτονία και στην αποκατάσταση της νομιμότητας υπογραμμίζοντας το συλλογικό/πολιτικό και όχι προσωπικό/οικογενειακό χαρακτήρα της εκδίκησης (Παπάζογλου 2014: 259-263).¹² Σε εντελώς αντίθετη κατεύθυνση κινείται η σκηνοθεσία του έργου από τον Σπύρο Ευαγγελάτο για το Εθνικό Θέατρο (1972). Ο Ευαγγελάτος, θεωρώντας ότι το βάρος του έργου πέφτει στη μητροκτονία, ακολούθησε μία ψυχολογική προσέγγιση του έργου εντός του ορίζοντα του οίκου και εκτός του ορίζοντα της πόλεως.¹³ (Εικ. 1) Η κριτική πρόσληψη της παράστασης από τη φιλόλογο Ηρώ Λάμπρου επικεντρώνεται ακριβώς σε αυτό το πολιτικό έλλειμμα της δραματολογικής γραμμής του σκηνοθέτη. Όπως επισημαίνει η Παπάζογλου (2014: 295), η δραματολογική ανάγνωση της Λάμπρου μπορεί να αποδοθεί πρωτίστως στην επιθυμία της να εκπέμψει η παράσταση αντι-τυραννικά, δηλαδή αντι-δικτατορικά συνθήματα (Παπάζογλου 2014: 287-296). Παρόμοια ανάγνωση με αυτή του Ευαγγελάτου επιχειρεί και ο Δ. Μαυρίκιος (1998, Εθνικό Θέατρο), ο οποίος ενσωματώνοντας στο σοφόκλειο κείμενο το σεφερικό ποίημα «όνομα δ' Ορέστης» εν είδει προεξαγγελτικού σχολιαστικού υπομνηματισμού δίνει έμφαση στις τύψεις του Ορέστη. Στην αρχή του έργου ακούγεται η φωνή του Μαρωνίτη, που έχει το ρόλο του Παιδαγωγού, και μας εισάγει στην παράσταση με το ποίημα του Σεφέρη το οποίο επαναλαμβάνεται και στο τέλος του έργου ως κατακλείδα, υπονομεύοντας την όποια θριαμβευτική κατάληξη. Επιπλέον, με την απαγγελία του ποιήματος, ο Μαρωνίτης, ως πανεπιστημιακός δάσκαλος, παρέχει το ερμηνευτικό κλειδί του έργου, επικυρώνοντας την απαισιόδοξη ανάγνωση του τέλους με την αυθεντία του.

Ευριπίδου *Βάκχαι*

Η χρήση του από μηχανής θεού από τον Ευριπίδη ως στρατηγικής κλεισίματος¹⁴ αρκετών έργων του συναρτάται με τις έννοιες του ανεπίλυτου και ανολοκλήρωτου. Όπως επισημαίνει ο Lesky (2003: 398) «η δυσκολότερη αποστολή του δραματικού ποιητή είναι να επιφέρει μια τομή σε αυτό το κομμάτι ζωής το αντλημένο από τον μύθο που παρουσιάζει ώστε να δώσει ένα τέλος, που να είναι πραγματικό τέλος, να μην αφήνει δηλαδή το θεατή με άλυτα ερωτήματα». Για αυτόν το λόγο στις περισσότερες τραγωδίες του χρησιμοποίησε στην κατακλείδα του δράματος τον από μηχανής θεό, που όμοια εποπτεύει και το παρελθόν και το μέλλον. Είτε θεωρήσουμε πως ο από μηχανής θεός εξασφαλίζει γνήσια συμφιλίωση και πραγματική τάξη είτε τον θεωρήσουμε ως ειρωνικό μέσο για να υπογραμμίσει ο ποιητής την ουτοπία της αίσιας έκβασης (Lesky 2003: 413), η χρήση μίας πανομοιότυπης ή ελαφρά παραλλαγμένης χορικής κατακλείδας σε αρκετά δράματα του Ευριπίδη δείχνουν τη μέριμνα του ποιητή να σηματοδοτήσει το τέλος του δράματος. Στο έργο *Βάκχες*, που παρουσιάστηκε μετά τον θάνατο του Ευριπίδη (406 π.Χ.), αναδεικνύεται η εκπληκτική δεξιοτεχνία του ποιητή τόσο στον χειρισμό ενός δύσκολου θρησκευτικού θέματος (η ιστορία της έλευσης του Διονύσου στη Θήβα και η αντίδραση του βασιλιά Πενθέα στην καθιέρωση

(στόμια, πρὸς βίαν) και αυτόν του υπηκόου (1465 *συμφέρειν τοῖς κρείσσοσιν*).

¹² Η έμφαση που αποδίδεται στην τυραννοκτονία ηρωίδα σε κάποιες παραστάσεις λειτούργησε ως μία δημόσια χειρονομία αντίστασης στη Χούντα, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της σκηνοθετημένης από το Θάνο Κωτσόπουλο παράστασης της *Ηλέκτρας* για την Ελληνική Σκηνή της Άννας Συνοδινού (1972).

¹³ Σε αυτή τη σκηνοθετική άποψη επιμένει ο Ευαγγελάτος και στην παράσταση του 1991 (ΑΜΦΙ-ΘΕΑΤΡΟ) καθώς στο τέλος του έργου παρουσιάζει την Ηλέκτρα μόνη στην ορχήστρα να περπατάει με αργά βήματα γύρω από το πτώμα της μητέρας της όσο διάστημα ο Χορός απαγγέλλει τα λόγια της εξόδου. Ύστερα πλησιάζει τον εξωτερικό τοίχο του παλατιού και κάθετα στηρίζοντας την πλάτη της επάνω του, αγκαλιάζοντας τα γόνατά της με την έκφραση ενός φοβισμένου και δυστυχισμένου παιδιού.

¹⁴ Για αυτή τη χρήση του από μηχανής θεού στον Ευριπίδη βλ. Dunn 1996: 26-44.



Εικόνα 2. Ευριπίδου *Βάκchai*.
Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή.
Θέατρο Μεσαιωνικής Τάφρου «Μελίνα
Μερκούρη», Ρόδος, 1 Ιουλίου 2005.
Σκηνοθεσία: Σωτήρης Χατζάκης. Λυδία
Φωτοπούλου (Αγαύη), Θεμιστοκλής
Πάνου (Κάδμος).

Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

της λατρείας του) όσο και στο ζήτημα της συνοχής και της ενότητας της τραγωδίας, όπως φαίνεται από την ανάλυση των καταληκτικών στίχων του έργου.

Η χορική κατακλείδα των *Βακχών* χρησιμοποιείται στις τραγωδίες *Άλκηστη*, *Ανδρομάχη*, *Ελένη* και ελαφρά παραλλαγμένη στη *Μήδεια*. Φαίνεται να αποτελεί ένα είδος λογότυπου που απευθύνεται στο κοινό που αποχωρούσε προβληματισμένο και υιοθετείται από τον ποιητή εν είδει αυλαίας μετά το τέλος του έργου. Συγχρόνως, με τη χρήση τέτοιων ακροτελεύτιων στίχων, ο ποιητής παριστάνει την επέμβαση του από μηχανής θεού ως συνειδητά σχηματοποιημένο και διαφανές στις προθέσεις του θεατρικό τέχνασμα. Παρά το ότι η τάση του James Diggle, τελευταίου εκδότη του Ευριπίδη στη σειρά της Οξφόρδης, είναι να οβελίζει τους ακροτελεύτιους στίχους αρκετών ευριπίδειων έργων (*Μήδεια*, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, *Ελένη*, *Φοίνισσαι*, *Ορέστης*) ή να εκφράζει αμφιβολίες για εκείνους που βρίσκονται στο τέλος των *Ηρακλειδών*, του *Ιππόλυτου*, της *Ηλέκτρας*, θεωρώ ότι η επαναλαμβανόμενη χρήση της κατακλείδας αυτής προσλαμβάνει έναν τυπικό χαρακτήρα και ως τυπικό μορφολογικό σήμα του τέλους επιτελεί μία μεταθεατρική λειτουργία. Ακόμη κι αν αποτελεί προσθήκη (*interpolatio*) και δεν οφείλεται στην πρόθε-

ση του ποιητή,¹⁵ απορρέει από την ανάγκη των ερμηνευτών του να επικυρώσουν τη θεατρική–σκηνική αποτελεσματικότητα του τέλους, σχολιάζοντας εν είδει «παράβασης»¹⁶ τον έντεχνο προσωπικό χειρισμό του μύθου.

Στην περίπτωση των *Βακχών* η κατακλείδα (1388-1392 ΧΟ: *πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων, / πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί· / καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη, / τῶν δ' ἀδοκῆτων πόρον ἡῦρε θεός. / τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα*) έχει απόλυτη συνάφεια με το έργο τόσο σε επίπεδο ηθικού μηνύματος όσο και σε επίπεδο πλοκής:

(1) Η τριπλή αναφορά στις θεϊκές δυνάμεις (*δαιμονίων, θεοί, θεός*) επικυρώνει τη ρυθμιστική παρέμβαση του Διονύσου: η πρωτεύουσα φύση του Διονύσου, που εμφανίζεται στο έργο με τόσες ποικίλες μορφές, προσδίδει στην *ἀπὸ μηχανῆς* εμφάνισή του ένα ιδιαίτερο νόημα και δεν την υποβιβάζει σε απλό θεατρικό τέχνασμα και ρητορική χειρονομία κλεισίματος του έργου.

(2) Η παρέμβαση αυτή χρησιμοποιείται ως υποκατάστατο του ποιητή στον προγραμματικό σχεδιασμό του έργου, δίνοντας το απαιτούμενο κύρος στην ανατρεπτική πλοκή (1389-1391 *πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί· / καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη, / τῶν δ' ἀδοκῆτων πόρον ἡῦρε θεός. τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα*). Ειδικότερα, ο όρος *τὰ δοκηθέντα* παραπέμπει στην οικείωση του θεατή με τις κανονικότητες της παράδοσης (ορίζοντας προσδοκιών του θεατή), ενώ οι εκφράσεις *ἀδοκῆτων* και *ἀέλπτως* προσδιορίζουν τη νεωτερική τροπή της πλοκής. Η θεματική πρωτοτυπία ορίζεται ως αντικανονικότητα (*ἀδοκῆτων*) και συναρτάται αφενός με την αφηγηματική επίνοια του ποιητή στην αναδιοργάνωση του μύθου (*πόρον ἡῦρε*) και αφετέρου με την έκπληξη του θεατή (*ἀέλπτως*). Η θεολογική βουλή συμβάλλεται με την ποιητική οργανωτική βούληση (*κραίνουσι*) και ο ρόλος της είναι ρυθμιστικός και επιτελεστικός. Η ομολογία ποιητικής αυτογνωσίας επικυρώνεται από το στίχο 1392, όπου ο όρος *πρᾶγμα* αναδεικνύει την αιτιακή σύνδεση των περιστατικών και την ενότητα της πλοκής, καθώς η νεωτερική τροπή υπακούει στην προσεκτικά σχεδιασμένη αρχιτεκτονική λογική της *πράξεως* και το τελικό αποτέλεσμα (*πρᾶγμα*) διαθέτει αντίστοιχη δομική συνοχή.

