



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΟ
ΕΡΕΥΝΗΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΑΝ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΑΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

ΙΔΡΥΤΗΣ : ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟΣ ΕΝΑΤΟΣ

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ

1951



ΤΟ ΝΟΗΜΑ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Α.— Θά μπορούσε νά ὀρίση κανεὶς συνοπτικὰ τὴ ζωγραφικὴ λέγοντας πὼς εἶναι ἡ τέχνη τοῦ φωτός¹. Γιατί τὸ χρῶμα κι' ἀκόμα τὸ σχῆμα μὰ καὶ, λίγο πολὺ, τὸ θέμα καὶ προσδιορίζουνε καὶ προσδιορίζονται ἀπὸ τὸ φῶς. Οἱ βασικὲς διαφορὲς στὴ σύλληψι τοῦ φωτός ξεχωρίζουνε τελικὰ τὶς ζωγραφικὲς σχολές. Καὶ ἡ ἀλλαγὴ πού φέρνουν στὴν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς οἱ μεγάλοι τεχνίτες, πού ἀφήνουνε πίσω τὰ παλιὰ καὶ ξανοίγουνε καινούργιους δρόμους, εἶναι πάντα σχεδὸν ἀλλαγὴ στὸ θέμα τοῦ φωτός. Ἄν ἀλλάζουνε τὰ θέματα, τὰ σχήματα καὶ τὰ χρώματα, ἀλλάζουνε γιὰ νὰ μπορῆ ν' ἀποδοθῆ ἡ ἀλλαγμένη σύλληψι τοῦ φωτός.

Ἡ μεσαιωνικὴ ζωγραφικὴ, σκοτεινὴ καὶ σκληρὴ, τελειώνει μὲ τὴν ἐμφάνισι τῶν φωτεινῶν ἀνοιχτῶν χρωμάτων τοῦ Giotto καὶ τοῦ Fra Angelico, πού ἐλπιδοφόρα καὶ χαρούμενα εὐαγγελίζονε τὴν Ἀναγέννησι. Ἡ Ἀναγέννησι μεταχειρίζεται πλουσιώτερα χρώματα. Καὶ τὸ κάθε χρῶμα κυλάει ἀπὸ τόνο σὲ τόνο μέσα σὲ μιὰν ἀδιάκοπην ἀναζήτησιν ἀρμονίας, πού κορυφώνεται μέσα στὰ ἔργα τοῦ Ραφαήλου.

Τὸ τέλος τῆς Ἀναγεννήσεως ἀναγγέλλεται μὲ τὸ πολὺπλοκο ἔργο τοῦ Tintoretto. Στὴ φαντασία του μέσα φυσάει τὸ πνεῦμα τοῦ Μπαρόκ. Σκοτάδι καὶ φῶς σὲ ἀπροσδόκητες ἐναλλαγές διαδέχονται τὴν ἰσόποση καὶ ἀρμονικὴ κατανομὴ τοῦ φωτός, πού δεσπόζει στὰ χρόνια τῆς ἀκμῆς τῆς Ἀναγεννήσεως. Ὁ Rembrandt καὶ ὁ Θεοτοκόπουλος κυριαρχοῦνε. Μὰ φῶς, ἀπόλυτα καθαρὸ, φῶς μονάχο, δὲν ὑπάρχει. Θά ἦταν ἀπαράλλαχτο, καθὼς καὶ τὸ ἀπόλυτο σκοτάδι. Γιὰ νὰ καταλάβωμε τὸ φῶς πρέπει τὸ φῶς νὰ φωτίζη κάτι, πού νὰ δημιουργῆ φωτιστικὲς παραλλαγές. Τὸ σχῆμα καὶ τὸ διάφανο ἢ ἀδιάφανο τοῦ ἀντικειμένου θά καθορίση,—ἀνάλογα μὲ τὸ πούθε φωτίζεται καὶ πὼς φωτίζεται,—τὶς μεταπτώσεις ἐκεῖνες στὴν κατανομὴ καὶ τὴν ἔντασι τοῦ φωτός, πού δημιουργοῦν οἱ σκιές, τὸ *chiaro-oscuro* (φωτοσκίασι), δηλαδή τὶς μεταπτώσεις ἐκεῖνες, πού μπορεῖ ν' ἀποδώσῃ κάθε μονόχρωμη παράστασι². Τὸ χρῶμα πάλι θά προσδιορίσῃ τὶς μεταπτώσεις ἐκεῖνες στὴ σύνθεσι τοῦ φωτός,

πού δὲν ἀποδίδει παρά μόνον ἡ πολύχρωμη παράστασι.

Ἴσως ἀντιταχθῆ πὼς ὑπάρχει τὸ γραμμικὸ σχέδιο, πού ὑπάγεται σάν εἶδος γενικότερα στὴ ζωγραφικὴ καὶ εἶναι μιὰ μορφή της, μορφή πού ὑπάρχει μόνη μὰ κ' ἐνυπάρχει μέσα σὲ κάθε ἄλλη καὶ πὼς τὸ γραμμικὸ σχέδιο δὲν εἶναι τέχνη τοῦ φωτός, ἀφοῦ ἡ κατανομὴ τοῦ φωτός κ' ἡ σύνθεσί του μένουνε σ' ὅλη τὴν ἔκτασι τοῦ γραμμικοῦ σχεδίου ἀπαράλλαχτες. Μὰ τὸ γραμμικὸ σχέδιο δὲν εἶναι παρά μι' ἀφαιρετικὴ παράστασι τῆς κατανομῆς καὶ τῆς συνθέσεως τοῦ φωτός. Κάθε γραμμὴ προσδιορίζει τὰ ὄρια μιᾶς μεταβολῆς ἢ στὴ σύνθεσι ἢ στὴν ἔντασι τοῦ φωτός καὶ γι' αὐτὸ μπορεῖ κάθε σχέδιο νὰ συμπληρωθῆ ἢ μὲ φωτοσκιάσεις ἢ μὲ χρώματα, ὅπως συμβαίνει στὰ μέσα τοῦ Ε' καὶ τοῦ Δ' αἰῶνα στὴν ἑλληνικὴν ἀγγειογραφία, ὅπου στὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα στὸ ἀρχικὸ γραμμικὸ σχέδιο γίνεται συμπληρωματικὴ χρῆσι ἐπιχρυσώσεων καὶ ἐπιθέσεων χρωμάτων. Ἡ ζωγραφικὴ λοιπὸν εἶναι σ' ὅλη τὴν ἔκτασί της, ἀπὸ τὴν ἀπλούστερη μορφή της, τὸ γραμμικὸ σχέδιο, ὡς τὴν πολύχρωμη παράστασι, τέχνη τοῦ φωτός. Τὸ φῶς εἶναι πού ἐνώνει σχέδιο, φωτοσκίασι καὶ χρῶμα³.

Β.— Ἀπὸ τὴν ἀνάγκη λοιπὸν τὴν ἀνυπέβλητη γιὰ ν' ἀποδώσῃ τὸ φῶς, νὰ παραστήσῃ ἀντικείμενα μὲ σχῆμα καὶ μὲ χρῶμα, ὁ ζωγράφος ὀδηγήθηκε πάντα στὴν ἐπιλογὴ τοῦ θέματος. Κάθε ἄλλο κίνητρο στὴν ἐπιλογὴ τοῦ θέματος δὲν εἶναι καθαρὰ ζωγραφικὸ (χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει οὔτε πὼς δὲν ὑπάρχει τέτοιο κίνητρο, οὔτε πὼς δὲν πρέπει νὰ ὑπάρχη). Τὸ θέμα τοῦ ζωγράφου τὸ ἀναζητᾶ πρῶτ' ἀπ' ὅλα σὲ ὅ,τι βλέπει, πλάσμα φυσικὸ ἢ ἀνθρώπινο δημιούργημα. Μὰ τ' ἀντικείμενα, πού βλέπει, δὲν ἀρκοῦνε. Καὶ ἡ φαντασία του τὰ συνθέτει ὀδηγημένη πολλὰς φορὲς ἀπὸ θρησκευτικὲς παραδόσεις, τὴ δημιουργία τῶν ποιητῶν καὶ τὶς ἱστορικὲς διηγήσεις. Ζωγραφικὰ τὸ θέμα γιὰ τὸ ζωγράφο δὲ θάπρεπε νάχη ἄλλη σημασίαν, ἐκτός ἀπὸ κείνη πού ἀποκτᾶ, ἀνάλογα μόνον μὲ τὶς εὐκαιρίες, πού παρέχει γιὰ νὰ μορ-

φώση σχέδιο καὶ νὰ συνθέσῃ χρώματα, νὰ πλάσῃ δηλαδή μιὰ σύνθετην ἄρμονία φωτός. Μὰ κάθε συγκεκριμένη σύνθετη ἄρμονία φωτός, πού ἀποτελεῖ τὸ ζωγραφικὸ θέμα,—ὅποιο κι' ἂν εἶναι—, ὡς θέμα ὑπάρχει στὴν ἀδιάσπαστην ἐνότητα μὲ τὸ νόημά του κι' ὁ ζωγράφος κ' οἱ σχολές, πού ἀδιαφοροῦν ἀπόλυτα γιὰ τὸ νόημα τοῦ θέματος, παρασύρονται σὲ μιὰν ἀφαίρεσιν ἐντελῶς διανοητικὴν κι' ἀκόμα περιορίζουν τὴν ἀξία τοῦ ἔργου τῶν, ἔστω κι' ἂν θελήσωμε νὰ τὸ κρίνωμε μ' ἀποκλειστικὰ ζωγραφικὰ κριτήρια. Παρασύρονται σὲ μιὰν ἀφαίρεσιν ἐντελῶς διανοητικὴν, γιατί τὸ θέμα,—ὅποιο κι' ἂν εἶναι—, εἶναι ἀχώριστο ἀπὸ τὸ νόημά του καὶ δὲν ὑπάρχει χωρὶς αὐτό.

«**Ἰστορήσε**» λέγαν οἱ παλαιοὶ γιὰ νὰ ποῦνε «**ζωγράφισε**». Καὶ πέρ' ἀπὸ τὸ ἱστορικὸ νόημα τῆς παραστάσεως—ἄλλοτε λιγώτερο κι' ἄλλοτε περισσότερο—τὸ θέμα ἔχει ἓνα νόημα αἰσθηματικὸ, κοινωνικὸ, φιλοσοφικὸ ἢ θρησκευτικὸ. Καὶ τὸ νόημα τοῦ θέματος ὁ ζωγράφος μὲ τὴ μορφή τῆς παραστάσεως, θέλει δὲ θέλει, τὸ ἐρμηνεύει. Ἐὰν ἀδιαφορῇ γι' αὐτὴ τὴν ἐρμηνείαν, ἀδιαφορεῖ γιὰ κάτι πού κάνει, γιὰ κάτι πού ζωγραφίζονται δὲν μπορεῖ νὰ μὴ κάνη. Γύρ' ἀπὸ τὸ θέμα ἐμφανίζονται δύο συνειδητὰ ἀντίθετες κατευθύνσεις, πού ἀπολήγουνε σὲ δυὸ ἐξ ἴσου ἀπαράδεχτες ὑπερβολές: Ἡ ἐκζήτησι τοῦ νοήματος, πού ὁδηγεῖ στὴν ἀδιαφορίαν καὶ τὸν παραμερισμὸν ἀκόμα τῶν μέσων τῆς ζωγραφικῆς ἐκφράσεως, καὶ ἡ ἐκζήτησι τῶν ζωγραφικῶν μέσων ἐκφράσεως, πού ὁδηγεῖ στὴν ἀδιαφορίαν καὶ τὸν παραμερισμὸν ἀκόμη τοῦ νοήματος.

Εἶναι χρήσιμο νὰ ἐκτεθοῦνε πρῶτα μερικές γενικές καὶ σύντομες ἱστορικές διαπιστώσεις γιὰ τὴν πληρέστερη κατανόησιν τοῦ θέματος.