Στην παράσταση του Εθνικού θεάτρου (1985) σε σκηνοθεσία Γιώργου Σεβαστίκογλου, η κατακλείδα χρησιμοποιείται ως ένα υποκατάστατο της αυλαίας, δηλαδή ως μία τυπική χειρονομία τέλους και όχι μόνο γι' αυτό το έργο («και έτσι τελειώνει κι αυτό εδώ το δράμα»).

Αντίθετα, ο Σωτήρης Χατζάκης (Εθνικό Θέατρο, 2005) στη σκηνοθεσία του έργου επιχειρεί μία δραστική παρέμβαση και απαλείφει την κατακλείδα όχι τόσο από φιλολογικό ζήλο –καθώς οι στίχοι θεωρούνται από τους μελετητές μεταγενέστερη προσθήκη– αλλά για να προβάλλει πιο emphatic την απελπισία και την αμηχανία του Κάδμου και της Αγαύης, που κινούνται στον χώρο της ορχήστρας σχεδόν άσκοπα αφήνοντας στους θεατές την αίσθηση της χωρίς τέλος περιπλάνησής τους. (Εικ. 2)

Το συμπέρασμα που προκύπτει από την ανάλυση αυτή είναι πως η αισθητική του *non-finito* δεν ταιριάζει με τις αρχές της ενότητας και της ολοκληρίας του μύθου ως πράξεως και κατά συνέπεια, ακόμη και στην περίπτωση του Ευριπίδη –όπου αναγνωρίζουμε τροπές του ημιτελούς– επιχειρείται (είτε από τον ίδιο τον ποιητή είτε από τους ερμηνευτές του) ένας μεταθεατρικός σχολιασμός που δικαιολογεί τη νεωτερική αντικανονικότητα της πλοκής και επικυρώνει τη δεσμευτικότητα της παράδοσης.

¹⁵ Σχετικά με τον προβληματισμό αυτό βλ. Νικολαΐδου-Αραμπατζή 2006: 647-648.

¹⁶ Λειτουργεί όπως η κωμική *παράβασις* με την έννοια ότι ο Χορός απευθύνει τον λόγο του άμεσα προς το κοινό διακόπτοντας τη θεατρική ψευδαίσθηση και δηλώνοντας το ποιητικό πρόγραμμα του τραγικού ποιητή.

Βιβλιογραφία

- Beer, J., (2004), *Sophocles and The Tragedy of Athenian Democracy*, Westport, CT, London, Praeger.
- Burian, P., (1986), «Zeus Soter Tritos and Some Triads in Aeschylus' *Oresteia*», *American Journal of Philology*, τόμ. 107, σ. 332-342.
- Collard, C., (2002), *Aeschylus Oresteia*, Oxford, Oxford University Press.
- Diggle, J., (ed.), (1981-1994), *Euripidis Fabulae*, τόμ. I-III, Oxford, Oxonii e typographeo Clarendoniano.
- Dunn, F., (1996), *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, N. York-Oxford, Oxford University Press.
- Garvie, A.F., (1986), *Aeschylus: Choephoroi*, Oxford.
- Hughes, T., (1998), *The Oresteia by Aeschylus*, New York, Farrar, Straus, and Giroux.
- Kells, J.H., (1973), *Sophocles Electra*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lesky, A., (1987), *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων. Τόμος Α΄. Από τη Γένεση του Είδους ως τον Σοφοκλή*, μτφρ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα, ΜΙΕΤ.
- Lesky, A., (2003), *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων. Τόμος Β΄. Ο Ευριπίδης και το Τέλος του Είδους*, μτφρ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα, ΜΙΕΤ.
- Lloyd-Jones, H., & Wilson, N.G., (eds.), (1990), *Sophoclis Fabulae*, Oxford, Oxonii e typographeo Clarendoniano.
- Page, D., (ed.), (1972), *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxford, Oxonii e typographeo Clarendoniano.
- Roberts, D. H., Dunn, F. M., & Fowler, D., (eds.), (1997), *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton-N. Jersey, Princeton University Press.
- Roberts, D., (2010), «Πρόλογοι και Επίλογοι», στο J. Gregory, (ed.), *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. 31 Εισαγωγικά Δοκίμια*, μτφρ. Μ. Καίσαρ, Γ. Φιλίππου, Ο. Μπεζαντάκου, επιμ. Δ.Ι. Ιακώβ, Αθήνα, Παπαδήμας, σ.187-205.
- Winnington – Ingram, R. P., (1999), *Σοφοκλής. Ερμηνευτική Προσέγγιση*, μτφρ: Ν. Κ. Πετρόπουλος, Χ. Π. Φαράκλας, Αθήνα, Καρδαμίτσα.
- Βαλάκας, Κ., και Παπάζογλου, Ε., (2011), «Επτά μυθικές 'αλήθειες' για την τραγωδία: μικρός ερμηνευτικός οδηγός», *σκηνή*, τεύχ. 2, σ. 93-111.
- Βελουδής, Γ., (1989), *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική Ποίηση και Ποιητική. Οι Γερμανικές πηγές*, Αθήνα, Γνώση.
- Νικολαΐδου-Αραμπατζή, Σ., (2006), *Ευριπίδης Βάκχαι. Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια*, Θεσσαλονίκη, Ζήτηρος.
- Παπάζογλου, Ε., (2014), *Το Πρόσωπο του Πένθους. Η «Ηλέκτρα» του Σοφοκλή Ανάμεσα στο Κείμενο και την Παράσταση*, Αθήνα, Πόλις.

Ελένη Γκαστή

Τροπές και ανατροπές της «τελείωσης» και της «τελικότητας» στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία

Με βάση τους όρους «τελείωση» (closure) και «τελικότητα» (finality) θα αναλύσουμε αντιπροσωπευτικά έργα των τριών τραγικών θέτοντας τους εξής προβληματισμούς:

- 1) Σε ποιο βαθμό τα ερωτήματα που θέτουν τα έργα απαντιούνται και το τέλος τους είναι ικανοποιητικά τελειωτικό;
- 2) Το δραματικό έργο αποτελεί ένα αιτιολογημένα δομημένο σύνολο που συμβάλλει στην επίτευξη του τέλους με τον τρόπο σύνταξης των διαδοχικών επεισοδίων και της αφηγηματικής οργάνωσης του υλικού;
- 3) Οι ερμηνευτικοί μετασχηματισμοί που εντοπίζονται στις σύγχρονες σκηνικές αναγνώσεις των έργων αλλοιώνουν την οργανωτική βούληση του ποιητή με τις ιδιαίτερες ιδεολογικές και συναισθηματικές αποχρώσεις τους μεταβάλλοντας και τους όρους πρόσληψης του τέλους;

Eleni Gasti

Closure and Finality in Ancient Greek Tragedy

85

In this paper I shall examine closely the endings of Aeschylus' *Choephoroi*, Sophocles' *Electra* and Euripides' *Bacchae*, posing questions concerning the notions of closure and finality. Keeping this aim in mind, I also take into account narratological, metatheatrical or aesthetic issues of unity and incompleteness and examine how modern Greek theater directors (Koun, Tsianos, Mouzenidis, Evangelatos, Mavrikios, Sevastikoglou, Hatzakis) try to confer formal authority to the ending of the tragedies and to signal closure by means of some external closural gestures.

Το ημιτελές, το όλον, το τέλος και το έργο τέχνης

Παναγιώτης Παπαδημητρόπουλος

Ο Παναγιώτης Παπαδημητρόπουλος γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη όπου απέκτησε το πρώτο του πτυχίο ως Πολιτικός Μηχανικός το 1982. Στη συνέχεια μετακόμισε στο Παρίσι όπου έζησε μέχρι το 2006. Εκεί σπούδασε Πλαστικές Τέχνες και Φωτογραφία στην École d'arts décoratifs και στο Université Paris 8, στο οποίο ολοκλήρωσε τη διδακτορική του διατριβή. Παράλληλα, εργάστηκε ως ανεξάρτητος φωτογράφος για διαφημιστικά γραφεία, studio φωτογραφίας και για το δημοσιογραφικό πρακτορείο *Wostok*. Διετέλεσε, επίσης, ανταποκριτής φωτογράφος στη Γαλλία για τα περιοδικά *Ένα*, *Flash* και συνεργάστηκε με τα περιοδικά *Ιδέες και Λύσεις* και *Deco Figaro*. Είναι Αναπληρωτής Καθηγητής στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, όπου διδάσκει φωτογραφία από το 2006. Στις δημοσιεύσεις του περιλαμβάνονται τα βιβλία και λευκώματα: *Le sujet photographique* (Paris, L'Harmattan, 2010), *Παρισινό Ημερολόγιο* (Θεσσαλονίκη, Θερμαϊκός, 2013), *Le sujet photographique et sa remise en question* (Alfred Stieglitz, Robert Frank, William Klein, Raymond Depardon) (Paris, Académiques Francophones, 2014), *Μεταφωτογραφίες*, (Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2016), *Το Θέμα και η Φωτογραφία* (Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2017) και *Raymond Depardon et la philosophie* (Paris, L'Harmattan, 2020).

«Απολύτως τελειωμένα έργα δεν υπάρχουν. Όλα είναι μίγματα τελειωμένου και ατελείωτου, συνδυασμός μορφών ολοκληρωμένων και αποσπασματικών, σαφών και ασαφών, καθορισμένων και ακαθόριστων, μίγμα πεπερασμένου και απείρου».

Παναγιώτης Μιχελής¹

Στη μνήμη του αγαπημένου φίλου Ζήκου Δέδου που μας άφησε στις 14 Φλεβάρη 2021.

Στον εμπειρικό μας βίο, στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου, έτσι όπως αυτή βιώνεται μέσω της εμπειρίας, το ημιτελές δεν αποτελεί μία κανονικότητα, δεν αντιμετωπίζεται ως μία θετική αλλά μάλλον ως μία αρνητική έννοια. Εκ πρώτης όψεως, δεν είναι καλό να αφήνει κάποιος ημιτελές αυτό το οποίο ξεκίνησε: μία υποχρέωση, μία ιδέα, ένα έργο, ένα βιβλίο, ένα πρότζεκτ. Θεωρείται προτιμότερο να τελειώνουμε κάτι το οποίο αρχίζουμε. Θα έλεγα ότι το νόημα της αρχής είναι το τέλος της. Όταν κάποιος αρχίζει μία δραστηριότητα αυτό δεν σημαίνει μόνο ότι πρέπει να την τελειώσει, αλλά ότι είναι ικανός, ότι διαθέτει όλα τα προσόντα που απαιτούνται, για να την τελειώσει. Αυτό εννοώ όταν λέω ότι το νόημα της αρχής είναι το τέλος της. Το τέλος μίας πράξης, ακόμη και της πλέον ασήμαντης, συνοδεύεται πάντα από μία ευχαρίστηση. Πόσο μάλλον όταν περατώνουμε κάτι δύσκολο, κάτι πολύ μεγάλο σε μέγεθος με αβέβαιη έκβαση. Όσο πιο δύσκολο είναι ένα έργο, η πραγματοποίηση μιας ιδέας, τόσο μεγαλύτερη είναι και η ικανοποίηση που νοιώθουμε όταν αυτό έχει ολοκληρωθεί, αφού έτσι επιβεβαιώνεται η αρχική μας διαίσθηση ότι είμαστε ικανοί να φέρουμε σε πέρας το πρότζεκτ που αναλάβαμε. Αντίθετα, όταν ένα πρότζεκτ, ένα έργο, μένουν ανολοκλήρωτα αυτό εκλαμβάνεται ως αποτυχία, ως ανθρώπινο λάθος. Γενικά η ζωή εξελίσσεται μέσω πράξεων περατωμένων. Το τέλος ενός έργου επιτρέπει μία καινούρια αρχή και έτσι εξελίσσεται η ζωή του κόσμου. Αλλά ο ίδιος ρυθμός συντονίζει και την ανθρώπινη ύπαρξη. Ο βίος του ανθρώπου εξελίσσεται μέσω κύκλων που έχουν χρονική διάρκεια, αρχή, μέση και τέλος. Αυτοί οι κύκλοι ανοίγουν και κλείνουν. Με το που κλείνει ένας κύκλος, ανοίγει ο επόμενος κι αυτό μέχρι το οριστικό τέλος. Κάθε μέρα του ανθρώπου συγκροτείται από δραστηριότητες με καθορισμένη χρονική διάρκεια· κάποιες χωρούν μέσα σε μία μέρα, κάποιες απαιτούν μέρες, μήνες ή χρόνια.