Ἡ νεώτερη ζωγραφικὴ ἀρχίζει μὲ τοὺς ρωμαντικούς, πού ἀντιμετώπισαν πρῶτοι τοὺς ἀκαδημαϊκοὺς, διαβαίνει τὸ στάδιο τοῦ *realisme*, μὲ κύριον ἐκπρόσωπο τὸν Courbet, καὶ κορυφώνεται στὸν *impressionisme*⁴. Ὁ *impressionisme* διασπᾶται σὲ πολλὰς σχολές. Ὁ *expressionisme* ὁ κυβισμὸς, ἡ ἀφηρημένη ζωγραφικὴ εἶναι τὰ κυριώτερα ρεύματα, πούχουνε προκύψει κι' ἀποτελοῦνε σήμερον τὴν πρωτοποριακὴν ζωγραφικὴν⁵.

Ἡ ἀκαδημαϊκὴ ζωγραφικὴ εἶναι πιστὴ στὴ μεγάλη παράδοσιν: προσπαθεῖ νὰ εἰκονίσῃ μὲ τόσῃν ἀντικειμενικῇ ἀκρίβειαν τὸ θέμα, πού νὰ προκαλῇ τὸ ἀντικείμενο κ' ἡ ζωγραφία τὴν ἴδιαν ἐντύπωσιν. Γι' αὐτὸ ἔχει μεγαλύτερη σημασίαν στὴν ἀκαδημαϊκὴν παρά στὴ νεώτερη τέχνη ἡ ἐπιλογή τοῦ θέματος. Μὰ ἡ ἀντικειμενικὴ ἀκρίβεια μιᾶς ἀκαδημαϊκῆς ζωγραφισμένης εἰκόνας εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς ἀφαι-

ρέσεως ἀπὸ ἄπειρες ὑποκειμενικὰς ἐντυπώσεις. Δὲν εἶδε ποτὲ κανεὶς τὸ ἀντικείμενο μιᾶς ζωγραφίας ὅπως τὸ παριστάνει ὁ ἀκαδημαϊκὸς ζωγράφος. Τὴ μιᾶ στιγμῇ προκαλεῖ περισσότερην ἐντύπωσιν τὸ ἓνα τοῦ στοιχείου τὴν ἄλλη στιγμῇ τὸ ἄλλο. Κάθε στιγμῇ ἔχει δημιουργήσει μιὰν ἄλλην ἐντύπωσιν. Ὁ ἀκαδημαϊκὸς ἀθροίζοντας ἐξισώνει ὅλες αὐτὰς τίς ἐντυπώσεις. Καὶ δημιουργεῖ μιὰν εἰκόνα, πού ἐνῶ εἶναι πιστὴ συχνὰ δὲν εἶναι ζωντανή, γιατί γιὰ νᾶναι ζωντανὴ θᾶπρεπε κάτι νὰ ξεχωρίσῃ καὶ στὴν ἀκαδημαϊκὴν σύνθεσιν τίποτα δὲ λησμονιέται. Ἡ ἀκαδημαϊκὴ ζωγραφικὴ παριστάνει τὰ πράγματα ὅπως εἶναι κι' ὄχι ὅπως φαίνονται. Ὁ *impressionisme* διαλέγει ἀπ' ὅλες τίς στιγμὰς μιᾶ, κι' ἀφοῦ τὴν ξεχωρίσῃ τὴν ἀποδίδει σὰν συγκεκριμένη καὶ μοναδικὴν ἐντύπωσιν⁶. Γι' αὐτὸ τὸ ἴδιο θέμα θὰ τὸ ζωγράφιζε ἄλλοιῶς μιᾶ δευτέρη φορά⁷.

Τὸ αἰσθητικὸ γεγονός εἶναι, ὅσο κι' ἂν φανῇ παράξενο, ἀσυμπλήρωτο στὸ ἀκαδημαϊκὸ ἔργο. Ὁ θεατὴς θὰ συγκινηθῇ ὅπως καὶ μπρὸς ἀπὸ τὴ φύσιν καὶ τὴν πραγματικότητα καὶ ἡ συνείδησί του ἀπαιτεῖται νὰ μετᾶσχη ἐνεργητικὰ στὴ δημιουργίαν τοῦ αἰσθητικοῦ γεγονότος. Ἀρχίζοντας ἀπὸ τοὺς ρωμαντικούς κι' ἀνεβαίνοντας ὅλο ψηλότερα ὡς στὴ μεγάλην ἀκμὴ τῶν *impressionistes*, τὸ αἰσθητικὸ γεγονός συντελεῖται ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη διαρκῶς περισσότερο κι' ὁ θεατὴς καλεῖται νὰ εἰσφέρει λιγώτερον γιὰ νὰ ὑποταχθῇ περισσότερο στὴν ἰδιοσυγκρασίαν τοῦ ζωγράφου. Χωρὶς μιὰν ἐξαιρετὴν καὶ προπαντὸς πλατεῖαν μόρφωσιν τὰ ἔργα τῆς νεώτερης τέχνης δὲν εἶναι προσιτὰ παρὰ σ' ἐκείνους, πού συμπίπτει νᾶχουνε τὴν ἴδιαν ἰδιοσυγκρασίαν μὲ τὸ ζωγράφον, ἐνῶ ἡ ἀκαδημαϊκὴ ζωγραφικὴ ἐξακολουθεῖ νᾶναι περισσότερο προσιτὴ σ' ὅλο τὸ κοινόν, γιατί τὸ μέγεθος τῆς εἰσφορᾶς τοῦ θεατῆ ἐπιτρέπει ἴσ' ὅλους τὴ δημιουργίαν ἐνὸς αἰσθητικοῦ γεγονότος προσαρμοσμένου σὲ κάθε ἀτομικὴ συνείδησιν.

Ἡ πρωτοποριακὴ τέχνη καὶ ἰδίως οἱ ὀπαδοὶ τῆς ἀφηρημένης ζωγραφικῆς ζητᾶνε ν' ἀπαλλαγοῦν ἀπὸ τὴν ὑλοκρατίαν ὅλης τῆς προηγουμένης τέχνης, χωρὶς ἀπ' αὐτὴ νὰ ξεχωρίζουν οὔτε τὸν *impressionisme*. Μὲ σχήματα πολλὰς φορὰς ἀκαθόριστα καὶ μὲ κλιμακώσεις κι' ἀντιθέσεις χρωμάτων, πού δικαιολογοῦνε τὴν ὀνομασίαν τοῦ εἴδους—ἀφηρημένη ζωγραφικὴ—μόνον γιατί δὲν εἰκονίζουνε τίποτα τὸ συγκεκριμένον, ζητᾶν νὰ μεταδώσουνε τελειωμένον τὸ αἰσθητικὸ γεγονός ὅπως ἐμορφώθηκε στὴ συνείδησιν τοῦ καλλιτέχνου. Μ' αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι κι' ἐντελῶς ὑποκειμενικὸ καὶ πρό παντὸς μεταζωγραφικόν. Δηλαδή τὰ μέσα τῆς ἐκφράσεως τοῦ ξεπερνᾶνε τὰ ὄρια τοῦ ζωγραφικοῦ κόσμου. Τὰ ζωγραφικὰ μέσα εἶναι κατάλλη-

λα γιὰ νὰ προσδιορίζουμε μὲ λιγότερη ἢ περισσότερη ἐπιτακτικότητα τὴν αἰτία τοῦ αἰσθητικοῦ γεγονότος: Τὸ ἀντικείμενο, δηλαδή τὸ θέμα. Τὰ ζωγραφικὰ μέσα δὲν εἶναι κατάλληλα νὰ ἐκφράσουν τὸ τέλει αἰσθητικὸ γεγονός ὅπως ἐμορφώθηκε στὴ συνείδησι τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ ἀκαταλληλότητα τῶν ἐκφραστικῶν μέσων κι' ὁ ἀμετάδοτος ὑποκειμενισμὸς τῶν πρωτοπρωριακῶν ζωγράφων καθιστοῦνε τὴν τέχνη τῶν σχεδὸν ἀκατάληπτη.

Γ'. Ἡ ἀδιαφορία γιὰ τὸ θέμα, ποῦ ἐκδηλώνεται ἄλλοτε μὲ περισσότερη κι' ἄλλοτε μὲ λιγότερη ἐντάσι στὴ νεώτερη ζωγραφικὴ, περιορίζει ὅπωςδήποτε τὴν ἀξία τοῦ ἔργου, ἔστω κι' ἂν θελήσουμε νὰ τὸ κρίνουμε μ' ἀποκλειστικὰ ζωγραφικὰ κριτήρια. Οἱ impressionistes ἐκατάλαβαν ὅσο κανεὶς ποτὲ πρὶν ἀπ' αὐτοὺς τί θὰ πῆ φῶς, περισσότερο φῶς, καὶ προσέθεσαν ἀγνωστούς χρωματικούς τόνους στὴν αἰσθητικὴ μας πείρα. Προσπαθοῦν νὰ συλλάβουν τὴν ἀσύλληπτη ὡς τώρα στιγμή, τὴν ἐντύπωσι, σὲ μιὰν ἀρχικὴ τῆς μορφῆς, νὰ τὴν ξεχωρίσουν σὰν ἀυθόπαρκτη μονάδα μὲς ἀπὸ τίς ἀπειρες προηγούμενες καὶ μεταγενέστερες ἐντυπώσεις καὶ νὰ τῆς δώσουν τὴ χρονικὴ σταθερότητα, ποῦ δὲν ἔχει. Μὰ φτωγήνανε τὰ θέματά τους, γιὰ τὴν διαλέγουνε σχεδὸν πάντοτε ἀποκλειστικὰ σὰν ἀφορμὴς μιᾶς νέας χρωματικῆς ἀποδόσεως τοῦ φωτός. Τὸ σχέδιο τοὺς ἐνδιαφέρει πολὺ λιγότερο. Τὸ αἰσθητικὸ, ἱστορικὸ, κοινωνικὸ, φιλοσοφικὸ ἢ θρησκευτικὸ νόημα δὲν τοὺς ἐνδιαφέρει καθόλου, ἢ σχεδὸν⁸.

Κι' αὐτὸ τοὺς κατατάσσει γενικὰ σὲ μιὰ χαμηλότερη βαθμίδα στὴν ἄλλως τε κάπως ἀκαθόριστην ἀξιολογικὴ κλίμακα τῶν μεγάλων ζωγράφων.

Ὅχι μόνον ἐπειδὴ ὁ περιορισμὸς τοῦ ἐνδιαφέροντος σχεδὸν ἀποκλειστικὰ στὴ χρωματικὴ καὶ σχεδιαστικὴν ἀφορμὴ, ποῦ παρέχουνε τὰ θέματα, τὰ περιορίζει καὶ λιγοστεύει μοιραίᾳ τὴν ποικιλία τους, μὰ καὶ γιὰ τὴν κρίνει κανεὶς καὶ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ κρίνῃ συνολικὰ μ' αἰσθητικὰ πάντα μὰ ὄχι μόνον μὲ ζωγραφικὰ κριτήρια. Ὁ περιορισμὸς καὶ τὸ λιγότεμα τῆς ποικιλίας, ποῦ ἐπέρχονται μοιραίᾳ σὰ συνέπεια τῆς ἀδιαφορίας γιὰ τὸ θέμα, ἐπιτείνονται ἀπὸ τὴν ὑπερβολὴ τῶν ὀπαδῶν τῆς καθαρῆς ζωγραφικῆς τῆς ἀπαλλαγμένης ἀπὸ κάθε ξένο κίνητρο, ποῦ γιὰ νὰ ξεφύγουνε τὴ συνολικὴ αἰσθητικὴ κρίσι δὲν ἀδιαφοροῦνε μὰ διαλέγουνε μ' ἀληθινὴν ἐκζητήσι θέματα, ὅπου τὸ νόημα, τ' ὅποιο-δήποτε νόημα, εἶναι τελείως ἀσήμαντο. Καταλήγουν ἔτσι σὲ θέματα ἐντελῶς ἀπλά καὶ πολλὰς φορές ἀπλοϊκὰ, σὲ βαθμὸν ἀπογοητευτικὸ ἢ καὶ σὲ χρωματικὰ παιχνίδια δίχως θέμα.