Ας πάρουμε για παράδειγμα τη διαδικασία της εκπαίδευσης. Ο κύκλος της μόρφωσης διέπεται από τέτοιους κύκλους· εισερχόμαστε στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, μετά στη δευτεροβάθμια, μετά στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, μετά στον χώρο της εργασίας. Όταν ο χρόνος της εργασίας ολοκληρωθεί,

¹ Μιχελής 1989: 162.

ο άνθρωπος εισέρχεται στον χώρο της συνταξιοδότησης και τέλος με την έλευση του θανάτου ολοκληρώνεται ο κύκλος της ζωής. Όλη η ζωή του ανθρώπου ρυθμίζεται μέσα από τέτοιους κύκλους, ορισμένης διάρκειας, που ανοίγουν και κλείνουν.

Αυτοί οι κύκλοι, μικρής, μεγάλης ή μεγαλύτερης διάρκειας αντιπροσωπεύουν αυτό που ονομάζω «μερικές ολότητες» ή επί μέρους ολότητες, οι οποίες εν τέλει συγκροτούν και τη μεγάλη Ολότητα του βίου ενός ανθρώπου, το μεγάλο αφήγημα της ύπαρξής του. Πριν από το τελικό τέλος βιώνονται πολλοί μικροί θάνατοι. Ο άνθρωπος αρχίζει και ολοκληρώνει δραστηριότητες, το ίδιο και ο καλλιτέχνης: ένα πρώτο έργο, ένα πρώτο καλλιτέχνημα, έπειτα ένα δεύτερο, ένα τρίτο... μέχρι το τελικό τέλος.

Από τα ως άνω συνάγεται ότι το ημιτελές δεν έχει θέση στην καθημερινότητα του ανθρώπου, είναι κάτι το αρνητικό, αφού υποδηλώνει μία αδυναμία, αδυναμία ολοκλήρωσης της δημιουργικής διαδικασίας. Δεν αναφέρομαι στο ημιτελές κατ' ανάγκη, στην περίπτωση που ο καλλιτέχνης απεβίωσε, αλλά στο ημιτελές ως συνειδητή απόφαση του καλλιτέχνη να μην τελειώσει το έργο, αφού ατελείωτο είναι πιο εκφραστικό και πλούσιο σε νοήματα. Το ερώτημα λοιπόν το οποίο τίθεται είναι το εξής: Πώς το ημιτελές βρήκε χώρο να ευδοκιμήσει στο πεδίο της τέχνης, ενώ είναι υποτιμημένο, σχεδόν απαγορευμένο στον πρακτικό βίο; Πώς ο άνθρωπος-καλλιτέχνης γοητεύεται από ένα έργο που είναι ανολοκλήρωτο, ενώ στην καθημερινή ζωή, όπου κυριαρχεί η πρακτική σκέψη, το ημιτελές είναι συνώνυμο της αποτυχίας;

Ξεκινώντας την έρευνά μου, πρέπει να τονίσω ότι η ακολουθία «αρχή, μέση, τέλος», στην οποία αναφέρομαι, είναι δανεισμένη από τον Αριστοτέλη. Στο έργο *Περί Ποιητικής* ο φιλόσοφος χρησιμοποιεί την ακολουθία «αρχή, μέση, τέλος», εμπνευσμένος από την παρατήρηση της φύσης, αλλά και της ίδιας της ζωής, όχι απλά για να τονίσει τη χρονική διάρκεια μιας πράξης, αλλά για να ορίσει το Όλον.² Μιλώντας για τη μίμηση και την τραγωδία ο Αριστοτέλης γράφει: «Έχομεν λοιπόν ορίσει, ότι η τραγωδία είναι μίμησις πλήρους και ολοκλήρου πράξεως που έχει κάποιον μέγεθος (μέγεθος δεν είναι ο όγκος ή το μήκος, αλλά η μεγαλοπρέπεια και σοβαρότητα της υποθέσεως), διότι και μέσον και τέλος» (Αριστοτέλης 1937: 1450b 25, 68). Σε αυτό το εδάφιο, σε συμπληρωματικό σχόλιο, ο μεταφραστής διευκρινίζει ότι, σύμφωνα με την αριστοτελική σκέψη, «το όλος και τέλειος, είναι σχεδόν συνώνυμα (Φυσ. 207α13)» (ό.π.).

Στη συνέχεια, ο Αριστοτέλης θα ορίσει την αρχή, τη μέση και το τέλος και θα προτείνει τους κανόνες που πρέπει να πληροί η τραγωδία και κατ' επέκταση κάθε πνευματικό δημιούργημα: «Αναγκαίον λοιπόν είναι οι καλώς συγκροτημένοι μύθοι, μήτε οπόθεν τύχη ν' αρχίζουν, μήτε όπου τύχη να τελειώνουν, αλλά ν' ακολουθούν τους ειρημένους κανόνες. Και πάλιν, επειδή το ωραίον, και ζών³ και κάθε πράγμα που αποτελείται από μέρη τινά, είναι ανάγκη όχι μόνο να έχει ταύτα με τάξιν, αλλά και μέγεθος να υπάρξη (εις αυτό) όχι το τυχόν –διότι το ωραίον έγκειται εις το μέγεθος⁴ και την τάξιν (την ορθή διάρθρωση των μελών) [...]» (ό.π.: 68-70).

Η σημασία που αποδίδει ο Αριστοτέλης στην ολοκλήρωση μιας πράξης φαίνεται και στο ακό-

² Σημ. επιμ.: Η υπογράμμιση είναι του συγγραφέα.

³ «Ζών», συμπληρώνει ο μεταφραστής, «σημαίνει όχι το θηρίον, αλλά είτε το ζωντανόν ή οργανικό ον, είτε το ζωγραφημένον έργον», (σημ. 7), ενώ ο μύθος είναι πράγμα που αποτελείται από μέρη τα οποία συντίθενται με τρόπο οργανικό (Αριστοτέλης 1937: 69, σημ. 8).

⁴ Σε ό,τι αφορά στο μέγεθος, τονίζεται ότι «ο μύθος πρέπει να είναι όχι μόνο ένα όλον αλλά και ένα ωραίο όλον. Πρέπει να μην είναι τόσο μικρός ώστε να μη διαφαίνεται η διάταξη και σύνθεση των μερών αλλά όχι και τόσο μεγάλος ώστε να μην είναι δυνατόν να συλληφθεί δια μιας (ευσύννοπος και σε ό,τι αφορά τον μύθο ευμνημόνευτος) και να χάνεται έτσι η αίσθηση της ενότητας και του αποτετελεσμένου» (ό.π.: 69).

λουθο εδάφιο: «Πρέπει λοιπόν, όπως και στις άλλες μιμητικές τέχνες, η μία μίμηση να είναι μίμηση ενός πράγματος, τοιουτοτρόπως και ο μύθος, αφού είναι πράξεως μίμηση, να είναι μιας πράξεως μίμηση και ταύτης ολοκλήρου» (ό.π.: 76).

Από το ως άνω χωρίο συνάγεται το συμπέρασμα ότι το ημιτελές, εφόσον δεν αντιπροσωπεύει μίμηση πράξεως τελείας και ολοκλήρου, δεν μπορεί να έχει σχέση με το έργο τέχνης, αφού δεν θεωρείται ως έργο μίμησης. Ταυτόχρονα, αντιλαμβανόμαστε τη σημασία που έχουν αυτοί οι κανόνες στην ποιητική του έργου τέχνης, το οποίο απαιτεί χρονική διάρκεια για να δομηθεί στα μέρη που το απαρτίζουν. «Και τα μέρη των πραγμάτων», γράφει ο Αριστοτέλης, «πρέπει να συγκροτούνται τοιουτοτρόπως ώστε αν μετατεθεί ή αφαιρεθεί μέρος τι, να καταστρέφεται και να μετατοπίζεται το όλον· διότι εκείνο το οποίο είτε υπάρχει είτε δεν υπάρχει ουδέν αισθητό αποτέλεσμα προκαλεί, ουδέ μόριο του συνόλου είναι (1451α, 30-35)» (ό.π.: 76.).

Στο έργο τέχνης, σύμφωνα με την αριστοτελική σκέψη, πρέπει να είναι ορατή η αίσθηση της ενότητας, του περατωμένου και της αρμονικής συναρμογής των επί μέρους στοιχείων, όχι όπως στο μηχανικό μοντάζ, αλλά όπως η συναρμογή των μερών παρατηρείται στους ζωντανούς οργανισμούς.

Τούτο σημαίνει ότι κάθε έργο του ανθρώπου, απαιτεί τον φυσικό χρόνο ολοκλήρωσής του και αυτό είναι ένας διαχρονικός κανόνας που ισχύει μέχρι σήμερα. Με αυτόν τον τρόπο εξελίσσεται η ζωή και ο κόσμος: με την ολοκλήρωση πράξεων που έχουν αρχή, μέση και τέλος. Αυτή η εντύπωση ισχυροποιείται και από τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται τα πράγματα, τα υλικά αντικείμενα που μπορούμε να αντιληφθούμε με τις αισθήσεις μας. Παρουσιάζονται μπροστά στα μάτια μας ως αυστηρά οριοθετημένες οντότητες, ως συμπαγείς, φόρμες, ως κλειστές ολότητες. Γενικά, ο οργανικός κόσμος, φαίνεται ότι απαρτίζεται από ολοκληρωμένα, κλειστά αντικείμενα ή πράγματα που παρουσιάζονται ως μονάδες και τα διακρίνει μια εξωτερική σταθερότητα. Κατ' επέκταση, ανάλογο ρόλο απαιτούμε να διαδραματίζουν τα έργα τέχνης: να είναι περατωμένα, να παρουσιάζονται στο μάτι ως αντικείμενα με συγκεκριμένη φόρμα και μέγεθος, απολύτως βέβαια, χωρίς ενδοιασμούς ως προς τον λόγο ύπαρξής τους, να μην μεταφέρουν τις ανασφάλειες ή τους δισταγμούς του δημιουργού τους.

Τα έργα τέχνης παρουσιάζονται λοιπόν ως τελειωμένα στα μάτια του θεατή, όμως στην ουσία, αυτό το τελείωμα, όπως το δηλώνει ο Μιχαήλ στο «έξεργον» που παραθέτω στην αρχή του κειμένου, είναι παραπλανητικό, είναι μία σύμβαση. Πρέπει ο άνθρωπος-δημιουργός να δώσει ένα τέλος, να κλείσει τον κύκλο παραγωγής του έργου καθ' ομοίωση της ίδιας της ζωής που έχει τέλος, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι έχει κλείσει ο κύκλος του έργου.