Μὰ ὅσο κι' ἂν ἀπλουστεύουνε τὸ θέμα,

δὲν μποροῦνε ν' ἀπαλλαγοῦν ἐντελῶς ἀπ' αὐτό. Κι' ἔτσι τὸ αἰσθητικὸ φαινόμενο, ποῦ προκαλοῦνε, δὲν εἶναι καθαρὰ ζωγραφικὸ. Εἶναι κι' αὐτὸ σύνθετο καὶ θὰ κριθῆ γι' αὐτὸ μ' αἰσθητικὰ πάντα μὰ εὐρύτερα κι' ὄχι μ' ἀποκλειστικὰ ζωγραφικὰ κριτήρια. Μόνον ποῦ πολλὰς φορές ὅ,τι δὲν εἶναι χρῶμα πρὸ παντός κι' ἀκόμα, ὅ,τι δὲν εἶναι σχῆμα εἶναι τόσο ἀνεπαίσθητο, ποῦ προκαλεῖ ἀσήμαντη παρεμβολὴ τῶν μὴ καθαρὰ ζωγραφικῶν κριτηρίων.

Παράδειγμα: Τὰ περίφημα ἡλιοτρόπια τοῦ Van Gogh, ποῦ εὐκόλα θάλεγε κανεὶς πῶς ἐξὸν ἀπὸ τὸ χρῶμα τὸ ἔντονα κίτρινο πάνω στὸ ἀνοιχτὸ πράσινο καὶ τὸ σχῆμα τους τὸ δύστροπο, ποῦ τὰ ἐκφράζει μ' ἓνα περίεργο δούλεμα ὁ ζωγράφος, δὲν ἔχουν ἄλλο νόημα.

Πόσο σημαντικότερο στοιχεῖο γίνεται τὸ φῶς στὰ χέρια ἐνός ἀληθινὰ μεγάλου ζωγράφου! Γράφει ὁ G. Simmel στὸ βαθυστόχαστο βιβλίον του γιὰ τὸν Rembrandt: «Εἰκόνες σὰν τὴν «Ἀνάπαυσι μὲς' στὴ φυγῆ» τοῦ Μουσείου τῆς Χάγης ἢ τὴν grisaille ὁ «Καλὸς Σαμαρείτης» τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου εἶναι μοναδικὲς ἐκφάνσεις στὴν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς ἐκφράσεως. Ὅπως ἡ μουσικὴ τοῦ μεγάλου συνθέτου κάνει δικό της κάθε χωριστὸ καὶ νοητὸ περιεχόμενο τοῦ κειμένου τοῦ τραγουδιοῦ κι' ἀκριβῶς μ' αὐτὸ ἐκφράζει μὲ ἀπόλυτην ἐνότητα καὶ καθαρότητα τὸ ἔσχατο νόημά του, ἔτσι ὁ δῶ πέρα ἀναλύεται ὁλότελα ὅ,τι τὸ ἰδιαίτερο κάθε σχεδὸν ἀγνωρῆς μορφῆς, κάθε συγκεκριμένο στοιχεῖο τοῦ θέματος, μέσα στὴ δραματικότητα τοῦ φωτεινοῦ καὶ σκοτεινοῦ καὶ μ' αὐτὴ, μᾶς συνταράσσει ἢ γενικότερη μεταφυσικὴ ἐρμηνεία τοῦ γεγονότος, ποῦ εἰκονίζεται».

Καὶ γιὰ νὰ φανερώσῃ τὴν πολὺπλοκὴ καὶ βαθύτατη σημασία τὸ φῶς σ' ἓνα μεγάλο θέμα πόση ἀπροσδόκητην ἀλήθεια καὶ τί ἐξαισίους τόνους ποῦ παίρνει! Ὅσον κι' ἂν εἶναι τέλεια ἢ τεχνικὴ τοῦ Cl. Monet, ὅσο κι' ἂν ἢ ἀναζητήσι τῶν λεπτοτέρων διακυμάνσεων τοῦ φωτός νᾶναι δικό του θέμα, κατ' ἐξοχήν, ποτὲ τὸ φῶς δὲν εἶχε σὲ δικό του ἔργο τὴν ἴδιαν ἀπίστευτην ὠραιότητα, ποῦχει στὴν «Ἀνάπαυσι μὲς' στὴ φυγῆ» καὶ στὸν «Καλὸ Σαμαρείτη» τοῦ Rembrandt. Θὰ μπορούσε νὰ πῆ κανεὶς πῶς τὸ φῶς στὸ ἔργο τοῦ Cl. Monet δὲν εἶχε λόγον νᾶναι ὠραῖο, ἢ ἀκριβέστερα δὲν εἶχε λόγον νᾶναι τόσο ὠραῖον ὅσον εἶναι στὸ ἔργο τοῦ Rembrandt.

Μὰ κάθε τι ἔχει νόημα⁹. Ἀκόμα καὶ τὰ ἡλιοτρόπια τοῦ Van Gogh¹⁰. Ἄν παραμερίσωμε τὸ νόημα τὸ ψυχολογικὸ, ποῦ εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς προβολῆς τῆς ἐσωτερικῆς διαθέσεως τοῦ ζωγράφου στὸ ἔργο του, ποῦ τόσο ἔντονα χαρακτηρίζει τὴ ρομαντικὴ τοπιογραφία, κάθε ἀντικείμενο ἔχει κάποιον ἀπλό πρωτόγονο νόημα.

Ἔνα λουλούδι εἶναι πάντα ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὴ φύσι. Ἔνα λουλούδι τοποθετημένο μέσα σὲ μιὰν ἀνθοδόχη εἶναι κι' ὅλας τὸ συναπάντημα τοῦ ἀνθρώπινου χεριοῦ μὲ τὴ φύσι, εἶναι κι' ὅλας τέχνη.

Ποιά εἶναι ἡ διαφορὰ, ποὺ παρουσιάζουν ἕνα ἔργο, ποὺ θέλει νᾶναι καθαρὰ ζωγραφικὸ κι' ἕνα ἔργο μὲ νόημα;

Τὸ καθαρὰ ζωγραφικὸ ἔργο χαρακτηρίζεται περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀδιαφορίαν γιὰ τὸ νόημά του παρὰ ἀπὸ τὴν ἔλλειψιν νοήματος. Κι' ἐπειδὴ ἔχει ὁπωσδήποτε νόημα, τὸ νόημά του εἶναι αὐθόρμητο καὶ πολλές φορές ἐντελῶς τυχαῖο. Μὰ τὸ καθαρὰ ζωγραφικὸ ἔργο εὐκόλως ξεγλυστράει ἀπὸ τὴν ἀδιαφορίαν πρὸς τὸ νόημα στὴ συνειδητὴ προσπάθειά τοῦ ἀποκλεισμοῦ τοῦ νοήματος. Ὅσο μὲν τὸ ζωγραφικὸ ἔργο ἀδιάφορο πρὸς τὸ νόημά του, τὸ αὐθόρμητο νόημά του συχνὰ συντίθεται μὲ τὸ σχέδιο καὶ μὲ τὸ χρῶμα του καὶ δὲν ἐλαττώνεται ἡ αἰσθητικὴ του ἀξία. Σὰν ἀρχίσει ὁμως ἡ προσπάθεια τοῦ ἀποκλεισμοῦ τοῦ νοήματος—τὸ νόημα τοῦ μὴ νοήματος—τότε περιορίζεται κ' ἡ ζωγραφικὴ ἀφορμὴ, τὸ θέμα δηλαδή χάνει ἀπὸ τὸ πλάτος τῆς ἀρχικῆς του συλλήψεως.

Καὶ συνοψίζοντας μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς ἡ ζωγραφικὴ δὲν εἶναι βέβαια νοηματικὴ τέχνη στὸν ἴδιο βαθμὸ μὲ τὴν ποίησι, μὰ δὲν εἶναι καθαρὰ αἰσθησιακὴ τέχνη, ὅπως ἡ μουσικὴ. Τὸ νόημά της λίγο ἢ πολύ, ἀδιάφορο, συμπλέκεται σὲ τρόπο ἀδιάσπαστο μὲ τὰ ἐκφραστικὰ της μέσα, ποὺ ἀποτελοῦνε τὴν παράστασι καὶ ποὺ ἀπευθύνονται στὶς αἰσθήσεις. Ὁ ἀποχωρισμὸς νοήματος καὶ παραστάσεως ἀποτελεῖ μιὰν ἀπαράδεκτη λογικὰ καὶ ἀκατόρθωτη ψυχολογικὰ πράξι, ποὺ συντρίβει τὸ αἰσθητικὸ φαινόμενο.

Δ.— Τὸ ζωγραφικὸ ἔργο μὲ νόημα χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴ συνειδητὴ προσπάθεια νὰ ἐκφράσῃ μιὰ σκέψι, ἕνα συναίσθημα καὶ τὴ σχετικὴ ἀδιαφορία γιὰ τὸ μέσο τῆς ἐκφράσεως, τὸ σχέδιο καὶ τὸ χρῶμα, καὶ πὶὸ πέρ' ἀκόμα ξεγλυστράει στὴ συνειδητὴ προσπάθεια νὰ ἐλαττωθῶνε τὰ μέσα τῆς ζωγραφικῆς ἐκφράσεως. Τὸ ζωγραφικὸ ἔργο ποὺ εἶναι ἀδιάφορο πρὸς τὸ σχέδιο καὶ τὸ χρῶμα του ἀντιφάσκει πρὸς τὴν οὐσία του, μὰ συχνὰ συντίθεται αὐθόρμητα τὸ σχέδιο καὶ τὸ χρῶμα του μὲ τὸ νόημα καὶ δὲν ἐλαττώνουνε τὴν ἀξία του. Σὰν ἀρχίση ὁμως ἡ συνειδητὴ προσπάθεια τοῦ περιορισμοῦ τοῦ σχεδίου καὶ τοῦ χρώματος περιορίζεται τὸ νόημα ἢ κι' ἂν δὲν περιορίζεται τὸ νόημα δὲν ἐκπηγάζει ἀπὸ τὸ σχέδιο καὶ τὸ χρῶμα, ἀπὸ τὴν παραστατικὴν ἔκφρασι τοῦ ζωγράφου μ' ἀπὸ συμβατικὰ σύμβολα, ποὺ δὲν ἔχουνε ζωγραφικὴν ἀξία ἢ κι' ἂν ἔχουν εἶν' ἐλαττωμένη¹¹.

Καὶ συνοψίζοντας πάλι μποροῦμε νὰ

ποῦμε πὼς ἡ ζωγραφικὴ δὲν εἶναι μιὰ σχεδὸν ἀποκλειστικὰ αἰσθησιακὴ τέχνη στὸν ἴδιο βαθμὸ μὲ τὴ μουσικὴ γιὰ τὸ ζωγραφικὸ ἔργο ἔχει κατ' ἀνάγκην νόημα, μὰ βέβαια εἶναι πρὸ παντὸς αἰσθησιακὴ τέχνη κι' ὁ ὑπέρμετρος περιορισμὸς τῶν ἐκφραστικῶν μέσων, ποὺ τὴ χαρακτηρίζουνε, προκαλεῖ τὴν ἀπορία γιὰ τὴν ἀραγε νὰ πασχίζη ὁ καλλιτέχνης τόσο πολὺ γιὰ τὸ νόημα καὶ τόσο λίγο γιὰ τὸ σχέδιο καὶ γιὰ τὸ χρῶμα καὶ γιὰ τὴ σύνθεσίν των, μιὰ καὶ θὰ μπορούσε νὰ ἐκφράσῃ μ' ἄλλα μέσα πληρέστερα τὸ νόημα, ποὺ ἀναζητᾷ νὰ ἐκφράσῃ μὲ τὰ περιορισμένα ζωγραφικὰ μέσα;

Ε.— Κι' ἔτσι ἀπὸ δυὸ ἀντίθετους δρόμους οἱ δυὸ ἐκτροπὲς ὁδηγοῦνε στὸ ἴδιο λαθεμένο ἀποτέλεσμα, γιὰ τὴν κ' οἱ δυὸ παραβλέπουνε τὴν ἀλληλεξάρτησι τῆς παραστάσεως καὶ τοῦ νοήματος καὶ λιγοστεύοντας τὸ ἕνα,— ὅποιο κι' εἶναι —, λιγοστεύουνε καὶ τ' ἄλλο.