Όμως, και οι κύκλοι που ρυθμίζουν τον βίο του ανθρώπου δεν είναι πραγματικοί κύκλοι: πρόκειται για συμβατικά σχήματα που λειτουργούν μάλλον τυπικά και όχι ουσιαστικά, αφού με το που κλείνει ένας κύκλος, ουδόλως αυτό σημαίνει ότι έχει εξαντληθεί το περιεχόμενο του κύκλου, αυτό που περιλαμβάνεται εντός του κύκλου. Η επίτευξη ενός πτυχίου π.χ. ουδόλως σημαίνει ότι έχει αποκομισθεί όλη η γνώση του επιστημονικού πεδίου που αφορά το πτυχίο. Η φαινομενική κλειστότητα των πραγμάτων και των χρονικών κύκλων που ρυθμίζουν τον βίο του ανθρώπου είναι παραπλανητική. Το μόνο που είναι αληθές είναι η κλειστότητα της ζωής, το τέλος του ανθρώπου.

Φαίνεται λοιπόν ότι η ζωή εξελίσσεται μ' αυτόν τον τρόπο, μέσω κύκλων που ανοίγουν και κλείνουν και αυτή η εντύπωση ισχυροποιείται από την κλειστότητα με την οποία παρουσιάζονται τα πράγματα μπροστά στα μάτια μας, ως αυστηρά οριοθετημένες και συμπαγείς φόρμες. Όμως, όπως προείπα, τούτη η κλειστότητα είναι παραπλανητική. Το έχει αποδείξει η επιστήμη με τη θεωρία της σχε-

τικότητας του Albert Einstein (1879-1955) και με την αρχή της αβεβαιότητας του Werner Heisenberg (1901-1976).

Αφού η αρχή της αβεβαιότητας ισχύει για τα πράγματα που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις, θα ήταν εύλογο να φανταστούμε κάτι το ανάλογο και για τα έργα τέχνης. «Το έργο», γράφει ο Blanchot, «αυτοπροτείνεται ως παρουσία, παρουσία ολοκληρωμένη, βέβαιη και καθησυχαστική, χωρίς ενδοιασμούς και επιφυλάξεις, χωρίς τίποτε να επισκιάζει τη βεβαιότητα με την οποία παρουσιάζεται, ενώ στην πραγματικότητα μια τέτοια παρουσία, είναι απαγορευμένη. Πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι η αισθητικότητα δεν προσεγγίζεται ποτέ και παραμένει πάντα ανεξάντλητη» (Dufrenne 1982: 795).

Η σκέψη του Blanchot θέτει το εύλογο ερώτημα: αφού η αισθητικότητα είναι ανεξάντλητη, άμορφη, σχεδόν άπειρη, χωρίς αρχή και τέλος, κι αν ο σκοπός του πίνακα είναι να την εκφράσει στον μέγιστο βαθμό, πώς μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ένα έργο έχει τελειώσει, ότι έχει κατορθώσει να απεικονίσει το όλον της αισθητικότητας; Μήπως και τα έργα τέχνης είναι πιο ρευστά και «αβέβαια» από ό,τι νομίζουμε; Ο θεατής, επειδή αδυνατεί να φανταστεί τις πιθανές μορφές που θα μπορούσε να έχει το ιδεατό θέμα, όπως το φαντάστηκε αρχικά ο δημιουργός του, υφίσταται την παραισθησιακή εντύπωση της Φόρμας που παρουσιάζεται ως οριστικά και αμετάκλητα τετελεσμένη. Βλέπει το τελικό αποτέλεσμα, αλλά στην πραγματικότητα, αυτό που αντικρίζει δεν είναι παρά τα ψίχουλα ενός πλούσιου γεύματος. Όπως έλεγε ο René Char, «το ποίημα δεν είναι παρά ο πραγματοποιημένος έρωτας μιας επιθυμίας που παρόλη την πραγμάτωσή της παρέμεινε επιθυμία» (Blanchot 1969: 68).

90

Το έργο είναι το αντικείμενο, το πράγμα,⁵ το οποίο προσφέρεται στον θεατή περατωμένο, συμπαγές, σταθερό, ογκώδες, ακόμη και αν πρόκειται για ακρωτηριασμένο γλυπτό· παρουσιάζεται ως παρουσία κατ' εικόνα και ομοίωση των λοιπών πραγμάτων που μας περιβάλλουν. Όμως αυτό είναι παραπλανητικό. «Το “τελείωσε” είναι μια πολύ δύσκολη λέξη», ομολογεί ο Anselm Kiefer. «Πολλές φορές λέω ότι ένα έργο τελείωσε και πέντε χρόνια μετά το ξαναρχίζω».⁶ Το ίδιο δηλώνει και ο Picasso: «Μπορεί να αφήσεις στην άκρη έναν πίνακα, λέγοντας στον εαυτό σου ότι δεν θα τον ξαναγγίξεις, όμως δεν μπορείς ποτέ να γράψεις τη λέξη τέλος» (Walther 1986: 54).

Από τα λεγόμενα των Blanchot, Char, Kiefer, Picasso αρχίζουν να διαφαίνονται κάποιες ρωγμές στο οικοδόμημα της σκέψης που μας έχει κληροδοτηθεί από τους αρχαίους σε ό,τι αφορά την κλειστότητα των πραγμάτων ή το τελείωμα του έργου. Ο σύγχρονος άνθρωπος αποκτώντας συνείδηση της σκέψης του έρχεται αντιμέτωπος με τις αβεβαιότητες που αφορούν όχι μόνο τον έξω κόσμο, το τι είναι τέχνη, αλλά και τον ίδιο του τον εαυτό. «Η ποίηση», θα μας πει ο Blanchot, «δεν δόθηκε στον ποιητή ως μια αλήθεια ή ως μια βεβαιότητα. Ο ίδιος δεν γνωρίζει αν είναι ποιητής, αλλά ούτε και τι είναι η ποίηση κι αν υπάρχει» (Blanchot 1955: 106).

Από τα προαναφερθέντα συνάγεται ότι η εσωτερικότητα, ο τρόπος με τον οποίο το υποκείμενο φιλτράρει το Έξω, εισάγουν νέα στοιχεία στη φιλοσοφία της τέχνης που απαιτούν αποκωδικοποίηση. Η κρυστάλλινη καθαρότητα της αριστοτελικής σκέψης έρχεται σε αντίθεση με την υπερ-πολυπλοκότητα που χαρακτηρίζει τον σύγχρονο κόσμο. Η υπόθεση που θα διατυπώσω είναι ότι υπεύθυνες γι' αυτή τη νέα κατάσταση είναι αφενός η ανάδυση της έννοιας «υποκείμενο», έτσι όπως την εξέφρασε ο Descartes

⁵ «Τα πράγματα καθ' εαυτά», γράφει ο Heidegger, «και τα πράγματα που φαίνονται, όλα τα όντα που υπάρχουν, στη γλώσσα της φιλοσοφίας ονομάζονται πράγματα» (Χάιντεγκερ 1986: 36).

⁶ <http://www.hitandrun.gr/anselm-kiefer-giati-mnimi-mou-ine-moni-mou-patrida>

(1596-1650) με το *cogito, ergo sum* (σκέφτομαι, άρα υπάρχω) και αφετέρου οι επιστημονικές ανακαλύψεις που θα ακολουθήσουν.

Το *non-finito* αντιπροσωπεύει, κατά τη γνώμη μου, την αφετηρία αποδόμησης της κλασικής αντίληψης για το έργο τέχνης. Με την ανάδυση του υποκειμένου διαπιστώνουμε μία μετατόπιση από το αντικείμενο της αναπαράστασης στο υποκείμενο-δημιουργό. Παρατηρούμε μία προοδευτική μετακίνηση από την καθαρότητα του τετελεσμένου έργου στην απροσδιοριστία και το αχανές πεδίο της αρχετυπικής ιδέας. Σε τελική ανάλυση, το ημιτελές, αντιπροσωπεύει την ανατροπή του κανόνα της κλειστής φόρμας, στον οποίο έπρεπε να υπακούει το έργο τέχνης μέχρι τουλάχιστον την Αναγέννηση, και την απαρχή μιας νέας εποχής για την Τέχνη, όπου τα πάντα εξετάζονται υπό το μικροσκόπιο της καρτεσιανής αμφιβολίας. Τα πάντα είναι αντικείμενα επανεξέτασης. Τίποτε δεν είναι δεδομένο.

Το *non-finito* ως *ekphrasis* του υποκειμένου-δημιουργού.

Η μοντέρνα σκέψη έφερε στο προσκήνιο νέες ιδέες και ταυτόχρονα μία νέα θεώρηση της έννοιας του υποκειμένου πολύ διαφορετικής από τον τρόπο που ήταν κατανοητό στην αρχαία ελληνική σκέψη. Το αριστοτελικό μοντέλο, η αριστοτελική θεώρηση του κόσμου, που κυριαρχούσε μέχρι τον Descartes, εμπλουτίζεται με τον καρτεσιανό στοχασμό, ο οποίος αποτελεί μία νέα αφετηρία πνευματικότητας, εισάγοντας σε μία νέα εποχή, που βρίσκεται στον αντίποδα της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας.

Η ανάδυση του υποκειμένου, με τη μοντέρνα έννοια του όρου, καταρρίπτει, κατά τη γνώμη μου, την εντύπωση ότι όλα έχουν αρχή, μέση και τέλος, ότι τα πράγματα τελειώνουν εκεί που νομίζουμε ότι τελειώνουν. Εδώ, προκειμένου να γίνω κατανοητός, θα επικαλεστώ δυο προσωπικές εμπειρίες που μου δίδαξαν την παραδοξότητα κάποιων πραγμάτων που θεωρούσα δεδομένα.

Α. Έχω τελειώσει τις σπουδές μου ως πολιτικός μηχανικός εδώ και χρόνια. Αυτό είναι βέβαιο, το γνωρίζω, είμαι απόλυτα σίγουρος για αυτό, το βεβαιώνει το πτυχίο μου. Εκεί αναγράφονται ολοκάθαρα η ημερομηνία της ορκωμοσίας και η αναλυτική βαθμολογία, αδιάψευστα τεκμήρια που βεβαιώνουν ότι δεν πρέπει καθόλου να ανησυχώ. Είναι σίγουρο ότι έχω τελειώσει με αυτή την ιστορία. Έλα όμως που αυτή η βεβαιότητα ανατρέπεται κάποιες φορές! Κάποιες φορές βλέπω εφιάλτες. Ονειρεύομαι ότι χρωστώ ένα μάθημα, το πιο δύσκολο, και τότε πανικοβάλλομαι. Όλα αυτά που θεωρούσα δεδομένα ανατρέπονται, κατακρημνίζονται. Ονειρεύομαι ότι δεν έχει κλείσει ο κύκλος του πτυχίου. Θα πρέπει να επιστρέψω στα θρανία και αυτό αποτελεί πηγή άγχους και ανησυχίας. Βέβαια, κάποιος μπορεί να ισχυριστεί ότι αυτό που αφηγήθηκα συμβαίνει στον χώρο του ονείρου, όπου τα πράγματα λειτουργούν με άλλους κανόνες και ότι στην πραγματικότητα τα απτά πράγματα δεν μπορούμε να τα αμφισβητήσουμε, τα αγγίζουμε, είναι κρυστάλλινα, κλειστά στον εαυτό τους.

Β. Ας πάρουμε όμως, ως ένα δεύτερο παράδειγμα, το βιβλίο μου *Το Θέμα και η Φωτογραφία* (Παπαδημητρώπουλος 2017), το οποίο μόλις παρέλαβα μέσω ταχυδρομείου. Το βιβλίο είναι ένα απτό, συγκεκριμένο, αντικείμενο. Το έχω γράψει πρώτα στα γαλλικά (πρόκειται για ένα μέρος του διδακτορικού μου), έπειτα το έχω μεταφράσει στα ελληνικά, το έχω διορθώσει, έχει μεσολαβήσει η φιλολογική επιμέλεια, το πήρα στα χέρια μου τυπωμένο, όμως διαπιστώνω ότι φοβάμαι να το ξεφυλλίσω. Φοβάμαι ότι θα ανακαλύψω τυπογραφικά λάθη, παρερμηνείες, ανακρίβειες, ατέλειες, στοιχεία που απαιτούν περαιτέρω επεξηγήσεις. Τώρα που έχει αποκοπεί ο ομφάλιος λώρος και βλέπω πιο αντικειμενικά, αρχίζω και σκέφτομαι ότι ίσως δεν έχει τελειώσει.

Τίθεται λοιπόν το ερώτημα: είναι πράγματι βέβαιο ότι ένα βιβλίο ή ένα καλλιτέχνημα τελειώνει

εκεί που φαίνεται ότι τελειώνει; Πότε τελειώνει ένα έργο; Τελειώνει ποτέ;

«Οι τελευταίες σελίδες ενός βιβλίου», γράφει ο Camus, «είναι και οι πρώτες. Αυτός ο δεσμός είναι αναπόφευκτος» (Camus 1994: 28). Ό,τι τελειώνει λοιπόν ο συγγραφέας σε ένα βιβλίο το ξαναρχίζει στο επόμενο. Το ίδιο συμβαίνει και στη ζωγραφική και σε κάθε πνευματικό δημιούργημα. Ίσως, διότι το θέμα δεν έχει τέλος, ίσως διότι ο εσωτερικός κόσμος είναι άμορφος, άπειρος, χαοτικός, ίσως διότι από τη στιγμή που ο δημιουργός έχει κάτι τελειώσει, επιστρέφει, σαν σύγχρονος Σίσυφος, στο σημείο μηδέν, στην αρχή.

Τα πράγματα λοιπόν είναι μάλλον πιο ρευστά από τον τρόπο που τα παρουσιάζει η αριστοτελική κοσμοθεώρηση. Η ανάδυση του υποκειμένου, με τη νέα του σημασία, αλλάζει τη μονολιθική θεώρηση του κόσμου.

«Για τους Έλληνες, “τα πράγματα παρουσιάζονται”», γράφει ο Heidegger. «Για τον Kant, τον Descartes και τον άνθρωπο των σύγχρονων καιρών ισχύει “τα πράγματα μου παρουσιάζονται”» (Beaufret 1984: 21). Τούτο σημαίνει ότι ο κόσμος βλέπεται όχι ως κάτι που είναι απέναντι από το μάτι, απέναντι από το Εγώ, αλλά ως ένα Όλον που συμπεριλαμβάνει στους κόλπους του το Εγώ, ένα Εγώ που δεν φοβάται πια να αναμετρηθεί με τον Έξω κόσμο. Ο Descartes, γράφει ο Beaufret, «θεάται τον κόσμο στο μέτρο που τον προσελκύει μέσα στο δίκτυο που ο ίδιος ονομάζει *cogitatio*» (ό.π.: 22). Στη μετακαρτεσιανή εποχή το υποκείμενο που παρατηρεί και το αντικείμενο που παρατηρείται αποτελούν πλέον μία ενότητα, μία νέα ολότητα, και όχι δυο ξεχωριστές υποστάσεις που αλληλοπαρατηρούνται από κάποια απόσταση.

Όμως, τι σχέση έχουν αυτά με το ημιτελές που είναι το θέμα που εξετάζω;

Αυτό που προσπαθώ να αποδείξω είναι ότι το ημιτελές συμβολίζει την άρνηση της περάτωσης, αλλά και του πεπερασμένου, την άρνηση του κλεισίματος της φόρμας, άρνηση του τέλους του έργου· τούτη η άρνηση προκύπτει ως απόφαση που παίρνει κάποια στιγμή το υποκείμενο-καλλιτέχνης, όταν βλέπει, ελεύθερος από κανόνες, αυτό που έχει πραγματώσει. Εκείνη την ιδιαίτερη στιγμή ακούει μάλλον τη φωνή του έργου, την αλήθεια του έργου και πολύ λιγότερο τη φωνή της κριτικής, τη φωνή αυτών που θα κρίνουν, που θα «βαθμολογήσουν» το έργο. Το υποκείμενο-καλλιτέχνης, παρατηρώντας το έργο που δεν έχει ολοκληρωθεί, αποφασίζει ότι όπως είναι, ανολοκλήρωτο, είναι καλύτερο από ό,τι θα ήταν περατωμένο. Στο διάβολο, λοιπόν οι κριτικοί!

Σε αυτό το σημείο θα αναφέρω τη διάκριση που προτείνει ο Diderot ανάμεσα στο κοινό γούστο και την ιδιοφυΐα:

«Άλλο είναι το γούστο κι άλλο η ιδιοφυΐα. Η ιδιοφυΐα είναι ένα καθαρό δώρο της φύσης. Το γούστο είναι έργο της μελέτης και του χρόνου [...], δεν παράγει παρά μόνο συμβάσεις. Για να είναι ωραίο ένα έργο σύμφωνα με τους κανόνες του γούστου πρέπει να είναι κομψό, περατωμένο,⁷ με προσεγμένη την εμφάνισή του. Για να είναι έργο ιδιοφυΐας, πρέπει μερικές φορές να είναι ατημέλητο, ακανόνιστο, μη συμβατικό, δυσπροσάρμοστο, απότομο, άγριο. Το έργο της ιδιοφυΐας δεν αρέσει χωρίς να προκαλεί έκπληξη, ακόμη δε περισσότερο, μάς καταπλήττει με τα ελαττώματά του» (Lichtenstein 1995: 762).

⁷ Σημ. επιμ.: Η υπογράμμιση είναι του συγγραφέα.

Το ημιτελές αντιπροσωπεύει, κατά τη γνώμη μου, το μη συμβατικό, το «ελάττωμα» που χαρακτηρίζει την ιδιοφυία και οδηγεί στη ρήξη με την παράδοση και τους κανόνες του κοινού γούστου. Αυτό που αλλάζει με την ανάδυση, αναγνώριση και αυτονόμηση του υποκειμένου είναι η νέα σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο. Το ίδιο το υποκείμενο μετατρέπεται σε αντικείμενο που αυτοπαρατηρείται και τότε συνειδητοποιώντας την αυτονομία του, αποφασίζει να μην τελειώσει το έργο.

Ας ακούσουμε όμως αυτά που γράφει η Kim Sang Ong-Van-Cung αναφορικά με το υποκείμενο:

«Το να είναι κανείς υποκείμενο, με τη μοντέρνα έννοια του όρου, σημαίνει ότι καταλαμβάνει μία συγκεκριμένη θέση. Το υποκείμενο είναι αυτό που βρίσκεται απέναντι. Βρίσκεται απέναντι όχι από τον Άλλο, αλλά πρωτίστως απέναντι από τον ίδιο του τον εαυτό. Συνεχής αυτο-παρατήρηση συνοδεύει τις σκέψεις του, τις συγκινήσεις και τις πράξεις του. Το να είναι κανείς υποκείμενο σημαίνει να έχει συνείδηση αυτού που είναι. Αυτή η ποιότητα παρουσίας σε πρώτο πρόσωπο αποτελεί την αρχή αφενός της αυτογνωσίας (*γνώθι σαυτόν*), αφετέρου της Πράξης αυτής καθεαυτής» (Ong-Van-Cung 1999: 1).

Στην περίπτωση του ημιτελούς είναι αυτή η ποιότητα παρουσίας του καλλιτέχνη που του επιτρέπει να «ακούει» τη φωνή του έργου, η οποία του υπαγορεύει να μην δώσει τη λέξη «τέλος» στον πίνακα. Είναι λοιπόν η υποκειμενικότητα ως «ποιότητα παρουσίας σε πρώτο πρόσωπο» ή, διαφορετικά, η αλήθεια του υποκειμένου ή η ιδιο-ευφυία του, που επιτρέπουν κάθε φορά τις αναγκαίες ρήξεις με τις καθεστηκυίες δοξασίες.

Επανερχόμενος στον Descartes πρέπει να πω ότι θα ήταν αδύνατο να αφηγηθώ προσωπικές ιστορίες, να μιλήσω σε πρώτο πρόσωπο, αν δεν είχα προηγουμένως «ακούσει» τη φωνή του Descartes, αν δεν είχα έλθει σε επαφή με το καρτεσιανό *cogito*, αν δεν είχα συνειδητοποιήσει την αφετηρία της ιστορίας της υποκειμενικότητας που αντιπροσωπεύει το καρτεσιανό «σκέφτομαι, άρα υπάρχω», το οποίο είναι μεν ένας απόηχος του «γνώθι σαυτόν» του Σωκράτη, αλλά αποτελεί επίσης και μία επιστημολογική ρήξη, έτσι όπως χρησιμοποιεί τον όρο ο Bachelard (2004), στον τομέα της φιλοσοφίας. Αυτό που φαίνεται να προκαλεί έκπληξη στους συγκαίρινούς του είναι η μεγάλη σημασία που αποδίδεται στο «εγώ» και η εγκαθίδρυσή του για πρώτη φορά στο κέντρο του φιλοσοφικού γίνεσθαι. Η παρουσία του «εγώ» είχε εντυπωσιάσει και τον Paul Valéry, ο οποίος στον εναρκτήριο λόγο του στο συνέδριο για τον Descartes στο Παρίσι το 1937, δήλωνε: «Αυτό που με εντυπωσιάζει, αλλά και με παραξενεύει [...] είναι η παρουσία του ιδίου σε ένα εγχειρίδιο φιλοσοφίας. Πρόκειται, αν θέλετε, για τη χρήση του Εγώ σ' ένα έργο αυτού του είδους και για το άκουσμα σχεδόν της ανθρώπινης φωνής. [...] Το Εγώ, ο Εαυτός, εισάγουν σε νέους τρόπους σκέψης μιας άλλης οικουμενικότητας· αυτό είναι για μένα ο Descartes» (Rodis-Lewis 1992: 7).

Παράλληλα, λοιπόν, με το αριστοτελικό μοντέλο τίθεται σε λειτουργία ένα δεύτερο μοντέλο, όπως εμφανίζεται στην ιστορία της σκέψης με τον Descartes και το *cogito ergo sum*, το «σκέφτομαι άρα υπάρχω». Αυτό το δεύτερο μοντέλο, το καρτεσιανό, στο οποίο το υποκείμενο εδρεύει στο κέντρο της φιλοσοφίας, βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με την ελληνική σκέψη που αποσκοπούσε σε μία επιστημονικο-αντικειμενική θεώρηση του κόσμου. Θα υπενθυμίσω ότι σύμφωνα με τον Αριστοτέλη σκοπός της τέχνης είναι το καθολικό, ό,τι τείνει προς το αντικειμενικό και όχι το επί μέρους. Ο

Αριστοτέλης θα δηλώσει καθαρά ότι «ο ποιητής πρέπει να μιλάει όσο γίνεται λιγότερο προσωπικά, διότι, όταν το κάνει, δεν μιμείται».⁸ Τούτη η θεώρηση της φύσης που βασίζεται στην παρατήρηση και τη λογική αντιπροσωπεύει μία αντικειμενοποιημένη θεώρηση από την οποία το υποκείμενο, ως ψυχολογικό όργανο, απουσιάζει.