Ποιὸς εἶναι ἀνάμεσα στὶς δυὸ ἐκτροπὲς ὁ δρόμος ὁ σωστὸς ἔχει προσδιορισθῆ κι' ὅλας ἀπὸ τὸν ἀποκλεισμὸ τόσο τῆς ὑπεροχῆς τοῦ νοήματος ἀπάνω στὴν παράστασι, ὅσο καὶ τῆς παραστάσεως ἀπάνω στὸ νόημα καὶ εἶναι ὁ δρόμος τῆς ἀπόλυτης ἰσορροπίας παραστάσεως καὶ νοήματος. Γιὰ νὰ ὑπάρξῃ ἀπόλυτη ἰσορροπία παραστάσεως καὶ νοήματος ἐπιβάλλεται ν' ἀποκλεισθῆ κάθε ὑποταγὴ τοῦ νοήματος στὴν παράστασι καὶ τῆς παραστάσεως στὸ νόημα. Νόημα καὶ παράστασι πρέπει ν' ἀποτελοῦνε μιὰν ἀδιάσπαστην ἐνότητα, χωρὶς ὅ,τι συντείνει στὴν ἔκφρασι τοῦ νοήματος νὰ περιορίζῃ τὴ ζωγραφικὴ παράστασι καὶ χωρὶς ἡ ζωγραφικὴ παράστασι νᾶχη συμπληρωθῆ ἀπὸ διάφορα ἢ ἀντίθετα πρὸς τὸ νόημα στοιχεῖα.

Σὲ μιὰ τέτοιαν ἰσορροπία φτάσανε λίγοι μόνο ζωγράφοι. Ἡ Mona Lisa τοῦ Leonardo ἴσως εἶναι τὸ μᾶλλον ἀναμφισβήτητο παράδειγμά της. Ὁ Vasari γράφει γιὰ τὴ Mona Lisa τοῦ Leonardo. «Τόσο εὐχάριστη εἶναι ἡ ἔκφρασι, τόσο γλυκὸ τὸ χαμόγελο, ποὺ τὸ ἔργο μοιάζει πὶὸ θεῖο παρ' ἀνθρώπινο: ἡ ζωὴ δὲν ἔχει ἄλλη ὄψι». Ὁ Lomozzo ἀντίθετα συνάγει τὴν ὑπεροχὴ τῆς τέχνης ἀπάνω στὴ ζωὴ «γιατὶ ἔχει ἕνα ὑψηλότερο καὶ λεπτότερο τρόπο ἢ τέχνη στὴ σύλληψι τοῦ ἐνδιαφέροντος καὶ τῆς ἐκφράσεως».

Ἔτσι ὁ Vasari θαυμάζει τὴ Mona Lisa τοῦ Leonardo γιὰ τὴν παραστατικὴν τελειότητα κι' ὁ Lomozzo γιὰ τὸ ὕψος τοῦ νοήματος, ποὺ ἐκφράζει. Μὰ ὅπως ὀρθὰ παρατηρεῖ ὁ G. Seailles ἔχουνε κ' οἱ δυὸ δίκην¹². Γιατὶ τὸ ὕψος καὶ ἡ πληρότητα τοῦ νοήματος καὶ ἡ παραστατικὴ τελειότητα τῆς Mona Lisa ἔχουνε φτάσει σὲ μιὰ τέτοιαν ἀδιάσπαστην ἐνότητα, ποὺ μέσα ἀπὸ τὸ διάφανο νόημα βλέπεις τὴν παρά-

στασι καὶ μέσ' ἀπὸ τῆ διάφανη παράστασι τὸ νόημα, ἐξ ἴσου ἀβίαστα, γιατί ἀπὸ τὴν παράστασι τέτοιο ἀκριβῶς εἶναι τὸ νόημα, ποὺ βγάζεις, κι' ἀπὸ τὸ νόημα πάλι ἀκριβῶς τέτοια ἢ παράστασι, ποὺ προσδοκᾷς.

Ἡ ἀρχὴ τῆς ἰσορροπίας δὲν εἶναι λογικὴ μὰ καθαρά αἰσθητικὴ ἀρχή. Γι' αὐτὸ δὲν ἔχει σημασία ἡ ὀρθότητα τοῦ νοήματος. Σημασία ἔχει μόνον ἡ ἰσορροπία τοῦ νοή-

(Τὸ τέλος στὸ ἐρχόμενο)

ματος, ὅποιο κι' ἂν εἶναι, — καὶ τῆς παραστάσεως, ποὺ τὸ ἐκφράζει. Μόνο μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια ἔχει τὸ νόημα σημασία στὴ ζωγραφικὴ.

Μιά διάφορη ἐκδοχὴ θὰ ἐμπόδιζε τὴν κατανόησι ἑνὸς ἔργου μιᾶς ἐποχῆς, ποὺ πέρασε μὲ τὴ δική της χαμένη κοσμοθεωρία. Καὶ γι' αὐτὸ ἡ τέχνη ξεπερνάει τὰ τοπικὰ καὶ χρονικὰ ὅρια τῆς ἰσχύος τῶν ἰδεῶν, ποὺ ἐκφράζει.

Θ. ΤΣΑΤΣΟΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. μιὰν ἀνάλογη παρατήρησι τοῦ C. Maucclair, *Les maîtres de l'impressionisme*, σελ. 22 κ.έ.

2. Τὸν νόμο τῆς φωτοσκιάσεως ἀνέπτυξε θεωρητικὰ πρῶτος καὶ θὰ μπορούσε νὰ πῆ κανεὶς ὀριστικὰ ὁ Leonardo da Vinci. Βλ. *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci*, ἐκδ. A. Borzetti, 1914 σελ. 29. Βλ. καὶ τὴν ἐκδοσὶ τοῦ Waldemar von Seidlitz, *Leonardo da Vinci Malerbuch. Vollständige Zusammenstellung seines Inhalts von W. v. S.*, 1910.

3. Ὁ Emil Verhaeren, γράφοντας γιὰ τὸν Rubens, λέγει πὼς τὸ σχῆμα εἶναι σὲ τέτοιο βαθμὸ συνδεδεμένο μὲ τὸ χρῶμα, ποὺ θὰ ἦταν ἐπικίνδυνον νὰ ζητήσῃ κανεὶς νὰ τὰ ξεχωρίσῃ· βλ. *Emil Verhaeren, Rubens*, μεταφρ. St. Zweig, 1920, σελ. 58. Καὶ γιὰ τὸν Rembrandt γράφει πάλι ὁ Emil Verhaeren πὼς δὲν εἶναι οὔτε ἡ γραμμὴ οὔτε τὸ χρῶμα ποὺ δεσπόζουσι καὶ διακαθορίζουσι τὴ σύνθεσί του, μὰ τὸ φῶς. Βλ. *Emil Verhaeren, Rembrandt*, μεταφρ. St. Zweig, 1920 σελ. 74.