Σε αυτό το σημείο τίθεται ένα μεγάλο ερώτημα: Μήπως η σύγχρονη ελληνική σκέψη είναι ακόμη δέσμια αυτής της αριστοτελικής αισθητικής που δυσκολεύεται να ενσωματώσει στους κόλπους της την υποκειμενικότητα;

Ο Ι. Συκουτρής, στην εισαγωγή που συνοδεύει το *Περί Ποιητικής* του Αριστοτέλη, υπογραμμίζει τη διαφορά ανάμεσα στην κλασική και τη σύγχρονη αισθητική:

«Το ποιητικόν, γενικώς το καλλιτεχνικόν έργον αντιμετωπίζομεν ημεῖς σήμερον περισσότερον ὡς ἑκφρασιν μίας υποκειμενικῆς ψυχικότητος. Ο ἀρχαῖος το αντικειμενοποιεῖ: ἀφήνει κατὰ μέρος τὸν δημιουργόν του, ἀφήνει ἐπίσης τὴν πορείαν ἀπὸ τὴν πρώτην τοῦ σύλληψιν μέχρι τῆς ἀποτελέσεως,⁹ καὶ χαίρεται τὸ ἀποτελεσμένον ἔργον ὡς κάτι ἐτοιμον, εἰς τὴν αὐτοτέλειαν τῆς λογικῆς καὶ αισθητικῆς τοῦ οργανικῆς ἐνότητος, εἰς τὴν ἄμεσον σχέσιν τοῦ πρὸς τὸ παριστανόμενον ἢ συμβολιζόμενον περιεχόμενον τῆς ζωῆς» (Αριστοτέλης 1937: 54).

94 Από το χωρίο αυτό συνάγεται ότι ουδόλως ο αρχαῖος ενδιαφερόταν για τη δημιουργική διαδικασία, για τις συνθήκες παραγωγής του έργου και ὅσων διαδραματίζονταν στο μυαλό του καλλιτέχνη, όταν επεξεργαζόταν το έργο του, ὅπως συμβαίνει σήμερα. Βλέπε, π.χ., τὸ κινηματογραφικὸ ἔργο *Le mystère Picasso* (Τὸ μυστήριον Πικάσο) τοῦ Clouzot, στο ὁποῖο ὁ σκηνοθέτης προσπαθεῖ νὰ διεισδύσει στο μυαλό τοῦ ζωγράφου προκειμένου νὰ κατανοήσῃ τὸν τρόπο με τὸ ὁποῖο ζωγραφίζει. Επίσης, θὰ ἀναφέρω καὶ τὸ βιβλίο τοῦ René Passeron, *Pour une philosophie de la création* (Περί μίας Φιλοσοφίας τῆς Δημιουργίας), στο ὁποῖο ὁ φιλόσοφος ἐπιδίδεται στὴ συστηματικὴ παρατήρηση ὅσων συμβαίνουν κατὰ τὴ διαδικασία παραγωγῆς ἐνός ποιητικοῦ ἔργου. «Ἡ πραγματικὴ φύση τοῦ ἔργου», γράφει ὁ Passeron, «ἀποσαφηνίζεται περισσότερον μέσα ἀπὸ τὴ διαδικασία παραγωγῆς τοῦ καὶ λιγότερον μέσα ἀπὸ ἐκείνη τῆς κατανάλωσής του» (Passeron 1989: 18).

«Τὸ ποιητικὸν ἔργον», συνεχίζει ὁ Συκουτρής ἀναφερόμενος στους ἀρχαίους,

«δεν ἐμφανίζεται ὡς προέκτασις τοῦ ἐγὼ τοῦ ποιητοῦ. Τὸ ἐγὼ τοῦ ποιητοῦ ἴσα ἴσα σβήνει τελείως μέσα εἰς τὸ ἔργον [...]. Αἱ προσωπικαὶ ἐντυπώσεις τοῦ ποιητοῦ ἐνδιαφέρουν μόνον καθόσον ἀποκρυσταλλώνονται εἰς ἓνα ὅραμα, τὰ αἰσθήματά τοῦ μόνον καθόσον ἐνσαρκώνονται εἰς μορφὰς πλαστικάς [...]. Δια τούτο εἰς τὸν δυϊσμόν υποκειμένου καὶ αντικειμένου, ποιητικοῦ ἐγὼ καὶ ποιητικῶν μορφῶν, που ἀποτελεῖ τὸ κύριον πρόβλημα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, ὁ ἀρχαῖος δίδει δεσπόζουσας θέσιν εἰς τὸ αντικείμενον, εἰς τὸ ἔργον, εἰς βάρος τῆς προσωπικότητος τοῦ καλλιτέχνου —οφείλομεν νὰ τ' ὁμολογήσωμεν— ὅπως ὁ νεώτερος ἀπονέμει δεσπόζουσας θέσιν εἰς τὸ ποιητικὸν ἐγὼ, ὥστε, εἰς βάρος τοῦ αντικειμενικοῦ νοήματος καὶ τῆς αντικειμενικῆς ἰσχύος τοῦ

⁸ «Αὐτόν γάρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν: οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής», γράφει ὁ Αριστοτέλης στο *Περί Ποιητικής*, (Αριστοτέλης 1937: 1460α 7, 221).

⁹ Σημ. επιμ.: Ἡ υπογράμμιση εἶναι τοῦ συγγραφέα.

καλλιτεχνήματος, να εξαίρεται σήμερον η προσωπικότης και η ιδιορρυθμία του καλλιτέχνου. [...] Δι' αυτό και τα έργα τέχνης των αρχαίων έχουν ολιγώτερον έντονον προσωπικόν χαρακτήρα, αλλ' έχουν αντιθέτως διάρκεια, μονιμότητα, καθολικότητα, αναμφισβήτητον εις τους αιώνας» (Αριστοτέλης 1937: 54-55).

Ωστόσο, η διαφορά που υπογραμμίζω ανάμεσα στην κλασική και τη σύγχρονη αισθητική ουδώς σημαίνει ότι ο ελληνικός κόσμος αγνοούσε την ομορφιά του ημιτελούς πίνακα: απλά δεν ήξερε πώς να τον εντάξει σε ένα σύστημα, όπου το έργο τέχνης, για να θεωρείται ολοκληρωμένο, έπρεπε να είναι τελειωμένο και να μην υπακούει στις ιδιορρυθμίες του εκάστοτε δημιουργού.

Ο Πλίνιος αναφέρει έναν πίνακα που είχε δημιουργηθεί από τον Απελλή και τον Πρωτογένη, όταν ο πρώτος επισκέφτηκε τον Πρωτογένη στη Ρόδο για να τον γνωρίσει: «Πάνω σε μία πλατιά λευκή επιφάνεια δεν είχε άλλο παρά φευγαλέες γραμμές φάνταζε ανάμεσα στα αριστουργήματα πολλών ζωγράφων σαν ένα κενό, γι' αυτό τραβούσε περισσότερο την προσοχή κι από όλα τα έργα ήταν το ενδοξότερο» (Πλίνιος ο Πρεσβύτερος 1998: 77-81). Ο πίνακας αυτός για τον οποίο «συνεργάστηκαν» οι δύο καλλιτέχνες¹⁰ είναι ο πρόδρομος του «ανοιχτού έργου» της μοντέρνας τέχνης.

Η ανάδυση λοιπόν της υποκειμενικότητας, που είχε ως συνέπεια την αναγνώριση και αυτονομίηση του δημιουργού ως υποκειμένου, θέτει τις βάσεις μιας υποκειμενικο-ψυχολογικής αισθητικής η οποία θα έχει ως συνέπεια την αποδόμηση της μορφής ως αυστηρά οριοθετημένης και συμπαγούς φόρμας. Η διερεύνηση των νοημάτων των οποίων είναι φορέας το *non-finito* είναι πλέον εφικτή. Η «αισθητική του ατελείωτου» δεν είναι πια αδυναμία, αλλά «τόπος» και τρόπος έκφρασης. Έχει πλέον καθιερωθεί ως *non-finito*, στα γαλλικά *non fini*, να εννοούμε το ημιτελές, το μισοτελειωμένο, ωστόσο θα μπορούσε να σημαίνει μεταφορικά και το ατελείωτο, ό,τι δεν έχει τέλος, ό,τι δεν τελειώνει ποτέ, το ανέφικτο ή το ανεκπλήρωτο του έργου τέχνης. Αφού το έργο τέχνης είναι κατ' ουσία ατελείωτο, έστω και αν φαίνεται τελειωμένο, μπορούμε να πούμε ότι το *non-finito*, προσπαθώντας να εκφράσει την αλήθεια του έργου, μας εισάγει στη διαδικασία παραγωγής του, στις αβεβαιότητες και την ανοιχτότητα που το συνοδεύουν, αφού κάθε φορά είναι πολλοί οι τρόποι με τους οποίους αυτό μπορεί να τελειώσει.

Εξ άλλου, η τελικότητα,¹¹ ο σκοπός του πίνακα, δεν είναι το τυπικό τελειώμά του, αλλά οι ζωγραφικές του ποιότητες, με ό,τι αυτό συνεπάγεται. «Ένας τελειωμένος πίνακας», θα μας πει ο Baudelaire, «δεν είναι πάντα ένας καλός πίνακας, όπως και ένας καλός πίνακας δεν είναι πάντα ένας τελειωμένος πίνακας». Υπέρμαχος του ρομαντισμού, στον οποίο διαβλέπει ιδιώματα της μοντέρνας τέχνης, γράφει: «Όποιος μιλά για ρομαντισμό μιλά για μοντέρνα τέχνη, δηλαδή για εσωτερικότητα, πνευματικότητα [...], λαχτάρα για το άπειρο, την οποία προσπαθεί να εκφράσει με όλα τα μέσα που προσφέρουν οι τέχνες» (Baudelaire 1986: 106). Ως συνέχεια των αισθητικών του «πιστεύω», θα υποστηρίξει ότι «ο τρόπος του αισθάνεσθαι είναι πιο σημαντικός από τη μίμηση μιας εξωτερικής σκηνής», γεγονός που δικαιολογεί τον δημιουργό που επιλέγει να μην τελειώσει το έργο του, όταν αντιληφθεί ότι το τελείωμα αναιρεί την τελειότητα του έργου.

¹⁰ Ο πίνακας απεικονίζει μία πρώτη γραμμή από τον Απελλή, μία δεύτερη από τον Πρωτογένη και μία τρίτη, την τελική, από τον Απελλή.

¹¹ Ως τελικότητα ορίζεται η έμφυτη τάση ενός όντος να κατευθύνεται προς ένα σκοπό (τέλος), αλλά και η προσαρμογή των μερών ώστε να καταλήγουν στον επιδιωκόμενο σκοπό. «Η λέξη τέλος στον Αριστοτέλη, σημαίνει επίσης την τελικότητα (finalité) και από αυτή παράγεται και η εντελέχεια», γράφει ο Καστοριάδης (2008: 146).