4. Βλ. Τσοῦντα, Ἱστορία τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς τέχνης, σελ. 456 καὶ Ernst Buschor, *Griechische Vasen*, σελ. 185. Πόσο ἄλλως τε τὸ γραμμικὸ σχέδιον εἶναι ἀφαιρετικὴ ὄψις τοῦ φωτός δειχνουν ἀκριβῶς τὰ τυπικὰ στὸ εἶδος ἀγγελία τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ καὶ τὰ λευκὰ ἀττικὰ ἀγγεῖα.

5. Γενικὰ ἔχει ἐπικρατήσῃ πὼς ἡ ὀνομασία τῆς νέας σχολῆς ἀνάγεται στὸν ὑπότιτλο ἑνὸς ἔργου τοῦ Claude Monet: «Impression», ποὺ ἐξετέθη στοῦ Nadar, στὰ 1874. Θάπρεπε νὰ σημειωθῇ ὅμως πὼς ἡ σχετικὴ ἔρευνα ὀδηγεῖ στὸν Edouard Manet. Στὰ 1867 ὁ Manet, ποὺ τὰ ἔργα του δὲν ἐγίναν δεχτὰ στὴν Ἐκθεσί, ἐμφανίζει μόνος 50 ἔργα του καὶ προλογίζει τὸν ἐντυπο κατάλογο. Κι ἀνάμεσα σ' ἄλλες φράσεις διαβάζομε: «C'est l'effet de la sincérité de donner aux oeuvres un caractère qui le fait ressembler à une protestation, alors que le peintre n'a songé qu'à rendre son impression». Ὁ πρόλογος αὐτός τοῦ καταλόγου τοῦ ἔργου τοῦ Manet, παρατίθεται ὀλόκληρος ἀπὸ τὸν C. Maucclair (*Les maîtres de l'impressionisme*, σελ. 49). Βλ. σχετικὰ καὶ A. Flament, *La vie de Manet*, 1928, σελ. 255.

6. Βλ. τὴν ἐξαιρετικὴν ἔκθεσι καὶ πνευματικὴν ἀνάλυσι τῆς πρωτοποριακῆς τέχνης στὴν Αἰσθητικὴ

τοῦ E. Παπανοῦτσου, 1947, σελ. 147-191.

7. Τὸ ξεχώρισμα τῆς στιγμῆς, ὅπουθε πηγάζει μιὰ πραγματικὰ μοναδικὴ ἐντύπωσι, θεμελιώνει καὶ τὴ θεωρίαν τῆς dissociation des tonalités καὶ τὴν τεχνικὴν τοῦ pointillisme, ποὺ τὴν ἔχει διατυπώσῃ στὰ 1886 ὁ Félix Fénéon (*Les Impressionistes*). Μ' αὐτὸ εἶναι εἰδικὸ θέμα ποὺ δὲν ἔχει ἐδῶ τὴ θέσι του.

8. Βλ. σχετικὰ Waldmann, *Französische Malerei des XIX Jahrhunderts*, 1925, σελ. 70.

9. Βλ. σχετικὰ τὶς παρατηρήσεις τοῦ Wilhelm Uhde, *Les impressionistes*, σελ. 14 καὶ C. Maucclair, ἔ. ἀ. σελ. 28 κ.έ.

9. Ὁ Leonardo da Vinci διδάσκει πὼς ὁ ζωγράφος ἔχει γιὰ σκοπὸ ὄχι ν' ἀναπαραστήσῃ μὰ νὰ ἐξηγήσῃ τὸν κόσμον. Βλ. Leo Ferrero, *Leonard de Vinci ou l'oeuvre d'art*, σελ. 98. Ὁ Leo Ferrero ἀναφέρεται σὲ μιὰ φράσι τοῦ ἴδιου τοῦ Leonardo, ποὺ γράφει πὼς ὁ ζωγράφος ὀφείλει «*trasmutarsi nella propria mente di natura*» καὶ οὐνάγει ὀρθὰ πὼς ὁ Leonardo δὲν ὀνειρεύεται ν' ἀναπαραστήσῃ τὴ φύσι μὰ νὰ τὴ γνῶσῃ. Καὶ ἡ γνῶσι ὀδηγεῖ στὸ νόημα. Γιατί δὲν ἔχει ἄλλο ἀντικείμενον ἢ γνῶσι ἀπὸ τὸ νόημα.

10. Βλ. σχετικὰ M. Florissonne, Van Gogh, 1937, σελ. 24, «*La venue de van Gogh au dessin puis à la peinture ne procède d'aucune vocation. Aucun chemin de Damas paradoxal ne l'a conduit de la religion à l'art. L'art ne fut pour van Gogh qu'un autre moyen de connaissance*».

11. Σχετικὸ εἶναι τὸ φαινόμενο τοῦ K. Παρθένου, ποὺ ἀπλοστοαύοντας σχέδιον καὶ χρῶμα συνθέτει ἔργα μὲ βαθύ νόημα κι' ἐξαυλωμένα μέσα. Τὰ ἴχνη σχεδίου καὶ χρώματος ποὺ μεταχειρίζεται εἶναι βέβαια τὸ καταστάλαγμα μιᾶς βαθύτατης τέχνης. Τέτοια μιὰ Παναγία ποῦθεν ἐκθέσει τὸ 1932. Μὰ τὸ λιγότερον τῶν γραμμῶν καὶ τοῦ χρώματος ἔχει φτάσει τὸ ἀνυπερβλήτον ὄριο, ποὺ τὸ ξεπέρασμά του θὰ μεταβάλλῃ τὰ σχήματα σὲ συμβατικὰ σύμβολα ποὺ μπουρεῖ νὰ ἐκφράζουσι κάποιον νόημα μὰ ὄχι ζωγραφικὰ.

12. Βλ. G. Sellaies, *Leonard de Vinci*, σ. 94.