Τα κείμενα του Baudelaire και η αρνητική κριτική που ασκεί στην τέχνη του Ingres, υποστηρίζοντας τον Delacroix, σηματοδοτούν μία αλλαγή πλεύσης που έχει λάβει χώρα στη σύγχρονη αισθητική. Το *non-finito* αντιπροσωπεύει την απαρχή αυτής της αλλαγής. Με το *non-finito* τίθεται προοδευτικά σε λειτουργία μία αισθητική αναστροφή αναφορικά με το αντικείμενο της αναπαράστασης. Πρόκειται για μία κεντρομόλο κίνηση η οποία εκκινώντας από το εξωτερικό ορατό –το οποίο, ειρήσθω εν παρόδω, έχει κατορθώσει να το αναπαραστήσει στην εντέλεια– εξερευνά σε ένα πρώτο στάδιο τη φύση και τις δυνατότητες του εκφραστικού μέσου (ζωγραφική, γλυπτική, κ.λπ.) και εν συνεχεία, την ουσία του υποκειμένου-καλλιτέχνη.

Ο τόνος αυτής της μετατόπισης από το Έξω προς το κέντρο του εαυτού εκφράζεται απόλυτα και από τον Worrringer στο φημισμένο του κείμενο *Abstraction und Einfühlung*. «Η μοντέρνα αισθητική», γράφει, «που δεν ξεκινά τις έρευνές της από τη φόρμα του αισθητού αντικειμένου, αλλά από τη συμπεριφορά του υποκειμένου που παρατηρεί, συνοψίζεται σε μία θεωρία που μπορούμε να της αποδώσουμε το γενικό και ευρύ όνομα της θεωρίας του *Einfühlung* [ενσυναίσθηση]» (Worrringer 1986: 42). Σύμφωνα με την Dora Vallier, που προλογίζει το βιβλίο, «το *Einfühlung*, ενοποιητικός σύνδεσμος ανάμεσα στο Μέσα και το Έξω, ενεργοποιεί ένα αμάλγαμα διαδράσεων, κατευθύνει το Εγώ προς μία εξωτερική φόρμα που το αντικατοπτρίζει». Τη μετατόπιση από το εξωτερικό ορατό προς το υποκείμενο δημιουργό υπογραμμίζει και ο Matisse, ο οποίος, απαντώντας σε ερώτηση του Alfred Barr σχετικά με τον ιμπρεσιονισμό του Sisley, προτείνει την εξής φόρμουλα: «Ένας Cézanne», απαντά, «είναι μία στιγμή του καλλιτέχνη, ένας Sisley είναι μία στιγμή της φύσης» (Pleynet 1977: 27).

96

Το νέο στοιχείο σε αυτήν τη νέα αισθητική είναι η παρουσία το Εγώ πίσω από το έργο, η ιδιο-ευφυία του δημιουργού, ο οποίος εμπιστευόμενος τη διαίσθηση και την προσωπική του αλήθεια, θέτει σε αμφισβήτηση την προηγούμενη κληρονομημένη γνώση. Η πρόθεση του καλλιτέχνη αρχίζει να μετρά όλο και περισσότερο σε σχέση με το αντικείμενο της αναπαράστασης ή με την κανονιστική μίμηση του ορατού-πραγματικού. «Ο καλλιτέχνης», γράφει ο Maurice Denis, «δεν πρέπει να αντιγράφει τη φύση, αλλά να την αναπαριστά δια μέσου πλαστικών ισοδυνάμων. Αυτό που πρέπει να είναι εκφραστικό είναι το μέσο (γραμμή, φόρμα, όγκος, χρώμα) κι όχι το αντικείμενο της αναπαράστασης» (Denis 1993: 185).

Όταν συνειδητοποιούμε το νόημα αυτής της αισθητικής αναστροφής –εις το εξής η αφετηρία της αναπαράστασης είναι το υποκείμενο δημιουργός και όχι το αντικείμενο προς μίμηση– μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα το νόημα του ημιτελούς· ανοίγει, όχι ένα παράθυρο στο Έξω (όπως εκείνο του αναγεννησιακού πίνακα), αλλά ένα πλήθος από παράθυρα μέσα από τα οποία βλέπουμε φευγαλέα την προσωπικότητα, τους δισταγμούς και τα διλήμματα του δημιουργού ως προς το τελείωμα του έργου, αλλά και τις προθέσεις που επιθυμεί να αποτυπώσει στο έργο.

Όμως υπάρχει και μία άλλη διάσταση στο ατελείωτο: η εμμονή της τελειότητας, η αναζήτηση του απόλυτου, οδηγούν στην αδυναμία περάτωσης του έργου. Αυτό αφηγείται το *Άγνωστο αριστούργημα* του Balzac. Ο Frenhofer είναι ένας ηλικιωμένος ζωγράφος που ζει ολομόναχος και, παραδομένος σε μια φρενήρη αναζήτηση του απόλυτου στην τέχνη, επιδιώκει να δημιουργήσει το τέλειο έργο. Όταν αποφασίζει να δείξει τον πίνακά του σε δύο φίλους ζωγράφους, τον Pourbus και τον γνωστό μας Poussin, αυτοί δεν βλέπουν αρχικά τίποτε άλλο «από συγκεχυμένα στρώματα χρωμάτων που τα συγκρατούσαν ένα πλήθος από αλλόκοτες γραμμές». Κοιτάζοντας πιο προσεκτικά θα διακρίνουν «σε μία γωνιά του πίνακα την άκρη ενός γυμνού ποδιού που ξεμύτιζε μέσα από το χάος των γραμμών, των τόνων [...], απ' αυτή την άμορφη ομίχλη». Σε ένα γράμμα του ο Balzac (1837) θα σχολιάσει το έργο του ως

εξής: «Η πολλή σκέψη, η πληθωρικότητα της δημιουργικής γραφής σκοτώνει την εκτέλεση» (Λαμπράκη-Πλάκα 1991: 140). Η αναζήτηση λοιπόν του απόλυτου έχει ως αποτέλεσμα την καταστροφή του πίνακα, πράγμα που σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να παρουσιάσει τον πίνακα ως τελειωμένο, έστω και αν δεν έχει τελειώσει. Κάποια άλλη στιγμή, μιλώντας για την ποιότητα του απροσδιόριστου και του ασαφούς θα σημειώσει: «Το μοντέρνο ιδίωμα χαρακτηρίζεται από μία μόνο λέξη: είναι απροσδιόριστο» (ό.π.).

Όμως η απροσδιοριστία, αυτό που δεν έχει συγκεκριμένα όρια, μπορούμε να πούμε ότι αποτελεί εγγενές χαρακτηριστικό του ημιτελούς, αφού το έργο παραμένει ανοιχτό, επιτρέποντας στον θεατή να το ολοκληρώσει με τη φαντασία του, όπως αυτός το επιθυμεί. Άρα το *non-finito* επιτρέπει το πέρασμα από το κλειστό στο ανοιχτό έργο, ενώ ταυτόχρονα συμβολίζει την «αδύνατη εξίσωση» ανάμεσα στη φόρμα-αρχέτυπο και τη φόρμα-έκτυπο, δηλαδή ανάμεσα στην ιδεατή φόρμα και την πραγματοποιημένη.

Το ασαφές, το απροσδιόριστο, το αβέβαιο, το τυχαίο, η προσπάθεια αποτύπωσης του απείρου αντιπροσωπεύουν τα νέα πεδία έρευνας των καλλιτεχνών, τα οποία αντιμετωπίζουν ως ποιητικές μεταφορές μίας άλλης, μη ακαδημαϊκής, εκδοχής για το ωραίο. Έναν εμβληματικό ορισμό για το ωραίο, ο οποίος εκφράζει το πνεύμα της νέας αισθητικής που διαγράφεται στον ορίζοντα, μάς παρέχει ο Friedrich Wilhelm von Schelling (1775-1854): «Το ωραίο», γράφει, «είναι το άπειρο εκπεφρασμένο με πεπερασμένο τρόπο» (Chalumeau 1994: 52).

Τα μηνύματα και νοήματα του *non-finito*, ως άρνηση του πεπερασμένου και της αυστηρά οριοθετημένης φόρμας, αποκωδικοποιούνται ακόμη καλύτερα με όσα θα υπογραμμίσει ο Heinrich Wölfflin (1864-1945) στο έργο του *Θεμελιώδεις Έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης* (1915), όταν αναφέρεται στα ζεύγη «κλειστό σχήμα-ανοιχτό σχήμα» και «σαφήνεια-ασάφεια». Στο ημιτελές, λειτουργούν ταυτόχρονα αυτά τα δυο αντιθετικά ζεύγη «κλειστό σχήμα-ανοιχτό σχήμα» και «σαφήνεια-ασάφεια». Ως αποτέλεσμα της δράσης αυτής, τα περιγράμματα γίνονται λιγότερο συγκεκριμένα, οι κλειστές φόρμες των αντικειμένων αρχίζουν να χάνουν τα συγκεκριμένα τους όρια, να διαστέλλονται, να γίνονται πιο πλαστικές και ταυτόχρονα πιο ασαφείς, πιο ατμοσφαιρικές, πιο νεφελώδεις· έτσι το ημιτελές συναντάται και με το πρότζεκτ του ρομαντισμού, που εκδηλώνει ενδιαφέρον για την αποτύπωση των νεφών, το ομιχλώδες, τα ασήμαντα καθημερινά τοπία τα οποία εκλαμβάνει ως σύμβολα μιας κοσμικής ολότητας, ενός οργανικού όλου. «Το ενδιαφέρον για τα σύννεφα», γράφει ο Damisch, «τροφοδοτούσε τις ονειροπολήσεις των ρομαντικών, όπως ήδη στον Goethe και στον Baudelaire, σε σχέση με το άπειρο, το απόμακρο, το απροσδιόριστο, το ασαφές, τις δυνατότητες και πλαστικές αξίες του άμορφου» (Damisch 1972: 269).

Ο συνδυασμός «κλειστό σχήμα-ανοιχτό σχήμα» και «σαφήνεια-ασάφεια» θα οδηγήσει στην ολική ανοιχτότητα του έργου τέχνης, όπως θα την καταγράψει στη συνέχεια ο Umberto Eco στο βιβλίο του *L'oeuvre ouverte* (*Ανοιχτό έργο*). «Το έργο παραμένει ατελείωτο», γράφει ο Eco,

«προσκαλώντας τον θεατή να το περατώσει. Πλεονέκτημα: η πολυπλοκότητα του έργου, ο πλούτος των νοημάτων (βλ. Mallarmé, Joyce, Kafka). Μειονέκτημα: το έργο κινδυνεύει να χαθεί, να πνιγεί, στην αταξία και τον θόρυβο. [...] Όμως αυτό που χαρακτηρίζει το σύγχρονο έργο είναι η ξεκάθαρη πρόθεση να οδηγήσει την ανοιχτότητα στο υψηλότερό της όριο.¹² Το έργο πρέπει να

¹² Σημ. επιμ.: Η υπογράμμιση είναι του συγγραφέα.



Εικόνα 1. Pablo Picasso, *Paul en arlequin*, 1924, Musée national Picasso, Παρίσι.

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean, © Succession Picasso 2020.

Πηγή: <https://www.museepicassoparis.fr/fr/paul-en-arlequin>

είναι φορέας μιας χαοτικής πολυφωνίας διαφορούμενων μηνυμάτων. Εμπνέεται γι' αυτό από την επιστήμη στην οποία η σχέση με την πραγματικότητα εξελίσσεται σταθερά, αποκαλύπτοντας το ασαφές, το απροσδιόριστο, το ασυνεχές, το αβέβαιο, το απολύτως τυχαίο» (Eco 1965).

Όσον καιρό επεξεργαζόμουν το παρόν κείμενο είχα διαρκώς κατά νου, ως εμβληματικό παράδειγμα ημιτελούς έργου, τον πίνακα *Paul en arlequin* (*Ο Πολ ντυμένος αρλεκίνος*, 1924) του Picasso. (Εικ. 1) Ο πίνακας απεικονίζει τον γιο του Picasso που έφερε στον κόσμο η Olga Khokhlova στις 4 Φλεβάρη του 1921. Θα πρέπει να σημειωθεί, εξάλλου, ότι ο Picasso ως πορτραίτιστας, ποτέ δεν ζωγράφιζε άλλους εκτός από τον εαυτό του, τους φίλους του (Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Gertrude Stein), τις γυναίκες του (Fernande Olivier, Eva Gouel, Olga Khokhlova, Marie-Thérèse Walter, Dora Maar, Françoise Gilot, Jacqueline Roque) ή άτομα που έχουν παίξει σημαντικό ρόλο στη ζωή του (Ambroise Vollard, Daniel-Henry Kahnweiler, κ.ά.), γεγονός που επιβεβαιώνει τη σημασία της υποκειμενικότητας στην τέχνη του. Ο πίνακας λοιπόν είναι αυτοβιογραφικός και ο Picasso θα απεικονίσει αυτό που γνωρίζει καλύτερα, την ίδια τη ζωή του. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Ζωγραφίζω όπως άλλοι γράφουν την αυτοβιογραφία τους. Οι πίνακές μου, τελειωμένοι ή ατελείωτοι, είναι σελίδες του ημερολογίου μου [...]. Η κίνηση της σκέψης μου μ' ενδιαφέρει περισσότερο από τη σκέψη μου αυτή καθ' εαυτή». Πράγματι, ο πίνακας επιτρέπει να διαβάσουμε τη σκέψη του, αφού το δεξί πόδι του παιδιού είναι σχε-

διασμένο δύο φορές. Ο πίνακας είναι τελειωμένος σε δύο μόνο σημεία, στο πρόσωπο και τα χέρια. Στο φόντο έχει απλωθεί ένα πρώτο βερνίκι, όχι όμως ομοιόμορφα, τα πόδια είναι τελείως ασχεδίαστα, έχει αρχίσει το μισό φινιρίσμα της πολυθρόνας στην οποία στηρίζεται ο Paul, ενώ στο άλλο μισό, που είναι μόνο σχεδιασμένο, μένει να προστεθεί το χρώμα. Ο Picasso φαίνεται να επιθυμεί με αυτόν τον τρόπο να επαναφέρει στο προσκήνιο την παλαιά διαμάχη του σχεδίου με το χρώμα. Ο πίνακας αντιπροσωπεύει, αν και ατελείωτος, μία ολότητα, ένα Όλον, έστω και αν πρόκειται για ένα διαφορετικό Όλον, πιο ανοιχτό και πιο «ανήσυχο» από το συμπαγές Όλον, στο οποίο μας είχε συνηθίσει η αριστοτελική σκέψη.

Ο Picasso αποφασίζει να σταματήσει τον πίνακά του πριν από το προγραμματισμένο του τέλος, κι έτσι επιτυγχάνει να μας παρουσιάσει περισσότερα από όσα θα βλέπαμε, εάν ήταν τελειωμένος. Το ανολοκλήρωτο του πίνακα αποκτά μία νέα διάσταση, υπαρξιακής φύσης, που εμφωλεύει στο *non-finito*, την οποία μας αποκαλύπτει η ακόλουθη σκέψη του Heidegger: «Όταν κάτι είναι τελειωμένο, ηρεμεί μέσα στον εαυτό του» (Χάιντεγκερ 1986: 47). Το *non-finito*, επειδή δεν είναι τελειωμένο, «δεν ηρεμεί στον εαυτό του»· συμπλέει με το ανήσυχο πνεύμα των καιρών.

Εν κατακλείδι, προσπάθησα να αποδείξω ότι το ημιτελές παρουσιάζεται στην ποιητική του έργου τέχνης ως συνέπεια της ανάδυσης της έννοιας «υποκείμενο», έτσι όπως την καθιερώνει ο Descartes με το *cogito ergo sum*. Πρόκειται για μία νέα έννοια στην ιστορία της πνευματικότητας, που παρουσιάζεται σε αντιδιαστολή προς το αριστοτελικό μοντέλο σκέψης, σύμφωνα με το οποίο το Όλον ορίζεται ως κάτι που έχει αρχή, μέση και τέλος. Το *non-finito* αντιπροσωπεύει ένα διαφορετικό Όλον, πιο ανοιχτό, πιο αβέβαιο, πιο ανοίκειο. Μας εισάγει έτσι σε μία εποχή ανατροπών, θέτοντας τις βάσεις μίας αδιάκοπης ανανέωσης της τέχνης.

Για τον καλλιτέχνη-ερευνητή τα πάντα είναι πλέον ανοιχτά στην έρευνα, ακόμη και η ίδια η φύση της ζωγραφικής (τι είναι η ζωγραφική;), ακόμη και η υπέρβασή της. Στη σκέψη του Raffaello, κατ'εξοχήν εκπροσώπου της Ωριμής Αναγέννησης, θα αντιπαραταχθεί το Μπαρόκ, ο ρομαντισμός, η αφαίρεση, το *ready made*. Υπάρχει αλήθεια *non-finito* στην αφαίρεση; Πώς να αντιληφθεί ο θεατής, εάν ο αφηρημένος πίνακας έχει τελειώσει σε μία αναπαράσταση, στην οποία βλέπει μόνο γραμμές, αόριστα σχήματα, όπου δεν μπορεί να αναγνωρίσει κάτι συγκεκριμένο, ένα γνωστό αντικείμενο ή ένα τοπίο; Υπάρχει *non-finito* στο *ready made*; Στη φωτογραφική εικόνα; «Γιατί πρέπει να τελειώσει ο πίνακας;» είναι το πρώτο ερώτημα που διατυπώνεται με το *non-finito*. «Με τι να αντικαταστήσω το αντικείμενο;» είναι το ερώτημα που θέτει ο Kandinsky, εισερχόμενος δειλά-δειλά στον χώρο της αφαίρεσης. «Γιατί να απεικονίσω τα αντικείμενα, όταν μπορώ να τα παρουσιάσω όπως είναι στην πραγματικότητα;» είναι το ερώτημα που θέτει ο Duchamp, προσπαθώντας να αιτιολογήσει τον λόγο ύπαρξης του *ready made*.

Η μηχανή της αλλαγής έχει τεθεί σε λειτουργία...

Βιβλιογραφία

- Bachelard, G., (2004), *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, J. Vrin.
- Baudelaire, Ch., (1986), *Écrits esthétiques*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- Beaufret, J., (1984), *Entretiens avec Frédéric de Towarnicki*, Paris, Presses universitaires de France.
- Blanchot, M., (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- Blanchot, M., (1969), *L'entretien infini*, Paris, Gallimard.
- Camus, A., (1994), *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.
- Chalumeau, J.-L., (1994), *Les Théories de l'art. Philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, Paris, Vuibert.
- Damisch, H., (1972), *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil.
- Denis, M., (1993), *Le Ciel et l'Arcadie*, J.P. Bouillon (επιμ.), Paris, Hermann.
- Dufrenne, M., (1982), «Œuvre d'art», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia universalis France.
- Eco, U., (1965), *L'œuvre ouverte*, <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0805101544.html> (τελευταία πρόσβαση: 29 Σεπτεμβρίου 2021).
- Lichtenstein, J., (1995), *La Peinture. Textes essentiels*, Paris, Larousse.
- Ong-Van-Cung, K.S., (1999), «Introduction. La question du sujet», στο K.S. Ong-Van-Cung, (ed.), *Descartes et la question du sujet*, Paris, Presses universitaires de France, σ. 1-10.
- Passeron, R., (1989), *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck.
- Pleynet, M., (1977), *Système de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil.
- Rodis-Lewis, G., (ed.), (1992), *René Descartes. Discours de la méthode*, Paris, Flammarion.
- Walther, I.F., (1986), *Pablo Picasso: 1881-1973. Le génie du siècle*, μτφρ. Ch. Descloux, Köln, Taschen.
- Worringer, W., (1986), *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, μτφρ. E. Martineau, Paris, Klincksieck.
- Αριστοτέλης, (1937), *Περί Ποιητικής*, μτφρ. Σ. Μενάρδος και Ι. Συκουτρής, Αθήναι, Βιβλιοπωλείο της Εστίας.
- Καστοριάδης, Κ., (2008), *Παράθυρο στο Χάος*, Αθήνα, Ύψιλον.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., (1991), *Ο Γελωτοποιός και η Αλήθεια του*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Μιχελής, Π., (1989), *Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμ. 1, Αθήνα, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή.
- Παπαδημητρόπουλος, Π., (2017), *Το Θέμα και η Φωτογραφία*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press.
- Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, (1998), *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής (35ο βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας»)*, μτφρ & επιμ. Τ. Ρούσσος-Α. Λεβίδης, Αθήνα, Άγρα.
- Χάιντεγκερ, Μ., (1986), *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας, Αθήνα, Ιωάννινα, Δωδώνη.

Παναγιώτης Παπαδημητρόπουλος

Το ημιτελές, το όλον, το τέλος και το έργο τέχνης

Υπό το φως του αριστοτελικού ορισμού περί του Όλου (το Όλον έχει αρχή, μέση και τέλος), ο οποίος μας επιτρέπει να θεωρήσουμε το έργο τέχνης ως ένα Όλον, ως μια συμπαγή ολότητα, θα διερευνηθεί το πώς οι έννοιες «τέλος», «τελικότητα», «ημιτελές», «πεπερασμένο», «άπειρο» επηρεάζουν τις σύγχρονες αντιλήψεις αναφορικά με το έργο τέχνης. Ο Αριστοτέλης θεωρεί το έργο ως πεπερασμένη οντότητα, κλειστή στον εαυτό της, στην οποία δεν μπορούμε ούτε να προσθέσουμε ούτε να αφαιρέσουμε κάτι. Τι συμβαίνει όμως όταν ο δημιουργός επιλέγει τη μετατόπιση του τέλους, είτε από αδυναμία είτε από πεποίθηση, λίγο πριν ή λίγο μετά από αυτό που είχε αρχικά οραματιστεί; Πότε τελειώνει ένα έργο; Πώς τελειώνει; Τελειώνει ποτέ;

Panagiotis Papadimitropoulos

The unfinished, the whole, the end (telos) and the work of art

Under the light of the Aristotelian notion of the Whole (*Olon*) (the Whole has a beginning, a middle and an end), which allow us to consider the work of art as a Whole, i.e. as a compact entity, this paper explores how the notions of «End», «Finality», «unfinished», «Finite», and «Infinity», affect contemporary views on the work of art. Aristotle considered the work of art as a finite entity, to which we cannot neither add or subtract anything. What happens, however, when an artist postpones the end, either by need or choice, before or after what he had initially envisioned? When is a work of art completed? How does it become complete? Is it ever finished?

ISBN: 978-960-233-303-7

© ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σχολή Καλών Τεχνών

Ιωάννινα 2021